

# 赋名的确立与南北文化的交融

◎ 邓 稳

**【摘要】**《荀子·赋篇》的篇名不为荀况自题，传世文献也看不出赋家继《赋篇》作赋的依据，实不能证明赋体得名于《赋篇》。因为“赋”字具有献纳的形式而逐渐脱离与物相关的本义限制，使“赋政”“赋诗”得以成词，最终具有了“韵诵”之意。当“赋诗”一词逐渐淡出北方文化时，南方楚人屈原、宋玉却以“韵诵”义大量使用“赋”字，最终在宋玉赋序“试为寡人赋之”的固定使用中使赋体之名得以成立。赋名的确立与阐释是南北文化共同作用的结果，亦是南人、北人相继参与的过程。这一处理冲突与交融、沿袭与革新的模式及智慧，在中华民族此后的数次南北文化交融以及近百年的中西文化碰撞中得到了检验，成为中华文化生生不息的重要法宝。

**【关键词】**赋名；赋诗；韵诵；文化交融

**【中图分类号】** K203 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 1008-0139(2025)2-0060-12

赋体起源，众说纷纭，陶秋英首创从“赋的名称之成立”“赋的实体的产生”来探讨赋体缘起<sup>①</sup>，实为一种稳妥的考察方法。但因“自来学者都认为‘赋’之为赋实取义于‘诗六义’中之‘赋’义，其渊源关系至为明显”<sup>②</sup>，近世学者虽有坚持得名自荀况《赋篇》<sup>③</sup>、得名自贾谊赋作<sup>④</sup>等各种说法，但并没有在赋这种文体“因何而名”“何时何地为何人所名”等具体问题上作出客观考察。探讨赋体得名需要考察“赋”字词义的演变，但更要注意辨析作为文体之“赋”义产生的具体时间、因缘及其形成过程。通过词义辨析、史料考证可以确认赋体得名自南方楚人对赋之韵诵义的创造性运

**〔作者简介〕** 邓 稳，四川师范大学文学学院副研究员，四川 成都 610066。

**〔基金项目〕** 国家社科基金项目“中国历代‘大一统’赋研究”（项目编号：21XZW007）的阶段性成果。

① 陶秋英：《汉赋之史的研究》，中华书局，1939年，第8—18页。

② 姜书阁：《汉赋通义》，齐鲁书社，1989年，第18页。

③ 如陶秋英《汉赋之史的研究》认为“我们可以断定赋的名称是始于荀卿”（第12页），近年袁世硕主编的《中国古代文学史》亦言“战国晚期的荀子的《赋篇》率先以赋名篇”（高等教育出版社，2018年，上册第155页）。

④ 如郭建勋认为“无论贾谊以‘赋’名篇出于怎样的动机，是他最早明确地在作品题目上冠以‘赋’名并最先将‘赋’名与‘辞’体混合起来，却是不可否认的事实”（《汉魏六朝骚体文学研究》，湖南教育出版社，1997年，第53页）。

用,但后世学者亦从北方文化的角度对其得名进行了“合目的性”的阐释。从地域文化的角度而言,赋体文学实为中华民族南北文化第一次大交融的硕果,而其形成过程尤具启发意义。

## 一、赋字本义的双向性与“赋诗”成词

《尔雅》成书于西汉,其释赋为:“赋,量也。”郝懿行疏云:“赋敛、赋税即为量入,赋布、赋予即为量出。”<sup>①</sup>东汉许慎《说文解字》“在明文字之本义”<sup>②</sup>,其释“赋”为:“赋,敛也,从贝武声。”<sup>③</sup>可见“赋”确为征敛的行为。赋所敛收的对象是财贿,《周礼·太宰》云:“以九赋敛财贿。”<sup>④</sup>因此,“赋”最基本的意义:一是动词,表示从王畿四周聚敛财贿于中央;一是名词,表敛取的财物,即赋税。这两个意义泛用于先秦典籍,而《汉书·艺文志》云“不歌而诵谓之赋”<sup>⑤</sup>,与赋字本义无关,两者是如何过渡的呢?笔者以为这与赋字本义的双向性和当时的政治制度密切相关。

在敛取赋税的过程中,就周王室而言,赋为“取物于人”,就纳赋之人来说又是“以物与人”,由此构成两个相反的义项,即段玉裁《说文解字注》所言:“敛之曰赋,班之亦曰赋。经传中凡言以物班布与人曰赋。”<sup>⑥</sup>“赋”字征敛和给予的本义不能脱离实物,但《诗经》已见其与实物相脱离的趋势。《大雅·烝民》云:“天子是若,明命使赋。王命仲山甫,式是百辟。……出纳王命,王之喉舌。赋政于外,四方爰发。”<sup>⑦</sup>《毛传》释“明命使赋”的“赋”为“赋,布也”,郑玄《笺》注“赋政于外”云:“出王命者,王口所自言,承而施之也……以布政于畿外,天下诸侯于是莫不发应。”<sup>⑧</sup>《毛传》《郑笺》皆以“布”释“赋”,然而《说文解字》释“布”云“枲织也,从巾父声”<sup>⑨</sup>,可见作动词不是“布”字的本义。因此陈奂以“敷”释“赋”:“赋读为敷。《小旻》传云:‘敷,布也。’”<sup>⑩</sup>朱骏声进一步指出“赋”与“敷”的假借关系:“赋,……假借为敷。《小尔雅·广诂》:‘赋,布也。’”<sup>⑪</sup>

汉字词义的演变一般有两条途径:一是循本义或其相关义发生演变;一为通过声音假借它字发生衍变。因此王念孙提出“声近而义同”的声训条例,并据此认为:“《释名》云:‘敷布其义谓之赋。’赋、布、敷、铺并声近而义同。”<sup>⑫</sup>《说文解字》无“敷”字,有“敷”字,释为:“敷,敝也。从支尊声。《周书》曰:‘用敷遗后人。’”<sup>⑬</sup>段玉裁注“敷”“从支尊声”云:“俗作敷,古寸与方多通用。”<sup>⑭</sup>段玉裁注“敝”云:“今字作施。施行而敝废矣。”<sup>⑮</sup>“支,小击也”<sup>⑯</sup>,知“敷”(敷)的本义即为动词,有施行、给予之义。综观陈奂、朱骏声、王念孙的释义,三人皆以声训之法释“赋”,朱骏声明言“赋”“敷”为假借关系。然而,假借字必须“本无其字,依声托事”<sup>⑰</sup>,假借义也必须在本字不能引申此义而发生代用的基础上才能成立。“赋”字本有献纳、给予的意思,与“敷”“布”在此一义项上相仿,原本就不需要假借他字来解释词义。

实则《烝民》一诗“明命使赋”“赋政于外”的目的在于出纳王命,已经超越了“赋”字本义与自

<sup>①</sup> 郝懿行:《尔雅义疏》,上海古籍出版社,2017年,第442页。

<sup>②</sup> 陈奂:《说文解字注后叙》,段玉裁:《说文解字注》,上海古籍出版社,1988年,第788页。

<sup>③⑨⑬⑯⑰</sup> 许慎撰,徐铉校定:《说文解字》,中华书局,1963年,第131页,第160页,第67页,第67页,第314页。

<sup>④</sup> 郑玄注,贾公彥疏:《周礼注疏》,《十三经注疏》,上海古籍出版社,1997年,第647页。

<sup>⑤</sup> 班固:《汉书》卷三〇《艺文志》,中华书局,1962年,第1755页。

<sup>⑥⑭⑮</sup> 许慎撰,段玉裁注:《说文解字注》,上海古籍出版社,1988年,第282页,第123页,第123页。

<sup>⑦⑧</sup> 郑玄笺,孔颖达等正义:《毛诗正义》,《十三经注疏》,上海古籍出版社,1997年,第568—569页,第568页。

<sup>⑩</sup> 陈奂:《诗毛氏传疏》,中国书店,1984年,第36页。

<sup>⑪</sup> 朱骏声:《说文通训定声·豫部》,中华书局,1984年,第411页。

<sup>⑫</sup> 王念孙:《广雅疏证》,江苏古籍出版社,2000年,第100页。

然物品相关的限制，涉及周代一种特殊的政治制度。孔颖达申述这一制度云：“仲山甫既受命为官，乃施行职事。于是出纳王之教命，王有所言出而宣之，下有所为纳而白之，作王之咽喉口舌，布其政教于畿外之国。”<sup>①</sup>由此可知，“赋政”包括两部分：一是“王口所自言，承而施之”的“出王命”<sup>②</sup>；一是“时之所宜复于王也”的“纳王命”<sup>③</sup>。这两部分构成一个完整的“赋政”过程——“出纳王命”。因为“敷”“布”本义都为单向，不能准确表示赋政宣上纳下的双向行为，所以《郑笺》《孔疏》虽以近义词释“赋”字，但不得不再用句子补充完整“敷”“布”不能包括的意思。

这种由与物相关的本义引申至脱离物品的“给予”义的用法也见于《国语》，韦昭注《晋语四》“公属百官，赋职任功”即云：“赋，授也。授职事，任有功。”<sup>④</sup>给予职事也属于脱离具体物品的用法。因为随着赋字词义的发展，不仅征敛献纳的行为及其实物可称为赋，征敛献纳的制度也可称为赋，“赋诗”一词由此产生。

《国语·周语》云“天子听政，使……师箴，瞍赋，矇诵”，韦昭注云：“无眸子曰瞍，赋公卿列士所献诗也。”<sup>⑤</sup>可见，“赋”与“诗”已有搭配关系。学者对此处“赋”字作何解释有不同看法，周振甫“赋”字为“吟唱”：“赋，吟唱公卿所献诗。”<sup>⑥</sup>罗立乾、李振兴释“赋”为“朗诵”：“赋，这里指朗诵公卿所献的诗。”<sup>⑦</sup>陈韵竹由文法结构的探析得出结论：“‘瞍赋’就‘瞍’一方而言是‘瞍纳下情于天子以讽谏’，就‘天子’一方而言是‘天子征下情于瞍以知敝’，而这样的行为便称之为‘赋’。”<sup>⑧</sup>这一解释与“赋政”宣上纳下的引申义和韦昭的注解皆相吻合，还有采诗制度作为旁证，实有相当根据。

## 二、“赋诗”之形式与诵义的形成

以“宣上纳下”的行为解释“赋诗”固然合理，但这种进献行为必然通过诉诸听觉的歌唱或吟诵形式传述诗章。《诗》文本本身即透露了此中消息：“家父作诵，以究王讻”（《小雅·节南山》）、“凡百君子，敬而听之”（《小雅·巷伯》），“听言则答，谮言则退”（《小雅·雨无正》），“吉甫作诵，其诗孔硕”（《大雅·崧高》），“听言则对，诵言如醉”（《大雅·桑柔》）。“以声节之曰诵”<sup>⑨</sup>，“家父作诵”“吉父作诵”即以吟诵的形式作诗。与之相应，受诗者也用听的形式领受，所以《巷伯》云：“凡百君子，敬而听之。”正因如此，《桑柔》“听言则对，诵言如醉”以诵诗者、听诗者融洽交流的状态，反映出当时诗用诵读和耳听的形式进行传播。由于盲人身体的特殊性，他们从事的音乐工作多与声音相关，《诗经·周颂·有瞽》即云：“有瞽有瞽，在周之庭。……应田县鼓，鼙磬柷圉。既备乃奏，箫管备举。喤喤厥声，肃雍和鸣，先祖是听。”<sup>⑩</sup>瞽人以鼓、磬、箫管等乐器演奏以让“先祖是听”，与“瞍”人“赋”献诗篇张口成声正有异曲同工的效果。至于所发声音是诵读还是歌唱，则要根据当时制度、赋献实情来判定，但“赋”字借此获得歌唱、诵读的引申义则可推知。

①②③⑩ 郑玄笺，孔颖达等正义：《毛诗正义》，《十三经注疏》，第568页，第568页，第568页，第594—595页。

④⑤ 韦昭：《国语韦氏解》，世界书局，1956年，第270页，第13页。

⑥ 周振甫：《文心雕龙注释·诠赋》，人民文学出版社，1981年，第82页。

⑦ 罗立乾注译，李振兴校阅：《新译文心雕龙》，三民书局，1996年，第123页。

⑧ 陈韵竹：《论赋之缘起》，文津出版社，2015年，第136页。

⑨ 郑玄注，贾公彦疏：《周礼注疏》，《十三经注疏》，第797页。

当西周天子具有绝对权威的时候，采诗、献诗都集中在周王室，诗的传播形式也应以王室为准。瞽矇在西周是一种负有专门责任的官职人员，《周礼·春官·瞽矇》载有瞽矇的音乐职责及其与诗的关系：“瞽矇掌播鼗柷敔埙，箫管弦歌，讽诵诗，世奠系，鼓琴瑟。掌九德六诗之歌，以役大师。”<sup>①</sup>瞽矇“讽诵诗”即《国语》所言“瞍赋”，换言之，由“讽诵”的形式可以探得“赋”的行进方式。郑玄注“讽诵诗”云：“‘讽诵诗’谓闇读之，不依咏也，故书奠或为帝。郑司农云：‘讽诵诗主诵诗以刺君过。故《国语》曰瞍赋矇诵，谓《诗》也。’”<sup>②</sup>“不依咏”即不歌，郑司农以“瞍赋矇诵”释“讽诵诗”，与郑玄皆认可“不歌而诵”为“赋”行为的具体方式。瞽矇所掌“六诗”见于《春官·大师》：“教六诗，曰风，曰赋，曰比，曰兴，曰雅，曰颂。以六德为之本，以六律为之音。”<sup>③</sup>郑玄注“教”云：“教瞽矇也。”<sup>④</sup>可见“瞍赋”所赋正是太师所教，但“瞍赋”的“赋”最初可能在赋纳诗篇的意义上使用，因其赋纳的方式为吟诵，才逐渐形成吟诵的引申义。王昆吾《诗六义原始》论“风”“赋”二诗为：“如果说‘风’‘赋’二法在周代宫廷由不同的瞽矇乐工分司，以实现不同的功能；那么，‘风’的目的便是保存各地的风歌，故用方音背诵它们；‘赋’的目的则是以诗言志（事），故使用不同于风歌的雅言来吟诵它们。”<sup>⑤</sup>结合周代采诗制度及《周礼·春官·大宗伯》对周代乐官系统及职能的记载来看，以方音诵释“风”，以雅言诵释“赋”有直接的历史证据。

由于周天子绝对权威的削弱，齐桓公等诸侯王打出“尊王攘夷”的旗号，国子习诗、瞽矇赋诗的活动被赋诗言志的诸侯间交聘礼仪代替。马银琴认为“赋诗言志”源自西周的“赋政”：“春秋以降，随着周王室地位的下降，以‘出纳王命’、宣赋政令为基本内容的赋政，逐渐被发生于诸侯国之间的相互聘问所代替，‘赋诗言志’成为一种重要的外交手段。”<sup>⑥</sup>赋诗与赋政的关系又见于《论语》：“诵《诗三百》，授之以政，不达；使于四方，不能专对，虽多，亦奚以为？”<sup>⑦</sup>孔子认为诵《诗》有授政以达、出使能对的功能，这里的“授政”即为“赋政”的同义替换，应该仍指“出纳王命，听下方纳于上，受上言宣于下，如王之喉舌”的政治活动。词义随着社会发展会不断发生衍变：作为把采来的诗上呈给周天子的行动，“赋”具有献纳的意思；当这种制度逐渐形成后，太师和大司乐、乐师要分别教乐人、国子诵诗、歌诗、舞诗，但这种练习就文献而言没有称为“赋”诗的例证，可见“赋”是一种专用于政治的活动。只有当国子将所习诵诗、歌诗用于“以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人”<sup>⑧</sup>时才能称为“赋诗”。今所见春秋赋诗有唱、诵等各种形态，大致可归纳为以下几类：

1. 歌诗。朱自清认为：“‘赋诗’是歌唱入乐的诗。”<sup>⑨</sup>在《比兴》中又说：“赋诗多半是自唱，有时也叫乐工去唱，唱的或是整篇诗，或只选一二章诗。”<sup>⑩</sup>
2. 诵诗。郑玄注“赋硕人”：“赋者，或造篇或诵古。”<sup>⑪</sup>《毛诗正义》引郑玄语略有不同：“凡赋诗者，或造篇或诵古。”<sup>⑫</sup>这里的“诵古”即指诵吟古诗。
3. 歌、诵不明。《左传》《国语》所载“赋诗”例子有74次之多，但除一两例能约略猜出或为歌、

<sup>①②③④</sup> 郑玄注，贾公彦疏：《周礼注疏》，《十三经注疏》，第797页，第797页，第796页，第796页。

<sup>⑤</sup> 王昆吾：《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998年，第228—229页。

<sup>⑥</sup> 马银琴：《春秋时代赋引风气下〈诗〉的传播与特点》，《中国诗歌研究》第2辑，2003年，第152页。

<sup>⑦</sup> 何晏等注，邢昺疏：《论语注疏》，《十三经注疏》，第2507页。

<sup>⑧</sup> 郑玄注，贾公彦疏：《周礼注疏》，第788页。

<sup>⑨⑩</sup> 朱自清：《诗言志辨》，凤凰出版社，2008年，第4页，第67页。

<sup>⑪</sup> 杜预注，孔颖达等正义：《春秋左传正义》，《十三经注疏》，第1724页。

<sup>⑫</sup> 郑玄笺，孔颖达等正义：《毛诗正义》，《十三经注疏》，第408页。

或为诵以外，都不能直接判断其选择哪种形式传述诗章。

4. 作诗。《春秋左传正义》释“卫人所为赋硕人也”句引班固、郑玄语后作评：“此赋谓自作诗也。……赋有二义，此与闵二年郑人赋《清人》，许穆夫人赋《载驰》，皆初造篇也，其余言赋者则皆诵古诗也。”<sup>①</sup>

就春秋“赋诗”实例来看，虽有歌诗、诵诗、作诗的具体用法。但因当时作诗只能选择或歌或诵的形式，赋诗也只有在歌、诵二者间选择其一。考之历史语境，“赋诗”过程中诵诗的情况应该最多，朱晓海认为：“歌诗乃乐工之事，所谓‘命工歌’，贵族本身仅以赋出之。……贵族学乐语、乐德、习六诗、众舞，但逢到飨、燕等正式场合，……须要演唱时，仍得命司业官人将事，本身只要‘能赋’、‘有德音’即可。”<sup>②</sup>

孔子晚年感叹“吾自卫反鲁，然后乐正”，可知春秋末期，一般士大夫、儒生已不能正确弦歌《诗》。结合战国文献少见歌《诗》的记载，《诗经》的使用也由“依声节之”的赋诵转化为言语引《诗》、著文引《诗》，可以推论：“瞍赋”时可歌可诵，国子学习“六诗”也须诵、歌两学，但在庄重的聘问场合，诸侯王及士大夫“赋诗”一定是诵诗比歌诗多，歌诗最后完全淡出了历史舞台。由歌《诗》到引《诗》的中间环节就是“赋诗”，三者的递进关系表现出《诗经》与音乐不断分离的趋势，以诵为特点的“赋诗”应该是实现这一转变的一个过渡阶段。

### 三、屈原以“诵”义把“赋”字引入楚辞

今所见战国文献，如《论语》《墨子》《孟子》《庄子》《晏子春秋》《管子》《荀子》《韩非子》《商君书》《吕氏春秋》《战国策》都只有引《诗》、论《诗》的例子，没有一例“赋诗”记载。董治安认为：“不仅《战国策》，在所有可以见到的有关战国一代的历史文献中，能够见到大量引诗、论诗的资料，却独不见‘赋诗’的记载。春秋期间相沿成习的‘赋诗’，至战国之时，的确已经‘完全废止’了。”<sup>③</sup>如果仔细翻检文献，我们会发现“赋”虽与《诗经》脱离了关系，但却在另一类作品中潜滋暗长。

窃赋诗之所明。（屈原《悲回风》）

二八接舞，投诗赋只。（屈原《大招》）

人有所极，同心赋些。（宋玉《招魂》）<sup>④</sup>

王曰：试为寡人赋之。玉曰：唯唯。（宋玉《高唐赋》）

（楚襄王）使（宋）玉赋高唐之事。……王曰：若此盛矣，试为寡人赋之。玉曰：唯唯。  
(宋玉《神女赋》)<sup>⑤</sup>

上述五例共有六个“赋”字，前人解释多有不同。王逸注《招魂》“赋”云：“赋，诵也。言众坐之人……独诵忠信与道德也。”<sup>⑥</sup>所赋的内容为“忠信与道德”，赋的传述方式实为诵吟。王逸注《大招》“赋”云：“诗赋，雅乐也。古者以琴瑟诗歌赋为雅乐，《关雎》《鹿鸣》是也。”<sup>⑦</sup>屈原之时，赋体尚未形成，传世文献没有显示在此之前有以“赋”称诗的例子，可知此处的“赋”字实应

<sup>①</sup> 杜预注，孔颖达等正义：《春秋左传正义》，《十三经注疏》，第1724页。

<sup>②</sup> 朱晓海：《习赋椎轮记》，学生书局，1999年，第102—103页。

<sup>③</sup> 董治安：《先秦文献与先秦文学》，齐鲁书社，1994年，第47页。

<sup>④⑥⑦</sup> 洪兴祖：《楚辞补注》，中华书局，1983年，第157、221、213页，第213页，第221页。

<sup>⑤</sup> 萧统编，李善注：《文选》，中华书局，1977年，第265、267页。

解释为“诵吟”，意为“把诗来吟诵”。这里的“诗”应指楚地自用诗篇，或者即指《大招》，不应指《诗经》所载诗歌<sup>①</sup>。王逸注《悲回风》“赋”云：“赋，铺也。”<sup>②</sup>洪兴祖认为此处所赋之诗是：“古诗之所明者，与今所遇同，故屈原赋之。”<sup>③</sup>诗不能“铺”，当释为“诵吟”。最后二例三个“赋”字皆载于《文选》，未有注解。因此，王昆吾所说比较合理：“司马相如《大人赋》又名《大人颂》、王褒《洞箫赋》又名《洞箫颂》、《论衡》称赋为‘赋颂’等，皆表明赋体就是韵诵之体。同样，《高唐赋》意为韵诵高唐，故文中有云‘使玉赋高唐之事’；《神女赋》意为韵诵神女，故文中有云‘试为寡人赋之’。”<sup>④</sup>

王逸认为屈原放逐，“出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋。因为作《九歌》之曲”<sup>⑤</sup>，历代学者多以此认为屈赋可歌。但屈原主要借《九歌》表达“己之冤结”，本不同于祀神的乐曲，而且《九歌》作于“放逐”之时，巫师歌不歌不由逐臣屈原左右。总之，就屈原、宋玉大多作品的篇幅及形式与《诗经》、汉初楚歌诗结构迥异来看，不太可能入歌。司马迁距屈原、宋玉百余年，自道“余读《离骚》《天问》《招魂》《哀郢》，悲其志”<sup>⑥</sup>，未曾言及听《楚辞》之歌。爬梳两汉文献，可以勾沉出屈原、宋玉作品的传播方式。

始楚贤臣屈原被谗放流，作《离骚》诸赋以自伤悼。后有宋玉、唐勒之属慕而述之，皆以显名。汉兴，高祖王兄子濞于吴，……枚乘、邹阳、严夫子之徒兴于文、景之际。……而吴有严助、朱买臣，贵显汉朝，文辞并发，故世传《楚辞》。<sup>⑦</sup>(《汉书·地理志下》)

会邑子严助贵幸，荐买臣。召见，说《春秋》，言《楚词》，帝甚说之。<sup>⑧</sup>(《汉书·朱买臣传》)

宣帝时修武帝故事，……征能为《楚辞》九江被公，召见诵读。<sup>⑨</sup>(《汉书·王褒传》)由《汉书·地理志》可知，屈原、宋玉、唐勒自战国末至汉初皆有一定的名声，《楚辞》在寿春、合肥至吴国一带传诵不绝，其传播方式并没有遗失的可能。本传载朱买臣“愈益疾歌”“独行歌道中”，可见是一个能歌、善歌的《楚辞》爱好者，但受武帝召见时，却不歌而“言《楚词》”。此处的“言”实指“代表介于日常语言与歌唱之间的仪式语言或艺术语言”<sup>⑩</sup>，《广雅疏证》云“诵……，言也”<sup>⑪</sup>，赵岐注《孟子》“为王诵之”也说“诵，言也”<sup>⑫</sup>，可见诵、言俱有诵吟的意思。宣帝时九江被公善《楚辞》，召见时也只“诵读”，可证《楚辞》确以诵吟的方式传播。

东汉王逸本南郡宜城人(今湖北宜城)，白化文、李鼎霞认为：“王逸本人出生于楚地，又去古未远，能指明辞中的楚地方言，……(《楚辞章句》是)最接近屈原生活时代的可称‘楚地遗民’的注本。”<sup>⑬</sup>《楚辞章句》各篇叙文有大量材料反映《楚辞》传播形式是“不歌而诵”：

<sup>①</sup> 见邓稳：《王逸、洪兴祖对屈赋之“诗”的误释及影响》，《中华文化论坛》2015年第3期。

<sup>②③⑤</sup> 洪兴祖：《楚辞补注》，第157页，第157页，第55页。

<sup>④</sup> 王昆吾：《中国早期艺术与宗教》，第156页。

<sup>⑥</sup> 司马迁：《史记》卷八四《屈原贾生列传》，中华书局，1982年，第2503页。

<sup>⑦</sup> 《汉书》卷二八下《地理志下》，中华书局，1962年，第1668页。

<sup>⑧</sup> 《汉书》卷六四上《朱买臣传》，第2791页。

<sup>⑨</sup> 《汉书》卷六四下《王褒传》，第2821页。

<sup>⑩</sup> 王昆吾：《中国早期艺术与宗教》，第148页。

<sup>⑪</sup> 王念孙：《广雅疏证·释诂》，江苏古籍出版社，2000年，第116页。

<sup>⑫</sup> 赵岐注，孙奭疏：《孟子注疏》，《十三经注疏》，第2695页。

<sup>⑬</sup> 白化文等：《出版说明》，见洪兴祖撰：《楚辞补注》，第1页。

1. 楚人哀惜屈原，因共论述，故其文义不次序云尔。<sup>①</sup>（《天问·叙》）
2. 楚人惜而哀之，世论其词，以相传焉。<sup>②</sup>（《九章·叙》）
3. 屈原放逐，在江、湘之间，忧愁叹吟……（渔父）时遇屈原川泽之域，怪而问之，遂相应答。楚人思念屈原，因叙其辞以相传焉。<sup>③</sup>（《渔父·叙》）
4. 屈原怀忠贞之性……作《九歌》《九章》之诵，以讽谏怀王。<sup>④</sup>（《九辨·叙》）
5. （王）褒读屈原之文，嘉其温雅……<sup>⑤</sup>（《九怀·叙》）
6. 追念屈原忠信之节，故作《九叹》。叹者，伤也，息也。言屈原放在山泽，犹伤念君，叹息无已……<sup>⑥</sup>（《九叹·叙》）
7. （王逸）读《楚辞》而伤悯屈原……忠臣介士游览学者读《离骚》、《九章》之文……（王逸）窃慕向、褒之风，作颂一篇，号曰《九思》。<sup>⑦</sup>（《九思·叙》）

1、2、3三例论楚人传播屈原作品的方式；3、4两例论屈原创作的方式；5、6、7三例论汉人传播及模仿屈原作品的方式。七例之中，或“论”，或“诵”，或“读”，无一为歌唱，由此可知以屈原为代表的传播方式是“不歌而诵”。

王逸释《惜诵》“惜诵以致悯”的“诵”云：“诵，论也。……论之于心，诵之于口。”<sup>⑧</sup>可知王逸叙中“因共论述”（《天问》）、“世论其词（《九章》）”本有诵吟的行为。王逸《九辨·叙》“作《九歌》《九章》之诵”实则表明屈原大部分作品都用诵吟方式进行创作。“颂”“诵”相通，王逸《九思》“悼伤”屈原与颂扬无关，“作颂一篇”实则与屈原《抽思》“道思作颂”同意，皆指用诵吟方式创作的作品。至于汉人“读”屈赋叹而作文伤悼，表明此时正好是韵文创作由诵吟向文字书写转变的关键时期。虽然在以后漫长的历史，甚至现今也偶有口头创作，但战国末年至西汉无疑是口诵创作向文字创作转变的关键时期。王昆吾认为：“韵文的特点是具有韵律，诉诸人的听觉。因此，其主要传播方式是吟诵和歌唱。……赋体的形成反映了传播方式对于文体的决定作用：楚辞不歌而诵，便成了这种文人摛藻之体。”<sup>⑨</sup>实际上楚辞不歌而诵的传播方式与屈原“行吟泽畔”的创作方式密不可分，正因为用诵吟的方式进行创作，“赋”字逐渐从作品中的动词变为附属于篇末的名词，即赋体的形成源于作者对“不歌而诵”的创作方式的体认。

#### 四、宋玉“试为寡人赋之”与赋体得名

《文心雕龙·诠赋》认为：“荀况《礼》《智》，宋玉《风》《钓》，爰锡名号，与诗画境。”<sup>⑩</sup>其中“《礼》《智》”，实则代指刘向编定的《孙卿新书》——今本杨倞注的《荀子》所载《赋篇》。自刘勰以后，历代学者都以荀子自定篇名“赋篇”为据，论说赋体得名于荀子，拙文《〈赋篇〉篇名非荀况自题考》已予驳正，不再赘述<sup>⑪</sup>。又有学者据《战国策·楚策四》“（荀卿）因为赋曰：……”、《韩诗外传》“（荀卿）因为赋曰：……”、刘向《孙卿新书叙录》“（孙卿）因为歌赋以遗春申君”认定“先秦即已视《诡诗》为‘赋’，直至西汉末年，此一认知仍然不变”<sup>⑫</sup>。考《战国策》最早当为汉初人编定，《韩诗外传》成书更在汉武帝赋体已经定型以后，其中有以类同春秋“赋诗”而认定荀子所为为

<sup>①②③④⑤⑥⑦⑧</sup> 洪兴祖：《楚辞补注》，第85页，第121页，第179页，第182页，第269页，第282页，第313—314页，第121页。

<sup>⑨</sup> 王昆吾：《中国早期艺术与宗教》，第167—168页。

<sup>⑩</sup> 刘勰著，范文澜注：《文心雕龙注》，人民文学出版社，1958年，第134页。

<sup>⑪</sup> 邓稳：《〈赋篇〉篇名非荀况自题考》，《四川师范大学学报（社会科学版）》2015年第4期。

<sup>⑫</sup> 陈韵竹：《论赋之缘起》，第197页。

“赋”这一行为，本不足怪。但荀子自己未定其作品为赋，且作品内容也没有涉及“赋”字则显而易见。由此看来，赋体得名并不始于荀子。

笔者以为，要探讨赋体得名必须将“赋”字如何进入赋体篇名的历史过程作出勾勒。司马迁《报任安书》称“屈原放逐，乃赋《离骚》”<sup>①</sup>，班固称屈原“作《离骚》诸赋”<sup>②</sup>“作《离骚赋》”<sup>③</sup>，虽然屈原原作（包括秦汉传播过程）肯定只题“离骚”，以今天标点而言，似应标为“作《离骚》赋”，但结合三语正可看出赋体得名的过程，即由动词“赋”转为名词的过程实可具体化为：由“赋离骚”到“离骚赋”。当然，这是汉人的观念。屈原作品只有正文中间有“窃赋诗之所明”“同心赋些”等语，尚和标题没有联系。《汉书·艺文志》载“宋玉赋十六篇”，但1972年出土银雀山汉代竹简有一篇文字“与宋玉《大言赋》《小言赋》和《淮南子·览冥》中的一段文字非常相似”<sup>④</sup>，学者现多认定是宋玉所作赋，而其篇名只题“唐革（勒）”。因此，今本《大言赋》《小言赋》无论是否宋玉作，但作为先秦作品类型，应与竹简本《唐勒》、东方朔“八言、七言上下”<sup>⑤</sup>相似，原标题应该没有“赋”字。依此类推，宋玉《高唐赋》《神女赋》《登徒子好色赋》《风赋》篇名皆最早见于梁代所编《文选》，其篇名“赋”字是否为宋玉自题难以肯定。《汉书·艺文志》载汉初陆贾“赋三篇”，刘勰《才略》称陆贾“赋《孟春》”，但篇名是否为“赋”亦无文献可征。司马迁作《史记》在汉武帝一朝，文中称贾谊“为赋以弔屈原”“为赋以自广”<sup>⑥</sup>，司马相如“乃著子虚之赋”<sup>⑦</sup>，可知此时赋已经成为一种文体，当这种文体得到大家认可的时候也必定是它已经有一种可以独立识别的标志。换言之，在司马迁的时代必定已有以“赋”名篇的作品。司马迁《史记》载“上读《子虚赋》”，又称司马相如“请为《天子游猎赋》”<sup>⑧</sup>俱可证明司马相如已经题作品篇名为“赋”。笔者以为，是先有口头指认的“赋”作，还是先有标题为“赋”的作品后赋体文学才得以大盛，固然难以遽断。不过，以《史记》“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”，《汉书·地理志》“吴有严助、朱买臣，贵显汉朝，文辞并发，故世传《楚辞》”而言，屈原、宋玉（仅限《九辨》）的作品秦汉之间多称为“楚辞”，实不以赋名。至于司马迁称屈原“乃作《怀沙》之赋”，显然是以赋体兴起以后的习惯相称，而以“赋”名篇的开始肯定早于《史记》记载的司马相如。贾谊早卒，其作赋似应晚于高寿的枚乘<sup>⑨</sup>，也不应为第一个以“赋”名篇的赋家。第一篇以“赋”名篇的赋是什么，为何人所作，固难断定，但以“赋”名篇的过程及大致时间则可以得到比较清晰的推断。

程廷祚《骚赋论上》说：“赋何始乎？曰：宋玉。”<sup>⑩</sup>宋玉作品的真伪问题，聚讼纷纭，除《九辨》外，《高唐赋》《神女赋》《风赋》《登徒子好色赋》见载于《文选》，基本能为学者肯定。简宗梧认为“以赋文用韵考察其著述的年代，应是最直接而有效的考辨方法之一”<sup>⑪</sup>，并在《〈高唐赋〉撰成时代之商榷》《〈神女赋〉探究》中运用这一方法考证《高唐赋》《神女赋》符合先秦韵例，应

① 《汉书》卷六二《司马迁传》，第2735页。

② 《汉书》卷二八下《地理志下》，第1668页。

③ 《汉书》卷四八《贾谊传》，第2222页。

④ 李零：《简帛古书与学术源流》，生活·读书·新知三联书店，2008年，第360页。

⑤ 《汉书》卷六五《东方朔传》，第2873页。

⑥ 《史记》卷八四《屈原贾生列传》，第2492、2496页。

⑦⑧ 《史记》卷一一七《司马相如列传》，第2999页，第3002页。

⑨ 邓稳以“安车蒲轮征”的制度推断枚乘年长贾谊19岁，先贾谊作赋，见邓稳：《赋体缘起的文学地理考察》，南京大学博士学位论文，2014年，第96—97页。

⑩ 程廷祚：《青溪集》，《金陵丛书乙集》，蒋氏慎修书屋校印，1915年，第11页b面。

⑪ 简宗梧：《〈神女赋〉探究》，《汉赋史论》，东大图书公司，1993年，第103页。

当为宋玉所作。<sup>①</sup> 傅毅(?—约89)主要生活于东汉初期,其《舞赋》第一段(学者多称为“序”):“楚襄王既游云梦,使宋玉赋高唐之事。……王曰:‘试为寡人赋之。’玉曰:‘唯唯。’”<sup>②</sup> 与宋玉《神女赋》“楚襄王与宋玉游于云梦之浦,使玉赋高唐之事。……王曰:若此盛矣,试为寡人赋之。玉曰:唯唯”完全吻合,这一方面说明傅毅借宋玉为赋以献楚襄王的故事作赋确有所本,另一方面也证明由动词“赋高唐”到名词“《高唐赋》”正是“赋”进入文体篇名的必由途径。这一过程不敢肯定完成于宋玉本人,但其形成最迟必在汉初至武帝这一时段,而楚人枚乘、严忌等群体辞赋作家最有可能。贾谊、司马相如都是与楚人、楚地接触后而作赋,可能皆为乘流而作,赋体命名不始于此二人。在“赋”进入篇名的过程中,屈原“同心赋些”“投诗赋只”都指自作的楚地长诗,与春秋诵吟《诗经》诗篇,或偶尔口占一句“大隧之中,其乐也融融”不是一个概念,同为吟诵则是二者的相似之处。以诵吟为其创作形式的宋玉作品,进一步把“试为寡人赋之”写入前段,为赋体名称的最终确定起了决定性的作用。就此意义而言,“赋何始,始于宋玉”与历史事实相合。

总之,在战国赋《诗》行为完全消失后,楚国屈原因与政治的疏离而诵吟自作诗篇,至宋玉以“赋高唐”数语把“赋”与韵诵长篇自作诗文紧密衔接一块。其后就此演化,至迟在司马相如以前形成了以“赋”名篇的新兴文体。这种新兴文体,受到汉武帝的追捧和大臣的喜好,最终形成“奏御者千有余篇”的盛况。这些奏御的篇章并非完全己作,“孙卿赋十篇”“秦时杂赋九篇”即为臣子据某一公认标准所献,这一标准刘向说得很清楚:“不歌而诵谓之赋。”《毛诗序》“诗有六义焉,一曰风,二曰赋”产生较晚,故刘向之前的大儒未见引用,何况前于《毛诗序》的吴、楚赋家生于楚地,与《毛诗》流传区域(今河北)全不相干,赋之得名实与“其二曰赋”没有关系。

## 五、赋体得名与南北文化第一次大融合之关系

《史记·屈原列传》载楚国宋玉、唐勒、景差之徒“皆好辞而以赋见称”,两汉亦多称屈原等作品为“《楚辞》”,及至东汉末年王逸撰著流传至今的《楚辞章句》一书,楚辞因而成为与赋并列的一种特殊文类。那么汉人为何要辞、赋分列,中国文化史上为何又要延续这一分类呢?欲回答这一问题自然需要考虑到中国南北文化的冲突与交融问题。

学界探讨文化,常与文明相区别,钱穆认为:“大体文明文化,皆指人类群体生活言。文明偏在外,属物质方面。文化偏在内,属精神方面。故文明可以向外传播与接受,文化则必由其群体内部精神累积而产生。”<sup>③</sup> 而文学则是一种比文化更抽象、更纯粹、更深入、更高级的意识形态,王国维即认为“生百政治家,不如生一大文学家”,“至古今之大著述,苟其著述一日存,则其遗泽且及于千百世而未沫”<sup>④</sup>。中华民族多元一体的民族融和与国家凝成,必待某种文学共同元素如文体、主题等的共同书写方为至善至美。赋即是一种融和南北文化且被中华民族所共同遵循的一种重要而独特的文体。

屈原、宋玉至枚乘、司马相如构建了一个模拟、创变楚人作品的体系,赋体文学“(序)+韵诵正文+(乱)”的体式便是对楚地长诗(楚辞)的传承与创变,这表明赋体文学的实体来自于南方楚国

① 两文参见简宗梧:《汉赋史论》,第63—115页。

② 萧统编,李善注:《文选》,第246—247页。

③ 钱穆:《中国文化史导论(修订本)》,商务印书馆,1994年,第1页。

④ 王国维:《文学与教育》,傅杰编校;《王国维论学集》,中国社会科学出版社,1997年,第371页。

屈原、宋玉的作品<sup>①</sup>。王国维将中国道德政治上的思想分为南北两派，且认为中国文学亦是这两派思想的延伸，因而各有局限：“北方人之感情，诗歌的也，以不得想象之助，故其所作遂止于小篇；南方人之想象，亦诗歌的也，以无深邃之感情之后援，故其想象亦散漫而无所丽，是以无纯粹之诗歌。”如何才能创造出伟大的诗作呢？王国维亦给出了方向与答案：“而大诗歌之出，必须俟北方人之感情与南方人之想象合而为一，即必通南北之驿骑而后可，斯即屈子其人也。”<sup>②</sup>随后，王国维指出当时“南方之贵族，亦常奉北方之思想”的普遍现象，又通过对屈原作品多称尧、舜、禹、汤等北方理想人物，进一步得出“屈子固彻头彻尾抱北方之思想”的结论。然则论及屈原的文学形式则为南方之新体：“然就屈子文学之形式言之，则所负于南方学派者，抑又不少。彼之丰富之想象力，实与《庄》《列》为近。……变《三百篇》之体而为长句，变短什而为长篇，于是感情之发表，更为宛转矣。此皆古代北方文学之所未有，而其端自屈子开之。”<sup>③</sup>据王国维之意引申以观赋，汉代如诗如文的散体大赋的勃兴正是以南楚之文学形式对北方道德政治（如“体国经野”“润色宏业”）的着意书写所造成。

对于这种融合南北文化的新文体，屈原并没有明确的命名意识。张伯伟《诗词曲志》“《楚辞》释名”条说：“作为文体，屈原在其作品中提到的有诗、歌、颂（诵）。……但当时似未自称其作品为‘辞’。屈原作品中的‘辞’，均作言辞或辞令解，非文体之名。”<sup>④</sup>屈原作品的“辞”不仅不属于文体范畴，甚或还有些微贬意，因而亦不太适合作为文体名。《说文解字》释“辞”云：“讼也。”<sup>⑤</sup>段玉裁《说文解字注》订正“讼”为“说”：“辞，说也。今本‘说’为‘讼’。《广韵七》之所引不误。今本此‘说’伪为‘讼’。‘讞’字下‘讼’伪为‘说’。其误正同。言部曰：‘说者，释也。’”<sup>⑥</sup>《史记·货殖列传》“南楚好辞，巧说少信”<sup>⑦</sup>并列“辞”与“说”，是知段玉裁以“说”释“辞”当与许慎原书接近，符合“辞”的本义，即“楚辞”原意应指楚国的言辞。但凡以国别、地域标目者，必定有一种与外界进行区别、交流的必要，因此“楚辞”之名乃是刘安、刘向、王逸等在与各区域文化相比较时的命名。推论“楚辞”之名当受到战国至秦汉时对楚国文化“南楚好辞，巧说少信”评价的直接影响，其命名之初或许尚未及辨明“辞”之褒贬含义。北方文化重实行而不尚辞，因而孔子云：“巧言令色，鲜矣仁。”（《论语·学而》）《史记·货殖列传》即是从北方文化的立场批评南楚文化“好辞”“少信”的特点，因而“楚辞”一名只能算作一个中性而略含贬义的名词。南楚文人特别是屈原之后的宋玉、唐勒及其学习者自然会寻找更为文雅且富有积极意义的词语以自美，常有“赋纳以言”“赋诗言志”等政治文化意义的“赋”字便成为首要的选择对象。值得注意的是，宋玉《高唐赋》《神女赋》实为滑稽之文，其在序中反复庄言“试为寡人赋之”，究其实质不过为一种自高的行为，或可视为对北方正统文化的解构，并未获得北方所言“赋”之庙堂意味。

“楚虽三户，亡秦必楚”，在楚人陈胜、吴广以及项羽、刘邦相继反秦后，南方文化的主要代表者楚人刘邦及其臣僚竟以南方统一了中国，南楚文化遂激荡于汉朝上下。然而，汉承秦制、“大汉继周”、“罢黜百家，独尊儒术”，又在在表现出南方文化对北方核心文化的全盘接受。赋体文学对

<sup>①</sup> 邓稳：《由传承、模拟论赋之实体源出于楚地长诗》，《中国楚辞学》（第二十六辑），学苑出版社，2019年，第348—372页。

<sup>②③</sup> 王国维：《屈子文学之精神》，《王国维论学集》，第317页，第318页。

<sup>④</sup> 张伯伟：《诗词曲志》，上海人民出版社，1998年，第44页。

<sup>⑤</sup> 许慎撰，徐铉校定：《说文解字》，第309页。

<sup>⑥</sup> 许慎撰，段玉裁注：《说文解字注》，第742页。

<sup>⑦</sup> 《史记》卷一二九《货殖列传》，第3268页。

“赋”义的阐释也发生了极大的改变。首先是司马迁批评司马相如为赋“多虚辞滥说”：“无是公言天子上林广大，山谷水泉万物，及子虚言楚云梦所有甚众，侈靡过其实。”<sup>①</sup>继而是扬雄批评“辞人之赋丽以淫”<sup>②</sup>，以至晚年悔赋。要开拓赋体文学的生存空间，就必然要为赋正名。出身儒学世家的北方经学大家班固在《两都赋序》中，以“赋者，古诗之流也”<sup>③</sup>将渊源于南方文化的赋体与北方文化经典《诗经》相联系。这里的“古诗”，指《诗经》，刘熙载《艺概·赋概》即明言：“赋，古诗之流。古诗如《风》《雅》《颂》是也。即《离骚》出于《国风》《小雅》可见。”<sup>④</sup>南朝刘勰“诗有六义，其二曰赋。赋者，铺也，铺采摘文，体物写志也”<sup>⑤</sup>的释义更将赋名与《诗》之六义与赋诗言志完美地统一起来，后世学者因而大都将北方之《诗经》作为赋体文学的起源。

就赋体最初得名的实情而言，班固、刘勰之说并非历史的真实，但若从南北文化交融的视角来看却启人深思。“合实生物，同则不继”（《国语·郑语》），文化亦“非刺激则不能持续而发展”，若刺激太骤则会造成文化的分裂乃至消亡，“古代游牧民族，其兴骤，其崩速”便是这个道理<sup>⑥</sup>。中华民族在先秦时已沿黄河流域进行了极为充分的东西文化交融，而与以长江流域为中心的南方文化时有交流但未至融洽，故南楚文学勃兴之初尚未能获得北方文化之核心基因。大汉一统，南方之辞、赋得以流行于北方，在被北方土人、文化吸收、改造后方能永葆青春活力。后世赋也者，体类于“骚”而义取乎“诗者也”<sup>⑦</sup>之类的观点，也表明赋体的得名与阐释是南北文化共同作用的结果，亦是南人、北人相继参与的过程。这一过程不仅涉及到南北文化的第一次大交融，还体现了中华民族对古代文化进行创新性发展的智慧。这种处理冲突与交融、沿袭与革新的模式与智慧，在中华民族此后的数次南北文化交融以及近百年的中西文化碰撞中得到了检验，成为中华文化生生不息的重要法宝。

## The Recognition of the Genre Name of *Fu* and the Blending of Northern and Southern Cultures

Deng Wen

**Abstract:** The title of *Xunzi·Fu Pian* did not come from Xun Kuang himself, while the historical texts provide no evidence that later *fu* writers has ever followed *Fu Pian*. Thus, it cannot be proven that *fu* derived its name from *Fu Pian*. The character “*fu*” originally denoted to ritual presentation, then gradually shed its material connotations, which enabled the formation of compound terms such as *fu zheng* and *fu shi*, ultimately it acquired the meaning of “rhythmic declamation”. When the phrase “*fu shi*” gradually faded out from the northern culture, southern Chu poets, Qu Yuan and Song Yu, extensively employed *fu* in the sense of “rhythmic declamation”. Through the fixed expression, “*shi wei gua ren fu zhi*”, which appeared in the preface

① 《史记》卷一一七《司马相如列传》，第3043页。

② 扬雄撰，汪荣宝疏：《法言义疏·吾子》，中华书局，1987年，第49页。

③ 萧统编，李善注：《文选》，第21页。

④ 刘熙载撰，袁津琥校注：《艺概注稿》，中华书局，2009年，第409页。

⑤ 刘勰著，范文澜注：《文心雕龙注·诠赋》，第134页。

⑥ 钱穆：《中国文化史导论》，第4页。

⑦ 程廷祚：《青溪集·骚赋论上》，第10页b面。

to Song Yu's work, the name of *fu* was finally canonized. The recognition and interpretation of the name “*fu*” was the result of the mutual communication between northern and southern cultures, as well as the process of a successive participation of southern and northern people. This wise mode of dealing with conflict and integration, inheritance and innovation, has been tested in several cultural interactions between the north and the south of the Chinese nation since then, as well as the collision between Chinese and Western cultures in the past century. It has become an important treasure for the continuous reproduction of Chinese culture.

**Keywords:** the genre name of “*fu*”; *fu shi*; rhythmic declamation; cultural blending

(责任编辑 王怀成)