

# 由「入於文心」至「諧於里耳」

——唐代小說在《三言》、《二拍》中的敘述面貌論析

康 韻 梅\*

## 提 要

本論文嘗試針對白話短篇小說的代表作——《三言》、《二拍》中的唐代小說的敘述面貌作一探析，以作為文言小說和白話小說兩種小說文類如何移轉，以及移轉後形式和意義改變的範例，以期能清楚地掌握它們各自的敘事修辭與體裁特色。首先探討《三言》、《二拍》如何向唐代小說取材的問題，包括了來源和方式，並根據前人的研究成果，重新釐定《三言》、《二拍》採錄唐代小說的篇目，分別就正話和入話論析引用的情況。其次則根據《三言》、《二拍》承襲自說話的體製和編撰者自覺的小說美學，分就情節的場景化、因果化，人物、背景的具體化，讀者的參與化，和主題的宗教道德化、世俗化，分析比較唐代小說在《三言》、《二拍》中的敘述面貌，和此敘述面貌所建構的意涵，清楚地展現了以「入於文心」為撰作目的的唐代小說，進入訴求能夠「諧於里耳」的《三言》、《二拍》之中的改變。而《三言》、《二拍》中唐

---

本文 93.09.15 收稿，93.11.03 審查通過。

\* 國立臺灣大學中國文學系副教授

代小說的敘述面貌與原作的差異，顯示了話本小說重視情節的鋪陳，善於運用形式寫實主義的技巧刻劃人物、背景，和喜歡設定群眾角色，使故事充滿了戲劇性，而引人入勝，對於現實世界的模擬，也較唐代小說細緻和深刻；又虛擬敘述者與敘述接受者的對話形式，固可助益讀者對故事的投入，但卻拖沓了敘述的流暢；至於情節因果化和主題的普遍性訴求，共同完成故事的教化意義，卻也抹煞了個人獨特經驗的呈現，並壓縮了故事引人尋思的空間。

**關鍵詞：**唐代小說、話本小說、三言、二拍、敘述

# From “Touching the Literary Mind” to “Agreeing with the Common Ear”

— Tang Dynasty Stories in the Sanyan and Erpai

Kang Yun – mei\*

## Abstract

This paper will look at the narrative form of stories from the Tang dynasty that appear in the vernacular masterpieces Sanyan 三言 and Erpai 二拍 in order to examine the transition in fiction from the literary to the vernacular language and the changes in form and meaning brought about by that transition. In doing so, we will identify the narrative, rhetorical and formal characteristics of Chinese fiction in the literary and vernacular languages. We will start by discussing how material was taken for the Sanyan and Erpai from Tang Dynasty stories including the sources and methods used, and will clarify, on the basis of earlier studies, which stories from the Tang dynasty were

---

\* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

used and discuss how they were used in both the opening introductions and main bodies of the vernacular versions. Next, we look at the Sanyan and Erpai in terms of the format borrowed from the earlier tradition of oral readings and the author's own aesthetic sense to compare the narrative form and the correlating construction of meaning of the Tang dynasty stories with those in the Sanyan and Erpai with respect to the settings and causal relations of the stories, the concreteness of characters and background, the involvement of the reader, and the religious/moral or conventional tone of the theme. We clearly show the changes that the Tang dynasty stories, with their orientation towards "touching the literary mind" 入於文心, undergo as they are adapted to meet the need of "agreeing with the common ear" 諧於里耳 of the Sanyan and Erpai. The differences in the narrative of the original Tang dynasty stories and the versions in the Sanyan and Erpai reflect features of the huaben 話本 such as an emphasis on fleshing out the details of a story, using formalistic techniques to describe characters and backgrounds, and the fondness for creating the character of a faceless crowd. All these features help to increase the comic features of the story and heighten enjoyment of the work, as well as the more detailed and comprehensive account of the real world vis-à-vis stories of the Tang dynasty. However, the interplay between a fictional narrator and the audience, while allowing the reader to become more invested in the story, also slows down the pace of the narrative; in the same manner, strengthening the causal relations of a story and allowing for a more widespread thematic appeal, while

---

enhancing the instructional elements of a story, also eclipses the expression of the individual's experience and leaves little room for the story to work on the imagination of the reader.

**Key words: Tang dynasty fiction, huaben fiction, Sanyan, Erpai, narrative**



# 由「入於文心」至「諧於里耳」

——唐代小說在《三言》、《二拍》中的敘述面貌論析

唐代小說的題材對後世文學的影響，是它博得小說史重要地位的因素之一，不但是其後的文言小說大量從中取材，甚至包括白話小說和戲曲等等，都可見到唐人小說的身影，除了抄錄原作的情形之外，同樣的題材置入不同敘事，尤其跨越體裁的白話小說和戲曲，必然在形式和意義上，與原作有了分歧。

《三言》、《二拍》為明代白話短篇小說的代表作品，是我們認知書面白話短篇小說的重要憑藉，然不論是以編撰為主的《三言》，或是出於創作的《二拍》，殆多前有所本，而從學者的探究中，可以得知幾乎每一篇故事都有本事來源，不但包括了宋元舊作的話本，還有子史之書、志怪、傳奇、雜錄等文言作品和戲曲等通俗文學，<sup>①</sup>可謂廣涉敘事文類，其中唐代小說為一大宗，<sup>②</sup>而這些為數可觀的唐代小說進入了另一個體製的小說文類，必然產生不同的

① 關於《三言》、《二拍》全面性的探源研究，已經有學者做出非常完備的成果，如譚正璧先生的《三言兩拍資料》，趙景深先生分別發表的《三言》、《二拍》的來源和影響，日人小川陽一編著的《三言二拍本事論考集成》等，都成為《三言》、《二拍》與唐代小說關係研究的基礎。

② 此處所說的唐代小說，包括五代作品，即小說史的劃分歸為一類的唐五代小說。許建崑先生綜合譚正璧先生和程國賦先生的研究，得出《三言》改編自唐人小說的共 21 篇（包括入話），見氏著〈「三言」故事對唐人小說素材的借取與再造〉，收錄於《第一屆通俗文學與雅正文學全國學術研討會論文集》（中

敘述面貌，本篇嘗試探索唐代小說在《三言》、《二拍》中的敘事面貌，作為文言小說和白話小說兩種文學類型如何移轉，以及移轉後形式和意義改變的範例，以期能清楚地掌握這兩種小說文類各自的敘事修辭和體裁特色。關於唐代小說與《三言》、《二拍》的關係已有諸多學者關注，例如程國賦先生在《唐代小說嬗變研究》一書中，全面探討了唐代小說與後世文學的關係，其中亦包括了《三言》、《二拍》，程先生表列兩者承繼關係之餘，略述了幾點在主題、體製、語言風格、情節結構和藝術形象的塑造上嬗變的特質，惜失於浮泛，也未見個別作品的深入比較；而潘銘燊先生的〈從比較角度看唐代小說的特色——《太平廣記》與《三言》〉和許建崑先生的〈「三言」故事對唐人小說素材的借取與再造〉，已能針對文本比較提掣出更為細緻的觀點，突顯兩者間的差異，其中許先生一一對照文本，進而提出《三言》如何改造唐人小說的素材，論述較為完整，惜討論範疇只限於《三言》；而周絢隆先生以主題切入探討《三言》對文言小說的承襲的〈從文言到白話：古典敘事的演變——論《三言》對神道小說的改編〉，提出了許多精彩的觀點，但範疇更為侷限；又黃大宏先生的〈唐人小說對「三言二拍」素材與成書方式的影響〉，雖提出一些值得參考的觀點，但未觸及文本的敘述面貌如何變易的問題，同時其中關於取材來源和馮夢龍對《二拍》寫作上的影響的論點，多有待商榷之處。

本篇將針對此一小說史的重要問題，作深入的討論，首先以前人的研究為基礎，全面的釐清《三言》、《二拍》如何向唐人小說取材的問題，進而以《三言》、《二拍》所承襲的說話體製和編撰者對於作品美學的自覺認知為根據，細究唐代小說在《三言》、《二拍》中敘述形式的轉變，以及這樣的轉變

---

興大學中文系出版，2001年2月），頁276。再加上程國賦所列述的《二拍》18篇，見氏著《唐代小說嬗變研究》（廣東：廣東人民出版社，1997年7月），頁204-206。《三言》、《二拍》改編自唐代小說，便有39篇，在198篇故事中，比例可觀。本論文將重新釐定《三言》、《二拍》採錄唐代小說的篇目。



形成的敘事效果和意義建構。

## 一、《三言》、《二拍》如何向唐代小說取材

在探索《三言》、《二拍》中的唐代小說敘述面貌之前，必須要釐清《三言》、《二拍》如何向唐代小說取材的問題，包括了來源、方式。

### （一）關於取材的來源

唐代小說對白話小說的影響，可以追溯自口頭敘述，從《醉翁談錄·小說開闢》所列述的「小說」名目來看，已見以唐人小說為題材的作品，孫楷第先生將之羅列整理，並註明一些作品出處，明白地道出說話故事與唐代小說的關係；<sup>③</sup>譚正璧先生亦綜探眾家之說，考述《醉翁談錄》所錄話本的本事來源。<sup>④</sup>可見唐代小說的題材已為宋人說話所採用，可惜無由得知說話的內容，以探究唐代小說在說話中的敘述面貌。然而非常值得玩味的是，〈小說開闢〉述及說話人必須深識多聞、博覽該通時，特別提到「幼習《太平廣記》」，<sup>⑤</sup>可知《太平廣記》殆為說話人故事取材的重要來源，唐代小說便由此進入了白話故事之列，而這個取材的傳統一直延續到書面的白話小說。《三言》的文本雖並未說明故事本事來源，<sup>⑥</sup>但《三言》主要的編撰者馮夢龍曾刪蕪存菁整理《太

<sup>③</sup> 見氏著《中國通俗小說書目》（臺北：廣雅出版有限公司，1983年12月），頁3-18。

<sup>④</sup> 見氏著〈宋人小說話本名目內容考〉，收錄於《話本與古劇》（上海：上海古籍出版社，1985年4月），頁13-42。

<sup>⑤</sup> 見《醉翁談錄》（臺北：世界書局，1958年12月），頁3。

<sup>⑥</sup> 《古》卷28的入話，在引述木蘭故事前，有「據唐人小說」之語，但未明說小說為何，今所見的唐代小說，僅有《獨異志》有〈木蘭代父從征〉一則，出自古樂府〈木蘭辭〉。

平廣記》，完成《太平廣記抄》，而於《太平廣記抄》的序文中敘述自己從小涉獵，顯示他對《太平廣記》的熟稔，亦與宋之說話人「幼習《太平廣記》」相應；又馮夢龍所編撰的文言小說《情史》和《智囊補》中，亦記述了許多唐代故事，可見馮夢龍對唐代小說題材非常熟悉；<sup>⑦</sup>復從《三言》所引唐代小說幾乎皆可見於《太平廣記》看來，可以推知《三言》以唐代小說為本事的故事，很可能是採自《太平廣記》。<sup>⑧</sup>至於《二拍》與《太平廣記》的關係更為有跡可尋，在文本中多處明述自《太平廣記》取材：

從來傳奇小說上邊，如倩女離魂，活的弄出魂去，成了夫妻；如崔護渴漿，死的弄轉魂來，成了夫妻。奇奇怪怪，難以盡述。只如《太平廣記》上邊說，有一個劉士子，……（《初刻》卷九）<sup>⑨</sup>

李公佐為撰〈謝小娥傳〉，流傳後世，載入《太平廣記》。（《初刻》卷十九）

甚至凌濛初還直接道出故事所從自的唐代小說：

<sup>⑦</sup> 許建崑先生認為馮夢龍於《太平廣記抄》序文中，顯示他看過《太平廣記》的「閩中活版」和萬曆 17 年的許自昌刊本，並採用不同的文體分類編纂，輯成《太平廣記抄》和《情史》。同註②，頁 302。

<sup>⑧</sup> 韓南先生曾探究出《古今小說》卷 5、6、8、9、13 五篇故事皆取材於《太平廣記》，《太平廣記》可謂是這五篇故事的直接來源，顯示編撰者在一段時間內受到《太平廣記》的影響。見氏著，陳淑英譯〈「古今小說」中某些故事的作者問題〉，收錄於王秋桂編《韓南中國古典小說論集》（臺北：聯經出版事業公司，1979 年 9 月），頁 60-61。但韓南先生認為除此五故事外，《古今小說》和《警世通言》中再沒有其他的故事，可在《太平廣記》中找到可能的來源的說法，卻失之武斷。例如《古》卷 28 入話的黃崇嘏故事，《太平廣記》卷 367 有載，《警》卷 9 中有關李白寫〈清平調〉的本事，亦見於《太平廣記》卷 204。

<sup>⑨</sup> 見《拍案驚奇》（臺北：桂冠圖書公司，1992 年 2 月），頁 121。本篇引用《初刻》文本皆據此版本，以下則不贅述。又本篇引用《二刻》文本，皆據《二刻拍案驚奇》（臺北：桂冠圖書公司，1992 年 2 月），以下亦不贅述。

看官不嫌絮煩，聽小子多說一兩件，然後入正話。一件是《唐逸史》上說的。（《初刻》卷三十入話）

《二拍》出自凌濛初一人之手，每每於文本中敘述故事來源，是故對於唐代小說的承襲之跡，可以較為清晰的把握。其取材自唐代小說的作品，大多為直接引述《太平廣記》，尤其從《二拍》與所取材的唐代小說有廣泛的共同文字關係，可以作為證明。<sup>⑩</sup>即使不是，也因為清楚交代出處而知道所從何來，因而掌握與唐代小說的關係，例如《初刻》卷二十文末有「這本話文，出在〈空緘記〉」之言，自述出自〈空緘記〉，其源頭實為《陰德傳》中的劉弘敬故事。

相形於《二拍》，編撰而成的《三言》情況就複雜許多，其中蒐集相當多的宋元話本，從前述唐代小說甚早便藉由《太平廣記》進入白話小說的系統看來，《三言》中出現的唐代小說，有些其實是以較早的話本作品為中介，甚至可以說是宋元話本引用了唐代小說。<sup>⑪</sup>此外，在戲曲已然發達，而戲曲亦多向唐代小說取材的情況下，《三言》、《二拍》中有關唐代小說的故事，又與戲曲交涉。所以在論述《三言》、《二拍》中唐代小說的來源，實是非常複雜的，例如《古》卷三十三的本事自是《續玄怪錄·張老》，但《醉翁談錄》列述「小說」神仙類有〈種叟神記〉，《寶文堂書目》和《也是園書目》有〈種瓜張老〉。<sup>⑫</sup>《古》卷二十的本事應為唐傳奇〈補江總白猿傳〉，《寶文堂書目》和《清平山堂話本》有〈陳巡檢梅嶺失妻記〉，《南詞敘錄》列為「宋元

<sup>⑩</sup> 韓南先生認為文言小說改寫成白話的形式，具廣泛的相同文字數量，不僅是幾個人名和地名，亦不限於局部的段落，便可以證明這種取材是直接的。見氏著，王青平、曾虹譯《中國短篇小說》（臺北：國立編譯館，1997年7月），頁230。

<sup>⑪</sup> 譚正璧先生依據鄭振鐸先生的考定，列述了《三言》中的宋元舊作，見氏著〈宋元話本存佚綜考〉，《話本與古劇》，頁11。其中本事為唐代小說的有《古》卷5、卷6、卷8、卷9；《醒》卷6、卷26、卷38等。

<sup>⑫</sup> 韓南先生從入話詩詞的連綴表達的神話故事和與唐代小說〈張老〉的文字關係，判斷此篇極有可能通過某個中介作品取自〈張老〉。同註<sup>⑩</sup>，頁240。

舊篇」，題作〈陳巡檢梅嶺失妻〉，《古今小說》的來源，應是話本、戲文一路，非直接源於〈補江總白猿傳〉。《警》卷十一的本事為唐代小說〈崔尉子〉，但葉德鈞先生從篇末所說「至今閩里傳說〈蘇知縣報冤〉唱本」，推斷它的來源當是詞話。<sup>⑬</sup>〈李娃傳〉出現在《警》卷三十一和《醒》卷三的入話中，但兩者所述內容已遠遠溢出唐傳奇〈李娃傳〉，如李亞仙和鄭元和之名；鄭元和殺五花馬取腸煮湯，在悲田院唱蓮花落；以及李亞仙剔目勸讀等；皆未見於〈李娃傳〉，殆已受唐以後的敘事文學影響。<sup>⑭</sup>《醒》卷三十八韓南先生便認為是根據明代唱本〈雲門傳〉改編，〈雲門傳〉的本事是《集異記》的李清故事。<sup>⑮</sup>

從以上的探討可以得知，《三言》、《二拍》中的唐代故事，或為直接引用，主要的來源為《太平廣記》，或間接來自宋元話本和宋元明的戲曲，分別形成與唐代小說的直系關係與旁系關係，<sup>⑯</sup>尤其以《三言》中的情形最為複雜。本篇在處理文本的敘述比較時，姑不論來源是否直接的問題，逕就文本呈現的事實來探究，亦即同一個故事在唐代小說和在《三言》、《二拍》所展現

<sup>⑬</sup> 見氏著〈三言二拍來源考小補〉，收錄於《戲曲小說叢考》下冊（臺北，文史哲出版社，1989年3月），頁574。

<sup>⑭</sup> 《醉翁談錄》「小說開闢」所列小說，已有〈李亞仙〉，其書癸集卷1「不負心類」收有〈李亞仙不負鄭元和〉故事。李劍國先生認為鄭元和之稱為南宋說書人所增飾，似拈元和年號。見氏著《唐五代志怪傳奇敘錄》（天津：南開大學出版社，1998年2月），頁284。趙景深先生特別從「剔目勸讀」推斷〈趙春兒重旺曹家莊〉為明人作品，因元人雜劇〈曲江池〉和明初朱有燉的〈曲江池〉皆沒有「剔目勸讀」的情節，直至徐霖〈繡襦記〉才有此內容。見氏著〈警世通言的來源和影響〉，收錄於《小說戲曲新考》（上海：世界書局，1939年1月），頁12。可見二則入話所述李娃故事已受戲劇的影響。

<sup>⑮</sup> 詳見氏著〈雲門傳：從說唱到短篇小說〉，《韓南中國古典小說論集》，頁177-191。亦見於《中國短篇小說》，頁115。

<sup>⑯</sup> 此處所言之直系關係與旁系關係，係借用韓南先生探討白話小說與對應的文言小說的直接聯繫，或通過一種或多種中間作品取自文言小說的關係。同註<sup>⑮</sup>，頁241。

的敘述面貌的異同。<sup>⑰</sup>

## (二) 關於取材的方式

本篇重新全面釐析前人的研究成果，認為《三言》、《二拍》與唐代小說相關者，《古今小說》正話七則，<sup>⑱</sup>入話四則；《警世通言》正話三則，入話三則；《醒世恆言》正話八則，入話四則；《初刻拍案驚奇》正話十二則，入話十一則；《二刻拍案驚奇》入話二則；共五十四則。而引述的方式實具多樣性，以下略分為正話和入話兩部份來討論。

### 1. 正話

關於正話與唐代小說的承衍關係大致可分為三種情形：以一唐代小說所載事件完成者、合二唐代小說以成一事者、採集眾唐代小說以為故事題材者。

#### (1) 以一唐代小說所載事件完成者

此類故事文本擷取一唐代小說所載事件，基本上是一對一的關係，即唐代小說的情節內容大致為《三言》、《二拍》所取，但又根據實際承衍的情形，分為對原作情節擴充敷衍的「續補」和對原作情節仿效模擬的「仿作」，<sup>⑲</sup>而

<sup>⑰</sup> 黃大宏先生認為《三言》、《二拍》許多篇目與宋元話本和戲文有更直接的演變關係，但追本溯源，仍屬漢唐故事，是可以跨越這些話本和戲文，比較《三言》、《二拍》和這些漢唐故事的。同時他認為許多被《三言》、《二拍》用作素材的唐人小說，未曾被改為宋元的戲文和話本，故《三言》、《二拍》的使用尚具有首創意義。見氏著〈唐人小說對「三言二拍」素材與成書方式的影響〉，《延安大學學報》第24卷第3期（2002年9月），頁91。

<sup>⑱</sup> 此不列入《古》卷7〈羊角哀捨命全交〉一篇，雖然《獨異志》卷下亦載羊角哀和左伯陶之事，但僅為不出五十字的概述，何況《後漢書》注、《文選》注已載，《獨異志》殆蒐記前朝之事。

<sup>⑲</sup> 續補和仿作是林辰先生對小說衍化提出的兩個觀念，續補為對原作題材的拓展，仿作為仿效模擬前作，以成新作。詳見氏著《神怪小說史》（浙江：浙江古籍出版社，1998年12月），頁173。

仿作往往亦含括了擴充敷衍的特質。續補保持原作故事的主要情節，主人翁的身份姓名相同，換言之，敘述的是同一故事，但增添許多發展的枝節；仿作不只是原故事的擴編改寫，而是依循原作情節重新賦予一個新的故事，情節的變動幅度與續補相比，相形較鉅，且人地時物多有改變。試列述《三言》、《二拍》中，以一唐代小說所載事件完成續補和仿作的篇目，和其所從自的唐代小說如下：

#### A. 續補

書名	卷次	篇名	唐代小說	《廣記》卷次/篇名
《古今小說》	卷5	〈窮馬周遭際賣鮓媪〉	《定命錄》 <sup>⑳</sup>	卷二二四〈賣鮓媪〉
《古今小說》	卷6	〈葛令公生遺弄珠兒〉	《玉堂閒話》	卷一七七〈葛周〉
《古今小說》	卷8	〈吳保安棄家贖友〉	《紀聞》	卷一六六〈吳保安〉
《古今小說》	卷9	〈裴晉公義還原配〉	《玉堂閒話》	卷一六七〈裴度〉
《古今小說》	卷33	〈張古老種瓜娶文女〉	《續玄怪錄》	卷十六〈張老〉
《醒世恒言》	卷5	〈大樹坡義虎送親〉	《廣異記》	卷四二八〈勤自勵〉
《醒世恒言》	卷6	〈小水灣天狐遺書〉	《靈怪集》 <sup>㉑</sup>	卷四五三〈王生〉
《醒世恒言》	卷26	〈薛錄事魚服證仙〉	《續玄怪錄》	卷四七一〈薛偉〉

⑳ 馬周的軼事多見於唐代雜史類的筆記小說，如《隋唐嘉話》、《大唐新語》、《談賓錄》等，但諸條皆未載及賣鮓媪，唯見於《定命錄》，同時故事情節與《定命錄》交疊最多，實由《定命錄》的故事擴展而來。

㉑ 《太平廣記》卷453篇末注引《靈怪錄》，「錄」乃「集」字之訛，見李劍國《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁457。

《醒世恒言》	卷37	〈杜子春三入長安〉	《玄怪錄》 <sup>②②</sup>	卷十六〈杜子春〉
《醒世恒言》	卷38	〈李道人獨步雲門〉	《集異記》	卷三十六〈李清〉
《醒世恒言》	卷40	〈馬當神風送滕王閣〉	《中元傳》 <sup>②③</sup>	卷一七五〈王勃〉 <sup>②④</sup>
《初刻》	卷5	〈感神媒張德容遇虎 湊吉日裴越客乘龍〉	《集異記》	卷四二八〈裴越客〉
《初刻》	卷19	〈李公佐巧解夢中言 謝小娥智擒船上盜〉	《謝小娥傳》 <sup>②⑤</sup>	卷四九一〈謝小娥傳〉
《初刻》	卷22	〈錢多處白丁橫帶 退時刺史當稍〉	《南楚新聞》	卷四九九〈郭使君〉
《初刻》	卷30	〈王大使威行部下 參軍冤報生前〉	《宣室志》	卷三卷一二五〈李生〉
《初刻》	卷36	〈東廊僧急招魔 盜奸生殺〉	《集異記》	卷三六五〈宮山僧〉
《初刻》	卷37	〈屈突仲任酷殺眾生 鄆州司馬冥全內姪〉	《紀聞》	卷一〇〇〈屈突仲任〉
《初刻》	卷39	〈喬勢天師禳旱魃 誠縣令召甘霖〉	《劇談錄》	卷三九六〈狄惟謙〉
《初刻》	卷40	〈華陰道獨逢異客 陵郡三折仙書〉	《逸史》	卷一五七〈李君〉 <sup>②⑥</sup>

②② 《太平廣記》卷16篇末注引《續玄怪錄》，經學者諸多考證，應出於《玄怪錄》較確。詳參拙撰〈試析〈杜子春〉和〈杜子春三入長安〉的敘述話語及意義建構〉，《臺大中文學報》第14期（2001年5月），頁8註⑨。

②③ 歷來探索此篇本事來歷，皆認為出於《唐摭言》所載王勃作〈滕王閣序〉事，無涉於馬當水神事。李劍國先生認為《唐摭言》所載，當據羅隱〈中元傳〉，〈中元傳〉為《分門古今類事》、《古今類事》和《歲時廣記》所引，其中《歲時廣記》可視為羅隱原文。同註②①，頁590-592。

②④ 此則《太平廣記》所載為出自《唐摭言》的王勃故事。

②⑤ 《續幽怪錄·尼妙寂》故事情節亦大致雷同，《太平廣記》卷128有載。

②⑥ 另《會昌解頤錄》有〈牛生〉故事，情節內容大抵相同，載於《太平廣記》卷348。

## B. 仿作

書名	卷次	篇名	唐代小說	《廣記》卷次 / 篇名
《古今小說》	卷20	〈陳從善梅嶺失渾家〉	〈補江總白猿傳〉	卷四四四〈歐陽純〉
《警世通言》	卷11	〈蘇知縣羅衫再合〉	《原化記》 <sup>⑳</sup>	卷一二一〈崔尉子〉
《初刻》	卷1	〈轉運漢遇巧洞庭紅波斯胡指破鼉龍殼〉	《原化記》	卷四〇三〈魏生〉
《初刻》	卷17	〈西山觀設錄度亡魂開封府備棺追活命〉	《朝野僉載》卷五 <sup>㉑</sup>	卷一七一〈李傑〉
《初刻》	卷20	〈李克讓竟達空涵劉元普雙生貴子〉	《陰德傳》	卷一一七〈劉弘敬〉

## (2)合二唐代小說以成一事者

在《三言》、《二拍》中亦有融合了兩篇相近情節的文本，以完成一個故事的情形，往往是一主一輔的組合，即以其中的一篇為主，人事地物的背景大略相同，同時採用了另一篇故事的部份情節內容。試列述《三言》、《二拍》中，合二唐代小說以成一事的篇目，和其所從自的唐代小說如下：

書名	卷次	篇名	唐代小說	《廣記》卷次 / 篇名
《醒世恒言》	卷25	〈獨孤生歸途鬧夢〉 <sup>㉒</sup>	《河東記》 《纂異記》	卷二八一〈獨孤遐叔〉 卷二八二〈張生〉
《醒世恒言》	卷30	〈李汧公窮邸遇俠客〉	《國史補》卷中 《原化記》	卷一九五〈義俠〉

⑳ 類似的故事亦見於《乾廐子·陳義郎》（《太平廣記》卷122）和《聞奇錄·李文敏》（《太平廣記》卷128），唯情節上〈蘇知縣羅衫再合〉與《原化記·崔尉子》交集最多。

㉑ 《隋唐嘉話》卷下亦載有此事。

㉒ 白行簡〈三夢記〉中劉幽求的故事情節類似，但完全可被〈獨孤遐叔〉故事所概括，故不列記；而所述白氏與長髯人等傳酒吟詩的內容，完全取自〈張生〉故事，〈獨孤生歸途鬧夢〉可以說是以《河東記》的獨孤遐叔故事為主，再添加《纂異記》的內容編撰而成。



### (3)採集眾唐代小說以為故事題材者

此類的情形多發生於故事主人翁為名人異士，關於他的傳說甚豐，遂可以多方取材，但並非完整的敘述一事始末，而是堆垛諸事。其中又可分為以數篇唐代小說的內容題材成就一篇者，以及部份取材自唐代小說者。前者完全從唐代小說的內容集結而成，<sup>⑩</sup>後者與唐代小說不是完全對應的關係，且對唐代小說的擷取，只是與主人翁人格特質的相關部份。

通常這類小說綴集諸家小說，結構比較近似於「連合佈局」，而非如前所列述的兩類作品，都是「單體佈局」，<sup>⑪</sup>就小說的藝術表現而言，連合式結構較著重在主人翁事蹟的傳述，以不同的事件以突顯人物形象，情節結構不若單體佈局來得緊湊。但在不同的事件間仍依稀可見因果的線索，例如〈李謫仙醉草嚇蠻書〉中，李白和楊國忠、高力士的緊張關係，貫串了諸多事件。試列述《三言》、《二拍》中，採集眾唐代小說為故事題材的篇目，和其所從自的唐代小說如下：

<sup>⑩</sup> 《醒》卷 24 〈隋煬帝逸遊遭譴〉亦完全從《隋遺錄》、〈海山記〉、〈迷樓記〉和〈開河記〉纂集而成，如果這些作品確如李劍國先生所言，成於唐人之手的話，應可屬於此類。李先生的見解，見氏著《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁 894-903。

<sup>⑪</sup> 韓南先生認為小說可以分為情節無論如何曲折離奇，但佈局仍完整一體，若抽除其中有份量的部份，便破壞了故事，是為「單體佈局」；另一為連結幾個部份完成故事，若刪除其中部份不足造成重要影響，是為「連合佈局」。見氏著〈早期的中國短篇小說〉，《韓南中國古典小說論集》，頁 18-19。石昌渝先生稱之為「單體式結構」和「連綴式結構」，見氏著《中國小說源流論》（北京：三聯書店，1995 年 10 月），頁 31-33。

## A. 成就一篇者

書名	卷次	篇名	唐代小說	《廣記》卷次/篇名
《初刻》	卷7	〈唐明皇好道集奇人 武惠妃崇禪鬥異法〉	《宣室志》卷八 《明皇雜錄》卷下 《獨異志》卷下 《次柳氏舊聞》 《開天傳信記》 《酉陽雜俎》卷二 《錄異記》卷一 《神仙感遇傳》、《仙 傳拾遺》、《逸史》 《集異記》、《仙傳拾 遺》 《廣德神異錄》	卷三十〈張果〉 卷四四三〈唐玄宗〉  卷三六〈蜀當歸〉  卷二二〈羅公遠〉 卷二六〈葉法善〉 卷七七〈葉法善〉

## B. 部份取材者

書名	卷次	篇名	唐代小說	《廣記》卷次/篇名
《古今小說》	卷37	〈梁武帝累修歸極樂〉	《朝野僉載》卷二 《朝野僉載》 <sup>②</sup>	卷一二五〈榼頭師〉 卷一二〇〈梁武帝〉
《警世通言》	卷9	〈李謫仙醉草嚇蠻書〉	《松窗雜錄》 《酉陽雜俎》卷十二 《本事詩·高逸第 三》 《唐摭言》卷十三	卷二〇四〈李龜年〉 卷二〇一〈李白〉 卷一七四〈李白〉
《警世通言》	卷40	〈旌陽宮鐵樹鎮妖〉	《朝野僉載》卷三 《酉陽雜俎》卷二 《十二真君傳》 《十二真君傳》 《十二真君傳》 《壺城集仙錄》 《壺城集仙錄》	卷十四〈許真君〉 卷十四〈吳真君〉 卷十五〈蘭公〉 卷六二〈譙母〉 卷六二〈盱母〉

就正話引述唐代小說的情形來看，主要以來自一唐代小說的事件為大宗，尤

② 《太平廣記》卷 120 載有侯景亂梁，武帝遭禁而餓終，諸梁子弟，略無子遺之事。注出《朝野僉載》，然今本未見載記，唯卷 6 略提侯景亂梁事，即《太平廣記》卷 146 所記。

其《二拍》的改寫是非常規律的，幾乎全屬於續補一類，基本上是原作的擴衍，唯一的例外是《初刻》卷三十六增加了原作未見的情節。《二拍》可謂運用話本小說的敘述方式來重述唐代小說，殆接近韓南先生所謂的「文類翻譯」，<sup>③</sup>主要的差別是在形式而非內容。而續補和仿作的引用類型，便為以下討論敘述面貌改易的主體。

## 2. 入話

《三言》、《二拍》的入話亦多引述唐代小說作為得勝頭回，通常受限於入話形製，原作故事多被節錄採用，若篇幅簡短者，大抵保留。《三言》、《二拍》的入話引用唐代小說，約可分為兩種情形，一是有首有尾，鋪陳故事，為完整的得勝頭回；一是置於議論中的略述，僅由敘述者略述故事大要，故首尾不一定俱全，在《二拍》中，其運用的極致便成為論述某一道理的事例。

### (1) 故事引用於入話

書名	卷次	篇名	唐代小說	《廣記》卷次 / 篇名
《古今小說》	卷9	〈裴晉公義還原配〉	《唐摭言》卷四	卷一一七〈裴度〉
《古今小說》	卷12	〈眾名妓春風弔柳七〉	《唐摭言》卷十一 <sup>④</sup>	
《古今小說》	卷28	〈李秀卿義結黃貞女〉	《玉溪編事》	卷三六七〈黃崇嘏〉
《古今小說》	卷30	〈明悟禪師趕五戒〉	《甘澤謠·圓觀》 <sup>⑤</sup>	卷三八七〈圓觀〉
《警世通言》	卷30	〈金明池吳清逢愛愛〉	《本事詩·情感第一》	卷二七四〈崔護〉

③ 韓南先生在討論文言小說與白話小說的關係時，認為兩者聯繫最密切的狀況就是一篇出自另一篇，除了語言不同外，描寫的事件都相同，但各自忠實文類的規則和習慣。同註⑩，頁109。

④ 《北夢瑣言》卷7〈孟浩然趙嘏以詩失意〉載有類似的故事。

⑤ 《太平廣記》卷154引《獨異志》所載李源故事，情節大略雷同，不過與李源來往的對象是一少年，而非僧人。

《警世通言》	卷38	〈蔣淑真刎頸鴛鴦會〉	《三水小牘·步飛煙》	卷四九一〈非煙傳〉
《醒世恒言》	卷3	〈賣油郎獨佔花魁〉	《李娃傳》	卷四八四〈李娃傳〉
《醒世恒言》	卷4	〈灌園叟晚逢仙女〉	《博異志·崔玄微》	卷四一六〈崔玄微〉
《醒世恒言》	卷18	〈施潤澤灘闕遇友〉	《唐摭言》卷四	卷一一七〈裴度〉
《初刻》	卷3	〈劉東山誇技順城門十八兄奇蹤村酒肆〉	《仙傳拾遺》	卷四〈月支使者〉
《初刻》	卷4	〈程元玉店肆代償錢十一娘雲崗縱譚俠〉	《甘澤謠》 《傳奇》 《原化記》 《集異記》 《劇談錄》 《原化記》	卷一九五〈紅線〉 卷一九四〈聶隱娘〉 卷一九四〈崔慎思〉 卷一九六〈賈人妻〉 卷一九六〈潘將軍〉 卷一九三〈車中女子〉
《初刻》	卷5	〈感神媒張德容遇虎湊吉日裴越客乘龍〉	《續玄怪錄·鄭號州駒夫人》	卷一五九〈盧生〉
《初刻》	卷7	〈唐明皇好道集奇人武惠妃崇禪門異法〉	《明皇雜錄》卷下	卷三一〈李遐周〉
《初刻》	卷9	〈宣徽院仕女鞦韆會清安寺夫婦笑啼緣〉	《原化記》	卷三八六〈劉氏子妻〉
《初刻》	卷23	〈大姐魂遊完宿願 <small>小</small> 妹病起續前緣〉	《續定命錄》	卷一六〇〈李行脩〉
《初刻》	卷28	〈金光洞主談舊蹟 <small>玉</small> 虛尊者悟前身〉	《逸史》	卷四八〈白樂天〉
《初刻》	卷29	〈通閨闈堅心燈火 <small>關</small> 囹圄捷報旗鈴〉	《玉泉子》	卷一八二〈趙琮〉
《初刻》	卷30	〈王大使威行部下 <small>李</small> 參軍冤報生前〉	《逸史》	卷一二五〈盧淑倫女〉
《初刻》	卷31	〈何道士因術成奸 <small>周</small> 經歷因奸破賊〉	《三水小牘》	卷二七八〈侯元〉
《初刻》	卷36	〈東廊僧怠招魔 <small>黑</small> 盜奸生殺〉	《逸史》	卷三五七〈東洛張生〉
《二刻》	卷37	〈疊居奇程客得助 <small>三</small> 救厄海神顯靈〉	《周秦行紀》 《后土夫人傳》	卷四八九〈周秦行紀〉 卷二九九〈韋安道〉

雖然上述的唐代小說以較為完整的面貌進入《三言》、《二拍》的入話，但卻有不同的引用情況。《三言》引述唐代小說作為入話，不盡然僅是原作的節錄，雖限於篇幅，但仍然多現改易之跡，甚至形成與原作意涵截然不同的情形，顯示《三言》對入話故事鋪陳的重視。《二拍》入話對唐代小說的引用，大致上和正話一般，較忠於原作，<sup>36</sup>例如《初刻》卷三十一入話採自《三水小牘·侯元》，可說是文言故事的語體翻譯；甚至有些文字照錄原文，例如《初刻》卷三十六入話引述《逸史·張生》，形成文言語法與全篇文字風格的扞格。《二拍》入話的得勝頭回，常有數事並列的情況，而且數事之中，還兼及前代與當朝的故事，在此情況下，自然不會詳述引用故事，例如《初刻》卷四開場便引一篇贊語，略述了許多劍俠女子的故事，其中「紅線下世」、「隱娘出沒」、「崔妾白練」、「賈妻斷纓」、「三鬟攜珠」、「車中飛度」都是唐代小說故事。

## (2)作為論述的事例

書名	卷次	篇名	唐代小說	《廣記》卷次/篇名
《警世通言》	卷31	〈趙春兒重旺曹家莊〉	〈李娃傳〉	卷四八四〈李娃傳〉
《醒世恒言》	卷3	〈賣油郎獨占花魁〉	〈李娃傳〉	卷四八四〈李娃傳〉
《二刻》	卷9	〈莽兒郎驚散新鶯燕 儷梅香認合玉蟾蜍〉	〈無雙傳〉	卷四八六〈無雙傳〉

這一類型唐代小說作為入話的引用，是將故事當作議論主題的事例，如〈賣油郎獨占花魁〉論議風月場所最重幫襯時，便述及鄭元和的深情厚意，〈趙春兒重旺曹家莊〉是在誇獎出色的娼流，以李亞仙為例說明，可見入話故事的內容是隨著敘述者所談論的主題來擇取，這個特色特別可以從不同的正話故事，卻

<sup>36</sup> 韓南先生指出凌濛初撰述《二拍》，較《三言》的編撰者更拘泥於所取題材，幾乎是完全遷就用以改編的原作。見氏著〈凌濛初的初、二刻拍案驚奇〉，《韓南中國古典小說論集》，頁131。

引用同一入話故事看出來，這種論議事例的運用到《二拍》可謂發展至極。由於凌濛初非常重視文本的教化性，每每表現出較強烈傳達某個信念的企圖，致使《二拍》每一篇皆有論述的重點貫串全篇，在論議觀點時，往往夾述故事，即「論中有事」的方式，所引述的唐代小說就在敘述者娓娓道來中呈現。而這樣的入話引用重心在於敘述者所提的觀點，而非故事本身。例如《二刻》卷三十七入話中，同時出現了〈周秦行紀〉和〈后土夫人傳〉，但他們是作為敘述者論議稗官野史中記載神仙鬼怪是否真實的素材，已非是一完整的得勝頭回。

《三言》、《二拍》入話對唐代小說的引用，亦有幾點值得注意的現象，首先是不同正話引述同一故事作為入話，除了前述《警》卷三十一和《醒》卷三的入話，皆引述了李娃的故事，卻由於論議的不同側重，而形成引述內容重點的歧異外。《唐摭言》裴度還帶的故事，亦分別為《古》卷九和《醒》卷十八入話所引，大體皆保持原作故事情節，但內容較為簡明，而兩篇的陳述，亦不盡相同。而此同一故事為不同的文本引為入話，證實了韓南先生認為入話多引用有名故事的觀點。<sup>37</sup>其次是入話和正話所採擷的唐代故事因主人翁相同，故具有敘述的延續性，如《古》卷九的入話和正話，分別引用了《唐摭言》裴度還帶和《玉堂閒話》中裴度歸還湖州錄事參軍原配之事。使入話與正話的故事主人翁同為一人，一為未發跡之前的事，一為富貴後的事，而使故事有了延續性。又《初刻》卷七正話屬於連合佈局，在唐玄宗與傳說的仙道之人互動的主題下，貫穿了唐代小說有關張果老、葉法善和羅公遠的故事，其實入話李遐周的故事也是同一範疇，使入話和正話的故事可以連續。此外，為符合話本小說的格式，入話將所承襲的唐代小說中的詩作提前，作為開場詩。如《初刻》卷七的入話將李遐周的讖詩移作為全篇的開場詩；《初刻》卷二十八入話將原作白樂天的詩句提至文本之前，作為入話的開場詩，先解釋詩作的源由，再仔

<sup>37</sup> 同註<sup>10</sup>，頁235。

細交代其中原委；因而形成了一種預敘手法。最後還有一特別的事例，就是《古》卷六將原作《玉堂閒話》葛周故事文末贊語：「噫！古有絕纓盜馬之臣，豈逾於此！」<sup>⑳</sup>中所提楚莊王絕纓典故，完整地鋪陳為入話故事，可以說是相當特別的對唐代小說題材的引用，這樣的改寫當然是話本小說形製的影響，但就敘事效果而言，以故事作為起始，更具吸引力，同時可與正話輝映，突顯主題。<sup>㉑</sup>

以上大體完整列述了《三言》、《二拍》引用唐代小說的情形，《三言》中《古今小說》和《醒世恆言》引述較多，《警世通言》較少，形成馬鞍形，<sup>㉒</sup>而自唐代小說取材的多半為神道故事，尤其《醒世恆言》中數則的主題皆相仿，且成對組出現。而這些承襲距離現實生活較遠的神道故事，往往更能突顯出話本小說的創作意圖和敘事方式。<sup>㉓</sup>《二拍》中《初刻》擷取唐代小說題材的故事最多，《二刻》僅有入話二則，且皆用於入話論事之例，未見為正話本事者，質、量都較《初刻》為遜色，從《二拍》有關唐代小說題材的故事，集中出現在《初刻》的現象，配合著《二刻》多運用《夷堅志》中的故事題材來看，顯示出凌濛初寫作的計劃性。

## 二、《三言》、《二拍》中唐代小說的敘述面貌

在探究了《三言》、《二拍》自唐代小說取材的來源和方式之後，接著就

<sup>⑳</sup> 見《太平廣記》（臺北：文史哲出版社，1981年11月），頁1320。

<sup>㉑</sup> 孟昭連先生認為話本小說的入話已失去說話時等待聽眾的實用意義，而是為了藝術上的考慮，意欲與正文故事從內容到形式都形成一種襯托關係。見氏著《小說類型學》，收錄於寧宗一主編《中國小說學通論》（安徽：安徽教育出版社，1995年12月），頁413。

<sup>㉒</sup> 同註<sup>⑳</sup>，頁92。

<sup>㉓</sup> 見周絢隆〈從文言到白話：古典敘事的演變——論《三言》對神道小說的改編〉，《山東大學學報》1997年第1期，頁28。

是要討論唐代小說在話本小說中的敘述面貌的問題，尤其白話小說與文言小說的敘述模式迥然有別，韓南先生認為比較兩種文體對同一題材的敘述，特別能展現體裁的鞏固性，<sup>④②</sup>唐代小說進入白話小說的系統，首先便是語言的轉變，其次為敘述形式的更易，接著必然是由於敘述形式的改變，所導致的美學效果和意義圖象的歧異。

話本小說前身是口頭文學，所以保留了許多口頭文學的特色，語體的語言為首要的表徵，而說話的形製和藝術效果亦平行的置入其中，<sup>④③</sup>加上編、撰者對文體和創作目的的自覺，形成唐代小說在《三言》、《二拍》中不同於原作的敘述面貌。說話的發生固然基於說故事的文學傳統，但唐代的變文實為直接的源頭，而始於寺院的俗講，普及至瓦舍勾欄的市井活動，必然具有傳播的性質，通俗成為首要的要求，馮夢龍在述及南宋供奉局的說話人時，便言「其文必通俗」（《古今小說·敘》），<sup>④④</sup>就此他從文有代變的小說史觀，發揮了一段相當著名的對唐宋小說的比較評價，進而申述了他的小說美學：「大抵唐人選言，入于文心；宋人通俗，諧於里耳。天下之文心少而里耳多，則小說之資於選言者少，而資於通俗者多。」（《古今小說·敘》）。唐代的作品本屬於文人雅士撰作具沙龍性質的文學，措辭是文士的品味，宋人之作本基於瓦舍勾欄的公眾娛樂，講究的是為一般人所接受的通俗，在馮夢龍的觀念中，認為畢竟天下市井之徒是遠多於文人雅士的，而里耳即是切近市井百姓的生活和價值：「村夫稚子，里婦估兒，以甲是乙非為喜怒，以前因後果為勸懲，以道聽

④② 見氏著，尹慧珉譯《白話小說史》（浙江：浙江古籍出版社，1989年），頁25。

④③ 孟昭連先生認為《三言》、《二拍》在很大的程度上，遵循從說話而來的話本的原則進行創作，小說的基本體製沒有改變，仍是由題目、入話、正話、篇末詩幾大部分組成，套語、韻語是小說重要組成部份，說書人的語氣仍然無處不存在。同註<sup>④②</sup>，頁412。

④④ 見許政揚校注《古今小說》（臺北：里仁書局，1991年5月），敘，頁1。本篇所引《古今小說》，皆據此版本，以下引文則不贅述。



途說爲學問」（《警世通言·敘》），<sup>⑤</sup>所以必須以此爲標準，一般人才能接受，而這個接受過程，必須依恃故事真摯生動，才能打動人心，《醉翁談錄》已述及說話的渲染效果，馮夢龍將此情緒的渲染更爲集中在道德情操的激勵：「試令說話人當場描寫，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞。再欲捉刀，再欲下拜，再欲決脰，再欲捐金。怯者勇，淫者貞，薄者敦，頑鈍者汗下。雖日誦《孝經》、《論語》，其感人未必如是之捷且深也。噫！不通俗而能之乎？」（《古今小說·敘》）。經史著作欲人「爲忠臣、爲孝子、爲賢牧，爲良友，爲義夫，爲節婦，爲樹德之士，爲積善之家。」（《警世通言·敘》）的撰作目的，可以藉由通俗的故事快速而深刻地達成，要「觸性性傳，導情情出」（《警世通言·敘》），才能「說忠而忠，說孝而孝，說節義而節義」（《警世通言·敘》），使里中小兒聽三國後，學習了關雲長的刮骨療毒之勇，此即所謂的「觸里耳而振恆心」（《醒世恆言·敘》）。<sup>⑥</sup>凌濛初對於宋元小說亦有相似的見解：「宋元時有小說家一種，多採閭巷新事，爲宮闈承應談資，語多俚近，意存勸諷。」（《拍案驚奇·序》）再次提點說話活動的特質和教化與娛樂的功能。魯迅曾提出「娛心」和「勸善」是俗文興起的兩個因素，尤以「勸善」爲大宗的說法。<sup>⑦</sup>所以「寓教於樂」可謂爲理想的說話所臻之境，而此一敘述目的在《三言》、《二拍》中發展到了極致，馮夢龍化身爲各個身份爲《三言》作序和凌濛初如法炮製的《二拍》序文，可以看到他們對此目的的強調，其中還流露了欲把《三言》、《二拍》拉至經書化育人性的地位，甚至

<sup>⑤</sup> 見李田意攝校《警世通言》（臺北：世界書局，1958年），敘，葉二。而本篇所引《警世通言》，所據版本則爲嚴敦易校注本（臺北：里仁書局，1991年5月），以下引文則不贅述。

<sup>⑥</sup> 見李田意攝校《醒世恆言》（臺北：世界書局，1973年8月），敘，葉一。而本篇所引《醒世恆言》，所據版本則爲顧學頡校注本（臺北：里仁書局，1991年5月），以下引文則不贅述。

<sup>⑦</sup> 見魯迅《中國小說史略》，收錄於《魯迅小說史論文集》（臺北：里仁書局，1992年9月），頁93。

認為小說在教化效果上逾於經典，而闡釋的憑藉就是小說的通俗性，因為通俗，可以接受，因為接受，所以有潛移默化的效果。馮夢龍和凌濛初從對宋代說話故事的認知，來為《三言》、《二拍》定位，顯示無論是承襲宋元舊作，或重新編寫新作，這樣的撰作意識必然充分體現在文本之中，甚至明白地訴諸敘述者的議論：

看官聽說，從來說的書不過談些風月，述些異聞，圖個好聽。最有益的，論些世情，說些因果，等聽了的觸著心裏，把平日邪路念頭化將轉來；這個就是說書的一片道學心腸，卻從不曾講著道學。（《二刻》卷十二）

本篇嘗試在馮夢龍已區別唐代和宋代小說特色的基礎下，以實際的文本來探究，唐代文士以「資於選言，入于文心」為敘述美學標準，運用史傳形製書寫的文言小說，如何轉變成為能夠「諧於里耳」，以說話形式的遺蛻撰寫的話本小說。

由於探討唐代小說在《三言》、《二拍》如何被通俗化的問題，實至為複雜龐大，故可藉由前述《三言》、《二拍》的編、撰者自覺認知，所提出通俗的特點，來掌握唐代小說通俗化的過程，首先就是故事敘述須明白、具體，且生動、引人，其次是敘述所指涉的內容必須貼近市井之民的生活，為他們所理解的事理，最後則是敘述意旨是有助於人心教化和處世的智慧，故從敘事的角度思考，可以歸納出情節事件的場景化、因果化，人物、背景的具體化，讀者的參與化，主題的宗教道德化和世俗化等幾個重點。

### （一）情節事件的場景化、因果化

題材進入敘事，首先就是成為序列的事件，唐代小說的題材被移置《三言》、《二拍》之中，除了少數節錄和概述的入話外，最為明顯的改變，就是篇幅大幅的拉長，其中最重要的因素就是事件的添加、改易，而添加、改易的根本原則就是場景化，往往是唐代小說中幾句簡易的概述，在話本小說中成了

鉅細靡遺的場景敘述，而原來的場景敘述則更趨於細緻曲折，達到戲劇性的效果。<sup>④⑧</sup>此外，話本小說的情節事件更強調因果關係，事件的添加往往是為了鞏固事件間的因果連結。而話本小說側重因果關係的敘述時，還運用了事物的貫串和讖語預言的牽繫。

### 1. 細緻的場景化

話本小說最擅長的就是細緻地敘述事件，《醉翁談錄·小說開闢》揭示的「世間多少無窮事，歷歷從頭說細微」<sup>④⑨</sup>的說話特質，為話本小說所承襲，致使講究細節的特性成為話本小說與其他小說文類本質的區別。<sup>⑤⑩</sup>《三言》、《二拍》多採取與事件實際發生情況同步的場景方式來敘述。這個現象幾乎遍見於每一個改寫的正話故事，導致話本小說在情節內容與原作已多所歧異，試舉例以說明：

《古》卷九將原作中參軍遇裴公於旅邸，所述授官遇盜、郡牧搶奪未婚妻以獻裴晉公之事，具體鋪陳，即以順序的方式展現，而不再是參軍話語中的往事經歷略述，所以話本小說便從元和十三年的政治情況說起，以解釋裴度縱情於酒色的背景，鉅細靡遺地交代黃小娥被迫送入相國府，和唐璧不幸的遭遇，使讀者完全了然實際發生的情景。同時對於《玉堂閒話》中參軍與裴晉公的互動處理地十分細密，例如原作僅說裴公衣紫褲衫微服出巡，但話本小說卻從唐璧的視點描寫他，使讀者清楚掌握了裴公的裝扮，但並未直述此人即是裴公，直到次日堂吏來召，唐璧入堂府才發現昨日的紫衫人即是裴公，至此讀者與唐璧同步發現，自然形成一懸宕效果。此外，原作中是參軍於旅邸向裴公吐苦

<sup>④⑧</sup> 韓南先生認為白話小說改動文言小說的重要原因之一，是情節的複雜化。同註⑩，頁117。

<sup>④⑨</sup> 同註⑤，頁5。

<sup>⑤⑩</sup> 同註④⑧。

水，以遇盜遭劫帶出未婚妻被郡牧強奪以獻裴公更大的不幸，雖亦是人情之常的反映，但話本小說藉由對話，讓唐璧泣訴一項不幸，紫衫人便說出一對應之策的方式，造成一種層層揭示問題的戲劇性效果，特別是紫衫人愈益驚訝的反應，完全攫獲了讀者的關注，尤其是紫衫人大驚於唐璧對「裴晉公」三字的強烈反應，而順著紫衫人的驚問，唐璧方說出不願向裴晉公求助的原因。如此安排，自然比原作直接說出來更委曲動人。

又《初刻》卷十九中，亦將原作許多簡略的概述細緻地場景化，其中非常值得注意的是敘述謝小娥以假名幫傭於申家時，詳述申蘭收小娥為傭的過程，包括寫傭工文契、請媒、給媒錢等當時生活的實況；以及將原作潯陽太守張公為小娥上表，小娥得以免死的概述，敷衍成一段公案的場景，太守審理、查證的經過具現於讀者面前，尤其太守與小娥一問一答間，小娥的智勇再度突顯，必可滿足讀者閱讀的快感。這兩個場景敘述充分展現了話本小說的市井現象，顯示它們的內容是如此的貼近庶民大眾的生活和引發他們閱讀的興味。

《三言》、《二拍》故事事件具體、細緻的場景化，首先達到的敘述效果，就是情節發展鉅細靡遺地展現於讀者之前。而在鋪陳情節時，往往運用事件結果與預期的落差造成情節張力，並以人與人和人與情境之間的衝突造成跌宕，同時還從人情之常來考量，不時增加生活實貌的鋪成，醞釀市井的情趣，引發讀者興味。而人物的言行心理也可因為如此詳盡的敘述，得以完備的發展，性格形象自然鮮明。

### 1. 緊密的因果化

話本小說非常注重事件間的因果綰合，所以《三言》、《二拍》在增易本事所從自的唐代小說的事件時，特別在因果關係上著意。在以因果關係牽連事件的同時，話本小說並常運用具體事物的反覆出現和讖語預言的昭示，來鞏固事件的因果關係。

### (1)鋪墊原因，接續結果

《三言》、《二拍》在敘述唐代小說的故事時，總是賦予事件清楚的因果關係，或添加某一事件的發生原因，或接續某一事件的結果。例如《古》卷五非常注重因果的相應，故增添了許多原作中未見的敘述，作為事件的因由，如於新豐旅邸馬周叫酒時，安排馬周要熱水洗腳，而後才有以酒洗腳之事；原作敘述馬周至京停於賣餛飩肆，但話本小說卻安排賣餛飩是新豐旅邸主人的外甥女，成為馬周停駐於餛飩肆的原因；而原作敘述馬周停數日後便欲祈覓一館客處，但話本小說卻賦予他另覓居處的原因是因為眾鄰的議論，孤孀的賣餛飩介紹他去常何家；至於為什麼賣餛飩可以引介馬周去常何家，唐代小說未交代原因，話本小說在此大加發揮，因李淳風和袁天綱兩位神相，見賣餛飩的面相大貴，斷定必將為一品夫人，常何深信李、袁之言，所以常常吩咐蒼頭，以買餛飩為名，天天到肆中攬奪賣餛飩嫁人，以便迎娶為妾，作為賣餛飩可以引介馬周至常何家的原因。

《三言》、《二拍》不僅致力於鋪陳事件的原因，並在故事結尾一定將之前的衝突予以接合，使事件間以因果緊密連結。〈窮馬周遭際賣餛飩〉至文末還要完成馬周報王公之恩，符合了當年在客店壁上所題的承諾，又不念舊惡舉薦達奚為京兆尹。如此張致，自然讓事件間的因果緊密結合，也突顯了馬周知恩圖報、度量寬宏的人格形象，最重要的是予人完滿的感覺。

《三言》、《二拍》故事的事件間往往有緊密的因果連結，凡事都賦予原因和結果，而因果的鋪墊和接續都儘量衡酌人情之常，而為一般士庶大眾所能接受。此外在賦予因果關係的過程中，時常運用一些值得關注的技巧，如生活上關鍵性的事物和來自神異之士讖語預言貫串情節，形成因果關係，造成情節結構的特色。

### (2)以貫串情節的事物推動事件因果

話本小說對情節因果關係的注重，衍生出令人矚目的串連文本、關涉情節

發展的事物，使讀者有一具體的憑據去認知、尋索情節的發展，同時在運用上，尚具有超出貫穿情節作用的其他功能，試舉例以說明：

《醒》卷五中的黃斑吊睛白額虎，是貫穿全篇的靈魂，故事首先敘述勤自勵好獵，曾一日射殺三虎，忽見一黃衣老者來勸戒，勤自勵從此不再殺虎，甚至在大樹坡還救了一隻黃斑老虎；而後勤自勵所聘定的妻子林潮音被一隻黃斑吊睛白額虎啣去，當自勵巧於林氏被強娶當日歸家，聞說林氏別嫁，遂趕赴岳家，於大樹坡躲雨，忽起一陣大風，見兩盞紅燈，若隱若現，一物前墜，竟是林潮音；又林潮音轉述被虎啣經過時，亦言在一陣狂風後，火光之下，看見一隻黃斑吊睛白額虎，兩個紅燈，實為虎之睛光也。而勤自勵將林潮音背回家時，忽聞虎嘯之聲，遙見前山之上，雙燈冉冉，細視，乃為一隻黃斑吊睛白額虎，勤自勵想起十年前開檻救一隻黃斑吊睛白額虎之事，遂悟實虎報恩。人救虎、虎報恩，兩事形成了緊密的因果情節結構，而在敘述時，不斷的出現「黃斑吊睛白額虎」，帶動情節，形成故事的節奏，同時具有強烈的暗示性，形成故事的懸宕，在精彩的情節貫串的運用外，撰者還將黃斑老虎具象化為兩盞紅燈，形成懸宕中的懸宕，實為神妙的筆法。

貫穿情節的事物，或於原作中已見，但僅具有引發情境的功能，如《警》卷十一原作〈崔尉子〉中的衣衫；然而大部分都是《三言》、《二拍》的編撰者所增，與大多數的話本小說一般，有一關涉情節發展的線索，緊密地牢絡事件，同時製造了懸宕的效果，形成了故事敘述的節奏，並點染人物形象，以及豐富了故事意涵。而從有些故事定題，已將這些事物嵌入，如〈蘇知縣羅衫再合〉，更突顯出這些事物在故事文本中的重要性。

### (3)以讖語預言完成事件因果

《三言》、《二拍》非常重視人物行為所導致的因果關係，但在這一層因果關係之外，尚包裹了一層命定的因果，即事件的發生有一超越人的力量在操控，並常以讖語預言來表達這樣的因果關係，預示情節的發展，而讖語預言的

內容便形成了故事外在的因果關係，即不涉及人物的行為與結果，而是一種命定必然的演變。<sup>⑤</sup>

這樣的情形常出現在有關神道信仰題材的小說之中，相較於唐代的作品，故事因此更強調了神道之士的宗教形象。例如《古》卷二十中，大羅仙界的紫陽真君已預知從善之妻有千年之災。又從善行經梅嶺下，請楊殿幹請仙降筆判斷妻子吉凶，得到「千日逢災厄，佳人意自堅。紫陽來到日，鏡破再團圓」仙諭，完全預示了從善夫妻的未來發展，在〈補江總白猿傳〉中則完全未見。《醒》卷三十八中，仙長預示李清離開仙境當身繫青州一郡無數小兒的性命，並贈四句偈語：「見石而行，聽簡而問。傍金而居，先裴而遯。」其後的情節便完全按照這四句偈語發展。

讖語預言還涉及故事主人翁前世今生，作為故事最根本的因果結構，《古》三十三看似是文女的四句詩架構出故事情節的因果，但張公最終方道出原委，原來張古老原為上仙，文女為上天玉女，因思凡下降人世，上帝恐被凡人點污，所以令張古老娶歸上天。不可違逆的上帝之旨是因亦是果，韋義方阻撓，遂失去成仙的機會。《醒》卷二十六中老君廟的籤詩，已預示了薛偉的未來，但還要在籤語之上，增加一更超越的原因，那就是謫降的前身，作為諸事發生的根本原因和最終結果。

無論是具體事物和讖語預言，都是形象的展現，使讀者易於憑藉著它們去掌握事件的因果關係。

---

<sup>⑤</sup> 高辛勇先生在析論俄國形式主義學者湯瑪謝夫斯基所提出的故事動機時，便從小說事件間連繫的關係來看，有邏輯必然性的為內在動機，無邏輯性的為外在動機，所謂邏輯性的因果，是從人的行為與結果來判定，若人的遭遇已為命定，自然與人的行為無關。見氏著《形名學與敘事理論》（臺北：聯經出版事業公司，1987年11月），頁48。

## (二) 人物、背景的具體化

韓南先生認為白話小說在語言方面的長處是說話自然，能表現人物的個性，對環境的描寫細緻，使讀者有親臨其境之感。他認為白話小說非常符合伊恩·瓦特所提出的「正規現實主義」的標準，就是人、時間、地點的個別特性，和對描寫、概述的使用。<sup>⑫</sup>在這一節中，將深究人物、時空背景的描寫特色。

### 1. 人物的刻劃

相較於唐人小說，《三言》、《二拍》中添加了非常多的事件，自然導致人物形象的豐富、人物數量的增加，尤其值得注意的是，往往加重某一人物的角色功能或增添某一人物，以便與主角人物相稱，共同烘托主題，例如《醒》卷三十七中的韋氏在原作中僅於杜子春進入幻境時出現，作為對杜子春考驗的一個媒介；在話本小說中，韋氏扮演重要的角色，可說是杜子春角色的分裂，共同來展現修道成仙的主題。又如《初刻》卷三十九將原作郭天師分成兩個角色，一是當地的無賴郭賽璞，一是并州女巫，亦是以兩個角色的奸邪加成表現巫師的負面形象。而流動聚焦敘述，更助益了人物的相互襯托，以突顯形象。

在前述情節事件的場景化和因果化的部份，已經顯示事件的增加有助於人物形象的塑造。以下試細分為言行和心理的層面，針對《三言》、《二拍》如何重新刻劃唐代小說的人物，以及充分賦予人物姓名以彰顯人物形象等問題提出討論。

#### (1) 人物的言行刻劃

---

<sup>⑫</sup> 同註<sup>④</sup>，頁 26。「正規現實主義」，又譯為「形式寫實主義」同註<sup>③</sup>，頁 11。  
艾恩·瓦特認為人物刻劃與背景描述是小說的兩大要素。見氏著，魯燕萍譯《小說的興起》（臺北：桂冠圖書公司，1994年7月），頁 10。



《三言》、《二拍》對於的人物的言行刻劃十分細緻入微，尤其是增加大量的對話，讓人物自己發聲，非但可以使人物形象鮮明，<sup>⑤③</sup>同時還可以滿足讀者希冀人物自己交代事情始末的心理。<sup>⑤④</sup>

如《醒》卷三十所承襲的兩篇唐人小說，都是敘述李勉秩滿客遊，但話本小說卻將之改爲李勉釋放房德而丟官，使李勉對房德的恩情更爲深厚，再加上王太放走房德時叮囑他改行從善，莫負相公之德；還非常細緻地描寫巧遇房德時，李勉心喜，欲問他如何得到官職，又思量若問及，恐他以爲自己是來索報的，遂吩咐王太噤聲，把頭回轉，讓房德過去；而後得知房德是安祿山表舉的官職，還規訓房德做官原則。從細微的舉措中，突顯了李勉的仁厚和高義。對於文本中的刺客形象描繪亦是如此，《國史補》的李勉故事對刺客描述甚少，在《原化記》中僅以迅捷如飛，速擒賊首，不知所之等來描寫劍客，而話本小說則藉由陳顏的轉述、房德的拜訪、義士欲刺殺李勉、和得知真相歸返擊殺房德夫婦的過程，不斷地去呈現劍客行如神人的形象；又原作以刺客展示故囚夫妻二首即告結束，話本小說則敘述李勉復被任用，爲監察御史，在長安街上巧遇「床下義士」，遂訪其隱于深巷的宅第，次日再訪，只餘空宅，不知去處。運用不同的事件強調刺客的神秘高超。由此可見《三言》、《二拍》在人物言行刻劃上的著意。

## (2)人物的心理描寫

唐人小說對於人物的描寫，往往只從言行上刻劃，甚少運用心理描寫，《續玄怪錄》描述薛偉爲魚甚飢，忽見趙幹垂釣，以「思曰」的直接引句，帶出薛偉內心所想，是甚爲難得的心理描寫，而話本小說卻時常進入人物的內

---

⑤③ 韓南先生認爲白話小說中人物的言語較能代表其個性，文言的表達甚難做到。同註③，頁10。

⑤④ 見《小說的興起》，頁25。

心，形成兩者間形塑人物的區隔。

《醒》卷二十五對於獨孤遐叔的心理，有非常細膩的描摹，首先將原作中諸公子與眾女郎遊宴改為只有白氏一人，以加強獨孤遐叔的緊張心理，又將原作的女子側身下坐，改為諸少年推女郎坐在西首，當下就引起獨孤遐叔對其身份的懷疑，於是產生一連串的設想，女子是妓女呢？還是被搶來的良家婦女？而發覺女子宛似白氏時，驚詫不已。敘述者將他的臆想和盤托出，先是獨孤遐叔認為妻子是有氣節的，一定是錯認，但愈看女子的音容舉止愈像，就開始懷疑自己一時眼花，把眼擦亮再看，卻又絲毫不差，他便疑心自己是在夢中，遂眨眨眼、踏踏腳，分明是醒的，他不禁憂慮起來了，認為妻子節操已改，甚至還想起蘇秦夫妻的故事，而不勝憤怒，欲打將出去，又懼他們人多夥衆，只好隱忍下來，繼續觀察，待看到白氏拔下當年婚聘之物的寶釵，按拍歌曲，心中大怒，又要搶將出去。而在描寫獨孤遐叔觀看的同時，則又以白氏為聚焦者，敘述白氏所歌皆為思君悲苦，一方面引起眾人的不滿，一方面則表現了白氏的內心世界，而這樣的場景越激越，於暗處窺看的獨孤遐叔則更忿恨，方知妻子是被逼勒而來，略平了些氣，心中疑惑著何以妻會至此，待白面者向白氏再求一風月豔麗之曲，長鬚者在旁附和時，遐叔終究忍不住，投擲二磚，一磚打中長鬚者，一磚打到白氏的額上，眾人一哄而散，連酒筵器具都沒蹤跡，遐叔驚嚇不已，回頭一想，認為妻子已死，連夜趕回，見妻子無恙在床，方才放心來。這一連串的心理描寫十分細緻生動，同時展現了人情之常，卻未見於唐人傳奇。

對人物的心理描寫，非但致使人物的形象更為立體化，所思所想完全呈現在讀者目前，當然也具有推動情節的作用。

### (3) 賦予人物姓名

關於人物描寫方面，《三言》、《二拍》有一值得注意的修辭特色，那就是具體的賦予人物姓名，原本在唐代小說中有姓無名，或無名無姓的人物，都

有了姓名和綽號，賦予姓名是為話本小說「佐證的細節」表現。<sup>⑤</sup>而賦予姓名就是將人物的存在具象化，方便讀者的辨知和指認，同時姓名尚有象徵人物性格特點的意義。<sup>⑥</sup>例如：《古》卷八中分別賦予南蠻頭目的名稱為烏羅、新丁蠻、菩薩蠻，使原作〈吳保安〉所述的南蠻洞主清晰浮現，而這些南蠻頭目的名稱，讓我們感知仲翔在南蠻的遭遇，有了具體的憑藉，理解原來他面對的就是這些人，由此而觀，賦予姓名的刻劃作用並不限於被賦予者，對於其他人物亦具功效。而以「天祐」為保安子之名，則意味著老天保佑，標舉出保安善行義舉的結果。又如《醒》卷六中將《靈怪錄·王生》中的王生，賦予了王臣之名，其弟為王宰，而故事主人翁兄弟二人一為臣，一為宰，是否意指二人終將臣服於天狐之下而被宰制，二人之名，似與情節的發展相關，具有預示情節的作用和強調主題的諷刺性。

《初刻》卷二十二賦予積欠郭七郎錢財的商人張全之名，又給了他一個渾名張多保（寶），而京城中與郭七郎廝混的妓女也都有了名字，其中之最就是王賽兒，又中介郭七郎買官的是包走空包大，郭七郎頂替已故的刺史名郭翰，遂改名為郭翰。由故事賦予人物渾名和為主人翁改名的舉措看來，這些名號已相當具有諷刺的意味，似乎凌濛初非常喜歡在賦予名號中，寄寓譏刺之意。《初刻》卷三十九中無賴天師名為郭賽璞，便具有不容忽略的反諷意義。當然有時綽號則具有正面的意涵，例如《醒》卷三十八中二度為主人翁取綽號，一是針對李家宗族的繁盛，稱李清為「李半州」，另一則是李清用藥一帖即見效，人稱「李一帖」。然綽號無論正反意義，皆使人物形象得以突顯，同時也使讀者與之親近。

<sup>⑤</sup> 同註<sup>③</sup>。

<sup>⑥</sup> 艾恩·瓦特認為名字在文學上的功能是表達了每個人的不同特質，他並指出亞里斯多德在《詩學》中也論及人物的名字必須具備某些特質，所以為小說人物取一個真實又富有暗示意味的合宜姓名，是非常重要的，在小說中人名旨在象徵一個人物應被視為一個獨特的個體，而非代表某一類型。同註<sup>④</sup>，頁 11-13。

話本小說對人物姓名的賦予，不但使人物存在及其所處的情境易為讀者所掌握，甚至突顯了人物形象，同時姓名尚具有影響情節發展的作用，而刻意於姓名含蘊的正反寓意，也豐富了故事的意涵。

## 2. 背景的描寫

話本小說對於時間和地點個別特性的具體化描寫，往往令以史傳形式書寫的唐代小說望塵莫及。唐代小說對於人物、時、地會作交代，但情節發展卻未必亦步亦趨的緊隨一固定時空，<sup>⑤⑦</sup>同時對於情節發生的當下時空，唐代小說亦未作延伸枝節的介紹，形成背景知識。以下分別就特定的時空座標和背景知識的介紹，來討論《三言》、《二拍》中唐代故事的背景描寫。

### (1) 特定的時空座標

《三言》、《二拍》總是將事件、人物安排在一個特定的具體時空之下，添加時、空兩個參數，小說中的人物也因此而具備了特色。<sup>⑤⑧</sup>例如《醒》卷三十中具體地敘述故事發生在天寶年間，未如《國史補》僅說李勉為開封尉時，同時將發生的地點移至長安，李勉為長安畿尉，而在敷衍房德犯罪事誼時，把長安的景況一一帶入，如房德與賊曹被捕是因搶劫延平門王元寶之家，而王元寶是京兆尹王鉷之兄，日後王鉷以疏於防閑罷李勉之官，與房德作案的對象為自己的族兄不無關係；又安排李勉為宗室之子，因李林甫和楊國忠相繼為相，妒賢嫉能，屈在下僚，作為畿尉；文中數處都提到楊國忠為相的弊端，並敘述歷任畿尉專用周興、來俊臣、索元禮留下的極刑，皆是酷吏，一方面反襯李勉的仁厚，一方面批評了唐玄宗時的朝政。而原作中李勉客遊河北，變成李勉由

<sup>⑤⑦</sup> 韓南先生特別提出白話小說對時空觀念極為注意，往往在文本進行時，不斷地提到時間，表現出「計時敘事」的特色，形成與文言小說的強烈對照。同註<sup>⑤③</sup>

<sup>⑤⑧</sup> 同註<sup>⑤④</sup>，頁 14-17。韓南先生也認為白話小說對人物所處的地點、時間、以及社會背景的詳細交代，是對人物的詳盡形容。同註<sup>⑤③</sup>。

東都一路至河北，前謁故人常山太守顏杲卿，而遇逢房德就在離常山二百餘里的柏鄉縣，其後房德還告知李勉一己脫獄逃亡的經過，逃至范陽，因故人成爲安祿山的幕下，半年後得任柏鄉縣尉。總之原作中有關時、地的幾個點，被話本小說改易成具體的時空背景。

以上所述是《三言》、《二拍》在敘述情節內容時，喜歡將時空的座標清楚的架設，這是一種圖象化的表達方式。此外，在敘述時空背景時，更常橫生枝節地介紹與背景相關的史地知識，甚至比較簡單的事情和典故都作了解釋，其目的殆在於吸引各層次的廣大讀者，<sup>⑤⑨</sup>同時也具有了傳播知識的教育性。

## (2)背景知識的介紹

《三言》、《二拍》中遍見在故事的主軸又出一節的情形，或由敘述者、或由故事中人物，就故事出現的人事地物，加以解釋、說明。而以《醒》卷二十五的表現最爲典型，文本出現了非常頻繁的博物記聞。原作所述「遐叔至蜀，羈栖不偶，逾二年乃歸。」<sup>⑥⑩</sup>在話本小說中則被鋪陳地逶迤綿長，從赴蜀的路途就詳述起，獨孤遐叔每行經一地，敘述者便會就相關的史地故實、民俗風情作一番介紹。例如白氏送獨孤遐叔赴蜀，至龍華寺避雨，敘述者就開始介紹寺名，說明它的興建始末和沿革；又獨孤遐叔到荊州下川船，必須扯百丈，遂介紹什麼是百丈，並敘述遐叔看到百丈，想起了杜甫的詩；而這一路沿江水西行，陸續敘述了三峽中的黃牛峽、灘瀨堆、巫峽，巫山它們的特色和相關的歷史掌故，引述了相當多的俗諺來形容。至成都又介紹了濯錦江，並解釋西川節度使開府源由；遐叔萬里來投章皋未遇，爲道士接至碧落觀，於是碧落觀的興建始末以及與徐佐卿的淵源，便成爲敘述的重心；獨孤遐叔因久住鬱鬱，便信步遊覽至昇仙橋，敘述者又敘述了此橋與司馬相如的故實，引發了獨孤遐叔不遇之嘆，也想起了貌如文君的妻子，聞得子規「不如歸去」的啼叫，愈加愁

<sup>⑤⑨</sup> 同註<sup>④⑧</sup>。

<sup>⑥⑩</sup> 同註<sup>③⑧</sup>，頁 2244。

悶；當韋皋振旅而還，獨孤遐叔作〈蜀道易〉一篇以賀之，在此敘述者便將李白為杜甫作〈蜀道難〉之事衍述一番，韋皋見〈蜀道易〉大為激賞，欲拔擢遐叔為記室參軍，然遐叔志在科考，遂告辭回鄉，韋皋留他開春再行，故又藉新年、上元節大大介紹成都繁華的氣象；待獨孤回鄉，韋皋於萬里橋送別，韋皋特別提到此橋為諸葛孔明送費禕使吳，為萬里之行，橋名得此，並祝福遐叔青雲萬里就此而始。無獨有偶地，在白氏夢中尋夫所經，亦運用同樣手法，如白氏行經襄陽的寄錦亭，敘述者就敷衍了符秦時竇滔與其妻之事。

故事中這些超出故事之外，敘述史地掌故的內容，部份與故事的發展並無關涉，充滿了敘述者炫學的色彩，但有些部份與文本主軸亦巧妙地相繫，例如遐叔在碧落觀中，看到了父親送徐佐卿還蜀的詩作，強調了獨孤遐叔與碧落觀的因緣。而司馬相如、〈蜀道難〉、子規、萬里橋的故事，都輝映了獨孤遐叔的際遇，正如寄錦亭之於白氏。除了增加故事的博物性、點染人物的處境之外，這些史地故實、風俗民情的敘述，則烘托了文本的地域性色彩，整篇作品如獨孤遐叔入蜀的行旅圖，亦是一幅蜀地的風情畫。

話本小說中述及的史地故實，大都先在於故事實際發生的時間之前，但《三言》、《二拍》亦出現發生在故事時間之後的背景敘述，例如《古》卷五中敘述馬周濯足於客店後，還提到唐岑文本畫有「馬周濯足圖」，並將煙波釣叟的題贊完整載錄，可見馬周以酒濯足之事盛傳於唐代；同時顯示《三言》還向相關故事的畫作取材，充分展現一種了於掌故的知識特質。又如《初刻》卷七在唐明皇默記月中穿著「霓裳羽衣」的仙女吹奏「紫雲曲」後，插入「後來來到宮中，傳與楊太真，就名霓裳羽衣曲，流于樂府，為唐家希有之音。這是後話。」以及敘述完唐明皇遊月宮之後，也插入「至今傳說『唐明皇遊月宮』，正此故事。」再繼續敘述明皇乘月回宮之事。如此便導致故事本身成為一種背景知識。

由敘述者或故事中人物來完成的解釋和說明的敘述，致使讀者完全掌握故

事所涉及的時空背景，沒有理解的障礙，小說因而變得通俗易懂，尤其不同時代、地域的風情、事物、習俗和制度等等，可以為讀者提供認知的管道，使話本小說具有相當的知識性，也呈現出地域性色彩。

《三言》、《二拍》運用言行、心理的細密刻劃和精確的時空背景，表達出人物鮮明而真實的生命片斷，放慢敘述的步調，使用刻劃入微的工筆式描述，重現幾近真實經驗的實況，而此瞬間的描寫和省思，最能吸引讀者的興趣。<sup>⑥</sup>致使人物、背景的描寫真實而引人，形成故事的臨場感，<sup>⑦</sup>但過多的描寫和概述，卻拖沓了敘述的流動。

### （三）讀者的參與化

《三言》、《二拍》對於情節、人物的細緻經營，已經釀造出情境渲染的效果，攫獲讀者之心，這是經由情節和人物、背景的敘述，致使讀者參與故事，其中特別值得注意的是，較唐代小說增加許多群眾的角色扮演，致使讀者間接參與故事；而話本小說模擬說話的形式，敘述者積極主動地兼用韻、散之體，直接評述故事、點染氣氛，則更有助於讀者參與的功效，尤其與敘述接受者的具體對話，使讀者直接參與的意圖最為鮮明。

#### 1. 以模擬對話的敘述形式使讀者直接參與

唐代小說的撰作大多因事件之奇，偶見作者現身說法，提出希冀從故事文本傳達出某種意義，對於讀者有所影響，例如〈鶯鶯傳〉、〈非煙傳〉和〈長

<sup>⑥</sup> 同註<sup>④</sup>，頁 17-18。

<sup>⑦</sup> 王德威先生認為傳統的說話和白話小說故事的臨場感，往往得力於在主線「事件」之上穿插許多無關緊要的「非事件」。見氏著〈「說話」與中國小說敘事模式的關係〉，收錄於《從劉鶚到王禎和》（臺北：時報文化，1986年6月），頁 39。《三言》、《二拍》中許多的描寫和概述，皆屬於無關緊要的「非事件」。

恨歌傳》等等，這樣的敘述可以說是作者與讀者的對話，但此對話是單向的，且缺乏一種當下「現場情境」。<sup>③</sup>話本小說襲用說話的固定敘述模式，敘述的進行完全是架構在敘述者與假設仍然存在的敘述接受者的對話方式之內，<sup>④</sup>而白話小說中出現虛擬的說話情境，可藉著「外在化」和「空間化」的方式，造成讀著的臨場感，使讀者「人物化」，<sup>⑤</sup>這樣自然就可以達到讀著參與故事的效果，而更能傳達出故事的意義。在唐人小說中基本上是用史傳的形式敘述，可謂為第三人稱的敘述，亦見有第一人稱的敘述，於文末作者現身說法，說明撰述始末和源由時，或直稱作者姓名，形成與文本敘述一致的敘述觀點，或以「余」的第一人稱敘述，例如〈謝小娥傳〉，如此一來，便形成了文本的另一個敘述層，尤其特別的是外於故事的敘述層的敘述者就是作者，唐人小說可謂具有了後設敘述的特質。話本小說模擬說話的敘述模式則造成了非常特殊的後設敘述現象，使話本小說敘事觀點在敘述者明顯與敘述接受者對話時，是為第一人稱，而之於所述故事事件，則是全知觀點。可謂話本小說根本就是由兩個敘述層在敘述，話本小說敘述的主體為相當於說書人的敘述者，他掌控整個故事的進行，尤其是受限於文末，隨時可見的干預行為，包括了運用韻散議論、描寫、註解等等，形成與唐人小說敘述的最大區隔，而其中最為醒目的形式，就是與想像的讀者的對話，致使敘述者和敘述接受者都成為了文本的一個角色，而此模擬對話的形式亦充盈於改編自唐代小說的作品中，而此敘述形式的內容往往是原作所未記述的。模擬對話可以出之以不同的形式，達成不同的功

③ 此借王德威先生用語。同前註，頁 26。

④ 韓南先生提出所有的白話小說都採用了說話人對聽眾說書的方式敘述故事，不僅是一種「直接對講的模擬」，也是一種「直接聽聞的模擬」，即模仿了一個完整語言的狀況，而這種類似說書的情境是一種代用，是對實際閱讀過程的模仿，是作者與讀者雙方為了完成溝通的假設情境。同註③，頁 132；同註⑩，頁 26。

⑤ 同註②，頁 29，34。



能，而其目的總歸於讀者的參與。

《三言》、《二拍》最常見的模擬對話是敘述者直接向想像的讀者說話，以「你道」、「你想」、「你看」來敘述，而三者間又有區別，「你道」是用以提問，「你想」則是用來反詰，「你看」則非用於提問而是為了強調、渲染。

往往以「你想」「你看」「你道」為起始的敘述，是以普遍的事理，尋求讀者的認同，拉近彼此的距離。在這樣的對話形式中，作為第一人稱敘述者的指稱是隱而未見的，但在《初》卷三十九中，接續著前兩個巫師邪術的入話故事，敘述者便對其想像的讀者述說：「看官只看這兩件事，你道巫師該信不該信？小子而今說一箇極做天氣的巫師」，敘述者以「小子」自稱，如此便形成一個較為完整的對話關係。這是敘述者主動地表達將要敘述的內容，此外，在《三言》、《二拍》中亦常出現敘述者假裝藉由敘述接受者的質問，將要說的故事帶引出來，例如：

說話的，怎見得便如此？看官，你不信，且先聽在下說一件勢利好笑的事。（《初刻》卷二十九）

在此，敘述者模擬敘述接受者提出有關入話內容的疑問，通常出現於入話與正話之間，作為兩者的過渡，也是為正話的出場鋪墊。此外，尚有針對情節出現的模擬對話：

說話的，我且問你：那世上說謊的也儘多；少不得依經傍註，有個邊際，從沒見你恁樣說瞞天謊的祖師！那白氏在家裡做夢，到龍華寺中歌曲，須不是親身下降，怎麼獨孤遐叔便見他的形像？這般沒根據的話，就騙三歲孩子也不肯信，如何哄得我過？看官有所不知：大凡夢者想也，因也；有因便有想，有想便有夢。……此乃兩下精神相貫；魂魄感通；淺而易見之事，怎說在下掉謊！（《醒》卷二十五）

敘述者對於超越常理的情節內容，設想一般人無法理解，故意從敘述接受者的

角度提出質疑，然後將道理說出。有時也揣摩敘述者的心理，對於情節無法突破的瓶頸，表達出關切的焦慮，並適時予以安撫和寬慰，事實上也達到情節預示的效果。例如：

說話的，若只是這樣解不出，那兩個夢不是枉做了！看官，不要性急，凡事自有個機緣，此時謝小娥機緣未到，所以如此。機緣到來，自然遇著巧的。（《初刻》卷十九）

敘述者模擬敘述接受者提出相關的問題，呈現的是一種對敘述接受者立場的理解，一定可以得到敘述接受者的認同，同時具有點題、預示和烘托之效。

前述的對話中，敘述者皆以「說話的」、「在下」、「小子」為名，亦未見直接以第一人稱的「我」來表述，在《三言》、《二拍》中，敘述者以「我」與敘述接受者對話，往往有更多的自我呈現。<sup>66</sup>

我想那道士與遐叔素無半面，知道他是甚底樣人，便肯收留在觀中去住？假饒這日無人搭救，卻不窮途流落，幾時歸去？豈非是遐叔不遇中之遇？（《醒》卷二十五）

敘述者對於他所講述故事內容，應是瞭若指掌的，但在此處卻化為第一人稱的限知敘述與敘述接受者對談，假裝對情節發展無所知悉，進而質疑，可說是最為貼近敘述接受者的舉措。而有時敘述者以第一人稱現身表達自己的感受，不是純然客觀的評議，展現了極為動人的力量。

我想古語有云：「吉人天相。」難道薛少府這等好官，況兼合縣的官民又都來替他祈禱，怕就沒有兒靈應？只是已死二十多日的人，要他依舊又活轉來，雖則老君廟裡許下願的，從無不驗之人；但是閻王殿前投到過的，那有退回之鬼。（《醒》卷二十六）

<sup>66</sup> 韓南先生認為白話小說故事中定型化的敘述者並不只是說故事而已。也扮演一角色，有他固定的態度和見解。見氏著〈「蔣興哥重會珍珠衫」與「杜十娘怒沈百寶箱」撰述考〉，收錄於《韓南中國古典小說論集》，頁 109。

此段敘述充分流露出對薛偉爲人的認同和復生的期待，同樣的是憑依神明的力量，但卻有兩股神秘的勢力同時在薛偉的生死上拉扯，一是從無不驗的老君，一是轄制死民的閻王，敘述者的無法論斷，實爲與敘述接受者同理心的表現，但也令情節的發展更爲懸疑，讀者的情緒更爲緊張。

話本小說基本上就是以對話的形式在進行敘述，只是在文本中明確的標舉敘述者和敘述接受者的指稱進行對話，讀者可以藉由對話虛擬情境所假設的敘述接受者，成爲文本敘述的一個人物，<sup>⑥7</sup>作爲對故事最直接的參與。

## 2. 以群眾的角色扮演使讀者間接參與

除了敘述接受者人物化使讀者參與故事外，話本小說亦藉由文本中出現具見證、參與角色功能的群眾，開闢了讀者進入故事的另一管道，話本小說以模擬說話的情境敘述故事，敘述的對象是芸芸衆生，即使有時敘述者會站在敘述接受者的立場，帶動故事的敘述，然而故事中人物的高度和角度最符合敘述接受者的，還是故事中出現的群眾。在《三言》、《二拍》中對唐人小說增飾的情境烘托中，除了人物和環境的描寫外，最爲鮮明的是添加許多群眾，作爲事件的參與者和見證者，特別是在神道的小說中頻頻出現，他們是一群不具情節發展意義的極度簡單的人物，在參與、見證的功能實踐中，總能平添故事的熱鬧氛圍，同時敘述接受者可藉群眾見證的作用，貼近故事。例如《醒》卷四十中的場景多次構設在群眾聚集之處，首次爲王勃乘船行經馬當山遇風濤，王勃以詩投江以止風波，引起滿船人相賀，同樣的情景也見於其後王勃受中源水君之託，乘船過長蘆之祠，寒風大作，滿船人驚駭畏懼，王勃祝禱江神，弭平風浪之際。然全篇中以王勃行船海隅登仙場景爲重心，運用衆人的眼光聚焦，見

---

<sup>⑥7</sup> 孟昭連先生認爲話本小說作者假借「說書人」的口吻，以第二人稱「你」直接同聽衆交談，把讀者也捲入情節之中，使讀者從旁觀者變成個中人。同註<sup>⑥9</sup>，頁427。

證了登仙的過程，全篇王勃形象的展現，都藉助了群眾，這是完全未見於唐代小說中的。

這些群眾其實是敘述接受者的替代，他們的存在，彷彿是替敘述的接受者，進入故事，參與、見證所發生的事。總之群眾的作用致使故事更具渲染功效，使故事更貼近敘述接受者，這正是話本小說敘述上所講究的敘述效果。

《三言》、《二拍》的敘述不但有固定的對話者，直接地讓讀者參與故事的敘述，尚有廣大的群眾膺負角色功能，致使讀者投射其上，間接的參與故事。前者因具有具體的指稱，會令讀者感覺是敘述者單獨與之的對話，而具有個別性，後者則使讀者化身於故事的群眾中，而具有普遍性。

#### （四）主題的宗教道德化、世俗化

《三言》、《二拍》中唐代小說敘述的形式和內容，大多已幡然改易，自然在故事的意涵上，形成與原作的差異，綜觀所有改易的文本，大抵可以掌握一致的意旨歸趨，就是天命的操控和善惡之報的信念，以及兩者之間的交互運作，這兩者適為庶民行事的依歸，也最易在此範疇達到教化的宗旨。而《三言》、《二拍》中擇取唐代小說題材最多的是神道小說，本身即具有宗教的背景，更容易作此導向。關於《三言》、《二拍》故事主題的宗教道德化的趨勢，可以從人的力量被神道所取代、因果報應的公義伸張、人物的神祇化和道德化等人的主體性消弭的角度來觀察。<sup>68</sup>此外，《三言》、《二拍》較關切現實生活的實貌，故於故事中釋放出如何面對現實生活的意涵，導致了主題的世俗化，而以對人情事理的闡揚和現實世界的諷諭批判為表徵。

<sup>68</sup> 樂蘅軍先生嘗從話本人物受制於命運和敘述者以命運代行者之姿敘述故事，來論述話本小說人物的弱化。參見氏著《意志與命運》（臺北：大安出版社，1992年4月），頁144-151。韓南先生認為凌濛初的《二拍》以天理和宿命論限定、削減了人性。同註<sup>36</sup>，頁152。本篇則從文本呈現的幾個角度，深入掘發唐代小說人物進入話本小說的世界，被剝奪的作為一個人的存在的自主性。

## 1. 主題的宗教道德化

在此處雖以宗教道德來闡釋故事的意旨，嚴格而言，《三言》、《二拍》並沒有指涉嚴肅的宗教或道德的命題，而是訴諸超越力量的操控和善惡因果的報應，所開展的就是世俗大眾面對生命的素樸觀點。

### (1) 人的力量被神道所取代

前文已論及《三言》、《二拍》多以讖語預言來預示情節的發展，形成與人物行為無關的故事外在因果關係，這實為將人的際遇完全訴諸於天命的表現，對於人的主體性自然是一種剝奪。至於前身為神仙的謫仙故事，故事主人翁根本上就是受制於超越的他者，所有的作為，都導致必然的結果，如果稍具自我的想法和意志，往往就形成與超越意志的對抗，成為信仰是否虔誠的考驗。而在生命受制於超越力量的前提下，《三言》、《二拍》故事中的人物在遭逢困境時，往往彰顯的是神道的力量，而並非如唐代小說讓人的力量張揚，例如《古》卷八敘述仲翔親負保安夫婦之骨徒跣數千里之事，添加了仲翔虔誠乞拜願保安夫婦顯靈，使他腳患頓除，果然次日兩腳輕健。敘述者認為這不只是吳保安顯靈，而是神天護祐吉人，同時彰顯善有善報，以及神天的超現實力量。如此一來，仲翔背負骸骨的承負頓失，而消弭了原作所展現為報恩人的堅毅意志，突顯出的人的可貴，即仲翔越痛苦，越能彰顯他對保安知恩圖報的義，故事意義的焦點也由人轉向了天。

彰顯神道力量，使得《三言》、《二拍》具有了宣揚宗教的意涵。《古》卷二十中即明白地顯示，神道的力量可以扭轉命定的遭際，而神道的力量的介入，主要是信仰的虔誠，紫陽真君就是因為陳從善奉真齋道，好生志誠，知道從善妻子有千日之災，遂吩咐大慧真人化作道童，護送二人前往嶺南。最後亦是由紫陽真君出面制伏申陽公。為強調神祇的權威，故事中往往安排試煉的過程，即化為羅童的大慧真人故意裝瘋作癡，令從善夫妻不識真相，對之厭煩至

極，趕他回去，原本可因神力介入避開的災難，終至在劫難逃。《醒》卷二十六中亦呈現了類似的信仰張揚和考驗，由於故事安排薛偉前身本是神仙琴高，因動凡心貶謫人間，但終究要歸返仙位，所以薛偉為官清廉深受人民愛戴，為世俗所肯定的作為，卻成為迷戀紅塵的表現，為了要使薛偉回頭，老君因琴高是乘赤鯉登仙，故讓薛偉權充東潭赤鯉，受盡諸苦，從而能棄絕人間。原來薛偉化鯉是一種懲罰，是他擺脫人間回到仙界的必要過程，題目訂為「魚服證仙」，便已宣示了文本的意圖。唐代小說中並未清楚的說明薛偉化魚之因，絲毫未見道教神仙的信仰之跡，而在話本小說中，薛偉的行為成為老君辯證人間痛苦與彰顯神仙信仰的工具，人的主體意義遂完全消弭。

《三言》、《二拍》故事極力彰顯神道力量，實具有宣教的意味，可說是為神道設教，每每於故事人物通過試煉昇仙時，特別強調鋪排眾人見證的莊嚴盛大的景象，特別能突出文本的企圖。

## (2)天理公義的因果之報

前述可以清楚地呈現出《三言》、《二拍》較唐代的小說，更重視神明的力量，在神明力量彰顯的背後，可以掌握到神明執行的是「善惡到頭終有報」的天理公義，善惡之報的完滿，更是話本小說的核心訴求。<sup>69</sup>

《警》卷十一的情節就是採取一破一立的方式，散場詩「平陂往復皆天理」實揭示了全篇的主旨。話本小說中安排了大盜徐能的弟弟徐用此一角色，使鄭氏可以逃脫盜手，蟄伏於尼庵，雖不免思念夫、子，但可清幽度日；蘇雲大難不死，權作塾師過活；蘇泰長養於盜匪之家，卻得眾人喜愛，高中狀元任

<sup>69</sup> 伊維德 (W.L.Idema) 認為馮夢龍和他的同時代一些小說作者，認為上天只是一具計算因果功過的算盤。在具體的現實世界，人間似乎所有不相干的獨立事件，其實都是因果報應的鎖鍊交織而成，即使是神蹟也是當事人道德行為的一部份，小說的內容就是表現無所不在的因果過程，以警醒世人。見氏著，山農譯〈寫實主義與中國小說〉，收錄於《中國古典小說研究專集 1》（臺北：聯經出版事業公司，1979年8月），頁19-20。

監察御史，撥反伸冤，復取王尚書之女，所生二子均登第；蘇母雖孤苦無依，終與子孫團圓，高壽而終。幾乎全篇都是善惡分明報應，即使是為尋兄命喪他鄉的蘇雨，也得蘇泰次子繼為子嗣；自盡於井、作個好人的朱婆婆，也得御史通名致祭，都得到當有的公道，事件的發展適為蘇泰改名之因，可謂否極泰來。唐代小說〈崔尉子〉並未以此圓滿方式處理故事，而是平實地載錄了一件人間的不幸，沒有戲劇性的奇蹟發生，雖然冤屈最終得白，但已造成的悲劇無從彌補，離家為官的主人被劫殺了，女主人忍辱生下遺腹子，屈從了盜賊，待兒長成，詣府論冤，卻因不早自陳，遭與賊從坐之罪，其子哀請，方得免死，真是情何以堪；又崔氏子舉業受挫，所有被破壞的並沒有得以補全，亦無任何補償，甚而被害人還遭到難堪的際遇。

《三言》、《二拍》不但將原本不具善惡報應色彩故事，添附了善惡之報的意涵，同時還將原具報應之旨的故事，深化了宗旨的訴求。例如《初刻》卷三十正話故事更是大肆闡揚因果報應的觀點，而散場詩也是在因果報應上為故事定調，全篇洋溢著報應和教化的意味；原作《宣室志》雖然亦有善惡報應的色彩，但也營造了其事之奇的意涵。

《三言》、《二拍》對於故事人物行為結果的處理，總是善惡分明的，又以《二拍》特別強調善惡的因果之報。如是的主題偏重，自然是為了達到教化的作用。

### (3)善行義舉與人物的神祇化

在《三言》、《二拍》中還有一與善惡之報和神祇力量息息相關的意旨，就是善行之舉的極致發揮，形成人物的神祇化，這樣情節的指涉意涵完全超出唐人小說的意義圖象。

例如《初刻》卷三十九敘述晉陽縣的百姓為了感念狄縣令，建造生祠，香火不絕，祈晴禱雨，無不應驗，這與許多民間神祇的由來，多半為正義之士的現象是一致的，可見全篇並沒有反對宗教的意思，強調的是「始信如神是至

誠」；反觀喬妝做勢的巫師成了淹死鬼，不知何時才能超昇，形成強烈的對照。凌濛初在此以神巫與賢吏辯證出神明的本質，將正義和善行神祇化，一方面是對這些人物感念的還報，延展他們精神的永恆性，更積極的意義，還在於這樣的精神仍作用於百姓的生活，可謂以人提升為神，作為人間的至善完滿，完成善惡報應的道德訴求。

《三言》、《二拍》雖然以善惡報應的鐵律，完成故事的平陂往復，但有些故事中主人翁不幸的際遇，並無任何前因、或前身可尋，只有歸於天命。<sup>70</sup>話本小說對於遭命而生的遺憾，則運用超越的力量作為彌補。《醒》卷四十的故事意涵，充分傳達了如此的意念，王勃幫中源水君償債，不但是善行，重要的是中源水君是一神祇，最後王勃的成仙，雖有仙骨的稟賦，但最重要的還是神祇的助力，與〈中元傳〉中只是印證了王勃完全如水君預言的早夭而卒，充滿了王勃命薄的遺憾，實不可同日而語。當然在此還是流露了對文人才士珍惜之情，不忍他們生命就此消逝，而昇仙的終結適與他們的篇章不朽相襯，這是一種一廂情願的情感投射，具有以永恆長存的形象抵抗死亡的原始精神，這樣的處理也迎合了世俗的心理。是故在《警》卷九中便言李白為其母夢長白星入懷而生，而將原作李白溺江而死，敘述為上帝命仙童奉迎星主還位，李白在嘹亮的仙樂中，坐於鯨背，騰空而去；而宋太平興國年間，尚有書生於月夜渡采石江，見李白乘錦帆西來，紫衣紗帽，飄然若仙。對於一個才華洋溢、抵抗權貴、薰化政風的天才，也許這是最完滿的結局。

唐人小說雖然為傳述奇聞之作，亦有神秘或超現實的事物，但是甚少將之宗教化，話本小說不但在人的行為之外，裹上一層神明力量的運作，甚至以人物神祇化作為人之價值的最高肯定，皆意味著對人之主體性的出讓。

#### (4)人物的道德化

---

<sup>70</sup> 樂衡軍先生將之視為「無因式的宿命」，同註<sup>68</sup>，頁198-213。



話本小說中的道德意涵主要是由因果的善惡報應來完成，甚少出於人物的自覺，讓人物意志有所表現的，往往是女性的貞節護持。例如《古》卷二十中陳從善救妻無力，反而是妻子如春，力抗申陽公的凌辱，與〈補江總白猿傳〉中安排歐陽紇夫人不敵現實失貞，甚至還懷了白猿之子，張如春展現了非常強烈的道德意志，但是這一廂情願的護持貞節，實過於理想化，超脫了現實，使人物形象失真。同樣地《警》卷十一中的鄭氏見夫被盜賊投入水中，便欲跳水，後隱於尼庵十九年，皆是貞節的宣示，與〈崔尉子〉中舟人當夜就納王氏，差距甚大，這樣的差距顯示話本小說受制於女子失節，甚於性命的道德信條，致使女主人翁成為貞節觀念的化身。

而論及《三言》、《二拍》改寫唐人小說所展現的女性意志的議題，《古》卷二十八入話引述《玉溪編事》黃崇嘏故事，最耐人尋味。話本小說看似由崇嘏的主動扮裝，彰顯其意志，然女子扮裝實因社會角色的限定，最終仍遭男女分際的禮教反撲，崇嘏的形象還是被迫道德化，反觀唐代小說未作此主題訴求，崇嘏未被社會禮法所設限，反而突顯崇嘏的異行所展現的個人意志。

《三言》、《二拍》重新敘述唐代小說故事，所闡釋的神明命定的操縱、強烈的善惡之報的因果律，人物的神祇化和道德化，總體營造了人的主體性淪喪的意涵，強調神明命定的意旨，對人的主體性剝奪自然最為明顯；因果報應是人物行為的因與果，但完全以之統一人物的行為，人物遂為此律則的執行者，而在真實的人生中，人的行為和結果實溢出因果報應的範疇甚多；人物的神祇化表面上是提高了人的位置，但人完善的品格、智慧，必須以神祇的形象出現，也是變相的人之主體性的消弭；至於遭社會禮法所扭曲的道德化人物形象，則很難讓他人感受到人物的自我。這樣宗教道德化的主題訴求，如是鮮明地削去了故事人物的主體性，遂與主要彰顯人之意志的唐代小說背道而馳，同樣的素材，卻因敘述面貌而產生意義的歧異，由此可以見出體裁的力量。

## 2. 主題的世俗化

話本小說的題材多取自庶民大眾的現實生活，關切的都是如何生存和生活的問題，所以話本小說洋溢著觀看和實踐現實生活的方式，這樣的主題訴求同樣地依循著敘述面貌的改易，展現在承襲唐代小說的故事中。其實將故事的意義全依附在宗教和善惡報應之上，就是一種世俗化的表現。除了宗教和因果的報應外，《三言》、《二拍》總從故事中建構出對現實生活和人性諸相的訓示和批判，以闡釋生活的智慧。

### (1) 人情世理的闡揚

《三言》、《二拍》的文本中，對於人情世理和社會現象較唐代小說有更多的措意，例如《醒》卷六故事結尾，王臣氣得發昏，王媽媽卻另立一番見解，認為狐雖慳懶，但使王宰由蜀返家，母子得以團圓，也算將功贖罪，勸王臣莫怨野狐，編撰者藉由王母發揮了一多重角度思索人生得失的睿智和厚道的處世哲學，頗有耐人尋味之處。

又《初刻》卷二十二原作含蓄地結束在郭七郎狀貌異昔，與篙工之黨無別的敘述中，留給讀者設想其際遇的空間；但《初刻》在此之後，還加上了一個為人處事的教訓：「可笑個一郡刺史，如此收場。可見人生榮華富貴，眼前算不得帳的。上覆世間人，不要十分勢利。聽我四句口號：『富不必驕，貧不必怨。要看到頭，眼前不算。』」訓示的意味十足。文本中充盈著老生常談的表述，喜以故事開展某些為人處世的道理的《二拍》最善於此。

### (2) 對現實的批評與諷刺

承襲唐代小說題材的話本故事，所添加的情節中，有許多的內容都指涉了現實生活的人性和環境。如《醒》卷三十八藉李清慕仙好道，對於當時不學無術的假道士大加撻伐；至於探看北窗一事，話本小說除了表現原作所傳達的好奇心理外，尚訴諸貪婪、猜忌、取巧、僥倖等的人性弱點；又話本小說特別強

調李清塵心不斷，畢竟他思歸之因是家道中落，不是原作所突顯的離愁鄉思，而實涉及錢財、門風；同樣具神道信仰的考驗，話本小說更重視世俗的意涵，而故事敘述青州刺史為高宗封禪泰山，徵召李清為人夫之事，實含蓄地批評了時吏的為官心態。

又《醒》卷四十王勃為滕王閣作記，保留了原作主要是讓王勃一展長才的意圖之外，還強調了可獲財數千，垂名後世，呈現較為功利現實的觀點；而原作僅出現中元水府君，但未述及廟宇，但是話本小說卻藉著廟宇的記述，對當時祭祀的風氣，有所針貶。而王勃與宇文均於海隅相遇，則寓托文人不遇的感嘆，也間接諷刺了最高的當道者。

《三言》、《二拍》中對於人間的勢利亦多所發揮，《醒》卷二十五所增添的白氏為白行簡之女，其兄白長吉和親友因獨孤遐叔際遇的起落給予他們的差別對待，表現出世情的冷暖。《初刻》卷二十九入話亦有類似的主題訴求，原作僅以妻之族人為趙琮妻簪服慶祝結束；話本小說則以「本是一個冷落的貨，只為丈夫及第，一時一霎，更變起來。人也原是這個人，親也原是這些親，世情冷暖，至于如此！」清楚地點出全文主題。

從以上的分析可知《三言》、《二拍》大幅扭轉了所從自的唐代小說的意義圖象，將生活訴諸於因果的命定，以宗教的力量作為最終的救贖，同時對世情有較多的觀照，十足展現了通俗化的傾向。

### 三、結 論

本篇對於《三言》、《二拍》自唐代小說取材的方式，和賦予故事新的敘述面貌，作了一個較為全面的探究，以呈現出文言小說進入白話小說所產生的變易。根據前人溯源的研究基礎，本篇探究了唐代小說如何進入《三言》、《二拍》的敘述，大抵而言，唐代小說或者經由《太平廣記》為《三言》、

《二拍》所擷取，是為直接的來源，而《二拍》中的唐代小說大多如此；而有些唐代小說並非直接為二書所取，而是經由其他的早期話本小說或戲曲，而間接地呈現在《三言》、《二拍》之中，換言之，唐代小說在這些文本中必然與原作已有分別，但這些中介作品或多已散佚，或存於明代刊集的作品，甚難辨別其與唐代小說間的差異，故本篇姑不論這些中介作品，逕將《三言》、《二拍》中的唐代小說視為一整體，探究其與原作敘述上的差異。關於《三言》、《二拍》擷取唐代小說的方式，是紛然多樣的，在正話中或續補一事以成篇，或模擬原作故事，或合二事一主一輔完成故事，或採集眾家小說合成一篇，或僅部份擷取；入話則是或首尾俱全引入故事，其間或繁或簡，亦有略述部份內容，其極致便發展為敘述者議論的事典。

由於說話的體製和目的的承襲，再加上《三言》、《二拍》編撰者對作品的自覺，致使唐代小說進入《三言》、《二拍》，大體呈現了迥異於原作的敘述面貌，首先令人矚目的就是情節細緻的場景化和緊密的因果化，使故事充滿了戲劇性，因而扣人心弦。但亦因此失去了由情節空缺所引發讀者嘗試填補而頻作設想的咀嚼餘味，

《三言》、《二拍》將場景變成無所不在的控制主力，把人物完全投入他所處的外在世界中，描寫事物就如同他們實際在眼前一般，表現出形式寫實主義的典型，<sup>①</sup>致使人物形象鮮明生動，而虛擬的對話情境，亦添益了故事臨場感，同時讓敘述者和敘述接受者人物化，提供了讀者參與故事的最佳徑路。而人物、背景的詳盡描寫和虛擬的對話情境，固然可以清楚地交代故事，讓讀者參與故事，滿足了知的欲望，卻也導致枝節橫生，出現許多與情節發展無關的敘述，拖沓了敘述的流暢。

而情節鉅細靡遺的敘述和人物情景的細緻描繪，與口頭講述相關，因為不

---

<sup>①</sup> 同註<sup>④</sup>，頁 20-22。

是以文字作為中介，缺乏往復認知的空間，所以敘述者必須敘述地清楚而詳盡。此外，經過元明的戲劇發展，戲劇表演的形象化因素必然會影響到話本小說的寫作，<sup>⑦②</sup>何況《三言》、《二拍》中有承自戲劇之作的情形，甚至韓南先生還認為話本小說敘述焦點由一個人物向另一人物的轉換，是使用了戲劇的特有技巧。<sup>⑦③</sup>

《三言》、《二拍》運用了特定的人物及時空、明確的歷史背景，以及描寫、指物性的文字等所謂形式寫實主義的特點，重新賦予了唐代小說的敘述面貌，可以讓讀者清楚地掌握到在一段時間之內，事情實際的發生始末和人物確切的處境，這樣的敘述方式，對現實世界的模擬而言，較文言小說深刻得多，<sup>⑦④</sup>但是如果採取小說最重要的條件是忠於個人獨特而新奇經驗觀點而觀，《三言》、《二拍》則未必盡然。固然有些人物獨特又新奇的經驗被摹寫下來，但亦有多所雷同的情境，重複在不同的篇目中出現，讓讀者有依稀彷彿之感，尤其那些修行成道的小說，由作者強力去主導的宗教因果化和世俗化的普遍主題，也抹煞了個人獨特經驗的意義，特別是以宗教、因果和世俗的處世智慧去面對人生，實與寫實主義表現個人超越社會習俗的自我成長的意圖，背道而馳。正如伊維德所闡釋的，《三言》、《二拍》重視普遍的人生過程的描述甚於個人經驗的模仿，敘述的重點不在於需要明顯的歷史背景才能顯現個性的主要角色，而是他們具體表現道德律時的各種行為，並非在意一個普遍的特殊性，而是在意普遍性中的種種變樣<sup>⑦⑤</sup>。從「明言」、「通言」和「恆言」的命名，就表示出《三言》的故事意求

<sup>⑦②</sup> 韓南先生探討戲劇和話本小說的形象化描寫，主要是兩者出現的駢文描述方面。同註⑩，頁 181-182，頁 198 註⑨。但戲劇形象化的表演，必然滋養了話本小說對人物、背景細緻掌握。

<sup>⑦③</sup> 韓南先生認為在記敘體中，敘述焦點雖有變化，但變化較少，唯有戲劇的手法，方可迅捷從一個地方的人物轉移到另一個地方的人物。同註⑩，頁 181-182。

<sup>⑦④</sup> 同註⑩，頁 11-12。

<sup>⑦⑤</sup> 同註⑩，頁 22。

「遍知」、「普遍」與「永恆」。<sup>⑦⑥</sup>如此的現象，也因拘守現成的敘述形式而更為突顯。《三言》、《二拍》無論在敘述形式和意義建構上，都趨於一集體、普遍的訴求，而這正是通俗化的顯現。

魯迅論及《醒世恆言》多取晉、唐小說，但認為「古今風俗，遷變已多，演以虛詞，轉失生氣。」<sup>⑦⑦</sup>因失之簡略，未詳其意，殆對於《醒世恆言》承襲晉唐小說的篇章有貶損之意。但從本篇的探討，未必盡然，反而窺得《三言》、《二拍》正是因為小說敘述文體的差異，而在形式和內容上對於唐代小說多有增易之處，這些對於情節、人物、主題上的加工，都不是「虛詞」，而此增易更展現了文言小說和白話小說各自的擅長和不足之處。

當然同樣承襲唐代小說，《三言》、《二拍》在取材和敘述的方式上，必然還是有所區別，《二拍》的敘述者更具主導性，尤其喜歡以議論發抒自己的觀念，甚至所引述故事成為證明事例，於是對於故事情節、人物的經營，不盡然符合細緻的特色，而著重於敘述者表現，使文本的評論出現更多的修辭技巧。<sup>⑦⑧</sup>此外，《三言》的作品亦有因時代先後，所形成的敘述不同側重的問題，<sup>⑦⑨</sup>但本篇的探究主要側重在同為話本小說的文體共性上，將唐代文言小說如何進入白話系統作一敘述面貌的大體比較，固可彰顯兩種小說類別體裁的特色，冀能將小說史中文言小說與白話小說交涉的一種影響關係，作了清楚的闡明。

謹誌：特此感謝兩位審查先生的意見，凡涉及本篇內容的問題皆已作修訂，至於議題延伸的建議，因限於篇幅，需另闢文論述。

（責任校對：魏采如）

<sup>⑦⑥</sup> 同註<sup>⑥⑨</sup>，頁 21

<sup>⑦⑦</sup> 同註<sup>④⑦</sup>，頁 178。

<sup>⑦⑧</sup> 韓南先生對於《二拍》與《三言》敘述上的差異，有詳盡的討論。同註<sup>③⑥</sup>，頁 132-144。

<sup>⑦⑨</sup> 韓南先生嘗將小說分期，他認為大部分的早期小說的寫作注重敘述多於道德說教。同註<sup>④②</sup>，頁 32。

## 引用書目

### (一) 傳統文獻

- (宋)李昉等編 《太平廣記》，臺北：文史哲出版社，1981年。
- (明)凌濛初著 《拍案驚奇》，臺北：桂冠圖書公司，1992年。
- (明)凌濛初著 《二刻拍案驚奇》，臺北：桂冠圖書公司，1992年。
- (明)馮夢龍著，李田意攝校 《警世通言》，臺北：世界書局，1958年。
- (明)馮夢龍著，李田意攝校 《醒世恆言》，臺北：世界書局，1958年。
- (明)馮夢龍著，許政揚校注 《古今小說》，臺北：里仁書局，1991年。
- (明)馮夢龍著，嚴敦易校注 《警世通言》，臺北：里仁書局，1991年。
- (明)馮夢龍著，顧學頡校注 《醒世恆言》，臺北：里仁書局，1991年。
- (宋)羅 燁 《醉翁談錄》，臺北：世界書局，1958年。

### (二) 近人論著

- 小川陽一編著 《三言二拍本事論考集成》，東京：新典社，1981年。
- 王德威 《從劉鶚到王禎和》，臺北：時報文化出版公司，1986年。
- 石昌渝 《中國小說源流論》，北京：三聯書店，1995年。
- 艾恩·瓦特(Ian Watt)著，魯燕萍譯 《小說的興起》，臺北：桂冠圖書公司，1994年。
- 李劍國 《唐五代志怪傳奇敘錄》，天津：南開大學出版社，1998年。
- 林 辰 《神怪小說史》，浙江：浙江古籍出版社，1998年。
- 孫楷第 《中國通俗小說書目》，臺北：廣雅出版有限公司，1983年。
- 高辛勇 《形名學與敘事理論——結構主義的小說分析法》，臺北：聯經出版社，1987年。

- 葉德鈞 《戲曲小說叢考》下冊，臺北：文史哲出版社，1989年。
- 程國賦 《唐代小說嬗變研究》，廣東：廣東人民出版社，1997年。
- 趙景深 《小說戲曲新考》，上海：世界書局，1939年。
- 寧宗一主編 《中國小說學通論》，安徽：安徽教育出版社，1995年。
- 魯迅 《魯迅小說史論文集》，臺北：里仁書局，1992年。
- 樂衡軍 《意志與命運——中國古典小說世界觀綜述》，臺北：大安出版社，1992年。
- 韓南著，王秋桂編 《韓南中國古典小說論集》，臺北：聯經出版事業公司，1979年。
- 韓南著，尹慧珉譯 《白話小說史》，浙江：浙江古籍出版社，1989年。
- 韓南著，王青平、曾虹譯 《中國短篇小說》，臺北：國立編譯館，1997年。
- 譚正璧 《三言兩拍資料》，臺北：里仁書局，1981年。
- 譚正璧 《話本與古劇》，上海：上海古籍出版社，1985年。

### (三) 引用論文

- 伊維德(W.L.Idema)，山農譯 〈寫實主義與中國小說〉，《中國古典小說研究專集1》，臺北：聯經出版事業公司，1979年。
- 周絢隆 〈從文言到白話：古典敘事的演變——論《三言》對神道小說的改編〉，《山東大學學報》第1期，1997年。
- 許建崑 〈「三言」故事對唐人小說素材的借取與再造〉，《第一屆通俗文學與雅正文學全國學術研討會論文集》，中興大學中文系出版，2001年。
- 黃大宏 〈唐人小說對「三言二拍」素材與成書方式的影響〉，《延安大學學報》第24卷第3期，2002年。
- 康韻梅 〈試析〈杜子春〉和〈杜子春三入長安〉的敘述話語及意義建構〉，《臺大中文學報》第14期，2001年。