

从拟话本编创方式论李渔 “无声戏”说的价值和意义

王 昕

“无声戏”是李渔的拟话本小说集名，同时也代表了他的拟话本编创观。在清初，拟话本写作面临的问题是素材的缺乏，以及取材视角的趋同于史传。李渔“无声戏”小说观念把“词家讨便宜法”移之于小说创作，依戏剧程式结撰故事，用“小变其形”的策略解决拟话本素材缺乏的问题，同时，以“以文为戏”的游戏态度绕开史传意识、教化之风的束缚，促成个性的张扬。“无声戏”之说对摆脱明末拟话本编创方式所带来的困窘状况具有一定的实践意义。

本文为2010年度中国人民大学基金项目“古代白话小说编创方式研究”（批准号：10XNB045）阶段性成果

在编创方式上，中国古代戏曲、小说有同一题材辗转相沿、反复摹写的传统，这种模式对拟话本写作的影响值得探讨。在宋元说话的口传阶段，文言小说就是话本故事的主要来源，如《醉翁谈录》提到的《太平广记》、《夷坚志》、《绿窗新话》等。到了文人编创拟话本的时期，依据文本的二度创作成为主要的编创模式。因此，至今难以确定究竟哪一部拟话本集才是完全出自文人的独立创作^①。明末拟话本的编创方式主要有两种：一个是依据宋元旧本和文言小说改编，文学性相对较强，如“三言”、“二拍”中的大多数篇目；另一个是根据时闻、邸报、野史方志编写，风格近乎史传，如《型世言》、《珍珠舶》等。后一种编创方式继前一种兴起，两者又有互相交叉的情况。清初，白话短篇小说传统的编创方式遭遇了窘境。“三言”式的编辑旧篇方式，因取材问题而难以为继；文人拟话本议论时政、“羽翼世教”之类的抱负又可能触动文网^②，这迫使小说家敛手裹足，不敢面向现实。李渔“无声戏”的小说观念为拟话本发展提供了新的思路，是对拟话本编创方式的革新。这种方式由李渔的个性和曲家身份所决定，也代表了清初拟话本发展的新方向。“无声戏”说突出了创作的游戏性和主观性等文学本体特征。从李渔的创作实际看，它有两重含义：一是利用对戏曲程式的模仿和反向建构，只是“小变其形”就使其小说取得翻新出奇的效果；二是“以文为戏”的游戏态度，化解史传意识和文以载道的沉重负担，把小说变成展示个人才情和情趣的自我世界。

一、从编创方式看拟话本的困境

“世代累积”是小说编创研究中时常用到的说法,本是指长篇小说的编创。其实白话短篇小说和戏曲创作也普遍存在这种现象。它指一个故事由可追溯到的祖本,逐渐变形和添加的过程。这其中“内容”或曰母题是内核,它们基本都有可考的本事依据,研究者沿着“内容”这个线索考察,就可以厘清故事基本的演进过程,从而阐释作品中层叠累积的历史文化内涵。这正如郑振铎所说:“中国的小说,以讲史为最多,即非讲史,而所取的‘题材’往往是‘古已有之’的。在当代的日常生活里取材的实在是寥寥无几。故研究其故事的来源和变迁,也和‘版本’‘目录’之研究,有了同样的重要性。”^③这是中国古代叙事文学作品中的一种普遍现象,拟话本的编创也是如此。自上世纪30、40年代以来,话本小说研究的热点之一即本事考证,这项研究向人们揭示了故事流传过程中,各时代对待同一题材不同的价值考量以及编创者的个人趣味。孙楷第概括本事考证在小说研究中的作用为:“征其故实,考其原委,以见文章变化斟酌损益之所在。”^④自孙楷第《小说旁证》和谭正璧《三言二拍资料》问世以来,拟话本本事考证不断取得新的进展。以目前成果看,其他几部重要的拟话本小说集,如《西湖二集》、《型世言》、《欢喜冤家》等,都有了较翔实的事考证,为我们从宏观与微观角度考察拟话本的总体编创情况,提供了研究基础。综合学人的研究成果以及明末清初拟话本编创的实际,可总结出以下特点。

(一)各种拟话本集的编辑成分要远大于创作。详细深入的本事研究,证明拟话本的取材多源于对前人文本的改编。拟话本以追求故事的趣味性为主,需要丰富的素材积累作后盾。取材来源成为困扰明末清初拟话本发展的大问题。在编创观念上,拟话本就是一种缺乏原创的文本。现在所见到的拟话本集,有十之八九可以考证出其本事来源。从口头流传的宋元话本开始,说书艺人就喜欢强调故事中的人、事俱有本事依据。《警世通言》卷一〇《钱舍人题诗燕子楼》:“虽为翰苑名贤事,编入稗官小史中。”《醒世恒言》卷一三《勘皮靴单证二郎神》:“原系京师老郎流传,至今编入野史。”这种借助典籍以及文本的权威性以抬高身价的方式,在文人编创的“三言”、“二拍”中也得到延续。除了编辑宋元旧篇而外,“三言”、“二拍”中的绝大部分篇目皆有文本依据可考。谭正璧1963年成书的《三言二拍资料》辑集较为充分。120篇的“三言”中只有9篇未找到正话资料^⑤。78篇的“二拍”中,只有12篇未寻到正话出处。谭先生怀疑这12篇中有2篇出自《许公异政录》^⑥。孙楷第的《小说旁证》和韩结根的《〈广艳异编〉与“二拍”——两拍蓝本考之二》又考证出其他3篇出处^⑦,则“二拍”只有7篇尚未找到本事来源。未明出处的篇目以讲述民间刑事纠纷为主,或许出自当时流行的珥笔录、公案书之类。戴不凡考证《西湖二集》的34篇小说中有28篇“出自田汝成的《西湖游览志余》、沈国元的《皇明从信录》,间亦有采取《情史》、《剪灯新话》、《辍耕录》等书”^⑧,本事待考者有6篇。张安峰、陈庆浩分别对《型世言》的40篇小说进行本事考证,找到出处者为29篇^⑨;《欢喜冤家》24篇小说中编辑旧文或文字抄自它书者有12篇^⑩。这些本事研究在一定程度上动摇了拟话本的原创性。凌濛初在《拍案惊奇·自序》中称宋元旧本被“三言”搜罗殆尽,他本人只能杂取琐碎本事,另起炉灶,并在小说中将出处略微交代一二。孙楷第《三言二拍源流考》曾根据凌氏本人的说法,以为“二拍”中的故事乃是据稗史笔记中的片段短文创作出来,故赞凌濛初:“要其得力处在于选择话题,借一事而构设意象,往往本事在原书中不过数十百字,记叙琐闻,了无意趣,在小说则清谈娓娓,文逾数千……其功力实亦等于造作。自非才思富赡,洞达人情,鲜能语此,不得与稗贩者比也。”^⑪然而随着研究的深入,如潘之恒的《巨史》、吴大震的《广艳异编》等作为“二拍”蓝本的“发现”,论者逐

渐认识到凌濛初“既没有花费大量的时间和精力从前人浩如烟海的稗史笔记或其他作品中爬梳资料,也鲜有自己的新创之作,而是以当时人编纂的类书与文言小说集为框架基础而改写的”^⑫。在某些篇目中,他的作用真有形同稗贩之嫌。同样的问题也出现在西湖渔隐的《欢喜冤家》、陆人龙的《型世言》和周清原的《西湖二集》^⑬等拟话本集的编创上。

(二)明末拟话本的编创日益走向攀附史传一途。“据事实录”的史传意识束缚住了作者个性的发挥,小说取材的视角往往离开日常生活,以史籍和文人笔记为源泉,叙事以道德判断取代文学价值。这些弊病和偏颇正是冯梦龙编订“三言”时所力图避免的。冯梦龙认为拟话本的表现范围和角度不同于经书史传,两者在表现领域和角度上应有明确的区分。小说“能表现史籍所无法实录的种种社会现象和种种看法及愿望,小说可以弥补史籍反映社会现象的缺陷和不足之处。”^⑭另外史传叙事的特点是目的性明确,笔法简省:“夫国史之美者,以叙事为工,而叙事之工者,以简要为主。简之时义大矣哉!”^⑮这些特征同小说的文学特质相抵触。明末清初拟话本受史传意识拘束,即使取材于近事也质木无文,缺少文学的趣味。其表现为:1. 小说取材的标准几乎等同于史传,其人则取帝王将相、文士缙绅以及被树为道德典范的孝子节妇,其事则关乎军国大政、文人的修齐治平理想、以及以惨悴酷虐的形式表现出的道德事件。拟话本作者不是从一个文学家的角度来记录或书写他的时代,而是从史家那里转借素材。如沈国元编写的《皇明从信录》,系根据正德十六年陈建撰写的《皇明资治通纪》补订,是明末极为流行的一部当代通史。《西湖二集》有5篇取材是书,《型世言》有15篇的内容同于该著。这样就形成了拟话本内容雷同于史传的情况,如《西湖二集》所写的故事有8篇也被《明史》和地方志载入;《型世言》故事合于史籍者达到16篇^⑯。这至少表明拟话本在取材方向上的偏颇。由于小说家选取素材目光短浅、标准单一,还导致了同一题材被不同的作家反复传写。如《二刻拍案惊奇》卷三《行孝子到底不简尸,殉节妇留待双出柩》写孝子王世名为父报仇的时间,《型世言》二回亦演之,后入《明史》卷二九七,《型世言》卷九写王原寻父的事,《西湖二集·忠孝萃一门》、《石点头》卷三也都采自同一本事,后又入《明史》卷二九七。与此形成对比的是,宋元话本即使写历史人物,也用文学形象来表现,如《史弘肇龙虎风云会》、《郑节使立功神臂弓》等。2. 小说叙事手法上放弃了“补史传之穷”的文学视角,用道德判断和简略的叙事代替对个体生命的同情与关注。“三言”中那些以当代人物为内容的小说,如《杜十娘怒沉百宝箱》、《沈小霞相会出师表》、《蒋兴哥重会珍珠衫》等,虽然也“明显地受到史传的影响”^⑰,系依据真人真事编写而成,但其文字中所蕴含的丰富情感,却是为后来拟话本所无的。《型世言》、《西湖二集》等拟话本,叙述故事尚史笔之简略,写人物无视其生命情感的价值,用僵化的道德评判取代人情事理。

(三)编创方式限制了拟话本的发展。作者拘泥于素材的原貌,满足于依事敷演,其编创模式是被动的修补连缀,很少能在作品的布局谋篇、题材选择上体现精巧的艺术匠心。从本事研究可以看出,拟话本在晚明时代思潮中处于相对边缘的地位,未能如戏曲那样,成为引领风尚的舞台。一些被目为代表明代新的社会价值观和道德观的重要作品,多是转述前人文本中的故事和人物,拟话本作者尚缺少自觉地呼应时代的创造力。如《拍案惊奇》卷一《转运汉遇巧洞庭红》,其本事来源有二。较近的是明人周玄玮的《泾林续记》,更原始的祖本是唐代皇甫氏《原化记》中的《魏生》。受现代人推崇的重商伦理、勇于冒险的贸易生涯等所谓的“晚明精神”,远在明代之前就已出现。拟话本“所反映的可能并非当代现实,也非叙述者的主体特殊性,而是某种文化特质——源于创作与传统的对话之中”^⑱。其他一些赞扬明人重商意识的名篇也非凌濛初的创作。《二刻拍案惊奇》卷三七《叠居奇程客得助,三救厄海神显灵》完全是从嘉靖时人蔡羽的《辽阳海神传》脱化而出,凌濛初基本没有添加独特的细节和意趣。这样的例子在《型世

言》和《西湖二集》中也可以看到。因之,不宜高估拟话本的时代意义和文学的独创价值。

二、“无声戏”说以及“翻转窠臼”、“小变其形”的结撰方式

身为戏剧大家的李渔首倡“无声戏”之说,有其具体的历史语境和独特的个性因素。首先,拟话本的编创困境需要新思路,“无声戏”说提供了一种新的取材方式;其次,拟话本的教化色彩日益浓重,浸成风习,“以文为戏”则轻巧地摆脱了这套枷锁;再次,“无声戏”之说具有可操作性。作为一位技巧派的理论家,李渔最推崇理论的实践性,“无声戏”之说就是将“词家讨便宜法”^⑩移之于小说创作。李渔的“无声戏”观念,没有系统地表述为一套严整的创作理论,却在他的小说文本中得到充分体现。主要有以下几个方面:(一)他将自己的第一部拟话本集命名为《无声戏》。(二)他模仿戏曲角色设计小说中的人物,宣称“稗官是传奇蓝本,有生旦不可无净丑”(《合锦回文传》素轩评语),还直接把小说中的人物称为戏剧中的正生、副末等角色。(三)他在小说行文中直称作品是“无声戏”,如让看官“各洗尊眸,看演这出无声戏”(《拂云楼》)等。(四)其小说中的情节人物大多是对传奇关目程式的模仿借鉴。小说故事的意取尖新,正合乎他脱陈套、翻窠臼、“变旧为新”的戏曲创作观念。

“无声戏”作为李渔的小说观念,历来受到研究者的普遍重视。如强调“无声戏”“其实就是李渔对小说创作的最根本理解”;认为它有助于作者主体性的发挥:“小说创作像戏曲创作一样是营造‘空中楼阁’,可以‘幻境纵横’,也在某种程度上强调了小说的文体特点,打破了传统的小说观对创作的束缚。”^⑪李渔小说创作的特点是取材方式的自由与创作主体性的强化,这两点都同“无声戏”观念有着直接的关系。具体可以从两个层次来看待其意义:(一)一种技巧主义的写作策略。李渔以戏剧手段结撰小说,把虚构故事、设计情节等手法引入到拟话本创作中。“事无所本”、“凭空结撰”,虚则虚到底——这样的观念在以往的拟话本不曾有,戏剧创作中却不鲜见,他只需要“小变其形”地移用过来,就解决了小说的取材问题。(二)“以文为戏”的创作态度,促成了创作主体意识的张扬。文人创作戏曲多持游戏词坛的态度,李渔把它应用到小说创作中,使他可以自由地将个人理想融入于小说世界。这种态度在清初拟话本创作中具有代表性,如艾衲居士的《豆棚闲话》,也用“以文为戏”的态度表现史传题材,翻出小说新境界。

“无声戏”的观念首先是结撰小说的技巧,它为拟话本提供了可操作的取材方式。如上所论,在没有本事依傍的情况下,拟话本作者通常难以创作数量众多的短篇小说。清代出版拟话本集约33种^⑫,其中比较高产的作者首推石成金,他“集著”40卷的《雨花香》、12卷的《通天乐》,共52卷;其次是李渔,合《无声戏》、《连城璧》、《十二楼》共30篇、其余作家作品卷数在16回者只有3位:古吴墨浪子搜集的《西湖佳话》、徐述夔作的《五色石》和《八洞天》两部共16卷,以及草亭老人杜纲的《娱目醒心编》。石成金的书刊于雍正年间,题《新刻扬州近事雨花香》和《娱目醒心编》一样缺乏文学的意趣,可以不论。《西湖佳话》虽较清新,却是民间故事汇编的模式,题为“古吴墨浪子搜集”,可见独创成分很少。李渔的拟话本以其出色的文学性和较大的创作规模,在清初算是个中翘楚。不依傍本事而构思如此多的故事,显然与其“无声戏”观念有着绝大的关系。

李渔论戏曲创作,强调利用“词家讨便宜法”。所谓“讨便宜法”是直接搬用受欢迎的模式和累积下来的成功经验,它可以让作者“未经捉笔,先省一番无益之劳”^⑬。这是李渔作为技巧主义作者一贯的原则,也是“无声戏”小说观念深刻的个人背景。明清之际,传奇创作的兴盛远

胜过小说,传奇创作具有取材自由和情节关目程式化等特点。李渔把这些戏曲创作手法运用在小说创作中。传奇的取材范围比较自由:“所用之事,或古或今,有虚有实,随人拈取。”^{②3}在小说取材上,李渔主张应当今人填今事,使人无可考证,从而避开了崇实意识的牵制,传奇叙事有一定的程式性,它的编写依傍成规,有现成的关目技巧可资借鉴。李渔主张创作要借旧程式翻新意,只在细微曲折之间增减出入,使人“但赏极新极艳之词,而竟忘其为极腐极陈之事”^{②4}。他的小说从戏曲关目中找灵感、翻新意,是依傍中的求新。

明清传奇多以大团圆的喜剧告终。其关目程式大致如下:第一出“副末开场”演说家门大意,第二三出“生旦家门”,其后“关目上来”,“剧中的情节,则必然有赴任、考试、寄柬、离别、自叹、赏秋、赏月之类”,结尾是“夫妇团圆、一门荣荫,或是表忠除奸,或是升仙入道”^{②5}。这些程式化的关目把创作中最受欢迎的部分固定下来,为编写传奇提供了程式化的写作技巧,使创作者和表演者都有规可循。身为戏曲家的李渔,懂得模式和限定性正是可以凭借的资源。他强调:“束缚文人而使有才不得自展者,曲谱是也,私厚词人而使有才得以独展者,亦曲谱是也……‘依样画葫芦’一语,竟似为填词而发。妙在依样之中,别出好歹。”^{②6}从广义理解,传奇的结撰套路、角色化的人物,也可视为像曲谱一样的内在限定。李渔的拟话本正是从戏曲程式中汲取了灵感和养分。在具体方法上,可分为正向沿袭和反向建构两类。

(一)正向沿袭。传奇者,“非奇不传”。李渔模仿戏场关目就要把小说情节陡转巧合的幅度和力度用到极致,出奇变相却又在传奇叙事程式之内。像《合影楼》、《夏宜楼》等,在结构框架上是沿袭传奇“生——旦”团圆模式的小说,《鹤归楼》、《拂云楼》等则是搬用传奇结构中一生、一旦的双线结构,以及冷热、悲喜、美丑等对比的手法结撰。小说对戏曲程式,既有结构大纲方面的借鉴,也有具体关目上的灵活移植。《谭楚玉戏里传情,刘藐姑曲终死节》中,刘藐姑和谭楚玉在戏台上表演《荆钗记·投江》,借戏文抒发离死别之情,曲终跳江死节,就是传奇中常见的“戏中串戏”的程式,拿到小说中显得很新鲜。李渔还把角色化的人物施之于小说世界,其小说的人物对话和内心描写都如戏中角色的台词,简洁外化。在人物设置上,依循着“稗官是传奇蓝本,有生旦不可无净丑”的原则,读者可以根据观剧时的角色期待,轻松地开卷阅读。

(二)反向建构。李渔小说中更为常见的是对传奇窠臼的反向师承方式,以“翻转窠臼”的方法,来获得构思的灵感与喜剧化的效果。李渔创作尤重脱陈套、“脱窠臼”。窠臼、陈套者,也就是戏曲的程式化叙事。同明清的大多数剧作家一样,李渔的所谓“脱窠臼”,指的是在细微之处稍加改动、小变其形就能变旧成新,一新耳目。身为曲家,李渔的这些观点都是经验之谈,具有很强的可操作性。他用美女换装来形容这种“小变其形”的创新:“仍其体质,变其丰姿。如同一美人,而稍更衣饰,便足令人改观,不俟变形易貌,而始知别一神情也。”^{②7}循着这样的思路,他的小说主题往往是对流行模式的反向建构。如《人宿妓穷鬼诉嫖冤》写嫖客被妓女所骗的故事,他在入话中就指出小说是为反对《绣襦记》、《西楼梦》等青楼故事旧套而作,故事用两性交易的金钱本质揭穿了对“情”的幻想,毫不留情地嘲弄那些受妓女和戏文故事欺骗的痴愚者。《男孟母教子三迁》将才子佳人故事套用到同性恋故事上,《众美齐心夺才子》将才子追求佳人的凤求凰模式翻成众凰求凤的新局,《丑郎君怕娇偏得艳》颠覆才子佳人终成眷属的旧章,让奇丑奇臭之阙里侯与三位如花美眷在嫌猜冷淡之中厮磨一世。正因有成法和阶梯可循,笠翁小说才能稍更衣饰,就别出风神,大受欢迎。可以说,没有窠臼、程式,就没有李渔这些让人耳目一新的小说。

“翻转窠臼”的反向建构方式,不只使拟话本在取材上波澜不尽,越翻越奇,还为李渔小说带来独特的文人化喜剧风格。因戏曲之设乃在感发人心,哀乐要倍于常情,故李渔小说多选择

具有极端性格和大起大落命运的类型化人物,如奇丑奇臭的阉里侯、运气坏到头的皂吏蒋成,讨饭为生、处处无人施舍的乞儿“穷不怕”等等,这些角色身上的喜剧成分经过诙谐笔触的扭曲放大,色彩格外鲜明。从喜剧精神出发,李渔作品总能在隐蔽的内心、痛苦的情感中找到笑料,即使是最微妙复杂、深蕴内敛的情感精神,在其笔下也能条分缕析成可视可闻、简单明了的喜剧因素,最终纳入他的娱人歌笑之中。李渔声言“惟我填词不卖愁,一夫不笑是我忧。举世尽成弥勒佛,度人秃笔始堪投。”(《风筝误》)他喜剧中的生旦并非传统的正人君子、至好之人,他们口带科诨,心存机巧,故事中的“大事”也不是平番、救主、拜相封王一类十足完美畅快的人生乐事。李渔用文人式的嘲讽迎合了“厌正而趋奇,嗜淫而恶恚”^⑧的社会心理,在他的拟话本中,所谓的“大团圆”多是对世俗理想模式的贬抑嘲讽,他的人生乐境并非“天从人愿”、作善降祥,而是人物向宿命低头、从“退一步”法得来的内心平衡。

李渔的喜剧不是熨帖周严地迎合着道德、习俗和传统。“翻窠臼”、“脱陈套”是一种逆向思维的创作,它使李渔的小说别有况味。李渔小说秉持的是乐天安命的妥协精神,通过那些向命运低头、向环境妥协而获得“幸福”的人物,向读者灌输着笠翁式的人生艺术和处世技巧。如《丑郎君怕娇偏得艳》中那三位薄命的女性所秉持的人生观。这种喜剧掩藏着悲观的内核儿,让人物在不可改变的悲剧命运里自寻乐地,以对人物精神世界的贬低,换取世俗意义上的圆满。正是“无声戏”擅翻“窠臼”的喜剧精神,使李渔在有意无意之间触碰到了这一层人生的困境。李渔式的喜剧精神之所以还有魅力,在于今天的读者可以在他“多买胭脂绘牡丹”式的媚俗企图之中,发现实用主义的人生哲学,从喜剧中体味出几丝反讽的味道,看出那些大团圆的喜剧主义中流露的悲观念头。

三、“以文为戏”对教化倾向的反拨

“无声戏”说更为重要的内涵是“以文为戏”的游戏精神对史传笔法的修正。李渔绕道而行,一面抬高教化的调门,一面暗渡陈仓、偷梁换柱,打破了明末清初拟话本创作沉闷呆板的局面。“以文为戏”本是保守文人维护文章正道的责人贬语,而明清文人标举“以文为戏”则是对个性与创造力的自美自诩。冯梦龙辑《古今谭概》专列“文戏部”,称“迂士主文而讳戏,俗士逐戏而离文,其能以文为戏者,必才士也”;“视文如戏,则文之兴益豪”^⑨。李渔虽未对“以文为戏”有正面论述,但正如沈起凤在《谐铎》中所说:“以文为戏,即以戏论文。”^⑩用“戏”的观念创作小说,就是以文为戏,是主观精神的张扬与解放。

清初拟话本“在艺术表现方面呈现了一些新鲜而有趣味的特色”^⑪,如形式自由化、内容趣味化、人物世俗化、风格诙谐化等等。这些变化在本质上都可以视为个性意识的强化与游戏心态的回归。在突破史传意识的束缚方面,艾衲居士的《豆棚闲话》可为代表。《豆棚闲话》的取材也以历史上的圣贤为主人公,但其立意却是作翻案文章,伯夷、叔齐、介之推、范蠡那一班往圣先贤,成为小说调侃谑浪的对象,在颠倒成说的“游戏”之中,表现作者的现实义愤和嘲讽。酌元亭主人的《照世杯》也突出了游戏为文的心态,故事主人公从正人君子变成了鄙俚庸人,如“假才子”、“蠢佳人”辈以及靠粪坑发财的浊富财主。拟话本的这些新的创作风格皆可以归纳在“以文为戏”的游戏心态之下。李渔的“无声戏”观念形象具体地阐发了这种创作心理。李渔声称:“文字之最豪宕,最风雅,作之最健人脾胃者,莫过填词一种。若无此种,几于闷杀才人,困死豪杰。予生忧患之中,处于落魄之境,自幼至长,自长至老,总无一刻舒眉,惟于制曲填词之顷,非但郁藉以舒,愠为之解,且尝僭作两间最乐之人,觉富贵荣华,其受用不过如此,未有

真境之为所欲为,能出幻境纵横之上者……”^②这段文字概括了李渔以游戏心态创作的强烈主观性和表现欲。具体而言,可以分为三个层次。

(一)创作的游戏心态。李渔认为小说就是寓言,这种轻松游戏的心态部分消解了明末以来拟话本创作中的史传笔法、载道意识。李渔小说也高揭教化之论,但填词乃游戏之作的观念,修正了明末拟话本道德说教的褊狭、迂腐。他的幽默感让一本正经的告诫变了味道。从游戏心态出发,李渔拟话本中的人物可以如舞台上的角色那样,迅速地变换社会身份和地位,故事可以按照一定的程式变换架构和背景。谭楚玉一会儿是伶人,一会儿中科举做高官,不管是战乱中离散的苦境还是太平盛世,人物都带着从容幽默、自私自利之心,按李渔的意志演出悲欢离合的人生。在通常情形下,人物和故事是小说的灵魂,而这些因素到了李渔小说中都成了随意转换的“可变项”。李渔的个人意趣成为高居艺术世界之上的最稳定因素。

(二)题材的个人经验化。据李渔称,他的30篇小说中,除《鹤归楼》、《合影楼》两篇分别出自《段氏家乘》和《胡氏笔谈》,乃“借他敷演成书,并不是荒唐之说”外,“其余或者是记当时见闻,或是凭空结撰,或者是自寓”^③。自寓内容包括把自己的经历和愿望具象为人物,如《合影楼》中的路子由、《三与楼》中的虞素臣、《闻过楼》中的顾呆叟、《谭楚玉戏里传情》、《刘藐姑曲终死节》中的莫渔翁等。这些人物折射了李渔的生活经历,表达着李渔的生活经验和处世哲学,或庄或谐、或通达或执拗,无不有笠翁的影子在内。在顾呆叟和虞素臣这两个能看到笠翁影子的人物身上,李渔安排了喜出望外的好运。了解了笠翁的生平,我们不难推知,在某种程度上小说人物成为李渔向朋友伸手乞援的委婉手段^④。

(三)视小说为自我展示的手段和游戏人生的工具。李渔惯于把自己各方面的气质经历直接具象在虚构的世界中。他热衷设计情节和场景,以人物命运印证他的意见。他沉浸在这种创作游戏的快乐与满足之中,随意地处理小说人物和故事情节,并不在意外界的约束。如《鹤归楼》里两对夫妻一荣一衰的命运,《妒妻守有夫之寡》、《儒夫还不死之魂》中费隐公和醋大王间的两性“战争”,《变女为男菩萨巧》里拿婴儿的性别和吝啬鬼讲价钱的观音菩萨,诸如此类。在人物设置上,“非特事迹可以幻生,并其人之姓名亦可以凭空捏造”^⑤。李渔小说中的人物大多个性模糊,但却不分身份、性别和修养,时时宣讲着笠翁的生活哲学和立身智慧,直接承袭了明清文人戏剧中自我书写的“表现性”。

孙楷第曾从编创层面上,探讨“无声戏”观念给李渔小说带来的局限。他认为李渔以戏曲手法结撰小说,虽然解决了取材问题,但并没有处理好不同艺术形式间的转换。李渔小说的问题在“其情节波澜,虽不虞匮乏,叙次摹写,亦殊无余裕。譬之于人,肌肤未充,骨相仅存,以此自炫,詎为完美!”^⑥因为戏曲是综合艺术,剧本转化为舞台艺术之前还只是半成品,小说的特点则在情节新奇之外,更须写情状物之美。“无声戏”之说虽可为拟话本解决取材过分依赖古今载记的难题,使拟话本无素材匮乏之虞,但也抑制了文学特点的发挥。笠翁将其才情“徒张皇于关目结构之间,一生精力,成就只此”^⑦,未尝不是一种遗憾。

在当代文坛,小说与影视剧孪生同产现象更为普遍。这种被作家们称为“套种”的创作方式和李渔的“无声戏”本质上有相通之处。对“无声戏”观念的深入探讨或许能对这些现象的研究有所助益。要之,从拟话本创作层面看,李渔的“无声戏”之说借助戏曲的理论资源与创作经验,更新了小说创作的观念,对摆脱明末拟话本编创方式带来的困境具有现实意义。李渔以其拟话本的创作成就显示了“无声戏”理论的价值,在清代说部中也产生了一定的影响。附和笠翁“无声戏”之说者,如“潇湘迷津渡者”编辑的《纸上春台》、《笔梨园》两部小说集,“以小说为无声之戏,笔下之梨园,纸上之春台,皆一义也”^⑧,惜原本残缺,难窥全貌。总之,李渔夸耀个人

创造才能和游戏为文的态度,在以写作为名山事业的创作语境中,起步虽难能可贵,但难以获得持久的响应和拓展。在李渔身后,随着拟话本编创走向末路,“无声戏”说也终于湮没。

- ① 陈辽认为“我国第一部由文人独立创作的短篇小说集是《型世言》”。这一说法随着研究的深入不断受到质疑。参见陈辽《〈型世言〉研究三题》,载《杭州大学学报》1994年第1期。
- ② 据《清史列传·贰臣传》中萧震弹劾张缙彦疏,李渔《无声戏》曾被传为张缙彦所编刊,其中存在有意美化张缙彦投降李自成事,言城破时他“吊死在朝房,为隔壁人救活”,称张为“不死英雄”。张缙彦于顺治十七年遭弹劾后,被褫职流徙宁古塔,寻死。小说内容今不可见,然可知李渔似也写过关乎朝政的小说。参见孙楷第《李笠翁与十二楼》《十二楼·附录二》,上海古籍出版社1986年版。
- ③ 郑振铎:《中国小说史料序》,孔另境编辑《中国小说史料》,上海古籍出版社1982年版,第2页。
- ④ 孙楷第:《小说旁证·序言》,人民文学出版社2000年版。
- ⑤ 谭正璧未寻到正话出处的篇目为《古今小说》卷一九、《警世通言》卷一五、卷一七、卷二〇、卷三三、卷三五、卷三九以及《醒世恒言》卷四、卷三四。另《小说旁证》虽成稿于1935年,但在1986年孙楷第先生去世前仍不断修补,故应视为更详赡之作。参见谭正璧《三言二拍资料》,上海古籍出版社1980年版。
- ⑥ 十二篇为“初刻”卷二、卷六、卷一六、卷二四、卷二六、卷三四;“二刻”卷四、卷一七、卷一八、卷二一、卷二六、卷三八。疑出《许公异政录》者为“二刻”卷一八《甄监生浪吞秘药》、卷二一《许察院感梦擒僧》,未言依据。
- ⑦ 孙楷第考“初刻”卷二四《盐官邑老魔魅色》出自《广艳异编》,韩结根考“初刻”卷二《姚滴珠避羞惹羞》、卷一六《张溜儿熟布迷魂阵》俱出《亘史》。参见孙楷第《小说旁证》,韩结根《〈亘史〉与“两拍”——“两拍”蓝本考之一》,载《复旦学报》2004年第1期。
- ⑧ 戴不凡:《〈西湖二集〉取材的来源》,《小说见闻录》,浙江人民出版社1980年版,第194页。
- ⑨ 参见张安峰《〈型世言〉素材来源》,载《明清小说研究》1998年第1—3期;陈庆浩《〈型世言〉研究补论》,《1993中国古代小说国际研讨会论文集》,开明出版社1996年版。
- ⑩ 参见潘建国《〈欢喜冤家〉小说素材来源考》,《古代小说文献丛考》,中华书局2006年版。
- ⑪ 孙楷第:《三言二拍源流考》,《沧州集》,中华书局2009年版,第130页。
- ⑫ 韩结根:《〈亘史〉与“两拍”——“两拍”蓝本考之一》。
- ⑬ 参见戴不凡《〈西湖二集〉取材的来源》,张安峰《〈型世言〉素材来源》,顾克勇、蔚然《陆人龙是〈型世言〉编者而非作者考辨》,载《明清小说研究》2003年第3期;潘建国《〈欢喜冤家〉素材来源考》。
- ⑭ 陆树仑:《试论冯梦龙的小说理论》,《冯梦龙散论》,上海古籍出版社1993年版,第49页。
- ⑮ 刘知几:《史通》,上海古籍出版社2008年版,第122页。
- ⑯ 参见戴不凡《〈西湖二集〉取材的来源》,张安峰《〈型世言〉素材来源》。
- ⑰ 徐朔方:《论“三言”》,《古代戏曲小说研究》,浙江大学出版社2008年版,第513页。
- ⑱ 黄大宏:《〈拍案惊奇〉卷一本事及主题考论》,载《西南师范大学学报》2005第4期。
- ⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙ 李渔:《闲情偶寄》,《李渔全集》卷一一,浙江古籍出版社1992年版,第60页,第60页,第15页,第15页,第32页,第72页,第47页,第16页。
- ㉚ 李时人:《李渔小说创作论》,载《文学评论》1997年第3期。
- ㉛ 参见胡士莹《话本小说概论》,中华书局1980年版。
- ㉜ 张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》卷中,中国戏剧出版社1981年版,第83页。
- ㉝ 杜濬:《巧团圆总评》,《李渔全集》卷二,浙江古籍出版社1992年版,第415页。
- ㉞ 冯梦龙:《古今谭概》,海峡文艺出版社1985年版,第819页。
- ㉟ 沈起凤:《谐铎》卷一二,人民文学出版社1985年版,第176页。
- ㊱ 崔子恩:《浅论清初话本小说的个性焕发》,载《学习与探索》1988年第5期。
- ㊲㊳ 孙楷第:《李笠翁与十二楼》,《十二楼·附录二》。
- ㊴㊵ 孙楷第:《李笠翁著无声戏即连城璧解题》,《十二楼·附录三》。
- ㊶ 参见欧阳健撰《笔梨园》题解,《中国通俗小说总目提要》,中国文联出版公司1990年版,第346页。

(作者单位 中国人民大学文学院)

责任编辑 山木