

论明清小说创作中的“对联思维”

陈 展

(湖南师范大学 文学院,湖南 长沙 410081)

[摘 要]明清小说在设置人物或编织情节时,常常像作对联一样,“一联”“一联”地让不同的叙事单元两两相对地组织起来。这种对联思维直观地体现在“回目对联”“章回尾联”和“章回插联”等三种不同类型对联的安置和运用上,成为小说构思的一个有机组成部分;但在设置人物、编织情节时,明清小说有时又脱略对联的外在形式,把不同的叙事单元像作对联一样两两相应地组织起来。

[关键词]明清小说;对联思维;小说构思;小说结构

[中图分类号]I207.41

[文献标识码]A

[文章编号]1674-117X(2014)02-0087-06

On “Antithetical Couplet Thought” in Novel Writing in Ming and Qing Dynasties

CHEN Zhan

(School of Liberal Arts, Hunan Normal University, Changsha, 410081, China)

Abstract: When designing characters or plots, the novels of Ming and Qing dynasties are usually like making antithetical couplets, couplet by couplet, and organizing various narrative units relatively. Such a antithetical thought is intuitively embodied in the application of the following three different types of couplets: “couplet of the chapter subtitles”, “tail couplet of the chapter”, and “inserted couplet of the chapter”, which become an organic composition of the conceptions of the novels; yet in the design of characters and plots, it sometimes breaks away from the external form of the couplets, and organizes various narrative units relatively like making antithetical couplets.

Key words: novels of ming and qing dynasties; antithetical couplets thought; novel conception; novel structure

“艺术是有意味的形式”是由英国视觉艺术评论家克莱夫·贝尔提出的,他把艺术品作为审美对象,提出只有具有“有意味的形式”的作品才是真正的艺术品。在阅读明清小说时,笔者发现其结构的某些形式能够对内容表述有助益。这就是“一联”“一联”地将叙事单元组织起来的“对联”的形式,这种形式可以称为“对联思维”,它渗透在小说的创作构思之中,又对设置人物、组织情节有着组织的作用,是非常具有中国特色的“有意味的形式”。

为了说明明清小说创作中普遍存在的“对联思维”,我们首先不能不提到明清小说的“题目”,正是有了这些“题目”,才有了后来的“回目对联”“章回尾联”和“章回插联”。也正是它们的安置与运用,“对联思维”才开始全方位地渗透到小说创作之中,成为小说构思的一个有机组成部分。因此,我们有必要先简单回顾一下“题目”的产生与发展。

收稿日期: 2013-06-16

作者简介: 陈 展(1989-),女,湖南长沙人,湖南师范大学硕士研究生,研究方向为文学原理和叙事学。

中国最早的写作没有标题,作者并没给文章定一个“题目”。后来,由于传播的需要,才用开头的几个字作为文章标题,这就是我们今天所看到的《诗经》《论语》《孟子》等书中的标题。战国后期的文章,开始有标题,但这些题目多以切题为要,并不强调标题本身的文采和审美效用,多以“事由+文体”组成,如《项羽本纪》《陈情表》《小石潭记》《进学解》《祭十二郎文》等。中国古代的诗歌创作,其题也多遵旧制,标题本身谈不上什么文采。即便是小说,从六朝笔记到唐宋传奇,再到宋元话本,其题也都质木无文;直至明清,才焕然一新。

明清白话小说的源头自然可上溯至宋元话本,但直至明代才有文人收集、整理。在这个收集、整理的过程中,冯梦龙的《三言》标志着话本形式的成熟与定型,凌蒙初的《二拍》标志着拟话本的成熟与定型,它们为当时和后来的白话短篇确立了某种范本,这时的小说才开始有了对仗性的题目。这与对联的成熟与普及是密切相关的。据专门研究对联与中国古代小说关系的李小龙先生介绍,“关于对联的起源及成熟定型说法很多……大体来说,对联当萌发于宋……但对联的成熟与流行却要到明代,这时的对联已经成为民间实用性文体的一种……种类极多,适用各种场合,丰富而庞杂”^{[1]95-96}。对联的产生,契合着本民族重才尚智的文化传统,有着强大的民族心理基础,很快便浸润到社会仪式和民间风俗习惯之中,不仅是老百姓喜闻乐见的形式,而且还成了小孩子学习文化的基本课业。明清小说作者从小便接受对对子的训练,他们在创作中将对联融会到小说中来也是很正常的事。

《三言》各卷均有题目,多以概括小说人物性格、情节的对联来命名,且形式整饬、语言典雅,上下卷之间还形成了或正、或反的对偶呼应,如《醒世恒言》,第一卷题目是“两县令竞义婚孤女”,第二卷则是“三孝廉让产立高名”,第三卷是“卖油郎独占花魁”,第四卷则是“灌园叟晚逢仙女”,上下卷之间是严格意义上的正对。以对仗的方式命题,也就是从这时开始的。如果说《三言》的题目还止于上下卷之间的对仗,《二拍》则进一步发展为以7字或8字为主的双句对仗,如《初刻拍案惊奇》第一卷

是“转运汉巧遇洞庭红 波斯湖指破鼋龙壳”,第二卷是“姚滴珠避羞惹羞 郑月娥将错就错”,就是工整的双句对仗。李小龙先生认为,双句对仗回目是中国古典小说回目的成熟格式,“以自觉使用典型双对回目的《拍案惊奇》为界,纵观古典小说中有回目的作品,可以发现,此书之前,单句回目尚多于双对回目,此后双对回目便飞速增长,最后达到近10倍于前者的数量。”^{[1]99}由此可见,明清小说题目采用双句对仗的形式已很普遍。

明清小说具有对句、对仗形式的题目当始自《三言》《二拍》《西游》《水浒》。在凌蒙初出版《二拍》30余年后,毛宗岗才开始了对《三国志演义》的改造。毛本《凡例》称:“俗本题纲,参差不对,杂乱无章,又于一回之中,分上下两截。今悉体作者之意而联贯之。每回必以二语对偶为题,务取精工,以快阅者之目。”^[3]毛氏父子对原目或留或删、或增或削、或改或创,将罗本每二目合成一回,凡120回,这就是后世最为流行的《三国演义》120回本。毛本一改罗本全为7字句的程式,依据内容以7字或8字句作目,整齐中见错落,并对一些“回目”作了精心修改,如:

罗本卷之六:“关云长千里独行 关云长五关斩将”,毛本改为“美髯公千里走单骑 汉寿侯五关斩六将”(第二十七回)。不仅形成对仗,还从形貌、官爵两方面给人以美而可敬的感受,并于“五关斩将”中嵌入一“六”字,将关羽神勇表现得更突出。^{[2]81}

罗本卷之十:“七星坛诸葛祭风 周公瑾赤壁鏖兵”,毛本改为“七星坛诸葛祭风 三江口周瑜纵火”(第四十九回),以地名对地名、人名对人名、“七”对“三”、“祭风”对“纵火”,对仗工整而巧妙……^{[2]84}

从毛氏父子的修订可见,明清小说家在回目的拟制上,是花了很大气力的,这时双句回目的拟制不但成了小说创作普遍遵守的程式,而且还尽可能地求工、求善、求美,已明显渗透到小说创作的整体构思之中。有学者认为,“明清历史小说的编撰者,在宏观上运用编年、纪传、纪事本末的结构技巧”,

“在微观上运用探听、伏笔、照应的结构技巧”^[3],但笔者认为除此之外,“对联思维”在明清小说创作中的作用是不可否认的。

二

基于对“题目”产生与发展的论述,笔者认为明清小说创作中的“对联思维”首先就表现在“回目对联”“章回尾联”和“章回插联”等三种不同类型对联的安置和运用上。

在章回小说每回之前,均有一副7言或8言的短联以标明篇章内容,它不仅提纲挈领地交代小说主要内容,让读者看了此联就知道这回所要讲述的内容;如果依次阅读小说回目,还可从中了解整部小说的叙述脉络。“回目联”既受到作者的追捧,也受到读者的欢迎。笔者认为,“回目联”的拟制,带来的影响是巨大的,因为“回目联”的运用,不但决定了正文必须依据“双对回目”展开,做到题文一致,像对联一样对偶性地展开,而且这种展开,还影响到“章回尾联”“章回插联”的安置与运用。

因为采用的是双句对仗的形式,作者必须“每回必以二语对偶为题”,这涉及到对联最基本的模式:“正对”“反对”“流水对”,也直接导致每回正文必须以对偶的方式展开。如《西游记》第十七回“孙行者大闹黑风山 观世音收伏熊罴怪”,这回的回目是所谓的“正对”,也就决定了这回的行文要从两个方面着笔:一方面是写“孙行者大闹黑风山”,另一方面则要写“观世音收伏熊罴怪”。写的虽然是一个大的事件,行文却要从事件的两个方面着笔,它的情节就是如对联一样是对偶性展开的,这样的构思是明显不同于西方小说的构思的。

因为对联这种方式运用于叙事,更符合民族审美心理的习惯,也就带来了“回目尾联”“章回插联”的运用。

把小说分为若干回,并于每回将要结束之时,用一副对联作结束语,这就是我们说的“回目尾联”。“回目尾联”并不是小说每回都有,但它的作用却是不能忽视的。如果说“回目联”是“立片言以居要”,那么“回目尾联”则反映了创作思维的起结:一部小说几十回,在回与回之间,其内容的分

布,大致须均匀;其篇幅之分配,大致须相等;起承转合,大致须合理。“回目尾联”不仅要成一回之结尾,还要是下回之开端,并给读者留一定的悬念;同时,它还要照应“回目联”。这就涉及全书的统筹规划,整体构思。如《水浒传》第十回“林教头风雪山神庙 陆虞侯火烧草料场”,这回的情节实际上是对偶性展开的:一方面写陆虞侯火烧草料场,欲置林冲于死地;另一方面写林冲忍无可忍,终于像火山一样爆发,踏上了反抗道路。小说叙述到此,将告一段落,作者用一副联语作结束:“说时杀气侵人冷 讲处悲风透骨寒”,既照应了回目,又渲染了小说气氛,同时还开启了下回。再如第十六回“杨志押送金银担 吴用智取生辰纲”,这回情节也是对偶性展开的:一方面,写杨志一心希望凭浑身本领,“博个封妻荫子”,把押送生辰纲作为自己东山再起的赌注,为确保安全,他扮成客人,不走大路,不要军士护卫,不顾天气酷热、山路难行、担子沉重,强令禁军赶路,动辄打骂军士,斥责虞侯,得罪老都管;另一方面,则写吴用的智取,枣子客人自一处,挑酒人自一处,酒自一处,瓢自一处,白胜与晁盖明明是一伙,却装作素不相识,白胜明明要卖酒与杨志一行,却口口声声不卖,白胜明明知道酒已下药,却高叫这酒里有蒙汗药,真是个奇波叠起、妙趣横生。但无论杨志如何小心,最终还是把纲丢了,落得个有家难奔、有国难投的境地。小说叙述到此,作者用了一副对联作结束:“断送落花三月雨 摧残杨柳九秋霜”,以描写对杨志失落生辰纲之后的处境,既照应了回目,总括了上文,又开启了下文。我们如将“回目联”与“尾联”联系起来看,更能见出运思上的起承转合。

有些小说在描写人物、叙述故事情节时,还安置了一些对联,这也就是我们所说的“章回插联”,如《红楼梦》第十七回“大观园试才题对额 荣国府归省庆元宵”,作者苦心孤诣地安排这一回,目的是为了突出贾宝玉出众的才能,而贾宝玉出众的才能,又是通过题匾额对联来表现的,如他题沁芳亭联:“绕堤柳借三篙翠 隔岸花分一脉香”,题藕香榭联:“芙蓉影破归兰桨 莲藕香深泻竹桥”,都十分工整贴切,不但要切情、切景,与小说人物情节环境的

描写也是乳水交融的,难怪脂砚斋称赞说:“恰极!工极!绮靡秀眉,香奁正体。”^[4]“章回插联”穿插到人物描写、故事叙述之中,但还是与整体构思相关的。据专家们统计,《红楼梦》中曾先后出现了22幅对联,我们试对部分对联稍作分析:

第一回,写甄士隐在梦中,与一僧一道来到太虚幻境,只见大石牌坊两边,挂着一幅对联:“假作真时真亦假 无为有处有还无”。这是小说出现的第一副对联,也可以说是作者创作意图和创作方法的总纲,整个小说写的就是“真与假”的比照、“有与无”的转换。小说一开始,作者就通过甄士隐与贾雨村这两个人物,表明“将真事隐去,借假语村言”的寓意,后面又通过真假宝玉的对比,表达了向本真生存状态的回归的希冀。第五回,通过宝玉的眼睛,又写了几副对联,一副对联是挂在一副《燃藜图》两侧的“世事洞明皆学问 人情练达皆文章”。《燃藜图》意在劝人勤学读书,而对联却说懂得人情世故要比读书做文章重要,作者将二者放在一处,应该说是颇具反讽意味的。所以,宝玉见了,连说:“快出去,快出去”,暗示了他与传统规范的格格不入。宝玉逃离上房后,由秦可卿安排去她的房睡觉。秦氏“温柔和平,乃重孙媳中贾母第一个得意之人,见他去安置宝玉,自然是放心的”。但正是这一“放心”之人,带着宝玉,第一次走进了情与欲的世界。她房中亦有一图一联,图乃《海棠春睡图》,联为“嫩寒锁梦因春冷 体 芳气袭人是酒香”,上句含蓄指出了秦可卿青春生命的寂寞,下句则喻指带酒宝玉卧于缠绵萦绕的花香之中,在梦中游历了太虚幻境。小说接着写宝玉在太虚幻境的宫门之上,看到了“孽海情天”四个大字和一副对联:“厚地参天,堪叹古今情小 痴男怨女,可怜风月债难酬”。《红楼梦》又名《情僧录》,《情僧录》的寓意也就通过这副对联含蓄地传达出来。宝玉为了回归石头的来源,沉入了情之恶。情不尽,风月债难酬,他用一生的痴情去追寻“情”的现实存在,但最终还是“回头试想真无趣”,其实“无趣”的还是由于他自身的执迷不悟,他在太虚幻境薄命司看到的对联:“春悲秋恨皆自惹 花容月貌为准妍”,就阐明了痛苦的根源是“自惹”,“为谁妍”则暗示了情的虚无

与空幻,这副对联其实暗寓了有“情不情”和“情情”之称的宝黛,最终要面对心灵被悬置、无所归属的爱情悲剧。

通过上面的分析,我们可以看到,小说的“回目对联”“章回尾联”“章回插联”全方位地渗透到小说创作之中,成为小说构思的一个有机构成部分,而不是外在的、镶嵌式的、点缀式的。当然,以上所举的都是比较成功的例子,严格说来,明清小说所安置和运用的对联也并非全是精品,甚至有相当一部分对联还词语粗糙或平仄不叶,但它们在章回小说的结构中却具有特殊性质和作用,值得玩味、研究。

三

在研究明清小说与对联的关系时,笔者还发现,有的作品在在设置人物、编织情节时,并不拘于对联的外在形式,它们有时甚至脱略对联的“形”,只取对联的“意”,像作对联一样,把两两相应的叙事单元组织起来,这其实是更值得关注的一种“对联思维”。这种“对联思维”在明清小说中也是常见,却是由明清小说评点家有意无意地揭示出来。如金圣叹在《水浒传》三十二回花荣出场之时,曾写下这样的评语:“看他写花荣,文秀之极,传武松后定少不得此人,可谓矫矫虎臣,翩翩儒将,分之两隼,合之双壁矣。”^{[5]608}金圣叹就把“矫矫虎臣”与“翩翩儒将”对偶起来,甚至认为他们“分之两隼,合之双壁”。

武松是《水浒传》极力描写的一个英雄人物,他已成为我国一位家喻户晓的顶天立地的好汉。他神勇无比、浑身是胆、大义凛然,是“力”与“勇”的象征。花荣也是《水浒传》着力描写的一个人物,他在梁山泊英雄中排名第九,在大大小小近百战中屡立战功。但这个人物的塑造,并没有像鲁、林、杨、武那样专门立传,而是穿插在其他人物的传记中。但金圣叹就他所写的这段评语却是值得我们注意的。金圣叹所揭示的“传武松后定少不得此人”,“矫矫虎臣”之外定少不得“翩翩儒将”,揭示了中国古代小说人物设置的规律,也揭示了读者对人物系列的审美期待。《水浒传》描写农民起义,需要一

大批刚猛豪放的血性男儿“遇酒便喝,遇事便做,遇弱便扶,遇硬便打”,于是便有了鲁智深、李逵、武松等刚猛血性男儿,正是他们共同组成了小说中最富个性特征、最闪光耀眼的人物系列。但仅是这个系列,是构不成波澜壮阔的英雄史诗的,于是便有了智慧型系列、儒雅型系列、弱小型系列、邪恶型系列等,表现了中国人的审美欣赏习惯。

金圣叹不仅将武松与花容的出场对仗起来,而且在情节的转换之际,往往通过对仗性语言,将二者的区别描写出来。如在第十三回,金圣叹曾指出:“天汉桥下写英雄失路,使人如坐冬夜;紧接演武厅前写英雄得意,使人忽上春台。”^{[5]233}其描述也是两两对仗的。又如第二十四回,金圣叹又批道:“上篇写武二遇虎,真乃山摇地撼,使人毛发倒卓。忽然接入此篇,写武二遇嫂,真又柳丝花朵,使人心魂荡漾也。”^{[5]431}这些评语,金圣叹都用散文化的句子,把这些叙事单元之间的“对意”非常精彩地描绘出来了。

更有意思的是,金圣叹还通过自己的评点,概括出“相准而立”和“相形对写”两个重要美学命题。如第四回,他一开始就指出:

鲁达、武松两传,作者意中却欲遥遥相对,故其叙事亦多仿佛相准。如鲁达救许多妇女,武松杀许多妇女;鲁达酒醉打金刚,武松酒醉打大虫;鲁达打死镇关西,武松杀死西门庆;鲁达瓦官寺前试禅杖,武松蜈蚣岭上试戒刀;鲁达打周通,越醉越有本事,武松打蒋门神,亦越醉越有本事;鲁达桃花山上踏匾酒器揣了,滚下山去,武松鸳鸯楼上踏匾酒器揣了,跳下城去。皆是相准而立,读者不可不知。^{[5]123}

鲁达和武松同是醉打,却绝不会让读者打混,除了情节提供的场景、对象、打法等多方面的外在识别标志上的不同以外,其时序上的流畅和贯穿一气的人物的身份、性格,让中国读者接受起来十分顺畅。从而“相准而立”的人物设置便也带有了情节结构安排的色彩:本是同类型的人物,他们有的共同特点能相映成色,而“同而不同”之处,更是能相映成趣;虽然是遥遥相对,中间隔上了不同的人物、事件,却是形成了一种叙述的弹性和张力,形成了相互对照呼应的结构。“相准而立”就像遥遥对

峙的山峰,显得突兀、峭拔、醒目,远看似同形,近看则别有丘壑。这就很符合对联的“对意”。

在第四十二回,金圣叹更是用对联的形式来描述作者的构思:

宋江取爷,村中遇神;李逵取娘,村中遇鬼。此一联绝倒。宋江黑心人,取爷便遇玄女;李逵赤心人,取娘便遇白兔。此一联又绝倒。宋江遇玄女,是奸雄捣鬼;李逵遇白兔,是纯孝格天。此一联又绝倒。宋江天书,定是自家带去;李逵板斧,不是自家带来。此一联又绝倒。宋江到底无真,李逵忽然有假。此一联又绝倒。宋江取爷吃仙枣,李逵取娘吃鬼肉。此一联又绝倒。宋江爷不忍见活强盗,李逵娘不及见死大虫。此一联又绝倒。^{[5]790}

这是颇能代表金圣叹评点风格的一个例子,为了强调自己个人的审美理想,他多少有点夸张和附会,但表现出来的美学思想却是值得重视的。他用“一联”“一联”来描述对写着的情节单元,以“绝倒”来强调是对句所带来的审美情趣,这种审美情趣,只能在中国小说评点中读到。

除金圣叹外,毛伦、毛宗岗父子在评点《三国演义》时也特别重视这种对偶性结构,他们在《读法》中指出:“《三国》一书,有同树异枝,同枝异叶,同叶异花,同花异果之妙。作文者以善避为能,又以善犯为能。不犯之而求避之,无所见其避也。惟犯之而后避之乃见其能避也。”^{[6]11}他所说的“同中有异”,实际上是对对偶结构的具体形象描述。他们同时还指出:“《三国》一书,有奇峰对插,锦屏对峙之妙。其对之法,有正对者,有反对者。有一卷之中自为对者,有隔数十卷而遥为对者。”^{[6]16}他又进一步说明道:“议温明是董卓无君,杀丁原是吕布无父。袁绍磐河之战胜败无常,孙坚岷山之役生死不测。马腾勤王室而无功不失为忠,曹操报父仇而不果不得为孝。袁绍起马步三军而复回是立可战而不断,昭烈擒王刘二将而复纵是势不敌而从权。孔融荐弥衡是缁衣之好,弥衡骂曹操是巷伯之心。昭烈遇德操是无意之遭,单福过新野是有心来谒。曹丕苦逼生曹植是同气戈矛,昭烈痛哭死关公是异姓骨肉。火熄上方谷是司马之数当生,灯灭五丈原是

诸葛之命当死。”^[6]¹⁷他们也用“一联”“一联”来形容作品叙事单元的结构,并涉及“正对”“反对”,可见小说创作中的“对联思维”,是当时的评点家所认可的。

综而观之,“对联思维”反映到明清小说创作中,它主要依据对偶所提供的事物之间“相反相成、互相转化、互存互补、相互生发”的内在形式,来组织故事情节、安排人物。以“回目联”为例,它可以人名为主体展开,如《红楼梦》第三十回“宝钗借扇机带双敲 龄官划蔷痴及局外”;也可以事件为主体展开,如《红楼梦》第四十四回“变生不测凤姐泼醋 喜出望外平儿理妆”;还可以地名为主体展开,如《红楼梦》第三十七回“秋爽斋偶结海棠社 蘅芜苑夜拟菊花题”,但都离不开对偶。对偶又离不开所谓的“正对、反对、流水对”。所谓的“正对、反对、流水对”,就小说叙事而言,所揭示的不过是两叙事单元之间的关系,这就涉及到小说叙事文本不同层次上的深层结构。所谓深层结构,“是指文章内容单元非时间性的内在联系,它是作者传达主旨的一种潜在语言,服从的是文章所要传达的主旨、意蕴。”^[7]如果我们确认“深层结构是指文章内容单元非时间性、非因果逻辑的内在联系”,那么,对联思维所关注的正是这样一种“内在联系”,它直接导致了深层结构的产生,像金圣叹所提示的“相准而立”“相形对写”,实际上就是对作品深层结构的一种描述。

“对联思维”的内涵并不是简单地把两种文体相加,而是将两种文体重新融为一体,“你中有我,我中有你”。虽然小说中有不少的工整之作,但这时的对联已叙事化了,而小说家的叙事也对联化了。我们似可以这样来理解:小说中的对联,虽然也部分保持了形式上音、形、义的要求,但它主要还是服从于小说叙事;而小说叙事则要遵循于对联所提供的内在形式,这个内在形式便是对偶。

从方法论来探讨民族哲学思想对对偶的影响、对偶的运用,直接脱胎于辩证方法论。矛盾双方互

为条件、互相转化、互相斗争、互相和谐,是对偶的基础;而正反两个方面的互存互补、相互生发、引同协异、互相转化,是对偶的核心。自古以来,我们民族不但以两两相应的范畴来看待事物,而且也将他们的理想建立在对立两端的平衡上。主体结构上的必双与客观事物的不孤立便成为语言思维反映的对象。汉民族人天和谐、天人合一的宇宙观和思维方式渗透到文化艺术的各个领域,对对偶的形成也产生影响。无处不在的对偶观念也反映了汉民族对平衡均衡、好事成双的审美意趣。周汝昌先生在《当代楹联墨迹选·序》中谈到:“骈俪的根源不仅仅是一个文字问题,也存在哲学观点和思想方法,人的神理(神智)运裁百虑(各种思想活动)时,就看到‘相须’‘成对’这一条矛盾统一的客观真理。以阴阳来概括宇宙万物的认识,几千来就成立了,是最好的明证……”而章回小说也同样适用。

参考文献:

- [1] 李小龙. 对联与中国古典小说回目[J]. 寻根, 2010(3): 95-99.
- [2] 李金坤. 务取精工 以快阅者——毛本《三国演义》回目艺术审美[J]. 松辽学刊: 社会科学版, 1994(2): 80-86.
- [3] 赖力行, 杨志君. 论明清历史小说的结构技巧[J]. 湖南工业大学学报: 社会科学版, 2012(3): 133-138.
- [4] 曹雪芹. 脂砚斋批评本红楼梦: 上[M]. 长沙: 岳麓书社, 2006: 158.
- [5] 施耐庵. 水浒传会评本[M]. 陈曦钟, 侯忠义, 鲁玉川, 辑校. 北京: 北京大学出版社, 1981.
- [6] 罗贯中. 三国演义会评本[M]. 陈曦钟, 宋祥瑞, 鲁玉川, 辑校. 北京: 北京大学出版社, 1986.
- [7] 陈果安. 现代写作学引论[M]. 长沙: 中南大学出版社, 2008: 227.

责任编辑: 黄声波