

汉晋四言赋的文体鉴定

摘要：现存汉晋时期的“四言赋”，由于受到文献存录摘抄和骚体“兮”字脱落的二重影响，而存在鱼目混珠现象。为严别真贋，有必要探索对汉魏六朝文学文体的鉴定标准及方法，文体标志、创作谱系的同构性、相同场合下的趋同现象、时代文学走势等均可成为帮助鉴定的手段。基于作品篇幅增大而降低取样误差，也是筛选“达标文本”的有效途径。从中可以以出土《神乌赋》为“标准件”，鉴别出汉晋四言赋的“真品”谱系，亦即源于俗文学传统的戏拟辩驳赋。这一谱系与汉晋时期社交现场以四言机锋问难的风习为同根所生，与玄学清谈分属于不同的空间，故在魏晋时期尚能各行其是，而东晋南朝时期则完全被掩盖在贵族文化的阴影中而绝迹了。

关键词：四言赋 文体鉴定 文学谱系 标准件 戏拟辩驳

[作者简介]林晓光，浙江大学中文系副教授。发表过论文《从“兮”字的脱落看汉晋骚体赋的文体变异》等。

本文为国家社科基金重大项目“易代之际文学思想研究”（14ZDB073）阶段性成果。

在现存汉魏六朝时期的赋中，有一批作品表现为四言体式。马积高先生最早对这批作品加以特殊关注。他将赋划分为三类，包括骚体赋、文赋与诗体赋。骚体赋、文赋分别为骚体与散体的赋，而诗体赋的主要形态就是四言赋[1]。马氏认为，这种赋是“由《诗》三百篇演变而来”，“大部分仍是以四言韵语作基本句式，只是在齐梁时出现了一种以五、七言诗句为主体的小赋，这是由于当时五言诗盛行，七言诗也已兴起的影响”。亦即将早期受诗经影响的四言赋，和南朝出现的包含五言、七言句的赋，合称为诗体赋。其后，万光治先生《汉赋通论》同样将汉赋划分为四言赋、骚体赋和散体赋，更明确地提出了“四言赋”作为分类名。其表述虽有区别，内涵上则与马氏分类是对应的。对于四言赋，万先生首先推源至《荀子》，而后更推至隐语、《诗经》和先秦铭文，其思路则与马先生有所异同[2]。这一赋体三分法提出后颇有影响，如叶幼明《辞

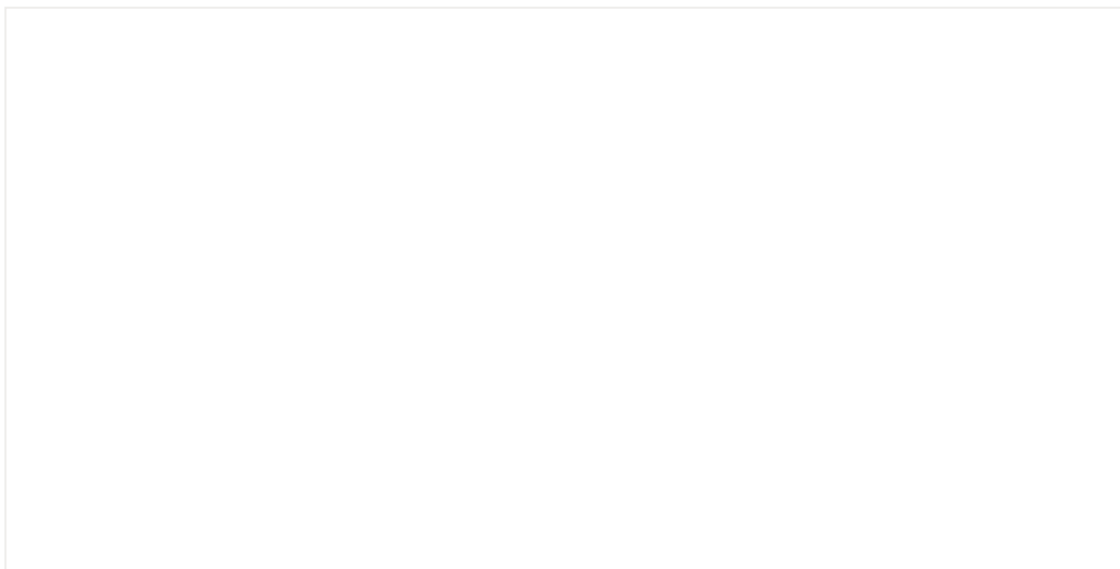
赋通论》、曲德来《汉赋综论》等均承袭其说。

不过，相关论说或许还存在着进一步辩证的余地。即如马先生将四言体与五言、七言体都归为诗体赋，依据只不过在于这些句子都曾被认为是“诗”句而已。但先秦时代作为礼乐之一环的“诗经”与东汉甚至南朝以后才逐步流行起来的五言诗、七言诗，在性质、时代、形态上均有显著的差距，焉能混为一谈呢？而更关键的是，随着学界对汉魏六朝文学文本的认识深入，现存文献的外在形态已不足以成为判断的依据，以往被视为“四言赋”的作品群出现了重新进行文本认定和文体观察的必要，随着作品归属的调整，汉晋四言赋在题材、手法上又会呈现出新的特征。以下即试对四言赋的文体作一鉴定，并在此基础上提出若干鉴定汉魏六朝文学文本的标准及手段。

一、汉晋“四言赋”的文本陷阱 及面临的新挑战

首先应当重新加以确认的，是哪些作品应归属为所谓“四言赋”。何谓四言赋？答案似乎不言自明，当然是指以四字句构成全篇或主体的赋。但是，在近年的研究中，我们注意到两个问题，使这批“四言赋”出现了重审的必要。首先，大量通过类书得以保存的作品实际上是被片段截取过的，甚至史传、总集所录也会存在这类现象，古注更不待言[3]。因此对于一种看似四言的赋作，不能排除一种可能性，即原赋并非通体四言，而只是恰好被存录文献摘抄了其中属于四言的部分而已。如果该赋是由类书保存，那么这一可能性更大为提高，甚至应该是最优先考虑的答案。例如东汉李尤《辟雍赋》，在《初学记》卷一三中所录的文本是这样的：

太学既崇，三宫既章。灵台司天，群耀弥光。太室宗祀，布政国阳。辟雍崑崑，规圆矩方。阶序牖闼，双观四张。流水汤汤，造舟为梁。神圣班德，由斯以匡。喜喜济济，春射秋飨。（唐徐坚等《初学记》，中华书局1962年，第329页）



日本宫内厅藏 宋绍兴十七年东阳崇川余四十三郎宅刊本《初学记》卷一三

这看起来完全是一篇四言赋。然而在《艺文类聚》卷三八的录文里，却可看到还有“延忠信之纯一兮，列左右之貂珣”这样典型的骚体句[4]，可证此赋并非四言，而至少是由六言骚体句与四言句两种句式构成的，其原貌恐怕是与《洛神赋》相似的，在东汉魏晋时期相当典型的一种赋体[5]。但如果只有《初学记》的这种节选保存下来，我们无疑就会因此发生误判了。类似地，《艺文类聚》卷九一录西晋傅玄《鹦鹉赋》：

奇毛曜体，绿采含英。凤翔鸾跖，孔质翠荣。发言辄应，若响追声。（《艺文类聚》，第1576页。）

也都是四言句。但反过来，《初学记》卷三〇的录文中却有“悬赭分于丹足，婉朱珠之荧荧”这样的六言对句[6]，也证明这其实并不是一篇四言赋。

当然，文献编纂者恰好只是把四言句节选下来的情形，较为巧合，理论上似乎不应造成太大的影响。但我们还有必要考虑到一种当时常见的情形，即同样由于文献片段截取而导致仅有寥寥数句的“小赋”大量存在。这两种情况结合起来，问题的严重性便会大为增强。因为编者抄录的句数越多，其所抄句子不

起来，问题的严重性反而会增强。因为编者抄录的句数越多，其所抄录的不限于四言的可能性当然就越大；但如果仅抄数句，则即使选的都是四言句也没什么可奇怪的。现存文献中，这样的例子实际上占据了汉晋“四言”形态赋作的大多数。如司马相如《梨赋》，仅赖《文选·魏都赋》刘逵注录“唼嗽其浆”一句[7]；王充《果赋》，仅赖《太平御览》卷九六八录“冬实之杏，春熟之甘”一联[8]。又如马积高先生也论及的刘歆《灯赋》，现存总共只有四言5联，马氏称之为“四言诗体小赋”[9]——然而这一判断现在看来已显然是根据不足的了。下面将汉晋时期的这类例子作一列表统计，以见其全貌：

--

从如上列表可见，多达30余篇的“四言赋”文本都属于这类被文献截取后的残句。

第二个问题是，在汉晋赋中，普遍地存在着骚体作品由于“兮”字的传抄、编录脱落，而变成了非骚体的现象[11]。因此现存的四言赋完全有可能是从四言骚体赋变形而来的。四言骚体赋现存最早的作品，当推《史记》卷八四《屈原贾生列传》所录贾谊《鵬鸟赋》：“单阏之岁兮，四月孟夏。庚子日斜兮，鵬集予舍……”[12]然而早在《汉书·贾谊传》中，此赋的录文便已脱落了“兮”字，变成通体四言的样式了。这一变异形态并且在后世颇有影响，学者时有采用为据者，如刘大杰先生《中国文学发展史》、马积高先生《赋史》均是如此[13]。

此外，传为刘向的《围棋赋》，现存《文选·博弈论》李善注引四句：“略观围棋，法於用兵，怯者无工，贪者先亡。”[14]然而严可均《全汉文》卷三五此赋按语已经指出，《艺文类聚》卷七四所录马融《围棋赋》四言18联中，同样有此两联（其间被另外两联隔开）。不过《类聚》所引其实又非完璧，此赋全文见于《古文苑》（韩元吉本卷二），合共46联，同样署名马融，却由头到尾都是“略观围棋兮，法于用兵”句式的四言骚体赋。

上述两种文本变形，“文献摘录”和“兮”字脱落，都会将非四言赋装扮成四言赋的形态，发生鱼目混珠。这对研究者来说无疑不是一个好消息，因为我们不但没有进一步获得答案，反而是被迫后撤，不明白的事情越来越多了。在过去，我们以为那些现存文本为四言的赋就是四言赋，而现在我们知道了“这些赋不能断言为四言赋”。但是，它们到底是，还是不是四言赋呢？必须承认，仅从外在形态上观察，这个问题已经无法获得答案了。如此一来，我们恐怕就难免陷入惶惑之中：如果所见的材料都已不知其为何物，那么研究者还能做些什么呢？

处境是困难的。不过，或许正是在面临了困境之后，我们才更能看清前进的方向。如果“所见即真实”，那么我们只需要分析眼前的真实就足够了。然而倘若“所见未必为真实”，就好比古书画作品中混杂了赝品一样，那么“鉴定何为真实”就被提到工作日程上来，成为需要优先完成的任务。事实上不仅文物领域，即便在古书研究中，“辨伪”自清代以来也已形成了一套相当严密的方法论。在讨论一种上古文献时，应当先考虑其真伪，可以说是不言自明的前提。然而在中古文学和文体学领域中，这种研究似乎还停留在处理零碎个案的阶段，尚未被确定为本领域研究工作的一个普遍性的优先环节[15]。而本文最核心的意图，就在于希望以汉晋四言赋的研究为例证，呼吁建立起这样一种意识：

汉魏六朝文学研究在进入以“作品”为对象的一般研究之前，有必要实施一道“鉴定”手续，对所论及作品的文本生成、文体变形、篇幅伸缩、结构错乱等问题加以历史性的溯源鉴别，确认我们对此作品还能在多大程度上作出有效的判断。在此基础上，才能着手进行一般意义上的文学研究。

二、汉魏六朝文学的鉴定标准 及手段初探

基于这一主张，接下来自然而然的一个问题就是，所谓中古文学文本的“鉴定”，可能以怎样的具体标准来判断，应采取怎样的手续进行？这是需要在今后逐步推进的复杂工作，这里不能尽述，仅针对汉晋四言赋的文体鉴定，试作方法论上的思考，冀以抛砖引玉而已。

不言而喻的是，面对着中古文学的重重疑云，大量的问题已根本无从追究；而即使尚可致力于“鉴定”的文本，在现存条件的局限下，往往也只能求得“最可能”的答案而已。但这决不是没有意义的。事实上这种局限在其他鉴定领域也相类似——包括所谓张芝《冠军帖》、张旭《古诗四帖》、展子虔《游春图》等等，由于鉴定错误或条件不足而长期以谬误信息示人的书画名作不知凡几。但现状的这种困难局限，正要求着我们对“鉴定”环节本身进行更多的探索，总结更有效的方法，挖掘更精密的手段，而这本身又在要求我们对研究对象寻求更深入全面的认识。这一过程最终同样会对学术研究起到促进作用。

基于目前研究的进展，我们可以先对不同来源文本的可靠性进行一个大致分寸上的判定，以作为鉴定实践的前提。古注所引为吉光片羽，自不待言；类书录文基本上都是摘抄拼凑，我们现在也已经很清楚了。只要遇到这两类来源的文本，我们立刻便可判定其必定为“残破品”。总集、旧本别集所录一般不会故意作大篇幅的删削，但小局部的文字改造则往往难免；同时，其所获得的文本本身已经残缺（例如从类书中重新抄出）的情况也不少见。史传所录文本，可区分为两类，一类是作为传主的重要作品而载录，这种情形下与总集相似，在整体篇幅上多可信为全文（但节选也不少见）；另一类则为历史性的档案文件抄录，这种情形则与类书接近，文字变形删削相当常见。此外一些专门领域的文献，如音韵类、医药类、地理类典籍所引诗文，则须视具体语境分别判断其处理方式，较短小的诗作有可能为全篇，较长的作品则通常应视为摘录甚至述要。至于出土文献和传世法帖等真迹（及摹拓本），自为最优质的第一手文本。在对总集、别集、史书来源的文本进行优选鉴别，确认其为优质文本后，这些文本便可与真迹一同，视为文本鉴定中的“标准件”，用作衡量其他同类文本的标尺。

在鉴定手段上，则最先值得考虑的是文体标志，不同的文体之间往往以标志性的措辞、句式相区分。一旦发现这种文体标志，即可有力地帮助判断。如

前举含有六言句、骚体句的作品，便都不可判断为四言赋。又如《艺文类聚》卷七四所录丁廙《弹棋赋》四言24联，而其中的一联是“恍哉忽兮，诚足慕也”[16]；《艺文类聚》卷三五、《初学记》卷一九录张超《消青衣赋》四言89句，其中一联为“凤兮凤兮，何德之衰”[17]，这样的句子显然不可能在当中再重复插入“兮”字。我们据此便可相当有信心地判定，此二赋的现存四言形态，至少不会是四言骚体赋的变形结果[18]。

其次是特定谱系下的赋作同构性。在今天赋学中大较言之的“大赋”“骚体赋”“骈赋”等分类下，其实仍含有大量各不相同的谱系，这些谱系与其说是以题材、时代、地域之类较为宽泛或抽象的标准为依归，不如说更大程度上是以某一时期（主要是汉代）出现过的特定名作为“范本”，基于这一原点反复摹写继承而形成的。最典型的表现可以说就是乐器赋——尽管所描写的只是箫、笛之类微物，汉魏六朝乐器赋的写法却往往反而接近于都城宫室类的大赋，如果仅执着于“大赋”视角，这种现象便难以理解。然而究其实却很简单，那不过就是因为前代已经出现了王褒《洞箫赋》、马融《长笛赋》等典范之作，故后人也就沿着这种写法发展下来而已。

在这种宛如基因复制一般的文本谱系中，即使是后代之作，相当程度上也可以准据前代之作进行理解；反之也是一样。因而这正可以作为一种有力的鉴定角度[19]。如东晋曹毗《魏都赋》，现存文本及出处如下：

百藏之库，戎储攸归。（《太平御览》卷一九一，第923页）

怪柏振露，绿椿停霜。（《太平御览》卷九六一，第4264页）

紫梨朱柿，侯桃丹枣。（《太平御览》卷九六七，第4291页）

果则谷棫山楸。（《太平御览》卷九七四，第4316页）

英梅杨李，若留郁棣。（《太平御览》卷九七四，第4319页）

在《御览》中多处摘录的文句均为四言，然而不但《魏都赋》之题一望而知是都城赋，而且残句的内容也都是汉大赋中典型的罗列名物笔法，可知此赋原貌必为上承《两都》《二京》的汉代都城大赋体，而绝非四言赋。同为曹毗所作的《扬都赋》，残存《太平御览》卷九四〇所录四言一句，亦可以同理断之。

其三，则可考虑特定场合下同题之作的趋同性。这与文本谱系有相似之处，均为特定条件下发生的文本同化现象。同题命作是建安文学的显著现象，二曹七子等均有不少作品留存，像这种在同一场合下或立意下的命题之作，往往也会自然地选择相同的书写模式。如曹丕、曹植、王粲三人为慰恤阮瑀遗孀、遗孤而作的《寡妇赋》，就都以当时极其罕见的九歌句式骚赋体写成，其独特的共通构思十分鲜明[20]。因此这种同题作品间的趋同现象也正可以用作鉴定的一种手段。在四言赋的鉴定上，一个典型案例是前表所列，仅存8句的徐干《车渠碗赋》。建安文学集团一共留下了五篇《车渠碗赋》，除徐赋外，曹丕、曹植、王粲、应玚均有同题之作存世，而且现存文本均为《洛神赋》式的四言、六言句混合体式（王粲赋仅有六言，但不难理解应是立献去寻廿四言

的四言、八言句比例体式（上举赋仅有八言，这个标准群应定义赋不求共四言部分）。应、徐及曹植赋录于《艺文类聚》卷七三，曹丕、王粲赋则录于《艺文类聚》卷八四，处在类似的文本处理环境之下。如果徐干赋纯为四言，在这一群组中就显得十分突兀了。在这样的情形下，推断其原本为其他四赋的同类体式之作，应该说是较为自然的结论。

当然，这并非绝对有效的证据，因为即使在同一场合，也不能规定每个作者都必定服从这种互相影响，而仍有可能出现突破标新之作。只是，在中古文学重视社交性的一般风气之下，同人创作的“求同”趋势要强于“立异”，故这一鉴定方法的确特别呈现出其适用性。

其四，时代文学的总体走势和作者的文学取向，也有助于我们判断。例如现存文句较多的四言赋，最早当推《初学记》卷二五所录刘安《屏风赋》26联：“惟兹屏风，出自幽谷。根深枝茂，号为乔木……”[21]但有必要考虑的是，首先，汉初赋整体上仍处在《楚辞》的威光笼罩之下；其次，刘安是西汉皇室宗亲，而刘氏出身楚地，崇尚楚风，大兴楚辞楚歌；其三，刘安本人就是《楚辞》名家，以其为中心的淮南王文学集团主导了汉初《楚辞》文本的建构。如果我们综合考虑以上几点因素，结论自然便会倾向于判断：此作有相当大的可能，是与《鹏鸟赋》体式类似的四言骚体赋。

不过，有必要强调指出的是，依据时代风气及个人风格进行鉴定，应当视为最迫不得已、且最不可靠的手段。因为我们对一时代的总体文学面貌的认知，本身就受制于条件的局限及研究的进展，处在不断更新之中；而每一时代中，又总会有突破一般风气的特例出现，事实上新时代的演进正是依赖着这样的突变而发生。而面对着中古作品大量散佚的现状，我们也已基本失去了精确论定某一作者文学全貌的条件。在过去的文学考证中，这一方法的应用颇多，但仅据这种角度，其实远不足以得到具有确定性的答案，只能作为一种佐证性质的推论而已[22]。

对汉晋四言赋的运用以上鉴定手段的结果，基本上都是倾向于否定的，即表明那些看似四言赋的文本原本并不是，或至少有可能不是四言赋。这帮助我们筛选、精确了四言赋的范围，但对我们确定“哪些才是四言赋”却没有表现出很好的效果。在后一方面，我们可以来追加第五种鉴定标准：对于“文献摘录”陷阱所导致的文本变异来说，足够大的样本数可以减少误差。

被文献带有相当大随机性地摘录的句子，一定程度上可以类比于社会学调查中获得的一个个随机样本。如第一节所述，当拥有的样本数量寥寥时，其对整体原貌的反映是很容易发生严重偏差的。而当样本数增大到一定程度，文献存录时刚好避开非四言句的可能性便随之大减，其所录文本也就更有可能反映原作的整体面貌，足以被视为一种“达标文本”。当然，所谓“一定程度”究竟标准何在，仍然是无法简单界定的，故而仍需因应着具体文本而加以谨慎考量。不过至少我们可以承认，随着文段篇幅增大到相当程度，有些作品的确已很难否认其原作应是通体四言的了（但注意其原为四言骚体，即“兮”字脱落”产物的

可能性仍不能排除)。而且,在篇幅的背后,还有不同文献存录途径在起作用。有些达标文本之所以能保留下较长的篇幅,本身就是因为其存录文献为总集或正史,故在文本性质上即可优先视为较完整的文本。例如《三国志·吴志·胡综传》录胡综《黄龙大牙赋》四言句多达32联。如此体量的作品,又是通过正史保存,应该说足以排除“文献摘录”这一干扰因素,视为一种达标文本了。现存汉晋时期作品之中可以达到这一标准的,还可以举出孔臧《鸚赋》《蓼虫赋》、刘安《屏风赋》、羊胜《屏风赋》、扬雄《逐贫赋》《酒赋》、马融《樗蒲赋》、蔡邕《青衣赋》、张超《消青衣赋》、赵壹《穷鸟赋》、曹植《鹞雀赋》、傅玄《鹰兔赋》、左思《白发赋》,以及尹湾汉简出土《神鸟赋》等多种。这些作品都应可判断为通篇四言或四言骚体赋。

当然,误差减少并不表示绝对消失。纯粹从理论上说,即使四言存段达到相当大的篇幅,也仍然不足以证明其全体就必定是四言。无论是在所谓汉大赋体,还是在以骚体为基础,混合四言、六言句而成的魏晋骚体赋中[23],四言段落都可能达到相当的长度。即使是长达十几二十联的文本,也仍然有可能是文献恰好从四言的部分中抄录的结果,如本文开头所录李尤《辟雍赋》的情形就是如此。而且还应该考虑到,有可能存在着不是那么符合常规的作品。例如《艺文类聚》卷二一录仲长敖《核性赋》,托言荀子与李斯、韩非师徒谈论性之善恶,开头部分(可能是赋序)为散体,末尾叙李斯击节长歌一段是杂言,而中间荀子论性的一大段却全是四言。假如类书都是从托言荀子这一段四言中摘抄文字,那么我们所见的《核性赋》也就很容易被判断为一篇单纯的四言赋了。不过,我们只需在头脑中保留这种理论上的审慎即可。作为一门操作性极强的技艺,文本鉴定本身并不追求,也很难达到理论上的完美,现实中足够高的可信度才是更重要的。正如西方哲人所指出,人类从逻辑上并不能确保自己面前所见的大路就必定不是深渊,但这并不妨碍人们每一天如常行走。只要没有出现强有力的反证,我们仍不妨(恐怕也只能)将这样的达标文本作为四言赋或四言骚体赋来处理。

此外还应注意的是,有些文本看似样本数量已相当大,但却是特殊处理后的结果。如傅玄《良马赋》,《全晋文》卷四六录9联18句,均为四言,单从句数看起来篇幅已算不小;但这些录文却是分成四处,分别载录于《太平御览》卷三五八、三五九。换言之,每一处文本其实仅有二三联而已,本质上仍然属于第一节表中所列类型,这完全有可能是《御览》编者分别从该赋的几个局部摘取了少量四言句的结果(前述曹毗《魏都赋》的情形也正是如此)。像这样的特殊文本就无法当作达标文本来看待了。

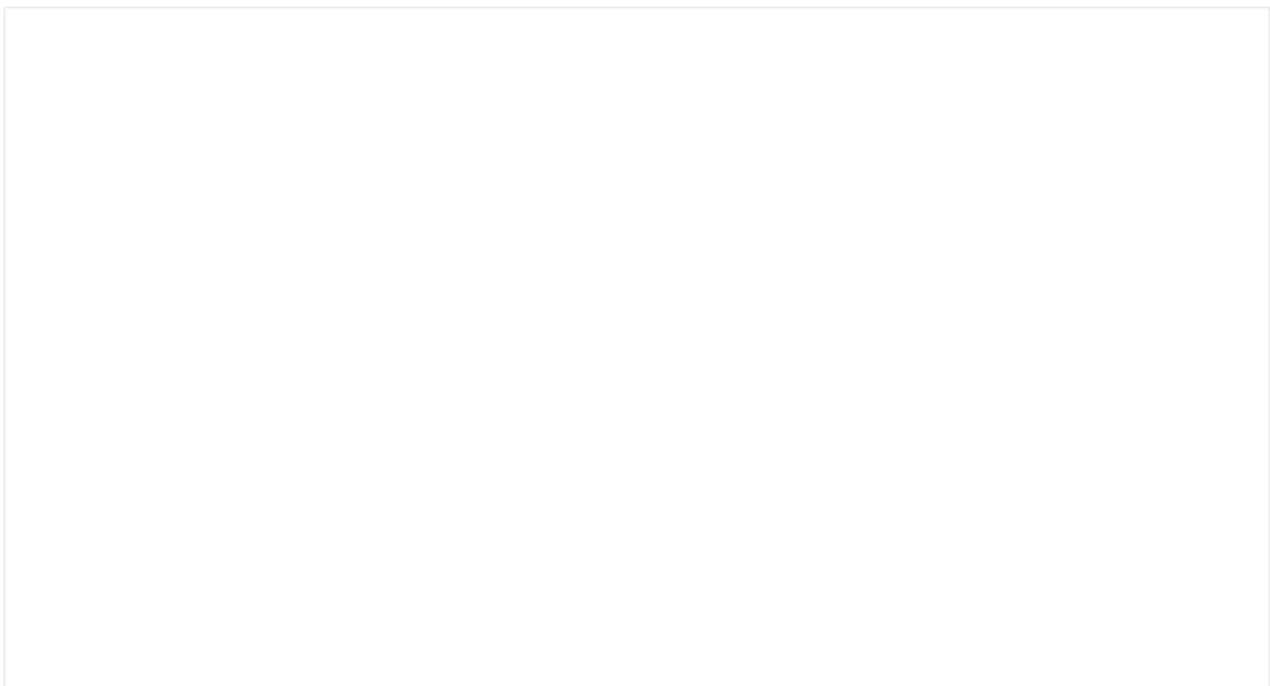
三、戏拟与辩驳:汉晋四言赋的俗文学传统和表演现场

上面筛选出来的十余种“达标文本”,已经通过第一层次的考验,排除了“文

献摘录”陷阱。不过，它们仍需要通过第二层次的排查，排除“兮”字脱落”陷阱。在这个时候，由文献实物提供的“标准件”成为了有力的鉴定手段。

如果仔细观察被筛选出来的这批“达标文本”，很容易就会注意到一个现象：其中有相当大比例的作品，并不仅在“四言”这一点上一致，而且在表现手法和结构上都呈现出高度的共通性。这些作品包括扬雄《逐贫赋》《酒赋》、赵壹《穷鸟赋》、曹植《鹞雀赋》、傅玄《鹰兔赋》、左思《白发赋》等，或以鸟雀鹞鹰兔等禽兽拟人，或以酒器、贫穷等物品甚至抽象的概念拟人，通过双方角色辩驳（偶尔是独白申诉）展开故事。而这一系列的作品，更由于20世纪80年代尹湾汉简的出土，而获得了一个可以确定原貌的“标准件”：《神鸟赋》。

众所周知，《神鸟赋》是一篇抄写在竹简上的四言赋，这种出土实物形态直接排除了传世文本在流传过程中脱落“兮”字的可能性。而《神鸟赋》又是一篇特征鲜明的俗赋作品，自其出土以后，与其同类的一系列作品在俗赋研究中，更大范围地说是中古俗文学研究中已得到高度关注，无论其共通渊源还是构造特征，学者都已从通俗讲唱文学的角度进行了充分的研究，毋庸一一赘述[24]。不过，尽管学者已经指出早期俗文学往往以四言为表现方式，但从俗文学角度出发的研究，仍往往倾向于重视早期发生意义上的讲唱性质，而看轻在中古文体发展过程中的文体定型，将各种带有俗文学色彩的作品都归入俗赋的范畴，“四言赋”因而被纳入包括王褒《僮约》、张敏《头责子羽文》、吴均《檄江神责周穆王璧》等各种文体在内的作品群中等量齐观[25]。另一方面，俗文学所含有的显著叙事性，又引导着学者从题材、角色的角度加以分类，《神鸟赋》《穷鸟赋》《鹞雀赋》《鹰兔赋》《燕子赋》和并非四言的《韩朋赋》《僮约》等被归为“故事俗赋”，而《酒赋》《逐贫赋》《白发赋》则与《答客难》等托言主客问答类的杂文一并归入“客主论辩俗赋”[26]。这反过来又使这批四言赋被划分进了不同的类型内，其统一性遭到割裂。



这些分类视角当然各有其基于特定研究立场的合理性，但如果我们转换到汉晋四言赋的研究视野下，则会发现这批作品共同承载着特殊的意义，那就是使杂乱无章、真伪难辨的貌似“四言赋”文本群中，凸现出了一个高度集中的作品谱系。其共性可以概括如下：

1.基本上通篇皆为四言体，两句一联偶行而非散体单行。但值得注意的是有时出现个别单句以提示行动或对话，如《逐贫赋》“贫曰唯唯”、《鹞雀赋》“鹞欲取雀”、《鹰兔赋》“兔谓鹰曰”等句。在戏剧性较强的作品中这类句子有可能突破四言，而成为游离于全篇韵律之外的散体提示句，如《神鸟赋》“亡鸟曰”“盗鸟溃然怒曰”等。这使其既有截然有别于散体赋，但又不完全与当时主流的《楚辞》式偶行赋体相同。

2.有较强的故事性，以非人为寓言主角，戏拟为人进行对话。

3.通过角色之间的相互辩驳推进，且辩驳双方一般有强势方与弱势方的攻守紧张关系。

以“赋”为题和四言体式（包括偶尔出现的单行散句），从文体上区划出了与其他作品的分别；而不论禽兽抑或酒具、头发等器物，甚至“穷”这样的抽象范畴，当其开口辩驳时其实都是在戏拟为人，故亦大可不必因其物类不同而分出畛域。这批四言赋作之间实有着很鲜明的群组性，相对独立地处于其他俗文学与赋类的交集位置。而《神鸟赋》简的实物出土，则给这一谱系提供了绝无仅有的汉代四言赋的完整实物标本，排除了本文第一节中所考虑的两类文本陷阱，证明它们既不是被文献存录扭曲了形态后的鱼目混珠，也不是失落了“兮”字的四言骚体赋变形产物。换言之，这一作品谱系，同时也就成为了在汉晋四言赋鉴定上最能（甚至是唯一）得到确认的“真品”。至少就目前的条件而言，我们在讨论汉晋四言赋时只能以此为主要依据，而不应继续让其他真赝未明的文本扰乱视野了。

当然，汉晋文体在追求建构与维持的同时，也时常处在杂交与流变当中。这一四言赋的书写传统已经算保持得高度稳定了，但仍然不能强求彻底一律，故有时出现稍显例外的变格，如《酒赋》不是直接由瓶与鸱夷拟人对话，而是作为酒客的辩论之辞；《穷鸟赋》仅有穷鸟独白而无辩驳；《白发赋》出现了一联非四言的隔句对。但其在根本上共享着相同的渊源，却是一目了然的。在对其总体稳定的书写传统有所认知以后，再来观察这些局部变异，反而更能帮助我们理解文学史的流变演进。在这一基础上，还可以将个别已经出现明显演变的作品纳入观察。张衡《髑髅赋》（韩元吉本《古文苑》卷二）叙述“张平子”于路旁见一髑髅，与之问答，张平子欲请神灵复活髑髅，却被髑髅拒绝，并长篇大论地教训了他一通道理。这一故事当然是源自《庄子》至乐篇的所谓庄子叹髑髅寓言，但髑髅（当然也是一种非人）拟人发言，设问辩驳的情节，又显然吻合前述四言赋戏拟辩驳的特征。而在文体上，《髑髅赋》后半部分的髑髅道理虽然转向了四言、五言、六言等各种句式杂糅的赋体，但前半部分却仍

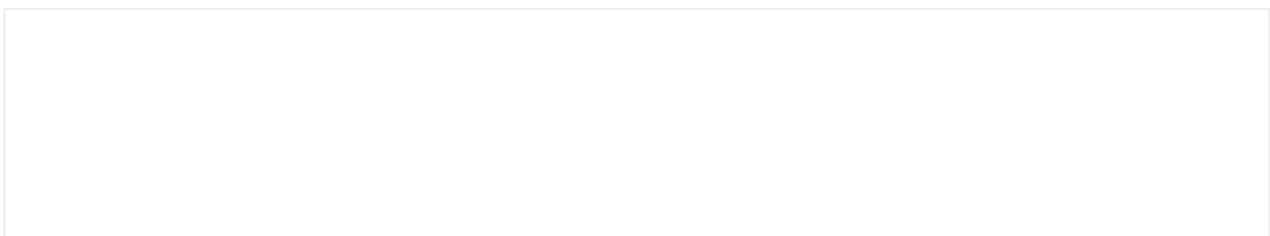
肢残地虽然转向了四言、五言、八言等四言体式为代表的赋体，但前中期乃至后期几乎都是由四言构成的。在这一点上，《鬲髅赋》显示出与其他东汉魏晋赋颇不一致的特质。这篇作品虽已不能归类为四言赋，但似乎也因取材于戏拟辩驳赋体，故仍然保留了从四言赋中蜕化的痕迹，从而呈现为一种变异了的中间形态。

现存汉晋《鬲髅赋》共三种，除张衡外，还有吕安、李康二人之作。李康赋仅存两句，已见前表所列。吕安赋则赖《艺文类聚》卷一七录35句，《初学记》卷一四录8句，删除重复合共39句，其中仅有“四支摧藏于草莽，孤魂悲悼乎黄泉”一联不是四言。此外还有《文选》李善注引“上奏元神，下告皇祇”一联，也是四言。是知这一谱系的赋作整体上都呈现出较强的四言色彩。虽然因为样本量过少而难以定论，但认为汉晋时期的《鬲髅赋》是一种由张衡开创，在构思上取自《庄子》，体裁则继承自戏拟辩驳赋而加以变化的文学谱系，似不至于太远离于事实。

值得一提的是，“文体性”在这一案例中同样表现得十分鲜明。《艺文类聚》同卷所录曹植《鬲髅说》，情节旨趣与《鬲髅赋》系列完全一致，但其作为“说”而非“赋”，就被写成各种句式杂糅的文体，在表现方式上与四言赋毫无亲缘关系了。这些例子都提示我们，在处理这一时期的文学时，有必要注意到作者“打算写什么”和“打算怎么写”完全是两回事。换言之，中古文学创作在内容上有其对主题、题材、故事的构思及所接受的传统；而在形式上则有其对文体、修辞的选择及所接受的传统。这两个层面的问题实在是应当区分讨论，不可混为一谈的。

在以《神鸟赋》为代表的这一四言赋谱系中，“四言”之“赋”是基本的文体特征，而“戏拟”和“辩驳”则是构思上的两个原点。这种构思与通俗讲唱文艺甚至戏剧表演有着内在联系，自不待言，只是可惜汉晋时代讲唱、戏剧的原始素材已经泯灭无存，无法从鉴定实践上提供更多的帮助。不过，如果从“辩驳”着眼，我们还能进一步观察到有趣的相关现象。《三国志·吴书·朱桓传》裴注引《文士传》：

张惇子纯与张俨及异俱童少，往见骠骑将军朱据。据闻三人才名，欲试之，告曰：“老鄙相闻，饥渴甚矣。夫骥裹以迅骤为功，鹰隼以轻疾为妙，其为吾各赋一物，然后乃坐。”俨乃赋犬曰：“守则有威，出则有获，韩卢、宋鹊，书名竹帛。”纯赋席曰：“席以冬设，簟为夏施，揖让而坐，君子攸宜。”异赋弩曰：“南岳之干，钟山之铜，应机命中，获隼高墉。”三人各随其目所见而赋之，皆成而后坐，据大欢悦。（晋陈寿《三国志》，中华书局1971年，第1316页）



宋衢州州学刻宋元明递修本《三国志·吴书第十二》

三赋虽然短小，但一来只是即席口占作赋，不易成篇，也许三人所赋原本就只是这么寥寥几句；二来所引三赋的句子均为四言，其体式可以互证。则此三赋大致均可判断为四言赋。这一场合下的赋，是居于高位的主人考较年轻客人的产物，似乎不含论辩色彩。但同样是《三国志·吴书》的《诸葛滕二孙濮阳传》裴注引《诸葛恪别传》，则让我们看到这只是一种更大风气下的变体而已：

权尝飧蜀使费祎，先逆敕群臣：“使至，伏食勿起。”祎至，权为辍食，而群下不起。祎啁之曰：“凤皇来翔，骐驎吐哺，驴骡无知，伏食如故。”恪答曰：“爰植梧桐，以待凤皇，有何燕雀，自称来翔？何不弹射，使还故乡！”祎停食饼，索笔作麦赋，恪亦请笔作磨赋，咸称善焉。权尝问恪：“顷何以自娱，而更肥泽？”恪对曰：“臣闻富润屋，德润身，臣非敢自娱，脩己而已。”又问：“卿何如滕胤？”恪答曰：“登阶蹀履，臣不如胤；回筹转策，胤不如臣。”恪尝献权马，先钁其耳。范慎时在坐，嘲恪曰：“马虽大畜，禀气於天，今残其耳，岂不伤仁？”恪答曰：“母之於女，恩爱至矣，穿耳附珠，何伤於仁？”（《三国志》，第1430页）

同样出于东吴社交现场的这两组材料，让我们看到双方的机锋辩驳正是文本产生的基本底色，只是当主客地位悬殊，无法形成对等的辩驳时，便转化为来自尊长的考较了。以诸葛恪为中心的前后对话，大多都以四言韵文进行[27]。可以想见费祎和诸葛恪所作的《麦赋》和《磨赋》，也应如前引《文士传》所记的那样，都是四言的短小篇什。磨之与麦，正与鹞之与雀、鹰之与兔相似，在角色设定上就具有攻守强弱的对立关系，这样的作品只要稍加改造，便不难合成一篇《磨麦赋》，而成为与《神鸟赋》谱系同构的作品。在社交场合发生的主客辨难，正宛如将四言戏拟辩驳赋中虚构的斗嘴直接搬演到现实中一般。也许更应该说，戏拟辩驳赋正是来自对这种现场的模拟综合。在这种场合下形成的四言小赋，其实就是口舌争锋的即席纸面延伸，不言而喻应具有相同的形

同的形态。很难想象三国时人的口语中还会带有语助词“兮”，因此这也成为一种鉴定手段，帮助排除了这种四言赋是四言骚体变形的可能性。

上面我们已看到在东吴社会里这种四言赋的流行。蜀汉虽未留下文本，但费祎的言辞则表现出他对这种形式的赋咏外交决不陌生。至于曹魏方面，从曹植见邯郸淳时先“诵俳优小说数千言”的著名轶事来看，他对这一俗文学形态也应当是很了解的。因此在我们很可以推想，在汉末三国时期，与戏拟、辩驳等元素联系在一起的四言赋曾经在不是那么“正经”的空间里相当流行。这可以引发我们对这一时期文学的一些新思考。《艺文类聚》卷九七录存曹植《蝙蝠赋》17句，均为四言。其内容为贬斥蝙蝠似鸟非鸟，似鼠非鼠，不入于禽兽之群。从内容上看属于一般的咏物赋，难以断定存在上述所言任何谱系的特征。不过，如果假定其本为拟人辩驳赋，《类聚》所选为对手斥责蝙蝠的部分，也并无不自然之处。自吴入晋的名士张翰也留下了一篇《豆羹赋》，现存《艺文类聚》卷八五所录7联，另有《北堂书钞》卷一四四录1联，均为四言。其为通体四言赋的可能性不小。而上一节中已提到的胡综《黄龙大牙赋》，现存文本也正是一篇东吴四言赋。虽然胡综是奉孙权之命，以军阵中最为威严庄重的军旗为赋，并非上述那些即席题咏小物者可比，但其是否可能为这一风气的流行所及，而扩散到宏大的题材呢？甚至，前文已经提到的蔡邕《青衣赋》和张超《诮青衣赋》，尽管为二人分别之作，但联合起来却是珠联璧合，完美地契合着辩驳模式[28]。在早期文学史上罕见的这一奇特组合，是否又仅是偶然的呢？这些问题凭借目前的鉴定手段，多已难以确认，但却无疑值得在新的认识背景下加以考虑。

四、余论：对汉晋四言赋历史定位的再思考

在经过前文一系列的鉴定手续后，我们得到的基本认知是：

1. 现存为四言形态的赋作，无法据此简单认定为四言赋。
2. 目前可采取各种手段进行鉴定的作品，结论多倾向于证否，即原本并非四言赋，其现存形态只是文本变异导致的假象。
3. 目前可确认为“真”的四言赋作品群，主要是以《神鸟赋》为标准件的，可归入俗赋的一批戏拟辩驳赋。
4. 这类作品在现实社交场合中的对应表现，是见于汉末三国时期的主客即席赋四言以相互辩驳戏谑之举。

尽管无法断言中古四言赋不存在其他的可能性，但以上判断已经为我们展现出新的四言赋景观。“四言赋”这一文学物种的范围大大缩小，原本仅为其中一小部分的一支凸显为主体。而这一支所表现出来的俗文学亲缘性，显然又与以往从《诗经》寻求四言赋源流的倾向并不吻合。当然，在上古时期，这一系的文学未必就与《诗经》截然殊途。如谭家健先生所指出，《神鸟赋》类型的禽鸟俗赋，与《诗·邶风·鸛鸣》就十分相似[29]。但众所周知，在汉晋时代，

《诗经》早已建立起至高无上的经典地位，与这一时期的民间讲唱俗文学距离遥远，我们自然也就很难认为汉晋作者在创作四言赋时是在取法《诗经》。

从整个赋学的格局来说，前辈学者所提出的“骚体赋”“文体赋”“诗体赋”三分法具有形式上的高度美感，构建了一种三足鼎立的赋史框架。然而就汉魏六朝赋的整体构成而言，占据绝对主流的乃是前期的骚体赋和后期在骚体赋基础上演变而来的骈体赋[30]。都城、宫殿、畋猎及乐器等特殊题材中则可以见到所谓的大赋谱系繁盛发展。骚体赋继承《楚辞》，而散体大赋往往与都城、宫殿等皇朝核心符号联系在一起；与之相比，四言赋的这种俗文学性质显示出很不一致的下层色彩。仅就文体上说，四言赋当然仍不妨认可为一种赋体；但从赋史架构上说，四言赋经过鉴定后，数量大为减少，已难与骚赋、大赋相提并论，在题材上也显著地集中于戏拟辩驳一类。而从汉魏六朝四言赋出现的历史曲线来看，尤其值得注意的一点是：四言赋到西晋以后，便已基本绝迹了。第一节所统计的四种东晋赋，曹毗《魏都赋》《杨都赋》非四言赋，已见前论。伏系之《雪赋》从题目上看也宛然可以想见应是与谢惠连《雪赋》同类型的作品。只有曹毗《咏冶赋》残句一联，所属未定。而符合上文所论标准，足以认定为四言赋的作品，在这一时期已经一篇都看不到了。终整个南北朝时期，更没有留下任何现存文本仅为四言或至少主体为四言的赋（无论其句子多寡）[31]。总而言之，在整个先唐赋史中，四言赋的数量稀少、题材局限、存在时期也比较特定。在赋占据着文学第一等级的这个时代，四言赋只能说是其中的一路别格而已。

当然，如敦煌赋所见，四言俗赋在唐代仍不绝如缕，可知即使东晋十六国以后，其在民间仍然一直有所传承，是不言而喻的。现存东晋南朝赋中四言赋的绝迹，与其说是在实际的文艺生活中断绝了创作，恐怕更应当说，是因为在东晋南朝高度发展的贵族文化中，四言俗赋已经难以获得登上大雅之堂的机会。关于这一点，目前虽然还停留在推断阶段，但我们不妨对此略作申说，作为本文的收束，留待将来检验：

同样作为社交现场的机锋辩驳，我们不难联想到紧接着汉末三国以后便兴起流行，标志了整个魏晋文化的“清谈”之风。然而无论从文化等级的高低、思想内涵的轻重、表现的载体及形式等各方面来看，四言即席辩驳及其所浸染的俗文学传统都与玄学清谈格格不入。如何理解在同一时期并行不悖地存在的这两种社交辩论的方式？徐公持先生富于启示性地指出，“西晋玄学家多不习文事，而文学之士则少习玄学，因此造成文学与玄学之疏离。而东晋玄学家与文学家之间的界线已渐泯灭，玄学家兼为文学家者甚多”[32]。的确，留下了四言戏拟辩驳赋的傅玄、左思都不是高门士族，傅玄“少孤贫”，“郡上计吏再举孝廉”，“州举秀才”，走的是东汉时的传统路子，可知其家门不足以为其提供九品官人新法下的资源；而左思对门阀士族的愤恨众所周知，其“家世儒学。父雍，起小吏，以能擢授殿中侍御史”，也是典型的儒素之家[33]。他们显然都缺乏机

会获得风靡西晋上流社会的玄学清谈修养，而应能较多地接触到下层的俗文学传统。在西晋高门尚玄谈、文士起寒门的这一大致趋势下，四言俗赋仍得以在士族文学中偶露头角。而进入东晋以后，沉浸在玄学高妙思想和渊深典故中的贵族士人，不会再有兴趣创作这类带有通俗气息的作品，是很自然的结果。另一方面，尽管这种作品仍然作为民间文艺而传承，或者甚至贵族阶层中偶尔也有所创作，但在那样时代风气中，这种作品必然不被重视，因而也就没有机会得到记录而为我们所知了。

1. 马积高《赋史》，上海古籍出版社1987年，第8页。从马氏的叙述看，诗体赋在汉晋时期其实就是指四言赋。
2. 万光治《汉赋通论》，巴蜀书社1989年，第35-38页。值得注意的是万著已经注意到“汉代四言赋中，已有俳谐一体”（《汉赋通论》，第42-43页），所论与本文第三节有相通之处。
3. 参林晓光《论〈艺文类聚〉存录方式导致的六朝文学变貌》，《文学遗产》2014年第3期。

【本文原载《文学遗产》2021年02期，感谢林晓光老师授权发布。】

编辑：汪宇航

喜欢此内容的人还喜欢

吴真 || 协作与刺激：七十年海外中国说唱文学研究

复旦大学中国古代文学研究中心