

SUI JI CHU SHENG TANG FU FENG YAN JIU

隋及初盛唐赋风研究

韩 晖 著



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

·桂林·

序

龚克昌

门人韩晖跟我研读辞赋三年,我感到他是一位品学兼优的学生,是一位专业基础厚实、学风严谨、很有培养前途和发展潜力的青年学者。他给我留下很深的印象。

记得在上世纪九十年代初,他曾以硕士生的身份来访问过我。同行的有三四人,我通通忘了,惟独还依稀记得住他。1992年他又来考我的博士生。他的专业成绩特佳,字也写得很规矩漂亮。但英语成绩稍低,没有达到正式录取分数线。我甚惋惜。想起我1985年访问美国时,有一位美籍华人学者发表一篇文章说,大陆治古代文学的学者大都不谙日、德、法文,英文的水平也很差,国外研究的成果他们无法吸收,只好闭门造车,这是很吃亏的。我觉得人家说得有理。自己也深有体会。我在美国期间,面对着藏书十分丰富、借阅又十分方便的美国几所著名大学的图书馆,却两眼漆黑,什么也看不到,无法加以利用。而我的好友——美国华盛顿大学康达维教授,他却精通中、日、德、法等六七种文字,写起文章来广征博引,左右逢源,充分利用了各国汉学家研究的成果。我们不通外语是时代造成的。现在时代变了,我们的后人不应重蹈这个覆辙。所以学校对考生的外语提出较高的要求,这是正确的。很多考生都败在外语上,这个责任应自己去承担。但面对韩晖这样专业成绩特优的考生,我又有些犹豫了。我反复想:专业基础的厚积不是一朝一夕之事,这是长期勤奋学习、刻苦钻研的结果。而外语成绩稍差,可在入学以后奋力补上,达到学校的要求并不难。所以我决定向学校提出要求,让他参加复试,再了解一下他的专业基础。我还特向负责复试的五位教授挑明他的情况,所以大家对他特加“关照”,提的问题又多又难,但他都能作出令人满意的回答。有爱好天文的先生甚至提出天文历法问题,他竟也未被难倒。复试小组对他很满意。大家一致向我建议:收下这个学生!此生大有培养前途!我如实地向学校转达

了教授们的意见。校方表示：可以上报教育部审批。不久，申请被批准了，韩晖终于顺利入学。从这时开始，我已感到韩晖是一块从事科研的好材料，可雕可塑！前程可期！

入学后，韩晖又很快做了一件让我高兴的事。有一次，我给他们上课，讲到孔臧的《谏格虎赋》。我说，此赋的人物设置、篇章结构以及所流露出来的政治思想倾向，与司马相如的《天子游猎赋》也就是《文选》上的《子虚赋》和《上林赋》如出一辙，只是显得比较简短粗糙罢了。过去文学家们都把孔臧安排在司马相如之后。难道《谏格虎赋》是《天子游猎赋》的缩写？孔臧“少以才博知名”，他会干这类无味的事吗？我从《史记》、《汉书》等年表中，发现孔臧的生活年代早于相如，所以我初步推断《谏格虎赋》的创作时间应在前，《天子游猎赋》的创作当在后。司马相如的创作应有所借鉴，有所依傍，才终于铸就《天子游猎赋》这样震烁千古的名篇。我以为只有这样解释才更加合理。

就在我讲后不久，有一天，韩晖忽然送给我一篇稿子，专论孔臧的《谏格虎赋》，对我的基本观点做了进一步的充实和发挥，洋洋近万言（发表时有删节）。我以为很不错，就交给了《文史哲》发表。我由此进一步见到韩晖的敏锐眼光和深入钻研精神。这也正是一个优秀古代文学研究者的必备条件。

事后尤令我惊奇的另一件事是，有一阶段，韩国留学生请我去讲两汉的诗歌和辞赋。我把自己的硕士生、博士生都带去听，并嘱咐韩晖记录。此专题共讲了四次，他都参加了。我在台上见他似乎没有认真作记录。但时隔不久，他即把记录稿整理出来。我看后很吃惊，他整理的三万多字文稿几乎都是我的原话。他现场没仔细记，是如何整理出来的呢？我推测他是凭记忆。联系到考博复试的情形，我想，韩晖可真有点古人所说的“博闻强记”！

通过以上两件事，我常常暗自思量：如果把韩晖留在我身边工作，肯定提高更快，也能帮我做很多事，很快会出更多的成果。因为我在赋学的探讨中，在全汉赋的评注中，发现了许许多多的问题，我都没有时间和精力去作进一步探讨，以至被人抢先发表。如上世纪八十年代初，我在阅读《后汉书》时发现，许多文学史、论文误把蔡邕抨击鄙弃赋家的

那段话,栽到张衡头上。蔡邕这段话见于他给汉灵帝写的“封事”中。但我没有时间写专文发表,只在一篇文章中注明:“许多人误以为是张衡的《论贡举疏》。”事后我发现,有人发表专文了。当然,人家的文章不一定是看到我的夹注才写的,但如果我当时就撰写专文,别人的文章不就发不出来了吗!可惜韩晖是委培生,毕业后必须回广西师范大学工作,我不能破坏人家的协议,只好望人兴叹了!

韩晖的博士论文是颇有特色的。首先是搜罗材料。他从数百种古籍中收集隋及初盛唐时段的有关赋和赋评,并细加甄别考证,去伪存真,然后再结合各位作者的个人生活经历和所处的时代背景,进行全方位的综合考察、分析研究,从而得出自己的结论。用一句白话说,就是先拿到真凭实据,再实事求是地作出结论。论文答辩委员会的评委们也都如此置评。如费振刚教授说:论文“从赋体文学创作和赋学批评两个方面,结合时代、社会、文化、心理诸因素,对这时期赋的演变及其面貌进行具体描述……言之有理,论皆有据。”王志民教授说:作者“获得并整理了大量的第一手资料,并从较高的理论视角,考证辨析,使论文立论坚实,观点新颖”。杨端志教授说:论文“全面钩沉考订了这一时期的赋作赋学批评资料”;“参以时代、文化、心理诸因素,探寻了辞赋盛唐气象形成的过程”。陈炎教授说:“作者将隋及初盛唐的辞赋创作和批评放在政治、经济、文化、心理等全方位的社会背景下加以综合考察,既分析了辞赋自身发展的内在动力,也看到辞赋与其他艺术形式乃至整个时代风气的相互影响。”所以论文答辩委员会决议写道,论文对“数百种古籍”进行钩沉考订;“在此基础上,从赋学批评和创作两方面,参以时代、社会、心理诸因素,探寻了辞赋盛唐气象形成的过程”;“论文观点新颖,结论正确,论证周密,论据充分,说理透彻,文笔流畅,有较高的学术价值”……

这些评论都是极其准确、完全符合论文实际的。不过我还特别强调了一句:“论文的观点是卓异的。”卓异者,异乎众人且卓越也。“作者抛弃一些文学批评史囿于俗儒的陋见,对赋在中国文学史上的贡献作了崭新的阐释。”因为在我的心目中,古代中国文学史的批评,多操着以孔子为代表的儒家思想武器,他们对于以“虚辞滥说”、“靡丽之辞”和

“歌功颂德”为主要特征的辞赋不存好感，呵斥之声时有所闻。唐代亦然。看看唐代几个主要文艺批评家对六朝诗文的抨击即可悟出。但韩晖论文不守此道，他据史实，慎考订，审思辨，有史识，对唐代辞赋在中国文学史上的贡献作了崭新的解释。所以我有此评价。

在这里，我还想说的是，其实，韩晖论文的特点，也同样是我所带的博士生们论文的共同特点，如除韩晖做初盛唐辞赋论文外，随后他的师弟们有的做北宋前期赋论，有的做南宋时期赋论，有的做金元时期赋论，等等，全都是从收集阅读本阶段的赋作赋评和有关资料做起，继而进行深入细致的论述。其中没有一个人做类似“中国赋史”之类时间跨度长达千年甚至数千年的大题目。这是我的指导思想决定的。我不让他们做所谓宏观评论性的空文。我的博士生从入学开始，就要阅读我给他们开列的上百种有关主要参考书。我要求他们认真读书，从阅读入手，摸清研究对象的赋作和相关作品，探寻赋家们所生活的环境，然后再落笔为文。我对某些青年喜欢纵论古今中外数千年的文学史颇不以为然。我们才读几本书，又没有钱钟书的才情，面对浩如烟海的中外古今文学要籍，我们有什么资格去谈论？我不让我的学生走这条路。我在外出给青年学生讲课时，也常常阐述这个观点。

其实这个观点也不是我发明的，而是从我的研究生导师陆侃如先生那里学来的。上世纪 50 年代末，我考上了陆侃如先生的研究生。他马上给我开列了一份数百种主要参考书目。我撰写毕业论文——《汉四家赋初探》时，他就要我先把汉代四大赋家——司马相如、扬雄、班固、张衡的赋逐篇进行注释，写出阅读笔记，然后再综合分析，写出论文。陆先生的这个要求，是他从自己的长期学术活动中总结出来的。他年轻时并不是这样做的。他 19 岁就开始写《中国诗史》，到 29 岁便完成《中国诗史》的写作。但 30 岁出头，他却幡然改悔，以为这样写出来的诗文不扎实，经不起历史考验。近四十岁时更明确提出撰写中国文学史要分三步走。以中古文学史为例：第一是朴学的工作——对于作者的生平、作品年月的考订、字句的校勘训诂等，这是初步的准备，第二步是史学的工作——对于作者的环境、作品的背景，尤其是当时社会经济的情况，必须完全弄清楚，这是进一步的工作；第三步是美学的工作

——对于作品的内容加以分析。……”所以陆先生准备以中古文学为例，写三部曲：第一是《中古文学系年》，第二是《中古文学论丛》，第三是《中古文学史》。”

最近，我在阅读《中国图书评论》~~1994~~年第 远期《续修四库全书出版的重大意义》时，忽然看到著名老学者任继愈先生的发言，他的观点与我们极类似。他在批评目前学术界的“浮躁”学风时说：“近年来，我接触到不少青年学者（包括学生、教师及某些研究生的导师），生活在书籍的海洋里，却沉不下心来读书，不读书而喜欢写书。才思敏捷的，一年之内写它三五本，毫不吃力。写得又多又快。现在信息方便，从网上下载，连缀成篇。著作后面附长长的参考书单子，令局外人莫测高深。当年我带研究生，要求学生必须掌握第一手材料，读不懂原著不能写文章。这几年风气大变……”任先生对此感到“忧虑”，他的忧虑是值得人们三思的。

当然，我不是说前人的经验是万灵的，不可更易的。我没有这个意思。好的行之有效的新的研究方法，我们都要加以利用。但不管采用哪一种方法，都离不开研究的对象。如果我们不读原作，离开原作，海阔天空不着边际地大发议论，我想这种议论是没有什么生命力的。我只希望我的学生踏踏实实地工作，一步一个脚印地前进，并取得更大的成绩。我想我这个希望，在韩晖身上绝不会变成奢望。

~~1994~~年 怨月 员源日于山东大学

目 录

引 言	(员)
上 编 过渡期辞赋 : 隋代辞赋	
第一章 两种不同而缺少争辩的辞赋观	(员)
第二章 过渡期辞赋创作的复杂风貌	(猿)
一、创作队伍的庞大与创作的相对沉寂	(猿)
二、形式的单一与赋风的混而未融	(猿)
三、创作中表现出的生机与活力	(源)
中 编 沿革期辞赋 : 初唐辞赋	
第三章 武德、贞观赋坛	(缘)
一、二元赋学价值观的对立、统一	(缘)
二、庙堂之音与山林情怀	(远)
第四章 高宗时期赋坛	(愿)
一、高宗朝的三种辞赋观	(愿)
二、永徽、永淳间赋坛的沿与革	(员园)
三、初唐进士试赋与律赋考辨	(员园)
第五章 武后、中宗朝赋坛	(员员)
一、风骨气势与雅怨、质实的辞赋观	(员员)
二、辞赋创作的实践品格	(员员)
下 编 上升期辞赋 : 盛唐辞赋	
第六章 吏治、文学之争与玄宗及其宰臣的辞赋文学观	(员圆)
一、吏治与文学之争辩说	(员圆)
二、吏治派与文学派对文士、辞赋文学的态度、认识及影响	(员圆)

三、吏治、文学之争中玄宗对文士及辞赋文学的态度	(页码)
第七章 开、宝间文学后进的辞赋观	(页码)
一、雄笔丽藻——达奚珣及其门生的辞赋追求	(页码)
二、李白辞赋观辨析	(页码)
三、古文运动先驱的辞赋观	(页码)
四、杜甫与颜真卿的辞赋观	(页码)
第八章 盛唐辞赋与盛唐气象	(页码)
一、空前的创作盛况	(页码)
二、昂扬的盛世颂歌	(页码)
三、盛世不平之音	(页码)
四、雄深雅健的气象	(页码)
附录一 盛唐赋家赋作一览表	(页码)
附录二 参考文献	(页码)
附录三	(页码)
后 记	(页码)

引言

赋史赋风的研究,不仅应当注意辞赋创作的实践,还应当关注赋家和理论家的赋学批评,这样才能看清赋家创作与自己 and 时代审美趣味的远近离合关系,才更有利于把握赋史赋风的发展演变轨迹及真实风貌。本书就试图从这两个方面入手,参以时代、社会、文化、心理诸因素,研究隋至盛唐贞观年间赋风的演变轨迹,探寻辞赋的盛唐气象形成的过程。

与诗歌和散文相比,辞赋是一种产生晚而自觉早的文学样式。^①

① 关于我国文学自觉问题,是个目前学术界颇多争议的问题。贞观元年,日本学者铃木虎雄在其《中国文学史》中首先明确提出“魏晋是文学的自觉时代”。贞观元年,鲁迅先生在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》一文中,摭取铃木之说并予以进一步申说:“用近代的文学眼光看来,曹丕的一个时代可说是‘文学的自觉时代’,或如近代所说的为艺术而艺术(粤赋学界粤赋学界的一派)。”其后我国学术界谈及此时遂归诸鲁迅先生。新时期以来,学界关于此问题的看法有了多种不同意见,或以为文学自觉始于汉(其中又有始于司马相如、始于刘向、始于东汉后期之不同),或继承铃木、鲁迅之说以为始于魏晋,或以为始于南朝宋齐,详见李文初《汉魏六朝文学研究》(广东人民出版社,贞观元年版)。这些说法,或标准不同,或标准相同而审断对象和宽严不同,不过近年来研究者逐渐注意到了文学自觉是一个渐进过程,可惜其注意都没有从文体的视角考虑。我认为,研究文学自觉的过程应当关注文体自觉的先后,文学自觉并不是所有文学文体在一朝一夕突然一齐自觉。鲁迅先生谈曹丕时代是文学自觉时代稍前,在《中国小说史略》中还提到魏晋六朝人不是有意在作小说,这说明小说之体在当时并不在文学自觉的范围,其自觉要到鲁迅先生说的有意识作小说的唐代。从文体自觉的视角,并参照鲁迅先生所说的文学自觉的标准看,我国文学中最早自觉的是赋这种文体,汉赋是我国文学自觉时代的起点,对此龚克昌先生(参见其《汉赋研究》,山东文艺出版社,贞观元年版、贞观元年版等)、康金声先生(参见其《汉赋纵横》,山西人民出版社,贞观元年版)和詹福瑞先生(参见其《中古文学理论范畴》,河北大学出版社,贞观元年版)等已从汉赋创作、汉人的赋论自觉等作了论述,可参看。限于注释体例,进一步的申述我将另再撰文。

它兴于战国,盛于两汉,魏晋南北朝获得新的生机,至唐与诗歌一道迎来了它生命的又一个鼎盛期。清代学者王芑孙曾指出:“诗莫盛于唐,赋亦莫盛于唐。总魏、晋、宋、齐、梁、周、陈、隋之众轨,启宋、元、明三代之支流,踵武姬、汉,蔚然翔跃,百体争妍,昌盛盈矣。”(《读赋卮言》)他指出唐赋在赋史上的地位与唐诗在诗史上的地位相同,并有鼎盛之实。^①他认为唐赋继承了往昔八代辞赋的各种体式(如骚体、诗体、大赋体、骈体、俗体),又开辟了后世辞赋发展的新体式(如文赋体、律体、股赋体),具有海纳百川、“百体争妍”的多元综合特征和融会各体后的创新特征,在赋史上无朝代可比。这是一个大胆而又合乎赋史发展实际的看法。不过,其立论主要立足于审体的视角,只说出了唐赋鼎盛的一个重要方面。其实,唐赋的鼎盛还表现在创作数量、质量、内容和艺术等方面。唐赋当时的数量到底有多少,现在难以确切估计,仅以其时参加进士科考试所作的赋而言,恐至少不下十万之数,如果再加上平时的练笔及律赋之外其他赋体的创作,则又当是此数的十数倍甚至数十倍。这在赋史上鲜有及之者。以现在存留的数量看,据马积高先生编《历史辞赋总汇》后的统计,两汉赋今存者不过 1000 余篇,魏晋南北朝辞赋今存者 1000 余家 1000 余篇,宋代辞赋今存 1000 余家 1000 余篇,金代辞赋今存 100 余家 100 多篇,元代辞赋今存 1000 余家近 1000 篇,明代辞赋今存 1000 余家 1000 余篇,清代辞赋今存 1000 余篇。^②而唐赋今存者据我搜集甄别有 1000 余家 1000 多篇(不包括辑佚和存目赋)。除明清两朝因距现代较近而保存较多外,其余诸朝今存辞赋均远不逮唐。也许有人会说,作品多少不足决定创作水平的高低,这固然有一定道理,但没有足够的文笔训练不能创作出好的作品,这更是不易之理。创作的繁盛正是唐赋创作水平提高的基础。从另一面看,唐后的宋、金、元,都是比唐接近于今天的朝代,按理其作品应当保存得更多,而实际上三朝所存辞赋相加才与唐差不多,这不能不说是唐代赋创作繁盛而又水

① 对于王芑孙此语,不少学者以为王氏认为唐赋与唐诗应并驾齐驱,所解实不合王氏本意。

② 马积高《历代辞赋研究史料概述》,北京,中华书局,1986年。

略。

我们所说的古代唐赋研究是指宋至 19世纪末这段漫长时期的唐赋研究。先看宋、元。宋、元相对于明代,因进士科大半时间都考试诗赋,故唐赋较受重视。不过,其中有重律体、骈体与古体的争论及变化。宋初(神宗以前)承唐五代遗风,试赋多循唐格,律体、骈体唐赋颇受青睐,古体则较少受到重视。当时虽有姚铉编《唐文粹》专收古赋欲与争长,其主流影响乃是太宗、真宗时李昉等编的《文苑英华》所收的律体、骈体唐赋。待欧阳修、王安石、苏轼等再兴古文运动,情形大变,此后人们所重者多为唐古赋。北宋中期至元,对唐律赋相对较关注者,不过洪迈等数人而已。洪迈《容斋随笔》对唐赋研究的贡献主要在其对唐试赋制度及律赋体制的考证,然个中失误亦有不少,殊乏深思,且以随笔出之,未伸其论。此期论及唐古赋者较多,约而言之有三类:其一是文集、诗话、笔记中的短篇及只言片语,如欧阳修《六一集·外集》论李翱及韩愈赋,严羽《沧浪诗话》谈柳宗元等人的骚体赋,洪迈《容斋随笔》、刘克庄《后村诗话》对韩愈、柳宗元、杨敬之、杜牧等人赋作的评论等。其二是辞赋总集中有关唐赋的论析,如宋晁补之的《续楚辞》、《变离骚》、朱熹《楚辞后语》、元祝尧《古赋辨体》等。其三为文论专著中有关唐赋的论析,如陈绎曾《文筌》中的《唐赋说》。总览此期文人学者对唐赋的重视,重点乃在创作,而不在研究,就研究而言重在古赋,而不在律赋,且其研究偏于对作家个别作品的评价,而宏观把握并加以论述者极少,其中陈绎曾和祝尧之论是较值得注意的,如陈氏在《唐赋说》中云:“汉赋至齐、梁而大坏。……唐人欲革其弊,而未能反本穷原也。乃加之以气骨,尚之以风骚,间之以班、马,下视齐、梁,亦已卓然。然楚、汉不分,古今相杂,谓之自成一家则可,追配古人则未也。”他看到了唐赋上祖风骚,杂以汉体,富于气骨,自成一家,这是很有识见很合乎唐赋实际的想法,但他与其他复古论者一样,是以楚骚、汉赋为准来论唐赋的,复古的思维局限了他对唐赋地位的评价。降及明代,虽然也有一些辞赋总集的编选,如李鸿辑的《赋苑》八卷、俞正言撰的《辞赋标义》十八卷、袁宏道辑、王三余补的《古今丽赋》十卷、施重光辑的《赋珍》八卷、陈山毓辑的《赋略》三十四卷、天一阁藏明抄本《类编古赋》二十五卷等,这些总集大都

在明中后期),但唐赋的研究却十分沉寂。明前期,文士们大抵承宋、元之旧,重视点在唐代古赋,然真正研究者不多,有之者亦缺乏新意,如吴讷的《文章辨体》论唐赋全取袭祝尧即为其例。明中期复古运动大兴,前七子的领袖李梦阳首倡“唐无赋”(《潜虬山人记》),学者胡应麟在《诗薮·内编》中也跟着呼应说赋“亡于唐”,自此之后,不惟唐代律赋乏人关注,就是唐代古赋也极少有人问津了。复古派中对唐赋偶尔有所涉及者,不过杨慎(见其《丹铅杂录》、《升庵诗话》)、王世贞(见其《艺苑卮言》)、徐师曾(见其《文体明辨》)等数人而已。杨慎不仅注意到初唐一些作家的赋学习了歌行诗体的写法,具有歌行的特点,还对白行简、黄滔的律赋予以赞美肯定,表现了他比一般复古者通脱。徐师曾在继承祝尧赋体分类基础上,明确将律赋视为唐赋的代表。然总体上,复古派是以楚辞、汉赋为赋之样范,而视唐赋为疣物的。明代反复古派虽与复古派主张不同,但他们在辞赋研究上并无多大贡献,对唐赋也没有太大关注,其最可注意者是公安派的袁宏道,他以“赋体日变,赋心益工,古不可优,后不可劣”^①的进化史观,看到了唐赋的进步与发展。可惜他也没有展开论述。有清一代,是中国古代辞赋研究的终结期,也是一个研究高峰,唐赋研究也在此时有了新的转机。清人对唐赋的态度,大的方面看可分两类:一类继承明李梦阳之说,对唐赋持彻底否定态度。如程廷祚认为“唐以后无赋”(《清溪集·骚赋论中》),乾嘉以后的经学家、考据学家崇尚六朝的骈文家大都持此意见。焦循继承李梦阳等从“一代之所胜”的文学史观出发,认为:“一代之所胜,欲自楚骚以下撰为一集,汉则专取其赋,魏晋六朝至隋则专录五言诗,唐则专录其律诗,宋专录其词,元专录其曲。”(《易余籥录》卷五)其说经过清末民初王国维的进一步阐说^②,直接影响到现当代学者对唐赋等的评价和研究。这种说法虽然有一定道理,但其背后却是以贬抑甚至否定各代

① 《袁宏道集笺注·解脱集之四·江进之》：“世道既变，文亦因之，今之不必模古者也，亦势也。张、左之赋，稍异扬、马，至江淹、庾信诸人，抑又异矣。唐赋最明白简易，至苏子瞻直文耳。然赋体日变，赋心益工，古不可优，后不可劣。”

② 王国维《宋元戏曲考序》：“凡一代之文学，楚之骚，汉之赋，六朝之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”

其他文学样式的成就为代价的,具体到赋的评价,则以汉赋为准,其他朝代的赋自然不重要或者该否定了。其他如常州派的张惠言编《七千家赋抄》止于六朝,清末章太炎称“自屈、宋以至鲍、谢,赋道既极”,“其道与故训相俪,故小学亡而赋不作”(《国故论衡·明诗》),他们选赋或持论背后亦皆有赋亡于唐的观念在。另一类意见是对唐赋持肯定态度。这一类中又分两种,一种承宋、元、明初人对唐赋的看法,只重唐代古赋,以唐古文家之赋承楚骚、汉赋之传,桐城派古文家大都属之,如姚鼐所编《古文辞类纂》即为其例。另外同治时刘熙载所作《艺概》中的《赋概》论唐赋亦属此。第二种则以唐律赋研究为主,同时亦不排斥古赋,对唐赋持较积极的肯定态度,如作《历代诗话》(中有《赋话》九卷)的吴景旭、作《四六丛话》(中有《赋》卷)的孙梅、作《赋话》的李调元、作《复小斋赋话》和《历代赋话》的浦铣、作《读赋卮言》的王芑孙、作《春晖园赋话》的孙奎、作《见星庐赋话》的林联桂、作《律赋衡裁》的汤稼堂等。这些人对唐赋的研究大抵皆从教人作律赋入手,以通变乃赋史的必然为前提,进而探讨辞赋的源流正变。他们才是唐赋研究的重要贡献者,正是他们的研究使古代唐赋研究有了新的转机。综观清代的唐赋研究,有对赋进行总汇编存或选辑的,如王修玉辑的《历朝赋楷》、赵维烈辑的《历代赋钞》、陈元龙辑的《历代赋汇》、关槐辑的《赋海类编》、朱一飞辑的《律赋拣金录》、王芑孙辑的《古赋识小录》、鸿宝斋主人辑的《赋海大观》等;有对赋进行笺释评论研究的,如陆棻辑评的《历代赋格》、沈德潜的《历朝赋选笺释》、陈书同辑、吴光昭注的《赋汇录要笺略》、潘遵祁选笺的《唐律赋钞》、邱先德、邱士超笺评的《唐人赋钞》、马传庚选注的《选注六朝唐赋》;更多的是对律赋作法进行研究的,如鲍桂星的《赋则》、余炳照的《赋学指南》、李调元的《赋话》,等等。不管研究者的偏重如何,唐赋的研究总算有些进展。正是在这种氛围和研究的基础上,王芑孙提出了“赋莫盛于唐”的看法。遗憾的是王氏之语并没有引起后来学人的重视。总之,古代唐赋研究中,突出存在着复古与反复古的斗争,在这场斗争中,声势浩大的复古派绝大多数人都以楚骚、汉赋为“正法眼藏”,对唐赋持否定态度,视同陈、隋之遗,更谈不上去认真研究了。反复古派一般都能以发展的眼光看待唐赋,但多是点评而已,也缺乏深入

全面的论述。

现代唐赋研究是指 1919 年前后到新中国成立这一段时期。这一时期的唐赋研究,总体上并未因新方法新观念的引入而取得太大进展。五四运动前后,对传统文化及文学尤其贵族文学否定较为激烈、偏激,赋被视为宫廷文学,受到冷遇自不待言。稍有涉及者,如鲁迅《汉文学史纲要》、梁启超《屈原研究》,也主要在楚辞、汉赋,汉以后的辞赋则未引起注意。随着五四新文化运动的深入和对其的反思,辞赋逐渐受到一些学者的注意,但涉足唐赋者仍非常之少,且涉及者也多是在文学史或辞赋通论中稍予提及,所论亦极少特别深入和超越清人处,如陈钟凡《中国韵文通论》(上海中华书局 1919 年初版)、丘琼荪《诗赋词曲概说》(中华书局 1934 年版)、陈去病《辞赋学纲要》(书前有 1919 年自序)、郭绍虞《赋在中国文学史上的位置》(《中国文学研究》1919 年《小说月报》号外版)、郑振铎《插图本中国文学史》(1924 年 10 月初版)和《中国俗文学史》(商务印书馆 1925 年版)、刘大杰《中国文学发展史》(中华书局印行,上册 1933 年 1 月出版,下册 1934 年 1 月出版)等,专论唐赋的专著与文章则未之见。这里面较值得注意的是陈去病、郭绍虞、郑振铎、刘大杰四位。陈氏的《纲要》是我国现代辞赋研究的第一部专著,全书五万多字。其论赋虽大抵本刘勰、祝尧、陆棻和张惠言等,有复古偏见,但于唐赋未加鄙薄,以为“赋肇于周秦,而极盛于两汉,始衰于魏晋,式微于南朝,极变于李唐”。其书第十五章还专论唐宋赋,篇幅虽很短,但于唐律赋作家中标举王棨、黄滔,非为未见。郭氏之文论赋本袁枚之说,鄙薄汉大赋颇似类书,对魏晋南北朝赋亦取批判态度,但却以唐代文赋的革新。郑氏的《中国俗文学史》,是五四新文化运动重视白话文学精神的继承与发展。该书第五章有一节专论唐代俗赋,将 1919 年刘复从法国抄回收在《敦煌掇琐》中的唐俗赋第一次给予研究,表现出其研究视野的开阔和善于发掘利用新材料。刘氏的《中国文学发展史》在第六章(修改本为第五章)论赋时,着重探讨了赋体的演变,在对汉及魏晋南北朝赋的演变作了精到分析后,还综合前人之说对唐宋赋体的演变作了一些论述。不过,现代唐赋研究最值得注意的成果不在中国,而在日本,那就是日本学者铃木虎雄的《赋史大要》(1934 年日本东京富山书

房出版,次年由殷孟伦译成汉语,1982年正中书局出版)。其书翻译成汉文约 150 万字,凡七篇,其中第五篇“律赋时代”,主要讨论的是唐代律赋。他将清焦循“一代之所胜”的文学史观通变之后用于辞赋研究,又继承徐师曾等人的观点,称唐赋为律赋时代,并综合清人和自己的研究,对律赋的形式特征、成因及影响作了较为系统的初步探讨。但其研究亦有所失,主要在他只专注于唐律赋而忽略了其他各体唐赋,不能反映唐赋发展的全貌。

当代的唐赋研究,无论中国大陆、港台地区或国外,均可以 1949 年 10 月 1 日为界分前后两期。前期唐赋研究几乎是一片空白,可注意的只有大陆的王重民先生等 1957 年编校的《敦煌变文录》和香港的饶宗颐先生所著的《选堂赋话》(香港万有图书公司 1983 年版)。前者继承清末民国初刘师培等开始的有关敦煌变文的零星辑校工作,对唐代变文和俗赋进行了一次较全面的校勘。后者论赋以考证为主,间寓评论,论赋虽不以唐为主,然也没有弃之。就中国大陆地区而言,造成当代前期辞赋研究空白的原由,主要是研究受到了极“左”思潮的控制和严重影响。极“左”思潮使人们形而上学地理解了马克思主义,在对待文化遗产问题上,片面强调以贵族文学、宫廷文学为主的雅文学与以民间文学为主的俗文学的绝对对立,片面强调古代平民文学的重要性,而不遗余力地否定、批判贵族文学、宫廷文学。“文化大革命”期间,不少学者甚至因过去研究过此类文学而惨遭迫害。因而,研究者视之为畏途,谈虎色变。辞赋是受历代大多数帝王提倡的文学样式,被目为贵族文学、宫廷文学之列,研究者自然不敢问津了。考察当代前 30 余年的辞赋研究,除了屈原赋和宋玉的《风赋》、《登徒子好色赋》及枚乘的《七发》等少数几篇因政治等非文学因素的需要颇受青睐外,其余历代辞赋均受到批判和否定。在此背景之下,文学史家们谈唐代文学时,绝大多数不屑于唐赋,不予提及,即或有人提到,也基本上是指斥几句,便拂袖而去,不少学者甚至因杜甫写了《三大礼赋》而视为其平生一大污点。1978 年 12 月以来,尽管出版的各种文学史读本仍然无视唐赋的存在,但随着中国大陆学术研究的开放和辞赋研究的拓展,尤其是中国赋学会和国际赋学会的一次次召开,唐赋日益受到研究者的重视,唐赋

研究也越来越露出绚丽的曙光,海内外皆是如此。此期唐赋研究的进展可由以下几方面看出。首先是有关唐赋作品及赋论的辑校、选注、鉴赏工作与以前相比取得了较大进展。如敦煌赋的校理,1957年寓居海外的潘重规先生将敦煌卷子中的 15 篇唐代文人赋精心校理成《敦煌赋校录》,后又将《变文录》中所收的四篇俗赋编成《敦煌变文集新书》。与此前后,大陆的徐震堉、蒋礼鸿、张锡厚等亦对敦煌赋展开了整理,尤其张先生专心著成《敦煌赋校理》,发表于 1956 年及 1957 年《敦煌研究》第四期。九十年代初,伏俊连先生又在前人研究的基础上撰成《敦煌赋校注》(甘肃人民出版社 1993 年版)一书,对敦煌赋作了一个全面、深入而又富于创造性的总结。赋论搜集与整理方面,出现了高光复先生的《历代赋论选》(黑龙江人民出版社 1986 年版)和徐志啸先生的《历代赋论辑要》(复旦大学出版社 1985 年版),虽非专辑唐代赋论,然所选唐代赋论也有不少,颇便初学者参考。唐代赋论方面最值得注意的是唐代佚名《赋谱》的重新发现。此书共一卷,1000 余字,是专论律赋作法的。它在国内早已绝迹,只有日本平安(794—1185)末期的抄本藏在日本。美国的柏夷先生在《中华文史论丛》第 1 辑首先发表了《赋谱述略》一文,嗣后《中华文史论丛》第 1 辑又全文刊载了《赋谱》。张伯伟先生后又将之收入《全唐五代诗格校考》(陕西人民教育出版社 1987 年 12 月出版)。唐赋的选注和鉴赏方面,刘祜祥、李方晨选注的《历代辞赋选》(湖南人民出版社 1984 年出版),李晖、于非译释的《历代赋译释》(黑龙江人民出版社 1984 年出版),黄瑞云选注的《历代抒情小赋选》(上海古籍出版社 1984 年出版),霍旭东、赵呈元、阿芷主编的《历代辞赋鉴赏辞典》(安徽文艺出版社 1984 年出版),田兆民主编的《历代名赋译释》(黑龙江人民出版社 1984 年出版),毕万忱、何沛雄等选注的《中国历代赋选》(其中唐宋卷由江苏教育出版社 1984 年出版)等,都在书中选注或鉴赏了一些唐赋,为唐赋的普及和初学者的学习做了一些有益的工作。其次,出现了一批有关唐赋的论文。据笔者所能搜寻者初步统计,从 1957 年以迄撰写此论文时,有关唐赋的论文大约有 150 篇。这些论文绝大多数是单论某个作家或某篇赋作的,宏观论述者较少,马积高先生的《论唐赋的新发展》(《湖南师大学报》1984 年第 1 期),戴伟华先生的

《初唐诗赋咏物‘兴衰’论》(《文学遗产》1984年第4期)、邝健行先生的《唐代律赋对科举考试的粘附与偏离》(《中国文学研究》1984年第1期)、许结先生的《论唐代赋学的历史形态》(《南京大学学报》1984年第1期)、霍松林先生的《论唐人小赋》(《文学遗产》1984年第1期)是其中较突出的几篇。再次是有关唐代赋史、赋论史及律赋体制的研究。这类研究与汉赋的同类研究相比,数量上还有很大差距,就我所知,主要有以下七家:一是台湾张正体、张婷婷父女合著的《赋学》。此书约16万字,台湾学生书局1987年出版。据著者序自称,其书系有感于铃木虎雄的《赋史大要》“不条畅”、“非初学者所能领悟”而作。其书大体继承铃木的框架和观点,将唐赋称为律赋时代。第七章“唐宋律赋的体式”,对唐律赋的兴起与格律、试赋的肇始与兴盛、律赋的体制、晚唐赋的格调进行了10万余字的论述,远较铃木之作详实。二是马积高先生的《赋史》。这是当代大陆出版的第一部辞赋通史。此书16万字,上海古籍出版社1987年出版。其书第七、八两章约7万字专论“唐五代赋”。所论可视为其论文《论唐赋的新发展》的扩展。作者反对李梦阳等人的“唐无赋”之说,继承发展了王芑孙“赋莫盛于唐”的看法,并将唐五代赋发展划分为三个时期,即初盛唐为第一期、中唐为第二期、晚唐五代为第三期,而以中唐为唐赋最兴盛的时期。不过,其写法仍是传统文学史的写法,综合分析少,胪列叙述作家作品多,颇类文苑传。三是高光复先生的《赋史述略》。该书15万字,东北师范大学出版社1987年出版。该书受铃木《大要》的影响亦甚明显,论述时又增加了一些作家作品的分析。所论重在唐以前之赋,占全书九章的八章,而对唐及唐以后的赋只给了一章的篇幅,故其书虽给了唐赋一定的注意,但总体上缺乏深入研究。四是台湾李日刚著的《辞赋流变史》。其书约16万字,台湾文津出版社1987年出版。是书亦仿铃木《大要》而著,惟名不同,其论唐赋为律赋时代较少有胜铃木之处。五是叶幼明先生的《辞赋通论》,湖南教育出版社出版。全书凡五章,第三章“辞赋发展概况”,对唐代辞赋的创作特点、晚唐五代两种对立的赋论、关于律赋的争议问题作了简明扼要的论述分析,颇为精审。六是何新文先生的《中国赋论史稿》,开明出版社1987年出版。它是我国第一部赋论史专著。全书共六章,

第三章“唐宋赋论”中对唐代赋论的情况作了较系统的介绍,为研究者提供了一些重要参考线索。七是郭维森先生、许结先生合著的《中国辞赋发展史》,江苏教育出版社 1992 年出版。全书 28 万字,凡八章,第五章用了 15 页约十二三万字专论唐赋,是现当代所有论及唐赋的著作中占篇幅最多的一部。其论唐赋称之为“蓄流演渡期”,亦是对王芑孙观点的继承发展。全章论唐赋可视为许结先生《论唐代赋学的历史形态》一文的扩展。其论颇富理论色彩和综合特征,既注意唐赋内容、题材、艺术的变化,又注意唐赋体式及外部社会、文化等对唐赋创作的影响,较马氏《赋史》有关唐赋之论更具宏观眼光。惜限于篇幅和通史体例,所论不够深入、细致、全面。另外,就笔者所知,日前在韩国东吴大学任教的韩国学者白承锡教授,二十世纪九十年代初随简宗梧先生读博士时,论文题目是“初唐赋研究”,其出版与否,至今未知,从其所发的几篇有关论文看,似非以综合研究为主。新时期唐赋研究的这些成果无疑是可喜可贺的,但至少存在着以下几个明显的缺陷:(一)对唐赋基础资料的整理还远远不够,现有成果还主要限于敦煌俗赋的整理和一些赋论的编选上。听说马积高先生负责的《历代辞赋总汇》搜集唐赋甚力,但愿此书能早点出版,以补其缺。(二)研究成果数量少,面窄,缺少综合研究。就论文来说,新时期以来的辞赋研究论文上千篇,而有关唐赋的未及二十分之一,且大多是写单个作家的单篇赋作的,类似赏析,并多集中在杜枚的《阿房宫赋》、李白的《大鹏赋》及敦煌的几篇俗赋,全面论述作家赋作或群体创作的太少,综合论述的更是不多见。就是马积高先生的《赋史》,也基本上是单个作家赋作的评述,且从头至尾较详细叙述到的赋家不过 10 余位,加上提及姓名者也不过约 15 位,这与唐赋现可考知的赋家赋作相比,是很难让人窥见唐代赋史的真实风貌的。(三)对赋风演变及其原因研究不够。有的学者对唐各阶段赋的演变及原因虽也偶有涉及,但其分段和论述尚有不少可商榷处和待深入处。

正是基于上述古人和现当代学者对唐赋否定者居多而缺乏全面深入研究的状况,笔者近几年在龚克昌先生悉心关怀和严格指导下,仔细研读、考订并辑补了隋唐五代的全部辞赋,愈来愈感受到王芑孙之语不容忽视,于是,先撷取隋至盛唐这一段辞赋作为研究范围和对象,进行全面、综合的赋风演变描述,以期把握其理论和创作发展的真实面貌。

关于赋的界定问题,从历史上看,每个时代不尽相同。战国时赋大

体包括隐语体(如荀子的《礼》、《知》、《云》、《蚕》、《箴》)、成相杂辞和楚辞体(如宋玉的《神女赋》、《高唐赋》)三类。两汉则辞、颂、对问体作品与赋通谓之赋。三国时有人甚至把贾谊的《过秦论》也视为赋(《三国志·吴书·阚泽传》)。唐人对赋的概念似乎放得更宽,他们不仅继承汉人通视辞赋为赋,如李峤《赋》诗就把荀子的赋与屈原楚辞都视为赋,而且有时还把用骚体或具有骚体情深的诗也看成赋,如欧阳询《艺文类聚》卷八草类、卷八虫豸部蝉类就把沈约的《愍衰草》和卢思道的《听鸣蝉》归入赋,卷八杂文部把晋挚虞的《愍骚》、魏曹植的《九咏》、梁元帝的《拟秋气摇落》、梁张缵的《拟古有人兮》等拟骚之作也直归为赋。我们这里对唐赋的鉴定,基本上是本着唐人宽泛的赋概念,参酌古今对赋体的理解,把赋名以外的骚体、对问体、连珠体也包括在内。有些作品,如《劳生论》、《为辛亶榜》、《兄弟论》、《吊古战场文》等,由于全用赋体、赋法,也归为赋。总之,我们的“赋”是广义上的。

有关唐赋的研究资料,就元典作品来说,相对比较集中,《历代赋汇》、《全唐文》、《文苑英华》所收大体上差别不大。但是有关其作品创作的背景、时间、意图、公众评论等研究资料却相当零散。《全唐诗纪事》只能提供很有限的帮助,更多的工作则需要参酌浩瀚的史传、类书、笔记、书札、奏议、诏令、诗歌、批注、碑志等文献和现当代人的一些研究成果,网罗搜集,爬梳抉剔,考辨订正,这是我们探讨研究的基础。对隋至盛唐辞赋理论和创作的研究,离开这些是无法进行的。

当然,赋史赋风的研究,光有对史料的梳理考辨是不够的,还必须从大量可信的史料中找出规律和普遍现象,对它进行论证和阐释。笔者在研读隋至盛唐辞赋之后,发现从隋代南北赋风交汇吸收到盛唐雅健雄深赋风的大量表现,是一个渐进的过程,它和这 100 余年间一代代赋家及理论家不懈的求索、斗争分不开。根据其不同的历史演进状况,我们大体上分之三个大的时期,即过渡期(隋)、沿革期(初唐)、上升期(盛唐),一个时期为一编,其中第二个时期比较复杂,又按其历史发展分三个阶段。笔者希望通过隋及初盛唐赋风的宏观研究与把握,能还此期辞赋一个比较公正的评价,也能为此期文学史研究提供一个富有启发性的参照。诚如是,虽敝帚之享,野芹之献,战兢之心亦可稍慰矣。

上编 过渡期辞赋：隋代辞赋

赋作为我国文学中较早自觉的一种重要文体,经历了汉和魏晋两次关键性的转折后,到隋代建立前夕又面临着一个重要的转折时期。赋向何处去?这不只是赋体文学本身发展提出的问题,也是即将由战乱分裂走向统一的政治局面和社会生活向赋提出的挑战。隋代统治者及文士能否妥善地解决这一问题,将会对隋赋以及后来唐赋的发展,产生重大的影响,这是赋史研究不容忽视的问题。按理说“时运推移,质文代变”,隋统一南北,结束了东晋以来 160 余年的分裂局面,为南北赋风的融合提供了极有利的条件,赋风应该为之一变,统治者和有识文士应该意识到这一点并给予积极引导。但是,终有隋一代,统治者改革赋风及其他文风的态度与措施总体上颇令人失望。隋文帝等消极否定辞赋等文学的审美特征,阻碍了南北赋风的融合进程;颜之推、隋炀帝虽意识到了南北文风的融合,并有一定的创作实绩,但由于种种原因也缺乏积极有力的引导,其他文士或趋附,或识而不辩。因而,南北文学和赋风尽管交汇在一起,可是并未融合为一个整体,形成一种统一的能振起一代的赋风。不过,这并不意味着我们可以置隋赋于不顾。在隋代文学中,赋体文学较其他文学样式显得具有价值。隋人对赋的一些有价值的认识和闪光的赋作,为初唐君臣引导和创作辞赋提供了直接的借鉴,它是从不同风貌的南北朝辞赋发展到初盛唐辞赋的不可或缺的中间环节。

第一章

两种不同而缺少争辩的辞赋观

隋代三十余年间,朝野上下对辞赋的态度和看法,大体上可分为两种:一种轻视辞赋、否定辞赋的艺术美。持此观点者又分两类,一类是以武人俗吏、隋文帝、李谔为代表的当朝人物,一类是以王通为代表的在野文士。另一种则积极地肯定辞赋,提倡辞赋的艺术美,以大赋家颜之推、学者陆法言和包括隋炀帝在内的南北入隋的大批赋家为代表,其中颜之推、隋炀帝还能兼顾到内容和形式的结合之美,显示出融合南北文风及赋风的倾向。下面我们对这两种不同观点的内容、影响等作一详细的论述,以便看清其在赋风转变中的消极或积极的历史作用。

一

先看轻视辞赋、否定辞赋艺术美的意见。他们中在朝的主张在隋初,在野的观点则发自隋末。

较早对辞赋发难的,是由北朝入隋的一批武人俗吏。《颜氏家训·勉学篇》记载了他们对辞赋的鄙视:“吟啸谈谑,讽咏辞赋,事既优闲,材增迂诞,军国经纶,略无施用,故为武人俗吏所共嗤诋。”这段话有颜之推对辞赋的批评,但更主要的是在转述武人俗吏反对辞赋的理由,他对辞赋并不持“嗤诋”态度,我们在下面将详细讨论。这些武人俗吏大都是关陇集团出身的人物,崇尚武功是他们共同的特点,而其本身文化水

平甚低,又加之其集团素有反对文华的传统,如那位建言“务存质朴”而“糠粃魏晋,宪章虞夏”^①的苏绰便是突出的代表。因而他们对辞赋就难有好感,他们反对辞赋也主要基于武人俗吏的褊狭和对文士的嫉愤排挤心理,所谓“军国经纶,略无施用”不过是他们借以抬高自己而贬斥辞赋的口实。

隋初与武人俗吏否定辞赋相应的,是开皇四年隋文帝和李谔的文体改革主张。^②这次改革并不是专门对准辞赋来的,但辞赋也是其批判的重要对象之一。这从他们改革文风的内容中可以得到明确的认识。据《隋书·李谔传》所载李谔《上隋高祖革文华书》(以下简称《书》),隋文帝改革文风所下诏书的主要内容,就是“公私文翰,并宜实录”。其意是要求包括辞赋在内的文学作品及应用文的写作都必须去掉华美的辞藻,讲究实用。而且更可注意的是,他和李谔均以儒家的美刺标准批判乃至否定辞赋。这可以从他稍后赞许并“颁示天下”的李谔的上书中看出来。《书》称:“臣闻古之先哲,王之化民也,必变其视听,防其嗜欲,塞其邪放之心,示以淳和之路。五教六行为训民之本,《诗》、《书》、《礼》、《易》为道(导)义之门,故能家复孝慈,人知礼让,正俗调风,莫大于此。其有上书献赋制诔铭,皆以褒德序贤,明勋证理,苟非惩劝,义不徒然。”这里用来判定辞赋等文学价值的标准,显然是汉儒反对辞赋时所使用的美刺尺度。汉儒持此标准衡量文学时,辞赋的艺术美特征受到了强烈的抨击,甚至辞赋本身也被否定。三百多年后,隋文帝、李谔复柄此尺度,辞赋等文学遭遇到了更大的不幸。《书》中又称:“魏之三祖,更尚文词,忽君人之大道,好雕虫之小艺。下之从上,有同影响,竞骋文华,遂成风俗。江左、齐、梁,其弊弥甚,贵贱贤愚,惟务吟咏。遂复遗理存异,寻虚逐微,竞一韵之奇,争一字之巧,连篇累牍,不出月露之形,积案盈箱,惟是风云之状。世俗以此相高,朝廷据兹擢士。利禄之路既开,爱尚之情愈笃。于是闾里童昏,贵游总帅,未窥六甲,先制五

① 《周书·庾信传论》。

② 《隋书·李谔传》引李谔《上隋高祖革文华书》载,隋文帝下诏改革文风在开皇四年。又《资治通鉴·隋纪》载李谔《书》于是年九月。

言。至如羲皇舜禹之典，伊、傅、周、孔之说，不复关心，何尝入耳？以傲诞为清虚，以缘情为勋绩，指儒素为古拙，用词赋为君子。”这里很明确，他们是把慷慨多气的建安诗赋和纤弱柔靡的齐梁诗赋一起加以否定的，根本置曹丕视文章为经国之大业的主张于不顾，也不分别哪种诗赋该反对，哪种诗赋不该反对，哪些缘情虚构之作是健康的，哪些缘情虚构之作是不可取的。而是不分青红皂白，将脏水和孩子一起泼掉。这种主张把汉儒的批评尺度消极地发挥到了极致。殊不知，风教也是离不开情感因素的，离开情感的风教只能使用行政命令和高压措施。事实上，隋文帝、李谔君臣二人为实现其主张所采取的就是行政命令和高压手段。《书》称开皇四年九月，泗州刺史司马幼之因文表华艳而被交付有司治罪。开了中国文网中的“不二法门”。李谔在稍后的上《书》中也请对华艳文风者绳之以法：“请勒有司，普加搜访，有如此者，具状送台（御史台）。”

隋文帝、李谔君臣二人改革辞赋等文学风尚的这种主张和措施，与隋开国之初文帝引戒齐梁的心理和弃华返朴、提倡儒术的政策直接相关。在统一南北的过程中，隋文帝深深感受到齐梁的灭亡在于其君臣奢华淫逸的生活，因而，他取得帝位之初，深以为戒，对有关齐梁的任何东西都戒备有加。如开皇二年，颜之推上书请去胡乐，改用梁乐，文帝不从，他的理由是“梁乐亡国之音”（《隋书·何妥传》）。实际上永嘉南渡之后，雅乐流传在齐梁，文帝不知其情，他只是出于对齐梁亡国的警戒心理，认为其百无是处。正是基于这一心理及认识，他即位之初，首先提倡“屏黜轻浮，遏止华伪”^①，并“恭履俭约，六宫咸服浣濯之衣，乘舆供御有故敝者，随令补用，皆不改作。非燕享之事，所食不过一肉而已”（《隋书·食货志》）。可见，弃华归朴是文帝初年引戒齐梁的重要政策，而“华艳”的诗赋之风与此相左，李谔在上书中指出“文笔日繁，其政日乱”，在他们看来华艳诗赋也是乱政亡国的重要因素之一。遏止华伪的同时，文帝开皇初颇重儒术。如开皇二年，赐国子生明经者束帛；五年，征山东马荣伯等六儒；九年四月下诏：“伐路既夷，群方无事，武力之子，

① 李谔《上隋高祖革文华书》，见《隋书·李谔传》。

俱可学文,人间甲仗,悉皆除殿。有功之臣,降情文艺,家门子侄,各守一经,令海内翕然,高山仰止。京邑庠序,爰及州县,生徒受业,升进于朝。未有灼然明经高第,此则教训不笃,考课未精,明勒所由,隆兹儒训。(《隋书·高祖本纪》)他所说的“文”、“文艺”,从前后文看主要是指儒家经典。儒家思想素来常被一些人用以反对辞赋,束缚辞赋等文学艺术美的发展,隋文帝和李谔的主张很明显也是受了儒家思想的影响。不过,李谔作为文帝的治书侍御史,他的主张还有迎合文帝之意。其一,因为他是一个老谋深算的圆滑之徒。《隋书》本传说他在北周时,“见高祖有奇表,深自结纳”,又称他“无刚蹇之誉”。其二,他“好学解属文”(《隋书》本传),是辞赋文学的内行,却推波助澜把辞赋等文学置于死地而不顾,真是是可忍孰不可忍!正因为他的主张迎合了文帝之诏,所以深得文帝嘉许。

这次改革的影响,总体上看并不太大,主要是朝廷及其附近的公卿大臣受影响稍大,李谔上《书》云:“自是公卿大臣咸知正路,莫不黜仰坟集,弃绝华绮,择先王之令典,行大道于兹世。”至于《隋书》所称文帝以谔所奏“颁示天下,四海靡然向风,深革其弊”,实乃史家夸张之词,事实上并没有这么大影响。李谔《书》中曾谈到广大边远州县的情况:“如闻外州远县,仍踵敝风,选吏举人,未遵典则。至有宗党称孝,乡曲归仁,学必典谟,交不苟合,则摈落私门,不加收齿;其学不稽古,逐俗随时,作轻薄之篇章,结朋党而求誉,则选充吏职,举送天朝,盖由县令、刺史未行风教,犹挟私情,不存公道。”由此可知,尽管司马幼之治罪于前,但是并未在全国大范围内产生更大的影响。果真如史所言,则无复李谔再上书,初唐君臣也不须再为此诗赋之风而煞费苦心了。就是对朝廷的影响,随着文帝晚年对儒学的漠视和日趋骄奢,尤其是好纳士喜属文的炀帝的即位,也烟消云散了。而恰在此时,在野的王通成长起来,开始发表他对文学的见解,并教授于人,这在他的《中说》里有所反映。

王通没有直接谈论辞赋的言辞,不过,由《中说》所谈的“文”、“文章”的概念看,显然辞赋是包括在内的。如《中说》卷三《事君篇》“陆机文乎文乎”,宋人阮逸注云:“机,字士衡,作《文赋》及《辨亡论》,盖有述作之志。”另外,他文中谈论文学只使用“诗”、“文”之称,诗之外,他谈到

的善于赋的作家如曹植、任昉、湘东王、薛道衡等作品时均言其“文”如何如何。

王通对包括辞赋在内的“文”的主张与隋文帝、李谔没有实质上的不同。他坚决反对辞赋等文学华丽、怨怒、怪诞等不合儒家温柔敦厚、质朴典则要求的风格。《中说》卷七《述史篇》载，内史薛道衡对他说：“吾文章可谓淫溺矣。”他听后非常高兴，离席而拜曰：“敢贺丈人之知过也。”此事或为其门生杜撰，但没有歪曲他对“文”的看法。他视追求文辞美的薛作为“淫溺”之文，并为薛的自悟而心悅，可见他是多么鄙视文章的华辞。他不仅反对文辞华美，对辞赋等文章的怨怒、虚诞等风格也同样鄙视指斥。《事君篇》中他将作家人品与文风联系起来，批判否定了一大批不合儒家君子之道的文士及其赋文风格，说：“谢灵运小人哉，其文傲，君子则谨；沈休文小人哉，其文冶，君子则典。鲍照、江淹，古之狷者也，其文逸以怨；吴筠、孔珪，古之狂者也，其文怪以怒；谢庄、王融，古之纤人也，其文碎；徐陵、庾信，古之夸人也，其文诞。”又评刘孝绰兄弟“鄙人也，其文淫”；湘东王兄弟“贪人也，其文繁；谢朓，浅人也，其文捷；江总，诡人也，其文虚。”因人品论文品，自有其积极的一面，但也不可绝对，否则便会因噎废食，因人而废弃美文。王通这里的言论就显得太绝对，他所批判的这些作家的辞赋文章的风格，有不少是他们在文学史上赢得一席之地的重要特点，其中像鲍照、江淹、庾信、谢朓等是我国赋史和文学史上很有影响的重要作家，尤其是“暮年诗赋动江关”的庾信，一个“诞”字是概括不了他的创作特点的。显然，王通的这番批判否定是不可取的，类于门外之谈。他用于否定这些作家人品文风的思想武器，完全是儒家温柔敦厚、质朴典则那一套束缚人性和文艺发展的标准。

与否定辞赋等文章华辞、怨怒、怪诞风格相应的是，他主张包括辞赋在内的文学作品要约、达、典、则。《事君篇》中他指出：“古之文也约以达，今之文也繁以塞。”文辞约达，这是儒家创始人孔子早就提出来的，王通并未加入任何新的东西。“典”和“则”，指的是文章的内容要典雅合乎义理。《王道篇》伪托与当时著名文士李德林谈论云：“言文而不及理，是天下无文也。《天地篇》说：“文者苟作云乎哉？必也济乎义。”

他这里所说的“理”和“义”从《中说》全书看，指的就是儒家圣人之道。考其行事及其弟子所论，他一生确实以儒学为业，自比孔子，也被亲人弟子比作孔子。如其弟王绩《游北山赋》自注说王通大业中，隐居白牛溪；续孔氏六经近百余卷。门人弟子，相趋成市，故溪今号王孔子之溪也”。其孙王勃《续书序》也谈到他继承孔子续《诗》、修《元经》、述《易赞》的情况。王通忧时伤乱，潜心学术，整理典籍，无疑为我国文化事业的发展做出了有益的贡献。但他复古明道而缺少革新，使其复古思想缺乏实践品格。时移事迁，与孔子时代相比，文学艺术已经在自觉之后向前发展了，再刻舟求剑，返回到辞赋等文学尚未自觉时代寻求评判文学的标准，不只是枉费心机，而且成了文学发展的障碍。文学不可能再退回到未自觉的状态，这是文学发展的规律所决定的。他的这种主张曾被其弟子薛收用来作过一次可叹可笑的演绎推理，颇滑稽而耐人寻味。事载王绩《蕝苓者传》，云：“昔者文中子讲道于白牛之溪，弟子捧书北面，环堂成列。讲罢，程生、薛生退省于松下，语及《周易》，薛生叹曰：‘不及伏羲氏乎？何辞之多也！’（《全唐文》卷 144）按照他的这种主张，以“铺采摘文”为特点的赋是不可能得到发展的，而且它的诞生就是一个错误。

不过，王通毕竟比隋文帝、李谔心胸开阔些，他在运用儒家标准对各个历史时期文士及其辞赋文章评论时，显出了这点，他并没有把建安和南朝文学一棍子打死。如《事君篇》他称赞曹植：“君子哉，思王也，其文深以典。”又称赞颜延之、王俭、任昉“有君子之心焉，其文约以则”。尽管他仍是以典则约达的标准评说这几位的文章，但他毕竟肯定了他们。其实，他所称赞的这四位，都是当时的辞赋能手。曹植少好辞赋，成就甚高，所作甚多，只今所知就有 16 余篇，陈琳赞扬其赋“清辞妙句，焱绝焕炳”（陈琳《答东阿王笺》）。颜延之是宋孝武帝爱重的赋家，王俭、任昉是竟陵王萧子良西邸的著名赋家，尤其任昉，还是竟陵八友之一，以善赋著称。

那么，王通对辞赋等文学的主张影响如何呢？从我的考察看，影响不大，这可从两方面观之：第一，他的主张未得到帝王的赞同支持，在朝廷上几乎没有什么影响。王通生于开皇四年，他出生的这年正是文帝

下诏改革文风之时,但当他志学之岁(开皇十八年),纔岁的文帝已渐趋骄奢,对儒术和文风改革早已没有兴趣。《通鉴·隋纪》载开皇十五年他对杨素建仁寿宫前后的态度云:“云寿宫成。丁亥,上幸仁寿宫。……及至,见制度壮丽,大怒曰:‘杨素殫民力为离宫,为吾结怨天下。’素闻之惶恐,虑获谴,以告封德彝,曰:‘公勿忧,俟皇后至,必有恩诏。’明日,上果召素入对,独孤后劳之曰:‘公知吾夫妇老,无以自娱,盛饰此宫,岂非忠孝?’赐钱百万,锦绢三千段。”由此可知,至少开皇十五年文帝“金城千里,固若金汤”的骄盛意气和奢侈自娱的心理已经滋长。他对杨素发怒,不过是一时俭奢思想斗争中暂时性的俭居上风,也很可能是为了招摇视听,而他经不住独孤后的几句枕风便改变了“发怒”的态度,还赏赐给杨素大量钱物,这不正是他倾向奢侈的表现吗?开皇十八年,他又不顾大儒刘炫上《抚夷论》的劝谏,无端发兵进攻高丽,^①愈见其骄盛之心。同时,他对儒术也日渐轻视,开皇二十年,他干脆“废国子、西门及州县学”^②,而对佛、道极感兴趣,下诏宠护。^③王通就是在这种背景下业儒游学的。杜淹《文中子世家》说他仁寿三年,始游长安,献策文帝,而未被擢用。从文帝晚年思想行为的转变看,这是必然的结局。炀帝即位后,其说更不合口味,因而也不可能为炀帝所用,产生官面上的影响,他只有隐居教授了。

第二,他的主张在亲人和学生中影响也不大。首先与他年岁相差无几的兄弟王绩,虽然和他情感笃深,也在他门下学习过,但是并没有接受他对辞赋等文学创作的主张。王绩大业四年获游长安时作有《三日赋并序》,序在描述长安上巳节的动人景象后写道:“不能默尔,聊为赋焉。同博弈之犹贤,取流波之顺俗。终非白玉,未可抱之而悲;近等黄花,犹当嗒然而笑。”(《全唐文》卷一百一十四)他的赋是出于对所览景象的喜爱和激动,带有自娱性质。他赞同汉宣帝的观点,以为辞赋比博弈

① 《隋书·高祖本纪》：“记，以汉王谅为行军元帅，水陆三十万伐高丽。……”

② 《隋书·高祖本纪》：“于是国子学唯留学生七十人，大学、四门及州县学制度。”

③ 《隋书·高祖本纪》载其诏书云：“佛法深妙，道法虚融，咸降大慈，济度群品，凡在含识，皆蒙覆护。……故建庙立祀，以时恭敬，敢有毁坏、偷盗佛及天尊像、岳镇海神形者，以不道论……”

“犹贤”。从他的赋文本本身看,写得细密富丽,轻快动人,与王通约、达、典、则的要求实相悬殊。另外,他同年还写有一篇《登龙门忆禹赋》,被当时大赋家薛道衡誉为“今之庾信”(吕才《王无功集序》)。而庾信在王通那里是“夸人”,其文也是受到否定批判的。王通的另一位兄弟王度,居然作起传奇来,其《古镜记》标志着志怪小说向传奇的转变。王通的孙子王勃,尽管为其祖父之学感到骄傲,但是他辞赋思想的主导方面与乃祖也很不同,他追求“宏丽”的辞赋风格。对于谢灵运、潘岳,他以为“足可以膝行肘步”(王勃《山亭思友人序》),并未像乃祖视之为小人而鄙弃。其次,王通的得意门生薛收等人对他的辞赋等文学主张亦难接受。前举薛收对伏羲画卦和文王卦爻辞的优劣难择之叹正说明了这一点。非但如此,那位赏苓者富于讽刺性的反断,还告诉我们王通学生之外的人士也并不对他的主张引以为然。当然,王通的主张不能在亲人和学生中产生大的影响,有着多方面的原因,最主要的是他的主张落后、片面,缺乏实践品格和对艺术美的欣赏。此外,还与他的通脱宽容有关。王通对古人的评价颇为苛刻,但对自己的兄弟和弟子却比较宽容、通脱。比如王绩“性简放”,嗜酒无度而以刘伶自比(吕才《东皋子后序》),辞赋认识和创作又大异王通,却未见王通训责他的只语半字存留。王绩《答冯子华处士书》道出了个中缘由:“家兄鉴裁通照,知吾纵心散诞,不闲拜揖,糠粃礼义,锱铢功名,亦以俗外相待,不拘以家务。”此虽非直言王通,不过也说明了其家风大抵通脱。再如他的学生“姚义慷慨,方之仲由;薛收重识,方之庄周”(王绩《游北山赋》自注),他都能接受,宽以相待。其实,王通的文化心态中是有三教互融和南北文化兼取其长的倾向的,这恐怕也与其通脱有关。

从以上对轻视辞赋、否定辞赋艺术美意见的论述分析中,我们可以看到这种意见表现出两个致命弱点:其一,它违背了辞赋文学发展的规律。文学自觉意识早在汉武帝时代已随着辞赋的蔚然兴盛而萌动,^①赋家们对辞赋的铺陈、夸张、虚构和辞藻美进行积极探索,经过三百多

^① 参见龚克昌先生《汉赋——文学自觉时代的起点》,《汉赋研究》,济南,山东文艺出版社,1989年。

年的努力与斗争,文学终于在魏晋时代开始走向全面自觉,它不仅从与哲学、历史的混沌状态中独立成科,而且各类文学的特点也被充分认知和表现。后来南朝辞赋等文学的发展固然有纤靡柔艳的片面追求之不足,但它在情韵和形式美上也有不可取代的优点。辞赋和其他文学样式的改革是不能只见其缺失而不顾其优势的。隋代文帝、李谔、王通等人所持的主张恰恰就只看到辞赋等文学华美带来的缺失,并由此对华美之文采取简单的否定,主张复归上古的质朴文风,以文学意识尚未萌动前的儒家的理论主张来要求辞赋等文学的创作。这种意见不顾辞赋史和文学史发展的事实,又不吸收前代理论家如曹丕、刘勰等人的积极成果,其主张显然是落后的、倒退的,违背了辞赋等文学发展的规律。其二,它是一种消极看待辞赋等文学的政治功用的主张。文学不可能脱离政治,但如何对待二者的关系,其间有个消极还是积极的取向问题。积极取向者曹丕视文章为“经国之大业,不朽之盛事”;消极取向者如扬雄、蔡邕视辞赋为雕虫小技,或斥之不能“匡国理政”^①。隋文帝、李谔及王通的主张即属于后一类,他们把辞赋等文学的审美特性与政治功用对立起来,推绎出华美文辞有倾国之危的结论,进而反对它,否定它,甚至以刑法相威逼,根本不管文学史发展的大势和文学本身的审美特征,要求作品一律符合儒家经典思想和质朴的风格,从而显示出他们的认识是消极的、片面的、静止的、孤立的。

基于上述两点,这种辞赋理论主张根本不能正视辞赋的艺术审美特征和南北朝辞赋等文学,因而也不可能抓住当时南北辞赋及文学融合的趋势。事实上,他们也没有注意到,非但如此,他们的主张和措施还阻碍并延长了融合的时间,实是隋代辞赋史上不光彩的一面。所幸其影响并没有像持论者期望的那么大,否则隋代辞赋的命运会更惨。

二

现在我们看对辞赋持肯定态度者的意见。隋代绝大多数文士都投

^① 见扬雄《法言·吾文》及《后汉书·蔡邕传》。

入了这一行列,他们对辞赋的肯定态度大都只是从创作上显示出来,较少有系统合适的理论主张,并缺少与前一种意见积极有力的争辩和斗争。从现存有关资料考察看,颜之推、隋炀帝是前后期此种意见的首要代表。此外,学者陆法言、高士姚义和赋家虞世基、潘徽、卢思道、王贞、常得志、王绩、释真观等九人,有直接的言辞,表明他们或在支持辞赋创作,或在有目的创作辞赋,或欣赏辞赋的美文特征。前者如陆法言在仁寿二年(591)写的《切韵序》里说,他从开皇初花费十数年苦功纂定的《切韵》,就是为了辞赋家创作“有文藻”、“明声韵”之用,他很自豪地称:“藏之名山,昔怪马迁之言大,持以盖酱,今叹扬雄之口吃。”比陆氏稍早几年,潘徽于开皇十八年(598)作的《韵纂序》中,谈到他奉秦王俊之命撰集《韵纂》的原因,是前人韵书“全无引据,过伤浅局,诗赋所需,卒难为用”。后者有虞世基、王贞、姚义。虞世基是由陈入隋的赋家,他的《讲武赋》虽作于陈后主至德四年(583),但距他入隋不远,与他后来的文风基本一致,他在赋序里斐然自喜地说:“昔上林从幸,相如于是颂德;长扬校猎,子云退而为赋。虽则体物言情,不同年而语矣,英声茂实,盖可得而言焉。”他对司马相如、扬雄赋及自己赋的“体物言情”和“英声茂实”的美文特征着实由衷地欣赏。王贞的《谢齐王索文集启》,尽管以辞赋为“夫子之文章”的“余波”,不过他还是禁不住自己对辞赋美文特征的爱好的,跃跃而试,不服于前人:“变清音于正始,体高致于元康。咸言坐握蛇珠,谁许独为麟角?”(《隋书·王贞传》)姚义在欣赏薛收的《白牛溪赋》时,也深为其“韵趣高奇”、“嵯峨萧瑟”(王绩《答冯子华处士书》)所折服。至于卢思道、常得志、王绩、释真观,则各在赋序及赋里表明了自己的创作目的。如卢思道《孤鸿赋序》云:“永言身事,慨然多绪,乃为赋,聊以自慰。”常得志《兄弟论序》说:“敢托陆(机)之旨,以作论云。”王绩《三日赋序》明言其创作为了自娱。释真观在《愁赋》中则高喊:“虞卿愁而著书,束皙恧而作赋”。将发愤说引来说明赋创作。这九位的见解,都比较零碎,不具有系统性和论辩性。

颜之推(561—628)是整个隋代,也是此期肯定辞赋意见中最值得注意的人物。他是从梁历北齐、北周入隋的赋家和理论家。他对辞赋有着自己一套积极而比较系统的看法,给隋代赋史及赋论点染了些许

春色。他的辞赋观主要见于《颜氏家训》的《文章篇》和《勉学篇》。关于《颜氏家训》的成书时间，双鉴楼藏明刊本题为“北齐黄门侍郎颜之推撰”，不合事实。此书最后成书在隋开皇十一年或稍后，非在北齐时。考书中《终制篇》颜氏自云：“吾年十九，值梁家丧乱，其间与白刃为伍者，亦常数辈，幸承余福，得至于今。古人云：五十不为夭，吾已六十余，故心坦然。……今虽混一，家道罄穷。”显然成书是在隋统一全国后，时作者已逾余岁。再详察《北齐书》卷五十八《文苑传·颜之推传》所载：“（萧）绎遣世子方诸出镇郢州，以之推掌管记室，值侯景陷郢州，频欲杀之，赖其行台郎中王则以获免，被囚送建业。”在此之前：“绎以为其左常侍加镇西墨曹参军”。由此知，颜之推所说的“吾年十九，值梁家丧乱”，并非指侯景初叛梁的太清二年（~~缘~~），而是指他为萧绎世子方诸郢州记室的那一年。《通鉴》卷九十四《梁简文帝大宝元年（~~缘~~）九月载，萧绎遣王僧辩攻郢州（今武昌），邵陵王伦逃遁；僧辩入据郢州，绎以南平王恪为尚书令、开府仪同三司，世子方诸为郢州刺史”。可见，颜之推 ~~缘~~ 岁，当为梁大宝元年。据此，其生年当为公元 ~~缘~~ 年，而非 ~~缘~~ 年。以此推之，他 ~~缘~~ 岁在开皇十一年。故而，其《家训》的成书当在此年或之后，距隋文帝下诏改革文风至少已七年。所以，我们把《家训》所表露的颜氏的辞赋观放在隋代，并无不妥。又《颜氏家训·序致篇》称，他要把此书留给子孙；“以为汝曹后范”。由此知他至终都是坚持《家训》里的观点的。

颜之推的辞赋观，概括起来有如下几点：

第一，批判否定辞赋的观点，积极地肯定辞赋及其创作。颜之推对“吟啸谈谑”、“略无施用”的辞赋虽也有不满，但他同当时武人俗吏消极片面地否定辞赋的态度完全不同。相反，他对否定辞赋的主张极为愤慨。《颜氏家训·文章篇》载：“或问扬雄曰：‘吾子少而好赋？’雄曰：‘然。童子雕虫篆刻，壮夫不为也。’余窃非之曰：‘虞舜歌《南风》之诗，周公作《鸛鸣》之咏，吉甫、史克雅颂之美者，未闻皆在幼年累德也。孔子曰：‘不学诗，无以言。’自卫返鲁，乐正、雅颂各得其所，大明孝道。引诗证之，扬雄安敢忽之也？若论‘诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫’，但知变之而已，又未知雄自为壮夫何如也？’著《剧秦美新》，妄投于阁，周章怖懼，不达天命，童子之为耳。”他对以扬雄为代表的否定辞赋创作的说

法可谓深恶痛绝。在他看来,辞赋创作并非“童子雕虫篆刻”,而和虞舜、周公、孔子所创作或喜爱的雅颂之诗一样,是值得文学家毕生追求的事业。他以扬雄自身行为反驳其辞赋主张,可谓鞭之入髓。而究其批驳扬雄所引类的雅颂之诗与扬雄否定辞赋所持的“法宝”,都同属儒家,只是扬雄走向了消极否定,颜之推则走向了积极的肯定与追求。颜氏与扬雄相比,他不仅童年时就喜爱辞赋,而且终身嗜爱,至晚年而不渝。《勉学篇》他自言:“吾七岁时,诵《灵光殿赋》,至于今日,十年一理,犹不遗忘。二十之外,所诵经书,一月废置,便至荒芜矣。”他认为辞赋之所以能使他终身喜爱而不忘,乃在于其动人的艺术魅力。相比之下,经术缺少这种魅力,故而很快就“荒芜”了。喜爱辞赋的同时,他也创作辞赋,成就颇高,并颇为自负,其《古意》之一云“作赋凌屈原”,可资为证。

第二,赋的渊源及功用。关于赋的渊源,他没有什么新的见解,沿用了汉人赋为古诗之流的传统说法。《文章篇》说:“歌咏赋颂,生于诗者也。”显然是从刘歆、班固那里继承来的。关于赋的功用,他的看法比较全面、辩证。《文章篇》指出:“朝廷宪章,军旅誓诰,敷显仁义,发明功德,牧民建国,施用多途。至于陶冶性灵,从容讽谏,入其滋味,亦乐事也。”他不仅注意到了赋的政治讽谏功用,而且还注意到了它的艺术审美作用,对二者的价值都给予了直接的肯定。这说明,他在以儒学思想审视辞赋的同时,并没有忘记赋家的使命和赋作为文学的审美特征,前面所提到的他对《灵光殿赋》和经书诵记难易的对比之语,也充分说明了这一点。

第三,对辞赋创造中赋家才华、个性发挥的认识。自从魏文帝曹丕的“文气”说提出后,魏晋赋家对才华、个性的追求愈见其强,他们非常强调作品中个人才华、个性的发挥,率皆缺少节制。晋人挚虞看到了这一点,他在《文章流别论》里指斥“今之赋”的四大罪状,其中一条“逸气过壮”便与赋家个性发挥得过度有关。颜之推作为后来的理论家兼赋家,对此有着更为深切的体会与认识。他认为才华对于赋创作很重要,“必乏天才,勿强操笔”,否则只会惹人耻笑。他在《文章篇》里举有这样一个例子:“近在开州,有一士族,好为可笑诗赋,洮擎邢魏诸公。众共

嘲弄,虚相赞说,便击牛酹酒,招延声誉。其妻,明鉴妇人也,泣而谏之。此人叹曰:“才华不为妻子所容,何况行路?”至死不觉。”这位“士族”所以遭人嘲弄,就因为他没有才华还偏要作赋,颜之推对他的“至死不觉”深为嗟叹。

颜氏重视赋家的才华,但他又认为才华在作品中的发挥要有节制,他说:“凡为文章,犹人乘骐驎,虽有逸气,当以衔勒制之,勿使流乱轨躅,放意填坑岬也。”(《文章篇》)这一看法,应该说是辩证的,有道理的。如何做到这一点,他认为必须加强赋家的节操修养,免陷“轻薄”。《文章篇》开列了自屈原以至于“当今”一大批有才华而负才伤身及义的赋家文士,以为这是“轻薄”所致:“自古文人,多陷轻薄。屈原露才扬己,显暴君过;宋玉体貌容冶,见遇俳优。东方曼倩,滑稽不雅;司马长卿,窃货无操。王褒过章《童约》,扬雄德败《美新》。……赵元叔抗竦过度,冯敬通浮华摈压,马季长佞媚获谄,蔡伯喈同恶受诛。……陆机犯顺履险,潘岳乾没取危,颜延年负气摧黜,谢灵运空疏乱纪;王元长凶贼自贻,谢玄晖悔慢见及。凡此诸人,皆其翘秀者,不能悉纪,大较如此。……每尝思之,原其所积,文章之体,标举兴会,发引性灵,使人矜伐,故忽于持操,果于进取。今世文士,此患弥切。一事惬当,一句清巧,神厉九霄,志凌千载,自吟自赏,不觉更有傍人。加以砂砾所伤,惨于矛戟,讽刺之祸,速乎风尘。深宜防虑,以保元吉。”当然,他这里对大多数赋家文士节操的批判是不恰当的,如把屈原、贾谊的“显暴君过”也指斥为“轻薄”便不合实。他所谓的节操,通篇看来乃是要求赋家文士不要锋芒毕露,要明哲保身。正是这种思想影响了他理论的争辩力,使他只敢与古人和普通人较长,而不敢与当今帝王针锋相争。

第四,主张辞赋创作要“理致”与“气调”、“事义”与“华丽”,古与今有机结合。《文章篇》在谈到包括辞赋在内的文章创作时,提出:“文章当以理致为心胸,气调为筋骨,事义为皮肤,华丽为冠冕。今世相承,趋末弃本,率多浮艳,辞与理竞,辞胜而理伏,事与才争,事繁而才损。放逸者流宕而忘归,穿凿者补缀而不足。时俗如此,安能独违?但务去泰去甚耳,必有盛才重誉。改革体裁者,实吾所希。古人之文,宏材逸气,体度风格,去今实远,但缉缀疏朴,未为密緻耳。今世音律谐靡,章句偶

对,讳避精详,贤于往昔多矣。宜以古之制裁为本,今之辞调为末,并须两存,不可偏弃也。”他也反对时俗“趋末弃本,率多浮艳”的文风,希望改革体裁,这与隋文帝、李谔等所面对的文学现实是一样的,目的也有一致的地方,但他没有因此否定辞赋、否定文辞华美,也没有因此弃今而单纯复古,他是用文学家的眼光来辩证地看待辞赋等文学及其发展的。他所说的古今“并须两存”,实际上就是各取其长,而弃其短。在他看来;“华丽”并非罪过,而“贤于往昔多矣”。当然,在他心目中;“理致”、“气调”、“事义”比“华丽”的冠冕重要,古体比今体地位高,但作为当代文章来说,应当把它们有机地融为一体,方成佳构。这其实已触及南北文风及赋风的融合问题,只是他说得没有那么明确而已。事实上,作为由南入北的赋家,他对南北文化及文学的特点及融合趋势是颇有感会的。《文章篇》里他曾记载,北朝赋家邢子才和魏收对南朝的沈约、任昉,各相赏服;“邺下纷纭,各有朋党”。《音辞篇》中他直接指出南北音辞之不同,云:“南方水土和柔,其音清举而切诣,失在浮浅,其辞多鄙俗。北方山川深厚,其音沉浊而钝,得其质直,其辞多古语。然冠冕君子,南方为优,闾里小人,北方为愈。”其赋创作实践,入北之后一定程度上融合了南方的“清绮”和北方的“刚贞”。如《观我生赋》大体可算作此类作品。

应当说,颜之推的辞赋观是隋代辞赋理论中最为积极辩证的,也是最有理论性的。他属于积极肯定辞赋意见的代表,又与时下追求浮艳文风及赋风者不同,他希望改革浮艳的赋风,主张将文辞的华丽与事义、气调、理致等融合,这在当时是极为可贵的。但是,他的主张在隋代并未产生什么影响,他只不过是纵览古今提出了一家之说,戒之子孙,或欲俟后人知之。这与他仕历所形成的明哲保身的思想有关。他身历三朝,被迫入北,仕于异朝异域,不同的风俗人情和政治忌讳使他时时如惊弓之鸟。初入北时他已受教训:“山东风俗,不通击难,吾初入邺,遂尝以此忤人,至今为悔,汝曹必无轻议也。”(《文章篇》)更有“武职疾文人”,也让他担忧。《观我生赋》言其时处境云:“贺万乘之知之,祇夜语之见忌。”所以他悲愤无奈地说:“而今而后,不敢怨天而泣麟也。”直到《家训》完成时,他还告诫子孙:“北方政教严切。”(《终制篇》)尽管《家

训》中他一再强调儒家思想，《北齐书》本传也说他不悦老庄，但面对现实他还是转向了保身全命思想。这不仅影响了他对赋家节操的评论，更影响了他辞赋观的斗争精神。当他面对文帝、李谔的片面主张和武断措施时，显得畏葸不前，不敢据理力争，故其论虽好，其效实微。

颜之推之后，隋炀帝是重要的诗赋文学的积极肯定者和创作者。他对辞赋没有特别直接的论述，但从他对南北文化的态度和诗文的审美观及创作追求，我们可以推知他是倾向于南北赋风的融合的。首先对于南方文化，他不像乃父一味排斥，而是注意保存和向北方引进介绍。早年他率军平陈之际，隋军攻占建康，他命高颖与元帅府记室裴矩收陈所藏图籍，封府库，资财一无所取，时人皆称其贤。（《资治通鉴》卷 181 隋纪一）开皇九年，而此前北周入郢时，则将七万余册图书“咸自焚之”。相较之下，他保存南朝文化之功可谓大矣。这为南北文化及文学的交融提供了保障。他为扬州总管后，团结当地高僧和著名道士，如智颢、徐则、王远知等。^①大量擢拔有威望的南人备为顾问（如陆知命等）（参见《隋书》卷 18 陆知命传），聚集善诗能赋的江南文士，这对南方的安定及文化、文学的保存与发展，又起到了很大作用。他即位之后，更改变了其父不喜南方文化的状况，而将南北文化混合吸收。如在礼乐方面，大业二年，他命太常少卿裴蕴“奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟皆为乐户”，于是“四方散乐，大集东京”。又大业六年，“以所征周、齐、梁、陈散乐，悉配太常，皆置博士弟子以相传授，乐工至三万余人”^②。真可以说是集南北音乐之大成。对于文艺，他同样与乃父不侔，其父文帝不重文艺，尤排斥江左文学，他则喜爱属文，好揽文士。在他喜爱的文学和文士中，虽偏重江左，但也未发展到不容其他的褊狭地步，北方文士有文才者也常常能为他欣赏任用。尤可注意者，他的诗赋等文学创作和审美观已透露出融合南北的新动向。《隋书·文学传序》列举他即位后的一些作品云：“其《与越公书》、《建东都诏》、《冬至受朝》及《拟

① 参见杨广《答菩萨戒疏》、《与释智颢书》、《答释智颢遗旨文》等，及《隋书》卷 18 徐则传》。

② 上见《资治通鉴》卷 181 隋纪一 大业二年及六年。

饮马长城窟》,并存雅体,归于典制。’魏征所说的这几篇作品皆存。《与越公书》见《隋书·杨素传》,作于仁寿四年。《书》先述自己即位后忧国忧民的情怀,复言汉王谅谋反祸国殃民,后盛赞杨素深谋远虑,忠勇贞坚,功勋卓著。写来刚健风生,气势流转,且以“民本”思想为宗,故不负“雅正”、“典制”之誉。《建东都诏》见《隋书·炀帝纪上》,亦作于仁寿四年,诏极言营建东都的必要,也以重民为本,言辞恳切,感染力强,颇为时人讽咏。《冬至受朝》约作于大业二年。此诗先言自己以文、德治天下的政治理想,次写新都成、四海一、君臣同心、国家升平的喜悦之情,充满积极向上的精神,催人振奋。《拟饮马长城窟》作于大业七年他亲征高丽时。此番侵略,本为穷兵黩武、劳民伤财之举,然诗写来,先言远征之艰难,次说征伐之必要,中间写将士杀敌之奋勇,结以边隅定、胜利归的期望,劲健、雄拔,豪气纵横。这些作品都带有很浓的北方直刚之风。其实,他早年的文风并非这样。《隋书》卷一百一十五《柳彧传》云:“初(晋)王属文,为庾信体。”所谓“庾信体”,据《周书·赵王招传》其特点就是“词多轻艳”,纯属南朝风格。但不久,他镇守扬州后,诗赋风格便有了变化,也许受其父文体改革的一定影响。《隋书·柳彧传》云,杨广“及见彧已后,文体遂变”。其间,杨广“尝朝京师还,作《归藩赋》,命彧作序,词甚典丽”。由“轻艳”变为“典丽”,这标志着他诗赋风格由以南为主向南北融合的转变。此时,他对“时俗词藻,犹多淫丽”开始有“非轻侧之论”。^①仁寿元年,他初立为皇太子,上言曰:“清庙歌辞,文多浮丽,不足以述宣功德,请更议定。”(《隋书·音乐志下》)他反对“淫丽”之文,一定程度上也许有迎合其父的目的,但也未尝不是他真实的心迹。从他反对“淫丽”之辞的实情看,并不同于其父,他没有因此放弃诗赋对“丽”的追求,不过是要“丽”必须建立在典雅的基础上。他追求的这种“典丽”风格,既不同于南方诗赋的绮艳秾丽,也不同于北方诗文的质朴典则,而是二者互融后的一种新风格。这由他同时的诗歌审美观可以得到直接印证。《隋书·王胄传》载,炀帝曾谓侍臣曰:“气高致远,归之于胄,词清体润,其在世基;意密理新,推庾自直。过此者,未可以言诗

^① 见《隋书·文学传序》及《隋书·柳彧传》。

也。”炀帝所评三人是否堪当其评姑且不论,但他用来评论的诗美标准“气高致远”、“词清体润”、“意密理新”,则很明显非南人或北人所可独擅,它体现了炀帝对南北诗风融合的理想。其实,一个人的文化心态与艺术审美心态是相通的,隋炀帝也不例外,从以上分析中可以看出,他对南北文化的态度及对诗歌的审美观与他对赋及其他文章风格的审美追求大体上是一致的,都体现出南北融合的新动向。这一认识,对初唐君臣尤其是魏徵提出比较明确的融合南北诗赋风格的观点有着直接影响,不可忽视。

关于隋炀帝对诗赋融合南北之风新倾向的影响,魏徵曾指出:“(炀帝)虽意在骄淫,而词无浮荡,故当时缀文之士,遂得依而取正焉。”(《隋书·文学传序》)其影响是否如此之大,从今天所存隋代诗赋文章看,实非如此。其原因很明显,首先南北文化、文学刚刚大规模地交汇,融合吸收需要一段时间;其次,其观点不同于乃父,因而在其父当政时,其观点并不能大力宣扬;再次,他即位后,致力于文化、文学的时间很少、很短,大部分时间“意在骄淫”,而不久又战事迭起,没有充分的时间促成南北诗赋的融合发展。因此,我们在承认炀帝对辞赋等文学认识的进步意义的同时,也不能把其抬高得不合实际。

总之,隋代存在着两种不同的辞赋观,一种视华美赋风如仇寇,以儒家思想消极、片面地否定它,理论上无所建树,方法上粗暴蛮横。他们对隋赋创作的队伍和数量影响不是太大,但对赋风的融合发展和创作质量的提高却有着极为不利的影晌。另一种积极地肯定辞赋,有识者如颜之推、隋炀帝也提出了比较合理的主张,发现并追求南北赋风融合的新动向,但是缺乏与前种意见必要的争辩和积极有力的倡导,也未能真正改变南北赋风合而未融的局面。

第二章

过渡期辞赋创作的复杂风貌

辞赋发展到隋代,理论和创作实践都期待着一个新的转机,但是由于种种原因,隋代辞赋理论没能积极有力地抓住历史的契机。辞赋创作也因为国祚不长和缺少积极有力的理论导向等,未能形成标志本朝生气和个性的统一的赋风。南北赋风混而未融,新的赋风“犹抱琵琶半遮面”。整个赋坛似乎都在酝酿、等待,赋创作处于一种复杂的过渡状态。

这种复杂的创作风貌,主要表现为如下几端:

一、创作队伍的庞大与创作的相对沉寂

隋代从建国到灭亡,虽然只有猿年的历史,但是却拥有一支庞大的辞赋创作队伍。他们大略可分三类:一是由南入北进而入隋或直接从南入隋的南方赋家,如颜之推、萧皇后、虞世基等人;二是北朝入隋的北方赋家,如李德林、薛道衡、卢思道、刘炫等人;三是隋代成长起来的新一代赋家,如杜正玄兄弟、李播、王绩、薛收等人。下面将今可考知有赋作的隋代赋家综合列表如下,可见其创作队伍庞大之不虚,亦可窥其创作大略。

时代		赋家	里籍	赋作	系年	存佚	备注
梁	北齐—北周—隋	颜之推	琅琊临沂	观我生赋	缘起 缘景	存	《北齐书》本传
				稽圣赋	?	残	程章灿《先唐赋辑补》
				七悟	?	佚	《隋书·经籍志四》
	西魏—北周—隋	萧大圆	金陵	竹花赋	?	存	《全隋文》卷 缘
北齐—北周—隋	萧愨	金陵	春 赋	?	存	《全隋文》卷 缘	
后梁—隋	萧皇后	金陵	述志赋	大业间	存	《全隋文》卷 愿	
	柳 哲	襄阳	归藩赋序	开皇间	佚	《隋书》本传	
陈—隋	江 总	济阳考试	赋九篇	陈 时	存	《全隋文》卷 缘	
	虞世基	会稽余姚	讲武赋	陈至德四年(缘起)	存	《隋书》本传	
	虞 绰	会稽余姚	赋	?	佚	《隋书·文学传》	
	王 胄	琅琊临沂	赋	?	佚	《隋书·文学传》	
	潘 徽	吴 郡	述思赋	开皇十七年(缘起)	佚	《隋书·文学传》	
	释真观	吴郡钱唐	愁 赋 梦 赋	开皇十一年(缘起) ?	存 存	《全隋文》卷 猿	
北齐—北周—隋	李德林	博陵安平	春思赋	缘起	佚	《隋书》本传	
	杜台卿	博陵曲阳	淮 赋	缘起	残	《全隋文》卷 缘	
	薛道衡	河东汾阴	宴喜赋	开皇前期	存	《全隋文》卷 缘	
	卢思道	范阳涿	纳凉赋	?	存	《全隋文》卷 缘	
			孤鸿赋	缘起	存		
			劳生论	缘起	存		
	辛德源	陇西狄道	幽居赋	开皇初	佚	《隋书》本传	
	魏 澹	钜鹿下曲阳	鹰 赋	?	存	《全隋文》卷 缘	
	郎 茂	恒山新市	登陵赋	大业八年(缘起)	佚	《隋书》本传	
	崔 贲	博陵安平	赋	?	佚	《隋书》本传	
北周—隋	于宣敏	河南洛阳	述志赋	开皇元年(缘起)	佚	《隋书》本传	
	刘 炫	河间景城	筮 途	开皇间	佚	《隋书·儒林传》	
	宇文弼	河南洛阳	赋	?	佚	《隋书》本传	
隋	杨 温	弘农华阴	零陵赋	大业元年(缘起)	佚	《隋书·滕穆王瓌传》	
	王 贞	梁郡陈留	江都赋	大业初	佚	《隋书·文学传》	
	李 播	岐州雍	周天大象赋	大业末	存	《张河间集》卷 圆	
	杨 勇	弘农华阴	赋	?	佚	《隋书》本传	
	薛 收	河东汾阴	白牛溪赋	大业十三年以前	佚	王绩《答冯子华处士书》	
	李大师	洛 阳	赋	?	佚	《北史·序传》	
	魏 徵	巨野下曲阳	道观内柏树赋	大业末	存	《全唐文》卷 缘	
	常得志	京 兆	兄弟论	开皇二十年或稍后	存	《全唐文》卷 缘	
	岑文本	南阳棘阳	莲花赋	大业四年(缘起)	佚	《旧唐书》本传	
	王 通	绛州龙门	东征之歌	仁寿三年(缘起)	存	《诗纪》缘起	
	杨广	弘农华阴	神伤赋	大业二年(缘起)	佚	《隋书·后妃传》	
			归藩赋	开皇间	佚	《隋书·柳哲传》	
	王绩	绛州龙门	三日赋	大业四年(缘起)	存	《全唐文》卷 缘	
			登龙门忆禹赋	大业四年(缘起)	佚	吕才《王无功文集序》	
	杜正玄	邺	拟司马相如上林赋	开皇十五年(缘起)	佚	《北史·杜铨传》附本传	
			白鸚鵡赋	开皇十五年(缘起)	佚	《隋书·文学传》	
杜正藏			邺	拟连理树赋	开皇十六年(缘起)	佚	《北史·杜铨传》附本传
衔恨先生	?	为辛童榜	约大业中	存	《太平广记》卷 缘		

由上表可以看出,今知隋代赋家至少不下獭人,这与两晋獭年獭位可考赋家之数的比例大体相当。事实上,隋赋创作成员远不止这些,宗室之中,文帝之弟滕穆王杨瓚、废太子勇、秦王俊、晋王焘、齐王暕、炀帝广皆能文好赋,喜纳文士,诗赋酬和。据《隋书·滕穆王瓚传》,北周时瓚,便以“好书爱士”出名,时人号为“杨三郎”。其子杨温继之,表中的《零陵赋》就是温大业元年(獭)徙零陵时所作。文帝之子杨勇,亦“颇好学,解属词赋……引克明让、姚察、陆开明等为宾友。”①潘徽是著名文士;秦王俊闻其名,召为学士。表中《述思赋》正是他开皇十七年随杨俊朝京师途中所写。秦王俊还命潘徽撰集《韵纂》,以备“诗赋所需”②。再如王胄;及陈灭,晋王焘引为学士”③。王贞;炀帝即位,齐王暕镇江都,闻其名,以书召之”④。诸王之中,招纳文士最多的要算杨广。《隋书·柳晋传》云:“好文雅,招引才学之士诸葛颖、虞世南、王胄、朱珽等百余人,以充学士。”这些学士文人,大都和他们的主子一样,善于辞赋等文学的创作。以此粗计,恐已是数百人。如果再加上在野未知名的赋家,这队伍显得实在盛大。《隋书·文学传序》云:“隋总一寰宇,用人人为盛。”又《北史·文苑传序》称:“爰自东帝归秦,逮乎青盖入洛,四隩咸臯,九州攸同。江汉英灵,燕赵奇俊,并该天网之中,俱为大国之宝,言刈其楚,片善无遗。”从这里我们不难推知隋统一后文士盛况空前的局面。

隋代辞赋创作队伍盛大的原因,其一,宗室子弟喜爱辞赋、创作辞赋并积极地招纳文士。具体已见上述。宗室子弟的参与及主持,使得文帝开皇初年的文风改革不得不顾念亲情,有所姑息。其二,隋的统一和南北朝好尚辞赋的遗响。隋统一全国后,国内多为南北朝旧遗,就上表看,南北入隋的赋家有獭位,占獭强。这些旧遗文士的文学心态,尚都沉浸在南北朝时对辞赋文学的好尚中。他们的这种心态还影响到

① 《隋书》卷獭獭废太子勇传》。

② 《隋书》卷獭獭文学传·潘徽传》。

③ 《隋书》卷獭獭文学传·王胄传》。

④ 《隋书》卷獭獭文学传·王贞传》。

新一代的赋家。难怪隋文帝、李谔的改革令行而不止。其三，与炀帝重秀才及设置进士科的选拔文士也有一定的关系，此为学者常论，不予赘述。

隋代赋创作队伍很盛大，可是其创作却显得相对沉寂。比较明显地表现是缺少赋史上有影响的赋家。远的不说，就南北朝影响稍大、成就较高的赋家来说，基本上都退出了赋坛。谢朓故去已 18 年，江淹已去世 27 年，沈约、何逊 15 年前过世，魏收也在 15 年前离开人世，南北朝的最后一位重要赋家庾信，也在隋朝刚刚建立的那一年死去。王褒虽卒于开皇三年，但入隋日短，未见创作行世，与庾信齐名的徐陵，此年也卒于陈。颜之推是入隋时间稍长的有成就的赋家之一，他卒于开皇十一年之后，而现存赋作中也没有可以确定为入隋后的创作。入隋后，他虽被召为太子学士，但他对北人的“不通击难”和文帝的政策心有余悸，创作积极性主要转移到了《家训》上，未能积极投入到隋赋创作的潮流中而起到应有的作用。南北入隋的其他赋家也都成绩平平，没有留下多少能经得起时间检验的作品。

隋代赋坛为什么会出现这种沉寂现象呢？这首先与当时赋家自身的素质有关。隋代赋家，尤其南北入隋的赋家，素质大都比较平庸，他们既无汉代赋家恢宏八极的才华，也缺少建安赋家慷慨任气的气质，更没有后来唐人的壮大胸怀。他们中从北朝入隋的赋家，最受时人欣赏的莫过于李德林、卢思道、薛道衡三家，当时文士视之为文章宗师。三人之中，李德林属学者型赋家，史称他“该博坟典，阴阳纬侯，无不通涉，善属文辞，麤而理畅”，曾受到魏收、陆卬、周武帝等四朝人的推重。王溁遗杨遵彦书说德林之赋“殆相如子云辈”^①，但从现存作品看，《全隋文》收其文章 15 篇，其中入隋之作 5 篇，均显得平滞冗庸。《全隋诗》存其诗 2 首，亦缺乏情思文采。由此可推知其赋大抵亦如此。《隋书》本传说他的《春思赋》代称“典丽”；“典丽”而没有流传，正说明缺少动人的情思和才华。卢思道的文学才华，魏徵说居李、薛之右，但他“不持操行，好轻侮人。”北齐时，曾因擅用库钱，免归于家，齐亡入周，授仪同三

① 《隋书》卷 180 李德林传。

司,母疾还乡,又参加了范阳叛乱,兵败当死,因文才被赦免。^①无持操终使他缺乏大赋家常有的那种执著和气质。薛道衡与杨素往来交厚,杨素以谄诈知名,史称其“阿谀其主,高下其心”^②。道衡亦对官场贪恋不舍,《隋书》卷 缘本传言其出检襄州总管时的情景:“道衡久蒙驱策,一旦违离,不胜悲恋,言之哽咽。”从他今存约作于开皇间聘陈时写的《宴喜赋》看,他对陈后主身边类似于狎客的文士生活很是惬意。之中所透露出的人格使他与卢思道一样失去了恢宏的气度和慷慨的气质。其他如郎茂“善自谋身,无谗谀之节”^③,于宣敏以盛满为诫。^④刘炫“性躁绝”;“好轻侮”。^⑤南朝来的赋家,主要有江总、柳 晋、虞世基等人,其素质也较平庸。如江总,陈时身为后主宰相,不主政务,却整日与后主游宴后庭,写艳诗,作靡赋,当时号为狎客。他还归心佛教,以“官陈以来,未尝逢迎一物、干预一事”而自豪。^⑥所幸他入隋时年逾古稀,过五年便去世了。柳 晋诸人,是隋宗室周围的赋家,文帝之后,他们大都聚集在炀帝身边,其情形与江总相类,谈不上有什么独立的人格。《隋书》卷 缘柳 晋传》载,梁亡后,柳 晋“拜开府通直散骑常侍,寻迁内史侍郎,以无吏干去职”。就是这样一个无政治才干抱负的人,后转晋王杨广谘议参军,成为晋王府学士之冠。他为文虽有“典丽”的追求,才实不足,且其逢迎阿谀,人格卑劣。仁寿初为东宫学士,嗜酒而又言杂诙谐;“弥为太子之所亲狎”。炀帝即位后,与嫔后对酒常遣其至;“与同榻共席。”最后干脆命匠人刻木偶像 晋者,施以机关,能坐起拜伏,以便月下对酒,酬酢欢笑。一个文士将君王教唆到这种猥亵的地步,可见其器局之狭小局促,如此怎么可能会创作出好的辞赋等文学作品呢?正是由于南北来的赋家大多缺乏执著的追求和恢宏的气度,所以他们的精神境界显得狭小,目光显得短浅,情思也显得单薄。这样,他们虽也经历了战

① 《隋书》卷 缘卢思道传》。

② 《隋书》卷 缘杨素传》。

③ 《隋书》卷 远郎茂传》。

④ 《隋书》卷 猿于义传》附于宣敏传。

⑤ 《隋书》卷 猿儒林传·刘炫传》。

⑥ 《陈书·江总传》。

乱悲苦,但辞赋等文学创作上也再难出现庾信《哀江南赋》、颜之推《观我生赋》那样动人的作品。

隋代赋坛的沉寂,固然与作家本身的素质密切相关,但也不能忽视文艺政策的影响。隋文帝、李谔革除辞赋等文学华辞的文风改革,虽然对隋赋创作队伍影响不大,但是对于辞赋作家互相间切磋技艺、提高创作质量却极为不利,尤其是那齐之以刑的高压措施,更堵塞了辞赋家的争辩之路。各位赋家似乎都在自己圈内创作,商榷是有的,但很少,大都是写成后交给主子,得以欣赏。尽管文帝睁只眼闭只眼,但是他们一般还是不敢抗诏的。这种沉闷的文艺政策只能导致沉寂的创作。炀帝即位,骄奢淫逸,残暴腐朽,他虽然爱好辞赋,也有较合理进步的理论认识,但是他的绝大部分精力用在游幸和打仗上,营建东都,三幸江都,大兴徭役,出兵高丽,搞得天下骚动,百姓困穷。终于酿致了大业七年(561)王薄领导的长白山农民起义,从此,各地农民起义风起云涌,席卷全国,赋家们更是无暇创作了。

影响隋赋的,还有文帝、炀帝父子多忌的性格。这不只影响赋家的创作交流,还影响赋家的人格及心理。史称文帝、炀帝父子“猜忌”、“忌刻”。文帝的“猜忌”对文士交往的影响在隋初就表现得很明显。《隋书》卷一百一十八《辛德源传》载,德源“素与武阳太守卢思道友善,时相往来”,魏州刺史崔彦武奏他们“潜为交结”,文帝“恐其有奸计,由是谪令从军讨南宁”。可见,文帝对文学之士非但不重用,对他们的文学交流活动还予以政治压迫,这对辞赋等文学的发展是极不利的。不过,文帝“不悦诗书”,不懂文学,其做法尚有可谅之处。而善属诗赋的炀帝也任性“忌刻”,屡对文士交结谈艺进行摧残,读来颇令人难以容忍。如他对潘徽、虞绰、王贞等赋家因与杨玄感交善的流徙就是一例。《隋书》卷一百一十九《虞绰传》载(绰)与杨玄感友善:“虞世南诫之曰:‘上(炀帝)性猜忌,而君过厚。玄感若与绝交者,帝知君改悔,可以无咎,不然终当见祸。’”绰不从,终因杨玄感事受累。其实,他与杨玄感讨论的都是文学创作,“帝令大理卿郑善果穷治其事,绰日羁旅薄游,与玄感文酒谈款,实无他谋”。但炀帝还是把他流徙了。炀帝不只政治猜忌,文学上他还很“忌刻”,不欲别人胜己。唐人刘餗《隋唐嘉话》卷上云:“炀帝善属文,而不

欲人出其右。司隶薛道衡由是得罪，后因事诛之，曰：“更能作‘空梁落燕泥’否？”此或为杜撰，不过也符合炀帝本人的性格。这无疑使谈艺论文和富于文学之士心理蒙上了阴霾，甚至使他们人格扭曲，苟媚于世。虞世基陈亡入隋，《隋书》卷一百一十四本传说他“知帝不可谏止，又以高颖、张衡等相继诛戮，懼祸及己，虽居近侍，唯诺取容，不敢忤意”。正因为他“貌沉审言多合意”，所以“特见亲爱”。魏征评论他：“国危未尝思安。”这很大程度上与炀帝的“忌刻”而拒不纳谏有关。这样苟容取媚，虽有才学，又安能创作出真实感人的作品？郎茂的人格也基本如此。《隋书》卷一百一十四郎茂传云：“（茂）善自谋身，无谗谀之节。见炀帝忌刻，不敢措言，惟窃叹而已。”本无直节，而炀帝的忌刻更加重了他人格卑劣的一面。这是炀帝忌刻使赋家丧失人格、逢迎拍马的一类。还有一类，则洁身自好，励志自节，萧皇后可为代表。《隋书·萧皇后传》载其《述志赋序》云：“帝每游幸，后未尝不随从。时后见帝失德，心知不可，不敢厝言，因为《述志赋》以自寄。”连皇后对炀帝的“忌刻”都畏惧无奈而作赋自励，更何况其他赋家呢？

二、形式的单一与赋风的混而未融

赋在南北朝，已经朝着美文学的骈体走了很长一段路程，讲究对偶精工、字句雕炼和声韵谐和之美，成为一时风尚。至隋代建立前夕，赋体骈化已达到十分精美的程度，如果没有高深的文化素养、炉火纯青的骈体技巧和杰出的创作才华，赋家很难摆脱其形式的束缚而走向自由。不过，在隋代，赋体不外古、骈、骚三种，相较而言，古、骚二体不如骈体形式美，对于创作才华不是很出众的隋代赋家来说，与其运用古体展露其贫乏的情思，倒不如在骈体的美丽外衣下掩蔽一点好，更何况骈体是当时文士普遍欣赏的形式。考察今存隋赋或赋体文，除王绩的《三日赋》形式较灵活外，其余诸篇均为骈体，卢思道的《劳生论》和常得志的《兄弟论》亦通篇为骈，甚至署名“衔恨先生”的赋体文也是这样。这足见隋代赋家对赋体创作形式追求的单一。

对赋体创作形式选择的单一，并不意味着赋风的一致和融合。南

北朝赋史已经告诉我们这点,当时南北赋家尽管都用骈体作赋,但是南北风格迥然有异。南赋“宫商发越,贵于清绮”,北赋“词义贞刚,重乎气质”。^①不过,南北赋风及文风的这种不同,随着南北朝政治、经济和文化等方面的接触交流,逐渐走向汇合,并互相借鉴吸收。较早出现的现象是南风北渐,这是南北军事文化发展的不平衡造成的,南朝文化及文学艺术发达,但军事力量薄弱,北朝文化及文学艺术薄弱,而军事力量较强。北人南侵,屡战屡胜,不少南方文士被掳入北,将发达的南方文学也带向北方。《隋书·文学传序》云:“周氏吞并梁荆,此风扇于关右,狂简裴然成俗,流荡忘反,无所取裁。”这说的就是南风北渐的盛况。其实,南风北渐早在庾信出使东魏稍后已表现相当明显。《周书·庾信传》载当时庾信的“文章辞令,盛为邺下所称”。不过,在此之前,北方文士似乎不怎么了解南方文学,所以庾信出使乍到时“文士多轻之”。但当他们看了庾信的《枯树赋》后,自知弗如,遂“无敢言者”。庾信出使归来后,南人问及北方文学,他颇为蔑视地回答:“惟韩陵山一片石(指温子昇《韩陵山寺碑》)堪共语。薛道衡、卢思道少解把笔,自余驴鸣犬吠,聒耳而已。”^②庾信所以轻视北方文学,乃因为其缺乏艺术魅力,而北人为庾作所震慑,正预示了南风北渐的必然趋势。同时伴随南风北渐和南人北上而来的,则是南北文风的互相吸收、融合。还是同一个庾信,到周武帝平齐之后,他对原来只许以“少解把笔”的卢思道的作品已“深叹美之”,^③当然这有卢思道吸收南风的因素,更主要的恐怕还是因为他入北已久,对北朝文学有了比较深入的了解。他晚年的诗赋就兼取了南北之长,于清绮中透出刚劲。与此同时,北方文士也在吸收学习南方文学的艺术与风格。如李德林北齐时创作的《春思赋》,以“典丽”著称;“丽”其实就是南风熏染的结果。饶有趣味的是,北齐中书侍郎刘逖荐辛德源表称其“文章绮艳,体调清华”^④,居然以南人衡量文学才能的

① 参见《北史·文苑传序》及《隋书·文学传序》。

② 张鷟《朝野僉载》卷六。

③ 《隋书》卷一百一十五《卢思道传》。

④ 《隋书》卷一百一十五《辛德源传》。

标准拿来衡量北方文士。同时称赞辛德源的还有杨遵彦和辛术,皆一时名士。这足见北方文士对南方诗赋风格的赏重。

隋建立以后,南北赋风和文风的互相吸收并未因隋文帝、李谔等人的反对和极端措施而完全停止,尤其是南北入隋的文人,其积习不可能靠下两次诏书就能被改变。北朝入隋的赋家,不少仍在接受南朝赋风的影响。除前面说的辛德源外,薛道衡、卢思道也比较突出。尤其薛道衡的赋追仿颇切,《隋书》本传称:“江左雅好篇什,陈后主尤爱雕虫。道衡每有所作,南人无不吟诵焉。”南人喜爱,自然是其作品符合他们的审美趣味。这从他开皇前期聘陈时所作的《宴喜赋》可见一斑。赋假托梁孝王与枚乘对答,展开对宴饮场面的描写,其中有这么一段:“于时霜重庭兰,秋深气寒。横长河之耿耿,挂孤月之团团。乃有丹墀缥壁,柘馆椒宫,徘徊宛转,掩映玲珑。妖姬淑媛,玉貌花丛。纤女下而星落,姮娥来而月空。澄妆影于歌扇,散衣香于舞风。图云刻雷之樽,渍桂酿花之酒。拭珠沥于罗袂,传金杯于素手。”(《初学记》卷五)又《全隋文》卷九,其刻画之细腻,对偶之工整,音韵之和谐,与南陈当时赋家如江总实不相上下,难怪陈后主等人爱于吟诵。南朝入隋的赋家也有吸收北朝赋风的,其中以萧皇后最典型。她因炀帝失德不可厝言而写的“自寄”之作《述志赋》,尽管也注意音韵和谐,却通篇质实无华,晓畅明白,如首几句写道:“承积善之余庆,备箕箒于皇庭。恐修名之不立,将负累于先灵。迺夙夜而匪懈,实寅懼于玄冥。虽自强而不息,亮愚蒙之所滞。”其余大抵如是。南北赋风的这种互相吸收,也影响到隋代成长起来的赋家。他们中现存可考者都是北方人,其中能够较合理吸取南朝赋营养的是在野赋家,主要有魏徵、王绩、薛收、李播等。魏徵、王绩于隋的创作自是隋赋中的佼佼者。薛收是薛道衡之子,为“河东三凤”之长雏,史称他:“年十二解属文,以父在隋非命,乃洁志不仕。大业末,郡举秀才,固辞不应。”^①可见他对其父一片深情,赋创作上受其影响而吸取南风当是常理。王绩《答冯子华处士书》里曾对薛收在王通门下时所作的《白牛溪赋》备加推赏:“吾往见薛收《白牛溪赋》,韵趣高奇,词义旷远,

^① 《旧唐书》卷五十八薛收传。

嵯峨萧瑟,真不可言,壮哉邈乎,杨、班之俦也。高人姚义常语吾曰:薛生此文不可多得,登太行、俯沧海,高深极矣。'吾近作《河渚独居赋》,为仲长先生所见,以为可与《白牛》连类。'朝代已易,事隔许久,王绩犹念念不忘薛收此作,并以自己赋作与之相类而感到荣幸,足见《白牛》一赋在他心目中的地位之高。而他所欣赏的“韵趣”,正是南朝赋家致力追求的,当然此赋还有“词义旷远”、“嵯峨萧瑟”的壮邈一面。再看李播,他是初唐赋家李淳风之父,与王绩亦为莫逆之交,洞晓天象阴阳历数。^①他的《周天大象赋》为借天象以自申的不得志之作。虽然总体上文气平顺,但是其篇幅之宏大,换韵之频多,偶对之工丽,在隋赋中实为仅得之作。在对天象这宏阔对象的铺陈中,他不时地加入细腻、工丽的偶对描写,显出了他对南朝赋法的吸收。清人李调元《赋话》卷一指出其“双三夹斗,两乙宾门”及“毕露云油,箕躔吹发”、“枢降轩而绕电,景瑞尧而丽月”等句;“撰句工丽,是六朝人语”。此外,赋中的其他一些辞句,如“女史掌彤管之训,御官扬翠蛾之色”、“龟曳尾而波泳,鱼张鳞而水嬉”、“耀棘庭之金印,粲椒宫之玉齿”、“辇道清尘而俟驾,渐台飞灰而候侣”、“霹雳交震,雷电横飞”等,不惟描写形象、对偶工整,就其描写的细腻程度而言,置于南朝赋中也不逊色。

从南北赋风互相吸收情况看,南方赋家吸收北方赋风的成分较小,而北方赋家吸收南方赋风的成分甚大。从创作主次看,南方赋家及赋风居于创作的主流,北方赋家则显得比较被动,这与以隋炀帝为首的宗室集团多参与并领导南方赋家的创作有关。南方赋家群体特征比较明显,他们人数本来就多,又大都聚集在炀帝等宗室周围,具有明显的优势。炀帝杨广,本是北方人,在南北文风的交汇中,他早年便是习“庾信体”进入文坛的。后来遇到柳^晉,赋文风格虽有融合南北的倾向与追求,但实际影响并不大,其创作实践也更注重“丽”和南朝赋文风格。至于他身边的南朝赋家们即使有改变赋风的想法,也常常有心无力,被与

^① 《全唐文》卷一百四十四吕才《东皋子集序》云:“(王绩)与李播、陈永、吕才为莫逆之交,阴阳历数之术,无不洞晓。”又从李播《周天大象赋》看,他是通晓天象阴阳历数之术的,这也许正是他与王绩交厚的基础。

南朝相类的生活环境所销蚀。就拿炀帝引为师友的柳玚来说,本传说他的《归藩赋序》写得“典丽”,而他现存诗“用力于繁辞丽句,供消遣玩乐而已”^①。由此推知,其“典丽”追求并未真正实现,实际创作中他仍然属于尚事雕琢丽辞的南人之流。虞世基是受他顾遇较隆的又一位南方赋家。他于入隋前三年写的《讲武赋》,自言“英声茂实”。其实中多无情思的雕饰之语,如“选羽林于六郡,诏蹶张于五营”“交云罕之掩映,纷剑骑而来往”“青春晚候,朝阳明岫”,看来工整,仔细琢磨,花了不少功夫,终嫌做作。况且陈政权已大厦将倾,他还谀称“万物交泰,九有义安,俗跻仁寿,民资日用”,让人感到肉麻。他北上之后,备受礼遇,文辞雕琢并归于旧。炀帝身边的这一创作群体,再加上秦王俊、废太子勇等宗室周边文士也多为南方人,这就使得南朝赋风毋庸置疑地占据了隋代赋坛的主导地位。

与南方赋家群相比,北方赋家显得势力薄弱,且比较分散。他们中不少人受到南方赋风的影响,如卢思道、薛道衡、辛德源等,有的甚至非常接近南人的创作。但是他们并没有完全失去北方赋的气质。杨素是隋代重臣,也是当时北方文风的代表人物。他今天无赋留存,不过他对赋创作很看重。他看重赋创作的什么方面呢?《隋书》卷五十七《文学传》载杜正玄举秀才事:“尚书试方略,正玄应对如响,下笔成章。仆射杨素,负才傲物,正玄抗辞酬对,无所屈挠,素甚不悦。久之会林邑献白鹦鹉,素促召正玄,使者相望,及至,令作赋,正玄仓卒之际,援笔立成,素见文不加点,始异之。”由此知,他看重的是杜正玄自然流畅的赋风和思如泉涌的才华,这与南朝贵雕琢是不同的。杜正玄的弟弟杜正藏作赋也有此特点。作为邺下来的赋家,杜氏兄弟大约多少还有点建安时代邺下文士慷慨的气质。《隋书》本传称杜正藏:“著《文章体式》,大为后进所宝,时人号为‘文轨’,乃至海外高丽、百济,亦共传习,称为《杜家新书》。”可见,他们不仅创作出众,而且有理论、有影响,可惜其作今已失传,未知究竟。

① 罗宗强《隋唐五代文学思想史》,页,上海,上海古籍出版社,页。

北朝大赋家魏收的族弟魏澹，入隋为杨勇礼遇，令注《庾信集》，^①看来颇晓南风，但他今存的《鹰赋》却是地道的北方“贞刚”之作，写得质实流畅，气势遒劲，如写鹰的种种貌相：“若乃貌非一种，相乃多途：指重十字，尾贵合卢；立如植木，望似愁胡；觜同剑利，脚等荆枯。亦有白如散花，赤如点血；大文若锦，细斑似纈；眼类明珠，毛犹霜雪；身重若金，爪刚如铁。或复顶平似削，头圆如卵；臆阔劲长，筋粗胫短；翅厚羽劲，髀宽肉缓。”也用四字偶句，也多比喻刻画，而用语质实得近于古拙。

北方赋家中比较不遵守骈式而尚质朴畅美的要数河间景城人刘炫。他是隋代比较有远见、有思想的通儒。《隋书·儒林传》云：“太子勇闻而召之，既至京师，敕令事蜀王秀，迁延不往，蜀王大怒，枷送益州。既而配为帐内，每使执杖为门卫。俄而释之，与校书史。炫因拟屈原《卜居》为《筮途》以自寄。”刘炫此赋今佚，然从他拟屈原《卜居》而作看，必是假问答以寄意的散韵结合的质朴流畅的赋体。

由上面的分析可以看出，隋代南北赋风尽管在交汇、互相吸收，但是并没有融为一种新的有自己时代特色的赋风，南北赋家的不同在作品中表现还比较明显，由此，其风貌也就显得比较复杂。

三、创作中表现出的生机与活力

作为过渡期的隋赋创作，其之所以显得复杂，还在于它表现出了一点生机与活力。这可从以下三个方面看：

第一，对赋家个人真实情感或人类共同情感的艺术呈现。现可考知的隋赋作品述志抒情者不少，如萧皇后的《述志赋》、释真观的《愁赋》、卢思道的《孤鸿赋》、辛德源的《幽居赋》、郎茂的《登陇赋》、于宣敏的《述志赋》、刘炫的《筮途》、杨广的《神伤赋》、杨温的《零陵赋》等，可惜今天大部分都佚失了。这些赋作，大都是赋家在心情感伤或郁郁不得志的处境下写成的，比较真实地传达了赋家的内在情感，这在两代君主

^① 《隋书》卷 纈魏澹传》。

“忌刻”而赋家多明哲自保的隋代是难得的，其中存留下来艺术性较高的是释真观的《愁赋》和卢思道的《孤鸿赋》。卢赋为他被杨坚迁贬为武阳太守后的郁愤伤情之作，其序说：“余五十之年，忽焉已至，永言身事，慨然多绪，乃为之赋。”赋以孤鸿自喻，写“矫翅排空”的孤鸿不幸落网，始则“窘束笼樊，忧悼刀俎”，继而“灭烟霞之高想，闷江海之幽情”，终致雄心消失，齐物为一。无一语言及自己，而无一语不在说自己。看似在描写孤鸿自然之性被剥夺改变的经过，实际上文字背后饱含着对改变孤鸿天性的“罗人”的控诉。尤其赋中对孤鸿翱翔于自然的一段描写，寄托了作者的雄心壮志，读之令人感奋。

与卢思道写个人情志相比，释真观以个人的深切体会写人类共同情感的《愁赋》则另有一番艺术天地。据《续高僧传二集》卷源释真观传》载，开皇十一年，江南反叛，杨素领兵讨平之。^①杨素怀疑释真观替叛军草檄而囚禁了他。素曰：“多时被系，颇解愁不？”于是“索纸与之，令作《愁赋》。观揽笔如流，须臾纸尽”。从这段记载看，真观此赋并非“为文造情”，而是有着他自己对愁的深刻体验，因而写来既有对前人言情言愁艺术的继承，更有自己的独特体会与写状。赋先总写愁状：“若夫愁名不一，愁理万方，难得觐缕，试举宏纲：或称忧愤，或号酸凉。蓄之者能令改貌，怀之者必使回肠。尔其愁之为状也：言非物而有物，谓无像而有像，虽则小而为大，亦自狭而成广；譬山岳之穹隆，类沧溟之混漾，或起或伏，时来时往；不种而生，无根而长；或比烟雾，乍同罗网；似玉叶之昼舒，类金波之夜上。尔乃过违道理，殊乖法度，不遣换而辄来，未相留而愜住；虽割截而不断，乃驱逐而不去。”（《全隋文》卷源继言壮士、节臣、文士之愁，征士思妇之愁和“行非典则，心怀疑惑”者之愁：“至如荆轲易水，苏武河梁，灵均去国，阮叔辞乡；且如马生未达，颜君不遇，夫子之咏《山梁》，仲文之抚庭树。并恹恹于胸府，俱赞赞于心路。是以虞卿愁而著书，束皙藁而作赋。又如荡子从戎，倡妇闺空，悠悠塞北，杳杳江东，山川既阻，梦想时通，高楼进月，倾帐来风，愁眉歇黛，泪脸销红，莫不感悲枕席，结怨房栊。乃有行非典则，心怀疑惑，未识唐虞

^① 《资治通鉴》卷源载此事于开皇十年。

之仕,宁知禹汤之德?雾结铜柱之南,云起燕山之北,箭既尽于晋阳,水复干于疏勒。(《全隋文》卷獭)总写与分写融合一体,可谓得江淹《别赋》结构艺术之精髓。就给人的审美感受看,流畅自然,风骨骏发,基本没有南朝赋那种萎弱雕琢的毛病。将它以前的赋愁之作相比,魏时曹植有《叙愁赋》和《九愁赋》,都是抒发自己愁思的作品,并非总写愁情的。《全梁文》萧纲有《序愁赋》,仅存写愁来无方的二残句:“不怀伤而忽恨,无惊猜而自愁。”难窥其详。庾信有《愁赋》,亦仅存八残句:“攻许愁城终不破,荡许愁门终不开。何物煮愁能得熟?何物烧愁能得燃?闭门欲驱愁,愁已知人处。”^①他写愁之难以排遣,喻之为城,为门,以煮,以燃,以驱,以避,已算不错,但未若真观青出于蓝而胜于蓝。他写愁之为状,以《老子》摹状“道”的语汇去描写愁的难以名状、惟恍惟惚,以山岳喻其高大,以沧溟喻其混漾,又以烟雾、罗网、玉叶、金波等传神之喻写其情状。一个“割”字,虽不如后来李白“抽刀断水水更流”来得明快,但用在此处写驱不去寻不着令人懊恼无措的愁情也是相当合适的。应当说,真观对愁这一文学的永恒主题所作的形象描绘是非常宝贵的。

第二,直接或间接抨击世事人情的赋作。这是隋代赋坛也是其文坛最为光亮的一隅。其中直接揭露批判达官显贵卑劣行径的,有卢思道的《劳生论》和署名“衔恨先生”的《为辛亶榜》。《劳生论》名为“论”,实是赋体,形式类似于东方朔的《答客难》、扬雄的《解嘲》、班固的《答宾戏》和张衡的《应问》,以客问主答的形式展开,内容上与赵壹的《刺世疾邪赋》差不多。其序云:“余年五十,羸老云至,追惟畴昔,勤矣厥生,乃著兹论,因言时云尔。”“言时”,即指斥现实。《隋书·卢思道传》载此赋的写作背景:“开皇初(思道)以母老表请解职,优诏许之。思道自恃才地,多所陵轹,由是官途沦滞。既而又著《劳生论》指切当时。”尽管他赋中说自己的人生理想是“耕田凿井,晚息晨兴”、“浊酒盈樽,高歌满席,恍兮惚兮,天地一指”的“野人之乐”,可是他对现实总不能遗忘,他说:“余晚值昌辰,遂其弱尚,欢人事之陨获,睹时路之遭危。玄冬修夜,静言长想,可以累叹悼心,流涕酸鼻。”于是他以尖锐深刻的语言,揭露当

① 《庾子山集注·庾信集佚文辑存》,北京,中华书局,1989年。

社会上趋炎附势、谄媚求荣、见利忘义、背友卖身等种种丑恶现象道：

迄于近代，此蠹尤深：范卿伪让之风，缙绅不嗣；《夏书》昏垫之罪，执政所安。朝露未晞，小车盈董、石之巷；夕阳且落，阜盖填闾、窞之里。皆如脂如韦，俯倭匍匐，啖恶求媚，舐痔自亲；美言谄笑，助其愉乐，诈泣佞哀，恤其丧纪。近通旨酒，远贡文蛇；艳姬美女，委如脱屣，金铄玉华，弃同遗迹。及邓通失路，一簪之贿无余；梁冀就诛，五侯之贵将起。向之求官买职，晚谒晨趋，刺促望尘之旧游，伊优上堂之夜客，始则亡魂褫魄，若牛兄之遇兽；心战色沮，似叶公之见龙。俄而抵掌扬眉，高视阔步，结侣弃廉公之第，携手哭圣卿之门。华毂生尘，来如激矢；雀罗燹设，去等绝弦。饴蜜非甘，山川未阻，千变万化，鬼出神入。为此者皆衣冠士族，或有艺能，不耻不仁，不畏不义，靡愧友朋，莫惭妻子。外呈厚貌，内蕴百心，繇是则纒青佩紫，牧州典郡，冠帻劫人，厚自封殖。妍歌妙舞，列鼎撞钟，耳倦丝桐，口饫珍旨。虽素论以为非，而时宰不之责。末俗蚩蚩，如此之敝！^①

这里激昂慷慨，把衣冠士族、纒青佩紫之流的无耻行径揭露得酣畅淋漓。尤其状谄媚之态所用的“如脂如韦”几句，生动形象，极尽讽刺之能事。全赋虽长，读来却甚觉痛快，实是隋赋及隋文中难得的佳作。

自拟衔恨先生的《为辛亶榜》，是堪与《劳生论》媲美的又一篇大胆揭露讽刺官场腐败的佳作。虽题名为“榜”，但全用赋笔赋体写成。视之为赋，理由有三：（一）采用主客问答体式展开；（二）带有大赋主客人物问答的虚构成分；（三）模仿屈原《渔父》艺术结构的痕迹颇重。《渔父》写了渔父与屈原的二问二答，之后渔父鼓枻以歌而去；此文写了衔恨先生与辛亶的三次对话，然后衔恨先生曳杖而歌。此赋不只受《渔父》影响很重，还吸收了俗赋和骈体的营养，注重音韵的和韵及诙谐幽默的喜剧效果。赋文不长，兹录如下：

① 《全隋文》卷 苑

枉州抑县屈滞乡不申里衔恨先生,问隋吏部侍郎辛亶曰:“今天子圣明,群僚用命,外拓四方,内齐七政。而子位处权衡,职当水镜,居进退之首,握褒贬之柄。理应识是识非,知滞知微,使无才者泥伏,有用者云飞。奈何尸禄素餐,滥处上官,黜陟失所,选补伤残,小人在位,君子驳弹?莫不代子战灼,而子独何以安?”辛亶曰:“百姓之子,万国之人,不可皆识,谁厚谁亲?为桀赏者不可不喜,被尧责者宁有不嗔?得官者见喜,失官者见疾,细而论之,非亶之失。”

先生曰:“是何疾欤?是何疾欤!不识何不访其名,官少何不简其精?细寻状迹,足识法家;细寻判验,足识文华。宁不知石中出玉,黄金出沙?量子之才,度子之智,只可投之四裔,以御魑魅。怨嗟不少,实伤和气。”辛亶再拜而谢曰:“辛蒙先生见责,实觉多违。谨当刮肌贯骨,改过惩非。请先生纵亶自修,舍亶之罚,如更有违,甘从斧钺。”

先生曰:“如子之辈,车载斗量,朝廷多少,立须相代,那得久旷天官,待子自作?急去急去,不得久住,换取师巫,却行无处。”亶掩泣而言曰:“罪过自招,自灭自消,岂敢更将面目,来污圣朝?”

先生曳杖而歌曰:“辛亶去,吏部明,开贤路,遇太平。今年定知不可得,后岁依期更入京。”

此赋体文见于唐张鷟《朝野僉载》卷源,又见于《太平广记》卷四象《嘲诮一》引。录文前云:“隋辛亶为吏部侍郎,选人为之榜。”又赋文称“今年定知不可得”,故知作者为落第选人。他文学素养颇深,加之来自乡里,熟悉民俗民风,性格傲诞,所以赋文写来颇能出入雅俗之间,略无滞忌。就创作心态看,他把本来主宰自己铨选命运的吏部侍郎放置到被主宰的位置,而将自己与之倒位反成了主宰辛亶官运的圣朝“皇帝”,这自然不无“白日梦”式的复仇心理,但正是这一倒位酿就了此赋的喜剧效果。先是衔恨先生诘难辛亶铨选不公,辛推卸责任,一见其狡诈与狼狈,接着衔恨先生逼进一步,驳辛亶“不可皆识”的谎言,辛拜谢称罪,请求自

修勿罚,想以悔守位,二见其狡诈与狼狈;再下来衔恨先生痛打落水狗,赶辛亶急去官位,辛掩泣无奈,恋恋不舍,三见其狼狈。衔恨先生三战三捷,最后得意地曳杖而歌。这种喜剧安排,令人睹后不可一笑了之,乃为衔恨先生痛快淋漓的指斥感到扬眉吐气,兼之赋文韵而不华,气势贯通,更配合了读者的这种审美感受。

间接揭露批判世事人情的赋作以释真观的《梦赋》和常得志的《兄弟论》为佳。《梦赋》设为“奇宾”与“余”梦中相遇的问答形式展开,先是“余”问“奇宾”欲来何辨,引出“奇宾”对荣华富贵的一番羡慕之论,然后“余”逐次批驳,结以“奇宾”拜服。其旨在言一切人间的富贵荣华,皆如一梦,未若修佛道可以不生不灭。作为佛徒,真观的结论自然是有偏颇的,但他在为走向其结论所作的批驳中,无疑表现了他对趋慕荣华、贪婪自私的世事人情的不满与否定:“尔既昏懵于生死,亦耽染于玄黄,惟知酣酒嗜欲,峻宇雕墙……然自沉沦倒惑,恒怀殄毒,不孝不慈,无道无德,胸襟怵悞,心腑谗贼,自大桥奢,克能苛剋。诂识仁义?谁论典则?无趣损伤,非理贪慝,见利争往,临财苟得,失位失名,亡家亡国。”他认为出家修行的好处就是可以避免这些可恶世情的熏染,保持人格的纯洁、自由:“而出家之为道也,则萧散优游,无欲无求,不臣天子,不事王侯,似无瑕之璧,如不系之舟,声乐不能动,轩冕不能留。”(《全隋文》卷獯獯赋虽以骈体为之,然流利简洁,亦隋赋之翘楚。

常得志的《兄弟论》,据其序知是他有感于陆机的《兄弟文》而“托陆之旨”以喻“兄弟孔怀”之作。名为论,实亦赋体。整篇结构为主客问答式,假托客与陆平原的问答,首先客问陆平原关于兄弟同居有异古训的疑惑,接着陆机论其兄弟同居,借鉴庾信《恨赋》、《别赋》中的分写例举之法,极尽铺张之能事,客人最后拜服:“赧然而起”,自称“无闻至道”。我们看作者对兄弟“笃睦”的论述是充满深情的,以为兄弟“同德者易为功,离心者难为力”,从自然说到人,情感充沛,文势遒劲:“且夫兄弟者,同天共地,均气连形,方手足而犹轻,拟山岳而更重。云蛇可断,兄弟之道无分,鹈鸪载飞,急难之情斯切……夫兄弟之情也,受之于天性,生于自然,不假物以成亲,不因言而结爱。阂墙不妨于御侮,逾里犹惜于伐树,馭朽则须洛而歌,弯弓则涕泣而道。斯乃情存于不捨,义形于惻

隐。岂如悠悠良辰，从容永叹而已？是以四鸟禽也，不能各离别之声；三荆木也，不能忍分张之痛。矧在人流，有覩面目，折枝分骨，如何勿伤！”当他谈及兄弟离析的情况时，情绪非常激愤：“而无赖之徒，不思其友。或溺于私爱，弃彼天伦。生在膏腴，乘藉地势，锡珪分竹，奄有山河。不能辅车相依，股肱同患，乃欲摇动我家宗，拔塞我本源。竟而青蝇飞于干旌，无极游于二垒。集矢长勺，抚剑共池。是以五争四裂，非关地鬪斤之妖；九合一匡，犹见虫流之祸。鬼神不胜其酷，生民不胜其弊。吁可畏也，何其谬哉！又有里闾之人，绳枢之子，栖息不过于蓬荜，咀嚼不越于糟糠，无财可不忿争，乃复尺布斗粟，不能相容，睚眦蚤介，侧目切齿。遂使蕞尔箕帚，蠢尔孩童，萋菲其章，成是贝锦。于是乎分裂蜗角，称竞鸿毛，骨肉为行路之人，兄弟无陟冈之望。痛矣悲矣！何必情矣！”后一种不良的兄弟关系指斥的是一般的下层世情，而前一种则指斥的是膏粱贵胄兄弟间的不良关系，其矛头指向当朝的皇室。这由此赋创作的背景可以看出。《隋书·文学传·常得志传》云：“京兆常得志，博学善属文，官至秦王记室。及王薨，过故宫，为五言诗，辞理悲壮，甚为时人所重。复为《兄弟论》，义理可称。”考《隋书·高祖纪》，秦王俊薨于开皇二十年六月，因知此赋当作于开皇二十年底或稍后。赋序未明说其创作与王室有关，从本传所述看，此赋也显然与秦王兄弟及皇家有关。那么，开皇二十年及其前隋王室兄弟骨肉间的关系如何呢？先看文帝与其母弟杨瓚的关系。《隋书·滕穆王瓚传》载，周武帝死后，杨坚入禁中，将总朝政，令杨勇召之，欲有计议，瓚素与高祖不协，“闻召不从”。杨坚监国后，瓚又“阴有图高祖之计”。开皇十一年，“从幸栗园，暴薨，时年四十二。人皆言其遇鸩以毙”。是杨坚亲手毒死了亲兄弟。再看文帝诸子间的关系。据《隋书·文四子传》，文帝文献皇后生有五子：杨勇、杨广、杨俊、杨秀、杨谅。围绕争太子的问题，兄弟之情如同水火。开皇二十年之前，主要是杨广对太子杨勇的谮陷。他抓住太后对太子勇不满之机，“弥自矫饰”，以讨取欢心，并在太后面前挤着眼泪陷害其兄太子勇：“臣性识愚下，常守平生昆弟之意，不知何罪失爱东宫，恒蓄盛怒，欲加屠陷。每恐谗譖生于投杼，鸩毒遇于杯勺，是用勤忧积念，惧履危亡。”本是自己要陷害兄长，反说其兄加害于己。不惟如此，

他又勾结重臣杨素、宇文述和督王府参军事姑臧、段达、东宫幸臣姬威，共谮杨勇。终于文帝与太后听信其谗言，于开皇二十年十月废太子勇，而立他为太子。作为秦王俊记室的常得志，对这些自然熟知亲睹。因而，他的这篇赋实是有感而发，序中所说的“托陆之旨”不过是个幌子。

第三，体物写景的新气象。隋代体物写景的赋作今天存留的很少，魏征的《道观内柏树赋》和王绩的《三日赋》是其精品，代表了隋赋体物写景的新气象。魏征（~~魏征~~）~~魏征~~，为由隋入唐的赋家，其主要活动在入唐以后，其赋今存者惟此一篇。就其创作时间看，当归隋赋论之。赋中有几处透露了其创作于隋大业间（员赋序开始提到“玄坛内有柏树焉”。据宋高承《事物纪原》七《真坛净社部》第猿道观》条载，隋炀帝改道观为“玄坛”，后复曰观。道观而称“玄坛”，是炀帝宠尚道教的结果。宋释赞宁《僧史略》上《创造伽蓝》云：“隋炀帝大业中改天下寺为道场。”可见大业中是炀帝最宠信道教之时。又考《资治通鉴·隋纪五》，大业八年因嵩阳道士潘诞戏弄欺骗炀帝，道士已渐失其势。由此，道观之名玄坛，当在大业前期，此赋创作最早不会在大业之前。（圆）从赋序及赋文内容看，魏征写的都是自己熟悉的道观风物，且体物言志显为未达时所作。尤可注意者是序中所称的“封植营护，几乎二纪”两句，由此知他是作为玄坛内这棵柏树的监护人看着它成长起来的，当是他入道生活的记录。《旧唐书·魏征传》说：“征少孤贫，落拓有大志，不事生业，出家为道士……大业末，武阳郡丞元宝藏举兵以应李密，召征使典书记。”据《资治通鉴·隋纪八》，元宝藏起兵应李密在义宁元年（~~元~~）的八月。故而魏征结束道士生活为其典书记也当在此时。魏征生于大象二年，至此已猿岁。本传说他少为道士，以员家计之，至此则圆年。因此此赋最晚当不会晚于此年。由上述考论可知，魏征的这篇赋为隋时所作，不可硬拉入唐，以免夺美。

魏征此赋与以前写柏树的赋作及同时的一些体物赋不同。今存最早的写松柏的赋是晋左棻的《松柏赋》，其描绘松柏之形象，缺乏情感投入。与魏征同时稍大的魏澹有《鹰赋》，其描写鹰的种种情状，虽颇活灵活现，但辞过质实，亦缺少赋家个性的融入。魏征的赋则继承了先秦两汉以来人们所赋予柏树的傲岸不屈的人格特性，在表现个性及情感起

落、意象蕴藉方面作出了自己的艺术创新。赋文先调动想像,通过对比描绘庭柏应有的超凡脱俗的形象,深蕴着作者对庭柏生而不得其地的惋叹:“览大钧之播化,察草木之殊类。雨露清而并荣,霜雪霏而俱悴。惟丸丸之庭柏,禀自然而醇粹。涉青阳不增其华,历玄英不减其翠。原斯木之攸挺,植新甫之高岑。干霄汉以上秀,绝无地而下临。笼日月以散彩,俯云霞而结阴。迈千祀而逾茂,秉四时而一心。”继而由想像回到现实,描写庭柏的不幸遭遇和孤寂处境:“灵根再徙,兹庭爱植,高节未彰,贞心谁识?既杂沓乎众草,又芜没乎丛棘。非王孙之见知,志耿介其何极!若乃春风起于蘋末,美景丽乎中园。水含苔于曲浦,草铺露于平原。成蹊花乱,幽谷莺喧。徒耿然而自抚,谢桃李而无言。”这与其说是对庭柏的描写,不如说是他久居道观志不得申的内心独白。他向世人宣言:我要像柏树一样,虽不免孤寂伤感,但决不趋媚时俗,而要耿介自守!最后从冬天险恶的环境描写庭柏,展现其不同于众的精神风度:“至于日穷于纪,岁云暮止,飘蓬乱惊,愁云叠起,冰凝无际,雪飞千里。顾众类之颯然,郁亭亭而孤峙。”这反映了他在隋末动荡的时局中,隐于道观而能保持高洁的志操。他以后的生活道路,虽三易其主,而志操终无改变,正与赋中柏树的品格一致。就赋风而言,此赋情感真挚,语言清新,气势刚健,兼有南北之长,为隋末赋苑呈送了一朵蓓蕾,也为他入唐后的理论总结打下了基础。

王绩的《三日赋》为写景赋,与魏征的赋相比,它于清新之外更呈现了一种明丽的风格。赋为他初到长安时为京邑上巳节的迷人风情所激发而创作的。他以审美的目光、诗般的情感、流光溢彩的词句,描绘了一幅隋代长安上巳节的风俗图。他起笔便把我们带到上巳节祓禊的渭水之滨:“年去年来已复春,三月三日倚河澗。”接着从缙绅豪家、观光文士、羽林骑射、游春少女和五陵少年五个聚焦点展开描绘,尤以对缙绅豪家和城中少女娱游的场面描写绚丽精彩。其写缙绅豪家游春:

蒲梢果下之龙骑,绣轴朱轮之辎车。锦则凤凰衔叶,绫则鸳鸯戴花。粉色倾新市,衣香满处斜。……坐帷撑犀角,行床铺象牙。……障额钩枝,钗梁填粟;玉盘盛果,金瓶泛醪;案列万钱,杯流九

曲。戏分群聚 ,人多座促。争泉帝女之壶 ,斗彩曹王之局。……洞箫徐引 ,仙瑟对操。喧赵琴而弦急 ,促秦筝而柱高。连歌合舞 ,节鼓鸣鼗。方响银缠架 ,琵琶金屑槽。席阑赏洽 ,情盘乐恣。徙榻渠边 ,回筵水次。临石碣而争洗 ,倚桥栏而半醉。……树泊渔舟 ,莎侵钓地 ,沉玉辘而初没 ,贯银钩而欲坠。醪饰茱萸 ,竿装翡翠 ,振鳞掉尾 ,穿腮约鼻。

他们以其富有 ,龙骑朱车 ,穿金饰银 ,杯宴歌舞 ,博弈垂钓 ,恣情享乐。相较之下 ,城中出来的一群青春少女则别有一番风姿 :

中城之少女 ,总角当垆 ,初笄弄杼。览镜台而忆昔 ,出香街而啸侣。锦袖争垂 ,花钿半举。浮绛枣而相逐 ,槩红兰而延伫。照影窥潭 ,滌衫傍渚。……相呼携手共留连 ,著晚风光最可怜。棠梨(棣)别馆祇斜日 ,鸚鵡重楼含暮烟。树下遗香粉 ,砂头送纸钱。寻春须得遍 ,但任莫言旋。紫骝停策 ,青牛驻幌。看射雉于平皋 ,送乘羊于御坂。怅望原隰 ,徘徊林岫。讵念城遥 ,宁知伴远 ?闻乌啼而讶夕 ,忆蚕饥而虑晚。

她们美丽勤劳 ,聪明灵巧 ,天真好奇 ,多情而含蓄 ,好像春天的使者 ,给画面增添了盎然生趣。全赋描写细密富丽 ,极富诗情画意。值得注意的是 ,此赋融入了很多诗句 ,除开头和结尾各为七言诗句外 ,行文中还屡用五、七言诗句 ,如写五陵少年 :“出入芙蓉苑 ,经过连勺波。为传塞下梅花在 ,强报闺中桑叶萎。”还有近于七律的诗一首 ,近于七绝的诗一首 ,五言诗二首。其中上面已引用过的“树下遗香粉”四句平仄格律完全合乎首句不押韵的仄起式五绝的要求。前人评王绩诗只看到其后来所写的《野望》,称“五言律前此失严者多 ,应以此章为首”(清沈德潜《唐诗别裁》卷 怨)。殊不知他此赋中的这首五绝已卓然独步于前矣 ,正可见其《野望》非突然出现。另外 ,由王绩这篇作于大业四年的赋的风格 ,可以纠正前人论其文只以朴野疏淡相称的片面。他的赋风在隋和入唐后是不同的。于隋他显然追求的是辞藻、音韵和情思的清新明丽之美。

隋赋创作上表现出的上述三方面的生机与活力,虽然不足以补救其整个时代赋坛的沉寂状态,但是它却报告着新的赋风即将到来的信息。随着魏征、王绩、薛收等一批刚成长起来的有识赋家的入唐,这信息如沁人的花香飘向我们,越来越近,越来越香。

中編 沿革期辭賦：初唐辭賦

沿革期唐赋,是指李唐王朝建立后高祖武德元年(远)至睿宗景云二年(苑),凡 怨年间的辞赋。此时期大体相当于学者们常说的初唐。之所以谓之沿革期,是因为这一时期的辞赋,从理论到创作,除了前代辞赋等文学艺术的传统,尤其是六朝俚语藻采的余韵如影随形外,绝大多数赋家都对南朝纤靡柔弱的赋风进行着适应现实和个性的努力与革新。尽管这种努力不尽如人意,但是它为唐赋的上升、繁荣和大力发展奠定了良好基础。这个开端,在有唐一代 圆年的历史中,占了大约三分之一,其历史分量不言而喻。分析这一时期辞赋创作及其思想的发展,我们可以清楚地发现,这一开端对唐代赋学具有不可或缺的重要意义,没有它,其他阶段的唐赋发展是不可想像的。这个开端,在唐诗的研究方面已引起不少学者的关注,^①但对辞赋研究尚未给予重视和确切的评价。

这里依据初唐辞赋流变和赋史演进的理论发展程度,将沿革期唐赋分为三个阶段:第一阶段,从高祖兴唐到太宗贞观末,共 猿年;第二阶段,从高宗承位到则天后垂拱元年,凡 猿年;第三阶段,从垂拱年间到景云二年,共 圆年。当然,此处的分期对于理解高宗和武周文化政策的一贯性并非有利,但对论述辞赋的演进轨迹有所裨益。鱼与熊掌,不可兼得,只好舍鱼而取熊掌了。

^① 关于唐诗歌的研究,单篇论文不说,专著已出了好几本,如美国学者斯蒂芬·欧文的《初唐诗》、尚定博士的《走向盛唐》等。

第三章

武德、贞观赋坛

李唐王朝开国的最初 猿 余年 ,是沿革期唐赋理论和创作的第一个转型期 ,也是唐赋上升繁荣的第一个准备期。能否使唐赋的发展走上正常健康的轨道 ,关键在于唐朝决策层的赋学理论、实践和文化政策是否切合现实和辞赋文学本身发展的规律。高祖立国的前四年 ,内忧外患接连不断 ,武德四年(通)后局势渐趋稳定。虽然李渊接着也着手文化建设 ,如武德四年正月置修文馆^①、四月敕州县贡举^② ;七年二月诏诸王公子弟就学 ,以周公为先圣 ,孔子配^③ ;九年九月于弘文殿聚四部书二十余万卷 ,取三品以上子孙充弘文馆学士等^④ ,但是新王朝系统的文化建设则是在太宗即位后才开始的。辞赋作为其文化建设中文艺的一个重要组成部分 ,被唐太宗及其重臣们作为文学之重的。他们对辞赋采取二元的价值判断 ,即从政治功用和艺术两个角度审视辞赋 ,微观上表现出一定的矛盾 ,而宏观上则走向两种角度的统一 ,给唐赋的繁荣发展打下了良好的理论基础 ,其创作实践也努力朝着这一方向发展 ,做得虽不是十分理想 ,但毕竟显露了些新气象。

① 《登科记考》卷一武德四年引《唐会要》、《唐摭言》。

② 《登科记考》卷一武德四年引《唐会要》、《唐摭言》。

③ 《新唐书·礼乐志》,又《通鉴》武德七年。

④ 《资治通鉴》卷 猿 武德九年。

一、二元赋学价值观的对立、统一

唐太宗君臣的辞赋观,主要表现在所修史书的序论、《贞观政要》及诗文序等作品中,以史书序论最具代表。武德四年,李渊曾采纳令狐德棻的建议,命中书令萧瑀等大臣分撰魏、梁、陈、北齐、北周、隋史,历数年未成而止。贞观三年,唐太宗“复敕修撰”,命令狐德棻、岑文本撰周史,李百药撰齐史,姚思廉撰梁史、陈史,魏征、孔颖达修隋史,由魏征最后总其成。贞观十年,五史相继修成。差不多同时,李延寿的《南史》、《北史》,也在宋、南齐、梁、陈、魏、北齐、周、隋八史的基础上增删而成。太宗还命褚遂良、房玄龄、许敬宗、李淳风、敬播等二十人纂修《晋书》,并亲自撰写了《宣帝纪》、《武帝纪》、《陆机传》和《王羲之传》。这些史书,都是在太宗授意下完成的,其观点基本上代表着太宗君臣的意见。太宗君臣修史的重要目的在于“以史为鉴”,以便为巩固王朝的文化和政权建设提供借鉴。基于此,他们常常于其中评论历史人物行事的得失功过,提出自己的看法。对赋家和辞赋文学也是如此。

太宗君臣的辞赋观代表着文化建设的决策层对辞赋的看法。综观这些撰修者,大都集文学、政治、历史于一身,虽然不是严格意义上的史家,但是这种特殊的角色给他们带来的却是比史家更宽阔的视野,更有利于他们对历史的宏观把握与评论。正是在这种宏观的视角中,他们对辞赋采取了二元的价值判断。当然,运用这种二元判断具体评论赋家赋作时,他们有时不能摆脱传统的偏激,表现出对同代赋家前后批评的矛盾对立,但当最后从宏观把握时,他们是提倡二元判断的统一的,并能以此对辞赋的发展史作出较合实际的进化论描述,尤其对辞赋道丽风格的倡导直启初唐后来的赋学和上升期赋学。

隋太宗君臣二元赋学价值观的矛盾对立。对此,学术界的先生们常常避而不谈,也许他们不愿意承认其矛盾,但这里的矛盾对立却实实在在地存在着。承认其有矛盾,并不意味着其辞赋观的降位,反而更有利于我们认识其辞赋观的真实风貌,分析其辞赋思想对唐赋创作的影响及其在赋学史上的前后承继关系。在辞赋观二元判断的矛盾方面表

现最突出的是唐太宗。《贞观政要·文史》载有他与房玄龄论汉代赋家及赋的一段话：“比见前后汉史载录扬雄《甘泉》、《羽猎》、司马相如《子虚》、《上林》、班固《两都》等赋，此既文体浮华，无益劝诫，何假书之史策？”司马相如、扬雄等赋家及其赋作，遭到了彻底的否定，理由是它们无益于劝诫。可见，这时他衡量辞赋以政治功用为标准，作为辞赋所具有的艺术审美之“丽”（即“浮华”）是被坚决排斥的。贞观五年，太子承乾沉溺逸乐，太子左庶子李百药作《赞道赋》以讽。太宗见后称赞说：“朕于皇太子处见卿所献赋，悉述古来储贰事以戒太子，甚是典要。朕选卿以辅弼太子，正为此事，大称所委，但须善始令终耳。”^①他虽然没有把赋这种文体予以全盘否定，但是从他对于李百药的称赞看，他根本没有考虑赋的艺术审美价值，而只专注于赋对培养皇位继承人所起的教化作用。但在大约同时或相隔不久所作的《晋书·陆机传论》中，他对汉代赋家赋作的评价完全与此相反，他称赞陆机：“文藻宏丽，独步当时……其词深而雅，其义博而显，故足远超枚、马，高躋王、刘，百代文宗，一人而已。”枚乘、司马相如等汉赋家及其作品，显然是他称赞陆机作品的参照物，他之称赞陆机的“文藻宏丽”，也正是司马相如等汉赋作家大赋的赋格特征。同时或在极短的时间内，对同一文学现象以不同的标准作出截然相反的两价值评判，这显然是矛盾的。

这种矛盾现象产生的原因，我们可从两方面得到一些解释。首先是武德、贞观时期浓重的崇儒氛围。唐高祖、太宗在文化建设中很重视儒学的振兴，这从最明显的三教等序中可以看出。高祖有《赐学官胄子诏》、《沙汰佛道诏》等表明他最重儒学而要沙汰佛道；太宗也曾深以梁武帝、元帝宠佛道相诫，声称：“朕所好者，惟尧、舜、周、孔之道，以为如鸟有翼，如鱼有水，失之则死，不可暂无耳。”^②他甚至禁止官员闻佛法和佛教的过分宣传。贞观三年，和尚法雅因此受诛，司空裴寂也因闻其言免归乡里。^③对于儒生，他不分南北，皆予以引擢，如贞观十四年，

① 《旧唐书》卷 苑 李百药传。

② 《资治通鉴》卷 苑 唐高祖。

③ 《资治通鉴》卷 苑 唐太宗。

他下诏引擢的名儒后代,既有周、隋大儒,又有梁、陈大儒。^①可见,对于儒学,他是没多大偏见的。正是由于高祖、太宗父子尊崇儒学,所以形成了武德、贞观时期儒学的空前兴盛局面。《旧唐书·儒学传上》称:“是时,四方儒士,多抱负典籍,云会京师。俄而高丽及百济、新罗、高昌、吐蕃等诸国酋长,亦遣弟子请入于国学之内,鼓篋而升讲筵者八千余人,济济洋洋焉,儒学之盛,古昔未之有也。”在这样的崇儒氛围中,加之亲自领导群雄推翻隋朝的切身体验,唐太宗心知王权得之不易,因而当他着手王朝的文化建设时,对政权的考虑总是放在第一位,一提到文学与政权,便往往受到儒家审音知政文学观的影响,与苏绰、隋文帝一样对丽文大加否定。唐太宗和他的大臣们这方面的言论不少,尤其是对齐梁文学,他们认为正是二朝丽文导致了国家的灭亡。这在不少学者的书文中都有论述,此不赘述。太宗君臣正是在这一历史文化背景下对辞赋从政治功用的角度予以否定的。这一否定是片面的,只看到了华丽辞赋这一文章载体对主体人的负面影响,而忽视了人的主观能动性和华美辞赋的审美价值。

其次是太宗及其重臣喜爱文学并注意到了人在艺术欣赏中的主观能动性。这是值得庆幸的,也是太宗君臣不同于隋文帝、李谔、王通等隋代尚儒君臣的地方。最直接最引人注目的一点是太宗及其修史的重臣本身大都兼擅辞赋诗文的创作,对于文学是内行。他们中有不少人在隋时就颇有文名,像李百药“七岁解属文”,开皇初为东宫通事舍人,迁太子舍人,兼东宫学士,因善属文颇受人嫉妒^②;魏征大业末写的《道观内柏树赋》,已透露赋风转变的新气象;岑文本大业四年年仅 15 岁便作《莲花赋》;“下笔便成,属意甚佳,合台莫不叹赏,其父冤雪,由是知名”^③。唐太宗戎马控惚之际就常常吟诗作文,著名的《饮马长城窟》便作于他武德时的疆场之上。《旧唐书·令狐德棻传》附邓世隆传,说他即位之后;“于听览之暇,留情文史。叙事言怀,时有构属,天才宏丽,兴托

① 《旧唐书·儒学传上》。

② 《旧唐书》卷 79《李百药传》。

③ 《旧唐书》卷 79《岑文本传》。

玄远”。可见,早在他们从政治功用角度片面否定辞赋等文学的艺术美之前,艺术审美尺度已在他们心中打下了深深的烙印。但是,最重要的原因则当是太宗及房玄龄、魏徵等重臣对孔子礼乐思想的主体能动性的认识与汉晋以迄时儒的观念有了根本的不同。时儒沿承的是礼乐教化说,以王通的信奉者祖孝孙、杜淹为代表,孔颖达在《礼记正义序》里所表达的观点也属此派。他们认为治政首先应以礼乐为根本;“实行教化”^①。太宗也注重制礼作乐,而他在与房、魏论礼乐时却说:“朕思之,不井田,不封建,不肉刑而且欲行周公之道不可得也。大易之义随时顺人……如或不及,强希大道,画虎不成,为将来所笑。”^②由此可以看出,他并非真想恢复周公的封建礼乐之道,那只是出于粉饰太平的需要。房、魏虽曾师事王通,但对其礼乐思想并未接受,魏徵以为“礼乐度数徐思其宜,教化之行何虑晚也”^③。《旧唐书·音乐志》记载了两派的一场争议:贞观二年六月,祖孝孙修定雅乐成,奏之。“太宗曰:礼乐之作,盖圣人缘物设教,以为撙节。治之隆替,岂此之由?御史大夫杜淹对曰:前代兴亡,实由于乐。陈将亡也,为《玉树后庭花》;齐将亡也,而为《伴侣曲》。行路闻之,莫不悲泣,所谓亡国之音也。以是观之,盖乐之由也。’太宗曰:不然。夫音声能感人,自然之道也。故欢者闻之则悦,忧者听之则悲。悲欢之情,在于人心,非由乐也。将亡之政,其民必苦,然苦心所感,故闻之则悲耳。何有乐声哀怨,能使悦者悲乎?今《玉树》、《伴侣》之曲,其声具存,朕当为公奏之,知公必不悲矣。’尚书右丞魏徵进曰:古人称:礼云礼云,玉帛云乎哉?乐云乐云,钟鼓云乎哉?乐在人和,不由音调。’太宗然之。’魏徵所引古人二句乃孔子之语,出自《论语·阳货》,从他征引的目的看,显然他认为孔子的话能佐证他和太宗的观点,即他们的礼乐理解和儒家的老祖宗孔子是一致的。大约也正是这一原因,太宗在当年停周公的先圣之称而移之于孔子。这场争

① 王通《中说》,王绩《答陈尚书说》说王通的“皇王之道”即以礼乐为本。杜淹《文中子世家》也说通六世祖王元则曾言“先君所宝者礼乐”。

② 《中说》附录“唐太宗与房魏论礼乐事”。

③ 《中说》附录“唐太宗与房魏论礼乐事”。

论明显是以太宗一派的胜利而告终的。由这场争论可以看出,杜淹一派认为音乐和与之相连的文学决定着政治的兴衰,故而他们极力否定梁陈文学。太宗一派则认为政治兴衰与音乐、文学没有必然的联系,关键在于主体的人本身,所以太宗认为齐陈音乐与文学皆可欣赏。《旧唐书》的这段记载来源于《贞观政要·文史》《资治通鉴》卷 184 贞观二年也有转载,然司马光对太宗的观点极为反感,痛斥道:“太宗遽云治之隆替不由于乐,何发言之易而果于非圣人也如此?”他又回到了杜淹等人的旧解,这足见太宗一派对礼乐思想理解不同前人。需要指出的是,太宗一派并没有将审美主体的主观能动性绝对化,他们承认礼乐、文学的“撻节”作用,同时也承认“乐在一定条件下的感染作用,即当审美主体具有或哀或乐的感情时,乐之哀乐才能引起共鸣”^①。这一点对于太宗及史臣走向宏观的辞赋价值评判非常关键。

从对以上两个方面原因的考析中,我们不难看出儒家的政治功用思想和艺术审美的主体能动性认识在太宗君臣身上很早就同时存在着,并且常常处于分离状态。这正是理论认识不成熟的表现。这种情况在贞观中后期文治思想大兴后还时有发生,如贞观十一年,邓隆上表,请为太宗编文集,太宗说:“朕若制事出售以,有益于人者,史则书之,足为不朽。若事不师古,乱政害物,虽有词藻,终贻后代笑,非所须也。只如梁武帝父子,及陈后主、隋炀帝,亦大有文集,而所为多不法,宗社皆须臾倾覆。凡人主惟在德行,何必事文章耶!”与前述对齐陈文艺的主体能动性认识又判然两样矣。

太宗及其重臣的辞赋观在宏观把握上主张二元价值判断的统一,即将政治功用和艺术审美二者统一于文质相宜的主张中,并以此审视辞赋的发展史与革新方向。这可从三方面看:

第一,他们将辞赋文学纳入哲学的宏观范畴进行论述。在这一层次上,他们尽管有政治功用的侧重,但是没有谁轻视文学审美一面。魏徵称:“《易》云:‘观乎天文以察时变,观乎人文以化成天下。’《传》曰:‘言,身之文也,言而不文,行之不远。’故尧曰‘则天’,表文明之称;周云

^① 罗宗强《隋唐五代文学思想史》,北京,上海,上海古籍出版社,1997年。

‘盛德’，著焕乎之美。然则文之为用其大矣哉！上所以敷德教于下，下所以达情志于上。大则经纬天地，作训垂范；次则风谣歌颂，匡主和民。或离谗放逐之臣，途穷后门之士，道坎坷而未遇，志郁抑而不申，愤激委约之中，飞文魏阙之下，奋迅泥滓，自致青云，振沉溺于一朝，流风声于千载，往往而有。”^①姚思廉《陈书·文学传序》也说：“《易》曰：‘观乎人文以化成天下。’孔子曰：‘焕乎其有文章也。’自楚汉以降，辞人世出，洛汭江左，其流弥畅。莫不思侔造化，明并日月，大则宪章典谟，裨赞王道，小则文理清正，申纾性灵。至于经礼乐，综人伦，通古今，述美恶，莫尚乎此。后主嗣业，雅尚文词，傍求学艺，焕乎俱集。每臣下表疏及献上赋颂者，躬自省览，其有辞工，则神笔赏激，加其爵位，是以缙绅之徒咸知自励矣。”其他史臣大抵如此。他们的“文”，把自然物象、五经六艺、词赋风谣都包括在内。在他们的这一高度抽象的“文”的概念中，辞赋等文学与政治、人的精神世界不是对立的，而是很自然地统一在一起。甚至对陈后主君臣的辞赋等文学活动也没有否定。

第二，太宗及其史臣的辞赋史观——进化史观。太宗及其史臣的辞赋史观，显示了他们宏观把握历史的魄力与识力，与周隋以至隋初的片面、绝对的退化论者不同，他们把屈宋迄唐的辞赋创作描写成一段曲折进化的历史。长孙无忌《隋书·经籍志集部序》云：“古者登高能赋……可以为大夫，言其因物骋辞，情灵无拥者也。唐歌虞咏，商颂周雅，叙事缘物，纷纶相袭。自斯已降，其道弥繁，世有浇淳，时移治乱，文体迁变，邪正或殊。宋玉、屈原，激清风于南楚；严、邹、枚、马，陈盛藻于西京。平子艳发于东都，王粲独步于漳滏。爰逮晋氏，见称潘、陆，并黼藻相辉，宫商间起，清辞润乎金石，精义薄乎云天。永嘉已后，玄风既扇，辞多平淡，文寡风力。降及江东，不胜其弊。宋齐之世，下逮梁初，灵运高致之奇，延年错综之美，谢玄晖之藻丽，沈休文之富溢，辉焕斌蔚，辞义可观。梁简文之在东宫，亦好篇什，清辞巧制，止乎衽席之间，雕琢蔓藻，思极闺闱之内……号为宫体，流宕不已，迄于丧亡。陈氏因之，未能全变其中原则，兵乱积年，文章道尽。后魏文帝颇效属辞，未能变俗，例

^① 《隋书·文学传序》。

皆淳古。齐宅漳滨，辞人间起，高言累句，纷纭络绎，清辞雅致，是所未闻。”令狐德棻《周书·王褒庾信传论》、李百药《北齐书·文苑传序》也有大致相同的描述。他们虽然也以儒家经典为辞赋源头，将政治功用作为衡量辞赋发展的理论准则，但是它已不是惟一的判定准则，而是与艺术审美准则基本协调地相处在主体的文学评论中。“时运推移，质文屡变”，这是他们辞赋进化观的客观依据。在他们看来，辞赋从经典中出脱出来，由尚质朴到尚华丽，含章郁起，黼藻相辉，这是赋史发展的必然趋势，也是文学的进步。不仅汉魏晋宋辞赋得到了他们的赞美，而且对齐梁辞赋也没有全盘否定。他们认为，汉魏以后，辞人才子，标能擅美，非但没有阻碍辞赋文学政教功能的发挥，相反；“譬犹六代并凑，易俗之用无爽；九流竞逐，一致之理同归”^①。辞赋的华茂；“波骇云属”，如同“得玄珠于赤水，策奔电于昆丘，开四照于青华，成万宝于秋实”^②。正是基于这样的赋史观，他们的主张才显得稳妥合实，才能够比较正确地指引辞赋文学改革的方向。

第三，文质相宜与融合南北赋风辞赋主张的提出。在进化辞赋史观的基础上，魏征和令狐德棻代表太宗等修史大臣提出了初唐文风改革的正确方向，其中很大成分就是就辞赋而言的，因而用来说明太宗君臣的辞赋主张并无不妥。先看魏征融合南北赋风的主张，这是他在《隋书·文学传序》中提出的：“江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质。气质则理胜其词，清绮则文过其意。理深者便于时用，文华者宜于咏歌。此其南北词人得失之大较也。若能掇彼清音，简兹累句，各去所短，合其两长，则文质彬彬，尽善尽美矣。”钱钟书先生说这里的“质胜”是“以短为长”^③，但从全段文意看，实乃以长为短，与孔子的“质胜文则野”用意略同。其实，就魏征对所使用的“清绮”和“气质”这两个审美范畴的倾向看，他认为二者各有得失，并无明显的高低优劣之分和褒

① 令狐德棻《周书·王褒庾信传论》。

② 李百药《北齐书·文苑传序》。

③ 钱钟书《管锥编》第四册称《隋书》之质胜；“以短为长，犹因背伛而称廉态鞠躬，颊肿而赞贵相颐丰也。”

贬倾向。“清绮”与“宫商发越”一致，主要着眼于辞赋的韵律词藻所构成的美感形式；“气质”和“词义贞刚”相连，则是就辞赋析理言情所具有的刚健慷慨的格调而言的，略近于六朝文学批评中的风骨、气骨等词语的内涵。沈约《宋书·谢灵运传论》曾以此评曹植、王粲：“子建、仲宣以气质为体。”魏征此处的行文立意都有《论语·雍也》中孔子“文质彬彬”说的影子在。这种合南北辞赋等文学之长的主张是魏征第一个提出来的，他要求抛开地域文学的成见，各弃所短，互汲所长，无疑，这是一种洞察文学发展趋势的进步主张。所以稍后李延寿的《北史·文苑传》直录原话，李百药的《北齐书·文苑传叙》亦采用了大致相同的论述。

与魏征的主张相联，令狐德棻从更广阔的范围对辞赋等文学的文质相宜主张提出更细致的要求，他说：“原夫文章之作，本乎情性，覃思则变化无方，形言则条流遂广。虽诗赋与奏议异轸，铭诔与书论殊途，而撮其旨要，举其大抵，莫若以气为主，以文传意。考其殿最，定其区域，摭六经百氏之英华，探屈、宋、卿、云之秘奥。其调也尚远，其旨也在深，其理也贵当，其辞也欲巧。然后莹金璧，播芝兰，文质因其宜，繁约适其变。权衡轻重，斟酌古今，和而能壮，丽而能典，焕乎若五色之成章，纷乎犹八音之繁会。”^①这段话的中心论点是主张文质并重，即辞赋等文学作品以气为主，以文传意，旨深、理当、辞巧。具体地看，可从三方面认识这一主张（员继承。在这个问题上，他主张“摭六经百氏之英华，探屈、宋、卿、云之秘奥”，要博采古今精华。继承的范围打破了复古者征圣宗经的框框，既要向六经取其质，又要向百氏、屈宋等索其文。（圆创新。继承只是手段，创新才是其目的，所谓“权衡轻重，斟酌古今”、“文质因其宜，繁约适其变”，就是指要在继承前人的基础上创新，其创新的要求也是文质相宜。（猿格调。令狐氏对创新后的辞赋等作品的格调的要求是“调远”、“和而能壮”、“丽而能典”，这显然与文质彬彬的思想一致。这里的格调要求，在唐代赋史和诗史上都值得注意。罗宗强先生认为，令狐氏的主张，“主要的部分并没有超出魏晋六朝人之所论”；“以气为主的主张，自曹丕始。旨深、理当、辞巧亦为刘勰所曾

① 令狐德棻《周书·王褒庾信传论》。

论述”。但对于“远调”，他指出：“作为对文学的要求提出来，从目前所见史料看，似以令狐德棻为最早。这点是很重要的。……‘远调正是盛唐诗歌到来之一重要特征。’”^①其实“远调”并非专就诗歌提出，还包括辞赋及其他文体。他所提出的“和而能壮，丽而能典”的壮丽风格，也成为初盛唐辞赋创作的一种重要审美追求。

对太宗及其史臣宏观辞赋思想的产生原因进行探究，大略有以下四个互有关联的方面：

其一，政治的统一局面为太宗君臣提供了开阔的视野，这是他们宏观把握文学发展方向的前提条件。与南北朝诸国各自偏安一处相比，太宗君臣面对的是他们共同开创的辽阔山河，对此，他们颇为自豪。《唐大诏令集》卷五载太宗遗诏称：“前王不辞之土，悉清衣冠，前史不载之乡，并为州县。”这种开阔视野所带来的自豪，常常使统治者对文学尤其是辞赋的颂德功能产生兴趣。辞赋在汉武帝时代的兴盛就有着这方面的原因。太宗君臣也有同样的兴趣，他们曾创作大量的以汉喻唐的咏古诗即可为证。虞世南《狮子赋》对皇王承天则大“被仁风于海外”的歌颂也表明了这一点。所以辞赋在他们的开阔视野中是占有一定的地位的，这与他们的政教思想并无矛盾。

其二，太宗君臣对人的主体能动性的辩证认识，是他们走向宏观辞赋把握的关键因素，已见于前面有关艺术审美价值判断原因的论述。

其三，博通古今而又执著于现实的情怀。太宗及其修史重臣都知识渊博，通古晓今，这也是修史者必须首先具备的条件，从他们诗文的广征博引也可以看出来。唐太宗自己交待：“予以万机之暇，游息艺文。观列代之皇王，考当时之行事。”^②其他人本多为学士，自不待言。这同隋文帝的“不悦诗书”形成了鲜明对照。但是，太宗君臣博通古今并非为了炫耀学识，更不是为了复古，而是为新建立的唐王朝寻求生存强盛的策略，他们都执著地关心着现实，强调因时适变。令狐德棻在《周书·王褒庾信传论》里评苏绰的复古活动云：“绰建言务存质朴，遂糠粃

① 罗宗强《隋唐五代文学思想史》，247页，上海，上海古籍出版社，1997年。

② 《全唐诗》卷五帝京篇序。

魏晋,宪章禹夏,虽属词有师古之美,矫枉非适时之用,故莫能常行焉。”他对苏绰刻舟求剑的做法不无讽刺之意,而其中所显示的是进化的历史史观,这也是太宗及史臣的通识。在博通古今和执著于现实的情怀中所造就的进化史观,使他们在论述辞赋等文学的发展时没有走复古文学观的老路。

其四,唐太宗开明宽容的心态及贞观初南北文化融合的氛围。开明宽容的心态有利于人们对问题的宏观认知,这是不争之事实。李世民较之性忌刻的隋文帝、炀帝父子,其开明宽容的心态是中国帝王中少有的,他的善于纳谏、宽容三教(宽容不等于三教并行)与君臣学士商讨艺文等,已为学者们之共识。此处我们着重谈贞观初南北文化融合问题,以助理解太宗君臣辞赋文学主张南北融合的观点。初唐政治上的统一和太宗的开明宽容给南北文化的融合提供了良好的环境,积聚了许久在隋代难以正常爆发的南北文化融合的能量,在唐初开始正常释放。以较突出的礼乐为例,开皇二年,颜之推上书请改用梁乐,隋文帝不听。而武德九年至贞观二年,太常少卿祖孝孙考正雅乐时,则“以梁陈之音多吴楚,周齐之音多胡夷,于是斟酌南北,考以古声,作唐雅乐”^①。祖孝孙“斟酌南北”的乐学思想,是得到李渊父子认可的,可见他们君臣皆有意于南北文化的融合发展,这从李世民在秦王府中对褚亮、虞世南、许敬宗等南方文士的吸收也可见端倪。唐初南北文化的融合还表现在太宗及群臣对王羲之书法的崇尚。对这一问题,一般论者以为他们推重王羲之就是崇尚南朝文化,这自然是一种误解,而有的学者认为太宗是出于崇古贬今而推重羲之,这也不准确。^②考《晋书·王羲之传论》,太宗的书法审美思想实际上是“斟酌古今”,他指出钟张因为“古而不今”而未尽美:“钟虽擅美一时,亦为迥绝,论其尽善,或有所疑,至于布纤浓,分疏密,霞舒云卷,无所间然。但其体则古而不今,字则长而逾制,语其大量以此为瑕。”“趋尚‘今’体的献之、子云等亦受指斥:‘献之虽有父风,殊非新巧。观其字势疏瘦,如隆冬枯树;览其笔踪

① 《资治通鉴》卷 199 贞观二年。

② 尚定《走向盛唐》,见 1 页,北京,中国社会科学出版社,1999 年。

拘束,若严家之饿隶。其枯树也,虽槎枿而无屈伸;其饿隶也,则羸羸而不放纵。兼斯二者,固翰墨之病欤!子云近世擅名江表,然仅得成书,无丈夫之气,行行若萦春蚓,字字如缩秋蛇。卧王蒙于纸中,坐徐偃于笔下。虽秃千兔之翰,聚无一毫之筋;穷万穀之皮,斂无半分之骨,以兹播美,非其滥名邪?”从太宗对“古”“今”书体的批评看,“今”体缺少的“骨”乃是“古”体所尚,而“古”体所乏的“新巧”,正是“今”体所趋。孙过庭《书谱》引评者语称“古质而今妍”,正可作为“古”“今”书体的注脚。现在我们再看他对王羲之书法的评价,发现正是因为王羲之融合古今之长所臻的妙境,才使他心慕手追:“所以详察古今,研精篆素,尽善尽美,其惟王逸少乎!观其点曳之工,裁成之妙,烟霏露结,状若断而还连,凤翥龙蟠,势如斜而反正,玩之不觉为倦,览之莫识其端。”在太宗看来,“善”主要由“古”体承担,“美”则主要在“今”体,要达到“尽善尽美”,只有将古今融合为一体。《南齐书·刘休传》载:“羊欣重王子敬正隶书,世共宗之,右军之体微古,不复贵之。”一个“微”字说明王羲之的书法融入了“古”的成分,但“今”体成分并不少于“古”体。不过,这则材料又告诉我们,子敬的“今”体正符合南朝口味,而右军融合古今的书体在南朝是较受冷落的。受冷落的原因在于“微古”;“古”体的特点即“骨”、“质”,这与北朝的“气质”是个很接近的审美范畴,在“南人轻北”的南朝,自是难以受人青睐。太宗对他倾心称赞,正可见其对南北艺术风格融合的向往,他的《笔法论》所言其实正是王羲之笔法的再现。值得注意的是,唐初群臣如虞世南、欧阳询、褚遂良等,都和太宗一样,对右军书法造诣颇深。从以上唐初尤其是太宗君臣对南北礼乐、书法艺术融合所表现的积极态度和行动看,他们由艺术领域内的乐与书而及辞赋等文学是很自然的事。

二、庙堂之音与山林情怀

武德、贞观赋坛,主要是由太宗君臣和王绩、朱桃槌二位隐士组成的。前者既是唐初辞赋的理论指导者,又是辞赋创作的主流,他们绝大多数是宫廷赋家,故名其赋为庙堂之音。后者从心态到赋作,都具有隐逸性质,称之为山林情怀,以示其与主流的不同和相对独立性。为论述

之便,先将武德、贞观时期可考的赋家辞赋作品列表如下:

赋家	里籍	作品	系年	存佚	出处
李大师	相州	羁思赋	武德四年(遼代)	佚	《北史》卷 八十四序传》
唐太宗	陇西成纪	临层台赋	贞观间	存	《全唐文》卷 九
		感旧赋	贞观十九年(遼代)	存	
		小山赋	约贞观后期	存	
		小池赋	贞观中	存	
		威凤赋	贞观十八年(遼代)	存	
徐惠(即太宗徐贤妃)	湖州长城	奉和圣制小山赋	约贞观后期	存	《全唐文》卷 九
		拟楚辞为小山篇	贞观八年	存	《新唐书·后妃传》
		连珠	贞观二十三年	佚	新、旧《唐书·后妃传》
颜师古	雍州万年	幽兰赋	约武德元年	存	《全唐文》卷 九
虞世南	越州余姚	白鹿赋	约贞观中	存	《全唐文》卷 九
		秋 赋		存	
		狮子赋	贞观八年(一作九年)	存	
		琵琶赋	武德四年	存	
		嘉瑞赋	约贞观中	佚	
薛 收	蒲东汾阴	琵琶赋	武德四年	存	《全唐文》卷 九
李百药	定州安平	赞道赋	贞观五年	存	《全唐文》卷 九
		鸚鵡赋	贞观五年	存	
		笙 赋		存	
		省躬赋	武德五年	佚	
杨师道	弘农华阴	听歌管赋	武德间	存	《全唐文》卷 九
朱桃槌	益州成都	茆茨赋	约武德时	存	从《录异记》卷一,又《全唐文》卷 九文稍异
许敬宗	杭州新城	小池赋应诏	约贞观后期	存	《全唐文》卷 九
		欹器赋应诏	贞观中	存	
		掖庭山赋应诏	贞观中	存	
		麦秋赋应诏	贞观中	存	
		竹 赋	贞观中	存	
		恩光曲词	贞观末	佚	
杨 誉	弘农华阴	纸鸢赋	约贞观时	存	《全唐文》卷 九
王 绩	绛州龙门	游北山赋	贞观十四(遼代)年	存	《全唐文》卷 九
		燕 赋	武德或贞观间	存	
		元正赋	贞观后期	存	王重民《敦煌文集叙录》
		河渚赋	贞观九年	佚	王绩《答处士冯子华书》,又见
		独居赋	贞观九年	佚	《王无功文集》朱、陈本存目
		孤松赋		佚	《王无功文集》朱氏、陈氏本目录
		酒赋		佚	

赋家	里籍	作品	系年	存佚	出处
谢偃	卫州卫	述圣赋	贞观十五年	存	《全唐文》卷 纛远
		惟皇诚德赋	贞观元年	存	
		观舞赋	约贞观十五年左右	存	
		听歌赋	约贞观十二年左右	存	
		明河赋	约贞观十七年	存	
		高松赋	约贞观十七年	存	
		影 赋	贞观十四年	存	
		尘 赋	贞观十四年	存	
		正名论	约贞观七年	存	
唐荣		纸鸢赋	约贞观时	存	《全唐文》卷 纛纛
崔仁师	定州安喜	体命赋	贞观末	佚	《旧唐书》卷 纛纛本传
		清暑赋	贞观二十一年		
李淳风	岐州雍	太一枢会赋	约贞观中	佚	《新唐书》卷 纛纛艺文志》
李治	陇西成纪	玉华山宫铭赋	贞观二十二年	残句	许敬宗《谢皇太子 玉华山宫铭赋 启》
徐齐聃	东海郟	赋	贞观中	佚	张说《徐府君碑》
魏征等		豫和二首	贞观六年	存	《全唐诗》第 纛纛第 纛纛册
李靖	雍州三原	舞敛歌	约武德四年底	存	《钦定盘山志》卷 纛纛及《日下旧闻考》卷 纛纛远
傅奕	相州邺	西征赋	贞观中	佚	《北堂书钞》卷 纛纛纛纛 傅玄《矫情赋序》,又见《全晋文》卷 纛纛

这自然不是赋家及赋作的全部,皇室中的郑王李元礼、魏王李泰等都善属文,尤其魏王还得太宗赐诏即府置文学馆,自引学士^①。至于朝廷之外的一般文士,当还有不少,可惜他们的作品今无所传。仅就可考者而论,此期今存赋家 纛纛人,较隋少了几近一半,但所存辞赋 纛纛篇,几乎是隋存赋作的三倍。这恐怕主要是因为太宗君臣给辞赋在旧体式上增注了新的血液。

纛纛陆堂之音——赋坛主流的沿与革。

这一时期,赋坛主流的创作者为表中所列除王绩、朱桃槌外的 纛纛位赋家,主要以唐太宗李世民为中心展开其辞赋的创作活动。由辞赋发展史的角度看,他们与南朝及隋代辞赋主流有着比较密切的继承关系。他们留下的赋作不及其诗作的十分之一,但从这不多的作品中可以看出沿革的风貌。在他们的赋风中,我们既可以见到南朝及隋代宫

^① 李元礼,见《旧唐书》卷 纛纛本传;李泰,见《新唐书》卷 纛纛本传,谢偃曾为其府功曹,著赋多篇,深为所重。

廷赋风的延续,又能够发现一些完全不同于南朝及隋代宫廷赋的新貌。前者主要表现在题材、技巧、体式和词采华美的选择上,后者主要表现于情志、文思、格调的变化方面。有的学者认为初唐赋风“永徽之后”才“情思略加流畅”“渐有气势”^①。从武德、贞观辞赋创作的实际看,这实是一种误解。就其整体风貌而言,太宗君臣的赋虽承南朝宫廷赋遗韵,但已经基本革除了其绮艳纤靡的成分,而于俚语藻采中透出刚直古拙之气、流畅壮大的情思。

马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》中说:“人们自己创造自己的历史,但是他们并不是随心所欲地创造,并不是在他们自己选定的条件下创造,而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。”^②历史的创造如此,辞赋发展也一样,不可能完全割断与前代的延续关系。太宗君臣的辞赋在努力革新的同时,亦未能摆脱南朝宫体赋风的影响。他们的一些赋,读来与南朝赋非常接近。如杨师道的《听歌管赋》:

尔乃闾飞阁之临空,望雕梁之架虹。奏东城之妙曲,命南荆之结风。庄华艳于朝日,长袖曳于芳丛;度参差以仪凤,响嘹亮之惊鸿。伊小臣之庸琐,预恩私之嘉宴。闻仙管于帝台,听钧天于兰殿。怅崦嵫之易晚,惜宫羽之难遍。抚长笛而多惭,览洞箫而兴怨。徒隶齿于群龙,信庸音其已荐。

这是杨师道(?—通鉴)今存的惟一赋作,从赋中“伊小臣之庸琐,预恩私之嘉宴”、“徒隶齿于群龙”看,此赋显系武德初他尚桂阳公主后高祖举行的全家宴会上所作。《旧唐书》卷通鉴本传称他“雅善篇什”“酣赏之际,援笔直书,有如宿构”。不过,他的这篇赋与他贞观中所作的《陇头水》、《奉和圣制春日望海》诗的苍劲深远基调相比,显得华美雕琢,平庸

① 罗宗强、郝世峰主编:《隋唐五代文学史》(上册),苑页,北京,高等教育出版社,苑页

② 《马克思、恩格斯选集》第一卷,通鉴页,北京,人民出版社,苑页

而缺乏情思。其立意描写都与虞世南隋时创作的《奉和献岁宴宫臣》诗相近,虞诗云:“履端初起节,长苑命高筵。肆夏喧金奏,重润响朱弦。春光催柳色,日彩泛槐烟。微臣同滥吹,谬得仰钧天。”(《虞秘监集》)虞世南是陈徐陵的得意门生,入隋后仍未脱宫廷诗赋之风,此诗是公认的谀颂炀帝的雕饰之作。师道赋的模式显然是从陈隋宫廷诗赋来的。

唐太宗作为一代英主,也没能脱尽南朝赋的影响。他现存五篇赋中有两篇颇被讥讽,即《小山赋》和《小池赋》。《小山赋》有徐贤妃和作,《小池赋》有许敬宗应诏之作,可见其有些影响。《小山赋》写山之小:“启一围而建址,崇数尺以成岬。……寸中孤嶂连还断,尺里重峦欹复正。岫带柳兮合双眉,石澄流兮分两镜。尔其移芳植秀,擢干抽茎,松新翠薄,桂小丹轻。细影杂兮俱乱,弱勢交兮共萦。才有力以胜蝶,本无心而引莺。半叶舒而岩暗,一花散而峰明。”《小池赋》写池之小:“叠风纹兮连复连,折回流兮曲复曲。映垂兰而转翠,翻轻苔而动绿。牵狭镜兮数寻,泛芥舟而已沉。涌菱花于岸腹,擘莲影于波心。减微涓而顿浅,足一滴而还深。”骀字酌句,纤巧密丽,正是南朝赋的嫡传。就实而论,取么小题材,用新巧密丽之法,亦无不是处,有时还能培养作家的感受能力和观察能力。李调元看到了这一点,所以他对太宗的这两篇赋评价颇高,他说:“渲染小字,工妙乃尔。可见才大者心必细。”^①而胡应麟则站在全盘否定齐梁赋风的立场上指此为瑕,认为:“纤靡浮丽,嫣然妇人小儿嘻笑之声,不与其功业称。甚矣淫辞之溺人也。”^②胡氏的指瑕自然有偏颇,太宗虽承南朝纤巧之波,并未有绮艳之嫌,但他学南朝庾信等人的辞赋文章却是事实。

上有所好,下有所效,正是由于太宗的喜爱,这时的应诏奉和赋数量颇为可观。除前面提到的两篇外,其他如许敬宗有《欹器赋》、《掖庭山赋》、《麦秋赋》三篇为应诏作,虞世南的《狮子赋》、李百药的《鹦鹉赋》、谢偃的《述圣赋》、《尘赋》等也都为应诏、应教之作。我们不能说这

① 《李调元赋话》卷员

② 胡应麟《困学纪闻》原注:“《温泉铭》、《小山赋》之类可见。”又见《全唐文纪事》卷五《帝制二》引。

些作品的颂美没有价值,也不能说它们都没有情思,但是由于主题的规定,作者往往视主上之意而运思发颂,自身的独特艺术感受和情志难以得到实现。不过,从选词偏丽上看,它们与南朝宫廷赋是一致的。尤其是虞世南、许敬宗二人,都是从隋入唐的赋家,家居南方,曾受南朝辞赋的很大影响,入唐后若令巨变是件很难的事情。如许敬宗的《掖庭山赋应诏》写景:“造中天而式宴,陵倒景而为娱。星悬珠网,日对金铺,云承绮栋,霓萦绣栌。既而近瞩玲珑,远眺溟濛。隔翠微而半湿,历丹穴而才通。……于时百卉敷荣,六合清朗,霞淡水而川媚,风飘林而涧响。”赋中自言要“发词林之华藻,泻笔海之波澜”。可见追求“华藻”是他入唐后也在努力的目标之一。这从他为太子左庶子时对太子李治赋的评价亦可得到证明。《全唐文》卷八题载其《谢皇太子玉华山宫铭赋启》评李治赋云:“绚发词林,若春华之丽韶景;漪清碧海,譬秋水之澹晨霞。仙鹤和吟,惭八音于雅韵;神龙缙彩,谢五色于雕文。”再由李治贞观末所作的《玉华山宫铭赋》残句看,所评确如其言,残句云:“烟松含翠,露桂分红。察彼殊形,翻然共色”;“汉月钧空,乍临珠箔;石苔垂发,式映庄帷”。将它与梁陈的一些名句并置,如“垆树饶风,胡天少色。上月斜临,寒松遥直”(《全梁文》卷八简文帝《徂归赋》);“芳园列干,森梢繁罗;蕊余茎少,叶暗枝多”(《全陈文》卷源陈后主《枣赋》),实令人有难辨异同之感。

以上分析说明,南朝赋作为贵族化宫廷生活的重要产物,它有着自身的宫廷传统和一定的延续性,并未因为一个新王朝的建立而遽然中断。宴乐游处,歌舞升平,闲情咏物,这种宫廷生活的相似性,恐怕是太宗君臣继承南朝赋风的现实基础,而南朝赋本身的艺术魅力和太宗君臣的艺术爱好则是促成他们接受的直接原因。正如上面所谈到的,他们对南朝赋继承的主要是其骈俪体式、华美词藻及宫廷题材,南朝赋纤巧的艺术技巧有时也被用来创作,但是,太宗君臣的赋创作和理论一样,在努力改革着前朝赋风。他们在对南朝赋风的继承中有否定,是否定中的继承。

第一,太宗君臣革除了南朝赋的绮艳追求。这是对南朝赋风中否定最为彻底的一面。检寻此期所存全部赋作,找不到一篇以写绮艳为

瑯。擢纤腰之孤立，若卷旌之未扬，纤修袂而将举，似惊鸿之欲翔。退不失伦，进不逾曲，流而不滞，急而不促，弦无差袖，声必应足，香散飞巾，光流转玉。若乃巴姬并进，郑媛俱前，对席齐举，分庭共旋，乍差池以燕接，又飒沓而鳧连；止有余态，动无遗妍，似两艳之同发，类双花之偶然；进止合度，俯仰若一，节缓则顾迟，唱速则回疾，殊姿异制，不可殚悉。若夫金翠的皪，缃绮参差；方趋应矩，圆步中规；飞钿雪落，颓鬓云垂；舒类飞霞曳清汉，屈若垂柳萦华池。”单就此段而论，其描写与张衡的《观舞赋》、傅毅的《舞赋》、梁简文帝的《舞赋》并无特异之处，前者皆为所本，只是谢偃形容更加委曲详尽罢了。张衡赋没有明确的创作表达，而从其内容看，他只是为欣赏而赋舞，并无深旨，且已显露出绮艳的审美倾向。傅毅的《舞赋》有序，托楚襄王与宋玉问答，公开表明了其写赋的目的是“娱密坐接欢欣”，直接承认其创作的就是郑卫之音。理论上如此说，创作上也是这样做的，其赋描写舞毕后以群客狎妓而终篇：“于是欢洽宴夜，命遣诸客，扰攘就驾，仆夫正策，车骑并狎，岌岌逼迫。良骏逸足，踔捍陵越；龙骧横举，扬镳飞沫。马材不同，各相倾夺。……天王燕胥，乐而不泯，娱神遗老，永年之术，优哉游哉，聊以永日。”梁简文帝承此风，赋末惟以宫闺语结之：“发乱难持，簪低易捧，牵情恃恩，怀娇妒宠。”但是，到了谢偃，这种绮艳的目的被革除了。其赋结尾写君王观舞后的反应：“于是君王悠然怀古，怡然自适，迁思迴虑，驰县改夕，揖摛藻之宾，引良谈之客。然后讨覈八索，诋诃六籍。语妙则众绝希夷，论远则喻穷开闢。议先哲之往轨，考前王之余迹。方欲革登封之颂，勒云亭之石，与日月而齐明，同天地之不易。”这与赋开头所说的“功成变乐”、“磐石之攸寄”是一致的。舞在这里和太宗君臣建国变乐的政治目的连在一起，绮艳乃是他们所反对的。

第二，太宗君臣的赋丽藻中显出了刚直古拙之气。魏征等辞赋家主张将南朝的“清绮”和北朝的“气质”融合的理论，在太宗君臣的辞赋创作中是有所实践的。这里所说的刚直古拙，其实是北朝赋风所固有的。从现存的武德、贞观间的赋中可考知的赋家，有四位南方人：虞世南、许敬宗、朱桃槌和徐惠。徐贤妃贞观元年生，永徽元年卒，她是与贞观之治相始终的女赋家，影响她的主要是贞观时代的文化。而朱桃槌

是隐士。这样,事实上唐初三十余年真正受过南朝辞赋等严格训练的现存赋作的赋家只有二位。二人入唐后,思想和创作都融进了北方文化的成分,这和他们自己及褚亮、陈子良、庾抱、陈叔达、袁朗、刘孝孙等隋入唐的诗人入唐后诗风转变一样。^①虞世南入唐后一直处高位,太宗称他“德行、忠直、博学、文词、书翰”五绝。文学上他反对宫廷作品的浮艳,提倡“雅正”之作。《新唐书·虞世南传》载:“帝(太宗)尝作宫体诗,使赓和。世南曰:‘圣作诚工,然体非雅正。上之所好,下必有甚者,臣恐此诗一传,天下风靡。不敢奉诏。’帝曰:‘朕试卿耳!’赐帛五十匹。”可见刚正忠直确为他性格中与北方尚气质相通的一面,入唐后在文学上得到了表现,赋创作上也是如此。他的赋今存四篇,除《秋赋》为纯粹写景外,余三赋皆带有体物颂圣的诏命性质,但他挥笔写来于赋旨及风格上给人一种刚正古拙之感,并不觉得是谀颂之词。如贞观八年奉诏写的《狮子赋》,在点出“被仁风于海外”而夷来献珍之后,即展开对狮子居处、形状的描绘,着重突出其强悍凶猛,言其状云:“阔臆修尾,劲毫柔毳,钩爪锯牙,藏锋蓄锐。弭耳宛足,伺间借势。暨乎奋鬣舐唇,倏来忽往,瞋目电曜,发声雷响。拉虎吞貔,裂犀分象,碎道兕于龈齧,屈巴蛇于指掌。践藉则林麓摧残,哮吼则江河振荡。”就是这样奋武的神兽,也驯挚屈伸:“仰元风之至淳,服猜心与猛气。”相较之下,太宗“德”与“仁”的“猛气”比神兽更大得多。赋如此娓娓写来,颇有汉大赋的古拙之气,其扬抑比衬的手法也脱落于彼,颂美中不失刚正风旨的追求,难怪太宗命编之东观了。^②

许敬宗(缘园一透园)入唐后虽以“藻警”出名,^③但他的赋中也融进

① 褚亮,字希明,杭州钱塘人,陈时赋诗受到徐陵、陈后主称服,历隋入唐。陈子良(?—透园)吴人,于隋为杨素记室,入唐官右卫卫率府长史,太子建成学士。庾抱,润州江陵人,在隋为太子学士,入唐为陇西公李博义记室,后转太子舍人。陈叔达,陈宗室,封义阳王。入隋为绛郡太守,归唐为丞相府主簿。袁朗,雍州长安人,生长于江南,于陈释褐秘书郎,历隋入唐为齐王元吉文学。刘孝孙,荆州人,入唐为太子洗马。

② 《旧唐书·虞世南传》。

③ 《新唐书·许敬宗传》:“(太宗)驻蹕山破贼,命草诏马前。帝爱其藻警,由是专掌诰令。”据《资治通鉴》卷 威 太宗驻蹕山之战,在贞观十九年六月征高丽时。

了刚质古拙的成分,与初唐赋家有着大抵相同的特点。李调元评初唐赋的这一特点时就是以他为例的,《赋话》卷一“初唐人俚语尚带沉郁古拙之气。高阳缪公许敬宗《麦秋赋》:‘如扇渐秀于梅风,润岐苗于谷雨,畴中气爽,垄际风清’,独字字帖妥,恬雅近人。而《掖庭山赋》更为应制之极则。”所谓的沉郁古拙,其实包括雅正和行文的疏朗。一方面李氏承认许敬宗有此风格的同时,又对其人品与赋品不合提出批评:“而其为人心术之倾险如此,乃知千古小人未有不能作软语者,词章固不足以定人品。”但从另一方面考虑,恐怕正是他贪生倾险的人品才使得他在太宗朝不失时机地接受了刚直古拙的北朝文学成分。据《旧唐书·许敬宗传》载,大业十三年江都兵变中,其父许善心为宇文化及所杀,一同被杀的还有虞世南之兄虞世基。世基被杀时,世南求以身代;而善心遇害时,敬宗却献媚以求生。此事被当时在场后来成为贞观重臣的封德彝看到并传播开去,为时论所鄙夷,许因此在太宗朝始终未能进入统治的最高层,基本上是一个御用文人。这样一个贪生求荣的赋家,其作赋顺时谀君自然合乎其行事逻辑。对于太宗及其重臣的正确辞赋主张来说,许敬宗的这种创作实践不无积极意义,因而我们不能太苛刻地指责,因人废文。他的赋,除四篇应诏赋有沉郁古拙之气外,《竹赋》的立意和描写更透出刚劲的气节,他以竹自比,写其生长的不同环境和英姿,处处围绕着贞心与劲节展开,全赋 100 字,篇幅短小,却写得自然疏朗,读后给人的艺术感受还是很美的。当然与其人品相连考察,确不合实,但敬宗彼时的心意也未必是伪,况且这种题旨的追求有益于人的思想进步和审美,难道“小人”写无益于社会人生的“小人之文”才叫某些批评家快意吗?

此期赋的刚正古拙之气,在北方赋家及贞观时期成长起来的徐惠赋中表现更为明显。他们的赋有些就像切谏的奏疏一样刚直激切。如徐惠的《奉和圣制小山赋》,一反太宗只重咏物渲染“小”字的写法,几乎句句都在讽谏太宗不要奢侈败德,显出了一位年轻皇妃的刚直品格和行文不让须眉的刚健之气。赋劈首着鞭:“惟圣皇之御寓,鉴败德于前规。裁广知以从狭,抑高心而就卑。懼逸情之有泰,欣静虑于无为。”描写中亦带着切直之谏:“睿情悒以无欢,怀仁智而延伫。思寓赏以登临,

非骋丽于茅宇。”尔其表玩宸衷，故作离宫，含仁自下，带嶮非崇。”将此赋与她的《谏太宗息兵罢役疏》比较，二者切直古拙的行文气势颇为相近。其疏谏奢侈云：“是以卑宫菲食，圣王之所安；金屋瑶台，骄主之为丽。”为文上谏，都与魏征之谏没有什么分别。徐惠之外，谢偃、李百药的赋这种风格也很突出。谢偃的《惟皇诚德赋》作于贞观元年初，是时他刚对策及第，便无畏上威，谏情直切：“惟皇王之迭代，信步骤之恒规。莫不虑失者常得，怀安者必危。是以战战栗栗，日慎一日，守勤守俭，去奢去逸，外无荒禽，内无荒色，惟贤是授，惟人斯恤。”以下举凡列代兴亡之例，思想上虽无超人新颖之处，但行文所表现的刚直古拙的情势咄咄逼人。他大约正是因为此赋才得到太宗赏识，而任职高陵主簿的。他的《正名论》仿汉大赋设为宏文先生和司铠丈人问答，以切直古拙之语表达了其文治思想。李百药的《赞道赋》洋洋洒洒，贞观元年，可为此风格最典型的代表。他自言此赋“谢摛藻于天庭，异《洞箫》之娱侍，殊飞盖之缘情。阙雅言以赞德，恩报恩以轻生”。他就是要把自己的思想观点在刚直古拙的语言中表达出来，这从赋近乎奏疏的开头便可见全赋的大体风貌：“下臣侧闻先圣之格言，常览载籍之遗则，伊天地之元造，洎皇王之建国，曰人纪与人纲，资立言与立德。履之则率性成道，违之则罔念作忒，望兴废如从钧，视吉凶于纠缠。”就情思来说，李赋不及谢赋，这或可见时人“李诗谢赋”说之不诬，但就赋所透露出的刚直古拙之气看，李、谢都是比较突出的。

第三，太宗君臣的赋华藻中出现流畅壮大的情思。赋中这种流畅壮大情思的出现，其实在武德时就有了明显的迹象。李大师的《羁思赋》所表达的似乎就是这种情思。《北史》卷五十四序传：“大师既至会州（按：程章灿列此赋为隋赋，而大师播迁会州乃唐武德三年事，故知当为唐赋，程误），忽忽不乐，乃为《羁思赋》以见其事。侍中、观公杨恭仁时镇凉州，见赋而异之，召于河西，深相礼重，日与游处。”此赋今虽佚，然从其题目及杨恭仁的反应看，赋所抒写的乃是其宏愿无法实现的浓烈情思。而武德中直接见出流畅壮大情思的是李靖的《舞剑歌》，这是仿刘邦、项羽的楚歌形式而创作的一首辞，它是李靖武德四年十一月奉命从江陵出发去招降岭南各州途中过苏州盘山时所作。辞今已残缺，

但仍能感受到这位行军总管激昂壮大的情思，辞云：“陟崇冈兮望四围，□□闪□兮断虹飞，嗟嗟三军唱凯归。”这反映了刚刚崛起的一个新王朝士人胸怀和抱负的远大与自信。到了太宗及其他文士搦翰时，这种阔大的襟怀、非凡的抱负所带来的壮大流畅的情思，与南朝留连闺绮杯酒间的狭窄艳靡襟抱及赋文相比，实犹美肉之与糠糟。太宗是其中较为突出的一个。他的《威凤赋》写道：“有一威凤，憩翻朝阳，晨游紫雾，夕饮元霜，资长风以举翰，戾天衢而远翔。西翥则烟氛晦色，东飞则日月腾光。化垂鹏于北裔，训群鸟于南荒。……盼八极以遐翥，临九天而高峙。庶广德于众禽，非崇利于一己。”其气概之壮观，庄生笔下的大鹏也为之化垂。从描写看，这只清矫无双的威凤似乎就是他本人的化身。赋中所流露的“仰乔枝而见猜”的情思也比较浓烈。他的另一篇佳作《感旧赋》是感时怀旧之作，然在他对少壮功业的追怀和眼前浑茫景色的描写中，我们感受到的是类似刘邦《大风歌》的慷慨壮大的情思。如写少壮功业：“想飞盖于河曲，思解佩于芝田。挟弹铜驼之右，连镳金谷之前。薪指倏其代谢，舟壑俄而贸迁。属隋季之分崩，遇中原之丧乱。濯龙变为汙池，平乐化为京观。天地兮厌黩，人神兮愤惋。遂收袂而电举，乃奋衣而云翔。据三秦兮凤跖，出九谷兮龙骧。挥宝剑之虹彩，迴雕戈于日光。扫樛枪兮定六合，廓氛沴兮静八荒。”写怀旧的伤感：“观世俗之飘忽，鉴存亡于宇宙。林何春而不花？花非故年之秀。水何日而不波？波非昔年之溜。”气结隆冬，岁穷馀律。对落景之苍茫，听寒风之萧瑟。云散叶而无蒂。雪凝花而不实。雾岭断兮疑连，烟林疏兮似密。节物同于前载，懽忧殊于曩日。”此赋作于贞观十九年二月，时“将问罪东夷（高丽），言过洛邑”。这次出兵高丽，是太宗晚年的一次错误决策，由此赋看他似乎也意识到了某些不妥，不过就赋所反映的心境来说，他虽年近半百，但壮志犹存，赋中浑茫壮大的情思颇动人情怀。其中的“林何春而不花”几句，对后来张若虚的名篇《春江花月夜》有着明显的影响。其《临层台赋》斥秦皇、汉武奢靡：“则若阿房初制，穷八荒之巧艺，甘泉始成，极三秦之壮丽，工靡日而不劳，役无时而暂憩。加以长城亘地，绝脉遐荒，叠郭峙汉，层簷映廊。反是中华之弊，翻资北狄之强。烽才烟而已备，河欲冻而先防。玉帛殫于帑藏，黎庶殒于风霜。喷

胡尘于渭水,腾朔马于渔阳。罄有限之赋敛,给无厌之豺狼。”慷慨激昂,情理深切。而对自己御宇的描述更显出一代雄主的阔大襟怀:“既陵轹于千古,乃虔思于百王。属虚躬之纂武,登皇图而御宇。宏三策于庙堂,变千机于狂虏。顿王纲于沙漠,制云罗于海浦。移种落,殄凶渠,卷毳帐,埽穹庐,门无关于地轴,户不纳于天枢。肆黎元于耕鑿,一文轨于车书。循今踪兮览前迹,俯层城兮临太液。”

太宗周围的赋家也多能像他一样,将阔大的胸襟气质带入赋中。如谢偃的《述圣赋》:“惟大人之有作,越百代之孤峙,飞五位以龙奋,腾九万而鹏起。……乃慷慨而投袂,驱八骏以雷击,驭六飞而电逝,腾星剑以外倚,振云锋而高慧。”《明河赋》:“莫测其深,含天际之四气;莫度其远,掩人间之众河。”《高松赋》:“纷羽翼而上腾,排紫虚而高扇,起九垓而憩息,周四海而顾盼。”《影赋》:“群木悬植,丛山倒峙,崖底天迴,浪中霞起,咸巨细其若一,各委曲而相似。”《尘赋》:“若夫阴风发,阵雷屯,鼙鼓震,红旗翻,千乘动,万骑奔,中原以之黯色,白日为之昼昏。”李百药的《鹦鹉赋》:“将以整六翮而遐逝,望一举而冲虚。”薛收的《琵琶赋》:“磅礴象地,穹崇法天,候八风而运轴,感四气而鸣弦。”杨誉的《纸鸢赋》:“思有遇而蹇腾,鄙宋都之退鹬,慕溟海之搏鹏。于是扇以扶摇,纵诸寥廓,绚练倏闪,翕赫忽霍。瞬息而上千寻,咄嗟而游大漠。”许敬宗《掖庭山赋应诏》:“耸绝壁之千寻,挂悬流之万丈,蔽日月而孤峙,吐云霓而秀上。”这些片断是最能代表太宗君臣赋的气质特色的,大都与作者宏大的志向追求与个性有关。与南朝赋追求艳丽纤细的女性化特点相比,太宗君臣的赋更多的是大丈夫慷慨雄壮的气度。

圆山林情怀——王绩与朱桃槌赋。

王绩和朱桃槌相对于太宗君臣来说,无论生活方式还是赋创作的风格,都是一种较为特殊的现象。朱桃槌是彻头彻尾的隐士,王绩由隋入唐后,除做过“待诏门下”及太乐丞之类的闲官外,基本上过着陶渊明式的田园隐居生活,因而《新唐书》将他列入《隐逸传》。隐逸构成了二人不同于太宗君臣的特色。然二人一北一西南,并未曾有过交流往来,他们的赋创作只是顺应着各自的隐逸心态而发,当时也没有多大影响,所以就赋史发展的实况看,他们只能作为与主流创作不同的较有特色

的一种风格而存在。

先看王绩(缘园一远源),他是比朱桃槌复杂得多的一位隐逸人物。在他的思想中,儒、释、道、玄的成分都有。作为隋末大儒王通之弟,他思想中儒家成分显得较重,三仕之后方决心大隐,正说明了这一点。他每次归隐都伴随着对陶渊明等遗世人物认识的加深。他首次出仕,在隋炀帝大业中,抱负壮怀,与一般求仕者无异,然仅得官六合县丞,未遂宏愿;“以醉懦罢”,招致乡人讥诮,他还写了篇《无心子传》来解嘲见趣,并有诗《解六合丞还》表明了他对陶渊明式田园乐趣的向往。他第二次出仕在武德五年,是被荐征而仕的。但这次荐征也没有使他飞黄腾达,门下待诏八年而未用;“才高位下”的王绩终于托风疾再度归隐。此次归隐长达七年之久,从大约作于贞观九年的《答冯子华处士书》看,他对陶渊明有了更深的了解,也确实体味出了陶潜《归园田居》的恬淡心境。他的第三次入仕,在贞观十一年,吕才《东皋子集后序》言其入仕的原因是家贫。这和陶潜为彭泽令酷似,两年后归隐,恐怕除不得志外,还是“烟霞山水,性之所适”的缘故吧。即陶令所说的“性本爱丘山”。这次,他终于下了归隐的决心,《晚年叙志示翟处士正师》诗云:“晚岁聊长想,生涯太若浮。归来南亩上,更坐北溪头。……庾袞逢处跪,陶潜见人羞。”这时,他对三教之祖皆有非议,而倾心于庄子、陶渊明及两晋名士,他的《答刺史杜之松书》称:“下走意疏体放,性有由然,兼弃俗遗名,为日已久。渊明对酒,非复礼义能拘;叔夜携琴,惟以烟霞自适。登山临水,邈矣忘归;谈虞语元,忽焉终夜。”这些人物的思想行为,成为他弃世遗名心理的依据。

了解王绩三仕三隐思想倾向的变化,对理解他赋创作前后风貌的变化有很大帮助。与其仕隐经历大体一致,王绩的赋创作经历着由细密富丽到淡朴疏野的渐变。他细密富丽的赋作主要在初入仕前夕,现可考的有两篇,即《三日赋》和《登龙门忆禹赋》,均作于大业四年他初入西京时,两赋都吸取了南朝赋的创作技巧和丽藻特点,《三日赋》今存,具体分析见隋赋部分,《登龙门忆禹赋》今虽佚,但从被薛道衡称之为“今之庾信”的评价看也受南朝赋风的很大影响。这和南人轻北、北人尚南的文学心理有关,也是富于文学才华而求于用世表现的心理使然。

不过,就是在这一时期的创作中,他也没有走向绮艳的声色描写,他的赋作在隋时已少有人可比。

入唐后,他创作赋经历的首次变化是武德中二度出仕前。由于隋代出仕的挫折和隐居数年的生活体验,更加之旧朝而来的遗民心理,他的赋风由隋时的细密转而稍见疏朗,以前赋中清丽的伤感于此变作茫然的悲愁。此时所作的《燕赋》正反映了这种变化。此赋带有寓言性质,以燕子入春再来时旧巢改换的心理来传达自己新朝的遗民心态:“昔年居屋,桂栋兰芬,今来旧地,谷变陵分。若非历阳随水没,定是吴宫遭火焚。逢海上之新伴,忆秋前之故群。颀颀鸞翥,差池羽翼,汉党胡朋,丹头素臆,并忘情而驯扰,俱顺时而动息。止隩延颺,依庐表德……匪陋蓬宇,谁矜杏梁?网罗是避,鹰鹯是防。彼宗类之繁衍,实轩庭之末光。若乃汉家温室,秦帝阿房,紫楼青观,金闺玉房,何岁不集?何年不翔?萦赵女之歌肆,狎燕姬之舞行。声喧叶序,影乱花床。故能翦爪蒙识,风诗入喻,传石玺而无疑,宿瑶筐鹞不懼,位列司分之职,名擅高襟之赋。”燕子的回忆颇有点自我安慰,接下来的乱辞则点明了无法掩抑的悲愁:“昔窥翦殿,花飞絮迴,今过上苑,雁度鸿来。光阴递代,摇落悲哉!”

入唐后他赋风的第二次变化是在他第二度归隐期间。此间他创作了不少赋,这由《答冯子华处士书》所说“琴、歌、酒、赋不绝于时”可以看出来,不过今天真正保留下来的只有《河渚独居赋》一篇存目赋和少许的评论资料。需要说明的是,此赋上海图书馆藏的大兴朱氏家藏钞本及北京图书馆藏陈氏晚晴轩钞本《王无功文集》目录卷一,均割裂为《河渚赋》和《独居赋》二篇,二钞本显系误读《答冯子华处士书》而致,考文中云“近复都卢弃家,独坐河渚,结构茅屋”,又言“孤住河渚,傍无四邻,闻鸡犬,望烟火,便知息身之有地矣”,二篇实仅一赋。此赋的内容大略是写河渚独居的田园隐逸之趣的。其风格与薛收隋时所作的《白牛溪赋》相同。薛收的《白牛溪赋》是他因父仇不仕隋隐居求学于王通时所作,大抵乃赋写山林情趣。王绩当时就被它壮邈的境界摄服了,此时山林景致一激发,自己也创作出了同样风格的作品。这种壮邈就总体上与太宗君臣辞赋的壮大情思是同向的,但对它所涵盖的高奇、旷远进行

分析,它主要是就山林隐逸的韵趣而言的。他在谈到薛作及己作之前,论裴孔明“虽是异名教物,然风月之际,往往有高人体气”;言歌咏“以会意为巧,不必与夫悠悠之闲人相唱和也”;评仲长先生“风神肃肃,无俗气”;又著《独游颂》及《河渚先生传》,开物寄道,悬解之作也”。(同上)可见他所谓的“高奇”即不同平常;“无俗气”;所谓的“旷远”,是说词义要“寄道”,都是相对于高洁的隐士生活及创作而言的。

王绩赋风真正达到疏淡朴野的境地,是在他第三次真隐期间。随着阅历的丰富,心境的淡泊、庄子式的不平、阮籍嵇康式的愤懑,逐渐化为对世事的旁观,对自然的融合。如《元正赋》对节日场面的描写叙述,作者直以一个旁观者的角度淡淡地道来:“年年岁岁有元正,何年何岁罢逢迎。”在他看来,元正节日与他无关,有甚至不如没有的好。以这样的心境和角度作赋,使人别有一番疏淡朴野的审美感受:“遥忆二京风光好,玉城正殿年光早。旌旗晔晔千门路,冠盖纷纷两宫道。天子拜安平,储宫迎太保。大农司饮食之节,尚书奏会朝之草。……但愿皇家四海平,每岁常朝万方客。”最能体现他这一风格的赋作还是为众人称赞的《游北山赋》。此赋作于贞观十四年,从赋序看,他是主张赋为古诗之流的古老命题的,此赋是为了表达他隐居的志趣,可以说是他彻底皈依山水田园的宣言。赋的开始,他便摆出看破红尘的观点,于是古来圣贤、金舆大业、公侯将相都不堪谈,甚至“觉老、释之言繁,恨文宣之技痒”,否定了种种世象之后,他走向了自然,彻底地去追寻陶渊明的隐逸世界。赋在述伤高贤不遇的隐居生活时写道:“接朋友于杯棹,弄儿童于襁褓;乐山泽之浮游,笑江潭之枯槁。戒非佞佛,斋非媚道。无誉无功,形骸自空。坐成老圃,居然下农。身与世而相弃,赏随山而不穷。”将此和陶渊明的《归去来兮辞》比较,可以看出二人心灵的相通之处。《游北山赋》全篇写景抒情,超然之中有着淡淡的伤感,骈散相间而词不浮华。这种疏淡朴野的风格,是对南朝铅华之风的革新。当然,王绩的《游北山赋》的疏淡朴野,比不上陶渊明的《归去来兮辞》写得纯净自然,他多少还带有南朝辞赋的雕琢印记。

再看朱桃槌,他是位比较坚定的隐士。据其《记灵池县图经》自叙:“朱桃槌者,隐士也。以武德元年于蜀县白女毛村居焉,草服素冠,晦名

匿位，织屨自给，口无二价。后居棟平山白马溪大磐石……桃槌休偃于是焉。有好古之士，多于兹游，朱公或斲轮以为资。前长史李厚德，后长史高士廉，或招以弓旌，或道以尺牍，并笑傲不答。”他武德元年之居，实为窦轨所逼，《旧唐书·高士廉传》：“窦轨之镇益州也，遗以衣服，逼为乡正。桃槌口竟无言，弃衣于地，逃入山中，结庵涧曲，夏则裸形，冬则树皮。”由发生于武德元年的这一事件看，朱桃槌年岁与王绩差不多。他一生都过着隐士生活，这是与王绩的不同之处。他的赋今存一篇，即《茆茨赋》。关于此赋的作者，诸书所记有二，一为杜光庭《录异记》说是薛稷为彭山令时所作，一是《成都文类》、《全蜀艺文志》认为是朱桃槌所作。考《全唐文》卷四〇四薛稷有《朱隐士图赞》及序，其序百余字均录朱氏《记灵池县图经》语，其赞不过将朱氏语再以四言韵语复述一遍而已，情非真切，亦不自然。显然是他不熟悉隐士生活的缘故。而今存《茆茨赋》纯以第一人称为之，自然情真，无做作和尘俗气，与其《图经》风格相同，决非只是一个“闻其风而说之”的人随便就可以写出的。此其一也。其二，从薛稷生卒年看，据《新唐书》卷一百一十九薛稷本传，他约卒于贞观元年，时年缘元推之当生于贞观左右。其为彭山令本传未载，若在早年，恐当在贞观年之后了，是时朱公年逾古稀，做了一生隐士，无需人夸赞，亦无需自以明志。因而我认为应当是朱氏之作，其创作时间大约在武德间李厚德为长史时。从赋中“吾意不欲世人交，吾意不羨功名立”之句看，显系人招他出仕的拒绝之作。其《图经》说前长史李厚德曾“招以弓旌”，此前窦轨轻视隐士，此后高士廉只是“道以尺牍”交接，看来此赋乃为拒绝李长史招他出仕的自明本志之作。大概没有呈给李看，故言“笑傲不答”。考《旧唐书》高士廉本传，他贞观元年至五年在益州大都府长史任上，李厚德为他前一任长史，则在武德中无疑，所以此赋创作于武德间。赋篇首见旨，点明自己“不以世务为荣”而“以闲居为乐”的隐逸志趣。赋的主体部分围绕这种闲居之乐展开对居室自然环境恬淡安闲的描写：“若乃观余庵室，修诸陋质，野外孤标，山旁迥出。峭壁则崩剥而通风，悬崖则摧颓泻日。时或居闲晚思，景媚青春，陶斯涧谷，委此心神。削野藜而作杖，卷竹叶而为巾。不以声名为贵，不以珠玉为珍。自然风前引啸，月下高眠。庭惟三径，琴则一弦。散诞池塘之上，逍遥岩壑之

间。……向明月以弹琴，对清风而缓酌。望岭上之青松，听云间之白鹤。用山水以优游，忘琴书之寂寞。谷中偏觉鸟声多，声多音韵自相和。见许毛衣真乱锦，听渠声韵宛如歌。调弦声缓急，向我茆茨集。时逢双燕飞，屡值游蜂入。冰开绿水更应流，草长阶前还复湿。”^①虽然多用四六骈句，但是并无华藻，一路叙写，颇为疏朗，尤其后几句五、七言诗句的描写加入，更加重了这一疏淡朴野的风格。从创作时间看，朱公此风显比王绩同种风格的创作要早十几年，但由于朱氏严格封闭的隐士生活，他的赋在当时甚至后来的很长时间内并不为人知，因而王绩的赋风转变是由他个人心境转变及仿陶而得的，与朱氏并无关系。

^① 此从《录异记》《四部丛刊》本。

第四章

高宗时期赋坛

唐高宗在位的 30 年,是沿革期唐赋理论与创作上第二个重要阶段。这一阶段,辞赋思想与尚德还是尚才艺的用人观相绾结,大致表现出尚词藻、尚雅旨和主张典雅宏博三种不同意见,三者之间并非绝对对立,不同层次上又有一定的联系,尤其是以四杰为首的典雅宏博一类,由于地位、性格、学识等方面的原因,总不免和前两种意见有着千丝万缕之联系。创作上,这一时期也比太宗时复杂而且队伍壮大,但从现存辞赋及评论看,四杰的创作可代表龙朔之后 30 年辞赋创作的主流,其辞赋创作中所表现出的浓郁情思及壮大气势,与其理论主张大体相符,比太宗时代又向前迈了一大步。此期赋创作还有两个值得注意的问题,就是进士科试杂文及律赋的诞生。

一、高宗朝的三种辞赋观

高宗朝的辞赋观,约略可分为三种:一种崇尚华美的词藻,以高宗李治、武后则天、上官仪、许敬宗、李义府、刘思立等重臣为代表,他们都主张或欣赏诗赋对华美词藻的追求;一种则尚德抑藻,以刘焯、裴行俭为主要代表,反对以华靡的诗赋为取士的主要标准,他们也在朝廷上居任要职,大体以儒家思想为主;第三种带有折中性质,以李善、四杰为主要代表,他们都属于下层文士,主张辞赋创作要典雅宏博、感物缘情。

如果您想~~

◇ 看到更多的本社电子书，请[点击这里>>>](#)

[广西师范大学出版社电子书专卖店](#)

◇ 了解更多本社信息，请[点击这里>>>](#)

[广西师范大学出版社网站](#)

◇ 试读更多 2004 年新书，请[点击这里>>>](#)

[更多新书试读](#)