

中国古代小说研究（第一辑）

编辑委员会

主 编

刘世德(中国社会科学院)

石昌渝(中国社会科学院)

竺 青(中国社会科学院)

编 委

(以姓氏汉语拼音为序)

包明德(中国社会科学院)

陈大康(华东师范大学)

陈 洪(南开大学)

陈庆浩(法国国家科学研究中心)

陈益源(台湾成功大学)

陈毓罍(中国社会科学院)

程毅中(中央文史研究馆)

崔溶澈(韩国高丽大学)

大昉秀高(日本 玉大学)

邓绍基(中国社会科学院)

杜德桥(英国牛津大学)

段启明(首都师范大学)

顾 青(中华书局)

关四平(哈尔滨师范大学)

韩 南(美国哈佛大学)

侯 会(首都师范大学)

黄 霖(复旦大学)

矶部 子(日本高冈短期大学)

矶部彰(日本东北大学)

金文京(日本京都大学)

李福清(俄罗斯科学院)

李汉秋(中国农工民主党)

李剑国(南开大学)

刘世德(中国社会科学院)

刘勇强(北京大学)

柳存仁(澳大利亚国立大学)

马幼垣(香港岭南大学)

梅挺秀(香港梦梅馆)

梅新林(浙江师范大学)

潘建国(北京大学)

朴在渊(韩国鲜文大学)

浦安迪(美国普林斯顿大学)

齐裕磐(福建师范大学)

石昌渝(中国社会科学院)

孙 逊(上海师范大学)

谭 帆(华东师范大学)

王国良(台湾东华大学)

王三庆(台湾成功大学)

小南一郎(日本京都大学)

杨 义(中国社会科学院)

伊维德(美国哈佛大学)

于天池(北京师范大学)

袁世硕(山东大学)

张锦池(哈尔滨师范大学)

张 俊(北京师范大学)

张庆善(中国艺术研究院)

竺 青(中国社会科学院)

白话小说由口传走向书面

——台湾版《中国古典白话小说史论》前言

杨 义

内容提要 我国小说的发展存在着文言和白话两个系统,而在上、中古文言小说表面是独立发展的背景上,始终存在着一股口传白话文学的源流。在刘向父子和班固所确立的“小说”概念之外,由六朝至唐,出现了“俳优小说”、“市人小说”、“人间小说”等术语系列,而唐、五代“转变”与“说话”的结合更是意味着一个重大的小说史事件,引发了口传白话小说叙事领域和叙事方式的质的变动。唐是白话和文言小说交叉转换的一个十字路口,随着宋以后印刷术的介入及高文化修养文人的参与,白话小说终于成为了明清时代成就最大的艺术部门。

关键词 白话小说 口传 书面

大概是距今 1200 年前后,也就是中唐时代吧,一批风流倜傥的文士兴致勃勃要写小说。他们或者家居清闲,寻找乐趣,或者远途旅行,需要破除寂寞,于是就谈论着、交流着各种各样的进士和妓女、少年和妖精的奇异的故事。他们的态度是好奇的、娱乐的、欣赏的,不必摆出道貌岸然的面孔。他们说的话自然也是日常白话,没有必要像《镜花缘》的淑士国的酒保那样满口“酒要一壶乎,两壶乎?菜要一碟乎,两碟乎?”没有必要操着咬文嚼字的酸文调。

这里涉及唐人传奇中的几篇作品。一篇是《李娃传》。元稹《酬白学士代书一百韵》诗:“翰墨题名尽,光阴听话移。”元氏自注道:“(白)乐天(居易)每与余游,从无不书名屋壁。又尝于新昌宅说‘一枝花话’,自寅至巳,犹未毕词也。”根据《醉翁谈录》,“一枝花”是长安名妓李娃的别名。因此这个故事是讲长安平康里的妓女李娃,依鸨母的计谋抛弃荥阳生之后,又以侠肝柔肠收容和调教他,使他中榜封官。后来白居易的弟弟白行简讲给另一个传奇小说家李公佐听,李公佐催促他写成《李娃传》。这是进士与妓女的故事。另一篇是少年与妖精的故事,沈既济交代,建中二年(781 年),他从长安被贬官到吴地。坐船沿着颍水、淮河行进,同行的有四五个官员朋友,“昼宴夜话,各征其异说”。他讲了《任氏传》中那个狐女对贫寒的公子充满柔情和忠贞的奇丽而凄艳的传闻,并被朋友敦请写出这篇传奇小说。

作者确实是把自己的历史叙事和诗人抒情的才华,虔诚地投入到作品中了,从而使这两部作品成为唐人传奇中最有魅力的艺术品之一。但是,这里存在着一个非常值得深思的问题:白居易讲“一枝花话”,“自寅至巳”讲了七八个小时,用白话直录,起码有好几万字;沈既济和朋友讲奇闻,从陕西讲到浙江,最有趣味的议题“任氏传”,也不是三天两夜收得住的,写成白话也得几万字。

可是白行简和沈既济用文言代替白话,以三四千字写出来,就是非常细腻而有神韵了。

从这种白话口头文学到文言书面文学的形态转变中,人们可以联想到三个方面的原因:

(一)任何文体的革新,必然受文学传统所形成的思维定势的制约。唐人传奇是中国小说文体自觉、独立和成熟的巨大的一步,但是这种进步除了描写题材的平民化和世俗化之外,主要是以后人难以企及的诗歌才能融合了史传和子书的精彩的叙事经验及议论风范。也就是说,它是传统文化智慧和唐人的审美趣味实行历史性遇合的结晶。宋人赵彦卫《云麓漫钞》卷八称:“唐之举人,先借当世显人以姓名达之主司,然后以所业投献。逾数日又投,谓之温卷。如《幽怪录》、《传奇》等皆是也。盖此等文备众体,可以见史才、诗笔、议论。”所谓“文备众体”,就是对传统文化多种智慧的创造性融合。当时尚无文人白话文学传统,文人不可能直接进行比较成熟的白话文学创造。至于中唐元和年间以后,温卷制度流行,就更不可能拿自己的功名富贵去冒险了。

(二)白话文学的产生和流行,还受到书籍形制和印刷技术的制约。我曾经考察过,根据《汉书·艺文志》所载的小说目录和先秦文献,我国小说当发端于战国。但是那时的书,是写在竹简、木牍和缣帛上的,《庄子·天下篇》所谓“惠施多方,其书五车”,大概这“五车”书的字数,也不及《三国志演义》和《水浒传》。受书写材料的限制,那时的文章应该是尽量简约的文言文。《汉书·艺文志》是按年代排列书目的,前面从《伊尹说》到《黄帝说》的九种二百五十四篇,都是不标时代的“依托”之作,又以“篇”来标明篇幅,当是战国时代的竹木简册的形制。到了东汉末年,“董卓之乱,献帝西迁,图书缣帛,军人皆取为帷囊。所收而西,犹七十余载。两京大乱,扫地皆尽。”(《隋书·经籍志》)上述的小说简册,大概也属于“扫地皆尽”之列了,不然的话,我国远古小说资料会是相当丰富的。唐人写传奇的条件有所变化,大抵是写在缣帛或纸上了。再加上文学智慧的发展,也就可以写得更详尽一些。这时已经出现雕版印刷,但是根据晚唐柳客《柳氏家训》的记载,印的多是一些阴阳、相宅、占梦之类的民间信仰书,敦煌莫高窟发现的晚唐印品,也是《金刚般若波罗蜜经》。到了五代,又有后唐明宗的宰相冯道、后蜀宰相毋昭裔等人倡刻的儒学九经。由此可知,位居微末的小说若要雕版印刷,乃是难以接受的奢侈之事,更不用说把长上几倍的口传白话文学付梓了。

(三)文言或白话小说的流行,也受到社会读者选择和文化市场需求的制约。唐人写传奇,既然是为了表现自己的性情和才华,是为了作为温卷和朋友间的相互鉴赏,那就采用他们目见能详、训练有素的史传笔墨,融入他们驾轻就熟、风流倜傥的诗歌才情,也许是最为恰当的表现方式。并不是说唐代尚没有口传白话小说的市场,而是说它还没有出现书面白话小说的文人作者和市民读者。段成式《酉阳杂俎续集》四《贬误》中记载:

予太和末因弟生日观杂戏,有市人小说,呼“扁鹊”作“褊鹊”字,上声。予令任道升字正之。市人曰:二十年前尝于上都斋会设此,有一秀才甚赏某呼“扁”字与“褊”同声,云世人皆误。

口传小说已经作为“杂戏”的一种流行于市场了,但文人对它的兴味只是纠正它的音训,并没有想到要把它直录或转录下来。唐人似乎很少躺在祖宗的光荣簿上,他们对自己所生活的那个世界更有兴趣和信心。他们也写怪异,但多采取一种好奇、同情、欣赏以及对妖邪有信

心制服的开放心态。《任氏传》就把那个狐女写得非常纯洁、温柔和敏慧。和沈既济写《任氏传》之前,在旅途中“昼宴夜话,各征其异说”有点类似,李公佐写《庐江冯媪传》的素材也是得于从江淮到京师的途中,与朋友会于传舍,“宵话征异,各尽见闻”。这篇作品写亡妻对生夫另娶的悲哀,充满着一种幽明相通而不可灭的感情,却没有多少道学气。李公佐另一篇更有名的小说《古岳渎经》,写水中神猿无支祁的神威,洋溢着唐人的雄奇想像。它的写作缘由,是“贞元丁丑岁,陇西李公佐泛潇湘苍梧。偶遇征南从事弘农杨衡,泊舟古岸,淹留佛寺,江空月浮,征异话奇”。可见唐代文人普遍存在着一种经由“宵话征异”而把生活艺术化的行为方式,十几年后李公佐又在饯别朋友时,谈起神猿的故事,“环炉会谈终夕焉”。这番终夕会谈的故事,若用白话直录,大概也要比《古岳渎经》的文言篇幅六百多字,多上十来倍的。

之所以在为白话小说史论写前言时,谈了如此多的不属于白话系统的唐人传奇的写作情境,只是为了说明我国小说的发展存在着文言和白话两个系统,而在上、中古文言小说表面是独立发展的背景上,始终存在着一股口传白话文学的潜流。唐人正好走到了白话和文言小说交叉转换的一个十字路口。同时,尽管书面文言小说和口传白话小说长期并存、交互作用,但是要使白话小说从口传走向书面,它必须克服上述分析唐人传奇所谈到的三种制约力量,必须在文化传统、印刷技术以及文人参与、市场需求诸方面具备足够的离心力。这一点,已为我国小说两千年的发展历史所证明。

我国“小说”概念的形成和变迁,已有二千年的历史。西汉末年,刘向父子总校“积如丘山”的国家藏书,写成目录学著作《七略》,在《诸子略》区分出“小说”类别。《汉书·艺文志》继承了刘向父子的成果,解释道:

小说家者流,盖出于稗官。街谈巷语,道听涂说者之所造也。孔子曰:“虽小道,必有可观者焉,致远恐泥,是以君子弗为也。”然亦弗灭也。闾巷小知者之所及,亦使缀而不忘。如或一言可采,此亦刍蕘狂夫之议也。

这里有的是对小说的轻视,以及轻视中的抚慰。它到底也透露了小说和街谈巷语、道听途说的联系,这等于说,小说的原生形态是口语或者白话。然而刘向父子和班固对小说的贡献,最突出的乃是创造了和认定了“小说”这个概念。从语义学上说,“小”字有两重意义:一是“小道”,二是短小。“说”字的意义有三重:一是故事性,或讲故事,这可参看前人对《韩非子·说林》和刘向《说苑》的题目的解释。二是显浅性,或通俗性,《说文解字》的“说,释也”,就是这重意思。三是娱乐性,段玉裁注《说文》,谓“说释,即悦怵”,“说释者,开解之意,故为喜悦”,他显然联想到《诗经》中的句子:“既见君子,庶几说怵。”不管刘、班诸人在创造“小说”这个术语时,是否全面地意识到它所包含的这些含意和特性,而这个概念所具有的语义学内涵,对中国小说的发展是有着潜在的影响的。

小说名目的确定,深刻地影响了中国人的文体观念。名目确定之前,与刘向几乎同时的一位博士褚少孙补写《史记》,在司马迁的《滑稽列传》后面,补写了“好古传书,爱经术,多所博观外家之语”的东方朔等人,补写者也自称“好读外家传语”,因此“复作故事滑稽之语六章”,“以示后世好事者读之,以游心骇目”。这里讲的是与小说多少有点关系的人和书,但是用以表达的都是“外家传语”、“故事滑稽之语”一类不规范的词语。《论衡》的作者王充虽然

见过刘向父子的《七略》，称说“《六略》之录，万三千篇”（《案书篇》），但他对小说名目似乎并不经意，把《吕氏春秋》、《淮南子》、《韩诗外传》、《说苑》直到《燕丹子》一类书，统称为《世间传书》，也没有看到小说和史书、子书之间不同文体的渗透，笼统地批评“世间传书诸子之语，多欲立奇造异，作惊目之论，以骇世俗之人，为譎诡之书，以著殊异之名”（《书虚篇》）。当然，由于小说的名分低下，魏晋南北朝人写小说，也不自称为小说，而冠以“记”、“传”、“志”、“说”一类名目，除非那本辑录旧籍中不实之谈的《殷芸小说》。唐人也几乎不以小说称自己的传奇的，用得最多的还是“传”、“记”和“录”一类名目。直接用“小说”二字名篇，可以查证的只有《刘 小说》、《柳氏小说旧闻》了。

意外的收获是，小说的名目竟然渗透到口传的民间艺术形式中来了。《三国志·魏书》卷二一《王粲传》裴松之注引《魏略》说：

……太祖（曹操）遣（邯郸）淳诣（曹）植。植初得淳甚喜，延入坐，不先与谈。时天暑热，植因呼常从取水自澡讫，傅粉，遂科头拍袒、胡舞五椎锻、跳丸、击剑、诵俳优小说数千言讫，谓淳曰：“邯郸生何如耶？”于是乃更著衣帻，整仪容，与淳评说混元造化之端，品物区别之意。然后论羲皇以来贤圣名臣烈士优劣之差，次颂古今文章赋诔及当官政事宜所先后，又论用武行兵倚伏之势。

“俳优小说”这个词语的出现，具有实质性的意义。它表明一种讲滑稽故事的民间伎艺向目录学术语“小说”的认同，但它又要与文言书面小说相区别，在小说前面加上“俳优”二字，标明是口头表演的性质，而且是长达“数千言”的白话。于是一种与目录学的小说类别相联系，而又以口传文学形态出现的艺术形式，便作为小说史的一种潜在的文体存在着了。只不过它既然属于口传，形式就不可能稳定和完整，常常与民间的跳丸、击剑一类“百戏”同台演出，或混杂在一起，因而又有一个“俳优杂说”的名号。比如《隋书》卷五八《陆爽传》附述侯白：“好学有捷才，性滑稽，尤辩俊。举秀才，为儒林郎……好为俳谐杂说，人多爱狎之。所在之处，观者如市。”用“杂说”二字代替小说，表明口传小说与其他伎艺血肉相连，还处在杂生状态，甚至还是一种杂交的艺术。考诸《太平广记》卷二四八引《启颜录》所载隋朝侯白的事迹，他的本事除了会讲故事之外，还擅长于说笑话、谜语和文字游戏。其中有一则说：

（侯）白在散官，隶属杨素，爱其能剧谈，每上番日，即令谈戏弄，或从旦至晚始得归。后出省门，即逢素子玄感，乃云：“侯秀才可以（与）玄感说一个好话。”白被留连不获已，乃云：“有一大虫欲向野中觅肉，见一刺猬仰卧，谓是肉膻……”

其间杨玄感的话近于白话，侯白自然也是用白话来讲故事的，他的话有白话转述为文言的痕迹。比如，称老虎为“大虫”，当是那时的口语，《搜神记》卷二说：“扶南王范寻养虎于山，有犯罪者，投与虎，不噬，乃宥之。故虎名大虫。”而且介词结构“向野中觅肉”，而不说成“觅肉于野”，也是口语转文言的痕迹。这里把讲小说，称为“说话”，也是口传白话小说潜流中一个非常值得注意的迹象。

沿着曹植的“俳优小说”和侯白的“说话”下来，唐代出现了前述《酉阳杂俎》的“市人小说”以及“人（民）间小说”这个术语系列。《唐会要》卷四记载：“元和十年……韦绶罢侍读。绶好谐戏，兼通人间小说。”把小说前面的“俳优”二字，换作“市人”和“人间”，说明这种口传

白话文学已经具有更多的民间市场了。唐代还有一条发人深思的材料,就是郭荀《高力士外传》所载:“上元元年(760年)七月,太上皇(玄宗)移仗西内安置。每日上皇与高公(力士)亲看扫除庭院,芟草木,或讲经论议,转变说话,虽不近文律,终冀悦圣情。”把“转变”(变文)和“说话”(口传说)联成一个词组,这里隐含着—个重大的小说史事件。它既意味着把“转变”视为“说话”的一个门类,又意味着“转变”给予“说话”深刻的影响。

20世纪初以来发现的敦煌莫高窟文献表明,唐、五代时期就存在着由佛教寺院中的“俗讲”记录和转变来的“变文”,比如《降魔变文》、《目连变文》,并且逐渐波及历史故事和民间传说等领域,出现了《伍子胥变文》、《孟姜女变文》一类作品,并且杂有《庐山远公话》、《韩擒虎话本》等在题目上就和“说话”、“话本”相联系的作品。从唐人的记载中即可看出,变文已经趋于相当程度的市场化。晚唐《才调集》卷八收有吉师老的诗《看蜀女转昭君变》,记述女艺人配图演唱《昭君变》,市场已经远达蜀中:

妖姬未着石榴裙,自道家连锦水滨。檀口解知千载事,清词堪叹九秋文。翠眉垂处楚边月,画卷开时塞外云。说尽绮罗当日恨,昭君传意向文君。

即使京师名僧的俗讲,也染上相当浓厚的市场化色彩。《因话录》卷四说:“有文淑僧者,公为聚众谭说,假托经论,所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒转相鼓扇扶树。愚夫冶妇乐闻其说,听者填咽寺舍,瞻礼崇奉,呼为‘和尚教坊’,效其声调以为歌曲。”教坊为唐代掌管歌舞伎的官署,把和尚与它相联搭配,在似乎是牛头不对马嘴的佯谬中,嘲讽了俗讲或变文的市场化。

变文对口传白话小说的推动,具备两个方面的力量:一是从佛教文献来的韵散交错的文体和宏丽的想像力;二是它在市场化的过程中开始赢得“愚夫冶妇乐闻其说,听者填咽寺舍”的世俗接受者。这两点无疑是给白话小说发展以充沛的文体活力和广阔的未来前景的。但是,它在促使白话小说由口传到书面的转变上,还缺乏两个条件:一是印刷术的足够支持,二是高文化修养的文人的参与。敦煌变文基本上是抄卷,诸如《伍子胥变文》之类,叙述语言既很粗糙,间插的诗词也平庸得犹若打油调,而且它竟然违背历史常识地虚构了伍子胥对楚王碎尸后,立渔父之子为楚帝,这类缺陷若有高文化修养的文人参与,是必然会加以弥补和修饰的。可以说,原始形态的变文是缺乏作为艺术品的传世能力的,它在敦煌洞窟中保存了八百年而成为稀世之宝,乃是一种天幸。

然而,正是这种粗糙的、却能以其绮丽的想像和独特的文体吸引民众的变文,引起了口传白话小说叙事领域和叙事方式的质的变动。在变文风云一时之际,连受它影响的历史战争小说、家庭婚姻小说,都受其同化,都叫做变文。到了宋代朝廷明令禁止变文,而勾栏瓦肆的说话伎艺获得更巨大的发展之后,人们重新考虑口传白话小说的分类学,不再把历史战争、家庭婚姻这些门类附属于变文了,反而因为它们的发展远远地超过了佛教的讲经,因此出现了新的分类系列。这就是宋代“说话”的四家数。耐得翁《都城纪胜》记载:

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。合生与起令随令相似,各占一事。商谜旧用鼓板吹《贺圣朝》,聚人猜

诗谜、字谜、戾谜、社谜,本是隐语。

口传白话小说内部已经变得形态多端、路数丰富、活力充沛,具有多种发展的可能性。具体分析可以看到,说经和说参请是变文的余波及变异,但它们已经萎缩为非常次要的门类;讲史门类虽然排得靠后,但它极有潜力,孟元老《东京梦华录·市瓦伎艺》已经记载了北宋汴京瓦肆中有讲史、说三分、五代史等科目。小说这一门类最为发达,它可以看做是延续“俳优小说”、“市人小说”、“人间小说”这个源远流长的传统的,但是受唐、五代变文的冲击,已经分离出合生、谜语一类游艺性的片段,而留在小说门类之内的科目却变得丰富多彩,涉及男女爱情、生死幽明、断狱御边和江湖发迹多种领域。也就是说,变文的一度冲击,以及市场的长期影响,已经使得口传白话小说展示了一个丰富多彩、有声有色的局面。

口传白话小说的书面化,于此已经到了“万事俱备,只欠东风”的时分。它的书面化和高度艺术品化,还有待两个条件:印刷术的介入,以及高文化修养的文人的参与。《新编五代史平话》、《大唐三藏取经记》(及《取经诗话》)、《宣和遗事》,以及元至治年间建安虞氏刊行的《全相平话》五种(即《武王伐纣书》、《乐毅图齐七国春秋后集》、《秦并六国平话》、《平话前汉书续集》、《平话三国志》)的出现,说明了宋元时代印刷术已经开始对白话小说的相当规模的介入。这种介入在明代,又以洪鳘编刊的《六十家小说》(残本今辑为《清平山堂话本》)至为驰名。印刷术的介入,为其后的文人参与,提供了方便,也为后世的小说史研究留下了弥足珍贵的文献。然而应该强调的是,没有高文化素质的文人的整理、修饰和大幅度的创造,这些小说史文献是不具备资格作为真正的艺术品流传广远的。只要把《三国志演义》、《水浒传》与《平话三国志》、《宣和遗事》片段相比较,其差距之大,无异于万里长城与山壑中的砖石。(《三国志演义》属于白话口传小说向书面文言小说转化的典型,在口传向书面转化的初期使用文言,对于提高小说的艺术品位,是有意义的。因此作为一个特殊现象放在本书论述。)以其著名的“三言”在书面白话小说发展中作出杰出贡献的冯梦龙,曾经谈及文人参与对小说艺术品位提高的关键作用:

若通俗演义,不知何?按南宋供奉局,有说话人,如今说书之流。其文必通俗,其作者莫可考。泥马倦勤,以太上享天下之养,仁寿清暇,喜阅话本,命内日进一帙,当意,则以金钱厚酬。于是内辈广求先代奇迹及闾里新闻,倩人敷演进御,以怡天颜。然一览辄置,卒多浮沉内庭,其传布民间者,什不一二耳。然如《玩江楼》、《双鱼坠记》等类,又皆鄙俚浅薄,齿牙弗馨焉。暨施、罗两公,鼓吹胡元,而《三国志》、《水浒》、《平妖》诸传,遂成巨观。(绿天馆主人《古今小说叙》)

南宋高宗当太上皇时,采阅话本,故事可信程度如何不及考证,总之是很有趣的。写进话本,当是口传小说的初步书面化。但是把这类“鄙俚浅薄,齿牙弗馨”的粗糙作品变成精品或“巨观”,则是以施耐庵、罗贯中为先驱者的数代文人借助说话人成果而建立的历史功勋。自此以后,吴承恩、兰陵笑笑生、冯梦龙、凌初、李渔、吴敬梓、曹雪芹、李汝珍等一大批杰出的文人参与了白话小说的开发工程,从而使白话小说成了明清时代成就最大的艺术部门了。它们所蕴涵的叙事学智慧,乃是有待进一步开发的最有魅力的人类智慧之一。

(杨义,中国社会科学院文学所研究员)

唐前“小说”非小说论

石昌渝

内容提要 什么是文学意义的小说？明清小说创作实践和小说理论给出了明确的答案：小说，一、以愉悦为第一诉求，二、必须虚构，三、文字铺张，不是尺寸短书都容纳得下的。站在明清小说的立场回望唐前被传统目录学家划定为“小说”的作品，并不完全具备以上三个小说文体特征，它们或以宗教、或以伦理、或以补史之遗为宗旨，坚持实录原则而反对虚构，文字简古，一般篇幅短小。唐前“小说”是小说的源头，但它们只是小说的孕育形态。

关键词 小说 写作宗旨 实录 虚构

小说作为一种独立的文学体裁产生在何时？这是小说史研究不能回避的重大问题。对于这个问题，学界大体上有两种意见：一种意见认为至迟两汉已有小说的存在，根据是《汉书·艺文志》已著录“小说”十五家，明确提出了“小说”概念，这个概念的基本内涵被后世乃至清代一直沿用，历代公私书目也赫然著录了汉代或汉代以前的“小说”作品如《山海经》、《穆天子传》、《燕丹子》等等。这种意见相当流行，我们只要翻一翻近一二十年出版的各种小说史、尤其是文言小说史论著，就知道它具有何等的影响力。另一种意见则认为唐代以前的“小说”其实不是真正文学意义的小说，它们只是小说的胚胎形态，或者说是“前小说”，作为文学体裁的小说在唐代才得以成形。我持这后一种意见。

关于这个问题，鲁迅的论述常常被引用。鲁迅认为历史上唐人才有意做小说，《中国小说史略》云：“小说亦如诗，至唐代而一变，虽尚不离于搜奇记逸，然叙述宛转，文辞华艳，与六代之粗陈梗概者较，演进之迹甚明，而尤显者乃在是时则始有意为小说。”这个见解也不是鲁迅的发明，鲁迅特注明是明代的胡应麟，见《少室山房笔丛》卷三十六。不管出自何人，这个意见是有根据的。它从作者和文本主客两方面比较唐代小说与六朝志怪志人之不同，其看法也是比较全面的。不过，它并没有对小说文体成立的问题作出论断。后来有人问他：六朝小说和唐代传奇文有怎样的区别？他回答说：“这试题很难解答。”^{〔1〕}其实，与之相近的问题他早在1924年讲演《中国小说的历史的变迁》时就已涉及，他说：“小说到了唐时，却起了一个大变迁。我前次说过：六朝时之志怪与志人底文章，都很简短，而且当作记事实；及到唐时，则为有意识的作小说，这在小说史上可算是一大进步。”这个意见与上引《中国小说史略》的论述完全相同，不同的是对于“有意为小说”的含义作了比较具体的解释，所谓“有意”，就是自觉的虚构情节，与六朝志怪志人“当作记事实”有区别。“很难解答”呢？请注意，这里说

的是“六朝小说”,六朝人的“小说”概念中不包括志怪,“所写的几乎都是人事”,故而说清楚二者的区别还比较麻烦。这一点被今天有的学者忽略,他们以为志怪也是六朝人心目中的“小说”。差之毫厘,谬以千里。蔽于这个盲点而对“小说”概念的阐释,当然会远离历史事实。总之,胡应麟和鲁迅关于唐传奇与六朝志怪志人的差异说是符合事实的,但它没有解决小说文体成形于何时的问题,鲁迅把小说与诗并提,“小说亦如诗,至唐代而一变”,也就是说小说文体在唐前已经存在,只是到了唐代发生了很大变化罢了,就像诗歌,唐前为古诗,到了唐代就出现了近体诗一样。

如何解决小说文体成形于何时的问题呢?我以为仅仅从语义的角度探索“小说”一词的渊源是不够的,仅仅从历代史志和各种公私书目对“小说”的定义出发也是不够的,重要的还是要从文学史的基本事实出发。比如说词的起源,我们不能因为《诗经》中已有长短句就断言起源于先秦,而是以词的本质特征:配合一定的曲调、可以歌唱的长短句为立场,不过追溯到隋唐而已。宋词的性质特征和文体规范十分明确,以此来观察隋唐前的各种民歌和诗的长短句,就很清楚地看到它们并不是词。小说亦是如此。小说作为一种文体与传统诗文平肩而立,这种情况发生在明代,明代有《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》四大奇书,有“三言”、“二拍”、《型世言》等等,清初有文言小说《聊斋志异》,小说的文体规范至此已完全成熟。我们应该站在明清小说的立场来观察和研究小说起源的问题,如果失去了这个立场,就会被各种概念牵着鼻子走,无所适从、不知所指,从而失去正确的学术方向。

明清小说的文体规范在长期的创作实践中约定俗成,并由当时的小说家和小说理论家加以总结形成一个区别于其他文学体裁的理论系统,这个理论系统概括了小说文体的性质,因而也可以简而言之谓为小说概念。这个概念有三大要点。

第一,小说以愉悦为第一诉求。明代绿天馆主人《古今小说叙》云:“按南宋供奉局,有说话人,如今说书之流。其文必通俗,其作者莫可考。泥马倦勤,以太上享天下之养。仁寿清暇,喜阅话本,命内 日进一帙,当意,则以金钱厚酬。于是内 辈广求先代奇迹及闾里新闻,倩人数演进御,以怡天颜。”且不考据太监进御话本一事之有无,只论此《叙》对话本性质的认识,很显然,话本是用作消遣的玩意儿,是逗人开心的闲书。明代小说家对这一点是自觉和明确的。凌 初说他创作《拍案惊奇》是“取古今来杂碎事可新听睹、佐谈谐者”〔2〕,后来又创作《二刻拍案惊奇》亦是“偶戏取古今所闻一二奇局可记者,演而成说,聊舒胸中磊块。非曰行之可远,姑以游戏为快意耳”〔3〕。所谓“新听睹、佐谈谐”、“以游戏为快意”,都是强调小说是以娱心为第一要义。明代汤显祖谈到文言的传奇小说也持同样观点,他为传奇小说选集《虞初志》作序时说该书作品“以奇僻荒诞,若灭若没,可喜可愕之事,读之使人心开神释,骨飞眉舞。虽雄高不如《史》、《汉》,简澹不如《世说》,而婉孌流丽,洵小说家之珍珠船也”〔4〕。鲁迅曾说诗歌起源于劳动和宗教,而小说则起源于休息,“到休息时,亦必要寻一种事情以消遣闲暇”〔5〕,可谓剖切中的。

第二,出于愉悦的诉求,亦即为满足读者好奇心理,小说不能不虚构。诚然,史传也有虚构的成分,唐前志怪基本上不是事实。但是,史传中的虚构有一个度,它只能在历史事实框架中存在,越过了史实的界限,其文便要成为史传开除;志怪所记的确是虚幻的存在,但在巫风、宗教盛行的时代里的编撰者却坚信其真实无疑,编撰者主观上是记实。小说则不然,小

说家不仅不排除虚构,他们认为没有虚构就没有小说。明代无碍居士《警世通言叙》称小说“人不必有其事,事不必有其人”,他提出“理真”的命题,“其真者可以补金匱石室之遗,而赝者亦必有一番激扬劝诱,悲歌感慨之意。事真而理不赝,即事赝而理亦真,不害于风化,不谬于圣贤,不戾于诗书经史,若此者其可废乎”?他认为小说追求的是情理的真实,而不是事件的真实。明代谢肇淦也说:“凡为小说及杂剧戏文,须是虚实相半,方是游戏三昧之笔,亦要情景造极而止,不必问其有无也……近来作小说,稍涉怪诞,人便笑其不经,而新出杂剧,若《浣纱》、《青衫》、《义乳》、《孤儿》等作,必事事考之正史,年月不合,姓字不同,不敢作也,如此则看史传足矣,何名为戏?”^[6]清代乾隆年间陶家鹤《绿野仙踪序》则说得更彻底:“世之读说部者,动曰‘谎耳谎耳’。彼所谓谎者,固谎矣;彼所谓真者,果能尽书而读之否?……夫文至于谎到家,虽谎亦不可不读矣。愿善读说部者,宜急取《水浒》、《金瓶梅》、《绿野仙踪》三书读之,彼皆谎到家之文字也。”中国有悠久的记事历史,如刘勰《文心雕龙》所说,“开辟草昧,岁记绵邈,居今识古,其载籍乎”^[7],史传典籍庞大,而且地位神圣,史即经,它镜鉴当今,乃万世之法程。史贵于文,成为一种难以改变的价值观念。在传统思想笼罩下的小说,在相当长的历史里都割不掉与史传的脐带。一直到明清之际,小说家和通俗文学家才敢于宣言小说不同于史传,史传讲真话,小说编假话,从而与史传一刀两断。

第三,既然小说为娱心而虚构,则必须如谢肇淦所说,“亦要情景造极而止”,就是要把假的写成真的,把虚构的世界描绘得像生活中真真实实发生过的那样,使人相信,令人感动。这样,就要调动笔墨,该渲染处要渲染,该描摹处要描摹,总之要达到绘声绘色、惟妙惟肖的境界。如此,一般来说,“尺寸短书”就容纳不下小说,且不说长篇章回体,就是话本体和文言的传奇体,也都不是《搜神记》、《世说新语》式的体例所能容纳的。

以上三点在明清小说作品中具有普遍性,也是明清通俗小说家们的理论共识,它们虽然不是小说特征的全部,但据此已足以与非小说文体区别开来。我们再回过头来看看鲁迅对唐人小说的论述,鲁迅讲了两点:“有意为小说”与六朝志怪志人“当作记事实”相对,意即有意虚构;“叙述宛转,文辞华艳”,与六朝之粗陈梗概不同。这两点就是上述的第二、第三点,惟第一点“小说以愉悦为第一诉求”没有讲到。这一点,唐人传奇的文本就写得很清楚,比如《任氏传》文末沈既济说他自秦徂吴,与裴冀等人水陆同道,“浮颍涉淮,方舟沿流,昼燕夜话,各征其异说”,其中讲到任氏故事,“共深叹骇”,于是形成文字。又如《庐江冯媪传》文末,李公佐交代故事来源,也是在旅行途中与高 等人会于传舍,“宵话征异,各尽见闻。具道其事,公佐因为之传”。诸如此类,说明这些故事大都是消遣的谈资,写出来也首先不是政治、伦理、宗教的需要,只是记录一个令人叹骇的故事,供更多的人欣赏而已。明代嘉靖间洪鲸编刊《六十家小说》,其分集命名“雨窗”、“欹枕”、“长灯”、“随航”、“解闲”、“醒梦”,消遣娱乐的宗旨和唐人小说之意一脉相承。唐代传奇已具备上述三个特征,当是成熟的小说文体。

唐前“小说”,据袁行霈、侯忠义《中国文言小说书目》著录,共计 121 种,其中佚亡 97 种(少数有佚文,见鲁迅《古小说钩沉》),书存 24 种。汉魏六朝至明清传统目录学家的“小说”概念不尽相同,前已谈到六朝人的“小说”概念并不包括志怪,又比如《山海经》,汉人认为属于“数术略形法家”,唐人认为属于“史部地理类”,直到清人编《四库全书总目》才把它划归“小说家类”。《中国文言小说书目》把凡曾见于历代公私书目“小说家类”著录的作品全部收

录,故著录之 121 种,就传统目录学的“小说”范围而言,可谓一网打尽了。今存的 24 种作品和尚存一些佚文的作品,相当一部分只是记事,并非叙事,即以叙事作品而言,以上述小说的三个特征衡量,则也不能称之为文学意义的小说,在中国叙事传统中它们只是小说的孕育形态。

唐前“小说”的类别很复杂,撰集宗旨各异,历代学者对它们的性质的判断也很不相同,但有一条是共同的,那就是非为娱悦而作。《山海经》是先秦的一部巫书,作者用巫覡的眼睛看世界,并用巫覡的观念和方法解释世界,书中固然吸纳了不少神话传说,但它不是讲故事,其记事方式是为巫术所用。所以《汉书·艺文志》把它列入“数术略形法家”。也有人对它的关注点集中到它的地理博物方面的内容,西汉刘歆就说它“内别五方之山,外分八方之海,纪其珍宝奇物,异方之所生,水土、草木、禽兽、昆虫、麟凤之所止,祲祥之所隐,及四海之外,绝域之国,殊类之人”。^[8]这个观点在其后的很长时间被人们认同,《隋书·经籍志》因此把它归于“史部地理类”。《穆天子传》记周穆王驾八骏西征之事,其中多有如穆王与西王母相会之类的虚妄故事,充满神话般想像。但是作者是在严肃地记录周穆王的言行动止,古人亦作如是观,故自《隋书·经籍志》以下各史志均入史部“起居类”、“别史类”,直到清代《四库全书总目》才把它改隶“小说家类”。《汉武故事》与《穆天子传》一脉相承,惟体例略有不同,《隋书·经籍志》于是将它划在“史部旧事类”。唐前以历史人物为题材而又不能列入正史的作品,都夹杂有虚诞离奇的成分,那些并非真实存在的神话般情节大多来自传说,不论是制造传说的民众,还是采集传说入于作品的编撰者,限于当时的认识水平,他们都笃信是在生活中发生过的事情。他们的宗旨是记实,是撰史,绝非在创作供人娱乐消遣的小说。

志怪作品在六朝人甚至在唐人眼里并不属于“小说家”。我们看唐人编撰的《隋书·经籍志》,所有我们今天视为志怪小说的作品几乎都归在“史部”。《神异经》、《十洲记》在史部地理类,《拾遗记》在史部杂史类,《洞冥记》、《列异记》、《搜神记》、《搜神后记》、《冤魂志》、《续齐谐记》在史部杂传类,《幽明录》在史部传记类,惟《博物志》列在子部小说家类。这也就是说,那个时代的人们认为神怪是真实的存在,记录神怪也如同记录人事,实录其事便是史籍,尽管其中有许多虚实之间的疑点,不够正史资格,却也不失为史传之亚流。而志怪作品的编撰者本人,自然更坚信神怪之实有,他们是用史笔来写神怪,一点也不马虎。干宝向刘真长叙其《搜神记》,刘真长就赞赏干宝说:“卿可谓鬼之董狐。”^[9]董狐是春秋时晋国史官,以据实直书而有良史之美名。这件事真实地反映了当时人们对于志怪性质的认识。

具体到一部作品,编撰者则各有各各自的编撰宗旨和寄托,不过却没有一部是供人消遣的。汉代独尊儒术,那儒术含有浓厚的阴阳五行之说的成分,鬼神方术、谶纬祭祀盛行,汉末动乱,晋世以来北方战乱频仍,南方亦不断改朝换代,王道崩毁,道德败坏,长期处在祸患中的人们心忧怖乱,必然会向宗教求解脱。这正是道教和佛教兴起和传播的时代。干宝编撰《搜神记》,他在《序》中说得很明白,是为了“发明神道之不诬”。《洞冥记序》也宣称该书之旨在“洞心于道教,使冥迹之奥昭然显著”。《列仙传序》说,有《列仙传》此书,“乃知铸金之术实有不虚,仙颜久驻真乎不谬”。佛教高僧法琳《辩证论·十代奉佛上篇》盛赞宋世诸王奉佛好文,说刘义庆最为优秀,“著《宣验记》,赞述三宝”。今天我们认为“小说家”类的志怪作品,其实有一些是属于道教和佛教的典籍。《四库全书总目》将《列仙传》、《神仙传》、《冥通记》等

均列入“道家类”。汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》讲到六朝人记鬼神之作与佛教有关者列有:《搜神记》、《宣验记》、《幽明录》、《冥祥记》、《徵应传》、《感应传》、《灵鬼志》、《应验记》、《续冥祥记》、《冤魂记》等。

至于志人的作品,许多被目录学著作收录在“杂史”、“杂传”中,列入“小说家”的作品当推《世说新语》为代表。《世说新语》用极富诗意的文笔勾勒了魏晋名士的风韵,画龙点睛,生动传神,但作者意不在文学,而在文学之外的人物品题。人物品题是两汉以来荐举征辟士人的一种方式 and 途径,那个时候还没有后来的科举考试,选拔官吏,相当普遍的情况是凭官僚豪门名士对地方士人的品评,按士人德才分品级向朝廷推荐。汉代实行“察举征辟”制度,魏晋南北朝实行“九品中正制”,办法都是品评推荐。这个选官评价体系中最重要的是价值观念及其尺度,什么样的思想言论和举止行为为上品,那么这种思想言论和举止行为便会成为一种楷模,成为天下士人竞相仿效的范式。人们把这种楷模模式的思想言论和举止行为总结出来,供士人学习,这个总结的工作竟成为一门学问,称“人伦鉴识”之学。东汉郭林宗“有人伦鉴识,题品海内之士,或在幼童,或在田肆,后皆成英彦,六十余人。自著书一卷,论取士之本”^[10],惜此书因战乱而未能传世。东晋裴启撰《语林》,采集了汉魏以来言语应对之可称者,《世说新语·文学》谓:“裴郎作《语林》,始出,大为远近所传。时流年少,无不传写,各有一通。”^[11]稍后又有郭澄之的《郭子》,而集大成者则是《世说新语》。以《世说新语》为代表的志人作品非为娱悦而作,事情是很清楚的。

唐前“小说”的撰写方式是见闻的采集、记录和整理,编撰者是复制自己的见闻,而非依据自己的生活经验进行艺术创造。篇中故事即便是有丰富的想像和虚构,那基本上也不是编撰者的想像和虚构,而是故事在长期的跨地域口耳相传中人们集体的想像和虚构。文学性质的小说是一种艺术的创作,它也许是以真事和传闻作素材,但它不追求事实的真实,它追求的是人生的真相、情理的真实,艺术的真实比生活的真实更高因而更带有普遍性。创作小说需要想像,作者决不让自己的构思被事实的真实捆住手脚。唐前的“小说家”则不然,他们生怕自己踩着了事实的真实之底线,随时都要控制自己的想像,始终按着事实“依葫芦画瓢”,小心翼翼地着笔。干宝就曾明确地宣示,他撰集《搜神记》,来源有二,一是搜集前人记载,二是采访近世之事。近世之事,尚可采访亲历和相关之人,人物情事毕竟有迹可求,干宝自信他的记录的忠实性毋庸置疑;惟前人记载,无以确考,“虽考先志于载籍,收遗逸于当时,盖非一耳一目之所亲闻睹也,又安敢谓无失实者哉”^[12]。对于来源于前人记载的这一部分作品的真实性的疑虑,足以说明他对实录原则的遵奉。神怪在干宝心目中是真实的存在,他是用史家之心和史家之笔记叙之。

《搜神记》今存本二十卷四百六十四则,其中至少有三分之一是采撷自前人的作品,亦即干宝所谓“承于前载者”。从这一点说,干宝只是一个编辑者。承于前载的“前载”,有《列仙传》、《汉书·五行志》和《列异传》等等。单是从《列异传》录过来的作品就有《胡母班》、《蒋山祠》、《三王墓》、《冯贵人》、《蒋济亡儿》、《苏娥》、《宋定伯》、《汉谈生》、《细腰》等数篇^[13]。将今存的《列异传》和《搜神记》文本对校,说干宝“录”是符合实际的,当然,干宝也并非一字不改,或者他所据之版本与今存本有所不同,《王墓》、《苏娥》等篇的细节描写就比《列异传》丰富,从这些增饰的文字中可以见出增饰者的艺术匠心。

《搜神记》一部分录自《列异传》，《列异传》是否是曹丕的创作呢？结论也是否定的。还是以《三王墓》为例，《搜神记》在《列异传》基础上有所增益，但《列异传》也有所本。汉代刘向《列士传》记有干将莫邪的故事，与《列异传》所述情节相同。汉代赵晔《吴越春秋》亦载有此事（见《太平御览》卷三百六十四引《吴越春秋》佚文）。可见赤鼻为父复仇的故事在民间流传甚广，而且产生不同版本，关于杀害干将的大王就有“楚王”、“晋王”二说，关于三王墓葬地点更有“楚”、“晋”等多说。曹丕也只是“述见闻”，采其一地之说加以编撰，并非自己个人的创作。

文学创作应当有个人风格，曹丕作为建安诗人，其诗作的风格，如刘勰所概括以“清绮”为特征。^[14]但是他的“小说”《列异传》却难以见出如此明晰的个人风格。不能否认，他选择哪些传闻故事，对这些传闻故事如何剪裁，强调什么，省略什么，都体现着他的思想、趣味、审美价值取向，这些无疑都是属于他个人的东西，与不同时代的编撰者，与同一时代的别的编撰者是存在差异的。然而这种差异属于史学范畴，主要表现在素材的取舍剪裁、叙事体例等等写法的不同，诚如班固评论《史记》的“善叙事理”、“辩而不华”、“质而不野”、“文质相称”等等，而不是文学艺术范畴的风格问题。清代纪昀曾把“述见闻”称做“著书者之笔”，把那些不受“见闻”约束，凭想像率意虚构地写作称做“才子之笔”。他坚持传统目录学家的“小说”观念，认为“小说既述见闻，即属叙事，不比戏场关目，随意装点”，所谓“叙事”，就是要忠实于事情的本相，不能凭空想像。《飞燕外传》记赵飞燕、赵合德姊妹在汉成帝宫中的荒淫生活，许多情事均为宫闱隐私，外人无以知之，文中描写具体而细致，难免有虚拟之嫌。但纪昀认为作者伶玄据当事人樊 口述，文中“猥琐具体”的描写却不能视为向壁虚构，仍不失为“著书者之笔”，因此将它划归在《四库全书总目》的“小说家”类。纪昀认为《聊斋志异》“盛行一时，然才子之笔，非著书者之笔也”，“今燕昵之词，狎之态，细微曲折，摹绘如生，使出自言，似无此理；使出作者代言，则何从而闻见之？又所未解也”^[15]。他因此认为蒲松龄虽有才气，但《聊斋志异》不能算是“小说家”，至少不能算是纯粹的“小说家”（所谓“一书而兼二体”）。纪昀的观念继承自汉魏六朝的“小说”传统，可作为唐前“小说”乃“著书者之笔”的旁证。

唐前“小说”还不是成熟的文学性质的小说，标志之三是它们篇幅短小，文字简古。对于这一点，或许会有人提出质疑：当代小说中也有微型小说，何以古代的微型反而不是小说？当代小说中确有微型小说这种文体类型的存在，但它不是当代小说的主流，主流文体始终是长篇、中篇和短篇小说。文学性质的小说以故事为基本层面，故事要提升到情节的水平，前后事件就必须用因果关系的链条组结起来，时间和空间，叙述和描写，其本性就要求比诗歌、散文更大的篇幅空间。唐前“小说”篇幅普遍短小，文字普遍简古，故事仅略陈梗概，这种叙事上的内敛性是由它的宗旨和性质决定的。

“小说”，班固称之为“街谈巷语、道听涂说者之所造也”。即使有“一言可采”，也只是“刍荛狂夫之议”^[16]，根本不可能与经史平起平坐。唐前的书籍有甲骨、金石、竹书、帛书和纸书等几种形式，那时还没有雕版印刷。这些书籍载体本身的价格不菲，且不说甲骨金石，就是竹书帛书，材料和制作都很不容易，不是一般民众有幸可以享用的东西。先秦文化知识的传播，通常的方式是耳提面命，口授和记诵，能拥有竹书帛书、或能借阅竹书帛书的人为数不多。清代阮元说，“古人简策繁重，以口耳相传者多，以目相传者少，是以有韵有文之言，行之

始远”，又说“古人简策在国有之，私家已少，何况民间。是以一师有竹帛，而百弟子口传之，非如今人印本经书，家家可备也”^{〔17〕}。竹书的制作如汉代王充所说：“截竹为简，破以为牒。加笔墨之迹，乃成文字。大者为经，小者为传记。”^{〔18〕}竹简的简片有长度规定，王充曾说“二尺四寸，圣人之语”^{〔19〕}，建国以后在武威发现的汉简《仪礼》，简片长54厘米，宽1厘米，长约合汉制二尺四寸，证明王充所说属实。通常说唐前“小说”是“尺寸短书”，是指“小说”由于内容不重要而只能载于较短的简片上。圣人之语尚且不能用铺张的文字，作为小道的“小说”文字当然必须更加简约。帛书是指以缣帛为载体的书籍，写上文字缣帛，重量轻，也便于阅读和携带，收藏也不需竹书所要占有的那么大的空间，但丝织品价格昂贵，只有权贵们能够拥有。汉代刘向为皇帝典校书籍，都是先写在竹简上，校订后才缮写于缣帛，说明帛书的贵重。《后汉书·蔡伦传》云：“缣贵而简重，并不便于人。”先秦两汉书籍形制的这个特点规定了著述行文必须省字约文，唐代刘知几《史通·叙事》说：“夫国史之美者，以叙事为工，而叙事之工者，以简要为主。”旨在垂范千古的史传尚且以简要为主，作为史之余的“小说”何可铺张？晋代纸卷取代竹书帛书成为书籍的主要形制，^{〔20〕}纸张的价格虽不如今天这么便宜，但毕竟要比竹简缣帛便宜得多，纸卷的出现，无疑为文人运笔提供了更大的空间。两晋南北朝的文章从简约走向繁缛靡丽，其中有文学思潮的原因，文学从自在转变为自觉，审美的追求必然要突破文字简约的戒律。两晋南北朝的“小说”较之两汉，文辞显然要丰缛许多，不过这样“丰缛”只是相对先秦两汉文风而言，若与唐代传奇小说相比，它们仍然没有完全走出以简古为特征的古典范畴。

文字简古，篇幅短小，倘若它要叙述一个故事，就只能是一个梗概。例如《搜神记》卷十一之《三王墓》，尽管它已对《列异传》的文本有所增益，但情节中的一些重要的因果关系仍然不甚清晰，人物的一些重要行为的心理依据也缺乏交代。如文中叙述，楚王是一个猜忌心极强而又残暴的君主，他既然发现雄剑被干将隐藏，为什么不追索下去？干将之子将自己的头颅交给萍水相逢的侠客，如此信任的根据是什么？侠客为何舍身给干将父子报仇？这个故事的民间传说形态应当是有丰富的细节的，采集整理者受“尺寸短书”的约束，只能抓住“复父仇”、“三人头共葬”几个主要故事元素，其他的东西也就只好省略了。《三王墓》只是一个故事梗概，与成熟的文学意义的小说尚有一段相当的距离。

唐前“小说”虽然不是文学意义的小说，但它们却包含着小说的元素。就其编撰宗旨而言，它们的主要目的不是供人娱乐消遣，可是并不是说它们就没有一点娱心的考虑。干宝说他的《搜神记》是“发明神道之不诬”，但也要顾及“游心寓目”的娱悦功能。先秦说理散文有讲究文采的传统，所谓“言之无文，行而不远”，诸子散文在论说中普遍地运用比喻和形象性语言，以叙事为主的唐前“小说”注意修辞和追求审美效果是不足为怪的。人皆好奇，为满足人们的好奇心理的需求，叙事时对事实和传闻添枝加叶，这种与实录背离的虚构倾向，便导致了“小说”向文学性小说的转变。

志怪是古代巫风的产物，它在中国宗教的生成和发展的历史上扮演着重要角色。志怪专谈乱力怪神，又迎合了人类好奇的本性，它所体现的原始宗教意识里就潜藏有娱悦的因素。随着古代巫术的分化、道教的形成和佛教的东渐并本土化，志怪这棵主干也伸展出多个枝条，有些宗教化成为宗教文化的一部分，有些则文学化，转变成为传奇小说。汉代《神异

经》就在巫风术数之外寄托有社会人生感喟,显露出文学化苗头。魏晋志怪《列异传》、《搜神记》更是受魏晋文学思潮的鼓舞,表现了更浓厚的文学意趣。及至南北朝后期,志怪的某些作品已接近了小说,像《穷怪录》中的《萧总》这样的作品,与唐代传奇小说已没有什么区别。

志人是从诸子散文衍生出来的文类,由于它记录的多是道听途说,真伪难辨;又非人物全貌或事件本末,不过片断言论和举止而已;内容虽不足以经时济世,却如孔子所说,“虽小道,必有可观者焉”,即多少有助于兴化致治;故而被传统目录著作列入“子部小说家”类。志人作品一般没有故事性,它写人物只着重其意态,以极简练的笔墨,点染出人物的气质神韵。如果着眼于叙事,它与小说的关系就比较疏离,但中国古代小说在叙事中常用白描手法,白描就是一种写意,表现人物以得其神韵而止,并不作西方小说那样细致入微的人物肖像及心理描写,《儒林外史》、《红楼梦》这些作品可为典范。在人物写意这一点上,志人作品无疑为小说创作提供了经验。

鲁迅《中国小说史略》论述汉魏六朝“小说”共包括志怪、志人,不含杂史杂传,袁行霈、侯忠义《中国文言小说书目》亦不著录唐前的杂史杂传作品,它们都囿于历代公私书目所划定的“小说家”范围。我以为这种观念应当突破,应当从文学发展的历史实际出发,如果从实际出发,我们必须承认唐前出现的被视为“杂史杂传”的作品与文学意义的小说存在着明显的亲缘关系。中国叙事传统是由史传建构起来的,以《春秋》、《左传》和《史记》为代表的中国史传不止确立了编年体和纪传体的叙事结构,而且还选择了再现历史场景的呈现式叙事方式。史家是历史的叙述者,但他却把自己隐藏在叙述的背后,让已经逝去的历史在读者眼前重演。如果抛开史传性质不论,单就它“客观”地绘声绘色地再现历史事件的过程这一点来说,它简直就是小说。“杂史杂传”所以不能列入正史,是因为它们有太多太明显的虚拟因素,它们对于史传传统而言是一种蜕化,而这种蜕化,站在小说立场上却是一大进步。杂史杂传作品如《穆天子传》、《晏子春秋》、《燕丹子》、《吴越春秋》、《汉武故事》、《高士传》、《逸士传》等等,就介乎史传与小说之间。唐代传奇小说多以“传”命名,直到清代纪昀仍称传奇小说为“传记类”^[21],可见小说与杂史杂传关系之亲缘。

唐前“小说”是文学意义的小说的孕育形态,是未成形的小说,这是站在明清小说的立场,追溯小说文体源头所得出的结论,这个结论是有条件的,其中没有丝毫轻视和贬抑唐前“小说”的意思。唐前“小说”自有它的主体性,自有它的深厚的生命力。从先秦到清末,二千多年中产生了难以数计的作品,《四库全书总目》说:“张衡《西京赋》曰:‘小说九百,本自虞初。’《汉书·艺文志》载《虞初周说》九百四十三篇,注称武帝时方士,则小说兴于武帝时矣。……迹其流别,凡有三派:其一叙述杂事,其一记录异闻,其一缀辑琐语也。唐宋而后,作者弥繁,中间诬漫失真,妖妄荧听者固为不少,然寓劝戒,广见闻,资考证者,亦错出其中。班固称‘小说家流盖出于稗官’,如淳注谓‘王者欲知闾巷风俗,故立稗官,使称说之’。然则博采旁,是亦古训,固不必以冗杂废矣。”^[22]《四库全书总目》的“小说”概念本身就有局限,再加上出于思想统治的需要销毁了许多作品,即使如此,它著录的“小说”连同存目在内也有三百多种。如果描叙“小说”的源远流长的发展过程,则将是另外一种文体的专史。这个文类的作品中,像《山海经》、《搜神记》、《吴越春秋》、《世说新语》等等,都具有极高的历史文化价值。单就“广见闻、资考证”的史料价值来说,鲁迅就曾说过:“历史上都写着中国的灵

魂,指示着将来的命运,只因为涂饰太厚,废话太多,所以很不容易察出底细来。正如通过密叶投射在莓苔上面的月光,只看见点点的碎影。但如看野史和杂记,可更容易了然了,因为它们究竟不必太摆史官的架子。”^[23]举一个例子,鲁迅说:“我常说明朝永乐皇帝的凶残,远在张献忠之上,是受了宋端仪的《立斋闲录》的影响的。”^[24]《立斋闲录》著录在《四库全书总目》“子部小说家类存目之一”,它的价值便是凸显在史学上。我们说“小说”不是文学意义的小说,一点也没有贬损它们极高的历史文化价值,更不会影响它们在中国文化史上的重要地位。

(石昌渝,中国社会科学院文学所研究员)

注 释:

- [1] 鲁迅《且介亭杂文二集·六朝小说和唐代传奇文有怎样的区别?》。
- [2] 即空观主人(凌 初)《拍案惊奇自序》。
- [3] 即空观主人《二刻拍案惊奇小引》。
- [4] 《点校虞初志序》,《汤显祖诗文集》(上海古籍出版社,1982年6月版,上海)卷五十,第1482页。
- [5] 鲁迅《中国小说的历史的变迁》。
- [6] 谢肇淛《五杂俎》(上海书店出版社,2001年8月版,上海)卷十五“事部三”,第313页。
- [7] 刘勰《文心雕龙》“史传第十六”。
- [8] 刘歆《上山海经表》,转引自侯忠义《中国文言小说参考资料》(北京大学出版社,1985年4月版,北京),第49页。
- [9] 《世说新语》“排调”。
- [10] 《世说新语》“政事”篇“何骠骑作会稽”条注引《秦别传》,徐震铎《世说新语校笺》(中华书局,1984年4月版,北京),第100页。
- [11] 同上书,第145页。
- [12] 干宝《搜神记序》。
- [13] 篇目据汪绍楹校注本《搜神记》(中华书局,1979年9月版,北京)。
- [14] 刘勰《文心雕龙》“才略”,周振甫《文心雕龙注释》(人民文学出版社,1981年11月版,北京),第504页。
- [15] 见盛时彦《姑妄听之跋》,侯忠义编《中国文言小说参考资料》第33页。
- [16] 《汉书·艺文志》,转引自侯忠义编《中国文言小说参考资料》第5页。
- [17] 阮元《螭经室三集》卷二《数说》。
- [18] 王充《论衡·量知篇》。
- [19] 王充《论衡·谢短篇》。
- [20] 详见钱存训《书于竹帛》(上海书店出版社2004年1月版,上海),第117页。
- [21] 见盛时彦《姑妄听之跋》,侯忠义编《中国文言小说参考资料》第33页。
- [22] 《四库全书总目》卷一四〇“子部小说家类一”。
- [23] 鲁迅《华盖集·忽然想到》。
- [24] 鲁迅《且介亭杂文·病后杂谈之余》。