

【贾静波】《聊斋志异》子弟书的“市民化”特征分析

作者：[贾静波](#) | [中国民俗学网](#) 发布日期：2009-05-27 | 点击数：2384

【摘要】《聊斋志异》子弟书，既是子弟书改编中的一个突出部分，也是《聊斋志异》传播史和改编史上的重要一环；但目前对其进行的相关研究尚处于资料梳理阶段。本文以当前可见的21种《聊斋志异》子弟书作为文本依据，从改编的市民化倾向、“诗篇”的市民化融会和市民化特征的深层探寻三方面分析了《聊斋志异》子弟书体现出的“市民化”特征，并将其关联到《聊斋志异》戏曲说唱传播史中，论述《聊斋志异》子弟书的地位。

【关键词】 《聊斋志异》子弟书；改编；市民化

【中图分类号】K890 I207.39 【文献标识码】A 【文章编号】1008-7214(2007)03-0050-06

一、关注《聊斋志异》子弟书的原因

《聊斋志异》子弟书，即以《聊斋志异》故事为题材的子弟书篇目。

子弟书，是曾经流行于清代曲坛的一种说唱艺术形式，也称“单鼓词”、“清音子弟书”、“子弟段儿”、“弦子书”（皮光裕，1998：68）。子弟书始创于八旗子弟，也是满汉文化合璧的产物，主要流传于北京、沈阳及东北一些城镇。从乾隆初年首创（关德栋、周中明，1984：818）到清末失传，盛行百余年。它是在满族萨满神歌、民歌、小曲和汉族变文、弹词、宝卷、鼓词直至诗词影响下形成的一种可供歌唱的韵文形式。讲述内容通俗易懂，配以鼓曲，{1}演唱起来声韵和谐，语调风趣，语言典雅。

从体制上看，子弟书不分章节，起首处先用有“引子”性质的八句七言律诗，之后每四句或八句在语气上作一小收束，百句左右作为一回。一本書篇幅没有一定限制，回与回之间情节可分可联。演出时以三弦伴唱，全用韵文，无说白。它以“词婉韵雅”著称于艺坛，曾被推崇为当时说书人之最上者{2}（北京市民族古籍整理出版规划小组，1994：182），为满、汉、蒙古等各族民众所喜爱。当年书场说唱子弟书时，曾达到“惊动公卿夸绝调，流传市井效眉颦”（北京市民族古籍整理出版规划小组，1994：49）的巨大艺术效果。

无论从流传时间、影响范围，还是从作品的数量、质量上看，子弟书在中国曲艺史和文学史上都占有一席之地。启功先生曾将子弟书与唐诗、宋词、元曲、明传奇并列，代表它们各自时代的“一绝”；王季思先生认为子弟书具有断代的意义。学者们的评价和论断虽有待时间检验，且此种说唱形式的音乐旋律虽已消亡，但留存的文本还是为后人对其展开全方位的研究提供了一个宝贵的资料库。

从子弟书取材范围来看，名篇佳作的改编较现实创作为多。据笔者统计，现存清蒙古车王府曲本子弟书中{1}：创作题材七十余种，改编题材则达一百九十余种。其中改编自小说的有九十余种，篇数最多的是《红楼梦》改编（26种），其次就是《聊斋志异》（15种）了。可见，聊斋子弟书{2}是子弟书改编中的一个突出部分。

目前，子弟书文本的搜集整理工作已有一定成果，已出版资料中较重要的有八部{3}，不少文学史也对子弟书有所论述，近年已发表子弟书研究学术论文约五十篇。笔者从研究现状中发现，子弟书的改编问题研究相对薄弱，通论居多，专门研究还较有限。《红楼梦》子弟书已受到一定程度关注；{4}其他名著如《三国演义》、《水浒传》、《金瓶梅》等子弟书的改编研究，也有为数不多的一些文章；而改编数目同样名列前茅的《聊斋志异》子弟书，只在子弟书某些论题的征引、例证时出现，对其进行的专项研究尚处资料梳理阶段，笔者仅见1948年傅惜华先生所著《聊斋志异与子弟书》一文中，对其个人藏见、衍述《聊斋志异》故事的11种子弟书曲本作的基本情况整理，另1983年关德栋、李万鹏两位先生的《聊斋志异说唱集》中辑有14篇子弟书“志目”{5}。

聊斋题材的子弟书从质量上已被多位研究者认为是“志目”中艺术成就最为突出的，现存作品几乎全是中、晚期子弟书的佳作。所以，聊斋子弟书无论在子弟书的题材领域还是在《聊斋志异》的改编传播领域，甚至在民间说唱领域都是值得深入研究的一个专题。

本文选取改编后凸显的“市民化”特征这一视角，来对聊斋子弟书进行分析和阐释。

二、《聊斋志异》子弟书概况

作为文本依据的21种聊斋子弟书，是目前已出版的子弟书文集中有关聊斋题材的全部子弟书。下面对这21种聊斋子弟书的情况做一个简要说明：

1. 《马介甫》，全一回，约为咸丰、同治年间作。
2. 《秋容》，原著卷六《小谢》，全一回，约为咸丰、同治年间作。
3. 《嫦娥传》，全一回，约为咸丰、同治年间作。

4. 《凤仙》，全三回，作者煦园，约为同治、光绪年间作。
5. 《凤仙传》，全一回，约为咸丰、同治年间作。
6. 《葛巾传》，全一回，约为咸丰、同治年间作。
7. 《颜如玉》，原著卷十一《书痴》，全一回，约为咸丰、同治年间作。
8. 《大力将军》，全一回，约为咸丰、同治年间作。
9. 《绿衣女》，全二回，作者竹窗，约为光绪年间作。
10. 《莲香》，全一回，约为咸丰、同治年间作。
11. 《姚阿绣》，原著卷七《阿绣》，全三回，约为光绪年间作。
12. 《胭脂传》，全三回，作者渔村，约为同治、光绪年间作。
13. 《侠女传》，全一回，约为咸丰、同治年间作。
14. 《陈云栖》，全一回，约为咸丰、同治年间作。
15. 《钟生》，全三回，车王府曲本子弟书抄本。
16. 《萧七》，全二回，北京图书馆藏抄本。
17. 《菱角》，全二回，作者煦园，北京图书馆藏抄本。
18. 《绩女》，全二回，北京图书馆藏抄本。
19. 《瑞云》，全三回，李啸仓先生藏抄本。
20. 《梦中梦》，原著卷四《续黄粱》，全三回，作者存疑{6}，中国艺术研究院戏曲研究所藏有光绪辛丑年刻本。
21. 《疑媒》，原著卷十《胭脂》，全二回，光绪十年木刻本。

以上介绍中凡未标明作者的子弟书，作者均不详；未标明写作年代的，写作年代均不详；凡与原著篇名相同或仅添一“传”字的，均未标其在原著中出处。前14种聊斋子弟书的作者、年代据关德栋、李万鹏所编的《聊斋志异说唱集》，版本资料详见傅惜华《子弟书总目》；《钟生》据北京市民族古籍整理出版规划小组辑校的《清蒙古车王府藏子弟书》；后6种据张寿崇所编的《子弟书珍本百种》。

三、《聊斋志异》子弟书的“市民化”特征

1. 改编的“市民化”倾向

本文所述“市民化”一语，是指存在于经文人创作又与表演密切结合的子弟书文本中，那种对普通大众日常生活的关怀，于不如意之中探求生活的真谛，从而充分肯定现实生存状态的观念倾向。这里的“市

民化”并非指一般说唱文学的“世俗化”，“世俗化”具有普遍概括意义，而“市民化”特指其中城市居民对待生活的世俗观念。子弟书的流传地主要在城市中，创作者、表演者和接受者的市民身份，再加上《聊斋志异》故事素材的民间传播性质，使得聊斋子弟书呈现出浓厚的市民化特征。

考察 21 种聊斋子弟书，未比原著增加新的情节点，内容上由繁改简者居多。那么删略掉的是什么内容，删略后故事的侧重点有怎样的改变，子弟书作者又是以何为据对原著进行删略的呢？笔者试从变化较大的篇目着手分析。

第一，故事性质的变化，是改编发生的最大变化。其中《胭脂传》堪为典型。

原著《胭脂》的重点是在折狱，属一篇公案小说。子弟书《胭脂传》则是以胭脂的爱情悲剧为重点，以胭脂为核心主人公，详细叙述了胭脂择婿、思婚、托媒、拒奸等情节，之后重点在展示胭脂的悲剧性格和悲剧结局，而占去原作篇幅三分之二的毛大凶杀、鄂生和宿介蒙冤、施公复审等情节，在子弟书中却占不到三分之一。子弟书省略掉原著中许多问案细节，只用一句“三推六问真情现”便将复杂的判案过程交代过去。这样处理材料，折狱过程被大大简化，审案只不过是悲剧的最后完成。结尾看似是有情人终成眷属的喜剧，但改编者没有采用原作“生感其眷恋之情，爱慕殊切”（张友鹤，1962：1369）的内容，这种两情相悦的缺失，表明这个奉官断配的结局是个悲剧：“奉官断配成夫妇，也洗不净出头露面几场羞。”

（北京市民族古籍整理出版规划小组，1994：469）子弟书的处理将审判过程全部从略，也舍去了大段的判词，故事情节显得集中，突出表现爱情悲剧，也更好地刻画了胭脂这个人物。

这个变化表明子弟书作者对“出头露面几场羞”的特别在意，他们感觉抛头露面打官司为日后的婚姻生活蒙上了阴影，因而没有像原作那样去大力颂扬清官，而是对爱情和婚姻有所思考。这种爱情悲剧的凄婉形态打破了一般的大团圆处理方式，可以给人留下更深刻的印象，留给人们空间去想象、揣度这种有阴影的婚姻将会遭遇到的阻碍。这两种不同的侧重点源于作者的创作心理：蒲松龄作为一个时常目睹现实黑暗又因地位的低微无法改造现实的封建文人，自然而然会把希望寄托在能够明察秋毫的清官身上；而子弟书作者，从这样的判案题材中更多地把注意力转向了家庭生活。

第二，情节被合并或省略。主要有《凤仙传》、《马介甫》、《葛巾传》、《梦中梦》几种，现选取《凤仙传》（全一回）为例分析。

《凤仙传》（全一回）略去原作多处细节，如凤仙与姐姐八仙的争斗、凤仙以法术捕获大盗之事。子弟书在叙述凤仙与刘生的结缘由来之后，重点放在凤仙赠镜勉婿这件事上，虽也提到刘生在皮翁寿诞宴席上遭冷落与八仙对凤仙的嘲讽，但只用“满座中尽情轩轻言三语四，把一个好胜的姑娘气得粉面含嗔”一句交代过去。子弟书作者在篇首便叹道“闺中果有怜才妇，天下应无不第人”，“笑凤仙能将奇想规媾婿，妙现莲花镜里神”。这个中心事件凸显了凤仙的“贤内助”形象，将其作为成功男人背后的女人来称赞。

如果说原作更多的是在嘲讽“白眼视衣贫”的势利眼，那么子弟书就是借凤仙这个形象传达出对理想妻子的评判标准，为“帮夫”的好妻子树立起一个典范。

第三，主人公的重要程度发生转化。主要篇目有《秋容》、《莲香》、《颜如玉》，现以《秋容》为例具体说明。

《秋容》是根据《聊斋志异》卷六《小谢》改编的，从题目上就可看出主人公的变化：原著以小谢为第一女主角，子弟书以秋容为第一女主角。原著中的小谢聪慧灵巧，有很强的颖悟力，个性鲜明突出，尤其在后来投胎时的挫折，更易令人对她留下深刻印象。相比之下，秋容的形象就较为平淡。子弟书对秋容、小谢的基本形象定位以秋容为先，虽在刻画人物上笔墨相当，没有显得谁的形象更突出些，但删略掉原作中一些塑造小谢的文字，尤其是将小谢未得投胎前在陶生、秋容夫妇房中哀哭的情节略去，仅以“哭哀哀求书生再把道人求”一句带过，省去的文字恰是可以凸显小谢这个人物的。其实秋容、小谢二女之于陶生在地位上是持平的，但何以对作品命名时只取其一呢？这也许是作者对某一类型人物的偏好使然。蒲松龄喜欢聪颖机灵的小谢，子弟书作者则偏爱直爽老成的秋容，所以就在题目上显示出这种喜好了。

但我们仍要追问这种偏好的深层动机。蒲松龄作为经常在外做“幕宾”教书的先生，难免孤寂落寞，其妻刘氏属温谨朴讷之人，所以他在感情上会倾向于热情活泼、聪慧机灵类型的女性，在作品中便表现出对这类女性的偏好，她们的热情和聪慧可以适应蒲松龄这类文人在视觉、心灵上的多重需要。故事中的陶生双美并收，而子弟书作者更加倾向于秋容这一类型的女性。相对小谢而言，秋容要老成深沉一些，并且性格更为成熟、坚强，虽然少了一点小谢的俏皮灵动，但作为配偶来说却是个不错的选择。由此看来，子弟书作者的婚姻观也是更加讲求实际的：多数故事体现出一个男性共同的择偶标准——既美且贤又可以帮夫，正是理想妻子的典范。女主人公的这些共性，反映了聊斋子弟书作者及听众在对女性人物喜好方面的市民化倾向。

2. “诗篇”对“异史氏曰”的市民化融会

子弟书在结构上有一特征：一段书在篇首、回首或结尾收束处都有议论、总结性的诗句，篇首、回首多是八句的七言诗，叙述作者的写作动机或总括全书大意、点明作品的题旨，名曰“诗篇”，俗称“头行”。

聊斋子弟书“诗篇”可看做与原著的“异史氏曰”相类似的构成部分。“异史氏曰”是《聊斋志异》一大特色：它在作品的故事情节与形式结构之外，不妨碍事件、结构的完整性，却为作品的正文起到了画龙点睛的作用，使人豁然开朗，并能加深对主题和构思的理解。聊斋子弟书篇首的“诗篇”同样是表达题旨与说明写作意图的，在与原著“异史氏曰”进行的比照中，可以看出子弟书作者在融会之中以何种形式体现出“市民化”的意味。

聊斋子弟书“诗篇”表达的写作意图对原著“异史氏曰”的题旨进行了大体继承，兹举例说明：

《秋容》，原著“异史氏曰”：“绝世佳人，求一而难之，何遽得两哉！事千古而一见，惟不私奔女者能遇之也。道士其仙耶？何术之神也！苟有其术，丑鬼可交耳。”

子弟书“诗篇”云：“凄风苦雨夜窗幽，坐对残篇拭倦眸。畸士背人能古道，名媛作鬼亦风流。拈来戏语都成趣，话到前因鬼也愁。我笑陶生真倜傥，谈经夜与鬼淹留。”

《梦中梦》，“异史氏曰”：“福善祸淫，天之常道。闻作宰相而忻然于中者，必非喜其鞠躬尽瘁可知矣。是时方寸中，宫室妻妾，无所不有。然而梦固为妄，想亦非真。彼以虚作，神以幻报。黄粱将熟，此梦在所必有，当以附之邯郸之后。”

头回“入梦”之“诗篇”：“星卜何须苦认真，浮生若梦古人云。朝为位重多金客，夕作刀山剑树魂。宰辅奸佞即妾妇，宦室侈汰倏乞人。假里归真真里假，后世因为前世因。”

二回“热梦”之“诗篇”：“富贵浮云转眼中，人生何必苦经营。塞翁得马安知福，郑子复蕉总属空。倚翠偎红虚伉俪，绀黄衣紫假簪缨。看明世事炎凉态，自可以悲悯化而为和中。”二者均发“浮生若梦”之感叹。原著说理为主，子弟书劝诫为主。

虽然在精神意旨上大体相同，但是我们可以在这种不同体裁、不同语言风格的叙述中体会到一些变异。这是从叙述语气上看出的——与原著抒发感慨时相对犀利的语气相比，子弟书显得更为温和，具体说来，“异史氏曰”常用“嗟乎”、“……也”之类的感叹与“……哉”、“……耶”之类的反诘语气，读者可从中感受到那种浓烈的情感和深刻的批判，而子弟书则在较为平稳的韵文叙述中以“劝世人”、“笑……”“我笑……”之类的劝诫和感叹口吻进行讲述，虽说讲的是同样的道理，但在愤懑程度上就比原著减弱很多；再者原著的句式参差，起伏较大，读来铿锵，而子弟书的“诗篇”语句是较为齐整的，读来比较平缓。因而“诗篇”在语气上也呈现出一种温和化的倾向。那么，这种语气温和化何以与“诗篇”的市民化相联系呢？原因在于，蒲松龄写作《聊斋志异》是为“浇胸中垒块愁”的，正如他在《聊斋志异自序》里提到的创作动因：“集腋为裘，妄续幽冥之录；浮白载笔，仅成孤愤之书；寄托如此，亦足悲矣！”（张友鹤，1962：4）他在行文中，情绪表现得较为愤激；而在市民中说唱的故事，则讲究它的实际功用，为令人们听来更加入耳，便会选择温和的劝世方式。

3. “市民化”倾向的深层探寻

作为一种说唱表演活动的文本，子弟书有其特殊性，它所呈现出的面貌是创作者、表演者、接受者（听众）三方合力作用的结果，创作者的心理、表演者的再创造、接受者（听众）的反馈均带来相当大的影响。剖析聊斋子弟书改编中出现的这种市民化倾向，就要结合这左右合力方向的三方特点和它们之间的联系来谈。

创作者一方，还须从子弟书这个大的范围说起。研究者一般认为八旗子弟是主要创作者。据光绪二十九年（1903年）曼殊震钧所著《天咫偶闻》卷七记载：“旧日鼓词有所谓子弟书者，始创于八旗子弟。其

词雅驯，其声和缓，有东城调、西城调之分。西调尤缓而低，一韵萦纡良久。此等艺，内城士夫多擅场，而警人其次也……”这条曾为国内外研究者们反复引述的较早的子弟书史料，除指出它在音乐上的特点之外，主要说明：子弟书是八旗子弟所创造；从事创作的不仅有封建文人，还有民间警目艺人。这里所谓“八旗子弟”，并不等于贵族子弟——旗内既有贵族，也有平民和兵丁，因而子弟书并非“满洲贵族文艺”。另外，“子弟”不仅用指年轻一辈，也指业余歌唱家，这是宋元以来谈伎艺的习惯用语，如元代燕南芝庵著《唱论》说：“凡歌之所忌：子弟不唱作家歌”，“子弟”即指业余的歌唱家。清代中后期，满族的宗室诗酒文化向市民的茶馆文化转变，一批在社会日趋没落的环境中无所事事的八旗子弟，在北京城借此种带有北方特色的曲艺陶冶性情。一些封建文人包括某些贵族子弟参与子弟书创作，正是子弟书这种民间文艺形式特别富有吸引力的反映；他们的参加，可能给子弟书带来限制，但他们具有较高的文化素养，对子弟书的艺术水准也带来提高。聊斋子弟书的创作者是否是八旗子弟无从考起，但可以肯定他们基本上处于市民阶层中比较有文化的位置：如写作《凤仙》、《菱角》的煦园，从他《花叟逢仙》里的“煦园氏公余偶遣怜香笔”之句来看，他可能在清政府里当差，有公职且有余暇舞文弄墨。这样有经济保障又有闲的社会位置产生的影响是，他们的创作思想中会合理体现出较浓的市民色彩，表现在作品中就是倾向于对实际性、功用性和平稳性的追求。

子弟书的表演者和创作者并非截然分开。最初的表演多是创作者的自娱自乐活动，不少作者自己也多为非职业演员，称为“子弟票友”。他们还有书会这种组织结社的演艺活动，往往演唱作者自己的新作，通过互相探讨，提高创作技巧，联络情谊。子弟书约在嘉庆年间传入民间，开始产生职业艺人，多半是盲艺人。这体现出表演者在文化水平上的下降趋势：“子弟”比职业艺人有文化，职业艺人多是粗通文墨。俗话说，“要钱者为‘生意’，不要钱者为‘子弟’……至于鼓曲书词，一概都算是中下九流，因为以人求财，向来不用资本，无论走到哪一省，遇同道皆可跟着沾光，不但可以辅助衣食，临走还要赠以盘费，所谓江湖之道，首在能开外褶{1}。此等人虽然以作艺为生，对于人另有一种眼力，只要与他们志同道合，即外行亦能认为‘相家儿’{2}，一经相处，也能认为心腹。最难不过是一般‘清挑儿’（即由‘子弟’卖了‘生意’），虽因一时生计所迫，而习气实较生意尤深。票友{3}一入此途，便自居为我是‘合字儿’{4}，哪怕当日在一个把儿{5}上消遣，再想请他决计不行，以为既是要了钱，便不能再给朋友走票{6}，好比寡妇守寡一样，此后无须再言节操，亲戚、朋友一面儿黑，所以习气越染越大。真正的‘生意’要是相好，请票{7}倒能驳不了回。有人谓彼等习气太深，实为诛心之论，此等人再以朋友待之，伊等势必峻词拒绝。”（逆旅过客，1995：126）所以，当子弟书的演唱职业化，演唱者由子弟转为“生意”时，媚俗的成分也便更多了。从21种聊斋子弟书的作品年代来看，主要集中于咸丰、同治、光绪年间，属于子弟书发展的中晚期，因而此间的表演者应是职业演员居多。因他们自身即处市井之中，所以更加懂得选择迎合听众口味的段子进行表演。

从创作者和接受者的关系来看，在聊斋子弟书的卷首或行文中，常看到作家们这样的表白：

抄往事小子虽然游戏笔，愿诸公细玩篇中警世文。（《钟生》）

煦园氏闲阅聊斋消午困，拈霜毫把文语翻成俚鄙言。（《菱角》）

谁把《红楼梦》剪裁，效颦人亦写《聊斋》。将他旧曲翻新调，趁我余闲试小才。（《胭脂传》）

从这些“游戏笔”、“闲阅聊斋消午困”、“趁我余闲试小才”之类的字句看出，子弟书的创作者将写书段作为一种遣散无聊、宣泄烦闷的手段，而从“细玩篇中警世文”等字眼又可看出，他们的创作具有借聊斋故事以劝世的意味，“把文语翻成俚鄙言”是他们的手段。因要将其广为传播，所以他们必须从接受者的角度来考虑。

讲到接受者这一方，子弟书在当时深受各阶层的欢迎：顾琳《书词绪论》有云：“无论缙绅先生，乐此不疲，即庸夫俗子，亦喜撮口而效。”关于子弟书在北京茶馆里、庙会上的演唱情况，从一些子弟书本身行文中可略知一二。鹤侣氏《集锦书目》即将子弟书书名嵌入篇中，其中有一段描写人们游寺的情景：“东廊下游人齐看《女筋斗》，那“石玉昆”、“郭栋儿”、“柳敬亭”俱各说书在庙旁，《西厢》以内《灯谜会》，又有商贾杂陈《百宝箱》……”（北京市民族古籍整理出版规划小组，1994：176），这里所说的石玉昆、郭栋儿等既是著名说书艺人，同时也是演唱子弟书的著名艺人。庙会的盛况标志市民经济与市民文娱活动一齐繁荣发展，子弟书的盛行与它们密不可分。“庸夫俗子”和“市井”、“庙会”正是子弟书兴盛时期的狂热喜好者与演出场所，《聊斋志异》谈狐说鬼的题材投合了这些听众的口味，但是其中一些文人化的观念给他们的接受造成阻隔，听众的反馈会转而影响子弟书创作者的理念与表达方式，使得他们在作品中增强了对市民化观念的宣扬。

余 论

聊斋子弟书是《聊斋志异》传播史上的一环。《聊斋志异》的传播流布可分为文学和戏曲说唱两部分，聊斋子弟书归之于后者。由于《聊斋志异》是文言写成，对没读过书或只是粗通文墨的群众来说，阅读起来有很大困难，以警人劝世为目标的蒲松龄清楚认识到这一缺憾，便利用民间说唱形式把《聊斋志异》翻改为通俗俚曲，收到了更广泛的教育效果。

《聊斋志异》的改编包括各种曲艺说唱形式。继俚曲之后出现的说唱“志目”是平话，目前知见的早期作品有刊于乾隆之前的《醒梦骈言》。《聊斋志异》未刊之前，有民间故事形式的“聊斋杈子”口头流传。同治、光绪年间，“聊斋评书”在京津一带颇为流行。演述“志目”数量最多的是单弦牌子曲，约在

道光年间，八角鼓演唱者曾用“志目”篇名连缀小岔，作为开场时吸引听众的“脆唱”。约在19世纪中叶，牌子曲叙事“志目”出现，现存4种有年代可考。鼓词“志目”共43个，大部分是民国初年作品。演述聊斋“志目”的弹词可见曲目最少，宝卷仅有1种。此外，一些非聊斋故事的段子也涉及到说唱“志目”。

在《聊斋志异》的说唱民间传播史上，从质量上来看，子弟书里的“志目”即聊斋子弟书在说唱“志目”中艺术成就最为突出。它表演起来亦雅亦俗，蕴蓄其中的市民化特征深深打动了市民群体的听众。因而它在《聊斋志异》传播中的地位举足轻重，是《聊斋志异》传播史上不可或缺的一环。

聊斋子弟书虽是一个具体而微的研究对象，但因其既与《聊斋志异》这部杰作及整个名著的改编领域又与子弟书和整个说唱表演的领域极有关联，所以可从诸多方面展开研究。因时间和学养所限，笔者只选取其中一个角度进行分析论述，且在深度和广度上都有待开掘，所以还企盼方家及关注者更为细致深入的研究。

（原载《民间文化论坛》2007年第3期，文中涉及的图表、公式、注释和参考文献等内容请参见纸媒原刊）