

论汉赋与汉画空间方位叙事艺术

李 立

枚乘《七发》的创作实践,为空间方位叙事在汉赋创作实践中的运用提供了极具价值的写作经验。从某种意义上说,汉画的构图与汉赋的构思均要求通过空间维度的艺术表现而实现,这就为空间方位叙事提供了叙述平台。这种叙述平台的确立,将导致汉画与汉赋之叙事主体进一步寻求和建立叙事的基点和中心,同时,也为汉画与汉赋叙事主体“在视觉”、“超视觉”、“幻视觉”的空间方位叙事创造了条件。

本文对汉赋空间方位叙事的讨论,以费振刚、胡双宝、宗明华辑校《全汉赋》所收作家和所录赋文为对象。《全汉赋》收有汉赋作家82人,收录汉赋作品297篇,其中完整或相对完整的赋文大约在161篇左右。在上述161篇赋文中,大约有42篇作品在创作中运用了空间方位叙事方法,涉及汉赋作家23人,方位叙事句式91句。总体上看,从空间视觉思维出发运用方位叙事方法而进行赋文创作的汉赋作家,占《全汉赋》所收作家的四分之一以上;所涉及的汉赋作品,亦占161篇赋文的四分之一以上。

空间方位叙事是指从空间视觉思维出发的叙事艺术,空间方位叙事既是描绘外部世界的艺术手段,也是观照外部世界的技术方式。它是以具有叙事性质的空间联结形式而展现的,这种带有叙事性质的空间联结形式并非简单意义上的平面或立体的方位联系,而是以叙事主体为中心或基点的前后、左右、上下、天地之间的联通,体现的是人与包括天地在内的世界的融通与联系。

空间方位叙事在汉以前还处于一个“幼稚”的阶段,至汉而呈现出一个渐进的发展过程。汉赋与汉画作为汉代最有代表性的艺术形式,其空间方位叙事艺术的运用,是这一叙事艺术进一步成熟与发展的标志。

以园囿、山川、建筑等作为描绘对象的汉赋作品,行文多触及身边之景象、身外之自然,阔大雄浑,恢弘大气。其上述特点,决定了叙事主体必须具有平面与立体相结合的框架意识,才能在阔大的视觉、超视觉、乃至幻视觉的空间视阈中营造其叙事架构。因此,作为一种叙事艺术技巧,从空间视觉思维出发的空间方位叙事已经被汉赋作家运用到具体赋文创作之中,并成为汉赋最为重要的艺术特色之一。

汉赋空间方位叙事主要有如下十种形式:(一)“左右”式;(二)“前后”式;(三)“南北”式;(四)“东西”式;(五)“阴阳”式;(六)“上下”式;(七)“东西南北”式;(八)“前后左右”式;(九)“东南西北”式;(十)“东南西北上下”式。上述十种空间方位叙事形式又可以归纳为五种叙事类型:(一)平面直线型叙事:如“前后”、“左右”、“南北”、“东西”等形式;

(二) 立体直线型叙事: 如“上下”、“高低”等形式; (三) 平面四方型叙事: 如“前后左右”、“东西南北”等形式; (四) 平面圆型叙事: 如“东南西北”等形式; (五) 立体圆型叙事: 如“东南西北高低、上下”等形式。其中“平面直线型叙事”、“平面四方型叙事”和“立体直线型叙事”是汉赋最为常见的空间方位叙事类型。

枚乘《七发》以“楚太子有疾, 而吴客往问之”开篇, 接着便以太子与吴客之问答而展开赋文。从篇章整体格局上看, “太子与吴客”构成了赋文的第一级叙事主体。赋文以上述叙事主体为中心而构成的叙述整体, 又通过“吴客”以“七事”相解而进一步构成七个叙述单元。值得注意的是, 上述叙述单元在赋文第一级叙事主体所构成的叙述层次基础上, 已经构成了赋文第二级叙述层次。在第二级叙述层次中, 随着叙述空间的移动, 叙事主体也随之发生变化, 而空间方位叙事恰恰是在赋文第二级叙述层次中得到了展示。

枚乘《七发》空间方位叙事手法的运用, 具有如下两个特点: 其一, 空间方位叙事主要出现在赋文第二级叙述层次中, 因叙述空间的移动而构成不同的叙述中心, 相互之间并没有构成叙事意义上的关联; 其二, 不论平面直线型叙事, 立体直线型叙事, 还是平面四方型叙事, 其所展示的叙述空间, 或围绕叙述中心而展开, 或以叙述中心为基点而确定在可视的范围之内。

司马相如《子虚赋》在“子虚”盛夸楚之云梦“方九百里”的阔大时, 运用了立体圆型叙事形式。赋文云“其东则有蕙圃, 衡兰芷若……其南则有平原广泽, 登降陟靡……其高燥则生葳蕤苞荔, 薛莎青蘋……其埤湿则生藏蓂蒹葭……其西则有涌泉清池, 激水推移……其北则有阴林巨树, 梗楠豫章……其上则有鸛雏孔鸾, 腾远射干……其下则有白虎玄豹, 蝮蛇玃狂。”赋文以“其东”、“其南”、“其西”、“其北”四方构成东南西北平面空间叙述; 接下来又在此基础上, 即在“其东”、“其南”与“其西”、“其北”两个平面空间叙述模块中, 再分别以“其高”、“其埤”和“其上”、“其下”穿插其中而构成立体空间叙述。显然, 上述空间方位叙事艺术手法的运用, 要比枚乘《七发》复杂得多, 而且在枚乘《七发》所展示的“可视阈”的叙事空间基础上进一步扩展到“超视阈”的叙事空间。这种超视阈的空间方位叙事在扬雄《蜀都赋》、张衡《西京赋》中都同样得到了较为有效的运用。

张衡《髑髅赋》有别于其京都赋, 赋文短小, 但空间方位叙事艺术手法多处运用, 且灵活多样。《髑髅赋》全文以“张平子”为叙述主体和中心, 首先运用平面圆型叙事形式, 描述其“南游赤野, 北游幽乡, 西经昧谷, 东极扶桑”的空间游历过程; 接着运用平面直线型叙事形式, 描述其“聊回轩驾”而“左翔右昂”的情态; 再以“髑髅”为叙述中心, 运用立体直线型叙事形式, 描述其“下居淤壤, 上负玄霜”的情景; 最后以“髑髅”为叙述中心, 运用平面四方型叙事形式, 发出为其“取耳北坎, 求目南离。使东震献足, 西坤授腹”的请求。张衡在创作中运用了四种类型的空间方位叙事形式, 分别以不同的叙述主体为中心, 在不同的空间转换中完成叙事。显然, 空间方位叙事在《髑髅赋》中的运用已经达到了灵活巧妙的艺术程度。这不但说明《髑髅赋》的作者是有意、有目的地使用这种叙事形式, 而且还说明从空间视觉思维出发运用空间方位叙事构造赋文的方法, 已经被熟练地运用到东汉抒情小赋的创作之中, 并且在进入“情感性叙事”的领域中得到了充分的艺术表现。赵壹《穷鸟赋》的创作即是一个成功的范例。

张衡《思玄赋》也是空间方位叙事巧妙运用的一个范例。赋文中作者的“远渡”在性质上是一种“超视阈”的“远游”。作者以东方、南国、西天、太阴作为方位坐标, 构成一个“超视阈”的巨大的叙事空间。然而, 这样一个叙事空间并不能满足作者“远渡”的愿望, 作者的“远渡”是“穷六区”的“远渡”, 因此, 这样的“远渡”也就超出了实际意义上的“远游”而成为一种上天入地式的精神层面的“玄游”。由这样的“玄游”所构成的叙事空间, 也已经扩展到所谓“六合之外”的精神世界, 因此, 由这样的“玄游”所构成的叙事空间, 是一种在“超视阈”基础上转化而成的具有“幻视阈”性质的想象世界。空间方位叙事在张衡《髑髅赋》中成为结构全篇的叙事手段, 而在张衡《思玄赋》的创作中, 其赋文主体也已经被作者锁定在立体圆型叙事模式之中。

对于汉赋创作来说, 空间方位叙事还能够变异为一种遣词造句的艺术方法。这种艺术方法

在汉赋的创作中得以发展成熟,并成为古代散文尤其是俳赋、律赋乃至文赋创作中遣词造句的常用手段。汉赋五种空间方位叙事类型在句式的表现上具有两大特色,其一是“前后”、“左右”、“南北”、“东西”、“上下”、“高低”的方位对向式二元表述;其二是“前后左右”、“东西南北”的方位连贯式四元表述。典型者如司马相如《子虚赋》“左乌号之雕弓,右夏服之劲箭,”孔臧《杨柳赋》“南垂大阳,北被宏阴,西奄梓园,东覆果林”,上述句式的特点,首先是赋句首字“左右”与“南北西东”所构成的“方位对向”与“方位连贯”的表述形式;其次是“二元”与“四元”的句式构成。

值得注意的是,这种“方位对向”式的表述形式可以凭借“方位词”的变换而构成“意义对向”式的表述形式。如东方朔《答客难》:“缓之则安,动之则苦。”“尊之则为将,卑之则为虏。”“抗之则在青云之上,抑之则在深泉之下。”“用之则为虎,不用则为鼠。”上述赋句首字在意义上皆具有相反或对立的特点,并以赋句首字领起全句,而构成典型的“二元”句式。这种典型的“二元”句式,在汉赋赋文中大量存在。而“方位连贯”式的表述形式同样可以凭借“方位词”的变换而构成“意义连贯”式的表述形式。如扬雄《河东赋》:“回安邑,顾龙门,览盐池,登历观。”“奋电鞭,骖雷輶,鸣洪钟,建五旗。”《羽猎赋》:“发黄龙之穴,窥凤皇之巢,临麒麟之囿,幸神雀之林。”“奢云梦,侈孟诸,非华章,是灵台。”上述赋句首字在意义上皆具有或同类或连贯的特点,同样以赋句首字领起全句而构成典型的“四元”句式。需要指出的是,这种典型的“四元”句式,在汉赋赋文中也同样大量存在。

自枚乘《七发》以后,空间方位叙事艺术在汉赋创作中获得了更为充分的展示,而且运用更为灵活、方法更为多样、形式更为复杂,并清楚地呈现出三个方面的变化:其一,由“可视阈”向“超视阈”和“幻视阈”的转换;其二,由“二级叙述层次”向“一级叙述层次”的延伸;其三,由局部空间方位叙事向整体空间方位叙事的发展;其四,由单纯叙事形式向复杂构句方法的变异。

二

从空间视觉思维出发的空间方位叙事艺术,也已经被汉代艺术家运用到汉画的创作中,并成为墓葬整体叙事的组成部分。下面关于汉画不同个案的分析,将对上述认识给予支持。

其一,山东邹城市郭里镇卧虎山M2石椁墓南椁及南椁内侧画像。卧虎山M2石椁墓南椁及南椁内侧画像之叙事学意义上的讨论,已有另文论述^①。这里仅从空间方位叙事的角度得出如下两个方面的认识:(一)西挡板内侧两位拄杖老人的形象是石椁内侧画像的“主体”和内侧整体画像构图意义的“中心”,并构成了以西挡板内侧画像(拄杖老人)为“中心”,以北侧板左格画像为起点,由左而右,再从南侧板左格画像开始,至南侧板右格画像为结点的叙述轨迹。而由于有了“车马出行”画面在内容上的规定作用,使得画像叙事主体具有了行为主体的趋向意义,其叙述轨迹的“起点”与“结点”,也就能够转化为行为主体的“始点”与“终点”。值得注意的是,一旦上述转化成功实现,其叙述轨迹伴随着叙述空间的转换而具有了时间的性质和意义。(二)以石椁主人(逝者)为“主体”并以其为“中心”,石椁内侧画像以其不同画面内容而与石椁主人(逝者)构成一种固态的空间关联和空间结构:首先,南北侧板内侧画像与石椁主人(逝者)构成了对应的左与右的平面空间关联;其次,东西挡板内侧画像与石椁主人(逝者)构成了对应的上与下的空间结构。值得注意的是,这种事实上固态的空间关系的形成,标志着这种叙事形式的空间的性质与意义的确立。需要指出的是,卧虎山M2石椁墓南椁及南椁内侧画像所构成的墓葬整体叙事,具有较为典型的“时间性”与“空间性”叙事特点。而M2石椁墓南椁固态的空间关联和空间结构之意义,将依靠石椁内侧画像叙述空间之转换而实现。

其二,马王堆一号墓内棺与帛画。马王堆一号墓内棺之上的帛画所展示的由下到上的叙述轨迹,因为内含着明确的“趋向”意义而能够转化为叙事主体的“趋向”行为,并导致上述叙事主体也同时转化为具有明确趋向意义的行为主体,帛画叙述轨迹“结点”也就成为行为主体的

“终点”。帛画叙事主体向行为主体的转化过程,因为伴随着明确的行为趋向意义,从而导致叙述空间的转换和叙述时间的性质与意义的生成。帛画覆盖于内棺之上,已经显示出帛画与墓主软侯夫人所构成的直接联系,这种联系缘于帛画置于内棺之上的方向与逝者置于内棺之中的方向相一致的缘故而显得更为紧密。因此,帛画展现了一个“幻视阈”的空间。在这里,我们同样看到了墓主软侯夫人与帛画画面所构成的叙事意义上的固态的空间关联和空间结构。马王堆一号墓有四重棺,三层外棺皆有漆绘,惟独内棺饰以几何图案。上述情况或可说明,内棺仅有几何图案装饰,是因为内棺之上已有帛画,帛画的构图已经展示出人们借助画像而为逝者所营构的另一个世界。从这样的角度思考,马王堆一号墓内棺之上的帛画,在实用的功能和象征性的意义上与卧虎山M2石椁墓南椁内侧画像是一致的。如此,我们对马王堆一号墓墓主软侯夫人与内棺帛画之关系的综合考察与空间方位叙事意义上的研究,也就具有了与卧虎山M2石椁墓南椁及南椁内侧画像一样的价值与意义。

其三,山西离石马茂庄东汉画像石墓2号墓与前室画像。马茂庄2号墓前室画像的构图格局是有规律可寻的。前室画像呈现出或前后左右或东西南北的固态空间关联:(一)东、西壁画像在构图形式与内容上基本相同并呈对应状态;(二)南壁以中门为界,左、右各两块画像石在构图形式与内容上同样基本相同并呈对应状态;(三)北壁以中门为界,左、右画像石在构图形式与内容上同样基本相同并呈对应状态。这样,前室画像明显地呈现出前后与左右、东西与南北的平面空间关系,而且这样的平面空间关系还呈现出前后与左右、东西与南北相偶式的独特形态,即同一石壁同一画面西王母与东王公的或南北(左右)或东西(左右)相偶,同一石壁不同画面西王母与东王公的左右(东西)相偶,相对石壁相对画面西王母与东王公的左右(东西)相偶。马茂庄2号墓坐北朝南,由墓门、甬道、前室、双耳室、后室组成;前室平面呈正方形,南与甬道相连,北通后室,东西与耳室相通;后室平面呈长方形,存有火烧后炭化的骨骼,但葬式不详。该墓画像刻绘于墓门、前室四壁和横额石上,后室则不见画像,而恰在后室中发现残存的部分炭化骨骼。墓葬逝者所处之后室虽然不见画像,但墓葬逝者与前室画像同样构成着直接的联系。根据是:首先,前室北壁左右画像石各刻画建筑庭院画像,而前室北壁之上的横额石,亦通幅刻画建筑庭院画像,显然具有“后室”作为逝者居处的象征意义;再者,前室南、东、西三壁之上的横额石,皆刻画车马出行的画像,而且“上述四条横额画表现的出行场面,似应从南壁(墓门方向)横额画石的中间起,经西、东两壁再与北壁横额画石相接”^⑩。显然,上述画像的构图意义已经清楚地说明“后室”在墓葬整体结构中的重要地位。因此,从墓葬整体结构与前室相关画像所构成的关系上看,前室相关画像固态空间关联形式的构图目的与构图意义,都将归向位于后室的墓葬逝者。而上述目的与意义的实现,恰恰取决于前室横额画像所构成的在空间视阈转换基础上的动态特征与时间性质。

上文对卧虎山M2石椁墓南椁及南椁内侧画像、马王堆一号墓内棺与帛画、马茂庄东汉画像石墓2号墓与前室画像的讨论,有三个方面的情况需要明确:首先,上述汉画所在墓葬,或为西汉早期,或为东汉或东汉晚期,在时间上跨越了整个汉代历史时期;其次,上述汉画有墓葬帛画、墓葬壁画与棺画三种形式,除砖画(画像砖)外,在种类上几乎囊括了汉画主要形式;再次,上述供研究的卧虎山M2石椁墓南椁画像属于石椁内侧画像,马茂庄东汉画像石墓2号墓画像属于室壁画像,而马王堆帛画则属于棺椁之上覆画(铭旌),而且上述画像都与墓葬及墓葬主人构成了直接的联系,而不是孤立或残破的存在。因此,我们认为以上述画像为个案的讨论所得出的结论,于汉画空间方位叙事艺术之研究,具有一定的典型意义。正是在这个意义上,我们尝试对上述讨论做出如下总结:

其一,由于汉画承载体的立体结构与实用功能,一方面导致汉画在构图意义上之象征意义的出现,另一方面导致汉画画面与墓葬逝者在构图意义上的直接关联。因此,我们在这里所讨论的汉画构图空间维度表现(叙事),实际上已经囿于画像所在的墓葬整体叙事之中,这意味着汉画的叙述是以墓葬整体叙事为存在的前提和条件的。显然,从叙事的角度看,汉画的叙述同样属

于“二级叙述层次”。

其二,包括汉画在内的墓葬整体叙事,其叙事主体有“本体”与“象征体”两种。前者是墓葬逝者,后者是墓葬逝者于画面构图中象征性的再现者;前者作为叙事主体必须在墓葬整体叙事中出现,而后者作为叙事主体则可以“隐身”或“潜伏”于画面构图之中。如此,缘于叙事主体之“本体”与“象征体”的区别,而形成“时间性叙事”与“空间性叙事”两种不同的叙事形式;又基于叙事主体之“本体”与“象征体”的联系,而构成上述两种不同叙事形式在叙事目的与意义上的互为补充和互为条件的独特关系。前者的叙述表现为在空间视阈转换基础上的动态特征与时间性质,其以某种思想、情感或意图的表达与实现为目的,以某种行为或意识上的“趋向”意义为特征;而后者的叙述则表现为空间的关联,呈现出一种固态的结构模式——以叙事主体(本体或象征体)为中心或基点的或前后、或左右、或东西、或南北的平面关联和立体结构。在这里,后者的存在是绝对的和无条件的,但是后者叙事目的与叙事意义,将依靠前者来完成和实现。

由上面的讨论不难发现,空间方位叙事不仅在汉画构图中存在,而且也在墓葬整体叙事中存在。正是在这个意义上,我们发现了包括汉画在内的墓葬整体叙事与汉赋空间方位叙事的联系:从某种意义上说,汉画的构图与汉赋的构思均要求通过空间维度的艺术表现而实现,这就为空间方位叙事提供了叙述平台。这种叙述平台的确立,将导致汉画与汉赋之叙事主体进一步寻求和建立叙事的基点和中心,同时,也为汉画与汉赋叙事主体“在视觉”、“超视觉”、“幻视觉”的空间方位叙事创造了条件。从另一个角度看,包括汉画在内的墓葬整体叙事之意义,是其“时间性叙事”与“空间性叙事”在叙述目的等方面的一致性特征。正是在这个意义上,我们进一步发现了其与汉赋空间方位叙事的联系:作为汉代最具代表性的艺术形式之一,汉画同样最充分地展示了汉人以自己为中心和基点而与外部世界融通与联系的愿望和要求,同样最充分地表达了人与外部世界之关联和存在的理想方式。虽然这种“外部世界”属于“后生命”意义上的彼岸性质,但仍然处于构想的视阈(“超视阈”与“幻视阈”)之中,仍然需要通过“视阈延展”或“视阈转换”而获得。

综上所述,汉画与汉赋在叙事宗旨和叙事目的的共同要求而导致从空间视觉思维出发的空间方位叙事艺术被运用到汉画与汉赋的艺术创作中,并在叙事形式、叙事特征和叙事功能等方面构成区别之中的联系。作为汉代最具代表性的艺术形式,汉画与汉赋毕竟属于不同的艺术类型,具有不同的艺术观照方式和不同的艺术表达形式。通过讨论,一方面我们发现了从空间视觉思维出发的空间方位叙事艺术在汉画与汉赋的创作中的运用以及所构成的联系和它们的“共性特征”,另一方面我们也看到了两者的不同以及所体现出来的“个性特点”,更为重要的是,我们还在这种比较研究中看到了作为一种“描绘外部世界的艺术手段”的空间方位叙事所具有的非艺术性特点——以“观照外部世界的技术方式”为表现形式的源于生活的本质与内涵。

三

在上古时期的墓葬及宗教祠神礼仪中,空间方位往往与生命思考或宗教意识有密切联系,并最终形成某种空间方位意识或空间方位观照习俗^⑩。这种空间方位意识或空间方位观照习俗,还不属于空间方位叙事,但它却是构成空间方位叙事的基础。空间方位叙事得以生成的标志,是叙事主体的出现和以叙事主体为中心或基点而构成规律性的空间方位联结,并在这种联结中表达某种思想、情感或意图。我们虽然不能明确空间方位叙事得以生成的确切时间,但我们却可以肯定这种“以叙事主体为中心或基点而构成规律性的空间方位联结”形式,早在我国仰韶文化时期就已经出现了。

在河南濮阳西水坡仰韶文化遗址45号墓主人骨架两侧蚌塑龙虎图案中,龙位于墓主东侧,虎位于墓主西侧,其方位与后来四灵中龙、虎的方位相同。在45号墓主人骨架北侧,还有蚌塑三角形图案,其东侧横置两根人的胫骨^⑪。有学者认为“这毫无疑问是北斗的图像”,“墓中的蚌塑

龙虎就只能作为星象来解释,这样,本来孤立的龙虎图像由于北斗的存在而被自然地联系成了整体”^⑭。

古人将赤道、黄道附近的二十八宿分为四陆,四陆与四灵相配而成四宫。古人又将北天不没的区域称为中宫,而北斗恰在其中,濮阳西水坡45号墓蚌塑龙虎北斗图案所表现的正是北天中宫与东西二宫的形象。墓主人骨架位于北斗之上、东西二宫之中的埋葬形式,已经构成一种“超视阈”甚至“幻视阈”的象征图景。在上述象征图景中,龙虎以二灵身份而成东西二陆之实并与墓葬主人构成空间方位上的联结:墓葬主人居于北天中宫之下,处于东西二陆之中,受到龙虎二灵之佑。显然,在这样一个立体的空间方位联结的结构体系中,墓葬主人得到了最为尊崇的表现和最为安全的保护。

对此,湖北随州曾侯乙墓E66衣箱龙虎北斗图案设计可为进一步说明。E66衣箱盖面中间是一“斗”字,其外围依照顺时针方向写有二十八宿名称,并在东西二宫两侧绘有龙虎图象^⑮。上述二十八宿北斗龙虎图案与西水坡45号墓蚌塑龙虎北斗图案,在构图形式与构图意义上颇为一致。有学者认为曾侯乙墓E66衣箱所盛衣服是供曾侯乙“晚上于后宫居息时所穿”^⑯。如果上述推断正确,则意味着E66衣箱龙虎北斗图案的象征图景,是与曾侯乙晚间居处构成关联的。因此,E66衣箱龙虎北斗图案的象征意义与西水坡45号墓蚌塑龙虎北斗图案的象征意义是相同的。

上述象征体系是依靠具有叙事性质的空间方位联结形式而展现的,墓葬主人既是叙述的出发点,也是叙述的归结点,并以叙事主体的身份而成为叙述的中心或基点。这种带有叙事性质的空间方位联结形式,并非简单意义上的平面或立体方位联系,而是以叙事主体为中心和基点的前后、左右、上下、天地之间的联通,体现的是人与包括天地在内的周围世界的联系与构想。上述“带有叙事性质的空间方位联结形式”的确立,说明古代先民从很早的时候就已经运用这种“空间方位联结形式”来观察和认识自身以外的世界。更为重要的是,古代先民在对外部世界的认识中并没有将“自己”抛开,而是将“自己”置于外部世界——自然和宇宙的中心和佑护之下,并以自身为“基点”而对外部世界进行由低到高、由里到外的有序的认识。其重要意义体现在对人的主体性的把握和对人与外部世界融通与联系的主动性的强调,它能够最大限度地调动和发挥人的自身的有限能力和无限潜能,既可以将“自己”置于“在视阈”的空间,又可以以其为基础而扩展到“超视阈”甚至“幻视阈”的空间。这种空间视阈的转换,不但具有时间性质和空间性质,而且还伴随着超时空的构想性质。

当我们将这种“带有叙事性质的空间方位联结形式”视为一种有效的空间方位叙事形式时,我们便能够对这种空间方位联结形式的特点作出总结:其一是它的由叙事主体为中心的空间关联而构成的“在视阈”意义上的空间方位叙事形式;其二是它的以“在视阈”为基础而能够向“超视阈”甚至“幻视阈”扩充的延展性;其三是它的在“视阈延展”过程中所开拓的想象空间和所伴随的象征性质。

作为汉代最具代表性的艺术形式之一,汉赋与汉画最充分地展示了汉人以自己为中心和基点而与外部世界融通与联系的愿望和要求。因此,这种古老而传统的“带有叙事性质的空间方位联结形式”也便能够成为汉代艺术家通过构图和赋文而表达人与天地自然之关联和存在的理想方式。它的意义与价值表现在:其一,其以叙事主体为中心而构成的“在视阈”意义上的空间方位叙事形式,可以成为汉赋与汉画空间方位叙事艺术之最基本的形式;其二,其以“在视阈”为基础而能够向“超视阈”甚至“幻视阈”扩充的延展性特征,可以导致汉赋与汉画在不同视阈之间以空间转换为特征的艺术观照方式和艺术表现形式的形成;其三,上述带有叙事性质的空间方位联结形式在“视阈延展”过程中所开拓的想象空间和所伴随的象征性质,具有天然的艺术特质,从而使空间方位叙事形式在汉赋与汉画创作过程中之艺术转换成为可能。

这样的讨论证实了我们于上文所提出的观点:作为一种“描绘外部世界的艺术手段”的空间方位叙事所具有的非艺术性特点——以“观照外部世界的技术方式”为表现形式的源于生活的本质与内涵。它启发我们将这种空间方位叙事艺术与古代先民认识自然世界的独特而传统的

方法与习惯联系起来,促使我们坚定这样的认识:作为某种艺术观照方式和艺术表现手法的空间方位叙事艺术,既是一种观照外部世界的技术方式的同时,还更鲜明地表现为一种认知方式、一种生活原则、一种存在理想,即一种文化模式。因为在这种技术方式中积淀着古代先民缘于生命的原始自然观、世界观和前宗教时期的情感与信仰,并在后世的发展与演变中构成民族传统文化的有机组成部分。这种文化模式源于生活而指导生活,并构成传统的生活方式而体现在已经成为历史的存在中,因此,这种文化模式也就具有其缘于生活的实用特征、缘于历史的传统特点和缘于地域的东方色彩,时至今日,我们仍然能够感受到它的鲜活的实用价值和传统的历史意义。

空间方位叙事从人出发并以人为目的,体现了人的主体性特点和主动性原则,并以寻求人于宇宙自然中的合适存在为目标和宗旨——在人的层面与意义上寻求和获得人与外部世界的和谐存在。空间方位叙事作为一种文化模式而于两汉时人和汉代社会生活所具有的上述意义与价值,不仅在包括汉画在内的汉代墓葬整体叙事中表现出来,而且在汉赋空间方位叙事之艺术表现中也同样存在,并构成汉赋空间方位叙事艺术之传统东方文化特点。其深厚的历史积淀与文化内涵,使这种“艺术形式”更具独特魅力,并影响到艺术家于赋文的构思和画面的设计。

空间方位叙事艺术在荀卿、屈原、宋玉的辞赋作品中都有所运用,但荀卿《赋篇》仅出现“上下式”叙事形式,其他再无;《离骚》“前望舒使先驱兮,后飞廉使奔属”之“前后式”叙事形式较为典型,但仅一句,而非空间方位叙事的“朝夕式”形式则运用频繁,屈原其他作品亦大致如此;在宋玉作品中,空间方位叙事除“前后式”外,还出现了“左右式”,值得注意的是,在宋玉《笛赋》中更出现了较为复杂的“东南西北式”叙事形式。空间方位叙事艺术在以《尚书·尧典》为代表的汉以前重要散文作品中的运用较为单纯,主要以“东南西北”的“平面圆型叙事”为主,较少变化,其叙事背景是“超视阈”的天空。《礼记·王制》、《史记·封禅书》的空间方位叙事显然承其而来。《周易·说卦》将方位与卦象相配,已经构成一个颇为完整的空间方位叙事模式。下面“表一”是屈原、宋玉、荀卿主要辞赋作品于空间方位叙事运用情况的统计。“表二”是以《尚书·尧典》为代表的重要散文作品于空间方位叙事运用情况的统计。

表一

作者	篇名	例 句
屈原	离骚	朝搴阰之木兰兮,夕揽洲之宿莽。/进不入以离忧兮,退将复修吾初服。/朝发轫于苍梧兮,夕余至乎县圃。/前望舒使先驱兮,后飞廉使奔属。/夕
宋玉	九辩	左朱雀之茝茝兮,右苍龙之躡躡。
宋玉	钓赋	左挟鱼罟,右执槁竿。
宋玉	笛赋	其阴则积雪凝霜,雾露生焉;其东则朱天皓日,素朝明焉;其南则盛夏清 澈,春阳荣焉;其西则凉风游旋,吸逮存焉。
荀卿	赋篇	下覆百姓,上饰帝王。

表二

篇 名	例 句
尚书·尧典	寅宾出日,日明都,平秩东作。日中,星鸟,以殷仲春……申命羲叔,宅南交,平秩南讹,敬致。日永,星火,以正仲夏……分命和仲,宅西,日昧谷。寅饯纳日,平秩西成。宵中,星虚,以殷仲秋……申命和叔,宅朔方,日幽都。平在朔易。日短,星昴,以正仲冬。
	岁二月,东巡守,至于岱宗,柴……五月南巡守,至于南岳,如岱礼。八月西巡守,至于西岳,如初。十有一月朔巡守,至于北岳,如西礼。
礼记·王制	岁二月,东巡守,至于岱宗……五月南巡守,至于南岳……八月西巡守,至于西岳……十有一月北巡守,至于北岳。

周易·说卦	万物出乎震,震东方也。齐乎巽,巽东南也……离也者,明也,万物皆相见,南方之卦也……坤也者,地也……兑,正秋也,万物之所说也……战乎乾,乾西北之卦也……坎者水也,正北方之卦也……艮,东北之卦也。万物之所成终而成始也。
史记·天官书	中宫天极星……东宫苍龙……南宫朱鸟……西宫咸池……北宫玄武。
史记·封禅书	岁二月,东巡狩,至于岱宗……五月南巡狩至南岳……八月巡狩至西岳……十一月巡狩至北岳。

② 汉赋五种空间方位叙事类型在汉赋创作中的使用频率是有差异的。对上述五种方位叙事类型于 42 篇汉赋作品 91 句方位叙事句式中的使用情况做一考察,能够获得如下数据(表三)。根据上述统计数据,汉赋作家从空间视觉思维出发运用空间方位叙事方法而进行赋文创作时,使用最多的方位叙事类型是“平面直线叙事”,其次是“平面四方叙事”,再次是“立体直线叙事”。显然,上述三种方位叙事类型,尤其是“平面直线叙事”是汉赋作家最为常用的方位叙事方法。由上述统计数据可知,汉赋作家从空间视觉思维出发运用空间方位叙事方法进行赋文创作,是有所选择和侧重的。不仅如此,西汉与东汉作家在空间方位叙事方法的运用方面,也存在着明显的差异。“表四”是对西汉与东汉作家空间方位叙事方法运用情况的统计;“表五”是对西汉与东汉 42 篇赋文空间方位叙事类型情况的统计。根据上述统计数据,我们试图得出如下认识:其一,运用空间方位叙事方法进行赋文创作,东汉赋家远远超于西汉赋家;其二,在“空间方位叙事类型”于赋文创作的运用上面,东汉赋家同样远远超于西汉赋家。根据上述统计数据及所得出的认识,我们尝试作出如下判断:其一,从空间视觉思维出发运用空间方位叙事方法进行赋文创作,从西汉到东汉,可能存在一种由个别到普遍的创作倾向;其二,亦可能存在一种由尝试到成熟的创作过程;其三,还可能存在一种由单纯的叙事技巧到构造赋文空间叙事结构、构成赋文方位叙事体系的创作实践过程。

表三

方位叙事类型	篇数	作家数	句数
平面直线叙事	20	30	56
立体直线叙事	10	13	14
平面四方叙事	9	15	17
平面圆状叙事	2	3	3
立体圆状叙事	1	1	1

表四

西 汉		东 汉	
汉赋作家	6	汉赋作家	17
汉赋篇章	15	汉赋篇章	27
方位句式	35	方位句式	56

表五

叙事类型	西 汉	东 汉	总句数
平面直线叙事	20	36	56
立体直线叙事	4	10	14
平面四方叙事	6	11	17
平面圆状叙事	2	1	3
立体圆状叙事	0	1	1

依据在赋文中出现的先后次序,《七发》空间方位叙事有如下六种展示:(一)以“太子”作为叙述中心,构成“越女侍前,齐姬奉后”的平面直线型叙事形式;(二)以“龙门之桐”作为叙述中心,构成“上有千仞之峰,下临百丈之谿”的立体直线型叙事形式;(三)以“钟岱之牡,齿至之车”作为叙述中心,构成“前似飞鸟,后类距虚”的平面直线型叙事形式;(四)以“登景夷之台”作为叙述中心,构成“南望荆山,北望汝海。左江右湖,其乐无有”的平面四方型叙事形式;(五)以“太子”作为叙述中心,构成“右夏服之劲箭,左乌号之雕弓”的平面直线型叙事形式;(六)以“广陵曲江”作为叙述中心,构成“荡取南山,背击北岸。覆弓丘陵,平夷西畔”的平面直线型叙事形式。

扬雄《蜀都赋》开篇仅以十句赋文总写,接着即以“蜀都”为中心而构成“东有巴賻……南则有犍牂潜夷……西有盐泉铁冶……北则有岷山”的“超视阕”的平面空间方位叙事。张衡《西京赋》以凭虚公子“先生独不见西京之事欤?请为吾子陈之”开篇,即以“咸阳”为中心,运用平面四方型叙事形式而展开超视阕的空间描述:“左有峭函重险,桃林之塞。缀以二华,巨灵赑屃,高掌远蹠,以流河曲,厥迹犹存。右有陇坻之隘,隔阂华戎。岐梁汧雍,陈宝鸣鸡在焉。于前则终南太一,隆崛崔嵬,隐辚郁律,连冈乎嶓冢,抱杜含鄠,欲汴吐镐,爰有蓝田珍玉,是之自出。于后则高陵平原,据渭踞泾,澶漫靡迤,作镇于近。”

《穷鸟赋》“正文”仅二十八句,但空间方位叙事的运用却多达五次,而且仅局限于平面直线型叙事形式和立体直线型叙事形式,并有精巧的变形。其“正文”云:“有一穷鸟,戢翼原野。罟网加上,机舂在下,前见苍隼,后见驱者,缴弹张右,羿子彀左,飞丸激矢,交集于我。思飞不得,欲鸣不可,举头畏触,摇足恐堕。内独怖急,乍冰乍火。幸赖大贤,我矜我怜,昔济我南,今振我西。鸟也虽顽,犹识密恩,内以书心,外用告天。天乎祚贤,归贤永年,且公且侯,子子孙孙。”赋文“内以书心,外用告天”句,以“内”、“外”对用而构成的叙述形式,显然是对平面直线型叙事的精巧变形。

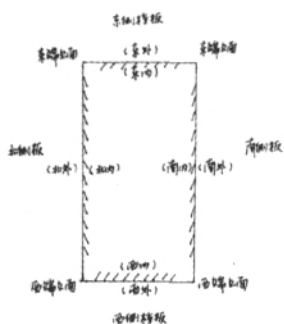
《思玄赋》文末云“愿得远渡以自娱,上下无常穷六区。”所以作者在简单准备之后,开始了他的“远渡”:首先从东方出发“过少皞之穷野兮,问三丘于句芒”;然后进入南国,来到湘水之滨,“指长沙之邪径兮……翩俟处彼湘滨”;接着进入西域,来到生长着“建木”的“都广”;最后北上,来到玄武居住的“太阴”。然而,行文至此,“远渡”并没有结束,而是再一次由身处的“大地”而“上浮”,最后来到“天皇”居住的“琼宫”。

参见李立《汉画的叙述:结构、轨迹与层次》,载《江西社会科学》2007年第2期。

左面是卧虎山 M2 石椁墓南椁画像具体位置示意图:

卧虎山 M2 石椁墓南椁画像具体情况如下:

其一,东档板外侧画像:画面中分为二,各刻铺首衔环,铺首上立有二虎,铺首下左右下角各蹲坐一犬,画面中间一半身门吏。其二,西档板外侧画像:画面刻绘五只鹤鸟衔鱼,空中另有七只飞鸟。其三,东档板内侧画像:画面下为对舞的风鸟,口中有连珠,其左右各有一羽人,手持仙树;风鸟上方为一翼龙,上有仙人乘骑。其四,西档板内侧画像:画面主要形象是两位老者,或手扶鸠杖,或拄杖,右侧似女性老者一手捧两只仙桃;画面上方有一树,



东档板外侧画像



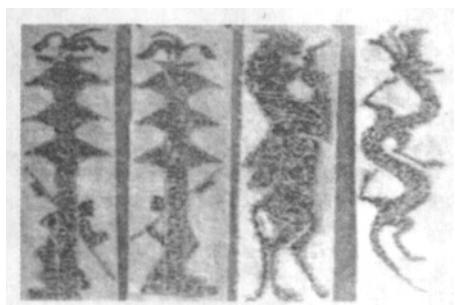
东档板内侧画像



西档板外侧画像



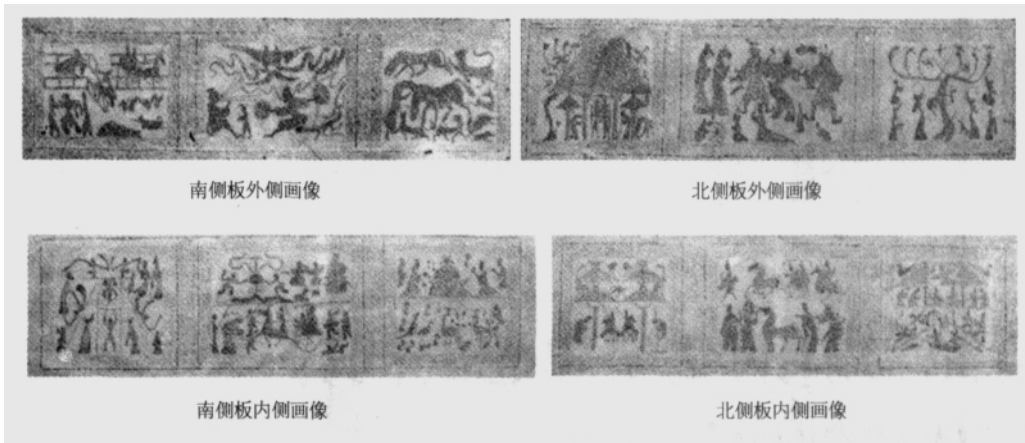
西档板内侧画像



北南侧板西端、东端立面画像

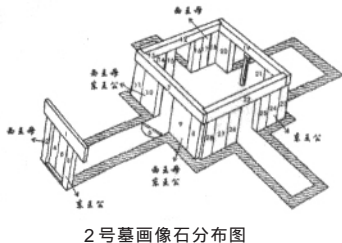
树上有鸟;右侧似女性老者的身后立有一人,其上有一飞鸟;两老者中间有似猴状动物。

其五,南侧板东端立面画像:双翼飞虎。其六,北侧板东端立面画像:长尾青龙。其七,南侧板西端立面画像:飞鸟、石阙、门吏。其八,北侧板西端立面画像:飞鸟、石阙、门吏。其九,南侧板外侧画像:画面分为三格:左格:“豫让刺赵襄子”故事。中格:怪兽口衔长蛇、云神、雷神。右格:群兽相斗。其十,北侧板外侧画像:画面分为三格:左格:殿堂、双阙、攀猿、大树、树下系马、车、门吏。中格:分为上下两层:上层为鸡首神人、马首神人、武士;下层刻绘其他人物,似传说故事。右格:大树艺术组合画像。其十一,南侧板内侧画像:画面分为三格:左格:杂技画面。中格:分上下两层:上层为建鼓、鼓舞、二人吹箫、宴饮;下层为车马出行。右格:分为上下两层:上层为西王母;下层为九尾狐、三足乌、玉兔捣药、凤凰。其十二,北侧板内侧画像:画面分为三格:左格:双阙。中格:分为上下两层:上层为车马出行;下层似“伯乐相马”故事。右格:分为上下两层:上层为双层楼房、楼上有凤凰、楼下为跪拜画面;下层为“洒水取鼎图”。



马王堆一号汉墓帛画。

山西离石马茂庄东汉画像石墓 2 号墓画像石分布图。



2 号墓画像石分布图



马王堆一号汉墓帛画

- ⑪ 山西省考古研究所：《山西离石马茂庄东汉画像石墓》，载《文物》1992 年第 4 期。
- ⑫ 湖北江陵雨台山楚墓的墓葬年代跨越春秋战国时期，其墓葬的南北方位走向带有一定的规律性。据《江陵雨台山楚墓》介绍：“雨台山楚墓墓向和头向大多数一致。墓南北向居多，东西向较少；头南向居多，其他向较少（558 座墓，头南向的 369 座，占总数的 66^①）。有壁龛的墓，墓道大多设在墓室南端。有壁龛的墓，龛的位置均在墓室南壁即头向一端。”（湖北省荆州地区博物馆：《江陵雨台山楚墓》，文物出版社 1984 年版第 147 页）江陵雨台山楚墓南北向居多和头南向居多的现象，应该与葬者宗教信仰有关，而墓室壁龛亦位于墓室南壁的情况，即可证明上述认识。透过雨台山楚墓带有规律性的方位走向及头向，亦可推断雨台山先民于生活中以南为重而南北联通的空间方位意识及空间方位观照习俗。在时间上比江陵雨台山楚墓更早的商代墓葬，同样体现着带有规律性的方位走向。据《嵩城台西商代遗址》介绍：“（其 102 号墓）棺内并列着两具人骨架，头向东。”“（其 36 号墓）一具尸骨居左，头向东，俯身，四肢直伸；一具尸骨居右，侧身，四肢弯曲，面向另一具尸骨。”（河北省文管处《嵩城台西商代遗址》，文物出版社 1977 年版，第 23 页，第 24 页。）上述葬者“头向东”的葬俗，同样与宗教信仰有关，这在后代文献所记载的东夷族习俗中有所反映。《新五代史》卷七二记契丹习俗：“其大会聚视国事，皆以东向为尊。”《辽史》卷四九载契丹族祭神典礼：“设天神地祇位于木叶山，东向。”《金史》卷三〇载女真族祭祖习俗：“石室之龛于各室之西壁，东向。”而合祭时：“始祖东向，群主以昭穆南北相向。”这种以东为贵的祀神习俗，在殷商甲骨卜辞中也有所反映。丁山《中国古代宗教与神话考》在论述殷商祀神情况时说：“所可注意者，禘于东西两方者，卜辞最多，而禘于南北者较少。”（丁山《中国古代宗教与神话考》，龙门联合书局 1961 年版，第 150 页）祀神习俗上的方位观念与生活上的方位意识应该是联系在一起的。以东为贵的祀神习俗，也可能演变为以东为重而东西联通的空间方位意识及空间方位观照习俗。《殷墟妇好墓》在关于殷商早期与晚期房址方位走向问题的讨论中，就有过如下总结：“考古发掘表明，在殷墟，东西向的房址多见于早期，南北向的房屋盛行于晚期。”（《殷墟妇好墓》，文物出版社 1984 年版，第 6 页）
- ⑬ 河南濮阳西水坡 45 号墓平面图，采自《文物》1988 年第 3 期。
- ⑭ 冯时：《河南濮阳西水坡 45 号墓的天文学研究》，载《文物》1990 年第 3 期。
- ⑮ 曾侯乙墓 E66 衣箱龙虎北斗图案，采自《考古》1992 年第 10 期。
- ⑯ 刘信芳：《曾侯乙墓衣箱礼俗试探》，载《考古》1992 年第 10 期。



河南濮阳西水坡 45 号墓平面图



曾侯乙墓 E66 衣箱 龙虎北斗图案

（作者单位 深圳大学文学院）

责任编辑 元亮