

導入引進情景：

宋元話本小說「入話」之「大眾化」敘事藝術*

金明求**

摘要

中國古典小說中的話本小說，逼真描繪人們生活與文化，通俗而樸實，接近當時社會文化的實況；其中「入話」扮演引導大眾進入正話的關鍵角色，充分顯現大眾藝術的特徵。「入話」裡可能包含著大眾的心理、作者的修辭、社會的傾向，以及市場經濟的多元現象、雅俗共賞的審美情趣等。宋元話本小說中的「入話」，具體呈現大眾藝術的多樣層面。

寫作者特別留心入話之運用，藉以收到引導讀者的效果；因此除了內容以外，也注意入話在形式、結構、敘事等方面上所使用的藝術技巧。這些過程都與「大眾化」密切關連。換言之，入話比起正話，更能具體顯示多元的大眾藝術。從此可知，寫作者藉由入話形式之運用，不但具體表現其中蘊含的審美情趣與藝術內涵，同時也引領讀者，使他們易於進入閱讀過程。經由對宋元話本小說中之多樣入話形式加以詳細分析，可探知當時代讀者（聽眾）對小說表演上的不同要求。這種需求直接反映在作者的敘事技巧上，因此呈現出不同層次的「大眾化」藝術。

關鍵詞：話本小說、入話、敘事、大眾化

2006.10.19 投稿；2006.11.8 審查通過；2006.12.2 修訂稿收件。

* This work was supported by the Korea Research Foundation Grant funded by the Korean Government(MOEHRD) (KRF-2005-005-JO6203)

** 金明求現職為韓國國立釜山大學人文學研究所教授。

The Art of Popularizing Narratives in Sung and Yuan Literary Novel Scripts “Ru-hua”: A Guide and Introductory Scene

Kim Myung-goo*

Abstract

Literary novel scripts of ancient China, depicting vividly its life and culture, capturing the real conditions of its society, were widely read by the general and simple folks of its time. The “ru-hua” and common language played a pivotal role in guiding the general public into the very heart of the novels, showing its artistic features to the readers. The “ru-hua” included the popular mentality of its time, the author’s rhetoric, the society’s trends as well as the economic diversity of its market, appealing to the interest and temperament of both the learned and the uncultured. “Ru-hua” in the Sung and Yuan literary novel scripts offers the different levels of artistic expression to the public.

The author specially highlights how ru-hua is used in leading the readers to its desired effect. Therefore, besides examining the contents, the author pays attention to the form, structure, and the art of narration. This process is intimately correlated to its popularization. “Ru-hua”, compared to the common language, shows more concretely the variety of popular art. From this realization, the author makes use of “ru-hua” form not only to exhibit concretely the artistic appreciation and connotation of its beauty, but also to guide the readers to enter easily the process. Through detailed analysis of the “ru-hua” in Sung and Yuan literary novel scripts, we can detect and know the demands of the readers as well as the audience at that time as regards the novel script. This demand directly reflects the narrative skill of its author; thus, offering different levels of art popularization.

Keywords: Literary novel scripts, “Ru-hua”, Narration, Popularization

* Professor, College of Humanities, Pusan National University.

一、前言

中國話本和文言小說最大的差異在於前者具有「通俗性」的藝術特徵。所謂「通俗」，在形式上為「婦孺能解」，內容上則為「消遣娛樂」，可引起大眾的興趣而表達其情緒與思想，和「大眾化」應沒有甚麼本質上的差距。不過，「大眾化」的意義，比「通俗化」更廣博深湛得多；除娛樂消費、普及流行、市場運作的經濟特徵以外¹，亦表現普羅大眾生活、反映生活私人化的文化觀念，甚或生成大眾文化的平實與實利、重構社會與個人間的權力體系和政治觀念等²。「文學的大眾化」在形式與內容方面具有娛樂性、經濟性、普遍性、集體性³，這些特徵皆以接受者與創造者的雙向轉化過程為基礎。接受者必須透過文學作品而深入走向文學，這是一個不斷的提升、感受過程；創造者也走向普遍大眾，藉由通俗、使人愉悅等特性來吸引讀者，使之接近文學作品，這是一個持續的深化過程。只有在文學的接受者與創造者的相互轉化中，才有可能真正走向「大眾化」。因此文學的大眾化，實為讀者透過作品，與作者溝通、接受的互動過程。

中國話本小說由於以民間文藝、市井文學為基礎，具通俗、普遍、取悅大眾的藝術特徵。話本小說的結構、內容、意義，皆反映大眾文化在不同層次上的多元面貌。話本小說之興盛與宋元「說話」的民藝活動多所關聯，而宋元「說話」活動之產生與盛行導因於社會經濟，其中修辭技巧亦往往因商業利益或競爭而增進。其書寫或表演形式而言，反映著商業與印刷術的發達、個人主義的抬頭、商人或手工業者等新興階級地位的提高⁴；換言之，基於社會享受娛樂活動的需求，文學上映射出

¹ 參考王忠武，〈大眾文化與社會發展〉，《山東大學學報（哲學社會科學版）》2001年1期，頁9-10。

² 參考舒國滢，〈大眾化與法治化：一個文化——哲學的解釋〉，《政法論壇》1998年3期，頁4。

³ 參考李運搏，〈文學「大眾化」的虛假性〉，《理論文藝評論》2004年2期，22-26。

⁴ 宋代的經濟成就是顯著的。從北宋建立至南宋滅亡這三百多年中，經濟幾乎是一直上升的。宋初大興水利，擴大農田，增加農戶，農業有了很大的發展。隨著農業生產的迅速恢復與發展，城市裡的商業與手工業也欣欣向榮。這種情況在北宋張擇端的「清明上河圖」裡有生動的描寫。北宋滅亡之後，儘管在金統治下的中原地區，經濟的發展曾受到了一定的破壞，但當時仍處在漢族政權統治下的淮水以南地區與川陝一帶，經濟仍在繼續向前發展，無論是農業、手工業還是商業都呈現出繁榮的

如此的文化現象⁵。當時「說話」活動對話本小說的形成實有影響⁶，所以出現專業的「說話」藝人與說故事的場所——「瓦子（瓦舍）」⁷。說書藝人在場上說故事時，以入話表現出情節的進行、主題的評論、場景的描繪、人物形象的刻畫等實際功能。另一方面也誇示詩才，滿足聽者（讀者）對娛樂、玩弄、嘲諷的需求。在企圖「大眾化」的寫作動機下，對通俗文學產生重要作用⁸。

話本小說經歷了說話藝人、話本撰著者的長期積累與反覆修改，最後形成了較為穩固體制與範式，即「題目」、「入話（頭回）」、「正話」、「篇尾」等幾個部分。其中「入話」的定義各家說法不一，即僅指開篇詩（詞），或包括開篇詩（詞）、開篇故事、議論等⁹。在《清平山堂話

局面。如此經濟繁榮的基礎上，宋代的文化、教育自有長足的發展。宋代工商業的發展，促進了都市的繁榮，從而形成廣大的市民階層，歌樓舞榭，盛極一時，表演技藝的場所空前繁榮，是話本小說發展的重要條件。隨著宋代刊刻、印刷業的發達，尤其是活字印刷術的發明，傳統的和新創的文化藝術成果，不但能夠保存下來，而且還能廣泛傳播。可以參考吳璧雍，〈從民俗趣味到文人意識的參與〉，蔡英俊、劉岱聰主編，《意象的流變（中國文化新論，文學篇二）》（台北：聯經出版公司，1982年），頁422-424；吳組細、沈天佑，《宋元文學史稿》（北京大學出版社，1989年），頁4-8；謝桃坊，《中國市民文學史》（四川人民出版社，1997年），頁3-8；吳剛，《中國古代城市生活》（台北：臺灣商務印書館，1998年），頁42-46。

⁵ 參考吳組細、沈天佑，《宋元文學史稿》（北京大學出版社，1989年），頁224。

⁶ 參見許麗芳，《古典短篇小說中之韻文運用及其相關意義——以唐傳奇、話本小說為主》（高雄：國立中山大學中國文學系博士論文，1997年4月），頁66。

⁷ 據《東京夢華錄》、《武林舊事》、《夢粱錄》等記載的汴京、臨安兩地的說書藝人就有一百餘人。這些人有的本是賣藝人，大概出身於小商小販，有的則是落第士子，或至少讀過書，他們不但有吸引聽眾的口才，而且也能夠編寫話本。而瓦舍也猶如雨後春筍般，盛況空前，如新門瓦子、桑家瓦子、朱家橋瓦子、州西瓦子、保康門瓦子、州北瓦子等。可以參考趙伯陶，《市井文化與市民心態》（湖北教育出版社，1996年），頁64-68；周兆新，〈「話本」釋義〉，《國學研究》第二卷（北京大學出版社，1994年），頁195-198；孟昭連，〈作者·敘述者·說書人——中國古代小說敘事主題之演進〉，《明清小說研究（南京）》1998年4期，頁139-140。

⁸ 話本小說淵源於市井空間的表演活動，自然在內容與形式上充分展露大眾性與取悅性。明代以後，出現創作、編輯話本小說的專業文人，形式也因此轉而固定化、系統化。但在此之前的作者都是民間文人，或專由負責講說的民間藝人擔綱，是以宋元話本小說中的大眾特徵較明代更為顯著。

⁹ 「入話」在話本小說的體制中，是相當重要的一環。歷來許多研究者對「入話」一詞的定義提出各自相異的見解，可以歸納為三種不同看法。其一，「篇首」與「入話」之不同。胡士瑩在《話本小說概論》的「篇首」與「入話」項目中詳細說明：「通常都一首詩（或詞）或一首一詞為開頭。這些詩詞，有時也稱『言語』，有自撰的，有

本》每篇篇名底下，都有「入話」這兩個字，但實際上並不只限定於開篇詩詞，可能包括一則故事或閒話、議論，成為一個極長的楔子。在章回小說裡，常見「閒話休提，言（書）歸正傳」等語，而「入話」也等同於「正傳」之前的「閒話」¹⁰。也因此「入話」包含了許多不同形式與內容：「開篇詩（詞）」¹¹、「解釋（釋義、釋典）」、「入話故事（頭回）」、

引古人的。大抵都是念白而不是唱詞。」；「在篇首的詩（或詞）或連用幾首詩詞之後，加以解釋，然後引入正話的，叫做入話。」易言之，開頭的詩詞（韻文）就是「篇首」，其之後解釋的非韻文就是「入話」。其二，「入話」可以包括開頭之詩詞與其之後的解釋。歐陽代發在《話本小說史》一書中提到如此的看法：「開頭的詩詞及其後又引的詩詞以及解釋等，都是『引入正話』的『入話』部分。……『入話』只是『正話』的引子，屬附加成分，因而可多可少，可長可短，這在體制上並沒有一定之規。於是僅引一首或一詞，也可算是『入話』了。」王定璋《白話小說——從群體流傳到作家創造的社會圖卷》也有類似的說明。其三，包括開頭之詩詞與其之後的解釋以及短篇故事、閒話。莊因《話本楔子彙說》云：「有時僅指開卷詩或詞而言，但實際上有時並不如此，可能包括一則故事或閒話，成為一個極長的楔子。」；鄭振鐸《明清二代的平話集》中更詳細說明「入話」的不同種類：「『閒話』或『詩詞話』之類；以一詩或一詞為『入話』；以與正文相同的故事引起，以增『相互映照』的趣味；以與正文相反的故事作為『入話』，以為『烘托』或加重講說的局勢。」李本耀《宋元明話本小說研究》中就把開場詩（詞）、詩評、議論、漫談、引子故事統合為「入話」的範圍。石昌渝《中國小說源流論》、張敬《詩詞在中國古典小說戲曲中的應用》中亦有相同的說法。「篇首」一詞，首見於胡士瑩《話本小說概論》。胡士瑩的《話本小說概論》，資料收集齊全、論述詳實而週到，研究中國古典小說方面，儼然成為不可或缺的重要參考著作。但此書亦有未盡之處：對擬作的認定問題；對「話本」一詞的意義；「入話」的範圍等。前後研究話本小說者，收集豐富的資料、進行詳實的考證、提起仔細的推論，就對他所言之「入話」的定義方面，往往提出不同的看法。其實宋元話本小說中的「入話」，有時無法像胡士瑩所說的那樣嚴格分界。筆者以前人豐富的研究成果為基礎，認為「入話」的範圍就能包括開頭的詩詞和其之後的解釋以及短篇故事、閒話，才符合話本小說內容與體制。參考鄭振鐸，《明清二代的平話集》，《中國文學研究新編》（台北：明倫出版社，1971年），頁361-362；胡士瑩，《話本小說概論》（北京：中華書局，1982年），頁135-138；莊因，《話本楔子彙說》（台北：聯經出版事業公司，1986年），頁166-167；石昌渝，《中國小說源流論》（北京：三聯書店，1994年），頁244-250；歐陽代發，《話本小說史》（武漢出版社，1997年），頁13-15；王定璋，《白話小說——從群體流傳到作家創造的社會圖卷》（廣西師範大學出版社，1999年），頁60-62；李本耀，《宋元明話本小說研究》，《國文研究所集刊》第18期（1974年6月），頁39-42；張敬，《詩詞在中國古典小說戲曲中的應用》，《中外文學》3卷11期（1975年4月），頁48。

¹⁰ 參考莊因，《話本楔子彙說》（台北：聯經出版事業公司，1986年），頁166-167。

¹¹ 「入話」中的詩詞，具有不同的稱呼，如篇首或篇首詩詞、開卷詩（或詞）、開篇詩（或詞）、開場詩（或詞）、開頭詩（或詞）等。「篇首」就相對於「篇尾」而指稱，無法表現開頭之詩詞豐富多樣的內容，因此後來許多研究者並無採用。「開卷」、「開

「評論」、「結尾詩(詞)」等，皆為引入「正話」的紐帶。現存的早期話本小說中或有缺少某些階段之例，但大都不能脫離這種形式。

宋元話本小說中，「入話」的藝術特徵十分多樣。雖然入話的形式特徵與內容意義各自不同，但其主要功能仍然在於如何運用有效的形式與內容吸引讀者(聽眾)，進而順利導入正話。因此入話的內容、結構、意義都與正話有著相當密切的關連。若由小說修辭學的角度而言，作者在「入話」中妥善運用修辭技巧的敘事藝術乃是作品成功的重要因素。這種修辭技巧不只限於結構與形式、內容與主旨等方面；在說書演變進程中延宕時間、喚起注意、誇示詩才等方面，也會調整、變用其技巧手法。無論如何，作者必須考慮以「入話」來衡量讀者的接受水準，繼而變化「入話」的內容與形式以收吸引讀者之效。讀者(接受者)透過「入話」碰觸媚俗、快感，同時也享受雅緻、高質文化，閱讀感受顯得複雜而多樣。

文學的「大眾化」並不絕對意味著平實、俗套，同時也流露著美感與嚴肅性，顯露出特有的「本質大眾性」。因此它並不是完全以隨俗、取悅來界定範圍，亦稍有求雅的特徵，可說在雅俗兩個不同的向度上進行著互動性的探索¹²。宋元話本小說的「入話」中，「大眾化」的多元現象凸顯十分重要的意義。若設以「正話」為「核心」，以「入話」為「頭緒」，或可將兩者分別置於「中心」與「邊陲」的連線上；而相較於被置於「中心」的「正話」，經常被認為是「邊陲」的「入話」常遭忽略、排斥。因此在研究取徑上或需由逆轉角度來重新闡釋「入話」與「正話」的接合關係。若要脫離以「正話」為中心的研究傾向，應先行重構「入話」與「正話」的聯繫，繼而重新認識「入話」的敘事藝術與大眾化特徵。

篇」、「開頭」這一詞都著重於詩詞出現的位址與作用，並無呈現詩詞在作品中的特徵和話本小說固有的體制、成分。因此這些詞僅只便於論述，不能全然代替「入話中的詩詞」之意。本文稱之為「入話詩」。「入話詩」一詞，充分呈現入話中詩詞的作用與特徵，並凸顯其體制與成分。對於「入話詩」一詞，已見於前人的著作，如李本耀〈宋元明話本小說研究〉等，並不是筆者自創。筆者在本文進行論述上，以「入話詩」代替「入話」中的詩或詞。

¹² 參考郭國昌，〈論中國現代文學大眾化思潮的總體特徵〉，《西北師大學報(社會科學版)》(2002年11月)，頁41。

雖然，話本小說中的「入話」對於了解小說作品中的敘事藝術與大眾化關係，具有十分重要的意義，但目前以「入話」為重的研究成果相當缺少，因此經由「大眾化」觀點的考察其藝術內涵的研究方法，實亦難得一見。「入話」與「大眾化」觀念關係密切，亦能實際反映大眾的意思與要求；同時具有導入「正話」的重要作用。本文擬以宋元話本小說中的入話為主要研究對象，並由於「接受美學」、「讀者反應」的文藝理論來探討入話的形式結構與敘事技巧¹³。「入話」相對於「正話」，確實僅為邊陲、頭緒；然而在「大眾化」觀念的具體實現上，仍有不可忽略的意義。

二、「入話」形式的基本類型

宋元話本小說中的入話，大部分以詩詞、短句、術語構成，其結合方式多樣，可分為幾種類型，這些形式的組合皆是作者表達敘事藝術的考量成果。入話的基本特徵乃是以詩詞開頭，這種詩詞稱為「開篇詩」或「開頭詩」，是話本小說開篇時的固定形式。「開篇詩」之後的形式與結構不一，包括：不經任何解釋而直接進入正話；僅在詩詞後說明該詩詞的出處、來源；簡單解釋開篇詩，繼而附加相關議論；附加與主題相關的小故事與一些評議等。在宋元話本小說的入話中，這種結構體制的數量相當多，而且開篇詩詞、入話故事、解釋、評論相互有機連結。下表是宋元話本小說的入話之結構體制考察的結果，助於了解入話結構與體制的作品和其總體數量。

¹³ 宋元話本小說中的入話可能包含許多不同內容與意義，暗示著正話的部分思想與寓意。入話的內容與主旨，大都側重將讀者引入正話這項目的。因此入話的內容、意義與正話十分密切。透過入話，讀者即可推測本故事的內容與意義。但在入話中所呈現的資料有限，有時只是羅列與主題無關的詩詞，或僅有一首開篇詩詞與一些評論。透過這些有限的資料來探討入話的寓意相當困難；若要繼續研究，應該與正話連接並作多方考究。不過由於涉及的範圍過於廣泛、複雜，除非有輔助分析之必要，本文原則上仍將之排除於討論範圍之外。

「入話」的結構體制¹⁴

分類	詩詞+釋義 或 詩詞+釋源+議論	詩詞+故事+評論	僅有詩詞
	史弘肇龍虎君臣會， 楊思溫燕山逢故人， 張古老種瓜娶文女， 任孝子烈性為神，拗 相公飲恨半山堂，崔 待詔生死冤家，范鰵 兒雙鏡重圓，西湖三 塔記，洛陽三怪記， 花燈轎蓮女成佛記， 勘皮靴單證二郎神， 小夫人金錢贈年少， 福祿壽三星度世，鬧 樊樓多情周勝仙，崔 衙內白鶴招妖，一窟 鬼癩道人除怪。	宋四公大鬧禁魂 張，金明池吳清逢愛 愛，皂角林大王假 形，小水灣天狐貽 書，十五貫戲言成巧 禍，勿頸鴛鴦會，汪 信之一死救全家，張 孝基陳留認舅，新橋 市韓五賣春情，張生 彩鸞燈傳，簡帖和 尚。	三現身包龍圖斷冤，鄭 節使立功神臂弓，陳可 常端陽仙化，柳耆卿詩 酒玩江樓記，風月瑞仙 亭，趙伯升茶肆遇仁 宗，合同文字記，藍橋 記，快嘴李翠蓮記，陰 鷺積善，陳巡檢梅嶺失 妻記，五戒禪師私紅蓮 記，楊溫攔路虎傳，曹 伯明錯勘贓記，錯認 屍，錢舍人題詩燕子 樓，計押番金鰻產禍， 萬秀娘仇報山亭兒，蘇 長公章臺柳傳。
合計	16	11	19

由此可見，僅僅出現詩詞的作品最多；兼含詩詞與釋義、詩詞與釋源、或故事與評論的作品也為數不少。「入話」形式與結構相當多樣豐富，這種複雜多樣結構的形成原因，可由三方面考察：其一，作者並非獨力完成，或是其講述、創作環境有所不同；其二，作品產生的背景與社會要求不同；其三，作者所運用的修辭技巧與創作理念不同。文本可能在

¹⁴ 「詩詞+釋義」式，是指篇首詩詞及其含義、義蘊的解釋；「詩詞+釋源+議論」式，是指對篇首詩詞進行探源、釋義，以及以一句或一段話來論述對詩詞與釋源的一些看法；「詩詞+故事+評論」式，是指對篇首詩詞進行解釋，然後講述與「正話」內容相關的小故事作「入話故事」，再用一首詩詞、幾句話，以及一些評議對主旨或故事內容表達感慨、想法；「僅有詩詞」式，是僅有篇首詩詞，對此沒有任何的解釋、議論。有關「入話」的結構體制的詳細分類與說明可以參考吳禮權，《古典小說篇章結構修辭史》（台北：臺灣商務印書館，2005年），頁160-251。

不同世代歷經許多作者的反覆修改，因而注入不同的思想觀念與藝術情趣，自然產生如此多樣的形式結構。這種形式與結構隨時調整，基本上是以作者的文才、修養為基礎，綜合讀者的接受態度與閱讀能力而決定。藉由多種不同形式與結構便能順利導引讀者進入正話，其中也該包含取悅大眾的因素。這種因素不一定僅以通俗、取悅詞概括，更囊括雅緻、樸素、世俗等大眾文化特徵。「入話」形式之所以用不同類型接合，是為了在提供線索、暗示主題、預告結局等以外，再三衡量入話對於作品的的作用，藉以收到引起讀者注意、導入引進正話的效果。作者以大眾所喜愛的形式與結構為基礎，有機運用敘述技巧。

（一）詩詞開篇，釋義為結

宋元話本小說中的入話，都以詩詞開篇，此一形式可能肇因於講經、講唱、說書等民間藝術。關於開篇詩的定義與範圍雖然存在著許多歧見，但都認為它是話本小說中不可缺少的固定形式，充分展現小說敘述的藝術內涵。入話中的詩詞，不但出現於作品開篇時，也在入話故事的中段、後段，甚至於總結入話的篇尾上現身。以詩詞開頭¹⁵、以詩詞補充入話內容之例不少，篇幅有長有短，有時也加以釋義、評論。不過，以詩詞開篇，繼而以解釋與議論作結的作品數量較多，代表作品是〈崔待詔生死冤家〉、〈崔衙內白鷄招妖〉、〈西湖三塔記〉、〈洛陽三怪記〉、〈小夫人金錢贈年少〉、〈鬧樊樓多情周勝仙〉、〈福祿壽三星度世〉、〈楊思溫燕山逢故人〉、〈崔衙內白鷄招妖〉、〈范鯁兒雙鏡重圓〉、〈勘皮靴單證二郎神〉、〈任孝子烈性為神〉等¹⁶。

「詩詞開篇，釋義為結」的形式，可分為兩種不同方式。一類是羅列多數詩詞，依序並列十幾首的詩詞，再加以釋義與評論；另一類則僅列出一兩首詩詞，包括開篇詩及幾首詩詞，加以釋義與議論。後者是宋元話本小說中最普遍的形式。尤其在入話中沒有故事的狀況，大多依照

¹⁵ 吳禮權在《古典小說篇章結構修辭史》中，將話本小說的篇首形式分為四種基本類型，分別是「以詩開篇」、「以詞開篇」、「詩詞開篇」、「詩詩開篇」。事實上，宋元話本小說的入話以「以詩開篇」與「以詞開篇」二種形式為多，「詩詞開篇」與「詩詩開篇」二類則不常見。參考吳禮權，《古典小說篇章結構修辭史》（台北：臺灣商務印書館，2005年），頁145-160。

¹⁶ 本文所引用的宋元話本小說篇名，以典籍所收錄的作品篇名為主。

著這種形式。先列詩詞、後加評釋，是在進入正話之前先讓讀者淺嘗本故事的場景與氣氛，使之推測以後可能進行的內容與主旨。

首先觀察並列多數詩詞的一類。這種方式主要考究在不同詩文中所運用的類似句子，找出並引用先人的詩詞；或為襯托相同的象徵，連續羅列許多詩詞。其中較有代表性的作品是〈崔待詔生死冤家〉。其所以在入話中累積許多詩詞，其主要用意是在講述故事之前先給讀者深刻的印象，進行展開正話的準備工作。就讀者而言，透過這種方式較易體會作品的情節內涵、進入作者的所建構的結構框架，並深化對意象的感受。

「山色晴嵐景物佳，煖烘回雁起平沙。東郊漸覺花供眼，南陌依稀草吐芽。堤上柳，未藏鴉，尋芳趁步到山家。隴頭幾樹紅梅落，紅杏枝頭未著花。」這首〈鷓鴣天〉說孟春景致，原來又不如〈仲春詞〉做得好：「每日青樓醉夢中，不知城外又春濃。杏花初落疏疏雨，楊柳輕搖淡淡風。浮畫舫，躍青驄，小橋門外綠陰籠。行人不入神仙地，人在珠簾第幾重？」這首詞說仲春景致，原來又不如黃夫人做著〈季春詞〉又好。「先自春光似酒濃，時聽燕語透簾櫳。小橋楊柳飄香絮，山寺緋桃散落紅。鶯漸老，蝶西東，春歸難覓恨無窮。侵階草色迷朝雨，滿地梨花逐曉風。」這三首詞都不如王荊公看見花瓣兒片片風吹下地來，原來這春歸去，是東風斷送的。

該入話總共羅列詩詞十一首，每首詩詞間有著「不如○○好」、「○○有詩道」、「有○○為證」等的連結詞。入話中的詩詞，皆以「賞春」為主要背景，表現對春天的描繪並顯示其多元意象，如孟春、春風、蝴蝶、杜鵑、燕子等。仔細觀察十一首詩詞的運用手法，不難察見有意識的敘事技巧，目的是為了提高敘事藝術、強化作者用意、造就場景氣氛。

該入話中所引用的詩詞皆呈現憂鬱、哀恨的情緒。由於單以一首詩表現因春風而起的愛惜、回憶、情份之情緒尚嫌不足，是以再引用第二、三首有關「春」的詩詞。如此一來，這數首詩詞之題材、語詞、意象內涵相互呼應，以多樣的意象凸顯「春」的時間背景，進而強化故事的悲哀氣氛。這樣的密切關係不能回應主題思想、情節內容的具體面貌，只

能作為作品的布景；即便如此，在藝術技巧運用過程中仍然充分展現其獨特的風貌。在〈崔待詔生死冤家〉的入話中列有許多詩詞，雖然作者未加細說，也沒有簡單介紹詩詞與其相關內容，甚至未對內容、主題進行綜合性的評論，但經由每一段詩詞背後的簡單敘述，仍可看出作者對於各該詩詞的一些感受。

除了〈崔待詔生死冤家〉之外，在〈西湖三塔記〉、〈一窟鬼癩道人除怪〉、〈史弘肇龍虎君臣會〉的入話中也出現連續羅列詩詞的現象。〈西湖三塔記〉排列九首詩詞，〈一窟鬼癩道人除怪〉列有十五首詞，〈史弘肇龍虎君臣會〉則列有十七首詩詞。這些入話中所運用的詩詞，雖在襯托意象、鋪敘內容、強化主旨等方面程度不同，但仍可察見彼此間的密切關係。

〈洛陽三怪記〉的入話則不同於前述〈崔待詔生死冤家〉等篇羅列詩詞的方式，僅以一兩首詩詞強化對入話詩的解釋與議論：

「盡日尋春不見春，杖藜搥破嶺頭雲。歸來點檢梅梢看，春在枝頭已十分。」這四句探春詩是張元所作。東坡先生有一首探春詞，名〈柳梢青〉，卻又好。詞曰：「昨日出東城，試探春情。牆頭紅杏暗如傾。檻內群芳芽未吐，草已回春。綺陌斂香塵，點雲靄前村。東君著意不辭辛。料想風光到處，吹綻梅英。」這一年四季，無過是春天，最好景致。日謂之「麗日」。風謂之「和風」，吹柳眼，綻花心，拂香塵。天色暖謂之「暄」。天色冷謂之「料峭」。騎的馬謂之「寶馬」。坐的轎謂之「香年」。行的路謂之「香徑」。地下飛起土來謂之「香塵」。應干草正發葉，花生芽蕊，謂之「春信」。春忒煞好。……春景果然是好。到春來，則那府州縣道，村鄉鎮市，都有遊玩去處。

寫作者在該入話詩後解說與春天相關的一些語詞，如「香年」、「香徑」、「春信」等。但這裡所解說的詞語與故事內容和主旨沒有直接的關係。正話的主要內容是潘松在清明節去郊外遊玩，經歷了怪異的事情。事情僅只在春天發生，因此入話中先向讀者顯示一些有關「春天」的事物與象徵。這僅是在布置場景、提供線索而已。除了〈洛陽三怪記〉以外，〈崔衙內白鷄招妖〉、〈小夫人金錢贈年少〉也在入話詩後加以解釋與議

論。〈崔衙內白鶴招妖〉是以歷史內容作為入話詩，其後對歷史人物與事件表達解釋與評價¹⁷。〈小夫人金錢贈年少〉入話中的詩詞，對作者姓名、創作背景、內容意涵進行詳細的解釋，表達對愛惜時間、嘆息變老之感受與議論¹⁸。

先列詩詞後加解釋與議論的方式，是入話最普遍的現象。大部分開篇詩的內容、意義可能與正話稍有關連，或是所運用的題材、背景方面有著共同特質。這種形式不但將正話內容提前預告讀者，而且先向讀者介紹故事場景與氛圍，使其理解接下來將展開的故事內容與結局。不過，其中包含著提高小說的審美品味和誇示作者文才以抒情言志的目的¹⁹，並有延宕說書時間、引起讀者注目的實際效用。

這種排列詩詞與附加解釋議論的方式，需要從「讀者接受」觀念深入考慮。「讀者接受」的觀念著重讀者對於入話詩詞內涵的接受方式，以及讀者透過內容獲得快感的方式。讀者閱讀作品時往往產生兩種態度：一是從日常習慣傳來的熟習感受，或可稱之為「習性化」。一般說來，這種感受串連實際的情狀與文本內容；當人們難以「認清」客體時，寫作者使其經由某種習慣來認識它，或感覺它²⁰。另一則是利用陌生、

¹⁷ 「『早退春朝寵貴妃，諫章爭敢傍丹墀。蓬萊殿裡迎鸞駕，花萼樓前進荔枝。羯鼓未終鼙鼓動，羽衣猶在戰衣追。子孫翻作昇平禍，不念先皇創業時。』這首詩，題著唐時第七帝，諡法謂之玄宗。古老相傳云：天上一座星，謂之玄星，又謂之金星，又謂之參星，又謂之長庚星，又謂之太白星，又謂之啟明星。世人不識，叫做曉星。初上時，東方未明；天色將曉，那座星漸漸也暗將來。先明後暗，這個謂之玄。唐玄宗自姚崇、宋璟為相，米麥不過三四錢，千里不饋行糧。自從姚宋二相死，楊國忠、李林甫為相，教玄宗生出四件病來：內作色荒，外作禽荒，耽酒嗜音，峻字雕牆。」（〈崔衙內白鶴招妖〉）

¹⁸ 「『誰言今古事難窮？大抵榮枯總是空。算得生前隨分過，爭如雲外指溟鴻。暗添雪色眉根白，旋落花光臉上紅。惆悵淒涼兩回首，暮林蕭索起悲風。』這八句詩，乃西川成都府華陽縣王處厚，年紀將及六旬，把鏡照面，見鬚髮有幾根白的，有感而作，世上之物，少則有壯，壯則有老，古之常理，人人都免不得的。原來諸物都是先白後黑，惟有鬚髮卻是先黑後白。又有戴花劉使君，對鏡中見這頭髮斑白，曾作〈醉亭樓〉詞：『平生性格，隨分好些春色，沉醉戀花陌。雖然年老心未老，滿頭花壓中帽側。鬢如霜，鬚似雪，自嗟惻！幾個相知動我染，幾個相知勸我摘。染摘有何益？當初怕作短命鬼，如今已過中年客。且留些，粧晚景，盡教白。』」（〈小夫人金錢贈年少〉）

¹⁹ 參考李亞峰，〈話本小說中入話的發展及其原因〉，《遼寧教育行政學院學報》2004年第11期，頁102。

²⁰ 參考R.C.赫魯伯著，董之林譯，《接受美學理論》（台北：駱駝出版社，1994年），頁

不自然的僵硬感受的寫作取徑，可稱之為「非習性化」或「陌生化」，這些態度迫使讀者從一種新的、鑑賞的視角認識指涉對象。這一方法也有助於將讀者注意力吸引到形式自身²¹。這兩種閱讀感受都是聯繫讀者與文本的一個過程，而且文學經由這種實際的感受活動而藝術化。這兩種心理感受雖然表面上相互衝突，在內涵上卻是相互補充，產生一種閱讀快感與樂趣。藉由這兩種不同層面而來的取悅方法正是「大眾化」的主要特質，無論內容世俗或雅緻、習慣或陌生，老套或創新，都對讀者產生十分深刻的影響。

（二）詩詞開篇，釋源為結

以詩詞開篇，其後解釋詩詞淵源，是在入話中經常出現的現象。「詩詞開篇，釋源為結」主要傾向於「解釋淵源」方面。入話中所運用的「釋源」方法採取傳說、俗話，或引用歷史事件、闡釋典故，凸顯其中的含意與象徵意義。這種「釋源」不但與正話密切聯繫，亦顯示正話的內容與主旨。

「解釋淵源」形式除解釋典故之外，也包含議論性的論述。但它比起「詩詞開篇，釋義為結」，議論性依然較強。作者「解釋淵源」時，該先具備詩詞來源的背景知識，並掌握所運用的敘述技巧。因此他們不但變用歷代文人的詩文，更直接採用人們熟習的俗語與傳說來加以解釋。讀者並不全然瞭解這種典故的具體內容與含意，可以了解的詩句也相當有限，心中熟習與陌生的感受也混淆不清，但在閱讀過程中確能產生興趣、快感。這種娛樂趣味不但使讀者享受認識雅俗之趣，透過它也能達到消遣的目的。

在宋元話本小說的入話形式中，以「詩詞開篇，釋源為結」作品為數不少。其中較有代表性作品是〈張古老種瓜娶文女〉、〈拗相公飲恨半山堂〉、〈張孝基陳留認舅〉、〈史弘肇龍虎君臣會〉等。這些作品的「入話」特徵，就開頭詩詞後以許多篇幅闡述所引詩詞的來源並加解釋。主要目的在於充分發揮作者掌握詩詞、古文的能力，在讀者身上所引發興趣卻相對少得多。按當時讀者的接受、教育程度，可推知其對入話中所

18。

²¹ 參考 R.C.赫魯伯著，董之林譯，《接受美學理論》（台北：駱駝出版社，1994年），頁 20-21。

運用的詩詞淵源，不能完全了解。但所運用的詩詞與解釋包含膾炙人口的詞句與傳說，即便難以全部接受，其中或有一段為讀者所熟習。有時作者故意把難解的詩句改成易於理解的句子，亦是有意地加入自己的評議以幫助讀者理解。雖然對入話詩詞不甚了解，但讀者仍然感受到文學美感；毋論熟習或陌生，媚俗或雅緻，均能獲得閱讀快感。讀者能不能接受詩詞內容，有無理解詩詞內涵，仍然不太確定，但其中間接體會到作者鋪敘內容的藝術內涵，造就氛圍、布置場景的實際效果。首先看〈張古老種瓜娶文女〉的入話：

「長空萬里彤雲作，迤邐祥光遍齋閣。未教柳絮舞千毬，先使梅花開數萼。入簾有韻自颼颼，點水無聲空漠漠。夜來閣向古松梢，向曉朔風吹不落。」這八句詩題雪。那雪下相似三件物事，似鹽，似柳絮，似梨花。雪怎地似鹽？謝靈運曾有一句詩詠雪道：「撒鹽空中差可疑。」蘇東坡先生有一詞，名〈江神子〉……這雪又怎似柳絮？謝道韞曾有一句詠雪道：「未若柳絮因風起。」黃魯直有一詞，名〈踏莎行〉……又怎見得雪似梨花？李易安夫人曾道：「行人舞袖拂梨花。」晁叔用有一詞，名〈臨江仙〉……雪似三件物事，又有三個神人掌管。那三個神人？姑射真人、周瓊姬、董雙成。……曾有隻曲兒，名做〈憶瑤姬〉……姑射真人是掌雪之神。又有雪之精，是一匹白驃子，身上抖下一根毛，下一丈雪。

開篇詩僅有八句，但為解說淵源所運用的傳說與詩詞，多不勝數。在解釋開篇詩淵源中，引用〈江神子〉、〈踏莎行〉、〈臨江仙〉、〈憶瑤姬〉；姑射真人、周瓊姬、董雙成等三位神人傳說。其中更花費大量篇幅詳細說明姑射真人掌雪的傳說。入話中所引用的詩詞與傳說，都以「雪」為主要題材與內容。〈拗相公飲恨半山堂〉中的入話亦與〈張古老種瓜娶文女〉相同，說明詩詞與其淵源時，大量運用歷史事件、傳說。

「周公恐懼流言日，王莽謙恭下士時。假使當年身便死，一生真偽有誰知。」此詩大抵說人品有真有偽，須要惡而知其美，好而知其惡。第一句說周公。那周公，姓姬名旦，是周文王少子。有聖德，輔其兄武王伐商，定了周家八百年天下。武王病，周公為冊文告天，願以身代。藏其冊於金匱，無人

知之。以後武王崩，太子成王年幼，周公抱成王於膝，以朝諸侯。……假如管叔、蔡叔流言方起，說周公有反叛之心，周公一病而亡，金匱之文未開，成王之疑未釋，誰人與他分辨？後世卻不把好人當做惡人？第二句說王莽。王莽字巨君，乃西漢平帝之舅。為人奸詐。自恃椒房寵勢，相國威權，陰有篡漢之意。恐人心不服，乃折節謙恭，尊禮賢士，假行公道，虛張功業。天下郡縣稱莽功德者，共四十八萬七千五百七十二人。……假如王莽早死了十八年，卻不是完名全節一個賢宰相，垂之史冊？不把惡人當做好人麼？所以古人說：「日久見人心。」又道：「蓋棺論始定。」不可以一時之譽，斷其為君子；不可以一時之謗，斷其為小人。

入話詩詞與議論的重點是「日久見人心」、「蓋棺論始定」，則對某人的評斷該過了一段時間後才能得到正確的評價。這與正話內容與主題十分相似，並且運用歷史事件與描繪人物方式也與之相當接近。入話中的周公、王莽和正話中的王安石可以互為應對，慎重評價人物的教訓是共同的。入話的題材、內容、主旨皆與正話互動，所安排講述的歷史事件有助於讀者理解，使之深入作品內涵。〈張孝基陳留認舅〉中的入話解釋則運用傳說方式，如民間故事一般，成功引發讀者的喜愛。

嘗聞得老郎們傳說，當初有個貴人，官拜尚書，家財萬貫，生得有五個兒子。只教長子讀書，以下四子農工商賈，各執一藝。那四子心下不悅，卻不知甚麼緣故。央人問老尚書：「四位公子何故都不教他習儒？況且農工商賈，勞苦營生，非上人之所為。府上富貴安享有餘，何故舍逸就勞，棄甘即苦？只恐四位公子不能習慣。」老尚書呵呵大笑，疊著兩指，說出一篇長話來，道是：「……農工商賈雖然賤，各務營生不辭倦。從來勞苦皆習成，習成勞苦筋力健。春風得力總繁華，不論桃花與菜花。自古成人不自在，若貪安享豈成家！老夫富貴雖然愛，戲場紗帽輪流戴。子孫失勢被人欺，不如及早均平派。一脈書香付長房，諸兒恰好四民良。煖衣飽食非容易，常把勤勞答上蒼。」

當中以「農工商賈」、「勞苦營生」為主要內容的民間故事引起讀者興趣，並暗示其後進行的正話內容。作者以已熟習的傳說來當作導入正話的楔子，在內容上強調「重農」、「勤勞」、「營生」的意義，特意對此講述自己的議論。入話中運用大量的解說性議論並反覆凸顯的主題，不但與理解內容主旨有著密切關係，而且隱藏教化民眾意識的目的。讀者在其中得到閱讀快感，精神投入，建構與作品的同化世界，抒解心中的壓力而得到解脫。這種快感是透入作品的動力，理解作品意義的關鍵。

讀者在閱讀上所感覺到的快感不一定限於作品的內容與意義，也經由作品的外在因素而得到各種愉悅感受。從接受美學的觀點而言，讀者反應不一定僅只透過情節、人物、主題，亦能經由環境、氣氛，描繪的形式、結構產生。而且經由特殊的修辭技巧所產生的陌生感，對雅俗共賞結構來的審美情趣，都是讀者透過入話得到的不同樂趣。其實大眾審美文化不但有世俗性，而具有娛樂性，顯示民眾在日常生活上普遍的生存與情感要求²²，並反映人們在日常生活中的娛樂需要²³。這種「入話」的外來的因素具有啟發娛樂、快感的促進作用，並扣合「大眾化」情趣，顯示世俗、娛樂的敘事藝術。

（三）詩詞開篇，故事作結

入話中的故事大部分與正話故事內容十分相似，再附加作者的議論、評價，強化主旨與意義。這種現象不同於釋源或議論為主的入話形式，直接建構跟本故事的聯繫，使讀者理解本故事的起步作用。由於入話的結構、意義、主旨與正話有著十分密切關係，往往透過入話而能推測正話內容與主旨，並使讀者易於接受作品內容。雖然入話故事就與本故事相當接近，但其具體內容方面仍然存在著一些差距。

在入話故事裡經常出現與正話相同或相反的內容，這些區分多限於故事結局方面。相同內容的情形比起相異內容較多，雖為故事結局互為不同，卻在其意義與主旨仍然維持一致性。入話故事內容由結局的相差可分為相同和相異兩種類型。相同類是入話故事與正話不但內容、主

²² 參考周克平，〈文藝大眾化與大眾審美文化比較〉，《中共南京市委黨校學報》2000年第3期，頁47。

²³ 參考王忠武，〈大眾文化與社會發展〉，《山東大學學報（哲學社會科學版）》2001年1期，頁9。

題，甚至於故事結局、結構形式也相當接近，主要作品是〈宋四公大鬧禁魂張〉、〈十五貫戲言成巧禍〉、〈金明池吳清逢愛愛〉、〈張孝基陳留認舅〉、〈新橋市韓五賣春情〉、〈張生彩鸞燈傳〉等；相異類是雖然入話故事就與正話，在內容、主題、結構十分類似，但故事進行過程中的一些內容與結局卻有相差，主要作品是〈皂角林大王假形〉、〈小水灣天狐貽書〉、〈汪信之一死救全家〉、〈勿頸鴛鴦會〉等。無論相同與相異，大部分入話故事內容都與正話接近，只是時代、人物、情節方面出現一點差異而已，但總體而言，入話故事是具有正話的部分啟示作用。

首先看相同類的情形，〈十五貫戲言成巧禍〉的入話故事與正話內容與形式，以及主題上完全相同。入話故事主要內容是一句戲言而失措了好官的機會；正話是酒後一時戲言，連累許多人冤枉害了性命。

魏生接書，拆開來看了，並無一句閒言閒語，只說道：「你在京中娶了一個小老婆，我在家中也嫁了一個小老公，早晚同赴京師也。」魏生見了，也只道是夫人取笑的說話，全不在意。未及收好，外面報說有個同年相訪。……那人也是一個少年，喜談樂道，把這封家書一節，頃刻間遍傳京邸。也有一班妒忌魏生少年登高科的，將這樁事只當做風聞言事的一個小小新聞，奏上一本，說這魏生年少不檢，不宜居清要之職，降處外任。

因入話中的「家書戲言」與正話中的「口說戲言」，引起相同的內容與結局，只是入話故事的結局僅以失去美官而已，但正話的結局卻斷送了許多無辜的生命。從結局的嚴重性而言，入話故事比起正話較輕薄、淺淡。在宋元話本小說中的入話故事，像〈十五貫戲言成巧禍〉的入話一樣，大部分入話故事與正話十分類似，但細部描繪、故事結局稍有差別。若入話故事與正話從內容、結構、意義完全相同，就讀者理解正話的效果較高，反而經由驚奇、意外來的衝動與興趣卻減少。入話故事透過與正話相似的敘述方式，得到一種「同一」的藝術成就。

入話故事不能採取同樣結局，被認為重複敘述，進入正話時的吸引力也減少，因此作者寫作入話時進行一種變化。作者把入話故事，應與正話具有相差，進行調整、變化，其過程中的變化與調整的程度，照著讀者的接受態度、講述環境、故事展開過程而決定。入話故事與正話全

然不同的類型，較代表性作品是〈皂角林大王假形〉、〈小水灣天狐貽書〉、〈汪信之一死救全家〉、〈勿頸鴛鴦會〉等。〈皂角林大王假形〉的入話故事與正話大體上類似，但太守與妖怪的對立過程與結局卻有差別。正話的主要內容是趙再理上任，但知皂角林大王害了平民，因此他把皂角林大王廟燒了。他任期滿了後回故鄉，但已另外趙再理代替他，求九子母娘娘的幫助終於打敗了陰鼠精變的假趙再理。入話故事的結構也是與此相似，樂太守學到道術，授得豫章太守，擇日上任。去上任地中經過廬山廟，進去寺廟處置妖怪，但這妖怪逃走而化為書生，與齊郡太守女婚約，樂太守追逐後處置之。

樂太守知其所在，即上章解去印綬，直至齊郡，相見太守，往捕其鬼。太守召其女婿出來，只是不出。樂太守曰：「賢婿非人也，是陰鬼詐為天官，在豫章城內被我追捕甚急，故走來此處。今欲出之甚易。」乃請筆硯書成一道符，向空中一吹，一似有人接去的。那一道符，逕入太守女兒房中。且說書生在房裡覷著渾家道：「我去必死！」那書生口啣著符，走至樂太守面前。樂太守打一喝：「老鬼何不現形！」那書生即變為一老狸，叩頭乞命。樂太守道：「你不合損害良民，依天條律令處斬。」喝一聲，但見刀下，狸頭墜地，遂乃平靜。

雖然正話內容與入話內容大概相似，但太守處置妖怪的能力上卻有差別，入話中的太守主動追逐妖怪並打敗妖怪，但正話中的太守卻與此相反，被妖怪害了，後來依靠神助才得到拯救了。打敗妖怪的過程雖為不同，卻大概的形式結構、內容主旨是互為接近。除了〈皂角林大王假形〉之外，〈宋四公鬧禁魂張〉、〈金明池吳清逢愛愛〉、〈張孝基陳留認舅〉、〈新橋市韓五賣春情〉、〈張生彩鸞燈傳〉中的入話故事與正話也是如此。

無論入話與正話故事背景與結局有無差別，主要內容是否相異，現存的宋元話本小說裡大部分的入話故事，都十分接近正話。透過這種入話故事來呈現出的寫作意圖，可說兩方面：其一，預示正話的篇段、主旨，使讀者透過入話更容易進入作品內容與接受作品。其二，在入話中常出現的簡單故事，可以產生形式方面的習性化。這種形式對讀者而言，在也沒有新奇、意外的，認為經常出現的普遍規律。有時其形式與內容

多少改變，但其結構，即入話故事、評論等的形式沒有變化。已經對這種方式習以為慣的讀者，閱讀作品之前心中期待這種方式與內容。這兩種習性化過程給讀者有點熟習、穩定的心理感受，使之易於進入作品。

三、敘事技巧的變用

依讀者的反應而轉換敘事技巧，這是小說創作上相當重要的，也是讀者接受的程度與作品成功的關鍵因素。在入話的敘事變化過程中，「大眾化」意義自然凸顯，因為「大眾化」就是以讀者——即文學接受者為主進行，作者雖為鋪緒各種事物來呈現要表達的意義，若沒有得到成功時，還是依靠變換敘事技巧傳達作品意義與主旨。因此敘事技巧的變換往往以大眾化因素為重點，成為了作品成功的重要因素。這種敘事技巧的變換可包含敘事節奏的變化、建造虛擬的說書情境、顯示雅俗共賞的審美情趣，這種形式在入話中經常出現，並與「大眾化」的造成與顯示，密不可分的關係。

（一）敘事節奏的變動

入話中的敘事技巧上出現三種不同現象，就是正敘、預敘、暗敘。傳統古典小說的敘述方式大部分為正敘法，按照時間的順序來敘述事件與情節²⁴。在宋元話本小說中的入話（包括詩詞、故事、評論）也不例外，其中出現變化多樣的敘事描寫中最常出現之順序是正敘、預敘、暗敘。一般讀者習慣正敘法構成的故事情節，但這些正敘的敘事方式有時十分苦躁、呆板，不能吸引讀者的興趣，因此作者脫離固定的敘述方式，試圖突破古老、老套的敘述，這是預敘、暗敘法。

但在正話故事中經常出現的敘述方式仍然是正敘法，這由於作者與讀者兩方易於溝通的方式。不過，入話中的正敘法具有限制，因為入話在有限的篇幅中可包含詩詞、故事、解釋、評論，有時僅只出現其中一部分而已。若要呈現正敘敘述方式，需要情節起伏的故事，並對某些觀念與思想方面的議論、解釋，僅詩詞或評語較難使用正敘法。

除了正敘法之外，預敘的敘述方式也經常出現。宋元話本小說往往進行透過讀者的接受程度與說話場景的變化，適應於說書環境，因此入

²⁴ 參考孫福軒，〈主體的凸顯——李漁擬話本小說「敘事干預」略議〉，《信陽師範學院學報（哲學社會科學版）》（2006年2月），頁109。

話故事裡也有仍然出現照著當時講述的情況，靠著情節變化、內容而調整。這種敘事方式給讀者不同的生動感，並傳達突破傳統敘事的呆板，成為一種審美情趣。在入話中的預敘法應連結於正話才較明白，由於入話中的敘述極為簡單、含蓄，要傳達的意義也有限制，往往詩詞與評論有機接合，預示故事情節，所以結束入話詩詞、評論，或故事、傳說時，先透露以後所進行的故事結局與內容意義。

於今又有個不識竅的小二哥，也與個婦人私通，日日貪歡，朝朝迷戀，後惹出一場禍來，屍橫刀下，命赴陰間，致母不得侍，妻不得顧，子號寒於嚴冬，女啼饑於永晝，靜而思之，著何來由！況這婦人不害了你一條性命了？真個：蛾眉本是嬋娟刀，殺盡風流世上人。（〈勿頸鴛鴦會〉）

如今說先朝一個宰相，他在下位之時，也著實有名有譽的。後來大權到手，任性胡為，做錯了事，惹得萬口唾罵，飲恨而終。假若有名譽的時節，一個瞌睡死去了不醒，人還千惜萬惜，道國家沒福，恁般一個好人，未能大用，不盡其才，卻倒也留名於後世。及至萬口唾罵時，就死也遲了。（〈拗相公飲恨半山堂〉）

〈勿頸鴛鴦會〉與〈拗相公飲恨半山堂〉入話中的「預敘法」都與正話內容有著密切關係。這裡都有直接說明以後展開的故事內容，雖然這裡沒有提到人物之姓名與事件發生過程，但有「有個不識竅的小二哥，也與個婦人私通，後惹出一場禍來，屍橫刀下，命赴陰間。」「一個宰相，大權到手，任性胡為，做錯了事，惹得萬口唾罵，飲恨而終。」提供許多預示的線索中，可直接推測到故事內容與結局。預敘是呈現出入話內容上的一種隱示、預告的修辭技巧，並調動讀者參與對作品的熱情過程²⁵。

除了預敘以外，也出現以詩詞與議論來模糊地暗示內容，這叫「暗敘法」。其實以詩詞來表現情節內容實有不夠充分，只能暗示故事內容與象徵意義而已。雖然暗敘法比起正敘、預敘法，其透露內容的程度相

²⁵ 參考孫福軒，〈主體的凸顯——李漁擬話本小說「敘事干預」略議〉，《信陽師範學院學報（哲學社會科學版）》（2006年2月），頁109。

當模糊，但能引起讀者閱讀興趣的作用卻很高。由透入作品的閱讀過程而言，作者運用暗敘法調整讀者與作品之間的距離。若透入得太多、太深，掌握讀者興趣就失敗，因此調整其程度與距離是相當重要。

從讀者的立場而言，暗敘法對作品的興趣更加深刻的作用，並觸動讀者的好奇與疑問。作者儘量運用暗敘的修辭技巧來呈現出作品的藝術內涵。暗敘敘事方式，具有不同的特徵：其一，入話故事內有一般的正敘法（順序法）中，也有混用預敘、暗敘方式。若有較長篇幅的入話分為首、中、後部，每一部出現暗示性的術語與評論，但只有詩詞與評論的入話，除了詩詞中暗示內容意義以外，大部分在入話的後部評論上出現。其二，入話的主要功能是在正話故事之前的暗示，這是以入話與正話之間的聯繫為重點，而不是闡釋入話內互相暗示關係。「入話」中的暗敘法，洩漏正話的內容與主旨，有時透過評論術語上露出情節結局，亦有時引用詩詞來顯示正話的內容與意義。在宋元話本小說中〈任孝子烈性為神〉與〈十五貫戲言成巧禍〉是具體呈現「暗敘法」的主要作品。

「參透『風流』二字禪，好姻緣作惡姻緣。癡心做處人人愛，冷眼觀時個個嫌。閒花野草且休拈，贏得身安心自然。山妻本是家常飯，不害相思不費錢。」這首詞，單道著色慾乃忘身之本，為人不可苟且。（〈任孝子烈性為神〉）

這首詩，單表為人難處。只因世路窄狹，人心叵測，大道既遠，人情萬端。熙熙攘攘，都為利來；蚩蚩蠢蠢，皆納禍去。持身保家，萬千反覆。所以古人云：「顰有為顰，笑有為笑。顰笑之間，最宜謹慎。」這回書，單說一個官人，只因酒後一時戲笑之言，遂至殺身破家，陷了幾條性命。且先引下一個故事來，權做個得勝頭回。（〈十五貫戲言成巧禍〉）

〈任孝子烈性為神〉是暗示以錯誤的婚姻而引起的喪命事件，〈十五貫戲言成巧禍〉是顯示只因一時戲言，害了性命。入話中提到的「惡姻緣」、「忘身之本」、「殺身破家」、「戲笑之言」，可推測以後該展開的情節內容與主旨。暗敘法有時開頭篇詩詞上出現，也有入話中、後段出現，暗示方式具有十分含蓄、濃縮的特徵，並脫離直接預示方式，儘量利用間接方式。

入話故事的敘事方式上有正敘、預敘、暗敘。這種敘述方式對讀者而言，產生參與感與隱密感，成為理解作品的主要手段。讀者可以透過如此的敘述方式，聯想以後展開的故事內容與意義，促於使他們建構虛擬的情景²⁶，更深入理解內容結構與思想意義。透過「隱含讀者」²⁷，引起作品與讀者之間的共鳴，呈現出兩者之間的緊密聯繫。作者寫作時已在心理上產生閱讀作品的讀者形象，當作者任意應用、修改入話時必須考慮到讀者的水準與接受程度，作品中隱然出現讀者類型的考量和調整入話變化的餘地。入話的敘事節奏變化如此多樣，但因入話有這種功能才有通俗的藝術特徵。入話的敘事技巧主要在於如何運用「大眾化」的藝術技巧上，透過敘事技巧的變化呈現出「大眾化」審美特徵，從這種觀點而言，有機運用正敘、預敘、暗敘是作品成功的關鍵因素。

（二）建造虛擬的說書情境

話本小說的作者故意建成虛擬的說書環境，而給讀者提供生動的小說空間。入話中經常出現說書的情景，透過表現現場的術語——「連接語」虛擬說書環境，例如，「今日說」、「如今再說」、「且如說」、「說話的」、「聽我道來」等。這些虛擬說書情境，經常出現於在入話的後段、講述議論、進入正話之前。這是使讀者集中作品並喚起注意的一種修辭技巧。話本小說原來市井為主要說話場所，以表演為主要藝術手段，自然在講說故事中，顯出說話人留意聽眾與講說情況，調整其內容與形式。因此說話人經常運用「設問」與「解說」的方式，在宋元話本小說的入話裡也保留這種特徵。

「設問」是假作讀者（聽眾）在聽著作者（說話人）的情形，刻意用詢問的語氣，凸顯論點，引起注意²⁸。話本小說是從口頭形式移轉到

²⁶ 參考孫福軒，〈主體的凸顯——李漁擬話本小說「敘事干預」略議〉，《信陽師範學院學報（哲學社會科學版）》，2006年2月，頁110。

²⁷ 「隱含讀者」的觀念由於伊瑟爾（Wolfgang Iser），他在閱讀行為中，一種奇特的方式來限定這一術語，他認為讀者的存在並非是指現實的或以經驗為依據的讀者，以及各種抽象的讀者，是為深深地植根於本文的讀者。不洛克·羅斯更細分為「亞批評型讀者」、「超批評型讀者」、「受催眠型讀者」，這也是作者心目中的假設的讀者。參考R. C. 赫魯伯著，董之林譯，《接受美學理論》（台北：駱駝出版社，1994年），頁89-90；王洪岳，〈西方讀者理論述評——以現代派小說讀者接受理論為例〉，《瀋陽師範大學學報（社會科學版）》2004年第5期，頁76。

²⁸ 參考黃慶萱，《修辭學》（台北：三民書局，2002年），頁47。

文字形式，加上文人修飾、加工，具有表演性的藝術特徵。因此話本小說裡經常出現像現場表演一樣，給聽眾提問的情形。

且如說這幾個官家，都只為貪愛女色，致於亡國捐軀。如今愚民小子，怎生不把色慾警戒！說話的，你說那戒色慾則甚？自家今日說一個青年子弟，只因不把色慾警戒，去戀著一個婦人，險些兒壞了堂堂六尺之軀，丟了潑天的家計，驚動新橋市上，變成一本風流說話。（〈新橋市韓五賣春情〉）

為甚今日說這段話？這個便是死中得活。有一個多情的女兒，沒興遇著個子弟，不能成就，干折了性命，反作成別人洞房花燭。正是：有緣千里能相會，無緣對面不相逢。（〈金明池吳清逢愛愛〉）

話說沈文述是一個士人。自家今日也說一個士人，因來行在臨安府取選，變做十數回躑躅作怪的小說。我且問你，這個秀才姓甚名誰？（〈一窟鬼癩道人除怪〉）

「你說那戒色慾則甚？」、「為甚今日說這段話？」、「這個秀才姓甚名誰？」這些都是假作說書人提問聽眾，故意產生讀者在現實空間的錯覺，作者採用把話語、文章激起波瀾的修辭技巧。「解說」是採用直述方式，也可說「直敘」，與「設問」一樣，假設讀者與作者在對面，但與「設問」不同的是不給讀者提問，而僅只直接解說。

下來說底便是「錯下書」。有個官人，夫妻兩口兒正在家坐地，一個人送封簡帖兒來與他渾家。只因這封簡帖兒，變出一本躑躅作怪底小說來。正是：塵隨馬足何年盡？事繫人心早晚休。淡畫眉兒斜插梳，不忺拈弄繡工夫。雲窗霧閣深深處，靜拂雲箋學草書。多豔麗，更清姝，神仙標格世間無。當時只說梅花似，細看梅花卻不如。（〈簡帖和尚〉）

今日說一個後生，只因清明，都來西湖上閒玩，惹出一場事來。直到如今，西湖上古蹟遺蹤，傳誦不絕。（〈西湖三塔記〉）

說話的，那黃雀銜環的故事，人人曉得，何必費講！看官們不知，只為在下今日要說個少年，也因彈了個異類上起，不

能如彈雀的恁般悔悟，干把個老大家事，弄得七顛八倒，做了一場話柄，故把銜環之事，做個得勝頭回。勸列位須學楊寶這等好善行仁，莫效那少年招災惹禍。（〈小水灣天狐貽書〉）

「下來說底便是」、「今日說一個後生」、「看官們不知」，這些都是使讀者認為處於實在的環境，身在作者的前面，產生十分生動的現場感。「設問」表面上有提問方式，其實在內涵上並不是提問，只是「解說」的不同表現方式，皆是敘述者已帶有答案來設問。透過詢問方式來造成人在現實空間的幻想，作品內所建成的讀者與作者之間的距離拉近點。這種修辭技巧給讀者十分生動的現實感，亦是吸引讀者、啟發思考的有效方法。在朝向「大眾化」的修辭方式中，建構具有現場感的虛擬空間是轉換大眾注意，易於接受故事內容，並喚起作品的興趣，十分重要的技巧。

「設問」與「解說」修辭方式能豐富化入話之大眾化特徵，且引起大眾順利進入作品的重要作用，因此如何建構虛擬的說書環境，讓讀者易於融入情節，就顯得十分重要。若從修辭觀點而言，這種現象表面上可斷絕作品與讀者間的聯繫，作者插入中間，強化作者與讀者間的連結。但透過作者與讀者間的關係，讀者深入透入作品，強化作者、作品、讀者間的接合。這種敘述技巧的變用可調整作者與讀者間的溝通，並讀者與作品之間的緩急、鬆緊的程度，更為加強作品內外互為關係。這是傾向大眾化的藝術上，吸引眾多心理與情趣的重要手段。

（三）顯示雅俗共賞的審美情趣

中國古典小說的主要特徵是在敘事過程中大量運用詩詞，宋元話本小說也是不例外，在場面轉換、人物介紹、景物描寫、時空變換等，經常運用詩詞。宋元話本小說中的入話也是像正話一樣，往往運用詩詞韻文。在開篇時一定以一兩首詩詞來開始，入話故事內容中也出現詩詞，入話的篇尾、總評亦以詩詞來表達作者的一些感受。入話是可說正話的縮小，像正話一樣在文中、結尾十分雅俗共賞。正式進入正話之前，讀者透過入話體會到雅緻的藝術美感。

入話中雅俗的互動型態，有著不同類型，僅只以詩詞與釋評構成，或者以詩詞與議論構成的，亦有以詩詞與小故事為構成等，雖然韻散文的接合方式不同，卻有雅緻、通俗有機接合的特徵。有時入話中出現羅

列詩詞的現象，但並不是詩詞並列，其中陳述一些議論、評斷。這些詩詞與敘述，對顯現作品主旨沒有直接關係，僅只造成說書場景的氣氛，誇示作者的才能，喚起讀者的注意效果，但其中充滿雅俗共賞的藝術內涵。

在入話內羅列詩詞與議論，往往得到雅俗共賞的趣味，先看〈史弘肇龍虎君臣會〉中的入話詩詞：

只見一個官員，在眾中呵呵大笑，言曰：「學士作此龍笛詞，雖然奇妙，此詞八句，偷了古人作的雜詩詞中各一句也。」洪內翰看那官人，乃孔通判諱德明。洪內翰大驚道：「孔丈既知如此，可望見教否？」孔通判乃就筵上，從頭一一解之。第一句道：「忽聞碧玉樓頭笛。」偷了張紫微作〈道隱〉詩中第四句。詩道：……第二句道：「聲透晴空碧。」偷了駱解元作〈王嬌姿唱詞〉中第三句。……第三句道：「宮、商、角、羽任西東。」偷了曹仙姑作〈風響〉詩中第二句。詩道：「碾玉懸絲掛碧空，宮、商、角、羽任西東。依稀似曲纔堪聽，又被風吹別調中。」

對開篇詩，運用一句一句解說，引用十七首詩詞短句，羅列詩詞短句都與正話內容無關，並無具體的象徵意義。除了〈史弘肇龍虎君臣會〉以外，〈崔待詔生死冤家〉、〈西湖三塔記〉、〈一窟鬼癩道人除怪〉也有類似的情形。

除了從羅列詩詞與議論中得到雅俗共賞的藝術美以外，在入話故事內所運用的詩詞中，也可得到這種美感。這是不同於詩詞後的一些敘述方式，故事中所運用的詩詞中，可看出敘事與韻文有機接合的修辭藝術。

忽一日，於南垣隙中，窺見非煙，而神氣俱喪，廢食思之，遂厚賂公業之閻人，以情告之。閻有難色，後為賂所動，令妻伺非煙聞處，具言象意。非煙聞之，但含笑而不答。閻媪盡以語象。象發狂心蕩，不知所如，乃取薛濤箋，題一絕於上。詩曰：「……沉沉良夜與誰語？星隔銀河月半天。」寫訖，密緘之，祈閻媪達於非煙。非煙讀畢，吁嗟良久，向媪而言曰：……詩曰：「畫簷春燕須知宿，蘭浦雙鴛肯獨飛？長恨桃源諸女伴，等閒花裡送郎歸。」（〈勿頸鴛鴦會〉）

在入話故事中經常以「詩曰」來引用詩文，這是對前部敘事的一種總結性的作用，亦是試圖調和韻文與散文，提高作品藝術成就。「入話」就像「正話」一樣，韻文與散文兩部分組成，散文的作用是運用敘事故事與評議，韻文的作用是描繪景物、場面，以及人物之外貌、服飾。在說話藝術中，散文靠講述，韻文靠歌唱或念白²⁹。在「入話」中，散文與韻文嚴格分工，相互接合時都以「有詩為證」、「有詩道」、「正是」、「曾作○○詞」來引導詩詞。

這八句詩，乃西川成都府華陽縣王處厚，年紀將及六旬，把鏡照面，見鬚髮有幾根白的，有感而作，世上之物，少則有壯，壯則有老，古之常理，人人都免不得的。原來諸物都是先白後黑，惟有髭鬚卻是先黑後白。又有戴花劉使君，對鏡中見這頭髮斑白，曾作〈醉亭樓〉詞：『平生性格，隨分好些春色，沉醉戀花陌。雖然年老心未老，滿頭花壓中帽側。鬢如霜，鬚似雪，自嗟惻！幾個相知動我染，幾個相知勸我摘。染摘有何益？當初怕作短命鬼，如今已過中年客。且留些，粧晚景，儘教白。』」（〈小夫人金錢贈年少〉）

透過詩文對年老的的心理感受直接表達，更為逼真、生動。若在這種情況中只有議論、敘述，從內容傳達意義而言，不能充分呈現出其中意義，並不能引起讀者的興趣，因此讀者透過入話中韻散文混用可感受到豐富的藝術內涵。

筆者不認為韻散文混用現象僅為讀者容易理解。入話中所運用的詩詞就常用韻文、俗語、詩詞，這些韻文有著以前文人所創作，也有以文人的詩詞為基礎作者修改。這對一般民眾的閱讀水準而言，理解這種詩詞是實在困難。因此對入話中的所有詩詞，讀者能理解是不可能的，但為何經常出現如此現象？這是基於追求雅俗共賞的審美意識。在傳統文學裡雅俗共賞是十分重要的主題，從讀者接受角度而言，這種現象可能對讀者相當陌生，但卻深入感覺到藝術美感。日常話語可轉換成充滿韻律的詩句，在小說中的話語也能變化為具有韻律的詩句。雖然讀者全不

²⁹ 參考傳承洲，〈文人創作與明代話本的文人化〉，《求是學刊》（2001年9月），頁84。

知入話詩詞的內容與主旨，但從透過詩句與述語接合中，能體會到有韻律的詩詞藝術。

作者寫作入話時已經留意到這種現象，因此一方面簡潔介紹作品內容與主旨，並顯示自己對詩文的才能。並顯示民眾在日常生活上普遍生存與情感要求³⁰。作者已意識到大眾的審美意識，讀者也從固定形式的典型化過程中自然感受其審美情趣。這種韻散文接合的典型化過程，剛開始讀者覺得相當陌生，或不習慣，而且表達的內容也不多，實有含蓄、隱藏特徵。但經過一段時間產生複雜多樣的形式，讀者也不管其內容與主旨的難易或深淺，已受到影響並易於接受。

讀者在入話中所獲得的詩詞、俗語的理解上，產生習性化。尤其是俗語，雖不常見文字上的紀錄，但口述上經常聽到。作者已在創作作品時，深刻考慮到運用俗語，因此在閱讀上得到預期的效果，並建立讀者與作品之間圓滿的溝通。這是作者寫作入話、設計結構時，最為關注的部分，也是符合「大眾化」特徵。大眾化並不限為粗糙、媚俗，亦有本身的藝術內涵，這種藝術美就與以士人文化為主的又不同，能以吸收、接合為主要特徵，再創具有民間文化趣味的藝術。

四、結語

以上從入話的形式類型與敘事技巧運用考察入話敘事藝術特徵。「入話」大部分以詩詞、短句、述語構成，雖為其結合方式多樣，形式組合皆是作者對敘事藝術的深刻的考量。「入話」是經過許多不同作者的修改，亦注入不同的思想觀念，產生十分多樣的形式與結構。這種形式與結構經常依靠讀者的接受能力與態度隨意調整。透過讀者的反應而運用敘事技巧，是在實現「大眾化」上相當重要的意義。因為「大眾化」就是以文學接受者為主所進行的，經常變用敘事技巧而成功地傳達作品意義與主旨。因此可說敘事技巧的變用是與「大眾化」銜接而形成作品成功的重要因素。

對「大眾化」的效用、技術方面，入話的敘述藝術，具有重要的修辭功能。「入話」不但引起大眾深入正話的興趣，而且具體呈現大眾藝

³⁰ 參考周克平，〈文藝大眾化與大眾審美文化比較〉，《中共南京市委黨校學報》2000年第3期，頁47。

術的許多不同層面，入話中的結構、意義，自然與大眾化十分密切關係。卻構成「大眾化」，入話中的敘事內涵該充足快感、興趣、同化這三方面。因此入話之大眾化是決定作品成功、讀者接受相當重要的一環。雖然入話主要偏重於引起讀者感受到興趣，它卻決定作品的成功與否，也是把作品內容與主旨成顯的關鍵，並使作者與作品、讀者融合為一的關鍵因素。因此「大眾化」與「讀者接受」產生密切關係，其中「閱讀快感」更是具有重要意義。【責任編校：林淑禎】

參考書目

專著

- R.C.赫魯伯著·董之林譯，《接受美學理論》，台北：駱駝出版社，1994
- 王定璋，《白話小說——從群體流傳到作家創造的社會圖卷》，廣西師範大學出版社，1999
- 石昌渝，《中國小說源流論》，北京：三聯書店，1994
- 伊麗莎白·弗洛恩德著·陳燕谷譯，《讀者反應理論批評》，台北：駱駝出版社，1994
- 吳剛，《中國古代城市生活》，台北：臺灣商務印書館，1998
- 吳組緝、沈天佑，《宋元文學史稿》，北京大學出版社，1989
- 吳禮權，《古典小說篇章結構修辭史》，台北：臺灣商務印書館，2005
- 洪楗編輯·石昌渝校點，《清平山堂話本》，江蘇古籍出版社，1994
- 胡士瑩，《話本小說概論》，北京：中華書局，1982
- 胡萬川，《話本與才子佳人小說之研究》，台北：大安出版社，1994
- 徐朔方，《小說考信編》，上海古籍出版社，1997
- 莊因，《話本楔子彙說》，台北：聯經出版事業公司，1986
- 程毅中輯注，《宋元小說家話本集》，濟南：齊魯書社，2000
- 馮夢龍編·徐文助校注·繆天華校閱，《喻世明言》，台北：三民書局，1998
- 馮夢龍編·徐文助校訂·繆天華校閱，《警世通言》，台北：三民書局，1992

- 馮夢龍編·廖吉郎校訂·繆天華校閱，《醒世恒言》，台北：三民書局，1995
- 黃慶萱，《修辭學》，台北：三民書局，2002
- 熊龍峰等刊行·石昌渝校點，《熊龍峰刊行小說四種》，江蘇古籍出版社，1994
- 趙伯陶，《市井文化與市民心態》，湖北教育出版社，1996
- 歐陽代發，《話本小說史》，武漢出版社，1997
- 潘壽康，《話本與小說》，台北：黎明文化事業股份有限公司，1973
- 蔡英俊、劉岱聰主編，《意象的流變（中國文化新論，文學篇二）》，台北：聯經出版事業公司，1982
- 鄭振鐸，《中國文學研究新編》，台北：明倫出版社，1971
- 謝桃坊，《中國市民文學史》，四川人民出版社，1997

期刊論文

- 王忠武，〈大眾文化與社會發展〉，《山東大學學報（哲學社會科學版）》，2001年第1期
- 王洪岳，〈西方讀者理論述評——以現代派小說讀者接受理論為例〉，《瀋陽師範大學學報（社會科學版）》，2004年第5期
- 李本燿，〈宋元明話本小說研究〉，《國文研究所集刊》第18期，1974年6月
- 李亞峰，〈話本小說中入話的發展及其原因〉，《遼寧教育行政學院學報》，2004年第11期
- 李運搏，〈文學「大眾化」的虛假性〉，《理論文藝評論》，2004年第2期
- 周兆新，〈「話本」釋義〉，《國學研究》第二卷，北京大學出版社，1994年7月
- 周克平，〈文藝大眾化與大眾審美文化比較〉，《中共南京市委黨校學報》，2000年第3期。
- 孟昭連，〈作者·敘述者·說書人——中國古代小說敘事主題之演進〉，《明清小說研究（南京）》，1998年第4期
- 范宜如，〈話本小說中詩詞之運用及其意蘊——以「西湖小說」為例〉，《國文學報》第25期，1996年6月

孫福軒，〈主體的凸顯——李漁擬話本小說「敘事干預」略議〉，《信陽師範學院學報（哲學社會科學版）》，2006年2月

張敬，〈詩詞在中國古典小說戲曲中的應用〉，《中外文學》3卷11期，1975年4月

許麗芳，〈宋明短篇話本小說中韻文的運用——以「六十家小說」、「熊龍峰小說四種」為例〉，《中山中文學刊》第1期，1995年6月

郭杰，〈中國古典小說中詩文融合傳統的淵源與發展〉，《中國文學研究》，1995年第2期

傅承洲，〈文人創作與明代話本的文人化〉，《求是學刊》，2001年9月

舒國滢，〈大眾化與法治化：一個文化——哲學的解釋〉，《政法論壇》，1998年第3期

審查意見摘要

第一位審查人：

話本「入話」作用有如小說中的「楔子」、平劇人物出場時的「定場詩」。手法在以「興」的方式引入故事。但「入話」中的詩詞藻麗，顯與話本故事之通俗不侔。由此蠡測，「入話」部分或者並非說話人當時口傳，而是其後文士潤飾成篇時的技癢炫才之增添。馮夢龍彙整《三言》，入話部份容或有馮氏的「再創造」。以此供撰者參改，或可作專典研究之另項延伸。文本析介，詳安豐贍，自是佳構，況行文復能流利如斯。

第二位審查人：

一般研究宋元話本，多重視「正話」，對於「入話」往往在相關論述中偶或言及，也許只是情節故事的繼承或衍變，也許是一、二句詩詞的優劣，大多不甚關切。事實上「入話」作為話本的一項必要的成分，又置於起始的「篇首」，不論形式與內容必然有它不可取代的特質及相當的重要性，值得細加探討。本論文就宋元話本小說「入話」進行深入研究，以「導入引進情景」綜括其作用，而集中筆力討論其「大眾化」敘事藝術。先從形式上分析其基本類型，再細論其敘事技巧的變用，全文構思周密，由「接受美學」及「讀者反應」的文學理論進行探討，逐步推究，條貫暢達；而強調「大眾化」不僅是通俗，而且是兼顧雅緻與高質的雅俗共賞，論說前後綰合，相當難得。

