

合纂组以成文，
列锦绣而为质，
一经一纬，一宫
一商，此赋之迹
也。赋家之心，
苞括宇宙，总览
人物，斯乃得之
於内，不可得而
传。

——〔西汉〕司马相如

汉赋艺术论

阮忠 著

华中师范大学出版社



号 11 字 登 录 号

汉 赋 艺 术 论

阮 忠 著

第 一 章 总 论

第 二 章 汉 赋 的 艺 术 特 点

第 三 章 汉 赋 的 艺 术 价 值

第 四 章 汉 赋 的 艺 术 创 造

第 五 章 汉 赋 的 艺 术 流 派

第 六 章 汉 赋 的 艺 术 史 论

第 七 章 汉 赋 的 艺 术 创 造 与 艺 术 价 值

第 八 章 汉 赋 的 艺 术 创 造 与 艺 术 价 值

第 九 章 汉 赋 的 艺 术 创 造 与 艺 术 价 值

第 十 章 汉 赋 的 艺 术 创 造 与 艺 术 价 值

第 一 章 总 论

第 二 章 汉 赋 的 艺 术 特 点

第 三 章 汉 赋 的 艺 术 价 值

鄂新登字 11 号

汉 赋 艺 术 论

阮 忠 著

*

华中师范大学出版社出版

· (武昌桂子山)

新华书店湖北发行所发行

湖北省咸宁地区机关印刷厂印刷

*

开本 850×1168 1/32 印张 11.5 字数 278 千字

1993 年 6 月第 1 版 1993 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 7—5622—1048—9/I·82

印数:1—2200 册 定价:7.50 元

本书如有印装质量问题可向承印厂调换

目 录

绪 论	1
第一章 说 赋	11
第一节 释赋	11
第二节 赋与辞	14
第三节 赋与颂	17
第四节 诗人之赋与辞人之赋	19
第五节 赋的流变	24
第二章 汉赋生成与演化	35
第一节 汉赋生成的客观文学准备	36
第二节 汉赋生成的社会诸因素	45
第三节 汉赋自身的发展	56
第四节 所谓“汉大赋”的消亡	64
第三章 汉赋作家的风采与创作趣尚	71
第一节 汉赋作家群落与演化	72
第二节 汉赋作家的生存状态和文化素养	77

2 汉赋艺术论

第三节	汉赋作家的意识与人格	83
第四节	汉赋作家的创作理论	89
第五节	汉赋作家的审美情趣	103

目 录

第四章	汉赋艺术表现的四大流向	118
-----	-------------------	-----

I		章 一
---	-------	-----

第一节	汉赋作品的类别	118
-----	---------------	-----

II	第二节 讽颂赋流	124
----	----------------	-----

第三节	抒情赋流	141
-----	------------	-----

III	第四节 说理赋流	156
-----	----------------	-----

IV	第五节 咏物赋流	171
----	----------------	-----

VI		章 三
----	-------	-----

第五章	汉赋艺术风格的缤纷光华	186
-----	-------------------	-----

AS		章 五
----	-------	-----

第一节	建立汉赋散化体制的枚乘赋风	186
-----	---------------------	-----

28	第二节 作为汉赋旗帜的司马相如赋风	199
----	-------------------------	-----

第三节	具有思想家光彩的扬雄赋风	212
-----	--------------------	-----

38	第四节 述京都并行异趣的班固赋风	226
----	------------------------	-----

34	第五节 转变期具有双重性的张衡赋风	238
----	-------------------------	-----

32	第六节 尾声——建安赋风	253
----	--------------------	-----

40		章 四
----	-------	-----

第六章	汉赋批评论说	266
-----	--------------	-----

IV		章 三
----	-------	-----

第一节	汉人的汉赋批评	268
-----	---------------	-----

57	第二节 刘勰的汉赋批评	281
----	-------------------	-----

77	第三节 祝尧的汉赋批评	294
----	-------------------	-----

第四节 王世贞的汉赋批评.....	302
第五节 刘熙载的汉赋批评.....	311
附 录 汉赋研究论文索引.....	325
后 记.....	349

结 论

因文体引发某一时代或时期的文学创作现象在中国古代文学史上屡见不鲜,尤其是诗歌、永明体、元和体、西昆体、台阁体都风靡一时。然而,作为一种新集文体真正统领了两汉时代,占据它整个文学身心并使两汉无数文人均之嗜慕的是汉赋。

虽然西汉以前的多种文学形式及其艺术表现,为汉赋的生成奠定了坚实的基础,使汉赋的孕育有了优越的沃土条件。但是汉赋在汉武帝时代的勃然兴盛,从所谓的“本文”再考察为重要,不能不说是文学史上的奇景现象。当时,西汉立国已七十年,经历“文景之治”后国力强盛,汉武帝的兴文治、外拓武功,使西汉社会进入鼎盛时期。汉武帝生活奢侈,好大喜功,他对辞赋的特殊爱好,对辞赋作家的普遍青睐,就象春秋时期楚灵王好士细腰,楚王勾践好士之勇激发了举国上下的细腰所之一样,起了上行下效的作用,促成了社会普遍爱好辞赋的建策。从汉文帝,景帝的不好辞赋到武帝酷爱辞赋,表面上只是个人的情趣爱好,实际上领了时代风气之先。汉武帝至高无上的地位以及给予辞赋家的特殊荣宠,影响了作事人以创作赋为进身的捷径,把赋作为参与

绪论

因文体引发某一时代或时期的文学创作潮流在中国古代文学史上屡见不鲜，尤其是诗歌：永明体、元和体、西昆体、台阁体都风靡一时。然而，作为一种新型文体真正统领了两汉时代，占据它整个文学身心并使两汉无数文人趋之若鹜的是汉赋。

虽然说西汉以前的多种文学形式及其艺术表现，为汉赋的生成奠定了坚实的基础，使汉赋的孕育有了优越的先天条件。但是汉赋在汉武帝时代的勃然兴盛，从所谓的“六义”附庸蔚为大国，不能不说是文学史上的奇异现象。这时，西汉立国已有七十年，经历“文景之治”后国力强盛。汉武帝内兴文治，外定武功，使西汉社会进入鼎盛时期。汉武帝生活奢华，好大喜功，他对辞赋的特殊爱好，对辞赋作家的普遍青睐，就象春秋时期楚灵王好士细腰、越王勾践好士之勇激发了举国上下的趣味所之一样，起了上行下效的作用，促成了社会普遍爱好辞赋的趣味。从汉文帝、景帝的不好辞赋到武帝酷爱辞赋，表面上只是个人的情趣好尚，实际上领了时代风气之先。汉武帝至高无上的地位以及给予赋家的政治殊遇，影响了许多人以创作赋为进身的途径，把赋作为参与

社会政治的媒介和工具，自然出现赋家踊跃、赋作纷呈的局面。

汉武帝对赋家和赋的态度是汉赋发展的重要契机，在他的时代掀起的赋创作的洪波巨澜，为汉赋的定型和随之而来的创作潮流作了很好的前导，使接踵步武的帝王、赋家都只有因循模仿之力，难以逾越武帝好赋的强烈程度和武帝时期赋家创作的基本模式。这是汉赋的幸与不幸。本来，贾谊作《吊屈原赋》、《服鸟赋》之初，只是以赋感叹人生，抒发内心的怨愤情绪，以及叙说怎样走自我的生活道路，无意以赋干预社会生活。枚乘的《七发》，假吴客以讽楚太子，视点虽小，但它是两汉以赋干预社会生活的开端。进入武帝时代，武帝对赋润色宏业的无形要求与赋家以赋表达生活的理想结合，使赋有了鲜明的社会色彩。这一时期，以司马相如为代表的赋家在创作上完全进入了崭新的天地。司马相如的《子虚赋》、《上林赋》，作为这一时期的代表作品，以充满欣喜、自豪情绪的笔调展示了地理形胜、风土物产，以及诸侯、天子游猎的气势和英武，构成一幅幅奇妙、壮观的生活图景，表现了武帝时期天下一统、兴盛繁茂的社会气象。尽管说这些表现经过司马相如的艺术建构，已不是绝对真实的社会生活。但是，因为它们比较贴近社会政治的高度一统和经济的高度繁荣，汉与武帝好大喜功的心理状态相吻合，从而引起了武帝强烈的感情共鸣。然而，赋中借天子反省自我骄奢侈泰的生活，重现仁惠节俭的道德政治所反映出来的赋家讽喻、对百姓生活的同情或对生活理想的憧憬却不为汉武帝注意。于是，它们既确立了作为汉赋正宗的讽颂赋体制，又遭到汉人劝百讽一的批评。有意味的是，就象赋的卒章归于节俭不能把欣赏者从消受赋的精神愉悦中唤醒一样，司马相如以后的赋家明知司马相如创作的这种情形，却仍以司马相如为楷模，依然奉行司马相如赋的创作原则和方法，在赋中表现天子游猎或京都、宫馆，表现天子对现实生活和自我的重新认

识,形成讽颂赋的表现传统。然而,社会形势随着岁月的流逝和各种矛盾消长逐渐发生变化,西汉宣帝中兴难以和武帝时期社会发展的鼎盛相提并论,东汉和帝、安帝时社会的渐趋衰微也远不及光武帝、明帝、章帝时社会的兴旺。社会的客观环境影响了赋家的主观情绪,赋家往往流露出生活的孤苦、失望,但没能动摇他们对“大汉”的深厚感情。他们不约而同地在赋中讴歌大汉王朝疆域的辽阔、天下的安宁、天子的神威。即使是深陷忧愁与郁闷中,他们对社会的一统也并无微词。虽然,赋家地位卑微而又欲兼济天下的道德良心,自然地激发了他们的社会责任感,不免在赋中委婉地规劝帝王以王道治理天下。但他们的思想感情、审美趣味仍然是向社会、向天子倾斜,以致讴歌大汉王朝而不顾及客观环境的变化,深刻地反映了普遍的社会文化心理。

从西汉社会意识从西汉初年的崇尚黄、老之学,到武帝之际罢黜百家,独尊儒术,确立儒学为正统,完成了社会意识的大一统,一直延续到东汉。其中董仲舒以阴阳学说对儒学的阐释和改造,掺合了天人感应理论,并把普遍的伦理道德纲常化,强化了社会的儒学中心。它诱使儒学走向经学,又影响寻常百姓逐渐地树立起大汉一统的观念。汉赋中对大汉王朝的讴歌正是人们大汉一统观念的观照。同时,从汉高祖刘邦平定天下,以宫室壮丽为天子重威,开了两汉帝王好丽的风气。武帝把汉初以来的这种风气推向高潮,宫室、服饰、器用无不以求丽为威严和享受。后代承袭此风气,无论社会政治和经济是起是落,大多数帝王的生活奢华总不能够随便舍弃。这影响到赋家,虽然赋中对社会生活的表现最终往往以节俭素朴、仁惠礼义为归宿,但在赋的艺术表现中又都以求丽为基本的创作原则,有意识或无意识地实践“合綦组以成文,列锦绣而为质”的语言表现方式。赋家描写宫室、佳人不免于华美,铺述自然的景物究奇,铺述游猎京都的声威气象也都成

为赋的丽色。在这里，赋家通常以华美构成汉赋最突出的语言风格，而“赋家之心，苞括宇宙，总览人物”的思维特征以及强烈的大汉意识的渗透，使汉赋尚实的艺术倾向兼有夸饰的虚拟成分。汉赋的夸饰虽然遭到西晋左思比较尖锐的批评，但是汉赋作家却借此构成赋气势宏博的艺术特征。汉赋中讽颂、抒情、说理、咏物之作有各自的艺术个性，但在语言华美和气势宏博上具有相对的一致性，这并不是偶然的。

汉赋中除咏物赋多是赋家娱人自娱之外，讽颂赋、抒情赋、说理赋在各自的发展流变中都显得沉郁厚重。赋家力图在赋中展示现实生活，又因囿于对帝王的忠诚，往往把社会性情感和个人情感交织在一起，形成多种风格；并因赋的表现内容不一，出现不同的艺术层面。讽颂赋以讽颂为艺术精神，多瞩目于社会现实。它在迎合社会和帝王的审美心理，体现深宏博大的时代精神时，从游猎到京都主要表现的是帝王生活。赋中的天子君临于万事万物之上，奢侈忘情却又终究注重仁惠礼义。而赋中的自然和生活的图景，仿佛是现实社会的直接观照，给现实社会蒙上了兴旺发达和儒化道德政治的光彩，进入到新的社会 and 思想境界。它所采用的天子自我表现或表现天子的方式，使讽颂赋具有了一些说教的意味。同时，它追求赋的华美，离辞连类不免过于生硬晦涩、机械板滞，削弱了赋的艺术魅力。抒情赋与说理赋则主要着力表现赋家自身的生活状态和内心世界。抒情赋情动辞发，有真情与矫情之别。抒真情者以生不逢时、不得志于社会的抑郁感伤为基调；矫情者则以屈原之情为情，拟屈原口吻为辞，在哀婉凄情与人格的自我完善上二者殊途同归。待张衡的《归田赋》出，汉抒情赋的传统表现形式和风格都被打破，迈入抒情赋的新时代。说理赋则鲜明地表现了赋家强烈的立功意识。在这些赋里，赋家那种借助别人询问展现自我的处世状态的说理模式，揭示了他们的才德

与实际社会地位的距离。他们把未能立功推诿给客观的社会状况，从而在观念上求得人生的最终解脱。而咏物赋的娱人自娱，较和谐地把社会生活和个人心境融合在一起。它比其它赋都更注重艺术表现上的审美追求，有意识地将咏物与社会道德结合在一起，从不同角度吟咏的尚悲、尚娱、尚德共同构成咏物赋的时代特征。然而，无论是哪一个层面，都跃动着赋家的身影，体现出赋家的人生精神，只不过是表现上有显有隐，有曲有直罢了。

不可否认，汉赋作家在创作过程中的耗神竭力，精思附会，有炫耀所学的因素。总的来说，汉赋体现出赋家积极进取的精神。西汉武帝、宣帝之际赋家的朝夕论思、日月献纳，东汉中叶以后的赋家竞利，作者鼎沸，是很生动的说明。汉赋作家在乐府盛行的社会环境中没有走以诗歌言志抒情的道路，而以赋抒情寄意，并有“抒下情而通讽谕”，“宣上德而尽忠孝”的双重真诚，表现出他们对赋的偏爱和作赋的基本立足点。赋家因忧虑社会和人生引起的心灵痛苦不是封建帝王或世俗之人可以理解的。虽然汉宣帝曾说赋中有仁义讽谕，但哪一位帝王真正领悟了汉赋的仁义讽谕，以它作为镜子来警戒或节制自己的非道德行为呢？司马相如呈献《大人赋》讽谏武帝痴迷求仙，武帝读《大人赋》飘然有凌云之意；扬雄呈献《甘泉赋》批评武帝营建甘泉宫过于奢侈想作为成帝鉴戒，而汉成帝反而营建不已，这给赋家造成极大的心灵痛苦。本来，他们真诚地讽谕帝王，希望切实地施行仁义政治，以儒家的伦理精神和人生原则治理社会，表明他们的政治意愿，使自我面临帝王过着骄奢淫逸的生活而有所不安的道德良心获得一些宁静。但是，他们在艺术的重塑中，受儒学温柔敦厚的人生精神的深刻影响，选择了委婉含蓄的表现方法，以所谓天子的自我批判来取代他们对天子的直接批判，以颂扬天子的自我批判来警醒现实生活中的天子，这就不可避免要歌颂天子和京都气象的

绚烂光彩，致使天子生硬的自我批判相形见绌，黯淡无光，于是产生欲讽反劝的社会效果。这在某种程度上可以视为赋家艺术上的成功，更是艺术的卓越表现吸引了欣赏者的注意力，使后者陶醉在用华美的语言建造的艺术王国里。只意言，求其美，而士庶莫不然。赋家在赋里无需掩饰自己的情感，却往往掩饰，显现了犹抱琵琶半遮面的神态。在讽颂赋中，假如说他们受赋表现模式和内容的局限，以虚拟人物完成自我思想观念的表现，必然会形成委婉的风格，那么在说理赋中，他们面临的不再是气势凌厉、灼手可热的帝王，而是他们自身，但他们仍然在那里扭扭捏捏，曲为解说，把强烈的社会和人生情感蕴含在谈笑自若的平和语态中，《答客难》、《解嘲》、《答宾戏》、《应间》、《释海》等等，莫不如此。这些赋虽然鲜明地表现出了赋家以博学多才为基调的自我认识，但是，由于赋家在两汉社会的举贤任能中不得重用，而根本不可能真正地兼济天下，因此他们的赋作也深刻地表现了他们自视甚高与在社会现实生活中地位低微的矛盾。在赋的艺术表现中，他们并不批判社会，或是讴歌社会太平，以庸夫高枕有余来自我解脱，或是以往途险恶来表明未仕不如自守全身。无论是前者还是后者，赋家都只是掩饰自己难以言说的痛苦。他们何曾不想为社会所用，建功立业呢？但在现实生活中实在是无可奈何。只有在抒情赋里，他们才无所遮掩地抒发生不逢时的孤独和感伤。在抒情赋中，赋家的双重人格十分明显，或者是兼济与独善的冲突，兼济不成而求独善，又不能够静心以求独善，时时流露出仍欲兼济的痕迹，或者是忠诚无二与生活类倡的矛盾，忠诚无二，望天则不戴盆，又不甘愿象倡优那样被人鄙薄。但他们不在讽颂赋、说理赋中直率地自吐心曲，而在抒情赋中，诉衷肠，宣泄郁积于心的悲伤情感，这是为讽颂赋和说理赋的社会性特征与抒情赋的自我性特征所决定的。只有咏物赋才显示出赋家的轻快。相对来说，咏物赋的因

内容和特征决定了赋家可以轻松自如地表现，不过赋家以物入赋在很大程度上是取决于自我的情感，他们大多放下思想重负，以轻盈的笔触描物绘形，往往又忘不了在赋中缀上一个充满儒家道德的尾巴，显示自我和赋的道德灵魂。思案需以然对曰，思思案重人由汉赋的多种形态显示出的赋家精神有相对的一致性。客观上，赋是赋家的心曲，赋家在以赋表现自我心志的同时，力求与社会生活相吻合，并不想违逆社会现实。这无疑是困难的。他们无法克服自我与社会之间的矛盾，无法克服既颂誉又讽谏的矛盾，在婉转地表达自我的社会意愿时，他们委曲自我以适应社会生活趋向和审美趣味，结果仍然不能为社会接受。象讽颂赋欲讽反劝的主客观背离使赋家有更深的心灵创伤，扬雄甚至因对赋的社会作用的极端失望而否定自我作赋的人生，这是赋家以赋为心曲始料不及的。诗思由主人。思需干重世要县空矣，思需重需中赋空何由主。同时，汉赋作家对赋典范之作的膜拜，形成创作上的类型化倾向。在汉赋讽颂、抒情、说理、咏物四大流向中，风格相近的赋屡屡可见，这既表明了典范赋作强大的磁力，又表明了一些汉赋作家自西汉武帝以后，在创作上往往以他人赋的风格来削弱自我创作的主体精神，这在张扬、壮大汉赋的声势，使汉赋成为两汉文学的主潮上有很大的作用。但是，赋家在赋的表现方法和风格上缺乏创造，使赋在发展历程中的变化主要是创作实绩的起伏，在表现方法和风格上很少出现重大的革新。然而，赋家的生活环境、人生经历与品性是有差异的，创作上不可能出现绝对的雷同，即使是模拟很深的《九叹》、《九怀》、《九思》，也有赋家自我的痕迹。这使汉赋在经铺排、夸饰、论辩、说理、抒情寄怀显示出来的侈丽宏博的总体风格下，仍然是一个琳琅满目、色彩缤纷的艺术世界。在这个世界中，无论流露了赋家怎样的思想意识和人生情绪，都艺术地肯定了客观外在的自然和社会生活，肯定

了赋家自身，在这个世界中，每个赋家都有一面以自我为徽号的旗帜，显扬自我的人生精神。就象他们在思想意识上自觉地归于一统的儒学一样、即使是因人生坎坷，郁郁不得志，常常流露出道家思想，但依然以儒家思想为主导，他们在赋的艺术风格上则是自觉地聚集在侈丽宏博的大旗之下。赋家对赋的艺术风格的认同，本质上是对社会生活和审美趣味的认同，是以赋家的共识共知达到与时代步伐的合拍。在这个过程中，汉赋作家很少在赋中创造偏重于艺术的境界，而是以理性淡化艺术。这并不奇怪，象一些以讽谕为创作动机的赋家，在创作之前就形成了赋的理性原则和归宿。虽然他们在赋中突出了艺术的一面，本质上是要以道德节制生活，消弥生活的艺术化、审美化。这样，赋在实际上是以理性为起点，艺术地划了一个圆圈后，又归结到理性。他们时时在赋中流露情感，终究是理性重于情感。人生的感伤、孤独以致逃儒归道，以致生不如死的思想，都暗寓了他们对社会与人生的清醒认识，而不可言状的哀愁又尽在赋的语言之外。

汉赋与赋家的这种状况并不影响汉赋之流的汨汨前行，而汉赋不同于它以前的文学形式，突出的是它在逐渐发展中就迅速引起了理论反应。司马相如最初提出赋的创作理论时，全然是以褒誉的口吻为学赋者指点迷津，阐明赋的创作在表现形式上的要求和赋家在创作思维上应该具有的基本能力。到宣帝时代，王褒、张子侨的赋遭到世俗淫靡不急的批评以后，对赋的批评就日趋明朗，相沿不息。

客观地说，时代与社会使汉赋成为两汉文学的主潮，吸引了朝野的无数目光。汉赋的博大气象、华辞丽藻，以至艺术表现的角度，方法和结构安排，都表明汉赋有值得肯定、应该肯定的地方。而批评者的目光最容易凝视汉赋的语言形式和社会作用。扬雄很认真地评说“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫”，使汉赋的

语言形式批评和社会功用批评并驾齐驱。扬雄并不反对赋的丽色，反对的是赋语言过于华美而违背了儒学尚中和的文艺观，以致失去了赋本该具备的艺术精神，失去了赋实在的社会功用。他对汉赋的批评有一定的局限，即不宜以赋的社会功用为批评准则来审视赋的艺术表现形式，以批评赋的艺术表现肯定赋的社会功用。但并不是他把汉赋批评导入一个狭隘的圈子。儒家以文艺反映思想，拯济社会的基本观念使宗儒的批评者受到深刻的影响，许多人以赋的社会评价取代艺术评价，认为汉赋的缛美语言侵蚀了它的骨力，以致无益于讽谕劝戒，以它来否定赋的艺术表现。在这方面，批评者较多地苛求汉赋作家和汉赋，对汉赋讽谕的力度寄予了过多的希望，过高地估计了汉赋的社会能量，又不从欣赏者身上寻找原因，忽略了艺术之为艺术。

然而，在汉赋批评中，汉以后的批评者除了在具体的汉赋作家作品批评上有较多的光彩外，对汉赋生成、创作、风格的诸多批评都很难跳出汉人汉赋批评的藩篱。象司马相如论赋创作的所谓赋迹和赋家之心、扬雄丽则、丽淫和劝百讽一的批评理论、班固论贤人失志之赋作，都是不刊之论，使后继的批评者只有阐发之功，很难从同一角度建立一种新的理论。诸如刘勰、祝尧、王世贞、刘熙载这样的文艺理论家、文艺批评家，一论汉赋，也难免走汉人的老路。同时，他们毕竟不是汉人，无论对汉赋是仰观还是俯察，都使他们较为冷静地作总体观。遗憾的是，他们大多采用的品鉴、点评的批评方式、方法，限制了他们理论的表述和深入展开。这样，他们大多仍然保持着汉人的批评风格。另一方面，在汉赋批评的一些地方他们超不过汉人，并不妨碍他们运用新的语言表达或参与自我的见解，具有不同时代的光彩。象王世贞对司马相如创作理论的理解，就融进了自己论诗的神韵思想。

对汉赋作家、作品批评最赅备、最精当的是刘勰，他在对汉

第一章 说赋

赋文学在两汉的成熟和兴盛，使它光彩堂皇地进入中国文学之林。然而，“赋”最初并不是一种文体的名称，当它的原始意义在社会和文人的作用下衍生、演变，从而具有文体意义之后，在两汉便出现赋与辞、赋与颂难分难解的现象。汉人无意探究赋、辞、颂三者之间的差异，进行区分论述，反而为它们的共性役使，混而为一。同时，其中又掺合了所谓“诗人之赋”与“辞人之赋”的问题。这使得今人对汉赋的理解和研究，往往建立在宽泛的意义上，既以汉人所称的赋为赋，又以汉人所称的辞、颂为赋。

另一方面，赋有它自身的发展历程，肇于战国，历经两汉、魏晋、唐、宋、元、明，至清，形成历史悠久的赋文学洪流，它不仅昭示了赋文学的起伏变化，而且深刻地体现了汉赋对以后赋文学的作用和影响。

这样，对汉赋的巡礼，有必要从“赋”开始。

第一节 释 赋

先秦时期，“赋”的最初意义不是一种文体之名，而是与财物