

楚辞的文体视阈与礼乐仪式

熊良智

内容提要 屈原是中国历史上第一个多样化诗歌体式的作者，创作了骚体、天问体、招魂体、九歌体组诗和《卜居》类散文诗体，它们不仅各自具有鲜明的体式特征，而且成为了后世创作的范式。因为发生在早期仪式的语境下，不同的仪式题材和语境决定了屈原诗歌的结构安排、书写方式、表现方法，形成诗歌体式的多样化特点，反映了早期诗歌体式的形成机制，不仅仅决定于作者的文体意识，还在于诗歌赖以生存的文化母体。就算是作家的诗意书写，有时也会寄存在礼仪程式中，甚至直接借用礼仪程式与名目。因为早期的艺术形式往往依存在实用性、功能性的生活形态中，这正是屈原诗歌体式讨论的诗学意义。

关键词 屈原；文体；仪式；诗学

学术界讨论过楚辞与《诗经》不同的诗歌体式，但对其诗歌体式的多样性及其意义认识并不充分。《楚辞章句》收录的《离骚》《九歌》《天问》《卜居》这些称作屈原的作品，甚至包括《招魂》，因其句式、用韵、节奏、结构的共同特征被称作“楚辞”，或“骚”体^①。但是，对作品的语言形式和结构进一步深入研究，发现它们体式特征并不完全相同。因而学者称为“离骚体”“九歌体”“天问体”“对问体”，或称“骚体”“天问体”“招魂体”“散赋体”“楚歌体”^②。因为这些差异，竟成为日本学者质疑作者的理由：“如果这些作品都是出自同一作者之手，那么他的作品诗型也显得过于多样化。”^③这样的质疑没有意义，中外文学史上，同一作家创作多种诗型、多种文体作品的现象比比皆是。日本学者或许是从中国早期诗歌体式发生产生的思考，所以他强调“再有在古代”这个背景。因为屈原之前作者的诗歌体式单一，《诗经》前后跨度500多年，以“风、雅、颂”分类，尽管有用韵、句式、节奏、分章的不同特点，不过以四言、杂言代之，而屈原一人创作竟呈现如此多样的诗歌样式。要解决这个问题，就得回答：屈原作品体式特征是否具有真正的文体意义？它们又是怎样产生的？它们的产生又具有什么样的诗学意义？将这些问题置于文体视域下审视，都还有

深入讨论的必要，实际涉及到早期诗歌文体的发生和形成问题。

一 屈原诗歌体式的多样性

楚辞的文体特征，学术界多从语言系统的共性研究，但是语言系统的分析，只是文体分析方法中的第一步。因为文体是由话语系统和结构体式构成的文本体系，除了话语系统，结构体式的差异也是文体观察分析的方法^④，楚辞正是在这里给我们留下了讨论的空间。陈桐生参照相关习俗、作品推测楚辞五体的源流关系，赵敏俐的文章主要从词语、句式表达方式上指出屈宋作品的文体特点，讨论屈宋创作的文体意识以及对汉代文体创作的影响。他们的研究是很有启发意义的，但如果对这些作品的结构体式给予应有的关注，或能有更多的发现。

首先是《九歌》的诗歌体式。“兮”字使用的确体现《九歌》的特殊性，安排在每一诗句之中，构成特殊句型，形成节奏，同时还发挥着独特的虚词语法作用。但《九歌》结构样式，则应该说是现存的中国诗歌史上最早真正可以称为组诗的作品。虽然历史上还有过《九夏》，《左传》有楚王所言《武》，今天又有学者引用“清华简”中的《周公之琴舞》，但它们的体制并不相同。《九歌》

作为组诗的总名,下面分别由《东皇太一》《云中君》《湘君》《湘夫人》《大司命》《少司命》《东君》《河伯》《山鬼》《国殇》《礼魂》十一首诗组成。每首诗独自成篇,分篇命题,各有题目,共同构成《九歌》的完整性。这是《九歌》在诗歌体式上创造性贡献。它和《九章》不一样,学术界认为《九章》不是诗人一时一地创作的,《九章》之名最早见于刘向《九叹》,是刘向编辑《楚辞》时命名。那么《九章》中诗篇虽为屈原写作,却非屈原命名,作为组诗,是后人搜集编撰,而非诗人的创作。现在的《诗经》中没有这样的诗歌样式,无论长篇如《七月》或短章,甚至多章,也都只有一个题目。而作为有多个题目的作品,如《左传》宣公十二年载楚子言《武》之卒章、其三、其六,似《武》为多章之诗。称为《武》诗“卒章”,应属《周颂·武》诗最后一章,其三为《周颂·赉》,其六为《周颂·桓》,这些诗皆只一章,各有其名。早有学者推测过《诗经》颂诗的组诗性质^⑤,可传世文本不载,《武》与《赉》《桓》相隔数篇,并未以《武》为总名。《左传》虽有“三”“六”之说,又不见其他篇目。后世虽有《大武》乐章之考,也多为推测,就算《乐记》有“六成”之说,也未具体说明《大武》篇目的组成。更重要的是,不管人们有多少讨论,都没有见到《大武》组诗存在的文本,而且它是以乐舞名称出现的。近年来清华简《周公之琴舞》的讨论,由多篇作品组成,于是有学者引述古乐“《九夏》”佐证中国早期组诗的存在形式,其实它们的体制并非分篇命题,所以《九歌》还是目前所见最早的组诗。这个由楚辞发展出来的诗歌体式,皮日休创作的《九讽》称之为“以九为数”,在序中专门讲述了这个传统:

在昔屈平既放,作《离骚经》,正诡俗而为《九歌》,辨穷愁而为《九章》。是后词人,摭而为之。皆所以嗜其丽词,撷其逸藻者也。至若宋玉之《九辩》、王褒之《九怀》、刘向之《九叹》、王逸之《九思》,其为清怨素艳,幽挾古秀,皆得芝兰之芬芳,鸾凤之毛羽也。^⑥

按照组诗的体制,《九辩》并不符合,《九怀》《九叹》《九思》名符其实。后来陆机有《九悯》,包括皮日休《九讽》、王夫之《九昭》等,一脉相

承,前后相续。以“九”总名,分篇命题,各篇相对独立,构成组诗,所以《九歌》就成为了现存组诗范式开创的标志。如果不限于“九”,则楚辞中《七谏》也可算在其内。

其次,我们看《卜居》《渔父》,同其他楚辞作品最明显的差异是句式自由,整篇由对话构成。《卜居》叙述屈原往见郑詹尹,请求占卜的内容都是散文句式,也不用韵,而屈原卜问的部分,虽句子长短不一,则是节奏基本统一整齐的韵文。后部分郑詹尹占问之辞,也基本用韵。相对其他作品,缺少通篇整齐统一的节奏,或称为“散赋体”,但散韵相间,韵文为主。《渔父》叙述屈原行吟泽畔与渔父相见是散文,不用韵。而屈原与渔父全部对话,以及渔父所歌,也是节奏基本统一的韵文。在体式上散韵相间,韵文为主。如果仅仅这样,我们也可以说它们是用韵的散文,或赋体作品。但两篇作品的主体都是后面人物的对话,表现两种人生态度、人生信念的选择与冲突,表达诗人批判世道是非不分、谗人得志、贤能遭殃的黑暗,抒发了诗人绝不随波逐流,而坚守廉洁正直情操,坚持理想追求的人生信念。这些情感抒写,既有强烈的直接抒情:“宁正言不讳,以危身乎?将从俗富贵,以媮生乎?”“宁廉洁正直,以自清乎?将突梯滑稽,如脂如韦,以洁楹乎?”“宁赴湘流,葬于江鱼之腹中,安能以浩浩之白,而蒙世之温蠖乎?”更以众多的意象表现诗人思想情怀。“千里之驹”“骐驎”“黄鹄”,皆以喻诗人远大的理想、崇高的人格,对比“水中之鳧”“弩马”“鸡鹜”比喻随波逐流,全身远害的庸竖,以“黄钟毁弃,瓦釜雷鸣”,描写“谗人高张,贤士无名”的世道。《渔父》中,则以泥水流波、糟醢言世之浑浊,以沐浴弹冠、振衣比喻洁身自好,绝不同流合污,显示了《卜居》《渔父》十分鲜明的诗性特征,似乎可以说它们是两篇最早的散文诗。虽然《中国大百科全书》说散文诗是“一种现代抒情文学样式”,但既以“兼有诗与散文特点”为标志,则笔者以为《卜居》《渔父》可看作中国早期散文诗雏形。

再次,说《招魂》的体式。学术界基本确认开头的序言,中间为招魂辞,最后以“乱”辞结束,语言最鲜明的特点是多次反复“魂兮归来”的呼唤。但是对招魂辞的构成内容在《招魂》的

诗歌体式上意义讨论较少。笔者以为前有序言，后有“乱”辞，固然是《招魂》的体式，而招魂辞作为招魂的主体，才是招魂最独特的内容，自然应是诗歌体式特征的重要标志。《楚辞》中的《大招》，前无序言，后无“乱”辞，正表明这一特点。招魂辞主要由两部分构成，用王逸的话：“外陈四方之恶，内崇楚国之美”，通过夸张的描写，呈现东、南、西、北自然环境的恶劣，猛兽怪物的狰狞，呼唤魂灵不要前往而返回故国故居。又淋漓尽致地描写楚国宫廷生活，包括宫室、美女、饮食、歌舞、游猎之盛，呼唤灵魂回返。这也成为后世《招魂》辞的基本格局。《楚辞》中的《大招》，宋人吕大临《拟招》，晁补之《后招魂赋》，连明代谢肇淞为死去的友人郑琰招魂，都有这种无往东、南、西、北的呼唤，晁补之略有变化，也是从空间着手，只是“上天”“地下”“山中”“下海”，最后“魂兮归来，八紘六合无一可以翱翔”，还是不脱四面八方。返回故乡，呈现故乡之美，也是共同的内容。再看现代学者调查后世的招魂习俗^⑦，其中招魂辞的基本内容和结构，都有着许多相同之处。由此说明《招魂》作为一种诗歌体式的共同特征早已成为共识，因而也有着范式的意义。

屈原的诗歌体式中还有“骚体”“天问体”，也分别代表着独特而富有创造性的体式意义^⑧。加上我们这里再次讨论《九歌》代表的组诗、《卜居》《渔父》代表的散文诗、“招魂体”，则屈原创作了至少五种诗歌体式，并作为范式影响后世文学的创作实践。

二 礼乐仪式与屈原诗歌体式的生成

屈原多样的诗歌样式，是他以前个人创作没有过的事情，这和后世作家作品的多种文体样式不同，多是采用已有的文体。尽管屈原有天才的艺术创造力，难道就是他能创作出多种诗歌样式的原因吗？这是学者们质疑的焦点，尤其是国外的一些学者，他们从文本细读的视角提出的问题。我们知道，文体体式代表着文学样式的类型，它的产生是一个发展的过程，除了代表性作家的创造，还会受到社会历史文化的影响，在群体和时代的接受中形成。尤其是早期文学时代，文学的

实用性、功能性特别明显，依赖社会的发展需要和人们的生活方式而存在，作品样式也是在适应表达的需要中构成的，未必仅仅是由于作者的文体创作意识。

我们注意到，屈原的作品中仪式的因素特别明显，有的整篇作品就是仪式演绎，《九歌》《招魂》《卜居》题目就带有仪式特征；有的作品中有仪式的环节，或仪式的元素，像《离骚》《惜诵》《抽思》，而“乱”辞结构也是仪式乐舞演奏的残存。那么，礼乐仪式是怎样影响屈原诗歌体式形成的呢？

首先，仪式的性质决定了创作的题材。招魂是古代社会人们对死者魂魄的召唤仪式，死者刚刚断气后，人们希望死者魂魄回复而得以重生，所以古代称之为“复”。《楚辞·招魂》似乎就是这一礼仪程式展开的描写，其中“魂兮归来”的反复呼唤成了最鲜明的标志。《卜居》是占卜过程的描写。而《九歌》，不管是《山海经》的记载，还是屈原的创作，都与夏代流传下来祭祀天帝的乐歌有关。按《周礼·大宗伯》记载：“以禋祀昊天上帝，以实柴祀日月星辰，以醴燎祀司中、司命、风师、雨师。……以烝冬享先王。”^⑨正可与《楚辞·九歌》描写的《东皇太一》为首的天神、地祇、人鬼相参照，其中歌乐鼓舞，在古代的祭祀仪式中有着一定的普遍性。据《礼记·祭统》载：

及入舞，君执干戚就舞位。君为东上，冕而揄干，率其群臣以乐皇尸。是故天子之祭也，与天下乐之，诸侯之祭也，与竟内乐之，冕而揄干，率其群臣以乐皇尸，此与竟内乐之之义也。^⑩

祭有天子、诸侯率群臣执干戚作舞以乐皇尸的程式，以与“天下乐之”，“竟内乐之”，证明《山海经》夏启“上三嫔于天”与《天问》“启棘宾商”，就是夏启以《九辩》《九歌》以乐天帝的礼仪程式。这里的“嫔”并不是美女，郝懿行认为：“宾、嫔古字通”，“盖谓启三宾于天帝，而得九奏之乐也”^⑪。王闿运认为“商盖帝之误”^⑫，于省吾更从甲骨文中验证《天问》此句“商”当为“帝”字^⑬。胡厚宣考“宾读为嫔。《礼运》：礼者所以宾鬼神，盖有礼敬之意，祭名也。”^⑭既为祭名，则嫔帝当是祭祀中迎接礼敬天帝的乐舞，演奏的就是《九歌》《九辩》，因神化其乐，而称得

于上天。这也一直留存在楚巫文化的祭祀传统中，汉代人桓谭说：

昔楚灵王骄逸轻下，简贤务鬼，信巫祝之道，斋戒洁鲜，以祀上帝，礼群神，躬执羽袂，起舞坛前。^⑮

或许这是夏启《九歌》《九辩》之舞在后世楚国的残留，夏启所“宾”之“帝”，发展到楚人《九歌》中称为“东皇太一”。我们看楚灵王起舞祀上帝，不难看出与夏启宾帝以《九歌》《九辩》的祭祀乐舞的性质。而屈原的《九歌》直接袭用夏启“宾帝”的乐舞之名，王逸解说《九歌》的创作背景，更明确地告诉了我们楚国巫祀文化久远的传统仪式语境：

昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。^⑯

屈原也正是在“出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐”的背景下，而“作《九歌》之曲”。

《九歌》以“东皇太一”为首的群神，宋玉《高唐赋》描述的“醺诸神，礼太一”，可以说是对楚灵王的“祀上帝、礼群神”句最好的解释。承继这一传统的汉代《郊祀歌》对其性质描述更加鲜明：“千童罗舞成八溢，合好效欢虞泰一，《九歌》毕奏斐然殊，鸣琴竽瑟会轩朱。”^⑰近年出土的战国江陵望山一号楚墓简，荆州《包山楚简》等记载的以“太”为首的神灵祭祀系统，更是有有力地证明了楚人心中的“上帝”就是那个“太一”之神。姜亮夫曾经清理传世文献中的“太一”记载，道出了楚灵王祭祀的“上帝”的传统渊源：“楚自灵王好巫，怀王且思祀神以攻秦，则祀之神多矣。疑其崇祀太一为昊天之神，与高帝之祀五帝，武帝之祀太一，皆有巫术方式之导。”^⑱

只是多年来都说这是楚国的巫风，其实北方中原周人就有天子、诸侯祭祀中亲自率其群臣作舞以乐神的礼仪，而且还是与“天下”“竟内乐之义”。闻一多说这种带有职业戏班的表演是“尸祭制度的废弃”^⑲，可《祭统》却说它就是尸祭制度本身的内容。

其次，礼仪仪式的程序组织，构成了屈原诗歌体式的基本结构。屈原诗歌涉及到最主要的仪式有占卜、招魂、祭祀，这些作品结构上就呈现出鲜明的特点。《卜居》的结构展示占卜的基本程序。开头叙述屈原往见太卜郑詹尹，正像卜辞的

叙辞，虽无卜问时间，但交代太卜郑詹尹，算是贞人名字。其下屈原“曰”中疑问，就等于命辞，“余有所疑，愿因先生决之”，王逸说：“断吉凶也。”包括后面屈原所提出的八组“宁”“将”选择性问句，归结到“此孰吉孰凶”。自詹尹释策而谢所言：“夫尺有所短，寸有所长”几句，可说是贞人给出的占辞。结合包山楚简中所见楚大臣事君风尚多有卜筮记录，《卜居》中屈原占问人生行事选择，虽未直言事君吉凶，而“谗人高张，贤士无名”的现实世态，则可透露其中隐含的政治人生情结。尤其是有关卜筮程序的6个环节记载，在《离骚》有关卜筮描写的对应，汤炳正利用《包山楚简》做了精到的分析，其中包括卜筮时间，卜筮人及为谁卜筮，所占何事，占卜的答案，为趋吉避凶而进行祈祷，卜筮人再占吉凶^⑳，表明诗中的结构正是按照当时楚国大臣事君卜筮吉凶礼仪程序安排的。

又比如《招魂》，因其为楚王招魂的礼仪，才产生了《楚辞》招魂辞的结构设计。王逸说“外陈四方之恶”，也就是《招魂》于东、南、西、北四方：

魂兮归来，东方不可以讬些。

魂兮归来，南方不可以止些。

魂兮归来，西方之害，流沙千里些。

魂兮归来，北方不可以止些。

《大招》则是：“魂乎无东”，“魂乎无南”，“魂乎无西”，“魂乎无北”。这种安排，并不是随意的，而是礼仪制度根据死者的社会地位规定的。我们看《周礼·天官》记载：

夏采，掌大丧，以冕服复于太祖，以乘车于建绥复四郊。^㉑

又《礼记·檀弓》：

君复于小寝、大寝、小祖、大祖、库门、四郊。^㉒

此皆为天子、诸侯招魂礼，其招魂处所就与常人不同，天子、诸侯死了，要在小寝、大寝、小祖、大祖、库门，还有四郊招魂。而所谓“四郊”，《周礼·小宗伯》“兆五帝于四郊”，郑玄注说：“兆日于东郊，兆月与风师于西郊，兆司中、司命于南郊，兆雨师于北郊。”^㉓则“四郊”即东、南、西、北四方。如果不是君王的招魂，唐人贾公彦解释：

卿大夫以下，复自门以内及寝而已。^②

这就是《楚辞·招魂》所叙东、南、西、北四方招魂的礼仪制度的缘由，同时表明这种程序只能是君王的招魂仪式。再从招魂辞后面部分以宫室、美女、饮食、歌舞、游猎之乐相招，所谓“内崇楚国之美”，也是君王招魂才有的程序内容。《周礼·天官》夏采郑玄注：

求之王平生常所有事处。^③

宫室、美女、饮食、歌舞、游猎之盛，就《招魂》所载，自非君王不能有，其处所自是君王“平生常所有事处”，怎么可能是人臣平常去处，自然也不是“卿大夫”以下招魂场所，由此构成《楚辞·招魂》中招魂辞后面部分的体制内容。

至于《九歌》的 11 首诗，分别由《东皇太一》《云中君》《湘君》《湘夫人》《大司命》《少司命》《东君》《河伯》《山鬼》《国殇》《礼魂》组成。围绕《九歌》名称与《九歌》包括的篇数的关系过去有很多讨论，而其中神祇构成的组织，多引《周礼》。但《周礼》并无“太一”之名，

虽然有学者认为“上皇，犹言上帝，即谓东皇太一也”^④。如今有了战国楚简的出土，证明楚人自有一套以“太一”为首的神祇祭祀系统。江陵望山一号楚墓竹简：

太一牂，勾土司命各一牂，大水一环，举祷于二……（简 41）

与祷太备玉一环；后土司命，各一少环；大水备玉一环。（简 52）^⑤

又包山二号墓楚简：

赛祷太备玉一环；后土、司命、司牂各一少环；大水备玉一环；二天子各一少环；崑山一丑。（简 213）

太、后土、司命、司牂、大水、二天子、崑山皆既城。（简 215）

举祷太一牂；后土、司命各一牂；举祷大水一牂；二天子各一牂；山一牂；举祷楚先老僮、祝融、媼舍两牂，享祭。（简 237）^⑥

学界对这些祭祀制度、神祇做了不少研究，其中刘信芳教授更将其中神祇与《楚辞·九歌》做了对应分析比较，撰文列表以示^⑦：

太	后土	司命	司骨	大水	二天子	夕山	列祖列宗	（成礼）
东皇太一（东君）	云中君	大司命	少司命	河伯	湘君湘夫人	山鬼	殇鬼	（既城）

虽然学界也有不同看法，但战国楚简祭祀神祇系统证明了《楚辞·九歌》神灵系统的设置，不是诗人的创造，而是由当时楚国的祭祀制度决定的，即是楚国祭祀礼仪神祇系统本身构成了《九歌》的结构体式。

再次，屈原诗歌体式的礼仪乐歌的痕迹，结尾有“乱曰”，包括《离骚》《九章》中的《涉江》《哀郢》《抽思》《怀沙》，《招魂》末尾也有“乱”辞。尤其是《抽思》有“少歌曰”“倡曰”“乱曰”，整篇作品留存的乐歌特征。“乱”作为音乐名词，《礼记·乐记》有载：乐舞表演，“先鼓以警戒，三步以见方，再始以著往，复乱以飧归”，“《武》乱皆坐，周召之治也”^⑧。这里的“乱”就是《大武》乐曲最后一章。郑玄解释“复乱以飧归，谓鸣鼓而退”，自然是乐舞表演，孔颖达则解：“乱，治也，复谓舞曲终焉。”这个解读还不够明确，《国语·鲁语下》载正考父校《商颂》，“其辑之乱曰”，韦昭解说：

作篇义既成，撮其大要以为乱辞。诗者，歌也，所以节儻者也。如今三节儻矣，曲终乃更，变章，章乱节故谓之乱也。^⑨

而今能看到作为礼仪乐曲之终的则有《关雎》，所谓“师挚之始，《关雎》之乱”。刘宝楠解释说：

凡乐之大节，有歌有笙，有间有合，是为一成。始于升歌，终于合乐。是故升歌谓之始，合乐谓之乱。……合乐：《周南》《关雎》《葛覃》《卷耳》《召南》《鹊巢》《采芣》《采蘋》，凡六篇，而谓之《关雎》之乱者，举上以该下。^⑩

检《仪礼》所载《乡饮酒礼》《乡射礼》《燕礼》用乐，正乐皆有“工歌”“笙”“间歌”“合乐”四节，合乐皆用《关雎》等六篇，合乐乃正乐四节之终，所以朱熹《论语集注·泰伯》也认为“乱，乐之卒章也”。宋人吴仁杰则直言“《离骚》有乱辞，实本之诗乐”^⑪，说明楚辞诗歌体式之“乱曰”，正是礼仪乐歌留存的形式。

就《九歌》代表的组诗而言,同样显示了中国早期组诗的乐章生成机制,与西方学者认为的“组诗是由长诗的发展的变形”^③不同,而中国有学者认为:“《九歌》始将一首诗内部的联章扩展为一组诗中各章内容的联属,首次获得组诗的文体意义。”^④笔者以为这里还有可讨论的空间。《九歌》本为传说中夏启祭祀天帝所得之乐舞,它的体制形式虽不得而知,但传统乐章《九夏》由九支乐曲组成,“《箫韶》九成”^⑤也可能演奏了九支乐曲,人们解释“九辩”也说是演奏了九遍,虽然现存宋玉的《九辩》完全看不出乐章的痕迹。又《大武》乐章有六成之变,至少也应该是六个乐章组成。屈原《九歌》既是“出见俗人祭祀之礼歌舞之乐,”“因为作《九歌》之曲”^⑥,虽与“九”的数字不统一,由11首诗歌组成,祭祀10位神灵,但它“九”所标志的乐章特征,显示的传统乐章配套建构的机制,证明它不会是由一首诗内部的联章扩展组成,从包山等楚简可知,由楚国特有的祭祀神祇系统决定了它的结构体式。神灵自身的神格地位决定它们成为独自的描写对象,各有主题,成为组诗既有联系,又各自独立的篇章,产生分篇命题的需要。这反映的不仅仅是《九歌》这首诗的出现,而是中国早期诗歌,特别是组诗从仪式乐章脱胎生成的发展路径,过去有学者探讨《诗经》中组诗现象,今天关于清华简中《周公之琴舞》的探讨,也是对这一体式问题的积极探索。

三 屈原诗歌体式的诗学意义

过去从文体角度肯定屈原打破了四言诗体的格局,其实它并不仅仅是语言句式上的突破,所以才有学者提出的楚辞五体的问题。就《天问》而言,虽在句式上是四言,但全篇374句都以问句组成,却无呆板之嫌,而错落有致,抑扬多姿,这是从前的四言诗体完全没有的。《离骚》代表的骚体不用说是辞赋创作的范式。就是《招魂》,无论前述宋、明文人的招魂辞,还是今人龙文玉、莫道才调查的民间习俗中的招魂辞,基本保留着《楚辞·招魂》的体式。而《九歌》代表的组诗,汉代东方朔《七谏》、王褒《九怀》、刘向《九叹》、王逸《九思》的创作就是明证。《卜居》

《渔父》具有散文诗的特征,是笔者不同于作为对问散体赋的观点。虽然这些诗歌体式并没有在后世文体著作中分类设立,但并不影响它们作为独特诗歌样式的存在,以及彰显的诗学意义。

首先,屈原的诗歌样式显示了鲜明的礼乐仪式特征,更显示了早期诗歌中仪式向诗歌艺术转换的痕迹。《九歌》《卜居》《招魂》都有礼仪程式的内容,结构上也在一定程度呈现出礼仪的程序或组织,但它们并未真正用于礼仪活动中,并没有用于礼仪活动的实际功能。比如《招魂》,按照古代礼仪记载:

夏采掌大丧,以冕服复于大祖,以乘车建绥复于四郊。^⑦

君复于小寝、大寝、小祖、大祖、库门、四郊。^⑧

贾公彦疏说:“大丧,谓王丧也。以冕服复于大祖者,谓初死属纆绝气之后,即以冕服,自衾冕以下六冕及爵弁、皮弁之等。复,谓招魂者,各依命数。天子则十二人,各服朝服,而复于大祖之庙,当升自东雷北面,履危西上,云:皋,天子,复如是者三,乃卷衣投于前。有司以篋受之,升自阼阶,入衣于尸,复而不苏,乃行死事。”^⑨这里叙述的是天子之丧的招魂仪式,同一般人死的招魂,有礼仪尊卑等级规模的不同。一般士人死后招魂,则如《仪礼·士丧礼》记载:

复者一人,以爵弁服簪裳于衣左,何之。扱领于带,升自前东荣中屋,北面招以衣,曰:皋某复,三,降衣于前,受用篋,升自阼阶以衣尸,复者降自后西荣。^⑩

可以看出,天子、士人地位不同,招魂人数、处所、服饰、器物、程序会不同。但招魂仪式的举行,都在死者刚刚断气的时候,招魂的人都要登上东面屋檐,向着北面呼唤死者魂灵归来,反复三次。然后授衣,再由人将所投之衣穿在死者身上,仪式就基本完成了。对照《楚辞·招魂》,并没有礼仪中规定死者身份决定的人数、处所、服饰、器物及各项程序,特别是连具体的死者,即招魂的对象都没有,显然它不具有招魂的实际应用功能。

又比如《九歌》《卜居》,现在有了出土的战国楚简,无论是祭祀、占卜,都有实际的参照价值。比如:

东周之客誓纒归作于栽郢之岁，夏辰之月乙丑之日，醢吉以葆鬯为左尹龙贞，出内（入）侍王，自夏辰之月以庚集岁之夏辰之月，尽集岁躬身尚毋又（有）咎。迺古（故）籛□，赛祷太备玉一环，后土、……命、司禡各一少环，大水备玉一环，二天子各一少环，崤山一玃。迺酈會（会）之祝。赛祷官后土一拈。迺石被裳之祝，至秋三月，赛祷邵王戠牛，饋之。赛祷文坪夜君、郢公子春、司马子音、蔡公子蒙各戠殽□，饋之。赛祷新母戠豨，饋之。醢吉占之曰：吉。

太、后土、司命、司禡、大水、二天子、崤山既皆城。期中又（有）。^⑫

简策记录东周之客誓纒归作于栽郢之岁的二月乙丑之日，贞人醢吉用葆鬯（苞苳）为左尹龙占卜侍奉君王的吉凶。占问答案是“吉”。可是后来因“恶于王事”而身陷忧患，为此特祭祷了大、后土、司命、司禡、大水、二天子、崤山一批神灵，到秋三月，又祭邵王等先祖。按 215 简还有祭大、后土、司命、司禡、大水、崤山神灵的记录。1987 年在湖北荆门包山岗二号楚墓发掘出的竹简中记录卜筮祭祷的有 26 支竹简，其中一般祭祷祈福 4 简，占问疾病 11 简，占问事君吉凶 11 简。一般都有具体的时间，占问的人和为谁占问，占问事项，占问答案，举行祭祷，最后还要再占问吉凶的几个程序。尤其显示出这些真实记录中举行这些礼仪的实用目的和功能特色。我们读到的《卜居》虽然也会有些相似卜筮的基本程序，但既无具体时间，更无明确的卜筮事项和答案。《九歌》的神祇系统虽然在包山楚简中也得到了充分印证，但也不是祭祀礼仪中使用的乐歌，因为礼仪乐歌必然是安排在礼仪程序之中。《周礼·春官·大司乐》：

凡乐事：大祭祀，宿县，遂以声展之。王出入，则令奏《王夏》。尸出入，则令奏《肆夏》。牲出入，则令奏《昭夏》。帅国子而舞。大饗不用牲，其他皆如祭祀。大射，王出入，令奏《王夏》，及射，令奏《騶虞》，诏令诸侯以弓矢舞。^⑬

又《礼记·郊特牲》孔颖达引皇侃言“圆丘之祭”礼仪：

祭日之旦，王立丘之东南，西向燔柴及牲玉于丘上。升坛以降其神，故《韩诗内传》

云：“天子奉玉升柴加于牲上。”《诗》又云：“圭璧既卒。”是燔牲、玉也。次乃奏圆钟之乐，六变以降其神。天皇之神为尊，故有再降之礼。……王进爵之时，皆奏乐，但不皆六变。^⑭

这里的大祭祀、大射，都有王出入、尸出入、牲出入的不同程式，也就有了不同乐舞的演奏。屈原《九歌》不见应用之具体礼仪的各项内容，与传说中夏启宾帝用乐不同，自然无法见到使用的礼仪程序环节。如说它本身是祭祀“东皇太一”之礼，又无明确的祭祀时间、场所、祭品、献尸等具体的内容，因而清人戴震就说《九歌》是“屈原就当时祀典而赋之，非祀神所歌也”^⑮。又看祭日，《礼记·郊特牲》孔颖达引皇侃所说，有王站立的处所方位，有祭品及其陈设方位，又有先升坛降神，次奏乐，六降神，包括再降神，进爵的程序。将这个祭日仪式与《九歌·东君》比较：“噉将出兮东方，照吾槛兮扶桑。……长太息兮将上，心低徊兮顾怀。”这是描写夜色中从东方升起的太阳在空中巡行的情景。然后描绘祭祀东君日神歌舞的场面：“羌声色兮娱人，观者憺兮忘归。……应律兮合节，灵之来兮蔽日。”最后从“青云衣兮白霓裳”到“撰余警兮高驰翔，杳冥冥兮以东行”，描写太阳神由“沦降”西落，夜晚又回返东行。全诗由“观者”的眼光叙述整个歌舞表演的情景，完全不同于皇侃言“圆丘之祭”中祭日的礼仪程式，所以戴震说：“此歌备陈乐舞之事，盖举迎日典礼赋之。”^⑯也就是说，屈原《九歌》就是对祭祀典礼的描写。其实王逸就已经说出了这种创作意义：

屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲。上陈事神之敬，下见己之冤结，托之以风谏。^⑰

虽然王逸所言屈原《九歌》创作宗旨未必正确，但《九歌》作为屈原根据当时楚国相关的祭祀礼仪题材创作的一组诗歌，与《招魂》《卜居》一样，是礼仪题材的诗意书写，而不是礼仪的记录与展示。它给予我们的诗学意义，在于显示了早期诗歌艺术与礼仪的关系，它们最初往往依附礼仪程式而生存，只是后来随着它们的实用功能的消失，脱离礼仪而逐步独立成为艺术。

所以“卜居”请太卜占问的不是一个具体事项,而是人生遭遇的困惑。它由八组人生选择的生存方式构成鲜明的对比,而且多用形象的比喻。后面太卜郑詹尹占问的答案,也不是简单的“吉”或“凶”,而是以比拟方式说出一段意味深长的话:“夫尺有所短,寸有所长,物有所不足,智有所不明,数有所不逮,神有所不通。用君之心,行君之意,龟策诚不能知此事。”其言龟策不能知事,是对卜筮决疑的否定,就是艺术地表现作者面对的人生困惑的严峻与深刻,连专擅决疑的卜筮都无法回答。这同“离骚”中描写抒情主人公请灵氛占问结论“勉远逝而无狐疑”一样,主人公最终“顾而不行,”否定了灵氛的答案。而《九歌》以“吉日与辰良”交代时间,以“抚长剑兮玉珥”交代主祭的人物,以“瑶席兮玉瑱,盍将把兮琼芳。蕙肴蒸兮兰藉,奠桂酒兮椒浆。”描写祭祀的祭品,以“扬枹兮拊鼓,疏缓节兮安歌,陈竽瑟兮浩倡。灵偃蹇兮姣服,芳菲菲兮满堂。”描写歌舞场面。其他篇中对歌,诉说相思,也有《东君》中的乐歌,《国殇》中激战场面的描写与赞颂,都能证明是对祭祀典礼的生动描写。《招魂》更是以夸张铺排之能事,宣扬四方之恶的恐怖,楚国内美的惊艳,虽然一再呼唤“魂兮归来”,但最终是“魂兮归来哀江南”的悼念和抒情,而不是招魂复魄的礼仪功能的表达。这充分说明早期诗歌的形式特征,因为依赖礼仪的母体而生存,它的书写方式受到题材对象的制约,常常会借用所依赖的礼仪形式而展开,由此带上礼仪的形式特征。这就产生了屈原多样化的诗歌体式,并不仅仅决定于屈原的文体意识的创造,进而可以消除日本学者对屈原诗歌体式的质疑。

其次,屈原的诗歌体式也是诗乐分立时代的创作实践。早期诗、乐、舞不分,就因为它常常是礼仪的依附形态。后来随着献诗陈志、教诗明志、赋诗言志的用诗活动,人们对诗的“言志”功能的强调,“观志”“知志”,人们更加重视诗的意义。于是学诗、教诗、论诗的风气更加兴盛,孔子的兴、观、群、怨之说,集中代表了这种转换,诗由以声为用转向以义为重的时代。有学者这样肯定这个转变的理论意义:

《诗》因为“言志”“谕志”“观志”的需要而成为当时异乎寻常的交流方式和表达

手段。……《诗》还是第一次这样以“义”的方式显示其意义的存在,并将“诗言志”理论付诸“诗”的实践。^⑧

不过,这一切都还停留在用诗的层面上,而成为诗歌创作的艺术实践,却是由屈原代表的楚辞创作开始的。《汉书·艺文志》道出了它带来的转变:

春秋以后,周道浸坏,聘问歌咏不行于列国,学诗之士逸在布衣,而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿及楚臣屈原离谗忧国,皆作赋以风,咸有惻隐古诗之义。^⑨

《汉志》虽然说屈原、荀子的创作,在赋诗言志的礼仪传统“不行”的背景下发生的。但是《诗赋略》主张“不歌而诵谓之赋”,以前四种为赋,后一种为歌诗,区别了赋与歌诗的界限,也就第一次揭示了屈原与荀子的创作所代表的从乐歌形态向语言艺术转换的历史特征,屈原诗歌体式中的“乱”辞就是最显著的标志。《离骚》《哀郢》《招魂》等篇末的“乱”辞,虽然还是乐曲终章的名称,也就是说还带有乐歌的尾巴,却并不表明乐歌演唱的功能,而是诗歌的语言艺术的形式。王逸解释《离骚》的“乱”,说:

乱,理也,所以发理词指,总撮其要也。

屈原舒肆愤懣,极意陈词,或去或留,文采纷华,然后结括一言,以明所趣之意也。^⑩

如果说王逸的解释还主要是词义训诂,清人刘熙载则是从体式上指出了楚辞中的乐歌术语的实际意义:

古人称“不歌而诵谓之赋”,虽赋之卒,往往系之以歌,如楚辞“乱曰”“重曰”“少歌曰”“倡曰”之类俱皆是也。然此乃古乐章之流,使早用于诵之中,则非体矣。大抵歌凭心,诵凭目,方凭目之际,欲歌焉,庸有暇乎?^⑪

这就是说“乱”已经转换成为了语言艺术的形式^⑫,并由屈原的诗歌体式发展演变成为辞赋作品的一种体式特征。

综上所述,屈原是中国历史上第一个多样化诗歌体式的创作者。他创作的骚体、天问体、招魂体、九歌体组诗和散文诗体,不仅具有鲜明的体式特征,而且成为了后世创作的范式。因为发生在早期仪式的语境下,不同的仪式题材决定了屈原诗歌的结构安排、书写方式、表现方法,形

成诗歌体式的多样化特点,反映了早期诗歌体式的形成机制,并不仅仅在于作者的文体意识,而在于诗歌赖以生存的文化母体。

[附记] 拙稿承匿名评审专家意见指教,谨致谢忱。

- ①参见萧统《文选》、吴讷《文章辨体序说》、徐师增《文体明辨序说》。
- ②参见赵敏俐:《楚辞文体区分与屈宋文体意识》,《长江学术》2007年第4期;陈桐生:《楚辞五体源流论》,《学术研究》2012年第2期。
- ③[日]冈村繁:《周汉文学史考》,陆晓光译,第50页,上海古籍出版社2002年版。
- ④[美]勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,第205页,江苏教育出版社2005年版。
- ⑤王国维:《观堂集林》,第104页,中华书局1959年版。
- ⑥皮日休:《皮子文藪》卷第二,萧涤非、郑庆笃整理,第11页,上海古籍出版社1981年版。
- ⑦参见龙文玉:《苗族的招魂风俗与屈原的招魂作品》,《吉首大学学报》(社会科学版)1982年第1期;莫道才:《〈汨罗民间招魂词〉程式内容及其对〈招魂〉〈大招〉研究的启示》,《民族艺术》1997年第2期。
- ⑧参见饶宗颐:《〈天问〉文体的源流——‘发问’文学之探讨》,《饶宗颐20世纪学术文集》,第35页,新文丰出版有限公司2003年版。参见熊良智:《口头传统与文人创作——以楚辞的诗歌生成为中心》,《中国社会科学》2016年第8期。
- ⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿贾公彦:《周礼注疏》,阮元校刻《十三经注疏》,第757—758页,第694页,第766页,第1128页,第694页,第694页,第694页,第790—791页,中华书局1980年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿孔颖达:《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》,第1604页,第1293页,第1537、1542页,第1293页,第1445页。
- ①郝懿行:《山海经笺疏》第16卷,第9页,巴蜀书社1985年版。
- ②王闿运:《楚辞释》,第7页,光绪丙戌成都尊经书院刻本。
- ③于省吾:《泽螺居诗经新证》,第264—266页,中华书局1982年版。
- ④胡厚宣:《殷代之天神崇拜》,《甲骨学商史论丛初集》,《民国丛书》(第一编)第82册,第302页,上海书店1989年版。
- ⑤恒谭:《新论》,转引自李昉等撰:《太平御览》卷五二六,第2389页下栏,中华书局1960年版。

- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿洪兴祖:《楚辞补注》,白化文等点校,第55页,第55页,第47页,中华书局1983年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿王先谦:《汉书补注》,第894页,第486页,中华书局1983年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿姜亮夫:《楚辞学论文集》,第302页,上海古籍出版社1984年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿闻一多:《什么是九歌》,《闻一多全集》(一),第268页,生活·读书·新知·三联书店1982年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿参见汤炳正:《从包山楚简看〈离骚〉的艺术构思与意象表现》,《文学遗产》1994年第2期。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿汪瑗集解,汪仲弘补辑:《楚辞集解》,熊良智、肖娇娇、牟歆点校,第96页,上海古籍出版社2017年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿商承祚:《战国楚简汇编·江陵望山一号楚墓竹简疾病杂事杂记摹本》,第204页,齐鲁书社1995年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿湖北省荆沙铁路考古队:《包山楚简》,第34、36页,第33—34页,文物出版社1991年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿刘信芳:《包山楚简神名与〈九歌〉神祇》,《文学遗产》1993年第5期。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿徐元诰:《国语集解》,王树民等点校,第205页,中华书局2002年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿刘宝楠:《论语正义》,第164页,中华书局1954年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿吴仁杰:《两汉刊误补遗》,《丛书集成初编》第3788册,第225页,中华书局1991年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿[美]斯蒂芬·欧文:《韩愈和孟郊的诗歌》,田欣欣译,第131页,天津教育出版社2004年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿吴晟:《戏曲歌词承接与联章诗关系探讨》,《学术研究》2001年第4期。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿孔颖达《尚书正义》云:“郑云:成,犹终也,每曲一终必变更奏,故经言九成,传言九奏,《周礼》谓之九变,其实一也。”阮元校刻《十三经注疏》,第144页。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿王逸:《九歌序》,洪兴祖:《楚辞补注》,白化文等点校,第55页。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿贾公彦:《仪礼注疏》,阮元校刻《十三经注疏》,第1128页。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿戴震:《屈原赋注》,褚斌杰、吴贤哲点校,第23页,第31页,中华书局1999年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿王秀臣:《礼仪与兴象——〈礼记〉元文学理论形态研究》,第233页,社会科学文献出版社2014年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿刘熙载:《艺概》,第101—102页,上海古籍出版社1978年版。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿参见熊良智《楚辞的艺术形态及其传播研究》第5章《屈原诗歌由音乐艺术向语言艺术的演进》,第149页,商务印书馆2016年版。

[作者单位:四川师范大学文学院]

责任编辑:赵培