戲劇研究　第25期
Journal of Theater Studies
2020年1月　頁1-42
DOI: 10.6257/JOTS.202001_(25).001

晚明清初小說新品類對文人傳奇戲曲敘事開創的影響*

林鶴宜
國立臺灣大學戲劇學系教授

前言

本文所稱「晚明清初」，範圍從明萬曆到清順治。以作者的出生年來說，大致爲嘉、隆、萬到明亡以前出生者，生存年代則到清前期。這段時期江南市鎮繁興，商品經濟牽引著整個社會的脈動，不僅刺激了新思潮，更創造了由市民消費主導的城市文化。

此時期文人透過參與非主流的通俗文學之編纂、創作，以正視人性本然欲望的態度，表達他們對禮教的反思，同時，也滿足了個人的名利追求。許多文人涉足不同的文類寫作，成爲商業出版重要的一環，甚至直接主導出版，其下龐大的讀者群也相互交錯重疊。在這樣環境下，小說和戲曲發生了前所未有的交流和相互影響。

小說和戲曲是中國敘事文學最重要的兩大文類。小說較戲曲早出，在唐代便吸引文人投入創作，並取得相當出色的成果。魯迅《中國小說史》認爲，小說從漢到了唐有顯著的演進，其「尤顯者」，在於：「（唐人）始有意爲小說。」[1]鄭振鐸則在〈研究中國文學的新途徑〉一文中指出，宋、元、明歷朝小說「在描

* 本文爲科技部專題研究計畫「晚明清初小說新品類對文人傳奇戲曲敘事開創的影響」（MOST 105-2410-H-002 -126 -MY2）研究成果。在研討會論文發表及投稿過程中，得到專家們諸多寶貴意見，對本文幫助甚大，謹在此表達最誠摯的感謝。

[1] 魯迅：《中國小說史略》（上海：北新書局，1936年），頁54。

臺灣大學學術期刊資料庫

寫的技術上，都有了顯著的進化。」[2]持續的「進化」，使得小說創作累積了豐厚的成果。陳平原更進一步分析，「嘉靖到萬曆」是小說發展至關重要的一百年。除了四大奇書在此期間刊刻流傳，更重要的是，文人對寫作小說的觀念有了巨大的改變，晚明時期許多重要文人，都直接介入章回小說的評點、刊刻、整理與寫作。[3]使得小說的創作再度躍上巔峰。

文人投身通俗文類，特別是以民間集體創作爲底蘊的話本以及章回小說的寫作，對小說產生了「改造」的實質，從而促成了「文人擬話本」、「文人章回小說」[4]的出現。從晚明到清初，又因爲新的關注題材和相對應寫作技巧的成形，得以在原本「歷史」（以《三國演義》爲代表）、「英雄」（以《水滸傳》爲代表）和「神魔」（以《西遊記》爲代表）之外，出現「世情」、「艷情」、「才子佳人」、「公案」、「俠義」等白話小說新品類，[5]「中篇文言愛情」小說的寫作也在此時蔚然成風。[6]

「白話小說」作爲市民文化中的消費商品，獲利最爲驚人，影響力也最大。[7]就文學的發展的背景來說，小說以「史傳」開路，戲曲則來自「詩歌」的故事化和舞臺化，兩者皆有著「正統文學」的淵源，在品類繁多、內涵龐雜的通俗文藝中，最受到文人青睞。小說一直是戲曲取材最主要的來源，長久以來，小說故事源源不絕的注入到戲曲之中，成爲戲曲創作的捷徑。明胡應麟（1551-

[2] 鄭振鐸：《中國文學研究》（上海：商務印書館，1927年），頁10。

[3] 參考陳平原：〈兒女與社會：以文人想像爲主體〉，《中國散文小說史》（臺北：二魚文化，2005年），第十二章，頁340。最負盛名者爲李贄、湯顯祖、胡應麟、陳繼儒、袁宏道、葉晝、馮夢龍等。其中，葉晝活動於萬曆、天啓年間，託名李贄，評點了多種小說和戲曲。參見鄭菰：《「李卓吾」小說、戲曲評點研究》（上海：復旦大學中國語文學研究所博士論文，2005年）。湯顯祖多戲曲評點，小說評點見諸《艷異編》、《虞初志》和《續虞初志》。參見孫琴安：《中國評點文學史》（上海：上海社會科學院，1999年），頁117。

[4] 指由文人獨立創作的章回小說，例如：《金瓶梅》、《紅樓夢》等。「擬話本」一詞見魯迅：〈宋元之擬話本〉，《中國小說史略》，第十三篇，頁123-131。

[5] 參見魯迅、陳平原前引書，及楊義：《中國古典小說史論》（北京：中國社科，1995年）。

[6] 陳益源：《元明中篇傳奇小說研究》（香港：學峰文化，1997年）。

[7] 方志遠：〈明代市民文學的主要品種〉，《明代城市與市民文學》（北京：中華，2004年），第三章第一節，頁118-179。確立的市民文學有：白話小說、戲曲、民歌時調、說唱詞話、笑話、打油詩、嘲諷曲、民謠、民諺、文言傳奇及其他等10種。又，參見馮保善：〈江南大眾娛樂文化與明清通俗小說的崛起〉，《江蘇社會科學》2015年第4期，頁189-196。

臺灣大學學術期刊資料庫

1602）探討明代的長篇戲曲所以使用唐人小說「傳奇」的稱名，指出：「若今所謂戲劇者何得以傳奇爲唐名？或以中事跡相類，後人取爲戲劇張本，因展轉爲此稱不可知。」清李笠翁亦有「稗官爲傳奇藍本」之說。[8]換言之，從說部（包括文言小說和白話小說）取材，幾乎成了戲曲創作的傳統。當代學者郭英德《明清傳奇綜錄》蒐集保有完整存本的明清傳奇劇目一千一百多種，對其中七百五十多種，作了版本、作者、情節、本事、得失的介紹。許勇強根據其中本事考索，分析明清傳奇題材來源，並歸結出戲曲創作「對小說題材的偏愛」的結論。[9]歷史、野史、筆記往往先以小說型態出現，再被戲曲吸收，[10]因此，取材自小說的戲曲作品，實際上遠比許勇強的統計要多上許多。

由於體類的差異，當小說被改編爲戲曲，小說透過敘事角度（人物觀點）的選擇，或敘事結構（時間、情節、人物關係等）的設計，[11]所欲表達的作者情志，受到戲曲舞臺觀演再現的限制，以及「腳色行當類型化」及「敘事程式」的框架，往往變得隱晦含蓄。[12]然而，文人小說創作者對描寫對象、素材和場景的選擇；對敘事語言的鍛鍊；對特定議題的關注，乃至思想觀念的改變等，無不直接滲透到戲曲之中，影響了戲曲的敘事。換言之，晚明至清初所發展出來的小說新品類，包括「世情」、「艷情」、「公案」和「俠義」等白話小說，還有「中篇文言愛情」小說，都對文人傳奇戲曲的敘事造成深刻的刺激和啓發，從而豐富

8 參見〔明〕胡應麟：《少室山房筆叢》卷41《莊嶽委譚》（上海：上海書店，2001年）下，頁424。李漁：《繡相合錦回文傳》第二卷卷末回評，見《李漁全集》（杭州：浙江古籍，1992年）卷9，頁326。「傳奇」其實曾被用來指稱許多文類，包括：唐人小說、諸宮調、元雜劇、明清長篇戲曲等，此處引用胡應麟的說法，說明戲曲改編自小說是文人普遍的認知。

9 郭英德：《明清傳奇綜錄》（河北：河北教育，1997年）。許勇強：〈明清傳奇題材來源論略〉，《四川戲劇》2013年第3期，頁32-35。許氏得到：「歷史」（正史）16.9%、「小說」25.2%、「野史」（筆記）5.5%、「實事」5%、「改編」（戲曲）10.1%、「虛構」27.8%、「其他」9.5%的結果，並歸結出三個結論：（1）對小說題材的偏愛、（2）在歷史與現實之間，更傾向於歷史題材、（3）逐漸由依傍舊有題材到獨立創作。此文極爲簡短，並未交代他的七大歸類下包含了哪些作品。

10 歷史劇普遍有這樣的情形，僅看郭書「傳奇生長期」（明成化初至萬曆14年）的劇目，就有《東窗記》、《連環記》、《千金記》、《浣紗記》、《金印記》、《白袍記》、《和戎記》、《古城記》、《草廬記》、《金貂記》、《舉鼎記》等，以史書爲最早源頭，後來經歷小說和其他戲曲，再改編爲傳奇。

11 參見陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（北京：北京大學，2003年）第二章至第四章，頁35-134。

12 在受到西方戲劇影響的現代實驗戲曲中，則有無限的可能，此爲另一個議題。

臺灣大學學術期刊資料庫

了文人傳奇的關注面向、寫作技巧和藝術風格。

小說與戲曲的影響是交互的而非單向的。戲曲對於小說當然也存在著影響，明末清初「才子佳人」白話章回小說，[13]篇幅遠較唐人傳奇長，情節亦遠爲複雜，其所採取的公式化「情節套路」，和歷史悠久的「才子佳人戲曲」如出一轍。[14]這類小說延續了湯顯祖對「情」的重視，抵拒《金瓶梅》以來的艷情描寫，甚至將「風流」與「道學」做了結合，與當時部分帶著市井氣味的文人傳奇戲曲創作（以《笠翁十種曲》爲代表）相呼應。而個別作品如《西廂記》和《牡丹亭》，對於愛情題材的小說，影響尤鉅，其中，對《紅樓夢》的影響最受到矚目。[15]又，戲曲雖較小說晚出，卻也不乏被改寫爲小說的例子。[16]

晚明清初，通俗文藝在商業出版的沃土中滋長，因得以相互產生連結，交相濡染，以此獲得新生的元素和動力，開啓新局。本文以宏觀的視野，集中關注在這樣的環境影響下，小說特質如何滲入戲曲的創作中。首先，說明消費掛帥的城市文化中，小說與戲曲跨文類創作的普遍情形。並以最具代表性的梅鼎祚、馮夢龍、呂天成、凌濛初、丁耀亢、李漁等六位「作者」做爲範例，觀察他們跨足於小說和戲曲創作，如何各自從不一樣的面向，自相呼應。接著，從「作品」的角度，依序探討因應社會和時代變遷所出現的小說新品類：包括「世情」、「艷情」小說、「中篇文言愛情」小說；「公案」和「俠義」小說等，對戲曲創作產生的刺激，特別在敘事的題材、手法和風格方面，不僅開啓了當時代文人傳奇敘

13 此處指的是明末清初小說的新類型，而非指以「才子佳人」爲題材的小說。這類小說的敘事有一定的套路，以《玉嬌梨》（又名《雙美奇緣》，20回）、《平山冷燕》（20回）、《好逑傳》（又名《俠義風月傳》，18回）等爲代表。

14 戲曲「才子佳人」的情節套路從宋元戲文開始形塑，到了明代文人傳奇，發展而爲固定的程式，參見林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（臺北：里仁，2003年），頁63-126。這些套路在明末清初注入到白話才子佳人小說中。參見王晶卉：〈古典戲曲對才子佳人小說的影響〉，《藝術百家》1998年第4期，頁52-57。馬衍：〈明代中後葉傳奇對才子佳人小說的影響〉，《南京社會科學》2009年第8期，頁75-79。

15 鞠小勇：〈《西廂記》中的愛情觀及其對才子佳人小說的影響〉，《劍南文學（經典教苑）》2012年第6期，頁43。高雅芳：〈《牡丹亭》對才子佳人小說的影響〉，《運城學院學報》28卷1期（2010年2月），頁6-9。鄭培凱：〈一時文字業，天下有心人——《牡丹亭》與《紅樓夢》在社會思想史層面的關係〉，《湯顯祖與晚明文化》（臺北：允晨，1995年），頁293-312。

16 徐文凱：《有韻說部無聲戲：清代戲曲小說相互改編研究》（上海：中國傳媒大學，2010年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

事的新貌，更將之推向了創作的巔峰；後二類小說的影響甚至延續到花部戲曲階段，使之大放異彩。[17]

一、晚明清初商品經濟的繁榮與戲曲、小說的跨界創作

明代後期，社會瀰漫著一股蓬勃卻不安的氣息。一方面宦官專政，統治階層奢靡腐敗，加上朝廷裡朋黨傾軋，使政局更加混亂；另一方面，經濟上卻因爲資本主義萌芽，在江南一帶出現令人眩目的繁華景象，手工業和商業城市如繁星般出現，市民階層興起，社會人口結構改變。[18]明嘉靖、萬曆年間，以李贄爲代表的左派王學學者提出了重視人性本然的呼聲，經過袁宏道、湯顯祖、馮夢龍等人的支持和宣揚，決定性的牽動了晚明的文化藝術導向。

明晚到清初，大衆文藝和出版業的結合，開啓二者共生共榮的局面。出版業的空前繁榮，實奠基於城市經濟與城市文化的基礎之上。廣大市民讀者對於「時興」事務高度的興趣和追逐，構成了龐大的藝文市場，這使得坊刻在「射利」的驅動下，短時間內就有驚人成長，出版品內容超越傳統經典和科舉時文，呈現了極爲寬廣的面向。諸多通俗文藝以及琳瑯滿目品味生活和各類民間日用的出版品，全面的反映了晚明安逸享樂的物質追求和精神面向。[19]同時，也爲科舉仕進挫敗的文人，提供了正途功名以外獲致社會聲名的途逕。[20]「名士」文化中「名」與「利」的勾結，可以說是晚明出版市場的「貨源」保障。

晚明的出版品不僅在數量上相當龐大，[21]在文本內容，以及出版的形式上都

17 本文所討論的明清傳奇作品，採用古本戲曲叢刊編刊委員會編：《古本戲曲叢刊》初集、二集、三集（上海：上海商務印書館，1954、1955、1957年），以及中國社會科學院文學研究所古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊五集》（上海：上海古籍，1986年）。

18 參見傅衣凌：〈明清時代江南市鎮經濟的分析〉，《明清資本主義萌芽研究論文集》（上海：上海人民，1981年），頁297-306。原載《歷史教學》，1964年第5期。許滌新、吳承明：〈明代商品流通和商人資本〉，《中國資本主義發展史》（臺北：谷風，1987年），第二章第二節，頁95-127。

19 參見He, Yuming, *Home And The World: Editing The "Glorious Ming" in Woodblock-Printed Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Cambridge, Massachusetts: The Harvard University Asia Center, 2013).

20 王鴻泰：〈名士值幾文錢？明清間士人的挾藝交遊與名利經營〉，《台大文史哲學報》90期（2018年11月），頁115-162。

21 參見杜孚信：《明代版刻綜錄》，（江蘇：廣陵古籍刻印，1983年）。又參見林鶴宜：

臺灣大學學術期刊資料庫

大有創發。各式各類的出版品「文本化」了眞實生活中的各種時興趣味，反過來說，作者和讀者也積極的在各種作品中，表現個人追求享樂的品味和高人一等的手法。[22]

這樣的享樂追求和物質條件，正是晚明戲曲、小說受到文人青睞，得以猛迅發展的背景因素。著述內容的多樣化，在戲曲作家身上表現得十分鮮明，例如著名的《玉簪記》作者高濂（1573-1620），除了戲曲二種，還有詩集、文集、詞集，更著有養生學經典大作《遵生八箋》，以及專談花卉的《牡丹花譜》和《蘭譜》等，他還是個知名的藏書家。同時期的汪廷訥（1573-1619），不僅著有《環翠堂樂府》傳奇戲曲十八種，更有詩、詞、散曲作品，他的「環翠堂」書坊，還出版了徽派版畫的代表作《環翠堂園景圖》。

晚明曲家直接介入書籍出版者不在少數，例如王驥德的「方諸館」、「顧曲齋」，汪廷訥的「環翠堂」、沈寵綏、阮大鋮、孟稱舜、范文若「博山堂」、胡文煥「文會堂」、凌濛初、袁于令「劍嘯閣」、許自昌「梅花墅」、陳汝元「函三館」、陳與郊、童雲野、馮夢龍「墨憨齋」、臧懋循「雕蟲館」、薛旦「繡霞堂」、[23]呂天成[24]和李漁「芥子園」[25]等，陣容相當驚人。其中，王驥德的「顧曲齋」刊刻《古雜劇》；汪廷訥「環翠堂」刊刻《環翠堂園景圖》；馮夢龍「墨憨齋」刊刻各式戲曲評點和改編、臧懋循「雕蟲館」刊刻《元人百種曲》、李漁「芥子園」（「翼聖堂」）刊刻《芥子園畫譜》和小說戲曲，都皆使他們聲名大噪。

晚明清初戲曲作者的著述內容，幾乎都帶有多樣化的特性。聚焦觀察此時期戲曲作者之兼編著小說者，得到多達二十六人的可觀清單。[26]（參見本文【附

〈晚明戲曲的刊行〉，《晚明戲曲劇種及聲腔研究》（臺北：華正，1984年），第三章，頁83-126。

22 前引He, Yuming, chapter 2, “Page and Stage: Drama Miscellanies and Their Milieu” (pp. 74-139) 指出，這種把書本當展示舞臺的觀閱關係，特別集中的表現在戲曲散齣選本。戲曲選本創造了一個閱讀的方式，將書頁轉變爲一個構想和實踐可以透過印刷、文字和戲劇相互影響而聯結起來的地方。創造了一個新的閱讀劇場。

23 以上諸家參見前引林鶴宜：〈晚明戲曲刊行者及其刊本〉，《晚明戲曲劇種及聲腔研究》，第三章第三節，頁107-126。

24 吳書蔭：《曲品校注》（北京：中華書局，1990年），頁207-208。

25 黃強：〈李漁爲金陵翼聖堂書坊主人考辨——與《李漁與翼聖堂、芥子園書坊關係考辨》一文作者商榷〉，《重慶師範大學學報（哲學社會科學版）》2012年第5期，頁5-10。

26 主要參考：莊一拂編：《古典戲曲存目彙考》（臺北：木鐸，1986年）。齊森華等編：

臺灣大學學術期刊資料庫

錄：晚明清初劇作家兼編著小說者一覽】）最具代表性者，有：梅鼎祚、馮夢龍、呂天成、凌濛初、丁耀亢、李漁等六人，爲了討論的方便，茲羅列其戲曲及小說作品如下：

梅鼎祚（1549-1615）諸生	著有《玉合記》、《長命縷》（初名《玉導記》）傳奇、《崑崙奴》雜劇，編纂《青泥蓮花記》、《三才靈記》（《才鬼記》、《才妖記》、《才神記》之合稱，今存《才鬼記》）等筆記小說。
馮夢龍（1574-1646）貢生	著有《雙雄記》、《萬事足》傳奇，並修訂他人傳奇十四種，合爲《墨憨齋定本傳奇》。整理、改編宋、元、明話本及文言筆記小說，撰成《警世通言》、《喻世明言》、《醒世恆言》。[27]增補羅貫中《平妖傳》爲《新平妖傳》、改寫余邵魚《列國志傳》爲《新列國志》，又編有《智囊》、《智囊補》、《古今譚概》、《太平廣記鈔》、《情史》等筆記叢談。《古今烈女演義》小說亦署其名。
呂天成（1580-1618）諸生	著有傳奇《煙鬟閣傳奇十種》：《神女記》、《金合記》、《戒珠記》、《神鏡記》、《三星記》、《雙閣記》、《四相記》、《四元記》、《二淫記》及《神劍記》，前人論著中提到的還有《雙棲記》、《李丹記》[28]、《藍橋記》、《碎琴記》和《玉符記》等五種。又有雜劇八種，除《齊東絕倒》見存沈泰《盛明雜劇》外，餘皆亡佚。曾校訂二十八種南戲與傳奇，又有曲論《曲品》，並著有《繡榻野史》、《閒情別傳》等小說。
凌濛初（1580-1644）副貢	著有傳奇《衫襟記》、《合劍記》、《雪荷記》三種。雜劇八種，今存《北紅拂》、《虯髯翁》、《宋公明鬧元宵》三種。戲曲評論有《譚曲雜劄》、《曲律》、《西廂記五劇五本解證》，並編有散曲戲曲選集《南音三籟》。創作擬話本小說《初刻拍案驚奇》和《二刻拍案驚奇》共七十八篇。
丁耀亢（1599-1669）諸生	著有傳奇十三種，今存《化人遊》、《赤松遊》、《西湖扇》、《蚺蛇膽》（一名《表忠記》）四種。小說有《續金瓶梅》，一說爲《醒世姻緣傳》作者，[29]又輯有筆記叢談《天史》。[30]

《中國曲學大辭典》（杭州：浙江教育，1997年）。郭英德：《明清傳奇綜錄》。寧稼雨：《中國文言小說總目提要》（濟南：齊魯，1996年）。江蘇省社會科學院明清小說研究中心文學研究所：《中國通俗小說總目提要》（北京：中國文聯，1990年）。

27 歐陽代發：〈“三言”中的馮夢龍作品〉，《湖北大學學報：哲學社會科學版》1996年第1期，頁9-14指出，「三言」中除去有原本存留的12篇、註明出處的8篇、見諸記載的18篇、擁有非馮著線索者6篇、改編自唱本的2篇，總共46篇，可肯定非馮所作。其餘74篇來源皆零碎簡短，經由大幅創造，馮的著作權應該被承認，而非只有〈老門生三世報恩〉。

28 此本莊一拂著錄爲劉還初作。

29 此本署名西周生，一說蒲松齡著。王素存：〈醒世姻緣作者西周生考〉認爲係丁耀亢所作，《大陸雜誌》17卷3期（1958年8月），頁7-9。

30 此本采歷代史乘所載因果事而成。

31 或言僞託，非李漁所選輯。

臺灣大學學術期刊資料庫

李漁（1611-1680）諸生	著有傳奇《笠翁十種曲》、曲論《閑情偶寄》（〈詞曲〉、〈演習〉二部）、白話短篇小說《無聲戲》和《十二樓》、長篇章回小說《合錦回文傳》、《肉蒲團》等、文言短篇小說《喬復生王再來二姬合傳》、《秦淮健兒傳》。又曾批閱《三國志》，改定《金瓶梅》，選輯《警世選言》短篇小說。[31]

這六人都是名滿天下的文士。除了時代較早，出生於嘉靖二十八年的梅鼎祚，其餘五位在小說方面的文名，都不在戲曲之下。馮夢龍、凌濛初和丁耀亢更是以「小說家」的身分被世人所認識。他們的作品呈現了戲曲與小說在題材、寫作技巧和創作觀念上的混同和呼應。既明顯的受到當時代通俗文藝的濡染，也反過來影響當時代和後來的通俗文藝創作。

梅鼎祚以詩文知名，他編著的文言筆記小說集《青泥蓮花記》，廣泛的收錄了漢代至明代古籍所見「娼女之可取者」的文字，加以類編成書。在自序中，梅鼎祚表達了對身居青樓而有才德的女子高度的同情和肯定，認爲她們宛如出污泥而不染的蓮花。《才鬼記》亦博取群書，所記皆人鬼相戀、復仇或雪冤的故事，所寫的女鬼也都是才貌雙全。二作皆以身處困境，卻能不屈服於困境的女子爲主角，表現高貴的道德和眞情，在明代筆記小說類書中十分具有特色。梅氏現存的戲曲《玉合記》之柳氏、《崑崙奴》之紅綃皆爲歌妓；《長命縷》之春娘則流落娼家，卻都能不畏命運摧折，和作者在其所編纂的小說作品中所見的題材和思想主旨都是一致的。前二作以唐人傳奇小說許堯佐〈柳氏傳〉和裴鉶〈崑崙奴傳〉爲本；《長命縷》則改篇自《青泥蓮花記》中所收錄的文言小說〈楊玉〉（錄自〔宋〕王明清《摭青雜說．夫妻復舊約》）。馮夢龍《情史》亦收錄，篇名〈單飛英〉。馮氏《喻世明言》卷十七〈單符郎全州佳偶〉亦鋪寫此故事，晚明文人小說戲曲寫作之相互濡染，大抵如是。[32]

再看馮夢龍。馮氏的「情眞說」與李贄的「童心說」一脈相承。「三言」雖前有所本，卻有很高的創作成分，[33]成功的體現馮氏「情眞」的主張。最鮮明的例子是〈蔣興哥重會珍珠衫〉，興哥與妻子相愛，妻子卻因他經商誤歸期，受誘與人私通，遭到休離，後經一番曲折，復歸興哥爲妾，故事寫得情意深重，感

[32] 梅鼎祚編：《青泥蓮花記》（合肥：黃山書社，1996年）。梅鼎祚之前，沈璟已將春娘故事寫入《雙魚記》，情節改動甚多，對文人潦倒多有著墨，符郎名劉皡，和春娘以白玉雙魚爲聘，春娘爲媚後改名楊念奴。清人崔應階《姻花債》雜劇亦譜此事。參見郭英德：《明清傳奇綜錄》《長命縷》、《雙魚記》條，頁168-171、200-202。

[33] 參前引歐陽代發：〈“三言”中的馮夢龍作品〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

動人心。夏志清極爲讚賞其所體現的豁達的理解力，認爲此作「在道德上和心理上完全協調」，並許爲明代最偉大的作品。陳平原指出這個故事表現了「務實的愛情觀，及其直面人生的寫作態度」。[34]筆者以爲關鍵就在於能將肉體的貞節與愛情的眞誠分開來思考，不受傳統觀念所囿。上面提到的〈單符郎全州佳偶〉亦有同工異曲之妙。又如〈杜十娘怒沈百寶箱〉、〈金玉奴棒打薄情郎〉、〈賣油郎獨占花魁〉等篇章，一方面刻劃主角人物的「情眞」，另一方面也譴責薄情負心。[35]馮氏的《情史》評點，多處呼應了他在白話小說中對情的主張。例如提到「生在而情在」，把情視爲「人之生意」（生命力的來源），又說「人以情傳」。甚至說：「人生，而情能死之；人死，而情又能生之。即令形不復生，而情終不死。」[36]馮氏情論在《墨憨齋定本傳奇》的戲曲評點中也有明白的體現，他多次強調應以「宛轉」手法表達「情眞」、「情癡」、「情多」。[37]早年的傳奇《雙雄記》便是有感於友人劉某對歌妓白小樊始亂終棄而作，將結局改爲大團圓。[38]又：《情史》收錄愛情故事八百七十餘篇，欲藉此「立情教」，「使人知情之可久」（〈情史序〉），豐富了明清小說和戲曲取材的來源。[39]馮氏《萬事

---

34 夏志清著，胡益民等譯：〈中國古代小說中的社會和人〉，《中國古典小說導論》（合肥：安徽文藝，1988年），第八章，頁338-363。陳平原：《中國散文小說史》，頁298。

35 〈蔣興哥重會珍珠衫〉和〈杜十娘怒沈百寶箱〉改編自宋懋澄文言小說〈珍珠〉、〈負情儂傳〉。〈金玉奴棒打薄情郎〉改編自《西湖遊覽志餘》卷23〈委巷叢談〉。〈賣油郎獨占花魁〉改編自《情史》卷五〈史鳳〉附，參見譚正璧：《三言兩拍資料》（臺北：民主，1983年），頁150-151、409，四作都有很高的創作成分。[清]馮夢龍編：《醒世恆言》（臺北：鼎文，1978年）卷3。《喻世明言》（臺北：鼎文，1980年）卷1、卷27。《警世通言》（臺北：鼎文，1980年）卷32。

36 參見黃顯明：〈論情〉，《馮夢龍文言小說評點研究》（南京：南京師範大學中文系碩士論文，2018年），第三章第一節，頁29-38。馮夢龍的小說評點集中出現在他編纂的五部文言小說，「生在而情在焉」見《情史》〈情通類總評〉；以情爲「人之生意」見〈情芽類總評〉；「人以情傳」見〈情跡類．田田錢錢〉條。

37 參見劉君珞：〈對深情主題之認同及梳理〉，《從《墨憨齋定本傳奇》之改編看馮夢龍作劇觀點及其實踐》（高雄：高雄師範大學國文系博士論文，2004年），第三章第一節，頁101-109。批語如「天不雨則情不見眞」（《楚江情》第10折〈門公夜阻〉）、「是眞正情癡語」（《楚江情》第2齣〈觀燈感嘆〉）、「宛轉多情」（《楚江情》第6折〈妓館懷箋〉）、「情到至處」、「情腸百轉」（《灑雪堂》第32折〈冥府憐情〉）等，都很有代表性。

38 郭英德：《明清傳奇綜錄》《雙雄記》條引馮夢龍〈青樓怨序〉，頁339。

39 在《情史》問世前，其中的筆記故事就廣爲小說、戲曲所取材，例如「三言兩拍」中，部分或全部取材自《情史》故事的約百則，參見歐陽代發：〈《情史》與「三言二拍」關係考補〉，《文獻》1999年第1期，頁4-9。戲曲方面，據郭英德：《明清傳奇綜錄》所考來

臺灣大學學術期刊登錄

足》傳奇「醉後進妾」的情節即來自《情史》卷十二「西華氏」事。[40]

呂天成的《曲品》首開戲曲品評專著之先，他年輕時便著有白話小說《繡榻野史》和《閑情別傳》，內容極盡性事之描寫。《繡榻野史》流傳廣遠，成爲艷情小說的代表作，因過於淫穢，在清中葉被列爲禁書。他的幾本傳奇戲曲，如：《戒珠記》、《三星記》、《雙閣記》、《二淫記》及《雙棲記》（《神女記》改本）等，還有雜劇《要風情》和《纏夜帳》，雖然都已亡佚，但根據相關文獻評論，如：「局以熱艷取勝」（《遠山堂曲品》《戒珠記》條）、「備極嫵婉歡笑之境」（《遠山堂曲品》《三星記》條）、「雜取紈綺子事入之」（《曲品》汪廷訥《二閣記》條）、「暴二嫮之私，乃以使人恥」（《遠山堂曲品》《二淫記》條）、「高唐之夢」（〈詞隱先生致鬱藍生書〉言《雙棲記》）、「傳婢僕之私」（《遠山堂劇品》《要風情》條）、「以俊僕狎小鬟」（《遠山堂劇品》《纏夜帳》條）等描述，[41]大抵和《金瓶梅》「以淫說法」「引迷入悟」（劉廷璣《在園雜誌》）的邏輯相去不遠，關注的都是情色題材。儘管因爲戲曲舞臺再現的難度和根深柢固的「教化」要求，使得這批作品無緣傳世，呂天成的小說和戲曲創作，卻可以肯定至少從題材上有高度的呼應。學者伊維德曾綜合分析呂天成的交游、艷詩和戲曲創作，包括唯一存世的戲曲《齊東絕倒》，指出：「他的淫邪小說絕非某種青春失檢，它們顯示了一種終生的興趣。」[42]吳書蔭指出，呂天成《曲品》品評戲曲講究「事佳」、「事奇」，反對落套。又批評他主要的缺點在於「沒有從作品的思想內容來考察它的高下得失。」[43]這些和他戲曲創作的艷情取向，從某種程度來說，都是相符合的。

與馮夢龍齊名的凌濛初以「二拍」爲後世所重，較馮夢龍改寫宋元話本更進

計算，明清傳奇本事與《情史》故事有關的，也有34種。馮氏輯錄《情史》成書有助於這些故事的流傳。

40 儲著炎：〈從小說戲曲的比較視角看馮夢龍的「情教」思想〉，《中南民族大學學報（人文社會科學版）》第34卷第3期（2014年5月），頁151-154。強調「情教」思想在馮氏的戲曲實踐中失語，在他後期的文學活動中缺失不見。說明情教只是當時市民理想與世俗觀念的反映與折射。

41 莊一拂編：《古典戲曲存目彙考》，頁886-889。吳書蔭：《曲品校注》，「春蕪」條箋註2，頁317-318。

42 伊維德著，楊權譯：〈玩膩了的文人：呂天成與萬曆晚期江南精英的生活方式〉，《文化遺產》2016年第6期，頁47-59。

43 吳書蔭：〈從《曲品》看呂天成的戲曲理論〉，《曲品校注》，頁439-463。

臺灣大學學術期刊資料庫

一步的編創了七十八篇短篇小說，[44]這些作品以市井人物爲主角，對市井生活的描繪有很高的成就，甚至爲了迎合市民讀者的趣味，不少篇章涉及露骨的情色描寫，一面標舉「勸世」，另一面卻偷渡了「艷情」。它關照的面向十分豐富，特別值得注意的是，其中已經出現不少以「俠義」爲主題的作品，例如〈劉東山誇技順城門〉、〈十一娘雲岡縱譚俠〉、〈俠盜慣行三昧戲〉、〈烏將軍一飯必酬〉、〈謝小娥智擒船上盜〉、〈甘受刑俠女著芳名〉等，[45]前三作都有具體的武功描寫，後三作則強調俠義精神。其中，〈十一娘雲岡縱譚俠〉更以主要的篇幅回顧歷代「俠女」，並大談「劍術」。這和他的八種雜劇創作之六的《北紅拂》、《虯髯翁》、《宋公明鬧元宵》、《驀忽姻緣》、《穴地報仇》、《彌正平》之偏好義俠豪傑類題材有所呼應。[46]據王鴻泰的研究，明後期在動亂時代的刺激下，形成一股習武風尚，談兵論劍成爲社交活動，並且與城市遊樂生活相結合。晚明社會更出現「武俠」類型的士人，習武風尚和異類交遊，形成一種獨特的武學／武藝文化。[47]凌濛初對此一題材的關注，反映了當時的現實，他的作品對同時代和後世的敘事文學都有一定的影響。

丁耀亢以頗爲獨特的方式，在小說和戲曲兩種文類中展現其性情襟抱。他現存於世的四部傳奇，清晰的表現了生命的四個階段：《化人遊》（作於順治四年，1647）寫明清易代，以劇中人何野航英雄失路的悲哀表達彼時文人的迷惘；《赤松遊》（作於順治六年，1649）借張良事跡悼念出戰闖軍身亡的好友王漢（字子房）；《西湖扇》（作於順治十年，1653）寫顧史與宋湘仙、宋娟因金兵南下而離散，後在金朝團圓，傳達漢人對外族統治抵觸情緒消減的社會新動向及心理矛盾；《表忠記》（又名《蚺蛇膽》，作於順治十四年，1657）改寫《鳴鳳

44 「二拍」的作品雖前有所本，但創作的成分較「三言」更高，它雜取各方題材，80篇中有一篇重複，一篇爲雜劇，所以實際上是78篇。參見凌濛初：《初刻拍案驚奇》（北京：華夏，1994年）、《二刻拍案驚奇》（北京：華夏，1998年）。

45 陳平原：〈清代俠義小說〉，《千古文人俠客夢——武俠小說類型研說》（北京：人民文學，1992年），第三章，頁42-59。

46 凌濛初另有雜劇作品《劉伯倫》和《顛倒姻緣》，共八種。今存《北紅拂》、《虯髯翁》、《宋公明鬧元宵》三種。又有《合劍記》傳奇，今不存。據〔清〕無名氏：《傳奇彙考標目》（北京：中國戲劇，1982年）別本著錄，謂演「江懷、喬玉嬌情事」，跟泰華山人寫尉遲恭事的同名傳奇不同，頁212、276。

47 王鴻泰：〈武功、武學、武藝、武俠：明代士人的習武風尚與異類交游〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》85卷2期（2014年6月），頁209-267。

臺灣大學學術期刊資料庫

記》的主角爲楊繼盛，歷數明代自永樂到嘉靖帝王之過。[48]其中：《赤松遊》鋪陳張良椎秦、輔漢、歸山等事，藉秦末動亂，指陳清兵入關的過程和初期統治的黑暗，寄託了深沉的感慨。他的小說《續金瓶梅》（最早刊刻於順治十八年，1661）[49]敘述《金瓶梅》中的人物死後再投身爲人，了結前世因果報應。書中以宋金征戰爲歷史背景，影射明清易代的悲哀和外族統治的殘酷。明清鼎革之際，文人於創作中表現易代之悲，是一普遍現象，丁耀亢讓這樣的主題充塞自己的小說和戲曲的全部作品。且偏好使用「弦外之音」，透過內斂和轉折，更強烈的表達內心訴求，也以此確立了作品的價值。

入清之後才展開出版和演劇事業的李漁，是戲曲和小說跨界創作最重要的代表人物，他的戲曲和小說創作成就幾乎勢均力敵。治小說者每認爲李漁在小說中援用了他喜劇創作的手法和語言，[50]其實李漁「十種曲」中：《奈何天》、《比目魚》、《凰求鳳》、《巧團圓》都改編自他所寫的小說《無聲戲》、《連城璧》、《十二樓》其中的篇章。其餘《愼鸞交》和《玉搔頭》則是題材相關。[51]又，在《無聲戲》在第二回〈美男子避禍反生疑〉，以及第十二回〈妻妾抱琵琶梅香守節〉標目下，都註明了「此回有傳奇嗣出」，雖然這些傳奇似乎並未問世，卻可確認李漁是在創作一開始，就以一個題材，進行小說和戲曲的雙重構思。如此，不同文類作品不僅彼此互文，還有變換閱聽趣味的效果。李漁的「十種曲」以結合「道學」和「風流」爲特色，[52]看似「才子佳人」，卻又時時在正面人物的情慾想像、負面人物的醜態刻劃，以及丑角人物的戲謔科諢中，置入極端「艷情」的畫面，完全對應了他小說中熱鬧而生動的情色描寫片段，尤其是那

48 廖奔、劉彥君：〈丁耀亢〉，《中國戲曲發展史》（太原：山西教育，2000年）第四卷下編第四章第一節，頁273-277。

49 參見劉洪強：〈《續金瓶梅》成書年代新考〉，《東岳論叢》29卷3期（2008年5月），頁105-109。

50 楊義多次提到李漁小說受到戲劇的影響，見前引書第十五章，〈李漁小說：程式化和個性化的審美張力〉，頁359-389。

51 《奈何天》傳奇改編自《無聲戲》〈醜郎君怕嬌偏得艷〉、《比目魚》改編自《連城璧》〈譚楚玉戲裡傳情，劉遨姑曲終死節〉、《凰求鳳》改編自《連城璧》〈寡婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉、《巧團圓》改編自《十二樓》〈生我樓〉。又，據張東炘：《李漁戲曲三論》（臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，1998年）：《愼鸞交》與《十二樓》〈鶴歸樓〉情節相似；《玉搔頭》本事來自《連城璧》〈乞兒行好事，皇帝作媒人〉之部分題材。頁20-21。

52 參見郭英德：《明清文人傳奇研究》（北京：北京師範，1992年），頁112。

臺灣大學學術期刊資料庫

部艷名遠播的章回小說《肉蒲團》。李漁曲論（《閒情偶記》中的〈詞曲部〉和〈演習部〉），提出力求情節緊湊、以娛樂爲目的的創作主張。[53]可以說，從題材、寫作技巧、語言表現、創作觀各方面，全面的呼應了他的小說寫作。

以上六家，很具體說明了在晚明清初通俗文藝盛行的氛圍下，文人作家們如何浸淫在這樣的環境中，同時創作戲曲和小說。「雙跨」的作家們，面對不同的的文類，首先表現出來的是對特定題材的關注，例如梅鼎祚讚揚有才德的弱勢女性，馮夢龍關注眞情，呂天成的艷情，凌濛初的俠義，丁耀亢的易代之悲，李漁結合道學和風流等。這種對特定題材的偏好和處理，關聯著他們的創作理念及審美，這六人對小說和戲曲涉入的狀況不一，但都以具體的創作，驗證文藝出版品商業化下，小說和戲曲如何能因人而異，透過不同的面向相互濡染。

值得一提的是，六位作家都是不得志的「下層文人」，在科考道路上停滯在「諸生」的身分等級，馮夢龍五十七歲才舉貢生，仍未能靠科考光耀門楣。然而，豐富又深具影響力的通俗文藝著作，卻爲他們掙來了「名士」的聲名，使他們得到不下於科舉功名的個人價值肯定。反過來說，正是因爲功名的不順遂，他們才得以將主要的精力投注於通俗文藝的創作，而成爲名家。

吾人很輕易可以從文人傳奇中找到置入其間的各類通俗文藝，其中，小說雖然不以直接置入的方式被吸收，卻因爲和戲曲同爲文人潛心創作的敘事文學，在手法上特別容易相互借鑑。通俗文藝的濡染刺激，對封建性格強烈的文人傳奇意義重大，[54]這使它們終於能夠踏出「不接地氣」的象牙塔，開始關注市井，更深刻的反映眞實人生，甚至吸收了小說的敘事方式，大大豐富了思想內涵和寫作技巧。

二、晚明清初白話「世情」、「艷情」與「中篇文言愛情」小說對文人傳奇戲曲敘事的影響

晚明清初在出版業支撐下所產生的小說新品類中，以「世情」小說的影響

53 李漁：《閒情偶記．詞曲部》〈結構第一〉節特別強調〈重機趣〉，又有〈科諢第五〉，以整節專論科諢。《風箏誤》最後一齣下場詩更說「一夫不笑是吾憂」。

54 參見譚帆、陸煒：〈中國古典劇論的審美理想〉，《中國古典戲劇理論史》（上海：華東師範大學，2005年），第六章，認爲「（傳奇）抒寫人情卻多以達到封建倫理的和諧爲歸結」，頁269。

臺灣大學學術期刊資料庫

最大。魯迅（1881-1936）在他的《中國小說史》中首先拋出「人情小說」的概念。他將《金瓶梅》列入「人情小說」的第一篇著作，特徵是：「描摹世態，見其炎涼，故或亦謂之『世情書』也」，在後面的章節中，魯迅並且將《紅樓夢》視爲清代「人情小說」的代表作。[55]

「世情書」的概念在現今的小說研究中，得到了大大的發揚，並出現了「世情」小說的指稱。[56]許多著作都明白地指出《金瓶梅》一類小說的出現與當時新興市民階層的興起有絕對的關係。孫一珍以「井市人物群像與明代社會風俗史」作爲這類「狀醜摹俗」小說的特色；齊裕焜則認爲，整個明代小說，都「在市民文化沃土上成長」，而把《金瓶梅》看做一部「市井社會的風俗畫」；向楷更指出，像「三言」、「二拍」，乃至李漁《無聲戲》、《十二樓》一類的「擬市人小說」之「世情篇」的思想新因素，正在於新的「市民情結」、「市民形象」和「市民觀念」。[57]

陳平原認爲，在《金瓶梅》之前，話本小說在「描摹世態」方面，就已經取得相當的成就：《金瓶梅》繼承這些成就，並加以發揚光大，它「擴充篇幅、轉換結構以及調整敘述語調」[58]。話本小說「描摹世態」的功力，在以「三言」、「二拍」爲代表的文人擬話本小說中被繼續發揚光大。「三言」「二拍」代表了文人傳統對話本小說的改造，此前模糊的作者意識，至此得以凸顯。「三言」已走上書面文學的發展軌道；「二拍」則基本上已是文人的獨立創作。[59]

陳平原強調，明中葉以後，文人對小說觀念發生根本的變化，最凸出體現的是批評的蔚然成風。李贄對於《水滸傳》的關注，以及馮夢龍、凌濛初二君的投

---

55 魯迅：〈明之人情小說（上）〉、〈明之人情小說（下）〉、〈清之人情小說〉，《中國小說史略》第十九篇、第二十篇、第二十四篇，頁187-196、238-253。

56 參見蕭相愷：《世情小說史話》（瀋陽：遼寧教育，1992年）。向楷：《世情小說史》（杭州：浙江古籍，1998年）〈緒論〉，頁1-10。有的雖不稱「世情」小說，卻一致接受《金瓶梅》創立新的小說寫作傳統，摹寫世情俗態的概念。

57 孫一珍：〈市井人物群像與明代社會風俗史〉，《明代小說的藝術流變》（成都：四川文藝，1996年），第十三章，頁241-254。齊裕焜：〈在市民文化沃土上成長的明代小說〉、〈市井社會的風俗畫〉，《明代小說史》（杭州：浙江古籍，1997年），第一章第二節，頁7-15。第七章第二節，274-286。向楷：〈擬市人小說中世情篇章的新因素〉，《世情小說史》，第四章第二節第二小節，頁221-238。

58 前引陳平原：《中國散文小說史》，頁346。

59 前引陳平原：〈文人的介入與敘事者的呈現〉，《中國散文小說史》，第十章第三節，頁295-300。

臺灣大學學術期刊資料庫

身通俗文藝創作，對晚明思想及文學思潮流向影響尤深。不僅決定性的改造了這些通俗文藝，並成爲銜接通俗文藝精華與文人審美趣味的橋梁。[60]

戲曲和小說同屬通俗文學的流行範疇。然而，自元末明初，正統文人投身南曲戲文的寫作，便將知識分子慣用的「文人話語體系」置入其間，使得它的文字運用趨向雅化，思想也遵從士大夫的保守價值，這樣的發展「以高則誠爲嚆矢，以邵燦爲先導」，加上鄭若庸，形成「文詞派」，[61]並漸漸成爲文人傳奇的「傳統」，影響劇壇深遠，對於創作的「與時俱進」形成巨大的阻力。當《金瓶梅》對小說創作發揮巨大影響力的時候，戲曲的寫作當然不可能置身事外，但發生改變的時間卻較小說晚了許多。如前所言，小說一直是戲曲取材主要的來源之一，「世情」小說摹寫當代，對戲曲的衝擊是很直接的，卻一直等到清代初年，以刻劃市井生活著稱的「蘇州派」，和以李漁爲主的劇作家群[62]作品中，才看到比較明顯的回應。「蘇州派」有多個劇作與「三言二拍」的話本小說同題材，可以幫助我們進行較清楚的觀察：[63]

李玉《人獸關》／《警世通言》卷25〈桂員外窮途懺悔〉

李玉《太平錢》／《喻世明言》卷33〈張古老種瓜娶文女〉

李玉《占花魁》／《醒世恆言》卷3〈賣油郎獨占花魁〉

李玉《眉山秀》／《醒世恆言》卷11〈蘇小妹三難新娘〉

李玉《風雲會》／《警世通言》卷21〈趙太祖千里送京娘〉

朱素臣《十五貫》／《醒世恆言》卷33〈十五貫戲言成巧禍〉（《京本通俗小說》〈錯斬崔寧〉）

60 《金瓶梅》作者有爭義，但它做爲獨立創作，而非民間集體創作，已有相當共識。

61 郭英德：〈明清文人傳奇的藝術語言〉，《明清文人傳奇研究》，第八章，頁296-330。文詞派的作家包括鄭若庸、李開先、梁辰魚、梅鼎祚、屠隆。湯顯祖和沈璟早期的作品也都感染了這種流風，可見影響之大。

62 郭英德：〈明清文人傳奇的歷史演進〉，《明清文人傳奇研究》，第一章，頁26，指出「以李漁爲代表的文人」一派，包括：李漁、王續古、范希哲、萬樹、周稚廉、孔傳鋐、徐沁等十餘位作家。在藝術上的共同特點是：「追求情節的曲折離奇、結構的精巧細密、語言的秀雅流暢和意境的詩味盎然，把文人趣味和市民趣味巧妙地融爲一體。」其中，追求情節的曲折離奇、重視市民趣味等尤符合本文訴求，但這些作家作品有限，且流傳不廣，主要仍以李漁爲主。

63 除以下所列，尚有張大復《井中天》與《醒世恆言》卷31〈鄭節使立功神臂弓〉故事同，已佚。參見莊一拂編：《古典戲曲存目彙考》，頁1221。又，李玉《千忠戮》情節與三十四卷本《拍案驚奇二集》卷18〈老衲識書生於未遇，忠臣保危主而命終〉同，該書爲別本，流傳不廣，編者不詳，不列入討論。

臺灣大學學術期刊資料庫

朱素臣《文星現》／《警世通言》卷26〈唐解元一笑姻緣〉

張大復《快活三》／《初刻拍案驚奇》卷12〈陶家翁大雨留賓，蔣震卿片言得婦〉、《初刻拍案驚奇》卷1〈轉運漢遇巧洞庭紅，波斯胡指破鼉龍殼〉

張大復《金剛鳳》／《喻世明言》卷21〈臨安里錢婆留發迹〉

張大復《讀書聲》／《二刻拍案驚奇》卷35〈錯調情賈母詈女，誤告狀孫郎得妻〉、《警世通言》卷22〈宋小官團員破毡笠〉

畢魏《三報恩》／《警世通言》卷18〈老門生三世報恩〉

這十一個「蘇州派」劇作多創作於「三言二拍」全部出版至少十年後的清順治和康熙前期，[64]與「三言」同題材的作品高達九個之多，「三言二拍」的影響力是全國性的，馮夢龍作爲蘇州人的地緣性，多少還是提高了影響的強度。[65]有幾個劇本明確直接改編自「三言二拍」，有些雖然難以排除只是同題材來源的可能性，但以「三言二拍」受歡迎和流傳程度，創作同題材劇本實難以對之「視而不見」。觀察這幾個劇作，結合「蘇州派」整體創作情況，我們可以看到話本小說鮮明的「世情化」敘事特徵出現其間：

（一）題材和腳色：關注視野的市井化

除了李玉（萬曆年間-1681）《眉山秀》和朱素臣（與李玉同時，生卒不詳）《文星現》屬於「才子佳人」題材，其餘皆以以市井大衆爲主角，以生活日常瑣事入題。即便看似歷史劇的《風雲會》和神仙劇的《太平錢》，亦皆以市井場景和人物鋪陳。陳平原指出，世情小說「選擇平實乃至瑣碎的筆墨」。「著意描寫市井生活以及祛除『傳奇性』」，「以既象徵又寫實的家庭和花園爲主要背景。在日常瑣事中，挖掘靈魂深處的隱秘世界。同時展現盡可能開闊的社會生活與風俗場景」。[66]這也正是「蘇州派」劇作最主要的特色之一。題材市井化最鮮

64 畢魏《三報恩》作於崇禎15年爲例外，參見該劇卷首馮夢龍序。影印崇禎15年序刻本。《喻世明言》出版於泰昌、天啓年間（1621左右）；《警世通言》初版於天啓四年（1624）；《醒世恆言》初版於天啓七年（1627）；《初刻拍案驚奇》初版於崇禎元年（1628）；《二刻拍案驚奇》初版於崇禎五年（1632）。

65 晚明浙江杭縣人傅一臣創《蘇門嘯》雜劇12種，全數取材自浙江湖州人凌濛初的初、二刻《拍案驚奇》，亦可能有地緣上的關係，雖然《蘇門嘯》創作於姑蘇。蘇州、湖州、杭州在地理上是相連的。

66 前引陳平原：《中國散文小說史》，頁346-347。

臺灣大學學術期刊資料庫

明的標誌是腳色身分限制的突破，從「蘇州派」整體劇作來看，「生」腳仍以書生爲多，但已雜入儒商（《人獸關》施濟）、種瓜老人（《太平錢》張老）、賣油郎（《占花魁》秦種）、船夫（《十五貫》熊友蘭）等身分。「旦」腳更不再限於官家小姐或名妓，包括：拖油瓶女兒（《十五貫》蘇戍娟）、童養媳（《十五貫》侯三姑）、漁家女（《漁家樂》鄔飛霞）、珠翠女工（《翡翠園》趙翠兒）、婢女（《朝陽鳳》紫苔）、泥水工之女（《胭脂雪》韓青蓮）、漆匠之女（《萬壽冠》蒲姿）、絲綢商之女（《琥珀匙》桃佛奴）等出身低微之人，都成爲主角人物，且皆聰明高尚，有才有德。更甚者，出身市井，品格低劣的惡婦（《人獸關》尤氏），也以旦腳應工，貫串全劇。這些人物才是市井生活中眞實的存在。

（二）語言：人物用語的市井化

戲劇舞臺上最易感受到的影響是語言的改變。楊義指出，「用市井俗腔衝擊已有的敘事語言體系」，正是使《金瓶梅》散發原生態活力的因素。「舊有的雅化語言」，已無法刻劃這個新興族群了。[67]小說如此，必須訴諸舞臺呈現的戲曲更是如此。那些在戲曲中所見，直接移植自話本的整段對話，很清楚的說明了話本影響的力道。李玉《風雲會》第十四齣〈鬧觀〉，敷演趙匡胤在叔父趙景清的青牛觀避禍養病，發現降魔殿藏一女子，先是誤會叔父，問明原委後，爲免連累叔父，遂打壞降魔殿門窗，護送京娘離去。整個過程、對話，完整移植自《警世通言》卷二十一〈趙太祖千里送京娘〉相應段落。[68]李玉《占花魁》第九齣〈勸妝〉，寫老妓劉四娘靠著三寸不爛之舌，以好幾套「從良計畫」說服王美娘下海接客，表現了市井人物的心機和老練，整段文字，亦脫胎自《醒世恆言》卷三〈賣油郎獨占花魁〉相應段落，足見話本中世情摹寫對戲曲的影響。晚明清初，戲曲語言出現了「寫實化」的傾向，表現最爲凸出的，便是「蘇州派」和李漁爲代表的劇作家群。「蘇州派」劇作擅長以市井口語刻劃人物氣性，精準的揣摩人

67 前引楊義：〈金瓶梅：世情書與怪才奇書的雙重性格〉，《中國古典小說史論》，第十四章，頁338-358。

68 此話本根據《飛龍傳》第十八和十九回改寫。《飛龍傳》中，觀主名褚元，和趙匡胤非叔姪關係。參見〔清〕東隅逸士編：《飛龍傳六十回》，《古本小說集成》（上海：古籍社，1994年）；《警世通言》改其名爲趙景清，和趙爲叔姪。又，如：命道童取鑰匙、打壞降魔殿門窗等，皆與《飛龍傳》不同。李玉《風雲會》悉依《警世通言》改編。

臺灣大學學術期刊資訊庫

物情緒，李玉《清忠譜》第十七折〈囊首〉以顫抖口吻寫周順昌的恐懼、[69]還有朱佐朝（明末清初人，生卒不詳）《吉慶圖》第五齣〈塞貸〉、第十一齣〈園觸〉以口語對話成篇，曲文僅作點綴，寫李珍對小妾劉氏的不滿，以及奸夫王六綱的公子哥兒嘴臉，都十分生動。

（三）思想：文人與市井價值觀的對話

當話本的市井故事被搬上舞臺，除了「戲劇場景」的改變，更值得注意的，是文人傳奇作者在接受這些話本故事的同時，和話本展開的對話。幾乎每一位作者都竭盡所能，將「市井」故事嵌入「功名得遂、婚姻圓滿」的框架中，無一例外。其中《太平錢》、《占花魁》、《十五貫》、《快活三》、《讀書聲》等劇，在話本中皆不以功名作結，足見雙方對「人生圓滿」認定的差異。[70]有些劇作者更透過情節的調整，抵拒話本中被市民階層認可，卻挑戰封建價值的道德觀。例如李玉的《太平錢》，最大的不同是忽略話本中形象凸出、令人莞爾的荒誕描寫。話本中，韋恕帶妻女訪瓜園，恭人問八十歲的張老「公公也少不得个婆婆相伴？」從七十歲、六十歲，一路往下猜，誰知張老脫口而出，想娶韋恕十八歲的女兒。又，韋恕之子韋義方自外返鄉，走得口渴，見一個婦女「頭髮蓬鬆，腰繫青布裙兒，腳下拖雙靿鞋，在門前賣瓜。」竟然就是自已的妹妹！盛怒之下持劍對張老劈頭便剁了下去。這些，在李玉的劇本中，都被寫成吹捧神仙法力的場面。張大復《讀書聲》的情形也類似。[71]而相反的，也有劇作者藉由人物對話，較話本更積極的對傳統道德觀提出批判。張大復《快活三》第四齣陶翁一上場就自我介紹，說自己「心性執拗又好古道行事」，被人取了「拗陶翁」的渾名。因他執意要將女兒嫁給自小訂親、得了麻瘋的梅公子，妻子李氏就「三從四德」和他展開一場激辯。後陶女逃婚誤隨蔣珍，成了夫妻。第二十八齣蔣珍獻寶得功名，欲與陶翁相認，陶翁堅持不肯，蔣珍竟說「當今時世富貴爲上」，威嚇

69　參見林鶴宜：〈清初傳奇賓白的寫實化趨向〉，《從戲曲批評到理論建構》（臺北：國家，2011年），頁225-260。

70　這數劇的生角韋義方、秦種（對應秦重）、熊友蘭（對應崔寧）、蔣珍（對應蔣震卿+文若虛）、宋儒（對應孫郎+宋金），在話本中皆不以功名終結：韋義方做了揚州城隍都土地；秦重娶了美娘，與父親團圓；崔寧被屈斬；蔣震卿偕妻返家與岳父母團圓／文若虛成巨富；孫郎娶了賈潤娘／宋金成巨富。

71　話本〈錯調情賈母詈女，誤告狀孫郎得妻〉涉及「姦屍」的情色描寫。張大復刻意略去這個情節，並加入「讀書聲」做爲潤兒被宋儒吸引的原因。

臺灣大學學術期刊資料庫

要動刑。這些都是話本所無，張大復一方面批評陶翁執拗不通人情，一方面也表達對話本中蔣震卿趁人之危，哄騙良家女子的不認同。

題材、腳色、語言和思想都直接決定敘事的內涵。除了「蘇州派」諸作，如前所論，李漁《笠翁十種曲》之得自於自創章回話本小說的養料，在創作一開始，便以一個題材進行雙重文類構思，更是極端的例子，他的作品展示了一種經過刻意修飾的市井口語。

到了明中葉，白話「世情」章回小說分裂爲「專寫性事」的「艷情」小說，以及鋪寫閨閣愛情的「才子佳人小說」二支。這個脈絡最早由魯迅提出，魯迅雖未用「艷情小說」的名稱，卻明白指出這類作品「著意所寫，專在性交，又越常情，如有狂疾。」視之爲《金瓶梅》一類小說的「末流」，代表作品是李漁《肉蒲團》（二十回）。[72]張廷興將「艷情」小說的成熟期提前到「明代中後期」，作品包括文言中篇的《龍會蘭池錄》等，以及白話中篇的《繡榻野史》等，並且把《金瓶梅》置入其間。[73]

「艷情」章回小說形成的背景是晚明士大夫對慾望的鼓勵，社會風氣對情色採取開放的態度。更確切的說，「艷情」文學和春宮版畫、房中術乃至狎妓行爲是共存的，都是當時士人享樂生活的重要面向。[74]事實上，艷情並非《龍會蘭池錄》或《繡榻野史》等專著所獨見，短篇話本集中就不乏艷情片段，而「二拍」又大勝於「三言」。此時，出現像呂天成《煙鬟閣傳奇十種》那樣的「艷情」劇作，並不難理解。與呂天成來往密切的沈璟，亦曾作《四異記》，內容是「舊傳吳下有嫂姦姑事」[75]，呂天成的另一摯友王驥德則有《男王后》雜劇，敷演臨川王陳蒨和男寵陳子高的愛情故事。這些作品的出現，必須被置放回它們所處的時空來理解。而如前所言，戲劇做爲表演藝術，向有「優諫」、「教化」的傳統，特別是文人傳奇，依循的是一套較爲保守的士大夫價值觀。無論從「演出場合」

72 艷情小說代表作《肉蒲團》的介紹見魯迅：〈明之人情小說（上）〉，《中國小說史略》，第十九篇，頁192。才子佳人小說代表作《玉嬌梨》、《平山冷燕》的介紹見第二十篇〈明之人情小說（下）〉，頁197。又，參見趙興勤：〈從《金瓶梅詞話》到艷情小說——一次小說史演進中的分流與畸變〉，《河池學院學報》第25卷第6期（2005年12月），頁44-49。

73 張廷興：〈順勢爆發，驚世駭俗——明代中後期艷情小說成熟時期〉，《中國古代艷情小說史》（北京：中央編譯，2008年），第五章，頁215-301。

74 參見伊維德前引文〈玩膩了的文人：呂天成與萬曆晚期江南精英的生活方式〉。

75 己佚，吳書蔭：《曲品校注》「四異」條，頁212。

臺灣大學學術期刊資料庫

或「觀眾身分」考量，都不宜公然將情色場面直接搬上舞臺。呂氏艷情劇作全數亡佚，正足以說明這樣的文類生態。歷來文人愛情戲曲交代男女結合，多以側寫或寫意的方式帶過。湯顯祖《牡丹亭》〈驚夢〉寫至杜、柳夢中雲雨，安排二位演員先下場，由花神唱一支【鮑老催】交代，在衛道人士眼中，已是該墮阿鼻地獄永世不得超生的罪行。[76]直接以艷情爲題的戲曲自然萬無可能見容於世。[77]

情色的追求，在明末清初的「艷情」小說中被恣意的持續著。張廷興用「全面開花，應接不暇」來形容。[78]這刺激了當時的文人劇作家改以轉換的方式，偷渡他們對這一題材無可克制的興趣。最明顯的要算是《肉蒲團》作者李漁的傳奇作品，表面上敷演才子佳人，卻每每在正面人物的情慾想像、負面人物的醜態刻劃，以及丑角人物的戲謔科諢中，置入極端「艷情」的畫面。例如《風箏誤》第十三齣〈驚醜〉奶娘替詹愛娟「救急」的科諢；《憐香伴》第十齣〈謔盟〉兩個丫鬟有樣學樣「女女戀」的吊場、第三十六齣〈歡聚〉范石三人洞房的情慾想像；《意中緣》第十四齣〈露醜〉淫僧自述；《奈何天》第二齣〈慮婚〉闕不全要求和丫鬟演練洞房、第四齣〈驚醜〉摸黑洞房、第二十四齣〈擄俊〉女兵擄獲男子奸淫；《愼鸞交》第十二齣〈私引〉老鴇說嫖妓等等，淫思穢想，令人瞠目，直接否定了他自己在《閒情偶寄．詞曲部．科諢第五》所提出的「戒淫褻」、「忌惡俗」等主張。這可算是李漁戲曲對其小說創作的呼應之一，卻也是他最爲人詬病處。

自唐人傳奇以來，「愛情」小說和戲曲便不斷相互交錯影響，晚明時期，「中篇文言愛情」小說的寫作漸成氣候，以「才子佳人」爲關注對象，內容頗涉艷情。不僅爲其後的白話章回「艷情」和「才子佳人」小說的流行提供養料，對明清文人傳奇戲曲也頗有影響。其中最凸出的例子，便是晚明孟稱舜改編宋梅洞文言小說《嬌紅記》，成爲傳奇《嬌紅記》。[79]

---

76 王利器：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（上海：上海古籍，1981年）〈輯錄〉引楊恩壽《詞餘叢話》、顧公燮《消夏閒記摘抄》、無名氏《欲海慈航》，頁372、374、375。

77 呂氏亡佚的艷情戲曲是否和《繡榻野史》一樣「專在性交」，不得而知。王驥德《男王后》是根據《陳書》〈韓子高傳〉改編，此劇以男性間的情色爲題，能夠留存至今，是比較特殊的例子。

78 張廷興：〈全面開花，應接不暇——明末清初艷情小說高潮時期〉，《中國古代艷情小說史》，第六章，頁302-367。

79 《嬌紅記》後稱「嬌紅傳」，有關其成書年代、版本、據此改編的戲曲名目等，參見陳益源：〈《嬌紅記》研究〉，《元明中篇傳奇小說研究》，第二章，頁19-46。

臺灣大學學術期刊資料庫

元人宋梅洞的《嬌紅記》是「中篇文言愛情」小說的開山之作。陳益源指出，這部小說在元、明廣爲流傳，晚明始被諸多通俗類書和小說匯編如《繡谷春容》、《燕居筆記》、《艷異編》等收錄，並帶動衆多仿效者，發展出自成體系的「中篇傳奇小說」作品。值得注意的是，今所見宋梅洞《嬌紅記》最早的單行刻本亦晚至萬曆年間，它廣泛的被閱讀，可能反而在《金瓶梅》之後，是在晚明通俗文藝蔚興的潮流中冒出頭的。張廷興指出，「《鍾情麗集》（中篇文言）、《濃情快史》（三十回白話）等艷情小說寫到女子情不自禁的時候，總是和男子一起觀看《嬌紅記》」。[80]

孟稱舜《嬌紅記》所以能在敘事上展開新局，關鍵是小說提供的無數「細節」。他深受「中篇文言愛情」小說寫作格套及「工筆重彩」細膩筆法的影響，把戲劇場景設定在侷限的庭園空間，聚焦在生活瑣事，對於戀愛過程的相互試探、猜忌、驚喜和失落，有很眞切的掌握，一反其前文人戲曲常見的「概念化戲劇情境」和「詩意化空間描繪」，營造了前所未見的眞實感，賦予戲曲愛情劇嶄新的面貌。原著對於申、嬌二人互相渴戀，婚前私通採取正面描寫，孟稱舜並沒有迴避，將之寫成第二十齣〈斷袖〉，但卻改變風格，處理得含蓄溫婉。他又跳過了許多情色描述，扭轉原著的「艷情」傾向。同時，凸出嬌娘、調整申純、深化飛紅三個人物的性格和思想刻劃，成功的在《西廂記》寫「情」，《牡丹亭》兼顧「情」與「欲」之上，寫進了人物的「心靈」。[81]

入清以後，專寫純情，不涉性事的「才子佳人」白話章回小說猶興，魯迅在介紹《玉嬌梨》、《平山冷燕》及同類小說時，說它們的特徵是：「大率才子佳人之事，而以文雅風流綴其間，功名遇合爲之主，始或乖違，終多如意。」[82]這類作品在「情節套路」上深受文人傳奇戲曲影響，可見小說、戲曲在晚明清初俗文藝興盛環境下的相互滋養。

本節所討論，無論是「世情」、「艷情」白話小說、「中篇文言愛情」小說，或者文人傳奇戲曲，都表現了晚明清初文學思潮的一個重要的側面，生動刻

---

80 前引張廷興：《中國古代艷情小說史》，頁147。《濃情快史》寫武則天淫亂故事，但確實有觀看《嬌紅記》的內容。

81 林鶴宜：〈敘事表現、心靈書寫與情理之辯：孟稱舜《嬌紅記》的寫作承襲及其對戲曲愛情劇的開創〉，《戲劇研究》23期（2019年1月），頁35-72。

82 魯迅：〈明之人情小說（下）〉，《中國小說史略》，第二十篇，頁197。《玉嬌梨》是此類作品中最早的一部，作者不詳，魯迅認爲是明末的作品。

臺灣大學學術期刊資料庫

劃市井百態，並呼應了馮夢龍〈敘山歌〉提到的：「藉男女之眞情，發名教之僞藥」的主張。如前所言，「世情」小說對文人傳奇戲曲的影響是全面的，從題材（情節）、腳色（人物形象）、語言表現到思想概念。這些影響相當集中的出現在明末清初「蘇州派」和以李漁爲代表的作家群劇作中；「艷情」作爲文人享樂生活的反映，對戲曲的影響也有相當的普遍性；「中篇文言愛情」小說的影響個別性較強，在特定的劇作家作品中得到深層的刻印。

三、晚明清初白話「公案」與「俠義」小說對文人傳奇戲曲敘事開創的影響

「公案」小說和「俠義」小說在中國小說史上是獨立發展的兩個品類，「公案」小說以清官折獄爲主：《史記》〈循吏列傳〉、〈酷吏列傳〉是「公案」小說的先聲；「俠義」小說以豪俠仗義行俠爲主，〈刺客列傳〉、〈遊俠列傳〉則爲「俠義」小說的最早的源頭。但其間頗有互涉，例如〔宋〕耐得翁《都城紀勝．瓦舍衆伎》提到：「說公案，皆是搏刀趕棒，及發跡變泰之事」。到清代中葉以後，更合流爲「公案俠義」小說，後又各奔前程：「公案」小說漸趨衰微，「俠義」小說則在清代末年大興，發展爲「武俠」小說。[83]

魯迅《中國小說史略》將「公案」和「俠義」小說放到清代才介紹，並分別以《三俠五義》和《兒女英雄傳》做爲這二類小說的代表。[84]今天的研究者對此有所修正，曹亦冰將「俠義」、「公案」和「俠義公案」小說的「成熟」訂在宋元時期，「發展」訂在明代，認爲到清代此二類小說已達到「繁榮」。[85]

相較於元雜劇採取「末本」或「旦本」「單主角制」在題材上的自由；南曲戲文傳奇採取「生、旦雙主角制」，而且生腳多爲書生，旦腳多爲有才或有德的女性，這促使它的題材全面往「家庭倫理」和「才子佳人」偏靠，故事題材相對狹窄。然而，「公案」和「俠義」小說在明代的盛行，還是讓這樣的敘事限制找到了突破點。

戲曲的情節敘事和「表演程式」、「音樂程式」密切關聯，相互框限，故

83 陳平原：〈俠義與公案之分合——說書風格的滯留〉，《中國散文小說史》，第十一章第四節，頁331-339。

84 魯迅：〈清之俠義小說及公案〉，《中國小說史略》，第二十七篇，頁284-297。

85 曹亦冰：《俠義公案小說史》（杭州：浙江古籍，1998年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

「敘事」也存在很強的「程式性」特徵。由於明清傳奇戲曲敘事採取「事隨人走」的方式進行，所有事件（場景）都須透過演員所扮演的劇中人來建立。在結構上，常見由幾條「情節線」組成：包括生、旦相互對稱、配合的兩條「主情節線」；加上一條用來調劑排場文武鬧靜，並誇耀生腳韜略的「武戲情節線」；視故事的不同，又可搭配一條鋪陳反面人物行動的「對立情節線」；或是一條正面人物幫助主角掙脫困境的「輔助情節線」。這五條情節線的組合，構成傳奇敘事程式的基本架構，其重要性和出現機率依序是：

> 生腳情節線（必有）→旦腳情節線（必有）→武戲情節線（常有）→對立情節線（非必有）→輔助情節線（非必有）

唯有生、旦兩條主情節線才是結構所必須的。「武戲」熱鬧動感，對於偏靜冷的崑曲藝術而言，是調劑上的重要配備，有比較大的規範性。「對立情節線」和「輔助情節線」則不一定能成形。[86]

「輔助情節線」是爲了抵抗「小人撥亂」的「對立情節線」而設計的。當「小人撥亂」寫得出色，若有一條同樣強勁的「輔助情節線」協助主角人物與之相抗衡，便能激發出引人入勝戲劇的張力。從戲文到傳奇，常可見到主角人物遭受災難時，出現關鍵性的貴人出手相助，有些甚至持續出現，陪伴人物走出厄運。例如《張協狀元》裡，王貧女的鄰居李大公和李大婆，還有我們熟悉的《琵琶記》裡的張大公。但這些人物只在關鍵時候才露臉，且戲分不夠多，他們所出現的場次，尚不能串聯成「輔助情節線」。到了晚明清初，「輔助情節線」出現的機率大增，而「清官」或「俠士」，正是「輔助情節線」裡的主要人物。這很明顯是受到「公案」小說和「俠義」小說出版品流行的帶動。

明代萬曆年間，出現大批「公案」小說，大多數是收集民間故事和公案書裡的案例而成。著名的如《包龍圖判百家公案》、《龍圖公案》等。其中的清官形象從宋、元爲民申冤、爲民除害，轉而爲積極參與朝廷忠奸鬥爭的忠臣，到了清代，全面往白話章回小說邁進，「公案」小說更進一步大放異彩，其所審斷的案子甚至包括人民造反的欽案。

公案小說在明代的發展，包括：（1）在小說體裁方面，出現了「傳記體」和「書判體」兩種體裁。前者以《百家公案》首開風氣之先，先是各篇獨立，後漸有連貫之勢，對後世公案章回體影響較大。後者由余象斗的《廉明公案》開

[86] 參見前引林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

端，由法律類書改寫而來，僅僅在晚明出現，成爲公案小說的一種特殊體材。（2）在人物塑造方面，明代公案小說除了加強清官的刻劃，已出現具備較高辦案能力的「吏」和「役」的形象，爲清代「公案俠義」小說的出現投石問路。（3）在時代反映方面，則已出現對於官場弄權索賄的現象的揭露。[87]這三方面發展對清代的公案小說都有重要的影響。

晚明短篇話本裡的已有不少公案作品，據李佃云的統計，「三言」共計十八篇，「二拍」有九篇，事件集中在謀財與劫色兩大衝突矛盾上，顯見這正是當時百姓最關心的議題。[88]

明代前期因文禁較嚴，戲曲的「公案」題材作品匱乏；中期逐漸出現，除了五種包公戲（《胭脂記》、《袁文正還魂記》、《桃符記》、《高文舉珍珠記》、《觀音魚籃記》），餘多以「公案」做爲讀書人遭受奸人陷構的過程或收束，一直要到明末清初「蘇州派」的劇作中，才再度見到「爲民申冤」的主旨。[89]「蘇州派」劇作涉及公案因素的作品共十六部，現存全劇以判官斷案爲主軸的只有五部，[90]分別是：

朱素臣《十五貫》（以《醒世恆言》卷33〈十五貫戲言成巧禍〉爲基礎改編）

朱素臣《錦衣歸》（虛構）

朱素臣《未央天》（虛構）

朱素臣《翡翠園》（意有所指，非盡無據）

朱佐朝的《吉慶圖》（托眞人姓名，虛實相參）

87 葉佳琪：〈結論〉，《明代公案小說中的官吏形象與官場現象》（臺北：臺灣師範大學國文系碩士論文，2011年），第二節，頁142-153。

88 李佃云：〈蘇州派戲曲創作的文學背景〉，《蘇州派戲曲中的公案因素研究——以《十五貫》爲中心的考察》（北京：首都師範大學戲劇戲曲學碩士論文，2012年），第二章第一節第二小節，頁18。

89 上引李佃云：〈明代前中期戲曲作品中公案因素發展概況〉，《蘇州派戲曲中的公案因素研究》第一章第二節，頁13-16。

90 全劇以公案爲主軸的，除了這五部，還有已經亡佚的李玉《長生像》、朱佐朝《瑞霓羅》、《四奇觀》三種。另外，有8部不以公案爲主軸，卻包含公案成分：李玉《萬民安》、《永團圓》、《五高風》、《一捧雪》、朱雲從《照膽鏡》、朱佐朝《乾坤嘯》、盛際時《胭脂雪》、邱園《虎囊彈》。參見上引李佃云：〈蘇州派作品公案因素探略〉，《蘇州派戲曲中的公案因素研究》，〈緒論〉第二小節，頁2-4。李文中稱17部，總計卻只有16部。

臺灣大學學術期刊資料庫

五部皆爲朱氏兄弟所作，且皆脫離「包公戲」的脈絡，以民間傳聞，摻雜一些實有其名的事蹟編寫而成。[91]其中，只有《十五貫》以話本做基礎，但創作成分極高，換言之，係以「自出機杼」的新鮮關目來吸引觀衆。其主題除了《錦衣歸》屬讀書人遭陷構，最後終否極泰來之外，餘皆因財物和美色爭奪引起衝突，最後由清官主持公道，使眞相水落石出。

由於同題材改編或互文的例子極少，本節將試著以「五大情節線」的概念進行觀察和討論。值得注意的是，清官斷案情節的「輔助情節線」在戲劇中的分量一旦增強時，往往會威脅到文人傳奇原本以生、旦爲主線的敘事主軸，使得重心偏移。這在俠義主題的戲曲中也有相類的情形。

以朱素臣的《十五貫》爲例，該劇原名《雙熊夢》，這部傳奇乍看之下，採用了《拜月亭》以來發展的「雙生雙旦」模式。實則這兩組「主情節線」從第十三齣〈夢警〉況鍾上場開始，隨著況鍾勇於任事，智巧踏勘，衝突節節高升，就完全隱沒在況鍾查案的線索中，被這條「輔助情節線」一口吞了。直到第二十二齣〈考試〉，無罪獲釋的熊家兄弟科場應試，焦點才又回到他們身上，作者用五齣的篇幅，寫他們「功名得遂，婚姻圓滿」。從主導性來看，況鍾才是不折不扣的主角，只不過他的行當是「外」腳。一九五六年，此戲經後人改寫，曾經發揮「一齣戲救活了一個劇種」的光榮戰績。[92]改編者不僅刪掉熊友蕙和侯三姑的情節線，還將主情節線直接拉到況鍾身上，使該劇脫胎換骨成爲一齣主題明確的公案劇。

《未央天》也有類似的情形。主角米新圖（生）在第九齣〈審問〉便遭到誣陷入獄。此後皆由忠僕馬義（末）爲之奔走伸冤，著名的「送人頭」、「滾釘板」、「九更天」都在這之間發生。又有御史聞朗夜宿城隍廟，用計讓兇手侯花嘴吐露實情，這兩人搶盡了米新圖的風采，作者雖然安排了米新圖之子米世修登第做官、父子團圓作結，但他們終究只是受害人。

《翡翠園》和《吉慶圖》都有著衆多的劇中人，分分合合，靠著曲曲折折，意想不到的劇情吸引觀衆，因針線較多，故事主角舒德溥和李珍，雖然一直參與行動，反而不若仗義救人的良吏、清官或豪傑吸引人。其中：《吉慶圖》的李珍

91 這五部傳奇的本事來源，參見前引郭英德：《明清傳奇綜錄》，頁641-644、635-636、637-638、656-659、684-685。

92 這原是1956年5月18日《人民日報》一篇報導的標題。參見胡忌、劉致中：《崑劇史》（北京：中國戲劇，1989年），頁691。

臺灣大學學術期刊資料庫

由淨腳擔任，其友人藍玉由小生擔任，生腳則在第一齣扮演九天娘娘案下的送子高元帥，在行當的配置上，已取消了生、旦爲主的模式。

「俠義」小說歌頌尚武重義、扶困濟危的俠客。唐人傳奇已有專寫俠義的篇章。[93]宋元話本中，「撲刀、趕棒」和「公案」的部分作品可屬之。明代以英雄小說《水滸傳》爲前導，帶出了《禪眞逸史》這類更接近後世武俠典型的小說。[94]清代的義俠豪傑，先是做爲清官身旁辦案的輔佐，如《施公案》、《彭公案》，而後才有《三俠五義》及其續書《小五義》《續小五義》等作品出現。[95]從小說先以清官命名，漸而改以俠士命名，等於宣告了二者分流。「俠客小說」才總算「破殼而出」，與公案分道揚鑣。

唐人傳奇中的打鬥場面多一筆帶過或暗場處理，到了宋元話本，開始出現了一些實戰場面的精細描摹。例如〈楊溫攔路虎傳〉、〈趙太祖千里送京娘〉等，鬥智鬥勇，穿插調侃，文采斐然。而眞正影響俠義小說發展的，是《水滸傳》爲代表的英雄傳奇，包括打鬥場面的描寫和行俠主題的設計。而且打鬥的本領不再藉助神怪，思想意識也逐漸世俗化。《水滸》已埋下俠客投靠清官的種子。一旦俠客想透過「建功立業」換取「封妻蔭子」，就只能與當權者合作，故而《水滸傳》裡的英雄，梁山落草，自稱「聚義」，卻只反貪官奸臣而不反皇帝，最後更接受招安。《禪眞逸史》中的澹然和尚，原爲將軍，因打抱不平，得罪權貴，逃亡出家，後得到秘祿天書，除暴安良之外，還能降伏妖怪，又傳授有徒弟數人，繼續行俠，故事對於揭露統治者的殘暴和剝削頗見用心。清人由英雄建國轉爲遊俠濟世，基本主題並沒有改變。俠客最終離不開名臣的統領。而後，俠義小說又受到才子佳人小說的影響，例如《好逑傳》，又題爲《俠義風月傳》，「俠」與「情」，「英雄」與「兒女」合流，「郎才女貌」改爲「武藝過人」，並形成「不打不相識」的相見套路，這在《三俠五義》和《施公案》中已經出現了，在其後的清代的俠義小說中更大行其道。[96]

---

93 例如：《虯髯客傳》、《紅線傳》、《聶隱娘》、《崑崙奴》。

94 前引曹亦冰：〈俠義小說、公案小說及俠義公案小說的發展——明代時期〉，《俠義公案小說史》，第五章，頁118-175。

95 以上概述參見齊裕焜：〈公案俠義小說〉，《中國古代小說演變史》，（蘭州：敦煌文藝，1990年），第八章，頁401-426。

96 參見前引陳平原：〈俠義與公案之分合——說書風格的滯留〉，《中國散文小說史》第十一章第四節，頁331-339。陳平原：〈清代俠義小說〉，《千古文人俠客夢——武俠小說類型研說》，第三章，頁42-59。曹亦冰：〈俠義小說、公案小說及俠義公案小說的發

臺灣大學學術期刊資料庫

明代短篇話本小說中，也有不少描寫遊俠的篇章，例如馮夢龍《醒世恆言》中的〈李汧公窮邸遇俠客〉，還有《喻世明言》中的〈楊謙之客舫遇俠僧〉，都是人物在極爲窮愁困頓之時，忽得本領高超的俠義人物幫助，得以扭轉局面。又有不靠「仗劍」，卻能「行俠」助人的故事，例如〈劉小官雌雄兄弟〉，仗義濟弱的劉公只是一個不會武功的酒店主人。〈施潤澤灘闕遇友〉，重義的施復和朱恩都是織綢的商人。

寫過《紅拂三傳》和其他俠義雜劇的凌濛初，最見高揚遊俠精神。「二拍」所見〈劉東山誇技順城門〉、〈十一娘雲岡縱譚俠〉、〈俠盜慣行三昧戲〉、〈烏將軍一飯必酬〉、〈謝小娥智擒船上盜〉、〈甘受刑俠女著芳名〉等作品裡的主角人物，不僅有義氣，有些還能劍術。[97]前三作都有具體而精彩的武功描寫，〈劉東山誇技順城門〉中，少年展現拉弓神力，讓劉東山「聽箭風」，嚇得他膝行奉上騾馬錢；〈十一娘雲岡縱譚俠〉裡，十一娘令二徒接丸爲劍，示範驚人的劍術；〈俠盜慣行三昧戲〉更一一細說「懶龍」的各種奇技與急智事蹟。後三作則以「俠義」精神取勝。烏將軍是個水路打劫的賊首，謝小娥是商賈之女，〈甘受刑俠女著芳名〉的嚴蕊身爲妓女，因大儒間爭閒氣，牽扯她下獄，要她誣陷臺州太守唐仲友與之有私情。她雖是「苗釘般的身軀，卻是鐵石般的性子」，不肯誣人，待得事平獲釋，已受盡千棰百拷，氣息奄奄。嚴蕊手無縛雞之力，獲「俠女」之稱，只在「義氣」二字。

另一方面，若干篇章已經出現一些奇詭、神秘，甚至誇耀式的俠客形象，例如〈烏將軍一飯必酬〉，烏將軍滿面長鬚，須用銀扎鉤掛在兩耳，將鬚毛分開扎起，方能用飯。〈劉東山誇技順城門〉的劉東山，三年後再次見到盜他騾馬錢的少年，同夥領頭的「十八兄」，年紀竟只有十五六，眾人甚敬畏之，而食量驚人。〈俠盜慣行三昧戲〉裡，臨安巨盜作案後都會在壁上寫「我來也」三字；懶龍偷竊後則會畫上一枝梅花，故別號「一枝梅」。這些形容不僅增加了故事的戲劇性，更大大的提高了趣味性和娛樂性。入清以後的俠義小說，以及後來的武俠小說，更重視江湖中人的名號、造型、舉止行徑等的設計，重要性一點都不下於他們的武功。

展——明代時期〉，《俠義公案小說史》，第五章，頁118-175。

97 陳平原：〈文人的介入和敘事者的呈現〉，《中國散文小說史》，第十章第三節，頁295-300。

臺灣大學學術期刊資料庫

明代英雄俠義小說中的人物形象，以及俠義精神的表現，很眞切的反映到戲曲之中。在明清文人傳奇戲曲中，主要表現爲兩端：其一是遊俠人物的刻劃；其二爲「俠義」與「市井」形象的合體。

王永寬〈論明清戲曲作品中的游俠形象〉一文，爲我們梳理明清戲曲中「俠義」相關的劇作，他指出，明清游俠形象，大致可分爲四類：[98]

（1）江湖遊俠。如朱佐朝《萬壽冠》中的黨無同、丘園（1617-1689）《黨人碑》中的傅人龍、盛際時（明末清初人，生卒不詳）《人中龍》中的劉鄴、范希哲（明末清初人，生卒年不詳）《雙錘記》中的陳大力、張瀾（清初人，生卒年不詳）《萬花臺》中的李多祚。

（2）綠林遊俠。除了水滸故事中的綠林人物，文人傳奇戲曲所見的綠林游俠尙有陳汝元（約萬曆中前後在世）《金蓮記》中的鮑不平、馬佶人（約1636年前後在世）《十錦塘》中的綠林豪客、朱素臣《錦衣歸》中的郝崑崙和十八姨、周坦綸（約1653年前後在世）《玉鴛鴦》中的東方傑和東方月娥、范希哲《魚藍記》中的太湖大盜甄儀道、葉時章（1612-1695）《琥珀匙》中的金髯翁。

（3）市井遊俠。如湯顯祖《紫釵記》的黃衫客、袁于令（1592-1672）《西樓記》中的胥長公、朱素臣《秦樓月》中的劉嶽。

（4）具有僕妾身分的遊俠。例如梅鼎祚《崑崙奴》（雜劇）中的昆崙奴、孔傳鋐（1678-1731）《軟錕鍘》中的韋雙成、裘璉（1644-1729）《女崑崙》中的隱娘、林以寧（1655-）《芙蓉峽》中的小濤等。

這之中除梅鼎祚《崑崙奴》爲雜劇，餘皆長篇傳奇。而且清初「蘇州派」（朱素臣、朱佐朝、邱園、盛際時、馬佶人、葉時章）和以李漁爲代表的劇作家群（范希哲、孔傳鋐）[99]作品佔了絕大部分，這份清單中，大部分豪俠只是功能性人物，戲分難以和主角相比擬。但也有少數劇本直接以豪俠做爲主角，以生角擔任，例如《人中龍》中的劉鄴和《雙錘記》中的陳大力。還有一些劇本因爲豪俠寫得太出色，頗有掩蓋主角光芒之勢，例如《黨人碑》中的傅人龍，還有《萬花臺》的李多祚。

98　王永寬：〈論明清戲曲作品中的游俠形象〉，《中州學術論集．古代文學卷》（北京：中華書局，2000年），頁282-312。這份清單中，孔傳鋐和林以寧的時代太晚，超出了本文討論的範圍。

99　以李漁爲代表的劇作家群參見註62引郭英德的說法。

臺灣大學學術期刊資料庫

王永寬的研究提供了探索「俠義」傳奇的重要參考，但仍有補充空間。除了敷演《水滸》綠林人物故事的《寶劍記》、《義俠記》等劇之外，晚明一些文人傳奇戲曲作品中，就已出現了戲分很重的豪俠型人物，首尾貫串。最引人注意的是阮大鋮《馬郎俠牟尼合》中走馬賣解的江湖藝人「芮小二」和《勘蝴蝶雙金榜》中江洋俠盜「莫佽飛」。前者爲報答蕭思遠仗義解救之恩，於蕭落難時照護其家人，又在權貴前搬演「猴戲」，爲恩人申冤平反；後者因無意間竊秀才皇甫敦衣冠行盜，使其遭流配，後又因邀其出海再致禍端，但最後卻能極力爲之洗脫罪名。還有李漁《奈何天》主角闕素封（丑）的得力管家闕忠（小生），他一表人才，爲主人捐餉助邊、燒毀窮人債券，又能卧底剿匪，本領驚人。這三位俠義人物的行動，都爲他們的故事拉出一條清晰又強勁的「輔助情節線」。

又，文人傳奇的市井人物不乏不靠「仗劍」而「行俠」者，例如朱佐朝《萬壽冠》裡熱心助人的漆匠蒲奉竹；盛際時《人中龍》手藝雖差，卻能路見不平的木匠王廷相；朱佐朝《漁家樂》中的鄔飛霞爲一氣局不凡、俠義心腸的漁家女，又，《艷雲亭》的相士諸葛暗雖是瞎子，卻眼盲心不盲，尤爲知名。這些人物普遍存在於「蘇州派」的劇作中，作者欲表達的無非是「俠義精神」。有些人物戲分不多，卻令人留下了深刻的印象，精彩度完全不下於會武功的俠士。

和「公案劇」一樣，當「俠義」人物戲分太多，也會造成讀者和觀眾關注重心的偏移，打破以生、旦爲主情節線，「一人一事」的規則。如前所述《黨人碑》中的傅人龍，還有《萬花臺》的李多祚。又如朱佐朝的《艷雲亭》，全劇共三十二齣，主角人物洪繪和蕭惜芬上場的只有十六齣。[100]路見不平伸出援手的各路人馬，如俠士夫妻檔洪遠和上官瓊珠、算命先諸葛暗、義士畢泓等，他們的行動遠比兩位主角還吸引人，唯有以宣揚「俠義」精神來解讀，才能理解其間的安排，這也正是朱佐朝偏好的題材。[101]

如本節開頭所言，反面人物的「對立情節線」愈強，愈能和正面人物的「主情節線」及「輔助情節線」拉出強大的張力。出現在「輔助情節線」裡的，是各式各樣的英雄人物，最典型的莫過於能夠爲民伸冤的正直清官，以及能趨退暗黑勢力的豪俠義士，還有就是那些身處卑微，卻有著「俠義」心腸和勇氣的市井人

[100] 分別是上卷第一、三、八、十、十一、十二、十三、十四、十五齣，及下卷第四、五、九、十、十二、十五、十六齣。

[101] 《艷雲亭》有多種版本，本文使用的是舊抄本，吳曉鈴（1914-1995）原藏：《古本戲曲叢刊》第三集收錄。爲三十二卷本。

臺灣大學學術期刊資料庫

物，爲了維護人間的公道，以自己微薄的力量對抗惡勢力。

五種情節線的齊備，有助於「行當藝術」的全面發展，從「一人一事」、「人物傳記」式的「線性」敘事，轉向以「事件」爲主的「塊狀」敘事靠攏。然而，當輔助人物（清官或豪俠）過於強大，幫助主角人物解決問題的同時，也主導了人物的命運，難免削弱主角人物的表現，甚至奪走了他們的光環。這對於強調以生、旦爲「雙主角」的傳奇戲曲而言是相矛盾的，因此文人傳奇鋪寫「公案」和「俠義」，難免綁手綁腳，難以完全放開來創作。晚明清初傳奇劇作雖頗有突破，終究難敵長久以來的規範。直到花部地方戲興起，才全面掙脫這樣的束縛，將諸多「公案」和「俠義」白話章回長篇小說故事以「連臺本」的方式，一齣齣搬上舞臺。

結語

魯迅曾說：中國社會和中國小說進化的歷史上有兩種特別的現象，「一種是新的來了好久之後而舊的又回復過來，即是『反覆』；一種是新的來了好久之後而舊的並不廢去，即是『羼雜』。」[102]晚明清初文人傳奇受到來自小說的影響，在敘事上產生的變化，也正如魯迅所言，在康熙年間開始消歇，「詩文傳統」「反覆」又走了回來。另一方面，還是有不少元素被保留下來，「羼雜」在其後文人創作的戲曲作品之中。

晚明到清初的商品經濟和市民文化，造就了追逐享樂的生命態度，各種時興趣味被「文本化」爲種類繁雜、琳瑯滿目的休閒出版品。「名士」文化提供了文人在正途功名之外，另一條追求社會聲名的安身立命之道，也爲這些出版品的繁興提供了堅強的支撐。各方面條件齊備，促使通俗文藝相互濡染和影響，此時期文人創作內容的多樣化，完全反映了這樣的文化生態。

身處如此時空環境，創作者受到的影響來自四面八方。以萬曆年間問世的小說《金瓶梅》爲例，韓南（Patrick Hanan）曾針對題材，歸納這部世情小說借用了：《水滸傳》、白話短篇小說、文言色情小說、宋史、戲曲、清曲、說唱文學

[102] 魯迅：〈中國小說的歷史的變遷〉，《魯迅全集》（北京：人民文學，1981年），第九卷，頁301。

臺灣大學學術期刊資料庫

等作品達一、二百種，幾乎沒有文類界限。[103]反過來看，文人創作戲曲的情形也一樣，受到的影響絕對不止於小說一端。然而，小說做爲當時「市民文學」最受歡迎，書商獲利最多的出版商品種類，在自身發生飛躍式進展的同時，必然對其他文類，特別是同爲敘事文學，同樣擁有正統文學淵源，同受文人青睞的戲曲有強大的影響。小說體例的開放和自由，使它對於時代新題材的開發總是比戲曲早了幾步，筆者認爲，戲曲敘事所以在晚明清初發生種種變化，以此開創新局，絕非憑空而降。「通俗文藝思潮」只是它的背景條件之一，文學內在最直接的養料和刺激，非從小說的寫作探尋不可。

本文首先考察晚明清初在通俗文藝商品化的城市文化中，戲曲、小說跨文類創作的情形，透過文獻探索，掌握二十六名「雙跨」的作者，並選擇最具代表性的梅鼎祚、馮夢龍、呂天成、凌濛初、丁耀亢、李漁等六人爲例，觀察他們在題材、概念、技巧和思想等方面，如何分別在自身的創作中，做不同程度和不同面向的呼應。

接著，跳開「作者」，轉從「作品」角度切入。在出版業支撐下所產生的小說新品類中，「世情」小說對文人傳奇的影響最爲全面，包括題材的擴大，人物形象的改變，甚至思想的調整，而最容易感知的莫過於人物的語言。「艷情」小說由於題材的特性，雖然不見容於舞臺，卻以種種轉換的方式，偷渡文人劇作家對此難以割捨的興味。「中篇文言愛情」小說在出版業繁榮的環境中被確立，那種以庭園爲場景，關注細節、工筆重彩的筆法對戲曲的敘事帶來時代性的創發，以孟稱舜改編自宋梅洞同名文言愛情小說的戲曲《嬌紅記》最具代表性，爲《西廂記》、《牡丹亭》以來的愛情劇添增新風貌，關照面向也有所拓展。「公案」和「俠義」小說因爲文人傳奇採取「生旦雙主角制」造成的題材限制，缺乏同題材戲曲改編的例子，但它們的加入，卻很有力的促使傳奇「輔助情節線」成形，豐富文人傳奇較單調的情節結構，充實故事內涵，並有效的營造戲劇張力。

無論是「世情」小說、「艷情」小說、「公案」小說或「俠義」小說，對明清文人傳奇戲曲的影響，都比較集中的出現在「蘇州派」和以李漁爲代表的劇作家群作品中。換言之，即一些較爲注重劇場演出效果的作品中。宋梅洞「中篇文言愛情」小說對孟稱舜的影響則表現了很高的個別性。到了康熙以後，也就是

[103] 韓南（Patrick Hanan）著，王秋桂等譯：〈《金瓶梅》探源〉，《韓南中國小說論集》（北京：北京大學，2008年），頁223-264。

臺灣大學學術期刊資料庫

《長生殿》、《桃花扇》創作的年代，「詩文傳統」重新到受重視，創作也漸趨案頭化。根據郭英德的說法，乾、嘉之後，「許多作家都是以創作詩文的思維方式和表現手法創作傳奇，而不是以創作劇本的思維方式和表現手法創作傳奇的。」[104]文人傳奇的寫作走進案頭的死胡同，與舞臺漸行漸遠。只有極少數劇作者擁有唐英那樣的自覺，寫出《古柏堂傳奇》「雅部其外，花部其內」的作品。文人傳奇劇場性的演出，主要靠「折子」支撐。舞臺上對於「市井」題材和戲劇效果的關注，只能從花部戲曲探訪。尤其「公案」和「俠義」章回小說在清代更爲繁榮，終得以緊密的對應到花部戲曲，以連臺本戲的方式搬上舞臺。

本文結合時代背景，從商品經濟、城市文化之下文類交流的角度切入，探索晚明清初文人傳奇戲曲所以能在彼時達到巔峰，掙脫「曲」的認知局限，走向「劇」的層次，發展出豐富樣貌背後的動力和基底，試圖更完整的掌握明清文人傳奇戲曲的內涵。

[104] 郭英德在《明清文人傳奇研究》指出，由明入清，傳奇有「劇場化」和「詩文化」兩個極端不同的發展方向，參見該書第一章〈明清文人傳奇的歷史演進〉，頁1-37。引文見頁31。

臺灣大學學術期刊資料庫

【附錄：晚明清初劇作家兼編著小說者一覽】

曲家	戲曲	散曲及曲論	小說（含文言小說、白話小說）[105]
徐渭（1521-1593）	雜劇《四聲猿》。	《全明散曲》輯錄小令6首。 曲論《南詞敘錄》。	一說是《雲合奇蹤》（前身爲《英烈傳》）作者，[106]亦有言《金瓶梅》爲徐渭所作，[107]待考。
汪道昆（1525-1593）	雜劇《大雅堂樂府》：《高唐夢》、《五湖遊》、《洛水悲》、《遠山戲》。又有《蔡跐□》1種，或以爲係汪所作，已佚。	《全明散曲》輯錄其套數2套。	一說是《金瓶梅》作者。[108]
王世貞（1526-1590）	傳奇《鳴鳳記》。	《全明散曲》輯其小令《春怨》1首。《曲藻》（取自《藝苑卮言》附錄）。	一說是《金瓶梅》作者。[109]《嘉靖以來首輔傳》、《名卿績紀》、《張司馬定浙二亂志》。
李贄（1527-1602）	評點《琵琶記》。又有專文評《玉合記》、《紅拂記》、《拜月亭》等劇。	散曲存套數1篇。	評點《水滸傳》。
葉晝（生卒年不詳）[110]	託名李贄評點《幽閨記》、《紅拂記》、《琵琶記》、《西廂記》、《明珠記》、《玉合記》等。		託名李贄評點《水滸傳》、《西遊記》、《三國志》。
王穉登（1535-1612）	傳奇《全德記》。	散曲存小令1首，套數4套。	一說是《金瓶梅》作者。[111]
屠隆（1542-1605）	傳奇《鳳儀閣樂府》：《曇花記》、《修文記》、《彩毫記》。	《全明散曲》輯錄其套數2套。	或言爲《金瓶梅》作者。[112]

105 本表格收錄戲曲作者之兼編著文言傳奇小說或白話小說者。有些紀傳體野史具備高度的敘事性和傳說性，其中的人物紀傳不同於正史，幾與文言小說同。又，專收人物故事的筆記小說類書，常有篇幅較長的傳奇小說出現其間，亦皆收錄。

106 萬曆刻本《京本雲合奇蹤》題徐渭撰。但無論徐渭作或郭勛作，可能都是假託。朱恆夫：〈《英烈傳》的作者、演變與它的藝術性〉，《明清小說研究》1995年第1期，頁43-51。

107 王煒：〈20世紀《金瓶梅》作者研究述論〉，《中國礦業大學學報：社會科學版》2018年第2期，頁99-112。

108 參前引王煒文。

109 參前引王煒文。

110 參見前引鄭菡：《「李卓吾」小說、戲曲評點研究》。

111 參前引王煒文。

112 參前引王煒文。

臺灣大學學術期刊資料庫

梅鼎祚（1549-1615）	傳奇《玉合記》、《長命縷》。雜劇《崑崙奴》。	《全明散曲》輯錄其小令7首，套數7套，另復出小令1首，套數3套。	文言筆記小說《青泥蓮花記》、《才鬼記》、《才妖記》。
湯顯祖（1550-1616）	傳奇《紫簫記》及《臨川四夢》：《紫釵記》、《牡丹亭》、《南柯記》、《邯鄲記》。	《全明散曲》輯錄其套數1套。 曲論〈宜黃縣戲神清源師廟記〉等。	文言筆記小說《續虞初志》。[113]
陳繼儒（1558-1639）	署名陳繼儒評點的戲曲有《六合同春》（《琵琶記》、《西廂記》、《玉簪記》、《紅拂記》、《幽閨記》、《綉襦記》）等共15種。	散曲有《清明曲》。《全明散曲》輯錄其套數2套。輯有散曲總集《樂府先春》。	署名陳繼儒評點的小說有《春秋列國志傳》、《南北兩宋志傳》、《三教開迷歸正演義》、《詳情公案》等4種，應係僞託。[114]
馮夢龍（1574-1646）	傳奇《雙雄記》、《萬事足》。並修訂湯顯祖等人的傳奇14種，與以上兩種總稱《墨憨齋定本傳奇》。	散曲今存《太霞新奏》、《墨憨新譜》，另有《宛轉歌》已佚。《全明散曲》輯錄其小令6首，套數20套，復出小令1首，套數1套。	整理、改編、創作白話短篇小說集《喻世明言》、《警示通言》、《醒世恒言》。增補羅貫中白話章回小說《平妖記》爲《新平妖傳》，改寫余邵魚《列國志傳》爲《新列國志》；又編有文言筆記小說《智囊》、《智囊補》、《古今譚概》、《太平廣記鈔》、《情史》等。《古今烈女演義》小說亦署其名。
呂天成（1580-1618）	傳奇《煙鬟閣傳奇十種》：《神女記》、《金合記》、《戒珠記》、《神鏡記》、《三星記》、《雙閣記》、《四相記》、《四元記》、《二婬記》、《神劍記》。而前人戲曲論著中提到的還有《雙棲記》、《李丹記》[115]、《藍橋記》、《碎琴記》和《玉符記》等5種。除《神劍記》有曲文一支留存，餘皆失傳。又曾作雜劇多種，名目可考的有：《齊東絕倒》、《秀才送妾》、《勝山大會》、	戲曲評論《曲品》。	白話小說《繡榻野史》、《閒情別傳》。

113 〔明〕湯顯祖評選：《續虞初志四卷》（北京：人民日報，2011年）。

114 李菁：〈陳繼儒的戲曲小說評點〉，《晚明文人陳繼儒研究》（上海：上海師範大學碩士論文，2006年），第六章，頁59-67。

115 此本莊一拂著錄爲劉還初作。

臺灣大學學術期刊資料庫

	《夫人大》、《兒女債》、《妥風情》、《纏夜帳》、《姻緣帳》等，僅《齊東絕倒》收存於沈泰《盛明雜劇》，餘皆失傳。又曾校正傳奇28種。		
凌濛初（1580-1644）	傳奇《衫襟記》、《雪荷記》、《合劍記》3種，僅《衫襟記》存有部分曲詞。雜劇《北紅拂》、《虬髯翁》、《宋公明鬧元宵》、《劉伯倫》、《彌正平》、《穴地報仇》、《顛倒姻緣》、《驀忽姻緣》等8種，存前3種。	散曲存套數3套，並編有散曲戲曲選集《南音三籟》。戲曲評論《譚曲雜劄》、《曲律》、《西廂記五劇五本解證》。	整理、創作白話短篇小說《拍案驚奇》、《二刻拍案驚奇》。
袁于令（1592-1672）	傳奇9種，今存《西樓記》、《鸝鸐裘》、《長生樂》3種。雜劇存《雙鶯傳》。		白話小說《隋史遺文》，屬隋唐演義小說系列。
張岱（1597-1679）	傳奇《冰山記》、雜劇《喬作衙》，均不傳。		文言人物紀傳《古今義烈傳》、紀傳體野史《石匱書》。
丁耀亢（1599-1669）	傳奇13種，今存《化人游》、《赤松游》、《西湖扇》、《蚺蛇膽》（一名《表忠記》）4種。《非非夢》、《星漢槎》僅存目。	《青氈樂》、《青氈笑》散曲2套收入《全清散曲》。	小說《續金瓶梅》。一說是《醒世姻緣傳》作者。[116]又輯有筆記叢談《天史》。
查繼佐（1601-1676）	傳奇4種均不存。今存雜劇《續西廂記》。		紀傳體野史《罪惟錄》。
吳偉業（1609-1672）	傳奇《秣陵春》；雜劇《臨春閣》、《通天臺》。		紀傳體野史《綏寇紀略》（又名《鹿樵紀聞》）、《復社紀事》。
李漁（1611-1680）	傳奇《笠翁十種曲》：《憐香伴》、《風箏誤》、《意中緣》、《玉搔頭》、《蜃中樓》、《奈何天》、《比目魚》、《鳳求凰》、《慎鸞交》、《巧團圓》。	曲論《閒情偶寄》之〈詞曲部〉、〈演習部〉和〈聲容部〉一部分。	小說《無聲戲》（別名《連城璧》）、《十二樓》、《合錦回文傳》、《肉蒲團》、《喬復生王再來二姬合傳》、《秦淮健兒傳》等。又曾批閱《三國志》，改定《金瓶梅》，選輯《警世選言》短篇小說。
黃周星（1611-1680）	傳奇《人天樂》、雜劇《試官述懷》、《惜花報》。	套數《秋富貴曲》等7套。 曲論《製曲枝語》	文言小說《張靈崔瑩合傳》。

116 參見前引王素存：〈醒世姻緣作者西周生考〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

張大復（生卒年不詳）	傳奇作品甚多：《醉菩提》、《如是觀》、《金剛鳳》、《快活三》、《海潮音》、《雙福壽》、《釣魚船》、《讀書聲》、《吉祥兆》、《紫瓊瑤》存有抄本：《天下樂》殘存一齣，餘皆散佚。又曾編承應雜劇6種，皆不存。	《寒山堂新定九宮十三攝曲譜》。	文言人物傳記《崑山人物傳》。
王夫之（1619-1672）	雜劇《龍舟會》。		紀傳體野史《永曆實錄》。
鄧志謨（生卒年不詳）	《五局傳奇》：《八珠環記》、《鳳頭鞋記》、《并頭花記》、《瑪瑙簪記》、《玉連環記》。		小說《鐵樹記》、《飛劍記》、《咒棗記》。又有《精選故事黃眉》、《重刻增補故事白眉》。
周楫（生卒年不詳）	傳奇《灑雪記》，已佚。		白話短篇小說《西湖一集》已佚，今存《西湖二集》。
范希哲（生卒年不詳）	可能爲《湖上李笠翁先生閱定繡刻傳奇八種》：《萬全記》、《十醋記》、《補天記》、《雙瑞記》、《偷甲記》、《四元記》、《雙鋪記》、《魚籃記》及雜劇《三幻集》：《萬古情》、《萬家春》、《豆棚閒戲》作者。		一說是話本小說《豆棚閒話》作者。[117]
張匀（生卒年不詳）	傳奇20種，今存《長生樂》、《十眉圖》2種。	小說《玉嬌梨》中錄有其詠紅梨花散套1篇。	中篇文言小說《玉嬌梨》（即《雙美奇緣》）。
蒲松齡（1640-1715）	雜劇有《鬧館》、《鬧窘》、《鍾妹慶壽》3種。	俚曲有《牆頭記》、《姑婦曲》、《慈悲曲》、《翻魘殃》、《寒森曲》、《蓬萊宴》、《俊夜叉》、《快曲》、《丑俊巴》、《窮漢詞》、《禳妒咒》、《富貴神仙》、《磨難曲》、《增補幸云曲》等14種。	文言傳奇小說《聊齋誌異》。

[117] 此說見胡士瑩：《話本小說概論》（北京：商務印書館，2012年）。李金松：〈《豆棚閒話》作者艾衲居士考〉，指出「聖水艾衲居士」應爲著有《艾納亭存稿》，家中築有「艾衲亭」的清初人張九征（1617-1684）：《明清小說研究》2013年第4期，頁167-176。

臺灣大學學術期刊資料庫

晚明清初小說新品類對文人傳奇戲曲敘事開創的影響

林鶴宜

國立臺灣大學戲劇學系教授

晚明清初的文人戲曲創作，相較於明代中葉以前，有不少突破性的發展。除了文類本身的內在規律，更與當時商品經濟發達，通俗文藝商品化密切關連，許多文人透過參與非主流的通俗文學的編纂和創作，表達他們對禮教的反思。同屬敘事文學，小說一向是戲曲取材的主要來源之一，在此風潮下，兩者的交流和相互影響可說是前所未見，有不少作者甚至同時寫作小說與戲曲，其下龐大的讀者群也相互交錯重疊。

嘉靖到萬曆年間，在原有的「歷史」、「英雄」和「神魔」之外，發展出「世情」、「艷情」、「公案」和「俠義」等白話小說新品類，「中篇文言愛情小說」亦在此時確立。這雖然並未直接促使戲曲產生相應的品類，卻對文人傳奇戲曲的敘事造成刺激，透過題材關注、情節設計、人物形象、語言風格、審美概念等新風貌的開展，全面回應諸多小說新品類帶給他們的啓發。許多珍貴的創發後來雖因遭到「詩文傳統」的覆蓋而未能持續，卻爲當時代的戲曲藝術留下多姿多彩的身影，同時，也爲清代中葉以後花部戲曲的全盛提供了養料。

關鍵字：明清文人傳奇　世情小說　艷情小說　公案俠義小說
中篇文言愛情小說

臺灣大學學術期刊資料庫

The Influences of New Genres of Novels on Traditional Chuanqi Opera Narratives during the Late Ming-Early Qing Period

Ho-yi LIN

Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

Compared to traditional opera (戲曲) from earlier periods, the works of late Ming-early Qing writers possessed a certain level of innovation and development. Beyond changes in the intrinsic patterns within genres, many writers, by engaging in non-mainstream literary traditions during authorship or compilation, were able to express their reflections on *lijiao* (禮教, Confucian ritual teachings and practice); these developments were closely related to the prosperity of urban economy and commercializing of popular literature and art of the time. As both are classified as forms of narration, traditional opera has always drawn on novels as a source of creativity; thus, their level of mutual interaction could be said to have been unprecedented. This commonality even prompted many writers to author both novels and traditional opera, causing the substantial readership of each genre to overlap.

In the period of Jiajing, Longqing and Wanli emperors, (rs. 1521-1620), outside of the existing tropes on "history", "heroes" or "gods and demons", some new genres of vernacular novel as well as medium-length "classical Chinese love novel," related to "worldly affairs," "erotica," "detectives" and "chivalry," were developed. Despite not directly producing corresponding genres in traditional opera, this new development encouraged writers to utilize new styles within *chuanqi* (fantastic tales) opera narratives, such as those concerning subject matter, plot design, character imagery, language, aesthetics, etc., to respond in full to the above-mentioned new genres in novels. Although numerous remarkable works were later repressed by "literary tradition" and unable to be preserved, they still left a diverse and profound trace on traditional opera during this period, and at the same time, would serve as a source of nourishment for the later flourishing of mid-Qing *huabu* opera.

Keywords: Chuanqi of Ming-Qing dynasties　worldly affairs novel
erotica novel　detectives and chivalry novel
medium-length classical Chinese love novel

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

方志遠：《明代城市與市民文學》，北京：中華，2004年。

王永寬：〈論明清戲曲作品中的游俠形象〉，收入俞紹初、陳飛主編：《中州學術論集．古代文學卷》，北京：中華書局，2000年。

王利器：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，上海：上海古籍，1981年。

王素存：〈醒世姻緣作者西周生考〉，《大陸雜誌》17卷3期，1958年8月，頁7-9。

王晶卉：〈古典戲曲對才子佳人小說的影響〉，《藝術百家》1998年第4期，頁52-57。

王煒：〈20世紀《金瓶梅》作者研究述論〉，《中國礦業大學學報：社會科學版》2018年第2期，頁99-112。

王鴻泰：〈武功、武學、武藝、武俠：明代士人的習武風尚與異類交游〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》85卷2期，2014年6月，頁209-267。

_____：〈名士值幾文錢？明清間士人的挾藝交遊與名利經營〉，《臺大文史哲學報》90期，2018年11月，頁115-162。

中國社會科學院文學研究所古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊五集》，上海：上海古籍，1986年。

古本戲曲叢刊編刊委員會編：《古本戲曲叢刊初集》，上海：上海商務印書館，1954年。

_____：《古本戲曲叢刊二集》，上海：上海商務印書館，1955年。

_____：《古本戲曲叢刊三集》，上海：上海商務印書館，1957年。

伊維德著，楊權譯：〈玩膩了的文人：呂天成與萬曆晚期江南精英的生活方式〉，《文化遺產》2016年第6期，頁47-59。

向楷：《世情小說史》，杭州：浙江古籍，1998年。

朱恆夫：〈《英烈傳》的作者、演變與它的藝術性〉，《明清小說研究》1995年第1期，頁43-51。

江蘇省社會科學院明清小說研究中心文學研究所：《中國通俗小說總目提要》，北京：中國文聯，1990年。

吳書蔭：《曲品校注》，北京：中華書局，1990年。

李佃云：《蘇州派戲曲中的公案因素研究——以《十五貫》爲中心的考察》，北京：首都師範大學戲劇戲曲學碩士論文，2012年。

李金松：〈《豆棚閒話》作者艾衲居士考〉，《明清小說研究》2013年第4期，頁167-176。

李菁：《晚明文人陳繼儒研究》，上海：上海師範大學碩士論文，2006年。

李漁：《李漁全集》，杭州：浙江古籍，1992年。

杜孚信：《明代版刻綜錄》，江蘇：廣陵古籍刻印，1983年。

東隅逸士編：《飛龍傳六十回》：《古本小說集成》，上海：古籍社，1994年。

林鶴宜：《晚明戲曲劇種及聲腔研究》，臺北：華正，1984年。

_____：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，臺北：里仁，2003年。

_____：《從戲曲批評到理論建構》，臺北：國家，2011年。

臺灣大學學術期刊資料庫

_____：〈敘事表現、心靈書寫與情理之辯：孟稱舜《嬌紅記》的寫作承襲及其對戲曲愛情劇的開創〉，《戲劇研究》23期，2019年1月，頁35-72。

胡士瑩：《話本小說概論》，北京：商務印書館，2012年。

胡忌、劉致中：《崑劇史》，北京：中國戲劇，1989年。

胡應麟：《莊嶽委譚》，收入《少室山房筆叢》，上海：上海書店，2001年。

凌濛初：《初刻拍案驚奇》，北京：華夏，1994年。

_____：《二刻拍案驚奇》，北京：華夏，1998年。

夏志清著，胡益民等譯：《中國古典小說導論》，合肥：安徽文藝，1988年。

孫一珍：《明代小說的藝術流變》，成都：四川文藝，1996年。

孫琴安：《中國評點文學史》，上海：上海社會科學院，1999年。

徐文凱：《有韻說部無聲戲：清代戲曲小說相互改編研究》，上海：中國傳媒大學，2010年。

馬衍：〈明代中後葉傳奇對才子佳人小說的影響〉，《南京社會科學》2009年第8期，頁75-79。

高雅芳：〈《牡丹亭》對才子佳人小說的影響〉，《運城學院學報》28卷1期，2010年2月，頁6-9。

郭英德：《明清文人傳奇研究》，北京：北京師範，1992年。

_____：《明清傳奇綜錄》，河北：河北教育，1997年。

陳平原：《千古文人俠客夢——武俠小說類型研說》，北京：人民文學，1992年。

_____：《中國小說敍事模式的轉變》，北京：北京大學，2003年。

_____：《中國散文小說史》，臺北：二魚文化，2005年。

陳益源：《元明中篇傳奇小說研究》，香港：學峰文化，1997年。

張廷興：《中國古代艷情小說史》，北京：中央編譯，2008年。

張東炘：《李漁戲曲三論》，臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，1998年。

曹亦冰：《俠義公案小說史》，杭州：浙江古籍，1998年。

梅鼎祚編：《青泥蓮花記》，合肥：黃山書社，1996年。

莊一拂編：《古典戲曲存目彙考》，臺北：木鐸，1986年。

許勇強：〈明清傳奇題材來源論略〉，《四川戲劇》2013年第3期，32-35。

許滌新、吳承明：《中國資本主義發展史》，臺北：谷風，1987年。

無名氏：《傳奇彙考標目》，北京：中國戲劇，1982年。

傅衣凌：〈明清時代江南市鎮經濟的分析〉，收入南京大學歷史系明清史研究室編：《明清資本主義萌芽研究論文集》，上海：上海人民，1981年。

馮保善：〈江南大眾娛樂文化與明清通俗小說的崛起〉，《江蘇社會科學》2015年第4期，頁189-196。

馮夢龍編：《醒世恆言》，臺北：鼎文，1978年。

_____：《喻世明言》，臺北：鼎文，1980年。

_____：《警世通言》，臺北：鼎文，1980年。

臺灣大學學術期刊資料庫

黃強：〈李漁爲金陵翼聖堂書坊主人考辨——與《李漁與翼聖堂、芥子園書坊關係考辨》一文作者商榷〉，《重慶師範大學學報（哲學社會科學版）》2012年第5期，頁5-10。

黃顯明：《馮夢龍文言小說評點研究》，南京：南京師範大學中文系碩士論文，2018年。

湯顯祖評選：《續虞初志四卷》，北京：人民日報，2011年。

楊義：《中國古典小說史論》，北京：中國社科，1995年。

葉佳琪：《明代公案小說中的官吏形象與官場現象》，臺北：臺灣師範大學國文系碩士論文，2011年。

寧稼雨：《中國文言小說總目提要》，濟南：齊魯，1996年。

廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》，太原：山西教育，2000年。

趙興勤：〈從《金瓶梅詞話》到艷情小說——一次小說史演進中的分流與畸變〉，《河池學院學報》第25卷第6期，2005年12月，頁44-49。

齊森華等編：《中國曲學大辭典》，杭州：浙江教育，1997年。

齊裕焜：《中國古代小說演變史》，蘭州：敦煌文藝，1990年。

_____：《明代小說史》，杭州：浙江古籍，1997年。

劉君琣：《從《墨憨齋定本傳奇》之改編看馮夢龍作劇觀點及其實踐》，高雄：高雄師範大學國文系博士論文，2004年。

劉洪強：〈《續金瓶梅》成書年代新考〉，《東岳論叢》29卷3期，2008年5月，頁105-109。

歐陽代發：〈《情史》與「三言二拍」關係考補〉，《文獻》1999年第1期，頁4-9。

_____：〈“三言”中的馮夢龍作品〉，《湖北大學學報：哲學社會科學》1996年第1期，頁9-14。

鄭振鐸：《中國文學研究》，上海：商務印書館，1927年。

鄭培凱：《湯顯祖與晚明文化》，臺北：允晨，1995年。

鄭菌：《「李卓吾」小說、戲曲評點研究》，上海：復旦大學中國語文學研究所博士論文，2005年。

魯迅：《中國小說史略》，上海：北新書局，1936年。

____：《魯迅全集》，北京：人民文學，1981年。

蕭相愷：《世情小說史話》，瀋陽：遼寧教育，1992年。

儲著炎：〈從小說戲曲的比較視角看馮夢龍的「情教」思想〉，《中南民族大學學報（人文社會科學版）》第34卷第3期，2014年5月，頁151-154。

鞠小勇：〈《西廂記》中的愛情觀及其對才子佳人小說的影響〉，《劍南文學（經典教苑）》2012年第6期，頁43。

韓南（Patrick Hanan）著，王秋桂等譯，《韓南中國小說論集》，北京：北京大學，2008年。

譚正璧：《三言兩拍資料》，臺北：民主，1983年。

譚帆、陸煒：《中國古典戲劇理論史》，上海：華東師範大學，2005年。

He, Yuming. *Home And The World: Editing The"Glorious Ming" in Woodblock-Printed Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Cambridge, Massachusetts: The Harvard University Asia Center, 2013.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫