

论《金瓶梅》词话本中韵文的体制 功能及其研究意义

叶楚炎

内容提要：对于《金瓶梅》词话本中韵文的考察应放在古代小说韵文使用的整体历史语境中进行。在词话本里出现了大量两首连用的韵文，并标识出留存在文本中的说话伎艺的分回痕迹。通过对于这些分回痕迹的探讨，不仅可以看到《金瓶梅》文本变迁的过程及其原因，还能对词话本中韵文的体制身份及其功能进行细致的辨析。在词话本中，无论是标识了说话伎艺分回痕迹的韵文，还是看似与体制无关的“非体制性韵文”，体制功能都是其不可忽视的特质，并且是这些韵文出现在小说中的最为关键的原因。这不仅可以更为清晰地探讨词话本中韵文所发挥的作用及其文学意义，也能对词话本的来源以及章回小说分回体制的建构有更为透彻的审视。

关键词：《金瓶梅词话》；体制功能；分回；韵文

《金瓶梅词话》是被论者视为“在中国小说史上具有无与伦比的珍贵的文献价值”^[1]的一部作品。对于《金瓶梅》词话本的文献价值，学界也有极为丰富的研究。值得注意的是，在词话本和绣像本之间，有一个显著的区别，即词话本韵文的数量远多于绣像本。实际上，词话本很大一部分文献价值，正来自于这些韵文。而从韵文的角度进行研究，也一直是学界探讨词话本的重要途径。论者会关注词话本中韵文的来源和出处，以此讨论词话本与其他文本之间的关系，也会通过其中的诗词作品，来探寻词话本作者的身份。

但需要指出的是，首先，《金瓶梅》词话本中的韵文是一个整体，即便是对于其中若干可以考辨其出处的韵文的探讨，也不能脱离词话本所有韵文产生的历史语境，及其发挥整体效用的文本语境，因此，无论是考察这些韵文的渊源、出处，还是作用、风格等，都应放在词话本韵文整体性的框架内加以审视。其次，在整体性的词话本韵文内部，仍有细致分辨其不同层次的可能性，但这种可能性不是来自诗词歌赋的文体分别，也不是基于对其是抄录而来还是某位作者自创的区分，而是立足于这些

韵文在小说中所发挥的不同体制功能。

从体制功能的角度看，可以先将词话本中的韵文分为两部分：第一部分与章回小说的分回体制直接相关，即出现在每一回起首以及末尾的韵文；第二部分则与章回小说的分回体制无关，即除了回首、回尾韵文之外的所有韵文。本文便从这两部分韵文入手，探讨词话本中韵文的体制功能及其研究意义。

一 “章回”与“说话”： 韵文的体制特性

在词话本中，除了第五十五、五十六回无回尾韵文之外，基本采用回尾韵文与“且听下回分解”相结合的方式结束每一回的叙述，其中，只有一首回尾韵文的，共有 52 回，使用两首回尾韵文的，则有 46 回^[2]。而到了绣像本，在词话本原先以两首韵文作为回尾的 46 回中，则有 26 回都变为了只有一首韵文，其中的 20 回仍是使用两首韵文作为回尾。从整部书的文本状貌来看，在词话本有回尾的 98 回中，以两首韵文作为回尾的回数接近全书

的一半,而到了绣像本,则只有五分之一的回尾是两首韵文。因此,就章回小说体制而言,以两首韵文结尾是词话本分回的一个重要文本现象,而这一现象的重要性在绣像本中则大为降低。

如前所论,词话本中的韵文可大致分为两个部分,与章回小说分回体制直接相关,即出现在每一回起首以及末尾的韵文,可以称之为“体制性韵文”,而其余与章回小说分回体制无关的韵文则可以暂时称之为“非体制性韵文”。

“体制性韵文”也普遍存在于宋元话本小说中。在话本小说里,承担了入话以及篇尾功能的韵文固然是体制性韵文,除此之外,由于话本小说的分回特性,在文本内部分回部分出现的韵文同样也是体制性韵文。对此,可以在宋元话本小说中略举一例:

周氏取具锁,锁了大门,同小二回家。正是:
飞蛾投火身须丧,蝙蝠投竿命必倾。

为人切莫用欺心,举头三尺有神明。若还作恶无报应,天下凶徒人吃人。

当时,小二与周氏到家,见了高氏。^[3]

便如胡士莹所云,《错认尸》这篇作品在宋元说话艺人口中是“可分做十回”^[4]演述的,这段文字便保留了一处此篇小说在表演场上的分回痕迹。文中出现了两首连用的韵文,前一首是上一回的回尾,而后一首则是下一回的入话。两首连用韵文的形成是由于现场表演的小说在文本化的过程中经历了删改:原本用于分回的“且听下回分解”的套语被删去,因此上一回的回末韵文和下一回的回首韵文连接在一起形成了两首韵文的连用。实际上,在宋元时期的话本小说以及讲史话本中,这种两首韵文连用的状况极为常见,由于其明确标识出残留在文本中的来自于说话伎艺表演的分回痕迹,因此我们可以将之视为分回的主要标志物^[5]。

而在《金瓶梅》词话本里,也大量存有在话本小说以及讲史话本中广泛存在的这一分回主要标志物,以下面这段文字为例:

当日打死。烘动了清河县,大闹了临清洲。正是:

平生作恶欺天,今日上苍报应。

有诗为证:

为人切莫用欺心,举头三尺有神明。若还作恶无报应,天下凶徒人食人。

当时统制打死二人,除了地方之害。^[6]

两相对比可以发现,除了中间多出“有诗为证”四字,词话本这处文字的叙述程式与《错认尸》完全一致:都是在两段散文叙述之间出现了两首连用的韵文,并且第二首韵文也几乎完全相同。需要指出的是,这种两首韵文连用的状况在词话本每回的正文部分极为普遍,回首和回尾韵文暂不计算在内,在词话本中,共有49回出现了两首韵文的连用,总计87处。也就是说,在现在我们所看到的词话本的正文里,几乎占到全书一半的回数中都有来自说话伎艺现场表演的分回标志物,并且从第一回到第一百回从始至终以较为均匀的状态分布在全书中。

和话本小说以及讲史话本中的分回标志物标识出留存在文本中的分回痕迹相同,这87处分回主要标志物的存在同样向我们显示出残留在词话本中的来自于表演场的分回痕迹。对于《金瓶梅》与说话伎艺的关系,徐朔方、刘辉、梅节、支冲等前辈学者多有论述,例如梅节便认为:“《金瓶梅词话》和先前几部中国古典长篇白话小说《三国演义》、《水浒传》、《西游记》一样,原是‘说话’。”^[7]在词话本中广泛存在的来自表演场的分回痕迹正充分证明了前辈学者的这一论述,而通过细致分析则可以更为清晰地看到这一点。

《金瓶梅词话》与《水浒传》关系密切,“《水浒传》第二十三到二十六回同《金瓶梅》第一回到第九回及第八十七回的内容大体相当”^[8]。特别是词话本的前五回,更与《水浒传》第二十三回到第二十六回的相关情节及叙述极为类似。刘世德曾历述《金瓶梅》可能引用的《水浒传》版本,最后则以“可资探讨”^[9]的天都外臣序本及容与堂刊本与词话本进行比勘。颇具意味的是,词话本前五回正文中出现了4处两首连用韵文,而这4处两首连用韵文均不见于天都外臣序本和容与堂本。本文也以词话本第一回出现的两首连用韵文为例,并以天都外臣序本和容与堂本《水浒传》的相同部分与之对比,由于在天都外臣序本和容与堂本中,具有比勘价值的文字相同,因此只举容与堂本。

妇人道：“叔叔是必记心者，奴这里专候。”正是：

满前野意无人识，几点碧桃春自开。

有诗为证：

可怪金莲用意深，包藏淫行荡春心。武松正大原难犯，耿耿清名抵万金。

当日，这妇人情意十分慇勤。（词话本）^[10]

这段话在词话本中有两首连用的韵文，但在容与堂本中则只有后一首韵文^[11]。对于《金瓶梅词话》与《水浒传》的关系，学者大多认为《金瓶梅》从《水浒传》衍生而来，但徐朔方则认为两部小说都是“民间说话艺人在世代流传过程中形成的集体累积型的创作”，“《水浒》的写定比《金瓶梅》早，但它们的前身‘说话’或‘词话’的产生却很难分辨谁早谁迟。与其说《金瓶梅》以《水浒》的若干回为基础，不如说两者同出一源，同出一系列水浒故事的集群，包括西门庆、潘金莲故事在内”^[12]。从词话本前五回所留存的这些分回标志物来看，当然不能排除词话本采用了更为早期的珍本《水浒传》的可能性，即便如此，这一版本也应与说话伎艺有更为紧密的联系。而合观这五回的4处分回主要标志物与全书其他83处分回主要标志物，徐朔方的论述无疑应当引起我们更多的重视。对此还可参看容与堂本的这段文字：

只瞒着武大一个不知。有诗为证：

好事从来不出门，恶言丑行便彰闻。可怜武大亲妻子，暗与西门作细君。

断章句。话分两头。且说本县有个小的……^[13]

这段文字中只有一首韵文，但在韵文之后，散文叙述之前却有“断章句”三个字。此三字在《水浒传》中仅此一见。所谓“断章句”指的应该就是划分章节的句子，可小说的分回并不在此处，且这段话中也只有一处韵文，并没有说话伎艺的分回痕迹。但结合词话本就可知道，这里原本有两首连用韵文^[14]，是明显的分回痕迹。而容与堂本虽然只剩一首韵文，不知是何原因，却将原本说明此处分回的“断章句”三字保留下来。这三个字既证明了此处文字原先应有分回，也说明了相对于容与堂本，词话本中的文字离说话表演距离更近。

值得注意的是，除了两首连用韵文这一分回主要标志物，在两首韵文前后经常会出现一些特殊的表达，主要是问句、情节预示以及重复叙述，它们同样与说话表演的分回密切相关，我们可以称之为分回次要标志物^[15]。这些分回次要标志物同样在话本小说与讲史话本中极为常见，而它们也出现在了词话本中。以词话本第三回这段文字为例：

王婆欢喜收下，打发小厮回去。正是：

□□云雨几时就，空使襄王筑楚台。

有诗为证：

两意相投似蜜甜，王婆撮合更搜奇。安排十件挨光计，管取交欢不负期。

当下王婆收了绸绢绵子，开了后门，走过武大家来。（词话本）^[16]

在这段叙述中，只有词话本出现了两首连用韵文，在容与堂本中唯有后一首韵文^[17]，而绣像本则只剩下修订过的前一首韵文^[18]。不仅是韵文数量的差别，词话本的后一首韵文有“管取交欢不负期”之语，这是对于后续情节的一个预示，但这一韵文没有出现在绣像本中，与此同时，在绣像本中对于此后情节的预示也便就此消失。更为重要的区别在于，在词话本中，“王婆欢喜收下”与“当下王婆收了绸绢绵子”是一个明显的重复叙述，而在容与堂本里，在韵文之后，散文部分便直接从“这王婆开了后门”开始叙起，完全没有再次叙述“王婆收了绸绢绵子”这一上文已经交代过的情节。

在话本小说和讲史话本中，分回部分出现情节预示和重复叙述等都是因为表演场上分回的需要，情节预示的作用和问句相同，是为了引起悬念吸引观众观赏此后的演出，重复叙述则是因为在分回后重新开讲时要书接上文重新叙起。这些在文本中看似奇怪的表达在表演场上都有其重要的实用功能。但在文本阅读阶段，随着表演功能的消失，与两首连用韵文一样，这些分回次要标志物同样也是文本修订者着力删改的对象。而通过以上这段文字的对读便可知道，词话本不仅存有两首连用的韵文，还同时保留了对于情节的预示以及重复叙述，这些次要标志物和主要标志物一起，都在凸显着词话本中来自于现场表演的分回痕迹。

分回主要标志物的形成是由于原本用于分回的

“且听下回分解”的套语被删去，因此上一回的回末韵文和下一回的回首韵文连接在一起。而对于说话伎艺分回痕迹的打磨在此后的文本修订中也会持续进行：两首连用韵文往往会被删去一首甚至全部被删，依附于韵文的次要标志物亦可能被删除。正如上一个例证所显示的，通过对读词话本和绣像本，虽然重复叙述还在，但词话本的两首韵文在绣像本中只剩一首，而类似的现象在绣像本中颇为常见。通过对于这一现象的梳理，我们不仅可以看到《金瓶梅》文本变迁的过程及其原因，还能和本部分的论述产生充分的勾连，更能对词话本中韵文的体制身份及其功能有更为明彻的辨析。

二 体制特征的打磨与重建： 文本变迁及其原因

在词话本每回的正文部分，两首韵文的连用共出现了87处，但在绣像本中，数量则大为降低，这可以分为两种类别。

其一，连用的两首韵文都被删去，这样的情形共有6处；其二，连用的两首韵文被删去其中的一首，共有43处。合计以上两种类别，词话本有87处连用的两首韵文，在绣像本中则有49处都被删改，被删除的韵文共有55首。

也便是说，词话本的87处分回主要标志物有另一半在绣像本中都消失了，剩下的只有38处。需要说明的是，相对于词话本，绣像本的韵文本就大幅减少，放在词话本韵文被集体删改的整体背景下观照，这一情形似乎也并不奇怪。对此，可以再做一个统计。词话本中出现了大量借人物之口唱出来的戏曲、散曲、套曲等，有些人物的对话也以韵文对答的方式进行，另外穿插在小说中的说因果、宝卷表演里也有一些韵文，这些韵文都较为特殊，可暂不讨论。除此之外，在所有被绣像本删除的韵文中，只有48首韵文与连用的两首韵文无关，其数量要小于连用两首韵文中被删除的55首。

事实上，这里讨论的都是小说每回正文部分连用的两首韵文及其删改。但在词话本中，两首连用韵文不止于此，如前所论，在词话本回尾中，有46回是用两首韵文作为回尾，并且同样是两首韵

文连用的形式，而这些连用的韵文在绣像本中也有26处被删改，无论是韵文表述的形式以及被删改的过程，都和每回的正文部分没有区别。

表面看来，正文部分连用的两首韵文是残留在文本中的来自说话伎艺的“表演的分回”，而回末的韵文则是阅读阶段从属于章回小说分回体制需要的“文本的分回”^[19]，两者并不相同。但实际上，在《金瓶梅》中，它们之间却存在着极为绵密的联系。

由于绣像本将“西门庆热结十弟兄”的情节放入第一回，这使得第一回分回的位置与词话本不同，在第一回和第二回的交接处，绣像本是：

（第一回）妇人道：“奴这里等候哩！”正是：

满前野意无人识，几点碧桃春自开。

（第二回）《孝顺歌》：……

话说当日武松来到县前客店内……^[20]

然而，如本文第一部分所举，这处文字在词话本中则处于第一回的正文部分^[21]，可以看到，在词话本中，这里有连用的两首韵文，并且前后的叙述也有重复。仅就文字而言，在绣像本中，连用的两首韵文的后一首被删除，语涉重复的“当日，这妇人情意十分慇勤”也被删除，与前面所论正文部分两处韵文被删改的情形完全符合。但微妙的是，由于绣像本第一回情节的增容，需要提前分回，而文本的修订者正利用了此处原先词话本中残留的分回痕迹进行新的分回，并以被删改后剩下的一首韵文直接作为第一回的回尾，而以新增入的一首韵文作为第二回的回首。

从绣像本第一回分回的形成过程中，我们可以看到，文本的修订者既打磨了此处原先留存的来自说话伎艺表演的分回痕迹，但在面对新文本的分回需要时，绣像本的写定者又利用了这一分回痕迹重构了章回小说文本中的分回。从体制性的角度来说，词话本和绣像本中情节相同的这两处文字同样都是“分回”，可两者的性质却是截然不同的：前者是留存在文本中的表演的分回，与说话伎艺的体制密切相关；而后者则是阅读阶段文本的分回，属于章回小说的分回体制。

但从另一角度说，性质看似不同的两种分回在

文本阅读阶段的小说中又或许具有相同的本质,通过上述例证可以看到:“文本的分回”是以“表演的分回”为基础建构起来的,因此,倘或追根溯源,无论是残留在每回正文中、以连用的两首韵文作为主要标志物的分回痕迹,还是小说每回末尾部分的分回,两者或许都与说话伎艺的现场表演有着密切的关联。而能印证这一推断的,正是本文第一部分所论及的词话本回尾部分大量使用的两首韵文。

如前所论,在词话本的回尾韵文中,有46回都采用了连用韵文的形式,而从叙述程式上看,回尾连用的两首韵文与正文部分连用的两首韵文其实完全一致,对此可以稍举一例:

把西门庆撺掇过他这边歇了。正是:得多少
腰瘦故知闲事恼,泪痕只为别情浓。

有诗为证:

自从别后减容光,万转千回懒下床。亏杀
瓶儿成好事,得教巫女会襄王。

毕竟未知后来如何,且听下回分解。^[22]

因此,至少在这46回中,词话本的写定者应当是利用了原先残留的表演的分回痕迹进行了文本的分回,并直接以这些连用韵文做为回尾,通过这样的方式建构起了章回小说的分回体制。而到了绣像本中,与消泯正文中的分回痕迹相一致,每回末尾部分连用的两首韵文同样是文本修订者重点删改的目标,上面这段文字在绣像本中便被删改,只剩第一首韵文^[23]。

其删改方式与前面所论对于正文中两首连用韵文的处理完全一致,这同样可以说明二者来自说话伎艺的同源特质。除了运用连用韵文作为回尾的46回,词话本中还有52回采用的是一首韵文结尾的方式,理论上说,这52回的回尾也存在两种可能性:其一,此处原本没有任何分回痕迹,词话本的写定者或是在这里利用原先的一处韵文作为回尾进行分回,或是增添了一首韵文作为回尾进行分回;其二,此处原先就有一个分回的痕迹,写定者删除了其中一首韵文,只以剩下的一首韵文作为回尾。我们非但不能排除第二种可能性,而且参之以绣像本,第二种可能性或许更为确实而普遍。

通过前面的论述可知,在绣像本中,有五分之

四的回数是以一首韵文作为回尾,仅有五分之一使用了两首韵文。但回到词话本便可看到,其实原本共有46回都是以两首韵文作为结尾,只不过在经历了文本删改之后,其中的26回都在绣像本中变成以一首韵文结尾的状貌。据此类推,词话本以一首韵文作为回尾的52回中,原先应当也有相当一部分是以两首韵文结尾,只不过在经历了类似于绣像本的文本修订后,才变为回尾只有一首韵文。

在词话本第五十四回的回尾只有一首韵文,但除此之外,以“西门庆一个惊魂落向爪哇国去了”以及“怎见得”引发后面的悬念^[24]。与之相类的是第八十二回的回尾,在一首韵文之外还有一个对于后面情节的预示,即陈经济会因为簪子身陷囹圄^[25]。便如本文第一部分所论,和重复叙述一样,问句和情节预示在说话伎艺的分回部分也极为常见,可以称之为分回次要标志物。因此,这两回的回尾虽然都没有两首韵文的连用,但一首韵文加分回次要标志物的特殊叙述还是显示出原先的分回痕迹。在进行章回小说分回的时候,写定者利用了残留的这处表演的分回进行了文本的分回,而原本应该有的另一首与之连用的韵文则在小说文本化的过程中被删去。

到了绣像本中,写定者对原先的这些分回痕迹再次进行打磨。第五十四回回尾由于相关情节被删去,此处韵文和问句也都消失,回尾换用了其他韵文。第八十二回回尾在绣像本中则删去了“看官听说”后面的情节预示^[26],使之完全消泯了对于原先分回痕迹的标识。这也就意味着,原先表演的分回彻底消失,而完全成为章回小说文本的分回。

因此,词话本中章回小说的分回应该有相当一部分是以原先留存在文本中的表演分回为基础建构起来的。对此,可以分为两种情形去分辨:其一,现在看到的词话本中有46回是以两首韵文作为回尾,这些连用的韵文其实具有双重的体制身份,它们既是说话伎艺表演阶段分回体制的遗留,同时又承担了章回小说文本分回的体制功能;其二,在其他52回只有一首韵文的回尾中,也应当有相当一部分是从表演的分回而来,通过分回次要标志物,仍旧可以看到它们所标识的分回痕迹及其所具有的相同的双重体制身份。但绝大部分只有一首韵文的

回尾并没有次要标志物与之配合，它们现实的体制身份也是单一的：只作为章回小说的文本分回而存在。

但经由前面的论述便可看出，正如同绣像本通过对于两首连用韵文的删减，以及对于次要标志物的删除，制造出了26回只具有章回小说体制身份的回尾，词话本中体制身份单一的这些回尾也很可能是经受了这样的文本修订才形成的，因而，我们既要看到它们体制身份单一的事实，但同时也不应忽略对于它们可能具有的多重体制身份的关注。

更为重要的是，虽然体制功能有双重或单一的区别：小说每回正文部分的两首连用韵文只具有说话伎艺表演阶段分回体制遗留的身份，而每回末尾部分的两首连用韵文的体制身份则是双重的。但就其本质而言，它们并没有区别：“表演的分回”是它们共同的身份底色。因此，可以把绣像本对于所有这些两首连用韵文所做的删改进行合观。

也就是说，在词话本中，连同正文部分以及回尾部分，共有133处两首韵文的连用，涉及近270首韵文。而到了词话本中，则共有75处被删改，留存在绣像本的只有58处。在对于两首连用韵文进行集体打磨的这一过程中，共有82首韵文被删，这一数量要远多于被删除的其他48首韵文。因此，删减词话本中的韵文只是现象的表面，对于词话本源自说话伎艺的体制性特征的打磨，才是这一现象的实质。

根据以上论述，可以对于词话本中的韵文做出更为细致的区分，依据体制性的特质，将之分为四种类型：

其一，具有双重体制身份的韵文，以词话本回尾部分所有的两首连用韵文为代表，也包括回尾部分有分回次要标志物与之配合的一首韵文。这些韵文既标识了表演的分回在文本中的遗留，同时又兼有在章回小说文本中分回的体制功能。

其二，只有说话伎艺表演分回一种体制身份的韵文，以词话本每回正文部分出现的两首连用韵文为代表。它们保留了说话伎艺的分回痕迹，但在章回小说中并不承担体制功能。

其三，只有章回小说分回一种体制身份的韵文。在词话本的回尾中有52回是单首韵文，此外

还有每回回首的韵文，倘或没有其他证据表明它们是从说话伎艺而来，则它们只具有单一的章回小说分回的体制功能。

其四，不具有任何体制身份的非体制性韵文，词话本正文部分单独出现的一些韵文便属此类，这些韵文既与章回小说的分回体制无关，也无法标识原先表演分回的痕迹。

由这一分类可以看到，我们所说的“体制性韵文”其实包含了前三种类型，并且“体制性”的特征既与章回小说相关，更与说话伎艺密切相连，正是因为小说在文本化的过程中不断在打磨说话伎艺留存在文本中的体制性特征，同时又利用某些特征进行文本的分回，才会形成我们现在所看到的三种类型的体制性韵文共存的复杂状貌。

实际上，通过对宋元之际讲史话本的探讨便可知道，在文本编撰的过程中，讲史话本基本都遵循这样的规律：即与说话伎艺关系较为密切的作品，会在文本中打磨与说话表演分回有关的叙述，以形成更好的阅读效果，《全相平话五种》便是如此。而与说话伎艺较为疏远的作品，则努力借用表演分回的叙述程式，试图通过借用拉近编撰文本和讲史话本的距离，以获得某种经典的状貌，《五代史平话》《宣和遗事》便属此类。这一规律同样可以用来观照《金瓶梅》文本中发生的状况：从词话本到绣像本，我们看到了文本修订者疏远说话伎艺的巨大努力，而这种刻意疏远本身反倒成为《金瓶梅》与说话伎艺关系密切的一个明证。

三 “套语”：潜藏体制功能的发现及其意义

需要说明的是，在以上分类中，我们将词话本中单独出现的一些韵文划分为第四种类型，即非体制性韵文，但并非所有单独出现的韵文都与体制性无关，而这同样要从小说文本对于说话伎艺体制性特征的打磨说起。如前所论，回尾的一首韵文和分回次要标志物相配合可以标识出说话伎艺的分回痕迹，在每回的正文部分也是如此：

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。（词话本）^[27]

在词话本的这段文字中，虽然只有一首韵文，但“不敢去了”，在韵文前后叙述了两次，是一个明显的重复叙述。因此，我们可以判断出这里原先应有一处分回痕迹。同样足以证明这一点的是，在绣像本中，出于打磨说话伎艺体制性特征的整体需要，也对这一分回痕迹进行了删改，原先的韵文被删去两句，而散文叙述“这里西门大姐在家躲住，不敢去了”被凝缩为“这里不去。不题”^[28]，原本的重复叙述不复存在，分回痕迹也便就此消失。

这一例证提醒我们，即使是没有分回次要标志物与之配合的韵文，也不能简单地将之视为非体制性韵文，正如绣像本对此处文字所做修改所显示的，被删改后的韵文只剩两句，且前后也别无其他分回次要标志物，看似与体制性完全无关，但还复到词话本中便可知道，其原本仍然是与说话伎艺相关的体制性韵文。同理，词话本中一些单独出现的韵文也可能具有这种体制性的身份——就如同绣像本通过对于词话本两首连用韵文的删改遗留下来的韵文一样。也就是说，我们在词话本中看到的非体制性韵文有可能也是从体制性韵文删改而来。

但问题在于，如果没有前期的文本与之对读，便很难知道一首韵文是否曾具有体制性韵文的身份，对于词话本中的韵文而言，由于没有更早的文本进行比对，这似乎是一个不可能完成的任务。但即便如此，这种细致的分辨仍然有其可能性并具有相当重要的研究意义。

可以看到，在宋元话本小说中，藉由诸多小说作品的反复使用，体制性韵文会成为某种故套，即在不同小说的相类位置会出现相同的体制性韵文。因此，有时我们也会将这些体制性韵文视为“套语”。所谓“套语”，就某种程度而言指向的其实是这些韵文相同的体制功能。而通过对于这些以“套语”形式出现的韵文的惯常性体制功能的分析，我们同样可以在词话本的一些非体制性韵文中分辨出其潜藏的体制性特质。

词话本中有许多韵文与宋元话本小说所使用的

韵文相同，更为重要的是，其体制性功能与话本小说中的这些韵文往往也是一致的。以《曹伯明错勘赃记》的入话为例：“二八佳人巧样妆，洞房夜夜换新郎。两条玉腕千人枕，一颗明珠万客尝。做出百般娇体态，生成一片歹心肠。迎新送旧多机变，假作相思泪两行。”^[29]而在词话本第八十回则有韵文道：“堪叹烟花不久长，洞房夜夜换新郎。两只玉腕千人枕，一点朱唇万客尝。造就百般娇艳态，生成一片假心肠。饶君总有牢笼计，难保临时思故乡。”^[30]除了首尾稍有差异，词话本中这首韵文与《曹伯明错勘赃记》的入话基本相同。相同的不仅是文字表述，从体制功能看，《曹伯明错勘赃记》中的这首韵文是入话，是对于全篇故事的引领，词话本的这首韵文则是两首连用韵文的第二首，是分回后对于下一回文字的引领，两者都是小说某一部分的起首韵文。

对此还可以举到词话本第九十八回的这段话：

死的不好，相似那

五代的李存孝，《汉书》中彭越。

正是：

非千前定数，半点不由人。

经济听了忙与陆秉义作揖……^[31]

这段话中有连用的韵文，也有对于此后情节的预示，是一个明显的分回痕迹。而值得关注的是，其中所用的韵文在话本小说中也颇为常见。在《错斩崔宁》《三现身》等小说中，都出现了“死得不如：《五代史》李存孝，《汉书》中彭越”^[32]之语，这是对于小说人物此后情节的预示，标识了小说中残留的分回痕迹，并且和词话本中这段文字的第一首韵文相同，它们在小说中承担的都应是上一回回尾的功能。上举这段话中的后一首韵文也曾出现在《陈巡检梅岭失妻记》一篇的连用韵文中^[33]，且在该篇中是作为下一回的回首韵文出现，而这段话中的第二首韵文亦是如此。

由以上例证可以看到，词话本中的这些韵文不仅与宋元话本小说的相关韵文具有相同的表述内容甚至表述文字，其体制功能也完全相同，换句话说，相同的体制功能正是它们会出现在不同小说的同类部位的根本原因。

本文前面曾论及，从与说话伎艺的关系来看，

词话本回尾的两首连用韵文与正文中两首连用的韵文具有相同的本质。实际上,词话本的回尾与正文部分还会使用到相同的韵文,而之所以会出现这一现象,同样与这些韵文所担负的体制功能相关。在第七回回尾有一处两首连用的韵文,其中第二首是“近睹多情风月标,教人无福也难消。风吹列子归何处?夜夜婵娟在柳梢”^[34],这首韵文同样作为第二首韵文出现在了第九十七回正文的两首连用韵文中^[35]。更进一步看,在第七回回尾中,就章回小说的体制而言,两首韵文共同承担了回尾的职能,但从残留的说话伎艺分回的角度看,第二首韵文应当是原本这处表演的分回的回首。而在第九十七回,这首韵文同样也是此处分回痕迹的下一回的回首。因此,这一相同的韵文之所以会出现在两处不同的文字里,并且都是连用韵文的第二首,其主要原因并不在这一韵文与小说叙述之间的关联,而在于它担负的体制功能是相同的。

这意味着,在词话本与宋元小说所使用的韵文之间有某种同一性,在词话本内部使用到相同韵文的时候同样具有某种同一性,这种同一性其实也就是这些韵文所担负的相同的体制功能。并且随着这些韵文在小说中的广泛使用,体制功能也会附着在这些韵文上,使其成为具有体制性特征的韵文,而这也是我们会将其视为“套语”的原由所在。

正是由于很多韵文经常被作为体制性韵文使用,并且也附着了体制性韵文的特殊属性,即便没有分回次要标志物与之配合,我们也能在这些韵文出现的时候发现其潜藏的体制性功能。在《陈巡检梅岭失妻记》中有一处分回痕迹:

有分交如春争些个做了失乡之鬼。正是:
鹿迷郑相应难辨,蝶梦周公未可知。

神明不肯说明言,凡夫不识大罗仙。早知
留却罗童在,免交洞内苦三年。

当日打发罗童回去……^[36]

在这处分回痕迹中,有两首连用韵文组成的分回主要标志物。对于第一首韵文,程毅中曾注释“这两句出白居易《疑梦二首》之二,原作‘鹿疑郑相终难辨,蝶化庄生诂可知’”^[37],也指出《戒指儿记》《三现身》《五代史平话·汉史》《宣和遗事》等小说都同样用到了这一韵文。需要注意的是,

《陈巡检梅岭失妻记》中的第一首韵文所承担的是上一回的回尾,而在程毅中所举这些小说的分回痕迹中,这一韵文同样也都是以上一回回尾韵文的身份出现。

这一韵文也出现在了词话本第七十七回的连用韵文中^[38],并且仍旧是两首韵文的第一首,即上一回的回尾,其体制功能与前面所举的诸篇小说完全一致。也就是说,这首韵文尽管源自白居易《疑梦二首》,但经由宋元说话艺人的广泛使用,已成为习见的“套语”,而在套语化的使用中,其体制功能也是确定的,即在说话伎艺表演的分回时作为回尾韵文使用。从另一方面看,这种作为回尾的体制化特质也便牢牢附着在这一韵文身上,以致在其单独出现的时候,我们也依然可以看到其在文本中潜藏的体制功能。

复回清河县城中来。正是:

鹿随郑相应难辨,蝶化庄周末可知。

话分两头。却说春梅一见经济……^[39]

在词话本的这段文字中没有任何分回标志物,完全不存在分回痕迹,里面的这首韵文也理所应当是第四种类型即非体制性韵文。但根据前面所论可知,虽然从现实的状态而言这一韵文是非体制性韵文,但在其他小说中,这一韵文都是以体制性韵文的面目出现,并且其体制性功能也是确定的。对此,也可用文本修订者对于《陈巡检梅岭失妻记》所做的修改为例进行说明。在《陈巡检梅岭失妻记》的改动文本《陈从善梅岭失浑家》中,上面所举的分回主要标志物也受到打磨:

有分教,如春争些个做了失乡之鬼。正是:
鹿迷郑相应难辨,蝶梦周公未可知。

当日打发罗童回去……^[40]

可以看到,由于重复叙述和情节预示的存在,在改动后的文本里,虽然只剩下一首韵文,但还是可以看到原先的分回痕迹。可就其本质而言,词话本的叙述程式及其对于这一韵文的使用与《陈从善梅岭失浑家》极为相似,也便是说,词话本中的这段文字同样有可能经历了类似的修改而形成了现在的状态。因此,尽管在词话本单独使用这一韵文时别无其他分回次要标志物,但通过对于附着在这一韵文上的体制性特质的了解和分析,以及相类文本的修

订过程，还是能够隐约窥见其在文本中曾经有过的体制化身份。

根据以上探讨，除了第三种韵文之外，本文所区分的四种类型的韵文至少有三种都与说话伎艺表演的分回直接相关——即便是只有章回小说的分回一种体制身份的第三种韵文，也不能轻易忽视它们与说话伎艺的联系。因此，我们应当将词话本中的韵文置于说话表演韵文体制性使用的背景下进行整体考察，而这一考察也将会解决笼罩在词话本上的一些悬而未决的难题。

首先，学界已充分注意到词话本中的韵文往往与散文的叙述有较大游离——“于人于事于景皆难于吻合，诗起、诗结、诗证不能关合文意，有游词闲韵之感”^[41]，而在解释这一现象时，论者多将这一现象归结为词话本的创作者文化层次较低；并认为创作者在韵文使用方面所体现出的文学水平与其“在运用口语叙事写人、表现家庭的与社会的日常生活方面”^[42]所展现出的叙事能力形成极为悬殊的、同时也令人颇为困惑的差异。

但从韵文体制性使用的角度便可看到，在说话表演中，韵文的体制性功能是第一位的，也就是说，这些韵文之所以会出现在小说中的某个特定位置，最主要的原因不是由于叙事的需要，而是由于体制的需要。因此，当我们在考察这些韵文的时候，首先要去探讨的应是其体制功能，而不是叙事功能。仅仅着眼于留存在文本中的这些韵文的叙事功能，我们会认为这些韵文难以与散文叙述融合，可就韵文的体制性功能而言，其原本就不是用来阅读以及配合散文叙事的，而是在说话表演中发挥着“肃静观众、启发听众和聚集听众”^[43]以及散场的实际作用。因此，就如同宋元话本小说以及讲史话本中的韵文同样与散文部分有所游离一样，放在说话伎艺对于韵文功能性使用的整体背景下进行观照，词话本中的这些韵文非但丝毫不特殊，而且还相当本色地承担着在小说中的职能。从这一意义上说，我们不应简单地比较词话本韵文和散文在文学水平和叙事能力上的高下，而应将韵文的体制性功能与散文的叙事功能放在一起考察，就纯熟地使用这些韵文并充分地发挥其体制性功能而言，词话本所体现出来的写作能力与其高超的叙事技巧是完全

可以等量齐观的。

其次，此前也有诸多论者关注到词话本中的韵文和话本小说中韵文的联系，但往往会以词话本对于话本小说的“采用”“征引”“抄录”等来解释这一现象。而从本文前面的探讨可知，仅从韵文表述内容相同的角度看，当然不能排除词话本采用话本小说韵文的可能性，但相同的不仅是这些韵文的内容，还有其体制功能，即词话本在“采用”这些韵文的同时，还将其体制功能也一并挪用过来，在文本阅读阶段的小说中，这显然是令人难以理解的。因此，就体制性韵文的使用而言，无论是宋元话本小说、讲史话本，还是我们现在所看到的词话本，其性质都是同一的。所有这些韵文其实都是说话艺人在应对小说体制性建构需要的时候可以共同使用的公共资源。不管是词话本大量使用了与其他话本小说以及讲史话本相同的韵文，抑或是词话本内部反复在使用同一韵文，这些现象都与词话本对于其他文本的“采用”或是其自我因袭等无关，而只与词话本对于这些韵文的体制性使用有关。如果一定要与话本小说相勾连，那也只是因为它们来自共同的源头：说话伎艺的现场表演。

综上所述，词话本中的韵文具有重要的研究价值，立足于对这些韵文的探讨，可以看到词话本被誉为小说史“活化石”的原由所在。正是因为词话本在古代小说发展史中具有异常关键的地位，对于词话本中韵文的考察也应放在古代小说韵文使用的整体历史语境中进行。通过对于宋元话本小说和讲史话本的研究可以看到，两首连用韵文的形成及其在不同时期文本中的状貌有共通的内在规律性，而基于古代小说同源共生的特性，这种规律性同样充分体现在词话本的韵文中，并为我们探讨《金瓶梅》的小说来源、成书过程、文本演变、体制建构等方面的问题提供了研究路径。

在《金瓶梅》词话本中，共出现了133处分回主要标志物，即两首连用的韵文。与宋元话本小说与讲史话本中广泛存在的两首连用韵文一样，这些大量出现的连用韵文同样标识出留存在文本中的说话伎艺的分回痕迹。根据这些广泛分布于全书的分回痕迹，可以确定《金瓶梅》原先应当来自于说话伎艺。事实上，此前亦有学者认为《金瓶梅》较

多描摹家庭内部的日常琐事等,缺乏现场表演的可能,但正如纪德君先生经由对于南词《绣像金瓶梅传》的研究所言:“《金瓶梅》的故事内容是可以形之于长篇说唱的,因此也就不能排除‘兰陵笑笑生’是在民间词话的基础上编创出《金瓶梅词话》的可能性。”^[44]《金瓶梅》词话本中留存的这两首连用韵文正充分说明了这种可能性。

与话本小说和讲史话本中的分回主要标志物在小说文本化的过程中会不断受到打磨的规律相一致,相对于词话本,绣像本中的分回主要标志物大为减少,仅就这一现象而言,虽然难以判定绣像本是否直接从词话本演化而来,但从文本所处层次来说,绣像本无疑要在词话本之后。而从词话本中分回主要标志物以及标志物被打磨后的残留文字杂相共存的状态也可以看到,尽管词话本的文本层次要先于绣像本,但就其实质而言,其与绣像本并没有区别,仍然是《金瓶梅》这一作品文本化过程中某一阶段的文本,而并非说话艺人的“底本”。

[1] 刘辉:《论〈新刻绣像批评金瓶梅〉》,《文学遗产》1987年第3期。

[2] 其中只有第二十回是用三首韵文做结。

[3][29][33][36][37]《清平山堂话本校注》,洪楸辑,程毅中校注,第345页,第329页,第208页,第210页,第224—225页,中华书局2012年版。

[4][43] 胡士莹:《话本小说概论》上册,第143页,第137页,中华书局1980年版。

[5][15] 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。

[6][10][14][16][21][22][24][25][27][30][31][34][35][38][39] 兰陵笑笑生:《全本详注金瓶梅词话》,白维国、卜键校注,第6册第3030页,第1册第17页,第1册第156—157页,第1册第122—123页,第1册第17页,第3册第1144页,第4册第1597页,第6册第2686页,第6册第2810页,第6册第2650页,第

6册第3004页,第1册第222—223页,第6册第2994页,第5册第2522页,第6册第2930页,人民文学出版社2017年版。

[7] 梅节:《〈金瓶梅词话〉的版本与文本——〈金瓶梅词话校读记〉序》,《明清小说研究》2004年第1期。

[8] 徐朔方:《再论〈水浒〉和〈金瓶梅〉不是个人创作——兼及〈平妖传〉〈西游记〉〈封神演义〉成书的一个侧面》,《徐州师范学院学报》(哲学社会科学版)1986年第1期。

[9] 刘世德:《〈金瓶梅〉与〈水浒传〉:文字的比勘》,《上海师范大学学报》(社会科学版)2001年第5期。

[11][13][17]《李卓吾批评忠义水浒传》第二册,施耐庵集撰,罗贯中纂修,第732—733页,第787页,第769页,上海古籍出版社1994年版。

[12] 徐朔方:《〈金瓶梅〉成书补证》,《杭州大学学报》(哲学社会科学版)1981年第1期。

[18][20][23][26][28] 笑笑生:《新刻绣像批评金瓶梅》,卷一第三十五页b,卷一第二十页a、第二十页b,卷八第二十五页b,卷十七第十六页a,卷十八第三十二页a,东京大学东洋文化研究所藏明刊本。

[19] 参见叶楚炎《从“表演的分回”到“文本的分回”:论章回小说分回体制的形成》,《文学遗产》2020年第1期。

[32]《宋元小说家话本集》上册,程毅中辑注,第242页,人民文学出版社2016年版。

[40] 冯梦龙:《喻世明言》,陈熙中校注,第300页,中华书局2014年版。

[41] 傅憎享:《〈金瓶梅〉旧诗寻源》,《辽宁大学学报》(哲学社会科学版)1990年第4期。

[42] 张家英:《由〈金瓶梅〉回前诗词看其作者》,《学习与探索》1991年第3期。

[44] 纪德君:《“拟弹词”:清代弹词编创的一种重要类型——南词〈绣像金瓶梅传〉新探》,《文学遗产》2019年第6期。

[作者单位:中央民族大学文学院]

责任编辑:马勤勤