

序言

已經超過十個年頭了，打從民國七十九年的六月踏出淡江大學的校門開始，我以為我再也不會鑽進中國古典文學的世界裡，和那一些故紙堆中的古人有任何的瓜葛。那時不知天高地厚的自己，以為未來會是一個大作家，會是一個別人研究的對象。然而十年過去了，除了幾篇不像樣的文章，我的生活卻在工作和經濟的壓力、藉口之下，連曾經熱愛過的現代文學也逐漸棄置，當年以文學創作職志的理想，現在看來似乎成了一個令人難堪的笑話。

很慶幸自己在三年多前有機會再重捨書本，回歸到一個單純的學生，重新再認識、學習那些十年前因志趣緣故，疏忽而錯失過的中國古典文學世界。在這一年論文的寫作期間，最感謝的是我的指導教授曹淑娟老師，從論文题目的選定、組織架構、修改，到論文中的每一個觀念、細節，曹老師總是熱心地予我再三地指正、鼓勵；教導我如何寫作一篇合於學術規範的論文，如何更清楚地去思考、表述論文中的每一個觀念、問題。特別是曹老師這一年到台大任教期間，教學和研究工作皆相當繁重，曹老師還是撐著她瘦弱的身體，不厭其煩地和我討論、修正這一篇論文，令我對老師治學的嚴謹印象深刻，也對其教育、提攜後進的心意，深為感謝。

其次，這篇論文的完成，李正治老師、鄭幸雅老師也是我必需特別致謝的師長，李老師雖然自己本身已經有好幾個要指導的學生，然而他仍然非常熱心、誠懇地指正我論文中的某些觀念，將一些有關意象、敘事學方面的書籍、資料推薦、借閱給我，使我對這篇論文有了一個合宜的思考、切入角度。而鄭老師不僅在論文上給了我許多寶貴的意見，也在寫作論文期間給予我相當多的精神鼓勵。此外，黃錦珠老師在口試時亦本著愛護學生的立場，給予了我相當多指導、建議，使我能從更多元的角度思考這篇論文，讓這篇論文不論在整體結構上，亦或是一些細節上都更趨於嚴謹、完整。因此這篇論文的完成，李老師、鄭老師與黃老師都是幕後重要的推手，在此特表謝意。

最後要感謝的是我的家人，沒有他們在背後默默地支持、體諒，我也不可能有機會再次回到學校繼續學習，持續開展我生命中另一種可能。希望這一篇論文只是我學習生涯的一個起點，而不是終點。謹將這一份小小的喜悅獻給每一個關懷、幫助過我的師長、同學與家人。

論文提要：

論文名稱：「關鍵意象」在小說結構中的地位研究 以「三言」為觀察文本的探討

指導教授：曹淑娟

研究生：林漢彬

校院名稱：南華大學

系所名稱：文學研究所

關鍵字：小說理論、三言、敘事學、符號學、意象、關鍵意象。

提要內容：

本論文的研究主要從小說內在文本結構入手，企圖填補意象在小說理論研究中的空缺。筆者發現了小說文本中的某些「關鍵意象」，在小說結構、意義的形成當中，佔有著相當重要的地位，其和一般我們所認為的小說構成要素：情節、人物、主題、環境氛圍等的塑造關係密切，是我們理解、詮釋這些小說構成要素時重要的參考座標，也是我們合宜地評斷一篇小說藝術價值高下，不可或缺的理论依據。

在第二章中，筆者首先從「象」意在文學表意系統當中的重要性談起，探討意象如何在文學作品中的建構完成，物象、心象、意象間的差異、理論脈絡。探討讀者如何由眾多的小說意象中發掘出「關鍵意象」？其中“複現與變化”、“語境的壓力”是兩個我們由詩歌意象理論歸納、發掘而出的首要判別依據。而「關鍵意象」意義的來源為何？我們則由公用象徵義和私設象徵義入手。至於「關鍵意象」在小說結構中的功能、作用？我們則以人物、情節、主題、環境氛圍與「關鍵意象」間的關係為討論重心。以上是我們在本論文第二章所要建立的「關鍵意象」理論系統。

其次則是關於「關鍵意象」在「三言」小說文本詮釋時，實際的操作、應用，對「三言」「關鍵意象」運用的優劣、特色，「三言」的藝術價值，提出說明。論文的第三章、第四章，我們以「三言」文本中的「關鍵意象」為探討對象，從歷時的觀點，對於「關鍵意象」的意義來源提出說明；這其中包括「關鍵意象」公用象徵義的承襲與轉化問題、私設象徵義在形成時，創作者對客觀物象特徵的選擇、創造問題。第五章、第六章則由「關鍵意象」與「三言」小說構成要素間的關係入手，從共時的觀點，探討「關鍵意象」的有無、良窳對小說結構的影響，相似性、

接近性、對比性如何在「關鍵意象」與小說構成要素間作用？「關鍵意象」對這些小說構成要素的塑造、完成之功為何等問題。

最後第七章則對本論文研究的成果作一總結性說明，提出未來開展的方向。

「關鍵意象」在小說結構中的地位研究

以「三言」為觀察文本的探討

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究範圍	3
第三節 研究根基與「三言」相關的研究成果	5
第四節 研究方法與進路	8
第二章 「關鍵意象」的詮釋系統	10
第一節 文學的表意系統	10
一、「象」意在中國文化傳統中的演進	11
二、「象」意在近現代文論中的闡發	14
第二節 從意象到「關鍵意象」	18
一、意象建構的層次	19
(一) 心象的建構：從物象到心象	19
(二) 心象的表述：從心象到意象	21
二、「關鍵意象」可能指涉的範圍	22
三、「關鍵意象」的組合與分類	28
第三節 「關鍵意象」在小說結構中的意義來源與作用	30
一、「關鍵意象」意義的來源	31
二、創造獨特而鮮明的「關鍵意象」	34
(一) 複現與變化	36
(二) 語境的壓力	39
三、選擇獨特而鮮明的「關鍵意象」	42

四、「關鍵意象」在小說結構中的作用	45
第三章 「關鍵意象」公用象徵義的承襲與轉化	51
第一節 公用象徵義的承襲	52
一、「自然意象」對公用象徵義的承襲	53
《喻 5》窮馬周遭際賣食追媪 與《警 28》白娘子永鎮雷峰塔	
二、「社會意象」對公用象徵義的承襲	59
《喻 1》蔣興哥重會珍珠衫 與《醒 20》張廷秀逃生救父	
三、典故對公用象徵義使用情境的承襲	63
《喻 40》沈小霞相會出師表 與《警 7》陳可常端陽仙化	
第二節 公用象徵義的轉化	65
一、「自然意象」對公用象徵義的轉化	66
《警 36》皂角林大王假形 與《醒 3》賣油郎獨占花魁	
二、「社會意象」對公用象徵義的轉化	70
《警 2》莊子休鼓盆成大道 與《醒 22》呂洞賓飛劍斬黃龍	
三、典故對公用象徵義使用情境的轉化	73
《醒 38》李道人獨步雲門 與《醒 31》鄭節使立功神臂弓	
四、公用象徵義的消義化與再義化	76
《喻 16》范巨卿雞黍死生交 與《警 25》桂員外窮途懺悔	
第四章 「關鍵意象」私設象徵義的形成	80
第一節 私設象徵義的選擇	81
一、物象的形態特徵與「三言」「關鍵意象」的塑造	81
《醒 30》李汧公窮邸遇俠客 與《警 32》杜十娘怒沈百寶箱	
二、物象的顏色特徵與「三言」「關鍵意象」的塑造	85
《喻 34》李公子救蛇獲稱心 與《喻 30》明悟禪師趕五戒	
三、物象的聲音特徵與「三言」「關鍵意象」的塑造	88
《喻 18》楊八老越國奇逢 與《醒 28》吳衙內鄰舟赴約	

四、物象的味道特徵與「三言」「關鍵意象」的塑造	91
《警 30》金明池吳清逢愛愛 與《警 3》王安石三難蘇學士	
五、物象的冷熱特徵與「三言」「關鍵意象」的塑造	93
《醒 10》劉小官雌雄兄弟 與《喻 7》羊角哀捨命全交	
六、選擇獨特而鮮明的物象特徵之優缺點	96
《醒 32》黃秀才微靈玉馬墜 與《喻 4》閒雲菴阮三償冤債	
第二節 私設象徵義的創造	99
一、利用物象形態在複現與變化中的改變創造「關鍵意象」	100
《醒 17》張孝基陳留認舅、《警 11》蘇知縣羅衫再合	
與《警 22》沈小官團圓破氈笠	
二、利用物象顏色在複現與變化中的改變創造「關鍵意象」	105
《醒 6》小水灣天狐詒書 與《醒 4》灌園叟晚逢仙女	
三、利用物象明暗在複現與變化中的改變創造「關鍵意象」	107
《喻 23》張舜美燈宵得麗女 與《醒 15》赫大脚遺恨鴛鴦條	
四、利用語文媒介的在複現與變化中的改變創造「關鍵意象」	111
《醒 5》大樹坡義虎送親 與《警 23》樂小舍拚生覓偶	
五、利用語境的壓力創造「關鍵意象」	113
《喻 21》臨安里錢婆留發跡 與《喻 38》任孝子烈性為神	
第五章 「關鍵意象」與小說構成要素關係綜述	117
第一節 「關鍵意象」的有無、良窳	118
一、「關鍵意象」的有無與小說結構間的關係	119
《醒 26》薛錄事魚服證仙、《醒 25》獨孤生歸途鬧夢	
與《喻 33》張古老種瓜娶文女	
二、突兀的「關鍵意象」的使用	123
(一) 有始無終的「關鍵意象」	123
《醒 21》張淑兒巧智脫楊生 與《警 24》玉堂春落難逢夫	
(二) 無始有終的「關鍵意象」	126
《醒 14》鬧樊樓多情周勝仙 與《警 27》假神仙大鬧華光廟	
(三) 與小說構成要素關係薄弱的「關鍵意象」	129
《警 12》范鰵兒雙鏡重圓 與《警 20》計押番金鰻產禍	
第二節 「關鍵意象」與小說構成要素間的聯繫	132
一、相似性與接近性的應用	134

《喻 26》 沈小官一鳥害七命 與《警 1》 俞伯牙摔琴謝知音	
二、對比性的應用	136
《醒 29》 盧太學詩酒傲公侯 與《醒 16》 陸五漢硬留合色鞋	
第六章 「關鍵意象」與小說構成要素關係分述	140
第一節 「關鍵意象」與情節間的關係	140
一、以時間與「關鍵意象」的聯繫來推動情節	142
《醒 7》 錢秀才錯占鳳凰儔 與《喻 9》 裴晉公義還原配	
二、以時間與「關鍵意象」的對比來推動情節	145
《喻 10》 滕大尹鬼斷家私 與《喻 20》 陳從善梅嶺失渾家	
三、以空間與「關鍵意象」來推動情節	148
《警 14》 一窟鬼癩道人除怪 與《警 40》 旌陽宮鐵樹鎮妖	
四、以人物與「關鍵意象」來推動情節	151
《喻 15》 史弘肇龍虎君臣會 與《警 37》 萬秀娘仇報山亭兒	
第二節 「關鍵意象」與人物間的關係	153
一、一個「關鍵意象」對應一個人物	154
《警 8》 崔待詔生死冤家 與《醒 1》 兩縣令競義婚孤女	
二、多個「關鍵意象」對應一個人物	158
《警 21》 趙太祖千里送京娘 與《警 9》 李謫仙醉草嚇蠻書	
三、一個「關鍵意象」對應多個人物	160
《警 26》 唐解元一笑姻緣 與《警 16》 小夫人金錢贈年少	
第三節 「關鍵意象」與主題、環境氛圍間的關係	163
一、「關鍵意象」對主題直接地烘托、營造	166
《醒 37》 杜子春三入長安 與《喻 2》 陳御史巧勘金釵鈿	
二、運用題目中的「關鍵意象」轉移敘事主題	169
《警 33》 喬彥傑一妾破家 與《醒 33》 十五貫戲言成巧禍	
三、運用微末的「關鍵意象」轉移敘事主題	172
《醒 34》 一文錢小隙造奇冤 與《喻 39》 汪信之一死救全家	
四、「關鍵意象」對環境氛圍的烘托	175
《喻 17》 單符郎全州佳偶 與《醒 39》 汪大尹火燒寶蓮寺	

第七章	結論	178
第一節	論文研究成果總結	178
第二節	未來開展的方向	179
引用及參考書目		181

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

小說在文學歷史舞台上的出現為時甚短，儘管有部份的學者將之溯源自遠古的神話、傳說、史詩，以證其在文學家族中的資歷久遠；然而不論在中、西方，小說真正在文學的舞台上嶄露頭角，逐漸由小配角演變到今天佔據著文學主流、要角的地位，都不過是最近數百年內發生的事。因此學者對小說這門新興文學所作的研究也就相對的不足，不若以往以詩文為主要探討對象的「詩學」蔚成大國，受人注目。

撇開傳統的傳記式批評與印象式的批評不論，從英國福斯特的「小說面面觀」一書在二十世紀二〇年代開啟的小說結構理論研究，主張作品就是那個存在在那裡的一組文字，分析這組文字形構的美學特質，才是真正的、科學的、客觀的文學批評觀念開始。小說內在文本結構的研究至今仍是方興未艾，尚有理論開展的空間。徐岱便認為：

以往的小說研究不論是著重在小說內容，不論是從寫作學的角度，對小說創作手法與藝術技巧作出研究；還是從審美學的角度，對小說本體特徵的探討，都有其理論上的不足與缺陷。……前者對小說的創作技巧作出分析時，常常會由於缺乏更為內在的本體性把握而流於膚淺瑣碎；而後者又每每因為缺乏感性具體的文本觀照而失之空洞與粗糙。兩者皆未能把握住小說之所以為小說的形態學規定。¹

在一般小說形態學與敘事學的討論中，情節、人物、主題、環境氛圍等，被學者們認為是小說之所以構成的基本要素，這些小說敘事構成過程中的要素不僅對一篇敘事文本的成敗有著

1 小說敘事學和小說形態學皆是一種立於寫作學和審美學中觀的方位，來對小說創作過程

作出審視，前者是從小說動態建構方面來作出把握，後者則是從靜態的小說結構方面來加以剖析。小說形態學作為文學形態學的一個分支學科，其功能在於完成對小說這種語言藝術樣式的體裁特徵的全方位審視。亦即一種小說之所以為小說的“小說性”研究，也就是從小說的形式和要素兩方面入手，對作為一種文本的小說作品作出探討。見徐岱《小說敘事學》，(北京 中國社會科學出版社，1992年9月第1版)，頁2-5。徐岱《小說形態學》，(杭州大學出版社，1993年1月第1版)，頁2-10。

舉足輕重的地位，它們彼此間的關係、配置亦間接地左右了整體敘事文本的完善。可惜的是不論是一般傳統的小說理論，亦或今日小說理論中的顯學——敘事學、形態學，大多數的理論與實踐研究皆未將意象視為小說構成中重要的因素、議題，僅零星地談論到意象在小說存在的地位、作用，特別是某些和小說構成要素：情節、人物、主題、環境氛圍等塑造習習相關的「關鍵意象」。

筆者在這裡所指的「關鍵意象」，指的是創作者運用一些外在客觀物象，經由心靈刻意加工、變形過後，形構在文學作品中，有助於塑造小說構成要素的意象。這些「關鍵意象」不僅有別於小說當中眾多對文本結構形成作用甚微，僅作為環境氛圍塑造的一部份之意象，也和一般小說理論所關懷的人物、景物研究不同（人物、景物固然可以視之為意象的一部份，但一般小說人物、景物的研究並不涉及小說中除了人物、景物之外的其它「關鍵意象」研究。）「關鍵意象」有其在小說研究中的重要性與獨立性，其在小說結構當中既非毫無意義的存在、裝飾，其功能、作用也和一般小說理論中所談的人物、景物不同。我們有必認真而獨立地來看待、觀察它們，才能對小說文本結構的形成有一個更清楚地認識，建立更完整的小說形態學、敘事學理論。

楊義曾在《中國敘事學》一書中，標榜著：「返回中國文化原點，參照西方敘事學理」的學術思路，²其將意象與一般小說敘事學中常見到的結構、時間、視角探討，專章並列成書，作為中國敘事學中的一項特色。楊義在書中所討論的意象，絕大部份皆是我們所謂的「關鍵意象」；也就是說，其在意象一章中所探討的重心是「關鍵意象」在小說敘事中所扮演的角色、地位，與「關鍵意象」和主題、情節、人物間的關係、配置。而其之所以有這樣大膽的創見，據其所言，其實是有鑑於意象在詩歌佔有的關鍵性地位而引發的。他說：意象敘事之進入小說戲劇諸文體，以及對敘事文體進行意象分析，在一定意義上可以視為詩和詩論對敘事文學的滲透或泛化。³

中國向來是一個詩的國度，詩歌對小說敘事的影響在中國古典的小說中處處可見，中國古典的小說家們也對意象在小說結構當中的意義、作用，了然於心，我們從現存的許多古典小說，甚至是中國現代小說中，亦不難窺見一些小說創作者在這一方面的成就。李陀在其《意象的激流》一文便說道：

如果說自漢魏時的志怪小說開始，中國古典小說一直是以營造意象為主要創作方法（寫實方法往往是輔助手段），并以此形成中國小說形態的主幹（當然也有脫離這主幹的大作品，如《金瓶梅》），形成中國小說特有的藝術傳統，只是在近半個世紀以來這個傳統才日漸衰微，特別在三四十年代之年，由於寫實方法的昌盛而近於完全中斷，那麼近來小說中

2 見楊義《中國敘事學》，（嘉義 南華管理學院，1998年6月出版），頁3。

3 同註2，頁298。

創造意象這種意識又突然復活，并似乎經過脫胎換骨，獲得旺盛的生命力，就不能不是中國小說發展的一件大事。⁴

相對於意象在古典或現代小說創作中的受重視，意象研究在小說理論研究中的所受到的對待、重視，顯然還是相當不足的。⁵基於上述的理由，筆者將試著從中國古典小說中，探看「關鍵意象」在小說文本中實際的操作，期望能夠為「關鍵意象」在小說理論研究領域開展一塊小小的立足之地。

第二節 研究範圍

中國小說自何時開始一直是個眾說紛紜的論題。不管是先秦時代街談巷議的殘叢小語，亦或是魏晉時期的志怪、志人故事，嚴格意義的現代小說，卻應是從「有意識地作小說」的唐代開始。明朝胡應麟《少室山房筆叢》說：

變異之談，盛於六朝，然多是傳錄舛訛，未必盡幻設語，至唐人乃作意好奇，假小說以寄筆端。⁶

魯迅《中國小說史略》說：

小說亦如詩，至唐代而一變，雖尚不離於搜奇記逸，然敘述宛轉，文辭華豔，與六朝之粗陳梗概者較，演進之跡甚明，而尤顯者乃在是時則始有意為小說。⁷

4 見李陀《意象的激流》，收入《小說文體究》，（北京 中國社會科學出版社，1988年8月版），頁33。

5 同註4，頁32、35。李陀以汪曾祺、韓少功、阿城等人的作品說明他們共有的美學特徵就是“意象的營造”，就是在現代小說的水平上恢復意象這樣一種傳統的美學意識，就是使小說的藝術形象從不同程度上具有意象的特質。而作者在文末認為僅能指出當前大陸小說中出現的一種以營造意象為美學特色的潮流仍是不夠的，對於如何在理論上對意象構成的材料、內部的機制等提出進一步的研究、說明，則是未來學者可以努力開拓的。

6 見胡應麟《少室山房筆叢正集》，（台北 臺灣商務印書館，1985年6月初版），卷36。

7 見魯迅《中國小說史略》，（臺北 里仁書局，1992年9月初版1刷），第8篇。

以唐傳奇作為中國小說真正的開端，已經是現代多數學者較普遍接受的觀點。

從唐傳奇以降，經過宋元時話本小說的發展，中國古典小說的園地到了明清時代進入一個蓬勃發展的成熟期。四大奇書、紅樓夢等長篇巨著的出現不僅說明了小說在中國文學史上獨領風騷的地位，也標示著中國古典小說的成熟、卓越足以和當時西方的小說並駕齊驅。然而時至今日，不論是小說的創作亦或是小說理論的開拓，當代的中國小說創作、理論已明顯屈居於西方之後，必需大量自西方進口，使得我們現代的小說創作和小說批評成了西方的移植，沒有自己的特色，和自己古典小說創作、批評的傳統愈來愈行疏遠。

任何理論、命題的建立，均需要通過一定客觀材料的選取、歸納，才能獲得最大的理論解釋效力。在文本材料的選取上，我們一方面得選

取相當數量的材料，才能有充份根據證明我們所獲得的結論不虛，一方面也得界定材料的範圍，排除一些與我們假設推論所得的結論，可能不相干或無法確定彼此關係的材料，如此才能使我們的論證有更隱固的基礎。

因此為開拓有中國特色的小說敘事理論，我們在研究材料的選取上，必然得取徑五四以前未受西方小說理論影響的中國古典的小說。以紅樓夢為代表的中國古典長篇小說雖然在質與量上均較古典短篇小說來得優異、龐大，留流至今的評點、批評理論也較豐富，可供後人研究、參照。然而以長篇小說為分析對象，卻有二個筆者現今難以克服的障礙：首先是長篇小說篇幅太大，情節線索、人物和意象等多而繁雜，對學養不足的筆者而言，恐難以有效掌握；如此對於我們所要探討的「關鍵意象」在小說結構中的地位與作用，其與人物、情節、主題、環境氛圍間的關係，勢將難以獲致有效的結論。其次是長篇小說雖然篇幅量大，但其所涵蓋的題材類型卻不見得相對的豐富，對我們「關鍵意象」理論的建立，相對地也就助益不大。因此我們僅將這些古典的長篇小說列為「關鍵意象」理論參照的材料之一，不將它列為「關鍵意象」理論建立的依據。

中國古典短篇小說集中，故事多、篇幅短，選材廣泛，不僅較易觀察「關鍵意象」在各種故事情節中的推演情況，且有利於我們分析「關鍵意象」對人物、主題的烘托作用，歸納、整理出「關鍵意象」在小說敘事結構中的功能。藉由觀察「關鍵意象」在同一篇小說中的反覆出現、推移，看「關鍵意象」所包舉的意義如何在敘事的過程中不斷地被增強、豐富；相同或類似的「關鍵意象」在同一時期，不同的敘事作品中又如何被運用，如此等等「關鍵意象」功能、特色的觀察，我們不借助一套較整全的短篇小說集，是不容易有所收穫的。

此外，不可否認的是，現代任何關於古典文物的研究都應對現代人的生活有所回饋、助益，而不單僅只是為了它的歷史意義。文學固然不一定需得反映時代、社會，時代、社會卻需要經由文學的藝術化來反映、深刻它的意義。而當今最能擔任這一個重責大任的文學形式無疑的是小說，尤其是短篇小說，它較長篇小說更能切近現代人的生活、閱讀形態，也是現代文學研究中的主流，這已然成了文壇上不爭的事實。因此筆者期望藉由對中國古典短篇小說中「關鍵意象」的研究，也能開啟我們對現今短篇小說當道的文學創作、研究有一番助益。⁸

如此可列入我們研究範圍內的中國古典小說便僅剩下一些短篇小說的集子了。從「有意識地作小說」的唐傳奇，經宋元的話本小說，到明清文人的擬話本小說，「三言」可說是我國古典短篇小說集大成之作。這一百二十則短篇小說不僅有作者（馮夢龍、X作者等）收集前人話本加以潤色之作，也有作者自作之篇；⁹它們的內容非常廣泛，涉及古代中國社會的各個層面，題材的來源亦包含古史、民間傳說等各個方面，可為中國古典短篇小說集中的代表，是最符合我們建立「關鍵意象」理論時，觀察取樣的對象。

因此本文在研究上主要以「三言」為取材、釋例的範圍，期望藉由「三言」中「關鍵意象」的探討，能開啟我們對「三言」另一種新角度的解讀，也能夠開展「關鍵意象」在小說理論研究中的地位（尤其是短篇小說理論研究）。

第三節 研究根基與「三言」相關的研究成果

「三言」是明末馮夢龍等人編纂的三本小說集子：《古今小說》（又稱《喻世明言》）、《警世通言》、《醒世恒言》的合稱。這一百二十卷的短篇小說，內容非常廣泛，涉及古代中國社會的各個層面，題材的來源亦包含古史、民間傳說等各個方面。¹⁰馮夢龍等人將「三言」定位在“「喻

8 由於筆者擬以「三言」這個短篇小說集為「關鍵意象」理論建構的對象，「關鍵意象」理論的適用範圍嚴格說來也應是以古典短篇小說為主，其是否能擴大適用於長篇小說或現代小說，仍需作進一步地檢驗，本論文暫不涉入這範圍內的討論。

9 美國漢學家韓南（Patrick Hanan）在其 1989 年出版的《中國白話小說史》中認為：《醒世恒言》中至少有二十二篇是浪仙所作，這個人是馮夢龍的一個合作者，即《石點頭》作者“天然癡叟”。然而在其 1997 年出版的《中國短篇小說》卻語帶保留的認為：「三言」的作者除了馮夢龍之外，尚包含了 X 作者在內的其它不知名作者。繆詠禾在其《馮夢龍與三言》一書中則認為韓南所言的馮夢龍的合作者浪仙一說，必需進一步地考證。因此筆者僅以 X 作者來指稱韓南所言的馮夢龍的合作者，對浪仙之說保留之。見韓南《中國白話小說史》，（浙江古籍出版社，1989 年初版）；《中國短篇小說》，（台北：台灣國立編譯館，1997 年 7 月）繆詠禾《馮夢龍與三言》，（遼寧出版社，1992 年 10 月初版）。

10 魯迅《中國小說史略》曾就《醒世恒言》的取材說道：“《醒世恒言》乃變其例，雜以漢事二，隋唐事十一……宋事十一篇……明事十五篇。”見魯迅《中國小說史略》，（臺北 里仁書局，1992年9月初版1刷），頁200。葉慶炳在其《中國文學史》中也曾說：“醒世恒言為三言中最晚出者。明言、通言中宋、元舊篇較多，此刻則大多數出自明人創作；其中極可能有馮夢龍自撰之篇……然三言所錄宋、元舊作，亦十九經過馮夢龍潤色。”見葉慶炳《中國文學史》，（台北 台灣學生書局，1987年8月出版），頁332-333。

世」、「警世」、「醒世」，喚醒世人，改變世風。”¹¹故這些中國古代話本和擬話本的總匯，或多或少皆經過了作者主觀情志的加工、創作，以符合其《山歌序》中所言「借男女之真情，發名教之偽藥」的社會教育目的。其《石點頭序》開頭所言：“小說家推因及果、勸人作善、開清淨方便法門，能使頑夫振子積迷頓悟。”¹²同樣也說明了馮氏等人對小說社會教育作用的重視。

是以「三言」雖有部份作品是在宋、元話本的基礎上建立而成，某些小說的情節、主題上也承襲前人，未加以改動；然而馮氏等人為達成其社會教育之目的，「極摹人情世態之歧，備寫悲歡離合之致。」一方面深入、客觀地反映社會各層面的現實，一方面也盡情地抒寫人世間各式各樣複雜的情感。「三言」作者運用其個人主觀的意志對這些小說加以虛構，乃成為藝術創作免不了的事。劉大杰便歸納馮氏的《警世通言序》說：

小說一不全是真人真事，二不全是憑空捏造，三不是簡單地將搜集的材料去偽存真。總之，它不能脫離現實，而又不是實錄生活。它是一種藝術創造，是「人」、「情」、「事」、「理」的有機統一。¹

3

因此，在馮氏等人整理、潤色與創作之下的「三言」，並不全然可以將之視為宋元以來社會、政治、經濟實況的反映，其在創作者強大的社會教育目的，和小說無可避免的虛構本質下，已然並非僅是客觀史實的反映。

馮夢龍等人為加強作品的藝術性，以達移風易俗之效，其“改定題目和刪去遊詞贅語，修飾文字；有的只保留故事情節，加以改寫。”¹⁴經過這些藝術加工，「三言」已不再是宋、元時代說書人粗糙的「說話」

底本，僅是為迎合中下階層聽眾的娛樂活動。其中所蘊含的藝術、教育意義，對當時與現今的讀者皆有其可觀的影響力；其所構築出來的藝術形式，也已臻我們現今對小

11 見劉大杰《中國文學批評史》，(台北 文匯堂印行)，頁 445。而據胡萬川《三言敘及眉批的作者問題 考證：《古今小說》之編者為茂苑野史，敘、評者同為綠天館主人；《警世通言》之編者是隴西君，敘、較者皆是無礙居士，評者是可一主人；《醒世恒言》之編者，在敘文裡未明言，敘、評者同為可一居士，較者為墨浪主人。其實這些都是馮夢龍之號，《三言》之編、敘、評同樣是馮氏一人所為。見台中 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 2》，台北 聯經出版公司，1980 年 6 月初版，頁 281 - 293。

12 見小野四平《中國近代白話短篇小說研究》，(上海古籍出版社，1997 年 10 月初版)，頁 20 - 22。

13 見劉大杰《中國文學批評史》，(台北 文匯堂印行)，頁 451。

14 見劉大杰《中國文學發展史》，(台北 華正書局，1987 年 7 月版)，頁 975。

說這一藝術類型的的要求。是以筆者將「三言」看成一部作者可以依其創作意識增刪、虛構的小說，而非僅是某些史實或新聞事件的實錄；我們絕對有理由將「三言」視為馮氏等人的“創作”，而由小說的構成要素、「關鍵意象」的設置來觀察、評斷馮氏等人小說藝術表現的高下。並以「三言」文本作為我們「關鍵意象」理論建構的基礎，從小說的藝術形式上探討「關鍵意象」如何在小說結構中形成，產生意義？我們如何才能發掘出這些「關鍵意象」？它們與小說構成要素間的關係如何？

自從上個世紀二十年代，「三言」原書在日本被發現之後，台灣、大陸和海外學者對於「三言」的研究就逐漸熱絡起來，大陸潘銘燊所編的《中國古典小說論文目》中，所列舉的 1921 年至 1980 年有關「三言」方面的論文，總計三十三篇。¹⁵而大陸有關「三言」方面的論著亦夥，陸樹崙的《馮夢龍研究》、繆詠禾的《馮夢龍與三言》、譚正璧的《三言兩拍本事源流述考》、戚仁的《關於三言作品寫作年代的若干問題》、歐陽健的《三言二拍發跡變泰主題新論》等皆頗有可觀。不過自從一九五〇年代開始，大陸方面的研究受到馬克思階級意識影響頗巨，論述中往往著意於階級意識的考察，難免陷入意識型態的糾葛中；例如徐士年的

宋元短篇白話小說的思想和藝術。而八〇年代此股風潮則轉為有關「三言」市民思想的探討，例如張振鈞、毛德富的《禁錮與超越——從「三言二拍」看中國市民心態》等；其中「三言」與《十日談》的比較尤為熱門，例如孫遜、孫菊園的「三言」、「二拍」和《十日談》、黃永林《三言》和《十日談》中愛情婚姻故事的比較等，黃永林即認為「三言」與《十日談》有“反對禁欲、提倡人生；歌頌愛情、讚美婦女；反對等級、主張平等；描寫愛情、褒貶各異”等幾個共同的特點。

海外的學者如韓南《中國短篇小說》、《中國白話小說史》《韓南中國古典小說論集》，小野四平《中國近代白話短篇小說研究》等書中有關「三言」的論述，皆是擲地有聲，本論文中有關「三言」各篇小說寫作時間即以韓南的考證為主要根據。

而在台灣方面，版本的考訂，作者馮夢龍的生平、著述研究，與「三言」所處的時代、社會、經濟背景考察等較基礎、外緣的研究工作，一向為學者所重視。從早期李漢祚的《三言研究》、胡萬川的《馮夢龍生平及其對小說的貢獻》、《話本與才子佳人小說之研究》，到近期陳妙如的《古

15 見潘銘燊編《中國古典小說論文目》，（香港 中文大學出版社，1984年初版），頁84-88。其它如：中國社會科學院文學研究所資料室所編的《中國古典文學研究論文索引》中，1980年元月至1983年12月，有關馮夢龍的論文共有五十五篇，（北京 中華書局出版，1988年第1版）江蘇省社會科學院明清小說研究中心所編的《明清小說研究年鑑 1986卷》裡提及：1985年，三言研究領域內出現了一個小小的繁榮。對作品本身進行研究的論文有十八篇，探討馮夢龍生平思想的論文有十三篇，相當於1979年到1984年論文數量的總和。

今小說研究》、蔣美華的《馮夢龍文學研究》、黃明芳的《馮夢龍編作三言的社會經濟基礎》等論文，有關「三言」外緣的研究論著始終不斷，這些都是我們在進行「三言」內在文本研究時的一個重要根基。

此外，有關「三言」內在文本方面的研究，台灣學界也是相當的重視，尤其是「三言」各種題材、主題的研究更為熱門，例如輔大王淑均的《三言主題研究》、台大崔桓《三言題材研究》等。這其中更細密的主題研究，包括了「三言」愛情、兩性、婚姻、婦女形象等方面的探討，例如咸恩仙《三言愛情故事之研究》、林麗美的

《三言二拍中的女性研究》、劉灝的《「三言、二拍、一型」中的婦女形象研究》、蔡蕙如的《《三言》中的婚姻與戀愛》、劉素里的《三言二拍一型的貞節觀研究》、陳國香的《根據三言二拍一型見證傳統的女性生活》、楊凱文的《《三言》幽媾故事研究》等。包括了「三言」精神、思想、教化等方面的探討，例如咸恩仙的《話本小說因果報應觀研究》、王鴻泰的《「三言二拍」的精神史研究》、王靖芬的《明代白話短篇小說中「反禮教」的思想》、柯瓊瑜的《三言教化功能之研究》、李騰淵的《話本小說之世界觀研究》、金明求的《《三言》的死亡故事探討》等。其它如獄訟、公案類的主題，有郭靜薇的《三言獄訟故事研究》、霍建國的《三言公案小說的罪與法》。發跡變泰的主題，如王吟芳《三言「發跡變泰」題材之研究》等。亦分別展現了「三言」在不同層面的精彩。

至於有關「三言」小說理論方面的研究，相關的論文就顯得比較缺乏，其中杜奕英的《短篇話本小說的文學論》與柳之青的《三言人物研究》，算得上是與我們在本論文中的討論，較有明顯相關者。因此，筆者的研究一方面根植於這些前輩們的研究基礎之上，一方面也希冀在前輩們尚未深耕的領域，經由我們對「三言」作品的檢討，能開啟讀者對中國古典小說有關「關鍵意象」之描寫的重視，尋找到一條合宜的詮釋小說文本之道，為中國古典小說在「關鍵意象」的描寫與詮釋上和現代的文學批評作一接筍。

第四節 研究方法與進路

本論文的研究策略主要參照了小說敘事學與文學符號學的觀點，著重在小說內在文本的敘事分析，從中國古典短篇小說「三言」中的「關鍵意象」，來觀察、研究小說敘事結構的構成。是以這樣一種小說內在結構研究的路徑，和新批評、結構主義文論亦有著密切的關係。也是本文在小說敘事學、文學符號學之外，另外兩個主要思想參考的對象。

筆者之所以以小說的內在文本為研究的重心，不著重在小說的外緣研究，一方面固然和小說敘事學向來著重內在文本的敘事分析，將社會、歷史和心理等外緣因素排除於研究之外有關；另一方面主要還是因為觀察小說的創作者所處的社會情境與其所運用的「關鍵意象」之間的關係，並無助於本論文欲將「關鍵意象」的觀察納入小說理論研究之中這一研究目的。

在論文中我們所欲論證的是「關鍵意象」在小說敘事中的重要性。創作者可以因其個人的因素在小說中選擇不同的「關鍵意象」，對「關鍵意象」作出各種不同的安排，但這些都無損於「關鍵意象」在小說敘事中的重要性，和它與人物、情節、主題間密不可分的關係。差別僅在於優秀的創作者知道如何將意象在小說敘事中充份的發揮、運用，而拙劣的創作者則往往不知道如何使用意象，任由這一項小說敘事的利器白白耗損掉。雖然時至今日小說創作的類型千變萬化，沒有一種小說理論可以完全包舉、規範所有的小說創作，人物、情節等小說的構成要素也時有人在創作中予以推翻、顛覆，何況「關鍵意象」這個僅屬輔助人物、情節、主題、環境氛圍之塑造而存在的小說機制。然而一個運用良好的「關鍵意象」在小說敘事中仍有其存在的價值與功效，並不隨著作者、時代、環境的轉變而轉變。這也是我們之所以選擇「三言」這一套摻雜有各個時代、背景的創作者的小說集之緣故，因為儘管它的創作來源不一，卻絲毫無損於我們從其中歸納出一種可以適用於小說文本結構分析的理論，一種新的觀察、分析小說文本結構、意義的角度。

本論文以小說內在文本結構為分析的重點，並不表示我們在這篇論文中完全不涉及小說外緣背景的考察。我們固然不需對小說的創作者進行時代、背景的考察，但是在考察小說中人物與「關鍵意象」之間的關係時，我們仍有必要對小說人物作一外緣的觀察，藉以歸納作者如何在「關鍵意象」與人物的選配上作出適切的安排。

因此在論文第一章緒論之後，筆者首先將對整個「關鍵意象」的詮釋系統進行探討，就象、意象在文學的表意系統中的功用、地位，物象、心象和意象之間的理論推演，「關鍵意象」可能指涉的範圍、組合、分類，并「關鍵意象」在小說敘事結構中的意義來源與作用。

接著第三、四、五、六章是「關鍵意象」在「三言」文本中的實際操作、應用，其中第三章和第四章主要分析的是「關鍵意象」意義來源的問題，我們從歷時的觀點，探討了「關鍵意象」公用象徵義的承襲與轉化問題、私設象徵義在形成中，創作者對客觀物象特徵的選擇、創造問題。第五章、第六章則由「關鍵意象」與「三言」小說構成要素間的關係入手，從共時的觀點，採綜述和分述方式，探討「關鍵意象」的有無、良窳對小說結構的影響，相似律、接近律、對比律如何在「關鍵意象」與小說構成要素間作用？「關鍵意象」對這些小說構成要素的塑造、完成之功為何等問題。

第七章結論主要是總結本篇論文的研究成果，評斷藉由「關鍵意象」的研究是否增進了我們對「三言」更深一層的理解？而這樣深一層的理解所得是否便足以保證關於「關鍵意象」的探討、研究，可以登堂入室地進入小說理論研究的殿堂？最後則是對「關鍵意象」未來在小說研究中的應用、開展做一試探性評估。

第二章 「關鍵意象」的詮釋系統

如果說每一篇小說都是一個獨一無二的宇宙，小說中的每一個意象就像宇宙間的星球一般，組成了一個令我們眼花撩亂的星空（眾星系），那麼「關鍵意象」則是解開這個星空奧祕的一個重要“指引星系”。有的小說中的“指引星系”是由一顆最明亮的星星領銜掛帥，主導整個星系，甚至是整個宇宙、星空的秩序；有的小說中的“指引星系”是由兩顆最明亮的星星共同擔綱，像一對孿生的雙子星座一般，合力主宰、支配著宇宙、星系的秩序；有的小說中的“指引星系”則是由一群彼此有血緣關係的家族，聯合負責星系、宇宙秩序的運轉、協調；有的小說中的“指引星系”則似由許多次級的小團體聯合組成，共同左右著整個宇宙、星系的運作，它們雖然各有各的天地，彼此之間總還有某種共同的文化脈絡可尋。

在這麼多種宇宙、眾星系當中，首先我們必需先探討、了解的是，宇宙和眾星系間的關係（小說與意象間的關係，第二章第一節）？其次是眾星系和這個“指引星系”間的關係（意象的形成與關鍵意象間的關係，第二章第二節）？再其次則是宇宙和這個“指引星系”間的關係？這個“指引星系”中的群星有沒有一些共同的組成規則？如果有，那麼這些共同的遊戲規則又是什麼（小說構成要素和關鍵意象之間的關係、關鍵意象間的關係與組合方式等等，第二章第三節）？

如果我們能深刻地理解「關鍵意象」這把解開宇宙奧秘的鑰匙的功用與價值，接下來我們所要進行的工作，才是選定一個合適的宇宙（小說文本），以這把宇宙之鑰，進行實際的開鎖演練（第三、四、五、六章）。

第一節 文學的表意系統

徐復觀在其《兩漢思想史》中提及：

由先秦以及西漢，思想家表達自己的思想有兩種方式，一種以《論語》、《老子》為代表，是將作者的思想，主要用自己的語言表達出來，賦予概念性的說明。另一種以《春秋》為代表，把自己的思想，主要用古人的言行表達出來；通過古人的言行，作為自己

思想得以成立的根據。¹

1 見徐復觀《兩漢思想史、卷三》，(台北 學生書局，1984年2月再版)，頁1。

在人類的表意系統中，語言文字是人類表達內心情意的主要工具，透過語言文字概念性的說明，人類得以將心中抽象的情思直接地表現出來。然而不可諱言的是，語言文字畢竟有它表意功能上的缺陷，先秦老、莊、易傳、名家對語言文字的侷限性已多論述：《老子》認為「道」不可言說，只能憑藉「象」來會通於「道」；《易傳》則標舉「象」在補足語言文字缺陷上的功能。而據汪裕雄在其《意象探源》書中的研究，中國早期的非語言表意系統，至少在周代以後確實以「象」名之。²

因此，在「以言表意」的系統之外，創作者利用外在的「象」，間接、委曲地傳達內心情意的方式，成為人類表意過程中不可或缺者。「言 - 意」與「言 - 象 - 意」這兩種不同的表意系統，不僅在古代學術著作中各領風騷，在文學的創作中，我們亦可以看到文人們不時將兩者交互為用地表情達意。尤其是透過「象」的營構，語文表意功能上的不足、缺陷，得到了進一步的彌補，創作者內心中委曲、幽微的情意亦找到了一個更合適的表現方式。因此，「言 - 象 - 意」的表意系統在中國古代神話、詩歌、史傳中的地位，一向有其不可忽略的重要性；透過「象」的營構所散發出來的文學審美效果，更成為吸引古往今來的讀者們進入文學天地的重要憑藉。以下的章節，我們將針對「象」如何在作者 - 作品 - 讀者之間發揮表情達意的功能作進一步的探究。

一、「象」意在中國文化傳統中的演進

「象」在中國文化中作為人們語文表意過程的中介因子，從《老子》惟惚惟恍之大象、《易傳》立象以盡意，王充《論衡》將意、象統合言之，以日常實有之物釋象，到劉勰首先將「意象」一詞運用於文學理論中。「象」一詞所指稱的對象既廣大而又繁雜。汪裕雄在其《意象探源》一書開章明義地便說道：

象，作為中國古代哲學 - 文化學一個重要的符號性範疇，其指稱對象之廣，涵義流變之繁，實在令人驚訝。山川風物、日月星辰乃至人的氣色脈息，均可謂象；道，那個被視為萬物本原的基始動力，也可稱之為象（“大象”）。它具有特強的粘附力，從具體可感的物象（如草木之物象，日月星辰之天象，人的肖像、遺像）到難於把握的玄微之象（如“聖人氣象”）組成一系列複合詞，涵括著從形而下實體性存在到形而上超越性存在這無邊領域的萬事萬物，真可謂無往而不適，實是名言符號之外，指稱萬事萬物又一個重要文化符號。³

2 見汪裕雄《意象探源》，（安徽教育出版社，1996年4月第1版），頁27 - 86。

從汪先生的考察中可知，「象」在指涉的意義上是包含了從具象到抽象的所有物，舉凡有生命現象或無生命現象，具體可視或抽象無形的東西，古人總習慣性地以「象」稱之，其涵意幾乎已達無所不包的地步。因此，舉凡外在客觀之「象」、創作者內心所營構之「象」，呈現在作品中的文辭之「象」等等各種不同的「象」意，在中國古代文化的表述過程中，皆可以「象」來含涉指稱之。

而由「象」在後代文學批理論中衍生而出的「意象」一詞，則多被用來指稱內在於創作者心中之「象」與作品中的文辭之「象」。劉勰於《文心雕龍》中說：

是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏瀹五臟，澡雪精神。積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以繹辭。然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而運斤。⁴

從「窺意象而運斤」一語觀之，劉勰在此所謂的意象，尚是處於創作者內心營構之中，而未形諸於語言文字的「象」；周振甫即認為劉勰《文心雕龍》中所講的意象是作者觀察物象產生的情意，是構思中的象，是作者根據它來運斤、創作的象。⁵唐代司空圖的《詩品》就詩歌作品的風格分二十四品，其論述「縝密」的風格時說：

是有真跡，如不可知；意象欲出，造化已奇。⁶

司空圖意象一語實已有將含蓋層面由作者內心之「象」，延伸到文辭之「象」的傾向。

宋代《唐子西文錄》說：

謝玄暉詩云：「寒城一以眺，平楚正蒼然。」平楚猶平野也。呂延濟乃用「翹翹錯薪，言刈其楚。」謂楚，木叢。便覺意象殊窘。凡五臣之陋，類若此。⁷

此意象一語則指由文辭之「象」，通過內心之「象」所呈顯出來的的外物之「象」，而這顯然也是包含了文辭之「象」的意義在內。

3 同註2，頁27。

4 見劉勰《文心雕龍·神思篇》，(台北 臺灣古籍出版社，1996年8月初版)，頁336。

5 見周振甫主編《文心雕龍辭典》，(北京 中華書局，1996年8月1版)，頁252-253。

6 見清·何文煥編《歷代詩話》上集，(台北 木鐸出版社，1982年2月初版)，頁41。

7 同註6，頁447。

明代以來，文人經常以意象來鑑賞詩歌品位的高低，意象成為了文學批評中常見的術語，王廷相《與郭介夫學士論詩書》中說：

夫詩貴意象透瑩，不喜事實黏著，古謂水中之月，鏡中之影，可以目睹，難以實求是也。……言徵實則寡味也，情直致而難動物也，故示以意象。⁸

王廷相在這裡所指稱的意象顯然不僅有作者內在之「象」，也包含了文學作品中的文辭之「象」。而李東陽《麓堂詩話》亦說：

「樂意相關禽對語，生香不斷樹交花。」論者以為至妙，予不能辯，但恨其意象太著耳⁹。

意象一語在此當作是文辭之「象」中所呈顯的內心之「象」。是以意象一語在中國後來文學批評中所指涉的涵義，和劉勰在《文心雕龍》

中的意象之義已有些許差別，兼含有作者內心之「象」與文辭之「象」二種的含義。

至於用來指稱外在客觀之「象」之語，則有劉勰於《文心雕龍》物色篇所提到的「物色」一詞。「物色」就其字面上的意義來說，「物」指的是與人相對的外物、景物；「物色」則是指由外物所生的容姿、聲色，「物色」即指外物的容姿、聲色。但深一層來看，「物色」其實亦隱含有引發作者內心之「象」的可能，蔡英俊在其所著的《比興物色與情景交融》一書中，便對劉勰「物色」之義提出另一番詮釋，他認為：

劉勰所以早在齊梁之際即標舉「物色」的術語與觀念，雖然是在用來解釋詩歌的創作動因與素材，他更自覺的想把「物色」看成是批評的標準，藉以辨明「詩」、「騷」與當代（宋、齊）詩歌作品之間的高下。……劉勰所以提出「物色」的觀念，主要是想藉此解釋創作活動中內在情思與外景物間相生相盪的現象。¹⁰

是以儘管鄭毓瑜在一篇評論《比興物色與情景交融》的文章中提出對蔡先生「物色」詮解的

8 見葉慶炳、邵紅編輯，國立編譯館主編《明代文學批評資料彙編》上集，（台北 成文出版社，1979年9月初版），頁302-303。

9 見丁福保輯《歷代詩話續編》，（台北 木鐸出版社，1983年9月初版），頁1379。

10 見蔡英俊《比興物色與情景交融》，（台北 大安出版社，1986年5月初版。），頁184。
質疑：

所謂「物色」一詞，既與「心」相對，明顯是指感盪作家情性、為情性所託寓的自然景物。換言之，「物色」是創作活動共通的素材，本身並不因為創作者情志類型或描摹技法的差異，而有質性上的個別變化、甚至優劣分判。¹¹

但事實上，這不過是他們二人「物色」一詞兩種面向的不同詮釋，鄭先生著重在「物色」外在之「象」的闡釋，蔡先生則將「物色」詮解

成引發創作者內在之「象」的根源，強調心物間的交接作用，以便和中國古典詩論重視心物間興發感動的傳統，與日後繼起的「情景交融」這一觀念、術語互相接筭。因此，中國文學傳統中的「物色」一語，通常被用來指稱那些可形構成內心之「象」的外在具體形「象」。

由我們以上的考察可知，中國古代的文論家們通常以意象一語來指稱文辭之「象」中所呈顯的內心之「象」，二者並未有明顯地區別；而「物色」一語則被用來指稱那些可形構成內心之「象」的外在具體形「象」。這和近現代文論中，一般學者以物象一詞來指稱外物之「象」，以心象指稱作者內心營構之「象」，以意象來指稱內心之「象」或文辭之「象」或二者的合稱，又有什麼差異呢？以下我們將借助現代學者對於物象、心象、意象的種種論述，進一步地闡明外在之「象」在作者、作品、讀者之間的生成、轉化。

二、「象」意在近現代文論中的闡發

首先，就外物之「象」而言，物象此一結合了「物」與「象」而成的複合詞，在現代文藝批評中已被當成指稱外物之「象」的專門術語。就其字面上的解釋應是指由外物所產生之象，我們從上面所引註二中，汪裕雄對「象」初略的解釋來看：所謂的物象指的是一種具體可感的對象，包括狹義的草木之「物象」、日月星辰之「天象」等等，並不包含某些抽象的「玄微之象」或由某些具體與抽象事物所組成的動態之「事象」。¹²它指涉的範圍應較傾向於由具體可感的物所形成之象，是有別於哲學上所謂的「玄微之象」、「大象」、「道象」等抽象之象，或由一系列動態事件所構成的「事象」。

11 見鄭毓瑜 再評蔡英俊《比興物色與情景交融》，（《中國文學批評》第一集，1992年8月初版），頁341。

陳中梅在其《從物象到泛象》一書，亦曾對物象一語做了個頗值得參考的詮釋。物象一章中曾反覆地申論：“藝術在其成為藝術品之前就已被包容在自然之中……藝術作為一個存在，部份來源於自然，而

且在她成為藝術品之前，也就是說在藝術創作過程開始之前就已存在。”¹³陳中梅將物象定義為“藝術的早期力量”或“藝術的意向”，其“反映出的自然經常表現為美好的事物。”¹⁴認為“物象是個潛在的‘導因’，藝術作品的產生因為這種潛力而成為可能。”¹⁵

綜上所述，物象在現代文藝批評中僅指中國文學傳統之「象」的一部份，有別於中國所謂的「象」與意象，亦不同於單純的外「物」；物象不僅被用來指稱由外物所形構之「象」，且能夠經由詩人藝術家們心靈的涵容，轉化為另一種可以觸動人心的存在（包括具象和抽象）。因而物象的意涵應是指某些能啟發文學藝術家創作動力，形構內心之「象」的外在具體可感之「象」，也是文藝作品中的文辭之「象」之所以產生的原始、潛在力量，和中國傳統文論中的「物色」一語含義相當接近。

其次，就創作者內心之「象」與文藝作品中所呈現之「象」而言，雖然部份學者以中國文學批評中所慣用的意象一語來統稱二者，將中國的意象與西方“image”的概念相等同，然而“image”事實上包含了外物之「象」，內心之「象」與文辭之「象」，甚至連譬喻、象徵也包括在內。¹⁶以中文的「象」字所包含的多元含義來指稱“image”，反而較意象一語來得適切。將“image”移譯為中文的“意象”之後，學者們對意象詮解由於所強調的“image”層面不同，大約可分為二類，第一類學者多半強調意象在心理層面的作用，僅及內心之「象」的表述，我們

12 汪裕雄在《意象探源》第 331 頁論及中國古代意象一語的意涵時，亦將物象與興象、道象等並列分述，可見其對物象的指涉是有別於道象、興象之義。而所謂的具體可感的對象，當然不僅只是一些具象存在的實物，也包含了諸如文字、聲音等較為抽象的存在。

13 見陳中梅《從物象到泛象》，（北京 社會科學文獻出版社，1998 年 11 月第 1 版），頁 1。

14 同註 13，頁 9。

15 同註 13，頁 19。

16 劉若愚在《中國詩學》中認為“image”的意義包含了物體的肖像、心象、感官知覺的語言表現、隱喻、明喻等等。而汪裕雄在《意象探源》則中說：從三十年代起，朱光潛、宗白華在美學上談意象，梁宗岱、艾青在詩論中論意象，所用一語，大抵是西文“image”一語的移譯。……在西方，“image”指心理學上的表象、心象、映象，或語言學上的喻象、象徵，主要是想像的產物。見劉若愚《中國詩學》，（台北 幼獅出版

社, 1977年6月出版), 頁151。汪裕雄《意象探源》,(安徽教育出版社, 1996年4月第1版), 頁328。

實看不出語言文字在其中的作用。第二類學者, 則強調內心之「象」在轉化為文辭之「象」過程中, 語言文字對於內心之「象」改造、變形的作用; 并內心之「象」、文辭之「象」間的分別, 特將創作者內心之「象」以“心象”(mental image 或 mental picture) 稱之。如此意象的概念雖然仍被當作內心之「象」與文辭之「象」的統稱, 然而由於心象一語的創發、引用, 意象之意不免轉而偏向了文辭之「象」中所呈顯的內心之「象」, 強調語言文字對內心之「象」的改造、變形之意。

因此, 前述的第一類學者在詮釋意象的意義與作用時, 往往與第二類的學者對心象之詮釋雷同, 僅強調出了內心和外在物象之間的興發感動, 而未論及內心之「象」如何轉化為文辭之「象」這一層面。汪裕雄在《意象探源》中對意象的說法可為第一類學者的代表, 他說:

意象起於“觀物取象”。這個“取”, 不是單純摹仿, 而起於物我之間因生命之氣的交流共鳴而感應互通, 是基於同態對應的深切認同。中國人視外物為友朋, 為手足, 而不把它們視為被動的一堆死物。因而, 當物象轉化為意象而充滿主觀情緒色彩時, 不是主體情緒的單向投射, 而是“情往似贈, 興來如答, 我既贈物以情, 物亦答我以興。”¹⁷

汪先生上述的說法認為: 在中國文學批評上, 意象是起源於外在的物象, 經由心靈與物象的感通作用而形成; 也就是說其認為意象乃是物象經由心靈的轉化為心象所形成的。至於意象如何經由心象外化, 也就是內心之「象」如何轉化為文辭之「象」的層面, 汪先生則是付之闕如。除了汪裕雄先生對意象的詮解如是, 楊義在《中國敘事學》中對意象的詮釋, 姚一葦在《欣賞與批評》一書引用西方學者葆爾丁(Kenneth Boulding)對意象的說明¹⁸, 亦皆僅止及於內心之「象」的層面, 並未觸及語文媒介在意象表述過程中的地位, 亦即內心之「象」如何進一步地轉化為文辭之「象」的過程。

相較之下, 第二類援引心象一語, 來詮解意象的表述過程之學者, 卻運用了心象一語來對傳統意象加以分梳, 將創作者內心之「象」一意歸諸於心象, 而將意象一語用來稱呼文辭之「象」中所呈顯的內心之

「象」。

17 見汪裕雄《意象探源》，(安徽教育出版社，1996年4月第1版)，頁323。

18 姚一葦對意象所舉的釋例皆未談及意象客觀化為文藝作品的部份，故其在該書第60頁談及意象的分類時便說：“一個人的心靈中存在著的意象，就如一個大倉庫一樣。”顯然其所謂的意象只是物象存在於心靈之中的形象，也即是一種心象。見姚一葦《欣賞與批評》談意象，(台北遠景出版社，1979年11月初版)。

鄭明嫻在《現代散文構成論》中就對心象與意象間的關係作一個如是說明：

意象的基礎就是心象，經由心象，作者內心的造形和思維，進一步透過文學的媒介、語言的轉義借喻等而產生的一種形象就是意象。……心象是本質，意象表現。心象是作家的一種夢，是理性與非理性交雜、意識與潛意識相互融匯的心靈狀態，而意象就是將這種心靈狀態轉化為可以統計、可計算、可以分析訊息的文學符號型態。¹⁹

王夢鷗其《文學概論》亦引用瓦德茂「選擇與變異」(Selection and Variation)的說法來詮釋意象。他說：

意象的生起即在選擇固有語言的單位，同時單位的配列又隨著意象而變異。選擇當然要靠記憶提供材料，而材料本是社會契約訂立的，受著歷史條件的支配——個人過去經驗的支配。歷史的條件不同，則記憶所提供的材料亦不同，而它所選擇的單位及其配列便也有不同的變異，這樣就造成了各色各樣的語言型態。²⁰

王先生以「選擇與變異」來說明意象形成過程中，語言文字的運作方式。亦即意象的生成需要藉助於語言文字的，人而若無法從固有的語言單位「選擇」適合語彙表達「心中之象」，則需借由聯想、想像來「變異」固有的語彙以適應「心中之象」。因此“有的美學者又以為聯想或想像實際也只是『意象的活動』，便又把它歸併之於『意象』含義之

內。……於是，聯想、想像、記憶等心理學上的名詞，在專講意象的文論家們就把它們全包括於意象活動內。”²¹

葉朗在其主編的《現代美學體系》一書中說道：“對於藝術來說，意象統攝著一切：統攝著作為動機的心理意緒；統攝著作為題材的經驗世界；統攝著作為媒介的物質載體；統攝著藝術家和欣賞者的感興。”²²葉先生如瓦德茂一般也強調物象在形成心象之後，經由媒介的操作過程，故其認為審美意象並非心象的複製，已多出某些媒介、操作的因素在內了。

綜上所述，意象一語在中國近現代文論中的意義指涉，和中國傳統上對意象的義界，已有些許的差異，尤其在心象一語引入後，意象有從內心之「象」與文辭之「象」的綜合，退入文辭

19 見鄭明娉《現代散文構成論》，(台北 大安出版社，1989年3月初版)頁71, 73。

20 見王夢鷗《文學概論》，(台北 藝文印書館，1982年10月2版)頁119。

21 同註20，頁121。

22 見葉朗《現代美學體系》，(台北 書林出版社，1993年8月台1版1刷)，頁120。

之「象」的現象。因此筆者以為：為了與心象之意有所區隔，意象所指的意涵實應強調其語文媒介的操作、運用，指稱文辭之「象」中所呈顯的內心之「象」。

雖然中國從《詩經》中以自然物象引發作者內在情思開始，孔子觀水而興「逝者如斯夫，不舍晝夜。」之嘆，宋玉「悲哉！秋之為氣也，蕭瑟兮草木搖落而變衰。」的感嘆，再至魏晉時王獻之說：“從山陰道上行，山川自相映發，使人應接不暇，若秋冬之際，尤難為懷。”²³以至後來「情景交融」理論的架構、體系。中國的作者或文學批評家對心物之間的感發作用始終了然於心，中國詩論也並未因為沒有心象一語的創發，而漏失掉對心物之間興發感動的探討；但就「言」如何構「象」的問題，也就是心象如何透過語言文字轉化為文學作品中的意象問題，則多未加以清楚地說明。

以上我們將中國傳統文論中的「象」、「物色」、意象，近現代文論中的意象、物象、心象作了如上的分析、剖判；這些文學術語有的意義十分接近，有的各自指稱了某種含義，有的則相互含涉了對方某部份的

意義。因此為避免文學術語上的混淆，也為更進一步地探究文辭之「象」在小說結構中的地位、價值，在以下的論文中，筆者將以物象指稱外物之「象」（包括具象或抽象之物），心象指稱內心之「象」，而意象則指稱文辭之「象」中所呈現的內心之「象」。

第二節 從意象到「關鍵意象」

汪裕雄在《意象探源》一書中說：“中國傳統美學之所以特別重視意象，正是中國傳統文化‘尚象’思維在審美領域的延伸。”²⁴中國是個尚象的民族，故不僅在神話、史傳中，先民習慣以意象來表現其內在幽微的情志，詩歌文學中意象構築亦顯得生氣勃勃。由於詩歌在文類傳統上，其語言，包括其音韻、句法，甚至其印式，都有「語義化」的現象，形象性更是可能導致「詩性」的主要途徑之一；因而在詩歌中運用意象來感發讀者，避免語文過於質實無味，便成為了詩歌情志有效的表現方式。也因此詩歌中的意象獲得了比一般文學文本更多的關注，詩歌中的意象研究，也理所當然地成了學界對意象研究的重心。是以楊義才會說道：“意象敘事之進入小說戲劇諸文體，以及對敘事文體進行意象分析，在一定意義上可以視為詩和詩論對敘事文學的滲透或泛化。”²⁵

23 見楊勇《世說新語校箋》，（台北 正文出版社，1992年10月版），頁115。

24 見汪裕雄《意象探源》，（安徽 教育出版社，1996年4月第1版），頁3。

25 見楊義《中國敘事學》，（嘉義 南華管理學院，1998年6月版），頁298。

我們對小說進行意象分析，不可諱言地是受到詩歌意象分析的啟發；期望透過小說中的意象研究，能開啟讀者對小說敘事中意象的關注，能為讀者開闢一條新的解讀小說作品之徑。因為不僅是現今藝術自覺頗深的作者懂得利用意象，為小說增添新的藝術性，即便是中國古典小說的創作者，不少人也已懂得運用意象來結構小說。當今的小說理論研究實不能忽視意象在小說結構中的價值、地位。

雖然在意象一詞的理解、使用上，一般人可能未清楚地明瞭它與心象之間的區分，也未注意到心象在客觀化為意象的過程中，需面臨一個

不同於物象到心象的轉化、改造。但不可否認的是，讀者在文學作品中所見到的意象，已不見得能忠實地反映作者內心之「象」，更難保證是外在世界之「象」的真實呈現；外在世界的現實、作者心靈中呈現出來的現實、與文學作品中的現實，三者所指涉的內涵絕非相同。因此，創作者如何利用意象來架構小說，讀者如何利用意象來詮解小說，成了本文所要積極探究的首要目標；換句話說，通過對小說意象的分析，我們想要發掘的是意象與小說敘事內在機制間的關係，其在小說自身形式規律中的作用。其次，才是關於文學作品中的現實與外在世界中的現實、作者心靈中呈現出來的現實，三者之間的關係探討。

一、意象建構的層次

意象的建構可以從兩個層面的來談，首先是心象的建構問題，其次是心象的表述問題。前者主要論述的是創作者如何建構心象，筆者依陳中梅、葉朗的說法，將之分區為「簡單心象」與「複雜心象」兩類，基本的目的乃在於想以之作為探討小說文本中各種意象的基礎；如果我們能找到方法，先將一些可能由「簡單心象」所構成的意象，由我們的討論中剔除，專注地探討那些可能經過作者心靈加工、轉化過的意象，則經由這些意象的探究，我們將更深刻地明瞭作者對整體小說敘事結構的匠心所在。

後者主要論述的是：創作者如何將建構完成的心象表述成為意象的方式。依王夢鷗先生的說法，其認為意象的表述可分為：意象之直譯、用譬喻來表述意象、進入譬喻的世界只表那譬喻性的意象，等三個層次。此外，鄭明珣與葉朗同樣亦探討到譬喻與象徵和意象間的關係，因此我們認為譬喻與象徵是意象最佳的表述方式之一，也是我們探究意象如何在小說結構中發揮作用的主要參考依據。

（一）心象的建構：從物象到心象

首先我們從心象建構的角度，來看作者如何在意象建構中賦予個人的情志。陳中梅在《從物象到泛象》一書中曾對心象進入藝術家大腦的方式，作一簡要的分類，他說：

第一種叫“簡單進入法”，第二種叫“複雜進入法”。在第一種情形中，感覺器官與大腦同時面對要求獲得承認的物象。如果該物象同時獲得了眼睛和大腦的認識，它就立即轉化為心象。這種進入法是即刻完成的，它同時被眼睛和大腦所接受。……通過這種方式構思的形象是不完整的心象，因為它在大腦中的反映是瞬間的和平面的。……它對形象的獲得是通過機械的方法，其創造力沒有機會發揮積極的作用。第二種情況中，心象進入大腦是個複雜的行動。它不僅關涉眼前的事情，而且還關涉過去的事情……一個複雜的心象則是個被接收、貯存、處理和回憶的形象。……是經過加工處理的，因此更適合於藝術創作。²⁶

葉朗在其《現代美學體系》亦有類似的看法，他舉現代繪畫中的無意識揮灑、現代舞蹈中的即興舞、小說中的意識流等等創作來說明某些顯得無意識的、非理性的藝術創作為例，說道：“在這類的創作中，審美意向（按：指意象）的指向較為單純，即只是指向不斷生成著的「手中之象」，不必總是要同「胸中之象」保持某種程度的張力。”²⁷其認為不管單純（簡單）或複合（複雜）的「心象」構成，皆永遠有一個意象生成的問題。也就是說文學作品中的意象生成，事實上包含了簡單與複雜兩種心象的作用，一種透過心靈直接的轉化物象而形成，一種則需經由物象與心靈中所貯存的過去經驗、形象相揉合。換句話說，前者在文學作品中所呈現出來的意象，可能只是外在物象的白描，不帶有情志的色彩，是一種對現實機械性的仿製。而後者則抒發、寄寓了作者某種情感、思想，也就需要經過某種變形和改造，以配合作者整體性的文學創作目的。

我們在這裡介紹陳中梅、葉朗對於「物象 心象 意象」過程的剖判，將心象區分為簡單與複雜兩類，主要的目的在於說明並非所有出現在文學作品中的意象都是同等重要，都經過作者某種主觀情志刻意地的加工、改造，需要讀者們一一探究、鑽研其中的意義、象徵。尤其在小說作品中，意象數量的龐大更促使了我們不可能逐一地探索，每一個意象背後是否帶有某種創作者的

- 26 見陳中梅《從物象到泛象》，(北京 社會科學文獻出版社，1998年11月第1版)，頁32-34。
- 27 葉朗在該書116頁曾說：“我們所使用的「意象」的概念，乃是指審美意象，既不像西方體驗哲學中的「意象」那麼廣泛（超出審美的範圍），也不像「意象派」詩人說的「意象」那樣狹窄。”葉朗在此所謂的審美意象與筆者在本論文所指稱的「意象」意義接近。而其所謂的「手中之象」指媒介、操作的因素，「胸中之象」則是指心象。見葉朗主編《現代美學體系》，(台北 書林出版社，1993年8月台1版1刷)，頁122-123。

微言大義。藉著「簡單心象」與「複雜心象」的分判，我們要說明的是小說作品中的意象可能因為創作者心象構造的不同，而有意義上的簡單、複雜之分。進一步的，如果我們能有一些分梳它們的方法，有效地判別哪些意象可能是由不帶有作者情感意志色彩的「簡單心象」所形構？哪些意象可能又是由「複雜心象」所構成，和小說整體結構習習相關，是我們該亟力探索的意象？則我們在理解、面對小說中數量龐大的意象時，將不致於無所適從，僅能隨意地附會理解。

因此我們將心象作「簡單」與「複雜」的分判，主要的用意並不在於由意象來推測創作者心象的構成的「簡單」與「複雜」之別（理論上可如此分別，實際上卻不容易由文辭之「象」來作區別）？而在於希望透過心象的這種分別，進一步探索小說中哪些意象可能是作者較隨意式的書寫（僅是作為景物構成的一部份使用），只是一種較機械性的物象轉化？哪些意象可能經過作者刻意的加工、改造，而成為小說敘事結構中重要的一環？而我們所要作的工作，則是探索這些意象在整體小說結構當中的地位與功用。

（二）心象的表述：從心象到意象

上文提及一個「複雜心象」需經由心靈的改造與轉化才能完成，然而我們若進一層地思考：所謂經過心靈的轉化、改造指的是什麼呢？在小說文本之中它是如何的運作？而讀者又是如何辨識、確認何者為「複雜心象」所構？關於這個問題，我想我們得先探討意象在詩歌當中的作用，明瞭詩歌如何藉助意象進行本身「詩性」的增強，然後再作回答。

鄭明娉認為：“意象是以心象為基礎，以各種譬喻手法做為表現程序的一種語言圖象——轉義、象徵、隱喻、類比，正是構成意象的個主要修辭途徑。”²⁸而葉朗在《現代美學體系》中亦曾對意象藉象徵和隱喻的方式表現，作過一番說明。他將審美意象分為三類：“興象，喻象，抽象。……主要著眼於意象生成過程中「意」與「象」的關係，亦即「自我」與「世界」的關係。”²⁹其中喻象一類尤值得我們注意，他說：

28 見鄭明娉《現代散文構成論》，(台北 大安出版社，1989年3月初版)頁73、74。

29 「興象」主要指作者“沒有明確的預在情緒，沒有清楚的意念，沒有「搜求於象」這樣有意為之的營構活動，似乎是純任自然，緣境而發。”但也非完全排斥作者的主動性，有點類似老子「無為而無所不為」般地不刻意為之，卻處處蘊藏意義。「抽象」“它是用人造的符號，按藝術家獨特的個人方式組合成的整體。它同自然形象的對應不再是直接而明瞭的。”見葉朗主編《現代美學體系》，(台北 書林出版社，1993年8月台1版1刷)，頁123-139。

喻象“則始終以詩人藝術家的心靈為本位，或偏於清醒的哲理，拈花微笑，洞觀宇宙人生的真諦；或偏於沈醉的情感，蒼茫躊躇，別是一番滋味在心頭。……「喻象」的創造則較多地倚重一些特別的藝術手法，通過這些手法，使「喻象」脫離外部世界，成為某種對應於詩人藝術家主觀情意的象徵物，因此，人工安排痕跡很明顯。「喻象」，大體上可分為三類，即比喻喻象，象徵喻象，神話喻象。”³⁰

葉朗對審美意象的分類以自我意識涉入審美意象的多寡，與審美意象對外在自然形象對應的多寡來作分類的標準，其中的喻象和興象、抽象相比較而言，是文學作品中讀者較可清晰、明白掌握的作家藉物抒情之意象，也是我們在論文中首要處理的對象。其一方面既非「簡單心象」所構，只是對現實世界的仿製，殊少寓藏創作者之情意；一方面也非如興象與抽象一般的令讀者莫測高深，難解箇中深意。³¹喻象包含了比喻和象徵和神話，³²藉由譬喻和象徵這些有規則可循的表現手法，來達到作家藉物抒情之意。是故我們對小說中意象的探討也必然集中在喻象，

這一藉由譬喻與象徵表現作者寓意的意象。因此不管是譬喻或隱喻、象徵，他們皆是意象表述時的方式之一，皆是以某種較具體的東西來替代另一個較抽象的東西，以增加文學的藝術性。

綜合上論，不論是陳中梅、葉朗所言的「簡單心象」，亦或是「複雜心象」表述方式之二的興象和抽象，他們皆是不是我們要在小說文本分析時所討論的對象。我們對「三言」意象的探討是主要是以喻象為中心，這些意象指的也就是某些帶有象徵、譬喻意味的喻象，其由物象所形構，並借助象徵與譬喻的表現方式，來傳達創作者之情意。

二、「關鍵意象」可能指涉的範圍

小說中的意象種類繁多，正如我們上文所言，有的可能由一些對小說敘事結構較無特殊作用的「簡單心象」所構，有些可能又是複雜地令讀者難以探究的，如興象和抽象一類由「複雜心象」所構之意象；其它以象徵、譬喻方式表現，可能為作者用來傳達個人情志的意象，就其構成份子而言，也包含了人、事、物等各種來源，這些由人物、事件、景物等等因子所形構而成的意象，難道皆是本論文所欲處理的對象嗎？筆者無此能力，也無如此大的企圖處理這麼多的意象類型，

30 同註 29，頁 128 - 134。

31 興象、喻象和抽象同屬於葉朗所言的複合的「意象」，只不過彼此間的明晰程度有別，興象和抽象較晦澀，喻象則較明晰、可解。

我們對「三言」意象的探討是主要是以喻象為中心，這些意象指的也就是某些帶有象徵、譬喻意味的喻象，其由物象（廣義的）所形構，並借助象徵與譬喻的表現方式，來傳達創作者之情意。喻象的象徵、譬喻功能主要表現在小說主題與人物、環境氛圍的烘托上。而我們所要探討的意象則除了擁有喻象這些功能之外，其在小說之中還應包括有疏通情節脈絡、貫串敘事結構的功能，也就是說其對小說情節的推動、聯繫同樣有所助益。

這些其由物象所形構，對小說情節、人物、主題與環境塑造產生一

定作用，在小說結構中發揮著一定功能的意象，在目前的學界並無一個統一而固定的稱謂。汪其楣在其「淺談「清平山堂話本」」一文中曾以「關鍵道具」來稱呼話本「簡貼和尚」中的關鍵物「信」。³²葉朗《中國小說美學》則以「小道具」稱呼張竹坡在評點《金瓶梅》時，對「小小博浪鼓」、「小小金扇」兩者對小說結構的作用。³³歐陽代發在其《話本小說史》中也認為：“三言中的細節描寫，小道具運用都頗見功力。珍珠衫（喻 1）、百寶箱（警 32）、玉馬墜（醒 32）、鴛鴦（15），都是貫穿情節，起了重要作用的小道具。”³⁴

而楊義在其《中國敘事學》第四章「意象篇」中所談的意象事實上相當接近我們在此欲探討的「關鍵意象」；但一方面因為小說中的意象眾多，我們要在論文中討論的並非所有小說中的意象，而是某些在小說結構形成中起作用的意象，僅以意象一語來指涉我們所要探究的意象恐怕失之寬泛，不夠突顯小說意象與詩歌意象的不同。而另一方面我們也想要探索，如何在小說眾多意象中發掘這些能夠在小說結構中起作用的意象之方法，因此筆者引用陳中梅、葉朗認為心象有簡單與複雜的區別的說法，擬以「關鍵意象」來指稱某些經由創作者運用一些外在客觀物象，經由心靈刻意加工、變形過後形構在小說作品中，有助於小說結構要素塑造的意象。以「簡單意象」來指稱那些對小說整體結構的形成較無助益，僅為場景、環境塑造之部份的意象；以「關鍵意象」來指稱某些由物象所構成，能夠與人物、情節等小說構成要素配合，一起承載創作者的某種特殊情志，在小說敘事結構上有其特殊地位和作用的意象。

汪其楣和葉朗所謂的“小道具”或“關鍵道具”指的是小說中一些客觀而具體存在的“物件”，他們體會到了小說中某一些“物件”在敘事結構中的重要性，卻沒有進一步研究、說明它們的重要性何在？這種重要性是如何產生的？楊義的“意象”所指涉的範圍則從實體的“物件”擴大到各種具象、抽象的事物在文本中所形成的“象”，藉由“意象”在小說結構中與情

32 見汪其楣「淺談「清平山堂話本」」，收入《中國古典文學研究叢刊，小說之部（二）》，（台北：巨流圖書公司，1997年10月版），頁。

33 見葉朗《中國小說美學》，（北京大學出版社，1982年12月第1版），頁183。

34 見歐陽代發《話本小說史》，(武漢大學出版社，1994年5月第1版)，頁255。

節、人物等的關係，解決汪其楣等人未解決的問題。而為承續“關鍵道具”“意象”這一路的研究成果，筆者在研究對象的指稱、範圍上，乃以「關鍵意象」名之。所以稱為「關鍵“意象”」，當然意謂著我們要觀察、研究的對象，不僅是“關鍵道具”一類客觀實存而無生命現象的物件，也包含大自然中一些有生命現象的動、植物和一些由抽象符號所組構的意象，如文字、詩語、聲音等。以「“關鍵”意象」名之，則意謂著我們欲與傳統由詩歌意象所得的“意象”概念有所區隔，欲在楊義“意象”的研究道路上，繼續拓深，探討如何由小說成千上百的意象中發掘哪一些意象真正在小說結構中起作用？有沒有一些有效的方法可以幫助我們篩選出這些意象，此乃筆者之所以大膽地以「關鍵意象」名之之故。

因此就“關鍵道具”和「關鍵意象」的分別而言，以“關鍵道具”或“小道具”名之，很容易讓人以為我們研究的對象是文本中某一個實指之物，而以“關鍵意象”名之，則意謂著我們要觀察、研究的對象不僅是文本中的單一實物，而是包含了同一意象名稱下的多個不同實物。例如《警 32》杜十娘怒沈百寶箱 中的百寶箱，《喻 1》蔣興哥重會珍珠衫 的珍珠衫，在該篇小說文本中是以同一個物象在不同情境下的複現與變化呈現其意義，我們將珍珠衫、百寶箱稱為“關鍵道具”當然沒有問題。然而像《醒 17》張孝基陳留認舅 中的棍棒、銀子，卻由多個不同的棍棒、銀子共同組成一個棍棒意象、銀子意象，《醒 15》赫大卿遺恨鴛鴦 中的合燈燭亦是由多個意象。我們若以“關鍵道具”之類的名稱稱之，則《醒 17》張孝基陳留認舅、《醒 15》赫大卿遺恨鴛鴦 中究竟單獨一條棍棒或一盞燈燭可以在該篇小說中成為一個“關鍵道具”嗎？以「關鍵意象」名之，表示我們所欲研究者並不是以文本中的單一物件，而是文本中某一意象，不論其究竟是否為同一物件所形構。

「關鍵意象」是就著小說文本而討論的，同一個物象在不同的文本之中，有的可能僅是一個普通的「簡單意象」，有的則可能成為該篇文本中的「關鍵意象」。例如珍珠衫此一物象在《喻 1》蔣興哥重會珍珠衫 中是一個「關鍵意象」，但其在別篇小說中卻可能僅是個「簡單意象」；同樣的，銀子此一物象在《醒 17》張孝基陳留認舅 可以因為其在文本中的特殊地位，而變成一個「關鍵意象」，然而在大多數「三言」

的小說中，銀子卻往往僅是一個「簡單意象」，對於小說敘事結構的完成無甚助益。以“關鍵道具”名之，很容易令人誤以為某些現實世界中擁有獨特而鮮明的物象特徵者，就一定會在小說文本之中有帶有某種特殊的意義，然而事實卻不儘如此。關於這個問題，我們在本章第三節第三小節“選擇獨特而鮮明的「關鍵意象」”中將會有進一步地說明。

而就楊義的意象與「關鍵意象」的分別而言，事實上，楊義既非沒有注意到小說文本中實際出現的成千上百的意象，大部份是屬於對小說整體敘事結構的形成毫無助益的意象，意象在詩歌與小說結構中地位的不同；也並非沒有意識到意象一語，可能無法正確合宜地指涉小說中某些對於整體敘事結構的完成助益良多的意象。其在論述《醒 33》十五貫戲言成巧禍的「十五貫錢」時，即認為：“沒有這番戲言，「十五貫錢」也許尚屬於簡單的表象，一旦加上這番戲言，便給「十五貫錢」無端地附加上真的和假的雙重意義，使之成為意象。”³⁵而在《中國古典白話小說史論》論述《喻 4》閒雲菴阮三償冤債時則言：“這個話本修改得最具藝術神采的地方，乃是韻散兩種文體雙管齊下，充分發掘作為聚焦意象的「戒指兒」的審美功能。……戒指兒成了打開心靈的鑰匙和溝通心曲的渠道，談話並沒有直露地點破陳、阮愛情，又處處暗示著兩人愛情的熱烈。亦驚亦喜，亦羞亦笑，談話者心照不宣，卻語語充滿弦外之音，從而把戒指兒這個聚集意象作為愛情象徵的功能，極大限度地發揮出來。”³⁶

楊義並沒有進一步解釋何謂「簡單的表象」？但我們就其將之與“意象”做意義上的對舉看來，顯然其也認為小說文本中出現的「文辭之象」，有一部份是屬於簡單的，對小說敘事結構的形成較無助益之「象」。只不過由於楊義並沒有企圖對於這些不同的「文辭之象」作進一步地探究，並沒有意圖發掘如何在小說眾多的「文辭之象」中找到這些能夠在小說整體敘事結構中起作用的「文辭之象」之方法，因此其僅以「簡單的表象」一語帶過，將那些未能在小說結構上起作用的「文辭之象」排除在“意象”的名詞定義之外。

其實我們若進一步地深究，楊義所言的「簡單的表象」難道不也是一種小說意象嗎？從我們前面探討過的「物象 心象 意象」的模式觀之，我們既以意象來總稱文學作品中的「文辭之象」，楊義所言的「簡單的表象」當然也應是屬於意象的範圍之內，只不過其意義可能較接近於陳中梅、葉朗所言的「簡單的心象」在「文辭之象」中的顯現。換句話說，楊義以「簡單的表象」和「意象」稱呼、區別小說中的「文辭之象」，而筆者則因意象理論探討的需要，以「簡單意象」和「關鍵意象」

分別舉稱二者。

而我們若就其九五年出版的《中國古典白話小說史論》書中的「聚焦意象」、「聚集意象」二詞看來，其義顯然和九八年出版的《中國敘事學》書中的意象一詞相當。這樣詞彙使用的游移、轉變，或許代表著楊義對意象一詞思考的演進，有以意象一詞取代「聚焦意象」、「聚集意象」二詞之用意；然而我們若從另一個角度觀之，這何嘗不也代表著楊義對於「戒指兒」等一類意象，在名詞指稱上的游移和不確定性，其認為單以意象一詞並不足以表述「戒指兒」這一類意象在小說結構上的功能、地位，必需再加上一個「聚焦」或「聚集」一類的語彙，才足以正確地表述其和一般小說意象間的不同？由此可見，楊義並非不曾意識到單以意象一詞指稱某些在小說敘事結構中具有關鍵性地位的意象，恐怕並不足以清楚地表述它們和一般我們所謂的意象之間的區別，只不過其並未企圖建構一個更完整的小說意象理論，因此在意象語彙的選擇上，不免有些游移、不定。

35 見楊義《中國敘事學》，(嘉義 南華管理學院，1998年6月)，頁302。

36 見楊義《中國古典白話小說史論》，(台北 幼獅出版社，1995年10月)，頁84-85。

接下來讓我們換個角度，借用敘事學者在人物和角色二者之間的關係探討，來觀察、說明意象與筆者所謂的「關鍵意象」之間的關係。

羅鋼在其《敘事學導論》中曾以“角色”(actants 或稱“行動者”)一詞說明其和傳統“人物”一詞的區別，他說：

任何事件都離不開行動者，即角色。角色與人物的區別在於，有的人物在故事結構中沒有功能作用，因為它們並不引發或經歷功能性事件，這種人物便不能稱為角色。這並不是說這個人物在作品中沒有意義。例如中國舊戲裡在縣令等官員出巡時在前面喝道的皂隸，或十九世紀西方小說中站在門口迎送賓客的男僕，便屬於這一類人物，因為他們的行動難以歸入某種功能性事件。³⁷

俄國形式主義者和結構主義者之所以在傳統“人物”的理論中，另外標舉“角色”一義，目的當然是因為“人物”一詞涵蓋的範圍太過寬泛，為更清楚地強調小說事件中的行動，從故事行動、功能的角度來分析小說，因此有了“角色”一詞的創發。而在傳統“人物”的討論中，

除了角色一詞之外，許多小說批評者亦會就著實際的文本分析的需要，將小說人物再區分為諸如主角、配角、圓形人物、扁平人物等等。顯見當學者們愈深入探究小說中的某一面向，發現小說中有某些新現象、新規律是無法以傳統術語含涉時，便可能為應實際操作分析的需要，創發一個新的語詞。筆者「關鍵意象」的創發亦是因為意象一詞如同人物一詞一樣，定義和涵蓋的範圍皆太過寬泛，不合於我們論文探討的需要；為更清楚地分析、研究某一些在小說敘事結構中起關鍵性作用的意象，和小說中數量龐大的「簡單意象」有所分別，因此才標舉「關鍵意象」一詞，以集中論述我們欲研究的對象。

此外，我們將意象研究的範圍限定在「關鍵意象」之中，一方面固然與筆者的學力、企圖無能處理小說中眾多的意象有關，一方面其實也為不和小說固有的研究分類相混有關，尤其是人物與景物和意象間的糾葛。

人類總習於以人為重，作家即便在小說中描寫其它非人物的意象，其目的仍是在抒喻人的情志，以致於在小說結構要素的分類上，獨見“人物”而不見“意象”。尤其在文學藝術中，原本應屬於小說意象研究一部份的人物研究，更突出、獨立於意象研究的範圍之外，成為小說理論研究的顯學，其它類型的意象則倍受冷落，論述者甚少。因此為避免與傳統人物理論研究相疊合，筆者於本論文的意象的討論中，就不再單獨就人物意象的意義作進一步的探討。

37 見羅綱《敘事學導論》，(雲南 人民出版社，1994年5月第1版)，頁101-102。

小說中的景物一般而言是由各式各樣的意象所構成，景物中有許許多多的意象可能個別性不顯，無必要一一研究、探討，研究者從整體的角度來考量這些意象並無可厚非。因此在景物的研究範疇裡，研究者通常不就個別的意象作討論，³⁸以賈文昭、徐召勛合著的《中國古典小說藝術欣賞》與郭超著的《小說的創作藝術》為例，前書將單一意象納入景中，一併談之，且所舉之例證多為景對人物性格、情節推動的作用；而後書亦將單一意象納入景中來談，認為環境、景物除了對人物性格和情節推動有幫助外，亦對展現作品的時代背景、風貌有積極的作用。其

它以景涵蓋單一意象，以景物綜攝整體的小說理論者不勝枚舉。

傳統小說中的景物研究取向，是用景來涵蓋個別存在的單一意象，以同一時空下的整體意象研究來綜攝個別意象的存在。景物的研究也就和個別、單一的意象研究，同顯意象研究不同層面的精彩。因此景物研究是我們意象研究重要的參考，它和一般個別的意象間的區別，僅在於一個著重於同一時空下整體意象的研究，一個著重於不同時空下個別、單一意象的研究，兩者在實際文本的分析上常有重疊之處，彼此很難有涇渭分明的界線。只不過傳統的景物研究將單一意象納入景中來談，而我們在此則從個別、單一的意象為出發，探討其中某些對小說中整體景物塑造有關鍵性作用的意象，兩者的立論點因此有別。

由此可見，人物與景物雖和意象研究的領域有重合之處，但彼此之間仍有不同的著重之點，而且由於人物與景物在小說研究中一向佔有舉足輕重的地位，關於它們在小說中的地位研究與理論建構，學界論述已多，我們實無必要在意象的論述研究中包舉人物與景物在內，徒增困擾，因此我們在論文中僅將人物、景物作為意象研究的重要參考對象，並不單獨針對它們在小說結構當中的作用、地位再作論述。除非該人物、景物意象本身即是個「關鍵意象」，即帶有某種象徵性意義存在，例如《喻 20》 陳從善梅嶺失渾家 中每一個人物的名字本身幾乎帶有某種象徵性意義，作者即是靠著人物意象的象徵性意義來結構全篇小說，我們完全可以將這些人物視為一種符號、意象，不涉及傳統人物理論的討論範疇。

在對「關鍵意象」所指涉的範圍有一個大致清楚的輪廓後，以下我們將藉助一些學者對意象的各種組合、分類，進一步來探究「關鍵意象」可能的組合、分類，以為我們在下一章對「三言」「關鍵意象」實際的文本分析作準備。

- 38 小說內容的另一項景物要素，一般的小說理論有的稱之為環境，有的以場景稱之，有的甚至以背景稱之。以景物、場景、背景稱之者，強調的是主要是景，以環境稱之者強調的是時間與空間，主要的也以景為主。我們由這些名稱不同，實質內涵上卻大同小異的稱謂便可看出，它們都以景為主，而涵蓋其它諸如時間、地域和物的存在。

三、「關鍵意象」的組合與分類

一篇小說文本中出現的「關鍵意象」可能不止一個，它們有沒有可能共同組合成一個整體來相互支援、共同為作者的某一個創作目的而服務？答案是肯定的，在以下討論到「三言」「關鍵意象」的文本分析中，讀者將看到這樣的例證不勝枚舉。

羅蘭·巴特在其《敘事作品結構分析導論》中說：“敘事的分析註定要採用演繹的方法，它不得不首先假設一個描寫模式，然後從這一模式出發，逐漸潛降到與之既有聯繫又有差距的各種類型。”³⁹因此，“企圖通過提出有限數量的敘事模式、結構模式及閱讀類型以說明敘事文隱蔽的秩序。”⁴⁰是我們在為「三言」進行「關鍵意象」歸納研究時，不得不借助某些既有的分類模式。通過這些有限的組合模式與架構，我們將更能掌握這些各種不同類型的「關鍵意象」，明瞭它們在小說文本中的價值、意義。

「關鍵意象」的組合談的是在小說文本中出現的多個「關鍵意象」之間的組成關係。一篇小說文本中，「關鍵意象」出現的多寡並不一定，有時小說中出現的意象僅為場景描寫的一部份，對小說文本的結構助益甚微，盡屬於「簡單意象」；有時這許多「關鍵意象」各自為政，彼此間毫無關連，各有各的設置目的；有時則可能共同組合成一個或數個意義單位，分別為小說某個主題或人物等服務，塑造某種形象、氛圍。「關鍵意象」間的組合關係是小說研究中相當值得注意之處，優秀的小說家是絕對不會錯過運用「關鍵意象」間的分分合合，來加強小說的藝術性的。

高波說：

所謂模式，至少應具備三個基本要素：其一，應是在敘事操作中被反複運用的；其二，應具有可模仿性，這才使得反複運用成為可能；其三，具備卓有成效的表現功能，這是所以要模仿、要反複運用的根本原因。⁴¹

對「關鍵意象」作組合與分類的研究，首要的目的便為了方便我們為「三言」文本中的「關鍵意象」進行梳理，其次便在於希望讀者能經

由我們的組合、分類模式之啟發，發掘「三言」文本中更多可能未被我們在論文中注意到的「關鍵意象」組合，進而更深刻地解讀一篇小說文本。

39 見張寅德編選《敘事學研究》，(北京 中國社會科學出版社，1989 年版)，頁 4。

40 見胡亞敏《敘事學》，(武昌 華中師範大學出版社，1994 年 5 月第 1 版)，頁 14。

41 見高波《敘事的建構 \ 敘事寫作教程》，(廈門大學出版社，1997 年 9 月)，頁 102。

鄭明嫻在《現代散文構成論》中曾將意象作過不同角度的分類。⁴²筆者在此不想一一論辨其理論上的得失，僅想借取其依意象的構成所建立出的模式，為我們下面分析「三言」文本中的「關鍵意象」時的參考架構。我們的分類大概有三：(一) 單一關鍵意象。(二) 複合關鍵意象。(三) 關鍵意象群。「單一關鍵意象」是「關鍵意象」的基本單元，例如《喻 24》楊思溫燕山逢故人》中的「好事近」一詞。「複合關鍵意象」是由兩個相互對照、支援的「單一關鍵意象」所構成的，它們可能在文本中以「複合詞」的形式出現，例如《警 25 桂員外途窮懺悔》中的「犬馬」；也可能分屬兩個不同的詞組，在同一文本中配合服務於作者某個創作意旨，或相反相成地突顯某個相對的內容、主旨，或彼此相關，相互支援某個一致性的內容、主旨。例如《喻 10》滕大尹鬼斷家私》中的「行樂圖」與「家私簿」是一組作用對立的「複合關鍵意象」，《喻 26》沈小官一鳥害七命》中的「鳥」與「人頭」則是一組作用相似的「複合關鍵意象」。

「關鍵意象群」則是由三個以上的「關鍵意象」共同組成一個整合的「關鍵意象群」，共同為小說中某個相關的結構要素服務。它們的組合形式約略可分為二類：一為媒材相近的「關鍵意象群」，一為媒材不同的「關鍵意象群」。前者如《喻 38》任孝子烈性為神 中的龜、雞、犬、豬等動物，合組成一個作用相關的「關鍵意象群」；後者如《喻 2》陳御史巧勘金釵鈿 中的「金釵鈿」、「衣服」、「首飾」，三個物類不同，但彼此作用相關的「關鍵意象」合組成一組「關鍵意象群」。⁴³

我們在這裡所談的「關鍵意象」的組合是指同一文本中「關鍵意象」和「關鍵意象」之間的配合關係，並非如楊義在其《中國敘事學》中的談法，以一個意象中的象徵意義來作區分標準。楊義認為：“一般採取

了三種意象組合的方式，單純組合，添加組合，以及反義組合。”⁴⁴我們就其在文本中的釋例來看，單純組合是一個意象之中僅有一種單純的象徵義，添加組合指的是一

42 意象的本體，可分為：感官式意象、心理式意象。依修辭的角度，可分為：字義式意象、轉義式意象。依意象的構成，則可分為：單一意象、複合意象、意象群、意象系統。見鄭明嫻《現代散文構成論》，(台北 大安出版社，1989年3月初版)，頁93-107。

43 我們在這裡所言的「關鍵意象群」基本上是鄭先生所言的「意象群」類似，其與景物、場景是有差別的。故名思義，景物、場景是指同一時空中的存在物而言，不同時間、空間中的存在物，不可能共同構成一個小說中的景物、場景，然而「關鍵意象群」中的「關鍵意象」卻如鄭先生所言可分別存在於不同的小說文本時空之中。例如《喻 38》任孝子烈性為神 中的「烏龜」、「牛」、「狗」、「雞」等等便同屬於動物意象，我們無法單獨釋義它們，因為它們雖各自存在於不同的小說時空中，卻在小說中相互支援，作用相關，可共同組合成一組「關鍵意象群」，一起為作者某一個創作意旨服務。

44 見楊義《中國敘事學》，(嘉義 南華管理學院，1998年6月版)，頁305。

個意象之中有兩個以上的象徵義，反義組合則是一種特殊的添加組合，指同一意象中的象徵義可能有相反的情況，因而也形成了一種反諷的作用。

楊先生的主要著眼點在於一個意象在形成的過程中，可能被作者賦予的象徵意義之多寡、關係。如此的思考方向當然有助於我們對一個意象的象徵意義作更進一步的分析，使我們注意到一個意象之象徵意義的豐富、多元與歧義，也是我們在對小說「關鍵意象」研究時不可忽視者。換句話說，鄭明嫻先生的意象組合思考啟發我們從小說整體的角度，去分析文本中的「關鍵意象」之間的關係，和楊義先生從個別意象的象徵意義去思考的角度，一總覽，一細閱，所關懷的角度雖各有不同，但兩者實皆有助於我們明瞭「關鍵意象」在小說文本中各種多彩多姿的呈現方式，是我們在分析小說「關鍵意象」的功能、作用時值得思考的方向，因此我們在這裡一併加以介紹。

此外，楊義在《中國敘事學》中曾亦以意象的媒材為分類的基準，為意象作另一種角度的分類。其將意象的類型大致區分為：自然意象，

社會意象，民俗意象，文化意象，神話意象。且於行文中提及：“民俗意象屬於廣義的社會意象之列，風（民）俗意象其實也是文化意象”。因此，楊先生的意象分類實際上也就只有自然意象、社會意象和神話意象三大類，民俗意象和文化意象我們皆可歸之於社會意象之中。⁴⁵

筆者認為楊先生此一分類方式中，自然意象、社會意象乃依意象在自然界中存在的基本特徵作為分類依據，是一個較無爭議而頗值得參考的分類角度，而神話意象事實上乃由自然意象與社會意象加以神異化而來，其本質上仍是這兩類意象的變化，例如楊先生所舉的《紅樓夢》中的「頑石 靈玉」意象，其本質上乃是自然意象 石頭（玉）的一種神異化。因此我們在下面對「三言」進行「關鍵意象」與小說結構的各種分析時，主要便參照了鄭明嫻以意象構成為基準的模式，和楊義對意象的組合、分類，對各種不同的「關鍵意象」進行探討和說明。

第三節 「關鍵意象」在小說結構中的意義來源與作用

小說文本中的意象數量和種類繁多，並不是每一個意象都會在小說結構中對人物、情節、主題、環境氛圍的塑造有所助益，和這些小說的構成要素產生某種聯繫，共同為傳達創作者的某種情志而服務。因此如何判別一個何者為「關鍵意象」，探究「關鍵意象」如何才能承載創作者的情志，發揮其在小說結構中特殊的作用，便成了我們以下所要論述的重心。第一小節我們將分析「關鍵意象」在小說文本中的意義來源，主要包含公共象徵與私設象徵兩個部份。其次，在第二

45 同註44，頁319，321。

小節、第三小節中，我們將針對私設象徵的形成作進一步的探討，包括作者如何選擇一個獨特而鮮明的「關鍵意象」？一個擁有獨特而鮮明的「物象」特徵之「關鍵意象」，是否容易被作者賦予其個人主觀的情志？而作者又如何創造一個獨特而鮮明的「關鍵意象」？一個沒有獨特而鮮

明的「物象」特徵之「關鍵意象」，是否就無法承載創作者個人的主觀情志，對小說整體結構的形成有所助益？最後則為「關鍵意象」與小說構成要素的關係之探究，包括「關鍵意象」對小說人物、情節、主題、環境塑造的影響等等。

一、「關鍵意象」的意義來源

「關鍵意象」意義的如何產生？我們如何在小說文本中考察作者安排「關鍵意象」的究竟目的與意義？明瞭小說文本中的「關鍵意象」是否和小說的主題、人物、情節等有關，彼此之間有無意義上的聯繫呢？一般而言，學者們對意象意義的來源探討，主要是從公用象徵與私設象徵這兩個角度來進行思考，例如趙毅衡、葉朗等學者。而楊義在《中國敘事學》中雖然將意象的意義生成分為四類，但基本上可由公用象徵與私設象徵兩類含涉之。他說：

意象的意義指涉包括幾個意義生成的層面，至少應該考慮到語言媒介的意義，客觀物象的意義，歷史沈積的意義，以及作者主觀附加的意義。……總之意象的意義指涉，既有本來義，又有延伸義和跳躍義，它的意義從字面、從物象牽連到社會和人類，宗教和哲學，牽連到人對自身價值、處境和命運的體認。⁴⁶

楊先生在其文中並未就此所列的四個意象意義生成層面，一一地再作進一步的分述，只是統整性地來談這四個意象意義生成層面，其對它們之間分類上的定義、界線，並非有很嚴格而有理論上的依據。因此我們仍然可以由公用象徵與私設象徵這兩層面來探討「關鍵意象」意義生成之源。換句話說，公用象徵義的生成可包含由歷史事件、習俗典故和任何「前文本」(pre-text)所留下的一些意義影響，大致和楊先生所謂的「歷史沈積的意義」接近。私設象徵義的生成，則可以從選擇獨特而鮮明的物象特徵與創造獨特而鮮明的「關鍵意象」兩方面著眼；大致上涵蓋了楊先生之「客觀物象的意義」、「語言媒介的意義」與「作者主觀附加的意義」。

首先就「關鍵意象」意義生成的來源之一“公用象徵義”而言，每

一個民族乃至於整個人類

46 見楊義《中國敘事學》(嘉義 南華管理學院, 1998年6月版), 頁330。

社會, 都會因其歷史文化的累積而構造出一些公用、固定性的象徵。如香草、美人之類的公用象徵, 它們最初可能因為其外在物象, 或其語文媒介本身的緣故,⁴⁷和人類某種內在情感產生了相似、共鳴性的聯繫而產生; 從一個原本個人性的私設象徵, 久而久之逐漸擴散成一個社會、民族的公用象徵。不過一個公用象徵形成之後, 意義也不是就從此隱固而不變的, 公用象徵有可能因其在某個文化傳統中沈浸太久, 使其接收者對之產生感受上的麻木, 喪失其原有的象徵意味, 亦即符號學上講的意義的「消義化」(desemantization)。例如以「秋波」來形容美人的眼睛, 對現代中文世界的讀者便可能不再新鮮, 而喪失其原有的象徵意味。

香草、美人之類的公用象徵在小說文本之中雖不見得會被作者賦個人主觀性的意義, 成為一個有意義的意象, 但「關鍵意象」的意義獲得絕不可能完全擺脫其公用象徵義的影響, 作者在賦予其「關鍵意象」新的意義時, 總會多多少少考量其在社會歷史文化中原有的公共性意義。⁴⁸因此, 楊義說: “意象的意義存在著變化、轉借、豐富和發展的過程。……意象的意義存在共時性的多層次狀態和歷時性的變動。”⁴⁹即便該「關鍵意象」在歷史的演變過程中可能已被「消義化」掉某些原有的意義, 讀者在探求「關鍵意象」意義時, 公用象徵仍是一個可思考的角度。例如《警 19》崔衙內白鷄招妖 中的“紅兔”其被作者拿來象徵乾紅衫女兒性格上有輕佻與好淫之傾向, 便和我們傳統社會賦予其的公用象徵意義脫不了關係。

其次就私設象徵義而言, 任何意象的產生絕對是主客、物我交感作用下所產生的, 「關鍵意象」之意義來源同樣不可或缺私設象徵義, 我們在探討「關鍵意象」的意義來源時, 也得從這個角度來作思考。換句話說, 任何文本的產生必定會受到其「前文本」的影響, 兩者在釋義上有某種「互文性」(intertextualite)的關係; 而這種「互文性」的關係, 一方面除了可由公用象徵義的角度作思考之外, 一方面也可由私設象徵義的角度來觀察之, 它們同是我們在探求「關鍵意象」意義來源時的參考方向。

私設象徵義的探討是要我們明白，在作者創造一個「關鍵意象」之時，其個人主觀之意旨要附加在「關鍵意象」身上時，必定得考慮到該意象本身在自然界中的存在狀態，亦即「關鍵意象」

- 47 語文的產生從「六書」造字觀點來看，和外在抽象或具象的物象亦脫離不了關係，皆是物我交感所生。例如“日”、“月”二字乃依日、月的外型所造之象形字，“江”、“河”二字則和“水”的外型、聲音有關。
- 48 香草、美人在後代雖可能被所謂的“消義化”，喪失其原有的象徵意義。但只要作者在其文本中運用一個新的表現手法，附加作者新的意義，香草、美人仍可被“再義化”，重新具有激發形象的能力。
- 49 見楊義《中國敘事學》，(嘉義 南華管理學院，1998年6月版)，頁330，332。

的客觀物象必定得適合作者傳達其某種情志；假若作者隨意賦予「關鍵意象」某種主觀意旨，卻不考慮其客觀物象特徵，結果必定會令其在文本中的存在顯得突兀，變成一個意義扭曲的「關鍵意象」，使得讀者難以理解作者創造此「關鍵意象」的用意。

以《警 32》杜十娘怒沈百寶箱 為例，文本中的「百寶箱」從作者的描述看來是個描金文具，內皆抽屜小箱，然卻封鎖甚固。作者運用「百寶箱」外在客觀物象特徵來與其小說中的主人“杜微”相比附，藉此產生某種象徵意味，傳達作者對女主人公的形象塑造。作者設若不考慮「百寶箱」的基本物質屬性，隨意賦予其一個毫不相干的意義，讀者如何能解？

徐岱說：“隱喻的本質是創造主體對生活意義作出的一種審美理解，它建立在事物與事物之間的不相似中包含相似的基礎之上。”⁵⁰「關鍵意象」的客觀物象不可能完全等同於作者的主觀情志，然而作者在賦予「關鍵意象」個人主觀的意義時，也得從其客觀物象特徵中發掘某種與其情感類似的東西。

王克儉在其《小說創作隱性邏輯》也說道：

意象間的聯繫來說，不外乎還是遵循著當年亞里斯多德首先提出而后不斷有人修正而大致相當的三大定律——相似律、接近律與對比律，或者是部分與整體、類與種、原因與結果等現實中經常

聯繫在一起的兩種現象的聯繫規律。⁵¹

例如《喻 26》 沈小官一鳥害七命，作者便利用畫眉鳥這個「關鍵意象」與沈小官這個人物之間，某種外貌、性格上的相似、接近性，讓畫眉鳥成為沈小官的另一個化身，畫眉鳥因此擁有了某種象徵性，在小說結構中產生特殊的意義。《喻 38》 任孝子烈性為神 中的鵝、魚等大魚大肉被用來祭聖金與周得這一對姦夫淫婦的五臟廟，三牲福體則祭獻給被作者稱為“忠烈孝義”的男主角任珪；透過這兩類俗、聖之物在小說中的分別與對比，作者在其中對人物寓藏的褒貶，與對任珪與聖金、周得不同的人生結局暗示，便被清楚地顯明出來。

因此楊義才會認為：

意象是一種獨特的審美複合體，既是有意義的表象，又是表象的意義，它是雙構的、或多構的。意象不是某種意義和表象的簡單相加，它在聚合的過程中融合了詩人的神思，融合了他的才學意趣，從而使原來的表象和意義都不能不發生實質性的變異和昇華，成為一個

50 徐岱《小說形態學》，(杭州大學出版社，1993年1月第1版)，頁205。

51 見王克儉《小說創作隱性邏輯》，(北京大學出版社，1994年4月第1版)，頁128。

可供人反覆尋味的生命體。由於意象綜合多端，形成多構，它的生成、操作和精緻的組構，可以對作品的品味、藝術完整性及意境產生相當內在的影響。⁵²

二、創造獨特而鮮明的「關鍵意象」

私設象徵的形成包括了作者如何選擇與創造一個獨特而鮮明的「關鍵意象」兩部份。這一小節我們將先就如何創造獨特而鮮明的「關鍵意象」來申論之，看看作者如何塑造一個獨特而鮮明的「關鍵意象」，來承載其個人的主觀情志，對小說整體結構的形成有所助益？

徐岱說：

從客觀上看，生活中並不是所有的現象都能用語言清晰地表達出來，對這一類“說不清，理還亂”的東西，“象徵”卻能輕而易舉地予以駕馭。正因為象徵所獨具的這種概括力和滲透力，才使得一首短短的抒情詩常常傳達出深邃無比的生活內涵，讓人讀來意味無窮。⁵³

黑格爾談到藝術家之所以追求象徵時，也曾講了三點理由：“一是強化效果，二是把自己和自己的情緒轉化為美的形象，三是為了避免平凡。”⁵⁴要表達某些抽象的意念，僅藉由語言文字的白描，常顯得笨拙而力有未逮。因此在詩歌中，詩人們常借助意象間接傳達某些難以言喻的東西，讓詩歌透過意象的象徵和譬喻作用展現無窮的「詩意」。

然而象徵和譬喻在詩歌上的作用，又是藉由什麼的方式取得的呢？它們如何能賦予語言文字異於常態的高表現性，彌補語言文字難以有效地表現空間中的物體及其屬性，與複製物象的缺失呢？關於這一點，或許我們可以借助和詩歌同樣富於表現性的音樂來作說明，徐岱說：“在整個藝術家族中，音樂之所以一直佔據著特別突出的地位，顯然同它最富有節奏性不無關係。這一特點賦予音樂以無可比擬的表現性。”⁵⁵

52 見楊義《中國敘事學》，（嘉義 南華管理學院，1998年6月版），頁298。

53 見徐岱《小說形態學》，（杭州大學出版社，1993年1月第1版），頁187。

54 見黑格爾《美學》，第二卷，朱孟實譯，（台北 里仁書局，1981年版），頁136-138。

55 同註53，頁470。

從心理學上的觀點來看，每一種情感都有其特有的節奏模式，節奏和人類的情感本具有一種同構、呼應性，因此“節奏構成主體藝術需求的結構模式，這從根本上決定了人類的一切藝術實踐活動，都不能無視節奏的審美作用。”⁵⁶音樂通過節奏以取得高度的表現性，將人類、世界中許許多多抽象的情感、物象淋漓盡致地表現出來。同樣的，文學要表現那些難以言喻的情感、物象時，通常也會以節奏為師，利用象徵和

譬喻的技巧，在意象中委婉曲折地呈現。

然而何謂節奏呢？存在於運動中的物體又是如何構成這樣一種韻律現象？佛斯特的《小說面面觀》給了我們一個簡單的定義是：“節奏可以解釋為重現加上變化。”⁵⁷徐岱先生則加以引申、解釋說：

節奏感的本質要素有兩項，即“重複”和“變化”。重複使事物的運動具有一種延續性，事物通過這種延續性得以呈現出其運動的規律性的存在。因為沒有規律也就無所謂節奏，而規律之為規律，有賴於某個事物在一定向度內的延續。……同樣，變化是事物獲得運動性的一個前提，從語義學上講，運動”概念指的是事物的靜態結構被打破，形成一種不平衡狀態。變化便是這種狀態激發的一個動力學機制，它有助於內部的新的結構的建立。⁵⁸

節奏透過複現與變化而產生，詩歌中的象徵和譬喻同樣也利用複現和變化，來達成其高度表現性的效果，一個意象之所以能夠利用象徵或譬喻間接傳達某種意念，之所以能夠較諸語言文字的白描更具有豐富的表現性，複現與變化是功不可沒的。因此要從象徵和譬喻的角度瞭解「關鍵意象」是否在文本中發揮作用，首先我們便得由複現與變化入手觀察之。

此外，趙毅衡於《文學符號學》第四章，第五節的「象徵」一文，亦曾提及意象之象徵意義的獲得除了依靠複現之法，作者亦可利用語境的烘托，以上下文的壓力來獲得意象的象徵意義。⁵⁹而葉朗在提及私設象徵的表現方法時，亦以馬奎斯的名著《百年孤寂》為例，說明語象在語境的壓力下會形成一個象徵。因此一個「關鍵意象」除了依靠複現與變化建構其象徵意義，利用語境的壓力亦是一個可能產生意義的途徑。下面我們將針對複現與變化和語境的壓力來看「關鍵意象」意義的生成問題。

56 見徐岱《小說形態學》，（杭州大學出版社，1993年1月第1版），頁463。

57 見佛斯特《小說面面觀》，李文彬譯，（台北志文出版社，1974年5月再版），頁153。

58 同註56，頁466。

(一) 複現與變化

重複是音樂之母，因為重複才能形成節奏，有節奏才能激活情感。所以當語言文本中同樣也出現這種重複時，便會建立起一個抒情結構。……敘事中的抒情手段本質上便具有一種“準音樂”傾向，因為它能強化文本的表現性。⁶⁰

從符號學的立場來看：

詩可利用節奏（包括中國古詩的平仄）、押韻的方式、重複的句式，分段的方式（如詞的上下闕等），都是某些語音成份的複現，或是語音與語意的複現（例如中國的對偶）……在詩歌中，詩律不斷提醒人們注意到語言自身，從而加強了能指的份量，加強了符號的自指性。⁶¹

“在詩裡，語言的情緒性對聲音的依賴通常大於小說，因而聲音的節奏性較小說要來得突出；在小說中，語言的情緒性對以語義的透義性為基礎的意象空間的依賴大於音響，因而思想的節奏感較詩要來得鮮明。”⁶²；在詩歌中，意象藉由不斷地複現，加強符號的自指性，以達成其象徵意義；聲調、押韻、對偶等語音的韻律、節奏感亦需要利用複現加強其符號的自指性。小說通常則只能利用語意的複現，加強能指，以產生象徵和譬喻的效果。因此趙毅衡在將象徵分為公設象徵與私設象徵之後，便說道：

建立私設象徵的一個常用方法是自行複用。……語象一再複現，累積而形成的激發聯想能力，從而使它們獲得了象徵所必需的第二規約性。用符號學術語來說，形符的高複現率使義符的意義累積增加。⁶³

葉朗在《現代美學體系》同樣亦將象徵分為公用象徵與私設象徵，而私設象徵的表現方法之一便是利用語象的複現來達成。⁶⁴

60 見徐岱《小說形態學》，(杭州大學出版社，1993年1月第1版)，頁196。

61 見趙毅衡《文學符號學》，(北京 中國文聯出版公司，1990年9月第1版)，頁200。

62 同註60，頁464 - 465。

63 同註61，頁184。

64 語象 (verbal icon) 指以詞語、句子為單位的語言形象。參見該書頁131 - 132。

公用象徵由文化傳統的累積構成，私設象徵則由一部作品中自行發展而成，藉由意象的反覆出現以表現某些隱微難傳之意。因此在同一篇小說中，相同意象的複現使得意義在不斷地推移中獲得強化和豐富，擴充了小說的容量。意象的複現既是象徵和譬喻形成的方式之一，無疑也是敘事作品詩化的一種重要手段，“它在敘事作品中的存在，往往成為行文的詩意濃郁和圓潤光澤的突出標誌。”⁶⁵經由「關鍵意象」的複現，該「關鍵意象」便易在讀者閱讀的過程中留下獨特而鮮明的形象，造成其意義的多元、豐富性，促使讀者從文本結構中去推敲作者隱藏在「關鍵意象」複現背後的深意。

執是之故，我們從象徵的角度考察「關鍵意象」是否在小說結構中發揮作用時，便有了第一個標準，那就是一個「關鍵意象」之所以能在小說中產生象徵意義，首先得藉助「關鍵意象」的複現，在「關鍵意象」的複現過程中，作者藉由其在文本中的反覆出現，不斷加強能指的自指性，逐漸累積意義，使得該「關鍵意象」在讀者的腦海中獲得了一個獨特而鮮明的形象，從而寄寓作者難以言傳的深意，彌補語言文字再現物象先天的缺陷，也最終使讀者明白作者的另有所指之義。

此外，“變化”是運動中的物體呈現的方式之一，也是節奏之所以形成的重要因素。一個沒有變化的物體便是一個「死物」，一個「關鍵意象」複現若不變化，同樣亦會因為形象的雷同、單調，使讀者對該「關鍵意象」麻木、疲倦，感受力降低，從而對之產生抵制，反而傳達不出作者的深意，使「關鍵意象」的功效大打折扣。因此，並非所有複現的「關鍵意象」都含有意義，一個「關鍵意象」在複現的過程要能被讀者領受到其中含有某種意義，就必需有所變化，使讀者閱讀興致始終不減。這是一個「關鍵意象」要藉由複現增強它符號自指性的前提，否則即便它在文本中出現數十遍，也無法留給讀者獨特而鮮明的形象，仍會被讀者在閱讀過程中輕忽過去。

然而一個有意義的「關鍵意象」之變化不是隨意而無序地千變萬化，它是有所變也有所不變，不變的是該「關鍵意象」的始終存在，有所變的則是「關鍵意象」存在的狀態、樣貌；亦即在文本中始終複現的是該「關鍵意象」，其由於處於運動狀態，每次出現在文本中的狀態、樣貌可能會有所不同。例如：《喻 39》汪信之一死救全家 一篇中便是利用「書信」在不同情境中不同樣貌的反覆出現，來結構出男主角汪信之悲劇的原因，不變的是「書信」這一「關鍵意象」的始終存在，變化的則是每一次「書信」出現時，它的樣貌皆有些許的不同，因此它是重複中的反重複，於相同「關鍵意象」的重複中強調它們對比之間的反差，這有點類似於中國古典小說家們在描寫人物時使所用的對比手法，「特犯不犯」：

在我國古典小說評點中，經常可見諸如「特犯不犯」、「善犯不犯」、「犯之而後避之」等評

65 見楊義《中國敘事學》，（嘉義 南華管理學院，1998年6月版），頁341。

語。這裡所謂「特犯」，指的是作者有意識地把性格相類似或情形相近的人與事放在一起加以對比描寫，而所謂「不犯」，則是指通過對比顯示出作者的高妙手段，寫出人物的不同性格特點。⁶⁶

一個在複現中產生意義的「關鍵意象」是一個運動而有變化的存在，不應被作者描繪成狀態、樣貌始終如一的「關鍵意象」，否則這個「關鍵意象」很容易就會被讀者視之為無關痛癢的東西，淹沒在眾多意象之林，喪失其獨特、鮮明性。因此，「關鍵意象」之所以能在小說結構中產生意義與作用，是不能缺少運動、變化的，變化和複現是一個有意義的「關鍵意象」在小說中的主要特徵。

複現與變化一方面可能使意象和人物、主題、環境氛圍產生了某種關聯性，獲得了某種象徵性意義，一方面也可能使意象成為情節敘事中的焦點，扮演起推動情節發展的紐帶作用。是以某些「關鍵意象」雖然不見得會在複現與變化中獲得某種象徵性意義，對小說的人物、主題、環境氛圍的塑造有所助益，但其若要在情節中扮演紐帶性的關鍵地位，

仍必需得以複現與變化的方式呈現之，例如《醒 33》十五貫戲言成巧禍 中的十五貫，其雖然在該文本中不一定對人物、主題、環境氛圍的塑造有所幫助，傳達出某種象徵性的意義，但其仍必需得在複現與變化的規則中推動情節的發展，使得小說結構的形成更形完整。因此複現與變化對於一個「關鍵意象」的成立而言，絕對有其難以取代的重要地位。

然而讀者若反過來以為只要在文本中複現而有變化的意象，必定帶有某種象徵意味，這就不免有誤了（如上舉的十五貫）。趙毅衡在《文學符號學》書中以孔尚任《桃花扇》中的扇子之複現為例，說明複現使扇子成為一個重要的象徵之後，便接著說：“並不是所有複現的語象都可以變成象徵。……有些語象，因為與主題無關，再重複也是裝飾性的。”⁶⁷ 尤其在小說這種長篇幅的文本當中，作者不可能將場景地一再變換，也不可能完全避免掉某些意象的反覆描寫，某些複現而有變化的意象未帶有象徵意義，對小說而言也就比詩歌來得更為常見了。

此外，小說中的意象與詩歌中的意象在複現與變化也應有些許的不同。詩歌語言用字精鍊，篇幅不大，一個會在詩句中的複現而有變化的意象，當然較有可能被創作者賦予深厚的象徵意義，非僅單純的字面意義。然而在以散文性、敘述性傳述創作意旨的小說中，所謂的意象之複現與變化是否也如詩歌般地僅以它出現的次數作判定呢？事實恐怕沒有這麼單純，以筆者的觀察而

66 見孫遜、孫菊園編《中國古典小說美學資料匯粹》，（台北 大安出版社，1991年1月第1版第1刷），頁338-339。

67 見趙毅衡《文學符號學》，（北京 中國文聯出版公司，1990年9月第1版），頁184。言，小說中意象的複現與變化最好是限定在不同的場景、事件的意象，因為在同一個場景、事件中，創作者雖然可能提及到同一個意象數次，但它們的意義通常相近，缺少變化，不太可能像詩歌一般，同一個意象在不同的詩句中，可能就會有意義的差異性，使得意象的意義在推移中獲得強化與豐富。因此，為使小說中意象同詩歌中的意象在複現與變化裡有同等的象徵作用，限定小說中的意象之複現與變化得在不同的場景、事件中是有其必要的。

(二) 語境的壓力

複現與變化只是我們辨識小說中一個有意義的「關鍵意象」的方法之一，通過複現而有變化的「關鍵意象」形構方式，我們找到了如何開啟一扇通往理解「關鍵意象」意義之門的方法。除了複現與變化，意象要產生象徵意義是否還有別種方法呢？語境的壓力也許是一個值得我們思考的角度。

就符號學的觀點而言，文學藝術的符號系統是一種弱編符碼，其符碼（code）並沒有絕對權威，意義的詮解也非絕對，符號的意義有時光靠符碼並無法被訊息接收者完全的理解，如此語境（context）在此時便成為文學釋義時的一種輔助與參考。而文學的釋義也常因為需考量到語境這個附加解碼（overcoding），使釋義的問題更形複雜。⁶⁸

從符號學的立場來看，語境是符用學研究的重點，是釋義者理解符號意義的參考座標。⁶⁹其中由上下文語境對意象所形成的壓力，亦被學者們認為是意象之所以產生象徵意義的原因，趙毅衡和葉朗便由上下文語境的壓力來看意象的意義之獲得，強調上下文語境的衝突、壓力對意象釋義上的決定性作用。他們認為：上下文語境之所以形成一種壓力主要則來自於語象和語象之間的衝突、不協調，引發讀者推測作者可能另有所指，另含象徵意義。然而上下文語境的壓力，是否可如複現與變化一般可在小說文本的閱讀過程中明顯判別出來？所謂語象和語象之間的衝突、不協調是否有一定的判斷規則可循？亦或其只是一個易落入個人主觀的認定？

這種利用語象和語象間的衝突、不協調所形成的上下文壓力，在現代文學的作品處處可見，

68 參見趙毅衡《文學符號學》，（北京 中國文聯出版公司，1990年9月第1版），頁34 - 35。

69 語境包含有共存文本語境（co-textual context）（歷史語境）、存在語境（existential context）（文化語境）、具體場合語境（situational context）、意圖語境（intentional context）心理語境（psychological context）等五種。同註68，頁72 - 74。

⁷⁰在中國古典詩詞中亦所在多有，李賀的《金銅仙人辭漢歌》與李商隱的《錦瑟》詩便是箇中之佳例。但在中國古典小說中呢？我們能否在其中發現這樣的佳例？是否能在複現與變化規則之外，掘發另一個小說意象意義獲得之依據？而這種由於語象和語象之間的衝突、不協調所形成的上下文壓力，是否也會如興象與抽象一般的令讀者莫測高深，難解箇中深意，造成讀者釋義上的莫衷一是，各人各吹一把號呢？

我們由歷代文學批評者對李商隱《錦瑟》詩的詮解，便不難看出此詩之所以造成詮釋上的「歧義」，全在於作者在詩中對於意象的塑造並非以複現與變化的方式為之。一個僅在文本中出現一次的意象，讀者便無法藉由該意象在文本上下文中多次的複現與變化歸納、研判出一個合宜於該意象在文本中的象徵意義，因此一個沒有複現與變化的意象，我們大多僅能就該意象的字面意義理解之，無法確定其背後所要傳達的象徵意義為何？如若強行詮釋，很容易造成意象象徵眾說紛紜的「歧義」現象。

然而詩歌卻很喜歡利用語象和語象間的衝突、不協調所形成的上下文壓力，不依循複現與變化的手法來賦予意象象徵意義。如此造成讀者在語境的壓力下，感受到意象可能帶有某種象徵意義，但卻難以明白其究竟象徵為何？如此便進一步衍生出種種附會的譬喻、象徵之說，來詮解該意象的意義。以《錦瑟》詩首二句：「錦瑟無端五十絃，一絃一柱思華年。」為例，「錦瑟」在此所指為何？其為何又會「無端五十絃」？「一絃一柱」為何與「思華年」並置在一起？它們所指為何？這兩句詩中的上下文之間明顯的有意象、語義上的衝突，作者將之並置於詩中，實在令人費解。於是讀者乃於上下文的這種衝突、壓力下，認定了其中必定有某種非字面之義所能解釋的意義，是一種象徵、譬喻手法的運用，因此便開始附會各種人生景況、典故，想找出其中所隱藏的象徵意義。如此整首《錦瑟》詩在各式各樣的意象、語義衝突、壓力下，有人認為是悼亡之作，有人認為是純詠瑟之作，有人認為是自傷自序之辭，有人則認為是客中思家之作，說法之多令人眼花撩亂。⁷¹換句話說，正因為作者在文本中提供的訊息量不足，讀者在釋義時就常得增添許多附加解碼，以致使得釋義的問題更形複雜而混亂。

不過我們若從符號學的角度觀之，詩歌利用語境壓力來塑造意象的象徵意義實有其必要性。

70 葉朗在《現代美學體系》中曾舉北島的 履歷：「我曾正步走過廣場、剃光腦袋、為了更好地尋找太陽、……我們安然平分了、倒賣每一顆星星的小錢、……」一詩說其“語境壓力很大，因為正步走過廣場、剃光腦袋與尋找太陽之間太不配稱，太奇特，這就提示「剃光腦袋」這種又俗又近的語象可能是一個象徵。同理，在星星與小錢之間也存在著一種語境壓力，使二者都成為象徵。”見葉朗主編《現代美學體系》，(台北 書林出版社，1993年8月台1版1刷)，頁133。

71 見葉蔥奇疏注《李商隱詩集疏注》，(台北 里仁書局，1987年7月版)，頁2。

因為詩歌由於其文類 (genre) 所引起的讀者“期待” (expectation)，加上其本身使用的語言即帶有高度的意義凝聚、精鍊性，詩歌語言的反常規性雖使其迥異於常規語言，但也從而獲得了更多的符號自指性。⁷²因此詩歌利用上下文語境的壓力來為意象產生某種象徵性意義，有其文類本身的需要性和正當性，這也就是為什麼 錦瑟 詩即便令讀者難以深明其意，其文學價值與藝術美感卻絲毫無損的原因。質是之故，複現與變化、語境的壓力對詩歌意象意義的產生，有同等的重要性，也早為詩人們所普遍使用。

但是小說文體的散文性、通俗性卻不適合利用語境的壓力來為意象塑造某種象徵性意義，特別是在以故事性、通俗性、娛樂性為主導的中國古典小說之中，⁷³我們似乎很難看到小說意象單純利用上下文語境壓力而產生象徵意義者。況且就算在古典小說確實有利用上下文語境壓力所形成的意象象徵，我們也僅能由意象語境的壓力，察覺出其中定含有某種象徵意義，要真切地確定其中的象徵意義為何仍是很困難的。為避免我們在討論「三言」作品中「關鍵意象」的意義時之困擾，我們將儘量避免單純由上下文語境壓力來探討「關鍵意象」；除非此一「關鍵意象」既有複現與變化的現象，亦處於某種上下文語境壓力之下，否則僅單就上下文語境壓力來決定「關鍵意象」之象徵意義，恐怕容易引起釋義上的淆亂。

利用上下文語境壓力所形成的小說意象象徵甚少，也令人很難確切明瞭其象徵意義；然而在小說文本之中，卻另有一種不需利用複現與變化，單靠語境壓力即可形成明晰的象徵意義之意象。例如《喻 38》任孝子烈性為神 文本中的「動物意象群」，其中貓、狗、鵝等動物雖未

有複現與變化的現象，但因其與牛、烏龜、雞等有複現與變化而可確定其意旨的動物，有物類、象徵意義上的關聯，因此我們仍可清楚地從牛、烏龜、雞等「關鍵意象」的象徵意義，明瞭貓、狗、鵝等意象的象徵意義。

這些在文本中僅出現一次的「關鍵意象」，由於它們與其它以複現與變化呈現的「關鍵意象」之間擁有著某種近似的物象特質、象徵意義的關聯性，以致共同構成了一種語境上的壓力，產生了某種象徵意含。面對這些利用共存文本語境、存在性語境等的壓力所形成的意象，我們在「三言」文本「關鍵意象」的分析中亦必需有所著墨。

總而言之，複現與變化、語境的壓力皆是小說創作者可能會運用來創造「關鍵意象」的方式，尤其是複現與變化更是大多數小說「關鍵意象」形成的必要手段，讀者要分辨小說眾多意象中何者為「關鍵意象」，也必要從複現與變化開始入手。

72 參見趙毅衡《文學符號學》，(北京 中國文聯出版公司，1990年9月第1版)，頁131 - 149。

73 楊義認為“小說(按：指中國小說)名目的確立，是一個博學的學者群進行精心的語義選擇的結果，它包容了這種文體基本特徵的故事性、通俗性、娛樂性。見楊義 中國古典小說的本體論和文體發生發展論，(長春社會科學戰線，1994年4月)，頁46。

三、選擇獨特而鮮明的「關鍵意象」

楊義在《中國敘事學》探討意象在小說結構上分析上的地位、功能時曾說：“意象選擇的第一個原則是關於它的本體的，它應該具有特異的，鮮明的特徵。⁷⁴可見一個擁有獨特而鮮明的物象特徵之「關鍵意象」，的確容易為創作者所利用，在小說文本眾多「關鍵意象」中脫穎而出，成為讀者矚目的焦點。因此不論這些「關鍵意象」是由於物象形態特徵上獨特，亦或是出於物象顏色特徵上的鮮明，總之物象的形態、顏色、聲音、味道、冷熱等等特徵，這些都可能是創作者在選擇「關鍵意象」賦予其私設象徵義時，同時得考量到的問題。

然而我們在上文中也曾經說過，一個「關鍵意象」在文本中的形象

特徵必然是獨特而鮮明的，這種利用複現與變化等方式而在文本中形成的獨特而鮮明的「關鍵意象」，與依靠「關鍵意象」在現實世界中的物象本質特徵所導致的獨特而鮮明的形象，又有什麼差別呢？外在物象特徵和複現與變化等手法的使用，兩者對「關鍵意象」意義的塑造孰輕孰重？兩者皆是一個「關鍵意象」之所以擁有獨特而鮮明的形象的原因嗎？

以《喻 1》 蔣興哥重會珍珠衫 為例，「珍珠衫」之所以在文本中變成一個「關鍵意象」，當然有一部份的原因是由於「珍珠衫」擁有異於其它意象的物象特徵，它很容易在文本中吸引讀者的注意，進而發覺其在小說結構中的意義。然而事實上更重要的是，由於作者不斷地在文本中有變化地複現「珍珠衫」，以致於其一方面攫取了讀者的目光，一方面也構成了一個「關鍵意象」之所以能在文本中成立的條件。否則像《警 22》 宋小官團圓破氈笠 中的「破氈笠」，亦或是《警 16》 小夫人金錢贈年少 中的「金錢」，兩者可以說並沒有獨特而鮮明的物象特徵，它們又如何能夠在小說文本中成為一個「關鍵意象」，發揮其在小說敘事結構當中重要的作用。

《醒 31》 鄭節使立功神臂弓 則是另一個反例。小說中被張員外之母形容為無價之寶的「玉結連環」，外在物象特徵，但其在文本中既缺少複現與變化，也無任何與之物象特徵相近的相關意象，可以讓其在某種語境壓力下產生意義，故其無法在該文本中成為一個「關鍵意象」，發揮其在小說敘事結構當中重要的作用。相反的，讀者們將在我們下面幾章的「三言」文本分析中看到一連串以日用微末之物所構成的「關鍵意象」，它們雖可能沒有獨特而鮮明的外在物象特徵，但由於作者運用複現與變化等手法，卻使它們成為小說中獨特而鮮明的「關鍵意象」。可見獨特而鮮明的外在物象特徵雖有助於意象的意義塑造，但那並非絕對的，重要的是複現與變化等手法的使用與否。

74 見楊義《中國敘事學》，(嘉義 南華管理學院，1998年6月版)，頁301。

因此，所謂的“獨特而鮮明”的形象，主要應指物象在文本中反覆地出現時，令讀者所產生的印象，它們在作者匠心獨具的經營下成為文本中的聚焦物，有時甚至會產生一種不可替代性，以至於難以用其它意

象填充其在文本中的位置。雖然一個擁有獨特與鮮明的物象特徵之「關鍵意象」，其在小說中的辨認度很高，容易成為情節事件與事件間，人物與人物間轉折的橋樑；作者在以「關鍵意象」來結構一篇小說時，多少也會考慮到其物象特徵，但那並非絕對的，物象外在獨特而鮮明的特徵並非「關鍵意象」成立的主因。一個沒有經過複現與變化方式，形構出來的意象，即便擁有再獨特而鮮明的物象特徵，都不容易成為一個對小說結構的形成有所助益的「關鍵意象」。再以《醒 31》 鄭節使立功神臂弓 為例，其首段敘述道：

話說東京汴梁城開封府，有個萬萬貫的財主員外，姓張，排行第一，雙名俊卿。這個員外，冬眠紅錦帳，夏臥碧紗廚，兩行珠翠引，一對美人扶。家中赤金白銀，斑點玳瑁，輪珍珠，犀牛頭上角，大象口中牙。⁷⁵

便出現一大堆乍看之下頗為獨特鮮明的意象，但可惜的是作者並未在文本中予以複現與變化等方式呈現之，賦予它們深刻的意義，因此也就無法成為一個對小說結構起作用的「關鍵意象」。

是故我們所謂獨特而鮮明的「關鍵意象」主要並非指物象在自然界中各自獨特而鮮明的狀態，那些在小說中僅浮光一現之意象並無法成為一個「關鍵意象」，它們或許在自然界中擁有獨特而鮮明的形象，但此乃物象本身固有的特質所致，並非作者刻意為之，經過作者個人心靈改造過的形象，因此也就難以成為一個「關鍵意象」。作者若欲藉由意象傳達某種個人的情志，必定得經由如趙毅衡或葉朗所謂的私設象徵一般，運用複現與變化等手法表現之，否則僅在小說中如浮光略影般地匆匆一現，我們很難猜測作者是有意或無意在其中寄寓深意，判定其在小說結構上的作用。

此外，物象在自然界中是否形象獨特而鮮明，其實是個頗見人見智的問題，古今中外，因時因地因人而異，並無一定、共通的標準。例如袋鼠對澳洲人可能是一個很平常的物象，對其它國家的人便覺得奇特，柳絮、畫舫對中國古人而言，可能只個常見而普通的物象，作者不一定會在文本中賦予他們特殊的意義，可能僅作為一般的小說場景使用。如果我們就此冒然以為這些因時因地而不同的物象，在現今的環境中是少見而獨特的，便以為它們一定會成為小說文本中的「關鍵意象」，如此

反而可能導致我們為它們添加上過多的附加解碼，造成過度的詮釋。而趙毅衡在《文學符號學》中亦提及某一些公設象徵會隨著時間、地域變成「透明」，失去其象徵意義，被

75 見馮夢龍《醒世恒言》，魏同賢主編，（上海古籍出版社，明葉敬池本），頁 1881。

「消義化」掉了，⁷⁶也可以為我們說明獨特而鮮明的物象特徵其實是不可靠的，它們並不能成為我們在小說文本中判別「關鍵意象」的必要條件。

此外，由於香草、美人這一類傳統上的公用象徵，其意義在文學文本上早已被讀者所習知而熟爛，我們在對「三言」作品中「關鍵意象」的意義作討論時，便不再單獨涉足。除非此公用象徵也以複現與變化的方式在文本中呈現，否則一旦這些公用象徵只浮光一現地於文本中出現，我們就援引傳統上對其意義的詮釋，此舉恐怕易如某些喜好隨意援引佛洛伊德性心理分析理論的人一般，看見文本中的長形物便以為是陽具的象徵，看見凹陷的東西便認為那是作者在象徵女性的生殖器，有著引喻過當之危險。

以《醒 11》蘇小妹三難新郎 為例：蘇小妹赴岳廟燒香，和秦少游假扮的游方道人相遇時兩相唱和，少游對小妹道：“小娘子一天歡喜，如何撒手寶山？”小妹則隨口回少游道：“風道人恁地貪痴，那得隨身金穴？”⁷⁷這裡的「寶山」與「金穴」雖可能有性的象徵、暗示，但它們僅於文本中浮光乍現這一回，未曾在別處出現過，我們若就以性的象徵來詮釋「寶山」與「金穴」，顯然和兩人在小說中的形象不太吻合，容易落入詮釋過當，或予人見人見智之譏。因此這一類被認為是公用象徵卻未被作者在文本中予以複現與變化的意象，我們在論文將予以避免。

「關鍵意象」的意義判定需得在小說的文本中進行，而非獨立於文本之外。任意割裂、獨立於文本結構之外的物象特徵之詮解，皆不能單獨成為「關鍵意象」意義選擇的依據。劉若愚便認為要判定意象中是否含有隱喻、象徵之義，是否是作者有意創造出來的，應以上下文的語脈為依據。⁷⁸是以「關鍵意象」所謂獨特而鮮明的形象，主要是由於意象在文本中的複現與變化等手法所導致，其既非指獨立於文本之外形象而

言，也非在文本中浮光一現就能判定的。

是故複現與變化是一個「關鍵意象」之所以形成的主要條件，一個擁有獨特而鮮明的物象特徵或帶有豐富公用象徵義的意象，皆僅是「關鍵意象」在小說文本中意義形成的充要條件。一個沒有經過複現與變化的意象即便擁有再獨特而鮮明的物象特徵或豐富公用象徵義，我們都不能隨便以為其中一定帶有創作者某種深意，其一定在該小說整體結構中形成作用。因為任何「關鍵意象」意義的詮釋都不能脫離文本脈絡談之，而複現與變化、語境的壓力正是我們從實際的文本脈中得出來的規則。

76 參見趙毅衡《文學符號學》，(北京 中國文聯出版公司, 1990年9月第1版), 頁176-179

77 見馮夢龍《醒世恒言》，魏同賢主編，(上海古籍出版社，明葉敬池本)，頁593 - 594。

78 見劉若愚《中國詩學》，(台北 幼獅出版社，1977年6月出版)，頁198。

四、「關鍵意象」在小說結構中的作用

人們總是不斷重新解釋過去，為現在找尋意義，並將自己向可能的未來開放。意象的意義並不凍結在過去，也不侷限於現在，它隨著人不同的處境而不停地改變，其意義是未定的，而其可能性也決定於人們未來的可能性。在現實世界中，物象所涵蓋的種類包羅萬象，意義未定。同樣地，小說中所描寫到的物象亦品類繁多，意義紛紜，這些由物象所形構而成的意象，有的在小說中匆匆一現，既不烘托環境氛圍，也對整個小說結構的建立幾乎沒有什麼貢獻；僅屬於小說環境描寫中的一小部份。有的意象卻至關重要，不僅對整個小說結構起著牽一髮而動千鈞的地位，影響著小說中其它構成要素的建立、推動，並且一躍而居於小說中主導全局的角色、地位。

這些對小說敘事結構產生重要作用的意象，筆者以「關鍵意象」名之，最主要的目的在於筆者想要探求有沒有一些簡便而實用的方法或規則、步驟，可以幫助我們從小說成千上百的意象中，有效地發掘出那些對整個小說敘事結構有重要作用的「關鍵意象」？因為任何小說文本當

中，「簡單意象」的數量絕對遠超過「關鍵意象」，⁷⁹如何從文本中發掘這些少數卻至為重要的「關鍵意象」，對於我們是否能有效掌握整篇小說的敘事結構關係至為重大。

由我們上面幾個小節的分析可知，複現與變化、語境的壓力是我們發掘這些「關鍵意象」的首要步驟，當我們面對一篇擁有成千上百的意象的小說文本時，首先我們必需要做的工作即是用複現與變化、語境的壓力篩選出文本當中某些意象。接下來一方面是運用王克儉在《小說創作隱性邏輯》中引述亞里斯多德當年所提的對比律、接近律、相似律，探索這些意象與小說構成要素間的關係（共時性的探討）；一方面則從這些意象的公用象徵義與私設象徵義等角度，探索哪一些意象的象徵義適合用來詮釋該意象與小說構成要素間的關係，有助於整體小說敘事結構的完成（歷時性的探討）。

再以《醒 31》鄭節使立功神臂弓 為例，這篇小說文本中出現的意象眾多，例如：紅錦帳、碧紗廚、珠翠引、美人扶、赤金白銀、斑點玳瑁、輪珍珠、犀牛頭上角、大象口頭盔衣甲、神臂弓、紅白蜘蛛、雪、酒、銀子、衣服、古井、乾紅色皮袋、杯盤、花樹、眼淚、金珠、雲霞、書信、車馬等等，不勝枚舉。當我們以複現與變化、語境的壓力之法檢證這些意象時，我們發掘出了香羅木、劍、頭盔衣甲、神臂弓、紅白蜘蛛、乾紅色皮袋、

79 「簡單意象」的數量遠超過「關鍵意象」，一方面是因為任何小說文本中的意象數量都太過龐大，創作者不可能花費太多的精力去構造眾多的「關鍵意象」，一方面也因為過多的「關鍵意象」反而會造成敘事焦點的分散，並不見得對小說整體的敘事結構有所助益。

書信、銀子、衣服、古井等意象。接下來當我們再進一步運用對比律、接近律、相近律，就這些意象與小說的人物、情節、主題、環境氛圍的關係做比較探討（橫向），從這些意象的公用象徵義與私設象徵義入手，探索其意義來源是否可用來詮釋這些小說的構成要素，我們就更進一步地知道，大致上包括劍、頭盔衣甲、神臂弓、紅白蜘蛛、乾紅色皮袋、書信等意象，對整體小說文本的結構完成有所幫助，是該篇小說中的「關鍵意象」。關於這些意象在該篇小說實際的功能、地位探討，讀者可參

閱我們在第三章第二節中的分析。

因此，在結束本章之前，我們還得就「關鍵意象」與小說構成要素之間的關係稍微作一下探討，以說明「關鍵意象」和這些小說構成要素的塑造究竟有何關係？而在第五章對「三言」進行「關鍵意象」分析時，筆者則將「關鍵意象」當成是小說構成要素裡的一份子，然後再進行「關鍵意象」與小說其它的構成要素的比較、分析，探討它們之間的相互關係和影響，對小說的主題、意義進行總結性的詮釋。是故在此我們必需先綜合一下現今小說理論研究者對小說構成要素的見解，以確定我們在探討「關鍵意象」時的比較、分析座標。

簡明不列顛百科全書認為：“小說是由「情節、人物、場景或背景、敘述方法與觀點、篇幅」等五個要素構成。”⁸⁰韋勒克·沃倫說：“小說的分析批評通常把小說區分出三個構成部分，即情節、人物塑造和背景。”⁸¹大陸小說家王蒙在其《漫話小說創作》上一口氣列了八項：“人物、衝突、情節、細節、意境、色調、節奏和主題。”⁸²台灣小說家李喬談到小說之所以成立的「成份」時，列了六種：“1 主題意識。2 人物。3 故事情節。4 設計的特殊結構。5 選擇的「敘事觀點」。6 適合包含以上各「成份」的語言文字。”⁸³小說理論研究者魏飴說是：“人物、情節、環境、主題、語言。”⁸⁴徐岱則以為小說敘事的構成要素是：“主題、人物、故事、媒介、手段、結構。”⁸⁵

綜合上舉之六位中外學者的見解，我們可知，儘管每個人所關懷、強調的小說構成要素皆不相同，但情節、人物是眾人皆一致同意列舉的小說構成要素，主題、環境也獲得多數人的認同。因此當我們在對「三言」進行「關鍵意象」分析時，筆者擬將焦點放在「關鍵意象」與情節、人物、主題、環境之間的關係探究上，⁸⁶由「關鍵意象」與這些小說構成要素間的互動關係，考察「三言」小說結構的安排，意蘊的生成。

80 見《簡明不列顛百科全書》，(北京 中國大百科全書出版社，1986 年版)第 2 卷，頁 237。

81 見韋勒克·沃倫《文學理論》，(北京 三聯書店，生活·讀書·新知，1984 年版)，頁 242。

82 見王蒙《漫話小說創作》，(上海 文藝出版社，1983 年版)，頁 100 - 101。

83 見李喬《小說入門》，(台北 大安出版社，1996 年 2 月 1 版 1 刷)，頁 6。

84 見魏飴《小說鑑賞入門》，(台北 萬卷樓圖書有限公司，1999年6月初版)，頁28。

85 見徐岱《小說敘事學》，(北京 中國社會科學出版社，1992年9月1版)頁127、155。

「關鍵意象」是小說意象分析中最重要的一部份，我們從意象的形成、作用、表現手法的角度來思考「關鍵意象」，可說是一種演繹法的應用，有點類似於敘事學借用語言學模式來分析小說文本敘事；其中「關鍵意象」複現而有變化之規則乃是我們由象徵、節奏的形成、作用推演而來，是我們藉以判斷一個「關鍵意象」的主要方法。但並非所有在小說文本中呈現複現而有變化之規則的意象，就一定會在小說結構當中和小說的構成要素有著某種關係，它只是我們判斷一個意象要產生意義時的一種主要途徑，是否是「關鍵意象」仍得從小說文本的結構中，得看其是否和小說中的情節、人物、主題等相互支援、搭配。因此，接下來我們將進一步探討「關鍵意象」與這些小說構成要素間的關係。

楊義的《中國敘事學》一書曾專章地探討意象在小說結構上的地位、功能。他說：

意象選擇的第一個原則是關於它的本體的，它應該具有特異的，鮮明的特徵。意象選擇的第二個原則，涉及意象本體與敘事肌理的關係，它應該處在各種敘事線索的結合點上，作為敘事過程關心的一個焦點，發揮情節紐帶的作用。……引導情節深入新的層面。⁸⁷

楊先生所列之意象選擇原則中，第一項獨特而鮮明的特徵，我們在前文已申論過，此處不再複述。而其第二項原則則牽涉到意象與情節的關係，認為意象應該處於敘事線索的結合點上，發揮情節紐帶的作用。這一點筆者完全同意，我們對「關鍵意象」在小說結構中的功能與作用不妨就由情節談起。

“情節（plot）一詞，最早被亞里士多德用作『悲劇』的構造體，同樣也適用於敘事詩。依近代人（按：指福斯特）的定義；或以為小說及戲劇中，依據時間程序來布置前後動作之因果的敘述，便是『情節』。”

⁸⁸福斯特的情節理論或許不免過時，情節的淡化也是現代文學潮流之一，但其依然應該有其在小說中的一席之地，特別是在古典小說的世界中。大陸現代小說家王蒙便說：“所謂散文化的無故事的小說，多半是用一系列小故事代替通篇的大故事，用沒啥戲劇性的故事代替戲劇性強

的故事罷了。”⁸⁹因此我們在分析「關鍵意象」的功能、作用時，情節是一個不可忽視的參照座標。

86 環境、景物雖已被我們納入物象的研究中，然而個別的意象與整體的環境、景物的塑造仍關係密切，頗有可談，故我們將之與情節、人物、主題等同列為意象比較、研究時的參照座標。

87 見楊義《中國敘事學》（嘉義 南華管理學院，1998年6月版），頁301-303。

88 見王夢鷗《文學概論》，（台北 藝文印書館，1982年10月2版），頁195。

89 見王蒙 談短篇小說的技巧，載於《人民文學》，1980年第7期。

「關鍵意象」要在小說情節中發揮作用，固然可以運用複現與變化而成為情節事件中的鮮明而獨特的焦點；然而若它還能在這些事件的具體結構安排——情節中扮演著關鍵性的地位，在敘事線索、情節紐帶上大顯身手，就能使小說情節的推進上格外順暢、突出，將原以時間、場景為敘事連結點的情節變得更形曲折、巧妙。以《醒 33》中的「十五貫戲言成巧禍」為例，原本只個不甚突出的「十五貫錢」，經過作者的巧思，將之安排成故事中一個事件到另一個事件間的關鍵點，推動著一波又一波的事件、高潮，使得小說情節更形巧妙、完整。也因為「十五貫」處於小說情節中的關鍵地位，其在文本中的一再複現而有變化，才容易留給讀者鮮明而獨特的印象，成為一個「關鍵意象」。

是故意象要在文本中複現而有變化，留給讀者鮮明而獨特的印象，成為一個「關鍵意象」，它的方法之一便是處於小說情節的紐帶上，以便能同時間與場景一般，扮演著推動或連結事件的關鍵點。而我們對「關鍵意象」與情節關係的探討便要在此著墨。

然而並非所有的「關鍵意象」皆會在情節的推動、連結上扮演著關鍵性的角色，小說家運用複現與變化等法將一個意象轉化為「關鍵意象」的目的，有時也是為了和小說中的人物產生某種關聯、對照性，以便藉由「關鍵意象」來暗喻、象徵人物的某種性格、心理狀態或外顯行為。

人物是小說中的主體，好的「關鍵意象」運用很難不和人物發生關係，透過「關鍵意象」的塑造，間接地使人物的形象也相對鮮明而獨特，避免了如寫實主義作品對人物外貌過度的描寫，也降低了如意識流一類的心理小說對人物心理極度的刻畫。徐岱說：“在以往的小說中，景物

描寫一般有兩大作用，一是渲染氛圍，為情節的進一步推進作好鋪墊；二是烘托人物，為小說主人公的“性格亮相”提供背景。”⁹⁰「關鍵意象」的塑造實和小說人物的形象塑造，有著密切的關係，當人物和「關鍵意象」的配置不再是偶然而無關，內中存在著其必然性，是雙方某一特徵的相互依存，如此的對應關係就會產生了新的結構意義。因此考察一個複現而有變化的「關鍵意象」與人物之間的關係，也是我們辨識、確認「關鍵意象」意義的方法之一。

此外，「關鍵意象」和環境、景物間的關係，也是我們對「關鍵意象」考察的方向之一。前文提及景是由眾多的意象所組成，一個在文本中複現而有變化的「關鍵意象」無可避免地會成為景中鮮明而獨特的焦點。而環境是人物活動的必要舞台，也是情節推進不可或缺的展示場，因此「關鍵意象」對環境氛圍的塑造無疑也會間接地影響到人物與情節的安排。

徐岱說：

對小說家而言，他們首先要做到的是描寫外在的世界，敘述人類的行為，而不是描述主觀

90 見徐岱《小說形態學》，(杭州大學出版社，1993年1月第1版)，頁179。

心靈，抒發人的感情。而這種描寫和敘述要想具有藝術價值，自然得成為某種思想的象徵，使之成為一種審美觀念的符號。……小說家雖然是對各種實際經驗形態作出描繪和反映，但只有當這些經驗形態的東西表現出某種超驗內涵時，他才能創作出真正的黃鍾大呂之作。”⁹¹

正由於「關鍵意象」是透過對外在客觀物象的描寫，寄寓了人類主觀的情感而形成的，所以其才能突出於環境之外，扮演著營造小說環境氛圍的關鍵性地位。而所謂的氛圍“指的是一種具有彌散性的精神氣氛和情感色調。在敘述活動中，它具有鋪墊故事、刻畫人物和表現主題、強化美感等多方面的作用。但最主要和基本的功能，在於使讀者對於某個事件的發生產生某種預感。”⁹²而此預感則會增強讀者對情節產生某

種「懸念」，吸引讀者往下閱讀的好奇心。因此羅鋼先生說：“也有一些意象，儘管在作品中反覆出現，卻不具有象徵的涵義，它們的一再出現，目的在引起讀者的某種懸念。如金聖嘆提到的‘景陽崗勤敘許多哨棒’就是如此。”⁹³

最後是主題和「關鍵意象」之間的關係。在回答這個問題之前，首先我們得先明瞭何謂小說的主題？一般性的理解，指的當然是作品的創作宗旨和其中中心思想，亦即作品之主旨、意義。克林斯·布魯克指出：“一部小說的主題也就是作者對人物和事件的詮釋，是體現在整個作品中對生活的深刻而又融貫統一的觀點，是通過小說體現出來的某種人皆有之的人生經驗。”⁹⁴換言之，“在敘事活動中，主題的意義在於對創作格局的總體設計，和對創作軌跡的定向性把握。”⁹⁵魏飴在《小說鑑賞入門》一書提及小說主題的鑑賞，便列了五項頗值得我們參考之法：“（一）從作者背景看主題。（二）從人物塑造看主題。（三）從情節發展看主題。（四）從語言的情感色彩看主題。（五）從整體傾向看主題。”⁹⁶因此小說情節、人物、環境的構思、創造都不能離開主題而存在，「關鍵意象」的塑造當然也必然間接地或直接地與主題相關。

這裡所謂的「間接地相關」指的是「關鍵意象」透過情節、人物、環境和主題產生某種意義上的聯繫，兩者相互制約以服務於作品的主題。⁹⁷「直接地相關」則當然是指不透過情節、人物、環境，「關鍵意象」直接便聯繫著作品的主題，象徵、暗示著作品的主旨、意義。如美國小說家

91 同註 90，頁 262。

92 同註 90，頁 357。

93 見羅鋼《敘事學導論》，（雲南 人民出版社，1994 年 5 月第 1 版），頁 90。

94 見《小說鑒賞》，（北京 中國文聯出版公司，1985 年），第 4 章。

95 見徐岱《小說敘事學》，（北京 中國社會科學出版社，1992 年 9 月第 1 版），頁 136。

96 見魏飴《小說鑑賞入門》，（台北 萬卷樓圖書有限公司，1999 年 6 月初版），頁 212 - 220。

梅爾維爾《白鯨記》中的白鯨、海明威《老人與海》中的大魚皆和整部作品的主題有著密不可分的關係。

因此，小說文本中「關鍵意象」的功能與作用是聯繫著情節、人物、環境和主題來說的，也是我們在下面四章在分析「三言」中的「關鍵意象」時，所要探討的重點。它和情節、人物、環境、主題各自間的聯繫、對應，是一個「關鍵意象」成立的必要條件，是「關鍵意象」之所以在於小說文本中值得被研究的主因。其或許處於情節的紐帶，扮演著推動、連結事件的關鍵地位；或許和人物的性格、行為、心理有某種對應、象徵；或許是環境中一個鮮明而獨特形象，負有營造某種氛圍、製造閱讀懸念的功效；亦或許體現著作作品的創作意旨，擔任著作品整體創作格局的總結樞紐。總之，一個「關鍵意象」不可能全然與情節、人物、環境、主題無關，其之所為關鍵，正是就著這些小說構成要素而言的。

97 「關鍵意象」與情節、人物、環境間的相互影響、配合，不一定是誰主誰副，有時「關鍵意象」的存在反過來影響情節、人物、環境等的安排。

第三章 「關鍵意象」公用象徵義的承襲與轉化

在現實生活中，人對世界的感受能力總是被社會化、群體化，人們感受把握人生的角度、層面、途徑，情感的生成及表現這些情感的方式，總是受到社會規範和習俗的制約而呈現出某些一致性。¹

在中國文化傳統中，牛、馬有古樸、勤奮等象徵，鴛鴦象徵著成雙成對的愛侶，烏龜既有長壽的象徵，也含有罵人不懂事的意味，鏡子則多帶有反照自省和破鏡重圓的隱含意義。這些幾乎已形成一種類如公用象徵的意象，當其被創作者拿來作為小說創作中的「關鍵意象」時，其意象本身所承襲的公用象徵義，必然首先會影響到創作者對「關鍵意象」的意義賦予。因此當我們在考察「三言」中的這些「關鍵意象」的意義時，首先必不能忽略有關其公用象徵義的思考。

其次，正如我們在第二章關於「關鍵意象」意義來源探討時曾提及的，創作者亦可能選取這些「關鍵意象」的某種客觀物象特徵，運用複現與變化的手法來賦予該意象一些作者個人主觀性的意義。例如《喻 26》

沈小官一鳥害七命 中的畫眉鳥便被用來暗喻主角沈小官空有外貌，平日養尊處優卻不切實用，以致於因鳥死於非命。畫眉鳥在中國文學傳統中也許並未如鴛鴦、烏龜一般，寓有明顯而一致性的公共象徵義，然而在該篇小說中，由於創作者獨特的安排，讀者自然便會將畫眉鳥與主角沈小官在小說中的地位、情狀相比附，以致從畫眉鳥這一客觀物象特徵，合理地推求出創作者有意在其中有將人物與畫眉鳥等量齊觀，而賦予主角空有外貌、養尊處優卻不切實用的喻意。

因此不管經由「關鍵意象」之公用象徵義入手，亦或就其私設象徵義著眼，兩者意義的協調、折衝是創作者形塑一個「關鍵意象」的必經之道。有時創作者可能單純承襲此「關鍵意象」的公用象徵義，完全不考慮賦予其另外的私設象徵義，有時創作者也可能絲毫不考慮其既有的公用象徵義，完全按照該意象的某種客觀物象特徵，賦予其個人獨有的私設象徵義。然而大部份的時候，創作者可能必需得在兩者之間取得一個平衡，既得考慮該意象原有的公用象徵義，也得顧及如何創新、活化一個原本就含有公用象徵義的意象，以配合自己小說文本結構中的意象需要。²

- 1 見高波《敘事的建構\敘事寫作教程》,(廈門大學出版社,1997年9月第1版),頁4。
- 2 除非是一些新創或古人甚少用到的意象,否則大部份的意象皆會或多或少帶有某種公用象徵義。因此如果我們從一種較殘忍、現實的角度觀之,所謂的:“創作中的自由從來都是一種戴著鐐銬的跳舞。”創作者對於意象私人性的意義賦予,也許僅是在意象的眾多公用象徵義中選取一個合於己用者吧?!

面對「關鍵意象」公用象徵義的承襲與轉化以致私設象徵義的生成問題,以下我們將分別透過「三言」不同的篇章,來探討「三言」「關鍵意象」的使用,是如何在這兩種意義來源之間取得平衡。

第一節 公用象徵義的承襲

含有公用象徵義的「關鍵意象」若進一步區分,則可分成「自然意象」與「社會意象」,包含了由歷史人物故事、習俗典故和任何「前文本」(pre-text)所留下的一些意義影響。

其中,「自然意象」的部份,若就其媒材區分,主要可分為「動物意象」、「植物意象」和「無生命自然意象」等三大類型。首先就「三言」中的「動物意象」而言,基本上是以人類所豢養的家禽、家畜為大宗,包括雞、鵝、牛、馬、犬、貓等等;例如《醒 35》徐老僕義憤成家中的牛馬、《醒 9》陳多壽生死夫妻中的羊、天鵝等。其次如鴛鴦、畫眉、烏龜等較次要的經濟性動物也偶爾會出現在小說之中,且多少會帶著一股神異的色彩;例如《喻 26》沈小官一鳥害七命中的畫眉鳥和《醒 30》李汧公窮邸遇俠客中的禽鳥。而最常被創作者賦予神異色彩的「動物意象」,是那些較少出現在人們生活週遭的動物、水族、爬蟲,包括鯉魚、鰻魚、狐狸、蜘蛛、蛇、虎等,甚至包含想像中的龍。例如《喻 34》李公子救蛇獲稱心中的朱蛇,《醒 31》鄭節使立功神臂弓中的蜘蛛。

其次,就「植物意象」而言,從《詩經》、《楚辭》作品以降,中國詩人向來就很懂得在詩文中「拈花惹草」,寄託自己的情志。香草、蘭芷象徵有德君子,蕭艾、茅草喻無德小人,梅、蘭、竹、菊、牡丹、蓮

花、百合、鳳凰花等等，各有各獨特的象徵意義，從古至今數不盡的詩篇詠頌著她們，透過她們絕妙的形象，為人們表達難以言傳的情意。尤其在中國詩歌的傳統上，不論是模山範水、寄寓情志的山水、田園詩，亦或喜作傷春悲秋的詠物、閨閣之作，植物一向是這些詩人們喜愛吟詠的對象，少了這些植物充實其中，中國的詩歌勢必定將頓失某種吸引人的光彩。

然而「三言」這一百二十篇小說中，有關於植物的形象的描寫卻並不多見，不僅遠不如某些「社會意象」出現頻繁，相較於在詩歌中較少出現「動物意象」，「三言」作品中的「植物意象」簡直就屈指可數。至於「無生命的自然意象」在「三言」中出現的頻率也同「植物意象」類似，因此以下我們所舉的「三言」有關「自然意象」對公用象徵義的承襲、轉化，將以「動物意象」為主，而這些「自然意象」在人類社會中的多半擁有著較「社會意象」為清晰而一致性的公用象徵義。

「社會意象」部份，一般而言其雖然是「三言」小說「關鍵意象」的大宗，但由於其含蓋範圍廣大，且有其個別物象特徵上的獨特性，因此我們很難一一肯認其含有什麼樣公共象徵義。例如《警 37》 萬秀娘仇報山亭兒 中的山亭兒、《警 22》 宋小官團圓破氈笠 中的破氈笠、《警 30》 金明池吳清逢愛愛 中的玉雪丹，皆可說是一個獨一無二的「社會意象」，我們可能必需就該意象內在的「始原語」部份，³來做歸納探討，才能明瞭其公用象徵義的承襲與轉化。例如《喻 1》 蔣興哥重會珍珠衫 中的珍珠衫，我們雖然很難肯定珍珠衫帶有什麼樣的公用象徵義，但若就珍珠衫的「珍珠」和「衣衫」兩個「始原語」來看，則它們個別所隱含的公用象徵義卻不難明白，因此「社會意象」和「自然意象」對公用象徵義的承襲與轉化，我們有必要分別觀之，才能清楚明瞭「關鍵意象」對公用象徵義的不同形態的承襲與轉化。

此外，在第二章中，我們曾援引劉若愚在其《中國詩學》中，對典故與意象、象徵的看法，認為典故的使用事實上是拿史實和意象相比附，也可歸入譬喻和象徵的手法之中。這些「典故意象」指的是作者在其創造的小說意象中援引某個歷史典故，進行意義的發揮，例如《喻 40》

沈小霞相會出師表 便是借用諸葛亮的「出師表」來作為小說的「關鍵意象」，闡釋小說中主角沈鍊和沈小霞的忠肝義膽，出師表在小說中既是一個意象，也是有其歷史典故。其它如《喻 1》 蔣興哥重會珍珠衫 中使用到了源於《後漢書·孟嘗傳》中「合浦還珠」的典故；《醒 26》

薛錄事魚服證仙 中的金鯉和劉向《說苑·正諫》中的「白龍魚服」、《列仙傳》中的「琴高乘鯉」兩個典故有關，等等。「三言」小說中運用到典故的篇章雖然並不多，不過其乃是一種相當獨特的公用象徵義運用，可以為「關鍵意象」公用象徵義在歷史上的演變作一較為清楚的說明，因此談過在「自然意象」和「社會意象」的公用象徵義承襲、轉化之後，我們也將把焦點挪過來看一下這些帶有典故意義的「關鍵意象」之公用象徵義使用情境的承襲與轉化問題。⁴

一、「自然意象」對公用象徵義的承襲

《喻 5》窮馬周遭際賣 媪⁵ 是一篇描寫傳統文人和酒焦不離孟的小說，文本中最重要「關鍵意象」有兩組，而就我們目前有的資料來看，這兩組「關鍵意象」應皆是馮夢龍自己所

3 「始原語」指的是一些不帶修飾語的名詞，是一種較普遍的「物性」呈現。例如：人、鳥、花、山、月等等。參見梅祖麟、高友工 論唐詩的語法、用字與意象，本文原刊《中外文學》卷 10 - 12 期，後收入《中國古典文學論叢，冊一，詩歌之部》，(台北 中外文學，1976 年版)。

4 「三言」小說運用典故的篇章雖然不多，不過我們若將每一篇小說中的「頭回」故事，當成是「正話」中的一部份，則其中不少「頭回」故事皆可以視作「正話」小說的一種典故運用；因為「三言」的「頭回」與「正話」多多少少皆帶有某種意義上的關聯，小說敘述者在書寫「正話」前先以一個「頭回」的小故事，作為「正話」的對照、襯托，和小說使用典故有異曲同工之效。

創造的。⁶一組是象徵馬周這個人的“馬”，和其變化的“牛”、“龍”，另一組則是和其人生境遇緊緊扣合在一起的“酒”。首先以馬、牛、龍這組基本上承襲既有的公用象徵義而成的「關鍵意象」來說，敘述者以馬周之姓為據，將馬周在未遇前的處境，以一首“未逢龍虎會，一任馬牛呼。”的詩來描繪之，將馬周這個落難英雄與任人呼使的馬牛形象相結合，以充份顯現其未遇前處境的極度不堪，於是「馬牛意象」成為其落難時的象徵。而後敘述者再藉著馬周末來的妻子賣 媪

異夢：「白馬食 冲天變為火龍」，來暗示馬周未來的人生際遇；果然當馬周這匹千里馬遇見了伯樂的賞識之後，馬上就由任人呼使的馬牛一躍成了冲天的火龍，「馬龍意象」則成了其飛黃騰達時的象徵。換句話說，敘述者透過文本中的證詩與旁人的異夢，間接地以一匹千里馬來象徵主角馬周，在其未遇見伯樂之前，千里馬同一般的牛馬任人賤踏、使喚，處境惡劣；一旦得遇伯樂，有人賞識，千里馬馬上就會顯現出其原有本能，成為受人矚目的冲天火龍。因此，千里馬要被當成一般的牛馬，亦或被當成冲天龍馬，可說全繫乎伯樂一人身上。

敘述者除了利用「馬意象」的變化來說明馬周人生的轉折，將一種「萬事分已定」的宿命思想在文本中彰顯出來之外⁷。還藉著「酒意象」進一步說明馬周何以會有這麼大的生命轉折。小說一開始，敘述者即描述了馬周“才高好酒”的特質，這不僅使得周遭的人無不嫌惡他，而且因此得罪了州刺史，喪失掉其當時賴以為生的教職。但馬周嗜酒的性格在將其推向了人生最低潮的同時，也為他開啟了另一個「馬牛變火龍」的契機。其辭去教職之後，轉赴京城謀求發展機會，於旅途中一個酒店裡“大碗喝酒”，以“剩酒濯足”的舉動驚動了周遭的人；酒店的主人認為其乃非常之人，故而安排馬周到京城時寄居在親戚賣 媪的家中。而後賣 媪將馬周推薦給武官常何，常何“置酒款待”之，並求其代筆，直陳國事得失面聖；馬周一揮而就的大作得到皇帝的賞愛，皇帝緊急宣招見駕，不料馬周當時正在“醉酒”，幸賴常何以水噴面，才不致誤了聖駕。最後皇帝賜官馬周，眾人再“以酒慶賀”他，賣 媪也因此得嫁馬周，因夫得貴。

酒在馬周的生命中既是抒發懷才不遇之鬱悶的好伙伴，也是他受人輕侮，遭際困頓的主因；既是他驚動外人，突顯其不凡才氣的所在，也是他「馬牛變火龍」時的慶賀之具。我們在這個頗似李白生平傳說之翻板的故事中，看到了酒在人生不同境遇中的不同功用；不論嗜酒會誤事或成事，不論人生失意或得意，酒總是人生不可或缺的伴侶。沒有了酒，不僅人生將變得乏味，文學

5 《喻 5》窮馬周遭際賣 媪，見馮夢龍《喻世明言》，魏同賢主編，（上海古籍出版社，明天許齋本），頁 241 - 262。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期

小說，馮夢龍所作。見韓南《中國短篇小說》（台北 國立編譯館，1997年7月初版）。

6 見譚正璧《三言兩拍資料》，（台北 里仁書局，1981年3月），頁33-35。

7 見王鴻泰《「三言二拍」的精神史研究》，（台北 國立台灣大學文史叢刊，1994年6月），頁44-64。

作品恐怕也會失色不少吧！

敘述者利用牛、馬、龍、酒等意象在中國文化中既有的公用象徵義來塑造主角馬周在不同生命階段中的人生景況、性格特質，並以之作為小說情節中重要的轉折點，將一種「萬事分已定」的主題、思想在意象的轉換之中表現出來。讀者只要能掌握住牛、馬、龍、酒等這幾個意象，由意象公用象徵義的角度思索其與人物、情節等塑造之間的關係，小說內在的主題、意蘊便不難得知了。

《警 28》白娘子永鎮雷峰塔⁸敘述的是在清明細雨紛紛的日子，一個住在杭州的小伙計許宣到廟中燒香追薦祖宗，回程途中遇見一個“頭戴孝髻，烏雲畔插著些素釵梳，穿一領白絹衫兒”的婦人並一個著“青衣服”的丫鬟。白衣婦人自稱是“白三班白直殿之妹”，借搭船之便和許宣攀談，先後以借“船錢”、“傘”的名義安排許宣來訪、續情，而後當許宣來訪白娘子索傘之時，便一再推托，欲製造許宣下次到訪的機會。誰知白娘子這一連串暗示性的求愛，對許宣這個木頭人一點也無用，非得直待白娘子開口示愛，願與之共結連理，並解決其經濟上的窘迫時，許宣才勉為其難的應允，他們兩人性格上的差異至此已明。

許宣在得到白娘子還傘並“五十兩雪花銀”的幫助下，將銀請姐夫籌辦婚事，誰知姐夫認出此銀乃邵太尉府中失銀，至臨安府出首，許宣被捕辯稱此銀乃白娘子所給，眾公人同許宣至白娘子住所，只見“一個如花似玉穿著白的美貌娘子”坐在床上，待其被公人打散後，銀子才赫然出現在床上。許宣至此始知白娘子為異類，被發赴蘇州勞役。

許宣在蘇州半年之後，白娘子至彼尋訪，再結前緣，並取出“銀兩”請人備辦喜筵。隔年二月半，許宣外出看臥佛時，被一道士鼓惑拿符欲鎮壓白娘子；白娘子技高一籌，反使法術將道士趕走。至四月佛誕，許宣又欲外出看佛會，白娘子叫青青拿“珊瑚墜子”等物給許宣打扮了外出，不料被公人認出其身上的飾物乃周將仕家失竊之物，又演出了一段許宣被捕發赴勞役，白娘子失蹤的故事。

許宣這次被發配到鎮江勞役，白娘子過後又到彼尋訪，費了一番唇

解釋後，兩人才再續前緣。一日許宣勞役之處的主人李克用壽誕，許宣同白娘子到賀祝壽，李克用乘白娘子登東之際在門外張望，只見“一條吊桶來粗大白蛇”蟠著。又七月初七英烈龍王生日，許宣同友人至金山寺燒香，被金山寺法海禪師留住，白娘子同青青來尋許宣，被法海驚跑，許宣至此才確定白娘子為妖怪，稍後並得到李克用的證實。而後朝廷恩赦，許宣回到杭州姐夫家。不料白娘子同青青已在姐夫家

8 《警 28》 白娘子永鎮雷峰塔，見馮夢龍《警世通言》，魏同賢主編，(上海古籍出版社，明兼善堂本)，頁 1117 - 1196。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的前期小說，大概為明初。見韓南《中國短篇小說》(台北 國立編譯館，1997 年 7 月初版)。

等候多時。白娘子此次以半籠絡半脅迫的方式，並未加以否認自己是異物的身份，加上姐夫亦曾見白娘子房中一條吊桶大的白蛇，許宣遂不再相信白娘子，請來法海禪師來收妖，將白娘子和青青打出白蛇和青魚的原形，押鎮在雷峰塔下。

「蛇」是這篇小說中絕對不能忽視的「關鍵意象」，我們從蛇所擁有的公共象徵義來看，蛇在基督教聖經中是引誘夏娃偷吃禁果的罪魁禍首，早已帶有色欲的象徵。在佛洛伊德的眼中亦與色欲有關，且是男性生殖器的象徵。這是個非常有趣的問題，白娘子竟與男性生殖器等同？⁹我們若暫不對佛氏這樣的說法提出質疑，而從《警 28》 白娘子永鎮雷峰塔 中白娘子與許宣的互動關係來看，顯然白娘子是一個握有男性生殖器的強者，其不僅如同蛇一般總是對許宣纏著不放，對兩者的愛情從頭至尾採取主動、積極的態度，對許宣每次出門時抱著不悅的態度，猶如男子不願家中婦女出外拋頭露面一樣，並且兩人日常生活用度亦皆出自白娘子之手，許宣在白娘子強勢的主導下，反而呈現傳統女性弱者的一面。可見以蛇男性生殖器的強者象徵來詮釋白娘子，亦非全然不可行，反而讓我們看見了其與許宣關係上的不平衡，而這或許也是導致兩人勞燕分飛的潛在原因吧？

本篇中的「白蛇意象」的塑造相較於《警 27》 假神仙大鬧華光廟 中的雌、雄龜精實在勝之多矣，其原因除了作者懂得善用蛇的公用象徵義來進行發揮之外，「關鍵意象」顏色的意義發揮亦是「白蛇意象」之所以塑造成功的重要因素。敘述者在文本中不僅將白蛇精化身為一姓白

的婦人，多處以素淨的白衣娘子形容其外貌；白蛇精給許宣的五十兩雪花銀子，白玉環等物象特徵亦皆符合其自身白色形象，可見敘述者在小說色彩選擇、搭配上的一致性與巧妙。敘述者從小說一開始至法海揭穿白娘子異物身份前，一概皆以一姓白的素淨白衫女娘來形容白娘子，¹⁰偶爾藉由他人之眼來呈現白娘子的真實身份時，也是讓讀者處在疑信參半的狀態之下。

9 陳炳良在《母子衝突——白娘子永鎮雷峰塔的心理分析》中引斯萊特的觀點：蛇口是「有牙齒的女陰」的象徵。其引李維史陀「木新娘的故事」說明：蛇既代表死亡也表增殖，既代表雄性也代表雌性。且其認為：許宣和白娘子的結合就是佛洛伊德所說的「戀母情節」(Oedipus complex)的蒸母(mother incest)的表現。當然這種行為違反了社會的禁忌(taboo)，故此他犯了官非，被判充軍，就像Oedipus離開Thebes一樣。而最初去告發許宣藏了賊的人就是他的姐夫(surrogate father)的懲罰。後來許宣擔心會被白娘子所害，就是心理學上所謂的「閹割恐懼」(fear of castration)見《小說戲曲研究第二集》，國立清華大學人文社會科學院中國語文學系主編，(台北：聯經出版社，1989年9月)頁103-108。

10 小說中唯一的例外是許宣同白娘子赴李克用壽宴時所穿“上著青織金衫兒，下穿大紅紗裙”，此不僅和白娘子本身的形象不合，且和李克用淨房中所見的大白蛇形象相左，此或許是小說中對白娘子形象描寫上的一點瑕疵吧？

敘述者的視角緊隨著男主角許宣而行，讀者如同許宣一樣一開始只覺白娘子乃是一個愛穿白衣的美貌女子；而後經假銀一事，才對白娘子的身份起了懷疑；至許宣外出看臥佛被道士聲稱有妖怪纏他時，知道了白娘子可能非人；最後經李克用、姐夫、法海等人一步步地證實白娘子乃白蛇精所化。這樣對白娘子的真實身份既非如《假神仙大鬧華光廟》中的龜精，完全不在文本中加以暗示，只在文末交待，亦非一開始便明其身份。敘述者讓讀者經由許宣的視角逐一探索、破解白娘子的真實身份，隨著許宣的喜怒哀愁溶入在小說高潮起伏的閱讀樂趣中。相對於大多數話本小說中“非聚焦型”(無所不知型)的視角安排，實在高明許多。

從物象的顏色特徵來看，白蛇之白既有純情、無知等象徵意義，也可使人對之產生一種神祕、莫名的恐懼。¹¹這些多元甚至矛盾的公用象徵義對於我們理解人物內心世界的豐富性，大有助益，一方面我們既可

說明白娘子內心對許宣的感情，是專情而無知的，一方面也說明了許宣對白娘子的態度，始終在愛裡包藏了神祕和莫名恐懼，是其來有自的。白娘子對許宣之專情可以從其被許宣屢次揭穿其身份，卻屢次主動前來釋疑、共聚看出；其最後甚至冒著生命危險，也要來同法海鬥法、索討許宣；被法海打出原形時，還“兀自昂著頭看許宣”。這樣專情、深情的背面則是對許宣認識的不足、無知，其一直想以深情打動許宣與其白頭偕老，卻不明瞭許宣的心理有著人類潛意識裡對蛇這類異物的天生恐懼。因此每回許宣一有白娘子非人的蛛絲馬跡或證據時，總是馬上忘記白娘子平日對他的好，翻臉和外人站在同一戰線。而當其親眼目睹白娘子在他和法海面前所行的異能，並經法海權威性地證實白娘子為妖怪後，許宣回杭州再遇白娘子時，便一改從前易被白娘子甜言蜜語收攏和好的態度，將內心的恐懼完全呈現出來。其一方面既對白娘子跪下求饒，一方面也著手請道士、法海來對付白娘子，完全不再將之視為情愛的對象。以此觀之，就算最後法海不來收伏白娘子，破壞他們的婚姻，許宣恐怕也不可能再和她重續舊情、恩愛如昔了。

青青在文本中雖發揮的不多，可能有如同「假神仙大鬧華光廟」中的龜精一般，形象顯得貧乏、模糊，但因其在本篇小說中僅是配角，是以這種類如「扁平人物」的形象塑造，應該不算是小說的瑕疵。而我們若進一步就青青為青魚的化身來看，青魚不僅有佛洛伊德所謂色欲之象徵，且和「情欲」二字聲音上若合節符；對照其在小說中擔任的是為白娘子與許宣情欲糾合的角色來看，青青確實可能有「情欲」的象徵意義。是以青青雖如白娘子所言不曾和許宣有過一日歡娛，

11 “蛇”的本字為“它”，後來被假借為其它的“它”，《說文》中言：“它，虫也。從虫而長，象冤曲垂尾形。上古草居患它，故相問無它乎？”，可見蛇在先民的眼中早已是一種令人產生莫名恐懼的生物。而何滿子在《中國愛情與兩性關係》亦中提到：“白娘子作為蛇精的可怖形象，無妨視為女性潑辣、強悍、刁蠻和妖媚的極度誇張的象徵，正如妲己的被幻想為吃人的狐狸精一樣。”見何滿子《中國愛情與兩性關係》，（台北 台灣商務印書館，1995年1月台灣初版），頁114。

但其身為白娘子情欲追逐的伴隨者，擔任白娘子情欲共犯結構的角色，仍使其同白娘子一般被法海押鎮在雷峰塔下。此外，青青顏色之「青」，

同樣也有無知、不成熟的象徵，和白娘子的成熟、穩重（除了感情之外），亦形成了一種對比性。

雖然白娘子在《白娘子永鎮雷峰塔》中的蛇妖之性已較《李黃》、《西湖三塔記》這些前文本為輕，但其終究是個蛇精，而非真正的人類。其與《計押番金鰻產禍》中的金鰻一般不僅同有色欲之公共象徵義，我們由敘述者藉法海在文末所留的組詩：“奉勸世人休愛色，愛色之人被色迷；心正自然邪不擾，身端怎有惡來欺。但看許宣因愛色，帶累官司惹是非；不是老僧來救護，白蛇吞了不些留。”，亦可看出敘述者將白娘子視為色欲的表徵，借許宣出家、看破紅塵，以勸戒世人勿為色欲所困的意圖是很顯明的。敘述者這種一方面承襲著蛇在人類文化中負面而帶色欲的「公用象徵義」來描寫白娘子，保留《李黃》、《西湖三塔記》以降對蛇精色欲的譴責；一方面又對白娘子所行所為抱著同情，欲為其去妖化的企圖，在在都顯現了敘述者在改編《白娘子永鎮雷峰塔》時的侷限與矛盾心理。不過這個問題至後來戲曲《雷峰塔傳奇》、彈詞《義妖傳》中，白娘子已盡脫妖氣，真正成為了作家、人民心目中勇敢追求、捍衛愛情的象徵。

是以繆詠禾認為：

動物化為美女和男子相愛，這是民間故事中常見的題材……這類故事有兩種類型。一種可稱為「惡獸型」。動物變成美女，目的是要迷惑人，害人，甚至要吃人。故事的男子吃掉。另一種是「善獸型」，動物變成人和男子相愛，完全出於真誠，是嚮往著人的世界，她們還能幫助男子燒飯除害，成家立業。……白蛇的故事則是從惡獸型衍化為善獸型的典型。¹²

而王鴻泰也認為：“由對白蛇可視為是情欲的象徵，恐怖感與危險性的強調而逐漸轉向對其癡情的同情，這在相當程度上，也可以當作中國人對情欲態反映的一個量表。”¹³至於許宣，敘述者雖不斷在文本中令其與神佛結緣¹⁴，最後且出家為僧，跳脫色欲之海，但對於這樣一個對情愛畏縮、甚至無情的男人，讀者恐怕還是難以打心底地認同、喜愛的。

- 12 見繆詠禾《馮夢龍與三言》，(遼寧出版社，1992年10月初版)頁84-85。
- 13 見王鴻泰《「三言二拍」的精神史研究》，(台北 國立台灣大學文史叢刊，1994年6月)，頁95。
- 14 從清明許宣赴廟燒香與白娘子結緣開始，其幾乎皆是在與神佛誕辰有關的日子外出，惹出事端，使其與白娘子的感情瀕臨破裂。可見神佛與妖物之間的對立、糾葛由來已久，許宣最後求助法海，並出家為僧，明顯地乃是從妖道的糾纏歸向神佛（正道）的舉動，難怪作者在文末大力宣揚佛道思想，勸人超脫色欲苦海。

二、「社會意象」對公用象徵義的承襲

《喻 1》 蔣興哥重會珍珠衫¹⁵ 講述的是一個相當有明代中下層平民色彩的愛情故事。話說祖居襄陽以“販珠”為生的蔣興哥娶了美貌的妻子三巧兒之後，在家擔閣了幾年未出外做生意，後來未免坐吃山空，將祖上遺下的“珍珠細軟”，交付渾家收管，還是南下販珠。三巧兒在家一年有餘，真是大門不出二門不邁，未料在其因買卦問卜得知蔣興哥不久即回後，便時常到前樓簾內張望丈夫音訊，恰好和一個與蔣興哥平昔“穿著”相像的陳大郎打了個照面。陳大郎被三巧兒的美貌所攝，托“賣珠子”的薛婆從中穿針引線，安排他一會佳人。後來薛婆利用與陳大郎在三巧兒對門買賣爭價“珠寶首飾”的機會，進了三巧兒之門與其結識，並一步步地開啟三巧兒的情欲需求，安排陳大郎在三巧兒七夕生日時偷香竊玉。二人往來半年有餘，陳大郎思歸，三巧兒將蔣興哥家祖傳的“珍珠衫”送給陳大郎留念；陳大郎在路上每日貼體穿著，一日在客間結識了向來經商時隱姓換名的蔣興哥，陳大郎不知蔣興哥乃三巧兒的丈夫，露出了珍珠衫，托蔣興哥回襄陽時代轉書信與一條“桃紅縐紗汗巾”、一根“羊脂玉鳳頭簪”給三巧兒。蔣興哥生氣之餘將此書信撕碎，弄折了簪兒；返家後遂寫了一封休書，將此二物并三巧兒送回娘家。

其間三巧兒以為蔣興哥送她折簪，乃鏡破釵分之意，汗巾分明教她懸梁自盡，因此一度尋短；後來得家人救護不死，嫁給了一個為官的進士吳傑。蔣興哥將三巧兒休掉時，並未向外人言明三巧兒所做下的醜事，只是要三巧兒將其收藏的珍珠衫拿出，委曲地點明自己已知道三巧兒的醜事。而後在三巧兒出嫁時，又將原留在蔣家的十六箇箱籠送還，顯現蔣興哥顧全三巧兒的顏面，對其舊情未滅，埋下了二人日後覆水重

收的一絲情緣。

而另一頭的陳大郎回家後，珍珠衫被其妻平氏收過藏起，引發了兩人一場爭吵；後來陳大郎又出門經商，得知三巧兒與自己的戀情已曝光，三巧兒被丈夫休掉另嫁與人後，生了一場重病死了。其妻平氏在客間殞殮陳大郎時，被僕人拐跑了手上的積蓄，只好再嫁他人，不料再譙的對頭正是蔣興哥，蔣興哥一日見平氏衣箱內的珍珠衫時，才曉得整件事情的來龍去脈，大嘆天理昭彰，好怕人也！

最後當蔣興哥到合浦一地販珠，與人爭競不慎誤傷人命時，該縣的縣主正巧是三巧兒兒的後夫吳傑，三巧兒得知此事，極力為蔣興哥求情，使其免受重責。於是當他們兩人異地再次重逢時，

15 《喻 1》 蔣興哥重會珍珠衫，同註 5，頁 1 - 94。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為晚期小說，很可能為馮夢龍所作。

抱頭痛哭的舉動立即引起吳傑的疑惑，吳傑問出了真相；遂成全他們兩人的恩愛，將三巧兒送還給蔣興哥。

以珍珠衫這樣珍貴、特異之物為「關鍵意象」，其在小說中的辨認度當然很高，蔣興哥能夠在不同的時候，一眼就看出陳大郎與平氏手上的珍珠衫就是他家祖傳之物，便是這個原故。是以為了使小說敘事中，事件與事件間的推展，人物與人物間的交接進行順暢，作者在選擇「關鍵意象」時通常會多少考慮到其外在的物象特徵是否足夠獨特而鮮明。

在這個情節頗為曲折的故事中，珍珠衫無疑是最惹人注目的一個「關鍵意象」，其公用象徵義的承襲我們不妨由珍珠與衣衫兩個面向來觀察，看看敘述者如何運用珍珠衫一物內含的兩種公用象徵義來結構整篇小說。首先就珍珠而言，不僅小說中的主要人物箇箇與珍珠脫不了關係，珍珠更幾乎從頭至尾貫串了整部小說的情節，為讀者渲染出了一個“珠光閃爍，寶色輝煌”的小說氛圍。小說一開始，敘述者先以蔣興哥將祖上遺下的“珍珠細軟”交付三巧兒收管，預先鋪排三巧兒日後將珍珠衫送與陳大郎的線索；而後再以“賣珠子”的薛婆在其中“穿針引線”，以買賣“珠寶首飾”，引得三巧兒入彀，成就三巧兒與陳大郎這一段孽緣。於是故事便成為蔣興哥出外販珠，將三巧兒這一顆“珍珠”棄置在家，間接等於也販賣了三巧兒這顆珍珠，而陳大郎“愛珠、買

珠”，薛婆則居間促成這筆買賣。

敘述者寫蔣興哥以販珠為業，等於是在暗示三巧兒與陳大郎這一段戀情的始作俑者，不是別人，正是蔣興哥他自己，要不是他出門販珠，一切事情都不會發生。是以當其發現三巧兒感情出軌時，雖然當下也曾大怒，但一回到家門口，想起：“當初夫妻何等恩愛，只為我貪著蠅頭微利，撇下他少年守寡，弄出這場醜來，如今悔之何及！”不覺地便墮下淚來。¹⁶可見蔣興哥後來也意識到正是自己販珠之業，無法在家守住三巧兒這顆珍珠，惹得三巧兒這顆珍珠拱手送人，於是才有了其對三巧兒一連串深情未絕的舉措（還箱籠等舉措），促成兩人日後於合浦縣重遇，完成了一段「合浦還珠」的姻緣。

而就衣衫而言，敘述者先寫蔣興哥在父喪週年後，馬上換去了“粗麻衣服”，喚人到三巧兒家說親；娶三巧兒過門三天後，依先換了些“淺色衣服”，整天在家成雙捉對，朝暮取樂；而後當蔣興哥出外販珠，敘述者則以詩句“不肯試新衣”來形容三巧兒的心情。我們由這一連串衣衫

16 孫遜、孫菊園認為：蔣興哥對失節妻子的態度也不像封建階級那樣看得嚴重，那樣處罰殘酷，相反對妻子的不幸遭遇還表示了一定的同情，後悔自己當初不該貪著蠅頭微利，撇她少年守寡，弄出這場醜來，後來雖則一時休了，心中好生痛切，仍能平等和好好地對待失節被休的妻子。這種夫妻關係和感情態度在許多作品中反覆出現，它說明那種只要求於婦女的封建貞操觀念已逐漸失去了支配作用。

的變化可知，蔣興哥和三巧兒當初是多麼地恩愛。是以當陳大郎以“穿著”與蔣興哥相像，出現在三巧兒面前時，便注定了陳大郎將取代蔣興哥在三巧兒心目中的地位，成為蔣興哥的替身。衣衫本身就含有護體保暖之類的公用象徵義，其所代表的當然是人對人的一種關愛之情，那麼由珍珠所串接而成的珍珠衫，它所顯現的呵護、關愛之意就更加非凡了。

珍珠衫原是蔣興哥家販珠為業留下的祖傳之物，蔣興哥將它給了三巧兒，當然意味著其對三巧兒護衛的真情。然而當薛婆這個賣珠的中間人以其穿珠成衣的巧手，開啟了三巧兒一顆沈睡許久的情欲之心；其賣給陳大郎的就不僅是三巧兒這顆珍珠，不僅是當初陳大郎所希冀的“謀他一宿”，而是三巧兒的整顆心。我們由薛婆對三巧兒一連串的情欲開

發之舉，¹⁷其實並不難想見，深閨寂寞的三巧兒最後會對陳大郎付出感情，會將代表蔣興哥對她真情的珍珠衫送給陳大郎貼身穿著，並不是沒有原因的。楊義便認為：“珍珠衫的贈與帶有反諷的意味，暗示了外遇的情分已壓倒了夫妻情分。”¹⁸何滿子也認為：“別離時將傳家寶珍珠衫贈給情人，就表明這關係不純然是肉欲的了。”¹⁹敘述者以同情的角度看待三巧兒的出軌，不以奸夫淫婦來看待陳大郎和三巧兒的原因，正由於他們二人的交往雖以肉欲為始，最後仍發展出真摯深刻的感情。

珍珠一般而言皆帶有珍貴、外表亮麗光彩一類的公用象徵義，如果珍珠在小說中代表著三巧兒的外在身貌，顯然敘述者有以珍珠空有外表光鮮亮麗，內在卻是空洞的存在，來象徵三巧兒對自我情欲的無知與人事上的缺乏智慧（三巧兒的名字似有反諷的味道）。

不過敘述者寫作本篇小說的主旨是在宣揚“我不淫人婦，人不淫我妻”的道理，是以當三巧兒一時移情別戀於陳大郎後，敘述者還是安排了蔣興哥以真情來感動三巧兒對其的舊愛，讓三巧兒最後還是合浦還珠於蔣興哥。而陳大郎對三巧兒雖非虛情假意，但敘述者最後仍是令其自食

17 賴芳伶認為：作者一共用了將近三分之一的篇幅來敘述薛婆如何取得三巧兒的信任，如何成為她的心腹知己，又如何利用時機，巧計牽引陳商登堂入室，水到渠成。作者有意讓薛婆做個總擔罪咎的關鍵人物，沒有她的步步埋伏的心機和引誘，三巧兒這枝紅杏恐怕不敢也出不了牆。見賴芳伶 從「蔣興哥重會珍珠衫」看覆水重收的愛情，收入《中國古典小說中的愛情》，葉慶炳主編，（台北 時報出版社，1982年10月），頁67。

18 雖然夏志清認為：“愛之情和欲的雙重意義淨化了三巧兒的良心，因為她全心全意的坦然接受情夫，是源於對丈夫的思念和愛。”不過更重要的是我們從三巧兒珍珠衫的贈與，清楚地看見她情感轉變的跡象。見楊義《中國敘事學》，（嘉義 南華管理學院，1998年6月），頁300。夏志清 話本裡的社會與自我，林耀福譯，收入鄭明嫻編《貪嗔癡愛》，（台北 師大書苑，1989年），頁218。

19 見何滿子《中國愛情與兩性關係——中國小說研究》，（台北 台灣商務印書館，1995年1月台灣初版）頁119。

惡果，藉由珍珠衫在三巧兒、陳大郎、平氏與蔣興哥之間的轉換，讓陳大郎之妻平氏最終也落入蔣興哥之手，一報還一報。在這個由珍珠衫與

眾多巧合所結構而成的小說中，我們看到了敘述者巧妙地運用珍珠衫內中的珍珠與衣衫二個意象，不同的公用象徵義來結構情節，烘托人物，將情節的曲折性和人物的性格特質表現得十分得宜，使本篇小說的整體表現，不致被略顯陳腐的主題所拖垮。可見一個運用完善的「關鍵意象」對全篇小說之重要性，是絕對是不容忽視的。

接著我們以《醒 20》張廷秀逃生救父²⁰為例，來看一下「關鍵意象」在同一個小說文本卻含帶有兩種相反卻相容並存的公用象徵義。話說本是窮木匠出身的張權，偶然帶著二子廷秀和文秀到蘇州的王員外家做工，僅有二女的王員外見到張權二子聰明俊秀，於是過繼了廷秀為己子，並為廷秀、文秀延師教導，許下日後要將么女玉姐許配給廷秀的承諾。此事為王員外的大女兒瑞姐和夫婿趙昂得知，極力反對，害怕自己將來無法獨吞王員外龐大的家業；然而王員外既不聽從瑞姐和趙昂的話，也不以廷秀微末的出身為意，不但力促此事，還拿出大筆銀子資助張權開店營生，希望將來有個門當戶對的親家。

趙昂見丈人對廷秀一家百般照料，思量要謀害他們父子的性命，於是找來捕人楊洪，預備趁王員外有事出外之日，將一樁強盜公案安在張權的身上。張權一家遭遇了這個飛來橫禍，原有的家當被捕人搶劫一空，張權下獄待死。廷秀為打點父親的官司，並照顧因此患病的母親，將學業荒廢了不少；等到王員外回來後，趙昂又收買了家的僕童，佯稱廷秀在外嫖賭，致使性直的王員外將廷秀趕出在外，斷了彼此間的家屬往來。一日廷秀聽獄中救護父親的種義之言，知道按院大人來到鎮江，乃與文秀二人寫了告狀，欲往鎮江申訴；此事為趙昂得知，便以金錢買囑楊洪與其弟楊江，扮作舟人欲在廷秀二人赴鎮江的途中加害。廷秀和文秀被楊洪兄弟捆綁拋入江中，幸而不難不死，皆被人救起；文秀被一姓褚的官員所救收為義子，廷秀先是被戲子潘忠所救，後來也蒙禮部的長官邵爺收為義子。兄弟兩人在經過一年多的苦讀之後，雙雙高中科舉，兩人在京師旅店相認，悲喜交加。廷秀和文秀在得官之後，告假回蘇州救父申冤。放出了獄中的父親，將仇人趙昂、楊洪等人依律處斬。瑞姐得知此事羞愧自縊，玉姐則始終為廷秀守貞，後來兩人終於結為連理。

在這個故事中，人物與人物間的來往交接往往建立在金錢的贈與之上，隨著贈與者贈與目的的不同，金錢被賦予了善惡不同的公用象徵義。惡人趙昂不論是賄賂楊洪兄弟，打點家的僕童丫鬟，亦或是謀取縣

丞一職，其所行的惡事無一不靠金錢而成，其與外人的交往毫無信義可言，全

20 《醒 20》 張廷秀逃生救父，見馮夢龍《醒世恒言》，魏同賢主編，（上海古籍出版社，明葉敬池本），頁 1069 - 1214。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇可能為「三言」中晚期小說，X 作者作。見韓南《中國短篇小說》（台北 國立編譯館，1997 年 7 月初版）。

建築在金錢的輸送上，以致於一旦其無法滿足受贈者的金錢需索時，其與外人的關係就會面臨破裂的邊緣。故事中當廷秀歷劫歸來出現在王員外家時，趙昂第一個想到的是楊洪私自放走了廷秀；而當楊洪被捉之時，其第一個想到的也是趙昂出賣了他，可見趙昂與外人的關係之碎弱，全無信義可言，是以金錢在趙昂的手中是一種罪惡的象徵。相反的，張權父子與外人的關係就不是全然如此，王員外、義父褚爺、邵爺、種義，全都基於義氣而資助張權父子，僅有張權獄中的禁子和戲子潘忠例外。同樣是以金錢打點捕人、獄卒，趙昂所行的便是惡事，令人不恥，金錢便帶有罪惡一類的公用象徵義。反之當男主角廷秀以之來打點父親官司、照料母親、報答恩人時，金錢反而成為遂行人間公理、正義的工具，被賦予了較為正面的公用象徵義。可見一個意象可能擁有兩種相反卻相容的公用象徵義，其在小說文本中究竟要承襲什麼樣的公用象徵義，創作者仍有著絕對的主導權的。

三、典故對公用象徵義使用情境的承襲

典故對公用象徵義使用情境的承襲或轉化的分別，主要是就小說與原始典故使用情境是否有顯著的差異而言，包括小說中的人物、情節、主題、環境氛圍的塑造是否大部份皆承襲原有典故的使用情境？亦或是已然作了重大的改變？例如《喻 40》 沈小霞相會出師表 一文中，不論是男主角沈鍊忠於朝廷之精神，其對“出師表”所象徵之精神的認同，以“出師表”陳述已志等等小說情境，皆和諸葛亮當時書寫“出師表”的情境頗為相似。反之在《醒 38》 李道人獨步雲門 一文中，男

主角李清明顯地一開始即以詩嘲諷壺公，不認同壺公懸壺的精神，運用壺公懸壺的典故大作反面文章。以下我們將由典故對公用象徵義使用情境的承襲先談起。

《喻 40》 沈小霞相會出師表²¹講述的是一則忠義之士遭陷平反的故事。全文頗長，約略可分為三大敘事單元：其一敘主角沈鍊一生忠肝義膽的行徑；其二敘沈鍊之子沈小霞與妾聞淑女為躲仇家之害，十年聚散離合的故事；其三言仇家嚴嵩敗亡，沈小霞骨肉重會，繼承父志，總結全篇。在這個串連父子二代的忠烈故事中，“出師表”無疑是當中最重要的一個「關鍵意象」，

21 《喻 40》 沈小霞相會出師表，同註 5，頁 1601 - 1648。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，可能為馮夢龍作。而繆詠禾認為：“這篇小說完全是紀實的，忠實於歷史真實。《明史》中的沈鍊傳，和小說的上半段的內容完全相合。從寫作的時間來看，小說 沈小霞相會出師表 寫作在前，《明史 沈鍊傳》寫作在後。兩者所根據的，都是事實。”見繆詠禾《馮夢龍與三言》，(遼寧出版社，1992 年 10 月初版)，頁 56 - 57。

小說中除了第二敘事單元未觸及“出師表”外，整篇小說情節的起承轉合之妙，全在“出師表”此一「關鍵意象」之上。

全文一開始，敘述者先利用沈鍊從幼歆慕孔明為人，手抄前後“出師表”數百遍粘貼壁上，酒後唸到「鞠躬盡瘁，死而後已」，往往長嘆數聲，大哭而罷，以致被人目為狂生，來摹寫沈鍊之性格，志向。繼而在酒會上得罪嚴氏父子時，以“出師表”上的「漢賊不兩立」，表現沈鍊異於眾人的忠義之性。後來沈鍊上表彈劾嚴氏父子，被貶保安州，忠義之性依然未改，以致被嚴氏父子遣人尋隙，將其下獄殺害，連兩個兒子也未能倖免於難。沈鍊在保安所結識的義弟賈石收埋了沈鍊父子三人的屍首後，帶著沈鍊親手所寫的“出師表”逃往外地避禍；沈鍊妻子與襁褓中的小兒子被移居雲州邊地，而留在紹興的大兒子沈小霞則被抄沒家私，押往京城論罪。在沈小霞押解赴京的過程中，押差原被嚴氏的手下交待要於途中將沈小霞殺害；幸而在小霞之妾聞淑女的機智應對之下，兩人躲過了一場大難。等到十年過後，嚴嵩事敗，沈小霞才得洗刷父冤，與小妾淑女團圓，回到保安尋訪父親遺骸。於是當沈小霞到保安

之時，偶見賈石堂中高掛其父手寫之“出師表”，乃得知父親與二個弟弟骸骨所埋之地，并藉由賈石找到失散多年的母親和小弟。最後沈小霞將賈石手上的“出師表”請回供奉在祠堂上，春秋祭祀不絕。

敘述者在這個故事中先藉由諸葛亮“出師表”的內涵、精神來形塑沈鍊個人的性格、氣魄，接著以之作為主角惹禍上身的因由，開啟了一連串困頓坎坷的放逐生涯，最後死於仇人之手。然而沈鍊忠義之氣並未因為其一己之死而斷絕，經由義弟賈石的輾轉承續，沈鍊“出師表”之精神最後又回到了其子沈小霞的手中，并被供養在祠堂上，象徵性地永久流傳在沈氏後代的子孫之中。因此“出師表”不僅在小說中扮演著諸多情節轉折、接續的關鍵，其與小說人物、主題亦皆有著密不可分的關係。小說以“出師表”這個典故作為文本中最重要「關鍵意象」，順著“出師表”在歷史上所象徵的意義進行發揮，整篇小說人物、情節、主題、環境氛圍和出師表所營構出來的情境，亦與原始典故使用的情境頗為相合。這則篇幅甚長的新小說便在“出師表”這個關鍵性的「關鍵意象」中，得到更深厚的意義象徵。

《警 7》 陳可常端陽仙化²²講的是一個叫陳可常的秀才，原本有志於科考，不幸因功名蹭蹬到杭州靈隱寺作了和尚；一年端午佳節，郡王至寺中遊覽，見可常於寺壁中所題之詩頗佳，

22 《警 7》 陳可常端陽仙化，同註 8，頁 217 - 240。韓南《中國短篇小說》中考證《警 7》 陳可常端陽仙化 成篇年代大概晚於 1550 年，屬於「三言」中的中期（1550 年前）略後的小說。換句話說，本文雖不是馮夢龍的創作，但和馮氏作品的年代頗為接近（晚期指 1550 年後，主要是在 1620 年左右。），很可能經過馮氏的潤色與加工。見韓南《中國短篇小說》（台北 國立編譯館，1997 年 7 月初版），頁 76 - 77，169 - 170。

遂得郡王賞識，討得度牒為僧。隔年端午，郡王邀可常至郡王府歡聚，席間可常以粽子、新荷為題作詩，郡王門下的使女新荷姐唱詩，留下了一段佳話；後來新荷姐與管家通姦有孕，誣陷可常與其有私，致使可常遭郡王箠楚。等到事後真相大白之時，可常恰好於端午之日坐化而去。

敘述者在故事中先運用可常五月五日端午節降生、辭世一事，透過可常所寫之詩，將其形象與香粽兩者緊密地結合在一起。其中包括先藉一首以古喻今的詩，將可常與歷史上同為端午節所生的孟嘗君、王鎮惡

相比附，以孟、王二人的顯達對比出可常的懷才蹭蹬，讓人仿若有屈原再世不遇之慨；接下來以香粽的外型、製作過程來譬喻可常的人生歷程。可常詩中所謂“四角尖尖草縛腰，浪蕩鍋中走一遭，若還撞見唐三藏，將來剝得赤條條。”豈不是一方面說明其因個性稜角分明，不從眾隨俗，以致功名無緣，一方面也道出人生最終仍得兩手空空而去，不妨遊戲人間的感慨？

後來可常經歷了新荷事件後，更看破了世事，待整個事件真相大白之時，遂以“辭世頌”道出心中的感觸，言道其出生、為僧、得罪、辭世皆在端午，前世所欠之債至此已然還清。最後在靈隱寺長老為可常舉行下火儀式之時，敘述者則藉長老之口道出了：“從今剪斷緣絲索，不用來生復結緣”，再度地以香粽粽線譬喻可常往生之後不復與塵世結緣，來結束整個故事。

敘述者以香粽的外型、材質、製作過程和其與端午節相關的歷史典故相結合，特別是和屈原的歷史形象相比附，藉以塑造陳可常這無奈而又悲劇性的一生，將一個知識份子處在封建王權下的苦悶心情表現得十分得宜。這些人一方面既想要追求科舉功名，一方面又質疑科舉的公平性；一方面對科舉表現得頗為不屑，一身傲骨，一方面卻又因為科舉的不順走投無路；一方面出家為僧仿若已看破塵世名利，一方面卻又心有未甘地以詩寄託自己的懷才不遇。從香粽與陳可常的身上，我們又似乎看到了屈原的影子與敘述者（馮夢龍？）的矛盾在低低地慨嘆著。

第二節 公用象徵義的轉化

小說文本中的「關鍵意象」的意義不論是承襲或轉化既有的公用象徵義而來，其必然是經過創作者主觀情意選擇的結果。因為一個意象通常不會僅有一種公用象徵義，其在小說文中究竟要承襲了什麼樣的公用象徵義，敘述者有其絕對的掌控權（讀者的詮釋是另外一回事）；至於敘述者對於意象公用象徵義的轉化，那必然更是帶有敘述者自我意識的主宰，更接近一種私設象徵義了。因此小說文本中的意象意義不論是由公用象徵義的承襲或轉化而來，亦或是敘述者單純的私設象徵義之形成，這三種意象意義的形成，無疑或多或少都受到敘述者個人主觀情志的影響，帶有私設象徵的意味。

然而換個角度來看，意象對公用象徵義的承襲固然脫離不了公用象徵義的意義影響，意象對公用象徵義的轉化同樣得受到公用象徵義的意義限制，其轉化而成的新意不能完全與原意無關，否則何謂轉化？轉化意謂著意象公用象徵義的反轉、演化，由某種公用象徵義向對立面或另一層次演變，例如善 惡，實質 抽象。《警 36》 皂角林大王假形 中的狐狸精便從傳統有害人妖物的公用象徵義，轉化為助人平妖的益物象徵。《醒 3》 賣油郎獨佔花魁 的花卉意象便有由美好象徵，轉化為另一層次，帶有負面意含的“花魁娘子”的形象。至於所謂的私設象徵義，正如我們在本章前面一開頭所言的，除了少數新創造的意象或古人甚少使用的意象，大多數的意象免不了都帶有某種公用象徵義。因此這三種意象意義的形成，無疑或多或少也都受到傳統公用象徵義的影響，帶有公用象徵的意味。

執是之故，對於意象意義究竟是由公用象徵義的承襲、轉化而來，亦或是由私設象徵義所形成，我們並無法從讀者的角度或文本意象的呈現上作嚴格的區分；而僅能從敘述者的角度去思考，當其要在小說文本中創造一個意象時，其可能必需考量的因素，包括如何承襲、轉化意象的公用象徵義？如果其要創造一個新的意象，必需考量到哪些因素？。而當讀者面對一個文本中的意象，欲探索其背後的象徵意義時，則可反過來從創作者的角度，從公用象徵義的承襲、轉化，私設象徵義的形成等角度思考之。因此，我們在討論公用象徵義與私設象徵義時，所舉的「三言」之「關鍵意象」，僅是就該問題所舉的釋例，並不表示該意象在某篇小說中的某個意義呈現，就一定是敘述者運用了公用象徵義的承襲或轉化，亦或是屬於其私設性的象徵；意象背後的象徵意義究竟屬於公用象徵？亦或私設象徵？本身就很難下判定，也不是我們在此欲討論的重點。例如《喻 34》 李公子救蛇獲稱心 中的朱蛇，我們將之置放在本章第三節，二、「物象的顏色特徵與三言關鍵意象的塑造」一節中來作討論，僅表示朱蛇物象特徵之一的顏色對於敘述者在選擇、創造一個「關鍵意象」時，具有著相當重要的意義，不並表示朱蛇的顏色選擇沒有受到既有的公用象徵義之影響。

一、「自然意象」對公用象徵義的轉化

「三言」小說運用到「自然意象」對公用象徵義的轉化之篇章，包括了《醒 4》 灌園叟晚逢仙女 中的牡丹、《醒 5》 大樹坡義虎送親 中的老虎、《喻 30》 明悟禪師趕五戒 中的蓮花、《喻 34》 李公子救蛇獲稱心 中的朱蛇等等。先以《喻 34》 李公子救蛇獲稱心 為例，本篇「頭回」講的是一個人人耳熟能詳的孫叔敖殺死兩頭蛇的故事。孫叔敖本著一點仁善之心，不欲後人步其後塵而死，故打殺了兩頭蛇埋掉。因為這個「頭回」故事站在人本主義的角度，強調的是孫叔敖救人之善心，而非眾生平等，各有各的生存權的立場，故敘述者在文本中並不責其殺害生靈之罪。然而 李公子救蛇獲稱心 的「正話」僅承襲了「頭回」中強調人心之善的主題，卻將蛇的形象作了一百八十度的轉變，將人類從傳統上對蛇亟欲趕盡殺絕的心態中解放出來，以一士人救蛇獲善報的故事，開啟了另一段人蛇之間的佳緣。

蛇由於外型的醜惡、奇特，在中西方的傳統上多被視為不祥之物，亟欲除之而後快；歷史上雖不斷有人想為蛇的形象翻案，但似乎總難改變其在人們心目中既定的公用象徵義。《警 28》 白娘子永鎮雷峰塔 中的白蛇即便從未加害過許宣，對其總是一往情深地呵護著，但白娘子卻仍舊無法逃脫其身為蛇類的原罪，一旦被人類知悉其底細 不管是日夜相處的丈夫，亦或是不相干的旁人，總是極力地想避開牠或欲將之置之死地。而《喻 34》 李公子救蛇獲稱心 卻將蛇既有的公用象徵義作了一種轉化運用，讓我們看到了人蛇之間其實也可以相處融洽，只要人能拋開以往的成見，蛇類未嘗對人是個害物，未嘗得對牠們趕盡殺絕。

接下來我們將選取《警 36》 皂角林大王假形 中的動物精怪，與《醒 31》 鄭節使立功神臂弓 中的蜘蛛精，來探討敘述者如何轉化「自然意象」的公用象徵義來結構小說。

《警 36》 皂角林大王假形 ²³講的是一則動物精怪為害人間的故事，男主角為“陰鼠精”害得有官做不得，有家歸不得，最後則依靠另一個動物精怪 “狐狸精”之助，獲得平反。在這一則講陰鼠精為害人間，最後反被狐狸精收伏²⁴的故事中，鼠精與狐精一邪一正，男主角就在這兩隻動物精怪的左右之下，經歷了一段悲喜交雜的奇異人生。然而本篇「頭回」講的卻是一隻善於變化的狐狸，以書生之形迷惑人女，最後被人收伏的故事。狐狸在「頭回」與「正話」形象一正一反，不僅說明了只要人類能懂得善用萬物之道，即便是那些向來被視為惡物者亦可發揮其正面的功能；也再一次地說明了任何「關鍵意象」都可能含有

多元而對立的公用象徵義。

「關鍵意象」究竟象徵、代表了何種意義，最重要的仍取決於敘述者在文本中的私自賦予，而讀者用公用象徵義來詮釋「關鍵意象」時，也必需以其在文本結構中的地位為參照依據。因此即便是精靈異物亦可正可邪，我們不能僅依靠該「關鍵意象」的某一個公用象徵義，便任意地詮釋它們。狐狸精雖然在中國文化中通常擁有著較負面的公用象徵義，然而憑藉著敘述者在文本中的轉化運用，狐狸精在此顯然有了較為不同的公用象徵義。

此外，從本篇的兩個故事中，我們也看到了中國人對自然界各種精靈異物的態度，那就是只要該異物不侵犯人類的生活，則其仍有其存在的權力與價值，人類是不可無故而騷擾、加害它們的。《醒 6》小水灣天狐詒書 中的王臣就是不懂得這個道理，最後才落得悲慘的下場。而皂角林大王假形「頭回」中的狐狸精與「正話」中的陰鼠精則因擾亂人類生活，是故才可名正言順地將之除滅。中國人這種人不犯我，我不犯人的待人接物心態也在此表露無遺。

23 《警 36》皂角林大王假形，同註 8，頁 1471 - 1498。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的早期小說，大概為明初。

24 譚正璧《三言兩拍資料》中有關皂角林大王假形「正話」的原始資料，只以「妖」來形容本篇故事中的精怪，並未見有「陰鼠精」與「狐狸精」的描寫，此當為「三言」編者所改換者。見譚正璧《三言兩拍資料》，(台北 里仁書局，1981 年 3 月)，頁 363 - 364。

《醒 3》賣油郎獨佔花魁²⁵是一則家喻戶曉的故事。小說中的男女主角秦重與莘瑤琴分別因戰亂而與父母親分開，瑤琴在戰亂中被鄰人卜喬變賣給王九媽為妓，而後開始了追歡賣笑的生活。秦重則是則被父親過賣給賣油朱十老為嗣，一天秦重賣油經過王九媽住所，無意間看見已改名為美娘的瑤琴，便為之神魂顛倒，於是立志存一筆“花柳之費”一親芳澤。經過一年多的時間，秦重果然積攢了十兩多的銀子，到王九媽家準備一遂所願。誰想美娘乃炙手可熱的花魁娘子，等閒是見不得的，秦重空走苦等了一個多月；在一個美娘酩酊大醉而歸的夜晚，秦重僥倖待得伴美人，卻因美娘宿醒未解，只好和衣相伴了一夜，並細心照料酒醉微恙的美娘。直到天明美娘醒來發覺秦重一夜善待之情，轉而對

秦重開始產生好感，並回贈他雙倍的嫖價。

又過了一年有餘，美娘因拒接吳八公子，得罪了他，被吳八公子強行帶走，赤腳遺棄在一僻靜之處，幸經秦重路過發現，送回了王九媽家。是夜美娘留下了秦重，成其雲雨，並聲言要嫁給秦重。秦重本不欲高攀，在美娘“布衣蔬食，死而無怨”的真情感動下，兩人於是展開一連串的贖身、迎娶計畫，秦重終於抱得美人歸。

小說以花卉和金銀兩種「關鍵意象」貫串全篇，敘述者將娼家形容成“煙花”，娼家女子十三歲被梳弄謂之“試花”，十四歲謂之“開花”，十五歲則謂之“摘花”，美娘被賣入娼家乃“墮落煙花羅網中”，被人首次梳弄後則成了“雨中花蕊”，娥眉不似從前。敘述者在小說中不僅賦予了美娘“月貌花容”的姿色，讓其成為煙花叢中的“花魁娘子”，突出於眾煙花之上；且於小說中安排一個名叫“蘭花”的女子勾搭秦重，和美娘這個“花魁娘子”形成對比。不過落花有意，流水無情，秦重嫌蘭花“齷齪醜陋”，看不上眼，如此對比出花魁娘子為百花之王的形象，也顯現了秦重並未因其“煙花賤質”而嫌棄她。最後這個花魁娘子在下嫁秦重之後，帶著其淪落煙花所積蓄之資，幫助秦重把家業掙得“花錦般相似”，夫妻百頭偕老。

不過美娘“花魁娘子”的稱號表面上是百花之王，事實上卻僅是個空殼子。敘述者在文本中並未交待何種花卉算得上是花魁，花魁事實上只是個空名、假名，就像敘述者在美娘墜入煙花叢後，由莘瑤琴改稱為美娘，而於美娘嫁給秦重、與父母相認之後，又改稱其為莘氏一樣。美娘和花魁娘子皆僅是一個虛有其表的空名，比不上“莘”氏之姓的真實存在（“莘”亦是一種植物）；甚至連被秦重視為齷齪醜陋的朱家使女“蘭花”，其社會地位，生活品質，都較花魁娘子來得踏實而有尊嚴。難怪美娘在被吳八公子遺棄之後，便覺醒到自己“枉自享個盛名，到此地位，看著村莊婦人，也勝我十二分”。其最後會覺悟到王公貴人的不可靠，寧願嫁給志誠而善幫襯的市井中人秦重，便是看破虛空的花名，情願回歸一個真實而自在之人的表現。²⁶

25 《醒3》賣油郎獨佔花魁，同註20，頁81-190。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，作者非馮夢龍。

因此，敘述者在小說中先使用花卉的公用象徵義，營造出一幅娼家女子生命的共相（試花、開花、摘花等等），然後再利用花卉的公用象徵義進一步推陳出一個百花之王——「花魁」的意象，一個經過敘述者在舊有的公用象徵義上重新改造過，和美娘生命相疊合的新意象；使美娘成為一個表面風光，實質上卻仍是煙花賤質的「花魁娘子」。美娘「花魁娘子」的形象是小說敘述者利用複現與變化的手法，將花卉的公用象徵義轉化而形成的，讀者從「花魁娘子」這個利用花卉的公用象徵義再生的新意象，感受到的雖然也有美娘如花卉般美麗的象徵意義，然而更重要的是敘述者對「花魁娘子」意象的反諷，「花魁娘子」和單純「花卉意象」已經有著截然不同的象徵意含了。

小說中另一個與「花卉意象」相對應的是「金錢意象」，就與美娘相關的這一條敘事線索來看，從卜喬賣斷其身價的五十兩銀子，到其首次被梳弄的夜渡資三百兩銀子，以後一晚接客十兩銀子，美娘所面對、接觸到的人物，全都是用金銀來鋪排他們和她之間的關係，全是一些只懂得以金銀將美娘物化，將之視為高級玩物，卻不用良心真情來對待她的人。相較之下，秦重這個只有三兩本錢的小經紀人，卻花了一年多的時間，存下十多兩銀子來看她。這十多兩銀子在那些王孫公子的眼中不過九牛一毛，對秦重而言，卻是他辛苦積攢經年才獲得的；敘述者在此雖亦將秦重描繪成一個以金錢換得佳人的嫖客，不過其敘事筆墨卻著重秦重如何志誠有心，積攢銀子的過程，以對比出王孫公子有錢無心。這十多兩銀子只是開啟秦重和美娘關係的引子，重點不在於秦重是否是花錢才嫖得美娘，而在於秦重願意為美娘花上對其來說相對寶貴的金錢、精力，這種真誠付出的過程才作者要花大篇幅來描述秦重積攢金錢的真正目的。²⁷

是以我們看見敘述者在藉金錢將秦重與美娘聯繫起來之後，便不再讓秦重繼續以金錢來維持他和美娘間的關係，而採用王孫公子最為缺乏的幫襯（真情）來打動美娘，突顯秦重和他們不同之處。反倒是美娘在逐漸領受到秦重真情之後，主動以金錢來回報他的真情對待，並對那些如吳

26 張璉認為：《三言》中女性的自我意識，表現於她們拒絕做男人的附庸，不任人擺佈，

獨自掌握自己的命運，不畏強權勢力，爭取自身權益等性格上。這種性格特別在社會地位最卑賤的妓女身上最為強烈與真實。娼妓象徵著社會上最沒自尊和自由，人格和肉體皆被蹂躪的低賤身份。《三言》藉著這些在層層壓抑下的低層女性表現出當代受壓迫的婦女追求自我人格與自主命運的不凡意義。見張璉《三言》中婦女形象與馮夢龍的情教觀，《漢學研究》，11卷2期，1993年2月，頁240。

- 27 陳永正在其《三言兩拍的世界》中批駁張淑香和康來新對秦重的看法，對於秦重是否“情重”？表示懷疑。筆者以為陳永正的說法有些偏頗，事實上從我們的分析可知，秦重對美娘所做的一切，絕對含帶有內在真實的情感，並非僅是一般納褲子弟基於美色所行的“幫襯”之舉。見陳永正《三言兩拍的世界》，(台北 遠流出版社，1989年6月台灣初版)，頁50-53。

八公子一般有錢無情者漸漸產生排拒。秦重這個角色正如其名「情重」一般，敘述者所要突顯的是他和金銀這個「關鍵意象」的對比。王孫公子以千金欲換取名花，名花反倒以千金回贈擁有真情的秦重。於是在金銀、花卉、真情三種意象間的對比之下，敘述者為讀者編寫出了一則「情重」在眾多金銀的包圍下，終於突圍而出，贏得美娘這朵名花而歸的愛情小說。²⁸

二、「社會意象」對公用象徵義的轉化

在《警2》莊子休鼓盆成大道²⁹中，莊子路遇執“紈扇”亟欲擗乾亡夫墳土而後再嫁的婦人，莊子行道法助其擗乾，婦人以紈扇和銀釵相贈；莊子受紈扇而卻其銀釵，回家後與妻子田氏議論此事，田氏批判擗墳婦女，自言自己烈女不事二夫之志，將莊子手中的紈扇奪過撕毀。後來莊子欲試妻子貞潔之心，裝死並變化成楚王孫前來弔唁莊子；結果田氏果然把持不住貌美的楚王孫之誘，主動向王孫示好，欲再嫁於楚王孫。新婚之夜，王孫宿疾發作，田氏遂執“板斧”劈棺，欲取莊子之腦以治王孫之疾；莊子此時突然坐起，將妻子諷刺了一頓，田氏自覺無顏，懸梁自縊。莊子自此看破世情，鼓盆而歌，隨後將“瓦盆”擊碎，雲游四方成仙而去。

在這個部份取自《莊子》書中，部份採自民間傳說的小說中，³⁰紈扇、板斧、瓦盆這一組「關鍵意象群」，一方面有著結束舊姻緣，重開新生的正面象徵，一方面卻也有著薄情寡義的負面象徵。首先就紈扇這

一意象而言，搨墳婦人手中的紈扇，當然被敘述者視作是此婦人薄情寡義的象徵；莊子辭卻婦人銀釵而接受紈扇，本當一同接受了紈扇背後薄情寡義的負面象徵，然而敘述者在此卻反從正面的角度來看待此事，薄情寡義的紈扇一到莊子手中，竟成了莊子看破紅塵，超凡脫俗的象徵，於是田氏的撕毀紈扇也成了田氏溺於俗情的表現。扇子有取涼、拂塵的用途，秋扇見捐一語也含有控訴情人薄情寡義的負面象徵意義；因此搨墳婦人手中的紈扇就小說文本中看來，其承襲的是薄情寡義的負面公用象徵義；不過等其到了莊子手中，敘述者卻將扇子由薄情寡義的負面公用象徵義轉化為莊子看破紅塵，超凡脫俗的象徵；最後當扇子淪入了田氏手中，敘述

28 王鴻泰認為：“賣油郎對花魁娘子的感情，乃由官能性的色欲出發，而逐漸由「慾」中導出「情」，終於「情」勝於「慾」。這種由慾而情的質變，正是「妓院愛情」尊貴性之所在。”見王鴻泰《「三言二拍」的精神史研究》，（台北國立台灣大學文史叢刊，1994年6月），頁120。

29 《警2》莊子休鼓盆成大道，同註8，頁35-64。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，作者暫時被韓南歸為馮夢龍。

30 見胡士《話本小說》（聯經出版社，1983年5月出版），頁530。

者又將扇子背後的象徵意義轉回原來的負面意義，以符合本篇小說的創作主旨。如此，同樣一物在不同人手中所象徵的意義便不同，正好說明了敘述者內在真正的想法。

同樣的，板斧對田氏而言本亦可由正反兩面來發揮其不同的象徵意義，不過在本文中，敘述者顯然偏向於以負面角度來批判田氏執板斧劈棺之行為。而瓦盆這個家庭、夫妻生活的必備品，其在傳統文化中當然有著一個完整、幸福家庭的正面公用象徵義，敲破瓦盆本應該被視為莊子對妻子的無情無義，破壞家庭幸福的負面象徵；然而「三言」敘述者卻承襲著《莊子·至樂篇》中惠子弔唁莊子妻亡，莊子鼓盆而歌的記載，視之為莊子看破紅塵、通透世情的表現。

由此可見，敘述者主觀情志對「關鍵意象」公用象徵意義影響之大，當莊子與該「關鍵意象」扯上關係時，敘述者一律以正面的角度看待之，對原有的公用象徵進行承襲（鼓盆而歌）轉化（紈扇）；反之，當田氏

或婦人以該「關鍵意象」遂行某事時，敘述者便反過來用負面的角度否定之，理所當然地承襲了其負面的公用象徵義。結果這個被敘述者自言“不是唆人夫妻不睦，只要辨出賢愚，參破真假。”的小說，反倒成了一部不脫古人「紅顏禍水」窠臼式的小說，它勸戒著男人不要沈溺於閨中之愛，被婦人迷惑，因為婦人多不能從一而終，“生前個個說恩愛，死後人人欲搗墳”。

敘述者為教人辨出妻子的賢愚，參破夫妻恩愛的真假，因此穿鑿附會出莊子與其妻的故事，其實甚為可笑。若莊子真如篇中所言，以假死試其妻之貞潔，而後又以詩諷之，促成田氏無顏自盡；田氏死後則大笑鼓盆而歌，自言看破生死，成仙而去。則此一莊子形象未免太過無情無義，假著通透生死、夫妻之情，實行其大男人主義的殘酷。試想？一個曾結過三次婚的男人，有什麼立場和妻子談守貞之事？田氏在莊子死後原也其為悲傷，其後來移情於楚王孫雖然可能時間稍快些，劈棺取腦之舉雖亦顯得不盡人情，然而當莊子自棺中出來後，其立捨楚王孫而就莊子，也未責莊子假死欺騙她的行為，顯見其對莊子仍未忘情，算得上是個有情有義的婦人了。反倒是莊子，以詩諷之，任其自縊而亡，既不原諒田氏所為，也未自我反省其行為是否得當。大笑鼓盆而歌，讓人感受到的不是莊子豁達通透的人生態度，反倒是一股無情無義，心胸狹隘，嚴以責人，寬以待己的冷冽。

或許《警 2》莊子休鼓盆成大道 正如康韻梅所言：“雖故事具有忘情的道家色彩，卻強烈地顯示婦女一向被教化的「烈女不更二夫」，往往禁不起人性的考驗。”³¹但從另一個角度觀之，敘述者利用紈扇、板斧、瓦盆等「關鍵意象」，也有欲將一個歷史上以豁達通透見稱的莊子，更真實的呈現出來的企圖，然而結果恐怕會與其期待相反，莊子的形象在小說中透過紈扇、板斧、瓦盆等

31 見康韻梅《三言》中婦女的情欲世界及其意蘊，收入《古典文學與性別研究》，(台北 里仁書局，1997年9月)，頁255。

「關鍵意象」的顯影，反而變成了一個自私自利的大男人主義者。這或許不是敘述者有意的改寫，藉此諷刺歷史上的莊子，大作翻案文章；只是其在紈扇、板斧、瓦盆等「關鍵意象」的塑造過程中，無意流露而出

的潛在意識，使得莊子的形象得到適得其反的呈現。

同樣的，在《醒 22》 呂洞賓飛劍斬黃龍³²中，敘述者亦將原本帶有斬殺、懲治外敵的之“劍”作了一種轉化運用。小說敘述呂洞賓道術未精，自以為能度化世人，乃自動向師父鍾離請纓，下凡三年；師父賜其“降魔寶劍”一方，告戒了他一些事務，便放他下山磨鍊。呂洞賓原以為要度化世人，尋覓傳人是件簡單的事，誰知三年將盡，雖遇著了兩、三個頗堪度化之人，然終以對方怒氣太重，未真識得道法而作罷。最後因被一個只敬僧人不敬道人的修行者激怒，憤而到黃龍山找黃龍禪師的砸。呂洞賓到了黃龍山，先將寶劍插於地上，恫嚇對方，以性命相鬥，誰知呂洞賓輸了，被黃龍禪師拿“界尺”打了一個疙瘩；呂洞賓不服氣，落下狠話，當夜要來個飛劍斬黃龍。果然是夜呂洞賓唸了咒語，寶劍化為青龍飛向黃龍山去斬黃龍，然而呂洞賓法術未精，寶劍斬不成黃龍，卻一去不回，於是只好親自前來黃龍山向黃龍禪師索取寶劍。呂洞賓一到黃龍山，見寶劍插於地下，乃伸手欲拔出，卻怎麼也拔不起，於是呂洞賓被黃龍禪師罰入困魔岩中悟道。在困魔岩中，呂洞賓趁機逃回尋找師父解救，鍾離致書黃龍禪師，命呂洞賓帶信，親自前往致意，將寶劍拔起帶回；呂洞賓經黃龍禪師的點化，從此定性，修真養道，功成圓滿。

小說將劍既有的對外降魔除妖之公用象徵義，轉化為降服內在心魔的工具、象徵，藉以達傳一個欲先度人，必先度己的主旨、道理。小說主角呂洞賓本身定性不足，道法未精，便想去度化別人，結果這一趟下凡度人之旅反成了他的自度之旅。那些有一絲青氣（有得道成仙成佛的資質）在身的修道者，皆被其認為不是怒氣太重，便是定性不足，未識真道，尚需磨鍊，然而這些修道者身上的缺點其實也是呂洞賓自己身上的缺點。由於其只識得人短，未識得己短，於是在一個偶然的機會下，當其被自己所欲度者出言譏諷之後，便怒氣填胸，造下了飛劍斬黃龍之舉。

呂洞賓的降魔寶劍顧名思義原是其師傅予他降妖除魔的，誰知其一出手便是用來嚇唬僧人，取黃龍禪師人頭。這種為了自己一時怒氣而出的非正義之舉，最後當然是失敗了。黃龍禪師先以其訓誨門徒眾人的界尺，狠狠地教訓了呂洞賓一頓，再以其人之道還治其人之身，將他的寶劍插於地下，要呂洞賓自己拔出，并安置他在困魔岩中參悟，領悟黃龍禪師的法語。黃龍禪師此一舉動暗示著其道法在呂洞賓之上，并將呂洞賓視為自己的門徒一般的看待，故趁機點撥呂洞賓，要其在困魔岩中

先解決自己的心魔，心魔得解，才有能力要回降魔寶劍，遂行其為世人斬妖除魔的使命，因此呂洞賓在小說中很諷刺地成為自己降魔寶劍所要對治的首要對象。敘述者藉由降魔寶

32 《醒 22》 呂洞賓飛劍斬黃龍，同註 20，頁 1249 - 1286。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X 作者所作。

劍與困魔岩意象上的比附，將降魔寶劍在情節複現與變化中的各種象徵意義給呈顯出來，於是小說的主旨，一個欲先度人，必先度己的道理便藉由「關鍵意象」直接、成功地敷演出來了。

三、典故對公用象徵義使用情境的轉化

《醒 38》 李道人獨步雲門³³敘述隋文帝時青州城中的一個富翁李清自幼慕道，到得七十歲生日時，要求兒孫們每人獻上“大麻繩”百尺為壽，結成一條大繩索，好讓他下到城外雲門山中的一個大穴裡，尋訪神仙。兒孫們在勸解無效下，只好從其所為。李清贈“詩”給子孫們後，便被繩索送下大穴；在穴中歷經了一些苦楚，找到了神仙居所，並得允留下暫住；無奈李清凡心未淨，觸犯仙家規矩，最後又被仙長遣回青州。臨行時仙長送其一本“醫書”并四句“偈語”，要其依指示而行，若一切功德圓滿，七十年後自然得重列仙班。接著李清被送回青州城後，發覺「山中方七日，世上已千年。」一切早已物換星移、面目全非，偌大的家產和子孫們全都星散無蹤；於是李清只好憑著仙長所贈的偈語、醫書，行醫濟人過日，應驗了當初自己以繩索下到地穴時，曾在詩中暗諷壺公得道之後，猶在市上懸壺一事。

李清依仙長所給的偈語指示，在金大郎藥鋪旁開了一家專治幼科之症的診所，第一年先以一帖藥，醫好全青州城中的小兒的不治之症，博得了李一帖的名號。到了二十七年，李清因唐高宗欲經青州往泰山封禪，被徵往做工；百姓以為城中不可無醫，前來官府請求另尋他人替代，結果卻被官府給否決掉了。眾人為此憂心不已，然而李清卻以“童謠”為據，神準地以為封禪一事將無疾而終，果然不到三天，封禪取消，百

姓至此愈來歎服，前來追隨他求仙之人也愈來愈多。到了玄宗開元年間，玄宗派裴舍人前來青州城迎接李清入朝，李清預知此事，遺言交待門徒，屍解而去；并托舊鄰金大郎一封書信，讓裴舍人帶回朝廷，表明心跡。當日合州官民前來開棺驗證屍解一事，一道異香自棺內沖起，後來保得青州居民於天下大疫之時不死。

上卷《醒 37》 杜子春三入長安 勸人只有擺脫金錢的束縛，才得近道成仙。本篇小說則重在擺脫名利之餘，猶需普度眾生、助益他人，方得功成圓滿的主題敷演。小說大略可分為三個敘事單元。其一乃李清前七十年在人世間的所行，當時他身為青州城中李氏一族的族長，雖亦行善助人，但每年生日子孫所贈之物仍成堆地堆放在土庫中耗損，尚未稱得圓滿。七十歲生日之時，李清立下志願，要以自己不多的時日，專心求道成仙，因此將子孫們的生日賀禮改為大麻繩，一

33 《醒 38》 李道人獨步雲門，同註 20，頁 2307 - 2388。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X 作者所作。

方面作為續壽的象徵，一方面也為他串接起一條通往神仙洞府的道路。於是李清的生命進了第二階段，在這世上七十年，仙界不過數日的時間裡，李清接受了一連串的考驗，最後終因好奇心使然，觸動凡心，被遣回人間。第三階段的七十年則是李清回饋眾生，救助他人的時日，憑著一本醫書與偈語、童謠的指示，李清逐漸領悟成仙之道，不僅醫人治病，還盡其所有的救助貧困之人，遺愛人間，是以最後得列仙班。

在李清這三個七十年的生命階段中，麻繩、詩語、醫書等「關鍵意象」組成了他生命起伏、轉折的重要關鍵。尤其透過其自作之詩中一語「懸壺」，將麻繩和醫書兩者結合起來，為他前後在人世間的兩個階段預作注解，手法著實巧妙。換言之，在代表其生命第一階段 麻繩的歲月中，其對世人的效用、貢獻不大，充其量也只為他自己接續了一條通往神仙洞府的道路。等到他在麻繩之上懸壺，將利己之行改作利他之行，進入了他生命中的第三階段 醫書治人的歲月，他才真正懂得成仙之道何在。因此在讓裴舍人帶回去給玄宗的書信中，他便勸諫皇帝保世安民更甚於學習方術的道理，屍解後還以異香保得青州居民，遺愛人間。

小說利用壺公得道之後，猶在市上懸壺這一典故，先讓主角李清在其詩中嘲諷壺公懸壺濟世之舉，繼而令李清在未得道前繼承壺公之行，將壺公的典故作了一些轉化的運用。是以當我們在運用麻繩、詩語、醫書等「關鍵意象」解構這篇小說時，壺公這一典故便成為我們首先得掌握之關鍵要素；也由於此一典故的掌握，李清這一連串生命的改變，我們才可由麻繩、詩語、醫書三個「關鍵意象」的建構中，追索其跡。

《醒 31》 鄭節使立功神臂弓³⁴與《喻 15》 史弘肇龍虎君臣會屬發跡變泰一類的故事，情節有雷同之處，主題亦皆在強調人力所不可掌握之命運對人生窮通禍福的左右能力，人物也與某種「關鍵意象」相比附，增加其意義的廣度。尤其故事中的以劍為「關鍵意象」，將季札掛劍成信的典故作了一些轉化運用，使得全篇小說的人物、情節、主題、場景等都因此而有了新的結構、呈現方式。

故事從張員外捨香羅木蓋廟殿起講，一日員外赴廟還願後，在山上的一個亭子裡睡覺，夢見一樁異人異事。醒來不久後發現此異人乃當時流落於該地的鄭信，遂將之帶挈在身邊做心腹人，另眼看待。鄭信左臂上刻有“三仙仗劍”，右臂則有上五鬼擒龍，一次不慎打死了一個來找張員外麻煩的地痞夏扯驢，被解進開封府下獄定罪。開封府尹一日路過一古井，見井中黑氣沖天，命鄭信入內察看。鄭信身披“盔甲”，仗“劍”一口進入，發現古井中別有洞天，一女子裸身而睡；於是鄭信大著膽子將裸女身旁的一個“乾紅色皮袋”取走，拿“劍”將之埋在樹下，使該名女子無法“變出本相”，和鄭信成了秦晉之好。

34 《醒 31》 鄭節使立功神臂弓，同註 20，頁 1879 - 1926。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的早期小說，結尾是晚期編者的作品。

該名自稱日霞仙子的女子一日外出，鄭信私自前往後殿觀看，見一名自稱月華仙子的女子在內，遂與之成了雲雨。頃刻後，日霞仙子前來尋鄭信，二名女子為爭奪鄭信，大打出手，日霞仙子在“乾紅色皮袋”與“神臂弓”的助力下，趕跑了月華仙子，鄭信至此始知日霞仙子乃紅蜘蛛所變，月華仙子乃白蜘蛛。鄭信與日霞仙子在井中的天地裡住了三年，生下一男一女，一日思想外出謀官，日霞仙子以神臂弓贈之，助其發跡變泰，鄭信則將當日入井時所穿戴的盔甲與劍留予日霞仙子，做為其與一雙兒女日後相認之信物。鄭信在出井之後，以神臂弓之力，累立

戰功。日霞仙子則托夢與當年照顧鄭信有加的張員外，將一雙兒女并盔甲和劍交待他，以便日後歸還鄭信。十餘年後鄭信做到了兩川節度使，駐守“劍門”，張員外亦將一雙兒女送還鄭信，鄭信父子才始得相認團聚。

本文最重要的「關鍵意象」其實是劍而不是題目上神臂弓。神臂弓雖然奇特，是鄭信發跡變泰的主要助力；但劍卻是鄭信個人的象徵，是貫串整篇小說的主要「關鍵意象」。從鄭信在故事中一上場，左臂刻有的“三仙仗劍”開始，劍便仿若是鄭信的化身，伴隨其成就不少功業，首先是除去地痞夏扯驢，突顯了其見義勇為的英雄氣概；而後仗劍入井埋掉日霞仙子的皮袋，成就了一段良緣；接下來鄭信於“劍門”建立自己的功業，劍日後又成了其與兒女們相認的信物。敘述者先就劍在傳統上有行俠仗義、掃除邪惡的公用象徵義，來描述鄭信此人的性格特質；而後著眼於神臂弓與劍、盔甲的特殊功效，讓它們組成了一組作用相關的「關鍵意象群」，一起成就鄭信的豐功偉業；最後再將出於《史記·吳太伯世家》，歷史上著名的季札掛劍成信於友人的典故，轉化成為鄭信父子相認的信物。因此神臂弓和盔甲在小說中皆只是劍（鄭信）的輔助工具，劍才是本篇最重要的「關鍵意象」，³⁵敘述者單獨以神臂弓為題，似乎有點高估其在小說結構中的地位；不過我們若將神臂弓當做是劍、盔甲這一組「關鍵意象群」的代表，其以神臂弓為題，有突出這一組「關鍵意象群」某個物象特徵的用意，則神臂弓相較於劍和盔甲，當然是顯眼而較適合的。

本文另一個重要的「關鍵意象」則是蜘蛛，小說中以紅蜘蛛為日霞仙子的本相，將其描繪成一個本相（乾紅色皮袋）為鄭信所奪，以致無法使出本相殺害鄭信，只好委屈和其將錯就錯，和鄭信結成夫妻的蜘蛛精。由於鄭信拿劍掘洞埋掉乾紅色皮袋，等於是劍克制蜘蛛，使蜘蛛精無力在其面前作怪；是以日霞仙子在變不回本相的情況下，只好乖乖地套著人身的假面具過日子，久而久之，日霞仙子遂逐漸抹掉了蜘蛛毒害人的本性，成了鄭信恩愛的妻子。在《鄭節使立功神臂弓》中，蜘蛛毒害人的刻板形象雖然被淡化掉了，但事實上仍是存在，若非被鄭信以劍壓制住

35 有關「劍」的描述亦不見於譚正璧《三言兩拍資料》，此應為「三言」編者所創之「關鍵意象」。見譚正璧《三言兩拍資料》，（台北 里仁書局，1981年3月），頁523 - 527。

其原始的動物本性，日霞仙子本性還是一隻見著獵物就不放過的蜘蛛，我們試看其為獨佔鄭信（獵物）和月華仙子（白蜘蛛）大打出手的舉措可知，蜘蛛擁有的嫉忌、佔有欲的象徵，在日霞仙子身上仍在找機會適時地展現。可見作家在形塑任何「關鍵意象」時仍難脫離其傳統公共象徵義的影響，其欲私自賦予「關鍵意象」新的象徵義時，仍得就該意象的物象特質，參考傳統所留下的公共象徵義才行的。

四、公用象徵義的消義化與再義化

「關鍵意象」公用象徵義的消義化與再義化是一種不同於「關鍵意象」公用象徵義轉化的表現形式。後者指小說中的「關鍵意象」其新的象徵義和原有的公用象徵義是不同的，雖然它們仍有部份的關聯性。而前者所謂的消義化指的是「關鍵意象」因為敘述者陳腐的複現與變化使用，反而可能喪失掉其原有的公用象徵義；例如《喻 16》 范巨卿雞黍死生交 中的「雞黍意象」；再義化則指某些在傳統中令讀者麻木，可能已經失喪掉一部份公用象徵義的陳腐意象，因為敘述者新穎的複現與變化使用，使得該意象重新獲得了原有的公用象徵意義；例如《警 25》 桂員外窮途懺悔 中的「犬馬之誓」。以下我們將針對這兩種公用象徵義的變化，進行討論。

《喻 16》 范巨卿雞黍生死交³⁶雖是承襲自《後漢書·獨行傳》與《搜神記》的作品，但雞黍此一「複合意象」卻是「三言」作者依元宮天挺 范張雞黍 一劇自行添加者，而該劇第一折中提到的“當初不因雞黍約，今朝誰識志誠人。”也成了本文雞黍之約有誠信之義的象徵來源。下面我們將分析作者如何運用雞黍來為結構整篇小說。

小說一開始，敘述者為我們簡介了張劭和范式二人的身份背景和結交之始末。當二人朝暮相處半載，即將各自返鄉告別之時，酒肆中的酒泛“茱萸”提醒了他們時節已屆重陽，於是兩人相約來年今日，張劭設“雞黍”以待范式來訪。隔年重陽漸近，張劭“預先畜養肥雞一隻，杜醞濁酒”；重陽當日一早，“呼弟宰雞炊飯，以待巨卿”，母親恐范式未必會至，張劭答稱“巨卿信士，必然今日至矣，安肯誤雞黍之約？”張劭一直等到半夜三更才見范式來到，張劭喜孜孜地拿出“雞黍與酒”，但范式卻僅“以手綽其氣而不食”，過後范式道其一年來因忙於商賈，忘了“雞黍之約”，待重陽一早，見鄰人送來“茱萸酒”，才想起和張劭的“雞黍之

約”，於是其為赴“雞黍之約”乃自刎而亡，“魂駕陰風，特來赴雞黍之約”。范式言後即不見形影，張劭以“酒食見

36 《喻 16》 范巨卿雞黍生死交，同註 5，頁 611 - 630。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的中期小說。

在，逐之不得”證實適才與范式的對話並非是夢；於是張劭千里奔喪弔唁范式，致“雞黍之奠”於范式後，舉刀自刎而亡，後人遂將張劭營葬於范式旁，號為「信義之墓」。

敘述者在小說中明顯地以茱萸酒來引發、提醒二人雞黍之約；以雞黍之約來象徵張劭與范式所定下的約定乃“信義之約”，任何人，任何理由都不可違反此項約定，即便是父子、兄弟、夫妻親情、死亡亦不足以撼動雞黍之約的重要性。是以范式丟下妻子，以死奔赴張劭的雞黍之約；張劭捨棄母親、兄弟，道出：“自古皆有死，民無信不立”，為守結義兄弟的信義而死。敘述者將信義提到了無以復加的高位，將《搜神記》中原本二人歡樂共聚的雞黍之約，與張劭病死范式奔喪的結局，轉化為張劭、范式二人互為不失誠信於對方而亡的悲劇。³⁷

在這個情節架構類似《警 1》 俞伯牙摔琴謝知音 的小說中，故事由兩個偶然行路相識之人，結成相知相契的至友，進而相約來年某日重聚同歡；到最後一方亡故，難踐此約，另一方為表相交之誼，遂以自己最寶貴的東西（生命、琴）陪葬。兩篇小說在情節上或許有部份神異的現象，不能全以寫實的角度觀之；不過在「關鍵意象」對情節的推展上，琴和雞黍皆扮演了重要的關鍵性角色，沒有這兩個「關鍵意象」的加入，小說的情節恐將無法合理的推展開來。

如果說「關鍵意象」的營構可以給小說的主題、情節、人物與環境氛圍等加分，讓小說更有深度與廣度；敘述者就是得在複現與變化的規則中建構有意義的「關鍵意象」，使讀者明瞭其背後所象徵的意義，與在小說結構中的地位、功能。那麼從「三言」敘述者對雞黍的使用看來，其技巧與效果皆有達到一定水準，使得原本略嫌粗糙、單調的故事更形豐富，煥發了新的色彩。可惜的是雞黍在文本每一次的複現中，除了反覆強調信義這個單純的公用象徵義之外，我們實在看不出敘述者還賦予了它什麼樣其它的象徵意義？敘述者在這篇篇幅不長的小說中，利用雞

黍的複現，強調為人信義的重要，處處以雞黍來營造出兩人互信互諒的品格，然而卻又以毫無變化的意義呈現方式，讓讀者無所遁逃於雞黍不斷地疲勞轟炸。尤其當這個單純的意義被抬高到極至，違反了一般的常理、常情時，³⁸讀者便可能對敘述者在文本中頻頻使用該「關鍵意象」生厭而不耐，將之視為沒有必要出現的贅語冗字。

《喻 16》 范巨卿雞黍生死交 讓我們看到了敘述者在「關鍵意象」複現的過程，若毫無變化地僅賦予「關鍵意象」一種單純的意義，那麼這個「關鍵意象」原有的公用象徵義便可能在複

37 《後漢書·獨行傳》與《搜神記》所載的故事皆同。見譚正璧《三言兩拍資料》，(台北里仁書局，1981年3月)，頁90-91。

38 胡士 認“作者在本文中有意识地變換情節，顯得不合情理。”此乃因為《後漢書·獨行傳》與《搜神記》並未特別運用雞黍的複現來強調信義之義，而本文為突顯雞黍的信義之義，乃刻意的變話本小說概論》，(台北丹青圖書有限公司，1983年5月初版)，頁432。

現與變化的過程之中，喪失掉其對讀者的感受性，成為一個陳腐而沒有生命的意象。可見「關鍵意象」公用象徵義的消義化與複現、變化二者是密切相關的。相反地，在《警 25》 桂員外窮途懺悔 中，「關鍵意象」原本可能已經被消義化掉的公用象徵義，卻因為其在文本中的複現而有變化的運用，反而重新讓讀者感受到原有公用象徵義，賦予「關鍵意象」一個新的生命。

《警 25》 桂員外途窮懺悔 ³⁹中的「犬馬意象」，是敘述者將民間百姓日用來感謝恩人的口頭誓言“今生不及補報，來生犬馬相報”，進一步形象化的佳例。「犬馬之誓」在人們一開始使用時也許是極富有形象性，使用者多能感受到此誓言背後所傳達出的象徵意義，但這個「複合意象」的公共象徵義在積年累月的使用之後，逐漸喪失掉其原有的感受性。於是作者將這個可能已被消義化的「複合意象」重新變形、包裝，激發、復活了其在讀者心中的感受性；將一句日常早已熟爛的口頭用語，以再義化的方式重新包裝落實在現實生活中，以證果報不爽，為人慎勿恩將仇報的主題。這樣的主題包裝或許了無新意，不過我們若就「關鍵意象」對公用象徵義的再義化角度觀之，本篇小說仍有其精彩之處。

桂員外途窮懺悔 一文的敘事情節與主題幾乎皆繞著「犬馬之誓」而開展，以「犬馬之誓」這個看似無形、無價的東西，與金銀、借券這些有形、有價的東西展開一連串的辯證、對比。故事一開始敘述者為我們介紹了一個善心人士施濟，其到觀音廟中還願時，巧遇當時正貧困落魄、走投無路的桂富五，兩人小時雖有同窗之誼，但十餘年下來早已不相聞問。施濟一見其哀苦之情，馬上就將手頭欲捐為修廟之用的三百兩銀先給了桂生，連借券皆免了，不望回報。桂富五當下感激垂淚地在觀音面前發下“今生倘不得補答，來生亦作犬馬相報”的誓言。

過後施濟又將一田產、屋舍暫撥桂富五一家安身，桂生想將二子中的一子留侍施濟，少盡“犬馬之意”，然施濟秉著“君之子即吾之子”的仁心，並未接受。兩家就這樣成為近鄰，且進一步成了兒女親家，過了一段和睦情密的日子。後來桂富五偶然在施濟的莊園上掘到了一千五百金，並以此為資本在外地置下田宅收租，漸成就了一番事業。反倒是施濟因其樂善好施，家道逐漸消乏，死後不到幾年，資財罄盡，妻小已難度日。桂富五在施濟死後便搬離施家田宅，到其所置的田宅營生，幾年下來成了巨富。後來施濟妻小聽說此事前往求助，本以為桂富五會信守當年“犬馬相報”之誓，多少有些回贈，沒想到桂富五與其妻待他們甚為傲慢，以無借券、書契為由，最後竟只給他們母子二、三兩銀子，打發走人。施濟妻子嚴氏歸家後嘔氣身亡，兒子施還為貧變賣祖居安葬其母，不料卻因此發現祖居中先人所留下之遺產，得而重整舊業。

39 《警 25》 桂員外途窮懺悔 ，同註 8，頁 997 - 1060。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，可能為馮夢龍所作。

後來桂富五至京意欲以錢買官，誰知卻被中介人尤生前後哄騙五千餘金，仍不得一官半職。桂富五買刀欲行刺尤生，半夜忽夢見自己與妻小全成了施濟家的家犬，桂生不明其故問於其妻，乃知“冥中最重誓語”，當年“犬馬相報”之誓如今已應驗在身。桂富五在醒後放棄了報仇殺人之心，回到家門卻發現一切人事全非，二子身亡，妻子嚴氏病入膏肓，其臨終諺語竟與自己的夢境相合。桂生至此澈底悔悟，攜女并家中所剩餘資，至施家懺悔補報，果真於施家祠堂欲奠祭施濟夫婦時，又

見到與夢境相合的三隻黑犬對之銜衣號叫，桂富五傷痛後悔不已。後來這三隻黑犬在桂富五朝夕佞佛持齋下，得脫犬形；敘述者於全篇結束前則安排當年有負桂富五的尤生，以“犬馬相報”來對其表示悔悟，兩相對照。

敘述者於小說中扣緊「犬馬之誓」，大作文章，以桂氏一家未履行「犬馬之誓」，來暗諷此一家人乃「衣冠禽獸」，後來化身犬形乃是復其原形，理所當然，犬馬在此於是成了桂氏一家人另一個化身。此外，敘述者亦以「犬馬之誓」與金銀、借券數量的多寡相對照，對比出施濟與桂富五的善惡差別。施濟當年所給予桂富五的金錢，除了明裡的三百兩銀子，暗地裡還有祖傳的一千五百金，誰知桂富五一家才回報施家二、三兩銀子，難怪其後來反遭尤生前後侵吞了五千餘金。這金錢上的一來一往，一報還一報，既刻畫出二人心地的不同，也充份闡述了果報歷歷不爽的主題。也許因果報應的主題在現今看來不免有些迷信色彩，敘述者將桂富五行畜生犬馬之事的惡行，歸罪於其妻的慫恿亦有偏頗；但單就小說的敘事手法而言，敘述者還是將一個原已喪失感受性的古老誓言，成功地在小說中復活，相信如此的主題闡釋，對於當時日趨重利的晚明社會，仍有一定的教育意義。

第四章 「關鍵意象」私設象徵義的形成

「關鍵意象」意義生成主要包含了公用象徵義與私設象徵義兩大部份。在第三章中，我們探討了公用象徵義與「三言」「關鍵意象」的使用，本章則將就私設象徵義的形成與「三言」「關鍵意象」的使用進行探討。「關鍵意象」私設象徵義的生成，大約可以從兩個角度來觀察，一是從“客觀物象特徵的選擇對「關鍵意象」意義的塑造”著眼，一是從“創造獨特而鮮明的「關鍵意象」”入手。兩者間主要的差別在於：前者是敘述者在創造一個獨特而鮮明的「關鍵意象」時，首先必需考量的議題，通過對於客觀物象特徵的選擇使用，「關鍵意象」私設的象徵

意義才得以形成；後者則是通過敘述者運用複現與變化、語境的壓力，對於「關鍵意象」進行加工、改造，所創造出來的獨特而鮮明的「關鍵意象」。

以《警 32》杜十娘怒沈百寶箱 為例，文本中的百寶箱從敘述者的描述看來是個內皆抽屜小箱，封鎖甚固的描金文具，敘述者運用百寶箱外在客觀物象特徵來與它小說中的主人“杜微”相比附，藉此產生某種象徵意味，傳達敘述者對女主角主觀的形象塑造。而《喻 1》蔣興哥重會珍珠衫 中的珍珠衫之所以在文本中變成一個獨特的「關鍵意象」，一部份的原因也由於珍珠衫擁有異於其它意象的客觀物象特徵，很容易在文本中吸引讀者的注意，進而發覺其在小說結構中的意義。因此，客觀物象特徵對「關鍵意象」意義的塑造是相當重要的，它是敘述者在賦予「關鍵意象」私設象徵義時，首要考量的因素。

然而單單只靠獨特而鮮明的客觀物象特徵，並不足以使之成為小說文本中一個有意義的「關鍵意象」，如同我們在第二章第三節時對於“創造獨特而鮮明的「關鍵意象」”之論證，除了極少數由語境壓力所形成的關鍵意象之外，複現與變化是「關鍵意象」要在小說文本中取得意義象徵的主要條件，沒有經過複現與變化加工過的「關鍵意象」，並不足以成為一個有意義的「關鍵意象」。再以《喻 1》蔣興哥重會珍珠衫 中的珍珠衫為例，珍珠衫的客觀物象特徵固然獨特，足以吸引敘述者和讀者的目光，對之進行意義的加工或詮釋，但這並不足以保證這樣的意義加工、詮釋，有其在小說文本脈絡中的依據。一個有意義的「關鍵意象」需要敘述者不斷地在文本中有變化地予以複現，以致於一方面產生一種附著於文本脈絡中的意義象徵，一方面也攫取了讀者的目光，對之進行意義探索。否則像《警 26》唐解元一笑姻緣 中的書畫、衣服，亦或是《警 16》小夫人金錢贈年少 中的金錢，它們可以說並沒有獨特而鮮明的物象特徵，其又如何能夠在小說中成為一個有意義的「關鍵意象」？關於獨特而鮮明的物象特徵在小說文本中的優缺點，我們在本章第一節第六小節中將有較深入的探討。

因此，選擇獨特而鮮明的客觀物象特徵，和以複現與變化創造獨特而鮮明的「關鍵意象」，它們在敘述者私設「關鍵意象」象徵意義中皆有不同的作用，也是讀者探索「關鍵意象」意義來源時主要的參考。以下章節是我們進一步對它們的剖析。

第一節 私設象徵義的選擇

在本節中，我們要探討的是創作者在私設象徵義時，客觀物象特徵對「關鍵意象」意義塑造的作用，這主要可以從物象的形態特徵、顏色特徵、聲音特徵、味道特徵、冷熱特徵等幾個角度觀察之。以「三言」小說為例，《醒 30》李汧公窮邸遇俠客 中的禽鳥、《警 32》杜十娘怒沈百寶箱 中的百寶箱、《警 22》沈小官團圓破氈笠 中的氈笠、《警 3》王安石三難蘇學士 中的黃州菊等「關鍵意象」的物象形態特徵，和「關鍵意象」意義的塑造習習相關。《喻 34》李公子救蛇獲稱心 中的朱蛇、《喻 30》明悟禪師趕五戒 中的紅、白蓮花、《警 28》白娘子永鎮雷峰塔 中的白蛇、《警 5》呂大郎還金完骨肉 中的孝髻、黑髻等「關鍵意象」的物象顏色特徵，和「關鍵意象」意義的塑造脫離不了關係。而《喻 18》楊八老越國奇逢 中楊八老的口音、《醒 28》吳衙內鄰舟赴約 中的各種音響、《警 32》杜十娘怒沈百寶箱 中杜十娘的歌聲、《醒 24》隋煬帝逸遊召譴 中的歌聲等「關鍵意象」的物象聲音特徵，對小說情節的推動、人物形象的塑造等，皆有一定的影響力。

其它如《警 30》金明池吳清逢愛愛的玉雪丹、《警 3》王安石三難蘇學士 的瞿塘水、《醒 14》鬧樊樓多情周勝仙 中的糖水，是一些和的物象味道特徵有關的「關鍵意象」。《醒 10》劉小官雌雄兄弟和《喻 7》羊角哀捨命全交 中的「自然意象」和「社會意象」之間的冷熱對比、《警 22》宋小官團圓破氈笠 中茶飯的冷熱，皆對「關鍵意象」意義的塑造有著不可抹滅的影響。凡此種種，皆是本節所要探討的對象，以下我們將先從物象的形態特徵與「三言」「關鍵意象」的使用談起。

一、物象的形態特徵與「三言」「關鍵意象」的塑造

物象的形態特徵是我們在選擇獨特而鮮明的「關鍵意象」時的首要考量，《醒 30》李汧公窮邸遇俠客 中的禽鳥與衣飾的變化，《警 32》

杜十娘怒沈百寶箱 中的百寶箱，可使我們對物象態特徵的重要性，有更清楚的認識，本小節將針對這兩篇小說加以剖析。

《醒 30》 李汧公窮邸遇俠客¹ 這一篇小說中以絹布衣飾與禽鳥這兩大「關鍵意象」最為重要；我們藉由這兩大「關鍵意象」的形態變化，可以看見物象的形態特徵對「關鍵意象」意義產生的重要性。故事中的主角房德是一個家貧落魄的士人，“生得方面大耳，偉幹豐軀”；一天“時遇深秋天氣，頭上還裹著一頂破頭巾，身上穿著一件舊葛衣，那葛衣又逐縷縷綻開來，卻與簔衣相似”。房德與在家紡織度日的渾家貝氏要兩疋布做件衣服，誰知反遭渾家數落拒絕，一氣之下出門欲尋個相識者告借；不料途中忽然颳起風雨，房德只好躲進一間古寺中避雨。房德躲雨之際，見寺中壁上“畫了一隻禽鳥，翎毛兒，翅膀兒，足兒尾兒，件件皆有，單單不畫鳥頭”，於是一時興起拿筆蘸墨，將鳥頭畫上；沒想到寺壁上的無頭鳥，乃一群江洋大盜欲尋個帶頭大哥，“取羽翼俱全，單少頭兒的意思”，故於寺壁上留下的。房德一開始得知時，本不願與強盜們同流合污，但在大盜威脅利誘之下，不得已答應入主其中；眾人於是捧了套“錦衣與新唐巾”將房德打扮起來，大擺酒餚，歃血為盟，準備大幹一票，發個利市。

然而這個無頭鳥組織（江洋大盜），出師不利，不久全夥人包括房德皆被擄進了監牢。房德幸賴審官李勉見其相貌不凡，私下放行，逃脫至河北范陽投奔友人，後經友人引見安祿山而為官。然而房德一案的審官李勉卻反因重犯逃脫，被罷官職，兩人地位頓時一升一降，故事也轉入了李勉因為官清廉而致貧困，不得已至河北投靠友人，途中偶遇房德，被房德接待至官邸的情節。房德起初對李勉禮遇有加，一副很懂得知恩圖報的模樣；然而因其終究是一個欠缺大腦，沒有主見的人（無頭鳥乃房德的象徵），在李勉欲離去之際，房德本想送“絹”回報當年之情，卻與其妻貝氏就絹數量的多寡討價還價。敘述者將貝氏塑造成一個利口心惡的婦人，那絹就如同其性命一般，怎肯多給？於是房德在妻子貝氏的誤導、慫恿之下，果真人如其名般地僅有「房中之德」，將一片報恩之心轉成了謀害之心，準備放火燒死李勉。李勉幸而獲房德僕人的密告，逃離了房宅；房德此時一不做二不休，又以重金和假情雇請一劍俠殺害李勉。不料此一劍俠在得知事情的真相後，反以飛劍取房德夫婦的人頭，義助李勉。

我們由文本一開始的敘事可知，敘述者運用類似《喻 26》 沈小官一鳥害七命 中，沈小官與畫眉鳥外型上的相似性，將房德外貌、性格、境遇與壁上無頭鳥的形態相比附，一方面以房德偉幹豐軀、相貌不凡卻

衣衫襤褸來與禽鳥的羽翼豐滿相對照，提示著其現今處境之糟較鳥猶甚，如若能遇到有識之士為的提拔（如其為禽鳥畫上鳥頭，成為眾盜之首一般），終將有大鵬展翅、揚眉吐氣之日。一方面卻也運用無頭鳥的形象來預示房德是一個欠缺大腦、內涵不足者，其未有自己的定見、卓識，以致於就算遭遇明主，也頂多是一時的榮耀光彩。因而這個扶不起的阿斗未來下場，終將如壁上的無頭鳥一般，身首離異，死於非命。換句話說，敘述者以壁上禽鳥形態和房德的穿著、外貌相比附，一方面藉此來顯現房德內在的性格、志趣與內涵，一方面也突顯房德在當時淒慘的處境；壁上禽鳥的形態特徵與房德穿著、外貌上的變化，於是成了我們詮釋小說人物時重要的參考座標。

- 1 《醒 30》 李汧公窮邸遇俠客，見馮夢龍《醒世恒言》，魏同賢主編，（上海古籍出版社，明葉敬池本），頁 1799 - 1878。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X敘述者所作。見韓南《中國短篇小說》（台北國立編譯館，1997 年 7 月初版）。

至於女主角貝氏的形象，敘述者雖然著墨不多，然而我們由其在房德不遇之時，連兩疋布兒也捨不得給丈夫作件衣服，任由房德一身衣衫襤褸的描寫看來；貝氏確實如敘述者一開始在小說中所言的：“小家子出身，器量最狹。”而敘述者接下來又繼續形容貝氏：“卻又配著一副悍毒的狠心腸……是一個翻脣弄舌的婆娘。”的話，則在下次貝氏出場和丈夫房德就送給恩人李勉的絹布數量上，討價還價，將李勉報恩之心轉為謀害之心的描寫，彰顯無遺。敘述者在小說的一開始即為女主角貝氏安排一個以紡織維生的職業，將貝氏與絹布的形象疊合，因為那絹布是其辛苦紡織所得，就如同其性命一般，使得敘述者有充份的理由將貝氏描寫成一個對丈夫、恩人小氣、無情的婦人。

在本篇小說中，敘述者將房德之惡歸罪於其妻貝氏，雖然有其偏頗之處，不過如果我們就房德在落魄之時，貝氏未肯予其兩疋布兒做件衣服穿，以致於房德在外面惹上江洋大盜，犯下滔天大罪之舉來看。古人所謂：「妻子如衣服」一語，雖然有著大男人主義者對妻子的輕蔑，視妻子為可有可無，隨時可穿脫、棄置之物的意思；但我們若暫不追究其本意為何？僅就衣服有被古人用來作為妻子的表徵這一層次而言，顯然衣服這一意象在小說中也被敘述者用來作為貝氏的象徵，被敘述者從另

一個角度來詮釋房德與貝氏之間的關係；換句話說，敘述者認為就是妻子貝氏未盡到其作為衣服蔽護丈夫房德的責任，才導致房德在外面一連串的災禍。是以本篇小說給予我們最大的啟發恐怕不是敘述者在篇末證詩中所言的：“從來恩怨要分明，將怨酬恩最不平。”而是丈夫和妻子之間的對待、相處問題。

《警 32》杜十娘怒沈百寶箱²是「三言」眾作中相當為人稱賞的佳作，中外學者相關的論述亦多，實不需我們在此多複述其中的觀點，錦上添花般地增飾它一些讚美的詞藻，筆者就不再於此複述這個眾所周知的事情節，單刀直入地從「關鍵意象」的角度來解讀這篇據傳是明代萬曆年間的實事。這篇小說最重要也最為人注目的「關鍵意象」，當然非杜十娘的“百寶箱”莫屬。“所謂「妾櫝中有玉，恨郎眼內無珠！」杜十娘抱著百寶箱自沈之前，對負心郎李甲說的這句話，明顯地引用《韓非子·外儲說左上》：“楚人有賣其珠於鄭者，為木蘭之櫃，薰以桂椒，綴以珠玉，飾以玫瑰，輯以羽翠，鄭人買其櫝而還其珠。”³的典故，全篇小說的主題也總結於此。十娘語中的「玉」與「珠」，都有不僅只是字面意義；玉，既指她匣中的珍寶，也象徵她美好的心靈，由於李由有眼無珠，只看到杜十娘外在的美，而不見其內在的美，因而演出了一場「買櫝還珠」的悲劇。

2 《警 32》杜十娘怒沈百寶箱，見馮夢龍《醒世恒言》，魏同賢主編，（上海古籍出版社，明葉敬池本），頁 1293 - 1338。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇可能為「三言」中的晚期小說，馮夢龍所作。見韓南《中國短篇小說》（台北 國立編譯館，1997 年 7 月初版）。

3 《韓非子·外儲說左上》，楊家駱主編，（台北 世界書局，1991 年 9 月版），頁 623。

百寶箱在小說中的喻意和杜十娘在外表和內在上有著極大的共同處，分明是杜十娘在小說中的化身無疑。首先就百寶箱的外在形態而言，一句“描金文具”的形容，便道盡了百寶箱和杜十娘共有的外在之美；接下來敘述者言及百寶箱“封鎖甚固，正不知甚麼東西在裡面。”這一方面固然是敘述者有意對杜十娘的內涵作一個隱密性的保留，另一方面卻也將十娘不願在諸事未定，幸福未臨之前，大肆聲張的委曲性格表露無遺。因此在眾家姐妹送來百寶箱時，十娘故意不在李甲面前開看；就算當李甲路費無措之時，十娘也僅從百寶箱中取出區區的五十兩

銀，並不打算將其底牌掀盡。不過十娘雖未公開向李甲表明其百寶箱中所藏不下萬金，但我們由其從百寶箱中隨便一拿就是五十兩銀子，並向李甲聲言“不惟途路不乏，即他日浮寓吳越間，亦可佐吾夫妻山水之費矣。”之語可見，十娘是給足了李甲箱中有寶的暗示，只是李甲一直懵懂未知，就像其始終不明瞭杜十娘是個胸中有寶，內在美十足的人一般。

到最後杜十娘被李甲賣了千金，十娘對李甲這個軟弱薄倖的人徹底死了心後，十娘便將百寶箱再次拿出，欲讓李甲和眾人盡知其百寶箱中所藏，和其內在的美好與委曲。敘述者形容“十娘取鑰開鎖，內皆抽屜小箱”，而且愈至箱中底層，其價值愈高；這不僅描繪出了百寶箱中的狀態，更意謂著十娘內心之曲折、細密，不易為人知曉的特性，并其內在心靈的高貴；而十娘之舉顯然也與其生長在妓院中，看盡人情冷暖，不願在幸福未真正降臨之前，把底牌掀盡，有著因果關聯⁴。可惜的是十娘所托非人，儘管其久蓄從良之志，反覆考驗了李甲對她的真心真情；然而其卻忽略了李甲性格上的懦弱、退縮，並不足以帶她衝破社會、人倫所加諸於她們幸福的阻礙。換句話說，當初十娘因李甲“俊俏龐兒，溫純性兒，又是撒漫的手兒，幫襯的勤兒。”等因素而愛上他，有心將一生的幸福託付給他時，便未能審慎地評估李甲這些在妓院中甚受妓女們喜愛的特點，反而正是造成他們無法在現實社會中長相廝守的主因。以李甲富家巨室的身份背景而言，這固然使得他花錢撒漫，易博得佳人的歡心；卻也造成了其與十娘身份、地位的懸殊，難以輕易地逾越。而以李甲溫存的性格而言，這使他得以擄獲十娘愛情；卻也造成了他畏懼父親權威，未敢帶佳人面父，使孫富有了可乘之機。杜十娘的悲劇固然導源於社會、環境的阻礙、無情，⁵然而也未嘗不導因於李甲的性格，與十娘識人未深，不明瞭社會現實所致。

4 董挽華認為：「杜十娘怒沈百寶箱」全則小說的時鐘嘀嗒有聲，十娘的動作（action）配合時鐘，每分每秒，兢兢業業。她胼手胝足，一心耕耘的婚姻道路雖已逐漸入人眼目，但最緊要的對象人物她選擇錯誤了，所以終歸她要經營失敗。見董挽華「杜十娘怒沈百寶箱」中的定時鐘，收入《中國古典小說中的愛情》，葉慶炳主編，（台北 時報出版社，1982年10月），頁37。

5 王鴻泰認為：“杜十娘的故事也已在相當程度上暗示了其對既有社會格局挑戰的意味這正是一則良賤婚配而遭遇社會阻攔終成悲劇的故事。”見王鴻泰《「三言二拍」的精

神史研究》,(台北 國立台灣大學文史叢刊,1994年6月),頁135。

百寶箱是杜十娘的象徵,我們從其本名“杜微”,其實亦多少可以見到十娘在性格、內在上不欲為人知曉的一面;所謂「玉在匱中求善價」,十娘有如一塊藏在匣中的美好珠玉,一直等待著一個真正識貨的人,來發掘她內在真正的美好。可惜的是十娘所選擇的李甲似乎也如其名所示,表面上的條件都甲於人上,實際上卻也僅是如其手中撒漫使用的銀子一般,外表光鮮奪目,真正所代表的價值卻很有限。如果千金之銀是李甲的象徵,十娘以區區的三百兩銀子欲試驗出他本心的真誠,根本就無能為力,只有當孫富以千金為餌,誘使李甲讓渡十娘時,我們才可看出原來李甲是一個只要千金就可以趨使其放棄所愛,放棄人格和理想價值的人。十娘被李甲千金般的外在光鮮所惑,是其識人未深;李甲不識十娘(百寶箱)內孕萬金,更是令人慨嘆、痛惜。只是李甲的目光短淺對他來說,頂多是失去一個千金換萬金的機會;然而十娘的識人未深,卻得用百寶箱與自己的性命陪葬江中,才能傳達出內心深沉的傷痛,換取世人的一點同情。⁶

從百寶箱內外形的形態特徵入手,敘述者將杜十娘外貌、性格上細緻而完整呈現在讀者面前;從百寶箱與千金形態上的差異對比,我們則看到了杜十娘與李甲二人生命特質極度的差異。這些「關鍵意象」形態上的選擇、使用,在在都說明著杜十娘愛情悲劇的發生,並非是沒有原因的。所幸的是雖然李甲不識十娘內在之美,但至少敘述者還在小說中安排了一個柳遇春懂得珍惜十娘的美好,敘述者最後安排柳遇春在江邊撈起十娘的百寶箱,讓其獲得十娘百寶箱中最珍貴的一匣“明珠異寶”,顯然也讓十娘最終得以將自己內在的美好獻給其真正的知己,十娘的憾恨或許可以因此稍減吧!

二、物象的顏色特徵與「三言」「關鍵意象」的塑造

《喻 34》 李公子救蛇獲稱心⁷ 敘說主角李元在訪父的旅程中,偶然救得一隻生得奇特的“朱蛇”,一日忽然有一個自稱“朱偉”的秀才前來拜謁,邀其同往朱家府第作客。誰知李元

6 趙齊平、馬曉光認為：作品在未點出「情」字，可謂「卒章顯其志」，反映了作品主題所具有的時代特徵。當然，簡單地把杜十娘的投江自盡看作「以身殉情」，也不十分準確，因為杜十娘所追求的「情」還包括有對自己人格、意志的尊重。「情可以毀，而人格不可侮，意志不可奪。」事實上，她投江自盡時，與李甲已無所謂「一雙兩好」的情了。見趙齊平、馬曉光 文理自然姿態橫生 談 杜十娘怒沈百寶箱 的情節、結構，收入《古代白話短篇小說鑒賞集》，（北京 人民文學出版社，1986 年）頁 157。

跟隨朱偉所到之處，“兩廊下皆搗紅泥牆壁”，且有“朱門三座”，名為玉華之宮；而朱偉之父身著“朱履長裾”接待李元，朱偉隨後也換上“絳衣”，正式地拜謝李元昔日的救命之恩。李元至此才知其身處水府龍宮，李父乃龍君，而李偉則是其向日所救的朱蛇。接下來敘述者以李元在龍宮之中所見者皆“蛟綃擁護”，其臥房內亦“蛟綃圍繞”，充份地將龍宮貴氣的環境氛圍展現出來。不久李元思歸，龍君欲有所贈，李元謙稱“平生但要稱心足矣”；沒想到龍君竟有一女名為“稱心”，龍君將女兒“稱心”賜與李元為妻，並助李元達成其真正欲稱心者 登科中舉。

就敘事的角度而言，本篇小說容有一些贅語冗章尚待修剪⁸，但敘述者從小說中最重要的「關鍵意象」——朱蛇的顏色、蛇性兩個角度切入，卻展現了其頗能掌握「關鍵意象」的特質進行創作，為小說進行加分的本事。首先敘述者不僅讓朱蛇化身的秀才姓“朱”，以“齒白唇紅，飄飄然有凌雲之氣”來描述其生物特徵，暗示其身份的不凡，且於李元在未知其真實身份之前，包括朱偉的住所、朱偉、朱父的衣著多以“朱紅色系”的外觀描繪，襯托此一家人身份的獨特、富貴。敘述者藉著人物的姓名、生物特徵、衣著打扮甚至是環境的顏色特徵，將這條未來即將入主龍宮的朱蛇之超凡特質，呈現的極為貼切。而在朱偉真實身份破解之後，敘述者則著重在以“蛟綃”之貴重來襯托龍宮的超凡脫俗，更進一步地將朱偉與其父的生物特性毫無保留地展現出來。我們從敘述者先由物象的顏色著墨，接著再敘述物象生物特性的手法觀之，其顯然是很懂得掌握讀者閱讀心理，很懂得逐步地勾勒物象的特徵，不一次將所有的底牌掀盡，逐步吸引、滿足讀者的好奇心理的。

此外，若我們從小說故事的時間、地點設定觀之，其與小說環境氛圍的搭配顯然亦是經過敘述者巧心安排的，從李元救蛇當時的“申牌時分”、“垂虹橋”，到李元受邀到龍宮那時的“日已平西”、“垂虹

橋”，到隔日李元酒醒，敘述者以“紅日已透窗前”描述當時情景。小說中有特別標明的時間、地點幾乎全是為了欲與朱紅之色相配搭，如此使得整篇小說的環境氛圍和人物、主題的塑造環環相扣，情景交融。

7 《喻 34》 李公子救蛇獲稱心，見馮夢龍《古今小說》，魏同賢主編，（上海古籍出版社，明天許齋本），頁 1305 - 1328。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的中期小說（1550 年前）。見韓南《中國短篇小說》（台北 國立編譯館，1997 年 7 月初版）。

8 該篇前半段在進入敘述朱蛇之前，有一段描寫李元於三高士祠論斷三高士的章節其實可刪改，因此段與全篇主題、情節等皆毫無相干，當作小說背景來敘述亦顯得太過冗長。而小說後半段寫朱偉將“金珠”一包給李元，亦不見敘述者就金珠此一意象進一步發揮，殊為可惜。此冗章與“金珠”我們考察了其諸多前文本並未發現，可見這應是「三言」敘述者畫蛇添足之作。見譚正璧《三言兩拍資料》，（台北 里仁書局，1981 年 3 月），頁 200 - 203。

小說的後半段，敘述者則從李元一句無心之言“平生但要稱心足矣”著墨，所謂的稱心可以有兩種相容而不悖的解釋，一指符合人的仁心、良心，一指稱人心遂。換句話說，由於李元其心地之血紅，對朱蛇救護之舉符合人的仁心、良心，故而乃能得到該名“稱心”女子作為回報，進而稱其登科之願。本篇「正話」與「頭回」中的李元和孫叔敖二人，一殺蛇，一救蛇，所行完全相反，一點仁心所發卻相同；敘述者在此所要強調的顯然是行為發動之心的善惡，而非行為本身的是非對錯。

最後再就文本色彩的運用來說，敘述者利用朱紅之色貫串小說幾個主要的意象，將小說中的人物、情節、環境氛圍甚至主題，全部納入其中進行發揮，讓讀者在一片朱紅之色中既感到某種外在超凡崇高的特質（對朱偉一家帝王般的描寫），也覺察到某種內在隱微的聲音（稱心之道）⁹。如果我們將之與《喻 29》月明和尚度柳翠中的紅蓮之紅，有情欲誘惑之象徵相較，更可明白，顏色所能象徵的意義眾多，最重要的仍是顏色附加在「關鍵意象」之後，敘述者對其的詮釋。透過顏色的變化，可讓我們更易觀察到「關鍵意象」是否以複現與變化的方式形構，是否有進一步成為帶有象徵含義的「關鍵意象」之可能。是以缺少了「關鍵意象」的具體呈現，任何的顏色都將相形失色；而沒有透過顏色的變化，「關鍵意象」可能也會失去其應有的光彩。以下我們將以《喻 30》明悟禪師趕五戒，再針對蓮花顏色的象徵，作另一個角度的觀察，

總結本小節。

《喻 30》明悟禪師趕五戒¹⁰是一則以“紅蓮”女敗壞佛教高僧為故事情節，結構而成的。五戒和尚為紅蓮女所壞，明悟禪師以賞蓮為名，題詩“紅蓮爭似白蓮香”來暗諷、點醒五戒。五戒一時惱怒，坐化投生為蘇軾，滅佛謗僧去了；明悟禪師為救拔五戒，乃坐化投生為佛印禪師，終生為蘇軾護持。本篇小說雖僅於故事的開頭以「蓮花意象」來闡述五戒墜入紅塵之因，並未如《喻 29》月明和尚度柳翠以蓮花貫串全篇，敷演一場宿世怨怨相報的戲碼。但值得注意的是本篇「蓮花意象」有紅蓮、白蓮之別，紅蓮如月明和尚度柳翠中一般，皆為情欲誘惑之象徵，反倒是白蓮有脫出紅蓮負面象徵之外，與周敦頤愛蓮說一文中蓮花出污

9 李公子救蛇獲稱心的諸多前文本中皆未發現有針對「朱蛇的顏色」與「稱心」二意象進行發揮者。以《搜神記》中的青洪君和《錄異傳》中的如願為例，李公子救蛇獲稱心若干的情節雖明顯沿襲自此二篇志怪，「稱心」一意象亦仿自「如願」，但此二篇志怪並未就物象的顏色與人物的形象相結合以產生某種象徵意義，「三言」敘述者卻針對了此點加以發揮，利用「關鍵意象」來結構小說，深化小說的內涵。見譚正璧《三言兩拍資料》，（台北 里仁書局，1981年3月），頁200-203。

10 《喻 30》明悟禪師趕五戒，同註7，頁1147-1190。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的早期小說。

泥而染之象徵接軌的傾向。

敘述者利用紅蓮、白蓮顏色的差別，在小說中塑造了兩個意義對立的「關鍵意象」，再一次說明了「關鍵意象」外型、色澤之不同，對其象徵意義可能造成重大的轉變，文本中的意象究竟象徵著何種意義，是隨敘述者主觀意見而有所不同的。「關鍵意象」的象徵義可能有數個，並出現歧義，敘述者在文本中的釋意此時便成了最後的仲裁聲音。

三、物象的聲音特徵與「三言」「關鍵意象」的塑造

《喻 18》楊八老越國奇逢¹¹講述陝西商人楊八老到福建經商，在該地又娶了一槩姓人家的女兒，生下一子，沒想到當八老與僮僕隨童

要回到陝西，見其該地的妻兒之時，卻發生了倭寇犯境一事，將其擄掠到日本，一住就是十九年。等到楊八老隨倭寇回到中原來時，其“外貌”已全然改換，不復中原人士的樣貌。於是當楊八老隨倭寇兵敗被抓之時，任其百般辯解，官方始終不信其非真倭；直到偶遇當年失散的隨童因楊八老“關中聲音”，認出其乃舊時主人，當官辯明其出身來歷時，八老才獲得了一線生機。

審官楊世道在審理此案時，一聽楊八老自報的身家經歷，竟與其失散多年的父親相同，將此事告知其母，其母隔日躲在屏後竊聽，一聽正是其夫楊八老的“聲音”，於是楊八老一家骨肉乃得團圓。然而事有湊巧，當該地的槩太守聽說郡丞楊世道認了父親，乃備下羊酒前來稱賀，席間談起整件事情的來龍去脈時，槩太守發覺楊八老竟也與自己失散多年的父親出身來歷相同。次日槩太守請母親在楊八老到府回拜之時，在屏後偷看辨識，槩老夫人亦是在楊八老“言語”之間，肯定了其真實身份，於是兩家人終於得以團圓，槩太守也得以認祖歸宗。

在這個以闡發榮枯貴賤全由天命的小說中，情節的轉折全在乎主角的人聲口音。敘述者以為人的外貌可改，人聲難變，因此在主角楊八老隨倭十九年，改頭換面回到中原後，其聲音便成為昔日親友唯一可以辨識的地方。我們從隨童、楊母到槩母三人辨識楊八老的過程記載可知，楊八老的聲音皆是他們確認八老身份的主要依據，外貌反而僅是次要，甚至是非必要的辨識依據。然而我們若進一步探究聲音存在的真實性，其實可知，儘管人聲在本篇小說中似乎成人生當中唯一不變而可長久的東西，但事實上人聲在本質上仍是會隨著時間歲月而改變的，其給人們的虛無縹緲性也並不亞於外貌，利用人聲的改變作假也並不見得比外貌的作假困難。因此敘

11 《喻 18》 楊八老越國奇逢，同註 7，頁 659 - 698。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，很可能是馮夢龍所作。

述者在表面上似乎運用楊八老聲音的不變性，來反襯其外貌、身份上的種種改變，以突顯其與兩家人骨肉重逢的不易；但更深一層來看，敘述者未嘗也不利用著小說中這唯一可辨識楊八老身份的聲音之虛無縹緲性，以證其欲在本文中所闡發的主題：榮枯貴賤半點不由人，全賴天命

之所為？也許正因為不僅是外貌，連人聲皆是不可靠而可改變的，楊八老合家的團聚才更顯得全由天成吧！

《醒 28》 吳衙內鄰舟赴約¹²寫一對未婚男女偷情，最後在雙方父母諒解之下，有情人終成眷屬，以喜劇收場的趣事。話說風流瀟灑的吳彥（衙內）隨父赴任，一日“狂風陡作，怒濤洶湧”，船行阻江州，和前任荊州司戶賀章的船相傍避風，由於吳父與賀司戶有同榜之誼，兩家於風阻的那幾天日，乃相互拜訪，各敘寒溫。席間吳彥目光始終在探索先前其曾瞥見的賀司戶女兒，而賀女秀娥卻也在後艙覷眼偷瞧吳彥，彼此傾慕，有了進一步的非分之想。一日夜裡，秀娥夢見吳彥於艙外發出“吟詠之聲”，兩人立刻成其雲雨，忘其所已，後來被人發現，雙雙丟入“江”中，驚醒過來。沒想到隔天一早，兩人竟同於後艙打了個照面，約下當夜以“剪刀響聲”為號，讓吳彥溜進艙中歡好。果然其夜秀娥趁兩船“人聲靜悄”之便，與吳彥成就了一段好事；兩人歡愛之餘不覺睡去，不料當晚“風”勢轉弱，兩船遂各自開往自己的目的地，等吳彥和秀娥醒來發覺時，已來不及應變了。

事已至此，吳彥遂留在秀娥的房中，白日伏於床下，夜間則與秀娥歡會。不過由於吳彥食量太大，秀娥為餵飽吳彥，取了比自己平日食量多倍的飯菜，引來全家大小緊張，紛紛以為秀娥得了怪病，屢次請大夫來探視，皆無成效。一夜丫鬟睡醒，聽見秀娥床板“異樣響聲”，將此事報與夫人，夫人心中疑惑，隔天來秀娥房中看察，不巧正好聽見吳彥於床鋪之下的“打鼾之聲”，兩人的情事遂東窗事發。幸好夫人和賀司戶寬大，疼惜女兒，僅口頭責備了吳彥，將其放出回到家中，令其著人來迎娶秀娥，完成一段美滿的佳事。

吳彥和秀娥這一段婚姻確實可以用「天作之合」來形容之，要不是因風浪之故，兩家的船不會剛好相傍在一起，讓吳彥和秀娥有機會開始一段情欲的冒險之旅。要不是二人偷情當夜，風勢轉弱，兩家的船各自開走了，吳彥和秀娥之間的關係可能會僅止於一夜之情。因為兩人的私情若非最後為秀娥的父母得知，迫使吳彥正式在長輩面前承諾其和秀娥的婚姻（吳彥若不如此，很可能就會應了夢中之兆，被賀司戶丟入江中，有性命之憂。）兩人的私情如何由暗轉明？大自然的江水、風、濤促成了這對青春男女的邂逅、偷情，也保證了他們的愛情不會僅止於一場露水姻緣。是以這些大自然物所組成的「關鍵意象群」，在小說情節的推動上絕對是佔有著一席之地的。

12 《醒 28》 吳衙內鄰舟赴約，同註 1，頁 1657 - 1712。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X 敘述者所作。

敘述者在寫作這一齣才子佳人式的喜劇前，曾以一個故事情節類似，結局卻反以悲劇收場的男女偷情故事為「頭回」，說明兩人若是天定姻緣，如吳彥與秀娥，則後來夫榮妻貴，反成美談，否則若如「頭回」中的潘遇私結情緣，則將成為壞人名節的小人，其過非小。敘述者以天定姻緣來作為判斷男女婚前可否有性行為的標準，其實是相當荒謬的，因為天定姻緣與否說穿了乃是一種後師之明¹³。敘述者如何事先就能斷定吳彥與潘遇二人同樣的偷情行為，何者是天定？何者又是私結的？還不是以兩人日後科第的成就作為判斷？我們若順著敘述者在小說中明示的寫作主旨來看這一篇小說，恐怕將難領會其中的要旨、真意。因此以下筆者試著從小說中出現頻繁的「聲音意象」來嘗試為小說開啟另一扇詮釋之門。

從小說中各種不同的聲響可知，它們和風浪等大自然物所形構的「關鍵意象群」，同樣皆被敘述者用來作為情節轉折、推展的重要樞紐。¹⁴從秀娥夢中的聽見吳彥的讀書吟哦聲，到夜間兩船的寂靜無聲，兩人約會的剪刀聲，再到被丫鬟發現的床板聲，吳彥的打鼾聲。每一種聲音的變化都代表了一個情節的轉折，聲音成為情節事件間轉換的橋樑，也成為人物與人物間交會的中介，我們甚至可以在這些聲音的變化中看見秀娥與吳彥心理的轉變。他們二人起先皆受制於禮教（吟哦之聲）的束縛，不敢隨便逾矩而行，不久經過一段無聲的心靈變化（寂靜之聲）後，一個內心的靈動（剪刀之聲），突然劃破寂靜，兩人從禮教的束縛中豁然走出，開始一段情欲的放縱之旅（床板之聲）。緊接著由於二人情愛歡暢之餘，未懂得節制，於是有了後遺症（打鼾之聲）的產生，被家人發現；最後他們二人在父母長輩的責備、勸戒之下，又被導回為社會認可的婚姻之路，結束了這場兩人情欲的冒險、轉變之旅。

可見男女能否發生婚前的性行為，天作之合事實上並不重要；重要的是長輩、社會是否能接納他們。而本篇小說的真正主旨所在，也不是在探討何者是天作之合？何者又是偷情淫亂，將得到不好的下場？從物象聲音特徵的變化可知，人物心理的變化，人物情欲的冒險、轉變，可能才是這篇小說真正值得關注的主題。¹⁵

- 13 王鴻泰在其《「三言二拍」的精神史研究》一書中以「緣」來解釋「姻緣天定」，認為：姻緣天定“可以說是讓人生可以不致在種種偶然性當中失落的作為。這正是強調人生的邏輯性以避免生命秩序失落的作法。”見王鴻泰《「三言二拍」的精神史研究》，(台北國立台灣大學文史叢刊，1994年6月)，頁69。
- 14 《醒 32》黃秀才微靈玉馬墜中，我們亦可看見一個與本篇小說類的情節結構，同樣以各種不同的聲響，將男女主角黃損和韓秀娥在船中初會時，那種既愛又怕的心情貼切地描繪出來。不過該篇小說中的聲響並無本篇小說中的聲響，構成一連串的象征意義，對主題、人物的塑造有所幫助，故我們不再多費筆墨地予以詳介，僅在此一筆帶過，提示讀者。

四、物象的味道特徵與「三言」「關鍵意象」的塑造

《警 30》金明池吳清逢愛愛¹⁶講述宋朝東京開封府吳員外之子吳清，在清明節與二位友人遊金明池時，巧遇一位美貌的黃衫少女經過他們身旁，送來了一陣“香風”，惹來一段相思之情。當日三人結伴到一盧姓人家所開的小酒肆之飲酒，邂逅了該戶人家的女兒愛愛，沒想到一年之後，三人再次來訪時，盧愛愛竟然因當日與三人的飲酒交談，被父母責備了幾句，抑鬱而亡。三人一路感傷而歸，途中盧愛愛竟然出現了，引得三人到城中一屋飲酒作樂，過後盧愛愛並和吳清結下了一段孽緣。以後的日子裡，吳清不時往返盧愛愛住處，與其尋歡作樂，然而形容面貌卻漸漸地枯槁憔悴下來。吳員外從其友人處得知吳清為酒女的亡魂所羈，乃請來皇甫真人禳解，真人令吳清到西方三百里外的地方避難，並給予他一口寶劍，告戒他在其與女鬼情滿一百二十天的夜裡，若見有人進到其居所，便打殺該人，如此方能得救。

不料到了該夜，寶劍砍到的人卻是他們所住酒店中的一個小廝阿壽，於是吳清被逮捕到官府，拘禁在囚牢中。夜裡吳清夢見盧愛愛來探，解釋了此事的前因後果，告知他阿壽並未死，並給予他二顆“玉雪丹”治病。吳清將其中一顆自己吞服，口中覺有“異香”，不久身體便康復了。吳清醒來之後，將此事訴諸官府，找到了阿壽，吳清被無罪開釋。在回到開封的路上，吳清利用另一顆玉雪丹救治了一個患病的少女，兩

人遂因此結為夫妻；沒想到該名名為褚愛愛的少女，竟是去年吳清明節在金明池畔遇見的黃衫少女。二人感謝盧愛愛成就他們這段姻緣之情，主動到盧家拜愛愛的父母為岳母，重新更葬了盧愛愛，開棺啟土之時，盧愛愛面色如生，“香澤不散”。

這一則故事中的主角盧愛愛與《警 8》 崔待詔生死冤家 中的秀秀、《警 16》 小夫人金錢贈年少 中的小夫人一般，因為所愛，忘其死生，靈魂緊隨所愛之人出死入生，所不同的是盧愛愛雖然一開始無意間傷害了所愛之人，使其身體出現病痛，但最後也為了所愛，替他成全了

15 包遵信認為：“晚明思想解放的社會風潮沖擊了封建倫理綱常，卻沒有提出新的道德規範……文學作品寫的愛情，只能是夢幻中的追求，如果幸結成良緣，也是……一定要墊上一塊「夫貴妻榮」的基石，才算是理想的婚姻，它們並沒有真正的擺脫封建思想規範的牢籠。”此種說法雖不免過於粗略，但就諸敘述者在《醒 28》 吳衙內鄰舟赴約 中的某些情節安排來看，亦有相當的參考價值。見包遵信 色情的溫床和愛情的土壤，《讀書》，1985年，第10期。

16 《警 30》 金明池吳清逢愛愛，同註2，頁1223 - 1258。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的早期小說，結尾也許已重寫。

另一段美滿的姻緣。較之秀秀自私的愛與小夫人克己的愛，盧愛愛更表現出了一種無私的真愛，和《聊齋誌異》 阿琇 一文中女主角阿琇，成全所愛之人幸福的舉措不遑多讓。或許我們可以說褚愛愛是盧愛愛的另一個化身，其讓吳清將愛轉移至褚愛愛身上，也是另一種形式地獲得了吳清之愛，但這種不殘害所愛之人，將所愛之人的愛作另一種形式的轉移，無疑也較秀秀對待崔寧健康而較不自私。要探索吳清與褚愛愛、盧愛愛三人之間複雜、糾葛的關係，也許我們可以透過玉雪丹與香氣結合而成的「複合意象」來看一看。

從我們上面的故事簡述可知，褚愛愛其實才是吳清一開始的最愛，褚愛愛透過一陣香氣的放送，將吳清的心牢牢給綁住了，吳清在尋不到香氣真正的主人後，才被友人帶往酒肆，認識了盧愛愛，並與其結下一段孽緣。因此在吳清的心目中，盧愛愛只能算是褚愛愛的替身，吳、盧二人的愛情一開始就注定了是吳、褚之愛的代替，敘述者最後安排盧愛愛退出這場三人的愛情糾葛，完全合於情理。是以盧愛愛在和吳清一百

二十日的姻緣滿足後，便將她由褚愛愛身上竊得的吳清之愛讓出，一方面利用玉雪丹的異香，使得吳清恢復了原有的嗅覺（身體健康），一方面也不再冒用褚愛愛的香氣（形象），將褚愛愛散發香氣的原始本能還給了她（利用玉雪丹治療其病）。因此玉雪丹既可以說是由香氣所凝之物，乃盧愛愛由褚愛愛身上盜來的，也可說是盧愛愛對吳、褚二人遺愛的象徵。如此，利用玉雪丹與香氣這個「複合意象」在小說情節上的串接，吳、褚、盧三人的愛情的糾葛，便有了一個清楚而可循的脈絡；一個主題在闡發人類在愛情佔有與施捨間矛盾、徘徊的小說，也就赫然呈現。¹⁷

《警 3》王安石三難蘇學士¹⁸敘述的是王安石與蘇軾間的軼聞趣事。話說王安石為相時，蘇軾一日前去拜訪，適巧安石不在，蘇軾在書房中等待他時，將安石未完成的兩句描寫“黃州菊花”落瓣的詩稿，擅自依韻續成；王安石回來見到，心中不快，隔日上朝奏過官裡，將蘇軾貶為黃州團練副使。蘇軾自知得罪安石，臨去黃州之時，到相府辭行，安石托蘇軾到黃州為官回來之日，就近帶一甕“瞿塘中峽水”來給他治痰火之症。

蘇軾到了黃州之後，發覺原來黃州的菊花和別處不同，秋天是會落瓣的；回想起當時錯吟

17 王鴻泰認為此篇小說表面的主題正如敘述者在故事中所言：“情能生人，亦能死人。”反映的是「三言」早期小說中普遍的一種對情慾交雜著戀慕與戒懼的矛盾之情。此種觀點乃就男主角吳清而發，若就女主角盧愛愛的角度觀之，其對愛情的佔有與施捨間的矛盾、徘徊，或許才是本篇小說最重要也最值得關注的主題。見王鴻泰《「三言二拍」的精神史研究》，（台北 國立台灣大學文史叢刊，1994 年 6 月），頁 92 - 94。

18 《警 3》王安石三難蘇學士，同 2，頁 65 - 102。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，馮夢龍所作。

王安石的黃州菊花一詩，乃欲親自到相府謝罪，並為王安石取瞿塘中峽水以為敬。誰知蘇軾船行過了中峽，忘了吩咐水手打水，於是只好打了一甕下峽的江水來給安石。蘇軾原以為同是一江之水，中峽和下峽水應無分別，故以下峽水謊稱是中峽水；不料安石拿水和陽羨茶一煮，見茶色半晌方見，茶水味淡，知是下峽水，拆穿了蘇軾的謊話，也令蘇軾心

上大為折服。最後王安石和蘇軾相互出題考問對方，切磋學問，蘇軾皆不如安石，甘拜下風；安石也惜蘇軾之才，奏過神宗，復了蘇軾翰林學士之職。

相較於《警 4》 拗相公飲恨半山堂 中一面倒地批判王安石之聲，《警 3》 王安石三難蘇學士 中的安石形象可是正面多了。敘述者利用蘇東坡與王安石三次“詩文”的交鋒，肯定了安石才識廣博；尤其以黃州菊花落瓣、瞿塘中峽水濃味適中等事，更可見到王安石高材卻謙遜為懷的一面。相較之下，蘇軾則反成了襯托安石才學的一個配角，其自視甚高，但為人處事不夠圓融、謙遜，因其好恃才誇己的性格，導致其功名蹭蹬，仕途多阻的命運，形象、人格在小說中瑕瑜互見，未若王安石來得正面。可見，正是敘述者在小說中善加利用了物象的形態與味道特徵，使黃州菊花、瞿塘中峽水成為小說情節中重要的關鍵轉折處，而王安石和蘇軾二位主角的才識、性格也才能在其中得到適當的呈現。

王安石在「三言」這兩篇小說的形象迥然不同，敘述者將之安排於前後兩卷之中，用意顯然也是希望讀者不要只從單方面去評斷一個人。安石和東坡皆是才高八斗，自視甚高之人，因此往往聽不進別人勸諫，得自己歷盡千辛萬苦，才能體悟到真理，知過改正。所不同的只是王安石的個性不似東坡的灑脫、率直，稱不上是個風流才子，也較不符合晚明士人對人性「真與奇」一面的鑒賞品味。馮夢龍等人秉持著晚明士人對人性不同層面賞玩的態度，摒棄了傳統上對王安石一面倒的負面批評，採取了對他較為公允的生平描述，不全面否定王安石在文藝、才識上的成就。如此所呈現出來的王安石形象雖和傳統有出入，但卻更可看出晚明士對歷史人物較寬容、獨特的見解。

五、物象的冷熱特徵與「三言」「關鍵意象」的塑造

《醒 10》 劉小官雌雄兄弟 ¹⁹與《醒 9》 陳多壽生死夫妻，在情節與主題上皆有部份的雷同，同樣敘述患難中相互扶持的夫妻真情。至於 劉小官雌雄兄弟 的「頭回」則從男女

19 《醒 10》 劉小官雌雄兄弟 ，同註 1，頁 523 - 576。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X 敘述者所作。

變裝的角度，敘述了一則和「正話」完全相反的故事，以男扮女裝而行姦淫事來襯托出「正話」中女扮男裝的正義性。亦即若為仁義忠孝之實踐而易容變裝，乃一時權宜，情有可原，甚至以美事視之亦無不可，木蘭代父從軍即被傳為佳話；若單為一己色欲之滿足而換裝，則罪無可逭，死不足惜。我們從 劉小官雌雄兄弟 在《醒世恒言》書中的結構地位（前後回、正話與頭回間的關係），實可約略窺出敘述者在本篇小說所要傳達出的意旨。

接下來就「正話」中的情節故事來說，本篇敘述一對開酒店的劉公夫婦接待了一對冒著大“風雪”而來的方姓父子，劉公夫婦先以“熱酒”飯菜款待他們，後來又以“蓆子草薦、稻草、被絮、火、熱湯”等物，讓身受“風寒”的方姓父親將息，沒想到後來方父還是不治身亡。於是兒子只好將父親掩埋在該地，認劉公夫婦為義父母，改名劉方。兩年之後，復值“大風大雨”，有一少年劉奇舟覆倒在岸邊，被劉方和劉公救回安置、療養，劉公夫婦以“乾衣”為之換下濕衣，以“略溫釀酒”暖活他的身子，早晚好酒好食管待。後來劉奇也將父母骨殖葬在該地，並認劉公夫婦為義父母，與劉方以兄弟相稱，一同奉侍劉公夫婦過活。過了一年多之後，劉公夫婦相繼而亡，劉方以“梁上燕”為題吐露自己乃女兒之身，劉奇遂與之成了夫妻，共創家業。

在這個故事中除了梁上燕的意象帶有明顯的象徵意義外，最受人注目的還是敘述者以大自然的冷酷之物，如風、雪、大水、寒氣等「意象群」，與象徵人情的溫暖的熱酒、熱湯、被褥、火、乾衣等「意象群」，兩組物象冷熱差異所形成的對比。當大自然的風寒雪水愈大，愈冷酷無情，劉方、劉奇的境遇也就愈形艱難困苦，劉公夫婦的善舉也就愈令人感佩。小說的情節就在這兩組物象冷熱特徵差異極為明顯的「意象群」交替地出現下，將劉方、劉奇處境之艱，與劉公夫婦仁心善舉給突顯了出來；於是藉由劉公夫婦之善行，二老無子而有子，老有所終地安享他們的晚年；而劉奇、劉方這兩個本是天涯淪落之人，也在劉家成就了一段美好的姻緣。

此外，敘述者也利用風、雪、大水、寒氣等「意象群」將本篇小說的環境氛圍塑造成一個極度寒冷的世界，彷彿連劉公夫婦所居之地的百姓都感染了這種氣氛，遇見外人落水急難事件也多僅是袖手旁觀，背後

議論罷了。由此可見，風、雪、大水、寒氣等自然「意象群」不僅在情節的推動上扮演著舉輕重的地位，它們於人物性格、小說的環境氛圍都有顯著的烘托營造之功。本篇的題目雖以劉方女扮男裝和劉奇婚配一事方主軸，小說的主題似乎也著眼於劉方易容變裝之孝行，並她和劉奇這一段奇異的姻緣。但我們就這篇小說的結構、篇幅與「關鍵意象」的角度來看，敘述者似乎有意將原本以男女愛情故事為的敘事重心的前文本，²⁰ 闊大改寫成一

20 劉方和劉奇的愛情故事在 劉小官雌雄兄弟 一文中所佔的篇幅大約僅有四分之一到五分之一，其餘的篇幅皆著重在描寫劉公夫婦和劉方、劉奇之間相互的對待關係。而本篇的前文本包括《玉芝堂談薈》卷十的 女子男飾 條，和《情史》卷二 劉奇 條等記載，則以劉方和劉奇的愛情故事為敘事重心。見譚正璧《三言兩拍資料》，(台北 里仁書局，1981年3月)，頁432-436。

個強調人與人之間患難相扶之真情的小說。是以不僅是親人、夫妻、男女間患難與共的真情彌足珍貴，即便是面對不相識之人，只要人們能發揮其仁善之心，皆足以對抗大自然所施與的冷酷無情。話本小說所謂「極摹人情世態之歧，備寫悲歡離合之致。」的特點，在敘述者的改寫中完全地顯現出來。

《喻 7》 羊角哀捨命全交 ²¹ 寫的是左伯桃和羊角哀兩人為了成就對方，不惜拋棄家業、功名利祿甚至生命的故事。與本卷「頭回」管仲鮑叔牙的義氣之交、《喻 8》 吳保安棄家贖友，共同構成一組以描寫人類友誼可貴的小說。故事中伯桃“冒風盪雨，衣裳都濕了”，幸遇角哀收留，為之“燒竹為火，炊辦酒食”；後來兩人結為昆仲，一同前往楚國謀事，沒想到途中先值“陰雨”，不久“風又大作，變為一天大雪”，於是伯桃念己之病弱，乃將一己之糧與衣物全給了角哀，助其前往楚國。在 羊角哀捨命全交 這篇小說的前半段情節中，大自然的多變、冷酷一如《醒 10》 劉小官雌雄兄弟 中的情形，也因此，小說中象徵人類友誼堅固、溫暖的火、酒食、衣物等物，也就和大自然的風霜雪雨形成冷、熱差異極大的對比「意象群」。

小說的後半段，敘述者對風雨雷電這組「意象群」則有了不同方式的運用，不再僅止於塑造一個寒意十足的環境氛圍。當角哀厚葬了伯桃之後，是夜一陣“陰風”颯颯，伯桃陰靈前來哭訴荊軻欺凌之事，等又

一陣“風”起，伯桃靈又不見。於是角哀乃為伯桃束草為人，焚之助戰；然而當下一次“風雨之聲”再起，伯桃又來哭訴為荊軻強魂所逼一事。角哀為助伯桃乃掣劍自刎而死，是夜“風雨大作，雷電交加，喊殺之聲聞數十里。”荊軻墳墓與祠廟皆震烈發火而毀，楚王感其事，乃為之建廟立碑，土人則四時祭祀不絕。風雨雷電在小說的後半段不再扮演著人類加害者的角色，反而變成了人物出場時的氛圍塑造（伯桃顯其陰靈），並人物間廝殺慘烈的象徵（角哀和荊軻人等的戰鬥）。此組「意象群」在小說結構中的功能，至此明顯有了轉變。

大自然的霜、雪、風、雨、雷、電等意象各有不同的物象特徵，在小說中也應各有不同的作用；敘述者以它們來形塑小說的環境氛圍時，必定得依據它們個自獨特的物象特徵來加以發揮，否則將可能會破壞小說人物、主題、情節等的呈現。以整體意象的角度觀之，霜風雪雨在小說中通常會被當成人物苦難、阻礙的象徵，如《醒 10》劉小官雌雄兄弟、《醒 7》錢秀才錯占鳳凰儔等。以個別意象的角度觀之，陰風、狂風等怪異風象是神鬼精靈現身出場的前奏，如《喻 20》陳從善梅嶺失渾家、《警 14》一窟鬼癩道人除怪等。細雨綿綿可用來塑造男女邂逅時的浪漫氣氛，如《警 28》白娘子永鎮雷峰塔。雷電交加則象徵著某種人事的激烈，如《喻 7》羊角哀捨命全交。不過這些大自然的意象在「三言」這個以人情世態為主要描寫對

21 《喻 7》羊角哀捨命全交，同註 7，頁 287 - 306。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的早期小說。

象的小說裡，出現的頻率實屬有限，大多數的小說場景仍以室內景物為描寫要角，自然景物仍只是小說情節中的點綴，尚未加以大力地開發。

六、選擇獨特而鮮明的物象特徵之優缺點

在第二章第三節時，我們曾論述過獨特而鮮明的「關鍵意象」主要是因為敘述者利用複現與變化的手法而得來的，客觀物象特徵是否獨特而鮮明並不構成一個有意義的「關鍵意象」的必要條件。獨特而鮮明的

物象特徵固然是敘述者與讀者注目的焦點，既容易吸引敘述者以之為小說中的「關鍵意象」，就著該意象獨特的物象特徵予以發揮，將之塑造成一個「關鍵意象」，也容易吸引讀者的目光，賦予其豐富的「附加解碼」(overcoding)，但有時也因為其物象特徵獨特而鮮明，反而會被讀者們賦予過多的「附加解碼」，造成釋義上歧出。例如《醒 31》鄭節使立功神臂弓 中的「玉結連條環」，便很容易誤導讀者鑽進釋義的迷巷中。

一些人們平常少見的珍奇意象，由於其本身的物象特徵即不同於一般意象，因此很容易予讀者獨特而鮮明的印象，意識到其在小說結構中可能擁有某種特殊的價值、意義。例如《警 32》杜十娘怒沈百寶箱 中的百寶箱，《喻 1》蔣興哥重會珍珠衫 中的珍珠衫。因此獨特而鮮明的物象特徵在「關鍵意象」的形構上，儘管有其容易誤導讀者，給予以過多「附加解碼」的缺失；不過整體而言，它仍是利多於弊，有吸引讀者目光，傳達敘述者主觀情志的優點。以下我們將再從幾篇物象特徵獨特而鮮明的「關鍵意象」所結構成的小說，看一看選擇此類意象的優缺點何在？

《醒 32》黃秀才微靈玉馬墜²²敘述一個秀士黃損祖傳一塊羊脂白玉雕成的馬兒，名為“玉馬墜”，一日慷慨地贈予了一個得道的高人，後來因為此一玉馬墜而成就了自己一段姻緣。小說先寫黃損與高人的相交，而後再寫其於一次旅途之中，認識了一個美貌的女子韓秀娥，並私結終身。一日因秀娥所坐船隻斷纜，生死不明，兩人因而分散。黃損以為秀娥定然葬身江中，傷痛之餘欲投江中相伴秀娥，不料遇上日前結識的高人，在高人指點之下，黃損帶著其贈與高人的玉馬墜，到附近一座寺廟中暫時安身，並將玉馬墜交給寺中的一個胡僧，請求幫助。胡僧收下玉馬墜，以十金助其到長安科考，黃損因此中了金榜。

22 《喻 32》黃秀才微靈玉馬墜，同註 7，頁 1927 - 1974。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說。可能由馮夢龍或他的合作者所作。見韓南《中國短篇小說》，(台北 國立編譯館，1997 年 7 月初版)，頁 108。

而秀娥隨船漂流，被一個婦人薛縵所救，薛縵與黃損舊有交情，於是帶著秀娥到長安尋訪黃損，其間秀娥又蒙胡僧贈與玉馬墜，作為她與

黃損日後夫婦重會的明證。黃損中了金榜之後，被除授部郎之職，其上疏條陳當時權傾一時的高官呂用之的罪行，皇帝因此罷了呂用之的官。不料呂用之適巧趁機豪奪了尚未與黃損會面的秀娥，新婚之夜呂用之一家受到一隻來歷不明的白馬衝撞撲咬，使其不得與秀娥成就好事。隔天胡僧來呂用之家聲言秀娥乃玉馬精所化，是來人間行禍者，勸其轉贈給仇家，於是呂用之信以為真，將秀娥連同嫁粧、聘物全贈給了黃損，黃損與秀娥因禍得福，乃得重會，結為夫妻。當日兩人設案供奉玉馬墜，跪謝其恩，一白馬忽然從案上躍起，騰空而去，玉馬墜此時遂消失無蹤。

在這個故事中最引人注目的「關鍵意象」，無疑是那個貫串整個小說情節的玉馬墜，從我們上面簡述的故事情節可知，玉馬墜在小說中主要有三種功用。首先，小說的主旨雖然如敘述者於文本中不時穿插的議論所言，主要在闡述窮通禍福與姻緣乃天生註定，強求不得的道理。敘述者藉由各種事件的巧合、情節上的曲折離奇，並將玉馬墜神化，作為情節事件接續、轉折上的關鍵，塑造了一段人力看起來頗不容易成事的婚姻，引領讀者走向其自我設定的主題中來。然而玉馬墜作為這一主題鋪陳的關鍵之物，若非由黃損手中慷慨地贈出，焉得有往後種種的天助？因此在天助之先，人為的力量也是不可忽略的，敘述者表面上在強調、闡揚天意、天命，事實上我們卻從黃損玉馬墜贈與高人的情節中，其實也看到了天助必先人助，這一層隱而未顯的意義。

其次，從玉馬墜作為一個未尚被神化的信物來看，它連綴了小說中的主要人物間的關係，成為人物間彼此取信、驗證這一段神奇婚姻的不可替代物。從黃損 高人 黃損 胡僧 韓秀娥 黃損 高人，小說中四個主要人物就是靠著玉馬墜彼此結緣相識，一起成就這一段佳話，沒有這一物象特徵獨特、貴重的玉馬墜為中介，情節的曲折性恐怕也是難以成形的。

玉馬墜在敘述者的手中從一個祖傳的紀念物，先是變成了一個表現人物（黃損）性格，呈顯小說人助天助主題的關鍵物；再變成人物間相互結識的信物；最後當玉馬墜所能發揮的物質特性全都用盡後，敘述者則將玉馬墜依其白馬這一層物象特性予以神化，製造一段玉馬墜化身白馬衝撞撲咬惡人（呂用之）的情節，將小說帶進另一個情節的高潮中，結束本文。我們從敘述者將玉馬墜此一「關鍵意象」依其各種具體或抽象的物象特性，予以多層次的變化過程可知：愈是物象特徵獨特而鮮明的「關鍵意象」，敘述者可以發揮的的角度也就愈多；而愈是能充份使

用、變化「關鍵意象」的各種物象特徵，小說的情節、主題與人物的塑造也將愈形地成功，讀者在其中所能發掘的意義也會愈豐富。

《喻 4》 閒雲菴阮三償冤債²³演的是一齣男女偷情而遭不測的故事，故事中阮三是一個才華揚溢的青年，其與友人在家吹唱的聲音，引來了對門陳太尉之女玉蘭的注意、歆慕，於是托婢女送了一枚“金鑲寶石戒指”給阮三，引阮三過門相會。誰知自從兩人相會一望之後，便無緣再見；阮三自此得了相思之症，輾轉於臥榻不起。阮三的友人張遠前來探望其病，發現了阮三手上的金鑲寶石戒指，於是主動地願為阮三圖謀此事。後來張遠找上了經常出入陳太尉家中的閒雲菴主王尼，請其相機代謀兩人相見之事。王尼將張遠拿來的金鑲寶石戒指戴在手上，到陳太尉家串門子時，故意將戒指在玉蘭小姐面前招搖，引其注意，而後再以佛誕，為佛開光為名，安排太尉夫人帶玉蘭前來菴中隨喜，伺機讓阮三與玉蘭相會。阮三是箇久病之人，與玉蘭在菴中乾柴烈火一發不可收拾，脫陽而死，玉蘭驚嚇之餘竟有了身孕，於是陳太尉遂與阮三家結成兒女親家。玉蘭在阮三死後傷痛不已，一日夢見阮三前來解說兩人的前緣夙債後，才放下男女情懷，一心看覷其子，教子成名。

在這則故事中，阮三以簫聲引來玉蘭的仰慕之後，金鑲寶石戒指便成為貫串小說人物間的主要工具，從玉蘭到婢女，到阮三，再到張遠、王尼，金鑲寶石戒指在男女表情贈物的過程中輾轉多人，鋪陳出小說主要人物間的關係、也推動了小說情節的發展；等到阮三與玉蘭這段夙世情緣了結之後，金鑲寶石戒指便不再成為小說敘事線索的重心，功成身退，失去了蹤影。這篇曾被洪楸《清平山堂話本·雨窗集》收錄，名為戒指兒記的小說，從宋人話本至「三言」收錄改寫的過程中，金鑲寶石戒指一直是小說敘事線索的重心。它不似《警 12》 范鰍兒雙鏡重圓 中的鴛鴦寶鏡是小說中可有可無之物，沒有金鑲寶石戒指這一獨特而夠份量的媒介，阮三便不敢到陳太尉家與玉蘭相見，王尼也就無法令玉蘭相信其受阮三請托而來，圖謀兩人情事，而阮三這個久病之人當然也就不會依約來到閒雲菴中私會玉蘭。是以金鑲寶石戒指雖不見得能反映什麼小說人物的性格、心理，與小說的主題、思想有多緊密的關係；但就這個通俗的男女贈物表情故事來說，金鑲寶石戒指是發揮了其在男女情愛表達過程中，接引人物出場，鋪陳人物交往的關鍵性地位，本篇的小說情節也因有了金鑲寶石戒指得以推動的更行順利。可見一個擁有獨特而鮮明的物象特徵之「關鍵意象」在小說結構中，往往會成為各種

敘事線索的轉折、關鍵，引導情節進入另一個新的層面。

從《醒 32》黃秀才微靈玉馬墜 與《喻 4》間雲菴阮三償冤債 兩篇小說中的玉馬墜與金鑲寶石戒指觀之，讀者或許會以為擁有獨特而鮮明的物象特徵之意象，一定會是小說中有意義的「關鍵意象」，其實這並不一定。以《醒 31》鄭節使立功神臂弓 為例，文本中描寫到的意象繁多，從小說的一開始即有：紅錦帳、碧紗廚、珠翠引、美人扶、等等一大堆的意象，這些意象個個皆不乏擁有獨特而鮮明的物象特徵，但它們在本篇小說的功用僅止於鋪陳次要人物張員外家的富貴氣象，並非是一個「關鍵意象」。

而在另一段描寫到張員外將一個名為“玉結連條環”的寶物捨入東岳的神道炳靈公的情節中。玉結連條環這個意象乍看之下也似乎形象特異而鮮明，敘述者在這一段小說情節中特別提

23 《喻 4》間雲菴阮三償冤債，同註 7，頁 201 - 240。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的中期小說。

到此意象，將它作為獻給神道的貢品，似乎想在此大作文章。然而讀者在整篇小說閱閉後便會發現，玉結連條環對小說整體結構的塑造完全毫無作用，其在文本中僅出現過一次²⁴，且敘述者在描述這個意象時，完全未添加任何足以顯現敘述者個人主觀情志的形容詞彙，未予以任何變形、改裝或文采的修飾，我們若以別的意象替代玉結連條環在文本中的位置，似乎也並無不可。是以讀者在文本中看到的這個意象幾乎可說是外在客觀物象的呈現，我們實在看不出敘述者心靈在其中有何主觀的改造、轉化，並其在小說整體結構塑造上有何作用

《醒 31》鄭節使立功神臂弓 中這個被張員外之母形容為無價之寶的玉結連條環，表面上似乎擁有獨特而鮮明的物象特徵，但其因缺少複現與變化，故無法在該文本中成為一個有意義的「關鍵意象」。其它像《喻 34》李公子救蛇獲稱心 中的金珠。《警 8》崔待招生死冤家 中的一帕金珠富貴。《警 28》白娘子永鎮雷峰塔 中的白玉條環、細巧百摺扇、珊瑚墜子等等意象皆是如此。相反的，一些為人們日常習見的意象，雖然在小說中並不顯眼，很容易被讀者在閱讀過程中給輕忽掉，但敘述者運用複現與變化的方法，卻使它們成為小說中獨特而鮮明的「關鍵意象」。例如《警 33》喬彥傑一妾破家 中的絲、繩，《警 2》莊

子鼓盆成大道 中的瓦盆、扇子、斧頭等等。可見獨特而鮮明的外在物象特徵雖有助於「關鍵意象」的意義塑造，但那並非絕對的，重要的是意象是否在文本以複現與變化的方式呈現之。緊接著在下面一節中，我們將深入地探究敘述者如何運用複現與變化、語境的壓力，將一個可能沒有獨特而鮮明之物象特徵的意象，重新改造成一個在小說中有著重用作用的「關鍵意象」。

第二節 創造獨特而鮮明的「關鍵意象」

如何創造獨特而鮮明的「關鍵意象」，主要可以從下幾個角度入手，一是利用複現與變化的手法。此乃敘述者創造獨特而鮮明的「關鍵意象」時最主要而有效的方法，這其中包括了利用物象形態、顏色、明暗等在複現與變化中的改變，來創造獨特而鮮明的「關鍵意象」。例如《醒 17》

張孝基陳留認舅 中，由於棍棒、石頭的形態在複現與變化中的改變；《醒 4》 灌園叟晚逢仙女 中，牡丹花的顏色在複現與變化中的改變；《喻 23》 張舜美燈宵得麗女 中，燈燭的

24 由我們第二章的討論中可知，在文本中未曾複現的意象，事實上並不能產生可為讀者合宜理解的譬喻與象徵之意，亦即玉結連條環這個意象也許在最初創發之際，也許是敘述者運用譬喻與象徵手法而命名的，但當其被用在 鄭節使立功神臂弓 這個文本中時，卻已成為一個類似專有名詞的意象，也就是說敘述者並未於玉結連條環這個意象之外，再加予以任何文采的修飾，運用比興的手法，傳達出什麼隱含的敘述者之意。明暗在複現與變化中的改變，皆使它們變成為一個獨特而鮮明的「關鍵意象」。

其次則是以語境的壓力為之，例如《醒 9》 陳多壽生死夫妻 中有一個由的烏龜、羊、癩蝦蟆、天鵝合組而成的動物「意象群」，其中天鵝雖僅在文本中出現過一次，但因此一「意象群」中的烏龜、羊、癩蝦蟆等「關鍵意象」曾在文本其它地方出現過，且彼此在小說結構上有某種作用上的相關性，形成一種語境壓力，因此天鵝即使未曾在文本中有複現與變化的呈現，仍然傳達出了某種象徵意義。《喻 21》 臨安里錢婆留發跡 中，「靈物」類的「意象群」所產生的語境壓力，促使其中某

些沒有複現與變化的「靈物意象」，也產生了象徵意義，而《喻 38》任孝子烈性為神 亦是如此。

上一節與本節討論內容的差別主要在於：前者我們探索、強調的是物象特徵對於創作者在選擇其文本中的意象時，有其重要的地位，讀者在探索一個小說文本中的意象的意義時，可以從哪些角度思考之，發現、尋繹出該意象在文本中適切的意義。後者所要探討的則是一個擁有各種物象特徵的意象，如何得以在小說文本中成為一個「關鍵意象」？強調的是該意象在複現與變化、語境的壓力下所產生的變化、變形。因此前者可以說是一種意象的物象特徵之探討、而後者則強調的是意象在其在小說文本中的變化、變形。例如在上一節《警 32》杜十娘怒沈百寶箱 中，我們想要說明、探討的是百寶箱物象的形態特徵對於該篇小說人物、主題等塑造上的影響；而在本節《警 11》蘇知縣羅衫再合 中，我們想說明的是羅衫物象形態上的變化、變形，對於其成為該篇小說中的「關鍵意象」，有著不可抹滅的重要性。雖然《警 32》杜十娘怒沈百寶箱 中的百寶箱亦是在複現與變化中才能獲得其在文本中的意義，我們亦可在本節中探討之，但若是將之置在本節中，則我們對於百寶箱討論的面向將有所不同，焦點將由物象特徵的探討轉移至該意象在作者創造成為「關鍵意象」過程中的變化、變形。

至於為何我們不在本節中探討利用物象聲音、味道、冷熱特徵在複現與變化中的改變創造「關鍵意象」？其主要的原因是在「三言」文本中這樣的意象並不多見，筆者尚未發現較適切的範例可以加以討論、說明；而我們在上一節關於這些物象特徵的選擇與「三言」「關鍵意象」的塑造探討中，亦有約略的觸及，讀者不妨參閱之，或可兩相發明而有所得。

以下我們將針對創作者如何利用意象的各種物象特徵，創造一個獨特而鮮明的「關鍵意象」作進一步地剖析。

一、利用物象形態在複現與變化中的改變創造「關鍵意象」

《醒 17》張孝基陳留認舅²⁵講述的是一個浪子回頭金不換的故事。小說中的過善是一個慳吝的財主，不料其子過遷卻反其道而行，視金錢如土塊，以上學為名在外遊蕩過日，逐日將家中“銀兩”偷竊花費

殆盡。過善得知後不斷打罵、告戒，亦為其娶妻，希望兒子過遷能改過遷善，可是過遷依舊我行我素；直到過善發現過遷將家中田產拿去抵借銀兩，欠了一屁股債時，過善才狠下心來要將過遷打死了事。過遷自知這回難逃父親嚴厲的懲治，在外眠花宿柳了四五個月未回；等到過善帶人來抓過遷之時，過遷為逃避家人追拿，不慎下手太重，將家僕小四打昏；過遷以為小四被其擊斃，從此流落在外不敢回家。後來過善為過遷敗家之事，臨終前將大多數的家產過繼給了女兒、女婿；女婿張孝基念過遷流落未歸，屢遣人尋訪回家繼承父業，但一過五年並無消息。一日張孝基同老僕朱信偶至陳留一地，遇過遷淪落為丐，遂以假言試其心意，將過遷帶回家中灌園；於是在經過一段日子的試鍊、磨難之後，孝基認為過遷已真心悔過，乃將昔年丈人託負的家業重新交還給過遷，讓過遷認祖歸宗，并與其妻、妹相見團圓。

在這篇小說的前半段中，敘述者主要以銀子的數量和棍棒、大石形態的大小來結構小說，首先利用「金錢意象」與棍棒、大石所組成的「複合意象」間的對比，來呈現過遷愈來愈放蕩墮落的行徑，與其父過善愈來愈盛的怒火，小說前半段的敘事結構就在銀子與棍棒、石頭對峙的過程中呈現出來。在第一個階段中，過善雖然被人告知過遷在外游蕩逃學一事，但因念其子並無銀子使費，棍棒、石頭等懲戒之物也就未跟著出籠。到了第二階段，過善雖又被告知此事，且得到家中小廝的證實，然因未得過遷使銀之實，僅是生氣罵了幾句，恨不得“一棒敲死”，也未真的使出棍棒。接下來第三階段，過善發現過遷將其箱內二千餘金用去大半，才忙尋了“一條棒子”，打得過遷滿地亂滾，然而過遷並未自此就浪子回頭。到了第四階段，過遷將妻子粧奩箱籠弄罄，被過善知道，過善便不只一陣拳打腳踢，還持著根“棒槌”劈頭亂打。最後到了第五階段，過善發現過遷將家中田產拿去抵借銀兩，欠下三千多兩銀子時，過善簡直就氣瘋了，棍棒雖被家人給藏過了，其一見過遷，不由分說地就拾起地下的“一塊大石”打了過去。

在這五個階段銀子與棍棒、大石的對峙過程中，我們看到銀子從無到有，愈使愈多，相對的棍棒這個懲戒工具也從無到有，愈使愈大，最後甚至變成了大石頭。銀子愈使愈多代表的當然是過遷的行為愈來愈放蕩無度，是過遷墮落、惡行程度深淺的象徵，棍棒愈使愈大顯然也代表著過善對其子的怒火愈來愈盛，愈來愈不能容忍。敘述者利用銀子、棍棒、大石等物象形態在複現與變化中的改變，架構出了小說前半段的情

節，讓故事中的兩個重要人物在其中對比出了他們價值觀和行為的兩極差異。

小說的後半段主要是以衣衫形態、樣式的改變，來塑造過遷整個改過遷善的歷程，從過遷淪為乞食所穿的那一件只剩半截的“破衣裳”；到其被舊家僕朱信所認，洗浴換了件“衣服”；再到張孝基見其悔過之念已堅，教人拿了套“衣服并巾幘鞋襪”與其和妹妹相認；最後其妹又取了副“新鮮衣服”讓過遷打扮起來，迎回妻子。我們由過遷身上所著之衣物愈來愈好的改變，

25 《醒 17》 張孝基陳留認舅，同註 1，頁 885 - 956。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X 敘述者所作。

便可知其處境的逐步改善，象徵的也就是過遷改過遷善的進展歷程，與家人對其改過向善的行為，愈來愈給予肯定。銀子和衣衫在小說中分別是過遷墮落與改過遷善過程中的重要「關鍵意象」，棍棒和大石則扮演著對其墮落行徑的懲治，小說戒奢豪，勉人改過遷善，勤儉持家的主題，也就在這些「關鍵意象」的形態變化中結構了出來。

《警 11》 蘇知縣羅衫再合²⁶ 正如敘述者所言，是一樁由財色引出的大禍，後來悲歡離合，做了錦片一場佳話。故事由蘇雲攜妻赴任搭船開述，蘇雲與其妻誤搭徐能一夥人的賊船，一家財物同其妻鄭夫人被劫。蘇雲被捆綁投入河中，鄭夫人身懷九個月的身孕，即將臨盆，逃往一尼姑菴中產下一子。鄭夫人怕被匪徒追上，殺害其子，乃將兒子棄置道旁，裹以婆婆親手為其縫製的“羅衫”，並一股“金釵”為記，期望母子日後有重逢的機會。後來其子為徐能所拾，并交由同夥的姚大之妻撫養成人。十多年後鄭夫人之子徐繼祖中舉赴京師會試，途中行經涿州，偶遇其從未謀面的祖母，祖母見徐繼祖長得與下落不明的兒子蘇雲有幾分相像，遂將一件原本欲做給兒子穿的羅衫，轉贈給徐繼祖，希望其能代她找尋十多年來下落不明的兒子、媳婦。等到徐繼祖在京中了進士，為官兩年後，選授南京御史回家省親之時，在尼菴中出家十九年的鄭夫人剛好托人寫訴狀來告，徐繼祖接獲此案心中疑惑，記起兒時為同窗笑稱非徐能所生一事，找來姚大驗證此事，果然起出羅衫與金釵，證實了其乃鄭夫人之子，而當年赴京途中所遇之老嫗則為自己的祖母。

此外，當年被投入河中的蘇雲亦未死，十九年來隱姓埋名在一小村

落中教學為生，這時也來到南京尋訪妻兒的下落，寫了詞狀上告徐能一夥強人。此案輾轉落入徐繼祖手中，審得蘇雲乃是自己的生父，徐能則一家妻離子散的仇人，於是安排徐能等一夥強人到南京府衙中宴飲，命官差將所有人逮捕、處死，徐繼祖認祖歸宗改名蘇泰，一家人到涿州故居會見祖母，子孫團圓。

在這個故事中，羅衫是小說情節串接上的主要「關鍵意象」，扮演著蘇知縣一家人團聚的重要角色，小說會以「蘇知縣羅衫再合」為名不是沒有道理的。然而由於羅衫此物在一般人的印象中辨認度並不高，並沒有獨特而鮮明的物象特徵，很容易被其它同樣式的衣物給替代掉，因此敘述者首先以蘇婆親手自製的二件花樣相同的羅衫，加強其對當事人的特殊性，好讓徐繼祖得以經由二件羅衫花樣的比對，明瞭它們同出一人之手，證實自己與蘇婆、鄭夫人有血親關係。接下來敘述者就羅衫的物象特徵進行變形、改造，以羅衫領上的燒孔，再一次地強調其獨特性，加上鄭夫人身上的金釵一物為輔，讓蘇雲這個對羅衫辨識度不高的男人，也可能夠得以與徐繼

26 《警 11》「蘇知縣羅衫再合」，同註 8，頁 339 - 418。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，可能為馮夢龍所作。

祖父子相認，一家團圓。可見一個物象特徵並不突出的「關鍵意象」，只要作者能善加予以變化、改造，其仍然能夠對小說情節、人物等產生一定的功效，給予小說特殊的閱讀氛圍，成為小說中的「關鍵意象」。

接下來讓我們再舉一個與「蘇知縣羅衫再合」中的羅衫相反的例子，從另一個角度觀察「關鍵意象」的物象特徵之變形。《警 22》「宋小官團圓破氈笠」²⁷是一個闡釋善有善報，為人且莫忘恩負義之主題的小說。話說宋敦與劉有才原是多年的契友，兩人年到中年皆未有子嗣，一日相約到蘇州娘娘廟中燒香求嗣。回程時兩人分道而行，宋敦在廟邊見一垂死老僧，起了憐憫之心，將“錢”買了一口薄棺助他。回來後夫妻二人夢見那老和尚登門拜謝，表明願投為其子。十月過後，宋妻果然生下一子，取名宋金，而劉有才之妻也生下一女，小名宜春。宋金六歲時，父親宋敦病故，再過十年，其母亦得病而亡，宋金淪落街頭行乞，巧遇了其父之友劉有才，遂被接到劉有才的船上“搓繩打索”相幫

過日。

宋金在船上辛勤作活，博得劉家和客人們的賞愛，劉有才和其妻商量之後，便將女兒宜春許配給宋金為妻；不料一年過後，宜春產下一女病故，宋金痛念愛女，七情所傷，得了癆瘵之疾，劉有才與其妻遂有了悔怨之意。一日趁船停於荒洲之上，命宋金上岸打柴，將船開走，撇下宋金。宋金在舉目無親之下，被一僧人救助至一茅菴中救治；不久其在前山破廟中發現大盜所藏的八隻寶箱，遇一路過的大船，乃謊稱為強人所劫，乞求舟人將寶箱搬至船上，載其前往南京。後來宋金以寶箱中的“金銀”在南京購置田宅發跡，一年多以後，來到河口尋覓劉家船隻，見其妻宜春麻衣素粧處於船中，知妻子守節未嫁，遂有心與之復合。

宋金記起當日自己初上劉家之船時，宜春亦在父親劉有才旁邊，主動取“熱茶”給宋金配“冷飯”，並為之縫補船上的一頂“舊（破）氈笠”遮雨。於是此時宋金乃假稱是錢員外，聲言欲娶劉女，雇用其船，在劉船上以索取舊（破）氈笠為名，向宜春透露自己的身份。最後宋金戲弄、教訓過岳父劉有才之後，與宜春一家人相認，全家才團圓前往南京安享富貴。

在這篇小說中，舊（破）氈笠這個「關鍵意象」被敘述者特別於題目中點醒出來，暗示著其在宋金與宜春結識與重聚過程中所扮演的角色、地位²⁸。當兩人初識之時，宜春以巧手的縫補舊（破）氈笠，顯示其對宋金關愛之情；當兩人重聚之時，宋金則以喜愛縫補舊（破）氈笠之手，顯現其對宜春的舊愛未滅。氈笠雖破雖舊，宋金與宜春夫妻間的情義，卻在此顯得真摯

27 《警 22》 宋小官團圓破氈笠，同註 8，頁 805 - 860。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，可能由馮夢龍所作。

28 柯慶明認為：宜春的縫補破氈笠既可以說是為了後來的重圓，也就是一種象徵了，象徵他們的婚姻。見柯慶明 說「宋金郎團圓破氈笠」，收入《境界的再生》，（台北 幼獅出版社，1977 年 5 月初版），頁 376。

動人；反之，金銀財寶等物，和外貌、家世背景等世人所歆羨的東西，在小說中反而成了一種對人們內心真情、真意的試探。宋敦“送金”與老和尚買棺，反而得到一子“宋金”；劉有才為女兒的幸福，遺棄宋金，反而使宋金拾獲大筆的金銀，間接也“送金”予宋金，回過頭來數落其

失。最後劉有才雖因女兒宜春之故，得到宋金的原諒，但其未嘗不也因此學到了一個「欲得之反失之，欲棄之反得之」的教訓。因此這篇小說就在各種「金錢意象」與舊（破）氈笠、熱茶、冷飯等物件組所之「意象群」的對比下，將人物的性格、所欲，與其因果報應的主題在情節中自然合宜地呈現出來。

然而嚴格說來，舊（破）氈笠僅是兩人重聚相認的關鍵物之一，熱茶、冷飯、面貌、言語等亦有同舊（破）氈笠一般的功能，由它們所組合而成的「意象群」，才是人物性格的顯影與情節聯結的關鍵，尤其熱茶配冷飯與搓繩打索二事，不僅顯現宜春對宋金的感情之真，宋金對宜春的舊情不忘，更反諷對照出劉有才對宋金初上船依附他家時的苛刻。敘述者以舊（破）氈笠為題，一方面有突顯舊（破）氈笠雖是「微物」，也不可小覷其意義與作用之意，一方面也肇因於氈笠的物象特徵較熱茶、冷飯、面貌、言語等來的突出，較易引起讀者注目。可見敘述者如何選擇小說題目上的「關鍵意象」，是大有學問的。

宋小官團圓破氈笠 以舊（破）氈笠這個「關鍵意象」為題，當然是為了符合小說人物船家的身份，讓人物的性格、心理得以在其隨身可見的「關鍵意象」中自然呈現。然而舊（破）氈笠這種船戶遮雨必備之物，一船戶可能不只一頂，數年前宜春所縫補過的舊（破）氈笠，當宋金再來時亦可能早已破舊被棄，小說以舊（破）氈笠為兩人重聚相認時的關鍵之物，似乎並不見得那麼恰當。是以《鴻書》、《耳談》等本篇小說的原始資料中，皆未言及宜春縫補舊（破）氈笠，僅提及男主角初上船時，彼此對話中曾言及：「何不向船尾取破氈笠戴之？」一語，²⁹並未深入描繪男主角再上船時把玩那頂其妻縫補過的舊（破）氈笠之景。敘述者雖有心就舊（破）氈笠的形態特色再予以詳描、發揮之，然而並未深刻思索到以舊（破）氈笠這樣的日用微末之物為「關鍵意象」時，如何避免這些日用微末之物因數量眾多，並非唯一，所產生的辨識度不高的問題。

換句話說，如果敘述者能仿效 蘇知縣羅衫再合 中對羅衫形態上的變形，將舊（破）氈笠予以某種物象特徵的改造、變化，增加其物象特徵上的獨特性，予人鮮明的印象，則舊（破）氈笠這一「關鍵意象」在本篇小說中，將有更大的意義與作用。幸好敘述者除了運用舊（破）氈笠為宋金、宜春相認的主要線索之外，還加入了錢員外與宋金面貌的相像、熱茶配冷飯、搓繩打索、言說舊日二人密語以補充之，讓宜春不

僅只有靠舊（破）甑笠為線索與宋金相認，也

29 見胡士 《話本小說概論》(臺北 里仁書局, 1981年3月版), 頁308-311。譚正璧《三言兩拍資料》(台北 里仁書局, 1981年5月出版), 頁535。

許這算是另一種對舊（破）甑笠物象特徵的補足吧！

二、利用物象顏色在複現與變化中的改變創造「關鍵意象」

《醒6》小水灣天狐詒書³⁰的「頭回」以某人對被“彈弓”所傷的“黃雀”施以善行，而得到黃雀銜“玉環”的回報，和「正話」形成明顯的對比。在「正話」中，王臣無故以彈弓傷害“狐狸”，謀奪被狐狸視為重要的“文書”；狐狸在喪失文書後，先以騙取的方式欲要回文書，而後動之以利，脅之以禍，仍不得其所欲，於是展開一連串的報負奪取行動。先是冒充王臣家丁騙得身處兩地的家人，低價變賣所有財產，而後又將其在這方的兄弟騙回，使得王臣一家人被耍得團團轉，最後狐狸在騙得文書後，才聲言不再騷擾王臣，才結束了這場人狐間的仇怨。

狐狸在中國文學中有聰明、狡猾、多變等象徵，狐狸復仇之說在魏晉志怪亦所在多有，葛洪《西京雜記·卷六》便記載了一則白狐為人擊傷左腳，而後狐狸化身為一鬚眉盡白丈夫，入人夢中，以杖還擊人左腳復仇的故事。在「三言」本文中狐狸則以被王臣打瞎左眼的形態，一再地於王臣身邊現身，先是化身為郭令公家丁，而後是王臣家丁王福，和瞎道人。小說中的狐狸雖善於變化人身，但左盲的姿態似乎仍是其難以遮掩、變化的地方，只不過王臣等人對這些狐狸所變化之人，左眼瞎盲的樣貌，一開始總是粗心大意，不識其廬山真面目，等到最後識破之時，往往已經吃了大虧。

狐狸表現了大自然的多變、詭譎，也展現了人類無法有效掌握的一面，因此敘述者在文本中一再強調人類對大自然未知之物，應該敬而遠之的態度；然而在小說的字裡行間，我們似乎也看到了敘述者在鼓勵人們尋找探索自然奧妙的方法，認為人類只要懂得方法、夠心細，仍有可能透視自然的奧秘。這其中，狐狸手上的奇字文書和其捎給王臣家人之

家書的變化，是很值得我們仔細探究的兩個「關鍵意象」。這兩個「關鍵意象」事實上也如同一本大自然的天書一般，有些是即便窮盡畢身之力亦難窺其堂奧的東西（奇字文書），有些則只要人類用心即可以破解的符碼（無字家書）。對於前者，敘述者當然認為那些是無法解譯的東西，人類最好還是少碰為妙，不然可能未蒙其利，先受其害，如王臣一般。但對於後者，敘述者似乎就並不這麼認為了，這些狐狸前後捎給王臣家人的三封家書，一開始並非是無字的，不論是字體的實存，亦或是墨跡的分明，在在都有跡可辨的，並非如狐狸手中的奇字文書，一開始令人費解。然而如同王臣一

30 《醒 6》 小水灣天狐詒書，同註 1，頁 293 - 338。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X 敘述者所作。

家人對狐狸左盲姿態的無心追究一般，等到三封家書的字體、墨跡顏色一變，全都成了一張張無用的“素紙”，王臣一家人才發覺，此時他們早已被騙上當，再也無力去追尋狐狸的蹤跡了。於是敘述者就利用了三封家書字體墨跡顏色的變幻，製造了一齣狐狸戲弄人類的鬧劇，也傳達出了其對大自然這本天書的兩種不同觀點。

《醒 3》 賣油郎獨佔花魁 中的「花卉意象」延伸到《醒 4》 灌園叟晚逢仙女³¹「正話」與「頭回」兩則故事之中，主題亦跟著承續下來，形成一組敘事情調頗為接近的小說。敘述者在 灌園叟晚逢仙女的兩則故事裡同樣不斷以「花卉意象」來譬喻某些人物，將花以擬人化的手法具體呈現小說人物可人的姿色。首先是「頭回」中的眾美女分別以綠裳、白袍、絳服、緋衣等外型出現在男主角崔玄微的園中，並自稱楊氏、李氏、陶氏、石氏，安排宴席答謝崔生平日愛重之情，而席中她們得罪了賓客之一的封十八姨，於是乃請求崔玄微能在其園中立一朱帆，免除封十八姨之害，最後當一陣飛沙走石肆虐過後，崔玄微乃識得這些女子為桃李、安石榴之精的化身，封十八姨則為風神。敘述者在小說一開始並未點明這些女子的身份，僅以“外聚焦型”的視角，描繪眾女子容止的種種風情，並未直接道破箇中的玄機；其至末了才藉崔玄微之口道出事情的真相，如此讓讀者能置身在一仿若神仙幻境的氛圍中，細細品味眾女子的容貌、舉措，增強小說審美的吸引力。這一將花擬人化的手法將本篇短文粧點的瑰麗異常，使人讀後不禁有走入世外幻境之

感。缺少了這些花卉形象性的描寫，本篇小說在人物形象、環境氛圍的塑造與主題闡釋上恐將遜色不少。

至於「正話」則延續此一將花擬人化的手法，以一被人稱為“花痴”的秋公“愛花”、“種花”、“惜花”、“葬花”、“浴花”、“醫花”這一連串對花相知相惜的舉動，來對照地方惡霸張委辣手“摧花”的惡行。我們在此仿若看見 賣油郎獨佔花魁 中，秦重與吳八公子對花魁娘子不同舉措的再現；只不過一以花喻人，一以人喻花，主角不同罷了。小說在張委“摧花”之後，敘述者將花以擬人化的手法呈現，以一花仙“醫花”之舉，讓秋公領略到其往昔心胸褊窄，故外侮得至。於是秋公在領悟箇中的道理後，乃開放花園讓村人共賞百花，隨後卻引來張委變本加利地陷害秋公，讓秋公身陷囹圄，欲霸佔其花園。張委之舉惹來眾花精之怒，眾花精於張委在花下飲酒賞“落花”之時，使其成了花下亡魂；而秋公則藉由一個“花夢”，得知“食花”修仙之道，後來羽化登仙，眾人則將該地改名為“惜花村”。

繆詠禾認為：“小說展示了一場善與惡，美與醜的搏鬥。……作者把善和美放到老翁、花朵、湖山、鄉親、仙女這一邊。把宦家子弟、衙役、金錢、官府、權勢到惡和醜的一邊。作者這樣處理，用

31 《醒 4》 灌園叟晚逢仙女，同註 1，頁 191 - 252。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X 敘述者所作。

意十分明顯。³²”在 灌園叟晚逢仙女 一文中，敘述者首先描述的是秋公花園中“繁花”盛開之景，接著將焦點轉向花園邊遍植的“桃柳”、“芙蓉”、“蓮花”之美，最後再烘托百花之王“牡丹”的出場，以牡丹為花中主角貫串全篇主要的情節。敘述者藉由牡丹在冬夜不應武則天之旨開放，被貶洛陽的傳說，將牡丹塑造成一個有志氣、不獻媚、不屈服於淫威之下的花種；是以故事中張委來到秋先園中強行賞花時，秋公偏不開放供張委欣賞的花種，便非牡丹莫屬了。

牡丹物象顏色的變化和其形象的塑造是習習相關的，沒有牡丹物象顏色的變化，敘述者可能就無法突顯其乃有志節士的形象了。起先當惡霸張委尚未折損、破壞牡丹花時，牡丹的姿態、顏色固然美麗，但只是一花一色，並不令人感到特別漂亮；等到其被張委打壞，落花滿地，花

仙使仙術令落花再上枝頭時，牡丹花卻變作“紅中間紫，淡內添濃，一本五色俱全，比先前更覺鮮妍。”然而奇怪的是，當張委聞知此事，將秋公陷害入獄後，又來到花園欲賞牡丹之時，牡丹卻又五色全無，一朵朵縱橫滿地，像先前被張委打下時一般模樣。可見敘述者不僅利用牡丹冬夜不應聖旨開花的典故，也利用牡丹物象顏色的變化，將牡丹塑造成了一個不向惡勢力低頭，只為知音者容的君子。

牡丹在敘述者的筆下既是個有志節士，也是花中之王的象徵，此與我們傳統所熟知的周敦頤《愛蓮說》一文，將牡丹塑造成庸脂俗粉的形象大相逕庭。敘述者藉武則天冬夜強賞百花，牡丹威武不屈的傳說，來塑造牡丹的象徵意義³³；周敦頤則著眼於牡丹為世俗之人所偏愛的事實，來闡發牡丹另一個象徵意義。由此可見，一個「關鍵意象」的究竟含義是什麼，除了參酌於其傳統的公共象徵義之外，最重要的仍需以其在該文本中，敘述者所私自賦予的意義來作仲裁。而這也是為什麼我們一再強調複現與變化規則重要的原因。因為《灌園叟晚逢仙女》一文中若缺少了武則天一事的佐證，我們將難以明白敘述者在本文中為何要以牡丹為本篇繁花中的主角；缺少了牡丹在小說文本中的複現與變化，我們也將難以確定牡丹在這個本文中，究竟被敘述者賦予什麼樣的喻意，什麼樣的意義詮釋才會更貼近其在文本中的形象，於是釋義上的歧義，可能就會因此產生。

三、利用物象明暗在複現與變化中的改變創造「關鍵意象」

32 見繆詠禾《馮夢龍與三言》，(遼寧出版社，1992年10月初版)，頁67。

33 譚正璧《三言兩拍資料》中並未載有本篇正話的資料。見譚正璧《三言兩拍資料》，(台北 里仁書局，1981年3月)，頁411-412。

《喻23》張舜美燈宵得麗女³⁴之「頭回」與「正話」，和《喻24》楊思溫燕山逢故人，皆是一組以“燈”為情節線索串接而成的小說。在《張舜美燈宵得麗女「頭回」》的故事中，男主角張生“元宵看燈”拾得一“紅綃帕子”，上面有詩訴情，邀其來年正月十五夜，看車前“鴛鴦燈”相會。隔年張生到帕上指定的時間、地點，果見一高掛著

鴛鴦燈的車子；於是張生賦詩，出示當年拾得的帕子，遣帕女子乃“張燈列宴”款待，成其雲雨，後來兩人雙雙逃往外地，配為夫妻。在這個小故事中，敘述者不僅以“燈”貫串情節，還藉由燈的外型來象徵人物的心緒，鴛鴦燈所象徵的求偶之義相信任何人一眼皆可看透。因此這雖然是個以詩傳情的傳統才子佳人故事，但在燈光的輝映下，自是有其獨特的閱讀情趣。

由「頭回」進入「正話」，敘述者更不僅是運用燈的外型來與人物的心理狀態相對應，燈光的明暗變化在此更有了更多元的人物心理反映。本篇小說亦是由元宵看燈展開故事，男主角張舜美在元夜看燈之際，先在一首如夢令的小詞提及：“今夕試華燈”，道出其亟欲求偶之情；而後行次間遙見“燈影”中的一盞“彩鸞燈”內一美貌女子。張舜美以詩挑情，引得女子亦禁持不住，面面有情；無奈後來兩人被人群擠散了，舜美悶悶而回，敘述者形容其房內被冷枕寒，“燈兒又暗”，舜美怎生睡得著？隔天舜美“又早收拾看燈”，尋了一回兒不見思念的人兒，正待要回，忽見“彩鸞燈”中的女子從人群中挨將出來，遣下一箇“同心方勝兒”，內中言道：明日父母兄嫂往舅家“燈會”，可至家中與其（素香）相會。

於是隔日晚上，舜美至素香住所外，又以一首如夢令詞“一見彩鸞燈，頓使狂心煩熱”投石問路，素香掀簾而出，見“燈前相見可意人兒”，乃迎舜美至內，“吹滅銀燈”，解衣就枕。後來兩人相約一起私奔，不料途中失散；是夜夜色蒼然，“漁燈隱映”，不能辨認咫尺，素香在江邊哭泣多時，後被一尼師發現，遂同其到尼菴暫居過日。舜美隔年“上元燈夕”又到往日素香所居之地，追思前事，以一首秦少游的生查子：“去年元夜時，花市燈如畫；月上柳梢頭，人約黃昏後。今年元夜時，月與燈依舊；不見去年人，淚濕春衫袖。”寄情。三年之後，舜美在進京應舉的途中，與素香在尼菴相遇，兩人悲喜交集，再續前緣。

「正話」中的彩鸞燈一如「頭回」中的鴛鴦燈一般，皆有求偶的意味，而敘述者以彩鸞華美的形象與女主角之美貌相對照，更可謂一物雙喻，將素香的內、外在形象充份地表現出來；此外，敘述者在文末以漁燈隱映之景映襯素香失侶時，內心的徬徨、黯淡，亦頗為合適。相對於敘述者以燈之外型來對應素香的外貌、心境；燈光的明暗變化則不僅反應出男主角心境的變化，且與小說情節的推演緊密結合。當舜美與素香在初遇的元夜失散後，其屋內燈暗枕寒的景

34 《喻 23》 張舜美燈宵得麗女，同 7，頁 921 - 948。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，很可能為馮夢龍所作。

況，襯托出的是舜美失落孤寂的心緒；隔日又早收拾看燈，反應出的是其迫切欲見到素香的心情；即至兩人藉素香父母兄嫂看燈會的機會，燈所象徵的是兩人之間私會的阻礙的去除，等到燈所象徵的引導兩人愛情的功能完成後，敘述者便讓其功成身退，舜美、素香吹滅銀燈，解衣就枕乃成為不可避免的事了。小說的情節便在各種以燈為主的場景、事件轉移中結構完成。

傳統的才子佳人小說喜愛藉詩傳情，舜美前後所作所吟的三首詩詞中，亦將「燈燭意象」融進其中，從素香藉燈覓偶，到舜美見燈狂心煩熱，到素香與舜美失散後，最後到舜美到見燈思念素香，以燈為詩景，情景交融地以詩傳情，來刻畫舜美前後心境的轉變，可謂是深得才子佳人小說藉詩傳情的精髓。雖然這篇小說的主題只是在反映一個有情人終成眷屬的俗常意旨，沒有什麼深刻的內容旨趣可言；但是在男女贈詩和以燈指引愛情的曲折中，我們還是看到了古代男女在尋覓、發展愛情時所需經歷的重重阻難；沒有燈火和詩詞傳情、引領的愛情，所剩下來的恐怕將只剩下赤裸裸的肉欲交呈。

《醒 15》 赫大卿遺恨鴛鴦條³⁵講的是一個男子過度縱欲，亡命於尼姑菴中的故事。故事中的赫大卿是一個風流俊美的監生，家有妻小卻一天到晚留連在花街柳巷。一日獨自在郊外踏青時，見林中一尼菴(非空菴)，乃進門參觀乞茶；院中女尼空照姿色非凡，亦是偷情高手，兩人一陣攀話、打情罵俏後，遂成雲雨。不久非空菴西院的女尼靜真發現此事，亦來與空照分一杯羹，與菴中的女童們一起輪流取樂。後來赫大卿淫欲過度，身子日漸困頓，支持不來，亟欲歸去；靜真等人不欲其歸，遂將大卿頭髮剃淨，使其無法歸家，繼續扮作尼姑在菴中晝夜淫樂。赫大卿經不起與女尼們的輪番淫樂，病勢加重，看看待死，於是取出身上的“鴛鴦條”為信，托空照報知妻子來菴中見其最後一面。然而靜真怕此事洩露出去，惹上官非，於是將鴛鴦條往菴中天花板上一丟，敷衍了事，大卿遂遺恨死於非空菴中。

接下來靜真等人將赫大卿穿上女尼衣服，葬在後園大柏樹邊，以為

此事神不知鬼不覺的。沒想到一個名叫蒯三的匠人日前到非空菴翻修屋宇，撿拾了赫大卿的鴛鴦條配掛在腰間，後來蒯三到赫大卿家修造屋子時，被大卿妻子陸氏認出其腰間之物乃大卿所有；於是陸氏托蒯三再到尼菴察訪其夫下落，後來蒯三在菴中與女童談話取笑間，并一次女童不慎將油燈打翻，被靜真處罰的當下，聽得赫大卿被菴中女尼弄死，埋在後園一事，遂帶著陸氏與眾親友來到非空菴中尋人。結果眾人誤認後園大柏樹下的屍體是一個和尚，引來另一樁尼姑與和尚通姦的醜事，最後真相大白，靜真等穢亂佛門的尼姑、和尚一一伏法，陸氏也將大卿重新入殮，迎回祖墳。

鴛鴦條是本篇小說重要的一個「關鍵意象」，其在小說情節中不僅有連貫人物、事件的功效，也被敘述者就著其名“鴛鴦條”，暗示著男女、夫妻間感情應有如鴛鴦一般地甜蜜。誰知赫大

35 《醒 15》 赫大卿遺恨鴛鴦條，同註 1，頁 739 - 816。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X 敘述者所作。

卿與女尼們縱欲過度，臨死前才想到其與妻子陸氏當初恩愛之情，欲以鴛鴦條為信物打動妻子來見其最後一面，顯見其臨死前對自己縱欲將死於尼菴已有悔意，故希望妻子見到鴛鴦條，能念在兩人往日相愛之情，來尼菴中與其相見。不過一切似乎都已太晚了，赫大卿與陸氏夫妻間的恩愛最後還是如同那只被靜真拋擲在天花板上的鴛鴦條一樣，全都毀於非空菴中的女尼手上，成了一只斷了線的風箏。

本文以鴛鴦條為題，充當小說中主要的「關鍵意象」，嚴格說來亦犯了同《警 22》 宋小官團圓破氈笠 中，與舊（破）氈笠一樣的毛病。鴛鴦條對赫大卿之妻陸氏雖然別具意義，赫大卿以此物托空照等人叫喚妻子至菴中相會，陸氏也應當會隨之同往；然而敘述者令陸氏見匠人腰間繫條鴛鴦條，便篤定深信此物原為丈夫所有，恐怕並未見得妥當。因為正如文本中所言，鴛鴦條原是赫大卿夫婦買來之物，當初一樣兩條，夫妻各繫其一；鴛鴦條又不是什麼特別之物，既是買來的，難道世上僅此兩條黃綠相間的鴛鴦條？敘述者在此恐怕得再加強鴛鴦條物象的特殊性，比如可在鴛鴦條複現與變化過程中，表明此物乃於遠地所購，當地甚為少見；亦或讓鴛鴦條有些什麼只有赫大卿夫妻認得的形貌、顏色變化，如破損、褪色、或於其中作下什麼記號等等，增加此鴛鴦條物象

的特殊性。否則敘述者憑什麼說服讀者：赫大卿死後，陸氏如何僅憑一條樣式相類的鴛鴦條，就能認定其夫曾到過非空菴中？

小說另一個不可不提的「關鍵意象」是“燈燭”，其本身的物象特徵雖不突出，在情節間的連結上雖不似鴛鴦條那般的搶眼，然而敘述者以其物象上的明暗變化和赫大卿生命相結合，先透過大卿與空照、靜真等人有如殺雞取卵一般的“點燈”淫樂，暗示著大卿晝夜宣淫的行徑，未來恐將如燈燭一般地有油盡燈枯的時候。接著敘述者又在大卿被剃盡頭髮，繼續留在菴中淫樂一事發生後，以“燈將滅而復明”暗示大卿當時有如迴光返照般的生命狀況，果然不久大卿即死於牡丹花下，被埋在後園無人知曉。大卿的生命如同燈燭般，逐漸在其與女尼的淫樂中透支、耗盡；最後當敘述者寫到“香燈中火滅”時，大卿已死，而由火滅所引發的一連串後遺症才正要開始。一日靜真叫女童取火點燈，女童不慎將繫燈之繩給放得太鬆，香燈正好打在靜真的頭上，那盞燈碎做兩片，“油污”了靜真一身。靜真一時氣憤，當著匠人蒯三的面前打罵女童，引起女童的不滿，口無遮攔地將女尼斷送大卿一事說了出來，於是將小說引入另一個「尋找謎底」的高潮。

燈燭的火滅當然象徵著赫大卿的死亡，敘述者於蒯三在場之時，才正式寫到燈燭火滅一事，不在大卿死亡的當下隨即描寫之，顯然敘述者認為只有當大卿死亡的消息為非空菴外的人所知曉時，大卿才算真正的死亡，否則大卿之妻與外面世界的人仍將認為其還活著。女童將燈繩放得太鬆，暗合著大卿死於菴中的祕密為女童「口鬆」所洩一事；而燈繩放得太鬆的後果，便是油污淋了靜真一身，也象徵著女童祕密外洩後的直接受害者，便是靜真等女尼。是以非空菴的女尼與女童之所以會鬧出人命，被官府繩之以法，先在於輕忽延續燈燭之火的重要，未善盡保護燈燭之火（赫大卿之性命），使燈燭傾倒、碎落；接下來又不曉得如何處理善後，自家人的鬥嘴、內鬨，給予蒯三可乘之機，才使赫大卿的祕密外洩。因此這一切看來皆是禍起蕭牆，自作自受的後果，而敘述者所要藉小說傳達的果報主題，也就在燈燭的明暗、燃滅之間一一地開展出來³⁶。

四、利用語文媒介在複現與變化中的改變創造「關鍵意象」

《醒 5》大樹坡義虎送親³⁷和《醒 6》小水灣天狐詒書，是一組以神異動物為主要「關鍵意象」的小說。前者以一隻老虎貫串「頭回」與「正話」，後者則以黃雀、狐狸兩種「動物意象」串接，和以正反兩個事例來說明有靈性之動物對人善念與惡念的回報與反撲，主題上大同小異。大樹坡義虎送親「頭回」講述的是一對夫婦搭船途中遇張姓稍公謀害，稍公於途中引丈夫上岸將之擊斃，再回船騙妻子其夫被虎所食，欲人財兩得。妻子心感懷疑，叫稍公陪其上岸尋屍，沒想到稍公反而真遇上虎，被老虎吃了；隨後丈夫沒死重回船上，夫妻二人團聚如初。老虎這個「關鍵意象」在敘述者篇末所詠之詩中即已道明：“偽言有虎原無虎，虎自張梢心上生；假使張梢心地正，山中有虎亦藏形。”所謂相由心生，老虎乃人心中惡念所生，其一旦成形首先傷害的便是自己，因此稍公後來遇虎而亡，其來有自。

「正話」承襲「頭回」的主題與老虎這個主要「關鍵意象」，繼續加以發揮。故事中說道男主角勤自勵“曾一日射死三虎”，某日為一老者所勸，“折箭為誓，誓不殺虎”，隨後其於山中見一“黃斑老虎”陷於阱中，乃行善“破阱放虎”。不久勤自勵“仗劍”從軍，一去十年，未婚妻子在丈人力主下，正要改嫁他人，誰知在第三者迎娶新娘的途中，忽遇“一隻黃斑吊睛白額虎”，將勤自勵的未婚妻銜去；而此時自勵剛好從軍回來，見父母說起未婚妻改嫁他人一事，立刻“仗劍”前去理論。沒想到途中“黃斑吊睛白額虎”竟銜其未婚妻來還，自勵憶起從前放虎之事，出言向虎相謝致意，而後夫妻兩人相偕返家，成就前緣。老虎在此與「頭回」相反，反成了善念所生之物，可見敘述者在本篇小說所要闡明的是：善惡皆一心所生，善惡自有報應的道理。

36 何滿子認為僧尼、道士的情欲描寫表明的是：“宗教禁欲主義的虛偽性，清規戒律撲滅不了情欲的火焰，禁欲只能帶來更瘋狂的縱欲。”而此一主題和小說中果報的主題往往相為表裡。見何滿子《中國愛情與兩性關係——中國小說研究》，（台北 台灣商務印書館，1995年1月台灣初版），頁128。

37 《醒 5》大樹坡義虎送親，同註19，頁253-292。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，可能由馮夢龍或他的合作者所作。

本篇中「頭回」與「正話」中的老虎，除了可以與我們上面談到的

“「自然意象」對公用象徵義的轉化”相印證之外；敘述者利用語文媒介：“箭”與“劍”兩個音同字異的對比，也創造了一組獨特而鮮明的「關鍵意象」。箭與劍在小說中，一為殘害無辜生靈的凶器，一為國殺敵，伸張正義的利器，兩個音同字異的「關鍵意象」分別代表了男主角勤自勵兩不同的人生階段，在「以箭害物」的階段，其以箭射死了許多無辜的生靈，而後折箭為誓、以箭換劍代表著他從此棄惡從善，走向正途，兩者雖然同是殺傷生靈的工具，所使用的場合、所代表的象徵意義卻不同。而箭與劍這樣音同字異，既可為善，也可行惡的複合體，也正如同人心一般，既擁有著善惡兩種截然不同的面向，卻又共聚一體之中；在一字之轉與一心之轉之間，整個大千世界便已差之毫釐，失之千里。

《警 23》樂小舍拚生覓偶³⁸講述的是南宋臨安居民樂和與喜順這對青梅竹馬戀人的故事。話說兩人自小同窗即被同學戲稱二人“姓名”「喜樂和順」，合是天緣一對；兩人聽了此話，心中頗為歡喜，遂私下約為夫妻。即至年長，二人無由再會，一日樂和“題詩”一首，到潮王廟祈禱，希望神明庇佑其與順娘有情人終成眷屬；無意間詩箋被風捲入香爐中，樂和驚覺伸手去搶拾時，全詩只剩下個“侶”字未被燒毀；樂和見此，以為佳兆。而後當其於潮王廟中打盹時，又夢見潮王指示其看井中未來妻子之容，樂和向井中一望，正與順娘容貌相合，於是乃央父母到喜家說親。然而樂、喜二家家道有別，樂和父母怕自己家貧，高攀不上喜家，不願為樂和作成，使得樂和終日心中鬱鬱寡歡，經常利用佳節喜慶之日，到臨安各名勝尋訪順娘的芳蹤，希冀見到順娘，好傾訴衷曲。

果然一年中秋佳節，臨安居民皆到城外江邊觀看錢塘潮，樂和也擠在人潮中尋找順娘，不料當其覷見順娘時，一個大浪捲來，將順娘打入江中，樂和不識水性亦奮不顧身地跳下江中搭救，後來經過潮王與眾人的救護，兩人才被救起。誰知二人昏迷中被眾人救起時，竟緊抱的分不開來，樂和父親聞知此趕來江邊，將樂和愛慕順娘之事說出，喜家父母遂在兩人甦醒後，成全了他們二人的親事。

本篇小說最令人印象深刻的「關鍵意象」，無疑是敘述者利用語文媒介的變化，所創造出來的姓名、符號。敘述者一開始先以兩位主角的姓名，暗示著他們乃是天作之合，未來必定有夫妻之份，婚後必定美滿幸福；而後小說的情節便繞著這樣的「預言」發展，逐一地排除男女主角

在家世背景、社會環境中的種種阻礙；最後則利用一次神奇的溺水事件，讓他們兩人有情人終成眷屬。因此「喜樂和順」的姓名組合成了整篇小說提綱挈領式的情節預示，小說主題、人物、環境的安排，也未脫離這個綱領而存在。

38 《警 23》 樂小舍拚生覓偶，同註 8，頁 861 - 890。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的早期或中期小說。

在這樣的情節架構中，對男女主角心志的考驗、障礙是免不了的，而男女主角也勢必克服這些阻擾他們通往幸福婚姻的障礙，小說才能有一個完美的結束。於是被火燒掉而僅存一個“侶”字的方勝詩、潮王在夢中對樂和婚姻的預示，在在都成為其克服障礙的動力。敘述者承繼著其於小說一開始就加以運用的姓名象徵，在情節的開展中繼續運用其它符號的象徵性作用，來增強男主角拚生覓偶的決心，使小說的結局產生神奇而戲劇化的轉變，並將小說的主題：“鍾情若到真深處，生死風波總不妨”（篇末證詩）適切地表現出來。是以這些抽象性的象徵符號，是敘述者有心的巧妙安排，也自然而然地成為了我們解析這篇小說不可忽視的一項關鍵。

五、利用語境的壓力創造「關鍵意象」

《喻 21》 臨安里錢婆留發跡³⁹，講的是一個創業主發跡過程中的種種神跡異事。主角錢婆留未出生前就已現出異象，其父在婆留出生前後分別看到一隻“大蜥蜴”盤繞屋間，火光衝天，以為婆留必妖怪。敘述者一開始便襲用中國史書中經常對偉大人物一出生即予以神化的寫法，令讀者在故事的一開始即感受到錢婆留的不平凡。而後藉錢婆留還是個孩童時至山邊嬉戲，見一“石鏡”（光滑的石頭）中顯現其“頭帶冕旒，身穿蟒衣玉帶”之形；與眾小兒嬉戲時，最先爬上大樹（寶殿）前的大石（龍案），來暗示其未來的富貴。待錢婆留長大成人之後，則又一次藉其友人見“一條大蜥蜴，據於床上，頭生兩角，五色雲霧罩定”之異相，來突顯錢婆留的不凡。

相對於錢婆留這個應運之主，其對手之一的董昌亦藉著一塊本當應驗在錢婆留身上的“石碑文”，並一隻半路找來的所謂“靈鳥”，來宣稱自己奉天承運，將來必為皇帝。誰知當董昌陷入困境時，籠中的“靈鳥”突然神祕失蹤，代之以一顆血淋淋的人頭。於是董昌最後果被錢婆留所敗、梟首，應驗了籠中人頭之異象，錢婆留則成為吳越之王。

這篇小說的意象中，大蜥蜴與靈鳥小說中所有的「靈物意象群」意義得以生成的源頭，小說以這兩個意象的複現與變化深化其背後的象徵意義，其它如石鏡、樹前大石、石碑文等「靈物意象」即使沒有被敘述者以複現與變化的方式呈現之，它們也因為與大蜥蜴與靈鳥同樣有著靈異的特性，一起處於同一個文本語境壓力下，因而也產生了某種小說結構上的功能，成為一起烘托小說人物形象、性格不可或缺的「關鍵意象」。

39 《喻 21》 臨安里錢婆留發跡，同註 7，頁 771 - 846。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，馮夢龍所作。

首先大蜥蜴與靈鳥這兩個「關鍵意象」而言，前者是主角錢婆留的化身，其雖然“頭生兩角，五色雲霧罩定”，有種種異象來顯示其未來不平凡的身份，但大蜥蜴畢竟仍是一隻尚未演化成天上飛“龍”的靈異生物。以龍在中國文化中有帝王的象徵意義，大蜥蜴外形雖已接近，但只能被視作是一隻尚待成長的小龍，是以錢婆留最後仍只是一方之霸⁴⁰，難以成為整個中原天下的霸主。至於董昌等人口中所謂的靈鳥，表面上是他的吉祥物，事實上卻是導致他輕敵敗北的不祥之物；是以當董昌最後被陷在困境中，靈鳥不見而代之以一顆血淋淋的人頭，其軍師卻佯稱此乃克敵之佳兆時，靈鳥變成人頭便成了反面人物董昌生命轉折的不祥徵兆。

雖然「三言」敘述者以大蜥蜴、靈鳥、石鏡、樹前大石、石碑文等「靈物意象」分別來顯現小說中兩個正、負面人物的某種形象，藉以突顯其對天意、天命一貫性的強調。不過事實上我們還是可以由人物對待這些「靈物意象」的不同態度，窺見人為力量在人生、命運中的影響。因此，茲不論董昌之靈鳥口中所言的“皇帝董”是否乃人為造假所致，單就其與錢婆留面對石碑文時，兩種截然不同的態度，讀者也可預知他們二人未來不同的下場。其中錢婆留是極不欲人知其詳，故拼命地毀壞

「靈異之物」，董昌則是大肆藉之宣揚其為真命天子，導致其過份自大、輕敵，成為眾矢之的，這種處事謀略上所犯下的大錯，或許才是其最後會失敗，連靈鳥也神祕失蹤的主因吧？《喻 21》 臨安里錢婆留發跡讓我們看見，「關鍵意象」雖然可能象徵了某種意義，但人對「關鍵意象」的態度卻也左右了其中意義的變化；靈鳥所言最初也許是真，但一個天啟的異相要在現實生活中實現，總要靠著部份人力的推動，才能真正實現吧！

《喻 38》 任孝子烈性為神⁴¹ 是一篇分別利用多個「關鍵意象」映襯對多個人物的小說，其在主題的表現上雖不見得有何突出之處，敘述者將男女通姦之事視作比殺害人命更甚的罪行，亦甚有可議之處。但姑且不論敘述者在小說中所傳達的思想是否正當、合理，僅就小說利用一大群「動物意象」先後登場來串接情節、烘托人物性格、舉止，與渲染小說整體環境氛圍，使

40 「蜥蜴」和「靈鳥」這兩個「關鍵意象」並未見於本篇相關的原始資料中，可能為馮夢龍為突顯錢婆留的神異性與天命之所歸所創。見譚正璧《三言兩拍資料》，（台北里仁書局，1981年3月），頁103-113。此外，「三言」之中對於像錢婆留一類的一方之霸主的描寫，雖帶有些許神異之形，但敘述者對於這些人未發跡前的行為處世描寫，仍多帶有負面色彩，不似趙匡胤等創業明主有較為正派的形象描寫。例如《醒 31》 鄭節使立功神臂弓 中的鄭信，《喻 15》 史弘肇龍虎君臣會 中的史弘肇、郭威，《喻 22》 木綿菴鄭虎臣報冤 的賈似道等人，皆如錢婆留在未發跡前一般，有著流氓、無賴之氣。

41 《喻 38》 任孝子烈性為神，同註4，頁1487-1530。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為中期小說，可能據雜劇改寫。

得小說的敘事更形多元豐富的技巧而言，任孝子烈性為神 可說是「三言」中少數幾篇描寫「動物意象」的佳作。

小說一開始敘述者便將故事的場景安置在一以動物為名的“牛皮街”上，婦人梁聖金自嫁給了丈夫任珪之後，便居住在此。然而因任珪忙於工作，早出晚歸，聖金遂不滿意於丈夫，與其未嫁之時的情人周得又勾搭上了，經常瞞著丈夫和瞎眼的公公在“牛皮街”住所樓上與周得大啖“燒鵝熟肉”，“恣意顛鸞倒鳳”。敘述者透過聖金之口將男女姦淫之事形容成“偷雞吊狗之事”，而瞎眼的父親在告知兒子任珪，其妻

與周得可能有姦情，被聖金知道之後，聖金更以“老驢”來稱其公公，且利用“貓兒”抓碎自己胸部，來污衊公公欲與之行“沒人倫畜生驢馬的事”，自己“做不得這等豬狗樣人”，要丈夫打發其回娘家去，好和情人周得方便行雲雨之事。

果然任珪這個被人形容成“煨膿爛板烏龜”的丈夫，在聖金情色昏迷下，買了一隻“燒鵝和酒”，送妻子回到娘家，“燒鵝和酒”頓時成了聖金和周得歡會之佳餚。當夜婦人與周得在飽啖“燒鵝和酒”并周得所購置之“魚”與“豬蹄”之後，正欲暢意快活；不料任珪出城得晚，欲借住丈人家一宿，臨時到來梁家。情夫周得躲至東廁，任珪隨後至東廁淨手，反被周得喊稱是賊，遭梁家眾人痛打一頓。任珪當下起了疑心，一早鬱鬱不樂地出了梁門，而後在城門邊忽聽得梁家鄰居談起昨晚捉賊之事，曉得了事情的真相，遂買了隻“白公雞”到廟中斬雞頭，問天買卦。其以雞頭剝下後，雞一連在地上跳了四下，“重復從地跳起，直從梁上穿過，墜將下來，卻好共是五跳”來決定神明准其殺人的數目。果然在任珪歸家交待完後事之後，便前往岳家殺人，一口氣殺了聖金、岳父、岳母、奴婢四人後，猛然想起廟中斬雞頭的情景，抬頭一看，見周得赫然就躲在梁上，於是任珪爬上去亂刀砍死周得，將五顆人頭一起帶往官府投案。

故事到最後任珪被“上了木驢”，“前往牛皮街示眾”，準備凌遲處死，不料一陣狂風過後，任珪竟然坐化在“木驢”之上，免了凌遲，即時便被燒化掉了。過了兩個多月，“有一小兒來牛皮街閒耍，被任珪附體起來”，聲稱玉帝憐其“忠烈孝義”，令其做“牛皮街土地”，於是街坊為其立廟，“虔備三牲福體祭獻”。

整篇小說從頭至尾，馮夢龍不斷以各種「動物意象」來串接小說的情節，比附故事中的人物。首先，牛皮街乃男主角任珪祖居之地，其生於斯，長於斯，在牛皮街安居樂業，最後上了木驢被帶往牛皮街遊街，坐化死亡也在該處，於是理所當然的日後便被敘述者安排成了牛皮街的土地神。小說透過牛皮街這個地點不斷地複現，究竟要傳達什麼樣的意義呢？我們由小說中另一個主要的場景——梁聖金家所處的日新橋，可以看出，牛皮街必定和日新橋有著某種對比性關係，住在牛皮街上的任珪如同牛皮一般，是個守舊而朴實之人，其平日事父至孝，工作認真，生活如同牛一般地早出晚歸，不懂得生活情趣。是以住在日新橋邊的聖

金一嫁到牛皮街後，便“終日眉頭不展，面帶憂容，粧飾皆廢”，一心只想著從前對門的情夫周得。牛皮街與日新橋對比出任珪與聖金、周得之間性格、為人處事上的差異，難怪聖金始終與周得情同意合，得回到日新橋邊的梁家才能暢快行樂，而其與任珪在牛皮街時卻只是日日愁眉不展。最後聖金與周得被任珪殺死在日新橋邊的梁家，任珪則於牛皮街上坐化為神。馮夢龍藉著兩個不同地名的對比，寄寓著小說主要人物性格、命運的差異，其善用不同「關鍵意象」間的對比關係，敘事技巧之高明一點都不輸於《金瓶梅》中玉皇廟與永福寺的對比性象徵。⁴²

其次，烏龜亦暗喻著任珪原先個性上的易被瞞騙，被其妻聖金喻為老驢的瞎眼父親都能識破這個姦情，任珪反倒得經由鄰人點破之後才恍然大悟，可見其確實是一個不明世事的縮頭綠烏龜（被戴綠帽）。至於雞、狗、豬、貓這四種動物，由於其在一般日常的使用上，皆有偷腥、姦淫之象徵含意，於是敘述者遂以之來統稱聖金與周得這一對姦夫淫婦。⁴³鵝、魚等大魚大肉用來祭聖金與周得（雞、狗、豬、貓）的五臟廟，三牲福體則祭獻給被敘述者稱為“忠烈孝義”的任珪；透過這兩類俗、聖之物在小說中的分別、對比，讓我們看見敘述者在其中對人物寓藏的褒貶，這也難怪任珪與聖金、周得的最後下場呈現了明顯差異。⁴⁴

是以《喻 38》任孝子烈性為神 中的「動物意象群」中，貓、狗、鵝等「動物意象」雖然在小說中未有複現與變化的現象，但因其與牛、烏龜、雞等有複現與變化而可確定其意旨的動物，有物類、象徵意義上的關聯，因此我們仍可清楚地從牛、烏龜、雞等「關鍵意象」的象徵意義，明瞭貓、狗、鵝等意象在語境壓力下所象徵意義，並以之作為我們分析人物性格、情節推動與小說主題的依據。

42 張竹坡在評點《金瓶梅》時曾謂：「玉皇廟熱之源，永福寺冷之穴也。」其認為《金瓶梅》中的「玉皇廟、永福寺，須記清白，是一部起結也，明明說出全以二處作終始的柱子。」整部《金瓶梅》小說的情節、架構便在這兩個寺廟間展開一連串的敷演、辯證。引文見《張竹坡批評第一奇書金瓶梅》。

43 當然雞、狗、豬、貓等動物亦不僅含偷腥、姦淫之象徵之意，在《醒 18》施潤澤灘闕遇友 中，我們亦看見雞以其啼叫聲被用來象徵知恩圖報之意。

44 韓南認為梁聖金顯現的是一種：情欲的奴隸，沈湎於肉欲，貪之滿足及無盡的閒耍。

見韓南 早期的中國短篇小說，收入《韓南中國古典小說論集》，(台北 聯經出版社，1979年9月)頁33。

第五章 「關鍵意象」與小說構成要素關係綜述

利昂·塞米利安說：

一部小說的結構既不應太嚴密，又不應太鬆散，它的形式既不應是過份封閉的，又不應是過份開放的，它的情節既不應太多地強調因果關係，又不應帶有太多的偶然性，作家必須在這些極端之中取得一種恰當的平衡。¹

的確，在現當代的文論中，除了超現實主義一類的作家認為：創作者應該完全憑衝動來寫作，小說的創作一切都處於一種非理性狀態，任何試圖在創作活動中尋找一致性原則或整體結構的努力，不僅不可能而

且也毫無意義之外。相信大多數的文學理論研究者應該都會同意里昂·塞米利安的說法。也就是說，小說的結構應該鬆緊合宜，如果結構、組織太過嚴密了，其人工的刻痕、斧鑿將使得小說變得太過匠氣；如果小說結構、組織太過鬆散，則小說又將變成一堆無秩序的事件的綜合體，²無法令讀者感受到小說是一件經過創作者用心經營過的藝術品。

「關鍵意象」在小說中的出現與使用事實上也是如此，小說中眾多「簡單意象」說明了它們在小說結構當中的作用，僅是被敘述者拿來當成景物描寫的一部份，僅是一種客觀現實世界的投影，並未通過敘述者特殊主觀情志的改造、變形，賦予其在小說結構當中特殊的意義與作用，是以它們在小說結構當中的出現，經常是無秩序且無太多因果關係的，僅是作者對客觀現實寫實性地描寫。也因為小說文本中有著太多的「簡單意象」，一般學者很容易以為其中沒有什麼值得研究，或不知從何研究起，是以小說中的意象研究未如詩歌中的意象研究受到重視，與小說中充斥著太多「簡單意象」有著密切關係。

對於小說這樣篇幅、字數龐大的文類而言，「簡單意象」出現絕對是免不了而有必要的，一篇小說中的意象絕對不可能全都是「關鍵意象」，作者不可能照顧到小說中所有的意象，使它們在小說結構當中每一個都煥發著獨特的意義，和人物、情節、主題等小說構成要素的營造產生意

1 見塞米利安《現代小說美學》，(陝西人民出版社，1987年版)頁93。

2 徐岱說：“現實生活中只有各種“事件”而沒有“故事”，故事是由作家在生活素材的基礎上創造出來的，以事件為零件，包含有一個相對完整的邏輯結構並且因此擁有對生活的某種發現的話語現象。”換句話說，任何小說敘事都不應只是一堆事件的堆砌，它們應通過作者刻意的安排，才有資格成為小說的。見徐岱《小說形態學》，(北京中國社會科學出版社，1992年9月第1版)，頁375。

義的關聯。如果一篇小說中成千上百的意象全都是「關鍵意象」，那麼這篇小說未免也太匠氣而令人不可思議了；何況在一篇短篇小說中，過多意象恐怕也會造成敘事焦點的分散，使得小說像多頭馬車一般，敘事主從不分。我們從「三言」這一百二十篇短篇小說的觀察便可明白，敘述者在大多數的小說中皆僅集中塑造一個、兩個或一組意義相關的「關

鍵意象」，絕少毫無「關鍵意象」的設置，也絕少在小說中安排數量眾多的「關鍵意象」。

總而言之，「關鍵意象」在「三言」小說結構中的地位，有時仿若是一個小說中的人物，成為各類人物角色的化身，推動著情節的進展、起伏；有時又成為環境氛圍塑造中不可或缺的要角，成為所有景物當中最顯眼的部份；而這種橫跨人物與景物的雙重特質，又讓其成為小說主題絕佳的闡釋者。因此，相應於利昂·塞米利安所謂的小說結構的嚴密性而言，意象使用的嚴密性應是針對「關鍵意象」在小說結構當中的出現而言，並非指的是那些數量眾多的「簡單意象」在小說中的出現。

本章的第一節，我們將由「三言」的實例來觀看「關鍵意象」的有無對小說結構的影響和意義，探討作者如何嚴密地在一篇小說中安置一個「關鍵意象」。第二節我們則從一種較整全的角度，試著從王克儉在其《小說創作隱性邏輯》中所言的意象與意象間的三種聯繫關係：相近性、接近性、對比性入手，探究「關鍵意象」如何與小說構成要素搭上關係？如此，以為我們第六章「關鍵意象」與小說各構成要素的關係分述之基礎。

第一節 「關鍵意象」的有無、良窳

「關鍵意象」的有無和整體小說的結構關係至大，雖然我們不能說一篇缺少「關鍵意象」的小說便是一篇不好的小說，但是一篇擁有「關鍵意象」的小說卻能為小說的結構完整性加分，使該篇小說更具有藝術的質素，小說構成要素的塑造更形出色、完備。楊義在《中國敘事學》上便說：“意象的功能：首先，它具有凝聚意義、凝聚精神的功能。……其次，它具有疏通行文脈絡、貫串敘事結構的功能。……在情節與情節的轉換之間，設置一個意象，可以使轉換不流於生硬簡陋，而在從容轉換中蘊含著審美意味。……有助於形成行文脈絡的層次感和節奏感。……其三，它還具有保存審美意味，強化作品的耐讀性的功能。”³一個使用完善的意象如此，一個「關鍵意象」當然也會具備如此大的功效。

3 見楊義《中國敘事學》，(嘉義 南華管理學院，1998年6月)頁343-350。

因此下面我們將首先以三篇「三言」的小說，來看「關鍵意象」的有無、多寡對整體小說結構的影響，其中《醒 25》 獨孤生歸途鬧夢 與《醒 26》 薛錄事魚服證仙 同是一組以探討夢境虛實為重心的小說，小說也以主角夢中所遊歷之地的經歷貫串，不過前篇並未使用到任何「關鍵意象」，後篇則以金鯉做為「關鍵意象」貫串全文，是頗可拿來對照、比較的兩篇小說，另一篇同樣也有神異色彩的《喻 33》 張古老種瓜娶文女，則因為作者未將敘事焦點集中在一個意象身上，導致多個被敘述者置放在情節關鍵處的意象，無法凝聚成一個對整體小說結構起作用的「關鍵意象」。將三篇小說同時觀察，讀者當可明白「關鍵意象」數量的有無、多寡和小說整體結構的完善與否，關係密切。

其次，敘述者既然在小說敘事當中塑造了一個「關鍵意象」，其在小說場景中亦當有頭有尾，前後有序地出現，而非任由作者揮之則來、呼之即去，毫無原因的在小說中來來去去，一個「關鍵意象」若是如此率性地出現、消失，其在小說結構當中的意義、功能將大打折扣，其所帶給讀者的突兀感也將破壞整篇小說的藝術價值。因此一個「關鍵意象」絕不應該如此沒頭沒尾地出現在小說結構當中。

以下我們將從「三言」的文本中找到三組這樣突兀的「關鍵意象」使用，其中《警 24》 玉堂春落難逢夫 和《醒 21》 張淑兒巧智脫楊生 是一組有始無終的「關鍵意象」呈現，兩篇小說的「關鍵意象」：鏡子和一錠銀分別在小說的後半段無故地消失不見，並未得到作者妥善的安排。《醒 14》 鬧樊樓多情周勝仙 和《警 27》 假神仙大鬧華光廟 則是一組無始有終的「關鍵意象」呈現，兩篇小說多個「關鍵意象」突然在小說結尾中才出現，被作者用來解釋、湊合情節敘事當中的矛盾，或交待整個故事的來龍去脈；這樣僅是為了彌合、交待的小說結局，未顧慮到整體小說結構、佈局的「關鍵意象」使用方式，將使讀者感到突兀、不適，破壞小說的藝術性。是以當我們要進行「關鍵意象」與小說構成要素的關係探討時，這些「關鍵意象」的有無、良窳，是首先我們必先注意、說明的。

除此之外，一個「關鍵意象」必需有助於小說結構要素：情節、人物、主題、環境氛圍的營造，這是我們在第二章第三節中一再強調、申

論的；然而「三言」之中還是有許多貌似「關鍵意象」，實質上卻是塑造失敗、突兀的「關鍵意象」，主要原因是它們表面上被作者拿來當作小說情節的關鍵，亦或是某個主要人物形象的顯現，實際上卻無助於情節的推展，或與人物之間沒有什麼直接密切的關係。前者可以以《警 12》

范鰍兒雙鏡重圓 中的鴛鴦寶鏡為代表，後者則由《警 20》計押番金鰻產禍 中的金鰻可以說明之，因此在本節最後，我們也將以這兩篇小說為例，說明「關鍵意象」與小說構成要素的關係，開啟本章第二、三、四節的論述。

一、「關鍵意象」的有無與小說結構間的關係

「三言」小說前後兩卷篇章往往有著某種主題、情節或人物、「關鍵意象」上的共通或相似性。《醒 25》獨孤生歸途鬧夢⁴與《醒 26》

薛錄事魚服證仙⁵即是一組以探討夢境虛實為重心的小說，而且小說情節的串接也以主角在夢境中所遊歷之地為主要線索。但獨孤生歸途鬧夢 除了幾個夢境中的地名稍俱象徵的意味外，並沒有值得一談的「關鍵意象」；而薛錄事魚服證仙 則以夢景加上金鯉這個「關鍵意象」之複現與變化，讓讀者隨著金鯉生命過程的變化，體會到人情的冷暖和人生的無常，小說也因此增添了無窮的閱讀韻味。

話說薛錄事魚服證仙 故事中的主角薛少府（錄事）是一個勤政愛民的長者，平日待人極為寬厚謙恭謙，一日病危，夢見自己變成一尾金色鯉魚。剛開始薛少府“恣意游玩一番，也曉得水中的意趣”；不久其聽旁人之言前往河津跳龍門，期待能跳過龍門變成龍，可惜並未成功。而後因為肚飢難奈，吞食了其治下漁戶趙幹的香餌被抓，送進了少府衙內要被做成魚鮓。薛少府在被抓做成魚鮓的過程中，不斷軟硬兼施地對那些原是他的下屬與朋友們求情，期望他們能放他一馬，可惜無人能理會其意，最終被廚子宰殺入鍋。薛少府在被宰殺後，立刻從病危中清醒過來，了悟了人生之道，將夢中所見和同僚、下屬分享；而後在某個機緣下得知自己前世乃是一個騎“赤鯉升天”的神仙，從此清心修道，最後又得騎“赤鯉升天”，重做神仙。

我們從薛少府在夢中因一念之動而化為魚身，至最後被製成魚鮓的整個過中，看到了一場猶如人生生老病死過程的變化。薛少府在剛開始

成為金鯉時，也確實過了一段愜意的日子，此階段的生活正如人生年少之時對生命、世界充滿了好奇，喜愛樂遊一般，完全不知生命的愁苦。而後的跳龍門階段則象徵著人在年紀稍長後，被外在社會某個一致性的期待牽引，內化成為自己人生的理想、目標，進而追逐目標、理想的過程。金鯉被別的魚牽著鼻子走而去跳龍門失敗的過程，可說完全將科舉時代眾多讀書人盲目應舉、落第的歷程、心境表露無遺。到了金鯉吞食香餌，進而被捉下鍋的過程，則顯現了人在經過一段時間的社會歷練後，終因一己一時的貪念，作繭自縛，最後不得善終。

金鯉（薛少府）在被捉宰殺的過程中看盡了人情的冷暖，原以為自己平日是個寬厚的長者，對待同僚、下屬甚善，沒想到一旦自己大難臨頭，往日自己所積下之善行全然派不上用場，只能乖乖地等待無情的命運撥弄。這一切都是由於人們所看重的是有形卻易變的外在表象，並非難以

4 《醒 25》 獨孤生窮途鬧夢，見馮夢龍《醒世恒言》，魏同賢主編，（上海古籍出版社，明葉敬池本），頁 1437 - 1504。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X 作者所作。見韓南《中國短篇小說》，（台北 國立編譯館，1997 年 7 月初版）。

5 《醒 26》 薛錄事魚服證仙，同註 4，頁 1505 - 1564。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X 作者所作。

估量、顯現的內在本質；一旦人要是更換了形貌、名字，其原先所擁有的尊榮、地位頓時便可能化為泡影。作者藉由薛少府化身為金鯉的一連串經歷，讓我們體悟到人生無常的事實，仿若經驗了一場生命由生至死，喜樂哀愁交集兼備的人生旅程。是以當薛少府以“魚服”替代“官服”，證驗了生命的虛幻、無常的同時，相對的，神仙之道也就成了其日後不驗自明的必歸之道了。

薛錄事魚服證仙 與 獨孤生歸途鬧夢 雖然同欲證明夢中之事雖幻實真，但主題與「關鍵意象」的使用卻南轅北轍，差異頗大。⁶前者利用金鯉這個「關鍵意象」來串接小說主要的情節架構，表現人物一連串的心境轉變，並深化小說所要闡釋的主題、意義。而後者因無「關鍵意象」的建構，小說的情節、主題的推演、闡釋與人物形象的呈顯，便僅能靠敘述者在文本中非敘事性話語，⁷和人物的行動、話語來說明

了，因此其情節、主題的鋪陳，人物的鮮明性就相對薄弱、遜色了許多。

「三言」另一篇小說《喻 33》 張古老種瓜娶文女⁸ 則因作者敘事焦點的不集中，導致一個被作者在題目中特別標舉出來的意象，喪失其在小說中關鍵性的地位，無法成為一個「關鍵意象」。

- 6 就兩篇小說的內容主題而言，薛錄事魚服證仙 中的薛錄事在證得夢境之真實不誣後，接下來便將人生視為“空相”，積極出世地尋求另一個神仙世界的“真相”；而 獨孤生歸途鬧夢 中的獨孤生在證得夢境為真後，反而認為夢真乃因人之精誠所致，強調的是積極入世精神的展現。這兩種基本上可以說是受傳統儒、道影響而生的思想，在每個中國文人的心裡都有著不同程度的調和，因時因地也有著不同狀態的顯現，薛錄事魚服證仙 與 獨孤生歸途鬧夢 也正分別展現了這種調和狀態下的兩個不同面向。此外，獨孤生歸途鬧夢 一文就其現存的原始資料來看，與白行簡《三夢記》等篇頗為雷同，當多為X作者承襲自前人者，而薛錄事魚服證仙 的原始資料中(神仙傳卷二李八百、續幽怪錄卷第二薛偉)雖有夢中化身金鯉一事的描寫，但並不見有薛少府為人處事勤謹仁慈，被別的魚慫恿而去跳龍門，並日後勤心修道，前世、今生皆騎赤鯉升天的描寫。李八百一事與薛少府原本兩不相干，X作者亦將之湊合成篇，可見薛錄事魚服證仙 一文已含有不少X作者個人的見解在內。見譚正璧《三言兩拍資料,(下)》,(台北 里仁書局,1981年3月),頁505-513。
- 7 非敘事性話語指敘述者(或敘述者通過事件、人物和環境)對故事的理解和評價,又稱評論。它表達的是敘述者的意識和傾向。見胡亞敏《敘事學》,(武昌 華中師範大學出版社,1994年5月第1版),頁103。
- 8 《喻 33》 張古老種瓜娶文女 ,見馮夢龍《喻世明言》,魏同賢主編,(上海古籍出版社,明天許齋本),頁1265-1303。韓南《短中國篇小說》中考證,本篇為「三言」中的早期小說。見韓南《中國短篇小說》(台北 國立編譯館,1997年7月初版)。

張古老種瓜娶文女 敘述韋諫議因一匹皇帝教養的“白馬”「照殿玉獅子」丟失，被一名種瓜老者張古老收養，韋諫議命人來尋取，張古老不但原物歸還，還將自己所種的“甜瓜”送給來人，也拿回去送給韋諫議。韋諫議為感謝張古老的恩德，一家老小前來張古老住處致謝，席間提及了八十歲的張老古孑然一身，欲娶韋諫議十八歲的女兒文女為妻，惹來韋諫議一家的不悅；沒想到席散後，張古老竟命媒婆來韋家說親，韋諫議心中氣憤，特意要刁難張古老，乃出言要張古老備辦“十萬

貫一色小錢”為聘禮，使其知難而退。誰知張古老已先預備好了十萬貫一色小錢，韋諫議在無可推拖之下，只好把女兒嫁給張古老，隨其而去。

隔年韋諫議的兒子韋義方從軍回來，見妹子在路旁賣瓜，問起整件事情的原由，氣憤的拿手中的“寶劍”砍殺張古老，不料劍一砍下去，張古老無礙，寶劍反而自己斷成了數截。韋義方回家後問明爹娘此事，次日又來到張古老住處，欲取回妹子，誰知張古老和其住所一夜間竟憑消失了。韋義方依循著張古老留在樹皮上的詩語指示，尋到了桃花莊上來，卻被張古老以其仙緣不足，打發了回去，後來張古老和文女騎鶴升天，韋義方僅授得揚州城隍一職。

韓南認為本文“故事佈局鬆散，敘述重心的轉換也是驟來聚去，從一人（父親）跳到另一人（兒子）時，前者從此不見跡影，後者則完全是以嶄新姿態出現。”⁹在這篇被韓南歸為「三言」中連合佈局式結構的小說中，¹⁰甜瓜僅是文本眾多意象中的一個，白馬、十萬貫一色小錢、寶劍甚至樹皮詩語、桃花等在小說結構中的地位、功能都不下於甜瓜，都有推動情節進展的效用，我們實在看不出何以本篇小說需以“種瓜”為題？《二刻拍案驚奇》卷 28 程朝奉單遇無頭婦，王通判雙雪不明冤的「頭回」同樣利用「瓜果意象」來鋪演小說，該篇作品因將敘事焦點集中在瓜果身上，篇幅雖短，「瓜果意象」反而較有發揮，形象鮮明，如此也使得整篇小說的主題、情節相對而言，來得清晰、有序。反觀在張古老種瓜娶文女一文中，由於敘述者將小說的主題意旨、情節推動、人物性格的形塑等分散在眾多的意象之中，使得甜瓜在本篇小說中相對地就

9 見韓南 早期的中國短篇小說，收入《韓南中國古典小說論集》，(台北 聯經出版社，1979年9月初版)，頁21。

10 佈局 (plot) 表示故事中事件的次序。韓南將白話小說的佈局分成兩類：一、為單體佈局，指情節無論如何曲折離奇，佈局仍是完整一體，若把其中稍有份量的內容抽除，便要破壞整個故事。大部份的「三言」小說皆屬此類。二、為連合佈局，指其佈局只是一個連結故事幾個部份的鬆散架子，其中某些部份即被刪除，對故事整體亦不足造成不可彌補的破壞。例如《水滸傳》中的武松故事。「三言」中的《喻 33》張古老種瓜娶文女、《喻 15》史弘肇龍虎君臣會、《警 37》萬秀娘仇報山亭兒等。見韓南 早期

的中國短篇小說，收入《韓南中國古典小說論集》，(台北 聯經出版社，1979年9月初版)，頁18。

顯不出其在小說結構中的重要性。¹¹可見一篇小說擁有太多的意象有時反而造成敘事焦點的分散，尤其是短篇小說，只要作者能就其中一、二個重要的意象好好的發揮，讓意象在複現與變化中增加其意義的多元，該意象就可能變成一個「關鍵意象」，使得該篇小說的結構更趨完整，藝術形式更加地完美。

從以上三篇小說的分析可知，「關鍵意象」之存在，的確可以使得小說結構更形完善，有助於小說人物、主題、情節的推展、塑造，拓展小說意義的深、廣度。因為與其要在小說中置放一大堆「簡單意象」，使小說敘事焦點分散，還不如專心營造一個「關鍵意象」，使它在小說結構當中的發揮諸多連綴、補襯、形塑情節、人物、主題、環境之功能。

二、突兀的「關鍵意象」的使用

突兀的「關鍵意象」使用指的是小說中突然出現，或突然消失的兩種「關鍵意象」使用方式：有始無終的「關鍵意象」與無始有終的「關鍵意象」，和與小說構成要素關係薄弱的「關鍵意象」。以下我們將藉著「三言」六篇小說來作進一步地說明。

(一) 有始無終的「關鍵意象」

《警 24》玉堂春落難逢夫¹²所敘為明代實事，清代《破鏡圓》傳奇亦演此事。¹³話說男主角王景隆這個尚書之子在北京收債完畢後，流連在妓院中，為女主角玉堂春破盡了三萬兩銀的家私；後來被老鴇使計甩開，淪落在街上乞討為生，幸而得友人轉知玉堂春，得玉堂春之助回到

11 就譚正璧《三言兩拍資料(上下)》書所引錄的資料可見，甜瓜當為「三言」敘述者所自行添加入「張古老種瓜娶文女」一文者。在「三言」之前的諸多前文本中，我們甚至

看不到有將「瓜」字植入在題目上之篇什；而這些篇什的主角皆名為「張老」，而非「張古老」，敘述者大概以為「張古老」便是八仙中的「張果老」，是以將張古老改為種瓜之人。見譚正璧《三言兩拍資料（上下）》，（台北 里仁書局，1981年3月），頁192-199。

12 《警 24》玉堂春落難逢夫，見馮夢龍《警世通言》，魏同賢主編，（上海古籍出版社，明兼善堂本），頁891-996。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇可能為「三言」中的晚期小說，非馮夢龍或X作者所作。見韓南《中國短篇小說》（台北 國立編譯館，1997年7月初版）。

13 見胡士《話本小說 丹青出版社，1983年5月初版》，頁535-536。概家中。王景隆在兄姊眾人的求情下，得到父親原諒，用功讀書中了科舉。不料玉堂春在老鴿詭計之下，被騙賣給山西的沈洪為妾，帶往山西；並成為沈洪老婆殺夫的代罪羔羊，被囚在監中受苦。王景隆得知玉堂春被賣山西後，也往山西為官，企圖與玉堂春相會，結果救出了落難山西的玉堂春，兩人到最後有情人終成眷屬，結為夫妻。

這篇小說的前半段情節和唐傳奇 李娃傳 有頗多類似之處，明顯的有參照、模仿的痕跡。後半段則在原故事的基礎上續以更曲折的情節，讓男、女主角王景隆與玉堂春在一連串不幸的事件中考驗著他們的愛情。

正如清代《破鏡圓》傳奇以「破鏡重圓」這樣的標題敷演此事，玉堂春落難逢夫 中最重要的「關鍵意象」乃是“鏡子”。鏡子在小說中前後出現三次，分別是玉堂春與王景隆要分開時，玉堂春“將鏡子拆開，各執一半，日後為記。”王景隆回到家中後將破鏡收起，專心攻書；與玉堂春在苦等王景隆一年之後，被鏡中消瘦的自己所嚇等三個場景。第一個場景中的「分鏡為記」，當然是為表兩人的真情始終不變；在第二個場景中，王景隆將鏡收起，則顯現其欲將牽掛玉堂春的心暫且收起，發志勤學，好早日中舉，得會玉堂春；而第三個場景中玉堂春「攬鏡自照」，則顯現了其一年來思念王景隆之苦，所謂女為悅己者容，其久未梳粧照鏡，一照竟為自己的容貌消瘦所嚇，思念之情溢於言表。它們分別照映出王景隆與玉堂春對彼此的真情真意，運用地可謂相當適切。

然而在這個標榜著「破鏡重圓」的愛情故事中，男女主角最後的確是破鏡重圓了，可是鏡子最後卻失去了蹤影，敘述者並未再交待鏡子在他們兩人往後的重逢、結合上有何功效與地位，這樣虎頭蛇尾式的「關鍵意象」安排實在讓人覺得不夠完美，彷彿欠缺了什麼似的。俄國形式

主義者認為：在小說敘述背後，存在著不同的動機（Motivation）。其中之一是故事動機，它要求作品中描寫的事件必須在故事的邏輯發展中占有一定的位置，發生一定的功用，如果在作品開頭提到一把手槍，那麼這把手槍在後面的故事中就一定要打響。¹⁴鏡子既然在小說敘事中被作者賦予了彰顯人物性格、情志的功能，以一個「關鍵意象」的形象出現在小說中，就不應該在情節的後半段無故地突然消失，造成一種敘事結構上的缺陷，給人一種有始無終的突兀感；因此如何在小說的後半段將鏡子作更有效的發揮，成了這篇小說可否更加完善的一個關鍵因素。

其實這一篇篇幅頗長的小說裡，「關鍵意象」的不足，也是小說整體結構上最讓人感到遺珠之處。除了鏡子這個意象在小說中發揮著其有限的功能外，“皮箱”是另一個唯一稍可談之意象。它在小說中出現的場合較鏡子為多，主要亦有三個，分別是王景隆第一次帶著皮箱內的三萬金來鴛兒處嫖玉堂春，第二次則裝著一堆磚頭、瓦片，假稱內藏五萬金來見鴛兒，最後是玉堂春

14 見羅鋼《敘事學導論》，（雲南人民出版社，1994年5月第1版），頁86。

將一屋子的金銀首飾器皿，全給了王景隆裝入皮箱帶回家中。在這三個不同場景中的皮箱，第一個皮箱中的三萬金代表的當然是王景隆對玉堂春的重視，其有心在玉堂春家住下，故命僕人將裝有三萬金的皮箱全都搬來老鴛處來。第二個皮箱則是王景隆為教訓鴛兒以財取人的惡毒之心，並為與玉堂春相見所採取的手段。最後一個皮箱則滿載著玉堂春對王景隆的真心真意，其為了幫助王景隆重新再起，不惜將自己所擁有的一切全給了心愛的人，然後自己一個人獨自面對鴛兒的責難，這樣的真情表現，後來果然也得到王景隆真心的回應。在皮箱三次主要的複現與變化過程中，我們也看到了如同鏡子在小說中的作用一般，顯現了王景隆與玉堂春互為對方拋擲、犧牲一切，再所不惜的真愛。他們兩人最終得以突破社會、階級觀念的阻礙成為佳偶，¹⁵沒有重蹈《警 32》杜十娘怒沈百寶箱中，杜十娘與李甲的覆轍，未嘗不可在小說裡這些看似無意為之的意象使用中窺見一二。

《醒 21》張淑兒巧智脫楊生¹⁶是一個情節相當簡單，人物又不複雜的故事。男主角楊元禮和一伙同伴相偕赴京會試，這伙人不知行路

艱難，錢財不外露之理，反將“銀子”兌了大把的“銅錢”，一路上浩浩蕩蕩地招搖入京。一日路過一間禪寺，被裡頭的僧人留住，以“酒”灌醉，將眾人一個個打殺了。只有楊元禮倣醒未曾飲酒，逃得此難。元禮在黑夜中逃至一民宅，內中老嫗與禪寺的和尚原為一丘之貉，乃藉買“酒”為元禮壓驚之名，到禪寺裡通風報信。老嫗之女張淑兒見元禮相貌不凡，藉機點破此事，“贈銀一錠”助其逃跑。元禮連夜奔逃，途中幸遇叔父救助，借得一百多兩的銀子赴京會試，金榜題名，於是楊元禮報請朝廷滅寺屠僧，為昔日的伙伴報仇，並娶當時的救命恩人張淑兒為妻。

嚴格說來，這是一個故事情節相當單薄，敘事有點虎頭蛇尾之作。就意象的使用角度而言，敘述者既讓楊元禮得張淑兒一錠銀逃走，便應該就這一錠銀子發揮，讓情節更形豐富、曲折；否則敘述者又何必大費周章地描寫張淑兒偷一錠銀給楊元禮？老嫗回家後發現銀子不見之事？敘述者讓楊元禮逃走之後馬上就遇見自家叔父，然後故事情節就急轉直下，楊元禮順利地就中試為官，鏟奸除惡，得配良緣。這樣倉促地就將整個故事交待完畢，我們實在看不出張淑兒贈銀一錠給元禮有何效用？既然敘述者並未在文本中描述出一錠銀子在元禮逃亡途中的效用？元禮後來請一老叟來淑兒家中說親，提及了那贈銀之情，便顯得有點做作而多此一舉（真正對楊元禮有用

15 《明會典》卷一六二《婚姻》條明確規定：“凡官吏娶樂人為妻妾者，杖六十，并離異，若官員子孫娶者，罰亦如是。”可見在這個成為明代晚期的小說中，創作者賦予玉堂春和王景隆的結合相當大的理想主義色彩，與當時的社會現況並不相合。

16 《醒 21》張淑兒巧智脫楊生，同註 4，頁 1215 - 1248。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X 作者所作。

的是其叔父借他的一百三十兩銀，而非張淑兒的一錠銀）。

其實敘述者在淑兒贈銀給元禮之時，既然讓元禮講出來日願永結葭葦之意，就應該令其拿出一件隨身之物回贈淑兒，以為兩人日後重聚時的表徵，借此塑造一個「關鍵意象」來開展情節，彰顯人物的個性。可惜的是敘述者既未在當時建構這樣一個意象，也未將那一錠銀子好好發揮，使得情節到後來無以為繼，只好草草收場。

雖然本篇小說在情節的後半段上有不小的敘事缺失，「關鍵意象」的使用亦有待有加強，但敘述者仍藉著錢財與酒的過度揮濫用，將一個令人觸目驚心的殺人越貨事件完整地交待出來。因此本篇令讀者印象最深刻的不是張淑兒如何巧智脫楊生，而是眾人如何將銀子換銅錢，大肆招搖惹禍上身的這一段經歷；尤其是僧人和老嫗前後以酒為餌，欲借機行事的舉措，更突顯了酒是如何由一種助興益人之物，變成一種助長犯罪為惡的工具。換言之，本篇小說因後半段敘事結構與「關鍵意象」使用的缺失，使得原本作者所欲闡釋的兩個主題——女子慧眼識君子、巧智成良緣，和因果循環、善有善報、惡有惡報——落空，整個小說的精彩反而落在酒與錢財的互動關係上。

（二）無始有終的「關鍵意象」

《醒 14》鬧樊樓多情周勝仙¹⁷講的是一個多情女子周勝仙主動追求愛情，經歷了一場瀕臨死亡的災難，最後仍難得善終的故事。一開始周勝仙在在一個茶坊裡遇到了其一見傾心的男子范二郎，主動地藉買“糖水”，丟“銅盃兒”來傳遞其愛慕范二郎之情，而後范二郎也有模有樣地以買“糖水”來回應勝仙之情。兩人情投意合，各自返家害了一場相思病，勝仙託王婆為媒，情定范二郎；不料勝仙之父得知後極力反對，一時間氣死了勝仙。勝仙在周家草草掩埋後，被一個叫朱真的人在掘墓盜寶時救了回去，兩人暫成了夫妻；然而勝仙始終不能忘懷范二郎，一日趁著鄰居火災，跑到了樊樓范二郎家，二郎以為勝仙鬼魂來纏，以一“湯桶兒”將勝仙砸死了。范二郎被捉，勝仙赴二郎睡夢中與其纏綿，並為之託夢給審案官人，令其將范二郎無罪開釋。而開封府中一個常賣董貴，無意中得到朱真私自發墓的證物“一朵珠子結成的梔子花”，將朱真緝捕歸案，後來朱真被以盜墓罪論斬。

這個故事的重點主要在描寫周勝仙對范二郎的多情，是以「三言」敘述者就《龍圖公案》等前文本進行改編時，特意增加了許多其前文本所無的故事情節。¹⁸茶坊買糖水，丟銅盃兒這一橋

17 《醒 14》鬧樊樓多情周勝仙，同註 4，頁 701 - 738。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的早期小說，大概由晚期編者所改寫。

18 見譚正璧《三言兩拍資料》,(台北 里仁書局,1981年3月),頁452-457。

段便是敘述者所加增者。在這幾個意象中,糖水象徵的是周勝仙對范二郎的情意有如糖似蜜一般,而銅盃兒和文末的湯桶兒,一個是承載糖水表現勝仙愛慕之意,開啟兩人這段孽緣的容器,一個是殺死勝仙,結束兩人愛情的容器。敘述者對兩個「關鍵意象」的巧妙運用,讓勝仙那因愛而生因愛而死的形象得到更深刻的發揮。此外,敘述者為突顯周勝仙對范二郎的多情,不僅在文本中自行添加了糖水、銅盃兒和湯桶兒等意象,也將勝仙描繪成一個主動追求范二郎的女子,甚至讓勝仙死後還無怨無悔地眷戀著范二郎,為其向審官施壓求釋。這些與前文本不同的改動處,讓《鬧樊樓多情周勝仙》裡的周勝仙散發著一股和《牡丹亭》裡的杜麗娘相同的生命特質,一種對愛情情深無悔,生死難阻的執著。

不過我們若單就全篇小說對意象的使用來看,顯然其中仍有許多缺失有待改進,主要的原因,乃在於敘述者並未將糖水、銅盃兒和湯桶兒、梔子花等意象置諸在小說多處情節的轉折、關鍵上,使得小說若干的情節顯得有些突兀,令人不解。以文末董貴得到朱真私自發墓的證物梔子花為例,敘述者既未在此段描寫之前,敘述梔子花乃周勝仙之物,也未交待董貴如何得知此一梔子花乃周勝仙之物,那麼董貴為何一見一個婆子在賣梔子花,就知道梔子花和命案有關?并拿梔子花去出首面官呢?

此外在朱真盜墓一段的描寫中,周勝仙在大雪紛飛的寒夜,全身衣物被朱真脫光,敘述者竟然完全沒有描寫到勝仙對寒冷的感覺,殊不近人情;真不知此是敘述者一時的疏忽?還是其為強調勝仙對范二郎一心一意的思念,所以忘記了寒冷?是以若僅就周勝仙多情這一人物性格描寫而言,敘述者是有獨到處;然而就意象的塑造與情節的推展來看,本文有待改進琢磨之處仍多。¹⁹ 因此,筆者以為周先慎在其《古典小說鑒賞》中所言的:“《鬧樊樓多情周勝仙》是宋元話本中的佳作,……情節的安排既奇巧而又十分自然,合乎事理,合乎生活的邏輯。……不論小說

19 梔子花在本篇小說中只是曇花一現,算不得是一個「關鍵意象」,但以下筆者試著將此篇小說改寫,把梔子花變成本篇小說中的「關鍵意象」來處理,看看是否能藉梔子花來突顯周、范二人之情,解決小說這兩段情節上的突兀。首先我們若把梔子花變成

是勝仙與范二郎在茶樓第一次見面時，范二郎丟給她的定情物，讓勝仙死後被帶進了棺木中，而後此梔子花被朱真在拔除勝仙身上的首飾衣物時拿走了，等到勝仙醒來後一發現梔子花不在，馬上向朱真索回梔子花，然後才開始覺得寒冷。則此梔子花不僅既傳達了勝仙對范二郎始終不渝之愛，也成為引起她寒冷感的媒介。接著讓梔子花在勝仙為躲避鄰居大火時，匆忙掉落在朱真家未帶出，被朱真之母拿來門前叫賣；而買梔子花的董貴乃當日陪范二郎茶樓見勝仙之友，其知此一梔子花的來龍去脈，故才能一見朱母賣花，將之拿去見官，緝捕真兇。我們將梔子花有變化地複現在小說的各段情節中，強調其對周勝仙之特殊意義，如此梔子花將變成一個「關鍵意象」，也解決了此兩段情節上的突兀感。

人物的設計配置，情節的演進轉變，都有現實生活作依據，顯得合情合理，有時小說還利用生活中的偶然因素，造成巧合以推進故事情節，也都真實自然，沒有生硬編造的痕跡。”²⁰恐怕則是肇因於周先生未針對「關鍵意象」與小說人物、情節等之間的關係作一精密的剖析，故而下了一個的錯誤的評斷。

《警 27》假神仙大鬧華光廟²¹敘述二個自稱呂洞賓與何仙姑的龜精與一書生行淫，致使書生日漸衰病，而後在書生之父與其識破龜精所給的紫金杯、白玉壺為假貨下，察覺事情的真相，並請法師捉妖。誰知法師道法不濟，為龜精所敗，眾人轉而求助華光廟中的菩薩，最後在菩薩顯聖下將兩隻龜精分別被斬除、監禁，書生則在服食龜精所遺下的龜板後，病體復痊。單就故事情節而言，假神仙大鬧華光廟頗類似《醒 13》勘皮靴單證二郎神，前者以動物精怪為祟，後者則由妖邪道士作怪，兩者同樣假著神道名號與人行淫；不過因前者乃真正的鬼怪，故需藉助神靈之力禳除之，後者僅是道士裝扮，故以人事的努力即可破解。

而就題材、主題與人物造型而言，假神仙大鬧華光廟則和《警 28》白娘子永鎮雷峰塔相似。兩篇故事中的主角人物同由動物精怪所化，勸人節制情欲之主題也相同；不過敘述者對這兩篇小說中的動物精怪態度，與由其所發展出來的仙侶奇緣，卻大不相同。前者以龜精誘人行淫害命為闡釋重點，後者則是蛇精與人的愛戀情仇為重心。假神仙大鬧華光廟中的龜精之所行，被敘述者認為純為肉欲所趨，故敘述者在文本中對它們的態度偏向負面，反之在白娘子永鎮雷峰塔中的白蛇形象，則脫離《太平廣記》李黃與宋代話本西湖三塔記中寫白蛇追求肉欲害人的傳統，將白蛇賦予了追求情感、真愛的一面，使

之成為一個不畏強權而勇敢追求情愛的至情至性女子。因此儘管這兩篇小說同以動物精怪和人的愛戀為題材，但讀者所接收到的動物形象卻是極端不同，對他們的觀感也因之有了極大差異。

本篇小說在主題上既了無新意，在意象的使用上亦顯粗糙，未有適切的發揮。兩個自稱呂洞賓、何仙姑化身的雌雄龜精，在其身份謎底正式揭曉之前，敘述者根本就未在文本中留下任何線索，讓讀者可以依之尋繹出牠們真實身份。是以假若敘述者於文末交待牠們的真實身份時，說牠們是魚精、蝦精，甚至任何動動精怪，相信這對整體小說的結構也不會造成任何影響，導致情節、人物安排的前後矛盾。這說明了敘述者在敘述這兩個化身為人形的動物精怪與書生情欲交接過程

20 見周先慎《古典小說鑒賞》，(北京大學出版社，1992年1月第1版)，頁129-138。

21 《警27》假神仙大鬧華光廟，同註12，頁1091-1116。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，非馮夢龍或X作者所作。而就譚正璧《三言兩拍資料》中所載的有關本文之原始資料來看，並未有龜精之記載，此龜精可能為「三言」作者所添加者。見譚正璧《三言兩拍資料》，(台北里仁書局，1981年3月版)，頁335-337。

中，並未就其龜精的物象特徵予以發揮，以致讀者感覺不出敘述者有何必要要交待這兩個動物精怪是龜精所化，換句話說，龜精給予讀者的形象是模糊的，敘述者應該在牠們化身為呂洞賓、何仙姑與書生行淫時，留下一些暗示性的線索給讀者，讓讀者可以就著這些蛛絲馬跡，尋繹出牠們為龜精所化，而非在小說結尾時，才突然地交待牠們的真實身份。

同樣的紫金杯與白玉壺這兩個乍看之下物象特徵頗為獨特鮮明的意象，在文本中亦未有進一步的發揮，其與勘皮靴單證二郎神中的烏皮靴雖同為識破妖道真面目之關鍵物，但兩者卻被敘述者做極度不同的運用。紫金杯、白玉壺或許同有象徵此兩龜精乃冒牌貨，並非真神之意，但卻遠不如烏皮靴在勘皮靴單證二郎神中的地位重要。因此純就「關鍵意象」的塑造、使用而言，假神仙大鬧華光廟是粗糙而未發揮完善的。

(三) 與小說構成要素關係薄弱的「關鍵意象」

《警 12》 范鰵兒雙鏡重圓²²講的是一對在亂世中結合的夫妻，當大亂結束之後，兩人以一對“鴛鴦寶鏡”再次結合，重做夫妻的故事。小說的主角范鰵兒是一個被迫從於亂黨的讀書人，其在戰亂中拯救了宦宦之後順哥，並結為夫妻。在亂黨將為朝廷所滅之時，順哥將丈夫昔日行聘之物“鴛鴦寶鏡”分為兩半，各牢藏在身，以為夫妻日後廝認的憑據。等到亂平之後，順哥回到父母身邊，范鰵兒隱姓埋名成為朝廷的官員；一日范鰵兒到順哥父親家中送公牒，被順哥瞧見，疑為昔日的丈夫，但未敢進一步相識；等到半年後，范鰵兒再到家中送信，順哥才托父親相問，以鴛鴦寶鏡為憑，證實了雙方的身份，得以夫妻再合。

小說中鴛鴦寶鏡雖扮演著兩人定情行聘之物與夫妻重合的信物雙重角色，對情節的發展有著推動與聯繫的功能；但事實上敘述者並未就鴛鴦寶鏡的物象特徵予以著墨，讓人物的性格在其中所有映襯或發展，以致使得這個「破鏡重圓」的故事顯得有些老套，和其原始故事中未安排鴛鴦寶鏡這個意象時並無多大的不同。其實范鰵兒夫妻得以重聚的關鍵，在於順哥父親是否相信范鰵兒的話，既然范鰵兒所言與順哥對父親所說的話相吻合，足以取信順哥之父，則鴛鴦寶鏡事實上也就不再具有那麼關鍵性的地位，變成了可有可無的輔助性證物。敘述者在安排鴛鴦寶鏡這個意象時，可能僅著眼於欲在夫妻分散重聚這類型的故事中，添加一個鏡子之類的東西，好與「破鏡重圓」的俗典相結合。²³然而其並未真正就鏡子的物象特徵，和人物、情節、主題等相融合，以致於我們若將小說中的鴛鴦寶鏡拿掉，范鰵兒和順哥結識、定情的情節依舊可以進行順利，兩人

22 《警 12》 范鰵兒雙鏡重圓，同註 12，頁 419 - 446。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，可能為馮夢龍所作。

也依舊能夠在戰亂後相認、重聚，其對小說的主題、人物事實上也就沒什麼太大的改變。

我們從《說郭》卷第 37 撫青雜說，這一 范鰵兒雙鏡重圓 的原始資料中可知，未有鴛鴦寶鏡這一意象的安排，原文亦不見得有何遜於「三言」作者的改寫。²⁴馮氏並未將鴛鴦寶鏡塑造成一個「關鍵意象」

應具備的功能和作用，使得這個意象在小說中變成一種多餘、贅疣，成為敘述者填充情節的道具。或許本文因有了鴛鴦寶鏡的加入，令小說敘事有了更多元的書寫空間，使得原本略嫌單薄的故事，有了更曲折、複雜的情節，人物也有了可以抒發其情感的對象。然而一個運用良好的「關鍵意象」，其在小說中的功能應不僅止於如此，唐傳奇《古鏡記》便是一篇針對鏡子照形顯影的特質，加以想像發揮成為所謂的「照妖鏡」，借以結構全篇諸般靈異故事的佳作。看來敘述者實應再就 范鰍兒雙鏡重圓 中的鴛鴦寶鏡是與情節的聯繫多所著墨，而不是僅在題目中以“雙鏡”點醒讀者，卻又不就此發揮其在小說結構中的重要性。

同樣的情形在《醒 19》 白玉孃忍苦成夫 中亦可見到，小說中的鞋子被作者拿來當作情節聯繫的「關鍵意象」，一方面是男女主角程萬里和白玉孃二人平日思念對方時的替代物，一方面也兩人二十多年重聚的憑證。無法成雙的鞋子，象徵了程萬里和白玉孃在亂世中慘況，兩人二十多年來不時地睹物流淚，則代表著他們各自對對方的思念、恩愛之情的不斷。然而在程萬里之僕程惠找尋玉孃的過程中，鞋子事實上並沒有發揮多大的作用，程惠是在找到了玉孃，認定其身份後，才裝模作樣地拿出鞋子，引發玉孃的注意，並非利用鞋子為線索來找尋玉孃。沒有鞋子為證，程惠照樣可以找到玉孃，其在玉孃面前拿出鞋子的目的，與其說是要驗證玉孃的身份，倒不如說是要證明自己乃程萬里派來的使者身份。因此在玉孃與程萬里重聚的過程中，鞋子只是一個可有可無的裝飾性工具，在情節上並沒有太大的推動、樞紐作用，這可能是敘述者在情節安排上的一項疏失所致吧？

《警 20》 計押番金鰻產禍 ²⁵ 在「關鍵意象」的運用上，與我們前面介紹過的《醒 26》 薛錄事魚服證仙 類似，同樣以一隻稀有而神異的魚類和小說中的主角相比附，開啟一連串奇異的人生故事。所不同的僅是 薛錄事魚服證仙 以金鯉替代薛錄事為小說的主角，而 計押番金鰻產禍 則以金鰻化身的慶奴為主角。而本篇與《警 19》 崔衙內白鷄招妖 前後相接續，敘述者

23 龍潛庵認為：銅鏡是梳妝之，且又圓形，寓有團圓美滿之意，這樣，女子出閣或男女間的饋贈，就常用到它。古詩 羽林郎 “貽我青銅鏡，結我紅羅裾”就是以銅鏡送給

女子，表達愛情的。見龍潛庵《才子佳人情未了》，(台北 遠流出版社，1992年5月初版)，頁132。

24 見譚正璧《三言兩拍資料》，(台北 里仁書局，1981年3月版)，頁281-283。

25 《警 20》計押番金鰻產禍，同註12，頁713-749。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的早期小說。

警戒人們小心對待那些少見的動物之主題雖然雷同，但計押番金鰻產禍中的金鰻在小說結構上的地位，卻遠不如崔衙內白鷄招妖中的白鷄來得重要。因為計押番金鰻產禍中的計押番等一干人之禍，是否真為金鰻所生，事實上是個問號？是敘述者個人私有的詮釋，兩者之間並不見得真有因果關係。²⁶而且就算慶奴真是金鰻的化身，小說的主角也已換成了慶奴，而非金鰻；金鰻僅在小說情節的開端出現，並未實際貫串於小說整個情節之中；由此可見，敘述者對金鰻這個意象發揮的似乎尚嫌不夠，並未使得金鰻成為小說情的關鍵，金鰻彷彿只是本篇小說的一個「引子」，一個去之無妨，不去反而累贅的東西。

本篇故事以計押番釣起金鰻，其妻未審金鰻所言福禍而烹殺之開啟。不久其妻產下一女名為慶奴，長大後的慶奴先是勾搭上家中伙計周三，而後又被爹娘先後嫁給一位官人戚青和高郵主簿，慶奴於高郵主簿家中又招惹上其手下的心腹張彬，兩人私會之事被主簿之子佛郎得知說破，引發慶奴殺機，將佛郎殺害，與張彬私逃異鄉。一日周三侵入計押番家偷竊，順手殺害了計押番夫婦，捲走家中細軟而逃。而戚青自從被計押番破壞其與慶奴之情後，每日醉酒來計家廝鬧，因此被眾人認為其為命案兇手，被交官府押赴市曹處斬。周三逃亡期間巧遇慶奴，與其重敘舊好，任由病中的張彬自死。最後慶奴為高郵主簿家人發現，與周三一起同被官府處死。

此篇小說以金鰻之死為引，敘說一個連環七命的故事。敘述者認為這連環七命中的關鍵人物慶奴乃是金鰻之化身，是為報負計押番夫婦殺害之仇而來的。茲不論敘述者在文末對周三等七人因慶奴牽連而死的自問自答是否合理，此故事情節本身即有若干破綻，難以用金鰻復仇之事自圓其說。首先金鰻若真會開口說話求饒，為何只對計押番一人訴說？當計妻準備烹殺牠的緊要關頭，為何卻反不開口，任人宰割？而慶奴既是金鰻為報仇化身而來，為何到最後自己也被殺頭？難道其不能自免於禍？²⁷金鰻既要負仇為何又藉他人之手？輾轉牽扯眾人？他們之間的因果關

- 26 譚正璧《三言兩拍資料》中並未載本篇的原始資料，計押番金鰻產禍有可能是「三言」作者所自創，那麼這連環七命的因果推衍亦當得到作者之首肯。見譚正璧《三言兩拍資料》，(台北 里仁書局，1981年3月)，頁296。
- 27 樂蘅軍認為：“話本偷情女子，十之八九，必被故事中相繼而來的情節糟塌、懲戒。何以故？曰社會控制的力量作祟。說話人（或擬話本作者）深知，這些「誨淫誨盜」的行為，是在「社會控制」之下的，沒有個人人格的選擇意義，可代為之從容緩頰的。更何況，這些女子的毀亡，亦常常是歸之於命運弄人的。”可見慶奴的形象是按話本小說常見的偷情女子的典型而設，其和金鰻之間未必有什麼形象上的必然關係；換句話說，本篇小說的非敘事性話語將慶奴和金鰻相聯結，但敘事性話語和人物話語卻按話本小說常見的偷情女子形象而立。以致兩種敘事話語產生了矛盾、衝突，令讀者難以接納敘述者在小說中對整件悲劇因果的陳述。見樂蘅軍《意志與命運》，(台北 大安出版社，1992年4月第1版)，頁178。

係果真可以用金鰻負仇之說道盡？由金鰻之死至連環七命的發生，中間間隔一、二十年，兩者真有敘述者所謂的因果關係存在？這些小說情節上的情理矛盾、衝突，敘述者並未在文本敘事中給予讀者合理的交待，也因此敘述者認為慶奴是金鰻化身一事，實令人難以信服。

事實上這連環七命主由“色欲”二字所起，而慶奴正敘述者認為是色欲的化身。這個故事真正要講的是如同《喻 38》任孝子烈性為神中的色欲問題，是一個過份放縱情欲而招致禍害的故事。表面上敘述者將之導因於因為人類加害神異之物而衍生一堆禍事，實際上禍事卻是“色欲”加上部份錢財問題所造成；敘述者不從財、色著眼，反而筆鋒一轉，將主題拉至如同《喻 26》沈小官一鳥害七命、《警 19》崔衙內白鷄招妖一般，認為此一連串事件的因果乃肇始於神異之物的遇害，這樣的說法讓我們看見了敘述者個人主觀的意識型態對小說敘事的操控，可能也相當程度地反映了明代士人、百姓對於天命與個人意志的看法。

此外，就金鰻這個意象的塑造而言，金鰻、慶奴、情欲三者之間要畫上等號，金鰻本身即必需有色欲的象徵，否則如何藉慶奴之所做所為暗示其乃金鰻之化身？色欲是金鰻和慶奴之間的橋樑，缺少了色欲為中介，我們實在很難將慶奴等同於金鰻的化身。佛洛伊德在其《夢的解析》中曾謂：“許多在神話和民間傳奇中代表性器的動物在夢中亦有同樣的

意思：如魚、蝸牛、貓、鼠（表示陰毛），而男性性器最重要的象徵則是蛇。”²⁸金鯪雖然可能有色欲這樣的公共象徵義存在，但敘述者並未在文本中以複現與變化的手法，就金鯪本身的物象特徵發展其與色欲間的疊合關係，賦予金鯪有色欲這樣的私設象徵義；其僅以金鯪為全篇小說的引子，便欲強行將金鯪與慶奴畫上等號，說服讀者接受其文本中對連環七命的因果詮釋，這恐非是件易事吧！

總而言之，一個「關鍵意象」應該和小說的構成要素相關，尤其是情節、人物與「關鍵意象」之間的關係，更是敘述者必需加強著墨聯繫者。因為小說的主題的呈顯與環境氛圍的塑造，往往需借由情節與人物來間接呈現或烘托，敘述者不能僅是聲稱某某意象和某某人物等同，隨便將意象擺放在情節無關緊要之處，便以為讀者必然會接受敘述者在小說中對該意象的詮釋。敘述者若是如此為之，則該意象帶給讀者突兀的感覺將是無法避免的。

第二節 「關鍵意象」與小說構成要素間的聯繫

本節主要探討的是王克儉在《小說創作隱性邏輯》所提到的意象間的三種聯繫：相似性、接近性和對比性，在小說文本中的進一步操作。

「關鍵意象」和小說構成要素間的聯繫主要探討的

28 見佛洛伊德《夢的解析》，（台北 志文出版社，1986年6月再版），頁278。

是「關鍵意象」與人物、環境氛圍間的關係而論，正如我們在第二章的分析中指出的，人物事實上也是一種意象，而環境氛圍亦是由眾多意象（包含關鍵意象和簡單意象）所組成的。因此王克儉所提的意象間的三種聯繫關係，我們主要是就著「關鍵意象」與人物、環境氛圍間的關係，或

「關鍵意象」之間的關係而作探討的。

然而當我們進一步運用這三大定律，探討小說中意象與意象間的聯繫後，便不難發現，這三大定律在實際的操作中，是有重合與層次之分的。首先就相似性與接近性而言，這兩者經常是同時被創作者合在一起

運用、操作，它們和對比性的操作是截然不同的。就我們在第二章曾舉過的釋例《喻 26》 沈小官一鳥害七命 來看，畫眉鳥這個「關鍵意象」之所以會令我們將之詮釋為主角沈小官的化身，是因為畫眉鳥和沈小官有某種外貌、性格上的相似性、接近性。硬要區分畫眉鳥和沈小官之間之所以產生聯繫，究竟是利用相似性或接近性？既不可能也沒有必要，因為這相似性和接近性是一種程度上的分別，不易有嚴格的界定，而就算我們勉強強作區分，亦不見得能對於我們理解意象與意象間的關係有什麼助益，因此筆者在下面對「三言」文本中意象與意間的關係剖析上，便將相似性與接近性二律合而觀之，以避免我們在分類上的過份瑣碎、繁複。

其次，就對比性和相似性、接近性之間的關係而論，它們在實際的操作中亦應屬於兩種不同層次。以《喻 38》 任孝子烈性為神 為例，筆者在第二章曾分析道：鵝、魚等大魚大肉被用來祭聖金與周得這對姦夫淫婦的五臟廟，三牲福體則祭獻給被作者稱為“忠孝烈義”男主角任珪；透過這兩類俗、聖之物在小說中的分別與對比，作者在其中對人物寓藏的褒貶，與對任珪、聖金、周得不同的人生結局暗示，便被清楚地表明出來了。

在筆者的這一段分析中，相似性、接近性與對比性的應用顯然分屬於兩種不同的層次、階段，在第一個層次中，我們得先運用相似性和接近性，將鵝、魚等大魚大肉的意象和聖金、周得的形象作某種相似性、接近性的比附，探求這些意象背後可能的象徵性意義；而三牲福體的意象和任珪的形象之所以產生關係，同樣亦是由相似性和接近性而求得。接下來我們發覺了鵝、魚等大魚大肉、聖金、周得的意象和三牲福體、任珪的意象之間有一種對比關係，作者對人物寓藏的褒貶、人生結局的暗示才在我們對比律的運用下歸納出來。

羅鋼認為：在中國古代小說中常可見到，講究所謂“雙峰並峙、雙水分流”，強調兩個主人公之間的相互映襯和對比的情形。²⁹因此要突顯兩個主人公或多個人物間的對比關係，作者除了可直接利用非敘事性話語，直接論述、說明人物間的差異、對比，此外，利用相似性、接近性將意象和人物作比附，而後再利用人物與人物間，意象與意象間的對比關係，間接地來傳達某種主題，結構小說的情形，在中國古代小說不僅頗為常見，其藝術效能亦應更為顯著。

29 見羅鋼《敘事學導論》，(雲南 人民出版社，1994年5月第1版)，頁107。

再以《醒 16》 陸五漢硬留合色 為例，小說中四個主要人物張蓋、壽兒、陸婆、陸五漢，我們可以先利用意象與意象間的相似性、接近性，得出紅綾汗巾、合色鞋、花粉、屠刀分別是這四個主要人物的某種性格、形象的代表；接下來經由這四個意象間的對比，我們則更進一步地發覺了這四個主要人物錯綜複雜的關係，探索出作者在其中所要傳達的旨意、主題。可見相似性、接近性與對比性在實際的文本操作中予是有先後層次的進展關係的，我們很難一開始就運用對比性在意象與意象（人物、環境氛圍等）間尋找它們可能的關係，因為對比律是在意象和意象間的相似、接近性關係確定後，才得以進行的。³⁰以下我們將就著「三言」文本來作進一步的釋例分析。

一、相似性與接近性的應用

《喻 26》 沈小官一鳥害七命 ³¹故事一開始，敘述者便為我們描述了一個平日“不務本份生理，專好風流閒耍，養畫眉過日”的人物沈秀，此人“十分愛惜他（畫眉），如性命一般，做一個金漆籠兒，黃銅鉤子，哥窯的水食罐兒，綠紗罩兒。”而沈秀正如其名，也如畫眉鳥一般空有外貌，平日被父母寵壞了，養尊處優卻不切實用，以致“街坊鄰里取他一箇渾名，叫「沈鳥兒」”，這顯然拿沈小官來比附畫眉鳥，將人與鳥的、處境、性命相結合，利用畫眉鳥與沈小官這個人物之間，某種外貌、性格上的相似、接近性，讓畫眉鳥成為沈小官的另一個化身，畫眉鳥因此擁有了某種象徵性，在小說結構中產生特殊的意義。

接下來，敘述者便以畫眉鳥和人頭兩條主副線為情節主軸，將小說中的人物一一置放在這兩條情節線索中，開始翻雲覆雨般地操弄一個個人物的生死，展開一連串的命運悲劇。首先沈小官因鳥死於非命，畫眉鳥從沈小官的手中，轉到張公，再轉到李吉，最後回到沈小官之父沈昱的手中；人物隨著畫眉鳥這一條主線的開展一一死亡。另一條副線則由沈小官人頭的失喪衍生而出，操縱著黃老狗與其二個兒子的性命。到最後以畫眉鳥為因的主線和以人頭為因的副線兩相糾結，張公的妻子張婆也在張公受死被剮的當下，驚嚇過度，跌倒而亡。由此可見，畫眉鳥和

人頭在全篇情節中的重要地位，小說從沈小官因畫眉鳥而亡開啟，最後也靠著畫眉鳥捕獲真兇，結束全篇；這其中不論是被害人沈小官，罪有應得的真兇張公，因鳥含冤而亡的李吉，因人頭而亡的黃老狗

30 創作者雖然有可能將兩個性質完全相反的意象拿來作對比，以彰顯它們之間的反諷效果，但這樣的例子在「三言」中甚為少見，因此筆者不擬針對此而進一步論述。

31 《喻 26》 沈小官一鳥害七命，同註 8，頁 1013 - 1046。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」的中期小說。見韓南《中國短篇小說》（台北 國立編譯館，1997 年 7 月初版）

父子三人，亦或是無辜牽累而亡的張婆，總之，小說中的七條人命的失喪，罪魁禍首全由畫眉鳥而起，全文也就以「沈小官一鳥害七命」為題了。

一個塑造成功的「關鍵意象」在小說敘事中扮演著舉足輕重的地位，其重要性有時甚至凌駕於小說人物之上。沈小官一鳥害七命 中的王婆、黃老狗父子等人若付之闕如，頂多是讓畫眉鳥少害了一命，減少了情節上的另一番曲折；沒有了畫眉鳥，全篇故事將支離破碎，無法成形。

全篇故事以畫眉鳥和人頭兩個「關鍵意象」相連綴，先後成為引導、貫串情節的關鍵之物，小說中的沈小官與畫眉鳥不僅形同一物，沈小官的人頭事實上也就是畫眉鳥的另一個化身，兩者在小說中的地位與作用皆是相同的。而畫眉鳥在小說中的地位尤其重要，沈小官一鳥害七命 中的七條人命之亡，亦可說皆是由畫眉鳥所直接或間接造成的；全篇故事若缺少了畫眉鳥這一「關鍵意象」，小說的情節便無法連貫、推進，主角人物沈秀便難以具體呈現其外貌、性格與日常行徑，敘述者在小說一開頭的定場詩中所揭示出的主題：“飛禽惹起禍根芽，七命相殘事可嗟。奉勸世人須鑑戒，莫教兒女不當家。”也難以闡明。

由我們上述的分析可知，這一篇利用畫眉鳥和人頭兩個「關鍵意象」，連貫小說情節的小說。畫眉鳥在本文中有其不可替代的地位，讀者從小說的題目 沈小官一鳥害七命 開始，首先注意到有一鳥的意象，而後在文本的閱讀過程中，逐漸由這一畫眉鳥不斷複現而有變化的過程中，認識到其獨特而鮮明的形象，進而利用亞里斯多德三大定律中的相似律、接近律，比較分析了畫眉鳥意象和小說構成要素間的關係，探索

畫眉鳥意象的哪一個公用象徵義或私設象徵義適合用來詮釋該意象與小說構成要素間的關係，有助於整體小說敘事結構的完成。這樣由思索意象畫眉鳥在小說結構上的意義，到確認這個畫眉鳥乃全文當中的「關鍵意象」，我們以「關鍵意象」作為小說文本的一個觀察角度便告完成。

《警 1》俞伯牙摔琴謝知音³²是一篇以闡釋知音難求為基調的小說。“本篇「頭回」敘管鮑相交事，與《喻 7》《羊角哀捨命全交》「頭回」相同。「正話」演伯牙、鍾子期事，係雜採《列子》、《荀子》、《呂氏春秋》等書加以緣飾而成。”³³小說先以楚國大臣俞伯牙月夜行船江邊，“撫琴”遣懷開始；而後“琴聲忽變，有斷絃之異”，伯牙疑有刺客、匪徒在旁，乃令左右上岸搜尋，誰知岸上一“樵夫”以“聽琴”答應之。伯牙聞其言，先是“大笑”應之，既而聽樵夫出言不俗，遂“走進艙門，回噴作喜”，問其適纔所談何曲？樵夫解得該曲，伯牙聞言“大喜”，乃令左右請樵夫“上船”。剛開始伯牙見樵夫外貌粗俗，乃一介布衣，待之甚為輕慢，等到樵夫

32 《警 1》俞伯牙摔琴謝知音，同註 12，頁 1 - 34。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，小說傳奇改編。

33 見胡士《話本小說》（丹青出版社 1983 年 5 月出版），頁 530。

對琴的來歷、出處對答如流時，伯牙還恐其乃“記問之學”，並未真為識琴的知音；最後當伯牙撫琴試之，樵夫答以“高山流水”之意，伯牙才對樵夫“施賓主之禮”，請教其高姓大名。於是伯牙、樵夫（鍾子期）二人一夕之談甚歡，遂結為八拜之交，相約明年中秋江邊相候再見。

比及隔年中秋，伯牙停船江邊，卻不見子期到來，伯牙撫琴欲召子期，不料“商絃中有哀怨之聲”，伯牙恐子期家中有變，乃上岸尋訪之。途中向一老叟問路，才知子期已病故身亡，老叟即為鍾父。伯牙聞言淚如泉湧，昏絕在地，甦醒後同鍾父至子期墳上弔唁，并撫琴一曲以祭子期；當其時，鄉野之人聞曲大笑，伯牙傷心之餘，以知音不再，取刀“割斷琴絃”，“摔琴”謝知音。

俞伯牙摔琴謝知音一文以琴來貫串、推動整篇小說的情節，讓人物在琴的各種變化之中彰顯自己的性格、心情、態度，並藉由撫琴、聽琴、解琴、摔琴等種種琴的變化過程，將伯牙、子期相識、相知、相

契的友誼進展一一呈現出來。尤其在子期通過伯牙「解琴曲」、「識琴源」、「通琴意」三次試驗過程的前後，敘述者更是透過琴之意象與人物形象的相似、接近性，將伯牙對子期態度的微妙轉變，描寫的絲絲入扣，把伯牙性格中的傲慢與偏見、真誠與謙沖等各個對立矛盾面一一地表露無遺。

敘述者雖然將歷史上原為高官的鍾子期改為山野樵夫，³⁴不再是個掌國家禮樂的樂尹，然而小說中鍾子期樵夫的身份，與其現實中為國家樂尹的身份，亦有某些職業上的重合之處；小說中樵夫在山野中覓材採樵，不也和子期現實世界中樂尹的職守，并發掘、賞識琴師伯牙的歷史記載頗為相合？因此小說若需以子期與伯牙身份、地位的懸殊，來塑造他們兩人友誼之難得、可貴，敘述者將子期的職業改為樵夫，亦是符合其與伯牙的交往過程。由識材、識琴進而識琴曲、解琴意的情節推演。由此可見，本篇小說的整體架構組織之嚴整、有序。而琴這個「關鍵意象」不僅在小說情節推展中扮演重要的角色，也是我們解讀這篇小說人物時重要的關鍵。

二、對比性的應用

《醒 29》 盧太學詩酒傲公侯³⁵一文中，描寫一個寧願失財喪命，也不願放棄嗜酒之習的

34 《韓非子》說：“且鍾期之官，琴瑟也。”鍾期曾任樂尹之職，即“相”，掌管國家禮樂之事，恐怕相當於“部長”級別，與民間傳說中的樵夫相去十萬八千里。見陳永正《三言兩拍的世界》，（台北 遠流出版社，1989年6月初版），頁242。

35 《醒 29》 盧太學詩酒傲公侯，同註4，頁1713-1798。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中晚期小說，X作者所作。

人物。這個頗有魏晉士人風範，與明代後期所標榜的人格類型相投合的盧柟，才高學廣、家私巨富、交遊廣闊，平日呼盧浮白放浪山水，更兼所居宅院亭台樓閣極奇精巧，奇花異草充斥其間，引得了新到任的汪知縣頗為傾心，託人致意，欲與之結識。盧柟對汪知縣這號人物本來不屑

相交，但因知其善飲酒，以為此稍可免俗，遂勉為其難地答應汪知縣的來訪。然而汪知縣幾度欲往盧柟處賞玩，皆因臨時突發的狀況，不得其便，未能成行。如此數次使得盧柟心生反感，終於在一次門下人錯傳到訪時間的誤會下，借酒大醉，輕侮了汪知縣。汪知縣事後藉盧柟奴僕盧才因“二兩銀子”的借貸，鬥毆死人的事件，將盧柟下獄，欲置之於死地。盧柟在獄中受盡了磨難，幾遍請其友人搭救，卻都在汪知縣的阻撓下功敗垂成。盧柟在獄歷經了十數年，最後在一膽識、胸襟氣度過人的新任知縣陸光祖斡旋下，沈冤得雪，重見天日。

本篇小說以酒與金銀兩個意象的對比關係來結構整篇小說，先利用酒和男主角盧柟某種形象上的相似、接近性，以酒來襯托出盧柟的才學與人品的孤高；接著帶出其與汪知縣的約會，讓盧柟因醉酒而誤作了汪知縣，將其引進了生命中的最低潮。然而盧柟即便在獄中仍不改其好酒之性，當友人來獄中探監時，其最希望的仍是友人送酒給他，而不是為其冤情平反；難怪待其出獄之後，盧柟便“絕意仕進，益放於詩酒，家事漸漸淪落，絕不為意。”最後隨同一個赤腳道人尋酒成仙去了。酒在小說中成為了盧柟超邁、脫俗形象的表徵。

至於金銀，則被盧柟認為是銅臭庸俗的表徵（汪知縣即是其中的一號人物），與酒所象徵的孤高脫俗有著強烈的形象對比。是以當汪知縣因屢次失約差人送三兩書儀致意時，盧柟幾度皆不肯收受，即便推脫不過收受了，最後仍將之送還；可是當汪知縣送其一罇美酒時，盧柟馬上歡喜領受了，並主動寫帖邀汪知縣來訪。在盧才打死人事發後，汪知縣派人到盧宅捉拿他時，盧柟任憑那些狼虎也似的差人搶奪家中財物，也不願敗壞其與友人宴飲。我們從這兩處描寫便可知道，敘述者刻意以金銀錢財的銅臭庸俗，來對比出酒可洗滌塵俗之性，一方面加深讀者對盧柟高傲超俗的品格之認識。³⁶一方面也痛批了那些逐臭（銅臭）之夫的惡狠。

然而諷刺的是，盧柟卻因奴僕二兩銀子的債務問題，陰溝裡翻船，坐了十多年的冤獄；其家人親友甚至得以銀子賄賂獄卒，才得使盧柟在獄中苟延殘喘。金錢雖小仍足以撼動盧柟的生活，改變其人生的命運，其中的矛盾與諷刺實令人深思。盧柟在經歷了人生的一大挫折後，似乎一點也沒有學到教訓，改變其輕銀重酒兼傲骨的性格。故事的末了，敘述者雖然讓盧柟藉酒成仙而去，以酒肯定盧柟才高脫俗之品格，但卻也對其過份輕視錢財的價值而啟禍的性格頗有戒懼，在篇末詩中勸人謹言

慎行，勿蹈盧柟之轍。

36 王鴻泰認為：“小說中盧柟的「傲」可以說是一種致力於將「俗」的價值觀，及此價值觀所支配的世界區隔開來的努力。”換句話說，酒可以說是盧柟人格中「傲」的象徵，而金銀則是「俗」世的象徵。見王鴻泰《「三言二拍」的精神史研究》，（台北 國立台灣大學文史叢刊，1994年6月），頁151。

順道一提的是本文中「花卉意象」的安排頗似《醒4》灌園叟晚逢仙女，敘述者先後分別以梅花、桃花、牡丹、蓮花、桂花與菊花之盛開為約，讓主角盧柟邀請汪知縣賞花飲酒，可惜汪知縣如同灌園叟晚逢仙女中的張委一般只是個俗物，賞花不成，反而藉故將花園之主下獄，令百花失色。花卉在本文中似乎成了另一個與酒一般，有著象徵盧柟脫俗性格的意象。

同樣的，《醒16》陸五漢硬留合色鞋³⁷亦是一篇利用「關鍵意象」的對比關係，來結構故事情節的小說。故事講述一個從小在“綾羅堆”裡滾大的風流弟子張蓋，巧遇臨街潑灑“梳粧殘水”的女子壽兒，兩下便開始有意於對方，相互眉來眼去，以目送情了數回；一日張蓋將一條“紅綾汗巾”結了個同心方勝擲給壽兒，壽兒則以一隻“合色鞋”回贈張蓋，更進一步地確認了兩人對彼此的感情。後來張蓋托了一個慣常在壽兒家出入，以“賣花粉”為名，專一做馬泊六的陸婆，拿著合色鞋到壽兒處傳情達意，希望有機會與其成就好事。陸婆在張蓋銀彈攻勢下找上了壽兒代傳其情，壽兒則以另一隻合色鞋為憑，約會張蓋至晚以咳嗽為號，攀緣壽兒放下的布匹，上樓來與之廝會

誰知陸婆做事不夠精細，合色鞋為其殺豬為生的兒子陸五漢所得，並拿了張蓋給陸婆的“十兩銀子”，備辦了一身“華麗的衣服”，代張蓋赴壽兒之約，如此在黑暗中你來我往了半年之久。後來壽兒的父母察覺了壽兒的異樣，將其遷住到樓下房間；夫妻倆到壽兒房間暫住了十餘日，皆被壽兒事先知會情郎給躲過了，未曾有任何的異樣的事情發生。忽一晚陸五漢淫心蕩漾，按捺不住搆了張“梯子”，爬上壽兒的房間，黑暗中誤以為其另結了新歡，遂拿其殺豬用的“屠刀”，將熟睡中的壽兒父母殺死。等到早上壽兒見父母遲遲未起，才發現此一樁命案，報與官府。官府太守審知了壽兒與張蓋的奸情，將張蓋拘提到案，原本矢口否認行兇的張蓋被屈打成招，押在死囚牢中待死。後來張蓋以“二十兩

銀子”買通獄卒，讓其到女監中與壽兒當面對質，細細問明此事。最後真相大白，張蓋以左腰間腫起的“瘡痕”為主證，並兼得人物講話“聲音”為輔證下，脫盡了嫌疑；太守將矛頭指向陸婆，終於查出了其子陸五漢行兇，完結了這一樁公案。

陸五漢硬留合色鞋 與我們上一章分析過的《醒 15》 赫大卿遺恨 鴛鴦 一般，同樣有勸戒人勿縱欲。過我們從本篇的「頭回」與小說題目可知，作者在本篇所要闡發的主題已有從「縱欲」導向「硬留」，強調若非己之物而強留之，終將品嚐到得不嘗失的苦果。因此敘述者才於「頭回」中先講一個名為“強得利貪財失采”的小故事，闡述「得便宜處失便宜」的教訓，而後以「正話」中本屬配角的陸五漢為題，將本文冠以 陸五漢硬留合色鞋 這樣的題目，認定整個悲劇的之所以造成的罪魁禍首乃在於陸五漢一人，若非其硬留下原

37 《醒 16》 陸五漢硬留合色鞋，同註 4，頁 817 - 884。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X 作者所作。

不屬於他的合色鞋，硬生生地介入這場男歡女愛的偷情事件中，男女主角張蓋與壽兒的相戀可能會有好的下場，壽兒的父母也就不致於枉死刀下。由此可見敘述者對你情我願的男女婚前性行為，抱持的態度並非絕對的負面。

接下來我們來看本文幾個比較重要的「關鍵意象」，就它們與人物間的關係作一探討。首先是被敘述者視為整篇小說最重要的合色鞋，其不僅於小說的情節上有串接人物、事件的功效（壽兒 張蓋 陸婆 陸五漢 命案線索），其本身更是壽兒個人化的象徵。原本成雙成對的合色鞋，其中一隻被贈與了張蓋，意義當然如同《警 12》 范鰵兒雙鏡重圓 中的「鴛鴦寶鏡」一般，象徵著壽兒思春、思偶，願與張蓋鸞鳳合鳴的心情。而張蓋在接到壽兒所贈的合色鞋，回家於燈前細翫時，則由合色鞋的精細小巧，推想壽兒的三寸金蓮之妙；陸婆在接得張蓋所給的合色鞋時，也喝采此鞋果然做得好。由合色鞋的外型、製作所引發出來的對壽兒手藝、形體姿態的讚賞，讓我們看到了敘述者利用合色鞋與女主角壽兒形象上的某種相似性，將人鞋合一，以鞋代人的喻意，因此說

陸五漢硬留了合色鞋，等於是說其硬留了壽兒，而這件愛情悲劇也就是在壽兒將其代表個人的合色鞋隨便托個不可靠的人（陸婆）送出去所導致。

至於張蓋送給壽兒紅綾汗巾表情意，當然與其自小在綾羅堆中打滾的出身有關，此不僅顯現了其風流俊俏的身段，也與其向來善於在煙花陣中勾引婦女的形象頗為吻合。而其送銀子給陸婆和獄卒的行為，一方面展現了他善於利用金錢來滿足所欲的公子哥兒形象，一方面也顯現了他懂得善用金錢為自己洗刷冤屈的智慧形象。這樣一個“依靠自己的力量撥開宿命的迷霧，抗議黑暗判案的張蓋。”³⁸與之前宋話本公案小說中往往任由命運、官府宰割的苦主形象，有著頗大的分別。

其它如陸婆的賣花粉為生，象徵的是其身為媒人角色猶如蜜蜂傳遞愛的花粉（訊息）；陸五漢行兇的屠刀與其殺豬的職業有關，也襯托出了其待人兇狠、蠻橫、殺人不眨眼的性格。凡此種種，敘述者皆依照了每個人物不同的性格、外貌、職業、欲想，為他們塑造了一個能充份展現其自我的「關鍵意象」，手法可謂相當的高明。此外諸如壽兒的梳粧殘水與布匹、陸五漢的口音與身上的瘡痕等，在情節的連貫、推展上皆有一定的作用。總之，本篇在X作者承續著前人的基礎上，³⁹進一步運用了相當豐富的「關鍵意象」來結構情節，映襯人物，使得小說的主題也在這四個意象的對比關係中，有了更豐富而多元的意義呈現。

38 見小野四平《短篇白話小說中的判案》，（上海古籍出版社，1997年10月），頁69。

39 「正話」故事主出於《涇林續記》，見譚正璧《三言兩拍資料》，（台北 里仁書局，1981年3月版），頁463 - 468。

第六章 「關鍵意象」與小說構成要素關係分述

在第五章中，我們從整合的角度談論「關鍵意象」與小說構成要素間的關係，在本章中，我們則將一一針對「關鍵意象」與小說各個構成要素間的關係，作進一步更詳細地論述。首先在本章第一節中，我們將針對「關鍵意象」在各種不同的情節（事件組成）中的地位作探討。以時間、空間、人物為情節事件間的轉換機制，是小說中最常見，也是我們在「三言」中較常看見的情節事件轉換模式；「關鍵意象」在這些不同的情節構成中所扮演的角色雖然相似（同樣以另一種事件轉換機制的角色出現），但重要性卻不一（在以空間和人物為事件轉換機制的敘事模式中，「關鍵意象」的地位應更為重要）。

而在「關鍵意象」與人物之間的關係討論中，我們則將針對「關鍵意象」與人物對應數量的多寡作討論。至於「關鍵意象」與主題、環境氛圍的關係，我們也將針對「三言」的特色，作實際的文本探討。

第一節 「關鍵意象」與情節間的關係

「關鍵意象」與情節間的關係我們在第二章第三節時已略有論述。以下我們將進一步就著小說中各種情節類型，探討「關鍵意象」在這些不同的情節類型中的作用。

小說理論權威福斯特在其《小說面面觀》曾說：

我們得對情節下個定義。我們對故事下的定義是按時間順序安排的事件的敘述。情節也是事件的敘述，但重點在因果關係（Causality）上。「國王死了，然後王后也死了」是故事。「國王死了，王后也傷心而死」則是情節。在情節中時間順序仍然保有，但已為因果關係所掩蓋。又「王后死了，原因不明，後來才發現她是死於對國王之死的悲傷過度。」這也是情節，中間加了神秘氣氛，有再作發展的可能。這句話將時間順序懸而不提，在有限度的情形下與故事分開。對於王后之死這件事，如果我們問：「然後呢？」這是故事；如果我們問「為什麼？」就是情節。這是小說中故事與情節的基本差異。¹

1 見福斯特《小說面面觀》，李文彬譯，（台北 志文出版社，1974年5月再版），頁75-76。

佛斯特對小說「情節」、「故事」的定義在今天看來或許過時，已被諸多新起的小說理論家們檢討、修正。然而由他的看法我們卻可知「情節」、「故事」皆離不開事件與時間、因果的安排，時間是小說事件間主要的轉換機制。²因此，金健人便說：

人類最早的敘事意識，就是以時間為線索把各種事物串聯起來。.....早期小說幾乎無有例外地都以時間為主導對種種事物作縱向的串聯，結構重心就不得不落在事件上。³

由此可知，「故事」通常指的是小說中事件的內容，「情節」則是這些事件的具體結構安排，事件和事件之間的連接則依賴時間的銜接、轉

換。

以「關鍵意象」作為小說情節、事件間的聯繫、串接，正如楊義認為意象它應該處在各種事敘事線索的結合點上，作為敘事過程關心的一個焦點，發揮情節紐帶的作用。⁴而這並不意味著要否定時間因素在小說情節、事件間銜接、轉換的重要地位，「關鍵意象」不過是想提供讀者另一種思考小說敘事結構的角度，另一種解讀小說文本的方式。因此在以下的第一、二小節中，我們將首先以「關鍵意象」的聯綴、對比，作為觀察、解讀「三言」小說的工具，看看在以時間為敘事主要轉換機制的小說中，作者如何另外輔以「關鍵意象」來架構小說的敘事結構。

其次，在「三言」這一系列的中國古典短篇小說中，小說情節、事件的聯繫、銜接，亦有其屬於中國小說的特色。浦安迪在其《中國敘事學》中曾提及：“非敘述性和空間化，乃是中國古代神話的特有美學原型，而這也影響了後來中國敘事文學的發展。”⁵無獨有偶的是另一個美國學者韓南在其《中國短篇小說》中也以「三言」中的《喻 15》 史弘肇龍虎君臣會、《喻 36》 宋四公大鬧禁魂張、《警 37》 萬秀娘仇報山亭兒、《醒 31》 鄭節使立功神臂弓 等篇，

2 小說事件間因果關係的連綴事實上僅是一種較有序的時間性連綴，金健人即認為：因果聯繫是縱向性的，屬於時間的範疇。而美國學者查特曼則對福斯特上述的說法提出異議，認為：這兩個例子的區別並不在於因果聯繫的有無，而在於這種因果關係是公開還是隱蔽的。因此在論文中我們將時間和因果因素合而談之，便不特別針對小說事件間的因果關係作探討，讀者從我們對以時間來推動情節的分析中，多少也可見到小說事件間的因果關係多是存在於小說事件的時間推展之中的。見金健人《小說結構美學》，（台北 木鐸出版社，1988年9月），頁167。羅鋼《敘事學導論》，（雲南 人民出版社，1994年5月第1版），頁80。

3 見金健人《小說結構美學》，（台北 木鐸出版社，1988年9月），頁14-15。

4 見楊義《中國敘事學》，（嘉義 南華管理學院，1998年6月），頁301-302。

5 見浦安迪《中國敘事學》，第二章，（北京大學出版社，1996年3月出版）。

說明中國早期的白話短篇小說中的重要特色——連綴式結構的小說。⁶

浦安迪所謂非敘述性和空間化的小說敘事方式，指的是一種不同於傳統小說以時間為線索，而改採空間為線索的敘事結構。而韓南所謂的

連綴式結構則是指小說敘事情節的主線由人物間的轉換來推移，小說主要事件間的聯繫、串接，也非以時間主要線索。這兩種以空間、人物為小說敘事結構的聯繫、轉換方式，雖然和傳統西方敘事以時間為主軸的聯繫、轉換不同，卻相當程度地啟迪了近現代小說敘事的方式的革新。我們從近現代的各類小說中可知，時間早已不是情節、事件間轉換的唯一依據，空間、人物、人物心理、因果關係等各種不同的事件轉換機制，已從多種不同的角度豐富了小說的敘事結構。⁷因此在第三、四小節中，我們將以空間、人物為敘事轉換機置的小說中，看一看「關鍵意象」在這一特殊類型的小說中的地位、功能。

一、以時間與「關鍵意象」的聯綴來推動情節

《醒 7》錢秀才錯占鳳凰儔⁸是一篇很特別的小說，文本中眾多意象之中，不乏令人印象深刻、鮮明的意象，但敘述者卻以橙橘這個很容易被讀者忽略的意象作為情節敘事的關鍵；其在文中出現的次數雖然不多，敘述者卻將之運用得極佳，使得小說的敘事線索全糾合於此，使得小說闡釋姻緣天成，忠厚才俊之士不乏良配，奸險小人行險反惹禍的主題，得以突顯，也使得該文中的配角 媒人尤辰的形象、地位格外的引人注目。

從譚正璧《三言兩拍資料》中可知，本篇所敘吳江顏生婚姻替代事，乃明代萬曆初年事，馮

6 見韓南《中國短篇小說》，(台北 國立編譯館，1997年7月初版)，頁260。

7 此外，俄國學者普羅普在其1928年所寫的《民間故事形態學》中，則將“功能”視為敘事文結構分析的一個基本概念，故事中最小的敘事單位。而小說中的情節便是由這些“功能”所組成的“序列”所結構而成。是以胡亞敏在其《敘事學》中即引用普羅普的概念，將情節按照“序列”間的承續原則，分為時間連接、因果連接和空間連接三大類。見胡亞敏《敘事學》，(武昌 華中師範大學出版社，1994年5月第1版)，頁124。

8 《醒 7》錢秀才錯占鳳凰儔，見馮夢龍《醒世恒言》，魏同賢主編，(上海古籍出版社，明葉敬池本)，頁339 - 400。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期

小說。見韓南《中國短篇小說》(台北 國立編譯館, 1997年7月初版)。見韓南《中國短篇小說》,(台北 國立編譯館, 1997年7月初版)。

夢龍《情史》卷二 吳江錢生 條,而沈伯明《望湖亭》傳奇亦譜此事。⁹這些與本文相關的資料中皆未載有橙橘「關鍵意象」,顯然此乃「三言」作者在 錢秀才錯占鳳凰儔 中所獨創加入者,小說經此「橙橘意象」的加入,使得本篇錯結鳳凰的主題更形突出,我們在此不得不佩服「三言」敘述者小說創作功力之深,連一個小小的橙橘都能運用得如此純熟得宜。

故事由小說的配角尤辰談起,其本是個在家開“果子店”的小生意人,一日在洞庭山販了幾擔“橙橘”回來,送了一盤來給其遠房親戚兼債主顏俊,無意中說起該地一富人高贊招婿之事;顏俊不想自己貌醜無才,一聽見如此美事,竟要尤辰作伐,代他完成此事。然而尤辰因高家選婿嚴苛,本不願意擔任冰人撮合一事,但在顏俊動之以利的情況下,只好勉為其難的答應下來。果然如尤辰事前所料,高贊要求欲娶其女者得到高家一會;顏俊原本還不知天高地厚地親自赴約,在尤辰的勸說之下,才請求因貧寄居在其處的表弟錢青冒名代其會見高家的人。錢青迫於寄人籬下的事實,無奈地答應了顏俊之請,整裝買舟赴高家相親。果然才高貌美的錢青一去高家,立即博得高贊一家人的贊賞,婚事就這麼訂了下來。

到了迎娶之日,高贊意欲在眾親眷面前好誇耀自己選婿之高明,遂叫媒人請女婿親自過“湖”前往高家迎娶新娘,顏俊迫不得已只好又請表弟錢青代行。誰知在高贊宴請完眾親友後,天氣忽大變,颳起“大風雪”,使得錢青的迎娶行程擔誤下來。高家為怕錯過吉期,促錢青在女家成了婚禮,待風雪過後再返;錢青被眾人催逼,無可推辭之下,只好應允當了個有名無實的新郎。三日過後風雪漸息,錢青一干人駕船而回,顏俊一見錢青上岸,氣憤交加,二話不說地便和錢青廝打起來,鬧進官府,整件事情的真相才被揭露出來。後來府尹在聆聽眾人的說辭之後,將高贊女兒配給錢青,顏俊人財兩空,無顏而歸。

尤辰在故事中本是個開果子店的小生意人,原本只是單純的送橙橘行為,經顏俊不自量力的轉化之後,尤辰的身份起了變化,從買賣、饋送橙橘的小商人,變成了撮合男女婚事的媒人,而橙橘在小說中則成高贊之女的化身,尤辰送橘的第一層意義是現實地討好他的債主親戚顏

俊，更深一層的意義則鋪陳出整篇小說的主要敘事情節，一件癩蝦蟆想吃天鵝肉的娶親事件。

故事中另有兩組重要的意象是金錢、衣飾與大湖、風雪。前者可說是一種人為努力的表徵，後者則是一種大自然、天意的象徵。顏俊費了大把金錢打通尤辰，選用華服打點錢青外貌，只為成就此一段因緣；結果仍無力和自然天意相抗衡，老天爺利用大湖的阻隔，以大風雪將整個人力所為全打垮了。顏俊欲奪「美果」的人算不如天算，尤辰「送果」反落下了錢青之手。小說運用

9 見譚正璧《三言兩拍資料》，(台北 里仁書局，1981年3月)，頁422-424。胡士《話本小說概論》，(台北 丹青圖書公司，1983年5月初版)，頁541。

「潘安擲果」和「青錢萬選」的典故，¹⁰將男主角錢青塑造貌如同潘安、文辭出眾的才子，一趟無心插柳的行程反而滿載「美果」而歸。如此敘述者利用橙橘意象作為整篇小說情節的主軸，金錢、衣飾、大湖、風雪等象徵人為努力和自然天意的「關鍵意象」的作為情節的補襯、聯綴，本篇小說所要闡明的主旨也就不難明白了。

《喻9》裴晉公義還原配¹¹亦是一則以多個「關鍵意象」聯綴而成的小說，敘述者先以裴度年少時拾得三條寶帶的故事為「頭回」，而後再講述裴度為相之後，其屬下的官員為討好、取悅他，將唐璧的未婚妻黃小娥以“三十萬錢”的身價，硬買來獻給裴度。而後唐璧拿著三十萬錢前來京城謀職，希望能順道探訪黃小娥；然而侯門一入深似海，唐璧在不得其而入見其未婚妻的情況下，只好轉赴了湖州任錄事參軍之職。在唐璧赴任的路上，強匪將其“赴任執照”與身上的“三十萬錢”全搶走了，幸而遇上一老者資助他“白金二十兩”，得返京城。一日唐璧幸運地遇上微服出外的裴度，將其所遭遇的一連串苦楚和盤托出，裴度在訪得實情後，將黃小娥送還唐璧，并另給他一張新的赴任執照、“千貫金錢”，唐璧喜出望外地攜黃小娥赴任去了。

在這個故事中，唐璧以“碧玉玲瓏”為下聘未婚妻黃小娥之禮，裴度所代表的官府則以三十萬錢強取走了黃小娥，致使唐璧被迫離開家鄉來京城尋訪未婚妻；緊接著其又因三十萬錢引來匪人的注意，不僅將三

十萬錢搶走，並且連帶地使其喪失赴任的執照，使其陷入走投無路的困境。唐璧一連串的惡運，良緣、官職、身家財產的喪失，皆因裴度而起，三十萬錢等於是唐璧這一連串災難的導火線。

敘事學家茨維坦·托多洛夫認為：

故事中一個平衡向另一個平衡的過渡，就構成一個最小的完整情節，典型的故事總是以四平八穩的局勢開始，接著是某一種力量打破了這種平衡，由此產生不平衡的局面。另一種力量進行反作用，又恢復了平衡，第二種平衡與第一種相似，但不等同。¹²

10 從「潘安擲果」的典故出現後，橘果就有愛情、婚姻之獲得的象徵，李白「送族弟凝之滌求婚崔氏詩」：“逢知向前路，擲果定盈車。”便使用了這個典故象徵。而「青錢萬選」指的是《新唐書·張荐傳》中，員外郎員外千稱贊張薦文辭像青銅錢一樣可人心懷的典故，後人遂以「青錢萬選」喻人文辭出眾，屢試屢中。男主角「錢青」名便由此而來，而作者在小說最後也讓其高中科舉。

11 《喻 9》 裴晉公義還原配，見馮夢龍《喻世明言》，魏同賢主編，（上海古籍出版社，明天許齋本），頁 343 - 370。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，馮夢龍所作。見韓南《中國短篇小說》（台北 國立編譯館，1997 年 7 月初版）。

12 見張寅德編《敘述學研究》，（北京 中國社會科學出版社，1989 年版），頁 180。

換句話說，托多洛夫以為典型的故事敘事模式是：平衡 破壞 不平衡 補救 新平衡。

如果運用托多洛夫的敘事模式來看 裴晉公義還原配，我們將發現唐璧與黃小娥這一對未婚男女原本是處於“平衡”狀態中，因三十萬錢的“破壞”，導致了唐璧的良緣、官職、身家財產的喪失，黃小娥悲慘的遭遇，故事於是處於“不平衡”的狀態中。接下來故事理當要進行“補救”，¹³敘述者對小說人物的補救之道，先是利用一個陌生老者的白金二十兩，給予唐璧初步的補償，而後才是裴度所給予的千貫金錢等正式補救。因此，小說中的“金錢意象”是貫串整個故事，從平衡到不平衡，最後又回到新的一種平衡的重要關鍵。

其次就碧玉玲瓏而言，它代表著唐璧對黃小娥婚姻的承諾，黃小娥雖被三十萬錢給買走了身子，但其心理卻始終依戀著唐璧，以致將碧玉

玲瓏隨身“緊緊的帶在臂上”，後來並成為裴度辨識唐璧所言真假的判準。而唐璧的赴任執照則成為其失掉碧玉玲瓏（黃小娥）後，生命、情感的重要寄托，幫助他從男女之情轉移到官職的追求。是以「金錢意象」引發、推動著此篇小說主要情節的進行。碧玉玲瓏、赴任執照則一方面輔助著小說情節的推動、貫串，一方面就人物的性格來看，亦起著烘托人物情感的效能。本篇小說就是在這些「關鍵意象」的連綴中，架構出一個頌揚達官顯要義助下屬、臣民的愛情故事。

小說敘述者稱許裴晉公的歸還黃小娥，助唐璧恢復官職並助其千貫旅費的義舉，並認為裴度能適時彌補其犯下的無心之過，是相當難能可貴的善行，因此其最後得享高壽，福壽綿延，全是陰德累積所致。的確，身為封建專制社會的既得利益者，能夠對非自身意志所犯的罪過，有反省的能力並適時地彌補其失，絕對是值得讚許的一件事。然而若將其在世時所享有的一切，包括高壽、子孫蕃衍、福祿綿綿等歸因於陰德所致，恐怕也有失真的可能；畢竟裴度在其能力許可的範圍內，是救助了唐璧和黃小娥的幸福，但是那些他未看見，卻因其身為高官未能杜絕餽遺，被送進丞相府而拆散的曠男怨女，卻不僅是唐璧與黃小娥一對。對於制度所製造的罪惡，敘述者在本文中尚未有清楚地回應。

二、以時間與「關鍵意象」的對比來推動情節

- 13 葉慶炳亦認為：“有一種佈局出現在現存大多數的話本作品之中，這種經常出現的佈局，筆者名之為常用佈局。常用佈局是把整篇話本故事清楚地畫分成幾個階段，每一個階段都包括進展／阻礙／完成三部份。”那麼在這篇小說中，唐璧和黃小娥這對男女的感情原本處於「進展」之中，因三十萬貫錢的「阻礙」導致她們感情處於崩潰的邊緣，於是接下來自然得解除「阻礙」，回歸到「完成」階段。見葉慶炳 短篇話本的常用佈局，收入《古典小說評論》，（台北 幼獅出版社，1985年5月），頁180。

《喻 10》 滕大尹鬼斷家私¹⁴ 講述八十老翁倪太守晚年娶妻得子，臨終之時將家中田宅全記載在一本“家私簿”上，交付給大兒子倪善繼，只留下東莊住房一所、五十八畝田和一幅“行樂圖”的小軸子給晚妻梅氏母子，交待梅氏等待將來小兒子倪善述長大，遇著一位賢明長官，可拿著行樂圖到長官面前求他審理、推詳，長官自然會給她們母子

有個合理的交待。果然到了善述十四歲時，梅氏帶著層層包裹緊密的行樂圖，到滕大尹處求審，滕大尹見行樂圖上畫的是“一個坐像，烏紗白髮，畫得丰采如生，懷中抱著嬰兒，一隻手指著地下。”推詳了半日，想到：“這個嬰兒就是倪善述，不消說了。那一手指地，莫非要有司官念他地下之情，替他出力麼？”然而如此推想了數日，依然未得其解。一日偶然將茶潑濕了行樂圖，沒想到圖中竟出現一幅字紙，上面寫道家中東偏舊小屋埋銀若干，乞望賢明有司主斷。於是滕大尹拘集梅氏母子至倪善繼家中聽候剖判。

滕大尹一到倪善繼家中先是裝神弄鬼地讓眾人以為其真有神通，得到死去的倪太守之托主持此事；而後其來到東偏舊小屋，將此屋判與善述，其餘倪家舊產，依家私簿上所載，全都給予善繼。善繼見自己佔了絕大便宜，一口應承了；不料滕大尹此時卻聲稱倪太守交待其小屋左右兩壁下埋銀萬兩，全屬善述所有，自己則得到一潭金子的謝禮。於是在眾人目瞪口呆之下，金銀全被挖出，這一場家庭遺產糾紛也就到此落幕，“梅氏母子方悟行樂圖上，一手指地，乃指地下所藏之金銀也。”

本篇和上卷（裴晉公義還原配）講述的都是一個英明的長官為下屬、百姓主持正義的故事。不過除了這個淺層的主題之外，作者深層的用意卻在勸戒兄弟骨肉和睦相處，兄友弟恭，否則兄弟鬩牆、鸛蚌相爭的結果，得利的往往卻是無關的第三者。因此本文的主要情節除了在刻畫這一場家庭糾紛的來龍去脈之外，倪太守繪製行樂圖的無奈，與滕大尹的鬼斷家私的假公濟私，也是小說寫作的主題重心所在。

從「關鍵意象」的角度來看，本篇小說有兩個明暗不同的敘事線索。明的是倪太守交待給大兒子倪善繼的家私簿，暗的則是倪太守交給梅氏母子，經由滕大尹剖判過後，再還給梅氏母子的行樂圖。本篇小說就是在行樂圖與家私簿這兩個「關鍵意象」的對比之下，將小說的情節、人物的性格、小說的主題等等，一一地闡明出來。表面上倪家的遺產全載明在家私簿上，倪善繼是遺產唯一的繼承者；然而暗地裡，倪太守卻藉由一幅行樂圖將其財產的一大部份分給了小兒子善述。我們經由倪太守這樣的遺產分配，其實並不難得知其內心對這兩個兒子的觀感與無奈。家私簿是一個公開在全家族、眾人面前的財產證明，善繼依其血統上長子的身份，明正言順地獲得了

14 《喻 10》 滕大尹鬼斷家私 ，同註 11，頁 371 - 424。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，馮夢龍所作。

這一份家業；其中所載的田宅數目條理分明，一絲不苟，讓讀者看到的僅僅是倪太守基於家族血統考量，所做下的制式化遺產安排。相反地，在行樂圖的繪製處理上，我們卻看到了倪太守內心真情的流露，此圖以其抱兒之狀稱為行樂圖，其中所含藏的喻意甚明；而其將行樂圖包裹甚密地傳交給梅氏母子，更可見其受制於長子倪善繼的壓力下，只能密祕表露其對梅氏母子的關愛與無奈。兩相對照之下，倪太守對兩個兒子迥然不同的態度可見一斑。

行樂圖是這篇小說情節推演、轉折的重心所在，倪太守，甚至是滕大尹的性格、意欲都藉此而有所呈顯，算得上是個運用頗佳，象徵意味十足的「關鍵意象」。不過我們若從梅氏與滕大尹對行樂圖所畫的圖像之推敲來看，儘管他們二人對此圖不同的詮解，皆相當接近倪太守的本意，但事實上若非靠著偶然的茶水潑濺，這一樁家庭遺產糾紛仍然無法獲得合理有效的解決，情節也就無法繼續推進下去。因此「水的潑濺」這個意象在行樂圖的繪製上應該被考慮進去，否則再英明的審官也只能訴諸天意來裁決此事。敘述者未將「水的潑濺」這個解謎線索置入行樂圖的描寫之中，一方面固然可以視之為是敘述者「關鍵意象」描繪上的一項疏失，一方面恐怕也是敘述者有意將情節導向於偶然的天命安排，強調一種非人力所能掌控的力量在解謎上的貢獻，所作的努力吧？

滕大尹鬼斷家私 運用行樂圖和家私簿兩個「關鍵意象」的對比，來架構小說的敘事結構，《喻 20》 陳從善梅嶺失渾家¹⁵則以兩大群「關鍵意象」的對比，來結構小說。本篇故事講述主角陳從善登進士，被皇帝除授廣東巡檢一職，偕妻赴任行經“梅嶺”時，妻子“如春”被一隻“白猿精”所攝，陳從無奈只好一人赴任就職。其間陳從善勤平了地方惡霸“鎮山虎”，妻子如春在白猿精與其攝來的女子“牡丹”、“金蓮”軟硬兼施下，仍不願與白猿精姦淫，被罰做苦工，“挑水澆花”。三年後陳從善官滿回京，行路投宿於“紅蓮寺”中，遇“紫陽真人”除滅白猿精，救回妻子，平安回到東京。小說中的「動物意象」包括猿與虎，「植物意象」則有蓮、梅、牡丹等，它們分別被敘述者安排成為小說中不同人物的化身，展開了一連串與男、女主角間的衝突、糾葛。其中白猿精與鎮山虎是陳從善三年赴任間的主要仇敵，金蓮、牡丹是被白

猿精所攝，一起來勸服如春歸順的女子，而梅嶺和紅蓮寺則是如春被擄和獲救之地，最後解救眾女子與如春的則是紫陽真人。

我們若依法國敘事學家格雷瑪斯「角色模式」的理論觀之，¹⁶這個有如以動物和植物為主角所結構出的童話、寓言，大致上可轉換成以下的圖式：

15 《喻 20》 陳從善梅嶺失渾家，同註 8，頁 739 - 770。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的中期小說。

16 見羅鋼《敘事學導論》，(雲南 人民出版社，1994 年 5 月第 1 版)，頁 100 - 107。

支使者：皇帝	承受者：牡丹、金蓮
主角：陳從善	對象：如春
助手：紫陽真人	對頭：白猿精

換句話說，白猿精這個採花大盜盜採了牡丹和金蓮之後，欲繼續逞其淫威於如春身上，因此攝走了她；結果如春如其名所示，並非白猿精可任意採摘的花朵，反而是眾花（牡丹和金蓮等女子）的間接救星（春天帶來了陽光，令百花重新獲得了生命），因為如春引來了丈夫依從良善之心（陳從善）而至的直接救星紫陽真人。由格雷瑪斯的「角色模式」理論，我們看到了這不僅是一個陳從善拯救其妻的故事，也是一個百花遭難獲救的故事，陳從善和如春這個人物在兩個「動物意象」和「植物意象」的對抗中之下，反而只是百花獲救的一個間接助力，非小說敘事重心的所在。

敘述者將動物與植物等名號安放在小說中的人名、地名上，仿若成了一個以動物、植物為主角的童話、寓言。陽剛型的強人、男性角色以動物之名稱之，陰柔型的弱者、女性角色則以植物之名稱之。白猿精肆虐、出入之地以植物之名，顯現大地之母、女性被侵擾的形象，而整個故事最後的救難英雄則以象徵太陽的紫陽真人充當之。敘述者善用文學傳統上賦與「動物意象」、「植物意象」的不同象徵意義與對比，來敷演一齣英雄救美的故事，使（陳從善梅嶺失渾家）一文洋溢著無窮閱讀想

像樂趣。

三、以空間與「關鍵意象」來推動情節

《警 14》一窟鬼癩道人除怪¹⁷的主題、情節基本上和該書《警 39》福祿壽三星度世一般，以人遭遇接二連三的神仙鬼怪作弄，來闡發人受神靈支配左右的命運觀。讀者在小說一連串的遇鬼事件中，看到了古人在鬼怪的肆虐下無助倉惶的神態、面孔，也體會到了人類在神靈左右下可悲的命運。

17 《警 14》一窟鬼癩道人除怪，見馮夢龍《警世通言》，魏同賢主編，（上海古籍出版社，明兼善堂本），頁 485 - 518。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的早期小說。見韓南《中國短篇小說》（台北 國立編譯館，1997 年 7 月初版）。見韓南《中國短篇小說》（台北 國立編譯館，1997 年 7 月初版）

話說在那個人鬼相雜，鬼怪時時出沒的社會中，未婚的吳秀才一日在“學堂”中遇見其舊鄰舍王婆，王婆主動為吳秀才介紹李樂娘為妻，並與李樂娘的家主陳乾娘等人相約在“梅家橋下酒店”，讓吳秀才暗地裡瞧瞧李樂娘。吳秀才見李樂娘生得好，不久便下財納禮將李樂娘並從嫁的錦兒娶過門來。婚後一日，吳秀才出去閒走，遇見王七三官人在“淨慈寺對門酒店”相邀飲酒，兩人“喫得大醉”，至晚便相伴到“西山墳頭”賞花“飲酒”。不料兩人先是碰見墳土中跳出人來，接著跑到“山神廟”中，又聽見渾家與錦兒三更半夜來尋，嚇得“日裡喫的酒，都變做冷汗出來。”等下得山來，“樹林”中遇見王婆和陳乾娘兩人叫喚，嚇得兩人抱頭鼠竄地跑到一家“山下酒店”，欲“買些酒喫了助威”，誰知開酒店的漢子也是個鬼。後來吳秀才到“王婆、陳乾娘家”證實她們早已死亡多時，回到“自個兒家中”，自家的小娘子與錦兒也消失不見了，正不知如何是好；一個癩道人忽然走來為吳秀才除魅，將其在“西山”所見的一窟鬼以“葫蘆”全收了，並宣稱吳秀才前世乃是其採藥弟子，因凡心不淨，今生得備嘗鬼趣，消遣色情。

一窟鬼癩道人除怪 雖然仍不乏時間的標示，但小說中空間的標

示卻格外明顯，¹⁸從學堂 梅家橋下酒店 淨慈寺對門酒店 西山墳頭 山神廟 樹林 山下酒店 王婆、陳乾娘家 自個兒家中。每一個小說主要事件中的空間、場景標示皆較時間標示來得清楚，也成為讀者掌握整篇小說情節的主要線索，因此其空間化的敘事傾向相較於時間化的敘事傾向是顯明得多。

在這一篇文章空間化敘事傾向明顯的小說中，酒這個「關鍵意象」則是故事情節另一個主要的串接線索。酒店飲酒先是扮演了吳教授之所以會娶鬼妻的重要場景、事件；而後其與王七三官人會到西山墳頭，也是以飲酒為名；等到兩人在山中遇鬼之後，酒化作冷汗，成了兩人心驚膽顫的象徵；到最後兩人欲買酒助威，沒想到助威不成反又遇鬼。這一連串遇鬼事件，全從酒起，酒不但沒有為吳秀才助威，反而變成禍源，甚至無情地將其困窘的處境完全顯現出來。敘述者以酒作為小說情節開端、發展的重要「關鍵意象」，當然最後仍得以酒來結束全文，是以用癩道人的酒葫蘆來收妖，結束一場荒謬的遇鬼事件便再適合不過了。

《警 14》一窟鬼癩道人除怪 雖然時間標示不明顯，但敘述者對於小說場景的描寫、介紹畢竟還僅是點到為止，未予以過份的刻畫；到了《警 40》旌陽宮鐵樹鎮妖¹⁹中，空間化的敘事則成為小說描寫的重點，作者仿若是在寫作一篇遊記，小說中所有人、事、物的存在，全

18 有的學者認為小說是一種時間藝術，時間是任何小說都不可能缺少的因素，在以空間或人物等為小說事件轉換機制的小說中，時間只不過退居為第二順位，不再是那麼明顯罷了；然而小說是否以時間為主導事件的轉換機制，卻會形成截然不同的敘事風格，浦安迪和韓南的對於中國小說和西方小說敘事特色的說明便是明證，因此區分是否以時間為小說事件轉換機制，看「關鍵意象」在不同敘事風格的小說中之作用，仍有其必要性。是為了介紹、彰顯某個場景、空間的存在。這一篇雜集了《神仙傳》卷一《老子》、明人鄧志謨的《新鐫晉代許旌陽得道擒蛟鐵樹記》二卷十五回等篇小說、并《太平廣記》卷十四的《許真君》、《吳真君》、十五卷的《蘭公》、六十二卷的《湛母》等記載加以渲染衍化而成的神怪小說中。敘述者從太上老君預見四百年後孽龍為害人間，立下一個伏妖降龍的計劃開始講起，藉由象徵道法的“金丹寶鑑、銅符鐵券”之承傳，敘事主線從太上老君 孝悌王 蘭期（孝道明王） 湛母 許遜（孝仙

王) 吳猛、彭抗、施岑等輩，一路而下，集中於孽龍與許遜、吳猛等人歷經數十年的正邪大戰。除了“金丹寶鑑、銅符鐵券”的承傳、研習之外，作者也透過玉帝賜與許遜一把能斬妖降魔的“神劍”，幫助他斬滅孽龍與其徒子徒孫。於是在經過數十次地討伐廝殺後，許遜憑著“金丹寶鑑、銅符鐵券”與“神劍”之助，終於以正克邪，將孽龍以“鐵樹”鎮壓在一個無底井中，餘黨盡皆消滅。許遜與其門徒吳猛等人最後白日升天，回歸仙班。

敘述者在這一場場遍及中國各地的人龍大戰中，始終不忘地是描述當時的人龍大戰所留下來的今日遺跡，解釋為何某地會有一處“伏龍橋”？為何某湖又會名為“藥湖”？名為“鎮龍湖”？等等。因此本文的創作主旨當是藉著一些歷史遺跡，敷演一段段的神仙故事，以明神道存在的真實不誣。金丹寶鑑、銅符鐵券或神劍、鐵樹等意象在這個拼湊多個故事而成的小說中，事實上並沒有發揮它們在小說結構上應有的功能，不僅情節敘事的主線並非靠著它們而轉移、推進，對人物性格與主題的闡發而言，它們也並無多少貢獻。由此看來，神劍等意象在這篇小說的存在價值微乎其微，將它們換成別物或刪減掉與它們相關的情節，對整體情節、人物與主題的塑造也不會有太大的改變。

《警 40》 旌陽宮鐵樹鎮妖 很明顯地帶有中國古代神話的美學特色，這樣的特色和我們以西方敘事美學為架構，所發展出來的重敘述性和時間性的批評標準，當然有別。不過本篇小說敘事的拙劣，恐怕並不能單以其乃中國傳統空間化的敘事，為之開罪。因為我們若就敘述者撰寫本文乃利用數個故事拼湊而成，致使本文產生一種非敘述性的敘事色彩而言，則此非敘述性的敘事色彩恐怕是敘述者個人技巧拙劣所致，並不見得與中國傳統的非敘述性的敘事特色扯上關係。

19 《警 40》 旌陽宮鐵樹鎮妖，同註 17，頁 1597 - 1765。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，明末鄧志謨長篇小說《鐵樹記》的改寫本。李豐楙《許遜與薩守堅：鄧志謨道教小說研究》亦認為本文乃馮夢龍改寫鄧志謨小說而成。是以胡士瑩和譚正璧書中所列的本文原始資料，則應為鄧志謨寫作《鐵樹記》的原始資料，馮夢龍只不過是承襲了鄧志謨雜集各種原始資料，以致於也產生了非敘述性的敘事特色。參見李豐楙《許遜與薩守堅：鄧志謨道教小說研究·上篇·三》，(台北 臺灣學生書局，1997 年 3 月初版) 胡士瑩《話本小說概論》，(台北 丹青圖書公司，1983 年 5 月初版)，

頁 538。譚正璧《三言兩拍資料》，(台北 里仁書局，1981 年 3 月)，頁 369 - 389

²⁰因此 旌陽宮鐵樹鎮妖 固然有空間化的中國傳統小說的敘事特色，但其非敘述性的敘事特色卻可能大半來自於敘述者對於許多故事的拼湊。

其次，從意象的角度觀之，敘述者未能將神劍等在小說中出現頻仍的意象，加以深化其與情節、主題、人物間的關係，未能賦意象更深刻的象徵意義，未能在表面的神仙故事中賦與更深一層的人文價值、思想；以致於讀者僅能靠一個個人物與歷史遺跡的轉移，勉強在腦海中鋪陳出一個模糊的情節大綱，也是本篇小說之所以敘事失敗的原因。多而無序的故事拼湊容易造成敘事焦點不集中的缺點，彌補之道除了需要作者去蕪存精，刪略一些不必要的敘述之外；利用意象作為各個故事間的串接、轉折樞紐，讓整體小說的情節在「關鍵意象」的貫串中產生某種情節的一致性，亦將有助於小說敘事焦點的集中。

四、以人物與「關鍵意象」來推動情節

《喻 15》 史弘肇龍虎君臣會 ²¹是一篇以人物為敘事轉移機置的小說。敘述者先以“八難龍笛詞”的故事為「頭回」，然後進入「正話」的敘事，從“龍笛材”被獻予神道，引出開笛匠閻招亮窺知一件異人異事開始，小說的敘事線索便一直不斷轉換，由龍笛 閻招亮 閻越英 史弘肇 郭威 劉知遠，小說的敘事焦點並不單集中在史弘肇或郭威身上，整篇小說仿若是由數段各自獨立的人物小傳紀所組成，時間和空間的線索都隱退而不明顯了。

“龍笛”是本篇小說中最引人注目的意象，但事實上敘述者並未利用此意象來結構小說，使小說除了以人物為敘事的轉換機制之外，再增添一個可使小說情節結構稍加緊密的敘事轉換機置。或許作者設置龍笛此一意象，有著以龍笛之“笛”做為引發人物出場的喻意，也有以龍笛之“龍”象徵著其所引發之人物的不凡。但敘述者在以龍笛做為敘事起源線索後，敘事焦點便迅速地轉移，既未深入地將龍笛塑造成一個「關鍵意象」，也未將焦點集中在郭威與史弘肇二人身上，使得本文的情節變成了一種鬆散的連綴性結構，和《儒林外史》的敘事結構相當類似。

20 謝昕、羊列容、周啟志在他們所著的《中國通俗小說理論綱要》說：“追求情節結構的圓滿完整，不失為中國傳統敘事文體的一種特色，體現了傳統的獨特的審美心態。”可見中國傳統敘事文體雖有非敘述性與空間化的敘事特色，但大部份的作品仍然追求情節結構的圓滿完整。見謝昕、羊列容、周啟志《中國通俗小說理論綱要》，（台北 文津出版社，1992年3月初版），頁97。

21 《喻 15》 史弘肇龍虎君臣會，同註 11，頁 549 - 610。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的早期小說。

葉慶炳在其《中國文學史》上曾批評《儒林外史》說：“缺點，則在結構方面。蓋全書無主幹，由十餘各成段落之故事拼湊而成。”²²楊義在《中國敘事學》上也說道：

《儒林外史》的結構，是相對意義上的散文化結構，它以「全書無主幹，僅驅使各種人物，行列而來，事與其來俱起，亦與其去俱迄」的較為散漫的結構方式，透視了八股取士的科舉制度下的四代士人悲喜劇行為和命運。²³

這樣的批評、觀察我們若拿來審視 史弘肇龍虎君臣會 相信也是相當的合適。

此外，如果我們考察一下本篇所承襲的原始資料，也當發現， 史弘肇龍虎君臣會 的諸多前文本中皆未有將郭威與史弘肇二人故事合併敘述者，也不見有「龍笛」這個意象的使用。²⁴顯見這是「三言」作者合併諸多有關郭威與史弘肇的資料，並加入「龍笛」來引二人出場的敘事安排。是以兩個原本就沒什麼交集的人物、故事與場景描寫，敘述者為將它們拼湊在一起，顧及二人個別的事跡，小說的敘事線索才會如此鬆散地不斷轉移。小說題目上的龍虎雖然賦予了故事中的兩位主角郭威與史弘肇頗為正面的形象，但不管就小說的情節，亦或是龍虎這個「複合意象」而言，本文尚待開發著墨之處仍然甚多。

《警 37》 萬秀娘仇報山亭兒 ²⁵敘述一個富人剋刻招禍的故事。小說中的陶鐵僧在萬員外底下工作，一日偷了員外“四五十錢”，被萬員外解雇，無處生活；打聽得員外女兒萬秀娘帶著“萬貫錢財”回家，路上只有萬小員外並當直的周吉二人同行，於是夥同焦吉、苗忠二人前

往劫財。陶鐵僧三人本欲劫財就算了，沒想到被萬小員外認出陶鐵僧的底細，三人只好拿“朴刀”殺了萬小員外和周吉；將秀娘帶回苗忠處所，成為押寨夫人。其間焦吉本欲殺了秀娘，但礙於苗忠的面上，下手不得；後來秀娘被苗忠賣了，本欲圖個自盡完事，不料被一個大漢尹宗搭救回其住所。尹宗在送秀娘回家的途中，不幸誤入焦吉的庄上，被焦吉與苗忠拿“刀”殺了，秀娘再次淪入焦吉、苗忠的手上，被拘禁在屋子裡。而另一頭，萬員外得知女兒被劫，至襄陽府城遞狀，出“三千貫賞錢”欲得賊人。萬員外的鄰舍合哥一日來焦吉宅上，欲收購一種泥製的小兒風景模型玩具“山亭兒”，正悄碰見萬秀娘，秀娘以其貼身所哥到家中通風報信救她。後來合哥帶

22 見葉慶炳《中國文學史》，(台北 台灣學生書局，1987年8月出版)，頁408。

23 見楊義《中國敘事學》，(嘉義 南華管理學院，1998年6月版)，頁107。

24 見譚正璧《三言兩拍資料》，(台北 里仁書局，1981年3月)，頁86-89。

25 《警 37》萬秀娘仇報山亭兒，同註17，頁1499-1538。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的早期小說。攜的“刺繡香囊”為信，要合著官兵將焦吉、苗忠並陶鐵僧等人逮捕歸案，合哥得了三千貫賞錢，秀娘為報答尹宗之恩，將其老母迎到家中奉養。

本篇小說雖然是以人物為敘事的轉換機制，敘事焦點由陶鐵僧 苗忠 焦吉 萬秀娘 尹宗 合哥，不斷地轉移，“故事的焦點從偷東西的僕人（按：指陶鐵僧）轉移到商人的女兒（按：指萬秀娘）後，那僕人就從此不提，另一個游俠人物（按：指尹宗）更是憑空出現。”²⁶但相較於《喻 15》史弘肇龍虎君臣會 中，「龍笛意象」對小說敘事結構的無所助益，本篇小說中的「關鍵意象」倒是可以為我們在人物這條敘事線索之外，再增添一個結構小說敘事的線索。萬秀娘仇報山亭兒 中的「關鍵意象」分別有銀子、刀子、山亭兒和刺繡香囊等。由「金錢意象」數量上的變化（四五十貫錢 萬貫錢 三千貫賞錢），鋪陳出的是一個富人因小失大，剋刻待人反惹禍的教訓。由刀子在不同場景中的出現（焦吉殺萬小員外、周吉 焦吉欲殺萬秀娘滅口 尹宗持刀救萬秀娘 尹宗和苗忠、焦吉的廝殺 尹宗鬼魂持刀攔殺苗忠等人），我們看到的是刀子如同水、金錢一般，擁有著可載舟覆舟的兩面性，善用之則

可有益於人，反之則成為萬惡之源。至於被敘述者置於題目上的山亭兒，其在小說情節上的功用其實與刺繡香囊是類似的，在這組「複合意象」中，一個是合哥之所以能發現萬秀娘的主因，一個則是合哥通報、取信於萬員外的證物，二者對於萬秀娘被救、報仇一事同起著關鍵性的地位，以山亭兒或以刺繡香囊為題目事實上並沒有太大的不同。

不過由於話本的敘述者通常喜歡強調日用微末之物在人生中的價值、意義，勸戒人不可輕忽它們在生活中所扮演的角色、地位。例如《喻 26》 沈小官一鳥害七命、《醒 34》 十五貫戲言成巧禍 等作品，便運用一些看起來似乎微不足道的東西，來結構小說，大肆強調其在小說與人生中的重要性。因此，我們若從這個角度看來，山亭兒顯然比刺繡香囊更不為人所注目，更屬於易被人們所輕忽的微末之物。強調山亭兒在小說情節上的關鍵性地位，有助於小說闡發因小失大反惹禍這個主題，也與話本作者喜愛運用各種不同的「巧合」來結構小說有著異曲同工之妙。

突顯日用微末之物在人生中的價值、意義，而在題目中特別予以標明的方式，和我們在上面分析過的《醒 31》 鄭節使立功神臂弓 有顯著的不同。 萬秀娘仇報山亭兒 等小說為強調「微物害命」之主題，因此作者特別選擇以「微物」為題；而 鄭節使立功神臂弓 所欲刻畫的是男主角鄭信不凡的人生、功業，不凡的人生、功業當然得配上不凡的武器、道具。這種因闡釋的主題不同，而特意突顯某種意象為題的方式，很可以為我們解讀「三言」時的參考。

第二節 「關鍵意象」與人物的關係

26 見韓南《韓南中國古典小說論集》，(台北 聯經出版社，1979年9月初版)，頁21。

金健人說：“作品的基調主要在這樣兩個方面體現出來：一是景物的內在寓意與人物的命運性質達到了某種默契；二是景物的外部形象（光、色、影）與情節的內部運動產生了某種對應。”²⁷同樣的，「關鍵意象」除了對情節的推動、貫串有所助益之外，其對人物形象的塑造亦產生重大的影響。一個獨特的「關鍵意象」往往是人物形象的補充、某種性格特徵的外化或心理狀態的呈顯，因此「關鍵意象」與人物之間

的關係常常成為我們理解小說人物的重要管道。

以下我們將針對「三言」小說中「關鍵意象」數量的多寡與人物之間的對應關係，進一步地區分說明，其中《警 8》 崔待詔生死冤家 與《醒 1》 兩縣令競義婚孤女 二篇小說中的「關鍵意象」與人物間的關係是一對一的情況，每一個小說中的主要人物，作者都分別賦予了他們一個對應的「關鍵意象」，利用「關鍵意象」來補充、映襯人物的形象。《警 9》 李謫仙醉草嚇蠻書 與《警 21》 趙太祖千里送京娘 則是利用多個「關鍵意象」來集中塑造一個人物的形象，使該人物的形象更立體而多元化。而《警 26》 唐解元一笑姻緣、《警 16》 小夫人金錢贈年少 中的「關鍵意象」與人物間的關係則更形複雜，一個「關鍵意象」在不同的場景中分別映襯了不同人物的不同性格面向，將「關鍵意象」在小說中的作用作了極度的發揮。以下我們將針對這三種不同的「關鍵意象」與人物的對應關係作進一步地探討。

一、一個「關鍵意象」對應一個人物

《警 8》 崔待詔生死冤家 ²⁸一般被認為是宋人小說，題作 碾玉觀音，《京本通俗小說》即如是稱之。這個故事寫住在杭州的璩秀秀被父母賣進郡王府，其以善繡稱著，曾為郡王繡下一領“團繡戰袍”；而崔寧乃郡王門下的碾玉待詔，當日也曾以“碾玉觀音”之作，博得郡王的歡喜，許下將來要將秀秀嫁給他的承諾。一日府中失火，秀秀帶了一帕子金珠富貴逃出，匆忙間遇上其早已傾心的崔寧；於是就叫崔寧帶她出去躲避則個。兩人來到了崔寧家中，秀秀又大膽地提出要和他今夜先做夫妻的要求；隔天兩人相攜逃往二千里外的潭州居住，繼續以碾玉為生。不料一年多之後，崔寧和秀秀被郡王府派往潭州公幹的郭排軍瞧見，回去報告郡王；郡王遣人將二人抓回，秀秀被打殺埋在後花園中，崔寧則被解赴府衙從輕斷治，發往建康府居住。然而當崔寧被押赴建康府的途中，秀秀卻趕來欲與崔寧共赴建康居住，續作夫妻；崔寧不知秀秀底細，當然一

27 見金健人《小說結構美學》，(台北 木鐸出版社，1989年9月初版)，頁257。

28 《警8》崔待詔生死冤家，同註17，頁241-275。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」的早期小說。

口應允了她，並將秀秀家中的父母璩公璩婆也一起接來共住。後來崔寧因修治了其從前為郡王所打造的“玉觀音”，被朝廷釋放回杭州居住，一家四口人於是在杭州繼續以碾玉為生。不巧的是當年舉發崔寧、秀秀的郭排軍一日又從崔寧門前經過，看見秀秀在內，將此事又告知郡王；郡王不信此事，要郭排軍立下軍令狀，然後才派人前往崔寧家拿秀秀。結果秀秀在來人的轎中消失不見，郭排軍被郡王打了五十背花棒；等到崔寧得知事情的真相後，也被秀秀扯去做鬼了。

許多學者在解讀這篇作品時，都將焦點集中在秀秀身上，認為其“表現出新興市民階層對幸福愛情婚姻生活的強烈渴望，和為爭取過幸福生活而頑強鬥爭的勇敢精神。她與郡王的鬥爭，本質上反映出宋代新興市民階層與封建統治者的矛盾衝突。”²⁹，“在這個故事中，秀秀是真正的主角。崔寧只不過是在她熾烈的愛情牽引下的一個傀儡而已。……就在秀秀三番兩四次的誘惑下，崔寧才下決心帶她逃走。秀秀是主動的，熱切的，執著的，為了愛情，她不顧一切。甚至不把郡王薰天的權勢放在眼裡，這是何等的大勇。”³⁰而“小說中的男主角崔寧，這個小生產者的市民，性格就相對軟弱得多，他只是被動地承受著。”

31

這些在解讀文本時早帶有某種意識型態的學者，往往將小說文本中人物複雜、多面的性格視為不見，只突顯、誇大人物性格中的某一個面向，以符合其個人某種知識趣味、或政治目的。事實上，我們若就崔待詔生死冤家這篇文本來看，秀秀在郡王府大火逃出時，其遇見崔寧只是湊巧，秀秀並非是為了追求愛情而逃跑；頂多我們可以說她是為了擺脫奴僕的生活，為追求獨立自主的生活而逃，愛情只是其追求獨立自主生活過程中所衍生的附屬品，並非其逃離郡王府的原始目的。其次，秀秀在崔寧家中色誘、脅迫崔寧做夫妻，所想的也只是“今夜”；是崔寧思慮深遠，有心想要做長久夫妻，故提議趁此機會逃離杭州，兩人於是才奔走了二千餘里到潭州棲身。事後崔寧還不放心地使人打探郡王府當日失火之事，這一切逃離郡王勢力範圍的計謀、行動全是崔寧所掌控、執行，我們若說崔寧只是秀秀愛情牽引下的傀儡，是一個性格軟弱的愛情被動者，事實上對崔寧並不公平。

將秀秀抬高成“被壓制於社會最低層的奴隸要爭取自由的愛情”³²的象徵，如同將崔寧壓下去成為一個軟弱無能的愛情傀儡一般，皆是一種隨便援引小說人物來宣揚某種意識型態的作法，並未能真實反映小說人物的性格、面貌。尤其我們若以小說中的「關鍵意象」——玉觀音來和男主角崔寧相互對照來看時，崔寧更非只是一個毫無主見的被動者。

29 見歐陽代發《解讀宋人話本》，(台北 雲龍出版社，1999年4月初版)，頁16。

30 見陳永正《三言兩拍的世界》，(台北 遠流出版社，1989年6月初版)，頁64-65。

31 見何滿子《中國愛情與兩性關係》，(台北 台灣商務印書館，1995年1月初版)，頁113。

首先在小說中，郡王招集其門下的碾玉待詔來商議，如何碾治府中的一塊透明羊脂美玉時，門下先有人說可做副勸杯，接著有人說好做個乞巧節用的摩侯羅兒，崔寧則說可做尊南海觀音。勸杯和摩侯羅兒一為飲酒器具，一為七夕時的玩偶，相較於南海觀音的形象不啻差之千里；崔寧既不願將玉雕塑成只是別人尋歡作樂時的工具，也不願讓其成為別人一時的玩物，這不正是其性格中獨立自主一面的顯現？是以當其以修治玉觀音博得聖眷，被釋回杭州居住時，便不再怕被郡王府的人撞見，依舊在原地開起碾玉鋪。玉觀音先是崔寧擺脫玩物、工具的象徵，接下來又讓其獲得了人身居住的自由權，不再畏懼郡王府的勢力，這一切在在都顯現著崔寧絕非是一個沒有主見而懦弱的人，是秀秀性格的對立面，只是兩人愛情關係中的被動者。

從「關鍵意象」的角度讓我們看見了崔寧性格被忽視的一面，讓我們對人物性格有更深一層的認識。此外就情節的推動而言，崔寧碾玉是郡王所以將秀秀許配給他的關鍵，是郭排軍所以會在潭州見著秀秀，將兩人好事拆散的導火線，也是崔寧所以又會回到杭州，再次被郭排軍撞見，明白秀秀已死真相的主因。難怪宋人話本會以「碾玉觀音」稱之，我們若忽略了小說中這一「關鍵意象」與崔寧性格上的對應關係，如何能對小說進行合理而適當的解讀詮釋？

《醒 1》兩縣令競義婚孤女³³敘述的是兩縣令爭恤一石氏孤女為妻的故事。話說德化縣令石璧因官倉失火，病死監中，導致其女月香被官賣，補賠官糧損失之價。月香幸遇其父曾救助之人賈昌的收留，安排

於家中暫住；不料賈昌之妻不甚賢慧，每每趁賈昌出外經商之日刻薄月香主僕，後來並將月香賣給德化新任縣令鍾離為婢。一日月香赴中堂打掃，來到府衙庭中，見地上一土穴，想起兒時曾與父親在此毬戲的往事，不覺淚流滿面，碰巧被鍾縣令看見，詢問其故。於是鍾縣令將此事告知原欲聘娶其女的高大尹，高大尹遂命二子分娶鍾縣令之女與月香，完成一樁為人稱頌的佳話。

這篇小說最引人注目的「關鍵意象」當然是水。小說一開始，敘述者就為我們說明月香之父石璧“單喫德化縣中一口水”，是個清廉正直的好官；是以當官倉不慎失火時，石璧才無錢彌補倉糧的損失，被監死於獄中。而促成月香為鍾縣令所憐的「土穴往事」，乃是月香兒時與養娘、父親踢毬為戲時，不慎將毬踢進原為“埋缸貯水”的土穴，石璧為試月香的聰明機智，命月香設法使毬自動出來，於是月香乃令養娘“提一桶水”傾入穴中，穴中水滿，毬隨之而出。在這個以水取毬的小故事中，「毬」似乎代表著「繡毬」之意，有著婚配的象徵，「土穴」則隱約是女性生殖器之象徵，是以當月香成長之後再度見到土穴，想到兒時以水取毬的往事，敘述者馬上就為月香安排了「兩縣令競義婚孤女」的情節，讓月香因此往事而得配良人。

32 見歐陽代發《解讀宋人話本》，(台北 雲龍出版社，1999年4月初版)，頁64-65。

33 《醒1》兩縣令競義婚孤女，同註8，頁1-46。

水在小說中既扮演著突顯月香聰明才智的角色，也是其生命不可或缺，助其成就婚配之物。當其父所單食的那口水不足，無以即時撲滅倉糧大火（缺水）時，月香也就跟著淪落為孤兒，走上被官賣的命運。接下來當月香作客賈昌家時，敘述者先藉養娘“汲水”（缺水）被賈昌看見一事，將月香被賈妻所虐的困境顯現出來；而後再藉養娘“擔洗臉水”（缺水）一事，讓月香陷入更艱困的處境，引發賈妻將月香賣與鍾縣令為婢。因此水對月香來說，是撫其成長、顯其智慧、助其婚配重要的助力。當月香生命中缺少水的滋潤、灌溉之時，其馬上就會陷入無助無依的困境之中，引發一連串的糾紛、困擾。

敘述者藉由水在小說中不同狀態的複現，串接主角月香生命中重要的事件，突顯月香在不同時空下的境遇。因此水是小說情節、主題上難

以被替代之意象。而就人物性格來說，水不僅如前面所言的顯現了月香之聰明才智，敘述者也賦與了月香一個似水一般柔順的性格。是以不管其處境如何的艱困，賈妻如何地虐待，月香總是一昧地柔順自抑，不願與人計較、衝突。此外，這如水一般的性格也促成其易觸景生情，眼淚隨之掉個不停的習性。從月香之父死後，月香便“沒一劇不啼啼哭哭”；養娘被賈妻詈罵之時，月香也是“含著眼淚”，不敢則聲；當其被賈妻賣掉時，則叫天叫地的“放聲大哭”；最後在老家中見到昔年的土穴時，不覺地又是“汪汪流淚”。敘述者將月香的淚水與水兩個意象疊合，以水來象喻月香的性格與人生的各種面向，將「關鍵意象」與人物塑造充份地結合在一起，使得這一篇小說瀰漫在一片水的世界中，也使得讀者隨著月香的處境，隨時處於淚水泛流的局面。

當然，任何模式都是經過歸納、簡化而成的，在實際的小說文本中，情況都可能比原有的一對一模式複雜些。《警 8》 崔待詔生死冤家 中的玉觀音與崔寧，《醒 1》 兩縣令競義婚孤女 中的水與月香，這種一個「關鍵意象」對應一個人物的關係，也可能為因應小說敘事線索的多元、複雜化，而變成多個人物對分別對應不同的「關鍵意象」之情況。例如我們上面分析過的《醒 16》 陸五漢硬留合色鞋 中，壽兒、張蓋、陸婆、陸五漢便分別對應著合色鞋、紅綾汗巾、花粉與屠刀，我們在不同的「關鍵意象」中看見的是不同的人物形象顯影。

而在《醒 9》 陳多壽生死夫妻³⁴一文中，敘述者更是藉由丈母娘柳氏與眾人之口，稱呼某某人為某某動物，明白地指明人物和「關鍵意象」中的對應關係：癩蝦蟆 男主角陳多壽、老烏龜（老忘八） 媒人王三老與丈人朱世遠、天鵝 女主角朱多福。

34 《醒 9》 陳多壽生死夫妻，同註 8，頁 471 - 522。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說。而這一篇小說中的「動物意象」除了「活羊」之外，大多出於「三言」編者之筆，參見譚正璧《三言二拍資料（上下）》，（台北 里仁書局，1981 年 3 月），頁 428 - 429。

亦即媒人王三與丈人朱世遠在柳氏與世俗人的眼中，分別是促成這一樁癩蝦蟆與天鵝婚姻的罪魁禍首，只是沒想到原本應該是悲劇的婚

配，到最後靠著活羊之血竟洗清了所有的醜陋、污穢，使得癩蝦蟆褪去一身癩病，最後登科及第，福壽綿延。這個宛如西方童話中，青蛙靠著公主真情付出，終於蛻變成英俊王子的中國版，教導婦女應該遵守婚姻然諾，即便是指腹為婚、尚未嫁娶，夫婿已經奄奄一息，亦該烈女不事二夫，從一而終，因為才子佳的困頓是一時的，他們的未來終將有柳暗花明之日。這篇小說的情節與主題，便在這種人物與「關鍵意象」的對應關係中一一地鋪陳、彰顯出來。

也許在現今看來，本篇小說在主題、思想上明顯有若干落後、缺失，敘述者以譬喻性的手法將人物和癩蝦蟆、烏龜、天鵝等「動物意象」相比附，亦稍嫌粗糙，缺乏某種含蓄、轉折之美，予人一眼看穿其象徵喻意之病。然而藉由小說中這些「關鍵意象」的使用，我們不僅看到中、西方在運用「動物意象」傳達某種情感、理念的一致性，也清楚地看見了另一種更多元、複雜的「關鍵意象」與人物的對應關係。

二、多個「關鍵意象」對應一個人物

《警 21》 趙太祖千里送京娘³⁵是一篇以渾鐵齊眉短棒與赤麒麟馬兩個「關鍵意象」所結構而成的小說。敘述者以宋太祖趙匡胤不貪女色，不畏強權的英雄氣概為敘事重心，為我們鋪陳出了一段現今看來顯得有些矯情作做的英雄故事。話說趙匡胤未成事之前，在其叔父出家的廟中養病，比及病癒，在廟中間步之時，聽見廟中降魔殿中竟有女子的哭泣聲，於是趙匡胤綽了條“渾鐵齊眉短棒”前往察看，發現一美貌女子京娘被匪人擄掠藏於此地。接著趙匡胤輪起鐵棒將廟殿打得七零八落，向匪人宣戰，備了“赤麒麟馬”，自告奮勇地要送京娘返家。一路上趙匡胤鐵棒不離身，先以鐵棒結果了匪人的同黨店小二、店家娘，然後再以之打殺“著地滾”和“滿天飛”等匪人，千里迢迢地將京娘送返家中。趙匡胤和京娘本以兄妹相稱，後來京娘感匡胤之恩，欲以身相許，不料匡胤以坐懷不亂的柳下惠自許，不願接受京娘的感情。比及到京娘家中之時，京娘父母、兄弟又欲將京娘許配給匡胤，匡胤大怒，翻臉騎了赤麒麟就走；京娘受此羞辱，懸梁自縊，表其貞節心跡。

35 《警 21》 趙太祖千里送京娘 ，同註 17，頁 751 - 804。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇大概為「三言」中的晚期小說，暫時被歸為馮夢龍所作。

在這篇小說中，赤麒麟原是一匹千里龍駒，也是趙匡胤的化身。敘述者一再描述匡胤性格火爆，行動魯莽快速，是個紅臉大漢，這既與赤麒麟千里馬的形象吻合，也和赤麒麟紅色龍駒的外型相配。是以趙匡胤這匹尚未被伯樂賞識、發跡的千里龍駒不僅非匪人所能掠奪，也非京娘這個鄉下女子所能輕易駕馭的，其與京娘的關係僅止於英雄救美，並未包含救美之後的回饋。此外，我們從趙匡胤隨身所攜的鏟奸除惡渾鐵齊眉短棒來看，此棒筆直而堅硬的物象特性，和趙匡胤在小說中表現出來的剛直形象也相吻合。

趙匡胤這個在小說中從頭至尾性格始終剛直火爆型人物，在赤麒麟馬與渾鐵齊眉短棒性質相似，且變化不顯著的制約之下，注定被形塑成一個性格單一的扁平人物。而其為了塑造、保有自身生性剛直無私，一生並無邪佞的形象，不惜將原本可以成為一樁千古佳話的姻緣給葬送掉，等其成了皇帝之後，再嗟嘆地來敕封京娘為貞義夫人的行徑，亦令人慨嘆。敘述者表面上頌讚趙匡胤不畏強權，保護弱女子且正直不好女色的行徑，骨子裡卻也透露出其剛正性格背後的不近人情與殘忍。

以赤麒麟馬與渾鐵齊眉短棒兩個「關鍵意象」來烘托一個人物的方式，發展到了《警 9》 李謫仙醉草嚇蠻書 中，則成了多個「關鍵意象」集中烘托一人的形式，酒、清平調詩、嚇蠻書分別呈顯了主角李白性格的多面；《喻 38》 任孝子烈性為神 則分別運用多種意象來比附多個小說中的主要人物，手法更為高妙，讀者可以參閱第四章第二節中的分析。以下我們就以《警 9》 李謫仙醉草嚇蠻書 ³⁶為例說明之。這篇小說的情節主要可分為三大部份，首先敘述李白在未遇之前，因“詩、酒”蒙迦葉司馬、賀知章等人的賞識，與遭際高力士、楊國忠二個奸臣不公平的對待。第二部份敘述李白發跡在朝為官的種種風流逸事，其先以一篇“嚇蠻書”贏得玄宗皇帝的寵幸，當眾羞辱高、楊二人；而後又因三首“清平調”被高力士等人中傷，心灰意冷地離開朝廷。最後一部份則敘離朝後的李白運用御賜的金牌，為地方除害；遭遇永王璘之災，遇郭子儀搭救、報恩；采石江邊騎鯨升天等事。

敘述者在文末曾提到：『至今人稱「酒仙」、「詩伯」，皆推李白為第

一云。』可見其以為詩文與酒乃是勾勒李白形象的兩項要件；詩文主要是指嚇蠻書與清平調，前者是李白得以鯉魚躍龍門的關鍵，後者原本亦是其受皇帝恩寵的憑藉，未料最後卻反成為宿敵譖愬之源，使其終究不得志於朝。因此這二篇詩文不僅在李白生命中與小說情節上，扮演著極為重要的關鍵地位，也展現了李白與眾不同的學識、詩才，是敘述者用來刻畫人物獨特形象極佳的「關鍵意象」。

36 《警 9》李謫仙醉草嚇蠻書，同註 17，頁 277 - 316。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇大概為「三言」中的晚期小說，暫時被歸為馮夢龍所作。

至於酒，其雖未如詩文般地在小說情節中有轉折性的地位，但敘述者在描述李白的每一個傳奇性事件中，酒卻如影隨形地出現在其中。從迦葉司馬、賀知章的另眼相待；天子親調魚羹，解李白宿醒，上殿草就嚇蠻書；入宮帶醉一揮而就三首清平調；玄宗賜其逢坊喫酒、遇庫支錢，眾官攜酒送行出長安；詐醉戲弄華陰知縣，知縣治酒賠罪；郭子儀解救李白，治酒壓驚；采石江頭暢飲，騎鯨升天。凡此種種，敘述者皆有意地以酒來襯托李白，將其塑造成一個瀟灑、飄逸的人物，以配合其種種超凡脫俗的行徑。因此就人物性格的塑造而言，酒是人物性格所以能真實顯現的重要憑藉；就小說情節而言，缺少了酒這個觸媒，情節的曲折、獨特性也就無法合理地展現。

在（李謫仙醉草嚇蠻書）裡，敘述者不僅為我們傳達出了一個飄逸、瀟灑的風流才子形象，將李白許多任俠使性的言行，美化在天才詩人不拘細節的豪邁性格中，且通篇抱著崇賞的眼光、態度看待李白的一言一行，我們在小說中完全找不到任何隻字片語的負面描寫。

由於“晚明文人文標榜性靈為創作根源，自然並不必然接受傳統既定的成規與成說。面對歷史人物與事件，他們以自我的人生信念去上遇古人，設身處地，為已然發生或可能發生的現象作詮解。”³⁷因此“基本上他們並無意作客觀性的歷史重建工作，歷史事件只是他們展現人生觀念的素材。”³⁸不論是《喻 12》眾名姬春風弔柳七 中被敘述者大加修改過的柳永形象，亦或是本篇中風流瀟灑的李白，我們皆在「三言」作者對歷史人物形象的加工、重塑，看到其自我理想性格、形象的投影。

三、一個「關鍵意象」對多個人物

《警 26》 唐解元一笑姻緣³⁹寫的是一個廣為人知的風流才子唐伯虎點秋香的故事。話說以詩文、字畫聞名的唐伯虎，一日在遊船之上為慕名者描繪“丹青”之時，偶見一畫舫中的“青衣”小鬟傍舟一笑，不覺為之傾倒。於是唐伯虎乃千方百計地跟隨該名女子，探知其為華學士府中的使女，隨後乃買辦“舊衣破帽”，化名為華安，賣身進學士府中為僕。唐伯虎在賣進學士府之時，表明其不領身價，只求些“衣服”穿，日後賞一房好媳婦足矣；後來其以出眾的文才，博得華府上下的喜愛，升任府中主管，華學士並任由其於府中使女擇一為妻。唐伯虎娶得了原本掌

37 見曹淑娟《晚明性靈小品研究》，(台北 文津出版社，1988年7月出版)，頁248。

38 同註37。

39 《警 26》 唐解元一笑姻緣，同註17，1061 - 1090。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說（1550年後，主要是在1620年左右），可能為馮夢龍所作。管府中四時“衣服”的青衣小鬟 秋香為妻；不久便留書與華學士，將府中的帳冊列明，府中人所贈的“衣飾”封還，帶著秋香逃逸無蹤。

過了一年有餘，華學士偶到蘇州拜客，從閶門經過，家童見書坊中有一秀士與華安酷似，“左手亦有枝指”，報與華學士得知；華學士訪知其乃有名的唐伯虎，大惑不解，乃親訪唐伯虎求解。唐伯虎在吊盡了華學士胃口之後，才請出秋香，將與秋香邂逅的始末道出。事後華學士與唐伯虎遂以親戚相稱，此事也成了吳中的佳話。

在這一個風流佳話中，詩詞書畫、唐伯虎左手枝指、衣服，可說是結構全文的三個「關鍵意象」。從秋香傍舟一笑、唐伯虎賣身入華府，到其升任主管、抱得美人歸，小說的主要事件全皆由唐伯虎的詩詞書畫起承轉合；而唐伯虎在得與未得秋香時的兩種截然不同心境，敘述者也以詩詞來表現之。可見詩詞書畫在小說情節結構上的主導地位。不過最令讀者印象深刻的「關鍵意象」當是唐伯虎左手上的枝指，它首先在唐

伯虎以華安身份出現在華學士面前時，即引起華學士的注目；日後在華家家童辨認華安的身份，華學士進一步確認唐伯虎身份時，又扮演了這一段風流佳話之所以藉由華學士廣為人知的關鍵。其在小說中出現的次數雖然不多，僅屬於情節上次要的聯綴角色，但因其獨特而鮮明的外在物象特徵，卻使之成為人物、事件間交接、連貫時不可或缺的關鍵。再則我們若由唐伯虎在文壇上特立獨行的舉止，對照他左手上的枝指，顯然敘述者在其中也不無以物（左手枝指）喻人的意味在內。

最後就衣服這一和秋香和唐伯虎皆習習相關的「關鍵意象」來說，敘述者先讓秋香以青衣小鬟的姿態出現在唐伯虎眼前；接著讓唐伯虎穿著舊衣破帽，以一個只求衣服穿，只求討房媳婦，而不領身價的形象出現在華學士府；其次再點明秋香在華府中所掌乃管理四時衣服一職；最後則讓唐伯虎同秋香不告而別時，將華府所賞的衣飾封還。敘述者對秋香外貌的形容全歸結於其所穿著的青衣，青衣一領成為秋香給予唐伯虎和讀者們印象中最深刻者，這樣的形象和其身為華府中一名掌管四時衣服的使女，有著人物身份、形象上的前後呼應，對秋香這個人物描寫上的前後一致性。相對而言，當唐伯虎以舊衣破帽的形象出現在華學士府前時，其外在穿著所象徵的意義，則使其成為一個愛情的欠缺者，因此其所需要的僅是秋香這一位掌理華府四時衣服的人，施予其衣服（愛情），施予其四時溫暖的呵護（婚配），而非金錢、身價。而當最後唐伯虎娶得美人，達成其目的之後，華學士府中的衣服（身份）作為其謀求秋香的工具性意義便喪失掉了，已然不適合他與秋香再繼續穿著；於是兩人乃將華府所賜的衣物全然奉還，象徵著他們脫離華府，另尋出路的志向。

由此可見，同一個意象可能會在不同的情境的複現與變化中，分別映襯不同的人物、性格形象，讀者必需就著該意象的不同複現與變化狀態和小說中不同的人物相比附，才能挖掘著該意象複雜而多元的意義。而本篇小說以詩詞書畫作為小說事件間的貫串線索；以男主角左手的枝指作為情節推動的關鍵，和其特立獨行人格的象徵；且以各種衣飾的變化比附男主角尋求佳偶前後的心理轉變，并刻劃女主角清新可人的形象。敘述者就是利用三種「關鍵意象」不同層面的特色來結構小說，使小說的情節、人物與主題的塑造、鋪陳同時得到助益；也使得這一篇歷史人物故事改編的小說成為「三言」這一類小說中的佳作。

《警 16》 小夫人金錢贈年少⁴⁰講的王招宣府出身，房奩豐盛的

小夫人，被兩個媒人所騙，嫁給了一鬚眉皓白的張員外。小夫人心上不樂，移情於張員外胭脂絨線舖中的主管張勝。一日小夫人趁員外外出時，將舖中的兩個主管招來，分別賞予他們價值不同的財帛，張勝得的是“十文金錢”，另一個李主管得的則是“十文銀錢”。到了晚上，小夫人又叫使女將一包“衣服”，“一錠五十兩大銀”給予張勝；張勝不明究裡，將此事告訴了母親，從此為避免瓜田李下之嫌，張勝便聽從母親的話，不再到張員外舖上做事了。過了一個多月，時值元宵夜，張勝同友人出門看燈走散，打從張員外家門口經過，發現張員外犯事被查封了府第；不久其被人相請至酒樓與小夫人相見，小夫人將張員外燒假銀犯案一事告知張勝，如今家計被查封，希望張勝能收留她。

張勝稟過母親，將落難的小夫人接回家中安置，小夫人則將自己所藏的一串一百零八顆“西珠”拿出，做為張勝開胭脂絨線舖的本錢，日逐花用。自此張勝接了張員外一路的買賣，被人喚作小張員外，小夫人雖有心於張勝，屢次來纏，張勝心堅似鐵，只以主母相待，並不及亂。一日張勝被蓬頭垢面，“衣服不整齊”的舊主人張員外叫住，談起了自己犯事的因由，乃為小夫人當日自招宣府出來時，窩藏了一串西珠，招宣府派人催討西珠，小夫人自身吊死，西珠不知下落，張員外於是被拘在監，家私全被搬走。

張勝聽聞此事後，回家向小夫人求證，小夫人以自己“衣裳有縫”，否認此事。數日之後，張員外來訪張勝，張勝為求證小夫人的真實身份，欲令張員外與小夫人相見，不料小夫人自此失蹤不見，張勝才確認了小夫人的身份，將事情的來龍去脈告知張員外，並將西珠歸還招宣府，讓張員外重得原有的家私。

在這一則脫胎自宋話本《志誠張主管》的小說中，敘述者所要闡明、勸戒的有兩個主題：莫貪財與色。敘述者在文末讚揚張勝立心至誠，不貪財好色，所以超然無累，不受其禍。相對的，張員外則因貪財好色，不思量自身的條件，硬娶了個美貌又多金的小夫人，所來招來幾近家破人亡的下場。小說先以小夫人給予李主管十文銀錢，張勝十文金錢，對比出其對張勝的偏愛；接著從贈與張勝衣服、五十兩大銀、一百零八顆西珠的描寫中，對比出張員外犯事後的衣衫不整，從未見過小夫人的西珠的，再一次說明了小夫人對張勝遠勝於張員外的關愛。張勝雖然從未與小夫人有染，最後也將一百零八顆西珠還給王招宣府，但事實上其仍然接受了小夫人金錢財物上的資助，十文金錢、衣服、五十兩大銀等全

都被張勝給花用掉了，而若非張員外道破小夫人西珠的來

40 《警 16》 小夫人金錢贈年少 ，同註 17，頁 581 - 610。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的早期小說。

歷，這一串西珠最後還是會被張勝給變賣花用掉，其對金錢財物的取捨態度遠比其對女色來的寬鬆，與 呂大郎還金完骨肉 中的呂大郎已有明顯的不同，作者在小說中聲稱張勝不貪財，其實是值得商榷的。至於張員外對財色的態度，我們從其對媒人所開的婚配條件便可一覽無遺，以貪財好色之徒稱之並不為過。

敘述者利用小夫人和其所有的萬貫房奩、西珠等意象充當為財、色的代表，作為誘惑、考驗大小張員外的一項工具，讓張員外與張勝（小張員外）的性格、形象在他們對財、色不同的態度中彰顯出來，以對比、闡釋兩種人生態度的不同結局、下場。是以儘管小夫人與 崔待詔生死冤家 中的璩秀秀有著極為類似的處境，同樣為了所愛生死相從，但敘述者對她們兩人的所做所為卻出現了不同的評價。 崔待詔生死冤家 當中的璩秀秀死後以復仇者的角色出現，最後連其所愛的崔寧也不放過地將他拉入死者的世界；對於這樣一個以「厲鬼」姿態出現的璩秀秀，敘述者還略帶同情地下了個“璩秀秀捨不得生眷屬，崔待詔撇不脫鬼冤家”這樣的評語。反觀 小夫人金錢贈年少 中的小夫人雖然也曾主動追求所愛，但她似乎不如璩秀秀一般的積極，對一切加諸在她身上的橫逆也完全逆來順受，從不曾強求些什麼。敘述者在文末以讚賞的口吻來表彰張勝的行徑，便成了一種對小夫人的嘲諷。

在這兩篇同樣以宋代話本為底本改寫的小說中，敘述者展現了對女性主動情欲追求，兩種截然不同的態度。作為庶民思想反映的中國白話短篇小說，璩秀秀雖然對崔寧死纏著不放，但他們畢竟曾有過長官婚配的承諾，彼此你情我願，恩恩愛愛地做過一段時日的夫妻。相對地小夫人雖然婚姻不幸，但其畢竟是個有夫之婦，因此她對於張勝的主動追求顯然有些名不正而言不順。這是中國古代封建社會重視婚姻制度的維持，勝過於個人情欲幸福的明證，這樣的庶民觀點到了明代中葉以後才漸漸有所轉變。我們從 蔣興哥重會珍珠衫 這個大致產生於明代中葉，可能是馮夢龍據《負情儂傳》演述的小說中可知，⁴¹女主角三巧兒的紅

杏出牆已然獲得了人民、敘述者較多的同情，個人情欲幸福的追求已無法被婚姻完全禁錮住了。⁴²

第三節 「關鍵意象」與主題、環境氛圍間的關係

魏飴在其《小說鑑賞入門》中說：

小說中的人物說什麼話，怎麼說，說多少，或者這個人物具有怎樣的個性，為什麼會具

41 見 胡士 《話本小說 丹青出版社，1983年5月初版》，頁519。 概論

有這種個性，他的個性又如何對周圍的人物產生了影響等等，都得用主題要素來衡量和剪裁。離開了主題表現的需要，人物塑造就失去了作為依據的標準。再者從鑑賞的角度來看，人物的一言一行、一舉一動以及與人物塑造有關的其他所有因素，又都是為表現一定的主題服務，不可能有游離於作品主題的閑散材料存在。⁴³

誠如我們在第二章第三節時的論述，「關鍵意象」對小說主題的呈現一般可分為間接式與直接式兩種，間接式的主題呈現指的是「關鍵意象」透過情節、人物、環境和主題產生某種意義上的聯繫，直接式的主題呈現則指不透過情節、人物、環境，「關鍵意象」直接便聯繫著作品的主題，象徵、暗示著作品的主旨、意義。讀者從我們前面有對於「關鍵意象」與情節、人物間的對應關係的分析中，在在都可清楚「關鍵意象」如何透過情節、人物，間接地展現小說的主題。因此下面我們第一小節的釋例，主要是針對「關鍵意象」對主題直接式的助益、呈現。

其次，每一篇小說的形成，敘述者都必需從外在客觀世界中汲取部份的現實為題材，而後進一步地以自己的想像、情志加工完成。然而客觀現實的題材、故事有其自身運作的規律與邏輯因果關係，也有社會、公眾一致性的價值評斷，敘述者個人主觀的價值論斷不見得會與它們相合；是以在小說中我們就不免看到，敘述者主觀情志所要闡釋的主旨與小說

的故事本身所傳達出來的主旨，鑿柄不合的弊病。例如在《警 14》一窟鬼癩道人除怪 中，敘述者以人物接二連三地遭遇鬼怪作弄為題材、故事，讀者若單就敘事性話語與人物話語觀之，看到的應是古人在鬼怪的肆虐下無助倉惶的神態、面孔，與人類在神靈左右下可悲的命運。然而敘述者在其非敘事性話語和文末散場詩中卻說道本篇的主旨乃在“一心辨道絕凡塵，眾魅如何敢觸人？邪正盡從心剖判，西山鬼窟早翻身。”強調一念作惡，邪遂上身，勸人誠心正意的主旨。⁴⁴

一窟鬼癩道人除怪 中這兩種鑿柄不合的主題表現，一般而言很容易被讀者發覺，讀者也不見得會被敘述者牽著鼻子走，隨著其主觀情志起舞。然而在某些「三言」的篇章中，我們卻看

42 不過，敘述者雖然在「三言」小說中也曾對男女婚外情抱著寬容的態度，如《喻 1》 蔣興哥重會珍珠衫 中的三巧兒與陳姓商人；《醒 13》 勘皮靴單證二郎神 中的韓夫人。不過其對《喻 38》 任孝子烈性為神 中的聖金與周得之類的婚姻內的通姦，則顯得相當深惡痛絕，在這篇小說中，敘述者對於女主角聖金和其情夫周得之間情欲的描寫，顯然著重在強調他們是肉欲的結合而非情感的契合。聖金明明有個丈夫日日在身邊欲仍不滿足，是以敘述者對其行徑的寬容，便不若丈夫不在身邊的三巧兒與韓夫人。可見馮夢龍等人雖在晚明高舉「情教說」，但其對於純粹肉欲不帶感情的男女關係仍是相當排斥的。

43 見魏飴《小說鑑賞入門》，(台北 萬卷樓圖書有限公司，1999年6月初版)，頁45。到了敘述者運用了一些巧妙的敘事技巧，特別是運用「關鍵意象」來轉移讀者視焦，將兩種鑿柄不合的主題表現，彌合得天衣無縫，彷彿小說的客觀敘事題材所呈現出來的主題，和作者個人非敘事性話語所闡述的主題是完全地相合，毫無背離。例如在《醒 34》一文錢小隙造奇冤 中，敘述者便巧妙地以一文錢來轉移小說的敘事主題，使得十三條人命喪生的主因，由人物性格的醜惡與官吏審案的糊塗等人為因素的伸討，轉移到微物害命等天意、命運上的闡述。

這種利用「關鍵意象」在轉移敘事主題的方式，就「三言」作品而言，有兩種「關鍵意象」的營造方式是「三言」作者最常使用的，一是敘述者喜將「關鍵意象」置於小說題目之中，另一則是喜用一些微末的「關鍵意象」，誇大其在人生中的重要意義，藉以轉移讀者的視焦和小

說主題的呈現。首先，「三言」作者喜歡在題目中安放小說重要意象是一個人所共知的事實，這些題目中的意象不僅提示了讀者小說重要的敘事焦點，也暗藏了敘述者對該篇小說個人主觀性的見解，具有轉移小說敘事主題的功效。張國風在《公案小說漫話》一書中對宋話本《錯斬崔寧》和被「三言」敘述者改寫收入《醒世》十五貫戲言成巧禍，兩篇小說的题目的不同說道：

這個題目改得並不高明。原題目突出一個“錯”字，點明這是一個“錯”案，矛頭指向昏庸的問官。新題目強調“戲言”、強調“巧”，沖淡了譴責官府的意義。⁴⁵

張國風在文中雖然沒有提及「十五貫」在題目中的功用，不過事實上其與「戲言」、「巧」三者皆是敘述者用來轉移小說主題的手法，敘述者就是利用這些「關鍵意象」在小說題目上的提點，並且在文本中以之作為情節鋪排的關鍵，因此讀者才輕易地接受了敘述者敘事的指引，將小說的

44 非敘事性話語指敘述者（或敘述者通過事件、人物和環境）對故事的理解和評價，又稱評論。它表達的是敘述者的意識和傾向。……非敘事性話語主要體現為敘述者的觀念和聲音，敘事性話語和人物話語則側重於事件的敘述和人物語言的表達。見胡亞敏《敘事學》，（武昌 華中師範大學出版社，1994年5月第1版），頁103。另韓南在《早期中國短篇小說》一文中則將白話小說中敘述語態分為三個層次：評論式（commentary）、描寫式（description）、表達式（presentation）。評論式是「說話人的話」，包括開場白式的入話、敘述過程中插入的解釋、用詩句或散文作成的評論，以及故事提要等。描寫式指有一定的格式，每見於對仗的駢文、多為刻板慣見的文言詞藻，及稍嫌誇張的比喻。表達式則包括對話及動作的敘述，為全文的大部份，只「呈現」（showing）而不「告知」（telling）是以敘事學中所謂的非敘事性話語與韓南所謂的評論式語態意義指涉相當接近，讀者可兩相參考。見《韓南中國古典小說論集》，（台北 聯經出版社，1979年9月初版），頁8-9。

45 張國風《公案小說漫話》，（台北 遠流出版社，1990年9月初版），頁103。

主題轉移到敘述者希望讀者關懷的議題上。

再其次，就運用「微物」轉移敘事主題而言，所謂的「微物」，指的是一些在日常生活中很容易被人們所忽略，或價值輕微的東西。敘述者將這些「微物」塑造成小說中獨特而鮮明的「關鍵意象」，最主要的大都是用來提醒人們注意這些「微物」事實上並非毫不重要，它們有時也可能成為人類生命中關鍵性的轉折點，一旦人們抱著輕忽的態度來看待它們時，災禍便很容易會隨之上身，使人們後悔莫及。例如在《醒 33》（十五貫戲言成巧禍）和《醒 34》（一文錢小隙造奇冤）中，十五貫、戲言與一文錢等「微物」，一般而言很容易被人們忽略其存在的重要性，敘述者刻意強調它們在整件悲劇中所扮演的關鍵性地位，使得人們警覺到這些平日身旁的「微物」，也可能成為操縱人們生死的關鍵，因而帶著戒慎恐懼的心情面對週遭的每一件「微物」。

然而敘述者為何如此強調「微物」在人生當中的重要性？其背後又是怎麼樣的一個社會環境，支持著他對廣大的小市民讀者如此地諄諄告戒呢？而在一件又一件的災禍之中，敘述者突顯「微物」這種人力經常容易忽略而難以掌握的因素，其目的大多是為了突顯天意、命運在人生當中的主宰性地位，如此是否反而將人為自覺的努力棄而不顧，造成人們將一些社會體制的不公不義視為天命，理所當然的安排呢？關於這些問題在本節的「三言」作品分析中，我們將有進一步地說明。

此外，意象經常是小說景物、環境中的一部份，一個「關鍵意象」當然也可能是某一個環境氛圍中突出而重要的組成部份，某個環境氛圍有可能就因為某個「關鍵意象」的存在，使得該環境氛圍顯得特別突出、耀眼，間接地起了烘托人物、主題、情節的功用。因此最後我們也將以兩篇「三言」小說，來看「關鍵意象」環境氛圍營造的作用。

一、「關鍵意象」對主題直接地烘托、營造

《醒 37》 杜子春三入長安⁴⁶ 講述揚州杜子春家財萬貫，倚仗著祖業，從不知稼穡之艱，與妻子韋氏沒有幾年便將潑天家計耗盡。杜子春在揚州安身不住，悄悄一個人回到長安祖居，投托親戚幫助；眾親眷見子春敗家，全不搭理。一日子春在街上遇見一個老者（太上老君）談起世情冷暖，老者主動願意幫他重振家業，乃先給他“三百個銅錢”聊備一飯之費，叫他明日一早到波斯館中，提領“三萬兩銀子”。隔天

春雖遲到被老者訓了一頓，還是從老者手中拿得了銀

46 《醒 37》 杜子春三入長安，同註 8，頁 2239 - 2306。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇大概為「三言」中的晚期小說，X 作者所作。

子，回到揚州重整家業。然而子春大財主散漫使錢的習性未改，不到兩年的光景，又耗得一貧如洗，於是子春只好再往長安親戚家中借貸。此次親眷們依舊不理不睬，還是靠著老者再伸援手，老者又是先給他“三百個銅錢”，明日才叫他來領所欲給他的“十萬兩銀子”，其間子春曾因吃酒不夠“二百文錢”，幸好老者即時出現為他解圍。子春帶著十萬家財回到揚州，不到三年，依舊蕩得乾乾淨淨，重回長安求助老者。老者此次大手筆地準備給他“三十萬兩銀子”，並先給他“三百個銅錢”當一日的酒飯錢；子春此次學乖了，三百個錢既未拿去吃酒，到了第二天拿錢時，還記得要問老者的姓名，以備將來好報答人家。

老者告訴他三年後可以到華山雲臺峰上老君祠前，自有用他之處。於是子春此回帶著大把銀子回到揚州，果然頓改前非，三年下來依舊潑天巨富。子春告別韋氏前來赴老者之約，令其看守丹灶，不論見到任何景象，皆不可開言；子春通過了喜怒憂懼惡欲的六情考驗，最後卻脫不開愛情的枷鎖，使得鍊丹成仙一事功虧一簣。子春經歷此事後回到揚州，將潑天家計漸漸捨助與人，潛心修道，並到長安將祖宅捨作道院，募化“黃金”，鑄造丈六金身。大事完備之日，子春與韋氏在長安眾親友的見證下，白日升天，引得滿城士庶無不望空合掌頂禮。

本文和《醒 38》李道人獨步雲門 講述的皆是一則求道訪仙的故事，主題亦不外乎言凡人成仙不易，道心需堅。一般求仙故事的敘事結構，考驗者通常會利用各種不同的誘惑來試鍊被考驗者的心志，能通過考驗即可成仙，否則則被打落為凡品。本文與《醒 3》李道人獨步雲門、《喻 13》（張道陵七試趙昇）等篇也皆有這些相類似的敘事結構（即七情之試鍊）。不同的是本篇中的杜子春之所以有求仙之志，乃老者主動促成的；而後兩篇中的李道人、趙昇皆是主動來求仙的，因此本文的敘事重點乃落在老者如何誘發杜子春求仙之志上面。

老者投著杜子春的習性所好，利用一次又一次無條件的大筆金錢供給，讓子春在金錢有無的急遽變化間，備嘗世情的冷暖，看透金錢在人

生命中的價值、意義，最後自然而然地改掉舊日揮霍無度的習性，心甘情願地跟隨老者修真成仙。我們從老者對子春所施的誘導之法可見，老者在其中絕無一絲一毫勉強、逼迫子春，完全順從子春當下的需求，一直到子春看破這一場人生中的金錢遊戲之後，老者才順勢地提出他的要求，點化子春往成仙之路而進。因此本篇小說的敘事重心並不在老者對子春的「七情試鍊」，而在於子春如何看透金錢在人世間的價值、意義；以「金錢意象」直接點透小說主題：千金散盡貧何惜，一念皈依死不移；慷慨丈夫終得道，白雲朵朵上天梯（篇尾詩詞），也就成為創作者以金錢為小說唯一的「關鍵意象」，最主要的目的。

《喻 2》 陳御史巧勘金釵鈿⁴⁷與上卷《喻 2》 蔣興哥重會珍珠衫 一般，講個男女因

47 《喻 2》 陳御史巧勘金釵鈿，同註 11，頁 95 - 156。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，馮夢龍所作。

贈物表情反倒洩漏情事的故事。小說敘顧僉事女兒阿秀與魯廉憲之子魯學曾昔有婚約，不料魯廉憲死後家道中落，顧僉事遂有反悔之意，欲將親事作罷。於是阿秀與母親孟夫人命老園公邀魯學曾到家相商，欲有所贈，以完畢婚事。然而當日學曾因借米一事擔擱在姑母家，老園公未曾得見學曾，乃轉托學曾家中的燒火婆子代轉此事。婆子至姑母家中通知此事，被表兄梁尚賓知曉，於是以借衣為名，將表弟魯學曾拘留在家，自己冒其名到顧僉事家會見阿秀。孟夫人與阿秀不知梁尚賓的底細，以“八十兩銀並銀盃、金飾”相贈，阿秀當夜且失身於梁尚賓。三日之後，魯學曾從表兄梁尚賓處借得“衣服”前來赴會，孟夫人和阿秀一見不是三日前來的人，才知當日為人所騙。阿秀將“金釵二股，金鈿一對”贈與學曾留念，自己上吊身亡；孟夫人傷心之餘想起當日老園公誤事，遂將其重責了一頓。老園公將此事告知顧僉事，顧僉事乃報府將魯學曾抓入死牢，以洩其恨。

後來該地來了一個陳御史重審此案，推詳其中恐另有別情，乃喬裝成布商，以賣布為名將梁尚賓引出來買布，使梁尚賓將自顧家姦騙得來的銀兩、銀盃、金飾拿出來交換布匹，而後陳御史以銀盃、金飾等證物將梁尚賓逮捕，還了魯學曾清白。梁尚賓被捕之時，因恨其妻田氏不與

之同流合污，遂誣田氏為同謀；田氏拿了當日梁尚賓給的休書至孟夫人處伸冤，不料竟被阿秀的鬼魂附身，欲請孟夫人成就田氏與魯學曾這樁親事。後來孟夫人收田氏為義女，並招學曾為婿，而學曾則以阿秀當日所贈的金釵、金鈿，完聘了田氏，重續了兩家情緣。

這篇小說最突出的意象是衣服、銀盃、首飾和金釵鈿，我們從與本篇故事相近的《龍圖公案》卷七 借衣、明人《釵釧記》傳奇等小說的題目，⁴⁸便可知衣服、釵釧等物是全篇小說最重要的意象，它們共同組接、營構出了整篇小說的情節，先後串接了小說人物間的關係，使情節在這些「關鍵意象」的帶動下不斷地開展，人物也藉此舒展了他們的性格。首先以衣服而言，其背後所代表的乃是穿衣者的貧富階級和門第，就是因為顧僉事太以貌取人，欲退悔魯家的親事，才導致這一連串不幸的事件發生；而魯學曾也因對自己的現況沒信心，欲借外在的衣物增添自己在顧家的份量，才使得表兄梁尚賓有可乘之機。衣服串接了魯學曾、梁尚賓和阿秀三個主要的人物，突顯了三個人身份、背景的差異，其和這場悲劇的發生有著密切的關係。阿秀的悲劇正如其所言，乃導因於其父顧僉事“欺貧重富”，而這也正是這篇小說所欲闡述的主旨所在。

其次就銀盃、首飾這組「複合意象」來說，它們原是阿秀贈給假魯學曾（梁尚賓），欲其就此完成兩人親事的心意，後來親事未成，反而成了梁尚賓歹行曝光的主要證物。陳御史事實上也就是靠著它們才能偵破此案，小說也就是因著它們才得以印證作者在篇首和篇末詩詞所欲闡釋的另一個主題：因果報應不爽。

48 見 胡士 《話本小說 丹青出版社，1983年5月初版》，頁520。譚正璧 概論
《三言兩拍資料》，（台北 里仁書局，1981年3月版）頁10-19。

最後是金釵鈿這個「關鍵意象」，敘述者先以它們作為阿秀和魯學曾的定情、訣別之物，而後又巧妙地將它們當成魯學曾下給田氏（阿秀的化身）的聘物，讓這對受造化所弄不得結合的男女，以另一種形式再次結合成夫妻。是以金釵鈿是兩人愛情的象徵，其內中尤其包含著一段阿秀刻骨銘心經歷過的聚散、生死愛戀，也使得這篇小說有了一個感人的愛情故事作結。

因此衣服、銀盃、首飾和金釵鈿這些「關鍵意象」，分別就小說三

個不同的主題面向予以闡發，共同結構出了一個包含門第貧富、因果公案和生死愛情三個主題的小說，而小說的情節、人物也在其中有了各自合適的展現。

二、運用題目中的「關鍵意象」轉移敘事主題

《警 33》 喬彥傑一妾破家⁴⁹敘述以“收絲”販賣為生的喬彥傑，一次在經商的途中娶了個美貌的婦人周氏回家為妾，被老婆高氏安置在別屋另住，等到喬彥傑出外“賣絲”之時，周氏便勾搭上家中的工人董小二。這件事不久被高氏得知，要周氏搬回家中同住，周氏回來時順道將小二也一併帶回；高氏自以為身行得正，不怕小二與周氏在其手下有什麼“皂絲麻線”，不清不白的的事情發生，於是便未打發小二出門。誰知一年多後，喬彥傑仍未回來，在外留戀上另一個女人，小二在家反而姦騙了高氏之女玉秀。這件事被高氏無意間得知後，便找來周氏協同以“麻索”勒死了小二，叫家中另一個僱工洪三半夜馱負河中丟棄。原本高氏以為此事神不知鬼不覺的，沒想到小二的屍體後來浮了上來，被一個婦人誤認為自己失蹤的丈夫；當時一個街坊上的潑皮王酒酒認出了屍體當為高氏家中的小二，於是到高氏處企圖勒索銀子。高氏不接受王酒酒的勒索、敲榨，將其趕了出門，王酒酒氣憤之餘，遂到府衙中投訴此事；高氏、周氏、玉秀與洪三在官府嚴刑逼供下，和盤托出了整件事情的經過，並以小二身上的“麻索絞痕”為證，將高氏一干人打得死去活來，全都死於監中。等到喬彥傑盤纏用盡回到家後，發現妻女、家業全都沒了，於是在走投無路的情況下，投西湖自盡。一日王酒酒在西湖上閒蕩，突然被喬彥傑的鬼魂附身，接著便跳入湖中而死，一報還一報。

在這個故事中，關鍵的人物當是小說題目中的“一妾”，也就是周氏，敘述者認為喬彥傑一家的悲劇，全都是由於喬彥傑納了一個淫蕩的婦人周氏為妾所引起的，由於她不守婦道，引進了一個品性不良的登徒子小二，然後才引起喬女玉秀的失身，高氏殺人滅口等一連串的事件，因此周氏被敘述者認為是喬家整件悲劇的始作俑者。

49 《警 33》 喬彥傑一妾破家，同註 17，1339 - 1380。韓南《中國短篇小說》中考證，本

篇為「三言」的中期小說。

這其實又是一個以「紅顏禍水」為意識基調所引導出來的情節、主題鋪陳，正如敘述者自己在文本中不時冒出來的議論所言：“小二千不合不合走入（周氏）房內，有分教小二死無葬身之地。”、“若還思量此事，只消得打發了小二出門，後來不見得自身同女打死在獄，滅門之事。”、“（高氏）既知其情（小二姦騙玉秀），只可好好打發小二出門便了。千不合，萬不合，將他絞死。後來卻被人首告，打死在獄，滅門絕戶，悔之何及！”、“能殺的婦人，到底無志氣，胡亂與他（王酒酒）些錢鈔，也不見得弄出事來。”

由以上我們所列舉的敘述者之非敘事性話語觀之，可見敘述者自己都覺得，假若在這個悲劇中的若干重要的轉折點上，加上某種人力的改變，或許悲劇也就不致於發生了。是以以“一妾破家”為題目，總結整篇小說，事實上是有所偏頗的。然而敘述者以“一妾破家”為題，卻巧妙地將整個悲劇的始作俑者歸結到小妾周氏身上，讓周氏承擔一切的罪過，使讀者忽略了造成悲劇的其它因素。這種運用小說題目中的意象來轉移敘事主題的手法，背後總是隱含著「三言」敘述者個人主觀的價值和意識型態，以《警 33》 喬彥傑一妾破家 而言，「紅顏禍水」便是敘述者之所以運用題目中的「關鍵意象」來轉移敘事主題的主要原因。

除了「紅顏禍水」這個敘述者主觀的價值、意識之外，「微物害命」亦是個「三言」經常闡釋的主題，是以在敘述者運用題目中的「關鍵意象」來轉移敘事主題的背後，「微物害命」也是個主要的推動因素，《醒 33》 十五貫戲言成巧禍⁵⁰便是這樣一篇故事。此卷「頭回」講的是一對夫妻因彼此間的一句“戲言”，將大好的前程給斷送掉的故事。而在「正話」中，劉貴則因為一句“戲言”與“十五貫”，並一連串的「巧合」，弄得家破人亡，牽連無辜。話說劉貴自丈人處借了十五貫錢回家營生，半路上多喝了幾杯，一時興起，回家對小妾陳二姐戲稱十五貫乃典賣她的身價。陳二姐不明究竟，趁著劉貴酒醉之際，將十五貫堆在丈夫腳邊，自己先到鄰舍家借宿了一夜，準備一早回娘家與爹娘說知此事。不料陳二姐出門後，家裡半夜來了個小偷，不僅將十五貫錢偷走，還殺死了劉貴；隔天鄰舍發現殺人公案，著人將正在趕路的陳二姐並與其結伴同行的男子崔寧帶回。眾人認定劉貴乃陳二姐夥同姘夫崔寧殺死的，而崔寧身上也剛好有十五貫錢，於是陳二姐與崔寧百口莫辯，被官府判處死刑。

事情過了將近一年之後，劉貴的大娘子王氏一日在回家的途中，碰上剪徑的搶匪靜山大王，被抓回山寨成為其押寨夫人；靜山大王無意間將其昔日所犯下的罪惡告訴王氏，王氏才得知當年丈夫和陳二姐、崔寧的死全是靜山大王一手造成的。於是王氏向官府投訴此事，問得靜山大王的死罪，報了當年滅門之仇。

50 《醒 33》 十五貫戲言成巧禍，同註 8，頁 1975 - 2020。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中早期小說，結尾可能由晚期編者重寫。

在這個故事中十五貫錢明顯地串接了小說中的各個主要的人物與事件，從劉貴丈人 劉貴 陳二姐 崔寧 府尹，王氏 靜山大王 新府尹，小說情節由劉貴丈人的十五貫推展開來，每個人物的命運皆為十五貫左右著，每個事件，甚至在小說中居於關鍵地位的戲言、巧合也是因著十五貫而起，本文以十五貫為題乃是名至實歸。至於另兩項被敘述者同樣列為全文重心的戲言、巧合，它們在小說中的地位亦是不可或缺。沒有劉貴的一句戲言，陳二姐不會半夜離家而未鎖上門，以致引來靜山大王釀成禍端，也不會一早在回娘家的路上遇見無辜的崔寧；同樣的沒有一連串的巧合，陳二姐與崔寧也不致於冤死，王氏也無法遇上靜山大王，為眾人伸冤。因此十五貫、戲言、巧合，三者環環相扣，共同結構出了一齣無解的人間悲劇。

敘述者在小說中曾試圖解開這一齣由十五貫、戲言、巧合三者結構而成的人間悲劇，他議論道：

看官聽說，這段公事，果然是小娘子與那崔寧謀財害命的時節，他兩人須連夜逃走他方，怎的又去鄰舍人家借宿一宵？明早又走到爹娘家去，卻被人捉住了？這段冤枉，仔細可以推詳出來。誰想問官糊塗，只圖了事，不想捶楚之下，何求不得。.....

問官的確糊塗，這一齣人間悲劇也並非無解，然而解構之徑並非如敘述者在引文所言者。正如敘述者借王氏和府尹之口對陳二姐的質疑：

這是你兩日因獨自在家，勾搭上了人；又見家中好生不濟，無心

守耐；又見見了十五貫錢，一時見財起意，殺死丈夫；劫了錢。又使見識，往鄰舍家借宿一夜，卻與漢子通同計較，一處逃走。……況且婦人家，如何黑夜行走？定是脫身之計。這樁事須不是你一個婦人家做的，一定有奸夫幫你謀財害命。……

可見敘述者對這一樁殺人公案是否真導因於十五貫、戲言、巧合，而無可補救，其心中早已有了答案。陳二姐借宿鄰舍，走回爹娘家去，其實仍不足以洗刷自己謀財害命的嫌疑，真正救命之道乃在於崔寧為何不延請府尹到城中調查一下其十五貫錢是否真為賣絲所得？若能因此證明崔寧的十五貫非劉貴所失的十五貫，那麼這一件巧禍或許還避得掉。不過古代大多數的問官並沒有這種實事求是的辦案精神，我們由「三言」作品中大多數的公案小說看來，即便是不受賄的清官，也大多是僅憑著微弱的證據和一己之見來審理公案，也因此十五貫、戲言、巧合三者才能結構出一齣荒謬的人間悲劇，左右著芸芸眾生的命運。⁵¹

敘述者在題目中突出了十五貫、戲言、巧禍三者在全齣悲劇中的地位，讓讀者隨著其題目上的暗示，將敘事主題轉移到「微物害命」上來，闡發天意、命運在這場悲劇中所扮演的重要角色，而忽視人為努力在這場悲劇中其實也能發揮關鍵性的力量，忽視對官府辦案人員昏聩無能的批判。這些都是敘述者之所以在要題目中突顯十五貫、戲言與巧禍，背後的真正目的。

三、運用微末的「關鍵意象」轉移敘事主題

從「十五貫戲言成巧禍」到了《醒 34》「一文錢小隙造奇冤」⁵²，敘述者將造成人命損失的關鍵更集中到了「微物」身上，不僅於「頭回」中借呂洞賓的故事，勸戒人不要吝惜錢財，「正話」更以一文錢為題，極力強調小錢也足以釀成大禍的道理。話說楊氏的兒子與鄰居孫大娘的兒子為了“一文錢”而爭鬥，楊氏偏袒自己的兒子，惹來孫大娘的罵街，將楊氏平日一些不三不四的行徑傳入了楊氏的丈夫邱乙大之耳。邱乙大一怒之下，丟了條麻索給楊氏，將其撇在家門外，要她自縊在孫家門口以示清白。楊氏在走投無路的情況下，果真跑去上吊自盡，不過因其神志一時糊塗，認錯了門面，結果跑到一個打鐵人家門口自盡。鐵匠

半夜起來打鐵發現了“屍體”，連忙把屍體移到另一戶開酒店的王公家門前；王公不久發覺，忙又叫店中的小二將屍體丟在河邊。後來屍體被本鎮的大戶朱常和家人卜才發覺，朱常為了與隔縣的趙完爭奪田產，將屍體用船載往趙家，預備從中牟利；沒想到趙完也不是省油的燈，連同兒子趙壽將家中的老人丁文、田婆打死，借此來制衡、污告朱常。於是朱常和卜才被以殺人罪囚禁死牢，後來病死獄中。而趙完、趙壽當初殺害丁文、田婆時，曾被家人趙一郎瞧見，趙一郎後來與趙完的偏房愛大兒有染，將此事訴諸官府，趙完、趙壽、趙一郎、愛大兒四人各以不同的罪名，被官府處以死刑。

另一頭的邱乙大在找不到老婆下落的情況下，將矛頭指向當初與楊氏鬥氣的孫大娘，孫大娘被官府嚴刑伺候，不幸死於獄中。而當初第一個發現屍體的鐵匠因驚恐，感染風寒而死；第二個發現屍體的王公也在與小二的勒索、爭執下，被小二打死，小二到了獄中也因傷重而亡。於是由一文錢的小隙而起，楊氏、孫大娘、鐵匠、王公、小二、丁文、田婆、朱常、卜才、趙完、趙壽、趙一郎、愛大兒相繼身亡，這一文錢到最後總共完結了十三條人命。

51 繆詠禾認為：“三言”之所以能吸引人，在於它有離奇曲折的情節。在故事開展中，運用意外、偶然、巧合的手法，達到出神入化的地步。……小說中運用偶然性，起著十分重要的作用。它可以大大地縮短情節發展中的時空阻隔，使本來冗長的過程緊湊濃縮起來，刪芟掉不必要的枝蔓……偶然性的情節又是小說主題更加鮮明的助燃劑，使作者的創作意圖更好地貫徹。見繆詠禾《馮夢龍與三言》，（遼寧出版社，1992年10月初版），頁。

52 《醒34》一文錢小隙造奇冤，同註8，頁2021-2106。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中晚期小說，X作者所作。

在這一篇勸人捨財忍氣的小說中，一文錢只居於故事開頭關鍵性的地位，並非串接全文情節、事件主要紐帶，頂多只能算是間接因素；造成這一連串的人命事件的關鍵，其實是楊氏的屍體，也就是說當初若孫大娘、邱大乙、楊氏三人能夠忍得一時之氣，不拿人命開玩笑，這一文錢未必能造成如此軒然大波？而朱常與趙完兩家的衝突早已存在，沒有一文錢招來楊氏的屍體，以朱、趙兩家人兇狠、殘忍的性格，還是可能

因別的事件引發人命。其它如孫大娘、鐵匠、王公等人的死，也都與其自身的性格脫離不了關係。因此表面上是一文錢小隙造奇冤，骨子裡卻都是這一群人性格中的黑暗面在作怪，敘述者不僅在題目中以一文錢為題，也運用微末的「關鍵意象」來轉移敘事主題，讓讀者將悲劇的發生根源集中到一文錢上面，相對的也就忽略了其它人為因素在悲劇中所扮演的地位。

敘述者在一文錢上大作文章，事實上和其時代環境、特有的寫作目的、讀者群的知識背景都不無相關的。在古代昏官庸吏橫行的社會中，一般平民百姓的身家性命隨時有可能因為一點小小的過失而土崩瓦解，馮夢龍等人寫作擬話本的目的又著重在教育中下階層的老百姓，因此將肇禍的因子極度的縮小，再誇大其所造成的結果，便最能收到教育的功效。⁵³所謂星星之火足以燎遠，本文一如《喻 26》沈小官一鳥害七命一般，以微物害命的角度切入，勸戒人們謹言慎行，捨財忍氣為上。這樣的角度固然適用於當時的讀者，但對現今的讀者而言，人物性格的解析恐怕才是我們理解此一連串命案的關鍵吧？

一文錢足以釀成大禍，一封與人物毫無相干的信件，亦足以以惹來滅門的慘劇。《喻 39》汪信之一死救全家⁵⁴便則令一般是這樣一小老百姓手足無措的小說。話說南宋時人汪信之與哥哥汪孚嘔氣出走，在宿松一地成家立業，儼然成為一方之霸。一日友人洪恭“書札”推薦程彪、程虎二兄弟前來投靠；程氏兄弟原本指望在汪信之處謀得個小小的富貴；誰知汪信之有事出門，在臨安投匭上書凱言國事，被官府款留候用，經年未歸；二程在汪家點撥、教導其子汪世雄鎗棒一年，極欲離去，汪世雄不合齎發給二程的盤纏太少，令二程大失所望。於是二程乃將汪信之托寄給洪恭的書信，投遞官府，藉信中模糊之意，誣告汪信之一家謀反。汪信之事先得知此事，逃

53 繆詠禾認為：公案故事的價值，主要在它的認識意義。它向人們昭示，要認識事物的真相，是頗不容易的。稍一不慎，便可能失之毫釐，差之千里。這是這類作品的思想價值。由於公案小說往往展示古代社會生活的光怪陸離的許多層面，諸如官場的弊端，盜賊的凶殘，隸役的貪婪等，因此也有助於人們了解歷史，這是它的社會意義。見繆詠禾《馮夢龍與三言》，（遼寧出版社，1992年10月初版），頁58。

54 《喻 39》汪信之一死救全家，同註 11，頁 1531 - 1600。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中晚期小說，馮夢龍作。

回到宿松，只得將錯就錯，糾集其治下的漁戶、百姓，整備器械迎戰官府。其間汪信之的友人郭擇曾以官方代表身份前來勸降，不料因一時言語上的誤會、衝突，導致汪信之怒殺了郭擇，起兵直搗該地官府，興師問罪。後來汪信之見大事不成，乃自動解甲投降，欲到官府自訴此事。其投官之後，辯明了此事，不等朝廷治罪，便服毒自盡而亡；汪世雄被判杖脊發配二千里外，二程也因誣告之罪杖脊發配一千里外。最後二程惡人不得善終，汪世雄則在其伯父汪孚的幫助下，重新掌理了舊業。

在這個以公案形式呈現的小說中，書信這個「微物」在小說情節中扮演著極為關鍵性的角色，可以說整個不幸事件的始作俑者。敘述者在這兩篇小說中刻意將原本應是件「人禍」的悲劇，導向一種人為力量無法掌握的「天刑」之上，表現手法與背後的思想，和《喻 26》（沈小官一鳥害七命）《醒 34》（一文錢小隙造奇冤）如出一轍，同樣藉著「微物惹大禍」的情節結構，表現話本小說中一貫的「命運觀」。樂蘅軍便認為 汪信之一死救全家 的悲劇：

完全是由於外在社會環境所逼使的，包括上至朝廷的政治迫害，下至地方勢力的傾軋，小至社會人心的貪婪。秉性剛強，赤手創業，稱霸一方的汪信之，一旦外在情勢加身，他也變得如墜落蛛網的小蟲，被這諸般勢力愈網愈緊，掙扎不脫。這個悲劇故事，如果強調社會因素，幾乎可以看成是社會問題劇的，不過話本作者更強調其中偶然論的命運以然逐步鑄成。⁵⁵

因此，若沒有當時不明究理，隨便栽贓、完結了事的審案文化和政治、社會環境，一封語意模糊的書信，不會成為別人構陷的話柄。同樣的《喻 35》簡帖僧巧騙皇甫妻 中的簡帖僧之所以能夠遂行其巧騙皇甫妻的伎倆，也是靠著這樣的官場文化才得以成事，審官若仔細推斷簡帖僧與送信人僧兒間的對話內容，其實不難得知簡帖僧事前根本就不識皇甫松一家人，否則他不會問送信的僧兒：皇甫松一家有幾口人？而光憑一封來歷不明的書信就可以判定妻子犯了通姦之罪，把妻子休掉，在現代是令人不可思議的。可見沒有當時特殊的政治、社會氛圍，這幾個悲劇根本無法造成；有了這樣黑暗不明，人民力量無法掌控的社會環

境，難怪一封書信、一隻小鳥、一文錢這樣小的物事，就足以掀起翻天巨浪，使人不得不將人身的禍福全訴諸於上天、命運的安排。

因此在「三言」這一類的小說中，儘管各篇小說所運用的「關鍵意象」並不見得相同，「關鍵意象」和人物間的關係亦親疏有別（有的「關鍵意象」會或明或暗地形塑人物，例如沈小官和

55 見樂蘅軍《意志與命運》，（台北 大安出版社，1992年4月第1版），頁175-176。

畫眉鳥。）但它們在小說情節上的意義、功能卻出奇地相似，總是脫離不了將「微物」立於情節的轉折、關鍵之處，藉以傳達出話本小說對命運的重要觀點、立場。⁵⁶

四、「關鍵意象」對環境氛圍的烘托

《喻 17》單符郎全州佳偶⁵⁷是一篇藉著酒來描寫落難女子生命轉折的小說。故事照例先交待男女主角的家世背景，單符郎和春娘從小指腹為婚，不料因一場戰亂，兩家遂不相通，春娘為亂兵所得，賣入娼戶，符郎則幸運地到南方為官。這對長大後未曾見過面的男女，第一次相見的場合是在一場官府為接待符郎到任的公堂“酒宴”之上。當時官府大集聲妓，春娘亦在其列，兩人在筵宴上情投意合的舉動被司理鄭安所見，於是第二次鄭司理單獨宴請符郎，招來春娘“侑酒”，促成了兩個人的一段好事。符郎在和春娘一陣雲雨過後，得知春娘就是當年指腹為婚的未婚妻，並早有從良之意，遂“置酒”專請鄭司理，托其敦請太守促成春娘脫籍，完成他們的這段良緣。

太守在眾人的竄掇下同意促成此件美事；並“置酒”欲邀功春娘，狎邪春娘，幸而當日宴席上一個正直的通判出面制止，才得以保全住春娘的清白。春娘在脫籍與符郎結婚後，眾官人同來慶賀，符郎“置酒”相待。三年後單符郎任官屆滿準備回家稟見父母，於是春娘“治酒”與昔日

56 王鴻泰在其碩論《「三言二拍」的精神史研究》第一章 命運觀與人生觀 中，曾舉證

分析道「三言二拍」存在著兩種不同的命運觀。一種是絕對的命定論，反映的是「絕對支配型」的命運之神對人生的主宰、掌控；一種則傾向於非命定論，反映的是「調節裁判型」的命運之神對依循著某種一定的法則，按當事人的功過，進行命運的調節、裁判。王先生認為「絕對支配型」的命運觀之小說則大多屬於韓南分類中的早期（1450年前）的作品，例如《醒 33》十五貫戲言成巧禍、《警 20》計押番金鰻產禍 屬於早期的作品；《醒 34》一文錢小隙造奇冤、《警 33》喬彥傑一妾破家、《喻 35》簡帖僧巧騙皇甫妻 屬於中期的作品，它們反映的皆是一種「絕對支配型」命運觀。（按：《醒 34》一文錢小隙造奇冤、《喻 39》汪信之一死救全家、《喻 5》窮馬周遭際賣食這媪、《警 17》鈍秀才一朝交泰、《醒 7》錢秀才錯占鳳凰儂 等篇小說雖也反映了王鴻泰所謂的「絕對支配型」命運觀，但它們皆屬韓南分類中的晚期作品，與王鴻泰所言不符，可見其認為中國中的命運觀到了明末時已大致傾向非命定的看法，是值得商榷的。）見王鴻泰《「三言二拍」的精神史研究》，（台北 國立台灣大學文史叢刊，1994年6月），頁44-64。

57 《喻 17》單符郎全州佳偶，同註 1 1，頁 631 - 658。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，很可能為馮夢龍所作。

的同行姊妹話別，當時內中一個舊日好姊妹李英求春娘提挈她脫離樂戶，春娘勸符郎收納李英為妾，最後符郎果真一箭雙雕，攜二美人同歸家門。

在這個以不同場合的“酒會”所串接起來的故事中，春娘是每場酒會裡始終出現的角色，我們從每一個春娘在場的酒會中，讀到了其為妓的辛酸、苦盡甘來的喜樂，並推己及人的良善之心。透過一場場的酒會，故事中的主要人物——春娘的容貌、性格、心情、際遇等一一地被刻畫出來，故事的主要情節也因此一個個串連起來。沒有酒的筵席固然仍不失人與人交接的功能，可以引發許許多多的故事，可以促成春娘與符郎的初識，可以成就春娘的脫籍；但是少了酒的筵宴，符郎便不能“假裝醉態”一親佳人，太守就不能“藉酒發狂”狎邪春娘，突顯春娘的正氣，小說情節也就無法鋪陳後來春娘為李英脫籍，太守藉此贖罪的橋段。因此，酒是這些筵席中最不可缺少的「關鍵意象」，由於酒的存在，每個筵席的環境氛圍才得以營造成功，情節和人物也才得以鋪展開來。

《醒 39》汪大尹火燒寶蓮寺⁵⁸寫的是一個僧人不守佛門清規、戒律，假求子為名姦淫人婦的故事。話說陝西某地有個名刹寶蓮寺以求嗣聞名，凡是不孕的婦人只有到寺中燒香求嗣，在該寺的子孫堂中住上一宿，多能懷孕生子。該處新到的府尹汪大尹不信此事，料得其中必有

弊端，乃叫來兩個妓女隨身帶了“朱墨汁”，裝作是良家婦女到寺中求嗣，乘機行事。二妓當晚在該寺子孫堂中住宿，果然先後有兩個和尚從地道中出來與她們姦淫。二妓依汪大尹的指示將朱墨汁塗抹在和尚的頭上，隔天一早，汪大尹大軍開進寶蓮寺，查出了頭上染有朱墨汁的四名和尚；並於當夜宿於子孫堂的十多名婦女身上，搜出了和尚們所贈送的“種子丸”，於是罪證確鑿，寶蓮寺百多名和尚全被押入大牢中待審判刑。

不料獄卒受了寶蓮寺住持佛顯銀子的賄賂，放了幾名和尚回寺打點鋪蓋，和尚在鋪蓋中暗藏短刀、斧頭，欲乘夜砍殺了獄卒越獄。幸好汪大尹事先有了準備，召了大批手持長鎗兵器的快手，止住了亂事，將所有的獄中的和尚全都殺盡，放火燒掉了寶蓮寺，民風自此始正。

這一篇以揭露僧人貪財好色、窮兇惡極面貌的小說，一如大多數的公案小說一般，情節的重心仍安置在罪案真相的探察之上。勘案的主角汪大尹在尚無實證，僅憑常理的猜測與推斷下，便藉由兩碗朱墨汁和意外地獲得了另一個輔證——種子丸，巧妙地勘破了和尚的醜行，使得寶蓮寺的眾僧伏首認罪，破除了一樁地方上行之已久的迷信求嗣公案。汪大尹敢於主動地攪逆宗教這塊禁地，揭露其中黑暗、神祕的面紗，相較於「三言」中其它被動等待案子上門的「青天」形象，更顯得難能可貴。

58 《醒 39》 汪大尹火燒寶蓮寺，同註 8，頁 2389 - 2430。韓南《中國短篇小說》中考證，本篇為「三言」中的晚期小說，X 作者所作。

相較於一些表面上很重要，實際上卻發揮不了什麼作用的公案證物，本文中成就汪大尹破案的主要功臣——朱墨汁，表面上看似物輕，微不足道，實際上卻有其不可取代的地位。二妓利用黑暗中與和尚雲雨，汗水淋漓的當下，趁機將朱墨汁塗抹在和尚的光頭上，的確不易使對方發覺。而汪大尹一大早趁著和尚們轍夜取樂，尚未醒來盥洗，湮滅證據的當下，以迅雷不及掩耳之勢，當面捉住了該寺和尚姦淫二妓留下的“兩個血染的紅頂”與“一雙墨塗的黑頂”；於是寶蓮寺眾僧人的真實面貌經過兩碗朱墨汁的塗染，完全無所遁形。因此朱墨汁不僅是汪大尹破案的功臣，其本身所帶有的血紅與墨黑之色，更將該寺眾僧內在不為人知的醜惡面目完全突顯了出來。我們若從敘述者所描述的寶蓮寺和

尚姦淫人婦、貪取人財、狡猾行騙、殺人越獄的種種行徑來看，其手染的血腥與心地之黑，兩碗朱墨汁恐還不足以描繪形容吧！

可見一個成功的「關鍵意象」塑造必需和小說的環境氛圍相配合，就是因為寶蓮寺和尚夜間行淫，天亮了還未起床盥洗，才使得妓女得以在黑夜中與和尚行淫而汗流浹背的當下，將朱墨汁輕易地塗抹在和尚的頭頂，未被發現。而小說的主角汪大尹也因懂得朱墨汁物象上的特質，所以才會一大早便趕來寶蓮寺搜查僧人犯罪的證據，得破此案。

最後筆者想再以《醒 30》李汧公窮邸遇俠客 中的「禽鳥意象」，來說明「關鍵意象」在營造環境氛圍中的重要性。在 李汧公窮邸遇俠客 的後半段，敘述者秉持著其在該篇小說中一貫以禽鳥來刻畫人物形象的方式，繼續運用禽鳥來塑造小說的環境氛圍。其形容劍俠的身手“疾如飛鳥”，三更時分，欲飛劍取房德夫婦人頭時，“忽聽得庭前宿鳥驚鳴，落葉亂墜”，這一宿鳥驚鳴而後落葉亂墜的意象塑造了一種山雨欲來風滿樓似的環境氛圍，讓讀者對情節產生了某種預感；對比房德夫婦在臨死前慌張失措、啞口無言。而後敘述者以兩顆人頭落地的畫面，將小說的氛圍帶到了極俱緊張而驚悚的地步，禽鳥形態上的變化在本篇小說結構中的價值至此發揮得淋漓盡至。

第七章 結論

第一節 論文研究成果總結

閱讀、批評一篇小說究竟應從何處入手？是隨心所欲的印象式批評？是傳統的傳紀式批評？亦或是援引各種意識型態、主義式的批評，將小說視為印證這些主義的資料？從英國福斯特的「小說面面觀」一書在二十世紀二〇年代開啟的小說結構理論研究，主張作品就是那個存在在那裡的一組文字，分析這組文字形構的美學特質，才是真正的、科學的、客觀的文學批評觀念。這樣一股重視小說結構理論研究的精神，到後來為結構主義、新批評、敘事學等學派的學者所承襲，為小說結構理論研究做出了不同面向的開發、貢獻。

本論文的研究正是秉持著前人這股重視小說內在文本的傳統，企圖為中國古典短篇小說「三言」的閱讀、批評，稍盡棉薄之力的一種嘗試。筆者以為：小說閱讀、批評最重要而根本性研究是關於小說內在文本結構的研究，如果一個小說研究者連小說內在最基本客觀的結構、創作手法、藝術表現形式等都未能清楚地掌握，則任何主觀、機械地援引各種主義式的批評研究，都有焦距失調，淪為某種意識型態奴僕的可能。

因此筆者從小說內在文本結構入手，發現了意象研究在小說理論研究中空缺、不足，發現了小說文本中的某些「關鍵意象」，在小說結構、意義的形成當中，佔有著相當重要的地位，其和一般我們所認為的小說構成要素：情節、人物、主題、環境氛圍等的塑造關係密切，是我們理解、詮釋這些小說構成要素時重要的參考座標，也是我們合宜地評斷一篇小說藝術價值高下，不可或缺的理論依據。

從意象在文學表意系統當中的重要性，到讀者如何由眾多的小說意象中發掘出「關鍵意象」？「關鍵意象」意義的來源為何？其在小說結構中的功能、作用等等，皆是我們在進行實際的小說文本分析時，首先

必需探討而建立的理論根據。其次則是關於「關鍵意象」在「三言」小說文本詮釋時，實際的操作、應用，對「三言」「關鍵意象」運用的優劣、特色，「三言」的藝術價值，提出說明。是以本論文對於上述的問題提出了一些論證說明，具體的研究成果可以歸納如下：

首先是對於「象」意在中國文學表意系統的演進、闡發提出說明。中文學界對於“象”、“物象”、“心象”、“意象”、“物色”、“image”等詞彙的理解、使用一向不甚嚴格，尤其是心象和意象間的關係、義界更是糾纏。筆者從「象」意在中國文化傳統中的演進，一直到其在近現代文論中闡發，作了清楚地脈絡釐清；也對外在客觀物象如何感發創作者的心靈，在其心中形成一種簡單或複雜的心象，最後憑藉著語言文字等工具外化為文學作品中的意象提出說明。

其次，由於傳統意象理論皆是就著詩歌創作、批評而發的，詩歌因其文類上的需要，每一個出現在詩歌中的意象很可能皆被創作者賦予了不僅是單純的字面意義，是以學者們理所當然地認為每一個意象總是經過創作者刻意的心靈加工、變形而成，不需去為詩歌中的意象進行其象徵意義有無的判定。然而小說中的意象呈現卻並非如此，即便是短篇小說，文本中出現的意象也可能成千上百；小說文本中數量龐大的意象難道每一個皆經過創作者刻意的心靈加工、變形？每一個皆是我們必需深入探討挖掘的意象？我們如何在小說意象之林中探查出何者可能被創作者賦予了深刻的意義？是其對該篇小說結構的完成有意的塑造？為此，筆者嘗試性地提出了「關鍵意象」的名詞、概念，試著為小說中的意象研究開展一條可能進行的途徑，對於其可能指涉的範圍和可能的組合、分類提出說明。

再其次是對於「關鍵意象」在小說結構中的意義來源的探討。筆者以「三言」為討論文本，先就「關鍵意象」主要的意義來源：公用象徵義和私設象徵義兩方面進行理論的探討。這其中包括了「關鍵意象」對公用象徵義的承襲與轉化如何完成？公用象徵義和私設象徵義間的關係？私設象徵義如何經過創作者對客觀物象特徵的選擇與創造而形成？而最重要的是我們從私設象徵義的形成討論中發現了意象的“複現與變化”、“語境的壓力”二者是其意義生成的主要憑藉，也是我們分辨小說意象是否經過創作者主觀情志的改造，是否是一個「關鍵意象」的一個重要判別依據。

最後則是對於「關鍵意象」在小說結構中的作用、功能提出說明。

我們從「三言」文本的討論中，發現了「關鍵意象」的有無對於小說結構的完善具有極重要的價值、意義。而為使一個「關鍵意象」在文本中成為小說敘事的關鍵，避免留給讀者突兀的印象，其在小說文本中應該有序而完整的呈現，其和小說構成要素間應有深刻而緊密的關聯性。至於一個使用完善的「關鍵意象」對小說結構的完成，助益何在？其和我們傳統所謂的小說構成要素：情節、人物、主題、環境氛圍等的關係又如何？它們之間又是如何地搭配，以構築一篇結構完善的小說？等等這些問題，我們在第二章第三節的最後有理論性的說明，第三、四、五、六章則是就「三言」小說文本進行這方面的實際問題探討。

如此，由我們這幾章的分析／討論中，讀者便可知曉，複現與變化、語境的壓力是我們發掘這些「關鍵意象」的首要步驟，當我們面對一篇擁有成千上百的意象的小說文本時，首先我們必需要做的工作即是用複現與變化、語境的壓力等規則，篩選出文本中對小說敘事結構的完成有所助益的某些意象。接下來一方面是運用王克儉在《小說創作隱性邏輯》中引述亞里斯多德當年所提的對比律、接近律、相似律，探索這些意象與小說構成要素間的關係（共時性的探討），一方面則從這些意象的公用象徵義與私設象徵義等角度，探索哪一些意象的象徵義適合用來詮釋該意象與小說構成要素間的關係，有助於整體小說敘事結構的完成（歷時性的探討）。

第二節 未來開展的方向

本篇論文以「三言」文本作為觀察意象在小說結構中的功能、作用，一方面進行「關鍵意象」在小說結構中的理論建構，一方面對「三言」實際的「關鍵意象」使用進行探討。是以本論文在未來可能開展的研究方向可分為以下兩個方面。

首先是「關鍵意象」理論建構、拓展方面。如何在小說眾多意象中判定何者是值得我們探究關懷的「關鍵意象」，是本論文研究的重心之一，我們從詩歌意象的理論中發掘了“複現與變化”、“語境的壓力”是其中兩個重要的參考座標，然而除此之外，我們是否還可以找到其它更多的參考座標？以助於我們更有效地從小說文本中眾多的意象中，篩

選出對於小說結構的完成有重要意義的「關鍵意象」？而當我們以“複現與變化”、“語境的壓力”對眾意象進行篩選過後，我們又如何對它們進行進一步的意義判定？確定它們在小說結構中起什麼樣的作用？和小說構成要素間的關係？筆者在第二章第三節中曾以王克儉在其《小說創作隱性邏輯》所提到的亞里斯多德所謂的三大定律——相似律、接近律與對比律，進行初步試探性地說明，以「三言」的實例探討「關鍵意象」如何和人物、情節、主題、環境氛圍等發生關聯。然而囿於筆者學力之不足，與相關的這一方面論述相當罕見，是以在本論文中我們僅初略地加以開展，並未更進一步發掘可資我們建立「關鍵意象」的理論依據。未來或許我們可以由此再深入地進行研究、挖掘，以建立更確實的小說意象研究理論。

其次是關於「關鍵意象」應用、操作領域的拓展。本論文以「三言」小說為觀察對象，是以所建構出來的「關鍵意象」理論無疑地是較適合於短篇小說意象的研究、操作。未來也許我們可以將「關鍵意象」研究的文本、對象，由「三言」小說拓展到其它的中國古典短篇小說的研究，一方面深化「關鍵意象」理論建立的完整性，一方面也可作為我們研究其它中國古典短篇小說的一個新視野、新角度，在傳統小說人物、情節、主題、環境氛圍的探討、研究之外，增加我們對小說文本結構、意義的瞭解。當然除了中國古典短篇小說之外，我們也希望這樣的理論研究、觀察角度能為現代的短篇小說研究，或其它包括古典、現代長篇小說的研究也所助益。相信這將是一條相當漫長而艱鉅卻也值得我們進一步開拓的道路。

引用及參考書目

一、專書

- 丁福保輯 《歷代詩話續編》 台北 木鐸出版社 1983年9月初版
- 小野四平著 《中國近代白話短篇小說研究》 上海古籍出版社 1997年10月初版
- 方祖燊著 《小說結構》 台北 東大圖書公司 1995年10月初版
- 田汝成著(明) 《西湖遊覽志餘》 台北 木鐸出版社 1982年6月初版
- 田宗堯著 《中國古典小說用語辭典》 台北 聯經出版公司 1985年3月初版
- 天然痴叟著(明) 《石點頭》 台北 天一出版社 1985年5月
- 王平著 《中國古代小說文化研究》 山東 教育出版社 1996年9月第1版
- 王克儉著 《小說創作隱性邏輯》 北京大學出版社 1994年4月第1版
- 王更生註譯 《晏子春秋》 台北 臺灣商務印書館 1987年初版
- 王國維著 《人間詞話》 台北 大夏出版社 1983年4月初版
- 王蒙著 《漫話小說創作》 上海文藝出版社 1983年版
- 王夢鷗著 《文學概論》 台北 藝文印書館 1982年10月2版
- 王夢鷗校釋 《唐人小說校釋》 台北 正中書局 1983年3月9版
- 中外文學編輯部主編 《中國古典文學論叢》 台北 中外文學月刊 1976年版
- 中國社會科學院文學研究所資料室編 《中國古典文學論文索引》 北京 中華書局出版 1988年1版
- 中國社會科學出版社文學編輯室編 《中國古典文學論文索引》 北京 中國社會科學出版社 1988年8月版

- 申丹著 《敘述學與小說文體學研究》 北京大學出版社 1998年7月第1版
- 任世雍著 《小說理論及技巧》 台北 書林出版社 1981年10月初版
- 任世雍著 《小說欣賞與評論》 台南 龍門圖書公司 1988年1月版
- 向楷著 《世情小說史》 浙江古籍出版社 1998年12月第1版
- 何文煥編(清) 《歷代詩話》 台北 木鐸出版社 1982年2月初版
- 何滿子著 《中國愛情與兩性關係 中國小說研究》 台北 臺灣商務印書館 1995年1月 台灣初版
- 朱光潛著 《文藝心理學》 台北 建宏出版社 1987年6月版
- 汪紹楹校注 《搜神記》 台北 里仁書局 1982年9月
- 汪紹楹校注 《搜神後記》 北京 中華書局 1981年1月1版
- 汪裕雄著 《意象探源》 安徽 教育出版社 1996年4月1版
- 吳籃鈴著 《小說語言美學》 北京 警官教育出版社 1996年5月第1版
- 李昉等編(宋) 《太平御覽》 台北 臺灣商務印書館 1975年4月台3版第3冊
- 李昉等編(宋) 《太平廣記》 台北 文史哲出版社 1987年5月再版
- 李晶著 《歷史與文本的超越 小說價值學導論》 上海 社會科學院出版社 1992年12月第1版
- 李喬著 《小說入門》 台北 大安出版社 1996年2月1版1刷
- 李豐楙著 《許遜與薩守堅：鄧志謨道教小說研究》 台北 臺灣學生書局 1997年3月初版
- 佛洛伊德著、賴其萬、符傳孝譯 《夢的解析》 台北 志文出版社 1986年6月版
- 佛斯特著，李文彬譯 《小說面面觀》 台北 志文出版社 1974年5月再版
- 孟瑤著 《中國小說史》 台北 傳記文學出版社 1980年10月再版
- 金健人著 《小說結構美學》 台北 木鐸出版社 1988年9月初版
- 段成式著(唐) 《酉陽雜俎》 台北 源流出版社 1982年12月初版
- 東魯古狂生著(明) 《醉醒石》 台北 鼎文出版社 1978年8月初

版

抱甕老人著（明） 《今古奇觀》 台北 世界書局 1981年3月8版

周中明著 《中國的小說藝術》 台北 貫雅文化 1990年3月

周先慎著 《古典小說鑒賞》 北京大學出版社 1992年1月第1版

周英雄著 《比較文學與小說詮釋》 北京大學出版社 1990年3月第1版

周振甫主編 《文心雕龍辭典》 北京 中華書局 1996年8月1版

周建渝著 《才子佳人小說研究》 台北 文史哲出版社 1998年10月初版

周書文著 《小說的美學構建》 天津 百花文藝出版社 1997年8月第1版

洪炎秋著 《文學概論》 台北 中國文化大學出版部 1985年12月3版

洪邁著（宋） 《夷堅志》 台北 明文出版社 1982年4月初版

范煙橋著 《中國小說史》 台北 長安出版社 1982年2月台2版

范寧校證 《博物志校證》 台北 明文書局 1981年9月版

郎瑛著（明） 《七修類稿》 台北 世界書局 1963年4月初版

胡士 《話本小說概論》 台北 丹青圖書有限公司 1983年5月初版

胡亞敏著 《敘事學》 武昌 華中師範大學出版社 1994年5月第1版

胡應麟著（明） 《少室山房筆叢正集》 台北 臺灣商務印書館 《景印文淵閣四庫全書》 1985年6月初版

胡萬川著 《話本與才子佳人小說之研究》 台北 大安出版社 1994年2月1版

笑笑生著（明） 《新刻繡像批評金瓶梅》 台北 曉風出版社、齊魯書社聯合出版 1990年版

姚一葦著 《欣賞與批評》 台北 遠景出版社 1979年11月初版

紀昀著（清） 《閱微草堂筆記》 台北 大中國圖書公司 1980年5月再版

韋勒克·沃倫著 《文學理論》 北京 三聯書店 1984年版

浦安迪著 《中國敘事學》 北京大學出版社 1996年3月1版

索緒爾著 《普通語言學教程》 台北 弘文館 1985年

- 唐君毅著 《中國文化精神價值》 台北 正中書局 1953年
- 袁珂校注 《山海經校注》 台北 里仁出版社 1971年8月初版
- 孫光憲著(宋) 《北夢瑣言》 台北 源流出版社 1983年4月初版
- 孫楷第著 《中國通俗小說書目》 北京 人民文學出版社 1982年12月版
- 孫遜、孫菊園編 《中國古典小說美學資料匯粹》 台北 大安出版社 1991年1月第1版
- 孫遜、孫菊園編著 《明清小說叢稿》 台北 中國文化大學出版部 1992年9月第1版
- 凌濛初著(明) 《拍案驚奇》 台北 三民書局 1979年3月初版
- 凌濛初著(明) 《二刻拍案驚奇》 台北 三民書局 1991年4月初版
- 徐岱著 《小說敘事學》 北京 中國社會科學出版社 1992年9月第1版
- 徐岱著 《小說形態學》 杭州大學出版社 1993年1月第1版
- 徐復觀著 《兩漢思想史》 台北 學生書局 1984年2月再版
- 徐復觀著 《中國藝術精神》 台北 台灣學生書局 1996年2月初版
- 高波著 《敘事的建構 敘事寫作教程》 廈門大學出版社 1997年9月1版
- 高國藩著 《中國民間文學》 台北 台灣學生書局 1995年9月初版
- 馬千里編注 《李白詩選》 台北 遠流出版社 1988年台灣初版
- 馬幼垣著 《中國小說史集稿》 台北 時報出版社 1980年6月初版
- 馬振方著 《小說藝術論》 北京大學出版社 1999年1月第2版
- 郭紹虞編 《中國歷代文學論著精選》 台北 華正書局 1984年8月
- 郭超著 《小說的創作藝術》 花山文藝出版社, 1982年12月第1版
- 陸志平、吳功正著 《小說美學》 北京 東方出版社 1991年10月第1版
- 陸樹崙著 《馮夢龍研究》 上海 復旦大學出版社 1987年9月第1版
- 曹淑娟著 《晚明性靈小品研究》 台北 文津出版社 1988年7月出版
- 莊因著 《話本楔子彙說》 台北 聯經出版社 1978年6月初版
- 陳中梅著 《從物象到泛象》 北京 社會科學文獻出版社 1998年11

月版。

陳平原著 《中國小說敘事模式的演變》 台北 久大文化，1990年初版

陳平原著 《小說史：理論與實踐》 台北 淑馨出版社 1998年10月初版

陳永正著 《三言二拍的世界》 台北 遠流出版社 1994年1月版

陳炳熙著 《古典短篇小說藝術新探》 華東師範大學出版社 1991年9月第1版

陳勇、莊和撰 《後漢書》 台北 鼎文出版社 1981年4月再版

陳望道著 《修辭學發凡》 台北 文史哲出版社 1989年1月再版

陳順智著 《魏晉玄學與六朝文學》 武漢大學出版社 1993年

陳萬益著 《晚明小品與明季文人生活》 台北 大安出版社，1988年5月初版

張廷玉等撰（清） 《明史》 台北 鼎文書局 1991年5月5版

張宗祥撰 《說郛》 台北 臺灣商務印書館 1972年版

張國風著 《公案小說漫話》 台北 遠流出版社 1990年9月初版

張寅德編選 《敘事學研究》 北京 中國社會科學出版社 1989年版

張德林著 《現代小說美學》 長沙 湖南文藝出版社 1987年12月1版

馮夢龍編著 《情史類略》 長沙 岳麓書社 1984年4月第1版

程毅中點校 《玄怪錄·續玄怪錄》 台北 文史哲出版社 1989年7月臺1版

程毅中著 《宋元話本》 台北 木鐸出版社 1983年7月初版

賈文昭、徐召勛著 《中國古典小說藝術欣賞》 安徽 人民出版社，1982年1月第1版

葉朗著 《中國小說美學》 台北 里仁出版社 1987年6月

葉朗主編 《現代美學體系》 北京大學出版社 1982年12月1版

葉桂桐著 《中國古代小說概論》 台北 文津出版社 1998年10月1刷

葉蔥奇疏注 《李商隱詩集疏注》 台北 里仁書局 1987年7月版

葉慶炳主編 《中國古典小說中的愛情》 台北 時報出版社 1976年10出版

葉慶炳、邵紅編輯 《明代文學批評資料彙編》 台北 成文出版社

- 1979年9月初版。
- 葉慶炳著 《中國古典小說論評》 台北 幼獅文化事業公司 1985年5月初版
- 葉慶炳著 《中國文學史》 台北 臺灣學生書局 1987年8月出版
- 楊伯峻撰 《春秋左傳注》 台北 臺灣漢京出版社 1987年9月版
- 楊昌年著 《小說賞析》 台北 牧童出版社 1979年9月
- 楊家駱主編 《韓非子》 台北 世界書局 1991年9月版
- 楊勇校箋 《世說新語校箋》 台北 正文出版社 1992年10月出版
- 楊義著 《中國古典白話小說史論》 台北 幼獅出版社 1995年10月初版
- 楊義著 《中國敘事學》 嘉義 南華管理學院 1998年6月版
- 灌圃耐得翁等著（宋） 《東京夢華錄（外四種）》 台北 大立出版社 1980年10月版
- 熊龍峰著（明） 《熊龍峰小說四種》 台北 天一出版社 1985年10月
- 魯迅著 《中國小說史略》 台北 里仁書局 1992年9月初版1刷
- 魯迅著 《古小說金瓶沈》 香港 新藝出版社 1976年11月版
- 雙翼著 《今古奇觀雜談》 天津 百花文藝出版社 1981年8月第1版
- 潘江東著 《白蛇的故事研究》 台北 臺灣學生書局 1980年
- 潘銘燊著 《中國古典小說論文目》 香港 中文大學出版社 1984年
- 蔡英俊著 《比興物色與情景交融》 台北 大安出版社 1986年5月初版
- 韓南著、王秋桂編 《韓南中國古典小說論集》 台北 聯經出版社 1979年9月
- 韓南著、尹慧王民譯 《中國白話小說史》 浙江古籍出版社 1989年初版
- 韓南著，王青平、曾虹譯 《中國短篇小說》 台北 臺灣國立編譯館，1997年7月初版
- 韓秋白、顧青著 《中國小說史》 台北 文津出版社 1995年6月初版
- 謝昕、羊列容、周啟志著 《中國通俗小說理論綱要》 台北 文津出版社 1992年3月初版

- 謝肇淛著（明） 《五雜俎》 台北 新興書局 1971年5月
- 繆荃孫刊 《京本通俗小說》 台北 世界書局 1991年9月4版
- 繆詠禾著 《馮夢龍與三言》 遼寧出版社 1992年10月初版
- 黃永林著 《中西通俗小說比較研究》 台北 文津出版社 1995年初版
- 盧卡奇著、楊恒達編譯 《小說理論》 台北 唐山出版社 1997年7月初版
- 趙毅衡著 《文學符號學》 北京 中國文聯出版公司 1986年
- 劉大杰著 《校訂本中國文學發展史》 台北 華正書局 1987年7月版
- 劉大杰著 《中國文學批評史》 台北 文匯堂印行
- 劉若愚著 《中國詩學》 台北 幼獅文化事業公司 1977年6月出版
- 劉輝著 《小說戲曲論集》 台北 貫雅文化 1992年3月
- 鄭明嫻著 《現代散文構成論》 台北 大安出版社 1989年3月初版
- 樂蘅軍著 《意志與命運 中國古典小說世界觀綜論》 台北 大安出版社 1992年4月第1版第1刷
- 歐陽代發著 《話本小說史》 武漢大學出版社 1994年5月版
- 歐陽代發著 《解讀宋元話本》 台北 雲龍出版社 1999年4月初版
- 歐陽健著 《明清小說采正》 台北 貫雅文化 1992年1月
- 蕭綺錄、齊治平校注 《拾遺記》，北京 中華書局 1981年6月1版
- 魏同賢主編 《喻世明言》 上海古籍出版社 明天許齋本 1993年6月第1版
- 魏同賢主編 《警世通言》 上海古籍出版社 明兼善堂本 1993年6月第1版
- 魏同賢主編 《醒世恒言》 上海古籍出版社 明葉敬池本 1993年6月第1版
- 魏飴著 《小說鑑賞入門》 台北 萬卷樓圖書有限公司 1999年6月初版
- 譚正璧校點 《清平山堂話本》 上海古籍出版社 1957年4月1版
- 譚正璧著 《三言兩拍資料（上下）》 台北 里仁書局 1981年3月
- 譚正璧著 《話本與古劇．三言兩拍本事源流述考》 上海古籍出版社 1985年4月第1版
- 譚達先著 《中國動物故事研究》 香港 商務印書館 1981年10月初

版

羅盤著 《小說創作論》 台北 東大圖書公司 1980年2月初版

羅鋼著 《敘事學導論》 雲南 人民出版社 1994年5月第1版

蘇涵著 《民族心靈的幻象——中國小說的審美理想》 北京 人民文學出版社 2000年1月出版

龍必錕譯註 《文心雕龍》 台北 臺灣古籍出版社 1996年8月初版

龍潛庵著 《穿梭宋元話本之間》 台北 遠流出版社 1989年4月初版

瀧川龜太郎考證 《史記會注考證》 台北 龍泉書屋 1979年版

《簡明不列顛百科全書》，北京 中國大百科全書出版社，1986年出版

二、學位論文

王吟芳著 《三言「發跡變泰」題材之研究》 台北 師範大學中研所碩士論文 1996年

王振岱著 《從言意之辨探究六朝文學語言理論》 台中 靜宜大學中研所碩士論文 1999年

王淑均著 《三言主題研究》 台北 輔仁大學中研所碩士論文 1979年

王靖芬著 《明代白話短篇小說中「反禮教」的思想》 台北 臺灣大學中研所碩士論文 1994年

王鴻泰著 《「三言二拍」的精神史研究》 台北 臺灣大學史研所碩士論文 1992年

杜奕英著 《短篇話本小說的文學論》 台中 東海大學中研所碩士論文 1978年

汪蕙如著 《《二拍》敘事技巧研究》 台中 東海大學中研所碩士論文 1995年

李漢祚著 《三言研究》 台北 臺灣大學中研所碩士論文 1964年

李騰淵著 《話本小說之世界觀研究》 台北 輔仁大學中研所碩士論文 1995年

金明求著 《《三言》的死亡故事探討》 台北 政治大學中研所碩士

論文 1998 年

林麗美著 《三言二拍中的女性研究》 中壢 中央大學中研所碩士論文 1995 年

柳之青著 《三言人物研究》 台北 師範大學國研所碩士論文 1991 年

胡萬川著 《馮夢龍生平及其對小說的貢獻》 台北 政治大學中研所碩士論文 1973 年

柯瓊瑜著 《三言教化功能之研究》 台北 師範大學國研所碩士論文 1995 年

咸恩仙著 《三言愛情故事之研究》 台北 輔仁大學中研所碩士論文 1982 年

咸恩仙著 《話本小說因果報應觀研究》 台北 文化大學中研所博士論文 1989 年

崔桓著 《三言題材研究》 台北 臺灣大學中研所碩士論文 1985 年

陳妙如著 《古今小說研究》 台北 文化大學中研所碩士論文 1982 年

陳國香著 《根據三言二拍一型見證傳統的女性生活》 台南 成功大學中研所碩士論文 1998 年

樂蘅軍著 《宋代話本研究》 台北 臺灣大學中研所碩士論文 1967 年

郭靜薇著 《三言獄訟故事研究》 台北 輔仁大學中研所碩士論文 1990 年

黃明芳著 《馮夢龍編作三言的社會經濟基礎》 高雄 中山大學中研所碩士論文 1994 年

賴文華著 《「三言二拍」中的游民探析》 台北 政治大學中研所碩士論文 1996 年

霍建國著 《三言公案小說的罪與法》 台北 政治大學中研所碩士論文 1995 年

蔡蕙如著 《《三言》中的婚姻與戀愛》 高雄 師範大學中研所碩士論文 1996 年

蔣美華著 《馮夢龍文學研究》 台北 東吳大學中研所博士論文 1994 年

楊凱雯著 《《三言》幽媾故事研究》 桃園 中央大學中研所碩士論

文 1999 年

劉素里著 《三言二拍一型的貞節觀研究》 台北 文化大學中研所碩士論文 1996 年

劉淑娟著 《馮夢龍通俗文學志業之研究》 嘉義 中正大學中研所碩士論文 1997 年

劉灝著 《「三言、二拍、一型」中的婦女形象研究》 台北 文化大學中研所碩士論文 1995 年

顏美娟著 《明末清初的時事小說研究》 台北 文化大學中研所博士論文 1992 年

三、期刊論文

于平著 試論宋元話本中市民意識的兩重性 《明清小說研究》
1988 年第 5 期

方文著 論馮夢龍的文學觀 《中川學刊》 1984 年 2 月

方志遠著 明代小說與明清社會 《文史知識》 1988 年 12 月

王立言、苟人民著 近十餘年三言二拍研究之回顧 《文史知識》
1993 年第 10 期

王凌著 《三言》為文學史提供了那些東西 《福建論壇》 1986
年第 2 期

元健著 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

包遵信著 色情的溫床和愛情的土壤 《讀書》 1985 年第 10 期

杜若著 明朝的白話短篇小說 《臺北月刊》22 期 7 卷 1970 年 8
月

杜奕英著 談中國短篇小說中的話本藝術 《東海文藝》2 期 1971
年 1 月

李元貞著 元明愛情團圓劇的思想框架 《中外文學》第 10 卷第 1
期 1981 年 6 月

汪玢玲、羅叢秀著 《三言》市民文學特色 《東北師大學報》 1989
年第 4 期

- 汪其楣著 淺談「清平山堂話本」 收入《中國古典文學研究叢刊，
小說之部（二）》 台北 巨流圖書公司 1977年10月
- 吳紅著 中國古代話本小說的典型塑造淺深 《社會科學研究》
1984年第6期
- 林保淳著 中國古典小說中的「女俠」形象 《中國文史哲研究集
刊》 第11期 1997年9月
- 林雅玲著 《三言》志怪故事主題 收入《李田意教授八十壽慶論
文集》 台北 文海出版社 1996年3月
- 林樟杰著 《三言》市民意識淺探 《上海師大學報》 1983年第
3期
- 周中明著 論《醒世恒言》在思想和藝術上的新發展 《明清小說
研究》 1991年第4期
- 周中明著 重評馮夢龍對《三言》的貢獻 《明清小說研究》 1992
年第2期
- 周英雄著 男女與親子的心理關係 獨占花魁的深層意義 收入
《小說 歷史 心理 人物》 台北東大圖書公司 1989年3月初版
- 周質平著 論晚明文人對小說的態度 《中外文學》2卷12期 1972
年5月
- 周舸岷著 《三言》《二拍》反映的明代後期物價和市民生活經濟
《浙江師大學報》 1980年第1期
- 段啟明著 試說古代小說的概念與實績 《明清小說研究》 1993
年第4期
- 南炳文著 從《三言》看明代奴僕 《歷史研究》 1985年第6期
- 胡萬川著 乍看不起眼的那些角色 傳統小說人物試論之一 收
入《古典文學》第7集（下冊） 台北 學生書局 1985年8月
- 柯慶明著 說「宋金郎團圓破氈笠」 收入《境界的再生》 台北
幼獅出版社 1977年5月初版
- 徐文助著 馮夢龍古今小說研究 《國文學報》12期 1972年6
月
- 徐文助著 馮夢龍之生平及其《警世通言》 《師大學報》27期 1982
年6月
- 徐志平著 從《三言》看明代僧尼 《嘉義農專學報》17期 1988
年4月

- 夏志清著，林耀福譯 話本裡的社會與自我 收入鄭明娉編《貪嗔癡愛》 台北 師大書苑 1989年
- 晉云著 《三言》與明代商人的思想意識 《社會科學研究》 1991年第4期
- 孫麗華著 論《三言》、《二拍》的通俗文學品性 《中國社會科學院研究生院學報》 1997年第5期
- 康韻梅著 《三言》中婦女的情欲世界及其意蘊 《臺大中文學報》 8期 1996年4月 收入《古典文學與性別研究》 台北 里仁書局 1997年9月
- 賴芳伶著 從「蔣興哥重會珍珠衫」看覆水重收的愛情 收入《中國古典小說中的愛情》 葉慶炳主編 台北 時報出版社 1982年10月
- 董挽華著 「杜十娘怒沈百寶箱」中的定時鐘 收入《中國古典小說中的愛情》 葉慶炳主編 台北 時報出版社 1982年10月
- 趙齊平、馬曉光著 文理自然姿態橫生 談 杜十娘怒沈百寶箱的情節、結構 收入《古代白話短篇小說鑒賞集》 北京 人民文學出版社 1986年
- 陳炳良著 母子衝突 白娘子永鎮雷峰塔 的心理分析 收入《小說戲曲研究第二集》，國立清華大學人文社會科學院中國語文學系主編 台北 聯經出版社 1989年9月
- 陳遼著 從《三言》看馮夢龍的儒釋道思想 《社會科學研究》 1987年第6期
- 楊國祥著 《三言》人物塑造的藝術特色 《北方論叢》 1983年第3期
- 繆詠禾著 《三言》二題 《文學評論》 1988年第4期
- 黃仁宇著 從《三言》看晚明商人 收入《放寬歷史的視界》 台北 允晨出版社 1988年9月三版
- 傅承洲著 馮夢龍研究六十年 《文史知識》 1991年第4期
- 鄭毓瑜著 再評蔡英俊《比興物色與情景交融》 收入《中國文學批評》第1集 台北 台灣學生書局 1992年8月初版
- 張志合著 馮夢龍小說理論與《三言》 《四川師大學報》 1988年第4期
- 張淑香著 從小說的角度設計 看賣油郎與花魁娘子的愛情 收

入《中國古典文學研究叢刊，小說之部（二）》 台北 巨流圖書公司
1977年10月

張健著 淺析《三言》和《聊齋》 《書評書目》第58期 1978年
2月

張璉著 《三言》中婦女形象與馮夢龍的情教觀 《漢學研究》11
卷2期 1993年2月

駱水玉著 桃花流水窅然去 「灌園叟晚逢仙女」、「盧太學詩酒傲
王侯」中的花園與園主 《中國文學研究》10期 1996年5月

劉芝芬著 人物形象及其語言 《瀋陽師院學報》 1988年第3期

魏同賢著 馮夢龍、凌濛初和《三言》《二拍》 《文史知識》 1986
年第2期