

程式化叙事的濫觴：『緑窓新話』与『酔翁談録』

董，上徳
九州大学外国人教師，中山大学副教授

<https://doi.org/10.15017/9616>

出版情報：中国文学論集. 31, pp. 48-59, 2002-12-25. 九州大学中国文学会
バージョン：
権利関係：

程式化叙事的濫觴

——『綠窓新話』与『醉翁談錄』

董 上 德

中国古代叙事文学（尤其是白話作品）的故事形態，常有程式化現象。一个故事流傳之後，逐步定型为一个格式，以後編故事的人，可以在這個格式之中「填」上不同的主人公的故事。人物的名字不同，故事產生的時代不同，事件中的細節也不同，但故事的展開方式却大致相近。于是，出現了若干个故事共用一个叙事程式的現象。這種現象的出現，与宋代說書中「小說」故事的類型化、程式化有關。

宋代的說書，除講史、說經外，「小說」也是當時的一个重要節目。「小說」講街談巷議的故事，不像講史、說經那樣受到某些歷史的或宗教的規定性的制約，于是，「如有小說者，但隨意据事演說」（『醉翁談錄』卷一），所謂「隨意据事演說」，正說明了「小說」的特性，它一方面要「据事」，即有所依傍，有一定的故事模型；另一方面可以「隨意」，即在有所依傍的前提下自行在固有的故事框架之內編造情節、補充細節。問題是，當時的說書藝人，文化水平不一定高，他們所依傍的故事從何而來？我們不能聽信『醉翁談錄』所標榜的「幼習『太平広記』，長攻歷代史書」，『夷堅志』無有不覽，『琇瑩集』所載皆通」（卷一），因為『太平広記』与『夷堅志』都是大部頭的書，不要說在刊本十分珍貴的宋代，就是今天，要購置這樣的書，也不是容易的事，所以，「幼習『太平広記』」的藝人，大概不多，而更多的是文化水平不高的藝人，他們讀書不多，往往只是粗通文墨而已，只能誦淺顯簡短的文字；他們演說的故事一般有所師承，這種情形在民間說唱藝術中普遍存在，一直到近現代也是如此。從『醉翁談錄』可知，宋代「小說」

名目繁多，紛紜的故事對於以「舌耕」謀生的「小說」藝人而言顯得頭緒雜亂，於是，為了便于藝人掌握「小說」類型，也為了備忘，宋代出現了專供說書藝人使用、具有提要性質的小說故事書，我們現在能知道的有兩部：『綠窓新話』與『醉翁談錄』。這兩部書都向人提供一批故事藍本，文字簡易，篇幅短小，方便記憶，而題材則以男女風情為主。這些男女風情故事大致有若干類型，呈現出若干程式，實在是開了後世文學程式化敘事的先河。

—

『綠窓新話』，「皇都風月主人」編。編者的真實姓名、生平均不詳，但編于南宋的『醉翁談錄』提到它（見該書卷一），因而可知其成書早于『醉翁談錄』，當是南宋流傳于民間的通俗讀物。書中所收錄的作品，有的注明出處，有的則無，不過，大抵都有所本，尤以前人的筆記小說、傳奇小說為多，并非編者的創作。

此書在中國久已失傳，近人董康先生于一九二六年底至一九二七年四月底旅居日本，一九二七年四月十五日在細川書店「見旧抄本『綠窓新話』二巨册，題皇都風月主人撰，所錄純涉麗情，強半出『太平広記』，每條做『青鎖高議』目錄，用章回式，亦頗新異²」。學術界始知世間尚有『綠窓新話』其書，并認為此『綠窓新話』即『醉翁談錄』所載之『綠窓新話』³。不過，董氏所見之『綠窓新話』并非足本，近人黃公渚先生向嘉業堂借抄之『綠窓新話』比董氏經眼之本多出三十五篇，黃氏抄本于一九三五年由上海『藝文雜誌』分兩期刊出。後周楞伽先生據『藝文雜誌』本加以校補整理，出版排印本（先由古典文學出版社于一九五七年八月刊行初版本，後由上海古籍出版社于一九九一年二月出版『重加整理』本）。

『綠窓新話』上下兩卷，凡一百五十四篇。編者大致將故事結構相近者編在一起，而且其標題所用動詞常常相同，這是一個非常值得研究的現象。有的論者已經留意到此書「用了七字回目和兩回成一对偶的形式」⁴，可是，我們不僅看到書中標題的兩兩相對，而且還注意到相隣的若干標題共用同一個動詞，如上卷前四篇，其標題依次為：劉阮遇天台女仙，裴航遇藍橋雲英，王子高遇芙蓉仙，賢鷄君遇西真仙。我們姑且將這些標題看作是四個敘事句式，其間，都以「遇」（艷遇）做為「敘事語法」上的「謂語」（即故事的基本「關目」）；又如，上卷第二七、三〇篇，其篇目依

次為：楊生私通孫玉娘，張浩私通李鶯鶯，華春娘通徐君亮，何会娘通張彥卿；其間，都以「通」（私通）做為故事的基本「閨目」。就算題目沒有出現相同的字眼，而其動詞的修辭色彩也是相同或相近的，如下卷第四九、五二篇，其篇目依次為：李生悟盧妓筵篴，趙象慕非烟摠秦，崔宝美薛瓊彈箏，文君窺長卿撫琴。這四篇作品都与音樂有關，所謂「悟」、「慕」、「羨」、「窺」，都是表現男女之間一方對另一方的技藝的賞識。再如，下卷第六四、六七篇，其篇目依次為：盛小叢最号善歌，永新娘最号善歌，韓娥有繞梁之声，秦青有遏雲之音。其間，所謂「最号善歌」、「繞梁之声」、「遏雲之音」，都是表彰藝人歌唱藝術的非凡高超，顯然是同一類型的故事。

若干標題共用一個動詞，其敘事的「謂語」相同。而在一個敘事句式，「謂語」具有關鍵意義，决定着這個敘事句式的敘事格局。若干故事共用一個「敘事謂語」，說明這些故事的敘事格局有內在的類同性。即以上卷前四篇為例：

『劉阮遇天台女仙』略謂：男主人公劉晨、阮肇入天台山采藥，迷失道路，遇見兩位女子，「容貌絕妙」；二女知道劉、阮的姓名，有如熟人，即邀至其家，「行夫婦之道」。

『裴航遇藍橋雲英』略謂：男主人公裴航在舟中結識樊夫人，夫人給他一首詩，預示其日後的婚姻：「一飲瓊漿百感生，玄霜搗盡見雲英。藍橋便是神仙宅，何必區區上玉京？」果然，此詩即為讖語，裴航于藍橋遇見「艷麗過人」的雲英，終於娶其為妻。

『王子高遇芙蓉仙』略謂：男主人公王子高于家宴後「見一女子，華冠盛服」，主動親近，自称「我以冥契，當侍巾櫛」；子高初拒而後迎，終於成其夫婦。

『賢鷄君遇西真仙』略謂：男主人公魯敢（賢鷄君）外出歸家，見一女子「弄蕊花陰」，當時「正色遠之」，女子離去；自餘，女子又来，自称「奴西王母之裔，家于瑶池西真閣」，與魯敢同跨彩鸞，「四顧瓊林」，飽覽瑶池風光；「復入一洞」，「同宿于五雲帳中」。

通覽四篇作品，所謂「遇」，包含如下意思：其一，男主人公必遇美女；其二，男主人公不必相思和苦恋，凭「奇遇」即得美妻；其三，男女結合必有「冥契」，命中注定，美妻或不請自来，或不期而遇，這樣的艷遇播也播不住，是一種無法拒絕的幸福。

顯然，這是男權社會中未婚男子的「白日夢」。這是男性性別優越感的一種美妙虛擬。在這種虛擬的「奇遇」中，男子沒有拆偶的麻煩，省却了追求異性的曲折經歷，免除了多少情海波濤，減去了無數苦戀中的煩惱，而且遇美女得美妻，是一種極為方便的「快捷方式」。這就是以上四篇作品敘事句式中的「謂語」（「遇」）的共同內涵，可謂無一例外。

我們在這里考慮的問題是，為什麼「綠窓新話」的編者要將這種敘事格局有內在類同性的故事放在一起？固然，我們可以視之為編者對故事的分類。但是，若從分類的眼光看，這四篇作品與「金彥游春遇會娘」、「崔護覓水逢女子」、「郭華買脂慕粉郎」等（卷上）是同一個大類，可以稱之為「艷情類」，排在一起亦無不可，為何編者要將它們分隔編排呢？其美，只要再研究一下「金彥游春遇會娘」等篇的故事模式，就可發現它們與「劉阮天台遇女仙」等篇存在着程式上的差異，說明編者不僅為故事分類，而且還要區分同一大類故事中的不同程式，其用心是頗為別致的。

『金彥游春遇會娘』略謂：男主人公金彥與朋友何俞于清明時節出城西游春，在王太尉的錦庄里彈奏音樂，忽見一女子，自称李會娘，愛好音樂，并向金，何二人勸酒；次日，金，何再去錦庄，會娘又出來相會，并屬意于金彥，忽報太尉至，會娘「驚忙而去」；次年，清明又到，金彥重游錦庄，意欲再遇會娘，果然相見。一人「入花陰間」，行夫婦之道，會娘即隨金彥而歸。月餘，何俞往訪錦庄，得知會娘于去年同飲後因相思得疾而死。金彥詰問會娘，會娘亦不諱言已成女鬼，并希望金彥「不以生死為間」。

『崔護覓水逢女子』略謂：男主人公崔護于清明日游都城南，口渴而叩門覓水，有女子開門相迎，女子對崔「意屬殊厚」，崔解渴而去。次年清明，崔重來故地，欲覓女子，得知女子于去年相會後即病死，尚在床，未安葬，崔在其身旁，以「某在斯」相呼喚，女子遂開目而復活。二人終於成親。

『郭華買脂慕粉郎』略謂：男主人公郭華游京城，在市肆中見一「壳」胭脂女子，貌美出眾，郭暗戀不已，每日以買胭脂為名接近女子，經半年，錢用盡，始對女子傾吐心事，女子亦為其真誠所動，遂趁其父母外出飲宴，與之約會家中後花園。女子依時而至；郭華因路遇親友，交談多時，遲遲未到。女子久候，不見郭來，恐行迹外露，留下一鞋而入內。郭其後趕來，不見女子，于門扉覓得一鞋，回到客店，吞鞋而盡。次日，客店主人見郭華尚有餘息，于其喉中得鞋，郭漸漸蘇醒；後終與女子結為夫婦。

這些故事的內在結構剛好与「劉阮遇天台女仙」等形成對比。它們突顯男女之愛來之不易，其中的一方要經歷「死去活來」的過程，而另一方為了得到意中人，起碼要歷經一年半載的苦恋，愛情絕非唾手可得。如果說，「劉阮遇天台女仙」等故事是古代男性的甜美之夢，那麼，「金彥游春遇会娘」等故事則是古代男女情人痛切入心的愛情經歷的文学写照。前者具有明顯的男性（單性）色彩，後者則具有雙性色彩；前者是男性一廂情願的精神「自慰」，而後者是男女双方超越礼教，追求情愛的共同經驗，這類經驗帶血帶泪，具有沈重的悲劇意味。⁶

表面上，「劉阮遇天台女仙」与「金彥游春遇会娘」，其敘事句法中的謂語都是「遇」，但是，此「遇」不同彼「遇」，所以，編者沒有將它們緊挨着編在一起，而是彼此分開，說明就是一個「遇」字，也有不同的程式。這是「皇都風月主人」的一個重要發現。

二

『醉翁談錄』，南宋羅燁編撰，二十卷。此書在中國久已不見著錄，一九四一年，日本影印觀瀾閣所藏旧刻孤本，并公之于世。中國學術界对『醉翁談錄』的研究，是隨着其書重現人間而展開的。一九四一年，趙景深先生撰写『因醉翁談錄的發現重估話本的時代』一文，着眼於書中「小說開辟」所收錄的一七種話本目錄，從小說史、戲曲史的角度肯定這個話本目錄的特殊意義。一九四五年，譚正璧先生撰写『綠窓新話与醉翁談錄』一文，其中对『醉翁談錄』其書做了介紹，并列出書中傳奇文部分的目錄，認為這部書是「傳奇集兼雜纂集」。到二十世紀八、九十年代，人們对『醉翁談錄』的認識、判斷，尚不大一致，如『中國大百科全書·中國文學』「醉翁談錄」詞条称此書為「宋代筆記」，并指出「它轉述了『太平公記』和唐宋其他傳奇小說書籍里面的故事，另外還採錄了一些詩詞雜俎之類」。而『中國古代小說百科全書』「醉翁談錄」詞条却認為此書是「筆記傳奇話本集」⁷。筆者曾撰写『論醉翁談錄的性質与旨趣』一文，認為該書不是「筆記」，說它是「筆記傳奇話本集」也欠准确，它是一部專供「小說」与「合生」藝人參考使用的，以男女風情為旨趣的故事類編。『醉翁談錄』有古典文学出版社排印本，今頗不易得；近年較為流行的是遼寧教育出版社排印本（与金盈之八卷本『醉翁談錄』合刊，一九九八年十二月版）。

『醉翁談錄』甲集卷一總題為「舌耕序引」，下有兩個分目：「小說引子」、「小說開辟」。這一卷向為治小說史者所重視，每每稱引。「小說引子」下有一行小字：「演史講經并可通用」。由此可見，南宋民間說書以「小說」、「演史」、「講經」為主要「家數」。所謂「引子」，觀其要旨，大致指出說書活動的根本旨趣在于「言其上世之賢者可為師，排其近世之愚者可為戒」；就說書藝人而言，要做到「言非無根」，其職責是「講論只凭三寸舌，秤評天下淺和深」；對人勾欄瓦舍的觀眾來說，說書活動應使他們「聽之有益」。所以，「引子」可視為「說書藝術總論」。而「小說開辟」似可理解為「小說家」之「宣言」，這份「宣言」口氣很大，頗有炫耀之意，如說「夫小說者，雖為末學，尤務多聞，非庸常淺識之流，有博覽該通之理。……論才詞有歐、蘇、黃、陳佳句，說古詩是李、杜、韓、柳篇章。拳斷模按，師表規模，靠敷演令看官清耳。只凭三寸舌，褒貶是非；略傳萬餘言，講論古今。說收拾尋常有百萬套，談話頭動輒是數千回。」筆者懷疑這是當時的「廣告」，「小說家」在開講前向聽眾夸耀一番，並歷數「小說家」各類故事的名目，期望獲致聽眾的信任和好感，這是跑江湖，跑碼頭의 民間藝人完藝謀生的必要做法。明乎此，我們就可以知道，「小說開辟」所列出的「七種故事名目，其实是廣告詞，是一份故事「菜單」；聽眾可能有權點節目，所以，藝人要先開列可供「點選」的故事。背誦故事「菜單」，也是他們的基本功夫。「小說開辟」似是專為此而作。

尽管「談話頭動輒是數千回」是一種廣告口吻，但不能忽視的事實是，故事越積越多，而眾多的故事，如果不加以分類，民間藝人是容易記住的，況且他們的文化水平一般不高，因此，「小說開辟」將故事分為「靈怪、烟紛、傳奇、公案、朴刀、捍棒、妖術、神仙」等類，其最原始的出發點就是便于藝人分門別類地記憶，其意義原在于實用。

『醉翁談錄』從甲集卷二開始，連用十九卷的篇幅收錄已然分類的故事，此與『綠窓新話』相倣。它比『綠窓新話』更進一步，就是為各個類別標出類名，如「私情公案」、「烟粉歡合」、「寶窗妙語」、「遇仙奇會」、「重圓故事」、「負心類」、「不負心類」等。細味其同類的故事，亦可發現，它們有相同或相近的程式。

如「烟粉歡合」類（乙集卷一），有『林叔茂私挈楚娘』和『靜女私通陳彥臣』兩篇。

前者略謂：女主人公楚娘，為「皇都名姬」，擅長詩詞，頗以此自負。男主人公林叔茂，赴考皇都，與楚娘相愛，並許諾言：「登第則私挈汝去」。隔年，果登第，携楚娘逃出妓院。及到家，林妻李氏初不容楚娘，楚娘常遭排擠；後楚娘填「生查子」詞一首，表達自己千里隨林叔茂而歸之深情，李氏讀後，為之感動，終與楚娘和好，成為一家人。

後者略謂：女主人公靜女，喜讀書，能作詩。其隣居陳彥臣，為一年輕書生，與靜女互以詩詞酬和，兩情相悅。其事後被靜女母親發覺，告至官府。主審官員王剛中知悉兩人相愛經過，命二人各作詩一首，其詩均得王之賞識，遂判二人為夫婦。¹⁵

以上兩個故事，同樣描述了男女主人公遭遇到其關係不被他人確認的尷尬局面，也均突顯了他們的詩詞創作在其關係的被「確認」過程中起着十分關鍵的作用。如果沒有詩詞創作這一「程式」，這些故事的結局將會是另外一種情形，其傳奇色彩也大為降低。

又如癸集卷一的「樂昌公主破鏡重圓」、「無双王仙客終諧」，以及癸集卷二的「韓翎柳氏遠離再會」，都標明是「重圓故事」，其共同的「程式」是：男女主人公都有夫妻之緣，但命中註定要經歷重大的劫難，尤其是女主人公更其悲慘，或因國破而被迫入權豪之家（如「樂昌公主破鏡重圓」之樂昌公主），或因家亡而被迫入深宮禁苑（如「無双王仙客終諧」之劉無双），或因寇亂而被劫作蕃將之妻（如「韓翎柳氏遠離再會」之柳氏）；其後，男女主人公的重圓再會必得到第三者的幫助，始得成功（這第三者在「樂昌公主破鏡重圓」中是楊素，在「無双王仙客終諧」中是俠客古生，在「韓翎柳氏遠離再會」中是許俊）。

羅輝是一位分類意識十分明確的故事研究者。他熟識勾欄瓦舍，深諳說書之道，也了解一般說書藝人的文化水平，出于方便說書藝人掌握故事的考慮，他編寫了「醉翁談錄」，此書對於初通文墨的說書藝人而言，具有指示門徑的作用。我們對書中的「程式化敘事」，可作如是觀。

三

「綠窓新話」與「醉翁談錄」都是為了適應說書藝人的需要而編寫的。書中的「程式化敘事」，當初并非出自兩書編者的自覺意識。他們不會先有所謂「程式化敘事」的概念。但是，由於他們對於民間流傳的故事相當熟識，知道哪些故事會受到聽眾的歡迎，哪些故事適合用來說書，哪些故事是屬於同一個類型的，於是，在編書時，按類編排，便于閱讀，易于檢索，其初衷似乎與唐宋人編類書等工具書有些相近。¹⁶由於要分類，就必須通覽所要收編的故事，其

閱讀過程中自不免對故事做比較研究，求其相近者編為一類。而此項工作促使他們在分類時要細心留意一個故事的敘事框架，因為，就是同一大類的故事，如「男女艷遇」類，存在着若干種不大相同的敘事框架，有一遇即合型，也有遇而難合型，更有離合多變型，等等，為了使分類更為妥當精確，他們自然會將具有相近的故事框架的作品組編在一起，于是就出現一組一組的具有相同或相近的敘事程式的故事，『綠窓新話』之所以出現相隣的若干故事為一組的現象，『醉翁談錄』之所以出現不同名目的故事組別，蓋源于此。

就文學創作而言，程式化是一大禁忌。程式化的作品總是給人似曾相識的印象，它們往往因為缺乏獨創性而受到輕視。但是，程式化敘事在中國古代的敘事文學（尤其是白話敘事文學）中是并不少見的，比如，英雄家族傳奇有英雄家族傳奇的程式，總是父而子，子而孫地寫下去，也不出「老子英雄兒好漢」的格套，如「楊家將」、「說呼全傳」、「說岳全傳」等，概莫能外；才子佳人小說有才子佳人小說的程式，無非是男女主人公花園幽會，中經波折，終成眷屬，也就是通常人們所說的「私訂終身後花園，多情公子中狀元，奉旨完婚大團圓」，難怪「紅樓夢」中的賈母批評道：「這些書就是一套子，左不過是一些佳人才子，……父親不是尚書，就是宰相。一个小姐，必是愛如珍寶。這小姐必是通文知禮，無所不曉，竟是絕代佳人，只見了一個清俊男人，不管是親是友，想起他的終身大事來，父母也忘了，書也忘了，……」（第五四回）產生這種程式化敘事現象的原因，恐怕是多方面的，而其中一個原因，與白話小說源于說書、說書藝人又喜愛講述類型化的故事有不可忽視的關係。

白話小說源于說書，是一個不爭的事實。問題是，為什麼說書藝人喜歡講類型化的故事？這個問題大概可以從兩個方面來探討。

從說書藝人這一方來說，他們是職業化的藝人。職業藝人在江湖上売藝，最是講究名聲，有名聲才会有号召力，才能吸引眾多的聽眾，因而才能賺取「入場費」。而營造一個名聲，非一朝一夕之功所能辦，他們要發現自己的長處，揚其所長，避其所短；而揚其所長，必有所專攻，這是「出名」的方便法門。所以，有人專攻講史，有人專攻說經，有人專攻「小說」。就是專攻講史的，據『東京夢華錄』的記載，有的以「說三分」（講三國故事）見長，有的以講「五代史」取勝；而專攻「小說」的，有的擅長講「朴刀」、「公案」，有的長于說「烟粉」「傳奇」，如此等等，不一而足。吳自牧『夢粱錄』卷一「小說講經史」條記載「小說」的名目有「烟粉、靈怪、傳奇、公案、朴刀、杆棒」等，

然後列出「譚淡子、翁二郎、雍燕、王保義、陳良甫、陳郎婦棗儿、徐二郎等」名單，估計這里提及的藝人，不會對上列題材類型有較大差異的所有名目都通曉擅長，各有所長的可能性更大。此外，「西湖老人繁勝錄」「瓦市」條記載，有一位說書藝人小張四郎，「一世只在北瓦，占一座勾欄說話，不曾去別瓦作場，人叫做小張四郎勾欄。」可以想見，這位小張四郎，是特別有專長的說書家，因而才会有長久的号召力。另據「武林旧事」卷六所載，當時的「小說」藝人中有一位「張小四郎」，疑即上述之「小張四郎」；若是，則可知「占一座勾欄說話」的小張四郎就是藝有專攻的「小說」家。總之，說書這一行當的分工起碼到南宋時已經比較細緻，這細緻的分工，催化出「故事分類學」，具有「類書」性質的故事書「綠窓新話」和「醉翁談錄」正是在這樣的文藝環境中心運而生的。

故事類型化，其最大的好處是便于記憶，易于領會，尤其是對於文化水平不高的民間藝人而言，這無疑幫了他們的大忙。他們可以依據一定的故事程式，借助他們自身的人生閱歷和道聽途說的事件，將故事豐富起來，說得繪聲繪形，有枝有叶，不需死記硬背，不必一成不變，臨場發揮，揮洒自如，這自然就能贏得聽眾的贊賞，而藝人的說書技藝也就在這樣的說書語境中鍛煉出來了。有了故事框架，怎麼說都不會走樣，而在故事框架之中隨意點染增益，說書藝人的藝術個性會比較容易地顯露出來。這也就是為何同一個故事，在「綠窓新話」和「醉翁談錄」之中會有不同說法的原因。這也就是「醉翁談錄」甲集卷一「小說引子」所說的「如有小說者，但隨意據事演說」一語的內涵。

再從欣賞說書的聽眾這一方面來看，他們往往是帶着消遣的目的進入勾欄瓦舍。他們多為一般的市井百姓，文化水平也不高，沒有文學創作的觀念，他們關心的是，故事是否有趣，能否動聽，而不會留意這個故事是否具有獨創性。而且，有如後世人們欣賞折子戲，故事早就熟悉了，還要去聽，是要觀賞演員的演技一樣，在勾欄瓦舍聽說書的聽眾，他們同樣要欣賞藝人的說書技藝，這本身就是一種藝術享受。況且，不同的人對故事題材會有不同的偏好，有人喜聽「公案故事」，有人愛聽「男女艷情」，猶如當今的人們，有的喜歡看武俠題材的小說或電視劇，有的喜歡看「言情」的小說或電視劇一樣，古代進勾欄瓦舍的聽眾對於他們所喜好的題材，會有百聽不厭的情形，這也是說書藝人會有所專攻的原因；沒有聽眾的支持，藝人們早就改行了。正是不同的聽眾群，培育了專長不同的說書藝人。

在「說書」語境中產生的白話小說，自不免受到說書藝術的種種規定性的制約，程式化敘事就是這眾多規定性中的一種。這些規定性，不僅培育了藝人或故事的寫作者，也培育了「受眾」（或是面對說書藝人的聽眾，或是面對白

話小說文本的讀者），形成一定的欣賞習慣。我們不能從文學創作的角度去理解這種現象，或許，從文化心理的角度去詠解，會有比較貼切的領悟。

中國人向來喜歡「故事」，「故」與「新」互相對待，「故」者，旧也。而且，「故」也有「熟悉」的含義。喜歡「故事」的中國人，在對敘事文學的欣賞方面，有喜「旧」而不厭「新」的文化心理，而「喜旧」更為普遍。對於「旧」故事的程式，特別有所偏愛，不厭重複⁽¹⁸⁾。就是到了今天，人們的這種習慣也沒有改變，比如說，中國的電視劇制作，如今尚有一股拍攝金庸武俠小說的熱潮，金庸的小說，大家已經十分熟悉，是「旧」小說，人物與故事已然爛熟于心，但是，電視劇制作者還要一部一部地拍，觀眾也等待着的一部一部地看；我們也知道，金庸小說其實也有程式，男女主人公的相愛與磨難，往往大同小異，但人們不在乎這些，只要「故事曲折，生動感人」就行了，這與南宋時人們喜愛聽類型化、程式化的故事，其文化心理是一脈相承的。明乎此，我們對中國敘事文學的獨特格局，會有進一步的理解。

二〇〇二年六月十八日寫于九州大學
二〇〇二年七月二日增補修訂

注

- (1) 如最近去世的老藝人駱玉笙先生，一九三四年拜韓永祿為師，學唱劉派大鼓曲目，這種師徒授受的情形，是中國說唱藝術的傳統（據「二年五月六日『廣州日報』有關駱玉笙辭世的訃告」）
- (2) 董康《書舶庸譚》卷四，遼寧教育出版社，第九九頁，一九九八年三月。
- (3) 參譚正璧《話本與古劇》第一、三頁，上海古籍出版社，一九八五年四月版。案：筆者同意《綠窓新話》即《綠窓新話》，但不同意譚氏所說「話」與「語」僅一字之差，當因字體相近，意義相近而誤，而認為二者是同書異名；《綠窓新話》可能做《世說新語》而命名。
- (4) 參周楞伽《綠窓新話·前言》，第三頁，上海古籍出版社，一九九二年二月版。案：此書上卷的題目大致是兩兩對偶，而下卷則未必，有的對偶，有的失對，但上下卷均用以類相從的編排方式。

- (5) 『金彦游春遇会娘』等篇与『劉阮遇天台女仙』等相隔十数篇。
- (6) 在『金彦游春遇会娘』与『崔護覓水逢女子』之間，有一篇『張說游春得佳偶』，略謂：張說与朋友春天游西湖，因困倦，借宿于王員外茶肆，員外問張之隨從，始知這位「張小官人」正是自己已然訂親之女婿，其後，張与王員外之女「花不如小娘子」結為夫婦。此篇与前後篇似不相類，疑是編者在編書時一時大意，偶有疏忽所致。
- (7) 此文收入趙著『中国小說叢考』（齊魯書社，一九八〇年十月版），改題為『重估話本的時代』。
- (8) 此文收入譚著『話本与古劇』（上海古籍出版社，一九八五年四月版）。
- (9) 『中国大百科全書·中国文学』第一三一六頁，中国大百科全書出版社，一九八六年十一月版。
- (10) 『中国古代小說百科全書』第七七九頁，中国大百科全書出版社，一九九三年四月版。
- (11) 拙文刊于『學術研究』（廣州）二〇〇一年第三期。
- (12) 当然，『小說引子』除了道出說書活動的宗旨外，也表達了其它一些意思，如說「世上是非難入耳，人間名利不開心」，似是失意文人的口吻；如說「編成風月三千卷，散与知音論古今」，則顯然指出「小說家」以談「風月」為務。這与「小說引子」末尾所說的「破尽詩書泣鬼神，發揚義士顯忠臣」的意思不尽吻合。要之，「小說引子」作為文章而言，頭緒多，欠条理。
- (13) 遼寧教育出版社，第三頁。下文引『醉翁談錄』者，亦据此書。不另出注。
- (14) 「小說開辟」所開列的故事，不僅有「小說」，也有「演史」，如『劉項爭雄』、『孫龐鬪智』等。估計當時的說書藝人既有自己專攻的書目，也不排除兼学其它節目。這或許是謀生的需要。但有所專攻是主流。
- (15) 『静女私通陳彦臣』後有『憲台王剛中花判』一題，後者实与前者為同一故事的前後部分。
- (16) 唐宋人喜歡編類書，僅據『四庫全書總目提要』子部「類書類一」的著錄，唐代類書七種，宋代類書二九種。
- (17) 如『綠窓新話』上卷的『華春娘通徐君亮』与『醉翁談錄』壬集卷二的『華春娘題詩遇君亮成親』，二者是同一故事，但頗有出入。又如，『綠窓新話』上卷的『沙吒利奪韓翊妻』与『醉翁談錄』癸集卷二的『韓翊柳氏遠離再会』，也是同一故事，但亦有明顯差異。故事框架是相同的，框架之內的細節處理不尽一致，反映出不同的人对同一故事有不同的着眼点，也有不同的改動。以上兩書的編者頗有文化水平，他們尚且如此，不同的民間藝人对同一故事有不同的處理手法，

也就可想而知了。又，明張岱《陶庵夢憶》卷五記者名藝人柳敬亭說《武松打虎》的情形：「余聽其說《景陽岡武松打虎》白文，与本傳大異，其描写刻画，微入毫髮。」（《柳敬亭說書》）所謂「与本傳大異」，當指細節描写因「微入毫髮」，多有增益之處，與小說原著有明顯出入，而藝人正是在這些地方顯示自身的藝術個性。清石玉昆說唱本《龍圖耳錄》第九四回稱說書藝術「敘事難，鬪樺尤難，必須將通身縷清，哪里挨着哪里，是絲毫錯不得的，稍一疏神，便說得驢唇不對馬嘴，那還有什么趣味呢？」（《龍圖耳錄》第一〇一五—一〇一六頁，上海古籍出版社，一九八一年二月版）這也道出說書藝人為何講究「微入毫髮」的原因。

中國人不討厭程式化的故事，反而還相當喜歡，例子甚多。如鄭振鐸先生曾對明丘璇《投筆記》傳奇做如下評論：「此劇」敘的是班超投筆從戎的事。其中也免不了英雄失志，義士贈金，奸人誣陷，封贈回國的「傳奇套子」。好像明人的傳奇，除了這樣的写法以外，便不易得到讀者、演者的同情似的。其布局的「爛調」，有似于「才子書」的「平山冷燕」、「玉嬌梨」諸小說。」（《投筆記》，見鄭氏《中國文學研究》上冊第六六二頁，人民文學出版社，二〇〇〇年一月版）其中，「好像明人的傳奇，除了這樣的写法以外，便不易得到讀者、演者的同情似的」，此語可圈可點，涉及中國人的文化心理問題。又如，金文京先生指出，広東的木魚書有一批以「太子走國」為題材的故事，其一般情節結構是：「某一朝代宮廷中發生政治鬭爭，后妃外戚或皇帝的兄弟篡位，太子被迫出外逃走，生母后妃被打進冷宮或與太子一起逃外，在逃走過程中，太子往往隱姓沒名，甚至淪為仆夫乞丐，屢經艱險，却遇到美女娶為后妃，最後得到妻子和忠臣的協助，終於打倒偽皇和奸臣，回歸宮廷，自登寶位。」（《有關木魚書的几个問題》，載金文京等編《木魚書目錄》，東京：好文出版社，一九九五年七月版）這也是程式化敘事的顯例。