

# 汉赋管窥

程德和 著



中州古籍出版社

# 汉赋管窥

程德和 著



中州古籍出版社

---

**图书在版编目(CIP)数据**

汉赋管窥 / 程德和著. — 郑州: 中州古籍出版社,  
2003. 10

ISBN 7-5348-2346-3

I. 汉... II. 程... III. 汉赋-文学研究  
IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 100747 号

---

**责任编辑: 钟 林**  
**校 对: 方 禾**

---

**出 版 社: 中州古籍出版社**

(地址: 郑州市经五路 66 号 邮政编码: 450002)

**发行单位: 新华书店**

**承印单位: 合肥杏花印务股份有限公司**

**开 本: 850mm×1168mm 1/32**

**印 张: 5**

**字 数: 107 千字 印数: 1—1000 册**

**版 次: 2003 年 10 月第 1 版 2003 年 10 月第 1 次印刷**

---

**书号: ISBN 7-5348-2346-3/I·807 定 价: 8.00 元**

本书如有印装质量问题, 由承印厂负责调换。

# 目 录

|                     |     |
|---------------------|-----|
| ◆ 引论 .....          | 1   |
| ◆ 赋体艺术构成论 .....     | 11  |
| ◆ 大赋源流述略 .....      | 20  |
| ◆ 司马相如赋主题述论 .....   | 40  |
| ◆ 大赋的成熟定型及其分析 ..... | 57  |
| ◆ 汉代赋论“讽谏”说浅探 ..... | 83  |
| ◆ 大赋衰亡之因初探 .....    | 100 |
| ◆ 汉赋余论 .....        | 131 |
| 后记 .....            | 152 |



## 一、引 论

中国文学史上,诗经、楚辞、汉大赋与唐诗、宋词、元曲、明清小说并称为一代文学的正宗代表,若从它们的历史发展逻辑方面来考察,则大赋与唐诗、宋词等其他文体差异极大,作为一代文学主流的汉大赋,不仅体制特异,一向被称为亦诗亦文又非诗非文的诗文合体,确有些“四不像”;而且它的兴衰过程也非常奇特,犹如一个暴发户,当汉王朝极盛之时它便异军突起,一露头角就成熟繁荣,不似其他文体都有一个较漫长的从孕育、发展到成熟的过程,而它的衰亡又如影随形地在汉帝国倾危之机而夭折。从现存的汉大赋资料来看,它的兴衰走着这样一条早熟而早夭的悲剧性道路:赋在战国末期以前还没作品出现,诚如刘勰所云“荀况礼智,宋玉风钓,缘锡名号,与诗画境”<sup>①</sup>,即自战国末宋玉赋出才有真正作品诞生。但随着汉帝国的繁荣强盛,统治者热衷欣赏赋,于是大赋便

---

<sup>①</sup> 刘勰《文心雕龙·诠赋》(本书所引《文心雕龙》均采周振甫《文心雕龙注释》本,人民文学出版社1981年11月版)。

很快由宋玉赋经枚乘《七发》而至司马相如《天子游猎赋》<sup>①</sup> 成熟定型并雄霸了文坛,掀起了作赋高潮,文士朝臣“朝夕论思,日月献纳”<sup>②</sup>,作家辈出。至西汉末作品即达千数。西汉末社会矛盾加剧,危机四伏,扬雄从功用的立场否定了自己早年的创作而弃不复为,但汉帝国在王莽上演了一出小闹剧之后,很快又走上了“中兴”之路,于是继起班固的《两都赋》又进一步将大赋由苑猎扩大到以描写京都形势、物产、都市、宫殿及朝仪、祭祀,苑猎等更为广阔的领域,而张衡的《二京赋》更洋洋八千言,其丰博富赡的程度又远在班固之上,创大赋之极轨。然而也就在此时,汉帝国已气息奄奄,统治者自救不暇,于是张衡转而创作抒情小赋,马融献《广成须》却触怒了邓太后致十年未得升迁,而汉灵帝“鸿都门”里的赋作又尽些“连里俗语,有类俳优”<sup>③</sup> 的劣品。显然,大赋当其创极轨之时便随着汉帝国大厦的倾危而敲响了丧钟,此后虽有左思赋《三都》,但其生命已告结束。

汉大赋自身的上述特异性给研究它的后世人们留下了远比其他文体为多的困惑和疑难:

(一)汉大赋由于暴发性的早熟,使其从孕育发展到成熟的过程显得异常局促而模糊。从现存资料来看,从

① 《天子游猎赋》即《文选》所分《子虚》《上林》之合称,本文以《文选》所分不妥,所谓《子虚》《上林》实为一篇作品,对此沈伯俊先生论文《司马相如的代表作是〈天子游猎赋〉》辨之甚详。文载《西南师院学报》1981年3期。

② 班固《西都赋序》(《文选》卷一。本书所引《文选》均采中华书局1977年影印明胡克家刻本)。

③ 蔡邕语(《全后汉文》卷七十一)。

宋玉的四篇赋开始,散体大赋即初具规模,明显地带有其艺术质素的成熟性,而前此则不见有更为原始的雏形作品的创作,和其他文体如律诗、骈文、词曲比较起来,它似乎失去了从孕育到发展这一中间环节。因而,千百年来的研究者在溯源的道路上历尽了曲折,自班固的“古诗之流”<sup>①</sup>经刘勰的“受命于诗人,拓宇于楚辞”<sup>②</sup>,至章学诚的“原本诗骚,出入战国诸子”<sup>③</sup>,众说纷起,由一源而至数源,实可谓“仁者见之谓之仁,智者见之谓之智”<sup>④</sup>。现代以来,论者搜尽典籍,费尽曲折地考索“赋”之语源含义,给以种种解释,试图从中找出其源头,有自“诗六义”之赋而推定古诗原有赋体者;<sup>⑤</sup>有自《楚辞》之《招魂》、《渔父》经《七发》,比较其结构而推其源者;更有从“不歌而诵谓之赋”谓赋本由读法而变为文体者<sup>⑥</sup>——不一而足。虽众说均有灼识,然无论是从语源考索出发,还是从过渡性作品出发都难以找到确凿的过渡环节,汉大赋的暴发性早熟问题始终是个悬案。

(二)事实上,检讨古今赋论,我们明显感到,赋源之不易把握的根本原因在于对其艺术本质认识不清。单从一般的表层特征来看大赋,无论站在传统的“言志”“缘

① 班固《西都赋序》(《文选》卷一)。

② 《文心雕龙·诠赋》。

③ 《文史通义·诗教上》。

④ 刘熙载《艺概·赋概》。

⑤ 持此论者颇多,著名的如郭绍虞《六义说考辨》(《中华文史论丛》第七辑)。

⑥ 骆玉铭曾撰文论此,考察甚详,颇为雄辨,详《文学遗产》1983年2期——《论“不歌而诵谓之赋”》。

情”的立场上还是取现代典型论的角度,大赋的艺术形式都往往因为不受约束而难以得到肯定。因为从言志抒情文学的角度来看,典型的散体大赋虽也有所谓表达作者用意的“讽谕”尾巴,但从作品的主要内容来考察,则无疑是以描写事物形象和事件过程为主体,向有汉赋似小说之称。正由于大量的事物形象和事件过程的描写,使得抒情文学所要求的作者的意志心灵的表现被完全淹没了。所以有人评曰“古诗之赋,以情义为主,以事类为佐;今之赋(指大赋)以事形为本,以义正为助。情义为本,则言省而文有例矣,事形为本,则言当而辞无常矣。”<sup>①</sup> 古之论者虽然都从言志功利的眼光来看待赋,每称赋为“假象尽辞,敷陈其志”<sup>②</sup> 或“铺采摘文,体物写志”<sup>③</sup>,但现实的大赋创作总是那样事与愿违,不仅总是以描写事物形象和事件过程为主体而将情志隐没了,而且还每每“推类而言,极丽靡之辞,闳侈巨衍,竞于使人不能加”<sup>④</sup>,在形象的描写和事类的罗列上竭尽夸张想象之能事。因而在历代言志抒情论者那里于指出赋之体物写志的特征同时,诸如“遂使繁华损枝,膏腴害骨,无贵风轨,莫益劝戒”<sup>⑤</sup>;“至于赋家,则专于侈丽闳衍之词,不必裁以正道。有助于淫靡之思,无益于劝戒之旨”<sup>⑥</sup> ……之类的攻击之声不绝。

① 挚虞《文章流别论》(《全晋文》卷七十七)。

② 挚虞《文章流别论》(《全晋文》卷七十七)。

③④ 《文心雕龙·诠赋》。

⑤ 《汉书·扬雄传》(本书所引《汉书》均采中华书局1962年版标点本)。

⑥ 程廷祚《骚赋论》下(郭绍虞主编《中国历代文论选》第一册,上海古籍出版社1979年8月版,下同)。

若从现代“典型”理论的角度来读大赋,则情形也很不佳,因为大赋虽说以描写事物和事件过程为主体,基本上接近于叙事描写型文学。遗憾的是,大赋的描写却并不从细致的个性或细节刻画出发来描写事物的情节形象,而是夸张地罗列事物类型来构成画面,所以画面的人物和自然都没有细部、没有个性、没有细节,只有粗略的事件过程和事物类型的轮廓,如其说它在描写事物形象毋宁说是罗列类型,所以它显然违背了典型化的原则要求。

汉大赋艺术构成的上述奇特性导致了它长期以来在各种既成的理论标准面前备遭冷落甚至诋毁。如何认识并评价汉大赋的这些艺术特征理应成为大赋研究的重要课题。笔者以为,对于汉赋艺术的研讨既不能象以往某些论者那样全盘否定为形式主义的怪物,也不能仅仅抓住词汇的丰富及其运用技巧等表面分析而即予简单的臧否,而要抓住大赋上述奇特的艺术构成做深入挖掘,因为正是这些艺术构成才使大赋成其为大赋,而且也只有它们才是深探大赋艺术本源的唯一途径。不仅如此,大赋的爆发性早熟和骤然衰亡的深刻原因也植根于这一构成之中。

(三)大赋兴衰的历史过程最为充分地体现着王权中心的特色。可以肯定地说,我国文学史上几乎找不出第二种文学类型能像大赋那样和王权紧紧地纽结在一起的现象,从一般的观点来看,它和王朝的命运相互依存,随其兴衰而兴衰。所以,从社会学的角度来看大赋,我们不能不认为它是典型的宫廷贵族文学,而它的兴衰原因也

只能从汉王朝的政治经济、文化政策以及帝王个人好恶中去寻找,而且还可以举出司马相如奉诏作《天子游猎赋》及马融献《广成颂》在邓太后那里碰了钉子这些力证来说明。当汉大赋兴盛之时,赋家和赋作得到了帝王的何等器重和奖掖,而当大赋衰亡之时,赋家和赋作又已被统治者冷落于一旁了。然而,相反的例证却也不少,也就在马融献《广成颂》碰钉子之后,汉灵帝开“鸿都门学”招揽辞赋作家,以利禄诱其创作,可为什么他们所献出的作品又都是些“连里俗语,有类俳优”的劣品呢?

所以笔者以为,在探索汉大赋兴衰原因时不能忽视这样一个重要史实,汉大赋的创作几乎从司马相如一问世就为人们所褒贬,不唯一般的欣赏者,即如扬雄、班固、张衡等热衷于大赋创作的赋家也总是一面模仿其前辈而创作,一面又对之大加攻击,所谓“文丽用寡”、<sup>①</sup>“劝百讽一”、<sup>②</sup>“非法度所存”、<sup>③</sup>“竞为侈丽闳衍之词,而没共讽谕之义”、<sup>④</sup>“相如壮上林之观,扬雄聘羽猎之辞,……卒无补于风规,只以昭其衍尤<sup>⑤</sup>”云云,诸如此类,不绝于口,这不能不引起我们的思考:汉大赋的创作故如以往论者所见,存在着极为严重的模拟弊病,但是这些作家们每每不满于前人之作,自应有自己的作赋准则,当然也就未始不有改造其体制的企图,这应该是一个合乎逻辑的推论。

① 扬雄《法言·君子》。

② 《汉书·司马相如传》。

③ 《汉书·扬雄传》。

④ 《汉书·艺文志·诗赋略》。

⑤ 张衡《二京赋》(《文选》卷三)。

那么大赋创作就不仅有模拟,也应有演变,但这种演变却没有使大赋的艺术臻于完善而常葆其生命活力,其原因何在呢?这就可能存在着一个大赋艺术构成的某种脆性和改造途径之间的矛盾冲突,非此则难以理解。所以在探索大赋衰亡原因的过程中,单纯地从王朝的社会政治、经济、文化政策甚至帝王个人好恶方面去分析是远为不够的,还必须深入地从上述矛盾冲突的本质方面去分析探寻。

汉大赋兴衰过程的上述以王权为中心的早熟早夭及其艺术构成的奇特性,长期以来给研究界带来了极大的混乱,人们不仅苦于难以把握其艺术本质,因之而无法确切地追溯其艺术本源,也常常为外部的政治、经济甚至统治者的态度等表面现象所迷惑,加之以单纯的社会学眼光看问题,因而在分析汉大赋兴衰历史的过程中就难免走上单纯地追溯其社会政治原因这一独木桥,而忽略了大赋自身的文学艺术这一从本质上主其自身沉浮方面的研究。

有目共睹的汉赋研究史的一个突出现象就是,人们一直关心的是大赋思想内容的价值问题。事实上其情景是非常令人失望的,持续了两千多年的“讽”与“劝”之争至今仍悬而未决,而且单从某一方面来考察这一问题永远也不会得出什么比较统一的结论的。因为典型的汉大赋始终被限制在帝王生活的圈子里,无论苑猎或是京都大赋,基本上都是以帝王及其活动的京都为中心展开自己的一幅幅巨型画卷的,而且充溢其中的分明又总是一片颂扬之情,虽然作者常常要在其中灌入某些所谓“讽

谕”之意,否定自己所描写的生活内容,从而达到“言志”的目的,以示自己作品“有补”于世,但其结果甚至连他们自己也感到苍白无力,滑稽可笑。古之论者早已感到这种“讽”与“劝”的矛盾不可调和,他们忽而承认大赋有所谓“讽谕”之旨,忽而又斥其“没其讽谕之意”“有助淫靡之思”。现代论者也常常重复着类似的老路,有人以为大赋几乎篇篇都在批判揭露最高封建统治者的腐朽生活,因而是批判型的作品,应该肯定;有人以为大赋“讽谏”不过是个幌子,实则以歌功颂德、粉饰太平来阿主邀宠,因而毫不足取;也有人认为对于大赋的批判或是歌颂的内容要“具体分析”有可取有不可取,凡此种种人言言殊。其实,大赋的创作事实表明,单从“批判”或“歌颂”的某一方面,甚至是逐篇分析的角度来看是无法确定它的真正价值所在的,因为大赋的思想始终都是一个矛盾实体,无论你从正面举出多少条来肯定它,反过来又同样可以从其反面列出若干条来否定它,因而围绕这一点所展开的争论是难以有什么科学的结论的,长期以来的研究实践已经证明了这一点。

至于艺术本质的认识评价,由于大赋自身艺术构成的特殊性造成了人们对其本质的体认一向不清,从任何一种理论角度都难以全面合理地去分析评价它。古之论者大多从言志抒情理论出发,以言志抒情诗的标准来衡量大赋,自然对大赋这种以描写事物形象为主体的体制的诸多方面感到难以理解,事实已经展示了这一点。例如刘勰、程廷祚等人也常常能指出不少大赋艺术本质的某些现象特征,但却到此为止便开始由于不符合要求而

表示不可理解、甚至加以责难。他们往往请出所谓“诗人之赋”来裁判这些所谓“辞人之赋”，其实就是把大赋的艺术特征拿到言志抒情诗的艺术标准之下来加以硬性比较和衡量，当然就不免常常感到差距甚远，他们并不因之而进行还原性探讨，而是大加指责，结果又使问题变得模糊起来。今之论者曾有不作分析而一概攻击大赋为形式主义作品而不予理采者；有罗列一二现象而以类书词典目之者。自然，这都是非学术研究态度的做法，可以不论。问题是一些论者也曾力图分析大赋的“艺术特色”，但由于没有正视大赋特殊的艺术构成，更没有把它放在那个特定的文学时代中加以全面分析，因而其结论就不外强调铺陈手法的运用、词汇的丰富性及其运用技巧等。然而这一切并不是汉大赋真正的艺术价值所在。

我们认为，如果说魏晋是文学的自觉时代，那么前此的文学自发时代里，真正可以看作纯文学作品的只是《诗经》、《楚辞》和汉赋，而如果我们又考虑到《诗经》尚属歌、舞、乐三位一体，因配乐而传播的较原始的形式，而“楚辞”也没有完全摆脱和音乐的关系的话，那么真正作为阅读欣赏的纯文学作品就只有汉赋，特别是汉大赋了。汉大赋这一真正的纯文学形式既兴盛并衰亡于文学自我意识觉醒的前夜，它的爆发性早熟和中途夭折的这种特殊的悲剧命运，无疑肇示了它在中国文学史上所发挥的特殊作用和所占的特殊地位。如果我们将汉大赋所产生的那个特殊的文学时代、大赋特殊的悲剧命运、大赋自身的特殊艺术构成等综合起来加以分析就可以有这样的认识，即汉大赋在我国文学史上是以文学的探险者和殉道

者的身份出现的,它勇敢而又幼稚,历尽艰辛,屡受重创,虽然力图走出一条光明的大道,但却终于悲壮地倒下了,然而它却以自己的身躯给走向文学自我觉醒的时代铺开了道路,终于迎来了文学时代的曙光。所以,若问汉大赋给文学史留下了些什么,那么就不只是罗列几条“艺术特色”便可以说明的了。事实上,汉大赋自身奇特的艺术构成就展示了这个探险者的自觉性和非自觉性的矛盾统一,而它的悲剧命运则表明,它更重要的是给后人留下了一个个路标。这便是我们全面地分析、认识和评价汉大赋的本质及其兴衰演变过程的出发点和目的地。

最后,我们还必须作两点重要的说明:

(一)现在人们习惯上称“汉赋”主要是指大赋而言,而事实上“赋”作为汉代文学的主流,是因为赋在汉代十分发达,种类很多,有体物小赋、抒情言志的“骚体赋”和散体大赋等。这里我们主要讨论的是散体大赋的艺术本质及其兴衰演变,以汉赋之司马、扬、班、张等“四大家”作品为基础,当然为论述的需要也将旁及其他赋作,文中自有说明。

(二)上文涉及到古今赋论的部分观点,并对之提出了批判,这淳是为了从中引出汉赋研究所包含的某些应该加以深入探讨的问题,也正以之作为本文持论的突破点,并不影响上述论者在汉赋研究中所做的有益探索。事实上本书正是从古今赋论的众多灼见中得到启发而进行思考的,它们都是本书持论的基础,论述过程中还将常常引之以佐证。

---

## 二、赋体艺术构成论

与诗、词、曲、散文和小说等文学体裁相比较而言,赋体文学的孕育、发展和成熟的发展轨迹远没有前者那般脉络清晰。赋作为一种文学体裁,几乎从其一出现就以汉大赋的成熟定型的形式突兀地展现在人们面前。因而,关于赋体文学的渊源千百年来一直众说纷纭:有“诗六义”之赋说;有受命于诗人,拓宇于楚辞说;<sup>①</sup>有原于诗骚,出入战国诸子说<sup>②</sup>等等。考察这些推论,较以赋体创作的实际,我们可以看出,诸说既各有所据,又似是而非,就其根源,实乃长期以来人们对赋体文学的艺术本质缺乏完整清晰的认识所致,往往只抓住赋体的某些艺术特征与其它文体的某些相似的艺术特征作机械的类推比附。因此,准确地把握赋体文学的最基本的艺术构造特质,不仅是把握赋体文学的生命本质的关键、体认赋之为赋的根本依据;更是赋体渊源探寻的基础和把握赋体文学发展演变的“纲”。

我们所说的赋体最基本的艺术构造特质是指赋体艺

---

① 刘勰《文心雕龙·诠赋》。

② 章学诚《文史通义·诗教上》。

术的内在的基本形式,它包括作家的创作态度、基本的表现手法和作品所呈现出来的艺术效果,三者相辅相成,有机地结合在一起,从而形成了赋体的艺术特质,存在于一切形式的赋体之中,因而,我们也可以称之为赋体的艺术构成。

从历代赋体作品的创作实际出发,检讨、分析历代赋论家的种种评说,我们可以归纳出赋体基本艺术构成的几个方面,这就是:一、赋的本质在于“铺”,即铺陈描叙是赋体的最根本的艺术手法,可以肯定地说,一切赋体形态都以铺陈描叙为主体。二、赋体创作总是将题材内容对象化作为前提和基础,也就是说,赋体创作无往而不经“虚构”情节的艺术处理。三、赋既以艺术虚构为前提,以铺陈描叙为最根本的艺术手法,又总是以完整全面地展现事物的形象和过程为目标,因而其所达到的是一种“再现”事物的图案化的艺术效果。

清人刘熙载对赋的创作动机有过深刻的论述,他指出:“赋起于情事之杂沓,诗不能驭,故为赋以铺陈之。斯于千态万状,层见迭出者,吐无不畅,畅无或竭。<sup>①</sup>”也就是说赋体文学形式对题材拥有巨大的包容能力,这种巨大的包容能力得益于它在创作态度上有别于诗的突出特征。这种特殊的创作态度就是作家必须以冷静的态度对待自己所要表现的题材内容,使之成为一个对象世界;表现在具体的赋体作品中就是通过虚构或设置一定的情节

---

<sup>①</sup> 刘熙载《艺概·赋概》。

过程(尽管有时是极为简单的)来使作品在描叙过程中显得波澜起伏,使人们在获得丰富的空间感的同时,也不失有一定的时间感。这几乎可以说是赋之别于一般的抒情言志诗及先秦散文的最根本的标志之一,所以刘勰就曾把“述客主以首引,极声貌以穷文<sup>①</sup>”作为“别诗之原始,命赋之厥初。”<sup>②</sup>众多的主客问答体(包括所谓的“七体”)赋,这种情节过程的虚构性固然十分明显;各种述行赋更是以叙述行踪而自然地形成一定的情节过程;各种抒情小赋也总是通过描写主人公一定的活动过程,于情景交融中抒发情感;至于汉代众多“拟骚体”序志赋,更是极力模仿《离骚》而虚构一个或几个“神游”的情节;更有趣的是,自西汉以来的一些品物赋,尽管篇幅短小,且以刻画事物特征为目的,却并不作单纯的静态描摹,总是要从该物品出处、制作过程(动物往往写其被捕获的过程)来写出一段情节。

赋在创作过程中何以会形成这种特定的艺术态度呢?也就是说在没有一定的情节过程的基础上,赋体的基本艺术构成能否有机地结合在一起呢?回答是否定的。因为赋无论是刻画事物、描叙事件还是抒情说理,总是受着强烈的“求全”要求的驱动。这种倾向在汉大赋中的突出表现自不待言,即如各种抒情、序志、品物小赋也概莫能外,汉代众多的“拟骚体”序志赋所要表现的原本不过是些对现实政治和用人制度的不满、希望自己得到帝王宠信的心理,作者却总是要从所谓“怨世”、“思君”、

①② 刘勰《文心雕龙·诠赋》。