

王委艳

论话本小说“场面化”叙事

“场面化”是话本小说重要的叙事特征之一。细读文本就会有一种强烈的感觉,即故事的发展呈现在读者面前的是一个一个场面,场面的变换是构成故事进程的重要模式。故事的“场面化”呈现如同中国古典戏剧的“幕”或“场”一样具有观赏价值,阅读话本小说如同置身戏院,欣赏的愉悦随着故事的场面流动而在读者心中自然涌动。本文拟从话本小说“场面化”产生的原因、作者通过什么手法获得“场面化”的叙事效果、“场面化”作为一种空间叙事模式与时间有什么逻辑关系以及话本小说作者的读者指向几个方面,对话本小说叙事的“场面化”进行考察。

一、话本小说的“场面化”叙事特征及其成因

话本小说流传至今有很多耳熟能详的故事为广大读者所熟悉,比如“三言”中《警世通言》卷二十四“玉堂春落难逢夫”、《警世通言》卷二十八“白娘子永镇雷峰塔”、《喻世明言》卷三十一“闹阴司司马貌断狱”、《醒世恒言》卷三“卖油郎独占花魁”等等。而想起这些故事我们便会想起一个个精彩的场面,比如“玉堂春”故事,我们会想到“嫖院、庙会、起解、会审、探监、团圆”等场面;“白娘子”故事,我们会想到“雨中赠伞、索伞相会、法海降妖、永镇塔下”等场面等等。因此,“场面化”是话本小说重要

的叙事特征之一。形成话本小说“场面化”叙事特征的原因是什么呢?笔者认为这与话本小说来源于“说话”艺术和中国人的“空间”思维有着不可分割的关系。

首先,话本小说的“场面化”特征来源于“说话”艺术。“说话”技艺在中国源远流长至两宋臻于成熟,“说话”艺人有着很高的表演技艺和才能,宋罗烨《新编醉翁谈录·小说开辟》载:

论才词有欧、苏、黄、陈佳句,说古诗是李、杜、韩、柳篇章。举断模按,师表规模,靠敷演令看官清耳。只凭三寸舌,褒贬是非,略传万余言,讲论古今。说收拾寻常有百万套,谈话头动辄是数千回。说重门不掩底相思,谈闺阁难藏底密恨。辨草木山川之物类,分州军县镇之程途。讲历代年载废兴,记岁月英雄文武。有灵怪、烟粉、传奇、公案,兼朴刀、杆棒、妖术、神仙。自然使席上风生,不枉教坐间星拱。

罗烨的记载虽有夸大之嫌但也可以看出“说话”艺人的表演水平的确达到了一个很高的高度,因此可以获得较好的书场效果,即所谓:

说国贼怀奸从佞,遣愚夫等辈生嗔;说忠臣负屈脚冤,铁心肠也须下泪。讲鬼怪,令羽士心寒胆战;论闺怨,遣佳人绿惨红愁。说人头厮挺,令羽士快心;言两阵对圆,使雄夫壮志。谈吕相青云得路,遣才人着意群书;演霜林白日

升天,教隐士如初学道。瞳发迹话,使寒门发愤,讲负心底,令奸汉包羞。讲论处不帶搭、不絮烦,敷演处有规模、有收拾。冷淡处提掇得有家数,热闹处敷演得越久长。曰得词,念得诗,说得话,使得砌。言无讹舛,遣高士善口赞扬;事有源流,使才人怡神嗟讶。

但,“说话”艺人通过什么艺术手段或叙事方法获得这种效果的呢?罗焯并没有说清楚。笔者认为,利用故事的“场面化”就是这种艺术方法之一。“说话”艺术的场面化通过艺人虚拟的、假定性的表演,使书场获得故事实景的效果,这样,艺人们的表演就会具有空间感。“说话”艺术经过长期的发展和艺术积累,艺人们知道如何通过使故事“场面化”来实现使观众有身历其境感觉的效果。明末清初的拟话本小说对“说话”艺术进行了书面化改造,但其核心的艺术性却得到了很好的保留。拟话本采用的“说书人口吻”使话本小说呈现出一种“书场化”效果,而书面化改造使一些心理描写与叙事技法得到了强化,这样,呈现在话本小说里的“场面化”叙事显得更加雅致,充满了文人化的书卷氛围,比如《醒世恒言》卷二十九“卢太学诗酒傲公侯”中濬县知县汪岑让差人给卢楠送信,作者用限制视角,把差人眼中的卢家园林进行了颇具诗意的“场面化”描述:

差人随进园门,举目看时,只见水光绕绿,山色送青,竹木扶疏,交相掩映,林中禽鸟,声如鼓吹。那差人从不曾见这般景致,今日到此,恍如登了洞天仙府,好生欢喜,想道:“怪道老爷要来游玩,原来有恁地好景。我也是有些缘分,方得至此观玩这番,也不枉为人一世。”遂四下行走,恣意饱看。弯弯曲曲,穿过几条花径,走过数处亭台,来到一个所在。周围尽是梅花,一望如雪,霏霏馥馥,清香沁人肌骨。中间显出一座八角亭子,朱甍碧瓦,画栋雕梁,亭中悬一个匾额,大书“玉照亭”三字。下边坐着三四个宾客,赏花饮酒,旁边五六个标致青衣,调丝品竹,按板而歌。

一个下等差人眼中出现这样充满诗意的场面,这实际上是作者通过差人对卢家园林进行了“场面化”的铺排,呈现在读者面前的是一幅美丽雅致的园林图景。因此,话本小说不但继承了“说话”艺术的“场面化”叙事手法,而且对之进行了更加书面化、文人化甚至雅化的改造,使话本小说呈现的“场面”更具有欣赏价值。

其次,话本小说叙事的“场面化”特征与中国人的空间思维有着不可分割的关系。中国人的“天人合一”观念是一种趋从自然、融于自然的世界观,是时空混一、转化的时空观,是“人法地,地法天,天法道,道法自然”的辩证观。表现在中国戏曲艺术上,我们通过演员的“唱、念、做、打”、通过虚拟的动作等来感受空间的存在,也就是说,观众靠演员表演的“假定性”来想像一种空间的存在,这样调动了观众的参与热情,也对演员的表演技能提出了很高的要求。中国戏曲的“假定性”空间趋从于人物的自然流动,所谓“移步换景”即是。这体现了中国人对于空间的理解,所谓“道法自然”,就是说空间属于自然物,人之道就是趋从自然,人动起来才能使空间流动,同时人的行动性使人不能被一个空间所限,“天人合一”就是人与自然空间的和谐与共生而不是空间服从人,更非人服从空间。这与西方戏剧“三一律”有着根本的区别。中国绘画的“场面化”更加明显,中国画是一种“散点透视”技法,讲究空间的铺排与场面的共时性展示。比如张择端《清明上河图》就是一个“场面化”铺排的典型的例子,这种场面在西方绘画中是难以想象的。国画的虚白、渲染等艺术技法无不具有国人“空间思维”的特色。南唐画家顾闳《韩熙载夜宴图》用五个场面来描述韩熙载夜宴的全部过程。可以说,中国绘画是场面化的。来源于“说话”表演艺术的话本小说的“场面化”叙事更体现了中国人这种空间思维特征。比如,话本小说经常用“转折性”情节来进行故事场面的转换,这与中国人的空间思维习惯有着密切的关系,这里包含了中国人对生命、世界的体认方式和对人生的思考。吴士余在论及园林文化对中国小说的影响时指出,园林文化的“峰回路转”、“豁然开朗”、“山穷水复疑无路,柳暗花明又一村”的空间导引思维对中国小说结构影响深远,“情节的曲折,是小说叙事的一种基本表现形态。中国小说所谓忌平直、讳浅露,讲究迂回穿插,抑扬相映的曲笔,便是情节转折的思维显示。”“以形象组合的空间疏密、间隔,空间序列之节奏是抑扬与缓急来呈示情节的转折,由此来组织、扩大情节的艺术空间,这正是中国小说叙事思维的基本特征。”

因此,话本小说叙事的“场面化”绝非是一种偶然,这里渗透了非常丰富的传统文化内涵,理解传统文化是理解话本小说“场面化”叙

事的一把钥匙。

二、话本小说“场面化”叙事的时空逻辑

话本小说“场面化”叙事特征使其具有了独特的时空逻辑。话本小说延续了“说话”艺术的故事性,而对人物心理活动的关注则相对较弱,因此,体现故事进程的并非是人物因时间而起的心理变化,而是空间的变化,我们很明显会感觉到话本小说作者对于时间的感觉似乎没有对于空间的感觉敏感。他们往往把大段的时间进行压缩来为空间的组接制造方便。因此,话本小说往往出现大段的时间压缩和时间跳跃来进行“场面化”的故事推进和渲染。比如《初刻拍案惊奇》之“顾阿秀喜舍檀那物,崔俊臣相会芙蓉屏”中,崔俊臣与其妻王氏同处于高公府上,而且高公夫妇知道他们二人人为夫妻且历经生死磨难却秘而不宣,等过了半年之后,薛溥化任监察御史为其雪冤,等到崔俊臣拿到敕牒赴任,在送行宴上才安排他们夫妇团聚,真一个感人场面,作者用大量笔墨来铺排这样一个场面。为了这个场面,作者可谓费尽心机。我们说,让崔俊臣夫妇见面团聚与其冤案昭雪和上任可以说没有任何关系,但作者为了使见面的场面更加圆满、更加有震动人心的力量,不惜把时间进行了非合理性的压缩,而完全没有考虑半年对于历经劫难的崔俊臣夫妇意味着什么。在作者眼中,时间已经淡化,时间完全为了叙事的“场面化”服务。如果让崔俊臣夫妇提早半年见面,那么,后面的场面的观赏价值就会减弱许多。话本小说在时间的处理上往往显得很随意,读话本小说,读者会明显感觉到几年、几十年在故事进程中根本不算什么,而在场面的描绘上则下足功夫。比如《警世通言》卷十一“苏知县罗衫再合”,写苏云、苏雨和其母郑氏夫人因江中遇盗离散生死互无音讯,郑氏夫人流落尼庵。小说有这样一句话:“再说郑氏夫人在慈湖尼庵,一住十九年,不曾出门。”十九年压缩成了一句话,而对于其一家人团聚的场面则极尽渲染。时间的跳跃为空间的组接制造了机会。按照一般小说的叙事逻辑,十九年应该含有极其丰富的心理内涵和空间容量,但话本小说“场面化”的叙事方式和讲求故事性的文本特点使十九年只是一个可以使空间变换的依据,时间应有的容量被抽空,更多的呈现出因时间的流逝而变换的空间。

话本小说另一种时空关系是采用“异时空”与现实时空的对接来叙事。所谓“异时空”

是指采用仙境等非现实、非人间的时空来对现实时空进行干预,达到推进故事的目的。在话本小说中,“考验升仙”类型的故事就是这一类。比如《醒世恒言》卷三十八“李道人独步云门”中,李清在其七十岁生日让其子孙用吊篮将他放入云门山洞底庆生,经过几天仙境游历返回家乡青州城已是71年之后,作者这样描述71年的光景:

李清暗忖道:“原来错认我死在云门穴里了。”又问道:“他吊下云门穴去,也只一年里面,怎么家事就这等零落得快?合族的人也这等死灭得尽?”警者道:“哎呀!敢是你老翁说梦哩。如今须不是开皇四年,是大唐朝高宗皇帝永徽五年了。隋文帝坐了二十四年天下,传与炀帝,也做了十四年,被宇文化及谋杀了,因此天下大乱。却是唐太宗打了天下,又让与父亲做皇帝,叫做高祖,坐了九年。太宗自家坐了二十三年。如今皇帝就是太宗的太子,又登基五年了。从开皇四年算起,共是七十二年。我那叔曾祖去世时节,我只有得五岁,如今现活七十六岁了,你还说道快哩。”李清又道:“闻得李家族里,有五六千丁,便隔得七十三年,也不该就都死灭,只剩得你一个。”警者道:“老翁你怎知这个缘故?只因我族里人,都也有些本事,会光着手赚得钱的。不料隋炀帝死后,有个王世充造反,到我青州,看见我家族里人丁精壮,尽皆拿去当军。那王世充又十分不济,屡战屡败,遂把手下军马都消折了。我那时若不亏着是个带残疾的,也留不到今日。”

李清所历仙境与71年后的家境做了跨越式的组接,使世间沧桑与仙境做了巧妙的在现实中不可能出现的拼贴与对比,使现实的残酷与得道升仙形成了“场面化”的对比性张力,呈现在读者面前的是一幅沧桑悲喜如过眼云烟的图景。这里,现实时间被大幅度的压缩,为幻境与现实的组接制造了方便。

话本小说还有一种时空逻辑来自梦境与现实境况的扭结,出现了非梦非实、亦梦亦实的“场面化”叙事。《醒世恒言》卷二十五“独孤生归途闹梦”中,写唐洛阳进士独孤遐叔落第愁闷去四川节度使韦皋处谋出身,但又遇兵乱不得已返家,在离家十几里的洛阳城外因日晚宿于龙华寺中入梦,而他的梦与自己妻子因思夫心切而梦是同一个梦,梦中场面与现实场面形成呼应关系,这里时间似乎凝滞了,所有的梦境是一个个“场面化”的变换与组接。值得关

注的是, 独孤的妻子入梦的情节作者写来自自然流入, 使读者不觉已经进入人物的梦中, 亦真亦幻, 把现实与梦境扭结在一起。话本小说对于梦境的描写往往技法高超, “三言二拍”中, 梦境成为故事的进程的关键一环, 可以肯定地说, 话本小说的梦境描写对于故事的进程往往起到了关键作用。梦境, 作为一种与现实时空对应的存在, 彻底消弭了时间性而成为一种纯粹的空间存在, 它是小说空间的一种开拓, 它以不占用现实时空、不影响现实时空的物理发展, 又对现实时空故事进程进行干预来获得自己的叙事功能。正因为梦境的这种特色使话本小说作者频繁的运用, “三言二拍”等话本小说几乎达到了篇篇说梦的地步。

话本小说的时间和空间逻辑是一个复杂的存在, 绝非上面几种所能概括, 例如连缀故事用大段的时间跳跃来节约空间距离, 时间被空间布局所左右。这些时空关系基本是时间趋从于空间, 时间为空间叙事服务, 因此话本小说呈现出来的“场面化”往往给人以深刻印象。话本小说的时空关系不是一种时间的空间化, 而是比这更为复杂, 因为话本小说在处理时空关系的时候遵从时空的自然逻辑, 线性叙事下的时间是一种无缝隙的时间流程, 因此, 这种时间不可能进行空间化处理, 要想表现空间, 必须对时间进行合理化跳跃、压缩, 呈现在文本中的也是因故事不同而不同的时空关系, 因此, 我们不可能对话本小说的时空关系做一劳永逸的概括。通过文本细读我们就会发现, 话本小说的这些时空关系其实是为小说的故事性服务, 故事的好看、有吸引力、能够为读者提供娱乐是话本小说的追求目标, 所谓“新听睹, 佐谈谐”即是。

三、话本小说“场面化”叙事形成的艺术机制

如果说话本小说用巧妙的时空逻辑来达到小说“好看”的故事性要求的话, 那么要想实现小说的“场面化”, 使这种“场面”更加“好看”, 作者在叙事技巧、手法上可谓极尽机巧, 事实上, 话本小说作者对叙事的高超技巧有着自觉的追求。要想做到如凌濛初所言之“耳目之内”之奇, 不进行叙事技巧的探索是很难做到的。在此, 笔者想就具体的例子来阐述话本小说叙事的“场面化”形成机制, 但笔者声明, 所举例子中的写作技巧绝非是话本小说的全部, 而只是其豹之一斑。

如《警世通言》卷三十二“杜十娘怒沉百宝箱”, 作者对该故事进行了“场面化”处理, 我们完全可以用几个典型的“画面”(场面)来概括故事的内容, 比如杜十娘嫖院遇李甲、杜十娘击掌谋赎身、李甲舟中负十娘、杜十娘怒沉百宝箱。事实上, “三言”等拟话本的刊刻往往带有“绣像”即插图。尤其是最后的场面: “杜十娘怒沉百宝箱”感动了历代的读者, 其之所以有着“震撼”效应, 关键是作者采取了“叙事控制”的手法, 最后这个“场面”实际上是前面各个场面的累加, 但不是一种简单的累加, 而是进行了大量的限制性铺垫。作者在表现杜十娘的感情、与李甲的关系以及内心波澜的时候显示了极其高超的“叙事控制”能力。这里举三处“叙事控制”的例子, 其一, 对落魄以后决心娶自己并谋求赎身的李甲的资助。杜十娘几次先让李甲自己筹钱, 在确实不行的情况下才对其些微资助, 作者并没有揭示杜十娘如何富有, 而是在其对李甲的资助上融入了深刻的心理内容, 那种期盼过正常人生活又对李甲是否真心进行考验的微妙心理, 经过作者笔墨的“节制”、对叙事的巧妙“控制”得到了完美的呈现。如此的“控制”使赎身“场面”描写以及杜十娘为赎身后未来生活的谋划(比如对财物的处理等)更具有心理内涵。其二, 杜十娘赎身成功与李甲一起买舟离开, 李甲舟中因财负十娘, 这一场面作者写起来极其平静, 这与杜十娘心已灰冷形成强烈的照应关系。杜十娘此刻平静异常, 不但催促李甲赶快应承了以千金买自己的孙富, 而且催促孙富快些“兑足银子”。作者的叙事达到了极强的“控制力”, 杜十娘内心的灰冷与波诡云谲全以平静出之, 读来使人荡气回肠、拍案叫绝。其三, 对于杜十娘“百宝箱”的秘密, 作者虽采用全知叙事但却保持到了最后, 杜十娘怒沉百宝箱的场面的关键即是揭示“百宝箱”的秘密, 一层层揭开的不仅仅是价值上万的黄金白银珠宝细软祖母绿夜明珠, 同时也是在揭开一个心如死灰、追求真诚爱情和幸福生活破灭的复杂的内心世界! 作者叙事的控制到此猛然迸发, 一种震撼人心的“场面”在故事的高潮处和盘托出。全知叙述者在叙述过程中不是将其所知和盘托出, 而是有所保留, 这样就起到了蓄积能量的作用, 然后在故事的关键时候, 比如高潮处, 将蓄积已久的能量释放出来起到“震撼”的艺术效果。因此, 我们说, 叙事控制在完成小说“场面化”叙事中起到了至关

重要的作用。

在话本小说作家中,李渔是以“游戏人生”著称的,其写小说的目的在于娱乐,因此,李渔小说中常常出现令人捧腹的场面。李渔在进行小说的“场面化”叙事时,往往采取一些荒诞的艺术手法使场面极具观赏性。比如《连城璧》午集“妒妻守有夫之寡懦夫还不死之魂”中,费隐公集众人治妒的场面在现实中是很难发生的,李渔将治妒的过程进行了荒诞化处理,呈现出的是一场喧哗的闹剧,场面嘈杂但人物的行动极其认真,构成了庄谐统一的叙事效果,作品的娱乐性便随着一幅幅治妒的“场面化”铺排得到彰显。本篇,李渔除了采用荒诞手法取胜外,还把一些生活场景进行“戏剧化”处理,使场面具备了表演的特质。比如妒妇淳于氏与其夫穆子大三日不见,见面之后大哭一场,李渔这样写这个场面:

到第三日上,少不得两位新人要请他出来,同拜三朝。及至走到堂前,与穆子大立在一处,各人抬头一看,不觉四滴眼泪一齐流下腮来,背了新人暗暗的哭了一会。哭到后面,知道掩饰不来,索性搂做一团,号号啕啕哭个尽兴。

这种极富戏剧性又不无夸张的“场面化”描摹在李渔的作品中以及在其他话本小说中很是常见,这已经形成话本小说普遍的叙事策略。

除上述艺术手法之外,话本小说在实现“场面化”叙事上还有很多种艺术手法,比如设置悬念,这是话本小说常用的叙事手法,悬念的设置往往为以后的场面孕育更加强力的“势能”,还有利用幻化叙事,话本小说叙事的幻化除了上举梦境、仙境外,还有其他一些情况,比如澧都(阴曹地府)、借尸还魂、人鬼之恋等等,从而制造出富有想象力的场面;有时作者则不惜以牺牲合理性来达到对场面的烘托与渲染。话本小说利用种种艺术手法,为作品带来了一个个生动的人生场景,不但有令人震撼、惊奇、神往、甚至悲凉的、或充满诗性的场面,而且有荒诞、喧闹、甚至狂欢的场面。可以说,话本小说通过一系列的艺术手法构成了其“场面化”叙事的内在艺术机制。这是一个高度自觉、高度成熟、又高度被重复的艺术机制。

四、话本小说“场面化”叙事与“读者交流指向”的先期置入

话本小说的“场面化”叙事与作者创作的读者交流指向有着密切的关系,也可以说是

作者创作的读者交流指向直接导致了话本小说“场面化”叙事的生成。话本小说的读者指向与其来源于“说话”口头艺术有着不可分割的关系,这从拟话本小说中保留的大量口头程式,比如看官听说、且说、说话的……、却说等等以及直接针对“看官”的议论就可以得到明证。而作为表演的口头艺术,其特征无论中国还是西方都有着极大的相似性。对于表演的本质,美国著名民俗学、民族音乐学及人类学教授理查德·鲍曼认为,“表演在本质上可被视为和界定为一种交流方式。”对表演者与观众在表演中的地位,鲍曼指出:

从根本上说,作为一种口头语言交流模式,表演存在于表演者对观众承担展示(display)自己交流能力(communicative competence)的责任。这种交流能力依赖于能够用社会认可的方式来说话的知识和才能。从表演者的角度说,表演要求表演者对观众承担展示自己达成交流的方式的责任,而不仅仅是交流所指称的内容。从观众的角度来说,表演者的表述行为由此成为品评的对象(subject to evaluation),表述行为达成的方式、相关技巧以及表演者对交流能力的展示的有效性等,都将受到品评。

繁荣于中国两宋时期的“说话”艺术同样具有鲍曼所说的特征。“说话”艺术经过两宋、元、明几个朝代的发展,形成了一整套的“社会认可的方式”,这些方式经过了表演者和观众的双向“筛选”过程,其“有效性”受到了历代“看官”的品评。而叙事的“场面化”即是其中之一。叙事的“场面化”经过了历代艺人的打磨和操练,从而形成了具有观众交流性和沟通性的叙事模式。而拟话本小说从一开始就对“说书人口吻”进行了书面化模拟,继承了“说话”艺术的叙事技巧与叙事模式,并在一定程度上进行了文人化、书面化和雅化的改造。但其读者交流的核心指向却始终没有改变,因此就可以理解,话本小说何以保留了“说话”艺术“场面化”的叙事特征。下面就具体例子来说明话本小说“场面化”叙事的读者交流指向。

话本小说之公案小说与西方侦探小说的最大区别应该在故事的呈现方式上。按照西方侦探小说的叙事逻辑,故事绝不会按照案件从头至尾的顺序将案发的过程予以顺时序的叙述,而是案发之后就进入破案的推理过程,读者看到的和警察或侦探看到的一样多,读者会随着案件的侦破来一步步了解案件发生的整

个过程。而话本公案小说不同的是,作者往往采用顺时序的方法展示一个个的“场面化”案发现场,读者先于审案官员了解整个的案发经过。最后的官员审案过程是在读者明了案件真相的情况下进行的,审案的整个场面便具有了表演性质,官员在审案,而观众/读者在“看”官员审案过程,同时,官员也作为被观众“审”的对象而存在。这种观众/读者的参与意识从文本一开始便被置入其中。因此,阅读话本公案小说,读者绝不会象看西方侦探小说那样全身心投入其中,而是时刻处于观赏的愉悦之中而避免了对案件的沉溺,这样便会起到娱乐效果。比如《醒世恒言》卷三十三“十五贯戏言成巧祸”,这篇编自宋话本《错斩崔宁》,是中国戏曲艺术常演不衰的保留剧目,可见中国人对之的喜爱。作品首先叙述了整个以“戏言”而起的离奇的案件,而与当事人毫无关系的崔宁竟成为昏官的刀下冤魂。官员审案完全置于读者对案情的明了之下,因此,读者在看官员审案时也对官员进行了道德良知的审判,这种双重的审判过程使读者对昏官与清官的审案过程充满参与的热情。公堂,作为中国古代小说常常出现的场面,在审案的同时也在审判每个人的道德与良知。可见,中国古代话本小说的作者们并不把对案件的“侦探”过程作为叙事的重点,而把案发场面与审案场面进行了读者交流化的“场面”铺排,让每个读者都成为故事的参与者,同时也获得道德伦理的启迪,话本小说的“劝惩”目的由此可见一斑。

话本小说不是因为其“场面化”叙事而使其获得了读者交流性指向,而是因为其读者交流性指向对“说话”艺术和承继“说话”而起的话本小说进行了长期的历史“筛选”,在“表演者/作者”与“看官/读者”长期的交流、品评后形成的一种有效的、具有中国传统习惯的叙事艺术方法。不但上举之公案小说,在话本小说

中到处就会看到这种因读者的交流性“置入”而具有观赏价值的“场面化”叙事。比如《喻世明言》卷二十七“金玉奴棒打薄情郎”中金玉奴夫妇“再入洞房”的场面,众人包括金玉奴本人,也包括读者在内已经知晓新郎就是莫郎的情况下,合谋要让莫郎因自己的负心付出代价,于是就演了一出“棒打薄情郎”的好戏。作者在进行这样的场面铺排时,在其面前就已经置入了观众,观众在莫郎被打的畅快中获得了欣赏的愉悦。其实这种“棒打”的过程含有更加丰富的道德伦理内涵,“娱目醒心”通过这种“场面化”叙事得到了很好的贯彻。话本小说中对夫妇双方或男女双方进行“考验”的场面比比皆是,“考验”经过长期的交流性“筛选”已经成为独具中国特色的叙事母题为广大中国百姓喜闻乐见。在此,笔者也无需再多举例子。

由此可见,话本小说叙事的“读者交流性指向”的先期置入对于话本小说“场面化”叙事的形成有着密不可分的关系。这不是一个作者的发明或偶尔为之,而是经过了“说话”口头表演艺术和书面化的话本小说长期发展,在作者选择与接受者品评的过程中形成的具有“群体智慧”的叙事模式。这种模式是话本小说的“拟书场”叙事格局的基本的“说话人——看官”的交流模式,故事的场面化是话本小说“拟书场”叙事格局的交流性叙事模式之一。分析每一个“场面”我们都会发现因语境带来了各种欣赏感受和因语境带来的附加在“场面”上的不同内涵。场面,不是一个纯然的场面,而是极富内涵的场面,这里既包含作者的智慧和故事自身带来的语境性内涵,更重要的是包含了明确的读者“交流”意向。从根本上说,“场面化”叙事来自于这种“交流”也为这种“交流”提供了一个平台和一个顺畅的通道。

【作者单位 南开大学文学院(300071)】

罗烨《新编醉翁谈录》,辽宁教育出版社1998年版,第3、4页。

吴士余《中国文化与小说思维》,上海三联书店2000年版,第161页。

黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选·拍案惊奇序》,江西人民出版社2000年版,第263页。

理查德·鲍曼《作为表演的口头艺术》,杨利慧、安德明译,广西师范大学出版社2008年版,第8、12页。