

明初辞赋“祖骚宗汉”的艺术表现

李雪娇

(湖南大学, 湖南省长沙市, 410082)

摘要: 本文研究明初辞赋在文体上受元朝“祖骚宗汉”赋论影响的痕迹, 分别探究其“祖骚”表现与“宗汉”表现。其中, “祖骚”体现在仿骚句式、沿用香草美人意象方面, 流露出受屈骚影响的痕迹, 且对骚体赋题材内容与审美形态进行了扩展; “宗汉”体现在宗尚汉大赋和小赋两方面。宗尚汉大赋的表现比较复杂, 主要有主客问答, 方位铺陈, 整体性、图案化、夸饰性的描写三方面, 且无论是小赋、中赋或大赋, 皆有宗尚汉大赋的实践, 体现出了汉赋的气韵; 宗尚汉小赋的表现比较简单, 主要有抒情咏物、句法较整齐两方面。

关键词: 明初辞赋 艺术表现 “祖骚宗汉”

中图分类号: I **文献标识码:** A

元人祝尧在赋论专著《古赋辨体》中, 主张辞赋创作应“祖骚宗汉”。一方面, 他赞赏骚人之赋: “骚人所赋, 有古诗之义者, 亦以其发乎情也。”¹另一方面, 他认为汉赋具有古诗之义, 并加以肯定: “骚人之赋与词人之赋虽异, 然犹有古诗之义, 辞虽丽而义可则, 故晦翁不敢直以词人之赋视之也。”²与楚骚、汉赋相对, 他否定唐宋以来的词人之赋, 认为它们“多没其古诗之义, 辞极丽而过淫伤”, 批评俳赋“失之于情, 尚辞不尚意”, 批评后代赋家的文体赋“失之于辞, 尚理而不辞”。³由此, 他倡导作古赋应“祖骚宗汉”:

古今言赋, 自骚之外, 咸以两汉为古, 已非魏晋以还所及。心乎古赋者, 诚当祖骚而宗汉, 去其所以淫而取其所以则, 可也。⁴

元末辞赋“祖骚宗汉”, 明初辞赋出于文学惯性, 同样以“祖骚宗汉”作为赋论指导思想。且明初许多赋家都是由元入明, 在“祖骚宗汉”的赋论指导下多有实践。在此背景下, 明初辞赋文体中“祖骚”与“宗汉”的痕迹十分明显。

第一节 “祖骚”

明初辞赋力求“祖骚”, 形成了数量众多的骚体赋。郭建勋教授曾对骚体赋作出界定:

¹ 王冠辑《赋话广聚》, 第2册, 北京图书馆出版社, 第139页。

² 王冠辑《赋话广聚》, 第2册, 北京图书馆出版社, 第138页。

³ 王冠辑《赋话广聚》, 第2册, 北京图书馆出版社, 第140页。

⁴ 王冠辑《赋话广聚》, 第2册, 北京图书馆出版社, 第143页。

“骚体赋必须具备两个基本条件：其一是采用楚骚的文体形式，也就是以‘兮’字句作为其基本的句型；其二是明确地用‘赋’作为作品的称名。”⁵由此看来，明初骚体赋数量颇丰，共 89 篇，占总数的 45%，其中也寄寓着作者多样的、深厚的情感。明初赋家在辞赋文体上“祖骚”，主要是通过两种途径来实现，即仿骚句式，沿用屈骚意象。这正切中骚体赋两个最主要的特点：“继承楚辞的句式特征，沿用“香草美人”的象征手法，较少直接彰显的表述。”⁶

一、仿骚句式

元人陈绎曾在《楚赋谱》中深入探讨了楚辞句法结构，为士人学习古赋句式提供了理论指导，这同样影响了明初赋家。根据句法格式的不同，明初的 89 篇骚体赋可分为以下四类：

1. 《离骚》式。陈绎曾称之为“六言长句兮字式”，并论述其正变体道：

正：上一字单，体状字，呼唤字，作用字，虚字，实字；次二字双，中一字单；下二字双，变：上二字双，次一字单。变：中二字双，下一字单。变：中不用单字。变：七言，变：八言，变：九言，变：五言，变：四言，变：三言。⁷

典型的《离骚》式句法结构即如“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸”的“六言长句兮字式”。《离骚》式变化多端，可形成四言、五言、七言、八言、九言等句式，牛海蓉教授总结道：“《离骚》式即以六言句为主，两句一韵，奇句句末必缀以‘兮’字。”⁸在明初 89 篇骚体赋中，全篇使用《离骚》式的有危素《三节堂赋》、《别友赋》、《存存斋赋》，贝琼《不碍云山楼赋》、《石经赋》、《金鉴录赋》、《鹤赋》，梁寅《南归赋》，唐桂芳《承露盘赋》、《别知赋并引》，吴沉《吊伯夷赋》、《菊花赋》、《感秋赋》、《述别赋》，刘基《述别赋》、《吊诸葛武侯赋》、《吊祖豫州赋》、《吊岳将军赋》、《吊台布哈元帅赋》，程明远《浴沂赋》，王祎《药房赋》、《詠归亭赋》，张羽《兰室赋》，王翰《引咎赋》，涂几《悯时赋》、《嘉阳春赋》、《励志赋》，朱右《豫斋赋》，朱同《云麓书隐赋》，童冀《乐善堂赋》、《悯春雪赋》、《闵己赋》，童冀《伤石鼓赋》，曾鲁《甘露赋》，汪仲鲁《广寒宫赋》，郑真《希古斋赋》、《易安斋赋》、《双芋图赋》，王行《隐居赋》，

⁵ 郭建勋《辞赋文体研究》，中华书局，2007年，第8页。

⁶ 郭建勋《辞赋文体研究》，中华书局，2007年，第16页。

⁷ 王冠辑《赋话广聚》第1册，北京图书馆出版社，2006年，第359页。

⁸ 郭建勋《辞赋文体研究》，中华书局，2007年，第312页。

徐尊生《象环赋》、《祥鸡赋》、《雪舟赋》、《别友赋》，方孝孺《覈咎赋》，周是修《气核赋》，朱善《黄冈归思图赋》，王翰《吊虞城赋》，共47篇，占骚体赋的53%。

其中包括四言句“先生何为兮，有志不酬”（《嘉阳春赋》），五言句“归天以为度兮，环海以为疆”（《广寒宫赋》），七言句“儻极一理于天人兮，信吾广寒之有徵”（《广寒宫赋》），更有长句如“彼六书之于说文兮，吾亦得究竟其指归也”（《希古斋赋》）、“嵇来者于千里百世之下兮，尚永慨夫祥鸡”（《祥鸡赋》），但总体而言，仍是六言骚体赋占绝大多数。

另外，明初骚体赋的乱辞中亦有《离骚》式，如曾鲁《甘露赋》颂曰：“皇德著兮，达彼穷苍。任泽蒸兮，甘露瀼瀼。圣子神孙兮，万世永昌。”总体而言，明初骚体赋以《离骚》式为乱辞的较少。

2. 《九歌》式。陈绎曾称之为“六言短句式”，并论述其正变体道：

正：上一字单，次二字双，中兮字，下二字双。变：上二字双。变：五言，变：七言。此本题歌句法，后人有用为赋者，非屈原之式也。⁹

典型的《九歌》式句法结构即如“既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕”，亦可形成五言、七言等句式。牛海蓉教授总结道：“《九歌》式即以五言及六言为主，每句中必有‘兮’字。”¹⁰明初《九歌》式骚体赋包括刘炳《修竹赋》、王行《来月楼赋》、朱善《攀桂轩赋》等。刘炳《修竹赋》赋句式多变化，既可短如“清韵兮戛玉，寒光兮翠浮”，又可长如“其虚也颜回兮屡空于陋巷之下，其癯也夷齐兮不食于首阳之陬”。王行《来月楼赋》，全赋句式较短，清晰流畅：“篁稍稍兮焱戢，光泛泛兮露零。夜何其兮将半，倏斜汉兮西倾。”朱善《攀桂轩赋》则直接化用《九歌》句式：“山有桂兮桂有枝，我思君兮君不知。结予佩兮褰予衣，芳菲菲兮袭予。”郭建勋教授曾说：“《九歌》式极富摇曳错落之美，形成一种流丽飘逸的语体风格，具有表现的灵活性与艺术的美感。”这种美感在《修竹赋》、《来月楼赋》、《攀桂轩赋》中皆有体现。

另外，明初骚体赋的乱辞中亦有《九歌》式，如张羽《兰室赋》辞曰：“仰有室兮俯有兰，室中人兮乐且闲。室可处兮兰可澹，室中人兮寿而康。”郑真《延晖阁赋》辞曰：“高阁兮苍茫，杳蓬岛兮相望。伟期颐兮冠裳，招暮景兮徜徉。”王行《隐居赋》乱曰：“泰无塞兮荃其藏，盲独处兮不渝芳。尔欲求兮远周章，苟得之兮忧则忘。”王行《别知赋》歌曰：

⁹ 王冠辑《赋话广聚》第1册，北京图书馆出版社，2006年，第361页。

¹⁰ 牛海蓉《金元赋史》，人民出版社，2015年，第314页。

“山川莽苍兮长路漫漫，凄其雨风兮凝阴沍寒。”相比于独立成篇，《九歌》式更多是位于末尾，起到收束总结的作用。

3. 《橘颂》式。陈绎曾称之为“四言兮字式”，并论述其正变体道：

正：上一句四言，下一句三言兮字，韵在兮字下（上）；变：上一句四兮字，下一句四言，韵在句下。凡四言中亦间用五言六言，但以四言为主。¹¹

典型的《橘颂》式句法结构即如“后皇嘉树，橘徕服兮”，牛海蓉教授总结道：“《橘颂》式即以四言为主，偶句句末以‘兮’字凑足，去‘兮’实为四三句型；或实为四言，奇句或偶句句末因缀‘兮’字而成五言。”¹²明初全篇为赋体的辞赋只有2篇，即唐桂芳《古剑赋》、唐肃《云松巢赋》。

我有古剑，谁谿液兮。挥霍宇宙，摇星日兮。（唐桂芳《古剑赋》）¹³

归墟之西，弱水东兮。中有神仙，郁葱茏兮。（唐肃《云松巢赋》）¹⁴

与《九歌》式相似，《橘颂》式亦多见于明初骚体赋的乱辞中，主要包括以下几种情况：

（1）《橘颂》正式，如刘基《吊台布哈元帅赋》乱曰：“莽莽崇丘，阒无人兮。松柏摧折，荆棘长兮。”郑真《希古斋赋》诂曰：“美若而人，铿琼琚兮。毫濡素染，乐自如兮。”（2）《橘颂》正式+三言兮字式，如《别友赋》乱曰：“子何为行兮，吴越之乡兮。韶音之铿铿兮，矫首以望虞皇兮。哀民生兮，曷时而康兮。”再如郑真《希古斋赋》诂曰：“安汝居兮，仁义其庐兮。安斯乐兮，何媿何怍兮。”（3）在《橘颂》正式之前还有一些四言短句，如《不碍云山楼赋》诂曰：“云动不测，氤氲霭霏，勃梦梦兮。瞻望美人，于彼夕阳，思无穷兮。”再如《石渠阁赋》颂曰：“石渠之闢，以演圣泽，流泱泱兮。日月久照，列星咸丽，皇文昌兮。”

4. 杂言式。陈绎曾说：“此始于宋玉《九辩》，极于淮南《招隐》，非屈原之正式也。”¹⁵杂言式情况比较复杂，牛海蓉教授总结道：“从篇章结构上来说，就是《九歌》式、《离骚》式，有时还有《橘颂》式，以及不带‘兮’字的句式糅合在同一篇赋中。从单句的句式

¹¹ 王冠辑《赋话广聚》第1册，北京图书馆出版社，2006年，第361页。

¹² 牛海蓉《金元赋史》，人民出版社，2015年，第316页。

¹³ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第4636页。

¹⁴ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第4734页。

¹⁵ 王冠辑《赋话广聚》第1册，北京图书馆出版社，2006年，第362页。

结构与字数来说，又多无规律的‘变式’。”¹⁶主要有以下三种情况：

(1) 总体上是《离骚》式，偶尔夹杂《九歌》式，或不带兮的句式。如贝琼《白鸠赋》，胡翰《少梅赋》，陶安《大成殿赋》，刘璟《述怀赋》，涂几《感遇赋》，涂几《吊余文赋》，童冀《述志赋》，程明远《问盟赋》，郑真《安分斋赋》、郑真《东园庄赋》、《延晖阁赋》，杨铨《感秋赋》，王行《别知赋》，周是修《柳塘蜚燕赋》、《紫骝马赋》、《放鳧赋》、《抒情赋》、《凯还赋》、《珍爱堂赋》，方孝孺《静学斋赋》、《悯知赋》，朱同《琴书乐趣为汪士素赋》，法天《征南赋》，杨铨《感秋赋》。这一部分辞赋共 24 篇，占杂言式辞赋的绝大部分。

(2) 总体为《九歌》式，间杂《离骚》式或无兮字式，如涂几《耦耕赋》：“叶翳翳兮垂阴，水溅溅兮横路。怀田中之耦耕，激昂歌于太古。”再如朱同《悼女赋》，该赋句式非常不规整，有《九歌》式：“珠零兮璧毁，海气空兮月光曙。夫人兮痘疹，汝独罹乎荼苦。饮汝兮食汝，有湛兮清醑。”有《离骚》式：“露漫漫兮，不可以久处。目不见汝容兮，耳不闻汝声。”即使是同一种句式亦多变化。因为作者沉浸于失女的悲痛中，感情激切、难以舒缓，才会使用《九歌》体；正因为作者已创作时全由情起，已无暇顾及句式的整齐与否，才会使句式显得复杂无伦。《悼女赋》句式上的这一特色，正体现出作者痛切悲伤至极的心情。

(3) 《离骚》式、《九歌》式、《橘颂》式同时存在，随时变化，相杂无伦。如朱右《吊贾生赋》：“恭承间气兮大贤天纵，明王不作兮怠弃三统。群愚满庭兮，贤良日远。大儒逆斥兮，嗇夫佼善。何为亡故，用而毁兮。天马振迅，渥洼之渚兮。”与《悼女赋》相似，《吊贾生赋》寄托着作者愤懑激荡的情绪，故而句式亦难以控制其规整性。

另外，明初骚体赋的乱辞中亦多杂言式，如刘三吾《石门樵子赋》谓曰：“掛冠兮神武，告归兮我斤我斧。石门之神正且直兮，吾与尔同肺腑。自今有来者，毋争我所。”其中便运用了《九歌》式、《离骚》式和无兮字句式。

值得注意的是，由元入明赋家作于元末的辞赋情感激昂，喜用长句而少用短句，使“兮”前后分隔的字数较多，从而形成充沛的气势，如：

嗟苦先生卒罹殃兮，奸邪矫枉归罪愆兮，咎繇不作谁与平兮，跖犬噬由理则然兮，麒麟豺狼不同群兮，自古有之吾又何嗟兮。（刘基《吊台布哈元帅赋》）¹⁷

彼寻常之诡遇兮，孰为之范我驰驱也。循狗苟而未遑兮，夫何抑尔之远思也。生民之不

¹⁶ 牛海蓉《金元赋史》，人民出版社，2015年，第319页。

¹⁷ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第4667页。

幸兮尧舜远，而遂使夫子兮汨没逢灾。（朱右《吊贾生赋》）¹⁸

而由元入明赋家入明后的作品、新生代赋家的作品中，用《离骚》六、七言句较多，长句较少，显得更为规范。

二、沿用屈骚意象

香草与美人，是屈骚中的经典意象。“香草意象比拟和象征着主人公对国家和君主的赤诚之心，以及自己对高尚人格和美好理想的追求，比拟贤臣君子。同时，由于它们的骏茂和萎绝与时间有关，因此暗示着人物过去与未来的命运。”¹⁹明初辞赋中香草种类繁多，有薜荔、杜蘅、幽兰、菊花、辛夷、芰荷、江离等。

第一类是以香草象征自己的高洁志向。如危素《别友赋》：“朝吸上池之沆瀣兮，夕掇玄圃之芳荪。”作者在“怅风气之日凋兮，众猥杂乎滓秽”的黑暗社会中仍坚守高尚的道德情操。童冀《述志赋》：“攀薜荔于前荣兮，聆松涛于后檐。睇白云之孤飞兮，抚孤松于嵌岩。”借此表达自己的隐居之志。刘基《述志赋》中运用多种香草意象来烘托自己的高洁情操：“制杜蘅以为衣兮，藉菝葜之菲菲。”张羽《兰室赋》铺写了室中幽兰、菊花、辛夷等芳草，直言希望在这样的环境中能保持高尚情操：“辛夷以为楣兮，擗茹蕙以为椽。保厥美以终好兮，匪晦道而有他。”

第二类是以香草象征他人的美好情操。如吴沉《菊花赋》：“悲高秋之将晏兮，感百卉之摧伤。何兹菊之耿介兮，独委媚乎严霜。昔湘潭之逐客兮，餐落英以为粮。斜川之征士兮，掇零露之芬香。”以菊花不委媚于严寒，来赞赏了二子坚贞不屈的气节。贝琼《不碍云山楼赋》：“荷倒植而菡萏兮，芝旁坐而扶疏。实仙人之所居兮，候安期于虚无。”以香草衬托主人杨竹西所居之地的不染俗尘。周是修《珍爱堂赋》中称张氏的屋宇为“兰室”：“唯斯堂之寓意兮，藹兰室之芳馨。”刘三吾《白云茅屋赋》写宋仲敏茅屋周边的环境：“薜荔都迷，松径几许，鹤声不见，竹篱惟闻犬吠。”王祯《药房赋》中说友人郑仲舒的药房中有众多香草：“滋幽兰而树蕙兮，兰为佩而蕙为纒。攀薜荔以为衣兮，集芙蓉以为裳。”除此之外，更有菊花、辛夷、江离、桂树等，香草繁多。

与“香草”相对的，还有“恶草”，其中寄予着作者对世俗小人的批判之情。涂几《感遇赋》乱曰：

世无人兮，莫我知兮。被褐怀宝，卒自迷兮。蒹葭蒺藜，取充帟兮。兰有国香，乃不持

¹⁸ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第4779页。

¹⁹ 郭建勋《辞赋文体研究》，中华书局，2007年，第153页。

兮。²⁰

充分表达了作者对不公正风气的愤怒。再如王祎《药房赋》：

彼恶椒果何物兮，亦然而充帙。众舍是而尚非兮，孰与芳其能祇。²¹

亦是感叹社会上是非不分，再无知己。

在使用香草意象时，赋家常用严冬时期众芳的凋零，来暗指黑暗政治下贤才遭受摧残。胡翰在《少梅赋》中，哀叹众多贤才被打压：“悯众芳之芜秽兮，天肃杀以戒寒。窃独揆其中情兮，岂云异夫荃兰。”其中流露出作者对政治环境的无奈和对贤才的哀悯之情。再如高启《闻早蛩赋》为未来的局势感到担忧：“不待风凋汉苑之柳，霜陨湘皋之兰。”写出了乱世之中贤才凋亡的局面。王行《别知赋》：“蕙华亟敛其滋兮，桂恐偕零乎非藿。”表达对自己、友人前途的担忧。

明初体现出“思美人”之旨的辞赋比较少，胡翰《少梅赋》和王祎《药房赋》便是不可多得的两篇。胡翰《少梅赋》写出了自己曲折的“求美人”的过程：有一美人独立千古，遗世逍遥，作者驾着飞龙来追求她，却又遭遇雨雹的阻挠。“春渺渺其何其，望美人兮天一涯。折芳馨兮延佇，将以遗兮所思。”这两句流露出浓厚的祖骚痕迹。郭维森、许结评价此赋道：“《少梅赋》仿屈子《橘颂》，拟人状物，声情并茂。”²²贝琼《不碍云山楼赋》也描写了作者驰骋想象，于山中求神女的情形：

招夸娥之二子兮，梦高唐之神女。美人期而中诀兮，魂莹莹而若覩。吾企云以申诚兮，山复险而道阻。愿从赤松以授道兮，邈清尘之万古。²³

王祎在《药房赋》中也表达了“思美人”的情怀，而这里的美人是指拥有高尚情操的郑仲舒：“思美人而未见兮，怅盘桓而延佇。”怕与美人的芳盟不坚，又求灵氛占卜：“命灵氛为予筮筮兮，灵氛告于以吉占。曰外好虽不同兮，实中情之可坚。闻斯语以邑郁兮，恐佳期之迟莫。”意即虽然郑仲舒居于药房、自己居于蔽庐，而二人的情操是一致的。作者愿“相从而相羊，终岁晏以为期”。

²⁰ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第4777页。

²¹ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第4714页。

²² 郭维森、许结《中国辞赋发展史》，江苏教育出版社，1996年，第684页。

²³ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第4613页。

除了“香草美人”之外，贝琼《怀旧赋》“命羽人以前导，召宓妃而后从”中的宓妃，唐桂芳《别知赋并引》“灵氛兆余以去故兮，纵慕藟其焉陈”中的灵氛，涂几《感遇赋》“猷瑾瑜于帷幄，望闾阖而徘徊”中的闾阖，朱同《悼女赋》“风凄凄兮夜深雨，寒蛩鸣兮哭山鬼”中的山鬼，都是直接来源于屈骚，体现出“祖骚”的痕迹。总之，明初辞赋在“祖骚”时大量运用香草意象，而流露“求美人”之旨的作品却非常少。究其原因，大概是赋家在作品中大肆批判元末乱世之后，便失去了希望，而转为归隐了。

三、对骚体赋题材内容与审美形态的扩展

“从题材上看，历代骚体赋，以抒发怀才不遇或深沉玄远的哲思为主体。”²⁴但早在元后期：“骚体赋达到了无意不可入、无事不可言的程度，这不仅大大扩展了骚体赋的题材范围，而且也改变了骚体赋的审美形态。”²⁵明初骚体赋继承了这一特点，题材内容多种多样，不仅咏怀交游赋用骚体，如危素《别友赋》，梁寅《南归赋》，唐桂芳《别知赋并引》，吴沉《吊伯夷赋》、《述别赋》，刘基《述别赋》、《吊诸葛武侯赋》、《吊祖豫州赋》、《吊岳将军赋》、《吊台布哈元帅赋》，王翰《引咎赋》，涂几《悯时赋》、《励志赋》、《感遇赋》、《吊余文赋》，王行《隐居赋》、《别知赋》，童冀《述志赋》，程明远《问盟赋》，徐尊生《别友赋》，方孝孺《覈咎赋》、《悯知赋》，刘璟《述怀赋》；咏物赋用骚体，如贝琼《鹤赋》、《白鸠赋》、《石经赋》、《金鉴录赋》，胡翰《少梅赋》，刘炳《修竹赋》，吴沉《菊花赋》，徐尊生《祥鸡赋》，徐尊生《祥鸡赋》、《雪舟赋》，唐桂芳《古剑赋》；室宇赋用骚体，如危素《三节堂赋》、《存存斋赋》，贝琼《不碍云山楼赋》，王祎《药房赋》、《咏归亭赋》，张羽《兰室赋》，涂几《山晖阁赋》，朱右《豫斋赋》，王行《来月楼赋》，朱右《豫斋赋》，朱善《攀桂轩赋》，郑真《希古斋赋》、《易安斋赋》、《安分斋赋》、《东园庄赋》、《延晖阁赋》，方孝孺《静学斋赋》，唐肃《云松巢赋》；政治文化赋也用骚体，如贝琼《石经赋》、《金鉴录赋》，陶安《大成殿赋》，法天《征南赋》，曾鲁《甘露赋》，唐桂芳《承露盘赋》，童冀《伤石鼓赋》，徐尊生《象环赋》，周是修《柳塘蜚燕赋》、《紫骝马赋》、《放鳧赋》、《抒情赋》、《凯还赋》。由上可知，除山水赋较少使用骚体外，其他题材都广泛地使用了骚体，尤以咏怀交游赋、室宇赋、政治文化赋为多。

在审美表现上，骚体赋除了传统的哀怨忧愤、含蓄婉转的特色外，还有庄重典雅之作，这种辞赋多见于政治文化题材中。如陶安《大成殿赋》：“遭文明之盛世兮，流声教以弥幅员。闢虎闾于璧水兮，示彝伦之所先。巍乎大成之礼殿兮，嚴报本于文宣。承皇后之嘉惠兮，

²⁴ 郭建勋《辞赋文体研究》，中华书局，2007年，第15页。

²⁵ 牛海蓉《金元赋史》，人民出版社，2015年，第322页。

诏徽称以致崇。”徐尊生《象环赋》：“仰素王之所服兮，亦章甫而玄端。肇厥美于嘉佩兮，何独取夫象环。可以立而为度兮，组又承之以綦。”再如曾鲁《甘露赋》：“惟圣神之临御兮，承景运以昌隆。肇华夏而纲纪兮，大一统而无外。四夷缤其贡赋兮，万国蠢而来会。”

除此之外，有的骚体赋气势磅礴，如周是修《凯还赋》：“王师逾夫黑山兮，涉关河之几重。拥旌旄而兴云兮，震鼓角而生风。貔虎怒而咆哮兮，小腆逃其困穷。”法天《征南赋》：“而乃王师压境兮，天兵出塞。梁首逆战兮，螳臂当马。一鼓而败衄兮，鼠竄狼奔；再战而殄灭兮，崩土解瓦。”有的轻松闲适，如危素《存存斋赋》：“乐几筵之清洁兮，陈左图而右书。殖卉木之芬芳兮，启韦编而载愉。”郑真《希古斋赋》：“心悠悠而自得兮，溘尘氛而蝉蜕。要鸿蒙太始以为隣兮，聊悠游以卒岁。”有的流丽飘逸，如刘炳《修竹赋》：“繁绿竹兮修修，羅生兮庭之幽。清韵兮戛玉，寒光兮翠浮。”王行《来月楼赋》：“篁稍稍兮焱戩，光泛泛兮露零。夜何其兮将半，倏斜汉兮西倾。”

第二节 “宗汉”

在明初开国背景之下，赋家在辞赋文体上有意识地“宗汉”，形成了105篇文体赋、4篇诗体赋，占总数的53%。祝尧主张“宗汉”，通过援引六义、肯定了汉代散体大赋与抒情小赋：

贾马扬班，赋家之升堂入室者，至今尚推尊之。间如《上林》、《甘泉》极其铺张，终归于讽谏，而风之义未泯。《两都》等赋，极其眩耀，终折以法度，而雅颂之义未泯。《长门》、《自悼》等赋，缘情发义，托物兴辞，咸有和平从容之意，而比兴之义未泯。²⁶

同时，他在《古赋辨体》中，选取了汉代14篇辞赋作为宗法对象：贾谊《吊屈原赋》、《鹏赋》，司马相如《子虚赋》、《上林赋》、《长林赋》，班婕妤《自悼赋》、《捣素赋》，扬雄《甘泉赋》、《河东赋》、《羽猎赋》、《长杨赋》，班固《西都赋》、《东都赋》，祢衡《鹦鹉赋》。其中既有如《子虚赋》、《上林赋》般的散体大赋，又有如《自悼赋》、《捣素赋》般的抒情咏物小赋。其中，《上林》、《甘泉》、《两都》为散体大赋，《长门》、《自悼》为抒情小赋。

可见：“祝尧‘宗汉’之‘汉’赋既有散体大赋，也有抒情咏物类的小赋。”²⁷

除祝尧外，陈绎曾也主张“宗汉”，他在《汉赋谱》中分别列出了汉大赋、中赋、小赋

²⁶ 王冠辑《赋话广聚》，第2册，北京图书馆出版社，2006年，第141页。

²⁷ 牛海蓉《金元赋史》，人民出版社，2015年，第328页。

的代表性辞赋作品：

大体：《高唐》、《神女》、《招魂》、《大招》、《子虚》、《上林》、《七发》、《长扬》、《羽猎》、《西都》、《东都》、《灵光殿》、《文贲》、《闲居》、《藉田》、《长笛》、《琴》、《舞》。

中体：《风》、《月》、《雪》、《赭白马》、《鹦鹉》、《长门》、《登楼》、《啸》。

小体：荀卿五赋（出《荀子》）、宋玉大小言赋（《古文苑》）、司马相如《哀二世赋》、孔臧诸赋（《孔丛子》）、梁孝王诸大夫兮题赋（《西京杂记》）。²⁸

其中，陈绎曾最推重汉代散体大赋：“宋玉、景差、司马相如、枚乘、扬雄、班固之作为汉赋祖。见《文选》者篇篇精粹可法，变化备矣。”²⁹他所列的中体、小体赋中，又以咏物赋居多。综合祝尧、陈绎曾二人赋论，可知他们主张的“宗汉”，既包括长于铺叙的散体大赋，又包括咏物抒情的小赋。

另外，大、中、小赋的界定，一般是根据篇幅的大小。陈绎曾所列辞赋中，“‘大体’中除《神女赋》918字，不满千字外，其它都是千字以上；‘中体’中除《登楼赋》不满四百字，其它都在五百字以上、千字以内。”故而可按“五百字以下为小赋、五百字至千字为中赋、千字以上为大赋”的标准，为明初以“宗汉”为文体特征的辞赋在体制上划分界限。统计如下：

	小赋	中赋	大赋
赋作数量	37	48	19
所占比例	36%	46%	18%

“篇幅的大小只是界定大赋小赋的一个因素，内容主旨也是界定大赋小赋的依据。”³⁰大赋的内容主旨要光辉宏大，体国经野，³¹而体现出“体国经野”主旨的，有刘三吾《御制大明一统赋》（484字），朱升《贺制大成乐赋》（660字）、《贺平浙江赋》（823字），它们主旨虽宏大，但篇幅上并不算长篇极轨。

明初辞赋宗尚汉大赋的表现较为复杂。郭建勋教授研究汉代散体大赋的特征道：“文体大赋中，问答体普遍采用；通过大量表示方位、形状、距离、地名等语词来实现空间叙述；

²⁸ 王冠辑《赋话广聚》，第1册，北京图书馆出版社，2006年，第366页。

²⁹ 王冠辑《赋话广聚》，第1册，北京图书馆出版社，2006年，第366页。

³⁰ 牛海蓉《金元赋史》，人民出版社，2015年，第329页。

³¹ 郭建勋《辞赋文体研究》，中华书局，2007年，第110-116页。

描写的艺术特点突出表现在整体性、图案化和夸饰性三个方面。”³²概言之，明初辞赋宗尚汉大赋具体表现在三个方面：使用“主客问答”组织结构，方位铺陈，整体性、图案化、夸饰性的描写。

一、主客问答

郭建勋教授曾说：“马积高先生把‘问答体’视为文体赋的特征之一，确实触及到了文体赋形式的核心问题。这一方面是因为在文体赋形成的初期（汉大赋时期），‘主客问答’被普遍地用于赋作之中；另一方面则是因为问答体后来长期被历代学者看成文体赋作特有的结构形式，几乎成为文体赋的标签。”³³明初辞赋亦注意到了汉赋“主客问答”的形式特征，故而在创作实践中多有体现，使“矛盾或问题的提出、辩论和解决，都随着主客双方的言语而展开”。³⁴在明初 104 篇文体赋中，使用了“主客问答”组织结构的共 29 篇，占总数的 28%。其中，有 11 篇大赋、14 篇中赋、4 篇小赋使用了“问答体”组织结构。

大赋中使用了“问答体”的，如贝琼《大韶赋》（1771 字）。赋中设东吴公子和孔林主人二人来对话，公子问主人礼乐之事，而主人每引出一种乐，客皆不悦，加以否定，求“请言其上”。于是公子先后否定了霓裳之曲、广陵之散、夸狄之乐、七德之歌、大风悲歌、武事之歌，最后当主人提到大韶之歌时，公子终于满意了。在该赋中，铺叙层层递进，通过一次次否定反衬出了韶乐之德，这正有赖于“主客问答”体的使用，“受述者的‘在场’鼓励了叙述者的尽情发挥，营造了适合铺叙的最佳语境”³⁵。再如朱右《麒麟阁赋》（1239 字），该赋以邹阳生和司马大夫二人的对话展开。邹阳生憩于西京，对建设麒麟阁感到困惑：“扰庶役，鸠众工，务美丽壮观而为是不急之功，恐非所以示外夷，宣皇风，窃惑焉。”于是司马大夫便向他解释麒麟阁的修建背景、历史功用等，赞颂当时君臣协合的盛况。

中赋中使用了“问答体”的，如张羽《芸香室赋》（690 字）。赋中书蠹所化的“白衣书生”入于主人“南昌仙”之梦，陈述道自己只不过是一个蠹虫，真正使书籍零落而不可救的是当今世道，南昌仙对此十分赞同。唐之淳《续苍蝇赋》（638 字）中则是虚拟的陶唐子与苍蝇所化童子的对话。童子告诉陶唐子，之前这里民不聊生，一片荒芜，故而聚集于此；等秩序安定，屋宇建成后，自己自然会离开，侧面表达出作者称颂明朝一统天下之意。练子宁《耽犁子赋》（624 字）中，耕于田野的耽犁子请松月居士为之作赋，居士首先发问“子知所以得遂夫耽犁者乎”，后具体阐述是因为“圣神首出”，是“帝力”的作用，耽犁子深

³² 郭建勋《辞赋问题研究》，中华书局，2007 年，第 13-16、40-50 页。

³³ 郭建勋《辞赋文体研究》，中华书局，2007 年，第 37 页。

³⁴ 郭建勋《辞赋文体研究》，中华书局，2007 年，第 41 页。

³⁵ 傅修延《赋与中国叙事的演进》，载《江西社会科学》2007 年第 9 期，第 32 页。

谢之。值得指出的是，《耽犁子赋》中虽有主客，也有问答，但却是作者在自问自答，以此成功劝说耽犁子，这是主客问答形式的一种流变。

小赋中使用了“问答体”的，有徐尊生《天爵赋》（198字）、高启《鹤瓢赋》（384字）等。《天爵赋》是简单的生问师答，值得一提的是高启《鹤瓢赋》。该赋篇幅虽不长，但在里面出现了四个人物形象：月华子、鹤瓢古士、赠瓢老翁、青丘生，且赋中有鹤瓢托梦、老翁赠瓢、青丘生讥消等情节，体现了作者杰出的叙事能力。正如周兴泰先生所说：“在叙事能力由稚嫩而成熟的发展过程中，辞赋因对外部客体世界的精细描叙，使人们的叙事思维大步向前跨越。”³⁶

二、方位铺陈

明初鲜明体现了汉赋方位铺叙之法的，主要是山水赋与咏物赋。在体制上，从小赋至大赋皆有方位铺陈的痕迹，而由于篇幅容量的不同，铺陈时的详略也有不同。小赋如童翼《雪赋（二）》（484字），在铺陈雪中之景时是比较简单的：

东望则天台桐柏，群山出没，翼霓旌羽盖之氍毹。西望则双鸡澶漫，白石璀璨，孕扶桑甕茧之冰蚕。南望则括苍木末，冰崖合沓，溢瑶空爽气于疏帘。北望则芙蓉截黛，奇峰玉立，对琼楼宇客之高谈。³⁷

大赋中的方位铺陈则复杂细致得多。如刘炳《荆门赋》（1122字）从“东望”、“南望”、“西望”、“北望”四个方向出发，分别怀想了历史人事：

东望夏口，蔚乎武昌。悽其赤壁，鸟林淅沥。憶楼舫之如林，想旌旗之蔽日。殷动地之征鞞，列连云之战戟。

南望则岳阳之区，云梦之墟。长沙之浦，潇湘之垠。困迁谪之贾谊，怅行吟之灵均。忠贞之谏弗任，泣涕之书徒陈。

西望则白帝插汉，鸟道际云。天府沃壤，于以定霸而制国；铸山煮海，于以济世而安民。起躬耕之高卧，枉三顾之殷勤。

北望则襄阳萦回，岷首崔巍。庞公高隐，径迷断霭之蒿莱。红剥鸬鹚勺，翠消鸚鵡杯。泪亦不能为之堕，心亦不能为之哀。

³⁶ 周兴泰《古代辞赋与中国叙事传统》，载《中国比较文学》，2014年第4期，第44页。

³⁷ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第4800页。

作者以方位描写方式将壮丽风景与怀古之思结合起来，使赋作铺写整齐，同时又具有历史底蕴。

谢常《一叶浮萍赋》（1129字）中，通过对太湖东西南北的铺叙，不仅交待了太湖的得名缘由，更生动描绘了周边的地理风光：

是湖也，三州之界，四方之迁。其东也，则百里之已越；其西也，则亿弓之有馀；其南也，则一望之是远。其北也，则万顷之无亏。故东其半为苏台之境，西其半为霁水之隅，北其半为常郡之限，南其半为松陵之拘。三州太湖之得名，其以此与。³⁸

不仅“东西南北”，“左”、“右”、“中”等方位词也会入赋。如朱右《震泽赋》（2090）铺写震泽的地理位置云：

夏后震泽，周曰具区。右接天目，宣领出溪之源。左通松娄，中江入海之洳，众流委群得之储。苕溪出其南，溧水经其西。五湾潴其东，垂虹界其堤。流甘泉之清液，隐雪滩于北隈。洞庭中起，林屋天开。³⁹

相比于《一叶浮萍赋》中方位词在句子中有严格位置、互相照应，《震泽赋》中的方位词随需要安置，更为随意一些。

除方位词外，“陟而望之”、“俯兹山下”等词也会入赋，使方位描写方式更具变化，如梁寅《虎邱山赋》：

东临乎沧溟赤城，西瞻乎富春桐庐。陟而望之，危闰翠起，飞观鹏骞。俯兹山之下，则煌煌金地，峨峨梵宇。⁴⁰

总之，明初小至484字的小赋、大至2090字的大赋，皆有意识地运用了“东西南北”方位铺陈之法，而其中以山水地理赋居多。赋中方位词也并非严格对应，而有自由变化之处。除了“东”、“西”、“南”、“北”、“左”、“中”、“右”、“陟而望之”、“俯兹山下”等方位词，百里、万顷等数量词皆可入赋，共同平面化地铺陈所咏之赋的地理位置。

³⁸ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第4881页。

³⁹ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第4782页。

⁴⁰ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第4627页。

三、整体性、图案化和夸饰性的描写

1. 汉大赋写景状物时常能关注到对象整体：“文体大赋所铺叙的对象，无论是宫苑京都，江河山川，还是具体的一事一物，无不是从各个角度、层面、类别等进行的全景式描写，而不仅仅是对某个或某些局部的描摹。”⁴¹明初小、中、大体辞赋中皆有体现了“整体性”特征的作品。小赋如梁寅《虎邱山赋》（316字）从地理位置、历史故事、得名缘由、山体外貌、植物动物、周边建筑等方面尽量全面地铺写虎邱山；中赋如史迁《剑赋》（657字）写到了古剑的来源、发刃、体貌、声音、功用等方面，全面整体地刻画了所咏对象；大赋中，刘炳《荆门赋》（1122字）先写荆门周围君山、洞庭的景色，次写植物、动物等物产，肯定其“富国强兵之所利，宜并吞割据之相攘”战略位置，最后着重写荆门四周武昌、长沙、襄阳等城市的历史战事，从景到人、由古及今地全面地铺写了荆门这一城市，是关于荆门的优异赋作，亦是明初辞赋“宗汉”的代表作。朱右《震泽赋》（2090字）中，全面铺写了震泽的地理位置、水势、物产、周边山岭建筑、江畔风景人物等情况，反映出震泽的整体面貌。咏物感物赋中，贝琼《玉笙赋》（1276字）从玉笙的材料、制作过程、体貌、声音、演奏效果等方面来进行铺写。可见，明初“整体性”地铺写所咏对象的辞赋，在山水地理、咏物感物题材中居多。

2. “图案化”也是平面化描写的重要特征：“以类相从，依次罗列，再加上具有表形功能的同偏旁汉字的堆累，给人以视角上的强烈冲击。”⁴²即使用绘画的“总体框架结构、局部细节描绘、讲究构图的对称均衡”⁴³等技法，使辞赋在写景状物时体现出图案的美感。

有的辞赋按春夏秋冬四季来描写自然美景，如宋讷《石门隐居赋》是为陈邦达的隐居生活而作，作者描写他隐居的山林时十分注重构图的对称与均衡：

方其春也，青阳育物，芳菲可娱。听林莺之再啼，赏溪桃之几株。

方其夏也，朱明布泽，实就花敷。嘉穀酒兮笋羹，鲜鲙洁兮溪鱼。

逮夫秋也，水落石出，叶脱草枯。卷帷兮商飙暗度，授衣兮残暑先除。

迨夫冬也，物终乃藏，闭塞之余。乍晴而冰渐生砚，中宵而寒粟起肤。⁴⁴

有的辞赋在构图时注重“以类相从，依次罗列”，注重局部细节的描绘，如朱右《震泽赋》中，作者的注目点不断转换，将沙滩植物、水中鱼类、岸上羽禽、周边山峦、山上建筑、

⁴¹ 郭建勋《辞赋文体研究》，中华书局，2007年，第50页。

⁴² 郭建勋《辞赋文体研究》，中华书局，2007年，第50页。

⁴³ 郭建勋《辞赋文体研究》，中华书局，2007年，第50页。

⁴⁴ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第5184页。

往来行人等尽入赋中。如写沙滩上的植物：“荇芹蒹葭，芡菰荻蘆。蔓菁杜若，江蘼靡蕪。”写水中的鱼类：“鰕鱧鯽鲤，鰕鱖鱗鮓。”写岸上的羽禽：“晨鵠莊雞，鵠鷓鳧鷺。鷓鷃鷓鴣，鷓鴣鷓鴣。”写周边的山峦：“层峦崑崙，叠障嶙峋。”使得该赋在分类铺叙中极具汉大赋之貌。

梁寅《蒙山赋》中依次罗列山体、植物、动物之貌，使它们共同构成一幅蒙山图。写山时亦用了许多山旁字词：“为嶠为岑，或丘或陵。嵯峨嵌壑，蜿蟺崩崖。巘萼鳞鳞，崖石齿齿。金刹据其阳，仙巖在其巅。”亦大量铺写山中植物：“若乃瑶草菊芳，珠林挺秀，风篁球夏，烟萝帷覆。兰茁缘于径阪，芝术产乎嵌窠。长阴涧之茯苓，绚霜林之橘柚。坐紫苔兮绿绮奏，荫苍松兮芸帙舒。”还有山中动物：“猿猱哀啸，熊羆怒咆。霧卧文豹，湫吟黑蚪。扬夜鹤之遥音，露秋鹤之悬巢。”其中或有作者的想象成分，但作者平面化铺写方式是显而易见的。

胡斌《燕子岩赋》与此相似，依次罗列了山、水、草、鸟、石等物，如写山时多用山字旁：“陟崎岖之碧巘兮，缓步翔翔。嵯峨兮岳萼如斲如削，崑崙兮尖聳，巖岸兮空鑿。”写水云：“眺秀水之蓝拖，如带斯长。水奔波跳，万顷千叠。”写香草云：“含英则桃李夭夭，吐香则蕙兰茁茁。”写鸟时用了许多鸟旁字词：“若夫鳧鷖緜鷓，鷓鹵鳧雁，时沿于汀，载飞于汉。”写石云：“磔磔兮磊阿，礧口⁴⁵兮磐硕。”皆是平面化的列举铺叙。

《蒙山赋》与《燕子岩赋》除了“以类相从、依次罗列”的描写方式外，还有一个共同点，即通过使用蓝、青、碧、金、紫、黑等词语，为所绘图景渲染了生动的色彩。

3. 刘勰《文心雕龙》中专有《夸饰》一篇，云：“自宋玉、景差，夸饰始盛。相如凭风，诡滥愈甚。故上林之馆，奔星与宛虹入轩；从禽之盛，飞廉与鷓鷃俱获。”⁴⁶“夸饰”是汉大赋的突出特征之一，郭建勋教授具体阐释道：“所谓夸饰性描写，即作者通过夸张、形容、想象、排比等多种修辞手段进行描写，使所赋对象超越现实世界的本来面貌，获得一种审美性的表达。”⁴⁷明初辞赋中采用“夸饰性”描写方式的，常见于称颂之赋中，如陶安《大成殿赋》中大成殿的夸写：

隆殿崛其山起兮，象紫微之法官。旅楹植立而绚丹人兮，飞梁驾乎长虹。朱甍采桷翼其如翬兮，仰之高而弥崇。信乎不可阶而升兮，夫何岌岌而從龍。⁴⁸

⁴⁵ 注：该字左「石」右「走」，因技术限制无法写出。

⁴⁶ 王冠辑《赋话广聚》，卷一，刘勰《文心雕龙·诠赋》，北京图书馆出版社，2006年，第52页。

⁴⁷ 郭建勋《辞赋文体研究》，中华书局，2007年，第51页。

⁴⁸ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第4758页。

再如刘三吾《经筵进嘉禾赋》，夸写朱元璋于经筵上收到的一束嘉禾：

其茎当耀芒而森森锋起，结实而颗颗珠明。茎之森也，日出瑶空，漏万顷黄金之琐碎；颖之结也，露下璇宇，连一色碧玉之晶莹。盖天惟发祥，故以是兆来岁之丰稔；地不爱宝，故以开万世之太平也。⁴⁹

这一方面是宗法汉赋传统的表现，另一方面也是为新朝造势的需要。

相对而言，明初辞赋宗尚汉小赋的表现较为简单。汉代小赋多是咏物抒怀之作，明初辞赋也是如此。咏物赋如王行《墨芙蓉赋》（58字）、《画菜赋》（169字），吴伯宗《四渎潦水赋》（102字），朱元璋《莺啭皇州赋》（176字）、《画眉赋》（308字），桂彦良《慈湖秋水赋》（286字），唐肃《竹斋赋》（291字），林鸿《槟榔赋》（316字），刘基《伐寄生赋》（338字）、《鹤瓢赋》（363字）等；抒怀赋如涂几《思友赋》（110字），贝琼《怀旧赋》（220字），唐桂芳《别知赋》（431字）等。经统计，在37篇小赋中，咏物赋共23篇，抒怀赋共8篇，共占84%。

“就章法结构言，小赋一般不设问答，而是直接咏物叙述或抒情。就句法言，整齐之作也较多，有通篇为诗体、骚体、文体者，当然也有杂用各体的。”⁵⁰就章法结构言，小赋中除4篇使用了“问答体”组织结构外，其它皆是直接咏物、叙述或抒情。就句法言，大致分为文体，如徐尊生《天爵赋》、《愚全赋》，涂几《思友赋》，林鸿《槟榔赋》，桂彦良《慈湖秋水赋》；文体与骚体夹杂，如王行《墨芙蓉赋》、《画菜赋》，涂几《樵云赋》，唐肃《砥柱赋》；另外还有四言诗体赋，如徐尊生《白鼠赋》、史迁《虱赋》、王行《节妇赋》、唐肃《石田赋》等等。

参考文献

- [1] 王冠辑.赋话广聚[M].北京图书馆出版社.2006年.
- [2] 郭维森、许结.中国辞赋发展史[M].江苏教育出版社.1996年.
- [3] 马积高.历代辞赋总汇[C].湖南文艺出版社.2014年.
- [4] 郭建勋.辞赋文体研究[M].中华书局.2007年.

⁴⁹ 马积高《历代辞赋总汇》，湖南文艺出版社，2014年，第4685页。

⁵⁰

- [5] 牛海蓉师.金元赋史[M].人民出版社.2015年.
- [6] 傅修延.赋与中国叙事的演进》[J].江西社会科学.2007年第9期.
- [7] 周兴泰.古代辞赋与中国叙事传统[J].中国比较文学.2014年第4期.

Ci Fu Research on Early Ming Dynasty

Li Xuejiao;Niu Hairong

(Hunan University, Changsha/ Hunan,410082)

Abstract: This paper studies the influence of the Yuan Dynasty's theory of Ci Fu "absorbing the essence from the Sao and Han Fu" on the Ci Fu in early Ming Dynasty , respectively exploring the manifestation of essence from "Sao Fu" and "Han Fu". "Venerating Sao" mainly embodied imitation of verses of "Sao", following the images of "Sao" by Qu Yuan, profound and graceful, and the content and aesthetic form of the Sao Fu are expanded. "Venerating Han" mainly embodied the descriptive Fu and minor Fu. The performance of descriptive Fu in Han dynasty is more complicated, which form the characters of questions and answers, narrating in details, describing the overall status, patterning and exaggeration. And no matter the descriptive Fu or minor Fu, all of which has the practice of descriptive prose. It demonstrated the charm of Han Dynasty. The performance of minor Han Fu is relatively simple, which mainly reflected in the lyrics and the syntactic structure.

Keywords: Ci Fu in early Ming Dynasty; Artistic expression; "Absorbing the essence from the Sao and Han Fu"

