

# 西汉赋作的戏剧因素考察

沈章明

(华东师范大学课程与教学系, 上海 200062)

[摘要] 赋的戏剧性已经受到学者的注意,我们在已有研究成果的基础上,进行文本细读,对西汉赋作中存在的戏剧因素进行一次较为系统的考察,发现汉代诸侯王、天子相继以俳优蓄养文士的做法,以及一些文士以俳优自视的心理,加速了汉赋的戏剧化,影响了赋作的质量和格调。与此同时,一些赋家无法适应由策士、辩士到俳优化文士的身份转变,曾经先后悔赋,体现在赋作中,却提升了汉赋戏剧化的品位,增强了西汉赋作的讽谏功能。通过对汉赋戏剧化的探讨,还可以窥斑知豹,体察作家心态与文学演进的关系,体察文学发展到自觉前夜的曲折与艰辛。

[关键词] 汉赋; 讽谏功能; 戏剧因素; 士人心态

[中图分类号] I206.2

[文献标识码] A

[文章编号] 1672-1217(2012)05-0020-08

王国维称“凡一代有一代之文学,楚之骚,汉之赋,六代之骈语,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”<sup>[1](自序)]</sup>,强调不同时代的文学有着各不相同的发展阶段和艺术成就。然而,各代文学都是中国文学的一个发展阶段,自然存在相同或相通之处。前代文学对后代文学自然会产生影响,而后代文学也必将在前代文学中孕育诞生。单就赋与戏剧而言,虽说体裁有别、形成时代相距也较远,可是汉赋中却存在大量戏剧因素。中外学者已经注意到这个现象:据冯沅君先生《汉赋与古优》文末所载:“抗战前闻一多先生在清华一个演讲会上发表过文学起源于倡优说”<sup>[2](P92-93)]</sup>,闻先生的说法不详,而冯先生的这篇文章则提出“辞赋与戏剧”的关系问题,认为“汉赋是‘隐书’的支派——发扬光大的支派,至少也是在隐书的影响下产生的”<sup>[2](P91)]</sup>,汉赋语言的散文化、问答体且以体物为主、尚讽谕、涉嫚戏都与古优有关;<sup>[2](P90-92)]</sup>日本学者清水茂先生认为冯文“对汉赋作者、作品与古优的关系论之甚详,辞赋的体裁与戏剧的类

似却很少讲到”,“问答体的赋,如果两个人分担问的部分和答的部分的话,就可以视作戏剧的雏形。虽然没有问答体辞赋两个人分诵的记录,但有宫廷的戏剧性的对白,由此可以推想辞赋分诵的方法”<sup>[3](P248)]</sup>;曹明纲先生《赋学概论》也从起源角度来探讨赋与俳词的关系;<sup>[4](P37-43)]</sup>另外,清水茂先生还曾撰写《辞赋的虚构》一文,认为“辞赋的人事、景物都带有虚构成分”,“在中国戏剧、小说还没发达以前,虚构文学是由辞赋担任的”<sup>[3](P245)]</sup>,虚构故事与后世戏剧“故事传奇化”的特征相似。

前辈时贤指出了赋作中存在戏剧因素,却并没有具体分析戏剧因素的类别和汉赋戏剧化的成因,本文拟从存世西汉赋作入手,就上述问题提出自己的粗浅看法。

—

汉赋的发展大体可以分为五个阶段:从汉初到文景之世为第一阶段,是骚体赋创作期;汉武帝至

[收稿日期] 2012-07-17

[作者简介] 沈章明(1979—),男,安徽霍邱人,华东师范大学课程与教学系讲师,文学博士,主要研究中国古代文学。

元、成年间为第二阶段，是大赋创作期；成、哀、平三朝以至新莽，是汉赋艺术反思大赋、复归骚体的创作反省期；东汉初至和帝为第四期，恒、灵以降迄及建安为第五期。<sup>[5] (P42 - 43)</sup>显然，整个西汉时期是汉赋发展的重要阶段，对此期赋作进行研究具有一定的代表性。就作品而言，此期赋作经常通过代言、设置场景，利用独白或对白、设置悬念等方法，使赋作结构戏剧化；又通过人物动作个性化、对话情节化，故事传奇化，使赋作在语言表达、表现手法方面呈现戏剧化特色。

首先，诚如冯沅君、清水茂两先生所注意到的那样，西汉赋作的主客问答结构具有一定的戏剧因素，具体表现就是“代言”的出现。贾谊《鵩鸟赋》和司马相如《长门赋》都是作家代赋中人物立言。《鵩鸟赋》中，主人询问鵩鸟闯入屋舍的吉凶，“鵩乃叹息，举首奋翼；口不能言”，于是作者“请对以臆”，代鵩鸟立“言”，借鵩鸟之口，“自我安慰、自我宽解、自我解嘲”，宣扬“齐生死、等荣辱、顺天命”的观点。<sup>[6] (前汉部分，P12)</sup>当然，《鵩鸟赋》的“代言”技巧还很拙朴，作者在开篇已就“代言”作了明确交代。相较而言，司马相如《大人赋》则能够不露痕迹、从容挥洒，代嫌弃单调、狭隘的尘俗生活的“大人”立言，通过描述“大人”“上穷碧落下黄泉”的仙游历程，反映其苦闷压抑的内心世界。出土于江苏连云港尹湾汉墓的《神鸟赋》，同样使用了全知全能的代言方式，讲述“一个恃强凌弱的悲剧”，“折射出邪恶势力横行、吏治腐败、下层民众倍受苦难的社会现实”<sup>[6] (前汉部分，P464)</sup>。

赋中人物代作家立言也是常见的代言方式。枚乘《七发》即是通过吴客之口，来代赋家发“言”。刘勰认为“盖七窍所发，发乎嗜欲，始邪末正，所以戒膏粱之子也”<sup>[7] (P96)</sup>；《文选》李善注则说“乘事梁孝王，恐梁王反，故作《七发》以谏之”<sup>[8] (P634)</sup>；马积高先生持刘勰之说，认为意在“讽谕那些诸侯子弟，引导他们摆脱腐化享乐的生活而归于正道”<sup>[9] (P64)</sup>；龚克昌先生兼采刘、李两家之说，认为此赋在讽谕子弟的同时，“当然也包含着对诸侯王侈靡生活的劝诫”，不排除有劝阻吴王濞谋反的政治目的<sup>[10] (P62 - 63)</sup>。于此可见，古今读者多认可它的代言性质。孔臧《谏格虎赋》中，下国之君向代天子巡视的亡诸大夫夸

耀格虎狩猎的欢乐，遭到严厉批评，从而接受教训，表示要改正错误。作者的创作思路与枚乘《七发》一致，同样是通过赋中人物之口来表达自己的观点。不同的是，这篇赋作的主旨十分明确：作为一国之君就应当勤政爱民、与民同乐。

其次，赋家常会在赋的开篇设置一个特定场景，然后在此情景之下展开创作。以贾谊《鵩鸟赋》为例：“单阏之岁兮，四月孟夏。庚子日斜兮，鵩集予舍。止于坐隅兮，貌甚闲暇。”显然，起首几句精心设计了故事发生的场景：一只闯入屋舍的鵩鸟“止坐”一隅，意态安闲；屋舍的主人却惊讶万分，“私怪其故”，慌忙“发书占之”，又向鵩鸟打听吉凶，“以占引进鵩鸟之对”<sup>[11] (第三册，P883)</sup>。鵩鸟与主人在神情、意态方面形成鲜明对比，具有强烈的反衬效果。再如孔臧《鸚赋》、扬雄《解难》都预先设置了特定情景。《解难》首先写出客人诘难扬子之语——为什么别人著书都“为众人之所好”，而您却“抗辞幽说，闲意眇指，独驰骋于有无之际，而陶冶大炉，旁薄群生”——也为作家在下文表白心迹设置出特定情境。

第三，赋家以内心独白或对白的方式组织篇章、抒写性情。董仲舒《士不遇赋》和司马迁《悲士不遇赋》纯为内心独白。董赋感叹天下邪恶，应返身素业、正心归善、谦退沉默，表达出不随世事轮转、明辨是非的决心。司马迁则以独白的方式抒发悲愤沉痛之思。班婕妤的《自悼赋》也以内心独白的方式，在暗流涌动、争斗不休的后宫中失意哀叹，又处处谨慎，丝毫不违背温柔敦厚的诗学原则，使读者于篇章之外更增悲叹。此外，东方朔《答客难》仿效宋玉《对楚王问》而“始设客难”，“学者争慕效之，假主客遣抑郁者篇章迭见”。<sup>[12]</sup>扬雄晚年创作的《逐贫赋》，便是仿效宋玉、东方朔，采用对白的方式“以文为戏”<sup>[13] (卷四《逐贫赋》题注)</sup>，“在轻松戏谑中隐含作者的血泪”<sup>[6] (前汉部分，P374)</sup>，表现出很强的戏剧性。

第四，赋家善于设置悬念，使赋作体现出强烈的戏剧效果。《美人赋》先假托邹阳在大王面前诋毁司马相如，诬陷其“服色容冶，妖丽不忠，将欲媚辞取悦，游王后宫”。大王因此质问司马相如，使赋作出现紧张气氛，调动了读者的阅读兴趣。而《解难》中客人的质问，确实是扬雄《太玄》面世

后所遭遇到的普遍质疑，作者开门见山，把这些质疑和盘托出，也是有意设置悬念，增加文本的艺术张力。东方朔《答客难》、扬雄《解嘲》等赋也都设有悬念。

第五，西汉赋作中还出现了人物动作个性化、对话情节化和故事传奇化的倾向。司马相如《美人赋》刻画了两个多情美女和一位正人君子形象，各具特色。那个“颜盛色茂”的东邻女子，“恒翘翘而西顾”、“登垣而望臣，三年于兹矣”，一“顾”一“望”，爱恋之情跃然纸上，千载生辉。作者描述自己看见“上宫闲馆”“暖若神居”，便“排其户而造其堂”，好奇神态婉然可见；而突然发觉有美人“婉然在床”时的那种惊愕表情，以及“迁延”、“抚弦，为幽兰白雪之曲”的动作，都相当地生动传神。更能体现个性化的动作是闲馆美人“玉钗挂臣冠，罗袖拂臣衣”、“驰其上服，表其褻衣”、“时来亲臣，柔滑如脂”中的“挂”、“拂”、“驰”、“亲”，将美人轻薄狎昵之态勾勒出来，与赋家“脉定于内，心正于怀”、“翻然高举”、“与彼长辞”的举止、言行形成强烈对比。

对话情节化多表现在大赋中。前举枚乘《七发》，吴客探望楚太子疾病，先讨论病源，然后陈说奇声、奇味、骑射、游宴、校猎、观涛等六事，用以感动、启发楚太子，治疗他的疾病，楚太子的眉间虽然渐渐露出喜色，但病情只是有所减轻而并未痊愈，直到提及“要言妙道”，太子方才“据几而起”、“恣然汗出，霍然病已”。赋家借助客主问答形式，将赋中的故事情节一步步推向高潮，具有一定的戏剧化效果。

当然，《七发》中的对话就是情节本身，此时的赋作还没有发展到通过对话讲述故事、展开情节的高度戏剧化阶段。司马相如《天子游猎赋》将问答的人数由两人增加至三人，通过三人之间的对话使情节更加曲折生动。值得注意的是，这篇赋作已经开始通过人物之口来讲述情节。齐国乌有先生向楚使子虚打听与齐王田猎时的心情，子虚洋洋自得，说自己向齐王夸耀楚王田猎的欢乐盛大场面，使得齐王无以为应——子虚的这段回答本身就是情节之一环，又借这个回答来补叙此前发生的事件，明显具有后世戏剧中以人物之口讲说故事的特征。

故事传奇化这一后世戏剧的显著特征在西汉赋作中也曾大量出现，自汉初的《鵩鸟赋》开始，许多赋作所精心构织的故事情节都有一定的传奇色彩，只是浓淡有差。《鵩鸟赋》具有传奇意味，但野鸟入室或有可能是实际发生的事情；到了《七发》以“要言妙道”为太子疗病、《大人赋》写“大人”神游、《美人赋》状美女色诱异性的情态，就分明是有意识地夸张、渲染，增强了赋作内容的传奇性。

此外，我们也注意到，西汉赋作尤其是大赋中有不少对汉代歌舞、角抵百戏等原始戏剧形态的描述，但这些都不在本文所说的汉赋的戏剧因素范围之内，故不予置笔。还要交待一下的是，本文所强调的戏剧因素，是拿西汉赋作与后世戏剧作品相比较而得出的相同点中，更接近戏剧特征的方面，不涉及这些因素对后世戏剧的影响问题。

## 二

西汉赋作的戏剧化，与汉赋发展过程同步，也可大致分为三个不同阶段。

汉初到文、景之世，赋家依附在诸侯身边，所作如枚乘《梁王菟园赋》、《柳赋》，邹阳《酒赋》、《几赋》，公孙诡《月赋》，路乔如《鹤赋》，孔臧《杨柳赋》、《蓼虫赋》等，多以铺陈体物为主，暗含颂美感恩或规劝讽谏；但也有不少赋作已经开始戏剧化。汉初贾谊模拟楚辞而作的《鵩鸟赋》和《惜誓》，实为肇端，其中《惜誓》与孔臧受《鵩鸟赋》影响而作的《鵩赋》一样，都采用内心独白的行文方式；枚乘《七发》、孔臧《谏格虎赋》以对白推动情节发展，以作品中人物代作者立言；贾谊《鵩鸟赋》与司马相如《美人赋》是此期戏剧化程度最高的作品，前者通过设置特定场景、制造悬念来调动读者的阅读兴趣，然后代“鵩鸟”立言，使整个故事传奇化；后者设置多个角色，采用对白的方式，设置悬念，故事传奇化、人物动作个性化色彩更浓。两篇赋作包含的戏剧因素虽然不分伯仲，但其用意却有明显的区别，贾氏有借赋“自广”的意味，<sup>[6]（前汉部分，P12）</sup>而司马相如《美人赋》模拟《登徒子好色赋》，与俳優郭舍人等的调谑表演并无二致。王国维说古之俳優“但以歌舞及戏谑为事。自

汉以后，则间演故事”<sup>[1] (P6)</sup>，《美人赋》实际上已经有了说故事的成分。

到了汉武帝至元、成二帝时期，汉赋戏剧化发展到了高峰。司马相如《长门赋》、董仲舒《士不遇赋》、司马迁《悲士不遇赋》、班婕妤《自悼赋》等，与《惜誓》、《鹄赋》一样，以内心独白的方式吐露衷情；司马相如《天子游猎赋》、扬雄《长杨赋》一脉相传，都采用对白的方式推动故事情节的发展、以赋中人物代作者立言，尤其是司马相如的作品，发展了《美人赋》的写法，将多个角色引进对话中来，使赋作的故事情节更加曲折生动；司马相如《大人赋》模仿《远游》，代大人立言，故事传奇化；东方朔《答客难》“是一篇有独创风格的赋作。它仿效宋玉在《对楚王问》中首创的对问体”<sup>[6] (前汉部分, P239)</sup>，巧妙设置悬念，自述心曲。至此，赋作中所可能采用的戏剧因素都已经被赋家所吸纳；另外，此期赋作除了利用戏剧因素明心见志以外，以司马相如、扬雄为代表的一批赋家，还充分利用戏剧因素进行大赋创作，在游戏笔墨、颂扬君主的同时，尽可能地表露讽谏、规劝之意。其中，司马相如处在武帝刻意削弱诸侯势力以集权统治的时期，故其所作《天子游猎赋》旨意更为复杂，按照龚克昌先生的说法，是“运用夸张的笔触，反复地描绘天子和齐楚王的游猎生活以及政治活动，对比他们之间的高低优劣，寓褒贬毁誉于其中，从而达到了作者所希望的批判诸侯王、削弱诸侯王的势力，抬高天子地位，巩固中央王朝统治的目的”<sup>[6] (前汉部分, P127)</sup>。

汉成帝以后的赋作传世较少，且如许结教授所言已经复归骚体，刘歆《遂初赋》可以为证；不过，扬雄作于此期的《解嘲》、《解难》、《太玄赋》、《逐贫赋》等篇却异军突起。扬雄前一时期所作的闻名于世的“四赋”中，只有《长杨赋》吸收了部分戏剧因素，而此期却一反常态，由前期的作赋以讽，退回到内心情思的抒发，转而增加了不少戏剧因素，多采用内心独白或对白、设置悬念等方式行文，尤其是《逐贫赋》，故事情节还具有传奇色彩，戏剧意味更为深厚。

### 三

西汉赋作为什么会包含如此多的戏剧因素？

从赋作渊源看。西汉赋作曾普遍受到楚辞影响，“周礼既废，巫风大兴；楚越之间，其风尤盛”<sup>[1] (P2)</sup>，汉赋自不会与楚地盛行的巫风绝缘。“后世戏剧，当自巫、优二者出”<sup>[1] (P3)</sup>，巫、优的表演“固未可以后世戏剧视之”<sup>[1] (P3)</sup>，但我们似乎可以这样认为，汉赋在形成之初就已经存在戏剧因素，或谓汉赋有着吸纳戏剧因素的天赋。

明人认为宋玉赋是“楚辞之变体，汉赋之权舆”<sup>[14] (卷三)</sup>，很有见地。方今有学者认为，宋玉作赋“以诗骚情词，导入谐隐嘲戏之途，使赋学宫廷化、游戏化。而他对赋娱乐作用的提升，本身就是对文学审美的一种强化。”<sup>[15] (P373)</sup> 详观西汉赋作，其主客问答形式虽可考源于先秦诗文如《孟子》、《庄子》中的论辩，而“推行于赋”的功劳，实归功于宋玉的《高唐》、《神女》、《风》、《对楚王问》诸赋。赋学的宫廷化、游戏化，尤其是主客问答形式的使用，为汉赋带来不少戏剧因素。

而汉赋另一个源头荀况赋作，如《礼》、《智》、《云》、《蚕》、《箴》，源自隐语，借鉴主客问答的形式，以传播其政治思想，表达训诫之意。“汉赋的劝谏讽谏，在‘义欲婉而正，辞欲隐而显’（《文心雕龙·谐隐》）、‘隐言’、‘使人自悟’（王闾运《论诗文体法》，《王志》卷二）方面”，与谜语、隐语之类一脉相承。<sup>[15] (P9)</sup> 无论是谜语、隐语，还是“隐言”，它们与后世戏剧都有千丝万缕的联系。荀况所作之《成相辞》，马积高先生认为“乃通俗歌辞，不得称赋”<sup>[9] (P50)</sup>，但我们觉得《汉书·艺文志》既将其分在《诗赋略》之下，一定有其道理，因此相信汉赋与通俗歌辞之间存在联系，而这其中也必然包含着后世戏剧因素。

从汉赋的发展过程看，汉赋戏剧化过程也充满了“戏剧”性。一方面，汉朝从地方到中央，都喜以俳优蓄养文士，不少文士也自觉或不自觉地向俳优自视。西汉初年，政权甫建而未稳，异姓诸侯王尚存，士人游走于其间，“兜售纵横长短之术，以牟取名位……后来异姓诸侯王大都被刘邦剪除，但接着又封了同姓诸王，而且有的领土广大，势力很强，时有觊觎帝位的野心。这种状况的存在，仍给策士提供了活动的余地。”<sup>[9] (P54)</sup> 直到武帝时期，淮南王所养之士仍有很多，后来，随着中央政府实

力的增强，也由于汉武帝渐渐重视对士人的网罗，策士散布天下的局势得以扭转，人才逐步归拢到中央。据《汉书·严助传》载，汉武帝“得朱买臣、吾丘寿王、司马相如、主父偃、徐乐、严安、东方朔、枚皋、胶仓、终军、严葱奇等，并在左右。是时征伐四夷，开置边郡，军旅数发，内改制度，朝廷多事，数举贤良文学之士。公孙弘起徒步，数年至丞相，开东阁，延贤人与谋议，朝觐奏事，因言国家便宜。上令助等与大臣辩论，中外相应以义理之文，大臣数诎。其尤亲幸者，东方朔、枚皋、严助、吾丘寿王、司马相如。相如常称疾避事。朔、皋不根持论，上颇俳优畜之。”<sup>[16] (P2775)</sup>武帝之后，西汉朝廷对待士人的政策基本未变，汉成帝听到臣子诵读颇类司马相如的扬雄赋之后，“召雄待诏承明之庭”<sup>[16] (P3522)</sup>，扬雄才得以进入宫廷。这些被召进宫廷的士人，有像公孙弘、严助那样颇有才干并受皇帝重视者，也有一些“不根持论”者，但往往都被人主以“俳优蓄之”。人主蓄养文士的期望，自然就是政事之余陪同游戏或藉以取乐，而被蓄养者往往也只能以游戏笔墨、歌功颂德来取悦君主。诚如章太炎先生所论，“武帝以后，宗室削弱，藩臣无邦交之礼，纵横既黜，然后退为赋家”<sup>[17] (P91)</sup>。《汉书》枚皋本传称其“为赋颂，好嫚戏，以故得媒黠贵幸”<sup>[16] (P2366)</sup>，又载其曾在赋辞中自言“为赋类俳，见视如倡”以自悔<sup>[16] (P2367)</sup>。枚皋之赋今皆不存，我们已经无法知悉其赋“类俳”的具体情况，但这不影响我们对西汉赋作戏剧化成因的探寻。

另一方面，围绕于权力中心的这些赋家为了取悦君主而不得不游戏笔墨，但真正愿意以俳优自视者实属少数，他们在压抑、委屈，甚至愤懑之中，往往会采用内心独白或虚拟人物对白的方式来排解心曲。其中一类以东方朔为代表。这位曾被列入《史记·滑稽列传》的“狂人”，声称自己是“避世于朝廷间者也”<sup>[18] (P3205)</sup>，对类似俳优的身份和待遇十分不满，曾经当面向皇帝提出抗议。这一类赋家认为“天下无害灾，虽有圣人，无所施其才；上下和同，虽有贤者，无所立其功”，“今世之处士，时虽不用，岷然独立，块然独处，上观许由，下察接舆，策同范蠡，忠合子胥，天下和平，与义相扶，寡偶少徒，固其常也”，<sup>[18] (P3206、3207)</sup>因而举止狂狷，

谈吐诙谐；他们创作的赋充满了戏剧因素，但用意主要在于调笑、谏美，往往无关政治宏旨。另一类赋家如枚乘、司马相如、杨雄等，为了实现自己的人生或政治理想，在强权的重压之下不得不放低身段，从机智灵巧、诙谐善辩的优施、淳于髡、优孟等优人那里借鉴经验，在赞叹颂美中融进讽谏规劝之意，追求“隐而不晦，戏而不谏，亦韵亦散，又庄又谐”<sup>[4] (P42)</sup>的表达效果。

源头和发展过程都影响了汉赋的戏剧化。大体上看，《惜誓》、《鸩赋》、《士不遇赋》、《自悼赋》等以内心独白方式自述衷肠的赋作，以及诸如《答客难》、《逐贫赋》、《解嘲》、《解难》等以对白方式吐露情怀的赋作，受屈原、宋玉以来的楚辞传统影响更多一些；而像《七发》、《美人赋》、《天子游猎赋》、《大人赋》、《长扬赋》这样的作品——代表汉代文学的大赋占多数——虽然也受到荀赋、楚辞等的综合影响，但戏剧化的主要原因则在于外部力量的介入，即皇权给予文士的俳优化待遇，以及文士对俳优化身份的不同反应。

#### 四

赋作的戏剧化，对作品质量和格调产生了复杂的影响。那些以俳优自视的赋家所作的游戏笔墨之作，经过时间的淘洗，多数已湮灭无闻，我们无法对其做出评价。但从现存赋作甚至是优秀作品中，我们仍然可以看到戏剧化所带来的不良影响。章樵评价《美人赋》：“美人者，相如自谓也。诗人骚客所称美人，盖以才德为美。相如乃托其容体之都冶，以自媚于世，鄙矣。”<sup>[13] (卷三《美人赋》题注)</sup>马积高先生也认为《美人赋》“意辞浅荡”。<sup>[18] (P74)</sup>当然，戏剧化对汉赋的发展也起到了相当积极的作用。戏剧因素的充分利用，优化了西汉赋作的组织结构，提高了可读性，增强了艺术表现力。尤其是像司马相如《天子游猎赋》那样以戏剧化手段来体物明志、讽谏规劝的作品，往往具有很高的艺术价值和现实意义，流传至今仍深受读者喜爱。

同样的创作背景，同是戏剧化，不同作家的作品，甚至是同一作家不同时期的作品，却有明显的雅俗之分，原因何在？从西汉时期三次悔赋事件着

手进行解析，或许可以提供一个较为满意的答案。

第一次悔赋，就是上文提及的枚皋“自悔类倡”事件，另两件分别是司马相如临终“遗札书言封禅事”而不留赋作和扬雄晚年的悔赋事件。史载枚皋“为文疾，受诏辄成，故所赋者多”<sup>[16] (P2367)</sup>，可惜枚皋的作品已经荡然无存，戏剧化程度如何不得而知；至于枚皋何时悔赋，《汉书》本传仅记载其于“赋辞中自言为赋不如相如，又言为赋乃俳，见视如倡，自悔类倡也。故其赋有诋嫫东方朔，又自诋嫫”<sup>[16] (P2367)</sup>，也疑不能明。但他一边创作相对庸俗的嫫戏之赋，一边自悔类倡，应该有受自身资质限制和朝廷集权威势逼迫的因素。

司马相如赋作不论大小，往往都包含戏剧因素；从其临终不留赋作而只上《封禅书》的举动分析，其悔赋当在晚年家居时期。不过，史书关于司马相如在朝时“常称疾避事”的记载比较耐人寻味。通过对其赋作的分析可以看到，他很早就开始了去俳优化的努力，这不仅表现在他很少写作《美人赋》这样的类倡之作上，更表现在他常常利用戏剧因素进行巧妙的讽谏，如《天子游猎赋》和《大人赋》，尽管后人指摘其“劝百讽一”，实际上这两篇赋作已经尽最大可能进行讽谏了，尤其是前者，亡是公对子虚和乌有两先生的辩难，明显表达出作者的讽谏意图。还有《长门赋》，也有一定的讽谏意味，只是比较隐晦而已。司马相如在朝为官时一直创作戏剧化的赋作，而晚年家居时却不留赋作，临终前又只上《封禅书》，虽说有矫枉过正之嫌，但与枚皋悔赋而欲罢不能的情况类似，多少也有一点不得已而为之的意味。

扬雄早年所作《蜀都赋》、《反离骚》及初入朝时所作的《甘泉赋》、《河东赋》、《羽猎赋》等作品，都继承了司马相如的讽谏精神，却没有像司马相如那样充分利用戏剧因素，只在《长杨赋》中借鉴了主客问答的形式，有“代言”的味道。这或许与汉成帝更喜欢声色犬马有关，《汉书·成帝纪》载其“幸酒，乐燕乐”<sup>[16] (P301)</sup>，喜“微行出”<sup>[16] (P316)</sup>，数次行幸雍、甘泉、河东等离宫苑囿；但主要原因应当在于，扬雄比他的前辈有着更为强烈的“立功”“立言”意识。汉成帝与武帝一样，自然不会真正重视赋家的赋作，更少采纳赋作中的主张。

这对很少采用戏剧化创作方式的扬雄而言，是一次次巨大的打击。扬雄后来改变态度，认为大赋“劝百讽一”，“辍不复为”；并在《法言》中郑重说出“童子雕虫篆刻”、“壮夫不为”、“讽则已，不已，吾恐不免于劝也”之类的话，<sup>[19] (P45)</sup>就是饱受打击之后产生的强烈挫败感的体现。

不可不辩的是，虽然扬雄晚年认为赋“颇似俳优淳于髡、优孟之徒，非法度所存，贤人君子诗赋之正也”，但本传所说“辍不复为”却并不完全符合事实。<sup>[16] (P3575)</sup>据陆侃如先生的考证，扬雄作《法言》在元始二年，时扬雄五十五岁，<sup>[20] (P26)</sup>从上引《法言》可推知，扬雄悔赋当在此前。然而又据《中古文学系年》，扬雄在新莽始建国四年创作了《逐贫赋》，<sup>[20] (P43)</sup>证明扬雄在悔赋前后，还是先后创作了《解嘲》、《解难》、《逐贫赋》等小赋抒发心曲以自解。更有意思的是，这些小赋都采用了戏剧化的表现手法，可见扬雄并不反对汉赋的戏剧化。这又增加了汉赋戏剧化的复杂性。

枚皋悔赋，与其赋作格调不高有关；而司马相如之所以没有明确表示悔赋，则可能与其以戏剧化的赋作进行讽谏有关；扬雄悔赋，与其大赋创作很少吸收戏剧因素一样，是期待有“补衮”之功落空后的强烈反应。总之，三位赋家的悔赋行为，其实质是对文士俳优化的抵制。他们的悔赋行为，恰也说明赋作戏剧化的雅俗与否，很大程度上取决于赋家对自身俳优身份的体认程度。

## 五

枚皋等人对文士俳优化的抵制，与他们所处的时代及当时的社会文化思潮有关。

先秦时期，尤其是战国时期，知识分子多数会去做一个指切时事、辩难立言的策士或辩士。《韩诗外传》就有“文士”、“武士”和“辩士”之分。<sup>①</sup>影响所及，汉初之酈食其、陆贾之辈仍以辩士身份示人。<sup>②</sup>如前所述，直到汉武帝初年还有一些以策士自居者。汉初“一些强大的藩国不但成了阴谋权变之士奔凑的地方，也成了文士辞人的归依之所。其中一些文士既不参与阴谋，而又不能无以自见，便只好借着作赋来进谏或进谏了。由于这种进谏或

进谏的方式具有某种代替说辞的作用，就自然多采用主客问答体，汉赋首先在藩国发展起来，其故即在于此。”<sup>[9] (P54 - 55)</sup>在这种历史背景之下，枚乘创作了第一篇汉大赋《七发》。这篇赋作的诞生，表明当时士人的地位已经开始下降，身份也有了不小的转变，他们已不敢像陆贾那样与君王进行义正辞严的对话，只得转用赋来进谏纳谏。

身份转变虽已开始，但士人如枚乘等仍然可以游走在各诸侯国之间，有着较自由的活动空间。<sup>③</sup>随着国力的强盛，中央集权的加强，汉武帝几乎是不加分辨地将原本分散在诸侯国的诸多文士网罗到自己的身边，于是，“不通经术，诙笑类俳倡”的枚皋得以“入见待诏”<sup>[16] (P2366)</sup>。这种出于政治需要的网罗，必然形成以俳优蓄养文士的局面，并不给文士真正施展才华的空间，更不愿意让他们以策士或辩士的身份出现在朝廷中。而汉代士人那承袭自前代知识分子的使命感、责任感便无处安放，他们想尽一切方法，去接近那个为帝王师以指点江山、激扬文字的策士或辩士梦想。虽然最终仍是徒劳，激昂的豪情慢慢淹没在国富民强的颂赞声中，但我们看到，司马相如用赋进行最大程度地讽谏，扬雄继承司马相如为赋以讽的创作传统，并在《甘泉赋》、《河东赋》和《羽猎赋》中竭力摆脱俳优化影响以自铸伟辞，他们的赋作因此得以屹立于古典文学之林，历久弥新。当然，赋家并不在意或并未充分意识到汉赋独立的文学价值，他们为赋以讽的理想一次次破灭之后，悔赋便在情理之中。

蚌病生珠，西汉赋家在身份转变的痛苦中挣扎，文学却在自觉的前夜曲曲折折地发展着。一方面，赋作的戏剧化扩大了赋的题材，优化了结构，增加了趣味性、可读性和传奇性。另一方面，赋家对俳优身份的由弱到强的抵制，加速了西汉赋作在艺术上的成熟：体物大赋以枚乘《七发》为肇端，至司马相如《天子游猎赋》成为汉赋正宗，到扬雄《甘泉》、《河东》、《羽猎》、《长杨》四赋，达到艺术顶峰；小赋方面，司马相如《长门赋》、《哀二世赋》与扬雄的《太玄赋》、《逐贫赋》等各具特色，思想性、艺术性相得益彰，为后世抒情小赋的出现奠定了坚实的基础。

注释：

本文涉及的部分西汉赋作，真伪问题有争议，我们接受龚克昌先生《全汉赋评注》（前汉部分）的观点，倾向于信其真。本文所引汉赋文，也全部依据龚克昌等《全汉赋评注》（前汉部分），为避免繁芜，特不注页码。

戏曲“代言体”结构包含着五种话语方式：一是剧作家“代”人物立“言”；二是表演者扮演人物“现身说法”，“代”人物“言”；三是“行当”“代”剧作家“言”；四是剧中人物“代”剧作家“言”；五是剧作家巧借“内云”、“外呈答云”等形式“代”剧场观众“言”。详见陈建森《戏曲“代言体”论》，载《文学评论》2002年第4期，第50 - 57页。

本文所涉及赋作的写作时间问题，皆据陆侃如《中古文学系年》（北京：人民文学出版社，1985年）、龚克昌等《全汉赋评注》（前汉部分）、刘跃进《秦汉文学编年史》（北京：商务印书馆，2006），三著相悖处，去取稍参己意。如孔臧《谏格虎赋》与《鸚赋》，刘著于“汉景帝刘启前元四年（前153）戊子”条下言“《孔丛子·连丛子上》……云作于武帝之时，与《西京杂记》所载赋风格近似，姑系此以备考”（第117页）；而枚乘《七发》，刘著系于“汉景帝刘启中元六年（前144）丁酉”条下（第124页），皆从之。

清水茂先生《辞赋与戏剧》一文就认为“辞赋也与巫有非常密切的关系”，《清水茂汉学论集》，第252页。

详参许结《中国赋学历史与批评》，第376页。许著中还提及荀况，为避免枝蔓，暂忽略之。

《汉书·东方朔传》：“朔给驸朱儒……上知朔多端，召问朔：‘何恐朱儒为？’对曰：‘臣朔生亦言，死亦言。朱儒长三尺余，奉一囊粟，钱二百四十。臣朔长九尺余，亦一囊粟，钱二百四十。朱儒饱欲死，臣朔饥欲死。臣言可用，幸异其礼；不可用，罢之，无令但索长安米。’”见《汉书》卷六五，第2843页。

优施事见《国语·晋语二》，徐元诰撰，王树民、沈长云点校《国语集解》，北京：中华书局，2002年，第276页；淳于髡、优孟事俱见《史记·滑稽列传》，第3197-3202页。章太炎谓“淳于髡《夜谏长饮》一篇，纯为赋体”（《国故论衡》，第91页）。

《汉书》卷五七，第2600页。案：司马相如虽未明言悔赋，但从其临终前作《封禅书》托其妻上交朝廷，而不收集整理其平生所作之赋作以待朝廷取用的实际行动看，其晚年是有悔赋之意的。

《扬雄传》：“雄以为赋者，将以风也，必推类而言，极丽靡之辞，闳侈巨衍，竟于使人不能加也，既乃归之正，然览者已过矣。往时武帝好神仙，相如上《大人赋》，欲以风，帝反缥缥有陵云之志。繇是言之，赋劝而不止，明矣。又颇似俳优淳于髡、优孟之徒，非法度所存，贤人君子诗赋之正也，于是辍不复为。”见《汉书》卷八七下，第3575页。

枚皋幼年“与母居”，“年十七，上书梁共王，得召为郎”，“不通经术”（《汉书》卷五一，第2366页），

可见其自身没有多么深厚的学养，故其虽然自悔类倡，也无力改变现实。另，朝廷集权的威逼利诱之下，“不根持论”的他要想立足朝廷，也只能作这些类似俳优调笑戏谑之作。

《韩诗外传》卷七：“鸟之美羽勾喙者，鸟畏之。鱼之侈口垂腴者，鱼畏之。人之利口贻词者，人畏之。是以君子避三端，避文士之笔端，避武士之锋端，避辩士之舌端。诗曰：‘我友敬矣，谗言其兴’。”[汉]韩婴撰，许维遹校释《韩诗外传集释》，北京：中华书局，1980年，第241-242页。

《酈生陆贾列传》：“酈生常为说客，驰使诸侯。”（第2693页）“陆贾者，楚人也。以客从高祖定天下，名为有口辩士，居左右，常使诸侯。”见《史记》卷九七，第2697页。

《枚乘传》载枚乘谏阻吴王谋反，“吴王不纳。乘等去而交梁，从梁孝王游。”见《汉书》卷五一，第2361页。

#### 参考文献：

- [1] 王国维. 宋元戏曲史 [M]. 上海：东方出版社，1996.
- [2] 冯沅君. 冯沅君古典文学论文集 [M]. 济南：山东人民出版社，1980.
- [3] 清水茂. 清水茂汉学论集 [C]. 蔡毅译. 北京：中华书局，2003.
- [4] 曹明纲. 赋学概论 [M]. 上海：上海古籍出版社，1998.
- [5] 许结. 中国赋学历史与批评 [M]. 南京：江苏教育

出版社，2001.

- [6] 龚克昌等. 全汉赋评注 [M]. 石家庄：花山文艺出版社，2003.
- [7] 王利器. 文心雕龙校证 [M]. 上海：上海古籍出版社，1980.
- [8] 六臣注《文选》 [M]. 北京：中华书局，1987.
- [9] 马积高. 赋史 [M]. 上海：上海古籍出版社，1987.
- [10] 龚克昌. 汉赋研究 [M]. 济南：山东文艺出版社，1990.
- [11] 钱锺书. 管锥编 [M]. 北京：中华书局，1986.
- [12] 张溥. 东方大中集题辞 [M]. 光绪己卯信述堂重刻本.
- [13] 章樵. 古文苑 [M]. 影印文渊阁《四库全书》本.
- [14] 陈第. 屈宋古音义 [M]. 影印文渊阁《四库全书》本.
- [15] 程章灿. 魏晋南北朝赋史 [M]. 南京：江苏古籍出版社，2001.
- [16] 班固. 汉书 [M]. 北京：中华书局，1962.
- [17] 章太炎. 国故论衡 [M]. 上海：上海古籍出版社，2003.
- [18] 司马迁. 史记 [M]. 北京：中华书局，1963.
- [19] 汪荣宝撰，陈仲夫点校. 法言义疏 [M]. 北京：中华书局，1987.
- [20] 陆侃如. 中古文学系年 [M]. 北京：人民文学出版社，1985.

## The Study of the Rhyme Prose of the Han Dynasty of Dramatic Factors

SHEN Zhang-ming

(Curriculum and Instruction Department, East China Normal University, Shanghai 200062, China)

Abstract: The scholar has drawn more attention to the dramatic of the rhyme prose. Based on the existing research results, proceed reading the text in detail, and make a more systematic study on all the drama of factors existing in the rhyme prose of the Han Dynasty, to think Han dynasty Princes King and emperor comedian and Keeper of the teachers of the law and consider oneself to accelerate dramatize of the rhyme prose of the Han Dynasty. At the same time, some writers of the rhyme prose are unable to adapt to the change of hole from counselor, orator to haiku optimization scribes, had first to regret the rhyme prose, reflected in the rhyme prose, but enhance the dramatic taste of the rhyme prose of the Han Dynasty, enhanced the allegorical function of the rhyme prose of the Western Han Dynasty. Based on the discussion of the rhyme prose of the Han Dynasty, also can peep spot to know the leopard, observe the relationship of writers' mentality and literary evolution, observe the literature development to conscious Eve twists and hardships.

Keywords: The rhyme prose of the Western Han Dynasty; Poetic viewpoints of satire; Dramatic factors; Moods of intellectuals.

[责任编辑 唐音]