

文法與詩中的模稜

梅 祖 麟

目 錄

- 第一章 文法學導論 (一)從變換律語法看模稜句子。(二)模稜的程度和句法的可能性
- 第二章 唐詩律絕中的模稜和假平行。(一)詩中模稜現象的重要性。(二)幾種兼備倒裝式的模稜詩句。(三)變換律語法的優點。(四)使動式和詩中的因果關係。(五)意動式和詩中的真偽。(六)律絕詩句中的假平行。
- 第三章 詩詞中其他的模稜現象。

第一章 文法學導論

第一節 從變換律語法看模稜句子

本文的主要目的是說明模稜在唐詩中的藝術作用及其文法基礎。「模稜」兩字，見於唐書蘇味道傳「決事不欲明白，誤則有悔，模稜持兩端可也。」而本文所要討論的模稜，就是語言中文法或語意兩種可能同時存在，而不可決擇的現象。「曖昧」和「模稜」意義相近，但「曖昧」總帶着作了某種不可告人的壞事的涵意，表示不善，而照現代文學批評的看法，模稜是造成詩中深邃意境的一種基本因素，所以和「曖昧」的涵意不合。「雙關」通常是指由同聲字所造成的模稜，同時又有諷刺，俏皮，幽默那類較狹的涵意，包括的範圍也不如「模稜」那樣廣泛。自然，模稜也有人認為是應該避免的語病，但現代漢語中似乎沒有更恰當的語詞，只好暫且用他。

關於模稜在詩中的作用，本文的基本觀點導源於安普生模稜的七型①一書，同時又因為杭士基的變換律語法②，正可以解釋文法中何以有種種模稜現象，所以就結合這兩種理論，用來分析律絕詩句。所分析的現象，除了模稜之外，還有文法上的假平行。其實模稜和假平行，是一個問題的兩面。我們要說明模稜於唐詩中的存在及作

用，最好以對仗的一聯爲分析單位。其原因在此：由於詩句的簡鍊濃縮，若是以單句爲分析單位，幾乎大部份的句子都可能有幾種文法構造，然而這些可能的句法，有些只存在於一聯中的一句而不存在於他句。用對仗的一聯作分析單位，其目的就在淘汰無中生有的模稜，而選擇爲詩的對仗結構所容許的真正的模稜，換言之，我們初步所採取的方法是儘量使對仗的一聯有平行的文法結構，再從這些平行的文法結構中找出模稜現象。但是還有一些傳統詩律認爲必須平行對仗的詩句，例如律詩的頷聯和頸聯，在我們仔細分析之下，會發現其表面文法 (surface grammar) 雖平行，其語意及基底文法 (deep grammar) 却不完全平行或完全不平行，這種現象就是文法上的假平行。而模稜與假平行之所以爲同一問題之兩面，第一是兩種現象都出現於對仗的一聯，第二是我們的分析原則是儘量使一聯有對仗的結構，而模稜與假平行都出現於此原則之下，第三是從變換律語法的觀點看來，此兩種現象導源於同一種文法結構的組成過程。

Ambiguity (模稜) 這一個詞，安普生還用更廣義的用法。照他的解釋，一個語言成份，只要在詩中有幾種作用，都可以算作 ambiguity ③。所以廣義的模稜，其實包括一切詩語的示意作用。本文的第三章要從字形，字義，構詞，典故各方面看廣義的模稜在中詩中的呈現。所以整個來說，本文以安普生爲出發點，再比較詳細地觀察文法模稜這個現象，最後再舉些和模稜的七型相似的例子來說明新文學批評的觀點。

以上大略地說明本文的論旨和觀點，現在要開始介紹變換律語法。

本文的題目就是文法模稜的一個例子，可以當「(文法) 與 (詩中的模稜)」講也可以當「(文法與詩中) 的模稜」講，這句話在文法上的模稜是由於仿語結構 (phrase structure)，趙元任先生在「國語中的模稜」④舉過兩個很有意思的例，「非法國大將選出」可能讀作「(非法) 國大 (將選出)」，也可能讀作「非 ((法國) (大將)) (選出)」；「凡是做目的字」趙先生起初以爲是「凡是做 (目的) 字」，其實是「凡是 (做目) 的字」。斷句的模稜也可以歸在這一類裡。

除了仿語結構所造成的模稜以外，還有因爲變換來源 (transformational source) 不同而造成的模稜，趙先生在同文中舉過一個例：

芝蔴大的燒餅

簡單地說，這句話的來源或者是「像芝蔴那麼大的燒餅」，或者是「有大芝蔴的燒餅」（當然還有別的說法，不管這句話是那種意義，仿語結構總是（名詞—形容詞—的一名詞））再舉一例⑤：

(1) 張三這傢伙倒挺容易巴結的啊！

(2) 張三這傢伙倒挺熱心巴結的啊！

(1)可以換成(3)「要巴結張三這傢伙倒挺容易的啊！」，(2)可以換成(4)「張三這傢伙倒挺熱心巴結（上司）的啊！」。 (1)和(2)的仿語結構完全相同；兩個「張三」都是主語，「容易」和「熱心」都是形容形，都修飾「巴結」。但是(1)和(2)的語意結構不同，在語意的層次上，(1)的「張三」是目的語，(2)的「張三」是主語。可是(3)和(4)就沒有文法和語意兩個層次上的參差了，(3)的「張三」在文法上和語意上都是目的語，(4)的「張三」在文法上和語意上都是主語。變換律語法管(1)跟(2)這類句子的仿語結構叫表面結構(surface structure)，管(3)跟(4)這類的叫基底結構(deep structure)，同時也認為只有基底結構才能真正代表一句話的語意結構。用我們的話說，(1)和(2)的關係是文法上的假平行。

以上兩類例子說明詞類結構不能完全決定仿語結構，仿語結構也不能完全決定變換結構，在文法理論上佔極重要的地位。

要說明一句句子的句法模稜幾可，有兩個法子，是文法學家常用的。

(甲) 換言法。也就是我們上面所用的，換幾句話來把這句話的幾個並存的意義分別敘述。要是不但能找出這句話幾個不同的來源，而且能一步一步地用通律來說明怎樣從不同的變換來源變到變換結果，那就是變換分析。下面討論律絕詩句，大部份用的是變換分析，但是有時因為對變換通律了解得不够清楚，只好粗枝大葉地用換言法。

(乙) 比較法。就是把摸稜的句子放在不摸稜或者不太摸稜的句子旁邊，從比較中顯示文法的結構⑥。

(1) 指頭粗的油條

(2) 芝蔴大的燒餅

(3) 肉餡多的餃子

(2)跟(1)一起讀是「像芝蔴那麼大的燒餅」，跟(3)一起讀是「有大芝蔴的燒餅」（或者芝蔴比較大的燒餅）。原因是(1)只可讀作「像指頭那麼粗的油條」，(3)只可讀作「有很多肉餡的餃子」。這種語言因素互相吸引的現象極為普遍，我們剛看到的可以算是句法的一個例，以後（第三章）還要看到與字形，語意、構詞、上下文有關的例。

比較法說穿了就是給句子配對。作文法分析往往得臨時給句子找對，作詩詞分析却有不少現成的對，尤其是近體詩，一聯中互相對仗的上下句，是分析文法和語意的基本單位，最適用於用比較法，而前人注譯詩句最慣用的就是換言法。所以我們把文法學的換言法（包括變換分析）和比較法借用到舊詩的分析，乍一看像是故意標新立異，其實只是極自然地把原有的方法推進一步，再和新的文法觀點配合而已。

然而我們用新的文法觀點來看舊詩，也不只是新瓶子裝舊酒。一般說來，我們對任何一句詩有所了解，一定對這句詩的文法也有所了解（當然這種了解不必是自覺的），反之，要是一句詩的某種解釋和這句詩的文法毫不符合，這種解釋決不會抓住詩意，所以文法分析可以用來審核舊注的切當性。還有些時候我們對一句詩茫茫然不知所云，在這種情形下，我們可以用變換分析先找出這句詩句法的幾種可能，再個別地考慮這幾種句法是否可以成立。這種以文法為主，意義為輔的解詩法比較自由，偶而亦能對詩意有所啓發，而注意文法同時也會注意到文法在詩中的效果，這是過去詩評家最忽略的一點，也是現代文法學對詩學最有幫助的一方面。

第二節 模稜的程度和句法的可能性

我們上面說「指頭粗的油條」只可讀作「像指頭那麼粗的油油條」這句話是有語病的。比方說有個黑店，賣的油條每個裡頭都夾着一根手指頭，有粗有細，粗的就是「指頭粗的油條」，所以這句話還有一個意思，「有粗指頭的油條」（或者「指頭比較粗的油條」）。

「這樣解釋未免太牽強罷！」我完全同意。所謂「牽強」就是說這樣解釋所憑依的句法可能性不高。設若一句話有兩個句法，而其中一個的可能性不高，這句話的模稜程度也不高。譬如「非法國大將選出」解釋成非「（法國）（大將）（選出）」的可能性不甚高，所以這句話的模稜程度也不甚高。

再重新看「芝蔴大的燒餅」和「指頭粗的油條」。這兩句話都有兩種句法：(A)「像甲甲那麼乙的丙丙」和(B)「有乙甲甲的丙丙」，而(A)的可能性都比(B)大，下面的寫法代表這種關係。

(1) 指頭粗的油條

(1A) 像指頭那麼粗的油條

(1B) 有粗指頭的油條

(2) 芝蔴大的燒餅

(2A) 像芝蔴那麼大的燒餅

(2B) 有大芝蔴的燒餅

我把一句話的兩種（或幾種）句法用括弧寫在那句話的下面，可能性高的居上，可能性低的居下，我管可能性最高的叫第一義，其次的叫第二義，以下類推。

還有一點值得注意的，我們以上排定句法的名次只是就句子本身而論，儘量不顧他的語言環境，這倒不是說一句話沒有語言環境，而是說所考慮到的只是一般的，沒有差別性的語言環境。有了特殊的語言環境，往往第一義和第二義次序顛倒，例如把「芝蔴大的燒餅」和「肉餡多的餃子」並列，就會出現這樣的情形：

(2) 芝蔴大的燒餅

(2A') 有大芝蔴的燒餅

(2B') 像芝蔴那麼大的燒餅

(3) 肉餡多的餃子

((3A) 有很多肉餡的餃子)

把(1)和(3)並列，再刪去黑店那段想入非非的解釋：

(1) 指頭粗的油條

(1A) 像指頭那麼粗的油條

(3) 肉餡多的餃子

((1B) 有很多肉餡的餃子)

結果是文法上的假平行，同時又因為這一聯「六言詩」有對仗的形式結構，文法互相吸引有湊齊一致的趨勢，這種趨勢又沒有完全平行的結構作終點，於是產生不和諧

的效果，下面討論律絕中的假平行，也會遇到同樣的因果關係。

我們分析律絕詩句，原則上也可以先不顧上下文，找出各種可能的句法，按句法的可能性排列名次，然後再看在上下文的環境內名次改變了沒有。實際上我們沒有這樣做，原因是：第一、這種方法累贅而佔篇幅，第二、大部份的例子不需要解釋，讀者就可以知道我們所謂的第一義、第二義是指詩句本身而言還是指在整首詩裡的意義。只有說明由假平行所產生的不和諧的效果，才偶而分開兩段來解釋。

第二章 唐詩律絕中的模稜和假平行

第一節 詩中模稜現象的重要性

這一章的目的是要說明律絕詩句中文法模稜的種種現象。使動式兼倒裝式的詩句是律絕中文法模稜的一大類，有些「順裝式」同時又是倒裝式，還有些使動式的詩句有意動式的含義，簡單的判斷句和名詞句也有暗喻的用法。我們指出這些模稜現象之後，還要進一步討論文法模稜在詩中的效果。既然談到詩中的效果，討論的中心已經出了純粹文法的領域而牽涉到美學和哲學上的問題。所以這一章其實有三段，前一段是文法分析，當中一段是從美學和哲學的觀點去看模稜句法在詩中的作用，也有一小部份是文法分析，最後一段是律絕詩句中的假平行，同時也要討論一些詩律學的一般原則。

我們對模稜現象這樣重視，是針對着過去詩學對模稜的輕視甚至於敵視，過去有一種相當普遍的看法（當然也有例外），認為一句詩只可以有一種正確的講解，而這種「一句一義」說在詩詞文法學的表現，可以以王力先生的漢語詩律學⑦為代表，以後我們會具體地指出王力在這本書裡的理論前提，就是一句詩只可能有一種文法結構。而我們之所以反對「一句一義」的看法有兩個理由：(1)從文法理論去看，「一句一義」看法的毛病在認為句法結構可以決定一句話的整個文法結構，我們在「文法學導論」一章中已經指出，句法結構確定後，一句話還可以有變換層次的模稜，有了律絕的種種例子，更可以從舊詩中證實變換律語法的正確。(2)從新文學批評⑧去看，「一句一義」說既忽略詩中文法模稜的現象，自然不能體會模稜句法在詩中所造成的意境，結果是把詩中濃密而複雜的情緒沖淡且簡化。換言之，忽視文法模稜的現象，在

文法學上和文學批評上都是有毛病的，而這兩種毛病又互為因果。

我們還可以從律絕的歷史發展方面提出重視文法模稜的理由。詩到了盛唐，可以說是登峯造極；而一種藝術形式到了登峯造極狀態，往往同時有顯著形式化的趨勢；所謂形式化，就是減少模倣現實的一面，同時強調語言因素之間相互的關係。我們從聲律的講究，詞序詞性的高度自由，感情意境的凝鍊，都可以看出來這種形式化的痕跡。而因為近體詩的語言簡鍊而高度形式化，所以日常語言中本有的模稜成份就益加增強，同時為了要用簡鍊的五言或七言表達深邃而高度集中的情境，就不得不有意或無意的利用語言的模稜功能。所以我們這樣重視詩中的模稜現象固然一方面是受了西方現代思潮的影響，一方面還是以近體詩本身的特性為基礎的。

也許有人認為要說明模稜在唐詩中的重要性，還需要找出證據來證明唐代詩人常常故意用模稜的詞句，因而確定我們所注意到的現象並非杜撰，而實為詩人的本意。我覺得這種論證雖可使我們對詩人寫詩時的經驗和態度有所了解，但並非我們理論中所不可缺少的一環。詩人做詩時的用意^⑨和所做詩的好壞只有間接的關係；很顯明的，大多數詩人做詩的用意是做首好詩，然而我們決不會因為知道詩人的用意是好詩就說所做的詩好；「心有餘而力不足」可以形容一切不成功的詩。而我們衡量一首詩唯一的方法就是看脫離詩人筆下而客觀存在的詩是好是壞。同樣的，却使我們知道某詩人蓄意要用模稜的詞句，然而若是在詩中找不到模稜的藝術作用，我們還是不能承認他所故意要造成的模稜在詩中存在。反過來看，若是有一首詩，當我們察覺詩中的模稜，就能體會到其深邃的意境，認定此詩是千古傑作，若是詩人告訴我們作詩時並無此用意，我們對詩人自我的報告也不必特別重視。換言之，對詩中的模稜而言，價值和存在兩者合而為一；一種模稜，只要有藝術作用，有文法基礎，我們不得不承認其存在，若是更能證明詩人有此意圖，當然最好，若是不能證明，對就詩論詩而言，也無關緊要。

第二節 幾種兼備倒裝式的模稜詩句

王力在 255 頁上「倒裝法」「主語倒置」一項下舉了四個例；

- (1) 春日繁魚鳥，江天足菱荷（杜甫暮春陪李）。

（江天菱荷足，春日魚鳥繁）

(2) 夜足霑沙雨，春多逆水風（杜甫老病）

（夜則霑沙之雨足，春則逆水之風多）

(3) 竹喧歸浣女，蓮動下漁舟（王維山居秋暝）

（蓮動漁舟下，竹喧浣女歸）

(4) 壺簪喧櫓馬，列炬散林鴉（杜甫杜位宅）

（壺簪櫓馬喧，列炬林鴉散）

這四個例只有(3)可以算是純粹的倒裝式，其他(1)和(2)還可以照原文的詞序讀，而(4)另有使動式的讀法，所以(1)、(2)、(4)都是兼備倒裝式的模稜詩句。現在先談(4)。

(4) 的上下兩句都有明顯的因果關係，這種關係用文法表現就是。

壺簪使櫓馬喧，列炬使林鴉散。

「壺簪」⑩和「列炬」是動賓結構的小句 (minor sentence)，再用作使動式的主語，和此聯同型的還有

鑿井交機葉，開渠斷竹根⑪（杜甫絕句六首之一）

（鑿井機葉交，開渠竹根斷）

鑿井使機葉交，開渠使竹根斷）

此外還有一型，前二字不是動賓結構，而是主謂結構，例如：

泥融飛燕子，沙暖睡鴛鴦⑫（杜甫絕句二首之一）

（泥融燕子飛，沙暖鴛鴦睡）

泥融使燕子飛，沙暖使鴛鴦睡）

竹高鳴翡翠，沙僻舞鸚鵡（杜甫絕句六首之二）

（竹高翡翠鳴，沙僻鸚鵡舞）

竹高使翡翠鳴，沙僻使鸚鵡舞）

以上是兼備使動和倒裝兩式的模稜詩句。

現在再談(1)、(2)。我認為(2)「夜足霑沙雨，春多逆水風」照原來詞序讀比照倒裝式讀更通順，(1)「春日繁魚鳥，江天足菱荷」則介乎兩者之間。「夜」「春」「春日」「江天」是時地名詞，而時地名詞作主語在文言和白話中都極為普遍，尤其(2)的「夜」「春」是單音節詞，倒裝成「夜霑沙雨足，春逆水風多」後，兩個首字就顯得孤

零無靠，王力特別在這兩句裡添個「則」字，是很值得玩味的。「春日」「江天」既是雙音節詞，倒裝後無不通順之感，所以我認為(1)比(2)倒裝式的可能性強些。

我們還可以從另一方面證明有「多」「足」「繁」這類字的詩句不一定是倒裝句。若是把「萬里悲秋常作客，百年多病獨登臺」（杜甫登高）也倒裝，結果是「萬里秋悲常作客，百年病多獨登臺」，後者之不通順，自不待言。

我們現在管照原來詞序的讀法叫「中性式」⑬，以「夜足霑沙雨，春多逆水風」為例，中性式的基底結構之可能有三：

- (I) 夜足霑沙雨，春多逆水風。
- (II) 夜足有霑沙雨，春多有逆水風。
- (III) 夜足於霑沙雨，春多於逆水風。

(I)認為本身就是基底結構，(2)加「有」字，(3)加「於」字。這三種說法都可能對，而我比較傾向於(III)，理由如下。

「夜足霑沙雨，春多逆水風」的表面結構是

(×) 名詞 + (形容詞 + 名詞)

有一種相當普遍的看法⑭。認為若是形容詞在名詞之前而不修飾名詞，只有三種可能，即使動式、意動式、和倒裝式。我們上面已經有中性式的第四種可能，現在再看上古語法裡的三個例

- (1) 是故君子遠庖廚也。
- (2) 叟不遠千里而來。
- (3) 道不遠人，人之爲道而遠人，不可以爲道。

(1)是使動，(2)是意動，(3)的「道不遠人」使動、意動、倒裝都不是，而是我們所謂的中性式。用邏輯的眼光來看，「遠」是關係詞，用白話來說是「道跟人離得不遠」或者「道不要跟人離得遠」。有了這番討論，我們可以把「中性式」的定義再說得詳細些。

若是一句話的結構是(×)，而這句話既不是使動式，也不是意動式，也不是倒裝式，這句話又沒有真正的被動式，所以也不是形容用作及物動詞，那麼這句話的句法叫中性式，在這句話裡當動詞用的形容詞也叫中性式。

再看幾個含有「遠」、「近」、「足」、「多」的句子的基底結構

- (1) 道不遠於人——道不遠人。
- (2) 江清月近於人——江清月近人（孟浩然宿建德江）。
- (3) 夜足於霑沙雨 夜多霑沙雨。
 →
春多於逆水風 春多逆水風。
- (4) 足於食，足於兵——足食，足兵。

(4) 原出自論語「子貢問政，子曰『足食，足兵，民信之矣』」。上面四個例子，都是中性式，加「於」字都講得通，這就是我們傾向於（Ⅲ）的理由，而這裡的「於」字相當於英文“in, to, from”這一類的介詞（preposition）：「遠於」，“far from”；「近於」，“near to”；「足於」，“sufficient in”；「多於」，“abundant in”；。然而我們既無法提出更有力的理由來推翻（Ⅰ）及（Ⅱ），並且中性式還可能有兩種不同的基層結構，就是「多」「足」等加「有」字，屬於中性式的（Ⅱ）型，「近」「遠」等加「於」字，屬於中性式的（Ⅲ）型，此外還可能另有其他的基底結構。所以我們雖然經過這番考慮，對中性式的基底結構還不能下確定的結論，這也是上面給「中性式」只下了反面定義，而沒有下正面定義的原因。

不過我們還是可以斷定(1)句法中有中性式一格，包括「多」「足」「繁」「遠」「近」等字，(2)無論中性式的基底結構是(I)、是(II)、還是(III)，在變換過程中不用倒裝法，所以歸根結底「夜多霑沙雨，春多逆水風」和「春日繁魚鳥，江天足菱荷」這兩聯都是倒裝式兼中性式的詩句。

我們已經舉出了三對例子來說明文法摸稜的現象，以後還會看到其他樣式的摸稜，乘此機會，可以具體地說明我們和王力在文法觀點上的分歧。不過要預先申明一句，王力此書，材料豐富，敘述詳盡，對詩律學的貢獻是不可泯滅的，我們以下要對王力作個比較直率的批評，並不是要抑低該書的價值，而是希望介紹一些新的文法觀點，來分析這些已經整理好的材料，因而更加提高該書的價值。

王力在 208 頁討論

盍簪喧櫓馬，列炬散林鴉。

他說「後三字雖似謂語形式，實則爲句子形式倒置者。」照我們的看法，後三字是使

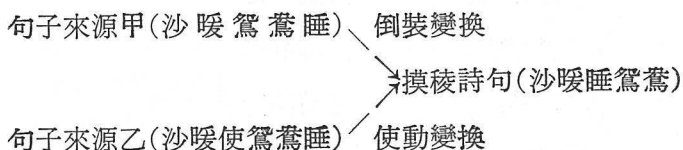
動式的謂語，同時也是句子形式倒置者。王力在 214 頁討論

夜足霑沙雨，春多逆水風。

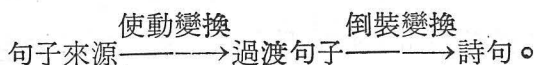
他說「雖似包孕在目的語的地位，其實是包孕在主語的地位」王力這句話的意思是說「霑沙」（或「逆水」）包孕在「雨」（或「風」）之內，「雨」（或「風」）雖似目的語，其實是主語。照我們的看法，「雨」（或「風」）是中性式的目的語，同時也是倒裝式的主語。王力書中「雖似……其實」這樣的話不勝枚舉，而其背後文法理論似乎是：一句詩表面上也許有兩種結構，底子裡只可能有一種。我們的看法正相反：一句詩表面上也許只有一種結構，底子裡却可能有兩種以上的結構。

第三節 變換律語法的優點

以上兼備使動式和倒裝式的詩句用圖解來說明是這樣的：



現在要看另一種詩句，其句法之一的形式是



這兩種詩句雖然都有使動和倒裝的成份，但一個是異源同流型，一個是一先一後型，從這個例子，更可以看出來用了變換分析可以怎樣簡單而有系統地解決一些王力所不能解決的問題。

王力 220 頁分析以下三聯認為結構是「前三字為句子形式，後二字為名詞語」

- (1) 泉聲咽危石，日色冷青松（王維過香積寺）
- (2) 亂雲低薄暮，急雪舞迴風（杜甫對雪）
- (3) 煙霜淒野日，稊稻熟天風（杜甫自瀼西）

261 頁「省略法」「省略謂語」一項下又有這條：

泉聲咽危石，日色冷青松。

（危石阻水泉聲咽，青松蔽空日色冷。）

可見王力認為(1)的句法是省略和倒裝的連用，對(2)、(3)兩句的分析想來也是大同小異。

王力對(1)的了解是對的。「危石阻水泉聲咽，青松蔽空日色冷」其實是因果式；「危石阻水」是「泉聲咽」之因，「青松蔽空」是「日色冷」之因。俞陛雲詩境淺說 8頁亦作同解，「五句言山泉遇危石阻之，乃吞吐盤薄而下，以咽字狀之，六句言烈日當空，而萬松濃蔭，但覺清涼，以冷字狀之。」

我們用變換分析、可以很自然地得到以上的解釋：

危石使泉聲咽	危石咽泉聲	泉聲咽危石
	使動變換	倒裝變換
青松使日色冷	→ 青松冷日色	→ 日色冷青松

用同樣公式可以解釋另外兩個例：

薄暮使亂雲低	薄暮低亂雲	亂雲低薄暮
	使動變換	倒裝變換
迴風使急雪舞	→ 迴風舞急雪	→ 急雪舞迴風
野日使煙霜淒	野日淒煙霜	煙霜淒野日
	使動變換	倒裝變換
天風使稂稻熟	→ 天風熟稂稻	→ 稂稻熟天風

變換分析和王力相較之下，前者顯然優於後者。第一、唐詩中有使動和倒裝兩式是衆所公認的，我們所用的分析只是把不成問題的通律略加引伸而已。第二、王力自己已經承認「所省略了的動詞是什麼，很難確定」（260頁），「很難確定」的緣故是全憑文法學家的主觀判斷，而先增文再刪文的辦法無啻於給自己添麻煩。第三、這種「增文解經」法可憑各人的高興隨便使用，舉個最極端的例，王力在「使動式」一項下給了兩個例（254頁）

疎鐘清月殿，幽梵靜花臺。（儲光義苑外至）

驟雨清秋夜，金波耿玉繩。（杜甫江邊星月）

如果我們模倣王力分析「泉聲咽危石」的辦法，結果是：

月殿寂寞疎鐘清，花臺淒涼幽梵靜。

秋夜寂寞驟雨清，玉繩淒涼金波耿。

於是我們發現這兩聯也是「前三字爲句子形式，後二字爲名詞語」，語法是省略謂語和倒裝連用。這顯然是不合理的，然而又有什麼法子避免增文解經的濫用呢？

現在應該指明我們以上用的「倒裝」其實是指兩種變換，一個是顛倒主語和謂語（「竹喧歸浣女」），一個是交換兩個名詞（「泉聲咽危石」），這兩個倒裝的公式是：

(X) 倒裝變換甲

結構分析：X—名詞—不及物動詞—Y

1 2

結構變化：1 2 → 2 1

(X') 倒裝變換乙

結構分析：X—名詞₁—使動動詞—名詞₂—Y

1 2 3

結構變化：1 2 3 → 3 2 1

「X」「Y」代表句子中其他的前後成份。(X)用在「竹喧浣女歸」上，「竹喧」是X，Y沒有，「浣女」是1，「歸」是2；顛倒1和2的次序，結果得「竹喧歸浣女」。(X')用在「迴風舞急雪」上，X和Y都沒有，「迴風」是1，「舞」是2，「急雪」是3；交換1和3得「急雪舞迴風」。

王力書中，「增文解經」幾乎可以算是一貫作風。「省略法」「略謂語」項下還有兩個例（261頁），我們抄錄在下面，同時用變換律語法重新分析：

春浪櫂聲急，夕陽花影殘。（白君易渡淮）

（春浪方生，櫂聲遂急；夕陽轉淡，花影漸殘。）

香霧雲鬟濕，清輝玉臂寒。（杜甫月夜）

（香霧初濃，雲鬟以濕；清輝既滿，玉臂亦寒。）

王力增文而揭露前二字和後三字的因果關係，用意是對的。但是加了「方生」、「轉淡」、「初濃」、「既滿」這幾個字，原詩空靈之氣全失。用變換分析可以收到同樣的效果，同時避免這種累贅的猜測。

(Y) 「使」字省略

結構分析：名詞₁—使—名詞₂— $\left\{ \begin{array}{l} \text{不及物動詞} \\ \text{形容詞} \end{array} \right\}$

1 2 3 4

暖」是主謂結構的句子，「睡」是不及物動詞；「香霧使雲鬟濕」的「香霧」是名詞，「濕」是形容詞，所以在「主語——使——目的語——補語」的形式中，主語和補語的種類都不至一個，下面比較複雜的公式就是爲了把我們所見過的各種主語和補語都包括進去：

(Z) 形成「使」字句

結構分析：

句子一： { (a) 名詞₁
 (b) 名詞₁ — {不及物動詞
 形容詞}
 (c) 及物動詞——名詞₁ } ——使——名詞₂——補語

1
2
3
4

句子二：

	(d) 形容詞
名詞 ₃	(e) 不及物動詞
	(f) 形容詞——名詞 ₄

5 6

條件： $3=5$

結構變化： $(1\ 2\ 3\ 4; 5\ 6) \longrightarrow (1\ 2\ 3\ 6)$

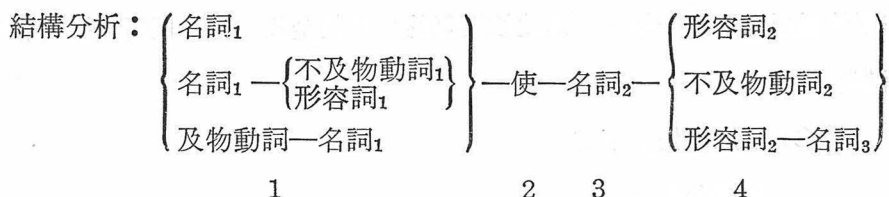
1 是主語 (NP)，包括名詞和句子兩類，句子又包括 (b) 和 (c) 兩類；6 是謂語 (VP)，在「使」字句內作補語，包括 (d)、(e)、(f)；(f) 是中性式。下面的例是爲了說明這個公式的意義。

- (1) 香霧使雲鬟濕。 (a,e)
- (2) 泥融使燕子飛。 (b,e) , (b 用不及物動詞)
沙暖使鴛鴦睡。 (b,e) , (b 用形容詞)
- (3) 列炬使林鴉散。 (c,e)
- (4) 雪盡使馬蹄輕。 (b,d)
- (5) 江清使月近人。 (b,f)

上面寫「使」字省略的公式時只顧到王力在省略法一項內所舉的兩個例，後來不但另外添了四個有因果關係而省略「使」字的詩句，又發現使動式也用使字省略，要

顧到的現象既增多了，公式也該重寫，以便和 (Z) 看齊：

(Y) 「使」字省略 (訂正版)



結構變化：1 2 3 4 → 1 3 4

其實 1 裡的一大套都可以用主語代表，而把主語中的各種可能結構交給 (Z) 管，不過主語的層次和其他的分析成份不同，要是畫個樹型圖解 (tree diagram) 排印又不方便，所以只好累贅一點了。

這四個公式應用的次序是：

- (1) 形成使字句 (Z)
- (2) 「使」字省略 (Y)
- (3) 倒裝變換甲 (X)
- (4) 倒裝變換乙 (X')

(1) 是必用包接變換 (obligatoy embedding transformation)，(2)、(3) 是可用單條變換 (optional singulary transformation)，照變換律語法的一般通則和我們以上對實例的解釋，(1) 都該排在 (2)、(3) 之前。(4) 其實是屬於詩語的一條特別規律，按照現代語法學家的一般看法，有關風格、修辭、詩語的特殊規律一律排在「通常語言」的語法之後，所以 (4) 也排在最末。

現在可以把這兩節所討論過的現象作個總結。

- (1) 倒裝甲

竹喧浣女歸 → 竹喧歸浣女

- (2) 「使」字省略

春浪使櫓聲急 → 春浪櫓聲急

- (3) 「使」字省略，倒裝甲（等於使動）

沙暖使鴛鴦睡 → 沙暖鴛鴦睡 → 沙暖睡鴛鴦

(4) 「使」字省略，倒裝甲，倒裝乙

危石使泉聲咽→危石泉聲咽→危石咽泉聲→泉聲咽危石

以上我們用三個公式，分析了四種句法，目的是顯示各種句法之間的關係，藉此說明變換分析能使整個文法更簡單而有系統。再者，律絕詩句中省略虛字是常見的現象^⑭，王力在「省略法」（257頁以下）中所舉的例，虛字就居其泰半（「於」、「則」、「而」、「是」、「如」、「似」等），而到現在為止，我們所添的字，只限於一個虛字（「使」），這和其他省略虛字的趨勢符合，同時也王力那種憑主觀判斷增實字的方法有個基本原則上的差別。

還有兩點需要說明。第一、我們認為變換來源中有「使」字的詩句，作別種添虛字的解釋並無不可；以「沙暖睡鴛鴦」為例，「沙暖而鴛鴦睡」、「因沙暖而鴛鴦睡」、「沙既暖而鴛鴦睡」、「沙暖則鴛鴦睡」等等和「沙暖使鴛鴦睡」在意義上大致相等，而選擇任何一種結構來作此句的解釋，同時用同樣的結構來解釋其他句法相當的詩句，我們仍舊可以凸出各種句法之間有系統的關係。而為了說明「因……而」、「既……而」、「……則……」、「……而……」等等的關係，用變換律又是最恰當不過的。第二、用「使」字所表達的因果關係，範圍相當廣，至少包括亞里士多德所謂的造成的因（efficient cause）和最後的因（final cause）兩種，例如「沙暖睡鴛鴦」大概屬於前者，而若是我們認為燕子飛是因泥融後要尋泥以作窠，那麼「泥融飛燕子」就屬於後者了。

此外還有一種詩句，表面上像是和省略「使」字一型（有的還聯帶倒裝），其實所省略的是使我兩字，例如：

(1) 感時花濺淚，恨別鳥驚心。（杜甫春望）

（感時花使我淚濺，恨別鳥使我心驚）^⑮

(2) 雲想衣裳花想容。（李白清平調）

（雲使我想（她的）衣裳，花使我想（她的）容貌）

王力在254頁把(1)叫使動而解釋成「花使淚濺，鳥使心驚」，用意不能算錯，不過他把這種加「使我」的使動和通常所謂的使動混為一談。關於這類句子，第六節還有更詳細的討論。

第四節 使動式和詩中的因果關係

第三節有些詩句的分析只做了一半，例如我們說過「泉聲咽危石，日色冷青松」是「危石使泉聲咽，青松使日色冷」，其實這聯還可以讀作方位式：

泉聲咽於危石（之上），日色冷於青松（之間）。

第二節裡的「泥融飛燕子，沙暖睡鴛鴦」我們說是使動兼倒裝，而倒裝式再說得清楚一點是時間式：

泥融之際燕子飛，沙暖之時鴛鴦睡。

時間式和方位式可以通稱為時地條件，意思就是在某種時地情況下所發生的事。使動式的語意是因果關係。以上所討論過的詩句十九兼備這兩種句法，因此在第二節和第三節作文法分析找出這類模稜句子之後，現在要進一步討論兩個互相關連的問題：(1)這種兼備時地條件和因果關係的句子在詩中產生怎樣的効果？(2)我們讀詩時應該拿那種句法為主？既然談到詩中的効果，討論已經出了純粹文法學的領域，而牽涉到美學和語言哲學上的問題，這節的題目一半是「使動式」，一半是「詩中的因果關係」就是要指明我們以前是以文法的觀點去看詩，現在要用詩的觀點去看文法。

這一節雖然是站在美學和哲學的立場，然而把問題的大意說清楚後，我們還是要回到實例分析，從實例中再漸漸引出這些原則性的問題。

照以上的分析，「泉聲……日色……」句已經有兩種句法，另外一個最不易接受而同時最富有詩意的讀法是

泉聲使危石咽，日色使青松冷。

上句是擬人，泉聲使危石幽咽作響。下句乍一看似乎與常理衝突，因為日光通常使物事暖熱，但作這樣驚人之語，正可凸出香積寺的幽遠僻靜，杜甫的「感時花濺淚，恨別鳥驚心」用的就是這種筆法。總結以上的討論，這聯有三種句法，即方位式、使動式、使動倒裝式。

「亂雲低薄暮，急雪舞迴風」的文法結構相同，所以也有方位、使動、使動倒裝的三重模稜。唯一需要說明的是第三式

亂雲使薄暮低，急雪使迴風舞

這兩句都違背常理，尤其是下句，平常的因果關係是迴風使急雪舞，可是這種却把因

果顛倒。然而這種詞序的錯綜，正可暗示杜甫當時心境的紊亂。

上面引出兩個問題，一個是詩中因果關係的錯綜，這個問題暫時壓下不談；另一個問題是條件和因果並存而產生的效果，這種現象因為出現的次數相當多，我們希望能找到一個通盤的解答。

所謂條件包括的範圍極廣，有的是方所，例如「泉聲咽危石，日色冷青松」；有的是時間，例如「亂雲低薄暮」；有的只好概括地叫情況，例如「細雨魚兒出，微風燕子斜」、「急雪舞迴風」、「春浪擢聲急」、「夕陽花影殘」；而條件除了用名詞表達之外還可以用主謂式的句子，例如「泥融飛燕子，沙暖睡鴛鴦」，另外還可以用動賓結構的句子，例如「壺簪喧櫓馬，列炬散林鴉」；而因果關係除了用簡單句（simple sentence）和複雜句（complex sentence 例如「泥融飛燕子」）表達以外，還可以用複合句（compound sentence），例如王力 261 頁認為是省略謂語的兩個例

勳業頻看鏡，行藏獨倚樓。（杜甫江上）

（勳業尙餘，頻看鏡以自惕；行藏未定，獨倚樓而深思）

池水觀爲政，廚煙覺遠庖。（杜甫題新津）

（池水靜涵，藉觀爲政之術；廚煙遙裊，深覺遠庖之仁）

「池水」、「廚煙」是條件，「尙餘」、「未定」指時間，所以也是條件，而這兩聯又可看作複合因果句：（看作使動式也勉強能通）

（因（思）勳業而（使我）頻看鏡，爲（思）行藏而（使我）獨倚樓）

（因（見）池水而觀爲政，因廚煙而覺遠庖（之仁））

上面所有的例句，都有因果和條件兩種解釋的可能，這正是目前問題的焦點。

有些詩句所以成爲千古傳誦的名句，是由於體察的細緻，能看到景物的特點，抓到景物的特點來寫。杜甫的「細雨魚兒出，微風燕子斜」，王維的「泉聲咽危石，日色冷青松」，是最顯明的例子。而體察的細緻，無非是看到尋常人所忽略的因果關係，擺到詩裡，使詩境逼真。所以解釋這種寫景詩句，若是平平淡淡地用條件式一筆帶過，結果詩的精采處全失；換言之，要了解原詩必須要看出文法上使動式的成份。王力分析「泉聲咽危石，日色冷青松」時，不採取直捷了當的方位式，而遠遠路從省略謂語着想，就是體會出條件式的解釋不能抓住這句詩的原來用意。

不過批評標準不但有逼真一面，還有如畫一面，如畫是指藝術有藝術本身獨立的標準，不但藝術不必摹倣現實，現實反而可能去摹倣藝術。從這方面看，條件的讀法却優於因果的讀法。把因果關係全盤托出，結果使詩變成散文，綜合性的藝術變成分析性的科學含蓄的優點變成靈骨的弊病。而條件式的讀法雖然沒有指明因果關係，但同時並不摺除因果關係的可能。

再說得玄一點，因果關係和詩的直覺態度有個基本的矛盾。英文的 aesthetic 和德文的 ästhetik 同來自希臘文的 aisthētikos，而這些字的語源不但有美學、藝術的意義，還有感覺、直覺、非理智等等的涵義。康德純粹理性批評的“Transcendental Aesthetic”只包括感覺和時空直覺，因果關係屬於 Transcendental Aanalytic，而克羅齊（Croce）的美學認為藝術是直覺，也可以說是代表西方 aesthetic 觀念推演下來的正宗。至於康德因果關係不存在於直覺之話^⑩，乍一聽似乎莫測高深，其實是我們日常生活中常碰見的一個真理。我在火車站坐在火車裡等車開，別的火車進站常使我有自己的火車出站的錯覺，單憑那一刹那的直覺，本車出站和他車進站是沒法分的。要知道真況，常用的法子是從對過的窗子看看火車站移動了沒有。而用這個法子，已不是單憑直覺而加上了以往已經證實了的自然律（例如火車站是不動的）。如畫的寫景詩，其美處往往就是抓住景物刹那間的特點，使他活躍在紙上，而欣賞這種詩的心理狀態，也是不及作因果分析的直覺。最適當的句法正是某事在某環境中發生的條件式。

我們的結論是只靠條件讀法不能欣賞細緻的體察，只靠因果讀法又和詩的直覺起衝突，而以上這些使動兼條法的句法正是由於模稜兩可的結構，能够兼得熊掌與魚之美所以模稜持兩端，正是我們讀這些詩句所應採取的態度。

坐火車的經驗說明因果錯綜是直覺中常有的現象，現在回頭重看「泉聲……日色……」、「亂雲……急雪……」。以前說過這兩聯都有兩個使動式：

(1) 泉聲使危石咽，日色使青松冷；(2) 危石使泉聲咽，青松使日色冷。

(1) 亂雲使迴風舞，急雲使迴風舞；(2) 薄暮使亂雲低，迴風使急雲舞。

這兩個使動式似乎是不能相容的。然而我坐火車時所直接感覺的只是動，至於是自己的車動還是另外那輛車動，那是直覺無法解決的問題。同樣的，這兩聯的「舞」、

「低」、「冷」、「咽」可以說是一種質量的直覺，至於誰使誰做什麼，在這種詩境中沒法管也不必管，一定要管的話只好說兩種因果關係都存在。根據以上文法和哲學兩方面的論證，我們認為這兩聯都有三重模稜，依句法的強度排列則是方位式（「泉聲咽於危石之上」）和使動倒裝式（「危石使泉聲咽」）不相伯仲，使動式（「泉聲使危石咽」）排在最末。

以藝術的直覺性為前提，還可以解釋使動式在詩中的表現功能。據第三節的分析，一個使動式的句子（例如「沙暖睡鴛鴦」），先是形成使字句（「沙暖使鴛鴦睡」），然後用個使動變換省略「使」字，並且把補語（「睡」字）挪前。「使」字的語意是因果關係中的能力（power, causal efficacy），補語（「鴛鴦睡」的「睡」字）是成果的質量或情況，而使動動詞（「沙暖睡鴛鴦」的「睡」字），其前身既又是補語又是「使」字，可以視作能力和成果的質量這兩個成份的凝結。而在我們的直覺經驗中，一個新的質量或情況的呈現，同時會使我們體會到大化的流變，用使動式來傳達這種意識是再合適不過的了。例如王安石的「春風又綠江南岸」（泊船瓜州）之所以成為名句，就是因為作為使動動詞的「綠」字能凝結在四時變化中呈現的生生不息和江南一岸的油綠^②，同樣的，陶淵明的「有風自南，翼彼新苗」（時運）的「翼」字，也有這種妙用。

比較使動式的表面結構和基底結構還可以看出來一種詞序的錯綜：

(1) 春風又綠江南岸

(1') 春風又使江南岸綠

(1') 的「綠」字居補語的位置，在「江南岸」之後，(1) 的「綠」字雖在「江南岸」之前，但在語意上却該在「江南岸」之後。這種同時前盼後顧的錯綜句法還有兩型，即兼語式^② (pivotal construction) 及使成式 (resultative construction)。杜甫詩中常見兼語式：「大風吹地轉，高浪蹴天浮」（江漲），「紅入桃花嫩，青歸柳葉新」（奉酬李），「石角鉤衣破」（奉陪鄭），「樓云籠樹小」（送段功曹），以上幾句的第二個名詞是前半句的賓語又是後半句的主語，前盼後顧的錯綜性很明顯。這種句法在現代漢語中有不少已變為使成式，例如「石角把衣鉤破了」、「大風把地吹轉了」，所以叫「準使成式」亦無不可。我們讀這種詩句，往往有大化流變貫透事物而產生因

果蛻變的印象，和直覺經驗可以互相印證。

「松風吹解帶」（王維酬張少府）是使成式，作為結果補語的解字在「帶」字之前，而語意却是「松風吹帶而帶解」，所以也有錯綜性。再以「香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝」（杜甫秋興八首之八）為例，這兩聯是否是倒裝句，是歷代聚訟的一個問題^②，不在我們目前討論範圍之內。「啄餘」「棲老」是使成詞，其結構頗值得注意。「棲老」是「鳳凰棲之至老」，兩個字基底結構的主語只可能是「鳳凰」；「啄餘」的「啄」字一定是以「鸚鵡」為主語，「餘」字摸稜兩可，解作「鸚鵡有餘」可通，解作「香稻有餘」亦可通。採取後者的解釋，全句讀成「鸚鵡啄香稻粒而香稻粒有餘」，也是有錯綜性的句型。

以上所討論的使動、兼語、使成三式有三個共同點。第一、以同時前盼後顧是標準，我們發現這三式都錯綜性。第二、從歷史文法的眼光來看，這三種句法都是使成式的前身。使成式不必談，兼語式已經談過，而使動式與使成式的關係可以用一個例子說明：「我們把小孩哄睡了」的基底結構是「我們哄小孩而使小孩睡」，「我們使小孩睡」的結構又和「沙暖使鴛鴦睡」相同。所以我們也可以說這三種句法在歷史文法上的關係是基於在基底結構都有形容詞或不及物動詞作補語（「小孩睡」、「鴛鴦睡」、「帶解」、「地轉」等等）。第三、這三種句法都可以算是唐代詩語的特徵，王力討論使動式時（252頁）已經指出它是散文裡所罕用的，而在近體詩中因為有對仗的關係，詞性互相襯托，所以還繼續存在。討論使成式和我們所謂的準使成式時，王力也說這種句法「大約導源於漢代，到唐代才普遍應用，而且一般只用於詩句裡」（268）。照我們的臆測，這三種句法之所以在詩語中常見，一方面固然是和漢語發展有關，另一方面却是因為這幾種句法都能使詩句凝鍊而緊縮，而其共有的錯綜性又能表達直覺經驗中所體會到的大化流變和質量更遞的結合。

第五節 意動式和詩中的真偽

還有一個在美學和文法學交界線上的問題是律絕中的意動式。第三節裡我們見過各色各樣的使動式，即使這些例句中偶有欠當，使動式的存在是絕無問題的。既有了使動式，似乎律絕詩句中也該有意動式，然而遍查唐人詩集並不能找出幾個恰當的例，所以我們只好進一步假使意動式在律絕中是個極罕見的現象，然而為什麼使動式

比比皆是，而和他平行的意動式却如鳳毛麟角呢？這一節就是要回答這個問題。

王力給過一個意動式的孤例（254 頁）

澗花輕粉色，山月少燈光（王維從岐王）

（澗花白極了，令人以粉色爲不够白；山月明極了，令人以燈光爲不够明）

這個例實在不能令人信服，照我們初步的看法，這兩句的文法是：

澗花使粉色輕，山月使燈光少。

而我們最反對王力的有兩點。第一，平常的意動式只是加「以……爲」，例如「叟不遠千里而來」變爲「叟不以千里爲遠而來」、「孔子登泰山而小天下」變爲「孔子登泰山而以天下爲小」，而王力這種意動式在「以……爲」之外又加了「令人」兩字。第二、「以……爲」語意中含有真偽的辨別。現代口語中「以爲」和「認爲」有個重要的區別：「我認爲今天下午要下雨」可以在下雨前說，也可以在下雨後說；「我以爲今天下午要下雨」十九是在自認錯誤的情況下才說，含意是「我說錯了，其實下午不會下雨（或者下午沒有下雨）」，文言的「以爲 SP」或「以 S 爲 P」沒有顯著的事後認錯的成份，所以相當於中立的「令人覺得」（以下用「我以爲」時意思就是「我覺得」），不過「令人覺得」還是含有現象和實際的區別，「令人覺得燈光不够明」的意思是表面上燈光不够明，實際上也許够明也許不够明（現代口語的「以爲」更進一步說實際上够明），總之，加上「以……爲」就等於強調現象和實際之間的鴻溝。而抒情式的寫景詩句絕對不容許這個界限存在，無論一首詩怎樣誇張，怎樣不合常理，當我們讀這首詩時，若是不能做到身臨其境的地方，達到信以爲真的自幻，就不能和這首詩起共鳴。用了意動式就等於摻入了真幻區別的敗筆，自動地破壞藝術境界中的孤立絕緣。

然而有些詩句因爲意象太出奇，我們讀起來會不知不覺地加上個「令我以爲」，例如我們討論過的

野曠天低樹，江清月近人。（孟浩然宿建德江）

俞守眞的註釋是「野曠所以天低樹，江清所以月近人」，這兩個「所以」都不是造因和成果（cause and effect），而是原因和結論（reason and consequence），再說的清楚點，這兩句詩是「野曠令我（或人）以爲天低樹，江清令我（或人）以爲月近人」。

還有一例：

江動月移石，溪虛雲傍花（杜甫絕句六首之六）

仇註云「江動月翻，恍如移石而去，溪虛雲渡，隱然傍花而迷」，「恍如」、「隱然」照我們的說法就是「令我以為」，所以這兩句的初步分析是

江動令我（或人）以為月移石，溪虛令我（或人）以為雲傍花。

換言之，「令我以為」對實際沒有正式的肯定，使語氣比較緩和，而我們讀以上三聯時，若是沒有意動式的緩衝，不免覺得意象太刺目，不肯信以為真。於是我們似乎又是進退維谷，加了「令我以為」則言之太過，不加「令我以為」則言之不及。

我們解決的辦法是文藝心理學着手，柯爾瑞支（Coleridge）對詩的心理有句名言「自動的暫止懷疑」“Willing suspension of disbelief”這是從反面說的話，從正面說，真正在欣賞一首詩時，我們的觀點就溶合於詩的觀點，而自願地信以為真。因此任何一首成功的詩，從頭到尾都潛伏着一個「我以為」，這個「我以為」不是加在某一句話裡，而是加在一首詩的整體的。孟浩然宿建德江有「無人之境」^{②③}，全能在以「我以為」開始，而忘掉我的存在。所以一切散文中的意動式（就是句法可以加「令人以為」的）在詩中都應該看作使動式。意動的成份有是有，不過照我們的分析只屬於詩法，不屬於句法。例如上面三聯，我們認為都是使動式，而同時又可以加詩法的「我以為」。

瑞卡慈（I.A. Richards）對柯爾瑞支的話下過很恰當的評語：「……〔讀詩時〕我們既不會察覺懷疑，也不會察覺自覺地暫止懷疑。更好的說法是理智上的信仰與懷疑的問題，當我們讀的好的時候根本不會發生」^{②④}。同樣的，當我們全神貫注在一首詩裡的時候，也不會自覺地注意到「我以為」的存在。上面說整首詩前有個「我以為」是站在文法學家或是文藝心理學家的立場，不是站在讀者的立場。而我們讀上面的例句覺得又像意動式又像使動式，正是因為「我以為」只是半隱半現地停留在背景。

從這個觀點，還可以了解詩中明喻（simile）和隱喻（metaphor）的關係。明喻和隱喻的分別在明喻中有「似」「如」之類的譬喻詞，隱喻則沒有，王力在譬喻法一項說：「散文裡譬喻，往往用『如』『似』一類的字；在詩句裡，它們常被隱去」（264

頁，他所舉的例有以下兩個：

山名天竺堆青黛，湖號錢塘瀉綠油（白居易答客問杭州）

（天竺如堆青黛，錢塘如瀉綠油）

粉片妝梅朶，金絲刷柳條（白居易新春江次）

（梅朶似粉片妝成，柳條如金絲刷就）

原詩是隱喻，王力把句法解釋成明喻的譬喻法。照我們的看法，一句是判斷句，一句是名詞句（當然也有別的講法），而譬喻的成份含在「我以為」的大前提內：

我以為（天竺（是）堆青黛，錢塘（是）瀉綠油）

我以為是（粉片妝的梅朶，金絲刷的柳條）

再說得清楚一點，就是「我以為甲是乙」在意義上和「（對我來說）甲如乙」是相等的。而詩中多用隱喻少用意動式都可以證明「我以為」潛伏在整首詩裡，反過來說，有了「我以為」這個潛伏份子可以解釋為什麼使動式有「意動」的涵義，同時也可以解釋為什麼判斷句和名詞句可以讀成隱喻。

「我以為」的「我」就是詩的觀點，而詩人在詩裡所採取的觀點有時是當事人，在這種情形下，「我」就是詩人的自稱。不過有時為了保持藝術的距離，詩人也往往採取旁觀者的態度來描寫自己的經驗，這樣一來，作為詩的觀點的「我」是旁觀者兼詩人的自稱，而詩中的當事人兼詩人反而變成了「客」「人」，或其他第三人稱。比方說，「夜半鐘聲到客船」、「日暮客新愁」用的就是這種「客」（張繼楓橋夜泊，孟浩然泊建德江），「簾捲西風，人比黃花瘦」、「暝色入高樓，有人樓上愁」用的就是這種「人」（李清照醉花陰，李白（？）菩薩蠻）。再說，平常的「我」是張三用之則指張三、李四用之則指李四，這是一種不能越俎代庖的私有關係^②。然而詩中潛伏着的「我」，無論是詩人站在旁觀者的觀點，或者站在當事人的觀點，都不只限於詩人本身，任何讀者只要能設身處地，自願地停止懷疑，就可以和詩中的「我」溶合為一，所以這種「我」也可以說是共鳴中的「我」，是客觀的主觀。不但「我」是讀者和作者所共有的，詩中的「人」也是如此，「人」有時是汎稱，指任何人，當然包括作者和讀者，有時是詩人站在旁觀者的立場對自己的稱（例如李白李清照那兩句），在共鳴的過程中，讀者和詩的觀點溶合為一，也就把自己看做詩中的「人」。（其實

用「人」代替「我」不只限於詩語，現代口語中的「他老讓人家生氣」、「他老跟人家打岔」意思就是「讓我生氣」、「跟我打岔」。

這一大段泛論的目的是爲了說明爲什麼在詩中潛伏着的「人」和「我」可以自由互換。比方說，「潤花輕粉色，山月少燈光」王力給這聯加的是「令人以……爲」，換成「令我以……爲」也無不可。這裡的「人」是任何人，也可以說是共鳴中的「人」，若是把「我」看作私有的「我」，固然比「人」字差，不過這個「我」應該看作共鳴中的「我」，這樣，「人」、「我」所指的範圍相等，在詩中的效果也相同。我們上面已經說明句法是使動式，再加上整首詩的「我以為」，這種看法還有個好處，就是可以把「人」「我」之間的模稜挪到「我」字（詩的觀點）的模稜。這首是宴會上的應酬詩（全題是從岐王夜讌衛家山池應教），詩的觀點介乎旁觀者和當事人之間，「我以為」的我字作兩種解釋都可，加在這首詩前尤其恰當。「江動月移石，溪虛雲傍花」、「野曠天低樹，江情月近人」也可如法處理。

應用這個原則，還可以訂正我們以前的一個說法。

感時花賤淚，恨別鳥驚心。（杜甫春望）

雲想衣裳花想容。（李白清平調）

在第三節末尾我們草率地一律加「使我」兩字，現在發現「使人」（或「令人」）和「使我」可以互相交換，例如「感時花使我淚濺」和「感時花使人淚濺」兩句之間無甚差別。再進一步，我們索性照上面的辦法只加「使」字：

感時花使淚濺，恨別鳥使心驚。

這其實就是王力的解釋。不過用這樣的分析，就等於默認詩中有潛伏的「人」「我」，所以在意動式中加「令人以……爲」更顯得累贅了。

還要附加一點，一首詩以「我」作觀點，同時還可以有「無我之境」。這是因爲王國維先生所謂的有我之境，其特徵是意志固執，感情激動，而「無我之境」王國維下的定義雖是「以物觀物」，其實並不是說一首「無我之境」的詩以物觀物，只是說作詩觀點的我近於物化而可以透明地觸景生情，不像「有我之境」那樣沾染地緣情造境，關於這一點，周振甫先生有極透澈的剖析，他還說：「比方陶淵明飲酒之五『采菊東籬下，悠然見南山，山氣日夕佳，飛鳥相與還』，說『采菊』，說『悠然』，

『見南山』，顯然有個『我』在，可見『無我之境』還是有『我』的，只是當時詩人的心情是平靜……」^{②⑥}。這個「我」就是作詩觀點的「我」，孟浩然宿建德江也是「無我之境」而以「我」為觀點的詩。

這兩節內我們一共討論了三個主要問題：詩中的因果關係，詩中的真幻辨別，和詩的觀點，此外還附帶着討論了明喻和隱喻，「有我之境」和「無我之境」，兩種省略「使」字的句法。我們的美學出發點就是詩有孤立絕緣的境界，而因為要維持這種境界，詩中不容許有現實和藝術的鴻溝。所以強調因果關係，直接用意動式和明喻，句法上按上「我」再清清楚楚地分辨「人」、「我」，結果都是破壞詩境的完整性，把信以為真的態度變為自覺懷疑的態度。然而這些單獨運用必然有破壞性的句法，附帶在由句法或詩法所產生的摸稜句中和別的句法並用却可以增加詩的效果，所以在詩中的摸稜這個大前提下，還有它們立足的餘地。

第六節 律絕詩句中的假平行

對仗的出句和對句，若是在較低的文法層次上平行而在更高的層次上不平行，這兩句就是假平行的詩句。這種現象王力略有討論（276—277頁；233，262—263，267—268等頁），可惜他注意到文法上的假平行之後，又緊跟着否定了牠的重要性，同時由於他的文法中缺少變換結構的層次，在理論上的解釋也不够清楚。相反的，從變換律語法的觀點來看，文法上的假平行是普遍存在而容易了解的現象，以前在「文法學導論」一章裡，我們已經舉過幾個白話的例來說明假平行的理論根據（「指頭粗的油條」和「肉餡多的餃子」，「張三這個傢伙倒挺容易巴結的啊！」和「張三這個傢伙倒挺熱巴結的啊！」），現在要把這些理論應用到律絕詩句上去，同時說明假平行在唐詩中的藝術作用。

先看王力舉的幾個例：

- (1) 空谷歸人少，青山背日寒。（王維酬北部）

出句的「少」是「歸人」的謂語，「空谷」是方位副詞，對句的「背日」和「寒」都是「青山」的謂語（「背日」也可以解釋成「寒」字的副詞仿語），這聯的假平行是由於仿語結構。

- (2) 石角鉤衣破，藤枝刺眼新。（杜甫奉陪鄭）

(石角把衣鈎破了，是使成式；藤枝刺眼而新，是方式修飾。)

- (1) 樓雲籠樹小，湖日落船明。(杜甫送段功曹)

(樓雲把樹籠小了，是使成式；湖日落船而明，是方式修飾。)

- (2) 舟楫欹斜疾，魚龍偃臥高。(杜甫渡江)

(舟楫欹斜而疾，是方式修飾；魚龍偃臥得高，是遞繫式。)

- (3) 寒蟲臨砌默，清吹裊燈頻。(常建聽琴)

寒蟲臨砌而默，是方式修飾；清吹裊燈裊得頻，是遞繫式。)

- (4) 樓雪融城溫，宮雲去殿低。(杜甫晚出左掖)

(樓雪把城弄濕了，是使成式；宮雲離殿很近，是遞繫式。)

括弧裡是王力的分析，所用的術語和我們以前用的略有出入，我們管「使成式」叫「兼語式」或「準使成式」，「方式修飾」叫「副詞仿語」，儘管術語不同，我們對以上幾句的看法還是和王力一致，而以上五聯的假平行，都是由準使成、遞繫，副詞仿語這三式的錯綜搭配所造成的。

要了解這三式的文法結構，非借重變換律語法。比方說，王力給遞繫式立的非正式的標準似乎是能變換成有結果補語的「把」字句（「把衣鈎破了」），然而「把」字句的產生時期相當晚，通常用作結果補語的標準的可能式（「鈎破」，「鈎得破」，「鈎不破」）在唐代也沒有普遍應用，所以王力的標準用不上，而只用仿語結構又不容易分辨準使成式和遞繫式。

照我們的分析，準使成式的結構是這樣的：

(W) 準使成式

結構分析：

句子一：名詞₁——及物動詞——名詞₂——補語

1

2

3

4

句子二：名詞₃—— $\left\{ \begin{array}{l} \text{形容詞} \\ \text{不及物動詞} \end{array} \right\}$

5

6

條件：3=5

結構變化：(1 2 3 4; 5 6) → (1 2 3 6)

例如句子一是「石角鈎衣——補語」，句子二是「衣破」，變換結果就是「石角鈎衣破」。準使成式和「使」字句基底結構相同是可以預料的，因為「使」字就是一個特殊的及物動詞。遞繫式的基底結構裡只有一個核句，就是

(S)：遞繫式：名詞；——{及物動詞——名詞₂ }——補語
 {不及物動詞

這個副詞性的補語最後重寫成「頻」「高」「低」等字。

有副詞仿語幾句（「湖日落船明」，「青山背日寒」等）的產生過程是用幾個重寫規律（re-writing rule）：

- (1) 句子——→主語——謂語
- (2) 謂語——→副詞仿語——動詞
- (3) 副詞仿語——→{介詞
及物動詞}——名詞
- (4) 介詞——→背、向、去、臨、望、兼、隨、到、連、帶等等
- (5) 及物動詞——→刺、梟、籠、等等。

以上主要是用變換律語法來說明王力假平行的例句的結構，以下要用我們自己的例句，這些例句，有的本身就有摸稜結構，而由於成份不同或摸稜的程度不同，又產生假平行的現象。

怪禽啼曠野，落日恐行人。（賈島暮過山邨）

（方位式：怪禽啼於曠野 時間倒裝式：落日行人恐

使動式：怪禽使曠野啼 使動式：落日使行人恐）

出句解作使動式，可能性太小，所以這聯的讀法只有方位式和時間倒裝式或使動式搭配，無論選哪一個，結果反正是假平行。全詩描寫山邨的荒涼和行人的恐懼不安，這聯文法上不平行所造成的不和諧^②正可托出這種緊張情緒。

漁舟膠凍浦，獵火燒寒原。（王維酬虞部）

（方位式：漁舟膠於凍浦 方位式：獵火燒於草原

被動式：漁舟膠於凍浦 主動式：獵火燒草原）

「於」字又是方位式又是被動式^③。出句和對句在第一義的層次上，在第二義的層次上語意正相反，出句寫浦中之靜，對句寫岸上之動，主動和被動並列更加強調一動一靜的對照。

以下幾個七律的例子都採自杜甫入蜀後律詩的頷聯或頸聯。頷頸是律詩中最講究對仗的兩聯，杜甫詩律最精，又最擅長七律，所以假如能在這種例子中證明假平行的存在，我們至少可以說假平行並非律詩結構的旁支，而是有藝術作用的主流之一。

聽猿實下三聲淚，奉使虛隨八月槎。（秋興八首之二）

根據典故的出處^⑨「八月槎」是一自然詞組，「三聲淚」出自荊州記「巴東三峽，猿聲啼至三聲，聞者垂淚」，據此，下句是「聽猿三聲實下淚」的倒裝。所以這一聯雖然在字面上平行，在文法結構上却不平行。而下句倒裝後，「三聲」與「淚」緊連，金聖歎的解釋「蜀山向晚，猿聲不住，猿三聲，淚三下」固然未免言之太過，然而「三聲」確實除了與「猿」有關以外，還有形容淚的示意作用。

翠華想像空山裡，玉殿虛無野寺中。（詠懷古跡之五）

這是對照當年蜀庭盛況和目前荒涼的兩句，「翠華」指天子的旗飾儀仗，「想像」是「我們想像」或「有人想像」，「虛無」是「玉殿虛無」。

長路關心悲劍閣，片云何意傍琴臺。（野老）

「片云」是「傍琴臺」的主語，「長路」則不可能是「悲劍閣」的主語，所以雖然「心」「意」相對，文法結構仍然不平行。這兩聯假平行的原因相似而排列錯綜，上一聯以假平行強調今昔盛衰的對照，下一聯則以假平行托出胸中的拗澀。

三分割據紆籌策，萬古雲霄一羽毛。

伯仲之間見伊呂，指揮若定失蕭曹。（詠懷古跡之五）

此詩寫諸葛亮，頷聯「紆籌策」和「一羽毛」結構完全不平行^⑩，楊倫的杜詩鏡銓說此聯「對筆奇險」，主要是指意象，也許也看到文法上的成份。頸聯上句的意義大概是「孔明與伊呂在仲伯之間，孔明（重）現伊呂」，下句是「孔明指揮若定而失蕭曹」。換言之，「伯仲之間」，是以孔明與伊呂為主題(topic)，「指揮若定」，則以孔明為主題，所以也有假平行的結構。假平行在這兩聯中的效果都是強調對照，頸聯分別與伊呂和蕭曹作比較，藉以論定孔明的才品，頷聯的詩意有兩派看法，一派認為起句凸出鞠躬盡瘁一面，下句凸出瀟灑清高一面，仇兆鰲主此說：「三分各據，見時勢難為，萬古雲霄，見才品傑出」又引蔣氏云「雲霄羽毛與首聯「清高」相應」，另一派導源於焦竑「昔人以三分割據為孔明功業，不知此乃其所經為，正如雲霄間一羽毛

耳」（仇註引，楊倫亦說）。我們既重視詩中的模稜，對這兩種讀法不必有所取捨，而領聯的假平行則同時可以強調這兩種並存的對照。

一去紫臺連朔漠，獨留青塚向黃昏；

畫圖省識春風面，環珮空歸月夜魂。（詠懷古跡之三）

這是悼念王昭君的詩。仇註、楊註、錢註都引別賦「明君去時，仰天太息，紫臺稍遠，關山無極」，仇註又引朱瀚「此詩連字即無極意」，據此，「連朔漠」自成一詞組，倒裝（「朔漠無極」）順裝（「無極朔漠」）兩解皆可，這是第一義；除此之外，「紫臺」還可能是賓主兼語，「紫臺連朔漠」在地理上不一定說得通，然而看作心理的刻劃，却頗能表現思縷的牽繫。「向黃昏」不可能獨立成詞組，所以下句唯一的結構是兼語式，與上句第一義的兩截句不平行。下聯「省識春風面」是動賓結構，「空歸月夜魂」是主謂結構的倒裝，顯然不平行。

這兩聯的意境都是上句化有爲無，下句化無爲有^①。「連」字點明萬里荒涼，無義殊顯，「留」字和「青塚」在傳說上的意義已將無義化爲有義，「向黃昏」摹畫出絕域孤魂的滢滢淚影，用兼語式與「青塚」連接後再度強加無義。「圖畫」實有，圖畫中的春風面却非真相，此處無義延續到下句「空歸」，而「月夜魂」又跌出幽靈不散之思漠衷情。兩聯的假平行都有加強對照與用不和諧造成沉鬱風格的作用。

更進一步，我們可以看出來文法上的假平行和詩律上的其他原則同出一轍。押韻固然最好是押本韻，但有時也故意押鄰韻；對仗固然要入類，但有時也故意出類；平仄固然要守平仄的規律，但有時也故意犯規用拗句救句。加上文法上的假平行，我們可以說在這四方面都有兩個相反相成的原則，一方面求協調，一方面以不協調來調劑過度協調的單調呆板，而進一步在不協調中求得更深刻的協調^②。歷來有不少詩評家認爲杜詩「沉鬱頓挫」，從語言學的觀點看，其主要因素就在以上列舉的幾點。

上一段是從效果去看文法上的假平行，現在再從造因看。押鄰韻的原則是大類同而小類不同，鄰對和寬對的原則也是大類同而小類不同，而文法上的假平行其造因也往往是大的詞類同而小的詞類不同，我們最初舉過的一個例：

(1) 張三這伙倒挺容易巴結的啊！

(2) 張三這傢伙倒挺熱心巴結的啊！

這兩句語意結構之所以不同，就在「容易」和「熱心」雖然同是形容詞，但分別隸屬於形容詞中不同的小類，例如可以說「這是一本容易看的書」不能說「這是一本熱心看的書」；「老張既能熱心又能幹」成話，「老張既容易又能幹」不成話。律絕詩句中也有同樣的現象，「長路關心悲劍閣，片云何意傍琴臺」的「悲」是心理動詞，通常需要有生命名詞(animate-noun)作主語，「傍」是自然式的普通動詞，所以「片云傍琴臺」成主謂句，「長路悲劍閣」不成主謂句。同樣的，「怪禽啼曠野，落日恐行人」中的「曠野」是方所名詞，可以作條件式的條件，「行人」是有生命名詞，「怪禽」與「落日」之間也有同樣的差別，所以作條件式讀時，上句條件在後，下句在前；「恐」「啼」兩個動詞通常只可與有生命名詞並現(co-occur)，「行人恐」可能是基底結構中的一個核句，「曠野啼」可能性不大，因此作使動式讀，上句相當勉強，下句却極自然。

現在我們發現文法上假平行這個現象的造因和成果都和詩律上其他熟悉的一般原則同源同流，更可以說假平行不只是可能存在的現象，簡直是不得不存在的現象。而以上幾節說明模稜和假平行的構造時，我們一致用變換律語法作理論根據，由此可見杭士基學說的確實性及普遍性。

第三章 詩詞中其他的模稜現象

上一節所討論的模稜和假平行，只限於近體詩。以下我們要擴大視野，在詩和詞中看其他文法模稜的現象，我們還要超越句法的範圍，從字形、字義、構詞、典故各方面看模稜在詩詞中的藝術作用。題目的範圍既擴大，「模稜」的定義也由狹義變為廣義，第二章中，「模稜」是指兩種（或兩種以上）基底結構同時並存於一句詩裡，這個狹的定義其實就是把杭士基的文法理論借來作近體詩的分析。不為我們一開始就提到過，模稜之所以成為新文學批評的基本觀念之一，是由於安普生的倡導，而安普生本人認為任何一個語言成份，只要在詩中有數種作用，就可以算作模稜。這個廣義的用法幾乎可以包括一切詩語的示意作用，所以本章的討論也可以看作一個極廣泛的，對中詩和中文之間的關係的初探。

少年不知愁滋味，愛上層樓，愛上層樓，為賦新詞強說愁。

而今識盡愁滋味，欲說還休，欲說還休，却道天涼好個秋。（辛棄疾醜奴兒）此詞末句末字「秋」裡，看得出半個「愁」字，所以末句表面上是解脫，是不關心，底子裡却有一股抑制不住的愁。

我們把末句解釋成摸稜句，有三個理由：(1)「愁」字在上文已用了三次，而「愁」「秋」又是首疊和次疊的結尾字，這個就使「秋」中藏「愁」的字象凸出。(2)這兩疊是天真和世故的對照，上疊末句是天真狀態中的偽作有愁，下疊相對句該是世故狀態中偽作無愁，上句已用「強」字揭露有愁之偽，下句更用「秋」中所藏之「愁」拆穿無愁之偽。(3)辛棄疾還有一首悼念朱熹的詞，上疊和前詞情景逼似。

案上數編書，非老即莊，會說忘言始知道，萬言千句，不能自忘堪笑，今朝梅雨霽，青天好。（辛棄疾感皇恩上疊）。

這兩首都是傷逝的詞，朱熹過世引起對少年時代的懷念（下疊有「白髮多時故人少」句），和前首相同，此詞上疊和前詞都求忘愁，結尾都談天氣。所以「不能自忘堪笑」正可作「却道天涼好個秋」的註解，一首明說「堪笑」，另一首借「秋」中透露的「愁」字來取笑自己。

還有幾個旁證可以說明「秋」「愁」的關係以及詩中利用字形的筆法。吳文英的「何處會成愁，離人心上秋」（唐多令）根本就靠「愁」字的字形。李璟的「菡萏香銷翠葉殘，西風愁起綠波間」（浣溪沙），首句描寫秋景，次句「愁」中有「秋」，而全詩秋景愁情也由此凸出。這種利用半邊字形的筆法，文鏡秘府論（「東」字卷）已論及「元氏曰側對者若馮翊龍首，此爲馮字半邊有馬與龍爲翊字半邊有羽與首爲對，此爲側對。又如泉流赤峯，泉字其上有白，與赤爲對凡一字側耳，卽是側對，不必兩字皆須側也。」

這種拆字達意法在英詩中也。

The dry eucalyptus seeks god in the rainy cloud,

Professor Eucalyptus of New Haven seeks him in New Haven

The instinct for heaven had its counterpart:

The instinct for earth, for New Haven, for his room

The oldest-newest day is the newest alone

The oldest-newest night does not creak by…… (Wallace Stevens: "An

ordinary Evening in New Haven”)③。

New Haven 本來是一個字，現在拆開了在 heaven, oldest-newest, newest 等字中出現。

第二個例主要是爲了說明構詞字義和典故所造成的模稜：

歲歲金河復玉關，朝朝馬策與刀環。

三春白雪歸青塚，萬里黃河繞黑山。（柳中庸征人怨）

「歲歲」「朝朝」疊字構詞，「復」「與」重複義，當句對是對仗上的重複，前二句又以重複成份相對。一般說來，重複的效果往往是加強語氣或暗示厭倦，例如莎士比亞的兩個名句“Tommorrow and tommorrow and tomorrow”（Macbeth），“Never never never never never”（King Lear）④。同樣地，這首詩一開始就充滿了厭戰的意識，其原因也在重複的連接運用。

「刀環」出自漢書李陵傳「立政等未得私語，即目視陵，而數數自循其刀環，言可歸漢也」讀到「刀環」，我們心目中隱約地有「生歸漢土」的印象，「三春白雪」有大地回春義，強加希望，然而所「歸」之地却是「青塚」，「歸」字本身就有生還與死兩義例如「古者以死人爲歸人」（列子天瑞），「端明已歸道山」（世說新語）「歸骨」（左傳成三），「歸骸」（淮南子人間訓），佛家的「歸真」（四教儀）「歸元」（楞嚴經）是寂滅義，陶淵明的「歸盡」（歸來去辭）「歸休」（游斜川詩）是「死」的代詞⑤。因而本詩「歸」字在生死的象徵交夾之間，「生歸」和「死而不得生還」兩義發生正面衝突，跌出征人希望中的絕望。

「青塚」有構詞上的模稜。作「形容詞十名詞」解和「白雪」成當句對，意象是寒苦孤絕；作地名解和「黑山」對稱⑥，而「金河」「玉關」「黃河」「黑山」劃出絕域的邊界，一片荒涼中昭君塚上草獨青，預兆着征人的結局。作漢人典故解又和「刀環」對照，生還漢土的奢望立即沉沒於怨死異域的前鑒中。

簾外雨潺潺，春意闌珊，羅衾不耐五更寒；夢裡不知身是客，一餉貪歡。

獨自莫憑闌，無限江山，別時容易見時難；流水落花春去也，天上人間。（李煜浪淘沙）

「客」字有兩義，一爲背井離鄉，一爲寄人簷下，此二義在本詞中不但可以共存共

榮，還可以相互彰益，這和前詩「歸」字的矛盾型略有不同。

「天上人間」有數種讀法：(1)「在天上，還是在人間？」，對往事，對夢中歡樂，詩人都感迷離，故作此問。(2)「天上人間，春皆一去而不復返」，「天上人間」是後加按語，言其悲切之深。(3)「天上的人間」，代表往年的歡樂，如今如落花流水逝去，不能再得。(4)「一個在天上，一個在人間」，俞平伯先生更進一步說：

「天上人間，即『人天之隔』，並無其他命意，以上文相讀，更坐實此解，此近承『別時容易見時難』而來，遠結全章之旨。『流水落花春去也』離別之容易如此，『天上人間』相見之難如彼，『夢裡不知身是客，一飢貪歡』言其似近而忽遠也；『獨自莫憑欄，無限江山』言其一遠而不復近也；『總而言之，則謂之『流水落花天上人間』也……」（讀詞偶得，開明版，35頁）

假如我們硬要在四種讀法中選擇其一，俞說最得詩意，是無庸置疑的；其優點在能連貫上下文，然而其弱點亦在此，這首詩是在半醒半睡狀態下對往事的追憶，而夢寐的語言和回憶的語言，其特徵之一就是時空錯綜，語無倫次，因而通常起承轉折這些觀念不一定適用^②。這倒不是說俞平伯解釋得不對，我們只要指出俞平伯並不是唯一的解釋，在詩中的模稜這個大前提下，其他諸說也有他們存在的必要，因為唯有如此，才能完全抓住此詞深邃複雜的意境。

玄宗回馬楊妃死，雲雨難忘日月新

終是聖明天子事，景陽宮井又何人？（鄭畋馬嵬坡）

「景陽宮」出自「陳書後主記『後主聞兵至，從宮人出景陽殿，將自投於井，袁憲待側，苦諫不從，夏侯公韻又以身蔽井，久之方得入焉，及夜，為隋軍所執』。按宮人中有張貴妃，名麗華，最得寵幸，與後主同入於井」，這是喻守真唐詩三百首詳析的註，喻氏又引兩家詩評，全唐詩評「馬嵬，太真縊所，題詩者多悽感，畋為鳳翔從事日，題一絕，觀者以為有宰輔之器」。 蘅塘退士云：「唐人馬嵬詩極多，惟此首得溫柔敦厚之意，故錄之」。照喻守真及一般坊通行坊本的解釋，鄭畋「特地為玄宗解脫，說玄宗使楊妃自盡，免得受辱，終是聖明之事」。

憑我們自己的直接反應，此詩諷刺反語的意味頗強。第一句玄宗車駕回宮，楊妃已經一命嗚呼，兩相對比，有強烈的諷刺性，第二句令人想到玄宗先山盟海誓，在緊

要關頭却賜貴妃自縊以苟全性命，再用冠冕堂皇的話（「日月新」）來解脫，所以到了第三句「終是聖明天子事」我們實在不知所云，若是指前兩句，則反語的成份很強，若是指下一句，雖然用意是使我們看出唐玄宗比陳後主英明，但是我們不免覺得陳後主至少有種敢死，而最寵幸的張貴妃又肯自願犧牲生命去追隨，似乎比唐玄宗這種畏畏縮縮，犧牲楊妃以求自全的作法還要高明幾分。因此我們認為第三句的文法主題（topic）模稜兩可，語意也介乎正語反語之間。

不過我們這種看法到底只是憑一己之詞，和所有的舊注起衝突，這樣似乎只顯出我們過度信任新文學批評對反語和模稜的重視，同時也令人疑心這種評詩方法主觀成份太強而不可靠。

幸而陳寅恪先生元白詩箋證稿三十五頁有一段考證可以解決我們的困難：

「高彥休闕史上鄭相國〔畋〕題馬嵬詩條云：

肅宗廻馬楊妃死，雲雨雖亡日月新。

終是聖明天子事，景陽宮井又何人。

吳曾能改齋漫錄捌馬嵬詩條載臺文此詩，『肅宗』作『明皇』，『聖明』作『聖朝』。計有功唐詩紀事伍陸亦載此詩，惟改『肅』字爲『玄』字（又聖明作聖朝），今通行坊本選錄臺文此詩，則並改『雖亡』爲『難忘』，此後人逐漸改易，尙留痕跡者也。但臺文所謂『肅宗廻馬』者，據舊唐書拾肅宗紀略云：

於是玄宗賜貴妃自盡，車駕將發，留上（肅宗）在後宣諭百姓，衆泣而言曰，請從太子收復長安。玄宗聞之，令〔高〕力士口宣曰，汝好去。上（肅宗）廻至渭北，時從上惟廣平建寧二王，及四軍（寅恪案，此言四軍，可與舊唐書伍后妃傳楊貴妃傳參證。）將士纔二千人，自奉天而北。

蓋肅宗廻馬及楊貴妃死，乃啓唐室中興之二大事，自宜大事特書，此所謂史筆卓識也。『雲雨』指楊貴妃而言，謂貴妃雖死而日月重光，王室再造。其意本明顯平易，今世俗習誦之本易作：

玄宗廻馬楊妃死，雲雨難忘日月新。

固亦甚妙而可通，但此種改易，必受長恨歌此節〔祖麟案，「天旋日轉」以下四句〕及玄宗難忘楊妃令方士尋覓一節所暗示所致，殊與臺文元詩之本旨絕

異。斯則不得不爲之辨正也」。

有了這段精密的考證，以前成問題之處，現在豁然貫通。(1)鄭畋原詩確實是替玄宗辯護，「終是聖明天子事」的主題是「肅宗回馬楊妃死」，意義上也無模稜兩可。喻守真所引詩評，用以評定鄭畋原詩則可，用以解釋坊本此詩則未免有牛頭馬嘴之嫌。(2)通行坊本中的這首詩，實是摻雜原詩和長恨歌兩種不協調的成份，長恨歌褒貶玄宗之意相當明顯，因此這首詩既有辯護和褒貶兩面，第三句也就有文法和語意上的模稜。(3)以前說過，在不同的語言環境中可以看出一句話意義的模稜。改「玄」字爲「肅」字，「雖亡」爲「難忘」，而第三句意義絕異，這也是第一章裡的比較法的引伸。(4)這整個例可以說明新文學批評和舊有的考據傳統在方法上是可以相輔相成的。

以上四首詩詞裡的模稜現象一共有五種。(1)字形：「秋」、「愁」的三個例句，(2)字義：「歸」、「客」；(3)構詞：「歲歲」、「朝朝」、「青塚」、「New Haven」，(4)典故：「楊妃」分別與「玄宗」「肅宗」搭配，因而改變全詩的語調，(5)句法：「天上人間」，「終是聖明天子事」；前者的模稜是由於原句有幾種仿語結構和變換結構，後者是由於文法主題不明。

以上的例子除了說明模稜現象的理一分殊以外，還顯示一個語言通則，就是我們以前提到過的語言中各成份的互相吸引。「愁」字襯出「秋」字的字形；由於「青塚」「刀環」的前後交夾「歸」字的生死兩義同時凸顯；「青塚」受了「白雪」的吸引而顯出「形容詞十名詞」的結構，受了「黑山」的吸引而顯出地名的詞性，受了「刀環」的吸引而增加典故本身的涵意；「楊妃死」和「玄宗回馬」配合是褒貶玄宗，和「肅宗回馬」配合是替玄宗辯護；改「肅宗」爲「玄宗」，「雖亡」爲「難忘」，於是明顯平易的「終是聖明天子事」就有辛辣的諷刺意味摻入其中。

語言各成份之間的互相吸引，這個觀念王力、瑞卡慈等^⑧都曾經討論過，我們在這裡重新提出，是希望把這個觀念和本文其他的連繫起來，作個綜合性的總結。(1)安普生對模稜的主要貢獻，就在其重視語辭的多性功能，而這個看法，其實基於語辭之能相互吸引，因爲任何一個語辭，平常都有多方面的表達潛能蟄伏在內，一旦受了其他語辭的激動，於是就發揮其潛能。(2)詩詞之所以能以簡鍊的語言，表達深邃的意境，也就是因爲詩詞中的語辭，大多數都擔負數種職能。(3)王力所說的「……對仗的

句子，因為兩兩相襯，更顯得出詞性來」(183頁)也就是指明詞性的互相吸引。而文法上的模稜和假平行可以看做這個原則的變例，假平行的詩句因為表面結構平行，又是在文法吸引力最強的對仗環境中，所以若是基底結構不平行，就自然而然地引起對照或不協調的感覺來，若是同樣的詩句出現於古體詩或散文，我們不一定會有這種感覺。同樣的，模稜句法也是在駢比的律絕形式下，才能使我們同時感受双重印象。(4)從這個觀點看，杭士基的變換律語法在現代文法理論中雖是劃時代的貢獻，而在整個詩語的研究範圍中，却只是其中一環。原因相當簡單，由於詩語的簡鍊，省略倒裝等式的運用，詩語中的文法模稜俯首皆是，然而大多數的模稜，或為詩意所否定，或對全首不發生任何藝術作用，所以我們必須先認定某些詩句的模稜能在詩中與其他語辭互相吸引，有造境傳情的功效，然後再研究這些詩句的基底結構。有些基本問題，例如意動明喻的罕見，律絕的對仗結構，根本不是文法學所能解決的，在這種情形下，我們不得不超越文法學的領域而從美學文藝心理學中求得解答。說到這裡，我們已把本文的主旨簡略地重述一遍，本文亦可就此截止。(39)

附錄 中英術語對照

以下是本文中比較陌生的術語，按照出現先後排列。星號代表是我自己編的術語，其他錄自王士元陸孝棟編譯的變換律語法理論的附錄(113—117頁)(見註二)或他書。

變換律語法 transformational grammar	可用變換 optional transformation
* 假平行 pseudo-parallelism	* 造成的因 efficient cause
表面文法 surface grammar	* 最後的因 final cause
基底文法 deep grammar	* 簡單句 simple sentence
* 仿語結構 phrase structure	* 複雜句 complex sentence
* 變換來源 transformational source	* 複合句 compound sentence
* 小句 minor sentence	兼語式 pivotal construction
* 中性式 middle verb	使成式 resultative construction
包接變換 embedding transformation	* 準使成式 proto-resultative construction
* 樹型圖解 tree diagram	有生命名詞 animate-noun
必用變換 obligatory transformation	無生命名詞 inanimate-noun
1. William Empson, <i>Seven Types of Ambiguity</i> (originally published in 1930, now available in Meridian and other paperback editions).	
2. Noam Chomsky, <i>Syntactic Structure</i> (The Hague; Mouton and Co., 1957). 此書有中文編譯本：	

- 杭士基原著，王士元陸孝棟編譯，變換律語法理論。譯本附有參考書目，介紹1957年以後的理論發展以及王士元和橋本余龜芹用變換律觀點研究國語語法的結果。本文所用的變換律語法的術語儘量和該譯本一致。
3. "I propose to use the word ambiguity in an extended sense, and shall think relevant to my subject any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language" (Empson, p. 3); "effective in several ways" (p. 46).
4. Yuen Ren Chao, "Ambiguity in Chinese," in Søren Egerod and Else Glahn eds., *Studia Serica Bernhard Karlgren Dedicata* (Copenhagen; Munksgaard 1959), pp. 1-13.
5. 杭士基舉過一個同樣的例："He is easy to please," "He is eager to please", in "The Logical Basis of Linguistic Theory," in Horace Lunt eds., *Proceedings of Ninth International Congress of Linguists* (The Hague; Mouton and Co., 1964), p. 941. 高友工兄把此例譯成「張三易於取悅」，「張三急於取悅」，更妥。
6. 杭士基變換律語法理論86—87頁，原文88—89頁。
7. 王力，漢語詩律學（上海：教育出版社，1963再版本），以下引此書稱王力，頁數指再版本；此書1958初版，新知識出版社。
8. 「新文學批評」是指英美的 "New Criticism"，除了安普生前引書外，參看 R.P. Blackmur, *Language as Gesture* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1952); Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn* (originally published in 1947, now available in Harvest paperback edition); Stanley Edgar Hyman ed., *The Critical Performance* (Vintage paperback edition, 1956); Hyman, italics, (Vintage paperback edition, 1955).
9. 「關於詩人的用意」，本文的看法導源於 Monroe C. Beardsley and W. K. Wimsatt, Jr., "The Intentional Fallacy," in Wimsatt, *The Verbal Icon* (originally published in 1954, now available in Noonday paperback edition).
10. 仇兆鰲，杜少陵集詳註（以下簡稱仇註）曰：「易豫，四爻，勿疑，朋盍簪，『王弼』解盍爲合，解簪爲速，盍古冠有簪，不謂之簪耳，『程傳』則解簪爲聚，所以聚髮也。此詩盍簪對列炬，取朋友聚合之義，直作冠簪說矣」。所以「盍」是動詞，「簪」是名詞，盍簪可能是動賓結構，也可能是動詞修飾名詞（「所盍之簪」），本文從王力（208頁）作前解。
11. 仇註「井在樓下，故葉交加，渠在竹旁，故根斷截」，這是我們把此聯讀成（有因果意義的）使動式的旁證。上句另有別解，趙翰曰（仇註引）「蜀有鹽井，雨露之水落其中則壞，新鑿井時即交樓葉以覆之」。
12. 蕭滌非，杜甫研究（山東人民出版社，1956）下卷144頁註解此聯「因泥融，燕子銜泥作巢，故飛來飛去」；「因沙暖，故鴛鴦貪睡」。照我們的看法，此因果關係基於本聯使動式的文法。
13. 「中注式」大致相當於希臘文的 middle voice，英文的 middle verb。後者見 Robert Lees, *The Grammar of English Nominalizations* (*International Journal of American Linguistics* Vol. 26, No. 3, Part II, July 1960), p.8 and p.23. 此蒙趙元任先生示告。
14. 例如金守拙就是這樣看法。See Li Tien-yi (李田意) ed., *Selected Works of George A. Kennedy* (New Haven; Far Eastern Publications, Yale University, 1964), pp. 33-36; the passage is from the article "A Study of the Particle Yen (Part I)", originally published in italics, Vol. 60, No. 1 (1940), pp. 1-22.
15. 周振甫，詩詞例話（北平：中國青年出版社1962），55頁引。
16. 喻守真，唐詩三百首詳析（香港：中華書局，1957）
17. 詩中用虛字也不罕見，參看錢鍾書談藝錄（上海：開明書局，1948）「附論詩用虛字」（83頁）以下四條。
18. 司馬溫公云「花鳥平時可娛之物，見之而泣，聞之而悲，則時可知矣」。這是我們加「使我（人）」的依據，王力也讀作「使動式」（254頁）。不過也有按着字面讀的，例如洪煥運先生的英譯：

Flowers are watered with tears of discouragement,

Birds sing heartbreaking songs of seperation.

(William Hung, *Tu Fu: China's Greatest Poet*, (Harvard University Press, 1952), p. 105);

劉若愚先生翻譯成：

Moved by the times, the flowers are shedding tears;

Averse to parting, the birds are stricken to the soul.

(James Liu, *The Art of Chinese Poetry*, (University of Chicago Press, 1962), p. 149.

比洪譯早的 Von Zach 翻譯成

Ergriffen vom Elend der Zeit weine ich and meine Tränen benetzen die Blumen; ich beklage die Trennung von meiner Familie und die Stimmen der Vögel (die ihre Gefährten-rufen) erschüttern mein Herz.

(Von Zach, *Tu Fu's Gedichte* (edited by Robert Hightower. Harvard-Yenching Institute, 1952), Vol. 1, p.89)

Von Zach 把此聯讀成「感時使我淚濺花，恨別鳥使我驚心」，結果起句與對句不平行，略有不妥。小川環樹先生不完全贊成王力把此聯解成使動式，但交未說明自己的看法。（漢語詩律學書評，中國文學報，第九冊，1958月，157頁）

19. Kant, *Critique of Pure Reason*, "Second Analogy," esp. B237/A192ff.
20. 固然「又綠」還使我們聯想起王維送別「春草年年綠，王孫歸不歸」（周振甫，詩詞例話，201頁）。
21. 此名詞借自丁聲樹等先生的現代漢語語法講話（北平，商務印書館，1963），118頁。
22. 葉嘉瑩杜甫秋興八首集說（臺北：中華叢書編審委員會，1966）414—427頁有詳盡精闢的討論。
23. 也有人讀成有我之境；蕭繼宗，孟浩然詩說（臺灣，東海大學，1961）205頁「末兩句尤見寫生手妙，野曠則念遠，月近則懷孤，總說『客愁』」。
24. I. A. Richards, *Practical Criticism* (Harvest paperback edition), p. 260. The book was originally published in 1929.
25. Bertrand Russell, *An Inquiry in Meaning and Truth* (New York: Norton and Co., 1940) Chapter VII "Egocentric Particulars"對「我」、「這裡」、「現在」、「你」、「那裡」、「過去」這類字有詳細的討論。
26. 周振甫，詩詞例話，75頁。
27. 關於詩中的不和諧，海陶璋先生討論「度白雲以方簪，千青雲以直上」（孔稚珪北山移文）中的「方」和「直」字以下有段極有啟發性的觀察。

…… The intrusion of such far-fetched linkages, such unlikely pairs, into a smooth progression of identities, likes, similars, and opposites, functions much as dissonance does in harmony. It is the astringent quality needed to keep simple chords and resolutions from cloying. (Robert Hightower, "Some Characteristics of Parallel Prose" in *Studia Serica Bernhard Karlgren Dedicata*, p.63)

海陶璋所講的是駢體文中字或詞組在意義上的假平行（“Fang, instead of meaning ‘just now,’ as it often does, must be a verb ‘to compare,’ and so offers only a specious parallel with *chih* ‘straightway.’”）我們要講的是律絕詩句中文法上的假平行，主題雖不同，原則還是相同的。

28. 「於」字至少有方位、被動、比較、普通介詞四種用法。「管夷吾治於高溪」（左傳莊公九年）形式和「勞力者治於人」相同，意義却是「管夷吾比高溪更懂治道」，「子貢賢於仲尼」和「陳桓子善於子尾」表面結構相同（論語子張，左傳昭公八年），後者的意思是「陳桓子和子尾友善」。
29. 見葉嘉瑩杜甫秋興八首集說 135—148頁。

- 30 「一羽毛」是「數目字+名詞」而成名詞組。楊綸杜詩鏡銓「紆，屈也，即謁先生廟詩志屈偃經綸意」。「紆籌策」通常解作「雖能運籌策，亦屈抑難伸也」（張滑、喻守眞皆持此說），是動詞+名詞，兼有倒裝意味，此三字解作名詞組可能生不大。
- 31 參看傅庚生「沉鬱的風格，閎美的詩篇」，杜甫研究論文集三輯（北平，中華書局，1963）90頁。
- 32 參看馮鍾芸「杜甫『秋甫』八首的藝術特點」，前引書，273頁。
33. Quoted by Roman Jakobson in Thomas Sebeok ed., *Style in Language* (M. I. T. Technology Press, 1960), p.377.
34. See the discussion of these two lines by Blackmur in *Language as Gesture*, p.13.
- 35 以下的例錄自諸橋氏的漢和大辭典。
- 36 錢鍾書談藝錄，350頁以下有「論詩中用人名地名」條，可參看。
37. 我們這種看法是受了 Northrop Frye 的「斷續風格」和「聯想旋律」的影響（“discontinuous style,” ‘associative rhythm’）See Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton University Press, 1957) Fourth Essay “Rhetorical Criticism: Theory of Genres”; *The Well-tempered Critic* (originally published in 1963 by Indiana University Press, now available in Midland paperback edition) Chapter II “Manuel of Style”.
38. I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (Oxford University Press, 1965) esp. Lecture III “The Interanimation of Words”.
- 39 我特別感謝高友工兄多次和我通信，討論律絕句法的問題，本文若干看法是他首先提出的。成初稿後，又承趙元任李方桂楊聯陞海陶璋諸先生費神閱稿，各賜指教，都感謝萬分。

ENGLISH SUMMARY

AMBIGUITY IN GRAMMAR AND IN POETRY

This paper has three parts. The first part is an introduction to Chomsky's transformational grammar, with special emphasis on the distinction between surface structure and underlying structure. The second part uses this distinction to define two concepts: a *pseudo-parallel* couplet is one in which the two lines have identical surface structure but different underlying structures, and a *grammatically ambiguous* line is one which has more than one underlying structure. With examples drawn from T'ang poetry, the second part goes on to show how Chomsky's grammar theory, when fused with the literary criticism of Empson, can provide insight into the linguistic basis of grammatical ambiguity and pseudo-parallelism as well as their poetic effects. Tentative answers were also given to the following questions: (1) Why certain grammatical forms with time-word or place-word in adverbial position can also be interpreted as causatives? (2) Why the poetic consciousness is often ambiguous with respect to the I-he distinction? (3) Why putatives and simile seldom occur in lyric poetry? The third part gives further Empsonian examples; it shows that meaning and morphology, written character and literary allusion can all generate ambiguity. The aim of this paper then is twofold. It tries to apply New Criticism, especially the linguistic approach of Empson, Richards, Brooks and Blackmur, to T'ang poetry, while at the same time it tries to show why the linguistic structure of T'ang poetic language is capable of generating these ambiguities.