

# 唐前辞赋句式演变与诗歌韵律节奏

王德华

**内容提要** 唐前辞赋句式演变一方面突出了屈原骚体的基本节奏句式与核心韵律节奏，另一方面又产生了诗体语言，反映了唐前辞赋与诗歌韵律节奏对唐前辞赋句式演变的双重制约。《离骚》对《九歌》基本韵律节奏革新所呈现的核心韵律节奏，孕育了五言诗体节奏句式的产生。辞赋核心韵律节奏在唐前辞赋创作中的实践与五言诗体的创作实践同步进行，促进了“五言腾踊”的文人五言诗高潮的到来。

**关键词** 辞赋句式；演变；辞赋核心韵律节奏；诗歌韵律节奏

中国古典诗歌的韵律研究上，前人较重视汉语韵脚、平仄对中国诗歌的影响，相对说来，较少关注诗歌的韵律节奏。20世纪40年代，朱光潜在他的《诗论》中论及中国古典诗歌节奏问题，提出“顿”的概念，朱光潜将古诗与英、法诗歌做了比较，指出“中文诗每顿两个字音，相当于英诗的‘音步’（FOOT）”，又言“中文诗每顿通常含两字音，奇数字句诗则句末一字音延长成为一顿，所以顿颇与英文诗音步相当”<sup>[1]</sup>。朱先生针对中国古典诗歌的齐言体式四言诗、五言诗与七言诗，总结出了中国古典诗歌的音步现象，而没有具体说明音步与中国诗歌体式发展之关系。松浦友久在他的《中国诗歌原理》中专设一章，从音步节奏角度出发，探讨了音步与诗型变迁的问题。松浦友久在考察中国古典诗歌节奏时，首先提出三种节奏的区分：一是“音节节奏”与“拍节节奏”，二是“韵律节奏”与“意义节奏”，三是“读书节奏（语言节奏）”与“歌唱节奏（乐曲节奏）”。在这三组相应的节奏概念中，所谓音节节奏是以一句诗中的字数为准，四言即是四音节节奏，五言、七言就是五音节与七音节节奏；而拍节节奏，是以“拍”为节奏单位，而一拍中可以是二字，也可是三字或三字以上构成的。而诗歌的“韵律节奏”应是包含“音节节奏”与“拍节节奏”两层内含<sup>[2]</sup>。近年来学界对音步与中国诗歌的生成亦颇有关注，取得新的进展。如冯胜

利提出“汉语韵律诗体学”，将音步、语法与诗体演变联系起来考察，构建了“韵律-诗歌”同步发展的中国古典诗歌生成体系。认为屈原骚体创造的“顿叹律”韵律节奏，是对《诗经》四言双音步的继承与发展<sup>[3]</sup>。而赵敏俐则从中国早期诗歌与音乐、歌咏的关系角度，提出了“对称音步”与“非对称音步”的概念，试图从音步角度论证四言到五、七言诗体变迁中骚体的“非对称音步”对诗歌体式演变的影响和重要作用<sup>[4]</sup>。葛晓音发表了一系列论文<sup>[5]</sup>，探本溯源，主要从诗歌节奏角度探讨四言诗体、屈原骚体的节奏特征以及五七言诗体节奏形成原因，并将屈原骚体纳入诗歌四言到五言转变进程中加以考察，拓展了诗歌节奏与诗体演进的研究思路。

## 一 从“兮”字看屈原骚体的韵律节奏特征

《诗经》以四言句式为主，说明其二二的语言节奏与音乐的最基本的二拍节奏吻合。这种既是语言节奏也是音乐节奏的双重特质，是《诗经》在脱离音乐后的今天仍然具有诗歌特质的重要原因。同理，屈原的骚体，《九歌》《离骚》等作，在脱离音乐与吟诵的背景下，仍呈现出很强的诗体特征，说明屈原骚体句式节奏，也与《诗经》一样具有语言节奏与音乐节奏同构的特质。因

而，从诗乐同构角度来看，我们完全可以尝试脱离音乐，就诗歌的语言节奏探讨诗体的韵律节奏特征。

屈原作品，就王逸《楚辞章句》共有 25 篇<sup>[6]</sup>。25 篇作品并无统一的外在体式，而我们据文本外在体式将屈原作品划为三大类：一是带“兮”字的句式，即后世称作的“骚体”，《九歌》《离骚》《九章》《远游》是其类；第二类基本上是四言句，以《天问》为代表；第三类是韵散结合的形式，《卜居》《渔父》为代表。屈原骚体又可分为三种形式，即《九歌》型、《离骚》型和《橘颂》型。由于《橘颂》型出于《诗经》，《九歌》型出自民间乐歌，是屈原在民间乐歌基础上的“改作”，因而《离骚》型句式可谓是屈原的创格。通观《九歌》型与《离骚》型句式，屈原骚体的韵律节奏主要有以下两个方面的特征：

其一，基于诗乐同构的基本认识，我们可以认为骚体韵律节奏的主要特征是以“兮”字标识的前后两大节拍的节奏形态。以“兮”字为标识，骚体既可呈现为短句如《九歌》，也可以容纳长句如《离骚》。无论“兮”字用于句中如《九歌》，还是用在两句之中如《离骚》，“兮”字前后的字数也不像齐言诗体那样有字数相同的要求，但在“兮”的调节下，却形成具有和谐韵律节奏的前后两大节拍。如《九歌》型句式，若去除“兮”字，读起来缺少自然的和谐节奏与韵律感，这主要是因“兮”字前的三字句，往往以单音节起句，细分成“1/2”节奏，如“目眇眇兮愁予”，其中“目眇眇”细分就成为“目 / 眇眇”，因而，去除“兮”字，此句虽然可变为“目眇眇愁予”，但是与后来的五言“2/3”节奏不同，缺乏自然和谐的韵律。“兮”字介入其中，在它的调节之下，《九歌》句式的节奏和谐感才得以达成。再从《九歌》的上下两句之间来看，如果去除“兮”字，首先是上下句之间因字数不等而极易失去一定的节奏规律。如《湘夫人》开头 4 句：“帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下”，去除“兮”字则为“帝子降北渚，目眇眇愁予。袅袅秋风，洞庭波木叶下”，节奏形式变为“2/3、3/2、2/2、3/3”，缺少“兮”字加入后的化凌乱为整齐的节奏和谐感。

而“兮”字所标识的骚体的两大节拍节奏的特征，在《离骚》型句式中显得更加明显。《离骚》句式与《九歌》同构且可以看作是《九歌》的拓展，《九歌》型一句之中的“兮”字在《离骚》型句式中变为句腰虚字，因此《离骚》型句式的散文文化特征更加突出，“兮”字调整前后两大节拍节奏的作用也更加明显。值得一提的是，《九歌》型句式“兮”字，用在句内，它的最主要的功能是参与句子的节奏建构；而《离骚》型“兮”字，用在上句末，用在句外，并不参与上下两句内部的节奏建构，只是起到标识两大节拍节奏、规整诗行的作用。

其二，骚体的基本节奏句式可分为《九歌》型与《离骚》型两类。《九歌》的基本节奏句式有三种，即“3兮2”、“2兮2”与“3兮3”；《离骚》型基本节奏句式为“3X2”、“2X2”与“3X3”<sup>[7]</sup>。屈原骚体的核心韵律节奏是“2/X+2”。所谓核心韵律节奏，是指具有创格意义的《离骚》，“2/X+2”韵律节奏不仅作为一种句式在《离骚》中使用，而且在《离骚》的基本句式与非基本句式中也包含着这样的韵律节奏。尽管闻一多、姜亮夫、郭绍虞等对《九歌》“兮”字与《离骚》虚字在语法意义上有着不同的看法，但是他们认为二者具有同构互换的关系，则是一致的。然而《九歌》与《离骚》句式之间的意义结构上的关联，却使我们在探讨屈原骚体的韵律节奏时，相对来说忽视了《离骚》对《九歌》型句式节奏的变革的关注<sup>[8]</sup>。

我们以《九歌》型三种主要句式与相应地转换成的《离骚》型句式为模型，以“兮”字去、留以及“转换为虚字”三种建构节奏的方式，列表如下页表 1，以见三种方式所形成的不同的韵律节奏特征。

“兮”字的去与留，是我们考察《九歌》型句式节奏演变的两种途径。第一种去除“兮”字，《九歌》的三种节奏形态，即“3兮2”、“2兮2”与“3兮3”，能形成“3/2”“2/2”“3/3”节奏，即“3/3”与“2/2”可形成三言、四言诗句节奏，而“3/2”节奏，若是双音节起句，则可形成五言诗节奏；若是单音节起句，则形成五字句，如“帝子 / 降北渚，目眇眇 / 愁予；袅袅秋风，洞庭波，木叶下”。

表 1

《九歌》“兮”字建构节奏的三种方式 《九歌》型句式	“兮”字去除	“兮”字保留	“兮”转换为虚字 [《离骚》型句式]
3兮2	32 五言(双音节起句) 五字(单音节起句)	3兮/2—42 六言	3/X2—33 句腰虚字六言(单音节起句) 1+2/X+2 句腰虚字六言(双音节起句) 2/1+X/2 以上两种节奏都有变成五言的可能
2兮2	22 四言	2兮/2—32 五字句	2/X2—23 五言
3兮3	33 三言	3兮/3—43 七言	3X/3—43 三言、七言
例句	帝子/降北渚, 目眇眇/愁予; 袅袅/秋风, 洞庭波, 木叶下	帝子降兮/北渚, 目眇眇兮/愁予; 袅袅兮/秋风, 洞庭波兮/木叶下	帝子降于/北渚, 目眇眇/之愁予; 袅袅/之秋风, 洞庭波而/木叶下

第二种方式是保留“兮”字, 作为一个音节, 在诵读时, “兮”字节奏上粘, 形成“3兮/2”“2兮/2”“3兮/3”, 从而形成“4/2”“3/2”“4/3”节奏, 其中“4/2”“4/3”是六言、七言节奏, 至于“3/2”虽是五音节, 但与五言上2下3节奏模式不同, 如“帝子降兮/北渚, 目眇眇兮/愁予; 袅袅兮/秋风, 洞庭波兮/木叶下”。

第三种方式是将“兮”字换成虚字, 即《九歌》型三种句式变为《离骚》型三种句式, 构成“3X2”“2X2”“3X3”三种节奏模式。《离骚》型“3X2”句式, 因《九歌》句腰“兮”字的虚字化, 形成句腰虚字在节奏上的上下粘移。如果单音节起句, 句腰虚字节奏下粘, 形成“3(1+2)/X+2”即句腰虚字的六字句式; 如果以双音节起句, 则虚字在节奏上上粘, 形成“2/1+X/2”六字节奏句式。诵读节奏上“虚字”因起句的单、双音节的不同, 导致节奏归属上下粘附的变动, “2X2”节奏句式因虚字节奏下粘形成“2/X+2”节奏。“3X3”句式因前后均为三言句, 两句无论是“兮”字抑或是虚字, 起到的节拍作用相同, 故在节奏上上粘为“3兮(X)/3”节奏。如“帝子降于/北渚, 目眇眇/之愁予; 袅袅/之秋风, 洞庭波而/木叶下”。

由以上分析可见, 《离骚》型句式将“兮”字的虚词化, 从节奏的创新上看, 是创造了两个崭新的节奏句式: 一是单音节起句的句腰虚字的六字句, 即“3(1+2)/X+2”模式; 二是“2/X+2”模式。它们的共同点是“X+2”收尾。

《离骚》型句式将“兮”字的虚词化, 从节奏的承继上看, 也有与《九歌》型相通的一面, 表现在两个方面: 一是双音节起句的“3兮2”与“3X2”节奏的一致, 即呈现出“3兮(X)/2”六字句式节奏, 如“帝子降兮/北渚”与“帝子降于/北渚”, 二句在节奏上一致。二是“3兮3”与“3X3”, 因前后均三字句, 其相对的独立性与节奏的完整性, 使得虚字差不多等同于“兮”字, 从而在节奏上表现出合乎自然的“上4下3”的节奏模式, 如“洞庭波兮/木叶下”与“洞庭波而/木叶下”, 二句节奏一致。

从《离骚》型句式对《九歌》型句式节奏的继承与革新, 我们可以看到, 《离骚》型将“兮”字虚词化, 使得虚字在诵读时与“兮”字表现出不同的节奏取向, 创造了“2/X+2”节奏模式。首先, 我们从“2/X+2”节奏句式来看, 《离骚》中上下两句均是五言的有3句, 如“名余曰正则兮, 字余曰灵均”“屈心而抑志兮, 忍尤而攘诟”“女媭之婵媛兮, 申申其詈予”, 句腰虚字均可省去成为“4兮4”句式, 如“名余正则兮, 字余灵均”“屈心抑志兮, 忍尤攘诟”“女媭婵媛兮, 申申詈予”, 而屈原之所以没有用“4兮4”句式, 主要是为了《离骚》句式的基本统一。此外《离骚》中上句或下句为五言的有16句, 如“纵欲而不忍”“夏桀之常违”“后辛之菹醢”等, 以上诸句句腰均为虚字, 也均可省去成为四言句, 之所以用上句腰虚字, 也是屈原有意为之, 务求形成《离骚》全篇以“X+2”

节奏收尾的形式。这种“2/X+2”节奏句式在《九章》中也有运用，如《怀沙》，以“4兮4”“4兮5”“5兮4”为主，因而，五言句相对增多，共有14句。

《九章》中一些诗句，如“变白以为黑兮，倒下以为上”（《怀沙》）、“惜诵以致愍兮，发愤以抒情”（《惜诵》）、“鸟飞返故乡兮，狐死必首丘”（《哀郢》）等，都是一些非常出彩的诗句。可以说，“2/X+2”节奏句式，虽然使用频率上没有句腰虚字的六言句高，但也成为屈原骚体中的重要句式之一而加以运用。

除了这种“2/X+2”节奏句式外，“3X2”所演化的两种节奏句式，即单音节起句的句腰虚字的六字句（1+2/X+2）和双音节起句的句腰虚字的六字句（2/1+X/2），均隐含“2/X+2”五言诗句韵律节奏。单音节起句的句腰虚字的六字句，为《离骚》的基本句式，约占《离骚》的3/4，如“驾八龙之蜿蜿兮，载云旗之委蛇”，其中“八龙之蜿蜿，云旗之委蛇”，句式节奏与《离骚》中“2/X+2”相同。也就是说，“1+2/X+2”节奏式式中包含着“2/X+2”韵律节奏。此外，《离骚》中一些句腰虚字的六字句，起句的单音节词为副词、动词、名词与形容词等，这些大都可以采用替换句腰虚字融入到“2/X+2”节奏中，并相对保持句意的不变。如以单音节起句为副词的《离骚》句腰虚字的六字句为例，可以副词与句腰虚字互换的方式将六字句转成五言句式，如：何离心之可同——离心何可同；岂余身之惮殃——余身岂惮殃；固时俗之工巧——时俗固工巧。三句中“何”“岂”“固”均为副词，作为单音节词置于句首起句，从语法角度分析，它们“本可在谓语前作状语，如言‘离心何可同’‘余身岂惮殃’‘时俗固工巧’，现间‘之’字于主谓之中，而提这种状语于句首，一方面可使句子合乎《离骚》造句之一般要求（倒数第三字用虚词），一方面可使疑问、反问、肯定的语气得到一定的强调”<sup>[9]</sup>；从节奏角度可以看出，《离骚》中一些单音节起句的句腰虚字的六字句，可以将起句的单音节词与句腰虚字互换，即将“2/X+2”节奏中的虚字实词化，变为“2/1+2”的节奏句式。

另外，《离骚》中约有27句是双音节起句的句腰虚字的六字句，其中合乎“2/1+X/2”节奏式式的有20句，如“摄提贞于孟陬”“日月忽其不

淹”“何不改乎此度”等。以上句子去除句腰虚字，大都能变成五言诗句，如“摄提贞孟陬”“日月忽不淹”等。与单音节起句的六字句相比，其转化为五言节奏更为直接，且都为实词，大都合乎原意。由此，我们认为，由《离骚》的“3X2”基本节奏模式，无论是单音节抑或双音节起句，其细分节奏都隐含着“2/X(1)+2”韵律节奏。

不唯如此，《离骚》中凡是以“X+2”收尾的句子，均含有“2/X+2”韵律节奏，如七言“纷吾既有此内美”“夫唯捷径以窘步”“惟夫党人之偷乐”等；八言如“余固知謇謇之为患”“余虽好修姱以鞿鞲”“吾将从彭咸之所居”“灵氛既告余以吉占”；九字句如“苟余情其信姱以练要”。“2/X+2”节奏之外的如“纷吾”“夫唯”“余固知”“余虽好”“吾将从”“苟余情”等在句中所起的只是加重主观情感的作用。屈原之后《离骚》型句式渐演变为“六字句”，去除的正是这些主观情感的语词，从而凸现了骚体的“2/X+2”核心节奏，也是核心语义。

## 二 从“兮”字的存失看唐前辞赋句式演变特征

从“兮”字的存与失角度，考察唐前辞赋<sup>[10]</sup>句式演变，不失为一条重要途径。由此，我们可以清楚地看到，唐前辞赋句式演变有以下两大特征：

第一，骚体的主要节奏句式得以凸显。表现在两个方面，一是屈原骚体《九歌》型三种基本句式继续沿用；二是《离骚》型句式，大多演变成无“兮”字的“3X2”相对固定的节奏句式，即“句腰虚字的六字句”。大体而言，两汉《九歌》型与《离骚》型句式并用，魏晋南北朝《九歌》型句式渐多，《离骚》型句式渐演变为无“兮”字的句腰虚字的六字句。

《九歌》型句式，在唐前辞赋作品中使用较普遍。从《楚辞》收录的拟骚作品看，如果说宋玉《九辩》、东方朔《七谏》与刘向《九叹》虽杂有其它的句式，但还是以《离骚》型句式为主的话，那么，王褒《九怀》、王逸《九思》则是以《九歌》型句式为主，且杂用《九歌》型式式中富有不同节奏的句式。如《九怀》九篇，《匡机》《通路》以“2兮2”为主杂以“3兮2”节奏句式；《危俊》全

篇为“3兮2”节奏句式；《昭世》以“3兮2”为主杂以“2兮2”“3兮3”句式；《尊嘉》《蓄英》两篇，每篇除1句为“3兮2”外，其余全为“2兮2”节奏句式；《思忠》《陶壅》两篇全为“3兮2”节奏句式；《株昭》全篇为“4兮4”节奏句式；“乱词”是“3兮3”节奏句式。基本上两篇句式一换，应是作者有意为之。再如王逸《九思》也运用了多种节奏句式，如《逢尤》除开头一句“悲兮愁，哀兮忧”，其余全是“3兮3”节奏句式；《怨上》除最后一句为“3兮2”，其余全为“2兮2”节奏句式；《疾世》以“3兮2”节奏为主；《悯上》运用了“2兮2”、“4兮3”与“3兮3”三种节奏句式，并出现了2句《九歌》中没有出现的节奏句式，即“蹉跎兮寒局数，独处兮志不申”，这种“2兮3”节奏模式，去除“兮”字，即为五言诗句；《遭厄》全篇为“3兮2”节奏句式；《悼乱》全篇是“2兮2”节奏句式；《伤时》全篇为“3兮2”节奏句式；《哀岁》全篇以“2兮2”节奏句式为主，杂以3句“3兮2”节奏句式；《守志》全篇为“3兮2”节奏；“乱词”则是“3兮3”节奏。《九歌》中只有《国殇》《山鬼》全篇或大部分运用“3兮3”节奏句式，而两汉拟骚作品，则有一章全为“3兮2”或“2兮2”节奏句式作品，补充了《九歌》中无全篇运用“3兮2”与“2兮2”的作品。两汉以后，《九歌》型句式在辞赋创作中继续得到沿用。这表明，《九歌》型句式在唐前辞赋中仍然表现出旺盛的生命力。

与《九歌》型相反，《离骚》型句式则渐渐演变成无“兮”字的句腰虚字的六字句。形成这种情况可能有两个方面的原因：一是文献载录的缺省。一些唐前辞赋作品被类书如《艺文类聚》收录的，通常不录“兮”字。而唐前史书如《史记》、文学总集如《文选》所载录的辞赋，通常忠实于作品原貌。因而，我们可以据《史记》与《文选》载录的辞赋作品，来判断《艺文类聚》等类书所收作品缺省“兮”字是否为编者所为。如《文选》所载《七发》中有连用“兮”字的六字句：“汨乘流而下降兮，或不知其所止。或纷纭其流折兮，忽缪往而不来。临朱汨而远逝兮，中虚烦而益怠。莫离散而发曙兮，内存心而自持。”<sup>[11]</sup>但《类聚》只录了前两句且缺省“兮”字。据《文选》本，我们可以知道这是《类

聚》的缺省。如果唐前辞赋作品仅为《类聚》等类书收录而史书、《文选》又无载录，则很难做出判断。二是对偶是辞赋作品常用的一种句式，句腰虚字的六字句上下字数与节奏的一致，导致“兮”字失落。唐前赋体中无“兮”字的句腰虚字的六字句因句式对偶且字数节奏固定，故而六字句在西汉初年的赋体作品中时有运用，且杂见于四言句、三言句中。如《七发》除了上文所录的《离骚》型句式外，赋中时而出现“六字句”，如“中郁结之轮菌，根扶疏以分离”“发激楚之结风，扬郑卫之皓乐”“右夏服之劲箭，左乌号之雕弓”等。再如《上林赋》：“頽杳眇而无见，仰兆撩而扞天。奔星更于闾阖，宛虹拖于楯轩。”唐前小赋亦复如此，如枚乘《柳赋》：“枝透迟而含紫，叶萋萋而吐绿。”<sup>[12]</sup>邹阳《酒赋》：“嗟同物而异味，叹殊才而共守。”而唐前骚体作品如贾谊的《吊屈原赋》中“讯曰”一段，《艺文类聚》没有“兮”字，但是《史记》与《文选》中却有“兮”字。《鵬鸟赋》亦如是，《史记》《文选》中均含有“兮”字，而《汉书》及《艺文类聚》则无。因此，我们很难具体指出骚体作品无“兮”字的六字句产生的确切时间与具体作品。从《文选》所载诸赋来看，张衡的《归田赋》是屈原之后，较早一篇无“兮”字的句腰虚字的六言句的骚体作品，而这也是较早的一篇骈赋。到了建安，辞赋创作无论赋体抑或骚体，无“兮”字的句腰虚字的六字句式渐多，几乎替代有“兮”字的六字句式。如曹植《九愁赋》和《九咏》<sup>[13]</sup>，《九愁赋》全无“兮”字，而《九咏》“兮”字句全属《九歌》型，《离骚》型句式不用“兮”字，主要演变为句腰虚字的六字句，其中只有2句为句腰虚字的七言。又如西晋陆云的拟骚作品《九愍》，除3篇“乱词”用了《橘颂》型句式外，9篇正文只有2句有“兮”字，其它皆为无“兮”字的句腰虚字的六字句。

因文献记载的关系，从现存辞赋作品中，我们大致可以做出这样的概括：两汉时辞赋《离骚》型句式大都使用“兮”字，也有《九歌》型句式与《离骚》型句式兼用。魏晋南北朝时期，一方面，辞赋中《九歌》型句式的使用频率远远高于《离骚》型句式；另一方面，《离骚》型句式“兮”字渐渐失落，无“兮”字的句腰虚字六字句式在辞赋中成为

常态。这说明句腰虚字起到了与《九歌》“兮”字同样的调整节奏的功效，《离骚》型句式节奏相对固定为“3X2”节奏模式，骚体“兮”字也就因其调整节奏的功能的丧失而失落。

其二，辞赋作品诗体句式增多，句式显得驳杂，呈现出兼融多变的体式特征。所谓诗体句式，主要是指三言、四言、五言、六言、七言诗句；所谓“兼融多变”，不是指一篇作品已不单一使用《九歌》型或者《离骚》型句式，也不是指二者的兼用，而是指三言、四言、五言、六言、七言等诗体语言与辞赋句式的兼用。

首先，我们来看看辞赋中四言句的使用情况。由于四言句式是唐前赋体常用的句式之一，如荀子《赋篇》、宋玉《高唐赋》《神女赋》、枚乘《七发》、司马相如《子虚赋》《上林赋》等，皆以四言句式为主，因而，对四言句与辞赋句式之间的复杂关系常常未予深究。我们这里着重讨论的是骚体赋中四言句式的问题。骚体赋中使用四言句式，不是指《橘颂》型如“后皇嘉树，橘徕服兮”这样的四字句，而是指句末不含“兮”字或其它虚字的四言诗句。如张衡《归田赋》中对春景的描写：

于是仲春令月，时和气清。原隰郁茂，百草滋荣。王雎鼓翼，仓庚哀鸣。交颈颉颃，关关嚶嚶。于焉逍遥，聊以娱情。尔乃龙吟方泽，虎啸山丘。仰飞纤缴，俯钓长流。触矢而弊，贪饵蚕钩。

此赋除去承接词“于是”“尔乃”外，就是一首很优美的描写春景的四言诗，句中多用偶句。从文献上看，四言句式上下句之间的“兮”字，在后世骚体赋中有两种不同的情况。一是沿用屈原骚体诸如《怀沙》“滔滔孟夏兮，草木莽莽”，继续使用“兮”字，这一点以贾谊的《鵬鸟赋》为代表。此篇只有少量的非四字句。二是不用“兮”字，形成四言句式。如以上所举张衡《归田赋》中的一段，再如江淹的《山中楚辞》中第五首，其中“魂兮归来”一句，很明显仿《招魂》。只有2句非四字句，即“异方不可以亲”与“无往此异方”，属六言与五言句。其它均为不带“兮”字的四言句。因而，无论是文献载录缺省，抑或是作家创作时的主动放弃，四言句本身“2/2”节奏的调节功能，足以使四言句无

需“兮”字而在内外两个方面产生诗体特征。四言句自身“2/2”节奏的自足，使得“兮”字成为一个无关紧要的标志。由此，我们是否可以这么认为，诗歌四字句与骚体“4兮4”句式之间存在着可以互转的关联。林庚较早涉及这一问题，他认为“散文句法的漫长不整齐，散文形式的需要借重重叠排偶以造成诗化的节奏，‘兮’字在《楚辞》里不过是最表面的形式而已”，因而，“《楚辞》借排偶而把散文的形式诗化，借重叠而使节奏的作用产生，这一点作用，有时候‘兮’字的作用便反而全无必要了。《天问》里不用‘兮’字是一例”<sup>[14]</sup>。如果从屈原作品中探讨无“兮”字的四言句式之源，自然会想到《天问》。《天问》与《九歌》、《离骚》之间的差异性明显的，一般都把《天问》看作是四言诗，尽管篇中尚杂有其它句式。屈原为什么不用“兮”字句创作《天问》？我们若试着在《天问》上下句之间加上“兮”字诵读，似也可成为骚体句式，如：“遂古之初兮，谁传道之？”或是在句末是“之”的句子中，以“兮”字替代“之”进行诵读，似也可，如“遂古之初，谁传道兮？”如果说贾谊的《鵬鸟赋》是前一种类型的改动，那么江淹的《遂古篇》就可以看作是后一种的承继。江淹《遂古篇序》明言仿《天问》，但每句的下句第四字均用了“兮”字，如“闻之遂古，大火然兮”。但屈原《天问》为什么没有用“兮”字？正如《诗经》一样，四言句的“2/2”节奏，虽然由于诗句的散体化而使句意顿逗与节奏不一致，但是四言句的优势在于它可在不太长的诗句中使句意顿逗做出适当调整，从而大体上适应“2/2”节奏。因而，无论《诗经》还是《天问》，外在的四言句式是其诗性特征的重要表征之一，这也见出四言句式因其较短而具有调整顿逗与节奏和谐的可能，也可以说四言节奏有着自洽自足的功能。

其次，我们再来看看辞赋句式与七言诗的节奏问题。七言诗的诗体节奏是“4/3”节奏。就现存文本来讲，东汉前期班固的《竹扇赋》较早地使用了七言句，东汉中期张衡《思立赋》的“系曰”，亦使用了七言句。辞赋句式演变成七言句式，大体有三种方式：一是“4/3兮”节奏去除“兮”字演化而来。此种句式滥觞于《诗经》，屈原《橘颂》

继承之，在唐前辞赋中多以“乱词”的形式出现在赋末。屈原的《涉江》《怀沙》“乱词”就部分地采用了“4/3兮”节奏句式，此后如汉武帝《悼李夫人赋》、扬雄《甘泉赋》《太玄赋》、刘歆《遂初赋》、班彪《北征赋》、班固《幽通赋》、班昭《东征赋》、张衡《温泉赋》、蔡邕《述行赋》、应玚《撰征赋》等赋之“乱词”均运用了“4/3兮”节奏句式，可以看出，七言句与“4/3兮”句式节奏的自然关联。二是从“4兮/3”辞赋句式演化而来，如《招魂》“乱词”，除有3句不属于“4兮/3”句式外，其余皆为“4兮/3”句式，如“湛湛江水兮上有枫，目极千里兮伤春心”，去除“兮”字，也就成为七言节奏句式，“湛湛江水上有枫，目极千里伤春心”。三是“3兮3”节奏句式也可变化为七言句式。在后世文献中，有见到省去“兮”字而成为三言诗的，有的是将前三字改为四字而成为七言“4/3”节奏的，如《乐府诗集》所载《陌上桑》：

今有人，山之阿，被服薜荔带女萝。既含睇，又宜笑，子恋慕予善窈窕。乘赤豹，从文狸，辛夷车驾结桂旗。……风瑟瑟，木搜搜，思念公子徒以忧。<sup>[15]</sup>

以上所录基本是《山鬼》去除或变换“兮”字后的诗歌样态：一是直接去除“兮”字，变成三言诗句；二是将“兮”字前的三字中的某个单音节词换成双音节词。如“被——被服”“慕——恋慕”“车——车驾”“折芳馨——折芳拔茎”“路——天路”“云——云何”“飘——飘摇”“念——思念”。以上诸多句子改变，使原本“3兮3”节奏，明显地成为“4/3”七言节奏，说明了“3兮/3”节奏句式与七言之间的关联。这也就是说，《离骚》型“3X3”与《九歌》型“3兮3”在节奏构建上的一致，要么舍去“兮”字成为三言诗句，要么保留三字尾，变而为七言诗句<sup>[16]</sup>。

其它如三言与六言（2/2/2节奏），也是辞赋句式本身可以产生的节奏句式。如“3兮3”节奏句式，去除“兮”字就成为三言句。在《离骚》中尚有少量的六言诗“2/2/2”节奏诗句，如“吾令帝阍开关”“吾令丰隆乘云”“浇身被服强圉”“吾令羲和弭节”“鸾皇为余先戒”“吾令凤鸟飞腾”，则与六言诗的节奏模式一致。虽然少量，但也说明辞赋句式具有兼容并包的特点，只要是具有一定韵

律节奏的句式，基本上可以吸纳为辞赋句式而加以使用。由于各种诗体句式的运用，使得唐前辞赋形成一种“杂体”的形式。如沈约的《愍衰草赋》：

愍衰草，衰草无容色。憔悴荒径中，寒茇不可识。昔时兮春日，昔日兮春风。衔华兮佩实，垂绿兮散红。……流莺暗明烛，雁声断裁续。霜夺茎上紫，风销叶中绿。秋鸿兮疏引，寒鸟兮聚飞。径荒寒草合，草长荒径微。园庭渐芜没，霜露日沾衣。

全篇有三言、五言、《九歌》型“兮”字句、无“兮”字的句腰虚字的六字句，而用得较多的是五言诗句<sup>[17]</sup>。

综上所述，从现存文献看，唐前辞赋句式，有因“3兮3”“4兮4”“4兮3”句式去除“兮”字而成为三言、四言与七言诗句的。如果我们把“3兮/2”“2兮/2”“3兮/3”与“3/X2”“2/X2”“3X/3”称为辞赋的韵律节奏，把“4/4”“3/3”“2/3”“4/3”“2/2/2”等称作诗歌韵律节奏，那么，我们看到，“兮”字的强势介入，可以改变诗体节奏为辞赋句式节奏；也因“兮”字的失落而使诗体句式凸显。因辞赋句式“兮”字的存失变化，唐前辞赋句式演变呈现出辞赋与诗歌双重韵律节奏的特征，也可以说，唐前辞赋句式演变，其间有着辞赋与诗歌的韵律节奏的双重制约。

### 三 辞赋核心韵律节奏的创作实践 及对五言诗体形成的影响

从上文分析我们可以看到，从节奏上讲，《九歌》型句式具有演变成三言、四言、六言与七言的自然条件；而五言诗体句式，只有“3兮2”模式下去除“兮”字，并在双音节起句的情况下才能形成。《九歌》没有“2兮3”节奏模式，需要说明的是，在唐前辞赋句式的运用上，“2兮3”也是极少使用的一种句式，而这种模式去除“兮”字正是五言诗“2/3”节奏模式。因而，《九歌》型句式缺少的正是积极建构五言诗句韵律节奏的条件。那么，由《离骚》的节奏结构对《九歌》的变革所产生的核心韵律节奏——“2/X+2”，其与五言诗“2/3”节奏的吻合，自然会促进我们对骚体核心韵律节奏

与五言诗形成之关系的进一步思考。

在唐前辞赋中，虽然五言诗句没有三言、四言使用普遍，但屈原之后，从荀子《赋篇》始到南北朝，五言诗句就不断地出现在辞赋作品中，如：“托地而游宇，友风而子雨。……功立而身废，事成而家败。”（荀子《赋篇》）“博我以皇道，弘我以汉京。……佐命则垂统，辅翼则成化。”（班固《西都赋》）“弃末而反本，背伪而归真。……嗜欲之原灭，廉正之心生。”（班固《东都赋》）“创业于高祖，嗣传于孝惠，德隆于太宗，财沔于孝景，威盛于圣武，政行于宣元，侈极于成哀，祚缺于孝平。传十一世，历载三百。德衰而复盈，道微而复彰。”（杜笃《论都赋》）这些作品五言句腰都使用虚字，且句式上使用对比与排比，可以看作是对屈原《离骚》“2/X+2”节奏句式的继承。再如张衡《髑髅赋》：

离朱不能见，子野不能听，尧舜不能赏，桀纣不能害，剑戟不能伤。与阴阳同其流，与元气同其朴。以造化为父母……假之以缟巾，衾之以玄尘。

我们不仅可以看到“2/X+2”节奏模式在辞赋作品中的具体运用，而且可以看到句腰虚字的六言句演化为五言的痕迹，如“与阴阳同其流，与元气同其朴”“以造化为父母”，去掉前面单音节起句的“与”及“以”，其实就是五言诗节奏句式。而赋中明确以五言诗入赋的，是赵壹的《刺世疾邪赋》：

有秦客者，乃为诗曰：河清不可俟，人命不可延。顺风激靡草，富贵者称贤。文籍虽满腹，不如一囊钱。伊优北堂上，抗脏倚门边。鲁生闻此辞，系而作歌曰……哀哉复哀哉，此是命矣夫。

赵壹这首五言诗除了“不如一囊钱”“伊优北堂上”两句外，余下全是“2/1(X)+2”节奏句式，句腰有用虚词的如“不”“者”“虽”“自”“在”“复”，有实词的如“激”“北”“倚”“闻”“作”“怀”。其三字尾基本上表现为“X(1)+2”的节奏模式。

而在以“X+2”收尾的《离骚》型句式中有“2/X+2”的核心韵律节奏的存在，如董仲舒《士不遇赋》：

生不丁三代之盛隆兮，而丁三季之末俗。以辨诈而期通兮，贞士耿介而自束。……卞随务光遁迹於深渊兮，伯夷叔齐登山而采薇。使

彼圣人其繇周遑兮，矧举世而同迷。若伍员与屈原兮，固亦无所复顾。亦不能同彼数子兮，将远游而终慕。于吾侪之云远兮，疑荒途而难践。……虽矫情而获百利兮，复不如正心而归一善。纷既迫而后动兮，岂云稟性之惟褊。……苟肝胆之可同兮，奚须发之足辨也。

以上可以看出，除了“使彼圣人其繇周遑”“亦不能同彼数子”“虽矫情而获百利兮”所在4句未明显含有“2/X+2”节奏外<sup>[18]</sup>，其余均有“2/X+2”这种核心韵律节奏。董仲舒此篇“兮”字前后字数不等，散文化倾向超过了《离骚》，如“鬼神不能正人事之变戾兮，圣贤亦不能开愚夫之违惑”，前后各为十和十一字，亦包含“人事之变戾，愚夫之违惑”这样“2/X+2”核心韵律节奏。

两汉以后，魏晋南北朝辞赋中无“兮”字的句腰虚字的六言句渐成为一种常态，“2/X+2”核心韵律节奏在句中也就更加凸显，如陆机《行思赋》：

背洛浦之遥遥，浮黄川之裔裔。遵河曲以悠远，观通流之所会。启石门而东萦，沿汴渠其如带。……嗟逝官之永久，年荏苒而历兹。越河山而托景，眇四载而远期。孰归宁之弗乐，独抱感而弗怡。

与屈原《离骚》相较，此赋起句的单音节字大都为动词，如果以起句的动词替代句腰虚字，虽然词序没有原来明了，但是诗体语言的组合往往不按常规顺序，也并不影响人们对句意的理解。其它单音节起句为名词、副词的也存在这个问题，句意直接明了的如：“年荏苒而历兹。越河山而托景，眇四载而远期。孰归宁之弗乐，独抱感而弗怡”几句，将单音节起句的动词放在句腰虚字位置上，就形成“荏苒年历兹。河山越托景，四载眇远期。归宁孰弗乐，抱感独弗怡”。以上5句除“河山越托景”句意不太明确外，其它4句并不影响理解。此外赋中双音节起句的4句“商秋肃其发节，玄云霏而垂阴。凉气凄其薄体，零雨郁而下淫”，皆可省去虚字变成五言句，如“商秋肃发节，玄云霏垂阴。凉气凄薄体，零雨郁下淫”。这样句腰虚字变成了实字，并与原句句意无多大差别。辞赋作品中如马融的《长笛赋》“2/X+2”之句腰虚字(X)也变成了实词的五言诗句，成为“2/1+2”节奏句式如：

屈平适乐国，介推还受禄。……王公保其位，隐处安林薄。宦夫乐其业，士子世其宅。我们试着在句腰实词后加一个相应的虚词，即成为双音节起句的句腰虚字的六字句，且并不改变句意：

屈平适于乐国，介推还而受禄。……王公保于其位，隐处安于林薄。宦夫乐于其业，士子世以其宅。

正是因为双音节起句的句腰虚字的六字句（ $2/1+X/2$ ），暗含着“ $2/X+2$ ”韵律节奏，故其可变为五言句式，相应地五言句式亦可变为双音节起句的句腰虚字的六字句。单音节起句的六字句虽然没有双音节起句的六字句来得那么直接且句意大致不变，要在，屈原创造的单、双音节起句的六字句为后世提供了“ $2/X+2$ ”核心韵律节奏，而这正是五言诗体的“ $2/3$ ”节奏模式。

屈原对《九歌》型节奏句式的继承与革新，从而形成了辞赋的核心韵律节奏。可以说，自屈原骚体之后，秦汉歌谣及乐府诗中的五言诗、文人五言诗，多表现为“ $2/X(1)+2$ ”节奏模式，如《秦始皇时民歌》：“生男慎勿举，生女哺用脯。不见长城下，尸骸相支柱。”<sup>[19]</sup>又如西汉成帝时歌谣：“邪径败良田，谗口乱善人。桂树华不实，黄爵巢其颠。故为人所羨，今为人所怜。”再从现存完整的五言汉乐府来看，如《相逢行》：

相逢狭路间，道隘不容车。不知何年少，夹毂问君家。君家诚易知，易知复难忘。黄金为君门，白玉为君堂。……小妇无所为，挟瑟上高堂。丈人且安坐，调丝方未央。<sup>[20]</sup>

诗歌节奏基本上为“ $2/1+2$ ”模式，其句腰单音词汇如“何”“为”“织”“自”的重复使用，加强了句式的相同度，与辞赋核心节奏“ $2/1(X)+2$ ”相比具有明显的继承衍生痕迹。其它如《陌上桑》《孔雀东南飞》等莫不如此。而汉代文人拟乐府及五言诗，较早的如《李延年歌》、班固的《咏史》、张衡的《同声歌》也表现出相似的特点。如《李延年歌》：“北方有佳人，绝世而独立。一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得。”此首“宁不知倾城与倾国”句，因版本不同，存在异文。逯钦立校云：“以上八字，《玉台》作‘倾城复倾国’。《类聚》作‘宁不知倾城国’，又作

‘宁不知倾国与倾城’。《文选》注或作‘宁知倾城国’。《御览》作‘宁知倾城倾国’，又作‘岂不言倾城国’，又作‘不惜倾城与国’。”<sup>[21]</sup>《类聚》《文选》《御览》徒在“宁不知”上做变动，如改作“宁知”“岂不知”“不惜”；或在“倾城与倾国”上做变化，改为“倾城国”“倾国与倾城”“倾城倾国”“倾城与国”，但都没有《玉台》作“倾城复倾国”，截取原句的核心节奏句式，并改“与”为“复”，相对来说使全诗保持了五言诗的整体风貌，而又不失原句意味。从中我们也可以看出“ $2/X+2$ ”核心节奏句式对五言诗的影响。再如张衡的《同声歌》：“邂逅承际会，得充君后房。情好新交接，恐栗若探汤。……众夫所希见，天老教轩皇。乐莫斯夜乐，没齿焉可忘。”此诗大部分用了“ $2/1+2$ ”的节奏模式，中间的虚词已少重复使用。东汉以后，整个魏晋南北朝时期的五言诗主要还是以“ $2/X(1)+2$ ”的节奏形态为主。

当然，从以上所举五言诗歌来看，也偶尔出现了“ $2/2+1$ ”五言诗的另一种句式节奏，如秦始皇时歌谣中“不见/长城/下”，《相逢行》中如“相逢/狭路/间”“作使/邯郸/倡”“鹤鸣/东西/厢”。《同声歌》中如“思为/苑蕪/席”“愿为/罗衾/幃”等，均属于五言诗的另一种节奏形态（“ $2/2+1$ ”）。此种节奏形态，在唐前五言诗的发展历程中，表现出从最初的偶尔为之，到逐渐增多的趋势。如汉乐府《江南》：“鱼戏/莲叶/间。鱼戏/莲叶/东，鱼戏/莲叶/西，鱼戏/莲叶/南，鱼戏/莲叶/北。”《有所思》中“有所思，乃在/大海/南，何用/问遗/君，双珠/玳瑁/簪，用玉/绍缭/之。闻君有他心，拉杂/摧烧/之。”曹魏时曹植《五游咏》中“逍遥/八紘/外”“披我/丹霞/衣，袭我/素霓/裳”“徘徊/文昌/殿。登陟/太微/堂”“带我/琼瑶/佩，漱我/沆瀣/浆”。西晋时陆机《苦寒行》：“北游/幽朔/城，凉野多险难。俯入/穷谷/底，仰陟/高山/盘。……不睹/白日/景，但闻/寒鸟/喧。猛虎/凭林/啸，玄猿/临岸/叹。夕宿/乔木/下，惨怛恒鲜欢。渴饮/坚冰/浆，饥待/零露/餐。离思固已久，寤寐莫与言。剧哉/行役/人，慊慊恒苦寒。”全诗20句，“ $2/2+1$ ”节奏句式共11句，占一半之多。至南朝此种句式渐增多，如庾信《冬

狩行四韵连句应诏诗》，此诗八句，三字尾“羽檄驰、良家选、细柳城、长杨苑、逐鹰飞、看箭转、河曲还、南皮返”均为“2+1”模式，语法结构上均为偏正词组，前两字修饰或形容后一字。从以上诗例我们可以看到，五言诗“2/2+1”节奏句式在唐前的五言诗歌中的运用有一个逐渐增多的过程。

从辞赋句式来看，虽然屈原创造的核心韵律节奏“2/X+2”并未提供“2+1”三字尾节奏形式，但是双音节起句的六字句，在屈原之后的辞赋中出现一种结构的新变，即六字句句腰虚字的位置后移至句中第五字，使六字句的句式产生“2/2/X+1”句式新变，如：

立于潢污之涯，倚乎杨柳之间。（宋玉《钓赋》）樽盈缥玉之酒，爵献金浆之醪。（枚乘《柳赋》）弭节伍子之山，通厉骨母之场。（枚乘《七发》）荆吴郑卫之声，《韶》《濩》《武》《象》之乐，阴淫案衍之音。出乎椒丘之阙，行乎洲淤之浦；经乎桂林之中，过乎泱漭之野。（司马相如《上林赋》）经营八荒之外，宛转毫毛之中。（赵壹《迅风赋》）饮以华泉之水，食以玄山之梁。（傅玄《雉赋》）国税再熟之稻，乡贡八蚕之绵。内果五员之谋，外聘孙子之奇。（左思《吴都赋》）

以上六字“2/2/X+1”节奏句式在南朝前的辞赋中只是偶尔出现，至南朝运用更加普遍，如鲍照《芜城赋》“重江复关之隩，四会五达之庄，当昔全盛之时”“板筑雉堞之殷，井干烽櫓之勤”等。而庾信《哀江南赋并序》中这样的句子中有32句之多，如：“饮其琉璃之酒，赏其虎豹之皮”“落帆黄鹤之浦，藏船鹦鹉之洲”等。这种六字句，虚字大都为“之”，且“之”前后也大都为偏正关系<sup>[22]</sup>。我们将其中的虚词去掉，就很自然地变成了五言诗“2/2+1”节奏句式，如：“饮其琉璃酒，赏其虎豹皮”“落帆黄鹤浦，藏船鹦鹉洲”。同理，上文所引沈约《愍衰草赋》中的五言诗句“憔悴荒径中……风急峭道难，秋至客衣单。既伤檐下菊，复悲池上兰。……霜夺茎上紫，风销叶中绿。”我们也都能变为六字句：“憔悴荒径之中……风急峭道之难，秋至客衣之单。既伤檐下之菊，复悲池上之兰。……霜夺茎上之紫，风销叶中之绿。”

以上两种句式的互转，关键在于“2/2/X+1”六字句式节奏与五言“2/2+1”节奏潜含相互转化的可能。值得注意的是，此种句式在先秦散文中就有，如“涧溪沼沚之毛，苹蘩蒹藻之菜，筐筥錡釜之器，潢汙行潦之水”（《左传·隐公三年》）、“定乎内外之分，辩乎荣辱之境”（《庄子·逍遥游》）、“上悖日月之明，下烁山川之精，中堕四时之施”（《庄子·胠篋》）等，屈原在《离骚》中之所以没有采用此种句式入诗，主要是因虚字不处于句腰，形成不了“X+2”收尾的韵律节奏。屈原之后辞赋作品中多有使用此种句式，可以说是受到屈原双音节起句的六言节奏句式的影响而产生的新变。此种节奏句式，在唐前的五言与辞赋中的使用及发展情况几乎是同步的，但是综观唐前五言诗的发展，作为古体诗之一的五言诗体，在唐前主要还是以“2/X(1)+2”节奏句式为主。

从两汉的诗歌形态上看，有四言诗、楚歌体、七言诗、五言诗，其中四言源自《诗经》。楚歌体在两汉400多年间，为帝王将相及文人学士们所喜爱，成为创作的主要载体之一。文人们大都染指于辞赋，对辞赋的核心韵律节奏早已熟稔于心。辞赋中出现五言诗句较多的是在东汉中后期，这也与五言诗的变化进程是一致的。葛晓音认为“讨论五言体的成立，应当分两步进行。第一是五言节奏的形成；第二是五言诗体的成立”<sup>[23]</sup>，从五言节奏形成角度而言，可能有多种途径，如先秦歌谣、《诗经》中的五言句式以及先秦散文中都包含着五言节奏句式，这些或对五言节奏的形成都产生过或多或少的影晌<sup>[24]</sup>，但是《离骚》“2/X(1)+2”核心韵律节奏的形成无疑是其中最重要的途径之一。

## 结 语

“兮”字是屈原骚体的重要表征，具有标识骚体前后两大节拍的节奏功能，也参与了《九歌》型句式的节奏建构。因此，从“兮”字的失落看唐前辞赋句式演变，说明受到“兮”字调节的句式本身有着可以独立的节奏。如果说无“兮”字的句腰虚字的六字句与七言句是辞赋韵律节奏趋于定型而产生的，那么三言、四言则是诗体语言自身的节奏所

致。由此可见，唐前辞赋句式演变受到辞赋韵律节奏与诗歌韵律节奏的双重制约，也表现出唐前辞赋句式具有含纳诗体句式，并将诗体句式转化为辞赋句式的强大功能。另外由《离骚》对《九歌》型句式韵律节奏的变革而产生的辞赋核心韵律节奏“ $2/X(1)+2$ ”，无疑是五言诗节奏句式产生的重要途径之一；而屈原之后辞赋作品中的六字句出现的句腰虚字后置的新变（ $2/2/X+1$ ），则与五言诗的另一节奏句式“ $2/2+1$ ”，有着相互转化的潜在关联，丰富了五言三字尾“ $2+1$ ”节奏模式的生成途径，从而也使五言诗体节奏模式趋于完善。

[1] 朱光潜：《诗论》，第133页，广西师范大学出版社2004年版。

[2] 以上参见松浦友久：《中国诗歌原理》，第101—107页，辽宁教育出版社1990年版。

[3] 参见冯胜利：《汉语韵律诗体学论稿》，第144—165页，商务印书馆2015年版。

[4] 参见赵敏俐：《论五言诗体的音步组合原理》，蔡宗齐主编：《声音与意义：中国古典诗文新探》，第33—50页，上海古籍出版社2016年版。

[5] 参见葛晓音：《四言体的形成及其与辞赋的关系》（《中国社会科学》2002年6期）、《论早期五言体的生成途径及其对汉诗艺术的影响》（载《文学遗产》2006年第6期）、《早期七言的体式特征和生成原理——兼论汉魏七言诗发展滞后的原因》（载《中国社会科学》2007年第3期）、《从〈离骚〉和〈九歌〉的节奏结构看楚辞体的成因》（载《学术研究》2004年第12期）。

[6] 本文所引屈原作品及宋玉及汉人拟骚作品，皆用洪兴祖《楚辞补注》本，中华书局1983年版。下文不复出注。

[7] 关于《九歌》与《离骚》的基本节奏句式，廖序东与葛晓音都从不同的角度通过统计的方式得出大致相同的看法。参见廖序东：《楚辞语法研究》，语文出版社1995年版。葛晓音：《从〈离骚〉和〈九歌〉的节奏结构看楚辞体的成因》，第124—131页，《学术研究》2004年第12期。

[8] 参见葛晓音：《从〈离骚〉和〈九歌〉的节奏结构看楚辞体的成因》，第124—131页，《学术研究》2004年第12期。

[9] 廖序东：《楚辞语法研究》，第117页。

[10] 唐前“辞赋”的层级分类，各家有仁智之见。本人

认为，唐前辞赋可分为骚体与赋体两大类，赋体又可分大赋、小赋与赋体特殊体类（七体、连珠与对问体赋）。详参见王德华：《唐前辞赋类型化特征与辞赋分体研究》，浙江大学出版社2011年版。

[11] 萧统编：《文选》，李善注，第482页，中华书局1977年版。本文所引《七发》及《文选》所录之赋，皆用此版本，下文不复出注。

[12] 费振刚等校注：《全汉赋校注》，第29页，广东教育出版社2005年版。本文所引《文选》未载之汉赋作品，皆用此版本，下文不复出注。

[13] 严可均校辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》，第1125—1126、1131页，中华书局1958年版。本文所引三国两晋南北朝辞赋，皆用此版本，下文不复出注。

[14] 林庚：《林庚楚辞研究两种》，第120页、第119页，清华大学出版社2006年版。

[15] [20] 郭茂倩编：《乐府诗集》，第601页，第743—744页，中华书局2017年版。

[16] 目前对骚体是否为七言诗的源头，颇有争议，具体参见赵敏俐：《论七言诗的起源及其在汉代的发展》，第24—43页，《文史哲》2010年第3期。

[17] 五言句式节奏的形成与辞赋核心韵律节奏的关系，详下节。

[18] 按，其中“使彼圣人其繇周遑”“亦不能同彼数子”“虽矫情而获百利兮，复不如正心而归一善”四句，除“亦不能同彼数子”一句外，其余三句属句腰虚字前置第三字，去除虚字“其”“而”，就变成“圣人繇周遑”“矫情获百利，正心归一善”，也与五言句式节奏相通。

[19] [21] 逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第32页，第102页，中华书局2017年版。按本文中引用的唐前诗歌，除了特别注明外，皆用此版本。下文不复出注。

[22] 也有偶尔将虚字置于前二字之后的例子，如“草木之遇阳春，鱼龙之逢风雨”（庾信《哀江南赋并序》），“洞庭之叶初下，塞外之草前衰”（萧纲《秋兴赋》）。

[23] [24] 葛晓音：《论早期五言体的生成途径及其对汉诗艺术的影响》，第15页，《文学遗产》2006年第6期。

[作者单位：浙江大学人文学院  
中国古代文学与文化研究所]  
责任编辑：赵培