

《离骚》叙事与“辞”体的发展

蔡树才 王召宇

(闽南师范大学 文学院, 漳州 363000)

摘要:《离骚》同卜辞、祭祷辞的结构是大体对应的,其内容是运用叙述语言模拟在场的卜筮、祭祷等仪式展演活动。从东周时期言说、书写逐步脱离歌唱与仪式展演而独立发展的脉络看,《离骚》应是一种远离了音乐和占祭仪式、对人类本真活动加以语言化叙述和模拟的叙事韵文,是一种口头“辞”体文本,不宜归入“诗”。而在口传韵文转变为书面文本的过程中,《离骚》的叙事性得到进一步加强。因此,从叙事、口传韵文两个角度重新认识《离骚》和战国文学史,是十分必要的。

关键词:叙事结构;叙事韵文;口传文学;辞

中图分类号:I207.22

文献标识码:A

文章编号:1006-6365(2023)06-0064-09

关于《离骚》,司马迁和王逸都特别看重其抒情发愤、“依《诗》取兴”的意义。随着西方现代美学系谱与文学观念的传入,“抒情”甚至被看成文学的主要功能或文学美的本质。但是,注重研究《离骚》叙事性质的学者也不乏其人。从东周时期言说、书写逐步脱离歌唱与仪式展演活动而独立发展的脉络来看,《离骚》应该是一种远离了音乐和占祭仪式、对人类本真活动加以语言化叙述和模拟的叙事韵文,也是一种口头“辞”体文本。

一

学界对于《离骚》的结构长期争论不休,周建忠《楚辞层次结构研究——以〈离骚〉为例》^[1]、潘啸龙《〈离骚〉“结构”研究论略》^[2]等文也都有过论述,无论是两分、三分、四分或其他分法,都有各自的理由。但从叙事和“辞”体文学发展的角度对比殷商甲骨、新出楚墓竹简、清华简及北大秦简中的“卜筮祭祷”类文本,可以发现,除去

末尾“乱”辞,《离骚》同卜辞、祭祷辞的结构是大体对应的,其内容是运用叙述语言模拟的卜筮、祭祷等仪式展演活动现场。

从开头至“纫秋兰以为佩”是《离骚》第一部分,内容是模仿祭祷、卜筮活动中占卜者或主祭者的自我介绍,向神灵自叙身世、生辰、名字,并告诉神灵自己的“内美”。《离骚》开篇介绍自己:“皇览揆余初度兮,肇锡余以嘉名。名余曰正则兮,字余曰灵均。”^①这样的做法在祝祷仪式中可以经常见到,藤野岩友认为其形式来源于古代祝神词^[3],其说甚是,如《左传·哀公二年》载:“卫太子祷曰:‘曾孙蒯聩,敢昭告皇祖文王、烈祖康叔、文祖襄公:……’”^[4]又如《尚书·金縢》篇中,周公向先王祷告时先自称“惟尔元孙某”^{[5]333},清华简《金縢》则作“尔元孙发也”^{[6]158},清华简《祷辞》中祀祷者自称“曾孙某”^[7]。睡虎地秦简《禹须臾》中祠祝者对神灵说:“敢告曰:某行毋(无)咎。……”^{[8]223}其中用“某”字代替真

收稿日期:2023-03-09

基金项目:国家社科基金西部项目“出土战国叙事文献整理与研究”(21XZW044)。

作者简介:蔡树才,男,江西鹰潭人,闽南师范大学文学院副教授,文学博士。

名。此外,秦骊玉版铭文、新蔡葛陵楚简平夜君成祝祷文、九店楚简《告武夷》祷文均可参考。屈原字“灵均”,王逸言:“灵,巫也,楚人名巫为灵子。”^{[9]58}《逸周书·谥法解》“极知鬼事曰灵”“死见鬼能曰灵”“好祭鬼神曰灵”^[10]等句可以证之。《楚辞·九歌》多次以“灵”称神,如“灵皇皇兮既降,森远举兮云中”^{[9]58}“灵之来兮如云”^{[9]68}“灵之来兮蔽日”^{[9]75}等,说的是神灵在巫师祈祷、迎迓时降临。在巫术的话语体系中,诸神附体或显灵于巫,此时的巫即为“灵”。屈原以“灵”为“字”,很可能是因为他所说的“摄提贞于孟陬兮,惟庚寅吾以降”。根据《礼记·内则》等典籍所载贵族命名礼仪及出土青铜铭文可知,寅年寅月寅日,是当时民俗中最尊贵、吉祥的日子。灵均在此突出自己同神灵特别亲近的先天禀赋,将自己与灵修、灵氛、灵保等并立,以神巫自比。这些神巫能够陈诗,能以歌舞娱神、降神,因而灵均就是灵巫。“惟庚寅吾以降”句中的“降”,在青铜铭文、《诗经》等先秦文献中皆表示天帝、神灵的来到。这样理解的话,下文实写——而非想象——灵均自己驭龙升天,让望舒、羲和追随他也就十分自然了。另外,如果把“摄提”解释为“岁祭”习俗,“贞”直接训为卜问、占卜,那么此句意为灵均在正月岁祭,卜问神祖或祭祷于舜帝,在庚寅日请神下来。叙述者灵均还特别强调自己乃“帝高阳之苗裔”,这种对非凡祖先的自我夸耀与直白的得意,以及下文自赞有“内美”和“重之以修能”,并不是对凡人而言的,也不是向谁显摆自己同楚国王室的血缘关系,而是对神灵的自我介绍,为的是突出自己拥有与神灵对话的品性、资格和能力。此与《尚书·金縢》篇中周公一上来就向先王自荐自夸“予仁若考,能多材多艺,能事鬼神。乃元孙不若旦多材多艺,不能事鬼神”^{[5]334}的做法一样,所以,屈原是在《离骚》中假托神巫灵均来进行叙事的,并以此身份出场代替自己说话和行事,其开篇则是模仿主

祭者、巫师所念诵的祝祷辞或唤神之辞。

学界一般认可王逸、扬雄等人以文中“灵修”为楚怀王的观点,其实不然,灵修是叙事者灵均给楚王在巫祝系统中安排的一个神职身份,现实中的楚王直至战国末期仍掌握着主持大型国家祀典与祭祷活动等神职权力。值得注意的是,灵均敢于怨责君王,故“怨灵修之浩荡兮,终不察夫民心”。这是因为《离骚》中灵均是在神、祖面前陈告,是请求神判神裁的,好比是在神设的法庭上进行争讼。而且,在巫祝等神职系统中,灵均、灵修是平等的,与世俗地位无涉。屈原在世俗社会里被排挤,因而在神灵面前申辩倾诉,这正是《离骚》的思想核心。而且,灵均在先祖或舜帝灵面前对待楚王的态度,既有批评又不乏特别的亲近。

卜筮者、主祭者除了要有特别的天赋和本领,还应尽力保持身心内外的洁净与虔诚,才可以接近和感动神灵。所以灵均“扈江离与辟芷兮,纫秋兰以为佩”,又“杂申椒与菌桂兮,岂维纫夫蕙茝”,还“朝搴阰之木兰兮,夕揽洲之宿莽”,或“制芰荷以为衣兮,集芙蓉以为裳”。睡虎地秦简《日书》云:“庚寅生子,女为贾,男好衣佩而贵。”^{[8]203} 灵巫的居所、装扮是如此特别,以致于后世有学者怀疑其性取向,或认为屈原在《离骚》中时而为男性时而为女性,或认为发生性别倒错,甚至认为屈原以臣妾人格争宠于楚王。但我们认为,灵均的自我人格设置和外在形象打造是别有深意的。不是屈原把自己想象为女人或者自比为顾影自怜的弃妇,香草、灵植、玉佩也不是一种譬喻、比兴的媒介。如以男女喻君臣,既不是为了显示其医药治病的功用,也不是突出它是源于南楚的生活习俗或独特审美趣味,而是因为屈原自设的身份就是巫者,它们是献给神灵或者说是巫觋为沟通神灵而需要的一些物品。

总之,这一部分内容相当于一完整卜筮

辞中的“前辞”，也即“叙辞”“述辞”，其作用是记录占卜的时间和人名。

从“汨余若将不及兮”到“夫何茷独而不予听”是《离骚》第二部分，主要叙述灵均为什么要向神灵陈告和陈告的具体内容。灵均遇到的问题有：第一，楚王为谗言左右，改变初衷，不再信任自己，“伤灵修之数化”；第二，如今时局艰危，众小人又十分贪婪自私，是非不分，故灵均特别担心“皇舆之败绩”，“哀民生之多艰”；第三，暮年将至，又被小人谄臣嫉恨，灵均不仅无法实现振兴国家的理想，“吾独穷困乎此时”，恐怕声誉也将遭到诋毁，“恐修名之不长”。灵均保持清白节操直道而行，本来正是“前圣”所称道的，如今却侘傺困厄，“屈心而抑志”。由此，灵均逡巡彷徨，对人生的意义也产生怀疑，“悔相道之不察兮，延伫乎吾将反”。灵均认为，自己既然“不周于今之人”，“进不入以离尤兮”，那就不如“退将复修吾初服”和“将往观乎四荒”，即“依彭咸之遗则”，退隐自修，像圣贤、神灵那样保持自然、洁净与高尚。当灵均决定以此为志时，“女嬃”的诫责再一次使他陷入犹疑。“女嬃”一般被认为是屈原姊，但从她熟知鲧因刚直被杀等历史事件来推测，似乎也是巫史人员。加之灵均的对话者灵氛与巫咸，都是巫官或高级神职人员，故可推断女嬃职能也应与宗庙祭祀有关，也许就是楚国王族宗庙、屈氏家庙或舜帝庙的巫师。

这部分内容大体相当于卜辞或祭祷仪式中的“命辞”，又称“贞辞”，用来叙述咨询或请教神、龟的缘由，记录具体占卜事项和求问的问题。如包山楚简《卜筮祭祷记录》命辞为：“自夷之月以庚夷之月，出入事王，尽卒岁躬身尚无有咎。……出入事王尽集岁躬身尚毋有咎。”^[1]这些都是陈述生病、遭灾等问题，或者有事不能抉择。灵均的困顿、迷惘以及对自身人生信念、处世哲学的怀疑，也正是他需要“折中”于前圣和神灵的原因。

二

从“依前圣以节中兮”到“余焉能忍而与此终古”是《离骚》的第三部分。内容上先叙述灵均南到舜帝庙，借助巫祝事神的礼仪向虞舜自诉，在回顾夏启、商纣与夏禹、商汤等人的历史故事中表达对君王、天道的看法，并在舜帝的启悟下坚定自己持守正道的决心，他希望得到舜帝的理解，并借诵三代兴衰之史以明心志。故灵均自言“跪敷衽以陈辞兮，耿吾既得此中正”，坚信“皇天无私阿兮，览民德焉错辅”。女嬃劝灵均和光同尘，灵均却向重华自白不愿与小人同流合污的决心和原因。随后灵均满怀希望地从苍梧出发，驾驶玉虬风车，御风乘雷，经昆仑悬圃、灵琐、咸池等地，意气昂扬，上叩帝阍，却不料帝阍不纳。天神邈远不可见，灵均于无奈之中下济白水，游春宫、玉台，先后求爱于宓妃、有娥氏和有虞国之二姚，但都因种种原因皆以失败告终。此处是否为“尽量对四面八方各种鬼神进行祭祀”^[2]的索祭群神仪式，仍有待进一步探究。此时，灵均再次喟叹：“世溷浊而嫉贤兮，好蔽美而称恶。”总之，灵均希望向上帝申诉，也渴望得到闺中女子的理解和慰藉，但都没有成功。

《离骚》多次叙写灵均驾驭龙凤而飞升神游的瑰丽情景，很可能是模仿祭祷辞，叙写巫师灵魂出窍、神灵附体等实际技能和仪式现场。如长沙马王堆与子弹库出土的战国人物龙凤帛画和人物御龙帛画中所描绘的飞升场景。而灵均追求和邀约历史或神话中女性的情节，在相当程度上也是楚地巫师交接神灵，神灵附体并实现灵肉完全契合境界的转写。

屈原假托一个可在人神之间交感的巫者灵均来诉说、求问于神灵，对先祖、舜帝的祷告让他初步坚定了独立不迁、洁身修行的人生哲学，但未能获得到底该如何行动的具体答案。且帝阍不纳和神女亦无法沟通，“闺中既以邃远兮，哲王又不寤”，灵均又发现自己陷入现实与宗教

世界的双重失败——灵均的困厄和焦虑在现实里得不到解答与安慰,在神祖或舜帝面前要坚持中正、贞洁与自修自爱的泣诉也完全得不到他人的理解。

从“索琼茅以筮篸兮”到“历吉日乎吾将行”是《离骚》的第四部分,叙述灵均另请神巫灵氛卜筮和巫咸降神祭祷,以获得自己在政治与人生抉择方面的某些启示。灵氛认为九州博大,并非只是这里才有娇女,反问道:“勉远逝而无狐疑兮,孰求美而释女?何所独无芳草兮,尔何怀乎故宇?”意在鼓励灵均不必迟疑,应当远游以保持自我。这不失为让灵均走出精神和现实困境的“吉占”,但灵均仍然犹豫不决,遂用花椒、精米等请巫咸降神。“夕降”和楚国王族的夜祷传统有关联,清华简《楚居》记载楚人“夜而内尸,抵今曰夕,夕必夜”^[618]的缘故。巫咸请神后告诉灵均“勉升降以上下兮,求矩矱之所同”,即不应拘泥于眼前,可到处寻求意气相投的同道,就像伊尹之于汤、皋陶之于禹、傅说之于武丁,太公望之于周文、宁戚之于齐桓。也就是说,只要内心真诚美好,根本不需什么媒人;两美(君臣、夫妇)如若相合,不管何时相遇都不算晚。灵均由此认识到,世俗小人固然常摧残美玉,但荃蕙兰芷为何不再芳香,甚至沦为茅莠荒艾,关键在于它们抛弃自身美好质性和独立操守,俯仰随俗,蝇营狗苟,追慕那些身外之物;而他自己则坚持独立自爱,不献媚,不屈从于外物,这才是最可贵的。于是灵均决定远行。

《离骚》第三和第四两部分叙述灵均祭告重华,寻求天神、美人的理解和宽慰,请求灵氛卜筮与巫咸夕降以决疑,其内容正相当于“占辞”“说辞”。它们记录甲龟、蓍草等所示的占卜结果,巫师据以分析上天、神灵给予的答案。灵氛之“吉占”当然来源于卜筮之兆辞,且灵氛的占筮应该是两次,“始筮用琼茅,后卜为‘筮篸’”^{[13]②},先秦占卜后往往还有祷祠神祇之活动,需要“说之”,其

内容即祷辞或说辞。巫咸之“吉故”正是卜筮后祭祷中神灵对于占辞的进一步申说。汤炳正通过对比楚卜筮简文而推断“‘要巫咸’‘降百神’‘迎九疑’,当皆为祭祷鬼神之事”^[14]。事实上巫咸本人在战国时期不但是一个沟通人神的普通巫师形象,而且,其自身也升格为作为祭祀对象的神巫,这也是他能够降“百神”的主要原因。

从“折琼枝以为羞兮”到“蜷局顾而不行”是《离骚》的第五部分。得到吉占与“神的祝辞”后灵均决心“历吉日乎吾将行”。接下来一大段叙写驾飞龙、道不周、上昆仑而神游西土的经历,此正是将占卜和祭祷的结果付诸行动。这就相当于卜辞中的结果记录,即应验情况的“验辞”。

第六部分“乱”,为礼辞,效仿祭祷仪式的结束。灵均虽不忍离开故都,但最终认为,既然国都没人理解和接纳自己,自己也不能助君兴国,那就只能效法彭咸离都远游,独立不迁,逍遥自在天地之间。大多数学者认为,灵氛是劝告灵均出国另寻政治出路的。但我们认为,灵氛只是诫勉灵均不必对“故宇”和过去过于执着,更不必求人阿世,而要坚定自己的信念。巫咸接到的神示也是让灵均不要去求神约女,只有其志洁行廉、独立自爱,才能遇到真正志趣投合的佳偶或明君。所以灵氛、巫咸都不可能鼓励灵均出国。“国无人莫我知兮,又何怀乎故都”中的“国”“故都”与“尔何怀乎故宇”中的“故宇”,皆指楚都,而非楚国全境。从《远游》《悲回风》等的描写以及屈原被逐后周游于楚国山水之间却并未出楚的实际情况来看,屈原所理解的灵氛占筮也应当只是让他离开国都,远离世俗,保持纯真。屈原的痛苦和绝望使他近乎下意识地向着死去的先祖和缥缈的神灵哭诉,但最终还是觉得,遗世独立才是自我救赎和安定灵魂的唯一出路。

三

屈原能从现实的仪式展演中发展出叙事性的语言艺术,这与“辞”在先秦的发展存在直接

的渊源关系。《离骚》本属楚地之“辞”，而“辞”在战国、西汉并不是一种文体，而是一种特定的话语方式。西汉司马迁《史记·屈原贾生列传》说“楚有宋玉、唐勒、景差之徒者，皆好辞而以赋见称”，又谓贾谊“及渡湘水，为赋以吊屈原。其辞曰：……”^{[15]2491—2493} 贾谊又因“长沙卑湿”，“乃为赋以自广。其辞曰：……”^{[15]2496—2497} 可见“赋”指完整的篇章和文类，“辞”则指其中的精美文辞，系有专门用途的针对性的口语。《史记·酷吏列传》又载：“严助使人言买臣，买臣以‘楚辞’与助俱幸。”^{[15]3143} 这里的“楚辞”就是一种用口语进行问答的精妙之辞。相对而言，称“辞”强调现实具体场合的问对需要，称“赋”则偏指个人的铺张性口诵。“楚辞”作为一种特殊的话语方式，在汉代差不多已被看成一种特殊文体，但最终确立则是在其转变为书面语文学之后，故齐梁间《文选》《文心雕龙》等著将屈原作品归入“骚”类，与赋、诗相区别。

作为一种实际话语形式的“辞”，在春秋时期就已经从“六祝之辞”一类的宗教性、专业性言语，发展成为一种有特定功能和针对性的韵语。刘师培曾指出：“盖古代文词，恒施于祈祀，故巫祝之职，文词特工。……是则韵语之文，虽匪一体，综其大要，恒由祀礼而生。”^[16]《周礼·春官·宗伯》载大祝“掌六祝之辞，以事鬼神示，祈福祥，求永贞。……作六辞”^[17]。“辞”起初只是口语，也是有特定针对性的对答性言辞，西周已经不限于对鬼神所发出的请求或应答。《孔子家语·冠颂》记载周公所作的成王加冠辞：“其颂曰：‘令月吉日，王始加元服。去王幼志，服袞职，钦若昊命，六合是式。率尔祖考，永永无极。’此周公之制也。”^[18]《仪礼·士冠礼》记录了古代贵族男子始加冠、再加冠和三加冠的祝辞，如：“令月吉日，始加元服。弃尔幼志，顺尔成德。寿考惟祺，介尔景福。”^[19]可见四言韵语“辞”在西周初期已经大量使用于多种场合。此时，一种规范了

的、程式化的祝祭之“辞”逐渐从混沌的宗教实践中分离出来，成为沟通鬼神或依托神鬼意志对人进行教诫的专门言语。后来，论辩、诉讼之辞得到突出发展，故《说文解字》云：“辞，说也。从鬲辛，鬲辛犹理辜也。”^[20]今本误“说”为“讼”。徐灏笺注：“凡有说以告于人者谓之辞。”^[21]朱骏声则强调：“分争辩讼谓之辞。”^[22]辞，从鬲辛，前者是“乱”之本字，又表示“治理”；“辛”是古代刑具，代表刑罚。籀文辞从司，意思相同。至于公孙龙、惠施、邓析等名家、法家人物，都是专门学习过“辞”的。《左传》《国语》还载录了晏子、子产等人的辞令，许多是经过润色修饰的杰出“文辞”。《晏子春秋》载晏婴使楚时楚王特别介绍他是“齐之习辞者也”^[23]，可见学习“辞”需要较长时间。作为一种独特的言语类型和文化现象，卜辞、誓辞、祷辞、卦爻辞、繇辞、狱讼之辞等，和一般的言语方式有所区别，它们不仅有自己的发展传统，承担着独特的文化与社会功能，而且在特定言说内容和场景中形成了自身内在的规定性。至春秋时期，因为合情合理表达的特定需要，知识阶层发展出具有程式化结构、特殊用语、信而有征、韵语等特性，能够说服他人的话语或篇章，即多种类型的专门之辞。^[24]屈原作品不仅符合“辞”在言语表达中适应特定场合和日趋专业化的内在要求，而且顺应了它的巫祭仪式传统。把屈原作品界定为“辞”是符合先秦文化事实和言语分类传统的。从这个意义上讲，屈原“辞”的诞生是先秦祝祭、教诫之辞和君子之辞自然延伸的产物，而不是“代言体”^[25]或“寓言体”^[26]的诗。可见，《离骚》是屈原在南楚文化与礼俗仪式展演活动基础上所进行的全新创作，是在口传文学与书面文学相互竞争又彼此促进的战国时期从口诵语辞向书面文辞转换的生动案例。

“诗”在先秦首先是用来歌唱的，属于音乐文学；“辞”却是从礼俗仪式发展而来的吟诵或讲说活动及其产品，且在汉以前仍然是一种口

传文学,而非书面文学。专业化、特定化的言说、讲诵效果同样依赖于现场的语气、腔调、音高、神情、肢体语言等方面。具体来说有以下三点:首先,“辞”用于专门场合,有特定的对象,是成段成章的口头表达,把它们记录下来形成的书面文本就是“文”之辞。其次,“辞”因为是一种对象化的述说与口诵,所记录的往往是一种问答、问对活动。最后,屈原之楚辞与行人辞令、祝祷辞等类似,处在从口传到书写的过渡阶段。一方面,《离骚》仍然深受祭祀、卜筮等巫术活动的影响,身体表演性和现场感很强,其创作目的起初也不是为他人提供阅读文本,作者还没有完全转变到书面写本的文学立场上来,不太注意不在场的文本阅读者可能面临的接受困难,因而也不会特别在意人物活动和对话的场景,导致部分背景缺失,对故事本身的魅力程度也重视不够,叙述技巧和叙事语言也被作者忽视。而汉赋,不论是散体赋还是骚体赋,都已经发展为成熟的书面阅读文学。另一方面,《离骚》已经被转化为书面文辞,并经过了一定程度的词采修饰,具有了想象性阅读所需要的部分叙述,因而并不是原有口语和仪式活动的全部照搬。作者在一定程度上意识到这种书写不再是直接的歌辞记录,而是一个局外人的叙述或假托性的“代言”,因而灵均同时具备现场活动人物和局外叙事者双重功能。老实说,屈原没有创作弦歌诗或歌舞剧的必要、冲动和条件,他只是在做文辞化模仿,当然他也不是巫术、宗教等仪式或歌舞活动的在场表演者。屈原楚辞作品的生成虽然和礼俗仪式密切相关,却不是这些制度性仪式活动的原本记录,而是屈原个体叙述、模仿的产物。当然,为了营造一种在场的本真性和生动性,弥缝书面文辞和真实活动之间的裂隙,《离骚》采取了以下对策:第一,用口头文辞对活动性的仪式进行模拟,最终在相当程度上呈现口传话语的原有灵气;第二,假托巫者进行托言体

书写,其活动性、表演性和过程性的文辞模仿使得屈原的个性化言说具有强烈的叙事性;第三,加入作者言说本身所具有的背景和言说内容的神话、巫术情境,以及鲜明的故事性和时间性,使口诵成为一次独特的叙事之旅。总之,作为一种口诵之辞,《离骚》体现了一种同展演活动和书面写本迥然有别的口头诗学审美。

除了“诵”这种有节奏的讲说,先秦口头叙事还有以讲述历史与现实故事、寓言故事、经典传述为代表的“说”“语”等类型。现在看到的“说”,很大一部分曾是口耳相传的故事。“语”体无论是记录人物间问答对话,还是讲述一段故事,多有劝谏国君的内容,邹忌、孟优、淳于髡等都曾用它来进谏,《史记》对此有专门记载,《离骚》中灵均作为巫史,也习惯于运用历史典故来劝诫或讽喻当下,擅长叙事和运用对话以模拟现实,其叙事的程式化和仪式化特征又体现了明显的口头讲诵和仪式表演的特征,便于讲述者、听者的讲诵和背诵,在满足听众期待心理的同时又赋予情节以新奇和变化。《离骚》正是以“诵”“说”“语”等为代表的先秦口头叙事传统的自然延续。

四

灵均上下求索的全部过程包括九个故事,其中女嬃骂“予”、陈辞重华、灵氛占卜、巫咸降神都以对话的形式展开,这明显是借用了巫祝事神、卜筮祭祷仪式的问答体结构,同时也可见先秦诵史致戒的巫史文化传统印记。祷祠先祖或舜帝、上扣帝阍、三次求女、漫游西极、临睨旧乡则主要是通过灵均的个人叙述和内心独白来表现,其中夹杂的抒情也有相当分量。其叙述形式包括对卜问辞、祝祷辞、神言、神语等的模仿,而灵均的叙述语言则代替了巫师、神灵的现场表演活动及其仪式过程,例如神游情节只是用语言模仿性地叙述了原初祭祀情景,神歌、神舞与神剧也由此成为文本性的事件和情节。换句

话说,《离骚》是作者借用语言去完成对于程式化巫祭、卜筮仪式活动的叙述。然而,屈原的作品毕竟不是楚国宗教活动的直接记录或者巫祝仪式中的歌唱之词。屈原将巫术、宗教仪式活动转换为一种个人化的语言叙述艺术,并将卜祷辞、迎神歌诗等艺术形式加以改造,使其不再附属于宗教而独立出来,成为立足于叙事抒情而带有强烈个性的语言文学。

《离骚》虽然存在不少议论与抒情成分,但主干结构还是一个有关灵均向神灵祷诉以决疑的事件系列,内容是对程式化祭祷、卜筮仪式的文字化叙述,灵均的个体独白也是对其中某些环节的模拟,二者结合而形成独特的仪式叙事,也就是模仿卜祭、祝祷辞的专门性口诵叙事“辞”。作品不仅有完整的故事、清晰的情节线索和时间逻辑,而且在主干故事下面,又存在数个相对独立的情节单元和次一级的叙事时空层,从而形成两个叙述层级。事件叙述本身又是作品的中心和作者的意图,而那些议论和抒情,首先是以事件和场景的虚构、铺陈为前提的,它们不能离开这些宗教、神话、历史与现实情节和瑰丽空间的铺设。有意思的是,关于哪些情节单元是实写,哪些又是想象或幻想,即虚写的次级情节,存在多种理解可能:一是将《离骚》的主体结构看成屈原假托灵均去王族宗庙向神祖祝融祷祀,女媭责骂、请灵氛占筮与巫咸夕降和结尾的“乱”辞也都属于这一实写环节;九嶷山陈辞重华、飞升天界、三次求偶和神游西土则属于想象的情节,是虚写。二是认为《离骚》开篇灵均的自我介绍与感慨抒发不是向神祖祝融泣诉,而是在舜帝庙向舜帝陈辞,这是故事主干,女媭也是舜帝庙中的神职人员或女巫。“济沅湘以南征,就重华而陈词”这样的叙述句本来应该放在灵均抒愤和女媭詈予的前面,作者却通过倒叙来使整个文本结构更接近祭祷、卜筮活动的原初形态。飞升天界、四方求女和神游西土的情节,

在当时人的思维和现实里,以及因祭祷仪式而陷入迷狂状态的灵均那里,都是巫师和神灵沟通或者说神灵附体于巫师的真实体验,《离骚》用语言如实模仿和描述这一仪式体验,并非出于虚构或想象。应该说,祭祷先祖后又陈辞舜帝,或者只祷诉于舜帝都有可能。这种理解上的歧义,除了源于对个别词句的不同理解,更多是因为《离骚》是从现场多人参与的祭祷活动转变为叙事之辞的过渡形态,作者还没有特别在意失去现场感的身世阅读者在文本理解上的困难,因而在叙述上存在诸多背景缺失。

作为作者的屈原有意假托、设置大巫灵均代替自己说话和思考,这方便作者跳出现场而以局外人的视角进行叙事,而不再像《尚书》或部分卜筮、祭祷楚简那样只能碎片化地陈列现场活动。叙事者以第三人称视角对事件背景进行交代,这就使得文本从简单的现场活动搬演转变成生动的叙事,既有故事又有背景,既有叙事速度为零的现场本真展演,也具备时间和因果逻辑上的连贯性。同时,巫师现场的独白也变成了灵均的个人抒愤或口诵。这样,屈原实际就把原来活动性的卜筮、祭祷之辞发展成为作者个性化的叙事之辞了。

灵均既是作者设定的一个叙事者,同时也是故事情节得以展开的主人公和现场活动的主要参与者,这使得作者、叙事者与作品人物声音有时重叠有时分离。例如《离骚》开篇八句,叙述者、作者与作品主角的声音高度重叠,但三者仍然不能画等号。作为口传叙事之辞,《离骚》存在多重叙事视角和叙事声音,且叙事视角不断跳跃。《离骚》一方面以第一人称“朕”“余”“吾”“我”“予”为主要叙事视角,因为作者仍欲极力保持原初仪式展演活动的现场感与仪式感;另一方面以个人的口头或书面之“辞”来叙述全部过程和内容,往往需要用到伪客观的全知视角。如此一来,作品就在全知外视角与内视角、第一

与第三人称、全知与限知视角之间灵活转换,“通行无阻地从一个话语转向另一个话语,从一个时间移向另一个时间”^[27],这也造成了一种时间上的非线性特色和“拟剧”化效果。例如女嬃詈骂、灵氛占卜、巫咸降谕三段,都采用了第三人称视角,也让仪式原有的多角色表演得以生动呈现。此外,从祭祷仪式的活动转变为语言化文本过程中的断裂、不完整与非连贯状态,又带来了《离骚》叙事的跳跃性。《离骚》这种叙事视角和叙事声音的复杂性正源于从活动仪式到文辞写本的转变与过渡。脱胎于仪式活动的《离骚》并不只是停留于感事(缘事)、咏事、用事或记事,而且在用口头或书面之“辞”去演事和叙事。

通常来说,在场性表演艺术都是现场性和身体性的,美在当下发生,而写本性作品的意义则更依赖于非在场的意识和想象,因而也更容易表现出二元化的张力和结构。作为过渡性形态的《离骚》,其口语化叙事正好结合了在场性艺术的活动性、原初性和想象性艺术的间距感与含混性,使作品的意义结构呈现为一种空间化的结构,并在表层意思和深层意蕴之间形成并不完全一一对应的隐喻结构或寓言模式。《离骚》的表层是巫术、神话、历史故事,充满着花椒、杜衡、骐驎、雄鸠、瑶台、昆仑、九嶷、县圃、崦嵫、扶桑、白水、穷石、流沙、赤水等意象,看似松散却又构成了一个扑朔迷离和瑰丽幽玄的奇幻世界。与此同时,几乎所有的读者都深信,作品丰富的想象、奇幽深诡的意境,还有绚烂多彩的故事和意象群背后,一定有所隐喻,也就是说存在深层思想空间。文学艺术的创造并不是“非自愿的本能的反应”,而是一种有目的性的“构形”^[28]。王逸说:“善鸟香草,以配忠贞;恶离臭物,以比谗佞;灵修美人,以媲于君;宓妃佚女,以譬贤臣;虬龙鸾凤,以托君子;飘风云霓,以为小人。”^{[9]2-3}如果说每

一种动植物意象都比附某种人格或概念或许牵强,但《离骚》的确以一种经验性的应感思维,以及近似律或神秘的象征律为跳板,在人、神、物甚至语言之间建构起模糊的联系,使之联结起来成为一个魅力弥漫的艺术空间。人们也相信兰草、玉佩会和人进行生命力、质性的转移,这种在多个空间和主体之间形成的过渡或转移机制,也赋予了作品一种整体化的巫术魔力、象征气氛和文学之美。

楚辞的形成受口传文学向书面文学转变及仪式程式化特性的影响。作为一种巫祭活动及其乐歌的个人化改写和仿写,《离骚》口语化和重复性套语叙事现象明显,最终也将“辞”发展成为一种口头叙事艺术。从文体特性看,托言或寓言体的叙事模式正是战国诸子作品的鲜明特征,它们赋予作品以鲜明的对话活动和仪式表演性。这类假托某个人物进行表演性叙事的作品,叙述未必精巧,抒情也依赖于音调、神情等表演性元素来感染人,因此语言本身,特别是口语,就成为历史或现实活动的一部分。语言是在现实之中并促动现实的行为,人们相信可以运用语言来模仿、拟现现实,生动的语言可以让生活本身出场,所以其语言、句式和事件都尽量保持了生活的那份本真性。《离骚》口语化的词汇、方言、套语、韵语与较多语气词的保留,俗语或谚语的引用,托言性叙事与对话的直接搬演等,都是为了更好地保持语言的“在场感”。隔句末尾缀以语气词“兮”的七言体是对春秋战国以降重复出现的歌谣、诗体和口头吟诵韵语断章的继承。但是,楚辞在承续吟诵韵文和诗歌传统的基础上已经有了明显的散文化倾向,这也是《离骚》《九章》等和音乐疏离因而不能用于演唱的根本原因。^[29]

先秦“辞”和口头叙事的发展,是《离骚》得以产生的文学内部原因,因此跳出诗与书写视域,深入挖掘先秦口传文学和叙事文学传统,

梳理从歌诗到文辞、从口头到书写发展、互动的过程,有助于我们更深入地理解《离骚》等楚辞作品。

注释:

- ①本文所引《离骚》文句,均出自林家骊译注《楚辞》(中华书局,2009年),下文不一一出注。
②琼茅、筵筵,林家骊译注本《楚辞》分别作“葍茅”和“筵筵”。

参考文献:

- [1]周建忠.楚辞层次结构研究:以《离骚》为例[J].云梦学刊,2005(2).
[2]潘啸龙.《离骚》“结构”研究论略[J].安徽师范大学学报(人文社科版),2004(3).
[3]藤野岩友.巫系文学论[M].重庆:重庆出版社,2005:60.
[4]孔颖达.春秋左传正义[M].北京:北京大学出版社,2000:1867.
[5]孔颖达.尚书正义[M].北京:北京大学出版社,1999.
[6]清华大学出土文献研究与保护中心.清华大学藏战国竹简:壹[M].上海:中西书局,2010.
[7]清华大学出土文献研究与保护中心.清华大学藏战国竹简:玖[M].上海:中西书局,2019:182.
[8]睡虎地秦墓竹简整理小组.睡虎地秦墓竹简[M].北京:文物出版社,1990.
[9]洪兴祖.楚辞补注[M].北京:中华书局,1983.
[10]黄怀信,张懋镠,田旭东.逸周书汇校集注[M].上海:上海古籍出版社,1995:723—724.
[11]湖北省荆沙铁路考古队.包山楚简[M].北京:文物出版社,1991:32.
[12]过常宝.“上下求索”:一个祭祀的模式[J].文学遗产,1996(6).
[13]黄灵庚.《离骚》灵氛筮语用两“曰”字发微[J].文史知识,1994(8).
[14]汤炳正.从包山楚简看《离骚》的艺术构思与意象表现[J].文学遗产,1994(2).
[15]司马迁.史记[M].北京:中华书局,1959.
[16]刘师培.左盦集:第八卷[M]//刘师培.刘申叔先生遗书:四十.宁武南氏校印,1937:1.
[17]贾公彦.周礼注疏[M].北京:北京大学出版社,2000:658—661.
[18]陈士珂.孔子家语疏证[M].上海:上海书店,1987:199.
[19]贾公彦.仪礼注疏[M].北京:北京大学出版社,2000:55.
[20]段玉裁.说文解字注[M].上海:上海古籍出版社,1981:742.
[21]《续修四库全书》编委会.续修四库全书:二二五[M].上海:上海古籍出版社,2002:111.
[22]朱骏声.说文通训定声[M].北京:中华书局,1984:170.
[23]吴则虞.晏子春秋集释[M].北京:中华书局,2002:392.
[24]过常宝.论先秦“辞”的演变及特征[J].北京师范大学学报(社会科学版),2015(5).
[25]廖群.楚歌“代言体”与《离骚》三章臆说[J].中国楚辞学,2004(2).
[26]廖群.楚地巫风与屈辞“寓言体”考论[J].中南民族大学学报(人文社会科学版),2014(2).
[27]热奈特.叙事话语·新叙事话语[M].王文融,译.北京:中国社会科学出版社,1990:180.
[28]卡西尔.人论[M].上海:上海译文出版社,1985:181.
[29]李炳海.论楚辞体的生成及其与音乐的关系[J].中州学刊,2004(4).

[责任编辑 李有梁]

The Narration of Li SAO and the Development of “Ci” Style

CAI Shucan WANG Zhaoyu

(School of Liberal Arts, Minnan Normal University, Zhangzhou 363000, China)

Abstract: The structure of Li SAO roughly corresponds to Oracle Inscriptions and sacrificial prayer. Its content is to use narrative language to simulate Oracle Inscriptions, sacrificial prayer and other ceremonial performances on site. From the perspective of the independent development of speech and writing from singing and ritual performance in the Eastern Zhou Dynasty, Li SAO is a kind of narrative verse and oral “Ci”(辞) text, which is far away from music and ritual, narrating and simulating human’s real activities in language. In the process of changing from oral verse to written text, the narrative of Li SAO is further enhanced. It is necessary to re-understand Li SAO and the history of Warring States literature from narrative and oral verse.

Key words: narrative structure; narrative verse; oral literature; Ci(辞)