

文史知识

如何打通古典戏曲语言这一关

隋文帝统一南北的功业

诗歌的气象(怎样欣赏古典诗词之十六)

略说雅乐

什么叫「民俗学」

近代汉赋研究综述

王季思

臧嵘

振甫

姚喆冰

金克木

朱一清

12
1984

WENSHI ZHISHI





医药学院610 2 01496888

文史知识

1984年第12期
(总第42期)

• 治学之道 • 如何打通古典戏曲语言这一关	王季思	3
• 文学史百题 • 辞与赋	费振刚	9
• 历史百题 • 隋文帝统一南北的功业	臧 嵘	16
• 怎样读 • 晏子与《晏子春秋》	凌 迅	23
诗 { 诗歌的气象(怎样欣赏古典诗词之十六)	振 甫	29
文 { 奇丽景 切切情——柳宗元《渔翁》赏析	陈晓芬	34
欣 { 金陵怀古词的绝唱——读王安石《桂枝香·金陵怀古》	郭 凌	37
赏 { 醉乡岂是忘忧处——白朴小令《仙吕·寄生草》《饮》赏读	王星琦	40
介绍顾炎武致黄宗羲的一封信	赵俪生	44
• 词学名词解释(7) • 双调 • 重头 • 双曳头	施蛰存	46
• 文史书目答问 • 《闲情偶寄》在我国戏剧美学史上的价值	杜书瀛	49
• 文史工具书介绍 • 南北学和《经典释文》	李建国	52
文化 { 略说雅乐	姚喆冰	58
史 { 漫话“斗帐”	杨 泓	64
知识 { 再谈对联	刘叶秋	68
• 古文字学十二讲 • 第三讲 文字起源之谜	李学勤	73



• 中国历代官制讲座(连载十二) •

公、卿——东汉职官之一

孙 铎 77

人物春秋 唐代杰出的政治家姚崇

田廷柱 82

杂谈包拯

许天柏 87

僧格林沁其人

贾熟村 92

成语 桃李不言 下自成蹊

谷 雨 96

典故 合浦珠还

韩 鲁 97

贾谊和他的政论文

阎振益 98

• 青年园地 • 大鹏——李白精神的象征

复旦大学中文系研究生 高克勤 103

• 书画欣赏 • 韩幹与《牧马图》

张 菁 107

• 成语故乡漫游(3) • 高山流水

周沙尘 110

• 文史信箱 • 什么叫民俗学

金克木 112

• 文史研究动态 • 近年汉赋研究综述

朱一清 114

《文史知识》1984 年总目

121

告读者

128

补白 5 则 人能事事如我意,可畏甚矣(15) 每变益上(28) 量大

无忧(48) 包公遗骨的迁葬(57) 数胜而亡(109)

《牧马图》(封二)

俞伯牙琴台(封三)

如何打通古典戏曲语言这一关

王季思

王季思，浙江永嘉县人，生于1906年。现任中山大学古文献研究所所长，戏曲史研究室主任，被聘为国务院学位委员会中国语言文学评议组成员。主要著作有：《玉轮轩古典文论》、《玉轮轩曲论》、《玉轮轩曲论新编》，并和游国恩、萧涤非等共同编著《中国文学史》等。



学习和研究中国古典戏曲，打通语言关是一个很重要的环节。下面拟分四点谈谈个人一些粗浅的体会。

一、研究古典文学要从文字语言入手

做学问从什么地方入手象跑步从什么地方起跑一样，起点偏了，有可能一路偏下去，越走越离目标越远。我们前一辈学者，如章炳麟、王国维、郭沫若、闻一多，他们研究古代文学或历史著作，是从语言、文字入手的。这种风气对我们一代有影响。我们在大学里读中文系，爱好的是诗词、戏曲等文学作品，但并不轻视语言文字课的学习。毕业后在中学、大学里教书，虽然缺乏应有的理论高度，但在语言文字的基础方面还是比较扎实的。解放后再学习马列主义的历史科学和文艺理论，试图运用马列主义的观点、方法处理问题。这就不仅有了比较扎实的专业基础，理论上也有了新的水平。我所认识的游国恩、郭绍虞、钱南扬诸先生，他们正是这样做的。

解放后大学文科的学生一开始就学习马列主义和毛主席著作，这是比我们优越的地方。但他们在语言文字的基础工夫上，比之我们这一代的语文工作者未免单薄一些。在学习古典文学时，语言文字上的

困难更多，而他们对语言课的学习一般又不够重视。这样，他们有时还没有认真读懂一两部作品，就从理论原则出发轻发议论。由于基础不扎实，这些议论大都经不起实际的检验。前人对学习提出“能入而后能出”的论点，能入不仅要入门，还要登堂入室。而掌握语言工具是打开各科门户的钥匙。现在有些研究古典文学的同志，还没有入门就跳出来大发议论，结果就往往误人误己。

理论只能作为研究工作的指导，不能作为研究工作的出发点。结论只能产生于对具体事物进行调查研究之后，不可能产生于对具体事物调查研究之前。如果在调查研究之前就定调子、定论点，这是根本违反马列主义、毛泽东思想的学风。学风不正，必将影响到文风、党风，这在“文革”期间表现得再明显不过了。

语言文字是思想的外壳，又是文学创作的材料，离开语言文字，我们无法理解古典文学作品的思想内容，任何研究工作都无从谈起。闻一多先生研究《诗经》、《楚词》，从古文字学入手；任半塘先生研究敦煌文学，从曲辞的校订入手；钱南扬先生为了研究南戏，对温州方言作了调查。他们取得的成绩不是偶然的。

一九八二年波多野太郎在日本《东方宗教》上发表任半塘先生驳饶宗颐先生论敦煌曲的文章。任先生总结了敦煌曲的歧误所在：

- 1、字形繁简；
- 2、字音通转；
- 3、字义假借；
- 4、口授录音；
- 5、俗字而兼讹体字。

这是在文字语言上作了认真研究后得出的结论。饶先生虽在巴黎看到敦煌文学的不少原件，但我读了任半塘先生的文章之后，认为任先生的有些见解更有道理。如：

“生生掬脑小臣王”（《孟姜女歌辞》中句）

饶先生注：“犹言坠肝脑”，未免望文生义。任先生校为“声声懊恼小秦王”，就十分明确。（“小秦王”是唐代乐曲名）再如：

“翠柳眉间绿，桃花脸上红，薄罗衫子掩酥胸，一段风流难比，

象白莲出水。”(《南歌子·奖美人》)

任先生认为末句脱一“中”字，原句当是“象白莲出水中”，(“象”是衬字)和〔南歌子〕调正合。饶先生以为“比”、“水”协韵，是〔南歌子〕另一体，就沿袭了别人的误校，又以误传误。

饶先生在学术上有多方面成就，是我所尊敬的学者，举此二例，仅仅借以说明，我们今天的研究工作者(包括我自己在内)，因为文字语言上没有弄通，造成错误，以致贻误后学，我们应引以为戒。

二、研究古典戏曲，要掌握近古汉语——白话

语言文字上的演变，从历史发展看，有它的连续性(常用词汇、语法结构变化不大)，又有它的阶段性(新词汇不断出现，语法逐步严密，到一定时期形成一个新的阶段)。从地区差异看，既有共同的常用词汇、语法结构，又有各地区不同的方言俗语，如广州话的“猛鲜”、“铁定”、“恤衫”，别处即很少用。同是完全之意，广州说“咸伯拉”，上海说“一搭挂子”，北京说“一古脑儿”，差异就很大。隋朝的陆法言总结了这两种情况为“南北是非，古今通塞”。是对我国隋代以前的语言文字的演变作了认真的调查研究而得出的结论。

我国古代汉语，根据个人考察，大体可分为三个阶段，即古文(上古)、文言(中古)、白话(近古)。研究古典戏曲，要从宋元时期的杂剧南戏入手，必须掌握近古汉语——白话，仅仅了解一些文言文的词汇与语法是不够的。

三、宋元讲唱文学的特点及其在语言上的新变

戏曲有说白有唱辞，属于讲唱文学的范畴。宋元讲唱文学的特点，我初步总结了三点，即：

1. 群众性——它面向群众，不比诗文只写给少数读书人看；
2. 口头性——大都在口头流传，原本不是写在纸面上给人看的；
3. 流动性——随着演出时间、地点、听众的不同而有所改动，不象诗文那样比较固定。

这不仅适用于宋元时期的杂剧戏文，也适用于其他通俗文学。因上面的三点而带来语言上的新变和文字上的混乱现象，我也初步概括了三点：

1. 同音异体字特别多。它不是书面语言，因此重字音而不重字形，同音异体或同体异义的字特别多。如：

祇、则、只、子

箇、個、个

着、教、交

都是同音同义而异体的字。

又如：

从见了那人，

那值残春，

刚那了一步远。（以上引文都见《西厢记》）

第一句的那字同现代汉语的哪字用法相同，第二句的那字即无可奈何的奈字，第三句的那字即挪移的挪字。象这样同体异义的字例，在宋元戏曲小说里屡见不鲜。

2. 三个字、四个字的形容词经常出现。讲唱文学是口头一次过的，不比书面文字，一次看不清可以再看或三看，为了让对方听清楚，象红彤彤、黄甘甘、漆林林，的一确二，推三阻四，浑沦吞枣等三个字四个字的形容词经常出现。

3. 有一套新的表现情态的语助词。这是为配合歌唱时的唱腔和表演时的情态而形成的。前者如唱词句中的“的这”、“也那”，句尾的“也啰”（南曲〔水红花〕）、“也么哥”（北曲〔叨叨令〕），后者如表白中的“哩也啰”、“赫赫赤赤”等。

认真深入研究，可以写成《宋元戏曲方言释例》的书，甚至编成一部新的词典，这是需要组织班子来搞的。

我们读了唐诗、宋词、八家古文，再读元人杂剧，经常会发现一些前代作家诗文集里所无法见到的片段。它们用新鲜的语言，表达特定的场景和人物，如见其人，如闻其声，说明它的艺术成就很高。然而字句之间，又经常出现一些不寻常的字眼，不经见的词汇，妨碍了我们对作品的理解与欣赏，使我们引以为憾。为什么会出现这种现象，还得从这些剧本的产生和流传去了解。

宋元杂剧戏文的产生与流传，大致经过如下的四个阶段：

1. 民间艺人的底本；
2. 书会才人的加工；
3. 书坊刻印时的删改；
4. 后人的整理、润色。

民间艺人的底本，存在着许多直接从人民生活里来的语言。这些语言还没有成为约定俗成的书面语，于是只好由他们自己或代他们记录的书手借些字或造些字来代替。这是造成语言文字混乱现象的第一个原因。

比之民间艺人，书会才人的文化修养要高得多，特别象关汉卿、王实甫、高则诚（高则诚在宁波栎社写《琵琶记》，栎社当是书会一类的组织）等作家。经过他们的加工，剧本的文学水平大大提高了一步，早期的杂剧、戏文才有可能流传下来。但是他们的加工一般都偏重曲辞而轻视宾白，因此又形成曲、白风格不一致的现象。

由于封建社会对戏曲的歧视，早期书坊的刻印本，写工刻工，都是低手，粗制滥造，错讹百出，这又一次造成语言文字上的混乱现象。

后人的整理，主要指明代的臧晋叔、孟称舜、毛子晋等人。经过他们的整理、修改，我们今天才有大量可读的杂剧、传奇本子。但他们也有个别改错的地方，我们今天如拿一些不同的本子来校对，将可以发现不少问题。

宋元杂剧戏文从产生到流传过程中的这些情况，使初期出现的杂剧、戏文文字语言不统一，刻本粗劣，增加了我们今天整理工作的困难。

四、怎样在前人研究的基础上继续前进

在语言文字的整理上，过去学者对上古汉语下的工夫最多，因为它是读通群经诸子的必要手段。其次是中古汉语，因为它是唐宋以来文人所习用的语文。对近古汉语研究得最少，留下的空白也最多。

今天怎样在前人基础上继续前进，初步想到四点：

1. 总结前人经验，采取他们的有效方法，如训诂、校勘、考证等方法；同时看到他们的局限，才有可能继续前进，后来居上。关于宋

元戏曲中的方言俗语，明中叶以后已引起一些学者文人的注意，并试图加以整理。他们的局限主要是对民间通俗文学不够重视，没有认真对待。与此相联系，是支离破碎，一知半解，知其然而不知其所以然。这种倾向直到“五四”运动提倡白话文学，才逐步改变过来，取得的成绩也较显著。

2. 尽可能全面地掌握第一手资料，加以比较分析，才能得出符合实际的解释，而不至流于主观臆测，望文生义。如明人说“措大”为“能措大事”，我们如联系宋元人骂呆子为“木大”、“痴大”，骂寒酸的士子为“穷酸饿醋”、“强酸撇醋”来思考，就知道“措”字是“醋”字的同音假借，“大”字是对某种人的鄙称，对“措大”一词就可得到确解。又如明人说“歪刺骨”为“瓦刺姑”，指当时少数民族瓦刺的妇女。我们如联系金元戏曲中“软兀刺”、“惊急刺”、“措支刺”等词来思考，就知道“刺”字是形容词后的语气词，“骨”字是对某种人的鄙称，“歪刺骨”是骂不正派的妇女，同样可以得到确解。

3. 要培养对语言文字的敏感性，才能及时发现问题、解决问题。

每个专业工作者都有他在专业训练中形成的敏感性，如画家之于颜色、线条，音乐家之于声音、节拍。语言文字工作者对语言文字应比一般人敏感，才能及时发现问题、解决问题。如《汉宫秋》中的“遥妆”，《牡丹亭》中的“目呼”，我在大学学习时就发现问题，直到抗战期间读了《岐海琐谈》，有“时俗凡远行者，预期涓吉出门，饮饯江浒，登舟移櫂即返，另日启行，谓曰遥妆”的记载；《诚斋乐府》的《豹子和尚》剧里有“你骂我目呼，你笑我不识字，目呼做四也”的说法，才得到确解。

4. 要从语言、文字的研究中找出它本身变化的规律，才能举一反三，不至于孤立地、片面地看问题。这一点在我的《宋元讲唱文学的特殊用语》中已作了概括，这里只说明一点，即凡是在语言上多次重复出现的现象，其中必然存在着一些规律性的东西，抓住了这一点，不仅可以举一反三，甚至可以举一概十。清代考据学家对先秦古籍的文字语言作了大量这方面的工作，我们今天也必须在近人张相、陆澹安等学者所已经达到的基础上继续前进。

费
振
刚

辞 与 赋



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，汉代人用以称呼以屈原为代表的楚国作家的创作。^① 赋，作为文体，初步形成于战国，而大盛于汉代，故有汉赋的专称。而战国时代与赋有关系的两个作家，也是楚国人，一个是荀子，^② 一个是宋玉。到了汉代，许多作家，兼擅二体，因而出现了“辞赋”并称的情况，如《史记·司马相如列传》称“景帝不好辞赋”，《史记》亦有个别

情况以赋称辞的，如《屈贾列传》称屈原“乃作《怀沙》之赋”，但总的说来，西汉虽“辞赋”并称，但二者的区分是清楚的，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》。到了东汉，班固在《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，前人对此有过一些推论，如刘师培在《汉书艺文志书后》中提出：

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”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

① “楚辞”名称，不见于先秦文献，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。”

② 荀子，本赵国人，游学于齐，三为祭酒，后来楚，任兰陵令，著书终老于楚。

十五家，均指物类情之作也，侔色揣声，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，陆贾赋不可见，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，班生以扬雄赋隶陆贾下，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，以现存的赋作来看，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。我以为班固的失误在于把辞与赋这两种不同的文体混为一谈，不从文体的主要特点去把握，而仅就某些表象加以归类，势必造成混乱。从此以后，以赋称辞的有之，以辞称赋的亦有之，辞赋不分，辞赋混称。这种情况，对于研究文学源流、发展是不利的。

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，其最初当以叙事状物为主。文体的不同，与其各自来源有密切关系。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、表现手法臻于完善的。早期的诗，与民歌、音乐关系密切，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唱的乐章，其间原始的诗、歌、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。屈原的《离骚》、《九章》是否可能合乐歌唱，前人已不能指出，但它们的“乱曰”、“少歌曰”、“倡曰”，可以证明它们的原型是具有合乐性质的。屈原的《九歌》则是在民间宗教歌舞基础上创作的祭祀乐章。楚辞来源于楚国民歌，许多楚辞研究者已多有论述，我这里就不多说了。

赋与辞不同，它“不歌而诵”，不是由民歌发展变化而来的。它在民间的原始状态，现在没有直接材料可以证明，但我们可以从荀子的《赋篇》看出一些痕迹来。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》一书中的《成相》，就是作者采用当时流行在民间的劳动号子一类讴谣体而写成的。^①而《赋篇》所要表现的是礼、知、云、蚕、箴五种事物，是采用当时流行的“隐语”的手法写成的。隐语或称“庾辞”，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。^②值得注意的是从《史记》等记载来看，先秦至汉说隐语者，多为宫廷中的倡优，他们的地位很低，如《史记·滑稽列传》所记淳于髡，赘婿出身，其名曰髡，也许是受过刑罚的奴隶。这似乎可以说明隐语从民间流入宫廷的渠道。隐语（即谜语）是劳动人民在长期社会实践中创造的，它借助于隐喻和暗示的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。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，起着一定的讽谏、劝戒和教育作用，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，就是汉赋那种于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

① 俞樾说：“此相字即‘春不相’之相。《礼记·曲礼篇》：‘邻有丧，春不相。’郑玄曰‘相谓送杵声’。盖古人于劳役之事，必为歌讴以相劝勉，盖举大木者呼邪许之比，其乐曲即谓之相。”（《诸子平议》）

② 《国语·晋语》五：“有秦客庾辞于朝，大夫莫之能对。”韦昭注，庾，隐也。谓以隐伏谲诡之言问于朝也。”

端，以至造成“劝百讽一”、“欲讽反谏”的反效果。隐语以及后来的谜语，主要是描叙性的文字，大多是短小精悍的韵语，不过，这些韵语，只是为了便于记诵而已，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，是从隐语中转化而来的，但在《赋篇》的末尾附“侏诗”一首，“小歌”一首，表明它们与前面的文字不同，是诗和歌，可以歌唱，这从另一方面证明《赋篇》的主体是“不歌而诵”的。

辞与赋在文体上的不同，在宋玉的创作中有着明显的区分。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，我以为屈原有辞无赋，荀子有赋无辞，而宋玉则是二体兼长的作家。据《汉书·艺文志》，宋玉有作品十六篇，其中《九辩》一篇，是楚辞体的作品，而其余传为他的作品，都是赋。^①《史记·屈原贾列传》中说：“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，尽管宋玉热爱屈原，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，闻之者足戒，故曰风。”所谓“谏谏”，是指劝谏时，不直言其过失，隐约其词，使之自悟。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，其手法与《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，这可以说是荀子《赋篇》进一步的发展，与汉赋已经很接近了。还有一点值得注意的

① 现传为宋玉所作赋，《文选》录有《风赋》、《高唐赋》、《神女赋》、《登徒子好色赋》。《古文苑》录有《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》所录各篇大体上还是可信的，至少非汉以后人所伪托。宋玉的楚辞作品，除《九辩》外，王逸在《楚辞章句》中认为《招魂》亦宋玉作，建国以后，大多数学者皆认为是屈原所作。本文暂不涉及。

是：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与倡优相似，常在国君左右，侍从游宴，调笑献媚，以求得国君的恩宠。文士的这种境遇，在西汉前期仍然如此，东方朔的言行，实可入《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，倡优畜之，流俗之所轻也。”文士的这种境遇，使我们了解宋玉不可能写出象屈原的《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，在铺张扬厉的描述中，在似赞如颂的美辞中，极含蓄地表达自己的认识。我们从这里，不仅可以看出辞与赋的区别，而且也进一步看到赋与隐语的关系。司马迁所说的“谈言微中，亦可以解纷”，不仅是对滑稽家的赞扬，也说出了先秦至汉代赋家写赋的苦心。

我们过去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，我们现在着眼于赋的形成和发展，也正是在这个时代，荀子、宋玉及一些不知名的作者，正在尝试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。

汉代是赋的成熟和全面繁荣的时代，赋成为两汉文坛的主要文学形式，故有汉赋的专称。汉赋随着时代的发展也有着变化和发展，不同的作家，也因为时代、经历和思想的不同，他们的赋作也呈现出不同的风格和色调，一个作家也因为创作动因不同，也创作出不同风格的作品。汉代赋家中也有的写有楚辞作品，所以汉代辞赋连称，有些作家被称作辞赋家。也正因为这样，在后世的研究者中才产生了辞赋不分，辞赋混称的情况。

作为汉赋的主体是汉大赋，即那些游猎、宫苑、京都赋。这类赋在篇章结构上多采用主客问答的形式，抒情成分少，而以夸张的语言着重于铺叙和描写，行文中往往是韵散间出，或夹有楚辞式的语句，但就通篇来说是间有韵文的散文。这类赋是沿着荀宋赋的路线演化变

化而来，因适应汉代统治者的政治需要而得到充分的发展。枚乘的《七发》已初步具备这类赋的体制，而到了司马相如手中达到了完善的境界，从此汉大赋一直以司马相如的赋为模式而持续到东汉末年。这类赋与楚辞作品区分明显，不存在辞赋混称的情况。

辞赋混称主要发生在后来人们对汉初兴起的述志抒情赋与汉代作家所写的楚辞作品的区分上。汉初文坛承楚辞创作的余绪，许多作家辞赋兼作，他们吸取了楚辞的创作精神，以楚辞的语言形式来写赋，用以抒发自己的情志，例如汉初著名作家贾谊的《吊屈原赋》、《鹏鸟赋》。武帝以后，汉大赋虽然成为汉赋的主体，但许多赋家在写大赋的同时，也写有述志抒情的赋，如司马相如的《长门赋》、《哀秦二世赋》。这类赋与“写物图貌”的大赋不同，所以有人称之为“骚体赋”，有人也把它们归为楚辞一类。而对这些作家的楚辞作品，如东方朔的《七谏》、庄忌的《哀时命》，也有人称之为“骚体赋”。汉代作家的这两类作品，在精神上、形式上有相通之处，但两者还是有区别的。

先从什么是楚辞说起，王逸在《楚辞章句》中说：“宋玉者，屈原弟子也。闵惜其师，忠而放逐，故作《九辩》以述其志。至于汉兴，刘向、王褒之徒，咸悲其文，依而作词，故号为‘楚词’。”王逸认为楚辞除屈原所作外，还包括宋玉及汉人所作，但屈原和汉代作家的作品有所不同，宋黄伯思在《东观余论·翼骚序》中说：

自汉以后，文师词宗，慕其轨躅，摘华竞秀，而识其体要亦寡。盖屈宋诸骚，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓之楚辞。……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，而亦谓之楚辞，失其旨矣。

据此，所谓楚辞，主要是指以屈原为代表的楚国作家的作品，在一般人的概念里，楚辞的内涵和外延和屈原的作品几乎是相同的。宋玉虽是楚国人，但他的《九辩》，虽有自己志不得申的苦闷在，但正如王逸所说，他是闵惜屈原，以屈原的口吻，来叙说屈原的志向和遭遇。这是楚辞的一个变化，汉代作家所写的楚辞作品，都照宋玉的办法，不仅采用楚辞的形式，也模仿屈原的语气，代屈原去抒发那种“信而见疑，忠而被谤”的怨愤情绪。虽然“去古未远，犹有先贤风概”，但由于

时代、文化的变迁，个人的遭际不同，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》）汉代作家的这类作品成就是不高的。而汉代作家写的骚体赋则不同，他们以赋名篇，表明他们认识到自己写作这类文体，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分去抒发个人的感受。以贾谊为例，他的《惜誓》，是模拟屈原的作品，从这里看到汉代作家所作楚辞的特征。而他的《吊屈原赋》则完全以诗人自己的身分表达了对屈原的仰慕和同情，并于其中寄托了个人身世的感慨，感情是深切的。他的《鹏鸟赋》，采用主客问答的形式，借物抒情，与楚辞的区别更加明显。武帝以后，骚体赋从未间断，虽然在形制和表现手法上有着不少变化和发展，但究其源流，贾谊的赋，无疑是汉代述志抒情的先声。

人能事事如我意，可畏甚矣

甲与乙相善，甲延乙理家政，及官抚军，并使佐官政，惟其言是从。久而资财皆为所干没，始悟其奸，稍稍谏责之。乙挟甲阴事，遽（jù）反噬（shì）。甲不胜愤，乃投牒诉城隍。

夜梦城隍语之曰：“乙险恶如是，公何以信任不疑？”

甲曰：“为其事事如我意也。”

神喟然曰：“人能事事如我意，可畏甚矣！公不畏之，而反喜之，不公之给而给谁耶？渠恶贯将盈，终必食报；若公则自貽伊戚，可无庸诉也。”

——清纪昀《阅微草堂笔记》

〔译文〕 甲与乙是好朋友，甲请乙料理家政，等到甲当了抚军，又请乙辅助公务，并唯言是听。时间一长，甲的财产都被乙吞没，甲才看出乙的奸诈，（考虑到两人的关系）只是稍稍责备了几句。乙抓住甲的阴私，马上反咬一口。甲非常气愤，便向城隍告状。

夜里甲梦见城隍对他说：“乙这样阴险恶毒，你为什么信任不疑呢？”

甲说：“因为他事事顺着我的心意。”

城隍感慨道：“一个能事事顺着你的心意的人，可怕得很哪！你不但怕他，还喜欢他，他不欺骗你还欺骗谁？这个人已经恶贯满盈，一定会得到报应；而你则是自作自受，请你不要再告状了。”

〔小议〕 凡事事迎合别人心意的人，必有他的打算。这种人，确实“可畏甚矣”。我们听了那些奉承的话，切切不能沾沾自喜。

（江 风）

隋文帝统一南北的功业



宋朝李纲曾高度评价隋文帝“混南北为一区”的历史功绩。他认为隋文帝“有雄材大略，过人之聪明。其所建立，又有卓然出于后世者”（《李忠定公文集》卷十二《论秦隋势之相似》）。这是一个有见地的看法。隋文帝一生尽管有许多缺点和政治上的失误，他仍不失为一位我国历史上起过显著进步作用的杰出皇帝。而他一生的最大作为，就是结束了几百年的南北分裂局面，从而使社会安定，经济发展。

—

隋文帝杨坚在北周王朝虽为累世显贵及帝室姻亲，但他的政治地位一直不牢，常受到当权者的忌恨，几次遇到丧失生命和全家遭祸的危险。周武帝时，宇文护当政，就曾屡次准备加害；齐王宇文宪执政期间，又曾建议把他除掉。宣帝宇文赟即位，特别讨厌杨坚，常常对杨后说：“必族灭尔家。”有一次宣帝召见杨坚，密告左右：“若色动，即杀之”。这些都因杨坚从容应付而安然度过险境。

后来杨坚为什么在北周终于成为举足轻重、“众望所归”的人物呢？主要就是他在政治风云中，独能顺从民情，善于处理各种社会矛盾，对人民施行缓和政策，因而使各个阶层从对比中，深感到他可以信赖，从而获得民心。《隋书·高祖纪》曰：“宣帝时刑政苛酷，群心崩骇，莫有固志。至是，高祖大崇惠政，法令清简，躬履节俭，天下悦之。”因而他能够轻而易举地夺得了北周的帝位，短期内击败了北周残余武装尉迟迥、王谦、司马消难等的反抗。从581年代周到589年灭陈，隋文帝更加致力于社会政治和经济各方面的改革，到灭陈前夕，已经取得了显著成效。史称平陈时，隋王朝的经济情况为：“时百姓承