



Hanfu Yishu Lun

阮 忠 著

汉赋艺术论

 華中師範大學出版社

「H F Y S」

汉赋艺术论

阮忠 著



华中师范大学出版社
2008年·武汉

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

汉赋艺术论/阮忠著. —2 版. —武汉:华中师范大学出版社,2008.10
ISBN 978-7-5622-3794-5

I. 汉… II. 阮… III. 汉赋—文学研究 IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 152473 号

汉赋艺术论

©阮忠著

责任编辑:曾巍

责任校对:罗艺

封面设计:罗明波

编辑室:文字编辑室

电话:027—67863220

出版发行:华中师范大学出版社

社址:湖北省武汉市珞喻路 152 号

电话:027—67867076,67863426,67867371(发行部) 027—67861321(邮购)

传真:027—67863291

网址:<http://www.ccnpublish.com>

电子信箱:hscbs@public.wh.hb.cn

经销:新华书店湖北发行所

印刷:武汉中远印务有限公司

督印:章光琼

字数:350 千字

开本:787mm×1092mm 1/16

印张:20.75

版次:2008 年 10 月第 2 版

印次:2008 年 10 月第 1 次印刷

印数:1—2000

定价:39.00 元

欢迎上网查询、购书

敬告读者:欢迎举报盗版,请拨打举报电话 027—67861321

目 录

绪 论	(1)
第一章 说 赋	(8)
第一节 释赋	(8)
第二节 赋与辞	(10)
第三节 赋与颂	(12)
第四节 诗人之赋与辞人之赋	(14)
第五节 赋的流变	(18)
第二章 汉赋的生成与演化	(26)
第一节 汉赋生成的客观文学准备	(26)
第二节 汉赋生成的社会诸因素	(33)
第三节 汉赋自身的发展	(41)
第四节 所谓“汉大赋”的消亡	(48)
第三章 汉赋作家的风采与创作趣尚	(53)
第一节 汉赋作家群落及其演化	(53)
第二节 汉赋作家的生存状态和文化素养	(57)
第三节 汉赋作家的意识与人格	(62)
第四节 汉赋作家的创作理论	(66)
第五节 汉赋作家的审美情趣	(76)
第四章 汉赋艺术表现的四大流向	(88)
第一节 汉赋作品的类别	(88)
第二节 讽颂赋流	(92)
第三节 抒情赋流	(105)

第四节 说理赋流	(116)
第五节 咏物赋流	(127)
第五章 汉赋艺术风格的缤纷光华	(138)
第一节 建立汉赋散化体制的枚乘赋风	(138)
第二节 作为汉赋旗帜的司马相如赋风	(148)
第三节 具有思想家光彩的扬雄赋风	(157)
第四节 述京都并行异趋的班固赋风	(167)
第五节 转变期具有双重性的张衡赋风	(176)
第六节 尾声——建安赋风	(187)
第六章 汉赋批评论说	(196)
第一节 汉人的汉赋批评	(197)
第二节 刘勰的汉赋批评	(207)
第三节 祝尧的汉赋批评	(216)
第四节 王世贞的汉赋批评	(222)
第五节 刘熙载的汉赋批评	(228)
附录一 汉赋研究综述	(238)
附录二 汉赋研究论文索引	(293)
附录三 《汉赋艺术论》原版反响摘录	(322)
原版后记	(326)
再版后记	(328)

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“蔚成大国”，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。他生活奢华，好大喜功，对辞赋的特殊爱好，对辞赋作家的普遍青睐，就像春秋时期楚灵王好细腰、越王勾践好士之勇激发了举国上下的审美趣味一样，起到了上行下效的作用，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，实际上却引领了时代风气之先。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，自然出现了赋家踊跃、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》、《鹏鸟赋》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，使赋具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、兴盛繁荣的社会气象。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，又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谏、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，就像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，形成了讽颂赋的表现传统。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及失望情绪，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，这深刻地反映了普遍的社会文化心理。

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，掺和了天人感应理论，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、器用无不以求丽为享受和威严的标志。后代承袭这种风气，无论社会政治和经济是起

是落，大多数帝王对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“合纂组以成文，列锦绣而为质”的语言表现方式。赋家描写宫室、佳人不免于缛美，铺述自然的荟物究奇，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，但在语言缛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，构建不同的艺术层面。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，使讽颂赋具有一些说教的意味。同时，它追求赋的缛美，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。但是，在哀婉凄情与人格的自我完善上二者殊途同归。待张衡《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，赋家借助别人的询问展现自我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，从而试图在观念上求得人生的最终解脱。而咏物赋的娱人与自娱，较和谐地把社会生活和个人心境融合在了一起。它比其他赋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，东汉巾叶以后的赋家竞利、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，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，以它作为镜子来警诫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的鉴戒，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，希望帝王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，这就不可避免地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，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。

赋家在赋里无须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人、炙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》、《释诲》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根基的自我认识，但是，由于赋家在两汉社会的举贤任能中不得重用，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自视甚高与在社会现实生活中卑微地位的矛盾。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；或是以仕途险恶来表明入仕不如自守全身。无论是前者还是后者，赋家都只是在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，又不甘愿像倡优一样被人鄙薄。但他们不在讽颂赋、说理赋中直率地一吐心曲，而在抒情赋中一诉衷肠，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、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儒家道德的尾巴，显示自我和赋的道德灵魂。

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谕的矛盾，在婉转地表达自我的社会意愿时，他们委屈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。像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。

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，即使是模拟很重的《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。就像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，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，像一些以讽谏为创作动机的赋家，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，本质上却是要以道德节制生活，消解生活的艺术化、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，但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流露在赋的语言之外。

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言其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，认为汉赋的华美语言侵蚀了它的骨力，以致无益于讽谏劝诫，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。像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，都使他们能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加入自我的见解，使之具有不同时代的光彩。像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，他在对汉赋进行社会批评的同时，较多地注意到汉赋的艺术特征。而且，他的批评贯穿着儒家思想和春秋代序的历史观，在汉赋批评史上确实是后人很好的表率。但他并不专意于汉赋批评，批评本身遵循的历史发展原则，使汉赋无论是在他的文体批评、创作批评中，还是在作家作品批评中，都只是其中的一个环节。但他客观形成的汉赋批评体系虽失之简略却使后人无意逾越。清代刘熙载在文学理论方面卓有成绩，对汉赋的批评也是如此。这些，给今人的汉赋系统批评留下了广阔的天地。

汉赋的求丽究奇在语言上铺成一条生涩的道路，沿着这条道路走过去，把握这永恒而又生生不息的审美对象，我们将进入一个神妙绚烂的艺术世界。本书正是朝着它迈出探索的步伐。

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，反而为它们的共性役使，使之混而为一。同时，其中又掺和了所谓“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。

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，而是与财物相关的“税”。《尚书·禹贡》多次用“赋”，“厥田惟白壤，厥赋惟上上错”，“厥田惟上下，厥赋中上”，表明根据田地的质地，确定纳税的标准。这一意义的自然延伸，收税也称为“赋”：“我有田畴，而子产赋之。”^①《尔雅·释言》释赋——“赋，量也”，意为“赋税所以评量”。东汉许慎《说文解字》释赋：“敛也。”意为收聚。他们都看到赋具有的税的意义中渗入了人的主动行为，这样，作为名物的“赋”

^① 《吕氏春秋·乐成》。

实际上具有非名物的意义。赋的另一基本涵义是颁布。《诗经·大雅·烝民》中有这样的诗句：“天子是若，明命使赋”；“赋政于外，四方爰发”。这里讲述的是周宣王和大臣仲山甫的故事，周宣王赞赏仲山甫忠耿恭顺的美德善行，明令他颁布法令。基于“赋”的这两种意义，清代小学大家段玉裁为《说文解字》作注，在许慎的“敛也”下注：“《周礼·大宰》‘以九赋敛财贿’，敛之曰赋，班之亦曰赋，经传中凡言以物班布与人曰赋。”^①

“赋”的这两种初始意义几乎同时与逐渐形成的作为文体的赋发生联系。它不是直接、硬性的转变，而是通过不同的文学表现途径的熔炼。赋之收敛的意义渗入庾词或说隐语，即藏谜以铺排的表现；赋之颁布的意义则渗入文学表现上的语言铺陈。它们与作为文体的赋的联系具体地发生在荀子的《赋篇》中。荀子这位战国晚期的儒学集大成者，以他的文学修养和机巧写成题为“赋”的五则短赋，图象品物，弄思斗巧，以谜为表现的基本形式，先敛藏谜底，用隐语铺陈谜面，同时采用了赋最初的收敛和颁布的双重意义。而对后者的采用是以颁布衍生出铺陈的文学表现方法为直接中介的。《周礼·春官》说：“大师……教六诗，曰风，曰赋，曰比，曰兴，曰雅，曰颂。”这里的“赋”是《诗经》的表现方法之一，它在《诗经》里的广泛运用，引起人们的多种解释。郑玄说：“赋之言铺，直铺陈今之政教善恶。”^② 挚虞说：“赋者，敷陈之称也。”^③ 李仲蒙说：“叙事以言情谓之赋。”^④ 这些阐释无论带有怎样的感情色彩，都把握住了赋铺陈的客观特征。荀子没有对赋的具体意义进行解释，而在五则短赋中运用铺陈的手法敷衍文辞以成篇，这样，虽然他不称赋为一种文体，但他的赋的客观表现为赋文体意义的确立作了先导，加上其他社会和文化因素的深刻影响，所以到西汉，赋迅速成为一种独立的文体，并因西汉和东汉众多赋家的努力创作，成为汉文学主流。

“赋”在先秦时期还有一种常见意义，即“诵”。《汉书·艺文志》说：“传曰：‘不歌而诵谓之赋。’”歌为演唱，赋为朗读，分别是表演与表现的方式。古

① 段玉裁：《说文解字注》。

② 《周礼·春官》注。

③ 挚虞：《文章流别论》。

④ 转引自杨慎：《升庵诗话》卷十二，见《历代诗话续编》中册，中华书局1983年版，第882页。

诗入乐，能唱能诵，开始用于讽谏和典礼，以后延伸用于外交和述志抒情。在频繁的外交活动中，各诸侯国的外交使者、大夫在不同的外交场合朗读《诗经》（当时称《诗》或《诗三百》）中的诗或诗句，作为礼节交往、答谢之辞或者表明自己的心志，并借以相互观察人品和国家的状况。《左传·昭公十六年》有一则很典型的例子：“夏四月，郑六卿饯宣子于郊。宣子曰：‘二三君子请皆赋，起亦以知郑志。’子骞赋《野有蔓草》。宣子曰：‘孺子善哉，吾有望矣。’子产赋郑之《羔裘》。宣子曰：‘起不堪也。’子大叔赋《褰裳》。宣子曰：‘起在此，敢勤子至于他人乎？’子大叔拜。宣子曰：‘善哉，子之言是。不有是事，其能终乎？’子游赋《风雨》，子旗赋《有女同车》，子柳赋《蓀兮》。宣子喜曰：‘郑其庶乎。二三君子以君命贶起，赋不出郑志，皆昵燕好也。二三君子数世之主也，可以无惧矣。’宣子皆献马焉，而赋《我将》。子产拜，使五卿皆拜，曰：‘吾子靖乱，敢不拜德？’”这里，赵宣子听郑国的六卿诵诗，既表现了六卿对赵宣子的礼遇，又使赵宣子了解到六卿之志和郑国的基本状况。诚如班固所说：“古者诸侯卿大夫交接邻国，以微言相感，当揖让之时，必称诗以谕其志，以别贤不肖而观盛衰焉。”^①这与作为文体的赋是很有区别的。

第二节 赋 与 辞

辞，一般解释为“文辞”、“言辞”或“告别”、“离开”，这与作为文体的“辞”在意义上有很大的差别。

现在流传的辞作，一被视为诗歌的别体，譬如《蜡辞》、《祠田辞》、《祷雨辞》、《祭辞》等；一被视为文的别体，譬如陶渊明著名的《归去来兮辞》。这些向神、人祈告或诉说的表现形式和独特内容，意味着辞作为一种文体，源于“辞”最初的意义之一：诉讼，诉讼的供词。“辞”的这种意义在许多典籍中都有表现，《尚书·吕刑》：“民之乱，罔不中听狱之两辞”；《周礼·秋官·乡士》：“听其狱讼，察其辞”；《左传·僖公四年》：“我辞，姬必有罪”。而屈原在《离骚》中也说：“就重华而陈辞。”“辞”的这种意义，决定了辞这种文体在表现内

^① 《汉书·艺文志》。

容上以诉说为宗，情调以哀怨为主。屈原的作品在西汉初年被视为楚辞，汉武帝时，严助与朱买臣因能够讲述楚辞而获得宠幸。但是，没有人说明楚辞为什么被称为“楚辞”。司马迁在《史记·屈原列传》里评说楚辞的代表作品《离骚》，认为“离骚者，犹离忧也，夫天者，人之始也；父母者，人之本也。人穷则反本；故劳苦倦极，未尝不呼天也；疾痛惨怛，未尝不呼父母也。屈平正道直行，竭忠尽智以事其君，谗人间之，可谓穷矣！信而见疑，忠而被谤，能无怨乎？屈平之作《离骚》，盖自怨生也”。他的这一席话为屈原之所以创作《离骚》探本溯源，在表现出对屈原不幸遭遇的高度同情时，注意到了《离骚》作为“辞”的诉、怨特征。东汉的王逸也认识到了这一点，他在《楚辞章句》中把屈原的作品都看做是惜诵致愍，发愤抒情。连社会性很强、神话色彩很浓、理胜情薄的《天问》，他都说是“嗟号昊旻，仰天叹息”，见庙堂壁画，呵而问天，“以泄愤懣，舒泻愁思”。

然而，辞与赋很难区分，辞的诉说、哀怨在赋中也大量存在，譬如西汉贾谊的《吊屈原赋》、董仲舒的《士不遇赋》、司马迁的《悲士不遇赋》都在诉说中充满了哀怨之情。宋人黄伯思曾在《东观余论·翼骚序》中为“楚辞”的名称解说：“屈、宋诸骚，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓之楚辞。”其实，这也只是从楚辞的语言、语音、纪地、名物上看到了一些表面特征，在肯定了楚辞地方色彩的同时，忽略了楚辞作为“辞”的内在精神。至于他所说的纪地、名物更难与赋划分畛域。

辞、赋的难以区分，除了诉说、哀怨的风格外，还在于它们都以讽谏为中介，以讽谏为艺术品性而和《诗经》发生了密切的联系，又都崇尚铺排的表现方法。

汉人无意寻求辞与赋之间的界线，反而错杂使用辞、赋的名称。司马迁称屈原的《怀沙》为“《怀沙》之赋”，并且说宋玉、唐勒、景差等人“皆好辞而以赋见称”^①。班固说“大儒孙卿及楚臣屈原，离谗忧国，皆作赋以风，咸有侧隐古诗之义”^②。以致辞与赋同称或互称，《史记·司马相如列传》记载，“景帝不好辞赋”；《汉书·王褒传》中汉宣帝评价辞赋：“辞赋大者与古诗同义，小者辨丽可喜。”这样的例证还很多，扬雄“尝好辞赋”，“赋莫深于《离骚》”，“辞

① 《史记·屈原列传》。

② 《汉书·艺文志》。

莫丽于相如”^①，杜笃“窃见司马相如、扬子云作辞赋以讽主上，臣诚慕之”^②，所以，清人刘熙载在《艺概·赋概》中说：“古者辞与赋通称。”

汉人辞赋混称，既是他们对辞赋认识的模糊，又是他们在实际上把辞赋视为一体的标志。辞先于赋，赋则承续了辞诉说情怨和铺排的特征。因此，在汉人的心目中，辞也是赋，赋也是辞。游国恩先生也说：“汉人所以称‘楚辞’为‘赋’者，因为‘辞’与‘赋’的实质本无区别。试看《卜居》、《渔父》二篇本非骚体，也被列在《楚辞》集中；而司马相如的《长门赋》、《大人赋》，班固的《幽通赋》，张衡的《思立赋》等篇，都是骚体的形式，却从来没有人目它们为‘辞’的。”^③

需要特别说明的是，屈原的作品或被称为诗，《楚辞·悲回风》里的“介眇志之所惑兮，窃赋诗之所明”可为佐证，传统上称屈原为诗人的也源源不绝，但汉人则习惯称其作品为辞赋，这种观念也历代相沿。本书在涉及屈原作品时，是依从汉人的基本认识的。

第三节 赋 与 颂

颂是“容”的本字，意为容仪、容貌。自从它被视为《诗经》的一体，就产生了众多的解释。郑玄《周颂谱》说：“颂之言容，天子之德，光被四表，格于上下，无不覆焘，无不持载，此之谓容。”《正义》称：“颂之言容，歌成功之容状也。”《诗序》道：“颂者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也。”这一系列的释颂有特定的含义，在赞美的情态里贯穿了封建王权和伦理意识。直到南朝梁代刘勰释颂，把美皇帝的盛德与述皇帝盛德的形容相提并论，相对突出了颂以皇帝盛德敬告神灵，“义必纯美”的表现特征。

另一方面，颂初又作“诵”，《诗经·小雅·节南山》有这样的诗句：“家父作诵，以究王凶。式讹尔心，以蓄万邦。”《诗经·大雅·嵩高》也说：“吉甫作

① 《汉书·扬雄传》。

② 《后汉书·文苑列传》。

③ 游国恩：《屈赋考源》，《楚辞论文集》，古典文学出版社1957年版，第7页。