

July 2019

An Analysis of the Phenomenon of Titling *Fu* with Poetry in the Tang Dynasty

Haoyu Tang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Tang, Haoyu. 2019. "An Analysis of the Phenomenon of Titling *Fu* with Poetry in the Tang Dynasty." *Theoretical Studies in Literature and Art* 39, (4): pp.110-119. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol39/iss4/2>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

浅析唐赋以诗句为题的现象

唐颢宇

摘要: 诗莫盛于唐,赋亦莫盛于唐。在唐代诗赋相互渗透共同发展的大创作背景下,唐代的赋作有一种命题方式是以诗句作为题目,即“赋用诗题”的现象。“赋用诗题”影响了赋的创作内容和主旨,体现出诗、赋两种文体在表现方式和特征上的异同,明显地揭示出诗赋合流在唐代的文体发展中的趋势。本文整理罗列出《全唐赋》中所有以诗句为题的赋作,分析其意旨与写作手法。该类唐赋既有主旨与题目所用原诗的意旨一脉相承的赋作,也有作品断章取义,扣住诗句生发出新意旨的。写作手法上结合了比兴和赋法,能吸收诗歌抒情性强、善于营造意境的特点,又能发挥赋重铺陈排比、议论说理的长处。当赋题是写景诗句时,赋作将诗句意在言外留下的余地一一展开铺叙,填充其延展空间,同时又通过合理的延伸想象设立出新的空间与张力。该类赋作是唐赋向诗歌靠拢的一个缩影,反映出唐代赋家探索文体特征、文体界限时展现出的蓬勃的生命力。

关键词: 唐赋; 比兴; 赋用诗题; 诗赋合流

作者简介: 唐颢宇,南京师范大学文学院古代文学博士生,主要从事唐代诗赋和诗词创作研究。通讯地址:南京市宁海路122号南京师范大学文学院,邮政编码:210097。电子邮箱: eve8023@126.com

Title: An Analysis of the Phenomenon of Titling *Fu* with Poetry in the Tang Dynasty

Abstract: Poetry and *fu* (prosy ode) both flourished during the Tang dynasty, and thus with the mutual infiltration and development of poetry and *fu*, there was a phenomenon of using poetical lines in the title of *fu*, which influenced its content and purport. This phenomenon also reflected similarities and differences of poetry and *fu* in expressions and characteristics, and clearly revealed the trend of confluence of poetry and *fu* in the development of literary styles during the Tang dynasty. This article lists all the works in *The Complete Fu of the Tang Dynasty* that used poetry in titles and analyzes their intention and writing techniques. Some of them had the same purport as the original poetry, while some decontextualized the original for new purposes. By combining the writing techniques of comparison (*bi*), affective image (*xing*) and exposition (*fu*), these works simultaneously had the lyrical quality and artistic conception of poetry, and exhibited the strengths of *fu* in exposition and discussion. When the title of *fu* was a poetical line that described the scenery, *fu* extended unsaid content in the original poem by means of exposition, and at the same time established new space and tension through reasonable imaginative extension. This kind of *fu* exemplified *fu*'s approach to poetry during the Tang dynasty, which reflected the vigorous vitality of the authors in exploring the feature and limit of literary styles.

Keywords: *fu* in the Tang dynasty; comparison and affective image; titling *fu* with poetry; the combination of poetry and *fu*

Author: Tang Haoyu is a Ph. D. candidate at the School of Chinese Language and Literature, Nanjing Normal University. Her research interests include poetic *fu* and the creation of poetry during the Tang dynasty. Address: School of Chinese Language and Literature, Nanjing Normal University, 122 Ninghai Road, Nanjing 210097, Jiangsu Province, China. Email: eve8023@126.com

诗和赋作为唐代的两种最重要的文体,在唐代体现出特别明显的合流趋势。律诗、律赋在声韵和对仗上的典律化几乎是同步发生的,定型时间也基本一致。唐代诗赋的文学理论、创作手法、修辞技巧都有相互交叉渗透的现象。唐诗在很多地方对赋的语言和创作方法作出了显著的借鉴。如唐代“以文为诗”现象的兴起,长篇叙事古风的盛行,均可视作赋的语言对诗歌渗透的现象。唐代的新兴诗体排律,与新兴赋体律赋并列成为重要的科举考试文体。排律吸纳了赋中惯用的铺陈手法。赋体对、当句对、扇面对等诗歌对仗技法也都吸收了赋的文体特征。唐赋对唐诗的借鉴则更为明显。作为汉大赋之后的又一个高潮,唐赋的写作手法与传统赋法不尽相同。以汉大赋为代表的典型赋作,重辞藻而轻情感,重铺排而轻比兴,有着“繁华损枝,膏腴害骨;无贵风轨,莫益劝戒”的弊病(周振甫 81)。唐赋与之相比,吸收了诗歌的长处,具有两个新的特点。一则在劝百讽一上作出矫正,复归比兴的传统,追求“言志”和“载道”的实际功能。二则学习了唐诗写景构境的手段,改变了“极声貌以穷文”的弊端,由略显枯燥难读的简单铺陈走向铺陈排比与寓情于景的结合,极大地提高了美学价值,增加了张力和延展空间,从而与唐诗一样具有言尽意无穷的韵味。概括地说,唐诗和唐赋的创作,同时处在以陈子昂“兴寄”说和殷璠“兴象”说为代表的唐代两大重要比兴理论的指导之下,相互渗透,齐头并进。

唐诗和唐赋互相助益,共同发展,又保有了各自的文体特征,彼此有所侧重。唐赋引入诗歌的语言和意境,以比兴手法调和了劝百讽一、缺乏情志和穷尽辞藻、缺乏张力的弱点,获得了更加蓬勃的生命力。诗对赋的渗透通常是在潜移默化的情况下自然发生的。唐代著名的诗人往往也是优秀的赋家和文学理论家,他们对理论的提出和作品的实践是统一的。譬如中唐赋坛上的重要赋家韩愈、柳宗元,同时也是重要的诗人和文论家,他们的诗赋作品反映出自己的文学观念。正因为这样,唐诗和唐赋的相互渗透才特别深入,虽然文体不同,承担的功能各有侧重,但同一作者或同一时期的作者群,其所具有的情志与道理是不可分割的,表现在作品中就有了靠拢交叉的现象。除了渗透之外,在一些情况中唐赋与诗具有更直接的联系。唐赋的题材涵盖广泛、题目也包罗万,其中一部分的赋以前人或本朝人的诗句作为题目,使赋的内容与诗发生最直接而紧密的联系。

以诗句作为题目的赋作,在原有诗句表达情志和写景造境的基础上用另一种方式展开描绘。诗的特点是简洁凝练,词约义丰;赋的特点是铺排宏伟,辞采丰蔚。考察这一类赋作,不仅可以看出唐赋与唐诗的互渗,亦可以看出在唐赋有意识借鉴诗法时,因为赋本身文体特征的限制而产生的区别,以及其另辟蹊径打破文体藩篱的手段。笔者将《全唐赋》中以诗句作赋题的作品以及所用诗句的出处、作者、朝代列表如下:

《全唐赋》中以诗句为题的赋作			赋题所用诗句			
赋题	作者	位置	所用诗句	出处	朝代	备注
《空水共澄鲜赋》	张嘉贞	卷六 P643	云日相晖映,空水共澄鲜。	谢灵运《登江中孤屿》	东晋	亦存诗赋同题现象
《爱而不见赋》	萧颖士	卷七 P717	爱而不见,搔首踟蹰。	《诗·邶风·静女》	先秦	
《金樽含霜赋》	孟匡朝	卷八 P763	玉柱空掩露,金樽坐含霜。	江淹《望荆山》	南朝梁	
《冰壶赋》	陶翰	卷八 P799	直如朱丝绳,清如玉壶冰。何惭宿昔意,猜恨坐相仍。	鲍照《代白头吟》	南朝宋	开元十八年进士科试题限韵“清如玉壶冰何惭宿昔意”

续表

《全唐赋》中以诗句为题的赋作			赋题所用诗句			
赋题	作者	位置	所用诗句	出处	朝代	备注
《南有嘉鱼赋》	李蒙	卷十一 P1053	南有嘉鱼,烝然罩罩。	《诗经·小雅·南有嘉鱼》	先秦	下有杨谏同题赋作
《蟋蟀鸣西堂赋》	张随	卷十一 1079	澹容与而独倚兮,蟋蟀鸣此西堂。	宋玉《九辩》	战国	
《直如朱丝绳赋》	薄芬	卷十一 P1087	直如朱丝绳,清如玉壶冰。	鲍照《代白头吟》	南朝宋	
《南有嘉鱼赋》	杨谏	卷十二 P1127	南有嘉鱼,烝然罩罩。	《诗经·小雅·南有嘉鱼》	先秦	
《白云照春海赋》	姜公辅	卷十九 P1707	白云照春海,青山横曙天。	骆宾王《海曲书情》	唐	
《冰壶赋》	崔损	卷二二 P2017	直如朱丝绳,清如玉壶冰。何惭宿昔意,猜恨坐相仍。	鲍照《代白头吟》	南朝宋	上有陶翰同题赋作
《曙观秋河赋》	王损之	卷二二 P2027	秋河曙耿耿,寒渚夜苍苍。	谢朓《暂使下都夜发新林至京邑赠西府同僚》	南朝齐	
《洞庭春溜满赋》	权德舆	卷二三 P2114	洞庭春溜满,平湖锦帆张。	阴铿《渡青草湖》	南朝梁	此两篇源出同一首诗中不同的两句
《行舟逗远树赋》	权德舆	卷二三 P2115	行舟逗远树,度鸟息危樯。	阴铿《渡青草湖》	南朝梁	
《林表吴岫微赋》	冷朝阳	卷二四 P2135	云端楚山见。林表吴岫微。	谢朓《休沐重还丹阳道中诗》	南朝齐	
《南风之薰赋》	张正元	卷二六 P2325	南风之薰兮,可以解吾民之愠兮。南风之时兮,可以阜吾民之财兮。	《南风歌》(虞舜时民歌)	先秦	贞元五年进士科试题。限韵“悦人阜财生物咸遂”。
《南风之薰赋》	吴仲舒	卷二八 P2469				
《南风之薰赋》	李夷亮	卷二八 P2475				
《南风之薰赋》	李方叔	卷二八 P2479				
《海上生明月赋》	徐晦	卷二九 P2617	海上生明月,天涯共此时。	张九龄《望月怀远》	唐	
《破镜飞上天赋》	李程	卷三二 P2893	何当大刀头,破镜飞上天。	佚名《古绝句四首》	汉	
《衣锦褰衣赋》	李程	卷三二 P2909	硕人其硕,衣锦褰衣。	《诗经·卫风·硕人》	先秦	
			衣锦褰衣,裳锦褰裳。	《诗经·郑风·丰》	先秦	
《望夫化为石赋》	白行简	卷三六 P3241	望夫处,江悠悠,化为石,不回头。	王建《望夫石》	唐	

续 表

《全唐赋》中以诗句为题的赋作			赋题所用诗句			
赋题	作者	位置	所用诗句	出处	朝代	备注
《狐死正丘首赋》	白行简	卷三六 P3262	鸟飞反故乡兮,狐死必首丘。	屈原《哀郢》	战国	
《教猱升木赋》	贾	卷四〇 P3645	毋教猱升木,如涂涂附。	《诗经·小雅·角弓》	先秦	
《余霞散成绮赋》	韦充	卷四一 P3686	余霞散成绮,澄江静如练。	谢朓《晚登三山还望京邑》	南朝齐	
《湛露晞朝阳赋》	张胜之	卷四一 P3733	湛湛露斯,匪阳不晞。	《诗经·小雅·湛露》	先秦	
			丛云霭晓光,湛露晞朝阳。	裴守真《奉和太子纳妃太平公主出降三首》其三	唐	
《月明星稀赋》	韦琮	卷四三 P3907	月明星稀,乌鹊南飞。	曹操《短歌行》	东汉	
《天上种白榆赋》	薛逢	卷四四 P3980	天上何所有,历历种白榆。	佚名《陇西行》	东汉	白居易早于薛逢,薛逢为会昌元年进士,当能见白诗。
			君不见沉沉海底生珊瑚,历历天上种白榆。	白居易《涧底松》	唐	
《马惜锦障泥赋》	王桢	卷四五 P4099	临流不肯渡,似惜锦障泥。	李白《紫骝马》	唐	
			人夸绂步障,马惜锦障泥。	刘禹锡《三月三日与乐天及河南李尹奉陪裴令公泛洛禊饮各赋十二韵》	唐	
《握中有玄璧赋》	李为	卷四七 P4205	握中有玄璧,本自荆山璆。	刘琨《重赠卢湛诗》	西晋	
《人生几何赋》	徐寅	卷五〇 P4471	对酒当歌,人生几何?譬如朝露,去日苦多。	曹操《短歌行》	东汉	
《山暝孤猿吟赋》	徐寅	卷五〇 P4486	日出众鸟散,山暝孤猿吟。	谢朓《郡内高斋闲坐答吕法曹》	南朝齐	
《密雨如散丝赋》	李铎	卷五一 P4587	腾云似涌烟,密雨如散丝。	张协《杂诗十首》其三	西晋	
《华月照方池赋》	李潜	卷五五 P4967	华月照方池,列坐金殿侧。	江淹《杂体诗·效刘桢〈感遇〉》	南朝	
《明月照高楼赋》	郑遥	卷五七 P5084	明月照高楼,流光正徘徊。	曹植《七哀诗》	魏	
《明月照积雪赋》	阙名	卷五八 P5199	明月照积雪,朔风劲且哀。	谢灵运《岁暮》	东晋	本赋出自敦煌文

上表中所收录的赋,都是直接以诗句为题,或者以增删一二字后的诗句为题,可以明显看出“赋用诗题”的迹象。有三种情况的赋作不在其

列:其一,赋题和诗句同出于某一典故的作品。赋作会以常见的典故为主旨进行创作,诗歌中也经常用到这些典故,二者只是典出同源引起暗合,

一般来说不存在必然联系。如滕迈的《狐听冰赋》与温庭筠的“激扬衔箭虎,疑惧听冰狐”(《开成五年秋,抱疾郊野。自伤书怀一百韵》)(彭定求,第五百八十卷 6732)。滕迈为元和间人,早于温庭筠,不可能见过温诗。他们恰好都运用了狐狸性情谨慎多疑,渡河时先听得冰下无流水之声方才放心走过的典故,故此类型均不收入。

其二,赋题文字与某首诗偶有相同,但二者间没有必然联系。如韦应物有诗《答郑骑曹青橘绝句》:“怜君卧病思新橘,试摘犹酸亦未黄。书后欲题三百颗,洞庭须待满林霜。”(彭定求,第一百九十卷 1953)说的是韦应物的朋友生病想吃橘子,韦应物十分关心。然而时并非橘子成熟的季节,虽然想如王羲之一样随信寄三百颗橘子来却办不到。仲子陵、冷朝阳、可频瑜三人均有《洞庭献新橘赋》。这是一篇律赋,限韵“湖海清和远人修贡”(简宗梧 李时铭,卷二四 2147),从限韵可看出是颂圣寓意的。仲子陵破题即云“皇帝垂衣裳而治万国,舞干戚而来九区,包之橘柚,至于江湖”(简宗梧 李时铭,卷二四 2147)。这种情况与语出同典类似。以橘产自洞庭者为佳,文人称橘,则自然而然冠上洞庭,而致暗合。故此类亦不收入。

其三,赋题只截取了某句诗中几个字,要将题目与限韵结合考察其具体情况再行判断。如鲍照《代白头吟》中名句“直如朱丝绳,清如玉壶冰,何惭宿昔意,猜恨转相仍”(萧统,卷第二十八 1327),唐代与之相关的赋作甚众。薄芬的《直如朱丝绳赋》直接用诗句为题,故收入表中。庾承宣有《朱丝绳赋》,敦煌文有不知名者所作的《朱丝绳赋》《玉壶冰赋》,陶翰与崔损有《冰壶赋》,这些题目虽然也与鲍诗相关,不过仅用其喻体,而没有加入“直”和“清”的特质,未必是从鲍照诗中而来,可能只是选取物象与之有所暗合。《冰壶赋》为开元十八年进士科试题,其限韵为“清如玉壶冰,何惭宿昔意”,这两句确实是出自鲍照原诗之中的。唐代试赋的限韵有三个功能,“注题目之解,示程式之意,杜抄袭之门”(王冠,第三册 341)。限韵作为题目的注解,和题目一起构成了试赋命题要求。所以《冰壶赋》的题旨与鲍诗密不可分,故而收入。《朱丝绳赋》和《玉壶冰赋》也是试赋,《朱丝绳赋》是贞元十年博学宏词科考题,是唐代试赋中较为罕有的不限韵的题目;《玉

壶冰赋》的限韵是“坚白贞虚作人之则”(简宗梧 李时铭,卷六〇 5432),纯粹就玉壶冰三字申发。此二题的题旨都未必与鲍照的诗句相关,所以均不收入。

此外,白行简《狐死正丘首赋》题出屈原《哀郢》,张随《蟋蟀鸣西堂赋》题出宋玉《九辩》。这两篇是用楚辞的句子作为赋题。楚辞的文体介于诗和赋之间,本表收入二作,特此说明。

上表严格地限定了“赋用诗题”的准则,明确赋题是从某诗中引出的先决条件,在之后的分析中,“断章取义”是“赋用诗题”很大的一个特点,所以不能前后颠倒,从赋中的文字主旨判断是否用了某句诗为题,从而保证了不将同典、暗合等情况混入。

按照所用诗句的原意,我们将“赋用诗题”大致分为两类情况,一类为含有表意性质的诗句,如“人生几何”“爱而不见”“南风之薰”“南有嘉鱼”“直如朱丝绳”“狐死正首丘”等。或者是从侧面体现原诗作者感情倾向,以比兴手法言情言志的情况,如“金樽坐含霜”“蟋蟀鸣西堂”“山暝孤猿吟”“握中有玄璧”等。另一类为纯写景的诗句,写景在诗歌中具有起兴的作用,但是作者由景象而表达的兴义和读者从诗句中接受的兴义有所不同,所以它是具有多义性的,诗歌超强的延展力也正由此而来。这种情况下,赋中的兴义与原诗的兴义未必要完全吻合。或者说,原诗句只是写景起兴的一个语境,换一个语境则可以兴起不同意。此类赋题有如“空水共澄鲜”“白云照春海”“洞庭春溜满”“密雨如散丝”“余霞散成绮”“华月照方池”“明月照积雪”等等。无论是以表意的诗句还是写景的诗句作为标题,赋作家可以自由选择延续原诗的意旨,或断章取义围绕新的兴义作为主题思想进行创作。以表意类诗句为题目的赋作,可以考察其意旨,与原诗意旨作对比,以研究其中的继承和生发。以写景诗句为题目的赋作,因为没有固定的思想内涵,它们的主旨是以断章取义为主的。可以考察其写作方法、艺术手段、美学境界等方面与原诗的异同。下面即从这几个方面来对唐代的“赋用诗题”进行具体的分析论述。

二

以表意的诗句作为题目的赋作品,在展开铺

陈时一定会牢扣住这句诗去写。比较全赋的意旨和原诗全篇整体的主旨,一部分赋作的主旨尊重原义,在诗歌主旨的基础上进行了详细的铺展扩充。另一部分则对标题的诗句断章取义,其主旨不管原诗通篇的含义,只扣住题目所用的这一句诗来生发新的意思。

第一种情况,即尊重原义的赋作,比如贞元五年进士科试题《南风之薰赋》以“悦人阜财生物咸遂”为限韵。赋题加上限韵,基本上就涵盖了《南风歌》整体的大意。《南风歌》相传为虞舜时的民歌,全诗为“南风之薰兮,可以解吾民之愠兮。南风之时兮,可以阜吾民之财兮”(沈德潜,卷一3)。显而易见,此赋作为科举的“命题作文”,是要求就诗意展开铺叙。《全唐赋》中存有的四篇赋作,都是在这个基础上进行引申的,然而赋的篇幅长,内容远较诗而详细丰富。张正元的赋作破题云:“昔者南风和醇,明德维新。创五法而配夏,感万物之如春。不然者,夔何以得为典乐,舜何以尊为圣人者哉?”扣住南风使万物如春,生机勃勃来写。第五韵中曰:“有孚颙若,至德休哉。足以成天下之务,畜天下之财。”(简宗梧 李时铭,卷二六 2325)扣住南风“可以阜吾民之财兮”来写。六、七韵用以颂圣,“今国家以义为利,知风之自。实皇猷之穆穆,因王道之易易”,“未若我皇内协正德,外和厚生”(卷二六 2325),美王道之敦厚有德。王道能使民取利以安民生,深合南风惠然的特点,也与《南风歌》颂美舜相贴切。吴仲舒的作品在第三韵说道:“薰风之有德也,使国富而人安;薰风之有惠也,使时和而俗阜”(卷二八 2469),完全在涵括《南风歌》的意思,或者说是将《南风歌》换了一种方法来表述。李夷亮第三韵说“伊昔虞帝君临,忧劳是切”(卷二八 2475)。第七韵:“是以东作之勤,不遗于帝力;南风之咏,屡起于皇情。”第八韵:“惟德斯硕,惟财孔阜。”(卷二八 2475)李方叔第五韵:“自其南而掩器,一其薰而阜财”(卷二八 2480)。都紧扣《南风歌》的主旨来申发文义。与此相类的还有题为《南有嘉鱼》的两篇律赋,以“乐得贤者”为韵,题目和限韵合起来也是概述了《小雅》中原作的意旨,作赋者按题目要求来写,自然就贴合原诗的意思,成为了这首诗的铺叙和引申。此类型的赋用诗题,通常以严肃的、经典的诗篇为取材,以述道或颂圣为旨趣,风格趋向于端正肃穆,典雅

堂皇。

与此相反的是,有些赋作把赋题用的诗句从原诗中剥离,从而具有断章取义的特点。如薄芬的《直如朱丝绳赋》,取自鲍照《代白头吟》中开头两句“直如朱丝绳,清如玉壶冰”。鲍诗接下来的两句是一个转折“何惭宿昔意,猜恨转相仍。”全诗含有刺人君不念旧恩,戕害贤良的意旨。这首诗开头以比法兴起,加深转折“猜恨转相仍”的对比,使全诗的情感表达更强烈和痛苦。其后“人情贱恩旧,世议逐衰兴。毫发一为瑕,丘山不可胜。[……]周王日沦惑,汉帝益嗟称。[……]古来共如此,非君独抚膺”(萧统,卷第二十八 1327—28),都是申说怨愤之语。纵观薄芬的赋作,只继承了“直如朱丝绳”单句的意思,以朱丝绳作为喻体、正直的贤臣作为本体。详细阐述选贤用能、举直错诸枉应按照“朱丝绳”的标准。全赋的题旨扣在为政者用人之法上,并无一言诉怨,甚至不怎么带有感情色彩。薄芬这篇赋是一篇以题为韵的律赋,没有限韵成为更多的补充要求,只需要紧扣“直如朱丝绳”一句来写。

赋中第二韵:“且取其直也,故能为道之逆旅,为义之蓬庐。为人之端操,为政之权舆。于以方内,君子所如。木从之则正,君受之则圣。”(简宗梧 李时铭,卷十一 1087)详细阐述为什么要明君用人取“直”,极言正直的好处和对从政的助益。薄芬提出,直是道和义所栖居的地方,人的端正操守决定了王政的萌兴。君王如善于用正直的人,就能成为“不言而化”的圣人了。第四韵说到“举直错诸枉”:“俾夫贪者栗栗,智者兢兢。其为举直错枉,当有事于从绳。”(卷十一 1087)将朱丝绳的直和《论语》中说的“直”相结合来佐证自己的立论。这是薄芬此赋大致的意旨。反观鲍照的原诗,第一第二句之后根本就不再就“直”和“清”两种品格展开,通篇主要是说贤人昔日得用今日见弃,以刺君王寡恩薄幸。薄赋与鲍诗的主旨彻底脱离,所以“举直错枉”是薄芬此赋对于“直如朱丝绳”进行的新的、有个性的生发。这篇赋还有一个很大的特点是通篇用且只用比法,鲍照的诗作只有第一句“直如朱丝绳,清如玉壶冰”是用比法,其后或用兴法引起,或以赋法直陈,而薄芬通篇用比,在后面有关创作手法的讨论中再对这个问题进行详述。

上述诸篇赋作,作为题目的诗句都是可以直

接表意的句子,题旨扣此句进行合理恰当的延伸。另一些赋作所用的题目为含有较强感情色彩的诗句,诗作者以比兴手法言情或言志,也可视作侧面的表意。同样,赋作者在铺叙诗句的时候,未必会沿着原诗起兴的方向进行,更多的是另辟蹊径,兴起不同的意旨,甚至连感情色彩都完全扭转。如孟匡朝的《金樽含霜赋》,题目语出江淹《望荆山》中两句:“玉柱空掩露,金樽坐含霜”(萧统,卷二十七 1265)。江淹的原作有非常感伤的情感基调:“[……]岁晏君如何?零泪染衣裳。玉柱空掩露,金樽坐含霜。一闻苦寒奏,再使艳歌伤”(卷二十七 1265)。其实被用作赋题的“金樽坐含霜”单独一句,已经足够营造的秋夜萧瑟凄凉的氛围,表达诗人逆旅悲愁的心境。置酒而无心去饮,复兼寒意凛然,才会致使金樽结霜。但是孟匡朝的赋作从另一个角度去写,非但一点都不凄凉,甚至很轻松欢快。《金樽含霜赋》是一篇骈赋,没有限韵进行更多的约束,“金樽坐含霜”就是题目要求的全部了。这篇赋点明主旨的语句在第二段:“霜入室兮夜何长。樽含霜而醴澈,霜赋醴而金光。适足劲乎玉性,亦何伤乎酒香”(简宗梧 李时铭,卷八 763)。孟匡朝对“金樽含霜”的状态持赞美态度,认为酒、霜、金樽三者相得益彰,互为增色。第三段中说:“樽既可赏,觞亦可观。[……]心饮冰兮犹热,酒飞霜兮岂寒。”(卷八 763)即使不看江淹之诗通篇的感情基调,“金樽含霜”四个字中蕴含的寒意萧索也是无法掩去的。所以孟匡朝为了靠拢“适足劲乎玉性,亦何伤乎酒香”的立意,强调心热则不觉霜冷,反觉其质之清。不觉其寒,是由于孟匡朝作此篇赋时处在“明命充选,俾士全谋”,“并错薪而翹楚,异攀桂之淹留”的背景下(卷八 763)。贤者为官,聚会饮宴,其乐融融泄泄;强调其清,是赞美共宴之同侪如霜如玉的高洁情操,并最终归结于“于是执简为名,碧玉同贞。结而能白,冲而不盈”(卷八 764)。这篇赋也是不管题目所用诗句的原来语境和起兴,赋作者自己就诗句本身来铺叙,提出新的兴义的典型作品。为了使前后意境一致,解决赋作与诗句本身意蕴不合的矛盾,还特意用笔墨进行合理解释以冲淡悲愁凄凉的氛围。

赋的主旨是由题目和限韵结合进行规划的,类似于命题作文。当一篇赋以诗句作为题目时,只需要紧扣题目及限韵的内容既可。如果赋的主

旨必须与原诗的主旨相同,就相当于不仅限题,同时又限作意。那么每个人的生发都不会离开原诗太远。唐代的赋作,即使是形式上很严格的科举试赋,也不喜欢太限制文人的才思。这也是唐代试赋促进赋的发展,科场多有好赋出现的原因。而自宋往后崇尚因难见巧,限制越来越多,条件越来越苛刻,反而对律赋形成过量的束缚,科举中产生的优秀赋作自然就是凤毛麟角了。所以唐赋中“断章取义”的类型才是赋用诗题的主流。赋作者可以灵活应变,生发出多样化的题旨,很多“赋用诗题”存有同题赋作,作者的立意和表达各有不同,显得异彩纷呈。

三

以写景的诗句作为题目的唐赋,除非具有特别明显的感情基调,通常情况下赋作者由原诗句中一点引申开,极尽想象之能事,从多方面展开铺叙,具有扩充原诗句意境或引起新的意境的特点。这是由于写景诗句具有比兴涵义多样化的特点,作者由景物领会到的、表达出的兴义,读者由诗句接受到的兴义,赋家二次创作时所要表达的兴义都可以不同。对比此类赋作与被用作标题的原诗句,能够看出诗尚凝练而赋尚铺陈的特征。作者会寻找一个或几个与原诗句相关的方向进行展开描绘,也就类似现在所说的合理想象与扩写。

典型作品如权德舆的《洞庭春溜满赋》和《行舟逗远树赋》,赋题同出自阴铿的《渡青草湖》。全诗为:“洞庭春溜满,平湖锦帆张。沅水桃花色,湘流杜若香。穴去茅山近,江连巫峡长。带天澄迥碧,映日动浮光。行舟逗远树,度鸟息危樯。滔滔不可测,一苇讵能航。”(沈德潜,卷十四 328)这首诗采用了六朝诗歌和唐诗中都很常见的结构,前十句写景,最后两句用抒情或说理来总结诗意,拔高主旨。写景的十句是五个对仗,权德舆选取其中最为出色的两句,第一句“洞庭春溜满”和第九句“行舟逗远树”敷衍成赋。阴铿的诗在写景时秉持词约义丰的原则,首先,就单句来看,句中内容非常丰富。“洞庭春溜满”,洞庭是水名,也包含着浩荡无垠、平湖千里的意境。“春溜”二字十分警策,是一个诗眼。“溜”含有动态的美,既能联想到清露悬垂,又能联想到水珠动散。“春”不仅指时令,也暗含着青碧的颜色和蓬

勃的生机,春日湖边的物景,不备写而尽在诗中。“满”体现出春水新涨的饱满平滑感。同一处湖水,在不同季节和天气呈现出来的外观也是不同的。这句还暗含了洞庭湖在晴好春天澄澈、清透、明亮、空莹的特点。五字之中,包含了如此大的信息量。就全篇来看,先写湖面和锦帆,继而写桃花杜若,给画面着色添香;继而纵深延展长度,再则写到光影的浮荡变换,最后是画面中的动景,是整体大背景上划过的“行舟”和“度鸟”。这首诗中另一个警策的字出现了,“逗”。因为行舟远去,岸边的诗人在眺望远景时以树和舟的相对位置来判断舟行之轨迹,但是舟与树俱远,使诗人看不出舟是行还是停,可能要过比较长的时间才能感受到目力可及的明显位移。逗的意思是短暂停留,诗人用此一字就形象地表现出这种实际场景。好诗就如好画,有背景、前景,近景、远景,静景、动景,留白。有底色,有亮色,有光影的效果。诗还可以用通感的手法引入声音、香气等听觉或嗅觉上的感受。阴铿这首诗正是每一联对仗都承担构建画面的一个不同功能,共同组成了一幅纤秾合宜的山水画。所以,每一句的意思都不同,都很丰富。

权德舆选取了全诗中最出色的两句,可谓是一字字精炼。权德舆以赋的手法分别将其进行铺陈,将单句中因为词约义丰而具有巨大张力的美彻底地延展开来;将句中用兴法营造美学境界时所没有尽述的意象都一一罗列。所以原句的兴法被化成赋法、远景被拉作近景、虚写被变为实写。这其中就体现出了诗和赋在美学上的不同表现手段。诗给读者提供广阔的想象空间和充盈的审美体验,很多对于“象”的构造都是不具体说明的,而要靠延展、想象。赋则把这些都具体细化地用恰当的语言表现出来。“湖渺渺兮荡东风以发春,春溜满兮连净绿以无垠”(简宗梧 李时铭,卷二三 2114)。权赋开篇两句是对“洞庭春溜满”的具体展开,把“春”和“满”暗含的意思进行具象化的表达。“反照安流,烟花明丽,霞生水底,鸟没空际”描绘的景象是原诗所无,原诗的洞庭春景被“春溜”两字营造的氛围概括入其中了,而权赋这四句即对未曾明言的洞庭湖畔春景作出了合理想象。第三段写到“路转潯阳,波连沅湘”(卷二三 2114)。因为这篇赋还有个副标题“送陆灏赴荆州”,而后面的《行舟逗远树赋》亦有副

标题“送严霁赴东阳”。两篇赋都以送行为主题,恰与“行舟”相切合。这是在情感方向对原诗进行合乎情理的引申。作者写送行用了五个骚体句:“杜蘅秀兮蕙若芳。写云翠兮沉夕阳。月明露下霭苍苍。结遐想于骚人兮,悄目极以心伤。”(卷二三 2114)五句之中蕴含了时间和空间的推移,以象起兴,写出由友人渐行渐远而产生的寂寞伤怀。诗歌非常擅长通过比兴手法营造“言尽而意无穷”的美学境界,给读者留下巨大的想象延展空间。当赋把诗歌没有尽述的部分都一一描写,落到实处后,延展空间就被缩小了。赋作者处理这个矛盾的方式是在扩写过程中创造新的境界,在新的方向上开发出“言尽意无穷”的张力。五句描写送行骚体句中,“写云翠兮沉夕阳”正是承担营造意境的写景句子。它与“洞庭春溜满”没有违和但美学境界并不相同,作者在把原诗的想象空间延伸完后又设了新的想象空间,兴起了新的延伸余地。最后一段结作“远泛桃花之浪,去从莲府之辟。云兮水兮,指前程于空碧”(卷二三 2114)。落到送行之实,同时紧扣“洞庭春溜满”空碧无垠的特点。

《行舟逗远树赋》铺展原诗句为“逗远树之晴影,泛春江之碧流”(简宗梧 李时铭,卷二三 2115)。继而在第二段中进一步展开对行舟的铺叙:“的的轻舟,亭亭远质。喜扬舲之渐近,嗟转岸而还失”。对远树,也是舟行之背景的铺叙:“映微波以葱蒨,贮岚翠之蒙密”。之后都是以骚体句法写送别之哀怨愁思:“柳怨别兮枫伤春。望不辨兮愁杀人。空江边兮远郊外,纷离绪兮相对颦。漂落照以微明,暮夕烟而又晦”,“波茫茫兮景沉沉,思结缆于清阴。惜归舟之不驻,伤远目以轸离心”(卷二三 2115)。“望不辨”三字和“伤远目”三字皆扣住句眼“逗”字而作。这两篇赋都是通篇用兴法写成,在对原诗句进行展开铺叙的过程里,有将暧昧隐幽的兴法的审美特征给具象化、明朗化,从而一定程度上变为赋法的特点。但是作者又不停地以新的构象来起兴,从别的方向生出新延展空间来。

《行舟逗远树赋》另一个特点是第三段骚体句的平仄隔句交替押韵,可视作“平仄韵错叶”格。“春”“人”都是上平十一真韵,“外”是去声九泰,“颦”又是十一真,这四句相当于一首绝句的押法。后面两句的“明”不是韵字,“晦”属于去

声十一队,与九泰是邻韵通押的关系。就音韵上来看,错叶法营造出了一种似不严密实则押韵的错综美感,增加了陌生化效果。能使读者的目光不自觉地多停留于其上,反复探究诵读,从而从侧面增加了感染力。“平仄韵错叶格”在后来的一些词牌中被广泛运用,比如《酒泉子》(以温庭筠词为例):“罗带惹香。犹系别时红豆。泪痕新,金缕旧。断离肠。一双娇燕语雕梁。还是去年时节。绿阴浓,芳草歇,柳花狂”(龙榆生 182)。《上行杯》(以孙光宪词为例):“草草离亭鞍马,从远道、此地分襟。燕宋秦吴千万里。无辞一醉。野棠开,江草湿。伫立。沾泣。征骑骎骎。”(龙榆生 181)凡是句点处皆为韵字,《酒泉子》“四平韵为主,四仄韵两部错叶”(龙榆生 182);《上行杯》“两平韵为主,五仄韵两部错叶”(龙榆生 181)。

从以写景的诗句为题的赋作中,可以看出赋家在“断章取义”进行扩写时的一些写作手法。赋作者合理地融合和变化了诗歌技巧与创作手段,作品的抒情性比较强,写景构境精当,经常能引诗境入赋,所以其文体特征介于诗赋之间。与之相反的另一情况,也有少数赋作在写作手法上具有以赋中擅长的议论说理来代替抒情的特点。如前文提到薄芬的《直如朱丝绳赋》,通篇用比法写成,既没有一句单纯的描写,也没有任何以兴法对美学效果的追求。鲍照“直如朱丝绳,清如玉壶冰”两句虽为比法,亦是为了起兴,其后有用赋法直接表情述志的“人情贱恩旧,世义逐衰兴”,也有以兴法暗含哀愁和“刺”意的“鳬鹄远成美,薪刍前见凌”(萧统,卷第二十八 1327)。薄芬的赋中剥离了所有诗境,按照现在的说法,即非抒情散文而是一篇议论文。所有比法都为了议论说理存在。“如砥之平,如竿之植。不舒卷以随用,终劲挺而立极”(简宗梧 李时铭,卷十一 1087)是以绳子之直比喻贤人正直的操守。“且取其直也,故能为道之逆旅,为义之蓬庐”将“直”的品格比作“道”和“义”停留的旅舍,化虚为实,说理清晰,十分形象。“其为用也,不资于善结。其为兴也,盖取于无私。以之为准也,则矫枉有度;以之辨物也,乃去邪勿疑”(卷十一 1087)既是说绳子的功用,也是比喻人君选贤的准则。可见,这篇赋的特点是通篇议论毫无抒情,更无写景构象营造意境,兴法的审美功能在本赋中缺席。

去除诗境而取代以赋所擅长的手法,不取诗之长处入赋,反以赋之所长代替所有诗的特点,是赋用诗题中比较特别的现象。综上,大多数以诗句为题的赋作,虽然是“断章取义”,其文体特征都会或多或少地向诗靠拢。但也有突出赋的文体特征以与诗彻底区别开的情况。

以上几种情况,与赋题所用诗的朝代构成有一定关系。以诗为题的赋作通常取法于诗,所以这个现象的本质是由比兴原初义仅具有致美刺的实用性,此后由兴法所产生的美学价值越来越高、越来越重要的发展脉络所引起的。赋题用先秦的《诗经》《楚辞》及其他歌谣,基本都是按照所用作赋题的诗歌原义展开。用两汉三国诗,则单取景与并取意兼而有之,用魏晋及唐诗,基本都是纯粹取景,不及全篇了。这是由于刘勰比兴理论和殷璠兴象理论的提出,使比兴的美学价值越来越高,寓情于景的写作手法日趋成熟而造成的。

结 语

在唐代一千五百余篇赋作中,以诗句为题的唐赋只占一小部分。虽然这类赋作的数量不多,却十分的典型,它们形成了唐代诗赋合流的大背景之一种特殊的创作方式,是诗赋合流具体体现在表现手法、创作技法、主旨确立几方面的一个缩影。这类赋作直接反映了比兴与赋法的沟通、诗与赋在文体上可以达到的交互和必须保有的区别。以诗句为题目的赋作有四个较为显著的特点。其一,赋中使用“断章取义”的立意方式,摒弃所用诗句的原有兴义,由字面重新起兴,抒发作者的个人情志或引起新的理趣议论。这是“赋用比兴”在言志、致美刺的实用意义中的体现。其二,以写景为主或以写景类诗句为题的赋作将原诗句中兴法写景构境言之不尽的部分以赋法铺陈备至,但又在铺陈的过程中设法由他处兴起新的意境、产生新的张力。这种发散性延伸的方法是“赋用比兴”在美学意义中的体现。其三,赋法说理议论与兴法写景抒情在该类赋作中得以灵活转换、自由融会,揭示了这两种文体各自的特点和互相借鉴的地方。其四,赋的技法和诗歌的技法在该类赋作中自然而然地融会贯通,为彼此增色,拓展了文体的可能性。一般来说,赋较于诗具有乏情和极声貌以穷文的弊病,唐赋的创作手段比之

唐以前的赋作更加丰富多姿,一改汉赋手法单薄的缺点,情致婉转,气象宏丽,议论清晰,结构匀称。兼具铺陈与含蓄的长处、赋法的表现力和诗境的延展力,不得不说唐诗对唐赋的渗透居功至伟。以诗句为题目的赋作本身就是诗赋两种文体相结合之产物,既可看作是唐诗与唐赋边缘相互重叠的部分,亦可看作是沟通唐诗与唐赋的桥梁。因为直接,所以鲜明,了解了此中诗赋沟通的手段,再看其他唐赋潜移默化吸收唐诗精华的地方更能有所印证。以小见大,唐赋与唐诗的互渗由之可作管窥。

引用作品[Works Cited]

- 简宗梧 李时铭:《全唐赋》。台北:里仁书局,2011年。
[Jian, Zongwu, and Li Shiming. *The Complete Fu of the Tang Dynasty*. Taipei: Li Jen Book Company, 2011.]
- 龙榆生:《唐宋词格律》。上海:上海古籍出版社,1978年。
[Long, Yusheng. *The Meter for Ci-Poetry of the Tang and Song Dynasties*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1978.]
- 彭定求:《全唐诗》。北京:中华书局,1960年。

- [Peng, Dingqiu. *The Complete Poetry of the Tang Dynasty*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1960.]
- 沈德潜:《古诗源》。北京:中华书局,1977年。
[Shen, Deqian. *The Origins of Ancient Poems*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1977.]
- 王冠:《赋话广聚》。北京:国家图书馆出版社,2006年。
[Wang, Guan. *Collection of Comments on Fu*. Beijing: National Library of China Publishing House, 2006.]
- :《孔子家语》,王国轩、王秀梅译。北京:中华书局,2009年。
[---. *Sayings of the Kong Family*. Trans. Wang Guoxuan and Wang Xiumei. Beijing: Zhonghua Book Company, 2009.]
- 萧统:《文选》,李善注。上海:上海古籍出版社,1986年。
[Xiao, Tong. *Literary Selections*. Ed. Li Shan. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1986.]
- 周振甫:《文心雕龙今译》。北京:中华书局,2013年。
[Zhou, Zhenfu. *Modern Translation of The Literary Mind and the Carving of Dragons*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2013.]

(责任编辑:查正贤)

