

# 论“六朝体”赋的演进与特征

唐定坤

(贵州师范大学文学院, 贵州贵阳, 550001)

**摘要:**“六朝体”赋是研究中国赋学乃至“六朝体”诗的必要内容。其演进于“两汉体”赋而言具有巨大的转向。这种转向表现在影响风格的题材、手法、用字、句式等方面:建安赋开启了舍弃汉赋名物铺陈,专致发展描写铺陈一端的短篇转向;太康赋以陆机为代表,形成了用六言“体物以形容”而蕴含诗化态势的主要特征,凡用语之清浅、修辞之细切,皆与之相关;齐梁赋在骈偶和声律上“益事妍华”,表现为以“声文”促进“形文”的深化,造成“体物”传统的诗境化、诗句化、诗体化。三个阶段的演进表征不一,以建安开启路向,太康可为标识,齐梁最显复杂。凡此皆昭示了赋学史上“六朝体”对“两汉体”的取舍发展,及其追求萧散流丽之体势美的风格特征,有助于对“赋亡”“失体”命题和后代赋文本风格学归属的深入理解。

**关键词:**赋;六朝体;体貌;六言体物;诗化

**中图分类号:**I207.2

**文献标识码:**A

**文章编号:**1672-3104(2023)01-0165-13

文学史上一向有“六朝体”之说。一是就“六朝体”诗作为唐诗发展和变革的对象而言的,在宋明诗话中比较常见。迄清末,又兴起了宗法六朝的创作思潮。二是就“六朝体”骈文作为“古文运动”的对立面而言的。唐宋文集序、跋、书、论中贬之者甚多。迄有清一代,骈文写作复兴,论者又有“六朝体格”“六朝之胜”等说法。晚近刘师培承阮元之说,力推六朝骈文的“文学”意义;章太炎又对六朝论体文加以表彰,甚至影响到了现当代的新文学创作。鉴于此,当代学者或从宏观上提出“六朝文派”的说法,将之视为一种后代“拟古”的“隐传统”而抉发其独特的“文学性”<sup>[1]</sup>;或从接受史的角度将“六朝体”视为对“六朝文风的总体概括”,具体则以诗为中心来探究其文学特征<sup>[2]</sup>。也就是说,“六朝体”不仅是一个指向唐前六代文体的概念,还含有超越特定历史时期的体貌风格意味,其意涵需要放到更广阔的文学史中去探讨。只是“文派”的说法包含甚广,落实到诗、赋、文等体裁,皆只能

得其大略。

唐前文学本来以赋为主,赋又影响了诗的发展,对于“六朝体”赋这一曾经存在的重要文学现象,自当跳出诗学中心予以本位的关照。在现有的赋学研究里,学者们或聚焦于六朝赋小品化与抒情、题材、语言表现本身的关系<sup>[3]</sup>,或表彰赋论家如陆机对六朝赋学发展趋势的“建设性意义”<sup>[4]</sup>,或更多关注六朝赋的骈俪语言、风格特征等<sup>[5]</sup>。其中虽有涉及六朝风味的研究,而大致皆从属于对六朝之赋的宏观静态讨论。元代祝尧《古赋辨体》分论“楚辞体”“两汉体”“三国六朝体”“唐律体”<sup>[6](49-50)]</sup>;明代谢榛、胡应麟评价陆机的“赋体物而浏亮”,认为“浏亮”不同于“两汉之体”<sup>[7](1146)]</sup>,乃属“六朝之赋所自出也”<sup>[8](141)]</sup>。他们所说的“三国六朝体”“六朝之赋”,其实就是蕴含审美风格特征的“六朝体”赋。“六朝体”赋虽承“两汉体”赋而来,但与之相比却有着明显而巨大的转向,向下开启了唐律赋,还导致后来所谓的“赋亡”“失体”等争

收稿日期:2022-07-04;修回日期:2022-10-21

基金项目:国家社科基金项目“诗教传统及其现代转化研究”(19BZW007);教育部人文社科青年基金项目“唐前诗赋文体交叉研究”(17YJC751035)

作者简介:唐定坤,男,贵州遵义人,贵州师范大学文学院教授,主要研究方向:中国诗赋,联系邮箱:1653316415@qq.com

论。因此,参照汉赋体,探究“六朝体”赋的演进及发展特征,厘清其文体要素,就具有文学史的意义。这既是研究六朝赋的题中要义,又是比较研究汉赋、理解赋体风格学,乃至讨论“六朝体”诗、充实“六朝文派”的必要内容。

## 一、建安:描写铺陈的损益改造

从文体学的内部关系来看,体貌取决于体格,体格即某种文体具体写作的格式和标准,用为“得体”“合体”<sup>[9]</sup>的准则规范。古人一般从体格切入,导向相应的审美风格,即“尊体”原则下的审美理想,如陆机“赋体物而浏亮”,表明赋之体格切入在“体物”,理想境地是“浏亮”。体格内诸要素的改变造成了体貌风格的转变,有近于“破体”,及至体格全失,就会导致文体裂变而“失体”。就赋而言,古人的体格界定大都受《诗》学经义及诗学抒情中心的影响,与创作实情不侔。俞场所称“赋家俱以体物为铺张”<sup>[10](367)</sup>,铃木虎雄所称“赋以事物为铺陈者”<sup>[11]</sup>,最能客观通达地揭橥其意,即赋以铺陈手法为原则规限物事的题材<sup>[12]</sup>,从而形成相应的风格。手法、风格与题材既相统合又互为依赖,题材和手法的变化引起风格的相应变化,这是赋蔚为大观之后,内部体格嬗变的关键。铺陈手法的变化,具体不脱语言运用,故又表现于用字、句式的语用变化。“六朝体”赋演进及风格转向的具体特征,皆离不开这一点,只是在建安、太康、齐梁三个阶段形成了各有侧重的标志性发展。

就题材而言,六朝赋较汉赋有着渐进的演变,即从以巨题大事为主逐步转向以单物小事为主,由以宏大事件为主转向以诗意事件为主。汉代虽不乏承自荀子《赋篇》一脉的咏物小赋,但仅见于席间应制、雅玩清赏,数量并不多。席间应制类如《西京杂记》载“梁孝王忘忧馆时豪七赋”<sup>[13](32-33)</sup>,虽为后人见疑,实亦符合小赋应制语境。后来三国时蜀国的费祎和东吴的诸葛恪即席作《麦赋》《磨赋》,又东吴张俨、张纯、朱异即席分赋犬、席、弩诸物<sup>[14]</sup>,与之一脉相承。雅玩清赏类如刘胜《文木赋》、刘向《雅琴赋》、

班固《竹扇赋》等。偶有借物以抒情之作,孔臧《蓼虫赋》可为代表。但私人领域的抒情主要是骚体赋,其和咏物小赋都不是主流。只有像司马相如《子虚赋》《上林赋》、枚乘《七发》、扬雄《甘泉赋》《羽猎赋》《河东赋》《长杨赋》《蜀都赋》、杜笃《论都赋》、班固《两都赋》、张衡《二京赋》之类的长篇巨制才堪为一代文学的代表,即所谓“京殿苑猎”类题材,悉为巨题大事,包括至广。这本质上又与“体国经野,义尚光大”<sup>[15](135)</sup>的政治宏大主题分不开,故广被史家录入,在《史记》《汉书》《后汉书》中多有全篇保留。下至魏晋,则渐少此类,而多系单物小事,在咏物类中当然只是承续荀赋一脉进而突显为要,如曹丕《弹棋赋》《玛瑙勒赋》《莺赋》、曹植《九华扇赋》《芙蓉赋》《白鹤赋》、傅玄《笔赋》《箏赋》《郁金赋》、傅咸《纸赋》《镜赋》、夏侯湛《宜男花赋》《瓜赋》、潘岳《相风赋》《莲花赋》等。此时,还兴起了即事而赋、感物而赋,呈现出疏离宏大题材而倾向于当下诗意抒情的特点,如曹丕《愁霖赋》《喜霁赋》《哀己赋》《悼夭赋》、曹植《慰子赋》《娱宾赋》、傅玄《辟雍乡饮酒赋》《投壶赋》、成公绥《慰情赋》《射兔赋》、潘尼《苦雨赋》、陆机《思亲赋》、陆云《羊肠转赋》等。及至齐梁,渐受诗的影响,而多由赋物推至径赋诗意物事,如沈约《高松赋》、陈叔宝《夜亭度雁赋》、谢灵运《悯衰草赋》、江淹《水上神女赋》、萧绎《采莲赋》等。当然六朝不是没有大题,如何晏《景福殿赋》、左思《三都赋》、谢灵运《山居赋》,但一则数量较少,二则不为时风,似乎大题“屋下架屋,事事拟学”<sup>[16](225-226)</sup>而难越汉代,文家更倾向于小巧化。

题材虽不是最主要的方面,其导向却与手法的运用相关,即赋家是以手法规限题材。铺陈手法运用的程度最能反映体貌变化的消息,如同为咏物,王褒《洞箫赋》便善于铺陈声情,骋辞发摅,然六朝的音乐类赋写琴、箏、笛等,大都不再“前后左右广言之”<sup>[17]</sup>,而反取荀赋赋物的点到为止。“六朝体”较之汉赋体的最大转向,就是铺陈的变化:汉赋一在“名物铺陈”,一在“描写铺陈”<sup>[18]</sup>;“六朝体”赋则舍弃前者而改造后者。六朝赋题多取小物琐事,故篇幅短小,大都

不再类聚名物。虽今所见文本多系类书辑出残篇，这一趋势亦在在可见。有些赋题可以写为大赋，但却不作展开，如曹丕《校猎赋》、曹植《藉田赋》、傅玄《朝会赋》、潘岳《沧海赋》等，都是传统京殿苑猎类的宏大题材，其篇幅内容与汉人相比却去若霄壤。值得注意的是，很多赋采用大赋的结构形式，具体书写却又点到为止。如仲长敖《覈性赋》的构篇颇有讲究，取荀卿与弟子李斯、韩非的对话，正是主客问答的汉赋作法，全篇却只有近四百字，便完成了讽世而抒情的内容。陆机《羽扇赋》以主客问答构篇，分列宋玉与诸侯、唐勒之辞，仍系短章。江淹小赋多用大赋作法，其《江上之山赋》用扬子赋法，以乱辞结尾；《灯赋》取宋玉《风赋》的大王庶人之别而展开；《学梁王兔园赋》明显是仿古，称“聊为古赋，以奋枚叔之制焉”<sup>[19]</sup>，篇幅也不长。庾信《竹杖赋》取桓宣武与楚丘先生的主客问答展开，并以歌来结尾，所谓大赋五脏俱在，其实就是抒情短制；他的《枯树赋》以殷仲文之赋和桓大司马之叹来组织，结尾系之以歌和叹，也是同类作法。这些作品或以主客问答来展开，或系之以歌诗乱辞来结尾，皆借宏篇框架来作小赋，显然是赋家想借大赋结构作文章改造，而一以短制小篇为旨归，致使有限的文本空间无法容纳博阔宏富的名物。

小赋既以空间之限，不克名物铺陈，则唯取单物小事的描写形容。偶有如陆机《瓜赋》“夫其种族类数，则有括菱定桃，黄瓠白搏，金文蜜筒，小青大班，玄盱素碗，狸首虎蹯”<sup>[20](1029)</sup>，虽跳出刘桢《瓜赋》的全取描写，其实亦只有这几句罗列瓜的种类，全篇仍以描写为主。即便篇幅较长的几篇存世之赋，其名物的博阔也不及汉赋。如正始何晏《景福殿赋》虽属宫殿类巨题，内容以描摹形容为主，吸收了自曹植以来的形容句法，也只有极少数如“篁栖鸚鹭，濼戏鯪魮”<sup>[21](177)</sup>这类带有描写性的名物罗列，已异于汉赋写宫室广用两种铺陈手法的繁复生动。又左思《三都赋序》虽在架构上完全规摹张衡《二京赋》，在内容上却已注重“稽之地图”“验之方志”，理据在于“美物者贵依其本，赞事者宜本其实”<sup>[21](74)</sup>，其强调征实已较汉赋有别。程大昌

《演繁露》称司马相如赋《上林》乃“该四海言之”，故自不限于上林苑中之物，刘熙载谓“相如一切文，皆善于架虚行危”<sup>[22](432)</sup>；但《三都赋》既已转为征实，则三都之中的“山川城邑”“鸟兽草木”数之有尽，自无“吐无不畅，畅无或竭”<sup>[22](411)</sup>的可能。只以左思规摹京都大赋的作法，尚见明显的名物铺陈，能显内容的“汪秽博富”<sup>[23]</sup>。及至孙绰《游天台山赋》，援用玄释，远有不逮；独有郭璞《江赋》，以学问家身份炫博素所观揽，可追“两汉体”；迄谢灵运《山居赋》，落入琐细，近于左思《三都赋》征实一路。此外之赋，不见物事堆垛，失却包括总揽的气象，遂转向在描写上下大功夫。

六朝赋的关键在于描写铺陈的损益改造。转向的起点在建安赋，所以赋学史有“建安体”的说法。如祝尧《古赋辨体》论谢庄《月赋》假托曹植和王粲为宾主之辞，因为“陈思王曹植与王粲仲宣及应玚休琏、刘楨公干，并以文章驰名于魏初，时号‘建安体’”<sup>[6](54)</sup>；又清沈叔埏《征梦出山二图赋》序：“庄亭叔编修属题令叔，亦和燮明府二图，因效‘建安体’，各为小赋。”<sup>[24]</sup>建安赋受世积乱离的社会影响，转以抒情为主，注重于返向骚体的表达经验，即刘熙载所谓“乃欲由西汉而复于楚辞者”<sup>[22](435)</sup>，具体表现为取骚体之抒情而改长篇为短制。以短篇来抒情既无法容纳名物的堆砌，名物罗列也不利于发摅情性，所以只能在“物—情”的表达模式上下功夫，并围绕描写的铺陈大肆展开。李调元《赋话》称：“邺中小赋，古意尚存。齐梁人效之，琢句愈秀，结字愈新，而去古亦愈远。”<sup>[6](81)</sup>他所说的建安为一转折，齐梁更进一步，这是赋论家几乎都认可的说法。只是抉论字句，稍为简单，需加阐发。“古意尚存”一面指向建安赋承汉赋之体格，另一面指向有所变化。谢榛《四溟诗话》称“子建骨气渐弱，体制犹存”<sup>[7](1163)</sup>，虽单指曹植，意思相近，是说建安赋渐渐丧失了汉赋的气格，但尚见体制余绪，此与李说正相表里。如曹植《洛神赋》：

其形也，翩若惊鸿，婉若游龙，荣曜秋菊，华茂春松。髣髴兮若轻云之蔽月，飘飘兮若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，

灼若芙蓉出绿波。秖纤得衷，修短合度，肩若削成，腰如约素。延颈秀项，皓质呈露，芳泽无加，铅华弗御。云髻峨峨，修眉联娟，丹唇外朗，皓齿内鲜。明眸善睐，靛辅承权，瑰姿艳逸，仪静体闲。柔情绰态，媚于语言。奇服旷世，骨象应图。披罗衣之璀璨兮，珥瑶碧之华琚。戴金翠之首饰，缀明珠以耀躯。践远游之文履，曳雾绡之轻裾，微幽兰之芳蔼兮，步踟蹰于山隅。<sup>[21](270)</sup>

以上内容重在描写神女的形貌和神态。其实该赋全篇都用描写，不取名物堆垛，选段特为典型。本来描写神女包含衣、饰、裾、金、珠、履、腕等，若先后罗列，便无法突出神女神态的题材书写旨趣，故而依次形容，点到为止，略寓名物于描写中，变成以描写为要。这不仅承自汉赋，且能极力张扬而有所拓展，即所谓“古意尚存”“体制犹存”的地方。其写远望神女之貌，在“未通词之先，陡然望见，将艳丽、态度、服饰极力形容一番”，按“先写体貌大概，次就肩腰等细写，次乃写其服饰”<sup>[10](518)</sup>展开，颇有层次维度。开篇“其形也”三字限定描写内容，以下“翩若”“宛若”“皎若”“灼若”“肩若”“腰若”，全系“比体”形容；但以体貌、肩腰、服饰的层次变化，讲求以“琢句”“结字”来表意，从而打破了汉赋形容铺陈的“累句一意”<sup>[25](108)</sup>，获得了描写的多维繁富、生动形容之美。孙洙许《洛神赋》为“本《高唐》《神女》之遗，形容尽致”<sup>[10](523)</sup>，可谓善读赋者，表明此赋“古意尚存”而发展一端。

汉赋不是没有描写。曹赋本段描写近取于东汉朱穆的《郁金赋》，试比较二者：

岁朱明之首月兮，步南园以回眺。……比光荣于秋菊，齐英茂乎春松。远而望之，粲若罗星出云垂；近而观之，晔若丹桂曜湘涯。赫乎扈扈，萋兮猗猗。清风逍遥，芳越景移。上灼朝日，下映兰池。观兹荣之瑰异，副欢情之所望。折英华以饰首，曜静女之仪光。瞻百草之青青，羌朝荣而夕零。美郁金之纯伟，独弥日而久停。晨露未晞，微风肃清。增妙容之美丽，发朱颜之荧荧。作椒房之珍玩，超众葩之独灵。<sup>[26]</sup>

朱文以六言为主，章法平实，在描写的铺陈上往往数句叠加形容，较为平面化，这正是汉赋

铺陈手法的重要特点。因为唯有同一维度上的罗列堆砌，才能达到大赋敷陈物事绘像骋势、气象宏阔之效，本质上乃是受铺陈原则的内在规限，这保证了汉赋正大浑成、板重肃穆的“古意”。但朱穆本东汉末人，生活于逞气使才而赋风将转的时代，此赋全取描写形容，且在用字上较枚乘《柳赋》、孔臧《杨柳赋》等咏物小赋较为清通，只是相对曹植尚多“两汉体”意味而已。若再上溯一步，更见其间的演进与损益。如为汉赋代表的司马相如，其《上林赋》写校猎，有“玄猿素雌，蝮虺飞蠖，蛭蝮蠹豸，獬胡彘蝮，栖息乎其间”<sup>[21](126)</sup>，以名物的罗列铺陈禽兽之多；有“于是乎游戏懈怠，置酒乎颢天之台，张乐乎胶葛之寓。撞千石之钟，立万石之虞，建翠华之旗，树灵鼉之鼓，奏陶唐氏之舞，听葛天氏之歌……若夫青琴、宓妃之徒，绝殊离俗，妖冶嫋都，靓妆刻饰，便嬛绰约，柔桡嫋嫋，妩媚纤弱。曳独茧之褕缡，眇阎易以恤削，便姗嫫屑，与俗殊服，芬芳沤郁，酷烈淑郁；皓齿粲烂，宜笑的皪；长眉连娟，微睇绵藐，色授魂与，心愉于侧”<sup>[21](128-129)</sup>，描写置酒张乐、美人歌舞，在美人形容方面正与朱、曹二文形成一定的“互文性”。显然两种写法都明显具有同一维度内叠加书写的铺陈特征，要在穷尽炫博，“累句一意”以状气势，形成“周匝淹富”“囊括众有”<sup>[10](197)</sup>的汉赋旨趣。但在描写上，作者是将名物的数量描写与形容态势结合起来，具体依赖的乃是“名物铺陈”与“描写铺陈”的交互为用。所以两种铺陈每每相制相因，有静有动，使其描写不致独逞虚灵。刘咸沂谓“屈、荀、扬、马之作，一取其势，二取其辞。曾文正教其子读汉赋，取其气势之雄茂、训诂之精确是也”<sup>[27]</sup>，可资理解。然建安赋只取一端，便易出脱炫博而板重的牵制，而获得另一端的高度自觉发展。如曹植赋序称在题材上遥取宋玉之《神女赋》，不消说全然舍弃了《神女赋》的名物铺陈，只偶见相如赋寓名物于描写的痕迹：一方面，他将主用于名物堆垛或形容叠加的四字句，变为句内描摹，像“芳泽无加”“修短合度”，皆在句内有主谓动宾的描述，遂导向了“其妙处在意而不在象”<sup>[7](983)</sup>的诗意描写；另一方面，他极为注重结构布局，从多维展

开以求描写形容，就在内在层次的讲求中导向了一种精致化的艺术效果，逐步转向描写形容的修饰化和技巧化。王粲《登楼赋》、祢衡《鹦鹉赋》等都可见出这一特点。这种描写形容在转向以后，渐渐远离叠加铺陈的旨趣，甚至是逐步消解汉赋的“古意”。概言之，建安赋致力于在描写形容上下大功夫，注重在“琢句”“结字”中争奇斗胜，留心于赋物的精细化和描写的修辞化，无意中使赋的写法向诗靠拢，于是不再“汪秽博富”，逐渐失却浑然板重的正大之气。这也是谢榛批评曹植以及整个建安赋“骨气渐弱”的关键所在。两晋赋和齐梁赋在整体上正是沿着这条道路前进的，而且走得更远。

## 二、太康：六言句式的呼应展开

“六朝体”的“骨气渐弱”虽由描写铺陈之损益而造成，具体却表现于用字和句式的文章语用。汉赋用字往往因体成势，系于凭虚造作，繁滋复赘，不避奇难，反以炫示博阔，多致晦惑心目，但建安赋有所变化。曹植已谓“扬马之作，趣幽旨深，读者非师传不能析其辞，非博学不能综其理”<sup>[15](624)</sup>，足见扬雄、司马相如之精于字学。曹说旨在批评，故建安赋已不在这方面下功夫，而是走向浅易。上引《洛神赋》便以常用字为主，不像汉赋取名物的联边堆砌和形容的僻难铺陈，连并脱弃了大赋临文造字的可能。刘勰《文心雕龙·通变》称“魏晋浅而绮”<sup>[15](520)</sup>，虽指风格，其实已与用字相关。《文心雕龙·练字》又说“自晋来用字，率从简易”<sup>[15](624)</sup>，所指益明。太康时期的二陆、两潘之赋都是代表。左思《三都赋》规摹《二京赋》，只是构思和功用的强调类同，在用字上已然不同于两汉京都大赋。钱钟书称其“承《两都》《二京》之制，而文字已较轻清，非同汉人之板重”<sup>[28]</sup>，确实看到了关键所在。北朝颜之推《颜氏家训》引沈约语：“文章当从三易：易见事，一也；易识字，二也；易读诵，三也。”<sup>[29]</sup>沈约是南朝文宗，不仅提出用字简易，还提出用事、读诵的简易，则文章越发清浅，描写中的形容铺陈自然不能在气象万千上取胜，而只能沿着精细化、修辞化、意境化的方

向发展。由此综观六朝人提出“诗赋欲丽”<sup>[30]</sup>、赋乃“美丽之文”<sup>[20](756)</sup>，强调“缛旨星稠，繁文绮合”<sup>[31](1778)</sup>，虽承自汉代扬雄表彰赋体的“丽辞”，但实际上“渊丽”的审美意涵已有所转变，不是博阔绚丽，仪态万方，而是指向用字简易精巧、华美清通，注重细节的指切精工，以资于物事的描写形容。

这一用字趋势亦与句式相关，而且句式的变化才是重点。汉赋三字句、四字句、句腰虚字长句皆有取用，不主一类，但亦可见出演进趋势。大致来说，骚体赋之外，西汉赋用四字句特征明显，盖以四字有利于铺陈的重叠堆垛，特别是名物骈罗，联边类举，不害对赋家炫博名物而取用僻字的大意理解。如前举相如赋“玄猿素雌，雌獾飞蠖，蛭蝮蠹獠，獬胡穀蛭”，易断为禽虫类。但至扬雄为一转关，盖其早年摹拟《离骚》作《反离骚》，对楚辞写法有深切体会；又以其一代文章大家的身份，特好文体探索，颇多开创之功，所以他将多种楚骚长句用为骋辞大赋的实践。其《甘泉赋》有明显创新意识，虽然难字为多，但不害形容，故结涩之苦，反资炫学，不失铺陈要义；《河东赋》亦有这类句式，然不以为常，能见变化之方。至东汉末，张衡《二京赋》已然注意六字句，上引朱穆《郁金赋》乃咏物小赋，也是以六言为主。建安赋虽多取自骚体，但不是以扬雄式的长句追求形容的“累句一意”式铺陈，而是即句描写的多维度铺陈，注重炼字炼句，所以别是一格。上引《洛神赋》仍可视为典型，选段虽以四言为多，不取名物和形容的重叠堆垛，几乎都是一句一描写形容。其中“翩若惊鸿，婉若游龙，荣曜秋菊，华茂春松”“秣纤得衷，修短合度，肩若削成，腰如约素”，或以虚字连接，或取描写构句，皆能化去汉赋罗列铺陈的板滞厚重，变为描写形容的流丽潇洒。从表意上看，可谓句句有形容，句句有主干，句句换角度，一句得一完足之意，虽略有一顺而下意味，但已不同于汉赋明确的“累句一意”式复句写法。同时，赋中亦有六字句和长句，长句如“髣髴兮若轻云之蔽月，飘飘兮若流风之回雪”，为典型的兮字前置形容句。至“远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出渌波”，可以看作此类句

式的变化形态,只是变成了先陈述动作,再以前置形容字句式作重复铺陈,并连用两句为骈。这种较长的组合型句腰虚字句和六字句悉有间破四言之效,而且间破的力度很大,庶几遮蔽四言为传统的写法。不主一类,特见其追求句式变化的良苦用心,可以说,《洛神赋》在建安赋句中最为典型,其《大暑赋》《芙蓉赋》皆有句式变化,反映了曹植极为讲求用句的参差错落。关键在于,句式的变化大都应和于描写的层次变化,体现了建安赋的精细化讲求,即多层次、多维度的描写形容才是其根本的旨趣,句式之变化不过是与之相呼应。这对汉赋“累句一意”单一维度的罗列铺陈就具有了消解的可能,由此,建安赋的这种写法虽仍可看作铺陈,实则已渐渐让位于描写。

四字句的逐渐退场与六字句的最终胜出特别值得关注。曹植《车渠碗赋》《洛神赋》,皆取六言,但不舍四言,王粲等七子之赋、何晏《景福殿赋》亦然。下至晋初,出现了句式演进的重大转关,即变成以六字为主,四言五言只偶用于间破调节,这是“六朝体”赋在表现形式上的重要标志。二陆、潘岳尤其是陆机最为典型。其后左思、木华、郭璞等用句稍有“两汉体”意识,赋中四言不少;余外之赋,皆以六字句为主,成为两晋时风。试举陆机《述思赋》为例:

情易感于已揽,思难戢于未忘。嗟伊思之且尔,夫何往而弗臧。骇中心于同气,分戚貌于异方。寒鸟悲而饶音,衰林愁而寡色。嗟余情之屡伤,负大悲之无力。苟彼涂之信险,恐此日之行旻。亮相见之几何,又离居而别域。观尺景以伤悲,抚寸心而凄恻。<sup>[32]</sup>

该文全篇皆以句腰虚字六言作成,或述情事,或摹物色,或作比兴,或以直言,故能篇短而情深,为其弟陆云推崇,以为“流深情至言,实为清妙,恐故复未得,为兄赋之最”<sup>[33](111)</sup>。今见陆赋,除此篇外,《别赋》《感时赋》《祖德赋》《述先赋》《遂志赋》《怀土赋》《行思赋》《感丘赋》《列仙赋》《陵霄赋》《桑赋》纯为六言;《思亲赋》《豪士赋》《思归赋》《幽人赋》《愍思赋》稍有间破六言者,或以四言开头,或以四言结尾;《叹逝赋》《漏刻赋》《瓜赋》《鳖赋》《白云赋》

《大暮赋》中间偶有四言间破;《浮云赋》《鼓吹赋》略见变化,有三言、四言、六言,诸种句式交互杂用;《羽扇赋》较为特殊,属于借用大赋的主客对话体,但仍以六言为主;《文赋》篇幅较长,也几乎全以六言写成,只偶以四言或五言间破之。陆云赋的用句和陆机类似。又太康文人以陆机和潘岳为首,潘岳的四言和六字以上的句腰虚字句稍多一些,盖其主要用骚体句作形容,但仍有不少六言,像他的《西征赋》《悼亡赋》《怀旧赋》《笙赋》等就和陆赋用句无甚区别。

为何四字句逐渐消退,六字句渐成主体?这是值得注意的现象。其中最主要的原因,就是名物铺陈的消失和描写形容的突显。一方面,四字句最适于名物的罗列堆垛,既然魏晋以来的赋舍弃了名物铺陈,它就失去了主要的表达任务,同时也舍弃了僻难用字的书写习惯;只有在陆机《瓜赋》、潘岳《沧海赋》这类极少数的赋中偶尔用为罗列名物,算是对汉赋的回应。另一方面,曹植虽变四言堆砌为四言描写,但是从描写形容的功效来看,雅正四言又远不如六言。盖以“四言简质,句短而调未舒”<sup>[8](21)</sup>,一句表意尚可,能就主谓宾成分而足意,但并无余字修饰。相比之下,如刘勰所称“六字格而非缓”,即六言在“密而不促”<sup>[15](571)</sup>和“声长舒缓”之间,显得适中合用。关键是其句腰虚字多在第四字上,虚字的句法规制会突显出前后两个短语的独立性。根据散句的文法功能,虚字之前的三字在表意上就显得尤为重要:或作动宾结构,如前举《述思赋》“观尺景以伤悲,抚寸心而凄恻”;或作主谓结构,如“寒鸟悲而饶音,衰林愁而寡色”,不仅三字节奏铿锵,有“矫而掉”<sup>[7](343)</sup>之势,还能明示散句之主干,于是虚字一顿进而发挥出召唤后二字作形容修饰之审美意趣,遂使六字一句的描写功能完足,且以突显后二字的形容修饰为要,远甚四言描写的狭促不安。若以主词修饰再导引谓语与宾语,如《文赋》“文徽徽以溢目,音冷冷而盈耳”,则有舒缓形容主词之效;加之虚字尚有前后连接功能,又可变化其所处位置,皆彰显了六言的灵活性。更进一步,从表意内容来看,六字句一句足意,有利于描写层次的展开。如《述思赋》“观尺景以伤悲,抚寸心而凄恻”,

乃是从“物”到“情”的表达方式，上句言观物生情，一句足意，下句转为纯粹的抒情，于是一联就可以分为上下两个层次理解。前论曹植赋注重描写而形容，其《洛神赋》是以不断转换角度而获得多维层次的展开，包含句式骈散短长的角度、描述的角度、形容的角度等。但这种写法极尽技艺之能事，名家固可竞逞才力，却不如六言的一句一维度来展开便捷。这可以说是承“骚调以虚字为句腰”<sup>[22](472)</sup>的传统而作出改造的表达，是晋人作赋转向以六言句腰虚字句为主的根本原因。除此之外，前引潘岳除了用六字句外，其《秋兴赋》《藉田赋》《寡妇赋》都用骚体长句，其实取用的是扬雄用骚体形容铺陈的写法。这也从另一个侧面证明晋人作赋主于探索描写形容，在根本上与他们取用六言的观念是相通的。以“潘陆特秀”<sup>[31](1778)</sup>的晋代文坛地位，波及江左，下至刘宋，六字句完全成为赋的主要句式。如何承天、傅亮等皆为历东晋至刘宋的重臣，所作《木瓜赋》《喜雨赋》《九月九日登陵器馆赋》《征思赋》《感物赋》《芙蓉赋》等皆承此嗣响，稍后谢朓的《酬德赋》有一千余字，居然只有一句非六言的间破，足见时风。

汉赋描写铺陈或以同类描述句式单维复叠累加，或以多维形容状貌与名物堆垛交互为用。陆机赋用六字句趋使描写铺陈的演变，既承汉赋、曹植赋而来，同时在前者的路向上走得更远，完全疏离了汉赋之描写铺陈而别为一格，影响了此后赋之发展。这可以从三个方面理解。

一是六言与“体物以形容”互为表里。陆机《文赋》以“赋体物而浏亮”论赋，表明以“体物”为体格，紧承赋体初起以“物事”题材为中心的传统，意义重大；而“体物”需要“细心体会，善于形容，方为写生妙手”<sup>[6](274)</sup>。“写生”就是描写，可知赋体物虽以描写为主要任务，但体现水平的地方却是描写的形容。罗宗强注意到，陆赋大量运用叠字写物象，在同代作家中显得很突出，如“天悠悠”“雾郁郁”“心懔懔”“志眇眇”“理翳翳”“思乙乙”“发青条之森森”“飞落叶之漠漠”，等等<sup>[34]</sup>。这其实正是陆机用六言“体物”以描写、描写而形容的集中表现和必然结果。因为主用六言，凭借虚字调节以补足句式

的语法功能，必然余二字可用为形容修饰，而应于诵读之节奏，则容易导向叠字、双声、叠韵等联绵字的大量运用，如此也最有益于“体物”的“写物图貌”“肖其形似”。但叠字联绵本就是汉赋形容铺陈用字的重要表征，迄曹植都仍有这一特点。只是曹植以“古意”之存而不拘句式，到陆机明确标举“体物”理论，稳定的六言句及叠字形容就相应地得到了突显。所以尽管陆机用叠字是汉赋形容铺陈的余绪，但是他以明确的理论强调延及句式而较曹植更进一步。以句式、题材、描写形容旨趣三者统合指向的表征明确，是承前启后的关捩，可以作为“六朝体”赋的标识。

二是六字句能促进俳句的使用，并可消解赋之铺陈。俳体早先本于意义对形式的趋使和规限，由于六字句能完成一个含描写的表意层次，基于两句一韵的临文使用，和形容需以多维角度构成“千状万态，层见叠出”的效果，就容易促成两句一个相关体物角度的骈对表达。以此类推，一骈之后另起骈对，也就很容易导向联转换的多维变化。变化越多，描写维度就越丰富，去初起之描写角度就越远，铺陈的意味也就越发减少。在曹植的作品中，已然通过部分成熟的书写提供了一定的骈句经验，陆机踵武其事，遂以两句一顿，开启了大量早期联对的探索。如“寒鸟悲而饶音，衰林愁而寡色。嗟余情之屡伤，负大悲之无力。苟彼涂之信险，恐此日之行旻”，以“寒鸟”“衰林”、“余情”“大悲”、“彼涂”“此日”构成一联之内的同类骈对，于是在一联之内固然有两句之间的层次细微之分，而在一联之后又起一联，可谓两句一顿、一联一转，形成了描写角度和表达意义的转移。

三是六字句以句腰虚字的强调和召唤，连并骈偶导出炼字炼句之功，乃有修辞而诗化的态势。如陆机《述思赋》“情易感于已揽，思难戢于未忘”，句腰虚字“于”之前的“情易感”“思难戢”是完足的文法主干，从骈偶上下二句的类对要求，致使动作字得到了推敲规避而类合的可能；又因为虚字要召唤出“已揽”“未忘”作为宾语的状态描述，致使与之呼应的“易感”“难戢”等词具有近似于诗的明显锻炼意味；前论“体物以形容”的叠字形容也是基于这种句法功能所

导引出来的。而虚字位置不定,修饰词可前可后,又使得六言在规避雷同或造成气势的书写中增加了多种炼句的可能。清人李元度《赋学正鹄》注意到“不细不切,断不能体物”,以此得出“若夫修辞以炼字炼句为要,尤以六朝人为宗”<sup>[6](720)</sup>,所说甚是。只是在六言骈偶内注重炼字炼句及描述、形容、声律等,与“体物”而“细切”当统合理解,以此昭示了注重句式修辞而蕴含诗化态势的“六朝体”。

### 三、齐梁:形文声文的次第深化

孙德谦《六朝丽指》注意到“六朝之文”可分为两段:“在齐梁时繁缛极矣;晋宋之间,往往神韵萧疏,饶有逸趣。”<sup>[35](8485-8486)</sup>何以晋宋“神韵萧疏”?实源自玄学对辞采书写的制约,即如陆机、陆云以“浏亮”“清约”来规限和导引赋的风格,使得赋的细密“体物”不时援入蕴含情理的“警策”“出语”,生发出虚化的诗境。迄齐梁时,玄风消歇,注意力全在艺术形式上来了,故致繁缛之极。刘勰《文心雕龙·情采》明确提出“立文之道,其理有三”,即“形文”“声文”“情文”<sup>[15](537)</sup>,以“形文”“声文”并提于“情文”,前二者即形式主义美学中的“骈偶”和“声律”,乃是繁缛之极的具体表现。需要指出的是,这里无论晋宋文还是齐梁文,“形文”还是“声文”,都指向以赋体为中心。除了唐前文学自汉以后整体上就以赋为主的原因之外,骈偶声律的发展皆与赋相关。就骈偶而言,如祝尧引吕大临之语称“文似相如殆类俳,流至潘岳首尾绝俳”<sup>[6](49)</sup>,明指在赋体中发展骈偶;近人朱光潜称“赋侧重横断面的描写,要把空间中纷陈对峙的事物情态都和盘托出,所以最容易走上排偶的路”<sup>[36]</sup>。就声律而言,它本就是在韵文中发展的,起于楚骚,进于汉赋的诵读,及至建安、晋宋,渐多赋的“读”“写”互促讨论,故有论者认为,赋学才是“声律论争的重要话语资源”<sup>[37]</sup>。换言之,刘勰、孙德谦等人对六朝“文”的判断,都可以视为以赋为中心的表达。孙德谦称晋宋与齐梁别为一格,大致也是“六朝体”赋的两个演进阶段;“繁缛极矣”“往往”的前后分疏,则昭示

了这种演进表现于骈偶和声律的进一步深化。

演进的关键人物仍是陆机。沈约早就指出:“降及元康,潘陆特秀,律异班贾,体变曹、王,缛旨星稠,繁文绮合。”“缛旨星稠,繁文绮合”指向辞采(包含声韵)繁美,“绮合”系骈偶类合的时代表达;又以“体变曹、王”而“遗风余烈,事极江右”<sup>[31](1778)</sup>,“潘、陆特秀”具有承前启后的作用。先看骈偶。周秦诸子以立意为宗,偶见无意为骈的写法,汉赋以铺陈为原则,承此而不拘囿于句式形态,所以“气体高古,殊有远致”;东汉则以“才力富赡”而“弥以整练”,致使“文句对偶为多”<sup>[38]</sup>;迄“建安之世,七子继兴,偶有撰述,悉以排偶易单行”,且“合二语成一意”<sup>[39]</sup>,尤以曹植为代表,这是早期骈偶的演进。及至“晋世群才”“析句弥密,联字合趣”<sup>[15](588)</sup>,尤其“左、陆以下,渐趋整练”<sup>[40](69)</sup>,赋用骈偶趋于成熟。赋中句式逐步出脱汉魏铺陈以意为主的拘限,进而获得了完全自足的形式追求,并成为时风,具体体现在以六字为骈对、句腰虚字复用的规避、多种骈偶句式的探索、骈偶形式对内容的规限四个方面。

首先,魏晋赋并用四字句和六字句,迄陆机好用六言,既与“体物”而形容有关,又与六言有利于骈偶化相关,此已见前论。对这种悉具两句一骈的文章,后人视之为“俳体”。

其次,句腰虚字复用的规避。这与以曹植为代表的建安赋具有本质的不同,昭示着作家的重心转移到句式形态美的精细化上了,意味着骈偶形式追求的完全自足。此前,赋句系以意为主而兼及形式整饬的发展,并不计较骈偶间句腰虚字的重复与否,至陆机而大变。如其《怀土赋》计28句14对骈偶,有10句5对骈偶注意了虚字复用的规避,占比三分之一还要多;又其《行思赋》今存残篇计28句14对骈偶,仍有12句6对骈偶规避了虚字,如“遵河曲以悠远,观通流之所会。启石门而东萦,沿汴渠其如带”,句式结构中同位词语皆骈类而对,“以”和“之”、“而”和“其”的虚字规避运用,体现了形式骈对的细节讲求。至其《文赋》,虽为长篇,亦复如此。其他作家也遍见这种写法,如潘岳《闲居赋》“服振振以齐玄,管啾啾而并吹”,“奉周任之格

言，敢陈力而就列。几陋身之不保，尚奚拟乎明哲”<sup>[41]</sup>；王羲之《用笔赋》“忽瓜割兮互裂，复交结而成族”，“时滔滔而东注，乍纽山兮暂塞”<sup>[20](205)</sup>；等等。

再次，由此而延及形式自足追求，探索多种骈偶句式的表达。陆赋整体以六言为主，但不乏长句短句的间破使用，特别是他对长骈句的探索。如《羽扇赋》的八字为骈：“反寒暑于一堂之末，回八风乎六翻之杪。”《漏刻赋》的九字为骈：“寸管俯而阴阳效其诚，尺表仰而日月与之期。”又其《豪士赋》的序不仅用长骈句，且皆以骈作成，篇幅一胜于正文。潘岳在这方面亦有探索，他注意借用骚体的形式，在骈偶中多用联绵词以形容情貌。左思的长骈句则更进一步，打破了单句为骈的主流写法，追求以复杂的复句组合表意：其《三都赋》有四五组句，如“简其华质，则虬费锦绩；料其虓勇，则鸱悍狼戾”<sup>[21](93)</sup>；有五五组句，如“窥东山之府，则瑰宝溢目；观海陵之仓，则红粟流衍”<sup>[21](87)</sup>；有三个单句组成骈对，如“剑阁虽峻，凭之者蹶，非所以深根固蒂也；洞庭虽浚，负之者北，非所以爱人治国也”<sup>[21](96)</sup>；有四个单句形成隔句骈对，如“中夏比焉，毕世而罕见，丹青图其珍玮，贵其宝利也；舜禹游焉，没齿而忘归，精灵留其山阿，玩其奇丽也”<sup>[21](94)</sup>。无论是四五组句，还是五五组句，都已超越了传统(如《诗经》)的两句足意式复句俳偶写法，加入了虚字，注重文句散化和复句组合为骈，显然是业经明确的骈偶规限后作出的句式新探索。一方面，这种写法为稍后的骈四俪六开了先导；另一方面，隔句骈对在“排类”意义单元结构上既吸收了大赋“累句一意”而铺陈的写法，又能发挥骈偶整饬相合之美，颇有创新之功，有学者便认为这影响了八股文的写作<sup>[42]</sup>。

最后，骈偶的句式形态要求已然开始反过来对内容形成规限，促使左、陆以下的骈偶向联对构结的方向发展。骈偶句式作为一种“有意味的形式”，本就包含了传统思维中阴阳二元偶合、互补、共建的民族文化意蕴。吕大临称“为俳者则必拘于对之必的”<sup>[6](50)</sup>，即是说骈偶的表达实际上具有以形式规限内容的倾向。初作骈偶但取上下句“意义联贯”<sup>[43]</sup>足矣，一旦完全转向有意

为骈的形式美学追求，如陆机《文赋》之称“藻思绮合”，陆云与其兄讨论的“靡靡清工，用辞纬泽，亦未易”“近日视子安(成公绥)赋，亦对之叹息绝工矣”<sup>[33](1079)</sup>，必然追求在类对之间互补、对立、共建及同类并列表意的倾向，注重于种种细切修辞，终至导向追求如诗之联对的类合意义空间营造<sup>[44]</sup>。又刘师培谓：“大抵南朝之文，其佳者必含隐秀，然开其端者，实惟晋文。”<sup>[45]</sup>所论“隐秀”佳句的发端亦与之相关，可为佐证。及至左、陆以下，骈风渐浓，甚至诗亦受此“绮靡”的影响。

仔细辨其发展，陆机、左思的“渐趋整练”迄东晋稍有延滞。盖以玄风甚上，当时的“潘、陆特秀”又以潘岳在陆机之上，潘岳赋一则深于情，乃是从骚句处探索“物一情”的表达，再则不受骈偶拘囿，善于结合汉赋的形容铺陈；陆机在当时尚有“至子为文，乃患太多”“深而芜”<sup>[16](228)</sup>的批评。直至玄风消歇的南北朝时期，如《北史·文苑传》<sup>[46]</sup>和魏收《魏书·文苑传序》<sup>[47]</sup>推许陆机及曹植的地位，形成“陆才如海，潘才如江”<sup>[48](174)</sup>的评价，骈偶才得以再次被重视。如孙梅《四六丛话》谓“左、陆以下，渐趋整练；齐梁而降，益事妍华：古赋一变而为骈赋”<sup>[40](69)</sup>，明确表示“六朝体”的“骈偶”特征，是从“左、陆”到“齐梁”“益事妍华”的演进，便无视东晋百余年的发展。只是，这里的“益事妍华”不仅止于骈偶，还内含了“俱五色之音响”<sup>[49](907)</sup>的声律讲求，并且后者后来居上才导致了前者在齐梁时期的深化。

“声文”的探索初起于汉人承骚的诵赋活动，不及转为创作讲求。《西京杂记》载司马相如提出“合綦组以成文，列锦绣而为质。一经一纬，一宫一商”的“赋迹”说<sup>[13](19)</sup>，“一宫一商”可能指向声音交错，但此书有晋人托伪的性质。《文心雕龙》载曹操有“嫌于积韵”之说，应当与后来陆云《与兄平原书》称“四言转句，以四句为佳”<sup>[33](1060)</sup>相近，仅指向句数用韵的问题。严格说来，直到陆机《文赋》提出“暨音声之迭代，若五色之相宣”，才算是声律讲求正式用之于赋的理论宣言。他说“音声”“迭代”若“五色之相宣”，是五音入文的比拟角度，应该指用

字声音的高低起伏交错,本于创作中对选字用词组句的口诵耳听进行推敲调适,当然还宜与他追求的“藻思绮合”结合起来理解。自此,骈偶的发展虽稍有止步,“声文”的探索却渐次深入。在玄风清谈影响之下,晋人还注重音辞、梵呗、转读等新型语言艺术活动。如《世说新语·言语》:“道壹道人好整饰音辞……诸道人问在道所经。壹公曰:‘风霜固所不论,乃先集其惨淡。郊邑正自飘瞥,林岫便已皓然。’”<sup>[16](129)</sup>这便是音辞用于创作之例。又东晋王导和诸葛恢戏称“王葛”“葛王”、“马驴”“驴马”读音先后问题,余嘉锡以为“必以平声居先,仄声居后,此乃顺乎声音之自然”<sup>[16](684)</sup>;孙绰作《登天台山赋》,示范荣期而称“卿试掷地,要作金石声”,范答“恐子之金石,非宫商中声”<sup>[16](234)</sup>,皆可看出声律的精细推求。当然,表现最为明显的是范晔和谢庄,王融谓“宫商与二仪俱生”,唯“范晔、谢庄颇识之耳”<sup>[48](448)</sup>,尤其谢庄长于认识双声叠韵字<sup>[50]</sup>。双声叠韵乃联绵字,恰恰主用于赋物形容。刘勰称“左碍而寻右,末滞而讨前,则声转于吻,玲玲如振玉;辞靡于耳,累累如贯珠”<sup>[15](553)</sup>;沈约称“欲使宫羽相变,低昂互节,若前有浮声,则后须切响。一简之内,音韵尽殊,两句之中,轻重悉异”<sup>[31](1779)</sup>。尤其后者完全是本于“四声八病”而用于文章写作的理论标举,既可见出对陆机“音声迭代”说的呼应,亦可看出声律讲求作为形式美学的极致追求,在字、句、章、篇皆有表现,可谓巨细无遗。

沈约是“永明体”的主将,他称“两句之中,轻重悉异”,已含有用声律于骈句的意思,其说具体表现于“四声八病”。唐人《文镜秘府论》的解释指向论诗,但《南齐书·陆厥传》载沈、陆二人的通信,分明举了《长门赋》《上林赋》《羽猎赋》《初征赋》《暑赋》《洛神赋》《池雁赋》等,皆以赋为主,可见是诗赋通用追求。其谓“平头”为“五言诗第一字不得与第六字同声,第二字不得与第七字同声”,指向一联之内上下首二字;“上尾”为“第五字不得与第十字同声”,指向五言一联上下尾字;“蜂腰”为“第二字不得与第五字同声”,系一句之内的要求;“鹤膝”为“第五字不得与第十五字同声”<sup>[51]</sup>,指向每联上句尾

字,可见主要是基于骈偶联对的讨论。换言之,永明声律内容主要是依附于骈偶之上而进行的。近人刘永济称东汉后文句对偶为多,下至“齐梁声律既兴,平仄谐适,尤足助成斯美”<sup>[25](110)</sup>,可谓慧眼,表明齐梁“益事妍华”在于以晚成熟的声律助促骈偶而融为一体的精进。如此则更促进了赋用骈偶的炼句、炼字、炼意,显得更加诗化了。如《梁书·王筠传》载沈约制《郊居赋》请王筠赏读:“筠读至‘雌霓(五激反)连蜺’,约抚掌欣抃曰:‘仆尝恐人呼为霓(五鸡反)。’次至‘坠石砸星’,及‘冰悬坎而带坻’。筠皆击节称赞。约曰:‘知音者希,真赏殆绝,所以相要,政在此数句耳。’”<sup>[52]</sup>王筠击赏的“坠石堆星”与“乔枝拂日”骈举,“冰悬坎而带坻”与“雪萦松而被野”相对,仔细体察,不难发现其间关键处用字,实是本于“浮声”“切响”的声律追求而作出的骈对“体物”的推敲选择,特别是“堆”(平声)和“拂”(入声)、“带”(去声)和“被”(平声)这类动作字较为明显,亦彰诗化之效。又李调元《赋话》:“梁沈约《高松赋》云:‘经千霜而得拱,仰百尺而方枝。’‘得’字、‘方’字,清劲有力,可为琢句之法。”<sup>[6](81)</sup>“得”为入声韵,“方”平声阳声韵,由字及句,其体物“琢句”的“清劲有力”内含了声律和谐的句联推敲,颇显诗性的艺术张力。孙德谦《六朝两指》谓“六朝工于炼字”,发现六朝人多于“一句之内”注重“虚字”“陶炼”,每有“戛戛独造之妙”<sup>[35](8478)</sup>。在谢庄《月赋》、沈约《丽人赋》、江淹《恨赋》《别赋》、萧绎《荡妇秋思赋》、萧纲《采莲赋》、庾信《枯树赋》《春赋》等作品中,这种据声律而炼字炼句、营构骈偶“体物”诗化意境的现象随处可见,不劳引证。

前举沈约与陆厥的通信中,沈又称“十字之文,颠倒相配,字不过十,巧历已不能尽,何况复过于此者乎”<sup>[49](899)</sup>,表明声律用于骈偶的讲求,以赋篇较长而尤宜于五言诗的试验。萧子显说“约论四声,妙有诠辩,而诸赋亦往往与声韵乖”,可推彼时赋的“声文”“形文”追求将让位于诗。实际上,恰如萧子显在《南齐书·文学传论》所指出的“若无新变,不能代雄”<sup>[49](908)</sup>,齐梁时的赋文沿着骈偶声律的路向走到极端,不

唯炼字炼句的诗境化，赋中用诗的诗句化，不标体名诗赋互写的诗体化，皆不在少数。前者如庾信《春赋》多用五七言诗句，明谢榛称“庾信《春赋》，间多诗语，赋体始大变矣”<sup>[7](1163)</sup>。清黎经诰云：“《梁简文帝集》中有《晚春赋》，《元帝集》中有《春赋》，赋中多有类七言诗者。唐王勃、骆宾王亦尝为之，云‘效庾体’，明是梁朝宫中庾子山创为此体也。”<sup>[53]</sup>此类记载均表明，“六朝体”追求“声文”“形文”的深化造成了“变体”。后者如沈约“八咏”，包含《登台望秋月》《会圃临春风》《岁暮愍衰草》《晨征听晓鸿》《解佩去朝市》《被褐守山东》《霜来悲落桐》《夕行闻夜鹤》，题目即含事含景而呈现为诗境，《玉台新咏》收入称为“八咏诗”，《艺文类聚》卷八一“草部”则称“赋”。又萧综《听钟鸣》《悲落叶》亦属此种情况。然而，终究或以“七言五言，最坏赋体”<sup>[6](210)</sup>，或以不标体而失体，这种形式美学的极端发展，也在不断消解汉赋的经义和铺陈，而形成后代论家每所针贬的“义亡体失”<sup>[6](50)</sup>。省思此际“六朝体”的深化，大约只有新变代雄、诗化试验才是齐梁作家念兹在兹的文章旨趣。只以齐梁隶事之风，使得不少赋作类辑具有赋用铺陈的体格余绪，及至那些颇含诗艺境界而尝为后人赞赏的“体物”诗化赋，和后来诗律成熟之后反加影响所生成的律赋，表明“六朝体”的特定历史演进在行将结束时，不仅发出过夺目的光彩，其风格体貌亦具有超越时代的文体张力。

#### 四、结语

“六朝体”赋的演进，以铺陈手法为中心所统合的题材、所表现的语言和句式，与“两汉体”赋皆有不同，由此才造成了二者体貌的差异。其演讲的三个阶段，主要的表征不一。建安时期，以世积乱离而梗概多气，致使赋注重复起于楚骚的情感发摅，由此舍弃了汉赋的名物铺陈。无论是西汉赋的包括广大，还是东汉赋的典雅厚实，俱为不取。篇幅短小、着力于形容铺陈的多维描写，固然丧失了大赋“汪秽博富”的气象，却发展了汉赋铺陈的描写形容态势一端，而致独逞虚灵之美，这正是建安赋“古意尚存”和“骨气渐

弱”的辩证意涵。西晋太康时期以陆机为承前启后的代表，包含陆云、潘岳、左思等，不复汉赋用字僻难以为炫博的心态，但取浅直清通有利于体物的修辞。关键是六言句式的胜出原理和取用实情，与其“体物”赋论互为表里，形成了“体物以形容”的发展路向。这不仅逐渐疏离了形容铺陈，使铺陈让位于描写，还以字句的“细切”修辞而导引了六言骈偶造语构句的诗化倾向。唯有那些体物形容的叠字和联绵字，让人想起这是大赋描写铺陈的余绪。陆机虽开启了骈偶和声律的作赋讲求，甚至前者的发展有一定的成熟倾向，但“益事妍华”的“形文”“声文”追求却要到齐梁时期才造成体格之变：主要是声律的渐次演进，到“永明体”的四声为文而形成了助力骈偶的深化发展。四声入文虽诗赋并用而尤宜于诗体试验，昭示了诗即将获得文学的中心地位，使得齐梁赋虽承太康的“体物以形容”，在“声文”的规范和追求下益发注重炼字、炼句、炼意，表现于诗境化、诗句化、诗体化，凡此都有消解铺陈而“失体”的倾向，宣告了“六朝体”在六朝时期的演进行将结束。

在此三阶段中，建安时期开启了“六朝体”的发展方向，太康六言句式用骈“体物以形容”却是“六朝体”最突出的表征，齐梁作为“六朝体”的深化阶段最为复杂。这一梳理显然也凸显了赋学史上“六朝体”与“两汉体”的关系及审美风格特征。如托名司马相如论“赋家之心，苞括宇宙，总览人物”<sup>[13](19)</sup>的作赋心法，适与前举相如《上林赋》写校猎的“周匝淹富”“囊括众有”相互为证，表明了一代汉赋的独特风貌。“两汉体”赋主于名物铺陈，结合声貌形容，及至僻字繁难，不拘句式，皆用资炫耀而应和于“体国经野，义尚光大”的大汉气象，形成了王世贞所称“瑰伟宏富”兼有“神气流动”<sup>[7](962)</sup>的一代文学审美。清人洪若皋批点该篇云：“意高而刻深，材富而博诞，笔奇而峭古，精神流动而声光郁勃，屈宋以后，一人而已……至潘、左以下，徒得其流动耳。”<sup>[54]</sup>虽然这是复古的一家表彰，移之于“六朝体”与“两汉体”的关系，适得其宜：“材富而博诞”与“周匝淹富”相近，即名物铺陈所形成的“瑰伟宏富”。“潘、左以下”的“徒得其

“流动”一语颇精允,一则表明“六朝体”仅得“两汉体”之一端;二则指出“流动”从“两汉体”形容物事情态“声光郁勃”的体势所流变而来;三则标举了“六朝体”具有“流动”之美。只是“徒得”之说带有贬抑意味,参照俞场正面评价何晏《景福殿赋》的“比《鲁灵光》较为条畅,而气已舒缓,开晋人之先声”<sup>[10](283)</sup>,则可看出,“流动”“精神流动”“条畅”“气已舒缓”相通,具有潇洒灵动之意,乃是赋体物“绘象逞势”“即体成势”<sup>[55]</sup>的审美理想。如合以六朝绮丽的辞采追求,那么我们完全可以说,“六朝体”赋含有萧散流丽的体势美,这正是其发展“两汉体”赋而呈现出来的最大审美风格特征。至其语用表现,则变大赋巨题为物事短制,变僻难用字为浅约清通,主取句腰虚字的六言,一以“体物以形容”为旨趣。唯以六言“体物”的内在要求,在声律骈偶合一的讲求中愈发助促字句的修辞,昭示其诗化倾向。然而,这仅是稽之于六朝赋学史的特征概括,“六朝体”既含有风格体貌的意味,则何限朝代。对此当可启发我们将眼光拓展到整个中国赋学史的文本考察:庶几如受声律影响的唐律赋,终以“体物”切题的修辞为重心,必不舍以六言为中心而发展出来的骈四俪六。包含唐宋以降大量以骈语作成的小赋,亦不舍“体物以形容”的久远传统,皆宜归之于“六朝体”赋之列,以进一步获得当下文学的超越性理解。

#### 参考文献:

- [1] 马茂军. 论六朝文派[J]. 文学评论, 2016(2): 116-122.
- [2] 何诗海. 汉魏六朝文体与文化研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 2011: 91-110.
- [3] 稻畑耕一郎. 赋的小品化初探(下)——赋的表现论之一[J]. 杭州大学学报(哲学社会科学版), 1980(3): 29-36.
- [4] 曹虹. 陆机赋论探微[C]//中国辞赋源流综论. 北京: 中华书局, 2005: 161-176.
- [5] 陈鹏. 论六朝赋的骈化及其艺术成就[J]. 湖北社会科学, 2009(9): 135-138;
- [6] 孙福轩, 韩泉欣. 历代赋论汇编[M]. 北京: 人民文学出版社, 2016.
- [7] 丁福保. 历代诗话续编[M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [8] 胡应麟. 诗薮[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1958.
- [9] 刘祁. 归潜志[M]. 北京: 中华书局, 1983: 138.
- [10] 俞场, 等. 文选汇评[M]. 赵俊玲, 辑. 江苏: 凤凰出版社, 2017.
- [11] 铃木虎雄. 赋史大要[M]. 殷石疆, 译. 山西: 山西人民出版社, 2015: 37.
- [12] 唐定坤. 荀赋变《诗》效物与诗赋二体的分异趋同[J]. 中山大学学报, 2021(6): 76-85.
- [13] 刘歆. 西京杂记[M]. 王根林, 校点. 上海: 上海古籍出版社, 2012.
- [14] 陈寿. 三国志[M]. 北京: 中华书局, 1997: 1430-1316.
- [15] 刘勰. 文心雕龙[M]. 范文澜, 注. 北京: 人民文学出版社, 1958.
- [16] 刘义庆. 世说新语[M]. 余嘉锡, 笺疏. 北京: 中华书局, 2011.
- [17] 司马光. 涑水记闻[M]. 邓广铭, 点校. 北京: 中华书局, 1989: 55.
- [18] 易闻晓. 大赋铺陈用字考论[J]. 复旦学报(社会科学版), 2017(1): 88-96.
- [19] 丁福林. 江文通集校注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2017: 338.
- [20] 严可均. 全晋文[M]. 北京: 商务印书馆, 1999.
- [21] 萧统. 文选[M]. 李善, 注. 北京: 中华书局, 1997.
- [22] 刘熙载. 艺概注稿[M]. 袁津琥, 注. 北京: 中华书局, 2009.
- [23] 葛洪. 抱朴子[M]//诸子集成: 第8册. 上海: 上海书店, 1986: 155.
- [24] 沈叔埏. 颐彩堂文集[M]//清代诗文汇编: 第390册. 上海: 上海古籍出版社, 2010: 19.
- [25] 刘永济. 文心雕龙校释[M]. 武汉: 武汉大学出版社, 2013.
- [26] 费振刚, 等. 全汉赋校注[M]. 广东: 广东教育出版社, 2005: 839.
- [27] 刘咸炘. 推十书[M]. 戊辑: 二. 上海: 上海科学技术文献出版社, 2009: 1035.
- [28] 钱锺书. 管锥编[M]. 北京: 中华书局, 1979: 1154.
- [29] 颜之推. 颜氏家训[M]. 北京: 中华书局, 2015: 156.
- [30] 夏传才, 唐绍忠. 曹丕集校注[M]. 河北: 河北教育出版社, 2013: 237.
- [31] 沈约. 宋书[M]. 北京: 中华书局, 1974.
- [32] 杨明. 陆机集校笺[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2016: 131.
- [33] 刘运好. 陆士龙文集校注[M]. 江苏: 凤凰出版社, 2010.
- [34] 罗宗强. 魏晋南北朝文学思想史[M]. 北京: 中华书局, 2016: 120.
- [35] 孙德谦. 六朝丽指[M]. 历代文话: 第九册. 上海: 复旦大学出版社, 2007.
- [36] 朱光潜. 诗论[M]. 北京: 北京出版社, 2009: 184.
- [37] 刘祥. 辞赋的音乐谱系: 齐梁声律论与赋学关系探析

- [J]. 中南大学学报(社会科学报), 2020(1): 177-185.
- [38] 刘永济. 十四朝文学要略[M]. 北京: 中华书局, 2007: 99.
- [39] 刘师培. 刘师培中古文学论集[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1997: 234.
- [40] 孙梅. 四六丛话[M]. 北京: 人民文学出版社, 2010.
- [41] 董志广. 潘岳集校注[M]. 天津: 天津古籍出版社, 2005: 71,72.
- [42] 郭维森, 许结. 中国辞赋发展史[M]. 江苏: 江苏教育出版社, 1996: 242.
- [43] 朱一新. 无邪堂答问[M]. 北京: 中华书局, 2000: 90.
- [44] 易闻晓. 中国诗法学[M]. 北京: 商务印书馆, 2017: 295.
- [45] 刘师培. 中国中古文学史讲义[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2000: 62.
- [46] 李延寿. 北史[M]. 北京: 中华书局, 1974: 2785.
- [47] 魏收. 魏书[M]. 北京: 中华书局, 1974: 1869.
- [48] 曹旭. 诗品集注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2011.
- [49] 萧子显. 南齐书[M]. 北京: 中华书局, 1972.
- [50] 李延寿. 南史[M]. 北京: 中华书局, 1975: 554.
- [51] 卢盛江. 文镜秘府论汇校汇考[M]. 北京: 中华书局, 2015: 866-925.
- [52] 姚思廉. 梁书[M]. 北京: 中华书局, 1973: 485.
- [53] 许榘. 六朝文絮[M]. 黎经诰, 笺注. 上海: 上海古籍出版社, 2020: 52.
- [54] 踪凡. 司马相如资料汇编[M]. 北京: 中华书局, 2008: 308.
- [55] 许结. 赋体“势”论考述[J]. 湖南科技大学学报(社会科学版), 2018 (1): 150-156.

## On the evolution and characteristics of the Six-dynasty-style Fu

TANG Dingkun

(College of Literature, Guizhou Normal University, Guiyang 550001, China)

**Abstract:** The Six-dynasty-style Fu has been an essential content of studying Fu or even Six-dynasty-style poetry in Chinese literature, and its evolution has been an important turning for Han-style Fu. Such turning is manifested in aspects that influence the style, such as subject matter, technique, diction, syntax and so on. Jian'an Fu initiated the shift to short pieces by abandoning the celebrity display of Han Fu and concentrating on the development of the descriptive and pictorial style. Taikang Fu, represented by Lu Ji, forms its major features of using six words to "describe things in a poetic manner" so that all is related to it as long as wording is clear and rhetoric is meticulous. Qi Liang Fu is "more elegant" in terms of parallelism and vocal rhythm, manifested in the use of "sound text" to promote the deepening of "form text", and resulting in poeticization, versification, and poeticization of the "body and matter" tradition. The above three stages of evolution are characterized differently, with Jian'an opening the way, Taikang marking the way, and Qi Liang Fu being the most complicated. All these indicate the preference for "Six-dynasty Style" and in place of Han Style in the development history of Fu, and its pursuit for the style with the leisurely and the natural, which is conducive to a deeper understanding of the propositions of "missing Fu" and "losing Style" as well as the stylistic attribution of the Fu texts of later generations.

**Key Words:** Fu; Six-dynasty-style; literary style; using six words to describe things; poetic

[编辑: 胡兴华]