



口传与书写:文人视野下的

民	间	*
说	唱	

——以弹词、木鱼书为中心

●崔蕴华 刘 飞

摘 要:弹词、木鱼书为代表的说唱在明清时期十分流行。从其产生开始,文人就以各种方式介入到民间口传说唱中,在鲜明的“改造”民间文艺的理论指导下,他们不仅与民间说唱艺人关系密切,许多文人还以修改、创作、写评语等方式直接参与其中,形成了口传文艺的雅致化推进。在口传与书写的相互影响渗透下,说唱文学一路走来,粗糙与文雅并存,演唱与书斋相伴。将口传置换成书写会有丧失鲜活生命力的遗憾,但也为口传艺术带来了文采与新的人文气质。

关键词:说唱;民间;弹词;木鱼书;文人

文章编号:1003-2568(2008)04-0071-08

中图分类号:I207.39

文献标识码:A

作 者:崔蕴华,女,文学博士,中国政法大学人文学院副教授。

刘 飞,文学博士,安徽大学中文系副教授。 邮编:102249

中国民间口传文艺很早便与文人或知识分子结缘。最早的诗歌总集《诗经》中“国风”便是民间流行的歌谣,后经孔子等文人修订而成儒家经典。口传文艺具有鲜活的民间性,当其进入文人视野并加以书写记录时,其原汁原味的特点多少会减弱。但是,如果没有文人的文献记载,我们又无从考察口传的痕迹。口传与书写正是在与生俱来的矛盾中相生相伴,共同成就了文化的奇观。

口传文学进入书写的层面,无外乎三种情况:1、口传文字不做修改,写入文献;2、文人略加修改;3、文人进行仿拟,即再创造,如“拟话本”小说。其中,很多文献如《诗经》、《汉乐府》等很难说是否是民间口传的完全再现。明清时期的小说、戏曲等文体样式呈现出更为复杂的状况。有些学者认为章回小说与民间说书关系密切,是大众的文学式样^①。近年来亦有学者持相反态度,认为“明清长篇章回小说的六大名著与其说是在口传文学基础上

的平民体创作,不如说是当时的一种特殊的文人创作。其中的巅峰之作更是出自于当时某些怀才不遇的高才文人”。^②从民间说唱来看,目前现存最早的弹词唱本是明成化说唱词话,共13种,从其语言风格看,比较接近民间说唱的本色。如成化七年(1471年)刊印的《新编说唱全相石郎驸马传》的开头与结尾:

自从盘古分天地,三皇五帝治乾坤。

五帝三皇天差下,都是天宫上界星。

差下一星来治国,护做人皇管万民。

听唱后唐李天子,掌管山河社稷臣。

天子每日升金殿,朝官文武两边分。

听唱有道真天子,不唱无道圣明君。

唱起大来还有小,提起君来还有臣。……

(结尾)贤孝人家听得唱,姑嫂两个不相争。不贤痴人听得唱,犹如对牛操瑶琴。^③

这里多次提到“唱”、“听唱”,可见是或接近民

* 课题来源:教育部2006年人文社科立项项目,项目编号06JC75011-44016

① 郑振铎《中国俗文学史》,东方出版社1996年版,第1-13页。

② 浦安迪《中国叙事学》,北京大学出版社1996年版,第21页。

③ 朱一玄校点《明成化说唱词话丛刊》,中州古籍出版社1997年版,第68页、87页。

间演出时的底本。到了清代,许多文人参与弹词的创作,其写作风格迥异,如长篇弹词《笔生花》的开头与结尾:

深闺静处乐陶然,又值三春景物妍。
花气袭人侵薄袂,苔痕分影照疏帘。

喜读父书翻古史,更从母教嗜闲篇。……

红余消遣凭书案,《笔生花》三字题名作戏编。

(结尾)无意作成书一部,自嗤忙里叙闲文。留贻闺阁邀清赏,共暇消闲仔细评。^①

早期口传的“听唱”在此变成了“书一部”,出版已经与书场的演唱没有任何关系。现存大量清末民初的弹词唱本、南音唱本,其中,究竟多少是书场上演唱的底本,多少又是文人的模仿之作,界限较为模糊。因此,当代有研究者指出弹词研究的盲区在于对书场研究的缺失,^②其实正说明传统视野中的文人对弹词文本的重视,在清末,弹词甚至被当作是小说的一种。那么,民间唱本是如何进入文人的视野,文人又对民间口传文学进行了怎样的提炼与操作?下面试逐一论之。

一、文人的态度

在传统文人的眼中,弹词等民间说唱是不太入他们的法眼的。这些说唱作品比起小说、戏曲似乎更为低下:

自风雅变而为乐府,为词为曲,无不各臻其至,然其妙总在可解不可解之间而已。若有弹词,多瞽者以小鼓拍板说唱于九衢三市,亦有妇女以被弦索,盖变之

最下者也。近得无名氏《仙游》、《梦游》二录,皆取唐人传奇为之敷演,深不甚文,谐不甚俚,能使呆儿少女无不入于耳而洞于心,自是元人伎俩。或云杨廉夫避难吴中时为之。闻尚有《侠游》、《冥游录》,未可得。^③

臧懋循认为弹词是“最下者”。这代表了一批人的看法。俞蛟《梦厂杂著》云“南词者,盛于江浙。所谈皆男女相悦,其词鄙俚不文。妇女及屠沽者流聆之,恒终日不倦。稍有知识者,多掩耳而走。”^④吕善报《六红诗话》亦云“南之南词,北之鼓儿词,只足以娱村夫妇孺。若少有知识之士,便不屑听,以鼓操斯技者,绝无雅人。”^⑤这种鄙视的态度从另一个方面反而促进了文人对其大规模的阅读与修改。

大量民间方音字是民间娱乐的承载形式,乃口传文学的特点。早在《海上花列传》等方言小说出现之前,民间早已大量流传《花笺记》等方言气息浓郁的木鱼书唱本。对方音、方言进入文学作品,历来为文人学子鄙视。顾炎武云“五方之语虽各不同,然使友天下之士而操一乡之音,亦君子之所不取也。……是则惟君子为能通天下之志,盖必自其发言始也。”^⑥

但是,在鄙夷之外,更值得关注的是文人的模糊态度。在明清时期,文人对待民间文艺的态度是个十分复杂的话题。明中叶之后,民间文艺鲜活的生命力引起许多文人学者的重视,这些庶民文化区别于士大夫文化而呈现清晰的风格,被当代学者称作“礼教世界外的嘉年华会”。^⑦冯梦龙搜集民歌而成《挂枝儿》,清代更有《霓裳续谱》、《白雪遗音》等大型民歌选集出现。口传文艺进入系统的书写层面,

① 邱心如《笔生花》,中州古籍出版社1984年版,第1页。

② 秦燕青《晚清以来弹词研究的误区与盲点——“书场”的缺失与“案头”的百年分流》,载《苏州大学学报》(哲社版),2004年第1期。

③ 臧懋循《负苞堂文集》卷3“弹词小纪”条,上海:古典文学出版社1958版,第57-58页。

④ 俞蛟《梦厂杂著》卷3“某侍御”条,上海古籍出版社1988年版,第52页。

⑤ 吕善报《六红诗话》,清刻本,国家图书馆藏。

⑥ 顾炎武《日知录集释》卷29“方音”,长沙:岳麓书社1994年版,第1035页。

⑦ 参见李孝悌《18世纪中国社会中的情欲与身体——礼教世界外的嘉年华会》,收入李孝悌《恋恋红尘:中国的城市、欲望和生活》,上海人民出版社2007年版,第194-252页。



首先与市民文化的兴起、大众印刷手段的普及有密切关系。^①其次则显现出文人价值与民间意识的微妙融合。当然,两者的融合有时是以文人谨小慎微的态度呈现出来的。《霓裳续谱》的搜集者颜自德乃民间艺人,而刊行作序者王廷绍则是乾隆时期的鸿儒。以王氏朝廷命官的文化地位来为民间小调作序,可见其对民间文艺的喜爱。但王廷绍却又说出自己内心的不安:

不过正其亥豕之讹,至鄙俚纰缪之处,固未尝改订,题签以后,心甚不安。然词由彼制,美不能增我之妍,恶亦不能益吾之丑。骚坛诸友,想有以谅之矣。^②

民间艺人与朝廷鸿儒的奇妙结合成就了《霓裳续谱》的独特价值,王氏的慎重态度其实也道出了文人与民间文艺的复杂关系。

二、文人与民间文艺的关系

传统文人历来与民间说唱等娱乐活动关系密切。其关系大致可分成以下几种:

第一、文人与艺人的往来

清初著名学者吴梅村曾与许多说唱艺人有往来,如柳敬亭。柳氏擅长说唱评话与弹词,受到很多文人雅士的欣赏。梅村不仅为之写传,还有诗作赠给他,叙写他的经历,如《楚两生行》、《为柳敬亭陈乞引》、《沁园春·赠柳敬亭》、《柳敬亭传》。钱谦益曾专门写有给柳敬亭的赠诗:

柳生柳生吾语尔,预报恩门仗牙齿。
凭将玉帐三年事,编作《金陀》一家史。此时笑噱比传奇,他日应同汗竹垂。从来百战青磷血,不搏三条红烛词。千载沉埋国史传,院本弹词万人美。盲翁负鼓赵家庄,宁南重为开生面。^③

另一个与柳生同时的艺人韩圭湖,其说唱亦甚得陈其年、杜睿、余怀、朱彝尊的赏识:

评话盛于江南,如柳敬亭、孔云霄、韩圭湖诸人,屡为陈其年、余淡心,杜茶村、朱竹垞所赏鉴。次之季麻子平词为李官保卫所赏。人客王建国替后,工弦词,成名师。顾翰章次之。紫痢痢弦词,蒋心畲为之作《古乐府》,皆其选也。郡中称绝技者,吴天绪《三国志》,徐广如《东汉》,王德山《水浒传》,高晋公《五美图》,浦天玉《清风闸》,房山年《玉蜻蜓》,曹天衡《善恶图》,顾进章《靖难故事》,邹必显《飞驼传》,谎陈四《扬州话》,皆独步一时。近今如王景山、陶景章、王朝翰、张破头、谢寿子、陈达三、薛家洪、谌耀廷、倪兆芳、陈天恭,亦可追武前人。大鼓书始于渔鼓筒板说孙猴子,佐以单皮鼓檀板,谓之“段儿书”;后增弦子,谓之“靠山调”。此技周善文一人而已。……故其吐属渊雅,为士大夫所重也。^④

清初广东著名僧人大汕和尚与学者屈大均、吴梅村、王士禛、陈恭尹、梁佩兰等均有来往,并写有记录木鱼歌的诗篇,其《岭南竹枝词》云:

花田花谢客频过,村落人家半绿莎。
两两青鬟诉哀曲,三条弦上木鱼歌。^⑤

王士禛是清初著名文坛领袖,他也有不少竹枝词写出对民间文艺的印象:

潮来濠畔接江波,鱼藻门边净绮罗。
两岸画栏红照水,蟹船争唱木鱼歌。^⑥

学者文人对民间说唱的喜爱直接导致了其参与说唱作品的创作。

第二、文人直接创作民间说唱作品

很多研究者都把最早创作说唱的文人上溯至元代末年的文坛奇人——杨维桢,只可

① Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chamber: Women and Culture in Seventeenth-Century China*, Stanford University Press, 1994, pp. 34-67.

② 王廷绍《霓裳续谱·序》,中华书局1959年版。

③ 钱谦益《牧斋有学集》卷6《左宁南画像歌为柳敬亭作》,上海古籍出版社1996年版,第275页。

④ 李斗《扬州画舫录》卷11,江苏广陵古籍刻印社1984年版。

⑤ 大汕《离六堂集》卷10,收入《大汕和尚集》,中山大学出版社2007年版,第192页。

⑥ 《渔洋山人精华录训纂》卷9下,收入《四部备要·集部》第85册,中华书局版,第337页。其诗下有注云“《吴绮广东杂记》粤俗好歌,其歌之长调者,如唐人连昌宫词。……名曰摸鱼歌。”

惜其作今已不存。文人创作的弹词被学者称为“拟弹词”，^①更多学者把这类作品叫做“文词”，以区别书场演唱的“唱词”^②。明末杨慎《廿一史弹词》唱本实为供阅读的讲史读物，不是供讲唱用的底本。^③文人在创作民间艺术时往往带着启蒙的高傲眼光，将身份与乡村先生作了区别：

在下这部书，说是演义，又夹歌谣，……自创一个从来未有的体例。原比不得三家村冬烘先生所做七字盲词，只供贩夫皂隶读的。^④

文人大规模创作弹词作品在清初与清末民初形成了两次大的高峰。清代很多的女作家创作了大量的弹词，已成文化史的盛事，论述者颇多。清末民初，许多文人又从改良社会的角度创作弹词，最著名者当属李伯元。文人参与的类型大致可分为以下几种：

(1) 著名文人、学者

杨慎(1488-1559)，字用修，别号升庵。明代著名学者。生于文学世家，曾师从茶陵派首领李东阳。正德六年殿试第一，授翰林院修撰，一时名声大振。其所作《廿一史弹词》讲上古三代至明季历史，有唱有白，洋洋洒洒。

李伯元是另一位参与弹词创作的学者典范，本以小说《官场现形记》名声大噪。在光绪28年，即1902年，著《庚子国变弹词》40回，由繁华报馆印行。此书一度被学者认为价值在《官场现形记》之上。在叙中，他阐述了自己创作弹词的原因：

庚子之役，海内沸腾，万乘之尊，仓皇出走。凡目之所见，耳之所闻，絨札之所牖陈，诗歌之所备载，斑斑可考，历历如新。和议既成，群情顿异，骄侈淫佚之

习，复中于人心，敷衍塞责之风，仍被于天下，几几乎时移世异，境过情迁矣，著者于是有《国变弹词》之作。删繁就简，由博返精，自谓于忠奸贤佞之途，功罪是非之列，尚不随人俯仰，与物周旋。书成汇付梓人，以质知者。亦曰，此杞人忧天之语，托于俳优相戏之词云耳。^⑤

(2) 落魄文人

除文坛名将外，更大量说唱作品的创作者是那些不太有名的落魄文人。清代著名俗曲集《白雪遗音》的编者华广生就是名不见经传的文人。北方的子弟书作者均为有较高文化修养的八旗子弟。如罗松窗、韩小窗等，他们将自身的落魄际遇融入作品：

客居旅舍甚萧条，采取奇书手自抄。偶然得出书中趣，便把那旧曲翻新不惮劳。

也无非借此消愁堪解闷，却不敢多才自傲比人高。渔村山左疏狂客，子弟书编破寂寥。——《刘阮入天台》

在广东地区流传的木鱼书尤其是长篇南音中，很多作品都是文人所作。符公望在《龙舟和南音》中云：

南音多数是读书人——士大夫或其帮闲的作品，文邹邹的，多半是风花雪月、鸳鸯蝴蝶的内容，不然就是把民间传说或历史事迹改作，放进封建训诲作主题，坊间木刻本大半是这类作品。龙舟是口语的作品，多数是写民间疾苦，生活琐事。这类唱书本来很多，可惜收进木刻本的却不多。^⑥

这些文人与民间说唱关系十分密切。他们不仅创作唱本，还演出唱本，身兼演出者与创作者二职，在这方面，显然区别于著名文人

① 作者云：“鲁迅先生称文人仿作的话本小说为拟话本，这里就把文人仿作的弹词本叫做拟弹词。周良编著：《苏州评弹旧闻钞》，江苏人民出版社1983年版，第264页。

② 《弹词选》导言云：“叙事的可以称为文词，指能够在书斋里看，完全适用第三身称作客观叙述的，代言的可以称为唱词，其中的一部分是在茶馆里唱给大众听的，除第三身称外，也有第一身称，已经由小说进而为小说与戏剧混合了。……本书即依此分为文词编和唱词编。”参见赵景深：《弹词选》，商务印书馆1938年（民国27年），导言第6页。

③ 周良编著《苏州评弹旧闻钞》，江苏人民出版社1983年版，第264页

④ 铁心道人编：《何必西厢》第36卷，清嘉庆5年（1800年）刻本。

⑤ 李伯元《庚子国变弹词·序》，上海良友图书公司发行1935年版。

⑥ 符公望《龙舟和南音》，载《方言文学》第一辑，1949年版。



的拟仿活动。如《龙舟歌》一书记载,20世纪20年代,佛山有位民间艺人,原名何二珠,艺名龙舟珠,落魄地主出身,通文墨,常年在当地卖艺,即兴创作,颇受欢迎。^①

落魄文人中最具代表性的当推著名弹词家马如飞。马如飞出身世家,家道中落放弃科举而后创作、演唱弹词,多年磨砺,竟成弹词一代宗师。他自述其家世云:

仆又习刑名,充书吏,不意先人见背,家计维艰。父执朝苑陈公,劝承先业。遂受教于先中表桂秋荣。不匝月,试一弹唱,不周年,踪迹遍江浙矣。明经敦堂陶亮采公与余订忘年交。劝习举业,适臂痛病乃止。公惠虎酒一瓶,系诗曰:“一片至诚祈鉴取,虽非叔子不鸿人。”载公全集。……余有小诗,公携示名公巨卿,赠答之诗,不胜录矣。曾记汪氏题余集曰:“种愁人本善言情,一卷携来冰雪清。莫道风尘无藻鉴,天涯知己有渊明。”亦因公之赏识矣。^②

其他弹词名家亦不少为翰墨精通的文人。

陈遇乾先生……从业之外颇好翰墨。兼因雅擅皮曲,交游多名辈中人,恒喜以自己旧习之弹唱草本,倩人增饰。更其脚本绝佳,自己珍护异常,其所以红遍书坛者,半亦卒赖其功也。……

毛萑佩……其先人没于王室,故世袭云骑尉职。罔替早孤而贫,及长无力营谋,遂以南词游吴、越间。……后世之《白蛇传奇》,莫非先生之心血耳。^③

大量的落魄文人从事口传文艺的创作整理是与其人生经历密不可分的。科举无路,才情自珍,遂将一腔诗情幻化成身边的亲切唱词。台湾学者精辟地指出:

这些人虽不曾得意科场,却不忘文墨,也多半四处漂泊,对人情世事有相当的经验,应该是乡村社会中常见的下层士人(或文人)。他们和一般城市或乡村的民众应该有比较多的接触,有着相同的宗教信仰。虽然受过儒家的教育,但可能不像上层士大夫那样受到礼教较多的羁绊。他们会对民众直接、奔放的感情宣泄方式产生共鸣,是不难理解的。^④

(3) 闺中才女

从现存唱本统计,女性创作唱本所占比例十分惊人,尤其是苏州弹词,更达到惊人的数量。这些女性大多出身于江南世家,自幼饱读诗书,她们从小受到弹词的影响,而后创作弹词以闺中自娱。著名者如《再生缘》作者陈端生、《笔生花》作者邱心如、《天雨花》作者陶贞怀等以至于学者赵景深指出苏州弹词的女性化气质是“关于女性、女性所写及为了女性”。^⑤

三、从口传到书写:文人对民间文艺的雅致化推进

比较两部弹词研究著作《弹词宝卷书目》与《苏州弹词大辞典》可看出,前者为学者对书写弹词的文献整理,后者是对口传(书场)弹词的篇目汇总。因此,前者中很多弹词在演出篇目中根本没有。郑振铎在《中国俗文学史》中把弹词分为“国音弹词”与“吴音弹词”,前者很大部分为书斋之作、闺阁之文,仅供阅览而已。在很多弹词、木鱼书刻本中,作者多次表明“看”而非“唱”:

归去不如开笔砚,续成歌卷与人看。^⑥

而书场弹词则有明显的书场痕迹,如弹词名篇《珍珠塔》中云“暂歇冰弦下卷听”^⑦、木

① 参见陈永新《龙舟歌》,广东人民出版社2005年版,第36-37页。

② 马如飞《南词必览》,收入《评弹文化词典》,汉语大词典出版社1996年版,第398页。

③ 见周良编著《苏州评弹旧闻钞》,江苏人民出版社1983年版,第140页。

④ 李孝悌论文《18世纪中国社会中的情欲与身体——礼教世界外的嘉年华会》,收入李孝悌《恋恋红尘:中国的城市、欲望和生活》,上海人民出版社2007年版,第201页。

⑤ 赵景深云“弹词可分成文词与唱词两类,文词即案头的读物,所谓‘of the woman, by the woman and for the woman.’”。参见赵景深《弹词考证》序,商务印书馆1937年版。

⑥ 《三合明珠》四续卷一,收入李孝悌主编:《俗文学丛刊》435册,中央研究院历史语言研究所、新文丰出版股份有限公司联合出版2006年版,第108页。

鱼书名篇《红罗传奇》中也多次提到“住唱龙家议事，且讲经文路上行”。^②当然，文本中出现的“唱”或“读”并不能作为区别书斋与书场的唯一准则。广东木鱼书《钟无艳娘娘》卷六中同时有“住唱娘娘防对战”“读者留心看下文”。因该说，这是文人对民间唱本的双重意识：即保留唱又加以阅读性词汇以利于书面化的需求。毕竟从口传到书写的变化可以使此种说唱艺术跨越千山万水，使其他领域的读者可以欣赏到优美的文辞。同时，保留书场语言还有更为巧妙的作用，即提供“虚拟的说书情境”(simulated context)。^③学者浦安迪进一步阐述此种用语的文学修辞功能：

它使说书人与听众之间的对白，变成一套说书虚假的游戏。偶尔还展开了戏剧化的地步。这种假想的听众和说书人的介入，类似我们上文提到的“太史公曰”的史文手法，形成事件的模仿和叙述者的评论双线发展的特殊修辞效果。^④

具体而言，文人对口传说唱的书面参与大致可分为以下几种情况。

第一、纯粹书斋之作，不可演唱。

木鱼书文人在创作时多加以“才子书”之名，实为彰显其文人雅作之意，以区别于普通的民间唱本。有学者已指出这本明代就已流传的木鱼书经典“歌不成调”，如其中的一回《碧月收棋》“瑶仙小姐叫芸香”等诗句“连续五个上句，唱起来像是唱机出故障，翻来覆去重复一句音乐，演奏不下去。”^⑤

此类作品在弹词中更是大量出现，清中叶后蔚成大观。在清末民初，此类书被冠以“弹词小说”称号，将其纳入小说之流，以区别于民间艺人之作。这无疑提升了此类作品的文体地位，正式将其纳入文学史的视野。此类作品以长篇居多，如弹词《笔生花》、《凤双飞》等。福建李桂玉所写弹词《榴花梦》洋洋洒洒数百万字，竟全部用整齐的七言韵文写成，可

谓将此种民间文艺进行精致化的典范，口传唱词真正蜕变成了书面诗篇。

第二、对民间唱本的修改、订正。

文人编订的唱本与民间艺人自创的唱本虽都在讲述同样的故事，但其风格却不尽相同。陈勇新先生收藏有龙舟唱本《碧容祭监》，开头一段与故事并无关连，而是艺人临时加进的“开场白”，充满了浓厚的流浪艺人气息：

讲了一篇又一篇，春去秋来又一年。古道光阴如似箭，人老何曾转少年。九流三教随人练，入道无如守道坚。士农工商都要寻一件，或为儒者抑或耕田。自古道做着个门都要寻个件，千里求官都系想赚钱。近今世界人眼浅，一时落泊众口难填。想起我地龙舟真正贱，几多咸苦为文钱。凑着我连捱几晚无声线，若想唔捱又怕米塔穿。日求两餐长要便，事到其间只着向前。有等唔知头横兼凳掂，莫话噤人上树把梯拈。今晚舍得尔列咁有心来帮衬，何妨则剧唱几句花言。男女两旁莫个声道乱，莫话坐埋人众乱哈三千。恐防嘈闹唔听见。即此我口吐莲花也是废言。今晚小弟到来唔系将你呃骗，重要你大齐喝彩笑喧天。往日在家无事件，做一段新闻果实新鲜。大齐听过如果赞善，后来帮衬我重要加钱。唔讲《西游》兼古典，唔提《三国》共《花笺》。且讲《玉蕊金宝扇》，佢家人女不是虚言。^⑥

笔者在国家图书馆查阅到的同名龙舟唱本中却没有这些口语化的唱词。在大量的广府南音、龙舟歌中，这种专门为听众而唱的艺术都有口传的痕迹保留。如佛山进文堂《新选全本银合太子走国》，署名“闲情居士稿”，此闲情居士真实姓名不祥，他将民间广泛流传的银合太子的故事进行了修订。全书结尾云：

此是周朝之故事，编成一套好歌音。言词句句皆端正，并无半点涉邪淫。

① 黄强校点：《珍珠塔》，中州古籍出版社1987年版，第119页。

② 章禹纯主编：《红罗传奇》，黑龙江人民出版社1988年版，第148页。

③④ 见浦安迪《中国叙事学》，北京大学出版社1996年版，第99页，第100页。

⑤⑥ 陈永新《龙舟歌》，广东人民出版社2005年版，第64页，第38-39页。



心机费尽多和少,始能成就这书文。
老人听过添福寿,后生听过产儿麟。

闺中听过勤描秀,芸窗听过步青云。

大家从此多兴旺,集福移床乐岁辰。^①

此处文字通俗易懂,是对民间演出的一种模仿,粗一看会让人认为口语气息浓厚,是“口传”文艺。但只要与前引《碧容祭监》的语言加

以比较不难看出,它完全不用方言,显然更多是为了出版与阅读的需要。

钟无艳娘娘的故事在民间流传极广,弹词、评书中都有传唱。仔细比较现存唱本,会发现从口传到书斋的变化痕迹。如广州出版的《钟无艳娘娘》与上海版的《英烈春秋》。现比较其中卷一的一段文字:

书名	钟无艳娘娘全本	绘图英烈春秋
出版者名	五桂堂	茂记书庄
出版地	广州	上海
出版时间	清代	民国三年(1914)
文字比较 (卷1“无艳慰母”)	<p>国母听闻娘咁话,母亲唔使咁伤心。 等过明天唔见信,女儿也要别娘亲。 寻找东齐王算账,问他睡醒定唔曾。 安人苦劝多娇女,你今唔好咁痴心。 齐王正系王天子,岂有昭阳掌印人。 …… 一想为正宫万万唔能。 势唔放过这昏君,说声唔出哭不堪闻</p>	<p>国母听闻娘的话,母亲唔使的伤心。 等过天明唔见信,女儿也要别娘亲。 寻找东齐王算账,问他睡醒定唔曾。 安人苦劝多娇女,你今唔好咁痴心。 齐王正系王天子,岂之昭阳掌印人。 …… 一想为正宫万万不能。 势不放过这昏君,说声不出哭不堪闻</p>

从图中可看出,广州五桂堂刊刻的《钟无艳》唱本较多地使用了广府方言即粤语,如“唔”、“有”等,具有较浓的民间色彩。而到民国上海出版的作品中,不仅题名改成《英烈春秋》这一具有历史小说风格的名称,而且将其中大量的粤语方言置换成相应的国语,使得该作品的阅读面增加,阅读功能加强。

这一改变乃是文人的有意为之。面对传统文学典雅而呆滞、民间文艺活泼而粗俗的局面,他们把眼光更多地放在对后者的改造上。《新刻古本刘成美忠节全传》的序言较完整地阐述了这一“改造”的深厚背景:

尝观古来著作,垂诸不朽者,曰情,曰性,曰理,曰义。总不越忠孝节烈四字。记历朝信史亦然。所以古圣人达政教则有书,适性情则有诗,托物比兴、咏歌吟

诵之间,而情理毕露,知愚共喻。……坊间唱本虽多,非淫词即幻语,非诡诞即俗套。使唱者无味,听者可厌。独有《刘成美全传》,词句颇多不厌其冗,情理周折而不厌嫌其诞。无非君臣、父子、夫妇、朋友之间,尽忠、尽孝、尽节、尽烈,迎乎人情,合乎天理,犹之班班信史,昭垂忠孝之大端,福善祸淫之□□,尽于此矣。但未知作者何人。抄传日久,不无舛讹,今得古本,考订详备,汇成二十五卷,付之割剞,诚希世之大观也,是为序。^②

二酉室主人在《文武香球·序》中也表达了同样的对口传文学的“修饰”之意:“此书向有古本,词中关节不符。予束发以来,即好南词。凡见闻有心得者,无不笔之于书。今将此本《文武香球》斟酌再四,编成雅句,另换关节,再加

① 《新选全本银合太子走国》,收入李孝悌主编:《俗文学丛刊》423册,中央研究院历史语言研究所、新文丰出版股份有限公司联合出版2006年版,第154页。

② 《新刻古本刘成美忠节全传》序,道光壬寅22年(1842年)友于堂刻本。

修饰,庶为排闷蠲愁之一助云尔。同治二年荷月申江逸史书于杏雨山庄之醉月楼畔。^①

文人的修饰对口传文学起到了良好的影响。《六红诗话》记载了一个浙江秀才将民间旧本修改成“妙文”的事迹:

会稽胡嗣源秀才文汇,幼工韵语,稍长,即善唱南词,点窜旧本,都成妙文,名满士大夫间,皆谓可与昔柳敬亭之说书,苏昆生之昆曲鼎力。”^②

第三、文人对唱本的评点。

中国传统文学中,注经、解诗、话词、批小说等是具有传统特色的文艺批评方式,尤其是大量小说的批评更是在民间广为流传。李卓吾批评的《水浒》等作品坊间盛行。对于民间说唱,几乎没有人进行批注。但在广东流传的木鱼书却为我们留下了珍贵的文人评点本,对于研究文人与民间文学的互动关系留下了值得探讨的痕迹。

现存年代较早的木鱼书唱本是康熙五十二年(1713)静净斋出版的《花笺记》,其中很多方言流传至今。它也被学者看作是现存最早的粤语文本。^③从其中大量的方言来看,是对口传文学的一种传承。但作者文辞之雅训绝非民间艺人可比。换言之,其中的方言不是表明其演唱的功能,而是表明文人对民间的认可与模仿。当此种方言与文言诗句相结合时,产生了无与伦比的阅读效果。

其评者为钟映雪。史料载他七岁应童试,乾隆元年“举博学鸿词。又举孝廉方正,均力辞不就。……诗词歌赋,各擅其妙,于纲常伦纪,死生离合,莫不淋漓歌哭,辄百十篇,情文兼致。”^④他在此书的《总论》中专门强调与民间唱本的不同:

如此看来,则《花笺记》决不当作歌本读,若欲作歌本读,唯问世间歌本,亦无能得其一毫笔法否?世间歌本,只是胡诌乱写,不成字句,不成词调,读之往往令人欲呕,绝不图歌本中乃有此书。^⑤

钟氏专门强调该书与普通“歌本”的不同,实则是将《花笺记》从口传文学中剔除出去,与文人书写相提并论。他自信地认为,“《花笺记》分明尽是《庄子》、《史记》读法,我读《花笺记》,便以《庄子》、《史记》之法读之。”^⑥为提高其文学价值,他更将其直列入才子书,并点明自己的良苦用心:

天下最可惜者,古人有绝妙文字,而世无能读之人。即如此书,不知其传几百年至于今日。众云:妙耳妙耳。实亦何曾知其妙在何处?此载籍所以抱无言之恨,而天地终有未发之藏也。今某不揣愚陋,妄为评点,庶几与天下之人共读之。予批《花笺记》,实从前数部才子书悟出,故其批法刻法,一一摹仿,此亦窃比之意也。

予甚喜读《水浒》《西厢》,非喜读《水浒》《西厢》,是喜读圣叹《水浒》、《西厢》耳!不是圣叹《水浒》、《西厢》,却又甚不喜读;而世人反往往有但读其文,不读其评者,抑又何欤?

我岂作者之后身,我之前身,又岂作者一时一室之知己乎?我得作者而获益,作者得我而能伸,不可谓非大快事也。评毕,竟以才子书目之,附于前七子之后者,使之得其所耳!……嗟嗟!村童俗妇之书,而我一旦表而出之,以附于才子之后,是何异取士风尘而亦可知天下之

① 见二乐轩主人:《南词雅调·绣像文武香球》,同治二年(1863年)二酉室主人刻本。

② 吕善报《六红诗话》,清刻本,国家图书馆藏。

③ 有学者指出该书最早版本是1600年左右的明代残本,现存于英国牛津大学 Bodleian 图书馆,参见李福清:《新发现的广东俗曲书录》,又余蕙静《论〈静敬斋第八才子花笺记〉——对郑振铎看法的再商榷》,载《台北市立师范学院学报》第35卷,2004年第2期,第91-112页。

④ 陈伯陶:宣统《东莞县志》卷68,养和印务馆民国16年版,第7页。

⑤⑥ 薛汕校订:《花笺记》,文化艺术出版社1985年版,69页,74页,65页。



才?天下才子之书,其为人所易而忽之者,正不知凡几也。可胜叹哉!^①

还有学者曾指出,广州民间工艺博物馆藏“仿舒窑花笔书盒”瓷器上书“花笺记”乃文人把民间文艺精致化的体现。^②

学者李孝悌曾指出《霓裳续谱》等俗曲作品与歌者的关系:“妓女、歌童一方面用他们的肉体,构筑成可以清晰辨识的情欲的堡垒,让来自四方的商旅可以一慰平生;一方面则借着他们的歌声,构筑成散布各地的情歌的集散地和媒介中心。散布在各地,荡漾着情欲的文本,纷纷汇集在妓女、歌童所在的场合,然后经由他们的吟诵,向来自各地的商旅传布。他们编织起一张张情欲之网,……华广生和王廷绍则将这些情欲凝聚成文字,用选集

的形式予以固形、概括,让口传的情欲更能传之久远。这些人提供了不同的媒介形式,让传唱在18世纪中国各地此起彼落,率真丰美的抒情之歌,隔着遥远的时空,仍能为我们所感知。”^③这段话其实正道出了从口传到书写的媒介化意义。这种意义不仅是学术的探讨,更是实在的推动。

总之,文人参与口传艺术的创作,是极其复杂微妙的过程。在口传与书写的相互影响渗透下,说唱文学一路走来,粗糙与文雅并存,演唱与书斋相伴。几百年来跌跌撞撞却也精彩不断。将口传置换成书写会有丧失鲜活生命力的缺憾,但也为口传艺术带来了文采与新的人文气质。

① 薛汕校订:《花笺记》,文化艺术出版社1985年版,第74页、65页。

② 程美宝《地域文化与国家认同——晚晴以来广东文化观的形成》,三联书店2006年版,第128页。

③ 李孝悌:《恋恋红尘:中国的城市、欲望和生活》,上海人民出版社2007年版,第203-204页。

(上接第27页) 人类生活史的发展过程中形成的。”这一结论告诉我们:艺术史上任何一种视觉结构形式都不是预先给定的,它存在于特定的历史和文化当中,并随着时代和文化观念的迁替而变化。

与西方艺术一样,中国艺术亦源自再现性传统。但是,两者从一开始就面对不同的挑战,作出不同的回应。不同于西方绘画追求以

科学线性单点透视来模拟现实空间,中国画用对角斜线构成的平行四边形表示空间回缩和视点游移。借用诺曼·布莱森(Norman Bryson)的用语,即为“扫视逻辑”,而非“凝视逻辑”。这种独特的空间表达方法,正是中国文化观念在艺术上的一种表征。回到我们今天谈论的话题,艺术考古就是要用“考古—艺术—文化”的思想脉络研究图像的观念。

(上接第110页)

五

正如学人所指出的像僧伽被尊崇和礼敬,伪经的广泛流传,现实场景被引入造像,这些都是佛教中国本土化的具体表现。但同时,还需要指出的是,透过“妇人启门”图,我

们发现,弥勒下生经变本身要表达的是弥勒佛摒情弃欲以生天国的内容,而造像内容却容纳如此深切的思念,如此急切的现实欲求,分别从情与欲两方面对佛教教义形成了最深刻的悖反,这却是形成此独特题材组合案例的动力根本,并由此也成为了佛教世俗化的最佳例证。