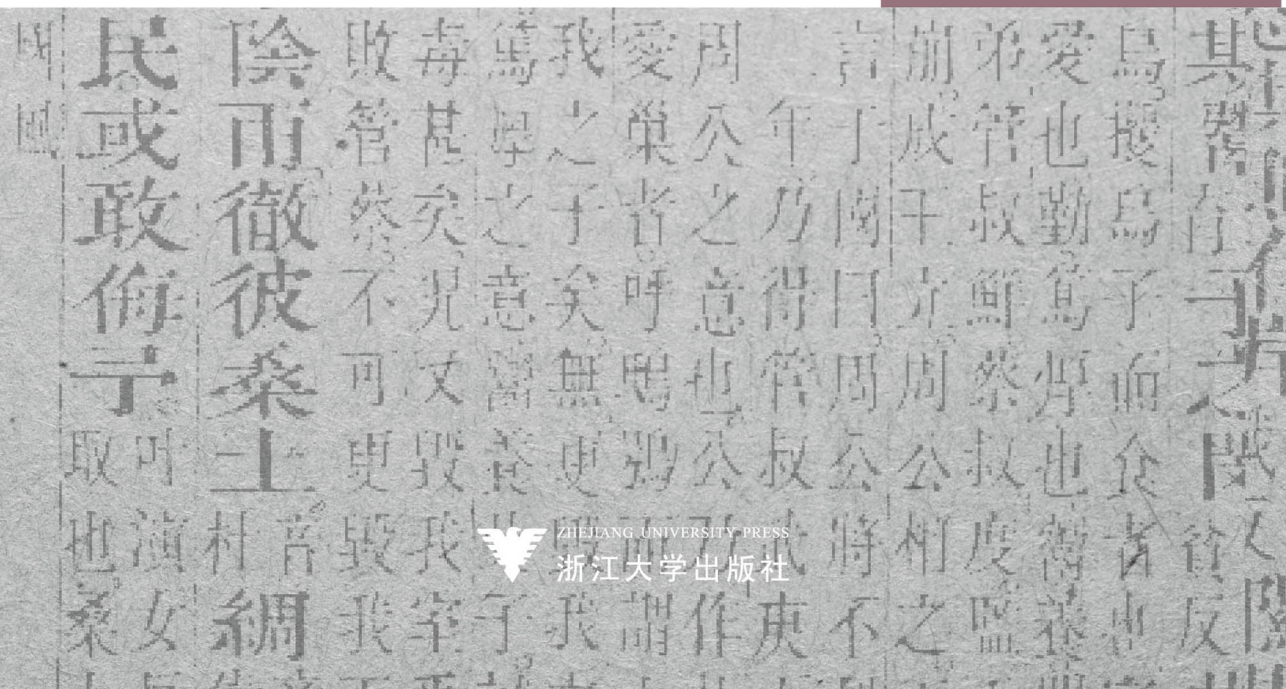


# 中国文学故事讲唱形态研究

徐大军·著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS  
浙江大学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

中国文学故事讲唱形态研究 / 徐大军著. —杭州:  
浙江大学出版社, 2020. 4  
ISBN 978-7-308-16658-4

I. ①中… II. ①徐… III. ①故事—文学研究—中国  
IV. ①I207. 427

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 020776 号

## 中国文学故事讲唱形态研究

徐大军 著

---

责任编辑 宋旭华

文字编辑 吴 超

责任校对 赵 珏

封面设计 周 灵

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 浙江时代出版服务有限公司

印 刷 虎彩印艺股份有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 21.5

字 数 299 千

版 次 2020 年 4 月第 1 版 2020 年 4 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-16658-4

定 价 78.00 元

---

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社市场运营中心联系方式 (0571)88925591; <http://zjdxcs.tmall.com>

# 目 录

引 言	(1)
第一章 《诗经》时代的故事讲唱形态	(10)
一 《诗经》歌诗文本化的故事唱诵形态	(10)
二 楚地民歌故事唱诵的文本化走向与形态	(21)
三 《诗经》时代韵语故事唱诵文本化的散文转换	(29)
四 小结	(46)
第二章 辞赋时代的故事讲唱形态	(49)
一 《诗经》时代韵语唱诵叙事能力的延续	(50)
二 辞赋时代韵语故事唱诵的叙事成就	(57)
三 辞赋时代故事唱诵文本化的因时赋类现象	(69)
四 小结	(82)
第三章 乐府时代的故事讲唱形态	(85)
一 乐府古辞文本化的两个题材来源	(86)
二 乐府古辞故事唱诵体制的文本化形态	(91)
三 乐府时代故事唱诵文本化的因时赋体现象	(101)
四 小结	(107)
第四章 唐前故事讲唱形态的文本化演进	(109)
一 先秦韵语故事唱诵的三种格式	(111)

二	四言体韵语故事唱诵的文本化演进·····	(125)
三	五言体韵语故事唱诵的文本化演进·····	(139)
四	七言体韵语故事唱诵的文本化演进·····	(146)
五	小结·····	(156)
<b>第五章</b>	<b>敦煌变文的依相叙事思维及其形态流变·····</b>	<b>(159)</b>
一	敦煌变文的依相叙事思维与格式·····	(161)
二	北宋影戏、傀儡戏的依相叙事形态·····	(163)
三	宋金大曲、连厢词的依相叙事形态·····	(168)
四	宋元“说话”伎艺的依相叙事形态·····	(173)
五	元杂剧演述形态中的依相叙事形态·····	(177)
六	小结·····	(182)
<b>第六章</b>	<b>宋元话本与说话伎艺故事讲唱形态的文本化·····</b>	<b>(184)</b>
一	说话伎艺文本化的书面编写立场·····	(185)
二	小说话本编写对说话伎艺口演内容的主动选择·····	(193)
三	平话文本据史书编写的主动态度与表现方式·····	(197)
四	话本生成所需要的书面白话编写的观念和环境·····	(211)
五	小结·····	(219)
<b>第七章</b>	<b>元杂剧演述体制中的故事讲唱质素·····</b>	<b>(222)</b>
一	元杂剧“一人主唱”体制中的说书人叙事质素·····	(223)
二	元杂剧宾白叙事中的说书人讲唱形态·····	(234)
三	元杂剧“断词”叙事中的说书人讲唱形态·····	(241)
四	元杂剧演述体制与说书人故事讲唱思维的关联·····	(246)
五	小结·····	(253)
<b>第八章</b>	<b>明清传奇戏曲演述体制中的故事讲唱质素·····</b>	<b>(254)</b>
一	开场程式中的说书人话语格式·····	(254)

二	演述体制中的说书情境·····	(261)
三	脚色代言中的故事讲唱叙述思维·····	(268)
四	小结·····	(275)
<b>第九章</b>	<b>《金瓶梅词话》叙事中的利用戏曲现象·····</b>	<b>(279)</b>
一	《金瓶梅词话》利用戏曲的基本情实·····	(280)
二	《金瓶梅词话》利用戏曲现象生成的文学渊源·····	(287)
三	《金瓶梅词话》利用戏曲现象的小说史意义·····	(293)
四	小结·····	(299)
<b>第十章</b>	<b>《红楼梦》叙事中的利用戏曲体制因素·····</b>	<b>(301)</b>
一	《红楼梦》对杂剧楔子体制的化用·····	(302)
二	《红楼梦》对戏曲副末开场程式的化用·····	(306)
三	《红楼梦》对戏曲科诨体制的化用·····	(310)
四	《红楼梦》利用戏曲体制因素的文学意义·····	(314)
五	小结·····	(319)
<b>余 论</b>	·····	<b>(321)</b>
<b>参考文献</b>	·····	<b>(325)</b>
<b>后 记</b>	·····	<b>(331)</b>

## 引 言

宋代郑樵谈及《诗经》歌诗文本的属性时指出：“古之诗，今之辞曲也，若不能歌之，但能诵其文而说其义，可乎？”因为上古之诗、乐关系，是“乐以诗为本，诗以声为用，八音六律为之羽翼耳”，即使孔子编诗，乃“为燕享祀之时用以歌，而非用以说义也”，但后世腐儒“各为序训而以说相高，汉朝又立之学官，以义理相授，遂使声歌之音湮没无闻”<sup>①</sup>。也是基于这种认识，后世学者多会论析《诗经》于歌诗与乐舞、文词与曲唱、书面与口头之间，并以此歌诗文本，寻绎其口头唱诵形态，推演其乐舞表演体制。但应加注意的是，这种与《诗经》歌诗的生成、传播相关联的韵语唱诵形态，并不是《诗经》之“诗”独有的表述手段、独享的表现体制，而是当时口头创作、文献保存、文献传播的普遍方式和必要手段，它不具有文体的专属性，亦非某一文体的独享表述方式。

韵语唱诵格式在《诗经》时代的社会生活中是具有普遍性和必要性的，这缘于书记物质的不便，清人阮元在《文言说》中就指出“古人无笔砚纸墨之便，往往铸金刻石，始传久远。其著之简策者，亦有漆书刀削之劳，非如今人下笔千言、言事甚易也”。所以“古人以简策传事者少，以口舌传事者多；以目治事者少，以口耳治事者多。故同为一言，转相告语，必有愆误。是必寡其词，协其音，以文其言，使人易于记诵，无能增改。……古人歌诗箴铭谚语，凡有韵之文，皆此道也”<sup>②</sup>。章炳麟《文学总略》亦有相类观点：“古者简帛重烦，多取记忆，故或用韵文，或用耦语，为其音节谐适，

<sup>①</sup> 郑樵：《通志二十略》，王树民点校，中华书局 2009 年版，第 883 页。

<sup>②</sup> 阮元：《揅经室三集》卷二，《丛书集成初编》第 2204 册，商务印书馆 1936 年版，第 567 页。

易于口记,不烦记载也。”<sup>①</sup>不独当时那些爱情歌唱、英雄传说、历史事件、祠庙巫祝<sup>②</sup>会以韵语唱诵出之,就是兵家、医家、农家的一些著述也以韵语唱诵的方式出之、传之,清人章学诚《文史通义·诗教上》即有“古初无著述,而战国始以竹帛代口耳”这样的论断。

兵家之有《太公阴符》,医家之有《黄帝素问》,农家之《神农》《野老》,先儒以谓后人伪撰,而依托乎古人;其言似是,而推究其旨,则亦有所未尽也。盖末数小技,造端皆始于圣人,苟无微言要旨之授受,则不能以利用千古也。三代盛时,各守人官物曲之世氏,是以相传以口耳,而孔、孟以前,未尝得见其书也。至战国而官守师传之道废,通其学者,述旧闻而著于竹帛焉。中或不能无得失,要其所自,不容遽昧也。以战国之人,而述黄、农之说,是以先儒辨之文辞,而断其伪托也;不知古初无著述,而战国始以竹帛代口耳,实非有所伪托也。<sup>③</sup>

所以,《诗经》出现前后的那个时期,是一个口头创作的时代,也是一个口头传承的时代。而韵语唱诵作为一种表述方式,实是当时口头创作、文献传播、文献保存的一种通用、普遍、必要的手段和格式,并无体类之分,亦无体类之限。所谓体类之分,就是韵语唱诵没有体类的分别;所谓体类之限,就是韵语唱诵并不必然属于某一文体,它可满足社会生活中的各种表达需要。《春秋公羊传》何休注即描述了当时乡民的生活状态:“男女有所怨恨,相从而歌,饥者歌其食,劳者歌其事。”<sup>④</sup>而叙事就是韵语唱诵方式展现其效力的一大用武之地。

<sup>①</sup> 章太炎:《国故论衡》,商务印书馆2010年版,第77页。

<sup>②</sup> 刘师培《文学出于巫祝之官说》指出:“韵语之文,虽匪一体,综其大要,恒由祀礼而生。”《刘师培中古文学论集》,中国社会科学出版社1997年版,第217页。

<sup>③</sup> 叶瑛:《文史通义校注》,中华书局1985年版,第63页。

<sup>④</sup> 何休解诂,徐彦疏:《春秋公羊传注疏》卷一六,“宣公十五年”之“什一者,天下之中正也,什一行而颂声作矣”何休注,上海古籍出版社2014年版,第679页。

即以《诗经》歌诗为限梳理,就有针对民间的故事传说,或者官方的历史事件的韵语唱诵之作。比如《大雅·生民》这样对部族英雄成长故事和辉煌业绩的唱诵,《卫风·氓》这样的切近民众现实生活故事唱诵,还有《邶风·鸛鸣》这样的虚拟母鸟受恶鸟欺凌以刺现实的虚构故事唱诵。

虽然《诗经》是当时一次集中、有序地采集、改造韵语故事唱诵的活动,但并不是书面落实口头故事唱诵的唯一行动。除了《诗经》采集、收录的歌诗文本之外,仍有大量的韵语故事唱诵活跃于当时的民间,流播于后世口耳相传的路径中。如果我们看到《卫风·氓》这样的第一人称叙事之作,《郑风·女曰鸡鸣》这样的对话体叙事之作,认识到《邶风·鸛鸣》这个虚构之作或是来自于一个长篇的韵语故事唱诵,它只是抽取了这个故事唱诵之作的部分内容而组合成篇,那么,它们所关联的更为丰富的韵语唱诵就应该有像战国时期的《宋王见神龟》、汉代的《神鸟赋》、唐代敦煌遗书中的《燕子赋》那样的长篇故事唱诵了。

与民间的韵语故事唱诵相呼应,官方历史事件的韵语故事唱诵同样丰富多彩,它多是付于当时的史官,他们即以口头韵语唱诵的方式保存、传播历史事件和传说故事,以此为王侯提供资政服务。

据刘知幾《史通·史官建置》<sup>①</sup>,黄帝有两个著名的史官,一个叫仓颜,一个叫沮诵<sup>②</sup>。“沮诵”何为?我们可以联系一下《庄子·大宗师》中提到的“洛诵”:

南伯子葵曰:“子独恶乎闻之?”(女偶)曰:“闻诸副墨之子,副墨之子闻诸洛诵之孙,洛诵之孙闻之瞻明,瞻明闻之聂许,聂许闻之需役,需役闻之于讴,于讴闻之玄冥,玄冥闻之参寥,参寥闻之疑始。”

<sup>①</sup> 刘知幾:《史通》卷一一《史官建置》,浦起龙通释,上海古籍出版社2008版,第216—217页。

<sup>②</sup> 范晔:《后汉书》卷九《献帝纪》李贤注引应劭《风俗通》,中华书局2005年版,第250页。

对于“洛诵”之称，成玄英解释：“临本谓之副墨，背文谓之洛诵。”<sup>①</sup>他将副墨与文字记录联系起来，将洛诵与口头诵读联系起来。王先谦《庄子集解》肯定了成玄英的解释：“成云罗洛诵之，案谓连络诵之，犹言反复读之也。洛、络同音借字。对古先读书者言，故曰洛诵之孙。古书先口授而后著之竹帛，故云然。”<sup>②</sup>王先谦是从“古书先口授而后著之竹帛”的角度来阐释“洛诵”之“诵”的。日本的内藤湖南更加明确肯定了这种说法，他指出，“诵”，“在古时候是讲述、传授往事的意思”，《国语·楚语》“矇不失诵”的“诵”即此意；而《庄子·大宗师》中提到的“副墨之子闻诸洛诵之孙”一语，“这里的‘副墨’是记录的意思，说的是洛诵口传之事”，“由于‘诵’是口传的意思，所以黄帝时有关名叫沮诵之史官的传说，与其认为是有关记录官不如说是对口传官的传说”<sup>③</sup>。

关于先秦时的这种口传的史官，我们见到更多的是关于“瞽史”的文献记载。当时这方面的职官种类比较发达，帝王周围聚集着瞽史职官的各种分化类别，如《国语·周语上》的“瞽献曲”“师箴”“瞽赋”“矇诵”。王树民指出，“瞽史”是在乐师和太史之外的一个相当重要的官职，“瞽者的听力和记忆力比普通人都要强些，最适宜做音乐和演说故事的工作，古代还没有文字的时候，或已有文字而书写条件十分困难，那时要想保存历史事件的具体情节，惟有利用瞽者这一特长，这样瞽和史就自然地结合起来了”<sup>④</sup>。瞽史的口头唱诵是何形态呢？徐中舒把瞽史看作太史和瞽矇两种职官，瞽矇是乐官，同时也传诵历史或歌唱史诗，后来瞽矇失职，他们还要以说史方式在民间说唱故事；在传述历史的时候，是以瞽矇为主，而太史则是辅助瞽矇的人，帮助记录和记诵，因之而得名为瞽史；史官所记录的，是像《春秋经》这样的简短的历史，还需要通过瞽矇以口头传诵的方式逐渐补充和丰富起来，而瞽矇传诵的历史再经后人记录下来就称为“语”，

① 郭庆藩：《庄子集释》，中华书局1961年版，第256页。

② 王先谦：《庄子集解》卷二，中华书局1978年版，第42页。

③ [日]内藤湖南：《中国史学史》，马彪译，上海古籍出版社2008年版，第1页。

④ 王树民：《瞽史》，见《中国史学史纲要》，中华书局1997年版，第212—213页。

如《周语》《鲁语》之类,《国语》就是记录各国瞽矇传诵的总集。<sup>①</sup>

上古时期的历史事件、传说故事能够流传下来,应该归功于瞽史口头记诵的文献保存职能。当时各国皆有自己立场的瞽史讲诵,《国语》就是记录各国瞽矇传诵的总集,《左传》的编成亦参照了各国瞽史传诵的内容并予以书面落实。

以先秦时期民间唱诵、瞽史唱诵为起始的韵语故事唱诵,是故事讲唱形态发展的两条线脉,连绵延续,或有间歇,但从未断绝。只是由于记录工具的限制,它们的口头唱诵形态未能留存,我们现在能看到的是它们落实于书面的口演内容,包括故事情节、表述形态,即使是韵语唱诵形态,也是落实于书面的韵语唱诵形态。这里面包含着两个值得思考的重要问题:一是从口头形态到书面形态的口演内容落实,就带来了韵语故事唱诵的文本化问题;二是韵语故事唱诵从口头形态到书面形态的转换,就留下了文本化了的韵语故事讲唱形态。

从口头形态到书面形态的口演内容落实,则要按照书面规范来呈现口演内容,这里面有一个文本化的过程,必然要面对的问题就是口演内容在口头形态、书面形态之间的生存状态的变化,以及口演语境的内容与书面呈现的体例之间的矛盾冲突。因为那些韵语故事唱诵的口演因素,是因口头创作而出现,因口头讲唱而存在的,不是因为书面呈现而存在的。而书面呈现的规范则是按照书面语言的表述规范而形成的,它不会天然地与口头表演的格式、体制相调适、相融合。所以,在口演内容落实于文本的过程中,口演内容不可能一步到位地适应书面领域的各种呈现规范、文本体例,其间有对口演语境的内容的排斥、接纳、改造过程,那些形态杂乱不一的文本就是这种口演内容与书面呈现规范相互调适的结果,其间存在着口演内容从口头形态转化为书面形态的矛盾冲突与碰撞调适,也就会出现各种韵语故事唱诵的文本化问题。

比如,由于口头、书面的不同呈现载体、表现体例的限制,口头与书面

<sup>①</sup> 徐中舒:《左传选·左传的作者及其成书年代》,中华书局2009年版,第252—253页。

呈现之间存在着无法对应、融合的冲突,如此一来,韵语故事唱诵的口演内容在落实于书面时,必然会按一个书面呈现的体例、规范予以编订、删削、改造。《周颂·敬之》是一首来自于乐舞表演的歌词,它在文本化的过程中被剥离了乐舞体制的因素,比如“乱曰”这个乐舞术语,而完全以徒歌的形态呈现了。

而由于这种文本化过程中的内容改造,口传韵语故事唱诵的文本化,便会因口传渠道的不同而有不同的版本,也会因记述者的不同而有不同的版本。

先秦时期楚地民歌《渔父歌》,是伍子胥逃离楚国时的口头创作。据赵晔《吴越春秋》卷三所录,计有三章:

日月昭昭乎,寢已驰,与子期乎,芦之漪。

日已夕兮,予心忧悲,月已驰兮,何不渡为? 事寢急兮,将奈何?

芦中人,芦中人,岂非穷士乎?

但《越绝书》卷一《越绝荆平王内传第二》所载《渔父歌》只有两章:“日昭昭侵以施,与子期甫芦之碕。”“心中目施,子可渡河,何为不出?”分别对应了上面的第一、二章,其文字与《吴越春秋》所记亦大不同。这说明《渔父歌》在流传过程中有不同的版本,或是书录者在文本化时作了改造。

东晋时期的乐府歌诗《陇上歌》是后世七言体韵语故事唱诵的优秀先导。据现存文献,《陇上歌》文本呈现的版本不一,如《乐府诗集·杂歌谣辞》收录的版本与《晋书》卷一〇三所记录的版本明显不同,而同是《太平御览》收录的引自《赵书》的版本,卷三五三、卷四六五两篇在篇幅长短、文词使用上也存在着明显的差异。这可能是当时口头唱诵的版本原本就错落不同,由此造成了不同文献采集、记录的文词不同,也可能是各家文献在对口头唱诵作书面落实时做了文词上的改动。而《太平御览》所载者,最后两句是“阿呵呜呼奈子何,呜呼阿呵奈子何”,这应该更接近民间歌唱的原始面貌。

《优孟歌》则有韵文、散文的不同版本。此歌诗关联着一个社会扮演：优孟装扮着孙叔敖衣冠，以扮演、唱诵的方式向楚庄王进谏。其歌辞见于汉桓帝延熹三年(160)刻立于汝南郡期思县之《楚相孙叔敖碑》(文见《古文苑》卷一九，或宋洪适《隶释》卷三)，碑文明确称作《忼慨歌》，歌辞为杂言，有韵调，是一首杂言的歌唱。而《史记·滑稽列传》所记优孟向楚庄王进谏虽也有“歌”，但文字迥异，而且无韵，像是一段论说文。这明显是此口传歌唱在文本化过程中的不同呈现，《忼慨歌》是接近于口头歌唱原貌的歌辞形态，而《史记》版则是对口头韵语歌唱的散文化形态。明代杨慎的《风雅逸篇》认为司马迁取优孟衣冠之事入《滑稽列传》，是为了强调这些诙谐调笑之人“谈言微中，亦可以解纷”的作用，并不是为了传录口诵歌辞，“史不能述其音，但记其义也”<sup>①</sup>，因而就失去了原境中的口诵歌辞的韵音韵语形态了。

此外，由于后世的文本体类划分、文本属性认定皆着眼于书面呈现形态，故而同一格式的韵语故事唱诵在不同的时期被文本化，便会出现属性认定、体类划分的不同。比如同是四言的故事讲唱，有的被认为是诗，有的被认为是赋，有的被认为是乐府。而作为同一时代的韵语故事唱诵，《宋王见神龟》《卫风·氓》都是四言体韵语唱诵，都是歌诗，区别就是前者未被采入《诗经》，后者被采入《诗经》。但就是这样的区别，在后代看来，它们的性质、类属就不一样了，比如按照《汉书·艺文志》的“诗赋略”来划分，《卫风·氓》被归为诗，而《宋王见神龟》被归为赋，这是辞赋时代的文类观念对二者属性的判定。这种着眼于口传作品的书面呈现形态予以文类划分上的追认，在韵语故事唱诵的文本化过程中是常见现象。

只是这些韵语故事唱诵的口演形态，具体的情况我们现在已无法知晓，留下来的就是落实到书面作品的这些内容。如果要探讨韵语故事唱诵形态，我们最直接面对的文献材料就是这些文本化了的韵语故事讲唱形态，这就带来了韵语故事唱诵从口头形态到书面形态的转换问题。

<sup>①</sup> 杨慎：《风雅逸篇》卷六，《丛书集成初编》本，中华书局1985年版，第37页。

首先是剥离原境。由于口头唱诵体制与书面呈现规范的冲突,这个文本化不可能对韵语故事唱诵的口演内容予以全部、整体的书面落实,而是难免要削减、剥离其韵语唱诵的原境。一种情况是,有些歌诗文本是在韵语故事唱诵形态中抽离出来的,因此我们看到的歌诗文本已是剥离了其口演形态所依存的故事唱诵原境了。比如《豳风·鸛鸣》叙述了一个虚构故事,它以第一人称歌唱,但四段歌唱表述的内容在情节上不连贯,这当是从一个较长篇幅的故事唱诵中抽离出被鸛鸣欺凌的母鸟的四段歌唱以组成此篇。《周南·卷耳》也反映出这种从长篇韵语故事唱诵中抽离片断歌辞而组构成篇的现象,那些在口演征夫远行、妻子守望的场景展现,人物各自抒怀的话语转换,以及那些故事情节、人物动作的描述,都在口头唱诵文本化的过程中被删削、剥离了,这使得这个歌诗文本只留有这个简洁的人物话语组合了。

另一种情况是剥离了歌诗表演所相依相伴的乐舞体制因素。比如《诗经》中的歌诗文本原出于民间口头表演的歌唱,陆侃如、冯沅君《中国诗史》在谈到《诗经》的分类时指出:《诗经》内分南、风、雅、颂四类,“‘颂’是原始的舞曲祭歌,‘雅’是西周土乐,‘风’是黄河流域各地的土乐,而‘南’是长江流域的土乐”<sup>①</sup>。所以,《诗经》之歌诗在口头呈现时原本是韵语唱诵的,并且关联着一些乐舞因素,有的配合着音乐演奏,有的配合着舞蹈动作,也就是说这些歌诗原非单纯的口头唱诵,而是关联着丰富的乐舞因素。但是,这些原出于口头表演的乐舞歌诗在被采入《诗经》后就有了孔子“编诗”之类的文本化行动,最明显的就是适用于口头歌唱的一些词语的被剥离、删削,如衬词、语气词以及乐舞格式语等。

其次是添加场景。有些前代的韵语故事唱诵,后人在进行文本化时,会加入散文表述的背景交代或情节框架,把韵语表述的人物话语串联起来以成篇。比如先秦时期的楚地民歌《渔父歌》是伍子胥逃离楚国时的口头歌唱,据各种诗歌文献记录,有三章、两章两种版本,这是当时口头传唱

<sup>①</sup> 陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,百花文艺出版社2008年版,第8、48页。

的歌诗,无故事场境唱诵的依托。但赵晔《吴越春秋》和袁康《越绝书》所记,则用散文描述了《渔父歌》产生的场景,用传说故事的情节勾连了这些零散词章的原境。

再次是对韵语故事唱诵的散文化转换。在对口头韵语唱诵作文本化时,有些情况下不但没有保留口头唱诵的格式因素,还改变了韵语表述的形态面貌。比如楚地民歌《优孟歌》《接舆歌》,有的文献记述了它们作为歌诗的面貌,但有些文献在记述时则破坏了它们作为歌诗的韵唱面貌,而是在书面记述时作了散文语体的转化。具体说来就是:《优孟歌》在《忼慨歌》中是韵文呈现,而在《史记·滑稽列传》则是散文呈现;《接舆歌》在《论语·微子》中是韵文呈现,在《庄子·人间世》则是散文呈现。

这些留存下来的文本化了的韵语故事讲唱形态,如果我们不是以书面文体来对它们进行切分归类,而是以它们共同秉有的故事呈现目的、韵语唱诵形态来融通考察,则它们之间的勾连,就有着贯通前后的一条线脉,展示了文本化了的韵语故事讲唱形态,虽然这条线脉不能完全呈现出口头形态的故事讲唱面貌,但它与口头形态的故事讲唱一样丰富,一样展示了中国文学的叙事能力和叙事成就;更为重要的是,这条线脉不但关联着一个丰富的口头形态的故事讲唱传统,也呈现着一个同样丰富的书面形态的故事讲唱传统,在一个个具体的历史时段,这个传统都来自过去的惯性力量,作用于当时,指向于未来。

# 第一章 《诗经》时代的故事讲唱形态

在《诗经》时代,存在着大量的口头唱诵,不只民间有,官方也有,因为这是当时最主要的创作形态,也是文献传播、文献保存的重要方式。比如《左传》宣公二年记载的华元与筑城者的当场即兴对歌,就表现出口头创作的属性;《说苑·善说》所载录的《越人歌》本是越地口头传唱的方言歌辞,鄂君子皙听到后,转换为“通语”而记录下来;而当时的官方历史则是靠著矇用韵文口头记诵,这是当时传事活动的主要方式<sup>①</sup>。这些口头唱诵中即有大量的故事讲唱,而在这些口头故事唱诵的流播过程中,也出现了一些书面落实行动,《诗经》就是这种行动的结果,它关联了当时一次集中、有序的采集、改造口头韵语唱诵而作书面落实的行动,当然并不是唯一的书面落实行动。这是故事唱诵的生存状态由口头形态转变为文本形态的开始。

## 一 《诗经》歌诗文本化的故事唱诵形态

《诗经》是一次大规模采诗行动的结果,其采录的诗歌绝大部分是流传于北方十五个地区的口头唱诵歌词,即清人桂馥所言:“诗有采有陈,……采之于每岁之孟春,陈之于五载巡守四仲之月,是《国风》所自来也。”<sup>②</sup>这种采诗活动在当时已是一种有着官府制度性质的常规工作,《汉

<sup>①</sup> 王小盾:《中国韵文的传播方式及其体制变迁》,《中国社会科学》1996年第1期。

<sup>②</sup> 桂馥:《说文解字义证》“ ”字条,上海古籍出版社1987年版,第399页下。

书·艺文志》所谓“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也”<sup>①</sup>。至于这些人如何采诗，《尚书·胤征》云：“每岁孟春，道人以木铎徇于路，官师相规，工执艺事以谏。”<sup>②</sup>《汉书·食货志》说得更清楚：“孟春之月，群居者将散，行人振木铎徇于路，以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子。故曰王者不窥牖户而知天下。”<sup>③</sup>又《春秋公羊传》何休注讲到市井乡民的生活状态：“男女有所怨恨，相从而歌，饥者歌其食，劳者歌其事。男年六十、女年五十无子者，官衣食之，使之民间求诗，乡移于邑，邑移于国，国以闻于天子，故王者不出牖户，尽知天下所苦；不下堂，而知四方。”<sup>④</sup>可以想见，面对着当时大量的口传唱诵，采诗者可作选择的材料非常丰富，其中就有故事歌唱。采诗之后则有编诗这一环节，《诗经》的编订成集是在春秋时期，大约经过了三个阶段：第一阶段是在公元前7世纪中期，只收“二南”、《邶》、《鄘》、《卫》及《小雅》部分；第二阶段在公元前6世纪，增加了《诗经》其他部分的作品；第三阶段是由孔子做了订正调整的工作<sup>⑤</sup>。这个“采诗”活动先有一个口传歌诗的选择阶段，选择之后则进入了书面形态的编诗阶段，如此则出现了如何把口传歌诗文本化的问题。

“诗三百”在文体性质上来说属于“歌诗”，它们关联着形态丰富多样的故事唱诵，“诗人歌其大事，制为大体；述其小事，制为小体，体有大小，故分为二焉。……诗体既殊，乐音亦殊。《国风》之音，各从水土之气，述其当国之歌而作之。《雅》《颂》之音，则王者遍览天下之志，总合四方之风而制之”<sup>⑥</sup>。因此，说它们是歌诗，乃着眼于其来自于歌辞这一属性，但它们的口头呈现形态并非只是徒歌，而是姿态纷呈、多种多样的。《墨

① 班固：《汉书》卷三〇，中华书局2005年版，第1355页。

② 孔颖达：《尚书正义》，黄怀信整理，上海古籍出版社2007年版，第270页。

③ 班固：《汉书》卷二四上，中华书局2005年版，第947页。

④ 何休解诂，徐彦疏：《春秋公羊传注疏》卷一六，“宣公十五年”之“什一者，天下之中正也，什一行而颂声作矣”何休注，上海古籍出版社2014年，第679页。

⑤ 赵逵夫：《诗的采集与〈诗经〉的成书》，《文史》2009年第二辑。

⑥ 孔颖达：《毛诗正义》卷一《毛诗序》“政有小大，故有小雅焉，有大雅焉”之孔颖达疏，《十三经注疏》(3)，中华书局1980年版，第50页。

子·公孟》言：“诵《诗》三百，弦《诗》三百，歌《诗》三百，舞《诗》三百。”<sup>①</sup>此语意指“诗三百”是可以弦歌、唱诵、配舞的，后人也一再指出这一点，《郑风·子衿》之“毛传”有言：“古者教以诗乐，诵之、歌之、弦之、舞之。”孔颖达疏：“古者教学子以诗乐，诵之谓背文暗，诵之、歌之谓引声长，咏之弦之谓以琴瑟，播之舞之谓以手足舞之。”<sup>②</sup>宋代郑樵在《通志·乐略》之《乐府总序》中更为强调了先秦歌诗的唱诵功用：

自后夔以来，乐以诗为本，诗以声为用，八音六律为之羽翼耳。仲尼编诗，为燕享祀之时用以歌，而非用以说义也。古之诗，今之辞曲也，若不能歌之，但能诵其文而说其义，可乎？不幸腐儒之说起，齐、鲁、韩、毛四家，各为序训而以说相高，汉朝又立之学官，以义理相授，遂使声歌之音湮没无闻。然当汉之初，去三代未远，虽经生学者不识诗，而太乐氏以声歌肄业，往往仲尼三百篇，瞽史之徒例能歌也。<sup>③</sup>

所以，《诗经》之歌诗在口头呈现时原本是韵语唱诵的，并且关联着一些乐舞因素，有的配合着音乐演奏，有的配合着舞蹈动作，也就是说这些歌诗或是乐舞中的韵语唱诵，如此则关联的成分、因素就比较丰富了，并非单纯的口头唱诵。当这些包裹着咏唱甚至表演成分的故事唱诵在落实到文本时，其乐舞成分是很难被呈现的，遂使唱诵的歌辞内容在编订过程中也会被改变、削减，甚至去除，其原因就是文字呈现能力的局限，或者文本体例的限制。所以，在采诗、编诗这一过程中，乐舞伎艺的因素会被逐渐削弱、删除，口传形态的故事唱诵也就失去了它们作为“歌诗”“舞诗”的本真面貌了。

所以，我们虽然承认《诗经》是歌之辞，但这些歌辞并非口头形态的原

① 毕沅校注：《墨子》卷一二，吴旭民校点，上海古籍出版社2014年，第238页。

② 孔颖达：《毛诗正义》卷四，《十三经注疏》(3)，中华书局1980年，第435页。

③ 郑樵：《通志二十略》，王树民点校，中华书局2009年，第883页。