

# “腴辞云构”：西汉大赋虚拟空间的语言艺术

蔡丹君

**内容提要** “腴辞云构”本是《文心雕龙》中形容《七发》之语，亦可用来概括西汉大赋虚拟空间的语言艺术。这种虚拟可以分为两类，一类是意在经营虚构空间，即赋中的空间本身就并非人间实景，而是通过文学想象所建构的世界；另一类是原本在写人间实景，却采用多种修辞手法，将之虚拟为幻境。于是，看似凿实有征的齐楚猎场、天子苑囿，实则子虚乌有；反之，看似天神纷出的场景，不过是形容君臣列队。这两种手法表面区别很大，实则又有同质的一面。它们都利用了大赋特有的语词联类艺术，在文本中建构了静态与动态相交织的多种空间形态。

**关键词** 赋；虚拟；语词联类；枚乘；司马相如

朱光潜曾说：“诗本是‘时间艺术’，赋则有几分是‘空间艺术’。”<sup>[1]</sup>西汉大赋中的山水风景，大多并非来自赋家的写实或直描，而是通过艺术手法铺张而成的空间，含有一定的虚拟性。其中有一类空间，是虚拟出来的地理景观、方位或者某个物事聚集的小世界；还有一类空间，则是利用多种修辞方式将之描写成恍惚若在云间仙界，将现实空间进行虚拟化。这些虚拟相关的空间感，是赋家通过语词艺术凝结于文本以后实现的，而且这些语词的来源，不少可以追溯到其他经典文本。因此，说西汉大赋中的山水风景是一种文本风景，殆不为过。

刘勰对《七发》的评语——“腴辞云构，夸丽风骇”<sup>[2]</sup>，正好切及到了西汉大赋的虚拟属性及相关的语言艺术特征。然而，倘若深究“腴辞”是什么，究竟又如何“云构”，则需要更多的探索。前人对汉赋“凭虚”已经有过很多讨论<sup>[3]</sup>，但它如何“虚”，为何“虚”，还可再论。

## 一 极乐之境：“虚拟空间”的文本奥义

司马相如赋中多虚言。司马迁就评价它是颇多“虚辞滥说”<sup>[4]</sup>，刘熙载对此阐释得很具体：“相如一切文，皆善于‘架虚行危’。其赋既会造出奇怪，又会撇入幽冥。所谓‘似不从人间来者’，此也！”

至模山范水，犹其末事。”<sup>[5]</sup>即是说，相如赋中的山水多出自虚拟。过去常说这种手法具有采择世界之物于一苑的意图，既是实现了一种宇宙象形，也实现了一种帝国象形<sup>[6]</sup>。这些政治角度的解说，也有其合理处，但似乎又显得过于单一和程式化了。

“虚拟空间”首先是对地理空间的虚拟。《子虚赋》虚构了一个泽中有山的、方九百里的云梦泽<sup>[7]</sup>。关于云梦到底是哪里，张揖考证在南郡华容县<sup>[8]</sup>，郭璞注云是华容县之巴丘湖<sup>[9]</sup>，徐攀凤则力证“云梦”就是洞庭湖<sup>[10]</sup>。但是，洞庭湖上的君山本是一座低矮的小岛，赋中诸如“上干青云”“下属江河”<sup>[11]</sup>这些耸人听闻的描述，已经远离君山及洞庭湖的地理事实。至于“云阳之台”，诸家皆以宋玉赋来注之，而闻一多认为云阳是楚的“高葆”<sup>[12]</sup>，有生殖崇拜之意。另外，赋中描述齐国的空间，说它是“右以汤谷为界”<sup>[13]</sup>。“汤谷”被认为是“上有扶桑木，水中十月所落”“日所出”“热如汤”之处<sup>[14]</sup>。又说齐国是“秋田乎青丘，彷徨乎海外”。青丘是东海东三里之上的一座小山，“上有田，亦有国，出九尾狐，在海外。”<sup>[15]</sup>这些虚拟风景，亦皆来自文本传说，并非真实地理。司马相如虚拟出来的空间，虚虚实实，若有若无，无法用征实的方法来准确考察它们的地理归属。这种虚拟地理空间的方式，在西汉大赋中是最为典型的。

司马相如《上林赋》并非对上林苑实际描摹，更可能接近的性质是上林苑兴建之前的一幅蓝图构想。龙文玲推考史实，认为“由建元三年秋建上林苑到放养百兽至天子射猎，绝不可能在同年完成”<sup>[16]</sup>，故认为此赋是写于建元六年（前135）五月到元光元年（前134）五月之间。事实上，这是司马相如投武帝之所好而撰的赋，并不需要等上林苑建好了才能开始写。出现这样的讨论，主要是因为这篇赋最初是名为《天子游猎赋》，后来才被改称为《上林赋》，而这个改题的行为，时间上应该并没有先于此赋。考古学家统计，上林苑建成之后一共有宫观60余所<sup>[17]</sup>，对照可知这些宫观之名在赋中都不曾被提及。《史记》中这篇赋的诞生过程，被记录得很有故事感——武帝得闻杨得意之言，召问相如，相如请为天子游猎之赋，于是上令尚书给笔札，赋奏而为郎。如此一气呵成的描述，让这篇赋显得是相如援笔立成。实则不然。司马相如关于“天子游猎”的赋，在得见汉武帝时还没有题目，赋的对象——天子苑囿，也还没有具体名称。他只是说“故空藉此三人（即子虚、乌有、亡是公）为辞，以推天子诸侯之苑囿”<sup>[18]</sup>。此时上林苑尚未建起的可能性是很大的。

这篇赋真正创作的时间很可能是在建元三年（前138），它与东方朔对皇帝建上林苑之意图的劝阻，应该是同步的。此时司马相如已经为郎，他的职责就是“朝夕论思，日月献纳”<sup>[19]</sup>，履行内朝郎官的讽谏献策职责。当时，他还有过其他的讽谏：“是时天子方好自击熊羆，驰逐野兽，相如上疏谏之。”<sup>[20]</sup>而《上林赋》中表达的讽谏之意，与东方朔的劝阻理由极为类似，那就是关于上林苑到底应该有多大面积，是否影响到当地人们的生活<sup>[21]</sup>。建元三年汉武帝尚不满20岁，迷恋微行出猎。他嗜好武功，也是因为汉帝国此时具有武力征服匈奴方面的需求<sup>[22]</sup>。他的田猎，先是“北至池阳，西至黄山，南猎长杨，东游宜春”<sup>[23]</sup>，然后是“从宣曲以南十二所，中休更衣，投宿诸宫，长杨、五柞、倍阳、宣曲尤幸”<sup>[24]</sup>，范围不可谓不大。因为道远劳苦、惊扰百姓，这才缩小范围，欲起上林苑<sup>[25]</sup>。上林苑起兴的过程中，又处理了一些官民土地纠纷问题。因此，此赋的结尾，是以讽

谏出之的：“若夫终日驰骋，劳神苦形，罢车马之用，抆士卒之精，费府库之财，而无德厚之恩，务在独乐，不顾众庶，亡国家之政，贪雉兔之获，则仁者不繇也。”<sup>[26]</sup>这些论调，与东方朔的意见大致相似。所以司马迁是以肯定态度来表彰司马相如的，说他是归之讽谏。

基于制作蓝图构想的出发点，司马相如在天子苑囿设置了神秘缥缈的地理位置：“左苍梧，右西极。丹水更其南，紫渊径其北。”<sup>[27]</sup>这一方位布置停当后的诸多地名连缀，看似十分真实，言及了关中境内的灞、浐、泾、渭、酆、镐、潦、滈“八川”，但追溯八条河流的来源时，列的地名却是椒丘、洲淤、桂林。椒丘、洲淤，郭璞注认为取自《楚辞》《方言》。关于桂林，诸注家或引《南海经》，认为“桂林八树在番禺东也”。五臣则认为“桂林，林名，在苑中。”然而，遍查考古资料，找不到上林苑有任何一处名为“桂林”者，五臣不加考证地注出此条，是将此赋视为是实写上林苑。苍梧、西极、丹水、紫渊，这都是神话地名。虽然也有应劭、文颖以征实方法来注释，但颜师古笼统注曰：“皆谓苑外也。”<sup>[28]</sup>这说明他并不能定夺紫渊到底在何处。至如“其南则隆冬生长，涌水跃波”<sup>[29]</sup>“其北则盛夏含冻裂地，涉冰揭河”<sup>[30]</sup>等言语，更似涉及南极、北极之景，远超上林苑实际的地理范围，皆为虚拟。苑内水系也是虚拟的：“鬲乎瀉瀉，东注太湖，衍溢陂池”。自《史记正义》至郭璞注，皆言太湖在吴县等<sup>[31]</sup>。而刘跃进注云：“此赋叙述上林景致，故太湖非指苏州之太湖，而是苑中湖泊之名。”<sup>[32]</sup>此言甚是。然而，此湖是否当时已在苑中呢？窃以为当时苑中尚未挖掘此湖，司马相如的意思是，苑内当有类似太湖之湖。而从考古资料来看，上林苑中的湖泊没有起名为太湖者，也就是说，司马相如蓝图构想中的一些自拟地名，没有得到汉武帝的征用。

这篇地理虚无的赋中，出现了2个真实的历史人物——“孙叔”和“卫公”：“孙叔奉饗，卫公参乘。扈从横行，出乎四校之中。”<sup>[33]</sup>其中，关于卫公到底是谁，蔡邕、李善认为是指公孙贺和卫青，而后世有学者认为是景帝时代的卫绾<sup>[34]</sup>。但是，《上林赋》并非是追述先帝苑囿的赋作，所以是卫

缩的可能性不大。从蓝图性质来看，它更可能是描写当时的青年才俊。而公孙贺与卫青这两人正是在建元三年左右，凭外戚身份恩宠极盛。公孙贺是在元光元年以后才首次出征匈奴<sup>[35]</sup>。从赋中的部曲、将帅的安排来看，这次田猎本身就是一场军事演习。这两位未来的将军，正是这场演习中的重要角色。司马相如在这幅画卷中，加入两位炙手可热的真实人物，是因为他们的荣宠地位而非军功。

司马相如并非“虚拟空间”发明者，这些虚构的地理空间，在枚乘《七发》等作品中已肇见端绪。《七发》中有关“空间”陈述内容，或者依托于文本，或者依托于想象，而独不是照景临摹的。如《七发》中提到的“龙门之桐”“广陵之曲江”<sup>[36]</sup>，看似地名有征，而实际上这些地名共同组合起的地理空间，都是虚有的，皆为赋家口陈之言而非实景。此时，那些在《楚辞》中频繁出现的遥不可及的世界性地理名词如流沙、赤水、不周、西海、崦嵫、西极、悬圃等有所减少<sup>[37]</sup>，而龙门、广陵这类可以抵达的“此在”的名词在增加。司马相如就学到了这一点，并且立足虚实之间，把握分寸，为“此在”空间增添神秘，这和那些经营“异域”的做法相比，更能吸引读者。

赋家创制这些“虚拟空间”，目的何在呢？《西京杂记》中一段伪托司马相如的自陈：“赋家之心，苞括宇宙”<sup>[38]</sup>，这占据了对虚拟的主流解释之地位。如果不做过多延伸的话，从直观来看，这类具有虚拟空间之赋，只是在通过文本塑造极乐之境。《梁王菟园赋》就提到过狩猎者“极乐到暮”<sup>[39]</sup>。《七发》的文本理路，则是“极乐”之义的深化。刘勰曾分析《七发》的主旨是讽谏之意，是为了“始邪末正”“戒膏粱之子”<sup>[40]</sup>。然而，仔细来看枚乘虚拟的七事，并非为了言及奢侈。这些内容，与他在分析太子病因时的描述是完全不同的。太子之病，起于封闭的深宫，而吴客所陈，皆为户外之遣，尤其是谈到校猎时，太子有所触动，“然阳气见于眉宇之间，侵摇而上，几满大宅。”所以，它试图以“极乐”来医救太子之疾。这些“极乐”，或以“至”字出之，或冠以“天下”之名，如“天下至悲之乐”“天下之至骏”“校猎之至壮”“天下之靡丽、皓侈、广博之乐”，或者是以登高观临的

感受出之，如“既登景夷之台，南望荆山，北望汝海，左江右湖，其乐无有”等等。在虚构这些空间的“吴客”看来，只有这些极乐世界，才能让楚太子的“气”能归来，展现于眉宇之间，从而解除他的郁郁<sup>[41]</sup>。而《子虚赋》的写作目的，同样落在对极乐的期待之上，齐王是如此发问的：“楚亦有平原广泽游猎之地，饶乐若此者乎。”<sup>[42]</sup>过去常更在意解释“饶”，认为这篇赋是夸耀物事，而实际上，“乐”才是这些物事铺排所要臻及的终极奥义。“极乐”具有双面性，从反面批评者看来，它是“奢言淫乐而显侈靡”，但是它所代表的“彼岸”感，是其他文体的语言艺术所不能实现的。

前人多认为司马相如《大人赋》的根本思想内容，是求长生。虽然从效果上看，《大人赋》确实让迷恋求仙的汉武帝感到精神愉悦和满足，但这一论断，似乎是对司马相如原意的低估。《大人赋》中看不到对人间地理空间的虚拟，它是完全按照五行图式的运转路线<sup>[43]</sup>。大人周游于宇宙，是为了寻找极乐之境。在极乐之境中，所有事物都是以集合之状出现。“大人”在寂静孤独的虚拟空间中腾转，最后归于寂寥。这篇赋似乎更像是在思考，在极乐空间中周游过后，该向何处去的问题。极乐世界的终极状态是什么，这是司马相如想去探索并且找到答案的。这种宇宙认识论的哲学意味，是《大人赋》的高远之处。

总之，无论是《梁王菟园赋》中的“极乐到暮”，还是《七发》中反复为吴国太子呈现的至乐、至味，又或者是史家描述的汉武帝阅读司马相如赋后的“大悦”等，其实都是在谈到赋带来的感官愉悦和精神向往。从这个角度出发，我们方能理解宣帝为何要将王褒《洞箫赋》传诸后宫讽诵，使之作为享乐之用。随着西汉大赋的发展，它对“极乐”之境的塑造和追求，最终难免落入下乘，与汉宣帝微时所钟爱的博弈之事<sup>[44]</sup>，形成事实上的意义相等，于是扬雄对此进行了反驳和纠偏。

## 二 以虚写实：扬雄的“空间虚拟”手法及其式微之由

刘勰在阐释“夸张声貌，则汉初已极”这一问



题时，列举了5位赋家关于日月出入之形容的句子，说他们“广寓极状，而五家如一”<sup>[45]</sup>。这个说法，表面上看似没有什么问题，实则对这5家的“夸张声貌”进行了混同式理解。细究可发现，这5篇赋作，虽然都借用日月天地等虚夸之言来对特定的空间进行虚拟，但是其文本理路并不一致。比如《七发》的“通望兮东海，虹洞兮苍天”，是虚拟的空间，想象丰富；而《校猎赋》的“出入日月，天与地沓”，为了歌颂祭祀，用尽譬喻夸饰，是对现实空间的虚拟化描写。对于扬雄而言，扈从题材的限制、“命题作文”的压力，让他不可能像司马相如那样凭空虚拟一个空间供皇帝想象，而是只能费尽心思形容祭祀之事。所以，在赋序之中，时间、地点和人员，他一一交待明白，不敢与真实史事有忤。

扬雄在《甘泉赋》中运用了诸多神话来虚拟祭祀队伍的出行，让一切不似人间：“于是乃命群僚，历吉日，协灵辰，星陈而天行。诏招摇与太阴兮，伏钩陈使当兵。”<sup>[46]</sup>而为了讲述军容之肃穆威严，他用到了堪舆、夔神、魑和獠狂等神怪恶鬼之类的典故<sup>[47]</sup>。形容列队，又云“雾集而蒙合兮。半散昭烂，粲以成章”<sup>[48]</sup>。至于车马之夸饰亦是纷繁，曰：“于是乘舆乃登夫凤皇兮，而翳华芝。駉苍螭兮六素虬”。凤凰，诸注家或曰车饰，或云华芝实则为华盖<sup>[49]</sup>，皆为实物。“六素虬”是吸收了宋玉《高唐赋》“乘玉舆，駉苍螭”<sup>[50]</sup>和《上林赋》之“乘缕象，六玉虬”<sup>[51]</sup>的两种形容，意思本是神仙乘车，而扬雄将之用于形容现实之车驾，是受到了《春秋命历序》的影响。讖纬文献将这种神仙车驾牵附到了皇帝身上：“皇伯驾六龙。螭略蕤绥，龙行之貌也。”<sup>[52]</sup>扬雄形容旗帜是“流星旄以电烛兮，咸翠盖而鸾旗。”<sup>[53]</sup>流星旄只是编织了羽毛的旗帜，却被形容如电光，招摇在浮云倒影之上。扬雄就是要实现这样的文本视觉感受：天子的甘泉祭祀队伍，仿佛行走于云间天上。《河东赋》中，前往河东祭祀的队伍轰轰烈烈，同样被类比为天神之行，旗帜亦被拟为流星<sup>[54]</sup>。其中虽有一些追溯历史的内容，但扬雄也用飘忽之感来营造诸神接引之感，从“乘翠龙而超河兮”到“廓汤汤其亡双”，扬雄借鉴了《大人赋》中对众神进行调遣与呵斥的

情节和书写手法。

而这些炫目的形容，并没有改变《甘泉赋》依准事实的“人间性”的本质。当队伍抵达的时候，扬雄终于交代实事：“是时未轸夫甘泉也，乃望通天之绎绎。”<sup>[55]</sup>此即甘泉的通天台。至此，《甘泉赋》才露出它的真容。然而，扬雄仍然不甘就此痛快地给出真实景象，他很快又用神仙星辰将之遮掩，云：“配帝居之县圃兮，象泰壹之威神。洪台崛其独出兮，擢北极之嶙嶙。”<sup>[56]</sup>服虔注曰：“曾城、悬圃、閼风，昆仑之山三重也，天地神在其上。”李善引用讖纬《春秋合诚图》曰：“紫宫帝室，太一之精”。他认为北极，是指北辰<sup>[57]</sup>。这个补充是很正确的，因为，甘泉祭祀过程中，北极为最尊，它不是突兀地出现在赋中的。紧接着，扬雄用一些形容恶劣天气的词语——雷、雨、电，制造了一番幽冥之境，但是，其中还是交代了一些合理的祭祀线索。比如，赋中“岩窅”二字，亦见于《上林赋》“岩窅洞房”之语<sup>[58]</sup>。赋中的“左橈枪而右玄冥兮，前燁阙而后应门。”晋灼注“应门”为“正门”，谓在燁阙之内也<sup>[59]</sup>。这里是实写甘泉之正门。“览樛流于高光兮，溶方皇于西清”<sup>[60]</sup>一句中的高光、方皇，是甘泉之二观<sup>[61]</sup>。西清，是指西厢清净之处。西清二字，在相如赋中也有，称为：“象舆婉憚于西清”<sup>[62]</sup>。扬雄赋虽然在多处引用了司马相如赋，但是他的写作过程又为甘泉祭祀这个主题牢牢束缚，无法挣脱出这一现实。他只能用尽一切形容之力，来制造一些比喻和夸张性质的景致或者观景感受，这种虚拟甚至及于神仙的感受——“虽方征侨与偃佺兮，犹仿佛其若梦”<sup>[63]</sup>。晋灼解释此句说：“言宫观之高峻，虽使仙人常行其上，恐遽不识其形观，犹仿佛若梦也。”<sup>[64]</sup>甘泉祭祀的场景——“于是钦柴宗祈，燎薰皇天。皋摇泰壹，举洪颐，树灵旗。樵蒸昆上，配藜四施”<sup>[65]</sup>，可以帮助人们透过扬雄空间虚拟的重重迷雾，征寻到具体的路线。祭祀中的方位被夸张为“东烛沧海，西耀流沙，北熿幽都，南场丹厓”，还有祭祀人员的调遣被形容为“选巫咸兮叫帝阍，开天庭兮延群神”<sup>[66]</sup>等等。

以虚写实的写法，在《羽猎赋》和《长杨赋》中程度较减，从总体上看，这两篇赋的现实感已经

明显多了。《羽猎赋》在序中列举了武帝建设上林的实际范围，还有他“穿昆明池，象滇河。营建章、凤阙、神明、馭娑”<sup>[67]</sup>等奢侈营建，从而交待了此赋的讽谏主题：“又恐后世复修前好，不折中以泉台，故聊因《校猎赋》以风之。”<sup>[68]</sup>《羽猎赋》的正文，就是在叙写这些实际的内容。这些流露出汉赋此时一步步走向“人间”的过程。虽然赋中仍有局部内容在使用空间虚拟的手法，比如比喻校猎的景象是“靡日月之朱竿，曳彗星之飞旗”<sup>[69]</sup>等等。《长杨赋》则是增加了议论的部分，反映了扬雄在反思讽谏功能时的实践。在创作神话空间时，扬雄也不忘要注入他的“微谏之意”：“想西王母欣然而上寿兮，屏玉女而却宓妃。”这里引用了《山海经》，目的是“言既臻西极，故想王母而上寿，乃悟好色之败德，故屏除玉女而及宓妃，亦以此微谏也。”<sup>[70]</sup>扬雄说“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫”<sup>[71]</sup>，“则”有轨则之意，意思就是尊崇赋的讽谏之责。扬雄认为赋是与诗、诗人有关，故而要遵从讽谏的原则，而不应该像辞人那样，任凭想象驰骋，语词一味淫放。

班固在《东都赋》篇末间接评价了扬雄：“美哉乎斯诗。义正乎杨雄，事实乎相如”<sup>[72]</sup>。章怀太子李贤注对此作了互文式理解：“杨雄作《长杨》《羽猎》赋，司马相如作《子虚》《上林》赋，并文虽藻丽，其事远诞，不如主人之言义正事实也。”<sup>[73]</sup>事实上，扬雄之赋，失乎义正，而相如之赋，失乎事核。他们的缺陷在班固看来，并不一致。班固非常清楚，扬雄赋中涉及到的空间虚拟，只是一种形容方式，并非脱离现实。班固说：“故遂推而隆之，乃上比于帝室紫宫，若曰此非人力之所（能）为，党（倘）鬼神可也。”<sup>[74]</sup>“虚拟空间”是通过虚拟才能得到，因此无论空间本身在文本中得到了如何繁复宏大的建构，它也仍然是虚无的、不存在的。而“空间虚拟”中的空间是实的，它只是在虚拟的手法——“比”之下，被转换了面目，变成了不可捉摸、变化万千的形状而已。刘勰曾敏锐发现了司马相如与扬雄在空间建构上的不同，他说：“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，飞廉与鹓鹤俱获。及扬雄甘泉，酌其余波，语瑰奇，

则假珍于玉树；言峻极，则颠坠于鬼神。”<sup>[75]</sup>扬雄《甘泉赋》的主要修辞方式就是用玉树、鬼神来比喻瑰奇险峻，而不是像司马相如那样，让奇幻、繁复的事物汇聚于同一个空间，充满任性创造的活力。晚年的扬雄对自己的赋不满意，称之为“童子雕虫篆刻”<sup>[76]</sup>。扬雄的此番赋论，是在表达对自己政治待遇的巨大失望，也反映了他失去了在文学想象中营建极乐之境的愉悦。

总之，“虚拟空间”与“空间虚拟”是两种不同的艺术手法，而它们背后的思想意蕴更不同。如果说，虚拟空间中有“极乐之境”的自由追求，那么这些空间虚拟，则是沦为了一种在皇权命令下被迫达成的夸颂。正所谓，相如之赋凭虚而自由，扬雄之赋从实而滞累<sup>[77]</sup>。如扬雄赋未能超越司马相如之赋，西汉大赋走向衰落，其根由在此。

### 三 “腴辞”何以“云构”： 由语词联类实现的虚拟艺术

西汉大赋常用于张耳目之娱，也即《七发》中说的“练色娱目，流声悦耳”<sup>[78]</sup>，这实际上是语言艺术带来的愉悦。汉赋用充满了编织感的语言，创造了一个个虚拟空间或者虚拟化的现实空间。刘勰谈到过汉赋中“丽词”与“符采”的编织，其中“组织之品朱紫”之语，黄侃认为是“本相如语意”<sup>[79]</sup>，是刘勰引用传说中相如“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”<sup>[80]</sup>之言。这种编织之意与“云构”意思相类，而“云构”一词具有虚拟之意，更切合于西汉大赋的语言艺术特征。

所有参与“云构”语词，大多来源于经典文本，较少则来自于赋家的生造。这两种语词都能代表西汉时代磅礴的知识体系，有类“志乘”<sup>[81]</sup>。唐代以来，注家就常从中勾连出可以考据的那些知识背景。《子虚赋》所举之动物大多见载于《山海经》，如“孔鸾”<sup>[82]</sup>。另外，汉大赋中的词汇来源受到先秦诸子的影响很大。如《子虚赋》中的“磈砢”，李善认为是来自《管子》之“阴山磈砢”和《战国策》之“白骨疑象，砢砢类玉”<sup>[83]</sup>。这些一鳞半爪的现象，透露了汉大赋的知识本质——它是

一个细碎的语词符号构成的整体。而要整体地探索“云构”背后的语词规律，那还是要回到《七发》。

事实上，汉大赋中的空间虚拟，可以视为是一个由语词建构的、有规律的知识系统。这一基本规律，即《七发》所说的腴辞“云构”之法：“于是使博辩之士，原本山川，极命草木，比物属事，离辞连类。”<sup>[84]</sup>“原本山川”，是指所有物事，要依照原本的山川地理来布置，经营出“此在”之感；而“极命草木”，是指命名物事并加以调遣，“比物属事，离辞连类”则是将有所物事排比于一处，与“引譬连类”十分相似。正是因为《七发》中有一条如此明确的准则，故而它绝非“八首”<sup>[85]</sup>，而是“一篇”整体结构。

“原本山川”的意味在于，赋家在赋中需要让一切事物看上去符合于山川本身的系统，而不能异于这个系统。司马相如铺叙云梦泽，言及了“其山”“其土”“其石”“其东”“其高燥”“其卑湿”“其中”“其北”“其树”“其上”“其下”等多个地理区域。这些区域之间彼此相连，共同构成云梦泽，以符合于原来的地理面貌。《上林赋》也是如此，先是给出仙界的水系，而后再谈及关中的水系，如此相映衬，使二者之属性变得模糊。仙界之丹水紫渊于是仿佛人间之川流，而关中八川奔腾雀跃，行经诸多仙境之地名，仿佛是仙界之河。

这些布置是文本性的，而非现实性的。赋家追求在每个地理方向，布置相适合的名物。在“适合”原则中，所有的物，“它们彼此充分靠近，处于并置之中；它们的边界彼此接触，它们的边缘彼此混合，一物的末段意味着另一物的开头。”<sup>[86]</sup>司马相如在《子虚赋》中描述云梦泽诸物时，力使之符合楚地特征。蕙圃之“衡兰芷若，芎藭昌蒲，茝藿麋芜，诸柘巴苴”<sup>[87]</sup>，卑湿之处所生之“藏菝蒹葭，东蓄雕胡，莲藕觚卢，菴间轩于”<sup>[88]</sup>。这类大赋会去追求空间与场所的相似性，以及属性的相似性。有学者曾详细分析了这类赋作吸收了《山海经》中“四至模式”——司马相如把众多物产归在东西南北等各个方位中，并在这些方位中安置各地之物产<sup>[89]</sup>。《子虚赋》虽借用山海经的内容，但也并不完全虚设，而是总要和现实中的方位、地名有一点瓜葛，造成一种虚实莫测的深意。《天子游

猎赋》中虽然没有使用四至模式，但也依据河流的样态，呈现出了诸多水生动植物。凭着表象与空间位置的这一联系，凭着这一把类似的物凑在一起、使相似的物靠近的“适合”，世界像一根链条一样被联系在一起了。通过“原本山川”，能让语词联类顺应着一个不断转移的视野和逻辑展开。刘歆《甘泉宫赋》在结尾的部分，从宫观写到星云满布的天空，再写到群山、深林、清泉。赋家在这幅自然图景中的目光可谓不断延伸，最终又让每一处视野能够实现无缝衔接，形成一种“原本山川”的“链条感”。在“涌水清泉”等地理名词之后，刘歆又写到了诸多的水生植物“芙蓉菡萏，菱苳苹蓂”，继而又从水生植物延伸到陆地，去写“豫章杂木，榧松柞械。女贞乌勃，桃李枣櫨。”<sup>[90]</sup>这样的切换，同样符合这个链条式的语词联类原则。

“极命草木”的“极命”，有命令、驱遣的意思，也有“命名”的意思；至于“草木”也不限于植物而已，也包括了大量其他名词诸如动物、宫观、山水、人物等。这些语词，是为了配合“原本山川”而存在，但是，它们又不仅是为了描述山川，而是为了仿效宇宙或者营建某个具有整体性的世界。为了实现这样的仿效或营建，西汉大赋中常常呈现出一种追求完备感的语词集合。比如《天子游猎赋》中对植物如“卢橘夏熟，黄甘橙楩，枇杷燃柿”等内容的书写<sup>[91]</sup>，让来自不同地区、不同季节的植物汇聚。左思曾批评赋中植物实际情形不符，“考之果木，则生非其壤”“于义则虚而无征”，没有据实而铺排<sup>[92]</sup>。但是，极乐之境的塑造，要符合人们对空间的完整感的期待，因此必须将所有植物或动物进行集合处理，而不再考虑它们在人间地理知识框架中的合理性。

汉大赋中的“极命”万物，也不仅仅是平面空间中的汇聚，也往往呈现了跨越历史时间、仙界人间的一种任意调遣。为了共同营造出极乐之境，这些原本处于不同次元的万物彼此应答，成为彼此的镜像。这些被调遣的万物本身没有联系，但是，它们之间仍然具有某些相似性，即便有时相似性是极为薄弱的，它们也会被纳入到同一个语词集合中。如《七发》中说“于是使伊尹煎熬，易牙调和。”<sup>[93]</sup>伊尹、易牙就代表了在人间至味方面的发



言权，所以他们就被聚集到了在同一个句子中。再如《七发》罗列美女之名：“使先施、征舒、阳文、段干、吴娃、閻姬、傅予之徒，杂裾垂髻，目窈心与。”<sup>[94]</sup>五臣对这些人名懒得解释，直言：“皆美妇人”<sup>[95]</sup>。而实际上，这些美人都有史可征，李善注指出《战国策》《左传》《史记》《汉书》或者《淮南子》《孙卿子》中对她们颇有记载<sup>[96]</sup>。赋末的“方术之士”，也是用这样的方式加以排列的。再比如《洞箫赋》中调遣不同历史或传说中的“钟期牙旷”“杞梁之妻”“师襄、严春”“叔子”“器、顽、朱、均”“桀、跖”<sup>[97]</sup>等历史人物，皆与音声或道德相关。扬雄《河东赋》也罗列过周文王、大禹、虞舜、唐尧等多位历代帝王，继而又汇聚了地名垓下、彭城，以及南巢、幽岐等著名地名<sup>[98]</sup>。其“极命”之意，都是为了显示河东之猎的磅礴气势。

“极命”这样的原动力之下，语词的排列聚合会营造出一个新的整体空间。而赋的听闻者，会仿佛在这个由赋诵带来的语词类聚中，看到了一个自己能在其中展示和运作自身的新世界。而这个新世界中，感通皆无阻碍，可以用于谈论身体与疾病，也可以用于理解国家政治，甚至理解宇宙万物秩序等等。赋从作者到读者的传达过程，最终能“‘浮显’（emerge）出整全的图式意义”<sup>[99]</sup>。也就是说，“云构”在此时达成了一幅全新图景的描绘，这些图景给人带来的冲击感是充满新意的。再比如《七发》中，作者推及来自四面八方的食材，将之依序排列，这也是一种类推：“熊蹯之臠，芍药之酱。薄着之炙，鲜鲤之鲙。秋黄之苏，白露之茹。兰英之酒，酌以涤口。山梁之餐，豢豹之胎。小飴大馐，如汤沃雪。”<sup>[100]</sup>这些“至美”之物，因为共同的美味属性而被排列在了一起。刘勰对这样的语词排列，称它们是“诡势瑰声，模山范水，字必鱼贯”<sup>[101]</sup>。

当所有名词语词准备好以后，真正能将这些语词组成一个新的空间，是靠“比物属事，离辞连类”中的“比”、“属”、“离”和“连”等动态词来实现。这相当于类推，接近“引譬连类”之意。“类推的力量是巨大的，因为它所处理的相似性并不是事物本身之间的可见的实体的相似性；它们只

需是较为微妙的关系相似性。这样得到消释以后，类推就可以从同一个点拓展到无数的关系。”<sup>[102]</sup>通过这个类推，原本处于不同地理空间的所有人和物都能相互靠近了。“文学”书写曾被视为“图式化”过程，可以连结各种不同类域的物象，并且发动“连类”作用；这个类，并非出自有意的比喻或比附，而是因为彼此的组成元素就基本上属于同一类<sup>[103]</sup>。

空间的转换是赋家非常重视的笔墨，动态语词的意义此时发挥到极致。这种转换，通常以一种极快的速度来进行，显示出非人间的倏忽之感。《梁王菟园赋》中对西山的描写，并非是一种静观，而是一种充满动感的表述。这种动感描述中，人是在被暗写的，仿佛穿梭于山中，他们“腾踊云，乱枝叶，翬散摩来，幡幡焉”。再如刘勰对《七发》产生“骇”这个评价，应该是从曲江观涛一段来：“徒观水力之所到，则邴然足以骇也。”<sup>[104]</sup>《七发》对涛的形容，也多言及它的恐怖之状，如“聊兮慄兮”<sup>[105]</sup>。此外，在《七发》中，校猎之地也是几经腾转，不似人间：“游涉乎云林，周驰乎兰泽，弭节乎江浔。掩青苹，游清风。陶阳气，荡春心。”<sup>[106]</sup>大空间的捭阖，同样如此。如《哀秦二世赋》的地理线路，几乎是在人间是难以达成的旅程。人间之长阪，仙境之曾宫，曲江、隍州、平皋，或者东之土上，北之石瀨，这些地名的依次排列，迅速腾转，其所暗含的意思就是，这些旅程绝非是步履实现，而是通过飞升、羽化而为之。所有看似在人间的地名，已经不再是人间。哪怕写到礼仪，司马相如也要将之放在有空间跌换感的连续动作之中。例如，《上林赋》从“袭朝服，乘法驾”到“次群臣，奏得失”<sup>[107]</sup>这段话中连用23个动词，实现了纷披群动的效果。明代王世贞曾说：“《子虚》《上林》材极富，辞极丽，而运笔极古雅，精神极流动，意极高，所以不可及也。长沙有其意而无其材，班张潘有其材而无其笔，子云有其笔而不得其精神流动处。”<sup>[108]</sup>所谓的“精神流动处”当作何解？这种空间迅速转换之才力，或可聊备一说。

除了这些“大动态”的语词，还有一些“微动态”的语词，同样以一种语词类推方式来布置

的。虚拟空间中，深山幽林、高台云上和神仙群像十分常见，它们看起来似乎在动，是一种徐徐之态，这为虚拟空间提供了一种强烈的若有若无之感。虚拟空间中的高山幽林，过去被错认为山水诗传统之源的部分。比如《上林赋》中“于是乎崇山矗矗，隴巖崔巍。深林巨木，嶄岩參差。九峻嶸嶸，南山峩峩”<sup>[109]</sup>一段，是非常连续的山水空间，在文本中经营得仿佛天然存在。《子虚赋》花了大量的笔墨在写“郑女曼姬”轻软的着装和璀璨的头饰。那些描述看似突兀，实则关键，它们是为了最后呈现出“眇眇忽忽，若神仙之髣髴”<sup>[110]</sup>。这就是要将云梦泽及其周边的空间，营造成有类于仙境的极乐世界。何焯评价此赋中“襃褘褰绌，纡徐委曲，郁桄溪谷”之语，谓“纡中藏大景”<sup>[111]</sup>，此语甚当。司马相如赋描述这些裙裾的拂动时，就能将仙境极乐的氛囂营造出来。

“交感”对于语词联类的组织作用也是非常重要的。在交感关系中，“没有事先确定的路径，没有假想的距离，没有规定的联系”<sup>[112]</sup>，不同事物的类别可以产生共通的效果，交感能够为这些赋作打开另外一些空间。举例而言，西汉大赋中关于声音的虚拟，颇能说明交感这一问题。这类声音，可以是音乐，也可以是冥冥之中传来的神的声音、灵魂的应答等等。比如，这类赋中，不乏规模庞大的音乐演奏场面：“千人唱，万人和。山陵为之震动，川谷为之荡波。”<sup>[113]</sup>在烘托极乐之境的构成时，“音乐”与“交感”，是赋家非常强调的部分。乐器的原材料，会被虚拟为来自一个险峻神秘的空间。比如《七发》中的琴桐来自“上有千仞之峰，下临百丈之溪”<sup>[114]</sup>的险峻龙门，就是对音乐的“出身”做出神秘的定义。在《文木赋》<sup>[115]</sup>《洞箫赋》<sup>[116]</sup>《雅琴赋》<sup>[117]</sup>等作品中，物事、乐器所用之材的来源空间，亦被如此设定。在这些虚拟空间中，天人交感会得到充分的呈现。如《七发》中的音乐，是“飞鸟闻之，翕翼而不能去。野兽闻之，垂耳而不能行。蚊虻蝼蚁闻之，柱喙而不能前。”<sup>[118]</sup>这是情感的触动，至王褒《洞箫赋》中，交感已经及于道德，“故贪饕者听之而廉隅兮，狼戾者闻之而不怵。刚毅强醜反仁恩兮，啍啍逸豫戒其失。”<sup>[119]</sup>而音乐交感的至高境界则是“况感

阴阳之和，而化风俗之伦哉”<sup>[120]</sup>。

总之，无论是《七发》中已经揭示出的语词联类原则，还是后人对它“腴词云构”的评价，都反映了《七发》对于西汉大赋所具有的导源性意义。这类原则能够得以总结，充分反映了枚乘对语词与万物之间的关联，有着超强的艺术把握能力。

## 结 语

无论是仙境与人间，还是历史时空的过去与现在，这些被现实阻隔了的异度空间，都在西汉散体大赋的文本中被打破了隔膜与界限。它们之间存在的某些相似性或者关联性的元素被利用和发挥，经过新的类推和组合，在文本中形成一个新的语词系统。这个新的语词系统，就意味着一个存在于想象中的新的空间，或曰一种新的文本风景。西汉散体大赋经营出这样的文本空间，展现出这样的文本风景，它的初衷是简单的，那就是为了描绘“极乐之境”。

然而，在后来的汉儒那里，这种以“腴词云构”之法在赋文本中创造的“极乐”，被等同于声色放纵、视听奢侈。他们的声音回荡在朝廷与史册之上，让文学带来的这些耳目之娱，遭到了道德批判。他们更希望文学能肩负诸多的政治、历史意义，而非仅仅是去讲述极乐。汉儒对汉赋功能的这些阐释，既是西汉散体大赋最终走向衰落、虚拟最终被写实取代的原因之一，也影响到了我们后人看待西汉散体大赋的视角。而回到西汉散体大赋文本本身，它的写作初衷之一，也包括了这种单纯的对阅读愉悦的追求，对虚拟空间中极乐之境的向往。

[1] 朱光潜：《诗论》，第269页，生活·读书·新知三联书店2014年版。

[2][40][45][75][101] 刘勰：《文心雕龙注》，范文澜注，第254页，第254页，第520—521页，第608—609页，第694页，人民文学出版社1958年版。

[3][77] 易闻晓：《汉赋“凭虚”论》，《文艺研究》2012年第12期。

[4][18][20][21] 司马迁：《史记》，裴骃集解，第3722页，第3640页，第3699页，第3688页，中华书局2014



年版。

- [5] 刘熙载:《艺概》,袁津琥校注,第432页,中华书局2009年版。
- [6] 刘晓达:《汉武帝时代的上林苑与“天下观”——以昆明池建章宫太液池的开凿为论述中心》,《美术学报》2017年第3期。
- [7][8][9][10][11][13][14][15][19][26][27][28][29][30][31][32][33][36][41][42][46][47][48][49][50][51][52][53][55][56][57][58][59][60][61][62][63][64][65][66][67][68][69][70][72][78][82][83][84][85][87][88][91][92][93][94][95][96][97][100][104][105][106][107][109][110][113][114][116][118][119][120]《文选旧注辑存》,刘跃进著,徐华校,第1515页,第1515页,第1515页,第1515页,第1515—1517页,第1594页,第1594页,第1594—1595页,第28页,第1792—1793页,第1607—1608页,第1610页,第1664页,第1666页,第1628—1629页,第1629页,第1714页,第6738页,第6723—6798页,第1512页,第1392—1393页,第1394页,第1399页,第1400页,第3623页,第1711页,第1401页,第1403页,第1406页,第1419页,第1420页,第1421页,第1423页,第1425页,第1419页,第1675页,第1438页,第1438页,第1451—1453页,第1458页,第1802—1805页,第1809—1810页,第1828页,第1449页,第182页,第6760页,第1537页,第1522页,第6735页,第6724页,第1522—1524页,第1529—1531页,第1683—1685页,第845—847页,第6746页,第6760—6761页,第6761页,第6761页,第3306—3308页,第6747—6749页,第6776页,第6778页,第6765页,第1782—1790页,第1642—1644页,第1565页,第1756—1759页,第6739页,第3281—3283页,第6743页,第3305—3306页,第3314页,凤凰出版社2017年版。
- [12] 闻一多:《高唐神女传说之分析》,《闻一多全集》(3),第17页,湖北人民出版社1993年版。
- [16] 龙文玲:《司马相如〈上林赋〉〈大人赋〉作年考辨》,《江汉论坛》2007年第2期。
- [17] 王社教:《西汉上林苑的范围及相关问题》,《中国历史地理论丛》1995年第3期。
- [22] 汪春泓:《武化到文化之转变——论汉大赋的形成》,《文史哲》2013年第2期。
- [23][24][25][35][44][74] 班固:《汉书》,颜师古注,第2847页,第2847页,第2847页,第2877页,第3709页,第3535页,中华书局1962年版。
- [34] 刘祥:《“卫公参乘”考》,《中国典籍与文化》2015年第3期。
- [37] 汤洪:《从邹衍到屈原:“大九州”理论对屈辞的影响》,《文学评论》2014年第6期。
- [38][80] 葛洪:《西京杂记》,周天游校注,第93页,第93页,三秦出版社2006年版。
- [39][54][90][98][115][117]《全汉赋校注》,费振刚、仇仲谦、刘南平校注,第24页,第248页,第327页,第248页,第161页,第206页,广东教育出版社2000年版。
- [43] 蔡丹君:《西汉甘泉祭祀仪式的文学影响——从“采诗夜诵”到甘泉诸赋》,《文学评论》2016年第2期。
- [71][76] 扬雄:《法言义疏》,汪荣宝撰,陈仲夫点校,第49页,第45页,中华书局1987年版。
- [73] 范曄:《后汉书》,李贤注,第1371页,中华书局1965年版。
- [79] 黄侃:《文心雕龙札记》,第71页,古吴轩出版社2018年版。
- [81] 许结:《论汉赋“类书说”及其文学史意义》,《社会科学研究》2008年第5期。
- [86][102][112][法] 米歇尔·福柯:《词与物:人文科学考古学》,莫伟民译,第24页,第29页,第32页,上海三联书店2001年版。
- [89] 胡宸:《〈山海经〉对汉大赋自然环境描写的影响及原因——以〈子虚〉、〈上林〉赋为例》,《湖北师范学院学报(哲学社会科学版)》2015年第2期。
- [99][103] 郑毓瑜:《引譬连类:文学研究的关键词》,第13页,第10页,生活·读书·新知三联书店2017年版。
- [108] 王世贞:《艺苑卮言》,《历代诗话续编》,丁福保辑,第982页,中华书局1983年版。
- [111] 何焯:《义门读书记》,崔高维点校,第869页,中华书局1987年版。

[作者单位:中国人民大学文学院]  
责任编辑:赵培