



文白
对照



全汉赋



费振刚 仇仲谦 刘南平◎校释



广东教育出版社



策划 · 编辑

卢锡铭 曾宪志 周伟励

张积均 湛伟恩(特约)

责任技编

吴伟腾

整体设计

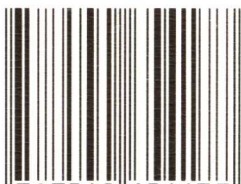
黎国泰

书名题字

郭预衡



ISBN 7-5406-5417-1



9 787540 654177 >

定价:128.00 元



文白
对照



全汉赋



费振刚 仇仲谦 刘南平◎校释



广东教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

文白对照全汉赋 / 费振刚, 仇仲谦, 刘南平校释.
广州: 广东教育出版社, 2006.8

ISBN 7-5406-5417-1

I. 文… II. ①费… ②仇… ③刘… III. ①汉赋-选集
②汉赋-注释 ③汉赋-译文 IV. I222.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 021652 号

广东教育出版社出版发行

(广州市环市东路 472 号 12-15 楼)

邮政编号: 510075

广东新华发行集团股份有限公司经销

东莞市翔盈印务有限公司印刷

(东莞市东城区莞龙路)

787×1092 毫米 16 开本 59.25 印张 1 420 000 字

2006 年 8 月第 1 版 2006 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1-5 000 册

ISBN 7-5406-5417-1/I·105

定价: 128.00 元

质量监督电话: 020-87613102 购书咨询电话: 020-34120440



前言

费振刚

—

赋是两汉四百年间最流行的文体，以至于有“汉赋”的专名，而把它当成两汉时期文学的代表，如清焦循说：“一代有一代之所胜，欲自楚骚以下，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。”（《易余簪录》）近人王国维说：“凡一代有一代之文学，楚之骚，汉之赋，六朝之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者。”（《宋元戏曲史序》）汉赋同唐诗、宋词、元曲一样，在文体前标明时代，只是说明这一文体在这个时代达到了高峰，并不说明这一文体是在这个时代突然出现的。它的产生和形成有一个历史发展过程。

赋作为一种文学体裁，据现有材料，它最早流行于战国时代，而根据我国文学体裁形成的一般规律，我们也可以推定赋作为一种文学体裁，在文人把它引入文坛之前作为一种通俗文学形式，当曾长期在民间流传。

汉代以后的一个相当长的时期，在论及汉赋的形成时，比较通行的说法，是把汉儒关于《诗经》“六义”之一的“赋”的解释和班固在《两都赋序》中所说“赋者，古诗之流也”的看法结合起来，认为作为文体的赋，是由《诗经》“六义”中的“赋”衍化、发展而来的。对此作了比较具体的阐发而得出比较明晰结论的是刘勰，他在《文心雕龙·诠赋》中说：

《诗》有六义，其二曰赋。赋者，铺也，铺采摘文，体物写志也。昔邵公称：“公卿献诗，师箴，瞍赋。”传云：“登高能赋，可为大夫。”诗序则同义，传说则异体，总其归途，实相枝干。刘向云“明不歌而颂”，班固称“古诗之流也”。至如郑庄之赋“大隧”，士蒍之赋“狐裘”，结言掇韵，词自己作，虽合赋体，明而未融。及灵均唱《骚》，始广声貌。然则赋也者，受命于诗人，拓宇于楚辞也。

由此他得出“赋自《诗》出”的结论。刘勰的这个论述很有影响，直到今天还被研究者广泛引用着。但这个论述并不十分准确，也不符合赋作为文体发展的实际。

汉武帝罢黜百家、独尊儒术以后，儒家思想变成了封建制度之最高的政治原理，变成了衡量一切事物和人的社会行为的标准和尺度。在这种形势下，任何事物要生存、发展，就必

须在儒家思想中找到依据，否则就会被斥为离经叛道而遭排挤，以至于被剿灭。了解这一背景后，我们就可以知道，汉代以及以后的学者把赋的产生与《诗经》联系起来以及把赋看成是《诗经》“六义”衍化而形成的用心。从班固的《两都赋序》的全文看，他说的“赋者，古诗之流也”，主要是就赋的社会功用来论证与《诗经》的关系。班固认为汉赋同《诗经》的“雅颂”一样，都有“或以抒下情以通讽喻，或以宣上德而尽忠孝”的作用，并没有涉及作为文体的赋与《诗经》有什么继承关系。作为文体的赋有铺张扬厉的特点，这与汉儒对“六义”中赋的解释有相似之处，但作为文体的赋并不是单纯用赋的写法，而是兼用比、兴。范文澜在《文心雕龙注》中说：“窃谓赋比兴三义并列，若荀屈之赋自六义之赋推演而成，则不得赋中杂出比兴。今观荀屈之赋，比兴实繁，即士芳所作，有狐裘龙茸语，三句之中，兴居其一，谓赋之原始，即取六义之赋推演而成，或未必然。”虽作疑惑之词，但其论是有说服力的。当然，范氏把辞与赋一并论列，沿用班固以来把辞包融于赋之中的看法，也不尽合理，我们将在下面进行分析。

那么作为文体的赋含意是什么呢？从字义上讲，赋除了“铺陈”、“直陈其事”解释外，还有“口诵”的意思。《汉书·艺文志》引“传曰：不歌而诵谓之赋，登高能赋，可以为大夫。”作为文体的特点，赋是“不歌而诵”，适宜于口诵朗读^[1]。从现存的战国时代的赋来看，它们的抒情成分少，着重于铺叙和描写，接近于散文，行文时又往往韵散间出，具有半诗半文的性质，在篇章结构上多采用主客问答的形式。从我国文学史看，诗歌的产生先于散文，它在最初阶段与音乐有着密不可分的关系。《诗经》305篇全部都是合乐歌唱的。《左传》等先秦文献中，既有“歌诗”的记载，同时又有“赋诗”的记载。所谓“赋诗”，就是口头诵读《诗经》中的作品，但这并不等于平时的说话。朱自清在《诗言志辨》中引了《周礼·大司乐》郑玄注“以声节之曰‘诵’”之后，又引《墨子·公孟》“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”，然后他解释说：“‘诵’，无弦乐相配，似乎只有节奏——也许是配鼓罢。”这当是口头诵读——赋诗的确切的含意。赋作为一种新兴文体，它不同于《诗经》的各篇，是不合乐歌唱的，当时的人们根据这一特点，把它称之为“赋”，应该是十分自然的事情。

《荀子·赋篇》是现在我们能看到的最早以赋名篇的作品。荀子作为战国时代的一位大思想家，许多研究者都指出，他重视通俗文学的功能，善于吸收民间文艺形式来宣传自己的政治主张。《荀子》中的《成相》^[2]，就是作者采用当时流行在民间的劳动号子一类讴谣体写成的，以至清卢文弨把它当成“后世弹词之祖”（王先谦《庄子集解》引）。而《赋篇》所要表现的是礼、知、云、蚕、箴（针）五种事物，是采用当时流行的“隐语”的手法写成的。隐语或称“廋词”，是古代人对谜语的称呼。从文献材料看，在春秋、战国时期，隐语在诸侯各国宫廷中很流行，不少国君贵族都十分喜欢它，成为宫廷中娱乐的一种方式。隐语还和“歌诗”、“赋诗”一样，也用于外交场合，成为表达政治意图的一种手段^[3]。值得注意的是根据《史记》等书的记载，先秦至汉的说隐语者多为宫廷中的倡优，他们的地位很低，如《史记·滑稽列传》所记的淳于髡，赘婿出身，其名曰髡，也许是受过刑罚的奴隶。隐语是劳动民众在长期社会实践中创造的，它借助于隐喻和暗示的语言手段表现劳动人民对周围事物特征的认识，作为开发智力、测验智能的方法而广泛地运用于社会生活中。一方面，它委婉曲折，亦庄亦谐，具有知识性和趣味性，雅俗共赏，对人们有着很大的吸引力。它能进

入宫廷，这一点起着重要作用。另一方面，劳动人民在制作隐语时，也将自己的是非观念、爱憎感情融入其中，“寓教于乐”，通过巧妙的寓意和影射，起着一定的讽喻、劝诫和教育作用。这与诗歌、散文那种动之以情、晓之以理的方式有着明显的不同。荀子写《赋篇》正是看到了隐语的这些特点，才采用了这种形式。我们虽然不能由此得出赋来源于隐语的结论，但它们之间存在着互相影响、互相承接的关系，是可以肯定的。荀子的《赋篇》与后来的赋，在体制上有着许多不同，但正如刘勰所说，“遂客主以首引，极声貌以穷文”，在这两点上，它奠定了赋的基本形体，为后来赋家所继承、发展。不仅如此，就是汉赋那种篇末委婉致讽的作法，也是由荀子《赋篇》发展而来的，不过走了极端，以致有人批评它是“劝百讽一”、“欲讽反谏”。隐语以及后来的谜语，主要是描叙性的文字，大多数是短小精悍的韵语。不过，这些韵语，只是为了便于记忆和诵读，与诗歌的为了歌唱不同。荀子的《赋篇》以描述为主，行文亦多韵语，是沿袭隐语而来的，但在《赋篇》的末尾附有“侏诗”一首、“小歌”一首，表明它与前面的文字不同，是诗与歌，可以歌唱，这从另一方面证明《赋篇》的主体是“不歌而诵”的。

刘勰在《文心雕龙·诠赋》中论述赋的起源时，在先秦时代，他提及了屈原、荀子和宋玉。以严格的文体要求加以区分，可以认为屈原有辞无赋，荀子有赋无辞，而宋玉则是辞赋二体兼长的作家。据《汉书·艺文志》，宋玉有作品16篇，其中《九辨》一篇是楚辞体的作品，而其余传为他的作品，都是赋^[4]。《史记·屈原贾列传》说：“屈原既死之后，楚有宋玉、唐勒、景差之徒，皆好辞而以赋见称；然皆祖屈原之从容辞令，终莫敢直谏。”从司马迁这一记叙，我们可以知道，尽管宋玉倾慕屈原和他的创作，但他并不是以其楚辞的创作而为当世所称道，而是以赋的创作知名于世的。他的作品与屈原所不同的，在司马迁看来是“莫敢直谏”，即不能如屈原在其创作中那样以强烈的爱憎感情，直率大胆地抒发自己的政治理想和抱负，以及对昏君佞臣的谴责和抨击。与“直谏”一词相对应的，还有“谏谏”一词，出自《毛诗·关雎序》：“上以风化下，下以风刺上，主文而谏谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风。”所谓“谏谏”，是指劝谏时，不直言其过失，隐约其词，委婉说之，使其自悟。宋玉的赋，虽然不是如荀子《赋篇》那样采用“隐语”的表现方式，但他在赋中使用各种比喻来描摹事物的特征，手法与《赋篇》不无相似之处；作者讽谏的用意是有的，但表现得十分委婉含蓄，意在言外，这就是“谏谏”，也可以说是荀子《赋篇》的进一步发展，而与汉赋已经很接近了。宋玉的赋全用主客问答的方式结构篇章，表明他写作时的自觉意识，在确定赋的体制方面宋玉的赋是朝前迈出了决定性的一步，汉赋在体制上与宋玉的赋没有多少差别，只是在题材上有所开掘、扩大，还有一点值得注意的，联系有关宋玉的其他记载，如《韩诗外传》、《新序》等，可以知道宋玉出身寒微，虽为文士，而在楚国宫廷中的地位实际上与倡优相似，常在国君左右，侍从游宴，调笑献媚，以求得君主的恩宠。文士的这种境遇，在西汉前期仍然如此，东方朔的言行，被褚先生补入《史记·滑稽列传》；而枚皋有“为赋乃俳，见视如倡，自悔类倡”的感叹；司马迁也认为“文史星历，近乎卜祝之间，固主上所戏弄，倡优蓄之，流俗之所轻也”。文士的这种社会地位和处境，使宋玉不可能写出像屈原的《离骚》、《九章》那样有强烈个性的抒情诗篇，而只能采用赋这种形式，把自己的思想感情隐藏起来，在铺张扬厉的描写中，在似赞如颂的美辞中，极含蓄地表达自己的认识。这也正是在封建极权的西汉王朝下的汉赋作家的创作心态。从这里，我们也可以进一步看到

赋与隐语的关系。司马迁在《史记·滑稽列传》中所说的“谈言微中，亦可以解纷”，不仅是对滑稽家的赞扬，也道出了先秦至汉代赋家写赋的苦心。

过去我们着眼于宋玉作为屈原的后继者，把屈宋并称，代表着楚辞的繁荣时代。那么，现在我们着眼于赋的形成和发展，也正是在楚辞繁荣的这个时代，荀子、宋玉及一些不知名的作者，正在尝试运用赋这种文体进行写作，并使之逐渐趋于完善。因此，我们也可以准于刘勰在《文心雕龙·诠赋》中两次把荀子、宋玉并提的论述，把荀宋并称，从而构成了我国文学史上与楚辞繁荣相重叠的另一个时代，那就是赋的形成和发展的时代，荀宋是赋这一文体的开拓者。

二

辞与赋，作为两种文学体裁，都是在战国时代的楚国最先出现的。辞，即楚辞，是汉代人用以称呼以屈原为代表的楚国作家的创作，它始见于《史记·酷吏列传》：“庄助使人言买臣，买臣以‘楚辞’与助俱幸，侍中，为太中大夫用事。”以后刘向把屈原、宋玉等人的作品辑为一集，题名《楚辞》，由此“楚辞”不仅是文体的名称，又是一专书的名称。荀子是现今所见第一个以赋名篇的作者，赋作为文体的名称，始见于此。荀子虽然是赵国人，但他由齐之楚，“春申君以为兰陵令。春申君死，而荀卿废，因家兰陵”（《史记·孟子荀卿列传》），著书终老于楚。《荀子》一书是他晚年时在楚国写成的。战国时代另一个大力写赋的宋玉，是继屈原之后楚国的著名作家。正是由于这两种文体先后出现于楚国，宋玉又是二体兼长的作家，而赋在形成和以后的发展中，无论在语言运用上，或在表现手法上，都受到楚辞的影响，这是后来导致辞赋不分、以赋称辞的重要原因。这种辞赋不分的情况从汉代就开始了。司马迁在《史记》中有辞赋并称的提法，如《司马相如列传》称“景帝不好辞赋”，亦有以赋称辞的，如《屈原列传》中说屈原“乃作《怀沙》之赋”。但从《屈原列传》中他对宋玉的评论来看，他对辞与赋的区分是清楚的，辞是指楚辞，赋是指赋体作品。刘向在编辑《楚辞》时，标准也是分明的，除收他认为是屈原的作品外，宋玉只收《九辨》和《招魂》，而汉代人的作品，收的都是模拟楚辞的，如贾谊，不收《吊屈原赋》、《鹏鸟赋》，而收《惜誓》。造成辞赋不分有决定性影响的是班固。他在《汉书》中，多次以赋称辞，并在《汉书·艺文志》中把辞与赋混编在一起，统称为赋。他把先秦至西汉的辞赋分成四类，即所谓屈赋之属、陆赋之属、荀赋之属和杂赋。为什么这样分类，班固没有说明，前人对此有一些推论，如刘师培在《汉书·艺文志后书》提出：

班《志》叙诗赋为五种，赋析四类。区析之故，班无明文，校讎之家，亦鲜讨论。今观“主客赋”（按即“杂赋”）十二家，皆为总集，萃众作为一编，故姓氏未标。余均别集，其区为三类者，盖屈平以下二十家，均缘情托兴之作也，体兼比兴，情为里而物为表；陆贾以下二十一家，均骋辞之作也，聚事征材，旨诡而词肆；荀卿以下二十五家，均指物类情之作也，俾物揣声，品物毕图，舍文而从质，此古赋区类之大略也。

章太炎在《国故论衡·辨诗》中也有类似的论述：

《七略》次赋为四家：一曰“屈原赋”，二曰“陆贾赋”，三曰“孙卿赋”，四曰“杂赋”。屈原言情，孙卿效物，陆贾不可见，其属有朱建、严助、朱买臣诸家，盖纵横之变也（扬雄赋本拟相如，与屈原同次，班生以扬雄赋属陆贾下，盖误也）。

刘章二氏所论，着重阐述各类赋代表作家的基本风格，应该说是有一定道理的，但似乎不能包括各类赋的全部，特别是把司马相如、扬雄分属两类，以现存的赋作看，是不妥当的。章太炎看到了这一点，于是他在所论之末，指出这是班固的一个失误。但班固的失误主要在于把辞与赋这两种不同的文体混为一谈；由于不是从文体的特征去把握，仅就某些表象加以归类，势必造成混乱。自班固以下，或以赋称辞，或以辞称赋，莫衷一是。魏晋以后，如《文选》把赋与辞（称为骚）分成两类，《文心雕龙》有《诠赋》、《辨赋》两篇，虽然是从文体上加以区分和辨析的，但如刘勰，他所持的标准主要是儒家的诗教说，以与《诗经》的异同作为区分的尺度，仍没有从文体源流上说清楚，所以仍有进一步讨论的必要。

从文体上说，楚辞是诗，以抒情为主；赋，虽间有韵语，但就总体来说是散文，其最初当以状物叙事为主。文体的不同，与其各自的不同来源有密切关系，从我国文学发展的历史来看，任何一种文学体裁，都是在民间孕育、发展，而后在文人作家手中成熟，使其体制、表现手法臻于完善。关于赋的来源，已见上节，而我国早期的诗，与音乐、民歌关系密切，我国第一部诗歌总集《诗经》各篇就是周民族在各种场合配合音乐、歌舞的乐章，其间原始的诗、乐、舞浑然一体的形态还有明显的痕迹。楚辞是在楚民族文化中形成的，与楚国人民特有的风习有着密切关系。许多楚辞的研究者都已指出楚辞的主要来源是楚国民歌。屈原的《离骚》、《九章》是否可以合乐歌唱，前人已不能指出，但它们的“乱曰”、“少歌”、“倡曰”等名目，可以证明它们的原型是具有合乐性质的。屈原的《九歌》是在民间宗教歌舞的基础上创作的祭祀乐章，它具有合乐演唱的特征是很明显的。正是由于辞与赋的渊源不同，决定了它们各自不同的基本格调，并在其后的发展中，逐步形成作为不同文体的特点。但应该指出的是文学在其发展过程又有着相互影响和前后继承的关系。辞与赋都最早在战国时代的楚国兴起，赋的兴起在楚辞之后。楚辞作为“一代之文学”，在战国时代已达到了它的光辉之顶点，而赋距离它的光辉时期还有近二百年的路途。正是由于这一原因，这两种文体并行发展的时候，正在生长的赋，不断地向楚辞吸取营养以充实自己，以至在楚辞衰歇之后，在汉赋中仍有所谓“骚体赋”的一个分支，在某种意义上说，它可以看成是楚辞生命的延续。虽然如此，二者的区别仍是主要的，它们各有其独立发展的轨迹。

《汉书·地理志》说：

寿春合肥，受南北湖皮革鲍（鞞）木之输，亦一都会也。始楚贤臣屈原被谗放流，作《离骚》诸赋，以自伤悼。后有宋玉、唐勒之属，慕而述之，皆以显名。汉兴，高祖王兄子濞于吴，招致天下之娱游子弟，枚乘、邹阳、严夫子之徒，兴于文景之际。而淮南王安亦都寿春，招宾客著书，而吴有严助、朱买臣，贵显汉朝，文辞并发，故世传“楚辞”。

从这段记叙中可以知道，汉代关于屈原等人作品的传播首先是由战国时代楚国故地兴起

的。再参以《史记》、《汉书》有关记载，如《汉书·朱买臣传》“会邑子严助显贵，荐买臣，召见，说《春秋》，言‘楚辞’，帝甚悦之”；《王褒传》“宣帝时，修汉武帝故事，讲论六艺群书，博尽奇异之好。征能为‘楚辞’九江被公，召见诵读”，知道汉代人要读懂“楚辞”，需要经过特别的讲解，诵读也有特殊的方法，特别是声调，而能够讲解、诵读的也都是生活在楚国故地的人。所有这一切，使我们进一步认识，楚辞的产生具有特殊的文化背景，以及它所特有的地方色彩。过去人们把楚辞与汉赋、唐诗、宋词、元曲并列，称为一代文学之所胜，但它在文体前所加的限制词，与汉、唐、元不同，并不是统一的王朝的名称，而是表明它所产生的地域。宋黄伯思《东观余论·翼骚序》对什么是楚辞有一个明确的界说：

“楚辞”虽肇于楚，而其目盖始于汉世。然屈宋之文，与后世依仿者，通有此目。而陈说之以以为惟屈原所著者，则谓之《离骚》，后人效而继之者，则曰“楚辞”，非也。自汉以还，文师词宗，慕其轨躅，搞华竞秀，而识其体要者亦寡，盖屈宋诸骚，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓之“楚词”。若些、只、羌、诎、蹇、纷、佗僚者，皆楚语也。悲壮顿挫，或韵或否者，楚声也。沅、湘、江、澧、修门、夏首者，楚地也。兰、茝、荃、药、蕙、若、蘋、蘅者，楚物也。他皆率若此，故以楚名之。自汉以还，去古未远，犹有先贤风概。而近世文士，但赋其体，韵其语，言杂燕粤，而亦谓之“楚词”，失其旨矣。

过去的研究者引用黄伯思的话，只注意其中的“书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物”数句，来说明什么是“楚辞”，而忽略他所说的什么不是“楚辞”。黄伯思认识到楚辞是一种地方文化色彩很浓的文体，能够运用这种文体写作者，应该是受过特殊的文化教养的人，至于“后世文士，但赋其体，韵其语，言杂燕粤”者，他认为不能称其为楚辞。马克思在《政治经济学批判·导言》中论及了神话的消失，他说：“任何神话都是用想像和借助想像以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；因而，随着这些自然力之实际被支配，神话也就消失了。”我们可以依照马克思的这一论述，来考察楚辞的盛与衰。作为楚文化土壤中孕育生长的楚辞，在战国时代得到了迅速的发展，并很快达到了它的鼎盛时期，屈原的创作标志着这一文体的完全成熟。但随着战国时代的结束，出现了中央集权的大一统的封建国家，经济、文化交流的进一步发展，楚文化逐渐融入到统一的文化中而失去了它的特色，而与楚文化相依存的楚辞的衰歇是不可避免的。楚辞作为一种文体，在我国古代文学发展中比较特殊，别的文体，例如诗、词、曲，它们的产生、发展都经历相当长的过程，尽管它们的繁荣也有一定的时期，不同时期的作品也有其特殊的气韵、风度，但它们都不是一个时期独有的文化现象，唯独楚辞，从现存的作品看，它的存在几乎和屈原相始终，甚至可以说，楚辞的内涵和外延和屈原的作品是相同的。西汉末刘向编辑《楚辞》虽然也收有宋玉及汉代作家的作品，但这些作品有一个共同的倾向，即作品的抒情主人公几乎都不是作者自己，而是屈原。宋玉无疑是屈原之后的优秀的楚辞作家，他的《九辨》，虽然有效仿《离骚》、《九章》的明显痕迹，但无论在思想感情的开掘，表现手法的创造，都有自己独特的贡献，故后世屈宋并称。我们今天读《九辨》，自然是认为是作者抒发自己志不得申的苦闷，但汉代人并不是这样看，王逸认为《九辨》是作者闵惜屈原，是以屈原的口吻，来叙说屈原的志向和遭遇，刘向所辑《楚辞》收有汉代作品为贾谊《惜誓》、淮南小山《招隐士》、东方朔《七谏》、

严忌《哀时命》、王褒《九怀》和刘向本人的《九叹》，以后王逸为《楚辞章句》又加入他本人的《九思》。这些作品除《招隐士》稍有不同外，其余的都按照宋玉的办法，模仿屈原的语气，是代屈原去抒发他的那种“信而见疑，忠而被谤”的怨愤情绪。虽然如黄伯思所说“去古未远，犹有先贤风概”，但由于时代、文化的变迁，个人的际遇不同，这些作品，也正如朱熹所说：“其词气平缓，意不深切，如无所疾痛而强为呻吟者。”（《楚辞辨证》）汉代作家的这些作品成就是不高的，而楚辞的现代研究者也大都不把它们作为自己的研究对象。汉代作家写有骚体赋，尽管也采用楚辞的形式、语言、手法等，但他们以赋名篇，表明他们认识到自己写作的这类文体，与楚辞不同，并在写法上完全摆脱了代屈原立言的模式，而是以诗人自己的身份去抒发个人的感受。以贾谊为例，他的《惜誓》是模拟屈原的作品，与汉代这类其他作品是一致的。而他的《吊屈原赋》则完全以诗人自己的身份表达了对屈原的倾慕和同情，并于其中寄托个人身世的感慨，情意是深切的。他的《鹏鸟赋》采用主客问答的形式，托物言志，与楚辞的区别更加明显。武帝以后，骚体赋从未间断，但在形制和表现手法上有着不少变化和发展，表明一种新文体完全脱尽前代文学的拘束而独立了。刘向编辑《楚辞》，收《惜誓》而不收贾谊的两篇赋，可以看出他的取舍标准，而由此我们可以进一步清楚了辞与赋，特别是与所谓骚体赋的区分。正是从这个意义上，我们一方面可以说，楚辞的形制在骚体赋中得到了延续，另一方面则可以认为，《楚辞》出而楚辞亡。

三

汉赋作为两汉文坛的主要文学形式，在继承战国时代赋的基础上，有了进一步的发展，首先表现在数量的增加。班固在《两都赋序》中说：汉代的赋至“孝成之世，论而录之，盖奏御者千有余篇”。而他在《汉书·艺文志》著录赋分为四类，前三类录西汉有主名的赋家 61 人，赋七百余篇，再加上第四类，即所谓杂赋，12 家 233 篇，尚不足汉宣帝以前的千篇之数，而杂赋都不标作者姓名，无法确指为西汉的作品，由此可知，自宣帝到班固撰写《汉书》的时候，经过了一百多年，作品已有不少散佚。东汉赋的创作情况，史书无专门著录，但《后汉书》除为许多著名赋家单独立传外，另《文苑传》记 22 名文士（实际是 27 名）都写有他们的著述情况，虽无分类统计，从中似可推知东汉的赋在数量上可能还比西汉要多一些，当然同样也有不少散佚。自汉至今，几经淘汰，汉赋保存下的作品数量就更少了，据本书著录，作家 90 人（包括一位无名氏作者），有赋 319 篇，其可判定为完篇或基本完整者约一百篇，存目 39 篇，余为残篇，这就是我们今天研究汉赋的基本材料。

汉赋的体制较之战国时代的赋更有了明显的变化和新的的发展。西汉初年思想文化领域较为活跃，有战国时代百家争鸣的遗风，许多文士奔走于诸侯权贵之门，出谋献策，陈说利害，往复辨难，也颇似战国时纵横家的气度，赋的写作也受到影响^[5]。荀子、宋玉的赋有铺叙夸张的特点，在答问中，对事物的描写注意运用各种形象的比喻手段使其特征突出鲜明，特别是宋玉的赋，较多地借鉴了楚辞的艺术表现手法，富于艺术想像，语言华美，色彩浓烈，他的《登徒子好色赋》、《对楚王问》（后者虽不是以赋名篇，但实为赋之一体，另有说，见下）已在答问中有论辩意味。而汉赋作者注意吸收战国诸子散文反复论难的论辩艺术和纵横家陈说利害、分析形势时善于铺张渲染的表现手法，使他们的作品在荀宋赋原有特

点上，增强了纵横逞辞的论辩色彩，在扩大和加重对事物的描写的同时，又注意于有针对性的辩驳，这不仅使文章增加了层次，而且使其气势恢弘开阔，扩大了赋这一文体的承受力和表现力，使之既可以叙述描写，又可以抒情议论，从现存汉赋的篇目，我们可以知道，它的题材几乎到了无所不包的地步。

汉赋的体制并不单一，由于表现的内容不同，有着多种形式，大略说来可以分为三类。

最能代表汉赋特点的是汉大赋，或称新体赋。这一类赋以铺叙帝王贵族的游猎、宫苑、京都为主要内容，“遂客主以首引，极声貌以穷文”，是沿着荀宋赋的这一特点发展、变化而来的。它在描写对象和范围上有重大突破，大至江海湖泊、山林沼泽、苑囿官室，小至鸟兽虫鱼、草木花卉，都成为了作者的描写对象，并极尽想像和铺张之能事，努力展现人们生活环境中各种事物的具体形态，力求以绚烂的文辞，匀称而整齐的组合，以显现其宏大的气魄和壮美的形象。在形式结构上，一方面把简单的一问一答发展成相互论难，另一方面改变了问答中作者为一方的叙述方式，人物出于虚构，以第三者的口吻展开描写，这给作者的写作以更多的灵活性，使之不受时间、空间和真实事件的限制，可以根据作者的创作意图进行构思，层层推衍，不仅扩展了作品的容纳能力，而且使作品有了波澜起伏，在纵横交错的铺叙之中，环环相扣，互相映衬，就文章本身也给人以恢弘壮阔的印象。以现存的汉赋而论，枚乘的《七发》，虽然不是以赋名篇，但它最早体现了上述特点，历来把它看成是汉大赋形成的标志，司马相如的《子虚赋》、《上林赋》则是汉大赋的典范之作，它所确定的体制，成为后来汉赋作家写汉大赋的样板，他们的写作动机可以与司马相如不同，他们在写作题材上也有所开掘，但在体制上却没有什麼变化。正因为如此，司马相如成为了汉赋最有代表性的作家，是站在汉赋发展的顶峰上的人物。西汉末年的扬雄，除了模仿《子虚赋》、《上林赋》写有《羽猎赋》、《长杨赋》等赋，他早年写的《蜀都赋》，开班固、张衡《两都赋》、《二京赋》之先河，扬雄、班固、张衡在汉大赋的题材开掘上有自己的贡献，是司马相如之后汉赋的代表作家。

骚体赋，因其在表现形式和语言上更多地借鉴楚辞而得名，从内容来说多为作者个人情志的抒发，因此称为言志抒情赋也未为不可。过去的文学史研究，主要着眼于汉大赋的发展，注意对它们的评价，而对骚体赋则常常是附带论及，不少文学史著作也因着眼于汉大赋的发展，而把张衡《归田赋》的出现作为汉大赋转变的标志，由此汉大赋渐衰而抒情赋代之而起，客观上造成的印象是在此之前，抒情赋并没有出现，至少是不突出的。这是不符合汉赋发展的实际情况的。我们可以认为汉大赋是汉赋发展的主流，它在两汉四百年间有一个兴起、繁荣和衰落的过程，但我们同时要注意到，与之并行的是骚体赋的产生、发展，它在整个两汉时期也是绵延不绝的，无论就其数量和质量，或者就其对后世文学所产生的影响，我们都必须对骚体赋有足够的重视。骚体赋或者说言志抒情赋在汉代的兴起，与两汉文人对屈原及其创作持久的仰慕和热心的研读密切相关。淮南王刘安奉武帝诏作《离骚传》，“旦受诏，日食时上”，其速度之快，说明没有平时的潜心专研和众人的协助，是不可能的。司马迁在《史记》中为屈原立传，具体记叙其生平 and 创作，而且说“余读《离骚》、《天问》、《招魂》、《哀郢》，悲其志，适长沙，观屈原所自沈渊，未尝不垂涕，想见其为人”，又可见当时人们对屈原道德、文章的景慕。以后西汉刘向将屈原的作品和其他人的楚辞作品编为一集，定名《楚辞》，东汉后期王逸作《楚辞章句》，是现在我们所能看到的最早的楚辞注本。所有

这些情形，都说明了楚辞在两汉文人心目中的地位。正因为这样，两汉作家中不少人是辞赋兼擅的。他们写楚辞体的作品，用以表现对屈原遭遇的同情和敬慕的心情，其中虽然也有个人感情的寄托，但这不能完全抒发自己对现实的感受，于是他们借鉴楚辞的形式来写赋，骚体赋由此而产生。同时我们还应注意到，汉大赋兴起的重要原因是当时的政治需要，如班固所说，不管是“言语侍从之臣”、“朝夕论思，日月纳献”，或“公卿大臣，时时间作”，他们的目的都是为了“兴废继绝，润色鸿业”，“通讽喻”，“尽忠孝”，也就是说这种赋是为了呈给皇帝看的，这就决定了汉大赋就其总体来说不能不是歌颂的描写性的作品，这其中当然也有作者对现实的认识，也表现了作者的思想品格，但这样的赋是不能完全表达作者的思想感情的，而他们当中也并非都是阿谀逢迎之徒，由于各种原因，他们也有个人的感愤郁积于心，于是也写另一种赋来抒发自己的内心的苦闷、不安和愤慨。正是由于以上的原因，造成了骚体赋与汉大赋并行发展的情况。骚体赋多为抒忧发愤之作，这一点与屈原“信而见疑，忠而被谤”作《离骚》有相似之处，这可以看成是这类赋的基调和主要特征。但由于时代的变迁，作者的思想、经历和文化素养的不同，它们的题材、主旨和艺术风格有着明显的差异。就思想内容来说，西汉的作品多抒发自己遭遇的不幸和守志不阿的情怀，社会现实的背景较为淡薄，而东汉的作品中社会现实背景渐趋明晰，以至于用赋来揭露社会矛盾，抨击现实黑暗。就作品的风格来说，有的直抒胸臆，质实激切，有的含蓄委婉，凄楚动人；有的融情入景，以景托情；有的兼用比兴，以情写志；有的借物寓志，有的吊古伤今，骚体赋呈现的这种纷繁的风采与汉大赋较为单一的色调形成鲜明的对照，对以后抒情诗、赋的创作有着广泛的影响。以作家而论，贾谊无疑是汉代骚体赋的开创者，司马相如、扬雄都是汉大赋的主要代表作家，但他们都有不同题材的抒情赋，表现了他们多方面的艺术才能。东汉初年的班彪的《北征赋》，是作者逃难途中所写，既抒写自己遭遇的不幸，也感叹时事的衰乱，是后来纪行诗、赋的开山作。张衡的《归田赋》，运用清丽抒情的文句，描写春天自然景物的美妙和自己归田后心情的恬淡安适，完全脱尽汉大赋浮夸、堆砌、板滞的毛病，确实使人耳目一新，把它的出现作为汉赋转变的标志，是有其一定的道理的。

散文赋，从内容来说也是言志抒情的，主要是陈述作者的志趣、怀抱，而抒情成分较少。与骚体赋不同的是，它纯用散文体制，用主客问答的方式来结构篇章，且多数不以赋名篇，故另立为一类。这类作品战国时代已经出现，在“楚辞”中有题为屈原所作《卜居》、《渔父》两篇，现代楚辞研究者多不认为是屈原所作。司马迁在《史记》中为屈原作传时，录《渔父》全文，但不标明为屈原的作品，而是把它看成是屈原生平事迹之组成部分，由此可以推知这两篇作品可能是后人缀辑屈原之轶事而成，用以表现屈原在被楚放逐以后的思想情绪。在此以后有宋玉的《对楚王问》，《文选》收录该文时，按其分类置“对问”类中，而此类中仅此一篇；文中楚襄王对宋玉提出责问：“先生有其遗行与？何士民众庶不誉之甚也！”宋玉对此进行了答辩，设喻以比况自己，以表明自己的志趣高尚，难为“世俗之民”所理解。“下里巴人”、“阳春白雪”、“曲高和寡”之典故，都由此出。以上三篇，或由别人代作，或由己出，都是抒写个人志向的作品，且均以答问形式结构成篇，是赋之一种体制。汉代作家最先写出这类作品的是司马相如和东方朔。司马相如的《难蜀中父老》，以回答蜀中的父老的责难为由，阐述了汉王朝开发西南夷的意义；东方朔的《答客难》，则以“彼一时也，此一时也”形势不同为理由，回答了有人对他“自以为智能海内无双”而“数

十年官不过侍郎，位不过执戟”的责问。这两篇的内容虽然与《对楚王问》有所不同，但其体制却是沿袭《对楚王问》而来的。以后汉代作家中不少都以《答客难》为模式来陈述自己的志趣、抱负，形成了汉赋中散文赋的系列。萧统编《文选》时似乎看到了汉代散文赋与《对楚王问》的关系，所以在“对问”一类后，紧接设“设论”一类，收东方朔《答客难》和扬雄《解嘲》、班固《答宾戏》三篇。司马相如《难蜀中父老》一文，萧统虽然在《文选》中把它置于“檄”一类中，但他不把《难蜀中父老》与司马相如的《喻巴蜀檄》并列，放在这一类的开头，而是把它们分别放在这一类的开头和结尾，中间收录陈琳、钟会的三篇檄文，这样的安排，表明萧统看到了司马相如这两篇作品文体上的区别，而这样的安排，却又使《难蜀中父老》一文紧与下面的“对问”一类相衔接，似乎又表明萧统用这一办法暗示它与《对楚王问》有一定承传关系^[6]。

自《文选》以后，各时代的赋或文章的选本中大都设有咏物赋一类，而且在“咏物”之下又分设若干细目。从作品题目上看，汉赋中这类作品也有很多，但它们的作者写作用意并不相同，统一称之为“咏物赋”并不确切。其中一部分作品，是作者奉命而作的，《汉书·贾邹枚路传》中说：枚皋随汉武帝四出巡幸，“上有所感，辄便使赋之，为文疾，受诏辄成”。又如《汉书·王终王贾传》中说“宣帝时，修武帝故事”，“上令（王）褒与张子侨等并待诏，数从褒等放[游]猎，所幸宫馆，辄为歌颂，第其高下，以差赐帛”。这与班固《两都赋序》所称的言语侍从之臣和公卿大臣献赋以为歌颂的情形是相同的，而从现在的作品看，它们都是随物赋形，从各种角度描写事物的情状，以为赞扬，其性质与汉大赋相近，只不过其描写的事物大都是具体而微，没有汉大赋的雄伟气魄和体势。另一部分作品，则是作者有感而发，或托物言志，或借物抒情，其用意都不在于描写事物的本身，例如贾谊的《鹏鸟赋》，并没有重点写鹏鸟的情状，而祢衡的《鹦鹉赋》虽然描写了鹦鹉的情状，但这是作者借此以抒发才志之士生于衰乱之世屡遭迫害的感慨，是作者内心世界的写照。就其内容来说，这样的作品称之为言志抒情赋，更符合其实际情况。

2002年10月25日定稿于
广西大学梧州分校桃花岛畔

[1]《汉书·艺文志》是班固在刘向《七略》的基础上写成的，据前引《文心雕龙·诠赋》所论，这段话可能是刘向的见解。又，这里的“传曰”当是《诗经·邶风·定之方中》毛传的话，但今本毛传无“不歌而诵谓之赋”这一句。 [2]俞樾《诸子平议》：“此‘相’字，即‘春不相’之相。《礼记·曲礼篇》：‘邻有丧，春不相。’郑注曰‘相谓送杵声’。盖古人于劳役之事，必以歌讴以相劝勉，盖举大木者呼邪许之比，其乐曲即谓之相。‘请成相’者，请成此曲也。《汉志》有《成相杂辞》，足征古有此体。” [3]《国语·晋语》五：“有秦客虔辞于朝，大夫莫之能对也。”韦昭注：“虔，隐也。谓以隐伏谲诡之言问于朝也。” [4]宋玉的赋，《文选》录《风赋》、《高唐赋》、《神女赋》、《登徒子好色赋》；《古文苑》录《讽赋》、《笛赋》、《钓赋》、《大言赋》、《小言赋》。以上各篇的真伪一直有争论，但《文选》所录四篇，大体上是可信的，至少非汉以后人所伪托。《文选》还录有宋玉的《对楚王问》，虽然不是以赋名篇，实为赋之一体，说见正文。另，关于《招魂》，汉王逸《楚辞章句》认为是宋玉所作。建国以后，大多数楚辞研究者，据司马迁《史记·屈原列传》定为屈原所作，是有相当的理由的，但《招魂》的写法是铺陈，以描摹事物的情态为主，且亦采用主客问答的形式，与屈原大多数作品的风格不同，而与赋的体制接近。 [5]清章学

诚在论述汉赋的源流时说：“赋家者流，纵横之派别，而兼诸子之余风，此其所以异于后世辞章之士也。”（《文史通义·诗教》下）又说：“古之赋家者流，原本《诗》、《骚》，出入战国诸子。假设问对，《庄》、《列》寓言之遗也；恢廓声势，苏张纵横之体也；排比谐隐，韩非《储说》之属也；征材聚事，《吕览》类辑之义也。”（《校讎通义·汉志赋》）章太炎对此有进一步发挥，他在《国故论衡》中还仅就《汉书·艺文志》所记陆贾一类赋，指出：“盖纵横之变也。”而在另一处他说：“纵横家的话，本来就有几分像赋，到天下一统的时候，纵横家用不着，就变成词赋家。”（《章太炎的白话文·论诸子的大概》）这显然是就汉赋整体而言的。这些论述，有助于我们对汉赋特点的认识。 [6] 有关《文选》这一排列的考查，可以参阅傅刚著《〈昭明文选〉研究》（中国社会科学出版社，2000年1月版）下编第二章第一节文选的分类（第185—192页）。傅说虽不能证成我的推测，但他的论证，同样表明这些文体之间确有密切的关系。



凡 例

一、本书收录汉赋 90 家（含一位无名氏作者），有赋 319 篇，其中可以判定为完篇或基本完篇者约一百篇，存目者 39 篇，余为残篇。

二、本书作为断代文体总集，所收作家以建安二十四年（公元 219 年）为限，凡此后还在世者不收。各作家按时代先后排列，生年失考者，一般以卒年为据，生卒年不详者，参考亲属、仕宦关系。

三、何谓汉赋，研究者或有不同的界说，本书作为断代文体总集，不能不对收入的作品有所限制，收录作品的取舍标准可参阅本书附录三《全汉赋·前言》的说明。一作家之下，先列以“赋”名篇者，后列其他，同类之内，先列完整者，后列残篇、存目。

四、本书辑录校勘主要用书如下：

（一）《孔丛子》，子汇本、四部丛刊本

（二）《史记》，标点排印本

（三）《汉书》，标点排印本（含校勘记）、王先谦补注本；《扬雄传》并据公元 948 年日本珍本残本

（四）《后汉书》，标点排印本（含校勘记）、王先谦集解本

（五）《东观汉记》，中州古籍出版社排印本

（六）《西京杂记》，中华书局排印本

（七）《文心雕龙》，范文澜注本

（八）《文选》，胡刻李善本及胡克家《考异》、高步瀛《义疏》、宋绍兴辛巳建阳刻五臣本（简称五臣甲本）、公元 1434 年朝鲜刻五臣本（简称五臣乙本）、六臣本、敦煌残卷

（九）《水经注》，王国维校本

（十）《北堂书钞》，孔广陶校本

（十一）《艺文类聚》，影印宋绍兴间刻本、汪绍楹校订排印本

（十二）《文馆词林》，适园丛书本、中华书局排印本

（十三）《初学记》，孔广陶刻本、司义祖据明桂坡馆本校订排印本（含校勘记及异文）

（十四）《太平御览》，中华书局用上海涵芬楼影印宋本重印本

（十五）《古文苑》，岱南阁本九卷本、韩元吉本、守山阁本、惜阴轩本

（十六）《汉魏六朝百三家集》，明·张溥辑

(十七)《玉烛宝典》，古逸丛书本

(十八)史书、文学总集、别集笺注

(十九)《全上古三代秦汉三国六朝文》，严可均辑

五、所据底本、校本，在每篇校注(1)中交代，以后一般用简称。

六、凡径见原书称“某书作某”、“某曰某”，凡转见者均称“某谓某曰某”、“某引某谓某”等。

七、《文选》、《古文苑》作校本，凡称“《文选》作某”、“《古文苑》作某”者，指各版本同，否则分举各版本。

八、今见《文选》五臣本与六臣本中之五臣非同一本。六臣本中之五臣与所见五臣本不同者以“六臣本谓五臣作某”别之。

九、本书编写体例为：作者介绍、原文、内容简介、校注、译文、历代赋评。存目者仍出篇名。历代赋评所收为古代赋评，无赋评或暂未能发现赋评者不出此目。

十、语词注释力求简明，典故、地理沿革、名物制度和风俗习惯的说明力求准确，必要时注明出处，地名、地理位置都注之现在的名称，以便对照。难字注音用汉语拼音，再加同音汉字。

十一、译文力求明白流畅，但由于古人言辞简略，译文中有时不得不加些词句，也不能与原文作一一相对，希望能在总体上体现原文的内容。

十二、为便于现代读者的阅读，本书用简体字排印，但人名、某些地名，以及易引起歧义的文句中用了相应的繁体字；此外，在校勘中为显现用字的区别，也偶尔用繁体字。