

五七言诗体赋论略

赵 成 林

[摘 要] 五七言诗体赋萌动于汉赋的“乱”辞,然而直到骈赋发展到顶峰而寻求新变的齐梁时期,诗体赋才得以出现。五七言和四六言分别是诗和赋的当体句式,二者虽节奏、音情效果迥异,然亦可相互转换。辞赋对五七言句式的吸纳,有瓦解赋体的危险,所以诗体赋未能成为辞赋家族中的大宗。

[关键词] 诗体赋;诗化;句式

[中图分类号] I206.2 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2009)03-0276-05

当说到赋体文学家族,人们立即会想到骚赋、骈赋、律赋、文赋等成员。其实,上述之外,还有另外一员——诗体赋(或称“诗赋”)^①。诗体赋包括四言体和五七言体两大类。其中,五七言诗体赋尤其容易被忽略,它流行时间不长、作品数量不多,因而在赋史上的影响也不大。近年来,随着赋学研究的发展,人们渐渐加强了对五七言诗体赋的关注和探讨^②。然而,一些重要的问题尚未能得到很好的解答,如诗体赋的创作概貌究竟如何?赋史长河中为何会出现五七言诗赋这股别具一格的潮流?出现之后历时不长为何又迅告消失?它是否反映了辞赋的一些文体特质?诗和赋的差异究竟何在?

一、五七言诗体赋艺术风貌及作品概略

关于诗歌和辞赋的文体差异,最权威的评判当为陆机的“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮”^[1](第99页)。然而,这种评判也只是就其大体而言:作为两种具有极大包容性的文体,诗、赋之间有很深的交融渗透关系,“缘情”和“体物”、“绮靡”和“浏亮”很难说就是诗、赋的分野,赋有“缘情”和“绮靡”之作(如抒情小赋),诗有“体物”和“浏亮”之体(如歌行体诗)。倒是在句式上,诗歌和辞赋似乎各有所守:诗歌以五言、七言为主,而辞赋则以四言、六言为本色。五言、七言和四言、六言句式,不仅字数不同,而且句子内部结构迥异,读来音情效果大不一样,从而成为诗歌和辞赋形制上的重要区别^③。然而从齐梁到唐的数百年间,随着文人们的有意尝试,辞赋吸收新兴五七言诗的句式,形成一种与诗非常接近的赋体——五七言赋。这种体式在很大程度上消解了辞赋、诗歌的句式差异,使二者走向融合。兹录骆宾王《荡子从军赋》一篇以展示其特征:

胡兵十万起妖氛,汉骑三千扫阵云。隐隐地中鸣战鼓,迢迢天上出将军。边沙远离风尘气,塞草长萎霜露文。荡子辛苦十年行,回首关山万里情。远天横剑气,边地聚笳声。铁骑朝常警,铜焦夜不鸣。抗左贤而列阵,比右校以疏营。沧波积冻连蒲海,雨雪凝寒遍柳城。若乃地分元微,路指青波,边城暖气从来少,关塞云元本自多。严风凜凜将军树,苦雾苍苍太史河。既拔距而从军,且扬麾而挑战。征旆凌沙漠,戎衣犯霜霰。楼船一举争沸腾,烽火四连相隐见。戈文耿耿悬落星,马足骎骎拥飞电。终取俊而先鸣,岂论功而后殿?征夫行乐践榆溪。倡妇衔怨坐空闺。靡芜旧曲终难赠,芍药新诗岂易题?池前怯对鸳鸯伴,庭际羞看桃李蹊。花有情而

独笑,鸟无情而恒啼,荡子别来年月久,贱妾空闺更难守。凤凰楼上罢吹箫,鸚鵡林中休劝酒。同道书来一雁飞,此时緘怨下鸣机。裁鸳帖夜被,熏麝染春衣。屏风宛转莲花帐,夜月玲珑翡翠帷。旧新妆始复罢,祇应含笑待君归。^[2](第 1992-1993 页)

这是一篇典型的五七言诗体赋。它写的是魏晋以来诗、赋中习见的征夫思妇题材。体式属骈赋,通篇基本由对偶句构成,整饬工丽。全赋句式富于变化,既有辞赋常用的四言、六言句,也有诗歌常用的五言、七言句。虽说以赋名篇,但它也像一首杂言体古诗。辞赋和诗歌的文体特征,很大程度上已融为一体了。其他的五七言诗体赋与《荡子从军赋》形制大致相似,只是有些作品五七言句所占比率略低。

通过搜检,笔者得到五七言句数占总句数一半以上的五七言诗体赋作品 20 余篇,见表 1。

表 1 五七言诗体赋句式比率统计

作者	赋名	五言句数	七言句数	作品总句数	五、七言句所占比率	备注
班固	竹扇赋	0	11	11	100%	《全后汉文》卷二四
简文帝	对烛赋	8	10	28	64%	《全梁文》卷八
梁元帝	对烛赋	4	7	17	65%	《全梁文》卷十五
梁元帝	鸳鸯赋	12	2	28	50%	《全梁文》卷十五
沈约	愍衰草赋	25	0	30	83%	《全梁文》卷二五
沈约	天渊水鸟应诏赋	16	0	22	73%	《全梁文》卷二五
庾信	荡子赋	8	8	28	57%	《全后周文》卷九
庾信	对烛赋	8	12	32	63%	《全后周文》卷九
徐陵	鸳鸯赋	4	12	24	67%	《全陈文》卷六
江总	南越木槿赋	10	8	35	51%	《全隋文》卷十
萧慤	春赋	12	4	16	100%	《全隋文》卷十三
刘思真	丑女赋	30	0	30	100%	《初学记》
王勃	春思赋	111	55	206	81%	《全唐文》卷一七七
骆宾王	荡子从军赋	8	34	52	81%	《全唐文》卷一九七
王绩	元正赋	21	17	73	52%	《敦煌赋汇》
刘希夷	死马赋	0	32	32	100%	《敦煌赋汇》
刘长卿	酒赋	0	73	101	72%	《敦煌赋汇》
卢翥	龙门赋	0	53	63	84%	《敦煌赋汇》
佚名	月赋	2	20	26	85%	《敦煌赋汇》
佚名	秦将赋	2	38	47	85%	《敦煌赋汇》
佚名	子灵赋	27	56	83	100%	《敦煌赋汇》
佚名	燕子赋	303	1	304	100%	《敦煌赋汇》

分析表 1,可以归纳出以下几点:(1)五七言诗体赋的题材广泛自由,除内容庞博繁富的京殿苑猎以外,辞赋的常用题材多有涉及,不受体式局限。与其他赋体一样,咏物是诗体赋的重要内容,上表中咏物赋过半。动植、器物、天象等传统题材,均可见到。(2)作品的时间界域。班固《竹扇赋》是现今可见最早的一篇五言赋。此后的东汉中期至南朝初的近 400 年间,诗体赋殊少见到。五七言赋集中出现的时代是齐梁到初唐,此际作家,均好以五七言诗句入赋,形成潮流,许梈说:“六朝小赋,每以五七言相杂成文,其品致疏越,自然远俗。初唐四子颇效此法。”^[3](第 38 页)李调元亦称“初唐四子辞赋多间以七字句”^[4](第 4 页)。所言颇为准确。五七言赋消亡的时间难于断定。这主要是因为敦煌遗卷所见赋中,有些作品的作者佚名,有些作者生平不可考,如《酒赋》作者“刘长卿”,是否即为中唐诗人、有“五言长城”之誉的刘长卿,难于确定。又如《龙门赋》作者卢翥,生平亦未详。有些作品可以根据内容,推断出创作的大致年代,如《酒赋》中有“壶觞百杯徒浪饮,章程不许李梢云”,有学者由“李梢云”推定,“本赋的写作则必晚于盛唐”^[5](第 206-207 页)。如此,则五七言赋的流行时间至少有齐梁至盛唐的 300 年左右。(3)除少数几

篇为通篇五、七言(或杂以三言),与诗歌无异外,多数诗体赋皆杂用五、七言和四、六言,这说明明赋和诗的句式特征及由此造成的体式差异,是深入作家心中的。他们一方面以五、七言诗句入赋,借鉴诗歌的句式来丰富赋的艺术形式,另一方面又能意识到这种借鉴有瓦解赋体、融赋入诗的危险,所以五七言和四六言杂用,在借鉴的同时努力保持赋自身的“生命基因”。

南朝至初唐重要赋家基本都有五七言诗体赋创作,虽说数量不多。而且,表中所列作品之外,尚有大量赋作使用五七言句(但数量不到总句数的一半),说明五七言句入赋在当时为影响巨大的潮流。

二、五七言诗体赋的形成过程

赋是在吸取、综合《诗经》、楚辞乃至先秦散文等多种文体因子的基础上形成的,所以早期赋的句式并无固定模式,三言、四言、五言、六言、七言以及散句,都可以见到。汉赋中五七言句式的雏形有以下几种:(1)两个四言句,最后一个字为虚字,即“□□□□,□□□兮(矣)”型,若将两句连读,去掉句末可以弱读的无实义的语气词,则成了典型的七言诗句式,如贾谊《吊屈原赋》“斡弃周鼎,宝康瓠兮”。董仲舒《士不遇赋》开头一段有这种句式 9 组。值得指出的是,“□□□□,□□□兮”句式在赋末“乱曰”中尤多,如扬雄《甘泉赋》和《太玄赋》、刘歆《遂初赋》、班彪《北征赋》、班固《幽通赋》、班昭《东征赋》、蔡邕《述行赋》等。(2)两个三言句中间加一个“兮”字而成七言句,即“□□□兮□□□”型;或四言句中间加入“兮”字成五言句,即“□□兮□□”型。这种句式,虽句中含有虚字,但节奏顿挫与五七言诗句类似。多用在汉赋末尾“乱辞”或“系诗”类文字中,如班婕妤《自悼赋》“重曰”有“君不御兮谁为荣”,“俯视兮丹墀”等等。(3)不依靠固定位置上的虚字调节语气、与后世五七言诗句式接近的五七言句,如张衡《思立赋》“系曰”：“天长地久岁不留，俟河之清祗怀忧”。他如马融《长笛赋》末“其辞曰”、王延寿《梦赋》“乱曰”、赵壹《刺世疾邪赋》中“秦客诗”、“鲁生诗”中都有这种句子。除了出现在赋末“乱辞”或“系诗”里以外，五七言诗句运用在赋文中的情况也有，如枚乘《梁王菟园赋》“流连焉磷磷，阴发绪菲菲”，马融《长笛赋》：“屈平适乐国，介推还受禄。”班固《竹扇赋》更是通篇七言。

从上文的举例可以看出，五七言句式(含其雏形)多出现在赋末“乱辞”及与之作用相类的“系诗”中。“乱”本是乐歌的卒章，演奏演唱时节奏较其他部分可能更加明朗突出，这一形式移入赋中，也要求其语言节奏较赋的其他部分更强烈。事实也如此，五七言句式较之赋常用的六言句式节奏感更强。这种节奏感更强的“乱辞”逐渐发展成“系诗”，由“系诗”的影响和启发，赋作中渐渐出现五七言句。

一个值得思考的问题是，如上文所述，汉代已经出现赋中使用五七言诗句甚至五七言诗体赋的现象，然而在接下来的魏晋时代，赋作中使用五七言句的情形却反而减少了，更不用说诗体赋，原因何在呢？赋尤其是早期的赋，文体的兼容性非常强，就句式而言，汉赋并不如后世赋那样单一对偶(骈体赋)或奇散(文赋)，而是兼采《诗经》、楚辞乃至先秦散文的句式，故整散互见、丰富多样。然而事物的发展宛如从一个十字路口出行，出发时可以有多个方向和路径选择的可能，但是一旦选定某一方向或路径后，就意味着其他的可能性只能舍弃。赋在汉代是处于十字路口，体式兼容并包；到了魏晋，则是行走在一条具体道路上了，对句式而言，这条道路便是骈俪：发展楚辞句式，将骚体句衍变为对偶精工的对偶六言句，其他的可能性(如五七言句式等)于是乎被扬弃了。所以魏晋一段，五七言诗句在赋中便很少见。降及六朝，骈赋形制臻于极致，骈四俪六，无以复加。任何一种文体，当它发展到顶峰后，必然要寻求新变以延续生命力；而此时文坛，五七言诗正以蒸蒸日上的势头发展，影响巨大。一方面是骈赋发展到顶峰寻求新变的必要，另一方面是五七言诗成熟、风靡，影响其他文体成为可能，二因素一相遇合，诗的因子便移植赋中，诗体赋于是乎兴盛。

需要指出的是，赋使用五七言句不仅是借鉴五七言诗艺术经验的结果，也是其自身发展、不断探索新的句式的必然。晋初赋中已经出现一些新的句式，如左思《蜀都赋》：“王褒韡晔而秀发，扬雄含章而挺生。”这个句子变赋所常见的六言为七言，尤其可贵的是六言句一般是单音节词领起，而此句是双音节词领起，整个句子的节奏因而发生变化，与七言诗句类似了。郭璞《江赋》中这种句式的句子 48 句(如“衡

霍磊落以连镇, 巫庐嵬嵬而比峤”), 孙绰《游天台山赋》有 16 句(如“赤城霞起以建标, 瀑布飞流以界道”)。其后赋家如江淹、梁武帝、简文帝、庾信等人的作品中, 也大量使用这种节奏类似诗句的句子。这种句子只要将句中虚字换成实字, 就成为七言诗句。此外, 如上文所谈到, 不见为诗歌所用的五言、七言骚体句在赋中也屡见使用, 这些骚句也只需将“兮”换成实字, 就成了五七言诗句。可以推定, 五七言赋的出现, 是赋在数百年发展过程中不断探索、寻求新变的结果。

三、诗、赋句式差异

诗歌的句式, 早先是四言句。四言句大致可分为两个双音节, 如“蒹葭苍苍, 白露为霜。所谓伊人, 在水一方, 溯洄从之, 道阻且长。溯游从之, 宛在水中央”。这里的“蒹葭”、“苍苍”、“白露”等是固定的双音节点, 两个双音节点构成一个四言句, 自然流利; 而“在水一方”、“溯洄从之”、“道阻且长”等句, 实际巧妙地运用了一些单音节点, 句子内部结构不如两个双音节点般齐整, 但整体看来, 仍是两个音节一顿的节奏。这种四言句式整齐古朴, 但缺少变化。于是, 人们探索了一种更灵动的诗歌句式, 即如“宛在水中央”式的五言句。五言句在东汉渐渐发展兴盛, 并成为魏晋以后诗歌最为经典的句式。五言句, 往往是句首一个双音节点, 后接一个三言结构, 三言结构中含一个单音节点和一个双音节点, 所以五言诗句的结构无非是“二一二”或“二二一”两种形式。七言诗句只是在五言诗句句首增加一个双音节点单元, 它的结构无非是“二二一二”或“二二二一”两种, 如“此身合是诗人未, 细雨骑驴入剑门”。句中必有一个单音节点, 并且这个单音节点一定不能在句首, 这是五言或七言诗句的节奏特点, 也是与赋句的区别之一。

赋最主要的句式为四言和六言。四言句不赘言。六言句从楚辞发展而来, 是赋尤其是骈体赋大量运用的句式。《楚辞》作品的句式大多整齐骈并, 类似于后世的骈体文、赋, 但尚不如后世骈文骈赋般整齐划一。概括起来, 它主要有两类, 一类句末有“兮”字, 如“长太息以掩涕兮, 哀民生之多艰”、“朝发轫于苍梧兮, 夕余至乎县圃”; 一类句中含“兮”字, 如“君不行兮夷犹, 蹇谁留兮中洲? 美要眇兮宜修, 沛吾乘兮桂舟”。若将第一类句式句末的“兮”字忽略, 将句中的虚字“以”、“之”、“于”、“乎”、“而”等统一成“兮”, 则变成了第二类; 相反, 若在第二类句式的上句句末添加一个语辞“兮”, 并将句中的“兮”字换成其他虚字(“以”、“之”、“于”、“乎”、“而”等), 则变成了第一类, 所以这两种句式非常接近甚至可以说是相同的。它们的结构特点是: (1) 句子由大致对偶的上下两句构成; (2) 以六言为主(也有或多或少的, 但相对少见); (3) 第四字为“以”、“之”、“于”、“乎”、“而”、“兮”等虚字(这一点非常重要, 可以说是六言骈句最重要的特征); (4) 句子的内部结构为“单音节点+双音节点(组)+虚字+双音节点(组)”。可以用图式表示:

○□□△□□, ○□□△□□。

“○”代表一个单音节点, “□□”代表一个双音节点(组), “△”代表一个虚词(如“之”、“以”、“于”、“乎”、“而”、“兮”等)。这种六言句在后世骚体、骈体等赋中运用得非常广泛, 是赋最主要的句式。

从具体作品看, 六言句在赋中有以下几种情形: (1) 名词领起的主谓式结构, 如“民枕倚于墙壁, 路交横于虎豺”(庾信《哀江南赋》); (2) 动词领起的动宾式结构, 如“伤凤台之寂寞, 厌鸾扇之闲处”(王勃《采莲赋》); (3) 虚字领起, 如“既拔距而从军, 亦挥麾而挑战”(骆宾王《荡子从军赋》)。这些句子以单音节点起, 又加入虚字延缓语气, 读来平和绵长, 与以双音节点起、间以单音节点、读来奇偶相间、简洁利落、顿挫有力的五七言句对照来读, 就可以清楚地感觉到不同的音情效果。虽然在节奏、语气上存在差异, 但这两种句式可以相通, 六言句删减一字, 并对词序加以调整, 即成五言句。

两种句式既有不同的音情效果, 又可相互转换, 作家们在作诗作赋时对五七言和六言的不同选择, 说明他们心中对文体和句式的对应关系已有先在的认识。诗体赋以五七言句式入赋, 则是对诗赋界限的有意打破, 是对赋的体式发展所作的一种尝试。当然, 这种尝试的成就和影响都较为有限, 甚至可以说是昙花一现。但这是幸运和必然的: 如果五七言诗体赋兴盛并成为赋坛主流, 其实质就是“赋”的自我否定, 变质为“诗”。所以, 五七言诗句入赋, 曾遭到论者的抨击, 如王世贞批评王勃诗赋时说: “子安诸赋, 皆歌行也, 为歌行则佳, 为赋则丑。”^[9] (第 1003-1004 页) 王芾也说: “七言五言, 最坏赋体。”^[7] (第 4 页)

都是立足于诗、赋各自的文体特征而发的。骈赋到达顶峰后,取而代之的是律赋和文赋,五七言诗体赋只在中间唱了一小段插曲,因为律赋、文赋都保留了赋的主要基因,与诗保持着距离,不像诗体赋一样消融于诗中。诗体赋的出现,从一个侧面说明了赋在发展过程中对不同艺术形式的积极探索。

注 释:

- ① 赋有“诗体赋”一类及“诗体赋”的概念,学界已基本认同。曹明纲《赋学概论》、叶幼明《辞赋通论》、郭建勋《辞赋文体研究》均谈到“诗体赋”。
- ② 学界对此问题的研究,多着眼于赋和诗之间的相互影响。如徐公持《诗的诗化与赋的诗化》(载《文学遗产》1992年第1期),尹占华《唐宋赋的诗化与散文化》(载《西北师大学报》1999年第1期),靳启华、曹贤香《论南北朝赋的诗化》(载《岱宗学刊》1999年第3期),韩高年《南朝赋的诗化倾向的文体学思考》(载《文学评论》2001年第5期),史培争、尤丽《赋的诗化与诗的诗化》(载《语文学刊》2007年第1期)等。
- ③ 六言是赋的本色句式,诗歌较少使用,但古体诗中也可以见到,如鲍照、李白的一些乐府诗。

[参 考 文 献]

- [1] 张少康:《文赋集释》,北京:人民文学出版社2002年版。
- [2] 董诰:《全唐文》,北京:中华书局1982年版。
- [3] 许 梈:《六朝文絮》,上海:上海古籍出版社1982年版。
- [4] 李调元:《赋话》,载《丛书集成初编》,北京:中华书局1985年版。
- [5] 张锡厚:《敦煌赋汇》,南京:江苏古籍出版社1996年版。
- [6] 王世贞:《艺苑卮言》,载丁福保:《历代诗话续编》,北京:中华书局1983年版。
- [7] 王芑孙:《读赋卮言·审体》,载何沛雄:《赋话六种》,香港:三联书店1982年版。

(责任编辑 何坤翁)

A Study on Five-or-seven-word Poetical Prose

Zhao Chenglin

(Literature and Journalism School, Xiangtan University, Xiangtan 411105, Hunan, China)

Abstract: Five-or-seven-word poetical prose germinated in the “luan” Ci of Han Fu, however, until Qi and Liang Period that parallel-prose and rhyme-prose developed to the peak and searched for new variable, it was able to appear. Five and seven-word & four and six-word are separately the current sentence of poetic prose. They have different rhythm and emotional effects of music, but could be convert each other. Because of the absorption of five and seven-word sentence to Cifu, Fu has the danger of collapse, so poetic prose failed to become the mainstream of the Cifu family.

Key words: poetical prose; poeticization; pattern