

“三言”精选

羊列荣摇陈摇霞摇编

上海大学出版社
· 上海 ·

序

“三言”是《喻世明言》(初版名《古今小说》)、《警世通言》和《醒世恒言》三部白话短篇小说集的合称,各有四十卷,共辑编一百二十篇作品。明末冯梦龙编著。

冯梦龙(1594—1646),字犹龙,别署墨憨子、龙子犹等,江苏长洲(今江苏吴县)人。少年聪颖,早中秀才,却科场蹭蹬,一直未中举人。缘岁那年,才补了一名贡士。崇祯年间做了三年的福建寿宁知县。清兵入关后,进行过反清复明的活动。就在家乡沦陷的第二年,这位吴中才子也就辞世了。

才华横溢而仕途堰塞,不免让冯梦龙愤世嫉俗、放浪形骸。于是便有了他“逍遥艳冶场,游戏烟花里”(王挺《挽冯梦龙》)的人生。这种“沉沦”,使冯梦龙疏离了正统的孔孟之道,而接近下层市民的生活,并倾心于泰州学派。

因此也就有了“三言”。

一、“三言”的编撰背景

冯梦龙生活在这样一个时代里:市民文化兴盛,泰州学派传播。城市经济的迅猛发展是在宋代。那时,从事商业和手工业的人口开始剧增,并产生了各自的行业组织“行”和“团”。这表明市民已经成为独立的社会阶层。到了明代,市

民社会更加庞大,它不仅与农村完全分离,而且形成了一定的政治影响。这个阶层的文化素养、生活方式和人生态度都与士大夫迥然有别,从而表现出了特定的文化趣味。适合这种趣味的并不是士大夫们用以“言志”的诗和“载道”的文,而是消闲娱乐的“说话”艺术。

“说话”可以追溯得很早。它在唐代就已经是人们日常生活的娱乐方式之一了。但是真正的成熟是在宋代,它的表演技术更加娴熟,分工更加细致,产生了专门的、具有相当规模的表演场所即“瓦子”“勾栏”。“说话”还逐渐形成了一定的体制,比如其中短篇的“说话”即“小说”包括了“开科”(亦称“开呵”,指篇首所引的诗词歌赋)、“入话”(对诗词歌赋的解释发挥)、“头回”(亦称“得胜头回”或“笑耍头回”,指进入正话之前的一段或几段完整的小故事)、“正话”(题目所标示的故事)等部分。

不断壮大的市民社会,无疑成为“说话”艺术蓬勃发展的沃土。而“说话”艺术的发展又直接导致了“话本”创作的繁荣,出现了一大批专门从事于话本创作的书会先生和才人。最初的话本是“说话”的文字底本,只提供给“说话”艺人一个简单粗糙的故事梗概。经过艺人的现场发挥,话本小说才变得十分的生动有趣。

明代的时候,文人学士开始积极地参与市民文化的创作整理工作。于是出现了“拟话本”,即文人模仿话本小说的体制改编旧题材而产生的白话短篇小说。虽然“拟话本”还保留着话本小说的体制,采用“说话”人的讲述方式和语气,但是它的产生,给古代白话短篇小说带来了重大的发展。首先,

“拟话本”的题材来源相当广泛，极大地拓宽了古代白话小说的写作空间。其次，“拟话本”的语言运用更有文采，情节叙述更生动，人物塑造更丰满，从而极大地提高了自记小说的艺术水平。再次，“拟话本”已经脱离“说话”而成为案头文学，完成了从“听”的表演艺术向“读”的语言艺术的转化，从而在接受上就更自由了，传播也更加广远。

正是在文人学士的推动之下，明代的市民文学较前取得了更兴旺的发展，甚至有了与雅文学分庭抗礼的力量。从士大夫这一方面看，他们在投身于市民文学的创作时，就走出了儒家经典的阇域，直面广阔的市民社会，而得以更真切地了解市民阶层的人生观念和审美趣味，这也就不能不改变他们自己固有的价值观念和雅文学观念。这种变化，正与“王学左派”即泰州学派的崛起上下呼应。

泰州学派是王阳明心学市民化的产物。

正统理学是程朱学，主张用日常的洒扫应对之类的细密工夫去实现宇宙之“理”的内在化。然而，它在明代士大夫阶层导致了较为普遍的虚伪人格。为了克服其种种弊端，王阳明发挥了南宋陆象山的“心即是理”的思想，认定“理”并不是外在的，而是在每个人的内心中，这也就是“良知”。王阳明的“良知”乃由内而外地呈现，所以履践的方式要简单明了得多。因为每个人都是本具“良知”的，所以满街道的人都天生是“圣人”。王学这种“众生平等”的意识，逻辑上为士大夫开出一条接近市民的路。

王门弟子王艮，泰州人氏，早年制过盐、经过商。他进一步提出了“百姓日用即道”的观点。这里说的“百姓”是以市

民为主体的下层群体；“道”是非超验的，是贯穿于日常生活中的一种精神理念。这位思想家固有的市民气质，使他的思想更贴近市民阶层。比如说，泰州学派的不拘名教约束而率性任情的个性，就有些与市民朴素的“野性”相似。可以说，王艮将王学和市民文化接轨了。

李贽则进一步将王学引向市民文化。他是后来泰州学派中最有影响力的“异端”思想家，十分激烈地批判了道学末流的虚伪性，高度赞扬了一种未被道学污染的自然精神状态即“童心”（《童心说》）。被传统儒学所排斥的个人自然欲望即“自私自利之心”，在他的思想中获得了充分的合理性（《寄答留都》）。他的“童心说”具有一种反知识倾向，所以文化素质不高的、其欲望情感更接近自然状态的市民阶层就比士大夫们更加符合李贽的人性要求。于是，一直处于士大夫意识形态之边缘的市民通俗文学，受到了李贽的极大关注。他点评了《水浒传》，并且将它提到了与《史记》、《杜诗》相等的高度上。

市民化的泰州学派思想的传播，产生了著名的“公安派”诗人袁宏道、“临川派”戏剧家汤显祖等等，还有杰出的通俗小说家冯梦龙。

对冯梦龙产生深刻影响的正是李贽。李贽晚年定居湖北麻城，与侍郎梅国桢过从甚密，而冯梦龙也曾经在湖北麻城生活过，与梅氏的两个儿子是好朋友。他从这两个朋友以及李贽的弟子杨定见那里接受了李贽的思想。在个性张扬的泰州学派的影响下，冯梦龙成为了“泛情论”者。“情”不仅是世界的本质，而且具有一种类宗教性的意义，可以使世界和谐、盗

贼不起。这就是所谓“情教”（《情史序》）。他甚至主张用“情教”来替代“名教”：“借男女之真情，发名教之伪药。”（《山歌序》）这种大胆蔑视传统儒家伦理教条的姿态，确实具有泰州学派的那种越名教重个性的反叛精神。他还高举“真”的旗帜，与道学人格以及八股时文所具有的那种虚伪性崖岸壁立。这正是师承了李贽的“童心说”。

“但有假诗文，无有假山歌”（《叙山歌》），冯梦龙的这句话，几乎是颠覆了传统的文学价值观。基于这样的观念，他对李贽参与市民文化的行为作出了积极的响应。当李门弟子杨定见将李贽评点的《水浒传》携至吴中时，“吴中袁无涯、冯游龙等，酷嗜李氏之学，奉为蓍蔡，见而爱之”，立即加以校刻出版（许自昌《樗斋漫录》卷六）。同时，他更以极大的热情投身于通俗文学的整理和创作，改编长篇小说《三遂平妖传》、《新列国志》，搜集刊行民间歌谣《桂枝儿》、《山歌》，编印《笑府》、《古今谈概》、《情史类略》，等等。其中最重要的成就，就是编著“三言”了。

“三言”属于“拟话本”，它直承市民文学传统，从唱本、民间传说尤其是宋元话本中摄取大量的素材，这一点最能说明“三言”的文化属性。它还从士大夫文学中汲取了丰富的养料，比如文人传奇、历史传记、笔记等等。冯梦龙以其良好的文学素质，成功地将部分士大夫文化转化为市民文化。经过他的再创作，那些原本简单的素材得到了艺术上的提升，形成了完整的体制结构、妙趣的故事情节和丰满的人物个性，生动地展示了市民阶层的日常感情、道德状态，因而更加适合市民群体的审美趣味。

二、从“三言”看市民的情感状态

在“三言”中，活跃着一群没有资格进入史册的小人物，他们属于弱势阶层，没有值得祭奠的功绩，在历史的光环之外自生自灭。然而，他们又是城市社会的主体，以一种隐性的力量，推动着历史的车轮并改变着历史的格调与色彩。这就是市民阶层。

在传统士大夫的眼中，这是一个“非理性”的社会群体，不具有制约和引导历史发展和社会进步的理性力量。市民们的生活目标没能超出现实多远，理想紧贴着现实欲望，显得平庸、简单。但是正因为这样，他们也得以更加直接地把自然的人性与日常的生活统一起来。他们的精神世界十分“本色”：质朴、真实而生动。

“本色”的情感是从欲望中自然生出的。《卖油郎独占花魁》中的秦重，在昭庆寺遇见王美娘，见其容颜娇丽，“准准的呆了半晌，身子都酥麻了”。这样的情景，并不是浪漫的“一见钟情”，因为这位卖油郎心中想的仅仅是一夜之欢。但是他以后的深情，全从这一念的性冲动生出。为此，他积蓄了足够的银子，为这一夜等待了一个多月。但是那一夜美娘大醉归来。在她呕吐时，秦重用自己的道袍袖子接了污物。捱着美娘和衣而卧，竟使他感到十分的幸福。当美娘受人虐待而哀哭时，秦重见了“心中十分疼痛，亦为之流泪”，亲手为她拭泪，并拿出白绫汗巾，奉与美娘将光着的脚裹上。不难体会，卖油郎的原始欲望已经在一种朴素良知的净化下，提升为一种纯粹的爱意。在另一个故事里，张浩邂逅莺莺，也就在那一刹那的荡漾春心中，生出一段斩不断的真挚爱情（《宿香亭张

浩遇莺莺》)。

以原始的欲望为本源的情感,常常表现出一种本能的特征。于是,用以制约两性关系的禁欲主义教条和贞节观念,也就成了赘疣。李贽曾经赞美司马相如和卓文君的私奔(《司马相如传》)、称颂红拂的再嫁为“千古来第一嫁法”(《评红拂记》)，“三言”也以一种同样的崭新的人道主义精神诠释了婚姻和贞节的内涵。偷情、私奔、失贞，科之以“名节”，当然是不道德的，然而“三言”却在自然人性的高度上对这些“名节有亏”的行为给予了宽容和同情。王三巧(《蒋兴哥重会珍珠衫》)因丈夫长期在外经商，而被陈商引诱与之通奸；邵氏(《况太守断死孩儿》)守寡十年，一心想做烈女，最终却经不起仆人的诱惑而堕落。如果站在“名节”之外去理解，那么不道德的就不是三巧儿和邵氏的失贞，而是现实所造成的性压抑。如果说她们还只是被动地反抗这种压抑，那么《勘皮靴单证二郎神》中的韩玉翅则是表现得比较主动了。《乔太守乱点鸳鸯谱》中，孙玉郎与刘慧娘假戏真做，为此，孙刘两家闹到公堂，多亏乔太守能跳出“名节”的门限，以“移干柴近烈火，无怪其燃”为正当理由，成全了这对无媒而合的夫妻，才有了一个皆大欢喜的结局。一场闹剧，揭露了所谓“名节”的反人道的荒诞性。这事实上就是按照市民的欲望和情感的要求确立了新的道德判断的标准，是对道德内涵的重新界定。

在传统的观念中，“父母之命，媒妁之言”，是建立婚姻关系的必要程序，但是在这样一些男女的自然的人性冲动中，这一程序变成了一道障碍。他们只求两情相悦，将两性的择偶方式还原为原始的状态，让真实的人性来决定双方的肉体和

精神的命运，这也就是《乔太守乱点鸳鸯谱》中乔太守说的“相悦为婚”。张舜美与刘素香两人之间的一段美好姻缘，便完全是在既有的程序之外实现的（《张舜美灯宵得丽女》）。青梅竹马的乐和与顺娘，本也无法按照“合理”的程序结成良缘，只是在经历了一场落水救难的考验之后，乐和以其出生入死的执着情感为自己的婚姻争得了美满的结局（《乐小舍拼生觅偶》）。

自然的性爱赋予两性关系以最坚实的人性基础，并产生一种超越生死的力量，正所谓“隔断生死终不泯，人间最切是深情”（《金明池吴清逢爱爱》开科）。无论是周胜仙（《闹樊楼多情周胜仙》）还是秀秀（《崔待诏生死冤家》），纵然死了，仍将生前的至情至爱，系于一缕幽魂而不渝。至于卢爱爱（《金明池吴清逢爱爱》）和白娘子（《白娘子永镇雷峰塔》），原本就是异类，然而有着与现实女性一样的愿望、一样的温柔品性，她们在追求爱情中所表现出来的主动性，更为现实女性所不及。

市民阶层的肉体欲望与情感需求是统一的，这表明一种新的人性观和婚姻观正在谋求肉体在生命价值中的合理性。尽管他们并不是以自觉的方式来完成这种价值取向的，但恰恰是他们的非理性的肉体冲动，动摇了旧的伦理体系的反人性基础。他们的情感更多地显示出未被道德理性异化的本真状态。因此，“三言”对非理性之“情”的高扬，实具有十分积极的意义。然而，在另一方面，由肉体滋生出的非理性力量，在解构旧的道德理性体系时，同时也贬斥了人类社会用以协调自身的文明理性，因此，当泰州学派高扬市民文化，以市民

文化的非理性之“情”来批判道学的理性之“理”时，也就认同了人性的片面性发展，即欲望的扩张。这是以一种片面性对抗另一种片面性，一如历史发展过程本身所显示的那样。事实上，“三言”以及更多的市民文学对于肉体冲动的过多渲染，表明了市民文化的低级趣味及其人性中的不健康的一面。

三、“三言”所反映的市民道德状态

随着市民阶层的独立身份的确立，他们开始具有一种本位意识。“士子攻书农种田，工商勤苦挣家园”（《张孝基陈留认舅》开科），市民们既不再固守着男耕女织的封闭的村落生活，更不用像读书人那样为功名而寒窗苦读，而是希望通过自己的四处闯荡来发家致富，谋求现世幸福。他们已独具一种自觉的经商意识。比如杨八老欲往漳州做些买卖，他的妻子这样对他说：“妾闻治家以勤俭为本，守株待兔，岂是良图？乘此壮年，正堪跋涉，速整行李，不必迟疑也。”（《杨八老越国奇逢》）可以看出，经商意识已经成为杨八老夫妇的支配性的观念。再说蒋兴哥婚后生活美满，但是五年之后他终于还是不愿株守着安稳的家庭生活，临走时对妻子说：“常言‘坐吃山空’，我夫妻两口，也要成家立业，终不然抛了这行衣食道路？”外出经商固然是市民阶层的“衣食道路”，更重要的是作为一种自觉意识，已经融入到蒋兴哥们的生活方式和价值观念中而不可放弃了。

“小人喻于利”，这是孔子的话，但是在“三言”中，“喻于利”不再是一种被贬斥的价值观，因为这不仅是市民们赖以生存的方式，而且在“利”的背后，是他们实实在在的艰辛。

这就像《杨八老越国奇逢》中说的：“人生最苦为行商，抛妻弃子离家乡。餐风宿水多劳役，披星戴月时奔忙。水路风波殊未稳，陆程鸡犬惊安寝。”有了这种辛酸苦辣作为“利”的沉甸甸的底蕴，市民们的“喻于利”便是一种积极的人生，再怎么说是值得尊重的。在《施润泽滩阙遇友》中，我们更是看到了市民阶层的理想品格。施复偶然捡到了六两多的银子，这对于一个有着迅速致富之奢望的“小户儿”来说，未尝不是一个奇迹。他的第一个念头就是将这银两作为自己经营的本钱。但是诚实化解了一种不合理的占有欲，他将银子还给了失主。最后，他因自己的诚实而获得了更多的财富。这里体现的已不仅仅是一种善报观念，更是市民阶层的一种可贵的致富理念：诚实乃是真正的致富本钱。尽管在安徽盐商孙富（《杜十娘怒沉百宝箱》）的身上，暴露了商人的庸俗本性，但是“三言”更多的是展示了像蒋兴哥、施复、吕玉（《吕大郎还金完骨肉》）等人那样的忠厚、诚信、勤劳与聪明的良好的经商品德。这是对市民人格及其商业精神的最直接的肯定。

市民的本位意识，还表现于作为市民道德行为之依据的一种命运观念。“三言”所极力宣扬的命运规则是：“殃祥果报无虚谬，咫尺青天莫远求”（《蒋兴哥重会珍珠衫》）。陈商勾引蒋兴哥老婆，最后病死他乡，而自己的老婆也被蒋兴哥娶作正房。吕玉拾得二百两银子，还与失主陈朝奉，不想陈朝奉家的小厮正是吕玉七年前失踪的儿子，于是父子重逢，吕陈结成亲家。吕玉的弟弟吕宝品性不良，结果是“立心卖嫂反输妻”（《吕大郎还金完骨肉》）。这些就是一丝不爽的、现世兑现的因果报应。在士大夫的理性道德体系中，道德意志

是由普遍之“理”决定的，而市民阶层却更容易相信命运的奖罚力量，有时这种奖罚力量是由鬼神来完成的，比如秀秀变鬼报冤仇（《崔待诏生死冤家》），大孙押司鬼魂现身诉冤情（《三现身包龙图断冤》）。“三言”中涉及大小案件的小说近三十篇，其中冤狱错案又几乎占了一半。这表明面对无序的现实社会，市民阶层的内心有一种深深的不安全感，然而他们既没有足够的理性力量也没有足够的现实力量来支撑他们的道德世界、实现他们的人生愿望。因果报应观念不过是这个质朴的弱势群体祈求秩序和公正的精神支点，我们完全不必要超越历史地指责它落后、蒙昧和迷信。

道德意识的不自觉性，必然要导致市民道德观念的内在矛盾。比如，他们一方面追求肉体的快感和现世的福利，另一方面又幻想能证成仙果、超越世俗和欲望。这便是一种矛盾的幸福观。关于妇女的改嫁问题，“三言”多持认同的态度，如前所述，然而在《金玉奴棒打薄情郎》中，莫稽薄情已甚，金玉奴断无与之再聚之理，最后两人却还得破镜重圆——似乎金玉奴的幸福，全靠了那“烈女不事二夫”的纲常来成就，正如《沈小霞相会出师表》中沈襄的一句话所表明的：“书礼之家谅无再醮之事。”可知“三言”的婚姻观也是矛盾的。在《闲云庵阮三偿怨债》中，我们更清楚地看到了两种不同甚至对立的道德观念的糅合。这篇作品讲述了一个未婚姑娘越轨偷情，后来却因其恪守妇道而被表彰的故事。陈玉兰偷情闲云庵，本是作为一个反叛者直接向禁欲主义的纲常进行挑战。可是在情郎死后，陈玉兰又“成功”地返回到了纲常之中：坚守不嫁，教子成名。她放弃了肉体，以自己“失贞”之后的“贞

节”换取了一座牌坊。这正是一个士大夫道德体系的喜剧，同时却又是市民新人性观的悲剧。像整个市民阶层一样，陈玉兰根本意识不到她自己是一个被背叛了的背叛者。

市民阶层是士大夫体系的被动接受者，并且成为体系的不自觉的承担者。当这种体系与市民阶层自身的肉体、情感和现实的自然需要相矛盾时，就有了其道德观上的两重性。

四、“三言”与市民趣味

我们对“三言”所作的市民人性状况分析，说到底，仍是一种士大夫的目光（即现代所说的“精英主义”立场）。这不仅是因为市民阶层对自身的精神状态通常不会有自觉的、深刻的理性体认，更重要的是，他们在瓦子、勾栏里希望享受到的并不是教化的气氛，或者对于自身人性的沉思，而仅仅是娱乐休闲。这就是市民大众的趣味。

市民趣味与士大夫趣味是截然不同的。有时都可以叫“趣”，但两者却有深浅之分。“公安派”的袁宏道是这样说“趣”的：

趣如山上之色，水中之味，花中之光，女中之态。（《叙陈正甫会心集》）

而严羽的“兴趣”却是：

盛唐诸人唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。（《沧浪诗话·诗辨》）

两者的区别是很清楚的。严羽的“兴趣”，要对感性作深度的超越，由此达到一个超验的意义世界，足以使人回味无穷。

穷。袁宏道拈出的“趣”这一字，显然是落实在感性的层面上，是山的景色、水的美味以及女子的娇态对人的感觉的直接触动，其快感只在感性平面上一触即得，常常不需要像严羽的“兴趣”那样要到“无迹可求”的意义深处去寻求。合乎此一“趣”的标准的，就诗歌而言，并不是盛唐之诗，而是民间歌谣，比如冯梦龙编辑的《桂枝儿》、《山歌》。然而，即从文体上说，袁宏道的诗歌毕竟没有脱离士大夫的文学传统，而不登大雅之堂的小说，才更鲜明地表现市民的“趣”。

市民文学的“趣”，在叙事的意义上，最重要的应当说是具有一种“平面性”。他们不太关心作品的主题意义的深度，而是从故事情节的展开过程中寻找乐趣。正因为这样，“三言”像其他通俗小说一样，十分注重感性世界的时空延伸和铺展，表现出一种以追求叙事本身的过程效果而不是意义深度为目的的“平面化”写作倾向。比如《一文钱小隙造奇冤》讲述了一个一文钱闹出十三条人命的故事：杨氏为一文钱而上吊，却阴差阳错，死在白铁匠家；白铁匠偷偷将杨氏的尸体移到王家；王家又将其撇在河边；朱常碰见，利用杨氏的尸体与赵家争田产……一波未平，一波又起，层层推进，悬念叠生，这一故事的动人之处，并不在于主题的深刻，只是过程的曲折离奇而已。这一点正体现了“平面叙事”的特征：它以叙事的过程本身为目的，并不太需要在叙事之外设定一个思想主题来支持它的价值。与此对立的，是“深度叙事”，就像批判现实主义或者现代主义的小说家们的创作所体现出来的那样。确实，大多数的市民文学，不免主题平庸，然而它们照样可以让市民们津津乐道——文学的文化属性的不同，决定了它的

价值创造的方式差异。那么,“平面叙事”的价值究竟如何创造呢?它有赖于通常所说的传奇性。

传奇性既可以从故事题材的非日常性来理解,也可以指叙事过程所产生的跌宕起伏的戏剧性效应。最初一些志怪小说和唐传奇以记述离奇故事为主,这还是停留在前一个层次上。而“三言”已经完成了这两个层面的统一。

“三言”中的一些题材,比如飞升成仙、邂逅鬼神这类超现实的故事,主要是从题材的非日常性方面着手。这是对市民的平淡生活的一种补充,以满足神秘体验的需要。至于现实性题材,“三言”则经常通过强化事件发生和发展的偶然性将它非日常化,以此获得传奇性的效果。偶然性因素或者被用作引发冲突的起点,比如《乔太守乱点鸳鸯谱》,刘璞与珠姨已有婚约,并即将成亲。但是刘璞突然得了重病,于是就有了一个重配鸳鸯的故事。偶然性因素还可以作为改变情节发展方向的契机,比如《钱秀才错占凤凰俦》,正当钱秀才要将高赞的娇女迎回的时候,天气突变,风雪交加。结果钱秀才只得在高家与高女拜堂成亲。这场大风雪扭转了事态的发展,使故事成为一个喜剧。偶然性因素又可以使故事“山重水复疑无路,柳暗花明又一村”,为情节的不断推进提供契机,比如《十五贯戏言成巧祸》便是成功地运用了一系列的偶然性因素来制造戏剧性效果的:刘贵被杀之夜,小娘子出逃,丢失十五贯钱;崔宁也有十五贯钱,并与小娘子同行。结果就有了情杀的结论。结局也是以偶然性的方式完成的:大娘子为山贼所略,发现真相。这篇小说不设悬念,只在事件中的偶然性因素作细针密线的编排,体现了“三言”的成熟的叙事艺

术。以偶然性制造传奇性,已经成为“三言”的“平面叙事”的一个重要特征,正像俗语所说的:“无巧不成书。”

当然,偶然性的强化会导致对普遍意义的遮蔽,所以“深度叙事”更强调事件发展的必然性。“三言”却不必顾忌这一点,因为对于它的接受者市民们来说,最重要的是要从中找到一种非日常化的感觉。确实,琐碎的日常生活和平庸的现实感觉需求奇迹的滋润:偶然性的奇迹正是以一种不需要理解的原因去打破常规,像旋风一样瞬间卷出他们的好奇心,让感觉活跃起来。富有传奇性的“平面叙事”带着他们去过一段他们未曾经历过的刺激生活。市民的娱乐是一种“过程消费”把一段时间愉快地消费掉,就像消费所用的商品一样。传奇性是“平面叙事”的使用价值,是“趣”的核心内容。

追求喜剧性效果,是市民趣味的另外一个内容。悲剧较之喜剧,具有更深的意义,是触及人性、生命的本质的审美形态,较多地诉诸人的理性。而喜剧则较多地诉诸人的直接感觉,热闹的场面、夸张的表情和不协调的动作,都可以产生喜剧感。这是一种较浅层次的、带有感性色彩的审美形态。因此,喜剧可以适合于“平面叙事”,悲剧却不行。悲剧远不如喜剧世俗化。

“三言”中最具喜剧性的首推《乔太守乱点鸳鸯谱》和《钱秀才错占凤凰巢》。一个“乱”一个“错”,运用的是喜剧中常见的错位手法。它们一开始就是喜剧性的。一个是性别反串:新娘是男扮女装的孙玉郎,新郎是女扮男装的刘慧娘;一个是身份置换:娶媳妇的是丑陋粗俗的颜俊,相亲的是英俊多才的钱青。结果是弄假成真,弄巧成拙。更多的作品则是依

靠欢乐的结局来获得满足感。金玉奴被连科及第做了官的丈夫莫稽推入江中，幸得淮西转运使许大人相救，认作义女，而莫稽被打了一顿之后痛改前非，从此夫妻和睦（《金玉奴棒打薄情郎》）。这是始于悲者终于欢。白玉娘为了成就丈夫功名而历经折磨，被卖作妾，沦为奴婢，还做了尼姑。她一面苦苦等待，一面坚守贞节，终于与丈夫团圆（《白玉娘忍苦成夫》）。这是始于离者终于合。杨延和赶考途中遭遇贼人，幸得张淑儿相助脱身，会试中了第二名，并与张淑儿结成秦晋之好（《张淑儿巧智脱杨生》）。这是始于困者终于达。这些故事的喜剧性结局，无非是家庭和睦、功名成就和荣华富贵。这也就是市民阶层的现世幸福观的三个内容，故事充分地满足了他们一种现实无法给予的幸福感。

也许《杜十娘怒沉百宝箱》是“三言”中最具悲剧精神的作品，但是最后还是落在了因果报应的框框中。这样的结局固然极大地降低了作品的悲剧品位，然而毕竟可以让大众在悲苦与欢乐之间取得一点平衡。“三言”没有真正意义上的悲剧，这与其说是它在艺术上的缺陷，不如说是反映了市民阶层的心理需求。

模式化是市民文学不可忽略的又一个特点。在现代的通俗文学创作中，模式化现象可以得到更清楚的认识，比如武侠模式、爱情模式、侦探模式等等，都有相当的作品为之印证。在“三言”中，家庭主题所通常采用的是“离—合”模式。某个事件导致了夫妻的分离，在历经长时间的磨难后，获得某种机缘，比如贵人相助，或者一方发达，终于重逢团圆。《蒋兴哥重会珍珠衫》、《白玉娘忍苦成夫》、《玉堂春落难遇夫》、《张舜