

冯梦龙“三言”的口头诗学特征

王委艳

(南开大学 文学院,天津 300071)

摘要:以口头诗学理论为背景,从“程式”、“主题”、“故事范型”3个层面揭示冯梦龙编撰的“三言”拟话本小说所含有的口头艺术特征。分析认为,冯梦龙“三言”拟话本小说保存了口头诗学特征,丰富了口头诗学理论,并对口头诗学进行了“书面化”改造,这不仅有利于探究中国古代白话小说的艰难蜕变历程,而且也证实了口头艺术影响中国古代白话小说发展的事实。

关键词:冯梦龙;口头艺术;帕里-洛德口头诗学理论;书面体

中图分类号:I206.2

文献标志码:A

文章编号:1671-6248(2010)04-0083-07

以冯梦龙“三言”为代表的拟话本小说以其对中国古代白话小说新形式的开创在中国小说发展史上占有十分重要的地位,但是应当指出,这种新形式是基于对自古以来至宋代兴盛的“说话”的成熟形式的改造之上。因此,拟话本小说以书面的形式保存了大量的口头艺术特征,这些口头诗学特征已经深入到了拟话本小说的语言、结构、叙事话语等各个方面。随着拟话本书面文本的发展,这些口头特征显示出一种弱化趋向。朝戈金在约翰·迈尔斯·弗里的著作《口头诗学:帕里-洛德理论》一书的“译者前言”中,把帕里-洛德口头诗学理论进行了简要的概括:“口头程式理论的精髓,是三个结构性单元的概念,它们构成了帕里-洛德学说体系的基本骨架。它们是程式、主题或典型场景,以及故事型式或故事类型。”^[1]这些概念在贝茨·洛德所著的被约翰·迈尔斯·弗里称为口头诗学“圣经”的《故事的歌手》一书中有详尽的阐述。本文试图以帕里-洛德口头诗学理论为背景,以“三言”为考察中心,从程式、主题和故事类型3个方面揭示拟话本小说的口头诗学特征及其弱化趋势,并对拟话本所具有的中国民族传统因素予以揭示,从“中国特性”方面考察

拟话本小说对口头诗学的理论贡献,以期对拟话本小说研究开辟一个新的视角。

一、“三言”的程式特征

程式概念在口头诗学理论中与我们平常的理解有很大差异。帕里的程式概念是:“在相同的格律条件下为表达一种特定的基本观念而经常使用的一组词”^[2]。我们发现,帕里所说的程式是词而不是我们平常所理解的结构、套路等一些僵化的概念。洛德从歌手的角度对程式进行了研究,指出歌手学习的过程“是一种无意识的吸收、融会和贯通过程。年轻歌手一直在有意识的琢磨那些故事,而这些故事之间是以无意识的独特方式联系在一起的。但是,当歌手开始演唱时,故事的叙事方式像早已准备好了似的出现在眼前。于是,程式便为他诞生,他由此而获得了程式化的表达习惯”^[2]。因此,程式是歌手长期学习过程中形成的表达习惯,它因人而异,富有创造性的歌手往往“将新的词语放入旧有的模式中,新的程式便产生了”^[2]。程式为表达主题服务,不同歌手的程式积累是不一样的,同一歌手的程

收稿日期:2010-06-30

作者简介:王委艳(1977-),男,河南内黄人,文学博士研究生。

式积累也会随主题材料而变动,因此,程式不是死的,而是流动的、变化的。

中国古代的“说话”经过漫长的发展,到宋代达到了成熟。宋代“说话”经过艺人长期的表演实践,积累了一整套的表演程式,这些程式在口头表演时是流动的、跳跃的、变化的,到明代,冯梦龙根据宋元以来的“说话”以及“话本”进行了加工,写成“三言”。“独龙子犹氏所辑《喻世》等诸言,颇存雅道,时著良规,一破今时陋习;而宋元旧种,亦被蒐括殆尽。”^[3]冯梦龙的编撰首先保存了大量宋元明“说话”故事;其次对“说话”进行了书面的规范,使这种中国古代白话小说的新文体形式得以形成;最后是保存了大量“说话”的口头艺术特征,程式就是其中之一。

“三言”中很多描写性语词的使用,既表现出某种频度又灵动变化,比如对女性微笑的描写,往往用“启一点朱唇,露两行碎玉”来抒写女性的微笑之美。但更多时候则表现出频度与灵动的结合,例如对女性外貌的描写:

云鬓轻笼蝉翼,蛾眉淡拂春山,朱唇缀一颗天桃,皓齿排两行碎玉。莲步半折小弓弓,莺啭一声娇滴滴。(《警世通言》卷八)

水剪双眸,花生丹脸,云鬓轻梳蝉翼,蛾眉淡拂春山;朱唇缀一颗樱桃天桃,皓齿排两行碎玉。意态自然,迥出伦辈,有如织女下瑶台,浑似嫦娥离月殿。(《警世通言》卷十四)

由以上事例可以看到,程式词语“朱唇缀一颗樱桃(天桃),皓齿排两行碎玉”是重复的,但穿插于不同的外貌描写中,显得十分自然灵动。类似的例子有:

眸清可爱,鬓耸堪观。新月笼眉,春桃拂脸,意态幽花未艳,肌肤嫩玉生香。金莲着弓弓扣绣鞋儿,螺髻插短短紫金钗子。如捻青梅窥小俊,似骑红杏出墙头。(《警世通言》卷十四)

新月笼眉,春桃拂脸。意态幽花殊丽,肌肤嫩玉生光。说不尽万种妖烧,画不出千般艳冶。何须楚峡云飞过,便是蓬莱殿里人!(《警世通言》卷十六)

其中的程式词语“新月笼眉,春桃拂脸”随手穿插,恰到好处。

“三言”中以书面形式固定下来的套语很多,诸

如用来提示故事结构的“话分两头”、“却说”;用来议论的“诗曰”、“或有诗为证”;用来提示故事节奏的“话休絮烦”、“说时迟,那时快”、“当日无话”、“闲话休提”等等。但更为重要的是“三言”里所保留的与“看官”的交流程式,这种交流程式为我们还原了“说话”的现场场景。比如《喻世明言》卷一“蒋兴哥重会珍珠衫”中写道:

假如你有娇妻爱妾,别人调戏上了,你心下如何?古人有四句道得好:

人心或可昧,天道不差移。

我不淫人妇,人不淫我妻。

看官,则今日我说‘珍珠衫’这套词话,可见果报不爽,好教少年子弟做个榜样。

又如《醒世恒言》卷六“小水湾天狐贻书”中就写道:

说话的,那黄雀衔环的故事,人人晓得,何必费讲!看官们不知,只为在下今日要说个少年,也因弹了个异类上起,不能如弹雀的恁般悔悟,干把个老大家事,弄得七颠八倒,做了一场话柄,故把衔环之事做个得胜头回。劝列位须学杨宝这等好善行仁,莫效那少年招灾惹祸。

这样的例子不胜枚举,来源于“说话”表演艺术的话本小说,“其本质在于表演者对观众承担着展示交流能力(能够用社会认可的和可阐释的方式来说话的知识 and 才能)的责任,它突出了艺术交流进行的方式,而不仅仅是它所指称的内容”^[4]。“三言”小说中普遍存在这种说话人与其理想的接受者“看官”的交流模式。这种交流模式不仅已经成为一种程式化的存在,而且被后来的拟话本采用,并在拟话本的书面化进程中不断被弱化。可以想见,说话人在“说话”表演的情景中,时时处于一种“失去听众”的焦虑之中,他要不断地与“看官”进行交流,激发他们的情绪与热情,激起他们的好奇心与持续的关注。这实际上是一种处于社会底层的说话人的“生存”模式。他表演时的交流是一种实实在在的交流,是与有血有肉的“看官”之间的交流,这与书面文本呈现的“三言”中的“看官”是有区别的,书面文本中的“看官”是一种假想的接受者。从这一点可以看到,“三言”在保存“说话”程式上所做的贡献。

同样可以想见,处于表演状态的“说话”艺人在组织故事的时候将许许多多的词语信手拈来,这些已经构成其无意识的资料库,冯梦龙极大地限度地保

留了艺人表演的瞬间所呈现的话语状态。而在实际表演中,故事应当更加精彩灵动,按照洛德的口头诗学理论,表演者每次表演都是一种创造,即使是表演同一个故事也会有所不同。这就可以解释,为什么一个艺人在一个固定的场所表演能够长盛不衰,并且能够保持稳定的听众群。程式不是僵死的套路和不厌其烦的翻版与重复,而是一种习惯性的、个性化的资料库存。

因此可以说,冯梦龙“三言”的可贵之处就是运用书面形式固定了“说话”艺术的瞬间,并因此而形成了中国白话小说的形式和样态,这种可贵尝试的意义与局限随着话本小说的繁盛与衰落彰显无遗。

二、“三言”的主题特征

帕里关于主题的概念为:“在以传统的、歌的程式化文体来讲述故事时,有一些经常使用的意义群。”^[2]按照洛德的观点,主题是一些意义单元,如集会、征兵、宴会等等,因此一个故事会由很多主题组成,这种多个主题形成的一个个意义单元构成故事所需要的链条,最后形成一个统一体。也就是说,一个故事就是一个“主题群”。由于歌手的创造性,同一个故事主题在传承过程中会有很大变化,“主题的形式在歌手的脑海里是永远变动的,因为主题在现实中是变化多端的;在歌手的脑海中,一个主题有多种形态,这些形态包括他演唱过的所有形态,虽然他最近的表演自然而然地在脑海里记忆犹新。主题并非静止的实体,而是一种活的、变化的、有适应性的艺术创造。主题为歌而存在”^[2]。“在歌手的日常积累中,一个重要的主题可以采用多种可能的形式。当他在新歌中唱到这种主题时,他更易于依据自己业已储备的材料来重新创作这一主题。”^[2]由此可以看出,帕里-洛德口头诗学理论中关于主题的概念和我们平时的理解并不完全重合,有时候“典型场景”这一概念能够帮助我们把握主题的概念。帕里-洛德理论的主题概念的核心是意义单元、流动性、可变性、因人而异。

不可否认,冯梦龙对于“说话”艺术是非常娴熟的,他编撰的“三言”主题多样,其中有些故事包含了多个主题,形成了一个“主题群”,这些主题又构成一个统一体,具有典型的口头艺术特征。同时我们发现,“三言”的主题可分为母题模式与典型场景模式。母题模式就是口头艺术长期形成的叙事主题套路,这些套路并不是僵硬的模板,而是灵活的、具

有可塑性,它就像结构相同,但家具、装饰品的摆设完全依主人喜好来设置的房间,走进各家都会有陌生感。“三言”等拟话本小说把口头艺术的各种母题模式进行了文本化。以“三言”为代表的拟话本小说把口头艺术常用的典型场景也进行了文本化,比如闺房、公堂、寺庵、船舱、断桥、坟场等等。由此可以看出,“三言”的主题模式具有明显的民族性传统与地方性特质,它无疑丰富了口头诗学理论的主题内涵。

第一,主题的母题模式。“三言”中《喻世明言》卷二“陈御史巧勘金钗钿”讲述了江西赣州府鲁廉宪公子鲁学曾与顾金事之女顾阿秀从小“面约为婚”,不料鲁家家道中落,顾金事见其穷困欲悔婚,但夫人孟氏与女儿顾阿秀不愿意,暗地请鲁公子上门欲赠其行聘婚姻之礼金。鲁公子因衣不蔽体,向其表哥梁尚宾借衣服,梁尚宾得知鲁学曾之事后,自己冒名去顾家并乘机与顾阿秀行男女之事,并得到顾家金钗钿等财物。后来鲁学曾去顾家,被指认为假,顾阿秀得知失身于假的鲁公子而含羞自缢。后来顾家把鲁学曾告官,鲁学曾被刑讯逼供,加上顾家园公的错误指认不得已招供,遂被问成死囚。恰巧陈廉御史奉差巡按江西审理此案,发觉鲁学曾冤枉,便乔装访事,获得梁尚宾所得的顾家金钗钿罪证,开庭审理遂冤案昭雪,而鲁学曾也意外得到被梁尚宾休了的妻子田氏,最后中举、完婚、大团圆。这个故事中包含了如下主题:悔婚;真假;乔装访事;冤案昭雪;大团圆。这些主题构成一个个意义单元,串起来成为一个故事。这些源于口头的单元主题被不断地拆分、组合,形成一个又一个新的叙事模式,这些新的模式又来源于相同的主题,这些主题就是母题。我们阅读拟话本小说以及后来晚清时期鸳鸯蝴蝶派的作品,再看中国的戏剧、曲艺以及民间故事传说就会发现,这些故事一遍遍地回溯到这些常说常新的主题。嫌贫爱富式的悔婚、穷秀才中举、发迹、成亲、大团圆往往成为“三言”故事的常用路数。“乔装”模式的主题模式,如《醒世恒言》卷十“刘小官雌雄兄弟”叙述了刘公先后救起落难的刘方、刘奇二人,二人饭同桌、睡同榻,多少年后刘方才发现刘奇乃是女扮男装,后来二人喜结连理;《喻世明言》卷二十八,写南京应天府黄公之女黄善聪女扮男装随父经商,父亲患病死去,受到李秀卿帮助并与其结拜合伙经商,后来喜结连理的故事,也是一个“乔装”模式的变体。类似的例子在凌濛初《初刻拍案惊奇》卷十九“李公佐巧解梦中言,谢小娥智擒船上盗”中谢

小娥女扮男装;《二刻拍案惊奇》卷四“青楼市探人踪,红花场假鬼闹”中公差扮作客人访凶手等拟话本中重现。至于公案话本小说中官员为打探案子真实情况而乔装访事更是司空见惯,但具体行文又各有千秋。当然,母题作为主体意义单元还有很多,上面只是其冰山一角。母题模式的固定化与灵活性体现了口头艺术观众的欣赏习惯,易于听众随故事的进展形成一个又一个接受期待,而对于说话人来说,熟悉的主题与灵动的变化有利于和听众形成交流关系,从而保持一种融洽的书场氛围,达到良好的接受效果。

第二,主题的“典型场景”模式。“三言”中保存了大量的“典型场景”,比如风月妓馆、小姐闺房、寺庙尼庵、判案公堂、梦境等等。这些典型主题场景形成了相似场景中的相似故事,构成了中国古代白话小说特殊的叙事模式。按照洛德的口头诗学理论,口头艺人演绎故事并不是靠纯粹的记忆,因为记忆是僵死的,而是靠长期的形成于其无意识领域的程式、主题与故事类型;当表演时,这些主题就成为一个个等待排列组合的意义单元,不同的排列形成不同的故事格局。由此可见,包括“三言”在内的拟话本小说也只是这些口头艺术中主题模式的冰山一角,不能够穷尽复杂多变的口头表演艺术。例如《警世通言》卷二十四“玉堂春落难逢夫”中,基本上是以场景的形式推动故事进程,一个个场景构成一个个意义单元,即主题中的嫖院、庙会、起解、会审、探监、团圆。但是我们发现,在现实的表演中对主题的呈现各有不同。比如秦腔《玉堂春》中的“会审”一折,王金龙问玉堂春状告何人,玉堂春认出是“丈夫”王金龙,于是就大胆说要告王金龙负心以致让她落难;而冯梦龙在小说中写道,玉堂春刚开口说:“爷爷!我从小接着一个公子,他是南京礼部尚书三舍人”时就被王金龙喝住:“住了!我今只问你谋杀人命事,不消多讲。”这明显是王金龙怕外人知道他当初嫖妓的事。由此可见,书面文本与表演艺术的区别,虽然“三言”保存了大量口头艺术特征,也可以看出一些向书面文本过渡的痕迹。

《警世通言》卷二十八“白娘子永镇雷峰塔”故事的演变更体现了拟话本小说中口头艺术的主题场景的多变特征。该故事本来是经历了复杂的演变,从《太平广记》卷四百五十八之“李黄”中的捉妖杀妖到《湖壩杂记·雷峰塔》中的建塔镇妖^[5]。故事到冯梦龙有了更多改进,我们相信冯氏改进的基础是口头艺人对白娘子故事主题的增益与演进,但冯

氏故事基本采取了如下主题场景:雨中赠伞、索伞相会、法海降妖、永镇塔下等,这些小主题统一成“戒色”的教化的大主题。但冯梦龙的编撰只是呈现了口头表演的瞬间,该故事在表演过程中主题逐渐发生了变异,摈弃了那些把白娘子妖魔化的主题,增加了新的主题场景,比如白娘子为维护爱情而盗取灵芝草、与法海斗法、水漫金山等场景,并以爱情悲剧做结。由此可见,口头艺术永远是丰富的。

第三,母题的主题模式与场景的主题模式有时是很难区分的。在“三言”中,如《警世通言》卷二十四“玉堂春落难逢夫”中场景“公堂”与“认亲”母题的重合;《醒世恒言》卷十六“陆五汉硬留合色鞋”中媒婆之子陆五汉冒充公子张荃到小姐潘寿儿闺房相会骗奸,这里真假母题与闺房场景结合构成了故事核心。这样的例子在“三言”中很是常见。

由此可见,“三言”拟话本小说中口头艺术的主题特征是普遍存在的,而且这些特征所具有的民族特性使“三言”等拟话本本身成为一个母题,在漫长的中国戏曲、曲艺、文学等发展过程中不断被改编。据学者统计,“三言”中“《喻世明言》有16篇,《警世通言》有22篇,《醒世恒言》有16篇”^[6]均被后人做了各种改编。笔者认为改编比例如此之高的重要原因是与“三言”所保存的大量具有民族性的叙事主题有很大关系。这些与接受者有密切关系、来自社会底层的“三言”小说,其主题中包含许多中国人特有的人生典型情景,这些情景已经上升为一种人们心理的原型模式,“人生中有多少典型情景就有多少原型,这些经验由于不断重复而被深深地镂刻在我们的心理结构之中”^[7]。如果把有些流传至今而常演不衰的故事,如“白蛇传”、“玉堂春”、“杜十娘”、“司马貌”等等进行对比,就很容易发现主题的流动性变异。由此发现,“三言”的这些主题特征只不过保存了“说话”表演的瞬间,并把这个瞬间进行了书面化的固定,对比依然活跃的表演艺术很容易看到这一点,这种对比为研究“三言”的口头诗学特征提供了有益的参考。“三言”来源于“说话”,这是诸多研究者已经证明的事实,但“三言”在多大程度上传承了“说话”,又在多大程度上进行了书面化改造,以及由此形成的中国古代小说叙事的传统母题是怎样的,却是一个值得研究的课题。以上论述部分地说明了这个问题。

三、“三言”的故事范型特征

帕里对于故事范型曾这样论述:“在口头传统

中存在着诸多叙事范型,无论围绕着他们而建构的故事有着多大程度的变化,他们作为具有重要功能并充满着巨大活力的组织要素,存在于口头故事文本的创作和传播之中。”^[1]也就是说,故事范型是一种相对稳固、能够被继承传播的、具有灵活多变特性的组织要素。“甚至就同一位歌手而言,从这一次表演到下一次表演,要说其间有什么成分固定不变,那简直就近于无稽之妄谈,况且这还不是指逐字逐句地对应的文本层次,而仅是针对主题和故事范型而言。变异的模式包括细节的精雕细刻、删繁就简、某一序列中次序的改变或颠倒、材料的添加或省略、主题的置换,以及常常出现的不同的结尾方式等等。”^[1]“三言”拟话本作为一种假想的“说话人”进行表演,作为对长期流行的“说话”故事的编撰整理,保存了大量的故事范型,如“案发—伸冤—清官—昭雪”范型、“穷公子落难—小姐相救—中举—大团圆”范型、“机缘—考验—升仙”范型等等。这些故事范型既有作为传统承继的相对稳固性,又有灵活多变的变异性。这些范型无论在作家的笔头还是在艺人的表演中不断变化。这里仅就“三言”中的公案小说为例加以论述。

“三言”中保存了大量的公案小说,这些小说基本上保持了“案发—伸冤—清官—昭雪”的故事范型。但是各个故事又有各自的特点,其叙事方式、主题的变异与细节的设计体现了口头艺术的特点,而其中的一些心理描写、视点设计、场景渲染体现了从口头向书面的转化痕迹。

例如,《喻世明言》卷十“滕大尹鬼断家私”,其本是出自《龙图公案》卷八之《扯画轴》^①。《扯画轴》是一篇公案小说,篇幅极其简短,仅1600字,说得是顺天府香县有一乡官知府倪守谦临老纳妾梅先春并生一儿子取名善述。倪守谦长子善继生性贪婪,倪守谦怕其死后善继会独霸家产而谋害其弟,于是就在死前把家产全交予其长子善继并嘱咐等其弟长大成人后“可代他娶妇,分一所房屋数十亩田与之,令勿饥寒足矣。”接着又给梅氏母子一幅画轴,并说“日后,大儿善继倘无家资分与善述,可待廉明官来,将此画轴去告,不必作状,自然使幼儿成个大富。”善述长大后要求其兄分家产遭拒绝,后拿画轴告于包公衙下,包公神明断案,使善述获得万两白银以及千两黄金,包公亦拒绝倪守谦遗言中的千两黄金的酬谢。最后作者评论道:“包公真廉明者也”。由此看出《扯画轴》是一个典型的公案小说,并极力赞美包龙图的清正廉明。但该小说经过冯梦龙的改

编,把包龙图换成滕大尹,其主题也发生了逆转。改编成的《滕大尹鬼断家私》字数扩充到12000,故事的主题也由赞美清官转换成宣扬孝悌的世情伦理小说。为了突出孝悌的主题原则,冯梦龙做了如下改编。

第一,角色改编。把包公换成了滕大尹,角色的改变为冯梦龙宣扬孝悌主题提供了方便。众所周知,包公是一个清官,这是无法改变的,如果依然采用包公断案,这就使兄弟争财产而使他人得利主题无法更加鲜明地突出出来。而换成滕大尹断案就不一样了,滕大尹虽有机智、秉公办案的一面,又有贪图财产的一面,这就很好地突出了“他人得利”的一面,从而突出了作者宣扬的孝悌主题。

第二,情节改编。在《扯画轴》中,倪守谦将遗嘱藏于画轴之内。遗嘱中说,如果“后有廉官看此画轴,猜出此画,命善述将金一千两酬谢”。面对千两黄金,包公一文不取,“适闻倪老先生命谢我,我决不要,可与梅夫人作养老之资”。而在《滕大尹鬼断家私》中,倪太守的遗嘱这样写道:“后有贤明有司主断者,述儿奉酬白金三百两。”滕大尹在断案之时说:“更有一坛金子,方才倪老先生有命,送我作酬谢之意,我不敢当,他再三相强,我只得领了。”这是一处很有意思的改编,也许是作者有意揭露官场黑暗的神来之笔,但笔者更倾向于这是为宣扬孝悌而写,因为这更加强了“鹬蚌相持,渔人得利”的叙事主题。紧接着作者写道:“这正叫做‘鹬蚌相持,渔人得利’。若是倪善继存心忠厚,兄弟和睦,肯将家私平等分析,这千两黄金,弟兄大家该五百两,怎到得滕大尹之手?白白里作成了别人,自己还讨得气闷,又加个不孝不弟之名,千算万计,何曾算计得他人,只算计得自家而已!”作者用意不言自明。

第三,主题改编。故事的扩充为作者塑造人物提供了更加充裕的空间。《扯画轴》中人物简单,缺乏心理描写,人物语言、行动等几乎全靠叙述者和盘托出,类似于笔记题材;而改编后的《滕大尹鬼断家私》为突出孝悌主题而精心刻画了几个主要人物,心理描写与行动描写也更加丰富。比如倪善继的贪婪狡诈,倪太守的工于心计,滕大尹的机智贪婪等刻画得入木三分。倪太守对长子贪婪本性了解极深,

① 据谭正壁先生《三言两拍资料》一书,“滕大尹鬼断家私”出自《龙图公案》卷八《扯画轴》,并“按《皇明诸司廉明奇判公案》下卷《争占》类亦有条,内容尽同。”

“收租房贷之事,件件关心”,不让其长子插手、纳妾生子之后屡次对长子的恶行“藏在肚里”,分家产时为保全次子、稳住长子的深谋远虑等等是《扯画轴》中不曾有的内容。再如《扯画轴》中倪太守遗嘱是藏于画轴之内,改编后则是裱于画中,滕大尹得财后又重新装裱,去掉遗嘱,这又为刻画滕大尹的阴险狡诈增添浓重一笔:滕大尹哪里是在秉公断案,分明是利用断案之便诈人钱财!冯梦龙这样改编无非是想告诫世人,兄弟和睦才能保全家财,否则会遭人算计,正所谓“鹬蚌相持,渔人得利”。

冯梦龙为了一个统一的“孝悌”主题,把《扯画轴》的清官主题进行了置换,从而抵达了一个不同的结尾。这是中国“说话”口头艺术特有的“主题先行”的叙事模式,对现有的故事素材进行改头换面是“说话”艺人常用的伎俩;把中国传统小说里的“鬼断”(这在公案小说里是常见的断案模式)、“解谜”等“小主题”进行重新变换,从而形成一个新的故事,这也是“说话”艺术常用的叙述技法。但是,冯梦龙并没有拘于口头艺术,而是同时充分利用书面优势对倪守谦心机深厚、滕大尹善于算计进行了入木三分的刻画。

公案小说的核心主题是“案件”、“断案”,但是这一故事范型的叙事方式又是多种多样的,体现了口头艺术留下来的“说话人”与“看官”的交流模式。比如《醒世恒言》卷三十四“一文钱小隙造奇冤”采取了顺序叙事方法,把案件的发生、发展、结局一一展示出来,并采取“案中案”模式,极尽曲折。其中引人注意的是其文本交流模式,案件每到一个关节点,就会有“只因这一文钱,又断送了一条性命”之语,让读者在“一文钱”与“一条性命”之间权衡,从而强化了对“舍财忍气”观念的认同感。《喻世明言》卷三十五“简帖僧巧骗皇甫妻”,其原始来源为《夷坚支景》卷三“王武功妻”,采用的是顺序叙事方法,写简帖僧看到皇甫妻美貌欲占有,用简帖离间皇甫夫妻,最后成功得到皇甫妻,后阴谋败露遭官府惩罚,皇甫妻“亦怅恨以死”^[5]。后来《清平山堂话本》将之改编成“简帖和尚”,冯梦龙几乎没有改编直接收入《喻世明言》并易名。改编后的“简帖僧巧骗皇甫妻”的叙事顺序发生了改变,采用倒叙的方式先写和尚派人送简帖,后把皇甫妻骗到手,然后说明为什么送简帖,结尾也以皇甫夫妻团圆作结。由此我们看出,“简帖僧巧骗皇甫妻”是用倒叙的方式与“看官”保持一种持续的、期待的交流关系,并用“大

团圆”的结尾迎合受众的心理期待,给小说中的人物皇甫一个机会的同时也给“看官”一个心理舒展的机会。由此看出,“三言”在同一个故事范型下“细节的精雕细刻、删繁就简、某一序列中次序的改变或颠倒、材料的添加或省略、主题的置换,以及常常出现的不同的结尾方式”^[1]的口头诗学特征以及书面化的趋势。

“三言”公案小说的叙事现象是十分丰富的,上面论述只是豹之一斑,但已足以说明其在同一故事范型下变异的丰富性。

四、结 语

综上所述,以冯梦龙“三言”为代表的拟话本小说的直接来源是古代的民间口头艺术,即“说话”,虽然这些拟话本做了书面化的努力,但其口头诗学特征是明显的。口头诗学理论为我们深入研究拟话本小说提供了又一个理论参照。我们可以从中发现,拟话本小说保存了大量的口头诗学特征;拟话本小说在很大程度上对“说话”这种口头艺术进行了改造,同时在很多方面进行了书面化的努力,更进一步发现了拟话本的这些口头诗学特征对中国古代白话小说的发展演变产生了极其深刻的影响。与此同时,拟话本小说也丰富了口头诗学理论,我们从中可以发现具有中国民族传统的叙事模式、渗透有中国戏曲曲艺等表演艺术因子的故事呈现方式和以“交流”为中心的“读者意识”。因此,口头诗学理论无疑为我们转换对拟话本小说的研究路径提供了一个极佳的参照。

参考文献:

- [1] 约翰·迈尔斯·弗里.口头诗学:帕里-洛德理论[M].朝戈金,译.北京:社会科学文献出版社,2000.
- [2] 贝茨·洛德.故事的歌手[M].尹虎彬,译.北京:中华书局,2004.
- [3] 凌濛初.拍案惊奇[M].上海:上海古籍出版社,1982.
- [4] 理查德·鲍曼.作为表演的口头艺术[M].杨利慧,安德明,译.桂林:广西师范大学出版社,2008.
- [5] 谭正璧.三言两拍资料[M].上海:上海古籍出版社,1980.
- [6] 程国赋.三言二拍传播研究[M].北京:中国社会科学出版社,2006.
- [7] 霍尔,诺德贝.荣格心理学入门[M].冯川,译.北京:三联书店,1987.

当然,这一切并不能磨灭密尔在整个西方政治思想史上的贡献。正是由于他,自由主义从早期的个人主义特征逐渐变为“独善”与“兼善”的统一。自由并非多元价值中的某种特殊价值,而是实现多元价值共存的基础。密尔自由观的伟大之处在于向人们揭示了任何缺乏多种思考和生活模式的社会都不是适合自由人的理想社会。自由就是一种多样的、可以改变的思考和生活模式。

参考文献:

[1] 邦雅曼·贡斯当. 古代人的自由与现代人的自由

Review on Mill's

WU Xin-xing

(School of Government, Beijing University, Beijing 100871, China)

- Abstract:** John Stuart Mill is an important theorist in the western history. He inherited the personal freedom theory developed by Hobbes and Locke. But Mill realized that the extreme individualism would lead to the sharp opposition between individual and community. Based on these, Mill integrated the utilitarianism and liberalism. He thought the government must do some limited and obligatory intervention for the overwhelming majority of the people's greatest happiness. These changes could realize the transition of classical liberalism to the neoliberalism, and gave classical liberalism with vitality.