

## 第一章 古代小说的起源与文体独立

### 第一节 “小说”辨正

小说是叙事文学的最高形式。每个民族有每个民族的文学发展道路，也有每个民族的小说观念。用四分法将小说和戏剧、散文、诗歌并列是20世纪初引进了西方文学理论的概念和框架而形成的文学观念。它规定了小说的基本特征：相对于戏剧，小说是供人阅读的书面文本而不是供人演出的舞台脚本；相对于诗歌，小说必须有散文化的句式而不能是韵文体制；必须运用叙事的而不是抒情的表现手法；相对于散文，小说应该有完整的情节和鲜明的人物形象。小说在中国一向被视作正统文学之外的小技末流。自从20世纪初叶梁启超、王国维等大学者介入了小说研究，使得小说研究成为20世纪最早接受西方思潮影响的学科，而且成为一个世纪古代文学研究起落的标识。自古不登大雅之堂的小说成为20世纪的研究热点，中国文学正是在小说的层面上开始与西方接轨。

大凡研究中国小说的人，往往会引用以下三条材料来说明中国小说起源甚早。第一条是《庄子·外物》篇：

饰小说以干县令，其于大达亦远矣。<sup>①</sup>

第二条是汉代桓谭的《新论》：

若其小说家，合丛残小语，近取譬论，以作短书，治身理家，有可观之辞。<sup>②</sup>

郭庆藩：《庄子集释》第4册，中华书局，1961年版，第925页。

黄霖、韩同文：《中国历代小说论著选》，江西人民出版社，2000年版，第1页。

第三条是班固的《汉书·艺文志》：

小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语，道听途说者之所造也。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。闾里小知者之所及，亦使缀而不忘，如或一言可采，此亦刍蕘狂夫之议也。<sup>①</sup>

其实庄子的“小说”是一个和“大达”相对的概念。鲁迅说过，庄子的“小说”说的是“琐屑之言，非道术所在”<sup>②</sup>。庄子认为要以琐屑之言来求取美好的名声，这样做距离大道是很远的。这并不是文体意义上的小说。桓谭的“小说”是残丛小语式的“短书”。班固的“小说”也是性同“小道”与“大达”相对立的片言只语，“刍蕘狂夫之议”和有故事情节有人物形象、叙事文学意义上的小说，完全不是一回事。汉以后很多人把小说视为史余、史补、正史之流变，将小说看成是正史的附庸，并没赋予小说以独立的意义，当然也没法准确表述小说的渊源问题。乾隆时纪昀总纂《四库全书总目提要》将“小说”分为叙述杂事、记录异闻、缀辑琐语三类，说明到了纪昀时代，中国古代的一部分正统观念，仍然承袭了桓谭、班固关于小说的见解，没有将小说看成是叙事文学的一种，轻视小说的文学特征，排斥了唐人小说和宋元以降的话本、拟话本、长篇章回等白话小说。用这种小说观来探究中国小说的起源，显然是失之准确的。

要比较清醒地审视中国小说形成的历史，须先有关于小说观念的理性思考。今人何满子曾经拟定小说的基本文体规范：

- 相对于残丛小语和谈片，小说应有因果必具的完整故事；
- 相对于叙述故事，小说应有超越故事的寓意；
- 相对于粗具梗概的叙事短章，小说应有人物事件的较为细致宛曲的描写；
- 相对于记述轶闻等纯客观的事件记录，小说应有创作主体

① 黄霖、韩同文：《中国历代小说论著选》江西人民出版社 2000 年版 第 3—4 页

② 鲁迅：《中国小说史略》齐鲁书社 1997 年版 第 1 页

的蓄意经营；

相对于非美文的叙事，小说应有相对藻丽的美学语言，具有形象的可感性；

相对于六朝志怪、志人诸作的对其他著述的依附性（必须有先行的或相关的知识才能领会），小说应创造出独立自足的世界；

相对于支离散乱的故事集锦，小说应有完整的艺术逻辑所形成的统一体，这点与小说应有独立自足的艺术世界相应；

相对于泛记录某一人生活现象的叙事（包括轶闻、谈片乃至完整的故事），小说应在叙述生活现象时提出促人思考的现实人生问题；

相对于前此已有的叙事作品，小说应有内容（所叙述的生活方面、人生问题等）和形式（表现方法，包括形象、结构、语言）上的创新意义，不雷同于前此已有的某一作品，至少有所开拓和表现上的独特风格（两篇完全相同的小说是没有的，不能并存的，其一篇必遭淘汰）；

进而求之，则对于原本缺乏概括意义的人生现象（人物、事件）的叙述，小说应有（哪怕是较不明显的）社会生活的典型意义。<sup>1</sup>

按照这一小说观念来衡量古代的叙事文学作品，一些被诸多小说史书视作正规“小说”的作品都不是真正意义上的小说《世说新语》每每被看成志人小说，而以小说的虚构性、故事性等条件来衡量，它并不够格，只能算是魏晋时人笔记。《搜神记》一类作品也不具备独立成熟的小说意义，可以看作是前小说。鲁迅早已指出，唐人始有意为小说，小说到了唐代才完全获得独立的意义。中国古代小说到了唐代才发展成熟，唐前可以视作小说的准备阶段。

李时人：《全唐五代小说·前言》李时人编校《全唐五代小说》第1册，陕西人民出版社1998年版，第11—12页。

## 第二节 小说溯源与辨流

20世纪出版的文学史、小说史，一般都把史传、寓言、神话三者作为小说的三大源头。这种观点注意到了小说的叙事性、虚构性、故事性、形象性特征。这比起传统的小说观念来，是一大进步。但是这一小说观，主要还是受到西方小说观念的影响所致。鲁迅最早以西方文学为参照系，提出神话是小说源头，后来的小说史著基本没有突破这一理论框架。西方小说源于神话是历史事实，而中国小说与神话、寓言的历史联系，远不如西方小说那么紧密；就叙事文学内部而言，中西方小说虽都起步较晚，但是却具备不同的民族特征。

### 一、史传叙事文学的艺术源头

西方小说乃至整个欧洲的文学艺术，都源于古希腊神话。西方早期比较发达的叙事文学样式史诗和戏剧，都从古希腊的神话传说中汲取题材。史诗是神话的载体，希腊神话最早见于荷马史诗，而罗马人则几乎全盘继承了这宗遗产，欧洲后世的文学艺术几乎都与它结下了不解之缘。希腊神话“不只是希腊艺术的武库，而且是它的土壤”<sup>①</sup>，它孕育了希腊乃至整个欧洲后世的文学艺术。17世纪法国英国的古典主义戏剧创作，理论口号是“回到希腊”，主张崇尚古典、模仿古典，强调描写古典的（即古希腊的）题材，要求按照古希腊典范作品中的已有形象来描写人物，并与古代的性格描绘保持一致。

我国上古时代虽也产生过许多神话，但大多形式散乱，篇幅短小，内容简单；加上我国的民族性格是重实黜虚，因而古代神话对后世文学艺术的影响，远不能同古希腊神话对后世欧洲文学艺术的影响相比。这也就使得后世小说家在题材的撷取和性格的描写上，很少受到远古神话的直接影响。按鲁迅的观点，中国到唐代才开始有小说，产生对现实生活作艺术概括的自觉意识，但唐人小说以及宋元话本、明清小说，绝不可能是由上古神话

① 马克思：《政治经济学批判·导言》，《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1995年版，第28页。

发展而来的 魏晋志怪志人笔记中吉光片羽式的性格描绘 也难以丰富地提供给传奇小说以能“传要妙之情”<sup>①</sup>、使人物姿态“飘飘然仿佛出于人之前”<sup>②</sup>的艺术经验。传奇作家喜欢多方证明，他们笔下的人和事是一种历史真实 他们在强调自己以史家态度、春秋笔法传春秋之义的时候 甚至有意忽略了小说中一些异类角色的虚幻性存在。就小说的社会功用而言，他们亦将小说等同于史书：“是知偏记小说 自成一家 而能与正史参行。”<sup>③</sup>唐时史说同质的意识 显示小说与史传著作的艺术源流关系。不唯如是 文学史也朗然昭示 唐以前性格描写最有成就的叙事文学作品 莫过于史传。它不仅成熟早、发展快、成就高，而且在中国传统文化的殿堂里享有崇高地位。史书与经书并为正统典籍，修史被视作至高无上的事业，史家都是一些学识渊博之士 而相当多的小说家 又往往是博闻强志的史学家 或对史学造诣颇深。汉代班固既著《汉书》 也是最早的小说研究者之一 晋时《搜神记》作者干宝是史学家 唐人小说作家王度、陈鸿、吴兢等 本身参与修史 元稹、白行简等 对史学也极有造诣。因此 就中国古代小说而言 虽然从唐代开始才具备独立的意义，但它在叙事文学内部受到的巨大影响，却源于史传作品。有不少学者对此感受敏锐 明确指出：“史统散而小说兴。”<sup>④</sup>“正史之流而为杂史也 杂史之流而为类书、为小说、为家传也。”<sup>⑤</sup>

史传文学之能影响和作用于小说创作，原因来自两方面。

其一，史传文学蕴涵大量的小说因素，沟通了历史和小说。而史传著作之所以有文学成分，主要在于史家在追述历史事件、描写人物性格时作了一定程度的艺术虚构。古人说“左史记言 右史记事”<sup>⑥</sup> 所以所记具体真

沈既济：《任氏传》李时人编校《全唐五代小说》第1册，陕西人民出版社1998年版 第541页。

赵令畤：《蝶恋花·鼓子词》王季思校注：《西厢记》上海古籍出版社1978年版，第207页

刘知几：《史通·杂述》黄霖、韩同文：《中国历代小说论著选》江西人民出版社2000年版 第37页。

绿天馆主人：《古今小说序》黄霖、韩同文：《中国历代小说论著选》江西人民出版社2000年版 第225页

陈言：《颖水遗编·说史中》，《丛书集成初编》第2438册 商务印书馆 民国二十六年版 第31页。

⑥ 《汉书·艺文志》第6册 中华书局1962年版 第1715页。另《礼记·玉藻》则说“动则左史书之 言则右史书之”阮元校刻：《十三经注疏》下册 中华书局1980年版 第1473页下一1474页上。

实。但史书人物的所有言行并非都是史家耳闻目睹的。骊姬构害申生，乃夜间枕边人后进谗献奸之事，是左史所闻还是右史所见？鉏麇刺杀赵盾，见盾早朝前坐而假寐，因生敬意，内心寻思：违背君命不忠，贼人之主不义。而后触槐而死。鉏麇临死瞬间的内心矛盾又是谁知？皆生无旁证、死无对证者。”历史人物的言行及心理，都是史家在人情物理之必然的基础上，揆情度势进行再造性想象的结果。“上古既无录音之具 又乏速记之方 矧不及舌 而何其口角亲切 如聆警欬欬 或为密勿之谈 或乃心口相语 属垣烛隐 何所据依？……盖非记言也 乃代言也 如后世小说、剧本中之对话独白也。左氏设身处地，依傍性格身份，假之喉舌，想当然耳……史家追叙真人实事 必须遥体人情 悬想事势 设身局中 潜心腔内 忖之度之 以揣以摩 庶儿入情合理。盖与小说、院本之臆造人物、虚构境地 不尽同而可相通。”<sup>②</sup>由于得力于艺术虚构，所以史家才能写出历史场面的生动气氛、人物性格的逼真表现 造成情节的戏剧性效果。不惟《左传》如此，《史记》尤然。项羽和刘邦少年时皆见过秦始皇，一则曰：“彼可取而代也。”一则曰：“大丈夫当如是。”两人年少时之心志，史家或有所闻 然而语言表达方式上婉曲与率直的不同，却显然是史家出自摹画人物性格的需要而作的艺术虚构。项羽兵败垓下 来至乌江 乌江亭长驾舟以候 劝项羽即刻过江 以待来日重整旗鼓 但项羽却认真地说：

籍与江东子弟八千人渡江而西，今无一人还，纵江东父兄怜  
而我，我何面目见之？纵彼不言，籍独不愧于心乎？<sup>③</sup>

说毕 赠马对方 然后自刎。此段对话作者何以知之 显系史迁想象虚构而出。这段构想，将项羽虽败而仍能保持英雄本色的个性风貌勾画得如在目前 激发后人的无穷联想与景慕。宋人李易安颂曰：“生当做人杰 死亦为鬼雄。至今思项羽 不肯过江东。”<sup>④</sup>诗中如虹气概的描画 盖源于《史记》原有的生动情境。又《淮阴侯列传》写韩信打下齐国之后：

① 钱钟书：《管锥编》第1册 中华书局 1979年版 第165页

② 钱钟书：《管锥编》第1册 中华书局 1979年版 第164—166页。  
司马迁：《史记》 中华书局 1959年版 第336页

④ 王学初：《李清照集校注》 人民文学出版社 1979年版 第127页

使人言汉王曰：“齐伪诈多变，反复之国也，南边楚，不为假王以镇之，其势不定。愿为假王便”当是时，楚方急围汉王荥阳，韩信使者至，发书，汉王大怒，骂曰：“吾困于此，旦暮望若来佐我，乃欲自立为王”张良、陈平蹑汉王足，因附耳语曰：“汉方不利，宁能禁信之王乎？不如因而立，善遇之，使自为守。不然，变生。”汉王亦悟，因复骂曰：“大丈夫定诸侯，即为真王耳，何以假为？”乃遣张良往，立信为齐王，征其兵击楚。<sup>①</sup>

韩信的悲剧结局在此早已埋下伏笔：刘邦的喜怒无常、瞬息变化与韩信的居功自傲、不救危难却请封为王，都在这生动细致的描绘中得以显现。清人何焯评价说：“人见汉王转换之捷，不知太史公用笔入神也。他人不过曰汉王怒，良平谏，乃许之。如是而已。”<sup>②</sup>“汉王怒，良平谏”一类的写法，是纪实性的、不含再造性想象的写法。史迁之与众不同处，即是将平平淡淡的“良平谏”式的史实，描画为“蹑足”、“耳语”类的逼真情境，场面由此而鲜活，而立体化试想，若非史迁之迁想妙得，刘邦发怒或可闻知，张良陈平之“附耳语”从何得知，所以，一部《史记》，“同叙智者，子房有子房风姿，陈平有陈平风姿；同叙勇者，廉颇有廉颇面目，樊哙有樊哙面目；同叙刺客，张让之于专诸，聂政之于荆轲，终一语出，乃见口气各不相同。……读一部《史记》，如直接当时人，亲见其事，亲闻其语，使人乍喜乍愕，乍惧乍泣，不能自止，是子长叙事入神处。”<sup>③</sup>史传文学拥有的艺术虚构基因，本身为它能够影响小说创作铺垫了文学基础。

其二，小说家对史家据事实录、不虚美不隐恶精神的继承发挥，构成了小说与史传文学相通的人物表现的写实原则。《世说新语》称干宝为“鬼之董狐”<sup>④</sup>，说明干宝具有把乌有之事写得有真实感的高超虚构才能；而干宝却表白“苟有虚错，愿与先贤前儒分其讥谤”，为自己创作的写实论张

1) 司马迁：《史记》中华书局1959年版第2621页

何焯：《义门读书记·史记下》中华书局1987年版，第222页

泷川资言：《史记会注考证》附《史记总论·史记文章》引斋滕正谦《拙堂文语》语，《史记总论》文学古籍刊行社影印1955年版，第98—99页。

徐震堉：《世说新语校笺》，中华书局1984年版，第127页

目 并希望好事之士“录其根体”<sup>①</sup>。这是强调要抓住人与事的根本之点去记录描写，这里已有了个性表现的意识。唐代传奇作家更强调笔下的人物是实有其人 即使是一些异类形象或虚幻故事 他们也作如是说。《补江总白猿传》中“补 者明言原作者江总‘爱其子聪悟绝人 常留养之’<sup>②</sup> 以说明白猿劫妇生子的真实性。《离魂记》声称作者曾‘遇莱芜县令张仲规 因备述其本末。镒则仲规堂叔祖 而说极备悉 故记之’<sup>③</sup> 而镒乃离魂者的堂兄，事当真实无疑了。了解话本创作和讲说情况的罗烨，说话本“皆有所据 不敢谬言……言非无根 听之有益”<sup>④</sup>。西周生称自己所写“其事有据，其人可征……与凿空硬入者不无径庭”<sup>⑤</sup>。即使是对生活作了高度艺术概括的《红楼梦》，其中人物本是作了高度艺术加工的形象，作者也要声明，自己在风尘碌碌之时 忽然忆及‘当日所有之女子’其‘行止见识皆出于我之上’故立志为她们昭传“万不可因我之不肖 自护己短，一并使其泯灭也”<sup>⑥</sup>。这种以艺术虚构为生活真实的执著态度，固然反映了艺术源于生活的一般原理，但也极为明显地昭示了史家实录原则影响于小说叙事的极大艺术魅力。所以，不仅成就斐然的史传文学中潜伏的大量文学素质和成功艺术经验，为小说叙事艺术准备了丰赡的文学表现基础；而且史家善恶必书、据事实录的人物表现原则，被众多小说家忠实地加以继承、运用、发挥和完善，成为小说写实原则的历史文化依据。

中西方古代的叙事文学选择了颇有差异的表现样式，有其深刻而客观的历史文化原因。中华民族的历史基本上是纵向发展，文化传统绵延不断，而西方各国的历史却若断若续、纵横交错。虽然古希腊较早就进入了文明，公元前9世纪左右就已进到‘荷马时代’（相当于中国春秋初期）但公元前146年被罗马人征服，而罗马帝国又于公元476年因受到北方各国的入侵而毁灭 使得古希腊罗马文化荡然无存。在近一千年的封建中世纪 神学猖

干宝：《搜神记序》 汪绍楹校注：《搜神记》 中华书局 1985年版 第2页

李时人编校：《全唐五代小说》第1册 陕西人民出版社 1998年版 第26页。

李时人编校：《全唐五代小说》第1册 陕西人民出版社 1998年版 第533—534页。

罗烨：《醉翁谈录》 复旦大学图书馆古籍部编：《续修四库全书》第1266册 上海古籍出版社 2003年版 第407页下。

西周生：《醒世姻缘传凡例》 翟冰校点：《醒世姻缘传》 齐鲁书社 1993年版 第2页。

⑥ 中国艺术研究院红楼梦校注：《红楼梦》 人民文学出版社 1996年版 第1页。

獭 教会的权力高于诸侯、国君之上，时代和社会无法产生历史和文学的观念。西方民族历史观念的薄弱，直接影响到历史著作的产生。中国史书则上自盘古开天地，下迄 20 世纪初，历经数千年，从未中断，记载的历史系统而完备。中国历史作家之多、史传作品之丰，实为任何民族所不及。中国古代史传文学丰富而发达，就其与后世小说的内在联系而言，要比其他任何一种叙事文学样式更加紧密和直接。如果说，西方小说的艺术源头在于希腊神话与史诗，那么中国小说的艺术起点恰系于史传。在中国，正是史哺育了小说，史部为说部的产生发展提供了丰富的艺术养料。

## 二、小说叙事文学的最高表现

中国的叙事文学，如果以小说作为其最具职能、最富表现力的文学样式，那么在我国本民族叙事文学历史中，它的发展是相对要晚一些的。古代中国是一个诗的国度，抒情文学尤其是抒情诗最为发达，代表着中国古代文学的最高艺术成就。先秦两汉的叙事文学作品，是那些记录时代风云变幻的大量的历史散文，汉乐府民歌中为数不多的叙事诗，以及散见在一些古籍中的神话故事。魏晋时期，尽管《搜神记》、《世说新语》等志怪志人作品，常被今人列入笔记小说的范畴，但毕竟篇幅短小，形象单薄，描写简洁质朴。作为独立的小说样式出现的叙事文学作品，是唐五代文言、白话小说。随后宋元话本作为了衔接与拓展，明清时期涌现出丰富多彩的长短篇小说作品，从数量和质量两方面昂然达至古代小说创作的艺术巅峰。

中国小说虽然到唐代才发展得较为成熟，获得了独立的意义，但与西方相比，它仍然还是梅先着春，并异彩纷呈的。当崔莺莺、霍小玉、李娃以及步飞烟以她们活泼的独特个性矜持而生动地活跃在唐人小说里的时代，在欧洲，正是那黑暗而又漫长的中世纪。这个时期的西方叙事文学，除了产生于《圣经》基础上的劝惩性质的圣经故事外，只有《熙德之歌》、《罗兰之歌》一类的英雄史诗和以列那狐为中心形象的系列故事诗，而且多产生于公元 12 世纪左右。作为小说样式出现的最早的叙事文学作品《十日谈》产生于 1348 年至 1353 年间，晚于唐代小说 500 多年；其第一部长篇小说《巨人传》写于 1532 年至 1564 年间，更晚 200 年。前一部作品以反对禁欲主义道德观为主题，重点在描写青年男女如何以聪明才智去争取和

获得爱情幸福的过程，所以故事的曲折生动、人物的机智风趣便成了小说最具魅力的内容；后者借一个神话般的人物形象和荒诞不经的故事情节，描绘了人文主义的乌托邦理想。被公认为最早的现实主义典型形象堂吉诃德面世时是1605年。而这时中国已进到明朝末叶，不仅唐小说、宋元话本已然积淀了丰富独到的形象塑造的艺术经验，炳炳煌煌、成就卓著的“四大奇书”也已流传日久（袁宏道在万历二十四年即1596年已经见过《金瓶梅》的抄本<sup>①</sup>）；而且李贽、叶昼、冯梦龙等人也开始了小说评点，金圣叹紧步后尘，在他们的评点基础上初步构建了古代小说理论的独特体系。显而易见，中国古代小说要比西方早得多就已大量出现，并取得较高的艺术成就。当明清时的才子佳人小说《好逑传》的译本传到西方时，有人问歌德，这是不是中国最好的一部小说；歌德不无感慨地回答道：“一定不是。中国人有千万部这样的小说，他们开始创作的时候，我们的祖先还正在树林里生活呢！”既如此，借西方小说艺术发展的理论规尺来衡量中国小说形象塑造的具体画面，显然是不够科学因而也是不够严谨的。

实际上，认为中国叙事文学不太发达，持论者主要是将中国小说与西方戏剧作比较而言的。古代西方文学史上，发展较早、成就较高的叙事文学样式恰恰不是小说，而是史诗和戏剧。荷马史诗在公元前6世纪即已编成，后演进而产生戏剧，前5世纪中叶便形成了完整的希腊悲剧形式。而小说的出现如前所言在公元14世纪。古代中国的文学状况迥异，不仅极少叙事诗，更无《伊里亚特》那样气势宏伟的鸿篇巨制，而且戏剧也在宋元之际才渐渐兴起，元代杂剧的兴盛才宣告了古代戏剧的成熟，而这时已是公元13世纪末叶。就此而言，如果说中国古代叙事诗不太发达、戏剧发展较晚，那么还是比较符合中国叙事文学的发展实际的。不过，这仅是与西方古希腊戏剧比较而言的，倘若与其以现实生活为题材的戏剧相比，恐又未必。况且，戏剧艺术的是否发达，并不能作为判定小说发展水平的唯一的艺术尺度。戏剧和小说是既密相关涉又各自独立的两种叙事文学样式，其艺术功能并不完全相同。在西方，古希腊戏剧艺术影响到后世小说的创作，而在古代中国，不是戏剧影响了小说，而是小说滋养了戏剧。元杂

沈德符：《野获编》卷25、《金瓶梅》中华书局1959年版，第652页。

爱克曼辑录：《歌德谈话录》人民文学出版社1978年版，第113页。

剧艺术的成熟，就叙事文学系统内部而言，它所接受的文学影响和艺术滋养，主要来源于唐宋小说；正是唐代小说、宋元话本为元杂剧提供了丰富生动的情节素材、鲜明丰满的人物形象，甚至在其他艺术形式上，也能看到这种艺术影响的斑斑印痕。

概而言之，西方叙事文学的发展历程，是经由史诗、戏剧而达到小说创作阶段的；中国的叙事文学，却是先有小说后有戏剧。中西方叙事文学，其存在和发展的实际状况并不相同，各有其民族风格和地域特征。不同民族的不同文学历程，应该是形成各有特点的文学艺术规律的客观前提和现实基础

### 三、唐代 古代小说的文体独立

西方小说经历了神话史诗、戏剧而后到罗曼司（骑士文学）再到小说的过程 从古希腊史诗到 Romance 中间曾被基督教文化隔断 小说史的发展并非一条直线，14 世纪方出现散文体的小说。罗曼司是西方小说发展史上的中间链环，是小说的母体形式。中国古代并没有史诗传统，从神话到小说也缺少必要的中介。但是从史传到小说却有一种强有力的中介，那就是讲史演义；宋元时期盛行的民间说话艺术，孕育了明代四大奇书的诞生和成长，随后发展起长篇章回小说。明代四大章回小说《三国演义》、《水浒传》、《金瓶梅》、《西游记》都各自孕育于长篇说话《三国志平话》、《大宋宣和遗事》、《金瓶梅词话》、《大唐三藏取经诗话》。除了《西游记》具备较浓的作家个人独立创作的色彩之外，前三种习惯被称为累积型小说。

西方小说体制是先长篇后短篇，以长篇为主，史诗是长篇叙事诗，发展到骑士文学也是长篇叙事 至后来散文体小说也是长篇，《十日谈》表面上是短篇，但因为由十个人物串联起所有故事，连缀成了长篇小说。西方短篇小说的繁荣是在 18—19 世纪。中国古代小说走向正好相反，是先短篇后长篇 成熟的唐人小说 繁荣于 7 世纪，白话小说最早出现的也是短篇，《全唐五代小说》收录了 30 余篇用当时的白话写成的短篇小说；长篇小说的成熟是在明代，值公元 16 世纪初叶 最早的长篇小说《三国志通俗演义》初刊于嘉靖壬午（1522）年，短篇对长篇起了抚育作用。

西方出现散文体小说是叙事文学内部运作的结果。首先史诗为小说

提供了形式上的范本，准备了文化精神和审美指向，12世纪以后罗曼司是长篇叙事诗 最初纯粹是韵文体 由七字句和十字句组成 后来逐渐演变为散文体，进而发展成长篇小说（novel）。中国古代没有史诗，却有史传，史部哺育了说部，在历史叙述（historical narrative）和虚构叙述（fictional narrative）之间存在着极为密切的联系。这不仅表现为叙事文学作品的内容与史传的关系 而且在叙述方式上 后世叙事文学作品也多继承了先秦以来的史传著作叙事传统。西方的叙事文学道路是从 epic 到 drama 到 romance 再到 novel 中国的叙事文学走的却是史传—说话—小说—戏剧的道路。从史传到小说 其中的演进有很多中介 很大程度上来自叙事文学外部。

从古代小说发生发展的实际情况而言 无论是文言还是白话 都成熟于唐五代时期。小说文体的独立 至少受到以下几个方面的外部影响。其一 唐代是一个经济繁荣、思想开放的时代 时代土壤既产生了大量以写小说为精神娱乐、炫耀才学的创作者 也提供了更多把玩传奇文字、寻求文化消遣的读者。其二 唐代的科举制度为士子们谈奇论怪、表现才学提供了一定的契机和空间，很多文言小说篇末都表明该篇文本来自于士子们沙龙式的交流与促发。其三 唐代诗歌发展到艺术的极致 昂扬向上的时代精神、辉煌壮丽的盛唐气象 也影响到小说的创作 使得小说充满了一种奋发向上的勃勃生机和宛曲绮丽的诗歌风貌。其四 佛教发展至唐代已达鼎盛时期，诸多帝王的尊佛意向波及士大夫阶层和百姓的日常生活 这不仅使文言小说出现大量的佛尘禅影、因果报应、轮回转世的内容，而且白话小说题材大多直接源于佛经文学 或是高僧面对普通受众时 以通俗化故事解说佛法演变而成。

总之 中西方小说渊源和发展历程、小说观念及其演变 都既有一定的相似之处 又有各自不同的民族特点。我们应在表面上看起来相似的现象背后 发掘出本质的差异并寻求其民族历史文化的原因。我们既要借鉴西方的理论框架来更新和充实我们的思维 又要着眼于文学的独特性 而不能削足适履 生搬硬套 作浅层次的类似对照或是现象罗列。

## 第二章 唐五代白话小说

### 第一节 僧讲、俗讲与白话小说的形成

#### 一、僧讲、俗讲与尼讲

20世纪初敦煌发现的变文写本，是唐五代时俗讲的书录本，其中大部分作品已经具备了白话小说的基本特征，应视作中国早期白话小说的滥觞。

变文在实际演出中，它是既讲又唱的。讲经文的讲说者为僧，变文在其讲唱形态中，主要演出者也是僧。《高僧传》卷13《经师总论》记叙讲经有经师与唱导师二科，俱用到唱之技艺。经师讲经时以佛教音乐为辅助，运用一定的声法来讲解佛经，此为“转读”。“转”即“啖”，歌唱之意；“读”即念、吟咏之谓。这表明转读本身就是说唱结合、说经过程辅以佛教音乐的。梵呗本身即是音乐辅助，是经文中“偈”的部分，咏唱时为转读的和声。经师的最大特点就是善转读，转读不仅令道俗人众倾心开神，豁然开朗，而且还能诱发飞禽家畜悲鸣哀号，转读的目的即是借助音乐的清雅哀婉以弘佛法。唱导主要以歌唱事缘、杂引譬喻来宣唱法理、开导众心，以收到声文并茂的宣讲效果。唱导师非如译经大师般，须依据原义翻译佛经而后阐释，而是根据自己的理解，既依照经义阐发佛法，又随时采用时事为例证，以此感动道俗听众。导师既要了解当下发生的善恶因果事件，又要了解听众的身份和心理，随着听者身份职业、文化教养、接受心态的不同而改变说唱的题材和目的。唱导师的讲经，是一种演义式的讲经。这种对佛经的演义，一般都有较强的故事性。经师与导师的讲经唱导，不过都是一种化俗的手段。

寺院讲唱有僧讲、俗讲和尼讲。僧讲与尼讲对举时，主要是强调其身份性别的差异而僧讲与俗讲对举，则意味着讲经内容和听讲对象的差异。凡僧徒讲经俱可称之僧讲，女尼讲经俱可称之为尼讲。僧讲与尼讲最初都只是讲疏佛经，到隋唐时已经变为演绎故事性内容的讲唱技艺。说唱艺术的观众，更多的是在家俗众。以在家俗众为化导对象的讲经说法，则称之为俗讲僧讲以僧众为宣讲对象，俗讲则以在家俗众为宣讲对象。俗讲的目的是为了劝俗众输物以充造寺资。寺院中大多面向俗众的佛事活动，都有说施缘、求赞助的性质，而以讲话为甚。寺僧将说唱、讲话作为寺院经济的一个重要来源，这是俗讲得以兴盛的一个要因。最初出演俗讲、转变的人是僧徒，后来也发展到民间，出现专门转变、说话的民间艺人。唐郭湜《高力士外传》曾叙及唐玄宗退位后与高力士在西内的日常活动，其中有一条就是讲经、论议、转变、说话，说明讲唱者的身份已经发生了变迁，由寺院的俗讲僧发展到以讲经转变为职业的讲唱艺人，“转变”作为一种技艺，从寺院走向了民间，又由民间走向了宫廷，并且成为大内君臣日常娱乐生活的一项重要内容。这表明转变不仅职业化，而且也升堂入室，被中唐社会全方位接纳。

## 二、变文 从口述到书录

变文从讲经文发展衍变而来，其最初的源头是汉译佛典。印度佛经成文本身便经历了一个从口传到记录的过程；佛教东传之后，佛典的翻译仍然遵循了从口述、口诵、口译，先口传而后笔录成文的过程。这种先口传后笔录的方式，深远地影响到后来中国寺院中宣讲经文、传布教义时口诵而后笔录的形式的形成。僧徒讲经并不是照本宣科，依据佛经原文一字不漏地诵读出来。佛经本身就有大量的譬喻、故事、寓言，它们为教义的推广普及铺设了方便接受的因素。佛教在进入中土文化体系的过程中，又借用本土固有的儒道经典文化内涵对佛典作格义拟配，这是在讲说过程中又出现了文化的移位与杂糅。高僧们出入朝廷与豪门、交好君臣名士，为佛典的本土化创造了讲说论议阐释发挥的机缘。在具体的讲经场景中，不论面对的是僧还是俗，讲经法师要化深奥的经文为简易的话语，必将进行阐释、科判、起尽。法师的讲经依据的是佛经，而不

是某个或某些现成的讲经文。他们根据讲说需要，随时可以添加辅助材料，临时发挥居多，并非事先准备好讲稿再照本宣科。变文主要是以佛经为依据，从讲经文衍变而来，在最初的实际演出中，它是流传于转变者、说话者的口头的。而当某种宗教的或实际的需要出现时，它便被记录下来并传写出去，成为一种新的文体。“转变”之“变”犹如“说话”之“话”，则“变文”在某种程度上相当于“话本”。从变文的渊源、产生和形成的过程看，它应该是转变、说话的一种记录本，或曰书录本。

变文的书录者有学士郎、寺僧、孔目官、知术院弟子以及普通百姓。现有变文的题记在题上人名之后，多使用“写”、“书”、“记”、“纪”、“书记”、“写记”这样的词语，这几个词涵义相同，基本上都是书写、抄写、记录的意思。这表明署名者仅仅是变文的记录者、抄写者。出于某种宗教的或文化的目的，他们把听来的耳熟能详的故事记录下来，忠实地标明“写”、“书”、“记”等字样，以示虔诚与忠信。

作为变文的前身，俗讲和转变在寺院、戏场演出，聚集观听的人就成为它最基本的接受群。从实际演出和相关材料看，对俗讲转变的接受涉及唐代社会的方方面面，从皇帝、公主到朝臣、文士，从僧尼到妓女，道俗万众无不置身于这种讲唱的氛围中。俗讲和转变书面化后，从口头文学变成了书面文学，接受者从现场听讲走向了案头阅读。这意味着变文不是作为讲唱的底本存在的，而是作为一种读本，走向更广阔的接受群。

书录变文最显明的也是最基本的目的，是发愿追福。寺僧书录变文不仅为着发愿修持，更可能带有以变文为筹码，换取钱物，以提供寺院的香火和修缮寺庙等日常开支的目的。变文因从经文衍变而来，就其宣讲佛理、开导示现的宗教功用而言，变文和经文有着等值的意义。到寺院求取变文和求经一样，都成为普通百姓积功德、修佛性的渠道。为适应这种需求，寺僧完全可能将书录变文作为换取布施的修持来进行。

寓居寺院的学士郎为了维持生活、换取报酬而受佣于寺僧，听写或默写所听受的俗讲内容，使之成文。学士郎通常会在大考之时会聚京城，京城寺院及其附近郡县的寺院便成为诸多士子静心读书备考的简便居所，有时候也有可能因为生活拮据而流寓寺院，寺院中大开俗讲的宗教氛围和百戏集会的娱乐环境，自然会给寓居寺院的士子们以影响，也给落魄的

士子以谋生的机会。

孔目官出于整理民间文献以备案，或供给不方便到寺院听讲的人阅读的目的，书录俗讲的内容。孔目是官府的文书记，书录本身带有公务的性质。从为官府备案角度来说，孔目书录变文，亦是为官府和朝廷提供利于教化的文案，故而孔目官的书录是为了让各级官员和皇帝了解民心民情，掌握俗讲方向，推动教化进行。

知术院弟子为适应不能在场听讲的人阅读的需要，手自书录变文。教坊作为基层的艺人机构，离民间的口头文学最近，最能提供时兴的民间曲艺节目。皇帝出自个人的喜好欲阅读俗讲的内容，教坊、知术院便作搜览抄录，变文因此诞生。

寺僧和学士郎书录的变文，可以换取一定的钱物，维持寺院的香火修缮开支，或寓居的学士郎一时的基本生活。就寺僧而言，发愿固然是其主要的书录目的，但同时有对外出售、供人阅读的动机。俗讲除了它的宗教功用之外，作为一门技艺，本身就被俗讲僧用作换取报酬的便捷途径，民间转变更是如此。那么记录俗讲内容的变文，自然也可以当作换取钱物的商品。学士郎的书录，虽不一定直接传递到寺院外的市场，而其服务于寺僧的行为，却间接参与了这种传播过程，更接近于一种纯粹提供阅读文本的有偿服务劳动。在这个意义上，变文成了文化商品，走向广阔的阅读市场。市场需求意味着变文作为阅读物存现于历史长河中。

另一方面，孔目官和知术院弟子的书录，是为着上级官府和朝廷了解民间的大众文化状貌，并有助于教化的有序进行，或纯粹是为了皇帝的课外阅读的需要。从这样的意义上说，变文便成为各级官吏和皇帝工作中和闲暇时的读物。孔目官的备案是不带商业性质的公务行为，但它同样也将寺院与民间的宗教或准宗教主题的说唱文本推广到社会文化生活的上层。寺僧、学士郎、孔目官、知术院弟子的书录、传抄与外传、上呈，实际构成了变文全方位的传播与辐射，上至皇帝，下至黎民百姓，都成为变文的接受者。在这一过程中，变文以教化工具和娱乐工具的双重身份进入唐五代社会俗众的日常文化生活。

### 三、白话小说的构成要素

变文是中国白话小说的滥觞，但并非所有的变文作品都能称之为白话小说。成为白话小说应该具备以下要素：

其一 以白话为语言形式。作为白话小说 它所使用的语言应该是白话。所谓“白话”即是口语的书面化。变文作品当然不是我们使用的现代白话 但却是唐五代时期的口语记录。从变文来自俗讲的听写记录这点来看 既然俗讲是面向广大俗众所作的佛教讲唱 则语言的通俗、简洁、明了，自然是俗讲遵从的基本原则，而作为这种口语化的俗讲语言的记录，变文属于白话是无疑的。

其二 有完整具体的故事情节。变文中的大量讲经文、押座文 同样也呈现了唐五代白话的语言特点 但却并不都成为小说作品。它们也是对佛经的阐释或演绎 但缺乏具体生动的故事 没有展开对情节的描绘 文本就失去了依托的基本素材 小说的特质也无从体现。作为小说 它必须叙述一个具体的故事 而且这个故事的叙述又应该是相对完整的 它不是生活事件的某个片断 而应该首尾俱全 形成小说情节的共同体。

其三 有一定的篇幅 够得上短篇或中篇的标准。故事完整 情节相应展开 则有相应的篇幅以承载 相对于文言小说的短小精悍 白话小说的篇幅相应较长。现存变文的大多数 都具备较长的篇幅 每篇都讲述一个独立的故事 具备了一定的小说性质。

其四 有基本的人物形象的描写。有故事则同时有人物 人物形象是小说的行为主体 是否对人物形象作了基本的性格描绘 是作品有无小说文体意识的一个指标。我们不可能要求早期的白话小说已经有了明清章回小说人物塑造的艺术水平 但有性格描绘的主观意识 应该是早期白话小说的基本条件。

其五 有较为明显的虚构成分。变文中也有很多篇章 题材来自历史，然其中已有明显的虚构成分 离历史原貌甚远。与此相关 题材源于佛经的变文 也是有故事有人物 且佛经文学本身就有大量虚构的成分 这自然为中国白话小说的形成铺垫了基础，但这些故事性强的佛经本身并不是小说。只有当它进入俗讲的视阈 并因为俗讲的实际需要 离开了佛经