

私立東海大學中國文學系

碩士論文

指導教授：胡萬川先生

傳說與傳奇之比較研究

—以唐代作品之寫作意圖與敘述策略為主



研究生：陳靜怡

中華民國一〇〇年六月

論文摘要

中國傳統小說一向把「志怪小說」、「志人小說」納入小說的一個範疇，然而在以小說（fiction）為虛構文學性創作的文類概念影響下，這類志怪、志人等文本以小說觀點來看，反而顯得有所扞格，而使文本的特性混淆不清。民間文學研究中，將「傳說」視為一種文類的概念，在西方民間文學界已被大多數研究者承認，胡萬川先生因此提出中國傳統文學史分類中，傳說是否可以作為一種文類的思考。傳說作為一種文類的特性，是一種說者與聽者都主觀的信以為真之敘事，而在中國傳統文學中，長期以來被歸類為小說的志怪、志人等作品，即具有傳說的特性，可以將其納入傳說的範疇中。

傳統文學史中真正具有文學虛構性質的小說之成立，則是從六朝志怪小說發展而來的唐人傳奇。然而唐代志怪、志人等傳說的作品仍然持續寫作，甚至有一個故事兩種文類並存的現象，而難以區分為志怪（即傳說）或傳奇。本論文在以傳說為一種文類概念的思考下，展開傳說與傳奇的寫作意圖與敘述策略之比較分析，藉由選取唐代人寫同一故事的兩種文類之敘事，以對比出傳說和傳奇的敘述策略之差異。傳說與傳奇在寫作的意圖上，展現了「傳錄舛訛」與「假小說以寄筆端」的差異，因此傳說以呈現事件的忠實報導為原則，以提供一種讓人信以為真的資料為主；傳奇則在故事情節的表現之中，更重視作者個人感受的寄託與傳達。傳說與傳奇敘述策略的差異，以敘述學方法的故事層面與敘述層面之分析，比較出兩種文類的敘述差異，尤其傳奇文如何「施之藻繪，闊其波瀾」的方式，藉此以提供判別文本屬於傳說或傳奇範疇之方法。

關鍵詞：傳說、傳奇、文類、寫作意圖、敘述策略

目 錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 文獻探討.....	4
第三節 研究方法.....	8
第二章 唐人傳奇文體的建立.....	13
第一節 唐前小說觀念的發展.....	13
第二節 傳奇名稱淵源.....	18
第三節 近代學者對傳奇之定義.....	24
第四節 意想與文采的傳奇特徵.....	29
第三章 傳說與傳奇寫作意圖之差異.....	35
第一節 唐代傳說與傳奇的並時共存.....	35
第二節 傳錄舛訛的傳說寫作.....	38
第三節 假小說以寄筆端之傳奇寫作.....	46
第四節 書寫意圖影響下的文本特質差異.....	54
第四章 故事層面的比較分析.....	57
第一節 故事層面的分析觀點之引介.....	57
第二節 簡筆記實與敘事繁複——事件組成之比較分析.....	65
第三節 單一刻板與多變豐富——人物刻畫之比較分析.....	75
第四節 故事層面的差異表現.....	84
第五章 敘述層面的比較分析.....	89
第一節 敘述層面的分析觀點之引介.....	89
第二節 粗陳梗概與擴其波瀾——敘述時間性之比較分析.....	96
第三節 客觀敘事與主觀介入——敘述者、聚焦之比較分析.....	103

第四節 敘述層面的差異表現.....	109
第六章 結論.....	113
參考書目.....	116





第一章 緒論

第一節 研究動機

傳統上論述文學史或古典小說時，經常將六朝志怪、志人的筆記體當作小說文類的一種。加上傳統文學史上所謂的「小說」一詞，在近代西方小說（fiction）虛構想像的概念傳入之後，與傳統所謂的「小說」觀念容易產生混淆，使人誤以為六朝以來的志怪、志人筆記體，都是虛構想像的小說體裁之一。¹事實上中國傳統的小說觀念，據《漢書·藝文志》所說：「小說家者流，蓋出於稗官，街談巷語，道聽塗說者之所造也。」²傳統的小說觀念是指出自這種街談巷語、道聽塗說的口頭傳說，由稗官等特定之人所記錄下來的，即使內容看似出於想像，卻是流傳於閭里間而講述者與聽聞者都主觀的信以為真的傳聞。這種小說的觀念與西方所謂虛構造作的小說，在本質上有所不同，因此在對傳統小說作分類時應該與虛構的小說有所區別。

雖然民間文學研究形成體系之後，大部分西方學者已認同傳說作為一個文類的概念。³但在中國傳統文學分類中，對於傳說是否可以作為一種文類的概念，始終無法有所定論。在胡萬川〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉一文中，提出中國傳統小說研究的分類當中，傳說是否可作為一個文類的問題，若傳說可作為一種文類，又有哪一些文本的特質應當歸為傳說一類？雖然目前仍無定論，但卻刺激本文針對傳統小說分類研究，文類觀念與特性

¹ 有些研究者把小說想像造作的觀點擴大使用，認為古代敘事作品包含擬想代言、對話動人特質者，皆為小說，滋生混淆，如楊義便指《說苑》為古代短篇小說集。詳見楊義：《中國歷朝小說與文化》（台北：業強出版社，1993年），頁67。胡萬川：〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉，《真實與想像：神話傳說探微》（台北：里仁書局，2010年10月），頁107。

² （東漢）班固撰：《漢書》（台北：鼎文書局，1979年2月），卷三十，頁1745。

³ 詳見胡萬川：〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉，《真實與想像：神話傳說探微》，頁110。

之思考。胡萬川文中認為「傳說」的特質最重要的是要傳達讓人相信的訊息，並且是一種說者與聽者都主觀地信以為真的訊息。「傳說」在古代文獻中，作為名詞意思是「口耳相傳的舊說」，而動詞指的是言說流傳，傳而說之的意思。⁴而這些志怪、志人小說，不同於虛構敘事的小說一類，它們強調的是記實或實錄，因此事實上是更接近於傳說的體裁。例如六朝時期的志怪作家，《搜神記》的作者干寶在序中明言，其寫作的內容取材來自當時流傳之傳聞，而他書寫的目的在於「發明神道之不誣」，以證明鬼神實有為其寫作的動機目的。⁵魯迅在《中國小說史略》論六朝志怪鬼神之書時提到：「文人之作，雖非如釋道二家，意在自神其教，然亦非有意為小說，蓋當時以為幽明雖殊途，而人鬼乃實有。」⁶亦指出這些寫作志怪的文人作家，是在相信傳說故事內容實有的前提下，因而記錄下的傳說故事。雖然這些神鬼妖異傳聞難以被客觀證實為真，但對於聽聞者或講述者而言，都是主觀認定其為真實的，這就與虛構想像造作的文學性質的小說特質不同。稍晚於志怪小說出現的《語林》、《世說新語》等志人一類，則是在魏晉時期清談風氣影響下產生，用以記錄士人風貌，以提供品評人物的談資，內容雖不一定可以證實為真，但仍成為當時談玄文人所流傳之人物軼事。⁷不論是志怪或志人小說，其寫作動機都是記錄讓人相信的事蹟為主，都不能等同於想像虛構的小說。因此雖然這類傳統文學史歸為志人小說的人物軼事，純粹以寫人世間事為主，無關於超自然的神鬼怪異，但以其讓人信以真卻又難以客觀證實為真的特質，與傳說之特質也是相符的。因此胡萬川之論傳說一文即認為，傳統小說史所謂的志怪、志人小說，其實都可以歸類為傳說，而應當有別於文學虛構之小說。

8

⁴ 詳見胡萬川：〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉，《真實與想像：神話傳說探微》，頁 109。

⁵ （晉）干寶：〈搜神記序〉，《搜神記》（台北：里仁書局，1980 年 4 月），頁 2。

⁶ 詳見魯迅：《中國小說史略》（谷風出版社，未注出版年），頁 47。

⁷ 如《語林》記謝安言說，然而謝安卻說：「都無此二語，裴自為此辭耳。」極力否認有說過那些話。見（南朝宋）劉義慶撰、徐震堦校箋：《世說新語校箋》（北京：中華書局，1991 年 4 月），頁 451。

⁸ 胡萬川：〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉，《真實與想像：神話傳說探微》，頁 119。

虛構小說的真正出現，應當為唐代新興的傳奇小說一類。《中國小說史略》云：「小說亦如詩，至唐代而一變，雖尚不離於搜奇記異，然敘述宛轉，文辭華豔，與六朝之粗陳梗概者較，演進之迹甚明，而尤顯者乃在是時則始有意為小說。」⁹魯迅此言點出了六朝志怪、志人演變到唐人小說的差異，包括「敘述宛轉、文辭華豔」的特色，唐人傳奇小說比起記錄傳聞的志怪、志人等傳說寫作更為繁複曲折，可見出作者個人的文采與情思，而最重要的差異就在於傳奇作者「有意」的創作。有意的創作與敘述宛轉、文辭華豔等特徵，事實上與虛構幻設的小說概念已較為相近。傳奇講究文章美感布局，或如魯迅所說「託諷喻以紓牢愁，談禍福以喻懲勸。」¹⁰作者透過創作傳奇小說而有所寄託，形成別有所指的意涵，例如以〈補江總白猿傳〉作為諷刺污衊歐陽詢的影射之作，雖然故事情節承襲自民間傳說，但已別有所指，加上又重視敘述的辭采之美，此即為虛構幻設之類重視文學性的小說創作。¹¹

唐代是傳奇小說的興盛時期，傳奇小說多有承襲自民間傳說的題材，而志怪、志人的傳說書寫，在唐代也未曾間斷，數量不少。在吳禮權《中國筆記小說史》中也列舉了許多唐代筆記小說之作品，不僅張皇鬼神的志怪一派，記人物軼事的軼事類、以事類相從為故事集的事類派，或者是以補史之闕為意圖的國史派及內容龐雜之雜俎派，成就不遜於六朝。¹²這些筆記小說，大部分仍歸屬於傳說一類，所記為流傳於當時的一些瑣聞軼事。而唐代的傳說記錄，在傳奇小說寫作風氣興盛之後，部分作品的書寫也受到傳奇小說的影響，尤其在同一書中經常有篇幅較長似傳奇小說者，也有如六朝志怪、志人的傳說故事一類簡短，如胡應麟提到「至於志怪、傳奇尤易出入。或一書之中二事並載，一事之內兩端俱存，姑

⁹ 魯迅：《中國小說史略》，頁 75。

¹⁰ 魯迅：《中國小說史略》，頁 76。

¹¹ 如〈補江總白猿〉中說歐陽紘之子即其妻與白猿所生，成長後文學善書，有名於時。見（宋）李昉等編：《太平廣記》（北京：中華書局，1961年9月），第444卷，頁3631。魯迅認為此篇傳奇文為諷刺歐陽詢貌類獼猴，忌者作傳以施污衊之作。詳見魯迅：《中國小說史略》，頁77。

¹² 唐代筆記小說在唐代不僅數量多，還呈現流派分呈的特點。吳禮權將其分成：志怪派、雜俎派、國史派、軼事派及事類派。吳禮權：《中國筆記小說史》（台北：台灣商務印書館，1993年）

舉其重而已。」¹³指的就是唐代的志怪或小說集中，經常同時載有筆記體志怪、志人小說與傳奇體小說。

在民間文學領域建立傳說為一種文類的觀念後，傳統文學史中以志怪與志人等筆記體的小說應當歸屬於傳說一類的說法雖尚未確立，然而志怪、志人小說確實具有傳說講述之讓人信以為真的特性。然而在創作性質的唐代傳奇小說出現後，與志怪、志人等傳說一類的文本產生混淆。這兩者雖在同一時期產生質量豐富的作品，在寫作的目的與方法上畢竟有所不同，在進行文本研究時，如何區別文本屬於傳說或傳奇，便有可能影響結果。因此本文所要討論的重點，在胡萬川所提出的在傳統中國文學分類中，傳說是否可以作為一種文類的思考下，針對唐代傳奇小說具有作意好奇的特性，與傳說書寫的重視實錄之間的文本差異特質進行比較分析，以分別出兩種文類的形式特質。

第二節 文獻探討

唐代新興之傳奇小說文體，與六朝的志怪、志人等殘叢小語的敘述文類，兩者的文本特色之區別，魯迅在《中國小說史略》中已經注意到。¹⁴魯迅主要提出了傳奇小說獨立於六朝志怪的特徵，大抵在於文采與意想，意即在創作意識與審美特徵上的演進，相較於志怪的粗陳梗概、傳鬼神之外而無他意的特色不同。雖提出志怪與傳奇之特點差異，但偏重於從志怪到傳奇的演變，而未重視唐代志怪或志人的傳說書寫之引介。孟瑤於《中國小說史》中，將唐代言言小說分為傳奇與雜俎兩類，承襲魯迅的看法，以作者的創作精神為傳奇之特徵。¹⁵認為傳奇是唐代新興的創作性質之小說文類，而雜俎為承襲漢魏六朝短章敘事的志怪、志人

¹³ (明)胡應麟：〈九流緒論下〉，《少室山房筆叢》(北京：中華書局，1958年3月)，頁374。

¹⁴ 魯迅：《中國小說史略》，頁75-76。

¹⁵ 孟瑤：《中國小說史》(台北：傳記文學，1991年4月)，頁53-122。作者自序中說明本書完成於1965年。

一類，然而唐代的雜俎作品，較漢魏六朝短章敘事的書寫更有受到傳奇寫作方式的影響，風格與前朝舊作已有不同，呈現新的風貌，但於更具體的差異並未提出。¹⁶王夢鷗〈唐人小說概述〉一文中，認為六朝小說僅是筆記而已，但是唐人小說則以歷史家的態度，用歷史家的筆法來寫一些零碎的故事。雖然唐人小說承襲六朝志怪的題材，但處理方式不同，唐人寫小說以春秋褒貶的態度在寫作，並且貫穿了詩人個人的情感，使詩歌與散文結合在一起。¹⁷王氏此文以史家褒貶筆法與加入詩歌的情感特質區別六朝志怪與唐人小說，在寫作態度上與審美特徵上強調從六朝志怪到唐人小說演變的現象。李宗為《唐人小說》亦指出，志怪小說的書寫在傳奇傳奇小說產生後並未消失，而是並陳發展，雖在題材內容上時有相通，卻難以歸類為同一種形式，主要的差異就在於創作意圖與審美特徵的表現上，然而李宗為同樣也是偏重在傳奇小說的介紹分析。¹⁸程毅中《唐代小說史》¹⁹同樣偏重對傳奇小說的分析，以及自六朝志怪小說演變而來的特質，而對雜俎一類兼備多種內容之作品，則無區分實際作品的性質。李劍國《唐五代志怪傳奇敘錄》同樣指出傳奇小說的成熟，在於創作意識和審美觀念的革新，而在內容和形式上展現不同於志怪的新風貌。²⁰李氏同時也注意到作品集中，傳奇與志怪雜陳的現象，而這些作品難以完全區分，只能按照不同混合程度，舉其重而分其為志怪或傳奇或以何者為重，而分為志怪傳奇集或傳奇志怪集。然而在作品的實際分類上，未能提出具體的形式差異，而只能以主觀認定其為傳奇或志怪。

周紹良《唐傳奇箋證》一書以魯迅所提出的創作意識和審美特徵，再加以細分六項傳奇與志怪的特徵差異，從內容要描寫奇情故事、情節要曲折、不只是客觀記事述異、表現當時社會與現實、要有作者本人思想看法，以及豐富的詞藻、

¹⁶ 唐代雜俎的寫作受到傳奇影響，在敘事、狀物、寫人上，都充滿創作意味的細膩描寫與華美鋪陳，但具體的作品之分析並未提到關於上述之差異。詳見孟瑤：《中國小說史》，頁 109。

¹⁷ 王夢鷗：〈唐人小說概述〉，《古典小說研究專集 3》（台北：聯經出版社，1981 年），頁 37-47。

¹⁸ 李宗為：《唐人傳奇》（北京：中華書局，1985 年 11 月），頁 1-11。

¹⁹ 程毅中：《唐代小說史》（北京：人民文學出版社，2003 年 5 月），頁 1-19。原版《唐代小說史話》出版於 1990 年。

²⁰ 李劍國：〈唐稗思考錄——代前言〉，《唐五代志怪傳奇敘錄》（天津：南開大學出版社，1993 年）。

較長的篇幅。然而周氏所提出的詳細六點差異特徵，敘述亦過於籠統，在對具體作品進行分類時，亦難以周全。董乃斌《中國古典小說的文體獨立》，提出了唐傳奇小說成為獨立的小說文體之原因，同時也界定了傳奇小說的基本特徵，包括在創作意識的自覺之下，敘述結構的複雜、視角的多變，語言藝術與細節刻畫的詳細，以及對人物塑造的用心等，並對部分作品的敘述結構、人物描寫等特徵作分析，以呈現傳奇小說的文體特色。²¹然而唐代相對於傳奇小說的幻想構設特質，而以表現記實為主的志怪、志人等傳說一類，尤其受到傳奇小說寫作方式的影響，亦有趨近繁複的敘述形式，但仍以記實為主之文本，則董氏一書未多加闡釋。丁肇琴〈從〈買粉兒〉和〈李娃傳〉、〈李寄〉和〈郭元振〉的比較看唐傳奇寫作技巧的發展〉一文，選取六朝志怪與唐傳奇有近乎雷同之情節的兩組故事，對比出六朝志怪與唐傳奇寫作技巧的粗精之別。但是丁氏是將六朝志怪當作有文學創作特性的小說，因此在文中提到六朝小說與傳奇相比，小說的技巧相形見絀而有優劣之分。²²王小琳《唐代傳奇敘事模式研究》是針對唐代傳奇小說的敘事特色所作的理論分析，以完備的敘事學理論對唐代傳奇小說的敘述模式進行研究。²³雖然提出唐代傳奇小說中所使用的敘事技巧、方式，但對整體文本的意義分析，以及文類的意義建構方式則未深入探討，且未重視志怪與傳奇小說在敘述學分析上的區分。²⁴陳文新《文言小說審美發展史》認為唐代筆記體小說，如雜俎、志怪、志人等的寫作滲入了傳奇小說的特點，因此雖是筆記體卻多少帶有傳奇的才情與藻思，已很少有六朝粗陳梗概的典型筆記小說。²⁵陳氏並注意到志人、志怪等不同於傳奇小說，即使文辭鋪陳，但卻以記事為主，對人物或細節的刻畫不甚重視。然而陳氏雖然注意到唐代志怪、志人等傳說書寫的這一特點，但

²¹ 董乃斌：《中國古典小說的文體獨立》（北京：中國社會科學出版社，1994年2月）。

²² 丁肇琴：〈從〈買粉兒〉和〈李娃傳〉、〈李寄〉和〈郭元振〉的比較看唐傳奇寫作技巧的發展〉，《輔大中研所學刊》第三期，（1994年6月），頁231-241。

²³ 王小琳：《唐代傳奇敘事模式研究》（台中：東海大學中文系博士論文，1999年6月）。

²⁴ 如其第一點說明傳奇內容為想像中可能有的，但又要是奇情故事，又要情節曲折不是一般的發展和結果，便過於籠統。又第三點云：「不同於只是客觀的記事和述異、志怪，但又不是寓言神仙傳說一類東西，他是創作，而不是記錄或報導。」也難以在分析作品中，在客觀記事與創作之間確定。周紹良：《唐傳奇箋證》（北京：人民文學出版社，2005年5月），頁3-4。

²⁵ 陳文新：《文言小說審美發展史》（武漢：武漢大學出版社，2002年10月），頁322-323。

對於整體的傳奇小說與傳說文本的書寫特性之差異，以及文本意義之建構方式則未清楚呈現。康韻梅《唐代小說承衍的敘事研究》以六朝志怪和唐代傳奇具有相似題材的作品作對比，以敘述學的觀點分析從志怪到傳奇的敘述演變，具體呈現了志怪與傳奇的敘述差異，並且從事件結構與敘述話語的分析，建立傳奇文本的指意效果，而探討文本展現出一種文化觀點，抑或是作者賦予傳奇文本個人感知的意涵。²⁶然而以六朝志怪為例的分析，雖能釐清傳奇承襲自志怪所產生的變化，但對志怪作品在唐代傳奇文興盛之後，受到傳奇文敘述方式與當代文風影響，而漸趨於繁複的審美特性，仍分析的不夠詳盡。

從前輩學者的研究成果，可以歸納出志怪演變到傳奇的特點，即在文采與意想上的演進，如魯迅與孟瑤都提到了志怪與傳奇，在創作意識和審美特徵上呈現不同風貌，王夢鷗則以處理的方式，即在志怪中加入歷史家的筆法，為傳奇小說的形成方式。李宗為、李劍國也提出與魯迅相同的看法，李劍國在作品的分類上，除了明顯可分為志怪或傳奇者，針對難以確定為志怪或傳奇性質者，另外則以傳奇志怪集或志怪傳奇集作為分類。後來的學者也都各自提出了志怪與傳奇的內容、形式的差異，更有從如康韻梅敘述學方法上分析兩者演進之差異。這些論點都是在以志怪、志人為小說分類中的一種而言。然而在胡萬川〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉提出了以傳說是否可以作為中國傳統文學分類當中的一種文類的問題，以民間文學建立的傳說觀念，認為傳說是傳達一種讓人相信的信息，但卻又難以客觀的證實為真的訊息。傳說可以包括講述超自然現象，也可以是人物的軼事，不論是否可以客觀證實為真，都是說者與聽者主觀信以為真的訊息。確定傳說觀念之後，探討六朝志怪、志人小說的特質，可以歸類為傳說一類。²⁷將傳說作為一種文類，突破了以往以小說的觀點討論志怪、志人小說的方式，對於這一類文本的定位也更能避免和文學虛構性質的

²⁶ 康韻梅：〈從「粗陳梗概」到「敘述宛轉」〉，《唐代小說承衍的敘事研究》（台北：里仁書局，2005年3月）。

²⁷ 胡萬川〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉，《真實與想像：神話傳說探微》，頁107-123。

小說產生混淆。因此本論文將在前輩學者所提出，志怪與傳奇創作意圖與審美特性之差異下，以及康韻梅所建立的分析理論與步驟，並以傳說作為一種文類觀念的引介，進一步對唐代相似題材之同源作品進行分析，以探討傳說作為一種文類和傳奇之間的差異。

第三節 研究方法

民間文學研究的理論體系逐漸完備，大部分民間文學研究學者，從民間文學工作與研究的實際需要入手，在神話與民間故事間確立了傳說作為一個文類的觀點，顯現出故事與傳說的差異特性，進而確立傳說為不同於民間故事的文類特質。雖然仍有部分學者認為傳說缺乏明確的形式特點，但歐美學者大多傾向傳說是一種文類的主張。胡萬川〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉一文中，所引介的傳說觀念，是一種說者與聽者都信以為真的敘事或故事，而這種信以為真只是主觀上感性的以為真，並不一定是客觀現實的真實。並且傳說的講述或書寫經常依附於特定的歷史時空背景中，常牽涉超自然的要素而難以被認定為歷史事實，但卻又是廣為流傳且被認為真實的故事，經常被稱為民間的歷史。不同於民間故事為了娛樂而講述的特點，傳說的講述以傳達訊息為重點，以提供資訊為目的，因此沒有過多的藝術想像。²⁸

中國文學史傳統上最接近，或者可以歸類為傳說這種文類的作品，以六朝的志怪小說、志人小說為代表。傳統文學史上所說的志怪小說與志人小說，是以內容的「記怪」或「記人」而產生的命名，而不是以此作為一種文類。這些志怪小說與志人小說的編者或作者，大都認為他們的著作都是以記實或實錄為主，志怪小說多涉及靈異怪誕的超自然現象，但編著者往往為了證明宗教或鬼神實有的觀

²⁸ 胡萬川〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉，《真實與想像：神話傳說探微》，頁 110-112。

念，強調編著者所相信傳說的真實不虛。志人小說中多記載文人雅士的言行事跡，以作為當時清談的資料，不一定包含超自然的要素；或有記載歷史人物言行的人物軼事，雖然事跡難以客觀證實為真，但其敘述內容卻是以讓人相信為講述的目的。²⁹這些特點與傳說的書寫，以傳達讓人主觀的信以為真之敘事之目的相似，可以將志怪與志人歸為傳說一類，而有別於以虛構敘事為主的小說一詞避免混淆。

而六朝以來的這一類簡短記事的作品，還有稱為「筆記小說」的。吳禮權在《中國筆記小說史》一書中對「筆記小說」這一概念的定義，概括的說「就是那些以記敘人物活動（包括歷史人物活動、虛構的人物及其活動）為中心、以必要的故事情節相貫穿、以隨筆雜錄的筆法與簡潔的文言、短小的篇幅為特點的文學作品。」³⁰認為筆記小說為簡潔短小的記錄人物活動的敘事，但「筆記」一詞實際上泛指簡短的隨筆記錄，可以包含各種題材，包括讀書札記、筆談等都可以稱為筆記，也可以包括志怪小說和志人小說的內容。³¹但以筆記小說統稱志怪與志人，仍不足以呈現這類作品書寫的文體意義。筆記小說主要為外在形式的規範，指涉簡短記事、篇幅短小的這一特質，然而這一外在形式的規範卻不能呈現志怪、志人一類作為傳說的講述，是一種說者與聽者都主觀的信以為真的敘事，而不是一種書寫者以幻想構設的方式，在文本中有所寄託的小說書寫。將這些傳統上被稱為「志怪小說」、「志人小說」或是「筆記小說」的這類文本歸類為傳說，除了對志怪、志人一類筆記體作出了文類的規範，也可見這些作品為當代流傳的故事這一特點，更符合這些文本的書寫意圖。雖然傳說做為一種文類的觀念尚未成立，然而傳說的特徵與性質，與志怪、志人小說的內容特徵是相同的。因此本論文將以志怪、志人等視為傳說書寫的文本為前提之下展開論述，以傳說的特質與傳奇小說創作的特質加以區別，以求能更精確的將作品分門別類，而有助於日

²⁹ 這些看似可信的記載，其實是傳說的似真之特點。詳見胡萬川：〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉，《真實與想像：神話傳說探微》，頁 119。

³⁰ 吳禮權：《中國筆記小說史》，頁 4。

³¹ 吳禮權：《中國筆記小說史》，頁 2。

後從事古典小說研究的作品分析，更能準確掌握文本的性質與意義。

自魯迅以來的學者，大都認同六朝志怪、志人等傳說書寫與唐代傳奇小說在撰作意識與審美特徵上的差異。六朝傳說的書寫是「非有意為小說」，為宗教信徒用以自神其教或文人用以證明鬼神實有的觀念。³²傳奇小說雖然大部分繼承了六朝傳說故事題材的神異情節，但作者的目的卻是藉由故事別有寄託。寫作意圖的不同，也影響了文本敘述技巧的差異。無論是承襲六朝志怪傳說題材，或是取材自當代傳說故事而經由作者加工改寫的傳奇小說，作者以同樣的題材，卻選擇不同的文類形式來表現，所要達到的目的也不盡相同。傳奇雖然也在寫奇怪之事，但卻不是單純的把事情記錄下來，還把作者的特殊見解、感觸、情感寄託在故事裡。³³探討傳奇作者的寫作意圖，在於傳達訊息或透過故事情節別有寄託，是確立唐代傳說與傳奇小說之間存在的文類差異的途徑之一。透過傳說集之序跋，由其中作者自述撰作動機或由他人代作之序言，以見作者撰著時所秉持之原則與意圖。唐人傳奇作者多以歷史家的筆法創作故事，他們寫小說就像在編史一樣，經常在故事之後加上一段褒貶的評論，如同史傳中的論贊。³⁴由作者對故事的評論，往往透露出寫作的重點，或作者聽聞故事之後所受到的啟發或感動，而抒發作者內心的想法，又或者故事與作者人生經歷情節的相似，而有所指涉等等，都是創作者透過情節所表達的文本意涵。這些作者自身感受的抒發與寄託，不同於記錄傳聞以補正史，或證明宗教勸善懲惡、因果輪迴為目的，以提供資料為書寫意識的傳說。

傳說與傳奇同樣為敘事文類，一種敘事作品包含了故事、情節、人物、敘事觀點、背景等要素所構成，「敘事」是一種具有開頭、中間過程與結尾的完整故事形式。小說的文學性之探討，關注在文本意義的層面，而小說的文體研究所關

³² 魯迅：《中國小說史略》，頁 47。

³³ 王夢鷗：〈〈枕中記〉在唐傳奇中地位的再認定〉，《中國文哲研究通訊》第一卷，第一期（1991 年 3 月），頁 10。

³⁴ 王夢鷗：〈唐人小說概述〉，《古典小說研究專集 3》，頁 40。

注的重點，在於作者如何結構一篇敘事作品，即作者「怎麼說」故事的方式。³⁵此即敘述技巧的運用，是達成文體形式目的的手段，因此透過分析文本的敘述結構，掌握作者如何安排情節結構，以及如何進行對人物的描繪，可看出一個作者有其強調的關節點，而作品形式意義便透過敘述技巧而展現。³⁶傳說與傳奇之間存在的書寫方式之差異，傳奇小說在作者的巧思安排之下，呈現作者所給予的不同的文本隱含意義，而與傳說書寫講求忠實呈現素材的特點，表現各自不同的風貌。康韻梅針對六朝志怪傳說的文本〈楊林〉、〈猴鬻〉與相同題材的唐代傳奇〈枕中記〉、〈補江總白猿傳〉進行敘事技巧對比分析，展現六朝傳說書寫演變到唐代傳奇小說的敘事技巧差異。康氏以結構主義的敘事學理論，引述史蒂文·科恩與琳達·夏爾斯合著《講故事：對虛構敘事作品的理論分析》一書之術語和理論架構為主，探討文本內部結構和各種小說要素之間的關係，以理解敘述文本的審美特徵之表現與文本意涵的建構方式。³⁷《講故事：對虛構敘事作品的理論分析》匯聚整理重要敘述學理論，從敘事結構中相似或差異事件的關係所形成的作者充分強調之標記，形成如同語言符號所指涉的意義，而將文本視為如同語言符號的能指，產生指意效果引出文本的隱含意義，而使文本所具有素材事實以外的寓意可以被分析出來。³⁸康氏的分析具體呈現了魯迅等人所提出的從「粗陳梗概」到「敘述宛轉」的審美特徵之變化，同時呈現出傳奇小說繁複的敘事技巧指涉出的文本寓意，與作者「假小說以寄筆端」的寫作目的。雖然康氏之分析，針對六朝志怪（即傳說）與唐代傳奇作敘述之比較，能有精準的分界，但其重點不在於對傳說與傳奇之文類概念的建構以及對文類之掌握。

³⁵ 早期小說的文學性研究關注在透過語言文字探索其背後的意義，但語言文字如何組成結構而產生美感與意義也是重要的問題，即從小說作品的「說什麼」轉變為「怎麼說」的問題探討。王小琳：《唐代傳奇敘事模式研究》，頁 10。

³⁶ 小說形式的探索涉及到何以採取此種形式，而欲以此形式達到什麼樣的目的。敘事的形式與價值和意義問題密切，也涉及了文本意涵和寫作目的的問題。詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁 5-6。

³⁷ 康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁 8。

³⁸ 語言符號由一個特定書寫的能指和此符號所產生的特定概念的所指所組成，文本分析的概念也與此所指和能指關係類似，講述故事的文本為語言文字的能指，而文本所給定的意義為文本概念的能指。詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》（台北縣：駱駝出版社，1997年），頁 11、23。

本論文以所要處理之問題重點，在於傳說與傳奇文類概念的比較研究，並且以傳統文學史中首先具有虛構特性的唐代傳奇，及其同時並存的唐代傳說為主要分析對象。第二章即針對漢魏六朝小說觀念的探討，以及有意為之的傳奇小說之所以獨立於六朝志怪、志人的傳說文類之外，兩者所展現的文類特質差異。第三章開始選取唐代之傳說與傳奇為例，探討傳說與傳奇之寫作意圖差異，以確立傳說的記錄事實和傳奇的託諷諭或抒牢愁等特質。第四章及第五章，分別從故事層面與敘述層面對傳說與傳奇進行比較分析，選取唐代人對於同一故事或類似情節，而以兩種文類的形式表達的文本，藉由敘述的分析以獲致對傳說與傳奇文類之掌握。並以史蒂文·科恩與琳達·夏爾斯之《講故事：對虛構敘事作品的理論分析》、米克·巴爾《敘述學：敘事理論導論》、胡亞敏《敘事學》為理論參考依據。而最終希望由寫作意圖與敘述策略的差異，對傳說與傳奇的文類掌握作出貢獻，以便於日後從事傳說學研究之概念運用。



第二章 唐人傳奇文體的建立

唐代傳奇小說在文言小說史上，一向被認為是繼承漢魏六朝志怪小說而來的一種新體小說。而有別於唐前殘叢小語、粗陳梗概形式的六朝志怪、志人等筆記體小說，唐人傳奇小說以及後代承續此種新興小說體式的作品，文學史上稱之為「傳奇」。但是「傳奇」作為文體的名稱，其來源與演變，以及其作為獨立於六朝志怪、志人等筆記體小說以外，成為一種新興的文體，在形式或內容上的演進與主要差異為何？本章從傳奇小說名稱用法的淵源與演變，回顧前人對「傳奇」一詞的概念、用法，歸結出傳奇作為一種獨立小說文體的特徵，何以能成為一種有別於前代已有許多作品的筆記體而自立門戶，了解此文體演進的痕跡，以及與筆記小說之間的特徵差異之處，以求能進一步探討「傳奇」小說的文體內涵。

第一節 唐前小說觀念的發展

唐代傳奇小說是傳統中國小說發展史中，首先發展出具有自覺創作意識的小說文體，研究小說史的學者大都認為唐代是中國文言小說進入成熟期的開始，魯迅就曾說「小說亦如詩，至唐代而一變。」¹傳統小說發展從漢魏六朝志怪、志人等筆記體小說，發展、演進而形成的唐代傳奇小說，與那些六朝時已經出現的大量具備完整故事情節之「志怪小說」與「志人小說」，在情節內容上有著很大的關聯。²要了解唐人傳奇小說得以獨立為一種新文體，以及「傳奇」這一名稱

¹ 魯迅：《中國小說史略》（谷風出版社，出版年不詳），頁 75。

² 魯迅將六朝小說分成「神鬼志怪書」與《世說新語》記人間事一類，分立兩章以討論。孟瑤則將漢魏六朝的小說分成志怪與志人兩類，志怪一類充滿宗教色彩，志人一類以《世說新語》為代表，描寫人物言行，勾出了日後傳統小說的兩條發展方向。詳見魯迅：《中國小說史略》，頁

的淵源，應當先從其憑藉以演進的六朝開始，以明白演變的過程及此種文體觀念的形成。

中國傳統典籍所出現的「小說」一詞，最早出現在先秦《莊子》書中所云：「飾小說以干縣令，其於大達亦遠矣。」³莊子認為以不能通達於大道的言說來干求祿位，是不可能成功的，在此所指的「小說」是無關乎大義的瑣屑之言。⁴這是針對言論在內容上的無關經國治世而稱為小說，與文體意義上的小說觀念不同。在先秦時期，「小說」一詞所指稱的概念，大致上也都是指這種相對於大道而言，無關於經國治世的瑣碎言論，與文類的觀念無關。⁵直到西漢末東漢初桓譚《新論》中說：「小說家合叢殘小語，近取譬喻，以作短書，治家理事，有可觀之辭。」⁶桓譚稱小說為家，這段話明確指出了小說作為一家之言的地位，特徵是「叢殘小語」、「短書」，這兩個概念主要是指篇幅短小、隻言片語的外在形式特徵。又說小說的特徵是「近取譬喻」，即從身邊可資談論的事情取材，或民間流傳言說之事，「治身理家，有可觀之辭」認為小說雖然是零碎短小的言語，卻可作為治家理事之參考，承認了小說的益處，而不像莊子認為的小說是無關經世治國大義的言論。⁷又東漢班固《漢書》〈藝文志〉中說：

小說家者流，蓋出於稗官。街談巷語，道聽塗說者之所造也。孔子曰：「雖小道，必有可觀者焉，致遠恐泥。」是以君子弗為也。然亦弗滅也。閭里小知者之所及，亦使綴而不忘。或如一言可采，此亦芻蕘狂夫之議也。⁸

47、65；孟瑤：《中國小說史》（台北：傳記文學，1991年4月），頁51。

³（先秦）莊子撰、（清）王先謙集解：《莊子集解》（台北：文津出版社，1988年7月），卷七，頁238。

⁴羅寧：《漢唐小說觀念論稿》（成都：巴蜀書社，2009年3月），頁13。

⁵先秦《荀子》稱為「小家珍說」的言論，意指不合乎正道的言論。詳見羅寧：《漢唐小說觀念論稿》，頁16-17。

⁶桓譚（23B.C.-56A.D.）為西漢末東漢初學者，卒於東漢光武帝末年，其知識體系主要完成於東漢初年。（東漢）桓譚：《新論》（上海：上海人民出版社，1997年），頁69。

⁷羅寧：《漢唐小說觀念論稿》，頁48-68。

⁸（東漢）班固撰：《漢書》卷三十（台北：鼎文書局，1979年2月），頁1745。

所謂「稗官」是指地位卑下的小官之意，泛稱為「稗官」雖然帶有輕視的意味，但承認小說家出於王官，也意味著對小說家的存在地位之肯定。「街談巷語，道聽塗說者之所造」的概念，就是桓譚所說的「近取譬喻」之意，指小說來源於鄉間路邊，是流傳於鄉野之人的言談論說。這些零碎不完整、非闡述大道理的短小言論，雖為孔子所說「君子弗為」的無關大道、無益於經藝之說，用於治身理家卻多少有可觀之處。「閭里小知者」與「芻蕘狂夫」所指的都是民間草野之人，小說的言論雖來自民間閭里巷弄，卻是方便統治者用以了解民間里巷風俗，用以知民間風俗的參考資料。⁹因此雖為不為君子所樂道，卻也不可偏廢，確立了小說家的地位。

「小說」這一詞的觀念，從東漢桓譚以來確立了作為一家之言的地位，並且提出了小說來源的看法及實錄的觀念。這些來自民間的紀錄講究的是如實記載以達到提供資料，以方便統治者作為經世治國的參考之目的，傳統上所謂的六朝筆記小說，包括志怪或志人小說，就是在這樣的記實觀念下發展而來。魏晉六朝這些筆記小說書寫者，受到實錄精神影響，不管志怪或志人，在他們心目中都是當做真正發生的事情在記錄，因此常在作品中強調所記之事不假。然而這些志怪小說的作者（或者可以說是傳說的記錄者），在記實的同時也意識到其書寫記錄作為案頭閱讀的文章，具有的作者個人文筆風格或賞心悅目的作用，即作者個人之特色表現，如干寶的《搜神記》取材自口頭傳說或古今載籍，在轉錄書籍紀錄與轉述口頭傳說時的過程，即是作者個人文筆風格的加工。¹⁰但志怪作者所錄之「志怪小說」雖然內容多鬼神荒誕之事，不論其表現的個人文筆風格如何，都是在傳述者心目中是被主觀認為是事實的紀錄。干寶即自述作《搜神記》之編著緣由，據《晉書》本傳所云：

性好陰陽術數，留思京房、夏侯勝等傳。寶父先有所寵侍婢，母甚妬忌，

⁹ 羅寧：《漢唐小說觀念論稿》，頁 27-41。

¹⁰ 謝明勳：〈六朝志怪小說之敘事特性——以干寶《搜神記》為例〉，《中正大學中文學術年刊》2007 年第一期（總第九期）（2007 年 6 月），頁 59-60。

及父亡，母乃生推婢于墓中。寶兄弟年小，不之審也。後十餘年，母喪，開墓，而婢伏棺如生，載還，經日乃蘇。言其父常取飲食與之，恩情如生。在家中吉凶輒語之，考校悉驗，地中亦不覺為惡。既而嫁之，生子。又寶兄嘗病氣絕，積日不冷，後遂悟，云見天地間鬼神事，如夢覺，不自知死。寶以此遂撰集古今神祇靈異人物變化，名為搜神記，凡三十卷。¹¹

干寶性本好陰陽術數之事，又親自見證其父婢在墓中十餘年而生還，婢所預言家中吉凶之事往往應驗，又親見其兄因病氣絕，但身體積日不冷，後又甦醒的怪異之事，因此而感悟鬼神之事乃實有，因此訪求故老，搜求遺逸，集合古今神怪靈異之事編寫成《搜神記》一書，而撰作的目的如〈搜神記序〉所云：「亦足以發明神道之不誣也。」¹²以事證明鬼神之實有。干寶所記之事，皆為當時流傳於里巷之間的傳聞，干寶於〈搜神記序〉中說：「雖考先志於載籍，收遺逸於當時，蓋非一耳一目之所親聞睹也，又安敢謂無失實者哉。」¹³先說明了他撰作的來源，除了搜求於古今載籍所記之事，也訪察於閭里巷弄間的遺逸之事，而非事事親見難免有傳聞失實或異辭，卻都是可以聊備一格的說法。而即使有傳聞的異辭，卻也是真正流傳於里巷之間被認為是真實的傳說。

志怪小說又如張華《博物志》的成書，據王嘉《拾遺記》所云：「張華字茂先，挺生聰慧之德，好觀秘異圖緯之部，摭採天下遺逸，自書契之始，考驗神怪，及世間閭里所說，造《博物志》四百卷，奏於武帝。」¹⁴張華所編纂的著作《博物志》，內容採集自古今天下之遺逸，關於圖緯之書或殊方異物、災祥異物人間、仙境之內容皆有採拾，而閭里巷弄之間所傳說，也在其採錄的範圍之內。張華所作與干寶之取材來源相似，亦為考驗神怪之說，對這些志怪的書寫者而言，都是

¹¹ (唐)房玄齡等撰、楊家駱主編：〈列傳〉第五十二卷「干寶」，《晉書》(台北：鼎文書局，1976年10月)，頁2150。

¹² (晉)干寶：〈搜神記序〉，《搜神記》(台北：里仁書局，1980年4月)，頁2。

¹³ (晉)干寶：〈搜神記序〉，《搜神記》，頁2。

¹⁴ (晉)王嘉撰、(梁)蕭綺錄：《拾遺記》(北京：中華書局，1988年2月)，卷九，頁210-211。
(晉)張華：《博物志》(台北：金楓出版社，1994年4月)。

認為真實的傳說。魯迅認為六朝鬼神志怪之書的寫作：「意在自神其教，然亦非有意為小說，蓋當時以為幽明雖殊途，而人鬼乃皆實有，故其敘述異事，與記載人間常事，自視固無誠妄之別。」¹⁵志怪編寫者多半認為人鬼之乃實有，流傳於當代或傳之於古今載籍中的幽明之事，雖然內容誕妄，卻非關虛構之事，書寫者只是依照傳聞所說而記錄下來，如干寶、張華等所撰寫的志怪書皆為此類。

「志人小說」的形成，魯迅云：「世之所尚，因有撰集，或者掇拾舊聞，或者記述近事，雖不過殘叢小語，而俱為人間言動，遂脫志怪之牢籠也。」¹⁶此世之所尚即指漢末以來興起的清議、品評人物的清談之風，這些志人小說集結了當時文人名士之間的言談、軼事，或者取材自舊有人物軼事的傳聞，以作為清談活動進行中品評人物的談資，所記多為零碎、片段的言行，例如劉義慶作《世說新語》記錄當時名士的言行，與志怪小說多記鬼神怪異之事大異其趣。然而志人小說所記的言行，往往關於清談玄學而無益於經術道義之學，不見得為歷史所記載，亦難以辨別真偽，如《世說新語》〈輕詆〉中就記載了謝安否認裴啟《語林》一書中所記其言論為造假。¹⁷志人小說所記的人物軼事，雖不見得能證明為真實，但作者編著的故事卻是當時文人風尚的表現，在文人階層流傳中被認為是真實的故事。

因此，從先秦到西漢的小說觀念，以及六朝這些「志怪小說」、「志人小說」，雖然傳統文學史上稱為「小說」，但其本質與現代受到西方文學觀念影響，普遍接受的小說（fiction）的觀念有所差異。如胡萬川認為傳統小說觀念古今不同，古代的志怪與志人小說強調實錄，與小說為想像造作的觀點不同，因此長期混淆不清。若將這兩個名詞所指涉的觀念混淆在一起，用現代小說虛構幻設的觀點來

¹⁵ 魯迅：《中國小說史略》，頁 47。

¹⁶ 魯迅：《中國小說史略》，頁 65。

¹⁷ 《世說新語》〈輕詆〉：庾道季詫謝公曰：「裴郎云：『謝安謂裴郎，乃可不惡，何得為復飲酒？』裴郎又云：『謝安目支道林；如九方臯之相馬，略其玄黃，取其僞逸。』」謝公云：「都無此二語，裴自為此辭耳！」（南朝宋）劉義慶撰、徐震堦校箋：《世說新語校箋》（北京：中華書局，1991 年 4 月），頁 25。

分析志怪小說，難免多所扞格。¹⁸在民間文學深入調查研究以來，「傳說」作為一種文類的觀念，在歐美已被大多數學者所認同。雖然目前以「傳說」作為一種文類的觀念，在中國傳統文學的分類上並未確立，傳說書寫的特色，最重要的就是傳達一種讓人信以為真的敘事，這個特點與強調實錄的六朝志怪、志人小說相似。這些志怪、志人小說書寫者相信故事情節為真，因此記錄下故事時也要說服讀者信以為真，經常提出人證、物證的敘事特點是極相似的。傳說的另一特點，是以當前時空或某一特定時空為背景，因為所講述之事為發生於一個特定時空，記錄者取材於自身週遭社會所流傳的事蹟，同樣也是六朝志怪、志人小說的特點。嚴格說來，這些傳統上所謂的志人、志怪小說，與其歸類於容易與虛構的文學想像為文類特徵有所混淆的一類，將他們看成是一種「傳說」的記錄是更符合這些文本的實際狀況的。¹⁹

第二節 傳奇名稱淵源

傳統小說發展到了唐代，六朝這些傳說書寫的作品經過文人的重寫、改編，有了新的風貌。如初唐王度之〈古鏡記〉、佚名之〈補江總白猿傳〉都是將六朝傳說故事的內容加以集結、加工改寫，例如〈古鏡記〉綴合了六朝古鏡傳說諸靈異之事，而〈補江總白猿傳〉則取材自六朝猴獮盜人婦的故事，藉以諷刺歐陽詢的貌似猴獮，可能為忌妒歐陽詢者的諷刺誣衊之作。雖然故事情節與六朝傳說內容一脈相承，但寫作上不僅文字優美，更寄託了作者在情節鋪敘的巧思安排與藉故事抒發的言外之意。唐代小說在內容情節上與搜奇志怪的風格一脈相承，但多半篇幅漫長，內容時近俳諧，而與唐代以前「短書」、「叢殘小語」的漢魏六朝傳

¹⁸ 詳見胡萬川：〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉，《真實與想像——神話傳說探微》（台北：里仁書局，2010年），頁107。

¹⁹ 詳見胡萬川：〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉，《真實與想像——神話傳說探微》，頁113-116。

說的書寫在外觀形式上有所不同。有別於漢魏六朝小說的形制特色，這類作品在文學史上被稱為「傳奇」，如魯迅在《中國小說史略》便直接以傳奇之名，標示這類新興的唐代小說，而與六朝之志怪有所區別。²⁰然而「傳奇」一詞作為文學體裁的泛稱，大概是在唐代以後才通行的。

唐代與小說有關的「傳奇」一詞的用法，最早是用作文章篇名與書名，指元稹所作之〈鶯鶯傳〉，以及晚唐裴鉞的作品《傳奇》一書。²¹唐人撰寫這類小說的時候，並未認為在創作「傳奇」這種文體，對唐人而言，傳奇還只是專指某一篇文章，或是某一本書，而不是一種文體形式的泛稱。元稹的〈鶯鶯傳〉是最早以「傳奇」為名稱的作品，陳翰在所編纂的《異聞集》中收錄此傳，而北宋曾慥《類說》依照《異聞集》收錄本篇，即提名為〈傳奇〉。²²北宋趙令畤《侯鯖錄》〈辨傳奇鶯鶯事〉一文中說：「則所謂傳奇者，蓋微之自敘，特假他姓以自避耳。」²³以「傳奇」指稱元稹所作的這篇自敘之文章，即假托張生與崔鶯鶯之名的這則故事。唐代「傳奇」一詞除了作為元稹〈鶯鶯傳〉篇名之別稱，晚唐裴鉞所撰小說專集的書名也題為《傳奇》。據《新唐書》〈藝文志〉中所記載，有「裴鉞《傳奇》三卷」錄入子部小說家類。²⁴鄭樵《通志》中「傳記」一類也列有「《傳奇》三卷，裴鉞撰」。²⁵計有功之《唐詩紀事》亦記載「鉞作《傳奇》，行於世。」²⁶皆以「傳奇」指稱晚唐裴鉞所作的小說集。而依照上述所列舉各種唐代的「傳奇」

²⁰ 魯迅談及唐代的小說，標題便標示〈唐之傳奇文〉以作為這一斷代小說的總稱，並且藉此與六朝稱為志怪書的體裁有所區分。魯迅：《中國小說史略》，頁 74。

²¹ 近代學者王夢鷗認為〈鶯鶯傳〉在北宋時已頗膾炙人口，曾慥、趙令畤、王性之等人皆稱〈傳奇〉，此一名稱不只見於一處。周紹良亦認為元稹所作〈鶯鶯傳〉原題應當為〈傳奇〉，是更早於裴鉞以「傳奇」命名的作品。詳見王夢鷗校釋：《唐人小說校釋》（台北：正中書局，1983年3月），頁 99；周紹良：《唐傳奇箋證》（北京：人民文學出版社，2000年5月），頁 5-6。李劍國則認為元稹作品原題為〈鶯鶯傳〉，舉出唐代其他單篇傳奇作品皆以人名為題，因此認為〈鶯鶯傳〉稱〈傳奇〉為宋人曾慥《類說》所改。詳見李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》（天津：南開大學出版社，1993年），頁 313-314。兩種說法皆有道理，但從時代上較接近唐代的北宋文獻資料來看，筆者認為王夢鷗與周紹良認為〈鶯鶯傳〉別名〈傳奇〉的說法較為可信。

²² （宋）曾慥：《類說》卷二十八，《筆記小說大觀》第三十一編（台北：新興書局，1978年）。

²³ （宋）趙德麟：《侯鯖錄》卷五〈辨傳奇鶯鶯事〉，《知不足齋叢書》第八冊（北京：中華書局，1999年），頁 88。

²⁴ （宋）歐陽修、宋祁同撰：《新唐書》（台北：鼎文書局，1992年），卷五十九，頁 1543。

²⁵ （宋）鄭樵：《通志略》第三冊卷四十一，《四部備要》（台北：中華書局，1981年），頁 35。

²⁶ （宋）計有功：《唐詩紀事》（台北：鼎文書局，1971年3月），卷六十七，頁 1042-1043。

一詞之用法，既然專指某一篇名與書名，應該就不會是用來作為泛稱一種文體的名稱。

到了兩宋時期，「傳奇」一詞除了指稱唐代的作品名稱，也擴大用來指稱與裴鉦寫作《傳奇》的筆法類似之文章。北宋陳師道在其《後山集》〈詩話〉中說：「范文正公為〈岳陽樓記〉，用對語說時景，世以為奇。尹師魯讀之，曰：『《傳奇》體耳！』《傳奇》，唐裴鉦（原文作「硯」）所著小說也。」²⁷范仲淹在〈岳陽樓記〉中用對偶的修辭語句來寫景，為當時文人所以為奇，但尹師魯認為這種手法，即晚唐裴鉦寫作《傳奇》一書常用的筆法。尹師魯所說的「《傳奇》體」並不是把傳奇一詞當作泛稱唐代小說的文體名稱，而是以文章筆法類似裴鉦寫作《傳奇》的這類以對語寫景的作品，因此尹師魯所說的「傳奇」雖然仍是書籍專名的用法，但已帶出傳奇可以作為一種文體的概念。又趙彥衛在《雲麓漫鈔》中云：「唐之舉人，先藉當世顯人，以姓名達之主司，然後以所業投獻；逾數日又投，謂之溫卷，如《幽怪錄》、《傳奇》等皆是也。蓋此等文備眾體，可以見史才、詩筆、議論。」²⁸唐代之舉人在進入下一試的考場前，以作品投獻於主試官，為了展現作者才華，這些溫卷作品文備眾體，可見出作者的史才、詩筆與議論，希望在進入考場之前，先搏得主考官的青睞，稱之為溫卷。雖然溫卷與唐代傳奇的關係，後來多有學者考證，且並未得到證實，但在此處趙彥衛認為《幽怪錄》、《傳奇》等就是當時作者所投溫卷之作品，將「傳奇」一詞與《幽怪錄》之書名並列，所指應當也是裴鉦所作之書名。宋代著錄這類作品，多列入傳記或小說分類，如《新唐書》歸入小說家類；《通志》則列於傳記一類。北宋人對於「傳奇」一詞並未泛指一種文體形式，而是指裴鉦《傳奇》的書名，而稱「傳奇體」則指類似裴鉦《傳奇》以對語說時景的一些文章。

到了南宋謝采伯所作《密齋筆記》中云：「經史本朝文藝雜說幾五萬餘言，固未足追媲古作，要之無抵牾於聖人，不猶愈於稗官小說、傳奇志怪之流乎？」

²⁷（宋）陳師道：〈詩話〉，《後山集》卷二十三，《四部備要》（台北：中華書局，1981年），頁6。

²⁸（宋）趙彥衛：《雲麓漫鈔》卷八（北京：中華書局，1996年），頁135。

²⁹指涉當朝文藝雜說之文章雖不能媲美古人之作，然而對於聖人經藝道學之說亦不違背，猶勝過稗官小說與傳奇志怪一類小說家言。謝采伯在此列舉稗官小說與傳奇志怪三者並列，雖然尚未明確的以唐代小說為傳奇，但是將「傳奇」與作為泛稱傳統小說形式類別的稗官小說、志怪並列對舉，由此開始「傳奇」一詞已從專指一篇文章或一書的專名，擴大到作為泛稱同類相似形式的文類通稱。此外《都城紀勝》一書云：「說話有四家，一者『小說』，謂之『銀字兒』，如烟粉、靈怪、傳奇……」³⁰這裡指的是宋代民間說話藝術中，將說話內容分為四種類別，而以「傳奇」為小說家門中的一類題材。《醉翁談錄》也說：「夫小說者，……有靈怪、烟粉、傳奇……」³¹此處所說的傳奇，也是指民間說話的故事題材而言，不是小說文類上的觀念，而是指民間說話的題材類別。³²

真正明確地把「傳奇」與唐代新興的寫作形式之作品聯繫起來，見於元代虞集《道園學古錄》卷三八〈寫韻軒記〉云：

蓋唐之才人，於經藝道學有見者少，徒知好為文辭，閑暇無所用心，輒想像幽怪遇合、才情恍惚之事，作為詩章答問之意，傳會以為說。盍簪之次，各出行卷以相娛玩，非必真有是事，謂之傳奇。元稹、白居易猶或為之，而況他乎！³³

認為唐代才人在經藝道學之外，又喜歡賣弄文辭，寫一些想像幽怪遇合、才情恍惚的內容，作成詩章互相酬答，並互相出示作品以供娛玩，而作品的內

²⁹（宋）謝采伯：《密齋筆記》，《四庫筆記小說叢書》（上海：上海古籍出版社，1992年7月），頁2。據李劍國在〈唐稗思考錄——代前言〉一篇中所考，據李氏所發現之資料，此為最早以傳奇和志怪對舉之例。詳見李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁6-8。

³⁰（宋）灌圃耐得翁：《都城紀勝》（台北：大立出版社，1980年10月），頁98。

³¹（宋）羅燁：〈小說開闢〉，《醉翁談錄》（台北：世界書局，1958年5月），頁3。

³²宋代不僅民間說話有傳奇一類，諸宮調及弄傀儡中也有傳奇一類，如《夢梁錄》、《醉翁談錄》中所說的「傳奇」，是民間說話藝術的類別，雖然題材內容多來自唐人傳奇，與本文所要討論的唐人小說的傳奇名稱不同。詳見李劍國：〈唐稗思考錄——代前言〉，《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁8。

³³（元）虞集：《道園學古錄》卷三十八，《四部備要》（北京：中華書局，1981年），頁8。

容傳會假託非必真有其事，而唐人這類想像幽怪遇合、附會以為說的作品，就泛稱為傳奇而作為一種文學形式的名稱。雖然虞集此處所說的「傳奇」不僅指元稹所作的〈鶯鶯傳〉一類，也包含了白居易的詩作〈長恨歌〉等，卻首先將「傳奇」與唐代文人在經藝道學之外的閒暇之作，為文人之間互相酬作的作品相關聯。比起南宋時謝采伯籠統地將傳奇與志怪相連，虞集對傳奇一詞的解釋相對較為清楚。此段文字也已點出「傳奇」的特色，出於想像、附會、非必真有是事，也就是說，傳奇是具有虛構敘事的特色的一種體裁。而傳奇又是文人間互相娛玩之作，自然是竭盡所能逞其才學，因此又是具有審美藝術特質的一類作品。這種想像虛構敘事以及審美藝術特徵的表現，與漢魏六朝時期的小說觀念與作品形式是不相同的。元人陶宗儀《南村輟耕錄》云：「稗官廢而傳奇作，傳奇作而戲曲繼。」³⁴此處所說的「傳奇」指繼承漢魏六朝以來的稗官小說而來的文學體裁，而傳奇又下開戲曲的興起，至此可見元人所說的「傳奇」以作為一種文學體式的泛稱，並且也指出這一文學體裁，虛構敘事與文學審美的特點。「傳奇」一詞的演變，從唐代作為單一傳奇文和傳奇專集之題名，到宋代作為一種與志怪並列的文類泛稱，元代才逐漸確立其特徵為不同於唐前志怪、志人小說的體裁名稱，並且以傳奇這一名稱區別志怪、志人小說。

自元代以來，以傳奇之名泛稱唐代新興小說漸漸風行，討論「傳奇」名稱之由來者也很多。明代胡應麟《少室山房筆叢》分小說家為數種類別：

小說家一類又自分數種，一曰志怪，《搜神》、《述異》、《宣室》、《酉陽》之類是也；一曰傳奇，〈飛燕〉、〈太真〉、〈崔鶯〉、〈霍玉〉之類是也……至於志怪、傳奇，尤易出入，或一書之中二事並載，一事之內兩端具存，姑舉其重而已。³⁵

³⁴ (元)陶宗儀：《南村輟耕錄》(北京：中華書局，1959年3月)卷二十七「雜劇曲名」一條，頁332。

³⁵ (明)胡應麟：〈九流緒論下〉，《少室山房筆叢》(北京：中華書局，1958年3月)，頁374。

胡氏分小說家為幾類，為首的志怪類，包含了六朝志怪小說與唐代志怪等作品，選取內容以述奇記異的記實之作為主；其次為傳奇類作品，則是列舉如〈飛燕傳〉、〈崔鶯〉等人物傳記一類為主。而志怪與傳奇兩類之區分是最容易混淆的，經常在一書之中兩者同時並存，或同一故事內容兩種體裁並陳，只能舉其重以分類。由他所列舉之例，胡應麟在此所指的傳奇較接近題材內容的區別。而胡應麟也認為「傳奇」一詞，演變成為唐人小說之泛稱，是來自於晚唐裴鉞的書名，《少室山房筆叢》中說：

傳奇之名不知起自何代。陶宗儀謂唐為傳奇，宋為戲譚，元為雜劇，非也。唐所謂傳奇，自是小說書名，裴鉞所撰，中如〈藍橋〉等記，詩詞家至今用之，然什九妖妄寓言也。裴晚唐人，高駢幕客，以駢好神仙，故撰此以惑之。其書頗事藻繪而體氣俳弱，蓋晚唐文類爾，然中絕無歌曲、樂府若今所謂戲劇者，何得以傳奇為唐名？或以中事迹相類，後人取為戲劇張本，因展轉為此稱不可知。范文正記岳陽樓，宋人譏曰傳奇體，則固以為文也。³⁶

這裡指出了「傳奇」一詞不能與宋元以後的民間說話或戲曲混為一談，並說唐人用這一名詞，是裴鉞所撰小說的書名，內容大部分是神仙妖妄寓言，此書是裴鉞為了取悅愛好神仙之談的長官高駢所作，因此書中內容大部分是談神仙幻異。裴鉞一書頗事藻繪、對偶俳偈的風格，是晚唐一種寫作文章的風氣，因而此書流傳甚廣至明代仍受詩詞家喜愛。其中絕無關於歌曲、樂府的形式，與戲曲的關係大概只在內容的承衍，不可以和戲曲形式的演變混淆。明代楊慎《升庵集》討論唐人傳奇中的詩云：「詩盛於唐，其作者往往托於傳奇小說神仙幽怪以傳於後，而其詩大有絕妙今古、一字千金者。」³⁷指出唐人作詩，經常假託傳奇小說

³⁶ (明)胡應麟：〈莊嶽委談〉，《少室山房筆叢》，頁555。

³⁷ (明)楊慎：〈唐人傳奇小詩〉，《升菴詩話》卷十一，(清)李調元編：《函海》(台北：宏業書

神仙幽怪之內容，以傳於後世，如〈鶯鶯傳〉中便有元稹所作〈會真詩〉，並有張生與崔鶯鶯之詩文往來，扣合文中人物情節之發展而作。楊慎此處便直接以「傳奇小說」之名，作為泛稱唐人小說作品。臧懋循更直接稱「唐人傳奇」一詞：「近得無名氏〈仙遊〉、〈夢遊〉二錄，皆取唐人傳奇為之敷演。」³⁸則傳奇之名至此已大盛於世，用以指稱唐代有別於六朝簡筆記實的志怪小說之新興文類。

「傳奇」一詞的使用，從元稹、裴鉞作為自己作品的名稱，宋元以後逐漸用作泛稱與這些作品筆法類似的作品。裴鉞的《傳奇》小說集中，大部分是神仙幽怪的內容，「傳奇」一詞從指稱小說作品專名到唐代新成立文體的專稱，原本的意義指「傳述奇遇奇事」，以其內容多傳載奇人奇事為命名之意，或如元稹的〈鶯鶯傳〉不記神仙幽怪之事，而記載奇人奇事。唐人傳奇雖題材上對六朝志怪有所承襲，也有其突破。以元、裴二人作品可知其藻飾之繁，確實已是打破叢殘小語、粗陳梗概為主體的局面，而有所創新的體裁。雖然唐人寫作這些小說，並無寫作「傳奇」的意識，然此二字沿用下來，已成為唐人小說的另一個代稱。

第三節 近代學者對傳奇之定義

元明以來，唐代文言小說稱為「傳奇」漸成風氣，大致上都承認虞集〈寫韻軒記〉中所說的想像幽怪遇合，記敘才情恍惚之事，內容常見附會構設，且文辭華美為傳奇形式特色，近來研究中國古典小說的學者幾乎都承認此論點。魯迅在《中國小說史略》論及唐代小說的發展，就直接以「唐之傳奇文」為題，可見魯迅認為傳奇這一形式的小說文體，確實在唐代小說發展史中，佔有一定的數量與影響。論及傳奇小說的文體特徵，魯迅認同明代胡應麟的看法，引胡氏《少室山房筆叢》云：「變異之談，盛於六朝，然多是傳錄舛訛，未必盡設幻語，至唐人

局，1980年），頁12131。

³⁸（明）臧懋循：〈彈詞小序〉，《負苞堂文選》卷三（台北：河洛出版社，1975），頁57-58。

傳奇乃作意好奇，假小說以寄筆端。」³⁹認為雖然搜奇記異的風氣始盛於六朝，卻大部分都是據里巷間的傳說所記錄的，未必都是作者刻意想像虛構的情節，直到唐人寫作傳奇，才真正是有意的想像構設，是欲藉小說有所寄託的創作。魯迅認為傳奇乃文人「有意識之創造」者，即接近現代小說虛構的觀念。除了創作意識的不同，魯迅又指出：

傳奇者流，蓋源出於志怪，然施之藻繪，擴其波瀾，故所成就乃特異，其間雖亦或託諷喻以紓勞愁，談禍福以寓懲勸，而大歸則究在文采與意想，與昔之傳鬼神明因果而無他意者，甚異其趣矣。⁴⁰

傳奇雖然內容題材上與六朝志怪有關，然而寫作的特點卻有所不同。六朝的傳說書寫，以粗陳梗概的筆法搜奇記異，在傳達鬼神實有、證明因果之事實以外別無他意。唐代人寫傳奇卻是有意識的在創作，使傳奇成為可供人欣賞的藝術審美之作，即使傳奇內容主題承襲自志怪，卻寄託了更多作者個人的感觸或寓意在作品中。因此「文采」與「意想」即為唐人傳奇與六朝志怪、志人等傳說書寫最大的不同點。魯迅具體指出唐傳奇文不同於當時現有的志怪小說，作為一種新興文體的特色，在於其不僅承襲六朝志怪之題材，更追求文學的韻味與寄託。對六朝志怪的傳說書寫和唐人傳奇小說的創作在特質上作出的區別，後世許多學者皆承襲其說法。例如孟瑤《中國小說史》沿襲魯迅對傳奇特點的說法，認為傳奇具備完整的藝術形式與豐富的內容，雖然內容上多與志怪搜奇記異風格一脈相承，但篇幅漫長、內容時近俳諧，傳奇文的特色就在於創作性與藝術性。⁴¹

王夢鷗〈唐人小說概述〉一文對傳奇小說名稱的看法，認為稱唐人寫作的這些作品，稱為傳奇或小說都是後人所定的名稱，唐代人心目中並沒有在寫作「傳奇」的認知，對唐代人而言，「傳奇」一詞只是作為指稱特定作品的專名。因此

³⁹ (明)胡應麟：〈二酉綴遺〉，《少室山房筆叢》，頁 486。

⁴⁰ 魯迅：《中國小說史略》，頁 75-76。

⁴¹ 孟瑤：《中國小說史》，頁 56-57。

他認為，把唐人這類作品都稱作「傳奇」是不恰當的，他將這些作品稱為「小說」而不用傳奇這一名稱。⁴²從唐代的這些作者稱自己的作品為「傳」或「記」，例如陳玄祐的〈離魂記〉、沈既濟的〈枕中記〉、〈任氏傳〉，或白行簡的〈李娃傳〉等，可見唐人對其作品特質及種類的認知，他們是當作筆記或傳記在撰寫這些作品。這些後人所謂的唐傳奇，王夢鷗認為：「唐人寫小說，開始的時候都是以孔子著春秋的態度，來撰寫許多零零碎碎的事情。」⁴³作者經常在文中交代聽聞的來源或寫作的動機，往往是因為對故事有所感動或感觸而筆記下來，寫作這些小說的作者是帶著歷史家的態度和筆法在寫作，在傳奇文中常見有作者以春秋筆法褒貶之評價。⁴⁴這一點是六朝傳說書寫者和唐代小說的作者對這些奇異內容處理方式的不同，加入了歷史家的褒貶態度在處理這些奇奇怪怪的題材。而唐人小說另一個特質，則是詩歌與史傳的合流，出現不少有詩有傳的情形，於是在這些作品中，不僅有嚴肅的史筆，也貫穿著詩人所要寄託或傳達的情感。⁴⁵

李宗為《唐人傳奇》一書整理歷來「傳奇」一詞的含意，認為傳奇一詞最早用來指稱元稹的〈鶯鶯傳〉，後來又作為晚唐裴鉞的書名出現。而推究以傳奇作為唐人小說的名稱，來源於元稹〈鶯鶯傳〉的題材內容所記的奇情故事，擴大影響了後世說話、戲曲敷演同樣的題材也都稱為傳奇，使其他類別因而湮沒不彰，傳奇一詞變成小說與戲曲都通用的名稱。甚至元人虞集還將白居易的詩篇稱為傳奇，也是因為其內容描寫人世奇情。⁴⁶李宗為主張「傳奇」一詞從指涉內容主題的類別，慢慢擴大到吞併了包括烟粉、靈怪等類別的小說和戲曲，雖然故事內容

⁴² 詳見王夢鷗：〈唐人小說概述〉，《中國古典小說研究專集 3》（台北：聯經出版社，1981 年），頁 37-38。

⁴³ 詳見王夢鷗：〈唐人小說概述〉，《中國古典小說研究專集 3》，頁 40。

⁴⁴ 王夢鷗教授舉〈謝小娥傳〉為例，作者在篇末說明寫下這樣動人事蹟，是遵循《春秋》之義。詳見王夢鷗：〈唐人小說概述〉，《中國古典小說研究專集 3》，頁 40。

⁴⁵ 例如陳鴻的〈長恨歌傳〉大概是根據白居易的〈長恨歌〉所作的傳，元稹〈會真記〉寫成後，李公垂據以寫作〈鶯鶯歌〉等等，都是傳記文學與詩歌文學的結合，詩人精神灌注於傳記中的情形，是唐人小說的新發展。詳見王夢鷗：〈唐人小說概述〉，《中國古典小說研究專集 3》，頁 41-42。

⁴⁶ 李宗為認為元代學者虞集說元稹、白居易寫作傳奇，是將白居易的〈長恨歌〉當成傳奇，這主要是針對內容題材而言，並非指一種小說樣式。詳見李宗為：〈傳奇名稱的來歷及其含義的演變〉，《唐人傳奇》（北京：中華書局，1985 年 11 月），頁 1-7。

各異其趣，但都以奇為歸，因此傳奇可以並稱其他類別，而其他類別則無法涵蓋各類，以致到了元代，凡是小說或戲曲都可以泛稱為傳奇了。⁴⁷然而李宗為推論傳奇作為小說文體的名稱的過程，將小說文體類別與民間說話、戲曲混淆在一起，未區分出特指唐人文言小說名稱的原因。李宗為在〈傳奇的範圍及其特徵〉中則認為傳奇與志怪有區分的必要，而其區別主要在於創作意圖的不同。傳奇小說的題材與六朝志怪有所承襲，因此從題材上難以區別志怪與傳奇。但從創作意識與形式特徵上著眼，卻又是不同的體裁形式。志怪與傳奇小說的最根本差異在編者或作者的寫作意圖上，志怪小說作者的寫作意圖在於「發明神道之不誣」，勸善懲惡，明果報實有，因此李宗為認為志怪小說的創作是宗教活動。然而傳奇小說的寫作意圖，主要是為了突顯作者的才華，遣興抒懷，於是特別注意文筆優美與想像之瑰奇，可以說傳奇小說的寫作是一種審美活動的表現。傳奇這種自覺的審美創作意圖，也造成它特殊的外部特徵：通俗華美的文言散文體與用鋪陳誇張的駢文描寫人物、景物。⁴⁸

李劍國〈唐稗思考錄〉中認為「傳奇」一詞最早在唐代出現是裴鉞作為自己作品的書名，雖然「傳奇」與「志怪」一詞意義類似，都是記錄神仙鬼怪之類的奇異之事，但「奇」字除了包含超現實的奇事也包含現實人世間的奇事，因此如同〈鶯鶯傳〉一類寫人間奇情的作品，雖無涉精怪，仍然可稱為傳奇。因此李劍國認為比起用志怪來稱呼唐人文言小說，用傳奇一詞是更恰當的。⁴⁹傳奇承襲志怪的主題而必須有所區分的原因，則沿襲魯迅的說法，認為應從創作意識和審美特徵上加以分別。傳奇的創作，雖然大部分仍舊依賴於傳聞，卻以但卻講究作品的精緻性。唐人傳奇有別於傳統的志怪、傳記等體裁，打破了粗陳梗概的舊模式，是一種新型的文體，其中變革性的美學因素，包含了人情化、興趣化、詩意化、情緒化的出現，即在志怪記鬼神幽明之事以外，也特別關心人世間的奇人奇事奇情等主題，表現作者對談論鬼神、英雄、戀愛等主題的興趣，常與詩歌連結，使

⁴⁷ 詳見李宗為：《唐人傳奇》，頁 5。

⁴⁸ 詳見李宗為：〈傳奇的範圍及其特徵〉，《唐人傳奇》，頁 7-11。

⁴⁹ 詳見李劍國：〈唐稗思考錄——代前言〉，《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁 17。

傳奇文中多了詩化的特質，透過詩化的特質也突顯了詩人的情感特性。因此在作者的巧思安排下，講究作品的精緻化、文章化，成為傳奇獨立於志怪的特色。

程毅中《唐代小說史》認為傳奇是從傳記形式演變而來，不少作品以「傳」命名，如〈李娃傳〉、〈任氏傳〉、〈霍小玉傳〉等，這是除了繼承六朝志怪之主題以外，唐人小說的另一個淵源，因而李肇《國史補》稱沈既濟〈枕中記〉與韓愈的〈毛穎傳〉為良史，就是因為傳奇描繪人物生動，人物性格鮮明，雖然經常有出人意料的發展，卻又合乎情理，是與六朝傳說書寫最大的不同。因此雖然志怪與傳奇的名稱，就搜奇記異的意義來說，「怪」和「奇」可說是相同的意思，但「奇」所包含的範圍擴及人世艷遇軼聞等，是從志怪而來的一種取材上的進展。⁵⁰因此在題材的選擇與敘述的生動兩個方面而言，傳奇應該視為獨立於志怪的寫作形式。

陳珏《初唐傳奇文鈞沉》則認為「傳奇」之名在唐代用作標題而不直指文類，但並不能據此否定唐人心中沒有傳奇文這個文類的概念。⁵¹陳珏利用「經典化」(canonization)的理論，以「結集」(anthologization)的觀念作為討論「傳奇」涵義的核心。所謂經典化，簡單的說即某一文類在某一特定時代的讀者心目中，所選擇集結而形成的一張經典書單。在選取要收錄的作品過程中，必須判斷何者可作為經典書單，因此這個經典化的成果會反映出不同時代對文類經典定義的不同看法。陳氏認為傳奇的結集經過三次經典化過程，第一次結集是晚唐陳翰輯錄之《異聞集》，收錄包括中晚唐以來的傳奇文與準傳奇文，雖然當時還沒有以「傳奇」這一名稱指稱這些文本，但所收錄的作品與中、晚唐志怪小說集或筆記小說集，寫作方式大為不同。第二次結集是傳奇文概念已通行的明代《古今說海》到《五朝小說》的各種選本，然而這些選本的編者有自己的選文標準，並不以當時學界的意見為準繩，而且這一次的結集並沒有專門收錄傳奇的傳奇集，而是將傳奇納入廣泛的小說之一種。這種編法把典型的傳奇文和不夠典型的準傳奇

⁵⁰ 程毅中：《唐代小說史》（北京：人民文學出版社，2003年5月），頁6-13。

⁵¹ 陳珏舉六朝志怪為證，雖然志怪之文體名稱也是後代才確立，但是這不能說明六朝無志怪。詳見陳珏：《初唐傳奇文鈞沉》（上海：上海古籍出版社，2005年4月），頁32。

文並列在一起，並且與其他唐人小說排在一起，而使得傳奇的文類概念更加清晰。魯迅《唐宋傳奇集》、汪闞疆《唐人小說》是第三次經典化結集，是範圍最小、文類概念最清晰也最嚴格的一次結集過程，雖然兩人都沒有對傳奇文的文類概念做出理論上的總結，但傳奇的文類概念已很清楚。⁵²三次集結的成果，將傳奇文的文類概念突顯出來逐漸清晰。以現存可考的三篇初唐傳奇文來說，目的是借助傳奇文影射現實之事，達到交流思想或作抒發情感和判斷的工具，可視為一種「寓實於虛」的半虛構敘事的作品，作者將對現實世界的生活感觸寄託於作品中。這麼一來與六朝傳達人們對鬼神世界之理解的志怪小說，在本質上就有所不同。陳珏認為雖然傳奇文不一定都具史才、詩筆、議論，但基本上是一種虛構敘事文體，融會了唐前其他抒情文、敘述文產生的新文體。

以「傳奇」一詞作為唐人虛構敘事作品的形式名稱，為一種有別於前代的新文體，研究學者大概都提到兩個面向的差異，首先是寫作態度的不同，志怪在於提供資料「以明神道之不誣」，或提供六朝名士清談之資；唐人傳奇作者則為供遣興、逞才華。其次是書寫方式的差異，志怪書寫方式以叢殘小語的紀錄為主；傳奇則特別注重辭章的優美。傳奇的文體建立，大概就可以從這兩個面向及由此所衍伸出的其他特色來界定。

第四節 意想與文采的傳奇特徵

唐人傳奇成為中國古典小說史上獨立的小說文體，具有接近現代小說虛構敘事的意義，與唐前志怪、志人傳說一類的文本特徵差異，從傳奇的名稱中可見其演進之跡。「志怪」與「傳奇」都是記錄奇怪之事的意涵，但「奇」字所指的範圍包涵了奇人奇事，不一定指怪異內容。唐人用傳奇一詞為作品的名稱，就已經

⁵² 詳見陳珏：《初唐傳奇文鉤沉》，頁 37-41。

透露了寫作者在內容取材上的認知，從記錄神仙鬼怪的超自然之怪，擴大到對於人世間的情感、英雄等奇異事跡的描寫，以及對現實生活週遭社會人情的觀察。董乃斌《中國古典小說的文體獨立》一書認為唐人寫作的傳奇，在內容上不是一種轉向，而是一種題材的擴大。傳奇文體開始走向獨立，主要的原因在於唐人這一類作品的創作，與長期以來和子、史同源的作品分道揚鑣，並自立門戶，真正建立小說的文體形式。不僅擺脫了六朝鬼神之說，也不限於子史的政事紀要式的內容，而是轉向生活細節化的題材。⁵³不像志怪小說的簡筆記錄事件的大概發生輪廓，而是對人物形象、環境因素的細膩描寫，以表現人物的心理狀態與情感世界。這種細膩描繪的形式特色，正如魯迅所說：「是時始有意為小說。」⁵⁴也因為這種有意為小說的創作意圖，導致傳奇與志怪文體形式特徵的分化，而可作為分判傳說書寫與傳奇小說創作的依據。

(一) 自覺創作意識明顯

這裡所指對六朝筆記體的創新，就是魯迅引述胡應麟所說：「唐人乃作意好奇，假小說以寄筆端。」⁵⁵指出古典小說中作者有意識的創作活動，開始於唐人小說。小說的創作活動，董乃斌認為作者往往在創造一個幾可亂真的「第二自然」。所謂「第二自然」意指描繪一個酷似真實世界的場景，對事件的經過、人物的精神樣貌描寫的十分逼真，使作品看來真有其事，彷彿是真實記錄，但是卻是作者綜合許多素材，在一定的事件邏輯與創作意圖下，經由想像虛構而寫成的故事。⁵⁶創作活動中致力於製造這種第二自然的假象，為的是使讀者與故事中的人物角色，一同感受經歷事件的經過，以說服讀者與創作者產生同樣的感受，這是創作活動之下產生的文學作品的吸引力。他們創作的目的往往不只是講述一個

⁵³ 詳見董乃斌：《中國古典小說的文體獨立》（北京：中國社會科學出版社，1994年2月），頁168-171。

⁵⁴ 詳見魯迅：《中國小說史略》，頁75。

⁵⁵ 詳見（明）胡應麟：《二酉綴遺》，《少室山房筆叢》，頁486。

⁵⁶ 詳見董乃斌：《中國古典小說的文體獨立》，頁182-183。

故事，更重要的是要透過講述故事傳達某種特殊的感受或意義。例如以傳奇文〈補江總白猿傳〉為例，取材自民間盛傳猥獮偷盜人婦的傳說，而經過作者的逼真細膩的描繪，使白猿、歐陽詢等人的形象清晰，使讀者誤以為真有此事，事實上卻是作者用以嘲諷歐陽詢貌似猿猴的虛構故事。⁵⁷又如〈枕中記〉的夢境經歷故事，也是承襲六朝傳說內容而來，寫夢中的經歷也極為詳盡，彷彿帶領讀者經歷過其故事中主角夢境中的一生，然而這些內容也是經過作者巧思安排而成的，主旨則在傳達人生如夢的主題。⁵⁸

除了講究第二自然的創造，導致了文學性的細膩描繪與文本意義的隱含寄託。自覺的創作意識又如王夢鷗所指出，傳奇作者經常以撰寫史傳的論贊筆法，以春秋褒貶的態度對傳奇小說的故事內容加以評價。⁵⁹傳奇小說的作者對講述的故事素材，展現是非褒貶的評論，用以抒發作者個人的情感，或傳達作者個人對於人物或事件的價值評斷。正如陳珏認為傳奇小說乃「寓實於虛」的敘事，作者經常是有意藉故事來影射社會現實或寄託人生道理。⁶⁰

然而不同於小說的創作意識，傳說的書寫意圖，如干寶寫作《搜神記》是因為親見父親寵婢與其兄復生之事，有感於鬼神之事實有，記錄下他從古今典籍與鄉野村人口中蒐集而來的神鬼怪異之事，依照所聽聞的內容，據實記錄下來，以「發明神道之不誣」為其寫作、編纂目的。為了傳達事件的發生經過，傳說的書寫者所重視的，在於對素材事件的忠實呈現，依照事件發生的前後順序來記錄。至於人物形象的細部刻劃、場景的重現，是在對事件發生有關鍵影響的情況下，才特別加以陳述，因此表現為叢殘小語的形式。即使是六朝志人題材，雖非關鬼神怪異之事，上承襲了故事的情節內容，但卻是為當時盛行的清談活動中，人物

⁵⁷ 〈補江總白猿傳〉的情節在張華作《博物志》中已可見，唐人用此傳說來諷刺歐陽詢，實乃附會之事，而意在諷刺。詳見汪辟疆原編、龔鵬程導讀：《唐人傳奇（上）》（台北：金楓出版社，1987年5月），頁69-74。

⁵⁸ 〈枕中記〉、〈南柯太守傳〉入夢的主題來自《幽明錄》的〈楊林〉、〈焦湖廟祝〉。詳見汪辟疆原編、龔鵬程導讀：《唐人傳奇（上）》，頁100-108。

⁵⁹ 詳見王夢鷗：〈唐人小說概述〉，《中國古典小說研究專集3》，頁40。

⁶⁰ 陳珏認為唐傳奇是一種寓實於虛的新型傳播媒介，為了某個目的為某個特定集團所用。詳見陳珏：《初唐傳奇文鈞沉》，頁50-51。

言談、行動的記錄，雖然難以證實為真實發生的事，卻是書寫者主觀認為是真實的素材在記錄。

寫作動機與態度的不同，敘述故事的方式與手段也會有不同。魯迅所說：「或託諷喻以紓牢愁，談禍福以寓懲勸，而大歸則究在文采與意想，與昔之傳鬼神明因果而外無他意者，甚異其趣矣。」⁶¹題旨的明顯呈現，敘事情節曲折宛轉的藝術，就是作者自覺創作的意識提升所引起的敘述方式之差異。

（二）藝術審美的敘事特徵

魯迅所提到的「敘述宛轉，文辭華艷」、「施之藻繪，擴其波瀾」的特色，所指的包括故事事件組成結構的曲折宛轉，以及文學性的修辭手法的運用，表現了傳奇小說創作往文學的藝術審美方向轉變之變革。⁶²唐人對傳奇小說的創作意圖，使他們對小說情節描繪細緻較為講究，和對人物形象與故事推動的關聯之重視程度，遠大於在傳說書寫的敘事中，為了保持講述者客觀敘述的本質，僅對發生的事件與故事中的人物作簡單輪廓式的描寫。

傳奇小說「施之藻繪，擴其波瀾」的特色與六朝的傳說書寫粗陳梗概的敘述，最明顯的就是形式外觀上篇幅字數長短的差異。如六朝傳說故事《博物志》中猥獮盜人婦女一篇近兩百字的傳說故事，初唐傳奇文〈補江總白猿傳〉，情節由這則傳說故事敷衍而來，卻洋洋灑灑寫了一千多字，在篇幅上傳奇小說增加了不少。⁶³同樣的現象，比較《幽明錄》〈楊林〉與〈焦湖廟祝〉兩篇志怪和唐傳奇〈枕中記〉也可以看到這種外在形式上的差異。相似主題與情節的文本篇幅增長，代表傳奇小說作家對同一故事的細節描寫更加細膩深入，或是在情節結構設計安排得更加複雜。傳奇小說的敘事特色，就故事的結構上而言，傳奇小說的情節結構，擺脫了傳說書寫的單一情節發展，發展出多層次的結構。康韻梅在《唐

⁶¹ 魯迅：《中國小說史略》，頁 76。

⁶² 魯迅：《中國小說史略》，頁 75、76。

⁶³ 詳見（晉）張華：《博物志》卷三，頁 71。

代小說承衍的敘事研究》一書中，針對從六朝粗陳梗概的志怪傳說書寫，演變到唐代傳奇小說敘述宛轉的特色，以敘事學理論為基礎進行比對分析。從故事的核心事件與衛星事件組合的形式來說，唐人傳奇小說的敘述宛轉，表現在具體文本上，比起傳說的書寫，傳奇小說有較多的衛星事件，情節之間聯繫更為緊密，事件的意旨更為突出。「核心事件」是在組成故事的事件中，產生推動情節發展的事件；「衛星」事件是擴展核心事件，填充成核心事件所延伸出的可能發生的事件，加強了下一個核心事件發生不可替換的必然關係，使核心事件之間的因果關係更緊密。⁶⁴以〈枕中記〉來說，在夢境的情節中，對宦海浮沉的過程詳細描寫，是對入夢的一個延伸的情節，而這一段的描寫也引出了盧生最後對人生如夢的覺悟。⁶⁵一個故事的組成，包含了開頭、中間過程和結尾三個部分，傳奇小說的故事透過不同的事件連接方式，表現事件之間的前後因果關係，相對於志怪傳說的書寫，主要以事件發生的時間順序敘述推進情節發展的核心事件，更能突顯出作者所要表現的創作意圖。傳奇小說的創作者為了製造「第二自然」特性，常重現故事中人物的聲音、語言、語氣，讓讀者彷彿真的可以感受到人物說話時的心理狀態和情緒，又可深入人物內心世界，用人物的眼光去觀察故事的發生，從人物的語言、行動與內心想法使人物的形象更加鮮明。如在〈鶯鶯傳〉中對崔鶯鶯的行動描寫，呈現出一個名門閨秀的溫柔婉約，面對愛情又大膽奔放一反昔日端莊形象。⁶⁶又如〈李娃傳〉雖然李娃身為妓女選擇無情地拋棄潦倒的鄭生，見到落魄潦倒淪為乞丐的鄭生，便毅然決然脫離唯利是圖的鴿母，協助鄭生重新找回健康與地位，展現了李娃性格的多面性。⁶⁷

從寫作意圖與敘述特徵來看傳說書寫與唐代傳奇小說的差異，所謂的敘事宛轉和詞藻豐富這種籠統說法，具體表現出來在故事結構與人物描寫上的特徵，唐代傳奇小說作家經營小說的用心，使作者個人對寫作故事內容之外個人所體悟的

⁶⁴ 史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》（台北縣：駱駝出版社，1997年），頁58。

⁶⁵ 康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》（台北：里仁書局，2005年3月），頁26-32。

⁶⁶ 詳見陳文新：《中國傳奇小說史話》（台北：正中書局，1995年），頁147。

⁶⁷ 詳見陳文新：《中國傳奇小說史話》，頁166-168。

人生感觸，透過傳奇小說而傳達給讀者，例如〈枕中記〉作者重視經營夢境世界的結構，是作者刻意藉夢境反映唐代社會風氣及當時世人的理想。⁶⁸傳奇小說文體獨立的特徵，因為有作家自覺的創作意識，從事作品的藝術審美特徵的經營，使傳奇小說繼六朝志怪、志人小說之後，成為接近於現代小說虛構敘事意義的新興的文體。



⁶⁸ 黃景進：〈枕中記的結構分析〉，《古典小說研究專集 4》（台北：聯經出版社，1982 年 4 月），頁 99。

第三章 傳說與傳奇寫作意圖之差異

中國古典小說文體的確立，以唐代傳奇小說寫作的興起為標誌。然而六朝以來已蓬勃發展的志怪、志人的傳說書寫，到唐代仍然並行不廢，例如唐臨之《冥報記》、段成式之《酉陽雜俎》都是流傳下來傳說故事的集子。兩種敘事文本在寫作的方式、主題上互相影響，比起六朝傳說以記實為主要的作品，更多了一點傳奇小說的韻味，因此在傳奇小說作品興盛之後，傳奇與傳說之間的界線就不容易分辨。但就寫作的意圖而言，仍有作者是藉故事表達個人感知、思想，或者純粹以提供素材事實的忠實記錄之差異。本章將由傳奇小說作者所透露的寫作意圖，與唐代傳說書寫者的自序或他人代序之編纂原則相互對比，探討唐代傳奇小說寫作與志怪、志人傳說故事書寫，兩種文本的寫作意圖差異。

第一節 唐代傳說與傳奇的並時共存

唐代傳奇從六朝志怪、志人等傳說發展出具有現代小說虛構敘事特色的傳奇小說，成為唐代小說發展、進步的一個標誌。但傳說並沒有因為傳奇寫作的興起而中斷，依然與傳奇並時存在，成為唐代小說的兩個主要文類。胡應麟《少室山房筆叢》中將小說家分為數類，志怪與傳奇各分列為其中的兩類，胡氏並將唐代作品《宣室志》、《酉陽雜俎》歸入與六朝的《搜神記》、《述異記》同一性質的志怪類，而唐人的〈鶯鶯傳〉及〈霍小玉傳〉則入傳奇類，可見在胡氏的分類中，承認唐代仍有傳統上所謂的志怪小說的寫作，這類作品難以歸入「傳奇」這一門類，而與《搜神記》、《述異記》等傳說書寫性質的文本性質較為接近。¹唐代傳

¹（明）胡應麟：〈九流緒論下〉，《少室山房筆叢》（北京：中華書局，1958年3月），頁374。

奇小說的發展是在六朝傳說故事題材的基礎上，經過作者的精心安排與構設，出現了具有審美意識的作品。唐代傳奇小說寫作，以漫長的篇幅和細膩的描繪寫作故事，傳說寫作的方式也有相似的情況，篇幅較六朝簡短的志怪、志人傳說長，如《宣室志》卷十中，寫滎陽鄭德棼娶鬼妻一事，張皇鬼神命定之說，寫的極為生動，因此單從敘事篇幅難以區分究竟是傳說的書寫或傳奇小說。²王枝忠便認為傳統上所謂的志怪小說，傳承到唐代便略帶有「傳奇氣」，指的便是這些文辭繁複，難以區分為傳說或傳奇的文本。³唐代傳說多少也帶有傳奇的浪漫精神和才情藻思，因此比六朝傳說故事的書寫更為炫麗。⁴

志怪、志人的傳說書寫文本，雖然文辭敘述上有所轉變，其作為傳說故事的主要特質仍然不變。傳說講述的特色是傳達讓說與聽者都主觀的信以為真之敘事，主要是在傳達、提供一種資訊，有時甚至會在傳述的過程中，強調為親身見聞，或在傳述的過程中提供人證、物證的訊息以加強故事的可信度。⁵傳奇小說寫作的題材來源，經常取材自流傳於當時，或於古今典籍上有記錄的民間傳說聽聞，傳奇小說作者再加以敷衍，產生人物形象生動，別有寓意的小說。因為講述要讓人主觀信以為真的傳說寫作與虛構敘事的傳奇小說並存，同一情節的故事，常常被寫成兩種形式的文本流傳下來。所不同的是，傳奇小說的作者往往是藉由故事呈現作家個人對故事的感受或認知，然後透過創作過程中對內容情節的修飾與加工，將傳說的故事內容與作者的個人感受或認知連結起來，作為寄託或抒發作者心志的憑藉。⁶

² 唐代傳說受到傳奇小說的影響，大都文采動人，如《宣室志》、《杜陽雜編》中都有文筆細膩，構思精巧的作品。詳見吳禮權：《中國筆記小說史》（台北：台灣商務印書館，1993年），頁111。

³ 漢魏六朝以來長足發展的傳說體裁到唐代並未消失，仍在當代文壇生存著，而這時的志怪、志人體裁受到傳奇大盛的影響，往往帶有「傳奇氣」。詳見王枝忠：《古典小說考論》（銀川：寧夏人民出版社，1992年），頁17。

⁴ 詳見陳文新：《文言小說審美發展史》（武漢：武漢大學出版社，2002年10月），頁322。

⁵ 詳見胡萬川：〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉，《真實與想像——神話傳說探微》（台北：里仁書局，2010年10月），頁116。

⁶ 唐代是小說文體獨立的時代，這些傳奇作品題材取自史傳、傳說，但經過作者的精心安排加以虛構，即使採用志怪的情節，作者卻綜合許多素材加上自己的想像，使傳奇將奇狀異事生活化起來，細膩的描寫進化成為有聲有色的精采小說。詳見董乃斌：《中國古典小說的文體獨立》（北京：中國社會科學出版社，1994年2月），頁173-180。

傳說故事的講述通常有特定的歷史時空，甚至有時是與講述者相同的時空，因此傳說所講述的奇異事蹟，通常是被當作發生在現實時空中的事件在講述或記錄，而講述內容帶有鬼神怪異現象，是要讓聽者真的相信是發生在身邊的事件而感到吃驚。雖然傳奇小說也常有歷史時間的標記，但傳奇小說中標定的歷史時間，卻只是作為故事中人物活動時間的需要，故事中那些奇異的情節，只是故事中的一個曲折的過程，重點在於作者所要突顯的主旨意義。⁷雖然在傳說書寫與傳奇小說寫作方式互相浸染之下，部份傳說的書寫也趨向藻麗的詞彙，但兩者在寫作意圖上的不同，傳說故事的書寫重於講述事件現實情況的層面，傳奇小說則重視作者所欲突顯的主旨意義與作者個人感受，因此注重人物形象的描繪、情節繁複曲折和氣氛的渲染效果。唐傳奇小說作者有意經營的心態，使其寫作筆法和語氣與傳說書寫有所不同。⁸

傳奇小說寫作體裁的興起，提供文人階層在嚴肅的古文寫作之外，一種輕鬆的想像虛構的空間，雖然傳奇與傳說的書寫不同之處，在於傳奇是作者的有所寄託，但不必像修纂國史一樣，記錄對國家社會有大影響的事件，或一定要具有教化社會、諷刺時政的功能。傳奇文中有作者個人感受的寄託，可以包含抒發愛情的主題，如元稹化身為〈鶯鶯傳〉中的張生寫自己的一段愛情故事；又如〈虬髯客傳〉想像出一個唐朝開國時的英雄豪傑的形象，展現了漸趨動蕩的政治環境下，作者心目中希望出現的英雄豪傑之士；又如〈枕中記〉中表現出作者對人生如夢的個人感受；而〈補江總白猿傳〉則是以諷刺為主要目地。傳奇小說作為文人消遣之作，主題自然不必談論經藝道學、國家社會大事。然而傳說書寫，或以證明宗教因果報應之說，命運前定之事實有的報導，抑或是記人物瑣碎軼事，以作為正史以外的補闕，重視在事實之呈現，則與抒發個人感受的傳奇小說有所差異。

傳說與傳奇小說寫作的差異，從寫作意圖來說，傳說的寫作重於故事素材的

⁷ 詳見董乃斌：《中國古典小說的文體獨立》，頁 174。

⁸ 詳見黃東陽：《唐五代記異小說的文化闡釋》（台北：秀威資訊科技，2007 年 3 月），頁 10。

真實紀錄，講述一個使說者和聽者都主觀的信以為真的敘述，重點在傳達一種共同認知的宗教、文化意義，或做為歷史事實的補遺。傳奇小說雖然也常在奇異的內容上有所發揮，但與傳說書寫的差異重點，在於作者寄寓了個人對事件的感受與認知。

第二節 傳錄舛訛的傳說寫作

雖然到唐代以傳說為基礎興起了傳奇這種新文類，但以記實為主要目的志怪、志人等傳說也仍然持續發展著，流傳的作品數量依然很可觀。唐代筆記形式簡筆記錄的傳說書寫之所以盛行，與當時統治者重視史學的因素有密切關係，《貞觀政要》中曾記載唐太宗名言：「夫以銅為鏡，可以正衣冠；以古為鏡，可以知興替；以人為鏡，可以明得失。朕常寶此三鏡，以防己過。」⁹以史作為照見古今盛衰得失的一面鏡子，作為統治國家的借鑑，可見太宗對史的重視。由於唐代帝王對修史的重視，培養出不少史學人才。¹⁰史學風氣盛行，但國史的修纂難以擺脫政治的約束，又國史多半記載對政治、時代有大影響之人、事，許多無法參與官史修纂具有史學素養的文人，便將其史學長才轉而記錄野史軼聞。¹¹唐代志怪志人等傳說書寫，在史學的求真的態度下進行書寫，而撰寫的文本重視對素材、主題的真實呈現，以客觀反映真實的事件面貌，這種作品與西方民間文學理論中的「傳說」文本，以讓人信以為真的敘事為主的講述，兩者特徵極為相似。

唐代帝王重視修史的重要性，史官的職務成為當時文人羨慕欣企之事，唐代圖書名稱的記錄，如李肇作《國史補》三卷、盧肇作《逸史》三卷、高彥休撰《唐

⁹ (唐)吳兢：《貞觀政要》，《四部備要》(台北：中華書局，1981年)，卷二，頁7-8。

¹⁰ 唐代正史的修纂共完成了二十四史中的六部，同樣唐代帝王也重視國史的修纂，而唐太宗設立史館，更形成官修歷史的定制。詳見吳禮權：《中國筆記小說史》，頁103-105。

¹¹ 官修歷史往往考量政治功利，因此許多唐代史家以筆記略記的方式著作野史。詳見吳禮權：《中國筆記小說史》，頁104-108。

闕史》三卷，作者皆自許為補史之闕的文本，都是具有野史性質的作品，即反映了作者對修史與素材客觀呈現的重視。即使不能修國史，也以補正史之闕為志。除了以史命名，用以補史之闕為寫作原則以外，書名未提到史字，但內容實際上與修史記聞有關的，尚有如李德裕的《次柳氏舊聞》一卷、鄭棨撰《開天傳信記》等歷史瑣聞類的傳說記錄，劉餗《隋唐嘉話》也是同類的作品。

這些作品的寫作目的與性質，編作者多半於作品自序或他人代序中表明。李德裕為唐宰相李吉甫之子，撰《次柳氏舊聞》進呈唐文宗，在上書表中自云：

臣德裕亡父先臣，與芳子吏部郎中冕，貞元初俱為尚書郎；後謫官，亦俱東出。道相與語，遂及高力士之說，且曰：「彼皆目睹，非出傳聞，信而有徵，可為實錄。」先臣每為臣言之。臣伏念所憶授凡有十七事。歲祀久，遺稿不傳。臣德裕非黃瓊之達練，習見故事；愧史遷之該博，惟次舊聞。懼失其傳，不足以對大君之問，謹編錄如左，以備史官之闕云。¹²

作者自序中說明本書所記之事，本於高力士為肅宗時史官柳芳所說宮中祕事，皆為柳芳未知之事，雖有所質疑，仍編次成《問高力士》一書，然而文宗太和八年時問及此書時，書以亡佚。《次柳氏舊聞》書中所記內容為李德裕從父親李吉甫處得知，又為李吉甫從吏部郎中柳冕（即柳芳之子）於謫官東出時，在道中相遇而聽來的，為宦官高力士所講述關於唐玄宗之軼聞，輾轉傳至李德裕，因文宗之問而記錄下所能記憶之十七事，除了進呈天子之外，也懼其失傳，因此錄以備史官之闕。由此段話可知作者之意，在以補正史之闕漏，或記帝王瑣事以備大君之問為目的，而將輾轉聽聞於皇帝親信的傳聞記載下來。李德裕在表中提到，他所記這些傳聞「或奇怪非編錄所宜及者」¹³，但他還是如實記下了這些奇怪的事情，因為這些記聞雖有超乎常理的部分，但卻是當時流傳的宮廷傳說秘

¹²（唐）李德裕：《次柳氏舊聞》，《筆記小說大觀》第十九編（台北：新興書局，1978年），頁359。

¹³（唐）李德裕：《次柳氏舊聞》，《筆記小說大觀》第十九編，頁359。

聞，可作為史傳之參考。

《新唐書》注錄鄭棨《開天傳信記》一卷¹⁴，也是搜羅軼事之作，作者於自序中云：

竊以國朝故事，莫盛於開元、天寶之際。服膺簡策，管窺王業，參於聞聽，或有闕焉。承平之盛，不可殞墮，輒因簿領之暇，搜求遺逸，傳於必信，名曰《開天傳信記》。¹⁵

鄭棨自云公務之暇搜求開元、天寶年間的遺文軼事，並編錄此書記其搜求而來的舊聞逸事，以傳承平盛世之事，而所記皆為作者主觀信其為真之事，也希望讀者相信其為真實。《開天傳信記》中所記，有許多與宗教神異故事有關的記載，例如記開元間，玄宗於華陰見嶽神，一旁隨侍之人皆不見，只有一老巫描繪之樣貌與玄宗所見相同。¹⁶諸如此類玄宗時代有關的神蹟、方士、佛教信徒事蹟，雖看似怪誕卻是曾流傳一時的傳聞，因此鄭棨如實記載傳聞，以作為史家之參考。

《隋唐嘉話》與《國史補》是唐代兩部歷史瑣聞筆記，前書所記年代上起齊、梁年間，下至唐開元年間，後者起自開元終於天寶年間。《新唐書》載劉餗撰《國朝傳記》（又名《國史異纂》，北宋時方改稱《隋唐嘉話》），所記為隋唐至開元中之事。¹⁷劉餗《隋唐嘉話》自序云：「余自髫髻之年，便多聞往說，不足備之大典，故繫之小說之末。」¹⁸自言所記之事為自幼所聽聞的軼事舊說，事蹟瑣碎不足以記之史冊，因此錄入簡單記事的小說之中。《隋唐嘉話》所記皆為當時之傳聞，記人物言之事，又多有記太宗事蹟者，例如：

太宗曾罷朝，怒曰：「會殺此田舍漢！」文德后問：「誰觸忤陛下？」帝曰：

¹⁴（宋）歐陽修、宋祁同撰：《新唐書》，頁 1468。

¹⁵（唐）鄭棨：《開天傳信記》，《筆記小說大觀》第八編（台北：新興書局，1975 年），頁 1。

¹⁶（唐）鄭棨：《開天傳信記》，《筆記小說大觀》第八編，頁 5。

¹⁷（宋）歐陽修、宋祁同撰：《新唐書》，頁 1541。

¹⁸（唐）劉餗：《隋唐嘉話》，頁 1。

「豈過魏徵，每廷爭辱我，使我常不自得。」后退而具朝服立於庭，帝驚曰：「皇后何為若是？」對曰：「妾聞主聖臣忠。今陛下聖明，故魏徵得直言。妾幸備數後宮，安敢不賀？」¹⁹

記太宗下朝後，因魏徵之直言敢諫而發怒，文德皇后聞言，盛裝朝服恭賀太宗聖明，才能得到魏徵此等直言之臣子。反映了太宗文德皇后的賢德，以及太宗的聖明納諫與魏徵的直言敢諫，雖是帝王生活瑣事的記載，卻有助於後世對歷史人物之評價。李肇為元和年間之翰林學士，《新唐書》〈藝文志〉錄有李肇《國史補》三卷。²⁰李肇於《國史補》序言中自言：

《公羊傳》曰：「所見異辭，所聞異辭。」未有不因見聞而備故實者。昔劉餗集小說，涉南北朝至開元，著為傳記。予自開元至長慶撰《國史補》，慮史氏或闕則補之意，續傳記而有不為。²¹

李肇肯定傳聞異辭對史書的重要性，並自述其書寫的記錄為承接劉餗之《隋唐嘉話》涉及南北朝自開元年間事，而作《國史補》自開元至長慶之事，皆為補史之闕而作。李肇又於序中說明對傳說異聞撰錄之原則云：

言報應，敘鬼神，徵夢卜，近帷箔，悉去之；紀事實，探物理，辯疑惑，示勸戒，采風俗，助談笑，則書之。²²

凡純粹談論宗教輪迴報應之說，傳述鬼神之事、夢異徵兆或近於閨閣私密之事皆不錄入此書中，載錄的內容則為記錄事物之實、探悉事物之理、辨明疑惑、

¹⁹ (唐)劉餗：《隋唐嘉話》卷上，頁7。

²⁰ (宋)歐陽修、宋祁同撰：《新唐書》(台北：鼎文書局，1992年)，頁1467。

²¹ (唐)李肇、楊家駱主編：《唐國史補》(台北：世界書局，1978年10月)，頁3。

²² (唐)李肇、楊家駱主編：《唐國史補》，頁3。

採集民間風俗習慣或有助於談論之類的資料，明確界定傳錄的故事內容之性質。劉餗《隋唐嘉話》與李肇《國史補》兩部書皆以傳述事實，以補史闕為撰述的目的，因此其寫作原則首要注重在忠實呈現素材的事實。

除了以補史之闕自許的人物傳說軼事的書寫文本，另外在唐代也有頗有發展成果，還有內容類似六朝的傳說故事《搜神記》一類，以張皇鬼神、記敘因果報應等宗教鬼神之說的志怪類傳說之文本，例如唐臨之《冥報記》、戴孚之《廣異記》、張讀之《宣室志》等，內容多與神仙、鬼怪、命定之說有關，或為輔教之作。《新唐書》錄唐臨《冥報記》二卷，唐臨之《冥報記》自云其寫作目的，追溯著述源流云：

昔晉高士謝敷、宋尚書令傅亮、太子中舍人張演、齊司徒從事中郎陸杲，或一時令望，或當代名家，並錄《觀世音應驗記》，及齊竟陵王蕭子良作《宣驗記》、王琰作《冥祥記》，皆所以徵明善惡，勸戒將來，實使聞者深心感寤。臨既慕其風旨，亦思以勸人，輒錄所聞，集為此記，仍具陳所受及聞見由緣，言不飾文，事專揚確，庶人見者能留意焉。²³

唐臨自己表明其寫作《冥報記》，因追慕前人編寫之《觀世音應驗記》、《宣驗記》與《冥祥記》，這些著作的內容皆為與宗教有關之傳說故事，用意在證明因果善惡報應之說實有，希望以此達到勸善懲惡的效果。而唐臨又在《冥報記》序言中自云：「今之所錄，蓋直取其微細驗，冀以發起同類，貽告子孫，徵於人鬼之間，若斯而已。釋氏說教，無非因果，因即是作，果即是報，無一法而非因，無一因而報。」²⁴所錄之傳說故事，取材細微之事而足以驗證因果報應之實有，主要教義思想來自於佛教因果報應之說，希望能以書寫下來的宗教靈驗傳說故事，告誡世人、後代子孫以達到勸善的效果。為證明所傳述之事的客觀真實性，

²³ (唐)唐臨撰、方詩銘輯校：《冥報記》(北京：中華書局，1992年3月)，頁2。

²⁴ (唐)唐臨撰、方詩銘輯校：《冥報記》，頁2。

唐臨往往載明傳說的聽聞出處，以證明事實不假，使聽者、讀者主觀相信其所述之事為真實，如卷上〈隋釋智苑〉文末記載：「殿中丞相里玄獎、大里丞采宣明等皆為臨說云爾。臨以十九年從車駕幽州，問鄉人亦同云爾，而以軍事不得之。」²⁵補述為唐臨講述者，以及貞觀十九年，唐臨問傳說當地鄉人，也與玄獎、宣明所言相同，為傳說真實性提供人證。

與《冥報記》性質相近的戴孚所撰《廣異記》，有顧況為此書作序，序中指出戴氏作《廣異記》：「此書二十卷，用紙一千幅，蓋十餘萬言。雖景命不融，而鏗鏘之韻固可以輔於神明矣。」²⁶可見此書所載故事內容雖無關於經世治國的偉大使命感，部分作品頗具有鏗鏘之韻，但目的仍在「輔於神明」，以明幽明鬼神之實有，如〈河東縣尉妻〉一則，載錄河東縣尉妻受華山府君所召，縣尉李某請來術士施作法術，使妻子死而復甦的民間傳說。充滿神怪、法術之奇異事蹟，重視素材的忠實呈現，沒有隱合作者的個人感受或其他寓意。²⁷

張讀所作《宣室志》，據北宋晁公武《郡齋讀書志》云：

《宣室志》十卷：右唐張讀聖朋撰。纂輯仙鬼靈異事。名曰：《宣室志》者，取漢文召見賈生論鬼神之義。²⁸

晁氏認為張讀作《宣室志》所載錄的故事內容，多半涉及神仙鬼怪的靈異之事。之所以命名為《宣室志》，則與漢文帝於宣室詔見賈誼，卻不問治國大事而只談論鬼神，因此取宣室談論鬼神之事的典故，為著作之名，標明了所輯錄的內容多為鬼神志怪之性質。今本《宣室志》雖然是根據《太平廣記》重新編次十卷，但晁氏所見原本之編次，可見其題材有靈仙、道術、感應之事，有仿效其外祖牛

²⁵ (唐)唐臨撰、方詩銘輯校：《冥報記》，頁 10。

²⁶ 顧況所作〈戴氏《廣異記》序〉收於(唐)戴孚撰、方詩銘輯校：《廣異記》(北京：中華書局，1992年3月)，頁 1-2。

²⁷ (唐)戴孚撰、方詩銘輯校：《廣異記》，頁 49。

²⁸ (宋)晁公武撰、孫猛校證：《郡齋讀書志校證》(上海：上海古籍出版社，1990年10月)，卷十三，頁 551。

僧孺作《玄怪錄》之意味。然而牛氏《玄怪錄》中多有感而作、寄託憤世嫉俗之意，但張讀《宣室志》之作，或出於親友見聞，或出於市井傳聞，托事以抒情者少，對迷信之事信為真實，是一部「為志怪而志怪」的作品，其所記之內容多為傳說一類。²⁹此種言鬼神靈異以明宗教鬼神之事的志怪傳說之作，尚有鍾輅所撰《前定錄》，於序中云：

太和中，讎書春閣，秩散多暇，時得從乎博聞君子，徵其異說。每及前定之事，未嘗不三復本末，提筆記錄。日月稍久，漸盈筐篋。因而編次之，曰《前定錄》。庶達識之士，知其不誣，而奔競之徒，亦足以自警云爾。³⁰

鍾輅為太和二年進士，作者自敘唐文宗太和年間擔任崇文館校書郎，校書郎主要掌管校理典籍、刊正錯謬等事³¹。校書郎的工作任務較輕鬆，因此多有閒暇的時間，作者便得以從博聞君子之處聽聞各種傳聞異說，而每當談及命運前定之事，則特別引起鍾輅的關注而請求再三講述，並提筆記錄下來，時日漸久，所累積的傳聞故事便編次成《前定錄》以及續書《續前定錄》，兩書專記關於命定之傳聞故事。又鍾輅自己闡明其寫作之意圖，以這些傳聞故事，證明命定之說實有，使能通達事理之士，明白命運前定之事不誣，汲汲營營於追求功名利祿之人能有所覺悟，以此而達到警惕世人的效果。如〈李敏求〉一篇記李敏求人試不利，在旅途中夢遊地府，於冥府中所知其後婚姻祿位之事，皆與後來出仕年歲和成婚之事相符。文中曰：「人生在世，一食一宿，無不前定。」³²則點出了全書寫作的宗旨所在，以奉勸世人不須強求功名富貴。

唐代也有像西晉張華《博物志》一類，記錄各種珍奇異物的雜俎類書籍，如

²⁹ 王夢鷗：〈閒話〈宣室志〉及其作者〉，《中外文學》第七卷第八期（1979年，1月），頁15-16。

³⁰ （唐）鍾輅：《前定錄》，《筆記小說大觀》第八編（台北：新興書局，1975年），頁53。

³¹ （宋）歐陽修、宋祁同撰：《新唐書》，頁1210。

³² （唐）鍾輅：《前定錄》，《筆記小說大觀》第八編，頁69-71。

段成式所撰之《酉陽雜俎》。³³《四庫全書總目提要》評云：「其書多詭怪不經之談，荒渺無稽之物，而遺文秘籍，亦往往錯出其中。故論者雖病其浮誇，而不能不相徵引。自唐以來，推為小說之翹楚，莫可廢也。」³⁴指出《酉陽雜俎》一書，雖然內容多被視為荒誕鬼怪無稽之談，然而段氏書中不僅記傳統志怪之鬼神內容，更搜羅古今遺逸秘籍之資料，雜出於其間，因此雖然被認為有浮誇之嫌，但仍有徵引為佐證之價值，因而唐代以後被推為傳統小說之翹楚。所載錄內容除了鬼神怪異之事，尚有記帝王將相之事如〈忠志〉、記古今禮俗差異的〈禮異〉，或者如記器物技藝之精湛的〈物革〉、〈藝絕〉、〈器奇〉等篇，還有記民俗奇異的〈雷〉、〈夢〉等篇，內容極為廣泛，及於古今中外流傳的各種傳說，因此雖有不合於常理所見的詭奇之事，仍是重要的參考資料。³⁵

孟棻《本事詩》專記錄詩歌之本事，以博采詩歌所作之故事集結成書。所謂「本事」即指詩歌創作之原委，孟氏在〈本事詩序〉云：

詩者，情動於中而形於言。故怨思悲愁，常多感慨。抒懷佳作，諷刺雅言，著於羣書，雖盈厨溢閣，其間觸事興詠，尤所鍾情。不有發揮，孰明厥義？因采為本事詩，凡七題，猶四始也。³⁶

作者認為詩歌的寫作，是詩人內心情感認知之經驗形諸於語言的作品，因此與怨思悲愁的情緒感慨有密切的關係。這些抒情諷諭的詩歌作品，因有所感於事而發詠嘆，其無法了解詩歌背後的故事，對其中感情之了解恐將有所不足。孟棻作《本事詩》與一般詩歌評論之作品不同，孟棻從詩人文集、筆記小說等輯錄關於詩歌的資料，分條載明詩歌之本事，以有助於理解詩境與詩意為目的。³⁷聯繫

³³ (唐)段成式：《酉陽雜俎》(台北：源流出版社，1982年11月)。

³⁴ (清)紀昀編纂：《四庫全書總目提要》(台北：藝文印書館，1989年)卷一四二，頁2806-2807。

³⁵ 詳見吳禮權：《中國筆記小說史》，頁148。

³⁶ 詳見王夢鷗：《唐人小說研究三集：本事詩校補考釋》(台北：藝文印書館，1974年11月)，頁29。

³⁷ 廖棟樑：〈試論孟棻《本事詩》〉，《中外文學》第二十三卷第四期(1994年，9月)，頁172。

於詩歌背後的故事，不論是真實事件，或是當時流傳的傳聞，都是作者要真實呈現的軼事。這類關於詩人的軼事一類，同樣是讓人主觀的認為是真實的敘事，用以提供資料佐證，這當然也與文學虛構特性的小說有所差異，而接近於要讓人信以為真的傳說一類。即如同胡萬川將六朝志人小說如《世說新語》、《語林》一類人物軼事視為傳說一樣，以《本事詩》的特性也可以納入傳說的範疇來討論。³⁸

傳說的書寫以呈現故事情節為主要目的，對於文采的講究較為次要，通常篇幅簡短，敘事簡略。寫作之意圖，不論是明鬼神報應之事，或屬於與歷史的寫作為鄰的敘事，「傳說」之特點是比較明顯的，和作為「文學」的「小說」是有所區別的。意即指這類作品是以素材的忠實呈現為特點，雖然傳說書寫有與傳奇小說逐漸類似之文辭豐美的敘事方式，但仍然以不違背其忠實客觀呈現事件的宗旨，與有意構設用以逞才學的傳奇小說寫作，重視閱讀的審美效果的文本特質，在寫作意圖忠實呈現與幻想構設的本質上是不同的。

第三節 假小說以寄筆端之傳奇寫作

唐代傳奇小說的寫作意圖與主旨，是傳說的書寫與傳奇小說寫作的根本差異所在，因為寫作意圖有意與無意，影響了寫作者對素材的處理方式不同，而有如實呈現與敘述宛轉等等的差異特徵。陳珏提出唐代小說三次經典化結集的過程，傳奇文類的概念漸漸清晰，尤其第三次結集的魯迅與汪闢疆之成果，範圍最小也最為嚴謹。從三次結集之成果中的典型傳奇文，可見傳奇文作者在作品中所寄託之意涵。從《異聞集》中所輯錄的初唐傳奇文王度之〈古鏡記〉，故事題材與六朝志怪小說有承衍關係，但經過作者對題材的重新詮釋，結合許多關於古鏡的傳說故事，已非傳說書寫簡短敘述的面貌。〈古鏡記〉撰於唐高祖武德初年，內容

³⁸ 胡萬川：〈傳說可以是一個文類嗎？——從「志怪小說」、「志人小說」說起〉，《真實與想像——神話傳說探微》，頁 118-120。

集合了六朝各種鏡異傳說，以作者自己的家世生平為主軸，串聯起一連串古鏡的神異事蹟。³⁹例如六朝鏡異傳說，如《搜神後記》卷九中：

淮南陳氏，於田中種豆。忽見二女子，姿色甚美，著紫纈襦青裙，天雨而衣不濕。其壁先掛一銅鏡，鏡中見二鹿，遂以刀斫，獲之以為脯。⁴⁰

記載了能以古鏡照妖、伏妖的傳說故事，便成為〈古鏡記〉中能降伏妖狐的避邪之物。除此之外，這面神奇的古鏡還能平定洶湧的浪潮，感應日月之盈虧與之同光的各種神異功能。而故事中古鏡的來歷，據《隋唐嘉話》記載：

僕射蘇威有鏡殊精好，曾日蝕既，鏡亦昏黑無所見。威以為左右所污，不以為意。他日，月蝕半缺，其鏡亦半昏如之，於是始寶藏之。後櫃內有聲如磬，尋之乃鏡聲。無何而子夔死。後更有聲，無何而威敗。其後不知所在云。⁴¹

蘇威為蘇綽之子，藏有一面古鏡，每當日蝕、月蝕便昏黑無光，某日鏡於櫃中發出聲響，不久蘇威之子夔死；又某日鏡又出聲，不久蘇威敗落，皆有事之應驗，其後蘇家便失此鏡。而〈古鏡記〉作蘇綽從苗生處得此面古鏡，王度於文中云：「度問蘇氏，果云舊有此鏡，蘇公薨後，亦失所在。」⁴²蘇綽家有古鏡也是當時流傳的傳聞，王度乃根據當時的傳說，再串聯更多鏡異傳說而改寫成一篇生動的小說。〈古鏡記〉中關於鏡子的靈異事蹟，接取材自傳說故事的題材，然而傳說書寫的文本目的只在搜奇記異，但王度撰〈古鏡記〉，不僅在述說有這樣神

³⁹ 李劍國考證，〈古鏡記〉為王度撰隋亡之後。李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》（天津：南開大學出版社，1993年），頁111-115。

⁴⁰ （晉）陶潛：《搜神後記》（北京：中華書局，1988年1月），頁58。

⁴¹ （唐）劉餗：《隋唐嘉話》，（北京：中華書局，1979年10月），頁3。

⁴² 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》（台北：藝文印書館，1973年3月），頁162。

奇的古鏡，文中寫古鏡預知宇宙喪亂而失蹤，隱喻隋末政治的動盪不安，主旨在表現作者對人生、政治的感慨，由此可見作者有意創作的宗旨。⁴³《異聞集》中同樣為鬼怪類題材的〈孤獨穆〉，不知撰者，內容寫孤獨穆夜行逢一青衣，引見隋帝二子之女縣主楊六，兩人對飲甚歡，縣主自述其生時遭逢暴亂被殺，於幽冥之中又遭惡王墓兇鬼相擾，便托孤獨穆為其遷葬於洛，而能長伴孤獨穆左右。⁴⁴文中縣主所言充滿在人世中所受亂離之苦的抒發，瀰漫憂愁抑鬱的氣氛，屢次提及縣主「悲不自勝」、「言多悲咽」，渲染出當年亂世之中所遭遇的痛苦。⁴⁵而作者於此篇小說中，詩賦酬答之作有七篇之多，可見其以此逞才，並抒發作者自己本身亂世不遇的抑鬱之志。⁴⁶

王夢鷗認為唐代小說經常以史家的春秋筆法，褒貶的態度評論故事內容，在故事中以作者自己的立場作正反的評價。這種加入了如史家論贊筆法的作品，在唐代小說中經常出現，如沈既濟所撰〈任氏傳〉中一段：「嗟乎！異物之情也，有人焉。遇暴不失節，狗人以至死，雖今婦人有不如者矣。」⁴⁷作者認為故事中的主角任氏雖然是妖狐，但卻有人類的堅貞。作者屢次在文人聚會上聽到這個故事，之所以寫下這則故事，作者在文末作了解釋：「浮潁涉淮，方舟沿流，晝讌夜話，各徵其異說。眾君子聞任氏之事，共深歎駭，因請既濟傳之以志異云。」⁴⁸故事聽聞自文人的聚會之中，參與聚會的人各出其異聞，眾人聽聞任氏之事後，深感驚異，在受到故事情節感動之虞，沈既濟在朋友的請託下，寫下這篇動人的故事。作者用細膩的筆法，將任氏的堅貞的特質點染出來，尤其在面對韋嶽對她的輕薄時的描寫，從韋嶽的「擁而凌之，不服。」不願屈從，經再三掙扎不過之

⁴³ 作者王度以第一人稱寫古鏡的靈異，雖然仍有六朝志怪餘風，但作為傳奇之先聲，〈古鏡記〉不僅在搜奇記異，而是情調悲涼的抒發了人生的感慨。詳見陳文新：《中國傳奇小說史話》（台北：正中書局，1995年），頁88-89。〈古鏡記〉寫成於隋末唐初，文中暗示宇宙喪亂，於大業十三年以後失蹤，為隋朝滅亡前夕，實際上寄託了作者對隋朝滅亡的哀悼。詳見程毅中：《唐代小說史》（北京：人民文學出版社，2003年5月），頁29-31。

⁴⁴ 王夢鷗將《集異記》中之文本內容分為六類，〈孤獨穆〉、〈古鏡記〉皆納入為鬼怪類。詳見王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁22。

⁴⁵ 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁143-147。

⁴⁶ 李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》（天津：南開大學出版社，1993年），頁885。

⁴⁷ 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁191。

⁴⁸ 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁191。

後，任氏突然臉色慘變，以嚴厲的言語勸退了韋嶽不軌的行為。這一段不僅凸顯了任氏的志節，也反襯出了韋嶽輕薄浮蕩的醜態。因為作者有意突顯讚揚任氏的性格，這篇故事以細膩的描寫，表現即使是妖物仍能堅貞自守的故事主題，任氏忠烈的人物性格、形象躍然紙上。而本傳又有影射沈既濟知己楊炎之意，因為楊炎為了報答元載知遇之恩而坐罪被誅，與任氏能報鄭六之恩的行徑相同，可見作者欲藉此傳達對楊炎之事的悲嘆。⁴⁹

陳玄祐撰〈離魂記〉也收於《異聞集》中，離魂的情節也早見於南朝宋劉義慶所主編之《幽明錄·龐阿》。〈龐阿〉中的石氏女「曾內睹阿，心悅之。」所以離魂，然而劉義慶所關注的重點不在於石氏女的戀慕之情，而是驚訝於「天下遂有如此奇事！」。⁵⁰然而陳玄祐〈離魂記〉所要突出的，則是故事中深摯愛情的部分，將志怪與言情結合起來。⁵¹為了突顯女主角倩娘對王宙的愛情之堅定，陳玄祐寫王宙調職赴京，倩娘離魂的一段描寫頗為具體：

宙陰恨悲慟，訣別上船。日暮，至山郭數里。夜方半，宙不寐，呼聞岸上有一人行聲甚速，須臾至船。問之，乃倩娘徒行跣足而至。宙驚喜發狂，執手問所從來。泣曰：「君厚意如此，寢夢相感。今將奪我此志，又知君深情不易，思將殺身奉報，是以亡命來奔。」宙非意所望，欣躍特甚。遂匿倩娘于船，連夜遁去。⁵²

從王宙離開時心中的「陰恨悲慟」，後來見到倩娘突然出現時的「驚喜發狂」、「欣躍特甚」這些心理狀態的描寫，以及倩娘一個大家閨秀的「徒行跣足」，泣訴其寧願「殺身奉報」、「亡命來奔」的心情，都可看出兩人的情深意重。由於作者陳玄祐細膩描繪主角間的心情，推動全篇故事情節因為兩人深切的愛情而變

⁴⁹ 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁 44。

⁵⁰ (南朝宋)劉義慶：《幽明錄》(北京：文化藝術出版社，1988 年 12 月)，頁 16。

⁵¹ 詳見程毅中：《唐代小說史》，頁 114。

⁵² 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁 233。

化，作者精心安排情節的離奇曲折，讓全篇的重點在離魂情節的奇異之外，更展現讓人驚歎的情感力量。

對傳奇文體有重大影響的〈鶯鶯傳〉，是中唐詩人元稹的作品，也被大部分學者認為是元稹以自身經歷所寫的自傳式作品。⁵³而元稹以自己年輕時的一段艷情，假託為張生與崔鶯鶯的愛情故事，便可見作者有意虛構假托的意圖。傳奇所描繪的故事情節，雖然以真實的經驗為基礎，但卻有一種刻意以文為戲的味道，尤其元稹筆下崔鶯鶯大家閨秀的形象，面對張生的挑逗，從矜持傲慢「以禮自持」的義正嚴辭：

及崔至，則端服嚴容，大數張曰：「兄之恩，活我家厚矣。是以慈母以弱子幼女見託，奈何因不令之婢，致淫逸之詞，始以護人之亂為義，而終掠亂以求之。是以亂易亂，其去幾何？誠欲寢其詞，則保人之姦，不義；明之於母，則背人之惠，不祥。將寄與婢僕，又恐不得其真誠。是用託短章，願自陳啟，猶懼兄之見難，是用鄙靡之詞，以求其必至。非禮之動，能不媿心？特願以禮自持，無及於亂。」言畢，翻然而逝。⁵⁴

指責張生不應亂護人之義，願其以禮自持，不可趁人之危，話一說完便瀟灑的離去。但後來崔鶯鶯私會張生，「俄而紅娘捧崔氏而至。至則嬌羞融冶，力不能運支體，曩時之端莊，不復同矣。」⁵⁵描繪出崔鶯鶯與心上人私會之柔弱嬌羞，與先前嚴守禮教的大家閨秀形象，前後差異的刻劃極為細膩生動。〈鶯鶯傳〉成為作者元稹，對其年少輕狂時的一段無疾而終的戀情之抒發，並且透露出元稹對於張生與崔鶯鶯故事的個人好惡與價值判斷。元稹筆下的崔鶯鶯，一方面謹守禮教，一方面卻又潛藏叛逆的性格，被形容為尤物、妖孽，並讚美張生之善補過、

⁵³ 李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁 314-315。

⁵⁴ 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁 255-256。

⁵⁵ 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁 256。

守禮而不亂。⁵⁶

白行簡撰〈李娃傳〉也是唐代著名的傳奇小說之一，文筆極為工整細膩，情節曲折起伏，也是一篇代表性的作品。⁵⁷傳中描述一個原本前途大好的鄭生，因為一個娼女李娃，耗盡所有趕考的盤纏，而後被李娃與鴇母聯手設計拋棄，淪為乞丐。窮困潦倒的鄭生幾度在生死之間徘徊，所幸鄭生最後被李娃所救，又因為李娃不忍鄭生因為自己當年的無情拋棄，而淪為如此落魄不堪，決定努力幫助鄭生取得功名，恢復其名門貴族的身分與地位。鄭生重新振作取得功名之後，李娃自知自己的身分地位無法繼續留在鄭生身邊，決定離開，然而鄭生之父深為感念李娃之對鄭生之幫助，備六禮迎娶李娃成為鄭生明媒正娶之妻。此後李娃更是治家嚴謹、謹守婦道，天子封其為「汧國夫人」。情節的安排可以說是曲折離奇，而最後李娃以一介娼女身分成為名門夫人，在唐代講究門第的風氣之下，幾乎是不可能成為現實的。依據唐律規定：「以妾及客女為妻，以婢為妾者，徒一年半，各還正之。」⁵⁸「客女」即部曲之女，士族以部曲之女為妻依律法求徒刑一年，可見當時門戶之見的嚴格。李娃為長安娼女，據唐人孫棨《北里志》所說：「妓之母，多假母也，亦妓之衰退者也。」傳中李娃之母即年老衰退之妓女，為自小收養李娃者，因此以母稱之。而當時娼女「皆冒假母姓呼」，可見李娃亦非李姓，而是以其鴇母之姓為己姓。⁵⁹以唐代之婚姻制度，士族與百姓婚即為犯律，何況以宰相世家而娶假姓之娼女為妻，甚至還受皇帝之封，顯然有違當時之社會狀況。李娃最後的結局，可能正是作者白行簡內心所渴望突破的現實婚姻制度，透過傳奇虛構的特性，正好可以充分反映作者內心主觀的情感。⁶⁰《舊唐書》記載：「會有素惡居易者，掩摭居易，言浮華無行，其母因看花墮井而死，而居易作賞

⁵⁶ 鍾慧玲：〈為郎憔悴卻羞郎——論〈鶯鶯傳〉中的人物造型及元稹的愛情觀〉，《東海中文學報》第11期（1994年12月），頁51-54。

⁵⁷ 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁238-245。

⁵⁸ （唐）長孫無忌等撰：《唐律疏議》（台北：弘文館出版社，1986年）。

⁵⁹ （唐）孫棨：《北里志》（台北：世界書局，1978年10月），頁25。

⁶⁰ 陳寅恪考證白居易與白行簡兩兄弟之先祖為淄青李氏胡化藩鎮部屬歸向中朝，其家族的婚配與當時唐代現行禮制的觀念不同，後來加入牛黨又見惡於李贊皇。作傳以調侃當時制度，是情有可原的。詳見陳文新：《中國傳奇小說史話》，頁168-169。

花及新井詩，甚傷名教，不宜置彼周行。執政方惡其言事，奏貶為江表刺史。」⁶¹白居易與白行簡曾因母親之事被貫上甚傷名教、浮華無行等有辱家族之罪名，因而兄弟兩雙雙被貶官，因此構成白行簡有意以〈李娃傳〉打破當時社會制度，為自己家門平反之意圖。⁶²雖然對於〈李娃傳〉之寫成年代有多種說法，對是否與平反其家門之意圖有關，有不同說法，但作者有意打破當時婚姻制度的束縛，旌表娼女出身之李娃是明顯的。⁶³白行簡有意著重刻劃傳中人物特性，寫初見李娃的美麗時：「闔一扉，有娃方凭一雙鬢青衣立，妖姿耍妙，絕代未有。生忽見之，不覺停驂久之，徘徊不能去。」從鄭生久久不能離去的反應，顯現出李娃絕代的美貌。又鄭生知道自己被鴿母與李娃設計之後，「生恚怒方甚，自昏達旦，目不交睫。」鄭生的焦急憤怒，使他晝夜不能成眠，其憤怒焦急的心境描寫具體。寫鄭生唱輓歌的動人：「乃歌〈溼露〉之章，舉聲清越，響振林木，曲度未終，聞者歛歔掩泣。」可見鄭生歌聲感染人心的力量強大。白行簡如此用心於具體而細膩的刻劃人物，大幅增加了文章的藝術美感與閱讀的樂趣。傳末又曰：

嗟乎！娼蕩之姬，節行如是，雖古先烈女，不能踰也，焉得不為之歎息哉！予伯祖嘗牧晉州，轉戶部，為水陸運使，三任皆與生為代，故諳詳其事。貞元中，予與隴西公佐話婦人操烈之品格，因遂述汧國之事。公佐俯掌竦聽，命予為傳。乃握管搦翰，述而存之。⁶⁴

以近乎史傳的論贊筆法，點出作者對李娃的節行之讚賞，認為即使古代烈女也不能勝過李娃。因此白行簡與李公佐談及此事，使公佐大為讚賞，於是令白行簡寫下這篇故事以旌表李娃之節行。

《異聞集》中收錄沈既濟另一著名的作品〈枕中記〉，也是承襲六朝傳說故

⁶¹（後晉）劉昫撰、楊家駱主編：《舊唐書》（台北：鼎文書局，1981年），頁4344。

⁶² 傅錫王：〈試探〈李娃傳〉的寫作動機及時代〉，《淡江學報》第20期（1983年5月），頁217-218。

⁶³ 〈李娃傳〉之寫成年代多有討論者，如王夢鷗、戴舒望、卞孝萱等人皆有不同看法。李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁280-283。

⁶⁴ 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁244。

事的情節而來的。⁶⁵〈枕中記〉的故事架構與六朝志怪故事〈楊林〉極為雷同，但〈枕中記〉的中心主旨傳達「人生如夢」的意念則比起〈楊林〉一篇更為清楚。〈楊林〉一篇在入夢之後醒來，只以「忽如夢覺，猶在枕旁。林愴然久之。」⁶⁶短短十三字為這個奇異的故事作結，甚至作者並未明言，令楊林愴然久之的事為何？整個故事所要傳達的主旨，究竟是焦湖廟祝的柏枕具有神異功能，因而令人愴然，或是夢境中的現實令人愴然？作者並無明確的表達。相較於此，沈既濟在〈枕中記〉中藉由入夢醒來的盧生之口，說出為何感嘆，盧生曰：「夫寵辱之道，窮達之運，得喪之理，死生之情，盡知之矣。」⁶⁷作者借故事人物之口，說出了對人生道理的自我體會，令盧生憮然良久的，是夢中經歷了人生數十年大起大落，卻只在店主人蒸黍未熟的短暫時間內，醒來又是一切如故，那些飛黃騰達的人生也不是如夢一般而已。作者所要傳達的意旨，在這一段裡明白的指出了，所有故事情節的安排，都與這個主題相關，因此作者極力描寫夢中的景況，是為了凸顯主旨所做的安排。⁶⁸沈既濟作本篇，其動機即是耳聞目見楊炎的宦海浮沉而有所感觸，因此藉著入夢的情節，寫出人生如夢的感慨。⁶⁹整個故事架構便圍繞的這個主題而發展。

李復言《續玄怪錄》中〈薛偉〉一則，借用了《廣異記》中〈張縱〉化身為魚的情節鋪寫而成。兩者情節幾乎相同，但主旨卻不同，〈張縱〉是一篇志怪性質的文章，主要描寫主角張縱於病中化身為魚，簡略描述在途中所經歷的所有經過，重點在讓人驚異於化身為魚的事件。〈薛偉〉則在表現令人感到嘖嘖稱奇的幻化過程之外，有意表現作者對於人無法克制自身慾望這樣的主題。傳中主角薛偉因患有熱病在身，惡熱求涼而策杖入山林，浴於水中。又心想：「人浮不如魚

⁶⁵ 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁 196-199。

⁶⁶ (南朝宋)劉義慶：《幽明錄》，頁 4。

⁶⁷ 詳見汪辟疆原編、龔鵬程導讀：《唐人傳奇（上）》，頁 102。

⁶⁸ 作者極力描寫盧生夢中經歷，為的是讓夢中人生更具真實感，反應現實，因而使人了解「人生如夢」的道理，否則只會使人驚奇魔枕之神奇，詳見黃景進：〈枕中記的結構分析〉，《古典小說研究專集 4》（台北：聯經出版社，1982 年 4 月），頁 97。

⁶⁹ 沈既濟知己楊炎入仕二年，即被人構陷貶官而死於崖州，〈枕中記〉所寫皆當時官場的現實，詳見李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁 271。

快也，安得攝魚而健游乎？」⁷⁰於是轉念之間，已化身為魚。成為魚之後「放身而游，意往斯到」⁷¹，見魚餌又飢餓難耐，雖然內心交戰了一番，還是吞了魚餌，遂被漁人貫腮，直到被置於砧板上斬了，方才甦醒過來。薛偉是被自身的慾望所驅使，因為無法克制慾望而陷入困境。⁷²作者借志怪的題材進行重寫，傳達的就是這種對人生的感悟。〈張縱〉與〈薛偉〉在時間的安排上也有所不同，〈張縱〉依照時間先後敘述，〈薛偉〉則用了倒敘的方式。在〈薛偉〉開頭先寫薛偉雖在重病中，卻能對病中昏睡時週遭發生的事清楚的交代，造成一種懸念，讓讀者對此產生好奇，接下來在敘述薛偉化為魚的經歷，一步步解開讀者的疑惑。這種利用時間錯置的倒敘手法，也是作者自覺創作意識下才有的文學藝術美感特質。⁷³從作者的議論中，可以看出創作的意圖動機，與目的為記實與提供資料為主的志怪小說，在寫作心態上有所不同，進一步更影響了作者表現的方式。

第四節 書寫意圖影響下的文本特質差異

傳奇小說從六朝志怪小說（即傳說）獨立而成一種新的文體，其中的差異之一，就是作者創作意識的出現與加強。因為作者有自覺創作的意識，有所要表達之意念，或關注之主題，他們往往意識到除了作傳以外的個人經驗感受之寄託。傳奇小說的創作，取材源自於街談巷議，道聽塗說的實錄記聞，演變成具有主體自覺創作意識的構設編寫故事，或為休閒遣興之作，或用以感悟人生道理，或者暗含諷刺影射之意，而使唐傳奇小說成為同時兼備有「史才、詩筆、議論」

⁷⁰ 汪辟疆原編、龔鵬程導讀：《唐人傳奇（下）》，頁 126。

⁷¹ 汪辟疆原編、龔鵬程導讀：《唐人傳奇（下）》，頁 127。

⁷² 〈薛偉〉一文著力於表達人是自身慾望的奴隸這一題旨。詳見陳文新：《中國傳奇小說史話》，頁 218-219。

⁷³ 〈薛偉〉一文成功利用懸念的效果，是傳奇發展史上，對美感魅力追求的收穫。陳文新：《中國傳奇小說史話》，頁 219。

的小說形式。⁷⁴因此傳奇在表現的方式上，與志怪小說有所區別，其美感強度、主題意旨都較為增強，傳奇文可以視為一種獨立的小說文體，自覺的創作意識是重要的因素。

相較於傳奇小說的「作意好奇」，傳說寫作的動機則在記錄故事情節以提供資訊，對所聽聞之素材的忠實呈現與報導。唐代傳說書寫的風氣，並未因為傳奇小說創作的興起而消失，而是與傳奇小說有著互相影響與刺激。有學者為唐代筆記小說依主題作出分類，如吳禮權分成志怪、雜俎、國史、軼事、事類共五派。⁷⁵根據這些筆記小說的作者意圖，或許是為了張皇靈異，張皇鬼神以輔於神明，或者是為補正史之闕，提供文人聚會的談笑之資，或是專門記載某一事物來源或背景的事類派，共通點都在於作者主觀相信所記之事為真實，實際上與忠實呈現素材的傳說書寫特質相同。雖然中晚唐以後的傳說書寫文本，本身在文辭修飾和描寫方式上也不斷進步，篇幅不再以短小、粗陳梗概為主，但基本上對於素材的描寫，是忠於事件原貌。即使故事內容涉及超自然靈異，或無關靈異卻難以證實為真的人物軼事，也是作者依據傳聞所作的忠實呈現，傳說書寫的這種特性，與文學寫作的小說虛構幻設特質不同。

這種有意為之的創作方式，具體表現在創作過程中，首先是對傳說故事內容的改寫。如〈古鏡記〉、〈枕中記〉、〈離魂記〉等故事情節，與六朝志怪小說有著同源承襲的關係。經過唐代文人士子對故事重新加以改造，「古鏡」被賦予了新的影射意義，與國家興亡關聯在一起；〈枕中記〉夢境的現實與短暫也有了更為明確的意義，感嘆著人生如夢的短暫易逝；〈離魂記〉中異於常理的離魂的情節也成為感人的愛情故事。又如〈任氏傳〉中妖狐化為美女與人結合的故事，也是來自六朝極為盛行人與異類遇合的傳說故事，但是任氏卻是比當時一般婦人更為忠貞的妖狐，擺脫了六朝狐精故事給人的負面印象。這些都是唐代傳奇小說作者

⁷⁴ 從志怪到傳奇的發展，是一個由聽、記故事的階段，進展到作家進行編、寫小說的進程。趙彥衛於《雲麓漫鈔》所說的「史才、詩筆、議論」的特點，正是文人士子用來表現其才情與意思的工具。詳見劉上生：《中國古代小說藝術史》（湖南：湖南師範大學出版社，1993年6月），頁43-44。

⁷⁵ 詳見吳禮權：《中國筆記小說史》，頁102-103。

經過巧思安排，而呈現出與原來故事面貌不同的結果，從中又可看見作者思想的寓意，正是胡應麟所謂「假小說以寄筆端」的具體表現。⁷⁶

唐人寫小說不僅以超現實的鬼神妖狐為創造發揮的對象，更經常以現實人事為關注的重點，進行想像創造。〈鶯鶯傳〉中的張生與崔鶯鶯的故事，寫的就是作者元稹自己年輕時的一段戀情，但故事不完全與當時發生的事實吻合，而是元稹經過設想改寫與藝術加工的作品。除了以作者本身的故事為題材，還有關注於現實社會現象如〈李娃傳〉，以唐代社會士人與妓女之間的關係為發揮的題材。陳鴻撰〈長恨歌傳〉，以唐玄宗和楊貴妃的故事為題材，又有〈東城老父傳〉寫賈昌曲折的人生境遇，都是陳鴻為關注當時政治社會所寫的作品。⁷⁷都是唐人傳奇以現實人生為對象，進行想像創造的例子。

題材的虛構想像是傳奇小說之於傳說書寫的一種改造與突破，再者就是作者藝術化的加工，使作品具有文學欣賞的審美特色。不論是從志怪的題材發揮創作的想像力，抑或是向作者生活周遭的現實世界取材，還是為不同類型的文學作品題材作傳，經過了作者的巧思設計，人物形象的細膩刻畫，從側面點染或具體行為描寫，表現出人物的個性特質。傳奇中還有筆記小說中罕見的時間錯置，不依事件發生的順序敘事，刻意採用倒敘的方式，如在〈薛偉〉中引起讀者的懸念的手段，都是小說藝術手法的運用。不論是題材內容的改編創造，或是文章審美意識的增強，都是傳奇小說自覺創作意識發展下的結果。

⁷⁶ (明)胡應麟：《少室山房筆叢》，〈二酉綴遺〉，頁 486。

⁷⁷ 〈長恨歌傳〉是陳鴻為白居易〈長恨歌〉所作的傳，以傳唐玄宗和楊貴妃事；〈東城老父傳〉記唐代景慕鬥雞的盛況，傳主賈昌之事，為唐代實錄。詳見汪辟疆原編、龔鵬程導讀：《唐人傳奇（上）》，頁 208、212-214。

第四章 故事層面的比較分析

唐代不論是傳奇與傳說均數量豐富，不僅產生了如〈古鏡記〉、〈枕中記〉、〈李娃傳〉等等膾炙人口的傳奇作品，也有像《冥報記》、《廣異記》、《隋唐嘉話》等等傳說作品。兩種文類寫作意圖有所不同，也導致了表現方式的不同。傳奇小說與傳說書寫都是以事件的串聯，講述一個具有開始、中間過程與結尾的敘事文本，因此康韻梅在《唐代小說承衍的敘事研究》一書中，以敘述學角度，分析六朝志怪小說與唐代傳奇小說文本的敘述特徵的差異，也可以見出文本發展的狀況。以敘事學對文本的故事與敘述層面的分析，具體指出了中國傳統小說發展，從志怪、志人等傳說書寫的「粗陳梗概」，到傳奇小說「敘述宛轉」的敘事差異。¹敘述學中的兩個主要觀念，「故事」與「敘述」兩個層面的作用，是敘事作品最主要構成成分。²從事件如何組織成「故事」與事件如何講述的「話語」兩個層面分析，藉以討論唐代傳奇小說與傳說書寫之間事件組合方式與講述事件方式之差異，以比較出兩種文本的形式特色。³

第一節 故事層面的分析觀點之引介

¹ 康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》（台北：里仁書局，2005年3月），第一章〈從「粗陳梗概」到「敘述宛轉」——試由兩組文本為例展現志怪與傳奇的敘事性差異〉分析志怪與傳奇文的敘述差異，對魯迅等人小說史上指稱之敘述發展提出具體的闡述。頁19-60。

² 西方敘述學各種理論，目前以二分成故事和敘述兩個層面分析，是最為常見的層次概念，因為敘事作品主要還是源自這兩個層面的相互作用。詳見申丹：《敘述學與小說文體學研究》（北京：北京大學出版社，1998年7月），頁15。

³ 詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》（台北縣：駱駝出版社，1997年），頁55。

唐代傳奇小說與傳說書寫兩種文本的差異性，從寫作意識的不同，連帶影響作者的講述方式差異，導致傳奇小說作者的有所寄託與傳說書寫者以記錄為目的的差異。這樣在寫作意識影響下所產生的文本書寫特質之分化，表現在故事事件的組成關係與人物功能、性格特徵的差異上。以下對所進行的分析方法作引介，並以六朝志怪和唐代傳奇的相同題材之作品為例。

（一）事件結合關係分析方法之引介

敘事文本的「故事」(story)是指由一系列事件(event)的組成序列，展現出一種變化過程，按照一種特定的時間、情境組合成一個變化序列。⁴因此一個敘事是由許多事件組合成一個具有首尾的完整故事，而事件是描述某種物質的或精神的活動，即在一段時間中所發生的某事，或是存在於某段時間中的某種狀態。根據米克·巴爾對「事件」的定義為：「由行為者所引起或經歷的，從一種狀況到另一種狀況的轉變。」⁵可知事件中包含的重要元素，是轉變與行為者。由事件組合成的序列(sequence)中包含的至少兩個事件，讓狀況從開場的情境轉換到下一個情境，是故事情節推進的要素。⁶一連串的事件組合成事件序列，便可以形成故事。由開始的事件給予一個狀況發展的可能性，或形成一個發展的前提或情境，經過一連串可能發展的事件的選擇，產生更多事件序列，使故事情節的推進產生延緩或阻礙，最後改變了原先事件描述的情境或前提，而完成一個故事的完整敘述。

從組成事件序列的諸事件這個層面來看，事件可依其在序列中扮演的功能分成「核心事件」(kernel)與「衛星事件」(satellite)。⁷核心事件在故事的發展中

⁴ 史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 57。

⁵ (荷)米克·巴爾著、譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》(北京：中國社會科學出版社，2003年4月)，頁 219。

⁶ 史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 57。

⁷ 史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 58。

具有對下一個事件發生的抉擇，在上一個事件引發的可能性事件中作出選擇，使情境或狀況順著一定的方向發展下去，而產生下一個事件，核心事件是具有推動情節功能的事件。這種核心事件是故事的情節結構中既定的部分，事故是如此發展的框架。⁸衛星事件在事件序列中，重要性雖然不像核心事件是故事框架的必然存在，卻是具有維持、推遲或延長事件發展的功能，以填充它們所圍繞或輔佐的核心事件建構的故事輪廓。⁹因此核心事件在一個故事中，是推動情節發展的關節點，作為故事的骨架，不能隨意調動或替換；而衛星事件則如同故事的血肉，具有增強或強調故事重點的功能。¹⁰

康韻梅以六朝志怪傳說的書寫文本《幽明錄》〈楊林〉，與唐代傳奇小說〈枕中記〉為例。〈楊林〉故事中主要以核心事件為主：

宋世，焦湖廟有一柏枕，或云「玉枕」。枕有小坼。時單父縣人楊林為賈客，至廟祈求，廟巫謂曰：「君欲好婚否？」林曰：「幸甚。」巫即遣林近枕邊。因入坼中，遂見朱樓瓊室。有趙太尉在其中，即嫁女與林。生六子，皆為秘書郎。歷數十年，并無思歸之志。忽如夢覺，猶在枕旁。林愴然久之。¹¹

先指出焦湖廟祝有柏枕，此柏枕後有一小坼孔為作者唯一對柏枕之形容，為衛星事件也是後來楊林進入柏枕坼孔中的條件前提。然而對於柏枕的形狀、外觀，還有其他的性質都未在文中提及，作者只選擇了對故事發展有重要影響的線索作陳述，而捨棄其他與故事發展無直接相關之衛星事件的描述。接著情節的發展寫到楊林入廟祈福，廟祝令楊林入枕坼內，則又以衛星事件描繪在枕中所見朱

⁸ 胡亞敏：《敘事學》（武漢：華中師範大學出版社，2004年12月），頁121。

⁹ 史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁58。

¹⁰ 詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁58。

¹¹ （宋）李昉等編：《太平廣記》卷二八三，（北京：中華書局，1961年9月）。

門、瓊宮、瑤臺，點出夢中所見之景象，與楊林所處的現實世界景象的不同。然而對這些描繪夢中所見皆勝於現實世界所見，仍有很多可以加以描繪渲染的特色，但作者只選取了對故事有重要影響的形像來提示讀者。接著進展到楊林與趙氏的婚姻，而在這段婚姻中育子六人，四男二女，則也是充實對這段婚姻關係的描寫。楊林在夢中又被選為秘書郎，不久又遷黃門郎。在夢中所住的瓊樓瑤臺，所經歷的婚姻與仕宦，使楊林在枕中，永無思歸之懷，於是遭遇違忤之事，至於所遭遇何事及細節便無多贅言，只把情節的框架呈現出來。楊林出枕後，只寫出「見向枕」點明他又回到現實世界，但沒有其他的場景之描寫，只選擇重要的柏枕為線索。在〈楊林〉一則中，衛星事件做為填充、完善故事內容的作用，但對於情節的推動之影響重要性較低的描述，在整個敘述中是可以被省去或變動的部分，作者在此以重視情節的發展為主。

沈既濟的傳奇〈枕中記〉中衛星事件則較繁複，以故事一開始，呂翁在邸舍見到盧生的情景之描寫：

道士有呂翁者，得神仙術，行邯鄲道中，息邸舍，攝帽弛帶，隱囊而坐。俄見旅中少年，乃盧生也。衣短褐，乘青駒，將適于田，亦止於邸中，與翁共席而坐，言笑殊暢。¹²

主要的情節是描寫呂翁與盧生相遇於旅舍中，並且相談甚歡。然而這兩個人物的形象描寫比起在〈楊林〉一則清楚許多，如呂翁有神仙道術，及其進入旅店後的舉動，並將盧生的窮困書生的形象以衛星事件勾勒出來，描寫他的衣著、坐騎等狀態。這段描述兩人相遇於邸舍的情形，並營造出一個敘事的情境。而以下的事件便是從兩人共席而坐，言笑殊暢而繼續展開。又如故事的最後：

¹² 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》（台北：藝文印書館，1973年3月），頁196-199。

盧生欠伸而悟，見其身方偃于邸舍，呂翁坐其傍，主人蒸黍未熟，觸類如故。生蹶然而興，曰：「豈其夢寐也？」翁謂生曰：「人生之適，亦如是矣。」生憮然良久。¹³

欠伸而悟與憮然良久為推動故事情節之核心事件，在這中間所描寫的是盧生醒來之後所見的情景，相對於〈楊林〉中只寫出「見向枕」，〈枕中記〉則又寫出了呂翁和店主人的行動，與其入夢前的情境沒有多大差別，也點出了時間的長度之短暫，夢中所經歷的數十年時間，但在現實世界中，不過是主人蒸黍尚未熟的時間。這些衛星事件的描寫，主要在於點出現實時間的距離，以及感悟人生之適不過如夢一場。核心事件與衛星事件的關係，如〈楊林〉一篇簡單補充敘述故事輪廓的，也有如〈枕中記〉中對內容之填充完善的，增加事件間的因果關係以增強故事之邏輯性。

事件的組成序列，按照其不同的組合結構，以三種方式形成事件序列：鏈接（enchainé）、嵌入（embedded）、接合（joined）。鏈接是以簡單的時間順序，將事件依照前後發生時間排列；嵌入是指故事組合段中，一個事件被插入另一個事件的時間之中，兩個事件具有同時發生的同步順時的關係，在時間上不能分開；而接合是一個事件與一個事件被給予多重指代的功能，使此事件與一個以上的事件產生關聯，而與其他事件有並列的順時或類似的時間順序之關係。¹⁴由這些連接方式可以看出事件之間的組合方式，若以鏈接方式為主要的組成，表示所講述的故事事件之間的關係，以時間性為側重點；若是以並列或接合，事件之間的關係是比鏈接方式更為緊密的，因為這兩種連接方式所形成的事件序列，事件間有著相似性或因果關係，比起以時間為組合順序的偶然性組成，在敘事中所形成的因果關係較為緊密。事件的鏈接關係，如〈楊林〉的事件是以時間先後順序安排的鏈接，嵌入的情形，如「主人蒸黍未熟」與「（盧生）觸類如故」是同時

¹³ 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁 196-199。

¹⁴ 史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 61-62。

發生，在時間上不能分開的並列嵌入關係。又如呂翁授枕給盧生時，曰：「子枕吾枕，當令子榮適如志。」告訴盧生當令其如願成就榮適之志。這個事件與之後盧生在夢中經歷的一切都產生關聯，即為接合事件，使夢中的個別事件皆與榮適之志相關聯。¹⁵

組成故事的事件序列，除了事件之間以組合方式在增添、安排事件，也在聚合方式上產生關聯。¹⁶事件的聚合關係是以一個事件替代另一個事件，形成一個選擇與轉換的替代關係，產生類似隱喻的指意關係。一個故事的發展，包含了開頭—中間過程—結尾。故事裡的事件組合以一個基本結構：安置（開頭）—移置（中間過程）—置換（結尾）所組成。聚合關係就是以事件的相似性為事件發展的靜止點，此結構即是以一個事件安置展開事件，經過中間過程的一連串事件，對故事開頭的情境產生移置，以另一個與開頭相似的事件置換起始的情境，而從中間過程之間的發展，引起一種指意關係，使故事的意義健全。這種對聚合關係的分析，可以用來建立一個故事的主題指意範圍。例如根據康韻梅從事件的組合與聚合方式分析，〈枕中記〉以人生之適貫串整個故事，一開始便以盧生追求人生之適為展開，經過一連串的過程移置，都是與追求人生之適有關的事件，最後以盧生對人生之適的重新體會為置換，體現了作者的意念。¹⁷

傳奇小說的作者，無論是對既有題材的改編，或是選取現實人物為想像加工的素材，作者自覺創作意識，表現在作品的意義上，是作者自身觀念的寄託。相對於傳說書寫的文本特質，是以呈現素材的現實、傳達讓人相信的信息為主，在闡發道理、抒發人生觀的主題意義的建構上，所佔的重要性，相對於創作寓意的傳奇小說文類是較次要的。

（二）角色刻劃的分析觀點之引介

¹⁵ 康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁 33。

¹⁶ 詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 70-71。

¹⁷ 詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁 36。

一個事件中包含的要素，除了情境的轉變，另一個就是造成事件發生的行為者（actor），而這個行為者可以是人、動物、或者非生物，是引起一個事件的媒介。然而在一個由一連串具體的事件序列中，引起或經歷事件導致故事情節的推動與轉變的行為者，是具有性格特徵的人物（character）。¹⁸故事中的人物是故事發生的行動媒介，在事件所組合和聚合的結構中，在不同的位置，對故事產生不同的功用。人物是推動故事發展的行為者，一個人物的個性也在發展的事件序列中隨著擴展增強，甚至人物的個性會影響對事件可能性發展的選擇。從故事層面分析敘事作品，除了從事件之間組合與聚合關係，建立故事的指意範圍，同時也不能忽略分析人物在事件序列中所扮演的功能，以及敘事中人物個性特徵的建立。

在故事中的行動媒介，可以依照人物在故事結構中的位置關係，劃分成三組對立的行動模式。¹⁹直接影響事件的人物功能，為「主體」（subject）與「客體」（object）的對立，主體與客體就像是追求一個目標的行為者與其所追求的目標或結果，是故事中情節發展的基本框架。其次與推動故事情節間接產生關係的行為者，尚有「發送者」（sender）與「接受者」（receiver）的行動模式之對立。「發送者」即推動或促進行動，使主體實現目標的一種力量，因此經常是一種抽象物或存在於背景中的觀念；「接受者」指從事件中獲益或注明事件的效果者，也是發送者的接收對象；最後一組對立則是「反對者」（opponent）與「幫助者」（helper）的對立模式。「反對者」是通過反對主體或與主體競爭延緩或阻礙事件者；「幫助者」通過支持或協助主體去推進或深化事件者。²⁰一個行為者功能可能不只由一

¹⁸ 米克·巴爾定義行為者為一系列的行為實體，涵蓋範圍包括一隻狗、一部機器都可以是行為主體。而人物所指的是具有角色效果，有著顯著特徵的行為者。在故事的範疇中，我們所要分析的是具有個性特徵的人物，因此以下行文以人物為討論時的用語。詳見（荷）米克·巴爾著、譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》，頁 134-135。

¹⁹ 格雷馬斯提出行動元概念，用於標明人物之間、人物與客體之間的行動關係。具有三組對立的行動元模式。詳見胡亞敏：《敘事學》，頁 147。

²⁰ 胡亞敏：《敘事學》，頁 148。

個人物所擔任，一個人物也可以同時擔任不同的行為者功能。這些不同功能的行為者，在組成故事的不同事件序列中，也有可能產生功能的差異與轉換。在敘事作品中，行動者是推動、影響事件進展的因素，在故事中的同一個人物功能越多，表示在這一敘事中，給予人物自主行動的能力越強，人物的形象就被建構的越清楚。因此當一個敘事重視外部事實的取向越大，事件中的行為者就越多；若素材的發展為朝向主觀內部的主體意識發展時，事件中的行動元會減少，也就是說，一個人物在同一事件中擔任不同行為功能的現象，會較重視事件外部現實的作品多。²¹以〈枕中記〉而言，文本題旨主要在對人生榮適的探討，闡發作者對故事情節的主體意識，人物的功能便不只單一功能，而有多重或變化的產生。如在呂翁以瓷枕起悟盧生的事件中，盧生為客體；而在追求人生之適的事件中，盧生又成了主體，在盧生為相被害的事件中，盧生又成為客體，則人物的功能在不斷變換。²²從人物功能的轉換分析，呈現出對開悟人生之適的重點。

表現人物特徵的信息來源，可以透過對人物本身的描述獲得，或者通過人物的語言或行動來表現。²³故事中為了加強人物性格特徵，在敘述中不斷重覆相關的行動，使讀者經常注意到這一特徵，使這一性格的表現更加清晰。重覆相關的特徵以外，建構完整的人物的特徵還可以藉由累積的敘述，加強特徵的描寫。此外，觀察人物與其他角色之間的互動關係，以及人物所經受的轉變，也是建構、獲得人物特徵的方式。²⁴通過這四種建構人物特徵的原則，敘事作品中的人物形象的呈現可以更鮮明或更多樣化。人物性格的刻劃，是傳奇小說獨立於傳說書寫文本顯著的特點之一。六朝志怪傳說書寫在人物形象的描繪上，人物的性格特徵描寫與人物的功能變化，相較於傳奇小說是較單一的。傳奇小說的人物性格描寫

²¹ 素材朝著現實外部的特徵越多，行動元的數量就越多。反之素材成為主觀性，取向朝著主體時，行動元的數量會減少。(荷)米克·巴爾著、譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》，頁 242-243。

²² 詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁 41-42。

²³ 人物特徵或者由人物本身清楚的提到，或者從人物的行動推導出來。(荷)米克·巴爾著、譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》，頁 153。

²⁴ 人物特徵的內容建構的四個原則：重複、累積、與其他人物的關係、轉變。詳見(荷)米克·巴爾著、譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》，頁 147-149。

清晰，如崔鶯鶯才貌兼備的大家閨秀氣質；任氏雖為妖狐化身卻有貞烈的性格；李娃雖為一介娼妓卻深明事理。傳奇小說的人物不僅具有單一的性格表現，更經常不限於一種行為表現，製造出情節的起伏跌宕。

故事層面的敘述差異，從事件組成的特性與人物描寫兩個方面的分析，以唐代傳奇小說與傳說書寫題材為同源的故事為目標，分析其中傳說書寫受到傳奇小說影響之下，敘事方式的改變。

第二節 簡筆記實與敘事繁複——事件組成之比較分析

唐代傳奇小說與傳說書寫故事同源作品很多，為分析兩類文本的敘事差異，以下舉數例具有相同情節卻可以區分為傳說與傳奇的各組故事，進行事件組合與聚合方式的分析，以對比出兩者之寫作特質。

(一)《酉陽雜俎·韓確》²⁵、《廣異記·張縱》²⁶、《續玄怪錄·薛偉》²⁷

〈韓確〉、〈張縱〉、〈薛偉〉三篇皆描述人變為魚，做為魚所經歷的一段歷程。〈張縱〉、〈韓確〉二篇篇幅較為簡省，〈薛偉〉一文敘事最繁複。〈韓確〉一文之主要情節框架的核心事件，首先寫盧冉舉秀才因家貧未及入京，點出盧冉之所以前往顧頭堰拜訪表兄韓確的前提。開頭的這一段敘述中，以核心事件為主，形成一個故事的框架。而韓確夢見自己變成魚在潭中游水，以及中間所經歷的一切過程：夢見身為魚在潭中；見二漁人；入漁網中；被擲桶中；覆之以葦；所憑吏就

²⁵ (唐)段成式：〈支諾臯下〉，《酉陽雜俎》(台北：源流出版社，1982年11月)，頁221。

²⁶ (唐)戴孚撰、方詩銘輯校：《廣異記》(北京：中華書局，1992年3月)，頁35。

²⁷ (宋)李昉等編：《太平廣記》(北京：中華書局，1961年9月)，卷四七一，頁3881-3883。

潭商賈；被賣給所憑吏擢鯢貫鯁；至舍見妻子奴僕；被置砧斫之；首落方覺。一連串的經歷以核心事件推進著情節的進展。故事最後盧冉發問，韓確敘述夢中所遇，也僅以「具述所夢」概述，並且確定買魚處與魚的形狀都與韓確所述相同，也是主要以核心事件展現情節的推展。〈韓確〉全篇在著重在情節的發展上，建立起一個清楚的故事框架，每一個事件都是不可缺少的架構，較少用來修飾、渲染故事效果。可見全篇以核心事件組成為主，衛星事件在這個文本中所佔的比例不多，敘述核心事件之外沒有太多擴展或延伸的事件序列產生。情節為單純的一個核心事件序列為主線，完成故事的情節。事件之間的串聯，也主要是以時間先後次序關係的鏈接為主。

〈張縱〉主要寫張縱於病中昏迷，夢見自己化身為魚，醒來後自述一段經歷，與現實所見之事吻合。以〈張縱〉一則中描寫變身為魚所經歷的一連串過程，一開始有黃衫客來追張縱，張縱隨行；王令張縱作魚；張縱被引至河邊；被推入河中變為小魚，之後日夜增長，七日後已長二尺餘；又見有罟師撒網，轉眼已入罟師網中被捕；被捕後被置於船中草下；又有人前來買魚於是被賣至王家；到王家後經過前堂；到廚中；被削鱗；被剪頭；最後終於甦醒。在張縱病中化身為魚過程經歷，以核心事件為主推動情節的緊湊變換。張縱因為患病昏睡，才會導致被罰為魚，說明了引發接下來的事件的前提。也因此才引發一連串化身為魚、被捕、被賣、被削鱗、被剪頭的歷程。雖然主要的情節描述，是張縱於醒來之後的回溯，但這一連串事件序列是發生在張縱的昏睡這段時間。又是因為昏睡中被剪頭而甦醒，兩個事件是互相關聯的，又是一個順時並列關係的事件序列。與這個主要的序列同時發生的，是李萼在王家食鱸，聽聞張縱清醒前往探視，之後與前一個事件序列又合為同一序列的嵌入事件，繼續推動情節的變化，證實李萼所食之鱸及張縱所變的魚身。故事的事件組成，主要以簡潔的線性結構鏈接，並以李萼在王家食鱸的事件被嵌入在序列中，簡短交代了王家宴客的前提。事件的主要組成方式一直推進著情節的發展轉變，以故事本身的情節發展為重點，提供資料為主要

目的無太多情節的推擴與延伸。

〈薛偉〉一則從故事開頭，薛偉在病中昏睡，核心事件的情節發展為：薛偉病七日，二十日後醒來，令僕人視群官是否正要食鱸，群官聽說薛偉清醒，停止用餐前來訪視，薛偉自述變身為魚的歷程。從薛偉提出的一連串問題，皆與現實狀況相符，然而薛偉在這段時間中，正當病中昏迷之時，卻知道所發生之事，引起讀者的好奇。於是再慢慢透過薛偉的回憶，娓娓道來在夢中所經歷的事件，即薛偉變為魚所經歷的過程，形成一種回敘的結構。最後正準備食鱸的群官終於明白將食之鱸即薛偉，因此終身投鱸不食。

若將薛偉自述夢中的經歷，視為故事發展的中間過程，其事件組成序列如下：在薛偉化身為魚的歷程中，飢餓求食的過程，「求食不得，循舟而行，」；「忽見趙幹魚餌」；「心亦知戒，不覺近口」；「捨之而去」；「饑益甚」；「遂吞之」，一連串的過程，從衛星事件的描述，顯示出薛偉的內心猶豫不決的掙扎，而最後無法抵擋飢餓，屈服於魚餌，突顯了薛偉的心理變化過程。又薛偉被賣之後，入縣門，見縣吏弈碁；既入階，見「見縣吏坐者奕碁，皆大聲呼之，略無應者。」「弼言幹之藏具魚」，眾人驚喜魚的巨大，而無視於薛偉的求救，而成了眾人盤中的佳餚。這些衛星事件由薛偉描述了內心的焦急，而加強趙幹、張弼、縣吏等心生不忍，終生不再食鱸的因果關係。〈薛偉〉一文夢中魚服情節的發展，所有事件的起源都是薛偉的意之所念，一起心動念，強調病中惡熱求涼，山行而「忽有思浴意」，「放身而游，意往斯到。」皆是薛偉意念所到，無法抗拒而讓慾望主導行動。

這三則的事件聚合關係，〈韓確〉一文中，以韓確夢見化身為魚這一事件作為安置，經過夢中作為魚的一連串過程的移置，最後以夢醒之後「神癡良久」為最初事件的置換。這個置換對事件過程為何令韓確神癡良久，未有明確的說明，但推測可能是與夢中之經過與現實暗自契合的驚訝，而其間的連結並未十分清楚。〈張縱〉一文以張縱病中昏迷為最初的安置，經過張縱於昏迷中所經歷的過

程，最後以驟活後知道魚即自己病中所化，作為事件的移置。而〈張縱〉一文的聚合關係，僅以證實了這個變化為結束，與〈韓確〉一文僅為對事件展開的移置，並未有其他隱含的意義。至於〈薛偉〉以偉病七日連呼不應，醒後與正要食鱠的友人問答作為事件序列的安置，自敘一連串經過，最後的置換是諸公投鱠終身不食。而引起諸公投鱠不食的原因，則清楚的說是聽完張縱的一番經歷，其不忍之心遂油然而生，而所不忍的是從事件得到的體悟，則〈薛偉〉一文故事的聚合關係，比起〈張縱〉、〈韓確〉二文，與全文的連結更為緊密。

〈韓確〉、〈張縱〉二篇是以記實為主的傳說書寫，寫作的目的，在於記錄資料，基本上是按照素材原貌的客觀忠實記載，主旨在「言地府異曹、果報感應」的宗教意義以記聞的方式書寫，以期能輔於神明。²⁸傳說書寫與小說創作畢竟有著不同的意圖，〈薛偉〉一文作者隱含了對慾望與人性的感知，人受制於慾望，在功能性序列之中，以非核心事件的序列，呈現出人物主角內心想法之轉變。這種細膩、繁複的故事結構，不同於傳說的書寫方式。

(二)《原化記·周邕》²⁹、《傳奇·周邕》³⁰

這兩則都是記貞元中處士周邕，有一奴善於潛水，可為周邕帶回珍寶的故事。《原化記》與《傳奇》中的〈周邕〉故事情節大致相同，只在人名、地名上有些微差異，例如《原化記》中稱八角井位於「汴州」，《傳奇》則稱位於「相州」；《原化記》稱周邕好友為「邵澤」，《傳奇》稱為「王澤」。之所以有這樣的差異，便是因為傳聞異辭的緣故。而《原化記》的情節完整，但記事簡略，《傳奇》則文章描寫細膩，此兩篇敘事之對照可見出傳說與傳奇之寫作差異。

《原化記·周邕》故事中，開頭描述周邕買了一個善於潛水的僕人名為水精，

²⁸ 李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》（天津：南開大學出版社，1993年），頁489。

²⁹ （宋）李昉等編：《太平廣記》，卷二三二，頁1779。

³⁰ 王夢鷗：《唐人小說研究：纂異記與傳奇校釋》（台北：藝文印書館，1971年12月），頁120-121。

而水精則經常為主人帶回許多水底的珍寶。故事開始先敘述故事的前提，主要以核心事件為主。故事的開頭寫「唐周郎自蜀沿流，嘗市得一奴，名曰水精」，周郎所買的叫水精的奴隸。這一段以情節的交代為主敘述一個情節發展的經過，其中衛星事件包含描述水精的特性為「善於探水，乃崑崙白水之屬也。」以及敘述周郎令水精潛水探寶的經常性工作：「每遇深水潭洞，皆命奴探之，多得寶物。」扣合著水精善潛水的這一特性作補充說明與強調。而整個故事的中間過程，主要描述水精冒犯汴州八角井的龍神，導致周郎失去水精，而周郎之友邵澤失去寶劍，核心事件包含：周郎友邵澤曾經聽聞有神龍八角井；周郎想讓水精探寶而猶豫不決；邵澤於是授與水精寶劍；水精入水探寶；水精出井，有金手隨後擒拿水精入井；水精與寶劍自此消失。故事結尾部分，有某人告訴周郎此井為龍井，因此周郎祭井謝罪離去，則主要也是以核心事件敘述情節的發展，沒有衛星事件的修飾或填充。全文主要以鏈接的組合方式組成序列，以事件發生的時間前後關係組成，用簡潔的文字記錄了這個事件的經過。衛星事件並沒有推擴形成其他引申的事件序列穿插其中，而是為維持事件的作用，填充了故事的空白。故事結構重視事件的發展經過，使事件本身的奇異性清楚的展現。即使寫水精入深潭、入八角井探勘，與龍神戰鬥這些看似緊張場面，也只是以「移時方出」、「悄然經久，忽見水精高躍出井」短短幾個字帶過。原因就在於《原化記》作者用意在於呈現故事本身的神異，因而營造讀者閱讀時的審美感受則是在不影響故事的客觀敘述原則之下進行。

《傳奇·周郎》一則中，故事的開頭、中間過程、結尾部分的主要情節大致與《原化記》雷同，但相較之下則《傳奇》中的事件組成序列使故事更顯豐富生動。故事的開頭，同樣也是敘述周郎買一善於潛水之奴水精，經常為周郎潛入深水潭取得許多財寶。這段開頭的敘述中以衛星事件描繪水精的特異功能，如「善入水，如履平地，令其沉潛，雖經日移時，終無所苦」，具體點出水精善於潛水的特質，也加強了與接下來所要展開的事件之間的關聯性。又如對水精的年齡

十四、五歲左右、樣貌甚慧黠，同樣是修飾水精之特徵的衛星事件描述。又如「每艤舟於江潭，皆令水精沉之，復有所得。」也是敘述水精工作性質的衛星事件，作為填充核心事件之間的空缺。而故事的中間過程發展，在推動情節發展的核心事件組成過程之外，在敘述周邛至河北訪友人王澤的事件中，以衛星事件「澤甚喜，與之游宴，日不能暇。」作為填充故事框架的作用，又有描述八角井的特色是「天然盤石，而齧成八角焉。闊可三丈餘，旦暮煙雲蓊鬱，漫衍百餘步，晦夜有光，如火紅射出千尺，鑿物若畫。古老相傳，云有金龍潛其底，或亢陽禱之，亦甚有應。」仔細描寫八角井的外觀，並說明八角井的神異特徵，以及自古以來的神龍傳說，使八角井的面容呈現更為耐人尋味的神祕色彩。而水精面對的敵人是八角井裡的金龍，是自古以來相傳的神龍，甚有靈應。水精先是入水試探，見到「有一黃龍極大，鱗如金色，抱數顆明珠熟寐」，不敢徒手與黃龍搏鬥。周邛友人王澤授與寶劍，水精再度潛入八角井。這些衛星事件延長了水精與金龍的戰鬥時間，讓即將發生的事件增加了緊張的氣氛，引起讀者好奇究竟水精能不能取得寶物。接著又敘述水精與八角井龍神打鬥的場面，八角井中躍出的水精與金手，敘述井的周圍「四面觀者如堵」、「左右懾慄，不敢近覩。但邛悲其水精，澤恨失其寶劍。」這些衛星事件是與核心事件序列同時發生的嵌入事件序列，以現場群眾的緊張、戰慄之反應，突顯場面的壯觀驚人，以及周邛、王澤兩人痛失寶物的心情。故事最後是土地神化身的老人給身為地方官的王澤之勸告，原來潛居在八角井的金龍是上玄使者，所守護之龍珠是守護地方安寧的瑰璧，周邛與王澤所冒犯的正是地方的守護神。從土地神的話中更點出了整個故事的主旨：人的貪婪之心，將使自己得不償失，可能造成更大的損失。這一段話又接合了這個故事中水精潛水取寶物的事件，每一個事件都是因為貪婪而引起的，因此這個接合的事件，點出了作者本文所要反映的思想。

就事件的聚合關係而言，《原化記·周邛》以周邛得一善於探水之奴水精這一事件作為一個開始的安置，從中經過周邛命水精潛水，往往探得許多寶物的事

件作為移置的中間過程，最後以水精潛入八角井，戰龍神不勝，最後周邕失去水精作為對開始事件的置換，並以一人指出其侵犯龍神所居之地的事情，與前文的移置事件亦為相似。而這個聚合關係中，以龍神所居，不可侵犯為置換，指向對神異現象的記錄。而《傳奇·周邕》一文的聚合關係結構，與《原化記》差異不大，但在事件的置換中，則不僅以神聖之地不可侵犯為置換，更指出悲劇的發生出於人類的貪婪之心，展現出作者人生觀念的表達。

《原化記·周邕》不同於《傳奇·周邕》的事件組成方式，反映了唐代傳說書寫與傳奇小說的事件組合結構的差異。《原化記》〈周邕〉所記為傳說故事，相較於《傳奇》〈周邕〉中所要傳達作者諷刺人類貪婪的意念，《原化記》中所要表現的，就是對故事神異方面的驚奇。《原化記》文末：「他日，有人謂邕曰：『此井乃龍神所處，水府靈司，豈得輒犯。可祭而謝之。』」只說明龍神不可侵犯，未對整起事件作任何道德勸說或評價。這是傳說書寫與傳奇小說寫作動機的差異，也影響了敘事事件的組成。

(三)《本事詩·情感第一》³¹、〈柳氏傳〉³²

許堯佐作〈柳氏傳〉，以天寶中韓翃與柳氏故事為素材，同樣的故事題材，孟棨《本事詩》中亦載此事。韓翃之名據考證應為唐代詩人韓翃，傳中韓翃事蹟與歷史中之韓翃仕歷確實可考，雖不盡然合乎史實，仍可作為詩人的傳聞軼事參考。³³兩傳中有部分差異，《本事詩》中韓翃好友稱「李將」，〈柳氏傳〉稱「李生」，詩句亦有少許出入，如《本事詩》作「往日依依今在否？」〈柳氏傳〉作「息日青青今在否？」；《本事詩》作「可恨年年贈離別。」〈柳氏傳〉作「所恨」。孟棨又於篇末自敘傳聞來源，是從昔日大梁將領處聽來，強調都是大梁將領所目擊證

³¹ 王夢鷗：《唐人小說研究三集：本事詩校補考釋》（台北：藝文印書館，1974年11月），頁40-42。

³² 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁235-237。

³³ 李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁303。

實之事。兩篇雖所寫情節相合，應是各據傳聞之作，因此產生傳聞異辭。³⁴

《本事詩·情感第一》記韓翃之事，主要情節發展，寫天寶末進士韓翃有才名，鄰人李將與韓翃友善，李將之妓柳氏常於隙壁窺韓，心甚悅之。李將於是邀韓同飲，並將柳氏歸於韓。數年後，淄青節度侯希逸奏韓翃為從事，留置柳氏於都下。經過三年仍不來相迎，韓翃於是買練囊寄詩給柳氏。柳氏欲落髮為尼，居佛寺。後韓翃回京，尋訪柳氏不得。道中適逢柳氏所乘犢車，柳氏與韓翃約期明日訣別。柳氏與韓翃訣別後，是日韓翃赴宴，悵然不樂。座中有虞候許俊者，請韓手筆數字，便往沙吒利府第，救出柳氏還歸韓翃。侯希逸上表奏請深罪沙吒利，並詔還柳氏。文中以核心事件推進情節的發展，清楚交代故事的前後，衛星事件序列則有寫鄰人李將：1.李每至，必邀韓同飲。2.韓以李豁落大丈夫，故常不逆，既久愈狎。3.李將之妓柳氏，每以暇日隙壁窺韓。4.柳氏語李曰：「韓秀才窮甚矣，然所與遊必聞名人，是必不久貧賤，宜假借之。」敘述韓翃、李將、柳氏三人之間的關係，填充描寫清楚。又如韓翃偶遇柳氏犢車，柳氏自言失身沙吒利，約期明日一別，聽完後「韓深感之」，又隔日與柳氏訣別後「韓不勝情，為之雪涕。」都是表現韓翃情感動作的衛星事件。許俊奪回柳氏交予韓翃，「一座驚嘆」使宴會中之客都對許俊之義烈發出讚嘆，突顯了許俊的義舉。然而全篇之事件序列以核心事件為主，衛星事件作為填補人物關係或性情的作用，沒有太多的延伸與推擴的作用。

《本事詩》一則最後又記韓翃擔任李勉幕吏時，有韋巡官與韓翃友善，皇帝下詔除韓翃知制誥，因當時有兩韓翃，又兩人為同榜入仕，因此有御批指名作「無處春城不飛花」一詩的韓翃。則這一段軼事與柳氏故事無關，可能是作者拼合兩段關於韓翃之詩的軼事。故事中的事件序列，以發生時間的先後順序鏈接而成，文字簡練。《本事詩》作者孟棻於序文中明言書寫的目的，為采錄詩之本事，以明白詩旨，因此《本事詩》其實可看作是關於詩歌軼事的作品。因此孟棻於大梁

³⁴ 李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁 304。

夙將趙唯處聽來，關於韓翃之詩的軼事，如實記錄了「章台柳」、「楊柳春」二詩的寫作前後緣由。文末代宗判沙吒利歸還柳氏後之事，雖然與柳氏故事無關，孟棻繫之於文末，蓋因《本事詩》一書的主題，在以記錄詩歌相關之軼事為主，而非以柳氏與韓翃之情感為目的。以小說講究緊扣主題的觀念來看待本篇作品，便可能貶低其價值。³⁵若以軼事傳說來看待，便可理解其中緣由。

〈柳氏傳〉主要情節與《本事詩》無太大出入，而事件組成序列與《本事詩》中所敘述的事件組成則稍加繁複。故事之開頭的情節主要敘述韓翃之友李生，將寵姬柳氏許配給韓翃，填充故事框架的衛星事件包括描寫韓翃、李生、柳氏三人特徵的敘述，如韓翃的「性頗落托，羈滯貧甚。」李生的「家累千金，負氣愛才。」柳氏的「艷絕一時，喜談謔，善謳詠」都是用來填充核心事件、豐富情節框架的衛星事件之敘述。除了推動情節發展的核心事件，用來推擴、填補情節的衛星事件，增強了核心事件之間的連結關係與情感的描寫。從衛星事件的填補與推展，使〈柳氏傳〉中對韓翃與柳氏之情感鋪陳較《本事詩》濃厚許多，如柳氏讀韓翃練囊所寄「章台柳」一詩之後，柳氏「捧金嗚咽，左右悽憫」，表現出柳氏的悲痛，連左右旁人也為之動容。韓翃目送柳氏車離別，「乃回車，以手揮之，輕袖搖搖，香車麟麟，目斷意迷，失於驚塵」，描寫韓翃不忍柳氏離去，心中的痛苦在衛星事件的填補中流露無遺。又如寫許俊奮勇奪柳氏一事，衛星事件「衣縵胡，佩雙鞬，從一騎，徑造沙吒利之第。」「僕侍辟易，無敢仰視。」「逸塵斷鞅，條忽乃至。」「四座驚嘆。」描寫許俊的衣著俐落，動作迅速毫不遲疑，以及僕婢侍從不敢仰視，以及旁人的驚嘆，都突顯出許俊的英勇。事件的組成方式也較複雜，如寫天寶末年造成韓柳二人離異的動亂，「天寶末，盜覆二京，仕女奔駭，柳氏以艷獨異，且懼不免，乃剪髮毀形，寄跡法靈寺」，與此同時，「是時侯希逸，自平盧節度淄青。素藉翃名，請為書記」。兩個事件可說順時並列的嵌入關係，為之後韓翃與柳氏之間的練囊寄詩的前提，呈現出兩個不同時空之景象。又如柳

³⁵ 李劍國認為文末德宗批「春城無處不飛花」一事，事雖堪賞但無關柳氏，視為贅筆。李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁 304。

氏重歸韓翊，侯希逸的獻狀中所敘述的文字，則關聯了整個柳氏被沙吒利所佔，與許俊劫奪柳氏的情節，此一獻狀接合了整個故事發展的事件。許堯佐於文末曰：

然即柳氏志防閑而不克者；許俊慕感激而不達者。向使柳氏以色選，則當熊辭輦之誠可繼；許俊以才舉，則曹柯澠池之功可建。夫事由跡彰，功待事立，惜鬱堙不偶，義勇徒激，皆不入于正，斯豈變之正乎？蓋所遇然也！

作者評論故事中的人物，認為柳氏與許俊有忠誠、勇烈，但卻不能貫徹出大事業，為故事中主角們的生不逢時而發出感嘆，這是作者有意與現實政治的動亂結合。而〈柳氏傳〉這一則傳奇文的作者藉此故事，以言對政治社會的感想，即「假小說以寄筆端」之特質。因此作者在事件的組合上，特別注意結構的方式，以突出表現主角的忠義之心，而此特質也正是傳奇與傳說的文本差異。

在聚合關係上，《本事詩》中以韓翊納柳氏這一事件為開始的安置，中間又經過了分離、相遇的一連串事件的移置，最後又以柳氏還歸韓翊一事作為事件的置換。在事件的置換中，為代宗對韓柳二人之事的稱歎良久，而所稱歎者為何，並未說明。相較於許堯佐的〈柳氏傳〉，故事的聚合結構與《本事詩》相似，然而文末卻藉由侯希逸的獻狀，表彰了許俊的勇烈、柳氏的防閑之志，狀云：「有妾柳氏阻絕凶寇，依止名尼。今文明撫運，遐邇率化。將軍沙吒利兇恣撓法，憑恃微功，驅有志之妾，干無為之政。臣部將兼御史中丞許俊，族本幽薊，雄心勇決，劫奪柳氏，歸於韓翊。義切中抱，雖昭感激之誠；事不先聞，固乏訓齊之令。」讚揚柳氏為了阻絕凶寇剪髮為尼，又指責沙吒利的不法行為，也表彰了許俊的義烈之舉，作為對文章開頭柳氏韓翊的遇合之置換，使作者所要藉題發揮的義烈之行得以透過這一段文字被彰顯出來。

第三節 單一刻板與多變豐富——人物刻畫之比較分析

傳奇小說是「有意創作」的文體，除了敘述事件序列的刻意安排，行動者也是故事情節推動的重要因素。人物在事件中的功能越多、越複雜，表示人物具有自主推動情節變化的能力；若人物功能越單一，表示一個敘事所重視的是素材的外部現實。以下藉著更多的同源文本分析，檢視傳說書寫與傳奇小說的敘事性差異。

（一）《廣異記·張李二公》³⁶、《玄怪錄·裴謔》³⁷

〈張李二公〉與〈裴謔〉二文，雖故事主角不同，但情節相似。以〈張李二公〉一傳為例，內容敘述二人（張、李二公和裴謔、王敬伯）一同入山學道數年，其中一人（李公與王敬伯）無法忘懷俗世的榮華富貴，因此中輟修習道行下山，回到俗世之仕宦官場。數年後，返回俗世之人果然作了高官，得到了富貴。當兩人因故再度相遇，已是一貧一富的對比。富者憐憫貧者的落魄，直到見識貧者施行法術，才知貧者已經得道成仙。這是唐代常見的神仙與富貴之間的抉擇一類主題，其結論通常傳達的是對人間富貴鄙棄或調侃，與對唐代流行的神仙信仰之追求。³⁸〈張李二公〉與〈裴謔〉兩篇相較，情節、結構大致相同，然而〈裴謔〉敘述較為細膩，人物的性格特徵描述亦較為豐富生動。

〈張李二公〉的人物功能，在故事中各角色所擔任的功能並不多。在全文主要情節張公實施幻術捉弄李公的部份，以張公為實施幻術的主體，李公為展現幻

³⁶（唐）戴孚撰、方詩銘輯校：《廣異記》，頁 4-5。

³⁷（宋）李昉等編：《太平廣記》，卷十七，頁 116-118。《太平廣記》〈裴謔〉一篇注出於《續玄怪錄》，李劍國考證年代，應出於牛僧孺《玄怪錄》。詳見李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁 705。

³⁸詳見胡萬川：〈神仙與富貴之間的抉擇——唐代小說中一個常見的主題〉，《真假虛實：小說的藝術與現實》（台北：大安出版社，2005 年），頁 31-32。

術的目的或對象，而李公之妻為注明事件效果的接受者。再加以細分事件：1. 以泰山學道，李公思仕宦辭歸為一個部份，李公為此事件之主體，所要追求的是人間之仕宦，為事件之客體。而這時張公一席話：「人各有志，為官其君志也，何作焉！」表示尊重李公的決定，則使其成為這個事件中，支持李公決定的幫助者。2. 以張公設宴款待李公為一個事件，張公為舉辦宴會的主體，李公為被宴請的客體，而李公之妻在此事件中則為接受者，接受了張公的幻術注明了事件的效果，眾女樂作為伎樂為幫助宴會進行的幫助者。3. 以李公明白張公學道有成的事件中，以李公為得知真相之主體，張公為代表真相的客體，李妻為最後證實之關鍵力量，為發送者，接受者仍為李公所得知之真相，而李公所尋訪之鄰人、王老之女等人為幫助解開謎底的幫助者。本篇故事中的事件，每一個角色所擔任的功能不多，只以單一功能出現，以一事件中擔任一種功能為主。

人物所發揮的功能以單一功能為主，表示在〈張李二公〉一則中，人物的主體性較不明顯，描繪人物性格的部分並不多。對張公的描繪，從其衣飾外觀，稱其「衣服澤弊，佯若自失」，形容其外貌的破敗失落。然而其宅第則「門庭宏狀，僮從璀璨，狀若貴人」，對比其外貌的鄙陋，暗示了張公並不如外表所表現出來的那樣平凡，而這些都是因為他對求仙的堅定志向所致。李生則以其行動表現出對人間富貴之嚮往，如「李以皇枝思仕宦。」因為李公本身為唐代皇室之同性宗族，因此學道未成而眷戀榮華官場而辭歸下山。然而全文中，人物個性的刻劃並不明顯，僅顯示出人物的單一層面之性格，外觀描繪所用筆墨亦不多。

〈裴謚〉一文中，則為裴謚、王敬伯、梁芳三人上山求道，梁芳學道無成而先死。敬伯因為不願與梁芳一樣無成而虛度一生，決定放棄學道，入世求取功名。若將整個故事分成幾個部份來看：1. 以「王敬伯放棄學道，追求建功立業」為一事件，則王敬伯為事件之主體，客體為所放棄的成仙之路，裴謚勸敬伯曰：「吾乃夢醒者，不復低迷。」認為追求人世的富貴功名不過是一場夢，則裴謚在此為企圖阻止的反對者。促動敬伯放棄學道之者是對於功成名就的眷戀，認為「今仙

海無涯，長生未致，辛勤于雲山之外，不免就死。敬伯所樂，將下山乘肥衣輕，聽歌翫色，遊於京洛。意足然後求達，建功立事，以榮耀人寰。」因求仙之途遙遙無止盡，不願自己求仙不成，反而像梁芳一樣撒手人寰，寧可下山享受乘肥衣輕的生活，建功立業以求人間之榮耀。這份對人間富貴的嚮往，是敬伯決心棄仙道的主要力量。而梁芳的死導致可以說是幫助王敬伯下定決心放棄求仙、長生之夢的幫助者。2. 以王敬伯奉使之淮南而偶遇裴謚為一事件，主體為敬伯，作為敬伯所要抵達之目的的客體為淮南，而裴謚則作為敬伯再途中所遇的阻礙，發揮延遲敬伯抵達淮南之反對者的功能。發送者可能是一道出使的命令而非個體的人物，接受者為必須抵達目的淮南的王敬伯。3. 以裴謚設宴施幻術捉弄王敬伯一事，則裴為宴會的主體，敬伯為客體，裴謚為了向敬伯證明其道術已成，自敘其目的：「吾昔與王為方外之交，憐其為俗所迷，自投湯火，以智自燒，以明自賊，將沉浮于生死海中，求岸不得，故命于此，一以醒之。」因憐憫王敬伯在塵世宦海浮沉不定，因此為了使敬伯開悟，設計了這場宴會，裴謚為此事件之發送者。而施幻術的對象為敬伯之夫人趙氏，證明幻術之效果的接受者。宴會中的女樂、青衣、仙境等等則為協助主體裴謚之宴會的幫助者。〈裴謚〉一文中的人物功能，一個角色在一個事件中不一定只有一種角色功能，這種多重功能的現象，表示敘述中賦予角色的自主行為能力較強，重視人物的主體特性。而這樣的特色也從人物性格的建構中呈現出來。

〈裴謚〉的人物性格特性則主要體現在人物對話的語言中，如王敬伯於白鹿山久學無成，謂裴曰：「今仙海無涯，長生未致，辛勤於雲山之外，不免就死。」表明對求仙之道、長生之路的遙遠未知，並勸裴「無空死深山」，其內心看待富貴與神仙之取捨標準，明顯是以富貴功利為目的。敬伯任官後遇見多年未見的裴謚乘漁舟、衣簑戴笠，仍然像是一無所成的樣子，便高傲起來，言語中透露出其輕視：「兄久居深山，拋擲名宦，而無成到此極也。」暗諷裴謚拋棄人世的一切榮華富貴，卻一事無成。隨後又自誇其成就與功績，既可看出其意氣風發的刻意

炫耀，又帶有諷刺裴的意味。而後見其妻趙氏在筵席中陪酒奏樂，表現出驚慌失措的樣態「細視之，乃敬伯妻趙氏，而敬伯驚訝不敢言。妻亦甚駭，目之不已。」驚訝其妻子出現在宴會之中，甚至擔任妓樂；敬伯拜別裴謚離去後，想要再次尋訪裴居處，卻已不得其門，其惆悵自失，對比於之前的高傲無恃，卻有判若兩人的差異。裴謚的性格也體現在言語中，王敬伯邀其下山入世，裴曰：「吾乃夢醒者，不復低迷。」表現出裴謚將人生富貴視為夢一場，無須沉迷。裴謚答覆王敬伯之邀約所言：「吾儕野人，心近雲鶴，未可以腐鼠嚇也。」亦可見裴謚視富貴如腐鼠的人生價值觀。而其「衣簞戴笠，鼓棹而去，其疾如風。」「遂翛然而去」的裝扮與行動，則表現出其仙風道骨、來去無蹤的神仙特質。

就角色功能而言，〈裴謚〉一篇的一個角色可能同時在一個事件中，發揮不只一種功能，與〈張李二公〉相較，人物的自主行為能力較強。表示故事重視的取向，〈裴謚〉一篇主觀的指向主體，而〈張李二公〉則指向外部現實。〈裴謚〉一篇性格特徵刻劃細膩，用行動、言語的累積展現豐富的人物性格，同時亦展現了人物性格的多面性。而〈張李二公〉對人物性格特徵的描繪，累積數量上則少了許多，性格亦僅呈現單一性。

（二）《本事詩·情感第一》³⁹、〈柳氏傳〉⁴⁰

孟棨所撰《本事詩》，所記內容以詩歌本事、軼事為主，用以提供資訊讓後世讀詩者更能體會詩旨，本質上應當看作傳說軼事一類。而與〈情感第一〉中韓翊之事對照於許堯佐所作之〈柳氏傳〉，許文事件之敘述更為複雜生動，應是作者有意創作以寄託心志之作。兩者事件組成關係的差異已有討論，本節接著分析兩篇情節重合的部分，對比兩位作者對人物在故事中的功能與特質之描繪。

《本事詩》中韓翊一文，就韓翊與柳氏的分合故事整體看來，韓翊在這一系

³⁹ 王夢鷗：《唐人小說研究三集：本事詩校補考釋》，頁 40-42。

⁴⁰ （宋）李昉等編：《太平廣記》卷四八五，頁 3995-3997。

列事件中所扮演的角色功能，是作為追求柳氏之主體，柳氏則為行動之客體，發動者是將柳氏配以韓翊的李將，沙吒利是介入韓柳之間的反對者，幫助者為重新救回柳氏的許俊與上疏皇帝的侯希逸。若再加以細分成幾個小的事件中的人物功能：1. 以韓翊納柳氏為一事件，韓翊為事件之主體，而柳氏則為事件實施之目的客體，促動事件的發動者為李將，接受事件效果的同樣為柳氏。2. 韓翊與柳氏分離，出任淄青節度從事的事件中，韓翊為出任行動的主體，而出任從事為韓翊此事件行動之目標客體。因為節度侯希逸的奏請為從事促使韓柳之分離，則侯希逸為促動事件之發送者，柳氏則在此事件中成為被留下，為事件效果的接受者。3. 柳氏復歸於韓翊一事，則韓翊為重新找回柳氏的主體，柳氏為韓翊追求之客體，許俊義烈自告奮勇前往劫奪柳氏，為促動事件之主要力量的發動者，而事件效果之接受者為柳氏，侯希逸之上書則為協助柳氏復歸之幫助者，阻止柳氏復歸的反對者則為沙吒利。除了柳氏在事件中既為客體又同時為接受者，人物在故事或事件中所發揮的功能，皆以單一功能為主。⁴¹

《本事詩》中的韓翊，其性格特徵的描寫，於文章之開頭便以直接指稱的方式標明其「少負才名」、「孤貞靜默」，是對其性格特徵的具體標示。⁴²以下由其行動中又可以間接看出此性格之行為特色，如其所交遊的對象皆為當時名士，符合其少有才名的特質；其居室「華門圭竇，室唯四壁」，可看出其孤貞靜默的恬淡性格。柳氏則為善視人者，能擇賢者而從之卻無能抵抗專權。許俊則自許為義烈之人，而其行動「俊乃急裝，乘一馬，牽一馬而馳，逕趨沙托利之第」，也符合其自敘。這一動作在此人物的表現為單一的性格特徵，透過行動表現，使其性格得到強化。⁴³

許堯佐〈柳氏傳〉故事中的角色功能，主要以韓翊為主體，柳氏為追求的客

⁴¹ 單一功能指一個人物反覆出現同一功能。詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 77。

⁴² 對人物特徵的直接指出，可以簡要地以與人物姓名相關之語詞或以更充分之描寫出現。詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 80。

⁴³ 一個人物的某種特性重複出現，致使此人物特性增強，即為強化。詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 81。

體，柳氏對韓翊的戀慕之情為兩人結合的關鍵，因此發動者為柳氏，韓翊則為柳氏戀慕的接受者，幫助者為了解柳氏心意而成全韓柳之李生、劫奪柳氏復歸韓異的許俊與獻狀之侯希逸，反對者為阻止韓柳愛情的沙吒利。若將事件細分來看：

1. 韓翊納柳氏一事，以韓翊納柳氏之實施主體，柳氏為客體，發動事件者亦是柳氏，因為柳氏對韓翊的「屬意」為引發事件的關鍵，而柳氏戀慕之情的接受者為韓翊，而李生則為兩人結合之幫助者。
2. 韓翊留下柳氏，至清池省家的事件中，韓翊為省家清池實施事件的主體，清池則為韓翊所要抵達的目的地客體，柳氏勸韓翊省家為事件的發動者，突顯事件效果的接受者為被留下之柳氏。
3. 柳氏復歸於韓翊之事件中，韓翊為實施行動之主體，柳氏為客體，許俊以材力自負，自告奮勇劫奪柳氏為事件之發動者，柳氏為劫奪之目標的接受者，沙吒利為阻礙韓柳之反對者，侯希逸獻狀幫助復歸為幫助者。在細分的事件中，人物不一定對事件僅發揮一種功能，而有多重功能的展現。⁴⁴這種多重功能的出現，尤其同時為主體或客體，又同時具有發動者的功能，表示對人物主體性的重視，而非如同《本事詩》中對素材的事實層面的呈現之重視。

〈柳氏傳〉中的人物性格特徵，表現在行動和言語中更為明顯。文中對韓翊的描寫為「有詩名，性頗落托，羈滯貧甚」，直接點出韓翊的才華與性格的不拘小節。李生欲以柳氏薦枕席於韓翊，韓之驚慄避席，亦可見出其所表現的正直一面。而柳氏的人物特徵，為「艷絕一時，喜談謔，善歌詠」，可見其才貌，其後沙吒利亦因其美色聞名，而竊為專寵。而柳氏之性格，從其言語中亦可見，「榮名及親，昔人所尚，豈宜以濯洗之賤，稽採蘭之美乎？」勸韓勿為新婦耽誤省親；柳氏懼其美貌招禍，「剪髮毀形，寄跡法靈寺」，皆體現出柳氏的通曉事理，為才貌雙全之人。至於許俊，「以材力自負」、「衣縵胡，配雙鞬，從一騎，徑造沙吒利之第」，至沙吒利宅第，「被袵執轡，犯關排闥，急趨而呼」，致使沙宅之僕侍「無敢仰視」，待救出柳氏「挾之跨鞍馬，逸塵斷鞅，倏忽乃至」，這一連串動

⁴⁴ 多重功能指一個人物為一個事件產生一個以上的功能的現象。詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 77。

作與衣飾外觀的描寫，增強了許俊的豪氣與義烈的個性。然而最後「翊俊懼禍」，則表現了許俊畏縮、不能貫徹的一面。

《本事詩·情感第一》「韓翊」一篇與〈柳氏傳〉之比較，人物的功能表現上，〈柳氏傳〉一文的人物對事件產生多重功能。人物個性特徵的描寫，〈柳氏傳〉中表現性格特徵的強化程度，比起《本事詩》簡短的敘述更為生動明顯，〈柳氏傳〉中的人物也不只有單一面的性格，如許俊、韓翊的懼禍，與先前所表現出的勇氣、落拓不羈不一致，表現人物的多重性格。

(三)《廣異記·三衛》⁴⁵、〈柳毅〉⁴⁶

《廣異記·三衛》與李朝威所撰之〈柳毅〉，所記故事情節類似，而〈柳毅〉一文辭采更加華麗，情節更為繁雜，似據〈三衛〉一文之情結繁衍鋪敘而成。⁴⁷〈三衛〉一篇記華嶽第三新婦為夫婿所惡，託三衛代為傳信至北海家君，並教三衛扣樹傳書至北海龍宮，王得知愛女受辱，隨即調兵五萬，西伐華山。事成之後王賜三衛絹二疋，賣得二萬貫，於東還青土途中行經華陰，復遇前時女郎致謝，並指引三衛避開禍害。〈柳毅〉一文則記洞庭龍女為夫婿、舅姑所毀黜，託柳毅傳書洞庭君。洞庭龍君聞言悲痛愛女受罪，宮中左右僕婢亦皆悲痛。洞庭君之弟錢塘君聞訊震怒，化為赤龍至涇河吞食無情郎，救回龍女。此情節與〈三衛〉大致相似，而救回龍女之後，柳毅在龍宮備受禮遇，連日宴會、陳歌舞、錢塘君欲許配龍女給柳毅等情節則為〈三衛〉所無，並極盡鋪敘。又敷演出龍女為求報恩，等到柳毅妻妾相繼而卒，洞庭龍女化身盧氏終於嫁給柳毅，以及柳毅隨龍女徙居南海，及贈柳毅表弟仙藥之事，皆〈柳毅〉作者增衍，內容曲折頗多又多排偶，主

⁴⁵ (唐)戴孚撰、方詩銘輯校：《廣異記》，頁 50-51。

⁴⁶ (宋)李昉等編：《太平廣記》，卷四一九，頁 3410-3417。

⁴⁷ 詳見李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁 290。

要為創作者逞才華、寄情義於筆端之作。⁴⁸

〈三衛〉一文人物所發揮之功能：1. 若以華嶽新婦託三衛寄書北海家君為一事件，此事件中的主體為華嶽新婦，客體為受託者三衛，幫助主體華嶽新婦完成事件的為青衣婢。2. 若以三衛寄達書信給北海君為一事件，則事件之主體為傳送家書的三衛，客體為接受書信的北海君，幫助三衛傳書的幫助者為樹與朱衣衛士。3. 北海君出兵救回華嶽新婦為一事件，出兵下令者為北海君，為事件之主體，客體為這次行動中所要救回的目標華嶽新婦，幫助者為五萬兵力。4. 三衛東還青土的事件中，主體為三衛，客體為三衛所要抵達之目的地青土，反對者為遷怒於三衛的華山五百兵將，因為三衛傳書而遷怒，華嶽新婦告知三衛化解方法，即隨同玄宗巡幸之鼓車，便能平安通過潼關，因此幫助者為華嶽新婦與玄宗之鼓車。人物對於事件所發揮的作用，以單一功能為主，而對於促使人物行動的主要關鍵力量，則沒有強調，表示人物具有自主發展的可能性較低。⁴⁹

〈三衛〉一文對人物特徵的建構，其性格特徵較不明顯，人物內心的呈現較少。文中對三衛的性格描述，僅以「其人亦信士」具體描述其守信用，從其行動中，則以其確實完成寄書之使命落實其「信士」的特徵，其餘並無關於三衛之性格、特徵之描繪。對華嶽新婦，也僅描繪其氣色外觀，受惡時「容色慘悴」、成功脫離華嶽之子後「容服炳煥，流目清眇」，以及其能知恩報恩的特徵，而其餘無多贅言。〈三衛〉所記以呈現故事情節為重點，對於人物的內心世界的描繪不甚重視。

〈柳毅〉一文中人物所發揮的功能：1. 以龍女於道畔遇柳毅，託其傳信於洞庭君這一事件中，傳信之主體是龍女，柳毅是龍女等候於道畔之客體，龍女曰：「洞庭於茲，相遠不知其幾多也。長天茫茫，信耗莫通，心目斷盡，無所知哀。」

⁴⁸ 李劍國云：「古來人神遇合本多以情為根本，此傳自亦如是，然頗不同者，乃非賦風流之韻，特寫情義也。情中含義，乃見高處，視輕薄文士、媚婉仙女枕席之歡，此情深矣！」此傳描寫之法一反舊規：棄委曲細微之筆而聘其雄文，恣肆汪洋，奇采豔發，頗有辭賦家筆意。」評〈柳毅〉為寫情義、文采斐然的作品。詳見李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁 289。

⁴⁹ 素材朝著現實外部的特徵越多，行動元的數量就越多。反之素材成為主觀性，取向朝著主體時，行動元的數量會減少。（荷）米克·巴爾著；譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》，頁 243。

聞君將還吳，密通洞庭，或以尺書寄託侍者，未卜將以為可乎？」因洞庭路途遙遠，龍女又見辱於夫家，促使龍女候於道中等候柳毅，因此事件的發送者也是龍女自己，促動事件的目的為所傳送之家書，推遲事件的洞庭君為接受者。2. 柳毅傳書洞庭君救龍女這一事件中，主體為代龍女傳書之柳毅，客體為傳書對象洞庭君，發送者也是柳毅，聽聞龍女遭遇自云：「吾義夫也。聞子之說，氣血俱動，恨無毛羽，不能奮飛，是何可否之謂乎？」因為他的正義感決定拔刀相助，答應了龍女的請託，成為柳毅決定傳書的關鍵力量，幫助者為帶領柳毅進入龍宮的武夫，反對者為暫時與洞庭君講道之太陽道士，延遲、阻礙柳毅傳書之時間。3. 龍女為報恩嫁柳毅這一事件中，主體為報恩之龍女，自云「涇川之冤，君使得白。銜君之恩，誓心求報。」為報柳毅之恩救於水火之恩，誓心報恩的龍女為事件之發送者，報恩行動之客體為柳毅，而事件效果的接受者為與龍女成親之柳毅，幫助者為媒氏，反對者為延遲龍女與柳毅婚姻的前二任妻子張氏與韓氏。〈柳毅〉一文中角色也有對事件產生多重功能的現象，內心獨白與思想在文中有較清楚的表現，使得角色具有自主活動能力與動機，這也同時也表現在人物性格的刻劃上。

〈柳毅〉作者對人物性格特色的刻劃極為深刻，如柳毅的重義，聽聞龍女遭遇自云：「聞子之說，氣血俱動，恨無毛羽，不能奮飛。」表現其義憤填膺，恨不得立刻解救苦難中的龍女；錢塘君欲將龍女許配柳毅，自云：「敢以不伏之心，勝王不道之氣」，表明自己的剛直之心，不會屈服於錢塘君的威勢而答應取龍女為妻的無理之要求，其一番言論嚴詞糾正錢塘君的狂妄之言，亦顯示出其正直重道義，認為「始以義行為志，寧有殺其壻而納其妻者邪？」自許乃以操守正直剛烈為志尚者，不會趁人之危。其重道義的人物特質，在其言語與行動中一再出現，其特性得以強化。然而柳毅雖拒絕錢塘君之請，臨別之時卻「殊有歎恨之色」，又自云：「將別之日，見君有依然之容，心甚恨之。」皆表示柳毅對龍女的有情，因此雖然其剛正之心不願趁人之危，內心卻對龍女有所掛念，由此可見柳毅不同性格特徵的表現。龍女的重情義也從其言語和行動中表現出來，如龍女的誓心求

報，而以盧氏的身分嫁為柳毅之妻以報恩，自云「今日獲奉君子，感善終世，死無恨矣。」只求能報答柳毅之恩便無遺憾，可見其心意之堅定。龍女對柳毅的戀慕之心，自云：「未知君意如何，愁懼兼心，不能自解。」龍女對柳毅心意之不確定，因而心情搖擺不定。又勇武的錢塘君，一發怒便「天拆地裂，宮殿擺簸」甚至洪水九年，然而面對柳毅的嚴詞指正，則又虛心認錯，展現性格的另一面。本傳中之主要人物角色柳毅、龍女、錢塘君，都不是只有單一面的性格，就如同活生生的人物呈現在眼前，有多變的性格、思想。比起〈三衛〉一文，〈柳毅〉中的人物性格特徵更為多樣化。

第四節 故事層面的差異表現

傳統文學史上所說的志怪、志人的筆記小說，內容所記主要大都可歸類為傳說故事的書寫，其書寫目的與特質在於提供訊息，用以證明或解釋一種宗教信仰、風俗習慣，又或者記錄文人雅士的行跡，以提供談論之資、補史之闕，其性質是記錄一些說與聽者都主觀的相信為真的事蹟。其書寫的重點在於提供編著者或言說者主觀認為的事實為佐證，而不在於娛樂或審美的文采表現。唐代興起的傳奇小說之寫作，作為一種「有意」創作的文體，不論在書寫的意圖上、敘述手法上，都有了與傳說書寫不同的樣貌。⁵⁰以敘述學的觀點而言，在故事層面關於事件的組成關係與人物形象刻畫功能上所展現的差異，更能展現傳說書寫與傳奇小說在故事結構上的具體差異。

以故事的事件組合層面所進行的分析，不論事件的垂直組合方式以及水平聚合方式，都可以看到傳說書寫與傳奇小說不同的特點，由此所建構出來的文本意

⁵⁰ 胡應麟、魯迅等均提及有關傳奇有意為小說的特色，並且具有辭采華艷、敘述宛轉的特質。詳見魯迅：《中國小說史略》（谷風出版社，未注出版年），頁 75-76。

義也不同。傳說書寫的事件組合，從〈韓確〉、〈張縱〉、《原化記·周郎》、《本事詩·情感第一》〈韓翊〉等篇，事件垂直組成方式主要以鏈接的方式，依照事件發生的時間順序，以核心事件的連接為主表現推動情節的變化。這種傳說的書寫主要注重在故事的情節推進與事實經過，因此沒有太過複雜的衛星事件的嵌入或接合。傳說書寫中在整個故事的結構中被視為衛星事件的，多半用來補充說明，填補核心事件中的空白。這種現象是由於傳說的書寫重視傳達事件的訊息這一特質，傳說故事的敘述主要的非為娛樂或審美，也非為寄託作者的人生經驗之感慨所傳述，因此不必在事件的結構上精心設計，創造如同〈薛偉〉、〈柳氏傳〉、《傳奇·周郎》等這些唐人傳奇文一樣耐人尋味、意義深遠的小說。因此相較於傳說的書寫，唐代新興文體的傳奇小說，作者為了傳達故事素材以外的更多寓意，在推動情節的核心事件以外，往往又注重衛星事件的鋪陳，使得事件之間的聯繫更加緊密，也呈現出作者所要傳遞的訊息。如《傳奇·周郎》一篇，以衛星事件加強了水精的善潛水探寶，以及強調了神龍的不可侵犯，從而暗示了人類的貪婪，最後將如同周郎失去水精一樣得不償失。而也正是傳奇小說創作，與傳說書寫目的不同所造成的敘述差異。

以更多唐代同源之傳說書寫文本與傳奇小說作品來看，也可發現這一差異。如以《廣異記·三衛》與〈柳毅傳〉相對照，同樣寫北海君救龍女一事，〈三衛〉文中敘述「令調兵五百，至十五日，乃西伐華山，無令不勝，二人受教走出。」僅以簡要的衛星事件敘述北海君的處理過程。然而在〈柳毅傳〉中，則又加入了錢塘君大怒，致使雷霆萬鈞、宮殿動搖的一系列衛星事件如下：「語未畢，而大聲忽發，天拆地裂，宮殿擺簸，雲煙沸湧。俄有赤龍長千餘尺，電目血舌，朱鱗火鬣，頂擎金鎖，鎖牽玉柱，千雷萬霆，激繞其身，霰雪雨雹，一時皆下。乃擎青天而飛去。」⁵¹把錢塘君的出場寫得氣勢磅礴。又著名的唐代傳奇小說作品元稹之〈鶯鶯傳〉中，衛星事件的描述如：「因命拂琴，鼓霓裳羽衣曲，不數聲，

⁵¹ 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁 171。

哀音怨亂，不復知其是曲也，左右皆歔歔，崔亦遽止之，投琴下流漣，趨歸鄭所，遂不復至。」⁵²一段崔鶯鶯與張生離別前的事件，琴聲之哀怨，使左右亦皆感嘆，達到了渲染的效果。而唐代傳說書寫又如《廣異記·張李二公》，從入山學道、下山為官、宴會中見李公之妻、證實張公成仙的一連串事件，主要為推動情節發展的核心事件，沒有太多的衛星事件衍伸出的情節效果，僅以事件連接為主。

至於事件的水平聚合關係，從開展事件的安置，經過過程的移置，到最後對事件的置換，傳說書寫所展現的著重在事實狀態改變的神異特性，傳奇小說則展現了作者藉由事件經過所寄託的意義。傳說書寫的事件聚合關係如〈張縱〉、〈韓確〉對事件的置換過程，僅在事實狀態的改變，展現對此奇異之事的驚嘆。又如《原化記·周邕》展現對八角井神龍的敬畏，以及《本事詩·情感第一》〈韓翃〉一則所展現的對此故事的感嘆驚異。從這些傳說書寫文本中，較少從置換的過程中，展現事件事實以外的作者的情感與寄託。然而在傳奇小說中，這一種聚合關係較為清楚。如〈薛偉〉中展現人類受制於慾望的感嘆，《傳奇·周邕》寓含了作者對人類貪婪之心的否定人生觀，而〈柳氏傳〉中則寄託了對守貞、義烈之行的讚揚。傳說書寫的事件聚合關係，又如《廣異記·張李二公》事件的置換，亦以張已成仙置換開頭學道於泰山的事件，重點在對事實的呈現。又如《廣異記·三衛》由三衛自京還青州，途中遇華嶽第三新婦託書為開展，最後仍以還青州又遇華嶽新婦為置換，僅以呈現此一經過的事實，未有其他寓意。而更多傳奇小說的聚合事件例證，亦可見《玄怪錄·裴謚》以王敬伯之語，曰：「當此之時，敬伯亦自不測，此蓋裴之道成矣，以此相炫也。」表示以其常人之智，宴會當時尚且不知裴已成仙。道出神仙變化之莫測，非常人之智所知的道理。⁵³〈柳毅〉則以柳毅與嫁為柳妻的龍女一同返回洞庭為對事件開頭的置換，強調柳毅的義烈之行。由此聚合關係的分析可見傳說書寫事件之聚合關係與傳奇小說之差異，其書寫意圖之不同。

⁵² 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》，頁 257。

⁵³ (宋)李昉等編：《太平廣記》，卷十七，頁 118。

此書寫意圖的不同亦表現在人物功能上，以人物在故事中所發揮的功能而言，一個人物在同一故事或事件中所擔任的功能越多，表示人物的個體性越強，能夠自主推動事件發展的主觀性越強。反之，當人物以主要單一功能對故事產生影響，越是偏向重視對素材的事實呈現。因此在〈張李二公〉、〈三衛〉、《本事詩·情感第一》〈韓翊〉當中，一個人物對一個事件或故事所發生的功能較為單純，尤其以事件之主體或客體與發送者為不同一人，表示角色自己發動事件的功能性不強。又如〈張縱〉一文中的主體是化身為魚的張縱本人，而促使其變身為魚者，則為向王請示罰其暫時為魚的黃衫吏。而身為魚的歷程，被捕、被買到被殺發送者都另有其人。⁵⁴而〈韓確〉一文的角色功能也與〈張縱〉相類似。至於《原化記·周郎》中水精入水探寶的主體為水精，而發送者一樣都是周郎，分別擔任不同的角色功能開展事件。而在傳奇小說中，同一角色擔任多重功能的情形較為常見，如〈柳氏傳〉中由於柳氏傾慕韓翊的心意，而使柳氏在韓翊納柳氏為室的事件中成為發送者，其賢慧知禮也在省親一事上扮演發送者的功能。這樣的多重功能在〈柳毅〉中出現，如龍女的主動託書、報恩，都使龍女擔任主體與發送者的功能。又如〈薛偉〉一文，在薛偉病中為熱所逼而出走求涼的事件中，薛偉既是主體又是發送者，因為其惡熱求涼的念頭而致使以下之事件展開。而隨後薛偉的魚服、上鉤等事件，也都是因為其意念之動而促使事件的發生。透過這些文本的分析，除了點出角色功能的單一或重複，更指出傳說書寫重視素材現實的取向，而傳奇小說則更重視素材主觀意義的刻畫。

角色的功能與人物刻畫的程度也有關聯，若人物形象越清晰越多樣化，表示人物的主體性越強，所能自主擔任功能的特質越強。也因此，在傳說的書寫中，對人物的性格特質、心理世界、內心獨白的描繪，都不及傳奇小說之生動。因為寫作的重點不同，傳說書寫重視事件訊息的傳遞，傳奇小說則側重呈現作者所寄託在故事素材上的其他意義。而對角色性格與心理狀態的描寫，也經常作為創作者

⁵⁴ 捕魚之罟師、王丞家買魚者、廚中劊人都是這些事件的發送者。（唐）戴孚撰、方詩銘輯校：《廣異記》，頁 35。

加強意念的關鍵，例如展現角色的忠勇貞烈或是貪婪、優柔寡斷，從而導致事件的結果，便成為作者強調渲染處。〈張李二公〉、〈三衛〉、《本事詩·情感第一》〈韓翊〉三篇文本中，人物的性格往往呈現單一的特質，而且並不特別強調其心理狀態多面化的展示，然而在同源的三篇作品中，〈裴謔〉、〈柳毅〉與〈柳氏傳〉中對人物的刻劃就展現了性格的多樣性，以及角色心理狀態的描寫，而呈現了靈活多變的角色形象，更有生動的形象表現，因而致使角色能夠自主產生對事件的影響，並隱含作者寄託於故事的意義。又如在〈薛偉〉一篇中，薛偉魚服甚飢而見魚鈎，起初心亦知戒，然而一番掙扎之後，仍然不敵飢餓與食物之香氣，而使自己陷入危險的困境。這一段寫出了薛偉心裡的獨白，同時也隱含了作者所指涉的人們不能控制慾望之意涵。《傳奇·周邛》一文則將水精描寫為超凡特異又無所畏懼的奴僕，經常為周邛身歷險境，而主人周邛則為貪婪不滿足的人，因其貪婪致使失去寶劍與水精，更驚動了守護一方的神龍，則影射了人們貪得無厭的心理，終究會導致災害。

傳說書寫與傳奇小說故事敘述層面的差異，在事件與角色的敘述差異上，展現了不同的面貌。然而影響的主要因素，歸結為寫作意圖的不同，因而導致不同的故事結構方式或角色的建構，從而形成了不同的文本類型的敘述風格與特色。

第五章 敘述層面的比較分析

一個文本的敘述研究所涉及的，除了分析一個素材中的事件序列的組成方式與人物對事件發揮的功能，即分析其故事結構的組成之外，還需要考慮這些素材如何被敘述。一個故事的發生，是直接經由事件序列、人物角色所組成，但這些故事被記錄下來得以傳達，則是透過語言、文字的表達而被講述。因此我們分析了事件組成、角色特徵之後，接著從如何講述故事的層面，分析傳奇小說與傳說書寫之間的差異。著重在關於敘述時間的安排，以及敘述的觀察視角等問題。

第一節 敘述層面的分析觀點之引介

自覺創作小說的寫作意識覺醒，造成傳奇小說與傳說書寫的事件組成與人物特徵刻劃的差異。在故事層面上唐代作者所展現的書寫特質之差異，在故事層面的分析中，刻意賦予作品意義。而敘述層面的分析，則是針對作者以何種文字語言的手段與方式，對故事進行陳述，展現傳奇小說作者的「施之藻繪」與「擴其波瀾」的審美特徵。¹敘述層面的分析可以從幾個方面來探討：一是針對一個敘述中，關於故事時間安排與展示的手法，即敘述的時間性問題；其次是關於敘述觀點的問題，包含敘述者、聚焦與話語的問題。²

（一）時間性分析觀點之引介

¹ 魯迅：《中國小說史略》（谷風出版社，未注出版年），頁 76。

² 詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》（台北縣：駱駝出版社，1997 年），頁 91。

一個故事中的事件，可以看作是先於敘述的，已經發生的存在，換句話說即指故事的發生是先於故事被講述之前，因此故事中的事件序列有其發生的時間順序。然而一個敘述的活動，是對一個事件序列的重新再述，在敘述中也有敘述過程的時間安排。敘述的時間不一定要和故事發生的時間等同，敘述者在敘述中可以因為講述的需要，重複講述、拉長或縮短時間，或是抽換事件發生的順序，以製造講述時的某些特殊效果。因此針對故事時間與敘述時間之間關係的分析，可以從敘述的次序（order）、頻率（frequency）、跨度（duration）三個方面，對文本的敘述進行解讀。³

故事敘述的時間次序，依照敘述事件的時間排列有兩種形式，一是事件發生的時間與敘述時間順序相同的「順時」型態；另一種次序是若敘述的時間與故事發生的時間不一致為「錯時」。⁴錯時是在敘述中對一個事件發生前後順序的重新安排，這種錯時的安置可能是對一個事件，也可能擴及整個段落。錯時的類型，依照重新組合的敘述順序與事件發生順序的關係，又可分成兩類：一類是回顧先前發生的事件的回敘；一類為預先敘述之後發生的事件的預敘。⁵敘述時間的次序，在創作性的文本中，全文以順時敘述講述的較不多見，然而在六朝志怪小說中，則主要以順時次序敘述，如《幽明錄·楊林》⁶、《博物志·猴獮》⁷便是以順時次序敘述，而這一類實屬傳說故事書寫的文本，以提供事件發生情況為目的的忠實報導，因此敘述時間與故事時間的順序通常呈現一致。⁸發展到唐人傳奇小說，錯時敘述的運用在傳奇小說中是一種常見的敘述方式，如〈補江總白猿傳〉

³ 敘述的時間性分析，可以依據熱奈特所提出的三個方面進行，即次序、頻率、跨度。詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 92。

⁴ 一個敘事很少順著事件發生的時間完完本本的講述下來，往往打破故事序列描繪線形化時間的理想，對事件進行重新安排。詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 92。

⁵ 錯時的敘述在敘述中將事件發生的時間向前或向後推移，形成敘述的格局。史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 93。

⁶（南朝宋）劉義慶：《幽明錄》（北京：文化藝術出版社，1988 年 12 月），頁 4。

⁷（晉）張華：《博物志》（台北：金楓出版社，1994 年 4 月），頁 71。

⁸ 康韻梅分析《博物志·猴獮》、《幽明錄·楊林》兩篇六朝志怪作品，基本上都是順時的類型，而這兩篇作品屬於傳說一類。詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》（台北：里仁書局，2005 年 3 月），頁 47。

⁹中以被歐陽紇所救婦女的口吻敘述白猿的習性，便是回到先前的故事時間之敘述。¹⁰傳奇小說的寫作常在適當的關節處加入回敘或預敘的敘述，以達到前後呼應的效果，加強故事的意義。

關於敘述頻率的定義，指的是一個事件在故事中發生的次數，與一個事件被敘述的次數之間的關係。¹¹關於頻率也有三種型態：若一個特定事件發生一次，也只被敘述一次，為單一事件；若一個特定事件只發生一次，卻被多次敘述，則為重複事件；又假若一個事件發生了不只一次，卻只被敘述一次，則為概括事件。單一事件的型態，對於事件在敘述中是一種純粹記錄過程的功用，然而相對於重複與概括的刻意安排，重複事件的敘述，是為了強調某個事件對於故事的重要性，概括事件則是把相同事件統合在一起，以強調它們之間的共通性。單一事件頻率的敘述時間關係，是六朝志怪傳說故事書寫的主要敘述頻率，在《幽明錄·楊林》、《博物志·猴獮》僅有單一事件的敘述¹²；至於傳奇小說的敘事頻率，如〈枕中記〉¹³中以重複事件強調人生之適的兩個面向，一者關於躬耕田畝，如盧生初到邸舍時「衣短褐，乘輕駒，將適於田。」又夢中遭遇死罪時對妻子言曰：「思衣短褐，乘青駒，行邯鄲道中，不可得也。」最後於夢中上皇帝疏中又曰：「臣本山東諸生，以田圃為娛。」三次陳述關於人生躬耕田畝，安貧樂道的生活。一者則是出將入相，列鼎而食的面向，如盧生入夢前對老翁所說的理想生活：「士之生世，當建功樹名，出將入相，列鼎而食，選聲而聽，使族益昌而家益肥。」夢境最後總述其夢中一生：「兩竄荒徼；再登台鉉，出入中外，迴翔臺閣，五十餘年，崇盛赫奕。」又在上皇帝疏中說：「過蒙殊獎，特秩鴻私，出擁節旌，入昇台輔。周旋中外，綿歷歲時。……今年逾八十，位極三世。」皆為對人生富貴，

⁹ 汪辟疆原編、龔鵬程導讀：《唐人傳奇（上、下）》（台北：金楓出版社，1987年5月），頁69-71。

¹⁰ 傳奇文的〈補江總白猿〉與〈枕中記〉在文中出現了回敘，作為補充說明或呼應的功能。詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁47。

¹¹ 詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁94。

¹² 據康韻梅分析志怪小說以單一事件敘述為主。詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁48。

¹³ 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》（台北：藝文印書館，1973年3月），頁196-199。

出將入相的嚮往與敘述。對兩種人生面的重複敘述，用以突顯對人生不同抉擇的重要性。又如〈補江總白猿〉中以概括的敘述方式，描寫白猿的日常生活習性。¹⁴創作者為了強調事件的重要性突顯故事意旨，往往在人物形像、情節發展和意義建構的關鍵處，概括或重複事件的敘述。

跨度是以故事發生的時間為準，比照測定敘述時間的長度。敘述跨度常用的手法，包括有概述，縮短敘述的時間，將故事時間壓縮在敘述中；場景，模仿事件發生的時間，讓敘述時間與事件時間相等；還有停頓的手法，使敘述時間超過故事發生的時間。¹⁵運用概述的手法傳達故事的敘述方式，重視對在事件作粗略、輪廓的描寫。概述通常提供的是背景的信息，或作為連接重要關節的適當手段。¹⁶而場景是對故事的模仿，模擬、重現事件在發生時的情景一樣，使故事和敘述的時間一致，經常藉由對話的描寫所呈現。關於停頓，通常為強調一個特殊的敘述時間點，如對人物的描寫、議論等等，延長了敘述的時間，增加了時間跨度。《博物志·猴攬》中除了一部分描寫猴攬形象、以及解釋如何捕捉婦人之停頓以外，敘述跨度的手法幾乎以概述為主，未見有場景的描述手法。傳說的書寫以報導、資料性為主要書寫目的，因此場景的摹寫較少。至於〈補江總白猿〉則在場景與概述之間轉換，例如在〈猴攬〉中用概述敘述解救婦女的一段，在〈補江總白猿〉中則以對話形成場景的敘述。傳奇小說的寫作為了展現審美的文采或寄託作者意念，較多場景或停頓等手法，對故事之敘述與鋪陳較為詳盡，經常添加許多實際場景的描寫或議論。¹⁷

（二）敘述者與聚焦的分析觀點之引介

¹⁴ 〈補江總白猿〉中以「旦……，晴晝……，日始欲午……，及晚……，夜……」等概述描寫白猿之作息。〈枕中記〉中則以重複敘述，在盧生遇見老翁之際，夢中遭死罪，及夢中上書皇帝之疏文，表現躬耕畝得人生面向。而盧生對老翁所說的理想生活，夢中一一實現的過程，都是另一個建功立名得人生面向。詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁 49。

¹⁵ 詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 96-97。

¹⁶ 詳見（荷）米克·巴爾著；譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》（北京：中國社會科學出版社，2003年4月），頁 122。

¹⁷ 詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁 50。

敘述的觀點所要探討的層面，主要集中在有關於敘述者與敘述的聚焦之問題。此敘述視角的手段分析，是指敘述者在故事的敘述中所在的位置與觀察的角度問題，透過敘述者與聚焦策略的分析，可以更深入了解到，敘述者在一個敘述中所扮演的角色以及文本所建立的隱含意義。

敘述者意即敘事文中的陳述主體，指講述故事的人為何，故事透過誰的聲音在被講述，也就是敘述者的身分與地位的問題。¹⁸敘述者表示的是敘事作品的語言主體，這個講述故事的語言主體不一定是作品的實際作者，而可以說是作品的實際作者所藉以發聲的代言人。敘述者的身分與地位在講述的故事中，也不一定要是實際出現在它所講述的故事中的人物，敘述者可以是一個匿名的敘述者，即隱藏於故事的事件以外，不參與故事的敘述者。¹⁹這種匿名的敘述者，通常是屬於客觀的敘述者，講述客觀的事實，敘述者只充當故事的傳達者，不表明自己對故事的主觀價值判斷。相對於以客觀的態度講述故事的敘述者，故事的陳述，也不一定僅由單一個敘述者講述完成，在敘事文本中，藉由故事中的一個人物講述故事時，可視為干預敘述者，或稱為與人物相連的敘述者。²⁰胡亞敏《敘事學》中從敘述者對所講述故事的態度加以分類，根據敘述者是被納入故事中以主觀的態度講述故事，或是被排除在故事發生的事件以外，以客觀的態度單純的傳達故事，或在故事講述中展現出主觀的評斷，可以區分為客觀敘述者或干預敘述者。客觀敘述者，因為是排除在故事以外的敘述者，對事件不具中介作用，而是將發生在某個時間的事件陳述出來，展示出客觀性、非個人性的敘述，這樣的敘述者是作為歷史的敘述手段。²¹相反的，干預稱敘述者，有時候敘述者本身即為故事中的參與者，作為故事中的人物敘述自身所經歷的情況。作為與人物相連的敘

¹⁸ 胡亞敏：《敘事學》（武漢：華中師範大學出版社，2004年12月），頁36。

¹⁹ 在敘述文本中，當敘述者從未明確將其自身稱為一個人物時，可視為外部敘述者。（荷）米克·巴爾著；譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》，頁24。

²⁰ 敘述者被等同於所述故事中的人物時，可稱為與人物相連的敘述者。（荷）米克·巴爾著；譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》，頁24。

²¹ 詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，102。

述者，其敘述中具有主觀的感知認定，透過其敘述語言有企圖影響讀者的意圖。與客觀的敘述相較，干預敘述者展示了主觀性、個體性與中介作用的敘述。²²因此作為傳述故事、重視事件本身過程的傳述，主要以客觀敘述者為傳述的手段，如《博物志·猴獮》、《幽明錄·楊林》便是以客觀的敘述者講述。而傳奇小說的創作中，則通常不限以客觀敘述者講述，多有藉著故事中之人物口陳述的主觀、個體性的敘述。²³〈補江總白猿〉雖然也以客觀敘述者講述，但其中以婦女口吻，描述白猿的習性的一段，則引述婦女之言勾勒出白猿的形象，則使人物成為敘述者。²⁴

敘述者與聚焦的關係，傳統上被認為是一致的，然而講述故事的是敘述者與聚焦存在著差異。²⁵聚焦的問題是誰在看的問題，是一個關於視點的問題。視點所引出的問題，是一個敘述者正在以誰的眼光來觀察。²⁶敘述者決定了以誰的講述聲音在敘述，而聚焦的問題則決定了一個敘述以誰的視點來觀察故事。聚焦的問題牽涉的是敘述的施動者（誰在敘述）、聚焦者（誰在看）、被聚焦者（誰在被看）三位一體的問題。敘述者和聚焦者不一定相同，聚焦的型態可分為兩種，聚焦者可以是故事中的人物，本身即為事件的參與者，這種聚焦是與人物相連的聚焦，又稱為內部聚焦。²⁷內部聚焦的聚焦者與人物重合，因此讀者透過此一人物的眼睛觀察被敘述的成分，傳達人物的感知，這種與人物相連的聚焦者容易產生偏見與限制。聚焦者為被排除在故事之外的匿名行為者所引起的聚焦，是一種外在式的、非人物的聚焦，只能從外部觀察事件為外部聚焦或外在式的聚焦，這種

²² 詳見史蒂文·科恩·琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，101-102。

²³ 詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁 52。

²⁴ 詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁 52。

²⁵ 敘述者是講述故事者，而聚焦是經由感受的獨特行動者、視點的秉持者所給予色彩的「著色」，把聚焦看成敘述的一部分，無法在語言的行動者與活動的目的、對象之間作出區分，無法分析在敘述者、聚焦者、行動者之間產生的重疊與不重疊時的特殊意義。（荷）米克·巴爾著；譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》，頁 19-20。

²⁶ 聚焦者是故事中的人物，這種聚焦方式為內部聚焦，或為與人物相連的聚焦者。詳見史蒂文·科恩·琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 104；（荷）米克·巴爾著；譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》，頁 173。

²⁷ 詳見史蒂文·科恩·琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 105。

聚焦方式則較為客觀。²⁸ 聚焦者不一定固定在一個人物的視角上，透過聚焦的轉換得以強調某些人物的視點，重新組構文本的中心。傳說書寫中展現的聚焦問題，以外部聚焦為主，雖然也有內部聚焦，通常以不是直接引用人物的語言，而是被納入敘述者的語言活動中。如《幽明錄·楊林》以外部聚焦為主，但文中云「遂見朱樓瓊室，有趙尉在其中。」則是以楊林的角度所見為聚焦，敘述楊林入枕後之所見。²⁹ 至於傳奇小說的聚焦情形相較於志怪則不限於一個聚焦視點，如〈枕中記〉文章開始以呂翁眼光敘述盧生形像，然而之後又有盧生自顧其衣裝，盧生入枕的過程，又是由盧生的眼光敘述所見的一切，則〈枕中記〉不僅外部聚焦的形式，同時也在轉換內部聚焦的觀察者與被觀察者，從而加強作者所要表達的重點，達到強調與烘托的效果。³⁰

從敘述者與聚焦者主體間的差異關係探討，指涉出敘事作品的隱含作者所要表達的文本意義。³¹ 文本的實際作者不一定參與故事，且作者在不同故事中所要表達的意涵亦不一定相同，此作者應當為隱含的作者。隱含作者所表達的意涵，以語言活動的敘述方式傳達，透過言語的主體來發聲。即文本的隱含作者，透過敘述者聚焦所產生的刻劃而指涉出文本的意涵。意指敘述者與聚焦，以及對所敘述對象所形成的人物刻劃。文本中的人物刻劃代表著敘述者和聚焦的雙重中介作用，而導致一個多重指意的效果，因此人物刻劃通常隱含著作者個人意識或當代普遍文化的觀點。³² 當一個敘事完全以外在式的客觀敘述者作為聚焦者，呈現一種客觀的敘述，並未以被刻劃的人物表現被敘述者，此類敘述者與聚焦者未以主

²⁸ 外在式的聚焦是表明一個處於故事之外的無名行為者在起聚焦者的作用，這種聚焦沒有透過人物眼光觀察的偏向性，因此較具有客觀性。（荷）米克·巴爾著；譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》，頁 176-177。

²⁹ 詳見康韻梅：《唐代小說承行的敘事研究》，頁 55。

³⁰ 詳見康韻梅：《唐代小說承行的敘事研究》，頁 55。

³¹ 話語的意義，指一個語言符號與一個概念或視覺形象結合在一起的語言運用，或指一個符號系統的任何形式表達。詳見史蒂文·科恩·琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 10。隱含作者是討論與分析敘述文本的意識形態與道德立場，即文本之意義的研究結果，而不是文本意義的來源。詳見（荷）米克·巴爾著；譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》，頁 18-19。

³² 詳見史蒂文·科恩·琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 117-119。

體介入故事中，使隱含的作者與言語主體的敘述者趨於一致，所傳達的為一種普遍文化視野的思維。如《博物志·猴獮》中「言語的主體」只由客觀敘述者作為，所以對於被敘述的主體猴獮與婦人，並未形成人物形象的刻劃，而表現出來的意涵就只是六朝時期妖魅傳說的文化現象，未見作者的個人詮釋。³³而經由敘述者的講述與聚焦者的視點對人物進行描寫刻劃，形成了故事中被刻劃的人物形象，讀者便可從敘述者與聚焦對於人物的敘述，獲知作者所指涉的意義。³⁴如〈補江總白猿〉中以歐陽紘、白猿、婦人的口吻為敘述活動中的主體，形成對歐陽紘和白猿的人物刻劃，指涉出歐陽紘對妻子的情意與白猿之形象，而在鬼魅妖異主題之外，展現了作者個人對歐陽紘的際遇關照。³⁵傳說的書寫，所要傳達出來的隱含作者的意義，透過言語活動中的敘述者與聚焦者通常趨於一致來表達出一種指向普遍文化性的思維。傳奇小說的寫作，通常藉著故事而另有寄託，因此藉由敘述者與聚焦的雙重介入，形成一個人物刻劃的隱喻符號，使隱含作者所要表達的意念成為文本所指涉的意涵。

第二節 粗陳梗概與擴其波瀾——敘述時間性之比較分析

敘述時間的分析，將從敘述的次序、頻率、跨度等三個方面，對唐代傳奇小說與傳說書寫文本中，具有相似題材內容的兩類文本，進行比較分析。

（一）《原化記·天寶選人》³⁶、《河東記·申屠澄》³⁷

³³ 詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁 56-57。

³⁴ 詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁 56-57。

³⁵ 詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁 57。

³⁶ （宋）李昉等編：《太平廣記》（北京：中華書局，1961 年 9 月），卷四二七，頁 3479。

³⁷ （宋）李昉等編：《太平廣記》，卷四二九，頁 3486-3488。

〈天寶選人〉乃記敘天寶年間一選人，於入京途中遇一虎女，並以之為妻，育有一子。後來又途經舊時相遇之寺廟，選人問及往事，虎女卻怒而索其虎皮離去，留下選人與其子驚恐而去。〈申屠澄〉同樣記申屠澄娶虎女為婦的故事，然而此虎女與人間女子無異，亦有文學造詣，並努力學習遵守人類世界中的婦人之道，但仍然心繫山林之志，披虎皮化虎離去，留下申屠澄與其子，尋之不得望林大哭數日離去。〈天寶選人〉一則篇幅較短，並以人與虎女遇合之事為奇異之事而記載，然而〈申屠澄〉一篇中，將虎女描寫成具有人性、有文采思想的可愛樣貌，因此當虎女離去，申屠澄與其子對虎女真情難捨。

兩個文本敘述的時間性，以敘述的次序而言，〈天寶選人〉一篇主要以順時的次序敘述，僅有選人問及虎女因何藏身於寺院破屋，虎女「乃言逃難，至此藏伏，去家已遠」短暫的回敘補足前因，然而此回敘的時間錯時並不明顯。〈申屠澄〉一文的敘述次序，在順時敘述中，以虎女老父的口吻回述，在事件的發生時間之前不忍嫁女的事件，云：「某雖寒賤，亦常嬌保之。頗有過客，以金帛為問，某先不忍別，未許。」陳述虎女為老翁所珍愛，不忍將其許配出去，此回述則加強了虎女的價值。又敘述虎女的賢慧持家，則又在順時的敘述中，一連串敘述虎女賢德持家的行為之後，回述申屠澄曾作贈內詩以表達情意，透過這一首詩的內容，突顯出申屠澄對妻子的敬重。

至於敘事頻率的分析，〈天寶選人〉一則幾乎都是單一事件的敘述，所發生的一件事情被敘述一次。〈申屠澄〉一則中敘述虎女持家的嚴謹，以概括的方式敘述其生活，如「既至官，俸祿甚薄，妻力以成其家，交結賓客。旬日之內，大獲名譽。」虎女的掌持家務、結交賓客的事件，在旬日之內不只一次的發生，而在敘述中以一次敘述概括全部事件，主要是強調其共同性。又如虎女之「厚親族、撫甥姪，泊僮僕廝養，無不歡心。」所厚之親族、照顧之甥姪、得僮僕廝養之歡心等事件，亦不只發生一次，而以事件的相似將這些事件統合在一個系列中，以強調其賢慧。虎女終日吟諷申屠澄作之贈內詩，常於口中默念若有所作，而未嘗出口和之，每謂澄曰：「為婦之道，不可不知書。倘更作詩，反似嫗妾耳。」由

「終日」、「每謂」等時間副詞可知此事件亦多次發生。而這些多次發生的事件被概括為一次敘述，是為強調虎女努力學習並遵守人類的文化與閨閣之規範的努力，因此即使能詩又不能作詩，嚴守人類社會的要求。³⁸

至於敘述的跨度，以〈天寶選人〉一則而言，基本上是以概述為主。僅有在寫選人遇到一女子「年十七八，容色甚麗」對虎女特徵的描述，造成極短暫的停頓，幾乎全文以報導事件的敘說方式傳達事件，對事件僅呈現一個輪廓。因此敘述時間的跨度，是敘述的時間短於故事發生的時間。然而在〈申屠澄〉中則概述與場景的敘述交互出現，在較為重要的事件中，例如申屠澄與虎女相遇的場景、虎女自述其山林之志，較多以人物對話的方式，模擬事件發生的情形，而形成場景的敘述時間。模擬人物之間對話的場景，例如寫申屠澄於茅舍中遇虎女一家，以對話的方式描摹事件發生的現場，透過申屠澄與虎女之間的對話，顯示出其明慧，特別是側重用虎女的言詞描繪其嫻熟人類社會文化，又如用言語表達虎女嚮往山林的心志。這些場景的描繪都是作者重點強調的關節所在，使讀者從這些場景中感受虎女的性格特質。在這些重要的事件描繪處，敘述時間與故事時間大約相等。

〈天寶選人〉一則以簡短的敘述，敘述次序與故事發生的時間次序較接近，並以忠實報導事件的態度，僅敘述單一事件，而敘述跨度上則以概述的手法對故事進行輪廓式、簡略的描寫。雖有接近於小說手法的人物描述，但是極為簡短，只能起到提供資料的作用，並無明顯的所指。而〈申屠澄〉敘述的時間次序上，以回述的方式點出重要的事件以強調其效果。在敘述頻率上，不僅單一事件的描述，更運用概括的手段統合事件為同一個系列，強調其共同性。敘述時間跨度上，因為較多以場景的描述，因此敘述時間較接近故事時間。從以上針對敘述的時間性之比較，可以看出〈天寶選人〉較接近傳說書寫的敘述方式，而〈申屠澄〉一

³⁸ 此則虎女的形象，為力求言行完全合乎人類文化社會要求，努力扮演賢明妻子的角色，終究陷入痛苦之中。詳見陳文新：《中國傳奇小說史話》（台北：正中書局，1995年），頁205-206。

則較接近傳奇小說，可以看出作者透過虎女的故事所要表達的人生觀。³⁹

(二)《廣異記·潁陽里正》⁴⁰、《續玄怪錄·李靖》⁴¹

《廣異記·潁陽里正》描述某人不知其名，因醉臥少婦祠外，夜中聽聞有敲門聲，言欲雨師行雨，適逢雨師外出，便令某代為行雨，因某人憐憫當地久旱，行雨過多，導致水患，某人亦發狂而卒。此凡人代雨師行雨的故事情節，與《續玄怪錄·李靖》中情節相似，以唐開國功臣衛國公李靖曾代龍神行雨，為了報答其經常受惠於當地之德，施過多雨水造成水患。然而〈李靖〉一則最後又敷演了龍宮夫人贈二奴，一怒一悅，李靖取怒者離去，暗示其未來的靖寇難，功蓋天下，而終不及於相，即因其當初指取一怒者所導致，若能二者皆取，則成就或許就能及於相。〈潁陽里正〉之書寫與情節內容，較類似於地方的神異傳說，而〈李靖〉則在神異的故事情節之外，似乎另有寓意，寄託作者李復言的人生體會。⁴²

〈潁陽里正〉一篇，敘述時間次序，以潁陽里正回述有某人行雨事，然而在其對主要事件的敘述中，以順時敘述為主，與事件發生時的順序相同。〈李靖〉則在人物的自述中，多有錯時的回敘，如僮僕為李靖通報借宿之請求，隨後敘述以夫人初欲不許，後因天色陰黑而答應借宿。然而此事件則是發生在敘述時間之前龍宮夫人之表述，以僮僕的回顧補足李靖等待的這一段時間的空白。又如龍宮夫人自述其受杖八十，血痕滿背，同樣是發生在敘述時間之前所發生的事件，透過龍宮夫人的回述，填補了文本在描寫李靖行雨時，對龍宮同時發生的事件敘述的空白。因此〈李靖〉一篇藉由人物自述中的回顧，將故事的主要空間統一起來，而以李靖所處的空間為主。

³⁹ 〈申屠澄〉一文藉由虎女仰慕人類文化道拋棄人類文化，反思人生的意義，而有感而發。詳見陳文新：《中國傳奇小說史話》，頁 206。

⁴⁰ (唐)戴孚撰、方詩銘輯校：《廣異記》(北京：中華書局，1992年3月)，頁 64。

⁴¹ (宋)李昉等編：《太平廣記》，卷四一八，頁 3407。

⁴² 〈李靖〉一則可能暗示人的願望與效果之兩歧，命運不取決於個人的努力這一想法。詳見陳文新：《中國傳奇小說史話》，頁 217-218。

就敘述頻率的分析，〈穎陽里正〉以事件發生一次則敘述一次的單一事件為主。而〈李靖〉一篇中，除了單一事件的敘述，還有概括和重複事件的敘述。概括事件如敘述靈山村翁「每豐饋焉，歲久益厚」，這是經常發生的事件，僅敘述一次是因事件的共同性被整合到一個事件的敘述。這個概括敘述也與李靖行雨時，「顧一滴不足惜，乃連下二十滴」的事件相呼應，因為有這個經常性的叨擾，才引發李靖回饋之心。李靖逐群鹿於山中，「俄而陰晦迷路，茫然不知所歸」、「一人出問，靖告迷道」、「且以陰黑，客又言迷」、「今天色陰晦，歸路又迷」，迷路一事被重複敘述，乃強調其為故事中的重要關節點。龍宮夫人之二子外出，亦多次被敘述，則強調了行雨一事並非可以隨意代替，實在是出於不得已的原因，同時也暗示李靖非常人，呼應了李靖後來以兵權靖寇難，功蓋天下的功勳。又李靖未遵守龍宮夫人所交代而連下二十滴，也被重複敘述，強調事件的重要性。

就敘事時間的跨度而言，〈穎陽里正〉一則以概述為主，中間亦有人物的對話，但此人物的對話是以「被敘述的對話」形式出現，即此對話為敘述者對人物的語言未完全引用，而是融合在敘述者的語言中加以概述。⁴³全篇亦未對人物形象或景物特色的描寫，主要偏重在概述事件的粗略經過與輪廓，因此在敘述時間跨度上，敘述時間大約小於故事發生的時間。〈李靖〉這一文本的時間跨度，則多直接引用人物的講話，進行對場景的呈現。除了直接引用對話的場景重現，又有對人物的刻化，如描寫龍宮夫人「年可五十餘，青裙素襦，神氣清雅，宛若士大夫家。」又敘述作客於龍宮「二青衣送床席褥褥，衾被香潔，皆極鋪陳。」刻畫場面，此皆使敘述時間跨度長於故事時間。

此二則相似情節的故事，敘述的時間性，〈穎陽里正〉接近於傳說書寫的敘述時間，以遵守故事發生次序，單一事件敘述為主，對故事進行概略式、輪廓的描寫。〈李靖〉則在敘述時間上作了較多的重新安排，使重要的情節被強調、烘

⁴³ 相對於「被引用的對話」(quoted dialogue) 直接引用人物的講話而未加改動，「被敘述的對話」(narrated dialogue) 是間接複現人物的說話，有足夠的人物自己的語詞在表示是他或她在說話，但不是直接加以引用。詳見史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》，頁 107。

托，或使人物形象清晰，場景描述細膩。顯示作者對如何敘述故事的重視，以及對故事主旨之呈現，屬於傳奇小說的敘述時間。

(三)《獨異記·韋隱》⁴⁴、〈離魂記〉⁴⁵

〈韋隱〉與〈離魂記〉都是記載離魂情節的故事。〈韋隱〉記韋隱奉命出使新羅，其妻韓氏離魂而去，與韋隱一同出使新羅，兩年後還，始知隨韋隱同去者乃韓氏之魂體。記事極為簡略，篇幅短小。陳玄祐作〈離魂記〉之故事情節與〈韋隱〉一篇相似，所敘王宙與倩娘為青梅竹馬，及長後倩娘被許配他人，王宙憤而離去。途中遇倩娘來奔，一同離開。五年後，王宙與倩娘育有二子，因倩娘思親之甚，返家後方知與王宙私奔者，是倩娘之魂體。〈韋隱〉一則書寫之用意在呈現事實之奇特，而〈離魂記〉之創作意圖，重點在突顯愛情的力量，為唐人傳奇小說中情致纏綿的愛情小說。⁴⁶

〈韋隱〉的敘述以順時次序，忠於故事發生的前後順序而記錄下來。〈離魂記〉的敘述次序同樣以順時次序為主，而有部分回敘的錯時次敘。如寫倩女奔王宙「徒行跣足而至」，此事件發生在王宙問岸上為何人之前，倩娘即已抵達。這一敘述說明了王宙在船上所聽到的「岸上有一人，行聲甚速」者為倩娘之聲音，而此事件又突顯了倩娘對王宙的戀慕，且呼應了下文倩娘自敘其「殺身奉報，是以亡命來奔」之決心。王宙獨身先至張家謝其與倩娘私奔之事，以倩娘父親之口，回述其女於閨中病已數年，以達到故佈疑陣的效果，直到最後才讓人恍然大悟，出奔者其實是倩娘之魂體。〈離魂記〉之敘述次序較〈韋隱〉呈現較多變化，也更突顯文章主旨。

敘述頻率則〈韋隱〉以單一事件為主，以報導的方式記錄事件的經過。〈離

⁴⁴ (宋)李昉等編：《太平廣記》，卷三五八，頁 2834。

⁴⁵ 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》(台北：藝文印書館，1973年3月)，頁 233-234。

⁴⁶ 詳見陳文新：《中國傳奇小說史話》，頁 96-97。

魂記〉則除了敘述單一事件外，多有出現概括敘述。概括事件的敘述，例如張鎰於王宙與倩娘幼時「每曰：他時當以倩娘妻之」，以「每曰」二字概括不僅一次提及將以倩娘許配王宙之事。又王宙與倩娘成長後，「常私感想於寤寐」表示兩人之間的情意。這兩個事件對比於張鎰後來將倩娘許配他人，則更加強了王宙陰恨悲慟的心情。又兩人私奔後，「凡五年，生兩子，與鎰絕信，其妻常思父母。」概括了五年間的事件，並寫出不同於倩娘勇敢抗婚、違逆親命的另一面性格。⁴⁷重複事件則如倩娘自述其「亡命來奔」，加強了上文所言「徒行跣足」的行動之倉皇，以及強調倩娘對王宙的愛情力量。〈離魂記〉之敘述頻率，使用概括事件與重複事件敘述的方式加強、呼應重要情節，並增強人物的形象。

〈韋隱〉一則的敘述時間跨度，主要以概述為主對事件作粗略的描寫，敘述時間小於故事時間。〈離魂記〉中除了概述的敘述手段，在表現倩娘個性特徵上，以直接引用倩娘的講話，形成一種場景的描寫，並且加強了倩娘對王宙的愛情，讓他即使違抗父親也要亡命來奔。又王宙與倩娘私奔五年，倩娘常思念父母親而自述其無顏獨存於覆載之下，也是以倩娘的語言直接引述與王宙的對話，亦屬於場景的描述，同時也是表現倩娘對父母的掛念，寫出倩娘個性的複雜性。寫倩娘與魂體結合的片段，「室中女聞，喜而起，飾粧更衣，笑而不言，出與相迎，翕然而合為一體，其衣裳皆重。」將室中倩娘之行動詳細描寫，加強了離魂一事的神祕效果。因此在敘述的時間跨度上，由於〈離魂記〉在情節的重要關節處用了較多的場景描述，加強事件的效果，敘述時間的跨度約等於故事時間。相較於〈韋隱〉在重要關節處，以概述的方式敘述，僅達到傳達事件的效果。

傳說書寫與傳奇小說的敘述時間性差異，傳說書寫較謹守事件發生的時間次序，而已概述的方式傳達事件，因為傳說本身講述的重點，在於對事件的忠實表述。傳奇小說則比傳說書寫更重視時間性的安排，此意味著傳奇小說的創作，比傳說的書寫更重視如何講述的方式。傳奇小說的作者在重要情節的部分，往往花費較多的心思安排事件，以起到強調、烘托的功效，並藉此突顯作者寄託在故事

⁴⁷ 詳見陳文新：《中國傳奇小說史話》，頁 98。

之中的意涵。因此創作傳奇小說者的有意為之，也在敘述層面的時間性分析上表現出來。

第三節 客觀敘事與主觀介入——敘述者、聚焦之比較分析

敘述時間是針對敘述事件的開展所作的安排，討論敘述時間與故事時間的關係。在此要繼續分析敘述的觀點問題，透過敘述者、聚焦、話語的分析，以了解作者對於敘述手段的運用，及文本所呈現的意義，並比較傳說與傳奇書寫的觀點差異。

(一)《逸史·吳清妻》⁴⁸、《續玄怪錄·楊敬真》⁴⁹

〈吳清妻〉記虢州湖城小里正吳清之妻楊監真，於元和十二年昇仙，而因掛念吳清之父年老，於是請求還家侍奉公公，因此遂還，並得受仙詩五首。〈楊敬真〉也同樣是記載其昇仙的故事，而人名與《逸史》稍有差異，稱楊監真為楊敬真，吳清歧為王清。此故事大概是當時流傳之故事，或許因為傳聞異辭，或創作者刻意虛構，而使兩則雖記同一故事而有名稱上的差異。

敘述者是一個文本中，關於講述者是誰與是否對事件造成介入的問題。以講述的態度而言，〈吳清妻〉以客觀敘述者為主，敘述者作為一個客觀態度的敘述者，是排除在故事的行動以外的位置。文中「稱十四日午時」以下雖轉換為故事中人物楊氏所轉述，自敘昇仙過程所見，講述者未直接引用其講述，而是敘述者將其講述融入自己的敘述語言中以概述的方式敘述事件，未見楊氏個人或敘述者

⁴⁸ (宋)李昉等編：《太平廣記》，卷六十七，頁 418-419。

⁴⁹ (宋)李昉等編：《太平廣記》，卷六十八，頁 421-423。

主觀性的介入。⁵⁰整體而言〈吳清妻〉雖有敘述者的轉換，仍保持著客觀、無中介的講述，接近於歷史的陳述。〈楊敬真〉以第三人稱敘述講述，而其中敘述楊敬真昇仙的一段過程，則以楊氏的口吻陳述，而此自述以第一人稱講述，帶有人物的主觀介入，如「初尚懼其危，試乘之，穩不可言。」即形容楊氏的主觀感受。相較於〈吳清妻〉的客觀的歷史性敘述，傳奇小說的敘述者有轉換的情形，並且有人物的主觀性、個體性介入。

敘述的聚焦問題，是以誰的眼光來看正在被敘述的事情或人物。〈吳清妻〉的敘述主要以第三人稱匿名敘述者講述，其聚焦者為排除在故事敘述之外的外部聚焦。文中以楊氏自述事件經過，則以故事中的人物之視點敘述，然而此敘述為間接復現楊氏的語言，未直接引用，而是與敘述者的語言趨於一致的概述，並未完整呈現人物的特徵，這是介於外部聚焦與內部聚焦之間。⁵¹〈楊敬真〉同樣也是以第三人稱客觀敘述者的外部聚焦為主，但聚焦者經歷多次轉換。例如村人具言半夜見有仙樂從西而來，此敘述即以村人為聚焦者，屬於內部聚焦，後又轉為外部聚焦。又如村人第二次聽聞有雲中仙樂異香從東而來，也是以村人為聚焦者的內部聚焦。楊敬真自述其昇仙之經歷，直接引用其語言，描述所見之事，也是以人物為聚焦者的內部聚焦。〈吳清妻〉的人物聚焦主要固定在第三人稱的外部聚焦，而〈楊敬真〉則經常有聚焦者的轉換，以人物的眼光來看，如此則進入了人物的思想、情緒，表現個人的特徵。

關於兩篇文本敘述者與聚焦之間的差異關係，都是以客觀態度的講述者為主要敘述者，然而〈楊敬真〉中的聚焦者則有較複雜的變化關係。〈吳清妻〉中的敘述者是抽離於作品以外的外在式敘述者，吳清妻為被敘述的主體，未形成被刻劃人物的形象，對於人物的內心世界的感受與轉變，無法藉由敘述而得知。作者通過敘述者的語言描述吳清妻等人物，指涉其得道成仙的奇異事蹟。事實上盧肇

⁵⁰ 直接引用的方式通常是第一層次的敘述者暫時讓人物成為敘述者，形成具有人物感情或思想的第二層次的敘述。間接引語則將人物的敘述與第一層次敘述融合在同一層次。詳見（荷）米克·巴爾著；譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》，頁 50-54。

⁵¹ 詳見康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，頁 54。

撰《逸史》一書，所記多為當時實有傳聞之事，而事多奇異志怪之言，目的是集史書所不載的聞見之異，敘事大抵載其聞見而不加修飾，以傳事實之真。⁵²〈楊敬真〉中敘述者的身分地位同樣是隱身於作品之外的一個客觀敘述者，而透過不同人物的內部聚焦的敘述對文本造成介入。如文本中透過楊氏的視角和語言，表達了成仙之道不是由學習而來，乃其本性虛靜，成仙的時機也不是可以預知的，待仙鶴來召方能離去，如此也告訴世人求仙無法可學，只有本性清靜才有成仙的可能，作者透過人物之口傳達了意念。透過敘述者的講述語言，形成了人物的刻劃，指涉出人物的內心與思想世界，因此這個文本所指涉的便是透過在述敘活動中的不同人物之聚焦，表現故事中人物的內涵。

〈吳清妻〉作為補史之闕的記聞，基本上以客觀、無中介作用的歷史敘述方式，陳述所聞。在聚焦方式上也以外部聚焦為主，較少有內部聚焦的出現。而敘述者與聚焦的差異關係，表現出隱含作者與敘述者一致，呈現了接近當時普遍文化思維的事實意義與結果，而未呈現作者個人所要表達的引申意念。〈楊敬真〉在敘述者、聚焦者的轉換上較頻繁，同時也透過人物聚焦，透過不同人物敘述展現文本意涵。

（二）《原化記·中朝子》⁵³、《續玄怪錄·葉令女》⁵⁴

〈中朝子〉記一中朝子弟，少孤而依於外家，傾慕其舅氏之女，求以此女為妻。然而舅氏與中朝子約定三年，待其勵志求名成功之時，便許其婚事。然而中朝子三年未歸，舅氏將此女別配他人，卻在吉期之夜被虎所攫還中朝子，於是舅氏嫁女於中朝子。〈葉令女〉同樣記虎媒娶妻之事，情節大致雷同，而人名有所

⁵² 盧肇自序作《史錄》畢而集聞見之異者，摭其實以補其缺，所記大抵為唐代事蹟，以明幽冥感通、前定升沉、先見禍福。詳見李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》（天津：南開大學出版社，1993年），頁692。

⁵³ （宋）李昉等編：《太平廣記》，卷四三一，頁3502-3503。

⁵⁴ 四卷本題名〈葉令女〉，《太平廣記》題〈盧造〉。（宋）李昉等編：《太平廣記》，卷四二八，頁3485。

歧異，以汝州葉縣令盧造，許嫁其幼女於同邑鄭楚之子鄭元方，後鄭楚因官別任，元方與盧造一家遂斷音訊。於是盧氏別嫁他人，於婚期之日為虎所執歸元方。

〈中朝子〉的敘述者以第三人稱的客觀敘述為主，敘述者的設置為在文本外的位置。雖然文中有人物之語，如舅氏之言：「汝且勵志求名，名成，吾不違汝。」或中朝子之言：「請三年，以女見待，如違此期，任別適人。」未涉及對人物的思想、情感之描寫，而僅為概述的語言，並未對其語言語氣完全引用，因此本文作者對於所敘述的故事，未展現主體性、個人性的介入。〈葉令女〉也是以第三人稱敘述為主，然而其中有借盧氏女之口吻，敘述被虎攫走的經過以及被許配他人的回顧，盧氏女云：「妾前盧令女也，今夕將適韋氏，親迎方登車，為虎所執，負荷而來投此，今夕無損，而甚畏其復來，能救乎。」敘述了盧氏女被攫與其畏懼恐慌，則直接引述其語言，從中可看出盧氏女的介入敘述，表現了盧氏女對事件的體會與心情。而此語言活動，則展現了試圖影響讀者的企圖。相較於〈中朝子〉中對人物語言的間接複現，〈葉令女〉的敘述者則有轉換為故事中人物的現象，而不完全以客觀的敘述者講述。

關於聚焦的分析觀點，若從聚焦者來考量，〈中朝子〉主要以第三人稱客觀敘述者的外部聚焦為主，但也有部分轉換為以人物為聚焦者，以人物所見為被敘述者。例如寫中朝子還鄉，在離舅莊六七十里處夜宿時，登岸而望，「去舟半里餘有一空屋」，此登岸所見的敘述是中朝子的眼光所見。又如夜宿空屋「忽覺榻下有物動聲」，此亦是中朝子的感覺。打退老虎後見「草間所墮乃一女，粧梳至美，但所著特故衣耳，亦無所損傷。」也是中朝子所見。〈葉令女〉的聚焦者，同樣是以第三人稱的客觀敘述者為聚焦者，而有轉換為以人物的眼光為聚焦者，如於廟中聞小獸鳴聲，「乃三虎雛，目尚未開」，又如見女子「乃真衣纓也，年十七八，禮服儼然，泥水皆激」，都是以鄭元方之角度所見。然而以被聚焦者來判斷內部或外部聚焦，則〈中朝子〉人物對話的間接複現，非直接引用，未展現人物內心的獨白或思想，以概述的方式使人物的語言和敘述者的語言趨於一致。而〈葉令女〉中有以人物之語言表現其心理狀態的敘述，如寫盧氏「今夕無損，而

甚畏其復來，能救乎？」描寫其畏懼的心理狀態。而又言「天命難改，虎送歸君」表示盧氏女對事件之看法。因此雖然〈中朝子〉以聚焦者來分析，可見以人物的觀點及客觀敘述者轉換的現象，但未涉及人物的心理狀態與思想感情的描繪。〈葉令女〉則直接引用人物的語言，展現人物的個體性，接近對人物形象的聚焦。

關於敘述者與聚焦的差異之分析，〈中朝子〉一文中的敘述者，是匿名第三人稱的身分，保持客觀態度講述，透過敘述的語言傳達故事，同時也作為聚焦者觀察故事中的人物。而文中雖又有以不同人物為聚焦者敘述事件，但並未形成對人物的刻畫，而是以概括的敘述方式書寫。敘述者的位置與聚焦者呈現一致，文本所指涉的意涵便指向普遍的文化意義，即對虎媒娶妻這樣一個故事主題的事實呈現，此亦與《原化記》之寫作目的以「推究變化，無多宏旨相符」。⁵⁵〈葉令女〉中同樣也有一個客觀的第三人稱敘述者作為語言的主體，而大部分作為敘述者與聚焦者是相同的是外部式聚焦。但是卻又以轉換為內部聚焦的方式，以故事中被敘述的人物為聚焦者，作為言語活動的主體，直接引用人物語言形成了對人物的刻劃，表現出人物可感知的心理狀態。也透過盧氏女的語言道出「天命難改」作為對虎媒一事的看法，提出了隱含作者在此文本中所要傳達的意涵。〈葉令女〉之作者李復言為一落魄舉子，在《續玄怪錄》一書中常寄寓窮達命定之感慨，本篇之主旨意涵亦如此。

（三）《廣異記·華嶽神女》⁵⁶、《玄怪錄·崔書生》⁵⁷

〈華嶽神女〉敘述一書生於旅途中遇見華嶽神女，被召為駙馬，與神女為夫婦並育有二子一女。後神女又為書生別婚，其婚家以符咒施於書生衣服中，神女早已預知書生衣服中有符咒，當下即離去不見。〈崔書生〉一則情節與〈華嶽神

⁵⁵ 《原化記》所記事以開元以下，中唐居多，大抵在推究變化之意，但大抵藻飾異聞，無關宏旨。詳見李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁 656。

⁵⁶ （唐）戴孚撰、方詩銘輯校：《廣異記》，頁 60-61。

⁵⁷ （宋）李昉等編：《太平廣記》，卷六十三，頁 392-394。

女)相似，記崔生與西王母第三女玉卮娘子遇合，然而崔母疑其為狐妖，玉卮娘子憤而離去。至此情節皆與〈華嶽神女〉雷同，而〈崔書生〉於文末又增衍贈寶與胡僧識寶一段，最後透過胡僧之口，方才得知所娶新婦為玉卮仙女，情節較〈華嶽神女〉更為曲折宛轉。

〈華嶽神女〉的敘述者，主要是客觀的敘述者。而這個敘述者是被設置在文本之外一個空缺的位置在講述，與歷史的敘述相似，以展示客觀性的、無個體性介入。但其中有以華嶽神女之口，敘述為書生別婚的理由，以及符咒已行，不得不離開之原因。雖以人物為敘述者，主要以敘述事件為主，對於個體的情感語言較不明顯。在〈崔書生〉中，雖然主要也是以客觀的敘述者為主，但透過人物之語言的直接引述，由人物的敘述口吻而導致的敘述語言，則不只一人，包括崔書生、崔母、玉卮仙女與其姊、胡僧，甚至是服侍仙女的青衣也成為次敘述者，而仙女、崔母的心理狀態透過其敘述表現出來。則此文本中，敘述者的關係，較〈華嶽神女〉一則複雜許多。

〈華嶽神女〉的聚焦者除了為客觀敘述者的外部聚焦，也有少數以人物的眼光所見的內部聚焦，如書生婚家「見某恆入廢宅」；書生遍視其身「方知有符」；書生追華嶽神女離去「出門不見」都是以人物所見為聚焦。然而對於被敘述者，未見形象、心理狀態的描寫，僅以概述為主。〈崔書生〉中聚焦的方式也是轉換的，除了以第三人稱的匿名敘述者之角度觀看的外部聚焦，也有以人物聚焦的內部聚焦，如以崔書生的角度看「忽有一女，自西乘馬而來，青衣老少數人隨後，女有殊色，所乘駿馬極佳。」或以崔母為聚焦者所見「母見新婦之姿甚美，經月餘，忽有人送食於女，甘香殊異。」又以崔書生之所見敘述「見女淚涕交下。」至仙境所見之景象：「入邏谷三十里，山間有一川，川中有異花真果，不可言記，館宇屋室，侈於王者。」出仙境之景象「致邏谷口回望，千巖萬壑，無有遠路。」皆是以人物為聚焦者的內部聚焦。以被聚焦者的描述來看，〈崔書生〉中對人物、景物的狀態描寫，比〈華嶽神女〉中對被聚焦者的形象描繪更清晰多樣，如描寫玉卮仙女的首次出現，以極大的人車陣仗烘托其貴氣，對仙境之描寫極顯示其氣

勢。

〈華嶽神女〉敘述者為以客觀的態度講述，未明確表明其個體身分，也未加入敘述者個人的感知。敘述者與聚焦者雖有不同的部分，如以書生所見或書生之婚家所見，但並未形成對人物的刻化，所表現者僅為一種對事件的簡單陳述。如文中以人物聚焦的方式敘述，僅以簡單敘述書生「頗開人意」，神女離去後書生「出門不見」，未對人物形象或人物心理所感知加以描述。⁵⁸戴孚所撰《廣異記》於顧況為其所作之序文，稱其書「雖景命不融，而鏗鏘之韻固可以輔於神明矣。」⁵⁹可見其所記神仙之事，意在輔於神明，無甚大意。〈華嶽神女〉一則雖然於敘述筆法上已頗有傳奇之法，如敘述焦點的變換，但並未形成對人物的刻劃，仍以記聞為主要目的，可見傳說書寫與傳奇之間的演進之跡。⁶⁰〈崔書生〉中敘述者亦為客觀講述故事，透過聚焦者與敘述者的變換，從中產生對被敘述中人物的刻畫，如對玉卮仙女姿態之美、儀仗之盛的形容，突顯玉卮仙女的高貴之姿。或對崔書生的情感心理狀態之描繪「嗚咽而出門」、「慟哭歸家」、「常持玉盒子，鬱鬱不歡」等描述，皆加深了崔書生對仙女的情感之深切，從而體現出作者對情感因故無法善終的感慨與體悟。

第四節 敘述層面的差異表現

傳說與傳奇的故事結構與角色刻畫，都是透過語言文字來傳達內容，因此如何講述故事，以什麼樣的敘述位置來看故事中所發生的事件或參與其中的角色，也是影響作品的文本性質之因素。從作者對敘述事件時，使用的時間性分析敘述的次序、頻率與跨度，觀察作者對核心事件與衛星事件的安排，以作為忠實呈現

⁵⁸ (唐)戴孚撰、方詩銘輯校：《廣異記》，60-61。

⁵⁹ (唐)戴孚撰、方詩銘輯校：《廣異記》，頁1。

⁶⁰ 《廣異記》一書上承六朝志怪，大都用記聞之法，篇幅短者居多，然而亦有部份頗有情致，發揮藻思之作，可見演進之跡。詳見李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，頁489。

素材發生時之情況，抑或透過強調的手法使某些重點被突顯，則可顯示出傳說與傳奇之間在敘述時間性觀點的差異。敘述對文本的影響也在觀察視點層面，在敘述者、聚焦與兩者的差異性分析，展現作者的講述手段以客觀、無作者介入個人主觀看法的敘述，抑或是作者對事件或角色的主觀描述，產生不同的文本意義。

以敘述的時間性分析，由於傳奇小說與傳說的寫作意圖不同，在傳達訊息為主的傳說敘事中，敘述時間次序、頻率呈現了事件發生當時的實際狀況，多呈現順時次序，並且發生一次的事件僅敘述一次。例如在〈天寶選人〉、〈潁陽里正〉、〈韋隱〉三篇傳說的文本中，便主要以順時結構為主，並且以呈現事件發生當時之狀況為目的，以單一事件的敘述為主。又如〈中朝子〉、〈華嶽神女〉也以順時結構為敘述次序，並多敘述單一事件。另外如〈吳清妻〉一則中，同樣以順時的方式敘述事件發生的經過，並以單一事件為主，從吳清妻的靜坐、失蹤、回歸的次序敘述，而在敘述昇仙所經歷的過程，則以吳清妻被村人發現清醒後之回敘，據其所言而以間接復現，填補了前段敘述中，吳清妻靜坐到失蹤過程當中的空白，並以此錯敘將故事中凡俗所見與仙界之行區分開來。因此〈吳清妻〉一則的錯敘，藉以呈現昇仙一事之奇異。傳說中主要以順時次序為主，錯時敘述的時間跨度通常不明顯，或為區別於其他事件而作錯時敘述。傳奇小說同樣多以順時結構為主，但多用錯時敘述，以強調故事重要的關節處。如〈申屠澄〉中以回敘強調虎女的明慧，〈李靖〉在回敘中說明龍宮夫人受杖刑強調行雨過多之嚴重性，〈離魂記〉中更利用錯時回顧倩娘病已多年，造成故事的懸疑效果。敘述頻率上又多利用概述或重複事件，加強事件的重點部份，以加深情感的部分，或事件的重要性。又如《續玄怪錄·薛偉》⁶¹中以錯時倒敘的方式，先對賓客、家人提出數個問題，皆切中事實，接著才展開薛偉對事件發生經過的回憶，成功造成一種懸疑的效果。⁶²敘述中又多次提及其口動求救而無人以應的重複敘述，加強了眾賓客對魚之不忍之心，使聽聞薛偉之經歷後決定終身不再食鱸。因此雖然傳奇小說與

⁶¹ (宋)李昉等編：《太平廣記》，卷四七一，頁3881-3883。

⁶² 詳見陳文新：《中國傳奇小說史話》，頁219。

傳說書寫的敘述次序，主要以順時為主，其中錯時的部分敘述，在傳說的書寫而言，以區分事件的性質為主，以補充說明為目的，而在傳奇小說中，則具有強調情節重點或造成懸念的效果。

就敘述跨度來看，傳說書寫的敘述方式以概述為主，傳奇小說則多場景描寫，以及對人物的刻劃或議論的時間停頓，因此傳說書寫與傳奇小說在敘述時間與故事時間上的差距，傳說書寫的敘述時間通常小於或等於故事時間。而傳奇小說敘述時間通常等於或大於故事時間。如〈天寶選人〉、〈潁陽里正〉、〈韋隱〉等篇，僅對事件作概括性的輪廓勾勒，沒有對人物形象的刻劃，也沒有角色內心獨白的描述，人物對話更以梗概簡要的方式，呈現故事的發生經過為主，因此在敘述時間上，通常小於或者接近於故事時間，但不會超過故事時間。〈申屠澄〉、〈李靖〉、〈離魂記〉中則多以人物對話的完整引述作場景的敘述，模擬事件發生的場景，或描寫人物心理獨白或角色的性格特徵等的敘述時間停頓，因此在敘述時間上，要比故事發生的時間長，呈現了作者在敘述上的用心和對如何敘述故事的方式之重視。

關於講述故事者的敘述者，傳說書寫與傳奇小說主要都是以客觀敘述者為主，此客觀敘述者為抽離於故事之外的匿名講述者，對事件進行客觀性、非個人性的敘述，作為一種歷史的敘述，將事件忠於發生的原貌敘述。尤其是傳說書寫的敘述，為了忠實呈現素材的真實性、客觀性，少有以說者與聽者的語言活動的場景描述情形。〈吳清妻〉、〈中朝子〉、〈華嶽神女〉中主要都是第三人稱敘述，引述角色之語言，以概述事件為主。而傳奇中如〈葉令女〉、〈楊敬真〉、〈崔書生〉三篇中，除了主要敘述以客觀態度講述的敘述者，在文本中形成的說者與聽者的轉換現象，在轉換敘述者的話語當中，呈現角色的心理狀態與個性。

傳奇小說與傳說書寫的聚焦，也主要為外部聚焦。傳說書寫的聚焦者，如上述〈吳清妻〉、〈中朝子〉、〈華嶽神女〉雖偶爾有以人物之視角或感受所見的聚焦，仍然以概述為主，從被聚焦者的來看，也沒有形成對人物刻劃的內部聚焦。傳奇小說中的內部聚焦就比傳說要複雜得多，如〈葉令女〉一文中所形成的對被聚焦

者的形象刻劃，以及內心感受的描寫。又如〈崔書生〉一文中所見仙境之景物，以崔書生的眼光聚焦敘述，強調了仙女所居之地的華麗。〈楊敬真〉一文中聚焦者的轉換也較為複雜。

關於敘述者與聚焦的差異性分析討論，傳奇小說與傳說書寫文本的敘述者都是以客觀敘述者為主。然而在敘述者與聚焦者的差異關係，形成對故事中人物的形象或感知能力的呈現，在傳說書寫中表現的是一種對素材的呈現，而傳奇小說則透過敘述與聚焦的差異關係，形成對人物內心感知的刻劃，指涉出隱含作者藉由敘事所傳達的文本意義。如〈吳清妻〉一則中隱含作者，敘述者與聚焦者同樣以第三人稱的敘述展現，沒有形成對人物的刻劃。〈中朝子〉中也是敘述的言語與聚焦的主體趨於一致，所展現的是當時流傳的虎媒娶妻一類的傳說故事主題。〈華嶽神女〉也是以展現神仙怪異之事為主，以證明神仙之說實有。然而就傳奇小說文本來看，敘述者與聚焦之間有差異的現象，如在〈葉令女〉中以盧氏女口吻敘述的內部聚焦、〈楊敬真〉中以楊氏之口敘說成仙之道、〈崔書生〉中玉卮仙女的敘述，都以內部聚焦的方式，表現出對人物形象的刻劃、感知的描寫，也藉以展現了文本中隱含作者所傳達的意涵。

第六章 結論

唐代傳奇小說文體的成立，象徵中國古代虛構敘事的小說形式之成熟。唐人傳奇小說不只是以六朝傳說故事為基礎，將素材作忠實的呈現而已，不再只是以一種提供資料的報導方式來書寫，唐代傳奇的作者出現自覺創作意識，對素材呈現的方式也不同於傳說書寫這種以記實為主的文本。傳奇小說作者在作品中可以想像幻設，重視對故事情節的安排、人物形象的刻劃或人物心理狀態的描述，亦即產生了敘述宛轉的美感特徵，而使作品中的人物形象呈現多面性，或者以時間結構的錯時產生懸念的效果，寫作的手段與技巧較傳說的書寫靈活豐富。

唐代傳奇小說與傳說寫作的意圖之差異，表現在敘事的技巧上，從敘述事件結構、敘述視點的分析，展現了具體的手法運用。在事件組成的結構分析上，傳說書寫的事件組合呈現較單純的情節推動之敘述，展現了忠實記錄報導的文本性質；而傳奇小說的事件組成較傳說的書寫繁複，在推動情節的事件之外，擴展情節的事件之安排使前後情節聯繫的邏輯關係更加緊密，而不僅是前後事件時間上的鏈接關係。而事件的聚合方式，志怪、志人等傳說書寫文本中所置換的是對素材事件現實狀況演變的表現，而傳奇小說則加強了事件關聯的緊密性，與文本的主旨緊扣發展，而使文本意涵有進一步的指涉。就人物在故事中所發揮的功能而言，傳說書寫中的人物所擔任的功能較為單一，在傳奇小說中人物則有重複的多重功能，具有可自主推動事件的人物功能。唐代傳奇小說與傳說書寫在故事結構的層面上，透過事件組成與人物展現了文本的特質的差異，傳說重視事件的發生過程，故事結構也呈現單純素樸的構成，而傳奇小說的創作則呈現了故事結構的繁複敘述之面貌。

在敘述的層面，敘述的時間性特性上，傳說書寫以順時次序講述為主，並且以概述對故事作輪廓式的講述；至於傳奇小說對於時間性的安排，不一定僅遵守

事件的順序來講述，而有錯時的倒敘或預敘造成懸念或預示的效果，又多場景的描寫，以及在描寫人物或景物時所造成的停頓，使敘述的跨度較長於傳說書寫的概略描述，較詳細描述故事中的人物或事件，使各事件之間的關係較為緊密。而敘述者與聚焦者的轉換和差異與重複關係，傳說書寫所表現出的敘述者或聚焦者的介入並不明顯，而在敘述的話語關係上表現出一種客觀敘述、歷史敘述的特性，從一個外部敘述者與外部聚焦的角度觀察事件的發生，偏向表現一種普遍的社會觀點或文化、宗教的現象；傳奇小說的敘述者與聚焦者形成某種程度的介入，敘述者或聚焦經常可以暫時轉換為故事中人物的敘述聲音或觀察視角，使人物成為可感知的刻劃對象，讀者可探知其內心世界，進而企圖以敘述或聚焦的介入影響讀者，使作者的寫作重點可以被突顯強調，而趨向於表現作者對素材內容的個別感受。

在以敘述學理論進行分析之後，可以見出唐代傳說書寫即使受到外在因素影響，敘述呈現較六朝傳說書寫複雜生動的現象，但在文本意義的建構上，仍然以呈現素材本身的情節推進為主要目的，傳達普遍的社會文化現象；傳奇小說則透過作者的敘述技巧，建構出素材事實以外的隱含意義，展現作者個人寄託的感受或心智。本論文探討唐代傳奇小說與傳說書寫的文本性質與文本意涵建構模式的差異，在敘述學理論的引導下，對區分唐代傳奇小說與傳說的書寫能夠略有判斷的依據，而不是以文章篇幅字數的長短所作的分類。

以往文學史中將傳說的書寫稱為「志怪小說」、「志人小說」的分類方式，容易使傳說書寫，一向被說者與聽者都主觀地信以為真這一特質，與小說的虛構敘事混淆。在傳說是否能作為一種的文體的觀念提出後，傳統小說中屬於傳說書寫與小說的虛構敘事在本質上的不同應當被重視，尤其在傳奇小說的創作達到鼎盛之後也漸有情致的傳說書寫，在文本的性質與意義上的區別應注意寫作意圖的差異，及敘述所建構的文本意義。

雖然本論文所分析之文本，在眾多唐人傳奇小說與傳說書寫的文本中僅佔一

小部分，但以相似題材卻有兩種表現形式的文本作比較，更能清楚展現唐代傳奇小說與傳說書寫的不同表現特徵，並藉以了解傳說書寫的文本性質為一種不同於小說虛構敘事的文本類型。在文類之間的差異特性清楚之後，並提供了可資分類的理論分析方法，傳統小說研究的領域中，便能夠更清楚掌握小說文本特性所要傳達的意涵，以及在引入傳說是否能作為一種文體的概念這樣的問題之後，清楚傳說書寫的性質意義，才能避免與小說混淆而導致理解上的失誤。



參考書目

古籍（依作者朝代、姓氏筆劃）

- （先秦）莊子撰、（清）王先謙集解：《莊子集解》（台北：文津出版社，1988年7月）。
- （東漢）桓譚：《新論》（上海：上海人民出版社，1997年）。
- （東漢）班固撰：《漢書》（台北：鼎文書局，1979年2月）。
- （晉）干寶：《搜神記》（台北：里仁書局，1980年4月）。
- （晉）王嘉撰、（梁）蕭綺錄：《拾遺記》（北京：中華書局，1988年2月）。
- （晉）張華：《博物志》（台北：金楓出版社，1994年4月）。
- （晉）陶潛：《搜神後記》（北京：中華書局，1988年1月）。
- （南朝宋）劉義慶撰、徐震堦校箋：《世說新語校箋》（北京：中華書局，1991年4月）。
- （南朝宋）劉義慶：《幽明錄》（北京：文化藝術出版社，1988年12月）。
- （梁）蕭統編、（唐）李善注：《文選》（台北縣：漢京文化，1983年9月）。
- （唐）吳兢：《貞觀政要》，《四部備要》（台北：中華書局，1981年）。
- （唐）李肇撰、楊家駱主編：《唐國史補》（台北：世界書局，1978年10月）。
- （唐）李德裕：《次柳氏舊聞》，《筆記小說大觀》第十九編（台北：新興書局，1978年）。
- （唐）房玄齡等撰：《晉書》（台北：鼎文書局，1976年10月）。
- （唐）段成式：《酉陽雜俎》（台北：源流出版社，1982年11月）。
- （唐）唐臨撰、方詩銘輯校：《冥報記》（北京：中華書局，1992年3月）。
- （唐）孫綽：《北里志》（台北：世界書局，1978年10月）。
- （唐）張讀：《宣室志》（台北：廣文書局，1968年6月）。

- (唐) 劉餗：《隋唐嘉話》，(北京：中華書局，1979年10月)。
- (唐) 鄭棨：《開天傳信記》，《筆記小說大觀》第八編(台北：新興書局，1975年)。
- (唐) 戴孚撰、方詩銘輯校：《廣異記》(北京：中華書局，1992年3月)。
- (唐) 鍾輅：《前定錄》，《筆記小說大觀》第八編(台北：新興書局，1975年)。
- (後晉) 劉昫撰、楊家駱主編：《舊唐書》(台北：鼎文書局，1981年)。
- (宋) 李昉等編：《太平廣記》(北京：中華書局，1961年9月)。
- (宋) 計有功：《唐詩紀事》(台北：鼎文書局，1971年3月)。
- (宋) 陳師道：《後山集》，《四部備要》(台北：中華書局，1981年)。
- (宋) 曾慥：《類說》，《筆記小說大觀》第三十一編(台北：新興書局，1978年)。
- (宋) 趙彥衛：《雲麓漫鈔》(北京：中華書局，1996年)。
- (宋) 趙德麟：《侯鯖錄》，《知不足齋叢書》(北京：中華書局，1999年)。
- (宋) 歐陽修、宋祁同撰：《新唐書》(台北：鼎文書局，1992年)。
- (宋) 鄭樵：《通志略》，《四部備要》(台北：中華書局，1981年)。
- (宋) 謝采伯：《密齋筆記》，《四庫筆記小說叢書》(上海：上海古籍出版社，1992年7月)。
- (宋) 羅燁：《醉翁談錄》(台北：世界書局，1958年5月)。
- (宋) 灌圃耐得翁：《都城紀勝》(台北：大立出版社，1980年10月)。
- (元) 虞集：《道園學古錄》，《四部備要》(北京：中華書局，1981年)。
- (元) 陶宗儀：《南村輟耕錄》(北京：中華書局，1959年3月)。
- (明) 胡應麟：《少室山房筆叢》(北京：中華書局，1958年3月)。
- (明) 楊慎：《升菴詩話》，(清) 李調元編：《函海》(台北：宏業書局，1980年)。
- (明) 臧懋循：《負苞堂文選》(台北：河洛出版社，1975)。
- (清) 紀昀編纂：《四庫全書總目提要》(台北：藝文印書館，1989年)。

專著（依姓氏筆劃）

- （荷）米克·巴爾著；譚君強譯：《敘述學：敘事理論導論》（北京：中國社會科學出版社，2003年4月）。
- 王枝忠：《古典小說考論》（銀川：寧夏人民出版社，1992年）。
- 王枝忠：《漢魏六朝小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1997年）。
- 王夢鷗：《唐人小說研究：纂異記與傳奇校釋》（台北：藝文印書館，1971年12月）。
- 王夢鷗：《唐人小說研究二集：陳翰異聞集校補考釋》（台北：藝文印書館，1973年3月）。
- 王夢鷗：《唐人小說研究三集：本事詩校補考釋》（台北：藝文印書館，1974年11月）。
- 王夢鷗：《唐人小說研究四集》（台北：藝文印書館，1978年10月）。
- 王夢鷗校釋：《唐人小說校釋》（台北：正中書局，1983年3月）。
- 史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著；張方譯：《講故事：對敘事虛構作品的理論分析》（台北縣：駱駝出版社，1997年）。
- 申丹：《敘述學與小說文體學研究》（北京：北京大學出版社，1998年7月）。
- 吳禮權：《中國筆記小說史》（台北：台灣商務印書館，1993年）。
- 李宗為：《唐人傳奇》（北京：中華書局，1985年11月）。
- 李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》（天津：南開大學出版社，1993年）。
- 汪辟疆原編、龔鵬程導讀：《唐人傳奇（上、下）》（台北：金楓出版社，1987年5月）。
- 周紹良：《唐傳奇箋證》（北京：人民文學出版社，2000年5月）。
- 孟瑤：《中國小說史》（台北：傳記文學，1991年4月）。
- 胡亞敏：《敘事學》（武漢：華中師範大學出版社，2004年12月）。
- 胡萬川：《真假虛實：小說的藝術與現實》（台北：大安出版社，2005年）。

- 胡萬川：《真實與想像：神話傳說探微》（台北：里仁書局，2010年10月）。
- 康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》（台北：里仁書局，2005年3月）。
- 陳文新：《中國傳奇小說史話》（台北：正中書局，1995年）。
- 陳文新：《文言小說審美發展史》（武漢：武漢大學出版社，2002年10月）。
- 陳珏：《初唐傳奇文鈎沉》（上海：上海古籍出版社，2005年4月）。
- 程毅中：《唐代小說史》（北京：人民文學出版社，2003年5月）。
- 黃東陽：《唐五代記異小說的文化闡釋》（台北：秀威資訊科技，2007年3月）。
- 楊義：《中國敘事學：圖文版》（北京：人民出版社，2009年5月）。
- 楊義：《中國歷朝小說與文化》（台北：業強出版社，1993年）。
- 董乃斌：《中國古典小說的文體獨立》（北京：中國社會科學出版社，1994年2月）。
- 劉上生：《中國古代小說藝術史》（湖南：湖南師範大學出版社，1993年6月）。
- 魯迅：《中國小說史略》（谷風出版社，未注出版年）。
- 羅寧：《漢唐小說觀念論稿》（成都：巴蜀書社，2009年3月）。
- 譚正璧：《中國小說發達史》（台北：啟業書局，1976年）。

單篇論文（依姓氏筆劃）

- 丁肇琴：〈從〈買粉兒〉和〈李娃傳〉、〈李寄〉和〈郭元振〉的比較看唐傳奇寫作技巧的發展〉，《輔大中研所學刊》第三期(1994年6月)，頁231-241。
- 王夢鷗：〈〈枕中記〉在唐傳奇中地位的再認定〉，《中國文哲研究通訊》第一卷，第一期（1991年3月），頁10-16。
- 王夢鷗：〈唐人小說概述〉，《古典小說研究專集3》（台北：聯經出版社，1981年），頁37-47。
- 王夢鷗：〈閒話〈宣室志〉及其作者〉，《中外文學》第七卷第八期（1979年，1月），頁6-19。

傅錫壬：〈試探〈李娃傳〉的寫作動機及時代〉，《淡江學報》第 20 期（1983 年 5 月），頁 211-219。

黃景進：〈枕中記的結構分析〉，《古典小說研究專集 4》（台北：聯經出版社，1982 年 4 月），頁 95-107。

廖棟樑：〈試論孟榮《本事詩》〉，《中外文學》第二十三卷第四期（1994 年，9 月），頁 172-184。

謝明勳：〈六朝志怪小說之敘事特性——以干寶《搜神記》為例〉，《中正大學中文學術年刊》2007 年第一期（總第九期）（2007 年 6 月），頁 75-69。

鍾慧玲：〈為郎憔悴卻羞郎——論〈鶯鶯傳〉中的人物造型及元稹的愛情觀〉，《東海中文學報》第 11 期（1994 年 12 月），頁 45-59。

學位論文

王小琳：《唐代傳奇敘事模式研究》（台中：東海大學中文系博士論文，1999 年 6 月）。

