

南華大學  
文學研究所  
碩士論文



《聊齋誌異》話本的敘述模式研究  
A study of the Narrative Model of Hua-Pen Story  
“Luiaozhai zhiyi”

指導教授：周純一教授

研究生：李 淑 齡

中華民國 九十三年 六 月



## 論文提要

本論文共分為五章：

第一章緒論

第二章《評書聊齋誌異》的特點

第三章《評書聊齋誌異》故事的結構分析

第四章《評書聊齋誌異》的藝術

第五章結語

本論文以《聊齋誌異》話本的整理稿《評書聊齋誌異》的故事為本，陳派說書的特點、藝術為重點核心，探討《聊齋誌異》話本的敘事模式，說明《聊齋誌異》話本文本模式的演變，確立人類處理鬼狐故事的模式。

第一章簡述研究動機、研究文獻與研究範圍、研究方法與目的，介紹《聊齋誌異》廣為流傳、目前研究的情形，介紹敘事學講故事的方法、陳士和獨創聊齋說書特色的情況，以及敘述故事的重點。

第二章以《評書聊齋誌異》收錄的故事特色，呈現陳士和的說書模式與蒲松齡原著敘事模式的差異，了解陳士和選材的特色，以及陳士和潛意識的美感。

第三章探討《評書聊齋誌異》故事的結構分析。以俄國民俗學家弗拉迪米爾·普羅普的 31 種功能為分析方法，書中 29 故事的功能圖為基礎，分別就功能模式、序列順序以至角色的分析結果，揭示故事的結構型態、主要類型，以及各種角色變異對故事情節、結局的影響。

第四章探索說書者、聽眾交流時，產生的美感藝術；以敘事學方法檢視《評書聊齋誌異》文本世界虛構的程度，藉著檢視過程呈現虛構時的美感，探析陳派說書的敘述語法以及進入這個不可能時空的藝術。以此確立陳派說書散發的藝術與魅力來源，印證蒲松齡《聊齋誌異》的藝術。

第五章綜合前四章的研究，確立《聊齋誌異》話本的敘事模式、《聊齋誌異》文本演變的模式，並說明鬼狐故事出現的原因、呈現手法，以及《聊齋誌異》故事未來存在的可能方式。

# 目 錄

|                                |    |
|--------------------------------|----|
| 第 一 章 緒論-----                  | 1  |
| 第 一 節 研究動機-----                | 1  |
| 第 二 節 研究理論與方法 -----            | 4  |
| 第 三 節 研究文獻與研究範圍 -----          | 8  |
| <br>                           |    |
| 第 二 章 《評書聊齋誌異》故事的特色-----       | 17 |
| 第 一 節 《聊齋誌異》與《評書聊齋誌異》的關係-----  | 17 |
| 一、傳承的關係-----                   | 17 |
| 二、發揚的種子-----                   | 19 |
| 三、創造的使命-----                   | 20 |
| 第 二 節 《評書聊齋誌異》的形式要素特色-----     | 23 |
| 一、人物 -----                     | 23 |
| 二、情節-----                      | 30 |
| 三、結局 -----                     | 36 |
| 四、情感 -----                     | 37 |
| <br>                           |    |
| 第 三 節 「白」、「表」、「評」的陳述特點 -----   | 45 |
| 一、白 -----                      | 45 |
| 二、表 -----                      | 48 |
| 三、評 -----                      | 49 |
| 第 三 節 《評書聊齋誌異》的書生與鬼、狐、仙形象----- | 54 |
| 一、書生形象 -----                   | 54 |
| 三、鬼、狐、仙形象 -----                | 57 |

|     |                 |     |
|-----|-----------------|-----|
| 第三章 | 《評書聊齋誌異》故事的結構分析 | 61  |
| 第一節 | 《評書聊齋誌異》的功能模式   | 61  |
| 一、  | 功能分析            | 61  |
| 二、  | 功能順序            | 71  |
| 第二節 | 《評書聊齋誌異》的序列模式   | 87  |
| 一、  | 起始功能            | 88  |
| 二、  | 結束功能            | 89  |
| 第三節 | 《評書聊齋誌異》的角色呈現   | 103 |
| 一、  | 角色分布            | 104 |
| 二、  | 角色對應與行動         | 108 |
| 第四章 | 《評書聊齋誌異》的敘述美學   | 113 |
| 第一節 | 文本世界的美          | 114 |
| 一、  | 存在的本質（講述者提供的場藝） | 115 |
| 二、  | 聽眾的本質能力         | 126 |
| 三、  | 審美過程            | 131 |
| 第二節 | 敘述語法之美          | 134 |
| 一、  | 語法結構之美          | 134 |
| 二、  | 各種語法描述          | 139 |
| 第三節 | 進入不可能世界的美       | 144 |
| 一、  | 進入不可能世界         | 144 |
| 二、  | 不可能世界的美         | 159 |
| 第五章 | 結語              | 167 |

|           |          |
|-----------|----------|
| 附錄一：功能分析圖 | -----172 |
| 參考文獻      | -----176 |

# 《聊齋誌異》話本的敘述模式研究

## 第一章 緒論

### 第一節 研究動機與目的

文學著作問世後，必須經過時代的考驗方能流傳後世，即使是當代作品，也必須接受此種歷程。這種時代的考驗指的是作品的內容意旨、語言風格、表現手法、藝術特色、……等，必須獲致歷代廣大讀者認同，始有機會流傳，甚至成爲不朽名著，否則將慘遭時代淘汰！如無法獲得歷代廣大讀者認同，僅以史料需要等特殊原因傳世者，亦多半成爲典藏的研究著作而已。如何讓廣大讀者認同並且爲之傳諸後世，成爲文學著作“不朽”的重要課題。

蒲松齡的《聊齋誌異》問世後，文人紛紛仿效，如同時期王士禛的《池北偶談》；乾隆時期袁枚的《子不語》、《續子不語》；嘉慶時期紀昀的《閱微草堂筆記》；光緒年間李慶辰的《醉茶誌怪》；……，他爲中國當代文壇掀起一股志怪小說風潮。即使蒲松齡尙未辭世時，日本亦有《聊齋誌異》手抄本行世，至今日本、韓國、越南、俄國皆有人研究，甚至成立專門的研究機構，《聊齋誌異》已成爲世界研究的潮流，可見《聊齋誌異》必有其迷人之處。

然而《聊齋誌異》畢竟成書於清朝，屬於文言小說。當世代交替、物換星移後，文言的《聊齋誌異》必定造成許多人閱讀困難，此即魯迅所說：「《聊齋誌異》一書用古典太多，使一般人不容易看下去」，此種隔閡或許

將導致《聊齋誌異》成爲絕響？事實上，《聊齋誌異》仍然爲當今膾炙人口的名著及模仿創作的對象！究其因，除了藉由翻譯的途徑再現《聊齋誌異》外，亦有以戲曲說唱、影劇方式呈現的。不論是翻譯抑或是戲曲說唱藝術、影劇表演方式，均是重現《聊齋誌異》的功臣，尤其是後二者，再現了《聊齋誌異》的神采與主題意識，掌握了讀者、觀眾的心。

翻譯是將原著的文字注釋後，在保持原著原貌的主旨下，進行文字的重新組合，譯者必須發揮想像力，創造再現文本含義的作品；戲曲說唱藝術、影劇表演除了具備翻譯要素外，在不違背主題意識的前提下，可以從事部分的情節或故事增減。就魅力而言，仍以後二者佳，但是後二者表現亦必須有所依恃，此即“表演文本”——將原著翻譯後的再創造。也就是說，蒲松齡的《聊齋誌異》是原著，《聊齋誌異》白話本是翻譯本，戲曲說唱藝術、影劇表演使用的文本爲“表演文本”，說《聊齋誌異》的底稿可稱爲《聊齋誌異》話本。此三者間必定存在某種關聯或是某種模式，這種關聯或模式傳達了蒲松齡《聊齋誌異》的某些特質讓讀者心靈再度與《聊齋誌異》中蒲松齡的心契合，成爲歷代文學著作中不朽的作品。個人認爲這種關聯或模式即爲敘事方式，亦即敘事模式爲《聊齋誌異》流傳的主要關鍵。

天津著名說書人陳士和的評書、說話方式屬於戲曲說唱藝術中的一種，以陳士和爲首的「評書」方式爲其中翹楚。首先爲《聊齋誌異》進行改編的是清代旗籍弟子德有川，後來民國初年時，出身文士的張智蘭採用翻譯的方式說書，他的特色是可以與原文對照，也就是說他停留在《聊齋誌異》白話本翻譯階段，尙未出現再創造的藝術。出自張智蘭門下的陳士和開始著手爲《聊齋誌異》進行改造，在張智蘭的基礎下，陳士和二度創作《聊齋誌異》，並向四處請益學習，創造屬於自己的說書藝術，本文稱爲陳派「評書」或陳派說書。

蒲松齡以文字創造的《聊齋誌異》文本與陳士和派以語言陳述的《聊

齋誌異》話本，皆讓觀眾痴醉於「聊齋世界」，造成風潮。文字陳述和語言陳述的差異點，除了前者以「文字」傳達訊息，屬於書面文本，後者憑藉「語言」傳遞，不一定要具備書面文本；前者的讀者必須具備某種知識水準（如識字），才能徜徉於文本世界中，而藉著語言方式獲得文本內容的聽眾（後者），由於傳達者事先已經考慮聽眾文化水準，呈現的語言必定能為聽眾接受；也就說，前者屬於讀者創造想像的世界，讀者藉著自己的領悟與了解，藉由文本陳述建構自己想像的世界，蒲松齡的《聊齋誌異》文本屬於此類，後者屬於傳達者的世界，傳達者將自己理解、創造的文本世界，利用語言方式呈現於聽眾面前，語言表達能力強的傳達者，可以藉此將自己心中的理想世界透過語言陳述的方式傳遞到聽眾心房，取信他們，或者讓他們著迷、沉迷其中，佈道家、陳士和派說書即屬於此類。

蒲松齡的文本和陳士和的話本《聊齋誌異》，都是藉著《聊齋誌異》的故事傳達某一種目的。蒲松齡的《聊齋誌異》共有 496 個故事，內容涵蓋極廣，舉凡鬼、狐、仙、怪、人等皆有，蒲松齡透過這些故事揭露當代的社會現象、陋俗、內心的孤憤、追求的理想、……等，其中作者的目的是隱喻性的；陳士和派說書則選取《聊齋誌異》中的 50 個故事為基礎，進行二度創作，運用「說書」語言陳述的方式，豐富《聊齋誌異》文本的故事，並將自己「勸善」的目的寓含於其中，或者明白揭示。

《聊齋誌異》話本源自《聊齋誌異》文本，其故事內容、形式也許產生某種變異，然而它再現蒲松齡《聊齋誌異》文本風采、與大眾心靈契合、令人百聽不厭是有目共睹的，因此《聊齋誌異》話本的存在與陳士和派說書的方式是重現蒲松齡《聊齋誌異》的關鍵之一。本論文研究的主要目的為：企圖透過陳派「評書」方式重新詮釋的《聊齋誌異》，找出《聊齋誌異》話本的敘述模式。

## 第二節 研究理論與方法

本論文以盡量保有陳士和及其弟子說書風采的《評書聊齋誌異》<sup>1</sup>為研究底本，擴大研究陳派說書時的立體文本，採用內外研究兼具的方式，以內在研究為主，外在研究為輔，解析《聊齋誌異》話本的敘事模式。

內在研究以敘事學為方法，以俄國民俗學家弗拉迪米爾·普羅普（Vladimir Jakovlevic Propp, 1895）創立的民間故事型態分析理論體系為主，以李揚以此理論為中國民間故事進行的分析及其成果為輔，作為探析《聊齋誌異》話本的敘事模式的主要理論方法。試圖透過此途徑，為《聊齋誌異》話本，甚至中國的說鬼話狐故事整理出其敘事系統。外在研究圍繞於與本研究有關的文本閱讀與評書、說話系統的關係作一外緣性的輔助探討。

以下針對敘事學之研究作一說明：

依照一般解釋，敘述就是對一個或一個以上真實或虛構事件的解釋<sup>2</sup>，也就是說敘事是以事件為主。在事件中「因為人類具有虛構和接受虛構的能力」<sup>3</sup>，所以只要不乖違事件核心，事件中可以增加一些虛構的情節或者事件，而這些事件串聯後，透過敘述者敘述，就形成故事。換句話說，敘述存在於文本和故事之間。

受到結構主義、語言學<sup>4</sup>影響，敘事學相當注重語言系統的結構、事物（件）的深層、表層結構；找出文化現象中的二元對立，作為文化價值架構或意義來源、共時性<sup>5</sup>；……等，因此一般而言，在研究敘事學作品時，多半環繞於文本、敘事和故事之間，就文本、故事、敘事語法、時間、功

---

<sup>1</sup> 此書由張奇擘等人整理，百花文藝出版社 1983 年 6 月出版

<sup>2</sup> 語見羅剛《文體學叢書》。

<sup>3</sup> 語見傅修延《講故事的奧秘》

<sup>4</sup> 此二派學家如：索緒爾、托多洛夫、羅蘭巴特、格雷瑪斯……等。

<sup>5</sup> 以上參見羅剛《文體學叢書》

能、情境、話語層面、作品接受問題作層層探討。也就是說敘事學研究，已經擴及讀者接受心理。

但是，一般的敘事學研究者在研究敘事作品時，著重的多半是作品本身內在的探討，誠如現象學研究般，不管外緣因素，只在作品中探求作品中顯現的意涵，這種將作品內在與外在原因完全切割的研究方式，對於敘事學而言，或許可以因此找出其敘事模式，但是這種模式畢竟只是一種機制而已，無法因此形成此種模式的原因，敘事模式的推展研究應該像華爾特·菲希爾在〈敘事範式詳論〉<sup>6</sup>中所提：(1) 敘事模式與社會人類規律的關係；(2) 如何運用敘事模式解讀文本？亦即在以敘事模式解讀文本時，要如何才能兼顧社會人類規律倫理。因為敘事模式是一種話語的操作系統，它可以透過虛構形成的故事傳遞思想，它的結果不會影響已經存在的文本，但是這種敘事模式卻能夠影響人類的知識系統、思維型態、表達方式，這也是本論文所要探究的：在探究其敘事模式時，尋找形成此種敘事模式的思維方式，這種方式為敘事者與接受者的共識，亦即當時文化的敘事接受模式。

敘事者選擇的故事類型的原因也是必須要注意的，因為他所選擇的必須符合接受者要求。接受者要求的是敘事模式中提供的描述、說明和預言，也就市說接受者藉著這些來達到滿足，此即海德（1946）所提的「平衡理論」、博克（1955）的「認同說」與歐文·高夫曼採用的「講故事的方法」—重點放在自我陳述和管理印象—以某種吸引人的知識吸引、駕馭接受者。

在綜合上述要點後，文中所談的敘述模式上必須符合敘事理性，及敘述故事必須達到亞里斯多德所說「實踐智慧」的嘗試，考慮事實、關聯、後果、一致性與超驗等問題<sup>7</sup>。華爾特·菲希爾指出敘事模式：

---

<sup>6</sup> 此文登於美·大衛·寧等著《當代西方修辭學：批評模式與方法》（中國社會科學出版社 1998）

<sup>7</sup> 參閱華爾特·菲希爾〈敘事範式詳論〉。

它確為帶著批評性眼光閱讀文本指明了一個明確的視角。無論什麼類型的文本，從這個視角來看都是好的理念構成的，由那些促使人們相信孕育於文本信息中的並根據這種信仰行動的因素構成的。好的理念可以用各種形式的話語或表演來表達：辯論、比喻、神話、手勢等等。這個視角強調信息、構成這種信息的各種形式，以及受敘事理性檢驗的這種信息的可信性、可靠性和可行性。這樣，我們可以堅守敘事範式，考慮文本的文本，以各種不同的方法對他進行分析研究。

本論文擬結合上述論點，結合巴爾特在《敘述作品結構分析導論》中指出的「敘述的分析物定要採用演繹的方法，他不得不首先假設一個描寫模式，然後從這一段模式出發，逐漸潛降到與之暨有聯繫又有差距的各種類型」，期盼找出符合此話語的敘事模模式研究，以下將從敘事學觀點，就文本、敘述、故事三方面

說明：

一、文本：以敘事學的觀點而言，文本只是一種符號，必須要讀者閱讀才能顯現意義，而且文本容許多樣的詮釋，文言的《聊齋誌異》文本相對於一般讀者，可以說是沒有意義的，因此首先必須針對文言《聊齋誌異》與翻譯本《聊齋誌異》以及《聊齋誌異》評書間的關係作一探討。文本與接受者的交流是無限的，只要能夠表達意義的所有客體，即便是世界宇宙，也可以稱為文本。文本大約分為陳述、疑問、祈使等三類，在《評書聊齋誌異》之故事類型探析中，除了分析其所屬文本類型外，亦將探求這些類型的故事文本如何達到接受者的「文學能力<sup>8</sup>」－內在性、綜合性與動態性

---

<sup>8</sup> 卡勒認為理想讀者的文學能力是閱讀文本的程式，這和人們對於「可以接受的」或「恰當的」闡釋觀念一樣。（引自胡亞敏著《敘事學》）

相合。

二、敘述：敘事作品中，敘事模式直接關係著整個故事呈現的性質，影響整個故事的風貌，它包含了視角、敘事者、敘事接受者、敘事時間、話語模式。視角指的是敘事者或者人物觀察故事的角度，《評書聊齋誌異》中，敘事者傳達給接受者的依據及與聲音是否一致；敘事者是「陳述行為的主體<sup>9</sup>」，亦即瑞蒙·科南說的「聲音或講話者」，在此將就陳派《聊齋誌異》評書何以選擇《聊齋誌異》這些類型故事作為其敘事文本作一研究，以及敘事的敘述、組織、見證、評論與交流功能作一探討，即陳派《聊齋》評書擔任的敘事者角色中，達到何種功能。在接受者與敘事者互動關係中看出前述的敘事者與接受者的共識；敘事與時間是可以畫上等號的，二者同時並行。敘事時間屬於具有雙重時間性質，它賦予敘事作品根據一種時間產生變化甚至創造另一種時間的功能<sup>10</sup>。《評書聊齋誌異》中將就各個故事敘事時間研究，了解敘事者在整合《聊齋誌異》故事時，如何曲解、破壞以及重塑新的故事時間形式；話語模式指的是人物，包括敘述者表現的語言和思想，約略分為直接、自由直接、間接、自由間接等四種引語，四者穿插出現在作品中，讓作品中的語言展現各種姿態，對作品中「豐富了語言」的生命度，貢獻極大。《評書聊齋誌異》中除了作品呈現此種特色待我們研究外，敘事者如何一人飾多角，也是吸引人的魅力所在；另外有一種非敘事性話語，是由敘事者自身對故事的評價和理解產生，亦即評書中所謂的「評」，這種形式表達的是敘事者的思想意識，亨利·詹姆斯以及一些現代小說家和批評家一致認為種現象應該降到最低，因為這將影響作品的藝術性，《評書聊齋誌異》中此種現象亦存在，此現象代表的意義及效果亦為研究重點。

---

<sup>9</sup> 語見托多洛夫《文學作品分析》，載《敘事學研究》，中國社會科學出版社 1989

<sup>10</sup> 引自胡亞敏著《敘事學》

三、故事：敘事學中的故事受到結構主義學影響，代表的是構成因素與構成型態，它必須具備整體性、轉換性和自身調節性，否則無法稱為故事。構成故事的結構要素為情節、人物、環境（時空）及構成型態組成的結構規則－敘述語法。情節是故事中人物、環境的支撐點，分成功能、序列及情節三個層次，本論文將以普羅普的 31 種功能分析－針對人物某一種行動和故事行動的關係產生的意義和作用，找出母題、句法結構研究、突顯其核心結構，在事件中解析時間、空間及人物與事件間的關聯與移轉效果，及敘事者如何運用驚奇與懸念，為故事製造各種高潮。

透過上述的分析研究，試圖為《評書聊齋誌異》的敘述模式作一歸納分析，找出異中有同的系統。

最後，再探討其所呈現的美學藝術。

### 第三節 研究範圍與研究文獻

#### 一、研究範圍

陳士和的《聊齋誌異》話本乃因蒲松齡《聊齋誌異》文本、張智蘭的翻譯再創造而成，《評書聊齋誌異》則根據陳士和派《聊齋誌異》話本整理成書，也就是說陳士和將文本想像的世界利用語言表演的方式呈現後，《評書聊齋誌異》再度將它文本化，不過它採取去蕪存菁的方式，盡量保持話本風貌，《評書聊齋誌異》仍然保有陳士和的《聊齋誌異》話本的精髓。

蒲松齡《聊齋誌異》文本與《聊齋誌異》話本最大的差異，在於語言呈現方式。這種語言呈現方式，除了因時空差異衍生的「文言與白話」的差別外，最大的差別在於陳述故事的模式。兼顧《聊齋誌異》文本與聽眾需求的《聊齋誌異》話本，不但延續了蒲松齡原著的神采，也如同蒲松齡

以《聊齋誌異》於當代文壇掀起巨浪般，陳士和以《聊齋誌異》話本說書的方式，引燃一股聽《聊齋》說書的風潮，也開闢了讓世人心靈暫時棲息療傷止痛的新“桃花源”——聽《聊齋》。

從有清當代至現代，由中國到日本、越南、韓國、俄國，諸多文人的創作模式，都可見《聊齋誌異》的影子。即使屬於反動的《閱微草堂筆記》（紀昀）也是受其影響。翻譯本《聊齋誌異》、陳士和《聊齋誌異》話本、聊齋戲劇<sup>11</sup>、聊齋電影<sup>12</sup>、……等，皆可窺見《聊齋誌異》的影響，甚至文人創作亦可見《聊齋誌異》的創作模式，這些說明聊齋故事深入民心，已成為世界文化的一部份，而且方興未艾。

陳士和以說書方式呈現《聊齋誌異》故事的《聊齋誌異》話本，正是傳遞聊齋故事的種子之一。目前可見的資料中，以百花文藝出版社委請張奇墀等人整理的《評書聊齋誌異》<sup>13</sup>較完整，然而也僅僅收錄 29 個故事而已，相較於陳士和再創造的 50 個故事，幾乎減少一半！其他由台北國家出版社編審部編著出版的《說書聊齋誌異選集》，亦陸續收錄整理稿故事，而陳士和說書錄音帶亦只剩其中〈夢狼〉之一部份；因此本論文將以百花文藝出版社張奇墀等人根據陳派說書稿為底本，整理流傳下來的說書紀錄《評書聊齋誌異》為主體，試圖為《聊齋誌異》在經歷時空變化後，仍然廣受歡迎的敘事模式演變作一研究說明。關於《聊齋誌異》的版本、考證、蒲松齡的其他作品、生平研究……等，由於相關論著與研究極多，不在本研究範圍之內。

## 二、研究文獻

---

<sup>11</sup> 如川劇聊齋 60 多種、京劇劇目至少 37 出。

<sup>12</sup> 如電影〈倩女幽魂〉。

<sup>13</sup> 共六冊。

## （一）《聊齋誌異》話本

目前所見與《聊齋》相關的研究文獻，皆以《聊齋誌異》與其作者蒲松齡為主要對象。與陳士和《聊齋誌異》話本相關之資料研究多半散見於與話本、評書相關的著作中，而且多半僅作為資料印證，如譚達先的《中國評書（評話）研究》<sup>14</sup>，在提到評書藝術結構中的「楔子」時，以《聊齋誌異》話本的整理本《評書聊齋誌異》中的〈王者〉作為例證說明<sup>15</sup>；同書書中亦僅擷取《評書聊齋誌異》中部分故事作為名作賞析的一部份，並未專文研究。《評書聊齋誌異》、《聊齋誌異》話本的相關研究極其貧乏，待人問津。在此僅就與《聊齋誌異》、話本、敘事相關之研究從事文獻回顧。

## （二）《聊齋誌異》

與《聊齋誌異》相關之研究資料極多，研究層面極廣。以專書而言，與版本校刻方面相關的書籍，如：《增圖補校但刻聊齋志異》<sup>16</sup>、《鑄雪齋抄本聊齋志異》<sup>17</sup>、《足本聊齋志異》<sup>18</sup>、《聊齋誌異：會校會注會評本》<sup>19</sup>……等皆是；以蒲松齡與《聊齋誌異》二者及其關係作為論著對象的，如：馬瑞芳的《幽冥人生：蒲松齡和聊齋志異》<sup>20</sup>、羅敬之的《蒲松齡及其聊齋志異》<sup>21</sup>、李靈年的《蒲松齡與聊齋志異》<sup>22</sup>、……等；專書論及蒲松齡的，

<sup>14</sup>譚達先：《中國評書（評話）研究》，台北：台灣商務印書館，1992年12月。

<sup>15</sup>同註14，p.156~159

<sup>16</sup>劉階平/蒲松齡 臺灣學生書局 1978

<sup>17</sup>蒲松齡 聯經出版社 1982

<sup>18</sup>蒲松齡 世界書局 1958

<sup>19</sup>蒲松齡/張友鶴 上海古籍出版社 1986

<sup>20</sup>北京三聯書店，1994年。

<sup>21</sup>台北：國立編譯館，1986年2月。

<sup>22</sup>遼寧教育出版社，1993年9月。

如：馬瑞芳的《蒲松齡》<sup>23</sup>、熊文祥的《鬼狐巨擘：蒲松齡》、……等；專書探究《聊齋誌異》的書籍，如：盛瑞裕的《花妖狐魅話聊齋》<sup>24</sup>、陳香的《聊齋志異研究》<sup>25</sup>、……等；其他亦有分別《聊齋誌異》某一層面從事論著，如顏清洋的《蒲松齡的宗教世界》<sup>26</sup>以宗教層面作為論著重心、陸又新的《聊齋誌異中的愛情》<sup>27</sup>以愛情層面作為論著中心、……等，舉凡藝術、美學、夢境、……等，各式各樣的論著不勝枚舉，單篇論文與學位論文亦然。

就單篇論文而言，針對《聊齋誌異》的研究，除了《蒲松齡研究》專刊研究外，王平在〈二十世紀《聊齋誌異》研究述評〉<sup>28</sup>一文中，已詳細陳述，不再贅舉，茲略舉與敘事相關的論文。單篇論文中，如王平的〈論《聊齋誌異》的敘事角度〉<sup>29</sup>、王平的〈「用傳奇法而以志怪」質疑——《聊齋誌異》敘事的基本特徵〉<sup>30</sup>、李延賀的〈論《聊齋誌異》中的“男性敘事視點”〉<sup>31</sup>、袁書會的〈談《聊齋誌異》中的婚戀敘事模式——女權主義批評方法的實驗〉<sup>32</sup>、許振東的〈《聊齋誌異》愛情小說的敘事體式〉<sup>33</sup>、歐陽文風的〈《聊齋誌異》的離合敘事模式〉<sup>34</sup>、……等皆是，其中或以敘事學角度、或以傳統敘事觀點從事研究，其中尤其是敘事學觀點研究，如上述王平的〈論《聊齋誌異》的敘事角度〉，以敘事學的視角略論《聊齋誌異》部分故事的視角、李延賀的〈論《聊齋誌異》中的“男性敘事視點”〉亦然，

---

<sup>23</sup>台北：知書房出版社，1993年。

<sup>24</sup>華中理工大學出版社 1994年。

<sup>25</sup>台北：國家出版社，1990年6月。

<sup>26</sup>台北：新化圖書有限公司，1996年9月。台北：新化圖書有限公司，1996年9月。

<sup>27</sup>台北：學生書局，1992年5月初版。

<sup>28</sup>文學遺產，2001年03期。

<sup>29</sup>淄博學院學報（社會科學版），1999年04期。

<sup>30</sup>《蒲松齡研究》，2000年第3、4期合刊，2000年。

<sup>31</sup>社會科學輯刊《中文核心期刊要目總覽》1997年02期，來源期刊“中國期刊方陣”入選期刊。

<sup>32</sup>西藏民族學院學報（哲學社會科學版），1997年03期。

<sup>33</sup>社會科學，2000年05期。

<sup>34</sup>衡陽師範學院學報，2000年02期。

不過偏重於男性視角問題的探究……等，雖然以敘事學角度研究《聊齋誌異》的風氣漸開，較諸其他方向之研究，尚屬新途徑，指日可待。

以學位論文而言，以靜宜大學中國文學系郭蕙嵐的碩士論文：《聊齋誌異的敘事技巧研究》<sup>35</sup>直接以敘事學研究《聊齋誌異》。以敘事學觀點對《聊齋誌異》從事全面性的研究。作者在敘事技巧解析研究後，對《聊齋誌異》的敘事技巧所作的結論是：「『平衡←→不平衡』間的過度」、「要用陌生化來創造新奇感，透過與前代不同的敘事技巧——在敘事時間上的變動與變化，如敘事時序中的追述與預述的技巧運用、造成懸念來吸引讀者感同身受，自然就可以體驗主題；……。」作者企圖藉著敘事學的理論，為《聊齋誌異》的魅力作一解析研究，為後學者提供一條極佳的研究途徑，此作者之功也。但是，作者的研究成果終究只限於蒲松齡的文本，亦即作者的著力點是將蒲松齡的《聊齋誌異》敘述技巧解讀出來。作者並未將何以在時空變異、不同的文化中，不論是知識份子或者文盲階層，蒲松齡的《聊齋誌異》仍受到廣大喜愛的原因道出。其他如東海大學中國文學系碩士論文禹東完：《聊齋誌異夢境與變形故事研究》<sup>36</sup>，針對故事中的夢境與變形故事進行研究；臺灣大學中文研究所朴永鍾的碩士論文：《聊齋志異的再創作研究》<sup>37</sup>，則針對其創作性進行研究；中正大學中國文學系彭美菁的碩士論文：《聊齋志異影響之研究》<sup>38</sup>，以其「影響」作為研究目標；國立中山大學中國語文學系研究所張嘉惠的碩士論文：《〈聊齋誌異〉女妖故事研究》<sup>39</sup>，則以書中女妖故事作為研究中心；國立台灣大學中國文學系劉惠華的碩士論文：《聊齋志異女性人物研究》，以研究《聊齋誌異》女書中女性人物；……等，皆是研究《聊齋誌異》的學位論文。

---

<sup>35</sup> 2001年6月。

<sup>36</sup> 1986年。

<sup>37</sup> 1992年。

<sup>38</sup> 2003年。

<sup>39</sup> 2001年。

### （三）話本

以話本而言，目前與話本相關的專著雖然不如《聊齋誌異》盛行，但皆有其代表性與歷史意義，如胡士瑩的《話本小說概論》<sup>40</sup>，將清末以前的話本歷史、源流、特色，作簡單而詳細的記載，成為話本小說極重要的專書；其他如原田季清的《話本小說論》<sup>41</sup>、程毅中的《宋元小說研究》<sup>42</sup>、歐陽代發的《話本小說史》<sup>43</sup>、樂蘅軍的《宋代話本研究》<sup>44</sup>、……等，皆有異曲同工之妙；針對說話與說話人研究的專著，如：江湖的《宋話本研究資料——說話與說話人》<sup>45</sup>；以才子佳人小說與話本關係進行研究的論著，如：胡萬川的《話本與才子佳人小說之研究》<sup>46</sup>；以話本的寫作題材、技巧作為論著的專書，如：樂蘅軍的《話本的寫作技巧》<sup>47</sup>、樂蘅軍：《話本的取材》<sup>48</sup>；以敘事學研究話本的專著，如：羅小東：《話本小說敘事研究》<sup>49</sup>，以西方文學理論簡析中國話本結構，但是其理論主要以熱拉爾·熱奈特《敘事話語，新敘事話語》<sup>50</sup>的理論為中國話本小說進行概略性的分析，成為話本小說敘事研究不可或缺的著作，貢獻頗鉅。其他如：譚達先的《中國評書（評話）研究》<sup>51</sup>、汪景壽、王泐、曾惠杰著的《中國評書藝術論》<sup>52</sup>針對評書特色、藝術進行論述；……等，種類繁多。以單篇論文而言，與話本相關的研究極多，如王波雲發表於《文藝理論研究》的

---

<sup>40</sup> 丹青圖書公司印行 1983 年 5 月。

<sup>41</sup> 台北：古亭書屋，1975 年初版。

<sup>42</sup> 南京：江蘇古籍出版社，1998 年 2 月。

<sup>43</sup> 武漢：武漢出版社，1994 年。

<sup>44</sup> 台北：台灣大學文史叢刊 1969 年。

<sup>45</sup> 天一，1991 年初版。

<sup>46</sup> 台北：大安出版社，1994 年。

<sup>47</sup> 台北：天一，1991 年初版。

<sup>48</sup> 台北：天一，1991 年初版。

<sup>49</sup> 北京：學苑出版社，2002 年 4 月。

<sup>50</sup> 中國社會出版社，1990 年。

<sup>51</sup> 台北：台灣商務印書館，1992 年 12 月。

<sup>52</sup> 經濟日報出版社，1997 年 3 月。

〈宋話本源流及其影響〉<sup>53</sup>一文，即以宋話本之源流及影響作為研究主題；元健的〈宋元話本與明清擬話本敘事體制之比較〉<sup>54</sup>，就宋元話本與明清擬話本敘事體制進行比較研究；紀德君針對宋元評話研究發表〈20世紀宋元平話的發現與研究〉<sup>55</sup>一文；紀德君、洪哲雄的〈試論宋元平話的審美文化追求〉<sup>56</sup>一文，則以審美文化的追求進行研究；其他如與美學、章回小說、……等相關的作品發表<sup>57</sup>，論述浩繁，不及備載。以學位論文而言，針對宋元評話研究的論文，如：台灣師範大學國文研究所李本耀的碩士論文：《宋元明平話研究》<sup>58</sup>、台北：文化學院中國文學研究所李宜滢的碩士論文：《元至治新刊全相平話五種研究》<sup>59</sup>即是；研究話本小說世界觀的論文，如：私立輔仁大學中國文學研究所李騰淵的碩士論文：《話本小說之世界觀研究》；探究空間問題的《虛實空間的移轉與流動——宋元話本小說的空間探討》<sup>60</sup>；亦有就話本小說的文學論、命運觀、時間觀為研究主題的，如：1994年·臺北文化大學中研所林珊玟的碩士論文：《宋元話本小說的時間觀研究》；1998年·東海大學中國文學系林淑蕙的碩士論文：《清初前期話本小說之命運觀研究--以命運與角色之互動及其教化功能為考察點》；1978年·東海大學中國文學研究所杜奕英的碩士論文：《短篇話本小說的文學論》；亦有針對敦煌話本進行研究，如：1987年·林隆盛：《敦煌話本研究》，東吳大學中國文學研究所碩士論文；2002年·國立臺灣師範大學國文系在職進修碩士國文系在職進修碩士蕭夙雯碩士論文：《敦煌話本探微》；與敘事有關的，如：1994年·國立中山大學中國文學研究所劉

---

<sup>53</sup> 《文藝理論研究》，1991年第4期。

<sup>54</sup> 《明清小說研究》，北京：中國文聯出版公司，1986年12月第4輯。

<sup>55</sup> 《廣州師院學報》（社會科學版）第21卷10期，2000年7月。

<sup>56</sup> 《中山大學學報》（社會科學版），1998年05期

<sup>57</sup> 如：段寶林：〈章回小說與故事評話的關係〉，《明清小說研究》2000年第3期；張兵：〈話本小說的美學特徵〉，《人文雜誌》，1990年06期。

<sup>58</sup> 1973年。1973年。

<sup>59</sup> 1978年。

<sup>60</sup> 金明求：《虛實空間的移轉與流動——宋元話本小說的空間探討》，國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，2001年。

恆興的碩士論文《話本小說敘事技巧析論》……等，從話本源流、特色，到融入西方文學理論研究，話本的研究領域亦隨時空轉變進入新世紀，企圖將西方文學理論與中國話本文學合一，為話本文學創造新方向。

#### （四）敘事學

以敘事學而言，目前關於敘事學的論著多半仍以西方理論之譯本為主，如：米克·巴爾著（荷）、譚君強譯的《敘述學：敘事理論導論》<sup>61</sup>、蒲安迪（Andrew H. Plaks）：《中國敘事學》<sup>62</sup>、蘇珊·S·蘭瑟著（美）、黃必康譯：《虛構的權威》<sup>63</sup>、……等，本土論著主要如：楊義：《中國敘事學》<sup>64</sup>、趙毅衡：《當說者被說的時候－比較敘述學導論》<sup>65</sup>、傅修延：《講故事的奧秘－文學敘述論》<sup>66</sup>、徐岱：《小說敘事學》<sup>67</sup>、胡亞敏：《敘事學》<sup>68</sup>、……，這些理論專書為中國敘事學的發展開啓肇端，而李揚的《中國民間故事型態研究》<sup>69</sup>一書，則為以上述敘事學理論為基礎，進一步運用於中國民間故事，為中國敘事學發展領域開啓另一新頁，其他關於敘事學理論或相關書籍，亦正方興未艾的發展之中，以上僅舉主要述端為例。以單篇論文與學位論文而言，與敘事學有關的研究作品極多，其中與《聊齋誌異》、話本相關之研究作品已於上述提及，不再重述。

經由上述的文獻回顧，可以發現一個事實：不論《聊齋誌異》、話本小說的研究或者相關再創作之作品，當敘事學理論傳入中國後，二者之研究

---

<sup>61</sup>中國社會科學出版社，1985年。

<sup>62</sup>北京：北京大學出版社，1998年1月。

<sup>63</sup>北京：北京大學出版社，2002年。

<sup>64</sup>北京人民出版社，1997年12月。

<sup>65</sup>中國人民大學出版社，1985年。

<sup>66</sup>百花文藝出版社1993年1月。

<sup>67</sup>北京：社會科學出版社，1992年9月。

<sup>68</sup>武昌：華中師範大學，1994年6月。

<sup>69</sup>汕頭大學出版社1996年6月。

學者皆試圖將敘事學融入研究或者創作領域之中，這對於文學的發展而言，將是一個嶄新的開始，或許將是再創另一個新文學的新契機。

## 第二章 《評書聊齋誌異》故事的特色

蒲松齡的《聊齋誌異》共 496 篇，陳士和僅挑選其中 50 篇作為說書材料，重新敘事，並且因此造成一時轟動。這些造成轟動的聊齋說書原稿，經過百花文藝出版社整理後，成為《評書聊齋誌異》。百花文藝出版社共收錄 29 個陳派說書故事，這 29 個故事雖然無法將蒲松齡的《聊齋誌異》特色完全呈現，但卻可藉此了解陳派說書者選材的特色，或者可以說我們可以藉由分析《評書聊齋誌異》的特色，了解陳派聊齋甚至陳士和潛意識的美感。

### 第一節 《聊齋誌異》與《評書聊齋誌異》的關係

《評書聊齋誌異》乃根據陳士和《聊齋誌異》話本整理而成，而陳士和的《聊齋誌異》話本則源自蒲松齡的《聊齋誌異》，也就是說《評書聊齋誌異》是《聊齋誌異》影響下的作品，不但富有傳承的功能，從時也兼具發揚與創造的使命，二者關係密不可分。以下就此三方面說明二者的關係。

#### 一、 傳承的關係

蒲松齡根據民間傳說、民俗風情、典籍掌故，運用自身的天賦文采、文學素養，創作而成的短篇文言文文學名著《聊齋誌異》，影響互遠。姑不論《聊齋誌異》於當代造成的影響，當改朝換代進入民國迄於今日，《聊齋誌異》仍然是膾炙人口的名著。它以各種形式存在於民間生活中，書面型

態出現的故事，如：文言原著《聊齋誌異》、翻譯本《聊齋誌異》、改編本《聊齋》故事；以表演方式出現的型態，舉凡民間傳唱、說書口講、京劇、川劇、電視、電影等。這些都是延續《聊齋誌異》生命的種子，也是傳承蒲松齡創作《聊齋誌異》理念的功臣。

陳士和的《聊齋誌異》話本雖然只是傳承蒲松齡《聊齋誌異》文學其中的一支，但是卻是繼蒲松齡時代之後，再度讓《聊齋誌異》大放異彩的一條血脈。

陳士和出生於 1887 年，原籍浙江省紹虞縣，世代寄居北京。富正義感。家中生活清苦，曾參加義和團運動，當過廚子小廝。熱愛說書藝術，二十歲時拜張智蘭為師。上述曾提及張智蘭以直譯式的方式說《聊齋誌異》，由於張智蘭是落第秀才，精通古文，因此他講述的《聊齋誌異》雖然是逐字逐句翻譯，倒是不失《聊齋誌異》本意，加以《聊齋誌異》原著中許多故事情節已相當曲折，因此頗能獲得聽眾認同，但是這種方式的說書尚為達到真正的說書，他的說《聊齋誌異》，如同《說書聊齋誌異選集》<sup>70</sup>書中〈追悼說書家陳士和（代序）〉所言：「不過是解說蒲松齡的筆記小說《聊齋誌異》罷了」。雖然如此，張智蘭畢竟以《聊齋誌異》的風采折服了陳士和，讓陳士和產生以真正說書方式說《聊齋誌異》的企圖心。

由於張智蘭不肯輕易傳授，陳士和只好自己鑽研，並偷學田嵐雲、雙厚坪等名說書家的技巧藝術、學習京劇身段、……等，以充實自己，也因此青出於藍勝於藍，不但超越老師張智蘭的成就，更是為《聊齋誌異》創造了新生命—忠於原著的創作精神、理念，本著蒲松齡為平民服務的理念，以聽眾的語言、思維方式，不拘泥於原著，加上精研的表演藝術，為他造就了輝煌的《聊齋誌異》話本說書藝術生命。

民國 17 年，因為時代動盪，為了生計之故，陳士和不得不離開北京到

---

<sup>70</sup>國家出版社編審部編著：《說書聊齋誌異選集》，台北：國家出版社，1982 年 9 月。

天津發展，並滯留天津無法回北京<sup>71</sup>。山東歷來即盛行鬼狐故事傳說，加上創作《聊齋誌異》的蒲松齡是山東人，因此在此說鬼狐故事相當切合民情，這對於陳士和說《聊齋誌異》而言，具有相當優勢的形勢。也因此陳士和以優異的說書藝術，順利將蒲松齡的《聊齋誌異》進行世代的傳承工作。陳士和在此成爲陳派說書的創始者，收門徒，讓《聊齋誌異》的傳承得以永續綿延。當他們在傳遞《聊齋誌異》故事的同時，也將蒲松齡《聊齋誌異》的著作旨意流傳。

當影視業逐漸發展，說書方式逐漸式微時，陳士和《聊齋誌異》話本再度經由專人整理成書，《評書聊齋誌異》就是《聊齋誌異》話本的整理本<sup>72</sup>。書中雖然只錄陳士和說書稿 13 個段子<sup>73</sup>，陳士和弟子說書稿 16 種，但卻都是陳士和傳承《聊齋誌異》故事的精華，同時也是將《聊齋誌異》再度傳承的依據與方式。

## 二、發揚的種子

陳士和的老師張智蘭擅長的翻譯《聊齋誌異》說書，將文言《聊齋誌異》化爲白話，並且曾經在《北京新報》刊登他的白話《聊齋誌異》，這是發揚蒲松齡《聊齋誌異》的起步。陳士和則博採衆家專長，整理並講述《聊齋誌異》，當他在北京說《聊齋誌異》時即已成家，後來到天津後風靡一時，成爲衆人學習說書的對象之一。

陳士和說《聊齋誌異》，除了將故事內容展現於聽眾視聽外，亦以獨特的表演、模擬等方式說書，最重要的是忠實的發揚了蒲松齡撰著《聊齋誌異》的主要精神。

---

<sup>71</sup> 此乃天津書館使用「押帳」的惡劣方式，讓陳士和無力贖身之故。

<sup>72</sup> 北京大學有“車王本”，傳借華碧藻館有抄本 11 種。

<sup>73</sup> 錄陳士和說書的工作於陳士和逝世前 2~3 個月才開始，因此只搶錄 13 個故事。

蒲松齡為明末清初人，功名之途極為乖違，直到 71 歲才獲得歲貢生，大多數歲月都擔任塾師，也因此得以接近人民，對於青政府的文字獄令他有所戒懼，撰著《聊齋誌異》除了界鬼狐表達其孤憤外，最重要的是傳達人民的心聲。書中故事雖然無奇不有，包括人鬼戀愛、冥府吏治、惡鬼害人、善鬼成神、感恩圖報、轉回果報、奇癖癡迷、……等類型，但是卻以反映現實社會、維護善良風俗、追求自由、……等思想為主。

陳士和選擇《聊齋誌異》中 50 個故事作為說書材料，並且以這些故事博得聽眾的心。究其因為：這些故事不是揭露當代封建社會的黑暗腐敗，表現人民反抗精神（如：續黃粱），就是歌頌男女青年追求愛情的自由與對愛情的忠貞（如：張鴻漸）。這種充滿社會關懷與人道正義的故事主旨，正是當時大多數民眾所需要的，加上陳士和的表演藝術，使的陳士和的說《聊齋誌異》大快人心，名揚一時。

陳士和的說書除了傳遞《聊齋誌異》，將蒲松齡對人民的關懷之情發揚光大外，最重要的是陳士和以聽眾的語言傳遞《聊齋誌異》故事與意旨時，真正落實、發揚了蒲松齡《聊齋誌異》的平民文學。而盡量忠於陳士和《聊齋誌異》話本的整理本《評書聊齋誌異》，保留了陳士和說書的內容、故事、技巧、人道關懷、……等，這些都是未來再度發揚《聊齋誌異》的種子。

### 三、創造的使命

石昌渝的《中國小說通源論》、何滿子的《蒲松齡藝術的三個特徵和層次》以及王恆展的單篇論文〈淺論《聊齋誌異》與話本小說的關係〉中，都提及甚至論述蒲松齡創作《聊齋誌異》時借鑑和吸收話本小說，如：題材、思想、故事情節、敘述方式、人物形象、……等。對一個創作者而言，除了「憑空」創造的天賦外，汲取前人智慧精華，重新創造，將作品完全

陌生化後，再度呈現於讀者面前，這種才能有其必要性。蒲松齡能夠善用此種才能，並且將話本、筆記小說的形式優點融入《聊齋誌異》中，是成功創作《聊齋誌異》的原因之一，也因此後人可以藉由《聊齋誌異》故事中尋找筆記、話本小說的軌跡，這是文化的遺產，也是作者再創造能力的功勞。

經過時空轉變，陳士和植基於文言《聊齋誌異》的基礎，以話本小說的方式重新創造了蒲松齡的《聊齋誌異》。也就是說，陳士和的《聊齋誌異》話本以文言《聊齋誌異》故事內容綱領為輪廓，在不違反、傷害原故事的原則之下，增添己身的社會經驗與人生觀，運用聽眾能夠接受的通俗語言表達，並輔以擬聲、京劇身段、表演、……，二度創作文言《聊齋誌異》，讓平面文本、純粹屬於個人想像空間的文言《聊齋誌異》世界立體化、公開化、通俗化，成功的再創造蒲松齡的《聊齋誌異》。

保存陳士和《聊齋誌異》話本的《評書聊齋誌異》，除了盡量保存說書底稿的原貌外，為顧及閱讀時的流暢性，必要時也進行適度的增刪之工，這也是一定程度的再創作。以〈夢狼〉為例，《聊齋誌異》原文 1413 字，陳士和再創作後，以通俗語言呈現的說書稿約 55000 字，整理此段的何遲在《評書聊齋誌異》中提及「……。整理時，注意淨化宿命論觀點的工作，盡可能地剔抉去了。其次，在文字上也做了不少的整理，刪捨近三萬字」，刪冗後字數約 25000 字。再以文言《聊齋誌異》與《評書聊齋誌異》中的〈夢狼〉片段對照：

文言《聊齋誌異》〈夢狼〉故事之首言：「白翁，直隸人。長子甲，筮仕南服，二年，無耗。」其中「白翁，直隸人。長子甲……」《評書聊齋誌異》即推演為：

今天預備的節目是〈夢狼〉。這個段子，這麼一聽呢，就彷彿像是瞎

諂的，可是這裡頭啊諷刺的很深刻。諷刺什麼人呢？諷刺那些欺壓老百姓的貪官污吏啊！我慢慢兒說，您慢慢兒聽。

說的是什麼地方的人呢？北京人。就把他攔到北京啦！不是城裡。不一定是哪一城的城外，可能是平則門。也可能是齊化門，反正是在農村裡面。有這麼一個小村兒，這個村兒有一家農民，姓白，白老頭兒。家裡也就有個十三、四畝地。農民們誰也沒租過房子住，白家也住的是自己的房子。白老頭兒有兩個兒，大兒子白甲，二兒子白乙。這種名字似乎不像人名兒，說是乳名兒吧，也不能叫這種名字！學名兒？更不像，誰唸書上學去，起名兒，也不能叫某甲某乙呀！要是再有哥兒幾個呢，甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛……天干全都佔齊了，笑話！不過就是有這麼種意思：以白甲來說，說他這人一生所作所為實在太壞，他不配叫個人的名字，你用某幾個字給他起個名字，可能就把這幾個字給玷污啦！故此嘛，用甲乙兩個字給這兩人做個符號兒，要不然沒法兒稱呼啊！他們的母親早就去世了，老頭兒從自己的老婆一死了之後，也沒張羅著續娶，他們哥兒倆也都沒有訂婚，核著是老少三位光棍兒！

白甲的年歲呢，總在三十以外呀，書唸的是相當好。自從進了考場以後，是年年得中啊。吓！由童生到秀才，由秀才到舉人，一直頂到兩榜進士。白甲心裡當然很高興啊，他高興的是什麼呢？「受盡十年寒窗苦，只為金榜把名題」嘛！將來一做官，光於前，裕於後，從這兒起，揚名姓，顯父母……那份兒洋洋得意就甬提啦！再說老二呢，壓根兒就沒打算做官，從小兒就在家務農，人很樸實，看他哥哥還沒做官呢就洋洋得意起來了，心裡很不高興。有一天可就跟爹爹說啦：「爹爹，我哥哥連連得中，想必不久就要做官啊。您看，一百個做官的裡頭，也未必能挑出兩三個為國為民的好官來，完全都為的是發家致富，為了發財！爹爹，我看您可千萬囑咐囑咐我哥哥，叫他別做那種貪官污吏，能做個

為國為民的清官才好呢！」老頭子點點頭說：「好哇，你這個想法兒我很同意，好吧，得功夫兒我勸勸他！……」（p.2-2~3）

短短不到 10 個字的原文，經整理過成定本的《評書聊齋誌異》已經增為 800 個字左右的故事，在原故事的架構之下，不論情節、人物、內容、……，皆已大幅度增加，重要的是已經將原文陌生化，但在陌生化的同時，卻仍保有原文的內容精華。

蒲松齡吸收了筆記、話本、民俗、傳說、……的養分後，創造了迷人、能夠撫慰人心的《聊齋誌異》後，陳士和再度汲取蒲松齡《聊齋誌異》的菁華二度創造《聊齋誌異》故事，整理本《評書聊齋誌異》則為三度創作的《聊齋誌異》，身為《聊齋誌異》三度創作文學的《評書聊齋誌異》兼具了《聊齋誌異》創作的使命。

## 第二節 《評書聊齋誌異》的形式要素特色

《評書聊齋誌異》29 個故事中，每個故事的內容均不同，組成這些內容的元素主要為人物、情節、結局與情感，以下將針對此分析。

### 一、人物

《評書聊齋誌異》29 個故事中，反角是故事轉折的關鍵，將於「情節」之中說明，被尋求者中最重要的是與主角息息相關的女或男主角，助手與主角形影相隨，有時候甚至由主角自己擔任，相當於家人般的關係，因此

在此不做分析，捐助者通常為考驗主角與獲得魔物或者助手的關鍵人物，有時候稍現即逝，有時甚至會變成主角的助手，因此故事中最重要的人物是主角，尤其是男、女主角。關於故事中角色：主角、反角、捐助者、被尋求者、助手之分析，將於下一章探討研究，以下將針對男、女主角列表說明。

(表一)

| 故事     | 男主角      | 女主角       | 故事      | 男主角       | 女主角        |
|--------|----------|-----------|---------|-----------|------------|
| 1 勞山道士 | 王七       |           | 16 紅玉   | 馮相如       | 衛氏、紅玉(狐)   |
| 2 畫皮   | 大郎       | 陳氏、青鬼(鬼)  | 17 聶小倩  | 寧采臣       | 聶小倩(鬼)     |
| 3 阿寶   | 子楚       | 阿寶        | 18 辛十四娘 | 馮生        | 辛十四娘(狐)    |
| 4 續黃梁  | 曾孝廉      |           | 19 張誠   | 張煥之、張訥、張誠 |            |
| 5 雲翠仙  | 有才       | 雲翠仙(狐)    | 20 羅刹海市 | 馬驥        | 龍女(仙)      |
| 6 考弊司  | 聞人       |           | 21 商三官  | 商士禹、商臣、   | 三官         |
| 7 向杲   | 向杲、向晟    | 波斯        | 22 紉針   | 王心齋、傅阿卯   | 夏氏、紉針      |
| 8 夢狼   | 白甲、白老、白乙 |           | 23 雲夢公主 | 安大業       | 公主(仙)      |
| 9 崔猛   | 崔猛、李申    |           | 24 嬰寧   | 王子服       | 嬰寧(狐)      |
| 10 席方平 | 席方平      |           | 25 佟客   | 長庚        |            |
| 11 瑞雲  | 賀生       | 瑞雲        | 26 伍秋月  | 王鼎        | 伍秋月(鬼)     |
| 12 王者  | 巡撫、巡佐    |           | 27 連瑣   | 楊于畏       | 連瑣(鬼)      |
| 13 毛大福 | 毛大福      |           | 28 夜叉國  | 徐某、徐彪、徐豹  | 母夜叉、夜兒(異類) |
| 14 折獄  | 縣官       |           | 29 呂無病  | 孫騏        | 呂無病(鬼)     |
| 15 張鴻漸 | 張鴻漸      | 施舜華(狐)、方氏 |         |           |            |

※此之主角為故事中主要主角

由表中可知，故事中男主角全部為人類，有 11 個故事沒有對應的女主

角，與男主角對應的女主角中，5 個故事與狐女有關，4 個與鬼有關，2 個與神仙有關，1 個異類，6 個人類。在 6 個人類對應的女主角中，第 2 個故事的女主角雖然是人類，但是事實上真正與男主角相對應的為扮成美女的男鬼青鬼，因此以扮相而言，真正與男主角相對應的為假扮的女鬼。也就是說，應有 5 個與鬼有關的女主角，5 個純人類女主角。因此《評書聊齋誌異》故事的發生是以人類為軸心，尤其是以男性作為故事的情節脈絡核心，人、狐、鬼、異類、仙屬於附屬條件，可以說男主角是故事的骨架，人、狐、鬼、異類、仙的加入，為骨架增添了血肉與生氣。

而人、狐、鬼、異類、仙五者，人、狐、鬼三者各取 5 個故事素材，仙有 2 個，異類 1 個，可以看出說書者將人、狐、鬼三者並視，等量看待，這三者較容易引起聽眾的興趣；神仙界有 2 個，但是分別為天上、海界，可見神仙角色屬於較超然性，不似人、狐、鬼之耳熟能詳與生活化。至於異類之事，必須具備足夠的特異性與可接受性，否則不易被接受，因此異類女主角的故事只出現 1 個。但是這並不代表說書者不多談異界故事！在沒有女主角與男主角對應的 11 個故事中，有 5 個與異人相應的故事，分別為第 1、4、8、12、25 個故事；有 2 個與夢境有關，分別為第 4、8 個故事；有 2 個與法術有關，分別為第 1、25 個故事；有 2 個與冥界有關，分別為第 6、12 個故事；第 13 個故事與動物有關，故事中只有 3 個純粹為人類故事。而全部的故事中一共有 8 個人類故事，其他 3/4 以上的故事取材自狐、鬼、異類、仙、異人（含法術）、夢境、冥界。

蒲松齡的《聊齋誌異》中除了狐、鬼、異類、仙、異人、夢境、冥界、動物等題材的故事外，尚有屍變、人獸雜交……等各種奇異故事，而《評書聊齋誌異》故事中選取的狐、鬼、仙、異類都是女的，其中只有一個傷害人類，其他對應的角色也各自有其特色，因此將針對男、女主角格特性來了解陳派聊齋選取人物的標準。

首先，就男主角進行人物分析：

(表二)

| 特徵                          | 人物  |
|-----------------------------|---|
| 1 秀才、孝廉、進士                  | 子楚、曾孝廉、聞人、向晟、白甲、賀生、巡撫、費縣官、張鴻漸、馮相如、馮生、馬驥、安大業、王子服、楊于畏、孫騏、傅阿卯              |
| 2 父母亡故                      | 子楚、有才、向杲、向晟、白甲、崔猛、席方平、賀生、毛大福、張鴻漸、馮相如、寧采臣、馮生、安大業、王子服、王鼎、楊于畏、徐某、孫騏、李申、傅阿卯 |
| 3 家富                        | 王七、崔猛、巡撫、馬驥、王子服、徐某、孫騏   |
| 4 家貧或家境中落                   | 子楚、向杲、向晟、賀生、毛大福、張鴻漸、馮相如、王心齋、安大業、李申、傅阿卯                                  |
| 5 門庭顯赫或家世好                  | 巡撫、孫騏、王子服   |
| 6 繼續求功名                     | 子楚、曾孝廉、向晟、賀生、張鴻漸、馮相如、馮生、安大業、王子服、楊于畏、孫騏、傅阿卯                              |
| 7 好武、無城府者                   | 崔猛、王鼎、徐彪、徐豹、長庚  |
| 8 不喜讀書者                     | 王七、有才、崔猛、王鼎、徐彪、王心齋、長庚   |
| 9 從商                        | 寧采臣、王心齋、馬驥、徐某   |
| 10 正直、熱心、具俠義心或有豪氣者、喜助人、打抱不平 | 聞人、崔猛、席方平、賀生、毛大福、張鴻漸、馮相如、楊于畏、王鼎、崔猛、寧采臣、馮生、費縣官                           |
| 11 樸實忠厚                     | 子楚、向晟、白老、白乙、馮生、張煥之、商臣、楊于畏   |
| 12 無所事事或性格糟、輕浮、不踏實          | 王七、大郎、有才、長庚、王心齋   |
| 13 傲慢、自負或貪心                 | 曾孝廉、白甲、巡撫   |
| 14 無功名但有學問或文采               | 席方平、寧采臣、商士禹、李申  |
| 15 孝順、友愛兄長                  | 向杲、向晟、白乙、崔猛、席方平、馮相如、寧采臣、商臣、王鼎、張訥、張誠                                     |
| 16 現職官員                     | 白甲、巡撫、費縣官、  |

從上表分析得到下列結果：

(1) 以書生作為故事的主要主角：在 29 個故事中出现 40 個男主角，其中有 17 個通過至少秀才考試的文生，2 個通過武生考試，其中 1 個中武狀元；無功名但有學問或文采的主角有 4 個；繼續求取功名的有 12 個，一共有 19 個主角與功名有關，而這 19 個中有 12 個繼續為仕途奮鬥；不論功

名，只論學問，那麼一共有 21 個讀書人擔任主角。從商的有 4 人，但是其中 1 個中過秀才，1 個是讀書人。好武不善讀書的有 4 個，不喜讀書者只有 7 個，其他為從事其他行業或者年紀之故未提及。由上述資料可知陳派聊齋說書者《評書聊齋誌異》故事中的男主角大部分為讀書人，而且遵循中國歷代仕途傳統－讀書以求取功名，即使不透過讀書科舉考試途徑，也會利用其他方式，如徐彪、徐豹，二人或者參加武術大會或者參加武狀元考試，以獲得仕途，因此不管是說書者或者聽眾最喜歡也最嚮往的仍然是「求仕進以耀門庭」，這是故事主角的主要身分，同時也說明《評書聊齋誌異》故事的現實性，與社會現況及現實生活密不可分。

(2) 中產階級或者家道中落、家貧的家庭成員：故事中只有 2 個明言家世顯赫或家世好，此 2 個主角為孫騏、王子服，3 個主角為現職官員；家貧或家境中落者有 11 個，即故事中男主角有 2/3 以上出於中產階級或者家道中落、家貧的家庭。換句話說，說書者在選取故事時必須考慮聽眾的經濟因素，選擇經濟狀況與聽眾相近的家庭成員，比較能夠引發聽眾的共鳴與認同。

(3) 具備正直、俠義、熱心與中國傳統美德的人格特質：這裡所說的中國傳統美德的人格特質為孝順、兄友弟恭與樸實忠厚。故事中共有 21 個男主角至少喪母或者喪父或者父母雙亡。父母雙亡者只剩兄弟時，多半兄友弟恭，父母具存或者喪失其一者，大多聽從父或母命。說書者選取這項作為男主角的原因主要為，藉此突顯男主角與父或母相依為命或者獨立生存奮鬥的滄桑，以激發聽眾的惻隱之心並博取聽眾的同理心，最重要的是勉勵聽眾，即使面對困境也不可忘記中國傳統美德，走入邪道。當然，長親不在的環境所賦予的自由性，是添加各項另類素材的最好時空。故事中具備正直、俠義、熱心、好打不平的人物有 13 個，樸實忠厚的人物有 8 個；無所事事或性格糟、輕浮、不踏實的人物有 5 個，傲慢、自負或貪心

的人物有 3 個。正直、俠義、熱心、好打不平、樸實忠厚屬於正面角色，共 21 個，這些主角衍生的故事幾乎是正面的結局；無所事事或性格糟、輕浮、不踏實、傲慢、自負或貪心屬於負向角色，共 8 個，通常下場多半不好。可見說書者喜歡以正面人物激勵人心，引人向善，選取負向角色主要為惕勵人心之故。另外一提的是，故事中男主角即使好武也是胸無城府，善良無害人之心中。說書者企圖導正人心、引人向上的企圖心於此可見。

(4) 以未任官的書生為主：中進士有 3 人，其中一個清廉有能耐，兩個貪污，可見官場文化極易腐蝕人心，因此說書者選材時以未任官的書生為主要對象。

接下來分析女主角：

(表三)

| 特徵        | 人物  |
|-----------|---|
| 嫁雞隨雞，任勞任怨 | 陳氏、十四娘、波斯、方氏、紅玉、衛氏、聶小倩、母夜叉、呂無病  |
| 人類        | 陳氏、阿寶、瑞雲、波斯、方氏、夏氏、紉針、三官   |
| 鬼         | 青鬼假扮的婦人、聶小倩、伍秋月、連瑣、呂無病  |
| 狐         | 雲翠仙、施舜華、紅玉、十四娘、嬰寧   |
| 異類        | 母夜叉、夜兒  |
| 仙         | 龍女、公主   |
| 美貌俊秀、身材姣好 | 阿寶、瑞雲、波斯、方氏、紉針、三官、龍女、公主、青鬼假扮的婦人、聶小倩、伍秋月、連瑣、雲翠仙、施舜華、紅玉、十四娘、嬰寧、衛氏       |
| 守禮教       | 陳氏、十四娘、波斯、方氏、衛氏、紅玉、小倩、母夜叉、夜兒、呂無病、阿寶、瑞雲、夏氏、紉針、三官、雲翠仙、伍秋月、連瑣、龍女、公主、嬰寧   |
| 知節義       | 陳氏、阿寶、瑞雲、波斯、方氏、夏氏、紉針、三官、聶小倩、伍秋月、連瑣、呂無病、雲翠仙、施舜華、紅玉、十四娘、嬰寧、母夜叉、夜兒、龍女、公主 |
| 妓女出身      | 瑞雲、波斯   |
| 大方不計禮法    | 施舜華、紅玉  |
| 協助男主角求功名  | 紅玉、聶小倩、呂無病、連瑣、夜兒、十四娘  |
| 勸男主角勿迷戀功名 | 公主  |
| 曾施展過特異才能  | 公主、呂無病、施舜華、十四娘、母夜叉、夜兒   |
| 傷害男主角     | 青鬼假扮的婦人   |

從上表分析得到下列結果：

(1) 超越的種族觀—人、鬼、狐、仙、異類皆可以為家人：故事中的女主角，人類 8 個，鬼、狐各 5 個，仙 2 個，異類 2 個，可見在說書者與聽眾的觀念中，人、鬼、狐、仙、異類是可以共存的，其中屬於異類的母夜叉、夜兒只是貌醜而已其他與一般人無異，造成這種觀念的主因可能為宗教觀念與女主角的形貌呈現，將於後探析。

(2) 迷人風采外貌的女主角：故事中除了未形容第 2 個故事〈畫皮〉中主角之妻陳氏的外貌外，共有 18 個女主角是美貌俊秀、身材姣好、淡雅怡人……，即使是醜鬼呂無病也是身材姣好、元寶耳朵、瓜子臉兒、……，美中不足的是「臉色微黑，多麻」(第 29 個故事〈呂無病〉p6-125)而已；而勾引大郎的青鬼，也是變化為窈窕貌美的少婦，總共只有母夜叉、夜兒母女屬於真正的貌醜者，但是這是少數特例，可見說書者或者聽眾對於中國女性主角的形貌標準，皆為「美貌俊秀、身材姣好、淡雅怡人……」的迷人外表，是中國男性普遍的嚮往，現實世界中也許無法獲得，但是在虛構的世界中至少要滿足視覺或聽覺神經，具有互補效果。

(3) 守禮教、知節義的美德：故事中已嫁的女主角均謹守中國傳統「嫁雞隨雞，任勞任怨」的美德，除了一般家庭出身的女主角外，不管是妓女出身的波斯也好，或者是狐女十四娘、紅玉，鬼妾呂無病、鬼叢小倩，仙人龍女、公主或者異類母夜叉、夜兒，當他們與男主角結婚後均恪遵此禮法，甚至有 6 個協助男主角求功名，而未結婚的人類女主角均謹守本分，協助家人操持家務，狐女則較不受禮法約束，如施舜華與未結婚前的紅玉。不論如何，在說書者及聽眾觀念中，凡是結婚的婦女，不論出身為何，均需恪守婦德，未婚的女子，人類以外的女子則不強制遵行中國傳統規範，這也顯露出中國人的包容性與對他族的尊重。

(4) 具有傳統社會求取功名的觀念：除了未婚或者新婚的女主角外，

已婚的女主角對於男主角的功名均極重視，甚至協助男主角，故事中有 6 個女主角協助男主角獲得功名，而且大多是鬼、狐出身，可見功名的觀念普遍深入民間，連鬼狐都重視。其中也有勸男主角勿迷戀功名的，如公主，身為神仙的人對於功名的觀念及淺薄，甚至認為它是腐化人心的利器，因此公主反對是人之常情。至於娶龍女的馬驥，因為自己已經絕意仕進，改行經商，無反對之事發生。紅玉最初也協助馮相如科考，待中舉人後，即勸他勿再考進士。

(5) 以夫為主的觀念：故事中女主角只要結婚後，一切均以夫為主，即使貴為仙人的公主、龍女也是。公主讓安大業選擇夫妻生活的方式，生了可棄後，明知為豺狼子，仍然尊重安大業意見，養育並且力求解決之道；龍女得知馬驥思鄉之情後，亦忍痛讓他回家，並且交還兩個孩子。故事中甚至出現女主角施展神力，其因多半是幫男主角或者解決家務，如第 29 個故事〈呂無病〉，女主角呂無病施展神力尋找孫麒，最後力竭而滅。至於第 2 個故事〈畫皮〉中由青鬼假扮的婦人，因主角大郎心術不正，因此遭殺害乃具有警世之效，屬於特例，不在此限。

## 二、情節

本文第二章探討說書者的敘事模式時，得到「人物介紹－事件發生（人物加入）－加入的人物介紹－回歸事件（事件繼續進行）－……」的模式作為說書方式。這個模式中去除人物介紹，即成為事件的組合，而這些事件的組合與接續即成為故事的情節發展。以中國男性，尤其是讀書人為故事主軸的《評書聊齋誌異》故事，加入人、鬼、狐、仙、異類、異人、他境等人物後，故事的枝葉聚齊、情節完整，精采生動的故事即完成。

首先，將故事情節發展梗概敘述如下表：

(表四)

| 故事          | 情節發展   |
|-------------|--|
| 1 勞山道士 (12) | 王七想求法術－遇到道士－拜師－修練－挫折－遇到異事－修練－請求回家並要求學一樣法術－學得穿牆術－未修身－失敗   |
| 2 畫皮 (10)   | 大郎心不正－引來青鬼－老道示警－發現事實－求救－被殺－妻子求救－老道殺青鬼－妻子向花子求救－大郎復活   |
| 3 阿寶 (10)   | 文友騙子楚－子楚求婚－剃指頭－阿寶要求接回指頭－放棄求婚－再見阿寶魂被引走－招魂－附身鸚鵡到阿寶家－得到婚誓－娶阿寶                                     |
| 4 續黃粱 (5)   | 曾孝廉求功名－算命－做宰相夢－和尚指點－放棄功名   |
| 5 雲翠仙 (6)   | 有才進香遇見翠仙－輕薄－騙雲母娶得翠仙－賭博欠債－賣妻－被懲罰  |
| 6 考弊司 (5)   | 聞人入夢－張生請求協助－鬼王拒絕－上閻王告－鬼王受懲   |
| 7 向杲 (7)    | 向晟娶波斯得罪莊公子－被打死－向杲告官不成－報仇－變成老虎咬死莊公子－報仇  |
| 8 夢狼 (6)    | 白甲中進士－不遵父命貪污－父親夢到白甲受懲－白乙前往證實－白甲無悔意－報應  |
| 9 崔猛 (13)   | 崔猛喜打抱不平－打死惡媳婦－母親告誡－道人指點趙僧哥為救命之人－李申事件－崔猛替他報仇－李申頂罪－崔母死後崔猛投案－趙僧哥相救改判流放－回來後李申代處理家事－王監生事件，李申遠離－兄弟相聚 |
| 10 席方平 (8)  | 父親被害－靈魂出竅救父－往城隍、郡司、閻王處告狀－二郎神伸張正義－還陽  |
| 11 瑞雲 (7)   | 瑞雲聲名遠播－賀生入妓院，二人互有愛意－賀生被阻－和生施法－瑞雲凋零－賀生贖回－和生解法   |
| 12 王者 (9)   | 巡撫貪污－巡佐運鈎被偷－巡撫限期尋回－遇算命仙－轉見王者－得到銀鈎事－回來－王者警告巡撫－巡撫不改－報應   |
| 13 毛大福 (5)  | 懸壺濟世－小狼贈金請求救母－因贈金被捕－小狼幫助－找到兇手  |
| 14 折獄 (5)   | 馮安誣告胡成－縣官審案－計誘兇手－明查暗訪－破案   |
| 15 張鴻漸 (13) | 趙扒皮魚肉百姓－張鴻漸救老者－替眾秀才寫訴狀代范生伸冤－被出賣－被通緝－遇到施舜華－施舜華發現他的真心、離開－流落他鄉－回家－兒子中舉－離家遇許天宮、兒子－冤情平反、一家團圓        |

|              |   |
|--------------|---|
| 16 紅玉 (7)    | 幫助馮相如－離開、贈金、指引他娶衛氏－宋御史搶妻－馮相如上告失敗妻死子散－壯士殺御史－冤情得反－娶紅玉   |
| 17 聶小倩 (9)   | 寧采臣妻病－經商－遇燕赤霞－小倩色誘－小倩求助－燕赤霞相助－小倩復活－老妖追殺－結婚  |
| 18 辛十四娘 (12) | 二人相遇－鬼舅媽撮合－結婚－楚生刺探－馮生狷氣得罪楚生－考試失敗－被誣殺人入獄－丫環求救－十四娘探監－平反－詐死離開－娶祿兒                                  |
| 19 張誠 (10)   | 戰爭－張炳之娶繼室－生張訥－娶牛氏生張誠－牛氏虐待張訥－張誠幫張訥－張誠被虎叨走－張訥自殺失敗菩薩相救－尋弟－一家團圓                                     |
| 20 羅刹海市 (8)  | 馬驥出海遇難－到羅刹國－當官－遇三太子－替龍王作賦－娶龍女－回國－得子   |
| 21 商三官 (7)   | 商士禹得罪郝不仁－被打死－商臣連續上告－三官離家－戲班到郝家演戲－李玉殺郝不仁、自殺－三官報仇   |
| 22 紉針 (15)   | 紉針與傅阿卯有婚約－父親欠債被逼以女抵債－紉針母女求救－夏氏相助－馬大偷錢－夏氏自殺－紉針哭墓－馬大被捕－異人指點紉針－夏氏復活－紉針待嫁－一女二婚－縣官裁決－尋回阿卯－紉針結婚       |
| 23 雲夢公主 (19) | 二人相見－定婚約－修屋－袁大用殺人－安母過世－屠某陷害欲致死地－公主遣虎相救－冤情平反－結婚－生子－公主回家－中舉－公主回－生可棄－公主離開－可棄氣死安大業－可棄結婚－被迫約束行爲－改過向善 |
| 24 嬰寧 (12)   | 二人相見－王子服相思非她不娶－離家找尋－相遇－姨媽答應讓他帶回家－母親疑懼－結婚－西鄰子勾引－王子服被告，不成－母親下令－遷葬姨媽－生子                            |
| 25 佟客 (5)    | 長庚喜武，但多爲花拳繡腿－離家－遇到佟客－回家－佟客以幻術考驗他－未通過  |
| 26 伍秋月 (8)   | 王鼎喜武，喪未婚妻－離家－遇秋月－秋月請求幫忙還陽－遊冥界－遇兄被誤抓－殺鬼差送兄回－入冥界救秋月－秋月還陽  |
| 27 連瑣 (8)    | 楊于畏想求取功名－覓清幽所－薛王提供別墅－遇連瑣－薛王嚇走她－入冥界救連瑣－王生入夢相救－幫連瑣還陽  |
| 28 夜叉國 (9)   | 徐某好吃－漂至夜叉國－娶母夜叉－生子－回國－兒子因神力立功當官－徐彪接回母弟－母子四人異域立功   |
| 29 呂無病 (17)  | 二人相見－呂無病請求侍奉－用計接回家－娶許氏生阿堅－許氏死，扶正呂無病不成－娶王氏－王氏作威作福－孫麒遠避－呂無病偕阿堅逃離－無病尋孫麒力竭而滅－孫麒回                    |

|  |                                       |
|--|---------------------------------------|
|  | 家—懲治王氏—打官司成功—王氏不改—王父王母死亡悔改—求孫麒收容—破鏡重圓 |
|--|---------------------------------------|

根據上表可知：

(1) 每一個故事的情節發展都是根據故事的某一個主陳述句衍生而來：此核心如同第二章所探討的核心功能進行方式，所不同的是第二章中討論的是故事的功能，如第 1 個故事〈勞山道士〉，核心功能進行方式為 a-K，即出現缺乏，最後缺乏得到滿足或不滿足，因此我們從核心功能進行方式中即可知道此故事的類型。而故事的情節則根據具體的核心事實，加上人物、事件後，讓故事得以完整而且生動的展現於聽眾（說書）或者讀者（文本）眼前。再以第 1 個故事〈勞山道士〉為例：故事的主陳述為「王七求取法術失敗」或者「王七表演法術失敗」，而為了將此事合情合理化，或者加上警世效果，說書者或者作者增添人物事件豐富內容：加上的主要人物為勞山老道，次要人物為老道的徒弟與師兄弟及王七的老婆。因此情節可發展為：第一個人物—王七的老婆加入，（故事開始）王七想求法術，與妻子商量，然後離家。接下來第二個人物—勞山老道加入，此時故事可增添「王七遇到道士，請求拜師求道，道士告知此路辛苦怕你無法忍耐，最後帶他回山」，再下來第三個人物（人物群）—道士的徒弟出現，故事再增加「道士向徒弟們介紹新徒弟，當天並加菜慶祝，次日即開始修練課程，砍柴、打掃……等繁瑣吃力的工作一一出現，王七無法忍受，遇到挫折」，此時第四個人物（群）—道士的徒弟與道士再度出現，這時增加的情節為「王七尾隨道士的徒弟與道士施展輕功出遊，很羨慕，打消念頭，留下修練，但不久又萌生倦意」，於此，第五組人物—道士的師兄弟出現，因此情節增添「王七看到道士師兄弟各自施展的神奇法術，並且親自嚐到甜果，因此打消念頭，留下修練，但不久又萌生倦意」，此時故事近尾聲，因此第六個出現的人物為—道士，情節為「王七向道士請求離開，並要求臨別贈

禮一學一項法術，道士答應並且親授穿牆術，但附帶修身方有效的但書，王七回家」，回家後，王七志得意滿忘記道士的叮嚀，因此最後一個人物出現，情節為「王七炫耀所成，現場表演失敗，撞了滿頭包，還罵道士」。角色人物與事件的加入氏構成故事情節發展的主要因素。

情節中，當主要男女主角相遇或者在一起之前，必定發生事端，或者有轉介者，使故事發展到達衝突點，然後男女主角才相遇或在一起，此時故事發展多半急轉直下，另闢發展支線（情節）最後完成結局。

（2）以最生活化的語言文字鋪設故事，並以此語言文字作為訊息媒介，將故事傳達給觀眾，也就是說橫向軸的借喻方式廣為使用，讓故事普遍淺易化，如第 14 個故事〈折獄〉，胡成向馮安吹噓的情節：

胡成把嘴一撇，故意透著洋洋得意的神氣。說實在的，按日月說，他到是比馮安強些，可也強不哪兒去；因為馮安的話兒頭說到他的火候兒上了，故而裝的很氣派：「咳，我的傻兄弟哪，你哭窮頂個屁用！天上還能給你掉餡餅，誰還能幫你幾個麼？真也是！得想主意啊，你老說我比你強，可你就不許我比你強麼？你啞，咳！……乾脆甬提了，叫別人聽見笑話你！」……

故事中「胡成把嘴一撇」、「咳，我的傻兄弟哪，你哭窮頂個屁用！天上還能給你掉餡餅，誰還能幫你幾個？……」所呈現的語言文字如在眼前，如同朋友、鄰人之間的對談，極為生活化而且自然。

（3）以「細節化」的方式從事情節鋪敘：說書者將人物、事件的進行以最詳細的方式描寫每一個動作、表情，藉此呈現最生動傳神的故事，此方式如同當今電影的呈現，觀眾運用慢速播放方式以便看清楚電影人物的每個細微的動作或表情，所不同的是說書者以「說」的方式立體呈現而

已，聽眾也可因此馳騁想像力，神馳於說書者營造的時空中。如上例：胡成已經「把嘴一撇」，說書者還以「故意透著洋洋得意的神氣」加以形容，讓聽眾更加清楚意思，而且因此多了想像空間。

(4) 運用懸疑與偶然化鋪設、製造情節的巧合性與曲折波瀾：此方式可以引發聽眾的好奇心與心理滿足。如第 14 個故事〈折獄〉：胡成被誣指謀殺，沒想到枯井中真的撈到一具男屍，呈報情況後，縣官竟然不將它打撈起來，也不驗屍，只說：「容等本縣尋查到死者親眷，再當面打撈驗看。」此時公差們不敢問，但卻已造成懸疑（懸念）效果，好奇的想知悉情節發展，並且為胡成著急。當兇手俯首認罪後，沒想到竟然是：胡成被誣陷的同時，剛好兇手殺人，消息傳開後，兇手順水推舟，依照消息地點丟棄屍體，造成一切的巧合，若不是縣官明鏡高懸，誣告案將成立。

這些情節特色與羅小東在《話本小說敘事研究》<sup>74</sup>中討論的「正話的情節設計與結構」論點大致相合。

(5) 情節在鋪設時空轉換時，通常以「夢境」、「靈魂出竅」的方式呈現：此二種方式以後者較危險，因為致死率較高，而前者的當事者如同作夢般而已，第 26 個故事〈伍秋月〉，當王鼎入冥界救秋月時，即以夢境方式；第 10 個故事〈席方平〉，席方平則以靈魂出竅的方式入冥界救父，天上、地界、人間幾乎皆走一遭，最後是二狼神似他們父子還陽。第 3 個故事〈阿寶〉，子楚也以靈魂出竅的方式附於身鸚鵡，極危險。

(6) 異人、身具特殊能力者或異物擔任故事的轉捩點：幾乎所有故事的情節發展瀕臨最高危險點或者困厄點時，扭轉危機或頹勢的角色都是異人或異物。如第 3 個故事〈阿寶〉，子楚靈魂出竅附身鸚鵡，加上之前剃指頭、為她靈魂出竅等事而答應嫁她；第 15 個故事〈張鴻漸〉，張鴻漸因替人寫訴狀告發縣官趙扒子被揭穿後，遭通緝，流落異鄉，解救他的是狐

---

<sup>74</sup> 參見本書第四章第三節。學苑出版社，2002 年 4 月

仙施舜華，後來幫他徹底解決官司懲罰趙扒子的許天宮也是因為施舜華的恩惠使然，也就是說，施舜華直接或間接幫助張鴻漸。這也是《評書聊齋誌異》與《聊齋誌異》故事極特殊的情節鋪設。

以上乃是就情節探析的結果。

### 三、結局

故事結局的方式通常分為喜劇、悲劇、悲喜劇三種，以下將就 29 個故事的結局列表說明：

(表五)

| 故事     | 結局  | 故事      | 結局  | 故事      | 結局  |
|--------|-----|---------|-----|---------|-----|
| 1 勞山道士 | 悲喜劇 | 11 瑞雲   | 喜劇  | 21 商三官  | 悲喜劇 |
| 2 畫皮   | 喜劇  | 12 王者   | 悲喜劇 | 22 紉針   | 喜劇  |
| 3 阿寶   | 喜劇  | 13 毛大福  | 喜劇  | 23 雲夢公主 | 悲喜劇 |
| 4 續黃梁  | 悲喜劇 | 14 折獄   | 喜劇  | 24 嬰寧   | 喜劇  |
| 5 雲翠仙  | 悲喜劇 | 15 張鴻漸  | 悲喜劇 | 25 佟客   | 悲劇  |
| 6 考弊司  | 喜劇  | 16 紅玉   | 喜劇  | 26 伍秋月  | 喜劇  |
| 7 向杲   | 悲喜劇 | 17 聶小倩  | 喜劇  | 27 連瑣   | 喜劇  |
| 8 夢狼   | 悲喜劇 | 18 辛十四娘 | 悲喜劇 | 28 夜叉國  | 喜劇  |
| 9 崔猛   | 喜劇  | 19 張誠   | 喜劇  | 29 呂無病  | 悲喜劇 |
| 10 席方平 | 喜劇  | 20 羅刹海市 | 悲喜劇 |         |     |

上述分析結果中，喜劇結局的故事有 16 個，悲喜劇有 12 個，悲劇有 1 個，可見說書者在選擇故事時，考慮大多數中國人喜歡圓滿不喜悲劇收場的心理，或者說說書者自身的情感傾向喜劇結局，導致選擇的故事喜劇佔全部故事 1/2 以上，如第 10 個故事〈席方平〉，最後二郎神親自審理席方平控告的案件後，將城隍、郡司、閻王、羊某一千人等處罰，並讓席方平父子還陽。此時惡人受懲，席方平父子還陽，極大快人心啊！

即使歸類為悲劇的第 25 個故事〈佟客〉，雖然是悲劇，但是事實上不

是多麼大的悲劇，只是主角人格上的悲劇，只因為聽信妻子「自保」的話，竟然裹足不前，讓父親被盜賊殺害，結果竟是幻境，當然得不到寶物，父親知道真相後大罵他，因為兒子如此不孝，令人可悲！不至於真正發生人倫或其他慘劇。

其中有 12 個悲喜劇，顯示故事在喜劇之中帶有遺憾，這種遺憾令人嘆息，但並不足以影響生活人生。如第 23 個故事〈雲夢公主〉，故事的悲劇在於可棄氣死父親安大業，但是這種結局事安大業早知道的事，因為公主生下可棄後已經告訴他這種結局，但可喜的是安大業在臨終之前，得知公主與袁大用的消息，最大的喜劇是可棄在侯氏的調教下，終於完全改過向善，而且兒孫滿堂，個個成器；第 5 個故事〈雲翠仙〉，故事的悲劇在於有才不知悔改，最後到翠仙娘家仍然動歪腦筋，最後遭丟棄山中懸崖的命運，它的喜劇收場在於翠仙終於脫離有才這個輕薄、反覆無常的丈夫的魔掌，重回自由，或者可以再重新尋覓人生。也就是說，悲喜劇的特點在於已經發生的悲劇無法挽回，但是正義終於伸張、惡人終於受懲或者其他正反得失同時呈現的結局，如第 4 個故事〈續黃梁〉，曾孝廉在悟道後，絕意仕進，不知所終，對國家而言，少了一個棟樑，屬於悲劇，對曾家而言，盡心栽培至此，結果揚棄富貴之門，屬於悲劇，但是對曾孝廉而言卻是喜劇，因為他看清世俗，不再執著，對國家百姓而言未嘗不是喜劇，因為以曾孝廉的自負狂傲，難免淪落於貪官汙吏之流。

#### 四、情感

所謂情感，指的是發自人類內心的感覺與真心。這種情感源自於人與人之間的交流，交流（相處）的時間一久，雙方之間自然產生的某種感覺與情緒。《評書聊齋誌異》29 個故事中的情感表現形式分為喜好式的情感

(追求某種東西，如法術、武藝、功名)、朋友之情、父子(女)之情、兄弟之情與男女之情等四類，第 14 個故事〈折獄〉屬於斷案類，第 13 個故事〈毛大福〉屬於人畜間的友情類，不予歸類，勉強可將之視為朋友之情(馮安與胡成的感情)。這四種感情中，喜好式的情感為個人興趣與執著，不列入本單元探討。情感問題可分為真情流露、虛情假意與半真半假三種，本單元將針對此三種，就故事中的朋友之情、父子(女)之情兄弟之情與男女之情探討，探討如下：

(一) 朋友之情：屬於此類的為第 6、9 個故事。其中第 6 個故事〈考弊司〉，主角與張生素昧平生，了解真相後，主角即義不容辭，真心幫助；第 9 個故事〈崔猛〉也是，主角願意為素昧平生者殺人，判死刑，雖然以喜劇結局，最後變成知己好友。但是二人都是為了義理，不惜赴湯蹈火，屬於真情流露型，可見在說書者與聽眾中，皆認為義理是維繫真情的主要因素，尤其是朋友之情，否則像第 14 個故事〈折獄〉中，馮安與胡成之間虛情假意的感情，最後是誣告朋友，惹來一場官司。

(二) 父子(女)之情：這種骨肉之情應該屬於至真的真情流露型，但是世事難料。至真的骨肉之情為第 8、21 個故事，第 8 個故事〈夢狼〉為父親對子女無私的愛，即使兒子為惡，仍然願意為他行善贖罪，當兒子白甲受懲變成殘障後，也廣開胸襟接納他；第 21 個故事〈商三官〉為子女對父親的愛，當商士禹被打死後，兒子不計一切，連續越衙告官，最後女兒商三官甚至易容，伺機接近仇家，殺了仇家後，怕連累家人而自殺，這是真情流露，也是說書者特地挑選與以宣揚的；至於第 25 個故事〈佟客〉，故事中略為提到的骨肉之情，父親展現的是無私的真情流露，但是兒子長庚卻是半真半假，因此最後佟客決然而去，不授劍術與贈寶劍，以此警惕不孝之子女。

(三) 兄弟之情：分別為第 7、8、19 個故事，三者皆屬於兄弟情深型，

即使如第 8 個故事〈夢狼〉中所述，兄長為惡，弟弟雖然向兄長決然宣告不再念兄弟之情，但最後仍如其父白翁一樣，為他行善贖罪；當兄長白甲受懲變成殘障後，也廣開胸襟接納他。

（三）男女之情：這是故事選材中出現最多的類型，一共有 15 個，以下列表說明：

| 故事     | 情感種類 | 故事      | 情感種類 | 故事     | 情感種類 |
|--------|------|---------|------|--------|------|
| 2 畫皮   | 虛情假意 | 17 聶小倩  | 真情流露 | 27 連瑣  | 真情流露 |
| 3 阿寶   | 真情流露 | 18 辛十四娘 | 真情流露 | 28 夜叉國 | 半真半假 |
| 5 雲翠仙  | 虛情假意 | 20 羅刹海市 | 真情流露 | 29 呂無病 | 真情流露 |
| 11 瑞雲  | 真情流露 | 23 雲夢公主 | 真情流露 |        |      |
| 15 張鴻漸 | 半真半假 | 24 嬰寧   | 真情流露 |        |      |
| 16 紅玉  | 半真半假 | 26 伍秋月  | 真情流露 |        |      |

※本表針對之對象為中故事相應的男女主角

其中真情流露型的有 10 個，半真半假型的有 3 個，虛情假意型的有 2 個，而掌握此種情感型態的關鍵主要是男主角，上列故事除了第 2 個比較特殊外，其他故事的每一個女主角，一旦決定與男主角廝守一生後，皆一心一意，屬於真情流露型，如屬於虛情假意型的第 5 個故事，故事中女主角雲翠仙被迫嫁給男主角有才後，自始至終皆恪守婦德，對有才一心一意。屬於半真半假型的第 15 個故事，故事中女主角施舜華與張鴻漸私定婚誓後，即一往情深，真心對待，直到發現張鴻漸真正的情感歸屬後方放棄。以下先就此三種型態分析男主角的情感問題：

1、真情流露型：這 10 個故事中的男主角表達的情感極真摯，他們以「真心真意」或者「一往情深」的方式對待女主角，不論對方是人、鬼、仙或是狐，當他們的交往或者現實中遇到阻礙時，仍然一心一意設法克服。如第 11 個故事〈瑞雲〉，男主角賀生與女主角瑞雲互相愛慕，賀生三番兩次湊錢前往妓院見瑞雲均受阻，但是仍不減賀生對瑞雲的愛意。當和生對瑞雲施法，導致瑞雲艷名不再，淪落至操持婢女工作，而且容貌醜陋的悽

慘境遇時，賀生一獲知此消息馬上前往探視，並且表向老鴿請求為瑞雲贖身，取得老鴿的同意後，立即變賣田產贖回瑞雲，二人成親。第 17 個故事〈聶小倩〉，女主角聶小倩雖然是鬼，而且曾經色誘男主角寧采臣，並且犯下殺人之事，但是寧采臣在了解她的遭遇與苦衷後，並未輕視她，不但接受她的請求幫她逃離姥姥魔掌，而且將燕赤霞送他的「水」澆在聶小倩墳上，聶小倩因此重生，至此，寧采臣表現的是真心真意的真實情感。等到寧妻過世後，寧采臣與小倩二人的情感發展為真摯的男女之情，當小倩出走後，寧采臣甚至因此病倒，直到小倩為躲姥姥追殺重回寧家，寧采臣的情感始終執一無悔，最後在燕赤霞撮合下，寧母同意，有情人成眷屬。第 23 個故事〈雲夢公主〉，男主角安大業為娶公主，不聽公主之勸，提早動工修屋，差一點因此喪身，二人結婚後，公主回娘家一去不回，安大業仍堅持對公主的愛意，不肯再娶；當公主與安大業約定的六年夫妻期限一到，公主回仙界後，安大業即獨身至死，甚至將公主安歇的房間保持原狀，以睹物思人；第 18 個故事〈辛十四娘〉，男主角馮生知道十四娘是狐仙後，對她的態度並不因此改變，並拒絕十四娘為他安排的妾，最後十四娘只好詐死讓他死心，並交代遺言，要求馮生續娶。在這些故事中，不管女主角的出身為何：妓女、一般人、狐、仙、鬼等，男主角皆是真心相待，真情流露。而這 10 個故事中的男主角有 9 個是讀書人，其中有 8 個是秀才出身。非讀書人出身的王鼎（第 26 個故事〈伍秋月〉），其兄王鼎也是秀才出身，因此王鼎的身世背景與讀書人有關，也就是說在說書者或聽眾意識中認為中國讀書人多半是有情有義，真心待人的。

2、半真半假型：3 個。這 3 個故事中，有兩個男主角是秀才出身，1 個是商人。在真情流露型中提到「說書者或聽眾意識中認為中國讀書人多半是有情有義，真心待人的真情流露型」，何以這兩種不是？第 15 個故事〈張鴻漸〉，張鴻漸已娶妻，當女主角施舜華願意以身相許時，張鴻漸以自

己已有妻室拒絕，以此角度看待，張鴻漸對自己的妻子真心真意，真情流露。然而此時施舜華仍然願意與之許下婚誓，對落難的張鴻漸而言，有相逼之意。當二人有夫妻之實而且在知道施舜華是狐後，張鴻漸對施舜華仍為真心相待，但是對他而言，患難之妻仍為他的最愛，故事中張鴻漸對施舜華說：

我對妳也是真心真意。不過當初我說過：『我家中有老婆、孩子。』咱們夫妻恩愛，這是真的；我想念方氏，這也是真的。……就說萬一我回家吧！咱倆離開啦，我不也照樣兒想妳。一日夫妻百日恩哪！如果我是見新忘舊的人，那就會有了妳就不要結髮夫妻啦；將來要是見了方氏，不是照樣兒會把妳忘了嗎？妳說我是那樣的人嗎？……」

也就是說張鴻漸並未虛情假意。但是後來他曾向方氏表示與施舜華畢竟人狐殊途，無法長久。這對施舜華來說，張鴻漸對她的感情是不夠真實的，因此屬於半真半假型，但是並不違背「中國讀書人多半是有情有義，真心待人的真情流露型」，因為在當下的他，的確是真心相待，而且後來終其一生，一直懷念施舜華。第 16 個故事〈紅玉〉，男主角與紅玉在一起時也是真心誠意，但是當紅玉選擇離開時，他並未如真情流露型的男主角般執著，全力追求，反而聽紅玉的勸告，娶衛氏。後來二人再度相遇時，男主角也並未忘記她，因此將之歸為半真半假型，此亦不違背中國讀書人有情有義的看法。至於第 28 個故事〈夜叉國〉，男主角娶女主角為不得已，結婚後夫妻感情亦不錯，只是男主角的心一直不在此，而且當他得到機會回國時，並未替女主角著想即自行回國，因此他對女主角的感情不屬於真情流露。然而當兒子得知母弟消息，欲接他們回國時，男主角並未阻止，回國後也不因女主角容貌的醜陋而嫌棄她，因此夫妻的感情也不屬於虛情假意，因

此歸為半真半假型。

3、虛情假意型：只有第 2、5 個故事屬之。第 2 個故事〈畫皮〉，男主角本身即屬於輕浮類，見色起邪心，因此才會招來青鬼假扮的婦人，此時二人均心懷不軌，當然無恩義可言。反而是男主角之妻謹守婦德，為他付出一切無怨無悔，此事上文已提過，不再贅述。第 5 個故事〈雲翠仙〉，男主角有才為輕浮、反覆無常之人，當他娶女主角時，已存非分之心。娶回女主角後，因為女主角之故擺脫窮困，但卻染上惡習，負債欲賣妻，賣妻後，到女主角娘家時，又見財起非分之心（最後遭報應），因此他對女主角的情感建立在美色與財物之上，並未對女主角付出真心，所以是虛情假意型。

綜合 1、2、3，可得而知，中國人維繫感情的方式中，「恩義」佔著很大的要素，不懂恩義為何的人物，通常容易脫軌，作出違背善良風俗的事。即使是朋友之情，也是以恩義作為維繫情感的主要因素（骨肉之情、兄弟之情除外），換句話說，說書者利用這些故事中透露並強調「恩義」的重要性，也藉以宣揚善良風俗。

接下來，談論這些故事中男女主角的離別之情。

虛情假意型的故事談不上離別之情；半真半假型的故事因其情感的真程度不夠，因此不在討論範圍內；以下僅就真情流露型的故事探討：

這 10 個故事中，說書者並未針對此多加著墨：〈阿寶〉強調男主角追求女主角時表達的真情，不列入探討範圍；〈瑞雲〉之男女主角因女主角身分（妓女）之故，二人雖然離情依依，但不得分分離，男主角接下來的行動是「籌錢再前往妓院」，表達渴望之心；〈聶小倩〉女主角不告而別，男主角四處尋找，回來生一場大病；〈辛十四娘〉女主角以詐死作為離別方式，男主角悲痛不已，但是謹遵女主角遺言一娶祿兒；〈雲夢公主〉因為有六年之約，而且期間公主來來去去，當公主一去不回後，安大業才想起，心裡

想：「……。壞了，壞了！她再也不會回來嘍！」自己心裡是萬分難過呀！難過也沒有辦法啊。〈嬰寧〉無離別之情；〈伍秋月〉的離別建立在王鼎為救兄殺害鬼差，王鼎擔心她的安危，因此不屬於離別之情；〈連瑣〉男女主角分離之因為主角違背誓言，因此也不屬於此類；〈呂無病〉男主角不告而別之因為躲避惡妻，屬於特殊情況，並未描述離別之情；〈羅刹海市〉是最典型的離別，故事中男主角馬驥思家欲回鄉時，女主角告之「緣分已盡」，臨別時說書人描述為：

馬驥「一咬牙，翻身上馬。」公主上前一步，滿腹深情地說：「駙馬慢走，為妻送你一程」……。他二人相對多時，誰也說不出一句話來。沉了好一會兒，公主才滿含熱淚地歎息了一聲：「駙馬啊！臨水相隔，終有一別，我們只好就此分手了。可你一定要記住，……。馬郎，珍重吧！為妻我去了！」說完，龍女也隱沒在那白茫茫大海中。這時，馬龍媒眼望著浪濤翻滾的大海，淚如泉湧，哽咽在喉，想喊一聲都喊不出音兒來了。

回國後，馬驥不再娶，公主不再婚，三年後公主將兒女歸還馬驥，並遵守諾言，於馬驥母喪時前來探視。男女主角即使情深意重，到了必須分別時，並未因此喪失理智，糾纏不清；這點幾乎每個故事都做到了。

前面曾提過，《評書聊齋誌異》故事中的女主角（青鬼除外）皆屬於情深意重者，除了死亡或者鬼滅外，與分離結局的故事為〈雲翠仙〉、〈張鴻漸〉、〈羅刹海市〉、〈雲夢公主〉等 4 個故事。其中〈雲翠仙〉因男主角虛情假意，本無留戀之意；〈張鴻漸〉施舜華雖然知道張鴻漸與她在一起時真心誠意，但是因為張鴻漸「人狐殊途，無法長久」之言，因此即使後來張鴻漸懇求，亦不戀棧；〈雲夢公主〉公主對感情本來不執著，因此對離別之

事亦視為理所當然，只是心中仍有掛念，否則不會託小僮捎來訊息；〈羅刹海市〉中龍女與馬驥情深似海，離情依依，但如上所言，並未糾纏喪失理智。這些線索傳達的意義為：故事中的男女主角理智重於情感，因此不戀情。由此也可窺知這些故事的現實性：面對現實時，必須將情感壓抑。故事中男女主角如此，現實中的中國人也是如此。男女之情如此，其他感情也是如此。

總之，故事中的角色以男性為主軸，男性角色以書生作為故事的主要主角，多半來自中產階級或者家道中落、家貧的家庭，並且具備正直、俠義、熱心與中國傳統美德的人格特質；女主角的出身並不是最重要的，但是必須有迷人風采外貌，守禮教、知節義，以夫為主，甚至協助丈夫求取功名。

故事的情節是根據具體的核心事實，不斷加入人物、事件，使故事進行並完成。每當人物加入即事件的產生，人物、事件越多，表示支線越多，故事越複雜、曲折，因此必須以最生活化的語言文字鋪設故事，以「細節化」的方式描寫情節（各式的人物、事件），運用懸疑與偶然化鋪設、製造情節的巧合性與曲折波瀾，以「夢境」、「靈魂出竅」、「異人指點」作為時空轉換的情節鋪敘方式，並且以異人、身具特殊能力者或異物擔任情節變化（故事）的轉捩點。

結局的處理方式以中國人喜歡圓滿不喜悲劇收場的喜劇居多，不得已時，也盡量以悲喜劇收場，以便達到警世效果。

感情方面，分為真情流露、虛情假意與半真半假三種。故事取材，各式關係的感情故事皆有，如：朋友之情、父子（女）之情、兄弟之情與男女之情……。不論哪一種，皆具有宣導善良風俗與警世之效，其中男女之情以真情流露型為主，勸人必須真心待人；分析男主角感情時發現：（1）說書者或聽眾意識中認為中國讀書人多半是有情有義，真心待人；（2）維

繫感情的方式中，「恩義」佔著很大的要素，不懂恩義為何的人物，通常容易脫軌，作出違背善良風俗的事；(3) 男女主角理智重於情感，因此不戀情。這三點反映的正是中國人的感情特徵。

## 第二節 「白」、「表」、「評」的敘述特色

「評書」是演說故事（說書）的一種方式，場中人除了說故事外，必須利用聲調、手勢、神情、動作等方式表演，以此吸引聽眾並與聽眾互動。

《評書聊齋誌異》是說書人演說的原稿經過整理後流傳下來的故事。說書人演說最生動的內容方式都保存在其中。我們在裡面看到了說書人的敘事模式、故事推演的時間模式、角色呈現、內容特色後，本節將就文本中呈現說書人陳述故事的「評書」特點「表」、「白」、「評」，探討《評書聊齋誌異》故事中說書的人陳述特點。

### 一、白

「白」就是「演」，意思是將人物真實的表現出來。真實的呈現人物必須包括人物的表情、內心活動，因此「白」包括人物的對話、行動時的表情與動作，以此方式模擬人物<sup>75</sup>，通過這些方式與聽眾的想像力，讓人物重現。也就是說，說書者假借人物說故事，主觀的跳入人物之中，與故事中的人物合而為一。

《評書聊齋誌異》故事中以這種方式呈現人物的次數非常多，每個故

---

<sup>75</sup> 參考《中國評書藝術論》汪景壽、王泱、曹惠杰 著，北京：經濟日報出版社 1997.1 東方文化集成 p.215

事均以這種方式讓故事立體化，說書者運用語言陳述，描寫人物表情、動作前後的變化刻畫人物特性與性格，故事中的「白」出現的方式分別為：

(1) 人物的直接對話：如第 3 個故事〈阿寶〉，當媒人告訴子楚，阿寶告知只要子楚剃下第六指後就嫁他的條件後，子楚就告辭回家，回家後，子楚真的拿起菜刀準備剃指頭，家人阻止時已經來不及，接下來描述：

疼的子楚齜牙咧嘴的，血流了一地。家人從外邊蹦進來一瞧：「啊！切了手啦！……啊……」再看子楚用手捂著傷口，順著手往下流血，哼哼著：「哎哟，……哎哟！」「大爺，您這是怎麼啦？」「不碍不碍，……這就好了，這就好了！……」……

利用對話將子楚剃手時的痛楚之情表達無遺，讓故事現場重現，仿若聽眾自身的手被剃，說書者運用這種對話與表情描述讓聽眾的情感主觀化，跳入故事自己扮演故事中人物。

(2) 心理活動的思維：說書者利用語言呈現方式，替故事中人把心理思維「說」出來，讓聽眾了解故事中人的心態，如第 3 個故事〈阿寶〉，男主角在回家的路上已經準備好剃指頭的動作，因此說書人替他說：

一邊兒走著，一邊兒看著第六指兒。心想：阿寶這姑娘太好啦，知書明禮，長的又美，為了她，我吃點苦算什麼！

這種心理思維加上(1)主僕間的對話，兩相對照，將子楚痴心、死心眼、忍耐度非常強、不會隨便遷怒他人的性格深刻描述出來。再如第 4 個故事〈續黃梁〉，男主角曾孝廉與友前往廟中算命躲雨入禪房，向老和尚打招呼，老和尚不理他，他心想：

哼！你這個和尚，好大的派頭兒哇！你沒有仔細瞧瞧我們都是什麼樣身分的人！為什麼對我們這麼傲慢無禮？真是豈有此理！

又想：

咳！現在我生這份兒閒氣幹什麼？就憑你這份兒可惡哇！將來我不做宰相便罷，如果我一旦身居大位，必定首先拆了你這座廟！

透過這這種心裡思維描寫，將曾孝廉傲慢、自負、趾高氣昂以及報復心極重的特質表現出來。當他黃粱一夢後，老和尚點出他的夢境並在臨別前對他的背影說：

……老僧有一言相告：修德行仁，火坑中自有青蓮哪！

因此，曾孝廉心想：

唉！自從我背景離鄉進京趕考以來，我圖的是什麼呀？我不是處處為了圖自己的富貴嗎？皇上設下科考，是為他自己選拔得力的奴才，……老禪師所說：人應當修德行仁，這句話可真不假呀！

從老禪師的話與曾孝廉的心理敘述，可以知道曾孝廉的心態發生轉變，故事的情節將發生變化，並且得知曾孝廉的悟性極高，本性是善良的。也因此故事急轉直下，曾孝廉不再參加科考，不知所終。

(3) 行動時的表情描述，使得情節細節化：如上述第 3 個故事〈阿寶〉

中子楚剃手後的表情描寫為「疼的子楚齜牙咧嘴的」可說將人物原音重現。再如第 23 個故事〈雲夢公主〉，安大業被公主救走後，向公主解釋與袁大用交往的事，小丫環笑著插嘴說：「哎呀，粉侯啊！您這還是用世俗眼光看人家哪！」安大業臉一紅，不說話了。安大業「臉一紅」的表情描述，不但使情節細節化，也為故事增添生動性。

《評書聊齋誌異》故事中，「白」的方式呈現各種人格特質，心理變化與情節發展，最重要的是它讓人物活現，重現在聽眾眼前，讓聽眾情感主觀化，自己扮演故事中人物，與故事中人物直接對話，它的時間進行是緩慢的。《評書聊齋誌異》故事中，以「白」的方式進行故事的比例非常大。

## 二、「表」

「表」是故事中的陳述，也就是說書人直接向聽眾陳述故事，說書人陳述的「表」屬於故事中人物行動時的表情、對白、心理活動以外的情節敘事，屬於客觀性的敘事。也就是熱奈特所認為的四種敘述運動：概要、停頓、省略和場景。《評書聊齋誌異》故事中，運用「表」呈現了故事進行時的場景（行動時的現場）、節奏較快的故事概要、省略敘事，以及停頓敘事。這裡說的「停頓」指的是故事中的時間停頓。以第 24 個故事〈嬰寧〉的故事片段為例：王子服第一次外出遊玩，當表哥吳生有事先離開後：

王子服獨自一個，東瞧瞧，西看看，見有人看他，低頭就走，比大姑娘還害羞哪。走著走著就看見迎面走過來一個姑娘，身穿一身大紅，上邊繡朵金花，滿頭朱翠，旁邊一個小丫環攙扶著，小丫環十七八，這姑娘似乎比丫環小個一兩歲，她手裡拿著一枝梅花，鴨蛋臉，柳葉眉，大眼睛，通寬鼻樑，一笑兩個酒窩，把花拈到鼻下一聞，掩住微笑的小嘴兒，

另有一番風度。王子服的眼睛就像給磁鐵吸住了，……

其中「王子服獨自一個，東瞧瞧，西看看」即為故事概要敘事，也是場景敘事，因為主角所在的現場呈現於聽眾眼前；「身穿一身大紅，上邊繡朵金花，滿頭朱翠」為停頓敘事，故事進行的時間暫停，介紹人物穿著，同時也是場景敘事；「旁邊一個小丫環攙扶著」是場景敘事；「小丫環十七八，這姑娘似乎比丫環小個一兩歲，她手裡拿著一枝梅花，鴨蛋臉，柳葉眉，大眼睛，通寬鼻樑，一笑兩個酒窩」是場景、停頓敘事。

故事一開始說的：

這村里有個叫做王子服的，六歲時候父親死了，父親生前做過兩任員外郎，官不很大吧，家裡趁錢不少。王子服的老娘吳氏夫人，看孩子長的很出息，……。到王子服七歲的時候，吳氏夫人就請了個老師，在家裡教王子服唸書。一來王子服聰明用功，二來老師教導的好，上到十歲，老師親自找縣官，給王子服報考童生。……

故事進行的時間壓縮，說的是故事的概要性進行，是最典型的概要敘事。其中說書者說完六歲的事後，直接跳到七歲、十歲敘說王子服的事，期間未交代的部分，即時間的省略。

說書者運用此種方式，掌握故事進行的節奏，並且以此進行人物形象的細節化描述，相較於「白」的方式，「表」是屬於比較靜態的敘事方式，二者交錯使用才能製造各種節奏、畫面，吸引觀眾並完成故事。

### 三、「評」

「評」與「停頓」二者皆是時間停止，但是時間屬性不同。「評」屬於說書者的時間，「停頓」則為故事中人物的時間。「停頓」存在於所有故事文本中，「評」只存在於評書場、評書者底稿、以及評書類的文本中，存在範圍小於「停頓」。

《評書聊齋誌異》故事的說書者運用「評」的方式，對故事進行批評、從事善良風俗宣導、只要說書者認為應該和聽眾進行面對面溝通，或者對故事進行進一步的說明時，說書者即以第一人稱「我」的身分出現，站在評書者的立場說故事。

說書人純粹議論的方式較少，通常是敘述中夾帶議論、批評。如第 25 個故事〈佟客〉，董長庚為了劍術與寶劍，強行請佟客和他回家，見到長庚的六大陪客時，佟客想起兩句話「聞名不如見面，見面不如常見」隨後，說書者說了一段夾敘帶評議性質的敘述：

如不是設身處地來到雲龍山下，這位喜武好劍的董長庚，身邊的這些食客，哪兒能夠見到呢！他們為了得食果腹，阿諛吹拍、搖尾求賞，實在可笑。……

將六大陪客的醜態與悲哀說的淋漓盡致。

另外說書者間雜以「噓」的方式來製造懸念、渲染故事、製造噱頭、……時，亦以說書者身分面對聽眾，這是為了增加現場氣氛、製造效果，甚至有些聽眾是被這些噱頭吸引而來，如：

（一）製造懸念與渲染故事：以第 24 個故事〈嬰寧〉的故事片段為例：

到王子服七歲的時候，吳氏夫人就請了個老師，在家裡教王子服唸書。一來王子服聰明用功，二來老師教導的好，上到十歲，老師親自找縣官，

給王子服報考童生。縣官納悶，你這個學生十歲就來考童生，能行嗎？我到要看看。考試日子來到，王子服進了考場，縣官特別注意。鼎到最後一展卷子，頭一名！沒把縣官美死，怎麼？他呆的縣裡楞出了神童！十歲中童生，那可真是了不起呀！縣官把王子服叫到跟前，親自做了獎賞，……

其中「沒把縣官美死，怎麼？他呆的縣裡楞出了神童！十歲中童生，那可真是了不起呀！」屬於「評」，說書者評說「沒把縣官美死，怎麼？」製造懸念然後自問自答，並就「中童生」之事進行渲染。要說明的是，說書者常常以自問自答的方式評說故事，為的是立即滿足聽眾的好奇心，並且讓故事繼續進行。

（二）補充說明並刻話人物：如第 23 個故事〈雲夢公主〉最後，可棄與侯氏結婚後，因常作壞事，所以常被侯氏修理，有一次偷米被發現，侯氏用刀劈過去，將可棄的屁股削一塊肉下來，為此可棄鬧彀扭，並找兄嫂當中間人，無效，只好回家，回家後，侯氏幫他敷藥後，二人對答如下：

「行啦。去，先把米口袋扛回廂房去！」「不行，這陣兒我搬不起口袋米啊！」——他屁股疼啊。「哼，是你扛出去的，我可不能給你扛回來！你扛不動，我搭把手兒幫你忙行，你不動手可不行！」……（p5-153）

「他屁股疼啊。」是說書者替可棄的現況做的補充說明，放在可棄拒絕侯氏的話語後面，此時有讓聽眾產生會心一笑的效果，說書者道出聽眾的猜測。

再如可棄替安大業送葬時哭道：

「爸爸呀——！我的親爸爸呀——！你找我神仙娘去啦！哎哎哎——爸爸呀——，你不該撇下你小兒子不管呀！……」就這麼哭了幾聲，一揉眼皮——根本沒淚，裝嘛。現今，他還要裝一裝當家做主的主人腔兒呢。……（p5-129）

「根本沒淚，裝嘛。現今，他還要裝一裝當家做主的主人腔兒呢。」是評書者對可棄不孝、可惡至極的人性刻畫，這種刻畫會達到讓聽眾「同仇敵愾」的作用，激發聽眾的情緒。

此外，說書者有時必須對背景做說明，如：第 24 個故事〈嬰寧〉，男主角王子服的表哥吳生來訪，當他第一次進場時，說書者特別就他的身世交代：

書中暗表，這人姓吳，吳生，吳氏夫人的親姪子，也就是王子服舅舅的孩子，比王子服大四歲，二十一歲了。上學了？上學了。唸書了？也唸書了。同是唸書可就是考嘛也沒考上。怎麼辦？棄儒就商，開始跑起了買賣。……

通常背景說明出現於第一次出現的事件背景或第一次登場的人物身世，有時候也會對器物之類的起源等進行說明，減少聽眾的陌生度與懷疑，具有取信聽眾與增加知識的作用。

以上乃就《評書聊齋誌異》故事中，說書者最常使用的陳述特色做一說明，當然，有時候為了引發聽眾更多的注意，有時候說書者會運用擬聲讓現場的氣氛更加活絡，但這不在此文本研究範圍中，接下來將以第 14 個故事〈折獄〉說明：

〈折獄〉原講稿約 16000 字左右，倪鍾之整理時，刪除五千多字，增

加八千字左右，因此評書的字數約 19000 字。倪鍾之在整理後，於故事未說明自己整理的原則，但是他說：「評書中的情節和人物，除敘述更加細膩外，與原作基本一致」，但何以必須刪除五千多字，增加八千字左右？根據倪鍾之所說：「講述故事基本連貫，但有些情節，似太簡單；語言比較通順，但也有重複之處，且不盡意處較多，影響於人物形象和故事的完整，所以改動較大」<sup>76</sup>。也就是說，說書者爲了現場需要，會出現重複的情節或語言，甚至有瑣碎字辭或穿插一些與故事不相關之事，整理後的故事在不違背原著情況下，從事部分的增刪。

倪鍾之整理後的〈折獄〉，扣除開場與故事不相關的說明與標點符號，大約有 16866 字左右，而此故事屬於斷獄文章，因此無噓頭等字眼出現於故事中，其中「表」有 4035 字，「評」178 字，「白」12653 字。「白」中有 1194 是說書者替故事中人物表達心理思維的「白」。經由上述數據可以得知：

（一）說書者最喜使用的說書方式是「白」，也代表說書者最擅長「白」—直接扮演故事中角色。這也是聽眾最喜歡的方式，當說書者扮演故事中角色說話時，也正是聽眾扮演故事中角色的時候，而且角色由聽眾自己挑選。說書者藉由「白」的方式帶領聽眾融入故事中，進入故事現場。

（二）「評」的字數最少。這表示說書者非常內斂，自我約束性很強，不會任意突顯賣弄自己，視故事或情節需要才以自己的面貌面對聽眾。以本故事而言，「評」出現的方式，只有一次是以「書中暗表」的方式，其他都是夾敘帶議的方式，也就是說，說書者盡量以保持故事流暢性（不中斷）爲原則。這是屬於「不評而評」類型的說書者。說書者只在適當時機略加說明，其他的「評」早就呈現於整個故事中，無須再多做說明。這是最高名的「評」。

---

<sup>76</sup> 以上倪鍾之語《評書聊齋誌異》p3-32

(三)「表」有 4035 字，佔全文 1/5 左右。由於「白」的時間進展相當緩慢，因此適度的向聽眾陳述故事發展，才能讓故事時間進行。本故事出現「表」的字書雖然不多，但是卻是極必要的。

總之，《評書聊齋誌異》的說書者，針對每篇故事的特性，適度的運用「表」、「評」、「白」，以達到故事人物重現，與聽眾現場交流，並且聽眾內心深處得到最大的滿足。

在蒲松齡的《聊齋誌異》故事中，作者表現故事的方式主要為「白」、「表」、「評」中的「表」，因此故事的情節也許差異不大，但是敘事時間較短，節奏較快，總字數較少，最多 2~3000 字左右，而《評書聊齋誌異》選取《聊齋誌異》故事重編後，每則至少 10000 個字以上，主因即在於《評書聊齋誌異》呈現故事的方式以「白」為主，說書者運用人物「對白」的方式加上各種資料的增添補充，除了讓《聊齋誌異》原故事內容豐富外，最大的特色是說書者讓故事中的人物立體化、栩栩如生的呈現在聽眾眼前，並且讓人物生活化了。

### 第三節 《評書聊齋誌異》的書生與鬼、狐、仙形象

本章第一節曾就故事中男女主角的人格特色進行分析，陳士和《聊齋誌異》話本中，經常透過人物形象傳達思想與觀念，因此本節將以故事中主要角色—書生與鬼、狐、仙的「形象」說明，特別是以說書者描述的人物外觀（包括服飾）為主。

#### 一、書生形象

本章第一節時，我們得知有 21 個讀書人擔任主角，也就是說說書人再

選角色時喜歡以書生為題材，因此本節將就書生的形象描述進行討論；在 29 個故事中有 18 個故事出現主要女主角，其中有 12 個與鬼、狐、仙有關，1 個異族，5 個人類，因此在討論女主角形象時，將以鬼、狐、仙為主。首先就書生形象討論：

(表一)

| 書生     | 形象描述  |
|--------|---|
| 3 子楚   | 秀才，父母雙亡、有 20 畝地左右，生活勉強過的去，1 個僕人，厚道、認真，人稱孫痴。   |
| 4 曾孝廉  | 孝廉，用功讀書，一心投考，獵取富貴功名。  |
| 6 聞人   | 秀才，耿直、見義勇為、有些豪氣、家有 7、8 人，20 多歲。   |
| 7 向晟   | 秀才，隨和。兄弟情深，隨文友入妓院。  |
| 8 白甲   | 兩榜進士，考場得意，怕弟弟贏他，驕傲、貪污。  |
| 10 席方平 | 母喪，學問好、孝順用功，不喜功名與貪官，沒考過。鄉里稱讚。   |
| 11 賀生  | 24、5 歲，苦啊！孤苦伶仃，10 畝薄沙地，餓不著而已，穿衣服從不和人比，專心，學問好，知無不言、言無不盡。和學友關係好。  |
| 12 巡撫  | 從小官即搜錢，數不清，老鼻子了。  |
| 14 費縣官 | 進士，很有學問，不說明鏡高懸，也很有能耐。   |
| 15 張鴻漸 | 秀才，20 左右，五官清秀，身體壯實，中上身量，頭戴方巾，身穿藍衫。字寫的好，文章無人可比，人格更好，一舉一動，文雅有禮，眉宇間透露著一股正氣，秀才們都尊敬他。  |
| 16 馮相如 | 秀才，剛強耿直，規矩過日子，給人抄抄寫寫、賣字畫作生計，家窮，與紅玉結婚後，中舉人，家境改善，慷慨無私。  |
| 17 寧采臣 | 儀表堂堂，性情豪爽、待人慷慨，知書達理，有點家業，想求功名。自言「生平無二色」   |
| 18 馮生  | 有學問、人好，直爽樸實，和藹忠厚。孤苦伶仃，30 幾畝地，一所房兒，有老李、張二僕與一小毛驢。   |
| 20 馬驥  | 惹人喜愛，細皮嫩肉，白裡透紅，細眉彎彎，大眼睛，雙眼皮，丹鳳眼，通鼻樑、元寶口，稍微有點小門樓兒，尖下顎，元寶耳，耳垂稍微大了點，十指尖尖，細如春筍。伶俐無比，一教就會。11 歲童生，14 秀才，詩詞作賦、唱歌跳舞樣樣會，不喜賄賂，因此改行從商。 |
| 23 安大業 | 13 歲童生，15 秀才，家人希望求功名，好棋，遠近馳名。   |
| 24 王子服 | 10 歲童生，14 秀才，父親當過員外郎，家境不錯。穿上女裝看不出是男的；17 有求偶之心，第一次出門，見有人看他低頭就走比姑娘害羞  |
| 26 王鼎  | 秀才，才學出眾，為人忠厚，被公認為江北名士。喜讀書，家境  |

|        |   |
|--------|---|
|        | 不錯  |
| 27 楊于畏 | 秀才，勤奮好學，父母早亡，家底不厚實，頂多算中等之家；寫一手好字，有文采，好交往，熱心腸，有求必應，挪時間讀書，求功名 |
| 29 孫麒  | 門庭顯赫，宅院講究，有別墅，13 歲童生，16 秀才，求功名。                             |
| 22 傅阿卯 | 舉人，懂醫術，待人熱誠。  |
| 21 喬士禹 | 唸書人，無功名，安分守己，好喝酒，多喝點，就沒有把門兒的了。                              |
| 9 李申   | 小時候書念的不錯，家道中落，人挺好，有硬勁兒絕不讓太太挨餓。                              |

這些書生除了前述人格特質中的：(1) 中產階級或者家道中落、家貧的家庭成員；(2) 具備正直、俠義、熱心與中國傳統美德的人格特質：這裡所說的中國傳統美德的人格特質為孝順、兄友弟恭與樸實忠厚。(3) 多半繼續為仕途奮鬥（12 個）外，從上表可以得到下列幾點：

(1) 任官者極容易與人同流合污，喪失自我：中進士有三人，其中一個清廉有能耐，兩個貪污，可見官場文化極易腐蝕人心。也因此故事中有能耐的費縣官很受人敬仰。

(2) 具有勤奮好學、學問好的形象：這些書生，不管有無功名，大多予人此種形象，這也是中國書生的典型形象。

(3) 以求功名作為第一要務：這是書生自己的願望，也是書生家人的願望，不論貧富皆然。

(4) 大多有一副好心腸：不是厚道、隨和、熱心腸、直爽樸實、和藹忠厚就是性情豪爽、待人慷慨，也就是說這些尚未被官場污染的書生本質非常好，具有救國濟世的基本條件。

(5) 書生的形象以人格形象為主，不以衣著、長相為形象標準：其中只有張鴻漸、馬驥、王子服有外表的描述，尤其是馬驥，之所以有如此詳盡的形貌描繪，主因為馬驥未來的遭遇為「流落到以極醜為極美的羅刹國」，因此必須加以描述，否則其形貌在龍王處必引起爭議。

(6) 喜歡以早慧者作為渲染對象：如王子服，10 歲童生，14 秀才；馬驥，11 歲童生，14 秀才，這是基於中國人光宗耀祖的炫耀心態。

總之，中國的書生形象不以貌取人，而是以才、德、功名、認真為主。

## 二、鬼、狐、仙的形象

接下來，列表說明鬼、狐、仙的形象（包括男鬼）：

(表二)

| 鬼、狐、仙     | 形象  |
|-----------|---|
| 2 青鬼假扮的婦人 | 18、9 歲，少婦、窈窕、多麼好看。  |
| 2 青鬼      | 高裡下，一丈多高、紅頭髮、藍靛臉、大鈴鐺眼、咧大嘴、齜大牙   |
| 5 雲翠仙     | 17、8 歲，容貌風度別提多好了。   |
| 15 施舜華    | 初見面大方進入張鴻漸房，兩眼含情，主動要求與張鴻漸結婚。張認為她百無一挑，有媚氣，有錢，具俠義心  |
| 16 紅玉     | 16、7 歲，十分俊秀，穿章打扮很雅致，說話行事無拘無束，主動熱心，人緣好，慷慨無私。   |
| 17 聶小倩    | 16、7 歲，十分俊俏，一身花綢衣裳，烏黑的青絲梳成抓髻，細眉大眼，紅似白的臉，讓人一看就覺得灑脫、透亮，苗條、清秀嬌豔。   |
| 18 辛十四娘   | 18、9 歲，長相別提多好了，一身紅衣，個頭不十分高，懂人情，待人接物好，受歡迎敬重。   |
| 20 龍女     | 美貌。知禮守節   |
| 23 雲夢公主   | 身形袅娜，飄逸如仙，面無敷粉而白嫩如玉，兩頰不塗胭脂而嫣如桃花；兩道秀眉，細如弓月；環眼明眸，宛如秋波；頭上烏絲高捲，翡翠玉簪貫髮，髮頂是一只珍珠鑲飾的鳳凰金冕，那鳳凰嘴啣一串珍珠墜兒，墜兒下端是一塊大紅寶石，正垂耳髮中間，晶光閃閃，眉宇間是一團和氣。身穿大紅緞子五彩繡花襖，下圍大紅緞子五彩繡花百折長裙；繡花鞋；姿容秀麗，美如天仙。 |
| 24 嬰寧     | 16、7 歲，鴨蛋臉，柳葉眉，大眼睛，通寬鼻樑，酒窩，把花拈到鼻下，掩住微笑的小嘴，另有一番風度。喜歡笑，笑臉可消人憂。  |
| 26 伍秋月    | 16 歲，體態苗條，舉止端莊，言談話語一絲不苟，不是卑賤之人。身穿水紅色褲襖，低頭含羞。  |
| 27 連瑣     | 17 歲，素妝淡抹，飄然而進。身如弱柳，細眉彎彎，秀目微睜，睫毛一扇一扇地格外好看。臉細皮嫩肉，挺白淨，沒搽胭脂，   |

|        |   |
|--------|---|
|        | 沒抹粉。翠綠色的上身，白羅裙，腰繫一條絳紫色的絲帶，小小的金蓮兒，在裙下露出一半兒。膽小怕生，孤獨寂寞。  |
| 28 母夜叉 | 渾身上下漆黑，眼珠子滴溜溜亂轉，沒眉毛，大鼻頭往上翻，大嘴一咧，咧到耳朵邊兒上，嘴裡齜出四顆大獠牙，頭髮很厚，散披腦後，下身繫著獸皮裙，上身光著，汗毛很密，有一扎多長，尤其胸毛，一把上去都抓不透；大腳丫子，有一尺多長，手腳都戴著黃澄澄的金鐲子。—夜叉。<br>母夜叉長的和夜叉差不多，但較矮，較好看，多兩個奶子，溫存體貼。 |
| 29 呂無病 | 18、9 歲，一身藍布褲褂，十分樸素，乾乾淨淨顯得可體、利索。身條兒挺勻稱，走路如風擇荷葉般，瓜子臉，尖下頰，細眉毛，大眼睛；元寶耳戴著銀耳環，青絲髮，烏黑油亮，前面是齊眉穗兒，後面是大抓髻兒，扎著艷紅艷紅的紅頭繩。美中不足的是臉色微黑，多麻。不像富家女                                   |
| 24 姨媽  | 50~60，頭髮花白，滿面紅光，身穿絳紫大襖，腰繫絳紫絲條，手拄龍頭拐杖。   |
| 18 舅姥姥 | 60 上下，挺精神，穿一身挺華麗的衣裳。  |

由上表可以發現下列數點：(母夜叉除外)

(1) 不論狐鬼，女主角都是年輕女子：他們的年紀大多介於 16~19 歲之間，符合中國適婚女子年紀。

(2) 皆以人形出現：即使是青鬼假扮的婦人也是，當主角發現青鬼真面目後即馬上求助於老道。狐仙以人形出現，可以去除人獸雜交之慮，這也表示此狐不同於一般的狐類，它代表此狐的修煉已經蛻變到可以成人的境界；鬼以人形出現亦可避免令人恐懼之慮。也就是說不論原始出身或種類為何，只要是人形皆可以成為交往的對象。這與中國人的文化宗教崇拜背景有關。

(3) 體態皆窈窕動人：如呂無病的「身條兒挺勻稱」、雲夢公主的「身形袅娜」、伍秋月「體態苗條」，即使是青鬼假扮的婦人也是。其他未提到的從其他方面的描述也可得知屬於「窈窕動人」型；龍女雖然未就其外貌加以描述，但是說書者對男主角的形容為「惹人喜愛，細皮嫩肉，白裡透紅，細眉彎彎，大眼睛，雙眼皮，丹鳳眼，通鼻樑、元寶口，稍微有點小門樓兒，尖下顎，元寶耳，耳垂稍微大了點，十指尖尖，細如春筍。」，而

且在男主角回鄉後思念龍女時，曾提到「他獨自一人想起美貌的愛妻龍女時，便忍不住黯然淚下」，可知龍女也是屬於此類。

(4) 美麗怡人的外貌：除了母夜叉例外，有的俊秀、有的俊俏、有的瀟灑、有的嬌柔、有的害羞，也有以「長相別提多好了」一筆帶過，總之，這些女主角的外貌都是讓人賞心悅目，足以引人注意的美人。即使是醜鬼呂無病的缺點也只是「臉色微黑，多麻」，其他方面皆與各女主角無異。

(5) 不論老少，皆重視服飾打扮，以端莊為主：說書者根據這些鬼、狐、仙在故事中扮演的角色，作適當的服飾描繪，有時則以「舉止端莊」統括，如皆未提及時，則於故事中以事件經營他們端莊的形象。如連瑣即是。

(6) 各自保有鬼、狐、仙原來習氣的形象：一般人意識中的狐多半大方熱情主動，不拘禮教，故事中的狐女，如施舜華、紅玉、嬰寧即是；鬼多半對人有害，故事中的鬼除了青鬼蓄意害人外，其他多半不願傷害男主角，除非不得已，如聶小倩被姥姥逼迫害人。仙人予人超脫世俗，遵守人仙相隔的分際，如雲夢公主即使奉命與安大業結婚，仍不食人間煙火，保持神仙超脫形象；龍女與馬驥情深似海，但是也不因此不顧一切，與他到人間。狐氣、鬼飄然、神仙超脫的形象各自保留。

(7) 遵守「入境隨俗」的原則的形象：故事中每一個鬼、狐、仙，真正納入男主角所處的家庭系統後，即遵守中國禮教傳統，知節守義，此項於前面已提及，不再贅述。

(8) 鬼、仙無法與人類廝守一輩子的結局：如雲夢公主、龍女，最後皆以「緣分已盡」作為結局；鬼類的聶小倩、伍秋月、連瑣與男主角雖然結婚，收場圓滿，但是三人皆以「復活」方式方得以達成願望，呂無病則以「滅」消失，可見人鬼殊途、人仙有別的觀念普植人心。

總之，中國的書生形象主要為中過秀才的年輕人、家境大多不富裕、

勤奮好學、學問好、熱中功名、不以衣著、長相為形象標準、具備正直、俠義、熱心與中國傳統美德的正面人格；鬼、狐、仙的形象以年輕女子為主，以人形方式為主，窈窕動人，外貌美麗怡人，重視服飾打扮，以端莊為主，各自保有鬼、狐、仙原來的習氣，均能入境隨俗，以當代美女形象作為鬼、狐、仙的形象以及人鬼殊途、人仙有別的觀念。這是《評書聊齋誌異》中的書生與鬼、狐、仙的角色形象，也是說書者與聽眾最喜歡的形象。與《聊齋誌異》最大的不同點是，《聊齋誌異》故事中的角色形象較廣泛，各類皆有，如〈噴水〉、〈捉狐〉……。而《評書聊齋誌異》中的角色形象在某一部分具有共同性。



### 第三章《評書聊齋誌異》故事的結構分析

俄國民俗學家弗拉迪米爾·普羅普（Vladimir Jakovlevic Propp，1895）認為民間故事的主題之間互有關聯，不可隨意抽取，單獨研究。他對於故事的敘事結構描述極為重視，也因此從阿爾奈分類法中 300-749 型故事<sup>77</sup>，以 100 個特定類型的俄國民間故事進行敘事結構描述，並由此得到 31 種功能（附錄一），再就功能、角色以至回合的分析結果，揭示故事的結構型態，此種研究方法影響極鉅，逐漸形成民間故事研究的流派。

聊齋故事雖然不是民間故事，但是卻是蒲松齡先生蒐集民間傳說、書面故事，重新改寫的創作，評書聊齋則是說書人將聊齋故事再度民間化後、通俗化後，經過二度創作的作品，本章將以普羅普 31 種故事功能為主，李揚根據普羅普的 31 種故事功能分析中國民間故事的成果《中國民間故事型態研究》為輔，為《評書聊齋誌異》進行故事的敘事結構分析。

#### 第一節 《評書聊齋誌異》的功能模式

陳士和（1887-1995）擷取《聊齋誌異》一書中 50 個故事作為說書文本，百花文藝出版社的《評書聊齋誌異》共收錄 29 個故事，進行功能分析。

##### 一、功能分析

分析如下：

##### 1、勞山道士（陳士和說書）：吳同賓整理

功能圖：

---

<sup>77</sup>原載於 Robert Scholes, STRUCTURALISM IN LITERATURE p.96 轉引自李揚《中國民間故事型態研究》汕頭大學出版社 1996.6

I .a6 ↑ D2E2 G3 D11-E11 ζ 4D10 E11 D11-E11D10E11D11E1F2 + γ 2 ↓ δ 1  
+ K-

## 2、畫皮-

I a6 ↑ η 3 + θ 3 + A8 ↓ D7E11--J3 ↑ ζ 2 ↓ B1F1A14 + F=-----K9  
II 二郎主角：↑ B1A8 ↓ U  
III 以陳氏爲主角：a1 ↑ G4D1E1  
+ F7 ↓

## 3、阿寶

I η 3 θ 1 + a1 ↑ ↓ M ↑ ↓ N ↑ ↓ M ↑ ↓ NnegK-  
II ↑ G7 O ↓  
III a1 ζ 3 ↑ ↓ F9 + T1 ↑ G1  
M F5 ↓ K9 + N W1W\* + K13

## 4、續黃梁

I a6 ↑ E1 G4f1D11E11D1 + G7-----  
E1F10 + K13 ↓  
II F1 + γ 2 + K13 θ 1、η 1 δ 1 A1 A6 A5 A20 D8 + Ex  
A20B5 U

## 5、雲翠仙

功能圖：

I a3 ↑ --- ---G3 A20ExUK- ζ 4D2E1W1 F1 + W\*D7 ↓ J3 E1 K6 T3  
II θ 1A20  
↑ A20 ↓ η 1 θ 1 \* D7 E1 A8 + A20N D7 ↑ Ex F=

## 6、考弊司

功能圖：

I G7B1 ↑ G3 ζ 3 + ε 2 G3Ex J3Pr2Rs11 Q A8 E7 A20 E4C G3 Ex U + K13 ↓

## 7、向杲（陳士和）：

功能圖：

I a6 γ 1-----  
II a6a1 G 3 \* ND7 f 1 E11-  
III A16 \* D7B1 + M ε 3 + \* D7 N + K13

F10W\*

IV ε 3 A19 A6 B1E3 A11 γ 2C F10 ζ 4 η

3 θ - ζ 2 ↑ G7\* D7 F1 T1 G3 H5 I5 U U U K9 ↓ ζ 4 B8 K13

8、夢狼（陳士和說書，何遲整理。）

功能圖：

I β 2 a1 γ 1 ↑ δ 1 ----- W\* ----- F= K9U ↓  
 白老 II G3 U ↓  
 白乙 III B8 ↑ ε 2 ζ 4 A20 ↓ f1E7

9、崔猛：（陳士和）

功能圖：

I β3a6 B1U γ 2β2δ1 + f1W\*

II 【 ↑ H1 I7】 B8A20 U ζ 3----- γ 2 F=J1 δ G4 + D2ε3 ↑ \*N + E1 ↓ F2

兒子 III β 2 W\* η 3 θ 1 A20U ζ 3 d7 D10 f 1 K13

IV ↑ + β 1B4 【 V】 δ 1+K- ↓ γ 1 δ 1+ ↑ U+A14 ↓ β 2 ↑ + B8 ε 3  
 K13 + UK10 K5 --B5----- ↓

V 李申： β 2 a5 ε 1 η 1 θ 1 A1 A6---- ↓ -----U -----B4 A20 + A15-----  
 ε 3 K13K10 ↓ ----- E7 ↓ D7 E7 + F9W\* --- B1 A20 ↑ A20 +  
 U----- U -- ↓

VI 王監生 W\* A20Ex A8A14 η 3 θ - A11

10、席方平：（陳士和）江虹整理

功能圖：

I β 2 β 1Ex A6 + A18 B1 β 2

II ↑ G7 A18 E3 + E7 A11 G7 A11G7 η 3 θ - D2

E11 A20 F1 E1 ζ 3 η 3 A20 A20 U G7 D2 E2 U F2 ↓ K9

11、瑞雲：（陳士和）丁元整理。

功能圖：

I β 3 M + A20 N γ 2 + η 3 θ 1 δ

II β 2 a1a5 ζ 4 ↑ ↓ ↑ J2 ↓ ↑ A9A20 ↓ (↑  
 A9A20 ↓) A8 η 1 θ - η 1 θ 1

III J1 + T1a3 A20 ζ 4 ↑ E7 ↓ W\* a5 ↑ D2 E2 ↓ D7F3  
 K13

12、王者：（陳士和）

功能圖：

I a6A20 a6 ↑ A7 ↓ A15 γ 1 ↑ G5D2E2 G3 D11 (D2E2) ζ 4UD2E2D7E11  
K4F1 γ 2

E1 f 1 ↓ ----- K10 ----- ↑ G5 ε 2 ↓

巡撫 II A7+UA1 K10-- γ 2+ ExK10+ δ A5-----U

13、毛大福：(陳士和) 林彥整理

功能圖：

I β 2 E7 K13a5 K13

II ↑ E7f1 G3D7 a6 K13E7 D7 E11 Pr6 Rs11 ↓

III a5 B4 ↑ \* D7 G5 B8 K13 \* D7 F10 ζ 4K5 U

K10 ↓

14、折獄：(張健聲)：倪鍾之整理。

功能圖：

I ε 3 η 3 A20B4+ M ε 2 A14+ K4+ a6 B2 K3 K3-----ExU γ 1 K10 U

主角公差 II B2T4 ε 2 ↓

15、張鴻漸 (張健聲)：劉燕及整理

功能圖：

I ε 3 A5A9 B1K13 A19

II A20B1 γ 2 ↑ δ ↓ γ 2 δ -----Pr2 Rs11+ ↑

主角秀才們 III ↑ C A11 A6+U

IV a5 G2

D1 E1 D1 E1 w1+ F6 γ 2 δ δ 1 D2 E11

V a3 D1 【= G3 γ 2 ε 3】 E1 K-

VI f9 \*

G1 ↓ M ε 3 A8 H5 I5N γ 2 δ 1 A20A20 K10+ U M+ γ 2 D2 E2+ η 3N+ f 1

VII δ O

ε 3 ζ 3 ↓ Rs11+ ↑ D2 E2+ η 3 \* N+ F10 ε 3+ E2 ↑ U K13

VIII B1+ K13 ↑ B1 ↓ K-

16、紅玉 (張健聲)

功能圖：

I W \* a6 β 2a1a5(E2+D2) D7 E11 f1 K13 γ 1 w1

II D7 (f1+K13) T3(\*N+W\*)

III  $\uparrow$  A20  $\varepsilon$  1 【A20】 A1\*  $\eta$  1  $\theta$  -  $\downarrow$  UA20 + A6A1  $\beta$  2  
 IVC  $\uparrow$  A11 A20  $\downarrow$   $\uparrow$  a5a6(D2+E2 f 1) A20 K-  $\downarrow$   $\zeta$  3 (D2+E2)D7 f9\*  $\uparrow$   
 U  $\varepsilon$  1Pr2A20A15 U  $\varepsilon$  3 K10

V A16A15 W\* C A14

VI a6  $\downarrow$  E3 K13 W\* + F6 K6 K5K13  $\gamma$  2  $\delta$

17、聶小倩（張健聲）

功能圖：

I a6  $\beta$  2 W\* a3 a6  $\gamma$  2  $\delta$  a6  $\uparrow$  a6 G4K13(D2+E2)  $\zeta$  4  $\eta$  3  $\theta$  - A14  $\zeta$  2 d7  
 $\gamma$  2 + D1A17 I1 + UD7 E11F1 E3  $\downarrow$

II  $\uparrow$  E7 K9  $\downarrow$  D7 D7E11 + F6 D7 E11a1 M  
 $\uparrow$  K-  $\downarrow$  -----B1 A19 H5 I1U

III  $\uparrow$  Pr6 Rs4  $\downarrow$

IV(D2+E2) ND7 E7 A19 I1 D7 W\* E7 K13

E11 E7 K13 + F10

18、辛十四娘（劉健麟）：袁佳山整理

功能圖：

I  $\beta$  2 a6  $\uparrow$  K13a1 G 3 D2 E2 J2w1 D11 E1  $\downarrow$  W\*

II  $\zeta$  1  $\varepsilon$  1  $\theta$  1 A19  $\gamma$  2  $\delta$

III a6

$\gamma$  2  $\delta$

$\uparrow$  A12 + J3  $\zeta$  4 K- + Uneg  $\downarrow$

IVA19  $\gamma$  2  $\delta$  A19  $\gamma$  2  $\delta$  A19  $\gamma$  2  $\uparrow$  A20  $\delta$  1 + Ex  $\downarrow$   $\gamma$  1 D7E11  
 $\delta$  + f 1

V

$\uparrow$  A1A20 B4A11  $\varepsilon$  3  $\zeta$  3 D7 + f9\* E11  $\varepsilon$  3 K5- K13 A20 K10 +  $\downarrow$

VIB2  $\uparrow$  G4  $\eta$  1  $\theta$  3 A20 D2  $\eta$  3 + E2 f 1 D2  $\downarrow$  K13U

VII a6 D7

E11  $\theta$  -  $\eta$  3 + D3 E3 F3 + W\* K6

19、張誠（劉立福）：倪鍾之整理。

功能圖：

張煥之 I a6  $\uparrow$  a1 W\* W\* + K13

張煥之 II A20 A20 Uneg  $\uparrow$  + U A20  $\downarrow$  Ex  $\uparrow$

-----  $\downarrow$   $\varepsilon$  3 E11w2  $\downarrow$

張誠 III a5  $\eta$  3 K13  $\eta$  3 A20 a5 K13 D7 + f 1A20  $\zeta$  4  $\eta$  3 + a5 K13 Ex K13 B8

K13  $\uparrow$

----- (K13 F10) -----  $\downarrow$   $\varepsilon$  3 E11  $\downarrow$

張訥IV ↑ B2 A1----- A20+U ↑ G 3 F6+K12 ↓ A9+ γ 2 ↑ + δ ( V )  
 -----|

V D2E2 G2K13 F10F10 D2 E2 F10 ε 3 E11| ↓

20、羅刹海市（楊立恒）：楊延令整理。

功能圖：

I D1 E1 F10 a6 K- γ 1 + a6 D1 E1 K5--- D1 E1 ↑  
 -----K5----- ↓-- ↑ F10 ↓  
 II G7 a5 D11 E1 f 1 K13 ζ 3J3 E11+F10G 3A13 ↑ D2 E2 D7E1F2T4G3D1E1  
 +K5-- ζ 4+B8 K13 ↓  
 III ↑ D2E2G2 D7 E11 G2 G3 E1 w1W3+F10--- F1----- D7 ↓-  
 E11 ↑ F10 ↓

21、商三官（張健聲）

功能圖：

I γ 2 ↑ B4----- δ 1 Ex A6 B1 ↓ K-  
 屈生的朋友 II a5 A1 H5 I- A20C A11 K--Ex A20  
 III CA20 a6 γ 2 ↑ δ A11 A9 ↓ -----  
 -----K13  
 IVa6 K13 ↑ T1

D2 η 3 E1 - G7 H5 UI7+I- + K13Q

22、紉針（（張健聲））：魏錫林整理

功能圖：

I B1 = D2 + E2----- F10 a5 K13A5 +  
 K-CU K13 ( IV D2 E2 ↑ G4 E1 F10 ↓ K9 K13 )  
 II w1 ( III a5 G 3K13 ↑ a5 η 1 θ 3 A6 ↓ η 3— η 3 η 3 A20 ↑ A16 B1 ) 接 V  
 Val \* β1 w1 A19 B4 β 1 K4 K13K13 W \*  
 ↑ η 1 θ - A8 A16 w1

23、雲夢公主（張健聲）：任繼文、劉燕及

功能圖：

I β 2 a1 J3 D1 E1 w1 M f 1 + N γ 1 δ 1-----  
 II ε 3 ↑ ↓ D7 E11 ↑ D1 E1 ↓ ↑ A5 \* N f 1 ↓  
 III ( A20 +  
 U ) A20 + B8 K13 A20 ζ 4 【 A20 + U 】 A11 A20 ↑ ----- A5 Pr8 ↓ β 2 B8 K- ↑  
 A13Rs9 + F6U

IVG7 D7 f9\* E11 K13D2 E11 ↓ U ↑ B4K10 ↓

VMN W 3 f2 D7

E11F10 D7 E1 γ 2 δ γ 2 δ 1 γ 1

VIA20 UA20 A20Ex A20 Uneg U δ -- A19 a5 ε 1

A14 Uneg ζ 4 A6 a6 K13

可棄VII β 2 ζ 4 D10 E1 ↑ A19 U ↓ U γ 1 γ 1W\* δ A20 U

A20 U δ 1+U E1+ δ

24、嬰寧（楊立恒）：李克明

功能圖：

I β 2 a1 w1 K- ↑ J3 ↓ D2 E2 D7 E1 η 3 D7 E11

II ↑ G2 D2 E2 D1 E11 F10+K4 ↓

嬰寧III ε 3 D11

E1 W\* +F10 K13

IV β 1 A8U B4+ D2K13 γ 2 δ M N F10

25、佟客：張劍平改編

功能圖：

I a3 D7 E11 f 1 ↑

II D11 E1 A8 ζ 4 D2 ↓ η 3 β 1 ε 3 D1A1\* B8E1 F- +K-

26、伍秋月（劉立福）：倪鍾之

功能圖：

I β 2 a1 w1 K- ↑ ζ 3 F1 ↓ ↑ -----A20-- B1 ---- | G4  
↓ K9

II ↑ ↓ ζ 4D11E11D11E11M

III γ 2G3B4 δ 1H5I5d7|

G4 η 3 ↑

-IVa6 ζ 3 B1 G3 G4 A20 H5 I5 + U d7 η 3 ↓ η 3 K9 + N W\*

27、連瑣（楊立恒）：老鐵整理。

功能圖：

I a6 ↑ G2 a6D7E11 D7D7E11 G2D11E1 + f2

II B7 + D11G4K - f 1 B7 E11E1

B7 + D11E7 \* N D7E11 γ 1 + F6 B2 K11

III ζ 4 ε 3 δ 1 F= A14 K13 K-

IVa6B1G3

+ ↑ F1 A16 H5 I—Pr8Rs11 ↓ + O M D10N K13  
VD7 E1 K9

28、夜叉國（楊立恒）

功能圖：

I a6 ↑ -----| ↓  
II G7 Pr5 Rs11 A15 D11 E1 + f 1 D7 W\* + f 1K10- D7 E1f 1-- A8 U  
F10-----| ↓ O a5 + a1K6-----  
徐彪 III D11 E1 D1 E1 K5B1 ↑ G7 D2 E2 f2Rs11 ↓  
徐豹、母夜叉、夜兒 IV a6D1  
E1K5

29、呂無病（劉健麟）

功能圖：

I a1 ↑ D7E11K13a1D7----- ↓ η 3 + \* N F10 + W\*  
II ↑ G2 D2 η 3 ↓  
III D7 E11W\* F10 D3  
E3 a1 D2 E2 η 3 W\* A20B8 A20 K— +U+ ↑ -----IV-----  
↓ Ex H5 I7 U A19 Ex H5 I7A20 A20 K13E3 F2 A20 A20 CK13U--- ε 1 Axvi  
\* D7 E5 K13w2  
IV A18 A20 \* D7 K9 -----  
VB1 + D 3Q 接 III

根據普羅普對「功能」下的定義：「根據在行動過程中所具有的意義而確定的人物的某種行動」<sup>78</sup>，提出的 31 種功能，在《評書聊齋誌異》故事中，並不是全部出現在每個故事中，首先將 29 個故事各個功能出現的次數總計如下（表一）：

| 序號 | 代號 | 次數一 | 次數二 | 序號 | 代號 | 次數一 | 次數二 |
|----|----|-----|-----|----|----|-----|-----|
| 1  | β  | 26  | 6   | 17 | H  | 10  | 2   |
| 2  | γ  | 41  | 7   | 18 | I  | 12  | 3   |
| 3  | δ  | 37  | 7   | 19 | J  | 11  | 2   |
| 4  | ε  | 30  | 5   | 20 | K  | 108 | 8   |

<sup>78</sup> 原載於 Vladimir Jakovlevic Propp, MORPHOLOGY OF FOLKTALE, p.21 轉引自李揚《中國民間故事型態研究》汕頭大學出版社 1996.6

|                               |   |     |    |    |    |    |    |
|-------------------------------|---|-----|----|----|----|----|----|
| 5                             | ζ | 33  | 3  | 21 | ↓  | 85 | 9  |
| 6                             | η | 39  | 5  | 22 | Pr | 8  | 1  |
| 7                             | θ | 21  | 4  | 23 | Rs | 9  | 2  |
| 8                             | A | 152 | 18 | 24 | O  | 3  | 1  |
| 9                             | a | 73  | 6  | 25 | L  | 0  | 0  |
| 10                            | B | 54  | 7  | 26 | M  | 12 | 2  |
| 11                            | C | 9   | 2  | 27 | N  | 19 | 3  |
| 12                            | ↑ | 98  | 7  | 28 | Q  | 3  | 1  |
| 13                            | D | 142 | 12 | 29 | Ex | 16 | 2  |
| 14                            | E | 130 | 12 | 30 | T  | 8  | 1  |
| 15                            | F | 82  | 6  | 31 | U  | 52 | 10 |
| 16                            | G | 54  | 6  | 32 | W  | 43 | 5  |
| 次數一：出現的總次數；次數二：單獨一個故事中出現最多的次數 |   |     |    |    |    |    |    |

由此表得知，每個功能出現的頻率差異極大，出現率最多的功能是（A），共 152 次；次為 D，出現 142 次；再為 E，出現 130 次；數目最少的是（L），此功能並未出現於以分析的《評書聊齋誌異》故事中。也就是說，《評書聊齋誌異》的故事結構，許多故事是以惡行作為故事進行的主要動力因素之一，如第 23 個故事〈雲夢公主〉中的惡行共出現 18 個；第 16 個故事〈紅玉〉出現 13 個；第 9 個故事〈崔猛〉出現 11 個，只有 3 個故事未出現惡行，惡行這個功能在《評書聊齋誌異》故事扮演極重要的角色。較惡行出現率少的 D、E 為考驗與反應，此代表的是，D、E 也是故事進行的主要動力因素之一，如第 1 個故事〈勞山道士〉，功能總數共有 19 個，但是 D、E 分別出現 6 次，成為故事的主要功能結構，這是很特殊的現象。換句話說，中國故事的主要行動過程只要 D、E（考驗、反應），就可以完成首尾相連的故事。

功能數目最少的 L（假主角提出無理要求）並未出現在故事中，表示故事中未出現假主角，雖然另一功能 Ex（假主角或反角被揭露）出現 16 次，但是經過仔細觀察，被揭發的對象都是反角，因此在陳派評書聊齋選用的聊齋故事，並不包含出現假主角的故事，這透露了陳派評書聊齋說書

者不喜歡選用假主角的角色，至少沒有出現西方故事中主角因故被拋棄，流落他鄉，而家中有人冒用其身分甚至名字的故事。相較之下，《評書聊齋誌異》故事中的主角是屬於比較現實性的。出現率次少的為 O、Q（無人識出的主角返回家園或到達他國、主角被認出），分別出現 3 次。O 出現率少代表主角外出或流落他鄉，因事故導致回來時形貌變化差異極大的機率極少，也就是說《評書聊齋誌異》的故事很少以主角形貌的變化，作為故事的素材，並且以此加以著墨渲染。Q 出現率少表示很少針對主角的身分或者身世作為故事材料，經營故事。

接下來分別就每個故事出現的功能總數進行統計，如下表（表二）：

| 故事     | 功能總數 | 故事      | 功能總數 |
|--------|------|---------|------|
| 1 勞山道士 | 19   | 16 紅玉   | 73   |
| 2 畫皮   | 28   | 17 聶小倩  | 72   |
| 3 阿寶   | 33   | 18 辛十四娘 | 85   |
| 4 續黃梁  | 28   | 19 張誠   | 63   |
| 5 雲翠仙  | 33   | 20 羅刹海市 | 59   |
| 6 考弊司  | 23   | 21 喬三官  | 42   |
| 7 向杲   | 49   | 22 紉針   | 50   |
| 8 夢狼   | 21   | 23 雲夢公主 | 114  |
| 9 崔猛   | 110  | 24 嬰寧   | 40   |
| 10 席方平 | 37   | 25 佟客   | 20   |
| 11 瑞雲  | 44   | 26 伍秋月  | 43   |
| 12 王者  | 41   | 27 連瑣   | 58   |
| 13 毛大福 | 36   | 28 夜叉國  | 41   |
| 14 折獄  | 24   | 29 呂無病  | 68   |
| 15 張鴻漸 | 83   |         |      |

經由上數統計，每個故事之間的功能總數各自不同，甚至差異極大，最多的是〈雲夢公主〉共出現 114 功能，最少的是〈勞山道士〉，只有 19

個。《中國民間故事型態研究》<sup>79</sup>一書中，作者根據阿爾奈分類法中 300-749 型故事<sup>80</sup>（神奇故事）選取的 50 個中國民間故事研究，結果發現最少只要 6 個功能即可完成一個故事，因此功能的總數目並不是決定故事結構完整性的重點。功能數目的多寡在於故事中出現的行動，以功能數目最少的〈勞山道士〉為例，故事中只出現主角外出求法術，與老者考驗的行動，因此功能數目不多；相反的，功能數目最多的〈雲夢公主〉，故事中出現的行動包括結婚考驗、違禁造成的袁大用事件、鄰人陷害、獲釋放、與公主結婚的生活、兒子的惡行、……等行動，而每個行動之間皆有連帶關聯，行動功能出現的次數較多較繁複，因此功能總數目龐大。從每個故事的功能總數目中，可以看出《評書聊齋誌異》29 個故事中，每個故事行動的多寡，與故事結構的繁簡情形。《評書聊齋誌異》的故事由繁至簡均括而有之。

## 二、功能順序

普羅普根據俄國民間故事分析的結果，認為每個功能的次序是固定的，依照一定的順序排列，除了少數發生變異（倒置順序），《中國民間故事型態研究》的作者研究中國民間故事後，發現普羅普的功能順序定律不見得存在於中國民間故事。《評書聊齋誌異》29 個故事中，每個故事的功能順序排列不見的相同，而且出現相當大的落差，以序列最單純及功能總數最少的第 1 個故事〈勞山道士〉為例：

I .a6 ↑ D2E2 G3 D11-E11 ζ 4 D10 E11 D11-E11 D10E11 D11 E1 F2 ↓ K-

<sup>79</sup> 李揚 著，汕頭大學出版社，1996。

<sup>80</sup> 原載於 Robert Scholes, STRUCTURALISM IN LITERATURE p.96 轉引自李揚《中國民間故事型態研究》汕頭大學出版社 1996.6

其功能順序即無法滿足普羅普的功能順序定律，李揚在《中國民間故事型態研究》提到「事件的順序」，他說：

按照普羅普的意思解釋，在這裡指的是行動的順序；所謂的故事的規則，應指敘事中行動之間的邏輯關係，正是關係制約和決定行動的順序。這種邏輯關係包括時序關係、因果關係和內在邏輯關係。

《評書聊齋誌異》29 個故事中，每個組成故事的事件包含了上述三種邏輯關係，其中以時序關係的組合方式對功能順序的影響最大。當故事以歷時性的方式進行時，說書者爲了說明前後因果關係，常常不自覺或者刻意的增添一個或者一段因果事件，讓時空呈現共時性，如此二個事件即同時進行，以〈佟客〉爲例：當主角爲得到寶物（劍術、寶劍）而強行帶佟客回家，佟客爲了考驗他，於是利用其父外出時，製造惡人夜襲，挾持其父的幻境。此時，其父外出的事情持續進行，但是主角家中以其父爲誘因產生的惡行也持續進行，雖然事件爲一虛一實，但是二個事件同時進行卻是事實。再以〈辛十四娘〉爲例：當故事中男主角身陷囹圄，十四娘遣丫環外出求救，此時亦爲二個事件同時進行，說書者並以此爲解決災難的伏筆，當丫環回來，主角災難即解除，解除後說書者並將此行動始末之交代，讓不同時空呈現共時性現象。

以敘事學「所有的故事都是虛構」的角度來看，《評書聊齋誌異》說書者爲了讓故事陌生化，製造共時性的事件以產生懸念效果，讓每個故事功能脫離普羅普的功能順序定律，產生事件自由排列的共時性。因此在《評書聊齋誌異》的故事中，無法呈現定制的敘事功能順序，只能說產生事件共時排列的自由性。而且，這些共時性的事件主角有時並不相同，故事也不相同，但是最後共時性的不同事件卻有交集，並且共同衍生發展，功能

不同，但卻符合上述所言的「故事的規則」。

雖然如此，但是功能之間並非全然不相干，在故事發展中，某種行動發生時會出現對應的功能組合，此點李揚在研究中國民間故事時，也有相同的結論。以下乃根據李揚在《中國民間故事型態研究》提出的三點功能關係，就《評書聊齋誌異》29 個故事的功能對略加說明：

### (一) 功能間的關係

依據功能間的邏輯關係，普羅普的 31 種功能之間的邏輯關係約可分成三種：

1. 時序對應關係：即普羅普所說的「功能對<sup>81</sup>」，乃依照時序先後劃分，每組之間的意義互相對應。

| 功能編號 | 先----->           | 後             | 功能編號     | 先----->           | 後                 |
|------|-------------------|---------------|----------|-------------------|-------------------|
| 2-3  | $\gamma$ (禁令) →   | $\delta$ (違禁) | 11-20    | $\uparrow$ (離開) → | $\downarrow$ (返回) |
| 4-5  | $\epsilon$ (試探) → | $\zeta$ (獲悉)  | 12-13-14 | D (考驗) →          | E (反應)            |
| 6-7  | $\eta$ (欺騙) →     | $\theta$ (共謀) | 16-18    | H (戰鬥) →          | I (勝利)            |
| 8\   | A (惡行)            |               | 17-27    | J (標記) →          | Q (認出)            |
| 19   | →                 | K (消除)        | 21-22    | Pr (追捕) →         | Rs (得救)           |
| 8a/  | a (缺乏)            |               | 24-28    | L (無理要求) →        | Ex (揭露)           |
| 9-10 | B (調停) →          | C (反抗)        | 25-26    | M (難題) →          | N (解題)            |

### 2. 因果關係：

功能編號 因-----> 果

3-30  $\delta$  (違禁) → U (懲處)

13-14 E (反應) → F (魔物的供給或接收)

8-30 A (惡行) → U (懲處)

亦有一因多果或一果多因的關係，不另贅述。

<sup>81</sup> 同註 19，p.64-65

### 3.獨立功能：

普羅普認為 U 和 W 為獨立功能，個人同意李揚先生對 U 的看法，可以將之納入因果關係中，但是 W 可以兼具獨立與因果兩項功能之中。

其他的 G、O、T 未發現對應功能，但是必須根據因果、時序等關係方可發動機制行動，屬於功能關係外的游離性質。

接下來，就《評書聊齋誌異》29 個故事的功能對總數目及差額，列表如下（表三）：

| 功能對                               | 數目        | 差額  | 功能對                    | 數目       | 差額  |
|-----------------------------------|-----------|-----|------------------------|----------|-----|
| $\gamma \rightarrow \delta$       | 41 → 37   | 4   | J → Q                  | 11 → 4   | 7   |
| $\varepsilon \rightarrow \zeta$   | 30 → 33   | -3  | Pr → Rs                | 8 → 9    | -1  |
| $\eta \rightarrow \theta$         | 39 → 21   | 18  | L → Ex                 | 0 → 16   | -16 |
| A \                               | 152       | 44  | M → N                  | 12 → 19  | -7  |
| → K                               | → 108     |     |                        |          |     |
| 8a /                              | 72        | -36 |                        |          |     |
| B → C                             | 54 → 9    | 45  | $\delta \rightarrow U$ | 37 → 46  | -9  |
| $\uparrow \rightarrow \downarrow$ | 99 → 86   | 13  | E → F                  | 130 → 87 | 43  |
| D → E                             | 142 → 130 | 12  | A → U                  | 152 → 46 | 106 |
| H → I                             | 10 → 12   | -2  |                        |          |     |

由表中顯示每一組功能對出現的數目均呈現落差現象，因此以下針對此進行探討：

#### 1.一般功能對

(1) 功能對  $\gamma$  (禁令) -  $\delta$  (違禁): 有時候，故事中出现「 $\gamma$ 」後，主角並未違禁，又出現第二次「 $\gamma$ 」；或者下達命令後違禁，再度下達命令，此後即未違禁，如〈雲夢公主〉中，當第一主角安大業過世後，由其子安可棄當主角時，其妻以自己為雲夢公主命令執行者的身分向可棄下達命令，在可棄違禁接受處罰後，再度下達命令，如此重複交替後，可棄終於改邪歸正，執行命令，因此「 $\delta$ 」即未出現。再如第 14 個故事〈折獄〉，當水落石出後，縣官叮嚀當事者為人處事存心要正，不得酒後無德，否則將再度發生被誣告的事情，因此出現「 $\gamma$ 」，此後故事將惡人受懲之事交代

完畢便結束，因此「 $\delta$ 」亦未出現。其他故事也各自出現類似或其他情況，導致功能對不平衡。

(2) 功能對  $\varepsilon$  (試探) –  $\zeta$  (獲悉)：此情況的出現主因為在很多情況下，並不需要刺探消息即獲悉消息，如第 6 個故事〈考弊司〉，主角聞人被引領到考弊司後，張生向聞人揭露考弊司的惡行，並且因此得知考弊司鬼王與聞人的關係。惡行的揭發與主角與考弊司鬼王的關係，皆是無意中獲悉，不需要刺探，因此只出現功能「 $\zeta$ 」；第 17 個故事〈聶小倩〉中，主角在晚上無意間聽到小倩並看到小倩他們的對答，此情況並不需要刺探，同一個故事中，小倩在夜裡主動向寧采臣告知真相並要他留心姥姥，這種情況也不需要刺探即獲得消息。其他故事中出现此現象的情形很多。另外一種是功能性的省略，如第 9 個故事〈崔猛〉，崔猛在打死鄰居惡媳婦的同時，崔母已經聞聲而出，加上鄰人的告知及了解事由經過，不須要親自出面刺探，即獲得消息，因此「 $\varepsilon$ 」的功能省略未提；同一個故事中，第五序列(李申序列)李申之妻被某甲看上，某甲隨即打聽李妻消息( $\varepsilon 1$ )，接著讓惡奴設計欺騙李申，此時「 $\zeta$ 」的功能亦被省略。

(3) 功能對  $\eta - \theta$ ：發生數目差異的主因為欺騙後，並未發生共謀幫助敵人的事。如第 9 個故事〈崔猛〉，當崔猛殺人被妻發現後，編理由瞞她，若無其事，屬於「 $\eta$ 」功能，但是接下來並未因此事控制或佔有她的財產，所以「 $\theta$ 」未出現；另一種情況為惡行引發的缺乏所致，如第 19 個故事〈張誠〉，當牛氏見張訥依規定砍柴回來，要求他往後每天吃少一點、而且要砍兩捆柴(惡行)時，張誠即由主角變成反角，出現缺乏，因此編「撞到學校桌角要賠錢的理由，向牛氏要四百錢買斧頭」欺騙牛氏，此時牛氏答應按理應為落入圈套，但牛氏並非主角，因此未出現「 $\theta$ 」；同一個故事中，張誠為了讓哥哥吃飽，故意謊稱怕遲到，也是這種情況。另一種為功能省略未提，如第 22 個故事〈紉針〉，王心齋因為無錢回家發愁，酒肉朋友惡

混設計讓他賭錢，並唆使他謊稱被劫。王心齋真的謊稱被劫，連續三次欺騙，均為功能性省略，因此未出現「 $\theta$ 」。然而不管是惡行引發的缺乏所致或者功能省略未提，出現這種情況多半是主角在不同情況下變成反角導致的行為。另一種為形式的功能省略未提，如第 29 個故事〈呂無病〉，許氏亡故，孫騏在眾多媒人、族中大老勸說與自認為無病會求全的情形下再婚，也出現功能省略未提。

(4) 功能對 A、a-K：A-K 功能總數差異主因為連續的惡行出現之故，如第 4 個故事〈續黃梁〉，主角連續四種惡行被揭發後，再加上其他反角的惡行陷害，相應的功能是惡報受懲，此種情況亦同樣出現於其他故事；再如第 9 個故事〈崔猛〉，與王監生惡行相對應的亦為惡行，亦即與 K 相應的功能不是 A、a，與 A 相應的是 U，與 K 相應的除了 A、a 外另有其他功能，如 B，當主角因災難出現並解決問題時，功能 K 即出現；a-K 出現的落差，主要原因為相應功能 K 的對應功能另有其他的功能之故。

(5) 功能對 B-C：主要原因如上所述，功能 B 的相應功能另外出現 K，如第 9 個故事〈崔猛〉，當崔猛得知李申因為自己殺人，被屈打成招，關入死牢時，此時適逢崔母過世，因此崔猛在得知此災難後，即出發自首，此為功能 B，當判定崔猛入死罪時，亦即表示最初的災難或缺乏被消除「K」，釋放李申，再出現另一個功能「K」，而功能 C 之出現，多半為無法忍受惡行，如第 16 個故事〈紅玉〉，宋御史搶走了馮妻衛氏，打傷馮老爹，導致傷重不治，因此馮秀才傷癒之後決定反抗伸冤報仇。

(6) 功能對  $\uparrow - \downarrow$ ：主因為主角離家後，不見得回來；或者直接由功能 G 取代；亦出現功能省略之情形。如第 8 個故事〈夢狼〉第二序列，白老睡著，不久有人帶他前往白甲任官之處，即為功能 G，驚醒即為功能  $\downarrow$ ；第 9 個故事〈崔猛〉第五序列功能分析：

父母過世 ( $\beta 2$ )，火災燒光家財 (a5)，妻子潑水不小心波到某甲被某甲看上，某甲打聽李妻消息 ( $\varepsilon 1$ )，讓惡奴設計，惡奴對李申花言巧語 ( $\eta 1$ )設賭局詐賭 ( $\theta 1$ )，李申欠錢，惡奴搶走其妻限期還錢交換 (A1)，打李申 (A6)，剛好此時崔猛經過，……

其中並未提及李申外出，但李申已在外被打，是為功能  $\uparrow$  省略；第 15 個故事〈張鴻漸〉第三序列（秀才們為主角），秀才們出發為范秀才伸冤後，被監禁，未曾被釋放，因此出現主角離家後，不見得回來的情況；有時亦出現兩個主角不同時間出門，經過一段時日後相遇，一同返家，如第 19 個故事〈張誠〉即是。

(7) 功能對 D—E：差異數出現主因為出現連續的請求，或者請求後未經考驗，即獲得寶物或者得到指引，如第 16 個故事〈紅玉〉，紅玉請馮相如往東南六十里的吳村迎娶衛家姑娘 (D7)，並留下四十兩銀子 (f1+k13)；第 9 個故事〈崔猛〉：崔母知道崔猛殺人後 ( $\zeta 3$ )，向死者之夫表示可以告官 (d7)，並讓他挑選家中一個丫環作為繼室，接連出現 2 個 D；第 5 個故事〈雲翠仙〉，被賣的翠仙提出回娘家的請求 (D7)；因此 D 的功能數較多。當然有些故事也出現 E 功能樹大於 D 的情況，如第 20 個故事〈羅刹海市〉：馬驥請村人告訴大家自己不吃人，此人照辦，之後漸漸和大家熟絡，並且學了當地語言 (E11+F10)，馬驥迫於情況下，通過環境考驗，並且得到溝通的寶物—當地語言，此時功能 D 省略。

(8) 功能對 H—I：差異數目為 2。出現於第 17 個故事〈聶小倩〉，第一序列「妖怪半夜出來，欲吃掉寧采臣 (A17)，但卻被燕赤霞擊傷敗退 (I1)」相應功能被 A 取代；另外第四序列「夜叉又來宣戰 (A19)，老夜叉戰敗被收 (I1)」亦被 A 取代。

(9) 功能對 J—Q：差異數為 8，主因為《評書聊齋誌異》的故事中，

出現的功能 J 並未與功能 Q 相對應，Q 出現的方式為獨立式。第 6 個故事〈考弊司〉，主角被考弊司鬼王認出，主要是主角為其遠祖；第 21 個故事〈喬三官〉，李玉被認出之因為死後被發現她是女扮男裝，眾人以因果關係類推，再請喬三官家人指認而發現的。二者與功能 J 無關聯。功能 J 的出現有時伴隨災難出現，如第 2 個故事〈畫皮〉，主角大郎被妖怪標記，老道透過此標記得知被妖物纏身，因此提醒他；第 3 個故事〈阿寶〉第三序列，主角被標記為子楚叨走阿寶的鞋子做信物，作為婚誓證物；第 5 個故事〈雲翠仙〉第一序列，主角被標記，主要是與狐怪結婚的特有現象「渾身不對勁」；第 9 個故事〈崔猛〉主角被標記，此標記為警惕作用，亦為禁令的延伸；第 11 個故事〈瑞雲〉第二序列，主角被標記為「賀生成下瑞雲之詩」，賀生成為瑞雲的結婚對象（被尋求者）；第三序列瑞雲被人在額頭上下標記，主要為替她換上新容貌。總之，功能 J 的出現除了伴隨災難出現外，分別代表各種不同的意義，可以將它視為功能關係外的游離性質。

（10）功能對 Pr—Rs：此功能對通常同時出現，除非如第 15 個故事〈張鴻漸〉第七序列，主角在分不清狀況下跳牆逃脫追捕，但其遠因為主角一直處於被通緝狀態，因此「Pr」未出現；另一種形式為惡人相逼，臨危時獲救，亦將之納入此功能，如第 23 個故事〈雲夢公主〉第七序列「解差想殺安大業時，突然風沙大作，出現老虎，咬死解差」。有時只出現單一功能 Rs，如第 28 個故事〈夜叉國〉第五序列：徐彪找到母親及弟、妹後，母子逃離夜叉國（Rs11），即功能省略。只出現 Pr 功能之情況代表主角被捕捉，如第 16 個故事〈紅玉〉第四序列：兩名公差緝捕馮相如(Pr2)，找到時，打他並奪走小孩(A20)，接著帶走相如。此功能對分別出現 8→9 次，出現的次數並不是很多，而且出現的方式多半是 H5 其他形式的交鋒，這代表故事中並未出現以戰鬥為主的故事。

（11）功能對 L—Ex：故事中未出現功能 L，功能 Ex 的出現為反角被

揭發，或其惡行被揭發。因此個人認為功能 Ex 亦可與惡行受懲 U 相應。

(12) 功能對 M-N：功能 N 數目較多，主要之因為功能 N 中的「\* N」在難題提出前提前解決，可以視為獨立功能，因此出現較多之數目，如第 27 個故事〈連瑣〉第二序列「哀歌再起，意即女子出現，主角承接吟詠，為之接續下文，通過考驗，這同時也是在女子向他提出問題前，替她解決問題」。

## 2. 因果關係功能對： $\delta - U$ 、E-F、A-U

其中 A-U 已於 (4) 提述；E-F 已於 (7) 提及，F 的獲得有時候並不需要考驗，甚至突然獲得，如第 23 個故事〈雲夢公主〉第一序列「公主要求安家翻蓋房子(M)，丫環、公主看出安大業的難處送他金元寶十來個」即是。至於  $\delta - U$ ，在故事中有時以 F=方式出現，如第 15 個故事〈張鴻漸〉，妻子對他的勸告（其他方式的禁令），張鴻漸也依照妻子的話執行，但仍然遭到縣官的壓迫，主因為張鴻漸一開始就違反了當時官場禁令，為百姓不平，因此導致懲罰，這是很奇特的方式，也是另一種意識呈現的方式。第 23 個故事〈雲夢公主〉第七序列：可棄違禁時即遭受懲罰，此為主角受懲，因此  $\delta - U$  變成  $\delta - F=$ 。

## 3. 負向功能：

(1) F-（主角反應消極，魔物未轉交）：此功能僅出現於第 25 個故事〈佟客〉中，因主角對於佟客設計的惡行反應消極，見父親受難裹足不前，妻子的勸誘竟然讓他貪生怕死，因此未通過考驗，寶物寶劍未得到，也因此主角希求真正寶物的缺乏未消除。

(2) F=（主角招致惡報嚴懲）：出現於第 4、5、7、9、23、27 個故事中。第 4 個故事〈續黃梁〉出現之方式為主角惡行被揭穿導致的報應，此功能出現，讓主角回歸現實人生，結束此序列；第 5 個故事〈雲翠仙〉出現的方式與原因與第 4 個故事相同，除了序列結束外，也完成故事；第 7

個故事〈向杲〉中 F=出現在反角惡行受懲後，主角因懲罰反角而從事的惡行，也接著出現懲罰。屬於序列及故事尾聲；第 9 個故事〈崔猛〉之 F=出現在故事進行之中，當主角受懲罰後，出現的是自我抑制的舉動，但最後仍然違禁，無法貫徹命令；第 23 個故事〈雲夢公主〉的 F=出現在最後序列，主角一再違禁，接著來的即是 F=，直到徹底改邪歸正，序列及故事結束；第 27 個故事〈連瑣〉中 F=出現在  $\delta 1$  之後。由上可知，F=出現於具有執行能力的主角身上，當主角的執行能力不夠，無法承載意志力而違反禁令或主角必須執行的正面形象時，即出現 F=。

(3) Uneg (惡人未受懲罰，被寬恕)：出現於第 18、19、23 個故事中。第 18 個故事〈辛十四娘〉，馮生對於楚生爲了讓他在鄉里間擡不起頭而作弊，讓自己名列榜首之惡行無能爲力，因此未懲罰他，導致楚生接下來出現的惡行。第 19 個故事〈張誠〉，張煥之對於牛氏虐待兒子的惡行忍氣吞聲，也是導致牛氏變本加厲的原因；第 23 個故事〈雲夢公主〉：縣官對於可棄的惡行不是懲罰，而是替他脫罪，送他回家並修書要求嚴加管教。大器對可棄的惡行也不是懲罰，而是容忍。二者皆讓可棄的惡行不斷發生。也就是說，評書聊齋故事中 Uneg 的出現，皆是延展甚至製造更多惡行的因素，得到的是負面的影響。

(4) Nneg (難題無法解決)：只出現於第 3 個故事〈阿寶〉中。主因爲被尋求者要求主角的難題(要求接上手指)無法解決，也因此造成負面結果，出現缺乏無法消除的負向功能(放棄追求阿寶)。

(5)  $\theta -$  (未落入圈套)：出現於 7、10、11、16、17、18、22 的故事中。因爲受害者未落入圈套，因此可能引發另一個欺騙，如第 11 個故事〈瑞雲〉、第 18 個故事〈辛十四娘〉；或者製造其他惡行，如第 16 個故事〈紅玉〉、第 17 個故事〈聶小倩〉、第 22 個故事〈紉針〉；或者像第 7 個故事〈向杲〉中的受害者焦桐，未落入圈套，但卻無意中成爲共謀者，爲虎

作猖。

(6) I- (主人公未取勝): 僅出現於第 21 個故事〈商三官〉中。主人公未取勝出現兩個方向: 一個是引發反角其他惡行, 如故事中反角轉而強迫他簽賣妻契; 第二個是主角戰勝報仇後, 怕連累家人的自殺行動, 賠上自己性命, 所以形同未取勝, 出現負向結局。

(7) K- (最初的災難或缺乏未被消除): 共出現於 14 個故事中, 是所有負向功能中出現率最大的。它的出現有時為導致負向結局, 如第一個故事; 有時候會造成負向行動出現, 如第 21 個故事〈商三官〉: 縣官與郝不仁連成一氣, 把他轟出去, 因此主角跳河自殺 (K-), 其妻知道此事也上吊自殺 (負向行動); 或者與下面的事件發生關係, 如第 22 個故事〈紉針〉: 夏氏要用自己積蓄幫他們, 但是差十兩 (a5), 於是請鄰居向娘家借提十兩 (K13)。沒想到夜裡被鼠盜偷走 (A5 + K-), 夏氏上吊自殺 (負向行動), 因此紉針發誓要緝凶報仇 (關係事件), ……。

4. 複合功能: 指的是一個行動可以同時代表兩種或以上的功能, 如上述第 21 個故事〈商三官〉: 主角殺了郝不仁代表戰勝 I7, 但是自殺, 賠上自己性命, 所以形同未取勝 I-, 而殺了反角即報復仇, 此為其他形式的消除 K13。一個行動同時代表種功能。這種複合功能, 出現的頻率相當高, 不再贅述。

根據上述分析, 得到的功能對大部分符合普羅普提出的功能對, 但是出現變異, 分別為: B-K、Ex-U、A-I、A-C; 可以獨立的功能有功能 N 中的 \*N、J、Q; 未出現功能 L、B-C、L-Ex、J-Q; 有些功能可以和多種功能組合, 如 A 可以分別和 C、K、I、U 組合, B 可以分別和 C、K 組合呈現複合現象。故事進行中有時也出現功能省略的現象, 但是功能對的順序符合邏輯順序, 無倒置現象。另外值得注意的是負向功能的出現所代表的情況, 通常是消極面。

普羅普提出的 31 種功能，無法完全適用於中國民間故事，因此李揚先生另外補充一些較特殊的功能項<sup>82</sup>。即使如此，個人認為普羅普提出的 31 種功能中，某些功能的範圍仍然可以擴大，說明如下（表四）：功能 A11、B、J2、M、Ex、Pr8、J3

| 功能  | 普羅普的定義                                 | 擴充後的定義                             |
|-----|--|------------------------------------|
| A11 | 反角蠱惑某人或某物，使之變形。                        | 凡是因反角蠱惑，使某人或某物產生變形，而這種變形不限於身體型態的轉變 |
| B   | 出現災難或缺乏：主角得到請求或命令；允許他前往或派他前往（調停、相關事變）。 | 凡是因為災難出現，主角主動或者被派遣前往（處理、調停、相關事變）。  |
| J2  | 主角收下一只戒指或一條毛巾。                         | 主角收下指定物品。                          |
| M   | 給主角出難題（難題）。                            | 主角面臨重大難題或對方出難題。                    |
| Ex  | 假主角或反角被揭露（揭露）。                         | 假主角、主角或者惡行被揭露。                     |
| Pr8 | 無                                      | 其他形式的追捕                            |
| J3  | 無                                      | 其他形式的標記                            |

在中國社會中，即使是神話，也很少出現變形的故事，通常出現的是心態的轉變，如第 7 個故事〈向杲〉中，向杲告官欲懲罰莊公子。得知被告的莊公子，命家人前往賄賂知縣，被賄賂後的知縣，部分人格變形，偏袒惡人，欲含糊了事，下一道「不准再狀告莊公子」的禁令。諸如此類的事情很多，尤其中國官場經常出現；B、J2、M、Ex 則分別擴大其適用範圍，並增添功能 Pr8、J3，如此方能解決不同社會型態，以及不同類型故事的功能型態。經過如此修正與補充，即能滿足《評書聊齋誌異》的故事分析，如此普羅普的功能亦將更完備，更能因應各種故事型態。

本節最後將探討《評書聊齋誌異》故事中的功能規律。根據《評書聊齋誌異》每個故事出現的功能總數（表二），可以得知每個故事分別由各種不同的功能組成，在《評書聊齋誌異》29 個故事中，功能總數最少的是〈佟客〉，只有 20 個；最多的是〈雲夢公主〉，共出現 110 功能。但是，誠如巴

<sup>82</sup>李揚：《中國民間故事型態研究》，汕頭大學出版社，1996。

爾特 (R. Barthes, 1915-?) 指出的一樣，不是所有的功能都一樣重要，有一些功能是作品敘事的真正關鍵事，這些功能就是基本功能（或稱核心功能）<sup>83</sup>。以下將就各個故事的核心功能進行方式列表，並說明（表五）：

| 故事     | 核心功能進行方式                       | 故事      | 核心功能進行方式              |
|--------|--------------------------------|---------|-----------------------|
| 1 勞山道士 | a-K                            | 16 紅玉   | a-K                   |
| 2 畫皮   | A-U；                           | 17 聶小倩  | $\gamma - \delta$     |
| 3 阿寶   | a-K                            | 18 辛十四娘 | $\gamma - \delta$     |
| 4 續黃梁  | a-K； $\gamma - \delta - F (U)$ | 19 張誠   | A-U                   |
| 5 雲翠仙  | A-F (U)                        | 20 羅刹海市 | a-K                   |
| 6 考弊司  | A-U                            | 21 喬三官  | A-U                   |
| 7 向杲   | A-U                            | 22 紉針   | a-K；A-U               |
| 8 夢狼   | $\gamma - \delta$              | 23 雲夢公主 | $\gamma - \delta - F$ |
| 9 崔猛   | $\gamma - \delta$              | 24 嬰寧   | a-K                   |
| 10 席方平 | A-U                            | 25 佟客   | a-K                   |
| 11 瑞雲  | a-K                            | 26 伍秋月  | a-K                   |
| 12 王者  | $\gamma - \delta$              | 27 連瑣   | a-K                   |
| 13 毛大福 | a-K                            | 28 夜叉國  | a-K                   |
| 14 折獄  | A-U                            | 29 呂無病  | a-K                   |
| 15 張鴻漸 | $\gamma - \delta$              |         |                       |

經過排列比對後，獲得相當有趣的現象。表五中出現的功能進行方式，主要依循「a-K」、「 $\gamma - \delta$ 」、「A-U」、「 $\delta - F$ 」等幾種模式進行。其中「 $\delta - F$ 」可以納入「 $\gamma - \delta$ 」模式中。依照故事序列的行動部分核心功能，可將 29 個故事分為（1）考驗型；（2）違禁型；（3）難題型。以下針對「a-K」、「 $\gamma - \delta$ 」、「A-U」此三種核心功能進行方式加以說明：

1、a-K：由此模式組成的故事共 14 個，為出現比例最多的模式，即當出現缺乏時，主角接受考驗 D，通過考驗後 E，主角有時獲得魔物，有時缺乏消除，也有因此結婚或者惡行受懲的，甚至未獲得寶物而得到其他結果。在此獲得魔物、缺乏消除、結婚或者惡行受懲等功能不一定同時出現。

<sup>83</sup> 參閱《美學文藝學方法論》下冊 p.541，文化藝術出版社，1985.10 北京 轉引自李揚《中國民間故事型態研究》汕頭大學出版社 1996.6 Robert

甚至在出現惡行或者缺乏後，未經考驗過程即直接出現 K、F、U、W（、Ex）等功能；或者直接對主角施以考驗，然後出現 K、F、U、W 等功能。如第 1 個故事〈勞山道士〉為例：其功能圖為

a6 ↑ D2E2 G3 D11-E11 ζ 4 D10 E11 D11-E11 D10E11 D11 E1 F2 ↓ K-

但是仔細分析其故事進行方式可歸納為 a-D-E-F-K，也就是說構成故事的基本結構為「主角缺乏某項東西，接受考驗，考驗通過與否，得到寶物，缺乏消除或者未消除」，再進一步將此功能簡化為核心功能，即為「a-K」模式。主角希望得到法術，最後得到負向功能 K-，表示希望落空。以核心功能「a-K」為主軸，為了滿足主角的希望，因此故事增添 ↑、D、E、ζ、G ↓ 等其他功能。透過功能圖，可以發現主角連續接受很多次考驗，這些考驗即作者讓作品陌生化的重要原因，再加上其他隨機插入的功能，如本故事中為增加主角信心，故意無意中讓主角發現的幻境（法術）等功能，再加上說書者的說書技術，一個動人的故事即呈現。再以第 3 個故事〈阿寶〉第三序列為例，其功能圖為：

III a1 ζ 3 ↑ ↓ F9 + T1 ↑ G1 M F5 ↓ K9 + N w1W\* + K13

其序列由三個事件組成，即「a -F」、「M-N」、「a -K」。第一個事件為缺乏-探查消息-獲得寶物，故事為子楚思念阿寶（a1），子楚探查阿寶消息後（ζ3），離家並巧遇之，回家後因思念成疾，最後魂入鸚鵡。到阿寶家第二個為幫助者以魔法賦予新容-給主角出難題-難題得到解決-結婚。故事為子楚以鸚鵡容貌飛行到阿寶家）（T1G1），阿寶告訴他再變成人就嫁他（M），子楚叼走阿寶的鞋子做信物（F5），鸚鵡飛回家 ↓，家人以為子楚變成鸚鵡，已死但似未死，子楚復活（表示阿寶出的難題得到解決）。其中插入的 G 為聯繫子楚與阿寶的橋樑，F 子楚叼走阿寶的鞋子做信物為子楚與阿寶結婚的媒介（寶物），與第三個事件有首尾串聯的關係。第三個為訂

婚-主角成婚-缺乏消除，其中雖然無功能 a 出現，但是主角結婚即為主角最初的缺乏消失，與故事第一個事件的「因欺騙而導致主角出現缺乏的功能 a」呈現首尾相應的功能對，至此整個序列的核心功能對出現，也因此完成故事。事件為子楚以鞋子為憑，請媒人說媒；阿寶告知其母子楚之事，願嫁他（w1）；阿寶之母因此全力促婚，最後二人成婚。

2、A-U：這也是因果功能對的一種，前文曾提過，不再贅述。此種模式有時與第 1 種模式交叉進行，如第 14 個故事〈折獄〉第三序列為例，其功能圖為：

↑ ↓ ε 1 η 3 A20B4 + M ε 2 A14 + K4 + a6 B2 K3 K3 ExU γ 1 K10 U

功能圖畫線部分即為「A-B-K」與「A-B-K-Ex-U」的模式。第一組「A-B-K-U」為出現惡行，主角因災難通知而出現，其他形式的消除，故事結構為馮安誣陷胡成謀財害命（惡行），胡成被捕，縣官應此災難出現，找到屍體，某種形式消除。故事發展至此可以告一段落，直接判胡成之罪，讓惡行得到懲罰。但是為增加懸疑效果，緊接著又出現「A-B-K-Ex-U」的模式，即惡行出現後，因此主角找到屍體時，發現是無頭屍體，因此出現缺乏，主角只好開始佈局，採取引誘方式，揭發反角，最後惡行受懲。套用於故事中即為：找到屍體—此惡行可能是胡成所為—但是屍體無頭，因此同時出現缺乏—縣官要胡成找回人頭（B2 被直接下令）—人頭找到（K3 用引誘法獲得所尋物）—反角（何婦與王五）惡行被揭發—受懲罰。此二組模式出現二組 A-U，中間插入 a-K，在此合為一組較妥，即「A-a-K-U」。雖然 a-K 亦為核心功能對的一種，但並不是此故事的核心功能，因此在此作為增飾枝節的材料。

3、γ-δ：此功能對之提出，主因為 δ 1（破壞禁令）之故。當 γ（禁令）被違背後，可能衍生無窮的禍患，如第 23 個故事〈雲夢公主〉第一序

列，功能圖為：

$$\beta 2 a1 D1 E1 w1 M f 1 + N \underline{\gamma 1 \delta 1}$$

公主下令讓主角二個月後再翻修房子，如果主角遵行（ $\delta$ ），如此故事即到此告一個段落，接下來的第二、三、四序列發生的事將消失，直接跳到與公主結婚後的第五序列，如此故事的開展極為簡單，但是主角選擇違禁（ $\delta 1$ ）因此造成各項惡行與考驗，因此此模式極重要。當然有時候違禁（ $\delta 1$ ）的結果未必嚴重，或者只造成惡報受懲。如本故事中最後序列：

$$\text{VIII } \zeta 4 D10 \uparrow E1 + F = \downarrow U \gamma 1 \gamma 1 W * \underline{\delta A20F = A20F = \delta 1 + F = E1 + \delta}$$

主角可棄不斷的違禁，出現惡行，因此不斷受懲。

另外亦有因執行命令而出現類似受懲罰的惡行的事，此即為上述因果關係功能對  $\delta - U$  所敘述，因為  $\gamma - \delta$  造成  $U$ ，如上述所言的第 15 個故事〈張鴻漸〉，主角執行命令的同時，相對的也違背當時官場的禁令，這是屬於另外的（隱喻性） $\gamma - \delta$ ，也就是說此故事出現縱橫二軸二種  $\gamma - \delta$ 。

除了這三種功能對交錯進行，將故事複雜化，其他功能對的適時加入，也是促進故事完全陌生化的主要因素之一，在這些加入的其他功能對中，最常出現的是  $D - E$  功能對。不論是「 $a-K$ 」、「 $\gamma - \delta$ 」、「 $A - U$ 」常常以此作為解決事情的方式，如第 23 個故事〈雲夢公主〉第一序列：

$$\beta 2 a1 \underline{D1 E1} w1 M f 1 + N \gamma 1 \delta 1$$

第 10 個故事〈席方平〉第二序列：

$$\text{II } \uparrow G7 A18 E3 + E7 A11 G7 A11 G7 \eta 3 \theta - D2 E11 A20 F1 E1 \zeta 3 \eta 3 \\ A20 A20 U G7 D2 E2 U F2 \downarrow K9$$

第 15 個故事〈張鴻漸〉第六序列：

$$\text{VI } f9 * G1 \downarrow M \varepsilon 3 A8 H5 I5 N \gamma 2 \delta 1 A20 A20 K10 + U M + \gamma 2 D2 E2 + \eta \\ 3N + f1$$

這對故事的推展形成很大的助力不可忽視。這裡附帶一提的是，在 29 個故事中只出現一次 F-D、E-A-U 這種模式，即第 13 個故事〈毛大福〉。先出現魔物，接著通過考驗，再提出請求的，最後缺乏消除的。其功能圖如下（第二序列）：

II ↑ E7f1 G3D7 a6 K13E7 D7 E11 Pr6 Rs11 ↓

捐助者小狼先送他寶物，再考驗他的心意與信心，然後帶他回家，請他治療母狼的瘡，最後放他回去。換句話說，寶物的取得並不是《評書聊齋誌異》故事的主要目的與動機。功能對 H-I 在故事中出現的次數極少，即使出現，其方式也多半屬於其他形式的戰鬥，由此得知，《評書聊齋誌異》故事不以戰鬥為主，而是以其他形式完成或解決困難。至於「↑-↓」功能對，出現於每個故事中，放置的位置不同，也不一定，不再贅述。

總之，經由上述分析，可以獲致《評書聊齋誌異》故事的功能模式主要為「a-K」、「 $\gamma - \delta$ 」、「A-U」此三種。此三種亦可交錯進行，這種方式也是故事複雜化的原因。當然除了這三種功能對之外，故事中也出現許多功能對，但是經過前述功能對之分析，結果《評書聊齋誌異》故事的功能模式主要為此三種。

## 第二節 《評書聊齋誌異》的序列模式

《評書聊齋誌異》的功能進行模式已於第一節歸納出來，但是身為一個說書人不能以此作為依歸，必須以此為藍本進行各種形式排序，以及材料擴充，進行各個故事或因果關係之間的組合，這就是所謂的「序列組合」。

序列的劃分主要受制於材料內部結構，通常以故事的起始與結束作為標準，因此普羅普把 A（惡行）、a（缺乏）列為序列的起始功能，F（獲得

魔物)、K (災難或缺乏被消除)、Rs (從追捕中得救)、W (婚禮) 作為結束功能。李揚在《中國民間故事型態研究》中將 A (惡行)、a (缺乏)、 $\beta$  (外出)、 $\varepsilon$  (試探)、 $\gamma$  (禁令)、 $\uparrow$  (離開)、D (考驗) 列為序列的起始功能，把 U (反角受到懲處)、K (災難或缺乏被消除)、W (婚禮) 與  $\downarrow$  (主角返回) 作為結束功能。《評書聊齋誌異》書中故事的序列起始功能，說明如下：

### 一、 起始功能：

1、 $\beta$  (外出)：此功能包括長輩外出、父母亡故、年幼者外出三種，前二種狀況，是為情況發生的前提性誘因，主要為環境誘因；後者為自身外出後遇到的狀況。故事第 8、9、10、11、13、18、23、24、26 皆是。

2、a (缺乏)：因為家庭中的某個成員不是缺少某物就是希望得到某物，在這種情形下，必然為下一個情況製造誘因。故事第 1、2、4、5、6、17、19、25、27、29 皆是。

3、A (惡行)：當惡行出現後，接下來必定出現因應或懲罰等行動，因此亦為起始功能。故事第 12 即是。

4、 $\varepsilon$  (試探)：此種刺探的動機不良，將引發事端，故事第 15 即是。

5、 $\uparrow$  (離開)：主角因為離開引發事端或者缺乏，如故事第 14，州佐押銀出發，出現鉤銀丟失之事。

6、B (出現災難或缺乏)：這是比較特殊的情況。故事第 22，紉針母女外出求援，導致夏氏出現，接下來再倒敘原因，因此此功能方變為序列起始。

7、 $\gamma$  (禁令)：此功能已於前文提及，它是造成違禁或者惡行等原因之一，故事第 21 即以此為起始，引發惡行。

8、D（考驗）：故事第 20 一開始即出現考驗，主角通過的考驗成爲日後脫離困境的方法。

9、 $\eta$ （欺騙）：出現於故事第 3，主角朋友騙主角烏有之事，主角信以爲真，引發故事，出現缺乏。

10、W（婚禮）：一般而言，W（婚禮）多半爲結束之功能，因此此情況極爲特殊，此故事出現於第 16。主要爲主角因爲娶妻後又喪妻，出現缺乏，導致紅玉出現，引出下文之故。

## 二、 結束功能：

通常以 U（反角受到懲處）、K（災難或缺乏被消除）、W（婚禮）、F（獲得魔物）與↓（主角返回）作爲故事的結束功能。

以上提出的序列起始結束功能，爲本文研究對象所出現的功能，可以作爲參考。事實上，依照本文研究對象出現的起始結束功能可以發現，序列的起始、結束功能呈現非固定現象，否則一般作爲結束功能之一的功能 W（婚禮）怎麼會出現於起始功能呢？真正須要探討的是其結構與關聯。而目前在敘事學研究中，爭議最多的「約束敘事作品的主要功能邏輯」並不在本文討論範圍內，本文在此要討論的是序列的關聯。因爲這種關聯，形成各種型態的一系列序列，並且組成敘事故事，因此本文將就羅蘭·巴爾特與布雷蒙對序列的闡述組合，應用於《評書聊齋誌異》收錄之故事，並試圖爲之進行序列分析。

羅蘭·巴爾特在《美學文藝學方法論·敘事作品結構分析導論》提到：

一個序列是一連串合乎邏輯的、由連帶關係結合起來的核心。序列起於一個前面沒有連帶關係的項，終於另一個沒有後果的項。(p.546)

而布雷蒙認為：序列分析可分為「基本序列邏輯」和「序列組合型態」，前者完成後即可以透過這些序列，看出各序列之間的組合方式。布雷蒙的「基本序列邏輯」是一種三組合體的方式，簡單說分為三個步驟：(一)情況形成；(二)採取行動；(三)行動成功。也就是說，構成序列的關聯為情況形成→採取行動（即掌握序列的關鍵功能）→達成某種狀態。如此一來會產生不完整的序列，依附在其他序列上，方能完成故事。因此掌握序列的關鍵功能相當重要，這些功能是无法省略的，在這種情況下第一節提到的功能對中，屬於此狀況的有 A-U、a-K、 $\delta$ -U（或者 F=）。在中國民間故事中，掌握序列的關鍵功能為 E、 $\delta$ 、H、N、Rs 五種，而《評書聊齋誌異》收錄之故事的序列關鍵也是這五種。根據這些條件，為《評書聊齋誌異》收錄之故事進行序列分析，結果與第一節《評書聊齋誌異》功能模式中的功能圖並存。以下將根據普羅普就俄國民間故事所歸納而成的六種關聯形式，加上李揚先生在《中國民間故事型態研究》中增闢的「複合」關聯形式，為《評書聊齋誌異》之故事進行序列關聯解析。

普羅普的序列六種關聯形式分別為（此乃李揚先生為它起的名稱）：

(一)直接接續式；(二)中間插入式；(三)輪流插入式；(四)先後結束式；(五)共同結局式；(六)路口分手式。(七)複合形式（二種以上即屬之）依據此七種形式，《評書聊齋誌異》故事的關聯型態表如下：

| 故事        | 關聯類型 |   |   |   |   |   |   |
|-----------|------|---|---|---|---|---|---|
|           | 一    | 二 | 三 | 四 | 五 | 六 | 七 |
| 1 勞山道士(1) |      |   |   |   |   |   |   |
| 2 畫皮(3)   | *    | * |   |   |   |   | * |
| 3 阿寶(3)   | *    |   |   |   |   |   |   |
| 4 續黃梁(2)  |      | * |   |   |   |   |   |
| 5 雲翠仙(2)  | *    |   |   |   |   |   |   |
| 6 考弊司(1)  |      |   |   |   |   |   |   |

|             |    |    |   |   |   |   |    |
|-------------|----|----|---|---|---|---|----|
| 7 向杲 (3)    | *  |    |   |   |   |   |    |
| 8 夢狼 (3)    | *  | *  |   |   |   |   | *  |
| 9 崔猛 (6)    | *  | *  | * |   |   | * | *  |
| 10 席方平 (2)  | *  |    |   |   |   |   |    |
| 11 瑞雲 (3)   | *  |    |   |   |   |   |    |
| 12 王者 (2)   |    |    | * |   |   | * | *  |
| 13 毛大福 (3)  | *  |    |   |   |   |   |    |
| 14 折獄 (2)   |    |    |   |   |   | * |    |
| 15 張鴻漸 (8)  | *  | *  |   |   |   |   | *  |
| 16 紅玉 (6)   | *  | *  |   |   |   |   | *  |
| 17 聶小倩 (4)  | *  | *  |   |   |   |   | *  |
| 18 辛十四娘 (7) | *  |    |   |   |   | * | *  |
| 19 張誠 (5)   | *  | *  |   |   | * |   | *  |
| 20 羅刹海市 (3) | *  | *  |   |   |   |   | *  |
| 21 喬三官 (4)  | *  | *  |   |   |   |   | *  |
| 22 紉針 (5)   | *  | *  |   |   |   | * | *  |
| 23 雲夢公主 (7) | *  |    |   |   |   |   |    |
| 24 嬰寧 (4)   | *  |    |   |   |   |   |    |
| 25 佟客 (2)   | *  |    |   |   |   |   |    |
| 26 伍秋月 (4)  | *  | *  | * |   |   |   | *  |
| 27 連瑣 (5)   | *  |    |   |   |   |   |    |
| 28 夜叉國 (4)  | *  | *  |   |   |   |   | *  |
| 29 呂無病 (5)  | *  | *  |   |   |   |   | *  |
| 小計          | 24 | 14 | 3 | 0 | 1 | 5 | 15 |

註：故事名稱旁括號中的數目，代表每個故事序列的總數。

上述分析統計的序列，包括不完整的序列。雖然不完整，卻是故事中極重要的枝節，因此仍然納入序列總數中。從 29 個故事中，可以發現出現的序列數目最多的是 8 個，最少的是 1 個，平均數目為 2.9，大部分故事的序列總數為 2~3 個，其中只有 2 個是單一序列組成的故事，出現 5 個序列以上的故事有 9 個，接近總故事的五分之四，比例相當高。再綜合上表，可以獲得下面的事實：

(一) 除了單一序列外，序列之間的關聯關係以「直接接續式」的方式出現最多，一共有 24 個故事採用此方式進行故事之中的序列連結，佔總數的五分之四；以複合型故事（序列二個以上）而言，共有 14 個故事採用「直接接續式」。但是複合型故事總數是 15 個，此顯現的意義是說書人最常以「直接接續式」的方式掌握故事，並且以此方式將故事傳遞給大眾。換句話說，說書人長期與聽眾互動後，發現這是大眾最能接受的方式之一，因此以此方式經營序列關聯。

(二) 所有複合型故事中，出現最多種序列關聯類型的故事只有 1 個，一共採用 4 種關聯類型；其他大多數採用兩種，共有 11 個故事，這 11 個故事的關聯類型除了一組由「直接接續式」、「路口分手式」；一組由「輪流插入式」、「路口分手式」組成外，均採「直接接續式」和「中間插入式」。15 個複合型故事中也出現 13 次「中間插入式」。這種序列組合呈現的意義與（一）是一致的。而導致這種序列組合呈現的原因，一半以上來自聽眾，將留待下面的章節探討。

(三) 普羅普的六種序列關聯類型只有一種未出現，即「先後結束式」。

(四) 所有故事中出現單一序列的次數只有 2 個。顯示單一序列的說書方式無法滿足或吸引聽眾，這種單一序列的故事可能具有某種特殊意義，此亦容待下文討論。

總而言之，《評書聊齋誌異》故事的序列組成模式主要以「直接接續式」（回合之間有秩序的連接），輔以「中間插入式」（在回合中插入另一回合，之後再完成故事），而且組成故事的材料種類，大多是多元化。

接下來，將就說書者的陳述敘事序列說明，由於《評書聊齋誌異》故事主要以人、鬼、狐、仙、異人五者作為基本素材，因此說書者在陳述故事時，必定出現某種敘事序列，將各個事件、角色交錯時發生的事以及不同時空的連結，以簡單明晰的方式呈現於聽眾之前，讓說書者與聽者之間

達到共鳴的作用，以下將針對此說書者的陳述序列進行歸納分析。

根據分析歸納，得到一個相當有規律的陳述序列，即：

開場白－主角介紹－事件（其他主要人物進場）－其他主要人物介紹－  
回歸原事件（事件繼續進行）－其他主要人物事件（加入其他人物）－  
其他人物介紹－回歸原事件（事件繼續進行、交集）、人物遇合－主角  
或其他人物事件－人物介紹－……－結局

這種說書者陳述序列的方式，除了開場白與結尾不論外，主要是「人物與事件的加入」，掌握此關鍵的說書者，可以依照需要讓故事無限制增長或適時結束。也就是說說書者必須掌握上述所言的核心功能進行方式（含主題），與主要人物，然後依據說書者與觀眾的需求，酌量增減情節，增減情節的關鍵即其他人物的加入與事件的衍生與否。

說書者的開場白長短不一，大部分只是告訴聽眾當天要講的故事是什麼或者揣摩蒲松齡的心理狀態或是說一點閒話引發聽眾好奇心，如第 1 個故事〈勞山道士〉，說書者的開場白只有：「今天說的是一個極小的小段：〈勞山道士〉。這件事出在山東，哪一府，哪一縣，就別追究啦；反正離著勞山近，怎麼近，不行也得有好幾天的路程。」接下來即開始介紹主角。開場白非常簡單，只告訴大家「要講的故事是什麼」，接下來所說的話近乎「閒話休說」的方式，急呼呼的將尚來不及思考的聽眾帶入故事人物中。再如第 5 個故事〈雲翠仙〉，說書者的開場白為：

這段書哇，叫〈雲翠仙〉。雲翠仙是位姑娘的名字。這位姑娘啊，是長的又俊品行兒又好，簡直可以這麼說吧，您打著燈籠也難找到的苗條淑女吧。可惜呀，婚姻大事不由自主，嫁了個又輕薄又反覆無常的男人。

她不樂意，她娘可樂意哪！封建社會興家長包辦嘛。這娘可真是位糊塗娘，那位年輕的油嘴滑舌，幾句美言弄得她一高興，全不管姑娘樂不樂意，立馬應下婚事，成啦！讓姑娘受了不少罪。到最後，這小子才得到應有的懲罰。這些情節三言兩語道不明白。下面聽我為您一一細說。那位說啦：『哎！你等等！我看過聊齋原文，雲翠仙母女倆決不是人，不是山魃就是野狐，可有神通哪！你說成平常人了，這就不對。』提的好！依我說呀，為什麼蒲松齡老先生要把母女倆說成狐先一類的呢？要不這麼辦，全說成人間實有的事兒，那麼，舊社會的婦女，男人一賣她，她不就是死路一條嗎？可以說吧，蒲老先生心裡就是有一股不憤之氣，要懲罰翻臉無情、見利忘義的小子！把雲翠仙母女假托為狐仙一類，就有法兒懲罰啦！反正這麼說吧，這段書哇，說是人間實事吧，可又是神話傳說；說是神話傳說吧，您也可以當人間實事來看。您就自個兒琢磨去吧。閒話少敘，書歸正傳。……。（《評書聊齋誌異》第一冊 p164）

此段開場白相當長，不但包括「當天要講的故事主題」、「揣摩蒲松齡的心理」而且為觀眾釋疑與引發聽眾好奇心。甚至有些開場白開門見山，直接介紹主角，如第 2 個故事〈畫皮〉，說書者一開始即介紹主角家庭「山西太原府某縣，有位姓王的，是個秀才。這位秀才是長兄，有個弟弟，人們都叫他們王大郎、王二郎。……。」第 4 個故事〈續黃梁〉，開場白為：「在宋朝的時候，福建地方出過一位孝廉；這位孝廉姓曾，叫什麼名字，聊齋原文裡可沒有交代，所以咱們就叫他曾孝廉吧。往後這段書，別管是說到什麼時候，什麼地方，也別管到後來他做了多麼大的官兒，咱們也就用孝廉二字來稱呼他啦！這位曾孝廉每日在家只是用功讀書，……」說書者介紹主角名字後即正式進行故事；第 13 個故事〈折獄〉，開場白為：「蒲松齡

老先生在〈折獄〉這個題目下，寫了兩段兒斷案的故事。第一段兒和第二段兒是兩碼事兒。爲什麼併在一個題目下呢？這是因爲兩個案子，都是他們淄川縣同一個縣官斷的案。閒話少敘，今兒咱就單說這第二段兒。」說書者介紹的是選擇故事的原因。也有以「故事發生地點的景觀敘述」作爲開場白的，如第 24 個故事〈佟客〉：「徐州府雲龍山，是個清靜優雅、風景如畫的好地方兒。山上邊兒，蒼松翠柏，遮天蔽日；奇花異草，百鳥爭喧；流泉飛瀑，一瀉千丈；溪水九曲，潺潺有聲。……。在雲龍山下，有個大鎮甸，因爲鎮上姓董的多，故此叫董家鎮。鎮上住著好幾百戶人家，有三條大街，中間有十字街，……，挺熱鬧的。……」

綜合上述開場白，可以得知《評書聊齋誌異》說書者的開場白並不限定使用某一種方式，最重要的是能引發觀眾的注意力與好奇心，以便進入故事，更重要的是，說書者的開場白與故事內容事相關的，甚至是無界線的。這種方式與傳統話本的「入話」、「頭回」方式已經不一樣。傳統話本的「入話」方式多半以詩詞入手，並與篇尾首尾相應；「頭回」則是講一件不相干的故事以引發聽眾興趣，在進入主題，但是從上面陳述可以了解《評書聊齋誌異》說書者在展開說書活動時，保留宋元以來話本「入話」、「頭回」的形式，但是已經超越採取另一種表現型態，這種方式似乎相當吸引觀眾，因此《評書聊齋誌異》29 個故事的「入話」、「頭回」形式，幾乎不脫上述列舉方式。

在正文（主要內容）方面，說書者主要採取「人物介紹－事件發生（人物加入）－加入的人物介紹－回歸事件（事件繼續進行）－……」方式陳述，新加入的人物與事件越多，代表故事的情節越繁複，支線越多，這些枝葉即故事的表層結構，它們豐富了故事，也因此即使只有短短幾百個字的《聊齋誌異》原文，經過說書者的妙手生花，可以衍生成爲幾萬字，甚至幾十萬字，如第 1 個故事〈勞山道士〉，原著約 725 字，經過說書者加工，

到了《評書聊齋誌異》吳同賓整理後，字數約 11875 字；第 10 個故事〈席方平〉，原著約 1900 字，《評書聊齋誌異》原稿約 16 萬字，經過江虹整理後，字數約 23750 字；第 11 個故事〈瑞雲〉，原著 859 字，《評書聊齋誌異》原稿 7 萬多字，經過丁元刪整後，字數約 28750 字；第 29 個故事〈呂無病〉，原著不足 3000 字，《評書聊齋誌異》原稿約 25 萬字，經劉健麟刪冗存菁後，字數約 62500 字；……。在此可以發現說書者原稿與《評書聊齋誌異》所錄存的說書者說書故事似乎出現差異，事實上，這並不違背說書者說書者精神，因為說書者必須控制時間、與聽眾互動，視聽眾需求就故事情節與以增刪，因此在說書現場原稿內容的變異是必然的，況且有實爲了某種需要，不得不在某一情境大幅增加表層結構的枝葉，而這些枝葉以整理者的眼光看來，卻是多餘，因此加以增刪，目的即讓故事首尾貫連，如第 10 個故事〈席方平〉，說書者陳士和在開場白解釋陰曹地府的不存在；提到判詞時，陳先生先背誦原文再逐字講解，因此講稿字數很多，而這些以整理者的眼光而言並不需要，因此予以刪除。最重要的是整理者在整理時，將說書者講稿中最精華、最引人的部分保留，因此《評書聊齋誌異》保留了《聊齋誌異》說書者的精粹與神韻，《評書聊齋誌異》故事的陳述方式即說書者引人的陳述方式。以下以第 2 個故事〈畫皮〉爲例。故事爲「王大郎心存邪念，在路上勾引青鬼喬裝的美貌婦人，帶它回家，最後被青鬼所殺。王妻求道士救大郎，道士指引她方法後，王妻救回大郎。」說書者的陳述序列爲：

主角：A 青鬼：B 道人：C 妻子：D 二郎：E 花子：F

A—E—A—AB—AD—AC—AB—AC—AD—AB—D—DE—EC—BCE—  
DCE—DEF—DF—AD

在開場白後，說書者先介紹主角大郎喜歡對貌美女子品頭論足（A），

再介紹二郎(E)，接下來開始進行故事：大郎到文社之事(A)，回家途中，加入青鬼角色(B)，二者交集出現事件(AB)－大郎遇美貌婦女(青鬼假扮)，起邪念，被假扮美女的青鬼欺騙，帶它回家。接下來主角之妻加入，出現事件(AD)－老婆發現後勸他，不聽。因此道士加入(AC)－有一天，大郎覺得不舒服，出門躑躅，遇見一老道，老道詢問並告知大郎妖物纏身。接下來敘述道士之語的影響，回到大郎、青鬼事件(AB)－大郎半信半疑，回家偷看，發現青鬼面目。因此有(AC)事件陳述－大郎向老道求援，老道借他拂塵並教他如何驅鬼；(AD)事件－大郎將此事告知老婆，老婆幫他依照老道的方法將拂塵掛門外，並等待。但是仍然發生大郎被青鬼所殺的事件(AB)。大郎被殺後，說書者陳述陳氏(大郎老婆)的反應與處理情形，成爲另一事件(D)。而後陳氏向二郎求援(DE)，二郎向老道求援，老道告訴二郎青鬼化身老婆兒，現在轉住他家，二郎大驚，偕老道回家(EC)，老道怒收青鬼(BCE)，老道要離開時，陳氏請求他救大郎，老道指引她如何找到乞丐仙救大郎(DCE)，陳氏與二郎尋找花子，找到後，二郎見花子對陳氏語意輕薄，不好意思，回家了(DEF)。花子考驗她，讓她吞下奇怪的東西，陳氏苦追花子，沒有結果，只好回家(DF)。回家後，爲大郎收屍，哭的悲切時，把花子讓她吞下奇怪的東西吐了出來，剛好落入大郎嘴中，大郎復活(AD)。

說書者運用人物的遇合製造事件，而且每個事件之間皆環環相扣。說書者陳述這些事件時，運用最生活化的口語化方式，如閒話家常般，間以對話，深刻詳細地描寫細節，活生生將事件呈現。在呈現事件的同時，說書者也巧妙的將人性、心理思維呈現。如本故事中，陳氏與二郎尋找花子時的一段原文：

來到了市集一看，人可真不少，姐兒倆由西往東走，走到盡東頭也沒瞧

見這個花子；又從東邊再往回走，又走到盡西邊兒還是沒瞧見。二郎嘴裡就抱抱怨怨的：「哎呀，真邪行，平常上集上來呀，越怕碰見他偏碰見他！今兒個專門來找他來啦，怎麼倒找不著了……」二郎正唸叨哪，一抬頭，看見啦！「哎！嫂子，來啦！」陳氏撐起身來一瞧哇，來了這麼個破破爛爛的花子，從東往西，一邊兒走一邊兒唱：嘆世人，……。

（《評書聊齋誌異》第一冊 p53）

說書者使用的語言極平常，彷彿平時耳目之間的話語，但是卻將姐弟二人的目的表達的清清楚楚，呈現事件，在二郎叨唸的同時也將二郎心急與不耐煩的心理狀態赤裸裸呈現。

〈畫皮〉是《評書聊齋誌異》29 個故事中人物比較單純的故事，因此在說書者陳述故事時，不必再闢「人物介紹－事件發生（人物加入）－加入的人物介紹－回歸事件（事件繼續進行）－……」方式陳述，增補枝節，貫串首尾。至於說書者串聯人、鬼、狐、異人四者的方式，也是此種方式。而陰陽兩界以及虛實幻境交錯方式，亦以此方式進行，所不同者為陰陽兩界交流時，時常以夢境或者靈魂出殼等方式，但是陳述方式仍為「人物介紹－事件發生（人物加入）－加入的人物介紹－回歸事件（事件繼續進行）－……」，如第 10 個故事〈席方平〉，即運用靈魂出殼方式入冥界，進行人物的遇合事件，鋪敘故事情節，完成故事。

當說書者說完故事時，並未像話本般必須與「入話」首尾相應，只是針對故事結束簡單說明，或者讓聽者留一點想像空間（懸念），或者說書者就此品評一下，甚至在故事結束時即順勢結束。如第 1 個故事〈勞山道士〉的結尾為「結局怎麼樣哪？按照原文說，也只好是捂著腦袋，『罵老道士之無良而已』」即為說書者以原文品評，反諷一下而已；第 4 個故事〈續黃梁〉的結尾為「究竟曾孝廉往哪兒去了呢？大家都不知道！書說至此，全始全

終」在此說書者為聽者留下無限想像空間；第 24 個故事〈佟客〉，故事結尾為長庚之父罵他的話，說書者並未對結尾做任何交代與說明，即結束此故事。也就是說，說書者對故事的結束只是視情況，決定是否必須適時補充，未拘泥於話本「篇尾」的形式。

總之，《評書聊齋誌異》陳派說書者創造了屬於陳派的說書模式，即「開場白—人物介紹—事件發生(人物加入)—加入的人物介紹—回歸事件(事件繼續進行)—……—結束」。

最後，本節將就《評書聊齋誌異》的時間敘事模式做一探討。

《評書聊齋誌異》說書者的陳述序列為人物的遇合與事件的組合，因此探討故事的時間敘事模式必須以事件發生的時間為準，即故事中事件與事件之間的時間順序組合排列方式，就是時間敘事模式。《評書聊齋誌異》的這種時間敘事模式大約有三種方式，即熱拉爾·熱奈特所提的順敘、預敘和倒敘三種。依照熱奈特的說法，順敘方式為從事敘事時，敘事時間與故事進行的時間重合、一致或者基本重合一致；預敘進行敘事活動時，在事件未發生前，事先講述或者在敘事時事先提到以後將發生的事件；倒敘是指故事發展到某一事件時，為顧慮其他事件或者為營造其他事件等因素，在事件發生的階段未說明，等到事後或者故事發展到其他階段時再進行補述或者追敘<sup>84</sup>。另外一種為時間擱置方式，此為說書者在故事中讓故事進行時間暫時停止，說明某件事或者某個人的身世背景。

《評書聊齋誌異》故事中出現的這三種時間敘事方式，並非每個故事皆出現。它的出現視故事中事件與情節推展的需要不定時使用，雖然如此，仍然可找出其基本的模式。

| 時間敘事方式 |    |    |    |    | 時間敘事方式 |    |    |    |    |
|--------|----|----|----|----|--------|----|----|----|----|
| 故事     | 順敘 | 預敘 | 倒敘 | 擱置 | 故事     | 順敘 | 預敘 | 倒敘 | 擱置 |

<sup>84</sup>熱拉爾·熱奈特《敘事話語，新敘事話語》語，轉引自羅小東《話本小說敘事研究》學苑出版社 2002。

|        |   |   |   |   |         |   |   |   |   |
|--------|---|---|---|---|---------|---|---|---|---|
| 1 勞山道士 | * |   |   | * | 16 紅玉   | * | * | * | * |
| 2 畫皮   | * |   |   | * | 17 聶小倩  | * | * | * | * |
| 3 阿寶   | * |   | * | * | 18 辛十四娘 | * |   | * | * |
| 4 續黃梁  | * | * | * | * | 19 張誠   | * | * | * | * |
| 5 雲翠仙  | * | * |   | * | 20 羅刹海市 | * | * | * | * |
| 6 考弊司  | * |   | * | * | 21 喬三官  | * | * | * | * |
| 7 向杲   | * |   | * | * | 22 紉針   | * | * | * | * |
| 8 夢狼   | * | * | * | * | 23 雲夢公主 | * | * | * | * |
| 9 崔猛   | * |   | * | * | 24 嬰寧   | * |   | * | * |
| 10 席方平 | * |   | * | * | 25 佟客   | * | * | * | * |
| 11 瑞雲  | * |   | * | * | 26 伍秋月  | * | * | * | * |
| 12 王者  | * |   | * | * | 27 連瑣   | * | * | * | * |
| 13 毛大福 | * |   | * | * | 28 夜叉國  | * |   | * | * |
| 14 折獄  | * |   | * | * | 29 呂無病  | * |   | * | * |
| 15 張鴻漸 | * | * | * | * |         |   |   |   |   |
|        |   |   |   |   |         |   |   |   |   |

由上表可知，《評書聊齋誌異》29 個故事皆以「順敘」作為故事的時間敘事主軸，期間穿插倒敘或者預敘方式。當說書者以順敘進行故事內容的傳遞與溝通時，為了讓聽眾更清楚的了解故事的來龍去脈，說書者經常使用倒敘方式向聽眾解釋，這種方式在 29 個故事中共有 26 個故事運用此種時間敘事方式；在事情未發生前即事先向聽眾告知的預敘時間敘事方式共出現於 14 個故事中。可見「順敘」、「倒敘」的時間敘事方式是聊齋說書者常用的方式，預敘方式雖然有 14 個故事使用，但是使用的廣泛度較之其他二種，可謂使用率較低。

在以順序為主軸的時間敘事流中，「預敘」方式可能出現 1 次，但是「倒敘」方式卻可能出現多次，而且預敘方式出現的文字篇幅所佔比例極少，通常只有短短數句，或者在故事之首作為說書者進行類似「入話」的開場白，如第 5 個故事〈雲翠仙〉即是，〈雲翠仙〉的開場白：

……，婚姻大事不由自主，嫁了個輕薄又反覆無常的男人。她不樂意，

她娘可樂意哪！她不樂意，她娘可樂意哪！封建社會與家長包辦嘛。這娘可真是位糊塗娘，那位年輕的油嘴滑舌，幾句美言弄得她一高興，全不管姑娘樂不樂意，立馬應下婚事，成啦！讓姑娘受了不少罪。到最後，這小子才得到應有的懲罰。……，（《評書聊齋誌異》第一冊 p53）

再如第 15 個故事〈張鴻漸〉：

……。張鴻漸是一個秀才的名字，這段說書就說他的一段經歷。只因為由他代筆寫了一份告貪官的狀子，雖說他沒具名兒，可這筆桿子一動的事兒，也差點兒要了他的命！若不是七子出主意，讓他逃走，有個腦袋也掉啦。身逃在外，遇到為難之時，又多虧碰上位美麗的狐仙拯救了他，若不，他是個死也死啦。趕等候來與妻兒團圓，已經事時六七年以後了，他一生中的大好時光也過去啦。……。（《評書聊齋誌異》第三冊 p34）

之後即開始進行故事。亦有於故事進行中出現的如第 23 個故事〈雲夢公主〉，安大業詢問公主的丫環，是否公主真的等安家房舍翻蓋後即和他成親時，丫環說：「……，決不耽誤喜期就是。不過，我們公主說啦：『過兩個月您再動工蓋房，現在動工會出差錯呵！』您可得記住。」後來安大業未遵從公主的話，果然招來災禍；甚至出現利用夢境作為「預敘」方式的，如第 8 個故事〈夢狼〉，以白翁之夢境預告白甲為惡受懲罰，後來其弟白乙前往雲南白甲任官之處，發現果然如此，而且白甲繼續為惡，當他升官前往任職時，白翁夢中之預言真的實現了。至於「倒敘」出現的方式，多半出現於故事進行中，只有第 22 個故事〈紉針〉出現於故事進行之初：說書者在說完開場白，開始進行主要故事內容：「有一天，夏氏走娘家回來，見自家門口圍了一圈人，……，」主角一出現，即遇見事主紉針母女，夏

氏將紉針母女帶回家後，接下來即以倒敘方式向聽眾與故事女主角夏氏說明遭遇一傅阿卯家過往發生之事及與丈夫王心齋欠錢導致求助無門的災禍。其他故事大多於故事進行一個段落後才出現，有時一個故事出現二次以上的倒敘方式，如第 18 個故事〈辛十四娘〉：當馮生將十四娘娶來，忙碌一陣子後，在丫環催促他趕快安歇時，說書者才補敘馮生早想歇息的心情；馮生娶十四娘的消息被楚生知悉後，楚生心懷不軌拜訪馮生時，說書者於此補述楚生家之惡行惡狀；當馮生參加考試，放榜後，恰與楚生上次考試所得名次互調，此時說書者方藉故事中人說明楚生如何舞弊，以致發生此事；當楚生嫁禍馮生，導致馮生下獄身繫囹圄時，十四娘派遣丫環外出求援，佈局一切，並因此遭受家人誤會，當馮生獲釋後，丫環外出求援的經過與遭遇才運用倒敘方式補敘。

以時間而言，勉強可以分為過去、現在、未來三種，「倒敘」方式說明過去事；「順敘」呈現現在事；「預敘」預告未來事。說書者面對的是聽眾，刺激聽眾的情緒，引起聽眾注意是說書者最重要的課題，因此說書時，必須讓聽眾產生「如在當下」的感覺，因此掌握故事最好的時間進行方式是「順敘」，讓故事不斷的往前演進，在演進過程中，對於某些足以引發聽眾興趣的事件，進行補充說明或者補敘即可，說書者多半運用這種方式窺探語滿足聽眾的好奇心。當然，說書者有時也必須製造「懸念」，引發聽眾好奇心，因此偶而在故事開始（概括性的說明故事大要）或者進行中穿插一點「預敘」，這是《評書聊齋誌異》時間敘事模式的規律，即「順敘－倒敘（預敘）－順敘－倒敘（預敘）……」或者「預敘－順敘－倒敘（預敘）－順敘－倒敘（預敘）……」。

至於表中出現的時間敘事方式「擱置」，屬於說書者的敘事時間，它並不屬於故事進行的時間。這是一個非常特殊的方式，有別於熱奈特認為的四種敘述運動：概要、停頓、省略和場景。它出現於中，通常是說書者為

了表達自己的看法、感覺所做的說明，這種敘事的內容雖然與故事產生關聯，但是它產生的敘事時間有別於故事時間，因此當這種敘事方式進行時，故事進行的時間即須停止，因此是時間凍結。如第 27 個故事〈連瑣〉：楊于畏與連瑣相識後，楊于畏聽說連瑣要幫他抄宮詞時，即一邊說，一邊舖紙，一邊研墨……，結果被連瑣制止說：『楊君，這不用你管，你就只管念你自己的書去吧。』……。接下來，說書者告訴聽眾說：「這還不明白嗎？她這是一語雙關，話裡有話呀。那意思是說：不要因為我連瑣一來，你就精神恍惚，神魂顛倒，不好好念你的書了；這樣長了，會耽誤你的前程！」再如同一個故事，薛生發現連瑣之事逼問楊于畏時，楊于畏無奈，和他約法三章後，說書者又告訴聽眾說：「別說是約法三章，你就是規定一百條，薛生也得當面點頭，因為他急著想知道你葫蘆裡賣的是什麼藥哇！等你說出來，什麼餡兒都露了，刀把兒在人家手裡一攢，你那約法三章還不是空手說白話，屁事不頂！」以這種表現方式出現於每故事中，它的出現無規律性，通常是說書者對於事件或者對於故事中人物的言行舉止表達的看法、批評，也是說書者與聽眾溝通互動的方式之一，有時隱藏絃外之音，這是《評書聊齋誌異》，也是說書系統的特色之一，也因此將它與故事的時間敘事分開。

### 第三節 《評書聊齋誌異》的角色呈現

「角色」指的是出現在故事中，被作者或說書人賦予某種行動功能的人物，而這個人物不一定是「人」（龍、蛇、老虎等各種動物皆可擔任）。擔負著不同類型功能的角色，在故事中稱職的發揮應有的功能後，整個故事得以因此進展、完成。也就是說，角色的主要作用是「發揮它被賦予的功能」，因此必須超越個體差異，如：身分、年齡、性別、物種（人、禽、

獸等種類)。也因此，普羅普將人物區分為七種角色，確立「故事人物／角色」區分理論。普羅普的七種角色人物分別為<sup>85</sup>：

- 1、反角 (villian)
- 2、捐助者 (donor)
- 3、助手 (hleper)
- 4、被尋求者 (sought-for person)
- 5、差遣者 (dispatcher)
- 6、主角 (hero)
- 7、假主角 (false hero)

本節將以普羅普的角色分類為依據，依照《中國民間故事型態研究》一書中研究中國民間故事角色的方法，研究《評書聊齋誌異》的角色分布、對應行動與對整個故事敘事的影響。

## 一、角色分布

首先先根據普羅普的角色分類，歸納出七種角色的分布情況，如下表（表一）：

| 角色→<br>故事↓ | 反角         | 捐助者     | 助手        | 被尋求者    | 差遣者     | 主角           | 假主角 | 小計 |
|------------|------------|---------|-----------|---------|---------|--------------|-----|----|
| 1 勞山道士     |            | 1*      | 1*        |         |         | 1            |     | 3  |
| 2 畫皮       | 1          | 1* + 1" | 1* + 1#   | 1* + 1" | 1^ + 1@ | 1^ + 1@ + 1# |     | 12 |
| 3 阿寶       |            | 1       | 1 + 1 + 1 | 1 + 1*  |         | 1*           |     | 7  |
| 4 續黃梁      | 1* + 1 + 1 | 1# + 1" | 1"        | 1* + 1  | 1#      | 1#           |     | 10 |

<sup>85</sup> Vladimir Jakovlevic Propp, MORPHOLOGY OF FOLKTALE, p50 轉引自李揚《中國民間故事型態研究》

|             |                   |                              |                           |                            |                      |              |  |    |
|-------------|-------------------|------------------------------|---------------------------|----------------------------|----------------------|--------------|--|----|
| 5 雲翠仙       | 1*+1              | 1                            | 1#+1                      | 1#+1*<br>+1                |                      | 1*           |  | 9  |
| 6 考弊司       | 1                 | 1#                           | 1+1*+1#                   | 1+1*<br>+1+<br>1#          | 1#                   | 1*           |  | 11 |
| 7 向杲        | 1+1"+<br>1        | 1+1*<br>+1+<br>1#+1          | 1+1"+<br>1@+1+<br>1#+1+1* | 1#+1*                      | 1@+1#<br>+1          | 1*+1         |  | 22 |
| 8 夢狼        | 1*                | 1#                           | 1#+1+1"                   | 1+1"<br>+1                 | 1#                   | 1*+1#+<br>1  |  | 12 |
| 9 崔猛        | 1+1@<br>+1+<br>1* | 1*+1`<br>+1                  | 1+1^+1"<br>+1`+1#<br>+1   | 1*+1#<br>+1@<br>+1         | 1^+1"+<br>1*+1+<br>1 | 1*+1#+<br>1@ |  | 25 |
| 10 席方平      | 1                 | 1+1*                         | 1*+1+1#                   | 1"+1<br>+1+1<br>+1*        | 1"                   | 1            |  | 13 |
| 11 瑞雲       | 1+1               | 1#                           | 1#                        | 1*+1"                      |                      | 1*+1"        |  | 7  |
| 12 王者       | 1*+1              | 1#+1"                        | 1*+1@+<br>1"+1#           | 1#                         | 1*                   | 1*+1@        |  | 12 |
| 13 毛大福      | 1                 | 1*                           | 1#+1*+<br>1"              | 1#+1"                      | 1#+1*<br>+1          | 1"           |  | 11 |
| 14 折獄       | 1+1"+<br>1        |                              | 1*+1#                     | 1#+1*                      | 1#+1"                | 1+1*+<br>1#  |  | 12 |
| 15 張鴻漸      | 1+1`+<br>1        | 1*+1#<br>+1"+<br>1^          | 1#+1*+<br>1"+1^+1<br>+1   | 1*+1"                      | 1+1@+<br>1+1`        | 1+1@         |  | 21 |
| 16 紅玉       | 1+1^+<br>1@       | 1*+1<br>+1#                  | 1+1*                      | 1*+1"<br>+1#+<br>1^+<br>1@ |                      | 1+1"         |  | 15 |
| 17 聶小倩      | 1+1+<br>1#        | 1*+1#                        | 1+1*+1#<br>+1             | 1#+1*                      | 1#                   | 1+1#         |  | 14 |
| 18 辛十四<br>娘 | 1+1"+<br>1        | 1+1*<br>+1#                  | 1+1+1*<br>+1^+1@<br>+1+1  | 1*+1^<br>+1+<br>1#         | 1*+1"+<br>1#         | 1^+1@        |  | 22 |
| 19 張誠       | 1^+1@             | 1+1+<br>1+1`<br>+1°          | 1*+1+1<br>+1°+1#<br>+1^   | 1`+1<br>+1^+<br>1*+<br>1@  |                      | 1+1#+<br>1*  |  | 21 |
| 20 羅刹海<br>市 | 1                 | 1+1*<br>+1+<br>1#+1"<br>+1@+ | 1^+1+<br>1@+1+<br>1*+1°   | 1^                         | 1                    | 1^           |  | 18 |

|         |                               |                      |  |  |                    |   |  |    |
|---------|-------------------------------|----------------------|--|--|--------------------|---|--|----|
|         |                               | $1 + 1^{\circ}$      |  |  |                    |   |  |    |
| 21 喬三官  | $1^* + 1\# + 1$               | $1'' + 1\#$          | $1 + 1@ + 1^{\wedge} + 1\# + 1' + 1''$                   | $1\# + 1 + 1^{\wedge} + 1''$               | $1 + 1^*$          | $1@ + 1 + 1 + 1''$                        |  | 21 |
| 22 紉針   | $1 + 1 + (2)$                 | $1''$                | $1 + 1^{\circ} + 1'' + 1@ + 1^a + 1^{\wedge} + 1^* + 1$  | $1^{\wedge} + 1^a$                         | $1 + 1^* + 1@$     | $1\# + 1 + 1@ + 1^{\circ}$                |  | 22 |
| 23 雲夢公主 | $1^* + 1 + 1 + 1 + 1\# + 1''$ | $1@ + 1^* + 1$       | $1@ + 1^* + 1\# + 1' + 1 + 1$                            | $1@ + 1^* + 1' + 1^{\wedge} + 1 + 1 + 1\#$ | $1\# + 1@$         | $1^{\wedge} + 1''$                        |  | 28 |
| 24 嬰寧   | 1                             | $1@ + 1 + 1$         | $1^* + 1\# + 1'' + 1@$                                   | $1 + 1^* + 1'' + 1$                        | $1\#$              | $1'' + 1^*$                               |  | 15 |
| 25 佟客   | $1^* + 1$                     | $1 + 1\#$            |  | $1\#$                                      | $1\#$              | $1^*$                                     |  | 7  |
| 26 伍秋月  | $(2) + 1$                     | $1^* + 1$            | $1^* + 1 + 1 + 1 + 1\#$                                  | $1^* + 1\#$                                | $1 + 1 + 1^*$      | $1\#$                                     |  | 16 |
| 27 連瑣   | $1^* + 1\# + 1$               | $1^* + 1\# + 1''$    | $1 + 1^* + 1\# + 1'' + 1@$                               | $1''$                                      | $1''$              | $1@$                                      |  | 14 |
| 28 夜叉國  | $1\# + 1$                     | $1\# + 1'' + 1@ + 1$ | $1 + 1'' + 1 + 1 + 1@ + 1 + 1^{\wedge} + 1' + 1^{\circ}$ | $1'' + 1^*$                                | $1^* + 1'$         | $1^* + 1^{\wedge} + 1' + 1'' + 1^{\circ}$ |  | 24 |
| 29 呂無病  | $1^* + 1 + 1$                 | $1\# + 1'' + 1^*$    | $1@ + 1\# + 1 + 1 + 1 + 1$                               | $1\# + 1'' + 1@$                           | $1^{\wedge} + 1\#$ | $1\# + 1^{\wedge}$                        |  | 19 |

根據上表，可以發現下列數端：

(一) 29 個故事中，每個故事最少出現 3 種角色 (如：第 1 個故事〈勞山道士〉)，最多出現 6 種 (如：第 28 個故事〈夜叉國〉)。大多數故事出現 6 種角色 (一共有 20 個故事)。

(二) 故事中未出現假主角。

(三) 每個故事中均有一個或者一個以上的主角、助手，只有二個故事未出現反角，一個故事未出現捐助者、被尋求者，六個故事沒有差遣者，可見在《評書聊齋誌異》中，主角、反角、捐助者、被尋求者、助手是故事的基本角色。

(四) 故事中出現一人飾多角，或者一個角色多人擔任的情況，這種情形幾乎每個故事均發生，以故事角色最單純的第 1 個故事〈勞山道士〉為例，故事中的捐助者同時也是助手；第 23 個故事〈雲夢公主〉，共有 8 人擔任反角，3 個人物同時一人分飾四個角色：其中一個同時擔任反角、捐助者、助手、被尋求者等四種角色，一個同時擔任捐助者、捐助者、助手、被尋求者、差遣者四種角色，一個同時擔任反角、助手、被尋求者、差遣者四個角色，3 個人物同時一人分飾二個角色：其中一個（安可棄）同時擔任反角、主角，一個（老虎）同時擔任助手、被尋求者，一個（縣官）同時擔任助手、差遣者。第 8 個故事〈夢狼〉有 3 人擔任助手，3 人擔任被尋求者。有時候主角同時也是捐助者或者助手、被尋求者，如第 7 個故事〈向杲〉，主角向杲同時也擔任捐助者，捐助哥哥金錢贖回波斯。第 8 個故事〈夢狼〉主角之一白老同時擔任助手。第 4 個故事〈夢狼〉主角同時也是被尋求者。一人飾多角，或者一個角色的情況，在故事中是一個相當普遍的現象，也就是說在故事中出場扮演角色的人物不需要很多，只要透過一人分釋多角的方式即可能將一個故事完整詮釋。

(五) 故事中角色數目的多寡（含一人飾多角），與故事情節的複雜化與否成正比。角色數目越少的，故事越簡單單純，故事的功能也相對減少，功能序列數較少；反之，越複雜，功能越多，功能序列數較多，如第 25 個故事〈佟客〉，故事中共出現五種角色，由七個人物飾演，這七個人物中佟客一人飾演三種角色，長庚一人飾演二種角色，總共四個人擔任故事中較重要的角色，功能序列有兩個，其中一個屬於次要功能序列，這和此故事的單純化成正比；第 29 個故事〈呂無病〉，故事中共出現六種角色，由十九個人物飾演，其中呂無病同時擔任捐助者、助手、被尋求者、差遣者、主角四種角色，孫麒擔任差遣者、主角二種角色，管家擔任被尋求者、助手二種角色，許氏擔任被尋求者、捐助者二種角色，王氏擔任反角、捐助

者二種角色，總共五人擔任十二個角色，全部一共有十二個人擔任十九個角色，五個功能序列，評書約 62500 字，說書稿約 25 萬字，情節相當繁複。

(六) 故事中共有 23 個故事出現差遣者，其中二次是由國君（皇帝）擔任差遣者，有七次由縣官或知府擔任，其中一個故事中皇帝和縣官同時擔任差遣者，意即有八個故事的差遣者由政府機關首長擔任，佔差遣者故事的 1/3，如第 9 個故事〈崔猛〉：縣官誣指李申，派人拘提他，縣官成爲差遣者。也就是說《評書聊齋誌異》故事中擔任差遣者多半爲官員，故事的內容取材自「政府與百姓」間的事件相當多，這代表故事中有許多是官民恩怨情仇，說書者取這麼多同質性的材料鋪敘，而且歷久不衰，顯示當時百姓心中的某些恩怨情仇來自官民關係，而說書者了解聽眾的心與需求，因此藉著這些故事來宣洩民怨。

## 二、角色對應與行動

普羅普的七種人物角色各自有其行動對應場，如果按照他對俄國民間故事的分析，這七種角色的行動對應場應該分別爲：

- 1、反角：反角（A）；與主角正面交鋒（戰鬥）（H）；主角被追捕（Pr）
- 2、捐助者：主角獲的魔物（F）；主角經受考驗（D）。
- 3、助手：主角被轉到、送到或帶到他所尋找之物所在地（G）；主角從追捕中得救（Rs）；難題得到解決（N）；最初的災難或缺乏被消除（K）。
- 4、被尋求者：給主角出難題（M）；主角被標記（J）；假主角或反角被揭露（Ex）；反角受到懲處（U）；主角成婚（W）。
- 5、差遣者：出現災難或缺乏；主角得到請求或命令；允許他前往或派他前往（B）。
- 6、主角：尋求者同意或決定反抗（C）；主角離家（↑）；主角對未來

捐助者的行為做出反應（E）；成婚（W\*）。

7、假主角：尋求者同意或決定反抗（C）；主角離家（↑）；主角對未來捐助者的行為做出反應（E）；假主角提出無理要求（L）。

在分析角色過程中發現，《評書聊齋誌異》中的角色對應與行動關係如下：

1、一人飾多角：顯示一個角色被捲入數個情節或行動之中，如第 25 個故事〈佟客〉中的佟客同時擔任捐助者、被尋求者、差遣者三個角色，當他擔任被尋求者的角色時，為佟客他以幻境考驗主角，並在幻境中懲罰反角盜匪；擔任被捐助者的角色時，為佟客以幻境考驗主角，如果主角通過考驗，主角極可能因此獲得寶物（劍術、寶劍）；擔任差遣者的角色時，為佟客、主角同處幻境時，佟客要求主角安頓妻兒後再前往救父。

2、一個角色多人擔任：即一個行動場中由多人共同擔任並完成，如第 14 個故事〈折獄〉中，殺死無頭屍體的反角由何婦、王五二人共同擔任；第 23 個故事〈雲夢公主〉中，因安大業的小書僮染上賭博惡習，偷拿象牙筷子還賭債，屠某因此唆使屠三兒栽贓，讓安大業入罪，此行動場的反角小書僮、屠某、屠三兒共同完成。

以上兩點與普羅普所指出的角色與行動場對應場中的其中兩點符合。

3、角色對應與行動場的關聯大致與普羅普的對應關係相符，但是略有變異，如：

（1）出難題的人不只限於被尋求者，如第 15 個故事〈張鴻漸〉，當施舜華真的送他回家後，曾經受施舜華考驗過的張鴻漸，如何分辨真假太太對他成爲一種難題 M，這並不是施舜華出的難題，因此沒有因此而出現被尋求者。

（2）Ex 原爲反角和假主角被揭露，但本文將之擴大爲凡惡行之揭發皆可，因此揭露之人應爲助手，因此故事中助手相對增加。

(3) B 差遣主角出發的有時是主角自己，此時即無差遣者，因此《評書聊齋誌異》中的差遣者相對減少。

發生這種變異，主因為故事中的角色更換時，或者同時擔任不同角色時，「執行者」與「承載者」關係產生變化，當這種關係變換後出現的新規律，超越普羅普所列的七種角色的行動對應場之故，這也是不同國家故事敘事型態不同產生的變化。

如同李揚在《中國民間故事型態研究》中所言：「在中國民間故事中，角色變異對敘事型態的影響，主要表現在故事的主要角色—主角和反角與核心功能的對應關係上。……在一些中國民間故事中，反角也會出現缺乏。」一樣，《評書聊齋誌異》中的反角也會出現缺乏，而且這種缺乏的情況與中國民間故事呈現的一樣，說明如下：

1、在多序列的故事中，某些主角會出現缺乏，有些序列中的反角會出現缺乏，如故事第 7 個〈向杲〉：

I a6 γ 1 δ -----  
II a6a1 G 3 \* ND7 f 1 E11—  
III A16 \* D7B1 + M ε 3 + \* D7 N + K13 F10W \*  
IV ε  
3A19A6B1E3A11 γ 2C F10 ζ 4 η 3 θ - ζ 2 ↑ G7 \* D7 F1 T1 G3 H5 I5 U F= U  
K9 ↓ ζ 4 B8 K13

此故事即以主角的缺乏為故事開端。當然有時候會因為「惡行」或某種原因導致主角變成反角，如上述故事，主角為了替兄報仇，在某種因緣下獲得寶物，變成老虎，做出人世間認定的惡行—咬死仇家，在此主角即變成反角；在此主角準備凶器準備伺機刺殺仇人時，主角也同時擔任反角的角色。

2、以反角的缺乏作為故事不平衡的起點：這種情況出現於故事中的機會較少，但是仍然有，如故事第 12 個〈王者〉：

I a6A20 a6 ↑ A7 ↓ A15 γ 1 ↑ G5D2E2 G3 D11 (D2E2) ζ 4UD2E2D7

E11 K4F1  $\gamma$  2 E1 f 1 ↓ ----- ↑ G5  $\varepsilon$  2 ↓

巡撫 II A7+UA1 K10--  $\gamma$  2 + ExK10+  $\delta$  A5-----U

一開始即以巡撫大人的貪心作為故事起始，展開各項敘事。

接下來，以《評書聊齋誌異》中出現的三種核心功能進行方式「a-K」、  
「 $\gamma$ - $\delta$ 」、「A-U」作為說明對象：

1、a-K：(1) 當主角出現缺乏時，其結果為 K，如果主角無法通過考驗或解決難題，其相應的功能為 K-，如故事第 3 個〈阿寶〉：主角無法完成被尋求者阿寶的難題，因此打消娶阿寶之念頭 (K-)。當主角為反角擔任，而且出現缺乏時，與它相應的功能為 K- 或者 F=，如故事第 2 個〈畫皮〉：主角大郎喜歡對貌美女子品頭論足，出現缺乏，也因此被青鬼假扮的美女欺騙，最後被青鬼所殺，表面上好像缺乏消除，但事實上是大郎的報應 (F=)。再如故事第 5 個〈雲翠仙〉：主角奇異的物件缺乏，因此外出尋求開心，進香時發現他夢寐以求的女子翠仙，但是有才輕薄翠仙導致翠仙先行離開，此時有才 K- 最初的缺乏未被消除缺乏 (K-) 此時的有才同時擔任主角、反角。(2) 反角出現缺乏時，經過偽裝仍然可以獲得魔物，除非他再重蹈覆轍犯下惡行，如故事第 5 個〈雲翠仙〉：同時擔任主角、反角的有才，對翠仙之母花言巧語與獻殷勤後，糊塗的翠仙之母竟然被矇蔽，不管女兒的意見，將翠仙嫁給有才，還送他許多財物改善生活。這種奇特的現象在中國故事中屢見不鮮，說書者或作者透過此方式呈現中國社會的某種特殊制度與悲哀，在此暫且不論。

2、 $\gamma$ - $\delta$ ：當主角「違禁」時，皆會招致最初的災難或缺乏未被消除 (K-)、主角招致惡報嚴懲(F=)與受到懲處 (U) 其中之一的結果，如故事第 4 個〈續黃梁〉：國君命主角治國 ( $\gamma$  2) - 愛國愛民、歲貢不缺，主角卻違禁 ( $\delta$  1) - 貪污、殺醉翁、搶親、奪民宅、縱親掠民田宅、謀子官職……，最後被判充軍，受害者聚居山林，嚴懲主角：殺之 (F=)。故事

第 8 個〈夢狼〉：白甲在起程任官前，父親告訴他要盡忠為百姓謀福，不可缺德貪污（ $\gamma 1$ ），白甲違禁（ $\delta 1$ ），遭百姓們報復，最後身首分離，死亡（U）。故事第 1 個〈勞山道士〉：

$a_6 \uparrow D_2 E_2 G_3 D_{11} - E_{11} \zeta 4 D_{10} E_{11} D_{11} - E_{11} D_{10} E_{11} D_{11} E_{11} F_2 + \gamma 2 \downarrow \delta 1$   
 $+ K -$

主角在獲得寶物－穿牆術－的同時，老道告知須輔以修身方可成功，但是主角未遵行，因此穿牆術無效，缺乏未消除。

另外故事中出现一種主角執行禁令，卻仍然招來許多磨難，成為「惡行的承受者」，如故事第 15 個〈張鴻漸〉：主角接受秀才請求寫狀子，並遵行妻子方氏的建議－寫狀子勿謄稿、勿具名，以免遭禍。但是最後仍然遭受其他秀才出賣，遭到通緝、流落異鄉的不幸遭遇；故事第 17 個〈聶小倩〉：主角執行「生平無二色」的禁令，卻仍然遭到聶小倩的惡行（色誘）侵逼與追殺聶小倩的妖怪侵擾。發生這種情況，主因為主角雖然執行禁令，但是缺違反社會或者其他規範下的禁令使然，使的主角成為「惡行的承受者」，這如同李揚在《中國民間故事型態研究》中所言：「這是一種犧牲者或者殉道者式的主角」。

3、A-U：此項已於第一節中提及，不再贅述。

總之，《評書聊齋誌異》中主要以主角、反角、捐助者、被尋求者、助手為基本角色。角色的扮演中一人飾多角、一個角色多人擔任，幾乎所有故事均出現，也因此致使故事中實際出場的人數減少。角色的呈現方式與功能息息相關，角色變異將造成故事情節的變化與結局的不同，尤其是主角同時擔任反角，或者違禁時，對故事的影響最大，甚至因此呈現社會某種深層現象。

## 第四章 《評書聊齋誌異》的敘述美學

《評書聊齋誌異》的故事取材自《聊齋誌異》，《評書聊齋誌異》故事中呈現的藝術，在某種程度上也是《聊齋誌異》的藝術，所不同的是《評書聊齋誌異》是以說書人的視角呈現故事，反之，則以蒲松齡的視角呈現，因此同樣的故事在聽眾或者觀眾眼前，或許不同，在第三章當中，本文探討了《評書聊齋誌異》的特點，此「特點」乃相對於《聊齋誌異》而言，由於這些特點，讓《聊齋誌異》以新型態面對聽眾，並且廣受歡迎，這是「陌生化」的結果。也就是說說書者運用第三章《評書聊齋誌異》的特點的方式，將《聊齋誌異》陌生化，《聊齋誌異》經過說書者再創造的結果，破除語言等的障礙，獲得新生命。

由說書者再創造的《聊齋誌異》故事廣受歡迎，證明說書者的敘述語法與內容藝術得到聽眾認同，因此在探討陳派說書的《評書聊齋誌異》故事時，必須就此範圍進行探究，尤其是陳派說書者說書時使用的說書稿。然而，本文所憑藉的《評書聊齋誌異》故事，為百花洲文藝出版社為了保存陳派說書藝術，請人根據陳派說書者說書稿整理（話本）而成的故事，它保存了陳派說書者的精髓，如第 28 個故事〈夜叉國〉，整理者克明、竹君整理稿後說：

這段故事原文，在原著裡約有一千七、八百個字，評書藝人發展為十一萬多字，增加了許多生動細節，使故事有較為濃厚的生活氣息。但因過分渲染了比武過程反而沖淡了原作思想意義。因此，在整理時，大大壓縮了比武場面和不必要的過程描寫，加強了一些對母夜叉母子、母女等人物的刻畫；整理後僅餘四萬餘字。

也就是說，《評書聊齋誌異》中收錄的故事並不是說書者的原稿，整理者以說書者說書的方法及說書稿為底本，為故事進行整理，然後再度呈現於讀者之前。整理時盡量保存說書稿原貌，雖然原稿與說書稿字數有時差異甚大，但是整理者主要是刪減不必要的過程，並增加人物刻畫，……，並不妨礙說書原稿中的敘事模式、人物、情節、……。本文根據整理後的說書文本，研究說書者的敘事模式。由於研究主要範疇為陳派聊齋說書的敘事模式，因此以「盡量保存說書稿原貌」的整理稿作為根據本並不妨礙研究結果。

雖然經過增刪的整理稿並不影響本文研究範疇，但是涉及到說書者使用的敘述語法時，整理稿即無法取代說書原稿。以方才舉的〈夜叉國〉為例，說書稿有 11 萬多字，整理稿只有 4 萬多字，落差甚大，這也算是某種程度的再創作。如果以此研究其敘述語法，所得僅限於《評書聊齋誌異》，對於說書者話本的敘述語法不具實質意義，因此本文略而不談。

經過再創造的故事，與原故事必定產生部份差異，但是二者之間一定存在著某些共通點，因此本章不採用純粹的敘述學方式分析，改以《評書聊齋誌異》的藝術為題，就（一）文本世界之美；（二）敘述語法之美；（三）進入不可能世界之美三方面，呈現《評書聊齋誌異》的藝術，並且說明與《聊齋誌異》的共通點。

## 第一節 文本世界的美

一般人所說的文本世界為訴諸文字紀錄而成的書面世界。而獲得或者進入文本世界最普遍的方式為透過書面文字，了解故事內容時，表示已獲得故事中的世界，甚至徜徉於其中。然而進入文本世界的管道並不是單一的，只要能將故事所屬的世界呈現在某個人腦海中的任何方式，都可以讓

人進入文本世界，書面方式是一種，說書也是一種。

當說書者爲了生活或者傳達某種使命，從事說書的行爲時，說書者必須將書面中文本世界轉化爲聽覺世界，採用語言「說」的方式，透過聽眾的「聽覺」，讓文本世界進入聽眾的心靈世界。也就是說，陳派說書者以說書的方式，將再創造後的《評書聊齋誌異》故事，讓聽眾將「聽」進內心，思維呈現說書者所說的文本世界。然而聽眾藉由說書者說書的方式進入《評書聊齋誌異》故事文本世界，必須付出代價，如金錢、時間、生命、……，這些代價對一般人而言是「珍寶」，因此能夠讓聽眾不惜付出這些「珍寶」，以便進入說書者營建的文本世界，表示說書者營建的文本世界必定存在某種藝術，這種藝術與聽眾的心靈深處契合，這是造成聽眾心甘情願付出「珍寶」進入這個文本世界的心理機制，如人鬼或人狐戀這種浪漫故事，現實人生中即使窮究一生追求也不可能發生，但是在《評書聊齋誌異》說書者的文本世界中卻發生了，而期間的戀情發展與結局等，即爲激發聽眾前往的原因之一。當聽眾沉醉於說書者營建的文本世界時，《評書聊齋誌異》說書話本的美妙世界真實呈現。換句話說，說書者、聽眾及審美過程是構成這個文本世界之美的三要素，以下分別探析。

### 一、存在的本質（講述者提供的場藝）：

凡是文學敘事作品必定含帶某種程度的虛構成分，藉說書者呈現的文本世界可以說是虛構世界的再現，而再現這個虛構世界的人爲說書者。說書者在說書場，以及他所進行的說書行爲，產生了立體符號，這些符號組成了說書者欲表達的各種圖像、訊息，將文本的世界立體化，展現各式各樣的美，這些美包含文本世界中的內容之美、說書流派之美、說書現場的立體說書之美、……。

(一) 場地之美：說書這門行業演變到宋朝以後，廣泛獲得聽眾喜愛，不管城市或者鄉村，皆有蹤跡可尋，而且有固定的場所，從瓦子勾欄到茶樓酒坊都是，規模不小<sup>86</sup>。為因應群眾需要後來甚至有專門的書館出現，但是每個說書者在同一個書館內，一次最多只能待二個月（一轉）。《評書聊齋誌異》說書就是在這種書館、或者茶樓為群眾服務。《評書聊齋誌異》說書屬於定點說書，與露天或者街道說書不一樣，由於受到群眾歡迎，因此說書場須切合群眾需求，除了聽眾席、說書者必備的工具（扇子、醒木、方巾、桌子）外，場地也是營造說書氣氛的必件。陳派說書在此種說書場中說書，為即將呈現的文本世界事先提供了場地之美。

(二) 流派之美：說書者各自有其流派，每個流派各自有其獨擅之處與特色。每個說書的流派「說」的內容以及種類也有差異，以民初的說書界而言，有說《三國演義》、說《水滸傳》、……等，說《聊齋誌異》是當代說書流派中其中的一個。這些說書流派各自有其傳承，能夠存在並且傳承下來的說書流派，表示這個流派的藝術得到認同與受到歡迎，也就是說，這個流派代表一種藝術之美。到了 40 年代有所謂剛勁派、細膩派與灑脫派的分法。以此分法，陳派說書較傾向於細膩派。

以北方評書界而言，陳士和為第八代說書人，陳士和從張智蘭學聊齋說書，但是張智蘭的說書只停留於翻譯式的說聊齋，並無新意。陳士和則否，《評書聊齋誌異》書中提到：《評書聊齋誌異》是現代評書藝術家陳士和根據《聊齋誌異》而創作的一部口頭文學<sup>87</sup>，而且「獨成流派」。也就是說，陳士和在北京、到天津說聊齋，皆將聊齋的藝術之美呈現（因此本文皆以陳派說書稱之）。從陳士和以來，《聊齋誌異》的流派之美廣受認同。

《評書聊齋誌異》故事的說書者分別為陳士和、張健聲、劉健麟、劉

---

<sup>86</sup> 參考胡士瑩《話本小說概論》丹青圖書公司印行 1983.5 p.43

<sup>87</sup> 參閱書中編者的話。

立福、楊立恆五人，他們之間的關係為師徒祖的關係，傳承如下：



陳派說書流派培養的說書者不只這幾位，但是從說《評書聊齋誌異》的六位說書者來看其流派之美時，可以發現：(1) 這些成員都出生或者居住於天津。這些說書者與當地居民無溝通的障礙。陳派說書者可以使用天津話與天津地區的聽眾溝通，也就是說，他們使用的語彙是聽眾熟悉、親近、歡迎的。(2) 正式拜師入門的成員多為「酷愛陳士和的評書講述藝術」<sup>88</sup>而加入。既然酷愛陳士和的說書藝術，表示他們經常出入說書場、茶樓等地，因此對於說書場的規矩以及聽眾心理必然有一番認知，這些有助於他們上場說書，並且掌握聽眾情緒，達成說書場上的藝術之美。(3) 陳派說書成員有的具備「票」演相聲、有的參加過劇團演出、也有的唸過私塾，這代表陳派說書成員具備某種程度的文化水準，對於文本的詮釋與說書的學習可以達到某種程度的專業，經由這種專業達成的藝術之美不是一般人所能達成的。(4) 陳派說書從北京到天津發展的相當成功，其中一位功臣應當為蒲松齡。於山東享有文名的蒲松齡著述的《聊齋誌異》故事，早已膾炙人口，他為山東這個地區營造了接受人、狐、鬼、怪等故事的文化背景，也因此陳士和到山東天津說書場說《聊齋誌異》故事，即得到注目與接受。(5) 陳士和的魅力：陳士和從張智蘭習得聊齋說書技藝後，除了博採眾家精華，二度創作聊齋故事外，自身亦學習各項藝術表演，如京劇行當，以

---

<sup>88</sup> 同註 87

充實說書各項內容藝術，也運用武架子說書，讓說書場充滿生氣變化，百聽不膩，這是陳士和獨特的個人風采，也是陳派說書的流派之美。

前述「形式之美」提及的文本現場氣氛形式中，得到陳派說書的現場氣氛多為溫馨動人、熱情大方、浪漫情深、弔詭淒涼、義薄雲天與令人憤怒不平，而且說書者多半以細部描述各種動作、情節、心理變化的方式，呈現文本世界形式之美，也就是說陳派說書這個流派的說書特色為不疾不徐、沉著穩重、娓娓道來的細膩敘述方式。這種流派特色主要源自於說書文本《聊齋誌異》的故事。如果說《聊齋誌異》鬼故事時，採取說《水滸》那種極動態、鏗鏘的說法或者以陰險邪惡、痛心疾首式的說書方式，那麼《聊齋誌異》故事的美感藝術將完全喪失殆盡。以第 27 個故事〈連瑣〉為例，連瑣出現於午夜，午夜時分正是夜闌人靜，好夢方酣時，如果此時以極熱烈的語氣說明連瑣出場，如：「看哪！在夜深時刻，連瑣呼朋引伴，發出呼！呼！並帶著嬉鬧的聲響！從別墅外呼嘯而過。」這種氣氛能引起主角楊于畏的注意嗎？即使注意了，也不可能對她產生憐惜之意，最可能的方式為視為鬼怪，請人驅除，或者置之不理，如此一來，人鬼相戀的愛情故事將無從產生！更何況，中國鬼怪出現的文化背景亦多半為陰森淒涼。陳派聊齋說書者說的對象既為人、狐、鬼、怪等對象，營造這種特異的文化氣氛也是必須的，因此敘述細膩、不疾不徐、沉著穩重、娓娓道來、逼真、傳神是必要的，而它也是陳派說書的流派之美，而且是相當重要的特色。

（三）儀式之美：不論何種藝術演出，演出前必定有其儀式，這種儀式或許摻雜一定程度的商業行為，但是卻是必須的。因為藝術演出必須有互動行為，如此才有成長動力，否則只是閉門造車式的孤芳自賞而已，無人欣賞的藝術，何來藝術之稱？而傳遞藝術訊息的方法之一為宣傳，宣傳即包含於說書的儀式之美中。

由於筆者目前無法與現存的陳派說書藝人進行所謂的「田野調查」，因此以一般說書場的儀式之美印證《評書聊齋誌異》說書場的儀式之美。

宋朝以來各種藝術演出前的必備工作為掛招子與收拾勾欄。掛招子為將即將上演的劇目等相關內容，以最簡要的大綱貼在門前通知大眾，類似現代的發（貼）海報宣傳；收拾勾欄指的是收拾佈置講台或者場地。說書場使用的場地相當簡單，只需要扇子或醒木或方巾、桌子（講台）、椅子，因此只要掛招子即可。如《老殘遊記》中，主角老殘聽王小玉說鼓書的原因為：

老殘從鵲華橋往南緩緩的向小布政司街走去，一抬頭，見那牆上貼了一張黃紙，有一尺長，七八寸寬的光景，居中寫著「說鼓書」三個大字，旁邊一行小字是「二十四日明湖居。」那紙還未十分乾，心知是方纔貼的，只不知道這是甚麼事情，別處也沒見過這樣招子。一路走著，一路盤算。只聽得耳邊有兩個挑擔子的說道：「明兒白妞說書，我們可以不必做生意，來聽書罷。」又走到街上，聽鋪子裏櫃檯上有人說道：「前次白妞說書是你告假的；明兒的書，應該我告假了。」一路行來，街談巷議，大半都是這話，心裏詫異道：「白妞是何許人？說的是何等樣書？為甚一紙招貼便舉國若狂如此？」信步走來，不知不覺，已到高陞店口。進得店去，茶房便來回道：「客人，用甚麼夜膳？」

老殘一一說過，就順便問道：「你們此地說鼓書是個甚麼頑意兒？何以驚動這麼許多的人？」茶房說：「客人，你不知道。這說鼓書本是山東鄉下的土調，用一面鼓，兩片梨花，簡名叫梨花大鼓，……（第二回 歷山山下古帝遺蹤 明湖湖邊美人絕調 p.16）

除了當地人告知外，說書場外貼的黃紙幅條「說鼓書」「二十四日明湖居。」

即是掛招子的行爲，告知群眾何日何時演出何種內容。另外群眾的口耳相傳也是一種方式。當然，有時候也有使用鑼聲召集群眾，如一邊敲鑼一邊告知演出事情，因地而異。久之，這種行爲即成爲說書場的文化，一種宣傳的儀式之美。

說書的開場也有一定儀式。以前京戲有所謂的開場鑼鼓，後來有使用鼓樂代替的，但是當說書時間固定後，這些儀式慢慢淘汰，有些只在開場前喊「說書了」或者以「入話」、「得勝頭回」代替，評書者多半以拍醒木作爲開始，如果有師門，懂門道，就會左手拿起扇子，說：「扇子一把槍刺棒，周莊王指點於俠，三臣五亮共一家，萬朵桃花一樹坐下。」然後放下扇子，拿起毛巾，往左一放，接著說：「何必左攜右搭。孔子周遊列國，……」說畢，手拍醒木開書，結束時也是拍醒木作結<sup>89</sup>。但是從《評書聊齋誌異》整理稿中發現，陳派說書特殊的一點爲：儘管說書過程中有「話說」、「書中暗表」、「簡短捷說」等說書者慣用語，但是傳統的詩詞入話等儀式已經消除，（此點第三章已經提過不再贅述。）說書只以簡單的開場白或者開門見山的方式直接進入文本世界，這或許是天津當地生活的文化型態。和開場白一樣，《評書聊齋誌異》說書亦未見下場儀式，這是相當特殊的現象，或者到《評書聊齋誌異》說書時，入話、收尾等儀式已經不合時宜，或者是整理者認爲無收錄的必要。

開場後，有些說書場於中場休息時間會有小販進場，從事買賣行爲，有些說書場的小販從頭至尾一直串場於聽眾席中，視說書場而定。

說書人必須依靠聽眾聽書才能維持生活，因此進場聽書收費是必須的。至於如何收費，各地不同，亦無須討論，因爲收費太高將讓一般聽眾望之卻步，因此收費標準必須符合百姓生活水準。收費的方式各地也不同，有些地方是收一次錢可以聽完整部書，有些說書場則是逐次收錢，即每進

---

<sup>89</sup> 參見汪景壽 曾惠杰著的《中國評書藝術論》p.25

場聽一次書收一次錢或者聽完一次收一次錢。上述老殘聽王小玉說鼓書即入場收錢的方式。<sup>90</sup>一般有所謂開書館的，說書者由經紀人（請事家）邀請他們到書館說書，因此收費問題由開館者偏勞。值得一提的是，「聽說書」彷彿是一種心理治療，可以滿足人類內心某種缺乏，聽久了有「上癮」的副作用，如果中途一場書缺席，可能引起某種缺憾，因此說書場會製作說書情節簡冊，如古詞小冊般，於場中或者說書場兜售，以滿足聽眾需求。這種簡冊情節刪減極多，只是爲了方便聽眾而製作，它與以後的小說發展有關，但是不同於百花文藝出版社爲保存陳派說書藝術，特地請專人整理的《評書聊齋誌異》。

（四）內容之美：本文在第三章第一節以普羅普提出的功能分析《評書聊齋誌異》故事，發現 29 個故事的功能模式主要爲「a-K」、「 $\gamma - \delta$ 」、「A-U」三種，這三種爲主的功能模式衍生了各式各樣的《評書聊齋誌異》故事。這些故事從開始發展到故事結束，期間出現的各種情節，以及因情節變化展現的各式內容，皆能扣人心弦，令人感動，這是《評書聊齋誌異》故事的內容之美。以第 10 個故事〈席方平〉爲例，故事主要內容爲席父被羊某所害，無故而亡，在冥界受苦，席方平爲救父，靈魂出竅，入地獄救父，最後在二郎神主持正義下，公理得以伸張，席方平父子還陽；主要情節爲「父親被害—靈魂出竅救父—往城隍、郡司、閻王處告狀—二郎神伸張正義—還陽」；主要事件爲：

- （1）羊某賄賂陰司，抓走席廉。
- （2）席方平靈魂出竅，向城隍告狀，解救父親。
- （3）席方平向郡司告狀，解救父親。

---

<sup>90</sup> 參閱原文：「老殘看了半天，無處落口，只好袖子裏送了看坐兒的二百錢，纔弄了一張短板凳在人縫裏坐下。」（清 劉鶚《老殘遊記》第二回 歷山山下古帝遺蹤 明湖湖邊美人絕調）香港廣智書局

(4) 席方平向閻王告狀，解救父親，被處以各種酷刑。

(5) 閻王刑求席方平，讓席方平投胎。

(6) 席方平不甘願，出生三日而折。

(7) 席方平向二郎神告狀，解救父親，成功。

從故事的情節、事件中，看到故事中主角席方平的孝心、無悔的真情流露、為父奔走的決心與情形、冥界官官相護與腐敗貪污的情形、冥界中的酷刑、羊某的可惡之處、二郎神的形象證明、公理正義最後仍然伸張等內容。如果進一步了解故事內容，除了獲得上述內容外，將得到這些事件情節的細部描寫，以及人物形象描繪、溫情流露、新知的獲得、……等。如故事中席方平前往閻王殿告羊某時，閻王與城隍等通過消息後，以酷刑對待席方平，席方平被處以「鋸解」時，說書者說：「鋸解，俗話說就是劈兩半兒呀！」由此聽眾即獲得新知識。再以席方平受此酷刑時，牛頭馬面知道席方平乃是為救父被陷受刑，因此在行刑時對話：

……。「老馬！這個人可是個好人，咱們幫不了他大忙，也幫個小忙啊。老馬，咱們別損傷他的心，把心給他留下來……」「對！這也算盡了咱們一份心了。來吧！叫他們歪著鋸！」於是吩咐鬼使注意別傷了他的心。……（p2-181）

從這段對話內容，傳達了陰差的義理與溫情，在能力不殆的情況下，仍然盡力表達他們溫暖的心。這樣的內容，散見於故事中各處。在推動故事發展的情節、事件中，文本內容沁入人心，這些內容包羅萬象，但是在這些內容當中，各式人情、地方風情、各種感情……等，處處顯露它的美感，不管是人鬼之戀，如〈聶小倩〉、人狐之戀，如〈嬰寧〉、救父之情，如〈席方平〉、異國婚戀，如〈羅刹海市〉、……等，處處皆流露美的藝術，這是

說書者為《評書聊齋誌異》故事呈現的內容之美。

(五) 形式之美：指的是說書者呈現文本世界時採用的說書形式。說書者必須視故事內容或者型態決定說書形式，當說書者決定說書形式後，說書現場呈現的文本世界即籠罩於這個形式營造的氣氛中，如熱鬧歡樂、陰冷淒涼、鑼鼓喧天、戰雲瀰漫、……。從陳派說書者營建的《評書聊齋誌異》故事現場氣氛，可以獲得說書者說書時採用的說書形式，以下列表說明《評書聊齋誌異》故事說書現場的氣氛：

(表一)

| 故事     | 現場氣氛                     | 故事      | 現場氣氛                   |
|--------|--------------------------|---------|------------------------|
| 1 勞山道士 | 積極、刻苦耐勞、期盼               | 16 紅玉   | 有情有義、熱情大方、憤怒、淒慘不公、無能   |
| 2 畫皮   | 弔詭陰森、懼怕、積極盼望、有志者事竟成的決心   | 17 聶小倩  | 弔詭陰森、正義凜然、奇異、一往情深      |
| 3 阿寶   | 期待、鼓勵、一往情深               | 18 辛十四娘 | 弔詭陰森、奇異、一往情深、憤怒著急、無能憤怒 |
| 4 續黃梁  | 驕傲與期盼不安、魚肉人民及阿諛奉承(憤怒與享受) | 19 張誠   | 情深、無能、奇異、憤怒            |
| 5 雲翠仙  | 輕浮、不軌、氣派、邪惡、戰雲瀰漫、奇異      | 20 羅剎海市 | 奇異、無奈、期盼、憤怒、平和         |
| 6 考弊司  | 戰雲瀰漫、淒慘不公、正義             | 21 喬三官  | 憤怒、伸張正義、無能             |
| 7 向杲   | 情深、友愛、憤怒不平、奇異            | 22 紉針   | 無能、憤怒、俠義豪情、報恩、奇異       |
| 8 夢狼   | 友愛、情深、憤怒、失望、稱快           | 23 雲夢公主 | 奇異、著急、俠情、平和、矯正期盼       |
| 9 崔猛   | 伸張正義、友愛、憤怒、報恩            | 24 嬰寧   | 大方熱情、一往情深、懷疑、憤怒        |
| 10 席方平 | 伸張正義、憤怒                  | 25 佟客   | 積極、刻苦耐勞、期盼、奇異、輕浮、打殺懼怕  |
| 11 瑞雲  | 憤怒、情深、奇異                 | 26 伍秋月  | 弔詭陰森、熱心、情深             |
| 12 王者  | 伸張正義、憤怒、奇異               | 27 連瑣   | 弔詭陰森、熱心、情深             |
| 13 毛大福 | 奇異、憤怒、仁慈、人不如禽獸           | 28 夜叉國  | 奇異、友愛、比武、出征            |
| 14 折獄  | 義薄雲天、憤怒                  | 29 呂無病  | 弔詭、熱心、情深、憤怒            |

|        |                                 |  |  |
|--------|---------------------------------|--|--|
| 15 張鴻漸 | 伸張正義、憤怒、無能、<br>奇異、熱情大方、有情有<br>義 |  |  |
|--------|---------------------------------|--|--|

本文曾提過，《評書聊齋誌異》29 個故事主要舖敘人、狐、鬼、仙、異人之間的故事，因此分析說書者使用的形式時，也將據此再加以分類：

1.人與人的故事：分別為第 1、3、4、7、8、9、11、14、19、21、22、25 個故事。其中第 1、25 與求道術者有關，因此說書者營建主角積極、刻苦耐勞、期盼的氣氛，但卻又於其中製造無耐心的情緒，因此說書者營造的是努力積極但無恆心的氣氛；第 3、11 與愛情有關，說書者欲呈現浪漫動人的愛情故事，說書者選取的是一往情深但是不煽情的努力追求、務實氣氛形式；第 4、8 與求功名、得功名後的作為有關，求功名時說書者營建的是積極進取的氣氛，得功名後為隨波逐流、令人憤恨的氣氛；第 7、9、21、22 與正義維護有關，說書者採用慷慨積極、不畏一切的氣氛形式；第 14 與官場正義有關，出現的是明鏡高懸、積極進取、眾人稱頌的氣氛；第 19 個與兄弟情有關，出現的是溫馨感人、積極進取、不畏一切的氣氛。

2.人與狐的故事：分別為第 5、15、16、18、24 個故事。故事中與狐女有關的氣氛為熱情大方、明禮守義。第 5 有邪惡、令人憤怒的氣氛；第 15、16、18 有有情有義、令人憤怒、無力感的氣氛；第 24 主要為愛情的追尋，出現的是一往情深的氣氛。

3.人與鬼的故事：分別為第 2、17、18、24、26、27、29 個故事。故事中大多出現弔詭陰森的氣氛。其中的人鬼愛情故事，皆出現一往情深令人感動的氣氛。

4.人與仙的故事：分別為第 20、23 個故事。人仙結婚皆出現不執著、不戀塵俗那種澹然的氣氛，即使有所依戀也會自我壓抑，呈現理智、令人悲傷的氣氛。

5.人與動物的故事：為第 13 個故事。呈現的是溫馨感人的氣氛。

6.人與冥界官員打官司的故事：分別為第 12、6、10 個故事。皆呈現無奈與腐敗的氣氛。

7.人與異界人士的故事：分別為第 20、28 個故事。二者皆呈現身不由主，溫馨動人的氣氛。

經由上述歸納分析，可以得知《評書聊齋誌異》故事現場的氣氛多半屬於靜態氣氛，不管是溫馨、情深、憤怒、義薄雲天，甚至行動式的報仇事件場面亦僅為局部動態，而且這些動態場面多半很快結束，如第 7 個故事〈向杲〉，當向杲變成老虎，與莊公子正式對決時，二人的戰鬥場面為：

……。常言說的好：仇人相見，分外眼紅。向杲變的這只猛虎呀，在草地裡一眼就瞧見這個莊公子啦。往起一撐身形，把身子立起來，前爪一揚，後爪一蹬，嗖——一竄，就從草地裡竄出來了。這只虎竄出來呀，大吼一聲：嗚——！彷彿說：小子！我可瞧見你啦！不過人已經變成老虎，就不會再說話了，只好大吼一聲：嗚——！莊公子正得意洋洋地騎著馬走呢，忽然聽見猛虎的吼聲，跟著就瞧見從旁邊竄出一只猛虎來！立時就把小子的魂給嚇沒了。他騎的那匹馬呀，也知道事情不妙；好嘛，遇上老虎了，這還不連人帶馬一塊兒吃？這匹馬一害怕，嘶叫一聲，把兩只前腿揚起來，後腿一蹬，哈哈！騎馬的主兒樂子可大發啦！“噓——坎？哀啣！”呱噤！叭噤！一下子就把莊公子從馬上甩下來了，這匹馬就落荒逃走啦！莊公子腦袋朝後，摔在地上，他趕快用手扶地，剛要往起撐身的時候，老虎可就過來了。虎到了，把兩只虎掌往莊公子的胸前一按，張開血盆似的大嘴，就把莊公子的腦袋給銜住了，銜到口中，然後使勁地一咬牙，一閉嘴，喀噠！把人頭就給咬下來啦！跟著，老虎的嘴裡是卡嚓卡嚓一通亂嚼，把個腦袋可給嚼的爛碎了。這只老虎嚼完了，呸！撲！渣渣沫沫又全給吐出來了。(p1-303~304)

整個故事約 37300 字，而這段手刃仇人的只佔 400 字，在這 400 個字中，向杲與莊公子對決的地方只有「莊公子腦袋朝後，摔在地上，他趕快用手扶地，剛要往起撐身的時候，老虎可就過來了。虎到了，把兩只虎掌往莊公子的胸前一按，張開血盆似的大嘴，就把莊公子的腦袋給銜住了，銜到口中，然後使勁地一咬牙，一閉嘴，喀噠！把人頭就給咬下來啦！」97 個字，其他大多是場景的細部化描寫，以便激發聽眾立時進入這個報仇的立體現場。

而由這段行動場的描寫中，也可以得知說書者敘故事文本世界時，即使是動態的武打場面，也未進行激烈的動作，反而是藉著細部分解描述，呈現現場圖像。綜合這些分析，可以得知《評書聊齋誌異》說書者為穩重冷靜、極有自信的敘述者，以細部描述各種動作、情節、心理變化的方式，呈現文本世界形式之美，而它的形式之美為多半為溫馨動人、熱情大方、浪漫情深、弔詭淒涼、義薄雲天與令人憤怒不平。

說書者雖然採取全知第三人稱的視角說書，但是必須視需要進行故事扮演人物。當他扮演人物時，必須具備人物形象特質，如第 17 個故事〈聶小倩〉，說書者扮演寧采臣時，必須具備書生氣質、舉止以及「生平無二色」那種坦蕩、正氣的特質；扮演燕赤霞，須具備狀似趕考書生的氣質、待人實誠、守信、重義、獨行俠風格及修道者風範的特質，說話、行動皆須如故事中人，這些形象特質的扮演亦為說書者的形式之美

總之，上述種種，皆成為說書場的文化，也是一種藝術，當然也是一種美。

## 二、聽眾期待美的本能：

說書場是為滿足聽眾需求而出現，說書者說書也必須滿足聽眾要求方能存在，也就是說書者除了必須具備相當的文化素質外，尚須具備其他表演能力以及與聽眾溝通的能力，一個學識淵博的人，不見得是優秀的說書者。為了滿足聽眾需求，說書者與聽眾之間必須出現交流與互動，因此聽眾必須具備聽書的審美能力，這種審美能力就是一種藝術。

聽眾聽書的種類一般分為二種，一為傳統書，一為新書。

傳統書指的是中國傳統流傳的文化大書，如《三國演義》、《西遊記》、《水滸傳》等。這些神怪、歷史故事經過歷代口耳相傳或者文本傳承，故事內容情節早已為群眾熟悉，因此前往說書場聽傳統書的聽眾，除了想藉「聽書」重溫故事內容外，主要目的為藉著「聽書」，從中獲得說書者不同的見解、議論以及其他知識，甚至針對某位說書者扮演角色時表演的各種動作、聲腔或者噱頭。面對這類聽眾，說書者除了必須具備足夠的專業知識外，還必須學得足以滿足聽眾的技藝，因為這類聽眾的審美能力極強，不只是文本世界的內容所能滿足的。

新書多半指聽眾不熟悉的文本，如說《太平天國》、《儒林外史》等。對於新書，聽眾希望得到的是故事的內容，因此情節發展的掌握、人物形象的描繪、……等很重要，說書者說的故事內容必須達到令人愉悅、滿意的程度，聽眾才有可能接續下一場。

針對聽眾聽書的審美能力，說書者必須滿足他們，那麼說書者應如何才能滿足聽眾的審美標準呢？以下分就三點說明：

（一）置入性情境呈現：說書者必須具備極佳的敘述能力，讓文本世界的情境重臨現場。本文第二章探討的《評書聊齋誌異》特點已說明陳派說書的敘述特點，他們以「表」、「白」、「評」的方式進行說書，將情節從事細部化描述，將文本現場重現，再加上現場的扮演、表演，讓整個現場更加逼真立體，而且陳派說書者又擅長營造聊齋故事的現場氣氛，以第 27

個故事〈連瑣〉爲例，當薛、王、楊三人在別墅試膽量，酒過三巡時：

……，忽然間，就聽由打外邊隱隱約約地傳來：“嗚嗚——”“嗷嗷——”“嘩嘩——”一陣陣瘆人的聲音。薛生提住氣，小聲說：「聽見了沒有？這是什麼聲音？」這時，王生沉穩地用手按住了胯下的劍鞘。猛一聽那聲音，還真叫人頭髮根子發乍，順著脊梁溝兒冒涼氣。……

(p.6-10)

短短數句的描寫，已經將陰森弔詭的氣氛營造出來；當薛生提出疑問時，說書者只用「王生沉穩地用手按住了胯下的劍鞘」一句，即將眾人懸疑忐忑不安的心境呈現，因爲連武狀元王生都不禁準備拔劍，以不變應萬變，當說書者說到這裡時，必定有所表演—扮演王生準備應戰的架勢，整個故事情境於此時立體呈現於說書場，聽眾在說書者引導下，呈現故事中人物的心境。陳派說書者利用這種「置入性情境呈現」的方式，以語言及表演的方式隨時扣動聽眾情緒，牽引其聯想力，使聽眾滿足他們所前往的情境。

(二) 懸疑、荒誕語境的手法：陳派說書者利用聽眾「不平衡」的微妙心理，操縱故事中的幾個焦點，以此操弄聽眾的慾望，達到滿足聽眾審美的標準。如第 14 個故事〈折獄〉，馮安誣告胡成，胡成被捕受審，聽完事情原由後，心中暗想：

……。這是我和馮安喝酒時說的，準是這小子當了真，把我告了；假好假厚，真有你的！也怨我鼓勵他去幹壞勾當，說了這麼個大謊，這小子信以爲真，告下我啦。想到這裡，他到不害怕啦；爲什麼呢？他不虧心呀。就往上回話：…… (p.3-9)

當說書者將胡成的想法表白後，在聽眾仍然處於胡成思維中時，突如其來的替聽眾設下一個懸疑鏡頭「爲什麼呢？」，製造疑問，讓聽眾思考，而當聽眾思考時或者已經得到答案，但是尙未與人從事意見交流時，馬上公佈答案「他不虧心呀。」以此方法滿足聽眾心理，並且以此方式與聽眾進行心靈溝通，滿足聽眾。

有時說書者亦製造荒誕語境，製造某種效果或伏筆，讓聽眾覺得百思不解、可笑、可悲……，以便營造下文。如第 15 個故事〈張鴻漸〉，當張鴻漸被施舜華以幻境考驗過一次後，第二次真正面臨其妻時，二人發生牛頭不對馬嘴、荒誕式的對話：

方氏打量他的穿章打扮說：「你們男的到底是……」還沒等說完，張鴻漸接著說：「到底是比女的強，是不是？」「哎，我心裡頭的話，你怎麼知道啊？」「哈哈，你不只說過一回嘍！」「你說什麼？」「你說過一回呀！」方氏聽到這兒，長嘆了一聲：「哎！一進門就瘋言瘋語。……」（p.3-93）

夫妻二人的話如同平行線般，無交集點，陷入一種荒誕但令人好笑、憐憫的情境中，說書者製造此種荒誕語境乃爲製造聽眾好笑、可悲、憐憫的情緒，以及欲知下文的期待心態。聽眾也在無形中被說書者引逗出這種心理，說書者此時即滿足了聽眾這方面的標準，這也是一種藝術。

（三）批判能力的滿足：經常出入說書場聽書的聽眾鑑別能力極高，因此審美能力也極高；由於他們熟悉歷史掌故，因此以歷代通俗小說（歷史小說）爲底本的說書場，有時反而是最受歡迎的。他們有固定的聽書模式、自我價值觀與審美標準、價值觀，因此他們選書、選人、選場地，甚至當說書者進行說書時，聽眾會直接參與說書，如提供說書者建議、質疑等，這些都是聽眾批判能力的展現。以《評書聊齋誌異》中出現的陳士

和徒弟而言，除了劉立福受其赴薰陶學習評書外，其他都是因為喜愛「聽」陳士和的聊齋評書而走進評書界，這證明陳士和的說書藝術凌駕聽眾所有的審美能力。對於聽眾的批判能力，陳士和在說書過程中適度運用「表」、「白」、「評」的方式滿足他們，如第 16 個故事〈紅玉〉，馮相如向縣官告宋御史，必須向縣官行禮時，說書者如此寫道：

……。相如一彎腰，他作不了揖，抱著孩子呢：「太爺在上，生員馮相如有禮！」——還有這麼一層，他是個秀才，見父母官可以不下跪。……  
(p.3-167)

如果陳派說書者只說「相如一彎腰，說：『太爺在上，生員馮相如有禮！』」亦無不可，但是如此一來，將引發聽眾疑惑，或者馬上加入說書行列，告訴說書者：「哎！他抱著孩子，作不了揖呢！」或者告訴說書者：「爲什麼他不跪啊！您得把原因挑明呀！」……。諸如此類的話，必定此起彼落，此時除了影響書場秩序外，也會產生「說書者說書不周密」等懷疑。當聽眾的批判能力在說書場過度顯現時，代表說書者無法滿足聽眾的要求，被聽眾質疑，這樣一來，說書者的信譽將減低，聽書的「票友」將逐次減少，洞悉聽眾心理的陳派說書者，因此在「相如一彎腰」後，馬上進行「他作不了揖」的說明，以及場景「抱著孩子呢」的描述，並且在相如說完話後，馬上跳出人物角色扮演，以說書者的身分補充「還有這麼一層，他是個秀才，見父母官可以不下跪。」的知識，解決聽眾的疑惑、加強聽眾的認知能力、杜絕聽眾批評的機會，提高自己的專業能力並樹立藝術形象。《評書聊齋誌異》的整理者在整理〈紅玉〉後，說：

馮相如告狀的情節，原文只有：「報子興詞，上至督撫，訟幾遍，卒不

得直。」十五個字。在評書中則用了很大的篇幅進行具體描述：……  
(p.3-205)

可見整理者對於馮相如告狀的情節部分有一定程度「忠實的保留原評書」。而陳派說書者這種說書方式，滿足了廣大的群眾的各種心理，在他們進行個說書場的比較後，這種風采深為聽眾認同，也就是說，陳士和的說書藝術凌越聽眾的審美、鑑別能力，他創造了自己的說書地位，更重要的是他的風采讓許多聽眾追隨他，加入陳派說書之門，成為薪火相傳的種子。

### 三、審美過程

進入文本世界的前提是語言無礙，如此方能進入其中進行審美活動。蒲松齡著作的《聊齋誌異》經過時空變化以及語言變異後，對一般民眾或者讀者而言，書中呈現的文字語彙已不再普遍，因此必須借助翻譯，然而一般翻譯多半採直譯法—字面上翻譯—進行內容辨識，然而此種方法只是提供「辨識」而已，無法呈現原貌，因此陳士和以說書者之姿重編《聊齋誌異》，並說給聽眾聽之後，聽眾即沉溺於陳士和說《聊齋誌異》的文本世界之美中，因此聽眾或者讀者進行文本世界的先決因素為語言。

當陳士和以現代人接受的語言重編《聊齋誌異》，解決因時空變異產生的文本審美障礙後，陳派說書亦考慮了另一種語言問題，即不同區域聽眾的語言問題，以第 20 個故事〈羅刹海市〉而言，陳派說書者如果純粹以天津話分別於天津、上海、北平、廣州設館說書，其結果料想可知！這也是陳派說書於天津書館時，以天津話與天津百姓從事心靈溝通，與對文本情境進行審美活動是最自然親切的，甚至陳派說書者還可以以當地俗語與聽眾從事一些噱頭活動，製造現場歡樂氣氛呢！

其次，必須考慮的是故事內容呈現的文本世界是否能讓聽眾接受。對於一個擅長武藝的地區而言，當地群眾多半喜歡屬於武打情境的故事，如果這時勉強他們沉澱心靈，等待說書者慢條斯理地營建弔詭陰森的氣氛後，再靜聽蕭索淒涼而且必須用心體會其感人之處的鬼故事，是一種很大的挑戰。前述曾提及山東地區是蒲松齡的故鄉，在蒲松齡的影響以及文化背景下，山東地區的百姓對於鬼狐故事的接受程度極高，或者說他們喜歡此類的故事，因此陳士和選擇山東說聊齋故事，即符合當地需要。當陳士和說書時，聽眾可以立即進入文本世界，聆聽說書，並且在說書過程中，就故事情節、人物、……加以咀嚼，從事審美的思考批評活動，完成一次聊齋故事的心靈審美歷程。

如果排除語言問題，就蒲松齡《聊齋誌異》原著與陳士和說書而論，二者的審美過程有何差異？

蒲松齡《聊齋誌異》原著 496 篇中，字數從 50 個字以內到 3000 多字皆有，也就是說《聊齋誌異》故事皆屬短篇故事，甚至有些可以不歸入故事中。這些故事以陳述（表）的方式居多，文本世界中的時間速度較快，因此故事中人物、場景、形象、……等描述相對減少，讀者沉溺於這個文本世界時必須將想像力發揮到極限，由讀者自行虛構這個世界的血肉，在構築過程中不會發生任何干擾，純粹視個人審美程度與聯想力而定，當讀者停留於這個文本世界中時，可以不斷重複某個片段情節，再三停留於某個時間，產生共時性現象，因此文學素養越高的人，越能夠準確地構築這個虛構的世界之美。這時候的讀者處於主動位置。由於它構築於個人隱密的空間之中，因此蒲松齡在撰述故事時，為它增添了許多個人想像的情色空間，這也是蒲松齡與陳士和的《聊齋》的差異點之一。

陳士和說書，屬於公開的活動，並且與聽眾進行各種心靈的審美交流。由於說書有時間性，文本中的虛構世界只有在說書活動的時間內出現，當

說書結束時，代表那個虛構世界暫時消失。聽眾不需要自己構築虛構世界，他們享受的虛構世界之美來自說書人營建的系統，因此他們會期待這個虛構世界的發展，這是說書人可以運用「懸念」引發聽眾期待的原因。也就是說，聽眾隨著說書者敘述情節內容的張力進入虛構世界，他們的解釋系統是被動、接受式的，因此說書的每一句、每一段甚至每一回均有其意義，而且必須掌控時間。一般而言，說書時間為下午居多，每一場多半為三小時，因此陳士和等人必須就故事內容控制時間。據《評書聊齋誌異》整理者所提以及書中內容長度，可以知道《評書聊齋誌異》中的故事最短的是〈勞山道士〉，大約 11875 字，最長的是〈呂無病〉，約 25 萬字左右。經過陳士和的二度創作，純粹短篇的《聊齋誌異》故事可以延伸為中長篇，以〈呂無病〉為例，如果以每分鐘講述 250 字而言，大約須 1000 分，以每小時說 50 分鐘而言，約需 20 小時，也就是說〈呂無病〉一個故事的說書時間大約一個禮拜（六天）。如果故事屬於中短篇，不到一週就說完一個故事時，即必須以兩個或者以上的故事互相搭配。

陳士和以蒲松齡《聊齋誌異》為基礎，就其情節、對白、場景、……等部份進行加工渲染，將原故事擴大到幾十倍（〈呂無病〉為 80 多倍），針對聽眾的預期心理、價值觀、批判能力範圍，將聽眾置入文本世界中的情境範圍，如人鬼戀、人狐戀、人、鬼、狐、仙的人性描摹、……等，陳士和將聽眾的審美標準融合在自己的文化藝術（學習京劇的身段、架式、運用武架子說書……）中，透過說書的過程，以豐富的情節內容、唯妙唯肖的角色扮演、各地方言土語、運用「四絕」<sup>91</sup>（說白、模擬、評論、表演），讓聽眾以及自己再一次檢視故事的藝術之美，當聽眾懷著「歷險」的心態出現於陳士和的說書世界時，表示他們願意跟隨陳士和虛構的語言世界探

---

<sup>91</sup> 人們稱讚陳士和說書為：三愛—愛聽、愛學、愛問；三闊—耳闊、眼闊、心闊；以及四絕。

險，當他們覺得心滿意足、深具價值，便產生「期待」下一場歷險的心理，因此「聽說書」這種歷險活動受到期待，代表它是一種美。也就是說，說完一部書時，即完成一次審美活動，這是審美過程之美。

陳派說書受到廣大歡迎表示此派說書藝術包括了說書者本身、聽眾與審美過程中的各項藝術。

## 第二節 敘述語法之美

《評書聊齋誌異》的敘述藝術中，除了生活化的用詞外，文本世界中呈現的表層與深層敘述結構也屬之，它不但呈現了各式曲折動人的事件情節，也表達了社會現況與說書者及聽眾心靈的悸動，從敘述語法當中，呈現了邏輯敘述之美，這些美存在於語法描述之中，包括各種人物的形象之美，意外之美與邏輯關係之美，甚至隱藏著大時代的悲哀與不能承受的淒美、無奈。

### 一、 語法結構之美

此點表現於深層與表層結構之中。

本文前面曾提及不討論《評書聊齋誌異》整理稿的敘述語法，因此對於此點僅就敘事意義略帶一提。以表層敘述結構而言，文本中歷時性的事件順序與含帶邏輯關係的因果關係連接事件即屬之。如果以普羅普的表層敘述結構<sup>92</sup>提取為方法，以「通過對相當數量的透視性分析，提取其中有

---

<sup>92</sup> 普羅普《民間故事型態學》

代表性的共同因素，總結出一套適應所有故事的規律和規則」<sup>93</sup>為原則，提取故事中的事件，從故事的表層敘述結構提取，可以總結《評書聊齋誌異》故事「表面的敘述語法體系」。如第 11 個故事〈瑞雲〉，故事中可以出現下列事件：

1.老鴿（缺乏者）要求瑞雲接客，瑞雲（對手）受賓客（幫助者）歡迎，聲名遠播。

2.賀生（缺乏者）與瑞雲互有愛意，老鴿（對手）阻止逼婚，愛情中斷。

3.和生（缺乏者）施法術，瑞雲凋零，老鴿（對手）賤待瑞雲，賀生（幫助者）贖瑞雲。

4.賀生（缺乏者）外出，遇見和生（對手），和生（幫助者）解法術，瑞雲恢復原狀。

這四個事件內容均不同，但是它們的結構除了第二個外，皆類似，都有一個「缺乏者」，一個「對手」，一個「幫助者」。缺乏者為解決缺乏，必定有所行動，行動後又將引發「對手」干預，干預後出現「幫助者」，最後缺乏滿足或未滿足。而這四個事件又可以合成一個更概略的事件，即「瑞雲被迫接客，賀生出現，二人互相愛慕，老鴿阻止逼婚，和生施法，賀生贖瑞雲，和生（幫助者）解法術」在 29 個故事中呈現的內在組織大多屬於這種，另二種分別為「英雄－對手－衝突－幫助者－解決事情」，如第 9 個故事〈崔猛〉、「缺乏－惡行－被懲罰－幫助者－懲罰」，如第 8 個故事〈夢狼〉。

經由普羅普方式檢驗的結果，雖然無法適應每種類型的故事，但是卻適合本文討論的故事。從上述檢驗得知的三種類型中，雖然無法全窺故事細部內容及描述，但卻可以了解敘述的內在組織、故事型態與說書者意圖

---

<sup>93</sup>同注 92，p71~72

的美感，以第 9 個故事〈崔猛〉的表層結構「英雄－對手－衝突－幫助者－解決事情」而言，可以很清楚的明白這個故事屬於英雄戰鬥式的型態，說書者敘述時主要遵循這種表層結構進行、以及說書者企圖表達英雄解決事情的本意。說書者藉由這些表層結構逐次營建事件、渲染事件，完成動人的故事。當聽眾掌握這些表層結構後，可以從這些表層結構中，逐層享受說書者的敘述、故事的內容，甚至陶醉於現場的聲音肢體之美當中。換句話說，當故事敘述的表層結構出現後，故事的支架也顯現，說書者的敘述渲染，加上聽眾的想像，一個精采、淒美或者動人的故事即呈現。上述〈崔猛〉故事的第一個事件為鄰居惡媳婦之事，故事敘述的表層結構為「英雄－對手－衝突－幫助者－解決事情」，此時「英雄」為崔猛，「對手」為惡媳婦，好打不平的崔猛聽見哀淒的聲音時，以為惡婆婆欺負媳婦，當他發現真相時怒從中來，因此打死媳婦，然而殺人者死，怎可因他人家務事一怒殺人？這代表糾紛即將發生，此時幫助者－崔猛之母－出面為他解決事情，弭平一場糾紛，這是這個事件的表層結構，以這個表層結構為基礎，說書者以 9000 個字左右的語言為他進行鋪敘，即使「對手」惡媳婦出現都以相當長的篇幅敘述，如：

有這麼一天，崔猛在後花園練功練完了，把身上的衣服撂下來，抖落抖落身上的土，他的英雄氅就在兵器房外頭門口兒掛著，剛要穿，就在這個時候，揪冷子這麼一聽，東牆外頭有討饒的聲音：「哎喲！咳！你饒我吧！我再也不敢了還不行嗎！你饒我吧！哎喲！」這嗓門兒夠尖，喊的很慘，是個年青女人的嗓韻兒。嗯？崔猛一聽，心裡說：……，一個少婦兒騎在一個老媽媽身上，正左右開弓的打哪。……。

接下來說書者介紹「對手」惡媳婦的來歷、家庭，然後進行下面的故事，

說書者以極簡單的表層結構，為〈崔猛〉建構完整的骨架，完成故事的敘事模式，讓聽眾一目了然，進行鋪敘與想像的馳騁，為故事完成動人的情節與扣人心弦的內容。

值得注意的是，這些都建立在每個故事的框架中，《評書聊齋誌異》中每個故事的框架都與故事的題目有關，以上面舉的故事〈崔猛〉而言，它的故事框架為「崔猛喜打抱不平，義結兄弟。」在這個框架內，建構表層結構，發展出各個支線情節、事件，其中有「崔猛怒殺惡媳婦故事」、「李申故事」、「王監生故事」以及其他人物生平等線索，這些堆砌了故事的層次，更重要的是在這些故事框架中，明白透露了故事的性質，如〈崔猛〉「崔猛喜打抱不平，義結兄弟。」說明此故事講述人與人之間的故事；〈雲翠仙〉「雲翠仙被逼，嫁給輕浮子，重獲自由」說明人與狐的故事；〈聶小倩〉「聶小倩還陽」說明人與鬼的故事；……，將故事框架與故事題目結合，讓故事更引人注目，激發探究故事的動機，這是源自於《評書聊齋誌異》原著《聊齋誌異》蒲松齡的創作動機，是相當奇特的佈局構思，具有高度的藝術價值。

接下來談論《評書聊齋誌異》的敘述深層結構。本文在第二章第一節以普羅普提出的功能分析《評書聊齋誌異》故事，發現 29 個故事的功能模式主要為「a-K」、「 $\gamma - \delta$ 」、「A-U」三種，這三種功能模式衍生了《評書聊齋誌異》故事的表層與深層結構。植基於表層結構中的情節、事件，為故事提供各式各樣的想像空間與內容，然而所有故事文本的表層結構深處必定有支撐這個表層結構的基礎，作者或者說書者為了傳遞此「深層」的主要思想，鋪設各種故事，將這個「思想」附著於故事的表層結構及其血肉中，此即故事的深層結構。在此通過《評書聊齋誌異》故事的敘事模式說明：

|                              |           |             |
|------------------------------|-----------|-------------|
|                              | 助手或其他人    | 助手或其他人      |
| 社會契約 + 違背                    | + ----- + | 行動 + -----  |
| (遵循)                         | 主角：承受者    | (考驗) 主角：承受者 |
| (追求)                         |           | (示警)        |
| + 結果 (社會契約重建、完成社會契約或新社會契約產生) |           |             |

以第 18 個故事〈辛十四娘〉為例，它的敘事模式為：

|           |           |                         |
|-----------|-----------|-------------------------|
|           | 舅姥姥       | 辛十四娘                    |
| 社會契約 + 違背 | + ----- + | 考驗 x 4 + ----- + 社會契約重建 |
| 馮生：馮生     |           | 馮生：馮生                   |
| (1)       | (2)       | (3)                     |
|           | (4)       | (5)                     |
|           |           | (6)                     |

(1) = 人狐不能通婚

(2) = 馮生明知辛十四娘為異類，仍然和辛十四娘結婚

(3) = 馮生和舅姥姥達成的地方契約 (舅姥姥幫他娶得辛十四娘，表示對抗人狐不能通婚的觀念)

(4) 馮生在娶得辛十四娘後接受的考驗。

(5) 在辛十四娘幫助下，馮生娶祿兒，再次達成一個地方契約。

(6) 馮生不得不接受辛十四娘安排重新確立的社會契約。

這個故事與普羅普功能分析結果的三個功能模式中的「 $\gamma - \delta$ 」，在某些地方有類似之處。「 $\gamma - \delta$ 」指的為「命令—執行」，這個「命令」相當於「社會契約」—人狐不能通婚；「 $\delta$ 」指的是另一個「 $\delta 1$ 」—違背禁令，相當於 (2)；違背禁令的結果往往發生懲罰等事，相當於 (4)，最後幫助

者即辛十四娘，等於馮生與辛十四娘重新訂立的地方契約，最後辛十四娘詐死，馮生娶祿兒等事即為社會契約的重建。「 $\gamma - \delta$ 」同時也屬於核心功能對中的一種，就是基本功能，是作品敘事的真正關鍵，雖然只是核心功能但是卻與深層結構有某種聯繫，我們可以說它也是屬於深層結構某一種。上述分析的〈辛十四娘〉的敘事模式故事其實也是故事的深層語法。

從上面可以得知，主角是推動故事的原動力，社會契約（人狐不能通婚）是制約的力量。當主角努力追尋十四娘蹤跡而迷路時，即表示他產生娶妻的願望，然而這種願望是違背社會契約的，即使藉由舅姥姥（鬼）幫忙而娶得十四娘，也並不表示他們可以重建社會新契約，社會契約決定他不能娶十四娘，因此出現楚生的陷害，其實楚生的陷害，即命運對他的挑戰，雖然最後馮生獲救，但是十四娘已決定離去，此時馮生完全處於被動，最後接受十四娘安排，代表向命運妥協。也就是說，違背定數者即必須接受挑戰，挑戰不成功就必須接受命運安排。人狐不能結婚，即使結婚也會發生事端，除非通過考驗。從這種深層結構中即可見故事中深層的內在，在命定人狐不能結婚的結構中，卻又從事結婚之故事必然淒美，然而如何將之巧妙構築卻是最大的藝術啊。

## 二、 各種語法描述

這裡的語法指的是說書的說法之美。

如果將說書者說的每個字、每一句話當作符號，那麼這些符號之間將構成各種具有邏輯關係的概念，以巴爾特採用的符碼觀念來說，就包括了行動( Proairetic)、義素( Seme)、闡釋性( Hermeneutic)、象徵( Symbolic)、指涉性( Cultural)等符碼( Code)。《評書聊齋誌異》說書者結合了這些符碼，完成了各種語法及邏輯形成的說法之美，以下分述之：

(一) 形象的描述：此點分爲具體形象的描述與抽象形象描述。具體形象的描述是《評書聊齋誌異》說書語法敘述中最具體，最基本的形象之美，舉凡山川景色、人物外表、舉首投足、……等，無一不包含於其中。如第 19 個故事〈張誠〉，描寫牛氏的語言符號爲：

牛氏比張煥之小二十多歲。她模樣倒還不錯，就是長了一臉的橫肉，要是一樂呀，這兩個眼角兒邊上的皺紋實在是嚇人；白眼珠多，黑眼珠少，這叫「轉軸兒」眼兒，一看就是惡相。她剛過門還行，對丈夫、兒子倒是照顧吃、照顧穿的。…… (p.4-111)

其中的語言描述「比張煥之小二十多歲」、「模樣倒還不錯」、「長了一臉的橫肉」、「白眼珠多，黑眼珠少」以及「一樂呀，這兩個眼角兒邊上的皺紋實在是嚇人」將張誠之母的長相具體圖像化，彷彿牛氏真實站在眾人面前，看著大家；再如第 20 個故事〈羅刹海市〉，馬驢遇難漂到羅刹國，口渴喝水之景：

……，蹲下捧了一捧嚐了嚐，這水還挺甜。他索性趴在溝邊，大口大口地噙在嘴裡，痛痛快快地喝了個夠。他見四處沒人，就把身上的細軟物品解下來，撿在地上；然後脫下衣服，跳到水溝裡洗起澡來啦。…… (p.4-161)

這段描述將馬驢喝水以及洗澡前的動作、情形真實呈現。

這些描述將文本世界所有動態、靜態圖像一一道出，當文字語言連結後，與之相關的各種具體形象依次出現，呈現各種美麗的藝術圖像，彷彿上演一齣風景人物的紀錄片。

另外一種形象描述屬於抽象概念性的。這種形象源自於具體形象的行動意義或者因為這種形象聯想而成，以上述所提的第 19 個故事〈張誠〉，描寫牛氏的語言符號段落而言，這段具體形象的描述與其相關的邏輯關係，即將牛氏的個性呈現，因為「長了一臉的橫肉」、「白眼珠多，黑眼珠少」、「要是一樂呀，這兩個眼角兒邊上的皺紋實在是嚇人」的語言描述都是令人害怕的兇惡之相，也因此說書者評述直接此相貌為「一看就是惡相」。此時牛氏凶惡的形象已出，接下來說書者即進行牛氏惡行鋪敘，但是此時聽眾對牛氏的凶惡早已理所當然，因為形象早已描繪於前。同樣的，第 20 個故事〈羅刹海市〉，馬驥遇難漂到羅刹國，口渴喝水之景的片段，除了將馬驥喝水之景描述出來外，亦將馬驥遇難落魄的形象真實呈現。諸如此類，這種情景合一的語言形象，或者歡樂、或者痛苦、或者淒慘、……，各種情事遍地可尋。

(二) 意象的語言表達：這是指由具體與抽象形象描述進一步引起的，它可以是一種氣氛，也可以是一種感覺、心情。如第 20 個故事〈羅刹海市〉，當馬驥與公主結婚後，到各龍王國遊歷。二人在東海國後宮的一棵玉樹下閒聊時：

……，忽然飛來幾隻大鳥兒，紛紛落在樹上。這幾隻飛鳥又像鳳凰，又似孔雀，全身都是金黃碧綠的羽毛兒，後邊拖著一個出奇的大尾巴，說玄啦，尾巴比身子得長三倍。這群鳥兒站在樹枝上這麼一聲叫喚，嗒！這聲音真是淒慘婉轉，陣陣哀鳴，一聽這叫聲，不由得使人心酸落淚！聽著聽著。馬龍媒就想念起家鄉來了；他想起家中那年邁的父母親，這會兒不知該多麼想念離別多年的兒子呢，說不定還以為自己早就葬身在大海之中了。……（p.4-199~200）

其中關於飛鳥所從事的語言描述，除了它們的姿態、行動等具體形象外，飛鳥的哀鳴引發了「心酸」、「思鄉」、「孤獨」的意象，這種意象令人心酸淒涼，也因此觸動了馬龍媒的歸去之情，當然也博得聽眾的同情，這種意象籠罩全場後，就成爲一種氣氛了。

（三）文化語法：指說書時將文化語法加入敘述中，運用邏輯關係將文化架構，如宗教、心理、歷史、道德、……等加入語言中，藉著語言激發這些文化訊息，成爲文本世界中真實的時代，甚至影射說書者所處的世界現實，這是極深層的藝術。如第 17 個故事〈聶小倩〉，說書者一開始即言寧采臣「生平無二色」，當聶小倩色誘他時，寧采臣這種信念展現，並且以這種信念讓聶小倩羞愧離去。在這裡「生平無二色」即成爲寧采臣世界中的道德觀，其他未遵行此道德觀的都受到報應，如蘭溪生主僕與縣令、知府等人。當寧采臣帶聶小倩回家後，也因爲此道德觀而以兄妹相稱。寧母知道聶小倩是鬼後，雖然知道她無害，但起初夜晚仍然極懼怕，此種懼怕即來自文化宗教「鬼害人」的心理；當寧采臣之妻亡故後，寧母又以「鬼無法生育」恐家中無後的理由，反對二人婚姻，這也是宗教文化的心理使然；後來燕赤霞來訪，說明當寧采臣祭墳、灑泥壺中之水於墳上時，聶小倩即去鬼身，化爲人，也就是說人鬼結合有害的文化、歷史、宗教觀念深植寧采臣所處的世界，因此聶小倩嫁寧采臣前必須先捨棄「鬼」的身分，而這些文化、歷史、宗教觀念都來自說書者現實的世界，同時也是原著蒲松齡的社會。也就是說說書者或作者，將自身的文化語法加入文本世界中，但他們在經營語法敘述時，未出現任何具體、教條式的文化語法，只是將它們以「邏輯形式」附著於其中，只有於敘述故事時，這種文化意象（層面）才會顯現，這是一種藝術，也是人鬼相戀過程中淒涼的美感。

（四）意外與期待：前者指的是聽眾聽書時，除了故事本身這套書以外，意外獲得的知識；後者是指說書者運用懸疑的方式製造聽眾對下文期

待的心理。此點於本章第一節已說明，不再贅述。

（五）絃外之音：包含故事內容真正的含意與說書者藉機教育聽眾，宣揚善良風俗，或者指桑賣槐的語言。這些在文字敘述中不明言，而是以邏輯關係的方式顯現，如第 10 個故事〈席方平〉，故事中以冥界的貪污腐敗、官官相護，作為斥責對象，但是事實上故事真正的含意是痛責現實世界中的官場，作者或說書者以這種語法呈現其絃外之音，可以達到說者無罪、聽者有意的效果。再如第 14 個故事〈折獄〉，胡成瞎編自己謀財害命的故事，馮安發出懷疑之語後，說書者說：

其實胡成並不是拿馮安開心，他核計：你馮安要發財，學著謀財害命去！小子，你幹去吧——你就犯了災星，甬想活啦。他是酒後無德，藉著酒勁兒這麼胡編亂吹一通，講的馮安得動動心，可是看馮安不但沒動心，還真不信。……（p.3-4）

說書者夾議帶敘的說「他是酒後無德，藉著酒勁兒這麼胡編亂吹一通」絃外之音為「酒後無德」必遭禍事。前面又說「你就犯了災星，甬想活啦」，此絃外之音為「胡成犯了災星」，也就是說說書者早已於此酒後無德的警告，以及將犯官司的訊息，並藉此教育聽眾要心存仁德，不可酒後無德。

上述所列舉的皆為說書時運用語法呈現的藝術之美。

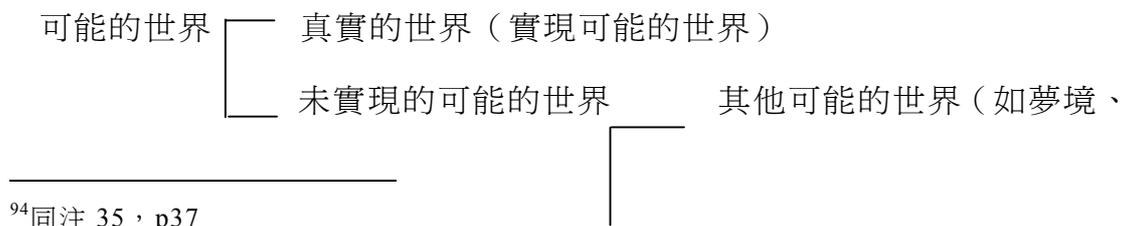
當然，並不是所有人都能夠完全體會這種說書呈現的語法之美，因此說書者在準備說書時極可能預設聽書者的文化層次，進行各種準備。一般而言，當時聽書的階層多半為工人與市民，不過聽陳士和說書的聽眾擴及至知識份子，這是很特殊的事，最大的原因是陳士和的說書魅力，這些魅力當然包含了上述所提的藝術之美。

### 第三節 進入不可能的世界之美

凡是文學敘事作品必定含帶某種程度的虛構成分，而其中的虛構成分正是故事的美感，蒲松齡的《聊齋誌異》如此，陳士和二度創作的《評書聊齋誌異》更是如此。以〈折獄〉為例，扣除「異史氏曰」的部分，《聊齋誌異》原文只有 783 字，陳派聊齋說書者卻可以將它擴大為 16000 字，經過倪鍾之增刪的整理後變成的整理稿卻有 19000 字左右，從蒲松齡到陳派說書者到倪鍾之之間，字數由 783 字到 16000 字，再到 19000 字的過程中，除了翻譯的因素外，增加的部分幾乎為虛構成分，這些虛構的成分包括事件的擴充、人物的增加……等要素，而這些正是聽眾喜歡的成分，換句話說，聽眾因為這些再創造的美感產生歡樂之情，這些虛構對聽眾而言都是藝術。聽眾透過說書者說故事的方式，進入故事存在的虛構世界—《評書聊齋誌異》故事中的虛構世界—滿足他們心靈的需求，那麼這個世界究竟是什麼樣的世界呢？以下分別探討：

#### 一、進入不可能世界

敘述的世界包括可能與不可能的世界，可能的世界中又分真實的世界與未實現的可能的世界，未實現的可能的世界又分為其他可能的世界(如夢境、神話)與虛構的世界，如下圖所示<sup>94</sup>



<sup>94</sup>同注 35，p37

因此必須先為《評書聊齋誌異》故事中的虛構世界定位。

(一) 可能的世界：萊布尼茲認為：一個世界如果與邏輯規律不相矛盾，就叫「可能的世界」。「可能的世界」有無限多個，神從中挑出最好的一個予以實現，於是就有了我們這個世界<sup>95</sup>。依照萊布尼茲的說法，只要「與邏輯規律不相矛盾，就叫『可能的世界』」，而且其中最好的是「我們這個世界」—我們現存的真實世界，如同傅修延在《講故事的奧秘—文學敘述論》<sup>96</sup>中所言，虛構的世界是一個可以探討而且值得探討的對象，它的型態穩定，使人可以把握；內涵豐富與活動自由，讓它波譎雲詭，隨時可以把握，這種特點不論《評書聊齋誌異》或者《聊齋誌異》皆具備，茲以取材自後者的《評書聊齋誌異》說明，並以傅修延在《講故事的奧秘—文學敘述論》中說明構成「可能的世界」的條件檢視：

1. 型態穩定：對於聽眾而言，《評書聊齋誌異》中的故事，不論原作者蒲松齡根據傳說或者自創，經過陳派聊齋說書者的再創造後，除了保有原作的精神與精華外，至少較原作擴大 20 倍的說書作品，至少有 80% 以上的虛構成分。這些經由說書者虛構的部分與原作者的創作材料，在說書者以說書方式呈現時，聽眾眼前或者心目中閃現的圖像基本上是相同的，即使每次說書者就聽眾需求略作增刪時，這些圖像仍然相同，因為故事材料取材自與我們息息相關的現實世界，如第 2 個故事〈畫皮〉，說書者一開始介紹大郎家：

---

<sup>95</sup> 參見羅素：《西方哲學史》下卷，中譯本商務印書館 1982 年版，p116~117

<sup>96</sup> 參見 p24~25

山西太原府某縣，有位姓王的，是個秀才。這位秀才是長兄，有個弟弟，人們都叫他們王大郎、王二郎。哥兒兩個也不過就差個兩三歲。這位王大郎也就是二十四、五歲，王二郎呢，也不過就是二十一、二歲，哥兒兩全都娶了媳婦兒啦。二郎的媳婦兒娘家姓什麼，咱們不知道，這位王大郎啊，娶妻陳氏，是一位賢慧的女人。……

說書者介紹故事中男主角出身時，以「山西太原府某縣」代表主角的出身與住處，當說書者提到「山西太原府」時，聽眾的心理或者腦海中馬上出現「山西太原」的風情，甚至當地人物性格特徵。接下來提到「秀才」，聽眾眼前再度展現中國秀才的形貌；而王大郎兄弟的年紀一提出時，一個二十四、五歲、年輕秀才的立體輪廓具體顯現在聽眾眼前，雖然此時的具像完全是聽眾想像；在提到王大郎妻子時，說書者說「是一位賢慧的女人」，聽眾眼前再度浮現賢淑有智慧的少婦形象；……。即使後來王大郎遇到青鬼時，青鬼的形象也很鮮明，說書者說：

他（大郎）走著走著，忽然間這麼一擡頭，噫？就見由起大道的北面兒，從一個小岔口兒裡出來了一個女人，走道兒一扭一扭的，似乎已經走不動的樣子，手裡頭提溜個包袱。……。

雖然是鬼假扮，但是假扮的女子柔弱的形象清楚的沁入聽眾心裡，並且浮現具體圖像，這種圖像是固定的，不因出現次數的多寡而變異，除非它的真實身分被揭穿。諸如此類的形象、情節或者事件，故事中比比皆是《評書聊齋誌異》故事中的材料、形象，不管是山、川、人境、冥界、龍宮、人、鬼、狐、仙……，經由敘述方式喚起的圖像都是固化的，即使故事中出現的地方或者人物的不存在於現實世界中，但是在《評書聊齋誌異》故

事中卻是存在的。故事中發生的事件、形象彼此不矛盾，而且不違反邏輯規律，型態穩定。

2. 內容豐富：《評書聊齋誌異》一共 29 個故事，每個故事各自獨立成篇。雖然如此，每個故事內容卻可以無限延伸。也就是說，只要聽眾需要，說書者將是需要不斷增加次要人物、事件、其他情節，讓整個故事複雜化；或者以增加「白」、「表」、「評」的方式豐富內容，而且這種增添無損於原有故事，以第 2 個故事〈畫皮〉為例，蒲松齡原作僅 1200~1300 字左右，經何遲整理刪冗存菁後，評書約兩萬多字，但是陳士和說書時卻可以將它發展為五萬字左右的評書，發生這樣的差異主因即為事件、情節等方面的增刪，並且視聽眾需求加以適度修改，何遲整理時以取精華及故事流暢性、合理度等為考量因素，因此讓此段說書的文本定本成為兩萬多字，不管如何，陳士和的評書與何遲整理後的〈畫皮〉，故事中呈現的內容、情節、氣勢、豐富性等皆不亞於現實世界，甚至超越它（因為橫跨人鬼二世界。）其他每個故事均具有相同的特質，內容極豐富。

3. 自由度大：《聊齋誌異》作者蒲松齡根據現實世界中的每一種現象或者事物，適時在故事中敘述，賦予故事實現無限的可能性，而《評書聊齋誌異》故事說書者再將《聊齋誌異》中的每一種可能性進行畫龍點睛之效，讓《聊齋誌異》的每個情節、故事、人物事件化、生活化、細節化，如此故事中虛構的世界，更具有「可能的世界」的形貌，至少與我們生存的現實世界類似，如上述所舉的第 2 個故事〈畫皮〉，故事中的兄弟王大郎、王二郎，在現實世界中可能存在；「山西太原」真實的世界是具體存在的；乞丐花子、道士皆存在於現實世界中；「秀才」存在於故事存在的時代中；王大郎起邪念，勾引女子，這種行為可能發生在每個地方的某個人身上；……，因此這個虛構的故事中所提到的每個人物、情節、事件等皆有成立的可能性，故事的世界是可能存在的，因此它屬於「可能的世界」，甚

至超越「可能的世界」，因為故事中提到青鬼化爲人形，假扮爲美女或者老婆婆等形象，而這些在現實世界中不存在，但是可以被接受的「不可能的世界」，「不可能的世界」容後討論，重要的是故事中青鬼害人的事不會影響作者或者說書者，但卻可以警惕人，青鬼的角色是創造出來的，因此在《評書聊齋誌異》故事中所有的取材均是自由的，經由這些取材的鋪敘與敘述，使得故事充滿了詭譎變化，與警世之效，說書者或作者的目的透過這個虛構的可能世界完全成功的表達，呈現在聽眾面前。

在這些虛構的故事世界中，說書者或作者無限的將這些虛構的故事世界延伸，讓它們與我們的世界並存，並且隨時可以召喚它們出來。它們投射的世界雖然是虛構的，但是型態固定、內容豐富、自由度大，是一個與我們現存的真實世界類似的可能世界，其中某些人物、空間創造，甚至超越可能世界，可以挑戰不可能的世界，這些故事完全具備了虛構故事的美感，成爲一種藝術。

（二）邊界：《評書聊齋誌異》故事中投映的世界爲可能存在的虛構世界，它的邊界事實上是模糊而且不明確的，它隨著故事進行推展隨時變換邊界，如第一個故事〈勞山道士〉，當故事中主角王七停留於家中時，這個可能世界的邊界就是王七家的牆壁；當王七外出到達勞山時，此時的邊界就是整個勞山及其腹地，就像傅修延所說：「每當捧起敘事作品，居住在真實的世界中的讀者就『越界』進入了『虛構的世界』」<sup>97</sup>當說書者敘說故事時，所有的聽眾包括說書者的確「入侵」了當下故事的世界。

當聽眾藉由說書者導覽這個可能的世界時，除了發現《評書聊齋誌異》故事中投映的世界的邊界時刻變化外，也發現這個世界的邊界極爲穩定，如同前面所提的「型態穩定」一樣，不會因時制宜，改變形貌。相較於現實世界，這個世界中所有的事物呈現的是秩序井然、形象鮮明、生動豐富，

---

<sup>97</sup> 《講故事的奧秘－文學敘述論》p26

最重要的是比現實世界真實，極具仿真性<sup>98</sup>。

但是《評書聊齋誌異》故事中的世界並不是單一性的，有時候一個故事中出現二個以上的世界，這些世界之間各自有其邊界，邊界之間存在著某種通道，如第 15 個故事〈張鴻漸〉，主角生存的世界為可能世界中的虛構世界，這個世界的邊界即為張鴻漸生活的國度；當張鴻漸被迫逃離家園，落難到走投無路的地步時，另外一個虛構的世界出現，此世界即施舜華的家，這二個世界是並存的。也因此當某天張鴻漸未遵守約定提前回施舜華家時，雖然人在原地，但是就是找不到「施舜華的家」這個虛構的世界。造成這種原因，並不是「施舜華的家」這個虛構的世界消失，而是這二個虛構的世界之間的通道不見了。當老太太發現後，通道復現，二個世界再度連接，同時出現在〈張鴻漸〉這個故事中。至於這二個世界的通道是什麼呢？應該是老太太或者施舜華，尤其是施舜華的指令。而且這個通道應該是特地為張鴻漸提供的，其他人可能無緣或者沒機會看到，也因為這樣，它充滿了特殊性、神秘性與單向性。再如第 27 個故事〈連瑣〉，主角楊于畏到故事中另一個虛構的世界「冥界」時，需藉由「鬼」媒引導，如連瑣，或者夢境，如楊于畏朋友王生借夢境到冥界替楊于畏解圍。此時二個虛構世界的通道為鬼或夢。至於冥界的邊界，故事中所言為飄邈、如廢墟般殘破，相較於主角所存的世界與現實世界，這樣的邊界其實也是相當明確，造成這樣的景象描述，主要為冥界代表的世界必須與其他世界有別，成分和結構也必須有差異。

仔細觀察 29 個故事，發現每個故事中展現的邊界各自不同，產生這種差異源自於每個故事敘事的事件不一樣之故，但是上述所言的邊界特點皆存在，甚至有些虛構的世界即使是主角也無法進入，如第 25 個故事〈佟客〉，主角第一次想前往佟客營造的世界救人時被佟客阻止，可見佟客營造

---

<sup>98</sup> 同上。

的世界並不須要人進入，它與主角所處的世界之間並無通道。

（三）規模：傅修延在《講故事的奧秘－文學敘述論》提到規模時說：「一般來說，在讀者的感覺裡，『虛構的世界』的大小，與其中人物和事件的數量及時空幅度有密切的關係。」又說：「敘述畢竟要訴諸於讀者的接受，『虛構的世界』建立與否，其規模多大，又取決於讀者閱讀中的想像、推理與判斷。讀者心中也有各種可能的世界，他會從其中挑出一個作為參照系統，來處理敘述提供的訊息，營造『虛構的世界』」<sup>99</sup>也就是說「虛構的世界」規模的大小與敘述時的人物、事件數量、時空幅度及讀者的想像、推理與判斷有關。因此在推斷《評書聊齋誌異》故事中的世界規模大小時，首先從敘述當時的人物、事件數量、時空幅度探討。

在第二章第三節探討角色時，所列的（表一）可以發現，29 個故事中出現的角色最多有 28 人，這 28 人中出現一人分飾多角的情況，也就是說《評書聊齋誌異》故事中出現的人物規模並不大；再以事件而言，第三章第一節探討情節時所列的（表四）可得而知，第 29 個故事〈雲夢公主〉中出現的事件最多－19 個，序列數目最多的故事有 8 個序列，相較於其他虛構世界出現的事件、序列，《評書聊齋誌異》故事中出現的序列、事件不算多，因此它的規模並不大；接下來探討時空幅度，故事中雖然出現二個以上的虛構世界，但是這些世界所呈現的世界其實並不大，以事件最多的〈雲夢公主〉為例，故事中出现安大業所處的世界，但是也侷限於主角世界中的永平府盧龍縣與前往府衙途中的七十四里路沿途空間，公主遣老虎救安大業後，讓安大業到她所處的「仙境」，但是這個「仙境」的範圍很小，故事中只提到「……，見前面有一大片樹林。樹林裡還有房子，青堂瓦舍，跟宮殿差不多。……」接下來即承接情節與人物對白，關於「仙境」的時空範圍陳述並不多。即使後來安大業與公主結婚後，提到仙境時，只言公

---

<sup>99</sup> P28~29

主回娘家，回家一天相當於人間一年而已，時空幅度的呈現規模不大。

以參照系統而言，故事出現主角所處的虛構世界、龍宮世界、仙界、冥界等不同系統的可能或者不可能世界，再與聽眾所處的現實世界相比，這些虛構世界的時空範圍並不大，以第 20 個故事〈羅刹海市〉為例，故事中主角出海經商，按理出現的空間應該很大，但是「海」遼闊的景象未出現，而以「龍捲風」將主角「送」到大羅刹海國，國度中描述主要以「容貌為主」；接著言龍宮世界，但是主要著墨點亦為異事與遊歷其他龍宮，而遊歷其他龍宮時亦未呈現廣闊的空間、時間感，因此規模不大，可以說較現實生活中的耳目所聞範圍稍大而已。再以第 4 個故事〈續黃梁〉為例，主角夢中 20 年的宰相生活，卻只是一場雨之間的「夢境」而已，雖然可算兩套時間規模，但是其中出現的敘事事務與人物等其他規模亦皆有限。

至於以「讀者閱讀中的想像、推理與判斷」推斷規模大小，此於《評書聊齋誌異》故事中出現的規模也較小。因為《評書聊齋誌異》故事中以「白」為主，加上故事以說書者敘說方式出現，因此較無餘裕的時間與空間從事這方面的聯想、推理與判斷。相較於《聊齋誌異》，《聊齋誌異》以「表」為呈現的主要型態，而且以私人閱讀為主，因此在想像與判斷、推理方面可以有較大的空間。

由於《評書聊齋誌異》篇幅的限制，因此故事中虛構的世界無法完全呈現是必然的，綜合上述可知《評書聊齋誌異》故事中虛構世界的規模是有限的。

（四）維度與密度：傅修延認為虛構世界中的密度是指這個世界本體的稀疏或稠密程度；維度（dimension）指一個世界用幾維方式存在<sup>100</sup>，維度包括時間、山、川、次元等，各式的維度聚集，將造成立體、動態現象，如浮雕般凸起。《評書聊齋誌異》故事中虛構世界的維度相當飽滿，如上面

---

<sup>100</sup> 《講故事的奧秘－文學敘述論》p32

曾舉的例子第 3 個故事〈阿寶〉，子楚回家後，剝指頭後的描述：

疼的子楚齜牙咧嘴的，血流了一地。家人從外邊蹦進來一瞧：「啊！切了手啦！……啊……」再看子楚用手捂著傷口，順著手往下流血，哼哼著：「哎哟，……哎哟！」「大爺，您這是怎麼啦？」「不碍不碍，……這就好了，這就好了！……」……

這段描述包括聲音、時間、動作、事件、人物等，形成一幅動態的畫面，虛構故事中的人物與聲音形象生動逼真，接連以子楚、家人及聽眾的觀察角度互相切換，並以穿透性的語言如「疼的子楚齜牙咧嘴的」、「子楚用手捂著傷口，順著手往下流血，哼哼著：『哎哟，……哎哟！』」、「不碍不碍，……這就好了，這就好了！……」層層推演，構築立體現場，並將它再現於現實世界。再如第 20 個故事〈羅刹海市〉，故事中主角出海經商遇風時其中的一段描述：

舵折了，船轉悠得更歡啦，像囚進鐵籠的野馬，東扎一頭，西扎一頭，晃來晃去，來回轉悠；只聽「喀嚓」一聲巨響，撞到了暗礁上，這船就像碰在石頭上的雞蛋一樣，整個兒就給撞散啦！（4-159）

利用各種視角切換，將船撞到暗礁之前漂流的形象，以東、西晃動的角度描寫，並以被「囚進鐵籠的野馬」不安的浮躁推移船隻，當船撞到暗礁時，又以穿透性的語言「像碰在石頭上的雞蛋」譬喻，將船散前的圖像如立體浮雕般呈現出來，而且是動態的，這種動態涵蓋於聽眾的認知世界之中。諸如此類的維度呈現於所有故事中。接下來，探討《評書聊齋誌異》故事中虛構世界的密度。

事件是構成「虛構世界」的主要成分，各式各樣的事件加上聽眾或者讀者的想像思維能力，「虛構世界」因此被建構而成。換句話說，事件是「虛構世界」的骨架，聽眾或者讀者的想像思維能力是「虛構世界」的血肉。就像傅修延說的：「同樣的規模，事件越少，讀者用想像填充的『地方』就越大，這個世界也就越顯的稀疏」<sup>101</sup>，反之亦然。又說：「一個動作就可以構成一個事件」，以第 23 個故事〈雲夢公主〉這個虛構世界中，公差受賄準備加害安大業為例：

且說安大業等死的當兒，一閉眼，一縮脖子，他就嚇暈過去啦！就在公差舉刀砍下這頭髮絲那麼點空兒，就聽山澗裡頭：呼呼呼……，山風驟起呀，山風來勢迅猛，裹著沙子、石頭，刮的舉起的那把刀，砍不下來，叮哩叭啦，往後划了個大圈兒，斜了下去；沙石打的兩個公差眼睛都睜不開，臉上生疼，……（5-71）

這段敘述可以視為一個事件，但是如果以「一個動作就可以構成一個事件」而言，「安大業等死」、「一閉眼」、「縮脖子」、「嚇暈過去」、「公差舉刀砍下這頭髮絲」、「山風驟起」、「山風來勢迅猛，裹著沙子、石頭」、「舉起的那把刀，砍不下來」、「往後划了個大圈兒」、「斜了下去」、……，都可以視為事件，就「公差加害安大業」的事件而言，說書者將加害者、受害者、甚至兇刀從事密集性的事件填充，透過這些密集的事件敘事，聽眾的想像也因此更細膩。以此類推，長達 50000 個字的評書整理稿，主要情節<sup>102</sup>有 19 個的〈雲夢公主〉故事中，將出現多少事件呢？更何況，說書人在現場說書時可以視情況增減事件，因此《評書聊齋誌異》故事中虛構世界的密度

---

<sup>101</sup> 《講故事的奧秘—文學敘述論》p35

<sup>102</sup> 參見本文第三章第一節 二、情節

是密集堅實的。

經由上述檢視發現，《評書聊齋誌異》故事將虛構世界的藝術完全呈現：它屬於可能甚至超越可能的世界，它的規模不大，與現實世界的邊界雖然模糊不明確，但是故事中出現的邊界卻是清楚的，而且故事中虛構的世界不侷限一個，這些虛構的世界之間存在某種通道，單是這種通道多半具有特殊性，非常人可以隨意進出的，也因此增加它的神秘性；故事中虛構的世界雖然規模不大，但是密度密集堅實、維度大，立體化，套用傅修延先生的話，《評書聊齋誌異》故事中虛構的世界成爲聽眾：「靈魂嬉戲的場所」、「馳騁想像、寄寓理想、發展創造力」<sup>103</sup>，甚至是安頓靈魂的世界。

本文中認爲《評書聊齋誌異》故事中的世界可能超越可能的世界<sup>104</sup>，即它包含其他世界，進入所謂「不可能的世界」。這個世界出現的類型隨著出現時間的遠近，距離可能世界的規範越來越遠，甚至超越現實世界所能理解的範圍，如神奇世界、荒誕世界與悖謬世界。其中神奇世界除了利用其他可能世界的規律外，也將現實世界中的規律與標準幻化成它的支架<sup>105</sup>，因此這個世界仍然是有規律及邏輯性的世界。荒誕世界中已經悖離現實世界中的規律與標準，它的規律脫離常軌，常常是神來一筆，令人摸不著腦，也因此讓人覺得荒誕無法理解，它的支架是「扭曲了的邏輯規律與可能的標準」<sup>106</sup>。悖謬世界的標準是「可能性的任意組合導致水火不容的幾種可能性實現在同一個世界裡。」<sup>107</sup>這三個世界與現實世界的距離與令人理解的程度依次爲：神奇世界、荒誕世界與悖謬世界。而《評書聊齋誌異》故事中的世界屬於這些不可能的世界的哪些類別呢？依個人淺見，這 29 個故事中，除了第 13 個故事〈毛大福〉、第 14 個故事〈折獄〉、第 21

---

<sup>103</sup> 同注 35，p36

<sup>104</sup> 可能的世界包括摹本世界、部分虛構世界、全然虛構世界。

<sup>105</sup> 同注 35，p41

<sup>106</sup> 同注 35，p44

<sup>107</sup> 同注 35

個故事〈商三官〉屬於可能世界中的全然虛構世界；其他皆屬於神奇世界，以下列表說明：(表一)

| 故事     | 關鍵         | 規律邏輯       | 故事       | 關鍵     | 規律邏輯   |
|--------|------------|------------|----------|--------|--------|
| 1※勞山道士 | 穿牆、走入月宮……  | 道術         | 16 紅玉    | 狐仙、壯士  | 道家     |
| 2※畫皮   | 鬼扮人、人收鬼、吐心 | 中國宗教、道術    | 17 聶小倩   | 鬼、冥界   | 佛教     |
| 3 阿寶   | 魂出竅、魂附鸚鵡   | 道教、佛教      | 18 辛十四娘  | 狐仙     | 道家     |
| 4※續黃梁  | 和尚引入夢      | 佛教         | 19 張誠    | 虎叨人、菩薩 | 佛教     |
| 5 雲翠仙  | 狐仙、幻境      | 佛、道家、傳說、志怪 | 20* 羅刹海市 | 龍宮世界   | 神仙、道家  |
| 6 考弊司  | 冥界         | 佛教         | 21 商三官   | 女扮男裝   | 全然虛構世界 |
| 7 向杲   | 人變虎        | 道家         | 22 紉針    | 神奇水    | 神仙、道家  |
| 8 夢狼   | 預知夢        | 佛教、道家      | 23 雲夢公主  | 神仙     | 道家     |
| 9 崔猛   | 道士示明途      | 道家         | 24 嬰寧    | 狐仙     | 佛、道家   |
| 10 席方平 | 冥界         | 佛教         | 25 佟客    | 幻術     | 異人、奇術  |
| 11 瑞雲  | 眉心點痣       | 道家         | 26 伍秋月   | 鬼、冥界   | 佛教     |
| 12※王者  | 異界         | 道家         | 27※連瑣    | 鬼      | 鬼文化、佛教 |
| 13※毛大福 | 狼通人性       | 全然虛構世界     | 28※夜叉國   | 神力     | 奇異世界   |
| 14* 折獄 |            | 全然虛構世界     | 29 呂無病   | 鬼      | 佛教、鬼文化 |
| 15 張鴻漸 | 狐仙、幻境、飛行   | 佛教、道家      |          |        |        |

\* 表蒲松齡原著之故事來自口頭傳說；※表蒲松齡原著之故事來自書面資料。

1. 第 13 個故事〈毛大福〉在蒲松齡之前，出現趙乳醫<sup>108</sup>的故事，經過蒲松齡的虛構，到陳派聊齋的評講時，故事中人物絕非真實人物，但是卻符合現實世界中的邏輯規律，即使報恩的是「狼」，讓人難以接受，它卻

<sup>108</sup> 參閱《堅瓠集·余集》卷一

可能發生；第 14 個故事〈折獄〉、第 21 個故事〈商三官〉故事中的男女主角均不存於現實世界，但是第 14 個故事〈折獄〉中，費縣官斷案的過程、方法，事件的內容卻是遵守現實世界中中國社會的邏輯規律，展現當代中國清官斷案與當時社會的型態，可以說是當時社會的寫實，因此屬於可能世界中「全然的虛構世界」；第 21 個故事〈商三官〉，商士禹與郝不仁的恩怨反映當代社會讀書人的義憤與為富不仁者的「惡」；商臣為父伸冤未果，呈現的官場勾結文化正是當代官場的寫照；商三官也是虛擬人物，她女扮男裝為父報仇之舉，除了突顯古代以男為尊的社會觀念與奇女子決心、巾幗不讓鬚眉的意義外，也說明當時的禮教，反映當代社會的寫實故事，屬於「全然的虛構世界」。

2. 其他 26 個故事，有些源自口頭傳說，有些有書面資料來源<sup>109</sup>，雖然這些故事有所本，而且內容多半以現實世界的邏輯規律運行，但是就故事中營建的虛構世界而言，某些部分已經逾越現實世界實現的可能性，這些部分無法存在於現實世界中，但它們在這些虛構的世界中卻是扭轉乾坤的主要關鍵，因此在它所存的虛構世界中存在是必須的。相對於此，現實世界中的聽者卻能夠理解，並接受這些不可能實現的虛構物或人、事，這源自於聽眾深厚的社會或宗教背景，此容後再談。

3. 作者或說書者將這些不可能實現的人物神奇化、法術化了，如：第 1 個故事〈勞山道士〉，故事中老道如蜻蜓點水般環行於山澗之中，毫不費力，將蜻蜓等鳥獸飛行縱躍的能力合成，幻化於人身上，這種不可能的事，透過修行的功夫就可實現，這種能力以中國社會觀點而言，可以接受，但是它卻是屬於中國的神奇功夫，一般而言是不可能實現的，因此最後主角向老道請求傳授「穿牆術」這種不可能實現的法術後，因為未遵守命令修

---

<sup>109</sup> 《聊齋誌異》源自口頭傳說與書面資料的故事不下 160 餘篇。參考汪玢玲《鬼狐風情－《聊齋誌異》與民俗文化》黑龍江人民出版社 2003.5

煉，因此回到現實社會時表演失敗，但是老道卻可以輕易「穿牆」，爲什麼？可以說，中國社會中除了現實的社會人生外，在社會中原本就存在另一個不可能的世界－「神奇世界」，〈勞山道士〉營建的是能夠飛簷走壁、穿山遁地的神奇世界（具備法術特異能力），這些特異能力的的神奇世界常導致人們入山求道，王七即典型的人物之一；與此故事類似的如第 25 個故事〈佟客〉的幻境；第 2 個故事〈畫皮〉中花子吐「心」救活大郎；第 11 個故事〈瑞雲〉中和生以法術在瑞雲眉心點「痣」保其真，顯現賀生的真情，二人終成眷屬。

4. 亦虛亦實的夢境：夢境屬於未實現的「可能的世界」，因爲它虛幻似真，卻又抓不著，無法實現。但是在《評書聊齋誌異》故事中的夢境，大多屬於虛中有實的，有的是預知夢，如第 8 個故事〈夢狼〉，故事中白翁藉由夢境得知白甲貪污爲惡、被金甲武士懲罰，醒後發現是夢，但是同時白甲真的被懲罰，只是不承認或不自知而已；第 19 個故事〈張誠〉，張訥受傷，夢見青衣人引導他尋弟及受菩薩甘露水，醒後傷勢已痊癒；第 22 個故事〈紉針〉中，紉針夜夢老者指引前往取活命水，夢醒，活命水仍在身上，並因此救活夏氏。第 26、27 個故事，皆以入夢方式入冥界，醒後恍如作夢，身上傷痕卻又證實事件曾經發生。將虛幻不可能、未實現的夢境與真實世界以通道連接，讓現實世界中人物、事件與夢境結合，變成一種實現期待、盼望或者解決不可能解決的事件的方式與場合，通過作者或說書者的誘導或鋪設框架後，使得不可能的事情以另一種神奇的方式化爲可能，雖然在真正的現實世界中，它仍然不可能實現，因此這種結合虛幻與現實的夢境屬於神奇世界。

5. 讓冥界、仙界、他界等不可能世界「真實」存在：《評書聊齋誌異》故事中的仙界包括龍宮、天界；他界包括大羅剎國、夜叉國、王者存在的世界、狐仙化出的世界；城隍公署、郡司衙、閻王殿、考弊司等屬於冥界

轄區。與真實世界對照，這些可以統稱為異界或者他界。它們共同的特色是真實世界中不可能存在，但是經過作者或說書者的描述引導、與聽眾（讀者）想像力的馳騁，再透過作者或說書者巧妙地架設通道，如（四）所言般，這些不可能實現的世界在《評書聊齋誌異》（或《聊齋誌異》）虛構的世界中出現，它不但真實存在，而且以合理的方式出現、消失，如第 15 個故事〈張鴻漸〉，施舜華為落難的張鴻漸敞開狐居世界的通道—豪宅出現，並叮嚀他回家的時間，此即暗示「約定回家的時間」是通道出現的時間，當張鴻漸違約提早回來時，通道未現，故事中舖設他找不到施宅是理所當然的，此時的施宅對張鴻漸或者聽眾、讀者而言都是既真實卻又虛幻的，也就是說知道它不可能存在，但卻完全接受它出現的事實，而且書中人物真實的生活於不可能的世界中。第 20 個故事〈羅刹海市〉中的龍宮、第 5 個故事〈雲翠仙〉雲翠仙山中的家、第 12 個故事〈王者〉，王者居住的城堡、第 18 個故事〈辛十四娘〉，辛十四娘娘家與馮生舅姥姥家，第 24 個故事〈嬰寧〉中的秦姨媽家；第 26 個故事〈連瑣〉，連瑣引導楊于畏入冥界、第 25 個故事〈伍秋月〉中，伍秋月帶王鼎遊冥界、……等皆是，在這些虛構世界中，這些不可能出現的世界經過合理化後，與可能世界中的虛構世界並存，化不可能為可能，這是作者或說書者建構的神奇世界—令人嚮往的不可能世界。

6. 化不可能為可能的神奇人、事、物：《評書聊齋誌異》故事中出现許多現實世界不可能發生的人物，經過合理的舖設誘導，加上聽眾或讀者想像力的馳騁，各式各樣的人、事、物都可以被接受，如嬰寧、雲翠仙、辛十四娘、施舜華、紅玉是狐女，青鬼、聶小倩、伍秋月、連瑣、呂無病是鬼，雲夢公主、龍女是神仙，王者是異界生存者或者是仙人，它們真正的形貌除了狐以外，沒有真正固定的圖像，因此經過作者或者說書者的努力，將現實世界的邏輯強行套在它們身上，讓這些族類經過「修煉」的功

夫後，「以人形出現」，如此最大的相異點消除，現實世界中不可能出現的事發生，如人鬼、人狐、人仙相戀等奇特之事。在中國強大的文化背景下，存在著另一個不可能的世界－神奇世界，而且這種神奇世界的觀念廣植人心。也就是說，不同族類的「生物」只要能夠變成「人形」，都可以和現實或者虛構世界中的人類並存，當它們具備某種神奇能力，足以讓自己轉化成人形時，就可以被接受，因此「變形」的能力非常重要，這種能力來自「修煉」。《評書聊齋誌異》故事中以人形出現的族類，在故事中皆擔負某種使命，它們的出現常常滿足某種不足或者完成人力不可逮的缺憾。這些神奇世界的事物，許多是將現實世界中之事物與觀念重新組合，拼湊新功能，成為現實世界中的「不可能」，如〈張鴻漸〉故事中，施舜華以「竹夫人」送張鴻漸回家，「竹夫人」指的是大涼枕，在施舜華手上變成可以飛的飛行器；〈聶小倩〉故事中，燕赤霞送給寧采臣的劍袋，遇到妖怪時，可以無限漲大，直到收妖為止，泥壺中裝的水可以救人，是活命水，重新組合過的現實世界的邏輯規律，成為神奇世界中的支架，雖然取材自現實世界的邏輯規律，而且是虛構的，但是卻是現實世界中不可能實現的，然而在這些神奇的世界中卻真實存在，雖然大家明知不可能實現，但觀念上卻完全可以理解與接受，甚至希冀這種不可能之事可以真正實現於現實世界中，聽眾或讀者的心靈完全被作者或說書者征服。

## 二、不可能世界的美

《評書聊齋誌異》的故事多半屬於神奇世界，這些屬於不可能世界的虛構故事能夠膾炙人口，除了故事內容（文本世界）、敘述語法之美外，故事所屬的虛構世界傳遞不可能世界的美，以下分述之：

（一）神奇的美：指的是現實世界不可能實現，然而在《評書聊齋誌

異》故事中卻自然發生，於發生的剎那間產生的美感經驗，這種美感包含了驚奇、神奇與形象之美。如第 1 個故事〈勞山道士〉，當王七入山修煉，無法承受修煉之苦時，老道洞悉其念頭，前後二次呈現的法術神奇之美。第一次老道故意召集小道童逛後山，王七私自跟隨：

……。就見這位老道回過身來，用手一晃他的拂塵，跟著一掉臉，就奔了這片山啦。到了山跟前，一低頭，王七不由己的就喊出來：「哟！那兒去啦？鑽山啦？鑽到山裡頭去啦？這兒沒有道哇！噢！」王七忽然間再擡頭一瞧，嚇！這老道高了去啦——在山的最高峰的地方站著呢！要是在底下一瞧，也有個意思，就見他師父也不過二尺來高，用手裡的拂塵往這面招呼這些道童。這些小老道都納麼高高興興地：「咱們一塊兒走，一塊兒走哇！」「慢嚟，慢嚟，我今天出個主意，咱們五個人一排，這好不好？也省的亂擠！」王七一聽，五個人一排，這是幹什麼？他站在遠遠處瞧著，就見五個小老道站在一塊兒，一站站了好幾排，都來到剛才老道鑽山的地方。到了地方，每個人一低頭，再一瞧，一撥沒有了；第二撥過去一哈腰，又沒有了；一晃的功夫，二十來個小老道全都沒有了。……（p.1-11~12）

此段的美在於法術神奇之美，當老道一低頭即不見時，呈現的是瞬間的驚奇與消失的美感，接下來二十來個小老道一撥一撥的突然消失也是，而這種接連的驚奇，賦予王七的是滿足與信心重現的美。當然，小老道五人一排，一撥一撥的展現法術之美時，同時也出現秩序的形象之美，與奇異之美（對小老道的行爲感到納悶），相較於現實世界，這些是不可能發生的，因此出現了神奇之美。接下來，老道與同門師兄弟施展「紙條變成明月」、「筷子變成嫦娥仙女並且獻舞」之術也是屬於此種神奇之美。第 3 個故事

〈阿寶〉，子楚魂魄附於鸚鵡之上，飛到阿寶家，與阿寶展開的神奇之旅，雖然令人產生弔詭之心，也讓阿寶困擾不已，但是卻產生奇異的形象，當然發生這種事情也讓人驚異，但重要的是現實世界不可能發生。

《評書聊齋誌異》故事大多數屬於不可能世界中的神奇世界，因此這種神奇之美幾乎出現於大多數的故事中。

（二）心靈契合的美：特別指願望被實現的美。不可能世界的神奇之美出現的原因，主要源自於心靈深處的期待。這種期待又來自現實世界中的無奈，或者渴望。這些無奈或者渴望長期壓抑於心中，最後成爲匱乏時，如果沒有出現紓解的管道，或許會成爲一生中的遺憾，因此蒲松齡著作了《聊齋誌異》滿足自我的缺憾，而《評書聊齋誌異》說書者又針對廣大聽眾的匱乏，從《聊齋誌異》選出可以滿足聽眾的故事二度創作，作爲說書素材。當聽眾的心靈得到滿足時，即表示與《評書聊齋誌異》故事世界契合。聽眾與《評書聊齋誌異》中不可能的世界交流，並且互相契合，這就是心靈契合的藝術之美。

以方才舉的〈勞山道士〉爲例，當王七修煉半途而廢，請求下山，並向老道要求傳授穿牆術。王七請求的「穿牆術」代表的就是他內心深處的渴求，這種渴求除了炫耀的因素外，最重要的是他想破除一切障礙與窺伺他人隱私的願望。當老道答應後，王七的願望得到滿足，成爲一種心靈契合的藝術，但是當王七未遵守老道「須修身法術才能應驗」的戒約，因此法術施展失敗，並且惹來嘲笑時，社會規範中「確保個人隱私的道德感」出現，即廣大群眾與不可能世界交流，不可能世界維護了大多數人的願望，這也是一種心靈契合的美。

再以《評書聊齋誌異》故事的人鬼戀、人狐戀爲例：現實世界中不可能出現人鬼、人狐戀，對於這種不可能的事，反而讓人們內心產生幻想或者期待心理，因此當這種故事出現時，內心的幻想或者期待成爲原動力，

驅使人們前往這個不可能的世界一探究竟。在說書者巧心經營與佈置下，聽眾置身於人鬼、人狐戀的情境中，甚至幻想自己是人鬼、人狐戀故事中的主角，因為置身在虛構的世界中，過度的想像對現實世界不會產生任何傷害，因此聽眾樂於進入此種不可能世界，這種與人有關的世界越荒誕越能夠引起好奇與興趣，尤其故事的結局。這些故事的結局必須滿足聽眾的期待，以人鬼戀〈聶小倩〉為例，聶小倩與寧采臣的戀情如果沒有結果，聽眾最感興趣的人鬼結婚或人鬼結合的結果無由產生，此時將無法滿足聽眾的好奇心與內心中「一探究竟」的渴望，那麼將失望而回，聽眾的慾望無法得到滿足，對於下一場書將不會產生期待，結果可想而知；如果他們的戀情出現結果，又違背文化、宗教、社會倫理，因此說書者採取皆大歡喜的結局，以荒誕的方式－「鬼復活」－滿足聽眾並製造聽眾的期待，當聽眾滿足後，表示的缺憾獲得填補，心靈受到滋潤，並因此產生期待，此時說書者與聽眾達成心靈的契合之旅。人鬼戀如此、人狐戀、人仙戀亦皆如此，這些都是藝術之美，也是蒲松齡《聊齋誌異》鬼狐故事佔全書一半以上<sup>110</sup>的原因。其他如〈連瑣〉－人鬼戀；〈辛十四娘〉－人狐戀；……。

（三）文化邏輯顯現的美：指的是《評書聊齋誌異》故事中與現實世界的文化、民俗、宗教產生邏輯關係後顯現的美感，也就是說說書者與作者將現實世界中的文化、民俗、宗教、道德等觀念套用於虛構世界的邏輯中。此點本章第二節敘述語法之美已提述，現在再稍加說明。

本文曾提及「神奇世界除了利用其他可能世界的規律外，也將現實世界中的規律與標準幻化成它的支架，因此這個世界仍然是有規律及邏輯性的世界。」《評書聊齋誌異》故事即廣泛運用此原則，這些世界除了現實世界不可能出現的神奇事，如穿牆、飛行、人入冥界、人鬼與人狐戀、……等事以外，其他率皆套用現實世界法則，尤其是其中的各種觀念、思想、

---

<sup>110</sup> 《聊齋誌異》共有 495 篇故事，其中鬼狐故事 258 篇。

行爲。這些觀念、思想、行爲就如同符號學雙軸說的橫軸一樣，它是隱性、潛藏的。

本文第三章第一節進行人物分析與第三節就故事中的人物書生、鬼、狐、仙的形象從事探討時獲得的結果，包括男、女主角皆重視功名、具備正直、俠義、熱心與中國傳統美德的人格特質。這些特質即為現實社會的思想觀念、道德標準，說書者將它作為支撐故事的思想框架、行爲準則，這也是虛構的一個特色。

故事中出現的人狐、人鬼、人仙之戀能夠成立並且廣受聽眾認同，甚至著迷，主因為現實世界中的文化宗教邏輯成為故事中的文化思想邏輯，造成虛構與現實合一，產生文化邏輯之美。以鬼故事為例，中國的鬼文化由來以久，北周盧辯注《大戴禮·曾天子圓》有「神為魂，靈為魄，魂魄者陰陽之精，有生之本也。及其死也，魂氣上天為神，體魄降於地為鬼，各反其所由出也。」的記載。對於這種死後為「鬼」的異類，人們又怕又信，因此出現祭祀或者驅逐的行爲儀式。殷商時期祖先變成的鬼被認為是最可靠的保護神，優越的鬼<sup>111</sup>甚至可以升格為神（女子除外）。儒家、墨家、道家、陰陽家的思想都直接涉及鬼神觀念，其中儒家把鬼神觀念作為推行教化的工具；道家不大談鬼，但承認它的存在；墨家斷定它的存在，並且「尊天事鬼」把它作為推展學說的綱領；陰陽家的鬼神觀較落後，如不問世事任鬼神思想氾濫、借鬼神助己行事<sup>112</sup>。蒲松齡因為屢次落第與生活遭遇之故，以儒家鬼神觀為基礎創造這些鬼故事。當然故事中的地獄觀念源自於東漢時東傳的佛教地獄觀。

這種源自古老文化以及宗教的敬鬼、懼鬼觀，使它成為故事中人鬼相處的阻礙，《評書聊齋誌異》第2個故事〈畫皮〉中的青鬼是典型令人懼怕

---

<sup>111</sup> 指可以報功、修先者。

<sup>112</sup> 以上參考汪玢玲《鬼狐風情—《聊齋誌異》與民俗文化》黑龍江人民出版社 2003.5

的惡鬼，但是青鬼出現的前提是「大郎的邪心」，因此基本上《評書聊齋誌異》選取故事時，仍以「善良風俗」為前提。其他的鬼個個善良，但是當身分被揭穿時，現實社會文化中的「懼鬼觀」馬上顯現，如〈聶小倩〉中的寧母，當聶小倩為她分擔家事時，寧母極為歡喜，但是晚上睡覺時，懼怕心顯露無遺：

小倩就給她鋪好被褥，老太太可不給小倩安排睡處，卻說：「哟，我得闔門啦。」「哎哟，娘，闔門還用的著您嗎？快歇著吧！我來闔。」「不是的，我是說你也該……」「噢，……」小倩那心眼兒多靈啊，一聽就明白了。這是怎麼哪？從老太太臉上小倩也看出來：老人家還是有點兒害怕呀！不敢留我啊！……（p.3-234）

這種來自文化邏輯的「懼鬼觀」，使得聽眾馬上心神領會，它成為現實與虛構之間的橋樑，甚至因此產生一種淒美、同情的美感。再如人鬼結婚之事，基於「懼鬼觀」，因此文化中出現人鬼結合有害於人，並且無法得子嗣的觀念，也成為故事中人鬼無法結婚的阻礙，如〈呂無病〉，當孫騏欲娶呂無病或者想將她扶正時，皆為呂無病推辭，原因即為「呂無病是鬼」，而且是「善鬼」，基於不想害人的心理，因此呂無病推辭孫騏的好意，甚至還催促他娶「人」妻。對於人鬼的結局，《評書聊齋誌異》選取的也是維持傳統文化、宗教、思想，有助善良風俗的結局——人鬼不能結婚，因此五個鬼故事中的鬼出現二個結局，即「鬼滅」與「捨棄鬼身分—復活」，覆蓋著現實文化邏輯的結果，產生了令人歡喜的團圓結局與消失的淒涼結果，這是文化邏輯的美，也是《評書聊齋誌異》鬼故事的特色。

人狐相戀故事與人鬼故事的文化邏輯與藝術之美有異曲同工之效，「狐成人」乃融合了原始宗教、道教和佛教的思想，而蒲松齡根據北方狐崇拜

和狐精靈傳說改編而成<sup>113</sup>，《評書聊齋誌異》也是選取維持傳統文化、宗教、思想，有助善良風俗的故事，顯現狐女美貌，超越人情的聰慧、善良、來去自如、機敏，具有人間賢妻的特色。然而因其為狐類出身，因此傳統文化觀念中，對「狐成人」存有崇敬與輕視交雜的矛盾心態，如〈張鴻漸〉，當張鴻漸請施舜華送他回家，施舜華以幻境試驗他時，二人的對話如下：

「我們是結髮夫妻，施舜華又是待我不錯的恩人；可是她多好也是狐仙，終非同類啊！」「噢，終非同類？」「你想啊，她是個狐仙，人畜兩異呀！哪還能跟凡人過一輩子？」……（p.3-89）

其中「人畜兩異呀」透露著輕視的意味，但是接下來「哪還能跟凡人過一輩子？」又顯現崇敬之心，張鴻漸的矛盾反映了生活在現實社會的人心，而這種心思又源自文化背景，成為人狐相處的阻礙與動力。而狐化為人，並且與人生活的觀念能夠被接受也是植基於現實的文化、宗教背景—狐成精的崇拜、狐修煉化為人—這種宗教文化背景也是造就「四海一家—人、狐、仙可以共處」胸襟的原因，但是這種胸襟也有其極限，即不能長久，尤其是人仙共處，基於對「仙」的尊崇，人仙是不可能永久的，除非「人」也修成正果，或者以「仙」的方式生活，這也是故事中雲夢公主與龍女終究必須與男主角分離的主因；以人狐相處而言，為維護人類的地位，因此人狐即使結婚，無法有子嗣的觀念也於故事中顯現，這是故事中辛十四娘、紅玉離去的原因，而打破此種迷思的方法為「行善」。

總之，《評書聊齋誌異》故事中進入不可能世界的美是多面的，它屬於虛構的可能世界之美、進入虛構之美與不可能世界中呈現的美各自不同，但卻又息息相關，這些美分別滿足了現實與虛構世界的心靈，也在無形中

---

<sup>113</sup> 同註 21

實踐了宣化人心的功能，這種不世故、非教條性的藝術之美是永恆而且超越一切的。

## 第五章 結語

由於目前無法獲得《評書聊齋誌異》的說書原稿，無法前往大陸與陳士和再傳弟子進行「田野調查」工作，因此句法結構研究中的語法敘述未進行深入探究，對於未完成的部分除了感到遺憾外，可作為未來研究的方向與目標。

經由本文的探討發現《評書聊齋誌異》的敘事模式包括了選題（材）、敘述呈現（如何說聊齋）、結束等三項，綜合這三項呈現出聊齋的文本世界，並達成說書者最終的母題「宣化教育」的目的。以文本意義而言，不論是口頭傳說或書面文本，經過蒲松齡的編寫，世人傳抄，德有川初次譯成白話文，陳士和二度改編，百花文藝出版社整理出版，以及坊間各式各樣的翻譯本，甚至現代的影劇版故事，在這些多層文本轉述的方式中，最普遍流傳的方式仍然是閱讀，閱讀的對象主要為原文與話本，所以本文研究真正的重點不只是話本的敘事模式，而是人類如何處理鬼狐故事的過程，當陳派說書使用說書稿（話本）為聽眾呈現話本的文本世界後，無緣於現場聆聽的群眾只好自話本中獲得，然而話本為說書者「演出」的腳本，對一般群眾的閱讀而言，可能出現困難，因此再度出現改編話本的工作，這可以說是模式的再次破壞。這種文學商品的出現，也是擴大《聊齋誌異》生命，為《聊齋誌異》行再創造的契機。

從本論文研究中可以發現陳士和說書，主要以宣揚教化為目的，他根據人類好奇、喜歡冒險又不喜歡負責任的心理，選擇《聊齋誌異》中鬼狐仙的故事為題材，尤其是能夠揭露當時社會、擺脫束縛追求愛情與對愛情忠貞的故事。面對以中下層為主的聽眾，角色的選取方面，男主角大多來自中產階級或者家道中落、家貧的家庭的「人」，而且以未任官（未被污染）

的書生為主，以便傳遞正直、俠義、熱心與中國傳統美德的人格特質，如此聽眾可以當下將自己幻化為故事中主角，進入故事世界中冒險，甚至為所欲為；女主角不論人、鬼、狐、仙、異族皆須具備守禮教、知節義的美德。採用鬼、狐、仙、異族為女主角除了展現中國人民寬大的接受度與文化蘊藏的底層外，也象徵欲解脫傳統禮教束縛的渴望、希望與鬼神往來的心願，最重要的是渴望假借「神奇之力」解決困境。選擇年輕的美女為女主角，顯現中國傳統社會中，在禮義為本的外衣下覆蓋的情色觀念。因此在處理鬼狐故事的最後是，人類的主要願望或困境解除後，鬼狐仙離開，亦即戀情無結果，除非鬼狐仙利用某種奇遇、方法，即鬼必須捨棄「鬼」的身分「復活」；人狐戀成功的前提為「接受無子嗣」的事實，或者「超越現實世界的觀點，我行我素」，陳士和喜歡運用這些故事滿足人心、呈現人性以及所有生物善良真摯的一面，並以故事中的反角達成警惕世人的作用。」。基於中國人「團圓」的心理，當陳士和二度創作《聊齋誌異》故事時，多半以為依歸，因此喜劇結局佔大多數，其次為帶有警惕意味與遺憾的悲喜劇，即使是悲劇，也侷限於人格上的悲劇，不至於發生人倫或其他慘劇。

故事內容以《聊齋誌異》原著為基礎，進行事件的擴大、增添與其他渲染，而其情節多半依循「說書者的敘事模式：人物介紹－事件發生（人物加入）－加入的人物介紹－回歸事件（事件繼續進行）－……」發展，運用懸疑與偶然化鋪設、製造情節的巧合性與曲折波瀾，當主角遇到重大困難時，必定出現巧遇，這種偶然化的巧遇對象多半為鬼、狐、仙等身具特殊能力者或異物，而且它們皆擔任故事的轉捩點，成為解決現實中人力所不能及產生的「無奈與無力感」的依靠，滿足群眾心靈的缺憾。通常以「夢境」、「靈魂出竅」的方式作為時空轉換作為的通道。

即人鬼戀、人狐戀的社會現實面，即現實與虛構交流的接受問題，對

於此問題，人鬼戀戀情成功的方法為「復活」，即必須捨棄「鬼」的身分；人狐戀成功的前提為「接受無子嗣」的事實，或者「超越現實世界的觀點，我行我素」，陳士和喜歡運用這些故事滿足人心、呈現人性以及所有生物善良真摯的一面，並以故事中的反角達成警惕世人的作用。

以普羅普的「功能」分析這些再創造的故事後，出現與俄國、中國民間故事的相異處。這些故事大多數以 A（惡行），甚至行動過程只要 D、E（考驗、反應）就可以作為故事進行的主要動力，完成首尾相連的故事；從主角可以發現故事比較具有現實性；這些故事的進行多半以缺乏、違反禁令與惡行為主要類型。以功能總數而言，功能的總數目代表故事結構的繁簡情形，行動功能是故事推動的原動力，也可能引發一連串其他功能造成較長序列。以功能順序來說，以時序關係的組合方式對功能順序的影響最大。說書者為了讓故事陌生化，製造共時性的事件以產生懸念效果，讓每個故事功能脫離普羅普的功能順序定律，產生事件自由排列的共時性。雖然如此，但是在故事發展中，某種行動發生時會出現對應的功能組合。它們之間的邏輯關係涵蓋時序對應、因果、獨立關係三種，而功能對中大部分與普羅普提出的功能對符合，有時會出現功能省略的現象，其中負向功能的出現所代表的情況，通常是消極面的結果；本文擴大 B、J2、M、Ex 的適用範圍，並增添功能 Pr8、J3，以解決不同社會型態的差異，以及不同類型故事的功能型態，透過如此的修正與補充，來滿足《評書聊齋誌異》的故事分析。故事的功能模式主要為「a-K」、「 $\gamma - \delta$ 」、「A-U」此三種，這三種亦可交錯進行，這種方式也是故事複雜化的原因。由此推衍出故事類型為（1）考驗型；（2）違禁型；（3）難題型三種。

根據普羅普就俄國民間故事所歸納而成的六種關聯形式，加上李揚在《中國民間故事型態研究》中增闢的「複合」關聯形式分析，發現故事的序列組成模式主要以「直接接續式」（回合之間有秩序的連接），輔以「中

間插入式」(在回合中插入另一回合，之後再完成故事)，而且組成故事的材料種類，大多是多元化。說書者的陳述敘事序列為「開場白—主角介紹—事件(其他主要人物進場)—其他主要人物介紹—回歸原事件(事件繼續進行)—其他主要人物事件(加入其他人物)—其他人物介紹—回歸原事件(事件繼續進行、交集)、人物遇合—主角或其他人物事件—人物介紹—……—結局」。時間敘事模式皆以「順敘」作為故事的時間敘事主軸，期間穿插倒敘或者預敘方式。並以「時間擱置」作為說書者個人的敘事時間，也就是說，陳派說書者採用全知第三人稱的視角說書。

陳士和說書的模式主要以「白」為主，將原著中必須由讀者自行虛構始能呈現的情境空間以「白」、「評」、「表」扮演的的方式呈現出來，破壞原著中「表」、「白」、「評」的比例，改以「白」、「表」、「評」的重輕比例方式呈現，以此將平面化為立體空間、將節奏較快的敘事化為緩慢甚至停滯的時空，並且讓「評」融於故事中，不再獨立於故事之末。

陳派說書者採取：1.置入性情境呈現；2.懸疑、荒誕語境的手法；3.批判能力的滿足三方面，滿足並超越聽眾的審美能力，甚至加入陳派說書之門。

總之，《聊齋誌異》話本的敘述模式演變主要為：蒲松齡《聊齋誌異》到白話本《聊齋誌異》到《聊齋誌異》話本之間的演變。前二者變異不大，只是根據原著，利用當代語言進行直接翻譯而已，其中容易產生不通順與詞不達意甚至破壞原文精神的缺點，優點是保存其原有結構、語法。到《聊齋誌異》話本時，最大的演變為：前者以「表」為主軸，「白」、「評」為輔，它以陳述為主，時間節奏快，屬於平面、靜態的文本空間；後者以「白」為主軸，「表」、「評」為輔，以情境真實呈現為主，時間節奏慢，屬於立體、動態的表現空間。至於其功能性結構變異不大。

最後發現的事為，鬼狐故事出現的原因主要為「滿足人類對於虛幻世



附錄一：功能分析圖（普羅普的 31 種功能，加上李揚爲它補充的功能）

- |   |   |
|---|---|
| 1、 $\beta$ 某個家庭成員不在家（外出）                | Aii 強搶神奇的幫助者                              |
| $\beta 1$ 長輩外出                          | A3 反角毀壞庄稼                                 |
| $\beta 2$ 父母亡故                          | A4 反角搶走日光                                 |
| $\beta 3$ 年幼者外出                         | A5 其他形式的搶掠                                |
| 2、 $\gamma$ 對主角下一道禁令（禁令）                | A6 反角導致身體的傷害                              |
| $\gamma 1$ 禁令                           | A7 反角導致某種突然的消失                            |
| $\gamma 2$ 變相之禁令：命令或建議                  | Avii 忘卻新娘                                 |
| 3、 $\delta$ 禁令被破壞（違禁）                   | A8 反角誘求受害者                                |
| $\delta 1$ 破壞禁令                         | A9 反角驅逐某人                                 |
| $\delta$ 執行命令                           | A10 反角下令將某人扔進海中                           |
| 4、 $\epsilon$ 反角試圖探查（試探）                | A11 反角蠱惑某人或某物，使之變形                        |
| $\epsilon 1$ 反角刺探有關主角的消息<br>如：孩子、魔物等的位置 | A12 反角偷樑換柱                                |
| $\epsilon 2$ 主角刺探反角的消息                  | A13 反角下令謀殺                                |
| $\epsilon 3$ 其他人的刺探                     | A14 反角下手殺人                                |
| 5、 $\zeta$ 反角得到受害者的消息（獲悉）               | A15 反角囚禁某人                                |
| $\zeta 1$ 反角得到主角的消息                     | A16 反角脅迫成婚                                |
| $\zeta 2$ 主角得到反角的消息                     | Axxvi 親戚脅迫成婚                              |
| $\zeta 3$ 其他方式獲得消息                      | Axxvii 親戚試圖吃人                             |
| $\zeta 4$ 無意中得到消息                       | A17 反角威脅吃人                                |
| 6、 $\eta$ 反角企圖欺騙受害者，以便控制他或佔有他的財產（欺騙）    | A18 反角在夜晚折磨某人                             |
| $\eta 1$ 反角花言巧語                         | A19 反角宣戰                                  |
| $\eta 2$ 反角使用魔物                         | A20 其他惡行                                  |
| $\eta 3$ 其他形式的欺騙或脅迫                     | 8a、a 家庭中的某個成員不是缺少某物就是希望得到某物（缺乏）           |
| 7、 $\theta$ 受害者落入圈套，因而無意中幫助敵人（共謀）       | a1 缺乏新娘（或朋友）                              |
| $\theta 1$ 主角聽從反角的勸誘                    | a1* 缺乏新郎                                  |
| $\theta 2$ 主角受魔物擺佈                      | a2 缺乏魔物                                   |
| $\theta 3$ 主角自己落入圈套                     | a3 缺乏奇異的物件                                |
| $\theta -$ 未落入圈套                        | a4 缺乏死亡或愛情之魔蛋                             |
| 8、A 反角導致災厄或傷害了家庭中的某個成員（惡行）              | a5 缺乏金錢或生活必需品                             |
| A1 反角劫走某人                               | a6 其他類型                                   |
| A1* 反角意欲劫走某人                            | 9、B 出現災難或缺乏：主角得到請求或命令；允許他前往或派他前往（調停、相關事變） |
| A2 反角搶走或拿走魔物                            | B1 求援，導致主角的派出                             |

- B2 主角被直接派出
- B3 主角被允許從家中出發
- B4 各種形式的災難通告
- B5 把被逐放的主角帶離家門
- B6 秘密釋放被判處死的主角
- B7 哀歌唱起
- B8 *其他形式的宣告*
- 10、C 尋求者同意或決定反抗  
(開始反抗)
- 11、↑ 主角離家出走 (離開)
- 12、D 主角經受考驗、審訊或遭到攻擊等等，這一切為他後來獲得魔物或助手鋪平了道路 (捐助者的第一個功能)
  - D1 捐助者考驗主角
  - D2 捐助者問候或訊問主角
  - D3 垂死者或病重者請求死後的幫助
  - D4 被囚者請求獲釋
  - \* D4 捐助者被囚 被囚者請求獲釋
  - D5 向主角求饒
  - D6 爭論者要求代分財物
  - d6 主角主動提出分財建議
  - D7 其他請求
  - \* D7 陷入困境者提出其他請求
  - d7 陷入困境者未提出請求，只將施援的可能提供給主角
  - D8 敵對者試圖毀滅主角
  - D9 敵對者與主角戰鬥
  - D10 向主角出示用於交換的魔物
  - D11 *其他形式的考驗*
- 13、E 主角對未來捐助者的行為做出反應 (主角的反應)
  - E1 主角通過 (未通過) 某種考驗
  - E2 主角回答 (未回答) 問候
  - E3 他為某一死者效勞 (或未效勞)
  - E4 他釋放被囚者
  - E5 他寬恕祈求者
  - E6 他分好財物使爭論者和解
  - Evi 他使爭論者中計，自己拿走財物
  - E7 他提供其他幫助
  - E8 主角以其人之道還治其人之身並保住自己性命
  - E9 主角戰勝 (或未戰勝) 敵對者
  - E10 主角同意交換，但即用換得物件之魔力對付交換者
  - E11 *其他形式的反應*
- 14、F 主角獲的魔物 (魔物的供給或接收)
  - F1 魔物直接轉交
  - f 1 得到沒有魔力的獎品
  - f2 *沒有魔力的獎品被指明*
  - Fneg(F-) 主角反應消極，魔物未轉交
  - Fcontr(F=) 主角招致惡報嚴懲
  - F2 魔物被指明
  - F3 魔物被配備妥當
  - F4 魔物被買下
  - F3+4 魔物被訂制
  - F5 魔物偶然落入主角手中 (被他發現)
  - F6 魔物突然自行出現
  - Fvi 魔物從地下生長出來
  - F7 魔物被吃下或飲下
  - F8 魔物被搶奪
  - F9 各種魔物將自身供主角支配
  - f 9 魔物允諾在必要時出現
  - f9\* *魔物暗示在需要時出現*
  - F10 *其他獲得魔物的形式*
- 15G 主角被轉到、送到或帶到他所尋找之物所在地 (兩個王國間空間的移動、向導)
  - G1 主角在空中飛行

- G2 他期程取道陸路或水路
- G3 他被引領
- G4 道路被指明
- G5 他利用原有的通道
- G6 他循血跡而行
- G7 *其他方式的轉送*
- 16、H 主角與反角正面交鋒（戰鬥）
  - H1 他們在野外戰鬥
  - H2 他們進行競賽
  - H3 他們玩牌
  - H4 比體重
  - H5 *其他形式的交鋒*
- 17、J 主角被標記（標記）
  - J1 在身體上留下標記
  - J2 主角收下一只戒指或一條毛巾
- J3 *其他形式的標記*
- 18I 反角敗北（勝利）
  - I1 反角在戰鬥中被擊敗
  - \*I1 在戰鬥中一個主角躲逃，而其他人主角取勝
  - I2 他賽輸
  - I2\* *比賽失敗並死去*
  - I3 輸牌
  - I4 比重量時敗陣
  - I5 他未經戰鬥便被殺死
  - I6 他被直接逐跑
  - I7 *其他形式的勝利*
  - I— *主人公未取勝*
- 19K 最初的災難或缺乏被消除
  - K1 用強力或計謀搶到所尋之物
  - Ki 兩人搶物，其中一人命令一人下手
  - K2 數人交替迅速行動而得到所尋物
  - K3 用引誘法獲得所尋物
  - K4 所尋物的獲得是先前行動的結果
  - K5 使用魔物得到所尋物
  - K6 使用魔物擺脫貧窮
  - K7 抓獲所尋之物
  - K8 受蠱者被解咒
  - K9 死者復生
  - Kix 迫令他人取來還陽水，令死者復生
  - K10 被囚者得以釋放
  - K11 完成任務而獲得物件--
  - K12 用魔物將病重者救活--
  - K13 其他形式的消除--
  - K— 最初的災難或缺乏未被消除--
- 20↓ 主角返回（返回）
- 21Pr 主角被追捕（追捕）
  - Pr1 追趕者飛在主角身後
  - Pr2 他緝捕有罪者
  - Pr3 他變成各種動物追趕主角
  - Pr4 追趕者變成誘餌放在主角必經之路上
  - Pr5 追趕者想吞食主角
  - Pr6 追趕者試圖殺害主角
  - Pr7 他試圖咬斷主角藏身其上的樹幹
  - Pr8 *其他方式的追捕*
- 22Rs 主角從追捕中得救（得救）
  - Rs1 主角從空中逃脫
  - Rs2 主角放置障礙物阻擋追者，從而逃脫
  - Rs3 主角在逃走時變成不可辨識的物體
  - Rs4 主角在逃走時藏匿起來
  - Rs5 主角被鐵匠掩藏
  - Rs6 主角在逃走時以迅速變形為動物、石頭、等而脫身
  - Rs7 他躲避了變形母龍的誘惑
  - Rs8 他未讓自己被吞食
  - Rs9 在性命攸關時得救
  - Rs10 他跳到另一棵樹上

- Rs11 其他方式逃脫追捕
- 23O 無人識出的主角返回家園或到達他國（無人識出的到達）
- 24L 假主角提出無理要求（無理要求）
- 25M 給主角出難題（難題）
- 26N 難題得到解決（解題）
- \*N 提前解決（在難題提出前）
- 27Q 主角被認出（認出）
- 28Ex 假主角或反角被揭露（揭露）
- 29T 主角外貌被變更（變容）
- T1 幫助者以魔法賦予新容
- T2 主角建起一座巨大的宮殿
- T3 主角穿起新衣
- T4 合理的及可笑的外型
- 30U 反角受到懲處（懲處）
- 31W 主角成婚並登上王座（婚禮）
- W\* \* 成婚並登上王座
- W\* 成婚但並未登上王座，因新娘並非公主
- \* W 只登上王座
- w1 婚誓或訂婚
- w2 破鏡重圓
- W 3 與皇帝的女兒成親而未獲王位

## [參考文獻]

參考書目：

### 【專書】

#### 一、 古籍

- 漢·戴德撰，北周·盧辯注：《大戴禮記》，北京：中華書局，1985年。
- 清·王士禛：《池北偶談》，北京：中華書局，1997年1版。
- 清·李慶辰著，金東校點：《醉茶志怪》，山東，齊魯書社，1988年6月。
- 清·紀昀：《閱微草堂筆記》，余夫等點校，長春，吉林文史，1997年。
- 清·袁枚：《子不語》、《續子不語》，北京，人民文學出版社，1996年12月初版。
- 清·蒲松齡/劉階平：《增圖補校但刻聊齋志異》 臺灣學生書局 1978年。
- 清·蒲松齡：《鑄雪齋抄本聊齋志異》，聯經出版社，1982年。
- 清·蒲松齡：《足本聊齋志異》，世界書局 1958年。
- 清·蒲松齡/張友鶴：《聊齋誌異：會校會注會評本》，上海古籍出版社，1986年。
- 清·劉鶚：《老殘遊記》，三民書局。
- 清·褚人獲：《堅瓠集》（《筆記小說大觀》）台北新興書局，1979年。

#### 二、專書

（按作者姓名筆畫排列）

##### （一）

- 張奇墀等人整理：《評書聊齋誌異》 百花文藝出版社 1983年6月。
- 《筆記小說大觀》，台北：新興書局，1979年。
- 國家出版社編審部編著：《說書聊齋誌異選集》，台北：國家出版社，1982

年9月。

• 陳士和講、國家出版社編審部編著：《說書聊齋誌異選集》，台北：國家出版社，1982年9月。

(二)

• George Steiner 著，莊繹傳編譯，《通天塔－文學翻譯理論研究》，北京市，中國對外翻譯出版公司，1987年

• Henry T. Close 著、劉小菁譯：《故事與心理治療》，張老師文化，2002年

• 王建元：《現象詮釋學與中西雄渾觀》，臺北：東大圖書公司，1988年2月。

• 米克·巴爾著（荷）、譚君強譯《敘述學：敘事理論導論》，中國社會科學出版社 1985年

• 吉兒·佛瑞德門、金恩·康姆斯著、易之新譯：《敘事治療》，張老師文化，2000年。

• 李揚：《中國民間故事型態研究》汕頭大學出版社 1996年6月。

• 李建盛著：《理解事件語文本意義－文學詮釋學》，上海譯文出版社 2002年

• 胡亞敏：《敘事學》，武昌：華中師範大學，1994年6月。

• 徐岱：《小說敘事學》，北京：社會科學出版社，1992年9月。

• 傅修延：《講故事的奧秘－文學敘述論》百花文藝出版社 1993年1月

• 楊義：《中國敘事學》，北京人民出版社，1997年12月

• 趙毅衡：《當說者被說的時候－比較敘述學導論》，中國人民大學出版社，1985年。

• 滕守堯：《對話理論》，揚智文化事業，1997年。

• 蒲安迪（Andrew H. Plaks）：《中國敘事學》，北京：北京大學出版社，1998年1月。

• 龍協濤：《讀者反應理論》，台北：揚智文化事業股份有限公司，1997年。

- 羅剛：《敘事學導論》，雲南人民出版社，1994年5月。
  - 羅蘭·巴特著、王東亮等譯：《符號學原理》，生活·讀書·新知三聯書店，1996年。
  - 蘇珊·S·蘭瑟著（美）、黃必康譯：《虛構的權威》，北京大學出版社，2002年。
- （三）
- 于天池：《蒲松齡與聊齋志異》，北京：北京師範大學出版社，1993年4月。
  - 王祥齡《中國古代崇祖敬天思想》台北：台灣學生書局，1992年。
  - 王爾敏：《明清社會文化生態》，台北：台灣商務，1997年7月初版
  - 司馬中原：《蒲松齡及他的聊齋》，台北：楷達文化事業有限公司，1999年10月。
  - 李靈年：《蒲松齡與聊齋誌異》，遼寧教育出版社，1993年9月。
  - 宋淇編著，《翻譯叢論》，台北市，聯經出版社，1993年
  - 吳九成：《聊齋美學》，廣東：廣東高等社會教育出版社，1998年5月。
  - 何天傑：《聊齋的幻幻真真》，台北：遠流出版事業股份有限公司，1990年11月。
  - 汪玢玲：《鬼狐風情—《聊齋誌異》與民俗文化》，黑龍江人民出版社 2003年5月。
  - 汪玢玲：《蒲松齡與民間文學》，上海：上海文藝出版社，1985年9月。
  - 汪景壽 曾惠杰著的《中國評書藝術論》經濟日報出版社 1997.3
  - 江湖：《宋話本研究資料——說話與說話人》，台北：天一，1991初版
  - 胡士瑩：《話本小說概論》丹青圖書公司印行 1983年5月。
  - 胡萬川：《話本與才子佳人小說之研究》，台北：大安出版社，1994年。
  - 徐君慧：《中國小說史》，廣西教育出版社 1991年。
  - 徐志平：《晚明話本小說石點頭研究》，台北：台灣學生，1991年初版。

- 馬瑞芳《幽冥人生—蒲松齡和聊齋誌異》北京三聯書店 1994 年。
- 馬瑞芳：《蒲松齡》台北：知書房出版社，1993 年。
- 孫楷第：《俗講說話與白話小說》，台北：河洛圖書，1978 年。
- 孫遜、孫菊園編：《中國古典小說美學資料匯編》，台北：大安，1991 初版
- 原田季清：《話本小說論》，台北：古亭書屋，1975 初版
- 盛瑞裕《花妖狐魅話聊齋》華中理工大學出版社 1994 年。
- 張稔穰：《中國古代小說藝術教程》，濟南：山東教育出版社，1998 年 10 月
- 張稔穰，《聊齋誌異藝術研究》，濟南：山東教育出版社，1995 年。。
- 莊因：《話本楔子彙說》，台北：聯經出版社，1978 年 6 月。
- 莊因等著：《話本的形式與結構特徵——小說史料》，台北：天一，1991 年初版。
- 黃宣範，《翻譯與語意之間》，台北市，聯經出版社，1976 年
- 程毅中：《宋元話本》，台北：木鐸出版社，1988 年 9 月。
- 程毅中：《宋元小說研究》，南京：江蘇古籍出版社，1998 年 2 月。
- 陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》，久大文化出版有限公司，1990 年。
- 陳香：《聊齋志異研究》，台北：國家出版社，1990 年 6 月。
- 陳汝衡：《說書史話》，北京：人民文學出版社，1987 年。
- 陸又新：《聊齋誌異中的愛情》，台北：學生書局，1992 年 5 月初版。
- 傅騰霄：《小說技巧》，臺北：洪葉文化事業有限公司，1996 。
- 葉朗：《中國小說美學》，里仁書局，1987 年 6 月。
- 蔡國梁：《明清小說探幽》，台北：木鐸出版社，1987 年 7 月 初版。
- 楊昌年：《聊齋誌異研究》，台北：里仁書局，1996 年 8 月初版。
- 歐陽代發：《話本小說史》，武漢：武漢出版社，1994 年。
- 潘壽康：《話本與小說》，臺北：黎明文化事業公司，1973 年 12 月。

- 樂衡軍：《宋代話本研究》，台北：台灣大學文史叢刊 1969 年。
- 樂衡軍：《話本的寫作技巧》，台北：天一，1991 年初版
- 樂衡軍：《話本的取材》，台北：天一，1991 年初版。
- 魯迅《中國小說史略》台北風雲時代 1990 年。
- 劉文英：《夢的迷信與夢的探索》，臺北：曉園出版社，1993 年 7 月。
- 鄭振鐸等著，中國古典小說研究資料彙編：《話本源流》，台北：天一，台灣大學圖書館複印資料，1991 初版

- 魯迅：《中國小說的歷史變遷》，台北：風雲時代出版社 1990 年。
- 顏清洋：《蒲松齡的宗教世界》，台北：新化圖書有限公司，1996 年 9 月。
- 熱拉爾·熱奈特《敘事話語，新敘事話語》，中國社會出版社，1990 年。
- 韓秋白、顧青：《中國小說史》，台北：文津出版社，1995。
- 謝昕、羊列容、周啓志：《中國通俗小說理論綱要》，台北：文津出版社 1992 年。

- 龍潛庵：《穿梭宋元話本之間》，臺北：遠流出版公司，1989 年 4 月。
- 羅小東：《話本小說敘事研究》，北京：學苑出版社，2002 年 4 月。
- 羅素：《西方哲學史》，中譯本商務印書館，1982 年。
- 羅敬之：《蒲松齡及其聊齋志異》，台北：國立編譯館，1986 年 2 月。
- 譚達先：《中國評書（評話）研究》，台北：台灣商務印書館，1992 年 12 月。

#### 【單篇論文】

- 于天池：〈論蒲松齡的民俗思想〉，《北京師範大學學報》，1986 年 01 期
- 于平，〈試論宋元話本中市民意識的兩重性〉，《明清小說研究》，1988 年 0 第 5 期。
- 安國梁〈聊齋誌異的難題求婚型敘事模式〉，十壠大學學報 1994 年 0 第 2 期
- 王平：〈論《聊齋誌異》的敘事角度〉，淄博學院學報（社會科學版），1999

年 04 期。

• 王平：〈「用傳奇法而以志怪」質疑——《聊齋誌異》敘事的基本特徵〉，《蒲松齡研究》，2000 年第 3、4 期合刊，2000 年。

• • 王平：〈二十世紀《聊齋誌異》研究述評〉文學遺產，2001 年 03 期。

• 王立、王琳：〈第二屆國際聊齋學討論會綜述〉，福州大學學報（哲學社會科學版），2001 年 04 期。

• 王平：〈論文言小說敘事角度的特徵及演變〉，山西師大學學報（社會科學版），2002 年 04 期。

• 王立：〈《聊齋誌異》經濟思想新論——小說母題與作者思想新創性的關係〉，山西師大學學報（哲學社會科學版），2002 年 02 期。

• 王來寧、羅帆：《聊齋誌異·橘樹》的敘事性解讀，益陽師專學報，2000 年 04 期。

• 王枝忠：〈《聊齋誌異》與儒學〉，天津外國語學院學報，1998 年 03 期。

• 王林書：〈《聊齋》先進的善惡觀〉，《蒲松齡研究》，2001 年 01 期。

• 王言鋒：〈明清短篇白話小說體製的演變〉，《社會科學輯刊》，2002 年第 2 期。

• 王波雲：〈宋話本源流及其影響〉，《文藝理論研究》，1991 年第 4 期。

• 王開志：〈試論小說敘事的人稱機制〉，《樂山師專學報》，1997 年。

• 王慶雲：〈三百年來蒲松齡研究的歷史回顧〉，《山東社會科學》，2002 年 04 期。

• 元健：〈宋元話本與明清擬話本敘事體制之比較〉，《明清小說研究》，北京：中國文聯出版公司，1986 年 12 月第 4 輯。

• 田鮮蜜：〈論《聊齋誌異》中的異類崇拜民俗〉，陝西師範大學學報（哲學社會科學版），2001 年 02 期。

- 安國梁：〈論《聊齋誌異》的審美觀〉，河南大學學報（社會科學版），1997年03期。
- 曲春景：〈穿越故事和話語的敘事研究〉，《鄭州大學學報》，2000年。
- 托多洛夫著、田佳友、蔣瑞華譯，〈敘事結構分析〉，《文藝理論研究》，1989年第4期。
- 李先國：〈敘事學中的時序和傳統理論中的敘述順序〉，《衡陽師範學院學報》，2001年。
- 李延賀：〈論《聊齋誌異》中的“男性敘事視點”〉 社會科學輯刊《中文核心期刊要目總覽》1997年02期，來源期刊“中國期刊方陣”入選期刊。
- 李逸津：〈20世紀俄蘇《聊齋誌異》研究回眸〉，《蒲松齡研究》1999年01期
- 李紅慧：〈善惡報應與女性關懷 從劉清韻的聊齋戲談起〉，《江西社會科學》，2002年10期。
- 李燃青：〈明清小說美學中的典型理論〉，《文藝理論研究》，1984年01期。
- 杜建華：〈川劇聊齋戲——聊齋文化的一個分支〉，四川戲劇，2002年03期。
- 杜建華：〈《聊齋誌異》轉化為戲曲的十種方式——以傳統川劇為例〉《戲劇》，2003年01期。
- 金生奎：〈意淫與哀傷：“艷遇型”模式的表達功能及文化心理背景——《聊齋誌異》人與異類遇合故事敘事模式〉，《江淮論壇》，2003年。
- 林驊：〈《聊齋誌異》與科舉文化〉，《蒲松齡研究》，2001年03期。
- 吳九成：〈《聊齋誌異》在海外台港〉，《世界華文文學論壇》，1998年03期。
- 吳紅：〈中國古代話本小說的典型塑造淺探〉，《社會科學研究》，1984年第6期。
- 吳效剛，〈論小說的敘述空間〉，《西北師大學報：社科版》，2000年05期。

- 托多洛夫：《文學作品分析》，載於《敘事學研究》，中國社會科學出版社，1989年。
- 汪玢玲：〈七十年來的蒲松齡研究〉，《蒲松齡研究》1994年02期。
- 孟昭連：〈作者·敘述者·說書人——中國古代小說敘事主體之演進〉，《明清小說研究》，1998年04期。
- 孟廣來、郝淦、陸志棟、臧啓華〈蒲松齡研究的回顧與展望〉，山東大學蒲松齡研究室編：《蒲松齡研究集刊》第二輯 齊魯書社 1981年7月
- 周溶泉：〈《聊齋》研究的重要收穫——評吳九成同志的《聊齋美學》〉《江海學刊》，1998年06期。
- 金惠經：〈淺議古籍翻譯工作及疑難問題的解決——《聊齋誌異》翻譯有感〉，《蒲松齡研究》，2002年04期。
- 金健人：〈敘事藝術之新變〉，《文藝理論研究》，1992年04期。
- 洪光：〈略談《聊齋誌異》的語言藝術〉，淮北煤師院學報（社會科學版），1998年02期。
- 紀德君：〈20世紀宋元平話的發現與研究〉，《廣州師院學報》（社會科學版）第21卷10期，2000年7月。
- 紀德君、洪哲雄：〈試論宋元平話的審美文化追求〉，《中山大學學報》（社會科學版），1998年05期
- 段寶林：〈章回小說與故事評話的關係〉，《明清小說研究》2000年第3期。
- 孫樹木、孫興坤：〈《聊齋誌異》中大團圓的結局與作者的善惡觀〉《蒲松齡研究》，1998年02期。
- 高梓梅：〈從《聊齋誌異》中的魂靈故事看蒲松齡的中國佛教思想〉，南都學壇，2000年05期。
- 袁書會：〈談《聊齋誌異》中的婚戀敘事模式——女權主義批評方法的實驗〉

西藏民族學院學報（哲學社會科學版），1997年03期。

• 徐文明：〈關於《聊齋誌異》懸念藝術的探討〉，山東理工大學學報（社會科學版），2002年04期。

• 倪乾：〈民間文學幻想文學陰柔文學——關於《聊齋誌異》文學屬性的一些思考〉，《蒲松齡研究》1999年01期。

• 許振東：〈《聊齋誌異》愛情小說的敘事體式〉，社會科學，2000年05期。

• 黃希雲：〈小說的敘述層次及其涵義功能〉，《文藝理論研究》，1992年01期。

• 黃偉：〈淺談《聊齋誌異》諷刺藝術的美學風格〉，長沙電力學院學報（社會科學版），1997年03期。

• 黃偉：〈《聊齋誌異》書生窺形象管窺〉，長沙電力學院學報（社會科學版），1999年04期。

• 黃偉：〈論《聊齋誌異》書生形象的女性化傾向〉，西北師大學報（社會科學版），1999年06期。

• 黃洽：〈敘事達意與通靈傳神——由“俗人行雨”看唐傳奇到《聊齋誌異》的創作發展〉，《蒲松齡研究》，1998年第2期。

• 張兵：〈話本小說的美學特徵〉，《人文雜誌》，1990年06期。

• 張琴玲：〈試論《聊齋誌異》中的市場營銷思想〉，山東行政學院山東省經濟管理幹部學院學報，1999年04期。

• 張萍萍：〈《聊齋誌異》中的鬼狐復仇模式〉，《蒲松齡研究》，2002年01期。

• 張勇：〈宋代說話的商業化及其繁榮〉，《古典文史知識》，1999年第6期。

• 張德林：〈小說敘述視角藝術功能探尋〉，《文藝理論研究》，1988年第1期。

• 張瑞芬：〈宋元平話及話本中所反映之民間文學特質〉，《興大中文學報》第4期，1991年1月。

• 陳炳熙：〈論《聊齋誌異》對清代文言小說的影響〉，《蒲松齡研究》，1998

年 02 期。

• 陳維昭：〈因果、色空、宿命觀念和明清小說的敘事模式〉，《中國古代，近代文學研究》，1990 年第 3 期。

• 郭英德：〈懸置名著——明清小說史思辨錄〉文學評論 1999 年 02 期。

• 馬珏珩：〈宋元話本敘事視角的社會性別研究〉，《文學評論》，2001 年第 2 期。

• 程千帆、吳新雷，〈關於宋代的話本小說〉，《社會科學戰線》，1981 年 03 期。

• 華爾特·菲希爾：〈敘事範式詳論〉，收錄於《當代西方修辭學：批評模式與方法》（美·大衛·寧等著）中國社會科學出版社 1998 年。

• 楊建國、項朝暉：〈宋元講史話本的通俗化特徵初探〉，《中國文化研究》2000 年 27 期。

• 楊義：〈文人與話本敘事典範化〉，《天津社會科學》，1993 年 03 期。

• 葉慶炳：〈短篇話本的常用佈局〉《中外文學》，第 8 卷第 3 期，1979 年。

• 董乃斌，〈論中國敘事文學的演變軌跡〉，《文學遺產》，1987 年 05 期。

• 趙毅衡：〈敘述中的主體分布〉，《文藝理論》，1988 年 01 期。

• 寧宗一：〈宋元小說話本流派研究芻議〉，《南開學報》（哲學社會科學版），1988 年 05 期。

• 蓋光：〈論作為否定性召喚結構的《聊齋誌異》〉，《蒲松齡研究》，1998 年 03 期。

• 劉廷乾：〈論《聊齋》的入幻出幻藝術〉，《蒲松齡研究》，2001 年 01 期。

• 增田涉著，前田一惠譯：〈論「話本」一詞的定義〉，（靜宜文理學院中國古典小說研究中心編：《中國古典小說研究專集 3》，台北：聯經出版社，1981 年 6 月。

• 潘稚巧：〈從接受角度論《聊齋誌異誌異》中女主角的形象塑造〉，遼寧大

學學報（哲學社會科學版），2001年03期。

- 潘峰：〈淺析文言小說敘事藝術的演進——以夢小說為中心〉，明清小說研究，2002年04期。
- 劉敬圻：〈《聊齋誌異》宗教現象讀解〉，文學評論 1997年05期。來源期刊《中文核心期刊要目總覽》。
- 鄭亞潔：〈試論敘事學中全知視角和跳角的關係〉，《昌吉學院學報》，2002年。
- 鄭紅翠：〈淺談《聊齋誌異》故事類型與大團圓結局方式〉，《蒲松齡研究》，2003年01期。
- 鄭鐵生：〈《三國演義》敘事形態的時空關係〉，《湖北大學學報：社科版》第27卷第2期，2000年3月。
- 鄭鐵生：〈《聊齋誌異》“異史氏曰”敘事形式的探析〉，《蒲松齡研究》，2001年04期。
- 蔡梅娟：〈《聊齋誌異》在中國小說美學史上的特殊意義〉，《蒲松齡研究》，2002年02期。
- 蔣方才：〈論評書與小說的聯繫及區別〉，《湖南師範大學社會科學學報》，1999年第5期。
- 熱奈特：〈敘事話語·敘事語式〉，《外國文學報導》，1985年第5期。
- 歐陽文風：〈《聊齋誌異》的離合敘事模式〉，衡陽師範學院學報，2000年02期。
- 歐陽文風、周秋良：〈《聊齋誌異》的組合敘事範式〉，衡陽師範學院學報，2001年04期。
- 謝倩：〈《聊齋》“情”字二題〉，《蒲松齡研究》，1998年第1期。
- 魏子雲：〈論小說的時空處理〉，《中華文藝》第12卷第5期，1977年1月。

- 韓·金惠經〈淺議古籍翻譯工作及疑難〉，《蒲松齡研究》2002年04期
- 羅書華：〈史傳、講史、章回小說創作目的之演進〉，《上海大學學報》（社會科學版）2001年01期。

#### 【學位論文】

- 朴正道：《聊齋志異研究》，國立臺灣師範大學/中國文學研究所博士論文，1988年。
- 朴永鍾：《聊齋志異的再創作研究》，臺灣大學中文研究所碩士論文，1992年。
- 李本耀：《宋元明平話研究》，台灣師範大學國文研究所碩士論文，1973年。
- 李宜涯：《元至治新刊全相平話五種研究》，台北：文化學院中國文學研究所碩士論文，1978年。
- 李騰淵：《話本小說之世界觀研究》，私立輔仁大學中國文學研究所碩士論文，1985年。
- 呂素端：《〈西遊記〉敘事研究》國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2001年。
- 杜奕英：《短篇話本小說的文學論》：東海大學中國文學研究所碩士論文，1978年。
- 金明求：《虛實空間的移轉與流動——宋元話本小說的空間探討》，國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，2001年。
- 林珊瑚：《宋元話本小說的時間觀研究》，臺北文化大學中研所碩士論文，1994年。
- 林淑蕙：《清初前期話本小說之命運觀研究--以命運與角色之互動及其教化功能為考察點》，東海大學中國文學系碩士論文，1998年。
- 林隆盛：《敦煌話本研究》，東吳大學中國文學研究所碩士論文，1987年。
- 胡長茵：《宋元「平話」之名義、體製研究;以《新編五代史平話》、《全相平

- 話五種》爲例》，國立中正大學中國文學系碩士論文，2002年。
- 禹東完：《聊齋誌異夢境與變形故事研究》，東海大學中國文學系碩士論文，1986年。
  - 徐志平：《清初前期話本小說之研究》：台灣大學中國文學研究所博士論文，1997年。
  - 郭蕙嵐：《聊齋誌異的敘事技巧研究》，靜宜大學中國文學系碩士班，2001年6月。
  - 黃琪雯：《聊齋誌異詞彙翻譯研究》，輔仁大學翻譯學研究所碩士論文，2002年。
  - 陳智聰：《從公案到偵探-晚清公案小說敘事模式的轉變》，淡江大學中國文學系碩士論文，1995年。
  - 莊因：《話本楔子彙說》，台北：台灣大學中國文學研究所碩士論文，1963年。
  - 彭美菁：《聊齋志異影響之研究》，中正大學中國文學系碩士班，2003年。
  - 張素貞：《虛實空間的移轉與流動——宋元話本小說的空間探討》國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，2002年。
  - 張嘉惠：《《聊齋誌異》女妖故事研究》國立中山大學中國語文學系研究所碩士論文，2001年。
  - 張燦堂：《聊齋誌異諸家評點研究》，暨南國際大學文學系碩士班，2001年。
  - 廖文君：《宋元話本中的愛情故事研究》，中國文化大學中國文學研究所碩士論文，1998年。
  - 樂衡軍：《宋代話本研究》，國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1967年。

- 劉鈺芳：《明代話本小說「俠」之研究》國立中正大學中國文學系碩士論文  
2000
- 劉婉俐：《藏傳佛教傳記的主體性與空性：伊喜措嘉佛母密傳的敘事研究》，  
輔仁大學比較文學研究所博士論文，2000年。
- 劉惠華：《聊齋志異女性人物研究》，國立台灣大學中國文學系碩士論文，1996  
年。
- 蕭夙雯：《敦煌話本探微》，國立臺灣師範大學國文系在職進修碩士國文系在  
職進修碩士碩士論文，2002年。
- 顏絹純：《《聊齋誌異》民間童話考論》，國立花蓮師範學院/民間文學研  
究所碩士論文，2002年。