

楚辞

楚辞
与
中国古代韵文

CHU CI YU ZHONG GUO GU DAI

YUN WEN

郭建勋 著

◆ 湖南师范大学出版社

韵文

湖湘文化研究系列丛书 中国古代文化与文学系列

楚辞与 中国古代韵文

郭建勋 著

CHU CI YU ZHONG GUO GU DA

YUN WEN

湖南师范大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

楚辞与中国古代韵文 / 郭建勋著. — 长沙: 湖南师范大学出版社, 2001.4

ISBN7—81081—013—8/I·002

I. 楚 ... II. 郭 ... III. 楚辞—文学研究—中国
IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 84128 号

楚辞与中国古代韵文

郭建勋 著

责任编辑: 曾常红

责任校对: 杨遵民

湖南师范大学出版社出版发行

(长沙市岳麓山)

湖南省新华书店经销 湖南航天长宇印刷有限责任公司印刷

850×1168 32 开 9 印张 224 千字

2001 年 4 月第 1 版 2001 年 4 月第 1 次印刷

印数: 1—1000 册

ISBN7—81081—013—8/I·002

定价: 16.80 元

目 录

绪论	(1)
第一章 楚辞与赋	(15)
第一节 “楚辞”与“赋”的复杂关系探源	(15)
(一) 楚辞之“辞”的涵义	(15)
(二) “赋”之辨义及其作为文体的起源	(19)
(三) “辞”“赋”复杂关系的形成	(24)
第二节 辞赋一体和辞赋异体观念的追溯与考辨	(29)
(一) 汉代文人辞赋一体的观念	(29)
(二) 王逸、刘勰辞赋异体的观念	(34)
(三) 历代目录学著作和总集中所体现的辞赋观	(42)
第三节 骚体赋的界定及其在赋体文学中的地位	(48)
(一) 骚体赋的内涵与历代骚体赋作品	(48)
(二) 骚体赋的抒情特征与疏朗风格	(55)
(三) 骚体赋的主要题材	(60)
第二章 楚辞与文体赋	(66)
第一节 楚辞与文体赋之相异	(66)
(一) 楚辞与文体赋在句式上的区别	(66)
(二) 楚辞与文体赋在内容和表现手法上的区别	(72)
(三) 楚辞与文体赋在结构方式和审美风格上的区别	(77)
第二节 楚辞对文体赋的影响	(82)
(一) 关于文体赋的渊源	(82)
(二) 楚辞在形制结构上对文体赋的影响	(88)
(三) 楚辞象征比兴手法对文体赋的影响	(94)

第三节 楚辞句式对文体赋的侵淫·····	(100)
(一) 楚辞句式融入文体赋的渐进过程·····	(100)
(二) 楚辞句式在文体赋中的作用·····	(106)
(三) 楚辞句式与赋的诗化·····	(111)
第三章 楚辞与七言诗·····	(119)
第一节 关于七言诗的起源·····	(119)
(一) 《诗经》、荀子《成相》与七言诗的起源·····	(119)
(二) 《柏梁诗》、古歌谣与七言诗的起源·····	(125)
(三) 汉代七言歌谣与七言诗的起源·····	(132)
第二节 楚辞句式孕育七言诗的独特条件·····	(138)
(一) 楚辞“兮”字句的特异性·····	(138)
(二) 楚辞“兮”字句的类型及其衍化韵文句式的功能 ·····	(144)
(三) 楚辞“兮”字句演变成七言句的逻辑必然性·····	(151)
第三节 楚辞句式向七言诗演变的轨迹·····	(155)
(一) 西汉时期的七言韵语·····	(155)
(二) 七言诗在楚辞“兮”字句基础上正式形成·····	(162)
(三) 楚骚文学在推动七言诗普及方面所起的作用·····	(168)
第四章 楚声、楚辞与乐府诗·····	(176)
第一节 楚声、楚辞的音乐特性与乐府的形成·····	(176)
(一) 楚声、楚辞的音乐特性·····	(177)
(二) 汉代乐府诗赖以产生的楚文化背景·····	(183)
(三) 早期汉乐府诗从楚骚母体中的派生·····	(188)
第二节 楚声、楚辞在历代乐府诗中的重要地位·····	(193)
(一) 相和歌辞与楚声、楚辞·····	(193)
(二) 琴曲歌辞、清商曲辞与楚声、楚辞·····	(198)
(三) 其他门类的乐府诗与楚声、楚辞·····	(206)
第三节 楚声、楚辞在形制上对乐府诗的影响·····	(211)

(一) 楚骚哀怨风格对早期乐府诗的影响	(211)
(二) 楚骚句式对历代乐府诗的影响	(215)
(三) 楚骚在结构和艺术表现上对乐府诗的影响	(223)
第五章 楚辞与词、哀吊类韵文及其他	(229)
第一节 楚辞与词	(229)
(一) 楚辞句式与早期奇言词体的关系	(229)
(二) 楚骚意象、形制在词中的作用	(235)
(三) 词家对楚骚题材内容及表现手法的利用与借鉴	(241)
(四) 楚骚与词论	(246)
第二节 楚辞与哀吊类韵文	(251)
(一) 楚辞、骚体赋与哀吊类韵文的兴起	(251)
(二) 楚骚体式在哀吊类韵文形制中的地位	(255)
(三) 楚骚句式在哀吊类韵文中的作用	(258)
第三节 (附论) 楚辞与骈文	(262)
(一) 骈文与赋体文学的关系	(262)
(二) 楚辞句式形成骈偶的独特功能	(265)
(三) 由楚辞到赋再到骈文的演进	(269)
本书主要参考文献	(274)
后记	(280)

绪 论

(一)

从文体发展的角度看，中国古代文学史可以视为各种文类孕育形成和发展演变的历史，也是各种文类之间互相作用、互相渗透，不断衍生出新品种的历史。正是这种经由各时代创作活动所引发的文学体类的自动与互动，促进了文学形式的创新、繁衍，并与它们所承载和表现的历史事件、作家情感等内容一起，共同构成缤纷复杂的中国古代文学的发展历史。在关于文体演进的问题上，长期以来存在着两种虽非完全谬误、但确乎简单片面的认识。一种是文体衍生的一元单向论，即认为某一文类起源于另一先在的、单个的特定文体，如明人吴讷《文章辨体序说·诸儒总论作文法》引颜之推云：

夫文章者，原出“五经”：诏诰策檄，生于《书》者也；序述论议，生于《易》者也；歌咏赋颂，生于《诗》者也；祭祀哀诔，生于《礼》者也；书奏箴铭，生于《春秋》者也。

还有一种则是文体渊源的寻章索句法，如挚虞在《文章流别论》中云：

古诗率以四言为体，而时有一句二句杂在四言之间，后世演之，遂以为篇。古诗之三言者，“振振鹭，鹭于飞”之

属是也，汉郊庙歌多用之；五言者，“谁谓雀无角，何以穿我屋”之属是也，于俳谐倡乐多用之；六言者，“我姑酌彼金罍”之属是也，乐府亦用之；七言者，“交交黄鸟止于桑”之属是也，于俳谐倡乐亦多用之；古诗之九言者，“洞酌彼行潦挹彼注兹”之属是也，不入歌谣之章，故世希为之。

一元单向论者只顾一点，不及其余；寻章索句法简单类比，草率随意。这两种观点都具有线性思维的特征，破绽一望可知。例如歌咏赋颂固然接受了《诗经》的影响，但“楚辞”、先秦诸子散文等体式又何尝没有在其形成的过程中产生过作用？至于挚虞仅凭偶尔出现的一两个句子，就断定古代的三言、四言、五言、六言、七言、九言诗，全都渊源于《诗经》，那更是主观而且荒谬的了。然而，这两种观点均曾在古代产生过很大的影响。近世以来，随着文体理论的日益健全，人们一般不再如此简单地看待文体的演进，但它们的影响却依然存在。例如在赋体文学之渊源的讨论中，或曰赋源于《诗经》、或曰《楚辞》、或曰诸子、或曰隐语，各执一端，以致引出无数的纷纭。又如关于七言诗的起源，或云七言诗出自《诗经》、或云荀子《成相》、或云汉武《柏梁》、或云汉代镜铭，为了说明自己观点的正确，便在本来就极为丰富的古代典籍中随意寻找几个相同相似的句子进行简单的类比，似乎这样就掌握了无可辩驳的真理。其实如此做法丝毫无助于文体源流的探讨，反而会遮蔽古代文体发展史的真相。

在社会领域尤其是精神文化领域，任何一种新事物（包括学说、观点、概念等等）的发生与形成，其来源都不可能是单一的。它作为一种结果，必然是此前已经存在的诸多与之相关的要素共同作用的产物，也就是说，这种演进轨迹不是呈现为单一的直线型，而是一个多元的扇型结构。在文学史发展长河中出现的每一种文学体类，既包含着人的各种精神观念与审美情趣的累

积，同时也必须表现为一定的物质形态，即某种特定的语言组构方式。这种作为某一文体外在物质表现形态的语言组构方式的特定性，便是区别于其他文体的形式标志。任何一种新文体的产生，都必须有一个血缘上的母体或胚胎，并以此为基点，汲取此前所有文学体裁与之相关的艺术营养和形式要素，在一种适合的文化环境中发育生长，经过相当长的孕育过程才能诞生，并逐渐为社会所接受和认定。例如“七言诗”这种体类，因为楚骚的“兮”字句包含有七言的成分，于是成为了它的母体，在此基础上，又吸取兼综了战国末期和汉代宗教性、应用性的七言民谣韵语（其中包括荀子的《成相》和《柏梁联句》、汉代的七言口号和镜铭等），经过几百年的发育成长，才在张衡、曹丕等人的作品中正式产生，又经过数百年的时间，到南朝的梁陈时期才被文人广泛地使用，至盛唐而发展成为一种主要的诗歌形式。那么，就七言诗的渊源而言，我们可以说楚骚是它的母体，但却不能将其视为惟一的渊源，它的来源是多元的而非单一的。近人施章认为：“每种新文体所以能代替旧文体，并不是根本地推翻传统文体，而是在无意识的状态中或潜伏的状态下袭取了前代所获得的一切成果。”^①毫无疑问，所有先在与某一特定新文体相关的文学要素，都在其孕育、形成的过程中起着或大或小的作用。因此，我们探讨楚辞对各体韵文的影响、研究楚辞与各体韵文之间的关系，并不必然地排除其他先在文体的作用及其相互关系，这是我们在本书讨论中所遵循的一个重要原则。

在社会历史的发展过程中，偶然性有时会导致重大的变化或转折，但文学史上任何一种文学体类的出现都是必然的，因为以语言为依托的文学新体的产生，是一个长期、温和、缓慢的渐进

^① 施章：《六朝文学概论》，《国立中央大学半月刊》，第2卷，第8期，1931年。

过程，不存在社会历史领域那种激烈的突变或断然的革命。语言的发展有其内在的规律与逻辑，语言组构方式之所以发生变化，并形成新的组构方式也即新的文体形式，当然要受到其所表现的时代内容和审美思潮的推动，但更重要的是决定于语言本身的规律性与逻辑性。就中国古代韵文尤其是诗词而言，因其与音乐的密切关系，这种语言变化的规律性在很大程度上表现为配合乐曲而发生的种种调整与适应，从而引发出句式、结构、声律、风格等等的变迁。正因为新文体的产生不是偶然的结果，所以挚虞那种寻章索句、通过列举偶然出现的某些句子去探讨文体起源的方法，是缺乏说服力的。正确的方法是去探求语言组构方式发生某种变化的规律，也就是新文体形式确立的必然性。例如五言、七言诗的产生，就不是因某个作家偶尔运用的结果，而是语言本身的发展规律、特定的文化环境、对音乐节奏的适应以及表达内容的需要等共同作用使然。因此我们研究文体的起源和演变，就不能过多地关注偶然出现的类似句子，而必须把更多的注意力集中在新体之所以形成的必然性和它与原有语言形式的逻辑关系上。

人们常说，一代有一代之文学，楚之骚、汉之赋、六朝之骈文、唐之诗、宋之词，诸如此类，这固然是不错的。但这也很容易让人形成两方面的错觉：其一是似乎一个时代便只有那一种代表性的文体存在，其他的文体则都是可有可无的东西；其二是认为当一个时代结束之后，属于这个时代的代表性文体就断然地消失而不存在了。这显然是非常片面的看法。王国维在《人间词话》中说：“四言敝而有《楚辞》，《楚辞》敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。”其实他并没有说“楚辞”出现以后即四言消失、五言出现以后即“楚辞”消失，只不过新体一起，原有的代表性文体不再具有从前那样重要的地位罢了。所以他接着又说：“盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解

脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。”每一个时代都同时存在着多种文体，其中之一最适合当时的文化氛围，最广泛地代表着当时人们的审美取向，从而得以盛行并逐渐雅化、模式化，导致本身的僵硬和麻木。于是，另一种新的文体或本来处于次要地位的文体引起人们的注意和重视，经过一段时期的发展适应，最终战胜旧有文体，并取代了它的地位。文学的发展、文体的萌生演变就在这样上升与下降、战胜与被战胜的运动中进行着。

从历时性的角度看，古代文学史中出现的主要文体，都经历了孕育、萌生、成熟、盛行、僵化和衰落等过程，但即使是在衰落之后，大部分也没有完全消亡；从共时性的角度看，每一时代的各种文体虽有主次之分，但互相之间构成一种彼此影响、渗透、交融的互动关系，从而推动文学形式的变革、发展、乃至新体的产生。“楚辞”在先秦独具特色的楚文化母体中孕育，因战国时期南北文化的碰撞交融而产生并成熟，在西汉诸帝的提倡与张扬下盛行，成为雅文学的经典性作品，随着它的模式化和僵化，到东汉时开始衰落，但仍然在魏晋六朝隋唐以至宋元明清被文人模仿和学习。“楚辞”作为一种典范性的文学，对后世各体文学产生了持续不断的影响，同时它作为一种文学体类，也与其他文体发生了种种交融碰撞。本书的目的，就是要探究楚骚体文学对中国古代几种主要韵文的影响，并理清它与这些韵文之间的相互关系。

(二)

人们谈及“楚辞”，大多认为它仅指屈原、宋玉的辞作，或《楚辞》这部专书，却往往忽视了“楚辞”的第三种涵义，即它同时也是一种文体。如朱熹《楚辞后语·毁壁序》云：“《毁壁》者，豫章黄太史庭坚之所作也。庭坚以能诗致大名，而尤以‘楚辞’自喜。”其《惩咎赋序》引晁氏云：“初，宗元窜斥崎岖蛮嶂

间，堙厄感郁，一寓于文，为‘离骚’数十篇。”王若虚《文辨》则曰：“东坡……为四六而无俳谐偶丽之弊，为小词而无脂粉纤艳之失，‘楚辞’则略依其步骤而不以夺机杼为工。”这里的“楚辞”、“离骚”其实都是指一种与“四六”、“小词”并列的文体。

人们对“楚辞”往往还存在一种误解，即认为战国以后无楚骚，虽然偶有零星的作品出现，也不再有一个绵延的文学传统。其实战国屈、宋之后，楚辞作为一种文体并没有消失，从两汉直至清代，楚辞体的作品绵绵不绝，一直是不曾中断的。关于这个问题，笔者在拙著《汉魏六朝骚体文学研究》（湖南文艺出版社1997年出版）一书中作了详细的阐述，在此无庸赘述。这里必须指出的是，包括屈、宋辞作和后世模仿此体式所创作的作品在内的“楚辞”，不但在文学经典的意义上给后世文学提供了丰富的艺术养料，而且还在不同的历史时期，从文体的意义上与它种文体交互作用，激活着文学形式的变革与创新，表现出非同寻常的生命力。刘勰《文心雕龙·时序》云：“爰自汉室，迄至成、哀，虽世渐百龄，辞人九变，而大抵所归，祖述‘楚辞’，灵均余影，于是乎在。”《辨骚》则云：

是以枚、贾追风以入丽，马、扬沿波而得奇，其衣被词人，非一代也。故才高者苑其鸿裁，中巧者猎其艳辞，吟讽者衔其山川，童蒙者拾其香草。若能凭轼以倚《雅》《颂》，悬轡以取楚篇，酌奇而不失其真，玩华而不坠其实，则顾盼可以驱辞力，欬唾可以穷文致，亦不复乞灵于长卿，假宠于子渊矣。

近人郑振铎用歌颂般的口吻说：

《楚辞》，或屈原、宋玉诸人的作品，其影响是至深且

久、至巨且广的。《诗经》的影响，秦汉已微，她的地位虽被高列于圣经之林，她在文学上的影响却已是不很深广了。但《楚辞》一开头便被当时的作者们所注意。汉代是“辞、赋的时代”；而自建安以至六朝、自唐以至清，也几乎没有一代无模拟《楚辞》的作家们。她的影响，不仅在“赋”上、在“骚”上，即在一般诗歌上也是如此。……他们变更了健劲而不易流转的四言格式，他们变更了纯朴短促的民间歌谣，他们变更了教训似的格言诗，他们变更了拘谨素质的作风。^①

古今的文学研究者都充分肯定了“楚辞”在中国古代文学史上的重要意义，尤其是它对后代作家和文学发展的影响，但令人遗憾的是，人们大多只是泛泛而论，却并未具体地阐明它是如何影响到后世文学的，或者将主要的注意力集中在屈原人格、作品思想等方面，而关于“楚辞”在文体形式和艺术表现上对后世文学尤其是韵文的深刻影响，却很少进行深入而全面的探讨。

那么“楚辞”为什么能超越包括《诗经》在内的儒家“圣经”，成为对后世韵文影响最大的一种文学样式呢？我们认为，最主要的原因在于它具有抒情文学的典范性、句式的独特性与灵活性、表现手法的丰富性。

《诗经》虽亦多抒情之作，但正如郑振铎所言，当它在汉代列于圣经之林，随着儒学的经学化被视为治国和教化的政治教科书之后，经由今文学者的有意曲解，它抒发情感的部分也即最富有生命力的部分，已经被篡改或遮蔽，它凸现给后人的是充满政治功利性的那一部分。“楚辞”却不是这样，它从诞生之日开始，

① 郑振铎：《插图本中国文学史》第1册，人民文学出版社，1957年版，第54页。

就是以抒写个人情感、兼具华美文辞为其鲜明特色的。班固《离骚赞序》云：“原死之后，秦果灭楚，其辞为众贤所悼悲，故传于后。……然其文弘博丽雅，为辞赋宗，后世莫不斟酌其英华，则象其从容。”王逸《楚辞章句·离骚叙》云：“楚人高其行义，玮其文采，以相教传。……自终没以来，名儒博达之士，著造辞赋，莫不拟则其仪表，祖式其模范，取其要妙，窃其华藻。所谓金相玉质，百世无匹，名垂罔极，永不刊灭者也。”屈宋的辞作，无一不是忧愁幽思或怀才不遇的发愤之作，充满着或愁苦或悲愤或伤感等等的情绪，而承载这些情绪的语言形式，又往往是“弘博丽雅”的“华藻”，再加上屈原、宋玉本人带有浓烈悲剧色彩的身世遭际，使“楚辞”这种形式富有文学的抒情韵味。班固、王逸的话透露出汉人对“楚辞”的接受心理，他们之所以学习、传播并模仿“楚辞”，是因为它突出的抒情性、华美的语言形式以及对屈原悲剧命运的同情，也就是说，汉人是将“楚辞”作为一种纯粹的文学形式来接受的。虽然班固从传统儒家的诗教出发，批评屈原作品“狂狷”、“不合经义”，但还是充分肯定了它在文学上的价值。基于这种接受心理，汉代文人在抒发个人情感尤其是哀怨之情时，便往往不由自主地选择了骚体的形式，于是有贾谊、庄忌、东方朔、刘向等人大量的“仿骚体”作品的出现，于是形成了贯穿于汉魏六朝的骚体赋传统，于是有楚骚对整个两汉诗赋歌谣的笼罩性濡染。魏晋士人甚至认为“常得无事，痛饮酒，熟读《离骚》，便可称名士”（《世说新语·任诞》），吟诵“人不言兮出不辞，乘回风兮载云旗”，便觉超逸尘外，“一座无人”（《世说新语·豪爽》）。我们注意到，汉魏六朝的文人在涉及理论时喜欢强调儒家的诗教，但一旦落实到抒发个人情感的具体创作，则大多倾向对楚骚传统的倚重。如果说《诗经》是政治伦理的经典，那么“楚辞”便是纯文学的经典。正是这种在历代文人心目中的经典意义，使得“楚辞”在漫长的历史时期里不断扩

大它的张力、向各体韵文辐射它多方面的影响成为一个自然而然的过程。

原初“楚辞”作为一种区域性的文体，是在独具特色的楚文化背景下，吸取北方文学中的一些有益成分孕育而成的。“楚辞”多用楚地的方言、楚地的名物，常将修饰语提到句子的开端等等，这虽然是“楚辞”句法的一些不同处，但还不是其根本性的特征，其本质特征在于它的句子中包含有“兮”、“些”等特殊的虚词。勿庸讳言，“楚辞”以前包括《诗经》在内的一些文献中也有“兮”字句，但当“楚辞”将其作为一种资源吸纳为己所用之后，“兮”字句事实上已成为人们所认定的“楚辞”的标志。我们说楚骚句式独特是因为“兮”字句，说其灵活还是因为“兮”字句。楚骚句中的“兮”字既是一个表音的符号、一个表示某种情绪的语气词，同时也往往兼有某种句法意义，并充当句子结构上的枢纽。作为语气词，它使楚骚句式具有特别强烈的咏叹表情色彩，因而特别适合抒写悲壮、怨艾、伤感、凄楚等较为浓烈的情绪；作为结构枢纽，它处于一句之中或两句之间时，既规定了句子内部和两句之间的对应关系以及基本节奏，而且当“兮”字前后的字数发生变化时能维持句子的平衡，使之错落而不乱、规整而不滞；作为表音符号，它在句中调节韵律，以更好地配合曲调音乐，同时因其表音无义，在配合乐曲的过程中可以省略，或者用一个短暂的停顿来代替，从而衍生出各种各样的韵文句式；而当它作为泛声而兼表某种文法意义时，尤其是当句中的“兮”字兼有“于”、“其”等词的意义时，很容易在后世的句式演变中实义化，转变为实词，通过另一种途径即强化、实义化的方式衍生出新的句型。事实上，中国古代韵文中最为重要的三言、六言、七言句，便是从“兮”字句衍化而来的。因此，“兮”字在句中的灵活性使楚骚句式具备了适于抒情、节奏感强、易于衍生其他句型的多种功能。楚骚的这种句式特点，使它对其他韵文的

影响显得尤其重大。

“楚辞”不仅在文学史的意义上突破了《诗经》为代表的四言句式，开创了一种句法参差灵活、容量更大的新诗体，堪称中国诗歌史上的一块丰碑，而且其文学表现的手法也日臻成熟，显得丰富多彩而更具综合性。关于“楚辞”的艺术表现，近年来人们谈论颇多，其中有几个方面尤可注意。其一是它普遍运用的对偶句法，这是由以“兮”字为中心的对偶式语音节奏所决定的，这种两两相对的基本句子组构方式，在后来的发展中因“兮”字的脱落而成为赋体文学的主要形式，并以此为中介而渐次形成了骈文。其二是它的象征比兴手法实际上包含两种类型（或者说两个层次），即“香草美人”式的深层象征和“以物喻人”式的比兴手法，前者多指向某种涵蕴深厚、难以确解的复杂本体，后者多指向某些明确对应、浅显易懂的情绪对象，这两种象征在后世的赋体文学、诗歌乃至所有抒情性文学中得到极为普遍的运用，是对我国古代文学表现领域的重大贡献。其三是“楚辞”众多优美典丽的语词、精巧而富有经典意义的意象，连同它们所承载的那些撼人心魄的情感，成为后世文人创作时的重要资源，不断地得到借鉴和提升，其中的精粹在长期的运用与解读过程中已成为了汉民族文化中的原型意象。总之，楚骚丰富的表现手法，给后世的各体韵文提供了取之不尽的艺术营养和充分的再创造空间。

(三)

所谓韵文，简单地讲也就是押韵的诗文，古人称为“韵语”。如《宋书·谢灵运传》云：“（何长瑜）尝于江陵寄书与宗人何勰，以韵语序义庆州府僚佐云：‘陆展染白发，欲以媚侧室。青青不解久，星星行复出。’”其中的“韵语”即指押韵的诗。刘勰的《文心雕龙》于文体论述颇全面而精当，其《总术》篇曰：“今之常言，有文有笔，以为无韵者笔也，有韵者文也。夫文以足言，

理兼《诗》《书》。别目两名，自近代耳。”可见“韵文”乃押韵之文，以此特点区别于不押韵的“笔”，而“韵文”与“笔”的“别目两名”，则是南朝的事。注重诗文用韵、辞藻等形式方面的华丽，是南朝文坛的风习，特标“韵文”以突出其地位，与此风气大有关联。刘师培认为，《文心雕龙》从第六篇至第十五篇，即《明诗》、《乐府》、《诠赋》、《颂赞》、《祝盟》、《铭箴》、《诔碑》、《哀吊》、《杂文》、《谐隐》，所论均为韵文。^①《文心雕龙》中《辨骚》一篇自然亦属韵文，这样一算，韵文便共涵有11个大类、数十个子类。近世以来，人们对“韵文”的关注主要集中在几种具有普遍意义的文体上，如陈钟凡的《中国韵文通论》，所论及者为诗、骚、赋、词、曲五个大类，而这五个大类，确实已经涵盖了中国古代文学史上最为重要的韵文体类。

汉语以方块字为形体，一个字为一个音节，有声韵调的配合，这些特点使它具备特别强的节奏感和乐感，最容易形成整齐与错落的变化配合，也特别易于与音乐构成各种方式的联姻。汉语的这一特点，促成了我国古代韵文持续不断的繁荣。甚至可以说，一部中国古代文学史，也就是以各体韵文形成、发展及其相互影响为主体的历史。韵文在文学史上的地位是不言而喻的。那么“楚辞”在其中起了什么样的作用呢？作为在产生时间上仅次于《诗经》的韵文体式，它对其他韵文有过什么影响呢？本书不准备也不可能面面俱到地讨论“楚辞”与所有韵文的关系，而只是选择其中最为重要、与“楚辞”关系最为密切的几种——赋、七言诗、乐府诗、词、哀吊类韵文以及未被一般文体学者归入韵文范畴的骈文——来讨论，以从中揭示楚骚在韵文发展史乃至文体发展史上的重要意义。

① 参见刘师培：《中国中古文学史》，人民文学出版社，1959年版，第102页。