

從《霍小玉傳》到《紫釵記》：試探兩種文類所 衍繹的「傳奇美感」

傅正玲*

摘 要

「傳奇」一詞從唐代表劍的書名，流轉成為唐代小說的專稱，從小說的發展演遞來看，唐代傳奇意味新典範的出現，從六朝志怪的記錄文體蛻生出一種更具文學意涵的創作，小說文類在此時跨入了新的局面。

唐傳奇進入宋朝以後，其文學滋味透過不斷的閱讀、討論與衍繹，頗見聚顯成為一種獨特的範型，因而傳奇一語，所指既涵括文言小說、話本、諸宮調、雜劇、崑曲等文類，亦統貫出一脈相承的美感特質。

明傳奇從作品結構到美感精神，表現出抒情文學的特質，湯顯祖的作品深具代表性，唐傳奇的〈霍小玉傳〉先後被他改編成兩齣劇作，他從唐傳奇中所擷取的並不只是故事輪廓，當中更有抒情美感的詮釋與轉化，傳奇之美從〈霍小玉傳〉到〈紫釵記〉正可見其在不同文類中的衍繹。

關鍵字：傳奇、文言小說、崑曲、霍小玉傳、紫釵記

* 輔英科技大學人文與管理學院副教授。

From the “Biography of Huo Xiaoyu” to the “ Story of the Purple Hair Pin” :The Beauty of Legend in Two Literature Categories

Fu Cheng-Lin *

Abstract

The definition of legend was transformed from the book name of Fe Sing into a novel term during the Tang Dynasty. With the development of fiction, legend has embodied a new concept and transitioned from a documentary form, such as the Mystery Story, into a more meaningful literary creation; consequently fiction has opened a brand new vista.

After being read, discussed and developed, it is evident that literature in the Song Dynasty had its own unique model. And legend therefore signifies novels of Classical Chinese, scripts, talking/singing arts, traditional opera and Kunqu, and so on. The aesthetic characteristics of beauty were inherited.

Legend in the Ming Dynasty had become a kind of lyricism; from structure to spirit, the works of Tang Siancu were most representative. He revised the Biography of Huo Xiaoyu into two dramas. He based his interpretation on the story outline, and transformed the lyrical beauty. The literary development, in various categories, can be clearly seen in the Biography of Huo Xiaoyu and the Story of the Purple Hair Pin.

Key words: legend, novels of Classical Chinese, Kunqu, Biography of Huo Xiaoyu and Story of Purple Hair Pin

* Fooyin University Associate Professor.

從《霍小玉傳》到《紫釵記》：試探兩種文類所衍繹的「傳奇美感」

傅正玲

一、從「傳奇」的名稱談起

魯迅在《中國小說史略》中點出唐人小說突出於志怪的美感特質，並據此輯錄《唐宋傳奇選》¹一書，唐宋人所撰作的文言小說透過傳奇一體的定位，開啟了新的閱讀角度與史脈觀察。王夢鷗先生曾肯定選本收錄，但卻認為魯迅使「傳奇」二字成為唐人小說的專有名詞，是「不無可議的」²。他認為「傳奇」的稱法不見於唐代，即便宋人的筆記中常有提及唐代作品者，多稱以「唐人小說」，不稱「傳奇」。因此學界頗見稱以「唐人小說」³，亦可避與明清傳奇的混淆。

但事實上，以「傳奇」指稱唐代小說並非魯迅獨用，歷代以來各種筆記文論中，已見傳奇的慣稱，元代虞集在《道園學古錄》中即有指稱：

唐之才人，於經藝道學有見者少，徒知好為文辭。閒暇無可用心，輒想像幽怪遇合、才情恍惚之事，作為詩章答問之意，傳會以為說。盍簪之次，各出行卷，以相娛玩，非必真有是事，謂之傳奇。元稹、白居易猶或為之，而況他乎？⁴

更早在宋人筆記中，有范仲淹的〈岳陽樓記〉中用對語說時景，被稱為「傳奇體耳」⁵，「傳奇」一語帶有貶意，而虞集的批評明顯站在「文以載道」的正統立場，認為想像幽怪搜奇的文章，無益世道人心，徒然娛玩遊戲而已，因而「傳奇」之稱，既有傳述奇異之事，也因「內容時近俳諧，正統派的文人，每視之為卑下，故稱之為傳奇，所以有

¹ 魯迅：《唐宋傳奇選》1927年編定，選文專在單篇，叢集不錄，同時以唐文為主，魯迅在序例中談論宋人的作品，「摭實而泥，飛動之致，眇不可期」，進而認為「傳奇命脈，至斯以絕」明顯可見其對傳奇此一文類的美感標準已有定見。（山東：齊魯書社，1997年）。

² 王夢鷗：〈讀唐人小說隨筆〉，《傳統文學論衡》（台北：時報文化出版，1987年），頁216-223。

³ 汪辟疆在1929年所編定即名《唐人小說》（上海：上海古籍出版社，1978年）。

⁴ 虞集：〈寫韻軒記〉，《道園學古錄》卷38（台北：台灣中華書局，1970年），頁8。

⁵ 陳師道的《後山詩話》中云：「范文正公為〈岳陽樓記〉，用對語說時景，世以為奇，尹師魯讀之，曰：『傳奇體耳！』傳奇，唐裴鉞所著小說也。」（北京：中華書局，1985年），頁7。

別於正統派的韓柳古文。」於此亦可見，傳奇名稱的使用從裴鏞的書名跨離，泛指元稹、白居易等人的文言小說。

王小琳認為虞集所言，傳奇取意重點在「非必真有其事」的內容取材，「而並不把它作為唐人小說的整體概念來看，因此仍不能據此認定此時『傳奇』已成為唐代小說的通稱。」⁶但元時使用「傳奇」一語，確已具有文體意涵，如元末的陶宗儀在《輟耕錄》卷二五「院本名目」云：「唐有傳奇，宋有戲曲、唱誦、詞話，金有院本、雜劇、諸宮調。」⁷或同書二七卷「雜劇曲名」中云：

稗官廢而傳奇作，傳奇作而戲曲繼，金季國初，樂府猶宋詞之流，傳奇猶宋戲曲之變，世傳謂之雜劇。⁸

「稗官廢而傳奇作，傳奇作而戲曲繼」，傳奇一語所指應是唐代的文言小說，在文體的演遞上，其突顯為一文學上的轉捩點。小說出於稗官，「王者欲知閭巷風俗，故立稗官，使稱說之。」⁹在周朝稗官與瞽史同屬於史官行列，從不同角度呈現世情於帝王面前，讓帝王體察政策的走向，因而小說的書寫乃定位在聽聞記錄，唐傳奇的「想像幽怪遇合、才情恍惚之事，作為詩章答問之意，傳會以為說」，將街談聽聞轉為想像，傳抄記錄轉為創作，明顯改變了小說的文體風貌。只是陶宗儀往下接的是「傳奇作而戲曲繼」，又說「傳奇猶宋戲曲之變，世傳謂之雜劇」，使「傳奇」的意旨出現多元性¹⁰。

王國維在《宋元戲劇考》中曾歸納出「傳奇」有四義，最早是裴鏞〈傳奇〉三卷，指的是唐小說；「至宋指諸宮調為傳奇」，如周密〈武林舊事〉卷六所載「諸色伎藝人，諸宮調傳奇，有高郎婦、黃淑卿、王雙蓮、袁太道等」；元代有稱雜劇為傳奇者。如鍾嗣成〈錄鬼簿〉收錄一百五十餘人四百餘種作品，所錄均為雜劇，「錄中則謂之傳奇」；到了明人則以唱南曲為主的長篇戲曲為傳奇，以別於北雜劇。清黃文暘編〈曲海目〉，正式把戲曲分成「雜劇」和「傳奇」兩種，王國維在進行曲錄時也依循這樣的分類。¹¹

諸宮調、雜劇、南曲是傳統戲曲自宋元以來的發展路程，而除唐小說外，「傳奇」一語皆見指稱，對照陶宗儀「傳奇作而戲曲繼」的說法，唐傳奇與戲曲的發展顯出密切的關聯。唐代傳奇上接志怪，下開戲曲，似乎是傳統文人對傳奇演遞的具體觀察，章學誠在《文史通義》的〈詩話〉中，有更詳盡的述說：

⁶ 王小琳：〈唐代「傳奇」名稱問題辨析〉，《國立中山大學人文學報》第3期（1995年4月），頁71。

⁷ 陶宗儀：《輟耕錄》（北京：中華書局，1985年），卷25，頁366。

⁸ 同上，卷27，頁405。

⁹ 魯迅：《魯迅小說史論文集》（台北：里仁書局，1992年），頁11。

¹⁰ 此處也許是現代學界對小說、戲劇的文體分類所引出的問題，在中國傳統文學中，並無涇渭分明的文體劃分。

¹¹ 王國維：《宋元戲劇考》（台北：藝文印書館，1974年），頁160。

小說出於稗官，委巷傳文瑣屑，雖古人亦所不廢，然俚野多不足憑。大約事染鬼神，報兼恩怨，《洞冥》《拾遺》之篇，《搜神》《靈異》之部，六代以降，家自為書。唐人乃有單篇，別為傳奇一類（專書一事始末，不復此類為書）。大抵情鍾男女，不外離合悲歡，紅拂辭揚，繡襦報鄭；韓李緣通落葉，崔張情導琴心，以及明珠往還，小玉報死。凡如此類，或附會疑似，或竟托子虛。雖情態萬殊，而大致略似。其始不過淫思古意，辭客寄懷，猶詩家之樂府古豔諸篇也。宋元以降，則廣為演義，譜為詞曲，遂使瞽史弦誦，優伶登場，無分雅俗男女莫不聲色耳目。蓋自稗官見於《漢志》，歷三變而盡失古人之源流矣。¹²

當今討論小說的流脈是志怪、傳奇，下接話本及章回小說，但這是從現代的文類觀點所進行的劃分，章學誠這段話則點出另一個有趣的演遞歷程，從稗官以來的「小說」傳統，原「道聽塗說，靡不畢記」，是為了觀政治得失，歷經六朝志怪唐人傳奇、宋元戲曲三個創作階段，乃失其源流。他把宋元以降的戲曲發展歸入小說的文學系譜來看，史家本色的章學誠認為唐人的「傳奇一類」改變了稗官的書寫模式，同時點出唐傳奇的特殊的美感貫穿至戲劇的構作。

縱觀「傳奇」的名稱使用在宋朝即顯複雜，其在文言小說、話本、諸宮調等文類中皆可見，但這些紛雜的指稱中似乎都與唐代小說中某種特定類型的作品相關，章學誠所謂的「傳奇」亦非指唐代所有的文言小說，他特別排除了專書所載，而集中在「情鍾男女」、「離合悲歡」的單篇小說，換句話說，「傳奇」既意謂著唐代變異於志怪的小說創作，也突顯出某種獨具的文學美感，¹³其不僅於指稱「唐人小說」此一意涵。魯迅定位傳奇為一種小說文體，往宋人的文言小說進行摘取，開啟了傳奇小說的史脈，但也拘限了傳奇演遞的觀察¹⁴。

「傳奇」的名稱從唐小說開始，在各種文體中流轉，其與各種文體的發展也出現互涉影響的現象，尤其在宋元時代，雖然在各種文類中都可見到傳奇一語的指稱，但究其源皆與唐小說某一類型的單篇創作隱隱相關，如果不將之固著為「唐代小說的通稱」，從中或可探索一種唐人所開創的「美學範型」，其隨著朝代風情演遞，透過不同的文學形式表達出來。¹⁵

¹² 章學誠：《文史通義》（台北：台灣中華書局，1979年），頁35-36。

¹³ 李劍國先生即認為傳奇名稱的堅持，即「古人已意識到唐代新型小說有著不同以往的特色，是一種新鮮的東西，舊有的志怪、傳記等稱已不足以反映它的特徵。」見〈唐稗思考錄—代前言〉，《唐五代志怪傳奇敘錄》（天津：南開大學出版社，1993年），頁9。

¹⁴ 魯迅在《唐宋傳奇選》中進行唐宋文言小說的擇取時，即在志怪與傳奇之間猶豫，在宋代的部份，不僅篇章稀少，選文標準也顯得模糊不定，影響至今的宋代傳奇選本，篇章擇取的差異性仍頗大。魯迅依唐代篇章進行小說體裁的認定，形式上的規範似多於美感上的確認。

¹⁵ 郭英德亦從各種文論筆記中發現唐傳奇與戲曲有同源互涉的關聯，他認為傳奇的文體特徵為戲曲所繼承，因而形成了中國古代戲曲文學突出的審美特徵，他歸納而出的唐傳奇的特徵有「文

本文以唐小說〈霍小玉傳〉與明傳奇〈紫釵記〉為例，進行文本美感的分析，透過其結構與內蘊的比較，試圖掌握二文類間相互貫穿的美學範型。唐代小說傳衍成大量的戲曲構作，「傳奇」一語兼及二者，不僅在於名稱上的延用，亦應與其美感的傳衍相關，以〈霍小玉傳〉與〈紫釵記〉作為觀察焦點，除了是因為文本本身的流通性，也因為湯顯祖在創作上的高度自覺，他對「傳奇」一體的美感認知，有利於我們對「傳奇體」的美學掌握。

二、傳奇的美感範型

唐人結合史部傳記的書寫手法突破了志怪的記錄文體，將「傳錄舛訛」鋪展成情節曲折的敘事篇章，同時將書寫主角從神鬼物怪轉為人間男女，人物成為故事的核心；虞集從「經藝道學」的角度批評其「輒想像幽怪遇合、才情恍惚之事，作為詩章答問之意，傳會以為說」；章學誠則從史學角度，認為其「附會疑似」、「竟托子虛」的虛構，失卻了輔史的價值，二者都清楚的點出唐傳奇最關鍵的變革，即在從聽聞紀錄轉為想像創作，創作主體突顯，因此遠離經史的附屬位置，也因此正式走入文學本位，而根據其作品給予恰當的觀賞眼光，正得之於宋人。

宋人有系統的輯錄小說類書，不僅有官修的「小說家淵海」：《太平廣記》，私家小說圖書的編撰亦顯興致勃勃，如南北宋之際的曾慥的《類書》、劉斧的《青瑣高義》、張君房的《麗情集》，還有洪邁的《夷堅志》等，小說作品在這個時代被投注熱情的目光，享受閱讀樂趣之餘，也開始正視其文體上的獨立性；歐陽修編撰《新唐書》時，將志怪從史部遷移到子部，對小說史而言是觀念的一大進化，即認可小說虛構想像的本色¹⁶，子部雖未必非實不可，但著重在議論，如果我們更進而翻看宋人對唐人小說的閱讀品評，可以發現其所咀嚼的卻是興味盎然的文學滋味。

先是劉放說：「小說至唐，鳥花猿子，紛紛蕩漾。」¹⁷唐人作品仿如春天繁景的生機蕩漾，劉放純粹從美感印象進行品賞，用語恰似唐代司空圖的《詩品》，《詩品》乃直取詩歌所透顯的意境進行美感印象的描述，宋人運用相同角度，開啟小說閱讀新契機。唐傳奇透顯的文學美感到達了詩律的水平，這似乎是宋人的持平的看法，洪邁在《容齋隨筆》進而申明：

備眾體的綜合性」、「盡設幻語的虛構性」、「作意好奇的傳奇性」、「假小說以寄筆端的寓言性」，乃一一分析這些特徵在戲曲中的表現，所論仍在小說文體的形式歸納，見《明清傳奇史》（南京：江蘇古籍出版社，2001年），頁1-8。

¹⁶ 康來新，《發跡變泰-宋人小說學論稿》（台北：大安出版社，2000年），頁80-113。

¹⁷ 引自桃源居士，〈唐人說薈〉，《五朝小說大觀·唐人小說》（台北：新興書局，1981年），《筆記小說大觀》第38編第2冊，頁1。

唐人小說，小小情事，淒惋欲絕，洵有神遇而不自知者，與詩律可稱一代之奇。¹⁸

小說至唐，跨入想像虛構的創作階段，從形式上便顯露作者文采，趙彥衛在《雲麓漫鈔》中指出其「文備眾體，可見史才、詩筆、議論」，其有傳記體的敘事能力、詩賦語彙以及即事言理的議論，小說在文人筆下具備了融攝各種文學筆法於一爐的特質，楊義即認為其融於一體的關鍵在於用的是「詩筆」，「從而使子史因素，使史才、議論在新的小說體式中詩化了。」何謂「詩筆」？楊義的解說是「唐人詩情對敘事細節的精微滲透和對敘事意境的清妙的昇華」¹⁹，似乎是認為唐人的詩歌造詣影響了其小說創作，然唐傳奇之感人，之引發無窮興味，之與詩律並駕齊驅，還應是小說作品本身的因素，如洪邁所言：「小小情事，淒惋欲絕，洵有神遇而不自知者」，明桃源居士在〈唐人小說序〉中引洪邁之言，說：「楚辭、漢史而後，自應有此一段奇宕不常之氣，鍾而為詩律，為小說，唐人第神遇而不自知其至耳。」唐人的小說寫到詩境，不僅是好用詩賦經營篇章，關鍵還在各種敘事的技巧、篇章結構聚合成一種感發人情的力道，而聚合的核心，正是「洵有神遇而不自知者」，作者在進行虛構創作時，本是一美感的當下會心，接下來他對聞見經驗的剪裁、縮小或者放大，都是為了美的再現，詩歌短小精鍊，美的幅射易通貫首尾，而小說在進行敘事安排時常走向事件歷程，不易聚顯美感，唐人小說，小小情事，其動人之處，正在於發掘出情感的流動性，以情感為核心的敘事結構。

「傳奇」一詞在宋人筆記中出現，有范仲淹的〈岳陽樓記〉中用對語說時景，被稱為「傳奇體耳」，這是從篇章的文字形式進行歸納，並未見到他人襲用；而另一種更為風行的用法是以「傳奇」直稱元稹的〈鶯鶯傳〉，趙令時在他的〈商調蝶戀花〉中即云：「夫傳奇者，唐元微之所述也」，他進而述說這部傳奇在北宋的社會中風靡的盛況：

至今士大夫，極談幽玄，訪其述異，無不舉以此為美話。至於娼優女子，皆能調說大略。²⁰

文人「極談幽玄，訪其述異」的背後，有情不自禁的個人理由，既是著迷於其人，亦是自我被敲扣興感的內在探索，趙令時也因此撰寫一連串的「傳奇學」，他對鶯鶯與元稹進行考證，寫出〈辨傳奇鶯鶯事〉、〈微之年譜〉等文，循理性認知的探索顯有未盡之意，又「惜乎不被之以音律，故不能播之聲樂，形之管弦。」因而欲罷不能的撰寫〈元微之崔鶯鶯商調蝶戀花曲〉。趙令時心契鶯鶯其人，對比詩章、傳奇，認為鶯鶯具體的生命情態透過文章表現，「飄飄然彷彿出于人目前」，然傳奇文滿足了讀者想像，在聚談傳播上猶有憾焉，他說：

¹⁸ 同上。

¹⁹ 楊義，《中國歷朝小說與文化》（台北：業強出版社，1993年），頁150。

²⁰ 趙令時：〈商調蝶戀花〉，《侯鯖錄》（北京：中華書局，1985年），頁41-52。

好事君子，極飲肆歡之際，原欲一聽其說，或舉其末而忘其本，或紀其略而不終其篇，此吾曹之所共恨者也。²¹

將文字閱讀改以說唱表現，一則使整個故事在傳誦之間更易完整的呈現，再者「調曰商調，曲名《蝶戀花》。」敘事的文體流轉於哀怨的曲音之間，突顯出情感的主軸，〈商調蝶戀花〉以情運事的傳誦方式，更強化了〈傳奇〉的抒情美感。諸宮調是以幾個宮調的曲子來唱敘故事的體制，後來為元曲承襲，南宋時最為流行，今日傳本最為完整者是董解元的〈西廂記〉，王國維的《宋元戲劇史》中指宋稱諸宮調為傳奇，當時所指也許就是〈鶯鶯傳〉，〈商調蝶戀花〉將傳奇文引入說唱表演，直接影響了後來的諸宮調與戲曲²²。

「傳奇」一詞在宋朝，另一個常見的用法則出現在話本小說的領域。宋灌園耐得翁《都城記勝》曰：「說話有四家，一者小說謂之銀字兒，如煙粉靈怪傳奇。」²³「傳奇」在此乃指某類型化的話本題材，羅燁在《醉翁談錄舌耕敘引》中，則更進一步，在「傳奇」下著錄的十八種名目，有鶯鶯傳、愛愛詞、張康題壁、錢榆罵海、鴛鴦燈、夜遊湖、紫香囊、徐都尉、惠娘破偶、王魁負心、桃葉渡、牡丹記、花萼樓、章台柳、卓文君、李亞仙、崔護覓水、唐鋪采蓮等。其中除四種本事不詳外，可確知多寫男女情事。²⁴當中有唐代作品的改編，亦有宋代的新作，至此「傳奇」所指，也從唐人文言小說的身份擴充出去，在故事類型上其意指男女情思的離合變化，文學風格上聚顯出某種纏綿的美感滋味。

王國維在《宋元戲劇考》中，認為宋代的戲劇變為排演事實，乃得力於當時的小說，然「宋之小說則不以著述為事，而以講演為事。」尤其以《太平廣記》中所收錄的唐代作品為盛。²⁵他舉出當時說話四家，當中有說「小說」者，即是將文字所載的故事，透過說書人的聲音表情演誦給聽眾。

可知，宋人對唐代文言小說的領略頗為深廣，而這份閱讀經驗的反應散佈在宋人的社會中，也不斷漫延傳衍成各種文化表現，追溯這條衍遞的脈流，似乎可以聚焦在「傳奇」一語的符號化歷程，從唐代的「專屬書名」，入宋之後逐漸擴大為不同文類的指稱，當中顯露出宋人對唐傳奇的閱讀、詮釋與應用。

唐人小說往下開出戲曲者，宋朝對傳奇的承繼居於關鍵位置，不管是話本小說中的傳奇，還是〈商調蝶戀花〉所影響的諸宮調，所謂「傳奇」，主題上指的是男女之間幽微情愛，在情節結構與思想內蘊之中呈現一種訴諸直覺的感性語言，在閱讀經驗上很能興

²¹ 同上。

²² 黃大宏：《唐代小說重寫與研究》（四川：重慶出版社，2005年），頁191-202。

²³ (宋)耐得翁，《都城紀勝》，收入《欽定四庫全書》（台北：台灣商務印書館，1983）590冊，頁590-9。

²⁴ 羅燁：《醉翁談錄》（台北：世界書局，1971），頁4。

²⁵ 王國維：《宋元戲曲考》（台北：藝文印書館，1974），頁38-40。

動情感。因而，唐傳奇作者的「作意好奇」若說有進於六朝志怪，便不在可驚可愕的玄奇設語，而在人情世界中不循理則，直任感性奔流，行走出一種不可思議卻又深契情性的感性結構。

三、情以生事—〈霍小玉傳〉的感性結構

據《太平廣記》校錄，蔣防所撰的〈霍小玉傳〉²⁶，譜寫進士李生和名妓霍小玉之間的一段情事，小說從李生的生平進行開頭與收尾，「大歷中，隴西李生名益」與「大凡生所見婦人，輒加猜忌」等內容，和唐史的記載相互呼應²⁷，因而〈霍小玉傳〉的故事被認為是當時流傳的事實，然而，小說敘事的結構與筆法並不同於事件的記錄，當中的文學特質才能真正影響讀者進入獨特的敘事情境，且在閱讀歷程中與人物情節一起經歷情感的生發與曲折。²⁸

唐君毅先生拿歷史敘事來和文學進行比較，給予文學敘事較清晰的界定，即文學中所敘之事可以全憑想像也可以是事實，但其不同於史事，乃在歷史須在公共時空中有一定位，而「小說戲曲之作品能自具首尾，自形成一天地者，正要求截斷其內部之時空與公共的時空之一定的聯系。」²⁹換句話說，小說戲曲所創造的話語環境乃獨立自足，自成一個時空，雖然所記述的人物事件也可能有歷史記載，但小說作品有其自身所欲完成的世界，進入〈霍小玉傳〉中的李生有小說中的角色定位，必然要與現實人物關聯截斷，因為小說敘事所要成立的世界不同於大眾共處的公共時空，唐先生進一步分析：

此更由於文學家在其創作時，其想像中所對之境相，無論為虛境，或初為實境，皆為此想像之所攝，而一切文學之想像，皆有文學家之情志上之嚮往在後面推動之故。由此情志之嚮往，推動此想像，即同時將其所攝之境相，向上拔起，而加以凸出，並加以持載；於是此境相，即必然與一般意識之公共時空中之其他事物其他境相，若相截斷，而自形成一文學家心目中之世界。

而此一世界為想像之所攝，情志之所持載，亦如為此情志想像所懷抱，而內在於此情志想像，以與之合為整體的世界。此世界屬於文學家之精神主體，即不能納

²⁶ 蔣防著、汪辟疆校錄：〈霍小玉傳〉收錄於《唐人傳奇小說》（台北：世界書局，1982），頁77-84。

²⁷ 劉昫撰：《舊唐書》卷一百三十七，列傳八十七，云：「少有癡病，而多猜忌，防閑妻妾，過為苛酷，而有散灰扃戶之譚聞於時，故時謂妒癡為『李益疾』。」（台北：台灣中華書局，1971），頁9。

²⁸ 王夢鷗先生校釋〈霍小玉傳〉，以全文多稱「李生」、「李十郎」、「十郎」，曰「益」疑為後人屏入，以小說筆法旨在敘事，「雖全文固為影射李益之事，然無此二字似尤合乎當時小說體裁。」本文覆按，稱以「李生」。見《唐人小說校釋》（台北：正中書局，1986），頁193-218。

²⁹ 唐君毅，〈文學意識之本性〉，《政府遷台以來文學研究理論及方法之探索》，李正治編，（台北：台灣學生書局，1988年），頁1-49。

之於一般所謂公共時空之歷史之世界³⁰。

唐君毅先生認為文學作品自成一宇宙，不同於歷史敘事，關鍵還在於情志文本的自足性，他認為文學中的事件之因果關係恆具必然性，當中因果相涵而互相依賴，而歷史事件乃因果相繼，從現實上的事件發展歸納出因果序列，仍屬偶然而非必然；文學作品則與現實的時空隔離，情節的發展乃人物情性不得不的展露，乃「透入於一人一物一事之本性，而觀其在種種情形下之當有必有之發展，而如何如何地彰顯其本性所涵之意義」³¹。情志為一動能，情要暢、志要伸，循其嚮往，有自身的路徑與法則，由情志所推動的情節，所搭載的境相，遂自成獨立的世界，提供現實社會中的讀者在出離與融入間有所感悟。

從情志角度來看〈霍小玉傳〉，可更清晰地呼應，此篇並不是以事件為主，更進而是以情感為主的敘事模式，情節構作基於情之必然，事件乃因此鋪陳，情在事前，是由情感來引發事件，每一個事件都在透顯愛情所涵之意義，乃因情而創作的一個獨立世界。一開始，因李生的「思得佳偶」召喚出霍小玉的「兩好相應」，因「兩好相應」而至「極其歡愛」，因「極其歡愛」而「不覺悲至」，因「不覺悲至」而有盟約，因為盟約而有小玉的苦苦求索，因為小玉的情深不移而有黃衫客的俠舉，因為黃衫客而得再聚，小玉飲恨而終，因而有李生的「負心之罪」，緣於情感本身的流動性，情節結構乃仿如波波相連，不斷引生³²。〈霍小玉傳〉的情節結構乃在鋪陳愛情的生滅歷程³³。霍小玉「極歡之際，不覺悲至」，呈顯情感的生滅本質，她體認現實的無可奈何，乃有八年之約，此後，李生的游移不定與小玉的堅定求索形成愛情的正反張力，而黃衫客的插曲，更進而確認情感的必然性，她的一往情深使得長安城中的聞者與之呼應，「風流之士，共感玉之多情；豪俠之倫，皆怒生之薄行。」雖然在現實上盟約已毀，但愛情仍一往奔赴。

敘事文本的情節發展即是另外一種時間的構作，故事有其自然的時間狀態，而情節則以故事為原料，重新安排出文本秩序，導引讀者進入另一種時間感受。虛構時間感受，乃將各種事件元素整合出一致性，使得讀者透過時態的捕捉而產生與事件人物同時經歷

³⁰ 唐君毅，〈文學意識之本性〉，《政府遷台以來文學研究理論及方法之探索》，頁 8-9。

³¹ 唐君毅，〈文學意識之本性〉，《政府遷台以來文學研究理論及方法之探索》，頁 24。

³² 〈霍小玉傳〉從情感歷程所構成的情結結構，或可稱為「抒情結構」，張淑香先生曾對此有一闡述，即文本專注於情感不可意測的變化過程而顯出結構，她引卡西勒說明抒情詩的話語來談「抒情結構」：「抒情詩的存有世界是要於變幻中被顯示出來的；而此中的所謂變幻並不是指事物的客觀變化，而是指自我的內在搏動性。此中唯一能捕捉到的，就只有過渡性本身；亦即心靈那最微妙的漣漪底一去一來與一起一伏，和心靈那最變幻莫測的情感底隱現與搖曳。」參見張淑香：《抒情傳統的省思與探索》（台北：大安出版社，1992年），頁 53-54。

³³ 西方敘事學學者克萊恩（R.S.Crane）提出可根據小說主題的演變區分為有關行動的情節（一個完整境遇的演變過程）、有關性格的演變過程（一個完整性格的演變過程）、有關思想的情節（一個完整思想的演變過程），參見申丹：《敘事學與小說文體研究》，頁 48-50。參考其觀點，小說情節關注點不在講一個故事，而在透過故事，鋪展某個人生主題，〈霍小玉傳〉依此，可以稱為有關愛情的情節，是一個完整愛情的演變過程。

的閱讀感，這種時間的一致化讓文本敘事始終存在一個「發展」的狀態中，此狀態使得「此刻」不僅僅只是一個時刻點，而是一個不斷將過去延伸到未來的「當下」。讀者在閱讀中從而對事件的開始、過程與結局產生完整感受，進而能夠觀照、獲得意義的感發。從時間的構作，即可觀察到文本通貫首尾的核心意蘊。〈霍小玉傳〉的書寫，時間性的構作即以「情感」為主軸，故事從李生「自矜風調，思得佳偶」開始，終於李生飽嚙負心之罪。然而整個篇章的主體人物是霍小玉，李生的情感在現實的際遇中出入起伏，情感的脈動忽斷忽續，乃流於情淺，小玉則任情一往奔赴，於是用自己短暫的人生鋪陳出情感的深度，霍小玉的人生在這個篇章中完成，而她人生的開始與消亡正是情感從生到滅的歷程，她因情而生、情滅而亡。故事時間只有短短的五年光陰，文本聚焦在她的愛情，且將之歷程化，所有的事件匯歸於情感流脈的主軸，啟動時間感受，讀者在閱讀中與之俱行，彷彿見證一段愛情的悲劇。

情感的趨動力鋪展出從情生到情滅的完整歷程，在這歷程中，人之七情：喜怒哀懼愛惡欲，透過霍小玉的情感事件一一具顯，也在不同的場景中帶領讀者一一領受，文本中的場景是為情感鋪設，而文中的人事更是因情而生、情滅隨之消散。小說中的愛情引生故事情節，情感的趨動力鋪展成情節歷程，不循理則，直任感性奔流，超脫了邏輯性的事件推演，行走出一種不可思議卻又深契情性的感性結構，正是「傳奇」所在。傳奇之為傳奇，除了「非必真有其事」的虛構特質，更重要的，其「想像幽怪遇合、才情恍惚之事」並非無聊發端，而是體認情意之必然，為了暢其情、盡其意，於是有事件的發生、情節的構作。

六朝是中國藝術的勃發期，文學的賞鑑與創作從漢朝道德禮法的綱紀中解開出來，於是契入了個體的情感氣性。唐代文化承繼六朝的抒情美感，更進而開啟出一個感性世界。³⁴在許多傳奇篇章中，我們發現情感成為被凝視的主體，之前敘事小說，情感是附著在事件的發展歷程中，人物因事件而出現旋生旋滅的情感反應。然而唐代的傳奇作者似乎發現了情感本身的情節性，情感具備趨動力，以之為焦點，從發生到奔動，便見具有牽引人事的、迥異於理性邏輯的、另一種不可思議的力道與脈動。

四、借事寫情——〈紫釵記〉的美感程式

「傳奇」一語，在宋元之後便多指稱戲曲，其既指南方戲文，亦指北方雜劇，但到了明清時期，傳奇的指稱與意涵獲得較明確的界定，明朝呂天成在〈曲品〉中根據劇種的差異進行區別，他說：

自昔伶人傳習，樂府遞興。爨段初翻，院本繼出。金、元創名雜劇，國初演作傳

³⁴ 傅正玲：〈唐傳奇身體書寫的語彙分析〉，《鵝湖月刊》第30卷10期（2005年5月），頁56-62。

奇。雜據北音，傳奇南調。雜劇折為四，唱止一人；傳奇折數多，唱必勻派。雜劇但摭一事顛末，其境促；傳奇備述一人始終，其味長。……傳奇既盛，雜劇變衰，北里之管絃播而不遠，南方之鼓吹簇而彌喧。³⁵

呂天成認為傳奇乃從雜劇演進而來，從演出形式與結構均可見傳奇的戲劇感更為完整，他的劃分被後來祁彪佳、黃文暘、王國維、吳梅等人承繼，明清傳奇遂成為南方戲曲的代稱，雜劇被區隔開來。但在南方戲曲中，傳奇所承載的文學美感又不同於戲文，以傳奇作品來和戲文作比較，戲文在劇本體制和音樂體制上顯得紛雜而隨意，而由文人化的藝術審美趣味所構成的明清傳奇，「是一種劇本體制規範化和音樂體制格律化的長篇戲曲劇本。」³⁶

「明清傳奇」一名稱的使用，到今日已具有共識，這個名稱也因為所指的文學特質突出，而能引發特定的美感想像。似乎，傳奇一語獲得它恰如其份的形式，因而，原來各種文體紛陳借用的現象隨之退讓歸位。林鶴宜即認為，從稱名的使用來看，以「傳奇」一語定名從戲文發展而出的戲曲，乃因為當中發生了質變，「新的事物從中蛻生」，進而「開創了新的局面」³⁷。更進一步從文學美感的傳衍角度來看，美感的追求催動了一種從劇本結構到音樂形式都顯出風格化的戲曲作品，或者也可以說，傳奇的美感特質因其體制而獲得具顯。

中國戲曲從北方雜劇、南方戲文發展至明代中葉，從形式到內涵產生美感趣味的質變，當中的重要關鍵，即是文人階層大量的投入創作，郭英德認為這和明中葉時期，文人自覺地要建構新的文化場域相關，戲曲具有感發人心的強大張力，吸引文人移位而促動了傳奇戲曲的成熟。³⁸而文人的創作主體投入於戲曲所展現的審美觀，即是當時深受王陽明心學體系所影響的情感意識。

湯顯祖的「玉茗堂四夢」一向被許為傳奇登峰之作，而他以情感作為創作主體所開啟的文學美感，無疑是型塑作品的動力所在。不同於程朱學派將情感統置在以理御氣的氣質範疇，湯顯祖主張情感是一沛然莫之能禦的生命動能，情感舒展通暢即是「名教之至樂」³⁹。唐傳奇中不循理則，直任感性奔流，行走出一種不可思議卻又深契情性的敘

³⁵ 呂天成：〈曲品·卷上〉，《中國古典戲曲論著集成·第六冊》（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁209。

³⁶ 郭英德：《明清傳奇史》，頁11。

³⁷ 林鶴宜：〈從戲劇內涵的質變論戲文傳奇的界說問題-兼論湯顯祖戲曲的腔調〉，《中國文哲研究集刊》，19期（2001年10月），頁147-182。

³⁸ 郭英德認為這是一種文化權力的轉變，文人審美精神為主體的傳奇戲曲，取代了貴族化的北曲雜劇和平民化的南曲戲文。〈傳奇戲曲的興起與文化權力的下移〉，收入徐朔方、孫秋克所編：《南戲與傳奇研究》（湖北：湖北教育出版社，2004年），頁409-428。

³⁹ 湯顯祖在〈董解元西廂題辭〉中，認為：「萬物之情各有其志。志也者，情也。」又云：「無情者可使有情，無聲者可使有聲，……豈非以人情之大寶，為名教之至樂也。」名教中真正樂地，

事結構，到了湯顯祖這一時期的文人手中，獲得更完備的創作意識。湯顯祖在《牡丹亭·題詞》中，即說明以情感作為敘事的主旨，為寫情而「作幻」，在事理上無理，但在情上則是真情。他說：

情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。夢中之情，何必非真。……嗟夫，人世之事，非人世所可盡。自非通人，恆以理相格耳。第云理之所必無，安知情之所必有耶！

情感或許是感物而興，一旦興動，便有其自身的走向，文本以情感的流脈作為敘事主體，以情之必然，便有「生者可以死，死可以生」的情節發生，只有這樣發生，才走到了「情之至也」。情以生事，原來在唐傳奇中，以〈霍小玉傳〉為例，是赤誠於情感而有不得不然的人事牽引，是寫出情感召喚感應的力量；到了湯顯祖的傳奇戲曲，情感的關注更為徹底，所謂「惟情至，可以造立世界。」情感幾近神化而可以無中生有，戲曲中所型塑的情節，是為情所造，事假情真。潘之恆如此論湯顯祖的「寫情」：

夫情之所之，不知其所始，不知其所終，不知其所離，不知其所合。在若有若無、若遠若近、若存若亡之間。其斯為情之所必至而不知其所以然；不知其所以然，而後有所不可盡，而死生、生死之無足怪也。⁴⁰

情感做為一種動能，如果不以禮教規範、理性管控，以之為主體的流程，不知其始終、不知其離合，此處的「不知」是不可思議、無可企圖，以情感本身自具的必然性，一往而深，乃驅策出脫離常理的劇情，也因此而得「傳奇」；如毛焜〈題牡丹亭記〉中所說：「傳奇者，事不奇幻不傳，辭不奇豔不傳，其間情之所在，自有而無，自無而有，不瑰奇愕眙者亦不傳。」⁴¹

湯顯祖因〈霍小玉傳〉而撰作的傳奇戲曲，先有《紫簫記》，後有《紫釵記》，《紫釵》乃玉茗堂四夢中的首部，在湯顯祖的傳情之作中，顯得過於穠豔⁴²。劇本中詞藻精警綺麗，寫情嬌苦，很滿足文人的文學美感，卻也被批評：「此案頭之書，非台上之曲也。」郭英德認為這是文人傳奇的特色，他們創作的目地不是取悅平民觀眾，而是滿足主體需

即是情感的相融共感。徐朔方箋校：〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，《湯顯祖全集》（上海：上海古籍出版社，1982年），頁1188。

⁴⁰ 明·潘之恆，《驚嘯小品·情癡》，《古典戲曲美學資料集》，（北京：文化藝術出版社，1992年），頁134-135。

⁴¹ 毛效同：《湯顯祖研究資料匯編》（上海：上海古籍出版社，1986年），頁853。

⁴² 如祁彪佳題為豔品，評其「傳情處太覺刻露。」《中國古典戲曲論著集成》，頁17。又如呂天成稱其「猶帶靡褥」，同上，頁230。

求，因而戲劇敘事的核心不是故事，而是劇作家的主體情感，他進一步申論：

在明中后期的傳奇作品中，故事與敘述充其量只是客體，是對象，是文人作家賴以表現的主體情感、主體精神的藝術體裁、藝術符號或藝術手段。…正如萬曆間徐復祚《曲論》所說的：要之傳奇皆是寓言，未有無所為者。因此，以情為體，以事為用，便成為傳奇戲曲敘事方式的主要藝術特徵。⁴³

文人觀察文學體裁中，要暢快人情者，「要勿過於曲也」，戲曲融合了敘事語詞、音樂與身體舞蹈，正如詩大序中所言：「情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之。嗟嘆之不足，故詠歌之。詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」⁴⁴當中的「不足」，即是求情感的通暢，順著情感本身的趨動力走，終至手舞足蹈的歌之詠之，戲曲是為暢其情而發展成為身心語動綜合一貫的文學形式。原來是民間活動，到了文人創作傳奇，成為「寫情」的最佳形式，文人傳奇的質變，即是以「達情」為核心，趨動音樂形制、舞台身段到敘事情節走向程式化⁴⁵。

「以情為體，以事為用」，見諸於湯顯祖取唐傳奇〈霍小玉傳〉撰作成《紫釵記》傳奇。原來的小說文本鋪展從情生到情滅的完整歷程，當中情節的張力聚焦在情感生滅的交會點上，李生在現實的思慮中猶豫反覆，反襯出霍小玉眷愛執念的悲劇性，敘事結構乃以霍小玉在現實的黑暗中獨自燃燒愛情熱力為主要場景。而《紫釵記》走的是起承轉合的敘事結構，小說要透過歷程性的情節去牽動讀者的想像，以引發情感；但戲曲則是透過舞臺讓時空具體化，觀眾可以投入音樂、舞蹈、人物演出的具體氛圍中，立即發生情感共鳴。戲曲的敘事乃場景代言，從第一個戲幕開啟，觀眾即進入同時性的場域，隨著情節發展進入不同場景，每個場景中戲劇感透過人物演出來鋪展，帶領觀眾領略不同的情感滋味。換句話說，戲曲敘事可以有普遍性的情感空間，其從小說情節以情感為主軸的線，可以擴展到面，劇本中的時序呈現因而比小說更為突顯，春夏秋冬的季節場景呼應人物情感，透過音樂歌詞的吟詠，不只四時皆美，喜怒哀樂也都可賞愛。戲劇形式的寫情，情感已從直線發展轉為面向場域情態的品味。

在兩種文本的比較中，《紫釵記》改悲劇為團圓，李生的負心變成反面角色盧太尉的陷害阻隔，被認為缺少了〈霍小玉傳〉中「為愛情而悲憤氣絕的悲壯浪漫場面」，減損了

⁴³ 郭英德：〈傳奇戲曲的興起與文化權力的下移〉，頁 421。

⁴⁴ 毛詩、鄭箋、孔穎達疏：《毛詩注疏》，（台北：藝文印書館，十三經注疏，嘉慶二十年重刊本，卷一），頁 19。

⁴⁵ 林鶴宜即認為程式性是中國戲曲發展完整的體系特質，而「傳奇敘事和表演程事、音樂程式緊密扣聯起來，直接地關聯傳奇敘事的程式化。」，〈論明清傳奇敘事的程式性〉，引自《南戲與傳奇研究》，頁 459-491。

悲劇張力⁴⁶，但事實上，《紫釵記》作為一種戲劇文學，傳情語彙的側重不同，舞臺上音樂、表演身段與敘事情節三位一體緊密扣聯，表演與音樂的程式化勢必影響敘事也隨之程式化。林鶴宜指出傳奇敘事有結構性程式，其主要出現在生旦兩條主情節上，而「生旦『分而必合』，成了敘事必然的程式。」⁴⁷湯顯祖在《紫釵記》中是借事寫情，要寫的不是唐傳奇〈霍小玉傳〉中的情感生滅，而是戲曲的抒情語彙更能透顯幽微的「相思之情」，當中的情節改變，或者也可以說是事隨情走。

小說中「與情生死」的霍小玉是敘事主軸，《紫釵記》則是李生與霍小玉雙線的共譜相思，而篇名也從「霍小玉傳」易為「紫釵記」，齣目中「墮釵」、「賣釵」、「哭釵」、「玩釵」、「釵圓」貫穿全劇首尾，「紫釵」是霍小玉與李生的定情之物，劇中更迭出現睹物相思的場景，乃以紫釵此一情物盟證二人的情感。湯顯祖在本劇的「本傳開宗」中便已明義：「點綴紅泉舊本，標題玉茗新詞。人間何處說相思？我輩鍾情似此。」⁴⁸

五、結語

明人胡應麟認為以唐小說名來指稱戲劇，原因或者是「以其中事跡相類，後人取為戲劇張本，因輾轉為此稱不可知。」⁴⁹唐傳奇中的故事大量被改編為戲劇演出，確是事實，但要將後代的戲劇因為取材多是唐人小說，便用傳奇之名，胡應麟自己也對這樣的推論覺得無法確認。明清的劇作家解釋「傳奇」名稱，多從文義上著眼，如李漁說：「古人呼劇本為傳奇者，因其事甚奇特，未經人見而傳，是以得名，可見非奇不傳。」⁵⁰孔尚任也說：「傳奇者，傳其事之奇焉者，事不奇不傳。」⁵¹事不奇不傳，故曰傳奇，這樣的解說其實很難顯出明清傳奇在創作文體上的獨特性，如果我們回歸文體的演遞流變進行觀察，傳奇美感的興動與傳衍或許才是關鍵原因⁵²。

唐傳奇小說以情感為主軸的感性結構，創作出前所未有的文學美感，從而隨著小說作品的閱讀與再創作，傳衍成各種文學形式，後人所取為張本者，何止於小說故事，更有涵蘊其中的傳奇美感。因而，「淫思古意，辭客寄懷」的美感需求也驅動了話本、鼓子詞、諸宮調、戲曲等文學體裁的創作。從小說傳奇到戲曲傳奇，我們可以閱讀到一種直訴感性的抒情創作，從線到面，從文字書寫到言語舉動，更充分完備的發展。

⁴⁶ 羅秋昭：〈湯顯祖的紫簫記與紫釵記〉，《台北師專學報》，14期（1987年6月），頁147-182。

⁴⁷ 林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉，頁470。

⁴⁸ 洪北江編：〈紫釵記〉，《湯顯祖集》（台北：洪氏出版社，1975年），頁1587。

⁴⁹ 胡應麟：《少室山房筆叢》（台北：世界書局，1963）卷41，〈莊岳委談下〉，頁555。

⁵⁰ 李漁：《閑情偶寄》（台北：時報文化出版社，1998）卷1，〈詞曲部，結構第一，脫窠臼〉，頁246。

⁵¹ 孔尚任：《桃花扇》（上海：上海古籍書店，1985），卷首。

⁵² 胡應麟依文體特徵將小說分為六類，傳奇一類下，他的舉例有：飛燕、太真、崔鶯、霍玉之類是也，又以飛燕為傳奇之首，皆以愛情為主題，在唐人小說中是一種獨出的抒情文本，《少室山房筆叢》，頁374-375。

引用書目：

一、傳統文獻

- 唐，孔穎達，《毛詩注疏》，台北：藝文印書館，1985。
- 宋，趙令畤，《侯鯖錄》，北京：中華書局，1985。
- 宋，陳師道，《後山居士詩話》，北京：中華書局，1985。
- 宋，羅燁，《醉翁談錄》，台北：世界書局，1971。
- 宋，耐得翁，《都城紀勝》，台北：台灣商務印書館，1983。
- 元，虞集，《道園學古錄》，台北：台灣中華書局，1970。
- 元，陶宗儀，《輟耕錄》，北京：中華書局，1985。
- 明，章學誠，《文史通義》，台北：台灣中華書局，1979。
- 明，桃源居士，《唐人說薈》《筆記小說大觀》38編2冊，台北：新興書局，1985。
- 明，呂天成，《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1982。
- 明，湯顯祖，《湯顯祖全集》，上海：上海古籍出版社，1982。
- 明，湯顯祖，《紫釵記》，《湯顯祖集》，台北：洪氏出版社，1975。
- 明，潘之恆，《鸞嘯小品》，《古典戲曲美學資料集》，北京：文化藝術出版社，1986。
- 明，胡應麟，《少室山房筆叢》，台北：世界書局，1963。
- 清，李漁，《閑情偶寄》，台北：時報文化出版社，1998。
- 清，孔尚任，《桃花扇》，上海：上海古籍書店，1985。

二、近人論著

- 王平 2003 《中國小說敘事研究》，河北：人民出版社。
- 王小琳 1995 〈唐代「傳奇」名稱問題辨析〉《國立中山大學人文學報》3：67-76。
- 王夢鷗 1987 《傳統文學論衡》，台北：時報文化出版社。
- 王夢鷗 1983 《唐人小說校釋》，台北：正中書局。
- 王國維 1974 《宋元戲劇考》，台北：藝文印書館。
- 汪辟疆 1978 《唐人小說》，上海：上海古籍出版社。
- 李劍國 1993 《唐五代志怪傳奇敘錄》，天津：南開大學出版社。
- 孟瑤 1996 《中國小說史》，台北：傳記文學出版社。
- 林鶴宜 2001 〈從戲劇內涵的質變論戲文傳奇的界說問題〉《中國文哲研究集刊》19：147-182。
- 徐朔方、孫狄克編 2004 《南戲與傳奇研究》，湖北：湖北教育出版社
- 郭英德 2001 《明清傳奇史》，南京：南京古籍出版社。
- 黃大宏 2005 《唐代小說傳寫研究》，四川：重慶出版社。

- 康來新 2000 《發跡變泰-宋人小說學論稿》，台北：大安出版社。
- 楊義 1993 《中國歷代小說與文化》，台北：業強出版社。
- 傅正玲 2004 〈唐傳奇身體書寫的語彙分析〉《鵝湖月刊》30.10，56-62。
- 魯迅 1997 《唐宋傳奇選》，山東：齊魯書社。
- 魯迅 1992 《魯迅小說史論文集》，台北：里仁書局。
- 樂蘅軍 1992 《意志與命運-中國古典小說世界觀綜論》，台北：大安出版社。