

技藝性文本：“才學小說”的 概念匡補與價值重估

朱銳泉

提 要

針對歷來詬病清中葉才學小說中知識、學問、技藝內容者，或者持小說藝術的單一標準貶斥其價值者，本文提出從“技藝的文本化”角度重新理解作品特點，繼而由大量具體文例歸納出文本的技藝性質與製作方法。通過倡導對於文化語境的回歸，期冀推動才學小說的概念匡補與價值重估。

關鍵詞：才學小說 技藝性 製作法 小說藝術 文化語境

20 世紀 20 年代初，標目為“以小說見才學者”的《中國小說史略》第二十五篇首揭旗幟，世人的目光第一次正式匯聚起來，投向那清代中葉問世的四部中長篇小說——《野叟曝言》（夏敬渠）、《蟬史》（屠紳）、《燕山外史》（陳球）以及《鏡花緣》（李汝珍）。1937 年出版的陳子展（1898—1990）《中國文學史講話》一書，則在目前已知的範圍內，最早提煉出“才學小說”這一新鮮的類型名稱^[1]，惜乎對此未作明確的界說。

具有里程碑意義的專深研究須等到 1997 年臺灣王瓊玲《清代四大才學小說》一書的問世。不過，陳子展分別以四部小說代表“康乾間宋學家誇張才學”、“古文家誇張才學”、“駢

文家誇張才學”與“乾嘉間漢學界誇張才學”之作品的基本觀點，實際標示著近些年最具活力和空間的文化分析的研究思路。

才學小說充分發揮古典小說敘事文體之鋪陳渲染與“文備衆體”的特性，又引入作家學術著作的不少內容，其中包蘊著琳琅滿目的學問、才藝與深細入微的文化訊息，足以召喚今人，在歎賞不已過後開始探訪尋繹。以四部小說中最知名的《鏡花緣》為例，李汝珍的醫學、音韻學和算學才能備受關注之外，小說本身的神話結構與海外想像也引來衆多討論^[2]。

隨著古典文學研究視野的進一步拓寬，隨著才學小說自身駁雜包容、跨越雅俗的文化品性及其對於時人的吸引愈來愈受到重視，有價值的文化解讀不僅已成可能^[3]，並將層出不窮。

然而，應當說，一些研究的基石尚不穩固。那麼，如何客觀全面地認識清中葉產生的“才學小說”，並就其特色與意義作出恰當的評價？這一目標的達成或接近達成，我以為，首先需要盡可能排除研究史所呈現的兩大障礙：一曰炫才耀學之失，二曰小說藝術之傷。對這些作品持不滿、不屑者，相當一部分表現為同時涵蓋這兩個層面，並順暢推演出一種因果邏輯。仿佛正由於幾位作家“不約而同”般地持有自我炫耀的創作動機或意圖，才誘發作品冗長拖沓難以卒讀，知識才藝的大量表達幾乎淹沒情節人物，無法給現代讀者帶來充分的審美愉悅等後果。

處置前路障礙的方式無非兩種，解決它直接邁步跨越，又或是繞過去迂回前進。前者誠然乾脆利落，惜乎不被現有的壓倒性意見許可，至於另辟軌轍再回顧打量，也許反倒能產生柳暗花明的意外發現——所謂的障礙未必經得起推敲，而且恰恰反映出研究中界定的模糊，評價標準的固化，乃至認識偏差的因襲。“才學小說”之例，似正須歸為此種情況。

一、何謂“技藝性文本”

對待“才學小說”的通常指稱，進一步地突出其所謂“技藝性文本”的性質，本文的論述即由此發端。推究其原因，其一，“才學”一詞涵蓋力與含混性並存，是故得失參半。深入到作品具體內容的分辨時，不難發覺在一般意義上的才華學問之外，“知識”、“技術”、“遊戲”、“藝術”等等理應被研究者提出與強調，作為其基本組成要素。其二，再看“小說”。倘若一依嚴格的現代定義與研究模式，難免會遭遇與這些作品觀念雜糅、類型不一之特點扞格不通的難題。實際上，知識、技術、遊戲與才華學問，在作者本人構成一種寫作資源，加以取資時適能展現素養與技能；就作品而言，則由於不同性質文本的滲透、摻和而確然改變著自身體性，以致與作為文學次文類的“小說”不盡投合；此外，它們也直接影響到接受中的閱讀效果——體現於從案頭嗜好到生活實用的各個方面。

是故，“技藝性文本”這一概念，將有助於今人從“體”和“用”、“作者”和“讀者”、“文學”和“文化”的角度進行雙向把握，有助於加強對幾部作品的產生機制的動態把握。也即是處理諸如究竟夏敬渠怎樣“熔經鑄史”，李汝珍如何“花樣全翻”，屠紳與陳球憑什麼“自我作古”等這些血肉生動而屢受輕忽的問題。

英國學者雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)曾在其《文化與社會》的前言部分，提及這部文化研究名著的核心思路在於：注意從語言的變遷來審視更廣大的生活與思想的變化。書中以18世紀後至19世紀前半葉的五個辭彙作為繪製這幅地圖的主要依據，分別是“工業”、“民主”、“階級”、“藝術”和“文化”。其中的“藝術”一詞，據考察，“它原來的意思是一種人類屬性，一種‘技術’……終於成為一種特殊的‘真實’——‘想像的真

實’，‘藝術家’則終於代表一種特殊的人……”^[4]。

探討“才學小說”，不可避免要遭遇“技術”、“技藝”、“遊戲”、“藝術”幾個概念。受威廉斯的啓發，不妨簡要回顧一下有關中文辭彙的語義變遷。中國古代“藝”的初起之義分別指才能和技藝，這也一直是最為常見的用法^[5]。作為專稱，它又被當成古代統治階級教育子弟的六種科目或者早期儒家的經典，即作為六藝（禮、樂、射、御、書、數）與“六經”（《易》、《書》、《詩》、《禮》、《樂》、《春秋》）的代指。後者更繼而擴展引申到對於一般文章經籍的稱呼，遂有“文苑”、“藝林”之目^[6]。

“藝”、“技”連用合為一詞的情況司空見慣。“才學小說”裏凡射箭、舞劍乃至修築廟宇之專門技能皆不出此，略舉便知。《鏡花緣》第 95 回洛承志道：“燕家哥哥向來飯後總要舞一回劍，今日為何把這工課蠲了？”燕勇如是回答：“剛才俺見他們七位哥哥所帶器械莫不雄壯精緻，想來技藝必是高强，所以不敢班門弄斧。”夏二銘先生筆下：“府中也有射堂，奈水夫人自榮歸之後，即不許家人僕婦們操練武藝，以避外人駭聽，連天淵也技藝生疏。”（《野叟曝言》第 141 回）“初九日，國王、國妃、文施、公主俱赴生祠遊玩。那天主廟基本大，改建起來，巍煥無比，前殿供有國王千歲龍碑，大殿塑有文施渾身。大西洋人技藝極精，真個呼之欲應，只少一口氣兒。”（第 149 回）^[7]

讀者應記得東宮太子對素臣的無上誇讚：“文先生經文緯武，豐功偉績，如郭汾陽，而理學湛深，技術兼精過之。”（第 88 回）就前文情節來看，這裏突出主人公“古今無雙”的“技術”側面，自是指其醫術高明，身懷儒、醫兼擅的本領。

通過《紅樓夢》，曹雪芹同樣展示出多姿多彩的清人文化生活長卷。可見於第 7 回黛玉在寶玉房中解九連環作戲，尤氏鳳姐李紈等抹骨牌，以及其他章回下棋、釣魚、看戲、猜謎行酒令、擲骰子諸色遊戲的描寫。然而，相較《鏡花緣》百名才女遊園宴會時持續的集體“狂歡”，又實在難稱“大觀”。

接著“藝”、“技”考察一個“戲”字。辭典中列舉的義項涉及“角力、角鬥”，“嬉戲、遊戲”，“嘲弄、開玩笑”，“古指歌舞，雜技等表演，今通指戲劇”^[8]等多種。不過不難看到，當某一技藝成爲遊戲的內容，當遊戲者存心比“技”賽“藝”一爭高下，當表現遊戲的作者同時也以另一支筆穿插笑話搬演戲曲，或力圖在“戲言成真”的情節敷衍、“人生如戲”的處世觀傳達等更加深邃層面上有所作爲的時候，上述三個單字似乎在“才學小說”的文本內部變得水乳交融難解難分起來。

昔韓愈作《毛穎傳》，除去“以文爲戲”的態度，還潛藏著對於龐雜知識的一種本體論意味的推重^[9]，二者所呈現出的糅合趨勢值得我們注意。

自唐韓昌黎爲毛穎作傳，文人因之，往往爭新出奇，以爲遊戲翰墨之具。然非問學宏深，筆力精到，雖有撰作，終非本色語。故說者謂葉嘉江《瑤桂傳》大非《毛穎》比倫，或出於後人僞筆，非長公肺腑流出者也，不亦然乎！……抑余嘗聞昌黎因文以見道，余又不知《原道》與《毛穎傳》孰爲後先也。子翰（即陸奎章）年富力贍，博極群書，當有佐佑六經之文，如《原道》者，其肯終惠我乎！余日望之子翰，毋我靳焉。^[10]

有明人將《原道》與《毛穎傳》對舉，此中包含的意味姑不置論，特別之處還在其明確地將“文戲”與學問聯結，也就是特別強調了小說家“博物君子”的側面。他向這條道路上前後相繼的作者，或哪怕僅僅是韓愈的模仿者提出了高要求，要求他們不忘何謂“本色”。

可以說，文學史上這一乍露端倪、初具雛形的文本特點，往後漸趨明朗，到“才學小說”的時代已經蔚爲氣象了。其中又以古典小說研究的兩位先驅學者都較爲關注的《鏡花緣》爲顯例。

《鏡花緣》裏論卜（六十五回又七十五回），談弈（七十

三回),論琴(同),論馬吊(同),論雙陸(七十四回),論射(七十九回),論籌算(同),以及種種燈謎,和那些雙聲疊韻的酒令,都只是這位多才多藝的名士的隨筆遊戲。我們現在讀這些東西,往往嫌他“掉書袋”,但我們應該記得這部書是清朝中葉的出產品,那個時代是一個博學的時代,故那時代的小說也不知不覺的掛上了博學牌子。這是時代的影響,誰也逃不過的。

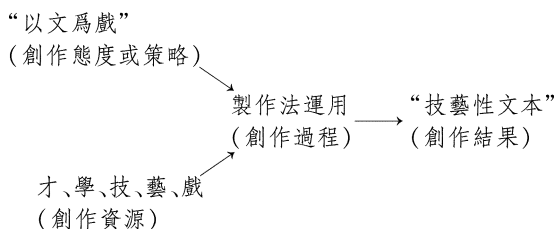
蓋以為學術之匯流,文藝之列肆,然亦與《萬寶全書》為鄰比矣。惟經作者匠心,剪裁運用,故亦頗有雖為古典所拘,而尚能綽約有風致者。^[11]

近年來由於受“新史學”理論的影響帶動,以重視民衆日常生活為特點之一的新文化史的研究走向成熟。其中以明清專門性的官箴書、醫學入門書、商業書、法律書、善書以及內容具備百科性質的日用類書最受重視,成果迭出^[12]。明清小說學界,日本學者小川陽一的論述珠玉在前,臺灣胡曉真也關注過1840年前後的一部女性彈詞小說《夢影緣》,並發現對其展開探討時,“最重要的語境,當屬明清時代特別流行的善書文化以及連帶而來的求仙渴望”。但大陸地區的反響似還不明顯^[13]。

值此際遇,胡適與魯迅對《鏡花緣》的上述評論特別值得今人關注,其中蘊含的洞見需要加以重溫。首當明確的是,同樣處於古代社會文化需求下移、知識增殖迅猛的階段,作為一種歷史現象的“才學小說”,具體地說是其文本技藝性特點,與論者以富於入門性質的官箴書、醫書和商業書籍為例,所提煉得出的明清時期書籍史的特色——“技藝的文本化”^[14],存在不少關聯,形成一定呼應。揭櫫這一特點的研究,突出了技藝在文本中融匯、變形的過程,是故不盡等同於重在對其考實的進路^[15]。而以“文”為主軸的自覺立場選擇,更讓我們遇到了“小說的製作”這一課題。本文考察得出,“才學小說”實際便可視為製作的結晶。

由“製作”的角度觀之，《棗窗閑筆》“先覓出巧字眼來再作書，何難之有”^[16]所代表的對於小說做法的認識，也是包含偏見與不察的。具有不可思議之巧、往往令讀者拍案驚奇的藝文之作，固然一方面有賴於作家才性的飛揚靈感之迸發，但亦不可過分誇大變成醉心神秘的迷信。此外，把衆多技藝引入文本的做法，確有出於作家主觀傾向的可能，也由此給寫作帶來不少翻天覆地的變化，足以令人大開眼界，對此同樣應給予充分重視。

對於轉用新概念的基本依據的說明，已涉及其內涵界定或特徵描述。概言之，下文將在“技藝進入文本”與“技、藝之間的文本”兩個層面繼續展開討論。“讀者品味這些謎語，再看後文結局，才會相信此書中詩賦小令而下並無一句空話”，“集小說之大成，遊戲筆墨，雕者小技，無所不備，可謂善戲者矣，又供諸人同同一戲，妙極”^[17]——這兩句《紅樓夢》批語中，前者強調的是技藝與小說的高度融合成就，後者則反映出評點家在“文”與“技”兩個方面同樣表示愛賞，是故大致可以用來作對應。進而，我們還將具體考察這些獨特文本的製作方法並分析其成因。最後，從這一重要特徵出發，對纏繞“才學小說”身側的若干爭議作出新的思考將成爲可能。茲作簡易圖示如下：



二、技藝進入文本：“才學小說”的突出特徵

檢視古代小說的歷史，以洪邁著《夷堅志》爲例的一部分作

品,固然存在成書草率、取材泛濫等缺失。但,蒲松齡式的“集腋成裘”畢竟仍屬於良性創作現象,且在相當數量的作者那裏出現。《棗窗閑筆》中《鏡花緣書後》條把主要矛頭指向了作者李汝珍的自誇其書,很大程度上可視為開啓了後世對此類小說不滿的先聲。試歸納裕瑞的主要觀點,首先是認為作家所持不過奇巧、雜學,遠非“真學問”,其次,那些用於衍生酒令的奇巧字眼,亦未必盡出本人捷才,很可能是長年搜羅又託人代尋由此“雜湊”出來的。後一點儘管出自輕蔑態度,但也客觀指出書中酒令描寫的形成特點。因此換個角度看,裕瑞所言未嘗沒有提示後來讀者注意稽尋小說家苦心經營的痕迹。

關於《野叟曝言》,第47回佚名總評即稱:

此書講道學,籌經濟,談地測天,較武論文,無不原原本本,窮極要妙,此其本領之大也。而一切九流雜說,亦必該貫迥異,可朋受而不可小知之。君子尤人所難;前此拆字相面,已見一斑;今更遊戲而談星賣卜,扞江海,奉真如,慣走江湖者。

除去醫道,這基本上概括了該書的各類學問技藝內容。引人注目的還有作家對江湖經驗的引入。文素臣經常吞下“易容丸”變身吳鐵口,談星賣卜、起課測字、相面算卦,無所不能。書中曾細緻描寫了他與任公在豐城江中觀看走刀尖、放對、高空走索的經過,後來又親自為那兩個走索的賣解女子碧蓮、翠蓮打抱不平,許配婚姻,收其為部下——“將來我有機會,便來提拔,替國家出力,剪除叛逆,建立功名,博個夫榮妻貴,不强如在江湖上撮弄度日。”^[18]不難看出,在作家設置的政亂國危的特殊情勢下,主人公不分三教九流地網羅天下英才,便似乎天生獲得了合理性。然而,忠君救國的動機掩飾不了其行為與儒家思想約束,特別與官方意識形態和法令構成衝撞的事實。出於對雜技藝人的嚴重偏見,康熙帝曾在全國禁止其演出,強令其改行。雍正時

期也有過下令查拿的情況。故此，現實生活中藝人們“只好一些個體或三五成群，雲遊四方，擲地演出”^[19]。他們能被小說家用不少篇幅加以表現，也不能不說與“野叟”寒儒／權貴勢族之間的緊張關係有關。

乃有交深共硯，誼切同袍，久闊騷壇，特邀文會。見此生之大瘦，疾抱河魚；虞厥命之難長，醫求扁鶴。則有妄解內經之旨，漫托杏林；初知本草之名，輒誇橘井。聞呼而至，操術以登。藥不備於籠中，方更忘乎肘後。溫涼並進，攻補兼投，十有九非，百無一效。久而三焦積熱，六脈芤空，氣若遊絲，形同槁木。或請其強步，行必扶床；或勸以加餐，食難下箸。病既不同司馬，疾還有異伯牛。……必死是焉，豈有名醫延絕命；先生休矣，從無良藥療相思。^[20]

《燕山外史》卷一的這段文字是小說唯一集中談論醫藥的地方。並且很顯然，所有的談論只是圍繞發生於寶生、愛姑這對才子佳人之間的佳話，運用著善於渲染而非白描的駢體語言。相對於曾著《醫學發蒙》並將其化用於藝文的夏敬渠，相對於貢獻出古代醫藥描寫最多小說的李汝珍^[21]而言，這位才子的筆觸實在過於空靈宛轉、遺貌取神、不著痕迹了。

除了相關的創作、評論資料乏善可陳，陳球的這部小說還以其駢體特徵，在四部才學小說中殊稱異類。本文並不以才藻之美視為其獲得“正名”的唯一資格，否則就容易將其與《遊仙窟》以降重視“詩筆”的唐傳奇發端，直至明代“剪燈”系列影響下大量孱入詩詞的中篇傳奇小說這樣的脈絡，簡單聯結起來。而實際上，無論從產生還是接受來看，《燕山外史》的近源和主要由來乃清代駢文振興的歷史背景。學問風氣與文體滲透的雙重作用引發了這樣才、學並舉的寫作。何況上文所引寶生染上相思病且病入沉疴的一段鋪敘，如此深得駢文體性，從另一角度實現了小說一體所要求的情節展開，誠可謂“踵其事而增其華，變其

本而加厲”。

這裏還想提出陳球對竇生忽然病癒的描述，以往也未見人致意。俗稱“心病還需心藥醫”，由於對症下方，輕薄小兒願效崑崙奴的允諾激發奇效，果真“疾非不治，事尚可為”。作者如是形容：

孰意生也，聞而喜甚，起乃霍然。無煩投腦後之針，自有舌鋒可愈；不必賣壺中之藥，偏將口蜜能瘳。蓋無以為歡，鬱生肝膈；而投其所好，沁人心脾。吟杜甫之詩，能驅鬼瘧（鬼瘧見《東醫寶鑑》）；讀陳琳之檄，可愈頭風。豈有他哉，職是故耳。

老杜的詩篇、陳琳討伐曹操的檄文就如同枚乘的賦作《七發》一樣，可拿來“以文為藥”，這是否意味著醫藥進入文本的另一種形態呢？海外學者曾提出，晚明以來的小說閱讀有被當成醫治身體途徑的看法。其實，此期的醫學書籍與日用類書也同樣在滿足讀者這方面的需求和期待。正如學者所認識到的：“在這股潮流中，小說不僅是被當作醫藥來想像，某些包含有關醫學敘述的小說——例如李汝珍的《鏡花緣》——甚至本身就被視為具有承載並傳播醫學知識的功能。”^[22]

當然，除了已經列舉的賣解算卦、天文曆算、醫書藥方以外，包括其他小說在內的古代典籍，通過言談、詩文、酒令等形式大規模地進入這些作品的文本現象，也應得到高度重視。事實上幾位作家對於經史的稔熟至多只能看成其文化素養不凡的表現，而讓人物動輒就高文典冊義理正道作出長篇的商談辯難，則似乎容易給很大程度上遠離當時文化語境的現代人留下“炫才耀學”的印象。但這多半已是才學小說作者始料未及的閱讀“效果”了。

需要補充指出的是，自戰國至魏晉南北朝，博物體志怪小說已經逐漸發展成熟起來。包括《山海經》、《神異經》、《博物

志》、《玄中記》、《述異記》在內的作品，以其豐富的“遐方異物”知識，同時滿足了國人好奇心與想像力方面的需求。說起這一傳統的嫡系，自然可以列出下面這份名單：唐段成式《酉陽雜俎》、宋陶穀《清異錄》、宋李石《續博物志》、明遊潛《博物志補》，但其本身已明顯式微。適逢其時，應運而生的，正是《鏡花緣》等才學小說——其中的知識性質、範圍、形態等已經發生了劇變，並與技術、遊戲、才華、學問等交融到一起。這，應當是我們打量才學小說時不能離開的背景。

三、文本在技、藝之間：“才學小說” 藝術分析的補充視角

了解“技藝進入文本”的基本面貌後，還應看到衆多“技藝”得以堂皇呈現於這些文本，實與一代風氣習尚密不可分。清儒錢大昕所言“數”乃“六藝之一，由藝而明道，儒者之學也”^[23]，典型地反映出士人對於傳統觀念的繼承。世知明徐光啓以下士大夫好論天文曆算，清初王錫闡、梅文鼎專精此業，聖祖康熙的濃郁興趣更起到上行下效推波助瀾的作用。當然結合清代學術的風氣特點，論及天文曆算之學的發達原因，還存在另一個方面。這也就是梁啟超的解釋——“天算者，經史中所固有也，故能以附庸之資格連帶發達”，所謂“經學家什九兼治天算”^[24]。這兩條可以拿來解釋具備不同學問傾向的夏敬渠與李汝珍，都在小說裏花費筆墨塑造此道中人，如素臣小妾劉璿姑、兒子文鳳以及百名才女之一米蘭芬的原因。

不可忽略多種文本在引進過程中出現並軌、匯流的情況。迥別於按照既定規則需要吟詩念文的酒令，或者本身就是音韻學遊戲的“空谷傳聲”（一名射字），這主要依賴於作家創作中巧妙的構思剪裁能力，故而再次展現其寫作才華。

先從“才學小說”出現的屬對，也就是對對子的情況看起。

多數學者慣從童蒙教育的角度對待^[25]，乃著眼於神童現象及其心理崇拜的確然存在。早慧高才敏捷應對者，往往能得到“日後必有大成”一類的獎掖之辭。相比《燕山外史》卷一提及“九齡應客，謔言解對楊梅；兩髻登筵，隱語能知荷藕”，文素臣考較諸子功課的描寫，更加深至詳贍，看似這是作家發揮臆想自矜才學表現，實則在文化爛熟期的清代，尤其是江南地區，有著深厚的社會基礎^[26]。

謝和耐(Jacques Gernet)說古代中國教育中詩歌地位重要的一大原因，在於屬對的普遍要求，“老師要求兒童仿照已經學會的詩，用相近或相反的字和詞作詩”。清初酌元亭主人《照世杯》叙寫湖州烏程縣鄉里的穆老漢，進城一趟受到啓發，將自家的幾間房子改造後做起了公廁的生意。爲了起個像樣的店號，特地請來鎮上的訓蒙先生。誰曾想這位先生肚裏的小九九卻是：“我往常出對與學生，還是抄舊人詩句，今日叫我自出己裁，真正逼殺人命的事體。”^[27]至於《鏡花緣》第23回，林之洋到了淑士國以後，遇生童而聞“詩”遁逃、見小學生就作“對”耍寶的表現更從反面與謝氏的話形成映照。

再來看一個把其他小說、醫藥和笑話^[28]等“輔料”添加進文本“主菜”的絕佳例子。衆所周知，《鏡花緣》之傳佈藥方，往往既要以“秘方”粉飾，煞有介事地推出，同時又借助人物病癒證明其功效神奇。第95回描寫十二位公子“因舊恙筵上談醫”，說的是卞壁回憶起三歲時身染驚風命在旦夕之事。接著，廉亮、薛選、魏武、唐小峰等連番發問，由卞氏“現身說法”，在回答時轉述救命恩人——“素精岐黃”的史勝的話，將“小兒驚風乃第一險症，醫家最爲棘手”這個困難，通過查病因、論病理、責庸醫、說醫方而娓娓道來，予以破解。

除了所謂的“不傳之秘”吃活蠅的辦法能引起今天讀者的興趣以外，令我們倍加注意的，還有這次治療的準備與後續部分。據說史勝這位隴右寒士之所以需要偽裝成化緣道人，是因

著當初卞壁之兄幼年染上此症時，“此人獻方，我家父母聽了醫家之語，竟不肯用，以致耽擱無救；所以到了小弟染患此症之時，不敢再去獻方，只好托了一個道家，暗用此計，把小弟騙出。他即替我推拿服藥，竟自醫好”。這很容易讓人揣測，作家對癩頭道士與賈寶玉的故事做了重新改造，尤其還匠心獨運地打上了自己的烙印“揭開”了道士的“真身”。而到了講解醫理藥方完畢，卞氏又開講了一個大方脈與小兒科鬥毆的笑話。這既是李汝珍遊戲本性的顯現，自然也有助於中和前述大量知識造成的單調乏味之感。

《野叟曝言》第 69 回在前面大量村笑話、風流曲兒的基礎上愈出愈甚。“男道學遍看花蕊，女狀元獨佔鰲頭”的回目名稱已經點出其內容之不堪，從來也被徑直視作“誨淫”受到一致鞭撻。更何況，總評既承認“此回淫褻極矣”，卻又極力辯解“非作者故意遊戲作此穢惡之聲”，甚至認為是顯出了素臣“目中有妓，心中無妓之本領”。這似乎更欲蓋彌彰，激起了現代研究者對於偽道學的切齒不滿了。

本文所要予以重新探討的，還並非如晚近論者指出，以李又全衆妾諸般醜行喻作“考狀元”對於科舉考試的惡意嘲諷，而在於這場“限制級”演出中演員的華美外衣。自稱考官，負責指揮衆舉子入場，後也下場入考的五姨娘首先發令：

請先生床上靠定，看諸姊妹各獻技藝，獻技時要先吃粗樂，鑼鼓一止，作起細樂。獻技人上場要一齣一齣搬演，如做戲一般，方有興趣。

果然，接下來，讀者看到不亞於《夢溪筆談》所載民間口技的“口琴”，“左右旋轉，折腰擺肩，弄指舞臂，渾身綿軟，竟似一根骨頭也無”的柔術，看到一幕幕出神入化令人瞠目結舌的肚皮舞、踢毬子、前滾翻、翻筋斗……凡此稱得上“軼態橫出，瑰姿譎起”^[29]。

因為“獻技”帶有競賽性質，這些表演愈往後愈具比拼意識，難度也愈大。翻筋斗花式不一，用牝戶奏出的細樂居然可以宛若天籟變化無窮……素臣的反應顯然談不上“心中無妓”的淡然處之，其道德譴責也並未當場表露，驚險、好奇、讚歎，甚至是恐怖，這些似乎只是作為一名觀眾在欣賞李氏家班的文藝與雜技演出時，自然不過的感受罷了。作家顯然也在一支筆的化身多人各顯神通，在形容刻繪特別是“犯中求避”的遊戲中，得到了極大滿足。

由於“文戲”精神的塑形作用，由於“技藝”滲入文本，“才學小說”身上這種遊戲的自我表現的意味顯得更加濃烈。對“技藝性文本”特質的界定與闡述，正有助於深入說明此點。

具體地說，除了《燕山外史》直承以文章作小說的趣味，“文”的突出明顯以外，《蟬史》中術士鬥法時單純為了比拼本領高下，又或爭相施用巧詐變形為“師”^[30]，都只是以張揚才智異能、贏得尊重禮敬為目的，生死血仇似不明顯，忠奸敵我時被模糊。前面提及夏敬渠敷衍了大段文素臣深陷淫窟的文字，以往被學界過於簡單地判為作家偽道學的罪狀、“變態心理”的鐵證，但本文認為，追究其創作緣由時不宜脫離具體的表現方式。作者沉浸於李又全妾氏“獻技”描寫的過程中，起初被高舉的“廉耻”尺規，已經逐漸被棄置一旁。刺激感官的首先是場景中技藝的奇絕精妙、世所罕見，以及作者對諸多技藝的文字傳達（他當然亦是對此自負，為別書罕見），其次方為淫靡不堪飽受後人詬病的一幕幕。至於《鏡花緣》，其中知識技藝與道德危言、慘禍預兆與諧謔趣味所構成的強大張力，也正是其恒久藝術魅力與寬廣闡釋空間的一處源頭活水所在。

表面看《鏡花緣》的後半部分，明顯出現了人物焦點的分散，故事結構的鬆散枝蔓，以及種種表現的堆砌、描寫的重複。可末 20 回是否果真蛇足？果真見出江郎之才盡？實際上，李汝珍的書信《與許喬林》清晰反映著對於百名才女盛事壯觀的追

求，由是可見作家們苦心孤詣修改原作於一斑：

目前雖已完稿，因所飛之句，皆眼前之書，不足動人；今所擬飛之句，一百人要一百部書，不准雷同，庶與才女二字，方覺名實相稱，方能壯觀！^[31]

完整還原真實的創作過程似難於登天，可是本文相信，與其指摘所謂的“雜湊”弊病，而容易喪失“了解之同情”，倒不如經由文本在技與藝、創與作之間的兼合性質加以解釋。因此《鏡花緣》乃至整個“才學小說”，在我看來，仍是對歷史上諸如王勃文不加點寫下《滕王閣序》的例子的翻新：即席發揮的背後是胸有成竹，“真才子”也從不避諱“腹稿”^[32]和宿構。

再者，以往研究者對“才學小說”的批判時或拘於狹窄的小說藝術標準，似乎很容易就“發現”作品在情節展開（連貫、曲折、均一性）與人物塑造（個性鮮明、對話生動）等方面的所謂重大缺陷。然而，無論是作家從事人物塑造時，身份素養、言行舉止、思想意趣方面的經營，還是這些作品反復出現的靜態場景之設定——賦詩言志、宴會高談、遊園戲藝、賽詩辯難、論學議古，以及動態情節之敷衍編排——離合聚散、病災存歿、異域歷險、衛護征伐、對陣鬥法，凡此皆為“才學”的滲入、融合與發酵提供了相當的準備條件，文本形式上由是也發生了諸多顯著的變異。這裏還希望強調問題的另一方面。今人需防止誇大天才靈感的傾向，而更加注意作家類似民間藝人、匠人或《歸田錄》裏賣油翁那樣的工夫辛勞。長篇小說的例子至為顯著，它們往往不是一揮而就，而經歷了漫長運思撰作及反復增益刪改始告完成。

四、文本製作法舉要

進一步深入“製作”的主題。前文提出可將“技藝性文本”確立為“才學小說”的重要性質，並由此視點進窺作品的產生機

制。那麼這一性質本身如何萌發呢？

可以認為，試圖回答為什麼“才學小說”時期，會集中出現技藝進入文本並產生若干特殊文體樣式的問題，所涉必然相當廣泛紛繁。既包括揭示創作層面小說家的動機態度、表現手法，又離不開探考彼時社會文化影響下這些文本的文學或非文學性質的接受。限於篇幅，下文的論述僅著眼作家個人因素，具體說來又包括兩個方面：

其一，作家觀念中“戲”、“藝”、“技”的融合貫通。

明清時期的不少作家、批評家對人生、對歷史都具有深刻的戲劇化體驗和感悟。既然盛衰生死不過是開場謝場，那亦真亦幻的藝文之事豈非天然的舞臺道具？馮夢龍說得好：“迂士主文而諱戲，俗士逐戲而離文。其能以文爲戲者，必才士也。尼父之戲也以俎豆，鄧艾之戲也以戰陣，晦翁之戲也以八卦，何獨文人而不然？且夫視文如戲，則文之興益豪；而雖戲必文，則戲之途亦窄，或亦砭迂針俗之一助云爾。”^[33]《鍾伯敬先生批評三國志》書末“三國全評”亦謂：“天地一戲場也，古今一戲文也，人生一戲子也。三國時，群雄並起，十八諸侯開場，一只司馬煞局；中間東吳、西蜀、北魏，無數扮演。由今觀之，一戲而已。”^[34]

反映於創作，《鏡花緣》第80回才女酒令嬉戲時的一個剎那，就是明證：

言錦心道：“我出‘直把官場作戲場’，打《論語》一句。”紀沉魚道：“‘直把官場作戲場’，我打著了，可是‘仕而優’？”

這些體驗與感悟直接影響到吾人所謂“戲入稗官”的文本交融現象，適可補充已經論述過的“技藝進入文本”的諸方面表現，詳情容後再叙。

同時也應看到其具備競“技”爭勝不讓前賢時哲的意識，由此“技”與“藝”得以溝通。如前所述，“戲”字原本有“角力”、

“角鬥”之義，《國語·晉語》載：“少室周爲趙簡子之右，聞牛談有力，請與之戲，弗勝，致右焉。”韋昭注曰：“戲，角力也。”^[35]此可對照金聖歎《讀第五才子書法》提出的“正犯法”，“正是要故意把題目犯了，卻有本事出落得無一點一畫相借，以爲快樂是也。真是渾身都是方法”^[36]。它作爲小說創作的一種藝術經驗，同時當然也是才能的表現，幾乎成爲後來所有作家、評論家的共識。出於對這方面的成績深信不疑，《野叟曝言》總評裏出現的不少明清著名章回小說或被視爲綠葉，或則成爲作者的箭靶。而李松石的自序裏，交代其所以自稱“真才子”，是緣於不滿已有的“才子書”、“舊稗官”。故而不難理解，陳文新所發現的這部小說故意譏刺《封神演義》“心血來潮”的細節。其第88回麻姑所念長詩，用意在於回溯才女已有經歷，並提點接踵而至的命運走向，可正如夏志清分析，其中又頗能見出與前人蘇蕙爭雄的心理^[37]。

《蟬史》可能是利用了一些當代素材，例如有關傅肅的怪說，但同時應當注意其“自我作古”（小停道人《蟬史序》）所反映的創作手法問題。尤其是其中名目繁多、數量可觀的表、奏、檄、詔、誅、文，極大地改變著原本單一的散文體式。陳蘊齋則乾脆標榜起“自我作古”（《燕山外史·凡例》），所謂“史本從無以四六成文，自我作古，極知僭妄，無所逃罪。第托於稗乘，常希末減”，解釋寫作動機時雖採取迂回而進的路綫，卻又在行文首末透露出相對於自己的師法對象六朝駢文大師與當代名家，終得別樹一幟的興奮。

其二，在將觀念運用於寫作或者只是不自覺地受其浸染的同時，“才學小說”作家們把承繼前人與自加發明的兩方面結合起來，展示出一系列文本的製作方法。

換個角度看，即將考察的是“才學小說”產生機制中的製作作用。本文主張應當從“文戲”的創作傳統與清學的時代氛圍兩個向度同時出發，統觀“才學小說”的作爲。如此方不至於忽

略遊戲態度、知識趣味和小說創作的自身規定性，對刻意標榜的道德觀的稀釋沖淡，以及儒門正統、理學教條所受世俗智慧的衝擊抵消，也才能發現“以文為戲”的態度和策略，與作家本人身負的學術精神一道造就文本製作法的有趣情形。

首先領略人物塑造的拼貼堆垛方法。在《〈三俠五義〉序》^[38]這篇文章中，胡適公佈了他古典研究中的一項重要發現，曰“箭垛式人物”——

就同小說上說的諸葛亮借箭時用的草人一樣，本來只是一紮乾草，身上刺蝟也似的插著許多箭，不但不傷皮肉，反可以立大功，得大名。

除了黃帝、周公，他還發現：

包龍圖——包拯——也是一個箭垛式的人物。古來有許多精巧的折獄故事，或載在史書，或流傳民間，一般人不知道他們的來歷，這些故事遂容易堆在一兩個人身上。在這些偵探式的清官之中，民間的傳說不知怎樣選出了宋朝的包拯來做一個箭垛，把許多折獄的奇案都射在他身上。包龍圖遂成了中國的歇洛克·福爾摩斯了。

對古典小說史面貌的觀測，正可以依循此種思路。不過其結果是，也有一些人物並非從前往後的積澱層累構成，而仿佛百川入海，組裝拼貼出“新”的人物。這種塑造方法的好處大約是既向讀者提供了“似曾相識”的親切感，又帶來“似是而非”的陌生化效果。典型者非文素臣不可。文素臣形象之所以誕生，不盡等同於民間傳說的流傳擴散作用，更多是有賴文人作家的廣博知識。具體到夏敬渠身上，當然還應看到，對所謂士人精神作堅守承傳的明確意識在發揮影響。

屠紳塑造的苗女鬢兒以善哭特點被強化，何其酷似《武王伐紂平話》裏的妲己。再如奇人葛天民（卷之十葛琵琶壁間行

刺)的例子。這一形象的構成一方面是從《搜神記》到《聊齋志異》的志怪敘事一直遵循的物怪化人的規則,也即讓基本的形體特徵有所保留,可謂“變形”中的不變。表現為葛天民外形腹大,狀若蠍子。另一方面,更能體現“才學小說”特色的是這一形象的歷史性來源。本回交代其不滿兵事,高唱一曲《寄生草》,仿佛經歷安史之亂的樂工李龜年再世。又,於壁間行刺的情節,儼然戰國豫讓,無怪卷末的“詮曰”首先梳理回顧三代至唐的一段刺客列傳,繼而順理成章地對此回予以刺客續傳的評價。正文與自評形成的呼應,恰恰彰顯作家之才學。

站在“製作”的角度看“才學”,則“才學小說”可謂上佳標本,將引領吾人探尋作者思維方式的轉向:由今溯古從後推前變為由古衍今取前濟後。相較人物塑造的方法,散落在這些作品裏的情節和語言的典事,也將對此作出有力的說明。

“事類者,蓋文章之外,據事以類義,援古以證今者也。”“屬意立文,心與筆謀,才為盟主,學為輔佐。主佐合德,文采必霸,才學褊狹,雖美少功。”^[39]文章家或文學家使事用典的手法(同時也是習慣)很早就受到古人的注意。“典故”似乎生來屬於詩文領域的範疇。那麼,小說尤其是以“才學”稱名的“才學小說”中,用典的情況是否存在,如果答案是肯定的,又當作何探討呢^[40]?

作為駢文與小說兩種文類的結晶成果,《燕山外史》用典之既多且密,原本是人所共知的事實。然而在20世紀初期,打倒“選學妖孽”的口號征服相當一批文化精英的時刻,它和其他文采斐然的文言小說因著“城門失火,殃及池魚”而受到冷落和鄙棄。贊同胡適《文學改良芻議》“八事”之一“不用典”主張的錢玄同即謂:“至於近世,《燕山外史》、《聊齋志異》、《淞隱漫錄》諸書,直可謂全篇不通。戲曲,小說,為近代文學之佳者:小說因多用白話之故,用典之病尚少……”^[41]能不能用尚存很大爭議,遑論進而發掘小說這方面的特性了。

試加觀察“才學小說”作家有意為之的借資。一方面可能是出於“文人狡獪”的作用,例如《鏡花緣》第77回百花園中,紫芝在回答才女陳淑媛的疑問,即列舉有案可稽的花草是否能用近世書籍時,便徑稱:“只要有趣,那裏管他前朝後代,若把唐朝以後故典用出來,也算他未卜先知。”另一方面,則確然反映著對於小說體性的認可和發揮。第16回“以蕤叩鐘”的使用,突出了黑齒國才女通於古書的不同凡響。

紫衣女子聽了,因欠身道:“婢子向聞天朝為人文淵藪,人才之廣,自古皆然。大賢世居大邦,見多識廣,而且榮列膠庠,自然才貫二酉,學富五車了。婢子僻處海隅,賦性既鈍,兼少見聞,於先聖先賢經書之旨,每每未能窺尋其端。蘊疑既久,問字無由。今欲上質高賢,又恐語涉淺陋,未免‘以蕤叩鐘’,自覺唐突,何敢冒昧請教!”多九公忖道:“據這女子言談倒也不俗,看來書是讀過幾年的。可惜是個幼年女流,不知可有一二可談之處。”

《禮記·學記》和《墨子·公孟》原有以鐘比喻君子或師者的說法,“以蕤叩鐘”首見於《漢書·東方朔傳》^[42]。不用說,小說中在其出現前,紫衣女子亭亭的這番應答已然稱得上知書達禮、典雅整飭,可從文氣上不難感受到,句末的引用,其效果不容小覷。我們幾乎可以想見多九公心中響起一陣小鼓以前,或許還不自覺地倒吸了一口涼氣,是而不得不佩服李汝珍量體裁衣、代人立言乃至“立心”^[43]的功力。

“問道於盲”初為學者常用的自謙語,顧炎武在《與友人論學書》裏寫道:“比往來南北,頗承友朋推一日之長,問道於盲。”^[44]很有意思的是,一旦經過小說家之手,其用法出現截然分化。在以諷刺為特色的《儒林外史》(第8回)、《鏡花緣》(先後見於第19、22、23、31回)中,“反其道而行之”地嘲笑陋學者就仿佛成了規範用法一樣。這與《好逑傳》第7回水冰心回答

鐵中玉、《兒女英雄傳》第 14 回安老爺笑話安驥問地方時錯找旅人^[45]相比，明顯翻出了新意。

“運用之妙，存乎一心”，對比其他小說的表現，《鏡花緣》的特點顯然首先在於回歸到商量學問的原生場景，恢復了語詞醇正的意義。其次則體現於借助音韻學中的“反切”知識，故意藏起謎底只留謎面，衍生出多九公因為大言不慚被海外才女羞辱一番，好生得到教訓而心有餘悸的完整故事。若要再舉妙用之三，應該是讓讀者在近乎親臨其境的閱讀過程中感同身受，對包括音韻在內的真才實學由衷激起興趣吧。李汝珍《李氏音鑑》在當時的多次出版刊行即為熱烈反響的結果。

再則是第三種方法。以上勾畫出幾部小說在人物塑造、對話設計、情節衍生的特色，究其原因，自仰仗於作家歷史傳說和見聞掌故的豐厚“才學”積累。不過，倘使結合時代影響來觀照創作過程，也可能出於考據思維的逆向運用以及博證方法的移植。“才學小說”作家們總是“不打自招”，樂於明示現代學者孜孜以求的人物原型、故事母題，似乎從不願意故弄玄虛地把發明權攬在懷中。在這一點上，他們簡直有些“越俎代庖”。

推想《蟬史》卷之八點金道人遭圍，針道人、砭先生的“誕生”，很可能因名出人、人如其名，由古代“點石成金”的說法獲得靈感。須知，其本領就在於“一點金為石用於攻，一點石為金助益守”。苗地女酋慶喜的頭頂則始終懸掛著一柄利劍，認為自己無法擺脫“紅顏禍水”的陰影。在答復對自己情真意切以死相許的噩青氣時即謂：“兒即可死，如天下人之不肯死我何哉？夫使在夏為妹，在商為妲^[46]，在周為褒狄，在秦為邯鄲姬，在漢為趙燕，在唐為楊環，在南北朝為靈太后、徐淑妃，在陳隋為陳茜、蕭巋之女，一日不死，天地為愁。”

想要臆測作家們的思維方式，前引《鏡花緣》第 19 回的例子在此可以重作解讀：

多九公道：“林兄且慢取笑。我把來路說說：當時談論切音，那紫衣女子因我們不知反切，向紅衣女子輕輕笑道：‘若以本題而論，豈非“吳郡大老倚間滿盈”麼？’那紅衣女子聽了，也笑一笑。這就是當時說話光景。”林之洋道：“這話既是談論反切起的，據俺看來：他這本題兩字自然就是甚麼反切。你們只管向這反切書上找去，包你找得出。”多九公猛然醒悟道：“唐兄：我們被這女子罵了！按反切而論：‘吳郡’是個‘問’字，‘大老’是個‘道’字，‘倚間’是個‘於’字，‘滿盈’是個‘盲’字。他因請教反切，我們都回不知，所以他說：‘豈非“問道於盲”麼！’”

也就是說，從“問道於盲”到“吳郡大老倚間滿盈”，這原本是反切用法的正常順序。但既然松石希望在小說中展示掌握了音韻學知識者的優勝，毋庸置疑就得遵循其規律和限定（當然懸念的設置、“包袱”的抖落，在他是多多益善唯恐不足）。於是在藝術表現的次第順序上，“問道於盲”不僅成為謎底，更遠隔數回才徐徐揭開真相，令人物“猛然醒悟”——由此一端，似可對“才學小說”整個創作過程的共性部分作出管窺。

“才學小說”的典事活用，如果說李汝珍的具體辦法是“故典新翻”，那麼就可以“古典今用”為《野叟曝言》中的這一製作法作進一步的命名。

其實，王瓊玲雖未予以應有重視而作明白揭出，但確從“講史小說”的角度對此已有涉及。她指出：“精通史論又博知史事的夏敬渠，取前朝獻策或出擊苗疆的大臣、名將，如：韓雍、廷瓚、歐磐、武清、王越、許寧、周玉、萬安、王軾等人的功勞，歸併於文素臣一身。”^[47]

非但如此，以第1回的文本內證就很可能說明問題：

且說文素臣這人，是錚錚鐵漢，落落奇才，吟遍江山，胸羅星斗。說他不求宦達，卻見理如漆雕；說他不會風流，卻

多情如宋玉。揮毫作賦，則頡頏相如；抵掌談兵，則伯仲諸葛。力能扛鼎，退然如不勝衣；勇可屠龍，凜然若將隕谷。旁通曆數，下視一行。間涉岐黃，肩隨仲景。以朋友為性命，奉名教若神明。真是極有血性的真儒，不識炎涼的名士。

漆雕、宋玉、司馬相如、諸葛亮、僧一行、張仲景^[48]……夏敬渠以他的知識背景與歷史視野馳騁筆鋒，是魯迅所云“雜取”後“合成”的辦法的極致。世人喜談有清一代對整個古典文化的集大成，於此一斑竟得窺見。至於文素臣的“莫逆交”景日京，則以“天性爽直”的評語登場。固然這一人物的功能主要在襯托素臣既有血性更為真儒，但值得注意的恰恰是其個性“片面”或謂“典型”的來由——可由其自抒志向看到“堆垛拼貼”的痕迹：“遇有際會，捫虱而談，下馬作露布，上馬殺賊，如耿恭、班定遠輩，立功絕域，圖像凌煙。”史傳記載班超“投筆從戎”的佳話自不待言，同出東漢的將門之後耿恭（伯宗）則是力敵匈奴車師、苦守疏勒城，有著時稱“節過蘇武”的忠義事迹^[49]。不過此二人的風采與品格還並非景日京的“定妝照”，作者實際上受啓發於一部赫赫有名的唐傳奇，幾乎提出“景日京 = 虬髯客”的等式，且又賦予其新的變化。

試看新一代的“虬髯客”對於“太原公子”不僅徹底折服，更願效犬馬。他對於隱逸的逍遙生活並不熱衷，卻要雄兵橫掃歐羅巴洲大小七十二國，竟代其重植文明，企圖以儒教取代天主教，將文聖人的事業推向海外。因此作家的小心推導過程，特點在於彰顯其人“本性”的同時，更耐心皴染，著意強化了所謂外部“熏炙”的作用，借助其他人物以及“總評”的聲音，一次次反復論證^[50]。

因此，無論是現實生活中的“模特”，抑或存留在紙面口頭的“原型”，總之作家在從事人物設計時胸中腦中活生生地樹立

起了一個個人物的樣板，從容不迫地採取比照式的寫法，仿擬之，變動之，單寫之，糅合之，由此達成其創作抱負，充滿雄辯力量地證明其“古今無雙正士”的命題^[51]。由“雜多”突出“唯一”，這一方法的運用，實質也正如同其在題材與風格方面所實現的跨類之類的創新一樣。

我們說“才學小說”作家繼承並創立了一系列製作技藝方法，其中最能體現“才學小說”的文化品性者，當屬“製”謎“作”戲穿插圖。技藝性方法的具體操作性與普遍意義亦可由此點充分見出。

1928年錢南揚因《謎史》的出版，被顧頡剛譽為當時“研究古代民衆藝術”之“第一人”。該書在談到清代謎語時敏銳觀察所得結果是，“就說部以推今謎進步之迹，思過半矣”。值得一提的是錢先生所舉三部小說，“以謎語點妝事實者，莫先於《紅樓夢》，莫多於《鏡花緣》，莫精於《品花寶鑑》”^[52]。本文的著眼點則在於，《鏡花緣》裏不少燈謎的設計巧用謎格，借其考驗猜謎者的典籍與文字知識，既富於雅趣，能帶給讀者智力的愉悅，同時還貫徹著作家始終如一的“別開生面”的追求：

余麗蓉道：“我出‘日’旁加個‘火’字，打《易經》兩句。”綠雲道：“此字莫非杜撰麼？”哀萃芳道：“這個‘𠄎’字，音光，見字書，如何是杜撰。”芳芝道：“就是不成字，也可算得‘破損格’。”張鳳雛道：“可是‘離爲火、爲日’？”麗蓉道：“正是。”薛蘅香道：“這個‘離’字用的極妙。往往人用‘拆字格’，都渾淪寫出，不象這個拆的這樣生動，這是拆字格的另開生面。”

這種追求與以燈謎深隱悲劇性寓意指向的做法，顯然是“道不同，不相爲謀”。例如《紅樓夢》第22回裏的“製燈迷賈政悲讖語”故事，一架小巧精緻圍屏燈粘上紅樓姊妹們所作的燈謎，由正走向年邁衰朽的父輩逐一察覺嬉戲背後的讖語，生發

“今乃上元佳節，如何皆作此不祥之物為戲耶”的驚詫與悲戚。

不過，這又未必不是李松石出於“知人”與“自知”的精心安排。口無遮攔性情真率的孟紫芝曾拋出“嫁個丈夫是烏龜”的謎面，要求打《論語》一句，這恐是受到“呆霸王”薛公子的觸發。不過，就謎底“適蔡”而言，作家重新“製作”的功勞又絕不可抹殺。通過利用漢字多義特性，“適”、“蔡”分別取“出嫁”、“大龜”的意思，小說巧妙逗引出才女們欲遮還羞的禁忌性話題，對其音容笑貌的刻畫產生了令人身臨其境般的現場感。據《冷廬雜識》記載，清代流傳著江蘇震澤的神童倪孟機智應對“挑釁”的故事，不過小說家即便對這類傳聞有所取資，對《紅樓夢》頗為熟悉的優勢一經發揮，還是取得了“錦上添花”一般的效果^[53]。

第91回因潘麗春（父親身為御醫）行令時掣了藥名雙聲，玉芝說道：“這牙籤有些作怪，倒象曉得麗春姐姐知醫，他就鑽出來。”這樣的片段小說中實不勝枚舉。遊戲與人物身份才能的貼合，可以看成作家“狡獪”創作心理的作用，也反映著其有意而為且樂之好之的製作技藝。

《野叟曝言》中出現的戲曲之多，對小說產生的影響已受到重視^[54]。《滿床笏記》^[55]一劇，先後出現於第84、88、118、143回，其特殊地位不言而喻。實際上，很可能此戲的主角先成為夏敬渠情節編排時心中效仿的樣板，後又變成超越的對象。具體說來，自文素臣在紅瑤、赤瑛的婚禮上點了此戲之後，作家就借助眾人聲口一致推其為當世郭汾陽（子儀）。特別是太子評戲時預言其“子孫必多於汾陽”在前，後登基為天子再次命宮中搬演此劇時不僅預言得驗，更由其五子自幼懂禮補充誇讚文素臣家教有方之遠逾前人，可以說是“翻出一層”，效果愈加強烈。“此戲無時無地無人不演，然未有切於今日者也！”夾叙夾議，人物對話與戲劇演出同步進行也在古代小說中不算孤例，奇就奇在“正本演完”之際，也就是文素臣等辭別之時。

通過戲目的選擇,小說家不僅可以主動出面刻畫人物,同時利用人物關係作側面烘托、輔助映襯,也是他們得心應手、手到擒來之事。顯例如《紅樓夢》第 22 回的賈母點戲,就活畫出老祖宗的心理特點與身份地位。一般認為夏敬渠的創作是在乾隆三十二年到三十七年,我們自然沒有證據在他與曹雪芹之間坐實任何可能的直接聯繫。由於家教嚴厲、門風清肅,文府之呈現一派興旺景象,自非原先那個“昌明隆盛之邦,詩禮簪纓之族”所遭遇到的“外面的架子雖未甚倒,內囊卻也盡上來了”(冷子興語)的危機可相比況,可就連家長看戲的悲喜苦樂口味偏好也恰恰不同,確又實在提供了一次難得的“對照”機會:

吃了飯點戲時,賈母一定先叫寶釵點。寶釵推讓一遍,無法,只得點了一折《西遊記》。賈母自是歡喜,然後便命鳳姐點。鳳姐亦知賈母喜熱鬧,更喜謔笑科譚,便點了一出《劉二當衣》。賈母果真更又喜歡……

是日裏面亦點四出,元夫人聞水夫人愛看苦戲,點了《訂妾臨危》。

尤其《野叟曝言》這齣以 154 回篇幅在古代小說中傲視群雄的戲劇,在收尾部分的第 146 回還出現了由劇中人自編自導以恭賀水夫人(當然也是借機表彰其子畢生功業)的百出大戲《聖母百壽記》。宛如《哈姆雷特》裏“戲中戲”設置的特點令此處“技藝”的施展已經到達頂峰狀態,劇情幾乎要打破界限與正文融為一體了。不過,換個角度看,這又何嘗不是夏氏再次披上自欺欺人的偽裝的一種體現? 煊赫輝煌的夢,早已在多數的清代小說家那裏被擊得粉碎。二銘先生或許終究不會明白,對於現實人生敢於“睜了眼看”者,未必不能“以文為戲”^[56]。

《春風曉日圖》被夏敬渠看重,主要因其象徵著“正士”的光芒萬丈至高無上,“如旭日一昇,諸邪皆滅,陽和普被,萬匯昌明”。這在今人看來自是以為理學先生的迂闊,但必須注意到

此圖自誕生於璿姑所贈丈夫的手帕以後，就在全篇中反復被提及，成爲珍珠衫、桃花扇一類的核心道具，儼然賦予小說以某種音樂性、旋律感，也服務於作家對主題的強化。

李汝珍、屠紳都將璿璣圖引入小說，卻用這項技藝各顯其能。前者重點展現對圖上數目繁多的回文詩的發現方法，絕非僅爲炫耀，因其所彰顯的史幽探、哀萃芳的絕代之才，爲武後開女科，衆才女齊集奠定了基礎。而《蟬史》卷之四所述員夫人織就的六幅璿璣圖，其特點在於內容上涉及軍機戰務，語言風格則俚直甚至粗俗，顯然與松石大異其趣。

還要提請注意，《蟬史》卷之十八士人都元展示神技“撫辰綱”時，借用了懸於書室內的一幅古畫。桑生親睹都元“身如巨蟻，遊畫圖中”，然後自由穿梭變化，順利實現所謂“吾非騎鶴之姿，而一息可以通六合”的豪言。不過這位鳳雛一樣的奇士，答應報效時吐露的志向也並非顯名，於心戚戚的桑生旋即告知“僕亦非仕進者，攻成之日，從遊於畫圖中耳”。古畫在此的象徵意義不言而喻，它正是作者對那個歷代士人心底存留的，實現“功成身退”理想後最終的人生歸宿所在。

總的來看，這些圖、戲和燈謎，與小說本文及小說中穿插的詩賦駢文，共同豐富著作品的形式感，同時又發揮著如同道具、幕布、背景音樂一般的重要作用，或調節氣氛，或突出人物個性，或被拿來寄寓象徵性的意蘊。這也就涉及上文著重分析四種“製作法”所運用的技藝對於作家及同時代人而言，在“道”的層面上具備的意義。西方學者 Judith T. Zeitlin 分析明代吳江派成員之一袁于令（1592—1674）的《西樓記》，認爲這部劇作的一大特點正是以音樂技巧性知識作爲一種才華，並將其納入情節，發揮直接推動敘事的重要作用^[57]。而到了夏敬渠筆下，文素臣不僅以其純潔無瑕般的道德魅力（諸如“天下第一忠臣”、當世柳下惠等等）征服男女長幼，確實也因爲身負醫、詩、兵、算的絕世才能，而在異性面前擁有相當充沛的吸引力——這一基本事實，

是不應該被忽視或抹殺的。

此外，製作法之間的關係顯然也並非孤立分離，《鏡花緣》裏舊典新翻與酒令謎面製作的結合，便能予以說明。

第80回末開始描寫才女們“拋毬”之戲。距離太遠的董青鈿用腳去接落下的飛毬時，連毬帶鞋一起踢飛的花絮，先是被孟紫芝出了“飛鞋”的謎面以打曲牌，答案乃“銀漢浮槎”四字。繼而在第87回，祝題花的酒令則已經聲稱要採借這個“典故”——“巨屨，《孟子》，有業屨於牖上，館人求之弗得。”更有甚者，蔣春輝乾脆向眾人提議：“我因今日飛鞋這件韻事，久已要想替他描寫描寫，難得有這‘巨屨’二字，意欲借此模仿幾部書，把他表白一番。姐姐可有此雅興？”於是，讀者很快便能看到從《楚辭》中的宋玉作品（《九辯》、《對楚王問》）到《莊子》再到“五經”（《春秋》、《易經》、《尚書·禹貢》、《毛詩》、《禮記·月令》），其中耳熟能詳的句式皆被拿來用於繼續這一玩笑。“飛鞋”、“巨屨”敷衍出了這段“因舊事遊戲仿楚詞，即美景談諧編月令”的趣事。

林婉如因俠女顏紫綃破門而入的陣勢的驚嚇，出了一回醜，“嚇的連鞋也穿不及，赤著一腳，就朝床下鑽去”。從此，“赤腳亂鑽”就成了才女們不時“溫故知新”的笑料。除了田鳳翹和枝蘭音（第55回），在第61回，顏紫綃本人也不計較當初有些突然的舉止，向著婉如打趣。“世上既有‘纏足大仙’，自然該有‘赤足小仙’，這是衣鉢相傳，亦非偶然。所以妹子知他必要成仙。”秦小春的一席話更有耐人尋味之處。字面上，這當然是重溯了林之洋在女兒國橫遭性別倒置而吃盡苦頭的“故事”，然而對於“今日”的點評，不僅要在父女遺傳上做文章，更是暗示明天——作為重返仙班的一員。

夏志清曾據該例反駁胡適，“書中的一百多個才女個個裹小腳”，然而我們不禁要反問，何以作家會津津樂道於這些才女的小腳，以其編織趣聞逸事呢？李汝珍的“以文為戲”態度與扎

實純熟的寫作技藝似乎仍未能得到足夠的重視。在得出作家提倡傳統婦德的結論之前，恐怕還得細細推究這些具體描寫，如此方不辜負這部“最用心經營的小說”了吧。

不僅需要繼續注目幾部作品的文學閱讀，還應當正視並且日益關切昔人對其進行的若干非文學閱讀。而看待今人一度漠視卻客觀實在的非文學閱讀方式時，不能不重新出發，暫時疏離“小說”的視點，借助一定程度地對於歷史語境的回歸、文化脈絡的勾勒，聚焦文本中的“才學”（各種學問義理、知識雜藝內容）本身的歷史變遷及其接受狀況。

法國年鑒學派代表人物馬克·布洛赫有言：“我所呈獻給讀者的，只不過是一位喜歡推敲自己日常工作的手藝人的工作手冊，是一位技工的筆記本，他長年擺弄直尺和水準儀，但決不至於把自己想像成數學家。”^[58]行文至此，不免揣想，也許，“才學小說”就是這樣一群從不至於把自己想像成“文學家”的作者，用來推敲自己日常走筆文戲的工作手冊？果真如此，那麼“才學小說”作家的技藝，不也是重要而饒有興味的課題嗎？

（作者：北京大學中文系古代文學專業博士生）

注釋：

- [1] “魯迅先生的《中國小說史略》把清代小說分為擬晉唐小說，諷刺小說，人情小說，才學小說（原題清之以小說見才學者），狹邪小說，俠義小說，清末之譴責小說，並把清人補續前代神魔小說的作品放在前代，那是很精當的。”《中國文學史講話》，北新書局 1944 年版，第 355—356 頁。
- [2] 具體論著篇目請參看筆者整理《近百年“才學小說”研究論著論文目錄》，蕭相愷等選編《夏敬渠與屠紳研究論文選萃》附錄一，鳳凰出版社 2012 年 7

月,第583—626頁。

- [3] 諸如臺灣黃進興《〈野叟曝言〉與孔廟文化》(《當代》第126期,1998年2月),後收入氏著《聖賢與聖徒》(北京大學出版社2005年版);劉振球《百戲雜藝 神采紛呈——試論〈鏡花緣〉沙龍文化意蘊》(《明清小說研究》1998年第2期);香港林曉茹《才學小說〈鏡花緣〉》(浸會大學哲學碩士論文2004年1月);臺灣湯崇玲《陳球〈燕山外史〉探析——兼論其反映的文人價值觀》(《東吳中文學報》第11期,2005年5月);魯小俊《小說的學術化——清中葉才學小說芻議》也具體闡述了作為“才學小說”產生背景的乾嘉文化思潮。該文收入馮天瑜主編《人文論叢2002年卷》(武漢大學出版社2003年版),後又作為陳文新等著《明清章回小說流派研究》(武漢大學出版社2003年版)的第六章。
- [4] 《文化與社會》,吳松江、張文定譯,北京大學出版社1991年版,第18頁。
- [5] 《尚書·金縢》:“予仁若考。能多材多藝。能事鬼神。”《論語·雍也》:“季康子(略)曰:‘求也,可使從政也與?’曰:‘求也藝,於從政乎何有?’”《論語注疏》卷六引孔安國曰:“藝,謂多才藝。”《論語·子罕》:“牢曰:子云,吾不試,故藝。”《論語注疏》引鄭玄曰:“言孔子自云,吾不見用,故多技藝。”分別見《十三經注疏》下冊,上海古籍出版社1997年版,第2478、2490頁。
- [6] 參徐中舒主編《漢語大字典》,四川辭書出版社1993年版,第1382頁。
- [7] 秦瘦鷗校點《鏡花緣》,上海古籍出版社1990年版;黃克校點《野叟曝言》,人民文學出版社1997年版。後面引文皆出此,不注。
- [8] 《漢語大字典》,第594頁。
- [9] 作者這樣解釋毛穎這位“博物君子”所擁有(也即是毛筆能够記錄流傳)的龐雜知識:“穎為人強記而便敏,自結繩之代以及秦事,無不纂錄。陰陽、卜筮、占相、醫方、氏族、山經、地志、字書、圖畫、九流、百家、天人、之書,及至浮屠、老子、外國之說,皆所詳悉。又通於當代之務,官府簿書、市井貨錢注記,惟上所使。”《毛穎傳》,載《韓愈文集匯校箋注》,中華書局2010年版,第2717—2718頁。
- [10] 徐淮《題香齋四友傳後》,見《四庫全書存目叢書》第251冊《香齋四友傳》,齊魯書社1995年版,第105頁。
- [11] 胡適《〈鏡花緣〉考證》,文載《中國章回小說考證》,安徽教育出版社1999年版,第402頁;魯迅《中國小說史略》第二十五篇《清之以小說見才學者》,人

民文學出版社 2006 年版，第 258 頁。

- [12] 詳情可參見吳蕙芳著《萬寶全書：明清時期的民間生活實錄》中《緒論》部分所做的梳理及檢討，花木蘭文化出版社 2005 年 12 月版，第 1—10 頁。另有涂豐恩《明清書籍史的研究回顧》第六部分“書籍、知識與日常生活”，文載《新史學》第 20 卷第 1 期，2009 年 3 月，第 205—209 頁。
- [13] 參見小川陽一《明代小說與善書》，《漢學研究》第 6 卷第 1 期，1988 年 6 月，第 331—340 頁。胡曉真著《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》，北京大學出版社 2008 年版，第 264—315 頁。大陸地區如劉天振《明代通俗類書研究》，齊魯書社 2006 年版。
- [14] 詳參臺灣涂豐恩《明清書籍史的研究回顧》第六部分“書籍、知識與日常生活”，第 205—209 頁。
- [15] 王瓊玲的論文《李汝珍在〈鏡花緣〉中所展現的技藝》（《東吳中文學報》1996 年 5 月，第 275—312 頁），主要就李汝珍展現的“技藝”，“探討其創作本衷，追溯技藝源流，檢視內容正訛”，至於在“與相關小說進行比較，以觀察李汝珍在創作藝術上之‘別出心裁’處”這一方面，則著墨不多，似留下開拓空間。因此，本文所使用的“技藝”與其意義並不同。
- [16] 愛新覺羅·裕瑞撰《棗窗閑筆》（與富察·明義《綠煙瑣窗集》合刊）影印本，上海古籍出版社 1984 年版，第 273 頁。其中的《鏡花緣書後》是一篇接近三千字的長文，頗值得注意，見該書第 267—300 頁。
- [17] 《紅樓夢》第 9 回哈斯寶評眾人猜謎；己卯本第 17 回脂批，見陳慶浩編著《新編石頭記脂硯齋評語輯校》（增訂本），中國友誼出版公司 1987 年版，第 309 頁。
- [18] 《野叟曝言》第 81 回，素臣在海島上指揮兵馬時聞訊，“有秧歌、高蹺、傀儡、像聲、走索賣諸般撮弄之人進島”。
- [19] 馮爾康、常建華《清人社會生活》，天津人民出版社 1990 年版，第 306—307 頁。
- [20] 《燕山外史》（與《孤山再夢》合刊），春風文藝出版社 1987 年版。
- [21] 陳文新等《明清章回小說流派研究》即揭出《鏡花緣》寫醫藥的近二十處，每處都較為詳細地描寫了診病、論病、開方，又分析他無保留地記下偏方的原因與作家獨特的人生態度息息相關。武漢大學出版社 2003 年版，第 267 頁。
- [22] Andrew Schonebaum《虛構的醫藥：中國小說的療效》（2007），參見許暉林撰

- 《“白話小說、書籍史與閱讀史：明清文學研究的新視角”研討會論文評述》，文載《中國文哲研究通訊》第18卷第3期，2008年9月，第18—20頁。
- [23] 李銳《三統術鈐·跋》，載陳文和主編《嘉定錢大昕全集》第八冊，江蘇古籍出版社1997年版，第180頁。
- [24] 《清代學術概論》，見朱維錚校注《梁啟超論清學史二種》，復旦大學出版社1985年版，第24、47頁。
- [25] 陳東原《中國教育史》(1936年)使用了王明清《揮塵錄》記載的材料，稱蘇東坡曾在常州府某村詢問幼童孫仲益的學習，聽到了一幅七言對子。據謝和耐《童蒙教育(11—17世紀)》，文載《法國漢學》第8輯，清華大學出版社2003年版，第129頁。
- [26] 據說曾國藩曾給安慶神童孟昭暹出對“孫承祖志”，得到神童於古有據又極應景的巧對“孟受曾傳”後大為讚賞。
- [27] 《照世杯》卷四“掘新坑慳鬼成財主”，上海古籍出版社1985年版，第70頁。
- [28] 《蟬史》中不乏譏語，而諸如卷之十二較為明顯的笑話似不多見——“聞剛上人呼其侍者云：‘今夕風不吉，宜防賊來。’侍者曰：‘我輩亦賊也，尚有賊中之賊耶？’知古掩笑。”見張巨才校點《蟬史》，人民文學出版社1999年版，第205頁。
- [29] 傅毅《舞賦》，《文選》卷十七，蕭統編、李善注《文選》，中華書局1977年版，第248頁。
- [30] 參見拙文《稗官之師——“才學小說”整體觀視野下的人物設計與文化心態》，《明清小說研究》2011年第3期。
- [31] 孫佳訊所藏松石與許喬林的書信，見孫佳訊文章《再辨鏡花緣傳說》(始作於1935年，至1940年才刊登於汪馥泉主編的《學術》第三期上)所引，該文後收入孫氏《〈鏡花緣〉公案辨疑》，齊魯書社1984年版，第39頁。孔另境《中國小說史料》亦轉引書信，古典文學出版社1957年版，第217頁。
- [32] 由《酉陽雜俎·語資》即知“腹稿”一詞源出其身。“王勃每為碑頌，先墨磨數升，引被覆面而臥，忽起，一筆書之，初不點竄。時人謂之‘腹稿’。”段成式撰、方南生點校《酉陽雜俎》，中華書局1981年版，第115頁。
- [33] 《古今談概》文戲部序第二十七，見於高洪鈞編著《馮夢龍集箋注》，天津古籍出版社2006年版，第120頁。
- [34] 見於陳曦鐘等輯校《三國演義會評本》(下)，北京大學出版社1986年版，第

239 頁。再如清代戲曲理論家李調元在《劇話序》中說：“劇者何？戲也。”繼而縱論歷史、人生如戲。該文收入吳毓華《中國古代戲曲序跋集》，中國戲劇出版社 1990 年版，第 540 頁。

- [35] 見上海師範大學古籍整理組校點《國語》，上海古籍出版社 1978 年版，第 496—497 頁。又，《史記·秦本紀》亦載：“武王有力好戲，力士任鄙、烏獲、孟說皆至大官。王與孟說舉鼎，絕膺。”中華書局 1959 年版，第 209 頁。
- [36] 陳曦鍾等輯校《水滸傳會評本》，北京大學出版社 1987 年版，第 21 頁。
- [37] 陳文新《鏡花緣》：中國第一部長篇博物體小說，《明清小說研究》1999 年第 2 期，第 127 頁。夏志清《文人小說家和中國文化——〈鏡花緣〉新論》，收入氏著《人的文學》，遼寧教育出版社 1998 年版，第 50 頁。
- [38] 收入胡適《中國章回小說考證》，第 293—294 頁。
- [39] 《文心雕龍·事類》，范文瀾注，人民文學出版社 1978 年版，第 614—615 頁。
- [40] 素有古代文化百科全書美譽的《紅樓夢》，自然是此中翹楚。近年來出現的相關研究可參看宋子俊《小說·詩詞·典故——〈紅樓夢〉與中國傳統文化系列論文之一》《中國古代小說戲劇研究叢刊》2007 年第五輯，第 39 至 54 頁。這裏則希望以“才學小說”為例，在更寬泛的意義上討論這個問題。
- [41] 《寄陳獨秀》，收於《中國新文學大系·建設理論集》，上海文藝出版社 1980—1981 年版影印本，第 49 頁。
- [42] 所謂“語曰‘以管窺天，以蠡測海，以莛撞鐘’豈能通其條貫，考其文理，發其音聲哉！”卷六五列傳第三五。值得一提的是《辭海》對“以莛撞鐘”解釋後僅舉兩個文例，除東方朔《答客難》外即為此條。《辭海》2009 年第六版彩圖本，第 2710 頁。
- [43] 李漁《閑情偶寄》有言，“若欲代此一人立言，先宜代此一人立心，若非夢往神遊，何謂設身處地？”見《李漁全集》第三卷，浙江古籍出版社 1992 年版，第 47 頁。
- [44] 收入《亭林文集》卷三，見《顧亭林詩文集》，中華書局 1959 年版，第 43 頁。
- [45] 名教中人《好逑傳》，廣東人民出版社 1980 年版，第 82 頁；文康著、松頤校注《兒女英雄傳》，人民文學出版社 1983 年版，第 222 頁。
- [46] 排印本誤作“姐”。第 270 頁。
- [47] 《〈野叟曝言〉作者夏敬渠年譜》，臺灣學生書局 2005 年版，第 339 頁。又見其《〈野叟曝言〉研究》第二章第二節“講史小說——《野叟曝言》與正史關合

處探討”，臺灣學海出版社 1988 年版。

- [48] 漆雕開乃孔門七十二賢人之一，《論語·公冶長》：“子使漆雕開仕。對曰：‘吾斯之未能信。’子說。”唐代僧一行(683—727)，本名張遂，曾受玄宗命主持修編《大衍曆》，在製造天文儀器、觀測天象和主持天文大地測量方面也頗多貢獻。事迹見《舊唐書》、《宋高僧傳》卷五等。
- [49] 見《後漢書》，中華書局 1965 年版，第 720—724 頁。
- [50] 第 111 回：“元帥嘗說，虬髯公為扶餘國王，李藥師東向酬酒遙賀；俺只要全收了二十七島，便也要文爺東向酬酒賀他。現今各島造宮室、定制度、立學校、開井田、設義倉、驅逐僧道、拆毀寺觀，要在島中開創出三代以前世界。”回末總評對此表示：“日京本性脫不了一個虬髯公，而立學校、開井田、逐僧道、拆寺觀，要開創出三代以前世界，則熏炙素臣而得力者也。”
- [51] 此就作家主觀感受而言。事實上任何一道證明題，如果論據本身存在矛盾，則引用的數量越多，漏洞越大。
- [52] 《戲文概論·謎史》，中華書局 2009 年版，第 297 頁。此條材料據李劍國、占驍勇《〈鏡花緣〉叢談》一書而知，專此說明。
- [53] 同塾讀書的蔡某舉《四書》注(系指朱子《四書章句集注》)“倪，小兒也”對其姓氏取笑，倪孟立即回敬，“蔡，大龜也”。《冷廬雜識》卷一，中華書局 1984 年版，第 27 頁。
- [54] 楊旺生《〈野叟曝言〉中的戲曲劇目叙考》，收入氏著《夏敬渠與〈野叟曝言〉研究》，安徽教育出版社 2004 年版。又朱恒夫《〈野叟曝言〉中的戲曲劇目叙考》，文載《藝術百家》1996 年第 1 期。
- [55] 戲名說的是郭子儀公做壽那天，家人拜壽時把面見皇帝的笏板放在兩邊桌上，竟致堆滿，用以形容滿門權貴地位顯赫。《滿床笏》大致有兩種不同版本：一為清代傳奇劇目，產生於康熙年間；一為李漁閩定的八種傳奇之一，又名《十醋記》。後者增加了節度使龔敬懼內的故事。《紅樓夢》第 29 回賈母聽到此本戲時亦贊其富貴壽考的寓意。
- [56] 蔡元放《水滸後傳讀法》評論第 39 回，謂小說極力鋪墊渲染的種種人事，“皆是烏有先生，乃作者憑空撰出，以娛後人耳目”。又力圖揭示作者之良苦用心，所謂：“恐讀者誤以為真，故於結末團圓時寫一演戲，而其戲卻恰與李俊作對照，使讀者知此傳不過是一本戲文。”引自黃霖、韓同文選注《中國歷代小說論著選》，江西人民出版社 1990 年版，第 423 頁。

- [57] Judith T. Zeitlin, “Between Performance, Manuscript, and Print: Imagining the Musical Text in Seventeenth-Century Plays And Songbooks” in *Text, Performance, and Gender in Chinese Literature and Music: Essays in Honor of Wilt Idema*, Leiden: Koninklijke Brill NV, 2009, p. 263.
- [58] 《歷史學家的技藝》導言的最後，馬克·布洛赫著，張和聲、程鬱譯，上海社會科學院出版社 1992 年版，第 18 頁。

Texts of Art and Craft: Redefining the Concept of “Fiction of Talent and Learnedness” and Re-evaluating its Value

Zhu Ruiquan

(Ph. D. Candidate, Department of Chinese, Peking University)

Abstract:

This essay revisits the “Fiction of Talent and Learnedness” of the middle of the Qing dynasty (ca. 18th century). The works in this “genre” have long been criticized for showing off knowledge, learnedness, art, and skills in their content and their value has been denigrated by critics who employ one single criterion. The present study takes a perspective of “texts of art and craft” to re-evaluate the characteristics of these works. Based on a paradigm of a large number of texts, it summarizes the nature of their craftsmanship and their production procedure. By advocating the restoration of its cultural context, we aim to revise the concept of “fiction of talent and learnedness” and to re-evaluate its value.

Keywords: Fiction of talent and learnedness, Method of production, Nature of art and craft, Art of fiction, Cultural context