

宋元話本形態演進新探^{*}

李建軍

提 要

宋元時期“話本”一詞，作為說話伎藝的文本化產物，應釋為“故事傳本”，即將故事按照一定次序組織起來的相對完整的口頭或書面傳本。宋元話本存在著從口頭傳本到書面文本，從簡本到繁本，從脚本式準話本、錄本式話本到擬本式話本的演進態勢；擬本式話本還會經歷從文言擬本到白話擬本的發展脈絡。脚本式準話本，指尚無話本體式特徵但有為說話伎藝而進行改編形跡的小說文本；錄本式話本，指說話內容的記錄加工本，從體式而言參差不齊但大都有說話伎藝痕跡；擬本式話本，乃是文人模擬說書口吻和話本體制，用文言體或者白話體編創而成的文本。從脚本到錄本再到擬本，體現了話本從雛形到成型再到被模擬的演進邏輯，呈現出話本從粗糙到精緻、從民間發育到文人模擬的發展趨勢。

關鍵詞：宋元話本 形態演進 脚本式準話本 錄本式話本 擬本式話本

話本作為說話伎藝的衍生品，濫觴于唐五代，興盛于宋元，流衍於明清，逐步開拓出白話小說的新天地，在中國小說史上具有重大意義。宋元話本作為

* 本文係作者主持的國家社科基金項目“宋代話本與文言小說共生關係研究”（17BZW098）階段性成果。

話本史上承上啟下的關鍵環節,作為“小說史上的一大變遷”,¹吸引了眾多學者的目光。²目前學界在宋元“話本”的“所指”、宋元話本的文本形態等方面尚有爭議,筆者結合敦煌文獻中的唐五代說唱文本,力圖從“源”與“流”的視角對宋元話本的文本形態演進進行新的探討。

一、宋元“話本”應釋為“故事傳本”

說話是以說為主的敘事性伎藝,屬於口傳敘事,而所“說”之“話”的文本化即形成為話本,話本則橫跨口傳敘事與書寫敘事。學界關於話本的“所指”,有多種意見。

敦煌文獻中已出現“畫本”一詞。敦煌遺書中有一篇成于唐代的講唱韓擒虎故事的文本,原本沒有題名,結尾處云:“畫本既終,並無鈔略。”³不少學者指出此處“畫本”即為“話本”的同音借用,⁴該文的整理者將此文擬題為《韓擒

1 魯迅:《中國小說的歷史的變遷》(《魯迅全集》第九卷,北京:人民文學出版社,2005年),頁329。

2 關於現存宋元話本篇目的判定,筆者綜合胡士瑩《話本小說概論》(北京:中華書局,1980年),孫楷第《中國通俗小說書目》(北京:人民文學出版社,1982年),章培恒《關於現存的所謂“宋話本”》(《上海大學學報》(社科版)1996年第1期),程毅中《宋元小說研究》(南京:江蘇古籍出版社,1999年),《宋元小說家話本集》(濟南:齊魯書社,2000年),石昌渝《中國古代小說總目》(太原:山西教育出版社,2004年),朱一玄等《中國古代小說總目提要》(北京:人民文學出版社,2005年),陳桂聲《話本敘錄》(珠海:珠海出版社,2001年),歐陽代發《話本小說史》(武漢:武漢出版社,1994年),石麟《話本小說通論》(武漢:華中理工大學出版社,1998年),魯德才《古代白話小說形態發展史論》(天津:南開大學出版社,2002年),蕭欣橋、劉福元《話本小說史》(杭州:浙江古籍出版社,2003年),蕭相愷《宋元小說史》(杭州:浙江古籍出版社,1997年),李劍國、陳洪《中國小說通史》(北京:高等教育出版社,2007年)等著述相關論斷,初步認定《碾玉觀音》等45種小說話本、《新編五代史平話》等9種講史話本,另有1種說經話本即《大唐三藏取經詩話》,共55種文本為宋元話本(主體內容完成於宋元,雖後世有增刪修潤,仍應判定為宋元話本)。

3 黃征、張涌泉:《敦煌變文校注》卷二《韓擒虎話本》(北京:中華書局,1997年),頁305。

4 王慶菽:《試談變文的產生和影響》(《新建設》1957年第3期):“畫本,可能是說話時掛起圖畫來說話……故當時說‘話本’為‘畫本’,或者是‘畫’與‘話’字同音借用。”黃征、張涌泉《敦煌變文校注》(頁318)在“畫本既終,並無鈔略”下的注釋云:“‘畫本’應即‘話本’,‘畫’、‘話’同音替代。”

虎話本》。該文結尾處的“畫本”(“話本”)顯然指故事的書面文本。宋代文獻中已正式出現“話本”一詞,耐得翁《都城紀勝》“瓦舍衆伎”條云:

凡傀儡敷演煙粉靈怪故事、鐵騎公案之類,其話本或如雜劇,或如崖詞,大抵多虛少實,如巨靈神朱姬大仙之類是也。影戲,凡影戲乃京師人初以素紙雕鏤,後用彩色裝皮爲之,其話本與講史書者頗同,大抵真假相半,公忠者雕以正貌,奸邪者與之醜貌,蓋亦寓褒貶於市俗之眼戲也。⁵

吳自牧《夢梁錄》“百戲伎藝”條云:

凡傀儡,敷演煙粉、靈怪、鐵騎、公案、史書歷代君臣將相故事,話本或講史,或作雜劇,或如崖詞……更有弄影戲者,元汴京初以素紙雕鏤,自後人巧工精,以羊皮雕形,用以彩色裝飾,不致損壞。杭城有賈四郎、王升、王閏卿等,熟於擺佈,立講無差。其話本與講史書者頗同,大抵真假相半,公忠者雕以正貌,奸邪者刻以醜形,蓋亦寓褒貶於其間耳。⁶

後者承襲前者而有補充完善,比前者更加詳盡明白,更便於作爲討論的依據。

濫觴於上述材料的“話本”一詞應如何釋義,還有與之相關聯的另一問題,即現存宋元話本是底本、錄本還是編創本,學界衆說紛紜。關於前一問題,學界目前主要有“說話人底本說”、“故事說”、“故事書說”(“故事本子說”)、“故事的口傳之本說”等說法。

“說話人底本說”源於魯迅先生。其《中國小說史略》認爲:“說話之事,雖

5 耐得翁:《都城紀勝》,(孟元老等《東京夢華錄》[外四種],上海:古典文學出版社,1956年),頁97—98。

6 吳自牧:《夢梁錄》卷二〇,孟元老等《東京夢華錄》(外四種),頁311。上述引文第一句,該書標點爲“凡傀儡,敷演煙粉、靈怪、鐵騎、公案、史書歷代君臣將相故事話本,或講史,或作雜劇,或如崖詞”,將“話本”隸上句,筆者認爲不妥,將其改隸下句。

在說話人各運匠心,隨時生發,而仍有底本以作憑依,是為‘話本’。”⁷他又在《中國小說的歷史變遷》中指出:“那時操這種職業(筆者按:指‘說話’)的人,叫做‘說話人’;而且他們也有組織的團體,叫做‘雄辯社’。他們也編有一種書,以作說話時之憑依、發揮,這書名叫‘話本’。”⁸魯迅先生明確將“話本”釋為“說話人憑依的底本”。後來不斷有學者對魯迅先生的“底本說”進行修正、發展和完善。王古魯先生《話本的性質和體裁》將底本分為“原來的底本”和“文人潤飾過的底本”;⁹胡士瑩先生《話本小說概論》將“話本”釋為底本,而將記錄加工整理本稱為“話本小說”;¹⁰程毅中先生《宋元小說研究》一方面認同話本是說話人的底本,另一方面又指出話本有“提綱式的簡本”和“語錄式的繁本”之分,¹¹實際上是將“底本”的外延擴展成了“書面文本”。王慶華先生《“話本”考》認為:

“話本”一辭在古典文獻中的意義主要有如下三點:(1)作為專有名詞,“話本”在宋元時期指“說話”、影戲、傀儡戲、戲文等伎藝的底本,明清時期引申出“伎藝的故事內容”、“通俗故事讀本”,主要用於介紹伎藝和說話人“做場”時對演出內容的說明。(2)作為社會普通用語,元明清三代一直沿用“話柄”(人們的談論對象)或“舊事”等意義。(3)雖然“話本”一辭在古典文獻中有說話人的底本之義,但古人却從未在“底本”的意義上指稱現存的“宋元話本小說”,現存的“宋元話本小說”並非當時“說話”伎藝的底本。¹²

指出“‘話本’在宋元時期指‘說話’、影戲、傀儡戲、戲文等伎藝的底本”,將“說

7 魯迅:《中國小說史略》(上海:上海古籍出版社,1998年),頁73。

8 魯迅:《中國小說的歷史的變遷》,頁330。

9 王古魯:《話本的性質和體裁》(《二刻拍案驚奇》附錄,上海:古典文學出版社,1957年),頁815。

10 胡士瑩:《話本小說概論》(北京:中華書局,1980年),頁155—156。

11 程毅中:《宋元小說研究》(南京:江蘇古籍出版社,1999年),頁241—242。

12 王慶華:《“話本”考》(譚帆等著《中國古代小說文體文法術語考釋》,上海:上海古籍出版社,2013年),頁120。

話人的底本”延展為“伎藝的底本”。聯繫《都城紀勝》和《夢梁錄》的記載，王先生的延展有合理性。另外，王先生對於“話本”明清時期引申義以及作為社會普通用語涵義的論斷，對於現存宋元話本與當時說話伎藝底本關係的論斷，都是真知灼見。

“故事說”源于日本學者增田涉先生。他於1965年發表《論“話本”一詞的定義》，認為漢語文獻中的“話本”一詞除偶爾可以解釋為“故事的材料”外，多數時候只能解釋為“故事”。¹³ 中國學者施蟄存、蕭欣橋、張兵等先後撰文對增田涉的觀點進行質疑，認為“故事說”難以服人，“底本說”仍然成立。¹⁴

“故事書說”（“故事本子說”）是我國學者在揚棄魯迅、增田涉觀點的基礎上提出的新見。周兆新先生《“話本”釋義》明確指出：“不把話本解釋成說書藝人底本，而是解釋成故事書或故事……宋元明清時代‘話本’一詞的‘話’指故事，‘本’指書本，話本即故事書，其轉義或引申義乃是故事。”¹⁵ 劉興漢先生《對“話本”理論的再審視——兼評增田涉〈論“話本”的定義〉》認為“話本”一詞雖在宋元明白話短篇小說的例句中，往往既可解作“故事”又可解作“故事書”或“故事本子”，而在有的例句中則只能解作“故事書”或“故事本子”，因此魯迅把“話本”解釋為“說話人的底本”是不錯的。劉先生進一步認為：“現存宋元話本，雖然有粗簡與詳細之別，有的或許是說話人自己編寫的底本，有的是說話的記錄，還有的或許經過書會才人的加工，但它們却都可以充當說話人的底本。”¹⁶ 顯然，劉先生是把“底本”外延擴展成了“本子”，其“故事書說”（“故事本子說”）其實也是魯迅“底本說”的修正和完善。同是“故事書說”（“故事本子說”）的提出者和支持者，周先生和劉先生對“底本說”的觀點却迥然不同，前者非之，後者是之，原因在於兩者對底本的理解有嚴、寬之別。

13 原文發表在《人文研究》1965年第16卷第5期，漢語譯文刊載於臺灣聯經出版事業公司1981年出版的《中國古典小說研究專集》第3集，頁49—61。

14 施蟄存：《說“話本”》，《文史知識》1988年第10期；蕭欣橋：《關於“話本”定義的思考》，《明清小說研究》1990年第3、4期；蕭欣橋：《話本研究二題》，《浙江學刊》2000年第5期；張兵：《話本的定義及其他》，《蘇州大學學報》1990年第4期。

15 周兆新：《“話本”釋義》，《國學研究》第2卷，北京：北京大學出版社，1994年。

16 劉興漢：《對“話本”理論的再審視——兼評增田涉〈論“話本”的定義〉》，《社會科學戰線》1996年第4期。

“故事的口傳之本說”是宋常立先生在《“話本”詞義的口頭屬性》提出的新觀點。該文認為：“‘話本’一詞只用于藝人的口頭表演語境之中，‘話本’之‘話’專指‘口傳故事’，‘話本’之‘本’指師徒傳承的‘口傳之本’。‘話本’作‘口傳故事’解，體現了‘話本’一詞的伎藝性，一旦脫離伎藝表演的語境，宋人就不用‘話本’一詞而使用作為書面語的‘故事’一詞。將‘話本’理解為書面的文本，是明以後人的引申或誤讀。”¹⁷

筆者認為，“故事說”用明清時期的引申義覆蓋宋元時期的原始義，有以“後”概“前”之嫌疑，難以采信；“說話人底本說”和“故事書說”（“故事本子說”）僅僅將“話本”釋為書面本子，“故事的口傳之本說”又僅僅將“話本”釋為口傳本子，這些觀點可能都有以偏概全之缺失。筆者認為，可以充分吸收上述觀點的合理內核，將宋元時期的“話本”一詞釋為“故事傳本”，即將故事按照一定次序組織起來的相對完整的口頭或書面傳本。其中“話”指故事，¹⁸“本”指傳本，¹⁹兩者為表裏關係，“話”為“本”的“裏”（內容），“本”為“話”的“表”（載體），“話”為敘述的內容，“本”為敘述所形成的傳本。“話本”既包括故事的口頭傳本，也包括故事的書面文本；既包括故事的底本，也包括故事的錄本、加工整理本乃至書會才人編創本。

按照上述釋義，宋元文獻中的“話本”一詞就可得到更為圓通的解釋。比如《夢梁錄》中的“凡傀儡，敷演煙粉、靈怪、鐵騎、公案、史書歷代君臣將相故

17 宋常立：《“話本”詞義的口頭屬性》，《明清小說研究》2015年第2期。

18 “話”的本義為“善言”，《詩經·大雅·抑》“慎爾出話，敬爾威儀”，毛傳云“話，善言也”（《毛詩正義》，北京大學出版社，1999年，頁1167）。《說文解字》云：“話，會合善言也。”（段玉裁《說文解字注》，鳳凰出版社，2007年，第167頁）。“話”在三國時可能已有“調戲”、“訛言”的義項，唐釋玄應《一切經音義》引成書于三國時的《廣雅》云：“話，調也，謂調戲也。”《一切經音義》又引成書于三國時的《聲類》云：“話，訛言也。”（《續修四庫全書》本，冊198，頁201）孫楷第解釋此處的“訛言”與“調戲”云：“凡事之屬於傳說不盡可信，或寓言譬況以資戲謔者，謂之話。”（《滄州集》之《說話考》，中華書局，1965年，頁92）“話”最晚在隋代時已有故事之義項，《太平廣記》卷二四八引隋代文獻《啟顏錄》有云：“侯秀才，可以玄感說一個好話。”（中華書局，1961年，頁1920）。

19 此處的“傳本”基本對應西方語境中的“text”，J.M.布洛克曼《結構主義：莫斯科—布拉格—巴黎》云：“每一種文學活動的以及每一種言語行為的結果，都是一段文本。”（轉引自王先霈等主編《文學理論批評術語匯釋》，高等教育出版社，2006年，第213頁）這個“傳本”（“文本”）既包括書面文本，也包括口頭傳本。

事，話本或講史，或作雜劇，或如崖詞”，此句中前半句講傀儡戲的故事內容（“敷演煙粉、靈怪、鐵騎、公案、史書歷代君臣將相故事”），後半句用“話本”一詞講傀儡戲的故事形態（“或講史，或作雜劇，或如崖詞”）。根據前後語境，此處“話本”不應釋為“故事”，而應釋為故事的表達形態和文本形態。同時，此處“話本”如釋為“底本”，雖比釋為“故事”稍好一些，但指稱範圍過於狹窄和具體，關鍵是排除了口頭文本的可能性，如此一來恐怕未必合於事實。總之，仔細推敲《夢梁錄》中的這段話可以發現，將“話本”釋為“故事”或“底本”，都不是很合適。此處“話本”如果釋為“故事傳本”（既可能是口頭傳本，也可能是書面文本，其中口頭傳本的概率更大），則語意貫通。《夢梁錄》還提到弄影戲，指出“其話本與講史書者頗同，大抵真假相半”，其中的“話本”釋為“故事傳本”（口頭傳本可能性更大）也更為合理。

值得注意的是，《夢梁錄》這段話中的兩處“話本”，一指傀儡戲的“話本”，一指弄影戲的“話本”，而從“（傀儡）話本或講史，或作雜劇，或如崖詞”和“（弄影戲）話本與講史書者頗同”推斷，講史、雜劇、崖詞等敘事性伎藝的故事傳本大概也可稱為“話本”。這樣一來，傀儡戲、弄影戲、講史、雜劇、崖詞等敘事性伎藝的故事傳本都可稱為“話本”。因此，宋代“話本”可能是敘事性伎藝的故事傳本的通稱，既可用來指稱說話伎藝產生的口演故事的傳本，也可用來指稱傀儡戲、弄影戲、雜劇、崖詞等敘事性伎藝產生的表演故事的文本。元代鍾嗣成《錄鬼簿》“陸顯之”條下注云：“汴梁人，有《好兒趙正》話本。”²⁰此處“話本”解釋為“故事”肯定不通，解釋為“說話人的底本”也不好，因為陸顯之並不一定是“說話人”，其撰成的《好兒趙正》可能已不是粗糙的“底本”，而是比較成熟的故事傳本。元刻本《新編紅白蜘蛛小說》殘頁是現存最早的小說家話本的刻本，篇末有“話本說徹，權做散場”八個字，《清平山堂話本》中的宋元舊篇也有不少此類套語，如《陳巡檢梅嶺失妻記》、《簡帖和尚》、《合同文字記》等。其中的“話本”解釋為“底本”肯定不通，解釋為由“底本”之義引申出的“伎藝的故

20 鍾嗣成：《錄鬼簿》卷上，《續修四庫叢書》，冊 1759（上海：上海古籍出版社，2002 年），頁 148。

事內容”²¹雖然講得通,但也不是非常貼切。而如果將此“話本”解釋為“故事傳本”(此處應該是故事的口頭傳本),那麼“話本說徹”就是指該故事的口頭傳本已經說完,這樣一來,語意通貫,毫無滯礙。

二、文本化的肇始：脚本式準話本

關於現存宋元話本的形態分類及判定,學界的相關論述可資參考但仍有待推進。胡士瑩先生《話本小說概論》將話本分為“說話人的底本”、“供閱讀”的“話本小說”和“模擬話本而創作的”、“擬話本”三種類型。²² 石昌渝先生《中國小說源流論》指出:“(‘說話’)底本也不會是今天看到的話本小說的樣子,大概只是一個故事提綱和韻文套語以及表演程式的標記。”又指出:“話本小說不是說話人的底本,而是摹擬‘說話’的書面故事。它最初是記錄‘說話’加以編訂,發展下去它同時也採集民間傳聞進行編寫,還選擇些傳奇小說和筆記小說的某些作品加以改編。”²³實際上將“說話”文本分為記載“故事提綱和韻文套語以及表演程式的標記”的“底本”、“記錄‘說話’加以編訂”的“話本小說”、“採集民間傳聞進行編寫,還選擇些傳奇小說和筆記小說的某些作品加以改編”的“話本小說”三種類型,勾勒出“說話”文本從“底本”到“錄本”再到“擬本”的演進歷程。美國學者韓南先生《中國白話小說史》指出:“白話文學之產生,有時是為了確切地記載某些人說的話,有時是由於口頭文學需要記錄本,有時是為口頭文學創作演出的脚本……在形式上和口頭文學比較接近的白話文學,往往是口頭文學的記錄本和為口頭文學創作的脚本;距離較大的,則往

21 王慶華:《“話本”考》云:“‘話本說徹,權(且)作散場’應為‘說話人’指示表演結束的場上用語。此處‘話本’一辭雖然沒有脫離其原意,仍可作‘底本’解,但卻不夠確切。準確地說,這裏的‘話本’應指‘伎藝的故事內容’。這裏借‘底本’指稱‘伎藝的故事內容’,是對‘底本’之義的引申。”(譚帆等著《中國古代小說文體文法術語考釋》,頁114)將此處“話本”解釋為“伎藝的故事內容”,並認為此義是“底本”之義的引申,筆者認為意猶未愜。

22 胡士瑩:《話本小說概論》,頁155—156。

23 石昌渝:《中國小說源流論》(北京:三聯書店,2015年),頁235。

往是模仿的作品。”²⁴韓南先生所謂的白話文學，主要指白話小說（話本小說），此處他指出白話文學（白話小說）有“為口頭文學創作的脚本”、“口頭文學的記錄本”、“模仿的作品”三種形態，也道出了說話伎藝文本化從“脚本”、“錄本”到“擬本”的演進脈絡。另外，于天池先生《論宋代小說伎藝的文本形態》、徐大軍先生《宋元話本與說話伎藝的文本化》對此也有精當闡發。²⁵

概言之，學界已大致注意到話本有“脚本”、“錄本”、“擬本”的形態類型，但三者各有什麼樣的特徵，應如何區分，現存宋元話本中哪些是“脚本”，哪些是“錄本”，哪些是“擬本”，學界語焉不詳。特別值得注意的是，近年有學者提出現存話本“都是作者模擬說話藝術造成的”，可以統稱為“擬說書體”，²⁶否認現存話本中“脚本”、“錄本”的存在。針對上述問題，筆者擬借鑒唐五代說唱文本的形態特徵和屬性判定，探究宋元“說話”文本三種形態（脚本、錄本、擬本）的判定標準，並對現存宋元話本進行統一的形態歸類，期望能推進相關研究。

我們首先來討論脚本式準話本。說話藝人的脚本²⁷開始時應該是口耳相傳的口頭文本，後來為了自己揣摩復習備忘或者為了師徒傳授的便利，寫下來就變成了書面文本。這種脚本式的文本往往並不具備話本的文體特徵，與後來的話本小說大相徑庭，正如石昌渝先生《中國小說源流論》所云：“‘說話’作為口頭文學，它的一個特點便是口耳相傳。說話人有一些是瞽者，他們只能靠耳聞心受，依賴不了底本，即使有底本，那底本也不會是今天看到的話本小說的樣子，大概只是一個故事提綱和韻文套語以及表演程式的標記……說話人的底本只是口頭文學的附屬物，性質仍然是口頭文學，不應與書面文學的話本小說相混淆。”²⁸

周兆新先生《“話本”釋義》考察了近現代說書藝人的師徒傳授，指出：“說書藝人主要用口傳心授的方法帶徒弟……師傅也往往把自己的秘本傳給徒

²⁴ 韓南：《中國白話小說史》（尹慧璿譯，杭州：浙江古籍出版社，1989年），頁5。

²⁵ 于天池：《論宋代小說伎藝的文本形態》，《北京師範大學學報（社會科學版）》，2005年第3期。徐大軍：《宋元話本與說話伎藝的文本化》，《文學與文化》2015年第3期。

²⁶ 孟昭連：《白話小說生成史》（天津：南開大學出版社，2016年），頁5—6。

²⁷ 此處的脚本既指說唱藝人用於場上敷演的底本，也指書會才人等用於編創文本的底本。“脚本”意同“底本”，因考慮到“底本”一詞在話本研究界含義分歧，故本文舍“底本”而用“脚本”。

²⁸ 石昌渝：《中國小說源流論》，頁235。

弟。如果我們認為說書藝人有底本,那麼這種秘本就是底本。秘本的內容大致包括兩部分。一是某一書目的故事梗概,二是常用的詩詞賦贊或其他參考資料。北方評書的秘本又叫梁子,就是提綱的意思。”²⁹“說書藝人主要用口傳心授的方法帶徒弟”,說明師徒間主要是口頭文本的傳承。“師傅也往往把自己的秘本傳給徒弟”,說明此時師傅也可將口頭文本的底本書面化,形成為“秘本”。“秘本的內容大致包括兩部分:一是某一書目的故事梗概,二是常用的詩詞賦贊或其他參考資料”,說明書面化的脚本內容簡單,主要是故事梗概和參考資料。近現代說書是唐宋說話的裔脈,其師徒傳授之法大致應該古今相通。唐宋說話藝人的師徒傳授可能也大致如此,主要是口頭文本的傳授,同時輔以書面化脚本的傳授。這種書面化脚本往往只有一個故事輪廓和一些相關資料,而且這個脚本還可能是用文言記載的,至於細節講論處、敷演處,全靠說話人臨場發揮、妙舌生花。

(一) 唐五代說唱脚本形態的啟示

唐五代的轉變、說話等說唱伎藝,在敦煌卷子中有脚本留存,管窺這些說唱脚本的文體形態,有助於判定宋元說話脚本。

敦煌變文《前漢劉家太子傳》(《劉家太子變》),今存四個寫本,見伯 3645、斯 5547、伯 4692、伯 4051。其中伯 3645 首尾完具,前題《前漢劉家太子傳》,後題《劉家太子變》一卷;斯 5547 殘存開端部分,有前題《前漢劉家太子傳》;伯 4692 殘存開端部分,前題亦殘,但據殘存筆劃,可能亦為《前漢劉家太子傳》;伯 4051 則首尾殘缺,僅存文本中間部分,但保存了正文之後所附錄東方朔故事的部分內容。該文被錄入王重民《敦煌變文集》,黃征、張涌泉先生《敦煌變文校注》,皆題名為《前漢劉家太子傳》。頗為奇特的是,該文在前漢劉家太子故事後,又附錄了均用文言散體形式書寫的漢武帝會見西王母而與東方朔相嘲之事、宋玉與求仕者互相詰難之事、燕昭王讀鄭簡公誤書之“舉燭”二字而使燕國大治之事、漢哀帝納諫屏除男色之事。《前漢劉家太子傳》的五個故事均用文言

29 周兆新:《“話本”釋義》,見《周兆新元明清小說戲曲論集》(北京:光明日報出版社,2012年),頁301。

散體敘述，正文故事稍微詳細一點，後面所附四個故事非常簡略，五個故事都無散韻交替現象，並且也無與圖畫（變相）關聯的辭句，這樣的文本並不具備變文通常的文體特徵，那麼為何該文結束處會有“《劉家太子變》一卷”的後題呢？實際上，正如程毅中先生所云，該文僅是“資料本”，是為藝人說唱（“轉變”）準備的“提綱”或者“摘要”，³⁰只不過程先生不認為五個故事有聯繫。其實，這五則故事按金文京先生之論，³¹是有內在聯繫的，這些文言散體的故事彙聚一文，應該是為藝人“轉變”提供的脚本。

敦煌變文《祇園因由記》應該也是說唱伎藝的脚本。該文有兩種寫本：伯2344，無標題；伯3784，文尾題《祇園因由記》（另有學者認為是“祇園圖記”）。³²季羨林先生主編《敦煌學大辭典》該詞條云：“唐代話本……或定名《祇園圖記》，為配合圖卷之說明文字。”³³“因由記”即“因緣記”，與“緣”、“緣起”、“因緣變”等文體異名同實，乃是唐代講述佛本生、本行故事，宣傳因緣果報思想的文體，與變文大同小異，都是韻散交替、說唱結合。敦煌卷子中的《悉達太子修道因緣》、《難陀出家緣起》、《頻婆娑羅王后宫綵女功德意供養塔生天因緣變》、《歡喜國王緣》、《金剛醜女因緣》、《四獸因緣》等，都與變文體式殊途同歸。但《祇園因由記》雖有“因由記”之名，但僅有散體敘事，並無韻文唱詞，與變文體式相去甚遠，而與傳統的志怪小說頗為類似，故有學者將其歸入志怪小說，³⁴也有學者因其散說體式而歸入話本，如《敦煌學大辭典》和王小盾先生《敦煌文學

³⁰ 程毅中：《唐代小說史》（北京：人民文學出版社，2003年），頁96—97。

³¹ 金文京《敦煌本〈前漢劉家太子傳（變）〉考》認為文中五個故事“相為銜結，絲絲入扣”，並以劉家太子故事為關鍵和重點，共同構成金山國的王權神話，見曾憲通主編《饒宗頤學術研討會論文集》（香港：翰墨軒出版有限公司，1997年），頁119—132。

³² 黃征、張涌泉《敦煌變文校注·祇園因由記》，對標題的注釋中，先引潘重規《敦煌變文集新書》的相關校語：“……余諦觀之，實為‘祇園圖記’，王重民諸人以為‘祇園因由記’者蓋誤……由此觀之，《祇園圖記》，蓋畫為《祇園圖》，又為之記也……”然後下按語云：“……後題‘祇園’下是‘因由’還是‘圖’，因縮微膠捲毫無字跡，無法驗證，茲仍存疑。”（頁604）筆者贊同《敦煌變文校注》的觀點，該文題為“祇園因由記”比較合理。

³³ 季羨林主編：《敦煌學大辭典》（上海：上海辭書出版社，1998年），頁581。

³⁴ 如伏俊璉《石室齊諧——敦煌小說選析》卷首自序：“敦煌的志怪小說包括：中國傳統的史傳故事，佛傳、僧傳故事，如《前漢劉太子傳》、《孝子傳》、《祇園因由記》、《佛圖澄和尚因緣記》等。”（蘭州：甘肅人民出版社，2000年），頁3。

與唐代講唱藝術》。³⁵ 實際上,考慮到該文與《祇園圖》圖文對應之關係,將其視為因緣記脚本可能更為妥帖。

敦煌小說《黃仕強傳》可能也是說唱伎藝的脚本。該文大體上用唐代的口語寫成,也有少量的文言句式和文言辭彙,同時運用散體形式敘述黃仕強入冥故事,全篇沒有說話人口吻,沒有入話、散場詩等話本特有標識,也沒有“只見”、“但見”、“正是”等話本常用套語,在文體形式上與話本小說相去甚遠,倒是與志怪小說若合符契。學界有將其歸入志怪小說者,如張涌泉先生主編《敦煌小說合集》,也有將其歸入話本者,如王小盾先生《敦煌文學與唐代講唱藝術》。筆者認為,《黃仕強傳》從其“體”上看,確實是志怪小說,但從其“用”上看,作為“宗教宣傳品”,作為“俗講法師為吸引聽眾而在講經之前作為入話而講的一個故事”,³⁶較大可能是“說話”的脚本。這樣一來,基於不同的角度(文體形式、文本用途)可以將其歸入不同的文體(志怪、話本),這正是說唱伎藝脚本在文體歸類時的普遍情況。

上面考察了敦煌卷子中的《前漢劉家太子傳》、《祇園因由記》和《黃仕強傳》三篇文章,它們分別是轉變、說因緣、說話的脚本,却並不具備變文、因緣、話本的文體特徵。它們或用文言,或用當時口語的散體來敘事,接近于傳統小說。值得注意的是,它們都有關聯證據(《前漢劉家太子傳》有尾題“劉家太子變”、《祇園因由記》與《祇園圖》變相有圖文對應關係、《黃仕強傳》抄於佛經之前為宣教品)指向某種特定的說唱伎藝,並且都有一定形式的文本改編(《前漢劉家太子傳》的故事主從彙聚、《祇園因由記》與《黃仕強傳》的語言俗化)以契合相應說唱伎藝,故而可以確定為相應說唱伎藝的脚本。進而論之,上述三個文本因尚不具備變文、因緣、話本的文體特徵,但又與之密切關聯,故而可以視為脚本式的準變文、準因緣記、準話本。

實際上,在確定某個文本為某種說唱伎藝脚本時,應有關聯證據和文本改編形態支撐,切不可亂點鴛鴦譜、隨意擴大化,將一些傳統的志怪小說、傳奇小

35 王小盾:《敦煌文學與唐代講唱藝術》,《中國社會科學》1994年第3期。

36 錢仲聯等:《中國文學大辭典》(上海:上海辭書出版社,2000年),頁466。

說確認為說唱伎藝文本。因為理論上所有的傳統小說文本都可以成為說唱伎藝的資料來源，那麼這些文本都可能是說唱伎藝的脚本，這樣的“脚本”概念就失去了意義。因此，關聯證據和文本改編形態支撐不可或缺，這是某個文本關聯於某種伎藝的識別碼。

（二）宋元脚本式準話本的判定

宋元說唱繼承了唐五代說唱，兩者在伎藝的表演形式和文本化方面一脈相承。敦煌卷子裏唐五代說唱文本的判定原則，也同樣適用於宋元包括話本在內的說唱文本的判定。

皇都風月主人所編《綠窗新話》，選錄、改編群書中的風月故事並以類相從，運用淺俗文言敘事，有着鮮明的取悅市民、滿足市民情色偏好乃至穢褻心理的傾向，應該是為說話藝人提供“梁子”（故事綱要）的資料類編。該書的 154 篇故事，基本沒有說話人口吻和話本標識，從外在體式上考察就是傳統的文言小說。但該書命名“綠窗新話”就已經顯示與說話的密切關聯，而且文本改編有鮮明的淺俗化傾向、市民化情趣，並吸收採納說書場對故事的演繹，這些都強烈地顯示出該書作為說話梁子類編的文本性質。從關聯證據（“綠窗新話”之命名）和文本改編形態支撐（說話“梁子”類編）兩方面考察，該書可謂說話的脚本，書中的 154 篇故事可謂脚本式的準話本。

羅燁所編《醉翁談錄》，分舌耕敘引、私情公案、煙粉歡合等二十類，除“舌耕敘引”為通論“小說伎藝”外，其餘十九類則是分類輯錄前人筆記、傳奇小說以及詩詞雜俎中有趣的詩文、笑話、判詞等，有明顯的市民化情趣和娛樂化趨向。特別值得注意的是，該書根據小說、說唱、戲曲文本改編而成的 23 篇傳奇，充溢濃郁的市民情趣、鮮活的市人形象、大量的人物對話、普泛的心理描寫和俚俗的市井言語，雖無非常明顯的說話人口吻和話本標識，但與話本的精神氣質已無二致。同時，該書開篇的“舌耕敘引”系統論述了“說話”的源流、功用、名目以及說話人的才學、技法、造詣等，乃是關於說話伎藝的綱領性文獻。從關聯證據（該書卷首“舌耕敘引”之論“說話”）和文本改編形態支撐（說話資料類編）兩方面考察，該書可謂說話的脚本。書中的 23 篇傳奇可謂脚本式的準話

本,而書中的笑話、判詞、詩歌等雖然也是說話參考資料,可以用於故事講述中的穿插和引用,³⁷但一般只能作為講述的輔助材料,不能作為故事的主幹材料,不宜稱為準話本,畢竟準話本也要初具故事文本的雛形。

另外,《東坡居士佛印禪師語錄問答》用文言記載蘇軾、佛印鬥嘴互嘲故事二十余則,長者四五百字,短者百餘字,據學者研究,可能屬於賓主問答、“參堂請話”性質的“說參請”文本。³⁸這些故事大都簡明扼要,具有提綱性質,也可視為脚本式的準話本。

宋代說話的脚本,開始時應該是藝人自己編撰的。徐夢莘《三朝北盟會編》記載:

網善小說,上喜聽之。網思得新事編小說,乃令祥具說青自聚衆已後蹤跡,並其徒黨忠詐及強弱戰鬥之將,本末甚詳,編綴次序,侍上則說之。³⁹

宋高宗內侍綱“思得新事編小說”,於是將從趙祥處聽來的邵青故事“編綴次序”。此處“編綴”應該不僅是編綴口頭文本,更有可能是編綴書面文本,但不管是口頭的、還是書面的文本,都是其準備向宋高宗進行“小說”表演的脚本。這條記載清晰地呈現了藝人自己編綴脚本的過程。宋代說話的脚本,後來隨着該伎藝的繁榮和書會的出現,可能逐漸轉向由才人代為編撰,《綠窗新話》和《醉翁談錄》可能就是書會才人所編。

另外,宋人小說中,劉斧所編《青瑣高議》和李獻民所編《雲齋廣錄》,書中不少傳奇有明顯的世俗化傾向,並且不少篇目與說話名目可能有對應關係,因

37 《醉翁談錄·小說開闢》提及小說藝人的才能云“曰得詞,念得詩,說得話,使得砌”,其中“使得砌”據胡士瑩先生研究,“‘使砌’又稱‘打砌’‘點砌’,是宋元時代‘說話’‘做院本’的一般的習慣用語。‘砌’就是插科打諢開玩笑一類的滑稽話……宋元人之所謂‘砌’,不僅僅是簡單的‘打諢’而已,除了滑稽之外,它還有自己的表演”(《話本小說概論》,第87—89頁)。可見,宋元說話中,常常“使砌”(插科打諢說笑話),《醉翁談錄》中的笑話可能即是為此準備。《醉翁談錄》中的詩歌、判詞也應是以備藝人上場、下場、中間穿插和講說故事之需。

38 參見張政烺《問答錄與說參請》(《歷史語言研究所集刊》,冊17,北京:中華書局,1987年),頁1—5。

39 徐夢莘:《三朝北盟會編》(上海:上海古籍出版社,1987年),卷一四九,頁1084。

此有些學者推測兩書中的傳奇可能也是說話的脚本。⁴⁰ 筆者認為，兩書並不具備如《綠窗新話》、《醉翁談錄》那樣與說話直接關聯的明顯證據，雖然兩書中也有部分文本改編可能導向說話，但還是不宜視為說話的脚本。如果《青瑣高議》、《雲齋廣錄》可以視為說話脚本，那麼《夷堅志》是否也要視為說話脚本呢？《醉翁談錄》“舌耕敘引”中有“《夷堅志》無有不覽”的清晰記載，而且《夷堅志》中也有不少篇目與說話名目相對應。如果這樣認定的話，“說話脚本”的外延就會過於泛濫，該術語就失去了特定的意義。因此，筆者將《綠窗新話》和《醉翁談錄》判為說話脚本，將兩書中尚無話本文體特徵的文言小說視為脚本式準話本，正是為了凸顯“脚本”之於“說話”的直接關聯和特定涵義。實際上，學界已經有人認識到兩書的說話脚本性質，如王秋桂先生云：“宋元人說書如有底本，形式當較似《醉翁談錄》或其所引的《綠窗新話》，而不是我們目前所見的‘三言’或‘六十家小說’中的作品。”⁴¹ 此論可謂有見。

三、文本化的演進：錄本式話本

說話伎藝文本化的演進，則是出現了錄本式話本。所謂“錄本”，未必是對說話內容的直接記錄、完整記錄和忠實記錄，多數情況下是對說話內容的刪略、增飾、加工、改寫，是將說話伎藝案頭化、口傳敘事書面化的結果。我們今天所讀到的話本，大多是錄本——經過不同程度加工整理過的錄本。錄本的出現，可以將說話的口頭文本轉化為書面文本，便於案頭閱讀和廣泛傳播，應該是觀眾的需求和市場的推動。從事此項工作的，既可能是“說話”中人（說話藝人和書會才人等），也可能是書賈。

40 如程毅中《宋元小說研究》推測“《青瑣高議》可能就是劉斧用以說話的一種底本”（第101頁）。又如凌郁之《走向世俗——宋代文言小說的變遷》指出：“與《醉翁談錄》說話名目相對應的《青瑣》、《雲齋》中的傳奇，也可以稱之為‘話本’。”（中華書局，2007年，第271頁）

41 王秋桂：《論“話本”一詞的定義校後記》，載《中國古典小說研究專集》第3集（臺北：臺灣聯經出版事業公司，1981年），頁66。

(一) 唐五代說唱錄本形態的啟示

那麼,錄本式話本的形態特徵是怎樣的呢?我們可以從唐五代說唱伎藝的類似文本中得到啟發。

學界已經研究證明,敦煌文獻中的說唱文學作品大部分都不會是藝人說唱的脚本,而是口頭文學演出的錄本,這些錄本應該是為了案頭閱讀而加工整理、輾轉傳鈔的。陸永峰先生《敦煌變文研究》指出:“從變文文本的形態來看,它們作為變文演出的記錄,即錄本的可能性較大……口頭敘述的文本由於其臨場發揮的隨機性,使得每一次的記錄文本都會呈不同的文字形態……這種不同的抄本而為同一作品的事實,表明着變文已經進入案頭閱讀階段。”⁴²梅維恒先生《變文的形式特徵》則通過考察變文圖像與文字的配合關係,指出變文文本主要是為閱讀而非演出目的而製作的,變文文本並非演出的底本。⁴³實際上,不僅現存唐五代變文以錄本為主,現存唐五代話本、詞文、講經文,也以錄本為主。

唐五代說唱伎藝的錄本式文本,與脚本式文本相比,都有多少不一、深淺不等的說唱印記,與此相關,這些錄本式文本在體式的完備性方面參差不齊。另外,這些錄本式文本在語體方面五花八門,或通篇俚俗的口語,或全用典雅的文言,或文白夾雜、雅俗混溶。

我們先看語體方面的複雜情形。敦煌卷子中的唐五代說唱文本,有口語為主、非常俚俗者。典型者如《韓擒虎話本》,該篇以散體形式,講說隋朝名將韓擒虎率軍滅陳、威服大夏單于、死為陰司之主的傳奇故事。該篇的口語色彩非常鮮明,不僅人物對話全用口語,即使敘事語言也多為淺俗之語,如開篇所云“會昌既臨朝之日,不有三寶,毀圻迦藍,感得海內僧尼,盡總還俗回避”,保留著較濃的說書場氣息。該篇的說書人口吻在在皆是,如“說其中有一僧名號法華和尚”、“說此膏未到頂門,一事也無,才到腦蓋骨上,一似佛手撚却”、又如“說者酒未飲之時一事無,才到口中,腦烈(裂)身死”;該篇也基本具備入話、散

42 陸永峰:《敦煌變文研究》(成都:巴蜀書社,2000年),頁156。

43 梅維恒:《變文的形式特徵》,載《海上論叢》(三)(上海:復旦大學出版社,2000年),頁229—242。

場詩等話本首尾標識。因此，該篇可謂以口語為主、體式基本完備的話本。與《韓擒虎話本》相似，轉變文本《漢將王陵變》也是語體俚俗、體式完備。《漢將王陵變》韻散相間，散體敘事保留了很濃的口語色彩，韻文唱詞也非常俚俗。同時，該篇在開篇不久，便有“〔從此〕一鋪，便是變初”字樣，後題又作“漢八年楚滅漢興王陵變一鋪”，正文散韻轉換處，一般都有“……處，謹為陳說”或“而為轉說”、“若為陳說”、“遂為陳說”等標識。如此清晰的說唱印記，說明其不可能是脚本，而只能是錄本，而從其鮮明的口語色彩還可知其尚未經過文人深度加工，還帶着酣暢的變場氣息。另外，詞文《捉季布傳文》也是語體俚俗、體式完備。該篇前題“大漢三年楚將季布罵陣漢王羞恥群臣拔馬收軍詞文”，後題“大漢三年季布罵陣詞文一卷”，通篇用七言詩體，一韻到底，語詞淺白，聲口畢現。

敦煌卷子中的唐五代說唱文本，也有文言為主，非常典雅者。典型者如《長興四年中興殿應聖節講經文》（下簡稱《講經文》），該篇是五代時後唐明宗李嗣源長興四年（公元 933 年），僧人在宮內中興殿為明宗誕日“應聖節”舉辦的“仁王會”上，講經頌聖內容的整理加工。《講經文》結構相當精巧、語言極其華美，文學造詣非常人所及，應是在講經文原稿基礎上經過了文學大才的深度加工。⁴⁴ 與《講經文》相似，《伍子胥變文》也應是經過文人深度加工的說唱文本。該篇講唱兼備，韻散結合。散體敘事之語是典雅的文言，韻體唱詞也比較文雅，遣詞用字頗見功力。從語體風格管窺，《伍子胥變文》不會是說唱的脚本，也不會是普通的錄本，而是文人對民間性的說唱文本進行深度加工而成的案頭讀物。⁴⁵

44 詳參李明偉《〈長興四年中興殿應聖節講經文〉研究》（《社會科學》1988 年第 3 期），楊雄《〈長興四年中興殿應聖節講經文〉研究》（《敦煌研究》1990 年第 1 期），程興麗、許松《〈長興四年中興殿應聖節講經文〉性質、作者與用韻研究》（《敦煌研究》2015 年第 3 期）。另外，孟昭連《白話小說生成史》（天津：南開大學出版社，2016 年，頁 205—207）指出《講經文》是用書面語寫成的案頭讀物，筆者贊同；孟先生又指出“它的創作在很大程度上是改編，一開始就是以書面語進行的”，筆者不敢苟同，因為該文有明確的講經時間、地點和頌揚對象，有相當明確的針對性，應該是在具體的講經活動所形成的稿本基礎上深度加工而成，並非“一開始就是以書面語進行”。

45 孟昭連《白話小說生成史》認為《伍子胥變文》“是為閱讀而創作的書面語作品，既非某種說唱藝術的‘底本’，亦非所謂‘記錄本’”，“一開始就是書面語作品，並未經過口傳階段”。（頁 212）該論可能有些絕對，有失偏頗。

敦煌卷子中的唐五代說唱文本,更多的是文白夾雜、雅俗交錯,既留存說唱文學的口語烙印,又折射出案頭文學的加工痕跡。典型者如《廬山遠公話》,篇中有大量的說書人口吻和口語烙印,又有非常典雅的書面語表達。另外,該篇話本體式完備,題目即表明文乃“話”之體,入話、散場詩等話本首尾標識基本具備,“且見”、“爭得知”等話本常用套語也有多處,可見該篇是非常典型的話本。與《廬山遠公話》相似,《王昭君變文》、《李陵變文》等也是亦文亦白、亦雅亦俗。

唐五代說唱伎藝的錄本式文本,在體式的完備性方面參差不齊,只有少數文本能夠完全具備相應文體的主要特徵,其餘的多數文本都有缺項,與相應文體在似與不似之間。

比如變文,敦煌卷子中真正具備散韻相間、講唱結合、關聯變相並有提示語等特徵的文本,除《漢將王陵變》、《八相變》等篇章外,其餘原題或擬題為“變”、“變文”的文本名實大多不盡相符。最典型者當屬《舜子變》,雖題為“變”、“變文”,却不具備明顯的說唱相間以及“若為陳說”、“道何言語”等關聯變相之提示語等體制特徵,但該篇前面部分以六言韻語為主體,仍有變文的說唱痕跡,後面部分則可能經過文人的加工改寫,變得不似變文了。

又如話本,除《廬山遠公話》、《韓擒虎話本》外,《葉淨能詩》、《唐太宗入冥記》雖被不少學者歸為唐代話本,但這兩個文本的話本特徵並不明顯。《葉淨能詩》除文末有三十余句韻語(主要為四言,間有五言、六言、七言)外,通篇以俗文散體敘事。同時,該篇因前文殘缺無從窺見其有無“入話”類文字,末尾之韻語是否相當於散場詩亦難斷定,同時該篇亦無“只見”、“但見”、“正是”等話本常用套語,因而該篇與典型的話本並不相侔。但該篇有些段落亦有說話人口吻,如敘葉淨能整治野狐魅人之事,將其與記載此事的志怪小說相比,感覺確實有說書人視角在場景之間移動。與《葉淨能詩》相仿,《唐太宗入冥記》的話本特徵也不明顯,但也有一些地方能顯示出說書場氣息,如文中多處用“心口思維”引起心理描寫,又如太宗來到閻羅殿被喝拜舞時,文云“皇帝未喝之時由(猶)校可,亦(一)見被喝,便即口(高)聲而言”,⁴⁶此處文字就透露出說書人

46 黃征、張涌泉:《敦煌變文校注》,頁319。

聲音。

綜上所述，唐五代說唱伎藝的錄本式文本，從語體而言，有文有白，還有文白夾雜者；從體式而言，少數文本齊備相應文體之主要特徵，多數文本都有缺項，與相應文體在似與不似之間，但或多或少還是會有一些說唱痕跡和文體特徵，這是錄本式文本區別于脚本式文本的界標。唐五代說唱伎藝的錄本式文本，語體的文白程度和體式的完備程度，千差萬別，正體現出記錄加工的多樣性和豐富性。

（二）宋元錄本式話本的甄別判定

宋元說話作為唐五代說唱伎藝的裔脈，在文本化方面，兩者異曲同工。唐五代說唱伎藝錄本式文本在語體、體式上的多樣性和豐富性，在宋元話本中有同樣的體現。

參照唐五代說唱伎藝錄本式文本的判定標準（語體上可文可白，體式上可齊備可缺項、但一定要有一些說唱痕跡和文體特徵），現存 55 種宋元話本中除《藍橋記》、《錢舍人題詩燕子樓》、《宿香亭張浩遇鶯鶯》等 3 種屬於擬本式文本外，其餘 52 種皆可歸入錄本式文本。

從語體上考察，現存 52 種宋元錄本式話本中，有 40 餘種是白話體。當然也有極少數文言體話本，如學界一般歸入講史話本的《梁公九諫》。該篇淵源于《梁公九諫詞》，原來應該是一篇詞文，通篇唱詞或者講唱結合，後來的文本整理者刪“韻”存“散”，抑或轉“韻”為“散”，於是就只剩下了散體。同時，原文的語言可能如《季布罵陣詞文》一樣為比較俚俗的白話，文本整理者應該進行了語言的轉化，於是就變成了今本比較雅致的文言。

宋元錄本式話本中還有文白夾雜者。如《清平山堂話本》中的《刎頸鴛鴦會》，正文用白話敘杭州女子蔣淑珍犯淫被戮之事，頭回則採用唐代皇甫枚傳奇《非煙傳》故事。仔細對讀該頭回與《非煙傳》，可以發現宋人雖有多處改動，力圖使唐傳奇的典雅文言淺俗化，但仍保持了文言體式。如此一來，頭回的“文”與正文的“白”形成鮮明對照，在語體上顯得很不統一。這樣的文本不排

除整理者在整理“正話”時另配“頭回”的可能,所以會造成今本“正話”與“頭回”的語體差異。與《勿頸鴛鴦會》情況相似,《熊龍峰刊小說四種》中的《張生彩鸞燈傳》也是“正話”與“頭回”語體歧異。該篇正文用白話敘張舜美與劉素香一對有情人破鏡重圓故事,頭回則基本採用文言敘述張生與懸掛鴛鴦燈的車中女子遇合故事,該文本也不排除整理者在整理“正話”時另配“頭回”的可能。

1. 宋元錄本式小說話本

從體式上考察,現存 42 篇宋元錄本式小說話本,在擬名方式、入話程式、散場形式、說書套語運用、韻語運用等方面參差不齊。

就擬名方式而言,《清平山堂話本》收錄的 16 篇錄本式宋元話本,⁴⁷《熊龍峰刊小說四種》收錄的 2 篇宋元話本(《蘇長公章臺柳傳》、《張生彩鸞燈傳》),基本都以“傳”、“記”擬名,名稱多簡短,未必文雅,也未必能概括主要情節,這與唐五代話本(《廬山遠公話》、《韓擒虎話本》、《葉淨能詩》)的擬名方式相合。實際上,清平山堂所刊殘本《梅杏爭春》題目亦簡短,元刊殘本《紅白蜘蛛》題目亦簡短,“三言”中所載宋話本的舊名(《碾玉觀音》、《西山一窟鬼》、《錯斬崔寧》、《定州三怪》、《金鰻記》)也簡短,對照《醉翁談錄》所錄宋代小說名目,上述話本名稱可能更符合宋元話本題目的原貌。這種擬名方式,反映出上述話本尚未經過文人深度加工時的粗樸面貌。

就話本開篇程式即“入話”⁴⁸而言,《清平山堂話本》收錄的宋元話本比“三言”收錄的宋元話本,更為簡率,可能也更接近原貌。《清平山堂話本》收錄的 16 篇錄本式宋元話本中,開篇詩詞 16 篇都有,開篇詩詞與頭回或者正話之間過渡性的引言則只有 4 篇(《西湖三塔記》、《洛陽三怪記》、《勿頸鴛鴦會》、《花燈轎蓮女成佛記》)具備,頭回則只有《勿頸鴛鴦會》1 篇具備。“三言”收錄的 21 篇

47 《西湖三塔記》、《合同文字記》、《風月瑞仙亭》、《洛陽三怪記》、《陳巡檢梅嶺失妻記》、《五戒禪師私紅蓮記》、《勿頸鴛鴦會》、《楊溫攔路虎傳》、《花燈轎蓮女成佛記》、《董永遇仙傳》、《快嘴李翠蓮記》、《柳耆卿詩酒玩江樓記》、《陰鷲積善》、《簡帖和尚》、《曹伯明錯勘賊記》、《錯認屍》。

48 完整的話本開篇程式即“入話”包括開篇詩詞、開篇詩詞與頭回或者正話之間過渡性的引言、頭回三個部分。

錄本式宋元話本中，⁴⁹開篇詩詞 21 篇都有，引言則 14 篇具備，頭回則 9 篇具備。兩相比較，“三言”中的宋話本具備引言和頭回的篇目比例更高。

由上可知，現存 42 篇宋元錄本式小說話本の入話情況千差萬別。真正齊備開篇詩詞、引言、頭回三部分的只有 8 篇，不到總數的五分之一。同時，42 篇裏有 18 篇（占五分之二）の入話只有開篇詩詞，不僅沒有頭回，而且沒有引言。另外，現存宋元錄本式小說話本雖然基本都有開篇詩詞（除《梅杏爭春》、《紅白蜘蛛》前面殘缺，無從知曉其入話情況外，42 篇中其餘 40 篇皆有開篇詩詞），但這些詩詞有少數與正話聯繫並不密切，如《碾玉觀音》、《西山一窟鬼》的開篇詩詞，這些都反映出宋元錄本式小說話本の入話並未形成嚴格的範式。

值得注意的是，有學者對宋代小說中“入話”是否存在提出了質疑。于天池先生《論宋代小說伎藝的文本形態》認為，《醉翁談錄》中的“小說引子”和“小說開闢”是小說伎藝的通用致語，完全可以履行入話功能，另外簡短而獨立的掌故等內容也可充任入話，故而宋代小說伎藝和話本沒有必要再配入話。⁵⁰

筆者認為，于先生關於致語可以充當入話的觀點很有創見，但絕對化以後就會走向偏頗。宋代小說伎藝可能會有通用致語，如《醉翁談錄》中的“小說引子”之類，這種情況正如唐五代俗講、轉變到了一定階段會形成通用押座文一樣。唐五代的通用押座文與講經文、變文在內容上不一定緊密聯繫，正如宋代的小說致語或其他形式的入話與小說正話不一定息息相關。我們從現存宋元話本中可以發現端倪。《計押番金鰻產禍》敘計押番家因食金鰻而遭禍之事，開篇詩詞云：“終日昏昏醉夢間，忽聞春盡強登山。因過竹院逢僧話，又得浮生半日閑。”然後直接進入正話，連引言也沒有，實在看不出該詩與正話有何聯繫。這種開篇詩詞可能就是通用性質の入話。

49 《崔待詔生死冤家》、《陳可常端陽仙化》、《一窟鬼癩道人除怪》、《小夫人金錢贈年少》、《十五貫戲言成巧禍》、《趙伯昇茶肆遇仁宗》、《史弘肇龍虎君臣會》、《楊思溫燕山逢故人》、《張古老種瓜娶文女》、《三現身包龍圖斷冤》、《崔衙內白鶴招妖》、《計押番金鰻產禍》、《金明池吳清逢愛愛》、《皂角林大王假形》、《萬秀娘仇報山亭兒》、《福祿壽三星度世》、《鬧樊樓多情周勝仙》、《范鰵兒雙鏡重圓》、《宋四公大鬧禁魂張》、《勘皮靴單證二郎神》、《新橋市韓五賣春情》。

50 于天池：《論宋代小說伎藝的文本形態》，《北京師範大學學報（社會科學版）》2005 年第 3 期。

我們承認宋元話本中可能存在通用性質的入話,也要承認宋元話本中更多的可能還是非通用性質的入話。現存唐五代話本《廬山遠公話》的開篇部分“蓋聞王法蕩蕩,佛教巍巍;王法無私,佛行平等;王留政教,佛演真宗。皆是十二部尊經,總是釋迦梁津。如來滅度之後,衆聖潛形於像法中”,⁵¹褒揚佛法、闡明“衆聖潛形於像法中”中的情形,以引入高僧慧遠弘法事蹟,有“入話”功能。該“入話”與正話的聯繫還是頗爲緊密的。又如《韓擒虎話本》正話敘韓擒虎滅陳、禦番的傳奇故事,開篇却用大量篇幅敘隋文帝楊堅的故事,有學者認爲“頗似後來宋元話本中的入話或頭回”。⁵² 楊堅故事的敷演(入話)爲韓擒虎故事的鋪陳(正話)奠定了時代語境,該入話與正話的聯繫也是非常緊密的。《廬山遠公話》與《韓擒虎話本》中的開篇與正話緊密聯繫,說明唐五代話本就已存在非通用性質的入話。現存宋話本中的入話除少數開篇詩詞與正話聯繫鬆散外,大多還是與正話息息相關,特別是有頭回者,其入話更是與正話形成意味深長的對照,這些入話都是非通用性質的開篇。宋代小說伎藝高度繁榮,應該既發展出通用性質的致語,也發展出非通用性質的入話。宋元小說話本作爲小說伎藝的文本化,雖然入話情況千差萬別,尚未形成嚴格範式,但大致都具備入話這一體式特徵。

就收篇形式而言,現存宋元錄本式小說話本也是不盡相同。《清平山堂話本》收錄的 16 篇宋元錄本式小說話本中,具備散場詩者有 10 篇;另有 5 篇並無散場詩,其中《洛陽三怪記》篇末以“話名叫做《洛陽三怪記》”收束,《陳巡檢梅嶺失妻記》用“正是:雖爲翰府名談,編作今時佳話”、“話本說徹,權作散場”收束,《五戒禪師私紅蓮記》用“雖爲翰府名談,編入《太平廣記》”收束,《花燈輜蓮女成佛記》和《董永遇仙傳》則自然收尾,無其他散場標識;還有 1 篇《風月瑞仙亭》後面部分殘缺,無從知其收篇情形。另外,元刊本殘頁《新編紅白蜘蛛小說》用兩句七言詩作爲散場詩,篇末又有“話本說徹,權作散場”。這些篇章與“三言”中的宋元話本相比,文人改動更少,更爲接近原貌。從上述篇章的收篇形式來看,“話本說徹,權(且)作散場”出現 4 次,可能是當時說書場的散場套

51 黃征、張涌泉:《敦煌變文校注》,頁 252。

52 蕭欣橋、劉福元:《話本小說史》(杭州:浙江古籍出版社,2003 年),頁 99。

語。至於散場詩，則在有無之間，可能並未形成嚴格的散場程式。“三言”中的宋元話本基本都有概括評論式的散場詩，應該經過了後來文人的加工，並不一定是宋元話本的原貌。

就說書套語運用而言，宋元錄本式小說話本在這方面大體一致。這些話本大多用“話說”開啟故事，用“且說”、“却說”、“再說”、“話分兩頭”等引起情節轉換；用“但見”、“只見”、“怎見得”等引起場景描繪，用“生得”、“怎生打扮”、“生得如何”等引起人物描繪；用“正是”、“有詩爲證”、“有詞爲證”、“真個是”、“端的是”、“果謂是”等引起偶句韻語。就韻語運用而言，宋元錄本式小說話本在這方面也如出一轍，文中往往有大量的詩詞、俗語、諺語、賦贊、偶句等，而且有些偶句韻語出現于多種文本中，變成了程式化的套語。如形容事態危急，常用“分開八片頂陽骨，傾下半桶冰雪水”；敘男女酒後交歡，多用“春爲花博士，酒是色媒人”；敘女郎言語，多用“啟一點朱唇，露兩行碎玉，說出數句言語來”。這些套語的大量形成，正體現出口頭文學的程式化特色。

2. 宋元錄本式講史、說經話本

《梁公九諫》、《新編五代史平話》、《大宋宣和遺事》、《武王伐紂書》、《樂毅圖齊七國春秋後集》、《秦並六國平話》、《前漢書平話續集》、《三國志平話》、《薛仁貴征遼事略》，學界一般歸入宋元講史話本。這9種都是錄本，都有鮮明的說書痕跡，應該都是依據說話內容並參照相關著述記載，加工整理而成，只是加工的程度有所差異。

第一種是粗加工形成的整理本，以白話爲主，有簡率粗糙之弊，如《武王伐紂書》和《三國志平話》。《武王伐紂書》三卷，前有開場詩，後有散場詩，又有大量的說書套語，如卷上開篇云“話說殷湯王姓子”，卷中開篇云“話說冷淡處持過”。運用淺俗白話敘事，“誠爲俚拙之至……且所演雖粗，而有時亦至活潑，富有民間傳說之俚詭趣味”，⁵³當是較早的錄本式講史話本，尚未經過正統文人的精心潤飾。《三國志平話》三卷，前有開場詩，繼以頭回，後有散場詩，文中多處運用“話分兩說”、“話分兩頭”、“却說”、“說起”、“後說”、“又說”等說書套

53 孫楷第：《日本東京所見中國小說書目》卷一《宋元部》（上海：上雜出版社，1953年），頁11—12。

語。多取里巷傳聞，語體則爲白話，文詞簡率俚俗，正如論者所言：“作者師承白話，未見史傳正文，每以同音習見之字通用之；省俗形近，傳錄訛訛，又複雜出其間，坊賈據以入梓，難可校訂。蓋出自江湖小說人師徒相傳之脚本，開卷則市井能諳，入耳則婦豎咸曉，乃後世通俗演義之嚆矢，當日士夫所不屑寓目者也。”⁵⁴

第二種是半精加工形成的整理本，文白夾雜，語體混溶，抄撮相關著述則用文言，鋪敘故事則用白話，如《新編五代史平話》、《宣和遺事》、《樂毅圖齊七國春秋後集》、《秦並六國平話》。《新編五代史平話》包括《梁史平話》、《唐史平話》、《晉史平話》、《漢史平話》、《周史平話》五種，每種各兩卷，總共十卷，今存八卷。這八卷基本上都是以開場詩開卷、散場詩終卷，文中有大量的說書套語、韻語和說書人評論。《新編五代史平話》中，分別置於《梁史平話》等的開頭，主要敘述黃巢、朱溫、石敬瑭、劉知遠、郭威等主要角色的出身、發跡的部分，大多用流暢的白話敘述故事，可能是藝人口演內容的記錄加工。除此之外，書中還有大量來自《資治通鑑》和《續資治通鑑長編》等史書的資料摘抄，或者是經過簡單的文白轉換，或者是徑直使用文言原文。該書雖文白夾雜、語體混溶，但從體式而言無疑是標準的講史話本。

《宣和遺事》有兩卷本和四卷本系統，前者應爲原本。兩卷本中，前卷開篇有人話詩隱含全篇旨趣，又有人話講“歷代君王荒淫之失”，然後進入正話敘徽宗失政，終篇以呂省元《宣和講篇》評論宣和過失；後卷開篇亦有人話詩，終篇引用劉克莊詠史詩散場。《宣和遺事》的混合體性質更爲明顯。按照魯迅先生《中國小說史略》對於該書的十節分法，其第一、第四、第五、第六、第七節基本上是“語體”和“白話體”，可能是藝人口演內容的記錄整理；而第二、第三、第八、第九、第十節基本上是文言體，雜抄群書而成，缺乏熔鑄。文中亦有大量的說書套語、韻語和說書人評論，從體式而言無疑也是標準的講史話本。

《樂毅圖齊七國春秋後集》三卷，前有開場詩，後有散場詩，文中有大量的“話說”、“却說”、“且說”等說書套語。又文白夾雜，“謹按史書”之際，多照抄

54 姜殿揚：《〈三國志平話〉跋》，商務印書館涵芬樓影印本，1929年。

相關典籍的文字，語體爲文言，“誇此功名”之際，則多採傳說，虛構生發，神怪色彩濃厚，語體爲白話。《秦並六國平話》三卷，前有開場詩，繼以頭回，後有說書人評論，結以散場詩。文中多處運用“話說”等說書套語，在頭回之後又有“這頭回且說個大略，詳細根源，後回便見”的表述，可見其說書人口吻。又文白夾雜，引用著述之際，大段照抄，語體爲文言，鋪敘故事之際，亦真亦誕，語體常爲白話。《前漢書平話續集》三卷，前有開場詩，後無散場詩，文中多處運用“話分兩頭”、“却說”等說書套語；亦真亦誕，文白夾雜，抄錄史籍之際，語體爲文言，鋪敘故事之際，語體則或爲白話，或爲淺俗文言。

第三種是深加工形成的整理本，常運用淺俗文言，如《梁公九諫》、《薛仁貴征遼事略》。《梁公九諫》雖以文言敘事，經過文人的深度加工，已無入話、散場詩等體式特徵，但仍留存了民間文學和口傳敘事的印記。九諫中前八諫的末尾都是“東宮之位，合立廬陵王爲儲君；若立武三思，終當不得”的類似語句，這顯然是民間說唱強化主題、不厭其重的套路。另外，該篇中“不經旬日”、“鞍不離馬背，甲不離將身”等語句也是民間說唱常用的套語。《薛仁貴征遼事略》乃是長篇講史話本，前有開場詩，後有散場詩，文中多處運用“話說”、“却說”等說書套語；語體上則是文白夾雜、半文半白，文辭有時古樸簡率，有時又典雅精細，呈現出多樣的風貌。

《大唐三藏取經詩話》，學界一般認爲是宋元說經話本，從文本特徵看亦是錄本。該篇語言俚俗，敘事簡率，似未經過文人深度加工。頗可注意的是，該篇共 17 節，現存 15 節標題中有 11 節標題（行程遇猴行者處、過長坑大蛇嶺處、入九龍池處、入鬼子母國處、經過女人國處、入王母池之處、入沉香國處、入波羅國處、入優鉢羅國處、入竺國度海之處、到陝西王長者妻殺兒處）以“處”字收煞，存有說唱伎藝散韻交替、圖說配合的痕跡。另外，該篇有詩多處，常以詩代話，也是典型的詩話體式。這樣明顯的體式特徵，說明該篇已不是資料式脚本，而是記錄加工本。

綜上所述，現存絕大多數宋元話本，從語體而言雖有白話、文言、文白夾雜的歧異，從體式而言雖有完備或缺項的差別，但都有一些說話伎藝（小說、講史、說經）痕跡和文體特徵，都可歸入錄本式話本。

四、文本化的嬗變：擬本式話本

宋元說話伎藝文本化的進一步發展，則是出現了模擬說話體式而編創出來的話本，可稱為擬本式話本。這種話本，既非提綱式、資料彙編式的脚本，也不記錄加工口演內容的錄本，而是仿效說話場景而編創出來的文本。《古今小說序》云：

若通俗演義，不知何昉？按南宋供奉局有說話人，如今說書之流。其文必通俗，其作品莫可考。泥馬倦勤，以太上享天下之養。仁壽清暇，喜閱話本，命內璫日進一帙，當意，則以金錢厚酬。於是內璫輩廣求先代奇跡及閭里新聞，倩人敷演進御，以怡天顏。然一覽輒置，卒多浮沉內庭，其傳佈民間者，什不一二耳。⁵⁵

其中“喜閱話本”、“一覽輒置”云云，點出了宋高宗不是在欣賞現場的說話表演，而是在閱讀說話的文本。這個文本應該已不是提綱式的脚本，而是有血有肉的、適宜閱讀的完整本。這種完整本的來源既可能是錄本基礎上的加工整理本，也可能是編創本。“內璫輩廣求先代奇跡及閭里新聞，倩人敷演進御，以怡天顏”，點出了內璫輩編創話本的經過，先是搜集素材（“廣求先代奇跡及閭里新聞”），然後請人根據素材編創（“倩人敷演”），最後將話本呈送高宗閱覽（“進御”，“以怡天顏”）。這則材料清晰地呈現了話本被編創出來的經過，說明了宋代可能已有編創式的話本問世，可惜的是流傳下來者不多（“然一覽輒置，卒多浮沉內庭，其傳佈民間者，什不一二耳”）。

那麼，現存宋元話本中哪些可能是編創本呢？孟昭連先生《白話小說生成史》認為：

55 馮夢龍編著：《古今小說》卷首自敘（上海：上海古籍出版社，1992年），頁1。

從《清平山堂話本》作品的内容及語體分析來看,也可以證明這些並非藝人創作的“底本”或“記錄本”。因為這些作品除了記錄故事,還包含着對說話人講述故事情景的描述……話本小說與說話藝術並無“血緣”關係,而只是模擬與被模擬的關係。換言之,古代白話小說中諸多說書因素,都是作者模擬說話藝術造成的,早期的所謂“話本”小說是如此,後來的長篇小說也是如此。所以本書將之統稱為“擬說書體”。⁵⁶

孟先生認為現存話本中的諸多說書因素,“都是作者模擬說話藝術造成的”,並因此將其稱為“擬說書體”。孟先生的這個論斷是用“都是”表述的全稱判斷,可能有失偏頗。現存話本中,無論是宋元話本,還是明清話本,確實有不少“模擬說話藝術造成”的文本,學界常常稱為“擬話本”,而且時代越後,這種“擬話本”所占比例越高。但宋元話本中還有大量的文本,話本特徵參差不齊,甚至可以說千差萬別,這些參差不齊的特徵不大可能都是“模擬”出來的。因為一般說來,模擬都是在一種文體基本定型之後,仿效者按照文體範型編創相應文本,這些文本在文體特徵上大體一致。現存宋元話本參差不齊的文本特徵恰恰說明,它們中的絕大部分不是“模擬”出來的編創本,而是程度不同的記錄整理所形成的形式多樣的記錄加工本。

筆者認為,現存宋元話本雖以錄本為主,但也有少量編創本。這些編創本應為文人模擬說書口吻和話本體制,改編文言小說和相關史料,用文言體編創而成。這些編創本與錄本的區別在於,從語體上看,編創本為文言,錄本則白話、文言、文白夾雜者皆有,但以白話為主,純用文言者極少(宋元錄本式話本僅有《梁公九諫》純用文言);從體式上看,編創本基本上入話、散場詩等體式完備,而錄本則參差不齊。

現存宋元話本中,可能屬於編創本的有《清平山堂話本》中的《藍橋記》,《警世通言》中的《錢舍人題詩燕子樓》和《宿香亭張浩遇鶯鶯》。《藍橋記》全盤承襲《醉翁談錄·裴航遇雲英于藍橋》,通篇顯現出文言傳奇面目,只是篇首加

56 孟昭連:《白話小說生成史》,頁5—6。

了入話，篇末加了散場詩。《錢舍人題詩燕子樓》也是文言傳奇面目，但具備入話、散場詩等體式，並具備“話說”、“但見”、“只見”、“這是後話”等說話程式。程毅中先生《宋元小說家話本集》將該篇存目，並敘錄曰：“此篇以文言敘事，多用賦體，嫁名于錢易夢中見鬼，疑出於錢易自撰小說，或尚傳承自宋人舊本，可藉以覘話本之梗概。”⁵⁷《宿香亭張浩遇鶯鶯》，亦是文言傳奇形貌，但具備入話、散場詩等話本標誌，“話說”、“但見”、“詩曰”等說話程式。程先生《宋元小說家話本集》將該篇存目，並敘錄曰：“此篇似為宋人作品，惟以文言敘事，仍為傳奇文體。”⁵⁸明確指出該話本乃是以文言敘事的傳奇文體。胡士瑩先生《話本小說概論》云：“本篇疑即據《綠窗新話》，略參《青瑣高議》改寫……雖用文言來寫，近于傳奇文，但篇末有‘話名宿香亭張浩遇鶯鶯’，可見說話人已把它當做話本用，故整篇結構，仍合乎說話規範。”⁵⁹不少學者都注意到《藍橋記》等三篇小說，“以文言敘事”、“近于傳奇文”，但又有話本特徵，故而多將其歸入話本，有些學者還明確將其視為說話底本。筆者認為，上述三篇小說，可以稱為傳奇式話本，但它們都不會是底本，而是文人模擬說書口吻和話本體制、輔以文言語體和傳奇形貌的編創本。這種情形反映出文人運用自己擅長的文言語體，來模擬民間敘事文體的努力。

值得注意的是，編創式話本在宋元可能仍是文言語體，到了明代隨着白話語體的廣泛流行，文人可能開始用白話語體來模擬說書口吻和話本體制，於是編創出白話話本。

五、結 論

綜上所述，筆者認為，宋元時期的“話本”一詞應釋為“故事傳本”，即將故事按照一定次序組織起來的相對完整的口頭或書面傳本。其中“話”指故事，“本”指傳本，兩者為表裏關係，“話”為“本”的“裏”（內容），“本”為“話”的

57 程毅中：《宋元小說家話本集》（濟南：齊魯書社，2000年），頁810—811。

58 同上注，頁812。

59 胡士瑩：《話本小說概論》，頁229。

“表”(載體)，“話”為敘述的內容，“本”為敘述所形成的傳本。“話本”既包括故事的口頭傳本，也包括故事的書面文本；既包括故事的底本，也包括故事的錄本、加工整理本乃至書會才人編創本。

宋元說話伎藝的文本化，存在著從口頭傳本到書面文本，從簡本到繁本，從脚本式準話本、錄本式話本到擬本式話本的演進態勢；擬本式話本還會經歷從文言擬本到白話擬本的發展脈絡。脚本式準話本，指尚無話本體式特徵但有為說話伎藝而進行改編形跡的小說文本，如《綠窗新話》、《醉翁談錄》中相應篇章；所謂錄本式話本，指說話內容的記錄加工本，從體式而言參差不齊但大都有說話伎藝痕跡，根據加工程度又可分為粗加工的簡率白話本、半精加工的文白夾雜本、深加工的淺俗文言本或圓熟白話本；所謂擬本式話本，乃是文人模擬說書口吻和話本體制，用文言體或者白話體編創而成的文本。從脚本到錄本再到擬本，體現了話本從雛形(脚本式準話本)到成型(錄本式話本)，再到被模擬(擬本式話本)的演進邏輯，呈現出從粗糙到精緻、從民間發育到文人模擬的發展趨勢。

下面將上文所論宋元“說話”文本形態分類，製成《現存宋元準話本、話本一覽表》，以期一目了然：

現存宋元準話本、話本一覽表

話本形態	具 體 篇 目	文 本 特 徵
脚本式準話本	1. 皇都風月主人《綠窗新話》可謂脚本式準話本集，書中 154 篇文言小說可謂脚本式準話本。 2. 羅燁《醉翁談錄》可謂脚本式準話本集，書中 23 篇傳奇可謂脚本式準話本，笑話、判詞、詩歌等則是說話參考資料，不宜稱為脚本式準話本。 3. 《東坡居士佛印禪師語錄問答》可謂脚本式準話本集(說參請)，書中 20 余則文言小說可謂脚本式準話本。	1. 所謂脚本，指資料底本；所謂準話本，指供說話所用的故事文本雛形。 2. 文言小說形貌，尚無話本小說體式特徵。 3. 有關聯某種說話伎藝的明確證據，有指向某種說話伎藝而進行的文本改編。 備注：《青瑣高議》、《雲齋廣錄》並無如《綠窗新話》等直接關聯於說話伎藝的明確證據，不宜視為脚本式準話本集，而宜視為世俗化傳奇集。

續 表

話本形態	具 體 篇 目	文 本 特 徵
錄本式 話本	1. 錄本式小說話本 42 種：《碾玉觀音》、《陳可常端陽仙化》、《西山一窟鬼》、《小夫人金錢贈年少》、《錯斬崔寧》、《西湖三塔記》、《合同文字記》、《風月瑞仙亭》、《洛陽三怪記》、《陳巡檢梅嶺失妻記》、《五戒禪師私紅蓮記》、《刎頸鴛鴦會》、《楊溫攔路虎傳》、《花燈轎蓮女成佛記》、《董永遇仙傳》、《梅杏爭春》殘本、《蘇長公章台柳傳》、《張生彩鸞燈傳》、《趙伯昇茶肆遇仁宗》、《史弘肇龍虎君臣會》、《楊思溫燕山逢故人》、《張古老種瓜娶文女》、《三現身包龍圖斷冤》、《崔衙內白鷄招妖》、《計押番金鰻產禍》、《金明池吳清逢愛愛》、《皂角林大王假形》、《萬秀娘仇報山亭兒》、《福祿壽三星度世》、《鬧樊樓多情周勝仙》、《新編紅白蜘蛛小說》殘頁、《范鰲兒雙鏡重圓》、《錢塘夢》、《宋四公大鬧禁魂張》、《勘皮靴單證二郎神》、《簡帖和尚》、《曹伯明錯勘賊記》、《錯認屍》、《新橋市韓五賣春情》、《快嘴李翠蓮記》、《柳耆卿詩酒玩江樓記》、《陰鷲積善》。 2. 錄本式講史話本 9 種：《梁公九諫》、《新編五代史平話》、《大宋宣和遺事》、《武王伐紂書》、《樂毅圖齊七國春秋後集》、《秦並六國平話》、《前漢書續集》、《三國志平話》、《薛仁貴征遼事略》。 3. 錄本式說經話本 1 種：《大唐三藏取經詩話》。	1. 所謂“錄本”，未必是對說話內容的直接記錄、完整記錄和忠實記錄，多數情況下是對說話內容的刪略、增飾、加工、改寫，是將說話伎藝案頭化、口傳敘事書面化的結果。從語體而言有白話、文言、文白夾雜的歧異，但以白話為主，純用文言者極少。從話本體式而言參差不齊，但都有一些說話伎藝（小說、講史、說經）痕跡和文體特徵。根據加工整理程度可以分為三種。第一種是粗加工形成的整理本，以白話為主，常有簡率粗糙之弊；第二種是半精加工形成的整理本，文白夾雜，語體混溶，抄撮相關著述則用文言，鋪敘故事則用白話；第三種是深加工形成的整理本，常運用淺俗文言，或者圓熟白話。 2. 小說話本幾乎都有開篇詩詞，但有頭回者不到五分之一。至於散場詩，則《清平山堂話本》所收 16 篇宋元話本中 5 篇並不具備，“三言”所收宋元話本則皆有。至於說書套語，則現存宋元小說話本皆有。 3. 講史話本中《武王伐紂書》和《三國志平話》屬於粗加工形成的整理本；《新編五代史平話》、《宣和遺事》、《樂毅圖齊七國春秋後集》、《秦並六國平話》屬於半精加工形成的整理本；《梁公九諫》、《薛仁貴征遼事略》屬於深加工形成的整理本。 4. 說經話本《大唐三藏取經詩話》有說唱伎藝散韻交替、圖說配合的痕跡，有以詩代話的詩話體式。

續 表

話本形態	具 體 篇 目	文 本 特 徵
擬本式 話本	《藍橋記》、《錢舍人題詩燕子樓》、《宿香亭張浩遇鶯鶯》。	1. 所謂擬本，乃是文人模擬說書口吻和話本體制，改編文言小說和相關史料，用文言體或者白話體編創而成的文本。 2. 雖似文言傳奇，但具備入話、散場詩、說書套語等比較完備的話本體式。 3. 擬本式話本在宋元為文言語體，到了明代還會出現白話語體的文本。

(作者：台州學院人文學院 教授)

引用書目

一、專書

- 石昌渝：《中國古代小說總目》。太原：山西教育出版社，2004年。
- 石昌渝：《中國小說源流論》。北京：三聯書店，2015年。
- 石麟：《話本小說通論》。武漢：華中理工大學出版社，1998年。
- 朱一玄等：《中國古代小說總目提要》。北京：人民文學出版社，2005年。
- 伏俊璉：《石室齊諧——敦煌小說選析》。蘭州：甘肅人民出版社，2000年。
- 李劍國、陳洪：《中國小說通史》。北京：高等教育出版社，2007年。
- 孟元老等：《東京夢華錄》（外四種）。上海：古典文學出版社，1956年。
- 孟昭連：《白話小說生成史》。天津：南開大學出版社，2016年。
- 胡士瑩：《話本小說概論》。北京：中華書局，1980年。
- 徐夢莘：《三朝北盟會編》。上海：上海古籍出版社，1987年。
- 陸永峰：《敦煌變文研究》。成都：巴蜀書社，2000年。
- 陳桂聲：《話本敘錄》。珠海：珠海出版社，2001年。
- 孫楷第：《日本東京所見中國小說書目》。上海：上雜出版社，1953年。
- 孫楷第：《滄州集》。北京：中華書局，1965年。
- 孫楷第：《中國通俗小說書目》。北京：人民文學出版社，1982年。
- 凌郁之：《走向世俗——宋代文言小說的變遷》。北京：中華書局，2007年。
- 黃征、張涌泉：《敦煌變文校注》。北京：中華書局，1997年。
- 程毅中：《唐代小說史》。北京：人民文學出版社，2003年。
- 程毅中：《宋元小說研究》。南京：江蘇古籍出版社，1999年。
- 程毅中：《宋元小說家話本集》。濟南：齊魯書社，2000年。
- 馮夢龍編著：《古今小說》。上海：上海古籍出版社，1992年。
- 歐陽代發：《話本小說史》。武漢：武漢出版社，1994年。
- 魯迅：《中國小說史略》。上海：上海古籍出版社，1998年。
- 魯迅：《中國小說的歷史的變遷》，《魯迅全集》第9卷。北京：人民文學出版社，2005年。

魯德才：《古代白話小說形態發展史論》。天津：南開大學出版社，2002年。

蕭欣橋、劉福元：《話本小說史》。杭州：浙江古籍出版社，2003年。

蕭相愷：《宋元小說史》。杭州：浙江古籍出版社，1997年。

韓南著，尹慧瑁譯：《中國白話小說史》。杭州：浙江古籍出版社，1989年。

二、論文

于天池：《論宋代小說伎藝的文本形態》，《北京師範大學學報（社會科學版）》2005年第3期，頁73—79。

王小盾：《敦煌文學與唐代講唱藝術》，《中國社會科學》1994年第3期，頁114—130。

王古魯：《話本的性質和體裁》，《二刻拍案驚奇》附錄。上海：古典文學出版社，1957年，頁815—818。

王秋桂：《論“話本”一詞的定義校後記》，《中國古典小說研究專集》第3集。臺北：聯經出版事業公司，1981年，頁62—68。

王慶華：《“話本”考》，譚帆等著《中國古代小說文體文法術語考釋》。上海：上海古籍出版社，2013年，頁107—120。

王慶菽：《試談變文的產生和影響》，《新建設》1957年第3期，頁21—26。

李明偉：《〈長興四年中興殿應聖節講經文〉研究》，《社會科學》1988年第3期，頁89—95。

宋常立：《“話本”詞義的口頭屬性》，《明清小說研究》2015年第2期，頁188—198。

金文京：《敦煌本〈前漢劉家太子傳（變）〉考》，曾憲通主編《饒宗頤學術研討會論文集》。香港：翰墨軒出版有限公司，1997年，頁119—132。

周兆新：《“話本”釋義》，《國學研究》第2卷。北京：北京大學出版社，1994年，頁195—210。

施蟄存：《說“話本”》，《文史知識》1988年第10期，頁53—57。

徐大軍：《宋元話本與說話伎藝的文本化》，《文學與文化》2015年第3期，頁4—17。

梅維恒：《變文的形式特徵》，《海上論叢（三）》。上海：復旦大學出版社，2000年，頁229—242。

章培恒：《關於現存的所謂“宋話本”》，《上海大學學報（社會科學版）》1996年第1期，頁5—20。

張兵：《話本的定義及其他》，《蘇州大學學報》1990年第4期，頁61—66。

張政烺：《問答錄與說參請》，《歷史語言研究所集刊》冊17，北京：中華書局，1987年，頁1—5。

程興麗、許松：《〈長興四年中興殿應聖節講經文〉性質、作者與用韻研究》，《敦煌研究》2015年第3期，頁61—66。

楊雄：《〈長興四年中興殿應聖節講經文〉研究》，《敦煌研究》1990年第1期，頁93—101+124。

增田涉：《論“話本”一詞的定義》，《中國古典小說研究專集》第3集，臺北：聯經出版事業公司，1981年，頁49—61。

劉興漢：《對“話本”理論的再審視——兼評增田涉〈論“話本”的定義〉》，《社會科學戰綫》1996年第4期，頁186—192。

蕭欣橋：《關於“話本”定義的思考——評增田涉〈論“話本”的定義〉》，《明清小說研究》1990年第Z1期，頁108—115。

蕭欣橋：《話本研究二題》，《浙江學刊》2000年第5期，頁114—117。

New Views on the Evolution of the Novella the Song and Yuan Dynasties

Li Jianjun

(Professor, School of Humanities, Taizhou University)

Abstract

The novella (*huaben*) of the Song and Yuan Dynasties was a product of the write-up process of storytelling and should therefore be understood as a “story script,” a relatively complete oral or written text in which stories are organized in a certain order. The evolution of the Song-Yuan novella outlines the changes from the oral version to the written, from simple to complex, and from script to recording to simulation. This last change also saw a transformation in language, from literary to vernacular. These evolutions illustrate a paradigm of changes from basing the writing on the prototype to simulation and imitation. This shows the process of formation and mutation of this genre, from rough in form and style in the hands of folklore writers to refined literati simulation.

Keywords: Song-Yuan novella; evolution of form; script proto-novella; recording novella; simulation novella