

# 引俗入雅的過渡 ——明話本小說「入話體制」的 「典雅化」敘事藝術

金明求

韓國明知大學中文系助教授

## 提 要

明代話本小說的寫作者特別重視「入話」的運用，以達引領讀者，易於進入閱讀之效。因此，除內容外，作者更強調入話於形式、結構、敘事等方面的藝術技巧。「入話」相較於「正話」，更能具體表現文本蘊含的審美情趣、藝術內涵，及「典雅化」的一面。是故，筆者試圖分析明話本小說中多樣的入話形式，以探知入話體制中的審美意識內涵。並經由明話本小說入話形式的變化過程，理解作者對入話體制的意識與認定，其敘事特色逐漸退卻「通俗性」、增加「典雅性」的特質。而此，亦是明話本小說最明顯的藝術特徵。

**關鍵詞：**話本小說 典雅 入話 雅俗 敘事

# 引俗入雅的過渡

## ——明話本小說「入話體制」的 「典雅化」敘事藝術

金明求

韓國明知大學中文系助教授

### 一、前言

中國古典小說中的話本小說，逼真描繪人們生活與文化，通俗而樸實，接近當時社會文化的實況，其中「入話」扮演引導大眾進入「正話」的關鍵角色，充分顯現大眾藝術的特徵。宋元話本小說主要反映市民文化與思想觀念，產生符合大眾生活的社會文化與藝術特徵。但進入明代以後，在敘事過程中卻出現大眾化、平民化逐漸退縮，典雅化、文人化反之增加的傾向。再經清代話本小說的文人化後，已失原有樸素、塵俗的特徵，多呈現有體系、雅緻的「典雅化」敘事藝術<sup>①</sup>。話本小說經歷了「由俗變雅」的演進過程，這種消長符合一切文學樣式，都有由俗到雅而後衰落的階段<sup>②</sup>。因

---

① 傳承洲在〈文人創作與明代話本的文人化〉一文中，將話本小說的「文人化」經歷過程分為三階段：宋元時期、明代（明末）時期、清代時期。參考傳承洲：〈文人創作與明代話本的文人化〉，《求是學刊》，第28卷第5期（2001年9月），頁86。

② 王齊洲：〈雅俗觀念的演進與文學型態的發展〉，《中國社會科學》，2005年第3期，頁151。

此至清初，仍維持話本小說的興盛與發展風氣，但清中以後開始停滯不前，進入清末則完全失去前代的盛況<sup>③</sup>。

話本小說的言語與內容，以反映民間世俗生活為主，讀者多半為教育不深的庶民。但隨時代的變遷，讀者階層的閱讀水準逐漸提升。作者為因應讀者教育程度及需求，小說內容敷衍出文人情趣與儒家教化思想。於此，話本小說漸脫「通俗性」，轉向「典雅性」<sup>④</sup>。透過話本小說敘事的「典雅化」過程，得知作者以讀者的要求和反映為基礎，認識了當時社會生活與思想雅化的現象，而將此庶民生活「文人化」的趨向<sup>⑤</sup>，作為小說的形式結構及主題思想之根基。

在話本小說整體敘事變化中，宋元話本小說內容與形式明顯「趨俗」<sup>⑥</sup>，而明話本小說<sup>⑦</sup>則是從「大眾」、「通俗」轉向「精英」、「典雅」的過渡階段，具有通俗與典雅兼用（或移轉）的特質。雖承襲宋元話本小說的通俗性格，其內涵卻有所弱化；雖漸趨雅致，卻又未能達如清話本小說全然「文人化」的藝術特徵。因之，明話本小說既不同於宋元話本小說的「大眾化」，亦有別於清話本小說所具現的全然「文人化」，其具有宋元與清代作品風格的過渡特徵，也兼有兩者共同的敘事特徵。

論及話本小說「由俗變雅」的現象，於中國已是一個古老且現實的話題。特別是「雅」的探討，是一種高層次的意象與境界<sup>⑧</sup>，是品評文學藝術的規則，更是定性分析的核心概念。這樣的價值尺度與審美標準，自古以來，即深藏文人心底<sup>⑨</sup>，「由俗轉雅」的現象，在話本小說的敘事藝術中，亦是極重要的一環。關於文學「典雅化」

③ 歐陽代發：《話本小說史》（武漢：武漢出版社，1997年），頁25。

④ 張暢：〈文化視野中的雅俗之辯〉，《綏化師傳學報》，第24卷第1期（2004年3月），頁116。

⑤ 王慶華：《話本小說文體形態研究》（上海：華東師範大學中國文學系博士論文，2003年4月），頁73。

⑥ 張祝平：〈以雅入俗——宋代小說的普及與繁榮〉，《雲夢學刊》，第24卷第4期（2003年7月），頁78。

⑦ 明話本小說大部分刊行於明代後期，故又稱「明末話本小說」。但「明末」一詞，所涵涉之時間範疇，不足以考察整個明代話本的整體面貌，故於本文採用「明話本小說」。

⑧ 張從容：〈中國小說藝術的「雅」與「俗」〉，《學術交流》，第9期（2004年9月），頁140。

⑨ 同註②。

的論題，歷來已有許多文獻資料與論著曾提及，但其分類與含意皆不甚明確。在中國詩、詞、文、曲中，作者所認定的界定也相當分歧，所共同認定的「典雅」，是與「淫欲」、「塵俗」相反；是指創作態度端正、具教化功能；保持「無邪」與「溫柔敦厚」，並呈現「樂而不淫，哀而不傷」地「中和之美」<sup>⑩</sup>。這種「雅文學」的意義，可說既是具有婉曲暢達、清遠有致、淡泊飄逸特質的「美感文學」，亦是富有功名富貴、升沈際遇、山水登臨、懷遠傷別內涵的「情感文學」<sup>⑪</sup>。

不過，明話本小說中的「典雅」，不能僅以「通俗」與「雅正」的對立觀念區分，必需先認識話本小說原有的基本特性：「世俗性」、「大眾性」，再考察「典雅」、「士人」的藝術內涵。明話本小說中的「典雅」，除具備「韻散融合」、「嚴謹簡樸」的一般「典雅化」特徵外，在形式、內容及敘事方面皆呈現通俗與雅正融合的審美意識——形式方面凸顯規劃過的結構體制、通順的首尾相接；內容方面顯示宣揚倫理綱常、抒發世俗感慨；敘事方面表現靈活的敘事技巧、描繪鮮明生動的場面等。

在明話本小說中，最具「典雅」藝術內涵者，即是「入話」。「入話」，可包含大眾心理、作者的修辭、社會傾向、多元的市場經濟現象，以及雅俗共賞的審美情趣等，其涵蓋範圍相當廣泛、全面。以大眾化為重的敘事藝術，經過宋元至明代的發展，漸次具有「典雅化」傾向。這種變化可從三個方面考察：從小說作者而言，宋元話本小說作者大部分為市井文藝活動的說話藝人、下層文人。但至明代以後，則出現專門創作話本小說，或修訂、改作舊話本的文人，他們重新整理小說材料、內容、形式，繁衍成為相當複雜的作品。因此，他們的作品融入了具文采、雅正的敘事美感，主導作品的「典雅化」。再從形式結構來看，明話本小說的形式結構比宋元話本小說更為完整、系統。其中「入話」的變化，十分凸顯而具體。話本小說經歷了說話藝人、話本撰者的長期積累與反覆修改，形成較為穩固的體制與範式，即「題目」、「入話（頭回）」<sup>⑫</sup>、「正話」、「篇尾」等部分。宋元話本小說基本形式尚不完備，明話本小

⑩ 葉太平：《中國文學的精神世界》（臺北：正中書局，1994年），頁615。

⑪ 楊世明：〈論中國文學中的「雅」、「俗」關係及其他〉，《達縣師範高等專科學校學報》，第13卷第3期（2003年9月），頁52。

⑫ 「入話」在話本小說的體制中，為極重要的一環。歷來諸家論者對「入話」一詞之定義，提出不同

說則已具備固定形式，其中「入話」可為小說整個結構中最为完備的形式之一。從敘事藝術而言，明話本小說比宋元話本小說敘事藝術更為豐富多樣，如韻語與散文的有機調和，入話故事簡略或鋪敘的不同敘述趨向，評點議論的強化與增補等，都實現敘事藝術的「典雅化」。

話本小說的「入話」是閱讀小說時首次接觸的部分，作者透過「入話」除了呈現總括大意、烘托情境的敘事功能外，並有凸顯賣弄詼諧、表露文采等單純的文才特徵。雖然在「入話」的敘述方式有著如此不同策略與意圖，但就提高藝術內涵、運用敘事技巧的角度而言，「入話」可反映作者對話本小說創作的審美意識、藝術價值。

明話本小說範圍共二十部三百五十多篇，包括《三言》、《二拍》、《鼓掌絕塵》、《西湖二集》、《歡喜冤家》、《型世言》、《石點頭》、《天湊巧》、《貪欣誤》、《壺中天》、《宜春香質》、《弁而釵》等。對各作品的篇數及年代斷定，諸家所論，各有所異。因此，筆者嘗試匯通各文獻史料，獲得以下篇目統計<sup>18</sup>：

見解，可歸納出三種看法：其一，「篇首」與「入話」為不同；其二，「入話」可包括開頭的詩詞及其後的解釋；其三，包括開頭的詩詞與之後的解釋、短篇故事以及閒話。其實宋元話本小說中的「入話」，無法如胡士瑩所言般嚴格分界。故筆者以前人研究成果為基礎，將「入話」的範圍界定於包括開頭的詩詞和其後的解釋以及短篇故事、閒話，才符合話本小說內容與體制。

關於「入話」定義的各說法，可參酌鄭振鐸：〈明清二代的平話集〉，《中國文學研究新編》（臺北：明倫出版社，1971年），頁361-362；胡士瑩：《話本小說概論》（北京：中華書局，1982年），頁135-138；莊因：《話本楔子彙說》（臺北：聯經出版事業公司，1986年），頁166-167；石昌渝：《中國小說源流論》（北京：三聯書店，1994年），頁244-250；歐陽代發：《話本小說史》（武漢：武漢出版社，1997年），頁13-15；王定璋：《白話小說——從群體流傳到作家創造的社會圖卷》（桂林：廣西師範大學出版社，1999年），頁60-62；李本耀：〈宋元明話本小說研究〉，《國文研究所集刊》，第18期（1974年6月），頁39-42；張敬：〈詩詞在中國古典小說戲曲中的應用〉，《中外文學》，3卷11期（1975年4月），頁48。

<sup>18</sup> 本文對明話本小說集的判定主要以「成書年代」為根據。年代的判定，係以孫楷第《中國通俗小說書目》、胡士瑩《話本小說概論》、歐陽代發《話本小說史》等為主要參考。而關於認定明話本小說集的數量與名稱，則可參酌孫楷第：《中國通俗小說書目》（臺北：鳳凰出版社，1974年）；胡士瑩：《話本小說概論》（北京：中華書局，1982年）；歐陽代發：《話本小說史》（武漢：武漢出版社，1997年）等。

表一 明話本小說集名稱與篇數

分類	明話本小說作品	備註
話本小說集名稱 與所含篇數	* 清平山堂話本(11) * 熊龍峰刊小說(2) * 喻世明言(32) * 警世通言(26) * 醒世恒言(34) 初刻拍案驚奇(40) 二刻拍案驚奇(38) 鼓掌絕塵(4) 清夜鍾(10) 西湖二集(33) 歡喜冤家(24) 型世言(40) 鴛鴦針(4) 石點頭(14) 天湊巧(3) 貪欣誤(6) 壺中天(3) 宜春香質(4) 弁而釵(4) 龍陽逸史(20)	* 兼收錄 宋元 明話本小說
合計	20 (352)	

其中《清平山堂話本》、《熊龍峰刊小說》、《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》都是兼收錄宋元明話本小說作品。《清平山堂話本》收錄宋元作品十六篇，明代作品十一篇；《熊龍峰刊小說》收錄宋元作品二篇，明代作品二篇；《喻世明言》收錄宋元作品八篇，明代作品三十二篇；《警世通言》收錄宋元作品十四篇，明代作品二十六篇；《醒世恒言》收錄宋元作品六篇，明代作品三十四篇。有些小說集編刊於明清易代之際，刊刻年代尚有疑義，但大部分認定寫作年代為明代後期，例如《清夜鍾》、《壺中天》、《鴛鴦針》等。

本文便以明話本小說為主要研究對象，擬以「入話」的敘事形式為主，探討明話本小說「入話」之「典雅化」的敘事特徵，呈現其在話本小說中的藝術效果。進而對照、比較宋元話本小說之內涵，以具體呈現明話本小說入話形式的規範特徵。再者，寫作者藉由入話體制的「典雅化」傾向，不但具體表現其中蘊含的審美情趣與藝術內涵，同時也引領讀者易於進入刻畫鋪敘的作品。而我們經由對明話本小說之多樣入話形式，加以分析、歸類，更可探知當時寫作者運用敘事技巧上所反映出多元趨向的「典雅化」藝術。

## 二、入話結構的規範化

明話本小說的入話形式，比起宋元話本小說的入話更為完整。話本小說原有固定的結構體制，但作者、時代不同，敘事與描繪情況便因此產生變化。若以「開篇詩詞」、「釋義釋源」、「入話故事」、「結尾議論」為入話的基本形式，宋元話本小說每個作品中都出現這種形式間各自不同的接合與連結<sup>14</sup>，例如宋元話本小說四十六篇中<sup>15</sup>，僅有「開篇詩詞」有二十篇<sup>16</sup>；「開篇詩詞與釋源議論」有十六篇<sup>17</sup>；「開篇詩詞、釋義釋源、入話故事、結尾議論」的完整結構有十篇<sup>18</sup>。但進入明話本小說時出現較完整的入話體制，即是這四種形式的全體融合，而不個體連接。

宋元話本小說中體制完備的入話，雖於形式上維持固定結構，然其目的主要是喚起作品氛圍、提高閱讀興趣、強化碰觸快感的大眾娛樂藝術。因此內容上經常疏忽深長涵意，填補與作品無關的一些詩詞、閒話，造成和本故事間的「閱讀距離」。但明話本小說便與此不同，不但出現固定、完整的形式結構，也體現文學的審美藝術內涵。這些特徵，都與文學的「典雅化」有著密切關係。

- 
- <sup>14</sup> 金明求：〈導入引進情景：宋元話本小說「入話」之「大眾化」敘事藝術〉，《政大中文學報》，第6期（2006年12月），頁9-11。
- <sup>15</sup> 有關宋元話本小說的選定和具體篇目，可參酌金明求：《虛實空間的移轉與流動——宋元話本小說的空間探討》（臺北：大安出版社，2004年），頁36-37；頁44-51。
- <sup>16</sup> 如〈三現身包龍圖斷冤〉、〈鄭節使立功神臂弓〉、〈陳可常端陽仙化〉、〈柳耆卿詩酒玩江樓記〉、〈風月瑞仙亭〉、〈簡帖和尚〉、〈趙伯升茶肆遇仁宗〉、〈合同文字記〉、〈藍橋記〉、〈快嘴李翠蓮記〉、〈陰騭積善〉、〈陳巡檢梅嶺失妻記〉、〈五戒禪師私紅蓮記〉、〈楊溫攔路虎傳〉、〈曹伯明錯勘賊記〉、〈錯認屍〉、〈錢舍人題詩燕子樓〉、〈計押番金鰲產禍〉、〈萬秀娘仇報山亭兒〉、〈蘇長公章臺柳傳〉。
- <sup>17</sup> 如〈史弘肇龍虎君臣會〉、〈楊思溫燕山逢故人〉、〈張古老種瓜娶文女〉、〈任孝子烈性為神〉、〈拗相公飲恨半山堂〉、〈崔待詔生死冤家〉、〈范鰵兒雙鏡重圓〉、〈西湖三塔記〉、〈洛陽三怪記〉、〈花燈轎蓮女成佛記〉、〈勘皮靴單證二郎神〉、〈小夫人金錢贈年少〉、〈福祿壽三星度世〉、〈鬧樊樓多情周勝仙〉、〈崔衙內白鷄招妖〉、〈一窟鬼癩道人除怪〉。
- <sup>18</sup> 如〈宋四公大鬧禁魂張〉、〈金明池吳清逢愛愛〉、〈皂角林大王假形〉、〈小水灣天狐貽書〉、〈十五貫戲言成巧禍〉、〈刎頸鴛鴦會〉、〈汪信之一死救全家〉、〈張孝基陳留認舅〉、〈新橋市韓五賣春情〉、〈張生彩鸞燈傳〉。

入話的「結構」，以「形式規範化」的特徵最為明顯。宋元話本小說雖有著固定的結構形式，但缺少各種形式的全面接合。明話本小說與此不同，具備多樣且完整的形式結構。話本小說的「典雅化」即是從如此地基本形式規範化中，具體呈顯。而入話結構在經過專業寫作文人之筆，更完整、周密地規劃後，也使入話的形式，從「不完備」轉為「定型化」，內容更為高質而典雅。

入話的「界定」，雖各家說法不一，且現存的宋元話本小說中或有缺少某些階段之例，但話本小說大都不能脫離定型範式。相較於宋元話本小說，明話本小說中的入話，同樣以詩詞、短句、術語構成，但不同點在於更嚴謹、周密，且缺少一些形式或部分接合的情形。其結合方式可分為幾種類型，這些形式的組合皆是作者表達敘事藝術考量的成果。

入話的「基本特徵」乃是以詩詞開頭，這種詩詞稱為「開篇詩」或「開頭詩」、「篇首詩」，是話本小說開篇時的固定形式。「開篇詩」之後的形式與結構不一，包括幾種類型：一、不經任何解釋而直接進入正話；二、僅在詩詞後說明該詩詞的出處、來源；三、簡單解釋開篇詩，繼而附加相關議論；四、附加與主題相關的小故事與一些評議等<sup>19</sup>。其中常見形式是第三者與第四者。在明話本小說的入話中，第三、四者的數量相當多，而且開篇詩詞、入話故事、解釋評論相互有機連結的情形十分頻繁。下表為考察明話本小說入話之結構體制的結果<sup>20</sup>，有助了解入話結構與體制的作品及

<sup>19</sup> 同註<sup>14</sup>，頁9-10。

<sup>20</sup> 徐興菊在《明刊話本小說入話研究》（暨南大學中國古代文學系碩士論文，2004年）中對明話本小說的入話類型進行詳細分類與統計，雖然運用資料豐富、分類極有體系，涉及原典相當全面，但仍存有可商榷之處。其一，入話類型的分類，文中分為六種「入話」類型，如「僅有入話詩詞」、「詩串入話」、「僅有入話詩、入話釋論」、「僅有入話詩和入話故事」、「入話詩、釋論、故事齊全」、「無入話或入話缺失」。其中「詩串入話」，僅於部分宋元話本小說入話中才出現，明話本小說入話中幾乎不見，無需納入六種分類形式之內。其二，「僅有入話詩和入話故事」和「入話詩、釋論、故事齊全」項目之分類模糊，因為在「僅有入話詩和入話故事」形式中往往出現釋義、評論簡略的現象，與「入話詩、釋論、故事齊全」項目中的內容重複。其三，明話本小說入話類型的分析錯誤，有些作品實有入話故事，但論文統計中忽略而歸納為其他類型。其四，宋元與明話本小說區分標準不清，各自所含篇數亦有差別，如徐興菊將《清平山堂話本》分為宋元作品18篇，明代作品9篇，但在宋元與明代作品正確篇數上，研究者各有不同的見解，大部分論者認為宋元作品為16篇，明代



其總體數量。

表二 入話形式結構分類

話本小說集名稱	所含篇數	入話形式結構				備註
		僅有詩詞或 詩串入話	詩詞+釋義或 詩詞+釋源+議論	詩詞+故事或 詩詞+釋義+故 事+評論	無入話 或 入話缺失	
清平山堂話本	11	4	2	1	4	
熊龍峰刊行小說	2	2	0	0	0	
喻世明言	32	5	12	15	0	
警世通言	26	8	6	12	0	
醒世恒言	34	10	11	13	0	
初刻拍案驚奇	40	0	3	37	0	
二刻拍案驚奇	38	1	2	35	0	
天湊巧	3	0	1	2	0	殘存 3 回
貪欣誤	6	0	3	3	0	
鼓掌絕塵	4	0	4	0	0	10 回 1 集
型世言	40	0	16	24	0	
歡喜冤家	24	17	6	1	0	
石點頭	14	0	7	7	0	
西湖二集	33	3	2	28	0	
龍陽逸史	20	0	20	0	0	

作品 11 篇。另外，《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》、《初刻拍案驚奇》、《二刻拍案驚奇》的宋元與明代作品篇數也有大幅出入，並無提示其時代區分的詳細標準。其五，《清夜鍾》、《壺中天》、《鴛鴦針》等小說集刊的刻年代雖尚有疑義，但許多學者認為明代後期刊行，應收錄於明話本小說範圍。有鑑於對徐興菊《明刊話本小說入話研究》一文的諸多存疑，筆者以該文提供的部份文獻及統計資料為基礎，重新分類「入話」的形式結構，並旁徵相關文獻予以補充。以下，為筆者重新歸納後的四種類型：「僅有詩詞，或詩串入話」、「詩詞+釋義，或詩詞+釋源+議論」、「詩詞+故事，或詩詞+釋義+故事+評論」、「無入話，或入話缺失」。參考徐興菊：《明刊話本小說入話研究》（廣州：暨南大學中國古代文學系碩士論文，2004 年 6 月）；吳禮權：《古典小說篇章結構修辭史》（臺北：臺灣商務印書館，2005 年）；傳承洲：〈文人創作與明代話本的文人化〉，《求是學刊》，第 28 卷第 5 期（2001 年 9 月）；胡蓮玉：〈話本小說結構體制演進之考察〉，《江海學刊》，2004 年第 6 期；吳禮權：〈話本小說「頭回」的結構形式及其歷史演進的修辭學研究〉，《復旦學報》，2006 年第 2 期等。

宜春香質	4	0	4	0	0	5回1集
弁兒釵	4	0	4	0	0	5回1集
清夜鍾	10	0	10	0	0	殘存10回
壺中天	3	0	0	2	1	
鴛鴦針	4	2			2	4回1卷
合計	352	52	113	180	7	

「僅有詩詞」式，是僅有篇首詩詞，對此沒有任何的解釋、議論；「詩詞＋釋義」式，是指篇首詩詞及其含義、義蘊的解釋；「詩詞＋釋源＋議論」式，是指對篇首詩詞進行探源、釋義，以及以一句或一段話來論述對詩詞與釋源的一些看法；「詩詞＋故事＋評論」式，是指對篇首詩詞進行解釋，然後講述與「正話」內容相關的簡單故事作「入話故事」，再用一首詩詞、幾句話，以及一些評議對主旨或故事內容表達感慨、想法<sup>21</sup>。

由此可見，包含詩詞、釋義、故事、評論的作品為數最多；兼含詩詞與釋義、詩詞與釋源的作品為數也不少；僅有入話詩詞的作品卻不多；沒有入話或入話缺失的作品只限於幾部作品而已。即使「入話」之運用與否皆以作者與讀者的溝通、時代與出版的情況、情節與敘事的考量而決定，但大部分明話本小說皆大加採用「規範化」的典型範式<sup>22</sup>。入話體制的「規範化」，可引起形式上的典雅化，是逐漸擺脫話本小說的說書藝術形式、步向書面化的標誌，也是文人創作觀念與審美意識的具體呈現<sup>23</sup>。

統計明話本小說「入話」類型與分類中較明顯的特徵，即是「入話故事」的增加。在宋元話本小說入話中，有入話故事的情形並不常見，無入話故事的作品卻相當多，但明話本小說入話呈現，卻與此相反。專業文人在內容與形式上進行修整，尤其是形式方面的具型化，雖然作者無法完全脫離宋元話本小說應變大眾娛樂而調整入話形式，但讀者已習慣接受固定的入話形式，自然產生強化形式規範、凸顯具有體系的現

<sup>21</sup> 有關「入話」結構體制的詳細分類與說明，可參酌吳禮權：《古典小說篇章結構修辭史》（臺北：臺灣商務印書館，2005年），頁160-251。

<sup>22</sup> 胡蓮玉：〈話本小說結構體制演進之考察〉，《江海學刊》，2004年第6期，頁148。

<sup>23</sup> 同註<sup>1</sup>，頁84。

象。「入話」形式之所以用不同類型接合，是為了引起讀者注意、導入正話，透過形式的規範化呈現清新、雅緻，嚴謹、婉約的「典雅化」。這種純粹在形式上的經營，卻導引了藝術形式與藝術風格的發展，敞開典雅藝術的大門<sup>24</sup>。

入話形式的完備讓讀者容易進入正話。於是入話形式較完整，進入正話的過程也順暢，這也是邁進「典雅化」的藝術過程。入話經過不同世代許多作者進行研磨、更改，注入了不同思想觀念與審美情趣，形成了固定的形式與體制規範。入話體制的規範化、系統化即是奠定話本小說的基本結構，並從此脫離散軼、紛亂的形式，逐漸定型為固定的結構，這可謂話本小說「典雅化」的藝術特徵。

### 三、「入話」篇幅的增長

明話本小說的入話比起宋元話本小說，篇幅較為增長。宋元話本小說的篇幅長短無限定，於是有些作品的入話篇幅實為廣闊，例如〈崔待詔生死冤家〉排列十一首詩詞與釋義，〈一窟鬼癩道人除怪〉連續羅列十五首詞與釋義評論<sup>25</sup>，〈十五貫戲言成巧禍〉，〈勿頸鴛鴦會〉，〈簡帖和尚〉等皆大量運用詩詞、故事、評論。有些作品僅有一兩首開篇詩詞來代替整個入話，十分簡略，例如〈任孝子烈性為神〉、〈勘皮靴單證二郎神〉、〈小夫人金錢贈年少〉等<sup>26</sup>，但進入明代以後情況則稍有改變，整體而言，篇幅大為擴展<sup>27</sup>。

明話本小說入話大部分具有固定長度，不似宋元話本小說一般，全然依作者敘事

<sup>24</sup> 王晉中：〈接受視野中的雅俗藝術論〉，《文藝理論與批評》，2006年第4期，頁128。

<sup>25</sup> 金明求：〈《京本通俗小說》中「入話詩」之運用〉，《中國古典文學研究》，第7期（2002年6月），頁150-151。

<sup>26</sup> 同註<sup>14</sup>，頁10-11。

<sup>27</sup> 王慶華在〈論明末話本小說文體之雅俗分流〉一文曾言，明話本小說入話故事（頭回）的篇幅「大幅縮減」。但筆者認為，其所主張的「大幅縮減」標準相當模糊，並無詳細提示其比較對象。雖有些明話本小說比宋元話本小說，出現篇幅縮減的情形。但整體而言，明話本小說的入話篇幅，確實比宋元話本小說增長。參考王慶華：〈論明末話本小說文體之雅俗分流〉，《明清小說研究》，2006年第4期，頁234-235。

興趣，或以原有故事內容來取決篇幅的長短。而是立基在宋元話本小說之上，於加工、修訂時，對原本描繪不夠充分或有所缺失的場面，予以補充內容、重新調整與正話的關係。因此，大部分的明話本小說入話於每個階段的表現，逐漸形成具有穩固、簡略與繁多的彈性運用、規律且有體系的篇幅結構。而這種變化，可從以下三方面考察：

首先，以宋元與明代相同內容的作品比較，考究明話本小說和宋元話本小說入話的篇幅上差別。宋元話本小說〈柳耆卿詩酒玩江樓記〉（《清平山堂話本》卷一）與明話本小說〈眾名姬春風弔柳七〉（《喻世明言》卷十二）皆描繪群妓與柳永的深摯恩情，但在入話篇幅上卻具有不同面貌：

誰家柔女勝姮娥，行速香堦體態多。兩朵桃花焙曉日，一雙星眼轉秋波；釵從鬢畔飛金鳳，柳傍眉間鎖翠蛾。萬種風流觀不盡，馬行十步九蹉跎。這首詩是柳耆卿題美人詩。（〈柳耆卿詩酒玩江樓記〉）

北闕休上詩，南山歸敝廬。不才明主棄，多病故人疏。白髮催年老，青陽逼歲除。永懷愁不寐，松月下窗虛。這首詩，乃唐朝孟浩然所作。他是襄陽第一個有名的詩人，流寓東京，宰相張說甚重其才，與之交厚。一日，張說在中書省入直，草應制詩，苦思不就，遣堂吏密請孟浩然到來，商量一聯詩句。正爾烹茶細論，忽然唐明皇駕到。孟浩然無處躲避，伏於牀後。……由是終身不用，至今人稱為孟山人。後人有詩歎云：新詩一首獻當朝，欲望榮華轉寂寥。不是不才明主棄，從來貴賤命中招。古人中有因一言拜相的，又有一篇賦上遇主的；那孟浩然只為錯念了八句詩，失了君王之意，豈非命乎？（〈眾名姬春風弔柳七〉）

這兩篇作品情節結構與主題內涵十分相似，但就入話的篇幅而言，具有相當大的差別。宋元話本小說〈柳耆卿詩酒玩江樓記〉的入話僅有開篇詩詞與釋源而已，但明話本小說〈眾名姬春風弔柳七〉不但有「開篇詩詞」與「釋義釋源」，也有孟浩然錯念八句詩而終身不用的「入話故事」，並在講述入話故事後以結尾詩詞與議論來終結。除了〈柳耆卿詩酒玩江樓記〉與〈眾名姬春風弔柳七〉以外，也有類似的例子。

宋元話本小說〈五戒禪師私紅蓮記〉（《清平山堂話本》卷三）與明話本小說〈明悟禪師趕五戒〉（《喻世明言》卷三十）都描寫五戒禪師與明悟禪師的結交友誼、轉世姻緣的故事。正話情節略分為前世與現世的兩個階段：五戒私通紅蓮，被明悟點破，悔羞坐化，明悟為了趕上救他，也圓寂而去。五戒托生為蘇軾，明悟托生為謝瑞卿，謝瑞卿剃髮為僧，常勸蘇軾信佛，後來蘇軾終有所悟，決心依佛，一同圓寂。入話內容也反映正話之前世與現世間的輪迴轉世、因果報應觀念，但兩篇作品的入話篇幅上出現顯著的差別。

禪宗教豈非凡，佛祖流傳在世間。鐵樹花開千載易，墜落阿鼻要出難。（〈五戒禪師私紅蓮記〉）

「昔為東土震中客，今作菩提會上人。手把楊枝臨淨土，尋思往事是前身。」……且說洛陽有一人，姓李，名源，字子澄，乃飽學之士，腹中記誦五車書，胸內包藏千古史。因見朝政顛倒，退居不仕，與本處慧林寺首僧圓澤為友，交遊甚密。澤亦詩名遍洛，德行滿野，乃宿世古佛，一時豪傑，皆敬慕之。每與源遊山玩水，弔古尋幽，賞月吟風，怡情遣興，詩賦文詞，山川殆遍。忽一日，相約同舟往瞿塘三峽，遊天開圖畫寺。源帶一僕人，澤攜一弟子，共四人發舟。不半月間，至三峽，舟泊於岸，振衣而起。……忽聞隔川歌聲。源見一牧童，年約十二三歲，身騎牛背，隔水高歌。源心異之，側耳聽其歌云：「三生石上舊精魂，賞月吟風不要論。慚愧情人遠相訪，此身雖異性常存。」……遙望牧童，度柳穿林，不知去向。李源不勝惆悵，坐於石上久之。問於僧人，答道：「此乃葛稚川石也。」源深詳其詩，乃十二年圓澤之語，並月峰下火文記。至此在下竺相會，恰好正是三生！（〈明悟禪師趕五戒〉）

宋元話本小說〈五戒禪師私紅蓮記〉僅有相當簡略的入話詩詞而已，但明話本小說〈明悟禪師趕五戒〉不但有開篇詩詞與結尾詩詞，並有概述故事的歷史背景，加上大篇幅來描寫李源遇故友圓澤所託生牧童的「三生相會」故事。這兩篇作品的正話內容與意義雖為十分相似，但其入話形式與篇幅上有著較大的差距。除了上列的一些作

品之外，也有〈張生彩鸞燈傳〉（《能龍峰刊行小說》）與〈張舜美燈宵得麗女〉（《喻世明言》卷二十三），〈風月瑞仙亭〉（《清平山堂話本》卷一）與〈俞仲舉題詩遇上皇〉（《警世通言》卷六），〈合同文字記〉（《清平山堂話本》卷一）與〈楊抽馬甘請杖 富家郎浪受驚〉（《二刻拍案驚奇》卷三十三「入話」）等，皆在入話結構與篇幅上有著一些差別。

其次，入話篇幅相當多的作品，多有入話故事、釋義釋源、評議論斷。入話故事、詩詞釋義較多，或故事、釋義、評論多的作品是〈巧書生金鑾失對〉（《西湖二集》卷三）、〈淫婦背夫遭誅 俠士蒙恩得有〉（《型世言》第五回）、〈巧書生金鑾失對〉（《西湖二集》第三卷）、〈吹鳳簫女誘東牆〉（《西湖二集》第十二卷）、〈吳山頂上神仙〉（《西湖二集》第二十五卷）、〈酒下酒趙尼媼迷花 機中機賈秀才報怨〉（《初刻拍案驚奇》第六卷）等。其中〈巧書生金鑾失對〉的入話，不但有開篇詩詞、議論，而且闡述五個入話故事：

紗籠自可為丞相，金紫難加薄命人。風送滕王雷碎石，難將天意等閒陳。話說人生富貴窮通，自有定數。詩中第一句是李藩的故事。李藩初在節度使張建封門下，張建封鎮治徐州，奏李藩為判官。那時新羅國有個異僧，善能相人。……據這四個故事看將起來，可見世上富貴貧窮之事，都是上天作主，一毫人力勉強不得。只看宋仁宗事，便知端的。宋仁宗御于便殿，忽有二近侍在殿側爭辯，聲聞御前。……仁宗皇帝大加嘆異道：「果然繇命不繇人。朕為天子，尚且不能以富貴與人，何況其他！」這般看將來，真是：世上萬般都是命，果然半點不繇人。說話的，我且問你：「設使仁宗再叫此人去，難道不做了不成？」總之畢竟勉強，不是自然之事。

〈巧書生金鑾失對〉入話中敘述五個小故事，例如李藩窮時，異僧說必為相，後果為相；王顯無貴相，日封三品半夜即死；王勃一夜神風八百里到南昌，得賦〈滕王閣序〉，才名滿天下；張鎬貧甚，擬模顏魯公〈薦福碑〉數千張為資，不料夜雷斷碑；宋仁宗欲證明人生貴賤在至尊，不在天，亦未能如願等，入話故事之篇幅與數量已超過宋元話本小說的平凡限制。《喻世明言》第二十八回〈李秀卿義結黃貞女〉也有類似

的情形。〈李秀卿義結黃貞女〉中的入話皆有入話詩詞、入話故事、評點議論等，這些結構有機接合，強化內容與形式的豐富多元，並襯托恩情與義結的道德理想。入話中出現的詩詞相當多，包括開篇與結尾詩詞共有出現六次，並有三個不同的入話故事：

據唐人小說，有個木蘭女子，是河南睢陽人氏。因父親被有司點做邊庭戍卒，木蘭可憐父親多病，扮女為男，代替其役。頭頂兜鍪，身披鐵鎧，手執戈矛，腰懸弓矢，擊柝提鈴，餐風宿草，受了百般辛苦。如此十年，役滿而歸，依舊是個童身。邊庭上萬千軍士，沒一人看得出他是女子。……又有個女子，叫做祝英臺，常州義興人氏，自小通書好學。聞餘杭文風最盛，欲往遊學。其哥嫂止之曰：「古者男女七歲不同席，不共食。你今一十六歲，卻出外遊學，男女不分，豈不笑話！」英臺道：「奴家自有良策。」乃裹巾束帶，扮作男子模樣，走到哥嫂面前，哥嫂亦不能辨認。……又有一個女子，姓黃名崇嘏，是西蜀臨邛人氏，生成聰明俊雅，詩賦俱通，父母雙亡，亦無親族。時宰相周庠鎮蜀，崇嘏假扮做秀才，將平日所作詩卷呈上。周庠一見，篇篇道好，字字稱奇，乃薦為郡掾。吏事精敏，地方凡有疑獄，累年不決者，一經崇嘏剖斷，無不洞然。屢攝府縣之事，到處便有聲名，胥徒畏服，士民感仰。

多段列出開篇詩詞後講述一些有智婦女例子來作個引話，如木蘭代父從軍、祝英臺與梁山伯的愛情故事、黃崇嘏喬裝為大吏，以「扮女為男」故事為當作入話故事，每個故事後皆有總結性的詩詞或評論。總而言之，明話本小說的入話篇幅比宋元話本小說已大為擴充、增補，並具有詩詞、故事、評議等內容，形式結構十分齊全、有系統。

再者，篇首與結尾詩詞較多的作品不少，先看《型世言》第二十五回〈凶徒失妻失財 善士得婦得貨〉開篇詩詞：

「篇首」：

紛紛禍福渾難定，搖搖燭弄風前影。桑田滄海只些時，人生且是安天命。

斥鹵茫茫地最腴，熬沙出素眾所趨。漁鹽共擬擅奇利，寧知一夕成溝渠。

狂風激水高萬丈，百萬生靈攸然喪。廬舍飄飄魚鱉浮，覓母呼爺那相傍。  
逐浪隨波大可憐，萍遊梗泛洪濤間。天賦強梁氣如鍾，臨危下石心何奸。  
金珠已看歸我橐，朱顏冉冉波中躍。一旦貧兒作富翁，猗頓陶朱豈相若。  
誰知飄泊波中女，卻是強梁鴛鳳侶。姻緣復向他人結，訟獄空教成雀鼠。  
嗟嗟人散財復空，贏得人稱薄幸儂。始信窮達自有數，莫使機鋒惱化工。

在篇首中運用二十八段詩句，描繪十分繁多、仔細，並陳述有關人生幸福、富貴在天的主題思想。《石點頭》第七回〈感恩鬼三古傳題旨〉的開篇詩詞與結尾詩詞，亦有較大的篇幅，尤其是結尾詩詞就比起其他宋元話本作品之一二段句俗語或韻語來構成，內容與涵義方面更豐富，並其篇幅長度也不少增加了。

「篇首」：

十里松音蔣子山，暮煙收盡梵宮寬。夜深更向紫薇宿，坐久始知凡骨寒。  
一派石泉流沆瀣，數廷霜竹顫琅玕。大鵬洵有搏風便，還許鷓鴣附羽翰。

「結尾」：

富貴未來休妄覲，功名到手始為真。鷓鴣欲奮圖南翮，徒被時人笑破脣。

作品開頭時，運用幾段詩句來作引話，開篇詩詞後，亦有一些釋義釋源、評點議論，皆富有「讀書盡其在我，功名自有天命」的道理。除了上列的作品之外，亦有〈侯官縣烈女殲仇〉（《石點頭》第十二回）、〈癡郎被困名繯 惡髡竟投利網〉（《型世言》第二十八回）、〈宿宮嬪情殢新人〉（《西湖二集》第二十二卷）等，皆在篇首或結尾中大量運用詩詞。

小說的「典雅化」，並不僅限為內容意義方面，亦包含形式結構方面。話本小說入話脫離分散的結構，具備體系的結構。明話本小說的入話篇幅相當多，入話裡包括詩詞、小故事、議論等，與宋元話本小說的不均衡相較，更為嚴謹而周密，所佔比率於整個故事作品上也增多。入話形式的典雅化，將模糊的形式更為具體規範，並重新調整。

入話篇幅增加不單於「開篇詩詞」與「入話故事」，在釋義評點、結尾議論的部



分亦擴增長度。入話篇幅的增長可說是將入話更「規範化」、「典雅化」的具體過程。作者創作（或修訂）作品時，即是脫離宋元藝人所運用的入話，卻再次注重與正話之間的連結而重新排定長度與寬度。因此入話內容、形式與正話，有著相當緊密的關係。這已經不像宋元入話僅注重讀者反映、喚起場景，而轉變為與整體結構融合為一，而構成敘事藝術的引子。入話中故事、詩詞與評論的增加，是作者有意設定進入情節內容之前的安排，儘量運用入話的意義與效用的結果。因之，明話本小說中的入話具備有效地呈現出作品情節與線索、暗示的功能。

#### 四、「入話詩詞」兩頭結構的完成——「篇首」與「結尾」

明話本小說入話之獨特特色是經常出現「兩頭結構」，「兩頭結構」是首尾皆以詩詞、韻語所構成的形式。入話開始時以「詩詞」開頭，結束時以詩詞、偶句、韻語作為終結，篇首與結尾間具有首尾相關、應先接後之意，或襯托情境、總括大意之涵義。「篇首」又稱「開頭詩詞」、「開篇詩詞」，胡士瑩在《話本小說概論》的「篇首」項目中詳細說明：「通常都一首詩（或詞）或一首一詞為開頭。這些詩詞，有時也稱『言語』，有自撰的，有引古人的。大抵都是念白而不是唱詞。」<sup>28</sup>易言之，開頭的詩詞（韻語）就是「篇首」。宋元話本小說入話中雖然出現「兩頭結構」，但並不完整，且無全面性，僅限於幾篇作品的入話之內<sup>29</sup>，許多作品僅有篇首，沒有結尾詩詞，直接進入正話<sup>30</sup>。但明話本小說「入話」與此不同，若有篇首詩詞，多有結尾

<sup>28</sup> 胡士瑩：《話本小說概論》（北京：中華書局，1982年），頁135。

<sup>29</sup> 如〈宋四公大鬧禁魂張〉、〈刎頸鴛鴦會〉、〈張生彩鸞燈傳〉、〈洛陽三怪記〉等。

<sup>30</sup> 宋元話本小說入話中，沒有結尾詩詞、釋義釋源、評點議論，僅有開篇詩詞的作品，已過一半以上的數量，共有十九篇作品，如〈三現身包龍圖斷冤〉，〈鄭節使立功神臂弓〉，〈陳可常端陽仙化〉，〈柳耆卿詩酒玩江樓記〉，〈風月瑞仙亭〉，〈趙伯升茶肆遇仁宗〉，〈合同文字記〉，〈藍橋記〉，〈快嘴李翠蓮記〉，〈陰騭積善〉，〈陳巡檢梅嶺失妻記〉，〈五戒禪師私紅蓮記〉，〈楊溫攔路虎傳〉，〈曹伯明錯勘賊記〉，〈錯認屍〉，〈錢舍人題詩燕子樓〉，〈計押番金鰲產禍〉，〈萬秀娘仇報山亭兒〉，〈蘇長公章臺柳傳〉等。有關宋元話本小說「入話」結構形式的分類與數量及其作品，可參考註<sup>14</sup>，頁10。

詩詞，形成十分穩定的首尾相接結構。這些首尾呼應，不但在形式與內容方面相互連結，且在敘事技巧與藝術內涵方面也相當契合，產生穩定的文藝形式，成為鞏固典雅化的藝術型態。

在話本小說皆有開篇詩詞，但不一定有結尾詩詞。若無結尾詩詞直接進入正話，往往產生入話與正話分界模糊、連接生疏的情形，尤其是入話與正話關係密切的作品，更需要兩者區隔分明。因為入話仍有進入正話的楔子，若兩者分別不明確，將使讀者於進入正話前與作品正式開始時產生困擾，並造成入話與正話的雜亂、交錯。即使有些作品進入正話之前，替結尾詩詞出現一種暗示總結入話的術語，但開頭與結尾之間呼應關係相當薄弱。沒有結尾詩詞的作品，大部分入話故事、釋義評論不多，因此入話故事、評點議論後之結尾詩詞自然減少。

結尾詩詞的減少原因，除了調整入話與正話間篇幅與敘事內容之外，原來的材料上並無結尾詩詞，因此作者認為不需再敷衍寫作，抑或進入正話過程中不需結尾詩詞，其已在入話故事中闡述總結性的議論，因而不重述內容等。不過宋元話本小說並無認真考慮兩頭結構的意義，認為「篇首」與「結尾」只是進入正話之一種引子而已，不啻整個作品的重要意義。於是宋元話本小說比起明話本小說，篇首與結尾詩詞出現的比率十分少。在明話本小說入話中卻經常出現「兩頭結構」，如《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》、《初刻拍案驚奇》、《二刻拍案驚奇》、《天湊巧》、《石點頭》等。這些小說集作品中出現的「兩頭結構」形式與內容相當豐富，但《貪欣誤》、《歡喜冤家》、《西湖二集》等的一些小說集不像先例的例子那樣每篇都有兩頭結構，但其出現的比率不低。

開篇詩詞與結尾詩詞篇幅而言，大部分篇首的篇幅較大，但也有出現這兩者相等幅度，雖較為少見，亦有結尾詩詞篇幅比篇首更大的情形。首先看開篇詩詞篇幅比結尾詩詞大的情形：

「篇首」：

人間夫婦願白首，男長女大無疾疫。男娶妻兮女嫁夫，頻見森孫會行走。  
若還此願遂心懷，百年瞑目黃泉臺。莫教中道有差跌，前妻晚婦情離乖。

晚婦狠毒勝蛇蝎，枕邊譖語無休歇。自己生兒似寶珍，他人子女遭磨滅。  
飯不飯兮茶不茶，蓬頭垢面徒傷嗟。君不見大舜歷山終夜泣，閔騫十月衣蘆花。

「結尾」：

小家兒女受艱辛，後母加添妄怒嗔。打罵飢寒渾不免，人前一樣喚娘親。

（《醒世恆言》第二十七卷〈李玉英獄中訟冤〉）

「篇首」：

我輩自鍾情，無端呱呱生。關門時入夢，思到幾難名。  
翼北淩波血，枝連異域索。塊然非血肉，終日易如醒。

「結尾」：

人心冥漠未易知，杯酒方新意已移。每過夷門一垂淚，寥寥此道正堪思。

（《天湊巧》第一回〈假俠夫千金空托 真義士一緘收功〉）

〈李玉英獄中訟冤〉篇首與結尾間有著相當大的篇幅之差，〈假俠夫千金空托 真義士一緘收功〉也像〈李玉英獄中訟冤〉一樣有著篇幅上的差別。在有些作品的首尾詩詞篇幅上出現幾乎相同的長度：

「篇首」：

塞翁得馬非為吉，宋子雙盲豈是凶。禍福前程如漆暗，但平方寸答天公。

「結尾」：

雷火曾將典庫焚，符驅鬼祟果然真。玄部觀裡張皮雀，莫道無神也有神。

（《警世通言》第十五卷〈金令史美婢酬秀童〉）

「篇首」：

人家養子願聰明，我被聰明誤一生。但願生兒愚且蠢，無災無難到公卿。

「結尾」：

蠅子螫成貧士，蜈蚣咬出侍郎。世事千奇百怪，何須計較商量！

（《西湖二集》第四卷〈愚郡守玉殿生春〉）

〈金令史美婢酬秀童〉與〈愚郡守玉殿生春〉的篇首與結尾篇幅完全相等或十分接近。明話本小說的「兩頭結構」中，就與先例的作品不同，有結尾詩詞篇幅卻比篇首更大的作品：

「篇首」：

青樓原有掌書仙，未可全歸露水緣。多少風塵能自拔，淤泥本解出青蓮。

「結尾」：

有心已解相思死，沉復留心念連理。似此多情世所稀，請君聽我歌天水。  
天水才華席上珍，蘇娘相向轉相親。一官各阻三年約，兩地同歸一日魂。  
遺言弱妹曾相托，敢謂冥途忘舊諾。愛推同氣了良緣，賡歌一絕於飛樂。

（《初刻拍案驚奇》第二十五卷〈趙司戶千里遺音 蘇小娟一詩正果〉）

「篇首」：

子息從來天數，原非人力能為。最是無中生有，堪今耳目新奇。

「結尾」：

越親越熱，不親不熱。咐葛攀藤，總非枝葉。奠酒澆漿，終須骨血。  
如何妒婦，忍將嗣絕？必是前生，非常冤業。

（《初刻拍案驚奇》第三十八卷〈占家財狠婿妒侄 延親脈孝女藏兒〉）

在明話本小說入話中，結尾詩詞篇幅比篇首更多的情形，實不尋常，僅出現在《初刻拍案驚奇》、《西湖二集》等一些小說集內。雖然有時篇首與結尾篇幅相等或較少，但大部分篇首詩詞篇幅比結尾詩詞大一些，造成「頭大尾小」、「大開小結」的敘事型態。從篇首與結尾詩詞的運用形式而言，可分為引用前人的詩詞，或自己把原有的詩詞改成為適合小說內容意義，亦有全部創作而成的。另外從詩詞、韻語文類而言，運用詞語比起偶句、韻語的比率較多，這可能是因為在展開故事內容與運用敘事技巧上，詞語比較容易表達文中涵義，並在形式方面具有彈性，在字數、韻律運用方面較開放之故。

結尾詩詞經常以兩三句詞語韻語來結束，引用詩詞的情況也不少，這可能從內容

意義與描寫技巧方面，有著與正話接合的考量。結尾詩詞雖不同於專對以多數詩詞來構成的篇首詩詞（經常運用韻語、偶句，實有簡樸、減縮的特徵），但首尾相接的藝術技巧而言，這種現象不但完成入話形式的規範化，並且呈現在寫作藝術上典雅化。若沒有結尾詩詞，讀者閱讀作品時往往易於形成困惑。讀者閱讀入話時，首先透過篇首詩詞來接觸作品，沒有結尾詩詞直接引進正話，在理解作品內容與意義和感受敘事藝術上，會造成頭尾不接的困難。因此「首尾順接」，可說提高小說的修辭藝術，並呈現敘述技巧的完整。讀者透過首尾相接的藝術形式來體會已脫離表演時的無定順序、隨機應變之說書特徵，話本小說真正獲得了閱讀作品的地位，並感受到其中蘊含之「雅正」、「深意」的藝術特色。

話本小說的入話詩詞「兩頭結構」，凸顯敘述框架而增強藝術效果，引起讀者的注意力，所以作者把詩詞與韻語以多樣的敘事技巧運用在入話。在明話本小說入話中運用詩詞，使作品內容與形式上形成連結，而引起讀者的興趣，注意力集中於作品。而且說故事之前首先布置故事的氣氛、場景，使讀者進入故事之前預先體會故事的情境，其中又暗示將來故事內容的一角，給讀者發揮想像力而滲透情節，並認同作品的藝術效果。

## 五、結 語

「入話」，為話本小說中的重要形式，是具體襯托整個故事藝術型態的關鍵。因此，作者特別留意入話的運用與呈現。宋元話本小說入話的「大眾化」特徵，是以閱讀對象之水平及接受程度而決定。但到了明代社會，閱讀階層與水準已有變化，不同於宋元時代的平民、婦女、商人等市民階層，讀者擴及為文人、士人等高級知識份子，入話內容與意義自然也反映了文人精神，如個人的憂患意識、命運的悲嘆、理想生活的憧憬等。同時，作者也從市井藝人、下層文人轉為擁有文學成就的小說家，因而形成比宋元話本小說更為文雅、系統的特徵。

明話本小說入話的重要特徵，即是將「分散」的入話形式「定型」、「規範化」。使讀者於完整形式中，自然感受話本小說文人品性的審美情趣。另外，作品中表現出

的文人精神、在入話結構中強化的形式規範與篇幅的增長，以及首尾相接的詩詞，皆具體呈現了小說的審美意識。使話本小說的「通俗性」提升到「韻散兼用」、「嚴謹簡樸」的「典雅化」層次。並且，透過這種變化過程，離脫以俗為主的入話，轉變至有別於以往、不同凡響的典雅化階段。在入話結構方面，則已脫離簡單的入話體制，形成完整、有機、有體系的引接結構，篇幅長度亦不同於宋元話本，已具有複雜、多樣的藝術型態。

總之，入話形式的完整與定型，實踐入話「典雅化」的具體過程，充分體現了「系統化」的敘事模式。

## 主要參考及引用文獻

### 一、古代典籍

- 古本小說集成編委會編：《古本小說集成》，上海：上海古籍，1990年。
- 劉世德、陳慶浩外主編：《古本小說叢刊》，北京：中華書局，1991年。
- 馮夢龍編、徐文助校注、繆天華校閱：《喻世明言》，臺北：三民書局，1998年。
- 馮夢龍編、徐文助校訂、繆天華校閱：《警世通言》，臺北：三民書局，1992年。
- 馮夢龍編、廖吉郎校訂、繆天華校閱：《醒世恒言》，臺北：三民書局，1995年。
- 凌濛初著、徐文助校訂、繆天華校閱：《拍案驚奇》，臺北：三民書局，1995年。
- 凌濛初著、徐文助校訂、繆天華校閱：《二刻拍案驚奇》，臺北：三民書局，1993年。
- 洪楸編輯、石昌渝校點：《清平山堂話本》，南京：江蘇古籍出版社，1994年。
- 熊龍峰等刊行、石昌渝校點：《熊龍峰刊行小說四種》，南京：江蘇古籍出版社，1994年。
- 天然癡叟著、弦聲校點：《石點頭》，南京：江蘇古籍出版社，1994年。
- 陸人龍著、陳慶浩校點：《型世言》，北京：新華出版社，1999年。
- 周輯著、陳美林校點：《西湖二集》，江蘇古籍出版社，1994年。
- 金木散人著、劉葳校點：《鼓掌絕塵》，南京：江蘇古籍出版社，1994年。

### 二、現代論著專書

- 鄭振鐸：《中國文學研究新編》，臺北：明倫出版社，1971年。

孫楷第：《中國通俗小說書目》，臺北：鳳凰出版社，1974 年。

胡士瑩：《話本小說概論》，北京：中華書局，1982 年。

莊因：《話本楔子彙說》，臺北：聯經出版事業公司，1986 年。

葉太平：《中國文學的精神世界》，臺北：正中書局，1994 年。

歐陽代發：《話本小說史》，武漢：武漢出版社，1997 年。

徐朔方：《小說考信編》，上海：上海古籍出版社，1997 年。

王定璋：《白話小說——從群體流傳到作家創造的社會圖卷》，桂林：廣西師範大學出版社，1999 年。

程毅中輯注：《宋元小說家話本集》，濟南：齊魯書社，2000 年。

金明求：《虛實空間的移轉與流動——宋元話本小說的空間探討》，臺北：大安出版社，2004 年。

吳禮權：《古典小說篇章結構修辭史》，臺北：臺灣商務印書館，2005 年。

### 三、單篇論文

周兆新：〈“話本”釋義〉，《國學研究》，第二卷，北京大學出版社，1994 年 7 月。

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

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

范宜如：〈話本小說中詩詞之運用及其意蘊——以「西湖小說」為例〉，《國文學報》，第 25 期，1996 年 6 月。

孟昭連：〈作者·敘述者·說書人——中國古代小說敘事主題之演進〉，《明清小說研究》，1998 年第 4 期。

傅承洲：〈文人創作與明代話本的文人化〉，《求是學刊》，2001 年 9 月。

李雙華：〈馮夢龍與話本小說的雅化〉，《重慶師院學報》，2002 年第 4 期。

金明求：〈《京本通俗小說》中「入話詩」之運用〉，《中國古典文學研究》，第 7 期，2002 年 6 月。

張祝平：〈以雅入俗——宋代小說的普及與繁榮〉，《雲夢學刊》，第 24 卷第 4 期，

2003 年 7 月。

楊世明：〈論中國文學中的“雅”、“俗”關係及其他〉，《達縣師範高等專科學校學報》，第 13 卷第 3 期，2003 年 9 月。

張暢：〈文化視野中的雅俗之辯〉，《綏化師傳學報》，第 24 卷第 1 期，2004 年 3 月。

胡蓮玉：〈話本小說結構體制演進之考察〉，《江海學刊》，2004 年第 6 期。

張從容：〈中國小說藝術的“雅”與“俗”〉，《學術交流》，第 9 期，2004 年 9 月。

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

王齊洲：〈雅俗觀念的演進與文學型態的發展〉，《中國社會科學》，2005 年第 3 期。

黎藜：〈從頭回看話本小說創作主旨的衍化〉，《明清小說研究》，2006 年第 1 期。

孫福軒：〈主體的凸顯——李漁擬話本小說“敘事干預”略議〉，《信陽師範學院學報》，2006 年 2 月。

吳禮權：〈話本小說“頭回”的結構形式及其歷史演進的修辭學研究〉，《復旦學報》，2006 年第 2 期。

王慶華：〈論明末話本小說文體之雅俗分流〉，《明清小說研究》，2006 年第 4 期。

王晉中：〈接受視野中的雅俗藝術論〉，《文藝理論與批評》，2006 年第 4 期。

金明求：〈導入引進情景：宋元話本小說「入話」之「大眾化」敘事藝術〉，《政大中文學報》，第 6 期，2006 年 12 月。

#### 四、學位論文

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

王慶華：《話本小說文體形態研究》，上海：華東師範大學中國文學系博士論文，2003 年 4 月。

徐興菊：《明刊話本小說入話研究》，廣州：暨南大學中國古代文學系碩士論文，2004 年 6 月。



# **Classical Transformation of Common Customs: Classic Elegance in Literary Novel Scripts Using “Ru-hua” Model in Narrative Art during the Ming Dynasty**

*Kim, Myung-goo*

Assistant Professor

Department of Chinese Language and Literature

College of Humanities

Myongji University

## **Abstract**

Literary script novel writers in the Ming Dynasty pay particular attention to the use of “ru-hua” to give its readers some special effect. Thus, besides the contents, the writers also focus on the ru-hua art technique in its form, structure, and narrative aspects. This process is intimately linked to its classic elegance. “Ru-hua” compared to “Zheng-hua,” exhibits in a more concrete manner the varied forms of classic elegance in art. The writers employ “ru-hua” form not only to show the appreciation of beauty and temperament of its content in particular, but also facilitate its readers to enter into the reading process. This study further analyzes in detail the varied forms of “ru-hua” in the literary novel scripts of the Ming era,

exploring from its original popularization to its intensification of classic elegance and appreciation of beauty. From the process of change of the “ru-hua” forms in the Ming Dynasty one can know the author’s consciousness and identity as well as gradually realize how the author draws inspiration from everyday experiences while adding classical elements in the narrative, which is the most distinctive artistic literary expression of novel scripts of the period.

**Keywords:** literary novel scripts, classic elegance, “Ru-hua”, graceful customs, narration