

赵述天 主编

历代赋评注

先秦卷

主编 赵述天

四川出版集团

历代赋评注

1

先秦卷

四川出版集团

历代赋评注

2

汉代卷

四川出版集团

历代赋评注

3

魏晋卷

四川出版集团

历代赋评注

4

南北朝卷

四川出版集团

历代赋评注

5

隋唐五代卷

四川出版集团

历代赋评注

6

宋金元卷

四川出版集团

历代赋评注

7

明清卷

四川出版集团

本书出版得到国家古籍整理出版专项经费资助

本卷评注人员

(按所撰字数多少为序)

赵逵夫 马世年

图书在版编目 (CIP) 数据

历代赋评注/赵逵夫主编. —成都: 巴蜀书社, 2010. 2

ISBN 978-7-80752-421-2

I. 历… II. 赵… III. ①赋—注释—中国②赋—文学
评论—中国 IV. I207. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 112282 号

历 代 赋 评 注 (先秦卷)

LIDAIFU PINGZHU

赵逵夫 主编

责任编辑 王 雷

封面设计 文小牛

出 版 四川出版集团巴蜀书社
成都市槐树街 2 号 邮编 610031
总编室电话: (028) 86259397

网 址 www.bsbook.com

发 行 巴蜀书社
发行科电话: (028) 86259422 86259423

经 销 新华书店

印 刷 成都蜀通印务有限责任公司
电话: (028) 84122206

版 次 2010 年 2 月第 1 版

印 次 2010 年 2 月第 1 次印刷

成品尺寸 210mm×148mm

印 张 17.125

字 数 470 千

书 号 ISBN 978-7-80752-421-2

定 价 450.00 元 (全套 7 册)

本书如有印装质量问题, 请与工厂调换



目 录

《历代赋评注》序	赵逵夫 (1)
《历代赋评注》凡例	赵逵夫 (1)
赋体溯源与先秦赋概述	赵逵夫 (1)
五指之隐	《师旷》 (1)
太子晋	《师旷》 (6)
天下有五墨墨	《师旷》 (17)
炳 烛	《师旷》 (20)
讽齐威王	淳于髡 (23)
景公饮酒不恤天灾	《晏子春秋》 (29)
景公猎逢蛇虎	《晏子春秋》 (40)
景公有疾	《晏子春秋》 (42)
雍门子周论以琴悲	佚 名 (50)
宋元王梦神龟	佚 名 (58)
对楚威王	莫敖子华 (78)
橘 颂	屈 原 (89)



大招	屈原 (96)
渔父	屈原 (109)
抽思	屈原 (122)
思美人	屈原 (137)
招魂	屈原 (147)
惜诵	屈原 (166)
卜居	屈原 (181)
离骚	屈原 (195)
涉江	屈原 (223)
哀郢	屈原 (233)
怀沙	屈原 (241)
礼	荀况 (255)
智	荀况 (260)
云	荀况 (265)
蚕	荀况 (270)
箴	荀况 (274)
俛诗	荀况 (278)
说弋	佚名 (284)
谏楚襄王	庄辛 (291)
说剑	庄辛 (300)
论义御	唐勒 (309)
远游	唐勒 (316)
惜誓	唐勒 (333)
惜往日	景瑳 (341)
对楚王问	宋玉 (353)
风赋	宋玉 (358)



高唐赋	宋 玉 (365)
神女赋	宋 玉 (383)
登徒子好色赋	宋 玉 (395)
钓 赋	宋 玉 (402)
大言赋	宋 玉 (409)
小言赋	宋 玉 (413)
悲回风	宋 玉 (418)
九 辩	宋 玉 (443)



《历代赋评注》序

赵逵夫

—

赋是中国特有的文体。过去有的学者总是将中国传统文化中一些东西用西方现成的理论框架来套。有的把赋说成是古代的散文诗。但散文诗也以抒情为主，正由于它“散”，形式上突破了句子大体整齐和押韵的要求，故更突出诗的抒情特质。但作为赋的主体的文赋却以描写场面为主，诗体赋、骚体赋是可以看做诗的，但汉代以后的诗体赋、骚体赋同文赋一样，都以善于铺排为能事，“铺采摘文”成了赋创作风格上的主要特征，而同诗含蓄、凝练的要求正好相反。也有学者说赋是史诗。但史诗以叙述历史事件和故事为主，以故事贯穿其他，而赋基本上没有什么情节，文赋只是“述客主以首引”（《文心雕龙·诠赋》），引出要讲说的内容，问对只是一种手段，是结构的需要而已。至于骚体赋、诗体赋就同史诗差得更远。俗赋是在从敦煌佚书中发现《燕子赋》《晏子赋》《韩朋赋》之后才引起人们注意的，学者们才知道唐五代还有这样一种民间的文



学样式，因而向前追溯；后来又在连云港发现了汉代的《神乌赋》，但到今天可以肯定为俗赋的东西也不多。同时，俗赋多以民间传说和寓言故事为题材，篇幅短小，同“史诗”的概念也相去较远。还有人提出赋是戏剧。我们说，赋，尤其是俗赋同中国古代戏剧有密切的关系，但就文赋来说，关系不大，因为文赋虽然大体以对话为框架，但主要由一个人讲说，另一个只不过是作为引出话头的人物，有时还有第三个人物评判二者的是非，而在读诵之时，似乎这些都是由一个人来完成的。至于诗体赋、骚体赋，则同戏剧毫无关系。当然，更多的学者将赋归入“散文”一类，有不少散文选本中，也选入了文赋。这样做不是没有道理，但从中国古代文体发展的状况说，这样就等于将赋这种文体抹杀掉了：文赋归入散文，骚赋、诗体赋归入诗，俗赋或归于文，或归于寓言，赋也就不存在了。

我们为什么一定要拿西方文体的概念来衡量我国古代的文体，削足适履地去套西方文体的框框？西方没有的，我们便不能有？

我们认为赋就是赋，不是其他，不必以“差不多”这句中国人历来爱用的口头禅为由，将它视为别种文体的附庸，使它在文学史上消失，在古代文学研究中被边缘化。赋不但产生得早，而且在古代，其作品的数量不下于词、曲、剧本、小说，大约也仅次于诗。就创作时间说，赋的创作从先秦一直延续到近代乃至当代，作为旧学殿军和新学开辟者的章太炎等也有赋作。二十世纪以来，继杨朔《茶花赋》、峻青《秋色赋》、颜其麟《崂海赋》之后，《光明日报》上又陆续刊载《百城赋》。文言小说是小说，白话小说是小说，五四以来吸收了西方技法的新小说也是小说。诗也有古体、近体、新诗之别，也都称作“诗”。不能说用现代汉语写的赋就不是赋。这当中只有一个应该如何认识赋的文体特色，做到既有创新，也有继承，不失其基本特色与基本风格的问题。



我们说赋是中国特有的文体，不仅仅因为中国古代有这种文体，别国没有，还因为它的形成与发展同汉语汉字，同中国历史文化有着密切的关系。

首先，赋的体制与表现手法同汉语的特征有密切的关系。

（一）汉语是孤立语，没有词的内部变化；它的语法意义是由词序和虚词来完成的，所以，词在句中次序的调整比较灵活，便于布置，便于使词语在千变万化的组合中表现各种复杂的意思，表现不同的感情色彩和引起不同的想象与联想。

（二）反过来说，为了表现不同的意思或强调不同的重点，差不多词在句中可以任意变化。这种变化一般得有一句说明其条件，这便自然形成了一个“上句”。这便是汉语（尤其古汉语）骈俪句多的原因。这当中有的是一般对句，有的则是必须要有的条件句。启功先生曾举了王维诗中的“长河落日圆”一句，说这一句可以变成若干形式：

河长日落圆

圆日落长河

长河落日圆

这三种句式语意上并无差别，句法上也无不通之处，这是“常式”，所以其上句“大漠孤烟直”是完全与之无关的一个对句。至于“长日落圆河”、“河圆日落长”、“河日落长圆”、“河日长圆落”、“圆河长日落”、“河长日圆落”这六种句式，如果没有条件，就不是通顺的句子。启功先生说：“从前有人作了一句‘柳絮飞来片片红’，成了笑柄。另一人给它配了一个上句‘夕阳返照桃花坞’，于是下句也成了好句。”启功先生按照这个办法给上举六句也各配一个上句，



便都成了构思新颖的佳句：

巨潭悬古瀑，长日落圆河。

甕牖窥斜照，河圆日落长。

瀑边观夕照，河日落长圆。

夕照瀑边观，河日长圆落。

潭瀑不曾枯，圆河长日落。

西无远山遮，河长日圆落。

五个字，可以排出十种不同的句子。只是很多情况下是以上下两句中的上句所设定条件为前提的。这样看来，汉语词序的灵活变化、修辞上的词序灵活变化同上下两句相连是相互依存的。

（三）就古代汉语而言，除个别从少数民族语中吸收的词汇及形容词性连绵词之外，基本上是一个音节为一个词或一个词素，也就是说，从声音延续上说，每个词的长度大体上是相等的，无论怎样调整，都可以做到相邻两句或几句音节的对应。

（四）汉语有声调，声调又有平、上、去、入之别（此四声就古汉语言之），平声同上、去、入（这三种统称为“仄”声）的巧妙搭配，可以显示出声音的协调及句组间抑扬顿挫的安排。

以上就是在中国古代的文学作品中除诗之外，产生以口诵为传播特征、介于诗与文之间的文体——赋的根本原因。

其次，赋的形成也同中国古代传统的哲学、美学思想，同中国古代的文化精神有关。中国古代哲学最根本的范畴是阴阳学说和对立统一的辩证观点。《周易·泰卦》云：“无平不陂，无往不复。”《周易·系辞上》云：“天尊地卑，乾坤定矣。卑高以陈，贵贱位矣。动静有常，刚柔断矣。”又云：“刚柔相推而生变化。”“一阴一



阳之谓道。”“易有太极，是生两仪。”“一阖一辟谓之变，往来不穷谓之通。”这种思想是基于对整个大自然现象及其运动规律的认识而形成的。一年中的寒暑变化，一日中的昼夜之别，以及人在任何可视环境中对事物向阳、背阴、阴晴明暗的感觉，形成了“阴阳”的概念，阴阳学说因而产生。任何事物都有一个大小、高低、远近、明暗、强弱、深浅的比较，其运动都有一个上下、来去、起落、出进、开闭、起止的过程。从音乐与诗歌美学方面说，先秦道家认为最高境界的音乐与诗歌是“天籁”。天籁是什么？乃是指出自于人的情感，出自于人的生理、心理反映自然而然发出的声音。古代社会中几乎所有的劳动都可抽象为一组相对的动作，如砍、挖，是石斧、石锄一起一落；割、锯，是石刀之类一来一去；采、摘，是手一伸一屈等等。而且，人一生最主要的动作走路，也是左脚跨一步，右脚跨一步；与生命相随相伴的人的生理活动呼吸和心脏跳动，也是二节拍的。胎儿在母体中，随着知觉的产生，对母亲心脏“扑腾”、“扑腾”的跳动已有感觉；初生的婴儿，对抱着他的大人走路时的节拍，也有感受。中国最早的诗歌是二节拍的，这由传说中黄帝时产生的《弹歌》及《周易》中的古歌谣已经证明（两句二言诗的连接，又形成四言诗）。这说明，中国古代的韵文体现了人类与生俱来的最基本的节奏感。而且，《周易·系辞》中的有关论述也与之完全一致^①。所以说，我们的先民对事物互相对立又互相依存的关系很早就有透彻的理解与认识，从而形成中国古代哲学中对立统一的概念和中国古代美学思想中阴阳、刚柔的理论范畴与关于对称美的理论。古人的行文中，便也体现出这一精神。《文

^① 参赵逵夫《本乎天籁，出于性情——〈庄子〉美学内涵再议》，《文艺研究》2006年第3期。



心雕龙·丽辞》对偶俪有专门论述：“造化赋形，支体必双；神理为用，事不孤立。”我们读古代文献，发现古人的文章也往往表现出上下句相连、相应的情况。如《周易·乾卦》开头，各卦爻的卦辞、爻辞：

（乾）元、亨、利、贞。

（九二）见龙在田，利见大人。

（九三）君子终日乾乾，夕惕若，厉无咎。

（九四）或跃在渊，无咎。

（九五）飞龙在天，利见大人。

（上九）亢龙，有悔。

这当中只有“九三”、“九四”两爻稍显特殊。但“九三”也可以看做是“君子终日乾乾”为上句，“夕惕若，厉无咎”为下句。“九四”上下句字数不相俾，但也算是上下句。这就是说，复句多，复句中上下相连、相应者多，大体成并列或递进关系，从属结构者少。再如《尚书·虞夏》第一篇《尧典》的开头，除去“曰若稽古帝尧，曰放勋”之后为：

钦明文思安安，允恭克让。光被四表，格于上下。克明俊德，以亲九族。九族既睦，平章百姓。百姓昭明，协和万邦。

然后以“黎民于变时雍”一句来收束上文。上面这五个句组即使不分别提行，也能看出各句组上下两分句在内容上的连带关系。《论语》所记全为平时所说的话，但也可以看出这种特征。如《学而》第一节：



学而时习之，
不亦说乎？
有朋自远方来，
不亦乐乎？
人不知而不愠，
不亦君子乎？

关于这种现象，启功先生有几篇文章论及，可以参看^①。所以，从语言上分析先秦时的文献，无论是《尚书》《逸周书》《国语》《左氏春秋》等史书，还是《老子》《荀子》《韩非子》等诸子著作，上面所谈的现象都大量存在。这种现象可能受平时简短对话的影响，但也受汉语词序的变化总要根据一定的条件安排词序，以及汉语没有词的重音，而讲究句子抑扬语势有关。

中国古代的哲学观念、美学观念、文学理论，都同人的生存本能、生活实践，同人对自然的感受有密切的联系。《周易·系辞上》云：“与天地相似，故不违。”“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，是故谓之象。”并对一些对立事物、现象有所论述，如：

日往则月来，月往则日来。日月相推而明生焉。寒往则暑来，暑往则寒来，寒暑相推而岁成焉。往者屈也，来者信（伸）也，屈信相感而利生焉。尺蠖之屈，以求信也；龙蛇之蟄，以存身也……

^① 启功《古代诗歌骈文的句法结构》《有关文言文中的一些现象、困难和设想》《文言文中句词的一些现象》，《北京师范大学学报》1980年第1期、1985年第2期、1987年第4期。一并收入启功《汉语现象论丛》，中华书局1997年版。



《周易·系辞下》总结归纳各种自然现象与八卦起源的关系云：

古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地；
观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始画八卦

.....

我们以往看这些论述，以为都是古人非科学的迷信观念的表现，是神化圣人的胡说。伏羲（也写作包牺）氏的有无及远古一些发明是否由伏羲氏所完成，暂且不说，先民们认识世界从自己的身边开始，从与自己有切身关系的事物开始，应是没有问题的。值得重视的是：中国古代竟将这种对世界的基本认识体现在各个方面，至汉代则被总结为“天人合一”^①。这种思想在最早的诰、誓、命、辞、祭、颂、诂、铭等文中也自然流露出来，与汉语的特征相结合，从而形成中国语文的一个传统，即偶俪之句多。

汉语是借助于汉字来记载、书写、流通的。就古汉语而言，记载语言的汉字是一字一音，一音一义，可以适应词语根据修辞需要变化词序的特征。又汉字以形声结构和象形、指事、会意为主，形声字使意思上同类的字具有相同的形旁，给人以直观的暗示，容易调动人的联想与想象，如写山峰岭岫则有嵯峨峻峭一类词，描写江河湖海则有汹涌澎湃一类词，写草则如见芊蔚，写花则如闻芬芳，土石、金玉、树木、谷果、鸟兽、虫鱼，字形已显出其意义，使读者的阅读在不经意间转换为语音的过程而直接调动生活经验，进入作品欣赏的再创造阶段。象形、指事、会意字也同样是目见其字、

^① 董仲舒《春秋繁露·深察名号》：“天人之际，合而为一。”同书《阴阳义》：“以类合之，天人一也。”



意入于心，大大地增强了文字在铺排描写上的表现功能。

正由于这些原因，古代散文在描写中不是完全追求语言描摹的细致，而是可以在描摹中在一定程度上借助于汉字字形的直观表现功能，同时注意到句子结构的整齐、声音的协调响亮，或具有同文情适应的节奏。

因此，在日常语言和应用文字基础上产生的诗和赋这两种中国美文，在相邻句子的对称、相应方面，越来越精细，形成了上下两句中相应部分的词语在词类、词义及意思类别上的对比或互衬，进而形成比较严格的对偶。诗赋中的对偶在唐代近体诗和律赋中达到极致，而事实上在先秦文献中对偶情况就已经出现。这就是前面所说，它同汉语、汉字的特征有关。所以，作者们尽管不是有意识追求，这种特点自然地呈现出来。产生在春秋中期以前的《诗经》中，就有不少对偶的句子。如：

嘒嘒草虫，趯趯阜螽。（《召南·草虫》）

暄暄其阴，虺虺其雷。（《邶风·终风》）

𩚑彼晨风，郁彼北林。（《秦风·晨风》）

麀鹿濯濯，白鸟嚯嚯。（《大雅·灵台》）

昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。（《小雅·采薇》）

屈原作品中也有不少严整的对偶句，如《离骚》中：

朝搴阰之木兰（兮），夕揽洲之宿莽。

惟草木之零落（兮），恐美人之迟暮。

岂余身之惮殃（兮），恐皇舆之败绩。



哇留夷与揭车（兮），杂杜衡与芳芷。
朝饮木兰之坠露（兮），夕餐秋菊之落英。
揽木根以结茝（兮），贯薜荔之落蕊。
既替余以蕙纕（兮），又申之以揽茝。
固时俗之工巧（兮），偃规矩而改错。
回朕车以复路（兮），及行迷之未远。
依前圣以节中（兮），喟凭心而历兹。
及荣华之未落（兮），相下女之可诒。
夕归次于穷石（兮），朝濯发乎洧盘。
苏粪壤以充帑（兮），谓申椒其不芳。
惟兹佩之可贵（兮），委厥美而历兹。
扬云霓之晻蔼（兮），鸣玉鸾之啾啾。

《离骚》中的对偶句，还能摘出相当于上面的数量。可见对偶句比例之高。其中有的对句，如上引例子中的倒数二、三、四对，除去“兮”字，不仅词性，甚至词义相对，而且做到了上下避重，在今日看来，也是极工稳的对句。

由此可以说，作为赋体语言最基本特征的偶俪排比，是由汉语的特征衍生而来，同时又受到中国传统哲学的潜意识的影响。赋与其相近文体如骈文、对联等的产生，是中国语文发展之必然；反过来说，中国赋的一些特征，是从“娘胎”里带来的，这种特定的文化基因体现在血液（语言）之中。在我国古代所谓纯文学中，赋的产生仅迟于诗歌和寓言，而其创作一直延续至今天，不是没有原因的。



二

王国维说：“凡一代有一代之文学。楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓‘一代之文学’，而后世莫能继者也。”^① 这是说一代文学有一代文学的特色。以往很多的人都认为赋只有汉代的好，甚至误认为赋是汉代才有的，或以为后代虽然也有人写，但数量不多，水平不高。然而事实并非如此。可以说，从先秦至近代，每一个历史阶段中都产生大量赋作，而且名家辈出，代有名作，每个时代有每个时代的特色。

先秦是赋的孕育与形成期，而至战国之末，已各体皆备。赋有骚赋、文赋、诗体赋与俗赋四种体式。大体说来，骚赋起于《离骚》和《九章》中《橘颂》外的八篇，从宋玉、唐勒、景差的《九辨》《远游》《惜誓》，铺排的特征更突出，所以更远于诗而近于赋。诗体赋起于屈原的《橘颂》，荀况的《赋篇》五谏和《遗春申君赋》。文赋起于行人辞令和议对，而从事于讽诵工作的瞽矇在文赋的发展过程中起了相当的作用，这从《师旷》的一些篇章中即可看出。屈原、宋玉的创作则使之基本定型。俗赋则同俳优的活动有很大关系。齐人淳于髡搜编有关晏婴的文献与传说故事而成的《晏子春秋》一书中，就有些类似于俗赋的东西，虽然不像西汉时的《神乌赋》、敦煌考古发现的《晏子赋》那样有生动的情节，但语言通俗，多为四言句，风格诙谐，用对话体，已具备俗赋的基本特征。

^① 王国维《宋元戏曲史序》。他引文中的“所谓”，乃指清焦循而言。王国维在《宋元戏曲史》第十二章中引了焦循《易余籥录》卷十五的一段话：“一代有一代之所胜。”欲自楚辞以下，撰为一集，“汉则专取其赋，魏晋六朝至隋则专录五言诗，唐则专录其律诗，宋专录其词，元专录其曲，明录其八股，一代还其一代之所胜。”王国维对焦循的看法有所修正，而基本继承了焦氏的观点。