

# 口头传统在古代白话小说中的传承与变异

## ——基于全观诗学的阐释

纪德君

**内容提要：**中国古代白话小说脱胎于民间说书，其叙事特征深植于口头传统。以“全观诗学”观照口头传统在“说书体”小说中的传承与变异，可以发现“说书体”小说在韵文散语、叙事场景、故事范型层面司空见惯的程式化互文，本质是口头传统“传统池”的共享与动态生成，遵循的是“共创、共述、共享”的“三共律”。以往研究多以书面文学标准苛求其程式化特征，导致对韵文套语、场景母题与情节套路的误读。而在书面化进程中，《水浒传》等小说的修订者通过删减诗词韵文、剥离口头表演元素、重构叙事视角、适配社会文化语境等改造方式，实现了从“听的故事”到“读的文学”的跨越。基于“全观诗学”考察古代白话小说，可以突破以往以书面文学为中心的解读误区，为古代白话小说的生成机制、文本特质及演变路径研究提供新的理论视角与阐释框架。

**关键词：**“说书体”小说 全观诗学 口头传统 程式化 书面化改造

中国古代白话小说滥觞于民间说书。对脱胎于民间说书的小说，不妨称之为“说书体”小说。这类小说不仅保留了“话说”“且说”“看官听说”“话分两头”“有诗为证”“但见”“欲知后事如何，且听下回分解”等说书人习用语，而且不同文本之间甚至同一文本内部还不时出现重复使用的韵文套语、雷同化的叙事单元、套路化的情节结构和类型化的人物形象等。对此，以往学者多习惯于用书面文学的眼光予以观照和阐释，或认为它们是某些小说同出于某个作家之手的证据，或认为这是后出小说蹈袭前出小说导致的结果。

不过，也有学者认为“说书体”小说多属于“世代累积型集体创作”，它们兴起于书会才人和说书艺人之手，每一话本的产生差不多都经过世代艺人的授受流传，在此过程中出现同类或不同类说部之间的渗透、交流和影响而形成一些熟套，也就在所难免。<sup>①</sup>这种观点虽不无可议之处<sup>②</sup>，

<sup>①</sup> 参见徐朔方、孙秋克《明代文学史》，杭州：浙江大学出版社，2006年，第59—64页。

<sup>②</sup> 参见纪德君《世代累积型集体创作说献疑》，《学术研究》2005年第11期。

但无疑包含真知灼见，遗憾的是迄今并未引起普遍关注与重视，以致持此论者颇为失望地指出：“许多研究者一面承认这些作品是世代累积型集体创作，另一面在实际上却又在无形中把它们作为个人创作看待。”<sup>①</sup>

21 世纪初，西方口头诗学传入中国，并逐渐对中国的口传史诗乃至古代诗歌研究产生重要影响。该理论认为，运用“程式化”的语言、场景、故事范型进行描景状物、写人叙事是口传文学的主要特征，口头传统规约了口传文学创编、接受与传播的各个环节。这使我们意识到，古代白话小说的诸多叙事特征实际源自民间说书，它们多半是从口头传统承继下来的，而并非属于作家个人的创造。只是如何对之加以系统观照与合理解释，突破既往研究的误区，仍是一件令人颇费踌躇的事。近年来，中国口头诗学的创建者朝戈金在译介、阐发口头诗学的基础上，引入多学科视域，构建了“全观诗学”<sup>②</sup>，这为我们重新观照、阐释“说书体”小说提供了新路径。本文尝试借鉴全观诗学，对口头传统在说书体白话小说中的传承与变异进行初步探讨，以期为古代小说研究打开一点新局面。

## 一 全观诗学视域下“说书体”小说的互文性本质

全观诗学强调要在广泛联系和发展变化中系统性地观照口传文学文本，其核心的“整全观”要求将研究对象置于文化生态系统的要素关联中考察。这一点对于我们理解“说书体”小说的互文性颇有启发。“说书体”小说中的互文性不仅大量存在，而且体现在语言、叙事单元和情节框架等多个层面，而这可以联系口头传统，借鉴“整全观”，给予较为合理的解释。

### （一）韵文与散语的程式化互文

让我们先从“说书体”小说文本中韵文散语的陈陈相因说起。“说书体”小说在描状场景人物、评论人情事理时，往往爱用一些诗词韵语，并且这些诗词韵语多半属于程式化的套语，频繁地出现在不同的小说文本中。兹略举几例，以见一斑：

#### 1. 描写酒店

傍村酒店几多年，遍野桑麻在地边。白板凳铺邀客坐，柴门多用棘针编。暖烟灶前煨麦蜀，牛屎泥墙画醉仙。<sup>③</sup>

傍村酒肆已多年，斜插桑麻古道边。白板凳铺宾客坐，矮篱笆用棘荆编。破瓮榨成黄米酒，柴门挑出布青帘。更有一般堪笑处，牛屎泥墙画酒仙。<sup>④</sup>

① 徐朔方：《曲论·稗论》“自序”，《徐朔方集》第 1 卷，杭州：浙江古籍出版社，1993 年，第 2 页。

② 朝戈金：《“全观诗学”论纲》，《中国社会科学》2022 年第 9 期。本文涉及的“全观诗学”观点均出自该文。

③ 无名氏：《洛阳三怪记》，程毅中辑注《宋元小说家话本集》下册，济南：齐鲁书社，2000 年，第 391 页。

④ 施耐庵撰，罗贯中纂修，冀勤校注《水浒传》上册，北京：作家出版社，2006 年，第 56 页。

## 2. 描写节气

柄柄芰荷枯,叶叶梧桐坠。细雨洒霏微,催促寒天气。蛩吟败草根,雁落平沙地。不是路迷人,怎知这滋味。<sup>①</sup>

柄柄芰荷枯,叶叶梧桐坠。蛩吟腐草中,雁落平沙地。细雨湿枫林,霜重寒天气。不是路行人,怎谙秋滋味。<sup>②</sup>

## 3. 描写大风

无形无影透人怀,四季能吹万物开。就地撮将黄叶去,入山推出白云来。<sup>③</sup>

## 4. 描写人物

双眉垂雪,碧眼横波。衣披六幅烈火鲛绡,拄杖九环锡杖。霜姿古貌,有如南极老人星;鹤骨松形,好似西方长寿佛。料应圆寂光中客,定是楞严会上人。<sup>④</sup>

双眉垂雪,横眼碧波。衣披烈火七幅鲛绡,杖拄降魔九环锡杖。若非圆寂光中客,定是楞严峰顶人。<sup>⑤</sup>

## 5. 评论事理

甘罗发早子牙迟,彭祖颜回寿不齐。范丹贫穷石崇富,算来都是只争时。<sup>⑥</sup>

甘罗发早子牙迟,彭祖颜回寿不齐。范丹贫穷石崇富,八字生来各有时。<sup>⑦</sup>

上述韵文套语大同小异,都是说书人利用一些程式化的语词构件或描写熟套,根据不同的对象灵活地组构而成。借用赫纳普(Arnold van Genep)的话说:

这些歌手们的诗作,是由并置的重复片语来构成的,相对而言,它们在数量上并不大,但是要会被娴熟地掌握和运用。这些重复片语的每一次展示都自动地遵循固定的规则,惟其顺序可以变化。一个出色的歌手能像我们玩纸牌那样去处理这些重复片语,他只是根据他自己的意愿去作出不同的排列。<sup>⑧</sup>

如描写美人,“说书体”小说习惯于用“蝉翼”喻云鬓,“春山”喻眉毛,“樱桃”喻嘴唇,“碎玉”喻牙齿,还有杏眼、桃腮、柳叶眉等。说书人掌握了这些套词和用法,然后根据开脸的顺序,就可

① 无名氏:《山亭儿》,程毅中辑注《宋元小说家话本集》上册,第85页。

② 施耐庵撰,罗贯中纂修,冀勤校注《水浒传》上册,第232页。

③ 该诗分别见于无名氏《洛阳三怪记》,程毅中辑注《宋元小说家话本集》下册,第397页;无名氏:《陈巡检梅岭失妻记》,程毅中辑注《宋元小说家话本集》下册,第440页,其第2句为“二月桃花被绽开”;无名氏:《西山一窟鬼》,程毅中辑注《宋元小说家话本集》上册,第220页,其第2句亦为“二月桃花被绽开”;施耐庵撰,罗贯中纂修,冀勤校注《水浒传》上册,第241页,其第3句为“就树撮将黄叶去”。

④ 无名氏:《花灯轿莲女成佛记》,程毅中辑注《宋元小说家话本集》下册,第487页。

⑤ 无名氏:《红白蜘蛛》,程毅中辑注《宋元小说家话本集》上册,第4页。

⑥ 无名氏:《三献身》,程毅中辑注《宋元小说家话本集》上册,第53页。

⑦ 施耐庵撰,罗贯中纂修,冀勤校注《水浒传》下册,第657页。

⑧ 转引自约翰·迈尔斯·弗里《口头诗学:帕里—洛德理论》,朝戈金译,北京:社会科学文献出版社,2000年,第28页。

以轻松地编创出一段美人赋来。例如：

云鬓轻梳蝉翼，蛾眉巧画春山。朱唇注一颗天桃，皓齿排两行碎玉。花生媚脸，冰剪明眸；意态妖娆，精神艳冶。岂特余杭之绝色，尤胜都下之名花。<sup>①</sup>

云鬓轻梳蝉远，翠眉淡拂春山。朱唇缀一颗樱桃，皓齿排两行碎玉。花生丹脸，水剪双眸；意态自然，精神更好。<sup>②</sup>

云鬓轻笼蝉翼，蛾眉淡拂春山。朱唇缀一颗樱桃，皓齿排两行碎玉。莲步半折小弓弓，莺啭一声娇滴滴。<sup>③</sup>

针对这种现象，郑振铎曾说：“他们仿佛有一套谱子在，咏少妇用什么，咏老婆太婆用什么，咏婚夕用什么，似乎都有规定的格式。”<sup>④</sup>

有时，在同一部作品中，也会出现韵文套语的反复运用。例如：

山影将沉，柳阴渐没。断霞映水散红光，日暮转收生碧雾。溪边渔父归村去，野外樵夫负重回。<sup>⑤</sup>

山影深沉，槐阴渐没……落日带烟生碧雾，断霞映水散红光。溪边钓叟移舟去，野外村童跨犊归。<sup>⑥</sup>

至于一些俗语、谚语，在“说书体”小说中更是俯拾即是。据笔者统计，仅《水浒传》中以“常言道”引出的俗语、谚语就有 25 条，以“自古道”或“自古”引出的俗语、谚语有 38 条，以“古人有云”“古人有言”“古人言”“古人云”“古人道”引出的俗语、谚语也有 18 条，并且不少俗语、谚语重复使用，诸如：“不怕官，只怕管”3 次；“家有余粮鸡犬饱，户多书籍子孙贤”3 次；“得便宜处休欢喜，远在儿孙近在身”2 次；“有缘千里来相会，无缘对面不相逢”2 次；“三寸气在千般用，一日无常万事休”2 次；“送君千里，终须一别”3 次；“分明指与平川路，却把忠言当恶言”2 次；“从前作过事，没兴一齐来”3 次；“金风未动蝉先觉，暗送无常死不知”3 次；“杀人须见血，救人须救彻”2 次；“人无千日好，花无百日红”2 次；“蜂蚕入怀，随即解衣”2 次；“风流茶说合，酒是色媒人”2 次；“蛇无头而不行”3 次；等等。

值得注意的是，《水浒传》中的散文叙事也存在遣词造句高频复用现象。如描绘大雪使用的“正是严冬天气，彤云密布，朔风渐起，却早纷纷扬扬卷下一天大雪来”，就略改个别字眼，前后用了 4 次；描写某人意外到来，则使用“甚风吹得到此”4 次；写某人遇到钦慕之人，“扑翻身便拜”，用了 8 次；写某人说话，“言无数句，话不一席”，用了 8 次；写某人发怒时，“睁圆怪眼，倒竖

① 无名氏：《柳耆卿诗酒玩江楼记》，程毅中辑注《宋元小说家话本集》上册，第 338 页。

② 无名氏：《杨温拦路虎传》，程毅中辑注《宋元小说家话本集》上册，第 126 页。

③ 无名氏：《碾玉观音》，程毅中辑注《宋元小说家话本集》上册，第 187 页。

④ 郑振铎：《宋元明小说的演进》，郑振铎撰，郑尔康编《郑振铎说俗文学》，上海：上海古籍出版社，2000 年，第 69 页。

⑤ 施耐庵撰，罗贯中纂修，冀勤校注《水浒传》上册，第 35 页。

⑥ 同上书，第 61 页。

虎须”“睁圆怪眼,大喝一声”“睁圆怪眼,咬碎钢牙”等,使用了19次;写某人“有万夫不当之勇”,用了15次;写某人遭遇突发事件,不知所措,用“叫声苦,不知高低”7次;写某人吓得不敢吭声,用“如箭穿雁嘴,钩搭鱼腮”2次;写某人逃跑,用“忙忙似丧家之犬,急急如漏网之鱼”6次;写某人走投无路时悲叹“闪得我家难奔,有国难投”,用了7次;写某人死了,用“化作南柯一梦”5次;写勿为死者伤悲,使用“人之生死,乃是分定”或“寿夭命长,人生分定”5次;写事发迅疾,使用“说时迟,那时快”11次;写两人交战,使用“二马相交,斗不到xx合”8次,“一来一往,一去一回”9次;写敌军大败亏输,用“星落云散,七断八续,呼兄唤弟,觅子寻爷”4次;写打虎,使用“云生从龙,风生从虎。那一阵风过处……跳出一只吊睛白额大虫来”2次。其散言套语之多,令人叹为观止。

上述韵文、散语的前后因袭、套用,如果从作家书面文学创作的角度去看,简直匪夷所思。一个作家即便才疏学浅,也不至于翻来覆去自我抄袭或抄袭别人。但是,倘若换一个角度,将韵文套语置于口头传统中去看,那么它们在各小说文本中的反复出现,本质上属于“传统池”<sup>①</sup>的共享与流动,是遵循全观诗学“三共律”(共创、共述、共享)<sup>②</sup>的动态生成过程,也即说书人从“传统池”中提取语料构件,根据演述场域的即时需求(如听众反应、叙事节奏等)灵活重组,既保证了口头创编的效率,又通过群体熟悉的表达建立情感共鸣。另外,这种互文性同时体现了全观诗学“言文虬结”<sup>③</sup>的轴线特征——韵文套语既保留了口头文学的韵律美与记忆辅助功能,又在书面化过程中成为连接口头演述与文本阅读的纽带,印证了“口头与书面既互为补角,又彼此渗透”<sup>④</sup>的关系。

## (二)“场景”(母题/叙事单元)的共享互文

所谓“场景”或曰“主题”,洛德将其定义为“诗中重复出现的事件、描述性的段落”<sup>⑤</sup>,类似于母题或叙事单元。“说书体”小说中有一些叙事单元,因受听众喜爱而反复出现在不同题材的“说话”名目中,久之便成为说书人共知共享的母题,诸如比武、打擂、打虎、举鼎、结义聚义、得天书、劫法场、劫狱、盗宝、开黑店、游地府、闹花灯、抛绣球、水贼占妻、红杏出墙、坐山招夫、番女求偶、摆空城计、祭铁丘坟、三请某某人、三打某某地,等等。其他如两军对垒,将领如何披挂、挑战、骂阵、交锋,以及如何摆阵破阵、出奇设伏、偷营劫寨等,也都是高度程式化的。它们在多部小说中被反复套用,形成了一种跨文本的情节呼应,已成为“说书体”小说的“公用段落”。

① “传统池”是全观诗学的一个概念,就民间说书而言,可以理解为说书人与民众在长期演述实践中积淀的“共享语料”和“公用段落”,是书场中群体互动的核心载体。参见朝戈金《论口头文学的接受》,《文学评论》2022年第4期; Lauri Honko, *Textualising the Siri Epic*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1998, p.70。

② 朝戈金:《“全观诗学”论纲》,《中国社会科学》2022年第9期。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 阿尔伯特·贝茨·洛德:《故事的歌手》,尹虎彬译,姜德顺校,北京:中华书局,2004年,第5页。

举例来说,如“神授天书”即频繁见于多个说部:《三国志平话》写孙学究传天书与张角;《三国志通俗演义》写南华老仙传天书《太平要术》给张角;《乐毅图齐平话》写孙子得鬼谷子所授三卷天书;《三遂平妖传》写胡永儿从圣姑姑那里获取天书《九天玄女法》;《水浒传》写宋江遇九天玄女授其三卷天书;《杨家府演义》写杨宗保在红垒山遇擎天圣母娘娘授其兵书,并饮仙酒,吃红桃七枚,肉馒头五个;《说唐后传》写薛仁贵得九天玄女所赐白虎鞭、震天弓、穿云箭、水火袍和无字天书;《反唐演义传》写徐茂公之子徐美祖逃入女娲庙,遇女娲传授天书;《说呼全传》写王禅老祖向呼延庆传授天书。又如“劫法场”,《水浒传》写江州劫法场,救宋江;《粉妆楼》也如法炮制,写淮安府劫法场,救罗焜;《反唐演义传》写薛丁山之子闹花灯闯祸,导致薛家满门被抄斩,法场之上,樊梨花为梨山老母救去,徐孝思亦被太乙山窦青老祖摄走;《说唐三传》写薛刚闹花灯,闯御园,打死张保,被绑缚法场问斩,程咬金组织一帮小英雄劫法场救走薛刚,等等。

上述场景(母题/叙事单元)的跨文本复用,如果置于全观诗学所说的“个体—群体—社区”与“演述场域—生境—文化生态系统”的双重圈层中去考察,那么正是文化生态系统中稳定要素关联与传承的直观体现。“劫法场”“神授天书”等高频场景,并非艺人的刻意蹈袭,而是特定文化生境中群体需求的集中投射,承载着社区共享的价值观与审美趣味:“劫法场”凸显对正义的追求,“神授天书”呼应民众对超凡力量的向往;同时,场景互文遵循全观诗学“动态平衡”原则——艺人会根据不同地域的生境特征调整细节,以使传统场景与地方文化生态相适配,实现“传统池”的动态更新。

### (三)“故事范型”的框架性互文

所谓“故事范型”,是指具有组织、建构故事之功能的叙事框架或曰情节套路。<sup>①</sup>如《水浒传》前七十回就是围绕“逼上梁山”这一故事范型来组建故事情节的。该故事范型包括“犯罪—发配—历险—落草”与“犯罪—流亡—历险—落草”两个序列。由于说书人善于以人物落难、历险为叙事重心,因而易于设置悬念,增强叙事吸引力,有效缓解按套路说书带来的单调感。《水浒传》后二十回所写征辽、征方腊,则属于“征讨”故事范型,主要叙述外敌入侵或国内叛乱,朝廷委派英雄挂帅领兵前往征讨,一路上攻关劫寨、略城夺地,直至平定战乱,然后班师回朝,论功封赏。说书人在叙事过程中,只是在时间、地点、人名、打法等方面略作变化,按照“征讨”线路,重叠敷演而已。

《水浒传》中形成的“逼上梁山”故事范型,特别是“征讨”故事范型,在《杨家将》《说岳全传》《说唐后传》《说唐三传》《说呼全传》《五虎平西前传》《五虎平南后传》《粉妆楼》《万花楼》等一众“说书体”小说中迭见层出,其情节套路化特征非常明显。

倘若拓宽视野,还可发现“征讨”故事范型在元明清戏曲(如《下高丽敬德不伏老》《薛仁贵

<sup>①</sup> 参见朝戈金《口传史诗诗学的几个基本概念》,《民族艺术》2000年第4期。

荣归故里》《阅阅舞射柳蕤丸记》《精忠旗》《双烈记》《穆桂英挂帅》《下河东》《薛刚反唐》等)和说唱词话、鼓词(如《薛仁贵跨海征辽》《大唐秦王词话》《大明兴隆传》《绣像征东传》《说唱花木兰征北》《呼家将征西》《呼延庆征南》《燕王扫北》《于成龙征北》等)中也俯拾皆是。

对于上述“故事范型”的互文,如果以全观诗学审视,就会认识到它们并非孤立的情节套路,而是跨越时空的口头叙事传统的直观体现,并且整合了说唱、戏曲等多种艺术形式的审美法则。从“古今轴线”看,这些范型源于口头叙事,在书面文化兴起后仍保持核心框架;从“艺文轴线”看,范型的互文性打破了文学与其他艺术的边界,如“征讨”故事范型既见于小说,也通过戏曲、说唱形式传播,形成跨艺术门类的叙事谱系。这种框架性互文本本质是全观诗学“整体大于部分之和”的整全观的体现:故事范型作为文化生态的“核心结构”,整合了多维度文化要素,成为连接古今、贯通艺文的叙事纽带。

## 二 古代白话小说研究中的误读

全观诗学启示我们,在研究口传文学文本时,需要立足口头观照书面,在广泛联系中把握对象,否则“把口头文学从文化生态系统中抽离出来,作为独立的文献进行局限于文本本身的文学释读,就常常会造成各种各样的误读”<sup>①</sup>,得出似是而非的结论。请看既往研究对于“说书体”小说的误读。

### (一)韵文套语的误读

有学者发现《三遂平妖传》与《水浒传》有十三篇诗词赋赞雷同,于是便想当然地认为两书同为一人所作。<sup>②</sup>也有学者依据《西游记》与《封神演义》中大约相同的二十余首诗词,推断后者因袭前者。<sup>③</sup>还有的学者利用《水浒传》中一些描写气候的程式化赋赞来推断作者的籍贯。如小说第十一回写林冲冒雪来到梁山,但见“山排巨浪,水接遥天……战船来往,一周回埋伏有芦花;深港停藏,四壁下窝盘多草木”<sup>④</sup>,论者据此嘲笑作者不了解北方气候,竟然将雪天上梁山写成仲夏夜泛舟。<sup>⑤</sup>又如第四十六回写杨雄大闹翠屏山,隆冬岁月,居然看到“远如蓝靛,近若翠屏。涧边老桧摩云,岩上野花映日。漫漫青草,满目尽是荒坟”<sup>⑥</sup>,因此论者认为这是将蓟州之冬写成了江南的春天,可见作者是不熟悉北方气候的江南人。<sup>⑦</sup>这些描写气候的赋赞不过是程式

① 朝戈金:《“全观诗学”论纲》,《中国社会科学》2022年第9期。

② 罗尔纲:《从罗贯中〈三遂平妖传〉看〈水浒传〉著者和原本问题》,《学术月刊》1984年第10期。

③ 方胜:《〈西游记〉〈封神演义〉“因袭”说证实》,《光明日报》1985年8月27日;方胜:《再论〈封神演义〉因袭〈西游记〉——与徐朔方同志商榷》,《徐州师范学院学报(哲学社会科学版)》1988年第4期。

④ 施耐庵撰,罗贯中纂修,冀勤校注《水浒传》上册,第122页。

⑤ 参见马幼垣《混沌乾坤:从气象看〈水浒传〉的作者问题》,《水浒论衡》,北京:生活·读书·新知三联书店,2007年,第170页。

⑥ 施耐庵撰,罗贯中纂修,冀勤校注《水浒传》上册,第502页。

⑦ 马成生:《〈水浒传〉作者及成书年代论争述评》,《中华文化论坛》2001年第1期。

化的套语,是为适应书场即兴创编的需要,随时从说唱艺人共享的“传统池”中汲取的。这种“传统池”类似民间艺人所说的“留文”：“这种留文是书会积古师师相传的枕中秘本,是书会才人们‘馈贫之粮’的随身宝……大家都在其中讨生活,你在用,我也在用,这里可以用,那里也可以用。”<sup>①</sup>艺人掌握了一定数量的“留文”,便可在遇到类似场景和情境时,随时从“留文”中选取相应的韵文套语,随口敷衍;如果不考虑场景的特殊性,自然会词不达意。

就上引韵文来看,说书人大概是在说到梁山水泊时需要壮其声势,于是便将那些描述大江大湖的陈词熟语拿来套用一下;而讲到翠屏山,又望文生义,在“翠屏”二字上即兴发挥,将烂熟于胸的写山套语,随口搬到对翠屏山的描绘上,只是他在搬用时忽视了时令。因此,我们大可不必以此为据,嘲笑说书人不懂气候常识,进而断定其为南方人。

由此,我们也可发现,这类误读的产生,主要在于脱离了“演述场域”。全观诗学强调,口头文学的程式化表达是为演述场域的即时需求服务的,目的是快速唤起听众对场景的认知,而非还原具体时空的真实环境。也就是说,诗词赋赞的程式化表达属于口头演述的“功能性要素”,与书面文学的“写实性要求”分属不同的文化生态逻辑。忽视这一差异,用书面文学的“精准性”标准苛求口头程式,本质是割裂了文本与生成它的演述生态。

值得注意的是,也有部分学者意识到“说书体”小说中的韵文套语是基于“说一听”而设,目的是为了“好听”。如李卓吾评点《西游记》时就说:“凡《西游》诗赋,只要好听,原为只说而设。若以文理求之,则腐矣。”<sup>②</sup>钱希言也结合听《水浒》的体验,指出那些“游情泛韵,脍炙千古”<sup>③</sup>。胡应麟也声称《水浒传》“所载四六语甚厌观”,并指出“盖主为俗人说,不得不尔”<sup>④</sup>。老舍也指出:“一段民间文艺在读起来的时候,并不怎么美好,可是一经艺人唱起来就变了样子,变得悦耳好听。”<sup>⑤</sup>究其原因,诗词赋赞本来富有节奏感和韵律美,又多半经过“说一听”的反复检验与艺人的不断加工,不仅语言洗练,朗朗上口,而且凝聚了民众的经验智慧、道德情感与审美趣味,所以书场说唱娓娓动听,令人喜闻乐见。王昕即指出:“套用既有的、为受众熟习和认可的语言,可以很快地消弭叙述者与受众间的距离感,并把他们带入熟悉而亲切的叙述情境之中,其情感和认知也容易找到共鸣点。这在一定程度上保证了话本创作从内容到形式的继承性,以及同大众欣赏趣味间的默契。”<sup>⑥</sup>

## (二) 场景程式、情节套路的误读

对于古代“说书体”小说中大量存在的“场景”(母题/叙事单元)互文,如果不了解其关联的

① 王利器:《〈水浒〉留文索引》,《耐雪堂集》,北京:中国社会科学出版社,1986年,第269页。

② 李贽:《西游记评》,朱一玄、刘毓忱编《〈西游记〉资料汇编》,天津:南开大学出版社,2002年,第227页。

③ 钱希言:《戏瑕》卷一,马蹄疾编《水浒资料汇编》,北京:中华书局,1980年,第360页。

④ 胡应麟:《少室山房笔丛》卷四一,北京:中华书局,1958年,第572页。

⑤ 老舍:《民间文艺的语言》,《老舍曲艺文选》,北京:中国曲艺出版社,1982年,第78页。

⑥ 王昕:《话本小说的历史与叙事》,北京:中华书局,2002年,第49—50页。

口头传统,对民间说书的口承特质缺乏清晰的认知,那么也会简单地将不同小说文本中的互文现象归为“蹈袭”,对之冷嘲热讽。请看下述例子:

每见他书所纪劫寨之事,不过杀入寨中,并无一人,情知中计,望后便走等语耳。层层叠叠,数见不鲜。<sup>①</sup>

读《三国志演义》到此等去处,真如嚼蜡,淡然无味。阵法兵机都是说了又说,无异今日秀才文字也。<sup>②</sup>

予观《三国》《水浒》诸书,凡将士授计而去,总不出军师所料,罔有毫发之谬,是无异于铁板数。<sup>③</sup>

余尝观历代演义之书,凡攻城拔国、覆军破垒,皆出于定算之中,而不能变易于定算之外,势固有所不能也。<sup>④</sup>

坊本叙战,每于临阵之际,必先叙明主将若何披挂,若何威武。彼此出阵,若何照面,若何交手,一番点缀,竟成印板厮杀。<sup>⑤</sup>

这些言论都是针对明清讲史小说中描述战争场景的一些常见套路所作的批评:或嘲笑它们“数见不鲜”“味同嚼蜡”,或讥讽它们如同“铁板”“印板”复制出来的。对于“说书体”小说中一些情节关目或母题的辗转套用,不少论者也嗤之以鼻。例如:

小说书有最可笑、千篇一律牢不可破者,如《三国演义》等书,则多埋伏两军,一军诈败而伏军齐起,遂胜。或劫营则空营,而伏兵亦起。《封神》则破十绝阵必先死一人后方破之,实在无人,则空中忽然落下一人。《西游》则妖怪捉得师父皆不即杀,或请客,或俟徒弟走后方吃,必俟救出而后已。《水浒》则一百八人如犯罪,或刺配,或监在死囚牢里,或劫狱、劫法场,弄上山去……《说唐》《征西》等书,必要唐王遭难,或御果园,或盖苏文,必得此将来救出。<sup>⑥</sup>

每见旧小说,于前人所创设之事,其稍新异者,必刻意套写之。张冠李戴,恬不知羞……此弊在高尚之小说,或不多见。惟其卑下者,则专以此为务,是亦不可以不论……其最显著者,如《水浒》有劫法场,及公差野猪林谋害林冲等事,后此《粉妆楼》各书,皆直剿袭其文。又如《绿牡丹》专言武技,《七侠五义》仿之,而稍变其体。自此例一定后,于是一演为《小五义》《续小五义》,再演而为《彭公案》《施公案》。《彭案》续凡四,《施》且五

① 《三国演义》第九十三回毛宗岗评语,陈曦钟、宋祥瑞、鲁玉川辑校《三国演义会评本》下册,北京:北京大学出版社,1986年,第1134页。

② 《三国演义》第一百一十回李卓吾评语,陈曦钟、宋祥瑞、鲁玉川辑校《三国演义会评本》下册,第1347页。

③ 《女仙外史》第三十二回于少保评语,吕熊:《女仙外史》上册,济南:齐鲁书社,1985年,第328页。

④ 《女仙外史》第三十五回在园(刘廷玑)评语,吕熊:《女仙外史》上册,第361—362页。

⑤ 杜纲:《南史演义凡例》,《南北史演义》,北京:华夏出版社,1995年,第1页。

⑥ 丁秉克撰,宋平生、颜国维等整理《柳弧》卷四,北京:中华书局,2002年,第252—253页。

续焉。三演而为《前后永庆升平》，皆效其称谓口号，如高来高去、夜行术、江湖黑话等类，务以仿之毕肖为能，绝不以胥篋为耻。《七侠五义》有花蝴蝶淫贼，以后则有白菊花、飞雪僧、采花蜂、白如意、一枝桃继之。《小五义》有破铜网阵之大观，以后则有破藏珍楼、破画春园、破木羊阵继之。其余如自黑妖狐盗冠后，继之者有白菊花之盗袍服、赛毛遂之盗杯、碧眼蝉之盗玉。自小方朔妆神后，继之有顾焕章之妆神、白胜祖之妆神……其他处亦全套写他书，绝无自撰之处。<sup>①</sup>

诸如此类，显然都是以文人书面创作的眼光来审视、评论“说书体”小说中反复出现的场景或母题，貌似言之有据，却不知场景或母题的因袭套用，体现的正是民间说书的艺术本色。对于民间说书来说，一个艺人如果想要演说好沙场征战或江湖打斗等故事，首先就得掌握足够的典型场景或母题，这样才能根据人物、场景的变换和情节的发展，随时调用，并加以拆改或替换，现场演说也才能得心应手。明乎此，上述批评就无异于郢书燕说，不得要领了。

至于“说书体”小说中常见的情节套路化，这也与其赖以生成的口头传统息息相关。情节套路对于说书艺人记忆、建构、演说、传承其说唱的故事，对于听众更好地接受说书的内容，都能起到驾轻就熟的作用。老舍在谈到说唱文学的创编时曾说：“不管讲什么故事，必须把故事放在个老套子中间……故事有了套子，思想也就得‘差不多’。你利用旧套子来装故事……故事既旧的，又是新的……这才容易被接受，得到宣传的实效。”<sup>②</sup>沃尔特·翁也说，口传文学的“叙事创新并不表现为编造新故事”，而是“给老故事引入新成分……它们的创新基本上局限在套语式、主题式思想的简明框架里”。<sup>③</sup>而其创新之法，主要是因时、因地、因人制宜地进行推陈出新。

例如，宋元话本《洛阳三怪记》《西湖三塔记》都是专讲“三怪”故事的，属于同一“故事范型”，但两者叙事各有其浓厚的地域色彩。当“三怪”故事在洛阳说唱时，说书人为了投当地听众之所好，唤起听众的亲切感和现场感，不仅将故事发生的时间定在清明节，地点定在洛阳，还通过对洛阳风俗民情的着意渲染，极力营造一种真实的生活场景，以烘托人物的性格和行动。当“三怪”故事流传到杭州，说书人因为面对的是杭州听众，为了更好地适应杭州听众的接受心理与欣赏口味，于是便将“三怪”故事的发生地改在杭州。故事正式开讲前，说书人还会先用九首诗词赞美西湖，有意拉近与杭州听众的心理距离；接着又移风易俗，将洛阳人清明节看花改为杭州人清明节游湖；与此同时，“三怪”中的赤斑蛇、白猫精，也改成了在西湖中出没的獭精、白蛇精；另外，说书人还巧妙地将三怪的结局由被打死改成被奚真人造塔镇压在三塔之下。这样，“三怪”故事便因地制宜转变为一则与西湖三塔相结合的风物传说，较之《洛阳三怪记》更为脍炙人口了。

① 天游：《小说闲评》，黄霖编著《历代小说话》第6册，南京：凤凰出版社，2018年，第2316—2317页。

② 老舍：《制作通俗文艺的苦痛》，《老舍曲艺文选》，第14—15页。

③ 沃尔特·翁：《口语文化与书面文化：语词的技术化》，何道宽译，北京：北京大学出版社，2008年，第31—32页。

由此可见,口头文学的创编,不在于其情节关目、场景描写、情节结构等是否独出心裁,而在于能否利用听众熟悉的场景母题和情节套路展开叙事,推陈出新。如果不明白民间艺人口头创作与文人作家书面创作的差异,一味地以独创性、写实性等标准苛求包括《水浒传》在内的许多“说书体”小说,那么就会因这些小说中程式化场景与情节套路的大量存在,而指斥它们“千篇一律”,甚至嘲笑作者“恬不知羞”。像《三国演义》《水浒传》《西游记》《封神演义》《说唐全传》《说岳全传》以及《三侠五义》这样的小说,几乎家喻户晓,问题恐怕不在于其独创性成分的多少,而在于它们叙述的英雄人物故事本身就非同凡响,而且采用的是基于民间口头传统、为民众所熟悉和喜爱的程式或套路叙述、传递给民众的。如果其叙事不采用那些程式或套路(也是易于与受众交流沟通的模式),它们很可能就不会产生那么广泛而深远的影响了。

因此,以往论者嘲讽“说书体”小说场景程式、情节套路“千篇一律”,实际上是脱离了口头文学的生态语境与社会功能的片面解读。由于他们不明白口头文学的价值在于通过群体熟悉的程式实现文化生态系统中“稳定传承”与“动态创新”的平衡——核心框架的保留保证了传统的延续性,细节的调整则适配不同时代、地域的受众需求,不明白场景与情节程式不仅承载着叙事功能,更承担着身份认同、价值观传递的社会功能,因而以书面文学的评价标准否定其存在价值。

### 三 古代白话小说对口头程式的书面化改造

“说书体”小说虽然根植于民间口头传统,留存着大量与口头表演相适配的程式化表达印记,但在向书面文学转化过程中,其写定者、出版者、修订者为适应书面阅读,对这些口头程式进行了系统性改造,在不同程度上淡化了与故事情节关联薄弱的口头元素,强化了文本的叙事连贯性与文学性。为了使论述相对聚焦,下文结合《水浒传》主要版本的演进,考察口头传统在白话小说中的变异。

#### (一) 删减诗词韵文,强化叙事主线

全观诗学认为,口头与书面“互为补角,此消彼长”<sup>①</sup>,书面化改造中诗词韵文的删减,本质是言文轴线的功能适配。书场中的诗词赋赞是服务于“说一听”互动的生态要素,如入话诗用于定场、吸引听众,叙事中以诗赋描景状物、渲染气氛、调剂节奏等。但在书面阅读中,这类内容往往游离于故事情节,成为书面阅读的“冗余信息”。

如明容与堂百回本《忠义水浒传》,每回开头都有“诗曰”“词曰”或“赋曰”引出的诗词赋赞,有不少是与情节无关的劝世语,有的虽与情节有关,如第二十一、五十一、七十八、八十一、八十三回等,但是“它们所牵涉的内容,有的笼盖全书,有的概括几回。这应当是当时话本的入回韵

<sup>①</sup> 朝戈金:《“全观诗学”论纲》,《中国社会科学》2022年第9期。

文的残留。因为逐日分回演出的只是故事中的一小部分,为了使听众了解这一小部分同故事整体的关系,开讲之先有必要借韵文扼要介绍一下全书或全书中一大段的内容。如果作为书面读物,这就完全多余了”<sup>①</sup>。

因此,李卓吾在评点容与堂本《忠义水浒传》时,对书中大约四十处的诗词韵文,批曰“可删”“要他何用”“不必,可删”“可恶”“俗杀”“腐”等。后来,袁无涯刊本《水浒全传》(以下简称袁刊本)即把每回开头的入话诗赋全部删除,并根据李卓吾的批点,秉持“去诗词之繁芜,一虑事绪之断,一虑眼路之迷”<sup>②</sup>的原则,对正文的部分诗词赋赞进行删减。如第四回写智真长老叫行童给赵员外上茶,书中写道:“怎见得那盏茶的好处,有诗为证:玉蕊金芽真绝品,僧家制造甚功夫。”李卓吾加眉批曰:“可恶,删。”<sup>③</sup>袁刊本即把此诗删除。第三十六回有诗云:“方枷铁锁并临头,坐守行监不少休。”李卓吾于诗后批曰:“反把血脉梗断了,可恶,可恶。”<sup>④</sup>袁刊本也将这几句删除。不过,袁刊本仍保留了不少能“形容人态,顿挫文情”<sup>⑤</sup>的诗词,并对部分诗词略作修改,使其更贴合故事情节。如容与堂本第二十四回有诗云:“从来男女不同筵,卖俏迎奸最可怜。不独文君奔司马,西门庆亦偶金莲。”<sup>⑥</sup>李卓吾夹批:“可笑。”<sup>⑦</sup>袁刊本便将后两句改为“不记都头昔日语,犬儿今已到篱边”<sup>⑧</sup>,呼应了武松之前警告潘金莲所说的“篱牢犬不入”之语。另外,袁刊本还将容与堂本的一些诗词删改后直接融入正文叙事之中。如容与堂本第五十六回有诗云:“角韵才闻三弄,钟声早转初更。云寒星斗无光,露散霜花渐白。六街三市,但闻喝号提铃;万户千家,各自关门闭户。对青灯学子攻经史,秉画烛佳人上绣床。”<sup>⑨</sup>袁刊本删去后六句套语,将头两句改为散语,保留了三四句,修改为:“早听得谯楼禁鼓,却转初更。云寒星斗无光,露散霜花渐白。时迁见班里静悄悄地,却从树上溜将下来。”<sup>⑩</sup>如此一改,便与正文叙事水乳交融,简直无迹可求了。

至于金圣叹评改《水浒全传》,则更进一步,无论是每回前还是正文中的诗词赋赞,几乎悉数剔除,基本扫清了口头韵文说唱痕迹,保持了叙事的连贯性。

不过,诗词赋赞的删减并不意味着否定口头传统,而是遵循全观诗学“要素与生态适配”的原则——书面文本的生态需求从“群体互动”转向“个体沉浸”,因此删减韵文套语是为了强化叙事主线,实现文本与阅读生态的适配。这种改造同时印证了“言文虬结”的动态性:书面文本

① 徐朔方:《从宋江起义到〈水浒传〉成书》,《小说考信编》,上海:上海古籍出版社,1997年,第42页。

② 袁无涯:《忠义水浒全书发凡》,朱一玄、刘毓忱编《〈水浒传〉资料汇编》,天津:南开大学出版社,2002年,第133页。

③ 施耐庵、罗贯中著,李贽评,凌麇、恒鹤、刁宁校点《水浒传:李卓吾评本》上册,上海:上海古籍出版社,2021年,第64页。

④ 同上书,第561页。

⑤ 袁无涯:《忠义水浒全书发凡》,朱一玄、刘毓忱编《〈水浒传〉资料汇编》,第133页。

⑥ 施耐庵撰,罗贯中纂修,冀勤校注《水浒传》上册,第266—267页。

⑦ 施耐庵、罗贯中著,李贽评,凌麇、恒鹤、刁宁校点《水浒传:李卓吾评本》上册,第382页。

⑧ 施耐庵、罗贯中:《水浒全传》,上海:上海古籍出版社,1984年,第301页。

⑨ 施耐庵撰,罗贯中纂修,冀勤校注《水浒传》下册,第605页。

⑩ 施耐庵、罗贯中:《水浒全传》,第702页。

虽剥离了部分口头要素,但仍保留了程式化的叙事逻辑,与口头传统形成“互补共生”的关系。

## (二)删除“摊头”“致语”,剥离口头表演的开场仪式

全观诗学的“演述场域”概念强调,口头文学的表达形式与演述场景是相适配的。例如,“说书体”小说中的“摊头”“致语”(开场闲话)与“看官听说”“且听下回分解”等互动话语,就属于口头演述场域的“仪式性要素”,承担着连接说书人与听众、调节现场气氛等功能。但这种口头仪式脱离了书面文本的叙事逻辑,因而成为被改造的重点对象之一。

钱希言《戏瑕》卷一“水浒传”条即云:“词话每本头上,有请客一段,权做过德胜利市头回,此政是宋朝人借彼形此,无中生有妙处……即《水浒传》一部,逐回有之,全学《史记》体。文待诏诸公,暇日喜听人说宋江,先讲摊头半日,功父犹及与闻。今坊间刻本,是郭武定删后书矣。郭故跗注大僚,其于词家风马,故奇文悉被铲削,真施氏之罪人也。”<sup>①</sup>天都外臣《水浒传序》亦云:“故老传闻:洪武初,越人罗氏,诙诡多智,为此书,共一百回,各以妖异之语引于其首,以为之艳。嘉靖时,郭武定重刻其书,削去致语,独存本传。余犹及见《灯花婆婆》数种,极其蒜酪。余皆散佚,既已可恨。自此版者渐多,复为村学究所损益。盖损其科诨形容之妙……”<sup>②</sup>

“摊头”“致语”原本是口头说书的标志性开场环节,多以无关紧要的闲话特别是小故事作为“请客”的段子,属于服务现场表演的“德胜利市头回”。钱希言、天都外臣都对郭武定在整理、出版《水浒传》过程中擅自删去“摊头”“致语”深表遗憾,甚至骂他是“施氏之罪人”。但在书面化改造中,删除这类元素的本质是演述场域从“书场”转向“文本”的生态适应,书面阅读缺乏即时互动场景,“摊头”“致语”的“请客”功能丧失,郭武定的删除让文本直接切入核心故事,提升了阅读效率。后来袁无涯本、金圣叹本均延续了这一改造,彻底摒弃了“摊头”“致语”这类专属口头说唱的开场程式。

## (三)剔除口头互动元素,弱化表演痕迹,强化文本独立性

口头说书的核心是“说—听”互动,说书人常借助特定话语与听众建立联结、梳理情节、评论书中人事等,但这类表达在书面阅读中基本失去存在意义,也成为被删除的主要内容之一。在这一方面,袁刊本对容与堂本删改较少,金圣叹则作了全面彻底的删除。

一是删除“看官听说”“看官牢记话头”等呼告式话语,如第五回“看官牢记话头,这李忠、周通自在桃花山打劫”<sup>③</sup>,第三十二回“看官牢记话头,武行者自来二龙山投鲁智深、杨志入伙了。不在话下”<sup>④</sup>等表述,避免干扰读者的阅读沉浸感。

二是删除说书人的解释、评论与情节交代语,如第十六回“这个便是计策。那计较都是吴用

<sup>①</sup> 钱希言:《戏瑕》卷一,朱一玄、刘毓忱编《〈水浒传〉资料汇编》,第135页。

<sup>②</sup> 天都外臣:《水浒传序》,朱一玄、刘毓忱编《〈水浒传〉资料汇编》,第167页。

<sup>③</sup> 施耐庵撰,罗贯中纂修,冀勤校注《水浒传》上册,第69页。

<sup>④</sup> 同上书,第343页。

主张。这个唤做‘智取生辰纲’”<sup>①</sup>这类情节注解,以及第四十回“这个唤做‘白龙庙小聚会’”<sup>②</sup>的关目命名语,第四十九回“看官牢记这段话头,原来和宋公明初打祝家庄时,一同事发。却难这边说一句,那边说一回,因此权记下这两打祝家庄的话头,却先说那一回来投入伙的人乘机会的话,下来接着关目”<sup>③</sup>这类交代叙事分叉的话语,以便让文本叙事更为紧凑,减少了口头表演的“解说感”。

三是删除与说唱传统相关的背景,如第四十六回“后来,蓟州城里书会们备知了这件事,拿起笔来,又做了这只《临江仙》词,教唱道”<sup>④</sup>,第七十回“昔日老郎有一篇言语,赞张清道”<sup>⑤</sup>,剥离了文本与书会才人、老郎的关联,强化其作为独立书面作品的属性。

四是删除说书人的插科打诨,也即天都外臣所谓“损其科诨形容之妙”,如第四十五回写裴如海与潘巧云眉来眼去时插入一大段议论:

看官听说:原来但凡世上的人情,惟和尚色情最紧。为何说这等话?……因此苏东坡学士道:“不秃不毒,不毒不秃;转秃转毒,转毒转秃。”和尚们还有四句言语,道是:  
“一个字便是僧,两个字是和尚,  
三个字鬼乐官,四字色中饿鬼。”<sup>⑥</sup>

这类科诨,如果书场演说,自然能博得听众欢噱;但书面阅读,却容易分散读者对情节走向的专注。

#### (四) 重构叙事视角,强化书面阅读体验

民间口头说书一般采用第三人称全知视角,说书人既能描述人物言行,又可直接介入文本进行评论或解说。在书面化的改造过程中,金圣叹有时却却有意通过调整叙事感知方式,重构叙事视角,强化阅读体验的真切感。请看他对容与堂本第二十七回一段文字的修改:

表一 《水浒传》容与堂本与金圣叹批评本之对照

容与堂本第二十七回	金圣叹批评本第二十六回
武松也把眼来虚闭紧了,扑地仰倒在凳边。那妇人笑道:“着了!由你奸似鬼,吃了老娘的洗脚水。”便叫:“小二、小三,快出来!”只见里面跳出两个蠢汉来,先把两个公人扛了进去……那妇人欢喜道:“今日得这三头行货,倒有好两日馒头卖,又得这若干东西。”把包裹缠带提了入去,却出	武松也双眼紧闭,扑地仰倒在凳边。只听得笑道:“着了!由你奸似鬼,吃了老娘的洗脚水!”便叫:“小二、小三快出来!”只听得飞奔出两个蠢汉来,听他把两个公人先扛了进去……只听得他大笑道:“今日得这三头行货,倒有好两日馒头卖,又得这若干东西。”听得把包裹缠带提入去了,

① 施耐庵撰,罗贯中纂修,冀勤校注《水浒传》上册,第 171 页。  
② 同上书,第 437 页。  
③ 同上书,第 528 页。  
④ 同上书,第 501 页。  
⑤ 施耐庵撰,罗贯中纂修,冀勤校注《水浒传》下册,第 752 页。  
⑥ 同上书,第 488—489 页。

(续表)

容与堂本第二十七回	金圣叹批评本第二十六回
来看……那妇人看了,见这两个蠢汉拖扯不动,喝在一边,说道:“你这鸟男女,只会吃饭吃酒,全没些用,直要老娘亲自动手!……”那妇人一头说,一面先脱去了绿纱衫儿,解下了红绢裙子,赤膊着便来把武松轻轻提将起来。 <sup>①</sup>	随听他出来……只听得妇人喝道:“你这鸟男女,只会吃饭吃酒,全没些用,直要老娘亲自动手!……”听他一头说,一头想是脱那绿纱衫儿,解了红绢裙子,赤膊着,便来把武松轻轻提将起来。 <sup>②</sup>

这段文字描写的是武松在十字坡佯装被蒙汗药麻翻后的情形。容与堂本采用的是全知叙事视角,说书人对人物动作或神态了如指掌,将“那妇人笑道”“那妇人欢喜道”“那妇人看了”“那妇人一头说,一面先脱去了绿纱衫儿”等视觉与表情动作直接讲述出来;而金圣叹则有意将说书人全知视角改写成人物限知视角,即主要通过武松本人的听觉来感知,文中一连用了数个“只听得”“听得”“听”等字眼,使事态的变化都从武松的耳中听出,这一改造既使叙事真切、紧张,妙趣横生,又让读者从“被动听书”转向“主动感知”,契合了书面阅读的沉浸式体验,凸显了书面文学的叙事特质。金圣叹对自己的这番改动颇为得意,不厌其烦地批点道:“‘只听得’,妙绝。”“‘听他’,妙绝。”“上文许多事情,偏在耳中听出。”“俗本无八个听字,故知古本之妙。”<sup>③</sup>

#### (五) 适配社会文化语境,修改、腰斩《水浒传》

根据全观诗学“文化生态适应性”观点,书面化改造并非单纯的形式优化,还会结合特定时代的社会文化语境调整文本内核。如金圣叹腰斩《水浒传》,调整文本立意,就是小说与特定时代文化生态共振的结果。胡适就指出:“圣叹生在流贼遍天下的时代,眼见张献忠、李自成一班强盗流毒全国,故他觉得强盗是不能提倡的,是应该‘口诛笔伐’的。”<sup>④</sup>于是,为了不让宋江等人有接受招安的机会,他就断然斩去了《水浒传》七十回之后的内容,并安排了卢俊义“惊噩梦”,梦见梁山义军被一网打尽,以儆效尤。但需要指出的是,金圣叹这样大刀阔斧地删削,其实也并未割裂传统,因为他保留了前七十回“逼上梁山”的核心叙事,从而延续了口头传统中“反贪除暴,替天行道”的群体诉求;而删除招安情节则是对明末社会生态的回应,实现了传统叙事与时代需求的动态平衡。这印证了全观诗学的一个观点,即口头文学并非过去时代的化石,而是随着历史进程发展变化的活态传统。

金圣叹为了强化其腰斩《水浒传》的立意,还想方设法消解容与堂本中梁山领袖宋江的忠义思想。如第六十回,宋江谦让,不愿做梁山泊主,这时李逵叫道:“哥哥休说做梁山泊主,便做

① 施耐庵撰,罗贯中纂修,冀勤校注《水浒传》上册,第297—298页。

② 施耐庵著,金圣叹批评,罗德荣校点《金圣叹批评本水浒传》上册,长沙:岳麓书社,2006年,第316页。着重号为笔者添加。

③ 同上书,第316—317页。

④ 胡适:《〈水浒传〉考证》,《胡适文集》第2册,北京:北京大学出版社,2013年,第369页。

了大宋皇帝却不好!”<sup>①</sup>金圣叹改为:“哥哥休说做梁山泊主,便做个大宋皇帝你也肯!”还加上批语:“每每宋江一番权诈后,便紧接李大哥一番直遂以形击之,妙不可言。”“包藏祸心,外施仁义,江之所以如鬼也。”<sup>②</sup>对于宋江所说的那些招安之语,金圣叹要么删改,要么曲解成“悉是宋江权诈之辞”<sup>③</sup>,目的是“赚人做强盗”<sup>④</sup>。在删改宋江言行时,他还刻意强调:“《水浒传》有大段正经处,只是把宋江深恶痛绝,使人见之,真有犬彘不食之恨……《水浒传》独恶宋江,亦是歼厥渠魁之意,其余便饶恕了。”<sup>⑤</sup>

当然,金圣叹腰斩《水浒传》,也有完善叙事结构形态的考量。他在第七十回总评中说:“一部书七十回,可谓大铺排,此一回可谓大结束。读之正如千里群龙,一齐入海,更无丝毫未了之憾。笑杀罗贯中横添狗尾,徒见其丑也。”<sup>⑥</sup>的确,《水浒传》截至梁山泊英雄大聚义收尾,颇能给人以一种首尾呼应、脉络贯通、神完气足之感,并且前七十回的叙事结构采用的是纪传体体例,故其整体叙事风格也和谐一致;而后三十回则采用纪事本末体的叙事体例,以事件为中心,着重叙述征辽、征方腊的始末,人物往往为事件所淹没,这就与前七十回的叙事结构形态存在“不能一律处”,导致“一部大书,结末不振”<sup>⑦</sup>,因此删去后三十回,保持前七十回叙事结构的完整与叙事风格的统一,确实不失为高明之举,并且在故事叙述到最高峰时戛然而止,也能让人感到悠然不尽之致。

综上,“说书体”小说的书面化改造,本质是基于阅读需要的文本重构。从删减诗词韵文、剔除表演仪式,到剥离互动话语、重构叙事视角,再到适配时代语境调整立意,改造者通过层层剥离口头说唱的程式化元素,让文本基本摆脱了对“现场表演”的依赖,最终从“听的故事”转变为“读的文学”,完成了从民间口头传统到成熟书面叙事的跨越。

## 结 语

以上笔者借鉴朝戈金“全观诗学”理论,系统考察了口头传统在“说书体”白话小说中的传承与变异轨迹,指出其韵文散语、叙事场景、故事范型的程式化互文,是口头传统“传统池”共享与动态生成的结果,遵循“共创、共述、共享”的“三共律”。既往研究以书面文学的独创性、写实性标准苛求其程式化特征,造成了对文本的误读。《水浒传》等小说的书面化改造,通过删减口头元素、重构叙事视角、适配文化语境等操作,实现了从“听的故事”到“读的文学”的跨越,也展

① 施耐庵撰,罗贯中纂修,冀勤校注《水浒传》下册,第 652 页。

② 施耐庵著,金圣叹批评,罗德荣校点《金圣叹批评本水浒传》下册,第 692 页。

③ 同上书,第 636 页。

④ 同上书,第 653 页。

⑤ 金圣叹:《读第五才子书法》,施耐庵著,金圣叹批评,罗德荣校点《金圣叹批评本水浒传》上册,第 1 页。

⑥ 施耐庵著,金圣叹批评,罗德荣校点《金圣叹批评本水浒传》下册,第 796 页。

⑦ 鲁迅:《中国小说的历史的变迁》,《中国小说史略(外一种:汉文学史纲要)》“附录”,北京:商务印书馆,2011 年,第 303 页。

现了口头传统与书面文化互补共生的关系。

通过这些研究,不难看出全观诗学在阐释口传衍生文本时确实有较强的理论阐释效力:整全观照打破了既往研究的学科壁垒与文本中心的视角局限,启示我们应将小说置于“演述场域—生境—文化生态系统”中考察,还原其生成的文化语境;“言文虬结”“古今相贯”“艺文互通”的多维轴线,有助于认识口头与书面的融合博弈、叙事传统的跨时空延续、小说与戏曲说唱等跨文体关联;生态适配维度以“演述场域”“文化生境”为核心变量,为解读程式化表达的功能价值、书面化改造的内在逻辑提供了新视角;动态平衡维度跳出“独创”与“蹈袭”的二元评判,揭示了口头传统“稳定内核”与“动态创新”有机统一的创编规律。

总之,立足于口头传统的生态语境,以整全、动态的视野观照“说书体”小说,有助于更确切地把握其文本特质与文化内涵,为中国古代白话小说研究开辟更为广阔的空间。未来的研究则可进一步拓展至更多“说书体”小说的版本比较、跨文体(如戏曲、说唱词话)的口头传统传承研究,或深入探讨不同地域文化生态对口头程式的影响,从而更全面地揭示中国古代口头与书面文学的互动机制,深化对中国俗文学生成与演变规律的认知。

本文系国家自然科学基金重大项目“中国历代民间说唱文艺研究资料整理与数据库建设”(项目编号:17ZDA246)阶段性成果。

(纪德君,广州大学人文学院)

【责任编辑:王 尧】