

《水浒传》的艺术特色与民族风格

吴志达

《水浒传》和《三国志通俗演义》，都写于元明之际大动荡的时代，都是长篇章回体小说创立阶段的作品，甚至有可能是同一个作者（罗贯中既是《三国志通俗演义》的作者，又是《水浒传》的编著者之一），两部巨著在艺术上有许多共同性，又各有其特色。作为案头读物，《三国志通俗演义》似乎更经得起咀嚼回味，但从中国小说史的角度来看，《水浒传》在艺术上更胜一筹。

它作为一部反映农民起义的长篇小说，艺术上最卓越的成就，就是现实主义地描写了一次农民起义发生、发展以至最后毁灭的完整过程，以宏伟的结构、众多的人物形象、具有地方色彩的文学语言，生动地再现了历史的真实面貌，展现了一幅古代农民战争悲壮的历史画卷。它虽属于英雄传奇的性质，故事和人物的传奇性较强，却比《三国志通俗演义》更切近现实生活；它们在艺术风格上都具有阳刚之美，但《水浒传》的艺术描写已开始由粗线条勾画向细致描绘发展，有更多的细节描写和心理刻画，长篇小说的民族形式和民族风格，已经基本形成。



从创作方法来看，《水浒传》和《三国志通俗演义》，都属于古典现实主义的范畴。又带有某些浪漫主义的色彩，特别是作为英雄传奇性质的《水浒传》，奇异性也更浓厚。按照作者的美学理想和当时社会审美心理来塑造一系列典型形象，处理重大事件或者生活细节，往往在奇中见真，虚中寓实。所谓真幻虚实、生活真实与艺术真实的关系，如果说《三国演义》是“七分实事，三分虚构”，那么《水浒传》则是倒三七，即只有三分实事，七分甚至更多虚构，艺术创造的天地更为广阔。史书上有关宋江起义的资料很少，民间传说、话本、杂剧中的水浒故事，都是经过不断加工、想象、虚构的，史实只是提供一个极其简括的轮廓，全靠作家们奇妙合理的想象来丰富它。像林冲逼上梁山，鲁智深从拳打镇关西、大闹五台山到大闹野猪林，武松从打虎到大闹飞云浦、血溅鸳鸯楼，以及宋江发配江州、浔阳楼题反诗、江州劫法场后上梁山，到三打祝家庄等精彩的情节，史书上没有一个字的记载；有的话本、杂剧为有关情节提供了线索，而主要是作家根据自己的美学观念和对现实生活的观察，经过想象、虚构创作出来的震撼人心的篇章，深刻地反映了那个时代的社会本质和人们的审美意识。

《水浒传》的结构方式，既是这部长篇小说现实主义精神具体的艺术表现手法，也是我国古典小说民族形式的重要特征之一。作品所描写的“乱自上作”、“官逼民反”、“替天行道”的主题思想和农民起义发展的历史规律，决定长篇结构的特色，即采取连环钩锁、条块串联的构架形式。在服从统一主题的前提下，各个主要英雄人物的斗争故事，具有相对的独立性。例如林冲逼上梁山、晁盖等智取生辰纲、武松的故事、宋江从私放晁盖到流放江州、三打祝家庄等，都可以作为短篇或中篇单独存在。但是把这些故事从长篇结构中独立出来，就其所蕴

舍的思想意义来说,将大为逊色,它就不可能是一部农民起义的伟大史诗,而只是零散的绿林好汉的传奇故事。所以,它实际上是有机的结构,各个环节是互相衔接、彼此呼应,形成百川归海、波澜壮阔、气势磅礴的壮丽画卷。它以描写农民起义的发展过程为主线,以揭露封建统治者逼迫英雄志士铤而走险、对农民起义采取镇压和诱骗的两手政策为付线,从而展示出错综复杂、可歌可泣的斗争场面,并以这次起义的彻底毁灭告终,完成了悲剧结构,突出了作品的主题思想。这正是作家现实主义创作方法深刻性的体现。

采取这种结构方式,又是与我们民族特有的民间“说话”艺术有着密切关系的。《三国志通俗演义》的最早蓝本《三国志平话》,《水浒传》最早的蓝本《大宋宣和遗事》,在宋代说话四家中,同属于讲史家的话本。讲史家专讲历史故事,取材于正史而有所虚构,有的取材于野史杂传,虚构或民间传说的成份更多,大致“真假参半”。《三国志通俗演义》是由正宗的讲史发展而来的历史演义小说,虽然也有艺术想象和虚构,但是比较注意历史真实,把原来《三国志平话》中没有历史根据的情节删掉了。《水浒传》则是“讲史家”与“小说家”、“说铁骑儿”的融合,“小说家”中有“说公案”、“朴刀杆棒”之类,其中有《石头孙立》、《青面兽》、《花和尚》、《武行者》等名目。英雄人物的故事传奇化,有某些历史人物和事实的影子,主要情节却出于艺术虚构。这也是历史演义与英雄传奇的分野。历史演义与英雄传奇在艺术形式上的共同特点,是采取雅俗共赏的章回体,这种形式也源于宋元“说话”艺术。讲史、说诨经之类长篇话本,故事内容复杂,篇幅较长,必须分多回讲述,于是就需要分卷分目,各卷根据故事内容,标立若干小题目,这也就是长篇小说分章回的雏形。因为“说话”艺术主要是诉之于听众的听觉,故事性要强而头绪不宜复杂纷纭,同时展开描述的人物也不宜多,要集中于某一个主要人物或事件,其他的人和事,则采取“暂且按下不表”的手法,这样才能使具有相对完整性和独立性的故事与人物,成为一个单元,而各单元之间又需要有串联的线索,并且要善于制造悬念,往往在情节发展的紧要关头,暂时煞住,紧紧扣住听众的审美心理,急切期待着故事的发展,关注人物的命运。“说话”艺术的这些特征,对章回小说的结构方式有着深刻的影响。《三国志通俗演义》和《水浒传》,原来都分为若干卷,每卷再分为若干则,每则以单句标题,初具章回小说体制。明万历年间题为《李卓吾先生批评三国志》,将原书两则合并一回,全书一百二十回,不分卷,以双句标立回目。万历十七年(1589)天都外臣(即汪道昆)序本《水浒传》,已径直分回标目,而不再分卷,回目用双句对偶体。明末清初,才较普遍地采用工整的偶句标立回目,康熙年间毛纶、毛宗岗父子对《三国演义》作了较大的加工,回目一律用七言或八言对仗,此后,成了古典长篇小说乃至拟话本通用的体裁,称之为章回体小说。形成章回体这种独特的民族形式与民族风格的小说体裁,与民族文化传统的积淀、市民和农民群众的审美心理及其欣赏习惯,都有密切关系。

我们民族崇尚圆满之美,体现在对小说审美情趣上,欣赏故事首尾完整,即使带有悲剧性的结局,也以圆满的形式表现出来;而具体反映在各个章回之间,又讲究匀称之美,即各回篇幅长短大体相等。各回往往在最富于悬念性的地方,以且听“下回分解”的方式收煞,这是“说话”艺人深刻体认听众审美心理的艺术实践经验的产物。章回小说作者继承了这种巧妙的情节停顿或转换方式。它既适合案头阅读,也可供场上讲说。

作为早期的长篇章回小说《三国志通俗演义》和《水浒传》的结构方式,更接近“说话”艺术的表现模式,即以条块为单元,以主要事件或主要人物命运的发展为线索,将一系列单元串联组合成有机的整体。《三国志通俗演义》的头绪纷繁,场面宏伟壮阔,但全书的主要情节,可以分为若干单元,例如“董卓之乱”、“曹操伐袁”、“三顾茅庐”、“赤壁之战”、“三气周瑜”、

“孔明进川”、“汉中战役”、“关羽之死”、“火烧连营”、“顾命治蜀”、“七擒孟获”、“六出祁山”等,主要人物则是曹操和诸葛亮;《水浒传》的结构方式,已如前所述,连环钩锁、条块串联的构架,起连结各单元作用的事件是农民起义发展的过程,主要人物是宋江。

当然,章回小说的结构方式,并不是凝固不变的。后来的《金瓶梅》、《歧路灯》、《红楼梦》是以家庭为中心、向四面八方伸张开去,又通过主要人物的活动,把各条线连结起来,成为网络状的结构。这在小说艺术上是一大进步。



现实主义的一个带有根本性的问题,是人物形象的典型化、个性化问题。而人物描写的技法,也体现出作品的民族风格。

我国早期长篇小说的题材,基本上是与历史演义和英雄传奇的特点相关,而且,其产生的背景又是战乱频仍、人们盼望有力挽狂澜的英雄豪杰出现的时代,这既深刻影响民族的审美心理,也影响小说艺术的风格,洋溢着英雄主义和乐观主义精神,具有粗犷豪放之美的特色。这种民族风格特征,在英雄人物的描写上,表现得更为突出。同时,民族传统文化对某些人物思想性格的形成,也自然地要产生影响。

人们常说:《水浒传》108个好汉,声容笑貌、思想性格各不相同。金圣叹在《读第五才子书法》中曾说:“《水浒传》一百八人性格,真是一百八样,若别一部书,任他写十个人,也只是一样;便只写得两个人,也只是一样”。这未免过于夸张,有其片面性。但是《水浒传》中能够活在读者脑海里的人物,总有几十个。这些人物,的确个个是典型,而又有不同的个性,读者决不会把他们混淆起来,正如黑格尔老人所说的是“这一个”。对人物性格的刻画是极其深刻、成功的。例如描写宋江思想性格的复杂性、发展过程的艰难曲折,在表示“死心塌地”上梁山后,却又呈现出逆反心理,最后走上招安的道路,写得非常真实深刻,这与他自幼攻习经史,接受儒家文化的熏陶有着密切关系。不能不使读者叹服的是李逵、鲁智深、武松、石秀等有着许多共同特点的英雄人物,又能以各自鲜明的个性特征区别开来。他们四人都有着粗犷豪放、侠义勇猛、凌强扶弱的特点,但是李逵的粗豪鲁莽之中包含着憨厚天真、失于计较;鲁智深则是粗中有细、机智精明、有胆有识;武松见多识广、胸有城府,但重于个人恩怨;心狠手辣,这一点又跟石秀颇为相似,而石秀比武松更机警精细,处处主动,先发制人,不象武松那样容易上当受骗。这些生长在中国土地上的封建时代的江湖豪客,尽管各人的具体情况不同,但是从他们身上都体现出古代游侠文化对他们的哺育、重然诺,讲义气,为知己者赴汤蹈火在所不辞。

《水浒传》人物描写为什么能取得巨大的成功呢?据传说,施耐庵请高明画师画了宋江等三十六人图像,挂在室内,朝夕琢磨各个画像,久而久之,这些人物的容颜相貌、性情风神,便在作者的脑子里活现出来了。这种说法,当然是不尽切合实际的,但是这个传说,却说明作家对自己所描写的对象必须很熟悉,各人的形貌性格在脑子里有了深刻的印象,所谓成竹在胸,才能写出各自的神态个性。关键就是既要深入生活,又要有高度的民族传统文化和艺术的素养。《水浒传》作者在深入体验生活、熟悉描写对象的基础上,充分发挥了自己在传统文化方面的优势和艺术才能。

首先,作者既能注意人物的身份和经历来处理人物性格,同时又能体察生活中复杂的人情世态;丰富多样、变幻莫测的现实生活,使出身和经历基本相同的人物,也具有不同的个性。例如晁盖和宋江,就家庭出身来说,都是中小地主阶级,但是他们的身份地位和所受的文化教养却不同。晁盖是个庄农人家,而又跟江湖豪侠有着密切的交往,正义感与豪侠气较为强烈。他似乎没有受过封建文化的熏陶,虽然担任过保正,但与封建统治者、官府衙门的

联系并不密切，受所谓“王法”的约束力也较弱，在反抗斗争中、组织、领导才能方面固然不如宋江，但是也不像宋江那样需要经历曲折的思想斗争过程。上梁山时，一把火把庄园都烧掉了，对现实家缘再无牵挂，也不存在任何幻想。作者构思他们被逼过程的情节也不同，晁盖是豁出性命一心一意造反，“兀自要和大宋皇帝作个对头”，而宋江则背负着“忠、孝”的精神枷锁，情况就复杂得多，上山的道路也曲折得多。

又如李逵、鲁智深、武松、石秀等人，就社会地位来说，比较接近，他们除了浑身武艺勇力之外，一无所有，无牵无挂，或流落江湖，或寄身行伍，或充为狱卒，对人间的不平、社会的黑暗、底层人民的痛苦，都较熟悉。所以，他们都是富于反抗性的、往往“路见不平，便拔刀相助”，见义勇为，有着中国传统的义侠气质。但李逵原是贫苦农民，后来流入城市充当狱卒，带有游民无产者的性质，既憨厚淳朴、勇猛顽强，又带有玉石不分“排头砍去”的盲目性和破坏性。他勇猛而显得莽撞，直爽而显得粗鲁；对梁山事业忠诚而不懂得斗争策略，体现了封建时代农民的狭隘性。李逵最富于个性特征的举动是上半身脱得赤条条的，大吼一身似半天里起了个霹雳，一身当先，抢出阵前，抡起两把板斧，砍将过去。鲁智深是行伍出身，尽管他粗鲁性急，却并不任性行事，行动颇有节制，做这一步能想到下一步，粗中有细。如“拳打镇关西”，他来到郑屠肉铺，先借买肉为名，挑肥拣瘦，故意刁难激怒对方，然后才直言不讳地表明来意，动手痛打郑屠。不料三拳打死了郑屠，见机不妙，便假意指着郑屠尸体道：“‘你诈死，洒家和你慢慢理会。’一头骂，一头大踏步去了。”巧妙地脱了身。勇猛而又精细，豪放而又洒脱。武松是个“游侠”式的人物，他凭着高强的武艺，倔强好胜、精明果断，胆大心细。例如为了弄清哥哥被害死的真相，伸冤报仇，他先是手握尖刀，迫使团头何九叔供出验尸焚化的实情；接着又向乔郛哥调查捉奸经过；断七那天，请邻舍街坊酒席上作证，记下王婆和潘金莲的口供，最后，他才杀死潘金莲，斗杀西门庆。他的恩怨观念甚重，只要对他有恩，他就可以为你效劳；人不犯他，他不犯人，人若犯他，百倍报复，往往采取偏激行动，失于节制，如“血溅鸳鸯楼”，把张都监全家连丫环都杀了。但他从不推卸或掩盖自己的报复行为，表明好汉做事好汉当，在墙壁上大书：“杀人者，打虎武松也！”石秀自小流落异乡，无依无靠，独自谋生，养成机智精细的性格特点，善于制服他人而又不露声色，如“智杀裴如海”、“侦察盘陀路”。这些人的思想意识大致相似，有向往造反起义的共性，但是他们的职业、身份、具体的环境和生活习惯却不同，因而各有独特的个性、气质。作者善于通过一系列类似的情节、行为或场面描写，表现他们的异同，即金圣叹的所谓“犯中求避”。例如“宋江杀惜”、“武松杀嫂”、“石秀杀潘巧云”；李逵“江州跳楼劫法场”，与石秀“大名府跳楼劫法场”；“武松打虎”与李逵杀虎”等雷同（相犯）的情节或场面，却表现各自不同的行动方式和个性特点，这又避免了实质性的雷同，而突出其中之异。

其次，尽管作者对作品中的人物爱憎感情非常鲜明，思想倾向较为明朗，但是却很少以叙述者的身份对人物发概念化的议论，而是通过人物自己富有特征的行动和个性化的语言，以及具有典型意义的细节，来展现人物的典型性格。而且，无论是人物的行动、语言，或者细节描写，总是跟典型环境紧紧地扣在一起；因此，人物的性格就显得更加真实，并促使人物性格发展。例如对鲁智深豪放豁达、粗犷雄健、精明干练、任侠好义性格的描写，是通过“拳打镇关西”、“倒拔垂杨柳”、“大闹野猪林”等惊心动魄的动作和个性鲜明的说话，以及生动的细节表现出来的。且看在野猪林救林冲的情景：

……两个公人道：“不敢拜同师父在那个寺院里住持？”鲁智深笑道：“你两个撮鸟问俺住处做什么？莫不去教高俅做甚么奈何洒家？别人怕他，俺不怕他。洒家若撞着那厮，教他吃三百禅杖。”……林冲问

道：“师兄，今投那里去？”鲁智深道：“‘杀人须见血，救人须救彻’，洒家放你不下，直送兄弟到沧州。”

与林冲分别时，鲁智深一面把二三两银子给两个解差，教他们“休生歹心”；同时又“抡起禅杖，把（路傍）松树只一下，打的树有两寸深痕，齐齐折了。喝一声道：‘你两个撮鸟，但有歹心，教你头也与此树一般。’摆着手，拖了禅杖，叫声：‘兄弟保重’，自回去了。”借助于这些富于个性的语言和造型鲜明的动作，鲁智深的英雄性格就活生生地表现出来了。写宋江“私放晁盖”的动作和对话，以及细节，也是很有特色的。宋江听说心腹兄弟晁盖犯了劫取“生辰纲”的“迷天大罪”，便非常机智地稳住了何观察：

……先分付伴当去叫直司在茶坊门前伺候：“若知县坐衙时，便可去茶坊里安抚那公人道：‘押司稳便’，叫他略待一待。”却自槽上鞮了马，牵出后门外去，拿了鞭子，慌忙的跳上马，慢慢地离了县治。出得东门，打上两鞭，那马拔刺刺的望东溪村撺将去……

见到晁盖，只道了个喏，“携了晁盖手，便投侧边小房里来”，开口便道：“哥哥不知，兄弟是心腹弟兄，我舍着条性命来救你，如今黄泥岗事发了……三十六计，走为上计，若不快走时，更待甚么？”从宋江骑马的一系列动作和对晁盖的说话，表现出他那机警练达、舍生重义的性格特征；而这些动作和语言，只有在当时那种危险的特定境环之下，才显得有意义。细节描写也不是到了《金瓶梅》、《红楼梦》等世情小说中才有。《三国演义》，特别是《水浒传》中就有很多既精炼、又具有典型意义的细节描写，鲁智深“倒拔垂杨柳”、“杖折路傍松”、林冲上梁山路上抢挑火炭烧庄客胡须、宋江私放晁盖时骑马的动作神态等细节，都非常精彩，对刻画人物性格、丰富人物形象，具有重要作用。细节描写的精炼、以少胜多，也是我国古典小说艺术民族风格的显著特征之一。

《水浒传》作者在运用烘托、对比等艺术手法以突出人物个性方面，也是极其高明的。如描写武松上景阳岗之前在酒店的豪饮，上景阳岗时傍晚的环境气氛，都烘托出武松豪迈奔放、精明刚强而又好胜自负的性格特点和醉酒英雄的风神姿态。几个思想性格比较近似而又有着独特个性的人物，作者善于在对比中强化个性特点。例如李逵、武松、鲁智深，都曾在“菊花会”上反对招安，但由于他们个性的差异，反对招安的方式也不同：

只见武松叫道：“今日也要招安，明日也要招安，去冷了兄弟们的心！”

“黑旋风”便圆睁怪眼，大叫道：“招安，招安，招甚鸟安！”只一脚，把桌子踢起，撇做粉碎。……

鲁智深便道：“只今满朝文武，多是奸邪，蒙蔽圣聪，就比俺的直裰染做皂了，洗杀怎得干净？招安不济事，便拜辞了，明日一个个各去寻趁吧！”

比较这三个人物的语言和动作，可以清楚地看出他们各不相同、不容倒换的个性特点。林冲、武松、宋江三人，都有被刺配的经历，比较他们发配过程中的言语、行动，不同的性格特征历历可见。

通过特定的典型事件的描写，集中地刻画某一个人物的性格，也是《水浒传》性格描写的特色之一，具有强烈的艺术效果。例如“林教头风雪山神庙”，描写林冲积愤喷发、怒火燃烧的复仇性格，“智取生辰纲”写吴用神机妙算的智慧，“景阳岗武松打虎”写武松刚强自信、神勇机智的豪侠性格，“李逵负荆”写李逵对人民苦难的同情和对梁山事业的忠诚。这些片断的典型事件，是人物性格发展史的一个横断面，从这一横断面中，可以看出人物性格的本质特征。这是最集中、最概括而又最富有艺术魅力的典型化方法。“景阳岗武松打虎”就是极精彩的例子，从武松的豪饮气概、“敲着桌子”叫酒家筛酒并焦躁地喊道：“我又不是白吃你的！休要引老爷性发，通教你屋里粉碎，把你这鸟店子倒翻转来！”这一番威胁性的言语及其神态，

就生动地表现出武松粗鲁急躁、刚强自信的性格，为下面描写打虎准备了条件。进而描写离开酒店上景阳岗的过程。从不信有虎，到“方知端的有虎”，又特写“那时已有申牌时分，这轮红日，厌厌地相傍下山”的环境气氛，以及由此引起的武松心理状态；想转身再回店来，又恐人耻笑他不是好汉，才壮着胆走上山岗。这就把武松写活了。紧接着又进一步写环境气氛：“回头看看这日色时，渐渐地坠下去了。”整个山岗的气氛显得更为紧张，而武松的酒也正涌上来，于是“一只手提着哨棒，一只手把胸膛前袒开，踉踉跄跄，直奔过乱树林来”，一个醉酒英雄的风采淋漓尽致地描绘出来了。但作者却要让武松在大青石上躺了下来，把那哨棒倚在一边，正要睡的时候，跳出一只吊睛白额大虎来。在出其不意、极为不利之时，跳出猛虎，这样，就把武松和猛虎的矛盾置于最尖端，在这场尖锐、紧张的搏斗中，才表现出武松的英雄本色。写打虎的一段正文是最精彩的。把武松和猛虎都写得逼真、传神：虎“从半空里掙将下来”，“吼一声，却似半空里起个霹雳”，“铁棒也似虎尾，倒竖起来”，而写虎也是为了写人。作者不写武松一见猛虎扑来，便举棒猛劈，而是先写他如何机灵地躲闪，等得那虎“气性自没了一半”，才“抡起哨棒，尽平生气力只一棒，从半空劈下来”。这一棒没打中老虎，却“只听得簌簌地响，将那树连枝带叶劈脸打将下来……把那条哨棒折做两截”。在艺术效果上，比一棒打中猛虎更真实，更能显出武松的威力和当时必有的慌急神态，这才不象儿戏，而是活人与活虎的搏斗。在这场生死搏斗中，表现出武松的机敏和神威。站在读者面前的是智勇双全的打虎英雄，而不是鲁莽的一勇之夫。

《水浒传》刻画人物的方法，还有两点值得注意：一是在一定篇幅内集中描写某人性格中的某些特点；二是某人的某些足以表现个性的语言，反复重现。



《水浒传》在语言艺术方面取得了惊人的成就，也是民族风格得以充分表现的手段。它够得上称为祖国语言的宝库，施耐庵、罗贯中不愧为语言艺术的大师。

《水浒传》的语言，是以北方人民的口头语言为基础，而经过提炼加工的文学语言。我们读《水浒传》，就好象闻到一股蒜酪味，它的地方色彩和民族风格特别鲜明，具有朴素而又生动、丰富而又精炼的特点。尤其是人物的对话，各种不同身份的人物，有各自的语言特色，个性非常突出；而其丰富性和生动性，则是共同的。例如潘金莲，听了武松所说的“篱牢犬不入”这一番话后，紫涨了面皮，指着武大便骂道：

……我是一个不戴头巾男子汉，叮叮当当响的婆娘！拳头上立得人，胳膊上走得马，人面上行的人，不是那等捋不出的鳖老婆。自从嫁了武大，真个蚂蚁也不敢入屋里来，有什么篱笆不牢，犬儿钻得入来！你胡言乱语，一句句都要下落；丢下砖头瓦儿，一个个也要着地。

这样泼辣的语言，只可能出自市井泼妇之口。在十字坡开夜店的孙二娘，说话的口气又不同了：

着了！由你奸似鬼，吃了老娘的洗脚水。今日得这三头行货，倒有好两日馒头卖。又得这若干东西。这些话决不可能出自庄园小姐扈三娘之口，却活现出孙二娘的性格特征。

在英雄人物的语言中，具有一种强烈的战斗性，显得格外道劲粗犷，有火辣辣之感。例如武松的语言，就使人感到一种咄咄逼人的威力，对潘金莲发火时说：“倘有些风吹草动，武二眼里认的是嫂嫂，拳头却不认的是嫂嫂！”又如追问何九叔时说道：“倘若有半句儿差，我这口刀立定教你身上添三四百个透明的窟窿！”这就比一般人所说的“白刀子进去，红刀子出来”有力得多。这种语言的战斗性，往往以反问或命令的口气表达出来，有些具有特殊意义的语言反复出现。如武松经常强调自己打虎的英雄史，有时反问自己的对手：“你比景阳岗上的大虫如何？”杀了张都监全家，还要在鸳鸯楼上血书留名：“杀人者，打虎武松也！”鲁智深动辄便

说：“教那厮吃洒家三百下禅杖。”与林冲分别时，指着路傍松树对两个解差道：“你两个撮鸟的头，硬似这松树吗？”这就比“留心你的狗头”更有力量。

《水浒传》的语言艺术，除了人物对话的丰富、生动和具有鲜明个性特点外，在叙述和描写方面也是很出色的、准确、精炼、形象、生动，是它的特色，也是我国长篇小说语言的民族风格特征之一。在《水浒传》中，没有西方小说所经常有的整段的景物描写，它写景是极其精炼的，但能抓住最具特征的景色来写，并且不是孤立静止地写景，而是与人物的行动和环境气氛紧密地结合起来，因而能以少胜多，炉火纯青，而艺术效果很好，有使人临其境之感。如对景阳冈上日色和乱树林的描写，就起了烘云托月的作用，突出了武松的英雄形象。再如“林教头风雪山神庙”，对风雪的正面描写并不多：“正是严冬天气，彤云密布，朔风渐起，却早纷纷扬扬卷下一天大雪来。”但在写林冲的生活环境时，却侧面地衬托出风雪之猛：“仰面看那草屋时，四下里崩坏了，又被朔风吹撼，摇撼得动。林冲道：‘这屋如何过得一冬！待雪晴了，去城中唤个泥水匠来修理。’”接着就写林冲冒雪去沽酒：“雪地里踏着碎琼乱玉，迤逦背着北风而行。那雪下得正紧……”沽了酒，“仍旧迎着朔风回来。看那雪，到晚越下得紧了……林冲踏着那瑞雪，迎着北风，飞也似奔到草场门口，开了锁，入内看时，只叫得苦……那两间草厅，已被雪压倒了。”这样，虽然直接描写风雪并不多，但我们却处处可以感到风雪之猛。而对风雪的描写，更衬托出林冲的苦难遭遇及其心理状态，又突出陆虞侯等奸徒用计之毒，事情恰好出乎奸徒之意外，风雪反而使林冲躲过了葬身火窟之祸，并使他性格发生急剧变化，在山神庙前杀了仇人，雪夜奔上梁山，写得合情合理。



《水浒传》的结构方式、塑造人物形象刻画典型性格的美学追求、具有浓厚地方色彩而又富于表现力的语气艺术，无不体现出鲜明的民族风格。更值得注意的是，通过作者的艺术描写，从各个层面展现出北宋末年的社会生活状况、人们的精神面貌和有民族特色的风俗画面，这也正是民族风格最生动、具体的表现。

那个时代的封建统治者，生活的腐化、灵魂的丑恶、对人民的残酷压迫与剥削，激起了人民的反抗斗争。对这一特定的历史面貌，《水浒传》作者比历史学家的著述作了更形象化的描绘。艺术家对宋徽宗、蔡京、高俅、童贯等高层统治集团，至梁中书、蔡九、高廉、贺太守等州府官吏，乃至郑屠、毛太公、蒋门神之流恶霸地主的形象描写中，呈现出一张严密的封建统治罗网。风流浪荡的端王登上帝位，使流氓棍徒高俅骤然发迹，于是，“乱自上作”的一连串事态，逼使英雄志士铤而走险，经历了不同道路奔上梁山，演出一场又一场震撼人心的活剧，舒展出一幅幅社会风俗画面，洋溢着那个时代的生活气息。这里只就其中几个风俗画面来谈谈其认识意义和美学价值，也便于领略民族风格的历史性和阶级性。

《水浒传》中描绘了我们这个古老民族世代相传的风俗习惯、世态人情，大凡婚姻娶嫁、生辰死丧、时令佳节、庙会社赛、烧香敬佛、道场祈禳，都作了生动的艺术描写。但作者不是纯客观的风俗写照，而是从风俗画面中表现出丰富、深刻的思想内涵。

以高俅发迹史为背景的林冲家庭悲剧，是以“岳庙烧香”为序幕的。“岳庙烧香”这一带有宗教色彩的信仰习俗，原是善男信女的宗教活动，是香烟缭绕的庄严肃穆场面，纨绔子弟高衙内却乘机调戏良人妻子。八十万禁军教头林冲，妻子被人调戏，他感到莫大的耻辱，怀着满腔的愤怒，把那人“肩胛只一扳过，喝道：‘调戏良人妻子，当得何罪！’”正要痛打一顿，但他“恰待下拳打时，认的是本管高太尉螟蛉之子高衙内，……先自手软了”，纵有满腔怒气，却只是“一双眼睛瞅那高衙内”，敢怒而不敢打。这幅画面，描绘了那个时代人们到岳庙烧香的信仰习俗和精神面貌，反映了林冲夫妇小康的家庭生活，如何被突如其来的邪恶势力所干

扰；武艺高强的林冲面对调戏爱妻的高衙内，居然想打却手先软了。这里包含着许多画外之音，体现出中国封建社会权力结构、人际关系的特殊现象，就是林冲强压怒火对鲁智深所倾诉的：“林冲本待要痛打那厮一顿，太尉面上须不好看。自古道：‘不怕官，只怕管’，林冲不合吃着他的请受，权且让他这一次。”其所以不得不容忍，是有难言的苦衷。他叹一口气对鲁智深说：“男子汉空有一身本事，不遇明主，屈沉在小人之下，受这般腌臢的气！”这正是“岳庙烧香”风俗画面中所蕴含的深刻意义。才智之士不遇明主，受小人腌臢气，势必使林冲的家庭悲剧愈演愈烈。高俅制造了“林冲闯入白虎节堂”的冤案，于是出现了“林冲发配写休书”这幅扣人心弦的风俗画面。在中国封建社会里，休妻是丈夫的特权，为人妻者，若犯“七出”中的一条，就会被丈夫所休弃。但是林冲在被高俅陷害、发配沧州之际，出于对妻子张氏的爱，当着前来送行的岳父和邻居的面，主动要求写休书，以免耽误青春年少的妻子的前程，在这幅悲剧性的风俗画面中，却展示了被压迫者心灵的崇高与美好，也是属于我们民族性格的一个方面：

……当时叫酒保寻个写文书的人来，买了一张纸来。那人写，林冲说道是：

东京八十万禁军教头林冲，为因身犯重罪，断配沧州，去后存亡不保。有妻张氏年少，情愿立此休书，任从改嫁，永无争执。委是自行情愿，即非相逼。恐后无凭，立此文约为照。年月日林冲当下看人写了，借过笔来，去年月下押个花字，打个手模。

正在阁里写了，欲付与泰山收时，只见林冲的娘子，号天哭地叫将来，女使锦儿抱着一包衣服，一路寻到酒店里。林冲见了，起身接着道：“娘子，小人有句话说，已禀过泰山了。为是林冲年灾月厄，遭这场屈事，今去沧州，生死不保，诚恐误了娘子青春。今已写下几字在此，万望娘子休等小人，有好头脑，自行招嫁，莫为林冲误了贤妻。”那娘子听罢，哭将起来，说道：“我不曾有半点儿点污，如何把我休了！”林冲道：“娘子，我是好意，恐怕日后两下相误，误了你。”……那妇人听得说，心中哽咽，又见了这封书，一时哭倒声绝在地，…… ————第八回

为了让心爱的人幸福，宁可自己多承担痛苦，这是多么朴素而真挚的感情。而张氏尽管知道林冲写休书给她是出于好意，但她内心已抱定与丈夫患难与共、宁死也不屈从强暴势力的信念，她“一时哭倒声绝”，正是对丈夫的爱与对强暴势力的恨这两种感情剧烈撞击的反映。这幅惨绝人寰的患难夫妻诀别图，充分表现了我们民族在夫妻关系上的传统美德。

庆生辰、闹元宵、庙会摆擂台等传统的风俗习惯，《水浒传》中都有艺术的描写，并从这些风俗画面中，揭示了特定时代的阶级矛盾与社会危机，以及各阶层人们的心理状态。最惹人瞩目的是“智取生辰纲”。北京留守梁中书，是当朝太师蔡京的女婿，他为感激岳父提携之恩，每当岳父六月十五日生辰之前，都要“使人将十万贯收买金珠宝贝，送上京师庆寿”；女婿向岳父送礼祝寿，原是传统风习，但是梁中书花十万贯重金采购寿礼送给蔡京，却是反常的。是中国封建统治阶级所特有的现象，是建立在搜刮民脂民膏基础上的不义之举；因而也很自然地要激起被压迫人民的反抗，劫取这宗不义之财——生辰纲。正如刘唐对晁盖所说：

……北京大名府梁中书收买十万贯金珠宝贝、玩器等物，送上东京，与他丈人蔡太师庆生辰。去年也曾送十万贯金珠宝贝，来到半路里，不知被谁打劫了，至今也无捉处；今年又收买十万贯金珠宝贝，早晚安排起程，要赶这六月十五日生辰。小弟想此一套是不义之财，取之何碍！便可商议个道理去半路上取了，天理知之，也不为罪。 ————第十四回

劫取不义之财，是我国封建社会中农民反抗封建统治者的方式之一，也是农民起义最初的自发斗争形式。由“智取生辰纲”，拉开了梁山起义的序幕。演出了一场又一场惊心动魄的反抗斗争的情景。而在这种斗争画面中，也包含着农民阶级历史的局限性。他们反抗斗争的理想

正如阮小五所说：“……不怕天，不怕地，不怕官；论秤分金银，异样穿紬锦，成瓮吃酒，大块吃肉，如何不快活？”（第十五回）。后来李逵说“杀去东京，夺了鸟位，在那里快活，却不好？”这种心理素质本身，也就蕴含着农民起义的悲剧性因素。

在《水浒传》中，描写元宵节放花灯的风俗有两处。第三十三回“宋江夜看小鳌山”，是写青州清风寨镇上居民，庆元宵放花灯的景象：

……土地大王庙前扎缚起一座小鳌山，上面结采悬花，张挂五六百碗花灯；土地大王庙内，遛赛诸般社火。家家门前，扎起灯棚，赛悬灯火。市镇上，诸行百艺都有。虽然比不得京师，只此也是人间天上。

这只是地方小镇庆元宵放花灯的情景，而且作者已经指明“虽然比不得京师”，在艺术构思上与京师的庆元宵，要起映衬对比的作用。按理说，第七十二回描写东京庆元宵应有一番绚丽多彩、热闹非凡的元宵佳节景象，但作者花在描写京师庆元宵放花灯盛况的笔墨却很少，是采取虚写的手法。官府差人从莱州解送玉栅玲珑九华灯上东京，路过梁山，被宋江留下，“将那玉栅灯挂起，安上四边结带，上下通计九九八十一盏，从忠义堂上挂起，直垂到地。”由此引起宋江去京师看灯之兴。但正面描写京师元宵放灯只寥寥数语：“家家门前扎缚灯棚，赛悬灯火，照耀如同白日。正是楼台上下火照火，车马往来人看人。”无论是清风寨的元宵灯会，还是京师的庆贺元宵，都只是作为一种社会文化背景，而意在揭示升平景象掩饰下混乱腐朽的实质。统治阶级上自皇帝下至小小的知寨，都已经腐败不堪。清风寨知寨刘高，“自从到任，把此乡间些少上户诈骗，乱行法度，无所不为”，他的妻子又“极不贤，只是调拨他丈夫行不仁的事，残害良民，贪图贿赂”，这也正是元宵佳节花荣“大闹清风寨”的根源，导致一大批英雄豪杰上了梁山。宋江带一夥头领去东京看元宵花灯，实际上并不是看京师花灯之盛，而是通过与宋徽宗“打得热的”妓女李师师，策划“招安”的勾当，惹得李逵“元夜闹东京”。宋徽宗、杨太尉君臣元宵下妓院，而宋江也带着几个心腹头领会见李师师，这是中国封建社会所特有的怪现象，既说明明朝皇帝的昏庸腐败，也说明象宋江这样的农民起义领袖，必然会使起义以悲剧告终。

民族风格不仅仅是艺术表现形式、手法、技巧的问题，也与民族审美意识、风俗习惯、心理素质、时代的精神面貌有关，因而它是作品的内容与形式的统一表现。民族风格也是不断发展变化的，《水浒传》所表现的民族风格与后来的世情小说《金瓶梅》、《红楼梦》固然不同，就是与同时代出现的《三国演义》相比，除了有某些共同之处以外，又有明显的差异。例如这两部作品都具有以粗犷豪放为基调的壮美特质，对英雄人物的描写带有理想主义、传奇化的色彩，在写实艺术中多有夸张手法。《三国演义》在粗犷豪放中显其高雅隽永，以刚柔兼济之美为极致，文不甚深、白不甚俗的语言风格，耐人寻味思索；《水浒传》则在犷放中夹杂粗野俚俗，失于浅露，这在李逵形象的描写中，表现更为突出。

《水浒传》和《三国演义》作为我国早期出现的长篇小说，奠定了我国章回体古典小说的民族形式和民族风格，形成有中国特色的小说艺术的表现技法，既为中国人民大众所喜闻乐见，体现了我们民族的审美心理、文化传统与鉴赏习惯，也丰富了世界文化的宝库。

《水浒传》的艺术特色与民族风格，提高了小说创作的艺术水平，在典型环境与典型性格的塑造、细节的真实描写方面，在古典现实主义发展历程中跨进了一大步。艺术描写上更富于生活气息和人情味，描绘了一些具有民族特色的风俗画面，为后来世情小说的发展，提供了艺术上的某些借鉴。中国古典小说艺术描写由粗到细、人物形象塑造由类型化到典型化，《水浒传》起了桥梁作用，它对《金瓶梅》的影响十分明显。