

中国历代赋选

尹赛夫 吴坤定 赵乃增

目次

山西人民出版社

中国历代赋选

尹赛夫 吴坤定 赵乃增

山西人民出版社

中国历代赋选

尹赛夫 吴坤定 赵乃增

*

山西人民出版社出版 (太原并州北路十一号)

山西人民出版社发行 山西人民印刷厂印刷

*

开本: 250×1168 1/32 印张: 20.75 字数: 515 千字

1989年12月第1版 1990年3月山西第1次印刷

印数: 1—2500册

*

ISBN 7—203—00893—2

1.40

定价: 10.00元

D02-35

目 录

说“赋”

——《中国历代赋选》序言……………吴小如（ 1 ）

荀 卿 赋篇·箴……………（ 11 ）

宋 玉 风赋……………（ 15 ）

登徒子好色赋……………（ 20 ）

对楚王问……………（ 24 ）

贾 谊 吊屈原赋……………（ 28 ）

鹏鸟赋……………（ 31 ）

枚 乘 七发……………（ 38 ）

司马相如 子虚赋……………（ 56 ）

上林赋……………（ 66 ）

长门赋……………（ 84 ）

东方朔 答客难……………（ 89 ）

司马迁 悲士不遇赋……………（ 96 ）

王 褒 洞箫赋……………（ 99 ）

扬 雄 长杨赋……………（ 109 ）

解嘲……………（ 116 ）

酒箴……………（ 127 ）

班婕妤 自伤悼赋……………（ 130 ）

班 彪 北征赋……………（ 134 ）

班固	东都赋	(142)
张衡	归田赋	(155)
赵壹	刺世嫉邪赋	(158)
蔡邕	述行赋	(163)
边让	章华赋	(172)
祢衡	鹦鹉赋	(179)
王粲	登楼赋	(185)
曹植	洛神赋	(191)
向秀	思旧赋	(200)
潘岳	秋兴赋	(205)
左思	三都赋序	(213)
	蜀都赋	(217)
左芬	离思赋	(239)
陆机	文赋	(243)
束皙	贫家赋	(264)
木华	海赋	(268)
郭璞	江赋	(280)
孙绰	游天台山赋	(304)
陶渊明	闲情赋	(316)
谢惠连	雪赋	(325)
鲍照	芜城赋	(333)
	登大雷岸与妹书	(339)
谢庄	月赋	(346)
孔稚圭	北山移文	(353)
江淹	恨赋	(362)
	别赋	(367)
萧子晖	冬草赋	(376)
萧绎	采莲赋	(378)

庾 信	哀江南赋	(382)
	小园赋	(426)
	枯树赋	(438)
王 勃	洞底寒松赋	(445)
卢照邻	秋霖赋	(448)
李 白	大鹏赋	(453)
	拟恨赋	(462)
杜 甫	雕赋	(470)
韩 愈	感二鸟赋	(479)
	进学解	(484)
柳宗元	惩咎赋	(493)
白居易	伤远行赋	(502)
	赋赋	(505)
刘禹锡	秋声赋	(510)
舒元與	牡丹赋	(515)
杜 牧	阿房宫赋	(524)
李商隐	蝎赋	(531)
欧阳修	秋声赋	(532)
苏 轼	赤壁赋	(537)
	后赤壁赋	(542)
苏 辙	墨竹赋	(546)
李 纲	迷楼赋	(552)
杨万里	浯溪赋	(559)
元好问	秋望赋	(568)
宋 濂	孤愤辞	(575)
刘 基	伐寄生赋	(581)
何景明	寒赋	(587)
宗 臣	钓台赋	(594)

汤显祖	西音赋	(601)
黄尊素	壮怀赋	(610)
黄宗羲	海市赋	(624)
汪 琬	反招隐辞	(631)
方 苞	七夕赋	(634)
袁 枚	笑赋	(640)
洪亮吉	过旧居赋	(648)

跋.....吴坤定 (656)

4

说 “赋”

——《中国历代赋选》序言

吴小如

一

作为赋诗之义的“赋”字，在先秦古书中始见于《国语》和《左传》。《左传》中家喻户晓的第一篇文章《郑伯克段于鄢》（隐公元年）就有“公入而赋：‘大隧之中，其乐也融融！’姜出而赋：‘大隧之外，其乐也泄泄！’”的记载。隐公三年又有“（庄姜）美而无子，卫人所为赋《硕人》也”的说法。近人杨伯峻先生《春秋左传注》于隐公三年注云：

赋有二义，郑玄曰，“赋者或造篇，或诵古”是也。此“赋”字及隐元年《传》之“公入而赋”、“姜出而赋”，闵二年《传》之“许穆夫人赋《载驰》”、“郑人为之赋《清人》”，文六年《传》之“国人哀之，为之赋《黄鸟》”，皆创作之义；其余赋字，则多是诵古诗之义。

作为“诵古诗之义”的“赋”字，在《左传》是屡见不鲜的。如

僖公二十三年晋重耳见秦穆公，就有“公子赋《河水》，公赋《六月》”的记载。据《国语》韦昭注，“河水”当是“沔水”之误。《沔水》、《六月》皆见于今《诗经》，故知是诵古诗而非创作。总之，“赋”字的这两种讲法，都是动词，一指作诗，一指诵诗，这说明“赋”是与诗歌有关的。班固《两都赋序》：“赋者，古诗之流也。”除了给“赋”下定义外，还说明赋与“古诗”关系密切，而所谓“古诗”，根据秦、汉人的理解，主要是指《诗经》。证以《左传》的记载，也确是如此。近人或言班固所说的“古诗”专指《楚辞》而不一定包括《诗经》，似乎理解得有点狭隘而片面了。至于“诵诗”，《汉书·艺文志》云：“不歌而颂（诵）谓之赋。”则知“赋诗”对“歌诗”而言。歌诗是唱诗，有音乐伴奏；而赋诗只是朗读。后来作为一种文学体裁的“赋”，也都是只能诵读不能歌唱的。这两种讲法（作诗或诵诗）就是“赋”字最早的涵义。

正由于“赋”之或为作、或为诵都与《诗》有关，而所谓“诗”，是指有韵之文，因此《荀子》中有《赋篇》。《荀子·赋》共包括六篇韵文，实际上是六篇诗歌，即《礼》、《知（智）》、《云》、《蚕》、《箴（针）》和《傀诗》。所以我个人始终认为，赋之作为一种文学体裁，其性质虽近于散文，却应属于诗歌范畴，因为它的特点是押韵，是韵文。甚至到了唐宋时代，如杜牧的《阿房宫赋》、欧阳修的《秋声赋》、苏轼的《赤壁赋》等，几乎通篇近于散文了，但它们仍是有韵的，毕竟还保存着诗的因素。有人径把“赋”列入散文史，这在叙述上诚然比较方便，而且就其观点本身来看，也能持之有故、言之成理；但从赋的发展轨迹言之，“赋”仍应属于韵文范畴，它同诗歌的关系更为密切，则是定不可移的客观事实。

二

从作为动词的“赋”（作诗或诵诗）演变到作为名词的“赋”（一种文学体裁），中间还有一个环节，那就是所谓“《诗》有六义”的“赋”。《诗大序》说：“故《诗》有六义焉：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。”这是汉人的话，实本于《周礼·大（太）师》，即“大（太）师……教六诗：曰风，曰赋，曰比，曰兴，曰雅，曰颂”是也。《周礼》一书，比较可信的说法是成于战国。其成书与《荀子》孰先孰后，值得讨论。考荀况为战国后期人，《荀子》的成书当较其人的活动年代更晚一点，故《荀子》书中文字多有与大、小戴《礼记》相同者。因此我们不妨这样推定，即《周礼》的成书似较《荀子》为早，退一步说，《周礼》中所保存的原始资料也应比《周礼》成书的时代为早。故我们认为“六义”之“赋”略先于《赋篇》，并非捕风捉影的臆测。郑玄《周礼注》对这个“赋”的解释是：“赋之言铺，直铺陈今之政教善恶。”再分别检视古籍旧注，“赋”训“布”（《毛诗传》、《广雅·释诂》、《小尔雅·广诂》及高诱《吕览注》），训“铺”（王逸《楚辞章句》）；刘熙《释名·释典艺》：“敷布其义谓之赋。”这些诂训，都是刘勰《文心雕龙·诠赋》中说的“赋者，铺也，铺采摘文，体物写志也”的依据。可见后人解《诗》，以“直陈其事”作为“赋”的定义是不错的。这里我想谈几句题外之文，然后再回到“赋”的问题上来。即为什么《周礼》和《诗大序》把“风”、“雅”、“颂”和“赋”、“比”、“兴”这两组性质不同的概念合在一起，却又把“赋”、“比”、“兴”插在“风”之后和“雅”、“颂”之前？古人对此，虽觉得提法上有点问题，却无人深入研究，提出合理的解释。我以为，这里的“风”、“雅”、“颂”

也同“赋”、“比”、“兴”一样，是指创作方法而非特指《诗经》中的三类诗体。这并非我的主观武断，而是从《诗大序》中完全可以找到合理的答案。

《诗大序》对于“风”的解释比较详尽，始而说：

风，风也，教也；风以动之，教以化之。

继而又说：

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。

由此可知，“风”有讽喻的意味（“风，风也”，第二个“风”字即应读为“讽”），是“主文而谏谏”的。也就是说，“风”不是直陈其事，而是拐弯抹角，用“婉而多讽”（鲁迅语）的手法来“谏谏”的。它不仅可以“化下”，而且，在今天看来则更是主要的，还可以“刺上”。这就与“赋”成为鲜明对照。“风”婉而“赋”直；“风”讽喻而“赋”铺陈，“风”对政教善恶不从正面直说，而是“谏谏”；“赋”则“直铺陈今之政教善恶”。这就是在“六义”中所以“风”、“赋”对举，把“赋”与“风”并列的道理。因为它们是截然相反的两种创作方法。

至于后面的“比”、“兴”、“雅”、“颂”，我以为，虽与“风”和“赋”平列，实带有从属关系。“比”、“兴”是属于“风”的。既想“主文而谏谏”，即婉讽，当然宜“比”、宜“兴”；“雅”、“颂”是从属于“赋”的。既然可以直陈其事，则宜雅（《诗大序》：“雅者，正也。”）、宜颂（《诗大序》：“颂者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也。”）。用

今天的话说，赋是从正面，用正面的语言，来歌功颂德的。但是，《诗》中的《风》、《雅》皆有美有刺，又当如何解释？于是出现了“变风”、“变雅”之说，凡属于“美”者为正风、正雅，凡属于“刺”者为变风、变雅。这样，就能自圆其说了。这就是秦汉时代儒家者流对《诗经》的总括性的解释。

“赋”既成为创作手段之一，即“直陈今之政教善恶”，于是《荀子》中有了《赋篇》。这又产生了矛盾。《赋篇》中的前五节，实含有谜语性质，所谓“遁辞以隐意，诤譬以指事”，

“纤巧以弄思，浅察以炫辞”（《文心雕龙·谐隐》）是也，怎么偏用以“直陈其事”为手段的“赋”来命名呢？其实道理很简单。《赋篇》中的几段文字，虽然未把谜底先行揭出（最后还是说破了的），而只是在谜面上作文章，却极尽铺陈之能事。盖不

“敷布其义”，则谜底之特征不彰；惟其要把谜底的内涵写透，才就谜面细致周详地加以描述，这不正是“赋”的本色么？后世写赋，实际上是把谜底公开，然后专就谜面大加发挥刻画（如宋玉《风赋》与枚乘《七发》），这不就成为正式的（或典型的）

“铺采摘文”的“赋”了么？鄙意《荀子·赋》的写法还带有民间色彩，故义含“谐隐”；后世文人作赋专从正面落笔，且多以歌功颂德为主，所以只是“直陈其事”而已。不过《赋篇》虽近谜语，却以君臣问答的形式出现。这种问答形式乃成为后世赋体中典型表现手法，也可以说形成了一种传统。两汉的大赋如《子虚》、《上林》之类不消说了，甚至于到了宋人的散文赋如《秋声》、《赤壁》诸篇，也还保留了主客问答的框架。足见其影响之深远久长。

三

历来讲文学史，都认为“赋”自《楚辞》发展而来。这本不

错。即以撰写《赋篇》的荀况而论，他本人也久居楚地。司马迁在《史记·屈原列传》的结尾处也说：“屈原既死之后，楚有宋玉、唐勒、景差之徒者，皆好辞而以赋见称；然皆祖屈原之从容辞令，终莫敢直谏。”所谓“好辞而以赋见称”，这个“辞”似非泛指“辞令”，而是指骚体的《楚辞》。既说以“赋”见称，可见宋玉以下这一批文人已是“赋”的作家了。则《楚辞》与“赋”的血缘关系原很明显。不过我认为，这样的说法是从文学体裁和艺术表现形式来看的；若论其内容实质，则“赋”之更早的渊源实为《三百篇》中的《雅》、《颂》。《大雅》中若干篇一向被称之为周代史诗的作品已俨然赋体。不仅其“体物”的职能已具，而且是从正面来写的歌功颂德文字。谈后世的赋而不上溯于《诗》之《雅》、《颂》，即谓之数典忘祖，亦不为过。

至于《楚辞》中屈原的作品，《天问》是散文化了的四言诗（或者说得精确一点，是以四言为基本句式），受《诗经》传统影响较大，似赋而实非赋。《离骚》、《九歌》、《九章》皆为骚体（即具有楚国特色的文学体裁），内容也都属于抒情诗范畴，与“赋”并不一样。唯独《招魂》一篇，除首尾两节有骚体遗风外，中间只有用“些”字做为虚词算是楚国方言，其整个创作手法和艺术表现形式与骚体抒情诗完全异趣，而更接近于后来的“赋”。此外还有《大招》，乃拟《招魂》之作，与《招魂》性质相近而写作时代更晚，可置毋论。我曾想过一个问题，即司马迁在《屈原贾生列传》篇末的短论中明明把《招魂》的著作权归于屈原，西汉的刘向和东汉的王逸（尤其是梁昭明太子萧统）不会不知道。何以王逸据刘向编纂的《楚辞》作注解，却把《招魂》算成宋玉的作品（王逸并未把《大招》也归在宋玉名下，可见他并非胡来）？唯一的理由是：《招魂》是赋体而非骚体，而宋玉之徒，则“虽好辞而以赋见称”者也。今传世之《高唐》、《神女》以及《风赋》、《登徒子好色赋》诸篇，皆署宋玉作，即使

是托名，但为什么独托名于宋玉，也值得考虑。总之，从王逸到萧统，心目中有一个写赋的祖师爷——那就是宋玉。因为《荀子·赋篇》毕竟较为原始，而所谓宋玉诸赋，首先是《招魂》，则确属正规的、典型的“赋”。我们从先秦的《招魂》经西汉枚乘的《七发》而到司马相如的《子虚》、《上林》，既看出“赋”这一文学体裁正在发展，有其创新的一面（如果从篇幅大小上着眼，则明显地向大赋方面发展）；同时也看出它们之间息息相通，有一脉相承的一面。至于《子虚》、《上林》之为姊妹篇型的大赋，实从《高唐》、《神女》二篇承袭而来。所以我的意见是：《高唐》、《神女》纵非宋玉手笔，也必成于《子虚》、《上林》之前。司马相如以后，则有扬雄的《羽猎》、《长杨》，班固的《两都》，张衡的《两京》，直至左思的《三都》而达于顶点。再往下写，即使还有适当的题材，恐怕也不会有人爱看了。

文学史上还有一种说法，即所谓大赋发展到东汉以后，逐渐出现了抒情小赋，人们每以张衡的《归田赋》为例。其实所谓抒情小赋，从西汉初年就一直存在，而且还是从《楚辞》的骚体抒情诗发展下来的。贾谊的《吊屈原赋》，淮南小山的《招隐士》，都是显证。就连《高唐》、《神女》二赋，虽为《子虚》、《上林》之滥觞，也还兼具抒情成分在内（此所以《高唐》、《神女》必不能出于《子虚》、《上林》之后也）。近人郭预衡先生撰写《中国散文史》，把“赋”分成“牢骚之赋”和“歌颂之赋”。“牢骚之赋”，实即抒情小赋；而“歌颂之赋”，则为通常所说的大赋，亦即自《雅》、《颂》发展拓广而成的颂圣之作。而当大赋的高潮过后，抒情小赋自然从潜流一变而为主流，重新抬头，引人注目，这原是不足为怪的。当然，我们若单从篇幅长短来判定其大或小，说法并不科学。后世依然有篇幅较长的作品，只要有内容，依然能不朽而传之永久，庾信的《哀江南

赋》便是一个很好的例证。不过那种只靠铺采摘文而空洞无物的颂圣之作，不再受人欢迎罢了。

四

郭预衡先生在《中国散文史》中还谈到“文体之赋”和“赋体之文”。其实这种“横向”关系，不仅在赋与散文之间有之，凡古典文学（甚至近、现代文学）中各种文学体裁之间皆有之。比如“以文为诗”和“以诗为文”，“以文为赋”和“以赋为文”，以及“以赋为诗”和“以诗为赋”等等，都能在文学史上找到明显而恰当的例证。自建安以后，诗人多“以赋为诗”，自曹植至大、小谢多有之；而不少作家则往往“以诗为赋”。为什么六朝小赋更受读者欢迎？此无它，作家们多“以诗为赋”，故其赋饶有诗意。试检读《中国历代赋选》自《登楼》、《洛神》以下直到庾信、萧绎诸人之作，无不令人赏心悦目，就是这个缘故。尤其是庾信，甚至干脆用诗体来写赋，你称它诗体之赋或赋体之诗均无可。如他的《春赋》、《对烛赋》等，都是把五、七言诗与押韵的四六骈文交织在一起，形成一种新式美文，但我们还得称它们为“赋”（这两篇作品本书未选，请读者检读《庾子山集》）。而赋与诗，赋与骈文，骈文与诗，三者相互融合，关系尤为密切。《哀江南赋序》是一篇对仗工整的骈文，但它与《哀江南赋》正文却是不可分割的。《采莲赋》与结尾的《采莲曲》，也浑然成一体。到了唐代，举王勃的《滕王阁序》为例，序文和篇末的八句诗，究竟孰为主体，实在很难说。这种横向关系乃是文学发展的必然趋势。如律诗之形成即显然受骈文的影响，而骈文之四六对仗则又从《诗》、《骚》之四言、六言诗句发展而来。明乎此，则六朝小赋之形成，一方面如前所说，是文学发展的必然趋势，一方面也正好给“赋”这一古老文学体

裁注入了新鲜血液。至于唐宋以来的律赋，原是骈文的副产物，由于人为地给它套上了限韵的枷锁，终于使它逐渐走上绝境。而所谓的“散文赋”，则本属赋之变体，也终于敌不过可以自由驰骋的无韵散文，当然也就不易广泛流行了。读者如试就本文所谈，回溯一下“赋”的全部发展的轨迹而考其生命力之或盛或衰或强或弱，则对今天文学艺术的前进和发展，或者不是没有借鉴意义和作用的吧？

我一向主张，要想研究文学史上的各种特定现象，必须从具体作品出发，而不宜只发空论。这本《中国历代赋选》，一共选了八十篇赋（包括赋体之文如《北山移文》和文体之赋如《赤壁赋》），除了作品本身的思想内容和艺术特点足以给读者以有益知识和美学享受外，它还是研究我国古典辞赋发展轨迹的一部较精粹的原始资料。负责选注的三位同志工作是很严肃认真的，选材相当谨严缜密，注释也力求详尽确切。当然，这并不是说此书已尽善尽美，事实上肯定还是有不少缺点的。即使部分原稿由我看过，也难保没有瑕疵罣误。因为“赋”在古典文学作品中是最难读的，我自己对此也并无专门研究。盖治学问不同于买空卖空，必须实事求是；只有“过而能改”，庶几问心无愧。唯广大读者鉴之。

承选注者和出版社谬爱，要我在此书前面谈一点有关“赋”的看法，以供读者参考。我乃不揣鄙陋，拉杂言之如上。是为序。1988年10月下浣，在北京西郊写讫。

