

解構與建構：試論擬話本小說體制的衍變

宋若雲*

任何結構都是歷史發展的結果，同時也都在經歷著變化。作為結構方式或話語體系，文體的變易表現為結構與結構之間，以及結構內部的轉換、興替、交叉等關係，表現為解構——建構的雙向動態過程，這是文體演變的基本形式。這個形式可以通過歷時結構主義的方法來加以把握¹。對擬話本的文體特徵進行考察，不難看到其演進的遺痕。在明末清初（啟禎——順康）這一百年間的擬話本作品中，其體制內的各要素均有程度不等的變異。

一、卷目的衍變

我國古代通俗小說所慣用的一種外在的結構樣式，就是分卷、分回，每回有標目。由於這一形式特點，古代通俗小說又被稱為章回小說。有學者認為，無論是短篇，還是中長篇，都屬章回體²。的確，短篇的擬話本也可以視為微型的章回小說，只不過長篇章回小說所敘述的是一個連續的故事，而擬話本則基本上每回只敘述一個獨立的故事而已³。卷和回都被用作表示某個事件單元的量詞，表示一個相

* 宋若雲，中國國家對外漢語教學領導小組辦公室副研究員。

¹ 所謂歷時 (diachronical) 結構主義，就是動態地、歷史地看待結構，把共時的結構看作是歷史發生的結果，在其共時關係中尋繹歷史的足跡；同時，通過對不同時代的結構的比較，把握結構之間的各種歷史聯繫（繼承與轉換、突變與漸變、交叉與滲透、量變和質變）。參見維索托·日爾蒙斯基：《詩學和任務》，收入方珊等著：《俄國形式主義文論選》（北京：三聯書店，1989年）；陶東風：《文體演變及其文化意味》（昆明：雲南人民出版社，1994年），頁6。

² 孔慶東：《超越雅俗》（北京：北京大學出版社，1998年），頁13。

³ 事實上，擬話本也有分回的，尤其發展到後來，也是4-6回講述同一個連續的故事，篇幅上向中篇演化。

對完整的組成部分或者單元、段落。擬話本的創作目的主要是供閱讀的，其分回、標目的逐漸規範化乃至以後的衍化，也與閱讀需要有關。

擬話本的這種分卷、分回、標目的結構體制，自然是主要源於擬話本的摹擬對象：話本。說話、講史之類確實包含了「回目」或「回目」的因素：「評書的情節結構由若干大小單元構成，大單元叫『坨子』，往往以大事件為中心……小單元稱作『回目』，即演員說的做『當日書』，是大事件裏的幾個中心情節。……一個『回目』不一定當天講完，其中又有若干小回目串起來。」⁴由此可推想當年說書藝人的創作情況。現存的一些講史平話，也確實有回目的初期形式，當然，其標目的字數、內容之類略嫌粗疏，如標題與實際內容的不盡相符，標題沒有固定的形式等等。但擬話本的標目則相當規範，如前所述，馮夢龍將小說分為卷，一卷演述一故事，四十卷合為一部作品集。所標題目多為七至八字句，將正話故事的內容或主旨概括出來，而且每相鄰的兩篇故事的標目都兩兩相對，內容相關。如《喻世明言》第三、四卷的回目分別為〈新橋市韓五賣春情〉、〈閑雲菴阮三償冤債〉、對仗很工整，內容也近似，前者以吳山「戀着一個婦人，險些兒壞了堂堂六尺之軀」，來戒人色欲；後者則寫了阮三的偷情喪命。不過，儘管他把各篇題目編成兩兩對偶的回目，但內容上並非完全相類，各自側重的主題也不盡相同。如上舉之例，第四卷〈閑雲菴阮三償冤債〉的主旨不似〈新橋市韓五賣春情〉那樣勸戒人的色欲，而是勸家長不要耽擱兒女的婚事：「男大須婚，女大須嫁；不婚不嫁，弄出醜吒。」《西湖二集》、《石點頭》等作品的編目方式都是如此。而凌濛初則將回目的標法作了一個改造，將單回目改為對偶回目，使故事內容更加醒目；《鼓掌絕塵》、《型世言》、《載花船》等，均嚴格遵從這一對偶的標目方式。但這一體制並非固定不變，即使是在同時期，也並非所有的擬話本作品集全是遵從這一標目體制的。如成書於啟禎年間的《貪欣誤》，就是在回目之前有三字標題，其中第六回的標題是四字；而除了第五回的回目是單句，其餘全是偶句；《天湊巧》則是三字標題綴一對偶回目。這或許反映了此時標目方式尚未定型。為便於討論，下列一表。

⁴ 侯寶林：《曲藝概論》（北京：北京大學出版社，1964年），頁248。

明末清初擬話本作品標目、卷（回）數一覽表

作品名稱	作者	成書或刊刻年代	回目卷數	回目構成形式
古今小說	馮夢龍	泰昌天啟年間刊本	40篇 40卷	單目 7-8 言
警世通言	馮夢龍	天啟甲子 (1624)	40篇 40卷	單目 7-8 言
醒世恒言	馮夢龍	天啟丁卯 (1627)	40篇 40卷	單目 7-8 言
天濶巧	西湖逸史撰，羅浮散客鑒定	作於天啟年間清初刊本	3卷 3回	3字標題又一對偶回目
貪欣誤	羅浮散客鑒定	作於天啟年間明刊本	6回	3字標題（第 6 回為 4 字）又一對偶回目（第 5 回為單句）
拍案驚奇	凌濛初	作於崇禎戊己 (1628)	40篇 40卷	偶目
鼓掌絕塵	古吳金木散人編	作於崇禎辛未 (1631)	4篇 40卷	偶目
型世言	陸人龍	崇禎辛未 (1631) 刊刻	40篇 40卷	偶目 6、7、8、字
二刻拍案驚奇	凌濛初	崇禎壬申 (1632) 刊刻	40篇 40卷	偶目 6、7、8、字
宜春香質	醉西湖心月主人	崇禎末年刊刻	4集 20 回，5 回一故事	3字標題，回偶目
弁而釵	醉西湖心月主人	崇禎末年刊刻	4集 20 回，5 回一故事	3字標題，回偶目
龍陽逸史	醉西湖心月主人	崇禎壬申 (1632) 刊刻	20回，回演一故事	（未見，據《胡叢經書話》等介紹）
載花船	西泠狂者	作於崇禎乙亥 (1635)	4卷 16 回，存 3 卷 12 回	2種版本分別為偶目、單目
別有香	桃源醉花主人	作於崇禎末年	4回（殘）	單目 6-7 字
歡喜冤家（貪歡報）	西湖漁隱	作於崇禎庚辰 (1640)	12回 24 篇	單目 8 字
石點頭	席浪仙	作於崇禎年間	14卷 14 篇	單目 7-8 字
西湖二集	周清原	作於崇禎年間	34卷	單目
一片情	不題撰人	明清易代（順治弘光）時期	4卷 14 回	單目 7-8 字
鴛鴦針	華陽散人編輯	明清易代（順治弘光）時期	4卷 4 回	3字卷目，回偶目

醉醒石	東魯古狂生	明清易代（順治弘光）時期	15回	偶目 7-8 字
清夜鐘	陸雲龍	南明隆武間刊本	16回	偶目 6 字
壺中天	不題撰人	明末清初	殘 3 回	單目 8 字
八段錦	醒世居士編集	清初刊本	8篇	各篇 3 字標目，偶目
人中畫	風月主人書	順治庚寅 (1650)	5 篇故事，16 卷 16 回	各篇 3 字標目，偶目
筆獬豸	獨醒人編次	明刊本	3卷 3 篇	3字篇名標題
都是幻	瀟湘迷津渡者輯	清初刊本	2集各 6 回	單目
金粉惜	梵香閣逸史輯	成書於明末，刊於清初	12卷 12 回，每卷一故事	3字為題，偶目
錦繡衣（〈換嫁衣〉、〈移繡譜〉二篇）	瀟湘迷津渡者編次	清初刊本	2篇各 6 回，〈移繡譜〉2 卷又各 3 回	3字篇名標題回目
十二笑	墨憨齋主人新編	清初作品	12篇	單目 7-8 字
連城壁	李漁	康熙初刊刻	18篇	偶目
十二樓	李漁	順治戊戌 (1658)	12卷 38 回	偶目
豆棚閒話	聖水艾納居士	順治年間	12則 12 篇	單目 7-8 字
五更風	五一居主人	順治年間	殘存 4 冊 4 卷	3 字題，偶目（卷 4 缺偶目）
飛英聲	釣鼈逸客	順康之際	4 卷，每卷 2 篇共 8 篇	3 字題，偶目
跨天虹	鷺林斗山學者	順治或康熙初刊刻	殘存 3 卷，卷 4 則	每則有單目
珍珠舶	鴛湖煙水散人	順康間作品	6卷，卷 3 回	每回有單目，每卷 3 回，回目為鼎足對
筆梨園	瀟湘迷津渡者編次	清初	殘存第二本《媚嬋娟》6 回	8字單目
照世杯	酌元亭主人編次	康熙間刊本	4卷，各演一故事	卷目為 7-8 字，單句各標籤目下有 7-8 字偶目
雲仙笑	天花主人編次	清初刊本	5冊，各演一故事	3 字標題，8 字副標題
風流悟	坐花散人編輯	順康之間	8回，各演一故事	偶目

警寤鐘	雲陽嗤嗤道人編著	康熙六年之後	4卷，卷4回，卷演一故事	每卷總綱，7字標題，單目
西湖佳話	古吳墨浪子輯	康熙癸丑(1673)	16卷16篇	4字標題
生綃剪	谷口生序	康熙初年	19回18篇	偶目
五色石	筆煉閣編述	清初刻本	8卷，卷演一故事	卷下回目，3字句綴以偶目
八洞天	筆煉閣編述	清初刻本	8卷，卷演一故事	卷下回目，3字句綴以偶目

從上面表格中所列作品的時間界限看，時間跨度是一百年，表中所列各項參數，可以顯示卷回數和回目構成形式在時間軸上的變化。

崇禎末期以前的擬話本作品集，確知的有十七部，以「卷」為目次者十部，約占 59%；以「紀」或「集」代「卷」的有三部。卷下分回的有六部，約占 35%，其中四卷演一故事的一部，五卷演一故事的一部。大多是一回（或一卷）演一故事，占 77%。

明清易代之際（順治、弘光時期）的作品集，確知的有六部，除一部以「段」為目次外，皆以「卷」為目次名。卷（段）下分回的有五部，占 83%，遠超過了崇禎時期的比例。

清初刊刻的作品約二十部，以「卷」為目次的有十一部，約占 55%，出現了以「則」、「冊」為目次的現象，如《豆棚閒話》，分為十二則，一則演一故事。《跨天虹》在卷下分「則」，一卷四則，共演一故事。而《雲仙笑》中，則分為五冊，各演一故事。一回（或一則、一冊）演一故事的有九部，二回以上演一故事的有十一部，占 55%。

總的來說，在卷目形式與數目的時間軸上，第一階段（崇禎時期）「卷」與「回」的功用是一致的，即一卷（一回）只演述一個獨立的故事的，有十三部，占 76%，卷下分回，數回共演一個故事的有四部，約占 24%。第二階段（明清易代之際），一回只演一個獨立故事的有三部，多回共演一個故事的，也有三部，各占一半。第三階段（清初）「卷」與「回」功用一致，一回（或「則」、「冊」）演述一個獨立故事的有十一部，占 55%，卷下分回，二回以上共演一個故事的九部，占 45%。可見，卷下分回，多回演述一故事的體制是自明清易代之際迅速增加的。不少學者認為這反映了由短篇向中篇演進的一個趨勢。從篇幅上看，這種說

法似乎成立。但從卷目形式與數量上看，擬話本小說仍是以一回演述一個獨立的故事為其內在的主要文體特徵的，本質上仍是短篇小說的體制。

從回目構成的形式看，擬話本的回目構成是十分規範的。馮夢龍以單句標目，凌濛初則創立偶句，自此後來者紛紛效仿。在第一階段（崇禎時期），以單句標回目的七部，占 40%，偶句則有九部，占 54%；第二階段（易代之際），以偶句為回目的四部，占 67%，單句為回目的則下降為二部，占 30%。第三階段（清初至康熙三十年以前），以偶句為回目的有十二部，占 60%，單句為回目的九部，約占 45%。很明顯，偶句為回目一直是主要的標目形式，而且占多數比例，由第一階段的 54%到第二階段的 67%，再到第三階段的 60%。

二、「入話」和「頭回」的衍變

入話是用來導入本事的，它保留了說話人固有的表演手段，將聽眾一步步地引入佳境。後來轉變成話本小說的一種表現方式。擬話本作者將其定型化、程式化，使之成為擬話本小說的基本結構。這些作者多摹擬話本體制創作，摒棄了話本小說屬於說書場套數的外在形式，減少了由於現場發揮而變化多端，又難免草率鄙俚的隨意性，強化了書面文學的內在形式，使體制規整化。有學者認為，「入話」有兩種解釋，一種是狹義的，即以故事為「入話」者；一種是廣義的，即用詩詞韻語起首和用故事引入者，皆稱「入話」⁵。楊義先生也持後一種見解，指出這種以小故事牽引和闡發大故事的結構體制為「葫蘆格」⁶，實際上就是把擬話本體制分為兩大部分：入話與正話。歐陽代發認為，話本的頭回，是在「入話」與「正話」之間插入的一段與「正話」相類或相反的短故事，對正話起襯托的作用⁷，實際上，也可以將它歸為入話部分（這一點在前一小節中已有過論證，此處不再贅言）。下面將按三個階段加以分析。

（一）崇禎時期的擬話本小說，其體制基本上都是十分完整的，多為葫蘆格。

⁵ 孤煙：〈入話的結構意義〉，《光明日報》第 4 版，1963 年 3 月 24 日。

⁶ 楊義：《中國古典小說史論》（北京：中國社會科學出版社，1995 年），頁 227。

⁷ 歐陽代發：《話本小說史》（武漢：武漢出版社，1994 年），頁 15。

在十七部作品中，一回演述一故事的十二部，多遵從這個體例，約占70%。擬話本作者強化了入話故事的作用。他們借助入話故事及其前置詩、後置詩證，引導讀者建立某種心理定勢，並通過與讀者的議論對話，在把入話故事和正話故事進行正反順逆的多種方式的牽合中，引發了人們對故事內涵的聯想和反省。如《喻世明言》第十二卷〈眾名姬春風弔柳七〉入話故事中的孟浩然，因吟詩有「不才明主棄，多病故人疏」之句，被皇上認為是「枯槁之辭，又且中懷怨望，非用世之器也，宜聽歸南山以成其志」。由是終身不用。孟因吟詩而得罪了統治者，不能受到重用；而柳永是因填詞不得重用，由孟而引出柳，不獨如此，且同病相憐。作者對孟浩然的「失了君主之意」，雖然認為「豈非命乎」！其實是表示同情的。把孟浩然與柳永的事放在一起，給讀者造成一個印象，即才子不遇之事比比皆是，唐朝有，宋朝也有，因而入話故事加強了正話故事的普遍意義。這種手法帶來的效果是特別的。作者寫出了孟、柳共同的不幸，但更重要的在於表現柳永不幸中之幸，讚揚他因被棄反而「顛倒成了風流佳話」。這裏的「風流佳話」，並非庸俗的才子佳人的風流韻事，而是對柳永不以功名為念，廁身於為人所賤視的妓女行列中，藉她們傳播自己的藝術，對妓女們的遭遇寄予同情的行為觀念的一種稱讚。妓女們對他的愛，主要是愛他的才，他們之間的關係紐帶是藝術，小說作者以表揚妓女而為才子們出一口氣。這個入話故事與正話故事就是一種相互順接，深化了作品的主題。再如《石點頭》中第一、二回均是如此。第一回〈郭挺之榜前認子〉入話故事講了一個尋到兒子的事，而引入正話故事：「還有一個全然絕望，忽相逢於金榜之下，豈不更奇？」與正話構成一個遞進的關係。第二回〈盧夢仙江上尋妻〉也是如此。入話故事敘述了兩個夫妻離而複合的故事，然後引入正話，認為這二樁事中，失散後的女人「卻都是失節之人」，所以不足為奇，而「真心耿耿」百鍊不折「纔為希罕」。於是寫出李妙蕙完名全節，重歸丈夫，比入話故事中的人物「勝似萬倍」。這也構成一個比小比大，步步深入的遞進關係，深化了作品的主題。

入話故事與正話故事還可構成一種相互對照，正反襯托的關係，「事蹟雖異，天理相同」。如《喻世明言》第二卷〈陳御史巧勘金鈿釵〉的入話故事，敘述金孝拾金不昧，而失金者反想趁機多賴金孝，後經官判，將金歸孝。正話敘述納褲子弟梁尚賓騙奸了表弟魯學曾之未婚妻，造成人命案，魯險些被誤判致死，後經御史陳濂勘出真情。作者明白指出了入話故事的意圖，即通過兩個不相同的故事表現一個共同的道理：「欲圖他人，翻失自己，自己羞慚，他人歡喜」；「有老婆的翻設了

老婆，沒老婆的翻得了老婆，只如金孝和客人兩個，圖銀子的翻失了銀子，不要銀子的翻得了銀子。」《西湖二集》第六卷〈姚伯子至孝受顯榮〉中入話故事與正話故事也構成對比關係。不過，作者在這裏一連用了四則入話故事：忤逆子曹保兒、周震受報應；還有二則忤逆媳婦變成豬狗牛，以為不孝之報。用以證明所謂「忤逆的既是這般靈應，行孝的自然靈佑、鬼神感動。從來道『孝通神明』，並無虛謬之理」。正話故事則講了一個姚伯華至孝得顯報的故事，通過對比襯托，一正四反，強化了作品的勸孝主題。

儘管崇禎時期的作品，大多遵從葫蘆格體制，但也露出兩方面的異相：一是卷下分回對這一體制的突破；一是入話故事本身的變異。前者雖說分回不同於標準的章回小說，但也多貌似章回。如《鼓掌絕塵》，以十回演一故事，已類似中篇，是對「三言」、「二拍」奠定的傳統形式的突破。這類作品將全書分作若干卷，卷下無總題，每卷演一故事，似短篇構造；但每卷又分作若干回，回有單句或偶句回目，又頗類章回小說。在崇禎時期的作品中，以《鼓掌絕塵》為代表的這一類擬話本已顯示了一種發展趨勢，即擬話本小說的章回化。這種分回已不再似早期說書人的分回了，而是為了方便閱讀而設置的回目段落。而且一旦分出章回，擬話本的體制就面臨一個解體的危機：分出章回，入話與正話失去了相互的照應，使入話與正話構成的葫蘆格相互映襯、連成一體的情形難以存在，而且如果若干回正話故事僅以一入話故事相對，比例會嚴重失調。儘管有的作品可以用數則入話故事作引，仍然會顯得不倫不類。因此，入話故事的存在受到了挑戰。而更深刻的危機則來自入話故事內部的變異。如《型世言》的入話故事，幾乎等同於事件的提綱，很像議論文的事實論證，只點出這麼一件事而已，絕少故事的敘述、描寫，而且大多是簡單枚舉一系列的事件，以供論證。如第十三回〈擊豪強徒報師恩，代成獄弟脫兄難〉，在入話詩後云：

四海之內皆兄弟，實是寬解之詞……故我嘗道，弟兄處平時，當似司馬溫公兄弟，都到老年，問兄的飢，問兄的寒，煦煦似小兒相恤。處變當似趙禮兄弟，漢更始時，年飢盜起，拿住他哥子要殺，他知道趕去，道：「哥子瘦，我肥，情願我替兄。」賊也憐他義氣，放了。至於感紫荊樹枯，分而複合，這是田家三弟兄，我猶道他不是漢子，人怎不能自做主張？直待艸木來感動？即一時間性分或有智愚，做兄的當似牛弘，弟射殺駕了車的牛，竟置之不問；做弟的當似孫蟲兒，任兄惑邪人，將他凌辱不怨。不然王祥、王覽同

父異母兄弟，王祥臥冰之孝，必能愛弟。那王覽當母親要藥死王祥時，他奪酒自喫，母親只得傾了。……我朝最重孝友，洪武初，旌表浦江鄭義門，坐事解京，聖旨原宥，還擢他族長鄭璉為福建參政。以後凡有數世同居的，都蒙優異。今摘所同一事，事雖未曾旌表，其友愛自是出奇。⁸

這段議論簡單枚舉了六例歷史上兄弟友善之事，作為論據，為正文故事作一個註腳或鋪墊，然後直接進入正話故事。對這些事例並未進一步的敘述或描寫，僅僅點到為止。

（二）到明清易代之際，擬話本體制的變化漸趨明顯。

《清夜鐘》、《醉醒石》直承「三言」、「二拍」體制，唯入話故事承《型世言》風格，敘述簡練，不再像嚴格的葫蘆格，而是用多則事例的引述伴以評議，代替第一階段的故事描述。如《醉醒石》第一回〈救窮途名顯當官，申冤獄慶流奕世〉在入話詩後，先引《易傳》，談福禍惟人自招，「當權若不行方便，如入寶山空手回。士大夫事權在握，而不辨雪冤獄，矜恤無辜，不深負上天好生之心乎」？然後以漢、唐之時的獄吏為例，來佐證持法公平者得到善報，傾陷平民、流毒縉紳者，身首異處。有正有反，引出正話。這已無入話故事的鋪敘，入話故事的作用尚在，但面貌已變。到分章回的擬話本中，這種入話故事就開始淡出了。

不過《一片情》雖說是卷下分回的，但實際上仍是一回演述一個獨立的故事，這裏的「卷」大概只是具備純印刷裝訂的意義。不過，作品中也已沒有了入話故事，在入話詩詞與議論之後，直接進入正話故事。如：第一卷第一回〈鑽雲眼暗藏箱底〉：

詩曰：古來好色膽如天，祇笑衰翁不自閒；

頓使芳心隨蝶亂，空將畫閣鎖嬋娟。

這首詩單道老人家，不可容留少艾在身邊。男情女慾，總是一般的，而女猶甚。以少配少，若有風流俊俏的勾引，還要被他奪了心去，而況以老配少。

既不遂其歡心，又不飽其慾念，小則淫奔，大則蠱毒，此理勢之必然。⁹

然後接入正話，敘符成望六年紀，娶了二八美女新玉，「以招罪孽」。

⁸ [明]陸人龍著，覃君點校：《型世言》（北京：中華書局，1993年），頁182。

⁹ 《一片情》（呼和浩特：遠方出版社，1999年），頁672。

《金粉惜》成書於明末，刊於清初，十二卷十二回，每卷演一回故事；以三字為標題，下有偶目。卷演一故事直秉了擬話本的短篇特質，而三字標目，下綴偶目則反映出擬話本的演化趨勢。真正的卷下分回是《鴛鴦針》。全書分四卷，每卷一個故事，分四回演述。卷下有總題，作為全篇綱領，總題下又列回目和目次。這種體制，在第三階段（清初）刊刻流行的擬話本中占了很大比例，但其發端，已在此時。

（三）清初刊刻的擬話本體制變化更加靈活。

這個時期，卷下分回標目的擬話本作品占了全部作品的近一半，且多沿用《鴛鴦針》式的體例。如《十二樓》、《照世杯》、《人中畫》及《都是幻》、《警寤鐘》、《雲仙笑》、《飛英聲》、《五更風》等，都是三字、七字、八字標題，尾碼回目及目次，有偶目有單目；均取消了入話故事。如：《飛英聲》回目：

卷之一 鬧青樓

女諸葛詩畫播聲名，佳公子丰姿驚粉黛。

開首先引四句詩，然後入話議論。之後直接寫正話，省去了入話故事。再如：

合玉環

王朝宗漁色取軍婦，趙健兒暮年合斷環。

也引幾句古風，入話議論很多，卻沒有獨立的入話故事，在入話議論後就緊接入了正話故事：

在下如今說一樁故事，却是妻子……破鏡重圓……

這一卷當中的兩個回目，兩則故事，各自獨立，彼此沒有任何關聯。其他三卷亦如此：

卷之二 風月禪

得口僧參得禪中風月，回口偈方回巧裏姻緣。

三古字

寓三古女鬼考傳題，葬暴棺終身享福壽。

卷之三 破胡琴

宣陽市才子召用，酒館中故人談心。

宋伯秀

宋伯秀誤入桃源路，朱大姐嬌粧窈窕娘。

卷之四 三義廬

招商店貧子讓多金，衡陽縣乞兒辱財主。

孝義刀

魏寶兒色衰始從良，崔孝童少年發義勇。¹⁰

《警寤鐘》每卷有總綱，之下四回合演一故事，與《鴛鴦針》體例一致，先是入話詩詞，然後議論，接入正話。如第一回，在詞後議論：

兄弟是五倫之一，俗話說，就如手足一般……如今听在下也將不遠的一件又真又近的事，說來好大家睡到四更時候，自去想一想，何如。話說江西吉安府龍泉縣，有個石貢生，妻柳氏，家資巨富，止生二子，長子名堅金，字愛冰年紀三旬，為人刻薄惟利是趨，不願讀書，專業生理，娶妻郁氏，頗稱長舌；次子名堅節，字羽仲，年方十三，是貢生末年所生，却生得貌如冠玉……¹¹

這種體制在清初作品中占極大比例，齊如山先生指出「彼時頗風行這種體裁也」¹²。到清初，擬話本小說的體制變化紛紜，各具特色。如《人中畫》，每篇分二到四回不等，一篇之前無入話故事，而各回之前卻都有篇首詩詞。這相當於有幾個準篇首。全書分五個部分，〈風流配〉、〈自作孽〉、〈狹路逢〉、〈終有報〉和〈寒徹骨〉。每個部分講一個故事，第一、四部分分為四回，第三、五部分分為三回，第三部分僅分二回。作品乾脆取消了入話議論及入話故事，詩後直接進入正話。如〈風流配〉第一回〈司馬玄感義氣贈功名，呂翰林報恩私竊柯斧〉：

詩曰：

一男一女便成儔，那得人間有好逑。

虞舜英皇方燕婉，香山蠻素始風流。

莫誇夜月芙蓉帳，羞煞春風燕子樓。

美不愧才才敵美，一番佳話自千秋。

話說四川成都府有個秀才，覆姓司馬，名玄，表字子蒼，生得骨秀神清，皎

¹⁰ 憨憨生選輯：《飛英聲》，收入《古本小說叢刊》（北京：中華書局，1990年），第6輯，第3冊，頁1467。

¹¹ 〔清〕嗤嗤道人編著，顧青校點：《警寤鐘》（南京：江蘇古籍出版社，1994年），頁1。

¹² 見齊如山於民國33年於《警寤鐘》文末所作之「題記」，收入《古本小說叢刊》（北京：中華書局，1987年），第11輯，第3冊。

然如玉，賦姓聰明，一覽百悟，十八歲就中了四川解元……¹³

作品此處不僅沒有入話故事，連入話議論之語皆無。李漁則在自己的小說中乾脆作出了聲明：「別回小說，都要在本事之前另說一樁小事，做個引子；獨有這回不同，不須為主邀賓，只消借母形子，就從糞土之中，說到靈芝上去，也覺得文法一新。」¹⁴ 反映出這個時期擬話本作者的求新意識。李漁的《十二樓》在體制上的靈活變化是最為突出的，雖亦一卷演一個故事，但卻長短差異極大，多則六回，如〈拂雲樓〉；少則一回，如〈奪錦樓〉，衝破了擬話本的語體規範。

《照世杯》雖有入話詩與議論，但也取消了入話故事，如〈百和坊將無作有〉：

造化小兒強作宰，窮通切莫怨浮沉；
使心運智徒勞力，掘地偷天枉費心。
忙裏尋閑真是樂，靜中守拙有清音；
早知苟得原非得，須信機深禍亦深。

丈夫生在上，偉然七尺，該在骨頭上磨練出人品，心肝上嘔吐出文章，胼胝上掙扎出財帛。若人品不在骨頭上磨練，便是庸流；文章不在心肝上嘔吐，便是浮論；財帛不在胼胝上掙扎，便是虛花。且莫提起人品、文章，只說那財帛一件，今人立地就想祖基父業，成人就想子祿妻財。我道這妄想心腸，雖有如來轉世，說得天花亂墜，也不能斬絕世界上這一點病根。¹⁵

此處以詩詞入話，然後議論，緊接著就進入正文，入話故事已經是蹤跡皆無了。

這個階段的入話議論，既無第一階段（崇禎時期）話本中議論普泛化的特點，又不似第二階段（明清易代時期）中的夾敘夾議。而是相對集中、與正話故事緊密相接的。如《照世杯·走安南玉馬換猩絨》中，作者一入話就介紹了廣西與安南的貿易關係，直接引出了安撫使，使正話故事開門見山，呼之即出。李漁的入話組織得頗為緊湊，議論機智，引經據典，然後過渡到正話。作者已經不再依靠故事，而

¹³ 《人中畫》（南京：江蘇古籍出版社，1994年《中國話本大系》），頁1。

¹⁴ 〔清〕李漁：〈譚楚玉戲裏傳情，劉藐姑曲終死節〉，《連城壁》（杭州：浙江古籍出版社，1988年），頁2。

¹⁵ 〔清〕酌元亭主人編：《照世杯》（南京：江蘇古籍出版社，1993年《中國話本大系》），頁23。

是完全按照邏輯推演，順理成章；也有的是靠聯想和象徵聯繫正話的¹⁶。如《十二樓》之〈夏宜樓〉，就是以採蓮詩入手，大談蓮的妙用，句句雙關，極富象徵意味，最後說：「把採蓮一事做了引頭」，帶入正話。

這個時期對擬話本體制的超越是革命性的，這種超越使擬話本小說創作獲得了極大的自由。尤其《豆棚閒話》的結構體制，自成一格，更是獨特：全書十二則故事，單獨成篇，但又以豆棚下講故事的形式，將各篇串接勾聯到一起，而且每則故事開頭都從與豆有關的知識內容寫起，從春天豆藤生長到夏天搭豆棚，再到秋天結豆子，將這些故事納入一個整體的框架之中，這是以往擬話本中從未有過的體例，是「中國小說史上第一個框架故事」¹⁷。「豆棚」這個背景既用以指明講述一個故事所用的時間，又用以指明兩次聚會之間相隔的時間。十二次聚會恰恰經歷了棚上豆子的一生，而且每次聚會的時間都用豆的生長、開花、結實等過程來表明。作者用了很多機巧，從豆出發引出每個故事的主題，有聯想、有象徵、有比喻。如第十一則〈黨都司死梟生首〉：

農家祝歲，必曰有秋。何以獨說一個「秋」字？春天耕種，不過菜、麥兩種，濟得多少？若到四五月夏天耘耨時節，遇着天雨久澇，大水淹沒，或天晴亢旱，苗種乾枯，十分收拾便減五分，也還好趁着未立秋時，另排苗秧，望那秋成結實。若到秋來水大不退，旱久無雨，這便斷根絕命，沒得指望，所以豐年單單重一「秋」字。張河陽〈田居〉詩云：「日移亭午熱，雨打豆花涼。」寒山子〈農家〉詩云：「紫雲堆裏田禾足，白豆花開雁驚心。」爲甚麼說着田家詩，偏偏說到這種白豆上？這種一邊開花，一邊結實。此時初秋天氣，雨水調勻，只看豆棚花盛，就是豐熟之年。可見這個豆棚，也是關係着年歲的一件景物。當着此時，農莊家的工夫都已用就，只要看那田間如雲似錦，不日間汗那滿車，穰穰滿家是穩實的，大家坐在棚下，心事都安閒自在的了，若是荒亂之世，田地上都是蓬蒿稗草，那裏還有甚麼豆棚？如今豆棚下連日說的，都是太平無事的閒話，却見世界承平久了，那些後生小子却不曉得亂離兵火之苦。今日還請前日說書的老者來，要他將當日受那亂離

¹⁶ 韓南 (Patrick Hanan) 著，尹慧珉譯：《中國白話小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1989年），頁 175。

¹⁷ 同前註，頁 192。

苦楚從頭說一遍，也令這些後生小子手裏練習些技藝，心上經識些智着，萬一時年不熟，轉到荒亂時，也還有些巴攔，有些擔架。眾人道：「有理有理，我們就去請那老者。」¹⁸

這段長長的入話，先從秋天談起，告訴我們，秋天是重要的季節，豐收的標誌之一就是豆子。這時正是秋收之前的一段農閒，農民心情閒暇，有感於太平之世，若在荒亂之時，田地一片蓬蒿，是不會有豆棚的，於是由豆所象徵的豐收聯想到豐收有賴的太平盛世，最後引出主題，讓青年瞭解一些荒亂時代的情景，以增長其見識。

但從總體來看，《豆棚閒話》的這一體制，雖然仍符合擬話本的主導規範¹⁹，但已露出向中長篇小說格局滑入的趨向。它打破了舊的程式，不僅在體制上，而且在敘事、審美情趣諸方面都對擬話本體制作了全方位的突破：作品取十二地支之數為篇目；對上古賢人進行翻案；藉豆棚下一群人納涼消閒、談古論今來聯絡十二則相對獨立的小故事；出入於豆棚納涼的現實層次與所講故事層次之間；結構如遊絲穿珠，靈便諧趣；又以豆苗引蔓、開花、結果與煮豆饗客的時序呼應全篇²⁰。這種突破為小說帶來了一片全新的天地與生機，也使得擬話本體制受到新的挑戰。

三、篇尾的衍變

實際上，典型的擬話本體制主要是入話和正話兩個部分，二者相互映襯，連為一體。關於正話部分的敘事體制將在〈擬話本的敘事研究〉一章中進行討論，所以此處不再詳述，只對篇尾的衍變予以關注。

崇禎時期的擬話本篇尾，通常以短詩作結：如《警世通言》第二十二卷〈宋小官團圓破瓏笠〉交待了結局後，寫道：

後人評云：

劉老兒為善不終，宋小官因禍得福。

《金剛經》消除災難，破瓏笠團圓骨肉。

¹⁸ [清]艾納居士編，張敏校點：《豆棚閒話》（北京：人民文學出版社，1984年），頁115。

¹⁹ 即支配性規範。一個文類不只包含一個或兩個文體規範，而是包含了一組規範。其中一二個特徵規範處於核心地位，起支配性作用。見《文學史新方向》中福勒的文章〈文學形式的生命與死亡〉。

²⁰ 楊義：《中國敘事學》（北京：人民出版社，1997年），頁101。

總括全篇故事主要情節，頗類戲曲中的「題目正名」。

《二刻拍案驚奇》卷之六〈李將軍錯認舅，劉氏女詭從夫〉也是「有詩為證」：

連理何須一處栽，多情只願死同埋。

試看金翠當年事，憤憤將軍更可哀！

這首詩不僅總括故事梗概，而且發出獨自的議論。

《西湖二集》第六卷〈姚伯子至孝受顯榮〉的結尾，純粹是用詩體將其故事複述了一遍：

元朝末年耽燕逸，哈麻媚獻西番術。

天魔十六舞腰身，君臣宣淫在密室。

密室宣淫醜不堪，法度廢弛官貪婪。

蠹種在官苦在民，「紅巾賊」起視耽耽。

「紅巾賊」去又紅巾，干戈簇簇殺萬民。

可憐伯華兩父母，推墮山崖跌作塵。

伯華夜抱雙骸骨，夜渡桐江鬼神惚。

載屍渡向南岸去，不取金銀見超忽。

三日無餐仆不起，自分已作一鬼矣。

山神有知餽漿飯，致令孝子終不死。

血淚成墳墳土高，隨地虎豹亂咆哮。

孝德通天非謬語，子孫世代盛官袍。²¹

其他如《載花船》、《鼓掌絕塵》等均沿襲了「以詩為證」，但勸戒的目的性略有淡化。

惟《型世言》，結尾體例有一個轉變。它不再以語焉不詳的詩詞來作結，而是加入了大量的議論，以申明題旨、評論故事人物與事件。如第二十七回〈貪花郎累及慈親，利財奴禍貽至戚〉，在交待完故事的結局後，即發出大段的議論：

可見從今人果實心為兒女，須要尋好人，學好樣。若只把耳朵當眼睛，只打聽他考案，或憑着親友稱揚，尋了箇倨傲的人，不把教書為事，日日奔走衙門，飲酒清譚，固是不好；尋了一箇放蕩的人，終日把頑耍為事，遊山玩

²¹ [明]周楫纂，陳美林校點：《西湖二集》（南京：江蘇古籍出版社，1994年《中國話本大系》），頁96。

水，宿娼賭錢，這便關係兒子人品；若來一箇奸險的，平日把假文章與學生哄騙父兄，逢考教他情人懷挾，干預家事，挑撥人父兄不和，都是有的。這便是一箇榜樣，人不可不知。²²

如果說，以入話議論引出正話是演繹推理，那麼，這種結尾的議論則是歸納整理，再次重申全篇故事的題旨，使整個擬話本小說看起來像一篇三段論的文章。

不過，此時已有一些取消了篇尾直接交待結局、不再引詩體作結的作品了，如《弁而釵》，《歡喜冤家》等。

明清易代時期的擬話本分別承襲了這兩種趨勢，《一片情》取消了篇尾，直接交待了結局；《醉醒石》則沿襲了《型世言》一脈，以議論收斂。如第七回〈失燕翼作法於貪，墮箕裘不肖惟後〉的結尾：

所以古人道：「黃金滿籬，不如教子一經。」貧窮無以自立，只有讀書守分，可以立身，富厚子弟，習於驕奢，易至愚蕩。只有讀書循理，可以保家。得來錢財有道，能教子孫，是箇順取順守，可以久長。得來錢財無道，能教子孫，是箇逆取順守，還可不失。若只逞一己貪婪暴戾，又有不肖子孫相繼，未有不敗者也。²³

不過，作者心中還是惦念著擬話本的傳統體制的，在有的回末議論之餘，也偶爾提及：

古今才士，不為少矣，而變虎者，曾未之聞，乃竟以傲放一念致之。世之非才士者，僥倖一第，便爾凌轢同儕，暴虐士庶，上藐千古，下輕來世；其又不知當變為何物耶！至於李儼，以異類之所託，而不負約言，分俸贍子，其視貧賤之交，漠不一顧，死亡之際，視若路人，其賢不肖又何如耶。在下懶作落場詩，聽唱〈黃鶯兒〉一隻：

摘藻薄卿雲，恃才高，每喪身。古來多少遭奇困，於菟快心。蚡輪有文，現身說法，殊堪信。再沉吟，若無誼友，妻子定飄零。²⁴

到了清初刊刻的擬話本，篇尾的變化更為靈活，如《人中畫》五則故事，有三則在

²² 陸人龍著，覃君點校：《型世言》，頁384。

²³ 〔清〕東魯古狂生著，程有慶校點：《醉醒石》（南京：江蘇古籍出版社，1994年《中國話本大系》），頁92。

²⁴ 同前註，頁79。

點明題目後以詩為篇尾，其中一回篇尾沒有「有詩為證」的字樣而是直接寫詩（〈自作孽〉）。「有詩為證」之後的詩，也多為圍繞故事的議論。如〈風流配〉的結尾，交待了結局，以詩為篇尾：

後來華嶽翁壻無間，呂柯朋友有終，花老俱沾其惠。在京為官數年，方携二美還鄉，與父母完聚。可謂千古佳人才子風流配合矣。故題曰「風流配」。

有詩為證：

七篇文字贈他人，完得他人夫婦倫。

誰道天心不相負，巧聯二美結姻親。²⁵

這裏雖以果報結束全文，未脫擬話本結尾加強教化的窠臼，但這種勸戒比起第一階段的篇尾，已是淡化許多了。

不過，仍有一批作品直承「三言」、「二拍」的傳統，在詩後又加一些議論的文字，如《五色石》卷之五〈續箕裘〉。在交待結局後，引出篇尾詩，並進而再發一番議論。

正是：

悲時加一倍悲，喜時添一倍喜。

昔年死別生離，今日雙圓並美。

看官聽說：這是父子重逢，娘兒再聚，兄弟兩全，墳麓已缺而復諧，箕裘已斷而復續，是家庭最難得的事。比那漢武帝歸來望思之臺，晉重耳稽顙對秦之語，殆不啻天淵云。²⁶

而《八洞天》的篇尾則交代題目的由來，點題之後，省去了詩詞。如〈補南陔〉：

這段話，親能見子之榮，子能侍親之老，孝子之情大慰。《詩經·南陔》之篇，乃孝子思養父母而作。其文偶闕，後來束皙雖有補亡之詩，然但補其文，未能補其情。今請以此補之，故名之曰〈補陔闕〉。²⁷

李漁的《十二樓》則無一定法，篇尾結構，隨興之所至而變換。有「以詩為證」的，如〈生我樓〉：

²⁵ 《人中畫》，頁40。

²⁶ [清]筆煉閣主人著，簫欣橋校點：《五色石》（瀋陽：春風文藝出版社，1985年），頁131-132。

²⁷ 筆煉閣主人著，簫欣橋、陳翔華校點：《八洞天》（南京：江蘇古籍出版社，1993年《中國話本大系》），頁25。

有詩為證：

綜紋入口作公卿，獨賢生兒理愈明。

相好不如心地好，麻衣術法總難憑！²⁸

也有交待故事來歷的，如〈鶴歸樓〉：

這些事跡，出在《段氏家乘》中，有一篇〈鶴歸樓記〉，借他敷演成書，並不是荒唐之說。²⁹

也有純是議論的，如〈歸正樓〉：

可見做善事的，只要自盡其心，終須得福，不必問他是真是假，果有果無。不但受欺受騙，原有粧聾做啞的陰功；就是被劫被偷，也有失財得福的好處。世間沒有溫飽之家，何處養活饑寒之輩？失盜與施捨，總是一般，不過有心無心之別耳。³⁰

《照世杯》篇尾也取消了詩詞，有的僅以簡單一句作結。如〈百和坊將無作有〉：

可見世人須要斬絕妄想心腸，切不可賠了夫人又折兵，學那歐滁山的樣子。

再如〈走安南玉馬換猩絨〉：

可見婦女再不可出閨門招是惹非，俱由於被外人窺見姿色，致啓邪心。容是誨淫之端，此語真可以為鑒。

而《豆棚閒話》大多沒有篇尾，只是寫聽眾的反響、議論與行動（即收場）：「俱各搶地拱手，稱謝而散」（第二則）；「各各稱謝而去。」（第三則）；眾人道：「怪道《四書》上起初把伯夷、叔齊並稱，後來讀到『逸民』這一章書後，就單說着一個伯夷了。其實有來歷的，不是此兄鑿空之談。敬服敬服！」（第七則〈首陽山叔齊變節〉）

第十二則故事的結束方式更是對擬話本體制的一個革命。在陳齋長離去，豆棚倒塌以後，有的聽眾埋怨此老執迂腐之說，把大家搭豆棚說閒話、勸人吃齋念佛之興都掃得精光。而那位在第十一則談過戰亂的老者的一句話，可當作這則乃至全書的結尾：

天下事，被此老迂僻之論敗壞者多矣，不獨此一豆棚也。

²⁸ 李漁：《十二樓》（上海：上海古籍出版社，1992年），頁170。

²⁹ 同前註，頁146。

³⁰ 同前註，頁73。

這種說法言有盡而意無窮，在擬話本作品中是首創性的結尾。以早期擬話本小說家的觀點，這「是不能容忍的。即使他們本人能欣賞這種思想，但作為小說的結尾，仍會被認為不夠完整」³¹。

總之，擬話本在其體制形成之時，就一直處於逐漸的衍變之中，從卷目分回，一直到入話與正話的體例，直到篇尾，莫不如此。總的來說，在崇禎時期，基本上是遵循擬話本的體制規範的，而到明清易代之際，這種規範開始鬆動，清初的擬話本小說文體已經由圓熟向超越大步邁進了。其體制變化更為靈活，反映出了清初擬話本作家強烈的文體創新意識及其對「話本體」的全面超越，從而給整個白話通俗小說的創作帶來了色彩斑斕，異彩紛呈的局面³²。

³¹ 韓南著，尹慧珉譯：《中國白話小說史》，頁 194。

³² 參見劉勇強：〈文人精神的世俗載體——清初白話短篇小說的新發展〉，《文學遺產》，1998 年第 6 期，頁 81。

徵 引 書 目

- 《一片情》，呼和浩特：遠方出版社，1999年。
- 《人中畫》，南京：江蘇古籍出版社，1994年《中國話本大系》。
- 孔慶東：《超越雅俗》，北京：北京大學出版社，1998年。
- 申 丹：《敘述學與小說文體學研究》，北京：北京大學出版社，1998年。
- 艾納居士編，張敏校點：《豆棚閒話》，北京：人民文學出版社，1984年。
- 李 漁：《連城壁》，杭州：浙江古籍出版社，1988年。
- _____：《十二樓》，上海：上海古籍出版社，1992年。
- 孤 煙：〈入話的結構意義〉，《光明日報》第4版，1963年3月24日。
- 周楫纂，陳美林校點：《西湖二集》，南京：江蘇古籍出版社，1994年《中國話本大系》。
- 東魯古狂生著，程有慶校點：《醉醒石》，南京：江蘇古籍出版社，1994年《中國話本大系》。
- 侯寶林：《曲藝概論》，北京：北京大學出版社，1964年。
- 酌元亭主人編：《照世杯》，南京：江蘇古籍出版社，1993年《中國話本大系》。
- 陸人龍著，覃君點校：《型世言》，北京：中華書局，1993年。
- 陶東風：《文體演變及其文化意味》，昆明：雲南人民出版社，1994年。
- 筆煉閣主人著，簫欣橋校點：《五色石》，瀋陽：春風文藝出版社，1985年。
- 筆煉閣主人著，簫欣橋、陳翔華校點：《八洞天》，南京：江蘇古籍出版社，1993年《中國話本大系》。
- 楊 義：《中國古典小說史論》，北京：中國社會科學出版社，1995年。
- _____：《中國敘事學》，北京：人民出版社，1997年。
- 嗤嗤道人編著，顧青校點：《警寤鐘》，南京：江蘇古籍出版社，1994年。
- 齊如山：《警寤鐘·題記》，收入《古本小說叢刊》，北京：中華書局，1987年。
- 維索托·日爾蒙斯基：《詩學和任務》，收入方珊等著：《俄國形式主義文論選》，北京：三聯書店，1989年。

劉勇強：〈文人精神的世俗載體——清初白話短篇小說的新發展〉，《文學遺產》，1998年第6期。

歐陽代發：《話本小說史》，武漢：武漢出版社，1994年。

憨憨生選輯：《飛英聲》，收入《古本小說叢刊》，北京：中華書局，1990年。

韓南 (Patrick Hanan) 著，尹慧珉譯：《中國白話小說史》，杭州：浙江古籍出版社，1989年。