

“赋者古诗之流”说在明清的嬗变

何诗海

摘要 “赋者古诗之流”是赋学史上的经典命题,体现了对赋的文体渊源、政教功用和敷陈写实的艺术特征等的普遍看法。明清时期,关于此论题的探讨依然热烈。文论家基于“赋源于诗”这一传统认知,反复阐扬赋对“六义”的涵摄性,强调赋的抒情功能、虚构特征以及对声韵的关注,丰富、发展了这一传统命题的理论内涵,也体现了明清文学思潮的嬗变轨迹。

关键词 古诗之流;六义;抒情;虚构;文体;声韵

中图分类号 I207.22 **文献标识码** A **文章编号** 1672-7320(2020)02-0080-09

基金项目 国家社会科学基金一般项目(17BZW010)

“赋者古诗之流”是班固在《两都赋序》中提出的关于诗、赋关系的最早论断,也是赋学史上的经典命题。只是古《诗》如何衍变为赋,班氏语焉不详,遂使后人在理解、接受这一命题时产生诸多分歧。其中影响较大的有三种意见。一是从政教功用出发,认为赋继承了《诗》的美刺传统,即班固所谓“或以抒下情而通讽谕,或以宣上德而尽忠孝”^[1](P3),班氏之前的司马迁、汉宣帝,其后的王逸等,皆有类似观点。二是着眼于表现手法,以赋源于六义之“赋”,是一种以铺陈体物为主要特征的文体,皇甫谧、挚虞、左思、刘勰、李善皆持此观点。三是以赋为诗之“不歌而诵”者,《汉书·艺文志》“诗赋略”首载此说^[2]。此说本义是关于春秋时期《诗》在政治、外交场合的应用,所谓“赋《诗》言志”“登高能赋可以为大夫”等^[3](P1755),而非通常所认为的指向某种由诵读方式决定的文体特征,因此,其实质与第一种观点相通,都体现了重视文学社会功用的儒家诗教观^[4]。

以上三种意见,是古人阐释“赋者古诗之流”说最具代表性,也最广为接受的观点,贯穿于汉代以后的整个文学批评史。不同时代文学思潮的复杂多变,以及赋体自身形态、功能的发展变化,“赋者古诗之流”说在继承传统血脉的同时,不断融入新的内涵,丰富、拓展了这一赋学经典命题的理论意蕴。明清时期作为古典赋学的总结期,在接受、阐释“赋者古诗之流”说中也多有发展和创新。本文拟就此略陈己见。

一、从六义之一到涵摄六义

自皇甫谧《三都赋序》、刘勰《文心雕龙·诠赋》等将作为一种表现手法的六义之赋与作为一种新兴文体名称的赋联系起来后,“赋者古诗之流”说获得了更充分的论证和更富文学本体特征的内涵。文论家往往从六义之赋入手,探讨赋的文体功能或体制特征,如皇甫谧《三都赋序》:“诗人之作,杂有赋体。子夏序《诗》曰:‘一曰风,二曰赋。’故知赋者,古诗之流也。”^[1](P2038)《文心雕龙·诠赋》曰:“诗有六义,其二曰赋。赋者,铺也,铺采摘文,体物写志也。”^[5](P134)凌廷堪《九慰》:“窃闻夫赋为六义之一兮,以敷陈而见长。”^[6](卷六)此类观点,在古代文论中俯拾皆是,不断阐释、强化着“赋源于诗”这一文体观念。

在基于六义说的赋学传统中,有一种“取义一端,专言铺陈”的倾向,即强调作为六义之一的赋的独特性和独立性,忽视了赋与其他五义的关系。这种倾向,一直到清代依然存在。程廷祚《骚赋论》:“赋能体万物之情状,而比兴之义缺焉。”^[7](P202)认为赋难兼比兴。康熙《历代赋汇序》曰:“赋者,六义之一也。风、雅、颂、兴、赋、比六者,而赋居兴比之中。盖其敷陈事理,抒写物情,兴比不得并焉,故赋之于诗,功尤为独多。由是以来,兴比不能单行,而赋遂继诗之后,卓然自见于世。故曰:‘赋者,古诗之流也。’”^[8](P1-3)强调赋在六义中具有比兴不可取代的地位,揭示赋体文能继诗之后卓然自立的原因,都深有见地。需要指出的是,赋在“六义附庸,蔚成大国”^[5](P134)的进程中,吸收了诗的多种养分,绝非故步自封于六义之一的赋。无视赋与比、兴、风、雅、颂等的关系,显然不能全面、深刻地把握赋的文体特征。因此,明清论家,在承认作为六义之一的赋的独特性的同时,也关注其关联性、涵摄性。明胡应麟认为,“骚实歌行之祖,赋则比兴一端,要皆属诗”^[9](P4),陈山毓《赋集自序》论赋有“观其导源性情,比兴互用,六义彰矣”之说^[10](卷五),都强调兼用比兴。清徐士芬《家爱庐小赋〈古锦集〉序》曰:

诗有风、雅、颂三体,惟赋亦然。都京典礼,庄严沉博之作,赋中之颂也;声律排偶,应弦合节之作,赋中之雅也;若夫缘情体物,逸趣横生,刻露情状,能使潜蛟舞而嫠妇泣者,赋中之风也。^[11](卷二)

唐孔颖达说六义,以风、雅、颂为“三体”,主要着眼于体裁、内容和体貌特征;又以赋、比、兴为“三用”,主要着眼于表现手法,此即《诗》学史上影响深远的“三体三用”说。徐士芬以“三体”论赋,颇能揭发诗、赋在体裁、内容上的内在联系,并非牵强比附。刘熙载发挥此说,将赋分为言情、陈义、述德三类,揭示其与三体的对应关系:“言情之赋本于风,陈义之赋本于雅,述德之赋本于颂。”^[12](P86)相较徐氏之论,表述更简练,而两者一脉相承的关系显而易见。稍有不同的是,在论“雅”时,一重“陈义”之内容,一重声韵之雅正。又,钱澄之《停云轩赋序》曰:“赋之义,比事属词,其于雅颂居多。而比兴者,托物见意,风之事也。”^[13](卷一五)徐世溥《赋篇序》:“风多比兴,雅颂多赋,则是赋者,雅颂之族也。”^[14](P139)认为赋的体性决定了其与雅、颂关系较近,与风较远,此与徐士芬、刘熙载又有差异。

至于赋与“三用”中比兴的关系,清人也多主张赋虽以铺陈体物、直叙其事为主,但往往兼综比兴,不能与比兴截然分离。朱鹤龄《读〈文选〉诸赋》:“赋为六义之一,然赋可以兼比兴,而比兴不可兼赋。”^[15](P157)钱陈群《〈赋汇录要〉序》:“诗有赋、比、兴,赋得其一,而比事属词,写怀寄感,则何尝无比兴焉!”^[16](卷一四)刘熙载《艺概》:“赋中未尝不兼具比兴之意。”^[12](P86)都坚持赋与比兴的渗透交融。这种相融关系,又与风、雅、颂三体胶著难分,形成综六义以论赋的批评风气。唐秉钧《读古解题》:“赋者古诗之余也,亦兼葩经六义。词取铺张,而终归讽谏,则有风之义焉。句极炫耀,而终折以法度,则有雅颂之义焉。缘情发竟,托物兴词,极和平从容之概,则有比兴之义焉。”^[17](卷六)孙濩孙《华国编赋选》凡例:“赋虽六义之一,其体裁既兼比兴,其音节又兼风雅颂。”^[18](卷首)都认为赋体虽源于六义之赋,而风、雅、颂、比、兴之义兼备,故“六义不备,非诗即非赋也”^[12](P86)。又,潘锡恩《六义赋居一赋》云:

每托寓之无端,辄缅怀而濡颖。穷物态之纤悉,极文词之彪炳。若玩志于至微,实藉端以自警。斯赋之具比兴者也。又况感均顽艳,致托缠绵。写征夫之行色,絙怨女之哀弦。伤重困乎苛敛,怅久戍之穷边。述淫乐,则《桑中》失其幽艳;状慄狡,则并驱逊其轻还。与夫唐勤魏褊,义相后先。所谓言之者无罪,足令闻之者悚然。斯则赋也,近夫风焉。至于扬醇风于莫外,厉盛烈之无前。词源风涌,丽藻云联。陈羽猎,则追《车功》马同之盛;耀武烈,则方吉甫申伯之贤。制礼兴乐,则《猗那》《清庙》之继轨;显庸懿铄,则《閟宫》《泮水》之比肩。侈前圣之靡而得言,夸六籍之所不能谈。追封禅之八九,媿化理于五三。是则极揄扬之盛事,与雅颂而相参。盖沂乎赋之源,特居六义之一体;而穷乎赋之变,乃统六义而俱函。^[19](P109-110)

此段引文,可谓以六义论赋的典型。作者以工整的骈体,从题材、功用、表现手法、艺术特征方面,生动地论证了源于古《诗》的赋,与诗歌一样,“统六义而俱函”,具有丰富的艺术表现力和感染力。尽管所论是基于诗本位的立场,但有助于全面把握赋的体制特征。又,路德《重棊赋则序》云:

文章之铄往古,切来今,晖丽万有,而出无穷者,其赋乎?大则表乾里坤,横被六合,细则虬肝虱心,蜗角虫睫。显则风云月露,山川人物。微则通幽洞冥,不可为端,不可为倪。要皆拓宇于楚辞,而受命于诗人。古以赋为六诗之一。实则假托仿喻,体物写志,比亦赋也,兴亦赋也,风雅颂亦赋也,骚又全乎赋者也。^[20](卷二)

此段引文,也论赋与六义的关系,但立场和观点与潘氏根本不同,不再以赋比附诗之六义,而是以赋作为绾结和统摄风、雅、颂、赋、比、兴乃至骚的枢纽,强调了这种继诗之后兴起的文体牢笼万有、铄古切今、无与伦比的崇高地位。这种基于赋本位的文体立场,在整个中国文学批评史上亦可谓矫矫独立,令人瞩目。

从批评方法看,以六义论赋,并非明清人首创。早在元代,祝尧纂《古赋辩体》时,已将朱熹以六义解《诗》的方法移植到赋学批评中来,对所录130多篇赋作一一标以“六义”。除单标“赋”义59篇外,其他都是风、雅、颂、赋、比、兴的不同组合。如《九辨》其一序题:“兴而赋也,然兼比义”^[21](P740);《大礼庆成赋》序题:“赋而杂出于雅、颂”等^[21](P831)。这种赋论方法,在元代尚属空谷足音,而为明清人所继承,至清代风气尤盛,极大增加了“赋者古诗之流”说的厚重度。

二、从敷陈写实到假托兴象

在诗、赋源流关系的探讨中,不管是政教功用说,还是六义说,都在辞赋的审美旨趣、艺术特征的淬炼进程中打下了深刻烙印。早在汉代,辞赋夸饰、唯美的创作风气,就与儒家诗教产生了冲突。司马迁虽肯定《子虚》《上林》等作品契合《诗》讽谏之旨,但也指出其“虚辞滥说”“靡丽多夸”等缺陷。《汉书·艺文志》批评相如等人赋作“竞为侈丽闳衍之词,没其风谕之义”^[3](P1756),王符《潜夫论》指责赋家“争著雕丽之文”而“竞陈诬罔无然之事”^[22](P19),态度极为严厉。到了六朝,左思高倡“美物者贵依其本,赞事者宜本其实”的创作原则,痛贬汉赋考物不实之弊:

相如赋《上林》而引“卢橘夏熟”,扬雄赋《甘泉》而陈“玉树青葱”;班固赋《西都》而叹以出比目;张衡赋《西京》而述以游海若。假称珍怪,以为润色,若斯之类,匪啻于兹。考之果木,则生非其壤;校之神物,则出非其所。于辞则易为藻饰,于义则虚而无征。^[1](P173)

山川地理、名物品类,当稽考有据,核之不虚,这种征实要求,必然排斥赋体创作夸饰虚构、曼衍无稽的倾向,也影响到后世对赋的文体语源意义的理解。从孔颖达“直陈其事不譬喻者,皆赋辞也”^[23](P271)到朱熹“赋者,敷陈其事而直言之者也”^[24](卷一),直至明徐炬“《诗》序六义,二曰赋,赋者,谓直陈其事也”^[25](P665)、清张谦宜“赋者古诗之流也,以大义言之,则直述本事为赋”等^[26](P3892),都强调直接铺陈、如实叙事。甚至到了晚清民国,刘师培仍坚守这种赋体观,其《论文杂记》曰:“比、兴二体,皆构造虚词”“赋之为体,则指事类情,不涉虚象,语皆征实,辞必类物。故赋训为铺,义取铺张。循名责实,惟记事析理之文,可锡赋名。”强调赋实而比兴虚,虚实之间壁垒分明,不可干犯。正因如此,刘氏批评“楚骚有作,词咸比兴,亦冒赋名,而赋体始淆”,指责“后儒不察赋义之本原,而所作赋篇,多涉虚象,毋亦昧于文章之流别”^[27](P137-138)。这种今天看来极为保守的文体观念,恰恰显示了从汉代开始的赋论传统根深蒂固的影响。

赋论传统根深蒂固,却并非金城汤池牢不可破。如前所述,自祝尧《古赋辩体》之后,辞赋兼涵六义、杂用比兴已成为明清诸多论家的共识,夸饰、想象、虚构等艺术手法,也得到较多理解和认同。胡应麟《诗薮》曰:“蒙叟《逍遥》,屈子《远游》,旷荡虚无,绝去笔墨畦径。百代诗赋源流,实兆端此。长卿

《上林》，创撰子虚、乌有、亡是三人者，深得诗赋情状，初非以文为戏也。后之君子，方拘拘覈其山川远近，草木有无。乌乎，未哉！”^[9]（P126）此说彻底摆脱儒家诗教牢笼和“文体原于五经”传统，以《逍遥游》《远游》为诗赋初源。而《逍遥游》等作品正是以奇特丰富的想象、镂虚蹈空的构思和层出不穷的比喻、夸张、寓言等见称于世的，是古代文学史上最富艺术精神的作品。胡氏视诗、赋为同一文类，以汉大赋虚构人物、情节为“深得诗赋情状”，体现了对诗赋艺术想象力的推崇，与“征实”“直陈”等传统赋论有霄壤之别。又，汪师韩《〈文选〉理学权舆》云：

古人为赋多假设之辞。序述往事，子虚、亡是公、乌有先生之文已肇始于相如矣。谢庄《月赋》：“陈王初丧，应刘端忧多暇。”又曰：“抽毫进牍，以命仲宣。”按：王粲以建安二十一年从征吴，二十二年春，道病卒。徐陈应刘，一时俱逝，亦是岁也。至明帝太和六年，植封陈王，岂可持摭史传，以议此赋之不合哉。^[28]（卷七）

所谓“假设之辞”，即指假想、虚构之语。辞赋家每借以抒情写意，故作品中人物、事件等不必实有，更不必裁以史传，斥为虚妄。又，姚鼐《古文辞类纂序目》：“辞赋类者，风雅之变体也，楚人最工为之，盖非独屈子而已。余尝谓《渔父》及《楚人以弋说襄王》《宋玉对王问遗行》，皆设辞，无事实，皆辞赋类耳。太史公、刘子政不辨，而以事载之，盖非是。”^[29]（卷首）所谓“风雅之变体”，即“古诗之流”。在姚鼐看来，屈宋辞赋之假托问对，皆出虚构，不可坐实。司马迁、刘向等却以为实有其人其事，载之史籍，这是无视诗赋艺术想象而犯下的错误。对于这个问题，章学诚有更为精辟的论述。其《文史通义·言公下》曰：

文人假设，变化不拘。《诗》通比兴，《易》拟象初。庄入巫咸之座，屈造詹尹之庐。楚太子疾，有客来吴。乌有、子虚之徒，争谈于较猎；凭虚、安处之属，讲议于京都。《解嘲》《客难》《宾戏》之篇衍其绪，镜机、玄微、冲漠之类濬其途。此则寓言十九，诡说万殊者也。乃其因事著称，缘人生义。譬如酒用杜康之名，钱用邓通之字。空槐落火，桓温发叹于仲文之迁。素月流天，王粲抽毫于应、刘之逝。斯则善愁即为宋玉，岂必楚廷？旷达自是刘伶，何论晋世？善读古人之书，尤贵心知其意。愚者介介而争，古人不以为异也已。^[30]（P197-198）

以诗赋为代表的文学作品，可充分调动比兴、借代、象征、假托、寓言、神话等多种艺术手法，“观古今于须臾，抚四海于一瞬”（陆机《文赋》），不拘史实，凭虚结撰，纵横捭阖，变化万千，具有超越时空的想象力。读者以意逆志，得其旨而忘其形即可。若斤斤于名物正讹，事实真伪，则为胶柱鼓瑟、懵懂愚昧之徒，不足与论辞赋。在章学诚看来，“赋家者流，原本《诗》《骚》，出入战国诸子”^[31]（P1064），在体制形态上，与诸子之文关系最为直接。而诸子之文，多出于行人之官，“比兴之旨，讽谕之义，故行人之所肆也”，故其文多能“委折而入情，微婉而善讽”^[30]（P61），最得《诗》教精神。不仅如此，章学诚还把《诗》之比兴与《易》之立象以尽意联系起来：

《易》象虽包六艺，与《诗》之比兴，尤为表里。夫《诗》之流别，盛于战国人文，所谓长于讽谕，不学《诗》，则无以言也。然战国之文，深于比兴，即其深于取象者也。《庄》《列》之寓言也，则触蛮可以立国，蕉鹿可以听讼；《离骚》之抒愤也，则帝阙可上九天，鬼情可察九地。他若纵横驰说之士，飞籍捭阖之流，徒蛇引虎之营谋，桃梗土偶之问答，愈出愈奇，不可思议。^[30]（P19）

可见，《诗》之比兴，与《易》之立象互为表里，息息相通。战国之文，作为辞赋的直接源流，正以深于比兴、长于取象见称。兴之所至，甚至佛教“天堂清明，地狱阴惨，天女散花，夜叉披发”等幻象^[30]（P19），无不可驱驰于文人笔端。至于铺陈、直言，虽是诗赋的基本表现手法，但也是一切文体的常用手法，不能体现诗赋的文体独特性。章学诚从兴象、虚构等方面，将诗赋的本质特征与其他文体区别开来，建立了以诗赋为核心的纯文学观念。这是对“赋者古诗之流”说传统的突破和发展，具有重要的文学思想史意义。

在重实用而轻审美、重写实而轻虚构的文学传统中,章学诚大张旗鼓地肯定、宣扬诗赋虚拟假托、构奇设幻等艺术手法,难以为正统儒士完全接受,尽管章氏初衷仍是为了经世、教化,即“神道设教”“以象为教”等^[30](P20)。一味强调铺陈写实,忽视比兴、虚构等,必然损害辞赋的文学想象力和创造力。这种矛盾,在晚清文论家刘熙载身上得到了较好协调。《艺概·赋概》:“实事求是,因寄所托,一切文字不外乎二种,在赋则尤缺一不可。若美言不信,玩物丧志,其赋亦不可已乎!”所谓“实事求是”,指真实表现社会生活、客观事物。没有这种真实基础,一味乘空蹈虚,无中生有,则美言不信。所谓“因寄所托”,指在反映现实生活、描摹客观事物时,当抒发情志,寄托精神,即“以言内之实事,写言外之重旨”。否则,“赋物必此物”,只是笨拙地敷衍写实,艺术价值不高,“其为用也几何”^[12](P97)。而要充分表现言外之旨,必须借助比兴、想象、虚构等艺术手段:“赋以象物,按实肖象易,凭虚构象难。能构象,象乃生生不穷也”“赋之妙用,莫过于设字诀,看古作家无中生有处可见”^[12](P99-100);“春有草树,山有烟霞,皆是造化自然,非设色之可拟,故赋之为道,重象尤宜重兴”^[12](P97-98)。可以看出,刘熙载强调敷写直陈和假托兴象相辅相成,但更重视兴象、虚构,这对艺术才华的要求更高,也更能体现辞赋的本质特征。

三、从“事形为本”到“以情为贵”

赋虽古诗之流,与诗有着千丝万缕的关系,但获得独立的文体地位以后,其形态和功能与诗渐行渐远。这种趋势至少在六朝赋论中已有所揭橥。挚虞《文章流别论》曰:“古诗之赋,以情义为主,以事类为佐。今之赋,以事形为本,以义正为助。”^[32](P1018)所谓“古诗之赋”,指以屈原作品为代表的《楚辞》,特点是以抒发情志、阐扬礼义之旨为主,写事状物仅为手段,故被挚虞目为“赋之善者”“颇有古诗之义”。所谓“今之赋”,则指汉代以来司马相如、扬雄、班固、左思等创作的大赋,特点是徵事状物,夸饰逞博,外加一点礼义风教的点缀。汉大赋历来被视为赋体文学的代表,故“事形为本”体现了赋的一般文体特征,也暗示了赋与“以情义为主”的诗的差异所在。至陆机“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮”说出,进一步划清了诗、赋的文体畛域。缘情绮靡乃诗之体性,铺陈体物则赋之本色。自汉代开始,情感浓郁的骚体赋、抒情小赋尽管一直不绝如缕,但非主流,在很长时间内并未影响人们对赋的体性特征的认知。刘勰倡导的“登高之旨,盖睹物兴情”“情以物兴”“物以情观”等^[5](P136),也长期未得到呼应。直至元代,袁桷《答高舜元十问》犹云:“屈原为骚,汉儒为赋。赋者,实叙其事,体物多而情思少。”^[33](卷四二)骚、赋对举,显然为凸显两者之异。《离骚》缠绵悱恻,情思深挚,体性近诗。赋则“体物多而情思少”,迥别于诗骚。袁桷这一论断,是传统赋体观更为明易的表述。

较早对这一赋论传统形成明确冲击的,是元代祝尧。在祝氏心目中,汉大赋铺陈体物,俳赋、律赋醉心辞藻声律,文赋以议论、说理为赋,皆短于性情,非赋体之正,故通过编纂《古赋辩体》力倡古赋,认为“古赋所以可贵者,诚以本心之情,有为而发”^[21](P802)、“欲求赋体于古者,必先求之于情”^[21](P818),建立了“以情为本”的赋体观。这种观念,对明清赋论产生了深远影响。如明徐师曾《文体明辨》论赋曰:“以乐而赋,则读者跃然而喜;以怨而赋,则读者愀然以吁;以怒而赋,则令人欲按剑而起;以哀而赋,则令人欲掩袂以泣。动荡乎天机,感发乎人心,而兼出于六义,然后得赋之正体,合赋之本义。”^[34](P102)这段话一字不差地抄录《古赋辩体》,足见对祝尧以情为本、有感而发的赋学观的欣赏。又陈山毓《赋略论》以裁、轴、气、情、神“五字诀”论赋,强调“作者要使文生于情,自然使读之者情生于文”“胸无郁结,不必抒情;中有徘徊,才御楮墨,自然吐言逼真,中情妙达”^[10](卷五),可见充沛的情感对于赋体创作之重要。又,明末方以智认为,赋实诗之长言而不足者,故强调赋的抒情功能,特别欣赏情深意切、“本悱恻之遗风”的作品,并结穴于“以此而养其亲”^[35](卷二)的创作宗旨。这种兼重人伦风教和情感深挚的赋体观,在赋论史上也颇具特色。

入清之后,论赋而重情之风益盛。赵维烈《历代赋钞》凡例曰:

诗有六义，其二曰赋。盖古者列国诸侯、卿大夫交接邻国，必称诗以喻意，皆以吟咏性情，各从义类。春秋后聘问不行，而贤士逸在布衣，失志之赋作焉。然楚辞用以为讽，实本六义而出之。辞虽太丽，义尚可则。后此或长于叙事而昧于情，或长于说理而略于辞，使读之者无兴起之趣，由其不发乎情耳。故知音律谐协，对偶精工，要必有情以文其辞，斯赋之则也。^[36]

引文论述赋之产生与上古行人之官赋诗言志的关系，大致取《汉书·艺文志》之说。所不同的是，《汉志》中所谓行人必“称诗以谕其志，盖以别贤不肖而观盛衰焉”^[3]（P1755-1756），主要是政教功用之志，而赵维烈悄悄转换为“必称诗以喻意，皆以吟咏性情”，淡化政教色彩，强调吟咏性情之旨。这种改造，自非汉人原意，只是体现了清人对赋的抒情功能的关注，是赋学观念嬗变的产物。循此标准，赵维烈批评《楚辞》之后的赋虽长于叙事或说理，但因“不发乎情”而缺乏艺术感染力，并提出了“要必有情以文其辞”的创作原则。又，浦铣论赋“以有情为贵”^[37]（P71），故评王粲《登楼赋》“情真语至，使人读之堪为泪下，文之能动人如此”^[37]（P56），评黄文江《送君南浦赋》、王辅文《离人怨长夜赋》“真深于情者”^[37]（P70），评归有光《冰崖草堂赋》“句句从肺腑中流出，毫未见雕琢之迹，每三复不能已已”^[37]（P41），对情的推重一以贯之。又，余丙照《赋学指南》曰：“诗发乎情，而赋者古诗之流也，则骈四俪六，亦宜隐寓深情。作者挥毫，务必寄情绵邈，令人一往情深，方得文生情，情生文之妙。观江淹《恨》《别》二赋，可以悟矣。”^[38]认为赋源于诗，诗以吟咏性情为本，作赋须一往情深，方臻其妙。不仅古赋如此，骈赋也不例外。

明清人论赋重情，不意味着排斥叙事或体物。陈元龙编《历代赋汇》，将古今赋作从内容上区分为言情、体物两大类，可见其兼容并包的态度。浦铣《复小斋赋话》云：

余最爱明兴献帝之言赋，曰，赋者敷陈其事而直言之也。夫事寓乎情，情溢于言，事之直而情之婉，虽不求其赋之工而自工矣。屈宋《离骚》历千百年，无有讥之者，直以事与情之兼至耳。下逮相如、子云之伦，赋《上林》《甘泉》等篇，非不宏且丽，然多琢于词，踳于事，而不足于情焉。此即卜子夏在心为志，发言为诗之义也。赋者古诗之流，古今论赋，未有及此者。^[37]（P20）

浦铣赞同“赋者敷陈其事而直言之”的传统看法，进一步指出，事中含情，情溢于言，方成至文。《离骚》之所以卓绝千古，“为词赋之宗”^[5]（P46），即在于叙事、抒情的完美结合。《子虚》《上林》等大赋，虽体物弘丽，然不足于情，踳踳于事，终非一流作品。刘熙载则明确提出，“叙物以言情谓之赋”^[12]（P89），“在外者物色，在我者生意，二者相摩相荡而赋出焉”^[12]（P98）。一方面，不管叙事还是体物，若无情之浸润，则缺乏生机、神采，难以动人；另一方面，情之所动，必激于事，触于物，所谓“感于哀乐，缘事而发”^[3]（P1756），故抒情离不开叙事、状物，否则情无所附，难免空洞、苍白。这种主客相依、情事相得、心物交融的赋学理想，显然取资于诗学传统，体现了明清“诗为赋心，赋为诗体”^[12]（P86）的文体观，也是对“赋者古诗之流”说的重要发展。

四、对声韵的讲求

赋虽“古诗之流”，在六朝“文笔之辨”中，与诗皆属“有韵者文”，但传统赋论对声韵的探讨并不积极。先唐典籍中，只有《西京杂记》载司马相如“赋迹”说、《文心雕龙·章句》论赋之换韵、《梁书·王筠传》载王筠诵读沈约《郊居赋》等寥寥数条文献，涉及辞赋声韵问题，内容都极为简略。唐代之后，随着科举试赋，指导律赋写作的赋格、赋谱之类著作应运而生，其中自然包含声韵之学。遗憾的是，唐宋赋格，唯有无名氏《赋谱》一卷、郑起潜《声律关键》少数作品保存下来。此外，一些零星的讨论，散见于书信、序跋、笔记杂撰等文献中。声韵问题长期为赋论家所冷落。个中原因，值得深思。毛奇龄《丁酉园赋集序》曰：

赋者古诗之流也,惟原本古诗,故在六义之中,与比兴同列,而实则源远流长,自为一体。班生《艺文志》于歌诗之外载赋目千篇,而惜其文之不尽传也。乃嗣是而降,孙卿以规,宋大夫以辨,王褒、扬雄之徒,或以讽,或以颂,要不失六义之准。即六季佻倪犹然,以缘情体物之意行之。至隋唐取士,改诗为律,亦改赋为律,而赋亡矣。登高大夫,降之为学僮摹律之具,算事比句,范声而印字,襞其词而画其韵,既无恍慨独往之能,而称名取类,就言词以达志气,亦复掩卷殆尽。本之亡矣,流于何有?^[39](P482)

毛奇龄以“赋者古诗之流”为逻辑起点,强调诗赋的政治教化作用和缘情体物功能。而律赋拘挛声韵,襞词印字,具有强烈的形式主义倾向,不但泯没了古诗之义,甚至连“词以达意”这一基本要求也难以落实,故遭致严厉批评和排斥。这种对于形而下的纯技巧倾向的警惕,应是长期以来漠视辞赋声韵探讨的深层原因。

明清时期,随着诗学领域格调说的盛行及其对文章学的影响,辞赋声韵探讨的冷清局面有了较大改观。明陈山毓《赋集自序》云:

赋者,振拔五言之前,嗣《风》《雅》而抽声。去古未遥,蔚居变首,故独秀于众制矣。观其导源性情,比兴互用,六义彰矣。淳复贯珠,千言非赘,情理罄矣。规抚天地,声貌万物,宇宙备矣。体罔常制,句鲜例程,变化殚矣。四声靡局,八病匪瑕,宫商纵矣。范苏李、柏梁之制,兼乐府歌行之迹。固知赋也者,篇章之象箸,而讴谣之黄钟也。^[10](卷五)

探讨赋的起源、功用等,大致沿袭“赋者古诗之流”说传统。而论述赋的体制形态时,虽然指出“体罔常制”,却着重强调与诗歌、乐府的密切关系。因节奏、声韵之美是诗歌的基本特征,那么,赋作为诗之衍生文体,讲求音节、韵律,自是理所当然。又,陈际泰《刘西佩放生赋序》云:

赋者古诗之流,以声为教。夫声者,感人密深而风移俗易,盖其致不在理义也。理义且亡,而况文字乎?尝记少时,先慈见背,从俗饭僧作破地狱事。僧所唱词义鄙浅而音韵凄悠,使人悲动不禁,因知声之为道,感人在理义文字外矣。^[40](卷四)

上古诗、乐一体,具有声教功能,其感人深切,比单纯的文字义理更易收教化之功。赋源于诗,虽已脱离音乐性,但其音节、韵律,仍一定程度上保留了声教痕迹。有见于此,刘西佩在请陈际泰作散文《放生序》后,“犹虑不能遍暨与夫人之深也”,又请作《放生赋》一篇:“今易文为赋,而登之咏歌,其言有节焉,其声有哀焉。节则易讽,哀则易悲,刻而布焉,去其故处而走四方,妇人孺子遭之,耳闻心开,其天动矣,而又益之以理义文字,盖所谓加务善之者也。”^[40](卷四)尽管作赋宗旨是出于佛法的教化信众,但其原理,与儒家教化完全相通,即富有声韵之美的文体,比散文更易感化人心。基于这种立场来谈辞赋声韵,自然理直气壮,不必半遮半掩,欲说还休了。

入清之后,随着科场试赋的推行,声韵探讨俨然成为赋论中的热点论题。吴锡麒《论律赋》:“赋昉于周而盛于汉,所谓触兴致情,因变取会,不必拘之以律而律自应焉。故班固曰‘赋者古诗之流也’。自唐天宝以后,用赋取士,始以声律绳人,率限八韵,间有三韵至七韵者,于是乎有律赋之名。”^[41](卷首)所谓“不必拘之以律而律自应”,指的是声律说产生之前,语言的天然节奏和韵律,如声之高下、调之沉响、气之清浊、韵之缓急等。这种韵律,以诗歌为代表,也存在于辞赋中。自声律说产生之后,诗人将四声八病、平仄粘救等人为规则运用于创作,便有了律诗;运用于辞赋创作,便有了律赋。不管是自然声律还是人为声律,都有其合理性与必然性,体现了汉语文字的民族特色,正如杨泗孙所论:“音律为六义之一,自乐亡而音律之不泯于文教者,流为词赋。赋之宜合夫律也。”^[41](卷首)高倡辞赋合律的正当性。这种正当性的基础,实赖于赋与诗的渊源关系。罗汝怀《湖南文征例言》曰:“班孟坚谓赋者古诗之流。夫赋之与诗,其体迥殊,而其词比句协,铿锵可诵,犹古诗之可被管弦,故谓同流。”^[42](卷一六)虽诗赋体殊,但在

节奏和谐、声调铿锵上,两者有一致的追求。故路德《重榘赋则序》曰:“孟坚以为古诗之流,不敢歧诗赋而二之,可以知赋之为赋矣。诗有律,赋亦有律;律不惟律诗有,则亦不惟律赋有”“一经一纬,一宫一商,酌奇玩华,弥见真粹,所谓诗人之赋丽以则也。无则不可以为诗,作赋何独不然哉!”^[20](卷二)赋源于诗,就协律言,两者可一体视之,都要遵循一定的规则,才能获得声韵之美。若无这种声韵之美,则失去了诗赋作为韵文的特质。孙濩孙则认为,赋是不歌而诵者,体现了诗向文的转变,但并未完全丧失诗的特性。至唐代诗赋取士,律赋兴起,“以科目为荣遇,以唱和为喜起,骈四俚六,体裁取弘整之观;协律谐声,风韵尚铿锵之美,盖取赋之自诗而文者,复约文近于诗,亦犹皋陶虞虞,奚斯颂鲁之意”^[18](卷首),又可谓文的诗性回归。

这种回归之所以可能,仍基于诗赋文体相通,所谓“赋者,诗之体也”^[43](卷首)、“赋者古诗之流,不歌而颂,亦必用韵”^[44](卷一五)。在不同的历史阶段,赋的体制形态不同,所用之韵也当有差异,譬如“古赋宜用毛诗、古诗韵,排赋宜用沈韵、唐韵,文赋宜用宋韵,若用韵太杂,使人读之不谐,失赋体矣”^[26](P3892-3893)。从这种细致区分,可以看出赋韵探讨之深入,也可看出清人独特的审美旨趣和对文章技法的重视。鲍桂星《赋则》曰:“文章奥妙,不外神气音节四字。其实,神止是气,节止是音耳。诗赋尤重音节。”^[45](P7)又曰:“凡诗文皆以情韵为主,微独赋也。情生于兴象,韵出于音节。兴象、音节之不讲,而诗赋难言矣。”^[45](P68)神气音节属技法层面,情韵则是审美风格层面。不管是形而下的技法,还是形而上的风格,都离不开对音节的讲求。而音节之美,对韵文而言,尤为重要。这正是清人赋论热衷于探讨声调韵律的内在动因。“赋者古诗之流”说则为这种探讨提供了丰厚的理论资源。

参考文献

- [1] 文选. 上海: 上海古籍出版社, 1986.
- [2] 马积高. 略论赋与诗的关系. 社会科学战线, 1992, (1).
- [3] 汉书. 北京: 中华书局, 1962.
- [4] 曹虹. 从“古诗之流”说看两汉之际赋学的渐变及其文化意义. 文学评论, 1991, (4).
- [5] 范文澜. 文心雕龙注. 北京: 人民文学出版社, 1961.
- [6] 凌廷堪. 校礼堂文集. 清嘉庆十八年刻本.
- [7] 程廷祚. 青溪集//丛书集成续编: 第129册. 上海: 上海书店出版社, 1994.
- [8] 陈元龙. 历代赋汇: 第1册. 南京: 凤凰出版社, 2004.
- [9] 胡应麟. 诗薮. 上海: 上海古籍出版社, 1979.
- [10] 陈山毓. 陈靖质居士文集. 明天启刻本.
- [11] 徐士芬. 漱芳阁集. 清咸丰二年刻本.
- [12] 刘熙载. 艺概. 上海: 上海古籍出版社, 1978.
- [13] 钱澄之. 田间文集. 康熙刻本.
- [14] 徐世溥. 榆墩集//四库全书存目丛书: 集部第211册. 济南: 齐鲁书社, 1997.
- [15] 朱鹤龄. 愚庵小集//景印文渊阁四库全书: 第1319册. 台北: 台湾商务印书馆股份有限公司, 2008.
- [16] 钱陈群. 香树斋诗文集. 乾隆刻本.
- [17] 唐秉钧. 文房肆考图说. 乾隆刻本.
- [18] 孙濩孙. 华国编赋选. 清雍正十一年刻本.
- [19] 何新文, 余斯大, 踪凡. 见星庐赋话校正. 上海: 上海古籍出版社, 2013.
- [20] 路德. 桎华馆文集. 光绪七年解梁刻本.
- [21] 祝尧. 古赋辩体//景印文渊阁四库全书: 第1366册. 台北: 台湾商务印书馆股份有限公司, 2008.
- [22] 汪继培, 彭铎. 潜夫论笺校正. 北京: 中华书局, 1985.
- [23] 毛诗正义//十三经注疏: 上. 北京: 中华书局, 1980.
- [24] 朱熹. 诗集传//四部丛刊三编: 经部(3). 上海: 上海书店, 1985.

- [25] 徐炬. 新镌古今事物原始全书//四库全书存目丛书: 子部第 224 册. 济南: 齐鲁书社, 1997.
- [26] 张谦宜. 觚斋论文//王水照. 历代文话: 第 4 册. 上海: 复旦大学出版社, 2007.
- [27] 刘师培. 论文杂记. 北京: 人民文学出版社, 1959.
- [28] 汪师韩. 《文选》理学权舆. 清读画斋丛书本.
- [29] 姚鼐. 古文辞类纂. 上海: 上海古籍出版社, 1998.
- [30] 叶瑛. 文史通义校注: 上册. 北京: 中华书局, 1985.
- [31] 叶瑛. 文史通义校注: 下册. 北京: 中华书局, 1985.
- [32] 欧阳询. 艺文类聚: 上册. 上海: 上海古籍出版社, 1982.
- [33] 袁桷. 清容居士集//四部丛刊初编: 集部 (232). 上海: 上海书店, 1989.
- [34] 徐师曾. 文体明辨序说. 罗根泽校点. 北京: 人民文学出版社, 1962.
- [35] 方以智. 余小庐赋序//仲并. 浮山集. 康熙此藏轩刻本.
- [36] 赵维烈. 历代赋钞. 康熙二十四年刻本.
- [37] 浦铣. 复小斋赋话//踪凡, 郭英德. 历代赋学文献辑刊: 第 188 辑. 北京: 国家图书馆出版社, 2017.
- [38] 余丙照. 赋学指南. 道光七年刻本.
- [39] 毛奇龄. 西河集//景印文渊阁四库全书: 第 1320 册. 台北: 台湾商务印书馆股份有限公司, 2008.
- [40] 陈际泰. 已吾集. 顺治李来泰刻本.
- [41] 潘遵祁. 唐律赋钞. 光绪十一年三松堂刊本.
- [42] 罗汝怀. 绿漪草堂集. 光绪九年罗式常刻本.
- [43] 张惠言. 七十家赋钞序目//七十家赋钞. 道光元年合河康氏刊本.
- [44] 桑调元. 叟甫集. 乾隆刻本.
- [45] 鲍桂星. 《赋则》凡例//踪凡. 历代赋学文献辑刊: 第 69 辑. 北京: 国家图书馆出版社, 2017.

The Evolution of the Notion “Rhapsody is a Current of Ancient Poetry” During the Ming and Qing Dynasties

He Shihai (Sun Yat-sen University)

Abstract The notion that “Rhapsody (*fu*) is a current of Ancient Poetry (*gushi*)” was a classic proposition in the historical study of *fu*, reflecting the widespread views on the origin, political and pedagogical functions of the *fu* genre, as well as its artistic features such as narrative realism. There was intensive investigation on this topic during the Ming and Qing Dynasties. Literary critics drew upon the traditional notion that “rhapsody (*fu*) originated from the *Book of Songs* (*Shi*)” to repeatedly expound the view that rhapsody assimilated the Six Artistic Skills (*Liu Yi*) and emphasized its lyrical function, fictional characteristics and attention to rhyming, thereby enriching the theoretical connotations of this traditional proposition, while embodying the evolutionary trajectory of intellectual trends in literary criticism during the Ming and Qing dynasties.

Key words current of ancient poetry; six artistic skills; lyric; fiction; genre; rhyme

■ 收稿日期 2019-10-23

■ 作者简介 何诗海, 文学博士, 中山大学中国语言文学系教授、博士生导师; 广东 广州 510275。

■ 责任编辑 何坤翁