

建筑空间与中国文学叙事传统*

龙迪勇

(江西省社会科学院,江西 南昌 330077)

摘要: 一代有一代之文学,章回小说是明清时期的代表性文体。“小说”概念尽管出现较早,但由于一直被前人视为“小道”而难以成为明确的叙事文体。经过明代文人的努力,小说才发展成为中国文学叙事传统中最主要的体裁,这也最终促成了中国文学传统的主流从“抒情”到“叙事”的转变。明清章回小说最基本的叙事结构是分回立目与单元连缀,而这种结构受到了中国建筑空间组合艺术的深刻影响。中国的叙事文学一直要等到明清章回小说的出现,才可算形成了真正属于自己的叙事传统,由于这种叙事传统的形成与建筑空间息息相关,所以建筑空间在很大程度上促成了中国文学叙事传统的形成。

关键词: 建筑空间; 叙事传统; 章回小说; 院落式结构; 缀段式结构

Abstract: Different ages have different mainstream literary genres, and Ming-Qing Dynasties have Zhanghui novel as their representative genre. Though the concept of “novel” arose earlier in China, it had difficulty in developing into a commonly accepted narrative genre owing to its “trivialities”. With the great efforts by scholars of Ming Dynasty, novels became the leading genre of Chinese narrative literature, which contributed to the transition of the mainstream of Chinese literature from “lyric” to “narrative”. Succession of chapters with headings and episodic units, deeply influenced by the spatial combination of Chinese architecture, was the basic narrative structure of Zhanghui novel in Ming-Qing Dynasties. Narrative tradition did not come into being in Chinese literature until Zhanghui novel in Ming-Qing Dynasties. The close relationship between the formation of this narrative tradition and architectural space, to a great extent, helped to bring about the formation of narrative tradition of Chinese literature.

Key words: architectural space; narrative tradition; Zhanghui novel; courtyard-styled structure; episodic structure

中图分类号: I106 文献标识码: A 文章编号 1006-6101(2014)04-0025-19

* 本文为国家社科基金项目“图像叙事与文字叙事比较研究”(项目编号:13BZW008)、江西省社科规划“十二五”重点项目“非线性叙事研究”(项目编号:12WX01)、江西省哲学社会科学重点研究基地规划项目“建筑空间叙事研究”(项目编号:14SKJD12)的阶段性成果。

在文艺理论中,文学、音乐等艺术形式常被定义为“时间艺术”,而建筑、绘画、雕塑等艺术门类则被划分为“空间艺术”。这种分类当然有其合理之处,但我们也不可过于拘泥。比如说,如果我们要研究绘画、雕塑等图像艺术的叙事问题,就不能满足于这种一般性的分类,而恰恰需要考察被划归为“空间艺术”的图像的“时间性”特征。而且,在对特定时空、特定文化传统中不同门类的艺术形式进行比较研究时,我们还必须牢记这一点:这些不同的艺术形式(文学、音乐、舞蹈、建筑、绘画、雕塑等)在体现各自艺术特性的时候,不管它们是属于“时间艺术”还是属于“空间艺术”,都往往会体现出某种共同的文化心理结构,因而在深层结构上它们往往会具有某种“同构性”特征。

作为一个以文艺理论为专业的空间叙事研究者,我一向比较关注“时间艺术”的空间维度和“空间艺术”的时间维度,试图在时间和空间的双重维度中比较全面地把握研究对象,力图展示出它们为常见分类所遮蔽的那些特征,并在此基础上提出自己的观点、建构自己的理论。在《空间叙事研究》一书中,^①我对以小说为主的文学叙事(时间艺术)的空间问题,以绘画、雕塑为代表的图像叙事(空间艺术)的时间特性,以及图像叙事与文字叙事之间的相互模仿和转化问题,都做出了力所能及的考察。但由于种种原因,该书没有涉及建筑空间叙事及其与文学叙事的比较研究。然而,建筑空间的叙事性(时间性),以及建筑空间与文学叙事的相互影响问题,确实是存在的,也值得好好研究。但要对建筑和文学这两种相差甚远的艺术形式进行比较研究,其难度可想而知,本文试图在这方面做出突破。

本文的基本观点是:中国文学叙事传统中最主要的体裁是章回小说,章回小说最基本的叙事结构是分回立目与单元连缀,而这种结构受到了中国建筑空间组合艺术的深刻影响;中国的叙事文学一直要等到明清章回小说的出现,才可算形成了真正属于自己的叙事传统,由于这种叙事传统的形成与建筑空间息息相关,所以建筑空间在很大程度上促成了中国文学叙事传统的形成。下面,本文将具体考察中国古代建筑的空间艺术与明清章回小说叙事结构之间的“同构性”关系,^②希望能给比较文学和中国小说研究提供一条新路,并给本人的空间叙事研究开辟新的疆域。

① 龙迪勇《空间叙事研究》北京:三联书店,2014年。

② 章回小说的叙事结构在明代即已定型,所以尽管这一文体是明清两代的标志性文体,但本文的论述还是以明代为主。

一、明代文人的小说创作与建筑趣味

在《宋元戏曲考》一书中,王国维说得好:“凡一代有一代之文学,楚之骚,汉之赋,六代之骈语,唐之诗,宋之词,元之曲,皆一代之文学,而后世莫能继焉者也。”[1:57]正因为那些常见的文学体裁在以前的朝代都取得了难以逾越的成就,所以明代文人就面临一个巨大的挑战:如何在几乎所有的体裁都被前人写尽且取得辉煌成就的情况下,创造出足以代表自己时代的文学?最终,他们选择了一种被前人视为“小道”而加以轻视的叙事性文体——小说来加以发展。然而,由于“小说这一术语仅仅是文学体系内一种带有贬义的分类,而起先并不具有一致性、整体性等特性”[2:21],因而中国小说长期无法形成自己独特的文体。对于明代文人来说,这既是挑战也是机遇:创作一向被正统文人看不起的“小说”,弄不好就会搞得身败名裂;但也正因为“小说”还没有得到主流文学传统的认可,给创作者提供了极大的创造空间。几经耕耘和努力,明代文人取得了成功,他们终于把小说这种叙事性文体从“小道”发展为文学大国,使之成为自己时代的文学代名词,并最终促成了中国文学传统的主流从“抒情”到“叙事”的转变。

明代小说最著名也最代表性的作品,就是有“四大奇书”之称的4部长篇章回小说——《三国演义》、《水浒传》、《西游记》和《金瓶梅》。对于这4部作品,“五四”时期的文化旗手们(如胡适、鲁迅、郑振铎等)为了证明他们的“白话文学”或“俗文学”观念的合理性,把它们看作是一种源于民间的文体。但如今,在很多学者扎实研究成果的推动下,人们越来越倾向于认为明清章回小说是一种“文人小说”,是一种高雅的文学艺术作品。当然,正如美国学者浦安迪所指出的:“这个看法并不否认所谓‘四大奇书’各各脱胎于通俗文化的民间故事、说书等现象,而只是强调这些长篇小说是经过文人撰著者手里的写作润色才得出一新的文体来。”[3:1]而且,“正是这四部书,给明清严肃小说的形式勾画出了总的轮廓。这四部作品构成小说文类本源的重要地位,恰恰由于作品本身的卓越超群而有点被人忽视,因为它们无比丰富的内容和精巧绝伦的写作手法,同类作品中很少有能与之媲美者,因而,这四部‘奇书’在一个半世纪里一直鹤立鸡群,自成一体,直到《儒林外史》与《红楼梦》问世之后,才形成所谓‘六大古典小说’。”[3:1-2]

我们认为,不管明清章回小说的标志性作品——也就是所谓的“六大古典小说”,袭用了多少史书或民间文艺中的素材或手法,它们的定型本还

应算是出自当时高级文人手笔的创造性成果。而且,这些文人凭借高超的艺术手法和叙事技巧,把“小说”这一长期不被重视文类的艺术水准提到前所未有的高度,并且为长篇章回小说这一新兴的叙事性文体树立了文体规范和美学典范。

俄国汉学家李福清在论及“中世纪文学”向“近代文学”过渡时期的文学现象时,曾经这样写道:“中世纪文学体系的一个典型特征,是把‘文’的概念作为必须首先包括功能性体裁的书面语言作宽泛的阐释。中世纪文学体系的核心又恰恰是纯功能性的体裁,而具有弱化功能和完全不具功能的体裁(如各种叙事散文),则处于边缘,或者根本不属于中世纪理论家们公认的文学体系。在向近代文学过渡的时候,这一体系发生了急速的进步,原来处于其边缘的体裁(如小说、戏剧等等),移向了中心,功能性体裁则退居边缘,或者完全处于文学体系之外。”[4:274]李福清认为,欧洲的文艺复兴正是这样的过渡时期,“中国文学发展史上的这样的时期,看来应该划在16世纪中叶以后。正是在那个时候中国产生了资本主义关系的萌芽,没有这种关系,文化中就不可能出现原则性的新质。这是一个城市文化高度发展和尝试彻底打破中世纪文学体系结构的时期。”[4:300]显然,这样一个所谓的过渡时期,正是明代小说“四大奇书”产生并成熟的时期,而它们的产生和成熟也正标志着小说这一叙事性的体裁从文学体系的边缘走到了中心。当然,小说的这一从边缘到中心的旅程绝不是轻易就可以达到的,而是必须靠这些文学革新者树立新的文学观念、形成新的美学典范,并创造与此息息相关的一整套新的叙事技巧,而这一切都必须靠创作实力,写出足以让人们改变传统文学观念并放弃传统欣赏习惯的优秀叙事作品。

幸运的是,正如我们所看到的:明代的文人小说家创作出了这样的作品,这就是以“四大奇书”为代表的明代长篇章回体小说。这一特殊的叙事性文学体裁,直到晚清民初才被人们正式命名为“章回小说”。对于这一新的叙事文类,浦安迪认为:如果只是泛泛地称之为“古典小说”或“章回小说”,由于指代不够明确而难以成为一种很好的文学史研究的分析工具。所以,浦安迪决定干脆用“奇书”一语来界定这几部拥有共同美学原则的叙事作品,并用“奇书文体”一语来界定这一新的叙事文类。显然,这里所谓的“奇书”既指小说的思想和内容之“奇”,也指小说的形式和技巧之“奇”。正如浦安迪所指出的:“古人专称《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》为四大奇书,是别有意焉。首先,这一名称本身含蓄指定了一条文类上的界限,从而把当时这四部经典的顶尖之作,与同时代的其他二三流的长篇章回小说区别开来。偏偏高举这四部经典作品不仅是由于

它们的故事动情、人物可爱而已,而是因为它们孕育了一种在中国叙事文学史上独一无二的美学典范。这种迟至明末才告成熟的美学形式,又凝聚为一种特殊的虚构文体。”[5:119]无疑,浦安迪用“奇书文体”一语来专指《三国演义》、《水浒传》、《西游记》和《金瓶梅》等4部优秀的长篇章回体小说所形成的体裁特征,是看重其文体上的创造性和美学上的独特性的。事实上,也正是这种文体上的创造性和美学上的独特性,使“四大奇书”迥异于宋元“话本”,也与同时期流俗的二三流作品划清了界限。

在我看来,长篇章回体小说的出现、成熟并定型,不啻是中国文学史上的一场革命,因为它改变了此前由“抒情”传统独霸文坛的局面,并最终发展成为一种此后几乎独领风骚的文学体裁。章回小说所树立的体裁惯例、美学典范,及其所拥有的比较固定的叙事结构和修辞技巧,更是为中国小说叙事传统奠定了真正的基础——在此之前,“小说”这一概念甚至连合法的文学身份都不具备,一直要到明代,在一系列创作实绩的支撑和一大批文人的推动下,“小说”才真正成为一种专门的虚构性叙事文体。

无疑,上述这种革命性的文学行动绝非“平民集体创作”所能够胜任,而只有富有才情的明代文人堪能为之。那么,明代的文人到底具备哪些基本的艺术素养和特殊的写作才情呢?

明代的文人们常有“才子”之称。这些“才子”们不仅富有文艺才能,具有很高的欣赏水准,而且思想活跃、崇尚自由、强调个性,所以他们在文学、绘画、建筑等多方面的创造活动中都产生了足以传世的作品。关于其他创造活动的情况,我们在这里无法细说,下面仅谈几点明代文人和建筑有关的事实。在我看来,这些事实足以说明明代文人具有独特而典雅的建筑趣味。

一、明代出现了由个人撰写的研究建筑问题的专著。计成(1582—?)的《园冶》与文震亨(1585—1645)的《长物志》,是明代出现的2部由个人独立撰写的造园学著作。计成于崇祯七年(1634)刊行的《园冶》一书,更是我国第一部造园学专著。显然,没有相应的知识储备,没有强烈的爱好和实践的支撑,要写出这样专门的建筑理论性著作是不可想象的。

二、在园林等建造活动中,明代文人强调建造者的主体性地位。在《园冶》一书卷一的《兴造论》中,计成这样写道:“世之兴造,专主鸠匠,独不闻三分匠、七分主人之谚乎?非主人也,能主之人也。……第园筑之主,犹须什九,而用匠什一,何也?园林巧于‘因’、‘借’,精在‘体’、‘宜’,愈非匠作可为,亦非主人所能自主者,须求得人,当要节用。”[6:47]这段话的重要性在于:它提出了建造活动中起关键作用的不是“匠”,而是营建的业主和建筑师。对此,汉宝德这样写道:“它代表的意义是向已推演了上千年的宫廷和工匠传统挑战,其历史的重要性不下于欧西文艺复兴时读书人

向中世纪的教会御用工匠传统挑战。这是建筑艺术知性化的先声。它提出了‘主人’的身份,一方面暗示着营建的业主,再方面则指今日所谓的建筑师。”[7:16]

三、园林开始成为明代文人进行诗文雅集或其他相关活动的场所,并在很大程度上成为他们拥有文人身份的象征。正如有学者所指出的:“文人进行文化实践活动的一种十分重要的形式就是建造或者拥有园林,这种形式在明代中后期非常引人注目。”[8:83]“把园林作为志同道合的士大夫的聚会之所,这些士大夫通常都用纯粹的文学语言讨论问题,但是他们也利用社会场所例如园林里面的聚会来进行一些另外的议程。文人们结社聚会、诗酒酬唱的现象在中国有悠久的传统,对文人来说这正是社会聚会的基本功能。”[8:92]正因为如此,所以很多明代文人都热衷于造园。比如,王世贞(曾被不少人视为《金瓶梅》的实际作者)就在其家乡江苏太仓建造了著名的弇山园,并为此写了《弇山园记》等文章。在王世贞看来,“建造园林对提高一个家族的声望是十分必要的,而且,园林在建造对显示那些只有像他这样的文人精英分子才能充分欣赏和评论的独特品质(包括道德上的和文化上的品质)也是不可或缺的。”[8:90]

四、明代文人的建筑观是文学化的。汉宝德说得好:“这群文人的建筑观,与他们生活中最基本的成分——文学——的关系最为密切。他们对建筑的看法,则直接与他们的金石和绘画的感觉相通。”[7:17]把明代文人这种文学化的建筑观付诸园林建筑的实践,正可充分发挥其长处,因为清新、淡雅、充满诗情画意的建筑意匠正是园林艺术所需要的。也正因为如此,所以我们上面所谈到的明代文人和建筑有关的情况都与园林这种特定的建筑形式相关。因此,我们可以说:明代文人所建造的园林其实就是空间化、建筑化了的文学。既然如此,有人可能会问:这些敏感的、多才多艺并具有典雅的建筑趣味的明代文人,是否有能力建造高度规整而又繁多复杂的宫廷建筑和礼仪建筑呢?尽管历史并没有提供这样的机会,但我们的答案是肯定的,因为尽管明代文人没有建造出像紫禁城这样的多重宫殿式的实际的大型建筑,但他们却在另一个领域大显身手,那就是:他们用文字建造出了像《三国演义》、《金瓶梅》这样堪称文化瑰宝的大型文学建筑。

二、多重组合的艺术:中国古代建筑与明清章回小说

在结构上,中国古代建筑与明清章回小说都体现了一种组合艺术的特点,它们都不是一个单一的“个体”,而是由多个“个体”组成的“群”;而且,

往往为了适应各种功能上的需要,它们还可以不断地重复这种组合,从而形成更大的结构性的“群”。所以,从结构上来说,无论是作为“空间艺术”的中国古代建筑,还是作为“时间艺术”的明清章回小说,其实都是利用一定的结构“单元”而进行多重组合的艺术。

(一) 整体结构

从整体上观察,中国古代建筑的“院落式”结构与明清章回小说的那种特殊的组合结构,具有非常明显的相似之处。

建筑的结构或组合模式归根结底与人类的生活方式紧密相关,而人类的生活方式是多种多样的,因而对建筑的需求也是多方面的,如居住、聚会、祭祀、朝会、游玩等;无疑,有些人类活动对建筑空间的需求是非常大的(如祭祀、朝会),所以建筑为了满足人类这方面的需求,就经常需要扩大规模。不同文化传统中的建筑,其扩大规模的方式并不相同,但概括起来也无非就是两种,正如李允铎先生所指出的:

在建筑的历史经验中,我们可以看到两种不同的扩大建筑规模的方式。一种就是“量”的扩大,将更多、更复杂的内容组织在一座房屋里面,由小屋变大屋,由单层变多层,以单座房屋为基础,在平面上以至高空作最大限度的伸展。西方的古典建筑和现代建筑基本上是采用这种方式的,因此产生了一系列又高又大的建筑物,取得了巨大而变化丰富的建筑“体量”(mass)。另一种就是“数”的增加,将各种不同用途的部分分处在不同的“单座建筑”中,由一座变多座,由小组变大组,以建筑群为基础,一个层次接一个层次地广布在一个空间之中,构成一个广阔的有组织的人工环境。中国古典建筑基本上是采用这种方式,因此产生了一系列包括座数极多的建筑群,将封闭的露天空间、自然景物同时组织到建筑的构图中来[9:130]。

这两种不同的扩大建筑规模的方式,其实也就决定了两种建筑体系不同的结构方式和不同的性格特征。而且,在设计原则和建造技术上,也有着相应的差别,“从‘数’出发和从‘量’出发对平面组织的要求是完全不同的。……当建筑设计以‘座’为单位时,房屋内部的平面因使用功能上的要求,内部的分隔必然就十分复杂;相反地,因为室内部分已经将所有问题‘化整为零’,整体布局必然便是十分简洁。如果建筑设计以‘群’为单位时,每一单位建筑的内部其实只相当于‘整座’建筑的一个房间或者一个局部,平面自然就会十分简单。在另一方面,因为使用上的组织要求要

落在总平面中去解决,总平面的布局就会变得颇为繁琐和零碎了。平面的‘组织’问题一个是处理于屋内,一个是解决于屋与屋间,因而两者表现出来的形式就适得其反了。中国古典建筑是出现过好些十分繁复的总平面组织的,根据文献的记载,唐代最大的寺院‘章敬寺’凡四十八院,殿堂屋舍总数达四千一百三十余间。我们可以想象,将四千多‘间’房屋组成一个建筑单位,它的总平面组织会是何等复杂,简直就是一个‘城市。’”[9:130]

相比较而言,中国古代对“单座建筑”不那么重视,说起来这其实是由木结构建筑本身所造成的:“中国传统的‘单座建筑’殿堂房舍等平面构成一般都是以‘柱网’或者‘屋顶结构’的布置方式来表示的。建筑的平面其实只不过是结构的平面。”[9:134]正因为“单座建筑”的平面就是结构平面,所以其内部空间的构成也就相应地比较固定,难以有很大的变化;也正因为如此,所以“单座建筑”只有通过组合成“群”,也就是组合成“院落”才能满足各种需要,并表达各种象征性的意义。关于中国古代“院落式”建筑的基本特征,楼庆西先生曾经这样概括:“中国古建筑采用木结构体系。因此与西方建筑相比,建筑个体的平面多为简单的矩形,单纯而规整,形体也并不高大。……宫殿、寺庙、园林、住宅各类建筑不同功能上的需求,不靠单体建筑的平面和体形,而是依靠它们所组成的不同群体来适应和满足。如果说西方古代建筑艺术主体体现在个体建筑所表现的宏伟与壮丽上,那么中国古建筑则主要表现在建筑群体所表现出来的博大与壮观。”[10:33-34]

与西方建筑在单一围合空间中扩大体量一样,西方长篇小说也主要在一个情节框架内扩展篇幅;与中国古代建筑“院落式”结构相对应的,则是明清长篇章回小说所采用的那种所谓的“缀段性”结构。这里所谓的“缀段性”(episodic),也被翻译成“穿插式”,原是一些西方汉学家和一些盲从他们的中国学者依据亚里士多德的关于情节有机统一性的观点,而对明清章回小说缺乏艺术整体感,也就是缺乏结构意识的一种讥评:“总而言之,中国明清长篇章回小说在‘外形’上的致命弱点,在于它的‘缀段性’(episodic),一段一段的故事,形如散沙,缺乏西方 novel 那种‘头、身、尾’一以贯之的有机结构,因而也就缺乏所谓的整体感。”[11:56]这种评价当然是非常荒唐的,它是拿西方的批评标准来衡量出生于不同文化传统的中国古典小说。在我看来,这实在是有点张冠李戴、郢书燕说的味道。“殊不知,这些中西批评家们所谓的‘整体感’或‘统一性’,在西方文学中,本是指故事情节的(plot)的‘因果律’(causal relations)和‘时间化’的标准而言的。”[11:56]而事实上,叙事艺术对人类经验的“模仿”或“组织”,既可以采用

“因果律”和“时间化”的结构模式,也可以采用“关联性”和“空间化”的结构模式;显然,西方叙事文学主要采用的是前一种模式,而中国明清章回小说则采用了后一种叙事模式。

其实,在《诗学》中,亚里士多德对“穿插式”结构本身也不是全盘否定的。他在该书第9章中是这样说的:“在简单情节和行动中,以穿插式的为最次。所谓‘穿插式’指的是那种场与场之间的承继不是按可然或必然的原则连接起来的情节。”[12:82]可见,“穿插式”结构只是对简单情节来说才是最差的,对于复杂情节则并非如此。实际上,对于复杂情节来说,“穿插”不但没有坏处,反而颇有好处:使用得当的话,“穿插”可以起到增加作品长度、丰富作品内容并增加叙事效果的作用。比如,在《诗学》第23章中,亚里士多德写道:“和其他诗人相比,荷马真可谓出类拔萃。尽管特洛伊战争本身有始有终,他却并没有试图描述战争的全过程。……他只取了战争的一部分,而把其它许多内容用作穿插,比如用‘船目表’和其它穿插丰富了作品的内容。”[12:163]在这里,“穿插”显然成了一种很好的叙事技巧,荷马就通过各种“穿插”的使用而“丰富了作品的内容”。在第24章中,亚里士多德继续谈到史诗的“穿插”可以增加容量、表现气势并调节听众的情趣;而且,他还谈到:编排得当的“穿插”可以“描述许多同时发生的事”[12:168]——这显然是对“穿插”这一叙事方式的最高赞赏,因为众所周知,要把“许多同时发生的事”很好地叙述出来,直到今天仍然不是一件容易的事。显然,亚里士多德在《诗学》中,其实提出了一种超越“因果律”和“时间化”并照样可以达到“整体感”和“统一性”的叙事结构,而这种容量更大、情节也更为复杂的叙事结构正是通过“穿插”来实现的。遗憾的是:亚里士多德对“穿插”所做的全面论述,却被很多学者做了不求甚解、断章取义的理解。由此可见,那些试图搬出亚里士多德的理论来批评中国明清长篇章回小说的“缀段性”(“穿插式”)结构的说法,是多么的荒谬!

亚里士多德对“穿插”所做的全面而辩证的论述,是符合古希腊古典叙事文学作品的实情的,因为在当时两大叙事性体裁——悲剧和史诗中,悲剧因篇幅较小而确实大都有一个“头、身、尾”一以贯之的所谓有机结构,史诗的情况则并非如此。在当时的两大史诗《伊利亚特》和《奥德赛》中,就大量存在“无机的”、“穿插的”(“并置”的)、非线性发展的叙事事实。据诺托普罗斯研究,荷马史诗大量存在“穿插”的事实,是因为它们还带有浓重的“口语文学”的特征,而“口语文学特别依赖于诗人的情绪和交际语境”[13:42],“听众利用某些因素促成了口语诗歌的穿插特征。其中最重要的因素就是诗人可支配的吟唱时间……充裕的时间并不会促成有机统一的创作,相反,穿插的故事倒恰好会随时间的增加而成倍增加。此

时,诗人把穿插作为一种叙事技巧——穿插就是一个不可再分的社会事件的最小化单位,只有通过成倍地增加穿插,诗人才得以填满所获得的更长的那段时间。”[13:45-46]可见,“穿插”或“并置”是荷马史诗乃至一切脱胎于“口语文学”的叙事文本共同的结构特征;而且,“穿插”或“并置”可以通过一系列的叙事手段“相互衔接”,所以并不会妨碍整个叙事文本的“整体性”。

由于作为一种结构模式的“并置”,不仅在文学中,而且在古希腊的绘画、雕塑和建筑等艺术类型中也大量地出现,所以诺托普罗斯认为:“并置首先是一种思维状态,而不是一种文学形态”[13:36],“并置和表现并置的思维模式,是古典时期之前规范的表达方式和思维方式。”[13:38]但慢慢地,“并置结构”开始让位于“主从结构”,“有机的”观念则开始替代“无机的”观念,而这种变化首先就是从希腊艺术中开始的:从公元前6世纪开始,古希腊的花瓶绘画和装饰艺术开始发生由“并置结构”向“主从结构”的转变;与这种变化形成鲜明对照的是“东部的和东方的花瓶”,它们“长久不变地表现了无机的并置结构”[13:36-37]。

其实,东方艺术“长久不变”的特性,不仅仅表现在绘画和装饰艺术上,也同样表现在建筑艺术上。比如说,前文提到的建筑扩展规模的两种方式——从“数”出发(“建筑群”的组合和扩大)和从“量”(“单体建筑”的横向或纵向发展)出发,中国人是自始至终都在坚持前者;西方人则在同一起点上做出了根本性改变,他们选择了后者。而在人类社会的早期发展阶段,由于技术水平等方面的限制,建筑扩展规模的方式几乎都是利用“数”或“群”的方式来实现的。正如李允铎所指出的:“包括西方的古代在内,最早、最‘原始’的建筑形式也是利用‘群体’的方式来达到一定的规模的。……不过,西方的建筑很快就倾向于‘集中’和‘合并’。”[9:132]西方艺术的这种“集中”和“合并”的特点,不仅表现在建筑等空间艺术上,其实也表现在史诗、小说等时间艺术上:当叙事作品需要扩展容量(篇幅)时,不一定非得采取“穿插式”或“并置式”的结构就可以做到了,那种“有机的”因果—线性结构照样可以产生篇幅浩繁的叙事作品,于是,“穿插式”或“并置式”的结构终于被因果—线性结构所取代;而后者在长期的发展过程中尽管也存在曲折之处,但最终发展成为西方叙事结构的标准模式和经典结构。而中国呢?无论是以建筑和绘画^①为代表的造型(空间)艺术,还是以历史和小说为代表的叙事(时间)艺术,其结构的基本范型在漫长的历史进程中其实都没有根本性的大改变。

^① 在我看来,中国绘画的“散点透视”,其实也是建基于“组合”基础上的一种结构模式,与中国建筑的“院落式”结构和中国叙事作品的“联缀式”结构有其相通之处。

就建筑而言,从属于西周早期的陕西岐山凤雏甲组建筑的考古基址复原平面图来看,就已经是标准的“组合式”的院落建筑了,后历经几千年的发展而不变,到清代的故宫,可谓达到了“组合式”院落建筑的顶峰,甚至经过20世纪西方现代主义建筑的洗礼,这种结构到现在还顽强地存在(北京四合院)。对此,李允铎评论道:“历史的条件产生了改变,中国古典建筑常常仍然顽强地坚持传统的形制,并且千方百计地解决这个矛盾,很少作根本性的变革。这种性格一方面导致建筑问题的解决达到非常广大和高深,另一方面也大大局限了建筑技术和艺术新的发展。我们的祖先常常用非常巧妙的方式解决很多难于解决的问题,有时正是因为问题得到了解决,就阻碍了在新的基础上做出新的变革。”[9:150]

上述评价对中国建筑来说,自然是非常恰切的,但如果要用类似的观点来评价中国叙事传统,则必须加以严格限制才能适用:如果仅限于中国历史叙事传统,那么这种评价就大体适用;如果用于评价文学叙事,则要具体问题具体分析。因为中国古代的文体非常多(这些文体或多或少都具有叙事的功能),而在长篇章回小说产生之前,各类文学性叙事作品在篇幅上都非常短小——既然大都是短小的作品,其“组合式”的特征自然就不明显。劳悦强说得好:“在汉代以前,中国叙事文的主要特点在于捕捉故事中的高潮情节,至于导致高潮以及高潮以后的前后相关的情节,一般都不甚注意。因此,故事往往只限于单一的情节。环环相扣的叙事结构一直到汉代以后的中国叙事文,比如志怪小说及唐代传奇才慢慢开始普遍。”[14:45]而且,中国古代的文体规范是非常严格的,所谓“奏议宜雅、书论宜理、铭诔尚实、诗赋欲丽”(曹丕《典论·论文》),说的就是这种情况;既然如此,它们甚至难以形成统一的传统,所谓“顽强地坚持传统的形制”更是无从谈起。历史叙事的情况则与文学叙事的情况不太一样,因为史书的篇幅都比较大,而且叙事结构比较稳定——主要结构无非就是“纪传”与“编年”二体,所以其“组合性”、“联缀性”特征非常明显。当然,无论是“纪传体”还是“编年体”,其“组合”或“联缀”的方式都比较机械,缺乏有机感和整体性。

有学者在概括章回小说的结构特点时,曾经这样写道:

纯粹从形式上的叙事铺排而言,章回小说叙事结构的一个最独特之处就是小说是分章叙事、分回立目的。章与章之间环环相扣,回与回之间又以目相连,相互牵搭,经纬交织,而编成一个错综复杂的故事。每一章回都有一两个主题,通常由该回的题目显示出来,而题目一般又以七言或八言偶句列出,……章回小说的环环相扣的连锁式叙

事结构,在每一回中都有特定的主人翁,该回的情节就环绕主人翁身上发展,一般来说,情节的展开都会牵涉到场景的转换,而情节的发展可以引出许许多多的迂回曲折,这些旁出的枝节往往又变成以后章回中情节发展的伏线,整个叙事结构因而产生错综复杂的效果。打一个视觉上的比喻,整个章回小说故事就好像一幅长画轴,随着故事的叙事发展,我们就好像展玩一卷画轴,等到叙事终结,画轴开到尽头,我们就可以看清楚故事的首尾,同时,我们也可以纵览全图[14:43-44]。

应该说,概括是很精彩的,但稍显不足的是最后那个比喻。我觉得,与其说章回小说像一幅“长画轴”,还不如说像一座“院落式”建筑,因为“长画轴”是二维的空间艺术,其组合能力毕竟有限;而“院落式”建筑则是三维的(甚至是四维、五维的)复合空间艺术,其组合能力因维度的增加而大大加强。而且,在中国艺术史上,我们也确实找不到有类似明清长篇章回小说那样的有着多重组合结构的卷轴画。

(二) 组合方式

在长期的发展历史中,中国古代建筑形成了很多定型的、富有特色的组合方式。那么,有哪些组合方式影响到了明清章回小说,或者说给它们提供了极好的借鉴呢?限于篇幅,下面仅提出重要的两种,并以之与明清章回小说的结构进行比较性考察。

1. 作为意义单位的“院”

在描述一个建筑群的规模时,中国古人一般不用“单座”的“座”,而是常用“几间几院”。所谓“间”(或“开间”),是指在平行的纵向的柱网线之间的面积。“古代文献表示房屋数量多以‘间’为单位,‘间’并不等于‘座’或‘栋’(block),而是柱距间面积的‘间’,因为每座建筑物的‘间’数不等,用座或栋表示不如用‘间’更准确一些。”[9:135]一般来说,“间”往往用于计算“单座建筑”的大小,比如章回小说中常说“五间正房”、“三间厢房”等,这里所说的“间”都是房屋有多少个开间的意思,用以说明它们的大小。所以,“间”其实就是最小的房屋计量单位。至于“院”,则是用来表示建筑群的概念,也是最小的意义单位。几个“单座建筑”围绕一个中心空间(院子),从东南西北四方进行围合(“四合院”的名称即由此而来)就形成了一个最基本的建筑群——“院”,更大的建筑群则是多个“院”的组合和勾连。在中国古代建筑中,哪怕是最简单的“院”也可以表现出长幼、尊卑之序,更可以为一家人的日常生活提供起码的生活空间,所以“院”也就成为了

最基本的意义单位。一些大型建筑群,看上去非常复杂,但只要 we 抓住“院”这个基本单位,就能很好理解其组合原则和设计理念。

“院”在中国古代建筑中的重要性是毋庸置疑的。在古代中国,“院”是由四周围绕着房屋而自然形成的,如果房屋不在,处于中间位置的“院子”自然就消失了。“院”尽管是“虚”的,但它在建筑整体中的作用甚至比作为实体的房屋还要大,所以本来仅指由房屋所围合空间的“院”在中国古代建筑中就成了围合空间及其周围房屋这一建筑群的代名词了。“由于中国传统的单座建筑的平面简单,它们必须依靠院为中心才能达到机能完整。院的重要性必需和房屋的重要性完全相等,否则分散分布的单座建筑就无法构成一个完整的有机的整体了。甚至,在设计思想上单座建筑可以看作是属于院子的,只有这样才能将建筑群的层次逐级地构成,才能一组一组地组织起来。院子可以做出形状和大小不一的变化,通过这些变化就可以将内、外、主、从等关系表达出来。因为单座建筑采取了‘标准化’,在变化上是有限的,而院子的形状、大小、性格等的变化是无限的,用‘无限’来引导‘有限’,化解了‘有限’的约束,实在是一种非常高明的构图手法。”[9:141]这种“有”“无”相通、“虚”“实”相生的理念,可说是中国古代建筑群组织原则的关键所在。

在明清章回小说中,与“间”对应的是“回”。“回”在章回小说中,就像“间”在古典建筑一样,仅仅是一个“计量单位”,其作用性并不明显。那么,是否像在古代建筑中那样,在明清章回小说中也存在这样一个“院”呢?答案是肯定的。但由于文字建筑中的“院”不像实体建筑中的“院”那样明显,所以人们往往不容易发现它。在这方面,俄国汉学家李福清做出了突出的贡献。针对有些学者提出的把“人和物的某一行动或举动”作为一个情节单位的说法,他没有盲从,而是觉得应该具体情况具体分析:如果仅仅把它用作一个“计量单位”,这种说法当然没有错;但用于分析明清章回小说的结构这样的问题时,这种情节单位就没有实际的意义了。李福清以《三国演义》为例,对此进行了说明:“对于《三国演义》,我们却需要找出它的更大一些的单位,以便将罗贯中在写作自己的作品时,从史书、平话以及戏剧三者的取材上加以对照时,每次都能运用这一单位。这样的单位就是演义中一个插曲内部的情节开展中的每一步段。它是一个不大的、相对完整的、其大小是继某一举动之后依次进行的一个‘建筑’故事的单位。”[15:187]其实,李福清要找出的也就是叙事文本中类似“院”一样的结构单位。

在考察明清章回小说部分与整体的组合或连缀类似“回”与“院”那样的关系方面,美国学者浦安迪做了很多工作。他认为,明清章回小说整体形成了所谓的“百回”定型结构,而“更为重要的是,明清文人小说家们又

把惯用的‘百回’的总轮廓划分为十个十回,形成一种特殊的节奏律动”[11:62];而在“十回”主结构中,还存在“次结构”的问题,“奇书文体的次结构,存在于每一个十回的单元之类,读奇书文体时,在一个十回的单元里,我们经常能发现某种小型的起伏存在,……每十回中的第九、第十回在布局中都具有特定的功能。……每十回单元的中间,即第五回的前后往往是另一个关键,经常孕育着一个喜怒哀乐的情绪高峰,夹在首尾两次相对平静的低潮中间”[11:68];而在“十回”之上,还有更大的组合单元,这种组合最典型的有两种,第一种是所谓“把全书划分为前后两半截的写法”,浦安迪以《金瓶梅》为例,对此做了很好的说明:“在《金瓶梅》一书这种分璧的形状显而易见。从第1回到第49回西门庆一家人贪财恋色之欲望步步膨胀;恰恰是第49回胡僧赠春药一关目引起后半部,西门庆在宦途、在房中无不万事如意,而此时他越极其乐越走向生悲的必然结局。”[16:224]第二种是所谓“富有对称感的20—60—20叙述程式”。比如说,《金瓶梅》的第一、第二个10回作为两个意义单元组成了一个更大的单元,它们都有意识地安排了“纳妇”的母题:第一个10回重述《水浒传》中的故事,写潘金莲与西门庆私通,谋杀亲夫武大,武松报仇未成终被放逐,最后以第九回西门庆把潘金莲娶进门而结局;第二个10回则写李瓶儿的两个丈夫花子虚、蒋竹山接踵死亡,而瓶儿本人于第19回进入西门庆的家。与这“首”20回相对应的是“尾”20回,它们也组成另一个意义单元,表达了一个“衰落”的主题:第九个10回写西门庆暴卒后众妻妾各奔前程,整个家族树倒猢猻散;第十个10回通过把笔锋转向陈经济的穷困潦倒,引读者走向落幕的结局。在《金瓶梅》中,除了这首尾各20回组成两个相互照应和对称的单元,还有一个最大的单元则是由中间的60回所组成。这三大单元在整个小说的布局中,除了在“形式空间”中形成结构性联系之外,甚至小说的“故事空间”^①也在整体布局中起着作用。正如浦安迪所指出的:

首尾二十回的故事大都发生在西门庆私宅的院墙之外。在开头的二十回里,家庭新添金、瓶、梅三小妾,奠定了全书的规模,分明与结尾的二十回同一家庭的分崩离析、土崩瓦解遥相呼应。小说的中间六十回是《金瓶梅》叙事的中心,作者展开了围着庭园内部的核心虚构

① 所谓“形式空间”与“故事空间”,是我在《空间叙事研究》一书中提出的概念。在该书中,我把“空间叙事”所涉及的空间分为故事空间、形式空间、心理空间和存在空间四类。所谓“故事空间”就是叙事作品中写到的那种“物理空间”,即故事发生的地点或场所。所谓“形式空间”,则是叙事作品整体的结构性安排(相当于绘画的“构图”),呈现为某种空间形式。参见龙迪勇《空间叙事研究》北京:三联书店,2014年,第526页。

境界,把叙事步骤减速,不疾不徐地讲述那日日夜夜、寒来暑往的静中动和动中静交替的故事。这一内在世界的存在一直延续到第八十回,直到西门庆死于非命,树倒猢狲散为止,终于转回到最后二十回的西门庆家外世界[11:72]。

我们认为,《金瓶梅》的这一家外(头20回)→家内(中间60回)→家外(最后20回)的叙事结构,无论从“形式空间”还是从“故事空间”层面视之,都体现了明显的“空间叙事”的特征。

2. 外部空间设计

《老子》中有一段非常经典的话,常被人所引用:“三十辐共一毂,当其无,有车之用。埴埴以为器,当其无,有器之用。凿户牖以为室,当其无,有室之用。故有之以为利,无之以为用。”(第11章)这几句话当然可以从很多角度去解释,但就“建筑空间”来说,它们说的无非是“有”、“无”相生的问题,告诫我们不要太拘泥于“有”,有时候“无”才是问题的关键。对建筑物来说,围合的墙体当然是必须的,但被围合成的“空间”才是真正有用的东西。当然,空间也存在不同的类型,不同类型的空间在建筑群中的作用并不一样。

写到这里,为了更好地说明问题,我们最好引入建筑理论中的“内部空间”和“外部空间”概念。所谓“内部空间”指的是由墙体围合而成的单体建筑的室内空间;而“外部空间”则是指建筑外墙以外建筑或建筑群之间的那些没有被屋顶所覆盖的空间。对于一个具体的“院”,“外部空间”就是指被四周围绕着的房屋围合而成的空间;而对于整个“建筑群”,“外部空间”则还应包括“群”与“群”之间的空间。建筑的“外部空间”其实仍然是整个建筑群的一部分。芦原义信说得好:“因为这个空间是建筑的一部分,也可以说是‘没有屋顶的建筑’空间。即把整个用地看做一幢建筑,有屋顶的部分作为室内,没有屋顶的部分作为外部空间考虑。”[17:3-5]

对于“内部空间”和“外部空间”,中国与西方的建筑师对待它们的态度是很不相同的。一般来说,西方建筑偏重“内部空间”的创造,而中国古典建筑则偏重“外部空间”的设计。之所以会产生这种差异,是与中西建筑不同的布局方式有关。西方建筑基本上都是单体的,所以创设“内部空间”便成为建筑师们进行空间设计的主要任务。至于“外部空间”,那只是无关紧要的存在。意大利建筑理论家布鲁诺·赛维认为,“每一个建筑物都会构成两种类型的空间:内部空间,全部由建筑物本身所构成;外部空间,即城市空间,由建筑物和它周围的东西所构成。”[18:14]尽管赛维承认两种空间的存在,但他基于西方的立场,在品评建筑时只看重“内部空

间”：“只有内部空间，这个围绕和包围我们的空间才是评价建筑的基础：是它决定了建筑物审美价值的肯定或否定。所有其他因素是重要的，或者我们只能说可能是重要的，但对空间概念而言，它们总是处在从属的地位。”[18:16]这种基于西方建筑而做出的结论，显然无法适用于中国古代建筑。

与赛维的看法正好相反，如果我们要品评中国古代建筑，恰恰不能太看重“内部空间”，而需要高度重视“外部空间”。这正是与中国古代建筑的群体特性息息相关的：中国古代建筑的群体性与多重组合性，决定了建筑群“院”与“院”之间，以及“院”的内部会存在许多“间隙”，这种“间隙”正是这里所说的“外部空间”，它们对于“院”与“院”以及“院”内各单体建筑之间的联系，起着类似“黏合剂”一样的重要作用。正因为如此，与西方建筑注重“内部空间”设计不同，中国古代建筑更为注重“外部空间”设计。

中国古典建筑无疑创造了很多强化“外部空间”的设计手法，以使整个建筑群显得富有整体感。但在建筑方面很有效果的手法，用于叙事作品时却未必奏效，如建筑方向的确定、左右对称、中轴线的设置等，在中国建筑漫长的发展过程中，都因带上了浓重的文化色彩而属于建筑的所谓“柔性”构件，因而难以被其他媒介的艺术作品模仿。就拿建筑方向问题来说，中国古代建筑从秦汉时期开始，就确定了“主座朝南”的制度，这当然有地理方面的考虑（因为中国所处的地理位置，朝南是房屋最理想的方向），但更多的应该还是文化历史的影响，因为古代帝王认为“面南”才最能体现出威严。正因为如此，所以要求“主座朝南”在当时官方的文献中都是明文规定了的，“营造房屋的时候，首先要做的就是‘取正’，取正者就是测定一条准确的南北方向线作为房屋排列组织依据的参考。”[9:146]但这种观念只是秦汉以后的事，在更早的时候（比如“三代”）就不是这样子，那时建筑的朝向基本上都是东西方向的。无论是南北朝向，还是东西朝向，对建筑设计者来说都是一件比较容易的事情：只要取好了“正”，定好了“中”，再把“主座”的位置确定下来，建筑的方向就有了。对于明清章回小说来说，由于文本的“院”与“院”之间缺乏因果关联性，所以就只能通过类似“欲知后事如何，且听回分解”这样的机械手段，来划定“方向”并加以连缀了。

关于宫殿居中、“左祖右社”的左右对称布局，在西周时期的宫殿建筑中就已经有了。据专家研究，“周代的宫殿，沿中轴线由诸多称为‘门’的门屋和诸多称为‘朝’的广场及其殿堂顺序相连组成，它们依中轴线作纵深构图，在不同区段创造出不同的氛围，有机组合，达到预定的空间艺术效果。它不但对以后各代宫殿，而且对佛寺、坛庙、衙署和住宅等等的布局，都有着影响。”[19:73-74]现存最大的宫殿建筑群——紫禁城，也是严格按照这一模式进行布局的。这种布局在建筑中效果极好，但用于叙事文本

却难免捉襟见肘。在明清章回小说中,小说家们做出了极大的努力,比如在一章中分别叙述两件事,而在目录中则以对句的回目形式加以概括。但这种做法效果并不好。可见,在作为“空间艺术”的建筑中效果极好的手法,不一定都能很好地被作为“时间艺术”的明清章回小说所模仿,因为两种艺术间虽然存在诸多共通的东西,而不可通约之处也还是不少。

当然,明清章回小说也创设了许多为“时间艺术”所独有的、旨在加强叙事文本关联性的外在手段,如对诗词“入话”的巧妙利用。章回小说中的诗词其实是具有结构功能的,正如有的论者所说:“以诗‘开篇’,以诗‘作结’,中间则是咏一人一事、一景一物的‘以诗为证’,这是明清小说的基本体例。”[20:15]所谓“入话”,是叙事者在“篇首诗”后所作的阐释、说明或发挥。“入话”在“三言”、“二拍”中就已经定型,明清长篇章回小说依然保留了这种形式。“‘入话’反映了文人参与创作的痕迹。文人具有较高的文学修养,出于对诗歌与小说这两种文体的自觉和认识,一开始就注意到,在‘篇首诗’和‘正话’之间缺乏适当的转换会造成生硬突兀,所以冯梦龙、凌濛初在创作时便将‘入话’作为一个不可或缺的‘单位’。”[20:39]由于这些诗词和“入话”并不是小说叙事逻辑的内在发展所必需,所以将它们巧妙地用在章回小说中,其实也正是一种对叙事文本的“外部空间设计”。

三、结 语

在《小说结构与中国宇宙观》一文中,林顺夫先生这样写道:“所有中国传统小说都显示出一种由不同成分组成的、由松松散散地连在一起的片段缀合而成的情节特性。……而且,这种缀段组合的特性,也为中国叙事文体的其他种类,如历史散文、传记文学、古典故事(传奇)和白话小说所共有。因此我们必须将这一结构特性视为中国传统叙事文体的显著特征。”[21:343]中国的叙事文学之所以会呈现这种特性,其根源在于中国人特殊的宇宙观:“和其他许多民族不同,中国人颇为独特地相信宇宙和宇宙中的人并非被一种外部力量或终极原因所创造。相反,他们把宇宙看作一种独立自足的、自我发生的、能动的过程,它的各个部分在一个相互协调的有机整体中相互作用。人则被认为参与了宇宙的创造过程,构成天、地、人的三合一。”[21:343-344]

林顺夫把中国人特殊的宇宙观归结为其独特的思想方法(思维方法),这种和西方“从属思想”(subordinative thinking)背道而驰的思想方法叫做“协调思想”(coordinative thinking,多被译为“关联思维”或“关联式的

思考”):“在中国人的协调思想里,事物是‘依赖于整个世界组织而存在的部分;它们相互起作用,较之凭借机械的推动力或因果关系,更多地凭借一种神秘的共振。’在这种协调系统里,整体的一致性的维持,不是靠使所有部分从属于一个外部的初始原因,而是靠使它们通过内在的协调、平衡和一致而相互关联。”[21:346]林顺夫的这种说法来自于李约瑟。李约瑟在《中国古代科学思想史》中这样写道:“在‘关联式的思考’中,概念与概念之间并不相互隶属或包涵,它们只在一个‘图样’(pattern)中平等并置;至于事物之相互影响,亦非由于机械的因之作用,而是由于一种‘感应’(induction)。……在中国思想里的关键词是‘秩序’和(尤其是)‘图样’。符号间之关联或对应,都是一个大‘图样’中的一部分。万物之活动皆以一特殊的方式进行,它们不必是因为前此的行为如何,或由于他物之影响;而是由于其在循环不已之宇宙中的地位,被赋予某种内在的性质,使它们的行为,身不由己。如果它们不按这些特殊的方式进行,便会失去其在整体中之相关地位(此种地位乃是使它们所以成为它们的要素),而变成另外一种东西。”[22:375-376]

如此看来,无论是中国建筑的“院落式”结构,还是明清章回小说的“缀段性”结构,其实都是中国特殊的宇宙观及其“关联式”思想方法(思维方法)的产物。但“宇宙观”、“思想方法”这样高度抽象的说法(而且还是今天的研究者们重构的产物),对于明清时期急于找到一种合理而又适用的结构方式、以便架构起像“章回小说”这样前所未有的文学叙事大厦的小说家来说,实在是显得有点空洞和遥远。由于建筑是“一个民族的文化最具体的表现”[23:14],而且,“也许建筑根本就不是一门学问,而是一个思想的范畴”[23:20],所以,在我看来:明清文人小说家从建筑的空间组合模式中,去寻找架构章回小说这一“新的”叙事文体的文本结构的可能性,是非常之大的,本文的写作就是证明这种可能性的一种尝试。

考虑到中国的叙事文学一直要等到明清章回小说的出现,才可算得上是形成了真正属于自己的叙事传统,^①而正如上面所论述的,这种叙事传统的形成与建筑空间息息相关,所以,在这个意义上我们说:建筑空间在很大程度上促成了中国文学叙事传统的形成。

① 在“小说”成为一种独立的文学体裁之前,中国的叙事传统主要体现在历史叙事中,文学叙事则因被赋、诗、词、曲以及“志怪”、“传奇”等各种体裁所共有或“瓜分”,而难以形成自己真正的传统。

参考文献:

- [1] 王国维. 王国维文学论著三种[M]. 北京:商务印书馆, 2001.
- [2] [德]司马涛. 中国皇朝末期的长篇小说[M]. 顾士渊,葛放,等译. 上海:华东师范大学出版社, 2012.
- [3] [美]浦安迪. 明代小说四大奇书[M]. 沈亨寿,译. 北京:三联书店, 2006.
- [4] [俄]李福清. 中世纪文学的类型和相互关系[C]// 理然,译. 古典小说与传说——李福清汉学论集. 北京:中华书局, 2003.
- [5] [美]浦安迪. “文人小说”与“奇书文体”[C]// 浦安迪自选集. 刘倩,等译. 北京:生活·读书·新知三联书店, 2011.
- [6] (明)计成原著. 陈植,注释. 园冶注释(第二版)[M]. 北京:中国建筑工业出版社, 1998.
- [7] 汉宝德. 明清建筑二论 斗拱的起源与发展[M]. 北京:三联书店, 2014.
- [8] [美]肯尼斯·J·哈蒙德. 明江南的城市园林——以王世贞的散文为视角[C]// 城市与园林——园林对城市生活和文化的的影响. 聂春华,译. 武汉:武汉大学出版社, 2006.
- [9] 李允铎. 华夏意匠[M]. 天津:天津大学出版社, 2005.
- [10] 楼庆西. 中国古建筑二十讲[M]. 北京:三联书店, 2001.
- [11] [美]浦安迪. 中国叙事学[M]. 北京:北京大学出版社, 1996.
- [12] [古希腊]亚里士多德. 诗学[M]. 陈中梅,译. 北京:商务印书馆, 1996.
- [13] [美]诺托普罗斯. 论荷马史诗中的并置[C]//刘小枫,陈少明,主编. 荷马笔下的伦理. 北京:华夏出版社, 2010.
- [14] 劳悦强. 从纪事本末体论章回小说的叙事结构[C]// 明代小说面面观——明代小说国际学术研讨会论文集. 上海:学林出版社, 2002.
- [15] [俄]李福清. 关于东方中世纪文学的创作方法问题——从中国古典小说《三国演义》的创作方法谈起[C]// 汉文古小说论衡. 南京:江苏古籍出版社, 1992.
- [16] [美]浦安迪. 《红楼梦》与“奇书”文体[C]// 浦安迪自选集. 刘倩,等译. 北京:三联书店, 2011.
- [17] [日]芦原义信. 外部空间设计[M]. 尹培桐,译. 北京:中国建筑工业出版社, 1985.
- [18] [意]布鲁诺·赛维. 建筑空间论——如何品评建筑[M]. 张似赞,译. 北京:中国建筑工业出版社, 2006.
- [19] 萧默. 建筑的意境[M]. 北京:中华书局, 2014.
- [20] 赵炎秋,陈果安,潘桂林. 明清叙事思想研究[M]. 长沙:湖南师范大学出版社, 2008.
- [21] 林顺夫. 小说结构与中国宇宙观[C]// 李达三,罗钢,主编. 中外比较文学的里程碑. 北京:人民文学出版社, 1997.
- [22] [英]李约瑟. 中国古代学科思想史[M]. 陈立夫,主译. 南昌:江西人民出版社, 1990.
- [23] 汉宝德. 中国建筑文化讲座[M]. 北京:三联书店, 2008.