

从案头走向书场

——明清时期说书对小说的改编及其意义

纪德君

明清时期，民间说书多以通俗小说作为改编和演说的对象。说书艺人在把通俗小说改编为说唱书目时，往往会根据说书艺术的特点和书场表演的实际需要，对原著进行丰富、改造与发展，并且还有意将说唱的艺术特点和成分融入到书目中去。说书对小说的改编和演说，既促进了自身的繁荣和发展，扩大了通俗小说在民间的传播与影响，同时对于我们今天如何更好地将古代小说名著改编成适合于场上表演、为民众喜闻乐道的说唱作品，也具有重要的借鉴意义。

我国古代的通俗小说是在民间说书基础上形成的，它一旦形成，又反过来影响民间说书。胡士莹在《话本小说概论》中即说：“明代已有《三国》、《水浒》等成书，晚期并有《三言》等成书。所以明代的说书，大抵是根据文学作品再加发挥的。”“到了清初，《水浒》、《三国》、《说岳》、《西游记》等渊源于说话的长篇小说，《三言》等渊源于说话的短篇小说，早已广泛流传；文言短篇小说《聊斋志异》出版后，《红楼梦》也接着问世。这些，都为说书提供了丰富的材料。”明清时期的许多说书艺人，就是通过改编、演说小说名著而蜚声艺坛的。不过，就目前民间说书的研究现状来看，学者们对说书与小说的关系虽也时有涉及，但还多半止步于说书向小说取材这一表层而进行粗略的胪列和评介，较少由此出发对两者进行具体、深入的比较研究。有鉴于此，本文拟从说书对小说的改编入手，初步探讨说书改编小说的艺术经验及其具有重要意义。

一、文本的选择与文体的转换

说书艺人在演说古代小说名著时一般都不会照本宣科，这是因为要将原著所写完全背诵下来，再去演说，不仅很难做到，即使做到了，听众也会感到味同嚼蜡。著名评书艺术家连阔如就说：“他们说的书和本儿上要是一样，听书的主儿如若心急，就不用天天到书馆去听，花几角钱在

胡士莹：《话本小说概论》，中华书局1980年版，第373页，第614页。

书局里买一本书,几天能够看完,又解气又不用着急,谁还去天天听书,听两个月呀?”因此,有经验的说书艺人在把小说改编为说唱书目时,往往会根据说书艺术的特点和书场表演的实际需要,对原著进行丰富、改造与发展,并且还有意将说唱的艺术特点和成分融入到书目中去。

比如从文本的选择来看,评话、鼓词等长篇大书,往往喜欢选取以讲史、公案、侠义、神怪为题材内容的“说书体”小说来进行改编和演说,诸如《三国演义》、《水浒传》、《英烈传》、《说岳全传》、《杨家将》、《东西汉演义》、《说唐全传》、《西游记》、《封神演义》、《三侠五义》等等。为何这样选择?这一方面是因为这些小说原本经过说书的孕育,具有说唱文学的艺术特点,比较适合于改编,同时这些小说已在现实中产生了一定影响,据之改编,也容易为听众接受;另一方面则是因为这些小说故事情节冲突比较激烈、传奇色彩浓厚,改编成说书脚本,也更能吸引听众。评弹艺术研究专家周良在探讨什么样的小说最适合改编成评话书目时,曾指出:“情节比较曲折,故事性要强。如果能有一定的传奇性,改编演出后,更容易受到欢迎。”矛盾比较尖锐,正反面人物的冲突比较剧烈的作品容易改编。如果主要人物突出,性格鲜明,再能贯穿全书就更好。”

至于小书呢,则以说唱人情冷暖和世俗悲欢见长,其改编对象多为《白蛇传》、《百宝箱》、《玉堂春》、《占花魁》、《十五贯》、《二度梅》、《红楼梦》等描摹人情世态的小说;即使演说沙场征战的故事,也要发挥小书的优势,根据接受者的口味,对小说进行一番取舍与改造。如《三国志玉玺传》,虽以明刊本《三国志演义》为演说依据,但却删节了大量沙场征战的情节片断,诸如《赵子龙磐河大战》、《吕温侯濮阳大战》、《曹操定陶破吕布》、《决胜负贾诩谈兵》、《夏侯惇拔矢啖睛》、《曹操引兵取壶关》、《孙仲谋合肥大战》、《张辽大战逍遥津》等等。即使它保留的一些打斗描写,也多是蜻蜓点水,一带而过,如原著中《孙坚跨江战刘表》有 3000 余字,弹词则压减为 240 字;《孙策大战严白虎》有 3000 余字,弹词只用了 28 字。这说明它不太擅长演说战争,对打斗描写也不感兴趣;它感兴趣的是英雄好汉的儿女情长,擅长描摹的也是男女爱情和悲欢离合。例如,刘备与孙权之妹的爱情婚姻故事,原著叙述较简,弹词则对刘备与孙氏的新婚之乐、离别之悲,以及相思之苦等,极力铺衍,字数达 17000 余字。这正应验了评弹领域中流行的一句谚语:“大书怕做亲,小书怕交兵。”

由于大书与小书各有其短长,因而艺人在改编小说时,首先要做的就是扬长避短,将小说文本转换成其擅长的说唱文体,使书面文学的小说更适合于场上演说。

二、故事情节的重构

一般说来,古代小说名著是比较讲究故事性的,但它们毕竟是案头作品,在走向书场时,其情节的连贯性、传奇性和曲折性还需要进一步地加强,才能扣人心弦,引人入胜。著名评书艺人李少霖曾说:“一个有经验的评书艺人,必须具备有会看书说书、对原有的文学脚本进行再创作的本领。如何看书说书呢?一部小说到手之后,必须通看一遍,找出书胆,理出书纲,记住有多少球子和扣子,再考虑如何突出书胆和书纲,如何使用这些扣子,如何开头才能入门见扣,将听众扣在书场上不走。然后再细看一遍,确立和掌握书中主要人物的形象和个性,再根据突出书胆和书纲的需要做出安排,有话则长,无话则短,繁简得宜。看第三遍时,将正反两个方面的人物,故事的来龙去脉,时间地点都记住,然后就可以上场说书了。”他所说的就是如何从原著中提炼故事情节,划分情节单元,设置悬念,以突出和强化故事的连贯性和传奇性等问题。

以扬州评话《火烧赤壁》为例,该书目就是根据《三国演义》第 43—50 回所写的“赤壁之战”进行改编、生发而成的,其情节框架基本依从于原著,即使改动,也基本保持一致,这是因为原著

连阔如:《江湖丛谈》第六章《评书流派》,当代中国出版社 2005 年版,第 266 页。

周良:《苏州评弹艺术新探》,中国曲艺出版社 1988 年版,第 139 页。

李少霖口述、徐世康等整理《“五字歌”——说书技法散谈之(下)》,载《曲艺艺术论丛》第八辑。

所写已构成评话表演所需的“书纲”，艺人无须另起炉灶。有了“书纲”之后，艺人从原著中划出的“球子”则有“孙权决计破曹操”、“周瑜兵逼三江口”、“群英会蒋干中计”、“用奇谋孔明借箭”、“献密计黄盖受刑”、“锁战船北军用武”、“七星坛诸葛祭风”等。这些“球子”又都紧紧围绕着“书胆”诸葛亮展开，并以曹操、周瑜等作为对立面或陪衬，重点突出的是诸葛亮的过人才智。而且，为了进一步加强故事的曲折性、传奇性，艺人还很善于设置“扣子”（亦称“关子”）。扬州评话口诀即云：“关子就是书，无关不成书。”关子组织得好坏，对演出效果有着极大的影响。《三国演义》原著喜欢用“未知胜负若何，且听下文分解”等套语来卖关子，李渔评点《三国演义》时就说：“妙在每回临末，句句有惊人之笔，《三国》之异于他书处。”不过，这种“惊人之笔”用多了就成了俗套，往往只是虚张声势，没有实在内容。因此，评话艺人在演说赤壁之战时就有意去克服这种弊病。例如，小说原著写周瑜眺望曹军阵势，“正观之际，忽狂风大作，江中波涛拍岸。一阵风过，刮起旗角于周瑜脸上拂过。瑜猛然想起一事在心，大叫一声，往后便倒，口吐鲜血。诸将急救起时，却早不省人事”（第48回）。读到下一回，便是孔明登门探访，前后也就三百余字，关子内容不充实，吸引力也有限。而评话艺人却据此大做文章，说周瑜眺望曹营时，西北风猛刮，旗角“啪啦啦”朝他怀里直飘，周瑜望着望着，眼睛直了，气色变了，一口鲜血喷了出来，瘫倒在地。艺人把原著中“猛然想起一事在心”这句话省略了，致使情节更加扑朔迷离。周瑜是不是中风了？其部下包括鲁肃都这么认为，所以立即请来四位军医帮他整治，这些军医各显神通，开出的方子各个不同，但全都药不对症，“周瑜把药方子拿到手，咕吱咕吱，撕得粉碎，撒得满地”。这可急坏了鲁肃。怎么办？情急之下，他请来了诸葛亮，但未经周瑜同意，又不知周肯不肯见？正在犹豫，周瑜传话要见鲁肃，说他今晚当死，请鲁肃执掌帅印，并要求鲁杀了诸葛。诸葛进帐来看周瑜，周瑜用被子蒙头，不让他“望、闻、问、切”。诸葛喊叫，周瑜只好让他把脉。诸葛在他手上抓来抓去，犹如挠痒痒，说他是“反脉”，又说“不能扑风”，却多次用鹅毛扇朝周煽风。鲁肃困惑不解。周说浑身不舒服，以此为难诸葛。诸葛装模做样开了“药方”，故意不让鲁肃看，而鲁偏要看，生怕他下毒。诸葛说“方子”给旁人看了就要失灵，而病人一看就好。周瑜看了“方子”，一翻身跪在了诸葛跟前。鲁肃吓了一跳，抢过“方子”一看：“哈哈……我也明白了。”评话艺人就这样围绕周瑜莫名其妙得病、治病，连续设置了好多个小扣子，环环相扣，结果就把听众给扣住了，既增加了自己的“票房收入”，又博得了听众的满堂喝彩。

除了在故事情节的连贯性、传奇性和曲折性上做文章外，说书艺人在改编小说原著时，往往还会根据自己对书情的理解，结合自己的生活经验和听众的审美期待，对小说的故事情节等进行不同程度的丰富和发展。丰富，主要是在原著情节叙述的空白处或粗疏处增添大量的生活化细节，使情节血肉丰满，这一点可以说是民间说书的一个突出特点。例如，苏州评话艺人何云飞，他说“石秀跳酒楼劫法场”一段，石秀一脚举起，久久不跳，可连说十八天。北京评书名家双厚坪说潘金莲“挑帘裁衣”，能说半个多月，仅王婆为西门庆设计勾引潘金莲的所谓“十分光”就能说两天。老舍在《大众文艺怎样写？》一文中曾说，评书艺人善于“从四面八方描写生活，一丝不苟，丝丝入扣”，他能“把书中每一细节都描绘得细腻生动”。比如，“说武松喝酒，便把怎么喝，怎么猜拳，怎么说醉话，怎么东摇西摆的走路，都说得淋漓尽致。他要说武松怎么拿虱子，你便立刻觉得脊背上发痒”。那么，艺人们为什么要在原著基础上大量增加细节呢？这显然与说书艺术规律的制约有关。说书是诉诸听觉的艺术，它对听众意识的刺激是短暂的，必须立即奏效。因此，只要是应该交代的事物和人与人之间的关系，都要交代，不能遗漏，而且它还必须通过细致入微的描

参见《三国演义》（会评本），陈曦钟等辑校，北京大学出版社1986年版，第607页。

参见康重华口述，李真、张棣华整理《火烧赤壁》，江苏人民出版社1985年版，第545—559页。

参见《中国曲艺志》（江苏卷），中国ISBN中心1996年版，第743页。

参见《中国曲艺志》（北京卷），中国ISBN中心1999年版，第639页。

老舍：《谈武松》，《王派水浒评论集》，中国曲艺出版社1990年版，第418页。

参见《老舍曲艺文选》，中国曲艺出版社1982年版，第44页。

绘,造成形象、可感的画面,以便使听众“听得到”,“看得见”,心里明白,所以它不仅叙述人物做了什么、说了什么,还要不断地解释人物为什么要这样说、这样做。至于人物的善恶、美丑,事情的来龙去脉等,也要交代得一清二楚。艺人行话即云:“交待不清,如钝刀杀人。”表书不清,听客不明;衬托不到,听客直跳。”这样一来,其细节描绘必然会大幅度地增加,在文字上自然要比小说啰嗦一些。

发展,则是指根据小说原著提供的情节逻辑,进行合理的虚构和拓展,增加原著所没有的故事情节。例如,车王府鼓词《封神榜》第 55—84 回演说的姜桓楚复仇,原著无此情节,鼓词则生发、拓展,用了整整 30 回的篇幅,极尽铺张扬厉之能事,把复仇故事演说得惊心动魄,令人热血沸腾,收到了振奋人心的效果。

此外,说书艺人有时还会对原著的某些故事情节予以改动、矫正,使其更符合生活情理。例如,《三国演义》写诸葛亮能借东风,是因为他“曾遇异人,传授奇门遁甲天书,能呼风唤雨”。而评话《火烧赤壁》则把诸葛借风归因于他熟习荆襄一带冬天的气象规律,说他借风是为了蒙骗周瑜,趁机溜走。这就比原著合理多了。

三、人物形象的改塑

说书艺人在改编、演说小说原著时,往往还会根据说唱文体的特点以及听众的心理期待,对原著的主要人物形象进行不同程度的改塑。例如,《三国志玉玺传》的改编者,即根据弹词擅长言情、主要面对女性听众弹唱的特点,在原著所写的风云变幻的政治军事斗争中穿插了刘备、关羽等人的家庭生活场景,既描绘了他们的儿女情长和英雄气短,又真切地表现了战争给女性造成的不幸和痛苦,特写是它对主要人物精神性格的改塑和发展,就明显地表现了一种符合女性心理期待的英雄观,即真正的英雄是懂得尊重女性的,是会怜香惜玉的。弹词中的刘备、关羽等人,之所以表现出尊重女性,疼爱妻子,多情重义的性格侧面,也可以说是弹词艺人与女性听众共同改塑的结果。

在改塑人物形象的同时,说书艺人还常对主要人物的才能、性格等进行夸大和渲染,甚至还会把人物某方面的才能神奇化。这方面的例子很多。例如,清凉道人《听雨轩笔记》卷三《余纪·评话》中记录的张飞战马超故事:

予昔在郡城城隍庙,见有说《三国演义》葭萌关桓侯战马超者,言孟起与桓侯苦战三日夜,欲于马上擒桓侯而不能,遂诈败,桓侯追之,孟起回身,手掷飞抓罩其首。盖孟起之高祖为新息侯马援,素精此技,昔佐光武定天下,百步之内,取敌人首如囊中物,孟起之家传绝技也。桓侯见飞抓自空直下,猝不及避,不觉大声而呼,举蛇矛向上格之。孟起回望桓侯顶上,黑气冲天而起,内现一大鸟,以翅击抓,抓坠于地不可收,大惊而退。后李恢说之,遂降昭烈。世传桓侯是大鹏金翅鸟降生,故急迫之际,元神出现耳。

清凉道人认为评话艺人之所以要如此神化张飞,目的就在于“标异出奇,豁人耳目”。又如鼓词《封神榜》也是用夸大其词的方式来演说人物的,“说书人”在方相、方弼出场亮相时就说:“但见他俩身高大,晃晃荡荡丈六零。生成的,青面獠牙张巨口,二目犹如两盏灯。满部刚须如铁线,浓眉大眼一字横。身披锁子黄金甲,威风凛凛晃簪缨。但见他,腰横七尺杀人剑,行如猛虎走如风。身高力大非小可,他的那,声如霹雳似铜钟。”原著中就没有这些夸饰之词。这样演说,无非是为

参见《中国曲艺志》(江苏卷),中国 ISBN 中心 1996 年版,第 639 页。

清凉道人:《听雨轩笔记》,重庆出版社 1999 年版,第 93—94 页。

鼓词《封神榜》第 33 回,人民文学出版社 1992 年版,第 270 页。

了耸人听闻,迎合下层民众崇尚勇力的社会心理。老舍在《制作通俗文艺的苦痛》一文中曾谈及民间说书如何改塑小说人物的问题:“人物的描写要黑白分明,要简单有力的介绍出;形容得过火一点,比形容得恰到好处更有力。要记住,你的作品须能放在街头上,在街头上只有‘两个拳头粗又大,有如一双大铜锤’,才能不费力地抓住听众,教他们极快的接受打虎的武二郎。在唱本中也不是没有详细描写人物的,可是都是沿着这夸大的路子往下走,越形容越起劲,使一个英雄成为超人,有托天拔地的本领。”

老舍指出“人物的描写要黑白分明,要简单有力的介绍出”,揆诸现存的说书文本,确实如此。比如,鼓词《封神榜》一开始说到奸臣时,“说书人”就评价道:“说起奸贼人几个,真是误国狗佞臣。头一个,就是佞党名费仲,此人又坏有些阴……还有那,恶贼尤浑更奸诈,二人通同作弊行。惑乱纣王行不正,常常的,进些谗言害忠臣。”(第1回)对于忠臣,“说书人”则赞美有加,比如说到杜元铣:“大夫生来多性傲,正直无私烈又忠。”讲到梅伯:“说起这,大夫梅伯多性傲,忠烈刚强不容人。”(第14回)可见,“说书人”的立场态度非常明朗、爱憎感情极其强烈。而其演说的人物斗争也更为悲壮、激烈。例如鼓词第54回,写纣王下令将丞相商容抛尸荒野,黄飞虎谏阻,并求纣王开恩,厚葬商容。纣王大怒,又要用金瓜打死黄飞虎。众官求情,纣王不准,于是众官一怒之下,纷纷脱袍辞官(原著无),君臣斗争发展到水火不容的地步。可见,鼓词处理人物冲突的方式是极端化的、激烈化的,它比原著更能痛快地宣泄下层民众的爱憎情感,也更容易收到“说国贼怀奸从佞,遣愚夫等辈生嗔;说忠臣负屈啣冤,铁心肠也须下泪”的艺术效果。

四、现实感和趣味性的加强

说书艺人在改编、演说古代小说时还喜欢加入当地的风俗民情,使环境描绘更富有现场感和时代性。例如,鼓词《封神榜》第98回,“说书人”在说唱哪吒的故事中就穿插了不少北京的风土民情,特别是说唱京城民众逛庙会的情景,场面异常热闹:

各样杂耍跟着走,耍盆耍碗弄冰盘。夺标的,五把飞刀一齐扔,登坛只待把席翻。簸冰擗碗耍碟子,杠子盘的实在悬。跑马解,尽是风流多娇女,绳上走动似平川。金鸡独立香钩小,马鞍举鼎脚朝天。步下的秧歌刚过去,又来了,卖弄风骚十不闲……十不闲,抹粉擦脂扭着走,看人飞眼逗着玩。后跟钟馗来嫁女,五鬼闹判跳钻钻。后边是,锣鼓喧天高脚过,人人长的甚难看。粗皮黑肉满脸粉,真是一群活孽冤。五路都鬼捉刘氏,后跟着,细乐吵子共十番。双石头跟着武把,还有巧妙耍花坛。孩童钻天真正险,迎面直竖一高杆。

唱完之后,“说书人”又道:“众公,古今一理,要是该兴旺,不知谁说的,这个山上娘娘灵验,那个庙里佛爷显应。比如咱们这里京城里也有几处热闹,什么南顶、北顶、东顶、西顶、中顶、金顶妙峰山、东顶丫髻山、马驹桥、蟠桃宫、丰台、三月里东岳庙,这几处都是有会的地方,那还可以。惟有二月的戏子会,其热闹无比,所有会全有。”这些场景描绘就使故事带上了浓郁的地域色彩和世俗生活气息。又如,扬州评话《水浒》演说的武松、宋江等人的故事虽然发生在北方,但是艺人却有意以扬州的市井小民为对象,描绘和塑造书中当时当地的各色小人物,诸如衙役、书吏、丫环、使女、贩夫、走卒、堂倌、屠夫等等,无不被刻画得栩栩如生,呼之欲出。另外,它在描绘书中环境时,也大量地插入当时扬州的建筑设施、民风习俗,赋予书目内容以鲜明的地方色彩和时代气息。这样做,显然容易让当地听众倍感熟悉、亲切,恍若身临其境;同时,也可以赋予书目以生活

参见《老舍曲艺文选》,第14页。

罗烨在《醉翁谈录·小说开辟》中曾这样描述宋代说话人的说书效果,这里姑且借用之。辽宁教育出版社1998年版,第4页。

鼓词《封神榜》第98回,第806页。

实感和时代意义,使书目常说常新。

说书艺人在改编、演说小说原著时还要千方百计地强化或增加人物、故事的趣味性,以便调剂书情,活跃氛围,迎合听众口味。各地行艺口诀中都有“无噱不成书”的说法。研究扬州评话的专家陈午楼甚至说:“趣味性是扬州评话的命脉,幽默感是扬州评话的个性。”要求处处有科趣,时时见幽默,且用精湛的扬州方言表现出来,这是扬州评话最显著的民族特色和地方特色。”不过,说是“地方特色”,不够确当,因为对趣味性、幽默感的强调和追求,是许多说唱文学共有的特点。那么,说书艺人是怎样来制造趣味的呢?一是利用人物言行与情节冲突来生发趣味,艺人谓之“肉里噱”,如张飞、李逵、程咬金、猪八戒等,就是说书艺人用来生发趣味的喜剧性人物;二是穿插在书中的趣闻、笑话和科诨等,艺人谓之“外插花”。评书大王双厚坪即精于此道,他“当场能抓现眼,诙谐百出,真有‘翻堂的包袱’。什么叫翻堂的包袱哪?江湖艺人,不论是哪行,在台上把人逗笑了,调侃叫‘抖包袱’。多好的书料也不如好包袱有价值……若能把全场的书座全都逗笑了,那调侃叫‘翻堂的包袱’。”可见,“趣味性”是直接关系到书目能否叫座的重要法宝之一,故艺人才会常说:“噱乃书中宝。”

五、表现形式的改变

说书与小说的一个重要区别是它以说唱为主,表演为辅,在视听兼备中,更多的是诉诸听觉,因此艺人在把小说由“读本”改编为“说本”时,不仅要书面语转化为口头语,增强语言的动作性和形象感,同时还会将说唱的一些艺术特点(如评、学、演等)融入到书目中去,以便能取得更为生动的书场演出效果。扬州评话口诀云:“评话,评话,先评理,后说话。”就《火烧赤壁》来说,它与原著的一个明显不同,就在于它不仅客观地描写某个人物的言行,而且还要剖析掩藏在这些言行背后的动因,并常常伴之以精到的评论。例如《蒋干再访》一节,对曹操、蒋干的内心想法作了一番剖析和评点:

曹操就顺着声音,凝神朝文班尾子上望了。这一望,“嗯咳!”不由打了个寒噤,心里有话:曹操啊!留神啊!曹操什么事这样子慌法?曹操望见文班尾子上出来的不是旁人,哪一个?死蛆蒋干。咦!上次蒋干偷书回来,曹操杀掉两个水师大都督,事后,曹操没有治蒋干的罪吗?他不气蒋干,也不恼蒋干,怪自己不好,学问浅薄。他认为蒋干并不坏,性愚,是个忠心于我曹操的人,所以蒋干没有送命。今天蒋干怎么又出来的?蒋干有蒋干的意思。蒋干自从上次过江,中了周瑜的反间计,心里总觉得对不起曹操,所以今天出班又来讨差过江,想办件把有功的事补报曹操。

这样的评析,不仅披露了人物的行为动因,而且及时地消除了听众心中的疑惑。诸如此类的评析在《火烧赤壁》中不胜枚举,它已经形成了评话的一大特色。除了“评”,“说书人”还善于通过“学”与“演”,来活现故事中的场景与人物,力求使人身临其境。请看《发令破曹》中的一段:

张飞这个时候有数了,两个拳头捺住小肚子这个地方,把气揉足了,然后把头微微一低:“赵——啊——子龙——啊——”“哗——嗒嗒嗒嗒……!这是什么声音?张飞这一声喊,如同空中响了个炸雷一般,地上的沙灰被喊得蒙蒙的,砖头、石子被他喊得蹦蹦的,树枝被他喊得摇摇的。小军在枯树林内,两只手把耳朵捂着,倚在树上被他喊得晃晃的。江面上这一刻

陈午楼:《从长篇小说发展到长篇评话》,载《扬州师院学报》1985年第1期。

连阔如:《江湖丛谈》第六章《评书流派》,第267页。

参见《中国曲艺志》(江苏卷),中国ISBN中心1996年版,第639页。

参见康重华口述,李真、张棣华整理《火烧赤壁》,第448—449页。

本来浪大,因为东南风大了,再被张飞这一声喊,陡然水浪又高几尺,哗——!等了半个时辰,声音才慢慢地小下来。

这是对张飞喊叫时动作、声音的有意拟仿和渲染。可以说,正是“说”与“评”、“学”、“演”的有机结合,才构成了比较完美的评话艺术。

六、说书改编小说的意义

说书对小说的改编已如上述,那么这种改编有什么重要意义呢?我们认为:

第一,它极大地促进了说书自身的繁荣和发展。从明代中叶直至清末民初,民间艺人主要以改编和说唱古代小说为主,真正属于民间艺人独立编创的书目只占少数,这主要是因为多数说书艺人的文化知识水平不高,写作能力有限,要亲自编撰说书脚本尚存在一定的困难,因而选择当时在社会上比较流行的小说名著,加以改编和演说,也就成了说书界司空见惯的现象。在某种意义上,也可以说,正是依靠对小说名著的改编,才造就出一批卓荦不凡的说书艺人和艺术作品,像评话中的佼佼者“王派《水浒》”和“康派《三国》”等,之所以具有强大的艺术生命力,为广大群众喜闻乐见,一个极重要的原因就是它们是根据《水浒传》和《三国演义》改编的。

第二,说书既然多以小说作为改编与演说的对象,那么这对于小说在民间的传播与推广,就必然会产生重要的促进作用。清末黄人在《小说小话》中就说:“平话别有师传秘笈,与刊行小说,互有异同。然小说须识字者能阅,平话则尽人可解。故小说如课本,说平话者如教授员。小说得平话而印入于社会之脑中者愈深。”清末觚庵在《觚庵漫笔》中也说,“《三国演义》一书,其能普及于社会者,不仅文字之力”,同时还“得力于评话家柳敬亭一流人,善揣摩社会心理,就书中记载,为之穷形极相,描头添足,令听者眉飞色舞,不肯间断”。这就指出说书不仅广泛地宣传、推广了小说,而且还通过对小说的改编和再创造,不断地丰富、发展了小说。一方面,它使古代小说与说书人所处时代的现实生活、说书人本人的生活经验,以及听众的思想情感、审美期待等有机地交融在了一起,既为古代小说增添了浓厚的时代生活气息和地域文化色彩,又有效地丰富和拓展了古代小说的思想和审美内涵,致使古代小说在传播与接受的过程中不断地焕发出鲜活的艺术生命力,这就是艺谚常说的“一遍拆洗一遍新”;另一方面,它还凭借杰出的艺术创造,为通俗小说增添了新的品种,如清代的公案侠义小说《三侠五义》等,就是民间艺人在说唱明代公案小说《龙图公案》等的艺术实践中,根据听众的兴趣和口味,逐渐在公案故事中融入侠义小说的成分而形成的,虽然它们经过了一些文人的整理和修订,但仍不失为比较地道的“说书体”小说。

第三,说书艺人在改编、演说古代小说过程中积累的一些带有规律性的艺术经验,不仅有助于我们更具体、深入地认识说书与小说的联系与区别,更确切地把握民间说书的艺术特点,同时对于我们今天如何更好地将古代小说名著改编成适合于场上表演、为民众喜闻乐道的说唱作品,也具有重要的借鉴意义。

(作者单位 广州大学人文学院)

责任编辑 元亮

参见康重华口述,李真、张棣华整理《火烧赤壁》,第618页。

参阅黄霖、韩同文选注《中国历代小说论著选》(下),江西人民出版社1985年版,第267页,第322页。

参见拙作《清代说唱与公案侠义小说文体之生成》,载《明清小说研究》2007年第2期。