

# “有诗为证”与“正是”：中国古代通俗小说韵文话头的体制功能及其演变\*

叶楚炎

---

**【摘要】**在宋元讲史话本和话本小说中，引入韵文叙述的话头与说话伎艺分回演述的体制性特征有密切的关联。由于小说作者要对分回部分的叙述进行打磨，故而引入韵文的话头也会被删改，“两个话头+一首韵文”、“一个话头+两首韵文”以及无话头引入的韵文等较为特殊的韵文叙述方式纷纷出现在文本中。与此同时，这些话头在文本化小说中承担的体制功能也发生了变化。对这些话头的考察可以在“套语”的笼统印象之下细致辨析其不同阶段的体制功能以及成因，并充分发掘在话头中蕴含的研究价值。

**【关键词】**话头 通俗小说 分回 体制功能

**【作者简介】**叶楚炎，文学博士，中央民族大学文学院教授、博士生导师，中国古代文学教研室主任。

**【中图分类号】**I242      **【文献标识码】**A

**【文章编号】**2097-1125 (2024) 10-0086-20

---

韵散结合是中国古代通俗小说在叙述方面的一个重要特质。无论是散文叙述还是韵文叙述，都得到了论者较多的关注。就韵散结合而言，在散文叙述和韵文叙述之外，还有一个值得注意的部分，即转入韵文叙述的引入语，也就是胡士莹先生所说的：“诗词韵语的安排，一般是以‘正是’、‘但见’、‘怎见得’、‘端的是’和‘有诗为证’或者是‘常言道’、‘俗语说’、‘古

---

\* 本文系国家社会科学基金后期资助项目“古代通俗小说的文本标识与文体建构”（22FZWB104）的阶段成果。

人云’等等话头引入的。”<sup>①</sup>这些话头既不属于散文叙述，也不属于韵文叙述，而是成为韵文叙述和散文叙述的间隔。由于话头在小说中反复出现，并且其对韵文的引领在小说文本中形成了某种叙述的故套，故而这些话头也往往被视为古代小说中的“套语”。此外，由于这些话头除了引领韵文的共同作用，彼此之间似乎缺乏功能方面的差异性，故而在研究中也更容易受到忽视。

事实上，在“套语”的集体表征之下，这些话头承载的体制功能并不一致，而它们也都经历了较为复杂的演变才渐趋定型，并且这一演变与古代小说从现场表演到文本阅读的变迁历程紧密相连。因此，对话头的深入探讨不仅可以让我们更为清晰地审视古代小说韵散结合的文体特质及其叙述程式，而且能够提供一个特殊的视角帮助我们更为深入地探讨古代小说的文本层次及其变迁历程。

## 一、话头的分回职能及其映射下的文本删改

有学者认为，古代小说中的“散文与诗歌互用之体”是受到了佛经的影响，<sup>②</sup>也有学者从辞赋、杂史杂传以及诗序中找寻在白话小说中插入诗词韵文的本土渊源；<sup>③</sup>而小说中的话头则可以在变文中找到其前身：“凡论断处引证处之‘有诗为证’下引诗词之形式，岂非即变文中‘当此之际，有何言说？’下引韵文云云之形式演变而成者耶？”<sup>④</sup>在变文中，“当此之际，有何言说”“若为陈说”等已作为韵文叙述的引入语频繁出现，这些引入语既是通俗小说中话头的前身，也为通俗小说运用话头的“程式化”叙述做好了充分的准备。<sup>⑤</sup>

除了追溯话头的渊源和前身，同样值得关注的是话头在宋元说话伎艺中承载的功能，这是话头大量出现于表演场上并留存在后世小说文本中的更为重要的原因。胡士莹先生认为，话头的存在“是为了顺畅地由说白（散文）转入吟诵（韵文），这正是‘说话’的特点”。<sup>⑥</sup>在说唱结合的“说话”表

① 胡士莹：《话本小说概论》，中华书局1980年版，第142页。

② 参见陈寅恪：《敦煌本维摩诘经文殊师利问疾品演义跋》，《金明馆丛稿二编》，三联书店2001年版，第203页。

③ 参见吴怀东：《论唐传奇韵散结合的形态、渊源及对宋元以来小说之影响》，《明清小说研究》2013年第4期，第177~190页。

④ 傅芸子：《敦煌俗文学之发见及其展开》，周绍良、白化文编：《敦煌变文论文录》，上海古籍出版社1982年版，第144页。

⑤ 参见梁冬丽：《变文人韵与结韵套语向通俗小说“有诗为证”程式之演进》，《北方论丛》2014年第2期，第29页。

⑥ 胡士莹：《话本小说概论》，中华书局1980年版，第142页。

演中，话头的存在意义很大程度上在于提示接下来要进入唱的单元，使观众不至于因忽然而至的由说转唱而愕然，并且能够让他们做好充分的准备去接受和欣赏唱的部分。从表演的角度说，看似简单而累赘的这些话头其实有极为重要的功用，它们使由说转唱的交接得以流畅进行，并且是将说与唱融为一体之关键。

值得注意的是，话头不仅是说唱结合表演方式的黏合剂，而且是说话伎艺体制性特征的重要一环。对宋元说话伎艺的家数，学界虽然历来聚讼纷纭，但至少形成了一个基本共识，即“讲史”与“小说”是说话伎艺的两家。在说话艺人表演时，由于“讲说前代书史文传、兴废争战之事”<sup>①</sup>的“讲史”篇幅较长，故而需要分回讲述。对小说而言，其实也需要分回：“因故事较长，说话人又大加丰富充实，因而不能一次讲完，必须分回。”<sup>②</sup>在我们现在所见的宋元话本小说的文本中能看到很多表演分回的痕迹，也足以证明这一点。

在分回讲述的说话伎艺中，由于静场、候场以及散场的需要，<sup>③</sup>故而每一回的表演都会以韵文作为讲述的起始，并同样会以韵文作为此回讲述的终结。因此，“韵文+散文叙述的故事+韵文”构成了每一回讲述的基本单元，一部完整的讲史或小说的表演就是通过对这一单元的不断重复和前后连缀完成的。从这一角度看，韵文和话头承担了类似的功能。一方面，用来分回的这些韵文自然要承担这种体制性功能；另一方面，正是因为这些韵文都需要有话头引入，所以负责引入韵文的话头其实也担负了与韵文功能相同的体制性特征。也就是说，讲史与小说话本中的分回职能是由韵文以及引入韵文的话头共同承担的。

以在小说文本中明确提及了分回，并大致保留了分回部分叙述的《张生彩鸾灯传》为例：

次早雇舟，自汴涉淮，直至苏州平江创第而居。两情好合，谐老百年。正是：

意似鸳鸯飞比翼，情同鸾凤舞和鸣。

今日为甚说这段话？却有个波俏的女娘子也因灯夜游玩，撞着个狂荡的小秀才，惹出一场奇奇怪怪的事来。未知久后成得夫妇也不？且听下回分解。正是：

灯初放夜人初会，梅正开时月正圆。

① 灌圃耐得翁：《都城纪胜》，孟元老等：《东京梦华录（外四种）》，古典文学出版社1956年版，第98页。

② 胡士莹：《话本小说概论》，中华书局1980年版，第144页。

③ 参见胡士莹：《话本小说概论》，中华书局1980年版，第137页。

且道那女娘子遇着甚人？那人是越州人氏，姓张，双名舜美。<sup>①</sup>

这段文字留存了来自说话表演的分回痕迹，在“且听下回分解”前后各有一首韵文，前一首韵文是上一回的“回尾”，后一首韵文则是下一回的“入话”，这两首韵文间隔开了前后两回的叙述。两首韵文都由“正是”引出，因此作为话头的“正是”也参与到这一分回中，同样是分回部分叙述不可或缺的重要组成部分。恰是基于这一原因，当胡士莹先生论及《六十家小说》中《陈巡检梅岭失妻记》的段落划分时，也是以“每逢用‘正是’之处，就是一个段落之处”<sup>②</sup>来进行区分的。

需要说明的是，依据韵文在宋元讲史话本以及话本小说中是否承担原本说话伎艺分回的体制功能，我们可以将小说中的韵文分为“体制性”韵文和“非体制性”韵文。<sup>③</sup>因此，从引入韵文的话头的体制功能入手进行探讨，或许可以成为把握小说中纷繁复杂的韵文叙述现象的一条捷径。就体制功能而言，尽管在说话伎艺的现场表演中，分回韵文以及“且听下回分解”这一分回提示语的存在，使话头在分回方面的功能并不彰显，但在这些小说进入文本阶段之后，由于分回部分“且听下回分解”之类的提示语基本都被删除，故而原本被其遮掩的话头的分回职能旋即凸显出来。

在被论者视为“现存宋代小说家话本中最接近原貌的一个标本”<sup>④</sup>的清平山堂所刻的《杨温拦路虎传》中有如下这段文字：

员外把三贯钱与杨三官人做盘缠回京去。正是：

将身投虎易，开口告人难。

才人有诗说得好：

求人须求大丈夫，济人须济急时无。渴时一点如甘露，醉后添杯不若无。

那杨三官人得员外三贯钱，将梨花袋子袋着了这钱……<sup>⑤</sup>

这段文字的叙述程式与前面所举《张生彩鸾灯传》并无二致，虽然两首韵文之间的分回提示语被删除，但连用的两首韵文还是显现并标识了来自说话伎艺的分回痕迹，而与这两首韵文功能相同的则是韵文之前的“正是”以及“才人有诗说得好”这两个话头。在此文本中，这两个话头实际上也取代了被删除的“且听下回分解”，成为对小说原本分回痕迹的提示。

① 程毅中辑注：《宋元小说家话本集》，人民文学出版社2016年版，第558页。

② 胡士莹：《话本小说概论》，中华书局1980年版，第143页。

③ 关于小说中的“体制性”韵文和“非体制性”韵文及其关系，参见叶楚炎：《论宋元话本小说中的“体制性”韵文和“非体制性”韵文》，《国学学刊》2019年第4期，第71~82页。

④ 程毅中辑注：《宋元小说家话本集》，人民文学出版社2016年版，第105页。

⑤ 洪楸辑，程毅中校注：《清平山堂话本校注》，中华书局2012年版，第271页。

需要指出的是，在小说文本化的过程中，被删除的不只是“且听下回分解”这样的分回提示语，用来分回的韵文往往也是被重点删改的对象。仍以《杨温拦路虎传》的叙述为例：

杨官人使了一个旗鼓。茶博士拣棒才开，两条棒起，斗不得三两合，早输了一个人。正是：

未曾伸出拿云手，莫把蓝柴一样看。

那官人共员外使棒，杨温道：“我不敢打着，打着了不好看。”使两三合了，员外道：“拽破，你那棒有节病。”<sup>①</sup>

在这段叙述中，虽然只有一首韵文，但在韵文之前的“早输了一个人”留下了一个未曾交代结果的悬念，而在韵文之前的“斗不得三两合”与之后的“使两三合了”则构成了一个重复叙述，这都是分回部分常见的叙述方式。因此，与前面所举的两个例子相同，这段文字也留存了来自说话伎艺的分回痕迹，只是由于分回提示语以及分回部分的另一首韵文都被删除，故而形成了只剩一首韵文的文本状貌。但就分回而言，这首韵文也并不完全是形单影孤的，作为话头的“正是”同样被保留下来，二者共同标识了原先的分回。换言之，这一话头在标识分回方面起到的作用与其引入的韵文“未曾伸出拿云手，莫把蓝柴一样看”的作用是相得益彰的。

由以上探讨可以看到，来自说话伎艺的话头除了在说唱结合的表演方式方面发挥了关键作用，还是说话伎艺分回这一体制性特征的重要组成部分，而其原本承载的体制功能在文本化的话本小说中甚至还会得到进一步凸显，这些都足以使我们突破以往认为这些话头只是“套语”的偏颇观点，转而将之置于古代小说文体形成以及文本变迁的研究框架中进行更为深入的讨论。

此前所举的三段文字有一个共同点，即所有的韵文都由一个话头引出，这也是在古代小说中最为标准且最为常见的韵文的叙述程式，即“一个话头+一首韵文”。同时要注意到，在元代刊刻的讲史话本中，另一种叙述方式也颇为常见，以《前汉书续集》的一段文字为例：

吕后再进樽酒与高皇，高皇意下如何？有诗为证。诗曰：  
懒顾杯中酒，频思塞上忧。

吕后见高皇龙颜不悦，问：“大王，方今天下和平……”<sup>②</sup>

在这段文字中，虽然只有一首韵文，在韵文之前却出现了一个问句，这种一个问句加一首韵文的组合是在宋元话本以及讲史话本中较为常见的分回复合

① 洪楸辑，程毅中校注：《清平山堂话本校注》，中华书局2012年版，第273页。

② 《新刊全相平话前汉书续集》，《古本小说集成》编委会编：《古本小说集成》，上海古籍出版社1994年版，第14页。

标志物,<sup>①</sup>与两首连用的韵文一样,标识了留存在小说文本中来自说话伎艺的分回痕迹。值得注意的是,这段文字中的韵文并非由一个话头引出的,而是由“有诗为证”以及“诗曰”两个话头引出的,形成了“话头1+话头2+一首韵文”的特殊表达。这种以两个话头引入韵文的叙述方式在宋元讲史话本中并不鲜见,并且与其他话头无关,所有这些叙述集中使用的都是“有诗为证”和“诗曰”两个话头的组合。其中又可分为两种情形,“有诗为证”有时也作“有某某诗为证”,如“有胡曾咏史诗为证”“有周昙咏史诗为证”,具体情形如表1所示。

表1 在部分宋元讲史话本中“有诗为证”和“诗曰”组合的两种情形的具体分布

话本名	“有诗为证” + “诗曰”	“有某某诗为证” + “诗曰”	总计
《武王伐纣书》	9	1	10
《乐毅图齐七国春秋后集》	0	4	4
《秦并六国平话》	0	16	16
《前汉书续集》	2	0	2
《三国志平话》	2	0	2
《宣和遗事》	4	0	4
《薛仁贵征辽事略》	2	0	2
总计	19	21	40

资料来源：笔者自制。

从表1可见,在宋元讲史话本中,“有诗为证+诗曰”的叙述方式共出现了19次,“有某某诗为证+诗曰”的叙述方式则出现了21次,虽然相较以一个话头引入一首韵文的叙述方式而言,这两种叙述方式出现的次数要少得多,但40次的总计数字还是提醒我们要对这一现象给予必要的关注。之所以会出现这两种特殊的叙述方式,有两个可能的原因。

其一,这或许与讲史话本在文本化过程中经历的删改相关。如前所论,在从场上表演到文本阅读的演变过程中,原先来自说话伎艺的分回痕迹会经受打磨,不仅分回提示语被删去,而且分回处原本作为回尾以及入话的两首连用韵文也可能被删改。如果分回处的两首连用韵文只被删去一首,而韵文

<sup>①</sup> 宋元讲史话本以及小说话本的分回主要标志物指两首连用的韵文;所谓分回复合标志物指一首韵文和分回次要标志物(包括问句、对后续情节的预示以及重复叙述)相结合而形成的特殊叙述。关于小说分回标志物的详细论述,参见叶楚炎:《论宋元话本小说中的分回》,《文学遗产》2018年第3期,第97~115页。

的引入语却被保留下来，就会形成两个话头引入一首韵文的状况。此种情况，可以参见《薛仁贵征辽事略》的这段文字：

仁贵曰：“见在白身。”“我奉贤一荐着。”是谁？有诗为证。诗曰：昔日马周贫且贱，等闲不入俗人面。被吾一纸荐贤书，布衣走上黄金殿。

今日仁贵白衣见帝，乃是马步军常何将仁贵回来……<sup>①</sup>

这段文字保留了一个问句加一首韵文的分回复合标志物，标识了原本的分回痕迹。由此可以判断，原本这里应该有承担回尾和入话职能的两首韵文，但其中的一首已被删除，只剩下我们看到的这一首。因此，这首韵文前面的“有诗为证”和“诗曰”两个话头原先应当只有一个属于这首韵文，而另一个话头则应是被删除的那首韵文的引入语。也就是说，两个话头引入一首韵文的叙述方式很可能是对原本分回部分的叙述进行删改后而形成的。

其二，两个话头引入韵文的特殊叙述方式还可能与讲史话本在文本阅读阶段的接受需求有关。在《全相平话五种》《宣和遗事》中可以看到，当出现两个话头的时候，两个话头的刊刻形式并不相同，“有诗为证”与其他部分的叙述文字并无区别，而“诗曰”则多是阴文。需要说明的是，在这些讲史话本中，两个连用话头中的“诗曰”多是阴文，即便只有“诗曰”一个话头，也多是“阴文”。尽管放在全书的刊刻体例中，两个话头中“诗曰”为阴文并不特殊，但从阅读效果上说，相较只有阴文“诗曰”引入的韵文，以两个话头引入且“诗曰”为阴文的韵文无疑更为醒目。

除了“诗曰”，在《全相平话五种》的《乐毅图齐七国春秋后集》和《三国志平话》中还出现了诸多阴文小标题，这些小标题在只分上、中、下三卷的讲史话本的内部又区分出数十段，这一设置“显然是根据阅读的需要，由刻者设计使用的”。<sup>②</sup>就实际效果而言，与这些小标题同样为阴文的“诗曰”，在《乐毅图齐七国春秋后集》和《三国志平话》中也起到了与小标题功能相同的区别段落的作用。而在没有使用阴文小标题的其他讲史话本中，频繁出现在文本中且被刊刻为阴文的“诗曰”更是独立完成了类似小标题的分段的任务，成为文本内部分段阅读的醒目标识。同样，“诗曰”在与“有诗为证”这一话头合用时，其在分段方面发挥的标识作用也更为重要。或许这也可以解释在《全相平话五种》的《武王伐纣书》和《秦并六国平话》中，两个话头加一首韵文的叙述方式为何更为普遍：相较有阴文小标题的《乐毅图齐七国春秋后集》和《三国志平话》，这两部讲史话本其实

<sup>①</sup> 《薛仁贵征辽事略》，《古本小说集成》编委会编：《古本小说集成》，上海古籍出版社1994年版，第57页。

<sup>②</sup> 卢世华：《元代平话研究——原生态的通俗小说》，中华书局2009年版，第155页。

是以刊刻为阴文的“诗曰”进行文本内部的分段的，而“有诗为证”对阴文“诗曰”分段作用的强化也正适应了这一文本阅读的需要。

两个话头的韵文引入方式在文本阅读方面的功能还不止于此。相较其他话头，“有诗为证”既以较为郑重的方式引入了韵文叙述，又通过对韵文的引领形成了对小说叙述的雅化。尽管“有诗为证”引入的韵文往往可能难以归入雅文学的范畴，但“有诗为证”形成的先声夺人的效果构成了对后面韵文的雅化修饰，这种效果是“正是”“但见”“怎见得”“端的是”等其他话头无法比拟和取代的。因此，从理论上说，“有诗为证”应当与文本阅读阶段的讲史话本更相契合。从这一角度看，与“有诗为证”功能相近并且同样适合文本阅读的话头便是“诗曰”。这两个功能相近的话头之间的联合能够将雅化的效果最大限度地发挥出来，这应该也是在讲史话本中往往连用“有诗为证”与“诗曰”两个话头引领韵文，而其他话头则没有形成这种连用的重要原因。

在表1中还有一个较为重要的现象，即“有某某诗为证+诗曰”叙述方式的出现次数要略多于“有诗为证+诗曰”。相较其实无可考证的“有诗为证”，举出韵文作者的“有某某诗为证”看似更具可信度<sup>①</sup>——尤其是在历史题材的作品中。同时，这种方式也具有更好的雅化效果，并且更加符合文本阅读阶段的读者的接受需求。由此看来，“有某某诗为证+诗曰”的出现次数多于“有诗为证+诗曰”，或许与这一表达方式在以上这些方面都更具优势直接相关。

以上论及的两个原因之间并非全无关联。按常理说，在分回处的其中一首韵文被删去之后，其话头显然也应被删去。但小说中的话头之所以被保留下来，并形成与另一个话头的连用，并不是因为文本修订者的疏忽。问题的关键之处在于，文本修订者在对删改之后形成的两个话头连用的叙述中，看到了其在文本阅读中具有潜能，故将其留存下来，甚至出于段落划分以及雅化修饰的需要还有意识地在文本中加以运用。<sup>②</sup>换言之，文本阅读的接受需求使两个话头的连用在讲史话本中大量出现，而在讲史文本化过程中经历的删改则是触发这一叙述方式的契机。

① 要予以说明的是，通俗小说经常会出现韵文作者署名不实的状况，刘勇强先生便曾论及话本小说中的这一现象，并认为这与小说“为了特定的情境篡改署名诗词”等原因有关，而这些诗词的署名与现今流行的看法不一致，也不能都归结于说话艺人的文化水平低下或随意编造，而与宋词“互见”现象相关。此外，作为“古代诗词传播中的一个特殊版本”，这些署名诗词在文献上也有参考价值。参见刘勇强：《话本小说叙论：文本诠释与历史构建》，北京大学出版社2015年版，第96~98页。

② 在明清小说中，也会出现“有诗为证+诗曰”的连用话头，尤其是在《封神演义》中较为多见，这与此部分谈到的两个原因皆有关联，对此，笔者将另外撰文讨论。



## 二、从表演到阅读：不同韵文叙述方式的形成

前文所论两个话头连用的叙述方式均出现在讲史话本中，相较之下，在宋元话本小说中这一叙述方式则极为罕见，在《宋元小说家话本集》收录的作品中，只有《宋四公大闹禁魂张》一篇出现了一处“有诗为证”与“诗曰”的连用。此外，改编自《六十家小说》的《戒指儿记》并被收入《古今小说》的《闲云庵阮三偿冤债》一篇的篇尾也出现了这一叙述方式。不过，由于《戒指儿记》结尾处残缺，故而我们已无从知晓这一叙述到底是不是《戒指儿记》原本所有。之所以在宋元话本小说中这一叙述方式的出现次数如此稀少，应与我们现在看到的这些小说都刊刻于明代相关。相较元代刊刻的《全相平话五种》，这些话本小说经历了更多的文本删改，而绝大多数的“有诗为证”与“诗曰”或许也便消泯在这些删改的过程中。

事实上，修订者可能对这一表达方式有特殊的敏感性。我们可以通过《金瓶梅》从词话本到绣像本的演变来观照这一问题。在词话本中出现了两处“有诗为证”与“诗曰”两个话头的连用，以下面这段文字为例：

妇人笑道：“怎的颠倒说？常言人无刚强，安身不牢。奴家平生快性，看不上这样三打不回头，四打连身转的人。”有诗为证。诗曰：

叔嫂萍踪得偶逢，娇娆偏逞秀仪容。私心便欲成欢会，暗把邪言钓武松。

原来这妇人甚是言语撇清……<sup>①</sup>

妇人笑道：“怎的颠倒说？常言人无刚强，安身不长。奴家平生性快，看不上那三打不回头，四打和身转的。”……二人在楼上一递一句的说。有诗为证：

叔嫂萍踪得偶逢，娇娆偏逞秀仪容。私心便欲成欢会，暗把邪言钓武松。

话说金莲陪着武松在楼上说话未了……<sup>②</sup>

通过对比不难发现，两段文字的散文叙述和韵文叙述基本相同，其显著的区别在于话头：词话本中“有诗为证”加“诗曰”的叙述方式在绣像本中被改为只剩“有诗为证”，“诗曰”则被删去；而对另一处“有诗为证”加

① 兰陵笑笑生著，白维国、卜键校注：《全本详注金瓶梅词话》，人民文学出版社2017年版，第16页。

② 笑笑生：《新刻绣像批评金瓶梅》卷1，东京大学东洋文化研究所藏明刊本，第19页a~第19页b。

“诗曰”的文字，绣像本则在保留韵文的同时，将两个话头全部删去，从而将这一特殊的叙述方式彻底清除。

就古代小说中话头使用的整体态势而言，话头不是越来越多，而是越来越少。一方面，这是韵文反复经历文本修订者删减的结果——无论是《六十家小说》中的作品被写入“三言”，还是《金瓶梅》从词话本到绣像本的变化，其韵文的减少都足以说明这一点；而在韵文被删减的过程中，负责引入韵文的话头也往往会被删去。另一方面，即使韵文被文本修订者保留下来，其话头也会被删除。

在《六十家小说》中共有 35 处两首连用的韵文，但两首连用韵文都有话头引入的只有 16 处，而其余 19 处两首连用韵文只有一个话头，也便形成了与前面所论两个话头引入一首韵文恰好相反的由一个话头引入两首韵文的叙述方式，对此，可以在两首连用韵文最多的《陈巡检梅岭失妻记》中略举一例：

陈辛见妻如此说，心下稍宽。正是：

青龙与白虎同行，吉凶事全然未保。

天高寂没声，苍苍无处寻；万般皆是命，半点不由人。

当日，陈巡检唤当直王吉……<sup>①</sup>

这段文字出现了两首韵文，从叙述方式看，两首韵文都是由“正是”一个话头引出的。这一叙述方式的出现与文本形态的话本小说对分回痕迹的打磨密切相关：如前所论，两首连用韵文标识的是说话表演留下的分回痕迹，而这一处分回显然经过了文本修订者的打磨。之所以两个韵文只有一个话头，原因就在于第二首韵文的话头在这一打磨的过程中被删去。也就是说，修订者虽然保留了原本作为分回处回尾和入话的两首韵文，却将韵文之间的分回提示语以及第二首韵文的话头删去。经过这一处理，原本被分回提示语与话头区隔的两首韵文得以连接在一起，来自说话表演的分回叙述则被遮掩，在文本中形成了“一个话头 + 两首韵文”的特殊叙述方式。

可以与之相互生发的是在宋元讲史话本中多次出现的没有话头引入的单首韵文。这种情形在讲史话本中颇为常见：《乐毅图齐七国春秋后集》中有 4 处，《三国志平话》中有 8 处，《秦并六国平话》中有 12 处，《五代史平话》中有 3 处，《宣和遗事》中则有 7 处，《薛仁贵征辽事略》中亦有 1 处。在合观讲史话本中的这 35 处无话头引入的单首韵文，同样多与留存在讲史话本中的表演的分回相关，以下面这两段文字为例：

林灵素叫苦不迭，把天子推下九天来。不知天子性命如何？

金风未动蝉先觉，暗送无常死不知。

<sup>①</sup> 洪楸辑，程毅中校注：《清平山堂话本校注》，中华书局 2012 年版，第 208 页。

徽宗叫苦不迭，向外榻上忽然惊觉来……<sup>①</sup>

蒙恬诈败，李仲追之。蒙恬举刀斩落李仲。只见李仲翻身落马。

刀才举处人头落，争奈今朝一命休！

李仲已死。蒙恬追及。<sup>②</sup>

在上面这两段文字中，韵文之前皆没有出现话头。值得注意的是，两段文字的叙述程式基本相同，都是以一人的性命如何引发悬念，在韵文之后则以散文的叙述接续上文重新叙起，并揭破之前设置的悬念，这正是在讲史话本以及话本小说中分回的常见程式。由此可以看出，这两处文字留存的应当也都是来自说话伎艺的分回痕迹，但与其他分回痕迹不同的是，在文本化的过程中，非但分回提示语、另一首韵文等都被删去，仅剩的这首韵文的话头也被删除，由此形成了这种只剩韵文而别无引入语的特殊状况。

就此而言，与前面所论“一个话头+两首韵文”的叙述一样，这些没有话头的单首韵文也并非天然如此，而是被删改而成的，这从一个侧面再次证明了学者关于这些讲史话本只是“删节得很厉害的简本”<sup>③</sup>的判断，而所有这些两首连用韵文以及单首韵文话头的缺失，也都清晰地显现了文本删改留下的斧凿痕迹，并蕴含着考察话本小说与讲史话本文本变迁轨迹的特殊价值。

以上我们探讨了在讲史话本以及话本小说中三种较为特殊的韵文叙述方式，即“两个话头+一首韵文”、“一个话头+两首韵文”以及无话头引入的韵文。从表面看来，文本修订者对话头的处理似乎并没有规律可循，他们一方面将被删韵文的话头保留下来，形成看似累赘的两个话头的连用；另一方面似乎又在尽量减少文本中话头的数量，以至于出现诸多没有话头引入的韵文。实际上，尽管文本修订者对话头的处理方式并不统一，但在不同叙述方式的背后有耐人寻味的一致性。

首先，三种叙述方式的形成都与小说文本化过程中经历的删改有密切的关联，对来自说话伎艺现场表演的分回的打磨，是三种叙述方式得以形成的共同根源。其次，这些话头在文本化的小说中是否具备一定的功用，则是它们能否被保留在文本中的直接原因。

此外，话头是否被保留与其引入的韵文之间的体式差别也有隐秘的联系。在以上论及的讲史话本35处无话头引入的单首韵文里，有6处为诗，而其余29处都如前面所举《宣和遗事》及《秦并六国平话》两段文字中的

① 程毅中校注：《宣和遗事校注》，中华书局2022年版，第150~151页。

② 《秦并六国平话》，《古本小说集成》编委会编：《古本小说集成》，上海古籍出版社1994年版，第68页。

③ 罗篔玉：《宋元讲史话本研究》，中国社会科学出版社2010年版，第151页。

韵文一样，皆是对句。与此形成鲜明对比的是，在以“有诗为证”与“诗曰”两个话头引入的韵文中，则只有前面所引《前汉书续集》中的一处是对句，其余则都是诗。对此，还可参看在讲史话本中仅以“有诗为证”或“有某某诗为证”引入的韵文：除了1处，其余韵文都是诗。而在单独以“诗曰”引入的韵文中，亦唯有集中出现在《乐毅图齐七国春秋后集》及《秦并六国平话》中的17处韵文是对句，其余大部分则都是诗。从以上这些例子中可以看到，相对而言，在讲史话本中，对句之前的话头更容易被删去，而诗前面的话头则多被保留，甚至还会形成两个话头连用的叙述方式。

这一现象同样源于诗与对句在文本阅读中的功用差异。相较对句而言，无论是对小说叙述的雅化修饰还是在文本分段方面发挥的作用，诗显然都更具优势。对句的字数原本就相对较少，倘或再以话头引入，在文本中会显得较为拖沓繁复，删除话头以追求简洁的叙述效果则更符合阅读的需要。因此，对话头的保留甚至凸显与对话头的删除似乎形成了小说文本中互为矛盾的两面，但如果将话头引入韵文的体式纳入讨论范围，则这两面并无抵牾，而是统一于修订者对文本阅读需求的判断。

与删除了诸多对句话头的讲史话本不同，在宋元话本小说大量出现的“一个话头+两首韵文”的叙述中，被保留下来的话头都是对句的引入语。以前面所举《陈巡检梅岭失妻记》中的那段为例，话头“正是”应是“青龙与白虎同行，吉凶事全然未保”这一对句的引入语，被删除的则是后面“天高寂没声”那首诗的话头。对此，可以参看《曹伯明错勘赃记》中的这段文字：

伯明道：“娘子，我和你合该发迹。……”有分交伯明惹得烦恼。

正是：

争似不来还不往，也无欢喜也无愁。

古人有云：

天听寂无声，茫茫何处寻？非高亦非远，都只在人心。

话分两头。却说曹州州尹升厅……<sup>①</sup>

在这段文字中也出现了两首连用的韵文，并且第二首与《陈巡检梅岭失妻记》那段文字中第二首的前两句大致相同，应出自同源的韵文。与之不同的是，在《曹伯明错勘赃记》这段文字中，两首韵文的话头都保留了下来。两相对照可以看出，《陈巡检梅岭失妻记》中的那段文字原本也应有两个话头，但第一首韵文即对句的话头被保留下来，而第二首韵文即那首诗的话头则被删去。从表面看来，就对句话头的处理而言，话本小说似乎与讲史话本截然不同——其对对句话头的容忍度似乎更高，而对诗的话头则更为苛刻。

<sup>①</sup> 《曹伯明错勘赃记》，洪楹辑，程毅中校注：《清平山堂话本校注》，中华书局2012年版，第331页。

但事实上，与讲史话本相同，这一差别的产生同样与这些韵文源自说话伎艺的体制功能以及文本阶段的阅读需要有不可分割的联系。

如前所论，在说话伎艺中，两首连用韵文担负的功能不同：前一首韵文是上一回的“回尾”，后一首韵文则是下一回的“入话”。与之类似，在话本小说中，两首连用韵文的体式也不一样。作为“回尾”的往往是对句，而承担“入话”的则多是诗。因此，当话本小说的修订者在减少话头以实现更好的阅读效果时，往往会删减第二首韵文的话头，其中的原因并不在于韵文体式上的差别，而在于对句往往在前，而诗常常在后。经过这一处理，对句的话头实际上成为对后面两首韵文的引入语。这实际上也是在基本保持韵文叙述程式的同时，以最为便捷的手段完成对原本分回痕迹的打磨。

由此我们可以进一步理解“两个话头 + 一首韵文”、“一个话头 + 两首韵文”以及无话头引入的韵文等不同的韵文叙述方式在表面差异之下的内在共通性特质。在讲史话本以及话本小说从表演到阅读的这一文本化过程中，对分回部分的打磨以及对话头的不同处理推动形成了不同的韵文叙述方式，话头自身在小说中的体制功能也悄然发生改变。

### 三、话头体制功能的转变与拓展

在讲史话本中出现频率最高的两种话头是既常常联袂出现，亦不时单独现身的“有诗为证”和“诗曰”。相较而言，“诗曰”的数量更多，并且在两个话头连用时，“诗曰”多为阴文，故而形成了以“诗曰”为主而以“有诗为证”为辅的状貌。而在宋元话本小说中，“有诗为证”和“诗曰”出现的次数却极少，最为常见的反而是前文论及的“正是”，并且“正是”引入的韵文基本都是对句。与之形成鲜明对比的是，在我们现在看到的讲史话本中，“正是”极为罕见，只在《三国志平话》以及《薛仁贵征辽事略》中各出现一处。由此可以推测，在被讲史话本删去话头的对句中，或许有一部分是以“正是”引入的。

值得探究的是，通过对读《六十家小说》及其被收入“三言”后的改动文本可以发现，“正是”的引入功能发生了变化，原先基本只是对句话头的“正是”，也往往可以用来引领对句之外的诗。

周氏轻轻的叫小二道：“你来房里来，将些东西去吃。”小二千不合，万不合，走入房内，有分交小二死无葬身之地。正是：

只因酒色财和气，断送堂堂六尺躯。

僮仆人家不可无，岂知撞了不良徒。分明一段跷蹊事，瞒却堂堂大丈夫。

此时，周氏叫小二到床前……<sup>①</sup>

周氏轻轻的说道：“小二，你来房里来，将些东西去吃！”小二千不合万不合走入房内，有分教小二死无葬身之地。正是：

僮仆人家不可无，岂知撞了不良徒。分明一段跷蹊事，瞒着堂堂大丈夫。

此时周氏叫小二到床前……<sup>②</sup>

在《错认尸》这段文字中出现了“一个话头+两段韵文”的叙述方式，经由前面的讨论可知，“正是”原本只是第一首韵文的话头，由于第二首韵文的话头被删去，故而形成了这一特殊的叙述方式。随后，在《错认尸》的改动文本《乔彦杰一妾破家》中，又进一步对这一分回痕迹进行了打磨，删除了原本的第一首韵文，而只留下第二首。经过这样的删改，形成了小说中最为普遍的一个话头引领一段韵文的叙述方式。这其实是一种奇怪的嫁接，即以第一首韵文的话头加上第二首韵文。在这一过程中，“正是”从对句的引入语转变为诗的引入语，这也就意味着，“正是”引领韵文的功能在小说中被拓展了，对诗的引领也在其职能范围之内。从上述分析可知，这一功能的拓展其实完全是由对文本中分回痕迹的打磨以及对韵文的删减造成的。

正是基于这一原因，通过对话头功能被拓展的“正是”的探讨，我们可以还原文本经历的修改，呈现其变迁的过程。在《戒指儿记》中有这样一段文字：

小姐讨这颗宝石，仔细看了半晌，见鞍思马，睹佛思人。只因这颗宝石，惹动闺人情意。正是：

折戟沉沙铁半消，自将磨洗认前朝。东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔。

那小姐认得此物，微微冷笑道：“师父，我要见那官人一见，见得么？”<sup>③</sup>

这里出现了唐人杜牧写的《赤壁》，可这首诗的话头是“正是”，而非从功能上说应当引领这首诗的“有诗为证”或是“诗曰”。从表面上看，“正是”具有与“有诗为证”和“诗曰”相同的引入诗的功能。不过，通过前面对《错认尸》及其改动文本《乔彦杰一妾破家》的探讨可以清楚地看到，这里的

① 《错认尸》，洪楸辑，程毅中校注：《清平山堂话本校注》，中华书局2012年版，第343～344页。

② 《乔彦杰一妾破家》，冯梦龙编著，吴书荫校注：《三言·警世通言》，中华书局2014年版，第530页。

③ 《戒指儿记》，洪楸辑，程毅中校注：《清平山堂话本校注》，中华书局2012年版，第391页。

“正是”原先并非《赤壁》一诗的引入语，在《赤壁》之前应当还有一首韵文即一个对句，而“正是”应是对句的话头。“正是”引领的韵文以及《赤壁》一诗的话头都被删去——既可能是同时被删，也可能如同上面所举《错认尸》中的那段文字一般，是先后被删。无论如何，最后的结果都是形成了与《乔彦杰一妾破家》中那段文字完全一致的“正是”对诗的引领。

这一分析能够让我们大致还原这段文字本来的状貌并梳理其文本变迁的过程。能够佐证这一分析的是，这段文字同样是留存在文本中的说话伎艺的分回痕迹：“只因这颗宝石，惹动闺人情意”是对后面情节的预示，与《赤壁》一诗构成了一个分回复合标志物。这段文字之所以要经历删改并形成“正是”引入《赤壁》一诗的特殊叙述方式，也正是因为对这一分回痕迹进行打磨的需要。还要注意，打磨这一分回痕迹的努力并没有结束：在《戒指儿记》的改动文本《闲云庵阮三偿冤债》中，《赤壁》一诗以及话头“正是”等都被删除了，这一分回痕迹随后也就彻底消泯于修改后的文本中。

由上述探讨可知，即便在宋元话本小说中偶然出现了以“正是”引领诗的情形，也并不意味着“正是”具有引入诗的功能，但其依然具有重要的研究价值：这种特殊的叙述方式标识了文本经历的修改，成为我们还原文本原貌的依托。

事实上，就这些分回部分叙述的原貌而言，以“正是”引领对句再接以用“有诗为证”引领诗应当是在宋元话本小说中最为普遍和标准的程式，对此，可以参看被收入《宋元小说家话本集》的《福禄寿三星度世》一篇中的这段文字：

本道看那草堂上的人，叫声苦：“我这性命须休！”正是：

猪羊入屠宰之家，一脚脚来寻死路。

有诗为证：

撇了先妻娶晚妻，晚妻终不恋前儿。先妻却在晚妻丧，盖为冤家没尽期。

本道看草堂上那个人……<sup>①</sup>

这段文字中的两首连用韵文以及由性命如何引发的悬念都表明，其原本应是表演中的一处分回，而除了中间没有“且听下回分解”之类的分回提示语，这段文字基本保留了分回部分的叙述。从中我们可以清楚地看到“正是”与“有诗为证”两个话头是如何进行配合的，以及这两个话头对不同体式韵文的引入体现的功能性差异。

对“有诗为证”与“正是”的功能性差异，在以下所举《金瓶梅》的

<sup>①</sup> 程毅中辑注：《宋元小说家话本集》，人民文学出版社2016年版，第772页。

例子中表现得更为明显：

这大姐害怕，躲在家中居住，再不敢去了。有诗为证：

相识当初信有疑，心情还似永无涯。谁知好事多更变，一念翻成怨恨媒。

这里西门大姐在家躲住，不敢去了。<sup>①</sup>

这大姐害怕，躲在家中居住，再不敢去了。这正是：

谁知好事多更变，一念翻成怨恨媒。

这里不去。<sup>②</sup>

在词话本的这段文字中出现了一首韵文，同时韵文前后的“这大姐害怕，躲在家中居住，再不敢去了”与“这里西门大姐在家躲住，不敢去了”构成了一个非常明显的重复叙述，这与在宋元话本小说以及讲史话本中大量出现的分回复合标志物完全相同。同样别具意味的是绣像本对这段文字的打磨：通过对韵文后面散文部分的修改将原本的重复叙述变得不再明显，这与宋元话本小说的文本修订者对分回复合标志物的修改也如出一辙。对本文而言，尤其值得探讨的是绣像本对话头和韵文的处理——删去了词话本中那首诗的前两句，而保留了后两句。这一改动的幅度虽并不大，就韵文体式来说却有根本性的影响：原先的诗变成了类似对句的韵文。也恰是基于这一改变，文本修订者还改动了引入韵文的话头，将用来引入诗的“有诗为证”改为对句的引入语“正是”。在这一修改中，两个话头在功能性上的差异得以清晰呈现。

应当指出，由于文本经历了较多的删改，故而在上述《福禄寿三星度世》中“有诗为证”与“正是”两个话头各司其职并且相互配合的标准化叙述程式在宋元话本小说中颇为少见。但值得特别关注的是，在《金瓶梅》的词话本中，这一标准化叙述程式大量存在，对此，可以略举一例。

至二更时分，把马从后门牵出，作别方回家去。正是：

不愁明月尽，自有暗香来。

有诗为证：

终日思君倚画楼，相逢不舍又频留。刘郎莫谓桃花老，浪把轻红逐水流。

却说西门庆到家……<sup>③</sup>

① 兰陵笑笑生著，白维国、卜键校注：《全本详注金瓶梅词话》，人民文学出版社2017年版，第2810页。

② 笑笑生：《新刻绣像批评金瓶梅》卷18，东京大学东洋文化研究所藏明刊本，第32页a。

③ 兰陵笑笑生著，白维国、卜键校注：《全本详注金瓶梅词话》，人民文学出版社2017年版，第2551页。



在词话本中不仅出现了132处两首连用的韵文，而且其中的78处两首连用韵文都使用了这一宋元话本小说分回中的标准化叙述程式。这些频繁出现的标准化叙述程式从一个侧面展现了被誉为小说史“活化石”的词话本的价值所在，同时也提醒我们注意词话本和说话伎艺之间的重要关联。

与“三言”对《六十家小说》的修改相同，绣像本的修订者对这一叙述程式也格外敏感，而其所用的删改手法亦与前面所论《乔彦杰一妾破家》对《错认尸》的改动如出一辙。上面所举词话本中的文字在绣像本中变为：

至二更时分，把马从后门牵出，作别回家。正是：

终日思君倚画楼，相逢不舍又频留。刘郎莫谓桃花老，浪把轻红逐水流。

西门庆到家……①

两相对照可以看到，绣像本删去了两首连用韵文中的第一首，同时又保留了第一首韵文的话头“正是”，却删去了第二首韵文的话头“有诗为证”，“正是”由此成为“终日思君倚画楼”这首诗的引入语。

尽管就其本初状态而言，作为话头的“正是”不具备引入诗的功能，但经由文本修订者对原先标准化叙述程式的大量修改形成了新的叙述惯例。也就是说，其兼有“正是”与“有诗为证”两种话头的功能，并且原本只是因为修改而造成的“正是”引入功能的拓展由于这一惯例的形成会固化下来，并牢牢地附着在“正是”的身上。因此，尽管我们在宋元以后的小说中还会频繁看到“正是”，但其已经不是源自说话伎艺的那个话头，出自说话伎艺的原初功能和来自文本修订的拓展功能杂糅在一起，使之成为在小说文本中功能更为强大的韵文引入语。

与“正是”功能得到强化相反的是，在小说文本变迁的过程中，“有诗为证”的功能相对弱化，从上述例证中可以看到，“有诗为证”往往被删去，其引领的韵文也被置于“正是”的名下。尽管如此，“有诗为证”却以另一种方式凸显了其在小说文本中的存在，同时也拓展了其作为话头的体制功能。

我们现在看到的宋元讲史话本多分卷或分集，如《全相平话五种》中的每部书都分为上中下3卷，《五代史平话》中的每一史俱分为上下2卷，《宣和遗事》则分为2集或4集。尽管分卷或分集完全是为了适应文本阅读的需要而采取的分段方式，但在分卷或分集时讲史话本有时也会借用或借鉴说话伎艺的叙述程式。在《全相平话五种》中，每部书皆有3卷，除了《前汉书续集》可能由于“前后都有残缺”无法确定，<sup>②</sup>其余4部都是以韵

① 笑笑生：《新刻绣像批评金瓶梅》卷16，东京大学东洋文化研究所藏明刊本，第42页a。

② 参见楼含松：《讲史平话的体制与款式》，《浙江大学学报》（人文社会科学版）2004年第5期，第104页。

文作为卷下的结尾。此外，《武王伐纣书》和《秦并六国平话》的卷中，以及《三国志平话》的卷上也是以韵文作结的。在使用韵文作为结尾的7卷中，使用“诗曰”作为话头的有3卷，使用“有诗为证”作为话头的有2卷，有1卷用的是“正是”，还有1卷则没有使用话头。而在《五代史平话》中，除去残缺的3卷，其余7卷都以韵文作结，出现次数最多的话头仍是“诗曰”，有3卷，有1卷无话头，剩下的3卷使用的则是“有人咏一首诗道”<sup>①</sup>等其他话头。而《宣和遗事》无论是2集本还是4集本都只有最后1集的末尾有韵文，其话头是“故刘后村有咏史诗一首云”。<sup>②</sup>

由上可知，在每卷或全书末尾部分最常出现的话头是“诗曰”，共有6次；与之相比，“有诗为证”出现的次数则少得多，总共只有2次。但无论是“诗曰”还是“有诗为证”，都没有形成在卷尾或篇尾中的压倒性优势。也就是说，在文本形态的讲史话本中，“诗曰”“有诗为证”总结全卷或全篇的体制功能尚未定型。

在《六十家小说》现存的作品中，结尾无残缺且以韵文结尾的有20篇，其中以“诗曰”为篇尾话头的只有2篇，以“有诗为证”为篇尾话头的则1篇也没有，出现次数最高的是“正是”，有4篇作品以之为篇尾话头。与讲史话本相类，在明代刊刻时间最早的这部话本小说集中，“诗曰”“有诗为证”仍然没有成为被普遍使用的篇尾话头。

不过，这一情形到了“三言”中则有一个大幅的改变，在《古今小说》中，有17篇以“有诗为证”为篇尾话头，有7篇的篇尾使用的是“诗曰”；在《警世通言》中，“有诗为证”作为篇尾话头出现了10次，“诗曰”出现了2次；而在《醒世恒言》中，以“有诗为证”作为篇尾话头的有15篇，使用“诗曰”的则有4篇。由此可以看到，在与“诗曰”的对比中，“有诗为证”作为篇尾话头出现的次数占据了绝对的优势，在“三言”中，总共有42篇作品的篇尾使用了“有诗为证”。可以说，“有诗为证”不仅成为“三言”中最为常见的篇尾话头，而且引入篇尾也成为“有诗为证”这一话头的重要体制功能。

从前文的论述可知，这一功能并非“有诗为证”天然具备的，实际上，通过对读我们可以看到，与“正是”话头功能的拓展一样，这同样是由于文本删改而形成的：《六十家小说》中的《陈巡检梅岭失妻记》原本的篇尾话头是“正是”，《五戒禅师私红莲记》的篇尾则没有话头，但在被收入“三言”后，两篇小说的篇尾话头都成为“有诗为证”。此外，《熊龙峰刊行小说四种》之《张生彩鸾灯传》的篇尾是：

① 程毅中、程有庆校点：《新编五代史平话》，江苏古籍出版社1993年版，第188页。

② 程毅中校注：《宣和遗事校注》，中华书局2022年版，第317页。

正所谓：

间别三年死复生，润州城下念多情。今宵燃烛频频照，笑眼相看分外明。<sup>①</sup>

在《喻世明言》中，此篇的结尾则变为：

有诗为证：

间别三年死复生，润州城下念多情。今宵燃烛频频照，笑眼相看分外明。<sup>②</sup>

两段文字的韵文基本没有差别，话头却从“正所谓”变成了“有诗为证”。这些例子都可以说明，正是通过对文本的修改，“有诗为证”作为篇尾话头使用的体制功能才得以拓展、定型并巩固。而之所以“有诗为证”能够在文本中获得这样的机遇，当然与其自身的特质相关：这一话头同时具备了故事末尾需要的韵文和雅化认证两个要素，因此相较于之类同的“诗曰”无疑更具优势。此外，这或许也与说话技艺分回部分的叙述程式密切相关。由于分回提示语被删去，出现了“正是”加“有诗为证”的标准化叙述，并且“正是”在前而“有诗为证”在后，故而从文本阅读的角度来看，就在客观上形成了以“有诗为证”结束一段叙述的效果，而经由这种效果的大量叠加，文本中的“有诗为证”也就渐渐具有了结束某段故事叙述甚至是全部故事叙述的功能。

就此而言，“有诗为证”在文本中被拓展出来的引入篇尾的体制功能与其本来的体制功能其实是背道而驰的。在说话技艺的分回中，作为第二首韵文话头的“有诗为证”是下一回叙述入话的话头，其体制功能在于开启一段新的叙述，而非结束此前的叙述——结束此前叙述的任务是由第一首韵文的话头“正是”来承担的——这从《六十家小说》有4篇小说以“正是”为篇尾话头，并且“正是”在篇尾出现的次数也最多，即可看出一些端倪。因此，尽管从字面上看，从说话表演到文本阅读，“有诗为证”这一话头完全没有改变，但在小说结尾处的这些“有诗为证”的体制功能实则已发生了大逆转：从说话技艺中入话的引入语变成了篇尾的引入语，也由此成为小说文本化阶段的新话头。

#### 四、结语

以上讨论的小说中的韵文话头主要包括三种，即“有诗为证”、“诗曰”与“正是”。事实上，宋元讲史话本以及话本小说话头类型远不止以上三种。本文之所以集中讨论这三个话头，首先是因为在宋元讲史话本以及话本小说中

① 熊龙峰刊行，石昌渝校点：《熊龙峰刊行小说四种》，江苏古籍出版社1990年版，第16页。

② 冯梦龙编著，陈熙中校注：《三言·喻世明言》，中华书局2014年版，第381页。

这三个话头出现的频率最高，而“但见”等话头出现的频率则要低得多；<sup>①</sup>其次，就语义而言，其他一些出现频率较低的话头与这三个话头往往具有趋同性，可以视作这三个话头的别样表达，如“有诗为证”也被表述为“古人曾有诗云”“才人有诗说得好”等，“诗曰”有时也作“诗云”，而“正是”则会被写作“真个是”“真个”“正所谓”“分明是”“端的是”等。因此，对这三个话头的探讨最为紧要，可以涵盖相对少见且语义趋同的诸多话头。

本文的研究表明，引入韵文叙述的话头不仅来自说话伎艺的现场表演，而且与说话伎艺分回演述的体制性特征有密切的关联。在讲史话本以及话本小说文本化的过程中，由于要对分回部分的叙述进行打磨，故而韵文成为被重点删改的对象，负责引入这些韵文的话头同样也被删改。正是基于此，“两个话头+一首韵文”、“一个话头+两首韵文”以及无话头引入的韵文等较为特殊的韵文叙述方式都出现在文本中。经过删改，这些话头在文本化小说中承担的体制功能也在发生变化。“正是”从原本对句的引入语转变为可以引入对句以及诗的话头，“有诗为证”则从原本说话伎艺普遍使用的入话话头变成了在小说文本中大量出现的篇尾话头。这些话头的体制功能与其来自说话伎艺的原初功能虽然大有不同，但其与说话伎艺之间的联系是其体制功能在小说文本中得以转变与拓展的根源。

当我们强调早期的章回小说都是通过世代累积的方式而形成的时候，其实也应注意到，通俗小说的文体特征及其表述形式也是通过层层累积的方式逐步形成的。<sup>②</sup>而当我们仅局限于这些看似简单的话头本身之时，并不能辨识其累积的痕迹。然而，只要我们将其还原到具体的文本中，并通过对不同文本之间叙述程式的比对和探讨，就能深入地考察这些话头累积而成的具体过程，并且对“累积”本身也会有更为精微的辨析：其既有可能是体制功能的杂糅，也有可能是对原初体制功能的逆转。而这些对通俗小说文体特征以及表述形式的考索，将会为我们更加系统深入地理解通俗小说世代累积这一宏观景观提供坚实的微观基础。

总之，秉持系统观念对话头的功能及变迁历程加以考察，有助于文学研究者在“套语”的笼统印象之下细致探究话头在不同阶段的体制功能及其成因，将话头置于通俗小说文体形成以及文本变迁的研究框架中，进而挖掘出这些常被视为“套语”的话头中蕴藏的丰富文学价值。

（责任编辑：延 缘）

① 需要说明的是，在本文开头部分所举胡士莹先生的话中，“怎见得”也被视为话头，但严格说起来“怎见得”并非话头，而是通过设问的方式引发疑问，与其他分回复合标志物中问句的功能完全一致。

② 这一论述受到中国社会科学院大学井玉贵先生的启发，特致谢忱！