

屈赋语言的旋律美

汤炳正

(一) 屈赋与“诵诗”

在古代，舞蹈、音乐与诗歌，是三位一体的。至于后来舞蹈、音乐跟诗歌的分合关系，或诗跟歌的分合关系，虽然情况较为复杂，但作为一种文学体裁的“诗”来讲，其总的倾向，不仅是逐渐脱离舞蹈、音乐而独立，乃至“诗”也逐渐脱离“歌”而独立。

《九歌·东君》云：

“瑟兮交鼓，箫兮瑶簫，
鸣篪兮吹竽，思灵保兮贤姱，
翔飞兮翠曾，展诗兮会舞，
应律兮合节，灵之来兮蔽日。”

可见，在当时，《九歌》是诗，也是歌；而且在祭神之际，又跟舞蹈、音乐交融为一体。它们之间必须是“应律”、“合节”的。这里的“律”和“节”，虽然并非专指诗歌的“韵律”与“节奏”，而跟诗歌的“韵律”、“节奏”却是密切相关的。

但是，后来不仅诗歌与舞蹈、音乐的关系越来越疏远，而且诗与歌的关系也渐渐脱节。《汉书·艺文志》有云：“诵其言谓之诗，咏其声谓之歌”；又云：“不歌而诵谓之赋。”屈赋当中，除《九歌》外，如《离骚》、《九章》等，盖已皆“诵”而不“歌”。

《抽思》云：“道思作颂，聊以自救兮”，古人“颂”、“诵”通用，例不胜举。故“道思作颂”，殆跟《诗经》中的“家父作诵”、“吉甫作诵”的意思相同。可见，屈赋的大部分篇章，除《九歌》外，皆属“诵

其言谓之诗”的“诗”，或“不歌而诵谓之赋”的“赋”，而不是“咏其声谓之歌”的“歌”。跟“歌诗”相对，我们可以称它为“诵诗”。

但屈赋是在民歌的基础上发展起来的。其中如“少歌曰”、“倡曰”等部分，即在“诵”之中或缀以“歌”，“诵”、“歌”相间。这可能是由“歌诗”发展到“诵诗”的过渡形式或残余的痕迹。

由“歌”到“诵”，使诗歌不仅脱离了舞蹈与音乐，而且又进一步失掉其本身原有的曲调美。但这一方面固然使诗歌在艺术上为之减色；而另一方面又由于它已成为一种独立的语言艺术，而不得不发挥其语言在表现力上所特有的优势。也就是说，不得不进一步发挥语言音响上所独具的音乐美和强烈的感情色彩。因此，古人所谓“诵”的含义，并不等于按文读音，照本宣科。《周礼·春官·大司乐》云：“以乐语教国子：兴、道、讽、诵、言、语。”郑注云：“倍文曰讽，以声节之曰诵。”可见“诵”与一般语言不同，“诵诗”殆有近于后世的“朗诵诗”。所谓“以声节之”，即必须充分发挥诗歌语言在韵律、节奏上的旋律美。屈原当时“行吟泽畔”、“道思作颂”，正是借助于“诵诗”以抒发其忧国忧民的愤懑之情，并在创作上大大发展了“诵诗”在语言旋律上的表现力和音乐美。

我们从诗歌发展的史实看：

当古代舞蹈、音乐、诗歌三位一体而不

可分割的情况下，它们的旋律，是互相交融的，是一种“综合艺术”。因而作为“综合艺术”的构成部分的诗歌本身的节奏、韵律的功能，还不可能充分地发挥出来。《诗经》里的《颂》，是用于祭祀的乐歌，有乐，有舞。而《颂》诗中竟有不少篇章是无韵的；至于《风》诗，开始都是出于民间的“徒歌”，因而也就没有一首是无韵的。又如《九歌》在楚人的宗教生活中，并不是单纯的“歌诗”，而且有乐，有舞。其语言的旋律美，无疑达到了高度的水平。但学术界早已发现《九歌》中“兮”字的特殊用法。即以一个没有任何意义作用的“泛声”“兮”字，代替了“于”“与”等对构成诗句具有语法作用的介词连词等。为什么会出现这种现象呢？学术界的意见不一。但这里最大的可能性，是为了使诗歌跟舞蹈、音乐的旋律相互谐和，而以适应性极大的泛声“兮”字取代了音节较强而且各具特色的“于”“与”“而”“以”“然”“其”“之”“夫”……等虚词。这显然是因为：诗歌这时不过是这个“综合艺术”中的一个组成部分，其本身的旋律要服从整体旋律的需要。

在《汉书·礼乐志》中所载的《郊祀歌》十九章，虽句法与《九歌》全同，而句中的“兮”却全部不用。这也主要是为了配乐歌唱的需要。不仅象《九歌》那样以泛声“兮”字代替介词连词等，而且索性去掉句中的“兮”字，以便在演唱时对“泛声”的位置也可以随音乐的不同要求而错综变化。上述情况的演变，也出现在后世对《九歌》本身的处理上。据《宋书·乐志》的歌辞中收有《今有人》一篇，其辞全为《九歌》中的《山鬼》，而跟汉代的《郊祀歌》一样，把句中的“兮”字全部删去。这无疑是当时乐工的底本，也是为了配乐歌唱的需要而采取的手段。但是，这从“乐歌”来讲，确实是更方便了，而从“诵诗”来讲，则不仅影响意义的明确性，而且也使人感到节奏上的生硬、

别扭。

不过，上述的情况，只是配乐的“歌诗”底本的演化过程；至于“诵诗”，则走着另外一条道路。

从屈赋来看，除《九歌》是用于祭祀的乐歌外，其余大都是向“诵诗”发展的。因此，《九歌》中代替意义词的“兮”字，不仅没有被取消或删掉，而且是还原为在语言结构上不可缺少的介词连词等。这就更有利于发挥语言艺术本身特有的功能在“诵诗”里的作用。除意义的朗畅而外，多样化的语言音节，取代了单纯的“泛声”“兮”字，从而丰富了“诵诗”的旋律美。例如：

《九歌》云：

“载云旗兮委蛇”；

而《离骚》则云：

“载云旗之委蛇”。

《九歌》云：

“九嶷缤兮并迎”；

而《离骚》则云：

“九嶷缤其并迎”。

《九歌》云：

“遵吾道兮洞庭”；

而《离骚》则云：

“遵吾道夫昆仑”。

不仅如此，如《离骚》等篇，除了把《九歌》中并无语法意义的“泛声”“兮”换为介词连词等外，而且进一步对意义相同的介词“于”“乎”，由于旋律的要求不同，也分别使用，不相混淆（详后文），显示了节奏的益趋精密。

从上述情况，显然可以看出，诗歌脱离了舞蹈、音乐、乃至曲调而发展为“诵诗”之后的一种颇具历史意义的现象。

当然，除《九歌》外，屈赋也不是不用“兮”字。但只有极少数的情况下，跟《九歌》“兮”字的用法相似。而一般的“兮”字，则仅仅等于诗歌朗诵中的“啊”字，完全是“泛声”性质，只具有感情色彩，并不

代表任何语法意义。至于屈赋以后个别诗人的个别作品，也偶或摹拟《九歌》的“兮”字用法，但这并不能代表诗歌发展的主流。

《文心雕龙·声律》云：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。”现在看来，刘氏的论点是很精确的。其中的“异音相从谓之和”，是指诗的节奏而言；“同声相应谓之韵”，是指诗的韵律而言。举此二者，确实抓到了诗歌旋律的本质。屈赋在节奏和韵律两个方面所构成的旋律美，确实达到了高度的水平。下文就准备从节奏、韵律两个方面谈谈个人的体会。

（二）关于“节奏”问题

诗歌的节奏，用传统的话来讲，即指诗在语言上的抑扬、顿挫、长短、疾徐而言。所有这些，固然会随着“诵”者感情的变化而变化。但诗人在创作过程中，为了更真切地表达出起伏变化的内心世界，就不能不利用语言所固有的节奏性来完成这一任务。因此，诗歌的节奏，是诗人的语言音响跟诗人的感情活动互相适应的产物。

从艺术美的要求来讲，诗歌的节奏，既要从矛盾中求匀称，也要从统一中求错落。没有错落就无所谓匀称，而没有匀称也就无所谓错落，二者相辅相成，才能使诗歌达到和谐优美的境界。但不同的时代或诗人的作品，又各有不同的倾向。例如《诗经》，无论从章节或节奏上看，都倾向于从矛盾中求匀称；而屈赋，则无论从章节或节奏上看，都更倾向于从统一中求错落。

在《诗经》里，作介词用的“於(于)”和“乎”是没有什么区别的。如《东山》云：“鸛鸣于垤，妇叹于室。”而《桑中》则云：“期我乎桑中，要我乎上宫。”或上下句都用“于”，或上下句都“乎”，给人以匀称整齐感。但是，从屈赋来讲，就不同。闻一多同志在《楚辞校补》中曾引用季镇淮同志说：“《离骚》语法，凡二句中连用介词‘于’‘乎’二字时，必上

句用于，下句用乎。‘朝发轫于苍梧兮，夕余至乎玄圃’，‘饮余马于咸池兮，总余辔乎扶桑’，‘夕归次于穷石前，朝濯发乎洧盘’，……胥其例也。”今按季镇淮同志的这一发现是很重要的。但为什么会出现这种现象呢？仍然需要我们进一步寻求答案。

我们知道，先秦古籍，“于”“乎”二字虽异形异义，但借“于”为“乎”的情况，频繁出现，未加区别；在语法上，作为介词用的“于”“乎”二字，也是通用无别的；从音读来讲，“于”“乎”二字，古音皆在鱼部，这也正是“于”“乎”之间古得通用的原因。既如上述，则《离骚》在上句下句的用法上如此严格区分又是什么原因呢？很显然，如果只用前人所谓“变文以成辞”的道理，是无以说明其所以然的；而应当进一步从诗歌语言的节奏感上来探索。

因为《离骚》中的“于”“乎”二字，无论从什么角度讲，都是相同的，而只有在语言的某一音素上才能找到它们的差异。那就是：“于”“乎”二字，虽韵母都在鱼部，而声母却略有不同。即“于(於)”字乃“乌”字之古文，故本属深喉音影组合口一等字。至于“乎”字，则为浅喉音匣组合口一等字。可见，它们之间的根本区别，在于发音上“于”是元音起头的喉音；而“乎”则是后舌面的摩擦音。这个声组上的差别，对诗歌语言的节奏是有关系的。因为“诵诗”在语言音素上哪怕是极其细微的差别，也会影响到它的节奏感。正是在这个意义上才显示了“于”“乎”之间的不同作用；也正是在这个意义上，才显示了屈赋的节奏于统一中求错落的旋律美。即意义是相同的，而音节是多样的，变化的。

但是，以上这些，只能用以解释“于”“乎”分别使用的原因，还不能解释为什么必需上句用“于”下句用“乎”的道理。我们认为这应当从人类在语言生活中的自然规律上寻找根源。例如在《吕氏春秋·淫辞》

有下列一段话：

“今举大木者，前呼舆謄（或作‘舆謄’），后亦应之，此其于举大木者善矣。岂无郑卫之音哉，然不若此其宜也。”

古籍中跟这段文字相似的话，还有不少异文。如《文子·微明》中“舆謄”作“邪桴”，《淮南子·道应训》中“舆謄”又作“邪许”。其实此皆同音异文，都是用以形容用力举重时人们所发出的呼喊声。因为它们自成旋律，故《淮南子》等认为“此举重劝力之歌也。”但值得注意的是，上述的“舆謄”“邪桴”“邪许”，从古音来讲，都跟“于乎”是一音相通的同字异形。可证这种“劝力之歌”，在发音的自然规律上，是“于”在前而“乎”在后。因而屈赋中，在同样意义上而上句用“于”下句用“乎”，正是由于这一语音上的自然规律所决定的；从而体现了屈赋在节奏错落中的自然美。这是古代由力的旋律到声的旋律，又由声的旋律发展到诗歌艺术上的节奏旋律的历史印迹。

也可能有人怀疑，从“舆謄”到“邪桴”等，都是联绵语词，不可能二字分用。但是，屈赋在这方面的分用手法，其例不少。如《招魂》“雄虺九首，往来儻忽”的“儻忽”，是联绵词，但《少司命》却有“荷衣兮蕙带，儻而来兮忽而逝”之句，“儻”与“忽”分用，义同声异，而在节奏上互相呼应。这正跟“于”“乎”分用一样，形成了诗歌旋律的自然美和节奏上的错落感。

其次，屈赋跟《诗经》相比，语言节奏的总倾向，是参差错落，舒卷自如。固然，屈赋也有对偶句，而且是极其整齐的。例如“朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英”（《离骚》）等，这无疑是矛盾中求匀称的典范。但这在屈赋里却不占优势，而在更多的情况下，则是从统一中求错落。而且即使在句子上是对偶关系，也都有意识地使其参差有致，摇曳生姿。

举例来讲，《诗经·江汉》有“江汉浮浮，武夫滔滔”之句，《诗经·载驱》又有“汶水滔滔，行人儻儻”之句，都是对偶句，而且都是以迭音词对迭音词，从节奏上看，是极其整齐调谐的。但在屈赋《怀沙》里的句子却是：

“滔滔孟夏兮，草木莽莽。”

本来跟《诗经》一样，也可以作“孟夏滔滔兮，草木莽莽”，但由于语言结构上的变化，使其节奏上的特征，不是以统一求匀称，而是以错落求多姿。

又如屈赋《涉江》云：带长剑之陆离兮，冠切云之崔嵬”，这个对偶句，是以双声联绵词“陆离”跟迭韵联绵词“崔嵬”相对，节奏极其整齐。但在一般情况下，屈赋却不是这样处理的。而是：

“高余冠之岌岌兮，
长余佩之陆离。”（《离骚》）

“纷总总其离合兮，
斑陆离其上下。”（《离骚》）

“灵衣兮被被，
玉佩兮陆离。”（《大司命》）

这里跟上文所举《涉江》例句一样，都用了联绵词“陆离”，但却没有象《涉江》那样也用联绵词跟它相对应，而是用迭音词“岌岌”“总总”“被被”跟它相配，显示了节奏上的变化。从《离骚》的前一例句来讲，我们如果把它跟紧密相连接着的“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳”这样整齐的对偶句结合起来看，则承接下来的“高余冠之岌岌”两句，有意识地调换节奏，避免板滞，更显得匠心独具，别有风致。

屈赋除了注意词的节奏变化外，更注意句型的节奏变化。如《悲回风》云：

“纷容容之无经兮，

罔芒芒之无纪；

轧洋洋之无从兮，

驰委移之焉止。

漂翩翩其上下兮，

翼递送其左右；
汨漓漓其前后兮，
伴张弛之信期。”

又如《哀郢》云：

“去故乡而就远兮，
遵江夏以流亡；
出国门而轸怀兮，
甲之朝吾以行；
发郢都而去闾兮，
谿荒忽其焉极。”

如果说前面所举的，都是掉换语词以取得整齐中的错落，那么，这里的《悲回风》《哀郢》中的诗节，则都是以变换句型以求得整齐中的错落。《悲回风》的两节诗，前三句都是严格的对偶式，而末一句的语言结构完全摆脱前三句的形式取得节奏上的错落美。

《哀郢》的一节诗里，三个单数句，都是以同样的语言结构出现的，节奏基本上是一致的。但是，三个双数句，则在语言结构上极变化之能事，展示了节奏的灵活多样。

有时，在严格的对偶句中，又往往通过句子的长短变化，以调整其节奏旋律。例如《湘君》云：

“石濂兮浅浅，
飞龙兮翩翩；
交不忠兮怨长，
期不信兮告余以不闲。”

这里，前两句是严格的短句对偶，以惯例来看，后两句也完全可以写成严格的偶句，以取得节奏上的匀称美；而事实上，末句却以字数的增加与句度的伸延，化偶为散，使节奏发生了极大的变化。如果把这四句诗连系起来看，则“期不信兮告余以不闲”这个伸延以求变化的长句的出现，决不是偶然的。它不仅在节奏上起了巨大的调剂作用，而且在听觉上又给人以意味更为深长的艺术感受。

屈赋在节奏上从统一中求错落的倾向，确实是极其显著的特征。尤其是在互相对称而又并列排比的句子上，更着意地在节奏上

以变化错落取胜。如《怀沙》中“变白以为黑兮，倒上以为下”等八句，本来是以“白”与“黑”、“上”与“下”、“凤凰”与“鸡鸞”、“玉”与“石”、“党人”与“余”之间的是非关系对比成义的。但诗人却以不同的句型、多样的音响所构成的极其复杂的节奏，以抒写其义愤填膺的不平之气。又如《卜居》的前半，一连用了八个排句，都是以“宁……乎”“将……乎”的形式出现。但在内容上却是对偶与散句、长句与短句、联绵词与迭音词交替出现，互相为用，达到了节奏变化之极致。它不仅把诗人的愤懑引向高潮，而且也把屈赋的错落美推向了高峰。

总之，不同的语音节奏，具有不同的音响上的效果。所以诗人在抒情手段上，总是充分显示出节奏与感情的一致性。例如《湘夫人》首节云：

“帝子降兮北渚，
日眇眇兮悲予；
袅袅兮秋风，
洞庭波兮木叶下。”

这样清爽朗静的新秋景色，跟舒缓而凋落的音响节奏互相融合。其所表达的感情，是一种深沉的幽思，淡淡的哀愁。可是我们再看《山鬼》的末段：

“雷填填兮雨冥冥，
猿啾啾兮又夜鸣；
风飒飒兮木萧萧，
思公子兮徒离忧。”

同样是在抒写相思之情，这里的“忧”与前例的“愁”，也是同一个问题。但急促复沓而来的音响节奏，跟风疾雨骤的秋夜情景相配合，所表达的感情又是另外一种，即显得那样的激切而凄怆！

可见，理解屈赋节奏的错落美，决不能忽视诗人感情的起伏变化这一重要的内在因素所起的作用。因为，只有内在的感情旋律跟外在的音响旋律的统一，才能把诗歌的旋律美带进高度的艺术境界。

(三) 关于“韵律”问题

这里所说的“韵律”，就是指的韵部相同的字在诗句的一定位置上的反复出现。由于音响上的迴还往复，前后呼应，因而形成了诗歌的又一种旋律美。这从传统的说法上讲就是诗歌的“押韵”问题。屈赋的“韵律”，无疑是达到了高度的旋律美。但屈赋的这种旋律美，是丰富多姿、变化不居的统一体。并不是单纯地表现在韵部相同的字在诗歌句尾上反复出现这一点上。它的复杂性，准备在这里略作试探。

第一，屈赋的“韵”在诗句中的位置上是变化多样的：

我们知道，由于民族文化的不同，诗歌用韵的习惯也不完全一致。如有的押在句中（见于英语诗歌），有的押在句首（见于蒙语诗歌），有的上句押在句尾，而下句押在句中（见于越语诗歌）等等。屈赋在这方面，从主流上看，虽有每句韵、隔句韵等等区别，但韵押在句尾上这一点，跟汉语诗歌传统，是没有多大差别的。但问题并不完全如此。清代学者孔广森《诗声类》中的《诗声分例》，曾把《诗经》用韵的复杂情况作过有益的探索。现在看来，屈赋用韵的形式，也是相当复杂的。例如：

(1) 首、尾韵——

即一句的首字与三句的首字相韵；二句句尾之字与四句句尾之字相韵：

“惟（脂部）党人之偷乐兮，
路幽昧可险隘（锡部），
岂（脂部）余身之悼殃兮，
恐皇舆之败绩（锡部）。”（《离骚》）

“长（阳部）太息兮将上，
心低徊兮顾怀（脂部），
羌（阳部）声色兮娱人，
观者愴兮忘归（脂部）。”（《东君》）

“思（之部）君其若我忠兮，
忽忘身之贱贫（淳部），

事（之部）君而不贰兮，
迷不知寃之门（淳部）。”（《惜诵》）

“山（寒部）峻高以蔽日兮，
下幽晦以多雨（鱼部），
霰（寒部）雪纷其无垠兮，
云霏霏而承宇（鱼部）。”（《涉江》）

“靡（歌部）颜赋理，
遗视睢（寒部）些，
离（歌部）榭修幕，
侍君之闲（寒部）些。”（《招魂》）

屈赋上述的“韵律”形式，初步统计，有二十三条之多。其中还有三例，首尾同韵，别具一格。如《涉江》云：“鸾鸟凤皇，日以远兮；燕雀乌鹊，巢堂坛兮。”这节诗，上句句首之“鸾”“燕”跟下句句尾之“远”“坛”皆在寒部。其中还有三例，虽属首尾韵但二句四句的尾韵相同，而三句四句则首字同韵。如《湘君》云：“薜荔拍兮蕙绸，荪兮桡兰旌；望涖阳兮极浦、横大江兮扬灵。”这节诗，二、四句句尾“旌”“灵”相韵，皆在青部；三、四句句首“望”“横”为同韵，皆在阳部。本来作为“韵律”来讲，就是以同样音响反复出现为其特征。而屈赋的上述现象（连同下文各类型），则更使“韵律”出现了多重化的倾向；即使语言音响在迴还往复之中，增加了旋律的复迭美。

(2) 中、尾韵——

即一句句中之一字与三句句中之字相韵；二句句尾之字与四句句尾之字相韵：

“启九辩（寒部）与九歌兮，
复康娱以自纵（东部），
不顾难（寒部）以图后兮，
五子用失乎家巷（东部）。”（《离骚》）

“望长楸（幽部）而太息兮，
涕淫淫其若霰（寒部），
过夏首（幽部）而西浮兮，
顾龙门而不见（寒部）。”（《哀郢》）

“欲儻徊（脂部）以千僚兮，
恐重患而离尤（之部），

欲高飞（脂部）而远集兮，
君周谓汝何之（之部）。”（《惜诵》）
“遂古（鱼部）之初，
谁传道（幽部）之，
上下（鱼部）未形，
何由考（幽部）之。”（《天问》）
“九州（幽部）安错，
川谷何洿（鱼部），
东流（幽部）不溢，
孰知其故（鱼部）”（《天问》）

屈赋上述的“韵律”，初步统计，有二十五条之多。其中长句的句中韵在第三字，如《离骚》《九章》等；短句的句中韵则在第二字，如《天问》《招魂》等。其次，这种“韵律”在《九歌》中由于“兮”字的特殊用法，出现了特殊形式，即一句之内，中、尾有韵。如《湘夫人》云：“沅有芷兮澧有兰，思公子兮未敢言。”其中“芷”与“子”相韵，“兰”与“言”相韵。此外《东皇太一》《大司命》《东君》《河伯》皆有此例。这都是由于“韵律”在迴还中有复迭，从而增加了旋律的音乐美。

（3）交叉韵——

所谓“交叉韵”，即第一句句尾之字跟第三句句尾之字互相为韵；第二句句尾之字跟第四句句尾之字互相为韵：

“心犹豫而狐疑（之部）兮，
欲自适而不可（歌部），
凤皇既受诒（之部）兮，
恐高辛之先我（歌部）。”（《离骚》）
“曾不知路之曲直（职部）兮，
南指月与列星（部青）
愿径逝而未得（职部）兮，
魂识路之营营（青部）。”（《抽思》）
“令薜荔以为理（之部）兮，
憚举趾而缘木（屋部），
因芙蓉而为媒（之部）兮，
憚寒裳而濡足（屋部）。”（《思美人》）
“圆则九重（东部），

孰营度（铎部）之，
惟兹何功（东部），
孰初作（铎部）之。”（《天问》）
“简狄在台（之部），
譬何宜（歌部），
玄鸟致贻（之部），
女何嘉（歌部）。”（《天问》）

屈赋上述“韵律”，初步统计，凡十六见。但其中也有两例兼用者，如《天问》云：“干协时舞，何以怀之；平胁曼肤，何以肥之。”“舞”“肤”皆在鱼部，“怀”“肥”皆在脂部，这是“交叉韵”；但一句之“协”与三句之“胁”又皆在盍部，故又兼具中、尾韵的特点。又如《河伯》云：“子交手兮东行，送美人兮南浦；波滔滔兮来迎，鱼邻邻兮媵予。”“行”与“迎”皆在阳部，“浦”与“予”皆在鱼部，这当然是“交叉韵”；但一句之“手”与三句之“滔”又皆在幽部，二句之“人”与四句之“邻”又皆在真部。故此例也兼具“中、尾韵”的特点。可见屈赋“韵律”的形式的复杂性。

除上述“首、尾韵”“中、尾韵”“交叉韵”之外，屈赋的“韵律”形式还要复杂得多，而且在《诗》三百篇中，也有类似的情况。足证“韵律”的多样化，乃中国古代诗歌较为普遍的现象。把用韵局限于句尾，乃后来历史发展的结果。这种多样化的“韵律”，赋予了诗歌以音响的迴还往复之中具有更为繁缛的艺术旋律。如果说音乐的二重奏，会给人听觉上以复迭美；那么屈赋的上述旋律，也会给人以同样的艺术感受。

第二，屈赋“转韵”“换韵”的多样性：

这里所谓“转韵”，是指一篇之中由这一韵转到收音相近的另外一韵；所谓“换韵”，是指一篇之中由这一韵换成收音并不相近的另外一韵。“转韵”是属于旋律上的渐变；“换韵”是属于旋律上的突变。

先谈“转韵”——

我们所谈的“转韵”，即属古韵学家

所谓的“旁转”“对转”问题。在屈赋里的阴、阳、入三声互相之间的“通韵”，即“对转”关系；阴、阳、入三声各自相转的“合韵”，即“旁转”关系。不过，古韵学家是把它们作为语言问题来研究；而在这里，则准备作为艺术现象来探讨。

屈赋的“转韵”问题，用传统方法初步统计，“合韵”凡三十类；“通韵”凡十二类。在十二类的“通韵”中，出现次数最频繁者，鱼部跟铎部相叶，凡十三次；之部跟职部相叶，凡八次。这都是阴、入相叶。在三十类的“合韵”中，出现次数最频繁者，只有之部与鱼部，共相叶十次。这是阴声跟阴声自相叶。从这里可以看出，不仅鱼部与铎部、之部与职部在屈赋中音值最相近，而且之部与鱼部的音值也最相近。

我们以《离骚》为例，从上述的鱼与铎、之与职、以及鱼与之的关系上看，竟发现了下列的有趣现象：

从“纷吾既有此内美兮，又重之以修能”到“何桀纣之猖披兮，夫唯捷径以窘步”这一大段，凡二十四句，用了十二个韵脚。它们所属的韵部是：之部、鱼部、铎部；它们的韵序是：之、之、鱼、鱼、鱼、铎、铎、铎、之、之、铎、鱼，亦即由之部到鱼部；由鱼部到铎部；由铎部到之部；由之部又到铎部；最后终之以鱼部。

其次，从“吾令凤皇飞腾兮，继之以日夜”到“解佩纕以结言兮，吾令蹇修以为理”这一大段，也是二十四句，也是用了十二个韵脚。它们所属的韵部也是：之部、鱼部、铎部；它们的韵序是：铎、铎、鱼、鱼、鱼、铎、鱼、鱼、之、之、之、之，亦即由铎部到鱼部；由鱼部到铎部；由铎部又到鱼部；最后终之以之部。

再其次，从“理弱而媒拙兮，恐导言之不固”到“户服艾以盈要兮，谓幽兰其不可佩”这一大段，也是二十四句，也是用了十二个韵脚。它们所属的韵部也是：之部、鱼

部、铎部以及职部；它们的韵序是：鱼、铎、鱼、鱼、之、之、鱼、鱼、鱼、铎、职、之，亦即由鱼部到铎部；由铎部到鱼部；由鱼部到之部；由之部到鱼部；由鱼部又到铎部；最后终之以职部与之部。

学术界的古韵学家，向来多把《离骚》划为四句一节，每节两个韵脚。只承认一节之内的“通韵”“合韵”，而不承认节与节之间的“通韵”“合韵”关系。因而，不仅把《离骚》的“通韵”“合韵”的韵例搞乱了，而且把屈赋在韵律上既和谐统一，而又起伏变化的旋律美割裂了。我们认为，屈赋作为政治抒情诗，由于诗人感情上的内在旋律的起伏，自然会影响到诗歌的外在旋律的变化，不会是永远一韵到底的“连韵”。但这种变化，有时又不完全是以大起大落的突变形式出现，乃是以在音响上既和谐统一而又有细微区别的渐变形式出现的。而且象《离骚》上述三大段的韵律，则并不是偶然一现的渐变，而是始终盘旋于几个音响极其相近的固定的韵部之间，从往复迴还中深刻地展示了诗人忧郁徘徊的感情色彩。

再谈“换韵”——

所谓“换韵”，跟上述的“转韵”不同。“转韵”是音值相近的韵字互叶；“换韵”则是音值并不相近，而由此韵换为彼韵。一般说来，同韵连用，会给人以完整一体的感觉；而突然换韵又会给人以新的开始的启示。

当然，屈赋的“连韵”与“换韵”跟思想内容的关系是比较复杂的。例如王夫之曾说过：“意已尽而韵引之以有余，韵且变而意延之未艾，此古今艺苑妙合之枢机也。……韵、意不容双转，为辞赋诗歌万不可逆之理。”（《楚辞通释·序例》）现在看来，屈赋如《涉江》《惜往日》等少数诗篇中的个别章节，确有韵、意不“双转”的情况，但是，如果视为这是一切韵文“万不可逆之理”，则显然不够全面。

从整个屈赋来看，不仅“连韵”“换韵”

跟内容起止有关，而且跟思想感情的变化也密切相连。在屈赋里没有“换韵”的只有两篇，即《九歌》中的《东皇太一》与《礼魂》。也可以这样说，包括《九歌》在内的全部屈赋，也只有这两篇在感情上没有什么起伏变化。《东皇太一》是祭天之尊神，内容是一片肃穆雍容的气氛，愉悦欢快的情绪；因而诗人通篇只用了一个阳部韵，没有“换韵”。至于《礼魂》，则是全部《九歌》送神的短章，是大合唱，除了赞美颂扬之外，也没有其它各篇所表现的婉转缠绵的意境变化，因而诗人通篇也只用了一个鱼部韵，没有“换韵”。至于屈赋其它各篇，由于感情的复杂性，从而决定了韵的多次转换，这也是势所必然的。

例如，屈赋在一般情况下，多用阳声韵与阴声韵；而在情绪特别激动悲切的诗节里，有时往往换用音节短促而咽塞的入声韵。下举三例，以见其梗概。

《离骚》云：

“余既滋兰之九畹兮，
又树蕙之百亩（之部），
畦留夷与揭车兮，
杂杜衡与芳芷（之部）。
冀枝叶之峻茂兮，
愿俟时乎吾将刈（月部），
虽萎绝其亦何伤兮，
哀众芳之芜秽（月部）。”

又《离骚》云：

“及年岁之未晏兮，
时亦犹其未央（阳部），
恐鸱鸢之先鸣兮，
使夫百草为之不芳（阳部）。
何琼佩之偃蹇兮，
众薋然而蔽（月部）之，
惟此党人之不谅兮，
恐嫉妒而折（月部）之。”

《湘君》云：

“薜荔拍兮蕙绸，

荪桡兮兰旌（青部），
望涔阳兮极浦，
横大江兮扬灵（青部）。
扬灵兮未极，
女婵媛兮为余太息（职部），
横流涕兮潺湲，
隐思君兮徘徊（职部）。”

上举三例，都属“换韵”。而且第一例是由阴声之部换为入声月部；第二例是由阳声阳部换为入声月部；第三例是由阳声青部换为入声职部。都是随着感情的悲怆激愤，而换用了短促急切的收 t 收 k 的入声韵，使我们感到韵律的变化与感情的起伏，达到了高度的统一。

我们再看：《卜居》中的八个提问，就换了不少韵。但在前面的六个提问中，从韵律上看，是冬部、青部、真部、侯部等，即不是阳声韵，就是阴声韵。而到了最后两个提问：

“宁与骐驎抗轭（锡部）乎？

将随騶马之迹（锡部）乎？

宁与黄鹄比翼（职部）乎？

将与鸡鹜争食（职部）乎？

不仅句子特别短促，情绪更为激化，而且换用了锡部、职部两个收 k 的入声韵。这是语言旋律的变化，同时也是感情旋律的变化。

本来，“韵律”在诗歌中的作用，主要是通过同韵的字反复使用，以增加诗歌语言的迴还美。但是，这只是从艺术形式上和和谐统一这个角度讲的。此外，如果没有“转韵”“换韵”，永远是一韵到底，在短章犹可，在长篇巨制的屈赋来讲，则显然不足以展示诗人复杂而丰富的内心世界，也就会使诗歌语言旋律美的艺术效果为之减色。而屈赋在这方面确实给了我们以深刻的思想启迪和高度的艺术享受。

（四）结 语

沈约《宋书·谢灵运传论》在论及声律问题时，曾认为屈宋作品是（下转第42页）

既不系统，又不全面，远不能和常州词派的理论相比。但把它放在当时的历史条件下，比之那些记篇章、录警句、探本事、资闲谈的词话，却大大前进了一步。首开清代词论之风的功绩仍是不可淹没的。

我并不同意四库馆臣的看法。朱彝尊的理论有很大局限，在这种理论指导下选的《词综》，虽有特色，却不能反映唐宋金元词的全面发展情况。一个好的选本应该是兼顾各种流派，各种风格，既去取精审，又兼容并包的。理论上的局限，主要表现为两点：

第一是在慢词中强分南、北的差别，对苏轼在词体上的革新精神缺乏认真的总结。周济《介存斋论词杂著》说得好：“北宋词，下者在南宋下，以其不能空，且不知寄托也；高者在南宋上，以其能实，且能无寄托也。南宋则下不犯北宋拙率之病，高不到北宋浑融之诣。”小令取北宋、慢词取南宋的说法殊嫌笼统。

第二是标榜姜、张、草窗的门户之见，对《花间》以来前辈词人创造的高华词境缺乏全面的认识。南宋的后期，作家以绮丽为尚，满眼雕绘，失之质实，所以姜、张救之以清空；明代的后期，作家以浮滑为尚，以尖为新，以纤为艳，所以朱彝尊救之以姜、张。用它作为个人主张可以，用它作为选词标准，

（上接第37页）

“英辞润金石，高义薄云天。”如果说“高义薄云天”是指屈赋内容的思想美，则“英辞润金石”乃是指屈赋语言的旋律美。而对汉人王褒、刘向以下的辞赋，则沈氏又讥以“芜音累气，固亦多矣。”沈约精于声律，可见他对屈赋节奏、韵律的“辞润金石”之美，早已有所感受，并未“数典忘祖”。问题在于应该如何继承、怎样发展。

从本文的分析中不难看出：在诗歌发展道路上，当它脱离了舞蹈、音乐而成为独立

使千流万派千迴百折的大江变成微波荡漾的一泓清泉，这就大大缩小了生活的领域，使读者无从窥见词海的全貌。正如鲁迅在《且介亭杂文二集·题未定草六》里说的：“选本所显示的，往往并非作者的特色，倒是选者的眼光。”当时，离开了当时选家时代的因素，党同伐异的缺点就更加突出。朱彝尊在《鱼计庄词序》里曾对浙派作过一番解释，说：“在昔鄱阳姜石帚、张东泽，弁阳周草窗，西秦张玉田，咸非浙产，但言浙词者必称焉。则是浙词之盛，亦由侨居者为之助。犹夫豫章诗派，不必皆江西人，亦取其同调焉耳。”宗派之见十分明显。

反映在创作上，局限尤为明显。谭献说：“浙派为人诟病，由其以姜、张为止境，而又不能为白石之涩，玉田之润”（《篔中词》二）。吴梅也说：“玉田固疏，而其沉著处，虽白石亦且不及。浙词专学玉田之疏，于是打油腔格，摇笔即来。”“又好运用书卷，不知词之佳处，不必以书卷见长，搬运类书，最无益于词境也”（《词学通论·概论四》）。

当然，其它的选本，如张惠言的《词选》，周济的《词辨》、《宋四家词选》，朱祖谋的《宋词三百首》等等，也都存在着这样的局限。各执一蠡之具，欲测江海之波，又怎能不产生这样的局限呢？

的语言艺术之后，不仅没有减低它的艺术性；使反而“诵诗”的语言美、旋律美，得到了进一步的发展。屈赋在这方面，是极其突出的典范。

屈赋与《诗经》相比，在语言旋律上，既有共同之处，也有其独具的艺术特征。那就是，《诗经》更倾向于整齐凝练，而屈赋则更倾向于错落变化、舒卷自如。如果从艺术的表现力来讲，这不仅说明了南北之异，而且说明了屈赋是中国诗歌发展史上的一座新的里程碑。