

試論《聊齋誌異》之符號美學

——以〈畫皮〉之「獐鬼」為例

陳葆文

淡江大學中文系助理教授

提 要

本文係以《聊齋誌異》〈畫皮〉之「獐鬼」為例，藉由分析其於小說中所呈現之符徵特質及符旨內涵，追溯其呈現及寓意與傳統小說相關符號系統之關係，以作為系列探討《聊齋誌異》符號美學之初聲。其探討之進路，首先針對《聊齋誌異》所見鬼類之篇章做一全面性之分析，依鬼類符徵特質之不同，大致可區分為「鬼而物」及「鬼而人」兩類，而〈畫皮〉「獐鬼」恰兼有前二者之特質。其次由〈畫皮〉「獐鬼」符徵及符旨切入，以分析其符號系統之結構特質。最後爬梳歷代短篇小說中所見女鬼之符號系統，對照前述〈畫皮〉「獐鬼」符號系統之分析，以呈現〈畫皮〉之「獐鬼」對傳統小說符號系統繼承與開展之軌跡。結論部分，根據前述分析對照，提出《聊齋誌異》對傳統小說符號系統的繼承與開展之價值認定，並觀照蒲松齡《聊齋誌異》符號美學之小說史意義。

關鍵詞：聊齋誌異 畫皮 鬼 符徵 符旨

來稿日期：2005年9月27日，通過日期：2005年10月18日

試論《聊齋誌異》之符號美學

——以〈畫皮〉之「獰鬼」為例

陳葆文

淡江大學中文系助理教授

一、前言

《聊齋誌異》的出現，並不是一個偶然，就小說史的發展而言，明以後諸體小說即已臻完備，《聊齋誌異》作者蒲松齡儘可擁有豐富的小說資源以供汲取。也因此，我們可以在將近五百篇的小說中不時瞥見似曾相識的情節單元或人物側影。然而，《聊齋誌異》能在其時文言短篇小說已然沒落的窘境中獨放異采，並不單只來自於對前朝小說養分的充分吸收運用，作者蒲松齡充滿強烈創作企圖及情感投射的個人特質，與馳騁恣肆、獨具巧思的寫作手法，更是使《聊齋誌異》在這個古典文學的總結時代，得以展現出繼承而不重複、創新而見深刻的藝術成就的關鍵所在。《聊齋誌異》獨特的符號美學，也正是透過「繼承」與「創新」的互涉作用，從而建構成形。

《聊齋誌異》的符號美學內涵豐富多元，必須透過系統性且多角度之分析，方能建立起完整的模型結構，欲盡全功，誠非本論文篇幅所能承載；而《聊齋誌異》既有原名《鬼狐傳》之說[□]，小說亦確以敘鬼說狐[□]為大宗，則不妨以此為一切入點，期

□ 趙起杲〈青本刻聊齋誌異例言〉：「其事則鬼狐仙怪……是編初稿名鬼狐傳」，又孫錫嘏〈讀聊齋志異後跋〉亦曰「初名《鬼狐傳》，後雜以他事，改命曰《志異》，共十六卷」。

能以小見大，以為一窺《聊齋誌異》符號美學堂奧之嘗試。

《聊齋誌異》中的異類以女性性別為主，既已為學者所公認。對照寫實色彩濃厚的人間女子：不論貌寢德高的喬女，失身而死、既愚且哀的竇女，或頑劣暴躁、虐夫不孝的江城、馬介甫妻、金氏等；蒲氏筆下的狐鬼，則多可見艷質慧心的佳麗：如端穩幹練的菊妖黃英、溫婉好詩的魚妖白秋練、忍辱慧黠的狐妖小翠、嬌弱豔麗的女鬼聶小倩等。後者形象的塑造，明顯是為寄託他的孤憤所作[□]，因此不論女妖女鬼，大多出於一個美好的形象，由不同角度投射了蒲氏對女子的美感想像或審美要求。此所以對於《聊齋》狐鬼印象或認知，讀者多予以如「佳狐佳鬼」[□]、或「多言鬼狐，款款多情；間及孝悌，俱見血性」[□]等評語。

然而，既非只是搜奇好異、賣弄才子筆力，《聊齋誌異》描寫天仙人鬼、花妖狐魅，多呈現其美好的一面，固然部份原因與其現實所見惡婦的不愉快經驗有關[□]，但更深層的動機當是藉此以為其孤憤寄託的載體，透過陰陽對比的強烈張力，以不言而喻卻又能鮮明傳達其苦心孤詣之所在。由這個角度來解讀《聊齋誌異》中的異類，當可理解到人物本身所負載的「符徵」與「符旨」[□]的依存關係。推而論之，既然「異

-
- 《聊齋誌異》之妖除了狐之外，當然還有其他類型，除走獸外，還有禽鳥、水族、昆蟲、植物等，故在此不過以「狐」為眾妖之代稱。
- 蒲松齡〈聊齋自誌〉「集腋為裘，妄續幽冥之錄；浮白載筆，僅成孤憤之書；寄託如此，亦足以悲矣。」，又同註一孫錫嘏所引文「而窺其大旨要皆本春秋彰善癉惡，期有功於名教而正，並非抱不羈之才，而第以鬼狐仙怪，自書其悲憤已也」。
- 高珩：〈聊齋誌異序〉。
- 馮鎮巒：〈讀聊齋雜說〉。
- 如蒲松齡在婚後即面臨到嫂嫂爭妒的糾紛，使其父蒲磐終不得不析箸分家，以求清靜；而分家的不公，使蒲松齡面臨窘迫的生活環境：「時歲歉，菽五斗、粟三斗，雜器具，皆棄朽敗，爭完好，而孺人嘿若癡。兄弟皆得夏屋，爨舍間房皆俱；松齡獨異，居惟農場老屋三間，曠無四壁，小樹叢叢，蓬蒿滿之。」（〈述劉氏行實〉）。又其友王鹿瞻有惡妻，至令王父客死逆旅，蒲松齡有書〈與王鹿瞻〉強烈指責王鹿瞻「兄不能禁獅吼之逐翁，又不如孤憤之從母，以致雲水茫茫，莫可問訊，此千人之所共指！而所遭不淑，同仁猶或諒之；若聞親訃，猶俟其終，則至愛者不能為兄諱矣。」凡此，或親身遭遇，或親眼目睹，這些現實生活中諸婦所為，應都予蒲松齡在實際生活或心靈方面不小的影響與感慨。
- 關於「signifier」、「signified」的中文翻譯，版本多樣，有譯為「符號具」、「符號義」、「能指」、「所指」、「符徵」、「符旨」、「符表」、「符義」等，筆者疏陋，但台灣所見似以「符徵」

類」能出之以美好的形象以反諷人間諸惡，又未嘗不能現其惡相以點破人間似是而非的假象？由是可知，蒲松齡以其天馬行空的筆力曲盡物狀，「俾畸人滯魄，山魃野魅，各出其情狀，而無所遁隱」[□]，書中固然以「佳狐佳鬼」的形象為主，卻也有出之以恐怖形象的異類，而〈畫皮〉便屬後者中值得加以討論的一篇。歷來對於異類佳麗的論述已多，但對異類醜質的討論則相對較為冷清。因此本文擬以〈畫皮〉之「獐鬼」為論析對象，除了追溯其繼承傳統、剖析其符號系統的建構過程之外，更希望藉此以見蒲松齡在繼承前朝小說傳統之餘，如何推陳出新，開展出《聊齋誌異》獨特的小說符號美學。

二、《聊齋誌異》之鬼類分析

筆者統計《聊齋誌異》小說人物（不限定主角或配角）具有「鬼」身分的篇章，依所塑造人物的物種特質加以區分，可分「鬼而人」及「鬼而物」等兩大類[□]。前者指小說人物身分屬性明顯非陽世之人，但其外貌、言談、舉止等與生人無異者。若再進一步區別其身分之原始來源，又可細分為「生前為人」及「本然為鬼」兩亞類。所謂「生前為人」，指小說人物雖通篇以「鬼」為其主要身分標籤，但不論出場時是否

、「符旨」使用機率較高，如阿特金斯（G.Douglas Atkins）等著，張雙英、黃景進等編譯：《當代文學理論》（台北：合森文化事業有限公司，1991年9月）、泰瑞·伊果頓（Terry Eagleton）著，吳新發譯：《文學理論導讀》（台北：書林出版有限公司，1993年4月）、烏柏托·艾柯（Umberto Eco）等著，李幼蒸編譯：《結構主義和符號學——電影文集》（台北：桂冠圖書股份有限公司，1994年4月）等書皆採此組翻譯，故亦依之，以「符徵」指「signifier」、「符旨」指「signified」。

□ 蒲立德：〈聊齋誌異跋〉。

□ 此係以張友鶴輯校：《聊齋誌異》會校會注會評本（台北：里仁書局，1991年9月）所收篇章為依據。凡篇章中稱人物為「鬼」者，皆屬之。必須指出的是，本文分類的依據雖係根據小說的寫作現象加以歸納，但畢竟是一個後設的歸類準則；而從蒲松齡小說中的用詞方式來看，其對「鬼」似乎只是一個含糊的、習慣性的指稱，「鬼為何物」的定義其實並不精確。因此，必會遭遇屬灰色地帶的篇章而難以歸類，如〈尸變〉之旅舍主人媳、〈噴水〉之怪嫗、〈竇女〉之竇女、〈紫花和尚〉之董尚書侍兒、〈金生色〉之金生色、〈韓方〉之韓方、〈山神〉之「籍地飲」之「數人」等，雖皆具人形，或為新死，或為故尸，且較之他篇稱「鬼」之人物特質、及各篇情節發展，實則上述人物當即是「鬼」，但小說中皆未稱其為鬼，甚有逕以尸稱之者，以故如此類者則不予列表討論。相關篇章分類詳參附錄一「《聊齋誌異》鬼形象類型」。

已然為鬼，活動場所為人間或是幽冥，透過小說敘述，讀者可知其生前蛛絲馬跡，可以清楚掌握鬼人物的言談聲氣，乃是來自其曾經陽世為人的活動軌跡與生命記憶的延續。這樣的敘事設計，奠定了小說人物著重雖死猶生、強調人性特質的塑形基調。在人物的呈現上，或是情節之始時尚為生人：如魯公女（〈魯公女〉）一出場時，作者即言其為好騎獵、英姿颯爽的太守之女；葉生（〈葉生〉）則是困頓場屋的不遇書生。但更多一現身即已為鬼，藉著追憶或對話透露出生前資料：如小謝把筆學書時，不經意勾起對生前父親教握的孺慕深情；公孫九娘（〈公孫九娘〉）枕上悽惻追憶當年于七之案時的牽連之慘；宋生（〈司文郎〉）表白甲申之禍前佯狂至都冀求知音的落寞孤寂等。此類屬於「生前為人」的諸鬼，不論男女，多居小說主角地位，故多自有其名，如聶小倩、公孫九娘、宋生、葉生等；然即使其鬼但為小說之配角人物，也不乏有名有姓或具特定身分者，如或稱嵇生（〈苗生〉）、李洪都（〈薛慰娘〉），或為大寇（〈諭鬼〉）、司札吏（〈司札吏〉）等。以《聊齋誌異》寫作模式而論，通常篇中若但泛泛稱其身分如「婦」「女」「某」「某生」或「狐」等，而未言其名姓的話，作者在敘事風格上偏向以記事志異為主，如〈新郎〉中行為怪異的新娘但以「婦」或「女」稱之，而立篇主旨在敘此一奇案而已；又如〈鳳陽士人〉，寫士人、士人妻、士人小舅三夢相感之奇遇，分明脫胎自唐傳奇薛漁思的〈獨孤遐叔〉[□]一篇，其間雖兼及士人妻的情感怨望，但主要還是鋪敘此番夢境遭遇之奇，故人物之設定只要標示出彼此對應之關係即可，而不必費心書寫其獨立之個性人格。準此，由前述「鬼而人」之「生前為人」類中諸鬼的設定方式，即可見其敘事的主要目的多不在於情節的志異說奇，更意在賦予人物獨立的生命與角色地位，藉著幽冥人物獨特性格的呈顯，透過與尤其是陽世之人的互動，進而擴大生者的活動空間，以更多角度地突顯作者對人情現實的沉寫、感慨或諷諭。

至於「鬼而人」之「本然為鬼」之類，則指小說鬼之身分為其本然所具有者，小說並不交代其自何而來，而直接由其之為鬼切入以敘事。這一類鬼之身分性質明顯與前述「生前為人」者有別，前者多為遊魂孤鬼，此則多為冥間隸卒；因此在人物塑造及作意上，自與前者大有區別。此類小說之鬼，作者並不強調其外貌如何，更罕見對

□ 《太平廣記》卷 281。

其個性情感之書寫。此由其多逕以「鬼」稱之，（如〈魁星〉〈庫將軍〉等），或頂多不過指稱其某種冥府頭銜（如〈布客〉之蒿里山東四司隸役）可見。然而無論身分如何設定，大致而言，此類人物多作為小說之配角人物甚至龍套角色，其串場的工具性意義大於作為一個獨立人物的意義。因之其篇章立意往往以志怪為主（如〈布客〉〈魁星〉等），或藉冥間以諷刺人間不平（如〈考弊司〉〈席方平〉），而不在寫人物互動之際的情感流動。相對而言，在敘事風格上，「生前為人」類偏重抒情寫人，浪漫主義色彩較濃厚；而「本然為鬼」類則偏重敘事諷喻，現實主義色彩較強烈。

相對於「鬼而人」類諸鬼之較偏向人性的表現，所謂「鬼而物」者則指小說所見之鬼，其人物塑造目的在凸顯其怪異恐怖近於物類而乏人性之舉止。有趣的是，這一類鬼物的設定，固然就舉止言，毫無例外的都表現諸多可怖血腥等駭人聽聞的行為；但就外型而言，卻並非如「鬼而人」之類有明顯的男鬼女鬼兩性之別，而是呈現兩種不對稱的設定，筆者依此區別為兩個亞類：一者毫無性別之分，且其外貌實已無異於妖怪，乃所謂「近於怪」者；一者則具有女性外型，甚至還能與生人對話，然而作者卻刻意寫其外型之醜陋，與動作舉止之可怖，即所謂「具女性形象」者。相較於「鬼而人」類諸鬼之兩性區別明顯，在「鬼而物」類中，「男性」不但是缺席的，且此類「鬼而物」之「具女性形象」者，其醜陋可怖的形象舉止，與「鬼而人」類中諸般始終花容月貌、多情可人，甚至為男主角成家生子的幽冥佳麗相比，真不啻泥壤與彩雲之別。而本文所討論的〈畫皮〉，其「獐鬼」即屬此類「鬼而物」之「具女性形象」者。

綜上所述，歸納《聊齋誌異》中人物具有「鬼」身分的篇章，大約有八十篇次，其中重見者八篇，則總篇數約有七十二篇。透過附錄一之分類表可見，不論以篇次或篇數比例而論，《聊齋誌異》鬼類之兩大類別中，顯然以「鬼而人」類為主；而此類之中，男鬼之比例雖高於女鬼，但女鬼居於小說主角地位的篇章比例卻高於男鬼[□]。可見在蒲松齡的寫作意識中，對女鬼的刻畫興趣似乎是高於男鬼的。

□ 「女鬼」類所列篇章，除〈霍生〉〈商婦〉，其餘篇章女主角皆為女鬼，且其名姓多即篇名所見者，此類中女鬼為主角者佔百分之九十二；「男鬼」類中，則〈江中〉〈諭鬼〉〈鬼作筵〉〈公孫九娘〉〈杜翁〉〈小謝〉〈陳錫九〉〈王貨郎〉〈席方平〉〈任秀〉〈司札吏〉〈苗生〉〈薛慰娘〉等篇中之男鬼只能視為配角性質，以男鬼為該類主角之比例只有百分之六十七。

事實上，以此現象對照全書對人物性別的書寫興趣，亦可得到相同的印證。馮鎮巒〈讀聊齋雜說〉有所謂「多言鬼狐，款款多情」之說，當即是就書中的女鬼狐女而言。全書之中，男鬼者雖不在少數，如前所舉葉生、宋生、牛成章等，形象亦頗突出；卻不若小謝、公孫九娘、聶小倩、魯公女、呂無病來的膾炙人口。這種現象，在《聊齋誌異》以狐為主之篇章亦然。按此類篇章之數目與鬼篇章相近[□]，其中男性之狐亦不乏其數，或為淫惑崇人的妖魅，如〈賈兒〉中淫誘賈人妻者；或為瀟灑不羈的酒伴，如〈酒友〉中車生之狐友；或為俠氣熱腸的諫友，如〈馬介甫〉為友懲治悍妻的馬介甫；甚或是多情尚義的同性戀者，如〈黃九郎〉中的黃九郎等。不論少長妍媸，不論近於崇妖，或是幾為上仙，《聊齋誌異》男性之狐的面目其實是非常繽紛的。儘管如此，《聊齋誌異》之狐，狐女形象較前者似乎更具吸引力：且不論有具體姓名之狐女數目遠出於男性之狐之上，即可見蒲松齡寫狐之偏愛，甚至如青鳳者，都亦真亦假地成為蒲松齡現實友朋所傾慕的對象（〈狐夢〉）；其他如嬌娜、紅玉、辛十四娘、鴉頭、小翠等，亦屢為論者舉例分析的對象[□]。由此可見，以人而論，「士人」固然是蒲松齡最鍾愛的人物[□]；以「異類」而論，則這部或名《鬼狐傳》的才子之作，其舞台的光彩當盡為異類女性所攬矣。

《聊齋誌異》寫異類偏好以女性為主，除了作者個人興趣之外，究其深層因素，當與蒲松齡本身的閱讀興趣及《聊齋誌異》的書寫體制傳承有關。蒲松齡不只一次自承對志怪的興趣，如其言：

途中寂寞姑言鬼，舟上招搖意欲仙。（〈途中〉）

- 關於《聊齋誌異》出現狐之篇章，由七十三篇至八十六篇之說皆有之，見辜美高：〈談「狐」——《聊齋誌異》札記〉，《國際聊齋論文集》（北京：北京師範學院，1992年7月），頁252；又楊昌年：《聊齋誌異研究》（台北：里仁書局，1996年8月）第二章「題材意識分類表列」，以狐為題材之篇章亦約有七十多篇。
- 如盛源、北嬰選編：《名家解讀聊齋誌異》（濟南：山東人民出版社，1999年1月）所選錄討論《聊齋誌異》單篇的十二篇論文中，十一篇皆屬以女性為主之篇章，其中狐女即佔了三篇，另為女鬼兩篇、其他女妖二篇、女仙及一般女性各一篇。
- 筆者曾根據自設統計，指出以「士人」為主角之篇章佔《聊齋誌異》全書百分之五十以上。參陳葆文：《聊齋誌異癡狂士人類型析論》（台北：里仁書局，2005年1月），頁14，及書後附錄三「《聊齋誌異》所見士人角色一覽表」之統計。

新聞總入夷堅志，斗酒難消磊塊愁。（〈感憤〉）

才非干寶，雅愛搜神；情類黃州，喜人談鬼。（〈聊齋自誌〉）

前引二詩分別作於蒲松齡三十一及三十二歲[□]，後一段之自白恰成於其四十歲之際。這些興趣傾向的夫子自述都指向了蒲松齡涉獵歷代志怪的濃厚興趣。即以《搜神記》論，經胡應麟輯逸而成的二十卷本，其中不論是怪異之事之見證者、本身發生變易之事之當事人，或妖鬼等異類所呈現之性別符號，皆是男女兩性互見。若以抽樣方式具體比較兩性之出現比例，則以上數諸事較集中之卷十四至十九而論，前二類之記載中，明顯以女性為主；後一類則男性多於女性[□]。然不論篇章內容分類所顯示的性別比例差異如何，皆可見志怪的核心意義，其實都是透過「人」的視野與「人際互動」的情境才有其存在的空間與發生的可能。干寶雖言編寫《搜神記》的目的在「發明神道之不誣」，這個動機論其實已指出了搜奇載異的寫作，根本就是建立在一種傳播與被傳播的關係上。而所謂「神道之不誣」，並不是一個超越的真理，而是一個必須被驗證、亟欲向某些特定對象宣揚的訊息——實則若無「人」之見證與敘事，若無「讀者」群的預設，「志怪」的世界也就無由開展了。試看不論《搜神記》《夷堅志》，諸般靈異文本的呈現，必然透過一個敘事者加以描述，這個敘事者或顯於文本，如《搜神記》卷十四之「蠶馬」條，首即有「『舊說』，太古之時……」云云；而更多的是隱於文本之外，即敘事者就是作者。因此志怪的書寫，其實並不是對所謂異類靈物之存在現象的客觀記錄，而是作者有意識地為人世開展一個異次元的空間，向「人」提出訴求、提醒在身處於「常」的「人類」勿忘對屬「非常」的「異類」有所存心——小說中異類的「非常世界」其實是依附於人類的「常界」之下的。蒲松齡喜讀《搜神記》《夷堅志》等書，必然深切體悟這層書寫的深層意義，且勇於突破前人潛意識的寫作心理並加以超越，將之提升為有意識地打造為自己發聲吐氣的魔幻世界，此誠如其於〈聊齋自誌〉中所坦承：

□ 據蒲松齡著，趙蔚芝箋注：《聊齋詩集箋注》（山東：山東大學出版社，1996年5月）編年。

□ 參附錄二「《搜神記》卷14至19題材及人物性別分類」。表格中之篇章名稱依汪紹楹校注之《搜神記》（台北：木鐸出版社，未注出版年月及版次）。

集腋為裘，妄續幽冥之錄；浮白載筆，僅成孤憤之書。寄托如此，亦足悲矣！……
知我者，其在青林黑塞間乎？

蒲松齡明白揭示《聊齋誌異》的寫作，就是建立在其「孤憤」之情、「寄托」之意、與冀求「知己」之想三項核心意義之上，則將《聊齋誌異》文本視為一龐大的符號體系，從而對其中所欲表達寄托之符號意義加以解讀，此條研究路徑信亦庶幾能符合蒲老的苦心孤詣。

此外，與蒲松齡親近者如摯友張篤慶及兒孫輩，遠者乃至近代的評論者，莫不將《聊齋誌異》的體制納入志怪筆記及傳奇的體系中，如云：

司空博物本風流，涪水神刀不可求。（張篤慶〈和留仙韻〉）

其事多涉於神怪；其體仿歷代志傳；其論贊或觸時感事，而以勸以懲；其文往往刻鏤物情，曲盡世態，冥晦幽探，思入風雲；其異足以動天地、泣鬼神，俾畸人滯魄，山魃野魅，各出其情狀而無所遁隱。（蒲立德《聊齋誌異》跋語）

留仙蒲子，幼而穎異，長而特達。下筆風起雲湧，能為載記之言。能於制義舉業之暇，凡所見聞，輒為筆記，大要多鬼狐怪異之事。（唐夢賚《聊齋誌異》序）

明末志怪群書，大抵簡略，又多荒怪，誕而不情，《聊齋誌異》獨於詳盡之外，示以平常，使花妖狐魅，多具人情，和易可親，忘為異類，而又偶見鶻突，知復非人。（魯迅《中國小說史略》）

蒲松齡對志怪的興趣固來自諸般志異小說，對人情的揣摩則不能不歸之於傳奇的啟發。此由《聊齋誌異》中頗有對唐代傳奇故事改寫之作，如〈俠女〉女主角俠女之性格及情節要素頗受〈賈人妻〉（《全唐文》卷 718 崔蠡作）、〈長安妾〉（李肇《唐國史補》）、〈義激〉（《太平廣記》卷 196 引薛用弱《集異記》）、〈崔慎思〉（《太

平廣記》卷 194 引皇甫氏《原化記》) 等篇之影響[□]；〈向杲〉人化虎之情節之於李復言的〈張逢〉、皇甫氏的〈南陽士人〉；〈賈奉雉〉之幻化試煉之於李復言〈杜子春〉；〈續黃梁〉之於沈既濟〈枕中記〉；〈織成〉的龍女壽夫之於李朝威〈柳毅傳〉等，凡此，皆可見蒲松齡受惠於唐傳奇的寫作啟發，不可謂不深矣。而傳奇作品，向來學者公認以寫人情為主，所謂「小小情事，悽惋欲絕，洵有神遇而不自知者」(《唐人說薈》引洪邁語) 尤其突出其女性人物的塑造，加之蒲松齡寫作《聊齋誌異》，本不意在宗教宣傳或載異好奇，而是有其身世之感、強烈個人意識為出發點的「孤憤」之作。因此，其鬼類故事會集中於「鬼而人」之類，且又偏愛以女性為異類主角；而「鬼而物」類中，則獨缺男性異類而唯以女性為訴求，當不難理解。

《聊齋誌異》的故事中充滿著豐富的符徵表現及符旨內容，其小說符號美學的表現與成就，是很值得研究者作廣泛而深入的分析論述，尤其最足以提供研究者觀察在古典小說藝術體制可謂發展臻備的清初，一位具有強烈創作企圖、為寫小說而小說、且的確具有才筆的作者，如何在汲取傳統小說養分之餘，更融會灌注自己獨特的小說美學理念，而生產出如是一部具經典性的作品。而在這樣的命題之下，鬼或狐這些最早活躍於古典小說中的角色，如何跨越時代年光，歷經宋元明的黯淡寥落之後，復於《聊齋誌異》中展現異彩，當然最宜於作為觀察的樣本。本文即由符號系統的角度切入，以〈畫皮〉之「獐鬼」作為分析之文本，就上述命題做一探討。

□ 按〈賈人妻〉至〈義激〉之作者資料及篇次序排據王夢鷗：《唐人小說校釋》（台北：正中書局，1985 年 8 月），頁 265。又據寧稼雨：《中國文言小說總目提要》（濟南：齊魯書社，1996 年 12 月），頁 114「國史補」條，言其書約成於太和初，然李肇既與薛用弱等人同時，而諸人之記俠婦人報仇事又大同小異，故此篇之寫成固不必受其成書時間所影響，而或與〈賈人妻〉等篇寫成時間相去不遠。詳見陳葆文：〈由再創作論《聊齋誌異》之經典性——以〈俠女〉為例〉，《扣問經典》（殷善培、周德良主編，台北：學生書局，2005 年 6 月），頁 1 - 47。又關於《聊齋誌異》對唐傳奇的繼承，亦可參考康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》（台北：里仁書局，2005 年 3 月）第五章「集腋為裘 寄託孤憤」，頁 339 - 410。

三、〈畫皮〉「獐鬼」之符號系統分析

□ 「獐鬼」符徵之雙重性結構

前文已指出《聊齋誌異》的鬼類故事中，「鬼而人」類的篇章居此類故事之主流地位，「鬼而物」類則相對顯得較為薄弱，而屬「鬼而物」類的〈畫皮〉，不僅為此類中故事性較豐富之篇章，且其中所見「獐鬼」，蒲松齡對其聲口行為，乃至外在形貌等之描述，較同類故事有更為豐富生動的描繪。此外，〈畫皮〉「獐鬼」極不同於皆屬「鬼而物」類下的亞類「具女性形象」者其他三篇〈咬鬼〉〈廟鬼〉〈鬼津〉之處，在於「獐鬼」符徵之複雜性，其不僅具有「女性」形體而已，甚至趨近於「鬼而人」類中的艷鬼特質；但其本質卻又是具有「妖性」之猙獰惡相。而這麼對比強烈的雙重性差異，也在篇中形成極大的戲劇張力。「鬼而人」類的女鬼故事幾乎章章精彩，因而在表現較為單調的「鬼而物」類中，獨能見〈畫皮〉如此具有特色之篇章，自然值得對其多予探討。再加上篇末的「異史氏曰」，更彰顯出作者確賦予此篇深刻的寓意。因此，此篇「獐鬼」的形象結構，不僅符徵結構之雙重性值得一探，其符旨的負載內涵與傳輸方式，也值得加以分析。

從〈畫皮〉的「獐鬼」形象與其所屬「鬼而物」亞類「具女性形象」者之關係來看，「獐鬼」出現的最大意義，在於它打破了蒲松齡自己於此亞類中所建立的「女鬼」符徵模式。通常，此類鬼物皆是雖具女形卻醜惡無比的，如：

見一婦人自牆中出，蓬首如筐，髮垂蔽面... .. 露面出，肥黑絕醜... .. 婦猝然登床，力抱其首，便與接唇，以舌度津，冷如冰塊，浸浸入喉... .. 聞門外有人行聲，婦始釋手去。（〈鬼津〉）

見一女子孥簾入... .. 年可三十餘，顏色黃腫，眉目蹙蹙然，神情可畏... .. 覺喙冷如冰，氣寒透骨... .. （血）腥臭異常。（〈咬鬼〉）

見一婦人入室，貌肥黑不揚。笑近坐榻，意甚褻... .. 婦不復人形，目電閃，口血赤如盆。（〈廟鬼〉）

這些都是「鬼而物」亞類「具女性形象」者一出場時的形象，即如〈廟鬼〉一篇有變臉的過程，變臉前後卻仍皆屬醜行惡相，對比性不是十分強烈。三篇的女鬼一現身時，不是年紀不小了（年可三十餘）、要不就是肥醜、或膚色不佳（或黑或黃），因此即使〈章阿端〉篇中出現的鬼婢並未為害，但以其形象乃「一老大婢，攣耳蓬頭，臃腫無度」，故不免被男主角戚生消遣拒絕「尊範不堪承教」，致令其不得不羞愧地「斂手蹣跚而去」。而很明顯的，這些條件都不是蒲松齡所認定美的標準。同樣是女鬼，「鬼而人」類中諸艷鬼的標準，容貌姣好自不必論，年齡當在雙十以內，且體態纖秀、儀態潔雅才可。如年紀較小的伍秋月「年可十四五，容華端妙」，李氏「年僅十五六，彈袖垂髻，風流秀曼，行步之間，若還若往」（〈蓮香〉），愛奴則「年約十五六，風致韻絕」「亭亭可愛」；可以看出，蒲松齡大約是以十七八歲左右的佳人為主，如聶小倩與公孫九娘正是十七八的少女，前者「彷彿艷絕」「綽約可愛」、後者「笑彎秋月，羞暈朝霞，實天人也」；至於相依為命、情同姊妹的秋容與小謝，則是「一約二十，一可十七八，並皆姝麗」、其惡作劇時的舉止不論「飄竄而去」或是「鶴行鷺伏」，也都可見其輕巧。兩相對照，便可見蒲松齡對「鬼而人」及「鬼而物」之諸位鬼姝鬼婦，條件差別是非常明顯的。然而，屬於「鬼而物」的畫皮「獰鬼」，其一出場的形象不僅絕不同於「鬼而物」的同類「姊妹」，反而是以一種楚楚可憐的姿態出現在王生的面前：

太原王生，早行，遇一女郎，抱襖獨奔，甚艱於步……乃二八姝麗。

所謂「二八姝麗」之說，雖只是簡單勾勒幾筆，但與前文所引對小謝的描述，幾無二致。可見作者對此鬼在設計上，確實別有用心。而深層來看，此女不但意態惶惶，更兼步履難行，所呈現的正是引發男性同情、或者雄性衝動的經典特質——在〈連瑣〉中，連瑣初次現身時，是一個「珊珊自草中出，手扶小樹，低首哀吟」的朦朧身影，即已引發楊于畏守株待兔的興趣；及室中正面相對，連瑣的「瘦怯凝寒，若不勝衣」，似乎對楊于畏之後狎褻的動作更有催化發酵的效果。——〈畫皮〉男主角王生亦不能免，見女情狀，立即「心相愛樂」，甚至進一步交談之後，乾脆以保護為名帶回書齋金屋藏嬌了。

此外，〈畫皮〉之外三篇具女性形象之「鬼而物」者，男性與之遭遇的情境，幾

乎都是所謂的「白晝見鬼」□。而在〈章阿端〉一篇中，即嘗言「時大姓有巨第，白晝見鬼，死亡相繼，願以賤售」；〈鬼哭〉寫謝遷之變，王昌蔭宅淪為盜窟，因破獲殺戮慘烈「往往白晝見鬼，夜則床下燐飛、牆角鬼哭」。「白晝見鬼」的現象特別被加以強調，或是因為鬼為陰物，其出現於夜間本不足為奇；若白晝而見，則不但屬非常現象，且其慘之極、其厲之甚，必然出於一般鬼類之上。以此對照《聊齋誌異》中諸位可愛綽約的艷鬼多半是夜半現身，便不難明白前述厲鬼不約而同皆屬「白晝見鬼」者，正是為強調凸顯其妖異可怖的特質。至於〈畫皮〉這位「獐鬼」，雖然由後文可知，其本質實為厲鬼之類，但蒲松齡卻刻意安排其不循同類出場模式，而是出現在清晨這段暝夜才去、天光未盡全明的曖昧時段，恰好兼及了美善艷鬼與醜惡厲鬼的雙重敘事特質，充分顯示作者對此人物刻意塑造的用心□。

此外值得注意的是，與畫皮「獐鬼」同屬「鬼而物」類之篇章中，與諸女鬼遭遇者必是男性，而遭遇之際，如〈咬鬼〉中，此鬼是「攝衣登床，壓腹上...女以喙嗅翁面，顴鼻額眉殆遍」、〈鬼津〉之女鬼則是「猝然登床，力抱其首，便與接唇，以舌度津」，二者的動作或許因為女方過於醜惡，致使如此動作不免令人毛骨悚然；其實，這些女鬼對男性的動作，含有濃厚的性暗示。如前引〈章阿端〉中的那位臃醜鬼婢，其所以驚動戚生，正是因為她對戚生「以手探被，反覆捫撿」之故，如果這不是一種求歡的動作，何以戚生會有「尊範不堪承教」之譏？類似的動作，「年可十七八、姿態艷絕」的女鬼巧娘也曾施展於與傅廉初會即邀共寢的夜裡，小說寫巧娘的大膽行徑：

女郎暗中以纖手探入，輕捻脛股...又未幾，起衾入，搖生，迄不動。女便下

-
- 〈咬鬼〉〈鬼津〉皆言男方為「晝臥」而見鬼；〈廟鬼〉雖未明白指出為何時見鬼，但言女鬼作祟糾纏的情況乃是「如此百端，日常數作」，可見亦是「白晝見鬼」之類。
- 當然，不能忽略的是，蒲松齡安排「獐鬼」出現於這種時段，尚有人物心理及情節安排的邏輯考慮。從心理認知言，如果是夜間乍見伶仃女子獨行，難免令人聯想其非妖即鬼，如此當然不敢親近，遑論將之金屋藏嬌！但若女子於此時出現，又自言是避禍逃家者，便有其合理性：一則若是逃家，必然趁夜半無人、燈光昏暗之際逃出，故行至此時已是天明，便在情理之中；再則白日行人，顯得較為正常，也容易令人不疑有他。如此，在情節安排方面，也才能使其與王生相遇之際，不但能引對方與之攀談，且進一步發展金屋藏嬌的可能。

探隱處，乃停手悵然，悄悄出衾去。

醜婢與艷鬼，同樣以手入衾、探撫對方，動作雖然一樣，動機想必亦同，但前者粗魯，後者輕情。可見既被設定為妖質醜貌，自然不能期待其動作如何旖旎[□]，但其對男性的情色需索，則應與艷鬼並無二致。然同樣的動作如置換成夜半毛遂自薦的艷鬼，應亦不至突兀，故而〈廟鬼〉便明白寫出：「笑近坐榻，意甚褻」。事實上，女鬼求歡，本就是六朝志怪以來的小說傳統，蒲松齡是志怪的愛好者，則筆下的「醜鬼」，亦理所當然地繼承這樣的傳統。因此三位女鬼之貌固令人退避三舍，其行為實是志怪女鬼傳統的實踐。〈畫皮〉「獰鬼」雖在妍媸的表現上打破「鬼而物」類女鬼的形貌模式，但在情色行為傳統方面卻仍然依循既有模式，故當它成功取得王生的信任且藏匿在他的書齋後，接下來的動作當然就是「乃與寢合」了。

然而，男性遭遇醜鬼時的反應，上焉者尚能靜觀其變、一旦生變即反擊自保（〈咬鬼〉）；下焉只能坐以待斃、任其崇虐（〈廟鬼〉〈鬼津〉）——彼此之間既無言語互動，甚至〈咬鬼〉〈鬼津〉二篇之女鬼直如搜索獵物般直接對向男方下手，這種恍如被獵殺的情境，也正是小說恐怖效果之來源。但〈畫皮〉則否，四篇「鬼而物」的女鬼雖繼承了六朝以來女鬼的傳統，不同程度地表現了對男性性關係開展的企圖，但〈畫皮〉的「獰鬼」，所接收的只是行為動機層面、卻不是行為模式。既然其外型塑造皆依艷鬼模式進行，故在對男性釋放其情色意圖方面，自然亦打破同類「姊妹」直接登堂入室、只做不說的模式，而以近於「鬼而人」的艷鬼的行為風格，透過往還密切的對話互動，建立彼此的親密關係，以多變的表情引君入甕。首先，面對王生的詢問，乃以退為進：「行道之人，不能解愁憂，何勞相問。」，以激將法激發其男性自尊；繼則以敘身世時的「黯然」引發對方同情，製造認同；及聞王相邀，則又「喜，從之」，滿足對方的成就感；最後成功入住王生書齋後，則積極偵查四周環境並殷殷

□ 此處對艷醜之鬼行為模式的分析，主要針對蒲松齡設計人物的大原則而言。而才氣如蒲松齡，寫鬼自不至千人一面，佳人者未必皆艷光四射，而貌寢者也未必皆粗魯無文，因此亦見形象特出者。如其塑造呂無病這位獨特而美好的女鬼，乃刻意反向操作，不循艷鬼模式，反而寫其「年約十八九，衣服樸潔，而微黑多麻，類貧家女」，外貌並不出色，但其學識令人激賞、勤快令人感懷，且自有旖旎可愛由內在煥發而出，小說即寫其善懼依偎的楚楚姿態、及「忽聞氣息之來，清如蓮蕊」之令人心蕩。是以蒲松齡寫鬼，固然有其類型審美設定的偏好傾向，但並不侷限於此。

叮囑遊戲規則：「此所良佳。如憐妾而活之，須祕密，勿洩。」；迨得王生允諾，一切底定，「乃與寢合」。這一連串的心理戰[□]，終於使王生深陷粉骷髏的陷阱之中。而這段步步為營的鋪敘，正可見蒲松齡塑造〈畫皮〉「獰鬼」形象之用心，確有迥異於其他三篇「鬼而物」女鬼之處。

蒲松齡對〈畫皮〉「獰鬼」的符徵設定涵攝了多重的元素表現，其明為異類，卻刻意表現出近於人的種種行為表徵；本當為醜女，卻出落得艷質誘人。在〈畫皮〉這隻「獰鬼」身上，蒲松齡既刻意顛覆篇章所屬「鬼而物」類故事中女鬼符號系統的符徵，挪用了另一類相對的「鬼而人」類的艷鬼符徵，加諸其上；但又令其依循了同類故事中女鬼求歡的行為動機，使讀者於新奇感之餘，又不失熟悉感。這樣的意象豐富的設定，所欲令其負載的意義究竟如何，令人玩味。

然而〈畫皮〉「獰鬼」的在小說前段所表現出艷鬼種種符徵特質（包括形貌姿態、行為互動、出現時機等），還必須結合小說後段所展現的厲鬼形象，藉著二者所形成的強烈對比，方得以解讀如此雙重符徵結構所欲負載的意義為何。此篇對於諭示「獰鬼」之可疑有兩處伏筆，一則是王生略帶炫耀地向其妻陳氏透露金屋藏嬌之事時，陳氏不以為然的委婉勸說；然最主要的還是在於王生偶遇道士而被告以其有邪氣，王生卻仍不為所動。蒲松齡以曲折的筆法，故意寫當事人對事實的否認態度，既增加了小說敘事的懸念效果，也埋下了「獰鬼」現露本相時的驚悚氣氛。執迷不悟的王生歸齋尋女，因不得其門而入，卻反而因此窺得「獰鬼」真容：

見一獰鬼，面翠色，齒巉巉如鋸。鋪人皮於榻上，執彩筆而繪之；已而擲筆，舉皮，如振衣狀，披於身，遂化為女子。

這一段細緻的描述，正可見蒲松齡在小說前半刻意將屬於「艷鬼」的諸多符徵特質加諸此鬼之上的一片苦心，乃是欲以前段艷質偽裝為襯托，以突顯小說後段「獰鬼」本質之可怖。故前段敘其面容，只在簡單勾勒幾筆，而主要在寫其狡黠之內在；後者之惡相本質，則特詳於其面色、齒列、甚至諸般動作之毛骨悚然，以點其近於妖之特徵。

□ 筆者此處言其為心理戰，主要是因為由其後情節中可知，此鬼的幻相，乃是因人而異：如當其遁逃至陳氏弟家時，因對應的對象是弟媳，此鬼便化身成老嫗，藉口幫傭求寄，亦果然得逞。可見其乃針對不同人物人心以做訴求，察言觀色以求計逞，正是利用人心之例。

這些著重於外在舉止的書寫，完全回歸呼應了「鬼而物」三位女鬼重外在動作而不著重內在性格的敘事模式。可見「獐鬼」前段艷質的種種設定，乃是刻意以此手段豐富這種「鬼而妖」類的符徵表現，而非對原本所欲負載的符旨意加以解構。

事實上，當〈畫皮〉「獐鬼」顯露其本相之後，其妖物的符徵特質較其他三篇更為強烈：〈鬼津〉（「蓬首如筐，髮垂蔽面……露面出，肥黑絕醜」）、〈咬鬼〉（「年可三十餘，顏色黃腫，眉目蹙蹙然，神情可畏」）之女鬼儘管面貌醜陋，其極致也就是如此了，尚不失人形[□]；至於〈廟鬼〉之女鬼於小說後段「目電閃，口血赤如盆」的變臉，作者強調此乃是「婦不復人形」後的形象，可見如此樣貌在蒲松齡的定義中已近於怪了；則〈畫皮〉「獐鬼」本相的「面翠色，齒巉巉如鋸」，及其後為道士做法收服時「人皮劃然而脫，化為厲鬼，臥噪如豬」、梟首之後「身變作濃煙，匝地作堆」等諸般形象，比之〈廟鬼〉所見者，其怪異獐惡有過之而無不及。蒲松齡設計〈畫皮〉「獐鬼」誠可謂苦心經營，其既屬「鬼而物」之「具女性形象」之類，所展現之女性特質，是四篇中最勝者；而一旦現出本相，又較其他三篇之妖性更為強烈可怖！如此刻意利用這種雙重性符徵以製造出強烈的對比效果，其意自在欲藉此在讀者接受心理上投下一顆威力十足的震撼彈，以充分釋放作者所欲傳達的符旨寓意！事實上，〈畫皮〉「獐鬼」之妖物特質，較之「鬼而物」之「近於怪」類，絕對是毫不遜色的！如屬後者分類之〈山魈〉大鬼：

一大鬼鞠躬塞入，突立榻前，殆與梁齊。面似老瓜皮色，目光睽閃，……張巨口如盆，齒疏疏長三寸許，舌動喉鳴，呵喇之聲，響連四壁。

除了身高體型大小的差異，無論皮膚之色調、牙齒長度之異常，乃至聲音之特質，〈畫皮〉〈山魈〉二篇之鬼實已相去無幾。而〈畫皮〉「獐鬼」還更勝一籌，因它能隨人幻化，見書生則幻化為二八姝麗，見家庭主婦（王生之弟婦）則幻化為傭姬，可見其具有洞悉人心的智慧，絕非「鬼而物」類中樸素女鬼或大鬼可比。蒲松齡寫此鬼前後兩次偽裝，便是欲凸顯出在剝去其第一層的「艷鬼」符徵後所呈露的本質核心，不但

□ 此由〈廟鬼〉初言其女鬼乃「貌肥黑不揚」，而之後惱羞成怒之變臉而成「目電閃，口血赤如盆」乃是「婦不復人形」，可知〈鬼津〉〈咬鬼〉兩篇中所描述之形狀，仍屬「人形」範圍。

完全表現為妖的特質，且更為狡獪猙獰——先前「艷女」的偽裝對比，本已使「獐鬼」本相之顯露更添可怖；若此鬼還具有高度智慧，豈不更人膽寒！蒲松齡巧妙運用了「艷鬼」及「妖鬼」的符徵特質同時加諸〈畫皮〉「獐鬼」的身上，再透過情節的敘事安排，使二種截然不同的符徵特質先後對峙，使這隻「獐鬼」不但兼有小說同類型人物的統一性，令讀者輕易地認同人物的歸屬性；又能拉扯出此人物的強烈張力，突破同類型故事既有的人物模式，展現其獨特性，激發讀者的新鮮感，成功地塑造出「獐鬼」兼具類型性及典型性的形象特質。然而，蒲松齡創造這麼一個人物幻形與本質充滿對比性、但又結合得如此天衣無縫的奇特鬼類，其所表現獨特而豐富的符徵結構固令人激賞，更重要的課題，還應在解讀作者所欲藉此傳遞的符旨究竟如何。

□ 「獐鬼」符旨所涵攝之道德訓誡

〈畫皮〉這隻「獐鬼」，其幻化為女性以親近人類，進而遂其所欲，乃絕不同於《誌異》其他的名鬼艷魂如聶小倩、公孫九娘、小謝、林四娘、伍秋月等。這些艷鬼一出場不但綽約多姿，且其性別符徵十分明確——絕對是貨真價實的女兒身□；〈畫皮〉「獐鬼」則性別模糊，不論是形之以楚楚可憐的二八姝麗，或是欲為幫傭的老嫗，皆只不過是因人而異所幻化出來的假象。至於其本尊，則頗似〈山魈〉〈菽中怪〉中夜半出沒的大鬼，其性質完全是屬於妖類的。很顯然〈畫皮〉「獐鬼」的原形並非依照女性、甚至佳人的標準加以打造，而是如前述〈山魈〉〈菽中怪〉等篇刻意朝「怪」或「妖」等非妖物象塑造。由其原形設定上的差異，可見〈畫皮〉之異類雖先以艷女形象現身，所負載的角色意義卻絕不同於「鬼而人」類諸篇的艷鬼；而本質為妖卻先示之艷質以誘人，也可見蒲松齡絕不只以志怪為目的。這樣的雙重性的符徵結構，顯示了蒲松齡的別有用心，其作意絕不只於「鬼而人」類之意在抒情、或「鬼而物」類之旨在述怪而已。

試以〈畫皮〉〈山魈〉相較，就小說敘事的客觀性而言，〈畫皮〉「獐鬼」以「物類妖性」為其本質，與〈山魈〉的鬼物本相所使用的符徵特質重疊性固然極大，但前者既在呈顯可怖本相之前先賦予一艷鬼偽裝，則由評點者的態度可知，這種雙重性的

□ 當然，此與其生前本就是人間女兒有關。

符徵特質立刻在讀者閱讀心理上產生迥異的閱讀效果。以馮鎮巒評及但明倫評為例，馮評於〈山魈〉大鬼惡相下有夾評稱讚此處寫鬼的技巧性：

聊齋作險怪語，儼見奇鬼森立紙上。

但評則於文末總評貢獻了一條自己卻鬼的親身經驗及心得。二家於此篇顯然只以一般志怪之作視之。但二氏於〈畫皮〉一篇態度則迥然不同，其於「獰鬼」反鎖於書齋內現本相畫皮偽裝一段敘述下皆有夾評，馮評呼籲當視佳人如「獰鬼」：

此心即枯木，聖賢仙佛矣。不然心眼迷，北邙山下土。

但評則感慨：

世之以妖冶惑人者，固日日鋪人皮，執采筆而繪人者。吁，可畏矣！

其皆自情節有所引申議論，或以美色為警戒，或以美色為隱喻，各書議論。二者的夾評位置雖在本相之後出現，〈畫皮〉「獰鬼」明明為妖卻具艷鬼之符徵特質的這層設定，卻轉移了評點者對於「妖鬼」符徵的解讀重點，而將此篇視為一具有寓意之作品，非如〈山魈〉之類的篇章純視之以志怪。可見〈畫皮〉「獰鬼」雙重符徵的運用，成功的建立了符旨的傳輸管道。

類似的符徵，彼此的符義解讀之所以產生如此差異，可再由敘事手法的角度來看對符旨傳遞的影響。以〈山魈〉為例，大鬼之出現是本然即如此，小說且先有異徵出現及遭遇者心理變化以為預示：蒲松齡一方面利用聲響效果以預告山魈之逼近「忽聞風聲隆隆，山門豁然作響... ..風聲漸近居廬，俄而房門闢矣... ..聲已入屋，又有靴聲鏗鏗然，漸傍寢門... ..俄而寢門闢矣... ..一大鬼鞠躬塞入」；再交叉寫入遭遇者（敘事者孫太白之曾祖）的心理變化以引導讀者建立「來物非善」的認知：由初聞山門豁響時的不以為異「竊謂寺僧失局」，以至房門開闢聲起時的「大疑之」，乃至鏗然靴聲近於寢門的「心始怖」。蒲松齡在此篇中皆是由正面步步鋪敘引導認知山魈之可怕，故讀者在接受閱讀之際，已有心理準備，自然能以志怪的角度接受人物的呈相，奇矣怪矣，但不會引發深刻的思考。這種正面直述的筆法，其他「鬼而物」之篇章，情況亦大致如此。而〈畫皮〉「獰鬼」則先以艷女形象示之，雖有陳氏的勸說及道士的警

告為伏筆，但蒲松齡卻故意寫王生一路否認「獰鬼」非人之說，而後又毫不保留地揭露其獰惡本相，極盡誇飾地寫其惡相兇行。對於如何呈現「獰鬼」此一人物的形象特質，蒲松齡所使用的筆法類似所謂「背面敷粉」法[□]，使「獰鬼」所兼具的雙重符徵特質能巧妙地加以融合，不但更加凸顯了人物所欲訴求的獰惡本質，亦強化了小說驚奇膽寒的效果，使讀者能在接受之際，更能於新鮮感之外，對這種特殊符徵結構所指向之符旨訊息引發更深刻的思考。這種閱讀接受心理機制的啟動，引發讀者在接收前文所述之符徵之餘，進而思索何以如此呈現、又呈現了什麼等對於符旨較深刻的思考效應，亦使〈畫皮〉一篇超越了「鬼而物」類中大部分篇章止於「志怪」之新奇的侷限，而更具有諷刺的深刻性。

事實上，蒲松齡也無意令讀者陷入符號迷宮中，因如此並不符合《聊齋誌異》小說體制基因之一的唐傳奇的規律。對於〈畫皮〉「獰鬼」所負載的符旨，蒲松齡即清楚地在此篇後的「異史氏曰」中加以揭示：

愚哉世人，明明妖也，而以為美；迷哉愚人，明明忠也，而以為妄。然愛人之色而漁之，妻亦將食人之唾而甘之矣。天道好還，但漁而迷者不寤耳。可哀也夫！

則由上述感慨可知，蒲松齡所欲藉〈畫皮〉「獰鬼」所傳達的，是對於世人好漁色者的當頭棒喝，對於非我當得的美色，明明是穿腸毒藥，但愚者卻往往執迷不悟地以為是佳釀珍饈，癡迷陷溺，最後面對的可能將是一個遭還報應、甚至殃及池魚的後果。

「獰鬼」在此代表的美色的道德訓誡，正是必須透過符徵為「艷質」幻形及「厲鬼」本相的雙重結構，才能完全負載此符旨欲所傳達的強烈警示，任何單一符徵的成立，將不足以充分傳遞前述的訊息。此外必須強調的是，〈畫皮〉「獰鬼」的符旨，指涉的並非世間具體的美人佳麗及其價值地位，而是一個抽象的對於「色」的行為準則。

□ 此借用金聖嘆〈讀第五才子書法〉中對《水滸傳》人物寫法之一說。按其原意是指利用兩個人物的對比性，以彼寫此：「如要襯宋江奸詐，不覺寫作李逵真率；要襯石秀尖利，不覺寫作楊雄糊塗是也。」，純粹就人物個性的烘托手法單純立論；〈畫皮〉「獰鬼」雖只有一個人物，然其分現幻形本質，恍如二者，且蒲松齡也的確刻意借艷寫醜，故篇後異史氏曰「愚哉世人，明明妖也，而以為美」，雖然意在諷諭，但其筆法精神確與金聖嘆原意頗有隱然相合之處，故筆者姑藉以引用說明。

「獐鬼」忽而艷女忽而老嫗的變幻莫測，意味著「色」本身的難以拿捏；一旦迷惑於其幻相未能跳脫，則這種迷於色的行為後果所隱伏的危機性，正如其本質惡鬼之虎視眈眈；而繼續耽溺下去，所導致的將是遭其反噬的下場，就像「獐鬼」最後終於突破禁制、破門而入、「徑登生床，裂生腹，搥生心而去」——「搥心」之舉，象徵著人格靈魂的徹底崩解，如此，則人將何以為人？其所宣告的就是惑於漁色的嚴重後果□。蒲松齡所以手法巧妙之處，在於符旨所指向的既是一個抽象的道德操守原則；而符徵本身，相對於人間世，「獐鬼」之為物，其實是一虛幻異類；而就「獐鬼」本身言，又有獐獐本相的實存面及諸般老少嫵妍的幻化面。符旨與符徵性質的呼應性如此密切，蒲松齡對此篇「獐鬼」的塑造不可不謂別有深意，無怪諸篇「鬼而物」類之作中，獨於此篇後更以「異史氏」的身分於其作意三致意焉！□

-
- 必須指出的是，在〈畫皮〉篇中雖以具有「艷質」偽裝外表的獐鬼作為「漁色」警誡之符旨載體，但未能據此即認為蒲松齡即如某些心理學者所謂，乃涵涉了「男人具有比皮貌更高貴的內在本質，而皮貌就是女人的一切」，及「在男人的潛意識裡，充滿了『蛇蠍美人』、『銀色夜叉』、『血腥瑪麗』之類恐怖的『原型性女子』，它經常『外射』於文學作品中」的兩性價值觀。參見王溢嘉：〈〈畫皮〉——女鬼畫皮，男人描心〉，《聊齋搜鬼》（台北：野鵝出版社，1999年3月），頁128-129。一則如前所述，本篇獐鬼本非「『女』鬼」，而是性別模糊近乎妖的鬼類，因此獐鬼所擔負的是「外美」與「內醜」的虛實對比意義，而不僅僅指涉「美女」「女色」的狹隘範圍而已。其次，本篇設計王生賢妻陳氏，忍屈受辱，被迫吞下瘋丐痰唾，而後竟化成人心嘔出，恰恰掉入王生屍腔，才使王生死而復生；此實無異象徵王生之重生，乃其妻所賜，故異史氏才於男性漁色教訓之外，更為漁色必連累妻室而殷殷叮囑。其所重者是家庭觀念的強調、女性的未可忽視，還是沙豬心態的突顯，尚有很大的討論空間。最後，蒲松齡未必存有強烈的所謂中國傳統男人「蛇蠍美人」的潛意識，否則，《聊齋誌異》中眾多溫婉可愛或幹練秀麗的人鬼妖諸姝，將如何解釋其存在的意義？準此，解讀〈畫皮〉「獐鬼」的符號意義，當關照全書符號系統，由一較廣闊的視野、抽象的思維層次來加以思考，不必非局限於兩性對比的拉鋸戰。
- 其實「鬼而物」類的十二篇中，除〈畫皮〉之外，還有一篇〈泥鬼〉有「異史氏」附語，但其內容主在藉以稱賞篇中主角唐濟武（即唐夢賚）的磊落坦蕩、以致鬼神憚之之氣概，無關乎感慨事理之發揮引申，其深刻度自不及於〈畫皮〉所慨者，故此處略而不提。

四、〈畫皮〉「獐鬼」對傳統小說 符號系統的繼承與開展

〈畫皮〉「獐鬼」的符徵結構雙重特質及其所寓寄的符旨內涵，已如前述。事實上，這些敘事手法的使用及符號系統的呈現，並非全然是出自蒲松齡的原創，而在使用如此繁複意象的符徵結構下，〈畫皮〉的恐嚇教訓猶能如此鮮明且為人所認同，高超的敘事技巧及異史氏曰的提點固是其因，但絕不可忽略的是，〈畫皮〉中主要的敘事手法及女鬼符號系統之結構原則，其實都是建立在前朝固已有之的女鬼幻形之美與本相顯露之獐的對比式手法、及「女鬼祟人」情節所傳達的「色誠」教訓等已然形成且為讀者熟悉的符號系統之上。蒲松齡熟練的使用這些既有的小說符號系統，再重新加工，才能使讀者在閱讀的接受心理上，於領略其創意的新鮮感之外，不必重新辨識符號，便能毫不費力地認同作者所欲傳達的道德教訓。從小說流變的角度來看，後代作者對前朝小說既有成就的繼承本是理所當然，但更重要的，是觀察該作者如何推陳出新、後出轉精，這才是定位此作者價值的指標。對蒲松齡而言，〈畫皮〉「獐鬼」符號系統的美學呈現，其豐富的符徵表現、深刻的符旨寓寄，究竟是如何在既有的小說符號系統上，繼承與重構兼容並蓄，進而賦予其更精緻的面貌及內涵，正是驗證蒲松齡小說史地位的最佳指標。

□ 〈畫皮〉「獐鬼」對傳統小說「女鬼祟人」符號系統之繼承與開展

前文已指出，〈畫皮〉小說的寓意乃是藉著反襯式的手法以凸顯女色教訓的命題，實則這樣的手法，前朝已然有之，且使用得非常廣泛，只是小說刻畫的深淺有別而已。以蒲松齡之嗜讀志怪傳奇，筆者固無法一一指出蒲松齡必然詳讀過哪幾篇，但作為一種普遍性手法及慣常符號的運用，相信蒲松齡在寫作〈畫皮〉之前，應已熟悉這些傳統的小說元素。自宏觀面言，六朝以下，小說中的「女鬼」符號系統是有其漸進式的演變軌跡的：在六朝小說中，常可見女鬼以豔麗的形象出現，甚至具有相當的社會地位。如《列異傳》〈談生〉[□]、《搜神記》〈紫玉〉等篇中的女主角睢陽王女兒、吳

□ 此篇《搜神記》題為〈漢談生〉。

王夫差之女紫玉等；其與身為窮書生（談生及韓重）之男主角，皆是透過自薦婚姻或私相授受之方式建立彼此的遇合關係；雖然最後與男主角終究陰陽兩隔，但男方卻因女方的留情，因而在生活經濟上獲得了相當的保障——如韓重獲得了紫玉的夜明珠；談生則不但獲得了足以提供生活所需的郡主的陪葬珠袍，兒子更因此與外公相認、進而得到侍中之職的冊封。可以說，這些原本在封建制度下可能沒什麼希望與前途的貧士，因為與女鬼的豔遇，藉著她們的權貴出身，使得他們至少可以在小說中滿足一下生活衣食無虞的快感。在這種志怪搜奇心態下所架構起來的「女鬼」的符號系統，通常便是具備「艷質」之特徵特質，而負載了紓解書生書齋寂寞、甚至生活匱乏任務的意義。

上述女鬼作為一種空虛無聊生活的替代品，固然有值得嚮往的一面，但畢竟人鬼殊途，女鬼也會產生令人排拒的情結。如《幽冥錄》〈鍾繇〉的男主角鍾繇，其對僚友透露倦於公務「不復朝會」的原因，是因為「常有婦人來，美麗非凡間者」，其僚友立刻做出判語「必是鬼物，可殺之」。夜中女來，鍾繇果然在搖擺的心情下，出手「乃微傷之」，而斬斷了一段情緣。很明顯的，此篇的寫作動機雖類似前述〈談生〉等篇仍不出志怪的心態，但對女鬼這個符徵意義的解讀，卻絕不同於前者，而是將士大夫行為的異常，歸咎於與「美女」的相遇——頗有紅顏禍水的味道——「女色」被視為影響男性行為正軌的絕對因素。原具有「滿足匱乏」的符旨轉變為帶有警訊的意味，而這種警訊通常被解讀為「勿近女色」或「紅顏禍水」。然而六朝小說由於書寫認知的關係，傳錄舛訛的成份大於有意為小說，故敘事較為簡略，這類並非宗教宣傳而純出以志怪動機的作品，作者未必刻意去透過敘事技巧建立一套符號系統，因此符徵與符旨的聯繫性仍顯單薄。但如前述〈鍾繇〉一篇，則其中艷鬼所負載的意義，乃作為一種士大夫行為規範的禁忌，已稍有負面的色彩。則這種具有草創色彩卻仍顯粗糙的系統，一旦被加以有意識的運用並擴大引申，透過敘事技巧以強化系統模型的完整性、甚至將陰間的「艷鬼」的身分擴大到陽間的「美女」，則上述的心態遂成為如〈鶯鶯傳〉中張生一方面稱鶯鶯為「尤物」，一方面又詭辯「余之德不足以勝妖孽，是用忍情」說法的理論基礎，使「美女」成為毒蛇猛獸、成為薄情郎負心的堂皇理由了。

不論嚮往也好，排拒也罷，當體認的是，「女鬼」人物的出現，並不是「（女）」

鬼權」受到重視，而在於「她」在小說中被視為一種「工具性」的用途，這一點在六朝志怪敘事中，確有逐漸形成模式化的傾向。然正如前述，對六朝小說而言，其時的書寫觀念並無有意識的「虛構」概念，因此小說敘事即使已浮現如〈鍾繇〉一篇的「色誠」的意味，書寫者卻未必有充分的認知如何利用敘事手段使「女鬼」作為一個符徵來充分傳達此寓意。因此，即使志怪小說系統中，大部分的「妖類」會出現在小說之中與人交接，通常已預設一個前提，即其符徵的構成中，必含有一個「本質」與「幻形」的相對性結構，呈現其本然之物態及幻化為人形的樣貌。如《搜神記》〈張茂先〉一篇中所出現的妖類，其本形分別是「斑狐」及「墓前華表」，其幻形則為「總角書生」及「青衣小兒」。而女鬼故事中，由於其身分的設定多屬生前為人而非由物變化而來，因此在其符徵的表現上，仍多以「人」之特性為表現重心而呈現結構的單一性，較少見如「妖」類的對立性結構。故如《搜神記》〈汝陽鬼魅〉中的女鬼已有祟人致死的現象，但此鬼的形貌始終只見「端正婦人」之簡略形容，雖後來事情被揭穿時其已回復「死婦」的狀態，小說仍未言及任何外形上不堪或對比性的改變。故就六朝小說「女鬼」之為一個符號系統的成立條件而言，其「符徵」方面的「豔麗」特質與「符旨」所指向的工具性意義雖已隱然有所連結，但在敘事認知及符徵的表現方面，畢竟仍流於單薄扁平，致使符旨的傳達也就顯得破碎而不明確了。

從這個角度審視唐朝「女鬼」符號系統的表現，其符徵方面繼承了六朝的傳統豔麗特質，但以「女鬼」為警誡的工具性則更加凸顯，甚至為了增加此「工具」的說服力，還不惜讓小說中的美「女」，最後一定要現出惡相，以達到對比的尖銳效果，刺激讀者反思作者的苦心孤詣，接收其有關「色誠」的警告。則就「女鬼」符號系統的演變言，前朝「妖」類符徵方面所呈現的對比性結構，似乎已漸為「女鬼」符號系統所吸納，不但使「女鬼」符號系統產生了新的結構變化，也將小說由純粹志怪漸漸導向到諷喻人事的層次，可視為小說深化的一個關鍵性指標。筆者以為，就〈畫皮〉而言，其所接受於傳統小說「女鬼」符號系統較有意義的影響，主要當溯及於此時小說「女鬼」符徵表現方面的對比性特質，及符旨方面更明確的「勿近女色」的訊息等「女鬼」符號系統的結構變化。

如出於《通幽記》的〈李咸〉、〈王垂〉二篇[□]，前者是敘述王容與姨弟李咸夜宿驛站，王容夜半難寢，先是見一美婦「綠裙紅衫，素顏奪目」，半隱半現於廚屏之間；接著又窺伺到同行的李生向該婦招手挑逗；未幾婦人與李生便有諸般狎膩互動。然在李生攜襪被與婦人另移他所似乎準備歡好之前，李生卻先有一段書信打包、且神色慘悽的怪異行為。迨王生竊隨於後準備要偷窺兩人燕好甚至有臨時加入的打算時，入目所及卻是以下的驚悚場面：

李生正臥於床，而婦人以被帛絞李生之頸，咯咯然垂死。

至於之前「素顏奪目」的美婦，此時已成「白面，長三尺餘，不見面目，下按悉力以勒之」的索命怪妖了。小說最後，這個好窺人隱私的王生及時發揮了作用，嚇走了鬼婦，然鬼婦的最後身影仍充滿了恐怖感：

（婦人）直入西北隅廚屋中，據床坐，頭及屋樑，久之方滅。

至於〈王垂〉，情節結構與前者亦非常類似。此篇寫王垂與其友盧收泊舟驛旁時，為了貪圖一位「容色姝麗，衣服甚華，負一錦囊」獨行婦人的豔色及錢財，乃延其登舟。在船上，二人先挑之而遭拒；後王垂以琴挑之，婦人遂欣然相就。當二人於船前燕膩繾綣之際，盧收則趁機竊探婦人之囊，赫然發現其中竟非想像中的金銀珠寶，而是「滿觸腰耳」。好不容易等天明婦人暫時下船，盧收才向王垂揭發底細，又賺走婦人，趁隙加速駕船逃離。然而當天半夜後，婦人不但尋至船上，更恐怖的是，昨天尚「美豔粲然」「撫軫泛弄冷然」「談諧慧辯不可言」的可人兒，而今則是：

直入船，拽垂頭，婦人四面有眼，腥穢甚，嚙咬垂。

一變而成了憤怒猙獰的妖鬼。而王垂的運氣就不如李咸了，李咸至少當時歹活了下來，

□ 分見《太平廣記》卷337、338。按〈李咸〉題出《通幽錄》，然據諸家考證，如袁行霈等：《中國文言小說書目》（北京：北京大學出版社，1981年11月）、王國良：《唐代小說敘錄》（台北：嘉新水泥公司文化基金會，1979年11月）、李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》（天津：南開大學出版社，1998年9月2刷）皆未見此書；今依李劍國前引書《通幽記》條下（頁491）亦將此篇歸於《通幽記》。

王垂因貪財貪色（其實盧收亦然），除了享受到一夜歡愉之外，卻悽慘地賠掉了自己的性命。

這兩篇故事收於同一部小說中，敘事上呈現高度的重疊性：故事主角都是一對關係密切的男性，其中一個扮演行為出軌者，另一個則負責由偷窺的角度替作者說話；其與女子的相遇都是發生在一個旅行的情境中，但之所以讓女子有機會與之接觸，卻都是基於好色甚至貪財之故；而無論私情進行或女鬼加害的過程中，行為出軌者多無自主能力；至於女鬼本相的揭穿及受害者的援助，則須賴偷窺者加以點破或出手相助。故事結構如此類似，但《通幽記》作者仍將之同收於一部小說之中，至少說明了當時士人對這一類香豔又恐怖的故事興趣是很高的[□]。其一方面對所謂的「豔遇」抱著津津樂道的態度，故於文中對勾引過程之細節一一交代；但一方面又強調色之可怕，故於男方被女鬼絞殺的過程及女鬼變相之可怕亦描述詳盡。相較於六朝小說，如上述二篇所表現最大的不同，即在於二篇唐代小說的女鬼已然呈現前後不一的偽裝艷質與本質惡相，且由前引可見，此二篇對於惡相的呈露，確有刻意描述的痕跡，不僅在篇幅上勝於艷質部份的筆墨，全篇情節發展也很明顯地是導向後段惡相的顯露及男主角可悲的下場。而篇中女鬼變相前後的形貌，不僅在小說中明顯表現出對比性，其所負擔的符義也十分明顯，故〈李咸〉篇末云：

此事王容逢人則說，勸人夜不令獨寐。

所謂「夜不令獨寐」的意義，豈只是指有伴陪宿而已，其實更是意指有人可監督行為，以免當事人不自覺陷溺，而發生欺心違德、引禍上身之事。

如上所引唐代這二篇小說，透過刻意的對比性的敘事手法，可以說已將「豔鬼」（符徵）及「色誠」（符旨）的符號系統初步建立起來了。其情節單元的安排已浮現後世〈畫皮〉的敘事架構，如男女的相遇都是發生在一個陌生的空曠的環境中，因為如此才能突出女鬼的身影；而無論女鬼所表現出的是饑渴的、孤獨的、或是互有好感等任何形象，目的都是向對方釋放出「我是有機可趁的」的暗示，以引對方上鉤；而

□ 同前註李劍國所引書，頁491，謂〈李咸〉故事與柳宗元〈李赤傳〉同、〈王垂〉故事南宋小說《鬼董》亦有引。亦可見此類故事確有一定的讀者市場。

本相的揭露都是透過一個偶然的機會、偷窺的視角，因為如此才能製造讀者閱讀時意外的驚嚇感；最重要的是，女鬼有著迥然對比的幻形及本相，而惡相的顯露正意味著男方的毀滅。這些敘事元素，都一一重現在〈畫皮〉的情節設計當中。比較重要的不同點，是〈李咸〉、〈王垂〉兩篇中發覺者與偷窺者的身分來自一個事件的旁觀者而非當事人，而這種透過第三者以揭發真相的震撼性，總不如當事者恍然驚覺來的強烈。因此，晚於前引二篇，收於《宣室志》的〈江南吳生〉[□]，其在「發覺」及「偷窺」兩點的處理上，便有更集中性的處理。本篇寫江南書生吳某於會稽取劉氏女為妾而回，劉氏「初以柔婉聞」，但數年後，突然變得悍烈異常：

其後忽曠烈自恃不可禁，往往有逆意者，即發怒，毆其婢僕，或嚙其肌血且甚，而怒不可解。

吳生原本以為只是劉氏悍戾本性發作，因而稍有外心，尚不疑有他。直到吳生發現劉氏竟將其及部屬的獵獲竊噉而盡，才開始疑劉為怪，並進一步設計使劉氏露出了本相，而後呼吏卒圍捕。最後夜叉若有所懼而遁。此篇寫吳生所窺見的劉氏本相是：

□ 同前註，卷 356。又同前註李劍國所引書頁 489，謂《通幽記》作者陳劭約德宗時人；又頁 808 - 810，謂《宣室志》作者張讀則為宣、懿時人。則兩人前後相差約在四十年上下。此外，釋永祥：《佛教文學對中國小說的影響》（高雄：佛光出版社，1990 年三月初版），頁 96，指出〈畫皮〉乃受到《修行道地經》卷六之男子誤娶姪鬼而懷疑、設計、證實之故事所引影響。筆者按，《修行道地經》卷六原文如下「譬如男子有婦端正，面貌無瑕，以諸瓔珞莊嚴其身，夫甚愛敬。雖有是色，姪鬼非人也，唯人血肉以為飲食。有人語夫，卿婦羅刹，肉血為食。夫不信，人數數語之。夫心遂疑，意欲試之。夜伴臥，出鼾聲如眠。婦謂定寐，竊起出城，詣於塚間。夫尋逐後，見婦脫衣及諸寶飾，卻著一面，面色變惡，口出長牙。頭上焰燒，眼赤如火，甚為可畏。前近死人，手攬其肉，口齧食之。夫見如是，爾乃知之非人是鬼。便還其家臥於床上，婦便尋還來趣夫床，復臥如故。其夫見婦莊嚴瓔珞，面色端正，爾乃親近。假使念之在於塚間噉死人肉，心即穢厭。又懷恐怖，得往還道。若見外形端正殊好，姪意為動。設說惡露瑕穢不淨，姪意為滅。」其中丈夫懷疑、設計、窺視、及其婦變相等情節，確與〈江南吳生〉極為相近。《修行道地經》為西晉竺法護譯文，《宣室志》內容又多為佛教徒宣傳佛家思想之志怪集，且以唐代小說受佛經影響頗為普遍的情形來看，〈江南吳生〉之情節結構受其啟發不無可能。但是《修行道地經》是否直接影響到〈畫皮〉情節，則有待商榷。其實若與〈江南吳生〉相較，吳生與劉氏之遇合、及最後圍攻劉氏之場面，皆較《修行道地經》與〈畫皮〉更為相近，如果說《修行道地經》有任何影響，也是間接的成份較大。

見劉氏散髮袒肱，目眦盡紫，狀貌頓異。

及吳生現身並呼吏卒圍捕，其狀則益加駭人：

劉氏見吳生來，盡去襦袖，挺然立庭，乃一夜叉耳。目若電光，齒如戟刃，筋骨盤蹙，身盡青色。

就情節模式化的角度來說，〈江南吳生〉所運用的就情節結構仍不脫前述〈王垂〉〈李咸〉等篇，仍循著偶遇、結緣、發覺等情節單元推展小說。但是，前述〈王垂〉〈李咸〉等篇中的男子須賴同伴的點破或援助，方才有所醒悟，否則不但無意識地任女鬼擺佈，更對女鬼變臉攻擊毫無招架餘地、頗有無知而亡的可笑可憫；〈江南吳生〉中的吳生是事先即已防範，甚至還設計誘其現形，最後還召人圍攻，較〈王垂〉〈李咸〉兩篇的男主角具有較清楚的意識及對狀況的主控權。而小說所欲借女鬼前後變相差異之大所營造的驚悚感，也更能透過同一個人心理的轉折而作更強力聚集的投射。

然而，雖然敘事驚悚的效果提高了，情節的曲折性卻也因此有不足之感，其因即在於所有對女鬼的觀察都是透過單一的吳生之視角故描述，缺乏懸疑感。如吳生不但主動生疑，設計讓劉氏露出本相，更主動召卒圍捕夜叉。因此整體來看，〈江南吳生〉的敘事效果仍顯得過於直接，只有預示（囑婢僕肌血、婢女直接被吳生問出乃劉氏偷食獵獲、吳生一計即誘出劉氏本相等）而乏伏筆。小說結尾部份，之前夜叉「挺然立庭」何等駭人，以致「吏卒俱戰慄不敢近」，最後竟然只以「而夜叉四顧，若有所懼，僅食頃，忽東向而走，其勢甚疾，竟不知所在」而做結，所懼為何？又何以向東？前文皆無伏筆交代，如此結束，殊覺草草，未免令人有嗒然若失之感。而女鬼所面對的這位吳生，個性又過於強悍，對全局充滿主控權，欲藉此以寓教訓的作用便無從發揮了。凡此，小說以志怪為滿足，讀來未免覺得一目瞭然，缺乏想像空間，對讀者而言，便失去了刺激與回味的餘韻，有所「寓意」的企圖心反而相對不若〈王垂〉〈李咸〉強烈。

對〈畫皮〉而言，其於面對前朝漸成模式的符號系統，既吸納了如〈王垂〉〈李咸〉的對比性敘事手法，復參酌如〈江南吳生〉之單一視角將偷窺的任務回歸到當事人王生身上，以男主角癡迷陷溺、發現真相、領受惡果的一貫性，集中表現人物心理

上的震撼感——而震撼力越強，讀者所激發省思的動力便越強，符義的傳播效果也才越顯著。而除了援用既有的系統架構，蒲松齡更加入自己的筆法，以強化全篇的敘事效果，使「獐鬼」符號系統的呈現更具完整性與藝術性。如為避免重蹈〈江南吳生〉敘事之單調，乃透過陳氏妻子、道士等人加以提點，對比當事人王生的執迷不悟，以拓展小說敘事上的懸念效果。又為了使〈畫皮〉「獐鬼」的符徵特質，得以更鮮明的呈現出來，更加重小說對於人性人情的描述：如「結緣」部份，鋪敘「獐鬼」的心理戰術已如前述，以見其狡獪；「發覺」部份，則偏寫王生的執迷不悟，以埋伏乍見本相時的極端恐懼，而凸顯「獐鬼」真容之可怕；至於「除鬼」部份，則又以道士本心存仁慈、終而怒索拂塵、仗劍斬鬼為主，穿插「獐鬼」的欲卻而近、竟而淋離嗜生的驚悚、及哀嚎化煙的慘厲。由此可以看出，蒲松齡運用前朝的符號系統架構小說，絕不只是直接援用，而是不離本宗又獨創心法，在尊重既有系統模型之餘，更融會參酌加入新元素，從而使原本不夠嚴密或較粗糙的符號系統，透過拋光打磨、飾以纓絡，既能適切傳達傳統的苦心孤詣，更能開展出嶄新的思考課題。至於其所使用的手段，便是於掌握志怪素材之餘，再灌注以傳奇筆法最重的人情人性，如此，不但使舊題材見新味道般地蛻皮重生，更能因人性刻畫的加入，寓寄以較深刻的道德思惟、行為軌範，使原本單薄的志怪文類，提升為具有內涵深刻的人情傳奇。

□ 妖物特質的強化與傳統符徵結構的開展

蒲松齡寫作〈畫皮〉，乃接收前朝（尤其是唐代）小說的敘事架構而有所修飾，故其人鬼半路偶遇之情境、以女子艷質為餌以引誘男性、而最後以男子識破偽裝或被遭橫禍為結的敘事安排，正是來自傳統小說敘事模式的影響。至於其推陳出新者，在於前朝小說直接以單一圖像的女鬼作為訴求，其形象塑造乃是以「鬼而人」為理念來設計的，故艷鬼的形象趨於簡單化，只要達成其「祟人」的工具性任務即可；而小說敘事的基礎基本上是從六朝豔遇志怪的男性性幻想而來，故重在表現男主角，異類女性的敘事份量與之相較並不平衡。而〈畫皮〉「獐鬼」卻是以「鬼而物」為核心來設計的，故不但充滿「以物凌人」的強悍氣勢，更能隨人變化外表，又充滿莫測陰森之感；其任務雖仍不脫傳統色誠的範圍，但透過精心的設計，〈畫皮〉「獐鬼」的呈相確已打破既有的女鬼圖像，而具有更豐富飽滿的符徵特質。

〈江南吳生〉所予以〈畫皮〉影響除前述視角的整合外，尤應予以注意的，是人物符徵的強化。上述分析已指出〈畫皮〉「獐鬼」前段的艷質形象，乃繼承傳統女鬼小說——尤其是唐以後加入了道德教訓意味的人物形象模式。但如前所言，如〈王垂〉〈李咸〉等篇，女鬼的形象仍顯得單薄；相形之下，〈江南吳生〉後段劉氏實為夜叉的本相顯露，對比之前的溫婉常態，不但使其兇惡更具體化，寓意訴求當然就顯得更具震撼力。〈畫皮〉「獐鬼」對劉氏夜叉本相之悍戾性格，尤其是其利齒青膚之形貌、生食嗜血之習性，一一加以重現，顯然蒲松齡對於〈畫皮〉「獐鬼」屬於「物類妖性」部份的符徵設定，就是轉移自這種佛教經卷中所常見的吃人惡鬼「夜叉」。

事實上，在《太平廣記》卷 356、357 即有「夜叉」類共十四篇，其中純粹以「夜叉」（排除所謂「飛天夜叉」者）為敘事主角之篇章，則有十一篇[□]。這十一隻夜叉在形貌特徵方面，約有約三分之二之篇章強調其身形巨大，三分之一左右寫其目如電光、口有鋸齒、膚則青藍；行為特質方面，約三分之二之篇章皆強調其嗜血食肉，能與人對談並騰空跳躍；人際關係方面，由「男女關係」及「遇怪」角度鋪陳之比例，則幾乎相當。由這些夜叉符徵看來，〈畫皮〉「獐鬼」除高體型有所差異以外，一開始的應答如流、到變相後的翠面巉齒，尤其終於壞拂而入「逕登生床，裂生腹，搥生心而去」的血腥恐怖，無不在前朝這些夜叉身上找到相同的特質。而十一篇夜叉故事中，有五篇是以男女關係為訴求，就受害者言，三位為女性，兩位為男性；但就加害者的夜叉而言，以人形相見的三篇中，即有兩篇是以女性身分出現的——尤其「蘊都師」一篇，寫蘊都師明明了悟眼前蓮花娘子非人，還是忍不住與之發生關係，卻沒想到入房沒多久「忽聞蘊失聲，冤楚頗極……但聞狹牙嚙骨之聲」，其迷於色而遭禍的教訓意義已十分強烈。此外，夜叉化為女性以誘惑男子的情節結構，乃著重在其變相的前後對比；夜叉惑女之故事中，則或有自始至終就以其醜陋本相現身者（〈朱峴女〉〈杜萬〉）。可見作者們似乎偏愛鋪敘夜叉化為女性又變臉侵害男性的情節，其因或在於在作者絕大部分為男性，則藉此以為警誡的動機較為濃厚；且小說高潮的製造上更容易吸引讀者的注意力之故。

□ 見附錄三「《太平廣記》卷 356、357 所見『夜叉』形貌特徵」，以下所論《太平廣記》卷 356、357 之相關歸納資料皆據此。

「夜叉」化身而置入女鬼道德教訓的符號系統中，大量出現於唐代，以《太平廣記》卷 356、卷 357 而言，其故事幾乎都見於唐代小說之中[□]，此或與佛教之盛行及經卷之翻譯有極大的關係，因而使六朝以來志怪女鬼體系的的小說，獲得了新元素的加入。而蒲松齡本亦熟悉佛教，其《文集》中頗不乏為佛家庵廟修繕的碑碣題記序引之文[□]；〈聊齋自誌〉中亦將自己的一生遭遇歸於一病癘瞿曇投胎的前世因緣；而《聊齋誌異》中如〈馬介甫〉篇後即戲擬所謂「妙音經之續言」，既嘲懼婦者之狀、亦禱天下之悍婦懦夫能化干戈為玉帛，篇中更多用佛家語以為比喻等[□]。佛經及變文中的夜叉諸相雖多，且有正有邪[□]，但小說中所運用的當屬其中惡鬼之屬，如《大正新脩大藏經》第八十五冊《大目乾連冥間救母變文并圖》描述目連於地獄中見到諸夜叉：

目連丞佛威力騰身向下，急如風箭。須臾之間，即至阿鼻地獄。空中見五十箇牛頭馬腦羅刹夜叉，牙如劍樹，口似血盆，聲如雷鳴，眼如掣電。

又《大吉義神咒經》卷三形容夜叉之狀乃：

有諸夜叉羅刹鬼等作種種形：師子象虎鹿馬牛驢駝羊等形。或作大頭其身瘦小，或作青形、或時腹赤，一頭兩面或有三面或時四面，麤毛豎髮如師子毛，或復二頭或復剪頭，或時一目、鋸齒長出、麤脣下垂，或復脰鼻、或復耽耳、或復聳項。以此異形為世作畏。或持矛戟并三奇叉，或時捉劍、或捉鐵椎、或捉刀杖。揚聲大叫甚可怖懼。力能動地曠野鬼神。如是之等百千種形。

-
- 按十四篇中只有卷 357〈張融〉題出《宣驗記》，為劉宋劉義慶作，餘書皆為唐代小說。
- 〈青雲寺重修二殿記〉〈團山頂募修塑佛像序〉〈王村募修地藏王殿序〉〈和尚起禪募神功疏〉等等，見于蒲松齡著、盛偉編：《蒲松齡全集·聊齋文集》（上海：學林出版社，1998 年 12 月），可見蒲松齡日常生活與佛教活動頗有接觸。
- 按此篇續言中有「床上夜叉坐，任金剛亦須低眉」之語，呂湛恩註即引《宣室志》之〈江南吳生〉故事以為說明，這不能不說是一個有趣的巧合。
- 據星雲大師監修、慈怡法師主編：《佛光大辭典》（高雄：佛光出版社，1989 年），頁 3130「夜叉」條所指出者，如藥師如來本願經、陀羅尼集經卷 3、大毘婆沙論卷 18、孔雀王咒經卷上等所載諸夜叉固屬正法守護神，然如大吉義神咒經卷 3、南本涅槃經卷 15、觀佛三昧海經卷 2 等，亦載有為害眾生之各類夜叉之可怖形狀，彼等即為奪人精氣、啖人血肉之穢惡鬼類。

其諸般惡行醜狀之描述，即以《太平廣記》所引諸篇夜叉對照，即可見傳統小說中的夜叉形象，不論其青色、豎髮、鋸齒、洪聲等，正是複製自佛經中的夜叉惡鬼。其之千形百狀能做種種形的特色，更提供小說設計人物的靈感，使其前有麗質之幻形、後則有惡鬼之本相的變化；而蒲松齡更青出於藍地將「獐鬼」的幻形變化不限於一相，而是忽而艷姝、忽而傭嫗，及為道士所斬，又「化為厲鬼，臥噪如豬」，不但將原始素材的特性充分的發揮，更突破了前朝如〈江南吳生〉等夜叉形象的固定模式。

此外尤可注意者，前引《大吉義神咒經》卷三後文又提到有為曠野之主的阿羅迦夜叉：

於彼曠野國中有善化處。凡有二十夜叉鬼母。彼諸子夜叉等身形姝大，甚有大力。能令見者生大驚懼，普皆怖畏。又復能使見者錯亂，迷醉失守、猖狂放逸。飲人精氣。為諸人民作此患者。

不難發現，夜叉基本上是不強調性別的，故此處特別強調陰性夜叉，而其特點正是「能使見者錯亂，迷醉失守、猖狂放逸。飲人精氣。為諸人民作此患者。」故小說中會有相當比例的篇章將夜叉出沒作祟置於男女之際的情境之中，且惑女者不強調其性別，而惑男者之夜叉必強調其幻為女形，這些佛經夜叉的特質，顯然皆為小說所接受而加以套用了。蒲松齡在承繼這些現成的男女關係套式之餘，將夜叉的種種符徵特質轉嫁到〈畫皮〉「獐鬼」身上，使小說在開展上一方面利用傳統「女鬼祟人」情節模式，另一方面更藉著「獐鬼」屠戮王生後轉而又去迷惑其弟妹，將傳統只藉此以寄漁色之禍的單一寓意，進一步提出對世態只重表面不問實質、嗾忠言為惡語等「愚而迷」人性弱點的深刻反省；使由原來只意在警告男性的道德訓誡，擴大為對人生道德原則的普世思考！

不論源自佛經的夜叉惡鬼原貌、或是前朝野史所見小說化的夜叉諸相，由〈畫皮〉「獐鬼」之符徵，皆可見蒲松齡在接受小說傳統與流變之際，更能揉合自己的閱讀興趣與生活經驗，擇取適當的題材加工成為小說的新元素。蒲松齡之小說中對「鬼」「妖」的界限似乎不是那麼介意，對名詞的使用頗有興之所至、隨手捻來的味道——否則，《聊齋誌異》所見出現鬼類的篇章，也不會區分出「鬼而人」「鬼而物」兩大類，後者分類之下又有「近於妖」及「具女性形象」等亞類；而明明〈考弊司〉所見「花夜

叉」柳秋華的形象及敘事安排與〈畫皮〉「獐鬼」如此相似，後者「獐鬼」使用的就是夜叉的形象特質，但通篇之中蒲松齡卻只稱其鬼而不稱其夜叉。便可見蒲松齡在繼承與轉化傳統小說符號系統的過程中，並不拘泥於傳統成規，或名詞既有定義，其對於情節敘事的安排、對於小說人物符號系統的建立，只向小說的藝術效果負責任、以能明確傳達作意為目標。故其所秉持的原則，是在既有的符號系統中承襲令人熟悉的部份符徵，因為這是使意義的傳播最快捷的方式；但又透過自己的閱讀經驗及主觀價值，以修飾過於陳腐的符徵表現，使其在熟悉感之外，又能引起透過陌生化的作用，從而重新建構一套符徵結構，兼顧傳統與創新，既有效的傳播了蒲松齡所能認同的價值意義，又合乎令人耳目一新的藝術審美要求。

五、結論：《聊齋誌異》的符號美學及小說史價值

整體而言，自六朝發端、唐朝成形的「女鬼祟人」型的小說，「女鬼」而且多是艷鬼成為一個關於女色的道德訓誡的符旨載體，並為強調小說的傳播效果，乃演化出偽裝與本相對比的敘事手法。蒲松齡繼承上述傳統小說女鬼的符號系統及其題材故事的敘事模式，重新結構〈畫皮〉「獐鬼」的符號系統，不但在符徵部份充分發揮「艷姝」與「夜叉」的對比性以強化鬼類「惡質」的部份，使其符旨的訴求效果更加鮮明；更發揮自己的原創力，除了修飾原有的敘事模型以使之更具曲折性，復以生花妙筆點染其間人物的對話、情緒、行為，遂而成就了這篇色調強烈、寓意深刻的諷刺佳作。

蒲松齡對〈畫皮〉「獐鬼」形象的精心打造，賦予其雙重的符徵特質，以寓寄具有抽象思維色彩的道德教訓及人生修養等符旨，使其符號系統的呈現相較於「鬼而物」類中簡單樸素之諸鬼，不但能見其典型性，其深刻性也能超出一般志怪之作，表現了相當的藝術成就。透過前述分析，可知蒲松齡在〈畫皮〉「獐鬼」前段「艷姝」之符徵部份，挪用了諸多「鬼而人」類中的艷鬼形象元素以加諸其身，使此鬼前半段的出現深具吸引男性的魅力、並建立了情節發展的邏輯性；小說後文「獐鬼」本相之呈露，則與「鬼而物」類中簡單樸素之諸鬼形象相似，且外貌更近於此類別中之「近於妖」者。由於前者的襯托之效，蒲松齡所亟欲塑造的獐獐物類的本質，遂能強烈凸顯出來。而全篇正在這樣具有雙重性的符徵結合之下，成功地傳遞出篇末異史氏所提

示的道德思考。

事實上這些符徵符旨的運用與成立的手法，並非只見於〈畫皮〉，至少在《聊齋誌異》中，另有一篇〈考弊司〉，其中便有一段情節與此篇頗有異曲同工之效[□]。在〈考弊司〉中，聞人生為鬼秀才請入冥間代為向考弊司鬼王說項緩頰以免受刑，俟聞生將請託之事曲折完成之後，在被送回陽世之冥間途中，聞生為一戶鬼妓所惑，一夜歡好之後，因付不出夜渡資而為老鴇見嫌，妓女亦不顧而入。聞生原本還期待妓女能再出續緣，然對方卻音訊杳然，癡等之餘，聞生「潛入窺之，見嫗與秋華，自肩以上化為牛鬼，目睽睽相對立。」其大懼而出，在冥間迷途受飢了兩天，所幸最後又為鬼秀才尋得，才知先前那位自稱柳秋華、不但「容妝絕美」，且初見之際即「喜形於色」的鬼妓，竟是一花夜叉。這一段的情節設計與〈畫皮〉所使用的敘事原則是一樣的：亦是男子惑於一偶逢之佳麗，在偶然之間發現其惡鬼本貌，因而受驚悔懼。蒲松齡將此段情節置於〈考弊司〉的末尾作一點綴，當中自然也有諷刺的意思，因為整篇小說主要利用冥間司考弊之職者本身卻就是公然受賄濫懲的狼虎之吏，致無財力的遊魂不是攀關係走後門以免受罰，就是只有束手待斃；除非有仗義執言者、又得清官明辨，否則必難逃無辜酷刑。蒲松齡以此情節諷刺冥間尚且如此，則人間可想而知，藉以對現世不平寄予感慨諷刺。而鬼妓鬼鴇的的現實嘴臉、虛情假意，也正提醒讀者人間正是如此！

從敘事手法言，〈考弊司〉與〈畫皮〉中如此鋪陳男「女」關係，二者實極為相近。但是，一則前者不過以之作為官吏行賄瀆職的點綴，並非敘事的重點。二則聞生在此段小插曲中不過受辱而已，並未危及生命。三則而場景本在冥間，之前考弊司鬼王「鬚髮鮐背，若數百年人，而鼻孔撩天，唇外傾，不承其齒」、隨行主簿「虎首人身」、及列侍之人「半獐惡如山精」等冥司諸般人等的醜陋猙獰，已充分表現出冥間的可怖了；則鬼妓鬼鴇「自肩以上化為牛鬼，目睽睽相對立」之夜叉本狀，似乎也就顯得順理成章，在閱讀心理上不會造成太大的衝擊。相較之下，〈考弊司〉之寓意或許仍有相當的深度，但以情節衝突及戲劇張力言，顯然是不及〈畫皮〉曲折誇張、對比強烈的。

□ 本篇秋華母子為鬼秀才稱為「花夜叉」，小說並未直接以鬼稱之，故未列入「鬼而物」類探討。

然而由此仍可看出，對於一般世俗既定價值觀或習以為常的符號系統，如只看表面而不探究內在，或崇「艷」而輕「樸」、尚「美」而嫌「醜」等思維模式，蒲松齡往往喜歡從一個對比的角度重新加以解構，以刺激讀者做不同角度的思考。故其寫〈考弊司〉〈畫皮〉的夜叉「獰鬼」雖飾美而實質惡；寫貌寢的女鬼呂無病、貧婦喬女實具有崇高的德操；寫菊妖黃英姊弟不以經營為恥的坦然；尤其〈羅刹海市〉一篇，藉美男子馬驥船難漂流至羅刹國的遭遇，更是顛覆了既定的美醜價值標準... 凡此，皆可見其對傳統小說符號系統的繼承之餘，或是在既有基礎上加工開展，或甚對其進行重構，所展現的正是蒲松齡建立其小說符號美學過程中不同層次的企圖心。就本文所論〈畫皮〉「獰鬼」而言，雙重性的符徵結構指向的是一個負載「漁色」道德訓誡的符旨：其先現以之艷質，目的使讀者認同熟悉的「勿近女色」的道德訓誡；再點其本相，以更深刻地警惕以人性弱點中「冥頑執念」反噬的毀滅性。蒲松齡重新整理並開展了傳統小說「女鬼」的符號系統，也使得〈畫皮〉在充滿驚悚感的敘事風格下，不會陷入一般色誠的老生常談，而能引領讀者朝向一個更宏觀的行為規範進行反思，使小說的價值定位提升到一個更深刻的層次。

蒲立德嘗謂《誌異》一書「其體仿歷代志傳」；馮鎮巒〈讀聊齋雜說〉更進一步由敘事筆法、內容想像、文章氣勢、說情論理等方面指出《誌異》一書當以讀《左傳》、《莊子》、《史記》、程朱語錄之法讀之。這些對《誌異》的比況，立論的出發點誠各有所異，論點也各不相同；但是，不約而同的指出了《誌異》一書的精神特質或寫作筆法主要是繼承了大傳統的文人書寫特性。尤其蒲立德所謂「仿歷代志傳」，除了指陳其體裁形式之外，還指涉了這種體裁所對應的語言形式與寫作旨趣。但弔詭的是，一方面，文言小說如《聊齋》者，在文學形式上固偏向通俗性，但在語言系統上卻屬於雅文化，因此，形成了《聊齋》兼容並蓄的特質。而就《聊齋》主要承襲的小說形式「傳奇」而言，固有推崇者將唐代傳奇小說與詩律並稱，但可能更多人的態度是如陳師道《後山詩話》所引述尹師魯評論〈岳陽樓記〉「傳奇體耳」的輕蔑態度，因此，文言小說在雅文化的系統中顯然並不是居於主流地位的。另一方面，上述大傳統

□ 陳師道《後山詩話》：「范文正公為〈岳陽樓記〉，用對語說時景，是以為奇，尹師魯讀之，曰『傳奇體耳』。《傳奇》，唐裴鉞所著小說也。」

的文人書寫典範如《左傳》、《莊子》、《史記》等所使用的語言系統，在文人心目中其正統與主流地位始終不墜，但在通俗文學中，如明胡應麟《少室山房筆叢·九流緒論下》所謂「小說，唐人以前，記述多虛，而藻繪可觀；宋人以後，論次多實，而彩艷殊乏」，清馮鎮巒〈讀聊齋雜說〉亦云「小說，宋不如唐，唐不如漢」云云，在俗文化範疇的小說形式中，文言小說自宋明以來，確有每況愈下之勢。既然如此，蒲松齡既堅持使用小說、尤其是文言小說的形式來創作，一方面，在意識層面，必有其苦心孤詣之處；而另一方面，在潛意識上，蒲松齡於寫作之際亦必然無法避免對「傳統」——不論主流文學形式如詩、文、賦等「言志」的精神傳統，或是小說人物、情節等的敘事傳統——的繼承。這些寫作思惟，正充分說明了蒲松齡創作小說之際，面對傳統小說已然成形的符號系統時，其選擇往往是繼承接收，運用於自己的敘事結構中；但其創作意識又充滿了強烈的自我色彩，故在運用之際，往往加入自己的閱讀經驗、審美意識，對這些既有模式加以重構或修飾，使已成習套甚至濫調的符號系統，注入新元素、展現新光彩。

本文以〈畫皮〉一篇的「獐鬼」為例，將其置於一個小說流變的宏觀視野之下，由「再創作」的角度切入，藉著對「獐鬼」符號系統建構過程的解析，以呈顯《聊齋》一書的符號美學特質。當然，討論《聊齋》符號美學，〈畫皮〉「獐鬼」並非孤例，《聊齋》書中將近五百篇的作品中，類似本篇具有「再創作」色彩的篇章，如前文「二、《聊齋誌異》之鬼類分析」一節中所提及之〈俠女〉、〈續黃梁〉〈織成〉等諸篇，皆可透過符號學的分析架構，由不同向度解析出《聊齋》所涵涉之符號美學特質。而〈畫皮〉「獐鬼」的符號系統分析，只是筆者對《聊齋誌異》符號美學進行系統研究的部份板塊，期能透過對書中不同創作歷程的篇章分類進行分析，終而建構出《聊齋誌異》符號美學的完整結構。

附錄一：《聊齋誌異》鬼形象類型

鬼而人			鬼而物		
生前為人			本然為鬼	近於怪	具女性形象
女鬼	男鬼	不詳			
聶小倩	王六郎	鬼哭	布客	山魃	咬鬼
水莽草*	葉生	閻羅薨	魁星	岐中怪	畫皮
蓮香	王蘭		庫將軍	泥鬼	廟鬼
巧娘	水莽草*		考弊司	山市	鬼津
林四娘	珠兒		周克昌	役鬼	
魯公女	江中		席方平*	衢州三怪	
連瑣	諭鬼		鬼隸	蠍客	
霍生	碁鬼		王十		
公孫九娘*	鬼作筵				
章阿端	公孫九娘*				
伍秋月	酒狂				
小謝*	土偶				
縊鬼	杜翁				
梅女	小謝*				
金姑夫	考弊司*				
宦娘	死僧				
商婦	牛成章				
鬼妻	鬼令				
呂無病	褚生				
愛奴	司文郎				
劉夫人	陳錫九				
湘裙*	于去惡				
晚霞*	皂隸				
嘉平公子	王貨郎				
薛慰娘*	湘裙*				
	席方平*				
	龍飛相公				
	任秀				
	晚霞*				
	司札吏				
	王大				
	苗生				
	薛慰娘*				
	田子成				
25 (篇次)	34 (篇次)	2 (篇次)	8 (篇次)	7 (篇次)	4 (篇次)
61 (篇次)					
69 (篇次)				11 (篇次)	
80 (篇次) 、 72 篇					

*表該篇重見於其他分類。

附錄二：《搜神記》卷 14 至 19 題材及人物性別分類

題材	怪異之事（人）		妖鬼		
性別	男性	女性	男性	女性	不詳或兼具
卷十四	穀烏菟	盤瓠	盤瓠	羽衣人	
	齊無野	夫餘王	夫餘王		
	撇兒	蒼鵠銜卵			
	羽衣人	竇氏蛇			
	怪老翁	女化蠶			
		嫦娥			
		怪草			
		人化龜			
		人化鰲			
卷十五		宣鸞母			
	賈文合	王道平	李娥	賈偶	
	史姁	河間郡男女	樂書冢		
	賀瑀	李娥			
	戴洋復生	馬勢婦			
	柳榮張悌	漢宮人冢			
	顏畿	棺中生婦			
	羊祜	杜錫婢			
卷十六		馮貴人			
	阮瞻		疫鬼	蘇娥	
			阮瞻	曹公船	
			黑衣客	諸仲務女	
			蔣濟亡兒	紫玉	
			遼水浮棺	駙馬都尉	
			溫序	漢談生	
			文穎	崔少府墓	
			夏侯愷	汝陽鬼魅	
			鼓琵琶	鍾繇	
			秦巨伯		
			鬼酣醉		
			錢小小		
			宋定伯		

卷 十 七	秦瞻		張漢直		東望山鬼
			范丹		
			費季		
			虞定國		
			朱誕給使		
			倪彥思		
			頓丘鬼魅		
			度朔君		
			竹中長人		
			釜中白頭公		
			服留鳥		
卷 十 八			老狸	樹神黃祖	飯舂怪
			張茂先	黃審遇狸	細腰
			吳興老狸	阿紫	怒特祠
			劉伯祖狸神	豬臂金鈴	張叔高
			宋大賢	蒼獺	船飛
			劉伯夷		
			胡博士		
			謝鯤		
			高山君		
			田琰		
			狗		
			白衣吏		
			李叔堅		
			王周南		
			安陽亭書生		
			湯應		
卷 十 九		李寄	司徒府蛇怪	鼃婦	李寄
			揚州二妖		鼠婦
			五酉		

附錄三：《太平廣記》卷 356、357 所見「夜叉」形貌特徵

篇名	文中 別稱	形貌							行為					人際		其他
		人形	電目	鋸齒	血口	青膚	披髮	身長	裸露	性格	語言 對話	行動	殺生 嗜肉	男女 關係	遇怪	
歌舒翰				鋸牙			披髮	丈許	豹皮 褌		○	能踰 垣	○		○	
楊慎矜			電眸		火吻			丈餘							○	
江南吳 生	怪	女性	目若 電光	齒如 戟刃		身盡 青色	散髮		袒肱	悍戾	○	其勢 甚疾	○	○		筋骨 盤蹙
朱峴女								丈餘			○	自屋 躍下		○		
杜萬													○	○		
韋自東								巨物		暴怒			○		○	自有 雌雄
馬燧	物		獐目 電變		吐火 噴血	金身 鋒鏑	赤髮 蜩蟄	丈餘	豹皮 褌		哮吼	跳躑	○		○	臂曲 瘦木 甲駕 獸爪
東洛張 生	物							數丈			叫呼 詬罵		○		○	
丘濡	物	美丈 夫				藍膚	火髮					騰空 如飛		○		磔耳 如驢
陳越石	妖鬼 物		兩目 如電	四牙 若鋒 刃之 狀		手青 黑色 黃毛 連臂	赤髮 蓬然				○	踰牆			○	
蘊都師		美女		鋸牙			植髮	巨人			○	騰蹕 而出	○	○		
篇次	5	2+1	4	4	2	3+1	2+3	7	3	2	7	7	7	5	6	4

The Semiotic Aesthetics of *Liaozhai zhiyi*:
A Study of Grim Ghost in ‘Huapi’ Story of
Liaozhai zhiyi

Chen, Pao-wen

Assistant Professor
Department of Chinese Literature
Tamkang University

Abstract

Based on the example of grim ghost in “Huapi” story of *Liaozhai zhiyi*, this paper aims to analyse attributes of the signifier and signified presented in this novel and then discuss their significance and relation to the succession and expansion in traditional novels. This paper will be mainly divided into four parts. Firstly, a general analysis on all ghost stories in *Liaozhai zhiyi* will be made thoroughly. According to their different attributes of the signifiers, the ghosts can be mainly classified into two types: (1) the ghost with the character of human; and (2) the ghost with the character of hobgoblin. In the case of “Huapi” story, the grim ghost is with both these two characters, namely, the grim ghost is a signifier with duality. Secondly, this duality in the grim ghost’s signifier and its signified will be examined for the analysis of its system of signification. Thirdly, the stories about female

ghosts in short novels of different dynasties will be analysed in terms of the attributes of narratives and signification of the ghost's role, which will then be taken in contrast to the analysis on grim ghost to show the trajectory of the succession and expansion of "Huapi" story in the traditional novel's system of signification. Finally, based on the above analysis and contrast, the conclusion suggests that the artistic attribution of this novel in the succession and expansion of the traditional novel's system of signification will reveal the significance, in terms of semiotic aesthetics, of Pu Songling's *Liaozhai zhiyi* in the traditional novel history.

Keywords: *Liaozhai zhiyi*, "Huapi", ghost, signifier, signified

校對者：作者一校、蘇敏逸二、三校

