

《醉翁谈录》新解

孟昭连*

[摘要] 传统研究认为,《醉翁谈录》是一本记载古代说话艺术的专著,书中描写了宋元民间说话艺人的高超技艺,记录了不少当时说话人的“底本”。通过对“话本”“舌耕”“说书”等概念的原始含义及其流变与书中记载的小说语体的考察分析,否定了前人的说法。事实上,《醉翁谈录》“舌耕叙引”所描写的是当时文人小说家的创作盛况,与说话艺术无关,书中所载小说作品皆为供阅读的案头小说,并非专门的“底本”。

[关键词] 话本;舌耕;语体;文人小说

学界公认《醉翁谈录》是有关说话艺术的权威文献,比《都城纪胜》等更有说服力。《都城纪胜》首先出现了“话本”的概念,为以后“话本小说”的命名提供了依据,但并无“话本小说”相关文本的记录,“话本”是否就是指的《清平山堂话本》那样的小说作品也一直存在争论。《醉翁谈录》则不然,传统观点认为书中不但记载了宋元说话艺术的盛况,还记载了一大批文言小说名目,而这些小说都是说书的“底本”。所以对于说明说话艺术与白话小说的关系,《醉翁谈录》的记载显得说服力很强。但无论是《都城纪胜》中的“话本”概念还是《醉翁谈录》记载的内容,皆与宋元说话艺术无关。

一、最早出现的“话本”概念是指什么

学界通行的看法是,宋代说话艺术的繁荣是导致白话小说兴起的直接原因,理由是早期白话短篇小说又称“话本”,而“话本”即说话人的“底本”,所以白话小说来源于说话艺术。“话本”在鲁迅看来就是指宋代出现的白话短篇小说,二者是同等概念,所以他在《中国小说史略》中谈白话小说的兴起,直接以“宋之话本”为篇名,认为“话本”是说话人的“底本”：“说话之事,虽在说话人各运匠心,随时生发,而仍有底本以作凭依,是为‘话本’。”^①从而将书面语的白话小说与口传的说话艺术挂起钩来。自此之后,话本乃说话人“底本”的说法,成为各种文学史、小说史的流行说法。虽然也有争论,

* 南开大学文学院中文系教授,博士生导师,300071。

① 鲁迅此说本来为学界共识,但自从日本学者增田涉曾就“话本”的含义加以考证,并得出“‘话本’一词根本没有‘说话人的底本’的意思”结论后,此说的根基渐被动摇。虽然国内有的学者仍然坚持旧说,但很多研究者更倾向于认为增田涉的意见是对的。鉴于学界已经习惯于使用“话本”或“话本小说”代指早期白话短篇小说,故本文仍以传统的用法使用这两个概念。

但争论的焦点只是围绕在是“底本”还是“记录本”的问题上,而对话本小说源于说话艺术的观点则罕见有人提出异议。将宋元话本与说话艺术联系起来还有另外一个原因,即现在话本存在着很多与说话艺术很相似的因素,例如都用口语叙述故事,韵散结合的语言组合,大量的程式化套语;尤其是那个贯穿始终的说书人语气,他有时甚至明确自称“说书的”等。这些明显的说书因素,很容易让人联想到宋代兴盛的说话艺术。这种推理方法及其结论,随着白话小说研究的深入,似乎越来越多地漏出了破绽,很难自圆其说。

鲁迅先生由“话本”推导出白话短篇小说为“说话人底本”,研究者多盲从这种说法,并没有深究“话本”一词的来源及其真正所指。其实,最早出现的“话本”一词,与说话艺术并无关系。“话本”最早出现在《都城纪胜》“瓦舍众伎”条中,此条是记载宋代东京汴梁的各种民间技艺,诸如杂剧、诸宫调、清乐、杂扮、角抵等。傀儡、影戏及说话只是其中的三种,记述的顺序是:

弄悬丝傀儡(起于陈平六奇解围)、杖头傀儡、水傀儡、肉傀儡(以小儿后生辈为之)。凡傀儡敷演烟粉灵怪故事、铁骑公案之类,其话本或如杂剧,或如崖词,大抵多虚少实,如巨灵神、朱姬大仙之类是也。

影戏:凡影戏乃京师人初以素纸雕鏤,后用彩色装皮为之。其话本与讲史书者颇同,大抵真假相半,公忠者雕以正貌,奸邪者与之丑貌,盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。

说话有四家:一者小说,谓之银字儿。如烟粉、灵怪、传奇、说公案,皆是搏刀赶棒及发迹变泰之事。说铁骑儿,谓士马金鼓之事。说经,谓演说佛书。说参请,谓宾主参禅悟道等事。讲史书,讲说前代书史文传兴废争战之事。最畏小说人,盖小说者能以一朝一代故事顷刻间提破。^①

前二者是表演艺术,后者则为口头讲说艺术,在形式上并无共同之处。问题还在于,“话本”一词恰是出现在与说话艺术不同的傀儡及影戏的两段记述中,说傀儡“其话本或如杂剧,或如崖词,大抵多虚少实”,影戏“其话本与讲史书者颇同,大抵真假相半”;而在下文有关“说话”的一段叙述中,并没有出现“话本”这个概念。很显然,这两处最早言及的“话本”概念,说的并不是说话艺术,所以把“话本”之“话”直接理解为“说话”,明显是张冠李戴的做法。鲁迅先生正是把此处的“话”错误理解为“说话”即说话艺术,又把“本”理解为“底本”,这才拼合出了“说话人的底本”的说法。这种说法究竟是对是错,我们不妨用替换法做个“试验”,将这种理解还原到上述的两则文献中,看看结果如何:

凡傀儡敷演烟粉灵怪故事、铁骑公案之类,其(说话人的底本)或如杂剧,或如崖词,大抵多虚少实,如巨灵神、朱姬大仙之类是也。

凡影戏乃京师人初以素纸雕鏤,后用彩色装皮为之。其(说话人的底本)与讲史书者颇同,大抵真假相半,公忠者雕以正貌,奸邪者与之丑貌,盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。

如果“话本”就是“说话人底本”之义,那么经过替换之后,意思应该不变。但显然,无论把“说话底本”还是“说话人底本”还原到原始的资料中,都无法保持原有含义,甚至连句子都读不通了。原因很简单,这两段明明记述的是傀儡和影戏,却出现了表现形式并不相同的“说话底本”,本身就是不符合逻辑的。要想使原文文通字顺,只有把此处的“话本”解释为“故事”或“故事之本”才行^②。

古代书面语中的“话”,除《说文》所释的“合会善言”即“言”“语”之含义,另一个重要含义就是“故事”。从隋代侯白《启颜录》中的“说一个好话”,到唐五代变文《庐山远公话》,其中的“话”都作“故事”解。此义应该是从一般意义上的“话”引申过来的,专指有娱乐性的故事或传闻之类。元稹“翰墨题名尽,光阴听话移”,李义山《杂纂》“斋筵听说话”,这两处的“话”也都不是一般意义上的

^①灌圃耐得翁:《都城纪胜》“瓦舍众伎”条,《东京梦华录》(外四种),上海:古典文学出版社,1957年,第97—98页。

^②增田涉:《论“话本”一词的定义》,译文见《中国古典小说研究专集》(3),台北:联经出版事业公司,1981年,第49页。

“言”或“语”，而是“故事”。“听话”就是“听故事”，“听说话”就是“听（别人）讲故事”。元稹、白居易在新昌宅听“一枝花话”，就是听关于“一枝花”的故事。侯白、元稹、李义山的记载说明，“说话”作为一种娱乐活动，起码在隋唐时代就已经开始了，而“说话”作为“讲故事”的含义也就固定下来。至宋元，随着城市经济与市民阶层的壮大，“说话”向职业化、市场化的方向转化，逐渐成为城市娱乐生活的一个重要组成部分，得到进一步的发展并达到繁荣，“说话”的本义仍然是“讲故事”，这个本质并没有改变。既然“话”即故事，那么宋元至明代的文献及小说作品中，又何以出现了那么多“话本”“话文”的说法呢？其中的“本”“文”又作何讲呢？由字面而言，“文”“本”的本义都是指书面语，“话本”“话文”都应该是指书面语故事。但不加“文”“本”，同样也可以指书面语故事，这一点在变文中表现非常明显。《韩擒虎画（话）本》是书面语故事，《庐山远公话》篇名虽只有一个“话”字，但也是书面语故事；《捉季布传文》是书面语故事，《前汉刘家太子传》少了一个“文”字，同样是书面语故事。其他还有《下女夫词》和《季布骂阵词文》，《汉将王陵变》、《八相变》和《降魔变文》、《破魔变文》等。上述“话”与“话本”，“传”与“传文”，“词”与“词文”，“变”与“变文”，意思都是相同的。本来是口耳相传的故事，用书面语记录下来，可以带“文”，也可以不带“文”。“话”与“话本”“话文”的关系也是如此。只说一个“话”字，既可以指口传故事，也可以指书面语故事。多了一个“本”或“文”字，主要指书面语故事，但也不排除口语故事。那么口语故事与书面语故事是什么关系呢？按照一般理解，口语故事在前，书面语故事在后，所以后者是前者的记录。何以要有这样的理解？可能与语言和文字的关系有关。因为语言的产生要大大早于文字，所以语言学家认为语言是第一位的，文字是第二位的，文字只是语言的记录符号。根据这个逻辑，人们认为书面语的“话本”自然也是口语故事的记录。应该说，用这样的逻辑来推断人类早期口传故事向书面语的转化有一定道理，但以之套在宋代所谓“话本”的出现，就未必是正确的了。原因是，汉字起码早在商代就已发展为成熟的文字，至于书面语的创作春秋战国时期也达到繁荣，唐宋人的各类文体的书面语创作更是达到出神入化的程度。即如小说为例，唐传奇不但题材丰富，而且艺术上也达到前所未有的高度，出人意料的想象力，曲折多变的情节安排，作为说话艺术的材料真是再合适不过了。宋代小说虽然比唐代稍有逊色，但就其数量而言，现存和可考的多达二百余种。就其篇数而言，更超过唐代，一部《夷坚志》就有五六千个故事，自然也不乏可用作说话的故事。除小说外，数量庞大的历代史书，更为说话艺术提供了用之不竭的源泉。试想，在这种情况下，说话艺人不利用现成的书面语作品，却去以口头方式创作故事，再到说书场上表演，怎么想都觉得很奇怪。因为道理很明显：相比于文人丰富的历史文学知识和文字创作能力，艺人们毕竟稍逊一筹，故事的效果也会大打折扣；口头创作毕竟只是一种即时发挥，只能编撰出简单的故事，远不如文字创作在谋篇布局、遣词造句，以至细节心理描写以及悬念的制造等方面更为精致，更具艺术表现力。古代说唱艺术并无版权问题，阅读利用现成的历史文学作品，尤其是名家作品，再到说书场上以口语讲述出来，毕竟比口头现编故事更方便省时，说话艺人何乐而不为呢？两相比较，优劣自见，所以宋元说话艺人讲故事的首选，应该是利用现成的文言作品进行口语翻译，再加上自己的临场发挥，而非自己的口头创作。

二、“说话”何以又称“说书”

关于“话本”并非说话人“底本”问题，已经有不少学者加以辩证。话本非“底本”，并不等于古代说话艺人都没有“底本”。古代民间说唱伎艺，大多以口耳相传的方式传承；尤其是艺人多有盲目者，以口耳传承确在情理之中。但这并不意味着古代艺人说唱故事全然不依靠书面语作品，所以鲁迅

“虽在说话人各运匠心,随时生发,而仍有底本以作凭依”的说法,对一部分艺人而言,还是可信的。社会生活不断发展变化,说唱艺术的内容也要随之变更,不可能永远保持着口耳相传下来的那些内容。明眼的艺人,若有一定文字阅读能力,将新的文学历史作品中的内容引进说唱艺术,不但是可能的,而且是必然的。“说话”之所以自古又称“说书”,正反映了这种艺术与“书”之间的必然关系,说明它所讲的故事,大都来自书面语文学或历史作品。如果“说话”固守于口耳相传的传承方式,或者完全由说书人口头创作新内容,则不可能称为“说书”。《说文》:“书,著也。”《说文》序云:“著于竹帛谓之书。”所以后世称成本的著作为“书”。“书”可以著,可以读,何以要“说”呢?“说书”作为一个词最早见于《墨子·耕柱》:“能谈辩者谈辩,能说书者说书,能从事者从事,然后义事成也。”^①此处“说书”指说解经书以通文义。说解经书以授徒,是古代最基本的教育方法,孔子可以说就是一个最早的“说书人”,他的“述而不作”就是对“说书”的最好解释。至汉代分文儒与世儒,“著作者为文儒,说经者为世儒”^②。文儒是以文字著述为业,擅长书面语的表达。世儒是以讲经为业,以口语传授为特征。当时社会上存在“文儒不若世儒”的说法,因为“世儒说圣人之经,解贤者之传,义理广博,无不实见,故在官常位;位最尊者为博士,门徒聚众,招会千里,身虽死亡,学传于后”,可谓名利双收。但文儒却不同,“文儒为华淫之说,于世无补,故无常官,弟子门徒不见一人,身死之后,莫有绍传”^③。何以如此?从功利的角度而言,世儒讲经,与汉代的选官制度密切相联,不但自己“在官常位”,而且门徒也有机会直接进入仕途,故利禄之徒趋之若鹜,“门徒聚众”,世儒的地位也较高,五经博士成为“最尊者”;文儒著述则与选官无涉,其为又多为“华淫之说”,“于世无补”,没有利禄的吸引,所以就没有人以之为师,地位自然就低。除了这种功利上的区别,二者的区别还表现为文儒是“著作者”,世儒是“说经者”。“著作者”是以文字表达自己的思想,属于书面语创作;“说经者”是以口语讲经传授五经,只是转述前贤的思想。很显然,由于二者所用语体不同,世儒讲经更容易理解,文儒著述则更为深奥。到了宋代,“说书”正式成为一个官职,始设于仁宗景祐元年。据《宋史》卷十《仁宗纪》云:“(景祐元年春正月)丁亥,置崇政殿说书。”^④卷一六二《职官志》云:“仁宗景祐元年正月,命贾昌朝、赵希言、王宗道、杨安国并为崇政殿说书,日轮二员祗候。”^⑤或称“说书官”。如《宋史》卷一百二十六:“绍兴三十二年,孝宗即位,诏三皇子位各置说书官一员,又置赞读直讲一员。”^⑥“崇政殿说书”职掌的功能为“掌进读书史,讲解经义,备顾问应对。学士侍从有学术者为侍讲、侍读,其秩卑资浅而可备讲说者,则为说书。”^⑦著名理学家程颐尝为宋代早期“说书”之一:“程颐为崇政殿说书,每进讲,色甚庄,继以讽谏。”“说书”负责为皇帝及太子说解前代经典书籍,是当时宫中很重要的文化教育措施。《宋史》卷四十六:“七月丁卯,太子入东宫。癸未,行册礼。时理宗家教甚严,鸡初鸣问安,再鸣回宫,三鸣往会议所参决庶事,退入讲堂。讲官讲经,次讲史,终日手不释卷。”^⑧由此可见,“讲经”“讲史”都是“说书”的内容。宫中“说书”之职,一直延续至金、元两朝,《金史·哀宗本纪》:“(正大三年八月)辛卯,诏设益政院于内庭,以礼部尚书杨云翼等为益政院说书官,日二人直,备顾问。”^⑨《元史·世祖本纪》:“至元元年八月庚戌,命燕王署敕诸王设僚属及说书官。”^⑩明初尚存。据《古今图书集成·文学典》,丽水人王廉“博通五经,尤精于《易》。虽子史百家,天文、律历、兵刑等书,靡不淹贯。

①诸子集成本《墨子间诂》卷十一“耕柱”,北京:中华书局,1954年,第257页。

②③《论衡·书解篇》,刘盼遂《论衡集解》本,北京:北京古籍出版社,1957年,第562、562页。

④《宋史》卷十,本纪第十,北京:中华书局,2000年,第132页。

⑤⑥⑦《宋史》卷一百六十二,第2555、2562、2555页。

⑧《宋史》卷四十六,第599页。

⑨《金史》卷十七,北京:中华书局,1975年,第262页。

⑩《元史》卷五,北京:中华书局,1976年,第67页。

洪武初,荐入翰林修史,书成,授太子说书。”^①《明史·魏观传》:“洪武元年建大本堂,命侍太子说书,及授诸王经。”^②此后,“说书”之职逐渐退出历史舞台。

宫中说书的对象是帝王及其子弟,说书官尽管学问渊博,但所说的内容都是有所本的,都是传统的儒家经史著作,说书官基本上是照本宣科,用口语翻译出来,肆意发挥的余地很少,所以这种形式有时也称为“直讲”或“直解”。元代文人吴澄曾在朝中做过类似说书官的经筵讲官,并撰《经筵讲议》为皇帝讲书。他曾将唐太宗的《帝范君德》作为讲解内容,并将“夫民乃国之本,国乃君之体。人主之体,如山岳焉,高峻而不动;如日月焉,圆明而普照;兆庶之所瞻望,天下之所归仰。宽大其志,足以兼包;平正其心,足以断制。非威德无以致远,非慈厚无以怀人。抚九族以仁,接大臣以礼,奉先思孝,处位思恭,侧己勤劳,以行德义,此乃君之体也”一段,以当时口语翻译出来。^③元代皇帝精通汉语的不多,连发布的诏书都是蒙汉混杂的所谓“汉儿言语”,全为大白话,所以让他们看儒家经典,无异于看“天书”。即使宋明皇帝,也有武人出身的宋太祖、朱洪武者流,所以不翻译成口语,他们对传统经史著作的内容很难理解。吴澄的这段译文,就是用元代通行的“汉儿言语”翻译的。可以看出,译文与原文相比,基本上是直译,但比原文充实了一些具体内容,主要目的还是使译文更容易理解。至于历朝针对王子们的说书,内容应该根据年龄有所调整,译文应该更为通俗易懂。元人成廷珪曾有一首诗,题作《送淮南省掾王安中北上,安中曾为今上说书秀才》:“说书妙选近丹墀,名姓曾为帝所知。主父徒嗟相见晚,长卿毋谓不同时。淮南曹事称仁恕,邳下民谣纪去思。自古长才须大用,诸公久待凤凰池。”^④元郭钰《静思集》另有《寄柬周说书》:“闻君进讲东宫日,衣染天香从早朝。鹤舞层霄燕阙近,马嘶归路楚山遥。贞元朝士多相忆,少室山人早见招。我亦疎顽人共弃,一蓑长愿混渔樵。”^⑤这两位都称“说书”或“说书秀才”,但显然不是民间的说书艺人。

宫中说书与民间说书目的不同,前者主要是儒家思想的传承,后者主要为娱乐,所以在内容的取向上必然要有差异。如同为“说经”,宫中的“经”是指儒家经典,但民间“说经”是指演说佛家故事。宫中讲史,一定要依据正史,讲史者只是将文言翻译成口语即可;民间讲史则可能更多地运用野史材料,添油加醋的成分更多。宫中说书是否也掺杂着某些娱乐因素呢?似乎也不能排除。厉鹗有诗云:“一编小说奉升平,德寿闲消永日清。笑唤何人来演史,穆书生与戴书生。”^⑥说的是宋高宗做了太上皇后,常在德寿宫召说话人来表演。这时的太上皇喜欢听艺人演史,可能主要不是以史为鉴的意思,而是从历史的故事中寻找快乐,是一种消闲活动,所以诗中才有“闲消”“笑唤”这样的字眼。从情理上推测,宋高宗欣赏的这种“演史”,与民间说话中的“讲史”更接近。尽管宫中说书因对象的不同,内容上或娱乐性上可能有所不同,但在讲说的形式上有一个共同点,即都要以现成的书面语作品作依据。程颢、吴澄为皇帝说书,要用传统的经史典籍为凭依自不必说,即使宋高宗当了太上皇以说书作为消遣,说书者仍然是两位“书生”,讲说的形式仍然是“演史”,也就是根据历史著作再加演义,仍然是与“书”亦即书面语作品有联系的。

以往古代小说研究者都把“说书”“讲经”“讲史”当成民间讲说艺术的专有名词,各种文学史、小说史及有关辞书,莫不如此。给人的印象,说书、讲经、讲史一开始就是民间艺术的一部分,不但艺术形式是民间的发明,表演的内容也是艺人们的创作,与文人没有什么关系;文人能做的,至多是跟着艺人后面记录他们的表演内容而已。从上文的史料来看,这是一个相当大的误会,或者说颠倒了本

^①《浙江通志》卷一百七十七,北京:中华书局,2001年,第5027页。

^②《明史》卷一百四十,北京:中华书局,2000年,第2659页。

^③译文参见李修生主编:《全元文》第十五集,南京:江苏古籍出版社,1999年,第59页。

^④成廷珪:《居竹轩诗集》卷三,四库全书本。

^⑤郭钰:《静思集》,四库全书本。

^⑥《南宋杂事诗》卷四,《西湖文献集成》第26册,杭州:杭州出版社,2004年,第432页。

来的因果关系。其实,在明日之前,“说书”本系文人用语,与官府、文人有着密切关系,与民间“说话”艺术反倒并无关系。“讲经”“讲史”也是如此。宋元民间只称说书为“说话”,并不称“说书”,是否因为“说书”为宫中官职,有意避讳而与之区别呢?极可能是如此。可与之印证的是,入明之后不久,宫中“说书”一职被废,才有人借用这个概念来代指民间“说话”。明高濂《遵生八笺》有《山居听人说书》一诗,中有“令说宋江,最妙回数。欢然抚掌,不觉日暮。”^①可知此处“说书”是指民间说宋江故事,与宫中侍读经史已无关矣。其后《古今小说序》亦云:“按南宋供奉局,有说话人,如今说书之流。”也可证明代的“说书”,宋代称“说话”。那么,我们从“说话”又称“说书”能得到什么启发呢?二者既可等同,说明必有一个本质上的共同点。这个共同点就是“书”字,无论是宫中的说书官,还是民间的说话人,他们都是现成著作的说解者或敷演者。这一点在最早的有关说话艺术的记载中,其实早已暗示出来。研究者以前对《都城纪胜》“瓦舍众伎”条有关说话“四家”的理解,偏重在题材上,这固然有道理;其实这里所谓的“小说”“公案”“说铁骑儿”等,同时也是指书面语的文学作品,而非对口传故事的分类。比如“说经”,作者解释为“谓演说佛书”;“讲史书”,则为“讲说前代书史文传”。这都是很明确地表示“说经”“讲史”并不是凭空编造的口语故事,而是要以现成的“佛书”和“书史文传”作为讲说表演的“凭依”;换一句话说,这就是“说经”“讲史”二家的“底本”。“说经”“讲史”是如此,其他二家显然也是如此。“小说”在汉代为“街谈巷议、道听途说者之所造”,勉强可以说也包括口传故事,但自南朝殷芸《小说》以之作为书名以来,逐渐演变成为一种重要的文体,尤其是经过唐宋小说艺术的高度发展,其所指是书面语故事,而并不包含口语的故事。也就是说,“小说”只是一个文体概念,口语中的故事是不能称为“小说”的。唐初刘知几《史通》论及小说的分类,并有“是知偏记小说,自成一家,而能与正史参行,其所由来尚矣”之论,唐高彦休《阙史》序则曰“故自武德、贞观而后,吮笔为小说、小录、稗史、杂录、杂记者多矣。”可知唐人所说的“小说”,是“吮笔”为文而能与“正史参行”的书面语作品。在这一点上,以前研究者们把“小说”理解为说话艺术中的一个故事类型,这是一个很大的误会。烟粉、灵怪、传奇、说公案可以说是故事题材或曰类型,但“小说”则不是,它只标明了这几类故事的出处,乃是来源于书面语的文人小说作品。段成式《酉阳杂俎续集·贬误》:“予太和末因弟生日观杂戏,有市人小说。”此处的“市人小说”也是指民间艺人以口语讲说文人书面语小说。至宋元,说话艺术大兴,演说文人小说作品遂成为“四家”之一。就像“讲经”以“佛书”为“凭依”,“讲史”以历史“书史文传”为“凭依”一样,民间艺人也以文人小说作为讲故事的“凭依”,他们除了把内容丰富的文言小说作品用口语讲述出来,当然也免不了临场的随时发挥。《金史》记金主完颜亮和他的弟弟完颜充都是说话艺术的爱好者,养了一说书人张仲轲,谓其本“市井无赖,说传奇小说,杂以俳优诙谐语为业。”^②《三朝北盟会编》亦载“有说史人刘敏讲演书籍,至五代梁末帝以诛友珪句,充拍案厉声曰:‘有如是乎!’”^③这里也都明确记载他们“说传奇小说”“讲演书籍”,也可证凡有阅读能力的艺人,主要是靠演绎现成的文人小说来表演,无需自己用口语编故事。正因为宋元说话之“话”,指的是书面语故事,所以到了明代原来的“说话”为“说书”代替。

按照传统的说法,说话艺术是白话小说产生的直接原因,在说话“四家”的基础上才出现了四种类型的白话小说。但在我看来正相反,说话之有“四家”,直接原因就是说书人取材于四种题材的文人作品。白话小说之产生是白话书面语发展的结果,它只是模仿了说书人讲故事的叙事方式而已,与说话艺术并无直接的渊源关系。

①高濂:《遵生八笺》,成都:巴蜀书社,1988年,第246页。

②《金史》卷一百二十九,第1861页。

③《三朝北盟会编》(丁),台北:大化书局,1979年,第488页引《神麓记》。

三、《醉翁谈录》所记是“说话艺术”还是小说创作

《醉翁谈录》“小说开辟”中记载的究竟是说话艺术还是小说创作,描写的是说话艺人还是进行书面语创作的小说家?传统看法是前者,这也是学术界共识;但笔者认为应该是后者,即《醉翁谈录》反映的是当时小说创作的繁荣景象,而非说话艺术。让我们先来看“小说引子”开篇的一首诗:

静坐闲窗对短檠,曾将往事广搜寻。
也题流水高山句,也赋阳春白雪吟。
世上是非难入耳,人间名利不关心。
编成风月三千卷,散与知音论古今。^①

诗中虽然省略了主语,但显然有一位主人公隐含其中。那么,诗中的这位主人公究竟是一位文人小说家还是一位说书艺人?就诗中描绘的场景而言,显然应该是前者。主人公是坐在书房里,编的故事论“卷”,都说明他创作的是书面语阅读物。他仔细回顾并且记录下自己的生活经历,同时穿插着诗词韵语,以韵散结合的语体,编写成卷帙浩繁的风月故事,要让天下的读者共享。所谓“散与知音”显然指通过传抄或印刷传递到读者手中,而非通过说话人口传给听众,作品的形式只能是书面语小说,故而才说“三千卷”。罗烨以诗歌的形式描绘出这个文人创作小说的场景,并置于全书之首,目的就像小说作品的引子一样,有概括全篇的作用,暗示着下面的内容,都与这个文人作家有关。

紧接着这首诗写的是有关小说的来源问题,其云:

小说家者流,出于机戒之官,遂分百官记录之司。由是有说者纵横四海,驰骋百家。以上古隐奥之文章,为今日分明之议论。或名演史,或谓合生,或称舌耕,或作挑闪,皆有所据,不敢谬言。言其上世之贤者可为师,排其近世之愚者可为戒。言非无根,听之有益。^②

此处“小说家者流”云云,显然是在《汉书·艺文志》的基础加以改动而成的。《汉志》云:“小说家者流,盖出于稗官,街谈巷语、道听途说者之所造也。”罗烨将“稗官”改成“机戒之官”,不知何据。把本来的十家说成九家,漏掉了“杂家”,小说是了最后的一家。《汉志》云“诸子十家,其可观者九家而已”,本来是把第十家小说排除在外的,而这里小说终于挤进了九家之列,成为“可观者”。小说自诞生以来就地位卑下,历代小说家总要攀附经史,或曰“补史”,或曰“拾遗”,以提升小说地位,所以罗烨如此总结,是完全可以理解的。我们知道《汉志》是根据刘歆《七略》“节其猥冗”“删其要”而成,而《七略》本是整理当时存世图书的书目,所涉皆为书面语著作,与口传艺术完全无关。何况,《汉志》中的所谓“小说”与后世小说还有很大差别,无论内容还是写法上,介乎子史之间,而且皆为当时正统的文言书面语作品。如果《醉翁谈录》真的是一部专门记载宋元说话艺术的专著,那么作者何以要引用《汉志》中有关“小说”的论述?因为古代文人从来没有谁把宋元才出现的民间说话艺术与《汉志》中的“小说”联系起来,只有魏晋以来的书面语文言小说才到《汉志》那里去“认祖归宗”。合理的解释只能是:正因为罗烨把“静坐闲窗”的那位书生视为书面语的小说作家,所以他才接着到《汉志》里寻找小说的源头。下面作者又将“小说者流”,与“百官记录之司”联系起来,“记录”二字只能表明他说的是书面语创作,不会扯到口传的说话艺术上去。

《醉翁谈录》中的“小说开辟”所以被研究者误认为是为说话艺术立传,与下面的这段记述有很大关系:

^{①②}罗烨:《醉翁谈录》甲集卷一,北京:古典文学出版社,1957年,第1、2页。

夫小说者,虽为末学,尤务多闻。非庸常浅识之流,有博览该通之理。幼习《太平广记》,长攻历代史书。烟粉奇传,素蕴胸次之间;风月须知,只在唇吻之上。《夷坚志》无有不览,《琇莹集》所载皆通。动哨、中哨,莫非《东山笑林》;引倬、底倬,须还《绿窗新话》。论才词有欧、苏、黄、陈佳句;说古诗是李、杜、韩、柳篇章。举断模按师表规模,靠敷演令看官清耳。只凭三寸舌,褒贬是非;略口团万馀言,讲论古今。说收拾寻常有百万套,谈话头动辄是数千回。说重门不掩底相思,谈闺阁难藏底密恨。辨草木山川之物类,分州军县镇之程途。讲历代年载废兴,记岁月英雄文武。^①

按照传统观点,这一段是讲述古代说书人的高度文化修养、丰富的讲说内容与高超的表演技巧。学界为什么认为这里描述的是说书人而非小说作家呢?主要是这一段有很多“论”“说”“讲”“三寸舌”“谈话头”“看官”“清耳”一类字眼,容易让人联想到以口头表演的说话艺术。其实这是误会。因为此段开首就说“夫小说者,虽为末学,尤务多闻”,那么这个“小说”是指什么?罗烨既然追溯了“小说”的源头起自《汉书·艺文志》,且将“小说”定位于诸子九家的最后一家,此处又说小说是“末学”,正相一致。那么什么是“末学”?汉蔡邕:“君深愍末学,远本离直,乃令诸儒改定五经章句,删割浮辞,爰除烦重。”^②晋袁宏:“末学庸浅,不达名教之本。”^③可见“末学”是指肤浅无本之学,这里具体是指与儒家之学相对的小说。《汉志》论诸子十家将儒家列为首位,而小说位在最后,显然儒家就是“本”,小说自然就是“末”。所以此处“小说”仍指传统的文言书面语小说作品,并非指说话艺术。说话作为一门新兴的民间艺术,连“学”都算不上,如何能称“末学”?再从作者的修辞方法来看,也可以说明“小说开辟”描述的是文人小说家,而非民间说书艺人。所谓“幼习《太平广记》,长攻历代史书”,说明这些人从小就受过正规的文化教育,因为《太平广记》、历代正史,以及下文所说的小说作品,都是文言体的,没有很高的文化水平,根本就难以读懂。除了史书小说,他们还学习背诵了许多唐宋名家的诗文作品。古代说话艺人多是穷苦出身,绝大部分完全没有文化,甚至有一部分是盲人,他们怎能具备如此高的文化修养?至于“论”“说”“记”“谈”这类说法,其实不过是罗烨故意变幻的修辞方法,指的都是古代文人小说。魏晋以后,小说题目大都是“记”、“说”、“谈”、“话”、“言”等,不能把这些表言语义的动词都与口传联系起来,其实这些词早已转化为书面语的“表达”“叙述”的意思。难道因为上举魏晋唐宋小说题目中有“说”“言”“谈”这类字眼,我们就否认它们都是文人的书面语创作吗?当然不能。后来白话小说的叙事方法几乎都是模拟说话艺人讲故事,从早期短篇的所谓“话本”到明清长篇章回小说,凡表“叙述”义一般皆称为“说”而不是“写”,如“话说”“且说”“看官听说”等,可以说触目皆是。因为是模拟口语讲故事的叙事方法,自然要用与口语相关的概念;不能因为用了“话说”就否认这些故事其实是“写”出来的,并不是“说”出来的;不能因为作者自称“说话的”,就否认作者其实是文人小说家,而非说书艺人。

按照现在的标点排印方法,“小说引子”和“小说开辟”都包含在“舌耕叙引”之下。有研究者认为“舌耕”就是指说书,而且“小说开辟”中还有“只凭三寸舌”的说法,表面上看似有道理,其实不过是从“舌耕”的字面意义来理解,并不正确。“舌耕”之典本指诵经授徒,后来大多指古代儒士的教书生涯。因说话艺术的讲故事与口诵经文皆以口舌为之,故狭隘地把“舌耕”与口头表演的说话艺术等同起来,纯属不适当的联想。因为“舌耕”是有专门所指的,本义是指传授儒家经典为业,与民间说话艺术无涉。晋王嘉《拾遗记·后汉》:

〔贾逵〕门徒来学,不远万里,或襁负子孙,舍于门侧,皆口授经文,赠献者积粟盈仓。或

①罗烨:《醉翁谈录》甲集卷一,第3页。

②惠栋:《后汉书补注》卷十七《刘表传》引《刘镇南碑》,上海:商务印书馆,1936年,第789页。

③《袁宏〈后汉纪〉集校》,昆明:云南大学出版社,2008年,第330页。

云：“贾逵非力耕所得，诵经口倦，世所谓舌耕也。”^①

口诵儒家经典，课徒为业，这是“舌耕”的原始含义。所以唐宋时期把读经著文皆称“舌耕”。后来就将文人的笔墨生活统称为“舌耕”。因此，不能把与文人紧密联系的“舌耕”，解释为民间说书。事实上，“以上古隐奥之文章，为今日分明之议论”，也只有文人小说家才能做到，说话人是不可能做到的。下文又有“歌云”历数中国历史的概略，最后总结为“所业历历可书，其事班班可纪。乃见典坟道蕴，经籍旨深。试将便眼之流传，略为从头而敷演。得其兴废，谨按史书；夸此功名，总依故事”^②，更可以明确看出，作者所描述的是历史小说家，他们按照史书的记载，敷演大义，以通俗的语言，生动的形象，再现历史的“兴废”过程，扬善抑恶，起到“言其上世之贤者可为师，排其近世之愚者可为戒”的作用。更何况，说话艺术早有固定的名称，《都城纪胜》和《梦粱录》皆称“说话”，罗烨何以要用一个生僻的“舌耕”来代替呢？而且他还明确说“舌耕”只是“小说”的别名，更可见他笔下的“舌耕”仍是指书面语小说而非说话艺术。

四、《醉翁谈录》所录小说作品的语体

“小说开辟”还提到了当时小说的不同内容，并分别举出一百零七种作品题目。^③作者将这些作品共分为八类，其实这种分类是始自《都城纪胜》，说话四家中的“小说”就包括“烟粉、灵怪、传奇、说公案，皆是朴刀杆棒及发迹变态之事”；如前所说，《都城纪胜》这种分类法，其实就是来源于书面语的小说作品。此后《梦粱录》又重复了这种说法。因此，我们有理由怀疑罗烨可能借鉴了《都城纪胜》的说法，而且这几类的排列顺序也都一样，如果不借鉴不可能如此相似。研究者对以上故事的出处或与其他作品的联系进行了研究，发现大都来自当时社会上流传的书面语小说作品，并不是说话艺人口里的原始故事。也就是说，罗烨所列的八类一百零七种小说，很可能他都读过甚至收藏过。从这些作品的题目看，有的是直接列出原题，有的稍加改动，或者以作者的主人公为题，但绝大部分都很准确，而这是口传故事所不具备的特征。比如口传文学常见的同音致误一类的错讹或不一致，在这些作品中基本不存在。更重要的是，这些作品大都找到出处^④，都是出自当时社会上流行的文人小说集子或类书，如《太平广记》、《云斋广录》、《夷坚志》等，更可证明这八种类型是根据文人书面语小说总结出来的，而非根据说话艺术中的口传故事。

《醉翁谈录》从第二卷开始还分类节录了大量文言故事，这些故事绝大部分来自《太平广记》、《夷坚志》、《绿窗新话》等。学者们推测，这些经过节录或删改的文言传奇作品，很可能曾被说话人用作“底本”^⑤，或就是专为说话人编写的底本。文言小说被说话人用作讲故事的“底本”是正常的，也是必然的；但若说专为说话人编写“底本”，则大可怀疑。因为说话艺术是一个口头表演艺术，它的听众绝大部分并无文化，所以任何非口语的成分在说书场上都是不必要的，也是他们难以理解的。说话人用不用底本，用什么底本，都不影响他在场上的语言表达方式，也就是只能用口语讲故事，这一点是不能改变的。说话艺人阅读白话故事再去表演，相对要容易一些；阅读文言故事甚至正史著作，对文化水平不高的说话艺人，就要困难一些，因为中间要有一个语体转换问题。即使文化水平较高的人，阅读白话总比阅读文言更易理解，这个道理很简单。如果确实需要“专门”为说话人写底本，那么作者首先应该选择白话，而不该是文言。首先对于作者而言，写白话故事其实就是把口语中的故事“照搬”到书面上，几乎就是一个记录的过程，在宋元时期白

①《拾遗记》卷六，北京：中华书局，1981年，第155页。

②③罗烨：《醉翁谈录》甲集卷一，第53—4页。

④参见陈桂声：《话本叙录》，珠海：珠海出版社，2001年。

⑤参见赵景深：《胡士莹〈话本小说概论〉序》，赵景深：《曲艺丛谈》，北京：中国曲艺出版社，1982年，第16页。

话书面语表达已经相当成熟的时代,这是很轻松的事情。对于说话人而言,读白话自然更容易理解和记忆,他到场上直接把记忆的故事讲出来,省去了一个语体转换的过程。可以说,白话的底本对作者与说话人来说,是双重的便利。但如果写成文言底本,情况正相反。作者既要把口语故事转换为文言,这对他并不轻松;而说话人在阅读这个文言故事时,理解起来肯定很困难,而且还要到场上再一次翻译成白话。相对于白话的双重便利,文言底本是双重的麻烦。那么,在这种情况下,有人愿意选择双重的麻烦而不是双重的便利吗?鉴于此,底本究竟应该是文言还是白话,应该是很明白的事。

如果这是一个可信的原理,我们不妨将之运用到《醉翁谈录》所载小说文本的考察上,根据对文本语体的考察结果,判断其究竟是否专门的“底本”。如甲集“私情公案”中的《张氏夜奔吕星哥》,故事开头:“会稽张倅,有一男一女,男名阿璘,女名琼娘。”语言通俗,作为书场语言无疑是可以的。但下文人物对话却是文言体:“织女曰:‘妇人常以贞洁自将,今此奔君,非为淫也,乃为义也。贪淫失义,胡颜而存?此当俟置家定宅之后,卜择吉日,如礼成亲。夫妻之情,彼此洞达,是妾所望于君子也。’”^①再看“烟粉欢合”中《林叔茂私挈楚娘》,开头就是文言:“皇都名娼楚娘者,清绝多情态,玩弄笔墨,当吟游春诗曰:破晓寻春缓辔行,满城桃李斗芳英。……二诗盖自负也。”^②以下全为文言,而且夹杂着多首诗词,作为口头表演的故事,绝不合适。统观《醉翁谈录》各集所载小说,绝大部分都是文言语体,纯粹白话者极少。有的研究者以为口传文学大多韵散结合,所以见到韵散相间的文本,就认为是说话“底本”,其实这是相当盲目的行为。那些文人气十足的诗词或四六文,既不能翻译成口语,口诵出来听众又无法理解,写出这样的“底本”有什么用?如果《醉翁谈录》确像有的学者所说,“是一本记载宋代说话伎艺和说话资料的专书”(胡士莹语),而且是唯一的“专书”,里面又记载了大量用于说书艺术的“底本”,何以其书在之后的说书艺术发展中全无记载?书中近百篇文言“底本”,有几篇成了说书艺术的“传统书目”?恰相反,不少故事倒是可以在以后的书面语小说中觅到踪影。

综上所述,笔者认为《醉翁谈录·舌耕叙引》记载的是文人小说创作的盛况,并非描述的说话艺术;以下各卷所载文言作品,并非专为说话人写的“底本”,而是用于案头阅读的风月故事“类编”。《醉翁谈录》在当时能够刊刻出版,并一直流传到现在,也是为了满足文人阅读的需要,而不是为了促进说书艺术的发展;事实上,明清的说书艺术也完全没有受到《醉翁谈录》的影响。

(责任编辑:陆 林)

A New Understanding of *Zuiweng Tanlu*

MENG Zhao-lian

Abstract: *Zuiweng tanlu* 醉翁谈录 (Collected Talks of a Drunkard), which has traditionally been regarded as a monograph on ancient art of storytelling, is thought to describe the extraordinary skills of the story tellers in the Song and Yuan dynasties and contain a lot of scripts used by those story tellers. Our examination of the origins and the evolutions of such notions as *huaben* 话本 (storyteller's script), *shengeng* 舌耕 (cultivation with tongue) and *shuoshu* 说书 (talk about books) as well as the style of the novels included therein falsifies the traditional categorization of the book. Rather than about the art of oral storytelling, the section of *Shengeng xuyin* 舌耕叙引 (introduction to cultivation with tongue) in *Zuiweng tanlu* is just a description of the thriving creation activities of the then novelists and the works included in the book are all the novels intended for reading instead of the scripts of oral storytelling.

Key words: storyteller's script; *shengeng*; language style; novel

^①罗烨:《醉翁谈录》甲集卷二,第6—7页。

^②罗烨:《醉翁谈录》乙集卷一,第12页。