

教育部人文社会科学规划基金项目 (11JYA751055)

马丽娅 著

文化传播视野下的

先唐

说唱文学

「诵说」表演作为秦汉时期从民间到宫廷流行的一种娱乐形式，内容一般就是所谓「赋」（或隐语），谐谑赋或类赋体文也就成为这种「诵说」表演的底本之一。表演目的为娱人耳目，其传播方式以口诵为主。



山东大学出版社

教育部人文社会科学规划基金项目 (11JYA751055)

马丽娅 著



文化传播视野下的

先唐

说唱文学

山东大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

文化传播视野下的先唐说唱文学/马丽娅著.
—济南:山东大学出版社,2014.8
ISBN 978-7-5607-5091-0

I. ①文…

II. ①马…

III. ①说唱文学—古典文学研究—中国—唐代

IV. ①I 207.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 178462 号

责任策划:马银川

责任编辑:马银川

封面设计:张 荔

出版发行:山东大学出版社

社 址 山东省济南市山大南路 20 号

邮 编 250100

电 话 市场部(0531)88364466

经 销:山东省新华书店

印 刷:济南景升印业有限公司印刷

规 格:720 毫米×1000 毫米

17.25 印张 310 千字

版 次:2014 年 8 月第 1 版

印 次:2014 年 8 月第 1 次印刷

定 价:36.00 元

版权所有,盗印必究

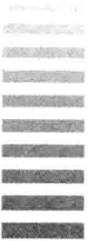
凡购本书,如有缺页、倒页、脱页,由本社营销部负责调换

目 录

绪 言	(1)
第一章 说唱文学的发生及其游戏性特质	(13)
第一节 说唱文学的原生态	(14)
第二节 说唱文学的娱乐功能	(22)
第三节 说唱文学的游戏属性及传播的必然性	(33)
第二章 说唱文学的传播者及传播途径	(51)
第一节 说唱文学的传播者	(51)
第二节 说唱文学的传播途径与方式	(59)
第三节 说唱文学的传播媒介与渠道	(66)
第四节 说唱文学在传播过程中的流失	(74)
第三章 文化整合对说唱文学传播的影响	(81)
第一节 “雅”、“俗”观念演化与说唱文学的传播	(81)
第二节 皇权政治与儒教传统对说唱文学传播的控制	(90)
第三节 先唐说唱文学的组织传播	(98)
第四章 先唐说唱文学传播的历史记录	(119)
第一节 目录、类书对俗赋文本的记录与传播	(119)
第二节 选本、别集对俗赋文本的记录与保存	(132)
第三节 史传、笔记等对俗赋文本的保存与传播	(140)



第四节	“赋话”批评对于俗赋文本传播的广告效应	(148)
第五章	以“说”为主的先唐俗赋与其他文体的互动传播	(157)
第一节	先秦俗赋与战国纵横家言的密切关联	(157)
第二节	谐谑类诵说底本与《诗》的雅俗共赏之趣	(163)
第三节	谐谑类诵说底本与实用文互相借体的生存与传播	(179)
第四节	谐谑类诵说底本与戏剧的互相植入与传播	(191)
第五节	谐谑类诵说底本与小说的互为体用及传播	(200)
第六章	以“说”为主的俗赋主要类型的接受传播	(212)
第一节	禽鸟相争及其他动物类俗赋	(212)
第二节	实型人物类俗赋	(223)
第三节	戏拟人物类俗赋	(238)
第四节	实物类俗赋	(248)
结束语		(257)
参考文献		(260)
后 记		(267)



绪 言

中国古代民间艺术是中华艺术百花园里的珍品,许许多多的高雅艺术亦都是受到民间艺术的滋养而生成的。著名的赋体文学尤其以“贵族化”、“文人化”而显耀于文学史,但其实赋体文学却未必是天生的贵族,有学者说“俗”才是赋体的本来面目。而俗赋又是真正从民间艺术土壤中孕育、散发着泥土芬芳的“野花”。这朵“野花”的命运也颇具戏剧性——历史上文人学士因其“粗鄙俚俗”而不屑顾之;然而,又因其“自然野趣”而请它“登堂入室”、付诸笔墨,并频频以此为娱乐方式。

郑振铎《中国俗文学史》就这样说道:“当民间发生了一种新文体时,学士大夫们其初是完全忽视的,是鄙夷不屑一读的。但渐渐的,有勇气的文人学士们采取这种新鲜的新文体作为自己的创作的型式了,渐渐的这种新的文体得了大多数的文人学士们的支持了,渐渐的这种新的文体升格而成为王家贵族的东西了。至此,而他们渐渐的远离了民间,而成为正统的文学的一体了。当民间的歌声渐渐的消歇了时候,而这种民间的歌曲却成了文人学士们之所有了。所以在许多今日被目为正统文学的作品或文体里,其初有许多原是民间的东西被升格了的。故我们说中国文学史的中心是‘俗文学’,这话是并不过分的。”^①不过,也正是由于文人的这种恣意“利用”,通俗谐趣的那些赋作(诵说底本)才有了被传播、接受、保留的“幸运”。所以,我们今天仍能从那些不够真切的记载中捕捉俗赋的“原始影像”、倾听俗赋的远古回音,这应该归功于一代一代读者的接受、传播。

可以说纯为娱乐而作的谐谑赋的创作、传播赖于传播者(作者和读者)

^① 郑振铎:《中国俗文学史》,上海书店1984年版,第3页。



的精神需要。文人在主流文学体裁创作之余,偶涉“非主流”形式,属于人的内向传播。内向传播也称“自我传播”或“自身传播”,是发生在一个人自身内部的一种信息交流活动,是在主我和宾我之间进行的信息交流。这种信息传播形式既是人的自我需要,也是人的社会需要,是人类为了适应周围环境而进行的自我调节。人的内向传播一般表现为自言自语、自问自答、自我反省、自我陶醉、自我发泄、自我安慰和自我消遣等多种形式。文人俗赋创作或民间俗赋再创作,即人的内向传播的一种表现。而俗赋的接受者同样也具有内向传播的心理机制,这是促成俗赋传播的一个重要因素。本来,生活中总有一些不需要严肃对待的事情,有的东西甚至必须以游戏的态度来解决才妥善。《诗经》云:“善戏谑兮,不为谑兮。”如果人们没有内向传播的需要,可能就不会产生和传播以游戏笔墨为娱乐消遣的俗赋。

说唱文学属于民间文学的组成部分,虽然民间文学在文学史上总是被忽略,但它存在、流传的实际状况,至少说明它有存在、传播的理由。本书以文化传播视角观照先唐说唱文学,拟根据自我传播、人际传播、组织传播、大众传播等人类传播的基本类型,探讨说唱文学艺术的源起、传播方式与渠道、传播样态及传播者的身份特征,及其负载的文化信息辐射效果,以及先唐说唱文学的“幽默”元素在现代艺术形式中的传承、呈现等问题,考察先唐说唱文学文化传播的时代特征与审美趣味,探讨非物质文化的线性以及非线性、散点辐射等传承特质与意义,解释人们追求精神放松愉悦的文化需求与自觉行为的发生,意在正本清源,也为当下娱乐文学、艺术的盛行提供史的参考。

一、说唱文学、民间文学、通俗文学的亲缘关系

说唱文学也叫“讲唱文学”,是说唱艺术(曲艺)的文学底本。一般可分为四类:以说为主;以唱为主;有说有唱;似说似唱。如赋体文学中的俗赋,从其“口诵”表演形式、通俗性、娱乐性、谐谑性等特点来看,即可归类于“说唱”。在以说为主、以唱为主、有说有唱、似说似唱等四类说唱表演艺术中,以赋体形式呈现的俗赋属于以说为主的一类。早期说唱在口耳相传的同时,一般也会从口头到书面,以文字底本为参照,文字底本的传播又为说唱艺术的传播提供支撑。秦汉时期诵说表演的内容之一,即以谐谑类赋或类赋体文作为底本。本书的主要研究对象为以诵说为主的一类,即作为“口诵”表演的诵说底本——俗赋,兼及其他几类。

关于本书的研究范畴,也就是说先唐有哪些作品可归入“说唱”,应该说目前学界并无统一明确的界定。这正是因为说唱文学与民间文学、通俗文

学之间常常互为体用、交叉植入,亲缘关系多绪复杂。

首先,涉及的是“通俗文学”这一概念。所谓“通俗文学”,本是从传统文学中沿袭下来的一个习用语。就我国历代以文言写成的、以诗和散文为主体的传统文学观念而言,通俗文学就是民间文学、俗文学。郑振铎在《中国俗文学史》中说:“俗文学就是通俗的文学,就是民间的文学,也就是大众的文学。”又说:“凡不登大雅之堂,凡为学士大夫所鄙夷、所不屑注意的文体,都是‘俗文学’。”^①其实,这里并非给“俗文学”下定义,仅是从通俗性、民间性和大众性等不同角度来阐明俗文学和雅文学的区别。俗文学不仅要通俗易懂,而且要用中国传统的民族形式创作。从中国文学发展史来看,俗文学所包括的范围很广,除被上层文人学士视为正统的“雅”的诗文作品外,凡在民众中流传的神话故事、歌谣、谚语、俗行小说、民间戏剧、说唱文学等,都包括在俗文学范围之内。从说唱文学源于民间艺术、常以口诵说之、又加以表演的性质来看,说唱文学属于俗文学范畴。

赋体文学本源自民间隐语游戏,其中俗赋应为赋体文学的原生态及祖源所在,但俗赋得名晚于其体的形成。前人往往从历时的角度将赋分为骚体赋、散体大赋、骈体赋、律赋和文赋等,或者从共时的角度将赋分为京都、郊祀、畋猎、纪行等类,但都未涉及俗赋。班固《汉书·艺文志》“诗赋略”章有笼统的“杂赋”类,列“《客主赋》十八篇”、“《成相杂辞》十一篇”、“《隐书》十八篇”等类目,与“屈原赋”、“陆贾赋”、“孙卿赋”并列,又“孙卿赋”下列“秦时杂赋九篇”。以“杂赋”与文人赋对列,实际上“杂赋”即民间俗赋一体,惜未录作品。孙德谦《六朝丽指》云:“司马迁作《史记》,创立《滑稽列传》,而《文心雕龙》以《谐隐》为专篇。知文体之中,故有用游戏者矣。”^②这里所谓的“游戏”文体,就包括我们所说的俗赋。萧子显列举了诗、赋等八类文体,也视“游戏”之作为一种文体,云:“王褒《僮约》,束皙发蒙,滑稽之流,亦可奇玮。”^③刘勰《文心雕龙》除《谐隐》篇外,另有《杂文》篇,二类综合可与汉志“杂赋”类同:

宋玉含才,颇亦负俗,始造对问,以申其志,放怀寥廓,气实使文。及枚乘搢艳,首制《七发》,腴辞云构,夸丽风骇,盖七窍所发,发乎嗜欲,始邪末正,所以戒膏粱之子也。扬雄覃思文阁,业深综述,碎文琐语,肇为连珠,其辞虽小而明润矣。凡此三者,文章之枝派,暇豫之末造也。^④

① 郑振铎:《中国俗文学史》,第1、2页。

② 孙德谦:《六朝丽指》,四益堂刊本,1923年。

③ 《南齐书·文学列传》,中华书局1972年版,第908页。

④ 周振甫:《文心雕龙今译》,中华书局1986年版,第124页。



《文心雕龙》之《杂文》包括了对问体式的客主赋、七体、连珠,其实这些文体皆可归之于“詮赋”篇。而刘勰之所以把它们另列为“杂文”体,其根本原因则是他认为此三类为“文章之枝派,暇豫之末造”,又加之有“杂以谐谑”的特点,如扬雄《解嘲》,所以不以其为主流赋类。

清代李兆洛《骈体文钞》“杂文”类收录作品 22 篇^①,包括了王褒、陆云、戴良、吴均、袁淑、沈约、孔德璋等人的典型俳谐文,虽称为“文”,但“文”的主体部分却大多为赋体的四言句式,且不规则用韵,所以仍可归之于赋类:

战国诙谐,辩谑者流,实肇厥端。其言小,其旨浅,其趣博。往往托思于言表,潜神于旨里,引情于趣外。是故小而能微,浅而能永,博而能检。就其褊者,亦润理内苞,秀采外溢。不徒以缕绘为工,遒峭取致而已。后之作者,乃以为游戏,佻侧洗荡,忘其所归。遂成俳優,病尤甚焉。尺牍之美,非关造作;妍媸雅郑,每肖其人;齐梁启事短篇,藻丽间见。既非具体,无关效法。十而存一,概可知也。^②

至现代学者郑振铎《中国俗文学史》把俗文学作品分为五类,其中第五类是“游戏文章”,指出:“这是‘俗文学’的附庸。原来不是很重要的东西,且其性质也甚为复杂。大体是以散文写作的,但也有做‘赋’体的。在民间也有相当的势力。从汉代的王褒《僮约》到缪莲仙的《文章游戏》,几乎无代无此种文章。像《燕子赋》、《茶酒论》等是流行于唐代的。像《破棕帽歌》等,则流行于明代。他们却都是以韵文组成的。”^③由此俗赋始有其名,人们视其为俗文学之一类。“俗赋其体多同文赋,惟语言通俗化。始王褒《僮约》、曹植《鸛雀赋》等,唐有《晏子赋》、《燕子赋》等。”^④

其次,涉及“民间文学”这个概念。俗文学包括民间文学。民间文学主要指在民间口头创作、口头流传的文学,它是集体创作的口耳相传的语言艺术,大多是无名氏的作品。民间文学不仅在各种民俗事项中承担着具体的功能,而且以世代精心构造并通过民俗生活口耳相传的神话、传说、寓言、史诗、逸闻、歌谣、说唱、故事、小戏、俗谚等丰富的表现形式,展现着集体的民俗意识、地域色彩浓厚的文化景象,并通过文学形式的表达隐喻教育意义于其中。而俗文学既包括口头文学,也包括文人的创作。所谓通俗文学,并不是从文学种类的划分中区别出来的某一种新的文学体裁,而是从文学

① 缺漏蔡邕、束皙、张敏、左思等俳谐文。

② 李兆洛:《骈体文钞》,上海古籍出版社 2001 年版,目录第 13~14 页。

③ 郑振铎:《中国俗文学史》,第 13 页。

④ 马积高:《历代辞赋研究史料概述》,中华书局 2001 年版,第 21 页。

发展过程中,在“雅”与“俗”的比较中而提出的类别概念。其特点是通俗性、故事性、娱乐性。早期“说唱”在民间。胡士莹说:“讲说和唱诵结合的艺术形式,在秦汉时代可能就叫做赋,是民间文艺,也就是今天称为民间赋的作品。而在汉代盛极一时的文人赋,主要就是采取了民间赋的形式和技巧,也吸收了前代各种文体的特点,融合而成的一种新的文学样式,所以它最接近于民间带说带唱的艺术形式。”^①赋本源于民间隐语游戏娱乐、祭祀仪式等,诵说表演作为秦汉时期从民间到宫廷流行的一种娱乐形式,据“不歌而诵谓之赋”以及直言铺陈、寓言写志等赋的主要表征而言,内容一般就是所谓赋(或隐语),表演目的为娱人耳目,其传播方式以口诵为主。表演的人有时是尽自己之丑媸而博他人之欢愉,类似于今戏剧丑角念白,擅以滑稽形象和幽默言辞引发观众的笑声。谐谑赋或类赋体文也就成为这种诵说表演的底本之一,有很多民间艺人、宫廷俳优以及文人等乐此不疲地加入到创作队伍中来。这种谐谑类诵说底本的基本特征大致如下:

(1)从语言形式上看,多为四言韵文,一般不规则押韵。语言通俗易懂,常用时习口语,便于讲诵,有别于骚赋、大赋语言的典奥。

(2)从内容上看,题材一般比较通俗,多取材于民间或与人们日常生活密切相关的事物,如衣食用度、人物相貌、两性遇合等;以动物为所赋对象的,一般选取牛、马、鸡、猪等,或习见的麻雀、燕子、老鼠等,而并非象征皇廷贵族的龙凤、麒麟等等。

(3)从结构上看,一类以短小为特点,区别于大赋的鸿篇巨制。另一类通常有一定的故事情节,以叙述方式敷衍成篇,即故事赋。还有一类是“客主问答”式结构,设两个角色一问一答,有的问答推进情节发展,具有故事性;有的问答并不构成“故事”,只是固定套路的运用。此外,谐谑类赋还常借各种实用文形式而作,采用不同实用文的固定结构。

(4)从创作动机、目的功用来看,谐谑类赋因游戏娱乐而生成,也为游戏娱乐而创作。民间赋以口头诵说表演娱乐听众、观众;文人谐谑赋多为游戏之作,并不以意义为重,或自我放松,或博人一笑。

(5)从审美风格来看,谐谑类赋总是以幽默、诙谐为独特的审美情趣。或自我嘲谑,调侃他人;或构织有滑稽趣味的故事情节;或者把本该“严肃”的对象“玩笑”化;或者给“玩笑”穿上“严肃”的外套,等等。

“由于体裁的宽容性,赋既可用诗的形式,也可用讲唱文学的形式,因此容纳了对话、问答、谐隐、辩难、调笑、夸张、叙事、写物等多种艺术手法。”^②所

① 胡士莹:《话本小说概论》,中华书局1980年版,第9页。

② 王小盾:《敦煌文学与唐代讲唱艺术》,载《中国社会科学》1994年第3期。



以我们以广义的说唱为研究对象,从说唱的游戏娱乐性出发,按不同的归类标准,将本书的研究范围大致确定为:

(1)按形式标准,有问答体的客主赋(包括无“赋”名的“答”、“应”、“对”、“问”等)、故事赋(包括禽鸟动物类、人物类、器物类)、诙谐文(或称“俳谐文”、“滑稽文”)、以赋体写作的实用文(券、表、策、笈、移文、九锡文等,虽然借用各种实用文体名目,而内容却是游戏笔墨,实用性弱而趣味性强)。

(2)按赋写对象标准,有以美人、丑妇、侏儒等人物容貌、身体特征为描写对象的短小谐趣赋,或者以此类内容为其组成部分的赋(包括以写两性遇合为目的而“赋”女子之美丽的艳情赋);以禽鸟动物、器物为赋写对象的故事赋、俳谐文等。

(3)按主题标准,有自嘲的谐谑赋;以他人或物为对象的讽刺赋(包括不以“赋”名篇而实为赋体的“论”、“文”^①等)。

今天我们所能够面对的是以文本形式流传下来的文人创制或经文人记录整理、加工润色过的民间诵说底本。这类诵说底本历来在文学史中处于主流意识的边缘。没有足够的历史资料说明有哪个作家是专门的说唱文学创作者,比较多见的则是某个赋家偶尔旁逸斜出、插科打诨一般做的一次笔墨游戏。这类诵说底本通常以口耳相传、口头到书面、书面到口头等几种主要传播方式进行共时性传播和延续;同时,亦借助于目录、类书、史传等文献记录得以进行历时性传播。尽管它们在这些历史文献中并不显见,但其绵延传承的轨迹却不绝如缕。

二、说唱文学、民间文学、通俗文学研究概观

说唱文学的历史可以上溯到先秦时期。在先秦文献中,已经有关于说唱萌芽的记载。经过两汉、魏晋南北朝近千年的酝酿和培育,说唱文学正式崛起于唐代,盛行于宋代,发展于元明,繁荣于清代。因而中国古代文学史对于说唱文学多在唐以后提及。关于中国说唱艺术的研究,在古代没能全面展开,也缺乏自觉的研究意识。有关研究亦是东鳞西爪,不成系统,也还不能称其为专门意义上的研究。其研究或限于某一门类的鉴赏,如关于敦煌讲唱、话本小说的评点研究,或以其他艺术研究为主而兼及说唱艺术,如在音乐类专门研究中偶尔有研究者谈及说唱的问题,比较多的则是在记述某种史料的同时对一些说唱艺术略加评论。而“说的,唱的,又说又唱的,似说似唱的四类说唱艺术体

^① 《汉书·艺文志》将“杂文”归为杂赋类,后世史书目、总集、选集、目录等亦多归之于“杂文”。

裁;若干直到近代和现代还在说唱的故事题材,似乎在先秦两汉的书史文传和诗辞歌赋里都能找到它们的源头、雏型、苗头”^①。

但就目前国内研究现状来看,涉及说唱的已有研究有重流轻源的倾向,大多研究者的视点散落在唐代及唐以后,唐前说唱文学则少有人涉及,现有成果主要集中在敦煌讲唱文学对后世通俗小说、话本的影响,敦煌讲唱文学中的各种题材、作品类型研究,以及元明清各类说唱的艺术特色、现代民间说唱艺术等,大多以音乐视角对具有地域性和民族性特征的民间说唱艺术进行探讨。目前所见有关说唱文学艺术的专著中,仅见《说唱艺术简史》(文化艺术出版社1988年版),其中少量篇幅涉及说唱艺术的源;另有张鸿勋《敦煌说唱文学概论》(新文丰出版公司1982年版)专注于“敦煌说唱”;刘光民《古代说唱辨体析篇》(首都师范大学出版社1996年)对古代说唱文学进行了辨析体制、考证源流、选文注释的研究工作;刘茂靖所作硕士学位论文《汉代俗赋的说唱性研究》(山东大学2006年)对文人俗赋的说唱特性有所考论。又如姚颖《清代中晚期北京说唱文学与伎艺研究》(燕山出版社2008年版)、卫凌《河东民间说唱研究》(中国社会出版社2009年版)等则主要注重于体现本土地域特色的说唱艺术。王永平《游戏竞技与娱乐——中古社会生活透视》(中华书局2010年版)中提到说唱艺术表演及欣赏是中古社会文化生活的重要内容。崔蕴华《消逝的民谣——中国三大流域说唱文学研究》(中国政法大学出版社2011年版)梳理了子弟书、弹词和木鱼书为代表的说唱文学的渊源及关系,并对其所呈现的地域文化特征及文化精神进行了阐述。

国外有关我国古代说唱文学的专门研究几为空白,仅见日本学者的研究视角触及中国中古文化或明清江南民间风俗文化等,缺乏对说唱艺术的专门研究。

关于民间文学研究,以钟敬文先生为代表的致力于民间文学艺术研究的前辈学者,为我们研究民间文学提供了“史”和“实”的线索;关于民间文学的体裁、内容、美学风格等方面的理论著述也大量呈现。近年来有段宝林《中国民间文艺学》(文化艺术出版社2006年版)、《立体文学论——民间文学新论》(高等教育出版社2007年版),陈驹《中华民间文学通论》(广东教育出版社2010年版),罗永麟《论中国文学发展规律——文人文学、通俗文学、民间文学三位一体论》(齐鲁书社2007年版)等理论性的著作,为民间文学研究打开了更广阔的视野。

^① 曲艺所:《说唱艺术简史》,文化艺术出版社1988年版,第10页。



三、俗赋体文学研究的“冷”与“热”

从古至今,研究辞赋的专著、专论已相当丰富。如对俗赋的研究,马积高的《赋史》已略探其源,但专著尚不多见,大多散见于敦煌文学论著中,如张鸿勋《敦煌俗文学研究》(甘肃教育出版社2002年版)、伏俊珪《敦煌文学文献丛稿》(中华书局2004年版)等,也有一些单篇论文涉及俗赋,但相对于辞赋研究这棵大树的繁茂而言,俗赋这根枝条则依然显得柔弱。伏俊珪的研究成果值得注目。一是关于《汉书·艺文志》中有关俗赋的研究,如《〈汉书·艺文志〉“成相杂辞”“隐书”说》(载《西北师大学报》2002年第5期),文章认为“成相杂辞”是一种民间文艺形式,先秦以来一直在民间流传,并且影响了文人的创作。从现存作品看,“成相杂辞”主要产生在楚国东部,和黄老之学有密切关系。现存成相体,大都以格言、谚语集锦为其形式,以道德教化为其内容,用赋诵的方式传播“隐”和古代的巫史关系密切,由巫转述的神的谶语大多是以叶韵的隐语形式表现出来,到了战国游士和俳优手中,“隐”为纵横策士资为谈助,更成了俳优、侏儒、亲近讽喻劝谏国君的工具。隐语还有一个来源,就是根植于古老民族的原始文化歌谣。隐语从神的警告变成人的讽喻,就与“谐”合为一体。谐语大都以人的缺陷作为嘲笑的对象,渐变为诙谐调侃的杂赋。又《〈汉书·艺文志〉“杂赋”臆说》(载《文学遗产》2002年第6期)从五个方面具体论证了《汉书·艺文志》“诗赋略”中所谓“俗赋”的相关问题,包括“客主赋十八篇”、“成相杂辞十一篇”、“隐书十八篇”、“杂四夷及兵赋”等类的著录、内容、形式方面的若干问题,认为“杂赋”主要是民间讲说和唱诵结合的艺术种类,可归为俗赋一类。另《〈汉书·艺文志〉“杂中贤失意赋”考略》(载《新疆大学学报》2005年第5期)指出,《汉书·艺文志》“杂赋”中的“中贤失意赋”,是不得志或下层知识分子自我嘲谑、抒发愤懑之情的赋作,其特点是语言接近口语化,“风格诙谐”,现在还可以在相关史料中找出类似的作品。

还有一部分研究成果集中在出土的尹湾汉简《神乌赋》上。如谭家健《〈神乌赋〉源流漫论》(载《中国文学研究》1998年第2期),主要观点为:“《神乌赋》属于汉代俗赋,这类禽鸟相斗相别寓言,原于《诗经》,存在于汉乐府,曹植曾戏作,佛经有同类,敦煌赋有发展,唐宋元明文人多有模仿者。”伏俊珪《从新出土的〈神乌赋〉看民间故事赋的产生、特征及在文学史上的意义》(载《西北师大学报》1997年第6期)阐明:“1993年3月汉墓新出土的《神乌赋》出自下层知识分子之手,是根据民间故事形式改写而成的。从其产地历史上民间歌舞之盛,采用四言式早期民间韵语形式、以骚体结语来阐明主旨

三方面,可以看出其民间故事赋的显明特征。《神鸟赋》的出土,填补了汉代民间故事赋的空白,同时也说明敦煌《燕子赋》一类的俗赋是自有它的源头和传承系统的。它是民间禽兽杂赋的一个样板。”宗明华《论赋之“俗”与“俗赋”——兼论尹湾汉简〈神鸟赋〉文体上的承传及性质》(载《烟台大学学报》2002年第1期)认为:“目前文学史上的‘俗赋’,主要指唐以后出现的以叙说故事为主、语言通俗的赋体文。从《神鸟赋》与四言赋及俳谐文的承传关系中可以看出:赋原本来自民间,自俗赋入汉宫乃以俗为乐,所谓的‘文人赋’正是汉代俗体雅化、散文诗化的结果。如果称《神鸟赋》为‘俗赋’,那么此赋倒可谓赋体的本色、正宗。”

此外,敦煌俗赋受到学者的较多关注,如伏俊琰《试谈敦煌俗赋的体制和审美价值——兼谈俗赋的起源》(载《敦煌研究》1997年第3期)、《敦煌俗赋的文学史意义》(载《中州学刊》2002年第2期),胡立华、杨国学《敦煌文献中的俗赋研究》(载《社会科学战线》2002年第5期)等。敦煌俗赋的发现,在中国文学史上具有重要意义。它使我们知道在“深覆典雅”的文人大赋之外,社会下层还流传着一种或讲故事、或调笑取乐的通俗赋体作品,使我们对汉魏六朝以来一些带有故事性、诙谐性和大体押韵的作品及其文体归属有了明确的认识。我们对失传已久的秦汉“杂赋”也可借助敦煌俗赋而了解其大概。

四、传播学理论与古典文学研究的亲密接触

传播现象和传播事实是与人类的文明史共存的,有传播便有接受,有接受便同时有传播。但人们把传播和读者接受当作对象进行学术研究则是很晚的事情,大约始于20世纪初的西方,70年代末传入中国,其后便有了与其他学科的交叉研究。传播学、接受美学与中国传统文化的交叉研究,可称之为“传播学、接受美学的本土化研究”,传播学、接受美学与中国古典文学的交叉研究开始于20世纪80年代末。

从近年的研究状况来看,把接受美学或传播学的理论方法与传统的材料整理工夫结合在一起对中国古典文学进行研究,或者发掘总结我国古代的“接受美学”理论和具体的传播现象,或者对某一名篇进行接受史、传播史研究,已是相当普遍的现象。

所谓读者接受,就是指读者不是被动地接受文学作品,而是能动地参与作品的创造。读者对文本的接受过程就是对文本的再创造过程,也是文学作品得以真正实现的过程。所以,文学作品不是由作者独立创造的,而是由作者与读者共同创造的,作者创造的只是文学文本,只有通过读者的创造性



接受才成为文学作品,读者既是接受者,也是创造者。也就是说,文学作品的意义是在文本与读者阅读的相互作用中产生的。文人接受民间的通俗体式赋,就是一种再创作的过程,是民间赋意义的部分实现;文人所创制的俗赋文本一经读者阅读,读者即参与到创作中来,依凭自身的阅读期待去接受作品。有接受,便有了传播。

所谓传播,就是指人与人之间进行的信息共享与交流活动。传播作为与人类共始终的一种普遍现象而存在,人类生存的历程也是传播进行的历程。人类文明从蛮荒走向发达,传播的信息也从简单走向丰富,传播的方式亦从落后走向先进。任何信息都具有传播性,无论是有意的主动传播,还是无意的被动传播,信息只要产生,就自然地进入传播体系。本源于民间的俗赋最初作为一种大众化的信息以口头传播方式流传于民间,传播方式的落后,是俗赋大量散佚的原因之一。在抄本传播时代,能够有驾驭笔墨能力的人毕竟不是社会上的大多数人,这也就必然造成古籍的流失;再加上俗赋原本在民间多以口头传播方式存在和流传,随着时间、空间、口传人等客观因素的变化,俗赋的流失亦不可避免。即便是以文字形式传播的文人俗赋也出于各种各样的原因而大量流失,所以我们今天所能见到的文人俗赋也就比较稀有。就具体的俗赋传播而言,有的研究者只是从创作角度出发研究作品,却忽略了创作者的一级传播者作用。其实就俗赋传播的存在来说,我们不仅要研究创作者的传播角色意义以及读者的接受传播作用,而且对以传播为目的的文本选编者、书目制作者等次级传播者(直接传播者)更要加以关注。那么俗赋的接受者、传播者构成情况如何,接受、传播的方式、途径有哪些,接受、传播的历史轨迹怎样,是否有与其他文体式样的互动,以及具体赋家、具体文本的接受、传播又是一番什么景象等等问题,就有进一步探究的必要。

五、在远古的“俗”中寻“乐”

俗赋源于民间游戏娱乐形式,其第一个特点是娱乐性。娱乐就是使人快乐,包括自娱和娱人。娱乐与游戏密切相关。使人产生快乐的方式很多,人的快乐感觉也是多种多样,但最基本的要素应该是随意、放松。有些快乐是不能随意和放松的,比如为国争光的快乐、为民族大业献身的快乐、为齐家治国平天下而修身的快乐,以及以效忠君主、开拓仕途为目的而苦读圣贤经典的快乐等等,这诸种快乐必是严肃而有序的,是建立在责任、道义基础上的快乐。按照马斯洛的需要理论解释,这些“严肃的快乐”指向比“随意而放松的快乐”更高的精神满足层次。以此看来,俗赋的娱乐性带给人们的快

乐大多是随意而放松的,无论是创作者、接受者,还是传播者,可能皆是从快乐出发而与俗赋发生“碰撞”的,多无关乎家国宏旨或人生意志的严肃思考。当然,我们并不是说俗赋毫无价值取向,但相对于俗赋本身的娱乐功能来讲,其价值判断功能略次之。比如东汉大学问家蔡邕一边批评“鸿都门学”之俗,一边乐此不疲地作《青衣赋》、《短人赋》,尤其《短人赋》篇纯粹是以嘲弄侏儒的生理缺陷为乐,属于典型的“把自己的快乐建立在他人的痛苦之上”。这样的作品的创作者(第一读者、一级传播者)、读者(接受者)、传播者,似乎不太可能是从价值判断的角度来阅读和传播作品的,该作品被接受、传播的更主要的原因应该是具有使人笑的功能,能够为人们带来“随意的快乐”、“放松的快乐”。因《短人赋》只是夸张地渲染侏儒的“不正常”而博人哈哈一笑,类似舞台上小丑的表演,活跃气氛、使人快乐是其要旨。我们的生活中也常常出现这种情况,如某人因为某事“好玩儿”而为之,至于其“意义”则是次要的。如果说“有意义”,那就是使人获得了一种精神上的愉悦。

作为俗文学的俗赋,其第二个特点是传播性。这一传播特点贯穿在历代俗赋作品中,俗赋文本作为一种信息载体,将其所蕴含的文化、政治、经济以及社会生活的各个方面的信息,通过不同的传播渠道传达给不同的人。通俗的谐谑类赋因其幽默有趣的特质常常以诵说表演的底本形态传播,通常以口耳相传、口头到书面、书面到口头等几种主要传播方式进行共时性传承和延续;同时,亦借助于目录、选本、史传、笔记、赋话等文献记录,得以进行历时性传播。俗赋传播中的传承尤其值得注意,往往有一篇作品问世、百家竞相模仿的现象,比如扬雄的《逐贫赋》。同时,俗赋在传播过程中并非孤立的单线条式,而是有时附着于其他文体,与其他文体互相影响、渗透,从而丰富自身并同时充实其他文体。^①

俗赋又与俗文化密切相关,其第三个特点便是民众性。这里的“民众”既指普通百姓,又指下层文人、不出名的人。他们可以被称为“民间艺人”或“民间文化人”等。但俗赋的情况有点特别,就是很多作品恰好是有“名气”的文人、学士所作,他们自觉地加入到俗赋创作和传播队伍中来,并且发挥了极大的作用。而在一定意义上说,文人、学士对俗文学的这种推波助澜的作用并不是有意为之的。低层次需要作为人的最基本需要,并不因为出现高层次需要而丧失其意义,因此,通俗文学所表达的生活和情感内容可能含有长久的普遍的价值。这可以用来解释俗文学经久不衰的原因,也可以解释文人学士、高层知识分子同样喜好俗文学的现象。就如我们所知道的那

^① 参见拙文:《先唐俗赋与其他文体的互为接受》,载《内蒙古社会科学》2006年第2期。



些极“俗”极“艳”的赋恰恰是文人学士的作品，而非无名氏的创作。当然另一种可能是，民间的或无名氏的这种“俗”而“艳”的作品已经流失，而文人的作品赖其“得天独厚”的优势被保存下来，那就更说明读者对这种作品的接受和传播是主动的，无论是在共时空间里还是在历时空间里，都自然形成大众传播并使信息呈现散点辐射。

俗赋的第四个特点是“实用性”。这里的“实用性”有两方面含义：一方面是“实用”的本来含义，“韵诵体的民间文学，主要是仪式文。据考察，最早的韵诵文是仪式祝颂。秦汉时期，它们以‘赋’的名义行于乐教，是知识阶层传述诗歌的主要方式。《汉书·艺文志》所录‘杂赋’，其中不乏这类实用仪式文。章太炎《国故论衡·辨诗》云：‘其他有韵诸文，汉世未具，亦容附于赋录。’这些有韵之文，包括各种仪式文，如婚词、冠词、驱傩文、射覆词、占卜词等”^①。另一方面是“实用”的引申含义，指俗赋对各种实用文体的“借用”，比如从汉代即有、至南北朝时期大量出现的实用文形式的俳谐文，举凡表、奏、券、笺、移、檄、说、论等等，皆有被俗赋“俳谐”一过的经历。另外，也包括俗赋对其他文体的积极渗透。

可以说，纯文学或雅文学是作者文学，强调的是作者本位；而俗文学是读者文学，强调的是读者本位。俗文学是一种避免为艺术而牺牲读者的文学。对于先唐说唱文学而言，从读者接受需要出发，以下几方面值得进一步探究：

(1) 说唱文学源于祭祀仪式、民间游戏。口头说唱以语言符号和非语言符号(视觉性、听觉性)为传媒，显示出鲜明的社会效应和丰富的传播信息。

(2) 先唐说唱文学虽多在民间以“个体”形式呈现，但组织传播(官方或文学集团的有意或无意倡导)为其拓宽了传播渠道，增强了传播效果。同时，技术和意识等层面的原因也造成先唐说唱文学在传播过程中信息的大量流失。

(3) 先唐说唱文学以文字为媒介的传播与流传为说唱文学保留了原生态文化信息；其娱乐功能使得它为其他文学样式积极接受，其幽默元素多方位渗透到其他各类文学文本中，开辟了多种传播渠道。

(4) 先唐说唱文学体现了文学与多种艺术形式的互动关系，多样化的艺术作品成为先唐说唱文学传播的媒体。书法、铭刻、绘画等使说唱文学文本作为传播方式具有长久性和观赏性，从视觉感知上发挥了说唱文学文本(脚本)的传播功效。

(5) 先唐说唱文学为后世戏剧、滑稽戏、相声等表演艺术形式所接受并发扬，可见通俗的、娱乐的文化特质的传播效果及传承价值。

① 伏俊琰：《汉代实用文形式的俗赋考论》，载《南京师大学报》2005年第4期。