

古代辞赋与中国叙事传统^{*}

周兴泰

(江西师范大学 文学院, 江西 南昌 330022)

摘要: 辞赋作为中国文学中一种古老而特殊的文体,具有浓郁的叙事色彩,主要体现为假托人物问答的虚构性叙事、空间与事类叙述的结合、卒章显志的叙事范式、基于口头韵诵传播的听觉叙事等。这对中国叙事传统产生了深远的影响。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,从而架设起中国文学由表现主观向反映客观转变的桥梁。

关键词: 辞赋; 叙事传统; 听觉叙事

Abstract: As a kind of ancient and special style unique ancient genre of Chinese literature, Fu has a strong narrative color which has a profound far-reaching impact influence on Chinese narrative tradition with its narrative elements. It is mainly embodied in, which are mainly dialogue fiction narrative of fictional assuming characters dialogue, combination of space and category narrative, narrative paradigm of expressing means teachings at the end, and hearing aural narrative based on the rhyme reciting. In the development and maturation process of Chinese literary narrative ability from immature to mature, Fu, with its fine description of external world, makes the person's narrative thinking forward a big step because its fine description of external world, which builds up a bridge of Chinese literature from performing expressing the subjective to reflecting the objective.

Key words: Fu; narrative tradition; aural narrative

中图分类号: I106 文献标识码: A 文章编号 1006-6101(2014)04-0044-18

引 子

人类生活处处都离不开“事”,只要有“事”,就必须叙事,人类的交流常常就是在相互叙事。叙事,简而言之,就是讲故事,是人类与生俱来的一种能力。“对于人类来说,似乎任何材料都适宜于叙事:叙事承载物可以是

^{*} 本文为2013年国家社科基金项目“中国文学叙事传统视阈中的唐代辞赋研究”(13CZW035)、江西省高校人文社科基地2013年度招标项目“中国古代辞赋的叙事研究”(JD1377)、2013年江西省高校人文社科项目“唐代科举制度视阈下的律赋研究”(ZGW1310)的阶段性成果。

口头或书面的有声语言、是固定的或活动的画面、是手势,以及所有这些材料的有机混合;叙事遍布于神话、传说、寓言、民间故事、小说、史诗、历史、悲剧、正剧、喜剧、哑剧、绘画、彩绘玻璃窗、电影、连环画、社会杂闻、会话。而且,以这些几乎无限的形式出现的叙事遍存于一切时代、一切地方、一切社会。”[1:2]叙事是人类维持社会生活的必要工具,同时又在社会生活中成长发展。以叙事学的眼光审视中国,我们会发现,中国其实有着悠久丰厚的叙事传统。在文字被创造出来之前,最初是口舌传事,甚至采用结绳、刻契等办法来记事。而后文字的发明,大大方便了记事。在甲骨卜辞、青铜铭文、《易经》卦爻辞等多样化的形态中,叙事才逐渐走向兴盛。从《尚书》到编年体史书《春秋》、《左传》,再到纪传体始祖《史记》及其子孙,以录载史事为职责的史述在中国得以迅速发展并繁荣成熟。而随着叙事能力的提高,以虚构叙事为特征的小说、戏剧在明清时期得到高度的发展,并由此成为中国叙事文学的代表性文体。人类的叙事经历了一个从低级到高级、从简单到繁复、从粗略地记叙到细腻曲折地描述的发展过程,中国的叙事传统有力地证明了这一点。相对于中国诗学以“志”为本体,中国叙事学则以“事”为本体。《说文》曰:“史,记事者也。”[2:65]《汉书·艺文志》曰:“左史记言,右史记事。”[3:1715]可见,没有事就不成史述,也就无所谓史官。小说同样也要以事为本原,正如吕思勉在《小说丛话》中所说:“凡小说,必有所根据之材料,其材料,必非能臆造者,特取天然之事实,而加之以选择变化耳。”[4:361]大凡大千世界中的物、人及其行为活动,都可称为事,它丰富多彩、包罗万象。叙事作为一种主要的文学表达方式,是一个相当宽泛的概念,它植根于中国文学的一些基本观念,如:“饥者歌其食,劳者歌其事”(何休《春秋公羊传解诂》)[5:2287],“感于哀乐,缘事而发”(班固《汉书·艺文志》)[3:1756]。几乎所有的文学作品、文学样式都与“事”有着不解之缘,没有“事”就没有文学。文学与“事”之关系程度不一,它可远可近,可密可疏,而这正反映了人与“事”的关系,特别是人对“事”的理解、认知、把握、表现诸种能力的发展变化。总之,不论何种文学样式,只要它包含着“事”,皆可纳入叙事的范畴。

赋是中国文学中一种特殊的体裁。赋的外形是洋洋洒洒的长篇巨制,是句式自由而繁多的文章,它的内质却是诗化的。刘勰《文心雕龙·诠赋》曰:“赋者,铺也。铺采摘文,体物写志也。”[6:134]赋首先要体物,倾全力以体物,但体物却只呈现于表层,赋的真义还在于写志,只不过必须借铺张扬厉的体物来完成写志而已。一方面,因为赋要描摹外在客观世界,所以其自身往往具有丰富的叙事特性;另一方面,赋的诗化内质又使其叙事带有作者浓郁的情感色彩。如果从中国叙事和抒情两大传统的角度进

行考察,那么,就基因而言,赋体文学似乎应该属于抒情传统。然而,赋本身丰富的叙事特性,又使其与叙事传统有着极深的瓜葛。

从文体演变的角度来看,叙事进入文学(包括赋),乃文体发展的必然要求。当我们从叙事视角考察古代辞赋时,发现辞赋叙事确实与中国文学的发展进程存在着种种联系,甚至某种意义上还可以说,辞赋叙事是能够反映中国叙事传统生成演变的一面重要的镜子。以下几点,值得我们特别提出与阐述。

一、假托人物问答的虚构性叙事

辞赋对中国叙事的一大贡献就是刘勰在《文心雕龙·诠赋》中所说的“遂客主以首引”[6:134]。刘将其与“极声貌以穷文”并举,认为二者是赋区别于诗而自成一体的两大基本要素:“斯盖别诗之原始,命赋之厥初也。”[6:134]所谓“遂客主以首引”,指的是在故事开篇假托客主问答对话,并引起下文,由此形成赋文的框架结构。

荀子《赋篇》在隐语叙事中包含了一套鲜明的王与臣的问答程式,但近乎今天猜谜语式的面貌,使其故事性还显得很弱。《楚辞》中的《渔父》以全知视角展示屈原与渔父的对话,对话本身构成了故事的主体,既有问答又有故事,问答是叙事的展开方式。宋玉的赋则进一步巩固了这种主客问答的结构,如《高唐赋》、《神女赋》,在宋玉与楚襄王的问答中又引出先王与巫山神女的问答,从而出现一个次层叙述。问答本身就是讲故事,而且出现了不小的变化,它是逐步展开、层层推进的,问答之中又引出另一问答,故事之中又引出另一个故事,以主客问答充当导入正文的引子,这与荀赋只有问答之辞而无下文可以“首引”相比,已经是一个极大的进步。如果说,赋的问答程序在荀子那里只是略具雏形的话,那么到了屈宋手中,赋的问答结构基本成型,它起到了展开故事叙述的框架作用。

入汉以后,枚乘《七发》假托吴太子与客,司马相如《子虚赋》、《上林赋》假托子虚、乌有先生与亡是公,扬雄《长杨赋》假托翰林主人与子墨客卿,班固《两都赋》假托西都宾与东都主人,张衡《二京赋》假托凭虚公子与安处先生,从此这种主客问答的结构成为汉大赋之定式。汉以后的赋作仍有不少保留了主客问答的结构,如宋代欧阳修《秋声赋》、苏轼《赤壁赋》、刘过《独醒赋》。其实,在辞赋发展的历史进程中,唐代赋家对辞赋的这种设辞问对的叙事艺术尤为重视,他们在继承汉赋主客问答形式的基础上又有所创造,发展了虚构性叙事,有力推动了后世叙事文学的发展。

唐赋中的问答对话,大致有三种类型:

第一种类型,对话双方一为作者自己,一为虚拟的人或物。在这类赋中,作者往往化身为问答的一方,与另一虚构的人、物进行对话,以对话构建全文的格局,借人物之口对各种事物与社会现象进行叙说与评论,从而形成了一种讽刺的叙述风格。如杨敬之《华山赋》采用作者与华山神问答的形式,对西岳华山的雄伟多姿与历史兴亡作了铺陈叙写,提出了王朝兴衰的历史教训。孙樵《大明宫赋》假托梦境,作者梦中与大明宫神进行对问,并采用以扬为抑、以褒为贬的手法,对当时朝政的腐败进行了猛烈的抨击。

第二种类型,对话双方均为虚拟的人物。这类赋通常假托虚拟人物的问答来展开故事、描绘场景和传达讽谏的本意。如吴筠《逸人赋》以真隐先生与玩世公子相对答,辛辣抨击“时迁朴散”的世风,表达隐逸山林之心。吴融《沃焦山赋》为域中公子与方外先生问对,皇甫松《大隐赋》以栾子与招隐者对问,卢肇《海潮赋》借知玄先生与博闻之士对问,李庾《两都赋》借洛汭先生与西都里人对问,徐寅《寒赋》借安处王与凭虚侯对话等等,都是虚拟人物问答的模式。《燕子赋》(甲)是一篇代言体的燕雀争巢的寓言赋。文章虚构了燕子与雀儿、雀儿与鸩鹩、雀儿与凤凰、雀儿与本典、燕子与凤凰的多重对话,用对话的形式来叙述故事,对话成为故事发展的外在形式。《燕子赋》(乙)的故事内容与(甲)无甚区别,不同之处在于,前者的对话对故事情节起推动作用,对话与故事有机统一,后者着重在燕雀的对答上,对答带有很强的论辩性质,展示了对话者的机智和能力。

第三种类型,对话双方均为历史人物。如李铕《孙武试教妇人战赋》依《史记》所载孙武见吴王阖闾的历史故事敷衍而成,即基本以两位历史人物的问答来构建故事框架。赋文一入题,作者即设想孙武、吴王二人针对治国之道展开问答。孙武向吴王申说利德并用、文武兼存之道,吴王则强调当今外多劲敌,只有以武卫国,方能使国家无虞,激问孙武能否教妇人战攻,以彰显其超常人之能力,孙武自然只有答应。接着铺开叙述孙武训练妇人的过程和效果,而后重又进入孙武、吴王的对话。孙武请吴王检验训练成果,流露强烈的自信自豪。吴王则高度赞扬,随即邀集满朝文武观看经孙武训练后的妇人排阵演习。全文以律赋的形式,通过孙武与吴王对话,展现了故事,树立了人物形象,颇富戏剧化色彩。记言本是史之所长,后为小说所继承,赋之对话问答可谓由史文到小说的中介和过渡。此赋借人物对话的叙事框架,对史文进行大规模敷演,对故事内容充分想象虚构,对人物语言尽情铺排夸饰,可谓这个过渡进程中的一篇典型之作。

敷演是后来说话技艺的重要方法,罗烨在《醉翁谈录》甲集卷一《舌耕

叙引》中曾多次强调:“试将便眼之流传,略为从头而敷演”(《小说引子》)[4:92],“靠敷演令看官清耳”,“敷演处有规模有收拾,冷淡处提掇得有家数,热闹处敷演得越久长”(《小说开辟》)[4:93]。可见善于敷演是文学虚构能力达到较高层次的表现。唐代赋家在作品中已能有所敷演,说明他们叙事能力的提高,也为后世小说戏剧虚构艺术的发展开了一个好头。

古人早就认识到赋体文设辞问对的特点。刘知几《史通·杂论》指出:“自战国以下,词人属文,皆伪立客主,假相酬答。”[7:521]的确,自荀子赋假设君臣问答、屈原赋伪立屈原与渔父对话、宋玉赋假托宋玉与楚王问对以来,中国赋史已形成一种问答对话的叙事传统。后世赋家发现这种假托人物问答对话的形式极利于叙事的展开,于是纷纷加以效仿。汉代司马相如在《子虚》、《上林》二赋中藉“子虚”、“乌有”与“亡是公”3个虚拟人物的问答来讲述故事与铺陈事物,已是一种新的创造。赋家既要劝诫君主,又要避免直接冒犯君主,就设法采用虚拟人物问答的修辞性叙事策略,以此消解赋家与君主之间的正面冲突。唐代赋家继承了这种传统,不仅在自己笔下虚构出诸如“真隐先生”、“玩世公子”、“域中公子”、“方外先生”、“栾子”、“招隐者”、“知玄先生”、“博闻之士”、“洛汭先生”、“西都里人”、“安处王”、“凭虚侯”等人物,而且对这些人物的言行进行描述渲染,从而使赋的虚构叙事更加成熟起来。

韦勒克认为文学的核心性质是“虚构性”、“创造性”或“想象性”[8:16]。赋文设辞问答以结构篇章的做法,完全体现了文学的这一本质。傅修延先生在《赋与中国叙事的演进》一文中说:“虚构性(fictionality)是文学性叙事的生命,它取决于作者的想象力,是叙事发育的先决条件。客主问答为作者放飞想象提供了‘发射’的平台,循着问答体的轨道,作者很容易进入虚构人物的内在世界,用他们的眼睛口吻来观察叙说。在客主问答过程中,叙述者(narrator)与受述者(narratee)的身份被凸显出来,一方饶有兴致或咄咄逼人的询问,引出了另一方口若悬河般的回答。换言之,受述者的‘在场’鼓励了叙述者的尽兴发挥,营造了适合铺叙的最佳语境。”[9:32]这段话深刻道出了赋体文之问答对话在文学叙事思维和叙事手段演进中的重要意义。

任半塘先生说:“盖赋中早有问答体,源于楚辞之《卜居》、《渔父》;厥后宋玉辈述之;至汉,乃入《子虚》、《上林》及《两都》等赋。大抵首尾是文,中间是赋,实开后来讲唱与戏剧中曲白相生之机局,亦散文与韵文之间,一种极自然之配合也。赋以铺张为靡,以诙诡为丽,渐流为齐梁初唐之俳体。其首尾之文,初以议论为便,迨转入伎艺,乃以叙述情节为便,而话本剧本之雏形备矣。”[10:888]任先生不仅注意到了赋体问答对话结构的历史渊

源,更是跳脱出赋体文学的藩篱,以宏通的眼光指出辞赋的问答体为后世话本、戏剧等叙事文学的滥觞。从这个意义上讲,辞赋孕育了后世叙事文学。

二、空间与事类叙述的结合

汉代散体大赋采用空间关系对事物进行铺叙,展现出从空间视觉出发的叙事艺术。晋葛洪《西京杂记》卷二载司马相如谈作赋经验曰:“合纂组以成文,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。”[11:12]所谓“苞括”、“总览”,正是赋作展开的空间世界;“一经一纬”,道出了他以空间联结关系来组织赋文的奥秘。这种空间方位叙述方式,与自古以来中国人重视空间关系的观念和思维有着莫大的联系。

清刘熙载《艺概·赋概》曰:“赋兼叙、列二法。列者,一左一右,横义也;叙者,一先一后,竖义也。”[12:459]这里“叙”指时间的流动过程,“列”指空间方位的转换,可知赋兼及了时间与空间两种叙述模式。的确,辞赋作家在充分借鉴古人空间思维的基础上,创造性地把空间叙述模式运用于赋文创作中,李立对此有较为深刻的论述。他认为,空间方位叙事是以具有叙事性质的空间联结形式而展现的,这种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。基于空间联结形式的多样性,他进而总结出汉赋空间方位叙事的10种形式,并将其归纳为5种类型[13]。借鉴此观点,我们看到,唐赋作家们充分汲取了汉赋作家空间叙事艺术的营养,而在文体赋中予以显著体现。

试以李白《明堂赋》为例,赋云:

远则标熊耳以作揭,豁龙门以开关。点翠彩于鸿荒,洞清阴乎群山。及乎烟云卷舒,忽出乍没。岌嵩喷伊,倚日薄月。……近则万木森下,千宫对出。熠乎光碧之堂,晃乎琼华之室。锦烂霞驳,星错波泐。……远而望之,赫煌煌以辉辉,忽天旋而云昏;迫而察之,粲炳焕以照烂,倏山讹而晷换。……其左右也,则丹陛嵒嵒,彤庭煌煌,列宝鼎,歛金光。流辟雍之滔滔,像环海之汤汤。辟青阳而启总章,廓明台而布玄堂。……其阃闼也,三十六户,七十二牖,度筵列位,南七西九,白虎列序而躩踞,青龙承隅而蚺蟠。……[14:300-301]

赋文显然还是汉大赋的规模和法式,先以“远则”、“近则”、“远而望之”、“迫而察之”这样两极远近关系铺叙明堂周围景致以标示其宏阔壮伟,接着视点由远近转向左右视阂、南西方向,具体叙述明堂建筑本身的巨大规模和空间布局。视点的变换给人以电影中摇镜头移步换形、依次展示的感觉。这是空间叙述模式的重要表现手段。

尤其值得一提的是,唐代赋家在空间叙事上的创造性突出地表现在将叙事空间从可视阂转向超视阂的转换和提升的努力。王延龄《梦游仙庭赋》是运用超视阂空间叙事的一个好例。作者以梦境的形式在无边无际的仙庭里作尽情的精神遨游。他飞身上驰,游于天外,横绝南斗,超凌北垠,出昆墟,过沧溟,呵风伯,叱雷父,披天门,谒天宇,速阳侯,走姮娥,遇江妃,惊海童,嬉九垓,排三山,在紫烟与白云间翱翔徜徉;他餐霞咽液,乘鸿蹑鲤,在山林与城市间从容游览。由这样的梦游所构成的叙事空间,实质上是一种超视阂性质的想象世界。这是对司马相如《大人赋》、张衡《思立赋》神游六合式空间叙事手法的继承发扬。

唐赋作家在继承汉赋空间叙述模式的基础上,以其娴熟的技巧,不仅创造出丰富多样的空间方位联结形式,而且还把空间叙事模式变异成为一种复杂的遣词造句的艺术方法,在句式上呈现为“前后”、“左右”、“高低”、“上下”、“东西”、“南北”等二元表述或“前后左右”、“高低上下”、“东西南北”等四元表述。叙事套路的出现是多人多次同样的做法积累凝固的结果,也是表述方法趋于成熟的标志之一。尽管表述程式化不免带来拘谨之弊,但不可否认的是,赋文作者只有在文学表现力达到相当高的程度后,才能熟练掌握这种叙事套路。

赋的本质特征,就在于铺排敷陈,这在荀子《赋篇》、宋玉《高唐赋》中已初露端倪,到了汉代赋家手中,发展至“极声貌以穷文”的境地,他们致力于全方位地对山川林木、鸟兽虫鱼、宫殿苑囿、服饰器物等事物进行穷形尽相的描摹。这些具象性的描写对象与空间方位叙述模式具有同构性关系。当然,空间叙述模式不是随心所欲形成的,而是经过了赋作者的精心选择和设计,它总是通过大量表示方位、距离、地名的语词来实现,而且这些表示空间意义的语词还经常与各种名物相结合,由此及彼,连类繁举,以类相从,构成事类化的名物系统。唯有如此,才能建构起一个宏放博大、无所不包的空间世界。所谓“赋欲纵横自在,系乎知类”[12:459],可谓深得个中三昧之言。宋代姚铉令夏竦作《水赋》并限以万字,竦作3千字,呈送于铉,铉怒而不视,曰:“汝何不于水之前后左右广言之?”结果竦益得6千字。刘熙载据此指出:“可知赋须当有者尽有,更须难有者能有也。”[12:460]由此看来,推类极言思维已成为大赋作家普遍遵循的构思定式。以东

南西北、上下左右等空间关系为经,以山水木石、花草鸟兽等类别为纬,空间与事类叙述的结合使辞赋形成清晰明确的叙述脉络和层级板块结构,从而构成辞赋基本的组图框架。空间方位的叙述模式又与赋的描写手法紧密关联,描写主要表现为对空间方位、具体名物的铺排罗列,从而使罗列性描写成为空间叙述模式的一种主要手段。朱光潜竟由此发现这是赋之排偶倾向的一个重要来源,其《诗论》曰:“赋侧重横断面的描写,要把空间中纷陈对峙的事物都和盘托出,所以最容易走上排偶的道路。”[15:175]

司马相如《子虚赋》、《上林赋》即是空间与事类叙述结合的典范,它假设子虚、乌有先生、亡是公的问答,铺叙苑囿之大、游猎之乐。如《子虚赋》对“云梦泽”的描述:

云梦者,方九百里,其中有山焉。其山则盘纡峩郁,隆崇崔嵬,岑崒参差,日月蔽亏,交错纠纷,上干青云;罢池陂陀,下属江河。其土则丹青赭垠,雌黄白垩,锡碧金银;众色炫耀,照烂龙鳞。其石则赤玉玫瑰,琳琅昆吾,璚珉玄厉,硬石砢砢。其东则有蕙圃,蘼兰茝若,芎藭菖蒲,茝离蘼芜,诸柘巴苴。其南则有平原广泽,登降陁靡,案衍坛曼,缘以大江,限以巫山。其高燥则生葳蕤苞荔,薛莎青蘋。其埤湿则生藏蓂蒹葭,东藩雕胡,莲藕菰卢,奄间轩于。众物居之,不可胜图。其西则有涌泉清池,激水推移。外发芙蓉菱华,内隐巨石白沙。其中则有神龟蛟鼉,瑇瑁鼈鼉。其北则有阴林巨树,楸楠豫章,桂椒木兰,檟离朱杨,楂梨棗栗,橘柚芬芳。其上则有赤猿獼猴,鸕雏孔鸾,腾远射干。其下则有白虎玄豹,螭虺玃狔[16:47-48]。

先以“其山……其土……其石……”罗列描写山如何,石如何,土如何。写山时,又先上后下。写土时,又按照颜色顺序,先分后总。然后按“其东……其南……其西……其北……”的顺序铺写,“其东”集中写花草,“其南”写山川及其他植物,“其西”写清泉沙石及水产鱼类,“其北”写树木及鸟兽。其南之下又分出“其高”、“其埤”两个层次,“其西”之中分出“外”、“内”、“中”三个层次,“其北”之中也分出“其上”、“其下”两个层次。从东南西北、上下高低等多方位空间对云梦泽的情状进行了细腻入微的摹写与淋漓尽致的铺叙,层层推进,环环相扣,井井有条,展现出一幅世间万象的宏伟画卷。这种空间与事类紧密结合的叙述方式,不仅使赋的空间叙事有更大的包孕性,更见出其明晰的层次性,由此大大地扩充了文学作品的规模,空前地提高了赋作叙事的表现力。这也正是散体大赋既有整齐有序的叙述结构、又有包罗万象的叙述思维的原因所在。

鲁迅曾经说过:“诵习一字,当识形音义三:口诵耳闻其音,目察其形,心通其义,三识并用,一字之功乃全。其在文章,则写山曰峻嶒嵯峨,状水则汪洋澎湃,蔽芾葱茏,恍逢丰木,鱗魴鰋鲤,如见多鱼。故其所函,遂具三美:意美以感心,一也;音美以感耳,二也;形美以感目,三也。”[17:344]中国古代文人把汉字本身的形美、音美、意美,非常娴熟地运用到赋的创作中,对所述对象的声貌、形迹、情态进行铺排式的描叙,这是人们对外部世界的认识进一步提高的结果,标志着人们艺术思维与叙事能力的日趋成熟。

三、卒章显志的叙事范式

赋之所以为赋,不仅在于铺采摛文与设辞问答,它还有一个基本的特点,就是卒章显志。所谓卒章显志,指作者在进行了充分详尽的铺叙基础上,于赋的末尾进行述志与讽喻,或流露爱憎褒贬、是非曲直等情感,或表达讥讽指摘、劝谏引导等意图,或展现自身的个体人格、理想怀抱等。

荀子《赋篇》包括《礼》、《智》、《云》、《蚕》、《箴》5篇,以隐语的形式,对礼、智、云、蚕、针等物进行了详尽的渲染铺陈,末尾附有“侏诗”与“小歌”,乃曲终奏雅,浸透了作者的牢骚与讽喻。“小歌”曰:“念彼远方,何其塞矣。仁人绌约,暴人衍矣。忠臣危殆,谗人服矣。……以盲为明,以聋为聪,以危为安,以吉为凶。呜呼上天!曷维其同?”[18:482-484]抒发了作者对是非不分、黑白颠倒的社会现实的失望、不满与愤慨,充满着浓郁的忧患意识。受此影响,汉赋作者也通常在篇末披露自己的思想襟怀,以达到讽喻的目的。如枚乘《七发》,最后归于“要言妙道”,讽喻诸侯子弟腐化享乐的生活,引导他们走向正道。正如刘勰在《文心雕龙·杂文》中所言:“盖七窍所发,发乎嗜欲,始邪末正,所以戒膏粱之子也。”[6:254]司马相如在《上林赋》之末,不仅写天子自感“此大奢侈”,而且借亡是公之口曰:“若夫终日驰骋,劳神苦行,罢车马之用,抗士卒之精,费府库之财,而无德厚之恩,务在独乐,不顾众庶,忘国家之政,贪雉兔之获,则仁者不繇也。……夫以诸侯之细,而乐万乘之所侈,仆恐百姓被其尤也。”[16:67-68]对节俭和仁政的推崇,使赋的讽谏之意得以凸显。班固《两都赋》、张衡《二京赋》作为都邑赋的典范,其在赋末表达对西汉中后期帝王奢侈豪华、荒淫腐朽生活的讽喻之意也很鲜明。

扬雄对辞赋的评价有一个变化的过程,早年他对辞赋的讽谏作用给予了充分的肯定,如《长杨赋》序曰:“是时农民不得收敛。雄从至射熊馆,

还,上《长杨赋》,聊因笔墨之成文章,故藉翰林以为主人,子墨为客卿,以讽。”[16:201]然而,后来他发现辞赋不但没有起到应有的讽谏作用,它本身铺张描写和华丽辞藻的一面反而却更加凸显,结果造成辞赋欲讽反劝的内在矛盾,这使得他对辞赋的功用感到极度的失望与不满:“或曰:赋可以讽乎?曰:讽乎?讽则已;不已,吾恐不免于劝也”,以至于竟说辞赋是“童子雕虫篆刻……壮夫不为也”(《法言·吾子》)[19:4]。这无形中对赋的“卒章显志”的灵魂给予了大力的推崇,体现在创作实践中,其《甘泉》、《河东》、《羽猎》、《长杨》等赋,都对皇帝的奢侈腐化生活有着深刻的讽喻。

纵观整个辞赋发展史,后世那些优秀的辞赋作家很好地继承了这种“卒章显志”的传统,并由此留下了诸多脍炙人口的文辞警策,如:

逝者如斯,而未尝往也;盈虚者如彼,而卒莫消长也。盖将自其变者而观之,而天地曾不能一瞬;自其不变者而观之,则物与我皆无尽也,而又何羡乎?且夫天地之间,物各有主。苟非吾之所有,虽一毫而莫取。

(苏轼《前赤壁赋》)[20:175]。

佛狸定见卯年死,贵贱纷纷尚流徙,满眼骅骝杂騄駼,时危安得真致此?木兰横戈好女子,老矣不复志千里,但愿相将过淮水。

(李清照《打马赋》)[20:294]。

以李清照《打马赋》为例。赋为南渡后所作,南渡后曾四处漂泊,绍兴四年避乱金华,生活相对安定,于是便对打马(本是一种类似樗蒲的博戏)进行改良,使之成为更适于玩赏的闺房雅戏。赋的主体部分对打马的节令、场景等进行了详尽的铺陈,但在赋的结尾,李清照从眼前自身的片刻安宁中想到了国无宁日的时局,希望自己能像木兰一样横戈铁马,捍卫祖国,但令人无奈的是那种志在千里的雄心早已随着年岁的老去而磨灭了,唯一期望的只有和北伐的队伍一起重返家园。篇末结语中所流露出来的襟怀是多么深沉动人!

赋的这种卒章显志的叙事方式,显然受到了先秦时期言志讽喻传统的影响。这种传统外在显现为一种基本的模式,如《尚书》中的“王若曰”、《诗经》中的“君子作歌,维以告哀”、《楚辞》中的“乱曰”、《左传》中的“君子曰”等。尤其是《左传》中的“君子曰”,是史家在载录每个历史故事后进行的议论批评,是史家叙事不可或缺的一部分。那么,我们应该如何看待赋的卒章显志的叙事方式对中国叙事传统的影响呢?不妨从西方文本学和叙事学的两个专业术语入手。一是“副文本”。热奈特在1982年出版的

《隐迹稿本》中提到5种类型的跨文本关系,其中之一就是正文与副文本的关系。对于“副文本”的内涵和功能,他作了如下说明:“副文本如标题、副标题、互联型标题;前言、跋、告读者、前边的话等;插图;请予刊登类插页、磁带、护封以及其他许多附属标志,包括作者亲笔留下的还有他人留下的标志,它们为文本提供了一种(变化的)氛围,有时甚至提供了一种官方或半官方的评论,最单纯的、对外围知识最不感兴趣的读者难以像他想象的或宣称的那样总是轻而易举地占有上述材料。”[21:71]热奈特副文本理论最大的贡献就是将副文本看做进入作品的“门槛”,从而将其纳入正文本的叙述框架。赋的卒章显志,正如热奈特所说的“副文本”,是为正文本服务的,它揭示了正文本的主旨,起到了补充主叙事、为主叙事增色添彩的作用。没有它,正文本的价值和意义可能要大打折扣。二是“介入性叙述者”(intrusive narrator),杰拉德·普林斯在《叙述学词典》中对它的解释是:“叙述者用他或她自己的声音对被呈现的情境与事件、表述或其语境等作出评价。”[22:108]赋的卒章显志,在“介入性叙述者”这点上体现更为鲜明。在故事叙述的结尾,叙述者现身说法,从幕后走到前台,饶有兴致地表达作者的情感倾向、价值判断,从而帮助读者更深刻地理解故事背后的意义。

中国古人对这种传统的继承发扬一直未曾中断,如司马迁《史记》“太史公曰”、蒲松龄《聊斋志异》“异史氏曰”等,最大限度地发挥了叙述的自由,进一步彰显出叙事主体的意识。由此卒章显志成为古人心中经典恒久的叙事范式,后世文言小说、白话小说中几乎都以讽喻性的诗句结尾就是很好的例证。请看:

恩爱夫妻虽到头,妻还作妾亦堪羞。殃因果报无虚谬,咫尺青天莫远求。
(《喻世明言》第一卷《蒋兴哥重会珍珠衫》)[23:23]

纷纷世事无穷尽,天数茫茫不可逃。鼎足三分已成梦,后人凭吊空牢骚。
(《三国演义》)[24:959]

可见卒章显志的叙事方式对后世叙事文学的影响是何等的深远!

四、基于口头韵诵传播的听觉叙事

听觉,是人类感知外部世界、相互交流的一条重要渠道。黑格尔说:

“人耳掌握声音运动的方式和人眼掌握形状或颜色的方式一样,也是认识性的”[25:14]将听觉看成和视觉同等重要。然而,在视觉文化盛行的当今时代,人类的听觉遭到了严重的挤压,人们似乎仅仅只用眼睛去“看”,而无心去“听”。对此现象,诸多西方学者早已有所察觉乃至批评。加拿大学者梅尔巴·卡迪—基恩在《现代主义音景与智性的聆听:听觉感知的叙事研究》一文中,有意将听觉感知引入叙事学领域,他指出:“耳朵可能比眼睛提供更具包容性的对世界的认识,但感知的却是同一个现实。具有不同感觉的优越性在于,它们可以互相帮助。”[26:456]国内学者近年来也逐渐开始关注听觉与叙事之间的关联,傅修延先生在这方面有开拓之功,他在《听觉叙事初探》一文中,对听觉叙事的研究意义(针砭文学研究的“失聪”痼疾)、研究工具(聆察与音景)、表现形态(声音事件的摹写与想象)等作了理论上的概括与总结[27],为我们探究古代辞赋的听觉叙事指明了一条新的路径。

中国古代先民对声音异常敏感,他们在长期的社会实践中聆听着大自然和人类社会的丰富声音,由此逐渐形成一种高超的听觉辨别能力,其体现之一就是他们对拟声词的运用达到了娴熟自如的地步。且看《诗经》对各种声音的描述:关关雎鸠、鸡鸣喈喈、鸟鸣嚶嚶、嘒嘒草虫、呦呦鹿鸣、风雨潇潇、烨烨震电、伐木丁丁、凿冰冲冲、筑之登登等,其中既有昆虫鸟兽、风雨雷电等大自然声音,也有伐木、筑墙、凿冰等来自人类社会的声音,古代先民对这些声音的聆听反映出他们内心喜怒哀乐的复杂情感。先秦之后,那些传世名篇中对声音的摹写,尽管不如《诗经》中那样泛滥,但因其匠心独运而给读者留下了深刻印象。更有甚者,中国古代有些文体在其兴起演变的过程中与人类的听觉之间存在种种紧密的联系,而这突出体现在辞赋这一文体上。

辞赋与听觉之间到底是如何关联的呢?《汉书·艺文志·诗赋略》云:“不歌而诵谓之赋。”[3:1755]这是对赋的特点的说明,很显然,班固主要是从“诵读”的传播方式上来把握的。那么,“诵”是一种怎样的传播方式呢?《国语·周语》曰:“故天子听政,使公卿至于列士献诗,瞽献曲,史献书,师箴,瞽赋,朦诵……”[28:9-10]这表明先秦时期赋诵文学的发展,同瞽矇之流的艺术活动有很大的关系。瞽矇都是盲人,他们比常人对听觉信号更为敏感,对各种声音信息的记忆力特别发达,所以他们所“赋”、所“诵”在当时主要指诵读韵语,是一种口诵传播方式。对此,范文澜曾作过详细的说明:“春秋列国朝聘,宾主多赋诗言志,盖随时口诵,不待奏乐也。《周语》析言之,故以‘瞽赋矇诵’并称;刘向统言之,故云‘不歌而诵谓之赋’。窃疑赋自有一种声词,细别之与歌不同,与诵亦不同。荀、屈

所创之赋,系取瞽矇之声调而作。”[6:137]所谓赋诵,大致同于徒歌,是一种没有乐器伴奏但仍具一定声调节奏的诵读方式。汉代仍保留了这种诵读方式,据《汉书·王褒传》记载,宣帝时“太子喜褒所为《甘泉》及《洞箫颂》,令后宫贵人左右皆诵读之”[3:2829],说明即便当赋发展成为一种重要的书面文字文体后,声音口诵传播仍是其在人际间交流的一条重要渠道。

春秋时期,懂得赋诵之法的人才可以成为图谋国事、交接邻国的大夫,此时的赋还是一种口诵传播文体。春秋以后,王道崩坏,聘问歌咏不再盛行,掌握了赋诵技艺的士人沦为布衣,“赋”于是成为他们宣泄内心牢愁情绪的手段,这无形中导致了贤人失志之赋的兴起。而后枚乘、司马相如等人,以侈丽闳衍之词,陈其风谕之旨,使赋成为一种极具铺张之能事的文字记录文体。王小盾先生由此画出一条清晰的赋体形成路线:“民歌或乐歌(表演的文体)→用风、赋、比、兴、雅颂等6种方式转述→采其中的赋诵法(言语的文体)用于聘问→赋诵法独立而成为文体→口诵的文体进而成为自治的文体(文字的文体)。”[29]这给我们从听觉叙事的角度考察赋与叙事之间的关联指明了正确的方向。

俗赋作为一种口诵文体渊源流长,它源于先秦时期的民间讲诵技艺,而后瞽矇之流将赋由民间引向宫廷,使其逐渐文人化。但在文人化的同时,俗赋仍在自己的发展道路上稳步前进。如1993年出土的西汉时期的《神乌赋》、王褒的《僮约》、曹植的《鹞雀赋》等,属于生动有趣的故事赋;而如扬雄的《逐贫赋》、左思的《白发赋》等,则是幽默戏谑的俳谐赋。这两类俗赋流传到唐代,呈现出更为丰富多彩的面貌。敦煌遗书内保存的赋体作品,据伏俊琰统计大约有33篇,其中《晏子赋》、《韩朋赋》、《燕子赋》等17篇,都可算得上是唐五代时期的俗赋。他认为,俗赋具有鲜明的文体特点,如设立人物问答、语言通俗、风格谐谑等,而“俗赋的上述特点,乃缘于它用韵诵的方式进行表演”[30:3],可谓切中要害之言。据刘谧之《庞郎赋》所云“坐上诸君子,各各明君耳。听我作文章,说此河南事”[31:2282],以及关于皮日休作《夹蛇龟赋》讥刺归融不见、归氏子也作《皮鞞鞋赋》“递相谤诮”的记载(《北梦琐言》卷七),俗赋以韵诵方式在歌场表演的特点得到了充分的展现。

唐代俗赋很好地继承了西汉以来民间俗赋的韵诵传统,并由此成为一种广为流行的大众通俗文艺。从形式体制上看,它基本上以散句叙事为主,在人物的对话中又时常夹有整段韵语。这种韵散相间的形式,尤其适合于民间讲唱,读来朗朗上口。《晏子赋》全篇都是梁王与晏子的对话,他们的对话带有针锋相对的论辩性质,论辩的内容诙谐有趣,语言短小精悍、富有节奏韵律,适宜于口头表演,也能够吸引听众。《燕子赋》(甲)以燕

子、雀儿、凤凰等之间的对话来组成一个情节生动有趣的故事,且采用了通俗活泼的市井口语、俗谚俚语等,这些都便于人们吟诵,故而得到广泛的流传。《燕子赋》(乙)开篇即言“此歌自身合,天下更无过;雀儿和燕子,合作开元歌”[32:475],更加印证了俗赋适于歌唱韵诵的特点。《天地阴阳交欢大乐赋》采用了大量的俚语俗言,序言云“至于俚俗音号,辄无隐讳焉”[32:245],《龙门赋》以“可怜寒食风光好,光景不留人渐老。忽谓行乐长若斯,盛衰恰似河边草”[32:306]的讲唱套话结尾,《韩朋赋》以大量生动的人物对话讲述故事,《渔父歌沧浪赋》假设自己与渔父对话,等等,都表现出与民间讲唱韵诵的表演艺术的契合。这种契合在《酒赋》中体现得更为突出,它有3个名称:《高兴歌》、《高兴歌·酒赋》、《酒赋》,不同的名称反映出它从歌唱方式到讲唱方式再到韵诵方式的传播过程。毕庶春认为此赋显示出诗赋合一的特色,这种特色是“因诗与赋之间相同或相近的诵唱形式而引起的互动互融使然”[33]。尽管如此,二者在传播方式上还是存在着明显的区别:诗(或歌)为有音乐伴随的歌唱,俗赋为无音乐伴随的韵诵。

总之,俗赋作为一种民间文学,其听觉叙事的性质异常突出,主要体现在以下几个方面:一、它具有叙事繁复细化的特点,即将事件掰开来反复讲述,对人物作多层次刻画;二、它在社会下层民间以口头韵诵传播的方式存在,这又与第一点密切相关,因为口说声音传播需要用重复和具体来加深叙述的印象,它一定是最适于讲述、最易于记忆、最令人难忘的;三、为了便于在下层民间进行传播,它大量采用当时的口语俚语,呈现出通俗活泼的特点。

俗赋听觉叙事的特性在小说等文体上留下了不可磨灭的印记。如唐传奇《游仙窟》,假托艳仙写文士风流之怀,在行文时多用民间口语,还有大量的人物对话与情节的细化叙述,修辞上又好用双关语与拆字法,这都使它带有明显的口诵传播的叙事特征。所以,与其说它是传奇,不如说它更象俗赋。

随着赋从口诵文体向书面文体的转变,文人赋长期占据赋坛的主流。在这样一种态势下,辞赋听觉叙事的特性是不是就逐渐弱化了呢?其实不然。诚如傅修延先生所言:“文人笔下的听觉叙事多半不是直接的‘拟声’,而是从‘类声’‘类形’等角度展开摇曳多姿的想象……我们‘重听’的重点应当放在声音摹写艺术的发展与进步上。”[27]那些经典的文人赋,其听觉叙事特性一样鲜活突出,只不过它们不像俗赋那样重口头韵诵,而是将其重心转移到了对外部世界声音的传神描摹上。

文人赋中较早描写声音的作品要属汉代枚乘的《七发》。此赋假设楚

太子有病,吴客前去探望,说七事以启发太子。其中描写波涛的气势和声音一段,尤为精彩。如“颢颢印印,樛樛彊彊,莘莘将将”等词非常贴切地形容出波涛相互追逐、激荡的宏伟气势,而“訇隐匈磕”、“混混屯屯”等都是象声词,摹拟波涛撞击岸边岩石发出的巨大轰鸣声,似擂鼓震天。

《礼记·乐记》曰:“故歌者……累累乎端如贯珠”[5:1545],将视觉和听觉沟通,用“贯珠”来形容声音的“形状”。孔颖达《礼记正义》对此解释道:“声音感动于人,令人心想其形状如此。”[5:1546]钱钟书先生称之为“通感”中的“听声类形”[34:66]。如果说枚乘对波涛声音的描摹还仅仅停留在“拟声”阶段,那么,宋代欧阳修《秋声赋》对“秋声”的描摹已从简单的“拟声”进化为“听声类声”或“听声类形”。欧阳修展开大胆的想象,运用形象化的比喻,将复杂无形、难以捉摸的“秋声”摹写得具体可感:“初淅沥以萧飒,忽奔腾而砰湃;如波涛夜惊,风雨骤至。其触于物也,鏦鏦铮铮,金铁皆鸣;又如赴敌之兵,衔枚疾走,不闻号令,但闻人马之行声。”[20:120]如夜起波涛,汹涌澎湃;如金属撞击,铿锵激越;又如衔枚疾进之行军,寂静威严。一连串的比喻,勾连起人的听觉、视觉等多种感官,生动逼真地描绘出“无声之秋”的气势与声威。

“听声类声”或“听声类形”的现象更突出体现在那些描写音乐的赋作中,如汉代王褒《洞箫赋》、马融《长笛赋》。马赋的华彩之笔在于对笛声的绝妙比喻:“尔乃听声类形,状似流水,又像飞鸿。泛滥溟漠,浩浩洋洋。长轡远引,旋复回皇。”[16:496]马融将本来诉诸听觉的笛声转化为可见可知的视觉形象,所以他从笛声中听到的音乐有时如流水一般浩瀚无边,有时又像飞鸿一样徘徊翱翔。《文选》李善注:“譬,视也。”[35:252]可见马融自己已有意识地运用“以听通视”的通感手法。此例在魏晋南北朝辞赋中比比皆是,如嵇康《琴赋》形容琴声:“状若崇山,又象流波,浩兮汤汤,郁兮峨峨。”[31:1319]成公绥《琵琶赋》形容琵琶声:“飞龙列舞,赵女骈罗。进如惊鹤,转似回波。”[31:1796]萧刚《箏赋》形容箏声:“如浮波之远惊,若丽树之争荣。”[31:2996]这种群体性创作态势说明,“听声类形”手法的运用,让赋家们尽情展开想象的翅膀,进入了一个更为广阔自由的艺术天地。

唐代元稹《善歌如贯珠赋》对《礼记·乐记》中“累累乎端如贯珠”句进行了细腻的阐发:“美绵绵而不绝,状累累以相成。……其始也,长言迢迢,度曲缠绵。吟断章而离离若间,引妙噉而一一皆圆。小大虽伦,离朱视之而不见;唱和相续,师乙美之而谓连。……窈窕远矣,徘徊绎如。仿佛成象,玲珑构虚。……清而且圆,直而不散。方同累丸之重叠,岂比沉泉之撩乱。”[36:3120-3122]歌声之流转美妙,有如贯珠,又圆满又光润,从听觉

联系到视觉、触觉,充满了“听声类形”的各种联想,正如白居易在《小童薛阳陶吹觱栗歌》中所描述的一样:“急声圆转促不断,栗栗磷磷似珠贯。”[37:1673]打通了耳朵与眼睛之间的界限,让无形的声音变为有形的视象,由此听觉叙事达到了一种更为高级的境界。

结 语

通过上述阐论,对于古代辞赋与中国叙事传统之间的关联,我们可以得出以下两点看法:

一、辞赋的虚构性叙事特征充分体现出中国人叙事思维与叙事能力的进步。

赋体文章之叙事,常常采用主客问答的方式,虚构一定的生活情境,表现出近似于小说构思的意味。此外,赋家还注重从史事中取材,并在头脑中展开丰富的想象,据之生发出生动的故事情节,涂抹成精彩的场面,塑造出丰满的人物形象,从而使作品呈现出文学叙事的虚构性特征。辞赋作品突破历史叙事录载实事的藩篱而上升至虚构性叙事的层面,充分反映了古人的叙事思维与叙事能力的进步,为后世小说、戏剧等文学创作打开了新的视界。

因有想象虚构为基础,辞赋才呈现出非同寻常的叙事特性。当然,辞赋叙事与小说还是有区别的,赋作者还不太善于让人物在戏剧性情节中行动,故事多数还是靠作者讲述而不是让人物演示出来。这主要与赋的文体规制有关,也与赋作者的叙事技巧有所限制以及他们艺术追求的目标有关。赋毕竟不是小说,它是要靠丽辞华章而不是靠故事情节之精彩取胜的。但是,辞赋叙事确已呈现出向小说般几可乱真的“第二自然”迈进之趋势,它在虚构故事的自觉性、虚构能力的成熟度及虚构手段的多样化等方面,对整个中国的叙事传统产生了直接而深远的影响。

二、辞赋对客体世界的精细描叙架设起中国文学由表现主观向反映客观转变的桥梁。

朱光潜曾明确指出赋在中国古诗演进中的关键作用,他说:“转变的关键是赋。赋偏重铺陈景物,把诗人的注意渐从内心变化引到自然界变化方面去。从赋的兴起,中国才有大规模的描写诗。”[15:61]中国强大的抒情传统,使大批作家习惯于表现自我的主观情感。赋重铺陈,使得作家的注意力由抒写内心主观情志转向描写外部客观世界。这一点是古代作家在处理主客体关系上突破抒情传统的藩篱、向叙事传统转变的关键一步。赋

作家力求对外部世界作细致形似的描绘,于是便出现了铺张扬厉的汉大赋,但他们一味地罗列名物,导致赋在展现形象方面并不鲜明。后来许多赋家于此有所改进,如曹植《洛神赋》就充分体现出赋家对客体世界的描写向细腻化、丰富化方面迅速发展的势头,它在叙述诗人与洛水女神从邂逅到分离的故事和刻划洛水女神形象方面十分成功,影响很大,以至于后世小说在描写主人公形象时,亦多模仿此赋从衣着容貌、体态风神叙写人物的做法。辞赋作家由单纯地讲述故事到在讲述故事时着力刻划人物形象,是他们在描摹客体世界方面取得的一个重大进步,由此见出其叙事水平的巨大提升。

辞赋和传奇小说一样,都是对大千世界客观真实的反映,体现出艺术思维方式由表现主观向反映客观的转变。可以说,在中国文学对客体世界的描叙渐趋精细丰富的路途中,赋起到了推波助澜的作用。赋作者虽然在此文体中充分展示了他们的叙事才能,但赋的长处还在于言志抒情。文人们逐渐明白,赋体文章对于进一步发展叙事艺术,存在着很大的局限性。经过不断的探索,他们终于明白,只有小说才是最适合于叙事的文体。辞赋与小说在思维方式上的共通性及在文体上的各自优劣,使赋向小说的发展成为可能。

总之,各种叙事性文体与非叙事性文体,都以自己蕴含的面貌各异的叙事因素,构建起中国悠久而丰富的叙事传统。在这个传统中,辞赋扮演了一个非常重要的角色,它在虚拟人物、假设情事、铺排叙述、卒章显志、韵诵传播等方面为后世文学提供了有益的借鉴,极大地丰富与滋润了整个中国的叙事传统。

参考文献:

- [1] [法]罗兰·巴特. 叙事作品结构分析导论[C]//张寅德,译. 张寅德,编选. 叙述学研究. 北京:中国社会科学出版社,1989.
- [2] 许慎. 说文解字[M]. 北京:中华书局,1963.
- [3] 班固. 汉书[M]. 北京:中华书局,1958.
- [4] 黄霖,编选. 中国历代小说名著选[C]. 南昌:江西人民出版社,1985.
- [5] 阮元. 十三经注疏[M]. 北京:中华书局,1980.
- [6] 范文澜. 文心雕龙注[M]. 北京:人民文学出版社,1958.
- [7] 浦起龙. 史通通释[M]. 上海:上海古籍出版社,1978.
- [8] [美]勒内·韦勒克,奥斯汀·沃伦. 文学理论[M]. 刘象愚,等,译. 南京:江苏教育出版社,2005.
- [9] 傅修延. 赋与中国叙事的演进[J]. 江西社会科学,2007,(9):26-38.
- [10] 任半塘. 唐戏弄(下册)[M]. 上海:上海古籍出版社,2006.
- [11] (晋)葛洪. 西京杂记[M]. 北京:中华书局,1985.
- [12] 袁津琥. 艺概注稿[M]. 北京:中华书局,2009.

- [13] 李立. 汉赋与汉画空间方位叙事艺术[J]. 文艺研究 2008,(2):50-59.
- [14] (唐)李白. 明堂赋[M]//陈元龙,编. 历代赋汇. 南京:凤凰出版社 2004.
- [15] 朱光潜. 诗论[M]. 上海:上海古籍出版社 2001.
- [16] 费振刚. 全汉赋[M]. 北京:北京大学出版社 1993.
- [17] 鲁迅. 鲁迅全集(第9卷)[M]. 北京:人民文学出版社 1981.
- [18] 王先谦. 荀子集解. 北京:中华书局 1988.
- [19] 诸子集成(第七册)[M]. 北京:中华书局 1954.
- [20] 赵逵夫. 历代赋评注(宋金元卷)[M]. 成都:巴蜀书社 2010.
- [21] [法]热拉尔·热奈特. 隐迹稿本[C]//热奈特论文集. 史忠义,译. 天津:百花文艺出版社 2001.
- [22] [美]杰拉德·普林斯. 叙述学词典[M]. 乔国强,李孝弟,译. 上海:上海译文出版社 2011.
- [23] (明)冯梦龙. 喻世明言[M]. 北京:人民文学出版社 1958.
- [24] (明)罗贯中. 三国演义[M]. 北京:人民文学出版社 1973.
- [25] [德]黑格尔. 美学(第三卷上册)[M]. 朱光潜,译. 北京:商务印书馆 1979.
- [26] [美]詹姆斯·费伦·彼得·J·拉比诺维茨,主编. 当代叙事理论指南[C]. 申丹,等,译. 北京:北京大学出版社 2007.
- [27] 傅修延. 听觉叙事初探[J]. 江西社会科学 2013,(2):220-231.
- [28] 国语[M]. 上海:上海古籍出版社 1978.
- [29] 王小盾. 从越南俗文学文献看敦煌文学研究和文体研究的前景[J]. 中国社会科学, 2003,(1):164-176.
- [30] 伏俊琰. 俗赋研究[M]. 北京:中华书局 2008.
- [31] 严可均. 全上古三代秦汉三国六朝文[M]. 北京:中华书局 1958.
- [32] 伏俊琰. 敦煌赋校注[M]. 兰州:甘肃人民出版社 1994.
- [33] 毕庶春. 《高兴歌·酒赋》管窥[J]. 南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学), 2007,(4):122-130.
- [34] 钱钟书. 七缀集[M]. 北京:三联书店 2002.
- [35] 文选[M]. 李善,注. 北京:中华书局 1977.
- [36] 简宗梧. 全唐赋[M]. 台北:里仁书局 2011.
- [37] 谢思炜. 白居易集校注[M]. 北京:中华书局 2006.