

程毅中輯注

宋元小說家話本集

話本說微權做散場

齊魯書社

新編紅白蜘蛛小說

程毅中

輯注

宋元小說家話本集



齊魯書社

①上

前言

一

宋元話本代表中國小說史上的一大變遷，標志着中國小說發展的一個重要階段。這已爲不少文學史家所論定，然而還有一些問題有待于深入探討。

第一個問題是話本是不是說話人的底本。有人曾提出「話本一詞根本沒有「說話人的底本」的意思」，「話本」就是指故事（二）。那麼說來，話本這一文體是否存在就成問題了。可是，說話人曾有底本是無可懷疑的。如徐夢莘《三朝北盟會編》卷一四九說：

〔邵青受招安〕先是杜充守建康時，有秉義郎趙祥者，監水門。金人渡江，邵青聚衆，而祥爲青所得。青受招安，祥始得脫身歸，乃依于內侍綱。綱善小說，上喜聽之。綱思得新事編小說，乃令祥具說青自聚衆以後蹤跡，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。故上知青可用，而喜單德忠之忠義。

這位內侍綱所「編綴次序」的「小說」，應該就是說話的底本。元鍾嗣成《錄鬼簿》卷上在陸顯之小傳中說：「有《好兒趙正》話本。」（二）這篇《好兒趙正》話本和雜劇的劇本一樣，當為陸顯之替說話人編寫的底本。元代的雜劇作家還沒有寫作案頭戲曲的風氣，他們的劇本是準備付之場上演出的，話本也是如此。

然而，「話本」一詞並不專指說話人的底本，別的文藝樣式也可以稱作話本。耐得翁《都城紀勝》說：

凡傀儡敷演烟粉靈怪故事、鐵騎公案之類，其話本或如雜劇，或如崖詞……凡影戲乃京師人初以素紙雕鏤，後用彩色裝皮爲之，其話本與講史書頗同，大抵真假相半。

可見傀儡戲、影戲以及雜劇、崖詞的脚本，都可稱作話本。其題材則包括了「烟粉靈怪故事」，「故事」一詞才是指內容而言的。吳自牧《夢梁錄》卷二十《百戲伎藝》條中關於傀儡戲的敘述更爲明白：

凡傀儡，敷演烟粉、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。

這段話似據《都城紀勝》改寫而成，它在前一句話之下加了「歷代君臣將相故事」八個字，就把

故事內容和話本這種文藝形式區分開來了。（有的標點本把「話本」二字連上讀，誤，參看《都城紀勝》原文自明。）諸宮調也是一種話本。《董西廂》開頭唱道：「唱一本倚翠偷期話。」又說：「若不與後，而今沒這本話說。」話可以說是「一本」，就是按照書的本子來稱數的。《水滸傳》第五十一回講到白秀英「招牌上明寫着這場話本」，「喚做《豫章城雙漸趕蘇卿》」，唱的像是諸宮調。所以「話本」一詞不能用故事的概念去替代。元刻本《新編紅白蜘蛛小說》結尾說：「話本說徹，權做散場。」表明說話人把這篇小說稱為話本。洪楹所刻《六十家小說》中如《合同文字記》、《陳巡檢梅嶺失妻記》等篇末也有「話本說徹，權作散場」的結語，可以證明它還保持着早期話本的格式，分明表達了說話人的口吻。

話本是一個很寬泛的名稱。我們現在所見到的刻本，講史家的往往稱作「平話」，如《五代史平話》、《三國志平話》等；小說家的往往標明為「小說」，如洪楹清平山堂刻本的《新編小說陳巡檢梅嶺失妻記》、《新編小說攔路虎楊溫傳》等。還有稱作《大唐三藏取經詩話》的，也許應該算作說經話本，但也有人認為它也是小說。清人錢曾《也是園書目》把《種瓜張老》、《錯斬崔寧》等列為「宋人詞話」，不知有什麼依據。現在有人用話本一詞專指小說家的底本，實際上是以偏蓋全了。不過通稱話本當然就包括「小說」在內的。

話本指說話人的底本，這只是一種比較概括的說法。如果對具體作品作一些分析，至少可以

分爲兩種類型。一種是提綱式的簡本，是說話人準備自己使用的資料摘抄，有的非常簡略，現代的說書藝人稱之爲「梁子」。另一種是語錄式的繁本，比較接近場上演出的格式，基本上使用口語，大體上可以說是新型的短篇白話小說。當然還有介于繁簡二者之間的作品。簡本實際上只是一個提要，如魯迅所說：「後來宋人的語錄、話本，元人的雜劇和傳奇裏的科白，也都是提要……」（三）說話人在場上演講時還要大加鋪演。洪楹刻本的小說就有兩種不同類型的作品。最突出的例子是《藍橋記》，即根據唐人裴鉤《傳奇》的《裴航》一篇刪節而成，只是開頭加了四句人話詩，結尾加了一聯斷語。馬廉說：「有存傳奇之舊而較《太平廣記》所引稍略者如《藍橋記》……雖與其他有形似之點，而特爲文言，絕非話本，爲可異耳。」（四）鄭振鐸則認爲：「大約人話云云，如果不是編者添上去的，則一定是說話人取了這些舊文作爲話本的底本，因爲不暇改作，故僅加人話即作爲了事的。」（五）我以爲後一種假設更爲合理。這可以從羅燁《醉翁談錄》裏找到印證。《醉翁談錄》是說話人專用的一部資料書，書中辛集卷一神仙嘉會類載有《裴航遇雲英於藍橋》一條，文字比《太平廣記》所引《裴航》篇刪節很多，而和洪刻本《藍橋記》的正文却幾乎全同，足以證明二者同出一源。如果從寫作年代來說，《藍橋記》還應該說是唐人作品，既不能看作宋元話本，更不能說是明代人的短篇小說。但是它曾被宋元時代的說話人用作素材，把它看作說話史料可能更恰當一些。洪刻本《六十家小說》裏近似這樣提要式的簡本還有一些，

因爲它基本上是文言文，更難從語言特徵上判斷其產生的年代，但是從性質上還不能否定其爲說話人的底本。

至于語錄式的繁本，可能是經過說話人或書會才人加工整理的。從現存的某些刻本看，它基本上還保留着說唱文學的特徵，如：

〔一〕保存着前有「入話」、後有「留文」之類的格式；

〔二〕保存了「話本說徹，權作散場」之類的專業用語；

〔三〕保存了說話人的插話和評論；

〔四〕較多地使用當時市井平民的日常語言，反映了市井社會的生活風貌和思想意識；

〔五〕它往往是說話藝人「老郎留傳」或「先人書會留傳」的舊本，出于群體的創作，屬於世代累積型的作品，因而沒有留下作者的姓名。

胡士瑩先生在《話本小說概論》中曾提出：「由話本加工而成的，可稱話本小說，模仿話本而創作的，可稱擬話本小說。」〔六〕這樣就把經過加工整理的繁本和粗陳梗概的簡本區分開來了，的確是一種很有啟發性的見解。然而對於語錄式的繁本，我們無法知道它較之說話人的底本到底作了多少整理加工。除了《紅白蜘蛛》元刻本的一個殘頁之外，還沒有其他簡本可作比較。至于「三言」編者對於洪刻本《六十家小說》的整理加工，又當別論。我認爲，這種語錄式的繁本大

概是按照當時場上演說的模式記錄、整理的，但整理之後，還是準備給說話人繼續演說或傳授徒弟之用。當然，在沒有留聲機、錄音機的時代，任何說唱文學的文本，無論是抄本或刻本，都不可能是場上演出的實況錄音。這一點也是我們首先應該理解的。

文人替藝人編寫底本，在宋代是不乏先例的。翰林學士爲教坊藝人編寫「樂語」或「致語」，在蘇軾的文集裏就有不少實例。逍遙子編寫的《商調蝶戀花》鶯鶯故事鼓子詞〔七〕，就是秋山《刎頸鴛鴦會》的先驅。董穎、曾布、史浩等人編寫的大曲，晁補之、秦觀、毛滂、洪适等人編寫的調笑轉達，也都是歌舞劇的脚本。到了元代，名公才人爲藝人編寫雜劇更是蔚然成風，而陸顯之又確有《好兒趙正》話本見于著錄。在那個時代，話本的編寫，也和轉達、賺詞、鼓子詞、諸宮調、雜劇、戲文相似，曾有才人擬作或整理加工的本子，其目的還不是供案頭閱讀而是爲場上演出之需的。所以我還是統稱之爲話本，而不把語錄式的繁本另列爲「話本小說」。

還有人主張取消「擬話本」的名稱，認爲「三言」裏的宋元作品與明代作品並無本質的區別，不如一律稱之爲話本小說。我覺得宋元話本中保存着許多說話藝人長期積累的生活經驗和語言藝術，這正是明代文人作家所缺乏的東西。而這一點又代表着中國小說發展的一個歷史階段，有沒有這個文化積累是大不相同的。因此我還是要強調宋元話本的歷史特徵和藝術特徵，以突出話本這一文體的獨立地位。至于「三言」裏的明代作品是不是擬話本，則是另一回事。明代還有

話本存在，這是不用懷疑的事實。它和宋元話本一樣，推動了中國短篇白話小說的發展，也是應該給予充分估計的。

二

第二個問題是現存話本有哪些是宋元作品，也就是話本的斷代問題。這裏我只就小說家的話本來討論。以往我們所見的小說，都是明代的刻本。一九一五年繆荃孫刻印的《京本通俗小說》，據說其底本是「影元人寫本」，但歷來就有人表示懷疑（八）。已故的蘇興先生更進一步論定《京本通俗小說》是偽書之後，書中有幾篇作品的年代下限就跟着動搖了。在他之前，海外學者馬幼垣、馬泰來兄弟已經率先提出了這個結論（九），不過我們見到得較晚。當然，書是假的，並不等于說書中的作品都是假的。關於書中八篇小說的寫作年代，至今還有學者在進行逐篇的考證。十幾年前，西安市文物管理委員會發現了一張《新編紅白蜘蛛小說》的殘頁，黃永年先生考定為元刻本，並從而論證說「是本世紀以來小說資料上的重大發現」（一〇）。把它作為一個標本，可以和洪刻本小說互相參證，從而充分估計洪刻本的史料價值。可是另一方面，由于元刻本《紅白蜘蛛》的文字比較簡略，又提出了如何估計宋元小說藝術成就的新課題。

這裏對小說家話本的斷代問題，試作一點初步的探討。

前人考證話本年代都以書目文獻爲主要依據。但還必須要有堅強的旁證，才能確定現存作品的真偽和產生的年代。如《也是園書目》宋人詞話類著錄的《馮玉梅團圓》，現存的《京本通俗小說》本疑點很多，就不能引以爲據。又如晁瑛《寶文堂書目》子雜類所著錄的一批作品，到底是話本還是傳奇文，是宋代、元代還是明代前期的作品，都難以判斷，就需要與具體作品相結合來研究。然而書目文獻畢竟是一個重要依據，不能不引爲佐證。我這裏仍按文獻記載的次序舉出一批比較可信的篇目。

甲 《醉翁談錄·小說開闢》所引到的，《紅蜘蛛》、《三現身》、《十條龍》、《攔路虎》、《趙正激惱京師》，有內容與之相應的元刻本《紅白蜘蛛》殘頁及其增訂本《鄭節使立功神臂弓》、《三現身包龍圖斷冤》、《萬秀娘仇報山亭兒》、《楊溫攔路虎傳》、《宋四公大鬧禁魂張》，可以相互印證。此外，還有《鴛鴦燈》，可能保存一點殘文于熊龍峯刻本《張生彩鸞燈傳》的卷首；《燕子樓》、《錢塘佳夢》、《崔護覓水》，也可以用《警世通言》的《錢舍人題詩燕子樓》、明刻本《西廂記》附載的《錢塘夢》、《警世通言》第三十卷的頭回來參證，但似乎後人修改的成分多一些。

應該說明，《醉翁談錄》本身的年代也有待研究。作者羅燁生平無考，成書年代難以確定。日本影印本稱爲『觀瀾閣藏孤本宋槧』，而書中的《吳氏寄夫歌》、《王氏詩回吳上舍》兩條，別的書引作元人作品。然而這些記載出于輾轉傳錄，往往傳聞異辭。如王氏回吳上舍的詩，宛委山

堂本《說郭》卷二十《巖下放言》、涵芬樓本《說郭》卷二十九《雋永錄》均作郭暉妻詩，尚難定論。《醉翁談錄》中大部分資料出自唐宋，尤其是《小說引子》和《小說開闢》兩篇重要史料，是考訂話本年代的旁證。《小說引子》裏有一首歌，末四句說：

唐世末年稱五代，宋承周德握乾符，子孫神聖膺天命，萬載昇平復版圖。

《小說開闢》裏又有「分州軍縣鎮之程途」和「新話說張、韓、劉、岳」等話，顯然都是南宋人的口氣。至少這兩篇說話史料可以定為宋人作品，因而它所列舉的小說也應是宋人作品。

乙 馮夢龍『三言』中原注作「宋人小說」或「古本」的，有《碾玉觀音》、《西山一窟鬼》、《定山三怪》、《錯斬崔寧》（《也是園書目》列入宋人詞話）等四篇。馮夢龍是俗文學的愛好者，據綠天館主人《古今小說序》說他「家藏古今通俗小說甚富」，凌濛初《拍案驚奇序》也說：「獨龍子猶氏所輯《喻世》等諸言，頗存雅道，時著良規，一破今時陋習，而宋元舊種，亦被蒐括殆盡。」因此他自己所加的附注，應該是有依據的。而且「三言」中所收的「宋元舊種」，也決不止這四篇。

再看可一主人（馮夢龍？）在《碾玉觀音》書眉上加的批語說：「此等閒話是宋元人勝今人處。」又在《定山三怪》書眉上批：「宋人小說人說賞勞，凡使費動是若干兩、若干貫，何其多也？蓋小說是進御者，恐啟官家裁省之端，是以務從廣大，觀者不可不知。」可一居士又在《醒

世恒言》第十三卷《勘皮靴單證二郎神》上加眉批說：「冉貴是宋時有名的捕盜，平時雙眼常閉，故云。」可見批評者曾對宋人小說作過相當仔細的研究。這個冉貴又見于傳為羅貫中作的《三遂平妖傳》第十一回，大概在宋元話本中常提到他。雖不能據此證明話本出自宋人之手，但也可以說明《勘皮靴》也是以宋元舊本為據的。可惜的是馮夢龍喜歡在舊本上作一些文字修改，以顯示他的文才，因而或多或少地泯滅了話本的年代特徵。

丙 錢曾《也是園書目》及抄本《述古堂書目》（據孫楷第《中國通俗小說書目》引）列于『宋人詞話』的《種瓜張老》、《西湖三塔》、《簡帖和尚》、《合同文字》、《玩江樓記》、《風月瑞仙亭》等六篇，現存可與之印證的有《明言》的《張古老種瓜娶文女》和洪刻《六十家小說》本。另有《山》（《也是園書目》訛作『小』亭兒），已見上引《醉翁談錄》所引的《十條龍》，《燈花婆婆》可能在《新平妖傳》第一回裏保存了一點痕跡。錢曾所定宋人詞話的確不無疑問，但不妨留作參考，尋求旁證。其中《萬秀娘仇報山亭兒》當即《十條龍》或《陶鐵僧》的傳承本，最為可信。《簡帖和尚》至少也是元人修訂本。《張古老種瓜娶文女》大體上可以認為是宋代作品，有人認為即《醉翁談錄》的《種叟神記》，可備一說；《風月瑞仙亭》有可能傳承自《卓文君》。

我們暫先以上述十五種為基礎，進行進一步的研究。

三

語言成分是判斷作品年代的重要內證。語言作爲一種交際工具，既是相對穩定的，又是不斷發展的，因而具有明顯的時代特徵。漢語史的學者也把話本作爲研究近代漢語的重要資料。如果把語言特徵和其他文獻資料結合起來研究，可以大致確定一部分作品的年代。有些學者已經在這方面取得了可喜的成績。不過使用這種方法也遇到了一些困難，因爲現存的刻本已經經過了不止一次的修改補充，情況非常複雜。我們只要拿『三言』和洪刻本《六十家小說》、熊龍峯刻本四種小說的相同篇目作一比較，就可以了解其修改的情況。但是我們並不能斷定這些修改是否都出于馮夢龍之手，可能在馮夢龍之前就有不同的版本。

首先，在文字上就有明顯的時代烙印。值得注意的是，兼善堂本《警世通言》第十九卷《崔衙內白鷄招妖》，原注：『古本作《定山三怪》，又云《新羅白鷄》。』其中有三處『恒山』的『恒』字缺筆，應該是避宋真宗的名諱。明刻本爲什麼還避宋代皇帝的諱呢？顯然是根據宋本翻刻時依樣畫葫蘆而沒有改。所以編者注明它是『古本』，的確可信。

還有，《山亭兒》裏助詞『的』絕大多數都用了宋代人常用的『底』字，如：

安在掛着底浪蕩燈鐵片兒上。

從小裏，隨先老底便在員外宅裏掉茶盞抹托子。

又被萬員外分付盡一襄陽府開茶坊底行院。

一陣價起底是秋風，一陣價下底是秋雨。

在洪刻本的《簡帖和尚》裏，也都用了「底」字，如：

客店中無甚底事，便去睡。

裏面寫着四句詩，便是夜來夢裏見那渾家做底一般。

下來說底便是「錯下書」。

只因這封簡帖兒，變出一本蹺蹺作怪底小說來。

這些「底」字，到了《古今小說（喻世明言）》的《簡帖僧巧騙皇甫妻》裏就都改成了「的」字。「底」字在句中用作助詞，常見于唐宋文獻，只要翻一下《朱子語類》、《五燈會元》就可以找到許多例證。根據語言學家的研究，「的」最終取代「底」的時間，大約是在元代中葉（一二）。因此，我們把《山亭兒》、《簡帖和尚》定為宋代作品，還是有理由的。其他作品，也有個別地方保留了「底」字，大概是後人改而未淨的遺跡，如：

擘開一個蒸餅，把四五塊肥底爇肉，多蘸些椒鹽，捲做一捲，嚼得兩口，只見天在下，地在上，就那裏倒了。（《宋四公》）

隨行自有帶着底酒盞，安在桌上。（《定山三怪》）

婆婆直引宣贊到殿前，只見殿上走着白衣底婦人來。（《西湖三塔記》）

閻待詔知道，史弘肇是個發跡變泰底人。（《史弘肇》）

點起燈來，把家中有底細軟包裹，都收拾了。（《金鰻記》）

今日一個官人，只因上任，平白地惹出一件蹺蹊作怪底事來，險些壞了性命。（《皂角林

大王假形》）

再如『地』字用在動詞之後，最常用的是『立地』、『坐地』，在話本中隨處可見。如：

萬員外慢騰騰地掀開布簾出來，櫃身裏橈子上坐地。（《山亭兒》）

我當初從你門前過，見你在簾子下立地。（《簡帖和尚》）

却說未發跡變泰國家節度使鄭信，到得井底……去井中一壁立地。（《紅白蜘蛛》——

《鄭節使立功神臂弓》）

當日押司娘和迎兒在家坐地，只見兩個婦女，喫得面紅頰赤。（《三現身》）

當日，楊員外和楊溫在金銀鋪坐地。（《攔路虎》）

却在金梁橋頂上立地，見個小的跳將來。（《宋四公》）

只見他在那裏住地，依舊掛招牌做生活。（《碾玉觀音》）

沒奈何，只得與崔寧回來，到家中坐地。（《碾玉觀音》）

孩兒和錦兒在東閣兒裏坐地。（《一窟鬼》）

大伯再三推辭，掇條橈子，橫頭坐地。（《種瓜張老》）

「坐地」這種說法在明清作品中還偶爾出現，像「立地」、「住地」之類就少見了，在「三言」的明代作品裏就找不到這樣的例證。

又如在動詞之前加上「打一」兩字，也是在宋元話本中用得很頻繁的。如：

把這萬秀娘一肩肩到圍牆根底，用力打一聳，萬秀娘騎着牆頭。（《山亭兒》）

皇甫松去衣架上取下一條繚來，把妮子縛了兩隻手，掉過屋樑去，直下打一抽，吊將妮子起去。（《簡帖和尚》）

打一看，又是一箇去處，一箇宮門。（《紅白蜘蛛》）——《鄭節使立功神臂弓》

迎兒打一接，接了這件物事。（《三現身》）

楊官人覷一覷，把脚打一踢，踢在空裏，却待脫落，打一接住。（《攔路虎》）

大步向前，趕上捉筰籬的，打一奪，把他一筰籬錢都傾在錢堆裏。（《宋四公》）

衙內打一看時，叫聲苦。（《定山三怪》）

兩個媒人用五輪八光左右兩點瞳人打一看時，只見屋山頭堆垛着一便價十萬貫小錢兒。

（《種瓜張老》）

老鴉落地，猛然跳幾跳，去地上打一變，變成個着皂衣的婆婆。（《西湖三塔記》）

上舉這些作品，都是口語化程度較高的。在一部分文言成分較多的作品裏，當然就不能根據這些語詞來探討它的年代了。以上所舉三個例證，都是虛詞。至于實詞，就需要和宋元時代的名物制度、社會風貌、生活習俗等方面聯繫起來加以考察了。

四

宋元小說家話本的藝術成就，突出表現在細節描寫的逼真與如畫，用寫實的手法再現了特定時代、特定環境中的社會風貌和生活習俗。因此我們有可能從名物制度等方面來考察它的年代。例如《簡帖和尚》裏的皇甫松，開頭說他「本身是左班殿直」。左班殿直是宋代的武職官名，級別不高，應為正九品。政和二年（一一二二）改名成忠郎，而以內侍官高品改稱左班殿直（一一二二）。小說人說皇甫松是「左班殿直」，沿用的是政和二年以前的舊官名，因此這個故事的背景是北宋時期。接着說：「皇甫殿直官差去押衣襖上邊回來。」話文的後面還一再提這件事。這是皇甫松當左班殿直官的一項任務。邊防軍的衣襖由東京押送去，這是北宋時的制度。由左班殿直這樣的武官押送，恐怕是符合實際情況的。如《續資治通鑑長編》卷一〇四記載宋仁宗天聖四年八月的