

论汉赋的图案化倾向

万光治

司马相如《答盛孳作赋书》说：“合綦组以成文，列锦绣而为质，一经一纬，一宫一商，此赋之迹也。”这段话指出了汉赋类似一种以经纬编织锦绣，用宫商组合音律的艺术。编织、组合的结果，使图案化倾向成为汉赋最主要的艺术特征。

图案讲求对称、节奏、变化、夸张、繁富，但它最大特征乃是追求形式的完整，即空间的完整和时间的完整。恩格斯说：“一切存在的基本形式是空间和时间”①。不仅认识的内容，而且认识的形式也是客观世界存在的反映。时空所以成为人类的认识形式，人所以具有时空这两种观念，是因为人的社会实践活动作为物质世界的一部分，与客观世界的任何事物一样，均须借助一定的时间形式和空间形式来表现其现实存在。人类的文学艺术正是表现客观世界存在的一种特殊方式。由于文学艺术各部门因其自身的特点以及它们处于不同的历史阶段，其表现形式是有所差异的。即以图案论，它追求的空间完整，便是尽力在平面上展开对象的各个方面，从而得到一种静态的美；它追求的时间完整，便是让对象展开的各个面连续地在若干个空间出现，从而得到一种动态的美。图案在时空两个方面得到的完整，在艺术形式上必然表现为连续的铺陈，这就和汉赋的艺术特征有了相似的地方。我们说汉赋具有图案化的倾向，正是从这个意义出发的。

刘勰说：“赋，铺也。体物为志，铺彩摛文”②。文学要表现在时空中不断运动着的事物，作家必然以自己的心和笔去追随它的行踪，赋家之迹，便不能不带“铺”的特色。在我国先秦文化中，赋与比、兴并为文学创作的基本方法，原因便在于此。

从诗三百的赋，到汉代赋体文学的“铺”，有一个由幼稚到成熟，由简单到复杂的过程。这个过程，体现了人类在社会实践中不断增强着自己对时空存在的认识能力和表现能力。如《诗经·氓》叙述了一个女子被负心的男人骗去爱情和财产，结婚三年即被抛弃的悲剧，其间包括诱惑、定情、盼望、结婚、受骗、被弃等一系列过程，应当说，是先秦诗歌中一首较为简单的抒情叙事诗。此外，《小雅·宾之初筵》写贵族通宵达旦地豪饮，则纵向的描写中，已略见横向的铺陈。它前两段写宴会的陈设，主客的酬酢，赛射的规矩，大致是横向的铺衍；后两段写主客入席后，由彬彬有礼，互相谦让，而渐至酩酊大醉的过程，是纵向的铺叙，其间写微醺以至大醉的各态，又兼横向的描写。纵横交织，构成了由四个画面组成的贵族宴饮图。

诗三百对事物与时推移所作的纵向叙述是简略而清晰的，到了《楚辞》，赋的铺叙手法便已有所发展。屈原的《离骚》时间概

念极强，更注意表现事物在时间过程中的阶段性和完整性。如他想象自己，朝发苍梧，夕止悬圃，饮马咸池，总辔扶桑，折木拂日，逍遥徘徊。他在望舒（月神）、飞廉（风伯）、鸾凤、雷师等的欢迎、簇拥下到了天门，帝阍却拒不开门。他只得渡白水，登阊风，游春宫，托求宓妃、简狄、二姚向帝阍求情，都终归于失望。无奈之下，他听从灵氛的劝告，巫咸的神谕，以琼枝为羞，琼醪为粮，飞龙为驾，瑶象为车，转道昆仑。他朝发天津，夕至西极，经流沙，历赤水，绕道不周山，终于到达西海。一路上虽有云霓相伴，凤凰追随，十分快乐，不料突然从云缝中瞥见了残破的家园，不仅屈原自己，就是仆御、奔马顿因眷怀故国而悲哀，踟蹰而不肯前进了。这一大段酣畅淋漓的铺叙，虽非实有其事，却是屈原的思想感情借着想象的翅膀神游，因而依然有迹可寻，文学创作也就有了行止可资凭借。从时间上看，它起于沅湘，止于西海，最后落笔又回到沅湘，表现了一个完整的过程。而且对这个过程中的每一个场景，作者还饱含深情地作了细致刻画，所以，它称得上是以同一人物，同一主题为中心的，在情节上具有连续性的画卷。刘熙载说：“《离骚》东一句，西一句，天上一句，地上一句，极开阖抑扬之变，而其中自有不变者在”，因而“《骚》辞较肆于《诗》”^③，此可见先秦诗歌以赋的手法表现事物在时间中的运动到了《楚辞》，已趋于繁富和细致。

及至汉赋，铺叙手法进而变为侈丽宏衍，追求以更繁富，更细致的手法来表现事物运动过程的完整性了。如汉人的田文猎赋大都遵循一定的程序作铺叙式地描写。司马相如《子虚赋》记游猎的程序是：（一）写楚王出猎的服饰、仪仗、声威；（二）写楚王射猎的英武、技术；（三）写楚王射毕，观壮士猎兽；（四）写楚王于射猎中小憩，观女乐；（五）写楚王继游乐后夜猎飞禽，泛舟清波；（六）写楚王夜猎结束，悠然养息；（七）最后，以乌有先生

教训子虚先生，终归于讽谏。而扬雄《甘泉赋》记汉成帝郊祀甘泉泰畤汾阴后土以求继嗣事，则是在这模式中装入不同的内容罢了。

这种把事物在时空中的运动分为若干片段，组合成一定的程序，然后逐一进行细致地描写，务求得时间的完整，是汉赋作家普遍使用的一种铺叙方法。

二

但是，与时推移地描状事物的变化，只是为汉赋织成了经线。汉赋作为带有图案特色的“编织艺术”，尚须纬线与之纵横交错。因此，除了为叙事而作的纵向铺叙，还须在事物的某一阶段取其截面作横向的铺陈，以求得空间的完整，才能构成图案美的基本要素。这种以横向描写表现事物的空间关系，在初民文化中虽然还落后于纵向铺叙，但诗三百中已有一些比较注意描写事物的横向关系了。如《小雅·鹤鸣》写鹤、鱼、檀、蔣，各有其空间位置。到了《离骚》，以横向描写来表现事物的空间关系就更复杂的多。如《离骚》写望舒、飞廉、鸾凤、雷师、凤凰、飘风、云霓等纷纭离合，围绕在屈原的上下左右，便具有强烈的立体感。倘以现代绘画的技法表现它们，则有虚实、大小、远近之分，层次当极为分明。

在汉赋中，这种追求空间的完整性已发展为用多镜头，多角度的描写来完成。如《子虚赋》写云梦之山：其山，则盘纡峩郁……；其土，则丹青赭垩……；其石，则赤玉玫瑰……；其东，则有蕙圃衡兰……；其南，则有平原广泽……；其高燥，则生葳蕤苞荔……；其卑湿，则生藏蓂蒹葭……；其西，则有涌泉清池……；其中，则有神龟蛟鼉……；其北，则有阴林巨树……；其上，则有鹇雏孔鸾……；其下，则有白虎玄豹……在这里，作者已不满足于单视角地描写，而是把山置于一定的空间位置，从各个不同的角度去观察、表现它，并进一步通过

环境的描写来突出山与其它事物的空间关系。因而，此时的山不再是某一个面的摹写，而是立体的各个面在同一画面上的展开。这种多镜头、多角度的描写方法，绘画是无从表现的。因为绘画只能从一个视角去观察表现事物的某些面，其它的面只能由欣赏者通过作品的暗示去想象和组合。在这一点上，文学与图案却有相似的地方。文学语言具有强烈的时空感，足以胜任对任何事物作多角度的描写；图案可以将事物的各个面在平面上展开，从而得到空间的完整。汉赋充分发挥了文学语言的这一特性，终于向图案化靠拢。没有文学与图案在艺术表现上的这一相似处，汉赋的图案化是不可能实现的。

在汉赋中，观察和表现对象的时空状态受到极大的重视。如班固《西都赋》首先写长安的空间位置，其次写城池、街道、市场；再其次写城内各阶级各阶层和四郭近县的人物。最后，写封畿之内的景物则是：“其阳，则崇山隐天，幽林穹谷……；其阴，则冠以九峻，陪以甘泉……；东郭则有通沟大漕，溃渭洞河……；西郭则有上囿禁苑，林麓藪泽……”。在现实生活中，都城的街衢、市场、人物，都各有自己的特定位置，相互间保持着一定的空间关系。它们经作者的精心编织，展现为一幅丰富多采的社会风俗画，颇类北宋张择端的卷画《清明上河图》。刘熙载说“戴安道画《南都赋》，范宣叹为有益。知画中有赋，即可知赋中有画矣。”由此可见赋中所具有的绘画因素。

三

赋之注重纵向铺叙和横向铺陈的结果，求得了时间的完整和空间的完整，从而构成它图案美的基本要素。但是，仅仅具有经纬的交织，得到的既可能质朴如布褐，也可能斑斓似锦绣。所以，汉赋在艺术上还具有图案的另外两个因素，夸张与繁富。

所谓夸张，即是在图案中将对象的某一

部分加以放大，使之更符合艺术的理想。所谓繁富，是对追求时间完整和空间完整的夸张。横的铺陈沿着纵的方向连续下去，必然的结果是画面的满地着色，不留缝隙。所以，图案不仅有夸张的美，更有繁富的美。两者是有联系的。汉赋所以具有图案美，正在于它兼有这两个因素。不同的是，图案的夸张和繁富，依赖点、线和色彩的组合；汉赋的夸张和繁富，借助知识的堆砌和词采的铺陈。

汉赋在对事物作多角度描写时，大量运用了夸张的手法，务求其尽善尽美。《上林赋》写天子校猎的仪仗、声威，已是一幅上下四方塞得满满的天子行猎图。至于往下写到天子猎毕，归而游乐歌舞一段，则竭尽夸张之能事，将古今、四方的舞乐都囊括到一个特定的时空范围内。倘用绘画来表现，正是一幅空间被塞得满满的图案式的画面；倘若将描写天子从出发行猎到归而叹息“大奢侈”一整套程序的每个横向描写逐一展示到平面上，更是一幅缜密精致的图案式长卷。

值得注意的是，时空的完整与夸张、繁富相交织，得到一个新的结果，那就是对时空的超越。因此，不仅图案可说是超时空的艺术，汉赋也同样具有这一艺术特征。图案可以将四时花卉，异域珍禽萃集到一个完整的画面上来，汉赋作家在作纵横的铺衍时，也往往突破时空的局限，将不可能在同一时地存在的事物组合在一起，以服从于同一主题。过去有许多人都注意到这个现象。挚虞《文章流别论》说：“夫假象过大，则与类相远，逸辞过壮，则与类相违。”《文心雕龙·夸饰》篇说：“自宋玉、景差，夸饰始盛。相如凭风，诡溢愈盛”，“及扬雄《甘泉》，酌其余波”，“验理则无不验，旁饰则饰尤未穷矣”。左思《三都赋序》亦称相如赋“于辞则易为藻饰，于义则虚而无徵”。他们所指的，即《上林赋》“奔星更于闺闼，宛虹地于楯杆”，“于是乎卢桔夏熟，黄甘橙棣”。扬雄《甘泉赋》“翠玉树之青葱

兮”。班固《西都赋》“揄文竿，出比目”。张衡《西京赋》“海若游于玄渚”，等等。这些方物都是超越了时空的存在。流星见于夜空，虹霓张于日下，两者何能共戴一天？卢桔本江南方物，岂能夏熟于西京？比目鱼生于北海，安能钓获乎长安之水？海若（海神）巡游于海上，焉能彷徨乎江河之洲？岂但如此，汉赋写山川，则四时花卉、八方异草并时而生；写苑囿，则天上地下，现实中、想象中的奇禽异兽无不萃集。这种挟四时，超方域，统万物，集大成的艺术构思及创作方法，使汉赋成为超时空体，从而最后完成了它图案美的这一艺术特征。刘勰说赋“丽辞雅义，符采相胜。如组织之品朱紫，画绘之著玄黄。文虽新而有质，色虽糅而有本”，故“写物图貌，蔚似雕画。”④正是对这一艺术特征所作的高度概括。

四

上面，笔者对汉赋图案美的基本要素及形成的部分原因作了初步探讨。下面，拟从汉赋作家的主观方面进一步分析它产生的历史原因。

第一，汉赋作家重夸张，夸张又须以想象为基础。马克思曾经给想象在人类文明史上的作用给予过极高的评价。他说：“在野蛮时期的低级阶段，人类的高级属性开始发展起来，……想象，这一作用于人类发展如此之大的功能，开始于此时产生神话、传奇和传说等未记载的文字，而业已给予人类以强有力的影响”⑤。可以说，没有想象，便没有文学。汉赋作家继承庄子、屈原等先辈作家的浪漫主义精神，在艺术构思和创作活动中充分发挥了想象的作用。《西京杂记》载：“司马相如为《上林》、《子虚》赋，意思萧散，不复与外事相关。控引天地，错综古今，忽然如睡，焕然而兴。”《西京杂记》所言虽不可尽信，但从司马相如赋的内容及艺术表现形式，可逆推出他在创作前

及创作中的精神状态确乎如此。今试与陆机《文赋》的“其始也，皆收视反听，耽思旁讯，精鹜八极，心游万仞”；刘勰《神思》篇的“文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄然动容，视通万里。……故思理为妙，神与物游”相比较，所言的都是作家在艺术构思中的精神状态和心理活动。作家在创作前的准备期中，想象活动与事物形象相融为一，不受时空的限制，既可“控引天地”、“精鹜八极”、“思接千载”，又能“错综古今”，“心游万仞”，“视通万里”，如寐如醒，如痴如醉，似与外界隔绝了关系。一旦构思成熟，便“焕然而兴”，以至“情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进”，进入创作阶段。可见，汉赋所以成为超时空的集合体，具有丰富的图案美，甚得力艺术创作中的想象活动。刘熙载说：“相如一切文，皆善于架虚行危”。以虚求实，以危求安，正形象地表述了想象活动在文学创作中的作用。

这里，又涉及到第二个问题：丰富的想象力是凭空而起，还是有所借助的呢？“想象力是一个创造性的认识功能；它有本领能从真正的自然界所呈供的素材里创造出另一个相象的自然界。”⑥也就是说，想象这种具有创造性的认识功能首先得凭借人类从现实生活中撷取的素材，才能张开它足以超越时空的翅膀。作家掌握的素材越多，想象越自由，创造性才能得以更好地发挥。因此，知识和表象的记忆，是想象的重要条件之一。司马相如说“赋家之心，包括宇宙，总揽人物”，不仅反映了汉赋作家具有与西汉帝国统一、强盛相一致的时代精神，也说明司马相如认为赋家必须对自然界和人类社会具有广博的知识。没有这些知识，便没有“经纬”、“宫商”等物质条件，岂能“合綦组以成文，列锦绣而为质”？《西京杂记》叙司马相如在创作构思中“控引天地，错综古今”，虽然说的是“神与物游”的想象活动，如果没

有关于“天地”、“古今”的知识，“神”便失去了依傍，还谈何凭物以畅游！汉赋作家大多或兼小说家，博物家，或兼历史家、经学家，其知识都极为深广。司马相如在艺术构思成熟后，作赋尚“几百日后成”；扬雄作赋甚苦，以至梦五脏坠地，大病一年。足见汉赋作家除了靠想象，还须苦索知识于记忆方能进行创作。司马相如的“苞括宇宙”反映了赋家的胸襟、气魄和想象力；扬雄的“雕虫篆刻”透露了赋家以知识为宫商、经纬绵密编织的苦心。刘熙载“赋兼才学”一语，恰好是对上述两者的高度概括。汉赋的图案美正是以想象调动知识作纵横的夸张、铺叙得来的。

五

但是，作家广博的知识，丰富的想象，并非一定要赋予文学以繁富美、图案美的艺术特征。而且，文学的艺术手法是多种多样的，并非一定要借助华丽铺陈的形式，何以汉赋唯独如此？足见这个文学现象的产生还有更深刻的历史原因。

首先，我们就汉赋与汉人审美意识的关系作一点探讨。汉画的一个重要特点是构图严谨，富于装饰意趣。如，1972年湖南长沙东郊西汉马王堆出土的文物中，有一幅彩绘帛画。全画分天上、人间、地下三个部分，除去一些装饰性纹样，计有四十几个人、物、鸟、兽完美、均衡地组合在这三个空间里。它们既各有中心，又互相联系，既富于想象，又忠于写实，构成了一幅协调、对称的装饰画。东汉鲁恭王灵光殿的壁画，其建筑虽早已荡然无存，但王延寿的《鲁灵光殿赋》却对它作了极为形象生动的描述。通过王延寿的描述，我们可以窥知壁画作者正是以丰富的想象力调动了他纵横古今的知识，将历史的、现实的、神话的材料萃集一处，构图不仅超越时空，人物、禽兽的排列也绵密而紧凑，因之具有图案的装饰效果。从汉画的艺

术风格，我们可判断，追求繁富美、图案美是汉人审美理想和审美趣味的一个重要内容。汉赋图案美的艺术特征正是在这个基础上产生的。

同时，我们再将汉人与六朝人的审美意识作对比，可以看出汉赋的图案化倾向是我们民族的文学与审美意识发展过程中的必然产物。张衡《归田赋》云：“于是仲春令月，时和气清，……仰飞纤缴，俯钓长流。触矢而弊，贪饵吞钩。落云间之逸禽，悬渊沈之魑魍。于是曜灵俄景，系以望舒，极般游之至乐，虽日夕而忘劬。感老氏之遗诫，将回驾乎蓬庐。弹五弦之妙指，咏周孔之图书。挥翰墨以奋藻，陈三皇之轨模。苟纵心于物外，安知荣辱之所如。”嵇康《兄秀才公穆入军赠诗十九首》第十三云：“息徒兰圃，秣马华山。流磻平原，垂纶长川。目送归鸿，手挥五弦。俯仰自得，游心太玄。嘉彼钓叟，得鱼忘筌。郢人逝矣，谁与尽言？”

这两篇作品虽然体裁不同，表达的基本上是一个主题。《归田赋》作为抒情赋虽然已摆脱了汉散体赋的铺张扬厉，但写景、状物和叙述人的心理活动依然留有铺的痕迹。而嵇康诗中的意境显然是从这篇赋蜕化而出的，只是语言更凝炼，意境更深远，只几组并列的形象，便深刻揭示了主人公超然物化的闲适心境，而且形象之间尚留有充分的余地容读者依照形象暗示的内容去填充，这就较前者绵密的叙述更显得有跳跃性。如果说前者言尽意尽，未留下多少空间供人想象，那末后者却含蕴了许多未尽之意，因而更显得含蓄、隽永。

在汉人和晋人的绘画中，也同样存在着类似的差异。曹植的《洛神赋》是叙事之中，夹以大段的铺叙描写。顾恺之的画亦采用了叙事的手法，以主人公为中心，顺着情节的发展组成了一个集中的画面，创造了天上人间交汇的境界，为故事增添了浓厚的抒情气氛。值得注意的是，画卷的第十至十七段（共

十七段)都是在画面上留下了空间,背景因此而显得深邃、悠远、给人以许多想象的天地。此外,组画中景物和人物的构图集中,两者浑然一体,虚实、浓淡、大小、远近等空间层次都处理得恰到好处,绝无多余的装饰性笔墨。倘与马王堆出土的帛画相比较,前者为突出人物的情态和故事的发展,置山水、林木于较次要的地位,从而使画面产生了明显的透视效果;后者为展示天上、人间和地下的关系,不惜将想象和现实中的事物紧凑地罗列在一起,从而造成了浓厚的装饰意趣。

及至晋末宋初,山水诗、山水画接踵出现,标志着艺术家们对客观存在的空间关系有了更深刻的认识和更成熟的表现力。宋人宗炳著《山水画序》,称“竖画三寸,当千仞之高;横墨数尺,体万里之回”,对绘画中形体透视的基本原理和验证方法作了正确的表达。谢灵运《游南亭》诗云:“时竟夕澄霁,云归日西驰。密林含余清,远峰隐半观”,“把他所体验到的自然山水间的透视关系诉诸于文学形象。故叶燮《原诗》说汉魏诗“远近浓淡,层次脱卸,俱未分明”。而六朝诗“始知烘染设色,微分浓淡”,虽不如盛唐诗的层次分明,但其透视关系已在“形似意想间”。这种以小概大,“以少总多”,注意以远近,大小、浓淡、虚实表现事物的时空存在形式,比之汉赋、汉画描状山川方物务求其实,务求其尽,以至填塞如图案的艺术

方法,无疑是一个质的变化。

如果我们将这个变化的过程回溯到先秦,则可以见到它的实质和意义在于:诗三百和《楚辞》基本上以赋的手法追踪事物的时空运动;汉赋除了继承上述表现方法外,还采用多角度、超时空的描写来表现事物的空间状态,到了两晋南北朝,人们更开始注重用新的艺术手段表现自己观察到的事物和透视关系。这一整个演变过程,恰好说明我们的民族对时空存在形式的认识能力和表现能力产生了一次飞跃,这个飞跃对我国古代审美意识及文学艺术的发展有着重大的意义。

总之,图案化倾向作为汉赋的一个重要艺术特征,给后世文学在形式和技巧等方面提供了宝贵的借鉴,是值得我们进一步作认真研究的。当然,自汉赋上升为宫廷文学后,歌功颂德的内容严重影响了它的形式,编织与铺陈的手法畸形发展,“遂使繁华损枝,膏腴害骨”^⑨,终于走上形式主义道路,这也是我们在艺术探索的道路中应当引以为戒的。

〔注释〕

- ① 《马克思恩格斯选集》第三卷,《反杜林论》
- ② 《文心雕龙·诠赋》
- ③ 《艺概·赋概》
- ④ 《文心雕龙·诠赋》
- ⑤ 《摩尔根〈古代社会〉一书的摘要》人民文学出版社1956年版
- ⑥ 康德《判断力批判》第二卷第四十九节
- ⑦ 《西京杂记》卷二
- ⑧ 《文心雕龙·物色》
- ⑨ 《文心雕龙·诠赋》

(上接第77页)

白石明可把,水中可行车”(《溪涨》)。五代迄宋,浣花之游,尤为岁时胜事。田况《浣花亭记》云:“浣花一出,在岁中为最盛,彩舫方百尾,沂涧久之而下,歌吹振作夹岸,游人肩摩足累,绵十里余。”明杨慎有《泛舟浣花诗》。清王士禛《金方伯邀泛浣花溪》:“解缆江村外,溪沙失旧痕,夕阳来

灌口,秋水下彭门。”则泛舟之乐,犹未替也。自明清兴修水利,上游筑和尚、龙爪等堰,水势顿受约束,泛滥遂少,流量渐微,而溪岸乃去草堂日远。今之草堂门前一带,旧名“沙坝”,殆即所谓“倚杖没中洲”之旧迹。盖地理之变迁无常,而累世之文献足征,欲于今日浣溪之上,究古潭遗貌,固已难得其仿佛矣!