

## 楚辞非已歌论

易闻晓 杨淑雯

**摘要** 楚辞可歌论隐含《诗》《骚》源流论而以前律后,但“楚辞”不是歌辞,而是文辞、辞章。楚辞可歌的意必导致《汉书》“言楚辞”“为楚辞”“诵书”为歌的误读。或以楚辞篇章段落等同“歌节”,又以楚辞“乱”与“少歌”为歌,实乃反复、总结之义,同于“重”“倡”之用。倘若“乱”与“少歌”可歌,就须考虑其在全篇不可歌的违逆性或全篇可歌的乐章结构性,二者俱非可能。而楚辞四言与《诗》四言虚字衬贴的“足二”“足四”及重章叠句不同,乃是造语缜密的散语书写,且以长句间破四言,缺乏合乐的句式规范。又“兮”字之用被视为楚辞造语及其可歌的特征,但《诗》用已多,并为《老子》、楚歌及他方之歌所用,都为语助,虽或指为歌唱泛音,也与语助同功。楚歌及楚辞用“兮”所彰显的是个人吟唱的随意散漫,这种吟唱与《诗》整齐划一的句式节奏和诗乐舞的礼乐呈现绝不相侔。在《离骚》一韵两句中仅上句句尾“兮”字拉长导致上下失衡,不同《诗》四言两句为韵适合优婉的咏唱,楚辞“兮”字拉长只是近于口诵的徒歌表证,楚辞也只是以楚歌造语的感觉进行个体自由创制,无须遵循合乐的规范,更不具备《诗》乐舞呈现的条件,也不可能以简单旋律的不断重复徒歌《骚》等长篇。

**关键词** 《楚辞》;楚歌;诗经;四言

**中图分类号** I206.2 **文献标识码** A **文章编号** 1672-7320(2025)05-0111-11

**基金项目** 国家社会科学基金重大项目(19ZDA249)

从来人们对于楚辞可歌多持谨慎的态度,直到晚清刘熙载《艺概》谓“《楚辞·惜诵》无歌调,《九歌》无诵调,歌、诵之体于斯可辨”<sup>[1]</sup>(P102),现代则游国恩推测“楚辞非徒辞焉而已,窃以古者乐诗例之,似亦可被诸管弦者”<sup>[2]</sup>(P147)。而当代学者从《诗》可歌推导楚辞可歌,率以理所当然,至谓“长期以来学界……比较流行的传统说法,即楚辞只能‘诵’不能‘歌’”<sup>[3]</sup>已为“陈说”<sup>[4]</sup>,不合时宜,必须彻底纠正<sup>[5]</sup>(P154),盖指李炳海<sup>[6]</sup>(P128)、赵敏俐所持楚辞部分篇章不可歌之论,但他们的坚持至少表现审慎的态度。楚辞可歌的假设,可以转换为楚辞是否已歌的问题。楚辞诸篇体制不一,如《渔父》《卜居》散语叙述,《离骚》长篇巨制并《九章》散语化是否适合歌唱?如果适合歌唱,就应当推论其已歌的实际操作如何。诸如屈赋依照合乎乐曲的一定体式若《诗》制般制辞所成,或成后孰为歌之,如《诗·颂》以国家礼制规定的仪式进行集体表演,或是屈原或他人一人所歌?对于这些问题必须给出合理的解释。如果从《诗》可歌衍生出“先秦诗歌音乐性”而推断楚辞必然可歌,那么就隐含《诗》及楚辞与音乐关系的统一性,作为个体自由创作的《离骚》等篇,是否具有如《诗·颂》那样的礼制规定、国家意识、仪式设置以及集体乐舞的形式规定或制度保证?如谓同之于《风》,则是否如《风》那样经由采、献而后有司配乐并矇瞽诵唱?如其不然,则正以《诗》与楚辞创作机制与流传途径不同,却必须考虑不像《诗》一样可歌的可能性。

### 一、楚辞及“诵”与“楚声”非歌

倘谓楚辞可歌,那么楚辞实际上就被视同歌辞。但自汉以降,楚辞从未被指为歌辞,而是文辞、辞采

或辞章。班固《离骚序》略云：“(离骚)多称昆仑冥婚宓妃虚无之语，皆非法度之政、经义所载……然其文弘博丽雅，为辞赋宗。后世莫不斟酌其英华……自宋玉、唐勒、景差之徒，汉兴，枚乘、司马相如、刘向、杨雄，骋极文辞，好而悲之，自谓不能及也。”<sup>[7]</sup>(P88-89)此指《离骚》虚无之“语”、弘博丽雅之“文”，都是文辞，喻为“英华”。又《艺文志·诗赋略》虽指荀子、屈原“皆作赋以风，咸有恻隐古诗之义”，但“其后宋玉、唐勒，汉兴枚乘、司马相如，下及扬子云，竟为侈丽闳衍之词，没其风谕之义”，并引扬雄“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫”云云<sup>[8]</sup>(P1756)，“词”谓“侈丽闳衍”并“辞”之谓“丽”，都是辞藻。侯文学《“骚体”观念的生成与唐前内涵演变》考察《楚辞》定名与汉人“楚辞”观念的同一性，引王逸论《楚辞》“凡百君子，莫不慕其清高，嘉其文采”，又“屈原之词”博远，其后作赋，莫不“窃其华藻”<sup>[9]</sup>(P49)，益证“辞”为辞藻。

“辞”义的训诂本是如此。《说文·辛部》：“辞，讼也，从鬲。鬲犹理辜也。”<sup>[10]</sup>(P309)“辞”“词”通。“辞”是言词，也是文词。《字汇·言部》：“词，文也。”<sup>[11]</sup>(P450)“辞章”并称，“章”义花纹、文采，引申为辞采、文采。《玉篇·音部》：“章……采也。”<sup>[12]</sup>(P44)楚辞是楚地或楚人表于文章的辞采，通谓辞章。“辞”“赋”之为辞章，乃是从语言文采角度的定义，并非歌辞之谓。为文多采，就称“辞人”。扬雄《法言·吾子》称之<sup>[13]</sup>(P49)。南朝刘勰《文心雕龙·情采》亦云“昔诗人什篇，为情而造文，辞人赋颂，为文而造情”<sup>[14]</sup>(P538)。汉代“辞人”特指赋家，尤其是追求丽藻的大赋作者。如果说“辞”为歌辞，赋家就成了为歌乐作词之人，岂非大谬不然？

但论者从仅有的史籍记载找到楚辞可歌的证据，实际上是将楚辞视为歌辞。人们常引《汉书·朱买臣传》买臣善“言楚辞”及同书《王褒传》“征能为楚辞九江被公”为证<sup>[4]</sup>。《朱买臣传》云：

朱买臣……家贫，好读书……常艾薪樵……担束薪，行且诵书。其妻亦负戴相随，数止买臣毋歌呕道中。买臣愈益疾歌……后数岁，买臣随上计吏为卒……召见，说春秋，言楚词，帝甚说之……<sup>[8]</sup>(P2791)

或以朱买臣“诵书”就是“歌呕”，并以“歌呕”“疾歌”“行且诵书”证明朱歌楚辞<sup>[4]</sup>。其实买臣“行且诵书”与后文“歌呕道中”“疾歌”非为一事，他在道中可以诵书，也可以呕歌，证据就在上文“好读书”，“诵书”与之对应，必是读书，不是呕歌。又视“言楚辞”为歌楚辞，其实是读。范文澜《文心雕龙注·诠赋》谓“赋自有一种声调，细别之与歌不同，与诵亦不同”，故“汉世朱买臣、九江被公能读离骚，盖不仅能读楚国方音，兼能明赋之声调耳”<sup>[14]</sup>(P137)。方音与雅言及方音间之异，盖在语言声、韵、调，朱买臣与九江被公是能以楚方言声韵调读楚辞文本，不是歌唱。

或以朱买臣“行且诵书”之“诵”为歌，用推楚辞可歌。《礼记·文王世子》：“春诵夏弦……瞽宗秋学《礼》，执礼者诏之，冬读《书》。”郑玄注“诵谓歌乐也，弦谓以丝播诗”，但诵不就是歌。孔颖达疏云：“诵为歌乐者，谓口诵歌乐之篇章，不以琴瑟歌也。云‘弦谓以丝播诗’者，谓以琴瑟播彼诗之音节，诗音则乐章也。”<sup>[15]</sup>(P1405)郑注“诵谓歌乐”必显“歌乐”者，是相对于《礼》《书》言，孔疏“口诵……篇章”，不是直诵歌乐。诗章初“不以琴瑟歌”，所以只称“篇章”。“春诵”篇章乃是夏之弦歌的准备，惟以熟诵诗篇，才能以琴瑟播彼诗之音节，其时经春“口诵”的诗篇才成为“乐章”。

又《周礼·春官宗伯·大司乐》：“以乐语教国子：兴、道、讽、诵、言、语。”经前云“凡有道者，有德者，使教焉”“以乐德教国子”，后云“以乐舞教国子”<sup>[16]</sup>(P787)，则国之学政，教国子首重德，故谓“乐德”，这是道德之备，次为言，故谓“乐语”，惟有德善言，才进而教之乐舞。“乐语”六者不尽系乐，而是教之乐舞的语言准备。郑玄注乐语“倍文曰讽，以声节之曰诵”。贾公彦疏云：“‘倍文曰讽’者，谓不开读之。云‘以声节之曰诵’者，此亦皆背文，但讽是直言之，无吟咏，诵则非直背文，又为吟咏以声节之为异。”<sup>[16]</sup>(P787)则明诵非歌唱。诵可入乐而歌，也可不歌，在一定的语境中是十分明确的，例如《墨子·公孟》谓“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”<sup>[17]</sup>(P455)，《诗·郑风·子衿》“子宁不嗣音”毛传“诵之，歌之，弦之，舞之”<sup>[18]</sup>(P345)亦同《墨子》之谓。又如《国语·晋语三》“与人诵之曰”韦昭注谓“不歌曰诵”<sup>[19]</sup>(P303)，则正以歌、

诵互相排斥的训释确指“诵”乃“不歌”，班固《汉书·艺文志》“不歌而诵谓之赋”本之<sup>[81]</sup>(P1755)。总之，诵不是歌，诵书不是歌楚辞。但人们犹就《汉书·王褒传》证明楚辞可歌：

王褒字子渊，蜀人也。宣帝时……征能为楚辞九江被公，召见诵读……上颇作歌诗，欲兴协律之事……于是益州刺史王襄欲宣风化于众庶，闻王褒有俊材，请与相见，使褒作《中和》《乐职》《宣布》诗，选好事者令依《鹿鸣》之声习而歌之……久之，武等学长安，歌太学下，转而上闻……上令褒与张子侨等并待诏，数从褒等放猎，所幸宫观，辄为歌颂……其后太子体不安……诏使褒等皆之太子宫虞侍太子，朝夕诵读奇文及所自造作……太子喜褒所为《甘泉》及《洞箫颂》，令后宫贵人左右皆诵读之。<sup>①[8]</sup>(P2821, 2829)

“上颇作歌诗，欲兴协律之事”，并王褒作《中和》《乐职》《宣布》而被歌唱是一回事，褒“所为《甘泉》及《洞箫颂》”又是一回事，虽同为褒作，但其所作乃分歌诗与赋二体，前者可歌，后者却只是令人诵读。就如武帝立乐府而举司马相如等造为诗章，相如参与《郊祀歌》的制作<sup>[81]</sup>(P1045)，但也创作《子虚》《上林》等赋，后者才是他在后代获称“赋圣”的资本。被公“为楚辞”也不是歌楚辞，而是“召见诵读”，盖能以楚方言声韵调读楚辞文本，不是歌唱。《隋书·经籍志》谓“有僧道骞者善读之，能为楚声，音韵清切，至今传楚辞者皆祖骞公之音”<sup>[4]</sup>，“楚声”和“骞公之音”一定是指楚语的声音，即读音，而不是善歌之。

宋黄伯思《校定楚辞序》《东观余论》谓“屈宋诸《骚》，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓之楚词”<sup>[20]</sup>(P344)，而“顿挫悲壮，或韵或否者，楚声也”<sup>[20]</sup>(P341)，是指楚语特有的声韵调。但“楚声”却成为论者追溯楚辞与楚乐的称名根据。《吕氏春秋·季夏纪·音初》：“女乃作歌，歌曰：‘候人兮猗’。实始作为南音。”<sup>[21]</sup>(P140)又《左传·成公九年》“使与之琴，操南音”，杜预注谓“南音，楚声”<sup>[22]</sup>(P1905)，则已混同“音”“声”。及汉则《汉书·乐志》谓“高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也”，而武帝时“采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴”<sup>[81]</sup>(P1045)。论“楚声”所举，尽此数则，都指音乐，但楚声既以楚语为之，亦必楚语之声，异于别地，盖歌以语、乐，所以自来论乐，多合语音为说，最著者莫若宫、商、角、徵、羽五声，乃以乐音、语音相合为论，一一对应。隋陆法言《切韵序》“论及音韵……吴楚则时伤清浅，燕赵则多伤重浊，秦陇则去声为入，梁益则平声似去……凡有文藻，即须明声韵”<sup>[23]</sup>(P1-2)，盖自齐梁而到隋唐，诗多不合乐，而专讲声韵。只是后世论者稽古，复以声韵附会乐音，例如刘师培《南北文学不同论》既启于宫、商、角、徵、羽五声之说，又引《吕览》乐音而谓“始为南音”，复引陆法言吴楚、燕赵之音云云，驳杂不繇其统，语、乐且相混同。对于“楚声”的称谓，亦当考虑语音的方面，可想《吕览》女歌、汉高祖乐楚声并乐府赵、代、秦、楚之讴，必然都是方音的演唱，那么黄伯思所谓屈宋楚辞“作楚声”，也一定是楚地的方音。

## 二、“歌节”“少歌”与“乱”

人们无法提供《楚辞》已歌的确切证明，只能从《楚辞》文本和楚国音乐推导《楚辞》可歌，这主要是《楚辞》中“乱”和“少歌”之称，以及所谓“歌节”的分析。这种分析实质上是文本的章法，是预定可歌的观念落实于文本段落的划分。宋钱杲之《离骚集传》认为《诗》“有节有章”，楚辞则“有节无章”<sup>[24]</sup>(P41)，《诗》以分章合乐，重章叠句，其章为短，适合入乐，楚辞则无明显分章，长篇巨制，似乎一顺直下，又若重复错出，颠三倒四，即使就其文辞内容进行段落划分，也是众说纷纭。但在执持楚辞可歌论的现代楚辞学中，却颇见对楚辞篇章强分“歌节”的严重意必，例如王力《楚辞韵读》认为《天问》《九章》诸篇各章节多为四句，《离骚》《橘颂》全篇为四句一节<sup>[25]</sup>(P50-51)，今有认同其说者，认为楚辞“歌节”的突出表现是“以双为单位”，除四句一个歌节的“基本形式”外，尚有六句至六十四句不等，单句歌节少见，如《招魂》七句、十一句为一个“歌节”<sup>[26]</sup>。按照王氏四句一歌节，殷光熹划分《离骚》歌节云：

① 原书有标点讹误，此处引录时已订正。

《离骚》的内容大致可分为八个部分:第一部分六个歌节,第二部分十三个歌节,第三、四部分各十三个歌节……第八部分“乱”辞,一个歌节。全篇除“乱”外,由九十二个歌节组成,每个歌节都是四句。<sup>[26]</sup>

在此并未提供《离骚》为何以四句为一歌节的说明,其他更多句数的歌节划分也不知根据。按照四句为歌节的划分,《离骚》第三个四句是:“纷吾既有此内美兮,又重之以修能。扈江离与辟芷兮,纫秋兰以为佩。”第四个四句则是:“汨余若将弗及兮,恐年岁之不吾与。朝搴阰之木兰兮,夕揽中洲之宿莽。”<sup>[71]</sup>(P2)在这两个四句的组合之内,句式长短不一,亦非同韵。可见,歌节划分的标准,不是句式和用韵,只能是类似于现代中学教学对于课文段落大意的划分,即是将句意相近之句放在一起,视为一个相对完整的歌节,但未显示其为歌节的任何影迹。

自来对于《楚辞》音乐性的关注,集中于“乱”与“少歌”“倡”“重”的讨论,其实都是反复之义,归于“重曰”之用。《离骚》及《九章》中《涉江》《哀郢》《抽思》《怀沙》有乱,《抽思》又有少歌、倡,《远游》有重。《抽思》“少歌”王逸注曰:“小唵讴谣,以乐志之。少,一作小。”<sup>[91]</sup>(P139)“小唵讴谣”是谓徒歌。洪兴祖补注云:

《荀子》曰:“其小歌也。”注云:“此下一章,即其反辞,总论前意,反覆说之也。”此章有少歌,有倡,有乱。少歌之不足,则又发其意而为倡。独倡而无与和也,则总理一赋之终,以为乱辞云尔。<sup>[9]</sup>(P139)

《荀子·赋篇》“其小歌曰”上文即《侏诗》末云“与愚以疑,愿闻反辞”。杨倞注云:“反辞,反覆叙说之辞,犹楚辞‘乱曰’,弟子言当时政事既与愚反疑惑之人,故更愿以乱辞叙之也。”又“其《小歌》曰”杨注云:“此下一章,即其反辞,故谓之《小歌》,总论前意也。”<sup>[27]</sup>(P482)《楚辞》洪兴祖补注引之,衍“反覆说之也”一句。少歌(小歌)是反覆之辞,倡、乱、重亦然,乱的反覆是放在最后以“总理一赋之终”。只是少歌(小歌)采取了歌的称名,倡、乱、重则不然。

虽“乱”楚辞多用,但《诗》中已见,经传的解释都是就全篇之辞的总理性为说。《论语·泰伯》子曰“师挚之始,《关雎》之乱,洋洋乎,盈耳哉!”郑玄笺云:“周道衰微,郑卫之音作,正乐废而失节。鲁大师挚识《关雎》之声,而首理其乱,有洋洋盈耳。”<sup>[18]</sup>(P2487)虽《关雎》之乱为乐章,但郑玄关注的是“理乱”的总结性。又《国语·鲁语下》闵马父对景伯之问,称“昔正考父校商之名《颂》十二篇于周大师,以《那》为首,其辑之乱。”韦昭注云:“辑,成也。凡作篇章,义既成,撮其大要以为乱辞。诗者歌也,所以节舞者也。如今三节舞矣,曲终乃更,变章乱节,故谓之乱也。”<sup>[19]</sup>(P205)诗为歌,歌之“乱”,也是总理性的“撮其大要以为乱辞”,只是“变更乱节”而另歌之。宋吴仁杰《两汉刊误补遗》引韦注而自云:“今舞者尚如此,诗乐所以节舞者也,故其……乐曲之终,亦谓之乱,《关雎》之乱是已。《离骚》有乱辞实本之诗乐。”<sup>[28]</sup>(P884)从《诗》乐节舞进推《离骚》乱辞为乐歌,但《离骚》必不为舞,亦非全篇是歌,只是形式上可能参照《诗》篇之“乱”,用以总括,非如《诗》“乱”谓歌。明末清初李陈玉《楚辞笺注》却引《诗》乱为歌转谓《楚辞》乱歌:

凡曲终曰乱。盖八音竞奏,以收众声之局,犹之涉水者截流而渡,将到岸也,故亦曰乱。楚词有乱,故知其原入乐谱,非仅词而已。<sup>[29]</sup>(P24)

这从孔子“《关雎》之乱,洋洋乎盈耳”的感觉说来,却确指楚辞“乱”为乐歌。清蒋骥《山带阁注楚辞》云:

旧解“乱”为总理一赋之终,今案,《离骚》二十五篇,乱词六见,惟《怀沙》总申前意,小具一篇结构,可以总理言。《骚经》《招魂》则引归本旨;《涉江》《哀郢》则长言咏叹;《抽思》则分段叙事,未可一概论也。余意乱者,盖乐之将终,众音毕会,而诗歌之节,亦与相赴,繁音促节,交错纷乱,故有是名耳。孔子曰“洋洋盈耳”,大旨可见。<sup>[30]</sup>(P196)

较诸李陈玉得于“洋洋盈耳”的感觉，蒋骥更引申为形象描写的体验，尤谓“乐之将终，众音皆会”，是将《楚辞》有“乱”诸篇整体都视为乐章，已近今人楚辞可歌之论。现代如姜亮夫《重订屈原赋校注》亦从孔子之言，而谓“乱皆在篇末，句韵短促，则乱盖即乐节之终”<sup>[31]</sup>(P129)。

如果将“倡曰”“重曰”都视为歌词而加上“少歌”，那么屈辞部分篇章就采取文辞与歌词相结合的整体结构，插入歌词是为了“反覆”咏唱，以使全篇结构具有变化，在形式上也是以歌唱变更整篇文辞叙述的冗长单调。但自杨倞注荀赋“小歌”，以及洪兴祖补注《楚辞·抽思》“少歌”并沈德潜所言，都重反覆之义，这确实把握了“乱”与“少歌”及“倡”“重”作用的要点，包括未显示“乱”字之“曰”的内容。固然这种反覆之辞也与一篇整体具有形式的不同，仅从文辞上说，如清林云铭《楚辞灯》谓“乱曰，卒章之词”<sup>[32]</sup>(P489)，是以乱辞造语较之整篇散语而为骈偶，或以骈辞合于歌唱，那么整篇更多的散语就不是适合歌唱了。而明方以智《通雅》曰：

屈原用“乱曰”，贾生用“辞曰”，《史记》作“讯曰”，刘向用“叹曰”，此犹章句论解之家，在汉曰故，曰林，曰微，曰笺，曰注，曰疏，曰解，曰通。<sup>[33]</sup>(P44)

在此只就“乱”相对于全篇的“总理”性质作为参照，那么“乱”的乐歌性质就被疏离。如果屈原是借用音乐之“乱”并“少歌”，而其实际功用只是为了文辞布置的反覆之“重”，其所作诸篇就有可能不是可歌的。换言之，借用楚歌只是一种外在的形式，在其主观的书写却只是文辞，在全篇文辞的统摄下，夹杂其中的“乱”或“少歌”也仅充当部分文辞的功用，在作者意中也许根本不曾考虑这些文辞的可歌性。

《楚辞》文本的这些部分之被关注，都是由于“曰”“叹曰”“已矣哉”提示以下更改文辞，另起一意，间破全篇一顺叙述的单调冗长。如果进而将思路打开，《离骚》中对答之“曰”，如“曰鮌婞直以亡身兮”，“曰两美其必合兮”，“曰勉远逝而无狐疑兮”<sup>[7]</sup>(P15, 28)，也一样具有间破全篇叙述、造成灵活多变的效果。特如刘向《九叹》“叹曰”为乱而显非歌辞，并《九叹》全篇不可歌，可以推断楚辞整体可歌与否。设若凡此可歌而全篇不可歌，则如此众多的歌辞插入其中，必然造成整体结构的混乱。人们只就乱辞为论，即如蒋骥认为乱为歌辞，或推倡、重都是歌辞，也未关注全篇可歌的问题。如果按照当下学界认为楚辞皆可歌、每篇整体都是可歌，那么整体的乐章与插入少歌并倡、重和缀于篇末的乱辞，就形成歌乐参差交汇的庞大结构，但这是不可能的，因为楚辞缺乏像《诗》乐舞那样国家礼乐呈现的条件。

### 三、楚辞四言与散语长句

楚辞句式与《诗》四言分章、重章叠句适合歌唱具有根本的区别。尽管屈赋《橘颂》《天问》《大招》以四言为主，可以说为“四言体”，但与《诗》四言绝不相侔。《诗》四言以二二节奏适合二字组合而使足二足四，又以合乐需要，虚字衬贴和重言十分普遍，致使声气“优婉”<sup>[34]</sup>(P1402)，且以重章叠句变换其字，形成回环往复的声韵效果，适合歌唱合乐的需要。例如《周南·葛覃》“是刈是濩，为絺为绤”“言告言归”“害澼害否”<sup>[18]</sup>(P276-277)都是四言二二的相同结构组合，本来四言优婉而无单字锻炼，两个相同的结构组成四言，造语更为平顺，歌唱益加顺口。造成这种四言结构相同的都是虚字，即“是”“为”“言”“害”(曷)，正是它们在一句的两次出现造成二二相同的结构。四言中虚字的单用则“葛之覃兮”，“覃”义为长，从语法上看是“葛”的谓语，但以主谓之间加入“之”字，就变成名词性的主谓结构，其初造语只是以“之”字足四，否则“葛覃兮”就只有三言，不合全篇四言整饬的形式规定，但从声气上看，“之”字的加入则使四言更为优婉，加以“萋萋”“啾啾”“莫莫”重言之用，声气益为舒缓，可以感受合乐歌唱的舒缓旋律，其中第二章“莫莫”是对应第一章“萋萋”，产生意义、声韵和歌乐的回环，显示《诗》四言重章叠句的可歌性，反之重章叠句就是歌唱旋律重复的文本表现。

楚辞四言非为合乐而作，没有诗乐合一的形式限定，而是以一己自由的抒发摆脱《诗》四言的羁绊，一顺写来，造语既不需合乐足四，就不用虚字衬贴，重言也不多见，也没有章与章前后对应的语词相同，

凡此都不支持楚辞可歌的推论。兹举《九章·橘颂》，首先是自首至尾没有任何虚字衬贴，如“纷其可喜兮”“廓其无求兮”中的“其”，显系造语声气的讲求，这种句中自我调节的声气不是《诗》那样的足句或章与章之间的对应，不是重章叠句的入乐需要，而是一句声气适合自我抒怀的自由运作。其次是造语整练，例如“后皇嘉树”“苏世独立”的精炼，间不容发，没有一字虚闲，实字连用的四句一定不合歌唱。再次则如果不是为了合乐而导致虚字衬贴和重章叠句的重三倒四，那么这样的四言就是一顺写来，其造语的思路和指向就是散语。例如“后皇嘉树”作为一个偏正的结构充当“徠服”谓语的主语；“受命不迁”“深固难徙”并为橘即“后皇嘉树”的谓语；“绿叶素荣”“曾枝剌棘”“青黄杂糅”“精色内白”都是散语的表达，只是为四言句式所约，变成精炼缜密的结构。而“纷缜宜修，姱而不丑”尤其后句并下文“岂不可喜兮”“横而不流兮”“终不失过兮”，如果去掉“兮”字的感叹，就与散语表达无异。可以断言，屈赋的四言就是将散语加句尾语助以入韵语，本质上就是散语，不是合乐的诗语或歌语。

而且楚辞四言中也掺杂四言以上者，在不主四言的其他诸篇中，更是长短参差。即使如《天问》四言较为整饬，也夹杂一些更多字的句子。例如中间一段：“金曰何忧，何不课而行之？鸱龟曳衔，鲛何听焉？顺欲成功，帝何刑焉？永遇在羽山，夫何三年不施？伯禹腹鲧，夫何以变化？纂就前绪，遂成考功。何续初继业，而厥谋不同？”尤其接下四行都是四言，突然一句“康回冯怒，墜何故以东南倾”，接着又是连续多行四言。偶出的长句在四言的整齐排列中显得突兀，其功用可以看作引起其下一段四言的铺写，那么这些较长的行就是特意作为内容变换的标志。而《诗》分章合乐，同时以一章作为一个相对完整独立的意段，对比之下，完全不同。在《天问》长句引起四言一顺的意段，完全是文本叙述的“书写策略”，间破四言节奏的刻板乃是作者刻意为之，而不是所谓“歌节”划分的考量。看来屈原并不喜欢四言的刻板，尤其是《诗》四言分章合乐、重章叠句的优婉简质<sup>[35]</sup>(P22)。如果他读过《诗》篇，就是有意与之为异而别创一体；如果没有读过《诗》篇，那么他的创作就是无所比照，更是别无依傍。而且这种长句不仅引起以下一顺的叙述，有时连用，意义连贯，这就是说，相近的长句独立组成意义的段落，例如：“厥利维何，而顾菟在腹？女歧无合，夫焉取九子？”<sup>[7]</sup>(P68)“不任汨鸿，师何以尚之？金答何忧？何不课而行之？”<sup>[7]</sup>(P70)这种长句形成的段落不是以一长句对四言的间破，它既然作为一段长句的组合，就是以长句的段落间破四言的全篇组织，可以视为四言中的“别体”，致使全篇失去四言体的整体特征。作者之所以如此，显然就是要打破四言整体的构篇，这是与《诗》四言合乐歌唱相异的明显表现。

凡楚辞四言为主诸篇之所以被视为可歌，主要就是由于两句一韵和句尾语助几无例外的运用，或考《诗》与楚辞“多用两句表达一个完整的意思”，这被视为楚辞对《诗》的继承<sup>[36]</sup>。两句一意在大多数情况下也是两句一韵。在《书》中也有连用四言者，如《洛诰》周公曰：“肇称殷礼，祀于新邑，咸秩无文，予齐百工，佯从王于周。”<sup>[37]</sup>(P214)又《无逸》周公曰：

治民祇懼，不敢荒宁。肆中宗之享国，七十有五年。其在高宗，时旧劳于外，爰暨小人。<sup>[37]</sup>  
(P221)

《洛诰》四言四句，也可以划为两句一意，但以语气一顺，且联最后一句，则中间不以句号点断。《诗》四言两句为断，不仅在于句意的考量，更主要的是两句为韵造成形式的限定，屈宋楚辞亦然。《书·无逸》前面两个四言句实为两句一意，也当点断，但其点断的一句只在表意，而不是用韵导致的形式限定。其后四言句则不能两句点断，而且中有非四言者，这反映散语没有句式和用韵的限定，其中四言不是《诗》的句式，而是随意所之，可以是四言，也可以是更多字的一句，惟视表意而定。从屈宋楚辞及《诗》与《书》中四言的比较来看，《诗》与楚辞确有相同的特点，即两句一意或两句一韵的形式规定。但如说屈宋楚辞两句一意或两句一韵就是继承《诗》的形式，则是过于疏阔，因为韵语必须如此，相似的呈现或许同是韵语使然，一定要指为继承，就可能是意必的加予。

四言并不是《楚辞》的主要句式，实以《离骚》《九辩》及《九章》中的《惜诵》《涉江》长短参差的散语长句为主。长短参差表明异乎《诗》语合乐的统一性要求的非统一性，本质上就是未被《诗》语规范的散语，突出表现为长句的敷衍。屈辞散语长句本质上就是散语杂言加“兮”等字的人韵书写，它以句中虚字连接，容纳更多的名词语词。这种上句句尾“兮”的用法，其声气的拉长与下句句尾没有“兮”字在声气上并不平衡，也不适合旋律的和谐，表明这种句式乃是继承楚歌徒歌或吟诵。我们可以截取《离骚》一段：

忼郁邑余侘傺兮，吾独穷困乎此时也。

宁溘死而流亡兮，余不忍为此态也。

鸷鸟之不群兮，自前世而固然。

何方圆之能周兮，夫孰异道而相安？

屈心而抑志兮，忍尤而攘诟。<sup>[7]</sup>(P8)

连接五行长短都不相同，显然并不存在句式统一或合乎规范的考量。汉字单字的排版给予我们直接的视觉就是句式的极不规整。即使被今人定为可歌的乱辞也是长短参差，也未显示其可歌的音乐性。

#### 四、《诗》与楚歌、楚辞用“兮”

但楚辞可歌论尚且十分倚重楚辞“兮”字的分析，视之为楚辞可歌的凭证，甚至以为楚辞可歌的充分证明，似乎不需考虑其他一切，惟以“兮”字之用即证楚辞可歌为足。即使不论可歌，楚辞“兮”字也被视为楚辞体的本质特征。关于“兮”字所论甚夥，大抵对比《诗》与楚辞之用，或谓继承，或以区别，或从歌乐的角度谓为泛声。无论如何，“兮”首先作为一字存在于文句之中，了解字书经传对于其字的解释是有必要的。

《说文·兮部》：“兮，语所稽也。从丂、八，象气越丂也，凡兮之属皆从兮。”<sup>[10]</sup>(P101)段玉裁注：“《稽部》曰(稽)留止也，语于此少驻也。此与‘哉’言之间也相似。‘越’‘丂’皆扬也，‘八’象气分而扬也。”<sup>[38]</sup>(P204)桂馥《说文解字义证》字“本作‘丂’，‘越’者，疏越”<sup>[39]</sup>(P406)。“兮”字的本义就是语气的停顿和舒扬，它本来就是一个语气词。《礼记·大学》“断断兮无他技”孔颖达疏谓“兮是语辞”。《大学》引《秦誓》曰：“若有一个臣，断断兮无他技，其心休休焉，其如有容焉。”<sup>[15]</sup>(P1675)“兮”处于句中，却不是人们所论《九歌》句腰之用，此句当然不是歌辞，“兮”的运用只以语气停顿增强“断断”的形容作用。而《诗》及其他经文“兮”字为其他语气词所代替。《大学》引《秦誓》“断断兮”《书》本作“断断猗”，孔颖达疏谓古文《尚书》“兮”作“猗”<sup>[37]</sup>(P256)。而如“兮”“也”通用，却必不记音。段玉裁《毛诗故训传定本小笺》卷一九“《巷伯》奄官‘兮’”按谓“‘兮’‘也’古通用”<sup>[40]</sup>(P407)，可见“兮”同于其他语气词的功用，肯定不是记音的泛声。“兮”既见于《诗》等经典而在某种情况下同于“也”“之”“乎”之用，又《老子》书中亦用。支菊生《也谈〈诗经〉与楚辞中的“兮”字》一文，统计《老子》通行本用“兮”字27处，此外则《左传》《战国策》《论语》《孟子》《庄子》《吕氏春秋》“兮”字偶见。

不是“兮”字本身从《诗》或《老子》及其他来源影响楚辞之用，而是楚辞“兮”字用法从何而来，才是具有阐释价值的问题。“兮”只是作为一个语助用于《诗》与楚辞及其它文本，而且南北共用，不是南北语言的特殊标志。考虑到它在某种情况下可以为其他语助所代替，这种标志的可能性就更小。在汉字所统摄的南北文化中，楚辞或《诗》语词片言相合，固然可以说为大文化圈的相通，但在更小的层面胶着于《诗》对楚辞的影响或后者对前者的继承是没有多大意义的，这会遮蔽二者体制的本质不同。只有去除某些表层的相似和语言运用所致的可能一致性，二者体制的本质才会彰显出来。

楚辞用“兮”具有更为切近的源头，这就是楚歌。说楚辞出于楚歌不是强调其可歌性，相对于《诗》与乐舞合一的仪式歌唱性和表演性，楚歌只是接近口诵的随意徒歌。楚辞既与楚歌具有更为紧密的关系，就与《诗》合乐舞相去甚远。当然楚歌显示“南音”的地方特色，人们称引《越人歌》最多，因为是越歌楚

译,可以看出楚歌格式的特点。刘向《说苑·善说》说楚庄辛称鄂君子皙泛舟,闻越人“榜枻越人拥楫而歌”。鄂君子皙听不懂越语,乃致越译为“楚说之曰”,即“今夕何夕兮搴舟中流”“今日何日兮得与王子同舟”云云<sup>[41]</sup>(P278)。人们认为“兮”字是楚辞的音乐性标志,故将“今夕何夕兮”设定为楚歌的“标准器”,因为越歌“楚说”都是记音,楚歌“兮”有如越歌“予”“乎”;又因越歌与楚歌对译而保留音乐形式,“兮”相当于越歌中的“予”“乎”(主要是前者),如果不带音乐形式,那就只是文字对译<sup>[42]</sup>。但在此区分“文字对译”与“带音乐形式”的对译是没有必要的,因为译者“乃楚说之曰”就是“文字对译”,而不是歌唱出来。不论是否带有音乐形式,对译一定是文字的对译。不是此歌是否带着音乐形式的准确对译,即保留了音乐形式与否,而是译者心中楚歌的“模板”具有楚歌音乐性的分析意义,换句话说,分析楚歌的音乐性只能回到楚歌模板的原样,而不是按此模板翻译出来的当下单个样子。

除楚歌之外,传世文献也辑录了他方之歌。《左传·哀公十三年》吴申叔仪乞粮歌:“佩玉蕊兮,余无所击之。旨酒一盛兮,余与褐之父睨之。”<sup>[22]</sup>(P2172)这是吴国人所歌,所以称为吴歌,也是上句句尾用“兮”,这说明“兮”非楚歌独有。《左传·昭公十二年》记载南蒯的乡人饮酒时所唱之歌:

我有圃,生之杞乎!从我者子乎!去我者鄙乎!倍其邻者耻乎!已乎已乎!非吾党之士乎!<sup>[22]</sup>(P2063)

句尾全用“乎”字,肯定是语助词,当然歌唱时也起到了拖长泛音的作用。又《礼记·檀弓上》记载孔子逝世前七天所唱的歌。“孔子蚤作,负手曳杖,消摇于门,歌曰:‘泰山其颓乎!梁木其坏乎!哲人其萎乎!’”<sup>[15]</sup>(P1283)此歌就称为《曳杖歌》。单从语句上看,看不出是歌,但以每句用“乎”语助,前字押韵,三句结构相同,语句为短,而且抒情,也是歌的特征。孔子鲁人,所以此歌也是鲁歌。可见楚歌与他方之歌的共通特征,首先是押韵,其次是句式较短。再次是有语助词,虽“兮”字为多,也用“也”“乎”“矣”,表明“兮”不是歌所独具,更非楚歌独有。而且多为短篇,有的只有两句,不分章,句式长短不一,这样的歌必是简单、随意的徒歌,没有复杂的旋律,不是正式场合所唱,更不入乐合律,虽谓之为歌,但近口说。这就是歌的普遍真实情形,不只是楚歌的特征。如果以楚歌所见为多而说为楚歌特征,那么以楚辞相承而与《诗》相对而言,就适可比照《诗》与楚辞的不同特点。

楚辞用“兮”较《诗》远多,更具有统一的范式,比于楚歌亦然,要以篇幅为长,用之自然就多,多在两句上句句尾和一句句腰之用。前者主要是《离骚》和《九章》诸篇,后者主要是《九歌》诸篇,这两种句式在楚歌中并有,但不统一,《楚辞》用之,则形成比较一致的范式。上句句尾之用如《离骚》始终一致,虽以长篇巨制,句式长短参差不齐,至长如“苟余情其信娉以练要兮,长顛颡亦何伤”,至短者如“凤皇既受诒兮,恐高辛之先我”,上句句尾用“兮”却是一致,惟此才使全篇长短不一的句式达到一致的韵律节奏,化去长短参差造成的不协调。李炳海认为,“《离骚》、《九章》采用的是隔句末尾缀以语气词的句式,继承的是《诗经》及春秋战国歌谣吟诵型诗体的作法,但是已经和音乐疏离,不能用于演唱。”<sup>[43]</sup>“兮”字的这种用法确实是《离骚》和《九章》的统一特点,但在《诗》并无统一和普遍的表现,而且《诗》的这种用法基本上属于足句或齐句之用,与“兮”相等功用和可取代之字甚多,几乎所有的语助都是如此。“兮”的这种用法并未彰显其本身的特点,它只是与其他众多语助一样发挥足句或齐句的功用。关键就在于《诗》四言二二节奏的严格限定,“兮”用于上句句尾如前述《邶风·绿衣》“绿兮衣兮,绿衣黄里”,不能作为泛声拉长语气,如果语气拉得过长,就失去了四言二二的节奏。但在“春秋战国歌谣吟诵型诗体”具有与《诗》不一样的情形,关键却反在于句式长短参差,这可以说是歌谣最为重要的语句特征,所彰显的是个人吟唱的随意散漫,与《诗》整齐划一的句式节奏和诗乐舞礼乐群体性呈现绝不相同。

## 五、楚辞已歌之不可能

李炳海区分歌谣和吟诵,则以句腰用“兮”为歌,上句句尾用“兮”为吟诵<sup>[43]</sup>。不是《诗》四言上句之

“兮”不可拉长,而是《楚辞》中《离骚》等上句句尾“兮”字拉长语气,造成抒情咏叹的效果,但下句句尾无“兮”,就不能拉长,这在歌唱中缺乏上下句的平衡,假如是《诗·颂》群体歌舞表演,则更不利于节奏旋律的和谐统一,而且句式参差不齐更增加了和谐统一的难度。那么这种句式只能吟诵,就其衍于个人短小、随意散漫的徒歌而言,几与吟诵无别。如果以这样的徒歌去歌《离骚》长篇巨制,就必然是不合律吕的徒歌,而只能是简单旋律的不断重复,虽谓可歌,却与王逸注“少歌”所谓“小喑讴谣”究无差别。但以《离骚》《九章》长篇巨制,显然也不是个人自由散漫的徒歌。

其实楚辞可歌与否,传统上并非像《诗》皆可歌那样显出问题的重要性和判断的肯定性,这是由于楚辞缺乏诗、乐、舞合一的礼乐制度保证,它作为一己的创制,无论从内容和体式上都不是出于国家诗、乐、舞呈现的需要。楚辞篇章的多样性也缺乏《诗》四言重章叠句的统一性,只有《九歌》或曾指为国家的演出,但没有证据显示其推想的可能性。换言之,尽管屈原不自觉地受到楚歌造语习惯的先在影响,却不是自觉地创作歌辞。自觉地创作歌辞一定是出于演唱的目的,就如《诗·颂》出于国家礼仪的公共表演一样,问题不在于《楚辞》可歌与否,而是已歌的假设推导像《诗》那样乐歌的制作以及如何歌唱,包括歌唱的目的、歌者和歌唱的时间和场地,还要考虑乐队的伴奏甚至乐器的保管等事宜。

《诗·颂》的呈现确实具备这样的条件,它是国家操纵的结果,参看《周礼》的相关记载就会认识到这一点,尽管其书不是周代礼乐典制的实录,而是理想中的周代完美制度,但实际上的不完美不意味着毫无根据,至少在历史上的不同时地业已部分实施,《周礼》正是基于零散而非完美的许多事实合并编排为完整的体系。《周礼·春官·宗伯》详言“大师掌六律六同,以合阴阳之声”“小师掌教鼓、鼗、柷、敔、圉、箫、管、弦、歌”“瞽矇掌播鼗、柷、敔、圉、箫、管、弦、歌”“视瞭掌凡乐事,播鼗,击颂磬、笙磬”“磬师掌教击磬,击编钟”“钟师掌金奏”“笙师掌教吹竽、笙、圉、篪、箫、箛、笛、管、春牍、应、雅,以教馘乐”“搏师掌金奏之鼓”“鞀师掌教鞀乐”等等,并“典庸器掌藏乐器、庸器”<sup>[16]</sup>(P795-802),这些制度设置必是适合诗乐舞的表演,诗乐舞的表演乃是国家操控的礼乐呈现。由于诗乐舞相合而需舞蹈表演,那么还要预想可能的舞者和观众。在《周礼》则以“大胥掌学士之版,以待致诸子。春,入学,舍采合舞。秋,颁学合声,以六乐之会正舞位”。郑玄注引郑司农云:“学士,谓卿大夫诸子学舞者。版,籍也……大胥主此籍,以待当召聚、学舞者卿大夫之诸子,则按此籍以召之。”<sup>[16]</sup>(P794)若表演《诗·颂》,则舞者以卿大夫子弟自幼习舞可用。

说楚辞也是可歌,那么就须设想什么人在什么场合载歌载舞;如果不能说明有如《诗·颂》那样按照国家礼乐在楚宫进行盛大的演出并强制贵族子弟自幼习舞令其表演,以及组织乐队演奏并租赁国府所藏十八般乐器令其伴奏,那么就不能证明楚辞已歌。在这些假设都缺乏可能性时,人们当然可以假设屈原自己歌唱,即使不考虑乐队的伴奏(这在个人的歌唱是不可能的),也需要十分庞大复杂的音乐系统以供歌唱。例如假设《离骚》可歌,这一长篇巨制都是歌辞,就必须设想同样具有相应长篇巨制的乐章,包括“乱”辞的曲调组合,有如元代套曲的庞大乐章。

这样的情形必不发生,其实也未曾有过如此的设想。自汉“楚辞”的称名就显示人们但视为文辞,或称屈赋,或称诵,而惟不称诗,因为诗咏合律,诗、乐、舞合一,“诗”即“歌”之异名,楚辞称“辞”而不称“诗”,根本并未显示其可歌的音乐特征。而自王逸注《楚辞》以来,一直也是以“辞”对待其文本,即使“少歌”“倡曰”“乱曰”“重曰”也只是称辞而已。除了《九歌》,楚辞是否可歌,直到晚清都未引起人们的特别关注,在楚辞注疏和研究的传统中,它并不是一个重要的问题。楚辞可歌论只是在“先秦音乐与文学”的当代视野中,《诗》与音乐同一性的预设促使人们对于楚辞音乐性的推求,而且楚地音乐文物的考古发现愈益刺激这种推求的兴致,于是楚辞皆可歌就成为必欲措实的研究目标。这是前所未有的意必,也是不切实际的臆想。

推想楚辞可歌是一回事,已歌又是一事,后者至今缺乏文献证明。如果不能证明楚辞已歌,那么其可歌的推断就要落空。有可能的解释,是屈原的创作尤其是造语受到楚歌的影响。但如屈原以楚歌的感觉进行自己的创作,也只是在造语上存有楚歌句式的影迹,意中的楚歌影迹无意识地表露于笔端,形

成其创作的造语习惯。关键在于屈原是进行自我一己的个体创制,楚歌的组合和句式的表述只是作为一种楚地歌风的潜在因素影响其自我的创制,并没有一定乐歌的模板供其参照,不是像《诗》那样必须合于四言二二节奏的限定,当然更不是像后世那样严格按照词谱填词。他写下来的篇章不曾歌唱,除《九歌》外主观上他肯定不是为了歌唱表演或自己吟唱而创作《离骚》等长篇巨制,客观上也没有歌唱的条件。在主客观条件都不具备的情况下,只能是楚辞未被歌唱,那么楚辞可歌论就不克获得切实的证明。

### 参考文献

- [1] 刘熙载.艺概.上海:上海古籍出版社,1978.
- [2] 游国恩学术论文集.北京:中华书局,1989.
- [3] 胡艺华,夏婷.楚辞音乐文化研究的回顾与展望.湖北社会科学,2018,(7).
- [4] 郭纪金.楚辞可歌刍论.文学评论,2000,(6).
- [5] 何九盈.中国汉字文化大观.北京:北京大学出版社,1995.
- [6] 李炳海.吟诵调和演唱曲:楚辞体的两个来源——论楚辞体的生成及其和音乐的关系//中国诗歌与音乐关系研究——第一届与第二届“中国诗歌与音乐关系”学术研讨会论文集,2002.
- [7] 王逸.楚辞章句.上海:上海古籍出版社,2017.
- [8] 汉书.北京:中华书局,1962.
- [9] 洪兴祖.楚辞补注.北京:中华书局,1983.
- [10] 许慎.说文解字.北京:中华书局,1963.
- [11] 字汇.上海:上海辞书出版社,1991.
- [12] 顾野王.大广益会玉篇.北京:中华书局,1987.
- [13] 汪荣宝.法言义疏.北京:中华书局,1987.
- [14] 范文澜.文心雕龙注.北京:人民文学出版社,1958.
- [15] 礼记正义//十三经注疏.上海:上海古籍出版社,1997.
- [16] 周礼注疏//十三经注疏.上海:上海古籍出版社,1997.
- [17] 孙诒让.墨子间诂.北京:中华书局,2017.
- [18] 毛诗正义//十三经注疏.上海:上海古籍出版社,1997.
- [19] 徐元诰.国语集解.北京:中华书局,2002.
- [20] 黄伯思.宋本东观余论.北京:中华书局,1988.
- [21] 许维遹.吕氏春秋集释.北京:中华书局,2009.
- [22] 春秋左传正义//十三经注疏.上海:上海古籍出版社,1997.
- [23] 宋本广韵·永禄本韵镜.南京:凤凰出版传媒集团、江苏教育出版社,2002.
- [24] 钱杲之.离骚集传//阮元.苑委别藏:第98册.南京:江苏古籍出版社,1988.
- [25] 王力.楚辞韵读.上海:上海古籍出版社,1980.
- [26] 殷光熹.楚辞的歌节变化及其特点.思想战线,1982,(6).
- [27] 王先谦.荀子集解.北京:中华书局,1988.
- [28] 吴仁杰.两汉刊误补遗//景印文渊阁四库全书:第0253册.台北:台湾商务印书馆,1986.
- [29] 李陈玉.楚辞笺注//续修四库全书:第1302册.上海:上海古籍出版社,2002.
- [30] 蒋骥.山带阁注楚辞.上海:上海古籍出版社,2019.
- [31] 姜亮夫.重订屈原赋校注.天津:天津古籍出版社,1987.
- [32] 林云铭.楚辞灯//黄灵庚.楚辞文献丛刊:第45册.北京:国家图书馆出版社,2014.
- [33] 方以智.通雅.北京:中华书局,1990.
- [34] 陆时雍.诗镜总论//丁福保.历代诗话续编.北京:中华书局,1983.
- [35] 胡应麟.诗数.上海:上海古籍出版社,1979.
- [36] 郭全芝.《诗》《骚》句法传承.淮北煤师院学报(哲学社会科学版),2001,(5).
- [37] 尚书正义//十三经注疏.上海:上海古籍出版社,1997.
- [38] 段玉裁.说文解字注.上海:上海古籍出版社,1981.

[39] 桂馥. 说文解字义证. 上海: 上海古籍出版社, 1987.

[40] 段玉裁全书: 第1册. 南京: 江苏人民出版社, 2015.

[41] 向宗鲁. 说苑校证. 北京: 中华书局, 1987.

[42] 戴伟华. 楚辞体音乐性特征新探——音乐符号“兮”的确立. 文艺理论研究, 2017, (4).

[43] 李炳海. 论楚辞体的生成及其与音乐的关系. 中州学刊, 2004, (4).

## An Argument Against Chu Ci Being Composed for Singing

Yi Wenxiao, Yang Shuwen (Guizhou Normal University)

**Abstract** The theory of the sing ableness of *Chu Ci* (《楚辞》, *The Elegies of the Chu*) implies that *Li Sao* (《离骚》, *The Lament*) is originated from *Shi Jing* (《诗经》, *The Book of Songs*), assuming the latter precedes and influences the former. However, *Chu Ci* is not lyrical verses but rather literary compositions or rhetorical expressions. The assumption that *Chu Ci* is singable inevitably leads to misinterpretations of some phrases in *Han Shu* (《汉书》, *The Book of Han*), such as interpreting "speaking *Chu Ci*" (言楚辞), "writing *Chu Ci*" (为楚辞) and "reciting texts" (诵书) as singing. Some treat the chapters and paragraphs in *Chu Ci* as stanzas of a song, and even regard "Luan" (乱, similar to coda) and "Shao Ge" (少歌, similar to interlude) in *Chu Ci* as songs, which actually signify repetition and summarization, akin to the functions of "Chong" (重, repetition) and "Chang" (倡, prelude). If "Luan" and "Shao Ge" were singable, one would have to reconcile their incompatibility with the non-singable nature of the entire piece or the structural coherence of a fully singable composition – neither of which is plausible. The four-disyllabic-character lines supplemented by function words via "Zu Er" (足二, using disyllabic structures to supplement syllables) or "Zu Si" (足四, using tetrasyllabic structures to standardize verse forms along with their repetitive stanzas in parts of *Shi Jing* originated from Chu, differ significantly from those in *Chu Ci*, which are tightly structured prose-like writing and occasionally intersperse with long sentences to disrupt the rhythmic constraints of four-character lines, making them unsuitable for musical accompaniment. Moreover, the usage of the character "Xi" (兮, a modal particle) is often regarded as the unique linguistic and singable feature of *Chu Ci*, but it was already prevalent in *Shi Jing*, *Lao Zi* (《老子》, *Dao De Jing*) and the songs of Chu and other regions, serving as a modal particle even if sometimes associated with melodic overtone. "Xi" in songs of Chu and *Chu Ci* demonstrates the casual and spontaneous personal recitation, utterly different from the uniform rhythmic structure and the ceremonial integration of poetry, music, and dance in *Shi Jing*. The rhymed couplet in *Li Sao* loses its balance by the elongated "Xi" at the end of the first line, differing from the four-character couplet which is suitable for the melodious chanting in *Shi Jing*; the elongated "Xi" in *Chu Ci* is merely a representation of *Tu Ge* (徒歌, unaccompanied singing) which is closed to oral recitation. *Chu Ci* represents individual and free creative expression inspired by the linguistic sensibilities of Chu folk songs without adhering to metrical regularities, having no conditions for the integrated presentation of poetry, music, and dance seen in *Shi Jing*, or possibilities of reproducing lengthy poems like *Li Sao* via *Tu Ge* with repetitions of simple melodies.

**Key words** *Chu Ci*; songs of Chu; *Shi Jing*; four-character

■ 作者简介 易闻晓, 贵州师范大学文学院教授, 贵州 贵阳 550025;  
杨淑雯, 贵州师范大学文学院博士研究生。

■ 责任编辑 何坤翁