

國立臺灣大學文學院中國文學系
碩士論文



Department of Chinese Literature
College of Liberal Arts
National Taiwan University
Master Thesis

六朝五言詩空間描寫的句式與關鍵轉變
The Construction of Space Description in the Six Dynasties
Pentasyllabic Poetry

歐千華
Ou, Chien-hua

指導教授：蔡瑜 博士
Advisor: Tsai, Yu Ph.D.

中華民國 109 年 8 月
August, 2020

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

六朝五言詩空間描寫的句式與關鍵轉變

The Construction of Space Description in the Six Dynasties
Pentasyllabic Poetry

本論文係歐千華君（學號 R05121010）在國立臺灣大學中國文學系、所完成之碩士學位論文，於民國 109 年 7 月 30 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

蔡淑

（指導教授）

張麗麗

徐同新

謝辭



終於到了這一刻，20 號字的「謝辭」二字懸在空白的 Word 檔上端。越過筆電，眺望窗對面的台大校園，終於到了告別的那一刻。

從四年前滿懷期待與陌生、一步步跟著 Google Map 走進古樸的文學院，到如今完成最後一筆修改，從磚紅色的圖書館走出校園（依然需要 Google Map），這段日子經過了太多歡笑、眼淚、書本（和逾期金）、胃藥、日日裝茶，還有好幾十頁的語料。這份論文完成的過程中，收穫了難以想像的美好，也度過了許多輾轉反側的夜晚，最重要的是，得到足以裝滿全世界的幫助。

首先，我要感謝地表上最美麗的蔡瑜老師。碩一時，抱著一絲隨意走進老師的課堂，從此深墜詩歌與語言的漩渦不能自己。老師的漢詩節律研究，是我學術方向的起點，而漢詩格律研究更堅定了探索詩學與語言學之間關係的決心。而碩三的自然詩學，從一開始我覺得晦澀難懂，到後來如同發現新大陸般，對人們的感知方式有新的體悟。老師總是有辦法，把感性的事物講出道理，把深奧枯燥的知識說得條分縷析。我喜歡這樣，我喜歡將美麗的事物展開，讓人們循著他的脈絡擁抱他的奧妙，就像透過精巧的葉脈愛上一片白樺樹葉一樣。這是我跟隨著老師的腳步的原因。

除了謝謝老師在學術上的啟迪，更感謝老師在生活上的愛護。老師永遠那麼溫暖和耐心的關心我，在老師面前，我可以異想天開地談知識，也可以無所顧忌地說心裡話。而老師總是掏心掏肺地給我建議，為我解惑、幫我想辦法。我永遠不會忘記在論文的最後時刻，老師給予我的強大支持和心靈安慰，即使在那麼趕的時間內，老師仍然回覆我高質量的建議與修訂，我既覺得抱歉，也打從心裡深深感動。這份論文的誕生，都是多虧老師的指導和付出。

蔡瑜老師給了我一個高大背影，不但在學術上有很厲害的成就，重點是對待知識永遠充滿好奇而又嚴謹，對待他人溫和明理又尊重，希望自己可以朝這樣的身影接近。

然後，還要感謝好多的師長們，謝謝麗麗老師，因為老師的漢語歷史語法課，引領我首次感受到語言學的美好與奧妙，如同開了一扇新的門。而老師一直以來的耐心建議和認可，讓我學到很多，也讓我充滿了探索的動力，也感謝老師在百忙之中出席口考，且給我許多建設性意見。謝謝宏佳老師，因為老師帶我進入詩經讀書會，我領會了《詩經》的另一面，文字、語法、聲韻、古禮都很迷人，也為我撰寫這份論文打下基礎。謝謝毓瑜老師，寫作課上的嚴格要

求與溫柔指點，使我明白甚麼是好的論文、好的思路，即使是小小的進步，也讓我更像一個研究者。謝謝歷史系的弱水老師，紮實的中古文化社會研究，使我擁有基礎的歷史知識，以及解讀史料的能力。謝謝秀芳老師，漢語詞彙學課帶給我很大的驚喜，語意的繁複蛛網實在令人著迷不已。最後，謝謝口考委員國能老師，老師的親切散去我不少考試的壓力，而老師精闢又細膩的指教，讓我有許多重新思考的地方，同時也很感動老師如此用心看待我的論文。

其次，我要感謝這段日子相濡以沫的朋友們。謝謝世平，成為第一個聽懂我要做什麼研究的人，每次和你討論，就會感覺到知識原來可以那麼令人愉快，而不著邊際的亂聊天時，又能驅散心頭的重壓。並且，總是被我這個門外漢揪著問一堆語言學的問題，堪稱第二指導教授。你的理解、鼓勵、解答和認可，是這本論文誕生的重要因素。祝你的一直如此聰明穎悟、善良溫暖，但是要比我晚結婚才行。

謝謝昕容，從迎新時的鳳山同鄉到現在的患難朋友。可能我久久都難以忘懷，一起待過的 wifi 不好的咖啡廳、不斷翻新的好吃早餐、宿舍軟綿綿的床鋪、最終誰也沒做事的圖書館下午，以及你幫我抽卡的衰運、幫我買的止痛藥。根本無法想像沒有你，孤獨的論文之路要怎麼走過來，非常感謝這段日子你的陪伴與可愛嗓音。還要謝謝我的酒肉朋友們，定紘、簡嘉、宰亨。你們是苦悶日子裡的莫大安慰，和你們在一起時總又能重歸年少輕狂，徹夜玩桌遊、大口喝酒大口吃肉、戴著口罩暢遊溪頭、還有數不盡的奇怪行程。但是，遇到困難時又不吝惜地兩肋插刀，讓我覺得在台北也有後盾，果然是酒肉穿腸過，友情心中留。

另外，也感謝亮瑜，一起吃好多頓下午茶，一起為了繁重的課業彼此打氣，謝謝政霆，一起當語言學門外漢，和你討論問題常常能夠理清思緒，並且感謝幫我想英文摘要。還有好多好多支持我的朋友，讓我永遠有回家感的月亮眼室友、聽我講幾小時電話的大學朋友、老是配合我繁忙行程的國中麻吉、一寫完論文立刻拉我散心的各路老友，你們是我這段日子的光芒。

再來，感謝這一路上的學長姐。謝謝同門師兄偉盛學長，從小碩一整天纏著學長問問題，學長一邊吃火鍋還要解答學術問題，後來幫我助攻老師。同門後在學業、工作、生活上的種種幫助，真是溫暖師門、羨煞旁人。感謝卉翎學姊，常常遠距幫我做一些奇怪的事，且帶來研究室和課堂上的諸多快樂和安慰。還有先敏學姊，在上毓瑜老師的課時耐心的指點我，學姊說的話和學姊的文章到現在我都覺得獲益良多。最後是瑋東學長，在政大上課時偶遇學長後，心裡就一直希望可以成為學長這樣的學者，聰明淵博又充滿熱忱，學長那時候給的建議、開的書單，也都成為這份論文的養分。也感謝可愛學妹們，在研究

室彼此暖心鼓勵，口考當天熱情捧場。在台大的日子因為有你們而美麗。

也感謝引領我來到研究所的政大中文系，謝謝楷翊學長帶我進入讀書會，雖然我是外系的學生，但是讀書會學長姐的無私和對學術的愛，讓我非常感動，還有中文的師長們，棟樑老師、睿宏老師、宏明老師，在你們身上學到了很多，謝謝你們給我機會一圓中文的夢。

謝謝我歷時四年、壽終正寢的書包。

最後，感謝我的家人，尤其是我的媽媽，吳麗晚女士。你讓我在任何情況都能無憂無慮地去探險、去犯錯、去奮鬥，而你在背後默默支持我，並為我擋下所有的壓力。成為你的女兒，是我人生中最初、也是最大的幸運。

論文的旅程至此，就像做好久的手拉坯，我曾經因創造而興奮，也曾經滿手泥濘。最後，得到了見證自己成長的作品，以及一段永不後悔的時光。

歐千華

民國一零九年八月十六日

於新生南路銅樂咖啡

中文摘要



空間，在詩歌中無論作為敘事抒情的場景，抑或是獨立的審美對象，皆是詩歌中不可或缺的面向。而空間描寫的句式，在魏晉南北朝之際發生重大的變化，連帶影響形式所開展的詩歌意境。

隨著中古時期，方位詞的語法化，詩歌開始普遍運用方位詞來深化空間層次、表現事物間的相對關係，並且明確詩人在詩境中的立身之處，使得詩歌展現的畫面更立體有序，且更具臨場感。而方位詞能夠將抽象事物地點化的特質，拓展了空間描寫句式的可能性，足以表達主觀性更強烈的情境。

另一方面，中古時期述補結構的興起，導致地點詞開始前移，不再拘於句末，進而導致語序的解放。在形式的層面上，此發展提供了詩人移字調聲的良好條件，配合六朝時期的聲律革新，遂造成一系列從節律到句法的形式新變，對後世的近體詩帶來深遠的影響。在語義的層面上，到了中古時期，構句原則有從「抽象原則」走向「臨摹原則」的趨勢，詞語的相對次序能夠暗含現實世界的事件順序，因此，詩人得以運用相應的句構，模擬真實的經驗，建構躍然紙上的詩歌空間，使得詩歌朝感官性、具體化的方向發展。

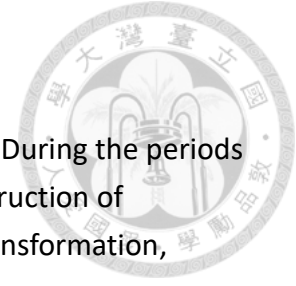
而在句式的層面，地點詞前移至句首，推進了動詞中介存現句的產生。到了南朝時期，存現句已成為與主謂句分庭抗禮的主要空間描寫句式，且兩者各自能孕育出不同的詩意。主謂句造就了以「物」為主的描寫視角，存現句則形成以「景」為主的視角。前者適宜敘事，並且以事理關係引發讀者的情感共鳴；後者善於融情於景，以感染式的抒情手法，使讀者興發感懷。

最後，因為主謂句與存現句的結構相異，其所展現的意象結構也截然不同，文中舉「上」、「下」、「入」、「出」等趨向動詞，將之置於兩種句式中，發現它們各自展現出不一樣的移動軌跡。因此證明形式即蘊含意義，當詩人對詩句進行倒置時，並非只出於格律要求或陌異化的嘗試，而是為了選擇更加符合詩歌情調的意象結構。

本文以空間描寫句式為切入點，發覺中古語法的變遷影響了詩歌的構句方式，而形式的改變，致使詩人建構出不同於前代的詩境。因此，我們得知，古、近體之間風格與景物關係的轉變，實與兩個時代間，語法背景的發展息息相關。

關鍵字：魏晉南北朝、五言詩、句式、空間描寫、古近之變

Abstract



The description of space is an indispensable aspect of poetry. During the periods of Wei-Chin, Southern and Northern Dynasties, the syntactic construction of descriptions of space in Chinese poetry underwent a significant transformation, which influenced the artistic expression of poetry.

As the grammaticalization of locative terms in Middle Chinese, poets started to widely use locative terms to create different layers of space, making the description of space in poetry more explicit and orderly. Moreover, the property of locative terms that is able to turn abstract things into locations also expanded the variety of the syntactic constructions of descriptions of space.

Besides, in Middle Chinese, because nouns of location do not fix at the end of the sentence as they used to be, word order becomes more flexible. In the aspect of form, this development provides the conditions for poets to change and adjust words and rhymes, with the cooperation of the innovation of tonal prosody happened in this period, resulting in the evolution of poetic form. In the aspect of meaning, the principles of sentence formation of Chinese language moves from 'abstract principles' to 'iconic principles,' resulting in the development of sensualization and concretization in poetry writing.

Furthermore, in the aspect of syntax, the shifting forward of the nouns of location encourages the expansion of the existential construction. In the period of Southern Dynasties, existential construction and subject-predicate construction become two main syntactic constructions of descriptions of space. On the one hand, the subject-predicate construction focuses on 'object' as its view of description, contributing to the 'resonant' mode of lyric. On the other hand, the existential construction focuses on 'scenery' as its view of description, contributing to the 'inflective' mode of lyric. In short, existential construction and subject-predicate construction differ not only at their sentence formations but at the structures of images they embody. These differences fundamentally influence the creation of poetic expressions.

This thesis takes the syntactic construction of descriptions of space as a starting point and presents how the transformation of syntax in Middle Chinese influenced the sentence formation in Chinese poetry, allowing the poets to create innovative artistic expressions that are different from their predecessors. Therefore, we can understand that the evolution between the Ancient and the Middle style poetry is in fact closely related to the development of syntax between two different periods in Chinese language.

目錄

謝辭.....	i
中文摘要.....	iv
Abstract.....	v
目錄.....	vi
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與範圍.....	1
第二節 研究回顧.....	4
第三節 研究方法.....	11
第四節 章節安排.....	11
第二章 六朝詩在空間描寫上的句式繼承.....	13
第一節 先秦空間描寫的句式及其藝術效果.....	13
第二節 兩漢五言詩：四言到五言的擴張.....	22
第三節 小結.....	33
第三章 方位詞的語法化.....	35
第一節 語法背景概述.....	35
第二節 地點—方位詞組對空間關係的強化.....	40
第三節 小結.....	59
第四章 存現句的擴展.....	62
第一節 語法背景概述.....	62
第二節 存現句帶來的新景物關係.....	80
第三節 小結.....	95
第五章 句式詞序對詩歌圖景的形構.....	97
第一節 趨向動詞——垂直移動.....	97
第二節 趨向動詞——內外移動.....	108
第三節 表「空缺義」的動詞.....	117
第六章 結論.....	124
參考書目.....	132



第一章 緒論



第一節 研究動機與範圍

如同人仰賴空間來定位自身、認知外界，詩歌也需要開展出內在的空間，以供詩意迴旋。無論是自然的山川林野、人為的樓閣屋室，皆是詩人筆下常見的場景，它們是搬演故事的舞台、是內心情感的反映，有時更躍居主角，成為吟詠的對象。透過空間描寫，讀者得知詩境中萬物如何羅列、敘述者立身何處、又以何種視角與環境互動，由此解讀詩中遠近、高低、內外等空間關係，以及所形成的張力與暗喻，並感受詩中空間營造出的意境。

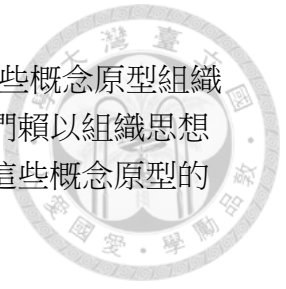
空間既是詩歌中不可或缺的面向，自然也是詩學重要的關注焦點，歷來從空間描寫分析詩人情感的研究所在多有，但較少關切刻劃空間時所採取的語言形式，以及其造成的藝術效果，即使涉及此面向，也僅侷限在單一詩人的修辭習慣，鮮少進行通盤的考察。

詩歌的風格與詩意來自語言形式的營造，而且，文本空間究非真山實水，詩歌既是詩人心意的體現，故詩中描繪的空間，並非對物體座標的客觀重現，而是詩人以己身為中心，對外在世界進行感知，重新形成環繞著自身的、有意義的場景描述。讀者進入的正是透過詩人組織的言語，所建構的詩中空間，見詩人之所見、感詩人之所感，所以詞彙的擇取、句式的構成，都會影響詩境的形成，而一字一句的調動、語序的轉變，也會為讀者帶來截然不同的空間感受。因此，本文認為，對空間描寫的語言形式的分析，是詩歌空間研究的重要基礎。

詩歌的形式分成多個面向，句式是其中重要的要素。句式，意即以一定模式將句中成分組織起來的結構，本文擬引用認知語言學的構式語法理論，來對空間描寫的句式進行分析。

認知語言學指的是基於語言學的認知研究，著重於研究語言與心智的關係，他們認為語言不是一種純粹客觀的現象，而與人的心智及身體經驗息息相關。語言形式也不是任意創造的，它可以從我們對現實世界的認知活動中找到解釋¹。

¹ 沈陽；馮勝利主編：《當代語言學理論和漢語研究》（北京：商務印書館，2008年），頁53-67。



認知語言學的重要學者 R.W Langacker 提出，語言是根據某些概念原型組織而成的，這些概念原型透過人類經驗的基本情景所構成，是我們賴以組織思想的模型。構式語法認為，語言中簡單句式的語義，正是反映了這些概念原型的內涵。²

因此，認知語言學重視句式³的研究，認為句式是語法中一種自足的存在，其具體意義源於詞項和形式的整合，而不等於各組成部分的簡單相加，如許多學者一再強調的，「句式裡整體的意義大於局部相加之和」，並且，句式一旦形成，便會反過來制約各組成成分的意義⁴。

構式理論中經常舉「雙及物句」為例。「雙及物句」的句式義為「給予」，典型的例子為「他給我一本書」，而在以下這個句子中：

鄰居賣我一把椅子

表示鄰居以賣的方式給我一把椅子，而「賣」的原義是「以貨物換取金錢」，並沒有給予的意思，句子中的各個成分也都不含此義，「給予」的語義是來自句子的形式，其它採此形式的句子，如「爸爸分我一口茶」、「老師准我兩天假」也都內含「給予」義⁵。

而空間描寫常用的存現句亦是如此。存現句的基本語義為「存在／隱現」，典型的句例為「教室裡有一群學生」，而如下面例子：

角落裡蹲著一個人

「蹲」不具有「存在」的意涵，但句子結構賦予了這層意義，且「蹲」這個動作也受到句式的影響，轉變為一種存在的狀態。

由此可知，在認知語言學的構式理論中，句子的語義蘊於形式之中，我們透過剖析句式，便可明白敘述者認知眼前世界的方式，以及傳達給讀者的訊息。因此，本文將援引構式理論，分析詩歌中的空間描寫句式，了解句式如何

² 束定芳主編：《語言的認知研究——認知語言學論文精選》（上海：上海教育出版社，2005年），頁 58。

³ 句式是構式的一種。構式（construction）的內涵原相當廣泛，因為在語言系統中，除了句子外，詞彙的構成也有一定的組織模式。不過，由於本文只聚焦探討句子層面，故後文的「構式」皆指「句式」。

⁴ 王勇；徐杰：〈漢語存在句的構式語法研究〉，《語言研究》第 30 卷第 3 期（2010 年 7 月），頁 62-70。

⁵ 張伯江：〈現代漢語的雙及物動結式〉，《中國語言》第 3 期（1999 年月），頁 175-184。

影響讀者從詩中體會到的畫面感？語序的調換是否會建構出不同的空間關係？並進一步探究，不同句式所營構的空間圖景，會開展出怎樣風格各異的詩境。

另一方面，句式結構相較其他語言形式，更能反映背景環境的語法轉變，例如唐代詩歌出現兼語式⁶、述補式⁷，便是源於中古語法的改變，而新句式的出現也反映在當代的詩歌之中。所以，通過梳理新句式的出現、舊句式的衰落與改變，我們可以探問，口語和詩歌的互動關係如何？時代之間語法的變化與詩歌風格的改變是否有關？

因此，本文擬以六朝五言詩為研究對象，探討此時代描寫、建構空間關係所運用的語言形式，及其演變的過程、原因，並論述形式轉變所帶來的風格差異。首先，空間描寫的句式，本文指主要表達「某物位於某處所」語義的句式，詩句中的人或物有明確的空間關係，例如動態的主動賓句「好鳥鳴高枝」，和靜態的存現句「門有萬里客」、名詞句「頭上藍田玉」等等。

再者，本文之所以選擇魏晉南北朝為時代範圍，第一個原因是由於材料的豐富性。六朝時期為詩歌蓬勃發展的時代，不但吟詠的題材多元，且詩人開始有意識的追求詩歌的美感與藝術性，著力於語言文字的經營與創新。尤其，南朝以降，追新求變之風更盛，詩人在詩歌形式上的各種嘗試，大大拓展了語言的可能性。因此，在六朝時期大量出現各種新的句式，提供我們豐富的研究素材。

第二個原因，乃是因為六朝詩人對「空間」的重視。在前代的詩篇中，空間往往只是襯托詩歌主題的背景，不具有獨立的地位。而到了晉宋之際，山水詩大量湧現，楊儒賓先生在〈山水是怎麼發現的——玄化山水析論〉一文中便認為：「由於受到玄學思潮的洗滌，加上當時前所未見的江南自然景觀，晉宋山水詩擺脫了傳統比喻寄懷的用途，以巧構形似之言，直接描述『山水』的本來面目。」⁸自然的空間在此時得到正視，成為詩人主要的審美對象。

《文心雕龍·明詩》中云：「宋初文詠，體有因革。莊老告退，而山水方滋；儷采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力而追新。」⁹詩人為了以詩歌摹寫物態、切近山水之貌，已無法安於舊有的表現形式，他們嘗

⁶ 即前一個謂語的賓語同時又作為下一個謂語的主語，結構為「主語+謂語+兼語+謂語」，如「鶴巢松樹遍 人訪華門稀」。

⁷ 即述語後接一個補語，其用來補充說明述語的動作行為的情況，結構為「和尚 打（述語）破（補語） 碗」，如「石角鈎衣破，藤枝刺眼新」。

⁸ 楊儒賓：〈山水是怎麼發現的——玄化山水析論〉，《臺大中文學報》第30期（2009年6月），頁209-254。

⁹ 〔南朝梁〕劉勰著；范文瀾著：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，2008年），頁65。

試創造各種巧言奇辭，窮究語言的邊界，試圖以筆下之文字，復現真實的自然。因此，此時詩歌中的空間描寫句式，遠比前代來得豐富且複雜，值得深入研究。

第三個原因則是由於時代的特殊性，在詩學上，魏晉南北朝是古體與近體轉關的過渡時代，近體詩在詩人們的嘗試下逐漸走向成熟，從風格到形式都有巨大的變革。另一方面，在語言學上，此時恰是上古語法走向中古語法的時期，並產生了新舊句式交替的浪潮。綜合以上的兩方面，六朝是一個關鍵的時代，適合我們去探討語法如何影響風格，且提供了另一個角度去理解古近之變發生的緣由。

最後，本文研究範圍限定在五言詩，以此聚焦研究範圍。在固定的字數下，觀察不同的句式結構，更能獲得有效的結論。而選擇五言詩的原因，一方面，因為五言乃魏晉南北朝時期最主要、發展也最成熟的體裁，從南朝梁的劉勰稱「五言居文詞之要，是眾作之有滋味者也，故云會於流俗。豈不以指事造形，窮情寫物，最為詳切者耶？」¹⁰鍾嶸指出五言詩由於句數適當，所以在詠物、敘事、抒情上皆能詳切的表達，是詩歌中的重要文體，再次證明五言詩乃是六朝的主流詩體。

而且，五言詩在往後的近體詩中也與七言分庭抗禮，堪稱是承上啟下的詩體，且其句式結構和《詩經》的四言較為接近，總體而言，聚焦於五言詩更有益於縱向的比對觀察。相對而言，一樣是近體詩常用的七言，在六朝時期才初初萌芽，所以數量較少，且因為字數差異的原因，在結構上也離《詩經》的四言體更遠，因此本文將以五言詩作為分析對象。

綜上所述，本文希望以句式結構為核心，梳理六朝時期空間描寫的特色，分析它們所建構起的詩中空間與意境，並且探究語法環境演變與詩體變革的關係。

第二節 研究回顧

(一) 以語言學方法介入詩學

本文採取語言學進路，對六朝五言詩的空間描寫句式進行分析。因此，首

¹⁰ [南朝梁]鍾嶸著；陳延杰注：《詩品注》（北京：人民文學出版社，1961年），頁336。

先回顧以語言學研究方法介入詩學的相關著作。

王力先生的《漢語詩律學》¹¹為早期成體系的討論詩歌語法的著作，書中將古體詩及近體詩的常用句式進行句式分析，並且在近體詩的章節中，提出「詞的變性」、「倒裝法」、「省略法」、「譬喻法」、「關係語」、「遞繫式」、「使成式」¹²、「處置式」，都是近體詩基本的特殊語法，對後來的研究起到奠基作用。其中「遞繫式」、「使成式」、「處置式」探討了中古語法變遷，是如何展現在詩句上。而「關係語」的提出亦十分具有獨創性，它提供了一個相對寬鬆的句式結構，使詩歌的分析不必被困在嚴格的常規語法中，而有更靈活的解釋。其中以處所詞作關係語的句式，與本文關係密切，不過，本書中「關係語」的界定還比較模糊，在許多情況下，本文句式分析可以在處所關係語的部分，提供更精確的論述。

其次，蔣紹愚先生的《唐詩語言研究》¹³亦是以語言學介入詩學的經典之作，書中〈唐詩的句法〉一章在王力所提出的觀點上對近體詩的語法研究作進一步延伸，因此在名目上雖與王力書相近，但其推論更加細緻深入。此書有一個重要前提，認為詩句大多應有常規語言中的原型，否則無法使讀者理解。所以詩句不會毫無限制的變形，以免造成嚴重的誤讀或難以理解的情形。在這一點上，矯正了王力在「倒置法」上過於寬鬆的解讀，也對我們在思考詩歌與常規語言的關係時，有很大的啟發。

而曹逢甫《從語言學看文學：唐宋近體詩三論》¹⁴同樣使用語言學方式分析唐詩，書中第二章〈從主題—評論的觀點看唐宋詩的句法與賞析〉採用主題句重新分析許多原本在解讀上有爭議的詩句。文中提及，近年來語言學界認為漢語為顯赫的「主題—評論」結構，故以傳統的主謂句解釋詩歌會有諸多扞格，也無法準確掌握古典詩的語意。此章通過單一句式重新分析我們熟悉的唐詩詩句，方法上值得借鑑。但是，因為作者試圖將大部分句子納入主題句的範圍中，在某些詩句上或有應用過度之嫌，這點上需要更謹慎地檢視。

洪波、徐傑的〈漢語單論元動詞帶論元賓語的歷史考察——兼論古代詩歌句法對常規句法的影響〉¹⁵一文中，則提出漢語歷史中的「單論元動詞帶論元賓語」現象，並發現此現象大量出現在唐宋詩中，進而認為詩歌的運用促進了此類句式的發展。這篇文章與本文關係密切，因為空間描寫的存現句，也包含

¹¹ 王力：《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，2005年）

¹² 王力定義的「遞繫式」即「兼語式」（注7），而「使成式」大致等同於述補式，只是結構中的補語必須是結果狀態。

¹³ 蔣紹愚：《唐詩語言研究》（北京：語文出版社，2008年）

¹⁴ 曹逢甫：《從語言學看文學：唐宋近體詩三論》（台北：中央研究院語言學研究所，2004年）

¹⁵ 洪波、徐傑：《歷史語言學研究》第九輯（北京：商務印書館，2015年），36-44頁

在「單論元動詞帶論元賓語¹⁶」現象中。文中考察從先秦到唐宋時期「單論元動詞帶論元賓語」的發展，並提出動作動詞中介存現句的出現，乃是源於處所詞出現於「單論元動詞帶論元賓語」的結構之前，此篇文章在歷時發展的梳理上脈絡明晰，可資參考。然而，作者認為這類句式大量出現在唐代，其推論的時代略遲。而事實上，筆者發現，「單論元動詞帶論元賓語」的現象在六朝時期便已成為詩中常見的現象。另外，文中也未提及此現象的產生原因。因此，本文的論述正可以在此方面，補充此文的空缺之處。

（二）詩學形式研究

上述我們回顧了從語言學角度介入詩學的著作。接下來，我們將關注詩學中，如何論述形式與詩意之間的關聯性。

葛曉音先生的《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》¹⁷一書中，溯源詩體中各種節奏形式的起源與演變。此書採用語料分析法，將詩體分類為多項基本句型，觀察各種句式的興衰與變化，在研究方法上可資本文借鑑。此外，葛先生亦著力探討節奏與詩體風格的關聯。如四言體兩句上下相應的結構，與比興常用的章句對應結構相輔相成，所以比興的聯想方式成為《詩經》的語言表達藝術。以及，五言詩因為比四言詩多一字的容量，且配合漢時盛行的「連動式、兼語式和雙賓語式句型」，而使五言詩成為一種更適合敘述的詩體等。此書中所探討的，形式與風格之間的互動，深具啟發性，唯書中探討較多的是節奏、字數的轉變，較少論及不同時代之間同步發生的語法變遷。因此，筆者希望本文在句型分類的基礎上，結合語法上的分析，更全面地探究句式與詩意之間的關聯。

蔡瑜先生〈永明詩學與五言詩的聲境形塑〉¹⁸、〈永明詩學的另一面向——「文」的形構〉¹⁹兩文為成系列的論著，對六朝時期的詩體變革著力甚深。在〈永明詩學與五言詩的聲境形塑〉一文中認為，永明時期受長期以來的梵漢交流的啟發，詩人發覺漢語自身的音樂性與可分解性，從而提出基於「四聲」系統的「八病說」。這一系列的聲律規範除了奠定了後世近體詩格律的基礎，更形塑出五言詩的「二三」節奏，進而營造出異音相從、同聲相應的「聲境」。而〈永明詩學的另一面向——「文」的形構〉則提出，永明詩人詩歌在語音自覺的基礎上，進一步開拓了詩歌文字上的新變。永明時期，為了符合聲律規範，

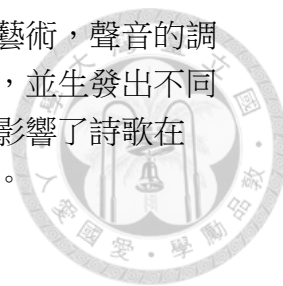
¹⁶ 單論元動詞指只可以蘊含一個論元的動詞，後面一般不可加賓語，如「白鳥飛」的「飛」字。

¹⁷ 葛曉音：《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》（北京：北京大學出版社，2012年）

¹⁸ 蔡瑜：〈永明詩學與五言詩的聲境形塑〉，《清華學報》，第45卷第1期（2015年3月），頁35-72

¹⁹ 蔡瑜：〈永明詩學的另一面向——「文」的形構〉，《漢學研究》，第33卷第2期（2015年6月），頁227-260

激發了詩人突破舊式的創新動因，再者，漢詩作為聲文交織的藝術，聲音的調配同時也牽涉了文字的調度，進而推動了新的語序與構句方式，並生發出不同於以往的詩意。由此可知，永明詩人對漢語特質的體察，深刻影響了詩歌在「聲」與「文」兩方面的變革，為後來近體詩的出現拉開序幕。



(三) 中古語法發展

本文試圖將六朝五言詩中的句子，放回中古時期的語言背景進行觀察，以此探究語法發展與詩風轉變的關係，並且進一步發掘詩歌與口語相合與分歧之處，因此，此處將回顧有關上古到中古語法變遷的論著。

魏培泉〈上古漢語到中古漢語語法的重要發展〉²⁰一文中，多方面地羅列出上古到中古時期語法史上的重要變革。文中提及的語法發展從詞法擴及句法，順序井然、內容完備，為重要的總論性文章。其中所列的「使成結構趨盛」、「引介所在、所自以及工具語的介詞不再位於動詞後」、「普通名詞表處所必須搭配方位詞」三點與本文關係密切，對六朝時期的空間描寫句式有重大的影響。後文將在各章節依序分析。

張楨《漢語介詞片語詞序的歷史演變》²¹中，詳細論述從先秦到唐五代之間，介詞片語在句中位置的改變及動因。由於中古時期，處所介賓詞組的語序改變，深刻影響了詩歌中空間描寫句式的發展，甚至產生出新的形式，連帶建構出嶄新的詩境。本文將參考文中所陳述的語法脈絡，進行句式的分析。

上述文章所指出的，皆是用語上實際可見的變化，而蔣紹愚〈抽象原則和臨摹原則在漢語語法史中的體現〉²²一文中，則談論構句原則的改變。蔣文中認為，漢語有從「抽象原則」轉為「臨摹原則（即時間順序原則）」的傾向，「抽象原則」意為「以邏輯—數學為基礎的規則」，而「臨摹原則」則不同，其「成分的組合和排列比較密切地反映現實界的情景」。並且，文中引用戴浩一〈時間順序和漢語的語序〉，解釋從上古步入中古，口語中的句子的語序，與真實的事件順序有相當的一致性。而在詩學上，學者亦認為古體到近體之間，有逐漸趨向感性和具體性的走勢，所以，蔣紹愚此論點的提出，使我們能以語法發展的角度看待詩歌風格的發展。

²⁰ 魏培泉：〈上古漢語到中古漢語語法的重要發展〉，《古今通塞：漢語的歷史發展》（台北：中央研究院語言學研究所籌備處，2003年），頁75-106

²¹ 張楨：《漢語介詞詞組詞序的歷史演變》（北京：北京語言文化大學出版社，2002年）

²² 蔣紹愚：〈抽象原則和臨摹原則在漢語語法史中的體現〉，《古漢語研究》第4期（1999年），頁2-5

戴浩一〈時間順序和漢語的語序〉²³是前文的引據之一。戴浩一在文章中提出著名的「時間順序原則」，也就是「臨摹原則」，他表示：「兩個句法單位的相對次序決定於它們所表示的概念領域裡的狀態的時間順序。」且此理論「管轄著漢語中大多數可以定出的句法範疇的語序表現」。

他舉「在」為例，表示「在」出現於動詞前表示事情發生的處所，出現在動詞後表示事情過後參與者所處的位置。例如「小猴子在馬背上跳」，此句中「在馬背上」的狀態先於動作的開始；而「小猴子跳在馬背上」，則動作的狀態先於位置的狀態。

戴浩一所提的「臨摹原則」不只適用在口語中，也可成為我們分析詩歌構句的原則之一。

(四) 認知語言學理論

認知語言學的構式語法，為本篇文章分析句式的指導理論，故此處對其相關的引介論著，進行簡單的梳理。

文旭〈認知語言學的研究目標、原則和方法〉²⁴中總結了認知語言學的各项理論原則與方法。認知語言學的基本精神在於，認為自然語言是人類心智的產物，語言的組織方式出於原型概念的形成，而原型概念的產生又與人類的身體經驗有關，並受到心理、文化、社會等各層面的影響。因此，認知語言學的目標是透過對語言結構的研究，探索「概念系統、身體經驗、語言結構之間的關係，以及語言、意義、認知之間的關係」。認知語言學家以此原則為前提，開展出各項理論。

書中簡介了具代表性的學者所提之論點。C.Fillmore 的「框架語義學」，「『語義框架』為詞義的存在及使用提供了背景與動因。詞語可以通過其所在的語言結構，按照一定的原則或方法選擇和突出基本的語義框架的某個部分」，這原理與構式語言學具有內部的聯繫。而 R.Langacker 的「認知語法理論」提出「概念原型」與「意象圖式」，認為意象圖式「反映天生的認知能力，是心理經驗的基礎」，而概念原型雖有天生的基礎，但大抵是由經驗形成的，體現了人類認知能力與外在世界、身體經驗的關係。而「概念原型」與「意象圖式」這兩個概念，幫助我們在本文中展現詩人的心理活動，並得以與句式所展現的圖景作出連結與呼應。

²³ 戴浩一；黃河：〈時間順序和漢語的語序〉，《國外語言學》第 1 期（1988 年），頁 10-20

²⁴ 束定芳主編：《語言的認知研究——認知語言學論文精選》（上海：上海教育出版社，2005 年），頁 58。



崔希亮在〈認知語言學理論與漢語位移事件研究〉²⁵一文中，便運用認知語法理論，對各種移動事件進行分析，他指出句子的語序與說話者的「取景窗口」息息相關，如：

一列火車向南京開去
一列火車開向南京

前者處所在述語前，為過程取景，語義重在移動過程；而後者處所在述語與介詞之後，為結果取景，語義重點則反之。另外，語序也會影響接受者所得到的「意象圖式」，如：

在船上跳
跳在船上

前者為容器圖式，表示整個事件都發生在「船上」這個容器的範圍中，而後者為路徑圖式，物體是由容器外移動至容器內的。其次，兩種語序所呈現的「意志性梯度」與「動力來源」也不一樣，如：

小船向湖心漂
小船漂向湖心

前者意志度高，是生命體有意為之的移動，且動力來源往往來自內部；後者意志度低，是自然發生的現象，而非自主行為，其動力來源多來自於外部，如風、水流所造成。這些語序造成的語義差異，對分析詩歌中不同語序的句式有很大的啟發，並幫助我們對詩句做出更細膩而新穎的詮釋。

在構式語言學理論上，本文參考 Adele E. Goldberg 《構式：論元結構的構式語法研究》²⁶中對構式概念與應用的論述。Goldberg 將構式定義為：

C 是一個構式當且僅當 C 是一個形式—意義的配對 $\langle Fi, Si \rangle$ ，且 C 的形式 $\langle Fi \rangle$ 或意義 $\langle Si \rangle$ 的某些方面不能從 C 的構成成分或其他先前已有的構式中得到完全預測。

²⁵ 崔希亮〈認知語言學理論與漢語位移事件研究〉，《當代語言學理論和漢語研究》（北京：商務印書館，2008年），頁53-67。

²⁶ [美] Adele E. Goldberg 著；吳海波譯；馮奇審訂：《構式：論元結構的構式語法研究》（北京：北京大學出版社，2007年）

其言表示，構式是一個獨立而完足的結構，同時兼具特定的形式與意義，其整體的語義不可從其組成部分得出。在第二章〈動詞和構式的互動〉中，詳述了動詞如何延伸構式的意義，而構式又是如何反過來制約甚至偏移動詞的原義，有利於我們討論不同詩句中，同一動詞的各種語義變化。

而張伯江的〈句法語法理論與漢語句式研究²⁷〉及〈現代漢語的雙及物動結式²⁸〉兩篇文章，以雙及物式及把字句為例，展示構式的精神如何運用在實際的句式分析之上，並且深入淺出地解釋構式如何利用簡單的原型結構，孳乳出豐富的語義，而得以靈活地運用在各種口語場景中。而且，張伯江的文章從漢語的角度書寫，更契合漢語古典詩的研究。

不過，上述的構式理論著作，皆較少觸及空間描寫的句式。因此本文參考了王勇、徐傑的〈漢語存在句的構式語法研究²⁹〉。文中將「桌上攤著三張白紙」這類的句子，定義為存現句，做為一個構式，其語義為表示事物的存在。並且，進一步提出存現句在口語中能接納的動詞，以及存現動詞在構式中呈現的幾種典型，包括「事物的存在狀態」、「存在帶來的結果」、「存在的前提條件」以及「存在的方式」。文中對存在句的解析深入透徹，本文深受啟發。

然而，前文中雖對存現句做出精確的定義，但未涉及存現句的歷時發展，故本文引用石毓智〈語言學假設中的證據問題——論「王冕死了父親」之類句子產生的歷史條件³⁰〉，文中「漢語存現句結構的歷史變化」一節提出，動作動詞中介存現句的產生與中古述補式的興起有關。張幀《漢語介詞片語詞序的歷史演變》也持相似論點，認為補語的出現擠佔了處所詞的位置，而造成其前移，且張幀的著作中，除了存現句，更廣泛地觸及其他處所前移的空間描寫句，故可適用於分析六朝時期多樣的句式上。

而本文在此論點基礎上延伸，探討中古時期的語法變遷，如何鬆動本來的句法結構，進而產生了諸多構句方式。新句式的出現，拓展了詩人調動字詞的彈性與自由，提供中古時代詩體變革的良好條件。本文希望以此更加完善的勾勒出節奏、聲律、句法乃至詩意之間的連動關係。

²⁷ 張伯江〈句法語法理論與漢語句式研究〉，《當代語言學理論和漢語研究》（北京：商務印書館，2008年），頁495-507。

²⁸ 張伯江：〈現代漢語的雙及物動結式〉，《中國語言》第3期（1999年月），頁175-184

²⁹ 王勇；徐杰：〈漢語存在句的構式語法研究〉，《語言研究》第30卷第3期（2010年7月），頁62-70

³⁰ 石毓智：〈語言學假設中的證據問題——論「王冕死了父親」之類句子產生的歷史條件〉，《語言科學》第6卷第4期（2007年7月），頁39-51

第三節 研究方法



本文試圖探討六朝詩空間描寫的句式結構，以及句式營造出的空間關係。在分析方法上，本文分別以縱向與橫向兩個面向分別進行。縱向面是六朝前到整個六朝的時代對照，梳理不同時期的句式變化，比較各自的特徵以及對應產生的風格差異；橫向面是當代詩歌與口語的對照，本文以中古語法的研究成果與口語語料，試圖還原當時的語言背景，如此可以觀察出詩歌句式在口語中的原型，或是詩歌在藝術追求下，歧出於口語的發展軌跡。

如今，許多詩學研究在闡述古典詩語言的特殊之處，常以現代語法的角度去觀察，然而現代語法中已發展成熟的用法，詩人所處時代可能未肇其端，而現代已衰亡的語法結構，反而可能普及於彼時。若皆以後觀前，可能將常態視為有意造奇，或是反將詩人的獨特發明看作普通的形式，忽略了真正的創新，錯過了新形式首次出現的時刻，從而無法掌握詩歌語言的發展史，也不能準確地觀察詩歌與一般口語之間的交互關係。而當我們忠實地將詩句放回與之相符的時代背景上時，才能精確地體察詩人匠心的獨創與改造，也才能發現詩語如何異於常語。

而在具體操作上，本文採用語料分析方式。在詩歌材料方面，本文將蒐集魏晉南北朝的五言詩，以及做為比較對象的《詩經》、兩漢五言詩，並依照句式結構進一步分類。透過各類句式數量的消長，建構起整體的發展脈絡，探討詩句與當代語法環境的關係，並且藉由歸納出的典型句式，分析它們營造出的各各不同的詩意與風格。在引用文獻上，《詩經》語料引用自余培林的《詩經正詁》³¹，兩漢及魏晉南北朝的詩作，則引自遼欽立的《先秦漢魏晉南北朝詩 一百三十五卷》³²。在口語語料方面，則採用中央研究院的「上古漢語標記語料庫」及「中古漢語標記語料庫」為語料來源，剖析當時空間描寫的句式結構，以利跟詩歌進行更細緻的對照。

第四節 章節安排

本文共分為六章，除卻「緒論」與「結論」兩章，內文分四章展開論述，將以句式為中心，向上追尋語法環境的變遷，向下分析詩歌意境的差異。

第二章為「六朝詩在空間描寫上的句式繼承」。本章將爬梳《詩經》和兩漢

³¹ 余培林：《詩經正詁》（台北：三民書局，2007年）

³² 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩 一百三十五卷》（台北：學海出版社，1984年）

五言詩在空間描寫時所採用的句式，以及其形成的藝術效果，並且觀察先秦兩漢的句式在六朝詩的繼承以及衰弱的情況。

第三章為「方位詞的語法化」，旨在說明中古時期，方位詞在口語中逐漸語法化後，連帶地也在詩歌中普遍使用，進而形成了方位詞組的形式，而方位詞的出現，導致詩境中空間相對關係的強化，並以謝朓、殷鑿、何遜的詩作為觀察對象，說明方位詞的加入，對整體詩境的塑造所起的積極作用。

第四章為「存現句的擴張」。本章提出中古時期出現的新句式，以「有」之外的動作動詞為中介的存現句，並梳理其產生的起源及發展脈絡。並且觀察存現句在中古口語和詩歌中頻繁出現後，所帶來新的構句方式，以及不同於以往的景物關係。

第五章為「句式詞序與詩歌圖景的差異」，在第四章的基礎上，進一步分析在同樣的述語下，主謂句和存現句各展現出的不同詩歌圖景，藉以論證漢語的詞序對語意的影響，以及詩人如何利用此語言特點，栩栩如生地描寫眼前的景色。

最後，第六章為「結論」，將分為三個部分歸納本文的論述，分別為「口語和詩歌的關係」、「語序的解放與詩體變革」、「空間描寫句式的改變對詩境的影響」，透過這三個層面，對語法、聲律、風格三者的相互關係提出具體的論述。

第二章 六朝詩在空間描寫上的句式繼承

本章將分析六朝之前詩歌在空間描寫上的表現形式，以及這些句式的發展與衰落。並且，進一步論述六朝詩歌對既有空間描寫句式的繼承與改造。本章將分節列舉並分析四言體《詩經》以及五言體「兩漢五言詩」的句式，並論述其藝術效果。³³

第一節 先秦空間描寫的句式及其藝術效果

先秦時期的主要詩歌作文為《詩經》，本節透過對《詩經》的觀察與分析，歸類出四種空間描寫句式，分別為「主謂句」、「存現句」、「方位名詞後置」、「物體與處所並列」，其中最主要的模式為「主謂句」，它的數量遠勝其他句式，其次為「『有』字存現句」，而後三種句式則數量甚少，仍處在發展的初期。

一、主謂句

在上古時期，主謂句是強勢句式，故處所一般置於述語後，並且由介詞帶領，如：

「南越王頭已懸於漢北闕。」（《史記·匈奴列傳》）

「日出於東。」（《禮記·祭義》）

在表達事物存在於某處時，必須要以物體為主語，而後帶出其處所。在詩歌作品中的表現也是如此，故《詩經》中空間描寫時採用得最頻繁的便是「主謂句」。再者，當句中賓語為處所時，一般須以介詞來引領，而上古時期最主要的處所介詞為「于」，所以《詩經》中絕大多數的主謂句式皆以「于」引介處所。

（一）介詞：「于」（於）

《詩經》中最基礎的空間描寫句式，便是「主語（物體）+述語+于+賓語（處所）」的結構，如：

（1）a. 雞棲于埘。（《王風·君子于役》）

³³ 本章的口語語料引自「中央研究院上古漢語標記語料庫」，而詩歌語料引自余培林：《詩經正詁》（台北：三民書局，2007年），五言古詩則引自遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩一百三十五卷》（台北：學海出版社，1984年）。

- b. 魚躍于淵。(《大雅·旱麓》)
- c. 蒺藜于野。(《唐風·葛生》)
- d. 鶴鳴于埵、婦歎于室。(《豳風·東山》)
- e. 鶴鳴于九皋。(《小雅·鶴鳴》)



這類詩句用來表達物體進行動作於何地，不過除此之外並沒有傳遞更多的訊息，僅是一種比較樸素的紀錄，因為結構相當精簡，缺乏個別特殊性的描寫，所以容易被簡化為一種具普遍性的代表圖景。比如(1a)「雞棲于埵」被作為一種傍晚的典型景象，千家萬戶都可以見到；(1b)全句「鳶飛戾天、魚躍于淵」，則是舉鳶和魚為代表，描繪出一種萬物各得其所的狀態。

另一類則在前述的形式上，增加了對物體狀態的形容，如：

- (2) a. 葛之覃兮、施于中谷。(《周南·葛覃》)
- b. 翩彼飛鴉、集于泮林。(《魯頌·泮水》)
- c. 碩人敖敖、說于農郊。(《衛風·碩人》)
- d. 交交黃鳥、止于棘。(《秦風·黃鳥》)
- e. 營營青蠅、止于樊。(《小雅·青蠅》)

從所舉的例子可以發現，這類句式包含的內容更加豐富，同時呈現了物體的動作與狀態，與前一種句式相比，描寫性增加，物體形象更細膩、富有畫面感，而且物體的特殊性也由此顯現。比如同樣是吟詠棲止的黃鳥，有(2d)裡以清脆聲音為特徵的黃鳥，也有體型小的「綿蠻黃鳥」；一樣是蔓生的葛草，有(2a)中長長的葛草，也有枝葉茂盛的「莫莫葛藟」。自然中萬物的千姿百態透過詩歌語言表現出來後，讀者可以感受到句中的一草一木，乃是詩人經驗中的景物。不過，一旦要增加表現的內容，四言詩字數過短的弊端也隨之浮現，若要對物體進行修飾，一個句子的容量便無法負荷，需要上下句方可達意。

(二) 動詞：「在」

如前所述，大多數的動詞在搭配處所賓語時，都需要介詞來引導。不過，《詩經》裡正有一個特殊動詞可以與處所直接相接，即是「在」，其動詞義為「存在」。值得注意的是，「在」在上古時期還未虛化出成熟的介詞功能，通檢《詩經》全書，只有寥寥幾例以「述語+在+處所」的形式出現，下列為例子

34：

³⁴ 梅廣認為「在」位於動詞後的例子可視為並列結構，如「出在小國」(《左傳·文公6年》、「竄在荊蠻」(《左傳·昭公26年》)，直到後世用於連動式中，才慢慢發展出動後介詞的用法。參見梅廣：《上古漢語語法綱要》(台北：三民書局，2015年)，頁248-250。延續此說法，下列



- (3) a. 魚潛在淵、或在于渚。(《小雅·鶴鳴》)
b. 魚在藻、有頌其首。(《小雅·魚藻》)
c. 王在鎬、豈樂飲酒。(《小雅·魚藻》)
d. 或息偃在床、或不已于行。(《小雅·北山》)
e. 對越在天、駿奔走在廟。(《周頌·清廟》)

梅廣在《上古漢語語法綱要》一文中，認為「在」位於動詞後的例子可視為並列結構，如「出在小國」(《左傳·文公 6 年》、「竄在荆蠻」(《左傳·昭公 26 年》)，直到後世用於連動式中，才慢慢發展出動後介詞的用法。延續此說法，下列「魚潛在淵、或在于渚」一列中可解為「魚潛而在淵」的語義。而由於「在」字有「存在」的動詞義，因此在上述的句例中，更著重於事物的停留，如「魚潛在淵、或在于渚」描述魚兒的駐足之所，而「或息偃在床」，則強調大夫耽於逸樂，對比下句詩人自己的「不已于行」，暗喻臣工之間勞逸不均的諷刺。

而《詩經》中的「在」大致上還是都作為動詞出現。跟其他的動詞不同，「在」的動作義不顯著，連帶使整個詩句的動態感較為薄弱，和上述的介詞「于」引領的句式相比，訊息含量更低，通常純粹用來表示物體的位置。這一分類最基本的句式為「物體+在+處所」，如：

- (4) a. 伊威在室、蠨蛸在戶。(《豳風·東山》)
b. 有鷺在梁、有鶴在林。(《小雅·白華》)
c. 綢繆束薪、三星在天。(《唐風·綢繆》)
d. 東門之墀、茹蘆在阪。(《鄭風·東門之墀》)
e. 瑟彼玉瓚，黃流在中。(《大雅·旱麓》)

我們將(4a)的上文一起列出以做比較：「果臝之實、亦施于宇。伊威在室，蠨蛸在戶。」此句描述東征之士歸鄉以後，見到的家園破敗之景。前兩句採用「動詞+于」的句式，寫枯樓的藤蔓已爬到屋簷下，來形容久未打理的荒廢屋舍，強調的是藤蔓動態的生長；而後兩句則使用「在」為動詞，以地虱、蜘蛛之類蟲子竟居於室內，暗示家中冷清的光景，強調的是物體靜態的所在。

除了(4a)、(4b)、(4c)這種一句獨立表義的形式，還有連結上句以表義

「魚潛在淵、或在于渚」一列中可解為「魚潛而在淵」的語義。而張楨也認為「在」位於動詞後的例子相當少，搭配的動詞亦十分受限，因此認為「在」在先秦時還未真正發展出介詞功能。參看張楨：《漢語介詞詞組詞序的歷史演變》(北京：北京語言文化大學出版社，2002年)，頁11-13。

的例子，如(4d)、(4e)。(4d)中「東門之墀」為東門的場圃，是大範圍的空間，「阪」則是在場圃中的土坡，為內含的小範圍空間，所以兩句必須共讀，意為「茹蕙在東門場圃的土坡上」，形成一種全體與部分的層次，(4e)也是同理。先以整個場景領起全句，給讀者大概的空間定位，再聚焦於局部，說明物體所在的確切位置，這是利用四言詩上下足義的形式特徵所建立的空間層次。

與「于+動詞」相同，此結構亦能在交代物體處所之外，添加對物體的補充說明，此類型可分為兩種句式，一種是將補充說明置於下句，另一種則置於上句，首先看第一種，如：

- (5) a. 鴉鳩在桑、其子七兮。(《曹風·鴉鳩》)
- b. 鴛鴦在梁、戢其左翼。(《小雅·鴛鴦》)
- c. 乘馬在廐、摧之秣之。(《小雅·鴛鴦》)
- d. 敝筍在梁、其魚唯唯。(《齊風·敝筍》)
- e. 清人在彭、駟介旁旁。(《鄭風·清人》)

(5a)、(5b)、(5c)、(5d)藉代名詞「其」、「之」回指上句的物體，利用虛詞達到連結兩句的效果，這個手法在《詩經》被廣泛運用，以克服其體量不足的問題。(5d)、(5e)用疊字進行修飾，前者以魚的悠游之狀，強調魚筍之破敗，後者以裝備精良的戰馬，烘托清城兵士的壯盛軍容，皆用其他事物間接描述上句物體的狀態，也是另一種聯繫上下句的方式。

再者，第二種類型的補充說明則置於上句，如：

- (6) a. 關關雎鳩、在河之洲。(《周南·關雎》)
- b. 有狐綏綏、在彼淇梁。(《衛風·有狐》)
- c. 殷其雷、在南山之陽。(《召南·殷其雷》)
- d. 嘒彼小星、三五在東。(《召南·小星》)

「關關」、「綏綏」、「殷」、「嘒」等詞位於定語或謂語的位置，皆是用於修飾物體的狀態，而後句再帶出物體所在的處所。因此，第二種類型比上述第一種，更加著重於物體本身形貌的描寫，而與「于+動詞」類的句式，如「葛之覃兮、施于中谷」相比，缺少了物體的動作，但多出了字數空間來詳述處所的資訊，如「在水一方」、「在周之庭」、「在我室兮」、「在彼豐草」、「在浚之郊」³⁵等等，而(6d)則較為特殊，將多出的字數用來補足「小星」存在的情狀，是零星的「三五」散布。因此，從不同句式的擇取，可以知道詩人欲重點表達的訊

³⁵ 原文來源依序為《秦風·蒹葭》、《周頌·有瞽》、《齊風·東方之日》、《小雅·湛露》、《鄘風·干旄》。

息，這自然也會影響讀者接收到的詩歌畫面。

綜合以上分析，以「于」為介詞的主謂句，由於可以涵納各種動詞，故其所描繪的場景動態感強，較長於敘述。而以「在」為動詞的主謂句，由於「在」的動作義薄弱，更適合用來標明物體在空間中的靜態位置，且因為動詞「在」不需介詞就可與處所連接，故可在短小的四字結構中，省出空間加入修飾語，在物體和處所的狀態上都有所著墨，所以較長於描寫。

二、 存現句

存現句的語義為「某地方存在某事物」，其結構為：「處所+存現動詞+物體」。最基本的存現句以「有」為存現動詞，中古開始逐漸有許多動詞能擔任存現動詞，然而，上古時期的存現句仍在發展的初期，所以僅有「有」字存現句，如：

「山有木。」(《左傳·隱公》)

「楚幕有烏。」(《左傳·莊公》)

詩歌語言反映了此時的語法環境，《詩經》中也只出現「有」字存現句，不過它相當活躍，是《詩經》在空間描寫時第二常用的句式，僅次於主謂句。

《詩經》存現句最基本的形式如下：

- (7) a. 阪有漆、隰有栗。(《秦風·車鄰》)
- b. 山有扶蘇、隰有荷華。(《鄭風·山有扶蘇》)
- c. 東有啟明、西有長庚。(《小雅·大東》)
- d. 南山有臺、北山有萊。(《小雅·南山有臺》)
- e. 中田有廬、疆場有瓜。(《小雅·信南山》)

存現句著重表現物體的位置，與前文的「在」字主謂句在功能上有相似之處，但是語意焦點卻大有差異，主謂句以物體為主角，處所只是物體活動的背景，而存現句以處所為主角，物體用來說明處所的情況。所以，此句式所營造的詩境也與主謂句不同，往往是先拉出整體場景框架，告訴讀者大致的空間關係，再敘寫空間內含的事物，由此構成一幅完足的景象。

以實例來說明，我們舉「在」字主謂句的(7b)「有鷺在梁、有鶴在林」，和存現句的(7e)「中田有廬、疆場有瓜」相比較。兩者句中的語素相似，只是語構相反，前者是物體為主語，後者是處所為主語，但詩意上卻相當不同。先

看「有鷺在梁、有鶴在林」，其出自《小雅·白華》，此詩刺幽王取申女為后，又得褒姒以黜申后，故以「鷺」喻褒姒，以「鶴」喻申后，暗示「鷺鶴皆食魚之鳥，鷺惡在梁有魚可食，鶴善反在林不得食魚」³⁶。可知此句中以鷺、鶴為主角，作為投射人事的譬喻物，詩人要表達的是鷺、鶴的處境，而非魚梁、山林的狀況。

而存現句的「中田有廬、疆場有瓜」，其出自《小雅·信南山》，為豐年祭祀祈福之歌，此句義為「田中築有廬舍以利耕作，田畔的溝壟也種了瓜果以盡地利」³⁷，強調土地皆被善用，故顯然關注焦點不在廬、瓜，而在土地、疆場的情狀。從以上例子可知，主謂句與存現句由於句構有別，所傳達出的詩意也截然不同。

另外，因為存現句有建構場景的作用，在《詩經》經常被用於對偶句，如（7）一類的全部句子，皆是點出高低、東西、南北、內外兩個相對的極點來含括整個空間³⁸，拉出詩中世界的框架，繼而說明其中存在的事物。不過，雖在文本中常以對偶形式出現，但存現句其實自身就能單句成意，只有極少數分為上下句：

f. 彼澤之陂、有蒲與荷。（《陳風·澤陂》）

存現句與主謂句相同，若要在闡明物體與處所之外，還欲多做補充，則需要下句的輔助，如：

- (8) a. 園有桃、其實之毅。（《魏風·園有桃》）
- b. 隰有萋楚、猗猗其枝。（《檜風·隰有萋楚》）
- c. 南有樛木、葛藟纍之。（《周南·樛木》）
- d. 新臺有泚、河水瀾瀾。（《邶風·新臺》）

以上使用虛字回指、疊字描寫的方式與主謂句相似，如（8c）「葛藟纍之」中的「之」指代上句的樛木，既點出其生長地，也指出攀附著它的事物，讓詩句中的樹木更加形象化。不過，存現句尚有一種特別的組合，如下：

³⁶ 余培林引《毛詩》、《集傳》，皆認為此詩暗喻幽王之事。余培林：《詩經正詁》（台北：三民書局，2007年），頁336。

³⁷ 余培林：《詩經正詁》（台北：三民書局，2007年），頁455。

³⁸ 宇文所安在〈一個非創造的世界：宇宙的起源、概念和對偶句〉一文中，認為在中國古典詩中，經常使用對偶句中的兩個極點代指整體。文中舉錢起〈送元評事歸山居〉詩：「水宿隨漁火，山行到竹扉。」詩中以「山」、「水」代表詩人在旅途過程經歷的整個場景。見宇文所安著，陳小亮譯：《世界的徵象：中國傳統詩歌與詩學》（北京：中國社會科學出版社，2013年），頁55-63。

- e. 南有喬木、不可休息。(《周南·漢廣》)
- f. 牆有茨、不可埽也。(《鄘風·牆有茨》)
- g. 維南有箕、不可以簸揚。(《小雅·大東》)



先以「有」肯定物體的存在，卻繼而以「不可」推翻其存在的意義，表示其存在為徒勞，給予讀者心態上的落差，以製造詩意上的矛盾與轉折，藉由語義上的衝突製造懸念或凸顯強烈的情感，使詩意更具張力。

存現句雖然有獨特的形式功能，但也有其缺陷。因為上古時期的存現句尚只能以「有」為存現動詞，句中也沒有動詞的位置，所以詩句的涵義有限，只能表達物體的存在，卻無法形容物體如何存在。因此，上古時期的存現句應用場合受限，直到中古時期，存現動詞的種類變得多元時，存現句才有了長足的發展，開始被更廣泛的使用，本文第四章將重點論述這個過程。

三、處所與事物並列

在《詩經》的空間描寫中，利用虛詞來聯繫上下句的手法相當常見，另一種手法則與之相反，捨棄虛詞甚至動詞的連接，純粹以名詞組的形式，將物體與地點分置於上下句，具體句式如下：

- (9) a. 揚之水、白石鑿鑿。(《唐風·揚之水》)
- b. 菀彼柳斯、鳴蜩嘒嘒。(《小雅·小弁》)
- c. 殖殖其庭、有覺其楹。(《小雅·斯干》)
- d. 牧野洋洋、檀車煌煌、駟騶彭彭。(《大雅·大明》)

(9a) 到 (9d) 的描寫由大而小，皆上句言處所，下句形容物體，彰顯出詩中處所的景色。如 (9d) 描寫武王滅殷的場面，詩句先展現出廣大的牧野，接著羅列出牧野上的事物，包含色彩鮮明的檀車、壯碩的車駕駟馬，以此烘托出戰場上兩軍對峙的雄壯氣勢。

因為《詩經》詩句短小，經常是兩句成義，一旦此情形成為《詩經》的主要模式，上下句之間便形成隱性的吸引力，綜觀五、七言詩，沒有一種體式的兩句之間的關係比四言詩還要緊密。透過這種句間連結，即使兩句之間表面上沒有任何語法的連結，但意義上卻是連貫的，也因為上下句之間的留白，處所與事物之間的關聯比較寬鬆自由，提供讀者更大的想像空間。

另一方面，此句式省略動詞與介詞，使詩句有更多的空間可以進行描寫，從上述的例子便可發現，其採用了豐富的修飾手法，無論是處所還是物體，皆

盡顯其形狀，如此高的語義密度，勝過上述所有的句式。不過，此句式終究缺乏動詞，所以長於場景描寫，但不適合敘事。



因此，詩人若希望能含蓄表達事物的空間位置，同時加強詩句的敘事性與情感性，往往會採用動詞進行引導。如下：

- (10)a. 瞻彼淇奧、綠竹猗猗。(《衛風·淇奧》)
- b. 出其東門、有女如雲。(《鄭風·出其東門》)
- c. 陟彼景山、松柏丸丸。(《商頌·殷武》)
- d. 汎彼柏舟、在彼中河。(《鄘風·柏舟》)

此表達形式由兩句組合而成，上句為省略主語的述賓句，描述詩中主角的行動及地點，下句則為一般的主謂句，形容地點中的事物樣態。這種方式亦能表達「某處有某物」的語義，不過與上述的幾種句式皆不相同，它並非以全知視角羅列空間中的事物，而是以詩人的視角出發，走入空間之中。當詩句以動詞做為開頭，詩人彷彿說著「看那淇水之湄……」(《衛風·淇奧》)，帶領著讀者領略眼前的風光，而讀者隨著詩人「瞻」、「陟」、「汎」等身體動作，在空間中遊走，體會不同的移動方式帶來的視覺差異。這種句式深具臨場感，容易引起共鳴，多用於抒情。

此外，此形式有另一種變形，即是主語出現在上句中，如下：

- e. 我行其野、芄芃其麥。(《鄘風·載馳》)
- f. 我行其野、蔽芾其樛。(《小雅·我行其野》)

因為詩人主體的出現，詩句的主觀性更強，更適合表達強烈的內在情感。如以上兩例，皆是形容詩人獨自奔波於原野的所見，兩詩的情調皆憂傷低鬱。這種以動詞引領的句式，以詩人的行動為軌跡，娓娓帶出一整個行旅的歷程，情景連貫，詩意渾融，多見於《詩經》和漢魏古詩，但隨著詩歌鍛鍊警句之風日盛，「可以句摘」的藝術美感流行，此句式便逐漸稀少。

四、 方位名詞相關句式

方位詞是「上、下、左、右、前、後、內、外」等表達空間關係的詞類。在現代漢語中，名詞需要加上方位詞才可擔任處所的角色，如「田裡」、「桌上」，但上古時期卻不是必要的，故此時的方位名詞還是名詞下的次類，還未成為句語法功能的獨立詞類。在當代的詩歌中，使用方位名詞來標明相對位置的用法較少，在《詩經》的空間描寫中也較不常見，如以下：



- (11)a. 子之湯兮、宛丘之上兮。(《陳風·宛丘》)
b. 十畝之外兮、桑者泄泄兮。(《魏風·十畝之間》)
c. 二矛重英、河上乎翱翔。(《鄭風·清人》)
d. 樂彼之園、爰有樹檀、其下維葍。(《小雅·鶴鳴》)
e. 東門之枌、宛丘之栩。子仲之子、婆娑其下。(《陳風·東門之枌》)

此時處所與方位名詞間大多都以「之」字相接，在節奏上有舒緩的作用，但內容密度也因此降低，到了六朝，詩歌語義逐漸緊縮，通常便會省略「之」字。

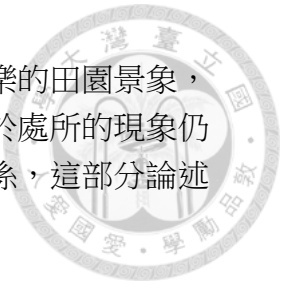
另一種常用虛詞是「其」字。如(11d)、(11e)，因為處所的描述甚為詳細，長達兩句，為了在處所中引入物體，又不能使處所和物體的關係太疏離，故以「其」字扣回前句。在前文的例子中，我們已知「其」聯繫上下句的作用，在這裡更可發現，「其」有跨越數句的連結能力。這種手法有著長句的特有效果，可以先細緻描寫空間的景象，再將焦點轉向物體，如同搭建好舞台背景，主角再姍姍而入，而且語脈連貫，一氣呵成。在例(11e)裡，便以這種句式達到良好的藝術效果，此詩為男子戀慕女子的情歌，句中從景色描寫緩緩拉近至婆娑起舞的女子，便似電影運鏡一般，將子仲家女孩的芳姿和少年的愛慕眼光，活靈活現的表現出來。

但是，若沒有前述的代名詞來回扣前文，便須仰賴上下句之間隱性的形式呼應，達到聯繫語義的效果，比如(11a)、(11b)、(11c)。其中前兩例都是上句形容物體，下句說明處所，後一例則相反。首先，(11a)「二矛重英、河上乎翱翔」，詩中的鏡頭先停在兩柄長矛上獵獵飛舞的紅纓，而後逐漸擴大到遠景，帶出持矛兵士們巡守的河上，軍隊旗幟鮮明，極具畫面感。

其次，(11b)出自〈宛丘〉，全句為「子之湯兮、宛丘之上兮。洵有情兮，而無望兮」，與(11e)〈東門之枌〉「東門之枌、宛丘之栩。子仲之子、婆娑其下」一樣，都是以女子起舞領起全詩，但和〈東門之枌〉從場景過渡到主角不同，〈宛丘〉的主角一開頭即亮相，也因此詩的節奏更加明快。而且，〈宛丘〉女子舞於丘「上」，是地勢開闊之處，自然能立刻進入視線，〈東門之枌〉則是在樹「下」，受枝葉蔭蔽，所以緩緩映入詩人眼簾。由此可知，方位名詞可以表達精確的空間位置，這個特點能使詩句的語義鋪展的更加細緻，更貼合詩意。

最後，(11c)與前兩例相反，是先點出處所，再帶出人物，其全文如下：

十畝之間兮，桑者閒閒兮，行與子還兮。
十畝之外兮，桑者泄泄兮，行與子逝兮。



以「間」、「外」兩字，充分描繪出人我各自相安，內外一片和樂的田園景象，可見方位詞對空間起到的修飾作用。不過，此時方位名詞後置於處所的現象仍不多，直到中古時期數量才大增，也帶來了複雜多變的空間關係，這部分論述本文將於第三章詳細闡明。

綜上所述，我們已經梳理出《詩經》空間描寫時運用的表現形式，主要的句式為長於敘事的主謂句，以及適合描寫靜態場景的「有」字存現句。而較少使用的方位名詞，用於更細部地描寫物體所在的空間位置，不過由於此時方位詞尚未成為處所詞的必要後綴，因此在《詩經》中出現的例子不多。其次，是處所與物體並列的句式，其捨棄了虛字的連接，所以上下句之間連結較不清晰，雖有語意模糊之虞，但物體與處所的關係相對自由，使詩句更有餘味，而透過動詞引導的句式，透過詩人的行動或視線展開空間的敘述，因此有更強的臨場感，多用在抒情的詩歌中。因此，我們可知，每種空間描寫句各有其句式特質，因此能分別適用於不同的場景與情感之下。

另外，我們發現，《詩經》的各種空間描寫句式中，虛詞都佔有一席之地，在其中扮演著連結上下句，連結語義的重要功能。因此可知虛字雖本身不具明確的語義，卻有舒緩音節、連貫詞氣的作用，並非詩歌的冗贅成分，尤其與四言的體式進行搭配，能營造出返指前文、層層遞進的效果，故虛字的有無，並不全然代表詩體的進步與否，而與體式特徵的不同有關。

第二節 兩漢五言詩：四言到五言的擴張

上一節中，已對《詩經》中空間描寫的句式進行歸納，接下來將分析先秦兩漢五言詩的句式。雖然先秦仍有少數詩歌保留下來，然而皆屬民歌、諺語一類，內容偏向勸戒、敘述的性質，未有空間描寫的句式，故這一節將不再涉及，而以兩漢五言詩為分析對象。

兩漢詩在時代上介於《詩經》與六朝詩之間，因此在句式上既有承襲的面向，亦可見到新形式的雛形。在《詩經》發展到兩漢詩的過程中，最大的差異為字數，《詩經》以四言為主導，兩漢詩則以五言為大宗。一字之差所影響的層面並非只是簡單的增刪，而是涉及整個句構的重新調整以及節奏的變動。詞語成分的增刪與位移，自然催生了新的句式。而新的空間描寫句式的產生，自然形塑出不同以往的空間關係，也因此影響了詩意的生發。

本節雖主要探討兩漢五言詩的空間描寫句式，但因南朝詩的眾多發展皆發

源於此時，故本節也會簡略的提及句式日後的演變，作為後續章節的先導。



一、主謂句：虛詞的省略

《詩經》中的空間描寫句以主謂句為主，兩漢五言詩也延續了這個趨勢，不過當主謂句從四言擴張為五言後，句式上經過了一定的調整，其中最顯著的變化是省略虛詞，主要為代詞和介詞。

雖然在五言詩中，能涵容的字數已增加，但是東漢末年以來，文人詩的數量上升，對詩歌的語言開始進行有意識的經營，力圖以精簡的字詞，傳達最豐富的意涵，所以詩歌的內容密度日漸升高，而虛字本身所承擔的是句法的功能，並不是語義的功能，自然就在激烈的字詞角逐中，逐漸退出詩句。從兩漢詩開始，使用虛字的比例已在減少，而到六朝更是大幅下降。

(一) 介詞的省略

《詩經》的主謂句中，皆以介詞引領賓語，如「雞棲于埘」、「魚躍于淵」³⁹，而兩漢五言詩則否，如以下例子：

- (1) a. 枯桑鳴中林，緯絡響空塔。(漢〈古八變歌〉)
- b. 陳平敖里社，韓信釣河曲。(漢·酈炎〈詩二首之一〉)
- c. 朱火然其中，青煙颺其間。(漢〈古詩五首之二〉)

此時的語言背景並未發生變化，上面所列的動詞在上古乃至中古時期，在口語中皆不能無介詞以連接處所，尤其是「釣」、「然」有及物用法，若不加介詞可能會產生誤讀，所以《詩經》在進行如此的省略時，必須透過賓語排除產生歧異的可能，如「河曲」必是處所而不可「釣」，或是透過對偶句幫助確認語義，比如「里社」為一明顯的處所，因此暗示其相對部分「河曲」也是處所。

前述是一個簡單的例子，展示詩歌在藝術效果的追求下，如何掙脫語言規則的束縛，並以相應手法彌補違反規則帶來的語義不確定性。那麼，省略介詞究竟能帶來怎樣的藝術效果呢？以下舉《詩經》和兩漢詩中具同樣動詞的例句來對照：

- (2) a. 鶴鳴于埘。(《詩經·豳風·東山》)
- b. 秋蟬鳴樹間。(漢〈古詩十九首之七〉)

³⁹ 分別出自《詩經·王風·君子于役》、《詩經·大雅·旱麓》

從以上比較可知，去除了介詞「于」，五言詩便多出兩字的餘裕，同時對處所和物體進行修飾。(2b)句中的「秋蟬」一方面點出時序，表現思鄉傷秋之情，另一方面以秋天的蟬暗喻詩人的不合時宜。「樹間」則以方位名詞明確了物體與處所間的關係，契合人們在聽見蟬鳴時，往往不見蟬影的現實經驗。如此一來，詩歌內涵便大大增加，相比之下，(2a)句所透漏的訊息量較低，讀者既不明白「鶴」的具體形貌，亦不能確定鶴鳴叫於「埗」之上或之下。

正因《詩經》詩句的語義密度較寬鬆，字數也少，所以如果要進一步描述景、物的情狀，便需要上下句相輔相成，如下列兩對比較：

- (3) a. 肅肅鴉羽、集于苞栩。(《詩經·唐風·鴉羽》)
- b. 越鳥巢南枝。(東漢〈古詩十九首之一〉)

- d. 有杕之杜、生于道左。(《詩經·唐風·有杕之杜》)
- e. 桃李生路傍。(東漢·宋子侯〈董嬌饒詩〉)

以上《詩經》的例句，皆上句為物體的刻劃，下句為處所的描寫，而兩漢詩則可以將兩者凝於一句之中，而留下更多的篇幅展開其他敘述。王昌齡《詩格》中言：「兩句見意，『關關雎鳩，在河之洲。』」⁴⁰他所指出的便是《詩經》往往需要上下句足義的特點。

介詞「于」的省略，除了能擴大詩歌的容量，另一方面也能配合節律因素，達到凸顯句中動詞的效果。首先，《詩經》的主導句式為四字句，其節奏為「二二」，上下句段字數相等、結構均衡。因此，無論動詞位於前二字或後二字，皆沒有受到凸顯的語感。而兩漢五言詩為奇數字，其句段必不均等，會有特出的短促句段，故五言詩的主要節奏為「二一二」或「二二一」，那麼處在特出短促句段的動詞，在節奏上會顯得更有力、更與眾不同，由此受到強調而成為全句的焦點。

兩漢時期詩句的語序主要為主謂句式，若省略介詞，便較容易產生前二字主語、中一字述語、後二字賓語的「二一二」形式⁴¹。如此一來，第三字便是獨立的特殊句段，此中間一字由此成為全句的節奏焦點，所以後世的魏慶之《詩人玉屑》也說：「五言以第三字為眼，七言以第五字為眼。」⁴²

⁴⁰ 張伯偉編撰：《全唐五代詩格校考》（西安：陝西人民教育出版社，1996年），頁123。

⁴¹ 兩漢時期時期，「二一二」為主要的詩歌節奏。杜曉勤統計漢代的五言詩，發現「二一二」句式佔總句式的69.88%。見杜曉勤：〈大同句律形成過程及與五言詩單句韻律結構變化之關係〉，《嶺南學報》，第5期（2016年3月），頁126-153。

⁴² 〔宋〕魏慶之著，王仲聞點校：《詩人玉屑》（北京：中華書局，2007年），頁2。

另一方面，在「二一二」節奏的主謂句式裡，中間一字是動詞的位置，而一句詩中，動詞往往居重要地位，它定義了主語與賓語之間的互動關係，並成為聯繫兩者的橋梁，而在空間描寫句裡，則負責表明物體以何種方式存在於處所中。在此情況下，兩漢五言詩句中的第三字，成為節律和語義上的共同重心，上下兩名詞夾一動詞的緊密結構，使動詞受到的強力的凸顯，進而成為一句之樞紐。因此，五言句的中間位置的動詞遂成歷代詩人煉字的著力處，若以精當的字落於此位置，便能如畫龍點睛般，使整個詩句鮮活了過來。

當然，六朝時期仍有保留介詞「於」的空間描寫詩句，只是數量甚少，例子如下：

- (4) a. 白骨露於野。(魏·曹操〈蒿里行〉)
b. 乘馬佚於野，澤雉苦於樊。(晉·張華〈詩〉)

由例句可以發現，因為介詞的留存，句中的處所無法得到進一步的描寫。另外，動詞後的「於」字緩和了中間句段的短促感，使詩句最多形成「二三」形式，而無法頓斷為節奏明確的「二一二」形式，將(4a)對比「寒骨枕荒沙」⁴³這樣緊密的「二一二」句式，(4a)的動詞並不突出，精煉度也較低。這類句子往往有擬古的傾向，尤其是(4b)，其下句更脫胎於《詩經》的「雉離于羅」⁴⁴。

(二) 代詞的省略

兩漢的五言詩中，除了介詞的使用頻率降低，代詞數量也日漸減少。不過，五言詩中經常省略代詞，並不代表其它在詩意的營造中毫無功能，可以被任意刪去。代詞在《詩經》中大量被採用，而在兩漢五言詩中卻逐漸淡出，這之間的取捨，皆與兩者的體式特徵大有關係。

《詩經》多用代詞，自有其形式因素。第一節對《詩經》的分析中，我們已簡略的談及代詞所起到的作用，此節將與五言詩做比較，進行更詳細的推論。首先，四言詩的詩體內容含量有限，一旦要傳達的訊息變多，則必須分為多句敘述，為了避免句與句之間關聯疏離，需要依靠代詞將它們收束於主要句之下，舉例如下：

- (5) a. 鴉鳩在桑、其子在梅。(《曹風·鴉鳩》)
b. 鴛鴦在梁、戢其左翼。(《小雅·鴛鴦》)

⁴³ 隋〈煬帝幸江南時聞民歌〉

⁴⁴ 《詩經·王風·兔爰》

- c. 乘馬在廐、摧之秣之。(《小雅·鴛鴦》)
d. 東門之枌、宛丘之栩。子仲之子、婆娑其下。(《陳風·東門之枌》)

藉由所有格代詞「其」，可以說明主語的領有物之狀態(5a)、身體動作(5b)以及行動的處所(5d)；而藉由賓格代詞「之」，能夠表現主語被如何處置(5c)。從例句可知，通過代詞的聯繫，四言詩得以突破其句式限制，做出更複雜的表達。所以，代詞不單單只是詩歌中殘留散文句法的過渡用法，而是為適應四言體式而催生的語言策略，而且代詞的使用，在節律上也有舒緩節奏之效。

前段已論述了代詞在《詩經》中起到的作用，接下來關注兩漢五言詩以降代詞漸少的原因，以及隨之而生的另一種詩歌風格。首先，字數差異是最直觀的因素，五言詩的內容含量更大，對物體、處所的描述可以濃縮於一句之中，而分句一旦減少，自然不需要代詞來加強與主語的關係。不過，觀察兩漢五言詩可發現，即使出現訊息量過多而橫跨多句的情況，也不太傾向使用代詞，下列即為實例。為了與上文《詩經》的例子做比較，皆選擇以「在」為動詞的空間描寫句：

- (6) a. 白楊初生時，乃在豫章山。
上葉摩青雲，下根通黃泉。(《豫章行》)
- b. 兄弟兩三人，流宕在他縣。
故衣誰當補，新衣誰當綻。(《豔歌行》)
- c. 府吏馬在前，新婦車在後。
隱隱何甸甸，俱會大道口。(《古詩為焦仲卿妻作》)

以上這些詩句，若循《詩經》的模式則會使用「其」字來指代，如「其葉」、「其根」(6a)及「其衣」(6b)來連結主語與附屬物，不過兩漢詩捨棄代詞而以形容詞代之，既達到描寫事物的效果，也建立起「上」、「下」和「故」、「新」的對反關係。而(6c)也與前幾例相同，「隱隱何甸甸」是車子的聲音，在《詩經》中的表達方式將會如「黃鳥于飛、集于灌木、其鳴喈喈」⁴⁵句一般，不過在此詩中卻沒有使用「其」字，而直接以擬聲詞構成句子。

從上述比較可以發現，兩漢五言詩更傾向以隱性的事理關聯，代替顯性的語法標記。代詞的回扣使《詩經》的語意連綿，橫跨數句而不斷，而兩漢詩的詩句之間卻較為跳躍，可見此時期的詩歌已經從線性敘述，開始向片段式的敘

⁴⁵《詩經·周南·葛覃》

述進發。其次，(6a)、(6b)皆捨代詞而取形容詞進行修飾，並透過反義形容詞組成對句，我們由此發現，不同於《詩經》的順承結構，並列結構逐漸受到詩人的喜愛與運用，而這將是後世駢句的原型。

總結上文所提到的片段式敘述與並列結構，這兩個詩歌特徵在兩漢時期已初現端倪，進入六朝後則變得十分顯著，逐漸成為往後近體詩歌的風格。兩漢五言詩僅僅站在整個演變歷程的開端，卻可從代詞的省略，窺見其即將發展的方向。

二、存現句：擴展的前兆

存現句是深具空間描寫能力的語言句式，進入六朝後有了很大的進展，這將是後文著力論述的重點，本節先展示其在兩漢時期的表現。

如第一節所述，《詩經》中的存現句仍只有以「有」字為存現動詞的句式，即便如此，也已經展現出其表達空間關係的優秀能力。兩漢五言詩也以「有」字存現句為主，如下：

- (7) a. 庭有若榴，綠葉含丹榮。(漢·蔡邕〈翠鳥詩〉)
- b. 上有絃歌聲，音響一何悲。(漢〈古詩十九首之五〉)
- c. 下有陳死人，杳杳即長暮。(漢〈古詩十九首之十三〉)
- d. 南山一樹桂，上有雙鴛鴦。(漢〈古絕句四首之四〉)
- e. 呼兒烹鯉魚，中有尺素書。(漢·蔡邕〈飲馬長城窟行〉)

雖然由四言擴張至五言，由於詩句結構基本與《詩經》相同，有上句為存現句，下句補充描寫的類型，如(7a)、(7b)、(7c)；或是上句點出處所，下句表達物體存在的類型，如(7d)、(7e)。值得注意的是，若是上句的處所比較複雜，往往用方位名詞擔任下句的主語，來達到句間的連接。這是一種更為精簡的手法，既達到指代的效果，又能表現物體與處所的相對位置，比如(7b)寫的是從高樓「上」傳來的歌聲，表現詩人雖不見奏樂之人，卻心生同感的知音之嘆，而(7c)則描寫荒涼墓園「下」的亡者，凸顯地上人間與地下黃泉的殊途。

除了「有」字存現句，兩漢時也出現了四例，以及物動詞作為述語的句子，如下：

- (8) a. 中庭生桂樹，華鐙何煌煌。(漢〈相逢行〉)
- b. 紅羅複斗帳，四角垂香囊。(漢〈古詩為焦仲卿妻作〉)

c. 堂上置樽酒，作使邯鄲倡。(漢〈相逢行〉)

d. 高田種小麥，終久不成穗。(漢〈古歌〉)



以上句式數量雖少，且句中的語意還為發展為存現義，但卻是重要的線索，他們是動作動詞中介存現句出現前夕的過渡句式。而「生」、「垂」、「置」、「種」這四個動詞，正是最早一批進入存現句的動詞，吻合整體語法環境的演變。本節在此僅展示語言現象，詳細的語法發展歷程，將於本文第四章進一步推衍。

存現句的擴展，意味著五言詩的表意能力再上了一層樓，過去的「有」字僅有存在的語義，而其他動詞除了表現物體的存在，還能傳達「如何存在」於處所，如(8b)讀者除了知道床帳四角有香囊，更進一步知道香囊是「垂掛」在床帳上的，這使得空間描寫的手法更加生動，詩歌所開展出的場景由此變得歷歷如繪、描寫細緻得猶在眼前。

另一方面，從形式上來看，這種存現句可以透過最少的字數，表達最豐富的詩意，十分符合詩人日益追求精煉的風尚。而且，此句式亦加強了「二一二」節奏以第三字為眼的情況，各種被精心錘鍊、各具姿態的動詞，被詩人嵌入句中的核心位置，由此創造出不勝枚舉的警句妙語，進一步說，豐富的動詞也非常有利於對句的組成。綜上因素，存現句的數量與述語組合上升後，成為深受六朝詩人喜愛的空間描寫句式，與主謂句分庭抗禮。

三、《詩經》舊句式的衰落與轉化

以上說明了主述賓句、存現句在兩漢五言詩的變化，這些發展將會延續到六朝詩中，然而，有些《詩經》時期的句式卻在兩漢時日漸稀少，或是改換成另一種方式出現，從發展的角度來看，也相當值得關注。

首先，是地點與物體分句並列的句式，如「菀彼柳斯、鳴蜩嘒嘒」、「秩秩斯干、幽幽南山」，這種句式兩漢時已不見。事實上，在對偶之風漸興的詩歌發展中，這類句式原應更受歡迎，但當詩句字數由四言增至五言，便不再適用了。從實例來分析，若五言詩前二字以疊字形容物體狀貌，後面仍有三字的空間，完全可以加入空間的訊息，如上述的「青青河畔草，鬱鬱園中柳⁴⁶」類型，但是這種句式可以在一句之內，兼表地點與其中的物體，而不需要分為兩句。

不過，另有一種描繪情狀的類型是將疊字置於句末，由於五言詩的字數要求，通常會以「何」等虛字置於第三字以足字，如「明月何皎皎」、「溫聲何穆

⁴⁶ 漢〈古詩十九首之二〉

穆」、「眾星何歷歷」、「白楊何蕭蕭」⁴⁷，但兩漢詩中一般不會將這類句式重複並列，而會順著語脈進行下句的敘述，如「明月何皎皎，照我羅床緯」、「溫聲何穆穆，因風動馨香」，兩句並列的只有一例，即「竹竿何嫋嫋，魚尾何篸篸」⁴⁸，且是兩物體並列，作為一種情意的暗喻，而非表示物體存在某地的空間描寫。

值得注意的是，到了南朝，兩句的句末「疊字對」反而盛行起來，尤其在南朝齊謝朓的詩中更出現多例。而第三字的用詞種類也愈加多元，甚至啟用形容詞、動詞、名詞等實詞，如：

- (9) a. 柔條紛冉冉，落葉何翩翩。(魏·曹植〈美女篇〉)
- b. 春草鬱青青，桑柘何奕奕。(晉·潘岳〈內顧詩二首之一〉)
- c. 遠樹曖阡阡，生煙紛漠漠。(齊·謝朓〈遊東田詩〉)
- d. 夜條風淅淅，晚葉露淒淒。(南朝齊·謝朓〈詩〉)
- e. 曲池浮采采，斜岸列依依。(南朝梁·柳惲〈詠薔薇詩〉)

這類句式出現的主要原因，除了前述所說對偶之風的盛行外，也因為此時第三字已發展出多樣的選擇，不會如兩漢只使用「何」那般單調，自然沒有重複性太高的短處。

但就像兩漢的「竹竿何嫋嫋，魚尾何篸篸」，此時的句式都是兩句同寫物體或兩句同寫地點。舉例而言，(9b) 前四句為：「靜居懷所歡，登城望四澤。春草鬱青青，桑柘何奕奕。」此句在首聯便帶出了地點，而疊字所修飾的「春草」、「桑柘」是位於「四澤」的物體。另外，(9e) 吟詠的是薔薇，所以「曲池」、「斜岸」是「薔薇」所在的地點。這或許是因為詩人對對偶的要求越來越嚴格，不但相對的詞要在詞性上相同，甚至也會盡量讓兩者在句中所擔任的角色也相同，因此大多數都是地點對地點，物體對物體，像《詩經》中的地點、物體分句並列的句式已很少見。

而上述所提到的動詞引導的句式，更從雙句的形式擴大到為四句一段的篇章層面，所以不再能以句式的角度進行分析。本文觀察兩漢五言詩中以動詞引導的句式，只得兩例如下：

- (10)a. 振策陟長衢，巖石鬱嵯峨。(漢·秦嘉〈答婦詩〉)
- b. 晨行梓道中，梓葉相切磨。(漢〈離歌〉)

⁴⁷ 依序為漢〈古詩十九首之十九〉、〈李陵錄別詩二十一首之十〉、〈古詩十九首之十九〉、〈古詩十九首之十三〉。

⁴⁸ 漢〈白頭吟〉



從這些例子中可發現，隨著句子的加長，句中的動作也變得更複雜而細緻。雖然，上句以動詞帶出處所，下句描述物體的句式，兩漢時僅此二例，但特別的是，這種結構方式卻擴大由多句組成，詩例如下：

(11)a. 驅車上東門，遙望郭北墓。

白楊何蕭蕭，松柏夾廣路。(漢〈古詩十九首之十三〉)

b. 步出齊城門，遙望蕩陰里。

里中有三墳，纍纍正相似。(漢〈梁甫吟〉)

第一句為詩人的身體動作，第二句則展示詩人的視域，後兩句則鋪寫出整個場景的細節。詩中處所與物體的描述，皆使用更長的篇幅進行敘述，使得這種句式不再是簡單的空間描寫，而成為了動態展開的畫卷。

而這種形式在六朝後遂成定式，用來作為描繪景色時領起全詩的手法，如上文潘岳詩中：「靜居懷所歡，登城望四澤。春草鬱青青，桑柘何奕奕。」南朝詩人中，謝靈運的山水詩尤喜使用此法，如：

(12)a. 步出西城門，遙望城西岑。

連郭壘巘嶸，青翠杳深沉。

曉霜楓葉丹，夕曛嵐氣陰。(南朝宋·謝靈運〈晚出西射堂詩〉)

b. 極目睎左闕，迴顧眺右狹。

日未澗增波，雲生嶺逾疊。

白芷競新萳，綠蘋齊初葉。(南朝宋·謝靈運〈登上戍石鼓山詩〉)

c. 山行窮登頓，水涉盡洄沿。

巖峭嶺稠疊，洲縈渚連綿。(南朝宋·謝靈運〈過始寧墅詩〉)

d. 俛視喬木杪，仰聆大壑淙。

石橫水分流，林密蹊絕蹤。(南朝宋·謝靈運〈於南山往北山經湖中瞻眺詩〉)

(12a) 也依循著先寫空間移動、次寫視線投射的格式。從第一句中我們明白詩人行動的起點，第二句中的「城西岑」既是詩人足跡的終點，更是接下來所要描寫的各各事物的所在，下文則展現整個色彩斑斕的空間，青翠的山群、赤紅的楓葉、絢麗的夕陽，各同交織出大塊之美。

《詩經》中「陟彼景山、松柏丸丸」、「瞻彼淇奧、綠竹猗猗」由於只有單句包含動詞，故只能在「行動（陟）」與「注視（瞻）」中選擇一種與環境互動的方式，但（12a）卻能同時兼顧二者。另外，（13a）、（13b）可知，此時以動詞引導的段落，可以領起更長的篇幅，甚至作為全首山水詩的開頭，成為一種謀篇的方法。再者，（12c）、（12d）兩例皆是呈現成對的格式，前者的動詞皆表身體動作，後者皆表感官知覺，而（12d）的結構更加特別，其處所與物體的對應是交叉的，「俛視喬木杪」對應「林密蹊絕蹤」，「仰聆大壑淙」卻對應「石橫水分流」。句子之間縱橫交錯，似乎以語言形式模擬自然山林的迂曲繁密，既顯出謝靈運的用筆之妙，更表現出此結構的多元變化。

從《詩經》「出其東門、有女如雲」⁴⁹的形式，擴展成一整個空間描寫時開展篇幅的模式，這種動詞引導的句式實有深遠的影響。雖然兩漢以至南朝時這種形式已經超出了句式的範疇，本文後續不再進行討論，但是我們仍需正視它的重要性。而且，我們也由此得知，句式所建立的結構，如何被提取並成為一種敘述的框架，影響全首詩句的篇章布局。

四、方位名詞相關句式：擔任定語角色

分析完以上句式，接下來談方位名詞。兩漢五言詩的方位名詞已比《詩經》出現的多，而且也出現了新的變化。例子如下：

- (13)a. 青青陵上栢，磊磊澗中石。（漢〈古詩十九首之三〉）
- b. 翩翩堂前燕，冬藏夏來見。（漢〈豔歌行〉）
- c. 頭上藍田玉，耳後大秦珠。（漢·辛延年〈羽林郎詩〉）

《詩經》空間描寫句的方位名詞，基本上多擔任主語活動的處所，如「子之湯兮、宛丘之上兮」、「子仲之子、婆娑其下」。但由以上例子可知，兩漢時方位詞發展出了定語的用法，與其後它所修飾的中心語形成名詞組，如「陵上+栢」的詞組，這種形式不見於《詩經》，而出現於兩漢五言詩，並在六朝被大力使用。

我們知道，詩歌越往近體發展，其名詞化的傾向越明顯，甚至出現純粹名詞組成的句子，如南朝齊謝朓的「洞庭風雨幹，龍門生死枝」到唐代杜甫的「江漢思歸客，乾坤一腐儒」。詩人甚至喜歡將一般的敘述句轉為純名詞句，蔣紹愚就曾舉南朝梁的「一年漏將盡，萬里人未歸」到唐代的「一年將盡夜，萬里未歸人」為例說明這個現象⁵⁰。其實這個演變趨勢並非從南朝才開始，兩漢時

⁴⁹ 《詩經·鄭風·出其東門》、

⁵⁰ 蔣紹愚：《唐詩語言研究》（北京：語文出版社，2008年），頁156-157。

已能看出端倪，比如上述（13）的例子。

首先，我們先推論詩句名詞化的手法，若詩人要將一般句子轉換為純名詞句，便要將位於主語後的句子成分往前放，轉變成修飾主語的定語，就像「萬里人未歸」句將謂語「未歸」轉成定語，置於主語前，便轉換成「萬里未歸人」。同理，處所原本位於主語之後，但在（13）這些例句中，將處所轉為定語並前置，於是整個句子便成為純粹的名詞句了⁵¹。從《詩經》與兩漢五言詩的方位名詞用法差異，可以發現這也是名詞化的其中一種手法，故可得知詩句名詞化的趨勢早在此時就已隱隱浮現。

以「地方名詞＋方位名詞」為定語有精簡的優點，能以短分句表達物體的位置，如「陵上栢」、「澗中石」，如此便有餘裕對物體的狀貌，進行再一重的刻畫，如（13a）「青青陵上栢，磊磊澗中石」，像此句一般將兩件事物並列描寫，或是如（13b）「翩翩堂前燕，冬藏夏來見」，成為敘述中的主角，搭配下句的動作描寫，成為語脈流暢的大句。若在《詩經》中，則必須兩句才能傳達處所和情狀的語義，如「殷其雷、在南山之下⁵²」，而在羅列事物時，也僅能兩者擇其一，如「嘒嘒草蟲、趯趯阜螽⁵³」表達情狀，「泉源在左、淇水在右⁵⁴」表達處所。

另外，《詩經》的空間描寫句中，通常會在方位名詞前加上「之」與地方名詞相連，如「十畝之外」、「宛丘之上」、「衡門之下」，或用「其」連接上句，如「其下維穉」。但是兩漢五言詩的方位名詞前已幾乎不加虛詞，而與地方名詞緊密相連。關於「其」字的部分，以「南山一樹桂，上有雙鴛鴦⁵⁵」為例，完整的句子應為「其上有雙鴛鴦」，但是兩漢五言詩皆將「其」忽略，這是依循著兩漢五言詩省略代詞的發展所致。

而關於「之」的部分，兩漢五言詩中已沒有以「之」連接方位詞的例子，而只有如（13）例句中「陵上」、「澗中」、「堂前」、「頭上」、「耳後」的用法，此變化可能與字數音節有關。《詩經》主要為四字句，「之」字可用來足字，否則上述的「十畝之外」、「宛丘之上」、「衡門之下」等例，將成為三字句的「十畝外」、「宛丘上」、「衡門下」，且不僅是連接方位詞，即使是一般名詞也慣用「之」相連，如「東門之枌」、「宛丘之栩」、「南方之原」、「它山之石」、「楊園

⁵¹ 王力在《漢語詩律學·近體詩》的名詞語部分中，曾言「有些名詞仿語在表面上雖不像句子，其實是把整個謂語倒裝在主語的前」，他舉「經心石鏡月，到面雪山風」為例，認為是「石鏡月經心，雪山風到面」的變形。見王力：《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，2005年），頁275。

⁵² 《詩經·召南·殷其雷》

⁵³ 《詩經·召南·草蟲》

⁵⁴ 《詩經·衛風·竹竿》

⁵⁵ 漢〈古絕句四首之四〉

之道」，可知確有考慮字數的緣故。而五言詩的用語更精簡，不似《詩經》中往往一句只言處所，且多採「二一二」或「二二一」節奏，故處所詞往往限縮在一個節拍，也就是兩字之內，所以不常用「之」來足字。

再者，《詩經》的背景年代，地方名詞還未有必須附加方位詞的語法規則，方位詞的添加是自由的，且純粹是為了語義的因素，故此時的方位詞和地方名詞尚未形成緊密的聯繫，跟一般名詞在句子中的功能一樣，因此在用法上相似，均以「之」字連接。直到中古時期，方位詞成為處所名詞必要的後加成分時，兩者語法關係密切，就不再以「之」字間隔其中，而兩漢介於兩個時期之間，從此時五言詩的例子已可看出語言發展的趨勢。

綜上所述，這些例子雖然數量仍不多，但都是重要的跡象，揭示了未來句式的發展。「存現句」與「方位詞」的嶄新演變，在南朝時會更加顯著，進而為六朝詩的空間描寫，開創出獨樹一格的新局。

第三節 小結

本章透過句式的分類，將六朝前空間書寫時使用的形式，進行脈絡式的梳理，由此，我們可以觀察到各種句式的興衰。

古老的基本句式主謂句，在《詩經》與兩漢五言詩中，皆是空間描寫的主流形式。差別在於《詩經》中大多以介詞連接，而兩漢五言詩則省略介詞，這與兩者的字數差異有關。而如前所說，介詞的省略，使處所詞失去標記，有時可能有不容易理解的隱憂，因此必須通過上下文的語義輔助理解，不過也有使詩意精煉的優點。

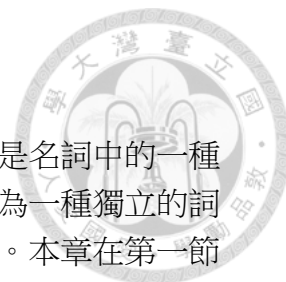
而次於主謂句的句式為「有」字存現句，此乃最基礎的存現句，表示事物的存在。由於「有」的語義較為單純，所以存現句在此時能承載的語義容量較低，直到六朝後，存現句開始蓬勃發展，各式的存現動詞取代「有」進入句式，才逐漸發展出多元豐富的語義。

另外，方位名詞的使用，在上古的《詩經》中數量甚少，這是由於方位名詞還未語法化的緣故，因此口語中的方位名詞，也與詩歌一樣，並不多見。而到了中古前夕的東漢五言詩，方位名詞的數量開始顯著增加，雖然其出現的位置相當固定，但已可見語言發展的端倪，待到六朝之時，方位名詞便大量的使用詩歌中，並衍生出眾多的組合模式。

最後，「處所與物體並列」的句式由於語義過於寬鬆，而逐漸衰落，被其他內容更緊密的句式取代。其中「動詞引導」的句式不再只應用於兩句之間，而擴大整體詩歌的謀篇方式，受到六朝眾多山水詩人的喜愛。

透過爬梳各種句式的興衰，我們掌握了空間描寫句式的源頭，以此作為基礎，本文將接續開展出魏晉南北朝時各具姿態的空間書寫。

第三章 方位詞的語法化



方位詞是表示空間關係的重要詞類。然而，在上古時期只是名詞中的一種子類，不具有必要性的語法功能，直到六朝開始才語法化，成為一種獨立的詞類，普遍運用於口語與詩歌之中，完善了人們的空間表達形式。本章在第一節中，將先展示方位詞語法化的發展，繼而論述方位詞與處所詞前移的語法現象之間的關聯。而在第二節，則敘述方位詞在詩歌的表現，以及它如何輔助詩人建構複雜卻有序的詩中空間。⁵⁶

第一節 語法背景概述

一、方位詞與處所詞的結合

方位詞是表示方向或位置的詞類，如東、西、上、下、內、外等。在現代漢語中，如果一個名詞要表示為處所，其後一定要加上方位詞，如：

- 我把桌子抬起來。(○)
- 我把水果放在桌子上。(○)
- 我把水果放在桌子。(×)

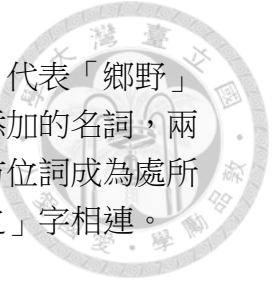
前者的「桌子」為一般名詞，所以不需要方位詞，而後者的「桌子」則為處所名詞，必須後加方位詞「上」，否則便不合法。然而在上古時期，處所名詞還沒有必須附加方位詞的語法規則，以詩經為例：

- 黃鳥黃鳥，無集于桑。(《詩經·小雅·黃鳥》)
- 期我乎桑中，要我乎上宮，送我乎淇之上矣。(《詩經·鄘風·桑中》)

可見此時「上」、「下」、「中」等方位名詞的添加是自由的，是出於語義作用而非語法作用，所以方位名詞和處所名詞之間尚未形成緊密的聯繫，跟一般名詞在句子中的功能一樣，因此兩者在用法上亦相似，常以「之」字連接。看以下的例子：

- 爰采唐矣、沫之鄉矣。
- 云誰之思、美孟姜矣。
- 期我乎桑中、要我乎上宮、送我乎淇之上矣。(《詩經·鄘風·桑中》)

⁵⁶ 本章的口語語料引自「中央研究院上古漢語標記語料庫」與「中央研究院中古漢語標記語料庫」，而詩歌語料引自逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩 一百三十五卷》(台北：學海出版社，1984年)。



文中表示「沫城的鄉野」和「淇水的上方」均用「之」字連接，代表「鄉野」和「上面」對前面的處所詞來說，都是為了進一步聚焦範圍而添加的名詞，兩者的性質相近，即使刪除亦不影響句子的合法性。直到後世，方位詞成為處所名詞必要的後加成分時，兩者語法關係密切，才變得很少與「之」字相連。

魏培泉先生〈上古漢語到中古漢語語法的重要發展〉⁵⁷中，總結了上古到中古時期重要的語法變化，其中一項即為中古時期普通名詞表處所時，必須搭配方位詞，「在先秦漢語的普通名詞表處所可以不需要搭配方位詞，但最晚到東漢，普通名詞要表示處所便不能不搭配方位詞」。而程慧的《中古漢語方位短語研究》中更根據時代依序統計了《論語》、《左傳》、《孟子》、《史記》四部上古典籍，及《世說新語》、《搜神記》、《洛陽伽藍記》、《齊民要術》四部中古文獻，發現上古「NP+上」在每千字出現的頻率比中古多了 6 倍多⁵⁸，「NP+下」則升高了 8 倍多⁵⁹，「NP+中」亦增加了接近 8 倍⁶⁰，「NP+內」多 4 倍⁶¹。相反的方位名詞與處所名詞透過「以」或「之」相連的例子，從 128 例下降到 68 例⁶²，可見方位名詞和處所名詞逐漸成為不可分割的組合，而方位名詞開始擔任標記地點的語法功能，與一般名詞區分開來，成為獨立的「方位詞」詞類。

何樂士先生在《《世說新語》的語言特色——《世說新語》與《史記》名詞作狀語比較》⁶³一文中，著重比較兩書有關處所的表現形式，發現《世說新語》中處所名詞加方位詞的組合大增，遠多於《史記》，如：

- (1) a. 從山陰道上行，山川自相映發。（《世說新語·言語》）
- b. 徐孺子年九歲，嘗月下戲。（《世說新語·言語》）
- c. 管寧、華歆共園中鋤菜，見地有片金。（《世說新語·德行》）
- d. 因晏在宮內，欲以為子。（《世說新語·雅量》）
- e. 王有不平色，語信云：「可擲箸門外。」（《世說新語·方正》）

從兩書的著作時代可以再次證明，中古時期口語中的處所詞，已開始朝著後加方位詞的方向發展，這一點與上古時期相當不同。

⁵⁷ 魏培泉：〈上古漢語到中古漢語語法的重要發展〉，《古今通塞：漢語的歷史發展》（台北：中央研究院語言學研究所籌備處，2003年），頁 75-106。

⁵⁸ 程慧：《中古漢語方位短語研究》（安徽：安徽師範大學漢語言文字學碩士論文，崔達送指導，2007年），頁 9-10。

⁵⁹ 同前注，頁 26。

⁶⁰ 同前注，頁 40。

⁶¹ 同前注，頁 55。

⁶² 同前注，頁 58。

⁶³ 何樂士：〈《世說新語》的語言特色——《世說新語》與《史記》名詞作狀語比較〉，《湖北大學學報》第 27 卷第 6 期（2000 年 11 月），頁 36-41。下列《世說新語》的語料均引自此文中。

而一個時代中語法環境的變化，往往也會反映在詩歌上面，觀察五言詩的發展，我們會發現《詩經》中方位詞組數量甚少，而處於中古時期前夕的東漢五言詩「古詩十九首」中，則開始出現例子，但其形式相當侷限，絕大部分只做為名詞定語出現，如「鬱鬱園中柳」、「盈盈樓上女」、「青青陵上栢」、「磊磊澗中石」⁶⁴等，在第二章中我們已談論過其藝術效果。而隨著中古時期方位詞後置於處所名詞後的現象開始普及，六朝詩中方位詞運用的也更多，且其所在位置更多元，其表現形式主要分為下列幾種類別：

- (2) a. 霞出海中雲，水發江上泉。(南朝梁·江淹〈應劉豫章別詩〉)
- b. 洞風吹戶裡，石乳滴窗前。(北周·庾信〈奉和趙王隱士詩〉)
- c. 欄外鶯啼罷，園裏日光斜。(南朝梁·何遜〈贈王左丞詩〉)
- d. 朔風欄上發，寒鳥林間度。(南朝齊·王融〈和南海王殿下詠秋胡妻詩〉)

(2a) 與「古詩十九首」的常見用法相同，都是擔任名詞定語的角色。(2b) 則是基本的主謂句，只是賓語位置的處所加上了方位詞，「古詩十九首」中僅有一例：「秋蟬鳴樹間」⁶⁵。而後兩例的處所詞發生了前移，分別位於句首與句中，這是中古時期開始出現的形式，上古時期的詩歌中皆不曾出現，這給予了六朝時期的詩人較大的自由度，可以更靈活的調動詞序。

而事實上，處所的前移現象與方位詞語法化之間關係緊密，以下我們將論述處所前移的原因。

二、處所的前移

在上古時期，處所詞一般位於述語之後，而到了中古時期，句中的處所詞開始前移，並位於述語之前，比較如下：

上古：公游於申池，二人浴於池。(《說苑》)

中古：清河宋士宗母，夏天於浴室裏浴。(《新校搜神記》)

徐孺子年九歲，嘗月下戲。(《世說新語·言語》)

我們可以發現，中古時期的處所詞開始向述語前移動，既有帶著整個介賓詞組移動，亦有省略介詞，純粹處所詞向前移動。後者在詩歌中出現的更多，原因是詩歌的字數有限，所以有省略虛詞的傾向。

⁶⁴ 原文依序為漢〈古詩十九首之二〉、同上、〈古詩十九首之三〉、同上

⁶⁵ 漢〈古詩十九首之七〉



基本上，在這個現象中口語的發展與前文詩歌的發展是相同的。那麼是甚麼因素促進處所詞的移動呢？主要有兩方面的原因，其一為方位詞的普及與「於」的衰弱，其二為述補結構的興起，導致述語後的位置受到占據，以下分述之。

蔣紹愚在《抽象原則和臨摹原則在漢語語法史中的體現》⁶⁶中探討過這個問題。他認為古漢語中處所描寫的句子，經過了從「抽象原則」到「臨摹原則」的過程。首先，「抽象原則」意即「以邏輯—數學為基礎的規則」，例如上古漢語表示處所的方式，統一以「於+處所」的順序呈現。而「臨摹原則」也就是「時間順序原則」，是基於感知或概念而促成的規則，其「成分的組合和排列比較密切地反映現實界的情景」。

蔣文引用戴浩一在〈時間順序和漢語的語序〉⁶⁷一文中的例子：舉「在」為例，「在」出現於動詞前表示事情發生的處所，出現在動詞後表示事情過後參與者所處的位置。例如「小猴子在馬背上跳」，此句中「在馬背上」的狀態先於動作的開始；而「小猴子跳在馬背上」，則動作的狀態先於位置的狀態，表示小猴子是以「跳躍」的方式上了馬背。可見「在」的位置取決於現實世界發生的事件，而不像上古的「於」一樣，始終位於句末。

那麼為何表示處所的方式，會從依據「抽象原則」轉變為依據「臨摹原則」呢？蔣紹愚認為這和介詞「於」的消失，以及方位詞的出現有關。首先，「抽象原則」相當仰賴形態標誌，而「於」便是很顯著的標記。但是從西漢開始，不使用「於」的句子開始增加，因此動搖了「抽象原則」的構句方式，處所詞不再被「於」限制在句末。

而「於」之所以能夠被取消，應與方位詞的普及相關。因為在先秦，一般名詞和處所名詞是沒有區別的，蔣文舉「積土成山」（《荀子》）、「藏金於山」（《莊子》）為例，前者是一般名詞，後者為處所名詞，但在形式上是相同的。因此需在處所名詞前加「於」以做標記。但當方位詞開始後置於處所名詞後，便不需要「於」來標誌處所。

因此可知，介詞「於」的消失使處所不一定要位於句末，而方位詞的添加，則代替「於」對處所詞做出明顯的標記，使處所即使位於句中或句首，也不至於有誤讀的情況，如：

⁶⁶ 蔣紹愚：〈抽象原則和臨摹原則在漢語語法史中的體現〉，《古漢語研究》第4期（1999年），頁2-5。

⁶⁷ 戴浩一；黃河：〈時間順序和漢語的語序〉，《國外語言學》第1期（1988年），頁10-20。



膏煎紫菜：以燥菜下油中煎之，可食則止。（《齊民要術校釋》）

此句若刪除方位詞「中」，則會讓人以為是「將油下入鍋中」，而非「將菜下入油中」，這便是方位詞能將處所名詞與一般名詞區分開來的顯例。

以上所說，「於」字使用的減少和方位詞的語法化，提供了處所前移的條件。然而真正促進處所移至述語前的動因，是由於中古時期的重大語法變化：述補結構的興起。在張頴《漢語介詞詞組詞序的歷史演變》⁶⁸及石毓智〈語言學假設中的證據問題——論「王冕死了父親」之類句子產生的歷史條件〉⁶⁹文中皆提到，因為述語後的位置被補語占據，故原在述語後的非結果性質的修飾成分，皆被移至述語之前，這其中也包括處所詞，示意如下：

上古：管人盡階不升堂，受潘，煮 於釜。（《儀禮·士喪禮》）
處所

中古：即持薪火，於祇桓門間 煮 熟。（《十誦律》）
處所 補語

上古時期，處所詞一律置於述語之後，所以呈現「煮於釜」的結構，但是在中古的句例中，由於述語「煮」後的位置已有補語「熟」，故處所「於祇桓門間」因此前移至述語前，與上古時期的語序不同。

三、處所前移對詩歌的影響

綜上所述，我們明白了中古時期處所前移的原因。這一語言現象深刻影響詩歌中空間描寫的句式。首先，詩人可以自由的調動處所的位置，而不再被限制在句末，以此便可符合聲律或是對仗的要求，或透過詞序的調動營造新穎的詩意。這在上古時期的詩歌中是無法達成的，譬如：

⁶⁸ 張頴《漢語介詞詞組詞序的歷史演變》：「如果介詞詞組位於 VP 後，由於介詞引導的場所、對象、工具等各種成分與 VP 的關係不如賓語、補語、時態成分與 VP 之間那麼直接、緊密，介詞詞組一般位於 VP 及其後賦成分之後，那麼介詞詞組距離 VP 較遠，與 VP 的聯繫不緊密，且 VP 後的成分較多。如果介詞詞組位於 VP 前，則介詞詞組距離 VP 較近，與 VP 之間的連繫很明確，且不致使 VP 後成分太多……這樣在句子越來越複雜、語言表達越來越精密的大趨勢下，介詞詞組在語法結構複雜時容易前移的傾向就明顯起來。」

張頴：《漢語介詞詞組詞序的歷史演變》（北京：北京語言文化大學出版社，2002 年），頁 264。

⁶⁹ 石毓智〈語言學假設中的證據問題——論「王冕死了父親」之類句子產生的歷史條件〉：「早期的處所介詞短語是出現在受事賓語之後。由於受動補結構產生類推的影響，早期的所有謂語動詞之後的非結果性質的介詞短語逐漸被限制在謂語動詞之前。」

石毓智：〈語言學假設中的證據問題——論「王冕死了父親」之類句子產生的歷史條件〉，《語言科學》第 6 卷第 4 期（2007 年 7 月），頁 39-51。

- (3) a. 一派淇源水，清流出白雲。(漢·王瓚〈題淇河〉)
b. 鳥聲雲裏出，樹影浪中搖。(南朝陳·江總〈侍宴玄武觀詩〉)

在(3a)中，莫說上古時期處所詞本就需置於句末，即使詩人無視語法規則，欲創造出倒裝的效果，而將處所詞前移為「白雲清流出」。少了方位詞的輔助，句子會變得有歧義性，究竟是白雲自清流飄出、或是清流從白雲處流出，抑或是白雲與清流一起流出呢？然而在(3b)中，由於使用方位詞做標記，「雲」作為處所名詞的角色便非常明顯，不會有誤讀的情形發生。因此，我們可知，詩人為了保持詩歌的可讀性，其在調配詞序、創新句構之時，仍會在一定程度上受當代的語言環境影響，而不可能毫無限制地使用錯置手法。這就是我們以語法的角度剖析詩歌的關鍵原因。

另一方面，連結上文蔣紹愚所說，上古語法到中古語法之間，有從「抽象原則」傾向「臨摹原則」的趨勢，這一原則也表現在詩歌上，如：

- (4) a. 畫尺墮衣前。(南朝梁·蕭綱〈和徐錄事見內人作臥具詩〉)
b. 輕花鬢邊墮。(南朝梁·蕭綱〈晚景出行詩〉)

述語同樣是「墮」，但由於處所詞的位置不同，其語意卻有差異。(4a)的「衣前」位於句末，其乃物體掉落的終點，意即「畫尺掉到衣服前」；而(4b)的「鬢邊」則位於句中，它便是物體掉落的起點，意即「輕花從鬢邊掉落」。可知處所詞的位置，於其在現實世界中事件發生的時間順序相應，這與前述「小猴子在馬上跳」的例子有異曲同工之妙。

而此構句原則的發展也反映在詩歌風格的改變上。東漢末年的五言詩，以抽象事理感動人心，「敘事如畫、敘情若訴」為其特徵，而魏晉南北朝以來，特別是南朝以降，詩歌的感官性大大上升，讀者透過具體可感的詩境，感受詩人內蘊的情感，一如劉勰《文心雕龍·物色》所言：「自近代以來，文貴形似，窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟詠所發，志惟深遠，體物為妙，功在密附。故巧言切狀，如印之印泥，不加雕削，而曲寫毫芥。」⁷⁰透過「臨摹原則」的構句方式，詩人更能以語言「密附」、「切近」於天地萬物，使文字世界與真實世界的關係如「印」與「印泥」，創造躍然紙上的詩歌空間。

第二節 方位詞組對空間關係的強化

中古時期的方位詞成為處所名詞的必要後綴，而受到口語的影響，詩歌中

⁷⁰ [南朝梁]劉勰著；范文瀾著：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，2008年），頁694。

的方位詞也逐漸普及，一方面明確了處所詞的性質，使之不與一般名詞互相混淆，故而能更自由地出現在句子的各個位置。另一方面，「上」、「下」、「前」、「後」、「內」、「外」等相對方位的確立，使處所不再只是平面的定點，而擴展出空間的高度與深度，使得事物與所處空間之間的關係更加細膩立體。

在本節中，首先整理處所詞置於不同位置的句式，並略述其語意與節奏上的差異。接續著，將逐項開展方位詞在深化空間狀態、表現相對關係上所起的積極作用，最後以謝朓、何遜、陰鏗三位頻繁使用方位詞的詩人為例，全面性地分析方位詞如何建立豐富而有序的詩歌風景。

一、 方位詞組的位置

在上一節中我們已經了解，句中的處所由於補語的出現以及方位詞的語法化，開始逐漸前移到句中或者句首。這對詩歌來說是非常有利的發展，因為處所詞從句末的位置解脫，大大增加了詩人用詞遣字的自由度，所以從南朝開始，方位詞組的位置有了更多選擇。由於五言詩的節奏頓段主要分為「二一二」及「二二一」兩大類，故方位詞組基本上出現在三個區段：其一為句首，也就是第一、二字；其二為句中，也就是第三、四字；其三為句末，也就是第五、六字。在分析方位詞組對空間關係的影響前，我們將先根據其在句中的位置，整理出三種句式結構，

(1) 位於句首

- a. 堂上流塵生，庭中綠草滋。(南朝宋·劉鑠〈擬行行重行行詩〉)
- b. 簷上雲結陰，澗下風吹清。(南朝宋·謝靈運〈悲哉行〉)
- c. 陌頭征人去，閨中女下機。(南朝梁·蕭衍〈襄陽蹋銅蹄歌三首之一〉)
- d. 墓前人跡滅，塚上草日豐。(南朝宋·鮑照〈松柏篇〉)
- e. 影前光照耀，香裡蝶徘徊。(南朝梁·蕭綱〈詠芙蓉詩〉)

在此句式中，處所成為整個句子的框架，將詩歌畫面劃分成兩部分的空間，而後接著詳述此空間所容納的事物，如(1a)分別描寫堂上與庭中的景象，並從室內、室外兩處處所的狀態，暗示居處人煙罕至，側面書寫思念之人不在身畔的孤獨情緒⁷¹。這種句式的自由相對高，從上面的例子可以看到，句子後三字所組成的主謂結構形式多元，詩人能夠以各種不同的語言方式描繪其心中的景色。

其次，此句式因為其良好的對稱性，常常以對仗的形式出現，如(1b)便是「上」、「下」對舉，透過描寫高處的陰雲與低處的清風，展露出天地之間的

⁷¹ 此詩首聯為「眇眇陵長道，遙遙行遠之。回車背京里，揮手從此辭。」可知為離別之作。

一派涼爽氣象。而例（1c）則在更深層的語意上相互對應：「陌頭」為男子出征所歷之地，「閨中」則是古代女性的場域，在兩個性別屬性對立的空間中，各自描述男子與女子的獨立活動，引申出夫妻分離的詩意。可知句首為處所詞的形式，容易形成相當規整平衡的對句，而能以空間的兩個極點，代指整個詩句的空間結構，如「簷上雲結陰，澗下風吹清」⁷²；或是透過兩個場景的對比，來製造詩意上的衝突感，如「陌頭征人去，閨中女下機」⁷³。

另外，句首的處所也可以是不固定的場所，如（1e）「影前光照耀，香裡蝶徘徊」中，「影」、「香」是變動不居的事物，但加上方位詞後，依然可被標誌為空間。而因為處所的浮動，所以其中的「前」、「裡」乃是相對方位，動態地指出與事物的空間關係。畢竟句中的事物「光」、「蝶」也是流動的事物，光與影相互掩映、彼此牽動，而蝶更是追隨著香味而飛舞，兩者皆沒有固定的座標，而是隨著浮動的處所而改變位置，營造出光影離合、輕巧靈動的畫面。

（2）位於句中

- a. 白雲山上盡，清風松下歇。（南朝齊·張融〈別詩〉）
- b. 花心風上轉，葉影樹中移。（南朝梁·蕭綱〈秋夜詩〉）
- c. 晚花欄下照，疏螢簷上飛。（南朝梁·蕭綱·〈初秋詩〉）
- d. 圓璫耳上照，方纈領間斜。（南朝梁·費昶〈華光省中夜聞城外擣衣詩〉）
- e. 年芳袖裡出，春色黛中安。（南朝陳·徐陵〈春情詩〉）

從例子中可以發現，處所詞位於句中的例子，其形式變化更少一些，呈現出來的結構都十分固定，皆以事物為句首，述語則位於句末。另一方面，此類句子與前者不同，不以空間為主要架構，反而以事物為敘事中心。如（2b）中，主要表達的語義為「花心旋轉著，葉影亦隨風而移動」，「風上」與「樹中」皆為修飾「轉」與「移」的狀語，而非敘述的主題。

（3）位於句末

- a. 禽鳴丹壁上，猿嘯青崖間。（南朝梁·江淹〈遊黃蘗山詩〉）
- b. 鶯啼歌扇後，花落舞衫前。（南朝陳·陰鏗〈侯司空宅詠妓詩〉）
- c. 香飛金輦外，苔上玉階中。（南朝陳·徐湛〈賦得班去趙姬升詩〉）

⁷² 宇文所安《世界的徵象：中國傳統詩歌與詩學》中在〈一個非創造的世界：宇宙的起源、概念和對偶句〉中，便認為上下相對句，在古典詩中往往可以指稱一個整體，而使「世界在成對的術語中概念化」。文中舉錢起〈送元評事歸山居〉詩：「水宿隨漁火，山行到竹扉。」詩中以「山」、「水」代表詩人在旅途過程經歷的整個場景。見宇文所安著，陳小亮譯：《世界的徵象：中國傳統詩歌與詩學》（北京：中國社會科學出版社，2013年），頁55-63。

⁷³ 此句式與杜甫的〈自京赴奉先詠懷五百字〉中「朱門酒肉臭，路有凍死骨」相近，只是此句未使用方位詞，但皆是透過兩個不同場景的畫面，製造矛盾的衝突感。

- d. 洞風吹戶裡，石乳滴窗前。(北周·庾信〈奉和趙王隱士詩〉)
e. 澗水才窗外，山花即眼前。(北周·庾信〈詠畫屏風詩二十五首之七〉)

這一類的句式是最基本的主謂句，並未調動詞序，僅是將處所加上方位詞，不過正因方位詞，而使詩句中的事物的位置更加明確，如(3d)出自詠隱士之詩，詩中一句「洞風吹戶裡，石乳滴窗前」可知隱士棲居巖穴，故洞裡的風得以直直吹進其居所，而鐘乳石滴落的水滴，也才能近得落在隱士的窗前。一如謝靈運〈山居賦序〉的描述：「古巢居穴處曰巖棲，棟宇居山曰山居」⁷⁴，空間的描寫加強了隱者遠離塵囂，遁入遠離文明的山澤之形象。

此外，方位詞的添加，亦可使詩句變化出不同的節奏頓斷，如(3a)「禽鳴丹壁上，猿嘯青崖間」及(3b)、(3c)，皆因方位詞拉長了句末的處所，而形成「二三」節奏，因此與「二一二」節奏的句子交織成詩，展現節律之妙。不過，此類句式在形式及語意上，與主謂句差異不大，因此本章後續將不再進行詳細的分析。

二、 深化空間狀態

當五言詩的處所名詞開始普遍地後接方位詞，將能使事物間的空間關係更加明確，進而營造出立體而多層次的詩歌場景，達到真正「詩中有畫」的境界。為了印證此論點，以下舉例以進行比較，首先是《詩經》的例子：

- 牆有茨、不可埽也。(《詩經·鄘風·牆有茨》)
兄弟鬩于牆、外禦其務。(《詩經·小雅·常棣》)

上一節中已說明，上古時期的處所名詞並不一定需要方位詞，所以《詩經》中大部分的處所名詞皆未添加。因此有時便會出現空間關係模糊的情況，必須通過閱讀上下文方可理解。如以上第一例，《詩經正詁》云：「《爾雅·釋草》：『茨，蒺藜。』……昔人多以之覆於牆上以防盜。」⁷⁵所以，可知詩中的「牆」意指「牆上」。而第二例中，「牆」則指「牆內」，表示親兄弟同室相爭。由以上可知，「牆」作為一個處所名詞，具有上、下、左、右、內、外等多個面向，在無方位詞的幫助下，句子透露的訊息便會不夠完整，需要讀者自行想像，若上下文沒有足夠的線索，甚至可能會引起誤解。

接續，我們比較五言詩中有方位詞與無方位詞的例子，分析句子之間的差異。以下根據處所詞的位置，分別各舉兩例，首先看處所詞置於句首的例子：

⁷⁴ 顧紹柏《謝靈運集校著》(台北：里仁書局，2004)，頁449。

⁷⁵ 余培林：《詩經正詁》(台北：三民書局，2007年)，頁88-89。



- (4) a. 秋月映簾櫳。(南朝梁·江淹〈張司空華離情〉)
b. 簾間月色度。(南朝梁·沈君攸〈待夜出妓詩〉)

(4a) 所寫的是秋天的月光映照在簾櫳，而(4b)卻更進一步，細緻地描繪出如水的月色，透過簾中的縫隙漏進室內的景象。因此，方位詞添加，使原本平面的圖景成為具有內外縱深的空間，事物與處所之間的互動也變得更加複雜而多元。另外，透過(4b)的描寫，讀者可以明白詩人此時身處簾內，相較之下，第一例中詩人的定位是不明的，這可能影響詩歌是否能夠給予讀者代入感與臨場感。

我們還可以看下一組例子：

- (5) a. 山風起寒木，野雀亂秋榛。(梁·柳惲〈奉和竟陵王經劉瓛墓下詩〉)
b. 階上曉露潔，林下夕風清。(南朝宋·劉義隆〈登景陽樓詩〉)
c. 林中藤蔦秀，木末風雲高。(南朝陳·沈炯〈離合詩贈江藻〉)

(5a) 寫山上的風起於秋天的寒木。而(5b)和(5c)中，卻明確地道出風所吹拂的分別是林木之下，以及樹木的末端。「林下夕風清」表明詩人處於林蔭下，所以感受到了晚風的清涼，句中洋溢著悠閒和緩的氣氛。再者，「木末風雲高」呈現的是詩人仰望的視角，而詩句的氣象則更高遠。我們甚至能感受到，「木末」之風因為阻力較小，應比「林下」之風還要疾勁，可見如果處所的訊息完備，除了能讓讀者清楚事物的方位，也能給出更多的感官線索，豐富讀者想像中的景象。另外，(5c)透過「中」、「末」的對仗形式，全面地將樹林低層（藤蔦秀）以及樹林上層（風雲高）的景象展現出來，體現了方位詞在空間描寫上的優勢。

接續，再觀察處所詞置中的例子：

- (6) a. 潛魚躍清波，好鳥鳴高枝。(魏·曹植《公讌詩》)
b. 香風藥上發，好鳥葉間鳴(南朝梁·謝朓〈送江兵曹檀主簿朱孝廉還上國詩〉)

(6a) 中雖寫「好鳥鳴高枝」，然而讀者並不能確定鳥在枝條間或是枝頭上，只能得到一個比較粗疏的空間印象；(6b)則很明確地表示，好鳥是在枝葉間鳴叫著，此時詩歌畫面一下子鮮明了起來。而且，鳥兒是高踞枝頭、還是穿梭於綠葉間鳴叫，兩種情況所表達的情調是有差別的，前者更有傲世獨立、或是志得

意滿的意味，而後者則更強調了鳥兒的活潑靈巧，適合描寫春天的景色。可見方位詞的添加，不只在語義上更加詳細，詩意上也更能貼近詩人所欲表達的情境。



最後，我們來看這組例子：

- (7) a. 遠巖映蘭薄，白日麗江臯。(南朝宋·謝靈運《從遊京口北固應詔詩》)
- b. 春色江中滿，日華巖上留。(南朝梁·劉孝綽《春日從駕新亭應制詩》)
- c. 危帆渡中懸，孤光巖下昞。(南朝梁·王僧孺《中川長望詩》)

(7a) 的述語為「映」，而「映」字在語意上同時有照射與反射的意思。因此當此句沒有方位詞來確定事物之間的相對關係，我們無法判斷是岩石上映著蘭叢的影子、蘭叢上映著岩石的影子，或是岸上的蘭叢與水中遠山的影子相互輝映。少了方位詞的搭配，我們甚至無法確認此句的處所詞是「遠巖」還是「蘭薄」，可知方位詞對釐清空間關係的重要性。

而(7b)中，陽光是照射在岩石上的，讀者便知岩石應是在較低的地方，此詩句呈現出一幅光芒反照的明媚景象，連接上句所言，江水上滿溢著翠綠的春色，一聯之中便呈現出春和景明的氣氛。至於(7c)則因為時近黃昏，日光在岩石下傾斜，從此可知岩壁應該是較高的，且不同於上一例，此句中由於光線拗折，故營造出的畫面更加幽深奇峻，由對句「危帆渡中懸」亦可知詩人所處的地貌是陡峭的峽谷，因此光線才會透過垂直的山壁間映射到地面。這些例子皆出自山水詩，因為方位詞的差別而體現出不同的地貌。

我們初步比較了無方位詞與有方位詞的差異後，接下來將詳細賞析方位詞組開展出的豐富空間狀態。下例詩句一樣按照處所置前、處所置中的句子分別論述。首先是句首為處所詞的例子，其呈現的結構有兩種為，數量最多的是「處所+事物+動作/狀態」，例如：

- (8) a. 巖下雲方合，花上露猶泫。(南朝宋·謝靈運《從斤竹澗越嶺溪行詩》)
- b. 波中畫鷁涌，帆上錦花飛。(南朝陳·張正見《泛舟橫大江》)
- c. 林前暝色靜，花處近香來。(南朝陳·江總《侍宴臨芳殿詩》)
- d. 箱中剪刀冷，台上面脂凝。(南朝梁·劉綏《寒閨》)
- e. 鬢下珠勝月，窗前雲帶衣。(南朝陳·陳叔寶《日出東南隅行》)

(8a) 為謝靈運於黎明時分，在溪澗中越嶺步行的詩作。由於夾岸山勢高峻，故從其所在位置的視角來看，雲霧甚至在巖壁之下，而天色未明，花瓣上的露水仍未散去。詩人通過方位詞昭示地勢的高低，並通過事物的情狀指明時辰，盡顯語言運用的精煉與含蓄。(8b) 亦是描寫江景，然而比之前者的清冷，後者風格則顯得富麗華美。鷓舟的色彩躍動在水光的映照中，顯得更加鮮亮，而落花飛上了彩帆，亦是錦上添花的絢爛。這些本就奪日的事物受到背景的襯托，帶給我們更強烈的視覺衝擊。而(8c) 則通過方位詞區分出遠、近景，稍遠處可見林子前靜謐的夜色，近處是聞得到香氣的花叢，整體場景層次分明、錯落有致。

接下來的兩例皆是描寫閨中之作。(8d)「箱中剪刀冷，台上面脂凝」，上句的「箱中」暗示剪刀已久不啟用，深層的含意為丈夫未歸，所以針黹之事都荒廢了。而「台上」則點出女子倦怠的情緒，連胭脂都無心收拾，任其散落在妝台上，以致於凝結成塊了。另外，詩中「冷」、「凝」與詩題中的「寒」呼應契合，既是指實際氣溫上的「寒」，也指心中之「寒」。最後，(8e)「鬢下珠勝月，窗前雲帶衣」是刻劃美人的作品，此詩中人與景相互映帶，女子鬢下的明珠光芒可媲美窗外的月亮，而窗外的雲朵卻像是拂帶著屋內女子的衣袖，以方位詞連結內外，既是以人襯景，又是以景襯人，相得益彰、十分巧妙。

另一種句式是上列句式的衍生句式，其語義結構為「處所+感知類動詞+事物」：

- (9) a. **樹裡**識松風。(南朝梁·蕭綱〈京洛篇〉)
- b. **霧裏**識峽峯。(南朝梁·庾肩吾〈奉使北徐州參丞御詩〉)
- c. **光中**辨垂鳳，**霧裡**見飛鸞。(南朝梁·蕭綱〈望浮圖上相輪絕句詩〉)
- d. **樹中**望流水，**竹裡**見攢枝。(南朝梁·劉孝綽〈侍宴詩〉)
- e. **檻前**聞鳥嘯，**園裡**對花開。(北周·庾信〈春日極飲詩〉)

這類句子透過「識」、「辨」、「見」、「聞」等感知類的動詞，來指出事物的存在，並且強調是詩人親眼所見、親耳所聞的。比如(19a)「樹裡識松風」便近於「清風松下歇」，都是表達「松樹下吹拂著風」的涵義，但是前者加入了「識」，凸顯出詩人的認知活動，所以主觀性更強。

其次，我們分析處所詞位於句中的詩例。這種句式運用上更靈活，且表意能力高於處所詞位於句首者，它能傳達三種語意，分別為：

「事物+在+處所+動作(狀態)」

「事物＋從＋處所＋動作」

「事物＋因為在＋處所＋而顯得＋狀態」



我們先觀察第一種，例子如下：

- (10)a. 豔彩裾邊出，芳脂口上渝。(南朝梁·劉孝威〈郗縣遇見人織率爾寄婦詩〉)
b. 燕旗竿上脆，羌笛管中嘶。(南朝梁·戴暠〈從軍行〉)

(10a) 形容女子的美麗容貌，艷麗的色彩似乎要從她飄動的裙裾躍出，芳香的胭脂在溫熱的唇上微微融化。詩人運用方位詞以極盡感官之細節，使文句中的美人活色生香、如在眼前。(10b) 則是邊塞詩，詩中寫道因為天氣寒冷，所以旗幟凍結在旗竿上，脆得幾乎要碎裂，而行軍途中吹響的羌笛，在笛管內嘶鳴著，像野獸腔中的低吼，格外的蒼涼抑鬱。「上」、「中」兩方位詞使用得十分恰當，體現出上句的高冷空曠，以及下句的悶沉響聲。

而第二種則是「事物＋從＋處所＋動作」。這裡先要釐清的是，為何處所置中的句式可以延伸出此語意，而處所置首以及置後的句式卻不行呢？根據戴浩一在〈時間順序和漢語的語序〉中提出著名的「時間順序原則」，也就是「臨摹原則」，他表示：「兩個句法單位的相對次序決定於它們所表示的概念領域裡的狀態的時間順序。」且此理論「管轄著漢語中大多數可以定出的句法範疇的語序表現」。⁷⁶

他舉「在」為例，「在」出現於動詞前表示事情發生的處所，出現在動詞後表示事情過後參與者所處的位置。例如「小猴子在馬背上跳」，此句中「在馬背上」的狀態先於動作的開始；而「小猴子跳在馬背上」，則動作的狀態先於位置的狀態。⁷⁷同理可證，處所詞的位置移動，將使其產生新的語意，我們來看實例：

- (11)a. 棲鳥城上返，晚雀林中度。(南朝梁·王筠〈和衛尉新渝侯巡城口號詩〉)
b. 沙文浪中積，春陰江上來。(南朝梁·蕭綱〈侍遊新亭應令詩〉)
c. 方暉竟戶入，圓影隙中來。(南朝梁·沈約〈應王中丞思遠詠月詩〉)
d. 叢花曙後發，一鳥霧中來。(南朝陳·江總〈詒孔中丞奩詩〉)
e. 輕花鬢邊墮，微汗粉中光。(南朝梁·蕭綱〈晚景出行詩〉)

⁷⁶ 戴浩一；黃河：〈時間順序和漢語的語序〉，《國外語言學》第1期（1988年），頁10-20

⁷⁷ 同上

如(11a)中,「棲鳥城上返」意即「棲鳥從城牆上返回」,「城上」乃是起點,而若是「棲鳥返城上」則是「棲鳥返回城牆上」,「城上」便成了終點,意義顯然不同。下面的例子亦同,分別為「春陰從江上襲來」、「曉月從山頭落下」、「圓影從隙中來」、「一鳥從霧中飛來」、「輕花從鬢邊墮下」。可以發現,「垂」、「上」、「下」、「來」、「墮」這類動詞因為具有方向性,所以隨著句式的更改,會影響其移動軌跡。詩人正是巧用了此特點,只需簡單調換語序便可傳達出「自從何地」的意義,不須添加介詞。

再看第三種「事物+因為在+處所+而顯得+狀態」的語意表現,如下:

- (12)a. 柳花塵裡暗, 槐色露中光。(南朝陳·陳叔寶〈洛陽道五首之四〉)
b. 火炬村前發, 林煙樹下昏。(南朝陳·沈炯〈六府詩〉)
c. 芙蓉露下落, 楊柳月中疏。(北齊·蕭愨〈秋思詩〉)
d. 露光枝上宿, 霞影水中輕。(南朝梁·蕭繹〈和劉尚書侍五明集〉)
e. 日色花上綺, 風光水中亂。(南朝梁·蕭綱〈當置酒〉)
f. 蘆花霜外白, 楓葉水前丹。(南朝陳·江總〈贈賀左丞蕭舍人詩〉)

前三例結構相近,都是由於空間的光線而使事物呈現相應的明暗。(12a)中,柳花在飛塵中所以變得黯淡,而槐葉卻因為露水的映照而更加翠綠明亮;

(12b)是煙霧因處於樹蔭下而顯得昏暗;(12c)描寫楊柳在明亮月光的照耀下,由於沒有陰影的遮蔽,看起來格外疏落。

後三例則因事物映在水中,所以產生出不同的視覺印象。(12d)因朝霞的影子浮於水中,故而顯得輕盈;(12e)中,日色落在花上,兩相輝映,煥發出更綺麗的光芒,而微風吹拂著澄江,搖曳的光影投在水面上,蕩漾出凌亂的波光;(12f)也是如此,楓葉倒映在清澈的水面上,顯得更加艷紅,而其上句較為特殊,「霜外」除了是處所,更是事物的襯托,「蘆花」在霜雪的旁邊,反而凸顯出它的潔白。總結以上例子可知,這些處所詞是種具有塑造力的環境氛圍,能夠使置身其間的事物披上新的性質。

上面的例子尚屬現實世界的景象,事實上,這一類的句子亦可以表現抽象化的空間,例子如下:

- (13)a. 故鄉夢中近, 邊愁酒上寬。(南朝陳·蘇子卿〈南征詩〉)
b. 綠鬢愁中改, 紅顏啼裡滅。(南朝梁·吳均〈和蕭洗馬子顯古意詩六首之三〉)

(13a) 是典型的例子，詩人的故鄉遙遠，只有在夢境中才覺得近，而邊愁是如此的濃烈，以至於在醉鄉才可以暫得緩解。作夢與酒醉都是一種狀態，而詩歌將之比擬成一種空間的意象，詩人在此境中尋求心靈慰藉。因此我們可以發現，方位詞的語法特性使得它可以將一般名詞處所化，甚至是抽象名詞亦可，進而開展出全新的應用情景，在詩意的開拓上相當有潛力。例如(13b)就是在前者的基礎上再衍伸的結果，句中「愁」、「啼」比第一例中的更抽象，它們甚至不是名詞，不過加上方位詞後，兩者便轉變成一種情境，並進一步具象化為空間概念，而使「綠鬢」、「紅顏」在此情境下被消磨殆盡。

三、 表現相對關係

方位詞表達事物的「上」、「下」、「左」、「右」等，都必須有其參照點，所以，方位詞表現的不是客觀世界的絕對位置，反而更偏向相對位置。透過方位，我們得以了解事物之間的相互關係，並以此為線索架構出詩歌中的空間結構。

因為詩中的敘述者並非以上帝視角觀覽萬物，而是有其定位與觀看角度，所以相對方位實與敘述者的視角息息相關，有時亦會造成一些與事實違背的錯覺，比如同等大小的事物，遠者較小、近者較大，再比如我們透過舉起的手觀山景，遠方的山便好似被托在掌中一般。而在文學作品中，柳宗元〈始得西山宴遊記〉所說：「凡數州之土壤，皆在衽席之下。……尺寸千里，攢蹙累積，莫得遯隱。」⁷⁸此言便是一種角度影響視覺的顯例。因為詩人在高處俯瞰，所以千里之大的數州土地，竟有如尺寸般小。

這些敘述雖不符合客觀世界的實況，然而卻更貼近人們的感知經驗，詩人透過這種描述方式，更「真實」地呈現出他眼中的世界，引發讀者的共同經驗。畢竟，詩歌不是一張鉅細靡遺地交代空間配置的地圖，而是一幅具有主觀視角的照片。而照片往往比地圖更有深意、更能寄寓人之情感。

下面我們來觀察實例：

(14)a. 遊魚迎浪上，雒雒向林飛，遠村雲裏出，遙船天際歸。

(南朝梁·蕭繹〈出江陵縣還詩二首之一〉)

b. 風前細塵起，月裡黑煙生。發斂看喬木，侵光識遠城。

(南朝梁·庾肩吾〈遠看放火詩〉)

⁷⁸ 卞孝萱，朱崇才注譯：《新譯柳宗元文選》(台北：三民書局，2006年)，頁445。

(14a)的兩句皆在表現空間的遼闊，透過實際經驗可知，當人們遙望平面，越遠的地方會顯得越高，故句子中的村子因為過於遙遠，高得就像建築在雲層中似的，而船隻航行在水平面，宛如從天邊歸來。此例通過視覺經驗的寫實描寫，大大地開拓了詩歌空間的深度與廣度。而(14b)出自詩人觀看「放火」的詩作，此時天色向晚，月亮初升，而濃煙從地上直竄雲端，就像生於月輪之中一般。因為，太陽與月亮離人間十分遙遠，所以任何懸浮在日月與我們之間的物體，在視覺上都像是位於日月之中一般。此句中，皎潔的月光與漆黑的火煙，色彩強烈衝突，使畫面充滿張力。

c. 白沙澹無際，青山眇如一。傷此物運移，惆悵望還律。
白水田外明，孤嶺松上出。即趣佳可淹，淹留非下秩。
(南朝齊·謝朓〈還塗臨渚〉)

d. 田鴝遠相叫，沙鴝忽爭飛。雲端楚山見，林表吳岫微。
(南朝齊·謝朓〈休沐重還丹陽道中詩〉)

(14c)的例子十分有趣，其下聯看似順序寫反了，應是青松生在山嶺上才是，但事實上，此詩表現的畫面是孤嶺在遠處，而青松在近處，由於孤嶺十分高峻，其下半部分雖被茂盛的松林遮擋，但山峰卻露出在青松的樹冠之上，故而看起來像松樹上長出了山嶺。詩人運用了乍看之下不尋常的空間關係，吸引了讀者的注意力，但細究下來卻言之成理，畫面感十足。最後，(14d)所使用的手法也近似於前者，楚山的峰頂在雲層之上冒出頭來，宛如立於雲端一樣，以此可見山勢之高。而吳岫低於楚山，且與詩人的距離較為遙遠，所以在隔著近處的森林望過去，只在林木的末端露出一抹隱約的山色。可見詩人一旦位於不同的處所，採用不同的視角，眼前的空間關係也會隨之改變。

接下來的例子，則是由於水中光影反射，而產生出虛實交錯的景象：

(15)a. 旃轉蒼龍闕，塵飛飲馬橋。翠觀迎斜照，丹樓望落潮。
鳥聲雲裏出，樹影浪中搖。歌吟奉天詠，未必待聞韶。
(南朝陳·江總〈侍宴玄武觀詩〉)

b. 景落商飈靖，煙開四郊謐。偃蹇暮山虹，遊揚峯下日。
水紋城上動，城樓水中出。竟微共治功，空臥淮陽秩。
(南朝梁·蕭綱〈開霽詩〉)

(15a)中寫詩人駐足江邊，觀看傍晚的落潮。在他眼中，樹木由於倒映在水面上，因此就像在波浪中載浮載沉一般。而(15b)詩寫的是放晴之時，描繪著城

樓映在水中的景象，上句的「城」是倒影，下句的「城」則是真實的城樓。當幾滴殘雨掉落川中，晃動了城樓映在水上的倒影，漣漪便有如蕩漾在城牆上；而城樓臨水而建，就像出自水中一般，且透著剛被雨洗過的清新色調。詩中實物幻影彼此交纏，且語句迴還，在形式上與語意相互呼應，相當耐人尋味。

前文中我們已提到，空間中的相對關係，往往取決於敘述者本身的位置與視角。換句話說，讀者不但能知道詩中事物的相互關係，也能明白詩人在詩境中的定位、觀看事物的角度，進而設身處地感受詩人在此情境下興發的感情。

下面舉方位詞為「內／中」、「外」的句例進行分析。而由於接近敘述者的事物為「內」，遠離敘述者的事物為「外」，故此組方位詞最能標示出敘述者的位置，實例如下：

(16)a. 落照澗中滿，浮煙槐外通。長樂含初紫，安榴拆晚紅。

(南朝梁·蕭綱〈大同八年秋九月詩〉)

b. 廣席多才俊，重合引珠妍。管絃檐外響，羅綺樹中鮮。

(南朝陳·陳叔寶〈初伏七夕已覺微涼既引應徐且命燕趙清風朗月以望七襄之駕置酒陳樂各賦四韻之篇〉)

(16a) 為詩人在宴會結束後，回程路上在車中所見的景物，從「槐外」可知詩人的行車路徑應在槐林之中，而他遠眺槐林外圍的浮煙，已融合成一片霧靄，字裡行間流露出濃濃的野趣。(16b) 則為設宴之作，同樣因「檐外」得知詩人身處屋簷之下的室內，聽著外頭傳來的管絃聲，而視野所見，色彩鮮麗的羅綺在戶外的樹樑間飄動著，儼然一片歌舞昇平的景象。

接續我們分析，詩中主角所身處的空間，與其傳達的情感之關聯，如下：

(17)a. 閨中日已暮，樓上月初華。樹陰緣砌上，窗影向床斜。

(南朝梁·鄧鏗〈月夜閨中詩〉)

b. 閨闔下重關，丹墀吐明月。秋氣城中冷，秋砧城外發。

(南朝梁·費昶〈華光省中夜聞城外擣衣詩〉)

(17a) 為閨怨詩，我們因為句首的「閨中」，而知道詩中的女主角身處室內。她深鎖樓閣，與外界隔絕，只有透過陰影的移動，才能感知到時間的流逝。詩中的封閉感加深了女子的孤立與怨情，因而詩的最後引出一句：「獨處類倡家」。(17b) 立場恰好相反，寫的是游子聽到擣衣聲而興起的離情。我們從「中」與「外」的空間劃分，明白詩人應該位於城裡。因為秋天的到來，城中

天氣漸冷，而城外的砧聲徹夜不息的響著，詩人在這種內外交迫的情景下，思鄉的心情煎熬無比。



四、以謝朓、何遜、陰鏗為例

本文在前三個小節中，已分析方位詞組在空間描寫上所表現的各種藝術效果以及語意差異，接下來我們將以南朝詩人的詩歌為例證，進一步透過對詩篇全面性的分析，展現方位詞組對空間描寫的深化，從而孕育出更繁複具體的詩歌畫面。

本節將以謝朓、何遜、陰鏗的詩歌作為觀察對象，之所以挑選此三位詩人的原因分為兩個方面。從形式上來說，永明時期的「聲病論」被提出後，產生了注重聲律規範的新體詩，而謝、何、陰三人皆為新體詩創作的重要詩人。謝朓為永明詩學的領導人物之一，《南史·庾肩吾傳》曰：「齊永明中，王融、謝朓、沈約文章始用四聲，以為新變。」⁷⁹而何遜、陰鏗受永明詩體變革的影響，詩歌重視聲律、好用對句，許多古今學者將二人並稱，認為其詩開近體詩之先，如明胡應麟云：「陰何並稱舊矣。何攄寫情愫，沖淡處往往顏、謝遺韻；陰惟解作麗語，當時以並仲言，後世以方太白，亦太過。然近體之合，實陰兆端。」⁸⁰可見三人在詩歌形式上，具有創新的意識，且對近體詩影響甚深。而實際從詩歌語料來看，謝朓、何遜、陰鏗又是南朝代表性的山水詩人中，使用方位詞組最多的三人，由此我們可以發現，詩體變革與新句式之間存在著正向影響。因此，謝、何、陰三人在句式創新的發展上，實為良好的觀察對象。

而在詩歌風格方面，謝朓、何遜、陰鏗皆為此時重要的山水詩人，並且開展出了不同的山水詩風貌，即從晉宋時期模山範水的寫實手法，轉變為取「景」構「圖」的空間展現。蕭馳先生將三人這種以「景」為核心的表現模式，總結為「畫意的山水空間」，認為「『景』是一種從天光雲影中被片段化出來的畫意空間」⁸¹。如同「畫」是經過畫家對客觀自然進行篩選和取景，並通過一定程度的重構後，方才呈現的藝術作品，那麼具有「畫意」的詩，自然也非臨摹山水之作，而是經過作者對自然景象的剪裁與重組而成詩。蔡瑜先生在〈中國風景詩的形塑——以南朝謝朓詩為主的探討〉一文中，亦評價謝朓詩中「如畫」的表現手法，是出於對山水的「佈構」與「經營」而成⁸²。在此前提下，方位詞具有明示位置、標明相對關係的作用，實吻合詩人營構空間、安置

⁷⁹ [唐]李延壽撰：《南史》（北京：中華書局，1997年），卷五十，頁1247

⁸⁰ [明]胡應麟撰：《詩藪》（北京：北京圖書館出版社，2004年），頁12-13。

⁸¹ 蕭馳：《詩與它的山河：中古山水美感的生長》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2018年），頁226-229。

⁸² 蔡瑜：〈中國風景詩的形塑——以南朝謝朓詩為主的探討〉，《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》（台北：國立臺灣大學中國文學系，2014年），頁509-534。

物象的需求，無怪乎三人詩中方位詞的運用甚多。因此，觀察謝朓、何遜、陰鏗的作品，將能理解方位詞如何運用自身特質，開展出以「景」為表現模式的詩歌。



(一) 謝朓

謝朓與謝靈運並稱大小謝，兩人皆在六朝山水詩中有著卓越的成就，然而他們的詩風卻迥然有異。在謝靈運的詩中，經常將自身投入詩歌所開展的空間之中，以身體攀援稠疊迴繞的山水，以文字臨摹物貌多變的自然，因此其山水詩經常帶有一種寫實而流動的風格。而謝朓卻不同，如前所述，其詩所開展的是透過作者剪裁、佈置自然物色而構建成的「景」。

蔡瑜先生〈中國風景詩的形塑——以南朝謝朓詩為主的探討〉中討論謝朓山水詩的表現模式，認為謝朓頻繁的使用「望」字，來帶出固定視角的風景，並「以身體為座標，安置望中所見的景物」。而且，謝朓詩中常出現從窗戶「遠望」的詩作，透過以窗取景達到「框限風景」的效果⁸³。這種具有邊界、視角恆定的觀看視角，使謝朓詩所展現的圖景與山水畫更加接近。而實際觀看其詩可發現，謝朓善用「上」、「下」、「內」、「外」等方位詞，羅列空間中不同角落的事物，並指明彼此之間的相對位置，使自然萬物在詩歌圖景中各安其位，共同構造出一幅如畫的風景。

首先，觀察謝朓詩中由窗遠望的詩作，如：

〈新治北窗和何從事詩〉

國小暇日多，民淳紛務屏。闢牖期清曠，開簾候風景。
泱泱日照溪，團團雲去嶺。岿巍蘭棹峻，駢闐石路整。
池北樹如浮，**竹外**山猶影。自來彌弦望，及君臨箕穎。……

詩中第二聯即點題，詩人開闢窗戶是為了引入清曠之氣以及召喚風景。第三、四聯以工筆細寫事物在日光下的樣貌。而第五聯卻刻意用抽象而清淡的筆法描寫，池塘北方的樹木，或許因為蒸騰的水氣，看起來像浮在池面似的，而竹林外的高山，由於距離遙遠而只能瞥見一個模糊的青色影子。透過筆法的差異，使整首詩疏密相間、濃淡相宜。

〈閒坐〉

雨洗花葉鮮，泉漫芳塘溢。藉此閒賦詩，聊用蕩羈疾。
霖霖微雨散，葳蕤蕙草密。預藉芳筵賞，沾生信昭悉。

⁸³ 同前注。

紫葵窗外舒，青荷池上出。既闔潁川扉，且臥淮南秩。
流風蕩晚陰，行雲掩朝日。念此蘭蕙客，徒有芳菲質。



此詩為雨後新霽時所作，首一聯即寫萬物被雨洗過之後，呈現的清新明淨之色。而第三聯中，由於綿綿細雨的滋潤，蕙草生長得更葳蕤茂盛。以上皆是展現詩人眼中的景色，第五聯開始才帶入詩人的身影，透過「窗外」可知詩人是從內而外地觀看。紫葵在戶外舒展，而青荷挺立於池面上，透過窗戶的框限，事物遠近錯落有致地呈現在視野之中，構成一個有序的世界。而第七聯中，隨著晚風吹起，雲亦飄移湧動，遮蔽了朝日也帶來了涼意。這一聯透過流動的風雲、向晚的天色，提醒我們此詩畢竟與靜態的圖畫不同，它是帶有時間性質的詩中之景。

謝朓善於書寫清麗的春日景色，下面我們將個別分析三首詩例，來論證方位詞在詩中的功能與藝術效果：

〈和徐都曹出新亭渚詩〉

宛洛佳遨遊，春色滿皇州。結軫青郊路，迴瞰蒼江流。
日華川上動，風光草際浮。桃李成蹊徑，桑榆蔭道周。
東都已倣載，言歸望綠疇。

這首詩是詩人游春時所作。朝日的光華映照在川上，化為閃爍的點點流光，躍動於水波之上。和暖的氣流和明麗的天光翻浮於草際間，處處皆是滿溢的春色。在此詩中，日光、和風、流水、青草，皆是搖盪飄動的事物，詩人發揮其敏銳的觀察力，捕捉到它們彼此之間動態的相對方位，使全詩呈現出生機自然而富有秩序的景象。

〈送江兵曹檀主簿朱孝廉還上國詩〉

方舟泛春渚，攜手趨上京。安知慕歸客，詎憶山中情。
香風葉上發，好鳥葉間鳴。揮袂送君已，獨此夜琴聲。

相較前者聚焦在視覺上細微的光色流動，此例結合多種感官烘托出春天的氣息。讀者展讀此詩時，彷彿能聞到花蕊上縈繞的香味，及聽見茂盛枝葉間的鳥囀。「香風」無影無形，需透過嗅聞方可捕捉位置；「好鳥」藏於葉間，所以必須仰賴聽覺才可發現牠們的存在，方位詞原是傾向視覺領域的詞彙，在詩人的妙用下，開拓了嗅覺與聽覺在空間上的縱深。再看以下這首詩：

〈贈王主簿詩二首之一〉

日落窗中坐，紅粧好顏色。舞衣襞未縫，流黃覆不織。

蜻蛉草際飛，遊蜂花上食。一遇長相思，願寄連翩翼。

這首詩著重於描寫春季的生物活動，蜻蜓穿梭在草叢之間，而蜜蜂縈繞在蕊上取食花蜜，透過細微位置的區辨，突出昆蟲的輕盈靈活，也透顯出春日的無限生機。



最後，謝朓也常以顏色詞來修飾事物的狀態，以此定義空間中的主色調，如：

山中芳杜綠，江南蓮葉紫。芳年不共遊，淹留空若是。（〈往敬亭路中〉）

塘邊草雜紅，樹際花猶白。日暮有重城，何由盡離席。（〈送江水曹還遠館詩〉）

第一例中將「山」「水」的空間進行對舉，並提取空間中最醒目、最具標誌性的色彩，即芳草的翠綠與蓮花的粉紫，以此作為「芳年」盛景的象徵。而後一例中，詩人在美好的季節中送別友人，水塘邊雜英遍地，花樹上紅白掩映。相較上一例中純粹的色塊，此句給人的視覺印象是繽紛碎散的，反而更添野趣。

（二）何遜

觀察何遜的詩歌，可發現其十分善於書寫舟行的景色，並將對景物的描寫結合送別、思鄉的主題，營造出游子旅人的淒婉情調。而正因何遜的許多詩篇，皆是以身在行舟中的視角所寫，航行的船隻、蕩漾的波光，使詩人所描寫的景色常具有一種漂浮搖曳的流動感。以下觀察實際的詩例：

〈下方山詩〉

寒鳥樹間響，落星川際浮。繁霜白曉岸，苦霧黑晨流。
鱗鱗逆去水，瀾瀾急還舟。望鄉行復立，瞻途近更脩。
誰能百里地，縈繞千端愁。

詩人在寒夜中獨自踏上歸途，因為黑暗中視線不清，所以詩人只能透過聲音，感知到樹間鳥兒的出沒，而將落的星子倒映光芒在川面上，如同浮於一片粼粼波光之中，成為黑暗唯一的光源。首聯開展出詩中空間的架構，呈現出一幅清冷孤寂的夜景，與後文的「繁霜」、「苦霧」、「逆去水」相互呼應，抒發詩人回鄉的艱難。「望鄉行復立」的急切與路途艱難的矛盾，引發了詩人心中的千愁萬緒。

〈曉發詩〉

早霞麗初日，清風消薄霧。水底見行雲，天邊看遠樹。
且望汧沂劇，暫有江山趣。疾兔聊復起，爽地豈能賦。

此詩為早晨行船之作，朝日輝映著亮麗的彩霞，清涼的風吹散了晨起的薄霧，使詩人眼前的視野開闊了起來。澄澈的江水清楚地倒映出流動的雲彩，而天色明亮，甚至能夠眺望到遠方的樹木。詩句中的「水底」、「天邊」便是透過兩個指向空間端點的方位詞，極寫視野之開闊深邃。在如此清景下，使詩人暫忘繁重的案牘之苦，且得游觀之趣。此詩的空間清朗遼闊，與上一首詩的色調大異其趣，故詩情亦截然有別。

〈入西塞示南府同僚詩〉

露清曉風冷，天曙江晃爽。薄雲巖際出，初月波中上。
黯黯連嶂陰，騷騷急沫響。迴棹急礙浪，群飛爭戲廣。
伊余本羈客，重睽復心賞。望鄉雖一路，懷歸成二想。……

破曉時分，大地上的露氣尚未消散，微涼的晨風拂過大地，江水帶著清爽的水氣隨波晃盪著。遠方的薄雲在日出的照射下，從岩壁間逸散而出，而新月也正在此時初升，微亮的月光灑落江波之上，透漏著凌晨的清冷氛圍。而下文裡山巒的陰影、蠢蠢欲動的萬物，貼切地展現出朝日將升的前一刻，亦是暗示詩人心中躁動的歸情。

〈入東經諸暨縣下浙江作詩〉

日夕聊望遠，山川空信美。歸飛天際沒，雲霧江邊起。
安邑乏主人，臨卣多客子。鄉鄉自風俗，處處皆城市。……

此詩為遠望思歸之作，詩人看著歸鳥隱沒天際，不由想起自己遠方的家鄉，而江邊騰起的雲霧，恰如漫上詩人心頭的愁緒。第二聯中的「天際」與「江邊」，暗示著詩人正在向天地的盡頭遠望，然而視線所及的城市，雖然熙攘繁興，卻是異鄉異景，使詩人生出「雖信美而非吾土」之嘆。

〈春夕早泊和劉諮議落日望水詩〉

旅人嗟倦遊，結纜坐春洲。日暮江風靜，中川聞棹謳。
草光天際合，霞影水中浮。單艫時向浦，獨楫乍乘流。……

與前首詩相同，為詩人於黃昏所做的詩篇。時值傍晚，天地籠罩在一片夕光之中，岸草泛著微光，蔓延到視線盡頭，彩霞映照在水面上，如夢般浮於水面上。詩人細緻地描寫日暮時分的光影離合，記錄下瞬息萬變的日氣流動，使

整首詩蒙上一層奇異朦朧的色彩。看著如此美景，詩人卻興起遊子的嗟嘆，美麗與哀愁的矛盾，留下無窮的餘韻。

從上述五首詩中，我們發現雖然皆是思鄉之作，但因為詩中所展開的空間景象不同，所傳遞的詩意也有微妙的差異，或淒清，或曠達，或哀婉，情與景之間的相互形塑如此深遠，可知詩人在運用空間描寫的語言形式時，同時也在選擇要營構出何種情調的詩境。

除了舟行旅途中的詩作之外，何遜在其他的題材中，也十分常用處所一方位詞組的句式，相應產生的詩境也自然有所差異，我們來看一看詩例：

〈苑中見美人詩〉

羅袖風中捲，玉釵林下耀。團扇承落花，復持掩餘笑。

〈詠娼婦詩〉

曖曖高樓暮，華燭帳前明。羅幃雀釵影，寶瑟鳳雛聲。
夜花枝上發，新月霧中生。誰念當窗牖，相望獨盈盈。

同樣是吟詠美人，〈苑中見美人詩〉透過形容其妝飾，側寫女子的美麗。以羅袖在風中飛舞，寫女子之飄逸，以玉釵之光輝，寫其華貴的氣度，最後一聯的形容相當生動，使詩中美人的顰一笑躍然紙上。而〈詠娼婦詩〉的描寫更為間接，詩人只寫其釵影和琴聲，給讀者一個影影綽綽的輪廓。第三聯中，花朵悄悄地在夜間的枝頭盛開，而新月籠罩在雲霧中升起，表面上似在形容窗外的景象，實際上則暗指女子若隱若現、無人窺見的美貌，吻合其獨守空閨的形象。

(三)陰鏗

陰鏗為南朝陳的詩人，所處時代略晚於謝朓與何遜，其詩中的寫景句的比例多於謝朓與何遜詩，故抒情性相較前者而言稍低，不過陰鏗的詩歌在形式上更多元新穎，且對仗精美，因此留下許多寫景的麗句，杜甫便曾讚揚陰鏗，稱：「李侯有佳句，往往似陰鏗。」⁸⁴

〈和侯司空登樓望鄉詩〉

懷土臨霞觀，思歸想石門。
瞻雲望鳥道，對柳憶家園。

⁸⁴ [唐]杜甫著；謝思煒校注：〈與李十二白同尋范十隱居〉，《杜甫集校注》（上海：上海古籍出版社，2015年），頁1430。

寒田穫裏靜，野日燒中昏。
信美今何益，傷心自有源。



詩中描寫詩人登高望遠所見的景象，第三聯所寫的是農家之景，秋日稻田中，纍纍的稻穗滿盈而靜謐，而田的火光熾灼，連原野上的太陽都稍顯暗淡。這原是安寧的田園氣象，然而對旅居於此的詩人而言，卻徒留哀傷。如此的秋收時節，暗合王粲〈登樓賦〉中的景色：「華實蔽野，黍稷盈疇。雖信美而非吾土兮，曾何足以少留！」勾起作者與古人同悲的情懷。

〈五洲夜發詩〉

夜江霧裏闊，新月迥中明。
溜船惟識火，驚鳥但聽聲。
勞者時歌榜，愁人數問更。

此詩為夜晚行舟之作。在茫茫的霧氣中，由於看不見邊界，江流顯得分外遼闊，詩人身旁唯一的光源僅有漁火，連鳧鳥都只能聞其聲，不見其影。反而是新月遠在天邊，不受水霧遮蔽，故看起來異常明亮。整首詩歌遠近景錯落有致，月光與霧氣共同烘托出迷離朦朧的江景。

觀察這兩首詩的例句，發現其中的處所詞，與謝朓、何遜詩中所用的相比更加抽象，例如「燒」和「迥」原本就不是名詞，它們透過方位詞轉化為一種狀態，影響句中的事物，例如「野日燒中昏」指在燃燒的煙霧中太陽也顯得昏暗，而「新月迥中明」則指月亮因為遙遠而明亮。所以我們可知，隨著處所一方位詞組的成熟，更多非處所名詞的語彙可被允許進入此句式，開拓出多元的詩意。

其次，我們來看處所詞位於句首的例子，陰鏗詩在此句式上的表現與謝、何二人較相似，不像位於句中的處所詞，呈現出抽象化的發展。不過，陰鏗對此句式的應用場景有所擴大，除了山水詩，亦可出現在室內的空間描寫上，如下列的後兩例。

海上春雲雜，天際晚帆孤。離舟對零雨，別渚望飛鳥。（〈廣陵岸送北使詩〉）
鶯隨入戶樹，花逐下山風。棟裏歸雲白，牕外落暉紅。（〈開善寺詩〉）
鏡前塵劇粉，機上網多絲。戶餘雙入燕，床有一空帷。（〈和樊晉陵傷妾詩〉）

第一例是送別之作，「春雲雜」三字寫出海上雲霧層疊掩映、變化多端的氣象，

而「孤帆」與「天際」相對，以廣大的遠天映襯渺小的孤帆，更顯旅人漂泊無助的心理。而從「海上」到「天際」，描寫詩人的視線隨著友人離去的船帆遠望，直到海天交界之處，終於消失了蹤影，獨留詩人在原地悵惘不已。

而後兩例描寫的是室內空間。〈開善寺詩〉中詩人於春日登山遊覽開善寺，雖然詩人身處寺內，但山中的雲霧都飛入了屋棟之上，窗外亦遍染夕陽的光暈，詩人以此強調開善寺的地勢之高。〈和樊晉陵傷妾詩〉中，從詩題可知，是為友人悼念其妾所著。「鏡」、「機」都是女子常用的物件，然而如今鏡前積了厚厚的塵灰，而織機上甚至結滿蛛網。一切的一切都暗示，房間的主人已長久的離開。原本共寢的床上空蕩蕩的，只有舊時的燕子仍年年返回，不由使人嘆一句「景物依舊，物是人非」。

最後，我們還發現陰鏗詩中，也常採用了上述所說的「處所+知覺類動詞+賓語」句式，來突顯出臨場感，我們來觀察其實踐狀況：

〈西遊咸陽中詩〉

上林春色滿，咸陽游俠多。城斗疑連漢，橋星象跨河。
影裏看飛轂，**塵前**聽遠珂。還家何意晚，無處不經過。

〈新成安樂宮〉

新宮實壯哉，**雲裏**望樓臺。迢遞翔鷗仰，連翩賀燕來。……

〈西遊咸陽中詩〉寫的是詩人在咸陽城的所見所聞。因為街道上車轂飛馳，速度快得只能看見殘影，而處處都是車馬揚起的煙塵，模糊了視線，故只能靠聽覺辨認遠處的鳴珂聲。作者透過逸趣橫生的形容，生動地描寫出咸陽城中車水馬龍的繁忙盛景。〈新成安樂宮〉一詩則是歌詠新宮殿的落成，以「雲裡」一詞誇飾宮殿之巍峨，必須仰望天際才能窮其高。此兩例皆是巧用處所詞，以凸顯建物的盛大。

第三節 小結

「綢繆束楚、三星在戶。」是指明亮的參星閃耀在門外呢？還是移到了門上呢？「鴉鳴在桑、其子在棘。」鴉鳴是棲息在桑樹端或是枝椏間呢？古老的歌謠文辭精簡，帶給我們的是素樸的空間關係，讀者腦海中的往往是模糊的輪廓，以及自身臆想的畫面。不過，上古的詩歌喜愛採用日常隨處可見的事物，作為詩中的意象，由於出於共同的經驗，詩人不必細說，讀者心中自然有景。畢竟，詩人真實的目的也並非描摹景致，通常只是借助外物興發感懷，大致上

的位置不差，便已足夠。

然而，到了六朝時期，詩人已不滿足於此。山水詩躍上文壇的舞台，大自然露出它的原本面貌，在詩人的眼中，「山」與「水」不再是千篇一律的抽象概念，而是各各有其面貌，一花一葉都宛若初見，等著有心人的觀賞與發揚。並且，此時的詩人不再只以日常事物為意象，而更喜歡描寫那些難得一見的奇景，像是險峻陡峭的山澗、變幻莫測的海潮、恢弘壯麗的宮殿等，這些景色廣大的讀者往往不曾見，需仰賴詩人的轉述。在種種因素下，可以更精確描述空間細節的手法應運而生，方位詞也就在此背景下，普及於六朝詩歌當中。畢竟，方位詞是語言系統中原有的詞類，對讀者來說並沒有學習負擔，自然會被迅速地接受。

由於中古時期的語法變遷，「處所—方位詞組」可以出現在句中更多的位置，隨之引發不同的節奏與空間關係。且方位詞的添加，讓詩歌展現成立體的三維空間，事物在場景之中各有其位，高下相形、遠近相映，營構出繁複而有序的詩境。另外，除了固定的位置，方位詞也善於表達事物間的相對位置，以及人與物的相互關係，甚至是移動中的動態方位，能忠實呈現出詩人基於自身視角，所感知到的外在環境，進而使讀者閱後也有身歷其境之感。

再者，一種詞類由於語法特性及其慣常的搭配，往往會帶有某種程度的標誌性，如量詞一般搭配名詞，因此與之相配的詞彙，即使平常用作其他詞類，也會被轉成名詞，如「一抹輕愁」，詩歌便經常運用這一點，使抽象的概念具體化。方位詞亦同理，有將一般名詞處所化的能力，使詩人得以將各種氛圍、情緒、狀態作為廣義的空間，描寫事物受其薰染後發生的變化，使空間描寫的句式有了更多的可能。

最後，我們發現，南朝的謝朓、何遜、陰鏗是六朝詩人中方位詞運用最為嫻熟者，同時，他們的創作無論在聲律、風格以及空間造境上，都對後世近體詩有深遠的影響，因此我們亦可以推論，語法上的新發展和詩體變革具有一定的相關性，共同催生出與上古詩歌截然不同的風貌。

上古五言詩長於敘述，融敘事於抒情，古之學者稱其「詞簡意遠⁸⁵」，「推人心之至情，寫感慨之微意……，有三百篇遺意方是⁸⁶」。可知漢古詩與先秦《詩經》一樣，用語簡直，善述人事之情以興發情感慨，故當時的詩歌抽象性較

⁸⁵ 元稹：〈唐故工部員外郎杜君墓系銘〉，引自〔清〕董誥等編；孫映達等點校：《全唐文》（太原：山西教育出版社，2002年），卷六五四，頁2945。

⁸⁶ 楊載：《詩法家教》，引自〔清〕何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，1981年），頁731。

強，更強調事理邏輯的關聯。而魏晉南北朝詩歌發生重大的變化，詩人強化了詩歌的感官性，在創作上「寫氣圖貌」、「屬采附聲」⁸⁷，力圖達到繪聲繪色的境界。而若欲加深詩歌的具體性，細節往往是其中的要點，越多的細節，越精密的刻劃，才能豐足事物的各項性質，使之從紙上的文字符號，轉化為讀者心中飽滿的形象，而方位詞正是空間書寫中的細節，使漂浮在想像中的語言概念落地生根，建構出邀請讀者進入的場景。因此，方位詞的普及，也是詩歌走向感官性、具體化的重要因素。

⁸⁷ 〔南朝梁〕劉勰著；范文瀾著：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，2008年），頁693。

第四章 存現句的擴展



六朝時期，詩歌中的存現句在數量上大幅增加，擔任述語的動詞種類也變得十分多元，這對六朝詩歌的詩境產生了深遠的影響。然而，存現句新發展並非突兀的在詩歌中出現，其誕生與當時的語法背景息息相關。因此，本章第一節，我們將概述存現句的發展歷程，以及存現句擴張的動因及語法背景。而第二節則透過詩歌的實際分析，論述新的句式如何影響詩境的塑造，以及詩歌風格的改變。⁸⁸

第一節 語法背景概述

存現句最基本的形式是以「有」做為中介的句子。進入六朝後，存現句擴展為可以動作動詞作為中介，而呈現「處所詞+存現動詞（「有」以外）+客體賓語」的句式。此新句式在六朝時期大量出現，尤其在詩歌裡更是普遍，使存現句的表意能力大幅上升。直到晚唐時，「著」字助詞出現，句子結構發展為「處所詞+存現動詞+著+客體賓語」，這類句式才逐漸式微。

「有」字之外的動作動詞形成存現句，在本章中我們稱之為存現句的擴展，是存現句重要的發展歷程。然而，在目前的研究中，對這類句式的發展動因與過程言之甚少，多將之視為「處所詞+存現動詞+著+客體賓語」前的過渡句式，忽略了其留下的豐富語例。儲澤祥等人在 1997 年發表的〈漢語存在句的歷時性考察〉⁸⁹，是比較早系統討論存現句的文章。然而，對於動作動詞中介的存現句亦簡單帶過，只在言及「著」字存現句中提到過，原文如下：

「『V 著/了』存在句的形成，必須具備兩個條件：（一）表示事物存在的『處所+V+事物』的格式出現；（二）『著/了』虛化為句法標記。」⁹⁰

並且，儲澤祥說明此形式在漢代雖首次出現，但還未表達存現義，而是表示「在哪裡做某事」，直到敦煌變文中才開始表達存現義。但是，他並未說明「處所+V+事物」的格式是如何形成的。

稍晚，王建軍 2003 年發表的《漢語存在句的歷時研究》⁹¹也承繼了儲澤祥

⁸⁸ 本章的口語語料引自「中央研究院上古漢語標記語料庫」與「中央研究院中古漢語標記語料庫」，而詩歌語料引自遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩 一百三十五卷》（台北：學海出版社，1984 年）。

⁸⁹ 儲澤祥、劉精盛、龍國富、田輝、葉桂柳、鄭賢章：〈漢語存在句的歷時性考察〉，古漢語研究，第 4 期（1997 年），頁 13-20。

⁹⁰ 同前注，頁 16。

⁹¹ 王建軍：《漢語存在句的歷時研究》，天津：天津古籍出版社，2003 年，頁 65-74。

的說法，不過根據其觀察，此形式表達存現義的時間更早，應推前到魏晉南北朝，而且在詩賦語料中尤其多見，他認為這可能由於詩賦的語法彈性較大所致。王建軍進一步提出，最早的進入存現句的動作動詞是發生類的動詞，如「出」、「發」等，而跟隨其後的是「擺放類」、「種植類」、「刻寫類」等動詞。他的觀察很有價值，可惜的是，王建軍僅說明現象，沒有說明此進入順序的原因，也未勾勒出「處所詞+存現動詞（「有」以外）+客體賓語」句式的演變歷程。

而郎瑩君於 2011 年的碩論《漢語動態存現句及其歷時演變考察》⁹²則以構式語法的角度論述，認為動作動詞得以形成存現句，是源於句子內部的句式類推與詞彙替代，然而此論述並未解答，為何有些動詞可以類推進入存現句中，有些則否，且其進入的時序也不相同。

因此，本文將根據六朝時期的語料表現，試圖建立存現句在六朝的歷時發展概況。而在本文的觀點中，我們認為中古時期的語法變遷，是存現句的擴展的重要動因，以下我們依序論述。

一、 存現句介紹

存現句的構式義為「某地方存在／隱現某事物」，其結構為：

處所詞+存現動詞+客體賓語

現代漢語中的存現句主要有兩種，一為「有」字中介句，二為動作動詞中介的句式。例句如下：

教室裡有學生。

教室裡坐著學生。

第一類以「有」字作為述語的句式為最原始的存現句，純粹表達事物的存在，而第二類則是以動作動詞作為存現動詞，可以表示事物的存在狀態，如上文的「學生」是以坐的方式存在「教室裡」。與主謂句不同的是，存現句的主語位置由處所擔任，且為話語的焦點所在，以現代漢語做舉例：

主謂句：學生坐在教室裡。

存現句：教室裡坐著學生。

⁹² 郎瑩君：《漢語動態存現句及其歷時演變考察》（上海：上海師範大學語言學及應用語言學碩士論文，吳為善指導，2011 年），頁 51-52。



主謂句強調的是施事主語「學生」的狀態（是坐在教室的），存現句卻是強調「教室」的狀態（是有人的）。

再者，由於存現句的基本意義是表示事物的存在與隱現，因此句中的存現動詞表現的是狀態概念，而非動作概念。如：

牆上貼著畫。

「貼」字能代表「黏貼」的瞬時動作，也能動作後持續的「附著」狀態，但此句中所取的是「附著」的意思，而不是有人正在牆上黏貼著畫。這個構式限制相當重要，它使進入存現句的動詞均表狀態概念，而無法表示狀態的瞬時動詞，則被存現句排斥，如「打」、「丟」等。

綜觀存現句的歷時發展，主要有三個關鍵的轉變期，從最早上古以「有」字為中介的句式，發展出中古以光桿⁹³行為動詞為中介的句式，而近代開始出現動詞附加動態助詞（「著」、「了」、「過」）為中介的句式，例句如下：

上古：「山有漆、隰有栗。」（《詩經·山有樞》）→

中古：「庭設漏刻。」（《洛陽伽藍記》）→

近代：「寺前山門下立著七八個小樓囉。」（《水滸傳》）

以「有」字為中介，是存現句的基本句式，句中的述語「有」所表達的不是「領有」義，而是「存有」義，此句式在上古早期的語料《詩經》中便已頻繁出現，上一章我們已論及。

而到了中古時期，存現句中能接納的動詞變得更廣泛，以其他光桿動詞作為存現動詞的存現句，開始大量出現。一旦存現句可接納的動詞變得多元，意味其具有更強的表達能力，它除了表示事物的存在，且能說明以何種狀態存在。因此，在詩歌之中也有更強的發揮空間和表現力。

最後，存現句和主謂句最大的差異在主語與述語的部分，首先，存現句以處所為主語，其次，存現句的述語表達的不是動作，而是存現的狀態。因此以下將分成兩部分進行論述，在「處所的前移」一節，我們將回顧第三章所探討的，處所詞前移的歷程，進而成為存現句的主語；在「進入存現句的三種動詞」一節，我們則將擔任存現動詞的動詞分為三類，依序分析他們的性質以及形成存現句的時間先後。

⁹³ 指不帶狀語、補語、表時態的虛詞等附加成分的動詞。



二、 處所的前移

中古存現句是從一般述賓句演變而來的，而述賓句能發展成存現句，是因為中古時期處所詞開始前移。

上古時期的述賓句，其處所詞位於述語之後，如下：

「懸 百金於 市 ，雖大盜不取也。」(《史記·匈奴列傳》)
(述語) (處所)

而中古時期，由於述補結構⁹⁴的顯赫，述語後的位置受到補語的占據，故原在述語後的非結果性質的修飾成分，皆被移至述語之前，也包括處所，如下：

「樹間 復 懸 真珠瓔珞七寶羅網。」(《佛本行集經》)
(處所) (述語)

不過，本句仍還不是真正的存現句。茲引全文：

「時淨飯王出勅，宣令迦毘羅城一切內外，悉遣灑掃，……，處處皆燒雜妙好香。其諸街巷，四衢道頭，置滿瓶水，安諸雜華，以芭蕉樹，處處莊嚴。於諸樹間，懸雜色幡。復於樹上，或以寶物，或以繒綵，作蓋作幢，用莊嚴樹。樹間復懸真珠瓔珞七寶羅網，而覆其上，其羅網目節節復懸金銀寶鈴，和風吹動出微妙聲。」(《佛本行集經》)

觀其前文可知，其意為淨飯王「宣令」國人在樹間懸上真珠瓔珞七寶羅網。此處的「懸」表現的是動作概念，而非狀態概念，故知例句表達的是「在某處做某事」的一般敘述句，而非「某處存在某物」的存現句。

雖然還不是真正意義上的存現句，但處所詞的前移，使得其句式結構近於存現句，完成了第一個步驟。之後只要其中述語由動作概念轉變為狀態概念，便能形成正式的存現句。

三、 進入存現句的三種動詞

上文梳理了處所如何從句末前移至句首，解決了存現句的主語問題，接下來談論述語的問題。首先，並非所有的動詞都可以成為述語，而且它們進入存

⁹⁴ 述補結構：和尚 打(述語) 破(補語) 碗。

現句的時間亦不相同，這與它們的語義性質有很大的關係。以下我將動詞分為甲類動詞、乙類動詞、丙類動詞三種進行論述，在順序上，甲類動詞最先進入存現句，乙類動詞次之，而丙類動詞最晚，且此類動詞在口語與詩歌語言中進入存現句的時間並不同步，是特別值得觀察的一類。

透過通盤的梳理，我們發現不同時期的詩歌中，存現句出現的動詞基本符合這個時序。如本文在第二章中曾說，兩漢五言詩中少數以動作動詞為中介的存現句，其動詞便是作格動詞和及物動詞，在口語中也是比較早進入存現句的一批。而唯一在口語和詩歌語言出現分歧的不及物動詞，正給我們一個良好的角度，去注意詩歌的造語潛力以及由此激發的藝術效果。

(一) 甲類動詞

甲類動詞為「能以處所為主語」的「作格動詞」，如「生」、「發」、「出」、「藏」、「隱」等。這類動詞最早組成存現句句式，但因其性質特殊，所以動詞種類不多。

首先釐清作格動詞的定義，此處引用蔣紹愚〈上古漢語的作格動詞〉文中的說明：「如果同一個動詞可以有兩種句法表現：『X + V』和『Y + V + X』，在語義關係上，在『X + V』中，V是X的狀態，在『Y + V + X』中，V表示使X產生V的狀態，這樣的動詞就是作格動詞。」⁹⁵舉例來說，「傷」是作格動詞：

X + V / Y + V + X
 兩人 傷 / 狂者 傷 人⁹⁶

「傷」在前句表示人的「受傷」狀態，後句表示狂者的「傷害」動作，如此能進行狀態義與致使義交替的便是作格動詞。

甲類動詞最早組成近似存現句的句式，上古時期便已可見，我們首先確認它們是否為作格動詞，也就是具有兩種語義的交替：

	上古		中古	
	X + V	Y + V + X	X + V	Y + V + X
生	國君世子 <u>生</u>	妾將 <u>生</u> 子	<u>芝生</u>	上皆 <u>生</u> 芝草

⁹⁵ 蔣紹愚：〈上古漢語的作格動詞〉，《歷史語言學研究》第11期（2017年10月），頁2-28。

⁹⁶ 兩句皆出自《淮南子·說林訓》。

97				
發 98	十二地氣 <u>發</u>	君子修游馳以 <u>發</u> 地氣	語則香氣 <u>發</u> 有	糟熟， <u>發</u> 香氣能
出 99	<u>醴</u> 泉 <u>出</u>	地 <u>出</u> 醴泉	煙 <u>出</u>	<u>出</u> 五色煙
藏 100	陽氣潛 <u>藏</u>	君子 <u>藏</u> 器於身	鱗甲 <u>藏</u>	門人欲 <u>藏</u> 其兒
隱 101	大道既 <u>隱</u>	文辭不 <u>隱</u> 情	鬼神本 <u>隱</u>	不虛美，不 <u>隱</u> 惡

從表格可知，以上動詞皆具有「X + V」和「Y + V + X」兩種句法表現，在字典中，也可以發現這些動詞具有雙向的語義，例如「生」在《玉篇》中解釋為：「產也、進也、起也、出也。」其中「出也」對應「X + V」的狀態義，連結表格例子，意為「孩子出生」；「產也」對應「Y + V + X」的致使義，意為「使孩子出生」。另一例「隱」在《爾雅》解作「微也」，是「幽而不顯」的狀態義，而在《說文》解為「蔽也」，意為「遮蔽」，換句話說便是「使之幽而不顯」的致使義。

確認完甲類動詞的作格動詞性質，接下來談「能以處所為主語」這項特徵。我們在語言材料中發現，甲類動詞在表達致使義時，常以處所為主語，下列例句分上古語料、中古語料依序呈現：

生：

上古：「地中生木。」（《周易·升》）

中古：「池中生四色蓮華。」（《大樓炭經》）

發：

上古：「（湧泉清池）外發芙蓉菱華。」（《史記·司馬相如列傳》）

中古：「（一室）上忽發火。」（《世說新語·雅量》）

出：

上古：「山下出泉。」（《周易·蒙》）

中古：「兩鐵山出火。」（《大樓炭經》）

⁹⁷ 右欄出處依序為《禮記·內則》、《禮記·內則》、《抱朴子內篇·黃白》、《朴子內篇·金丹》。

⁹⁸ 右欄出處依序為《管子·五行》、《管子·幼官》、《佛說成具光明定意經》、《齊民要術校釋》。

⁹⁹ 右欄出處依序為《春秋繁露·五行順逆》、《禮記·禮運》、《齊民要術校釋》、《新校搜神記》。

¹⁰⁰ 右欄出處依序為《周易·乾》、《周易·繫辭下》、《洛陽伽藍記》、《齊民要術校釋》。

¹⁰¹ 右欄出處依序為《禮記·禮運》、《春秋繁露·天道施》、《抱朴子內篇·黃白》、《抱朴子內篇·明本》。



藏：

上古：「山藪**藏**疾。」(《左傳·宣公》)

中古：「家**藏**一本。」(《顏氏家訓·書證》)

隱：

上古：「(湧泉清池)內**隱**鉅石白沙。」(《史記·司馬相如列傳》)

中古：缺(中古時期多用「藏」字，「隱」字數量較少)

事實上，能以處所為主語的作格動詞很少見，就像上文所舉的作格動詞「傷」，便不能以處所為主語。因為在「Y + V + X」的及物用法中，作格動詞顯現的是其致使義，而致使動詞需要一個施事者，所以主語往往是個有生名詞。不過，地方名詞還是具有某方面的主動性，如生長(生)、湧現(出)、放出(發)、蓄積(藏)、遮蓋(隱)等。比如「生」的例子，在「地中生木」句中使用了婦人產子(「妾將生子」)的隱喻架構，「土地」為生產者，而「木」為被產者。再以「藏」為例，上述例句的原文是以「川澤納汙，山藪藏疾，瑾瑜匿瑕」，推論出「國君含垢，天之道也」的道理，句首處所與「國君」對應，都是容納缺陷的主體。

在這些行動中，地方名詞是施事者，而能作為主語，因此上列的句子，便形成近似存現句的結構。為何說最早有近似「存現句」的結構，而不直呼它們為存現句呢？那是因為上古時，存現句絕大多數都以「有」為述語，除了少數的甲類動詞，其他動詞皆不可形成存現句。依整體趨勢來看，此時其他動詞為中介的存現句應還未發展出來。而這些例句其實還是一般的主謂句，只是因為能以處所作主語，因此在形式上與存現句重合，但語義上還是略有差異，舉「地中生木」一句為例：

	地中	生	木
主謂句	施事主語	述語	受事賓語
	土地	產出	樹木
存現句	處所主語	述語	客體賓語
	土地	生長著	樹木

「生」字為作格動詞，上古時就有致使義「產也」、狀態義「起也」兩種語義交替。例句為「Y + V + X」的及物句式，故「生」應為致使義，指土地產出了樹木。因此，「生」是「土地」的動作，是上古時常見的主謂句。

而我們再看存現句的情況，存現句的結構為「處所 + 存現動詞 + 客體賓

語」，存現動詞是所表達的是物體如何存在／隱現的狀態。因此，在存現句中，「生」是客體賓語的狀態，「土地」只是生長的處所，與上述的主謂句，看似形式相同而內涵不同。

因為作格動詞的致使義有複合的概念，它表示「Y使X產生V的狀態」，既能表達主語的動作，又能表達賓語的狀態，所以和存現句的述語有功能上的近似性，加上這類動詞又能以處所為主語，故而在形式上幾乎和存現句如出一轍。而如上所推論，上古時期以「有」之外的動詞為中介的存現句還沒有出現，否則應該可以廣納各種動詞才對，只是因為甲類動詞具有特殊的性質，故得以組成這樣的結構，其實它們本質上都還是主謂句¹⁰²。

綜上所述，我們已經說明了為何「能以處所為主語」的「作格動詞」會最早構成近似存現句的結構，因為它們原本是主謂句，為上古的主要句式，自然很早便已經出現了。等到以動作動詞為中介的存現句正式出現後，這類句子才被重新分析為存現句。

另外，我們亦可從甲類動詞的語法表現，認知到作格動詞對形成存現句的重要性。由於作格動詞所隱含的狀態概念，得以使原為主謂句中的動作義述語，轉化為存現句的狀態義述語。其實，原始的「有」字存現句也經歷了類似的過程，如：

「淮有三洲。」(《詩經·小雅·鼓鐘》)

一般認為存現句的來源為領屬句¹⁰³，這代表「有」字句從「處所領有物體」(淮水擁有三洲)，轉變為到「物體存在於處所」(三洲存在於淮水)，句中重點因而向後移動。所以我們可知，第一批形成存現句的甲類動詞，和原始的「有」字存現句有相似的發展軌跡。

(二) 乙類動詞

上述甲類動詞形成的句式，其句子成分不需經過調整和位移，所以成為第一批形成存現句架構的句子，不過因動詞性質特殊，所以數量較少。而乙類動詞是中古口語資料中，最主要也是種類最多的存現動詞，此類動詞出現的前提條件是處所詞前移，因此，必須等到中古時期才出現存現句的例子。

¹⁰² 有些研究者將上古這些例子歸為存現句，這是有待商榷的。因為推論一個句式的出現，不應只著眼於少數的例子，更應關注整體的語言發展趨勢。

¹⁰³ 任鷹：〈「領屬」與「存現」：從概念的關聯到構式的關聯——也從「王冕死了父親」的生成方式說起〉，《世界漢語教學》第3卷第23期(2009年)，頁308-321。



首先，乙類動詞是及物動詞，意即人或其他有生物對某物執行的動作，其存現句的表現如下：

「京師寺皆種雜果。」(《洛陽伽藍記》)

意即京師寺有許多果樹，而其存在的方式是經人「種植」的，與甲類動詞是表達物體的自然存在有所不同。乙類動詞分為兩種，一種是一般的及物動詞，如「種」、「圖」、「雕」、「立」、「盛」、「插」、「安」等，另一種是作格動詞，如「懸」、「垂」、「散」、「布」、「列」、「開」等。

從甲類動詞中，我們已經了解作格動詞對存現句形成的促進作用，而在此處亦同，作格動詞依舊是乙類動詞中最早形成存現句的，因為其兼具動作義與狀態義，可以表示存在狀態，符合存現動詞的要求。比如「懸」，既可表示「掛上某物」的瞬時動作，亦可表示「高掛著」的持續狀態；而「散」既可表示「散布某物」的動作，也可表示「散落著」的狀態。這類作格動詞將先成為存現動詞，而後帶動一般及物動詞。

不過，甲類的作格動詞與乙類的作格動詞有一點不同，甲類動詞是以處所為主語，如「地中生木」，其中作格動詞「生」的施事者為土地。而乙類動詞則有所不同，如「塔根懸寶鈴」，其中作格動詞「懸」是有一隱性施事者，而非「塔根」，此內在結構的差異也導致它們的發展歷程的不同。

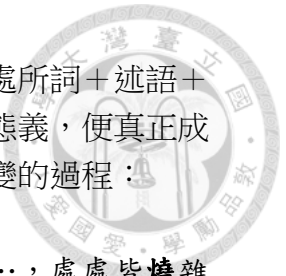
接下來，我們來分析乙類動詞形成存現句的過程，並能由此明白為何這類動詞必須到中古才能出現。首先，需要滿足的語法條件為處所的前移，上古時期，處所詞皆置於句尾，下列以「懸」舉例說明：

「(魏文侯) 懸琴於城門。」(《說苑·君道》)

而中古時期因動補式的興起，動詞後的位置被補語佔據，處所詞因而前移：

「於屋下 懸簣。」(《齊民要術校釋》)

不過，即使如此處所詞在句首，但這個句子還不是存現句，因為此處的「懸」是表達「掛上」的動作，指「在屋下掛上竹簣」，而非「高掛著」的存在狀態。而且，此句出自《齊民要術校釋》的養雞法：「……地上作屋，方廣丈五，於屋下懸簣，令雞宿上。」詳細說明製作雞籠的步驟，偏向指導性質的文體，故這裡的述語應為動作義，而非狀態義。



這類句子雖還不是存現句，但卻是其前身，它已形成了「處所詞+述語+賓語」的形式，隨著中間述語性質的轉變，從動作義轉化成狀態義，便真正成為了存現句，中古時期正值此轉變，我們以下列例子來說明轉變的過程：

「時淨飯王出勅，宣令迦毘羅城一切內外，悉遣灑掃，……，處處皆燒雜妙好香。其諸街巷，四衢道頭，置滿瓶水，安諸雜華。……樹間復懸真珠瓔珞七寶羅網而覆其上，其羅網目節節復懸金銀寶鈴，和風吹動出微妙聲。」(《佛本行集經》)

在這個段落中，「燒」、「置」、「安」、「懸」這些動詞都置於「處所+述語+賓語」的句式中，但這些動詞在此處都是表達動作義，而非狀態義。我們從句首可知，因悉達多太子欲往園林觀看善地，淨飯王「宣令」、「遣」人做種種佈置，因此「燒」、「置」、「安」、「懸」都是當下的動作，意為「在街巷放置瓶水、雜花」、「在樹間掛上七寶羅網」等等，這些句子並非存現句，只是處所詞提前的主謂句。但這些句子淡化了施事者，並未寫出進行這些動作的主語，所以顯得非常近似存現句。

不過，等到發展到以下段落中，便是真正的存現句，如：

「閻浮檀城之處中，有一大池，名曰歡喜，……彼歡喜池周匝圍繞，有多羅樹，七重行列，彼樹間中，悉有羅網，七寶莊嚴，其羅網間，皆懸寶鈴。……彼池水底，皆布金沙，七寶羅網，以覆池上。彼妙羅網，節節皆懸七寶之鈴。」(《佛本行集經》)

「護明菩薩在彼師子高座之上，無量諸寶莊嚴間錯，無量無邊種種天衣而敷彼座，種種妙香以熏彼座，無量無邊寶鑪燒香。」(《佛本行集經》)

這兩則例子皆在進行景色描寫，前者描繪「彼歡喜池」，後者描繪天宮中「高座」周遭之景，所以此處的「懸」、「布」、「燒」應皆表狀態義，意即「羅網間懸著寶鈴」、「池水底布滿金沙」、「寶鑪裡燒著香」，著重表現物體存在的方式，至於這些物體被何人、於何時布置在此地，並非句子的重點，何況此兩則皆描述佛經中的聖境之景，本非人力所能布置，故我們得知此處的句子是存現句而非主謂句。

根據以上的發展，可知處所前移且省略施事主語的主謂句，形成了「處所+述語+賓語」的形式，並被廣泛的使用，雖然內涵上還不是陳述存在的狀態，但這樣的句式放在非敘述性而是描寫性的語境時，中間的述語容易引申出

狀態義，因而成為真正的存現句。英語中也有相似的例子，有助我們理解這個現象，比如英文一般的主謂句以施事者為主語：

The boy breaks the window. (那個男孩打破了窗戶。)

若要以物體為主語，則須採用被動句：

The window is broken by the boy. (窗戶被那個男孩打破了。)

而若我們只關注窗戶的破裂，並不關注是誰導致的後果，也可以省略施事者：

The window is broken. (窗戶被打破了。)

這個句子一開始是表達「打破」動作的發生，後來逐漸發展成形容窗戶狀態的描寫句，“broken”一詞在句中的角色便等同於形容詞：

The window is broken. (窗戶是破的。)

The window is white. (窗戶是白色的。)

以上從敘述句變為描寫句的例子，給了我們很好的啟示，同樣形式的句子定型後，因為內部詞彙的性質轉變，會擴展出不同的內涵，如英語中的被動動詞轉為形容詞，產生了描寫的功能。而漢語句中動詞從動作概念轉為狀態概念，亦能由主謂句引申出存現句。

歸納以上的推論，我們可以得出乙類動詞形成存現句的發展軌跡：

文侯懸琴於城門

〔中古處所詞開始前移，此時有兩種可能的變化〕

→(1)施事主語句首：文侯**城門**懸動作義琴 (2)處所在句首：**城門**文侯懸動作義琴

〔施事者淡化〕

→**城門**懸動作義琴

〔動詞由動作義引申出狀態義〕

→**城門**懸狀態義琴(存現句)

在及物動詞的兩類中，作格動詞因為兼有動作義與狀態義，所以能率先進入存現句中：

「塔根**懸**寶鈴。」(《大莊嚴論經》)





- 「層閣飛檐垂珠羅網。」(《佛本行集經》)
「座間皆散雜種香華。」(《大明度經》)
「彼池水底皆布金沙。」(《佛本行集經》)
「庭列修竹。」(《洛陽伽藍記》)
「四面各開一門。」(《洛陽伽藍記》)

並且進一步帶動其它及物動詞進入存現句，如下：

- 「京師寺皆種雜果。」(《洛陽伽藍記》)
「城中圖佛與菩薩，乃無胡貌，訪古老，云是呂光伐胡時所作。」(《洛陽伽藍記》)
「復其夜，淨飯大王，亦夢城內處中豎立一帝釋幢。」(《佛本行集經》)
「黃公耳插眾華。」(《大莊嚴論經》)
「遙見高臺，雕文刻鏤金銀，塗錯五色玄黃。」(《道行般若經》)

以上「種」、「圖」、「豎立」、「插」、「雕」、「刻鏤」、「塗錯」等動詞，原本都是單純的及物動詞，但是進入了存現句的結構後，引申出了狀態義，表達事物存在的方式。例如以上第二例，意為「城中畫著佛與菩薩像」，從他的後句可明顯得知，佛與菩薩像存在已久，並不是有人正在進行繪畫，而是一種靜態的景物描述。

綜上所述，透過處所前移以及句中乙類動詞的性質轉變，主謂句逐漸轉變為存現句。由於此轉變在中古時期才發生，故成為第二批形成的存現句。

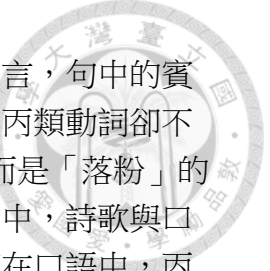
(三) 丙類動詞

丙類動詞為不及物動詞，意即人或其他有生物自主執行的動作，如：坐、臥、立、棲、飛、鳴、飄、步、浮、流等，其存現句表現為：

- 「鏡前飄落粉，琴上響餘聲。」(南朝梁·何遜〈詠春風〉)

這類動詞最為特殊，甲、乙兩類動詞在口語資料與詩歌資料中，進入存現句的時間是同步的，然而丙類動詞卻不然，其形成的存現句在中古時期已可見於詩歌，然而在口語中卻到近代以後才出現，且必須伴隨著「著」字助詞，實際表現如下：

- 詩歌：「鏡前飄落粉，琴上響餘聲。」(南朝梁·何遜〈詠春風〉)
口語：「半空雲中飄著一面大旗。」(清·李綠園《歧路燈》)



以丙類動詞為中介的存現句，與常規主謂句的距離最遠，一般而言，句中的賓語往往都是在述語後面，前面甲、乙類動詞存現句也是如此。但丙類動詞卻不然，舉上列〈詠春風〉的句子為例，「飄」不是「鏡」的動作，而是「落粉」的動作，這與一般的主語習慣不同，所以最晚出現。而在這類動詞中，詩歌與口語發展上的分歧，是需要特別關注的焦點。本小節將先說明為何在口語中，丙類動詞遲至近代才能形成存現句，再來推論為何詩歌中的存現句更早出現，以及從此現象透露出的詩歌有異於口語的特質。

首先，觀察中古語料可發現，存現句中沒有丙類動詞的例子，我們舉「立」的例子為佐證。「立」既有「建立」的及物動詞義，也有「站立」的不及物動詞義，兩者皆同時能表達動作的當下，以及動作完成後的持續狀態，理應都符合存現句構式要求。但通檢中古的語料，存現句中的「立」一律都只有「建立」義而無「站立」義，如下：

- 「堂殿前立種種階道，一一階道，有五百人。」(《佛本行集經》)
- 「復其夜，淨飯大王，亦夢城內處中豎立一帝釋幢。」(《佛本行集經》)

「建立」需有致使者，而「站立」則是物體的主動動作，可見中古存現句接受前者而排斥後者。直到近代時，「立」才能搭配「著」出現在存現句中：

- 「殿下立著幾個金甲武士。」(《五代史平話》)
- 「寺前山門下立著七八個小嘍囉。」(《水滸傳》)

那麼為何丙類動詞無法形成存現句呢？這裡我們舉乙類動詞的「懸」和丙類動詞的「坐」比較說明：

幔懸狀態義於宮中
 侍女懸動作義幔於宮中
 宮中(侍女)懸動作義幔→存現句宮中懸狀態義幔

客坐狀態義於榻上
 主人坐動作義客於榻上〔不成立〕
 榻上(主人)坐動作義客→存現句榻上坐狀態義客〔不成立〕

雖然「懸」和「坐」都兼有動作義和狀態義，但兩者間仍有細微差異。「懸」的動作義的施事者是「侍女」，而狀態義的當事者卻是「幔」；而「坐」的動作義施事者，以及狀態義的當事者皆是「客」，如下表所歸納：

	使動	自動	
懸	動作義：使高掛	狀態義：掛著	
坐	(臨時用法)	動作義：坐下	狀態義：坐著

因為「懸」主要是搭配無生名詞的動詞，無生名詞可以被任意處置，是一件符合認知的事，所以容易發展出使動用法，並固化為另一個義項，且兩義項分別承擔動作概念和狀態概念。換個角度來說，無生名詞不能自主活動，其動作義本來就一定得給使動用法承擔。

另一方面，「坐」主要是有生名詞的動作，而有生名詞被處置不符一般常理，是特殊情況才會出現的事，故其使動用法僅是臨時用法¹⁰⁴，在全部的中古語料中僅一例，意為「使客人坐」：

「杜元凱乃復連榻坐客」(《世說新語·方正》)

總結以上，丙類動詞的使動用法無法構成一個固定義項，不像乙類動詞一樣普遍出現在「處所+存現動詞+物體」這樣的句式中，自然也無法引申出狀態義，這就是為什麼丙類動詞無法形成存現句的原因。

直到近代的動態助詞「著」出現後¹⁰⁵，丙類動詞才可以進入存現句。因為「著」代表動作的持續，能幫助丙類動詞表達「持續」的存在狀態，如：

「帳上坐著五十餘人，中間坐著張表。」(元·《三國志平話》)¹⁰⁶

透過「著」的幫助，我們不會把此處的「坐」解為「使人坐」的瞬時動作，而是人存在帳中的狀態。然而，特別的是，在中古的詩歌材料中，很早便不受此限制影響，並能廣泛接納各類動詞進入存現句中。這是詩歌的語體特色所致，也是下一節重點討論的項目。

四、詩歌中存現句擴展的概況

在中古時期，存現句也開始大量進入詩歌中，為當時的空間書寫引入新的語言形式，自然也帶來新的美感體驗。而詩語脫胎於日常語言，故詩中的存現

¹⁰⁴ 中古時「坐」表使動義只有一例：「杜元凱乃復連榻坐客」(《世說新語·方正》)

¹⁰⁵ 蔣紹愚：〈動態助詞「著」的形成過程〉，《周口師範學院學報》第23卷第1期(2006年1月)，頁115-117

¹⁰⁶ 引自「中央研究院近代漢語語料庫」

句也並非憑空出現，而是受到當時語言環境的影響。因此，詩歌中甲、乙、丙類動詞出現在存現句的時間，也與口語資料基本相符。此處將概述詩歌中的存現句發展，更細膩的語意分析及其所營造出的藝術效果，將在第二節具體呈現。



(一) 漢詩

第二章中我們提到，兩漢詩中已經出現少量的存現句，本節將全部羅列，其中存現動詞為甲類動詞的有三例：

- (1) a. 中庭生桂樹，華鐙何煌煌。(〈相逢行〉)
- b. 五日一來歸，道上自生光。(〈相逢行〉)
- c. 中庭生旅穀，井上生旅葵。(〈古詩三首之二〉)

這些例子的述語都是「生」，符合上節所定義的甲類動詞的條件，即「能以處所為主語」的「作格動詞」。如上一節所言，甲類動詞首先形成存現句，因為它們原就是主謂句，等到存現句開始擴展後，便被重新分析為存現句。而在詩中，這類也是進入存現句的第一批動詞。

再者，兩漢詩中也有三例以乙類動詞為中介的句子，如下：

- (2) a. 堂上置樽酒，作使邯鄲倡。(〈相逢行〉)
- b. 高田種小麥，終久不成穗。(〈古歌〉)
- c. 紅羅複斗帳，四角垂香囊。(〈古詩為焦仲卿妻作〉)

在這三例中，只有(2c)是真正的存現句，表示「香囊」如何存在於「帳」內的狀態。而(2a)、(2b)例都不是標準的存現句，它們分別表示「在高堂上放置樽酒」、「在高高的田土上播種小麥」，可見這兩句雖然處所前移，但還只停留在動作義的中間階段，還未引申成靜態的狀態義，考慮到這些句子是出現在中古時期的前夕，此現象確實符合上一節所列存現句的演變步驟。

綜觀兩漢詩中出現的存現句例子，都相當吻合口語存現句的發展，表現出存現句即將形成的初期徵兆。

(二) 魏詩

魏代的詩中，仍以甲類動詞為述語的存現句為大宗，「生」、「出」這兩個動詞占了絕大部分，但也開始出現其他動詞，例句如下：



- (3) a. 鎧甲生蟻虱，萬姓以死亡。(曹操〈蒿里行〉)
b. 員闕出浮雲，承露概泰清。(曹植〈贈丁儀王粲詩〉)
c. 巖穴隱傳說，空谷納白駒。(郭遐周〈贈嵇康詩三首之三〉)
d. 樹木發春華，清池激長流。(曹植〈贈王粲詩〉)

通常動詞「生」搭配的處所多是土地，而物體則是植物，但此時「生」的組合變得豐富，像「鎧甲生蟻虱」、「空室自生風」，可運用在更多的空間當中。

而魏詩中，乙類動詞的表現與漢詩相似，大多例子仍停留在表達動作義的中間階段，如：

- (4) a. 被服織羅衣，深樹設閑房。(阮籍〈詠懷詩八十二首之三十四〉)
b. 堂上置玄酒，室中盛稻粱。(阮籍〈詠懷詩八十二首之五十五〉)

從上下文來看，這些句子在詩中，都表達出人為「佈置」的語義，而非場景的描寫。比如(4b)意指「在堂上放酒」，而不是表達「堂上放著酒」。

不過，最特別的是，魏代的詩歌中，出現了首例以丙類動詞為述語的存現句：

- (5) 南陽棲雙鵠，北柳有鳴鳩。(曹植〈芙蓉池詩〉)

句意為「南陽棲息著雙鵠」，「棲」為不及物動詞，在中古的口語中，這類動詞是被排斥在存現句之外的，但卻出現在此時的詩歌中。值得注意的是，此例為對句，下句正是最基本的「有」字存現句，因此，即使「棲」作為存現動詞是創新的用法，不吻合一般的語言習慣，但由於下句的對照，讀者很容易認知到這是存現句，而不會產生理解上的困難。

(三) 晉詩

到了晉代，詩中的存現句開始大量出現。甲、乙兩類的動詞中介不再多於丙類動詞，三類動詞數量大致均等，顯示丙類動詞已廣被接受。以甲類動詞為中介的句子，處所與物體的搭配更多樣，如下面的例子有「袖邊的風」、「酒上的浮沫」，存現句提供了詩更細膩的空間描述：

- (6) a. 長袂生迴飈，曲裾揚輕塵。(潘尼〈皇太子集應令詩〉)
b. 春醪生浮蟻，何時更能嘗。(陶淵明〈擬挽歌辭三首之二〉)



乙類動詞的種類則變得更多，除了作格動詞（7a）、（7b），也出現一般動詞（7c）、（7d）為中介。如下：

- (7) a. 馮軾垂長纓，顧盼有餘輝。（傅玄〈牆上難為趨〉）
b. 綠房含青實，金條懸白璆。（陸雲〈詩〉）
c. 橫簷刻玳瑁，長鞭錯象牙。（張華〈輕薄篇〉）
d. 前庭樹沙棠，後園植烏桺。（潘岳〈金谷集作詩〉）

而且，此類存現句終於脫離表達動作義的階段，成為標準的存現句。我們比較第四例和漢詩中的「高田種小麥，終久不成穗」這兩個相似動詞的句子，即可發現差異。前後文如下：

……高田種小麥，終久不成穗。男兒在他鄉，焉得不憔悴。（漢〈古歌〉）

……朝發晉京陽，夕次金谷湄。迴谿縈曲阻，峻阪路威夷。

綠池泛淡淡，青柳何依依。濫泉龍鱗瀾，激波連珠揮。

前庭樹沙棠，後園植烏桺。靈囿繁石榴，茂林列芳梨。……（晉·潘岳〈金谷集作詩〉）

觀察上述語料，漢詩是以「在不合適的地方種植小麥」，來暗喻男兒不在故土安居，是敘述性較高的詩句，故句中的「種」還是動作義。而例句中的晉詩是形容金谷園的景色，屬於描寫性的句式，所以「樹」、「植」是指植物存在的方式，而非正在種植的動作，且連著後面一聯亦是存現句，展現出此句式在寫景方面的特長。

從此可以發現，此時的乙類動詞存現句已經成熟了，甚至出現了新的頓斷節奏：

- (8) a. 頭安金步搖，耳繫明月璫。（傅玄〈有女篇〉）
b. 庭植不材柳，苑育能鳴鶴。（梅陶〈怨詩行〉）

此前大部分存現句的述語，都出現在第三字，而形成「二一二」節奏，而隨著存現句的普及，開始發展出多元的節奏，如上列句子一樣，將存現動詞提至第二字，而形成「二二一」的節奏。尤其是（8b），將物體的動作轉為定語，凝固為名詞組的方式（能鳴鶴），使存現句可以兼顧動態與靜態的描寫，到南北朝乃至於隋唐，這樣的句式出現的愈加頻繁。

最後，以丙類動詞為中介的句子，也從魏代的 1 例劇增到 25 例，如：

- (9) a. 高樹來悲風，松柏垂威神。(傅玄〈放歌行〉)
b. 閑房來清氣，廣庭發暉素。(何劭〈雜詩〉)



這二例是與甲、乙類動詞形成對仗，呼應前文所述，已成熟的存現句類型可以協助讀者理解新興的句式，進一步促成其發展。等到這類句式成形後，就可以適用更多樣的動詞：

- (10) a. 龜闕鬱巍巍，墉臺落月珠。(〈歌〉)
b. 寒鳥依高樹，枯林鳴悲風。(〈冬歌十七首之三〉)
c. 吟詠曲水瀨，淙波轉素鱗。(王肅之〈蘭亭詩二首之二〉)
d. 迴壑佇蘭泉，秀嶺攢嘉樹。(支遁〈詠禪思道人詩〉)
e. 空谷回悲響，流風漂哀音。(陸沖〈雜詩二首之一〉)
f. 峭壁溜靈泉，秀嶺森青松。(張翼〈贈沙門竺法頽三首之一〉)
g. 中原厲迅颶，山阿起雲霧。(盧謔〈贈崔溫詩〉)

從數量與動詞種類來看，丙類動詞存現句至此已經成為慣用的詩歌句式，受到廣大詩人的應用與讀者的接受。而存現動詞的多元化，使原本擅長靜態描寫的存現句，有了表現動感的語言潛力，例如(10f)，讀者不但從詩中看到峭壁上有泉水，嶺上有青松，更能知道泉水是「溜過」山壁的，而青松是「森森」林立於山嶺上。可知透過存現句，可在五言詩有限的載體中，最大程度的表達出精練的詩意。

(四) 南北朝

到了南北朝，山水詩勃發盛行，而三種存現句業已成熟，在這樣的背景下，各種匠心獨具的寫景句層出不窮，構成壯麗的詩歌風景。值得注意的是，此時丙類動詞存現句的數量已超越甲、乙類動詞，成為了主要的存現句類型。以下羅列各時期的例句，依甲類、乙類、丙類動詞依序排列：

南朝宋：

- (11) a. 柘苑含靈群，崑庭藏物變。(鮑照〈侍宴覆舟山詩二首之一〉)
b. 丹墀設金屏，瑤榭陳玉床。(劉義恭〈登景陽樓詩〉)
c. 朔障裂寒笳，冰原嘶代馱。(庾徽之〈昭君辭〉)

南朝齊：

- (12) a. 定林去喧俗，鹿野出埃霞。(王融〈永明樂十首之六〉)

- b. 窗中列遠岫，庭際俯喬林。(謝朓〈郡內高齋閒望答呂法曹詩〉)
c. 空谷返逸驂，陰山響鳴鶴。(王融〈永明樂十首之四〉)

南朝梁：

- (13)a. 瑤臺含碧霧，羅幕生紫煙。(梁武帝蕭衍〈七夕詩〉)
b. 蝸角列州縣，毫端建朝市。(沈約〈細言應令詩〉)
c. 樓前飄密柳，井上落疏桐。(梁元帝蕭繹〈藩難未靜述懷詩〉)

南朝陳：

- (14)a. 陌頭藏戲鳥，樓上掩新妝。(王瑳〈折楊柳〉)
b. 畫舸圖仙獸，飛艫挂采旂。(徐陵〈山池應令詩〉)
c. 池臺聚凍雪，欄牖噪歸禽。(江總〈至德二年十一月十二日升德施山齋三宿決定罪福懺悔詩〉)

從上述可以發現，丙類動詞種類更多，能表現的狀態更豐富細膩。另外乙類動詞往往有人力布置的痕跡，更適合用於城市、樓閣等人工建物，丙類動詞比之更氣韻生動，純出自然，能夠呈現萬物多種的存在姿態，因此是更適合詩歌，尤其是山水詩的語言形式。所以，在中古時期的口語中，以乙類動詞數量為多，而在詩歌領域丙類動詞卻逐漸成為大宗，此差異實是其來有自。

第二節 存現句帶來的新景物關係

在第一節中，文章詳述了存現句的語法結構與歷時發展，我們可以發現，隨著時代的演進，存現句式在口語中逐漸成熟，因而在詩歌中的運用也變得越來越盛行，可以搭配多元豐富的動詞，從而發揮強大的語意承載能力。尤其是進入魏晉南北朝後，文人對詩歌不再滿足於直率地敘述、抒情，而著力於語言藝術上的經營，這時存現句作為優秀的空間描寫句式，提供了詩人更多的選擇、更細膩的表達手法，因而在五言詩中運用得十分普遍。

前述存現句數量的上升，乃是詩歌語料所呈現的事實，接下來，我們要探討的是詩人使用存現句的動機。如第二章所分析，主謂句亦有空間描寫的能力，那麼詩人為何需要另外選擇存現句進行書寫？主謂句與存現句在語意上究竟有何差異，促使兩者營造出不同的空間關係與詩歌意境？這個問題本節將結合實際詩例進行詳細的分析與推論。

首先，當詩人在進行空間描寫時，選擇存現句而非主謂句，主要有兩方面

的因素。首先是音律與節奏上的考量，例如「荒徑隱高蓬」¹⁰⁷、「交枝隱修逕」¹⁰⁸二句，前為主謂句、後為存現句，同樣表達小徑被草木遮蔽的語意，但處所詞在句首或句末，會牽動詩歌的韻腳及其他字的格律規範¹⁰⁹。當詩人有調音的需求，便可能會考慮選擇更適合的句式。另外，詩人為了追求句式的變化，避免讀者審美疲勞，也可能將主謂句與存現句交替運用，使文句呈現錯縱之美，如：

欄外鶯啼罷，園裏日光斜。游魚亂水葉，輕燕逐風花。
長墟上寒靄，曉樹沒歸霞。九華暮已隱，抱鬱徒交加。（梁·何遜〈贈王左丞詩〉）

這首詩除了末聯外皆為寫景句，若使用同種句式不免顯得板滯，同質性也過高，所以何遜巧妙地採用三種不同的結構來化解此問題。其中第二聯以事物為句首，是標準的主謂句，而第三聯則以場景為句首，乃是存現句的特點。此外，第一聯句首雖然也是場景，但句中的述語卻落在末字，如此又與存現句分出差異。在詩人的刻意調節下，詩句節奏變得靈活有致，因此，即使全詩的寫景句高達四分之三，也不會顯得過於冗長。可見避免同一句式重複出現，也是詩人選擇主謂句或存現句的理由之一。

以上我們總結了詩人在形式上的考量，接下來我們進入問題的核心：主謂句與存現句除了語序的不同，在語意上是否存在差距？促使詩人為了精準表達某種詩意時，必須選取特定的句式？本文認為兩種句式語的表意方式確實有異，以下進行論述。

一、主謂句與存現句的不同構式義

構式語法論認為，句子的結構本身即帶有意義。一個句子的語義並不是句中的成分的總和，「具體的語義結構和與其相關的形式表達必須被看作是獨立於詞項而存在的構式」¹¹⁰。因此，當句子中的詞語相同，但語序不同時，句式的意義也會隨之更改。根據 Fillmore（1968）¹¹¹在文章中舉的例子：

A. Bees are swarming in the garden.

¹⁰⁷ 南朝梁·謝朓〈和沈祭酒行園詩〉

¹⁰⁸ 南朝梁·王僧孺〈侍宴詩〉

¹⁰⁹ 如第一、二字牽涉平頭病，第二、五字牽涉蜂腰病等等。病犯規則參見：遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》（北京：中華書局，2006）。

¹¹⁰ 〔美〕Adele E. Goldberg 著；吳海波譯；馮奇審訂：《構式：論元結構的構式語法研究》（北京：北京大學出版社，2007年），頁2-4。

¹¹¹ 同引自上文。

B. The garden is swarming with bees.

他認為前句的意義是「花園中只有某處有蜜蜂」，而後句的意義是「整個花園裡到處都是蜜蜂」，兩者雖然成分相同，但因語序有異，所表現的意義便出現變化。此處的例子雖是英語，但也可資借鑒，因為漢語中也有相似的現象，如：

- a. 蜜蜂在花園裡。
- b. 花園裡有蜜蜂。
- c. 花園裡飛舞著蜜蜂。

(a) 為主謂句，(b)、(c) 則為存現句。在主謂句中，蜜蜂是說話者關注的主體，花園裡則是對蜜蜂的描述。而在存現句中則相反，花園是說話者言談的重點，而「有蜜蜂」是對花園的說明。

當我們將以上的句子放入對話的語境中，差異會更加明朗：

- 蜜蜂在哪裡？ a. 蜜蜂在花園裡。
花園裡有什麼？ b. 花園裡有蜜蜂。 / c. 花園裡飛舞著蜜蜂。

在主謂句中，蜜蜂為定指，意即在說話者的心目中，已聚焦於特定的一隻（群）蜜蜂，其後的處所只是與之相關的資訊，並不是說話者想深入了解的對象。而在存現句中，蜜蜂為不定指，說話者並不在乎實際是哪隻（群）蜜蜂，他在乎的是花園的狀況，故此句中蜜蜂是花園的附屬物，用來定義處所的性质，意即說明「這是個怎麼樣的花園」¹¹²。因此，若要將以上兩個句子轉換為定中結構的名詞組，則分別為：

- a-1. 在花園裡的蜜蜂
- b-1. 有蜜蜂的花園
- c-1. 飛舞著蜜蜂的花園

在(a-1)中「在花園裡」是用來修飾「蜜蜂」的，而在(b-1)、(c-1)中「有蜜蜂／飛舞著蜜蜂」則說明了「花園」的屬性。透過這個轉換，我們就可以明顯地看出，兩者語義重心的偏向有所不同，前者重心在事物上，後者則在處所上。

我們再舉一個日常語言中實際出現的語料¹¹³，進一步佐證以上推論：

¹¹² 在英語中的狀況也是如此，(A)句的「bees」可加定冠詞「the」，(B)則不允許添加，必定得是不定指。

¹¹³ 兩例子皆來自「中研院現代漢語標記語料庫」。



咖啡的味道啊！飄在空氣中，飄在記憶裡，包裹著過去的年少青澀，像是畢業的滋味。

→主謂句：「咖啡的味道」＋「飄在」＋「空氣中／記憶裡」

他在辦公室裡還放了一台咖啡機，所以他們公司總是飄著咖啡香，從早上到晚上，滿足所有人。

→存現句：「他們公司」＋「飄著」＋「咖啡香」

前者以「咖啡的味道」為敘述主角，所以後面的「包裹著……」、「像是……」的主語皆是「咖啡的味道」。後者則以「他們公司」為敘述主角，而前句的「辦公室」的配置云云，也都是在說明公司空間的狀況。

主謂句與存現句的語義差異不只體現於現代漢語上，中古漢語亦然：

主謂句：黃盧子、尋木華、玄液華，此三芝生於泰山要鄉及奉高，有得而服之，皆令人壽千歲。（《抱朴子內篇·仙藥》）

存現句：又按仙經，可以精思合作仙藥者，有華山、泰山、霍山……，此皆是正神在其山中，其中或有地仙之人。上皆生芝草，可以避大兵大難。（《抱朴子內篇·金丹》）

兩句皆出自《抱朴子內篇》，前句主要在介紹「黃盧子、尋木華、玄液華」三種靈芝，而後句卻著重於「華山、泰山、霍山」等仙山上，雖然兩者皆與靈芝有關，但透過上下文可以很明顯地看到側重點的不同。

上述證實了即使在中古時期，兩種句式在使用情境上也存在差異，而我們發現，當時的詩歌也遵循著這個語言習慣：

主謂句：金卮浮水翠，玉壘挹泉珠。（南朝齊·王融〈遊仙詩五首之二〉）

存現句：細柳浮輕暗，大樹繞棲烏。（南朝梁·蕭繹〈將軍名詩〉）

前者意為「金杯浮在翠綠的水光之上」，這裡的「水翠」僅是事物的處所屬性；後者意為「細柳上浮著輕淡的陰影」，此處的細柳不只是處所，它是描寫的主體，反過來說，「輕暗」用來修飾柳條的情狀，而不是主角。綜上可知，主謂句是以事物為主，而存現句則以空間為主，那麼在實際運用時，兩者呈現的詩歌

畫面以及空間感有何差異呢？



二、主謂句與存現句的不同畫面（或視域）

主謂句與存現句式的不同，影響了讀者視域的大小。在主謂句的情況下，人們聚焦於事物之上，關注的只是部分，所以前文 Fillmore 所舉的例子中，「Bees are swarming in the garden.」透顯的語義是「花園中只有某處有蜜蜂」，因為句子所提供的視域框限在那群蜜蜂上，猶如聚光燈只照射在主角身上，接受者認知到了蜜蜂的行動，及其駐留的那一小塊區域，但整個花園的圖像卻是模糊的。反之，存現句中提供的是全局資訊，人們的視域得以擴及整體，就像燈光照亮整個舞台，故「The garden is swarming with bees.」表現的語義為「整個花園裡到處都是蜜蜂」，對接受者來說，花園的概況業已被揭露出來了。

詩歌中的情況也同理，我們再回顧之前解釋韻腳因素時，所舉的例子：「悲風鳴樹端」、「枯林鳴悲風」，這兩句不單純只是語序的調換而已。「陰雪興巖側，悲風鳴樹端」出自陸機〈苦寒行〉，著重點為詩人所見寒冷時節的種種物象，強調旅途的艱辛；而「枯林鳴悲風」出自〈子夜四時歌七十五首〉中的「冬歌」，透過句式結構，讀者可以想像悲風響徹冬季的森林，天地蕭瑟的悲壯感撲面而來。

視域的大小將影響讀者所接受到的意象圖示，因為當人們視線聚焦在事物上或概覽全景時，各自得到的印象是不同的，如同看著景深程度不一的相片，在感官上也會存在差異。當我們以事物為主視角時，關注的是其動作、駐留位置及移動軌跡，讀者的視域由「點」出發，跟隨著事物的移動，進行「線」性的視覺轉移，最後才向處所擴散。所謂「見樹不見林」，在主謂句構成的詩歌畫面中，事物形象是清晰的，而整體環境則相對模糊，是作為事物活動的背景。

在這樣的句式中，因為處於句首位置的事物是動作的發起者，所以意志度較高¹¹⁴，常常由有生名詞擔任主語，如人或蟲魚鳥獸。其次，由於句中的述語為動作動詞，所以動態感較強。最後，由於主謂句有發起者、動作與處所¹¹⁵，一個句子形同一個小事件，故更適合敘事。

而在存現句中，當主視角轉換為處所，周遭環境開始從底層浮現，一躍成為描寫的主題，事物反成為了環境的一部分。當詩歌畫面以「面」的形式向讀者呈現，我們在一瞬間得到環境的整體印象。而空間透過其色彩的鮮明或灰

¹¹⁴ 意志度指：動作是由施事者出於自我意志而做的。

¹¹⁵ 此處指空間描寫句中的賓語位置為「處所」，若是廣泛的主述賓句則不一定，賓語可能為受事者等等。

暗，其規模的廣闊或逼仄，醞釀出特有的氛圍，讀者透過空間的整體氣氛，感受到詩人所寄寓的情感。與主謂句相反，由於句首為處所，且句中述語表達的是狀態義（存在的狀態）而非動作義，所以動態感較弱，且整體意志度較低，常用於描寫自然現象，如天氣、植物生長等，因此適合用於場景的描寫。

下面舉實例進行兩者的比較：

主謂句：鳳皇鳴高岡，有翼不好飛。

存現句：空谷返逸驂，陰山響鳴鶴。

前句中讀者先關注到鳳凰的鳴叫，而後透過鳳凰的駐足，才將注意力轉至「高岡」上，而「高岡」則反過來凸顯鳳凰的高遠脫俗。後句句首則以「陰山」為起頭，一開頭便給予讀者壯闊的印象，而後迴響的鶴鳴更加強了高山的空闊感，使人不由得想像起漫山的裊裊回音。對比兩例，在前句中我們得到了「鳳凰」的印象；後句我們則得到「陰山」的印象，反而「鳴鶴」在詩歌畫面中倒是面目不清了。可見相似的元素（山、鳥、鳴叫），在不同的句構下，展現了不同的意象畫面，影響讀者對詩歌的感知。

有趣的是，進行語料統計之後，我們發現在詩歌中，最常用來表現聲音出現在空間中的動詞，即為「鳴」、「響」，而「鳴」字多用於主謂句，「響」字則更常用作名詞的「聲響」義，若作為動詞，則多用於存現句。

此中差異的原因與意志度的大小有關，「鳴」的本義為「鳥聲也。」（《說文解字》），而後引申為「凡出聲皆曰鳴。」（《增韻》）¹¹⁶因此，「鳴」最初用於自主的發聲，故意志度較強，適合主謂句的語義特色。而「響」在《說文解字》中原義為「聲也。」按其註：「徐鍇曰：『聲之外曰響。……響之附聲，如影之著形。』」在《玉篇》中則曰：「應聲也。」¹¹⁷可知「響」有「回音」之義。「回音」並非孤立的聲音概念，它必然涉及所處之環境，是聲音與周遭事物之間迴響、激盪所產生的現象，與空間息息相關，以存現句表達更符合人的感知經驗。

從更宏觀的角度來看，在詩歌史的發展上，主謂句自是最早被使用在五言詩中的，存現句則於南朝後數量才開始激增，逐漸與主謂句分庭抗禮。從主謂句為主到存現句的加入，五言詩的空間描寫不只經歷了句式的變化，更是使詩

¹¹⁶ [清]張玉書等奉勅撰；渡部溫訂正；嚴一萍校正：《校正康熙字典》（台北：藝文印書館，1973年），頁4467。

¹¹⁷ [清]張玉書等奉勅撰；渡部溫訂正；嚴一萍校正：《校正康熙字典》（台北：藝文印書館，1973年），頁5631。

歌畫面從以「物」為中心轉變為以「景」為中心，以下將詳細論證。

在說明前，我們必須釐清定義，此處所指的「物」乃指事物本體，包括草木鳥獸等有生物，及山石池水等無生物，以及日月等自然物體。而「景」的意義較繁多，參考小川環樹〈風景在中國文學裡的語義嬗變〉對「景」的辨析，在東漢許慎《說文解字》中解：「景，光也。」而在東漢劉熙《釋名》中則解為：「景，竟也。所照處有境限也。」其指被光所照到的範圍。¹¹⁸本文所採的定義近於後者，意指物體所處的場景，也就是一定範圍的空間。

一、以「物」為主：以「古詩十九首」、陶淵明詩為例

首先，在「物」的方面，「感物興情」一直是中國古代詩歌中經典的抒情模式。劉勰《文心雕龍》的「物色」篇便詳細探討了此議題，其中有言：「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉」、「歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發」。¹¹⁹時序感是最能調動詩人敏感心靈的，物象隨著季節的變化而流轉、遷化，詩人受到外在物象的感召，而生發出種種相應的情感，因為春日的到來而雀躍，或在一年將近的冬天時心生感傷，最後發而為言、落筆成篇。因此，描寫自然中萬物的姿態與活動，一直是詩歌中重要的環節，故劉勰亦云：「詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沉吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。」展現自然物色的面貌，亦是描摹內心情感的輪廓，進而引發讀者的共鳴，這樣的詩歌傳統從《詩經》延續到《楚辭》¹²⁰，一直到魏晉六朝詩歌皆是如此。

而主謂句由於位於句首的事物，既是語意的焦點，也是全句敘事的主角，故而在摹寫事物樣貌上相當泛用。下面我們舉漢魏古詩的代表作「古詩十九首」為例。「古詩十九首」的重要主題是「傷逝¹²¹」，詩人由物象的更迭，敏銳地感知時序的遞嬗，進而聯想到自身老去的年華，不由得發出「人生如寄」的感慨，其便以主謂句為主，如：

- (1) a. 玉衡指孟冬。(漢〈古詩十九首之七〉)
- b. 浮雲蔽白日。(漢〈古詩十九首之一〉)
- c. 促織鳴東壁。(漢〈古詩十九首之七〉)

¹¹⁸ 小川環樹著；周先民譯：《風與雲：中國詩文論集》（北京：中華書局，2005年），頁25-41

¹¹⁹ 〔南朝梁〕劉勰著；范文瀾注：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，2008年），頁693。

¹²⁰ 《文心雕龍·物色》中「『灼灼』狀桃花之鮮，『依依』盡楊柳之貌……並以少總多，情貌無遺矣。」指《詩經》，而「《離騷》代興，觸類而長，物貌難盡。」則指《楚辭》。

¹²¹ 吉川幸次郎認為，「古詩十九首」的共同基調為「推移的悲哀」，也就是悲傷於時間的推移，更甚者，是對逐漸往死亡推移的生命感到悲哀。

吉川幸次郎著；鄭清茂譯：〈推移的悲哀——古詩十九首的主題〉，《中外文學》第4卷第6期（1977年9月），頁24-54

- d. 松柏夾廣路。(漢〈古詩十九首之十〉)
- e. 兔絲附女蘿。(漢〈古詩十九首之八〉)
- f. 東風搖百草。(漢〈古詩十九首之十〉)
- g. 白露漙野草。(漢〈古詩十九首之七〉)
- h. 胡馬依北風，越鳥巢南枝。(漢〈古詩十九首之一〉)
- i. 秋蟬鳴樹間，玄鳥逝安適。(漢〈古詩十九首之七〉)
- j. 晨風懷苦心，蟋蟀傷局促。(漢〈古詩十九首之十〉)



《文心雕龍·明詩》稱兩漢古詩：「直而不野，婉轉附物，怛悵切情，實五言之冠冕也。¹²²」這與其多用主謂句也有密切的關係。首先，「直而不野」，主謂句是漢語中古老而基本的句式，也是上古時期的主流句式，且其語言形式由動作發起者為句首，敘事次序與存現句相比更為直觀、符合實際經驗，故用於詩歌則顯得自然且不加雕飾，在之後的南北朝或唐代，即使存現句等句式已趨向多元，詩人亦喜愛使用主謂句以營造樸拙直率的詩風。其次，「婉轉附物」，主謂句從事物的角度出發，著重於物態的描寫與動作的刻畫。最後，「怛悵切情」，如上述所言，主謂句適合敘事。而「古詩十九首」的抒情方式正是透過講述事件，以事理關係引起人們的情感，如「西北有高樓」詩，描述了高樓上有人彈奏哀音的情景，以此為引，帶出知音稀少之情；「庭中有奇樹」詩則以攀折花木的生活小事，寄寓詩人的離愁悲緒。

進一步說，主謂句以物為主的視角，使讀者更易於被代入詩中所敘述的情境之中，進而產生共情。觀察上面的例句，「胡馬依北風，越鳥巢南枝」是以萬物的習性暗喻詩人的思鄉之情；「晨風懷苦心，蟋蟀傷局促」則透過擬人的手法，將自身的慨歎移情於蟲鳥之上。另一方面，「物」視角以及高意志度的句式特點，也使主謂句適合進行擬人修辭，如「浮雲蔽白日」比喻恐懼他人蒙蔽夫君¹²³，再如「胡馬依北風，越鳥巢南枝」意指天地間的生物皆有思懷故土之情，會下意識的親附熟悉的事物，暗示詩人思鄉的心境。反過來說，若改變後一句語序，轉換為「南枝巢越鳥」的存現句，語意則變為「南方枝頭有越鳥在其上築巢」，弱化了「越鳥」進行「巢」動作的自主選擇性，使禽鳥難以成為指涉詩中的游子的象徵物，整個句子因此成為了低意志度的自然現象描寫，近於純粹寫景的句式。如南朝梁劉峻〈始居山營室詩〉中的「香風鳴紫鸞，高梧巢綠翼」句，便是以存現句的形式來形容自己居所周遭的風景。

兩漢古詩多用主謂句，透過其善於敘事的特點，講述一個個「逐臣棄妻，朋友闊絕，遊子他鄉，死生新故¹²⁴」的故事，其言語真切，不假雕飾。而隨著

¹²² 〔南朝梁〕劉勰著；范文瀾注：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，2008年），頁65。

¹²³ 另一種說法是，暗喻小人蒙蔽君主。

¹²⁴ 〔清〕沈德潛著；孫之梅著，周芳批註：《說詩晬語 二卷》（南京：鳳凰出版社，2010年），

時代發展至晉代，文壇風氣轉變，詩人對詩歌的語言藝術愈加追求，《文心雕龍·明詩》有云：「晉世群才，稍入輕綺。張潘左陸，比肩詩衢，采縟於正始，力柔於建安。或析文以為妙，或流靡以自妍，此其大略也。¹²⁵」此言充分表達當時造語新奇、文字縟麗的詩壇風氣。而隨著時代的趨勢，句式的變化也更加多元，存現句此時成為了新興的句式，數量逐漸上升，成為詩人創新的一環。然而，東晉陶淵明超脫於自身所處的時代，其詩風樸拙直率、不假雕飾，宋代黃庭堅讚其「不煩繩削而自合¹²⁶」、「淵明之拙與放，豈可為不知者道哉！¹²⁷」，而朱熹更指出陶詩中所透顯的古意：「淵明所說者莊、老，然辭卻簡古。¹²⁸」可見陶淵明的用語習慣，與追求新奇的當代風尚不同，甚至使「巧於斧斤者多疑其拙¹²⁹」，陶詩如此與時不同的詩風，也成為了我們觀察主謂句不同於存現句的良好例證。

在陶淵明詩中，新興的動作動詞中介存現句數量相當少，只有「弱湍馳文魴，閑谷矯鳴鷗」、「春醪生浮蟻」寥寥幾句，甚至少於時代早於他的陸機、潘岳等人。相反的，陶淵明更傾向使用主謂句來寫景，如「寒氣冒山澤，游雲條無依」、「荊棘籠高墳，黃鳥聲正悲」、「素礫皦修渚，南嶽無餘雲」、「新葵鬱北墉，嘉穉養南疇」等，這些例子的形式是「意對而非句對」，表現出陶淵明不追求駢儷的風格。它們皆是以物為主視角，分別對自然物色進行描寫，上句著重於呈現事物的姿態，並且點出處所，下句則以更疏散的句式描寫其相關事物，兩句間相異的形式，正反映著自然景物的多元面貌，如沁湧的「寒氣」對舉流動的「遊雲」、盤繞固結的「荊棘」對比有情有聲的「黃鳥」，文句顯得自然不板滯。

除了上下句各一主角，亦有兩句描寫一主角的句式，如：

- (2) a. 離鷗鳴清池，涉暑經秋霜。（〈雜詩十二首之十一〉）
- b. 寒草被芒蹊，地為罕人遠。（〈癸卯歲始春懷古田舍詩二首之一〉）
- c. 幽蘭生前庭，含薰待清風。（〈飲酒詩二十首之十七〉）
- d. 柯葉自摧折，根株浮滄海。（〈擬古詩九首之九〉）
- e. 向夕長風起，寒雲沒西山。（〈歲暮和張常侍詩〉）
- f. 登車何時顧，飛蓋入秦庭。（〈詠荊軻詩〉）

前三例以主謂句的形式帶出事物，為讀者勾勒出大致的輪廓，下句進一步加深

頁 92。

¹²⁵ 〔南朝梁〕劉勰著；范文瀾注：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，2008年），頁65。

¹²⁶ 〔宋〕黃庭堅：《豫章黃先生文集》（台北：台灣商務印書館，1967年），頁295-296。

¹²⁷ 同前注。

¹²⁸ 〔宋〕朱熹：《朱子語類》（北京：中華書局，1986年），卷一百三十六，頁3243。

¹²⁹ 同前注。

刻劃，完善事物的時空背景，後三例的上句則如同序言一般，為下句主角的出場烘托氣氛。上述這些句子都是圍繞著事物進行敘述，充分發揮了主謂句動態感強烈、敘述自然流利的特色，使世間物象變化多端的樣態躍然紙上：「鷓鴣」清越地鳴叫著、「寒草」滿滿覆蓋著小徑、「幽蘭」悄然生長等，萬千事物依循著大化自然運行，構成詩人眼中生機勃勃的世界。

如前所述，天地間萬物皆隨化遷變，草木鳥獸的生滅昭示著時氣的流轉，故當詩人眼見自然物象的改變時，同時強烈意識到一個季節的過去，從而聯想到自身年歲的增長，不由得心生滄桑感慨之情。如：

(3) a. 日月不肯遲，四時相催迫。**寒風拂枯條，落葉掩長陌。**
弱質與運頹，玄鬢早已白。……（〈雜詩十二首之七〉）

b. 白日淪西河，素月出東嶺。遙遙萬里暉，蕩蕩空中景。
風來入房戶，夜中枕席冷。氣變悟時易，不眠知夕永。……
（〈雜詩十二首之二〉）

兩詩描寫的都是入秋之景，（3a）透過寒風驟起、枯葉飄落等物象的變化，意識到美好的春夏節氣已離去，如同鏡中滋生的華髮，再再昭示著青春的流逝，四季時節不可逆的輪轉，煎熬著詩人的內心，使其生出「歲月催人老」的悲感。而（3b）以日月的更迭，暗喻日子一天天的過去，故詩人才言「氣變悟時易」。事實上，日月天象在空間上的移動，即是時間流轉的具像化。

最後，我們以整首詩歌分析主謂句的表現方式：

〈歸園田居詩五首之一〉
少無適俗韻，性本愛丘山。誤落塵網中，一去三十年。
羈鳥戀舊林，池魚思故淵。開荒南野際，守拙歸園田。
方宅十餘畝，草屋八九間。**榆柳蔭後簷，桃李羅堂前。**
曖曖遠人村，依依墟里煙。**狗吠深巷中，鷄鳴桑樹巔。**
戶庭無塵雜，虛室有餘閑。久在樊籠裏，復得返自然。

第三聯的「羈鳥」、「池魚」是詩人以物類比自己的處境，表達久受束縛、懷念故土的心情，由此帶出後文反璞歸真的隱居生活。第六聯為近景，描寫出綠蔭環繞的屋舍，字裡行間充滿清涼宜人的氛圍。第八聯為遠景，描寫鄰里的景象，用語樸實，且句中皆是農村常見的動物，使人備感親切，更透露出雞犬相聞的人情味。從「方宅」句到「雞鳴」句是詩人對其生活環境的形容，他淡筆輕描地呈現出各色事物的活動樣貌，而我們則透過「榆柳」、「桃李」等事物的

綜合印象，得到一幅素樸家常的田園圖景，讀之疏淡有味，餘韻無窮。

在以上的詩句中，利用主謂句式呈現天地間時節更替、萬物的生長變化，與描寫四時自然風光的田園詩十分相合。另外，主謂句作為基本句式，相比存現句更加古老，敘事次序更直觀，所以顯得自然而古樸，故宋人認為陶詩「辭卻簡古¹³⁰」，實是其來有自，配合陶淵明不事華藻的用語風格，無怪乎能得「一語天然萬古新，豪華落盡見真淳」¹³¹之讚。

透過「古詩十九首」與陶淵明詩的例子，可以發現主謂句是由物引領讀者進入空間之中，我們或將自身帶入事物的角度而心生同感，或觀覽萬物的活動，進而融入詩人所敘述的故事之中。我們也從以上的分析中理解，為何主謂句式能使詩句更具「古意」。然而，當時代走入南朝，存現句的數量遽增後，在空間描寫中有了舉足輕重的地位。此句式使讀者脫離了事物的第一視角，而改以全景的角度觀看詩歌世界，使詩歌給與讀者的印象不再是事件型的，而更是畫面型的。空間也不僅僅是背景，而是有了獨立的地位，成為封閉而完足的「境」。

二、以「景」為主：以鮑照詩為例

空間描寫中以「景」為主的轉變，本節舉鮑照詩為例。鮑照向來被公認為謝靈運後最重要的山水詩人，其詩中寫景的語言形式多元豐富、深具創造力，鍾嶸《詩品》評為「貴尚巧似，不避危仄¹³²」，《南齊書·文學傳論》中更云：「發唱驚挺，操調險急，雕藻淫艷，傾炫心魂。¹³³」指出他善用奇特炫麗的詞語，盡描摹物態之極。我們從句式角度觀察也可發現鮑照比以往的詩人更具新意，其詩中所用到的存現句數量甚多，是南朝詩人中最早大量使用存現句的詩人，故以下我們將以鮑照詩為觀察對象進行分析。

鮑照經常以眺望的視角觀覽山水，也因此詩中出現許多俯瞰式的全景，這正是存現句式所善於發揮的語境，如下：

〈代陽春登荆山行〉

旦登荆山頭，崎嶇道難遊。早行犯霜露，苔滑不可留。
極眺入雲表，窮目盡帝州。方都列萬室，層城帶高樓。
奕奕朱軒馳，紛紛綺衣流。日氛映山浦，暄霧逐風收。

¹³⁰ 注同 41。

¹³¹ [元]元好問，陳訢齋選注：《元好問詩選》（台北：遠流出版社，1988年），頁 81

¹³² [南朝梁]鍾嶸著；陳延杰注：《詩品注》（北京：人民文學出版社，1961年），頁 290。

¹³³ [南朝梁]蕭子顯著：《南齊書》（北京：中華書局，1972年），頁 908。

花木亂平原，桑柘盈平疇。攀條弄紫莖，藉露折芳柔。
遇物雖成趣，念者不解憂。且共傾春酒，長歌登山丘。



前兩聯作為全詩的序曲，點出攀登的時間處所，並預示了此次行程的艱難，緊接著，詩人透過「極眺」、「窮目」動作，開展腳下廣闊遼遠的視域。在登臨山頂之際，荊州城的千門萬戶、層疊高城都一覽無遺地映入眼簾。此詩通過存現句式呈現出壯闊的全景，以此強調荊山的高峻與城市的繁華。在詩句之中，「萬室」僅有一個抽象的輪廓，並沒有細緻的描寫，而是用來烘托城市的盛景，這便是以「景」為主的描寫模式與以「物」為主模式的差異。

而第五聯通過「奕奕」、「紛紛」疊字詞，貼切地形容車馬鮮明、人潮擁簇的熙攘場面。在敘述完人間世界之後，詩人筆鋒一轉，視線投向城郭的自然景象，「日氛」與「暄霧」都是揉合了光線與氣流的性質所構成的詞彙，形容日光渲染在雲氣上所形成的流轉輝映的煙靄。古時有望氣之說，指現實人世的盛衰將具象化為空中盤旋的雲氣。而在詩人的描述下，荊州城籠罩在一片雲蒸霞蔚的光華氣象之中，可見城市的鼎盛。最後，第七聯則續寫郭外的景象，花木之「雜」與桑柘之「盈」透顯出物類的豐足。綜觀全詩，鮑照藉由層樓萬戶、車馬人流、蔚然雲氣與繁茂的花木，共同烘托出荊州城的壯麗。然而，話鋒一轉，詩人卻感慨「遇物雖成趣，念者不解憂」，再次回歸「信美而非吾土的」思鄉主題，整首詩從高漲的氣氛急轉直下，盪至低落的愁緒。詩人運用壯闊的空間描寫製造差異感，以盛景襯悲情，充分顯示其內心的矛盾。

我們再看另一個登高遠望的詩例：

〈擬古詩八首之四〉

日夕登城隅，周迴視洛川。**街衢積凍草，城郭宿寒煙。**
繁華悉何在，宮闕久崩填。空誇齊景非，徒稱夷叔賢。

同樣是登高遠觀之作，此詩的調性卻與前詩大相逕庭。不同於都城建康的繁盛之景，此詩描寫的是洛川之畔的沒落城池。荒廢的街道因為人跡稀少而積滿了雜草，而日暮時分的霧氣瀰漫於城中，使人更生悵惘。另外，「寒」、「凍」的修飾語既點出了詩中的時序，更加深了全詩的哀傷情緒。與前例〈代陽春登荊山行〉相同，以「城」、「街」空間作為架構，然而空間中存在的事物性質有異，便生發出了不同的氛圍，前者給予讀者壯闊之感，後者則帶來淒冷落寞的印象。

除了登高遠眺的詩歌，鮑照亦有於尋幽寄興中的空間描寫，如下：

〈擬古詩八首之八〉

蜀漢多奇山，仰望與雲平。陰崖積夏雪，陽谷散秋榮。
朝朝見雲歸，夜夜聞猿鳴。憂人本自悲，孤容易傷情。……



詩中的存現句以對仗形式呈現，兩句之間以南北、高低相對應，各自具有截然不同的景象。背光的危崖因地勢甚高，即使在夏日也積著雪，而向光的山谷則因海拔較低、地氣和暖，故延緩了秋季的凋零。兩處空間的迥異對比，極大凸顯了蜀漢山群的險峻崎嶇，而作為定語的夏、秋所形成的季節對照，也成功過渡到下一聯的時間之感，使空間增加了時間的縱深。

鮑照的自然詩固然多數以山林為主題，但也有少數的田園詩，其中也運用了存現句來做空間的描寫：

〈秋夜詩二首之二〉

遁跡避紛喧，貨農棲寂寞。荒徑馳野鼠，空庭聚山雀。
既遠人世歡，還賴泉卉樂。折柳樊場圃，負綆汲潭壑。
霽旦見雲峯，風夜聞海鶴。江介早寒來，白露先秋落。
麻壟方結葉，瓜田已掃箨。傾暉忽西下，迴景思華幕。
攀蘿席中軒，臨觴不能酌。終古自多恨，幽悲共淪鑠。

首聯昭示此詩為隱居之作。第二聯則描繪出隱居地的偏僻荒蕪。小徑因為荒廢已久，故野鼠一點也不畏人，在山村野路中奔竄著；而庭院無人，所以山雀都聚集而來。我們發現句末的事物對句首空間的狀態進行了定調，詩人以「野鼠」凸顯「荒」字，以「山雀」再次點明庭院之「空」，呼應詩人遠離人世的「寂寞」處境。

第五、六聯在寫景的詩句中加入時間的因素，從一日的時間流逝到一年的節候變換，前者先形容一天的不同時間中，詩人所接受的各種感知，黎明時天色澄澈，可見高入雲端的山峰，夜裡則晚風吹拂，夾雜在風聲中的是陣陣鶴鳴。後者則敘述因居處受水氣侵染，比別處冷得更快，還未到秋天白露便已落下。在傳統的「傷逝」主題下，節令事物的變化往往預示著季節的遞嬗，所以人們見白露則知秋至，隨之滋生「時不待我」的感傷，然而在此詩中，白露甚至早於正常節序便零落在地，此種「早衰」的徵象更加劇了詩人的年華老去的恐懼。

接續第七聯的存現句較為特殊，以副詞修飾句中的存現動詞，道出詩中景色的時間，且上句表達的是事物的存在狀態，即「麻壟上已結滿葉子」，而下句卻是寫事物的不存在，意為「瓜田中的筍殼已被掃去」。我們知道，存現句除了

能表達事物之「有」，亦能表達事物之「無」¹³⁴，這句與同時代的「羅幌已依霜」句¹³⁵同一結構，但「依」字述語乃是形容白霜存在的狀態，而此處的「掃」則表達事物不存在的緣由，由此我們可以發現，存現句結構的靈活性與語意承載的潛力。另外，句中的副詞「已」表達一種既成的時態，連結前文的「白露先秋落」與後句的「傾暉忽西下」，分別是一日之遲暮與一年之將盡，再再凸顯此詩光陰流逝的悲傷基調。

以上我們呈現了鮑照詩中，山水及田園詩中的空間描寫，然而存現句除了可運用在自然景物的形容上，也能勝任建築物室內的空間描寫。因此，存現句在南朝不只活躍於山水詩中，更常常被詩人用於詠物、閨怨等等場景，鮑照對此即頗有發揮，如以下例子：

- (4) a. 風帷閃珠帶，月幌垂霧羅。魏紫縫秋裳，趙豔習春歌。(〈可愛詩〉)
- b. 簾委蘭蕙露，帳含桃李風。攬帶昔何道，坐令芳節終。(〈幽蘭五首之二〉)
- c. 碧樓含夜月，紫殿爭朝光。綵墀散蘭麝，風起自生芳。(〈中興歌十首之三〉)

上述詩篇所描寫的空間皆屬於樓閣屋室之內，與山水詩相比，用語風格更加綺麗雅致。(4a) 中以「風」、「月」、「霧」的自然氣象為定語，使人工的織物蒙上一層空靈迷濛的質地，而「閃」、「垂」作為句中存現動詞，精確地體現出「珠帶」、「霧羅」的感官特質，珠帶是閃爍著光輝的，而輕羅則是柔軟下垂的，如此詩句所呈現的景象顯得十分具體可感，更使讀者宛若親見。

在(4b)中，時序正值春季，故簾幕都染上了花草的露水，幃帳上也吹拂著香風，詩人在一聯之中便營造出芬芳清新的整體氛圍。而由「坐」字可知詩中主角並非遊覽於外，而是身處室內，所以必須透過簾帳上的細微徵兆，察覺季節的改換。另外，值得注意的是，從詩名可知此乃詠幽蘭之作，比較陶淵明的〈飲酒詩二十首之十七〉：「幽蘭生前庭，含薰待清風。清風脫然至，見別蕭艾中。」兩者同樣以幽蘭為主題，但陶詩是以「物」的視角正面敘述蘭花的生長，而鮑照詩則以存現句描寫被花香、露氣濡染的簾幕，間接地道出幽蘭的芬芳，使讀者除了蘭花本身，更留意到詩人所處的空間，以及他如何感知到花香的方式。

至於(4c)中，所描寫的碧樓因映照著月光更顯晶瑩剔透，而紫殿承載著

¹³⁴ 如「巖穴無結構，丘中有鳴琴。」(西晉·左思〈招隱詩二首之一〉)。

¹³⁵ 南朝宋·袁伯文〈楚妃歎〉

朝日光輝，如爭奪君王的榮寵，句中的「爭」字的擬人手法，將處所塑造為更具能動性的主體。而第三句以存現句寫階上散落的蘭麝，在色彩絢麗的詩歌圖景中，加入了嗅覺的元素。前三聯的句首皆為殿閣的空間，故靜態性強，宛然一幅典麗優美的宮廷畫，最後一句則以「風起」帶動整首詩，讓景色活了起來，而不使詩意的流動過於停滯，實乃動靜兼備的寫景典範。

以上我們分析了鮑照的各式存現句，了解它們在描寫山水或室內空間時所發揮的藝術效果。接續我們再來關注存現句用於抒情時的語言效果，以下舉二例分析：

〈和王義興七夕詩〉

宵月向掩扉，夜霧方當白。寒機思孀婦，秋堂泣征客。
匹命無單年，偶影有雙夕。暫交金石心，須臾雲雨隔。

「秋堂泣征客」句中的述語為「泣」，一般而言，情緒性動詞作存現動詞較為少見，是詩歌的特殊現象，由此可見詩人的創造力，此例與「高樓切思婦，西園遊上才」（沈約〈應王中丞思遠詠月詩〉）句相似。而事實上，這兩詩句存在歧義的詮釋，一方面，存現動詞是表達事物的存在狀態，從此角度來看，鮑照詩應指征客以哭泣之姿待在秋堂之中；而沈約詩之意亦同：思婦悲切地處在高樓之上，而才子則遊覽於西園。但另一方面，亦可從使動的角度進行解釋，秋日的廳堂使征客感到悲傷而哭泣；而沈約詩則意指樓高而使思婦悲切、西園使才子得以遊覽¹³⁶。在詩歌中，這兩種語義是可以兼容的，不需要強作判分。畢竟環境既是人所活動的處所，其氛圍亦能感染人的情緒。此句結合使動與存現的複合語義，反而能傳達出深刻而多層次的詩意。

接著，再看最後一例：

〈擬古詩八首之七〉

……去歲征人還，流傳舊相識。聞君上隴時，東望久歎息。
宿昔改衣帶，旦暮異容色。念此憂如何，夜長憂向多。
明鏡塵匣中，寶瑟生網羅。

魏晉六朝詩中，末聯通常以詩人主觀的情感或心聲作結，如「古詩十九首」常以離別之思、傷時之嘆為末聯，然而此詩卻並非如此，它是以景物的描寫作

¹³⁶ 沈約〈應王中丞思遠詠月詩〉後，唐·呂向注：「西園謂魏氏鄴都之西園也。文帝每以月夜集文人才子共游於西園。」可知西園為當時黃帝與才子共遊的著名處所。

〔梁〕蕭統選；〔唐〕李善等注：《六臣注文選 六十卷》（西安：陝西人民出版社，2007年），頁577。

結。但我們綜觀整首詩可以發現，「明鏡塵匣中，寶瑟生網羅」並非單純的寫景句，它透過蒙塵的明鏡與蛛網遍布的琴瑟，暗示良人久久不歸，所以思婦無悅己者可為容，暗合「豈無膏沐？誰適為容」之意，而寶瑟也因為無琴與之和鳴，而久不被彈奏，這些景象都反覆地呼應著詩中夫妻分離的主題。

鮑照在這首詩的結尾，選擇不直接寫出思婦的哀怨，而是以景物的呈現，使讀者尋跡發現背後隱藏的哀傷，這樣的手法使詩意更為含蓄，但餘韻更深遠，在此例中，我們可以發現存現句在抒情上的潛力。值得一提的是，到了唐代，以寫景句作結的詩篇越來越多見，王昌齡《詩格》對此亦有解釋以及舉例：

「理入景勢者，詩不可一向把理，皆須入景，語始清味；理欲入景勢，皆須引理語入一地及居處，所在便論之，其景與理不相愜，理通無味。昌齡詩云：『時與醉林壑，因之墮農桑，槐煙漸含夜，樓月深蒼茫。』」¹³⁷

王昌齡認為景色的情調，要與詩意相吻合，方能「有味」。而存現句作為營造整體氛圍的優勢句式，非常適合作為此種抒情手法的表達形式。

以上我們通過「古詩十九首」與陶淵明詩說明主謂句的藝術效果，以及就鮑照詩的存現句分析其在空間描寫上與前者的差距。總結以上，我們發現主謂句以「物」為主視角的空間描寫，適宜展現物象的生長、姿態與變化，長於敘述，能發揮「敘事如畫，敘情若訴」的藝術特點。在抒情上更偏向共鳴式的，通常引領讀者代入事件主角之中，使讀者獲得共感。而存現句，則以「景」為主視角，給予讀者完整的全景印象，故其表達情意的手段，更偏向感染式的，通過空間的色澤、輪廓所營造的氣氛，使讀者宛如身歷其境，進而受到情緒上的渲染，而興發出相應的情感。

第三節 小結

上古到中古時期之間發生了重大語法的變化，述補結構的興起與方位詞的普及，成為了處所詞前移的推動力，存現句在此背景下發生了擴展。而新句式的產生，在形式與詩意上均有深刻的影響。形式上，主謂句與存現句在結構上，其處所與事物的順序是相反的，這給予詩人調配文字的空間，為了節奏的變化、聲律的諧和與對仗的工整，詩人可以選擇不同的句式以盡形式之美。

然而，主謂句與存現句的差異，不僅僅只停留在形式之上，更引發了一系

¹³⁷ 張伯偉編撰：《全唐五代詩格校考》（西安：陝西人民教育出版社，1996年），頁123。

列詩意上的變化。我們發現，主謂句與存現句所採取的觀看視角並不相同，主謂句以「物」為主視角，我們透過對事物的關注，繼而才擴及其身邊的環境，因此空間在主謂句中退於背景，只是襯托事物的附屬資訊。而此時詩歌的敘述性也因此更強，通過一個個悲歡離合的場景，抒發詩人心中的感懷，讀者亦從中照見自己的遭遇與身影，繼而與詩中的情感產生共鳴。在這個過程中，空間是搬演故事的舞台布景，原不是為了駐足欣賞而建構的。

而在存現句中，轉換為以「景」為主視角，通過此句式所賦予的認知框架，我們改以全景式的眼光觀看世界，關注的重點不再是部分的細微處，而是整體給人的印象與氣氛。至此，空間不再只是寄寓情感的媒介，而躍升為主角。而無獨有偶的，晉宋以後的詩壇中，山水逐漸成為獨立的審美對象，詩人開始正視天地自然的本真面貌，如初生嬰兒般，充滿新鮮感的、一筆一筆的寫下描摹山水的詩篇。時代風氣轉變與語法條件的成熟，使得詩歌中的「景」成為詩學中重要的議題，而存現句亦成為了詩人模山範水時，重要的空間描寫句式之一。

而此時詩人的抒情方式，不再是融情於「事」，而是融情於「景」。他們建構出完滿自足的詩境，境中的色調、光照與氛圍，透顯出幽微朦朧的情緒，而讀者透過詩歌踏入詩人心中之境，自然地被其中悲喜所濡染。從古詩十九首到陶淵明，以至於鮑照的表現形式，我們便能得到明證。

因此，從存現句中，我們不但可以發現語法的變遷，對一個時代的詩風造成的影響，亦可以從句子結構的變異中，體察其詩意的變化。句式研究在詩學中，由小見大、以簡馭繁的優勢，在此處可見一斑。。

第五章 句式詞序對詩歌圖景的形構

構式語法理論認為組織語言所依據的結構，源於人們進行認知活動的概念原型，因而主張語言形式蘊含意義。而我們在第二章也曾指出，漢語有逐漸從「抽象原則」傾向「臨摹原則」的趨勢。由此，我們可以推論，漢語句子的結構確實能反映出現實世界的空間關係、時間順序。而從語言結構來看，主謂句與存現句，在處所與事物的順序是相反的，可以說明這並不是單純的形式差異，實涉及了語意問題。

崔希亮在〈認知語言學理論與漢語位移事件研究〉¹³⁸中指出，語言作為真實世界的投射體，因此「語言世界裡的事件，一定會涉及到真實世界的某些問題」。文中提到，在位移事件中處所詞位處不同位置，將影響人們腦海中的意象結構，如：

- 一列火車向南京開去。
- 一列火車開向南京。

兩句的語義並不相同，前者強調移動的過程，後者強調移動的目標，依據就在於看事件有沒有持續的時間段，如：

- 一列火車向南京開了三個小時了（○）
- 一列火車開向了南京三個小時了（×）

前者是合法的，而後者則否，因為過程具有持續的時間，而位移的終點是沒有的。由此證明了他的論點，即詞語順序與現實事件息息相關，兩者具有相似的意象結構。

既然句子的結構能投射出客觀世界所發生的現象，句中移動類動詞與處所的語序改變，自然會產生不同的意義。而主謂句與存現句的處所詞分別置於句尾及句首，也不僅僅是一種修辭手法，或是追求陌生化的技巧，而是會造成語義的差異。因此，在本章中，將以垂直移動類述語、內外移動類述語、空缺類述語為分析對象，展現句式如何影響詩歌圖景的建構。¹³⁹

¹³⁸ 崔希亮〈認知語言學理論與漢語位移事件研究〉，《當代語言學理論和漢語研究》（北京：商務印書館，2008年），頁53-67。

¹³⁹ 本章的口語語料引自「中央研究院上古漢語標記語料庫」與「中央研究院中古漢語標記語料庫」，而詩歌語料引自遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩 一百三十五卷》（台北：學海出版社，1984年）。

第一節 趨向動詞——垂直移動



一、以「上」為動詞

從前文可知，句子的語序將影響讀者腦海中的意象結構，主謂句與存現句在事物與處所的位置上是相互顛倒的兩種句式，自然會呈現出截然不同的移動軌跡。在動詞「上」的句子中，我們可以得到明顯的例證。從主謂句來說，事物為場景基準點，也是移動事件的主體與動力來源，而處所則為終點，如：

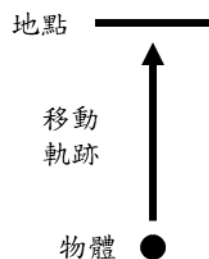
大婦上高樓，中婦蕩蓮舟。(南朝陳·陳叔寶〈三婦豔詞十一首之五〉)

在向上的移動事件中，「大婦」執行了攀登的動作，而「高樓」是其目的地，移動路徑是「大婦」向「高樓」接近。但存現句則相反，這時處所是場景基準點，故而成為移動事件的起點，如：

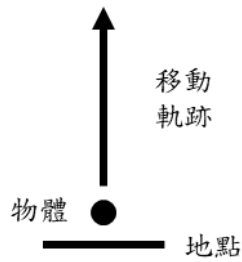
長墟上寒靄，曉樹沒歸霞。(南朝梁·何遜〈贈王左丞詩〉)

此句意即「寒冷的雲氣從綿延的山丘升起」，作為始點的「長墟」是固定的，在意象圖式中，讀者看著「寒靄」逐漸地遠離地面，直上雲霄。因此，我們可以畫出兩者的意象圖式。

主謂句：



存現句：



綜觀魏晉南北朝的語料，在所有以「上」為句中述語的主謂句與存現句中，都呈現如此明確的區分。兩種句式因其語義的差異，各有其適合表現的場景，而隨著空間關係的不同，也深深影響了詩歌所呈現的氛圍。以下我們先詳細分析以「上」為述語的主謂句。

(一)「上」字主謂句

在主謂句中，由於是以事物為移動事件的主角，且有預指的目標地，所以有較強的動態感以及明確的方向性，以下是實際的詩句：

- (1) a. 遊客值春輝，金鞍上翠微。(北周·庾信〈和宇文內史春日遊山詩〉)
 b. 祥鸞棲竹實，靈蔡上芙蓉。(北周·庾信〈奉和初秋詩〉)

我們先看(1a)，在美好的春光中，遊客策馬登山，而蒼翠幽深的山間春色正濃，自然是遊人踏青的目的地，也是下文描寫的主要場景。作為全詩的首聯，此句氛圍輕快活潑，色彩鮮明，符應遊春詩的歡快情調。而(1b)出自奉和詩，故以鸞鳥、靈龜的出沒為祥瑞的徵兆，而「竹實」、「芙蓉」具有良好的品質，故能成為神獸所趨之處，比喻盛世中賢臣得君。前述以「上」為動詞的詩句，運用主謂句的形式突出人、物活動的情狀，並透過他們移動的軌跡，引導讀者注目於其指向的終點，完成了垂直的視線轉移。

再者，主謂句以事物為主角，著重的是其移動的軌跡，使讀者聚焦於物體漸近的位置改變，如以下例句：

- (2) a. 帝宮通夕燎，天門拂曙開。瑞雲生寶鼎，榮光上露臺。(北齊·蕭愨〈奉和元日詩〉)
 b. 流輝入畫堂，初照上梅梁。形同七子鏡，影類九秋霜。(南朝梁·蕭綱〈望月詩〉)

在這兩例中，都是以「上」來描繪光影漸升之貌。(2a)形容的是日光，描寫拂曉時分，朝陽漸升，光線一寸一寸地攀上高台，在台面上閃耀光輝，氣勢壯麗非凡；而(2b)的主題是望月，隨著天色向晚，明月升起，第一道月光流入華美的堂室，映上宮殿的大樑，照亮了上頭的彩繪雕飾，別有一種清空典雅之韻。兩詩都以「上」表現光芒上升、陰影退卻的動態歷程，就此拉開一日或一夜的序幕，通過具體的物理運動，昭示著抽象時間的推進。

接下來，我們通過整段的詩篇，結合上下文的語境，說明「上」在主謂句中所展現的語義特質，在綜觀全詩與其他句式形成對照時更易於察覺，如以下詩例：

南朝梁·何遜〈南還道中送贈劉諮議別詩〉

一官從府役，五稔去京華。遽逐春流返，歸帆得望家。

天末靜波浪，日際歛煙霞。岸薺生寒葉，村梅落早花。

遊魚上急水，獨鳥赴行楂。目想平陵柏，心憶青門瓜。……

這首詩描述的是何遜在漫長的宦遊生涯中，終於得以重回京都故園，在大地逢春、河流解凍的時節中，走水路自郢州返鄉。在此詩中，前兩聯道出寫作的緣由及詩人即將返鄉的期盼之情，第三、四聯則是描繪岸邊早春的風光，這四句皆採用存現句的手法：詩人視線盡頭的地平線，靜靜流淌著青碧水波，而逐漸高升的朝日，收攏著清晨飄散的雲霞，使天空更加澄澈高遠。下一聯的「寒葉」與「早花」透漏著冬末春初的訊息，而一「生」一「落」的生命輪替，則昭示季節的遞嬗已悄然來臨。這首詩的第二段，充分發揮了存現句適合靜態場景的句式特徵，勾勒出一幅寧和的江景。

在接下來的五、六聯，何遜轉而使用動態性更強的主謂句，呈現出更活潑、更有生氣的畫面。遊魚躍上急流、獨鳥飛赴行舟，兩者都是深具速度感的畫面，尤其是前句，以「上」為動詞的主謂句凸顯出快而急的動作，且透過「上」的方向性，簡潔有力地描寫出魚兒逆流洄游的情狀，也暗喻詩人的歸心似箭。此外，溯游而上的遊魚和隨船順流而下的獨鳥，形成了交錯的軌跡，豐富了詩歌呈現的視覺圖景，再者，從詩旨上來看，此詩作於何遜返鄉途中，與宦遊的友人短暫相遇而又面臨分離的時刻，如此相反的人生旅途，正與此聯的景象相互呼應，隱含無限感慨。

在本詩的三、四聯以及五、六聯，詩人巧妙的使用不同的句式，對比出江岸的平靜與迅捷的行舟，展現動靜交錯的空間書寫。此外，我們也可以發現，在三、四聯中，出現的景致是氣象與草木，描寫順應遷化、自然生滅的物象；到了五、六聯中，動物與詩人自身才出場，展露他們的行動與感知，這正印證

了主謂句的語義往往比存現句的意志度更高的特質。這一點也可以從另一方面得到佐證，那就是以「上」為述語的句子中，只有主謂句能夠以人作為動作者，如：

- (3) a. 大婦上高樓，中婦蕩蓮舟。(南朝陳·陳叔寶〈三婦豔詞十一首之五〉)
b. 青衣上少室，童子向蓬萊。(北周·庾信〈道士步虛詞十首〉)

反之，在以「上」為述語的存現句中，則完全沒有以人作為動作者的例子，這也是出於意志度強弱的因素，畢竟人的行為擁有最強的意圖性，所以更適合這樣的句式。

我們接續再分析下一首詩：

南朝梁·王僧孺〈秋閨怨詩〉

斜光隱西壁，暮雀上南枝。風來秋扇屏，月出夜燈吹。
深心起百際，遙淚非一垂。徒勞妾辛苦，終言君不知。

在首二聯中，以自然物象的移動表明時間的流逝。日光隱沒在西邊的牆壁，雀鳥歸巢棲息，在這些句子中，我們關注的並非「西壁」、「南枝」的狀態，而是物體位置的改變所透漏的暗示，因此主謂句是比存現句更好的選擇。而其中的述語「上」字，很好的體現了禽鳥飛翔的躍動感，以及擇選向陽之南枝的方向性與自主性。

隨著夕陽西下、夜幕低垂，秋風驟然而起，月光探出雲間，一片清冷澄淨的秋夜躍然紙上。在這首詩的前半部，不見人物的蹤跡，種種秋季的物象自顧自地登場，如同有意識般地在天地間徘徊遷移。而詩人旁觀萬物的搬演，直到詩歌進行至下半首時，詩人才從暗處現身，帶著無邊的愁緒進入秋夜之中，為純然的自然圖景注入情感的色彩。在六朝的詩人筆下，萬象的流轉乃確立調性的前奏，而人情的悲喜是同調和弦奏至高潮的主旋律，我們一再地發現，主謂句式在「觸物起情」模式的重要地位。

(二)「上」字存現句

分析完主謂句的部分，接下來關注在存現句的句式結構中，「上」會起到怎樣的語言效果和意象結構。首先，和主謂句不同，存現句中的處所並非事物移動的終點，而是起點，如：

- (4) a. 長河上桂月，澄彩照高樓。(南朝陳·張正見〈薄帷鑒明月詩〉)
b. 城隅上朝日，斜暉照杏梁。(南朝陳·張正見〈豔歌行〉)

和上文所舉的「初照上梅梁」、「榮光上露臺」一樣，都是描寫月光、日光的升起，但觀看角度卻不相同。在主謂句中，讀者看著光線緩緩爬上高處，視線受到日、月的引導，逐漸移動到處所上。而在存現句(4b)中，我們的目光一開始便注目在起點地上，迎接著日、月破開黑暗、躍入視域的那一刻，更增驚喜感。比如在第一例中，讀者彷彿可以看見，月亮逐漸浮上長河的水面，落下宛如沉璧般的倒影，而在第二例中，太陽在城頭緩緩露頭，象徵了一個城市的甦醒，而逐漸升至天際的朝日，光暉落回城中的建築上，形成了先上而下的光線迴還。

可知存現句所表述的空間關係是更加全景式的，在這兩首詩中，讀者不只看到單一物體的移動軌跡，而是接受了完整的圖象：月亮與浮光躍金的河面、旭日與被光芒勾勒出稜角的城牆。尤其是第一首詩，其背景是詩人在室內通過帷簾觀賞月色，通過窗戶的框限，詩中的景象呈現一種畫像般的構圖：

長河上桂月，澄彩照高樓。分簾疑碎璧，隔幔似垂鈎。
牕外光恆滿，帷中影暫流。豈及西園夜，長隨飛蓋遊。

在這首詩中，第一句以及第三聯句首皆是「長河」、「牕外」、「帷中」的處所詞，我們已知中古時期處所詞可以前移，這些詩句透過詞序的變化，巧妙地利用處所框限住月色的流溢，特別是在第二聯中，月光從簾幔外露進來，被篩成各種形象，似碎璧又似垂鈎。無形體的光影如水一般，順應容受處所的特質而變幻著輪廓，詩人所見的也已不是原初的月光，而是經過環境形塑的樣貌。正是因為中古時期處所詞的彈性，使詩人能自由選擇適用的語序以符合眼前或心中的景象，而這種畫框式構圖更適合採用處所詞開頭，存現句自然也包括在內。

另一方面，和主謂句不同，存現句以處所為敘述視角，其意志度較低，故以「上」為述語的句子，就像前述所說的，皆不以人物、動物作為移動者，例如：

- (5) a. 綠荷生綺葉，丹藤上細苗。(南朝梁·庾肩吾〈從皇太子出玄圃應令詩〉)
b. 殘虹收度雨，缺岸上新流。(南朝陳·張正見〈後湖泛舟詩〉)

(5a)中，藤蔓上的細苗長高了，詩人以「上」凸顯幼苗垂直的生長，配合上

句的動詞「生」，兩句存現句勾勒出草木滋生的姿態。而（5b）則描寫雨後新發的水流湧上岸邊的景象，兩者皆是自然生發的現象，沒有刻意為之的痕跡。

再者，「上」字構成的主謂句，由於目的地固定，所以形成封閉的移動路徑，而存現句則不同，它只指明了起點，故呈現的是開放的路徑。這種不具終點的垂直移動，給人一種無盡的渺茫感，所以特別常被詩人用來描寫雲氣霧靄。此外，氣氛往往是由環境孕育而成的，使用存現句式更能符合人們的身體經驗。如：

- (6) a. 露槐落金氣，風寮上新涼。(南朝梁·庾肩吾〈和衛尉新渝侯巡城口號詩〉)
b. 長墟上寒靄，曉樹沒歸霞。(南朝梁·何遜〈贈王左丞詩〉)
c. 深林生夜冷，複閣上宵煙。(南朝梁·劉孝先〈草堂寺尋無名法師詩〉)

(6a) 用「上」形容湧升的涼意，與「金氣」乃至「露」、「風」烘托出秋夜的清冷氛圍。(6b)、(6c) 例則描寫煙霧從人間騰升，至於浩渺的天邊，予人一種遠離塵世的超脫感，而不同於主謂句中，「上」字所蘊含的強烈動力，存現句中呈現的是冉冉上升的移動情狀，營造出靜默而淡遠的詩境，以上兩點特色使這種句式經常出現在後世的田園詩中。

接續我們在全首詩的脈絡中，再剖析「上」字存現句呈現的意象圖式：

南朝梁·何遜〈贈王左丞詩〉

櫺外鶯啼罷，園裏日光斜。游魚亂水葉，輕燕逐風花。
長墟上寒靄，曉樹沒歸霞。九華暮已隱，抱鬱徒交加。

此詩第一聯以處所為敘事主角，架構一個具體空間，給讀者一個全局的印象（鶯啼初歇的檐外、日光斜照的園子），第二聯轉變成以事物為主角，形同拉近鏡頭、展現空間內細膩的生命躍動，使寧靜的花園中更添盎然生機。之後第三聯再轉回以處所為主的存現句，此時視域再次擴大，在滿溢春色的樓閣園林以外，是尚餘初春寒意的綿延山丘與林木，在黃昏的霞靄中顯得格外蒼茫，使人不由得心生悵然之意，至此，讀者得到更大的全景視野，此詩正是透過角度的不斷轉換，展現跨視角的景色，這是現場觀察也難以窮盡的全貌，而詩人盡語言形式之能，帶給我們超越有限感知的美感經驗。

本詩的第三聯，以「上」表現從地面緩緩飄升的煙靄，一股寒意油然而生。而漫天彩霞也逐漸消失於樹間，由於第六句為述語為作格動詞，因此展現

出了動詞的雙向性，既是曉樹遮沒了晚霞，又似乎是晚霞棲藏於樹間，句中的「歸」字更加強了這一擬人的暗喻。在這一聯中，透過「上」、「沒」兩個存現動詞，使場景蒙上一層暮色，整體詩境更加迷濛渺遠。



下面的第二首詩例中，場景則是山中之夜，全文如下：

南朝梁·劉孝先〈草堂寺尋無名法師詩〉

飛鏡點青天，橫照滿樓前。深林生夜冷，複閣上宵煙。
葉動花中露，湍鳴閭裏泉。竹風聲若雨，山蟲聽似蟬。
摘果仍荷藉，酌水用花傳。一卮聊自飲，萬事且蕭然。

這首詩以明亮月色掀開序幕，進入第二聯，在茂密樹枝的蔭蔽下，滋生出絲絲涼意。接著，在深深的山林、繁複曲迴的樓閣中，溜出一線輕煙，連雲直上，最終飄散於朗朗碧霄，這種由密到疏的垂直歷程，為詩帶來一種舒展感。整首詩籠罩在一片沁涼靜謐之中，其中簌簌騷動的萬籟，反而襯托了這份寂靜，讀至此處，我們宛如跟隨著詩人，進入悠然澄澈的禪境之中。

最後，在分析完「上」字在存現句中展現的特殊意象圖式後，我們可以透過此發現，重讀唐代王維的名句：「渡頭餘落日，墟里上孤煙。」此時我們理解到為何詩人選擇這樣的語序，因為存現句中「上」字表現出無終點的垂直動態，與裊裊孤煙的形象正相契合。另外，上句亦是以處所為主語，我們從詩中得知，其實此時太陽已下山，只餘一抹夕暉落在渡頭上。既然移動的主體（太陽）已消失，使用主謂句似乎就不太適宜，不過它對周遭環境所造成的影響卻仍在，故用存現句表現這種天色尚未完全暗下的景色，並且搭配「餘」字，完美地契合落日的意象。

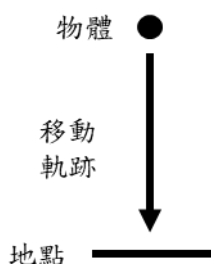
而「墟里上孤煙」此句，乃脫胎於陶淵明的「曖曖遠人村，依依墟里煙」，我們從中更可窺見魏晉到唐代的語言變化。陶淵明所在的東晉時期，新的存現句尚在發展的初期，且陶淵明的詩風較為古樸，更常使用主謂句而非存現句。因此同樣形容村落中的冉冉炊煙，陶詩採用名詞語的句式，並以定語修飾炊煙隱約的形貌，而王維使用「上」字的存現句，強調其飄升的動態，兩者各有優劣，但「墟里上孤煙」的空間關係確實更具有層次，就此我們可以發現，成熟的存現句帶給唐代詩歌更多的表現性。

二、以「下」為動詞

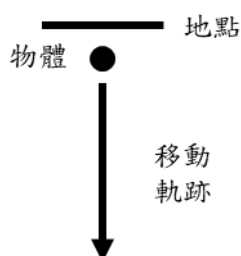
在垂直的移動事件中，前文分析完「上」在不同句式中的意象圖式，接續談「下」也有類似的特質。在主謂句中，事物往下接近處所，其路徑為：



主謂句：



存現句：



(一)「下」字主謂句

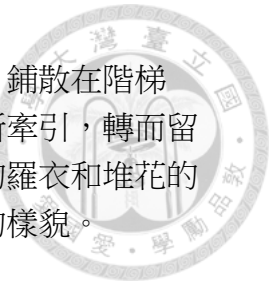
以「下」為述語的主謂句運用在詩歌中，其終點通常就是地面，因此十分適合描寫天氣現象，比如下雨、降雪等，下面的例子可以為證：

- (7) a. 霜氣下孟津，秋風度函谷。(南朝梁·王融〈古意詩二首之二〉)
b. 黃雲迷鳥路，白雪下鳧舟。(南朝陳·張正見〈賦得雪映夜舟詩〉)

因為「下」字主謂句的無起點特性，展現了天空的渺無邊際，以及緩緩飄落的移動方式。而「上」字的主謂句雖然也不指定起點，但其實已有隱性的限制，最低便是地平線，因此其移動圖景相對是更封閉的，故「下」字句表現不同。在以上的詩例中，風霜雨雪從遼遠天際降落地面，並帶來了物候的遞嬗，昭示了整首詩的時間背景。

除了天氣以外，此句式也常用於其他自然現象，如：

- (8) a. 清露下羅衣，秋風吹玉柱。(南朝梁·柳惲〈七夕穿針詩〉)
b. 樓上試朝粧，風花下砌傍。(南朝梁·蕭繹〈詠風詩〉)



夜間的露水向下滴落，濡濕了輕薄的羅衣，而被風吹落的花瓣，鋪散在階梯旁。由於主謂句明示目的地，故讀者受到物體飄落的優美弧線所牽引，轉而留意到它們對移動終點的影響。轉冷的津渡、積雪的行舟、微濕的羅衣和堆花的石砌，這些事物的墜落，挾帶著它們獨特的氣息，改變了場景的樣貌。

前面的詩例皆是來自空中的垂直下降，而從上游至下游的流動，也適用「下」作為述語：

- (9) a. 故人總連率，方舟下漢池。(南朝梁·朱超〈贈王僧辯詩〉)
b. 春江下白帝，畫舸向黃牛。(南朝梁·王臺卿〈奉和泛江詩〉)

主謂句中的「下」字，具有明確的方向性，古人通過水路來往各地，船隻往往乘順流之便，揚帆遠行，而句末的處所可能是魂牽夢縈的故園，抑或是通向陌生的貶逐之地。如(9a)中，描寫戰艦浩浩蕩蕩地遠行，乘居高臨下之勢，長驅直入戰局。而(9b)則為泛游之作，其全詩所用的動詞相當巧妙，將畫舸在江流中泛游的情狀刻劃得躍然紙上，全文如下：

春江下白帝，畫舸向黃牛。錦纜迴沙磧，蘭橈避荻洲。
濕花隨水泛，空巢逐樹流。建平船梯下，荊門戰艦浮。
岸社多喬木，山城足迥樓。日落江風靜，龍吟迴上游。

在本詩中，詩人朝著長江的下游順流而去，故先以「下」、「向」指明航行的方向。接續透過「迴」、「避」描寫迂曲迴繞的水路，而船隻也隨著地形的變化靈活地穿梭轉向。由於時序已入春，紛飛的落英飄在水面上，染香一江春水，而燕子遺留的空巢，如小舟般隨著江水載浮載沉，一路流經岸邊的林木，就像追逐著群樹一般，似乎渴望返回它所歸屬的樹梢。這些描寫使得整體景色春意盎然，輕快而富流動感。

觀察這首詩例並與前文的「上」作對比，可以發現兩者所營造的移動模式相當不同，連帶影響人們的心理感知。兩種主謂句最重要的差異是，「下」是重力作用下的必然結果，也是天地間的自然狀態，因此當我們讀到順流而下的船隻、暮春墜落的飛花，我們感受到的是順理成章的流暢感。相反的，在「上」的句子中，例如「遊魚上急水」，則是一種逆勢的運動，予人更強的力量感與躍動性。另外，也由於因重力而墜落是自然現象，所以即使是主謂句，此類句子的意志度不一定較高，綜觀上面的例子，大部分都是無生命物體，與「上」的情況截然不同。

(二)「下」字存現句

觀察完「下」字的主謂句，接下來關注存現句。首先，「上」字的存現句，因為其無終點的特性，故而生出浩渺之感，如「複閣上宵煙」。但「下」字則不然，因為向下的路徑必然存在終點，也就是地平線，所以這類的句子不會給人冉冉上升的緩慢感，反而因為始點明確，且距離地面更近，故而垂墜感更強。我們接下來看實際的例子：

- (10)a. 水館次文羽，山葉下暝露。(南朝梁·江淹〈池上酬劉記室詩〉)
b. 茅簷下亂滴，石竇引環流。(南朝陳·陰鏗〈閒居對雨詩〉)

在現實中，露水先聚於葉尖，直到水珠飽和後緩緩地滴落；而雨水亦會先落於屋頂，然後沿著屋簷流下。由此可知，存現句的語序完全吻合人們的生活經驗，充分發揮了語言的臨摹性。

而且，存現句式更加凸顯移動事件的起點，如例句中，山葉與茅簷擁有不同的輪廓，因而影響了水滴滑落的樣態。(10a)的「山葉」是由寬大的葉面向葉尖收束，因此使夜露凝為水珠，聚集於一點滴落，如此的墜落方式相當適合描寫夜晚或清晨，「答、答、答」集中而規律的細微聲響，襯托出了靜謐的氣氛。而(10b)的「茅簷」是長形的傾斜平面，故雨水會如簾幕般傾瀉而下，如同包圍了茅屋內觀雨的詩人，予人沉浸於大雨之中、隔絕塵囂的逸趣。因此，在存現句中，不同的處所影響了物體向「下」的移動圖景，也創造出了不一樣的詩歌畫面。

存現句的語義著重於空間內的狀態，以「下」為述語的句子亦是如此：

- (11)a. 北榮下飛桂，南柯吟夜猿。(南朝梁·蕭綱〈山齋詩〉)
b. 金波來白兔，弱木下蒼烏。(北周·庾信〈周五聲調曲二十四首 宮調曲五首之三〉)

(11a)、(11b)皆以「下」和另一個不及物動詞，表現出場景中物象的動態，做為場景的修飾描寫。(11a)中形容山齋南北林木的不同樣貌，北方是隨風飛散的桂花樹，南方則迴盪著哀傷的猿聲，(11b)則以「白兔」、「蒼烏」為月亮及樹木增添一絲神話的氣息。最後，我們藉由蕭詮的〈巫山高〉全首，分析「下」字存現句：

南朝陳·蕭詮〈巫山高〉

巫山映巫峽，高高殊未窮。猿聲不辨處，雨色詎分空。

懸崖下桂月，深澗響松風。別有仙雲起，時向楚王宮。

從詩名可知，此詩主題為巫山的景色，首聯即破題，點出巫山、巫峽的高峻悠遠。次聯以不知來處的猿聲和漫無分際的煙雨，烘托出迷濛幽深的空間感。第三聯以存現句呈現出整體的視覺圖景，月亮自夜空緩緩落入懸崖，澗底迴盪起簌簌風聲，兩句間上下交錯的垂直動態描寫，凸顯了巫峽之深，更使壯闊的山勢中別有一股清冷的氣氛，吻合巫峽在詩歌中神秘空靈的印象。最後，結尾聯則暗引楚王與神女的傳說，給予全詩餘韻不盡的想像空間。

綜上所述，在垂直的移動中，使用存現句與主謂句所表現的是截然不同的動態軌跡以及意象圖式，由此可知語序的變化，並非詩人純粹在藝術技巧上追求新奇感，或是僅僅為了符合格律的要求，而是與他們希望呈現給讀者的詩意空間息息相關。而這也體現了語言的臨摹性，語序在一定程度上再現了現實世界事物的發生順序，因此人們在日常生活中的經驗，深深影響了我們使用語言甚至創作詩句的方式。反過來說，當新的句式被開發出來，詩人便得以利用此形式表達出更精確、更豐富細膩的詩意，也使讀者能更加身歷其境、感同身受。存現句便是如此，它的出現讓兩晉及南北朝的詩歌，逐漸發展出不同於漢魏古詩的空間描寫，進而孕發出新穎的詩境。

第二節 趨向動詞——內外移動

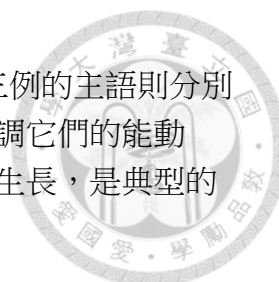
除了「上下」方向的移動，主謂句與存現句的語義差異，也體現在「內外」方向的移動軌跡，下文將舉「入」、「出」為述語的句子作為分析的詩例。

一、以「入」為動詞

(一)「入」字主謂句

首先，從「入」字的句式進行論述，「入」的動詞語義為由外進入某空間內，在主謂句中，自然以事物作為主角，處所則為接受「進入」動作的賓語，如：

- (12)a. 秋草漫長柯，寒木入雲煙。（西晉·陸機〈尸鄉亭詩〉）
- b. 哀音繞棟宇，遺響入雲漢。（西晉·陸機〈擬今日良宴會詩〉）
- c. 榮彩曜中林，流馨入綺羅。（西晉·張華〈雜詩三首之二〉）
- d. 秋月映簾櫳，懸光入丹墀。（南朝梁·江淹〈張司空華離情 雜體詩三十首〉）



(12a) 以「寒木」為主語，凸顯樹木直入雲層的高聳。而後三例的主語則分別為聲音、氣味和光芒，皆是具有流動性質的物象，以主謂句強調它們的能動性，以及逶迤而入的移動軌跡。這些例句著重於事物的流動與生長，是典型的以物為主的句式。

從語意上來分析，「入」是由外部進入內部的移動方向，若更深一層來看，以人的心靈世界做為「內」的隱喻，「外」則為帶給我們各種刺激的自然世界。所有進「入」的事物，是萬端物象不請自來的侵襲，叩擊詩人的內在自我。李白詩中的「春風不相識，何事入羅幃」，即細膩而語帶戲謔地呈現出被自然事物擾動情緒的心理活動。因此，「入」字主謂句經常在描摹景物之餘，領起下句的抒情展現。例如：

- (13)a. 妖冶顏蕩駘，景色復多媚。溫風入南牖，織婦懷春意。(〈子夜四時歌七十五首 春歌二十首之四〉)
- b. 秋風入窗裏，羅帳起飄颻。仰頭看明月，寄情千里光。(〈子夜四時歌七十五首 秋歌十八首之十七〉)

(13a) 中，時值春日，正在萬物復甦、生機初萌之際，溫暖的和風拂進室內，也使得正在勤於紡績的女子興起懷春之意。相反的，當時序走入中秋，淒冷的秋風揚起羅帳，帶著季節交替的訊息吹入窗中，則不由得引起詩人的思歸之情。這些以「入」為述語的句子中，深刻描繪時氣動人之深，也印證了主謂句長於以物興情的抒情模式。

(二)「入」字存現句

如前所述，「入」字主謂句是以物為主的，那麼存現句便是以處所為主，以下舉例說明：

- (14)a. 鳥棲星欲見，河淨月應來。橫階入細筍，蔽地濕輕苔。(梁·蕭綱〈晚景納涼詩〉)
- b. 窗幽細網合，堦靜落花明。欄巢始入燕，軒樹已遷鶯。(陳·陽慎〈從駕祀麓山廟詩〉)

在(14a)中，山中的石階因無人打理而被細筍嵌入，撐出了細微的裂縫，蔭蔽處的土地也被苔蘚濡濕了，透露出濃濃的山林野趣。以上兩句存現句皆是形容處所的狀態，此處「細筍」、「輕苔」這些事物並非詩句的主題，而是做為空間的注解與修飾。而(14b)中，更是以「欄巢」、「軒樹」等處所為固定視角，靜

待禽鳥的來去，無論是春燕銜泥歸巢，抑或是黃鶯遷升離去，我們的視線並不追逐著牠們的身影，而始終鎖定在牠們所棲止的空間上。連結前一聯的「窗」、「堦」，它們構成恆常不變的場域，接納生命去留與生滅。

再者，由於存現句以處所為主語的句式，有時會賦予處所更強的能動性，如下面的例子：

南朝梁·朱異〈還東田宅贈朋離詩〉

……曰余今卜築，兼以隔囂紛。

池入東陂水，窗引北巖雲。槿籬集田鷺，茅簷帶野芬。

從「曰余今卜築」句可知，詩中種種的建物皆是詩人著手布置的。此處連續使用兩聯存現句，它帶給人一種印象，彷彿流水、浮雲、鷺鳥與花香這些美好的事物，並不是主動到來的，而是透過詩人的匠心安排，才吸引它們匯聚於此。因此，在如此情景下使用存現句，可說是十分相宜，詩人所營造的池塘、窗戶、槿籬與茅簷，不再是被動接受萬物的停留，反而是以自身的良好條件，對它們發出了邀請。尤其，句中使用了「引」這樣具有強主動性的動詞，以及兼具「收聚」（槿籬收聚了田鷺）與「聚集」（田鷺聚集在槿籬裡）兩義的作格動詞為述語，更加强了「招引事物前來」語意。詩人巧妙地發揮了存現句的特性，若採取主謂句，處所便處於被動的賓語地位，無法呈現出此詩的藝術效果。

故此，我們可以知道，存現句的語義所著重的是空間，然而空間不只是客觀的地理位置，有時還寄寓著文化與記憶，而成為具有深刻意義的標誌，這使存現句得以承載強大的抒情功能。舉蕭綱的〈明君詞〉為例：

南朝齊·蕭綱〈明君詞〉

玉豔光瑤質，金鈿婉黛紅。一去葡萄觀，長別披香宮。

秋簷照漢月，愁帳入胡風。妙工偏見詆，無由情恨通。

「秋簷」、「愁帳」分別以代表性物件作為漢朝與胡域的代稱，以此分別祖國與異鄉，這兩句詩透過處所的轉移，精練地敘述了王昭君背國離鄉的遠行。在詩中主角的心中，故國宮殿永遠映照著明亮的月光，而陌生的氍帳卻無時無刻不滲漏著寒凜的北風，「漢月」和「胡風」實代表了其對漢地與胡地的感官記憶與心理印象。此聯形式上的嚴密對仗與語意上的巨大對比，不言自喻地透露出王昭君的內心苦痛。

最後，我們以兩首詩意相近的詩例做比較，論證主述賓與存現句式的差

異，及其適宜發揮的情境與感情，下列第一例為主謂句，第二例為存現句：



西晉·張華〈雜詩三首之二〉

逍遙游春宮，容與緣池阿。白蘋齊素葉，朱草茂丹華。
微風搖蕖若，層波動芰荷。榮彩曜中林，流馨入綺羅。
王孫游不歸，修路邈以遐。誰與玩遺芳，佇立獨咨嗟。

南朝齊·謝朓〈和王主簿季哲怨情詩〉

掖庭聘絕國，長門失歡宴。相逢詠靡蕪，辭寵悲團扇。
花叢亂數蝶，風簾入雙燕。徒使春帶賒，坐惜紅粧變。
平生一顧重，宿昔千金賤。故人心尚爾，故心人不見。

第一首中的「入」為主謂句的述語，第二首則為存現句的述語。我們可以發現兩者有明顯的視角轉換。在主謂句中，最先在詩歌畫面中展現的是搖曳於水波之上的荷花，隨後蕩漾的微風將清新的花香拂送入羅帳中。在這首詩中，詩人主動走入生機盎然的自然物色中，循著香風深深望向層層掩映的帷帳。在遊園過程中，詩人被濃濃春意所動，喚起了詩人思念遠人的情懷。

在前一首詩中，詩人不在羅帳之中，只是旁觀描寫了花香流淌的方向，也就是「入」字所表達的、由外而內的整段歷程。而後一首詩的存現句中，主角則是身處室內（「坐惜紅粧變」），被動的接受外物的探訪，因此使用存現句，強調簾幕深掩的封閉空間內被侵入的那一刻，此句式忠實地呈現了詩中主角的心理活動：雙飛的燕子帶著春天的氣息，突兀地飛入女子的閨房，亦如闖進她寂寥的內心，室外春意盎然的場景與其死寂的心境形成對比。「花叢亂數蝶」中，「亂」字既形容蝴蝶撩亂而自由無拘的飛舞姿態，也反襯出女子紛亂的心緒。結合首句「掖庭」、「長門」之閉鎖的宮殿意象，描寫出被動等待的女子形象，與第一例「逍遙游春宮」，在自然環境中觀覽春日萬物的活動迥然有異。由於兩種句式呈現出不同的取景視角，傳達出具有微妙差異的相思之情。

由於「入」字的存現句，不只適用於空間描寫，在情感暗示的層面上也有獨特的表現，因此唐詩中亦經常採用此句式，其中最著名的是杜甫的「秋興八首」，以下列出其中第六首來進行分析：

唐·杜甫〈秋興八首其六〉

瞿塘峽口曲江頭，萬里風煙接素秋。花萼夾城通御氣，芙蓉小苑入邊愁。
珠簾綉柱圍黃鵠，錦纜牙檣起白鷗。回首可憐歌舞地，秦中自古帝王州。

杜甫在這首詩中，回顧了一個盛世的衰落。第一聯中，「瞿塘峽口」位於杜

甫所在的夔州府，而「曲江頭」則在長安之南¹⁴⁰，將相隔萬里的兩地緊密的並置在一句中，透露出詩人欲歸長安的急迫之情。然而，兩地中所間隔的不但是萬里的地理距離，更是遍地的戰火，「風煙」與「烽煙」同音¹⁴¹，隱喻陷入烽火的中原，而正是這連綿不息的兵禍，使詩人歸鄉的心願難如登天。

在第二聯中，時間回到帝駕仍在長安之時，京城中的花萼相輝樓，是天子頻頻駕幸的勝地。據《舊唐書·地理志》京師記載：「自東內達南內，有夾城復道，經通化門達南內。人主往來兩宮，人莫知之。宮之西南隅，有花萼相輝、勤政務本之樓。」¹⁴²，「通御氣」一詞便指出此處為通達天子居所的貴重處所。芙蓉小苑即為南苑，也是帝王后妃遊賞之地。在一片歌舞昇平中，安祿山的消息猝不及防的傳入京城。這裡使用存現句，表示南苑迎來了邊地的壞消息，芙蓉小苑在詩中隱然代指長安的繁華，因此這同時也表示，唐朝太平歲月即將受到戰火的侵襲。從句子的結構與「入」字，已暗示了己者與彼者的分判，即「我」的家國被動地受到邊疆戰火的入侵。此句若改採主謂句，便將主客易位，轉成採取邊地軍隊的主動視角，如此便與隱微的詩意不甚相合了。

而第三聯呈現的仍是回憶中的畫面。昔日繁盛的曲江畔，雕欄畫彩的樓閣亭台圍繞著水中悠游的天鵝，而裝飾華美的彩舟在來往間更驚起了一群群白鷗。此聯下句可視為存現句，句中「起」乃存現動詞，表達白鷗飛於畫舫之上，同時亦可將「起」解作使動動詞，即畫舫驚飛了白鷗。然而兩解之間並不衝突，反而透過如此複合的語義，更全面的展現了詩歌的場景。

最後一聯作為全詩的總結：上述種種歌舞昇平的畫面，都是自古王城固有的繁盛面貌，然而詩人未說出口的是，這個具有悠久歷史的都城，現在再也不是帝王居所了。詩歌的結尾言盡意不盡，餘意悵然，令人唏噓不已。

從上述分析可知，「入」具有暗示人我之分的語意功能，但詩中的「我」本身的位置卻並不明確，例如「流馨入綺羅」句中，主角在羅帳之外，而在「風簾入雙燕」句中，主角則在簾幕之內，讀者必須連結前後文，方可領會人與物之間的空間關係。因此，若欲在一聯之中，表明物體「進入」詩人所處的空間，通常會採用第一人稱代詞，如：

¹⁴⁰ 《太平寰宇記》卷二五長安縣：「曲江池，漢武帝所造，明為宜春苑。其水曲折，有似廣陵之江，故名之。」案曲江在長安東南隅。

〔唐〕杜甫著，謝思煒校注：《杜甫集校注》（上海：上海古籍出版社，2015年），頁97

¹⁴¹ 高友工、梅祖麟著；李世躍譯：《唐詩三論：詩歌的結構主義批評》（北京：商務印書館，2013年），頁20。

¹⁴² 〔唐〕杜甫著，謝思煒校注：《杜甫集校注》（上海：上海古籍出版社，2015年），頁2378-2379。

- (15)a. 寥寥高堂上，涼風入我室。(魏·曹丕〈善哉行〉)
 b. 安寢北堂上，明月入我牖。(西晉·陸機〈擬今日良宴會詩〉)
 c. 躑躅遵林渚，惠風入我懷。(西晉·陸機〈擬庭中有奇樹詩〉)
 d. 清夜不能寐，悲風入我軒。(西晉·陸機〈贈顧彥先詩〉)
 e. 翩翩新來燕，雙雙入我廬。(東晉·陶淵明〈擬古詩〉)

詩人透過「我」的使用，一方面昭示了自身在詩歌空間中的定位，進一步開展與周遭事物的互動。另一方面，第一人稱代詞的使用，使詩歌敘述者與詩中主角產生重合，讀者明白上述的詩例皆是詩人的心聲，以及出自親身經驗的感慨，故而給人吐露內心世界的真實感。相比之下，前引謝朓的〈和王主簿季哲怨情詩〉是模擬思婦的口吻所寫，是一種代言的體裁，故敘述者與詩中主角是分離的，情感的傳達上便較為間接。基於以上兩方面的特點，所以，「(事物) + 入 + 我 + (處所)」句式的臨場感和情感渲染力較高，適合抒發傷時懷人之情。

不過，「(事物) + 入 + 我 + (處所)」句式固然有它的優點，但也有其形式上的短處。因為代詞「我」佔據了定語的位置，從而失去了對句末的事物加以修飾的空間。而代詞所表達的訊息是抽象範疇的(誰的房室)，而非感官上的訊息(怎麼樣的房室)。由此可知，這類句式更強調主觀性，是重抒情而輕描寫的。

以「來」為述語

基於上述原因，採用「入」的詩句必須根據詩意做出描述性質的取捨，因此，為了更加凝煉而細緻地表達詩歌的內涵，晉代開始使用「來」字作為五言句中的述語，同時表示物體「移動」以及「從他方至我方」的語意，並且僅有存現句的例子，如下：

- (16)a. 空房來悲風，中夜起歎息。(陸機〈擬青青河畔草詩〉)
 b. 高樹來悲風，松柏垂威神。(傅玄〈放歌行〉)
 c. 虛館絕諍訟，空庭來鳥雀。(謝靈運〈齋中讀書詩〉)
 d. 玉宇來清風，羅帳延秋月。(劉鑠〈擬明月何皎皎詩〉)
 e. 高欄來蕙氣，疏簾度晚光。(蕭繹〈後臨荊州詩〉)

在這些句子中以處所為句首，已內含有處所即是主角所在位置的訊息，並進一步能夠對處所做性質上的描述。我們將同是陸機的詩做一比較：主謂賓句「清夜不能寐，悲風入我軒」與存現句「空房來悲風，中夜起歎息」，這兩句的情境和詩意是十分相近的，而在後句中由於以「來」字緊縮了「入我」的用字，所

以可以讓出更多描寫空間的餘裕，因此讀者不只可以知道，悲風吹入了詩中主角所在的房間，更能具體地領會到是空蕩孤獨的房間，由此感受到更幽微的情感。後幾例中的「高樹」、「空庭」、「玉宇」、「高欄」皆是如此。詩人運用了「來」字的方向性，與存現句以空間為視角的特點，擴充了詩歌的容量，並加入了感官性的細節，使詩歌呈現的空間更加歷歷如繪。

進一步觀察，以上的句子中，處所前的定語除了賦予其性質，甚至隱含有招來事物的原因，像是由於屋舍林木的「空」或「高」，故而易於招引風的吹拂，而第三例最為明顯：「虛館絕諍訟，空庭來鳥雀。」正因庭院空落、人影絕跡，這才使鳥雀紛紛聚集，大有「門可羅雀」之意。至於第四例「玉宇來清風，羅帳延秋月」，連結下句的「延」字，更加強了處所主動吸引事物的語意，由此可以發現，存現句的形式給予空間的能動性。

前述的存現句由於在語言表達上具有豐富的層次，故受到詩人的採用，並逐漸發展出另一種變體，如下：

- (17)a. 床空委清塵，室虛來悲風。(潘岳〈悼亡詩三首之二〉)
b. 峯幽來鳥嘯，洲橫擁浪波。(陳叔寶〈上巳玄圃宣猷嘉辰禊酌各賦六韻以次成篇詩〉)

上面所列的詩句中，描寫性的形容詞由定語位置轉為謂語的位置，從形式上而言，此種句式應為主謂句「屋室虛」與存現句「屋室來悲風」的複合。從意義上來說，「空房來悲風」和「室虛來悲風」的語義幾乎一致，而(17b)的原因傾向更強，正因室內空虛才招來悲風，呼應前句所言，床鋪無人所以積滿灰塵。通過空間與事物的關係，自然地流露出詩人喪妻後淒寒寂寞的心緒。

這類的句式在唐代詩人身上也有所繼承，如王維〈山居秋暝〉中「竹喧歸浣女，蓮動下漁舟」，不同的是，此句中的「竹喧」、「蓮動」並非移動事件的原因而是結果，因為竹林迎來了歸返的浣女，故而顯得格外喧鬧，下句亦同。其實在六朝五言詩中，也有以結果為句首的例子，只是數量較少，如(16c)「虛館絕諍訟」因為沒有訴訟紛爭，衙署因而空閒，而(17b)「峯幽來鳥嘯」則解為原因或結果皆可。

王維的「竹喧歸浣女，蓮動下漁舟」為著名的倒裝句，以上的推論帶給我們一個啟發，也就是許多倒裝句應是有原型的，並經過了句式發展的過程，在作者與讀者共有的知識背景與傳承中形成一種共識，所以，如此看似新穎的句式才能迅速受到接受與理解。另外，「竹喧歸浣女，蓮動下漁舟」此句正是必須使用存現句，才更能貼合詩人知覺經驗的情境，因為詩人是先注意到竹林中的

陣陣笑鬧，進而發現浣女的歸來，同理，正因蓮葉的晃動，才能察覺被亭亭荷叢遮蓋的漁舟，若復原成「浣女歸而竹喧，漁舟下而蓮動」，則無法呈現出詩人當下真切的感知經驗。因此，存現句在詩中能發展到與主謂句相近的數量，便是由於它們能分別適用不同的場景，使詩人的選擇更多元。



二、以「出」字為動詞

上文展現了「入」及與之相近的「來」在存現句與主謂句中的差異，接下來看「出」作為述語的情況。由於「出」是最早出現且較為基本的甲型動詞，在詩句中的變化不如「入」複雜，在表現上也與之相類，由於前述已詳細的分析「入」字句的語意及藝術效果，故此處僅精簡的論述「出」字句的情況。

「出」在詩句中，常用於描述事物的來源，如：

(18)a. 妙舞起齊趙，悲歌出三秦。春醴逾九醞，冬清過十旬。

(晉·張華〈上巳篇〉)

b. 蘭茝出荒野，萬里升紫庭。茨草穢堂階，掃截不得生。

(晉〈晉羣舞歌五首 明君篇〉)

(18a) 中的句子，用於描寫上巳節宴飲的盛況，以出自三秦、齊趙等地來強調歌舞的優美，產地訊息此時做為事物的附屬特點，修飾事物的品質，印證了主謂句以物為主的特點。(18b) 也同理，以蘭茝代指賢士，暗喻賢士即使生於荒野，亦可在聖朝獲得重用，這裡的「荒野」修飾的是賢士的出身。這點不僅在詩歌中，口語語料裡也是如此：

蜀椒出武都，秦椒出天水。(《齊民要術校釋·卷四種椒》)

在齊民要術的此篇章中，主要介紹各種大椒及其種植方式，故可知句中主題在於句首的事物。

然而，存現句卻與此相反，例子如下：

南朝梁·范雲〈答句曲陶先生詩〉

終朝吐祥霧，薄晚孕奇煙。洞澗生芝草，重崖出醴泉。

中有懷真士，被褐守沖玄。石戶栖十秘，金壇謁九仙。

乘鵝方履漢，鸞鶴上騰天。

此首詩第前二聯皆敘述隱士所在的山林。山上霧氣環繞、孕育奇煙，溪澗裡芝

草叢生，山崖亦泌出醴泉，第三聯「中有懷真士」才點出主角，表示在這樣的環境下住著懷真抱素之人，故可知是以處所為描述的對象。非韻文語料中的表現亦相同：

「衡山、九江、江南、豫章、長沙，是南楚也。……豫章出黃金，長沙出連、錫。」（司馬遷《史記·貨殖列傳》）

文中介紹南楚各地，黃金、連、錫皆為當地的特產風物，主題乃是處所，與齊民要術例句的語意架構適正相反。

上述我們說明了「出」字在存現句和主謂句中語義重點的轉移。不過，這些句子敘述性較強，並非用於描寫，我們接下來看在典型空間描寫句上的應用。首先是主謂句的詩例：

- (19)a. 清風何飄遙，微月出西方。（西晉·傅玄〈雜詩三首其一〉）
b. 明月出雲崖，皦皦流素光。（西晉·左思〈雜詩〉）

兩詩皆從物象描寫出發，風格直率，尤其是（19b），兩句的主語皆是「明月」，顯然為敘事主角，且句子之間語意流貫，不可句摘，頗有古意。

而存現句的空間描寫句，最早出於齊梁，例子如下：

- (20)a. 微道臨河曲，層城傍洛川。金門纔出柳，桐井半含泉。（南朝梁·庾肩吾〈洛陽道〉）
b. 瑤臺斜接岫，玉殿上凌空。樹出垂巖影，竹引帶山風。（南朝梁·王臺卿〈和簡文帝賽漢高祖廟〉）

（20a）描繪洛陽道上高門大院的盛景，而（10b）則寫皇家廟堂的建築林木，都是鋪寫詩歌場景之句。前者透過「纔」、「半」的狀語，勾勒出楊柳初新、清泉微流的春日風光；後者以名詞語的方式，濃縮了諸多意象於五字之中，兩者構句精妙，且頓斷節奏不同於傳統的「二一二」，頗具別開生面的嘗試，體現了南朝以降，詩語力求新巧的風氣。此外，「樹出垂巖影，竹引帶山風」之句，與前文分析「入」字時所舉詩例「池入東陂水，窗引北巖雲」形式相同，這類句式在唐朝也受到詩人的採用，並在此之上進行各種變化，如「欄圍紅藥盛，架引綠蘿長」、「書祕漆文字，匣藏金蛟龍」¹⁴³等。

¹⁴³ 唐·許渾〈長興里夏日南鄰避暑〉、唐·孟郊〈題韋少保靜恭宅藏書洞〉。
王啟興主編：《校編全唐詩》（武漢：湖北人民出版社，2001年），頁3889、4370。

第三節 表「空缺義」的動詞



在前兩節中，我們看到主謂句和存現句因為結構的差異，建構出了不同的詩歌圖景，因此能各自適用於與之相配的情境之中。然而，在表達事物的空缺上，卻是存現句的勝場，主謂句並不適用。因為主謂句以物體作為主視角，故物體的存在是成句的前提，反之，存現句的主題是處所，所以事物的空缺，也是一種處所的性质，表示此為「空的處所」，因此對於句子的成立並不影響。舉例來說：

主謂句：「轉蓬去其根，流飄從風移。」

存現句：「遠天去浮雲，長壚斜落景。」

在前句中，「去」代表離開，轉蓬飛離了它的根，但是此時畫面的鏡頭仍跟著蓬草，看著它隨著風飄動，至於少了蓬草的草根處於何種狀態？鏡頭已經移開，我們不得而知，因此在這個句子中，事物一直是存在的，不曾缺席，只是改變駐留的位置。而後句中，「去」則表示浮雲不存在的原因，它是飄離的。所以整句意為天空少了浮雲，而正因萬里無雲，更顯得天空高遠。在這個畫面中，鏡頭仍駐留在天空上，呈現了事物離去之後空間的狀態。因為主謂句不適合表現事物空缺的圖景，因此下文將著重展示存現句的表現模式，從最常用來表現不存在的「無」字，再擴大論及其他近義的述語。

首先，存現句最原始的型態為「有」、「無」句，它不但可以表示物體的存在狀態，亦可表示物體的不存在。在文學作品中，事物的缺席是有意義的，如同水墨畫中的留白，有時比墨跡所繪之處更意韻深遠，亦如樂曲的演奏中，驟然的停頓比持續的旋律更震懾人心，此時無聲更勝有聲。當文人以言語特意標誌出不在場的事物，其目的是使讀者正視空白，反思其缺席的意義與緣由，進而透顯出深刻的言外之意。而存現句正是少數能表達「不存在」語意的句式之一。

在六朝時期的詩作中，詩人喜將「有」與「無」對舉，以此對反關係帶出言語背後的深刻寓意，如：

- (21)a. 巖穴無結構，丘中有鳴琴。(西晉·左思〈招隱詩二首之一〉)
- b. 戶庭無塵雜，虛室有餘閑。(東晉·陶淵明〈歸園田居詩五首之一〉)
- c. 江南有桂枝，塞北無萱草。(南朝陳·江總〈贈賀左丞蕭舍人詩〉)

(21a) 中,「結構」代表人工巧製的建物、階級財富的象徵,而「鳴琴」借指自然無拘的逸趣、高潔淡泊的心聲,通過「結構」之「無」對比「鳴琴」之「有」,讚賞隱士的超脫凡俗,以簡潔有味的語句道出人間與世外的分別。

(21b) 中,陶淵明以屋舍暗喻自己的內心世界,因遠離塵世紛雜而擁有空閒虛靜的心靈,以「無」襯「有」,寫出自己歸返田園的心境轉變。最後,(21c) 為離別之作,透過南北地域不同的草木,凸顯異地與故鄉的巨大差距。「塞北無萱草」句點出北方「不存在」熟悉的家鄉風物,這種缺失感加強了旅居外地的陌生與徬徨,且萱草亦有「忘憂」之意,詩人藉此提出「何以忘憂」的慨歎。

由此可知,「無」所代表的不僅是「不存在」,而是難以忽視的空白和缺乏。而除了「無」之外,南朝以後出現的許多意義相近的動詞,更豐富了存現句的表達能力。首先是「絕」:

- (22)a. 高山絕雲霓,深谷斷無光。(南朝宋·鮑照〈登翻車峴詩〉)
b. 雲根飛燒火,鳥道絕禽蹤。(南朝陳·張正見〈和諸葛覽從軍游獵詩〉)
c. 曲汜薄停旅,通川絕行舟。臨津不得濟,佇楫阻風波。(南朝宋·謝惠連〈西陵遇風獻康樂詩〉)
d. 相思巫山渚,悵望陽雲臺。膏爐絕沈燎,綺席生浮埃。(南朝梁·江淹〈休上人怨別〉)

「絕」字有「絕跡」、「斷絕」之意。(22a)、(22b) 中,原本遊於天際的浮雲與飛鳥卻皆不見蹤影,藉此不尋常的缺席,強調山勢的高峻特出。

而(22c) 為謝惠連在路途中受天候所阻,為排遣愁緒的抒懷之作,由於風雨交加的惡劣天氣,本來迎來送往的渡口,如今卻顯得格外冷清蕭條,「薄」、「絕」兩字傳神地描繪出空落落的江面,使詩人油然而生「臨津不得濟」的憂悶之情。最後,(22d) 則寫「佳人殊未來」¹⁴⁴的相思愁緒,香爐中不見火灰,而座席上卻漸生塵埃,此句也隱含了「有」、「無」的對比,暗示無人到訪的寂寞心情。

其次,「滅」與「絕」的語義也近似,例子如下:

- (23)a. 含嘯對霧岑,延蘿倚峰壁。青冥搖煙樹,穹跨負天石。
霜崖滅土膏,金澗測泉脉。旋淵抱星漢,乳竇通海碧。
(南朝宋·鮑照〈從登香爐峯詩〉)

¹⁴⁴ 同出江淹〈休上人怨別〉

- b. 昧旦憑行軾，濡露及山庭。投步矜履蹈，舉目增淒清。
輶路滅歸軫，淪闥負重卮。深松朝已霧，幽隧晏未明。
(南朝宋·劉駿〈拜衡陽文王義季墓詩〉)



(23a) 出自鮑照對香爐峰的摹寫。直探青天、煙氣環繞的樹木，以及如同背負天穹的山石，再再都表明詩人身處極高的山巔。而「石膏」為土壤中滋養草木的養分，隨著逐漸攀升的高度，土地越發寒冷荒涼，當到達山頂，腳下的地面已經是徹底貧瘠的土壤了。此句「滅」字的運用，既表現了山勢的險惡，也體現出鮑照奇險凌厲的用字風格。

(22b) 則為劉駿於祭掃時心生感懷之作，此詩以首聯點明出行的時間為凌晨，天色未明，不但人跡稀少，回程連同行的車駕也無，如此寂寥的景象，不僅令人聯想到故人九泉之下的孤獨，因而備感淒涼。後一聯中，寫深密的松林被朝霧所籠罩，而幽深的墓道即使到了早晨，依然昏暗不明。貫徹全詩的幽黯色調與孤寂氛圍，與祭掃的主題相應，令人唏噓。

「絕」與「滅」在語義上較為強烈，有徹底不存在的意思，所以多用在險惡的環境或清冷的情境中。而「去」字在存現句中也有「無」的含意，但語義則較舒緩，如：

- (24)a. 遠天去浮雲，長壚斜落景。(南朝梁·何遜〈望廡前水竹答崔錄事詩〉)
b. 定林去喧俗，鹿野出埃霞。(南朝梁·王融〈永明樂十首之六〉)

(24a) 中呈現了萬里無片雲的景象，點出天氣之晴朗，並在感官上加強了「遠天」的遼闊感。(24b) 則以「去」強調佛門淨地的清靜無擾，與世俗的喧囂形成明顯的對比。

事物的「不存在」是空間上的概念，以上的動詞正是描述此種狀態，而若事物由「存在」演變為「不存在」，則涉及時間的範疇，帶有此種「消失」、「休止」語義的動詞有「停」、「息」¹⁴⁵等，例句如下：

- (25)a. 四知無矯志，二施啟幽心。簡通避人物，偃息還山林。
曲澗停騶響，交枝落幔陰。池臺聚凍雪，欄牖噪歸禽。
(南朝陳·江總〈至德二年十一月十二日升德施山齋三宿決定罪福懺

¹⁴⁵ 此處的「停」、「息」乃「停止」、「平息」之意，而非「停留」、「棲息」。若為後者，則是表「存在」的句式，如「桂棟留夏飈，蘭櫳停冬霰。」(南朝梁·江淹〈顏特進延之侍宴〉)、「石門留鐵騎，冰城息夜軍。」(南朝梁·蕭綱〈隴西行三首之二〉)。

悔詩))

詩例中，詩人驅車前往深林寺院齋戒，當詩人抵達目的地，紛亂的車馬聲停息下來，山林再次回歸寧靜，詩人才得以傾聽自然的聲響，其下一聯「池臺聚凍雪，欄牖噪歸禽」中山鳥的「噪」，正是車馬聲「停」下後，才躍為聽覺上的主旋律。騶，「廄御也」¹⁴⁶，乃貴族出行時簇擁的騎士，故「騶響」與「鳥鳴」的一消一長，完成了詩人從世俗高官到山中修士的身分轉換，也呼應了詩人「偃息」的目的，而達成「避人物」的心願。

而「息」的例句如下：

(26)a. 連山卷亂雲，長林息眾籟。密樹含綠滋，遙峯凝翠靄。(南朝梁·王筠〈望夕霽詩〉)

此為詩人觀夕霽之作。遙遠的山脈間舒捲著暮色中的雲霞，隨著白日將盡、天色向晚，繁忙的人聲逐漸消散，禽鳥也紛紛歸巢，天地萬物都靜了下來，準備迎接一天的結束，眾籟的停息帶來了黃昏特有的安寧感受，以及一絲淡淡的惆悵。而在詩人的遠望中，茂密的樹木在陰涼下來的空氣中，顯得鮮潤青翠，遙遠的山峰在傍晚的煙藹中染上一抹碧色。詩中採用大量的存現句，營造出靜謐寧定的氛圍。

b. 澄江息晚浪，釣侶柁輕舟。絲垂遙濺水，餌下暗通流。(南朝陳·陰鏗〈觀釣詩〉)

夜間的江上風波漸平，釣客的小舟開始陸續出現，在江面上輕快的穿梭，勾起詩人觀賞的興致。下一聯則生動地描繪出釣魚的場景，雪白釣線的收放間水花飛濺，暗流湧動的江水使魚餌微微蕩漾著。詩歌中呈現一幅如漁歌般閒適活潑的景象。由此可知，「眾籟」與「晚浪」的興起與停息，不僅是客觀物象的流轉，更使氣氛隨之改變，從而影響身在其中的人們的情緒。

上述所舉的例子，多是描寫事物自然地消失，下面的例子則是人或動物的自主行動：

(27)a. 泊處空餘鳥，離亭已散人。(南朝陳·陰鏗〈江津送劉光祿不及詩〉)

b. 欄巢始入燕，軒樹已遷鶯。(南朝陳·陽慎〈從駕祀麓山廟詩〉)

¹⁴⁶ [清]張玉書等奉勅撰；渡部溫訂正；嚴一萍校正：《校正康熙字典》(台北：藝文印書館，1973年)，頁6782。



一般而言，意志度較高的動詞通常以主述賓的形式表現，然而這裡為何使用存現句呢？因為主謂句強調的是人或物當下的行為，但在上述的句子中，「散」和「遷」都發生在過去，如今詩人視野之中空有「離亭」與「軒樹」，人與鳥兒早已離去，此處的句式實強調了景色中存在的空缺，副詞「已」更加強了時間流逝的語感。

再來，我們從詩意的角度來看。(27a)的詩名「送劉光祿不及」已經點明了這是一場充滿遺憾的送別，詩人甚至連朋友的最後一面都沒來得及見，便從此各自天涯，不知何時可再相見。「泊處空餘鳥，離亭已散人」此句用得極妙，原本停泊著的行船已駛遠，只剩下飛翔的鷗鳥，而不久前故人佇立的離亭，現已空無一人。前句透過鳥的駐留反襯船的離去，而後句則以「散」點出來不及相聚的分別，此處用「已散人」比單純地書寫「無人」或空蕩來得更佳，因為這表示離亭曾經有人，只是如今不再了，這樣的缺憾更加動人心腸。曾經存在而如今不存，遠比從一開頭便不存在，更顯時間不待人的殘酷和蒼涼。

而(27b)則用相同的句式表達季節的變化，「欄巢始入燕，軒樹已遷鶯」，句中描寫時序進入春日，燕子返回了舊巢，而樹上的黃鶯卻相繼遷離。「欄巢」、「軒樹」是歲歲依舊的，而燕和鶯卻隨著時節來來去去，這一「入」一「遷」暗示著光陰的流動。

謝靈運的名句：「池塘生春草，園柳變鳴禽。」¹⁴⁷與此句頗有相類之處。前句是最古老的甲型存現句，「生」字的運用自然而然、毫無雕鑿，字句間油然而生盎然春意；後句則別出心裁，以「變」字巧妙點出時序的遞嬗，園中的柳樹一年四季皆佇立於原地，然而樹上禽鳥種類的改變，卻無聲地昭示著春天的到來。不同於主謂句的例子：「葛藟變條枚」¹⁴⁸、「爛草變初螢」¹⁴⁹，表示的是從甲物變化為乙物¹⁵⁰，此處的語意乃是固定空間中事物本身的改變。連結上列的「欄巢始入燕，軒樹已遷鶯」，詩人藉由存現句的結構，展現出了不變的自然與變動的生命，令人不由得生出「人生代代無窮已，江月年年只相似」之感。

而「變」字的使用，在梁代謝朓詩中也得到了應用，如：

南朝梁·謝朓〈和王長史臥病詩〉

……縞衣分可獻，琴言暖已和。青臯向還色，春潤視生波。

¹⁴⁷ 南朝宋·謝靈運〈登池上樓〉

¹⁴⁸ 西晉·陸機〈折楊柳行〉

¹⁴⁹ 北周·庾信〈對雨詩〉

¹⁵⁰ 謝靈運此聯的前二句「初景革緒風，新陽改故陰」正是主述賓句，與下聯的存現句呈現對比，可見詩人句式變化之妙。

巖垂變好鳥，松上改陳蘿。日與歲眇邈，歸恨積蹉跎。……

這首詩與謝靈運詩相同，描寫春天的到來。冬季離去，春暖花開，江邊的臯渚已回復成青翠的草色，融冰後的春水盈然生波。山巖的邊緣迎來了新的一群鳥兒，松樹上舊日的藤蘿也已改換，萌發初生的嫩芽。而這些徵兆顯示一年過去，新的一年又來，歲月流逝如白駒過隙，詩人也不禁生出遲遲無法歸鄉的離恨。

由以上「散」、「遷」可知，存現句通過與「離去」義的動詞相結合，而得以用一空間描寫的句式，展現出時間感。其實，時間與空間的概念本就是相互依存的，正如人們需要立足於恆常的定點，方可清晰地感受到時間的離去，故當我們重回故鄉的街巷、兒時的校園時，才赫然發現歲月飛逝如白駒過隙。而存現句則以不變的處所為載體，記錄了已逝去事物曾經的存在，不著痕跡地烘托出「景色依舊，人事全非」的氛圍。

綜合以上對「絕」、「滅」、「去」、「停」、「息」、「散」、「遷」字句的分析，可知存現句以處所為固定視角的句式義，與表達「缺位」或「逝去」的動詞適應良好，正如本文在上一節中，舉「渡頭餘落日，墟里上孤煙」為例時曾說過：「既然移動的主體（太陽）已消失，使用主謂句似乎就不太適宜，不過它對周遭環境所造成的影響卻仍在，故用存現句表現這種天色尚未完全暗下的景色。」此處亦同理。而六朝詩人充分發揮了存現句的潛力，表現事物反常的缺席、令人遺憾的空虛，以及時間推移下的消逝，進而孕育出種種或喜或悲的詩歌意境。

第四節 小結

由於，人們的語言與認知擁有相似的概念原型，因此，从句式的結構透顯出詩人觀看世界的角度，也自然影響了讀者心中的意象結構。在這個章節中，延續了第四章中對主謂句與存現句語意區辨的探索，進一步論證兩個句式之間，除了句子的主視角不同，更由此衍伸出詩歌畫面的根本差異。

透過前三節的語料分析，我們發現處所與事物在句子中的位置，投射出真實經驗中的空間關係，因此「上」、「下」等垂直移動的述語，在主謂句與存現句中，呈現截然不同的移動方向及移動的情狀。而「入」、「來」、「出」這類內外移動的述語，在兩種的句式中，則呈現視角的改變，從而產生主動進入及被動接受侵入的區別，並且影響了詩人欲傳達的寓意。因為主謂句與存現句的語意表現各具特色，因此詩人往往將之運用在不同的情境之中，共同成為六朝空

間描寫中不可或缺的句式。

然而，在表達事物空缺的情況下，主謂句便力有未逮，由於其句式特性，難以表述不存在事物、只餘空間的畫面。而存現句在其最古老的用法中，即可表示「無」的意思，而等到存現句開始擴張後，更發展出更多含有「無」、「消失」、「停息」的相關詞彙。因此，六朝詩人大量採用存現句，表現事物缺位的場景，這一點也或許與此時文人思想對「空無」的重視有關。

綜上所述，我們可知，詩人是連接真實世界與詩歌世界的橋梁，讀者無法親眼看見詩人眼前或心中的景象，因此必須透過詩人的一字一句，建構出完足的詩歌圖景。而句式如同一套編碼，詩人將紛繁的自然萬象編寫成抽象的句式，交到了讀者的手中，讀者通過思維與想像，對句式進行解碼，再次將包羅萬象的景物有序地釋放出來，重構出聲色動人的具象畫面。因此，句式的結構與順序，投映著真實世界中事物的移動軌跡與相互的空間關係。當詩人巧用心智調動文字之時，所引動的乃是韻律、節奏、詞序、語意乃至詩境的全面影響。

當然，詩歌究非忠實轉述現象的紀錄性語體，因此詩歌中的句子，也並不完全是詩人摹印外在世界的拓本，其中包含著篩選、剪裁、重組，甚至想像與錯覺。因此，詩歌所建構出的與其說是真實世界的風景，毋寧說是詩人心中之景，而讀者走過字裡行間，所追索的除了是詩歌中躍然紙上的場景，更是盤繞在場景之中的情緒與氛圍。

第六章 結論



本文以句式研究做為切入點，橫向剖析口語對詩歌的影響，縱向梳理詩歌中的空間書寫如何繼承先秦的表現模式，經歷方位詞的普及、存現句的擴展後，開展出豐富多元的句式，進而展現不同於前代的藝術風格。以下將分為三個層面，次第歸納本文的論述。¹⁵¹

一、口語和詩歌的關係

一個時代的詩歌，與其所處的語言環境息息相關。透過前文四個章節的梳理，我們可以發現，詩歌句式的演變大體上與語法的變遷相吻合。上古時期，主謂句為空間描寫的主流句式，這明顯反映在《詩經》與「古詩十九首」的句式上，形成敘述性較強的特點。到了中古時期，語言環境發生了重大的改變，方位詞的語法化，不只改變了口語中處所的呈現方式，也使詩中的空間關係更加細膩。述補結構的興起則促成了處所詞的前移，直接影響存現句的擴展。而三種動詞進入存現句的先後順序，詩歌與在口語的進程大體相近，唯有丙種動詞，其被口語接受的時間晚於詩歌，直至近代才在句式中出現。

由此可知，詩歌並不是一個獨立於口語的系統，他反映了當代語法的特性與侷限，也會因語言環境的變化而改變。因為詩歌作為能獨立表達情意的文學載體，為了能讓讀者理解並引發共鳴，必須具相當程度的易讀性，其作者與讀者間也須有一定的共識。所以，詩歌語言不能過度偏離當時的句法結構，即使詩的語序與詞彙容許更加靈活自由，也是從日常語言本有的原型中脫胎而來，使讀者可以透過聯想和類推而心領神會，因而引發更廣泛的共鳴。

不過，雖然說詩歌是基於口語原型的再創造，但詩語自然也有超越口語表達方式的地方。存現句的發展便是一個顯著的例子。在中古時期，如飄、飛、鳴這一類的丙種動詞，無法組成存現句，必須等到近代時期「著」字助詞出現後，才能與之搭配進入存現句中。而詩歌卻提早在晉代以後便開始出現此種存現句，並在南朝時數量達到高峰。從這個例子中，我們可以發現，詩歌的句式包容度比口語來得高，當甲、乙兩類動詞進入存現句後，詩人很快將丙類動詞也運用在存現句式中，而讀者也隨之接受。相反的，口語卻遲遲無法擴大接受的範圍。

另一個例子也可證明詩歌在句式上的包容度。中古時期的述補結構興起，

¹⁵¹ 本章的口語語料引自「中央研究院上古漢語標記語料庫」與「中央研究院中古漢語標記語料庫」，而詩歌語料引自逢欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩 一百三十五卷》（台北：學海出版社，1984年）。

因此述補句也成了唐詩的特色句式之一，如：

石角鉤衣破，藤枝刺眼新。(杜甫《奉陪鄭駙馬韋曲二首之一》)

可以注意的是，在此時「破」已是當時口語中常見的補語¹⁵²，但是「新」作補語的用法卻不見於口語中，即使到了現代我們依然不會如此使用。但是詩人在此處以類推方式施用，根據上下句對應的對仗形式，讀者並不難理解其中含義。杜甫在另一首詩中，也有類似的例子：

峽雲籠樹小，湖日落船明。(杜甫《送段功曹歸廣州》)

此句的「小」、「明」兩字甚至都不見於口語語料中，但由於當時此類句構達到相當數量後，成為一種約定俗成的形式，讀者自然也能類推理解。

那麼為何在詩歌的語言系統中，句式的包容度高於口語呢？從創作的角度來看，詩人具有運用既有形式創造新組合的動因。首先，詩人為了追求語言的陌異化及詩歌上的創新，不會滿足於一般口語的使用習慣，正所謂「為人性僻耽佳句，語不驚人死不休」，¹⁵³在習以為常的結構中置入不尋常的成分，來吸引讀者的注意力，使之駐留並思考其中的深意。

再者，詩歌和口語不同，在字數以及聲律上都有嚴格的規範。舉上面「湖日落船明」的例子，在口語中若要表示「對某物做某動作，使某物明亮」的意思，可以有許多形式，如：

盛取百草頭露洗眼，令眼明也。(《荊楚歲時記》)

如只要求達意，那便不一定要用述補結構的形式來表現，如此就不會有強烈的推力使大量的形容詞進入補語的行列。但詩歌有用語凝煉的要求，「眼」的重複使用讓句子變得冗贅，且超過五字的限制，所以詩人顯然會將之簡化為「洗眼明」，同理，詩歌中的大量形容詞也因此被置入補語位置，即使在口語中並沒有這種慣例。

同樣的，存現句的情況也是如此。在口語中，中古時不及物動詞尚不能進入存現句中，因此若要形容事物在空間中的存在狀態，往往會先以「有」字存現句表示事物的存在，而後接一句表達其動作或狀態，如：

¹⁵² 「即打瓶破，臭穢流溢蛆蟲現出。」、「尋傷左臂復打頭破。」(《出曜經》)

¹⁵³ [唐]杜甫著，謝思煒校注：〈江上值水如海勢聊短述〉，《杜甫集校注》(上海：上海古籍出版社，2015年)。



懷陵上有萬餘雀，先極悲鳴。(《新校搜神記》)

參軍周家有狂風暴起。(《新校搜神記》)

豐、沛之邦，有赤氤氣起。(《新校搜神記》)

然而，兩句足義的情況，對於詩歌來說過於鬆散，尤其是六朝以來，詩人追求在有限的篇幅中承載更多的詩意。因此，相似的情況在詩中會這麼表現：

香風鳴紫鸞。(南朝梁·劉峻〈始居山營室詩〉)

樓上起秋風。(南朝梁·劉綏〈雜詠和湘東王詩三首之一〉)

離宮起煙霧。(南朝梁·庾肩吾〈賦得橫吹曲長安道〉)

由此推論，以上口語句子若改為詩歌，應為「懷陵鳴眾雀」、「周家起狂風」、「豐沛起赤氤」。詩人活用現有的存現句形式，以此容納更多元的動詞，達到精煉語句的效果，相較之下，口語便沒有這樣的動機，更有甚者，太短的語句在日常語用上會造成理解困難的，然而詩歌有文字的輔助，較無此問題。

另一方面，詩歌亦有格律上的要求，從南朝梁永明時期以降，「聲病」理論興起，詩句中特定位置的聲調往往是有規範的，因此常會出現必須改動正常語序的情況，這也使詩人無法安於現有的語言形式，而必須尋求變動的原因，這個部分在下文的第二點將會有更詳細的敘述。

由以上可知，詩歌的形式規範既是限制，同時也是良性的推動力。詩人在符應要求的過程中，發現日常語言已不敷使用，便進一步改造既有的句式，拓寬它的應用範圍，使其擁有更多的彈性。而正因這種形式創新源於口語，讀者有跡可尋，所以詩句也不會過於生僻難懂。最終，詩人帶著鏗鏘跳舞，反而激發出眾多新穎而令人驚豔的詩句，這便是在創作上的動因。

接下來，從接受層面來看，讀者為何能理解並接受詩歌中句式的擴用呢？對句的形式在其中扮演了重要的腳色。詩歌重對仗，從《詩經》到漢代古詩中皆不乏對句，而到了六朝，駢儷之風大興，更是到了「析句彌密，聯字合趣，剖毫析釐」¹⁵⁴的地步。對偶的特性是上下句語言結構相同，這使兩句之間可以互為參照，當讀者覺得某一句詩句難懂或有歧義時，便可透過另一句來幫助解讀。同樣的，詩人也可以利用此特性，將句式中新納入的成分，與口語既有的舊成分成對展現，使讀者能透過類比的方式更輕易地理解，如上述的例子「石角鉤衣破，藤枝刺眼新」。

¹⁵⁴ [南朝梁]劉勰著；范文瀾注：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，2008年），頁598。

再者，在第三章分析方位詞時，我們曾舉「寒田穫裏靜，野日燒中昏」、「夜江霧裏闊，新月迥中明」、「欲掩羞中笑，還飄袖裏香」為例，說明詩人利用方位詞的後置，將句中的詞彙處所化，像「燒」、「迥」、「羞」這些詞甚至都不是名詞，而是一種狀態或動作，但在詩中卻被轉化為處所。他們也是透過對句的形式，與口語中正規的處所詞「穫裏」、「霧裏」、「袖裏」並舉，向讀者暗示兩者的性質相同。

而且，第四章中也提到，以丙類動詞為中介的存現句，其第一次便是與最基本的「有」字存現句成對出現：「南陽樓雙鶻，北柳有鳴鳩」。而在其發展期的晉代，也屢屢與口語中已合法的甲類、乙類動詞¹⁵⁵相對。因此，即使丙類動詞在口語裡並不見於存現句中，仍能使讀者意識到兩句為同種句式。可知詩中的對仗具有將新舊並陳的特點，讓讀者通過熟悉的口語句式，自然地接受詩人以此為基礎創造的詩句。

總結以上，詩人運用口語的句子結構，創造性地納入更廣泛的詞語，並透過對句以及上下文的輔助，使之成為一種慣式，在詩歌中普及開來，並被後人所繼承、發揚。舉存現句的例子便可知，許多唐詩中著名的空間描寫句式，經常被今人認為是詩人獨創的倒裝手法，但事實上在六朝皆有原型，如下所列：

藜蘭已飛蝶。(南朝梁·王筠〈春遊詩〉)

牆轉向風鳥。(南朝陳·陰鏗〈廣陵岸送北使詩〉)

漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木轉黃鸝(唐·王維〈積雨輞川莊作〉¹⁵⁶)

複澗隱松聲。(南朝宋·鮑照〈行京口至竹里詩〉)

山樓粉堞隱悲笳。(唐·杜甫〈秋興八首之二〉¹⁵⁷)

河井起龍蒸。(南朝宋·鮑照〈喜雨詩〉)

錦纜牙檣起白鷗。(唐·杜甫〈秋興八首之六〉¹⁵⁸)

四面動清風。(南朝梁·謝朓〈臨高臺〉)

石鯨鱗甲動秋風。(唐·杜甫〈秋興八首之七〉¹⁵⁹)

而身處同樣知識背景與文學傳統之下的讀者，在文本接受的過程中，逐漸熟悉

¹⁵⁵ 如「高樹來悲風，松柏垂威神。」(西晉·傅玄〈放歌行〉)、「閑房來清氣，廣庭發暉素。」(西晉·何劭〈雜詩〉)、「靈圃耀華果，通衢列高椅。」(西晉·潘岳〈在懷縣作詩二首之一〉)

¹⁵⁶ [唐] 王維著；王福耀選注：《王維詩選》(台北：遠流出版社，1989年)，頁123。

¹⁵⁷ [唐] 杜甫著，謝思煒校注：《杜甫集校注》(上海：上海古籍出版社，2015年)，頁2372。

¹⁵⁸ [唐] 杜甫著，謝思煒校注：《杜甫集校注》(上海：上海古籍出版社，2015年)，頁2378。

¹⁵⁹ [唐] 杜甫著，謝思煒校注：《杜甫集校注》(上海：上海古籍出版社，2015年)，頁2379。

新的形式，與詩人達成共識。由此可知，詩歌雖以口語句式為基型，但有自己的演化軌跡和約定俗成的過程，透過文本的積累，形成詩體獨有的句式。

由此可知，詩歌源於口語，而又超越口語。因此，當我們討論詩歌時，難以脫離其語法背景，畢竟一個時代的語言形式，造就了一個時代的詩風。而當我們將詩歌放回當代的口語背景，才能發現詩人在何處突破了語法上的邊界，從而留意到他們的匠心獨創，並且能對詩歌句式的發展脈絡有更準確的把握。

二、語序的解放與詩體變革

在詩歌的歷史上，經歷了從古體到近體的巨大變革。永明時期「聲病論」的提出，拉開了詩體變革的序幕。永明時期的文人，從東漢末年開始的梵漢交流中，敏銳地體察到了自身語言的特性，並發覺漢語中聲與韻的可分解性，進而提出著名的「四聲八病」理論，並實踐在當時主流的五言詩上。詩人調配詩句中各字的聲律，以達到「一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異」的效果，極力追求詩歌的音韻之美。而此時提出的聲律規範，直接影響了唐代近體詩的格律形成。¹⁶⁰

蔡瑜先生在〈永明詩學的另一面向——「文」的形構〉一文中，認為永明時期所開展的詩學革新，不只停留在詩歌聲律的一面，更引發了文字層面的深遠影響。蓋因漢語乃是一字一音的孤立語，當詩人在調度字詞以吻合聲律規範，同時也牽動了詩的結構與語法關係，進而產生新的句式。而且，調聲的要求也成為了詩人破除既定套式的動因，當平鋪直敘的語言形式，無法吻合四聲迭代的韻律時，詩人勢必要尋求新的排列方式，因此詩體的變革便應運而生。

161

然而，詩人之所以能對句子的語序進行調度，以符合聲律和對偶上的要求，除了漢語本身的潛力，也必須仰賴語言系統的改變，出現更多新的構句方式，才得滿足詩人的創新要求。畢竟，如前所言，詩歌為了將其內涵傳遞給讀者，必須在創新與可讀性之間達到平衡，無法完全脫離當代的語法結構，所以不可能無限制的錯位和倒置，否則便形同亂碼，無法引起情感共鳴，更遑論得到廣泛的流傳。因此，詩人對新變的渴求，需要一個適當的契機，需要語言環境的配合。

¹⁶⁰ 蔡瑜：〈永明詩學與五言詩的聲境形塑〉，《清華學報》，第 45 卷第 1 期（2015 年 3 月），頁 35-72。

¹⁶¹ 蔡瑜：〈永明詩學的另一面向——「文」的形構〉，《漢學研究》，第 33 卷第 2 期（2015 年 6 月），頁 227-260。

而中古時期發生的語法變化，恰好提供了詩人調動語序的條件。本文從運用頻繁的空間描寫句式切入，總結出了以下幾點改變。首先，處所詞不在被限制於句末位置，可以自由地前移，而且，方向詞的廣泛使用，更使處所詞得到明確的標記，即使位居句中或句首也不會使語意混亂。最後，處所的前移更推動了存現句的擴展，讓語序徹底地重組。如此一來，詩人排列詞語的自由度便遠遠大於上古時期。

我們舉空間描寫的句式為例，來看實際的現象，上古時期表達「某物進入某地」通常採用主謂句：

悲嘯入 青雲

此例的事物在句首，而處所在句尾，幾乎是無可更換的。然而到了中古時期，便出現更多的情況：

去帆入 雲裏	(主謂句，處所在句末)(二一二)
細雨 堦前 入	(處所前移至句中)(二二一)
階上 香入懷	(處所前移至句首)(二一二)
風簾 入雙燕	(處所前移至句首，而構成存現句)(二一二)
欄巢 始入燕	(存現句，且加入複詞)(二三)
池 入東陵水	(存現句，且簡化處所、強化事物的修飾)(一一三)

參考以上的情況，處所詞有三個位置可調配，而述語亦隨之變動，在二、三、四、五字皆可出現。眾所周知，述語為一句之樞紐，如此多元的選擇，讓句子的重心可以均衡的變換，不再都集中於句中央第三字的位置。透過以上的例子，我們可明確的看到，詩句原本固定的語序，在此時得到了解放。當詩人為了聲律或對仗的要求，而需要調整詩歌的語序時，便有足夠的空間可以自由發揮。

而在聲律的層面上，主謂句的節奏為「二一二」，當使用得過多時，難免顯得重複枯燥。但上述例子中，整體句式的節奏多變，有「二一二」、「二二一」、「二三」，甚至「一一三」，詩人可以在不同的句式之間轉換，不使讀者感到疲乏。在這一點上，重視聲律的六朝詩人已多有留意。實際觀察詩作可發現，他們發揮了語序自由的優勢，盡可能在同一首詩中變換節奏形式，加強了詩歌在韻律上的美感。後世初唐的詩人更將之書寫成文，元兢《詩髓腦》中提到了「長擷腰病」與「長解鐙病」，前者為「二一二」節奏，後者則為「二二一」節奏，此二文病的提出，是告訴詩人不宜連續使用同一種節奏模式，而應「解鐙

須與擷腰相間，則屢遷其體。」¹⁶²六朝與初唐的詩學觀念一脈相承，而自六朝始，語序的自由使節奏變換更具可行性，唐代出現這樣的要求也就不足為怪了。

綜上所述，永明時期的聲律革新為動因，詩人在調聲的要求下，再也無法滿足於既有的語言形式，必須對字詞進行移動與調度。而中古時期語法變遷帶來的語序解放，提供了良好的條件，給予詩人更多種組織句構的可能性。兩種時代因素的匯合下，共同締造了魏晉南北朝劃時代的詩體改革。

三、空間描寫句式的改變對詩境的影響

詩歌的古近之變，除了反映在聲律上，更表現在風格上，而六朝則是詩風變遷的關鍵轉折。在空間書寫上亦是如此，六朝作為承上啟下的時期，其詩歌空間所開展的意境，相較於前代有明顯的差異。從上古到中古，人的感知方式未必有什麼改變，那麼改變的，便是語言的形式了。

漢魏古詩在空間描寫上，多用主謂句，故而形成「以物為主」的視角。在這樣的觀看角度下，事物的情貌成為詩人敘述的焦點，從背景中被凸顯出來，而千姿萬態的物色則構成了讀者對空間的印象。而在抒情上，主述賓的句式更善於事件的敘述，並藉由讀者對事件的代入來引發共鳴。

葛曉音先生在〈論漢魏五言的「古意」¹⁶³〉一文中，探討了歷代對漢魏五言所評價的「古意」，究竟所指為何？其中觀點可與本文觀點相互闡發。她引用元人楊載的論述，認為漢魏古詩的特點在於「推人心之至情，寫感慨之微意」，透過書寫親朋離合、時光流逝等題材，抒發超越時代與地域的普遍情感，故能情真意遠。於是，我們可知，這種「人心之至情」正是漢魏古詩能以事理關係打動人心的原因，面對人類共有的生命課題，只需要樸素的敘述便能興發感懷。

再者，葛文中提及漢魏古詩的藝術手法，是透過場景的單一性與敘述的連貫性，打破敘事和抒情的界限，故而能得「千古言景敘事之祖」之稱。而營造連續性的場景，正是主謂句的特長所在。

但空間描寫的模式，從晉代開始轉變，南朝時則便已呈現出相當不同的面貌。此時方位詞被大量採用，故而詩歌中的空間開始展現出其縱深與層次，事

¹⁶² 張伯偉編撰：《全唐五代詩格校考》（西安：陝西人民教育出版社，1996年），頁91。

¹⁶³ 葛曉音：《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》（北京：北京大學出版社，2012年），頁300-321。

物與事物、事物與空間之間的相互關係更加明確而詳細，使詩歌畫面愈顯栩栩如真。再者，存現句的擴展與成熟，使空間描寫的視角轉變為「以景為主」。畢竟，事物的視角是有侷限性的，而當讀者以全景的角度觀看，得到的將是空間的整體印象。雖然細部不清晰，但卻可以感知到場景所帶出的氛圍。

而此時的詩人，正是透過如臨其境的詩歌畫面與整體的空間氣氛，以感染式的抒情手法，觸動讀者的內心世界。在漢魏古詩中，讀者是在理解了詩中的故事後，產生相應的情感，而南朝以降的新模式中，讀者更傾向感知那些盤繞在空間中的朦朧情緒而興起感懷。此時期空間描寫的轉變，也影響了唐代的情景關係以及「境」的形成。

此外，本文第三章徵引了蔣紹愚先生的〈抽象原則和臨摹原則在漢語語法史中的體現¹⁶⁴〉一文，他認為上古到中古之間，語言的構句模式，有從「抽象原則」傾向「臨摹原則」的趨勢，而在空間描寫的方面，這個發展體現在處所詞的位置上。上古時期，處所詞按照固定的結構，一律置於述語之後。而中古時期，處所詞則會依據現實世界的時間順序，出現在述語前或述語後，使讀者能透過語序，理解處所詞在詩句中是起點、終點還是滯留點。這表示詩歌在表現形式上，越來越接近人們的真實經驗，因此，其所營造的詩境自然也更具體可感。

結合「以物為主」到「以景為主」的空間描寫視角，以及從「抽象原則」到「臨摹原則」的構句發展，我們可以歸納出，漢魏古詩的風格偏向邏輯性，以連續的事件為詩歌的主軸；反之，南朝以降的詩歌，具有更強的感官性，傾向展現片段的畫面，以及各各片段所共構出的環境氣氛；而這一特質，發展到後來的唐代近體詩中，變得更加顯著，從而產生一首首繪聲繪色的動人詩篇。

語法，聲律，風格，三種文學的要素，在上古與中古交接之際，相繼發生重大的轉變，在此洪流匯聚之下，詩體的變革應運而生。本文以空間描寫的句式為樞紐，探索口語與詩語的分合、語序與節律的交互關係，以及形式轉變對詩境的影響，希望能從更宏觀的角度，看待語言的古近之變。

¹⁶⁴ 蔣紹愚：〈抽象原則和臨摹原則在漢語語法史中的體現〉，《古漢語研究》第4期（1999年），頁2-5。

參考書目

一、傳統文獻



- 〔南朝梁〕劉勰著；范文瀾注：《文心雕龍注》，北京：人民文學出版社，2008年。
- 〔南朝梁〕鍾嶸著；陳延杰注：《詩品注》，北京：人民文學出版社，1961年。
- 〔南朝梁〕蕭子顯著：《南齊書》，北京：中華書局，1972年。
- 〔南朝梁〕蕭統選；〔唐〕李善等注：《六臣注文選 六十卷》，西安：陝西人民出版社，2007年。
- 〔唐〕王維著；王福耀選注：《王維詩選》，台北：遠流出版社，1989年。
- 〔唐〕杜甫著，謝思煒校注：《杜甫集校注》，上海：上海古籍出版社，2015
- 〔唐〕李延壽撰：《南史》，北京：中華書局，1997年。
- 〔唐〕柳宗元著，卞孝萱，朱崇才注譯：《新譯柳宗元文選》，台北：三民書局，2006年。
- 〔宋〕黃庭堅：《豫章黃先生文集》，台北：台灣商務印書館，1967年。
- 〔宋〕朱熹：《朱子語類》，北京：中華書局，1986年。
- 〔宋〕魏慶之著，王仲聞點校：《詩人玉屑》，北京：中華書局，2007年。
- 〔元〕元好問，陳祉齋選注：《元好問詩選》，台北：遠流出版社，1988年。
- 〔明〕胡應麟撰：《詩藪》，北京：北京圖書館出版社，2004年。
- 〔清〕沈德潛著；孫之梅著，周芳批註：《說詩碎語 二卷》，南京：鳳凰出版社，2010年。
- 〔清〕何文煥輯：《歷代詩話》，北京：中華書局，1981年。
- 〔清〕董誥等編；孫映達等點校：《全唐文》，太原：山西教育出版社，2002年。
- 〔清〕張玉書等奉勅撰；渡部溫訂正；嚴一萍校正：《校正康熙字典》，台北：藝文印書館，1973年。
- 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩 一百三十五卷》，台北：學海出版社，1984年。
- 張伯偉編撰：《全唐五代詩格校考》，西安：陝西人民教育出版社，1996年。
- 王啟興主編：《校編全唐詩》，武漢：湖北人民出版社，2001年。
- 遍照金剛撰，盧盛江校考，《文鏡秘府論彙校彙考》，北京：中華書局，2006。
- 余培林：《詩經正詁》，台北：三民書局，2007年。

二、近人論著



(一) 專書

- 張頴：《漢語介詞詞組詞序的歷史演變》，北京：北京語言文化大學出版社，2002年。
- 王建軍：《漢語存在句的歷時研究》，天津：天津古籍出版社，2003年。
- 曹逢甫：《從語言學看文學：唐宋近體詩三論》，台北：中央研究院語言學研究所，2004年。
- 小川環樹著；周先民譯：《風與雲：中國詩文論集》，北京：中華書局，2005年。
- 王力：《漢語詩律學》，上海：上海教育出版社，2005年。
- 束定芳主編：《語言的認知研究——認知語言學論文精選》，上海：上海教育出版社，2005年。
- 〔美〕Adele E. Goldberg 著；吳海波譯；馮奇審訂：《構式：論元結構的構式語法研究》，北京：北京大學出版社，2007年。
- 蔣紹愚：《唐詩語言研究》，北京：語文出版社，2008年。
- 沈陽；馮勝利主編：《當代語言學理論和漢語研究》，北京：商務印書館，2008年。
- 葛曉音：《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，北京：北京大學出版社，2012年。
- 宇文所安著，陳小亮譯：《世界的徵象：中國傳統詩歌與詩學》，北京：中國社會科學出版社，2013年。
- 高友工、梅祖麟著；李世躍譯：《唐詩三論：詩歌的結構主義批評》，北京：商務印書館，2013年。
- 梅廣：《上古漢語語法綱要》，台北：三民書局，2015年。
- 洪波、徐傑：《歷史語言學研究》第九輯，北京：商務印書館，2015年。
- 蕭馳：《詩與它的山河：中古山水美感的生長》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2018年。

(二) 期刊論文

- 吉川幸次郎著；鄭清茂譯：〈推移的悲哀——古詩十九首的主題〉，《中外文學》第4卷第6期（1977年9月），頁24-54。
- 戴浩一；黃河：〈時間順序和漢語的語序〉，《國外語言學》第1期（1988年），頁10-20。
- 儲澤祥、劉精盛、龍國富、田輝、葉桂柳、鄭賢章：〈漢語存在句的歷時性考察〉，《古漢語研究》，第4期（1997年），頁13-20。
- 蔣紹愚：〈抽象原則和臨摹原則在漢語語法史中的體現〉，《古漢語研究》第4期

(1999年), 頁 2-5。

張伯江：〈現代漢語的雙及物動結式〉，《中國語言》第 3 期（1999 年月），頁 175-184。

何樂士：〈《世說新語》的語言特色——《世說新語》與《史記》名詞作狀語比較〉，《湖北大學學報》第 27 卷第 6 期（2000 年 11 月），頁 36-41。

魏培泉：〈上古漢語到中古漢語語法的重要發展〉，《古今通塞：漢語的歷史發展》（台北：中央研究院語言學研究所籌備處，2003 年），頁 75-106。

蔣紹愚：〈動態助詞「著」的形成過程〉，《周口師範學院學報》第 23 卷第 1 期（2006 年 1 月），頁 115-117。

石毓智：〈語言學假設中的證據問題——論「王冕死了父親」之類句子產生的歷史條件〉，《語言科學》第 6 卷第 4 期（2007 年 7 月），頁 39-51。

任鷹：〈「領屬」與「存現」：從概念的關聯到構式的關聯——也從「王冕死了父親」的生成方式說起〉，《世界漢語教學》第 3 卷第 23 期（2009 年），頁 308-321。

楊儒賓：〈山水是怎麼發現的——玄化山水析論〉，《臺大中文學報》第 30 期（2009 年 6 月），頁 209 - 254。

王勇；徐杰：〈漢語存在句的構式語法研究〉，《語言研究》第 30 卷第 3 期（2010 年 7 月），頁 62-70。

蔡瑜：〈中國風景詩的形塑——以南朝謝朓詩為主的探討〉，《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》（台北：國立臺灣大學中國文學系，2014 年），頁 509-534。

蔡瑜：〈永明詩學與五言詩的聲境形塑〉，《清華學報》，第 45 卷第 1 期（2015 年 3 月），頁 35-72。

蔡瑜：〈永明詩學的另一面向——「文」的形構〉，《漢學研究》，第 33 卷第 2 期（2015 年 6 月），頁 227-260。

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〉，《嶺南學報》第 5 期（2016 年 3 月），頁 126-153。

蔣紹愚：〈上古漢語的作格動詞〉，《歷史語言學研究》第 11 期（2017 年 10 月），頁 2-28。

（三）學位論文

程慧：《中古漢語方位短語研究》，安徽：安徽師範大學漢語言文字學碩士論文，崔達送指導，2007 年。

郎瑩君：《漢語動態存現句及其歷時演變考察》，上海：上海師範大學語言學及應用語言學碩士論文，吳為善指導，2011 年。

三、數位資料

中央研究院上古漢語標記語料庫，<http://lingcorpus.iis.sinica.edu.tw/cgi-bin/kiwi/akiwi/kiwi.sh>

（上網期間：2019 年 4 月至 2020 年 8 月）。

中央研究院近代漢語標記語料庫，<http://lingcorpus.iis.sinica.edu.tw/cgi-bin/kiwi/dkiwi/kiwi.sh>

（上網期間：2019 年 4 月至 2020 年 8 月）。

