

梁簡文帝宮體詩之語法分析

—以名詞和動詞為中心

郭玉如

一、前言

在梅祖麟、高友工〈論唐詩的語法、用字與意象〉¹一文中，對於唐詩的用字與語法有精闢的分析。全文共分成名詞與意象、動詞與意象及語法與意象三部分為探討重點。梅氏與高氏對於唐詩所進行的語法解析可分為意象與論斷、連貫與散漫、空間與時間、主觀與客觀四軸。文中以中英詩互相對照的方法，突顯出唐詩的特色。英詩的特色在其「堆砌手法」的應用，因為英語中有定冠詞直接指涉，另有關係代名詞、介繫詞片語、分詞片語用以修飾名詞，將名詞的指涉範圍縮小到個體，所以英詩傾向於寫實，其意象充滿高度具體的細節。中文因為缺少名詞後的關係子句，且不習慣過於複雜的堆砌，所以中文的名詞容易孤立。因為名詞或名詞片語的孤立，使這種「孤立語法」成為表達單純意象的最佳手段。近體詩因為語法散漫，使詩中的意象傾向於物性，而非傾向於物體，這種物性的表現又歸因於「始原語」²的使用。因為始原語的使用，而使唐詩具有一種親切的感受；而詩人的主體意志與宇宙的感悟之情，亦因始原語的使用而透顯出來。

梅氏和高氏透過西方語法理論對唐詩的語法分析，提供一種以詩歌語言及型式為主，卻極為深刻的詩歌研究方式。本文即因受梅、高兩氏的啟發，而思借助其研究方法，以對歷來遭受非議的六朝宮體詩作語法上之分析與闡述。唐詩的發展呈宮體詩而來，在律詩成型之前，宮體詩接受了感官性為其藝術經驗的條件。由於新的音韻格式的實驗，以及對仗技巧的使用，「宮體詩」為律詩的到來在形式上奠定了良好的基礎。

宮體詩產生於梁簡文帝任東宮太子的中大通三年前後，太子侍從徐摛是創始者³，而由簡文帝蕭綱提倡形成一時的風氣。宮體詩興起之後，隨即風靡當代文壇，取代山水詩地位而成為詩歌的主流。梁、陳兩代，山水詩作者仍然很多，此時的山水詩傾向於純粹描繪景物，與宋齊山水詩之大多興情悟理者有別。所以就山水詩而言，梁陳正居於轉變期。但其時之代表文學，仍屬宮體詩。這種具有「輕艷」⁴、「新變」特徵的文體，在正史中多予以負面的評價，如《北史文苑傳》有這樣

¹本文原刊《中外文學》卷一 10~12 期。後亦收入《中國古典文學論叢·冊一·詩歌之部》，中外文學出版。

²「人」「鳥」「花」等不帶修飾的名詞稱為「始原語」。若以「屬」、「種」區分，「花」是「屬」，包含桃、荷、菊、桂、蘭等「種」。在唐詩中大量使用「始原語」，使得近體詩具有普遍性風格。

³《梁書》〈徐摛傳〉卷三十：「摛文體既別，春坊盡學之。宮體之號，自斯而起。」同傳又說：「屬文好為新變，不拘舊體。」（台北：鼎文書局，楊家駱主編，1976）

⁴《梁書》〈簡文帝記〉：「雅好題詩，……然傷於輕艷，當時號曰宮體。」（台北：鼎文書局，楊

的記載：

梁自大同之後，雅道淪缺，漸乖典則，爭聘新巧。簡文、湘東啟其淫放，徐陵、庾信分路揚鑣。其意淺而繁，其文匿而彩，詞尚輕險，情多哀思，格以延陵之聽，蓋亦亡國之音也。⁵

認為宮體詩是蕭綱寫宮廷中的淫蕩生活，影響到朝野，成為亡國之音；此以道德標準來詮釋宮體詩的內容，使宮體詩需為國家滅亡負責，這種說法對後代的影響極大。

這樣的道德評價純因宮體詩的內容輕險而據以言雅道淪缺，此乃是中國文學評論中常以詩品與人品等同的迷思。據史書記載，宋室荒淫，其時流行的是涵寓哲理的山水詩；反倒是篤信佛理，修身自持的蕭氏父子提倡宮體詩成為詩壇的大宗⁶。因之從事文學研究應當要避免此種想當然爾的道德評價，而應著重於文學作品本身所呈顯的藝術價值。簡文帝在《誠當陽公大心書》中說：「立身之道與文章異，立身先須謹重，文章且須放蕩。」他認為文章與立身之道是分開的，不應將文章與修身之事等同視之。既然簡文帝在寫作之初動機已明，則吾人在從事研究時更應將「宮體詩」的詩人品行與作品嚴格區分。

因為宮體詩作者與作品甚眾，短時間內無法一一分析，故本文以宮體詩的提倡者梁簡文帝的作品為分析對象，藉由蕭綱作品的語法分析，對宮體詩作更深入的考察。本文以名詞跟動詞的部分對簡文帝的宮體詩作一點狀的考察，因語言學知識的缺乏，本文尚無法做全面式的分析，僅能就高氏、梅氏所提出的理論觀點加以檢視，倘若要做更全面的分析，則有待來日理論方面的充實。

二、名詞

(一)、孤立語法

宮體詩的新變，是相對於齊梁時代以竟陵八友為代表的永明體來說的，表現在聲律、對偶和錘鍊字句上，這種特點在永明體時已有要求。《宋書》〈謝靈運傳〉講到永明體的特點：「……欲使宮羽相變，低昂互節，若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。妙達此旨，始可言文。」⁷當時尚無把四聲分為平仄的觀念，故而用宮羽、低昂、浮切、輕重來比方聲調的和諧，但是詩中聲調的調配，並不像押韻有韻書來輔助，始終未有好的解決方法。因此永明體的成就，雖是講究對偶，注意聲調的調配，但仍未能達到聲律和諧的境界。

家駱主編，1976)

⁵ 唐李延壽《北史》〈文苑傳〉卷八十三（台北：鼎文書局，楊家駱主編，1976）。

⁶ 《梁書》〈武帝記〉：「（武帝）勤於政務，孜孜無怠。……性方正，雖居小殿暗室，恆理衣冠……。不正容止，不與人相見，雖覲內豎小臣，亦如遇大賓也。歷觀古昔帝王人君，恭儉莊敬，藝能博學，罕或有焉。」（台北：鼎文書局，楊家駱主編，1976）。

⁷ 梁沈約《宋書》〈謝靈運傳〉卷六十七（台北：鼎文書局，楊家駱主編，1976）。

在這方面，宮體詩較之有更多的突破和進步。宮體詩的聲律，比沈約的永明體更接近律詩，亦為唐代近體詩的先聲。雖然尚未有平仄格律，然對偶之工整已見唐代律詩雛形⁸。

對偶的技巧使得詩行或詩聯造成孤立，有如捲軸中的一段畫面，可以被單獨欣賞。即使脫離上下文脈絡，仍能保有其美感的價值。另外，對偶詩聯的最有效功能則在於直接或間接紀錄詩人對世界的觀感。高友工在〈律詩的美典〉「行與聯中的對仗格式」一節對於對仗這種型式的描寫極為深微：

在一偶聯中，詩人的觀察行為通常是隱晦的，即使感知動詞如「看」、「聽」也被認為是多餘的。因此，連結一個具體名詞和它最具特徵的性質而成的名詞型表述 (nominal expression) 即被用以描寫詩人對自然世界的印象，而不呈現觀察者的介入。這印象也屬於一特定時刻，因為對仗通常避免對相對時間作明確的指涉。無論如何，空間在此隱然是一同時性的存在，與置身當中的詩人產生互動⁹。

因為對偶型式的使用，使得詩行的意蘊豐富，並且字質 (texture) 關係緊密連結。偶聯的使用在宮體詩中非常普遍，而其首聯常藉著感官印象的呈現引入初始動作，這樣一種首聯對偶結構的運用至初唐時仍影響詩人的寫作習慣¹⁰。偶聯的使用產生平衡而封閉的系統，在句中產生孤立。另外，七言詩二、四音節的停頓；五言詩行首二、三音節的節奏停頓亦造成孤立的狀態。簡文帝寫作宮體詩的時代，五言詩開始盛行並取代四言詩的位置。五言詩比四言詩更富有變化，其包含一個起首的雙音節詞部分以及結尾的三音節部分，三音節的部分又可依字詞組合析為「二、一」或是「一、二」的結構。因此詩中「二、三」的停頓方式易造成行首雙音節詞的孤立。在梅氏、高氏的論文中提到，促成孤立的句法條件可分三類：1. 並列名詞或名詞片語，其間無語法聯繫的「散漫性」句法。2. 一詩行有兩種解釋的「多義性」句法。3. 詩行的語序被破壞或顛倒的「破壞性」句法¹¹。我們亦可將宮體詩的名詞部分依這三種分類來進行討論。

(1) 散漫性句法

散漫性句法是毫無句法，以利單純意象的產生。

以〈古意〉一首為例：

妾在成都縣，願作高堂雲。
樽中石榴酒，機上葡萄裙。

⁸ 此說可詳參周振甫《詩文淺釋》中〈什麼是「宮體詩」〉一文。(台北：木鐸出版社，1987年7月初版)

⁹ 〈律詩的美典〉(上)，《中外文學》第十八卷第二期(1989年7月)，p21。

¹⁰ 參〈律詩的美典〉，「詩的格式」一節。

¹¹ 〈論唐詩的語法、用字與意象〉(上)，p40~41。

停梭還歛色，何時勸使君。¹²

「樽中石榴酒，機上葡萄裙」所表現的是散慢性句法。呈現出一種深紅色的視覺意象，使詩中的空氣被這樣一種深沉的色彩給深深的凝鎖住。不管詩裡所表達是離別的愁緒或相思之情，便藉由兩個簡單的意象表達出來。下列的詩句也只使用並列的名詞：「珠簾玉篋明鏡臺」（〈東飛伯勞歌〉）、「青牛丹轂七香車」（〈烏棲曲〉）、「網戶珠綴曲瓊鉤」（〈東飛伯勞歌〉）、「玉艷光瑤質，金鈿婉黛紅」（〈明君詞〉）、「滄波白日暉」（〈泛舟橫大江〉）、「丹繪碧林宇，綠玉黃金篇」（〈昇仙篇〉）。這些詩行既只含名詞又自成一結構單位，更顯得孤立。另有些句法正常的詩行仍可產生孤立，如：

落花隨燕入，游絲帶蝶驚。（〈春日〉）

「落花」與「游絲」帶有時間的意念，置於句首能孤立而產生簡單的意象。「落花隨著燕子的飛入」暗示了春日的到來；「游絲」與「蝶」皆是短暫的存在，卻也是春日的象徵，「因為游絲的纏繞和蝴蝶的出現使詩人驚視春天的到來」。因為美好生命如此短暫，而有末兩句：「邯鄲歌管地，見許欲留情」的欲捉住美好時光的情狀。

（2）多義性句法

名詞如果既表現空間意念又是一句的主詞，就會造成多義性句法。梅氏、高氏在論文中所舉的例子是錢起的「白雲明月弔湘娥」，可解為「白雲明月（在）憑弔湘娥」，亦可解為「有人在白雲明月下憑弔湘娥」。¹³簡文帝詩中的多義性句法可以〈秋夜〉一詩為例：

高秋度幽谷，墜露下芳枝。
綠潭倒雲氣，青山銜月眉。
花心風上轉，夜影樹中移。
外遊獨千里，夕歎誰共知。

「高秋度幽谷，墜露下芳枝」這一詩聯中，「高秋」既有時間意涵也有空間的意念。此詩聯可以有兩種解釋，其一為「詩中人物在高秋時節度過幽谷，見到露水從芳枝上墜下」；亦可解為「氣候高爽的秋天漫過了幽谷，使露水墜落亦使芳枝因露水的重量而低垂」。多義性及其在詩行中的位置把「高秋」從詩句中孤立起來產生簡單的意象。

（3）破壞性句法

¹² 本文所引簡文帝詩皆參考遼欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》及徐陵所編《玉臺新詠》，另兩書不錄之詩，則參之以郭茂倩編撰之《樂府詩集》。

¹³ 〈論唐詩的語法、用字與意象〉（上），p42。

破壞性句法的詩句使詩中節奏緩慢下來。如〈秋夜〉的「花心風上轉，葉影樹中移」，「花心」跟「葉影」本為動詞「轉」、「移」的受詞，現放到句首，使之孤立。或如「簾紋生玉腕，香汗浸紅紗」（〈詠內人晝眠〉）的「簾紋」、「玉腕」，本為「生」、「浸」的受詞，現孤立於句首，使節奏步調遲滯而帶給讀者豐富的視覺意象。〈明君詞〉的「秋簷照漢月，愁帳入胡風」將主詞與受詞的位置顛倒，而孤立了「秋簷」、「愁帳」這兩個詞，用以強調惆悵的心緒，是以「簷」便用蕭瑟的「秋」來形容，而「帳」亦愁了。另外亦有將名詞插入句中的某一部份而破壞詩行的自然節奏，如「浮雲西北起，孔雀東南飛」（〈詠中婦織流黃〉），這裡「西北」、「東南」本為「起」、「飛」的受詞，現插入「浮雲起」、「孔雀飛」之中，把「浮雲」、「孔雀」孤立出來。浮雲具有一種高遠難觸且漂流不定的感覺，而「孔雀東南飛」則是用了樂府詩的典故。若與同詩首聯的「翻花滿街砌，愁人獨上機」對照，則可感受到織婦憐惜自己的境遇及對愛情的一種不安全感的描寫。

（二）、名詞意象

名詞通常用以指涉具體的人、事、物等物象。梅氏和高氏認為近體詩富於簡單的意象，其意象傾向於物性，而非如英詩之傾向於物體。因為英語中有各種豐富的語言手段把各種物性、細節堆砌到物體上，直接反映物體在自然界中的各種關係。因此英詩的具體性傾向於「物體」，與傾向於「物性」的唐詩有別。因為中文語法與英語的不同，雖然中文中亦有名詞前的修飾語，卻不容過於複雜的堆砌。唐代抒情詩重於物性的描述，因此善於使用「始原語」，其名詞的修飾語亦多為強調物性，而不在縮小指涉的範圍。例如「黃金」、「明月」，即金是黃色的，月是明亮的，這些熟悉的用語在詩中反使詩人或讀者可以從中創造新的字質關係。然而相對於唐詩常使用能表現普遍性概念的字眼以及常見的慣用表現手法來說，宮體詩可謂更具有「陌生化」(defamiliarization)¹⁴的效果，因為名詞意象的使用並非都是我們所熟悉的，縮小指涉範圍的修飾語被廣泛使用，如〈春日的〉

桃含可憐紫，柳發斷腸青

其中用「可憐」來修飾紫、「斷腸」來修飾青，以指涉桃花和柳樹都因詩中敘述者情緒底悲哀而著上了悲哀的色彩。此種用法使人對於常見的物體有一種新的感受和新的觀察角度。

修飾名詞的修飾語不但表現物性，亦藉著此「物性」表現他所代表的感官上的感受性。「風花」表示花朵在風中飛舞的情境，「風」亦可當及物動詞用，表示吹拂的意思，因此「風花」除了有視覺的感受外，亦有觸覺的感受。「流臉」的「流」示現了一張隨節奏舞動的臉，因此不需動態的描寫，就輕易描寫出美女動人的姿

¹⁴ 「陌生化」是俄國形式主義最關心的問題之一，根據什克洛夫斯基的觀點，他認為藝術的目的是顛倒習慣化的過程，它增加了感受的難度和時間，使我們對熟悉的東西「陌生化」。因此藝術是一種體驗事物之創造的方式，而被創造物在藝術中已經無足輕重。

態。「隙月」勾勒出空間的意象，因為是「隙」，所以我們可以想見詩中人物的境況是由屋室的縫隙中窺見月亮。

另有些「聲」、「色」、「影」、「響」等字的主要功用指出物體對視覺或聽覺上的感受。「色」、「影」可與名詞連用，造成視覺上的感受性，蕭綱的詩中有：幸有青袍色（〈樹中草〉）、雲吐陽臺色（〈龍丘引〉）、白雲隨陣色（〈從軍行〉）；葉影、珠影等都表現了視覺的意象。「聲」、「響」則訴諸聽覺，如：嬌歌逐軟聲（〈美女篇〉）、風聲解刺浪（〈權歌行〉）、蒼山答鼓聲（〈從軍行〉）、時間連鼓響（〈霹靂引〉）。「聲」、「色」等名詞本身雖抽象，但可以把與之連用的名詞具體化，象徵種種感官上的感受。

宮體詩中一些專有名詞亦能使讀者產生感官上的感受。如：陽雲臺、青波道、白登臺、蒲萄觀、披香宮、歲寒松、女貞樹、安樂宮、龍首堞、龍丘。

若以梅氏和高氏對於中國詩主要的名詞和名詞片語的結構形式為基礎，可以將蕭綱詩作中，名詞使用的部分大致歸納如下：

1. 不帶修飾的名詞

- a. 抽象名詞：聲、色
- b. 單音節詞：日、金、蝶、粉、雷、絲、梭、葉、蓮、風、雪、衣、月、龍、鳳、衫、香、叢、樹、牆、花、樽、機
- c. 雙音節詞：琵琶、鴛鴦、芙蓉、珠珮、笙簧、蛾眉

2. 帶修飾的名詞

- a. 用強調物性的形容詞修飾者：寒霜、流風、游絲、薰爐、綠潭、青山、明月、浮雲、白玉、飛蝶、黃金、綠玉、青槐、綠柳、朱唇
- b. 用局限指涉範圍的形容詞修飾者：粉光、香屏、香汗、青驪、青帷、青絲、青牛、青袍、翠帶、翠被、翠幄、斷腸青、可憐紫、院邊梅、紅紗、朱扇、東烏、新梅、愁人、晚日、晚暉、細萍、空磯、新花、慢臉、寒沙、橫枝、嫩葉、場雞、垂翠、垂柳、垂楊、曙鳥、小星、廣袖、輕紗、寒鳧、隙月、季月、晚葉、朝花、飛棟、團扇、紅塵
- c. 用另一名詞修飾者：玉腕、玉靚、玉除（階）、碧玉、玉筋、玉釧、玉珂、玉浪、玉車、玉面、金華、金簪、金屏、金門、金爪、金羈、金鐙、金鞍、銀床、月眉、塵光、苔階、權歌、雲車、雲楣、荷絲、桂棹、花鑷、蘭澤、燕姬、蠶妾、鈴盤、珠簾、石闕、縠衫、草螢、青驄馬、黃牛車、高堂雲、石榴酒、葡萄裙、桐井、春日、春閣、春閨、春柳、春雨、春節、春風、春情、春芳、春禽、春意、春人、懷春人、春花、春光、春結、春園、春時人、春期、秋風、秋簷、秋屋、風馬、風花、夜酒、夜戶
- d. 專有名詞：陽雲臺、趙飛燕、李延年、青波道、白登臺、蒲萄觀、披香宮、歲寒松、女貞樹、安樂宮、龍首堞、龍丘

在這些名詞的分類中，獨缺分類中的並列複合名詞一項。而並列名詞一項以天地、江湖、河漢並置，所透現的其實並不只字面上的意思，其所含攝的是人所生存獨

立的宇宙空間。由宮體詩的缺乏此項名詞看來，其內容多不涉及宇宙之思而僅及於個人小我之空間。而由其使用的名詞種類可以看出，強調物性的形容詞遠少於局限指涉範圍的形容詞，而用另一名詞修飾者亦佔帶修飾名詞的多數。詩中充滿了顏色、視覺的意象及聽覺、嗅覺、觸覺的描寫，顏色詞的運用交織出一片絢爛的視覺印象，使宮體詩充滿了一種瀟漫性的誘惑力。其中環繞美人而表露的感官效應交錯混合、紛然而多樣，亦可說擅於感官描寫是宮體詩的特長。

在以上的分析中，除了顏色詞的描寫外，還多次使用「金」、「玉」及「春」等名詞來妝點修飾另一名詞，此處「金」、「玉」、「春」皆是名詞作形容詞用。「金」字作形容詞有一種雍容的氣息，很切合宮體詩在宮闈之內的華貴之氣。「玉」的物性溫潤而白皙，在這裡多作為描寫女子的肌膚透明雪亮，或是器物的光華潔亮。「春」天是萬物欣欣向榮的季節，以春來作描寫和修飾易讓人聯想及美好的事物和蕩漾的心懷。然而這與一提及宮體詩就想到「色情文學」¹⁵仍有一段差距，因為中國向來重視文學的社會作用，宮體詩這樣一種重視聲色之美的文學，之所以遭受批評是可想而知的。不過今細看宮體詩作，雖然並非中國詩歌抒情的主流，卻也另開了一朵絢爛的紅花，其對於感官之描寫確實極為細緻。

三、動詞與動態意象

動詞是產生動態意象的主要媒介，自然力的轉移反映之於語言是「主—動—賓」這樣的語序。雖然宮體詩的名詞意象十分豐富，但若缺乏動詞的聯繫，則會使得簡單意象的詩句過於散漫不夠緊湊而缺乏動態。因此對於動詞如何在宮體詩中表現動態意象的能力和程度，亦是本文分析的重點。

（一）靜態動詞

如果形容詞用在述語位置而不用繫詞，可以稱之為靜態動詞。如「柳枝無極軟，春風隨意來。潭池青帷閉，玲瓏朱扇開。」（〈和湘東王楊雲臺簷柳〉）中的「軟、來、閉、開」四字，並不表現動作，雖然「來」、「閉」、「開」亦可作動態動詞用，但此處顯然只是對於柳樹姿態的一種靜態描寫。又如〈折楊柳〉一詩「寒夜猿聲徹，遊子淚霑裳」的「徹」字可作靜態動詞，描寫猿聲啼叫了一整夜；亦可作動態動詞解為「在空間中迴盪不去，徹骨透入遊子的心中」的意思。可見詩中的動詞亦具有多義性現象的存在。還有如〈櫂歌行〉的「葉亂由牽苻，絲飄為折蓮」的「亂、飄」兩字描寫採蓮所形成的情景，為靜態氣氛的描寫，卻具有活靈活現的視覺效果。〈有所思〉的「寂寞錦筵靜，玲瓏玉殿虛」這一詩聯中「靜」字加深了寂寞的感覺，「虛」字的使用則在描寫玲瓏與玉殿的物性。此詩旨在描寫棄婦深閨幽歎的心情，「靜」與「虛」這兩個靜態動詞的使用，使得字質關係緊密結合，藉由外在景物的描寫投射入詩中主角百無聊賴的心境。而〈詠舞〉「扇開衫影亂，巾度履行疏」中「扇開」、「巾度」的「開、度」是不及物動詞描寫舞蹈時的動作

¹⁵ 如劉大杰的《中國文學發展史》就直接將宮體詩稱為「色情文學」。

表演；「衫影亂」、「履行疏」則表現出美女表演時令人眼花撩亂的情狀。再如「城高短簫『發』，林空畫角『悲』」（〈折楊柳〉）、「旁望重山『轉』，前觀遠帆『稀』」（〈泛舟橫大江〉）亦營造出靜態的氣氛。

描寫感官的感覺動詞可以表達感官的感受。「晚日照空磯」（〈採蓮〉）、「秋簷照漢月」（〈明君詞〉）、「水照弄珠影」（〈龍丘引〉）的「照」具有視覺的感受；「綠草庭中望明月」（〈烏夜啼〉）、「旁望重山轉，前觀遠帆稀」（〈泛舟橫大江〉）的「望」和「觀」是很自然的感覺。「玉珂鳴戰馬」（〈洛陽道〉）藉著「鳴」這個使動動詞的用法，表現出生動的聽覺意象。「時聞連鼓響」（〈霹靂引〉）的「聞」字則加上「時」這個頻率副詞而感覺到軍情的緊迫。

表示位置、處所或物體跟平面的接觸關係等動詞也可以產生靜態的意象。「眠鬟壓落花」（〈詠內人晝眠〉）、「身眠不著床」（〈夜夜曲〉）中的「眠」即具有靜態的視覺效果。他如「無嗟坐遲暮」（〈貞女引〉）、「餘香落蕊坐相催」、「白日西落楊柳垂」（〈東飛伯勞歌〉）、「金簪鬢下垂」（〈楚妃歎〉）的「坐」、「垂」亦有同樣的功用。

（二）動態意象的造就

前已提過，近體詩的用字，其特色在於極少運用修飾語，而多運用能夠表達普遍性的慣用法，使得詩句具有親切感。如此，則表現新經驗或新感受的新用語在詩中便顯得特別醒目。一般說來，抽象或普遍性概念並不具動性，只有個體才具有動性。而近體詩中，名詞常代表抽象概念，故而缺乏動性。但是在宮體詩中，由於名詞修飾語的變化豐富，極具「殊指性」，而這「殊指性」亦帶動了動態上的時間變化，使得宮體詩能在簡短的詩歌語言中帶有動性。以下可以一些詞類的變化作例子。如：

何如明月夜，流風拂舞腰。朱唇隨吹動，玉釧逐弦搖。（〈聽夜妓〉）

「舞」字在這裡當形容詞用，描寫美女在風中婆娑起舞的姿態，宛在目前。「吹」字本為動詞，在這裡卻作名詞用，以形容吹奏出的舞曲；「吹」字突破了原來的詞類範疇。「玉釧」是指玉製的手鐲，不寫人物隨著樂曲而擺動，卻寫玉釧追「逐」著「弦」而搖動，「弦」在這裡是以部分代全體，指樂器所彈奏出的樂聲。這些詞類的轉換可悟其用字的貼切和凝鍊，由此可知新鮮的用語格外傳神、生動。

時間用語及處所用語可加強事件的具體印象。試看〈獨處怨〉的「彈棋鏡奩上，傅粉高樓中」，「鏡奩上」和「高樓中」是處所副詞，其字質關係烘托出哀怨的思婦獨自守著高樓深閨。〈霹靂引〉的「來從東海上，發自南山陽」為本詩的首聯，其主語在下一聯中才出現：「時聞連鼓響，乍散投壺光」，表示連鼓響和投壺光是從「東海上」和「南山陽」所發出。本句中「東海」和「南山」是處所用語，指出了事件發生的特殊地點。而兩聯倒裝的特殊句法，使本詩特別具有懸疑性，加強了讀者的印象。再如「黃金肘後鈴，白玉案前盤」（〈怨詩〉）中，黃金、白玉

本為極普遍的名詞意象，現被孤立於句首，而「肘後」「案前」使「黃金」和「白玉」深具殊指性。

而在詩中欲表達事件在時間座標上的分布都有賴於時間副詞的運用。「夫婿恆相伴」（〈詠內人晝眠〉）的「恆」是時間副詞，「春歸思復生」（〈春日〉）的「復」是時間副詞。他如：「新花『歷亂』開」（〈採桑〉）、「蛾眉『漸』成光」（〈春夜看妓〉）、「蘭膏盡『更』益，薰爐滅『復』香」（〈夜夜曲〉）、「『長』別披香宮」（〈明君詞〉）、「細簾『時』半捲，輕幌『乍』橫張」（〈苦熱行〉）、「遊童『時』挾彈，蠶妾『始』提筐」（〈洛陽道〉）、「侍婢『初』笄解鄭聲」、「庭前桃花飛『已』合」（〈從軍行〉）。

處所詞和時間副詞雖可在詩中表達動態的感受，但是動態聯繫功能最重要的仍屬及物動詞。及物動詞使力量的轉移由主詞傳達至賓語。前已提過的「眠鬟壓落花」、「香汗浸紅紗」，其中「壓」和「浸」這兩個及物動詞的使用，使得嗅覺（汗、花）的氣味轉化為肌膚的輕壓、濡濕，從而落實體味、花香的蠱惑。而「簾文生玉腕」描繪一種極細膩的狀態，表示美人的手上因睡壓竹簾而印上紋路，用「生」的描寫極其生動。「生」原本代表一種勃發的力量，在這裡卻是當作靜態動詞用，代替了「印」的意象。原本的讀法應為「玉腕生簾文」，蕭綱的倒裝語法，使讀者讀詩的時候會稍作停頓，形成一種阻力，而使感受加深。

〈美女篇〉的「粉光勝玉靚，衫薄擬蟬輕」，「勝」字的使用使得「粉光」突出的瑩亮了起來，有了一種脂粉的嗅覺效果和晶瑩的視覺效果。薄衫的輕盈，欲與蟬做比較，又使得刻板的衣形有了觸覺的感受。〈聽夜妓〉中「流風拂舞腰」、「朱唇隨吹動」纖腰舞動、朱唇吐納原本屬於視、聽覺的感知，而寫流風輕「拂」的腰，「隨」吹抑揚的唇卻又使視、聽覺變成具體可觸。因為音聲必須借助音波的振動，氣味必須憑風傳送，觸覺卻是直接經由軀體就能自我覺察，所以成就了觀者的擬想。

自然界力的轉移雖然表現於語法層面是主一動一賓的句式，但是常常力的轉移還牽涉到賓語在接受動作後的狀態或結果。這樣一種主一動一賓一狀態的句式，稱為包孕句。在蕭綱的詩中，我們可以舉出這樣的例子，如「寒沙逐風起，春花犯雪開」兩句都是「主一動一賓一狀態」的結構句式。「寒沙逐風起」應為「風逐寒沙起」的倒裝，風追逐寒沙而使寒沙揚起，風是主詞、逐是動詞、寒沙是受詞，起則是寒沙激揚而飛的狀態。另一句「春花」是主詞、「犯」是動作、「雪」是受詞，「開」則是春花不畏雪的冷冽而開花的狀態。「逐」與「犯」的力量從主詞投射到受詞，傳達至「起」、「開」的狀態，仍然未失力道。「綠柳逐風低」（〈洛陽道〉）的例子亦同，「綠柳」原是「逐」的受詞，卻因倒裝的關係被孤立於句首，整句的意思為：因為風的吹拂使柳樹忽而低下。

另外一種類似包孕句的詩句是為動詞一名詞一動詞一名詞的句法。如〈和人以妾換馬〉中有這樣的句子：「誰言似白玉，定是媿青驪。必取匣中劍，迴作飾金羈。」「似白玉」描寫美女的容貌皎好，同時也是下一句的主語，因為「似白玉」而成為交換良馬的禮物。此上下句的奔行造成一種無奈的悲劇感。而另一詩聯的「匣

中鉤」亦是下一詩句中的主語。或如「春色映空來，先發院邊梅」(〈採桑〉)的主語在第一句的「春色」，其動作的力量透過「發」字而傳達至院邊的梅樹。這些例子都可傳神的表達力的轉移。

如前這樣含有邏輯語句「定是」的句子，相對於並列名詞的意象用法，稱之為論斷句。論斷句較孤立語法更能顯示出緊湊的結構關係，賦予句子持續性的節奏感。在近體詩中，論斷句多置於句尾，詩人現身說法以將虛構的現實與意象拉回現實之中，並對事物親作論斷與評價。論斷句的手法是以詩人為第一人稱的主觀手法，其節奏是持續而連貫的，而所表示的時間是相對的，它的現在與過去、未來對立。如「早知長信別，不避後園輿」(〈怨歌行〉)的早將時間指向過去，而實指現在的悔恨。「只恐金屏掩，明年已復空」(〈獨處怨〉)則設想未來的情景。在宮體詩中，論斷句並非尾聯的專利，如〈春日〉中，首聯即使用奔行：「年還樂應滿，春歸思復生」。這是因為詩體的形式仍在發展之中，尚未走向定型的關係。但是即使是論斷句這樣的主觀評論，在宮體詩中仍非指向作者本身，詩人以客觀的模式呈現感官印象，並化身為桑女、織婦或憂愁的詩人，早期詩歌中詩人以藝術語言陳述內心情志的欲望¹⁶在此轉變為詩中小宇宙的主宰者¹⁷。

四、結語

中國的詩歌在很早就形成了以「言志」為主的傳統，而著重於作品中所敘寫的外在情事。宮體詩的產生卻有了種種的變型，除了音韻格式方面的實驗外，它無形中亦接受了感官性為藝術形式中的一部份。宮體詩以其特有的視覺性美感和全然客觀的畫面描寫細膩地傳遞給新審美者敏銳、細緻的感官，並以此特質長期左右梁、陳至唐初的文壇。織婦或憂鬱詩人的形象、心聲也取代了倫理的、感發的詩歌質素。

在葉嘉瑩的〈不可以貌求的感發生命—談詞的評賞〉¹⁸一文中將詞的評賞分為三類：以情意的直接感發取勝的作品，如晏、歐一類的情詞；透過思索才能體會其感發作用的作品，如碧山之流的詠物詞；另則是要從純美的角度去欣賞和體會其感發作用的作品，如溫庭筠一類唯美的艷詞。在同文中並說道：

¹⁶ 詩大序：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。」此種「言志說」是早期詩歌評論的標準。

¹⁷ 王國維在《人間詞話》中對於作者創作時對物我關係的不同態度與處理方式，將境界的表現型態分為兩種：「有我之境」與「無我之境」。他說：「有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。」王氏所舉之例子以「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」、「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」為有我之境；以「採菊東籬下，悠然見南山」、「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」為無我之境。嚴格來說，宮體詩應屬「無我之境」，因為詩人所描寫的皆是第三人稱的喜悲，作者不過是一個旁觀者，詩中人物的哀喜哀榮不過借我之手呈現。但是就這層角度來說，反而因物我的對立，更突顯出我（作者）的存在，因此宮體詩的創作態度反而便陷入應是「有我之境」的弔詭。

¹⁸ 此文收入葉嘉瑩作品集《我的詩詞道路》，(台北：桂冠圖書公司，2000年2月)

作品之衡量以感發生命在本質上的價值為主，而不當只著眼於其外表所敘寫之情事。至於作者品格之高下、性情之純駁、胸襟之廣狹，這種種現實生活之倫理價值，既原屬於作者的「能感」與「能寫」的因素之一部份，自然便也會對其作品中感發之本質中的倫理價值產生重要的影響。¹⁹

中國詩歌發展中，「詩」與「詞」本就屬於兩種不同的文學體式，然而宮體詩的內容風格卻較接近於溫庭筠一類唯美的艷詞。它沒有主觀情志的敘寫，卻偶然留下了一些作者心靈中幽眇深微地活動痕跡。因此我們對於宮體詩的欣賞必須去體會其語言美感所直接喚起的感發和聯想，如此才能更貼近於詩人創作的本質。

參考書目：

一.

1. 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983年9月1版）
2. 徐陵編，吳兆宜箋注：《箋注玉臺新詠》（台北：廣文書局，1979年5月再版）
3. 宋·郭茂倩編撰：《樂府詩集》（台北：里仁書局，1981年3月24日）

二.

1. 葉嘉瑩：《我的詩詞道路》（台北：桂冠圖書股份有限公司，2000年2月）
2. 葉慶炳：《中國文學史》（台北：台灣學生書局，1994年9月四刷）
3. 劉大杰：《中國文學發展史》（台北：華正書局，1994年7月版）
4. 周振甫：《詩文淺釋》（台北：木鐸出版社，1987年7月初版）
5. 洪順隆：《由隱逸到宮體》（台北：文史哲出版社，1984年）
6. 鄭樹森：《文學理論與比較文學》（台北：時報出版公司，1982.11.20 初版）

三.

1. 王玫珍：〈論宮體詩的評價〉，《嘉義農專學報》第37期：109—120頁（1994年）
2. 林文月：〈宮體詩人的寫實精神〉，收入《山水與古典》（台北：純文學出版社，1978年7月再版）
3. 林文月：〈南朝宮體詩研究〉，收入《澄輝集》（台北：洪範書店，1983年）
4. 高友工，劉翔飛譯：〈律詩的美典〉，《中外文學》第十八卷 第二~三期（1989年7~8月）
5. 梅祖麟、高友工原著，黃宣範譯：〈論唐詩的語法、用字與意象〉，《中外文學》第一卷 第十~十二期（1973年3~5月）。後收入《中國古典文學論叢·冊一·詩歌之部》，中外文學出版社。
6. 梅祖麟、高友工原著，黃宣範譯：〈唐詩的隱喻與典故〉，《中外文學》第四卷 第七~九期（1975年12月~1976年2月）。後收入周英雄、鄭樹森合編《結構主義的理論與實踐》，黎明文化事業公司。亦見黃宣範著：《翻譯與語意之間》，聯經出版社。
7. 鄭毓瑜：〈由話語建構權論宮體詩的寫作意圖與社會成因〉，《漢學研究》第13

¹⁹ 《我的詩詞道路》，p45。

卷第 2 期：259—274 頁（1995 年 12 月）