

# 汉赋“象体”论

许 结

**内容提要** 汉赋对物态的描写是其创作的基本特征,“体物”论的出现最为典型。但元代学者陈绎曾将其说区分为“象体”等7种方法,则呈现出赋论史由汉人重“感物”到晋人论“体物”,再到唐宋以后其论趋向技术化的特征,而对汉赋“体物”的技法研究,正是这种追述式批评的呈现。作为诸多体物方法的一种,“象体”的写作形态被学界放在汉赋语言艺术范畴有所论列,却未能进一步认知其具有语言本质特征的“体物”意义,而“相如长于象体”则昭示了西汉赋基于“诵读”与“修辞”技艺的原生态写作风格。在汉赋体物论的范畴中,“象体”与“比体”最能反映赋体的语言表达方式,然从汉赋的创作历史来看,其由“象体”到“比体”的变化,又喻示了赋体艺术自身的发展与演进。

**关键词** 汉赋;体物;象体;比体;语言与技法

辞赋创作以“体物”见长,然对“体物”之内涵及其时代之变迁,或多异说,未衷一是。如辞赋“体物”历程,经过了由汉人“感物造端”到晋人“体物浏亮”的变迁,其中有“比德”与“体道”的差异,这又喻示着从“赋用”论向“赋体”论的衍展;又如“体物”的方式,唐宋以后说法增多,其中元人陈绎曾论汉赋提出了“实体”“虚体”“比体”“象体”“量体”“连体”“影体”7种体物方法,既标明了赋论史由晋人的赋“体”论进一步向赋“法”论转移,又增添了辞赋“体物”说的丰富内容。有关汉赋“体物”的认识,历代赋论多有言说,不胜枚举。近代学者的研究,也不乏精到之作<sup>[1]</sup>,而对陈绎曾提出的“象体”说,学界至今无人探讨。因此,本文拟着眼于汉赋创作,并就其中的“象体”法作一探究,为推进此问题的研讨作些梳理与思考。

## 一 汉赋“象体”与赋学史观

有关赋的“体物”说,源自陆机《文赋》:“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮”,这是对文章“体有万殊,物无一量,纷纭挥霍,形难为状”的具体阐释。<sup>[2]</sup>继此之后,“体物”几乎成为论赋的共识,如从体类而言,刘熙载《艺概·赋概》辨诗、赋之

异谓“赋别于诗者,诗辞情少而声情多,赋声情少而辞情多”<sup>[3]</sup>;从风格而言,魏谦升《赋品·浏亮》则以“朗如行玉,清若流泉。疑义雾解,藻思芊绵。聪明冰雪,呈露坤乾。微辞奥旨,无弗弃捐”来说明陆机“体物一语,士衡薪传”的赋史意义<sup>[4]</sup>。在诸家论述中,陈绎曾《文筌》论汉赋之“体物”法显然更多的赋予了创作论的意义,并使体物论得以具体化与技法化。在《文筌》中,陈氏的《古文矜式》论司马相如赋云:

司马相如善词赋,长于体物:一曰实体,羽毛花实是也;二曰虚体,声色高下飞步是也;三曰比体,借物相兴是也;四曰相(象)体,连绵排双体状是也;五曰量体,数目方隅岁日变态是也;六曰连体,衣服官室器用天地万物是也。相如尤长于相体。<sup>[5]</sup>

他又在《汉赋体》中的“铺叙”条,于上述“六体”后增加一“影体”,即“不著本物,泛览旁观,而本物宛见于言外”,而于诸体方法,均分别加以说明,其论“象体”云:

以物之象貌,形容其精微而难状者,“缥”“烂焕乎”“浩然”“皇矣”“赫兮”“巍哉”“翼如也”“申申如也”“峨峨”“崔嵬”之类皆是也。有碎象体,有扇象体,有排象体,变化而用之。<sup>[6]</sup>

结合“连绵双叠体状”“物之象貌”与“碎象”“扇象”“排象”诸法,以及“相如尤长于象体”,“象体”虽然是陈氏论汉赋体物法的一种,然与他“体”比较,由于以语言特色以呈像,所以最具有汉赋创作的风貌与特征。

考“象体”一词,源自《中经》:“见形为容,象体为貌,闻声和音,解仇斗郄,缀去,却语,摄心,守义。《本经》记事者,纪道数,其变要在《持枢》、《中经》。”<sup>[7]</sup>其言“象体为貌”,显然为陈绎曾以“物之象貌”解“象体”所借用。而解释“象体为貌”,论者又尝比拟《易》之卦爻,所谓象物而得,实与《易·系辞上》“象其物宜”相埒,这又被刘勰《文心雕龙·诠赋》借以论赋“拟诸形容,则言务纤密;象其物宜,则理贵侧附”<sup>[8]</sup>。只是“象物”重在展示物态,而“象体”则为体物的一种方式。如此,“象体”与汉赋创作的联结,又与“体象”有关,班固《西都赋》云“其宫室也,体象乎天地,经纬乎阴阳”,《文选》李善注引《七略》“王者师天地,体天而行,是以明堂之制,内有太室,象紫微宫;南出明堂,象太微”<sup>[9]</sup>,指的是汉宫室的体天地而象星辰的样态及意义。宋人张载《正蒙·中正》又论《易》之“体象”谓“体象诚定,则文节著见”,王夫之注:“体象,体成而可象也。诚定者,实有此理而定于心也。”<sup>[10]</sup>这一与汉赋相关且源生《易》之卦爻的“体象”,基础在“体”,关键在“象”,举凡其要,乃有象物、象圣贤、象天地诸端,从而又衍展于“易象”“意象”,涵盖整个诗文创作,成为中国古典文学批评的重要方法<sup>[11]</sup>。也正因此,陈绎曾所称“象体”法,既有汉赋“体象”的广阔背景,又是汉赋体物方法的一种,前者可观其法的基础性与重要性,后者当视为“体物”论的一环,其中包含了赋学史由赋用、赋体到赋法的变迁。

于是回到陈绎曾论汉赋的“象体”说,这应该是一种以技法分析汉赋写作的追述式批评。因为在汉赋作家笔下,这一方法主要体现在语言的表达与物态的呈现,探究汉人的创作本旨,“物象”在于“比德”,并归之赋的功用。所以,在赋体如何呈示物象的问题上,汉人的批评观是“感物”,亦即《汉书·艺文志》在《诗赋略·后序》中解

释“不歌而诵谓之赋,登高能赋可以为大夫”时所说:“言感物造端,材知深美,可与图事,故可以为列大夫。”<sup>[12]</sup>这一“感物”方法,通合于乐教(诗教)观的“比德”思维,也就是《礼记·乐记》“乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也”<sup>[13]</sup>,王延寿《鲁灵光殿赋》“诗人之兴,感物而作”<sup>[14]</sup>所表达的相同意义。由此我们来看汉人的赋学观,从司马迁《司马相如列传》评述《春秋》《易》《诗》“言虽外殊,其合德一”,延及相如赋“虽多虚辞滥说,然其要归引之节俭,此与《诗》之风谏何异”<sup>[15]</sup>,到扬雄《法言·吾子》“诗人之赋丽以则”、班固《两都赋序》“宣上德”与“抒下情”,其合乎德教标准的赋用论是一以贯之,其“感物”说也近乎《诗》之“比”与“兴”而已。魏晋以降,以陆机为代表的“赋体物”论虽概述辞赋,也必然包括了汉赋的创作因素,然实与当时“物无妄然,必由其理”的体道观、赋文“浏亮”的清省观、“去饰取素”的征实观相契合<sup>[16]</sup>。缘此,明人谢榛《诗家直说》认为“陆机《文赋》曰:‘诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮。’夫‘绮靡’重六朝之弊,‘浏亮’非两汉之体”<sup>[17]</sup>;胡应麟《诗薮》指出“《文赋》云‘诗缘情而绮靡’,六朝之诗所自出也,汉以前无有也;‘赋体物而浏亮’,六朝之赋所自出也,汉以前无有也。”<sup>[18]</sup>换言之,晋人“赋体物”的旨趣与汉人“感物”的赋用论不同,重点在“体有万殊,物无一量”的赋体批评。继此之后,“体物”之说,成为历代赋论常见的的话语。例如刘勰《诠赋》论赋“铺采摘文,体物言志”,林纾《春觉斋论文·流别论》评此八字谓:“一立赋之体,一达赋之旨。”<sup>[19]</sup>又如范仲淹《赋林衡鉴序》论赋认为“取比象者,谓之体物”<sup>[20]</sup>;潜兆谷《赋苑类选·例言》论“赋家之心”说为“体物之宗”,乃“传心之道”<sup>[21]</sup>;黄承吉《金雪舫文学赋钞序》列举陆机“体物以浏亮”与刘勰“兴情而明雅”两句话,视之为“赋之权衡”,并推术其意“有寄托之赋,其义于刘意为近;有刻镂之赋,其义于陆思为先”<sup>[22]</sup>。这些对体物说的解说与阐发,大体是一致的。

比较而言,陈绎曾《文筌》论汉赋“体物”指出“体状物情,形容事意,正所谓赋尤当极意模

写”，并且分体物法为“七目”，这不仅在于对“体物”论的具体化，更重要的是着眼于赋法的技术化，这又与魏晋以降尤其是唐宋时代科举考赋的工具化密切相关，“体物”说自此于是有了由赋体论转向对赋创作技法的讲求。例如陈绎曾论汉赋体物“七目”的中“实体”与“虚体”法：

实体：体物之实形，如人之眉目手足、木之花叶根实、鸟兽之羽毛骨角、宫室之门墙栋宇也。惟天文惟题以声色字为实题。<sup>[23]</sup>

虚体：体物之虚象，如心意、声色、长短、动静之类是也。心意、声色为死虚体；长短、高下为半虚体；动静、飞走为活虚体。<sup>[24]</sup>对照唐代无名氏的《赋谱》有关闾场律赋题的“虚实”及其写法，如论虚题：

无形像之事，先叙其事理，令可以发明。若《大道不器》云：“道自心得，器因物成。将守死以为善，岂随时而易名。”<sup>[25]</sup>

又如论实题：

有形像之物，则究其物像，体其形势。若《隙尘》云：“惟隙有光，惟尘是依。”<sup>[26]</sup>

这种举赋句作法以证赋题虚实之别，重点显然在示范科场考赋之技法。同样出于对唐人闾场律赋的评价，清人汤稼堂在《律赋衡裁·余论》中有段论述：

唐人体物最工，么麽小题，却能穿穴经史。林滋《木人赋》云：“来同避地，举趾而根柢则无；动必从绳，结舌而语言何有。”……陈章《艾人赋》云：“当户而居，恶莠言兮结舌；负墙而立，甘菜色以安身。”……字字典则，精妙无双。<sup>[27]</sup>

这虽然是论唐人小题赋引用经史之功，但其“体物”之论全然归于唐人闾场试赋的技法，是显而易见的。由此视阙看陈绎曾的体物观，正是以“时”（考试赋）返“古”（汉赋）的技法论述，这正与当时的赋学批评走向相关。概述其要，略有三端：一是元朝“延祐开科”闾场试赋变“律”为“古”，诚如杨维桢《丽则遗音》所言“皇朝设科取赋，以古为名，故求今科文于古者，盖无出于赋矣。”<sup>[28]</sup>这也是陈绎曾为楚、汉赋作“谱”以示范闾场士子的主要原因。二是“祖骚宗汉”赋学观的时代特

征，祝尧编辑《古赋辩体》所言“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”<sup>[29]</sup>，诚与陈绎曾为汉赋立“格”并倡导技术化的“体物”论有着同一的学术背景。三是自从科举试文以来，渐有了“古文”与“时文”之争，而在以“古文为时文”方法提升闾场程文地位的创作路径中，同样存在着“以时文为古文”之技术化的取径法则，陈绎曾的汉赋体物说，也是由“时”而入“古”之技法论的呈现。在陈氏诸多体物法中，“象体”法是基于汉语言特征，虽可追溯到诗骚文学传统，但以“体状”而“明象”，且臻于“体象”之境的解说，却最能揭示汉赋体物的本质，其为“赋体物”论本身也拓展了探寻的空间。

## 二 以语言为中心的“象体”说

陈绎曾的体物“七目”，以“法”为“用”而明“体”，是对汉晋赋“体物”论的解读与分析，同时又是对其论说提出的新思考。如果我们仔细比较他提出的体物“七目”，其中“实体”与“虚体”是对实物与虚物的摹写方法，这具有文学创作的共通特征；其“影体”所谓“不著本物，泛览旁观，而本物宛见于言外”，类似诗歌的“兴”法描写，论者似无明确的规范；至于“量体”之“量物之上下、四方、远近、久暂、大小、长短、多寡之则而体之，其体有量本、量枝、量连、量形、量态、量时、量方，其法有数量、排量、总量”，“连体”之“体物之相连及者，有近连，如赋人言衣冠、宫室，赋马言鞍辔、厩舆之类是也。有远连，如赋人言风云，赋马言舟海之类”，这又是赋中实物（或形态）的表达方式，其虽在赋体中较为突出，但也是具有文章修辞学的共同性。于是对照诸法，惟其“比体”之“设比似以体物，如赋云言‘羽旗’，雪言‘璧玉’是也”<sup>[30]</sup>，与“象体”之“连绵排双体状”，堪称典范的赋体用“语”之法，具其语言学的基本原理。倘若再将“比体”与“象体”对照，“象体”又在于“以物之象貌，形容其精微而难状者”见长，最接近于辞赋“体物”以“呈象”的本质特征。



从汉赋创作方式来看,“象体”固然与其“拟象”的物态模写相关,这就是所谓“赋”的铺陈之义以及刘勰《文心雕龙·诠赋》所谓“铺采摘文”的整体描述。而对“赋”与“象”的关联,清人张惠言《七十家赋钞目录序》以“言”明“赋”有云:“言,象也,象必有所寓。其在物之变化:天之濛濛,地之噤噤;日出月入,一幽一昭;山川之崔嵬杳伏,畏佳林木,振砢溪谷;风云雾霏,霆震寒暑;雨则为雪,霜则为露;生杀之代,新而嬗故;鸟兽与鱼,草木之华,虫走蚁趋;陵变谷易,震动薄蚀;人事老少,生死倾植;礼乐战斗,号令之纪;悲愁劳苦,忠臣孝子;羁士寡妇,愉佚愕骇。有动于中,久而不去,然后形而为言。”<sup>[31]</sup>所述物象、事象及形象,与赋的拟象及铺陈是一致的,但其“言”与“象”的关联,却颇有启迪。当然,张惠言所说的“言”,仍是广义的言说,犹如刘勰所说的“铺”,也是整体的认知,而陈绎曾的“象体”说与语言的关系,则落实到语言的具体运用,所以其赋法也不限于泛泛而谈的“铺”,而是落实于语言技巧的具体呈现方式。由此,再从语言运用的角度看“象体”,重在以双声叠韵的“连绵词”及形声词、叠字等描写法“体状”,这一现象在西汉赋作中最为突出,也就是陈绎曾说“相如尤长于象体”的原因。对此,前贤多通过汉赋的“口语”性与用“玮字”法予以阐释。论赋的“口语”性以万曼《辞赋起源:从语言时代到文字时代的桥》一文为代表,他认为辞赋之前的文学作品多半是口语记录,辞赋以后方为书面写作,而在其转变过程中,赋的口语特征又可上溯春秋时行人辞令与“口赋”因素,因此赋中的连绵形声保存的口语性,在于“司马相如和扬雄虽然把汉赋发扬成纯文字的制作,但是他们都没有忘掉它的根源在语言”,认识这一点,关键就在于“把握住辞赋的根源——语言的原故”<sup>[32]</sup>。论“玮字”法以简宗梧的长篇论述《汉赋玮字源流考》为典型。在该文中,论者先探讨“汉赋玮字词汇的本质”,与相如、扬雄收集“口语”相关,亦同万曼所述;次论“汉赋瑰怪玮字形成”“汉赋玮字之兴衰与变迁”,除罗列相如赋异文玮字现象,更引刘勰《文心雕龙·练字》以为说:

前汉小学,率多玮字,非独制异,乃共晓

难也。暨乎后汉,小学转疏,复文隐训,臧否大半。及魏代缀藻,则字有常检,追观汉作,翻成阻奥。故陈思称扬马之作,趣幽旨深,读者非师传不能析其辞,非博学不能综其理,岂直才愚,抑亦字隐。<sup>[33]</sup>

并由此阐述汉赋“玮字”源自文字“孳乳”之“形声”问题,以及“转注”“踵益”现象,并对“玮字词汇根源于语言,取自浅俗顺口的口语”作出系统地研究与积极地回应<sup>[34]</sup>。合观前述两文,一论“口语”(重赋体之“诵”),一谈“玮字”(重赋字之“形”),侧重点或有所不同,然其例证多为“连绵”与“形声”词汇,又统一于汉赋创作的指向,即赋法中“象体”的语言体状特征。

综观汉代文学,如果说乐府歌诗重在“感于哀乐”的抒情,《史记》等史传文学重在“通古今之变”的叙事,那么赋家创作无疑重在“体物言志”,是以物态的展现为其艺术特征的。如何展示物态,又在赋家的修辞技艺,诚如饶宗颐在《辞赋大辞典序》开宗明义所言:“赋以夸饰为写作特技,西方修辞术所谓 Hyperbole 者也;夫其著辞之虚滥(exaggeration),构想之奇幻(Fantastie),溯原诗骚,而变本加厉。”<sup>[35]</sup>这落实于词语的表现,最突出的就是赋家采用的“象体”之法。论其源起,又决定于汉赋创作的两种技能:一曰“诵读”。《汉书·诗赋略》引“传”称赋“不歌而诵”,指的就是赋体的“口诵”特征。先看司马相如《大人赋》有关游仙形状的一段描写:

世有大人兮,在乎中州。……驾应龙象舆之螭略逶迤兮,骖赤螭青虬之蚺蟉蜿蜒。低仰夭蟉据以骄骖兮,诘折隆穷蠖以连卷。沛艾赳螭曳以佻佻兮,放散畔岸骧以孱颜。踉蹌輶辖容以委丽兮,蜩蟉偃蹇怵息以梁倚。<sup>[36]</sup>

其中“螭略”“蚺蟉”“蜿蜒”“夭蟉”“隆穷”“连卷”“蜩蟉”等大量的连绵词的运用,烘托所描写的“大人”傲岸神奇之“状”,以语言功用增添呈像的趣味,特别是该赋上奏武帝,以致“天子大说,飘飘有凌云之气,似游天地之间意”<sup>[37]</sup>,这又显然与其以连绵词之音韵谐协以助声势的效果相关。同样的作用,王褒《洞箫赋》绘饰声乐之妙意云:

若乃徐听其曲度兮，廉察其赋歌。啾啾而将吟兮，行鋹鋹以和嘤。风鸿洞而不绝兮，优袅袅以婆娑。翩绵连以牢落兮，漂乍弃而为他。要复遮其蹊径兮，与讴谣乎相和。故听其巨音，则周流泛滥，并包吐含。……或杂沓以聚敛兮，或拔擢以奋弃。悲怆怆以恻怛兮，时恬淡以绥肆。被淋漓其靡靡兮，时横溃以阳遂。哀悁悁之可怀兮，良醴醴而有味。<sup>[38]</sup>

在较短的篇幅内，赋文就大量使用诸如“啾啾”“鋹鋹”“鸿洞”“婆娑”“绵连”“牢落”“泛滥”“杂沓”“拔擢”“恻怛”等连绵词与形声词拟状箫声，若加上其他段落中的“敷陈”“扶疏”“潺湲”“阿那”“迁延”“漂漈”等，一篇中计有三十余例，再有如“袅袅”“靡靡”“悁悁”“醴醴”等叠字的运用，语助声闻，极为奇异。据《汉书·王褒传》载，“宣帝时……征能为《楚辞》九江被公，召见诵读”<sup>[39]</sup>；又“诏使褒等皆之太子宫虞侍太子，朝夕诵读奇文及所自造作。……太子喜褒所为《甘泉》及《洞箫颂》，令后宫贵人左右皆诵读之”<sup>[40]</sup>。正因为赋重诵读效果，王褒《洞箫赋》写乐声才采用了这么多的连绵双叠词语。倘翻检汉赋作品，诸如“萧萧”“骚骚”（风声）“霈霈”“磳磳”（水声）“啾啾”“嚶嚶”（鸟声）等象声词，以及同声双叠词汇的不同体状运用，如“霏霏”拟云腾之象，“裊裊”状衣长之貌，“菲菲”写香气之浓，“斐斐”喻文采之美，“斐斐”呈徒行之容，均为赋家擅长的体物拟象之技法。

二曰“骋辞”，这是汉赋“象体”法取径最广的视阈。就骋辞的创作现象言，葛洪曾比较《毛诗》与汉晋辞赋时认为：

《毛诗》者，华彩之辞也，然不及《上林》、《羽猎》、《二京》、《三都》之汪秽博富也。……若夫俱论官室，而奚斯‘路寝’之颂，何如王生之赋《灵光》乎？同说游猎，而叔畋、卢铃之诗，何如相如之言《上林》乎？并美祭祀，而《清庙》、《云汉》之辞，何如郭氏《南郊》之艳乎？等称征伐，而《出军（车）》、《六月》之作，何如陈琳《武军》之壮乎？<sup>[41]</sup>

虽宽泛而论，涉及赋体写物呈像诸法，然“象体”在汉赋中的大量运用，实为其骋辞汪秽的重要部分。又就其创作渊源言，章炳麟《国故论衡·辨诗》认为：

纵横者，赋之本。古者诵诗三百，足以专对，七国之际，行人胥附，折冲于尊俎间，其说恢张譎宇，絀绎无穷，解散赋体，易人心志。鱼豢称：“鲁连、邹阳之徒，援譬引类，以解缔结，诚文辩之雋也。”<sup>[42]</sup>

所谓“恢张譎宇，抽绎无穷”，对应汉赋家的“崇盛丽辞”“刻形镂法”（刘勰语），其中呈现物态的“象体”之法，也是值得关注的。以“象体”骋辞，或动态，或静态。如相如《上林赋》写“八川分流”，即用排象体呈现“水”的动态：

荡荡乎八川分流，相背而异态。东西南北，驰骛往来。出乎椒兰之阙，行乎洲淤之浦，经乎桂林之中，过乎泱泱之野。汨乎混流，顺阿而下，赴隘狭之口。触穹石，激堆埼，沸乎暴怒，汹涌澎湃。湍弗宓汨，偁侧泌潏。横流逆折，转腾激洑。滂濞沆溉，穹隆云挠。宛潭胶戾，逾波趋浥。洄洑下濑，批岩冲拥。奔扬滂沛，临坻注壑。瀺灂贯坠，沈沈隐隐。砰磅訇磕，潏潏淈淈。沿渚鼎沸，驰波跳沫。汨潏漂疾，悠远长怀。<sup>[43]</sup>

这里先用“出”“行”“经”“过”四动词勾画水流路线，继以大量的形声字摹拟水流的声音，再用大量的连绵词形容水的流向与动态，音声抑扬，词汇丰富，在强调听觉效果的同时，也打消了听觉与视觉的隔膜<sup>[44]</sup>。其中如“沸（水声）乎暴怒（流向），汹涌（流向）澎湃（水声）”的书写模式，又是以“象体”之法形成视觉与听觉的交互，其间艺心传递，堪称妙机其微。何焯评骘这段描写“水”文字，认为“叙水处奔放曲折，直作一句看下，中间千回百转而源委明晰，可以悟文章之妙”；孙鑛认为其“逾趋批冲，临注驰跳等字面，下得特精峭，真是画手妙手，可味可玩”<sup>[45]</sup>，这实与相如多用“象体”之法紧密相关。又如张衡《西京赋》对西都长安建筑的描写，所谓“隆崛崔嵬”“澶漫靡迤”，以及“未央宫”之外势：

正紫宫于未央，表峤阙于阊阖。疏龙首以

抗殿，状巍峨以岌岌。巨雄虹之长梁，结焚樟以相接。蒂倒茄于藻井，披红葩之狎猎。饰华榱与璧瑋，流景曜之赫晔。雕楹玉碣，绣栊云楣。三阶重轩，镂槛文櫨。右平左城，青琐丹墀。刊层平堂，设切厓隙。抵穹鳞眈，栈巖嶮嶮。<sup>[46]</sup>

属于宫室以及亭台池苑的静态刻画，其中大量运用“崔嵬”“澶漫”“岌岌”“鳞眈”“巖嶮”等形容词，于呈像中也起到了烘云托月的艺术效果。

“象体”赋法的呈示，因基于语言本色乃为赋家笔下最普遍的现象，且散见于赋作描写物态或事相的过程中。如枚乘《梁王菟园赋》所写山景、树木及风物谓“西山陁陁，卬焉嵬嵬”“满庶庶焉，纷纷纍纍”“摩来幡幡”“浚浸疾东，流连焉辘辘，阴发绪菲菲”等<sup>[47]</sup>，皆以“排象”之法，体物状景。如扬雄《羽猎赋》写部曲行猎以状其势则谓“鸿洞捷猎，殷殷軫軫”“缤纷往来，輶轳不绝”“汹汹旭旭”“莫莫纷纷”“沈沈容容”等<sup>[48]</sup>，或用连绵，或用双叠，皆散见于赋中，实为“碎象”之法。又如班固《西都赋》描写宫室多用“洋洋”“汤汤”状其形，属“碎象”，但继其“尔乃正殿崔嵬”后复用“尔乃盛娱游之壮丽”之“震震爚爚”，“尔乃期门饮飞”之“飏飏纷纷”，“尔乃移师趋险”等等<sup>[49]</sup>，则为排对之“扇象”法，为全赋的构象骋势起着重要的空间构架作用。当然，“象体”之法有时也相对集中地呈现于某一作家或作品，司马相如“尤长于象体”堪称典型。以相如《上林赋》为例，其写植物群象，以“煌煌扈扈”“垂条扶疏”等散点呈现，为“碎象”法；其写峰峦奇观，则用“崇山矗矗，巖嵒崔嵬”“崑崙崑崙”“南山峨峨”“巢崑崑崑”等罗列描绘，为“排象”法；而其书写山水形胜、物态繁茂及游猎场景等，又皆以“于是乎”更端法对起<sup>[50]</sup>，形成山与水、人与物对待描述的“扇象”体物的特征。祝尧评述相如等汉赋家创作时认为：“若长卿、子云、孟坚之徒，诚有可论者，盖其长于叙事则于辞也长，而于情或昧。”<sup>[51]</sup>祝氏所说的“长于辞”，实际上内含了诸家擅长用“象体”骋辞以叙事的法则，然其“昧于情”，则隐示了以诗代赋的评价和辞赋体物传统的变迁。

### 三 从“象体”到“比体”

“象体”基于汉赋的语言特征，为其呈像的最根本的赋法，但作为汉赋创作之体物方法之一，又与其他各种“体”法的运用有着异同共建的功能。概括而言，如果说直面赋中物态，有“实体”与“虚体”二法，推扩至诸多体物面向，也同样有“实”与“虚”两类，比如“象体”多“实”，“影体”为“虚”，而“比体”则在虚实之间。至于偏向“实”物描写的“连体”，多呈现于制度化的时间叙事，“量体”则呈现于方位性的空间叙事，而其内涵皆与“象体”有着不可分割的联系。以“量体”与“象体”为例，二者或有构象与呈像的差异，但皆与汉代以“类”为特征的“象数”思维模式关系密切。如果把汉赋的空间叙事模式与汉代《易》学对照，所谓“上卦”“下卦”“得中”“得正”与《说卦》对八卦的方位排列即震：东方，巽：东南，离：南方，坤：西南，兑：西方，乾：西北，坎：北方，艮：东北的方隅区划，由此来看司马相如《子虚赋》写楚王行猎先述“云梦”之地，以“其山”“其土”“其石”“其南”“其高”“其埤”“其西”“其中”“其北”“其上”“其下”的实物描写与空间构象，皆属“量体”之法。<sup>[52]</sup>然其书写程序必然先大后细，逐层见小，靠“象体”而入微见著，从而于宏大的空间构象中体察物态的具体呈像。《西京杂记》卷二《百日成赋》条记述司马相如所谓“控引天地，错综古今”，“几百日而后成”《子虚》《上林》赋后，复引“相如曰”一段话语：“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。赋家之心，苞括宇宙，总览人物，斯乃得之于内，不可得而传。”<sup>[53]</sup>其中“赋迹”就是结构，而“赋心”则兼有时空的审美意识，其义涵同样能够落实到“量体”与“象体”的成文层面。

对照陈绎曾所说的各种“体”法，“象体”多采用形容的创作手法再现赋中物态的场阔与景观，又尝以“设色”的原理化静态为动态，以加强其可观性的效果。试举枚乘《七发》和马融《长笛赋》的两则文字描写为例：



其始起也，洪淋淋焉，若白鹭之下翔。其少进也，浩浩澄澄，如素车白马帷盖之张。其波涌而云乱，扰扰焉如三军之腾装。其旁作而奔起也，飘飘焉如轻车之勒兵。<sup>[54]</sup>

观夫曲胤之繁会丛杂，何其富也。纷葩烂漫，诚可喜也。波散广衍，实可异也。……尔乃听声类形，状似流水，又象飞鸿，泛滥溟漠，浩浩洋洋，长轡远引，旋复回皇。<sup>[55]</sup>

第一则写“水”的动态，赋家通过“拟物”与“拟人”使之形象化，其中大量使用“淋淋”“浩浩”“澄澄”“扰扰”“飘飘”等双叠词，以增添可“观”的审美效果。第二则写悠扬波荡的“笛声”，以“纷葩”“波散”“流水”“飞鸿”加以呈像，又以“烂漫”“泛滥”之叠韵与“浩浩洋洋”等叠字，使难以捉摸的“时间”艺术转换为“空间”的景观。

在诸多体物方法中，“比体”与“象体”最接近赋体的语言表现特质，而从“象体”到“比体”的变迁，又昭示了汉赋体物方法的变化，乃至赋体艺术风格的转移。从汉赋创作的历史来看，“比体”与“象体”并起，如相如《子虚赋》所云楚王行猎，“乃驾驯駮之驷，乘雕玉之舆，靡鱼须之桡旃，曳明月之珠旗，建干将之雄戟，左乌号之雕弓，右夏服之劲箭。阳子骖乘，嫫阿为御，案节未舒，即陵狡兽”<sup>[56]</sup>，其以“驯駮”“雕玉”喻马、车，以“干将”“乌号”夸弓戟，以“阳子”“嫫阿”赞御夫，均属采用“比体”使赋章典雅。又如傅毅《七激》描写骏马风采“骥騄之乘，龙骧超摅，腾虚鸟踊，莫能执御。于是乃使王良理轡，操以术教，践路促节，机登飙驱。前不可先，后不可追。踰埃绝影，倏忽若飞”<sup>[57]</sup>，赋文所述“骥”指赤骥，“騄”指騄骥，皆良马，名列周穆王八骏中，此以神物（神话传说）比凡像（出行或狩猎之马），这也是汉赋“比体”运用的惯例。但从汉赋创作手法及风格走向来看，又显然如简宗梧《汉赋玮字源流考》所谓东汉以后“比体云构减少铺叙词汇”，从体物意义言，这一现象反映的正是汉赋从“象体”为主向“比体”增多的变化。对此，又可从以下两个方面作些探讨：

一是“比体”在赋作出现频率大量增加。西汉

大赋以司马相如、扬雄最为著称，后者承续前者，亦多采用玮字，所以惯用连绵双叠，但相较而言，以扬雄拟司马相如而为“四赋”为例，其中“比体”已明显增多。如《甘泉赋》写“大夏云谲波诡”一段，多用“列宿乃施于上荣兮，日月才经于栢枬，雷郁律而岩突兮，电倏忽于墙藩。鬼魅不能自还兮，半长途而下颠”<sup>[58]</sup>等他物虚写而拟状宫室之崇高；《河东赋》写祭祀后土，《羽猎赋》写狩猎，于车仗行伍则以“羲和司日，颜伦奉舆”<sup>[59]</sup>“赅育之伦，蒙盾负羽”<sup>[60]</sup>来借喻；《长杨赋》写武帝抗击匈奴之声势谓“云合雷发，森腾波流，机骇蠡轶，疾如奔星，击如雷霆”<sup>[61]</sup>，以喻“象”之法描述事物，实呈汉大赋“比体”渐兴的创作走向。而从整体创作来看，汉赋“比体”的增多，与题材的变化有关，如果说西汉大赋多为“狩猎”与“郊祀”题材，则东汉多为“京都”“述行”“言志”题材，尤其是“言志”类题材的抒情特征，催生了赋作中“比体云构”的现象。如崔篆《慰志赋》叙“汉氏之中微”，则谓“氛霓郁以横厉兮，羲和忽以潜晖。……黎、共奋以跋扈兮，羿、浞狂以恣睢”<sup>[62]</sup>，以比喻贤良潜隐，宵小幸进。张衡《思立赋》作于汉顺帝朝宦官当朝时期，所谓“国事稍微，专恣内竖。平子欲言政事，又为阉竖所谗蔽，意不得志，……思其玄远之道而赋之，以申其志”<sup>[63]</sup>，因多难言之隐，故赋中采用“比体”以喻情志。如赋中云：

珍萧艾于重笥兮，谓蕙芷之不香。斥西施而弗御兮，何遭遇之无常。……聘王母于银台兮，羞玉芝以疗饥。戴胜愁其既欢兮，又谓余之行迟。载太华之玉女兮，召洛浦之宓妃。……命王良掌策驷兮，逾高阁之锵锵。建罔车之幕幕兮，猎青林之芒芒。弯威弧之拨刺兮，射蟠冢之封狼。观壁奎于北落兮，伐河鼓之磅礴。乘天潢之泛泛兮，浮云汉之汤汤。<sup>[64]</sup>

赋中虽不乏如“锵锵”“幕幕”“芒芒”“泛泛”“汤汤”之双叠及“磅礴”等连绵“象体”，但皆融织于大量“萧艾”“蕙芷”“玉女”“宓妃”“河鼓”“天潢”等喻词间，属于以“比”呈“象”的体物技法。

二是同一题材描写方法的变化，于中可见

“象”与“比”体物法频率的升降。比如述行赋作,班彪的《北征赋》就多用“象体”,其写途行所见“躋高平而周览,望山谷之嵯峨。野萧条以莽荡,回千里而无家。风森发以漂遥兮,谷水灌以扬波。飞云雾之杳杳,涉积雪之皑皑。雁邕邕以群翔兮,鸛鸡鸣以嘒嘒”<sup>[65]</sup>,仍采用大量的连绵、双叠词汇以体物状景。而到汉末蔡邕的《述行赋》如写途经晋梁故域,感发怀古,所谓“久余宿于大梁兮,消无忘之称神。哀晋鄙之无辜兮,忽朱亥之篡军。历中牟之旧城兮,憎佛肸之不臣。问宁越之裔胄兮,藐仿佛而无闻。经圃田而瞰北境兮,晤卫康之封疆。迄管邑而增感叹兮,愠叔氏之启商”<sup>[66]</sup>,见物抒情,以古喻今,所以多采用“比体”待物及事,这也与东汉后期赋体语言的“诗化”紧密相关。又如对美人的描写,试举三则赋例加以比较:

若夫青琴宓妃之徒,绝殊离俗,妖冶媚都;靚妆刻饰,便嬛绰约,柔桡嫋嫋,妩媚孌弱,曳独茧之榆纆,眇閭易以卬削,便姍嬖屑,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>[67]</sup>

若乃盼睐生姿,动容多制,弱态含羞,妖风靡丽。皎若明魄之升崖,焕若荷华之昭晰。调铅无以玉其貌,凝朱不能异其唇。胜云霞之迹日,似桃李之向春。红黛相媚,绮组流光,笑笑移妍,步步生芳。两靥如点,双眉如张,颊肌柔液,音性闲良。<sup>[68]</sup>

其形也,翩若惊鸿,婉若游龙,荣曜秋菊,华茂春松。仿佛兮若轻云之蔽月,飘摇兮若流风之回雪。远而望之,皎若太阳升朝霞;迫而察之,灼若芙蕖出绿波。秣纤得衷,修短合度。肩若削成,腰若约素。<sup>[69]</sup>

前两则皆着重写美人之形,《上林》多用“象体”,如“绰约”“嫋嫋”“妩媚”“粲烂”“连娟”等皆其常用词法,《捣素》同以“若乃”起端,以“象”体“形”,但却采用“皎如”“焕若”类形容词起势,配以“荷华”“云霞”“桃李”等喻词,显然已偏向用“比体”的方法拟状其“盼睐生姿,动容多制”的形象。后一则文字的描写虽寥寥数语,却连用10个喻词(惊鸿、游龙、秋菊、春松、轻云、

流风、朝霞、芙蕖、削成、约素),由形达神,已全仗“比体”之法,以烘托所写主体对象(洛神)的神采,以成就其赋文的意趣。

由于“象体”与“比体”在诸体中最具语言的特征,所以对后世的文学写作仍有着巨大的影响力。就赋域而言,汉以后的体物大赋如“都邑”“郊祀”“天象”“地理”等题材赋,于语言的铺陈间仍多采用“象体”,而多数咏物、抒情小赋,如“言志”“情感”等题材赋,于语言的描写中则多用“比体”。至于“象体”在其它文学体类中的呈现,又多见于骈文与诗词(如古风、排律、慢词)乃至章回小说的山水描绘及物态刻画,这又与赋体本质的“铺”连接,是赋法在文学中的运用,当然必须符合“象体”的语言形式。于是我们再看刘勰《文心雕龙·诠赋》论赋体“铺采摘文,体物写志”与“写物图貌,蔚似雕画”,又如在《丽辞》中说“自扬马张蔡,崇盛丽辞,如宋画吴冶,刻形镂法”,在《比兴》中说“扬班之伦,曹刘以下,图状山川,影写云物,莫不织综比义,以敷其华”<sup>[70]</sup>,如果将其串连起来,正呈现了汉赋写作从“象体”到“比体”的发展;而“图貌”或“雕画”之因,在于语言与修辞的功用,汉赋之“象体”作为基本方法,显然更具有特定时代的文学特征与历史价值。

[本文系国家社科基金重大项目“辞赋艺术文献整理与研究”(立项号17ZDA249)的阶段性研究成果]

[1] 参见许结:《二十世纪赋学研究的回顾与瞻望》,《文学评论》1998年第6期。

[2] 陆机:《陆机集》,金涛声点校,第2页,中华书局1982年版。

[3] 刘熙载:《艺概》,第87页,上海古籍出版社1978年版。

[4] 魏谦升:《赋品》,第360页,见王冠辑:《赋话广聚》第三册,北京图书馆出版社据清抄本重排2006年版。

[5][6][23][24][30] 陈绎曾:《文筌》,第504页,第476—477页,第476页,第476页,第477页,《续修四库全书》第1713册,上海古籍出版社2002年版。按“象”“相”通用。



- [7] 鬼谷子:《鬼谷子集校集注》,许富宏校注,第244页,中华书局2010年版。
- [8][33][70] 刘勰:《文心雕龙注》,范文澜注,第135页,第624页,第134页、第136页、第588页、第602页,人民文学出版社1958年版。
- [9][14][38][43][50][54][55][56][65][67][69] 萧统:《文选》,李善注,第24页,第168页,第245页,第123—124页,第123—130页,第483页,第251—252页,第120页,第144页,第128—129页,第270页,中华书局1977年版。
- [10] 王夫之:《张子正蒙注》,王孝鱼点校,第158页,中华书局1975年版。
- [11] 参见赵天一:《中国古典体象论》,《西南大学学报》2016年第2期。
- [12][39][40] 班固:《汉书》,颜师古注,第1755页,第2821页,第2829页,中华书局1962年版。
- [13] 孙希旦:《礼记集解》,沈啸寰、王星贤点校,第976页,中华书局1989年版。
- [15][36][37] 司马迁:《史记》,第3073页,第3056—3057页,第3063页,中华书局1982年版。
- [16] 详参许结:《中国辞赋理论通史》,第297—306页,凤凰出版社2016年版。
- [17] 谢榛:《诗家直说笺注》卷一,李庆立、孙慎之笺注,第92页,齐鲁书社1987年版。
- [18] 胡应麟:《诗薮》外篇卷二,第146页,上海古籍出版社1958年版。
- [19] 林纾:《春觉斋论文》,第49页,人民文学出版社1959年版。
- [20] 范仲淹:《范仲淹全集》,范能浚編集,薛正兴校点,第453—454页,凤凰出版社2004年版。
- [21] 潜兆谷:《赋苑类选》卷首,乾隆三十五年刻本。
- [22] 黄承吉:《梦陔堂文集》卷六,第735页,《清代诗文集汇编》第502册,上海古籍出版社2011年版。
- [25][26] 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》附录三佚名撰《赋谱》,第565页,第566页,江苏古籍出版社2002年版。
- [27] 汤聘评鹭,周嘉猷、周珍辑:《历朝赋衡裁》卷末,清乾隆二十五年瀛经堂藏板。
- [28] 杨维桢:《丽则遗音》卷首,《文渊阁四库全书》第1222册,第146页,上海古籍出版社1989年影印版。
- [29][51] 祝尧:《古赋辩体》卷三,第143页,第142页,见王冠辑:《赋话广聚》第二册,影文渊阁《四库全书》本,北京图书馆出版社2006年版。
- [31] 张惠言:《茗柯文编》,黄立新校点,第18页,上海古籍出版社1984年版。
- [32] 万曼:《辞赋起源:从语言时代到文字时代的桥》,原载《国文月刊》1947年第59期。
- [34] 简宗梧:《汉赋源流与价值之商榷》,第45—97页,文史哲出版社1980年版。
- [35] 霍松林、徐宗文主编:《辞赋大辞典》卷首,江苏古籍出版社1996年版。
- [41] 葛洪:《抱朴子外篇校笺》,杨明照撰,第69—75页,中华书局1991年版。
- [42] 章太炎:《国故论衡》,第91页,上海古籍出版社2003年版。
- [44] 参见万光治:《汉赋通论》,第324页,巴蜀书社1989年版。
- [45] 于文华辑:《重订文选集评》,第330页,影印乾隆四十三年锡山启秀堂重刻本,国家图书馆出版社2012年版。
- [46][63][64] 张衡:《张衡诗文集校注》,张震泽校注,第27页,第195页,第199—230页,上海古籍出版社1986年版。
- [47][49][57][62][66][68] 费振刚等校辑:《全汉赋》,第29页,第314—315页,第293页,第250页,第566页,第244页,北京大学出版社1993年版。
- [48][58][59][60][61] 扬雄:《扬雄集校注》,张震泽校注,第92—102页,第53页,第74页,第92页,第124页,上海古籍出版社1993年版。
- [52] 参见郭建勋:《辞赋文体研究》,第41—46页,中华书局2007年版。
- [53] 葛洪:《西京杂记》,第12页,中华书局1985年版。

[作者单位:南京大学文学院]

责任编辑:赵培