

世道與末技

——《三言》、《二拍》演述世相與書寫大眾初探^{**}

高 桂 惠^{*}

摘 要

這是十七世紀中國白話短篇小說大眾化考察的一部分，本文試圖兼具微觀與宏觀的研究視角，以《三言》、《二拍》的故事為例，就其話語與經由話語所召喚的主體性，考察這一段歷史時期對於小說之「技」與時代之「道」的辯證思維。文中透過詩性話語與審美主體、勸善懲惡與道德主體，指出通俗小說家的文化身分呈現多元化情形，他們做為「世道」的發言人，《三言》召喚詩性主體時，闡發了傳統詩文鋪育通俗小說的感悟與技術面；《二拍》藉由闡釋力的強化，擴充雅道的譜系。《三言》、《二拍》所顯示的積極創造語境，形成「生產性」的大眾主體。大眾主體性的表現是教化與馴化的複雜關係，所以小說形塑的主體承載的內涵，既有主流文化早已形成的公論，亦不乏尚未形成定論的新鮮事物和紛繁世相，在這一個歷史澄汰的過程中，話本小說以自身的文類特質承載此一雅俗共聚的文化緩衝帶——演述世相，書寫大眾，意味著既為文化他者造像，又是我群認同的深層辯證。

關鍵詞：大眾化、三言、二拍、白話短篇小說、馮夢龍、凌濛初

收稿日期：2006年5月1日，通過刊登日期：2007年4月25日。

* 作者係國立政治大學中國文學系教授。

** 本文為國科會研究計畫「世道與末技：十七世紀中國通俗小說『大眾化』之考察」（NSC94-2411-H-004-042）之部分成果。

一、前言：在雅 / 俗、技 / 道的對峙與交流之間

十七世紀中國短篇白話小說的發展從明天啓元年（1621）《喻世明言》到清順治十四年（1657），馮夢龍《三言》系列小說面世，隨後凌濛初的《初刻拍案驚奇》、《二刻拍案驚奇》、陸人龍的《型世言》的出版，是一批具有系統編纂意識的白話短篇小說集。這些小說集的編纂刊刻甚至影響了短篇小說開始向長篇小說發展的變體，如《鼓掌絕塵》、《天湊巧》之類的作品。到了清順治十五年（1658）李漁「芥子園」書舖於南京開舖，創作了《十二樓》，同時期又出版《豆棚閒話》、《西湖佳話》等作品，小說家有意識地以小說創作來發抒道藝追求，表達個人意見，並做為人生定位等各種層面的書寫。¹

若以出版地區來看，刻於蘇州的話本集有《古今小說》、《醒世恆言》、《初刻拍案驚奇》、《二刻拍案驚奇》、《石點頭》、《鼓掌絕塵》、《豆棚閒話》等；刻於杭州的有《型世言》、《西湖佳話》等，這些系列型的小說刊刻，或是匯總型、流派化、職業化、評點寄生式的文字出版走向和發展，在那一個急遽世俗化的世界，十七世紀的中國白話短篇小說的確引起後世對當時「通俗」與「適俗」、「導俗」的審理眼光，或是掘發大眾品味與雅俗流變的探析。

徐德明《中國現代小說雅俗流變與整合》一書指出知識份子對小說有一種「以雅就俗」的策略，在文體上提升了小說的質素，但是宋元以後說話人以「技」的意義上的小道，區隔了之前的文風。宋以後筆記與話本小說分流，形成「書院文化」與「書臺文化」的雅俗對峙與雙向交流的運動。十七世紀蓬勃發展的小說由書齋走入書院或書臺，接著又朝著「案頭化」的路往

1 許振東，《17世紀白話小說的創作與傳播——以蘇州地區為中心的研究》（北京：中國社會科學出版社，2005），第1章〈17世紀白話小說發展的整體風貌〉，將17世紀白話小說的發展分為三個階段，其中第一階段（1601-1620）比較引起筆者關注的是淫褻小說的繁盛情形，而第二階段（1621-1657）出現了《三言》系列及相類似的短篇小說集，並有「列國」系列、「說唐」系列、「兩宋」系列等出版繁盛；第三階段（1658-1700）才子佳人小說形成流派，以及出現如李漁一樣以寫刻小說為業的文人小說家，向著職業化轉變，頁20-28。「職業化」的概念關係著文人身分的自我定位，然而就另一層意義來看，更關係著小說作品的「文化品牌」。因此，從這種階段性的發展，我們實際上也文化的場域裡看見雅俗關係的具體表現。

回走，徐德明認為「書臺文化」是形成雅俗之間變化的關鍵原因，小說在文化上的影響超越經史，其基礎在於由俗到雅，由邊緣到中心的文體意識發展下的必然結果。至於俗眾要求小說還原到書臺的世俗表演形式也一直未曾消失，仍存在於諸如柳敬亭、王少堂這一類的評話大師之民間藝術中，但是朝著「案頭化」的小說畢竟是「雅化」了。²然而，小說案頭化的書齋風格與表演性質的書臺藝術一直分流並存，二者都未曾消歇。

此外，薛海燕在《《紅樓夢》一個詩性的文本》一書指出：明清小說家在序言凡例中由對「愚夫愚婦」、「村夫稚子，里婦估兒」等讀者的召喚，慢慢朝向「大雅諸君子」、「君子」、「子弟」、「同好」變化，因此，「『寫』和『讀』之間不再是單純的凌駕與被凌駕的關係，解讀小說的『言語』（能指）成為讀者與作者之間的精神交流和精神較量的過程。」³薛海燕藉著梳理明清小說家「雅言若俗」、「言此意彼」的文化文類寓言化之結果，指出《紅樓夢》以「俗言」解「雅意」，以「雅意」解構「俗言」之「滿紙荒唐言」的深層文化內涵，是以犧牲「俗」為代價的。⁴根據薛海燕對《紅樓夢》的考察，其經典屬性的完成在於它的「詩性」特質，而此特質乃植基於書寫與閱讀之間關係的轉變，以及雅俗文學在文化當中的深層融滲之結果。

上述研究在觀察雅俗變化過程中，都指出文人「以雅就俗」的一種策略，十七世紀白話短篇小說作家生存現況與努力調適，雖然一直指向過去「雅化」的文化經驗，但是文化立場的「雅」與生活世界的「俗」，二者在顛覆與整合的辯證過程中，亦凸顯書寫策略（技）、傳播場域（書齋 / 書臺）與內容主題（道）之間的距離與整合的問題。對於通俗文化和經典之間的相似性和差別的考察，在文人的書寫狀況產生根本變化，以及創作觀受到市場

2 詳參徐德明，《中國現代小說雅俗流變與整合》（北京：社會科學文獻出版社，2000），頁35。

3 詳參薛海燕，《《紅樓夢》一個詩性的文本》（北京：中國社會出版社，2003），第1章〈「令世人換新眼目」與「滿紙荒唐言」〉，頁35。王蒙在此書序言中也指出作者以大量材料論證明清小說對小說的禮教和倫理化內涵持淡化或虛無化態度，使得《紅樓夢》的出現變得有跡可尋（〈序言〉，頁4）。

4 她說：「（《紅樓夢》）……超越前代白話小說（尤其是才子佳人小說）勉強比附經史、詩文的努力，把自身的小說文體設定為對經史、詩文的隱喻。」同上註，頁38-39。由這個視野來看，由簡單的「比附」到繁複而又深沈的「隱喻」，寫作手法與技巧深度影響著創作的藝術特質與審美趣味，《紅樓夢》轉化的成功標誌出它的經典屬性。

化、商品化等因素衝擊時，意味著其重點並非何謂通俗文化，何謂經典，而是著重區別二者的界限本身的整體概念，「雅道」、「俗言」與它們的「故事」經由概念的衝突、搏化，以及說故事中的主體召喚（interpellation），⁵既逐漸形塑世道的實質內涵，更關係著主體間不斷再定位的問題。以下試由小說創作當中的具體例證所形成的話語世界，以及經由話語召喚出的主體，來思考十七世紀白話短篇小說對於小說之「技」與時代之「道」的辯證思維。

二、詩性話語與審美主體：《三言》的多重修辭與審美活動

十七世紀的中國白話短篇小說在寫實與抒情之間，由於文人與書會才人的共同經營，導致通俗小說的審美動力結構的搏化過程，這過程一方面帶著文人化、典範化的動力；⁶一方面作家又時時要回應自身文學屬性如何與傳統經史詩文區隔，進而取得短篇小說審美活力與文類意義的問題。在這個搏化的過程，詩詞等抒情性韻文在白話短篇小說的語境中，透過其各種功能與審美活動，將雅俗經驗結合，在文學發展史上產生了深具顛覆性的語言變化，透過以下幾項個案與面向，我們可試圖釐清其中若干現象。

（一）通俗結構中的抒情元素與詩性精神——以《警世通言》〈崔待

5 阿圖塞（Louis Althusser）提出「interpellation」的概念，說明意識形態（ideology）如何召喚人成為一個主體，將社會賦予個人的論述位置與關係視為真實，此一真實乃是個人與真實存在情況想像關係的再現，所有的意識形態都有將具體個人建構為主體的功用，意識形態主體是透過「召喚」、「收編」的行為而產生的。阿圖塞以警官召喚一個人為類比，當警官呼叫：「嘿！就是你！」若這個人也以回應呼叫，則此人就成為警官論述的主體。詳參：“Contradiction and Overdetermination” in Ben Brewster trans., *For Marx* (New York: Vintage Books, 1970), pp. 87-128。本文不先行定義「主體性」，希望透過話語的檢視，與語境的辨識，以呈現在故事中所形成的演述意義與形象意涵。至於西方「主體性」的研究範式與觀念的辯證，主體性場域的開發，以及個別文化體之大眾主體辨識之可能性，詳參註45。

6 如楊義指出十七世紀文人參與話本敘事，從而以獨特的方式把中國文言系統和白話系統的小說相互溝通，因此話本藉助唐人的「入於文心」，反省宋人的「諧於里耳」，在互動互補的審美動力結構中形成易位過程，推動話本的典範化。詳參楊義，《中國古典小說史論》（北京：中國社會科學出版社，1995），第9章〈文人與話本敘事典範化〉，頁224-244。

詔生死冤家〉爲例

話本小說最常援用的一種古典抒情系統，便是將詩詞元素作爲入話的情境烘托、教訓總綱或是篇末總評等，取得白話短篇小說的框架意義，並將故事置入框架中演述，使得小說的詩文與故事形成一個饒富對話性質的意義迴路。《三言》成書於明泰昌、天啓年間（約1620-1630），《警世通言》卷8〈崔待詔生死冤家〉⁷「定場詩」的系列〈春詞〉與上述詩性傳統審美之維的創作，爲傳統說書體制的意義迴路開啓另一種範式。在入話的套語中，前三闕詞裡說書人依序排比，層層評價「原來又不如某某詞作得好」，這裡的好並非真正詞境、詞義的好，而是說書人選擇做爲詞境的聚焦過程，是孟春、仲春、抑或季春？經由時間的推移，導引出葬花的感傷與憂愁，但是即便看見一地憂愁，也未嘗不是極具美感的經驗，因此說書人進而又推論，這三闕詞都不如王荊公見到花兒片片落下的好，時間流逝的悲傷才是這一段開場的主調。

〈崔待詔生死冤家〉入話中大段的詩文處理，一方面展現說春、寫春、愛春的濃厚興趣與功力，一方面爲璩秀秀青春年華遭到摧殘預設了傷感的氛圍，小說的進行由此氛圍切入情節的推演，接著敘述一對具有精湛手藝的小市民，他們青春洋溢的愛情如何在王爺的「小青刀」下遭到虐殺。情節的主調與前面春詞的詩意展現形成錯綜複雜的對應，春天的氣息彷彿遮蔽了威權將愛情推向鬼魅世界之殘虐本質，詩詞扮演了平衡讀者傷逝情緒的抒解功能，然而越是需要調適的情緒，越顯其情勢之張力以及結局不可逆的凋蔽荒涼，達到一種以時間鋪陳空間，以浪漫細緻鋪陳粗暴殘虐，卻又欲蓋彌彰的效果。

楊義認爲這故事旁徵博引富有層次感的詩序列，是文人的遊戲筆墨，入話與正話的關連是鬆散稀薄，二者的關係被虛化與淡化了，入話的表現讓讀者在人與人、人與天的對話中，浮現出清虛空曠的心靈境界。⁸然而，若將

7 此處版本據《警世通言》（臺北：三民書局，2001），卷8〈崔待詔生死冤家〉，題下註：「宋人小說，題做碾玉觀音」，頁67-76。此篇為宋人小說甚少疑義，〈碾玉觀音〉在《京本通俗小說》（收錄於《古本小說集成》，上海：上海古籍出版社，1990），卷10，頁1-33，與《警世通言》所載差異不大，故不再校異。

8 楊義，《中國古典小說史論》，頁242。

話本小說放在口頭文學與書寫文學相對照的大架構裡考察，說話人演述故事時使用了大量的「後設語言」，古添洪認為這篇故事裡「詩功能是源自說話人的白話敘述，而非所引之詩篇。」⁹〈崔待詔生死冤家〉詩序列裡所有的元素都因演述過程轉化為語意的負荷，並進而轉化為內容。

篇末的散場詩「咸安王捺不住烈火性，郭排軍禁不住閒磕牙，璩秀姑捨不得生眷屬，崔待詔撇不脫鬼冤家」的「捺不住、禁不住、捨不得、撇不脫」暗含宿命的無奈，與前面詩序列的結語「是九十日春光已過，春歸去」的宿命感相映照，形成故事主旨的框架意義。所以，若從說書人的聲音來思考敘事活動，「原來又不如……好」、「也不干……」等排比、重複的轉折語修辭，說書人的聲音一再展演的否定性語言，形成帶有相當濃郁的「後設」性質，說書口吻不斷由下一闕詞取消前者對春天的詮釋，是否意味著「取消」也是意義的本身？至於想取消什麼呢？是眾多文人的書寫、咸安王所影射的命運宰制力量，抑或是詩化的慾望（碾玉／輾欲）本身？

〈崔待詔生死冤家〉開展的一系列春詞作為預製件，並非小說作家的原創，放在說書的語境中，表面上好像只是書臺老套的傳統詩文賞析，然而當它們由重複所帶來的訊息變化，對所引詩詞的意義動搖，口頭語（如「原來又不如……好」、「也不干……」等轉折語氣）把詩詞框在它的括弧當中，成為意義的再操作。就這一角度來看，小說對審美之維的開發並不是經典意義上的照單全收，而是將審美之維拉到常民意義的起點，詩文置於小說世界，藉由話本小說的演述擱置了它們原來所從屬的文類意義及語境，在雅俗共賞的文化態勢下，以另一套話語進行操作，這一套入話並非隨意的選擇，而是饒有意味的語境設定。

（二）詩詞作為情節的多重修辭——以《喻世明言》〈楊思溫燕山逢故人〉為主的討論

馮夢龍《喻世明言》卷23〈張舜美燈宵得麗女〉和卷24〈楊思溫燕山逢

9 詳參古添洪，〈從雅克慎底語言行為模式以建立話本小說的記號系統——兼讀「碾玉觀音」〉，此文特別討論了〈碾玉觀音〉說書的口語形式因素如何轉化為內容的一部分，即透過形式「語意化」(semantization)使詩功能具有行動功能的轉化，《中外文學》10.11 (1982.4): 148-175。

故人〉是典型的才子佳人故事，講的都是亂世中的堅貞與負心的男女情愛。由於都從元宵節燈會寫起，帶有一種綺麗的節慶色彩，以詩詞的傳達與流傳來推動關鍵情節。〈張舜美燈宵得麗女〉入話用宋元南戲戲文《鴛鴦燈》的本事，明萬曆刻本《熊龍峰小說四種》將本篇收入，題名「張生彩鸞燈傳」。小說中以詩傳情是傳統才子佳人傳情密碼的方式，大抵保留了才子佳人「胸中錦繡」以詩傳情的橋段。詩詞是情愫流動的基本元素，比較符合一般人對詩文的傳統印象，在這故事裡，詩詞並沒有離開它們所從屬的「文人」世界。

而〈楊思溫燕山逢故人〉描寫一對夫妻由情深義重，到夫變心再婚，又牽涉另一宗發願為亡夫出家的土星觀女道士劉金壇還俗再婚的「雙負心」故事。故事開頭以一闕有關元宵燈節叫做〈傳言玉女〉的詞為入話，接著小說中鑲嵌許多詩詞作為轉折、銜接，其中〈好事近〉出現兩次，都是書寫者不在場的「字跡」¹⁰與轉化為「歌謠」式的傳唱效果。故事中的焦點在於追蹤詩文的出處與人鬼之間的立誓。小說接近尾聲，在鄭意娘告官之後，看似平靜的日子裡，已經背約再婚的韓思厚偕新夫人遊湖，聽到舟子傳唱鄭意娘的〈好事近〉，小說中並借梢公之口說明此詞乃因：「近有使命入國至燕山，滿城皆唱此詞，乃一打線婆婆自韓國夫人宅中屏上錄出來的。……此詞傳播中外。」（頁427）

小說補述〈好事近〉的際遇經由一系列的動詞「唱→錄→傳播」，有意將讀者帶入一個以詩詞建構的情義世界（「滿城皆唱此詞」），是超過主人翁個人恩怨的小小世界。在傳播的過程，形成一個公共空間，當中庶民的參與：打線婆婆的傳抄，舟人的傳唱，透過傳播，超越生死，最後傳到韓思厚耳中，喚起負心漢由「大驚」到「如萬箭攢心，眼中淚下」，鄭意娘未完成的意志得以延伸，報應於是完成。

韻散結合、詩詞穿插的藝術形式是通俗小說雅化的主要特徵，學者有將

10 小說中作者著意描寫韓思厚尋妻的過程是透過追蹤筆跡而行的：「思厚細看字體柔弱，全似鄭意娘夫人所做」，接著另一篇詩歌〈憶良人〉「字體如前」。凌濛初，《喻世明言》（臺北：三民書局，1998），卷24，頁419-420。這是一段饒有意味的辨識過程，字在如人在，是「字體」而不是詩詞「內容」作為標誌斯人的要件。以下同書引文，僅註頁碼，不另註出處。

明代言文傳奇小說稱為「詩文小說」者。¹¹ 同樣地，通俗小說對於這種鑲嵌手法的運用也是其基本特徵之一。韻散結合、詩詞穿插的藝術就其內化於小說文類的意義而言，體現出一種抒情情結；¹² 然而，就其「挪用」的表現手法而言，鑲嵌的修辭當另有小說審美的意義。¹³ 論者常謂才子佳人小說為失去進身的文人提供了寄寓理想的載體，然而它們的傳播出現了訊息源與訊息流通的多樣化，促使其能從文人世界進入民間，廣泛流行。¹⁴

韓思厚妻鄭意娘在死後作〈好事近〉一詞則將「貞節／負義」詩化，本是案頭之作，卻在取得口傳性質之後活化為個人意志，並進而取得公共輿論的雙重身分。〈楊思溫燕山逢故人〉故事中的〈好事近〉取得了口傳性質的新身分，成為「貞節／負義」的公共論述，讓我們看到道德教化傳播的隱喻：詩性智慧的傳統印象置入道德教化，並編織入庶民社會，傳統詩詞於是有了多樣的修辭手法——它們既是情感的修辭，同時也是道德的修辭、集體意志的修辭，作者賦予詩詞強烈的修辭力量。原本是鄭意娘個人的「季春望後一日作」的傷春之詞，轉而為夫妻深盟的引線，而後轉變為感人的「流行歌謠」（「滿城皆唱此詞」、「此詞傳播中外」），在傳播的語言實踐過程，釋放出同理、批判、譴責、消費以及規訓等多重轉喻。

（三）鬼語、情語——靈魂的主體性

馮夢龍《喻世明言》的這兩篇話本小說，提供了詩詞參與小說情節的模式。在小說世界裡〈好事近〉走出閨閣繡屏，成為雅俗共賞的藝術和人人傳唱的歌謠（輿論化），〈楊思溫燕山逢故人〉的「冥報」，是靠人間眾口同謀始得以完成。因此，〈楊思溫燕山逢故人〉中〈好事近〉的審美活動，帶著

11 如陳大康，《明代小說史》（上海：上海文藝出版社，2000），頁316-328。

12 蕭馳，〈從「才子佳人」到《石頭記》〉，參氏著，《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化公司，1999），頁280。

13 林辰，《古代小說與詩詞》一書中即以工具論來看小說的這一現象，他說：「小說詩詞是做為小說創作的一種工具被引進小說中來的，所以，小說詩詞雖然還保存著詩詞曲賦的外形，卻已經是小說的一個組成部分了；成為小說的一種表現手段，成為小說的一種藝術技法。」（瀋陽：遼寧教育出版社，1992），頁2-3。

14 詳參文革紅，〈才子佳人小說流行現象分析〉，《明清小說研究》2004.1: 32-38。對文學做為意義載體與訊息散播的分析，點出集體現象的民間意涵。

文人世界與庶民共構的特殊印記，與〈張舜美燈宵得麗女〉的結構意義相較，有了更為多義的能指化跡象。

〈楊思溫燕山逢故人〉與〈崔待詔生死冤家〉中都有一座隱藏死亡秘密的花園，花園的事件成爲可疑的線索，深盟密約都在這一段可疑的空白發生。

〈崔待詔生死冤家〉的詞序列實踐了輯錄詩文的傳統書寫，¹⁵同時進一步賦予詩詞爲敘事服務的嶄新面貌。脫離了詩話、詞話「記本事」的面貌，小說中詩詞語境表達春天的不可逆，即青春慾望的不可逆，春天已去，秀秀出場，其爲情鬼也必然。花園無聲地埋葬了一個女性青春的自覺意識，卻阻隔不了「生眷屬」與「鬼冤家」，烈火與烈性中的苦苦追索，逼顯出靈魂的主體。

〈楊思溫燕山逢故人〉中鄭意娘類似於明清傳奇的「魂旦」。就像《王魁負桂英》、《牡丹亭》中女主角的靈魂牽繫著讀者的感情，〈好事近〉與其說是鬼的語言，不如說是女性的語言。這種無中生有的女性私語本就是一組超現實符號，女性語境在鬼境與社會傳播語境中迴盪，弱勢言說展現了驚人的力量，但是力量要在源源不絕的傳播中喚醒良知始能生效。

馮夢龍情教的具體化實踐，在這兩篇詩性話語中所喚醒的是女性的靈魂主體——宰制者與被宰制者的發聲。說書人詞序列的長串鋪述與女主角的斷腸幽咽，都是女性在現實社會處境與自我身分確認、自由意志表達的詩化處理。它們的生命歷程不論是人是鬼，都是忠於自我完整人格的主體，以鬼話說人情，符合馮夢龍「事蹟而理真」的創作理念。

(四) 審美活動的邏輯起點與審美主體的建構

透過《三言》兩個故事中詩詞在小說中的語境分析，可以看見詩性話語雖然正如楊義、浦安迪等人一再指出的「文人小說」的概念，呈現了雅化、

15 唐傳奇的寫作與文人的「記本事」、「錄異事」之徵異心態有關，某些「體兼說部」的詩話與詞話轉錄才子佳人與文人雅士的詩詞及傳聞；引述詩詞的本事，成爲文言小說與白話小說的原型和出處。但是白話小說所集錄的詩詞是爲敘事服務的，詩文小說中則是敘事爲詩詞而服務。詳參王冉冉，〈「體兼說部」的「詩話」與明代「詩文小說」〉，《明清小說研究》2000.1: 11。

精緻化、典範化的文人小說傳統；但是小說在承載世道的任務上，作家往往對小說之所以為小說的符號斷裂有著清醒的認知，並企圖於創作中揭露世俗經驗在傳統言說中的不可表述性。這使得他們進行話本小說藝術加工時，選擇了通俗化的標誌。就這個意義來說，小說創作有時放棄對傳統文類及材料的原始效忠，按著不同的文化品味進行藝術加工。

如《三國志平話》的通俗文學屬性，始於《三國志平話》的敘事藝術，區隔了它與歷史著作《三國志》、《通鑑紀事本末》之間的不同。藉由上場詩與下場詩遙相呼應，《三國志平話》把故事圈籠在漢高祖轉世償冤的因果報應邏輯裡，通過獨特的因果解釋方式，說話人得以將敘事片段從其原來所屬的歷史語境中挖出來，放置在一獨立時空結構中。這個轉世償冤、輪迴報應的帽子，正是藉由上場詩與下場詩而得以把三國故事與之前的三國歷史分割開來。¹⁶因此，《三國志平話》的上場詩與下場詩參與敘事活動，形成與現實世界平行的隱喻，敘事活動因此成為審美的活動，也開展出小說自覺的文體意識。

小說家在建立自己的文類屬性之際，面臨了起碼兩種既定秩序的選擇：一是文化的選擇，一為視角的選擇。十七世紀話本小說的藝術特徵恰恰說明了這兩種選擇的同步發展，一方面作家呼應了高雅文化或菁英文化的既定秩序；另一方面他們做為文化中遊走的知識份子，對於文化的體驗應當更多來自於歷史中的古典文學記憶。所以這些文人小說家藝術性的提法，敏銳地點出十七世紀白話短篇小說本有的文化印記，這一點在許多研究明清小說的學者指出小說文人化、典範化、雅化及其過渡性的美學意義可見。但是，由於可讀性與展演性又同時指向帶有接受者的閱聽視域，因此，審美的高度不得不發展新的感性經驗，作家於是需要從原有的詩性智慧開發新的感性語境。

如《警世通言》卷34〈王嬌鸞百年長恨〉，王嬌鸞與周廷章的詩文唱和，原是才子佳人的固有情節與人物性格寫照之要件，然而王嬌鸞104句的

16 高小康認為就章回小說而言，作家在歷史演義與世情、志怪各類長篇通俗小說中，透過通俗化的加工，在虛構與實錄的大雜燴裡加入傳奇性的情節，這些加工無形中也引進了新觀念。詳參高小康，〈中國敘事觀念的演變〉，《明清小說研究》2000.3: 4-10。類此，《西遊記》對孫悟空的出場、《紅樓夢》青埂峰的木石前盟都有架構來隱喻世界，以取得審美活動的文學屬性。

〈長恨歌〉，又是對「傳詩遞簡」的習套與「以詩為證」的傳統寫法重彩濃墨地塗上一筆，寫出女主人的一往情深，帶有更多的女性獨白色彩。傳統詩文的人文視域脫離文人內部的自我身分特徵，成為女人、市民、小人物的抒情工具，詩文用途的擴張，其操作本身就是對男性科舉功名的仿擬與偏移。

如果敘事活動是話本小說切割其與經史子集等其他傳統文類的一條分界線，那麼十七世紀白話短篇小說一再地將詩文帶入小說敘事活動，便構成了雅俗間文化慣性的角力與搏化。作家援用詩詞，選擇以詩性因子作為虛構故事的邏輯起點，相對而言，也是對前人苦心經營的文化秩序與文類屬性的一種借用或挑戰。這種運用使得通俗小說深富詩性的文化印記，但也在庶民（subaltern）／菁英（elite）之間製造文化流動的緩衝帶，重新建構故事的邏輯起點，打破文類屬性的界線，無形中也擴大了整體的文化內涵。

捷克漢學家 J. Prusek 以歐洲散文詩歌化的考察經驗來審視話本小說中的詩歌運用及其意涵，他指出話本小說中詩歌的許多不同作用，包括：有心為了符合傳統而做的努力；強調日常的工作中富有創造性及藝術性的一面；以及無意中插入做為故事陪襯的詩，使其能表達對世界哲學的觀點；舉凡輿論、哲學、日常生活美學，J. Prusek 皆賦予話本小說詩歌藝術性的特質。¹⁷ 十七世紀中國白話短篇小說的詩歌往往兼具表演性與可讀性兩種悖反的審美意義，明代「詩文小說」與「體兼說部」的「詩話」、「詞話」轉引事蹟、輯錄詩詞有相當深遠的關係，當這些早期的通俗文學由小眾經驗走向大眾生活時，藉由表演與閱讀的雙重任務，詩詞在話本小說中體現為不斷能指化的過程，這是一個新舊交融、複雜漫長的變化過程，也是一個高雅文化自我轉型，大眾文化逐漸崛起的微妙歷程。

詩功能的多面向能指化扮演了建構大眾主體的關鍵角色，它們不僅讓文人取得以幻寫真的浪漫手法，詩化「世情」，大造情精靈，也藉語境與情境的深度開發，直探人性中情慾的本質。此種創作實踐，從靈魂主體的角度來看，詩的化身即情的象徵，不僅是對靈魂抽絲剝繭的剖析，亦是對世道人心的深層扣問。

17 詳參 J. Prusek 著，陳修和譯，〈中國中世紀小說裡寫實與抒情的成分〉，收在靜宜文理學院中國古典小說研究中心編，《中國古典小說研究專集》第3冊（臺北：聯經出版公司，1981），頁89-102。

三、勸善懲惡與道德主體：《二拍》擬話本的 定型化與主體建構

從《三言》、《二拍》到《型世言》的發展，十七世紀中國白話短篇小說的另一種核心命題是勸懲論的探討。在明末清初的道德教化、宗教意涵、宿命思維的詮釋中，白話短篇小說的「勸懲論」見證了繁複的世道人心。¹⁸《初刻拍案驚奇》作於崇禎戊辰年（1628），《二刻拍案驚奇》於崇禎壬申年（1632）刊刻，《二拍》雖然有意區隔自己與《三言》勸懲的明顯意圖，刻意標舉「驚奇」，但是在擬話本的藝術追求與定型化過程中，道德主體的建構反因敘事的增繁與結撰方式的衍化而趨於明顯，譬如在道德勸懲時生活化的語言，經由全景式的世態萬象所提供的世俗化土壤，或是在小說故事結尾加上補述將道德神異化，凡此，白話短篇小說的加工創造，遂使得道德主體的審美變化具體而微的呈現在閱讀中。

（一）勸懲之正反格局與善惡之畸輕畸重——以《初刻拍案驚奇》〈西山觀設籙度亡魂，開封府備棺追活命〉為例

歐陽代發認為明末的擬話本充滿了說教意味，作品中以忠孝來「型世」，果報懲惡做為書寫模式是用來結撰故事的，勸忠教孝在小說中的地位不僅僅是「喧賓奪主」的問題，它們本來就成了「主」。不少明末擬話本既以忠孝節烈為主要題材，還在篇名上標示出來以醒目強調，如《型世言》、《醉醒石》、《清夜鐘》等書，幾乎形成前半歌頌忠孝節烈典型，後半揭露「貪淫奸

18 金孝真從《三言》與《型世言》兩部小說中選取幾篇典型的作品分析並比較兩部小說所反映的思想差異。《三言》與《型世言》所牽涉的思想面很廣，金氏把討論範圍集中在青年男女的「愛情自主」和婦女的「貞節」兩項問題上，他認為這兩項是小說編著者對於中國傳統「禮教」態度的關鍵，雖然《三言》、《型世言》在明代擬話本小說中對於牽涉到「禮教」問題之程度和態度有所差異，但是晚明是人文思潮激盪文壇的時期，《三言》、《二拍》等文學作品也多反映此進步思潮一面，故自然也多帶「反禮教」傾向。詳參金孝真，〈《三言》與《型世言》禮教觀〉，《輔大中研所學刊》6(1996.6): 399-415。此外，魏文哲在〈《型世言》：封建禮教的另一面鏡子〉中則認為，《型世言》大肆宣揚封建社會的倫理道德，極力歌頌忠臣、孝子、節婦、義士等，是封建禮教的一面鏡子，赤裸裸的暴露禮教吃人的本質。載於《明清小說研究》1999.3: 188-194。

充」醜類的兩截格局，以正反相形來進行勸誡教化。¹⁹

然而這種兩段式格局在話本小說中仍有更為複雜的處理方式，凌濛初在《二拍》近八十篇的作品中，譏諷世態、針砭時弊、揶揄愚蠢、戲弄自私，整體小說面貌逐漸脫離早期話本由多個無名作者創作與拼湊所帶來的主題與文本游離含糊的情形，展現出個人創作的內在統一與穩定性。譽之者稱揚其士人趣味²⁰與喜劇性諷刺，²¹貶之者謂其對小說意蘊過度詮釋，造成平庸品格。²²筆者認為，還原《拍案驚奇》最令人「驚奇」的地方，應是他對善惡各自陣營的熟稔與操作能力，這種融合雅俗視域的能力與操作技巧，使得他的小說通俗讀物的性格非常明顯。

我們試以《初刻拍案驚奇》的卷17〈西山觀設籙度亡魂，開封府備棺追活命〉為例，來觀察其勸懲的格局與內部的善惡問題。這是一個寡婦爲了滿足情慾，不惜借官府法律殺害親生兒子的滅倫事件。故事描述宋時開封府有新寡吳氏未滿三十，帶著十二歲的兒子劉達生。吳氏爲超渡亡夫，勾搭道士黃知觀及其弟子，集體淫媾。兒子劉達生年紀稍長，得知母親與道士之姦情，但是由於孝親之心爲親諱沒有道破，只是暗中阻撓姦情。吳氏甚惱，以不孝罪名欲陷害親兒，幸縣令清明，明察實情，杖斃奸夫，又因達生的孝心遂釋放其失節之母。但吳氏因爲心中懊悔所做所爲，不久之後去世。兩個道童還俗後，一死於淫念、一得善終。

1. 〈浪淘沙〉、魂床、經籙——語境與情境的諧擬

善惡力量角力一直是勸懲的重點，〈度亡魂〉故事其實是對亡魂的褻瀆，小說繞著這個事件進行的基調則是寡婦與道士靈魂的沈淪。凌濛初創作這篇故事深具「風月」色彩，但又寫得文謔謔，他以十分熟練的筆調著墨調情、雲雨的情節，如：寫道士向燒香的寡婦唱著〈浪淘沙〉的詞道：

「稽首大羅天，法眷姻緣。如花玉貌正當年，帳冷幃空孤枕畔，枉自熬煎。

19 詳參歐陽代發，《話本小說史》（武漢：武漢出版社，1997），頁348。

20 如高小康，〈市民文學中的士人趣味——凌濛初《二拍》的藝術精神闡釋〉，《文藝研究》1997.3: 93-102。

21 如徐定寶，〈論《二拍》的喜劇性諷刺〉，《南京師大學報（社會科學版）》1998.2: 110-114。

22 如王昕，〈論擬話本平庸品格的成型——從《二拍》看文人敘事方式對擬話本的影響〉，《文藝研究》2002.6: 69-77。

爲此建齋筵，追薦心虔，亡魂超度意無牽。急到藍橋來解渴，同做神仙。」……分明是打動她自薦之意，那吳氏聽得也解其意，微微笑道：「師父說話，如何夾七夾八？」知觀道：「都是正經法門，當初前輩神仙，遺下美話，做吾等榜樣的。」……知觀聽得，不勝之喜，……哪裡還管什麼《靈寶道經》、《紫霄秘籙》，一心只念的是「風月機關」、「洞房春意」。²³

道士黃知觀作「法事」諧擬〈浪淘沙〉撩撥吳氏，這段情節用了文典與道籙。而後，當二人把孝堂招魂的魂床作爲交歡之處，凌濛初揉合了聖俗兩種語言做爲雲雨之形容：「滿堂聖像，本屬虛無；一脈亡魂，還歸冥漠。……箇中味真誇羨，玄之又玄；色裡身不耐煩，寡之又寡。」（頁177）

這場悖德的場景設定爲「魂床」，活動領域設定的是宗教招魂儀式，卻展演一場春宮戲，將《靈寶道經》、《紫霄秘籙》/「風月機關」、「洞房春意」並置，敏銳的反映出社會生活中的變化因子。語言的交流和語言修辭的各種變體經常依照人類活動領域進行分類：書面語言、民間語言、學術語言、宗教語言、報刊政論語言、公文事物語言、親暱的日常生活語言、粗俗的俚語，每一種語言體裁都有一定的主導作用。對經典語錄的諧擬，亦即對其背後主導力量的陌生化與再辨識，故意把不同領域的體裁混雜，也是對語言背後的穩定性與強制性力量的展露。當教化勸懲不在官箴、學堂、庭誥、廟庵等體制中進行，而走入巷陌人家、市井街坊，在通俗性場域的衍生下，其效力的誤置是對主導意識的反撥。

勸懲可以分成「勸善」與「懲惡」兩個面向來審視，就小說結構手法來看，「懲惡」在情節中被展示，有可能膨脹爲「逞惡」，豔情小說及譴責小說即是這種例子。善惡的對位，恰如《西遊記》中唐僧與孫悟空的關係，指導者與實踐者相互激盪衍生出「世道」亦善亦惡的特質。²⁴小說的「勸懲論」，一方面表現社會規則先驗存在的框架意義；一方面也涉及個人意志的有意

23 明·凌濛初，《拍案驚奇》（臺北：三民書局，2001），頁177。以下同書引文僅註頁碼，不另註出處。

24 《西遊記》的讀者都知道，西天取經的困境，是如意金箍棒一棒棒消弭的。其實這一方面表現社會規則無法從某些先驗存在的框架給出；一方面也否定個人意志的有意建構，而是在「過程」中自生自發的。所以當「勸善」與「懲惡」成爲一組命題，在小說中相生相抵，本具有優先性的「勸善」往往因為它的游離狀態與標題效果，反而讓位於畸善畸惡的「過度性」——「逞惡」。

建構，而在過程中對社會秩序的再生產，又展現社會秩序特有的自生自發性質。「含冤大白」、「天理昭昭」即是對這種道德自發力量的宣示。因此，當「勸善」與「懲惡」成爲一組命題，小說中的芸芸衆生相雖或帶著畸善畸惡的過度性與階段性張力，而這種張力正是秩序與道德可能更新擴張的空間。²⁵

2. 度亡與備棺——雅道譜系的擴充

小說的前半部，作者一再提醒讀者劉達生尙年幼無知，所以認黃知觀爲舅舅，當同學戲稱他小道士時，他慢慢由輿論和觀察覺察母親的惡行，並進而百般阻撓奸情。而吳氏與奸夫的第一個計謀本欲爲他娶妻，再造成集體淫媾，沉瀆一氣。不料其母喪盡天良必欲置之死地，所以「備棺」的情節與前面「度亡」情節，說的是情慾對禮教的巨大威脅，也是夫權缺席之下的道德危機。

凌濛初這篇小說爲了寫出「顯報」，雖然最後道士伏法受死，情慾最終被「封棺」，逐漸長大茁壯的「孝子」自始至終都沒有主動反擊，但仍盡責的扮演家庭的中堅。面對不孝的指控，劉達生不僅不願自訴，更不願接受表揚，原因是不願「顯母之失，以彰己之名」（頁192），孝子的含冤護親，強調了孝道的絕對義務與男權（夫權與子權）的最後勝利。小說在清官能吏的審判，冤情昭雪之後，說書人加了頗長的一段「後話」，不只交代次要人物的下場，還不忘爲這些人（包括審判官李傑府尹）加上題詠。小說下半段的審判與加冕，充分顯示出「顯報」的特質即是上層力量（家庭、法庭及天庭）的無可撼動。劉達生對母親的包容與順從，就道德而言是下對上的迂迴勸誡，含冤受屈表面上是消極的，但透過主角刻意的詮釋，顯示含冤是超乎法理、情理的「驚奇」之處。一方面是親生母親的「故殺子孫」（頁187），使人聯

25 王鴻泰，〈《三言二拍》中的情感世界——一種「心態史」趣味的嘗試〉，從情慾與生命、情慾與禮法、情慾與倫理三方面探討這些故事，它們表現出人們可以逾越既有社會格局所設定的身分框限（個人在社會中所屬的位分），故事中的格局設定表現出社會上的價值認知和標準已經可被修正，個人中心的倫理觀亦已出現。文載《史原》19(1993.10): 85-129。所謂的禮教鬆動，在十七世紀中國白話短篇小說中製造出的新主體，王鴻泰歸結為「個人中心的倫理觀」，其實質內涵因為文人化、典範化，與儒家道德觀有著不易斬斷的連繫。然而，在下層文人邊緣化的過程中，是有可能在其自我定位的過程，由集體性中開顯出某種個體性的「去中心」歷程。

想情慾的泯滅人性，一方面則強調孝道的溫柔堅定，而不是以暴制暴，不只是黃知觀要拉他蹺渾水，要他做不得「硬漢」的血氣道德，而是另有其積極意義。在天道、人欲之間，孝子劉達生的阻攔姦情與迴護至親，即是展演世道的多重矛盾，由孝道的現實困境，細膩的開展道德的堅韌與深度。

小說以「因果觀」、「姻緣」、「天命」等抽象的大框架來書寫市井大眾，此一大眾主體實際上仍然是承載「酒色財氣」之內涵，或「忠孝節義」德目的個體。但是小說作者往往在創作意識底層即已充分表達：所有「說故事」的行動無不指向世態萬象的恆常運轉，以及超越價值的可能失落。誠如徐德明所指出的，明末思想家李卓吾一路的狂禪人物所提供的「描述性價值標準」在世俗社會遭到誤置，或者說，在財色的滾滾紅塵中尚未實現精神超越。²⁶由於這一超越的精神尚未實現，作家的透視鏡便再三於財色的滾滾紅塵中探問「雅道」譜系。因此，當天命因果等抽象的概念作為「解釋層」的依據與定調，一再地套用在故事情節的「描繪層」之上，人欲世界和觀念世界儼然形成辯證善惡是非的路線圖。小說世界展演世俗與超驗的對應關係時，建立了一個比忠孝節義更寬廣的「雅道」譜系，其德目還包括真、善、廉、儉、智巧、風流等多面向、多層次的內涵。《初刻》卷17的孝子劉達生之「孝道」，是從宗教與家庭的泥淖中成長，寓表道德從聖俗混同的土壤中自生自發。

（二）作者的詮釋力與道德主體的召喚——以《二刻拍案驚奇》〈青樓市探人踪，紅花場假鬼鬧〉為例

《初刻》〈西山觀設籙度亡魂，開封府備棺追活命〉將經典豔典化，展現了語言的極大興致，是語言上俗對雅的遊戲諧擬。所謂「豔典化」即是將原本不同場域的表述，發展成另一種意義的指涉。最有名的例子即是《癡婆子傳》中的阿娜，原本是唐朝上官氏的遺系，家教甚嚴，但從小愛讀詩，對

26 所謂「描述性價值標準」是相對於「規範性價值標準」而言，後者是通過考察人類的特點和指出可以把人類引向完美的那些價值標準所發現的精神性的東西；而前者則為傳統型的中國市民為了活著時離不開的一切生活要素。但是徐德明指出，酒色財氣這種在中國人的描述性價值中佔有核心地位的世俗大眾生活的集體無意識，被李卓吾豁顯地提到意識表層來，要以禪的精神機制加以融通，其本意是要從最底層實現直接的精神超越，無奈世俗社會無意於精神提升。詳參氏著，《中國現代小說雅俗流變與整合》，頁215-216。

《詩經》中男女相悅的故事產生興趣，形成性的渴望，所以小說中大量運用《詩經》，加以曲解成性衝動。在豔情小說中經典的意義遭到錯置，使原本建構理念價值的思想產生變化，反成為人格異化、性的畸變之表徵。

1. 自覺自發與自作自受——道德主體的多樣化

凌濛初描繪事件時，有時強調動機的自覺自發。如《初刻》卷17的「孝道」；有時則又是偶發性的，如《初刻》卷1〈轉運漢巧遇洞庭紅〉寫主角出海只是想「看看海外風光，也不枉人生一世」；卷8〈烏將軍一飯必酬〉寫主角釋放善意請一怪漢吃飯，是因要看一個滿臉鬍渣的人如何進食；卷12〈蔣震卿片言得婦〉是因玩笑等等，都帶來意想不到的美好結局。《初刻》卷17〈西山觀設籙度亡魂，開封府備棺追活命〉中，寡婦吳氏的動機甚至是良善的，但是結果卻是大大的衝擊了倫理與宗教，善惡衝突裡面有著對人性淨化社會的信心。

《二拍》除了上述無心插柳柳成蔭的故事，有意的圖謀也不在少數。如多起家產引起的紛爭（《初刻》卷15、38）；種種設局（《初刻》卷11、16），則大多是自作自受型的故事，屍體、裸體、訴訟、仙人跳，江湖化的人物綽號、風土習俗的介紹等高談闊論，各種通俗元素不一而足，而這些又是人性不足為憑的反省。

相對於上述劉達生道德的自發力量，自作自受型的故事中貪患者成為審醜的對象。如《二刻》卷4〈青樓市探人踪，紅花場假鬼鬧〉開場先引宋朝周密《齊東野語》一段〈答狀元劉夢炎〉的故事為入話，議論在官場中大肆敲剝民膏民脂乃鄉里之禍，說理非常新穎敏銳。接著講一起藉官位擬私吞五百兩財物以處理長子獨吞家產的故事，其中官吏楊巡道「家富心貪，兇暴殘忍」，人稱「楊瘋子」；另一勾結他獨吞家產的張寅則「賦性陰險，存心不善」。兩人黑吃黑，最後案情大白，都受到報應。入話有詩為證說：「惡人心性自天生，慢道多因習染成。用盡兇謀如翹虎，豈知有日貫為盈！」是為凌濛初鋪演故事的總綱，展示「青樓市」、「紅花場」等市井人物日常吃喝嫖賭、你爭我奪的世相，都因心性、習染累積成無可挽回的惡果。

道德主體的多焦點運用，雖然形成擬話本的平庸性格，²⁷但是凌濛初卻

27 王昕，〈論擬話本平庸品格的成型——從《二拍》看文人敘事方式對擬話本的影響〉，《文藝研究》2002.6: 69-77。

在故事進行時把讀者看成一群可以共同討論的對象，受眾不只是被馴化的一群烏合之眾，而是有判斷力的一個群體，超越故事中自作自受型的庸眾。故事中並插入許多人情世故的考量，如張寅欲討回五百兩時，作者插入了一段假設若有人此時能勸他不計較這筆銀子就不致遭害的話。這是小說人物聽不到的一段說理，也沒有阻止悲劇的發生，達不到實際的勸誡效果。這種補充的、未實現的語言，顯示出讀者被設定為作者的伙伴，共同來觀賞悲劇人物過於精明卻又因為生性貪婪，遂走入悲劇命運終局的關鍵點。這種游離於情節之外的討論，形成不同層次的語流，和小說情節交叉進行，形成複雜的意義交流。

2. 擬話本的定型化——口傳潛流與書面轉型之讀者層問題

《三言》以前的話本小說集，如《清平山堂話本》、《熊龍峰刊小說四種》等，說書情境的表述不是很明顯。馮夢龍首先透過《三言》的整理與編輯，對通俗故事的倫理勸懲和審美活動做出了具體的貢獻，而白話短篇小說到了凌濛初手中，更以有意識的話本形式進行模仿。

韓南曾就敘述角色來闡釋馮夢龍《三言》與凌濛初《二拍》的不同之處，他認為《二拍》恢復了敘述者以往的地位，賦予敘述者一種從所未有的詮釋故事能力，以及清晰明確的個性。這類人物若與《三言》中人物相較，馮夢龍中期以後創作的「自作自受」類型的 story 主角與《二拍》較類似。韓南認為凌濛初取材自傳奇小說的故事情節多數較嚴謹，人物也比較能積極行善（案：如《初刻拍案驚奇》卷27「巧會芙蓉屏」故事類似於唐傳奇〈尼妙寂〉）；而那些置信條於不顧，並以善行贏得新命運的作品，則大多改編自劇本。²⁸ 這種考察類似於何谷理（Robert Hegel）在辨識明清白話文學的讀者層時所使用的比較方式。何谷理以《說唐》故事系列為例，針對不同作品之故事情節進行比對討論，得出故事源於劇本的讀者階層較低，而文人小說的讀者層關注更多上層社會觀點之結論。²⁹

28 詳參韓南（Patrick Hanan），〈凌濛初的初、二刻拍案驚奇〉，收在韓南著，王秋桂編，《韓南中國古典小說論集》（臺北：聯經出版公司，1979），頁131-135。

29（美）何谷理（Robert Hegel），〈明清白話文學的讀者層辨識——個案研究〉，收在樂黛雲、陳珏編選，《北美中國古典文學研究名家十年文選》（南京：江蘇人民出版社，1996），頁439-476。

凌濛初《二拍》在許多地方著意點出自己創作的互文性(intertextuality)，如《拍案驚奇》卷8〈烏將軍一飯必酬〉提及的《水滸傳》、卷9〈宣徽院仕女鞦韆會〉提及的〈倩女離魂〉、〈崔護渴漿〉、《太平廣記》等等，都是在磨合書面作品與口傳藝術時納入小說的文體中再加工，這對作者、敘述者、小說人物與讀者都有挑戰性。《二拍》部分改編自文言筆記小說，但也包括戲劇、說話等演述藝術，如《初刻》卷27〈顧阿秀喜捨檀那物，崔俊臣巧會芙蓉屏〉就在「入話」引入「正話」中間插入一段話說：「這個話本好聽，看官容小子慢慢敷衍，先聽〈芙蓉屏歌一篇〉，略見大意。」(頁303)以說書人口氣引了兩百字的〈芙蓉屏歌〉來增加自己的典範化、雅致化，使小說看似重複舊本事的同時，加入船家為次子擇偶的耽擱，以及御史大夫因僧俗異途，勸女主人蓄髮改裝再行團圓的故事時間之延宕，以置入世俗之生活實況。這些小地方可以看出凌濛初對前有所本的故事仍努力使內容多樣化，並增益若干生活細節以符合自己創作通俗讀物的定位。

因此，資料來源的多元化，的確影響凌濛初《二拍》的創作策略，對不同讀者層所能接受的人物類型，難免有所混雜矛盾。「擬話本」概念容或有爭議，但是凌濛初刻意模仿說書情境，置入大量雅俗元素的敘事模式，進一步融合口傳語言與書面作品轉型，帶動小說品味的變化。「擬」的書寫動作，帶有偏離早期話本與傳統書寫的文類意識的意味。正如王昕所言：「凌濛初使白話短篇小說具有了同話本文體外表類似而內在旨趣不同的擬話本小說特點。可以說，擬話本的成熟定型始自凌濛初的《二拍》。」³⁰

(二) 三致意與自得之——《二拍》的「唱導」痕跡與道德主體

凌氏在《拍案驚奇》凡例說：「是編主於勸誡，故每回之中，三致意焉，觀者自得之，不能一一標出。」「三致意」即是作者努力發揮創作功能，「自得之」則說明對讀者的判斷採開放原則。這種創作觀與接受美學雖然不像金聖嘆強調「良作者」與「善讀」的自信與殷切，但是《二拍》在勸善懲惡時並沒有撼動「解釋層」，而「描繪層」正處於不經意的鬆動中，所以勸懲時要讀者「自得之」，暗含部分道德主權的讓渡，充分展現通俗文學不掌

30 王昕，〈論擬話本平庸品格的成型——從《二拍》看文人敘事方式對擬話本的影響〉，《文藝研究》2002.6: 70。

控主權的邊緣性格。《二拍》通俗小說的特性使凌氏採取以小搏大的技巧，但凡例中作者卻又不忘強調自己「三致意」的職責，此正如即空觀主人在〈二刻拍案驚奇小引〉說：

偶戲取古今所聞一二奇局可紀者，演而成說，聊舒胸中壘塊。非曰行之可遠，姑以遊戲為快意耳。……其間說鬼說夢，亦真亦誕，然意存勸戒，不為風雅罪人，後先一指也。竺乾氏以此等亦為綺語障，作如是觀，雖現稗官身為說法，恐維摩居士知貢舉，又不免駁放耳。³¹

這一段話，頗有「寓教於藝，非戲論狂言」的意涵，近似禪家戲三昧，轉化衆生之關懷。其所言「遊戲」或許未必為「禪」的特定名相，但「遊戲」在禪理中有在世間進行自在無礙的教化、轉化工夫之意。凌濛初小說裡勸善懲惡的筆法，或許也自覺或不自覺受到當時小說創作裡佛教之因果輪迴、業報宿命氛圍的影響。由於凌濛初與馮夢禎於萬曆三十年（1602）相識，凌濛初寫了《東坡禪喜集》跋文，記同遊一事，馮夢禎並將秘藏之《批點世說新語》送給凌濛初，這是凌氏接觸到佛禪思想的一個管道，並曾刊刻過一些佛經。³²

凌濛初創作隱含「知時衆，能善說」的「唱導」痕跡，³³表現在「勸懲」的部分，尤能說明其分衆說理的能力。他的勸懲並非簡單的採正反兩段式格局，《二拍》不斷用「反思」的訓誨與「細按」的解說來平衡事件與道德，對於「奇」的刻意追求，使他在表述問題與閱讀過程中持續不斷的製造引人

31 凌濛初，《二刻拍案驚奇》（臺北：三民書局，1993），〈二刻拍案驚奇小引〉，頁43。

32 參閱黃秀愛，《〈兩拍〉研究》（臺北：文史哲出版社，2002），第1章〈凌濛初的生平和作品〉，頁11-12。

33 凌濛初精於「竺乾之學」，馮保善曾提及，釋氏「唱導」技法或曾給他創作的啟發。詳參馮保善，〈論「二拍」的勸世說教〉，《明清小說研究》1995.3: 115。「唱導」是一種宣唱法理，開導眾心的技法，強調：聲、辯、才、博四方面的運用，並且知道分眾說法的智慧，方能成事。所以：「……經導二伎，雖於道為末，而悟俗可崇。」梁、釋慧皎撰，朱恆夫、王學鈞、趙益注釋，潘栢世校閱，《新譯高僧傳》下冊（臺北：三民書局，2005），頁903。凌濛初曾增訂《東坡禪喜集》天啟元年（1621）本，凡14卷，並有馮夢禎等人的評點，內容主要是從陳繼儒《問答錄》抄出，凌氏刪去《艾子雜說》、《調謔篇》等滑稽小品，一般認為凌氏刻本乃最精者，《四庫提要》稱讚凌氏刻工「頗工」。馮夢禎除了自己加批以外，還彙錄了茅鹿門、李卓吾、陳眉公、王聖俞、錢麓屏、陶石簣等人的評語，在文獻學與文化學方面皆極有研究價值。詳參張伯偉，〈《東坡禪喜集》的文化價值〉，《中華讀書報》2004.12.22，18版。由此書對佛教語錄體、問答體的寫作特色，以及文人評點的章法神韻來看，其創作特點與《二拍》的編纂寫作或有相通之處。

入勝的情節，企圖邀請讀者與作者和故事人物在不同的語流中頻密交流，以創造多重意義的網絡。凌濛初以說故事回應自己的故事，道德主體的建構在不同層次的言說中反覆辯證，他的再三致意，善善惡惡之間層次多元，善者與善者謀（如劉達生與府尹），惡者同惡者較勁（如吳氏與黃知觀、張寅與楊巡道），善惡之間的生命共同體關係（如劉達生與吳氏），勸懲的正統性觀點夾雜了世道人心的不同層理，形成道德的立體化與深化。

語言修辭的各種變體汲取任何非標準成分的拓寬，都不可避免的是一種跨領域的刻意入侵，或是以此挖掘意識形態的悖謬，點醒語言體裁的偶然性與事件的荒謬性。更重要的是，對語言的反思、操控的反思，使得雅道與良規有較大的解釋效力。論者謂凌濛初詮釋過度，³⁴ 即是因他對「善說」的自我要求而來的小說創作觀，而非僅僅是「善讀」的讀者召喚而已。因此他的道德主體不只是小說中人物的主體性建構而已，邀請讀者「自得之」，或可說明他初刻、二刻的書名都標以《拍案驚奇》，而非醒世、覺世等創作觀。這種道德主體，就「三致意與自得之」的說明而言，強調的是其所寄寓的世俗場域而非道德本身，以及由場域中產生辨識、製造「驚奇」的效果。

四、代結語：辨識大眾化主體的可能

本文透過《三言》、《二拍》的考察，取徑於「構成主義」（constructivism），側重分析演述故事和故事中的認知結構，以瞭解話本創作如何實現勸懲及其相關行動，從而建構小說創作形成雅俗的交流狀態。³⁵ 文中試圖從以下三方面來提出辨識大眾化主體性的可能。

34 對凌濛初《二拍》賦予敘述者更多的詮釋力的看法是韓南首先提出。見韓南，《韓南中國古典小說論集》，頁131-135。王昕也指出凌濛初對小說意蘊的過度詮釋乃至干涉，成為他統攝故事題材的手段。見王昕，〈論擬話本平庸品格的成型——從《二拍》看文人敘事方式對擬話本的影響〉，《文藝研究》2002.6: 69-77。

35 （法）布爾迪厄（Pierre Bourdieu）對社會結構和心智結構之間的劃分與對應之研究，從「結構主義」（structuralism）側重探討客觀結構的面向，轉而分析行動者的行動和表現中的認知結構，透過這些行動和表現，行動者建構社會現實，並協調他們賴以實施相互交流的條件，這種研究方式稱之為「構成主義」（constructivism）。詳參氏著，楊亞平譯，《國家精英——名牌大學與群體精神》（北京：商務印書館，2004），〈序言〉，頁1-11。

(一) 知識譜系下的世道譜系

《三言》、《二拍》與其時文壇潛流著一種「醫國」的小說觀有關，³⁶通俗小說作家爲了「適俗」和「導愚」，務必在藝術上下苦功，在「適／導」的張力與「俗／愚」的識見中展開精神改造工程。由於君權對儒家經典的滲透，使得道德教育因爲一系列人才選拔、考試、獎懲等指導原則，淪爲政治制約的意識形態話語，尤其是朱子學在一段很長的時間裡籠括官方與民間的思想世界，壟斷了知識生產與傳播的巨大聲勢。³⁷面對知識譜系此一局面，小說的「雅道」與「良規」多爲儒家正宗的主流思潮，但另一方面小說家也運用「天命論」、「因果觀」解決結構難題，³⁸並做爲寫作技巧和價值觀的解釋來源。³⁹

勸懲時的結撰方式，不僅關係到文學容量的擴大、架構的擴充；作家所表現的不同說教態度，也關係到話本小說的世態模擬與敘事策略。在反覆辯證的主體交流之間，增進了小說的語言交流功能，從而改變深層的世道內涵。如《三言》藉詩功能的多面向能指化，不僅讓文人取得以幻寫真的浪漫手法，詩化「世情」，形塑大眾主體的詩性處境，也藉語境與情境的深度開發，直探人性中情慾的本質，與世道人心的深層扣問。又如《二拍》以勸懲的格局處理家庭社會內部的善惡問題，人欲世界和觀念世界儼然形成辯證善

36 張兵曾指出凌濛初十分推崇馮夢龍的《喻世》、《警世》、《醒世》的「醫國」小說觀，要求文學作品須深刻的揭露社會弊端，從而引起統治者醒覺，以便進行療救。但是比較《三言》與《兩拍》在刊行後的際遇，《兩拍》屢遭禁毀，而《三言》至今仍未發現遭禁毀的資料，從這一點來看，《兩拍》更貼近晚明時代色彩。有關此點，張兵認爲極需要進行再評價。詳參張兵，《凌濛初與兩拍》（瀋陽：遼寧教育出版社，2000），頁109。

37 程文超，《慾望的重新敘述——20世紀中國的文學敘事與文藝精神》（桂林：廣西師範大學出版社，2005），頁96-97。

38 吳波在〈論因果觀念與明清小說的創作〉一文提及，中國早期的小說著重層細、片段事件的實錄，沒有擺脫殘叢小語的短書格局與思維，魏晉之後因果觀的介入，使得小說家可以利用因果邏輯關係來構思情節，規範人物的性格運動，文載《松遼學刊（社會科學版）》1995.3: 33。

39 宋若雲，〈宿命的諷刺——試論《型世言》〉一文以爲，宿命論算是一種小說技巧，一方面與作者因循的道德觀相吻合，又是組成情節結構的重要因素，是諷刺特徵的寫作技巧。載《明清小說研究》1996.3: 212-218。其實韓南應是最早點出宿命論對話本小說的寫作技巧上的意義，他針對以往認知的宿命論具迷信色彩，卻開展出富涵喜劇性及諷刺性的寫作技巧及其在文學批評上之意義加以討論。其說影響了後來對話本小說宿命論的詮釋。見韓南著，王秋桂編，《韓南中國古典小說論集》，頁129-175。

惡是非的路線圖，建立了一個比忠孝節義更寬廣的「雅道」譜系，其德目還包括真、善、廉、儉、智巧、風流等多面向、多層次的內涵。

(二) 世態模擬與敘事策略

《三言》、《二拍》積極創造語境，不管就小說的「正統性」⁴⁰與「大眾性」⁴¹而言，都處於不斷校正與尋求定位的過程中。透過《三言》、《二拍》的考察，我們得以具體而微的考掘當時人與世界的關係如何以話語的方式具體化、模式化。這種方式既為思想和行動敞開各種可能，同時又對它做限定，從而使得話語模式的研究能夠透過主體化的話語實踐，提供我們一條辨識大眾化主體性的方式。

就小說技術面而言，勸懲教化必須將生活化約為某些可以掌握的抽象概念，因此社會大架構的理性規約可以為作家快速取得整合作用；戲仿嘲諷卻是對細節的還原，經由世態的特殊聚焦與展演形成「以故事反對故事」的敘事效果，它們在不同意義上生產十七世紀的「大眾」。十七世紀中國白話短篇小說進入了以出版為載體的文學讀本時代，創作者有了更多自由的寫作空間，他們由「京師老郎傳留」到文言筆記的材料府庫蒐羅，予以藝術加工處理，形成獨特的時代產物。話本小說兼具文人小說與市民小說的雙重品格，保持了它特有的文化動能。⁴²

40 艾梅蘭(Maram Epstein)指出：所謂「正統性」是一個寬泛的概念，包括文（特別是文學）的正統美學、正統理學以及自我的正統建構之種種敘事結構所構成的符號系統。所謂「正統話語」之「正」，字面的意義是「正直」、「正確」，但在動詞性的形容詞的意義上理解為調整或帶來規範的過程，即「使成為正」或「校正」，毋寧是作者更為強調的意義。（美）艾梅蘭(Maram Epstein)著，羅琳譯，《競爭的話語——明清小說中的正統性、本真性及其所生成之意義》（南京：江蘇人民出版社，2005），頁5-6。

41 這種大眾性比較接近歡快的廣場文化，擅長以喜劇性諷刺來挖掘生活細節，徐定寶在〈論《二拍》的喜劇性諷刺〉一文中將《二拍》的喜劇之「細節誤會」分為「主動型細節誤會」和「被動型細節誤會」兩種，讓故事中人物陷入誤會製造喜劇衝突，以「刻畫偽妄之處尚多，揶揄習俗者亦屢見」（魯迅語），在近乎嚴肅的多種文化中給人以笑的衝動，不失為「使人類笑著同自己的過去道別」（馬克思語）的一種文學方式與審美手段。見徐定寶，〈論《二拍》的喜劇性諷刺〉，《南京師大學報（社會科學版）》1998.2: 110-114。

42 高小康指出這種市民文學的文化意蘊是兩重性格的文化，乃根據明代東南地區的都市文化中士人文化與市民文化的交融裡，具有一種矛盾的二元道德觀。見高小康，〈市民文學中的士人趣味——凌濛初「二拍」的藝術精神闡釋〉，《文藝研究》1997.3: 93-102。

本文藉由小說實例的分析，指出《三言》召喚詩性主體時，闡發了傳統詩文舖育通俗小說的感悟與技術面；《二拍》則藉由闡釋力的強化，擴充雅道的譜系。作為世道的發言人，《三言》、《二拍》有時闡釋嚴肅的道德規範，顯出社會的集體意志，或是表達對世事人心的個人見解；有時以嘲諷戲謔審視、揭露道德的虛飾性，都是非常複雜的書寫策略與意義生產。⁴³ 本文僅就其相對而言較為突出的特點予以呈現，當然《二拍》亦不乏詩性話語，《三言》也對分眾的處理多所努力。然而，在共性之下的殊異表現，使得《三言》、《二拍》生產的「大眾」主體，可以被視為標誌著明清之際從知識份子到全民意識內部的一種關於特定歷史時空的轉化，為時代提供一種觀看的方式。通俗文化不再是過去知識的總和，它更扮演一種匡正時弊的角色、抒情達性的手段，以及多元審美之文化資產。

（三）通俗作家的文化身分與大眾化主體性

《三言》、《二拍》逐漸以「末技」取代「世道」的優先性，因而其大眾化面向的決定性因素除了學者提出的以雅代俗，或是以俗代雅的二元論述，更指向以新代舊、以小博大的策略性選擇，這種選擇除了凸顯上層階級與下層階級的文化差異，更指出時間的感知問題、知識來源的更新問題，⁴⁴ 甚至是需要一個超越單單以二元對立的框架來製造庶（市）民 / 菁英文化的流動緩衝帶的訴求。

話本小說從整理宋元舊作到文人創作的歷史性轉變，大抵形成了蘇杭作

43 關於這一點宋若雲的觀察是：馮夢龍入話的議論多是集體道德規範；凌濛初則顯出較多個人見解和善於諷刺的特點；陸人龍《型世言》則將入話故事類聚枚舉，顯得無趣味；到了李漁的議論則頻頻出現「我」，與凌濛初相似的是在入話議論中旁徵博引，抒發感慨、評價，甚至有廣告意味的招徠讀者的書寫方式。詳參宋若雲，〈如何講述——試論擬話本的敘事特點〉，《明清小說研究》2002.1: 21。

44 凌濛初在《拍案驚奇》〈初序〉就指出：「宋元時有小說家一種，多採閭巷新事，為宮闈承應談資，語多俚近意勸諷。雖非博雅之派，要亦小道可觀。」《拍案驚奇》，頁1。又如明·金木散人，《鼓掌絕塵》〈識語〉所說：「種種俱屬新思新創，非假借舊人口吻。」李漁把「新」與「奇」聯繫在一起，說：「意新為上，語新次之，字句之新又次之。」（明·李漁，《窺詞管見》第五則，收錄於《李漁全集》第2卷，杭州：浙江古籍出版社，1992，頁509）這些話清楚指出宋元以來小說家對「新事」、「俚近」、「博雅」、「小道」等尺標的問題意識持有高度興趣與自覺。

家群的三種創作傾向，即：勸善懲惡、追求「庸常之奇」、消遣娛樂，這是說話藝術和話本小說兩種藝術形式自身演變的必然結果。⁴⁵ 在這種必然性中我們也可以發掘通俗小說家的文化身分之多元，他們化身才子、藝人、哲學家、鬥士、評論家、旅行家等角色，在自覺或不自覺的身分選擇中遊走於個人的書齋、講學的書院、表演的書臺以及商場化的書坊。如凌濛初藉「笠乾之學」，行「唱導」之意，使《二拍》具有多元文化品格，面對「行世」的多變要求，作家悠遊於主流與末流之間，透過從話本到擬話本文類意識的成型與轉型，融裁各體文類，擴充雅俗兼具的語境，為世道發言。

西方的主體性歷史走過漫長的路，主要是面對「主體範式」與「語言範式」的範式轉移問題。主體性的歷史從現代主義學者論述之積極正面的角度，透過啓蒙的辯證將現代性主體理解為主體自覺；爾後，後現代學者由現代主體的困境，辨識現代化脈絡中的「我」，乃是充滿厭倦的否定形象；或是另一種透過行為本身才形成的過渡形象。近現代主體性形成階段，遭遇失去自我的恐懼和堅不可摧的自我確定性之間的張力，以及自我矛盾等多面向歷程。⁴⁶

45 傅承洲，〈明代話本小說的勃興及其原因〉，《中國文學研究》1996.1: 57-63。

46 西方討論大眾化多以文化工業觀念形成之後，資本主義下的工作和休閒之區隔將人「異化」，所產生的大眾文化與民主化、標準化、假個人化等複製、收編、消費之文化行為，及其與主流價值、精緻文化、社會秩序之關係探討。大抵而言，西方的主體性討論由現代啟蒙的理性自覺，到後現代學者的「語言論」轉向，主體哲學的範式有的直接從「主體範式」轉向「語言範式」；有的則尋找一種介於這兩範式之間的可能；有些則將這兩範式結合；還有另一種女性主體性的歷史研究。主體的研究一方面被視為陳腐，一方面又不斷尋找出更新的主體性場域。大眾化的主體在西方與時尚、消費之主體以及其中挑釁、厭倦的意涵互為辯證，透過後現代視野的檢視，主體性的討論蔚為大觀。可以參閱：（德）彼得·畢爾格（Peter Burger）著，陳良梅、夏清譯，《主體的退隱：從蒙田到巴特間的主體性歷史》（南京：南京大學出版社，2005）。晚近南亞知識界，尤其是印度，更將這問題意識及視野延伸為「庶民研究」，如：拉納吉特·古哈（Ranajit Guha）所主編的一系列《庶民研究》（*Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*），他以「歷史的細語」（small voice）來顯出「大敘事」（grand narrative）的矛盾及蔽障，探討「庶民性」或「底層性」的主體位置與主體效應，諸如印度「工頭」挾其文化、種姓、歷史、地緣等深層權威，參與英國殖民者在印度工業化進程中的主體意涵，對印度庶民性研究即做出非常到位、單單屬於印度文化的詮釋。足見「大眾」一詞的概念，在全球不同文化體中，仍有相當大的延伸討論空間，不同文化體的運用研究，必須放回原有的具體狀態中考察，始能建立有效的辨識系統。見 David Arnold and David Hardiman eds., *Subaltern Studies* vol. 8 (Delhi: Oxford University Press, 1999), pp. 222-225.

相對於西方，十七世紀中國傳統的知識份子始終是臣屬於統治階層的角色，當他們在小說中形塑通俗意義的大眾化文本，其大眾主體性的表現是教化與馴化的複雜關係，所以小說形塑的主體承載的內涵有主流文化早已形成的公論，亦不乏尙未形成定論的新鮮事物和紛繁世相。在這一個歷史澄汰的過程中，話本小說以自身的文類特質承載此一雅俗共聚的文化緩衝帶——演述世相，書寫大眾，意味著既為文化他者造像，又是我群認同的深層辯證。唯有透過具體演述的不斷聚焦審視，或可累積對於那個時代的人所生存的世界，以及其所賴以行動和自我檢視的規範之間的疊合與分化之理解。因此，本文所觀察的幾個例證，只是眾多書寫中的一小環節，希望透過文體意識、寫作技巧、小說情節、出版說明等面向的梳理，逐漸釐清這一複雜的辯證歷程。

引用書目

一、傳統文獻

- 梁·釋慧皎，《高僧傳》，臺北：臺灣印經處，1958。
- 梁·釋慧皎著，朱恆夫、王學鈞、趙益注釋，潘栢世校閱，《新譯高僧傳》下冊，臺北：三民書局，2005。
- 明·馮夢龍，《京本通俗小說》，臺北：世界書局，1970。
- 明·馮夢龍，《喻世明言》，臺北：三民書局，1998。
- 明·馮夢龍，《警世通言》，臺北：三民書局，2001。
- 明·凌濛初，《拍案驚奇》，臺北：三民書局，2001。
- 明·凌濛初，《二刻拍案驚奇》，臺北：三民書局，1993。
- 明·金木散人，《鼓掌絕塵》，上海：上海古籍出版社，1990。
- 明·李漁，《窺詞管見》，收錄於《李漁全集》第2卷，杭州：浙江古籍出版社，1992。

二、近人論著

- J. Prusek 著，陳修和譯 1981 〈中國中世紀小說裡寫實與抒情的成分〉，靜宜文理學院中國古典小說研究中心編，《中國古典小說研究專集》第3冊，臺北：聯經出版公司，頁89-102。
- 王冉冉 2000 〈「體兼說部」的「詩話」與明代「詩文小說」〉，《明清小說研究》

- 2000.1: 4-13。
- 王 昕 2002 〈論擬話本平庸品格的成型——從《二拍》看文人敘事方式對擬話本的影響〉，《文藝研究》2002.6: 69-77。
- 王鴻泰 1993 〈《三言二拍》中的情感世界——一種「心態史」趣味的嘗試〉，《史原》19(1993.10): 85-129。
- 文革紅 2004 〈才子佳人小說流行現象分析〉，《明清小說研究》2004.1: 32-38。
- 古添洪 1982 〈從雅克慎底語言行為模式以建立話本小說的記號系統——兼讀「碾玉觀音」〉，《中外文學》10.11(1982.4): 148-175。
- (法) 布爾迪厄 (Pierre Bourdieu) 著，楊亞平譯 2004 《國家精英——名牌大學與群體精神》，北京：商務印書館。
- (美) 艾梅蘭 (Maram Epstein) 著，羅琳譯 2005 《競爭的話語——明清小說中的正統性、本真性及其所生成之意義》，南京：江蘇人民出版社。
- 宋若雲 2002 〈如何講述——試論擬話本的敘事特點〉，《明清小說研究》2002.1: 15-35。
- (美) 何谷理 (Robert Hegel) 1996 〈明清白話文學的讀者層辨識——個案研究〉，收在樂黛雲、陳珏編選，《北美中國古典文學研究名家十年文選》，南京：江蘇人民出版社，頁439-476。
- 林 辰 1992 《古代小說與詩詞》，瀋陽：遼寧教育出版社。
- 吳 波 1995 〈論因果觀念與明清小說的創作〉，《松遼學刊》(社會科學版) 1995.3: 32-37。
- 金孝真 1996 〈《三言》與《型世言》禮教觀〉，《輔大中研所學刊》6(1996.6): 399-415。
- (德) 彼得·畢爾格 (Peter Burger) 著，陳良梅、夏清譯 2005 《主體的退隱：從蒙田到巴特間的主體性歷史》，南京：南京大學出版社。
- 楊 義 1995 《中國古典小說史論》，北京：中國社會科學出版社。
- 歐陽代發 1997 《話本小說史》，武漢：武漢出版社。
- 蕭 馳 1999 《中國抒情傳統》，臺北：允晨文化公司。
- 高小康 1997 〈市民文學中的士人趣味——凌濛初《二拍》的藝術精神闡釋〉，《文藝研究》1997.3: 93-102。
- 高小康 2000 〈中國敘事觀念的演變〉，《明清小說研究》2000.3: 4-10。
- 徐定寶 1998 〈論《二拍》的喜劇性諷刺〉，《南京師大學報》(社會科學版) 1998.2: 110-114。
- 徐德明 2000 《中國現代小說雅俗流變與整合》，北京：社會科學文獻出版社。

- 陳大康 2000 《明代小說史》，上海：上海文藝出版社。
- 許振東 2005 《17世紀白話小說的創作與傳播——以蘇州地區為中心的研究》，北京：中國社會科學出版社。
- 黃秀愛 2002 《《兩拍》研究》，臺北：文史哲出版社。
- 程文超 2005 《慾望的重新敘述——20世紀中國的文學敘事與文藝精神》，桂林：廣西師範大學出版社。
- 張 兵 2000 《凌濛初與兩拍》，瀋陽：遼寧教育出版社。
- 馮保善 1995 〈論《二拍》的勸世說教〉，《明清小說研究》1995.3: 107-115。
- 傅承洲 1996 〈明代話本小說的勃興及其原因〉，《中國文學研究》1996.1: 57-63。
- 張伯偉 2004 〈《東坡禪喜集》的文化價值〉，《中華讀書報》2004.12.22。
- 薛海燕 2003 《《紅樓夢》：一個詩性的文本》，北京：中國社會出版社。
- 韓南 (Patrick Hanan) 著，王秋桂編 1979 《韓南中國古典小說論集》，臺北：聯經出版公司，頁131-135。
- Althusser, Louis. 1970. "Contradiction and Overdetermination." In *For Marx*. Trans. by Ben Brewster. New York: Vintage Books, pp. 87-128.
- Arnold, David and David Hardiman eds. 1994. *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*. vol. 8. Delhi: Oxford University Press.

Heterodox Doctrine and Techniques: The Study of the Popularization of *Sanyan* and *Erpai*

Kuei-hui Kao*

Abstract

This article is part of a study of the popularization of Chinese vernacular short stories in the 17th century. It focuses on texts and their relationship with other writings in the same period. Through the study of *Sanyan* 三言 and *Erpai* 二拍 and subjectivity summoned by texts, it examines the dialectical thought of fiction skills and manners of the time. As aesthetic subjects, *Sanyan* and *Erpai* form the poetic text; as moral subjects, they punish bad deeds and praise virtues. Thus, fiction writers of *Sanyan* and *Erpai* have multiple cultural identities. As spokesmen of the manners and morals of the time, while Ling Mengchu 凌濛初 expanded the content of elegant manners using *Erpai*; Feng Menglong 馮夢龍 summons his stories' poetic subjects using *Sanyan*. Both are the result of the influence of classical writings on the skill and aesthetic values of vernacular writings. Therefore, *Sanyan* and *Erpai* take productive subjectivity as the process of popularization, which is presented as the complicated relationship between civilizing the masses and being influenced by popular culture. *Sanyan* and *Erpai* contain traditions that were already extant in mainstream culture as well as new elements that are the product of a disorderly world. In the process of shaping history, Chinese vernacular fiction gathers the elegant and the vulgar. Writing for the masses is the dialectic

* Kuei-hui Kao is a professor in the Department of Chinese Literature at National Cheng Chi University.

between creating images for the other in one's culture and identifying oneself with a group.

Keywords: popularization, *Sanyan* 三言, *Erpai* 二拍, vernacular short stories, Feng Menglong 馮夢龍, Ling Mengchu 凌濛初