

《東華漢學》第 19 期；281-328 頁  
東華大學中國語文學系 華文文學系  
2014 年 6 月

## 中國古典小說名著的文化原料性、 不定式文本再製與多元價值兌現

顏崑陽\*

### 【摘要】

近現代以來，古典小說的研究，主要路數大約有四：一為版本考證，以定其真偽、繁簡、良窳；二為從純文學觀點，詮釋作品自身的母題要素、主題意義、敘述結構、場景與人物描寫的修辭技法，以及由此所產生的審美效果，並評斷其藝術價值；三為從「文學實用」的觀點，詮釋或評斷小說在政教諷諭上的功能、效用；四為離開小說自身文本性的位置，另從庶民社會史或文化史的觀點，將小說當作「史料」，考察它所承載的古代社會或文化的歷史經驗現象及事實。

本論文從上述四種研究路數轉向，另拓創新的詮釋視域：不離開小說自身的文本性位置，亦即研究對象是「小說」文本，而不是僅將小說當作「史料」，去研究庶民社會史或文化史；但卻不預設「純文學本位」觀點，而轉從社會、文化的進路，詮釋小說內、外在之「意義生產」的因素、條件及過程。

---

\* 淡江大學中文系教授

從這個研究進路，本論文所提出的創發性論點是：中國古典小說名著都具有「文化原料性」的特質，故其文本沒有一種繫屬於「定身作者」或繫屬於「定式結構」的「定指主題」之意義；而始終處在多數參與者不斷進行「不定式文本再製」，從而再現其意義，並兌現其價值的生產過程中；故而沒有唯一固定的作者、沒有不可更改的「定本」、也沒有封閉不變的「意義」。從作者身分到文本形式、內容都始終處在「開放性」的狀態中，而不斷進行「意義」的再生產。

**關鍵詞：**中國古典小說、文化原料性、文本再製、意義、再現、價值兌現

## 一、引論

文學作品，凡稱「名著」者，多具「大眾性」(popularity)。不過，所謂「大眾性」，此一概念的實質義涵卻頗為複雜，必須加以分析、界說，並且將它置入所使用的語境中，才可能確定其意義。

在文化生產的場域與過程中，任何事物的「大眾性」，都非自然現呈，而是由人為建構所形成；故而，當我們在提問某一文化產品的「大眾性」時，其實是在提問其構成因素及條件是什麼？對於這樣的問題，我們可以嘗試回答：

一種文化產品之「大眾性」的構成，表層性的條件就是「量」，意指「多量」的群眾對某一文化產品的受用；在以影音、文字為媒介的文化產品而言，所謂「受用」即是「閱聽」；以下所討論即以這類文化產品為對象，「文學作品」固在其中。上述「大眾性」的指認，涉及到傳播市場效果的評估。在當代對於文化產品行銷數量有效的計算機制掌控中，這種評估並不困難。因此，某種文化產品並時性的「流行」狀況，可以獲致接近實證的描述；而其「大眾性」也隨之可以得到「量化」的肯定判斷。

然而，「大眾性」在「量」的構成條件上，除了並時性的「流行」之外，還得考量歷時性的「傳衍」條件。我們在此以「傳衍」指涉一文化產品在長遠的時間跨距中，持續不斷被「多量」群眾所閱聽；但是，其歷經的時間跨距究有多長？閱聽群眾數量究有多少？這實在很難建立共識而明確的「數據」判準。不過，從理論來說，對古典文化產品之「大眾性」的判斷，歷時性「傳衍」的「量」，是必須被考慮的條件；而且，其時間跨距恐非百年以上，不足以定論。

文化產品的「大眾性」，其「量」的條件之所以構成，大體能夠找到若干內、外相關之「質」的條件或因素，以做為詮釋。從外在而言，

商業的生產與行銷策略、形式、管道、行動等，都是經常被觀察所及的條件。至於從內在而言，則必須深層的詮釋閱聽群眾所身處的社會文化情境以及所抱持的社會文化心理；而更重要的，當然必須深層的詮釋產品本身的文化內涵與形式。這種種內在深層之「質」的因素，大抵是「詮釋性」問題，不可能做出絕對客觀有效的「實證」。

在大眾文化的論述中，關於「大眾性」的指認，當「量」的條件與「質」的因素被結合觀之，則「大眾性」與「通俗性」二個概念就往往被混同，甚至「大眾性」與「庶民性」二個概念也經常可以置換。並且，在使用這幾個詞彙時，經常自覺或非自覺地隱涵著「社會階層」或「審美品味」的主觀評價立場。換句話說，它們都是「評價性」的詞彙，不只是做為「描述」之用。「大眾」即「庶民」的社會階層，它相對就是比較少數之「貴族」或「菁英」的社會階層；而「大眾性」即「通俗性」的審美品味，它相對的就是比較小眾的「高雅性」審美品味。這種對「大眾性」、「通俗性」、「庶民性」充滿貶意的觀點，顯然是反映了貴族、菁英階層主觀操用其強勢發言權的話語。

這種狀況就如同英文之中，*mass culture*與*popular culture* 二個詞，都被譯為「大眾文化」，而二者的概念卻也被混淆不清。其實，在西方歷史語境，流行於一九三〇到一九五〇年代的文化批判思潮中，*mass culture* 是一個滿含貶意的詞彙，在「質」的概念上，與「通俗性」、「庶民性」混合，被認為是資本主義社會，受政治、傳播媒體、商業機構所操控、型塑而強勢推銷給低層大眾的流行文化，代表著庸俗的審美品味。<sup>1</sup>早期德國法蘭克福學派，就是抱持這種菁英主義、貴族階層的文化意識形態對「大眾文化」進行批判。<sup>2</sup>這種情況，到了六〇年代，才開始改觀，尤其英國伯明罕大學「當代文化研究中心」，以霍加特(R. Hoggart)為首，歷經威廉斯(R. Williams)、霍爾(S. Hall)等人所推動的文化

<sup>1</sup> 陸揚，《大眾文化理論》(臺北：揚智文化出版公司，2002)，頁 1-3、27-36、48-51。

<sup>2</sup> 同前註，頁 79-84。

新思潮興起；他們強烈質疑英國文化理論家李維斯（F.R.Leavis）及德國法蘭克福學派一向對「大眾文化」所作貶意的批判；他們反對那種菁英主義、貴族階層的立場觀點，並重新定義「大眾文化」的特質，而popular culture的概念乃取代了mass culture，除去它的貶意；所謂popular culture意指那些屬於廣大群眾所樂意享有的文化，甚至成為與經濟產業結合而受政府所提倡的主流文化。<sup>3</sup>

其實，文化產品的「大眾性」，其「量」的條件與「質」的因素並不必然存在「反差」的關係；也就是「量多」不必然「質低」；而「量少」也不必然「質高」。這尤其對歷經長期時間跨距之「傳衍」的「經典」而言，更是如此。其「量」之數多，乃經百代閱聽群眾的「積累」，並且早已突破社會階層的區隔，所謂「雅俗共賞」即是此意。這在東西文化發展歷程中，其例甚多：《聖經》、《十日談》、《哈姆雷特》、《源氏物語》、《論語》、《老子》、《菜根譚》、《千家詩》、《唐詩三百首》……這類已具「大眾性」的文化產品，應該沒有人會認為它們雖「量多」卻「質低」吧！而本文所關注的中國古典小說名著，以《水滸傳》、《三國演義》、《西遊記》、《紅樓夢》為範例；其「大眾性」的構成，在「質」的因素上，更不能站在菁英主義、貴族階層的文學評價立場，僅從隱涵貶意的「通俗性」、「庶民性」的立場去做批判性的論述。這些古典小說名著，其「大眾性」的「量」實非取決於一時之「流行」；它更值得去注目的是歷經數百年時間跨距的「傳衍」，早已突破社會階層的區隔及雅、俗審美品味的對立而廣被接受。然則，其「大眾性」構成的條件與原因何在？這絕非從菁英主義、貴族階層之「政教功能」本位或「純文學」本位的視域，可以獲致適切的詮釋。

「小說」在古代的文體、文類論述中，直到明代吳訥的《文章辨體》、徐師曾的《文體明辨》都未列為一個特定的文章「類體」；<sup>4</sup>它始終處在

<sup>3</sup> 陸揚，《大眾文化理論》，頁 1-2、27-36。

<sup>4</sup> 「類體」為文類與文體之複合詞。「文類」指涉諸多具有某些相似特徵，因而形成「類聚」相對「群分」的文章群；「文體」指涉諸多文章群自身

邊緣性的位置。現今被魯迅等人寫入「中國小說史」，所謂「六朝志怪」、「唐傳奇」二個大類體，作者並未自認是在寫作「小說」，而往往將它視為「雜文體」或「雜史體」的散文；將它當作「小說」，其實是後代反視前行書寫現象，所作歸類的認知及命名。「傳奇」之名，非但唐人不以此指謂自己的作品，<sup>5</sup>甚至以「小說」之名指謂現代所稱「六朝志怪」、「唐傳奇」之類的文本，乃是五代才開始的事。<sup>6</sup>而專治小說的學者也都已辨明，中國古代所謂「小說」，其界義實與西方現代所謂「小說」有其差別。在古代，「小說」無法與詩歌、古文並列為主流，這也是文學史上的常識。及至近現代，五四新文學運動以降，追求現代化的新知識分子，例如胡適、魯迅、鄭振鐸等人，以西方的「小說」概念對六朝志怪、唐傳奇、宋元話本、明清章回等文本，進行重新定義與指認，才將「小說」這一傳統邊緣性類體推向文學世界的中心位置，而與散文、詩、戲劇並列。幾乎三〇年代以來，「中國文學史」一類著作，都以散文、詩、小說、戲曲四分之文學類體的框架，去書寫中國文學歷史；甚至在「分體文學史」中，「小說史」的著作也比其他三種文體史為多。眾所週知，這的確是受到西方文學觀念影響的結果，主要取諸敘事理論與形構美學。

正因為如此，他們對「小說」的類體知識與美學觀念也大多接受自西方。於是，雖然很多學者都明白，中國古代不但有「小說」之名，也

---

在「形構」與「樣態」這些面向的相似特徵。「類體」指涉一種「文類」所範限及規定的「文體」特徵；其文體特徵可指「形構」上的「體製」特徵，也可指「樣態」上的「體貌」、「體式」特徵。顏崑陽，〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第一期（2007.9），頁54、59。

<sup>5</sup> 唐代唯裴鏞所作以「傳奇」之名相稱。其餘，皆未名為「傳奇」，唯「崔鶯鶯」故事，宋代趙德麟《侯鯖錄》引王銍之文稱為「鶯鶯傳奇」。及至元代陶宗儀區別文章，乃有「唐世傳奇」之名，然並未廣受襲用。王夢鷗，〈前言〉，《唐人小說校釋》（臺北：正中書局，1985），頁壹。

<sup>6</sup> 五代時期，多有以「小說」指稱記言、記事一類雜史之作，例如孫光憲《北夢瑣言》稱《宣室志》為「張讀小說」，引《仙傳拾遺》曰「聞之小說」。而錢易《南部新書》之丙集，將《甘露記》、《乙卯記》、《太和摧兇記》等，這類「雜史」之作，統稱為「小說」。同前註，頁壹。

有豐富的小說之實；但是，從小說類體的定義，到藝術價值的評判，卻幾乎還是自覺或非自覺地採取西方觀點。「純文學」本位乃成為他們共同的視域，而小說作品自身的母題要素、主題意義、敘述結構、場景與人物描寫的修辭技法，以及由此所產生的審美效果，這些所謂「藝術性」的成分，乃是觀看、評判小說的主要基準。因此，中國古代雖有數百種以上的長短篇小說；但是，在諸多文學史或小說學者的眼光中，仍屬貧乏，比起西方來，大約除了《水滸傳》、《紅樓夢》、《西遊記》勉強可稱得上偉大之外；連《三國演義》都算不了第一流的文學作品，何況其餘！

近現代學界對中國古典小說的批評或研究，除了上述「純文學」的詮釋觀點之外，另有三種主要的研究取向：第一種是文獻學的研究，以整理、考校古典小說的史料真偽、版本良窳為目的，例如胡適（1891-1962）對《水滸傳》、《紅樓夢》等章回小說一系列的考證、<sup>7</sup>聶紺弩（1903-1986）的《水滸五論》等。<sup>8</sup>其中致力甚深者就是考證版本，後文將有細論；第二種是承自中國傳統「文學實用」的觀點，從知識階層的立場去詮釋或評判小說在政治道德諷諭或教化上的功能、效用。詮釋性的論述，例如〈封神演義裡的政治諷諭——從「炮烙」談起〉、〈聊齋志異對時局的諷刺和民族思想〉；批判性的論述，梁啟超〈論小說與群治之關係〉，最為範例；<sup>9</sup>第三種是不採取文學研究立場，而離開小說自身文本性的位置，另從庶民社會史或文化史的觀點，將小說當作「史料」，去詮釋它所承載的古代社會或文化的歷史經驗內容，例如〈從「三

<sup>7</sup> 胡適，《中國章回小說考證》（臺北：里仁書局，1982）。

<sup>8</sup> 聶紺弩，《水滸五論》，編入《水滸研究》（臺北：木鐸出版社，1983）。其中，第四、五論，即是〈論水滸的版本問題〉、〈論水滸的繁本與簡本〉。

<sup>9</sup> 金恆煒，〈封神演義裡的政治諷諭——從「炮烙」談起〉，《書評書目》第六五期（1978.9）。陶元珍，〈聊齋志異對時局的諷刺和民族思想〉，《新中國評論》第一卷第四期（1951.12）。梁啟超，〈論小說與群治之關係〉，《飲冰室全集》（臺北：文化圖書公司，1969），頁270-276。

言」看晚明商人〉、〈從聊齋志異的人物看清代的科舉制度和訟獄制度〉、〈從《型世言》看晚明民間宗教〉等。<sup>10</sup>

上述四種研究中國古典小說的取徑，可待反思、批判。總體而言，我們的基本問題是：假如不挪借西方的小說理論，則能不能從中國古代的小說文化經驗現象，去建構自己的「詮釋典範」，以應用在對於諸多古典小說文本意義的詮釋與價值評判？

這種「詮釋典範」的建構，「純文學本位」固非最理想的視域，因為「敘事」與「形構」的美學觀點，將小說從它在古代社會文化場域及生產的動態性過程抽離出來，成為靜態化的語言形構體，這樣的詮釋視域固然有它所能看見的意義；不過，相對於中國古典小說之有異於西方現代小說的特質，實非最適當、有效的詮釋取向。

文獻整理與考證是所有個別研究取向的共同基礎，但它不是研究的終極目的；研究的終極目的，是在所考證的文獻基礎上，進一層揭明種種隱涵在文本內外的意義及價值。

「文學實用」的視域經常不自覺地表露知識分子制高性的價值批判，將古典小說貶為「誨淫誨盜」的低俗之物，而缺乏歷史語境的同情理解。這種觀點最顯著的表現在對《水滸傳》、《三國演義》、《金瓶梅》、《西廂記》這類小說或戲曲的批判。其中，梁啟超（1873-1929）最具代表性，也最具影響力。他曾對小說的本質與功能重作定義，認為：

欲新一國之民，不可不先新一國之小說。故欲新道德，必新小說；  
欲新宗教，必新小說；欲新政治，必新小說；欲新風俗，必新小說；  
欲新學藝，必新小說；乃至欲新人心，欲新人格，必新小說。  
何以故？小說有不可思議之力支配人道故。<sup>11</sup>

<sup>10</sup> 黃仁宇，〈從「三言」看晚明商人〉，《中國文化研究所學報》第七卷第一期（1974.12）。董挽華，〈從聊齋志異的人物看清代的科舉制度和訟獄制度〉（臺北：台大中文研究所碩士論文，1974）。吳順，〈從《型世言》看晚明民間宗教〉，《文教資料》2009年第五期，頁23-25。

<sup>11</sup> 梁啟超，〈論小說與群治之關係〉，頁270。



梁啟超就以這種小說本質與功能的定義為基準，批判古代舊小說之熏染國民性，各種迷信、追求功名利祿、權謀詭詐、沉溺聲色、遍地綠林豪傑等負面風氣，皆「惟小說之故」。有鑑於此，他極力主張「今日欲改良群治，必自小說界革命始；欲新民，必自新小說始」；因而於光緒二十八年（1902年），在日本橫濱創辦《新小說》雜誌，提倡不同於舊小說而有益於社會文化風氣改革的「新小說」寫作。其說一時震撼文學界，影響所及，成為當代小說創作與批評的主流思潮，號為「小說界革命」。這已是近現代小說學史，眾所熟知的要事，毋庸詳述。然而，這種菁英主義、貴族階層的立場、觀點，不免窄化小說的本質、功能，以及文本的多元性價值；而且從古典小說生產的歷史語境來看，其實不相應於小說發生於庶民社會所形成的文化特質。其實，當時就有人不完全以為然，例如王无生雖也贊成改良小說之寫作，卻又認為古典小說的著書者「皆深極哀苦，有不可告人之隱，乃以委曲譬喻出之」；但是，「讀者不知古人用心之所在，而以誨淫與盜目諸書，此不善讀小說之過也。」而徐念慈也認為這一類誇譽小說之社會文化功能的說法，並不完全適切，云：「風俗改良，國民進化，咸惟小說是賴，不免譽之失當。」<sup>12</sup>

至於庶民社會史或文化史的觀點，則已離開小說文本性的位置，研究對象不再是小說而是歷史；小說降位成為「史料」而已。問題是小說都不免含有「虛構性」，其做為「史料」的信度與效度，實有待檢別與認定。

或許，我們可以轉換另一種詮釋視域：此一視域的基本立場，不離開小說自身的文本性位置，亦即研究對象還是小說，而不將它降位為庶民社會史或文化史的史料；但是，我們的觀點，一則不預設「純文學本

<sup>12</sup> 王无生，〈論小說與改良社會之關係〉，載吳趼人、周桂笙同編，《月月小說》（上海：上海書店，1980）第九號（光緒三十二年，1907）。徐念慈，〈余之小說觀〉，載黃人主編，《小說林》（上海：上海書店，1980）第九期（光緒三十三年，1908）。

位」而僅將小說靜態化地詮釋、評判其形構上的藝術性；二則也不僅從知識階層的制高地位，將小說當作政教的實用工具，去詮釋其意義、評判其價值。我們的問題與詮釋視域是：中國古典小說究竟在什麼樣的社會文化場域與過程中被生產出來，並傳衍下去？以及在那種社會文化場域與過程中，眾多小說生產、傳衍者究竟以什麼立場、觀點去看待小說，去參與種種和小說相關的社會文化活動？並且意圖兌現哪些價值？這樣的問題與詮釋視域，可能讓我們揭明中國古典小說，尤其《水滸傳》、《紅樓夢》等具有「大眾性」的名著，除了上述幾種研究取向與觀點，另外還涵蘊哪些可待詮釋的意義？這些意義關乎中國古典小說特殊的性質、內涵與形式，及其多元相對的價值意識。

我們了解到，文化產品的意義與價值，從來都非現成物，而是取決於問題視域及詮釋視域的選擇。當然，每一種問題視域與詮釋視域所擇定的研究取向與方法，都有其效用，相對也有其限制；換言之，都有其能解決的問題，也有其不能解決的問題。這種方法論上的限定，當然也適用於我們這個論題。因此，我們不是否定前行研究的取向、方法及成果的價值；而是在反思學術史之後，所做另一個可能的選擇。

對於上述的問題，我們嘗試提出的詮釋觀點是：中國古典小說名著，諸如《水滸傳》、《三國演義》、《西遊記》、《紅樓夢》等，其「大眾性」的構成條件及因素，不僅是自身的藝術性；更重要的是在古代的社會文化場域中，這些小說都隱涵著「文化原料性」，不是一個「封閉性結構」的固定文本；因此在不同的時空條件中，允許多數人參與「不定式文本」的「再製」；並在政教、經濟、文學、庶民生活，各種社會文化行為中，兌現多元相對的價值。其「經典性」產品，更是一個民族不分社會階層、不分作者、讀者，而在感覺趣味與生命存在意義上的「集作性隱喻系統」。從方法論而言，在我們的這一論述中，詮釋對象是小說；而「社會文化」只是詮釋所選擇的途徑，是揭明小說內、外在意義「生產」之因素、條件及過程的入路。

## 二、中國古典小說名著所隱涵的「文化原料性」

中國古典小說與現代小說，從生產過程、方式與內涵價值意識而言，其差別就在於前者大都是多數人「歷時傳衍」的群體意識產品；而後者則是一人一時個體意識的產品。

在本論文中，我們比較寬鬆地使用「群體」一詞，不將它視為在特定界限內，以正式或非正式成員資格，而依整合性的社會互動集結在一起的團體。不過，我們所謂「群體」，除了指多數人之「量」的概念外，雖不必嚴格要求成員資格與約定性的整合形式；但是，既謂之「群體」，則還是必須具有某種「社會互動」的基礎。

在中國古典小說生產過程、方式與內涵價值意識的這個「語境」中，所謂「社會互動」指的是：非出於特別約定而在長期社會文化生活方式的習得、傳衍過程中，逐漸形成一種關於「故事」之說話、表演、書寫、行銷、聽賞、閱讀、評論的群體性社會互動行為。這類社會互動行為，不但並時性甚且歷時性的有多數人在反覆操作，因此可以視為是一種「文化行為模式」。<sup>13</sup>而個人在參與這類社會互動時，不管是以什麼「角色」（roles）出現，說話者也好、表演者也好、書寫者也好、行銷者也好、閱聽者也好、評論者也好；每個角色都只意識到自己是這類群體性社會互動行為的共同參與分子而已，不特別針對行動的「標的物」，提出繫屬於個人之生產價值的主張。行動的「標的物」，指的就是「說故事」的產品（或云小說）。我們就將這種社會文化心理，稱為「小說群體生產意識」；在這種意識的制約下，文本生產所衍生的「著作人格權」與「著作財產權」幾近乎缺位，也就是沒有人會對「著作人格權」或「著作財產權」提出專屬所有權的主張。這也就是為何很多古典小說名著的

<sup>13</sup> 「文化行為模式」的理論，參見美·菲利普·巴格比（F. Bagby）著，夏克、李天綱、陳江嵐譯，《文化——歷史的投影》（臺北：谷風出版社，1988）。

生產，往往歷經長期的時間跨距，並且匯集原始文獻的記載者、說話人、小說文本的初寫者、改寫者，續寫者，甚至因為出版所需而改編者，才逐漸構就「暫成性」產品；故版本紛雜，而「作者」也往往不名或非某一特定人士；我們稱這個現象為「不定身作者」。

這種現象實非偶然，不但有異於現代資本主義社會對於個體著作人格權與財產權的強烈價值意識，甚且與中國古代詩歌與散文的生產過程、方式及價值意識也有所不同。一般文人創作的詩歌與散文固然絕大多數都是「作者」明確，其「著作人格權」既不輕易放棄，也不能隨意被剝奪。即使樂府歌謠，雖多作者不名，然其文本生產過程與方式，卻也很少像小說這樣出於群體長期不斷更變文本的「再製」；我們就稱這種現象為「不定式文本再製」。

這種現象所提供給研究者最重要的「問題視域」，應該不在於「誰是真正的作者」、「哪個版本是真正的原作及定本」這類問題的考證；而考證「誰是真正的作者」、「哪個版本是真正的原作及定本」，卻是以往古典小說學者最大的研究旨趣之一，也做出很多成果；然而，有些問題解決了，另有些問題卻永遠沒有答案。即使考證出某一本小說的真正作者是誰，真正的原作及定本是哪一本；對於文本意義的詮釋，或上述那種小說群體生產意識之社會文化現象的詮釋，又能有多大的助益呢？這是對近現代小說學術史應有的反思。

在針對做為範例的幾種中國古典小說名著進行論述之前，必須對本論文所使用「再製」一詞的基本概念略作說明。再製，從表層性語義而言，指的就是將「暫成性產品」，變更其「形式」與「局部題材」而再次製作為新產品；但是，從深層性意蘊而言，其實涉及「意義」的再創造問題。這就不免與當代西方文化研究所謂「reproduction」有所牽連，必須略做說明。reproduction，中譯為再製、複製或再生產，但是其理論上的涵義非一。我們這裡所用「再製」一詞，與其中一種涵義相近：在大眾文化生產過程與結果中，某種傳播既廣且久的文本，例如《吸血鬼》、《科學怪人》、《哈姆雷特》等，往往在不同的歷史時期、文化

地區，被以不同語言或各種媒體形式，例如舞台劇、電影、電視劇、漫畫、卡通、電子遊戲等，加以「再製」而表現為「新形式」的文本。因此，其「意義」就非原著文本之所固有而不能再創造，相對的是不同歷史時期、文化區域之閱聽者、生產者，在不同的社會文化情境中，持續的詮釋、對話所「再創造」之可能性範圍內的「意義」。本論文所謂「再製」大致界定為這一基本概念；但是，論述語境內的實質意義，則由直接對象性文本，諸如《水滸傳》、《三國演義》、《西遊記》、《紅樓夢》等，進行詮釋而獲致；與西方任何一家之言所針對特定文本的論述內容無涉。

中國古代，在這種「小說群體生產意識」主導之下，很多小說幾乎都沒有一種繫屬於「定身作者」或繫屬於「定式結構」的「定指主題」之意義。其文本始終處在多數參與者不斷再改變其形式、再增減其題材與再兌現其價值的生產過程中，因此其「意義」的詮釋也就相應的處在群體文化意識不斷「對話」與「整合」的傳衍過程中。換言之，中國古典小說從形式結構、題材到主題意義，基本上都處在「開放性」的狀態中，因此任何文本形式、題材與意義的唯一「定解」，非僅不可能，也不應該是詮釋的終極目的。

依循這樣的理解脈絡，我們可以說，一種小說不管任何時期所出現的任何版本，都只能說是「暫成性」產品，也就是它仍然處在繼續被「再製」的變動狀態中。以《水滸傳》為例，凡治古典小說史或專研《水滸傳》的學者都知道，它原始的故事題材來源非常多，記載於正史、別史、雜史或筆記、小說、雜劇者，例如《宋史》之〈徽宗本紀〉、〈侯蒙傳〉、〈張叔夜傳〉，宋代王偁《東都事略》的〈徽宗記〉、〈侯蒙傳〉、〈張叔夜傳〉、李燾《續資治通鑑》、李埴《皇宋十朝綱要》、徐夢莘《三朝北盟會編》；宋代洪邁《夷堅乙志》、王明清《揮塵後錄》、羅燁《醉翁談錄》、龔開《宋江三十六畫贊并序》、周密《癸辛雜識續集》、方勺《泊宅編》等，以及元代初期編成的《大宋宣和遺事》、雜劇中多達

三十餘種的「水滸戲」等；尤其《大宋宣和遺事》及元劇，對文人寫作章回小說的《水滸傳》更提供主要的故事雛型。<sup>14</sup>

大致而言，《水滸傳》的生產過程：從宋徽宗宣和年間流傳眾口的故事，歷經正史、雜史或筆記、說話、雜劇的形式；然後才被某文人依據上述資料，寫成章回小說。至於這某文人，即最早的初寫者，是施耐庵？或是羅貫中？至今仍難定於一說。而其版本之紛歧，至少有十餘種，除了幾種百回本之外，還另有一百十回、一百十五回、一百二十回、一百二十四回、七十回等各種版本。<sup>15</sup>而這麼多版本，何者為「原作」？何者為「定本」？更是沒有確說。事實上，這種問題，雖然考證文章已多不勝數；但是，所有預設著可以客觀實證的答案，卻多沒有直接確鑿的證據，而不免出於主觀假設、推測及評斷。從前行研究成果來看，幾乎都認為「原作」已不可知，能知者只是相對最早的本子，這就是明代嘉靖年間「郭勳家傳藏本」，名為《水滸傳》，全文一百回。胡適稱它為「原百回本」，並且「推斷」這應該是李卓吾（約1567年前後在世）評本之所據；然而，胡適又「推斷」這個本子曾經過郭武定所刪改，書名更加上「忠義」二字，這是嘉靖以後最通行的版本，胡適稱它為「新百回本」；<sup>16</sup>不過，嚴敦易（1905-1962）卻「推斷」除了名為《水滸傳》的郭本之外，其同時或稍前，應該還有另一版本，名為《忠義水滸傳》；而李卓吾評本既名為《忠義水滸傳》，當非依據郭本，而「忠義」二字也非李卓吾所加。<sup>17</sup>至於李卓吾身後，所流傳的評本又有一百回的容與

<sup>14</sup> 以上有關《水滸傳》的故事材料來源，論者甚多，大同小異，略舉數種：魯迅，《中國小說史略》（臺北：明倫出版社，1969）。胡適：〈水滸傳考證〉，見氏著，《中國章回小說考證》。聶紺弩，〈論水滸傳的版本問題〉，《水滸研究》。嚴敦易，《水滸傳的演變》（臺北：里仁書局，1996）。孟瑤，《中國小說史》（臺北：傳記文學社，1969）冊三。李梅吾，《中國小說史》（臺北：洪葉文化事業有限公司，1995）。韓秋白、顧青，《中國小說史》（臺北：文津出版社，1995）。

<sup>15</sup> 同前註。又可參見胡適，〈水滸傳後考〉。

<sup>16</sup> 胡適，〈水滸傳考證〉，頁 28-35。

<sup>17</sup> 嚴敦易，《水滸傳的演變》，頁 157-158。

堂刊本與一百二十回的袁無涯刊本；聶紺弩「推斷」容與堂本絕非李卓吾所評，而為葉陽開所偽託。<sup>18</sup>我們略述幾家代表性學者對版本紛歧的「推斷」，意不在論其是非對錯，或自己另提一種自認客觀確當的考證；而意在突顯一系列值得質疑其意義的問題：《水滸傳》這種小說，經由時間跨距長遠的傳衍，「原作者」是誰？「改寫者」是誰？那個版本才是「原作」、才是「定本」？這系列的問題真有絕對客觀確當的答案嗎？而這種文本生產過程所呈現紛雜的現象，可待詮釋的意義何在？

在《水滸傳》版本問題上，最值得注意的是金聖嘆（?-1661）所評的七十回本，書前有三篇自序，一篇〈讀第五才子書法〉。另外，又有施耐庵原序，序中稱「《水滸傳》七十一卷」。這七十一卷當是包括正文七十回及第一回之前的〈楔子〉。金聖嘆〈序三〉云：

施耐庵《水滸》正傳七十卷，又楔子一卷，原序一篇亦作一卷，共七十二卷。

又云：

吾既喜讀《水滸》，十二歲便得「貫華堂」所藏古本。吾日夜手鈔，謬自評釋，歷四五六七八月，而其事方竣，即今此本是也。<sup>19</sup>

然則，金聖嘆手上握有施耐庵原作的七十回古本；而據以認定後三十回乃羅貫中狗尾續貂之作，因此將一百回刪為七十回，以復原作之貌。關於金聖嘆之刪百回《水滸傳》，是否確實有施耐庵原作七十回古本為據，因無直接可信之證據，故也有兩種正反的「推斷」之說：一是大部分學者推斷「貫華堂古本」根本是偽託，例如聶紺弩、嚴敦易等；<sup>20</sup>二是有些學者認為金聖嘆無需託古，他應該是有七十回古本為依據，例如胡適。<sup>21</sup>

<sup>18</sup> 聶紺弩，〈論水滸傳的版本問題〉，頁 136-137。

<sup>19</sup> 金聖嘆，《金批水滸傳》（西安：三秦出版社，1998），〈序三〉，頁 9、10。

<sup>20</sup> 聶紺弩，〈論水滸傳的版本問題〉，頁 141-164。嚴敦易，《水滸傳的演變》，頁 239-252。

<sup>21</sup> 胡適，〈水滸傳考證〉，頁 30-35。

然而，金聖嘆刪改《水滸傳》是否確有七十回的原作古本為據？這種問題不能起金聖嘆於地下，而以法官辦案的行為拷問之。既然是學者提出來，成為自己所要考證的「問題」；則考證之學本當以直接確鑿的證據及「實證」之法，獲致客觀有效的答案；但是，上舉數家之說，也不過「推斷」而已。這其實也突顯一個可以反思的現象：金聖嘆刪改《水滸傳》是眾所認定的事實；從古典小說名著如《水滸傳》者，其生產過程持續的「文本不定式再製」現象觀之，他是否有原作古本為據？這不是一個能解決或必要解決的「有意義」問題；「真正有意義」的問題是：他為什麼要刪改？為什麼做這樣的刪改——去掉後三十回？這顯然是一種「文本再製」的行為，那麼是在什麼社會文化因素及條件之下，對《水滸傳》做出這樣的「再製」？這種行為從古典小說文本生產過程的詮釋視域觀之，有何「意義」？

《水滸傳》之文本再製如上簡述，嘉靖年間，在郭本流傳後，到明末清初，還是有人繼續改寫、更編、刊行。其間，無數人參與生產，而其終點還不止於此；清初更出現一種署名古宋遺民著、雁宕山樵評的《後水滸傳》；及至道光年間又有山陰俞萬春所作《結水滸傳》，亦名《蕩寇志》。<sup>22</sup>這個漫長的文本生產過程，《水滸傳》被紛雜地製造出各種「暫成性」產品。各種產品的版本不但卷數、回數互有出入，內容也不盡相同。有文字敘述比較詳細的「繁本」，例如上述「郭勳本」；也有加上插圖而減少文字敘述的「簡本」，例如明代萬曆年間余氏雙峰堂《新刊京本全像插增田虎王慶忠義水滸全傳》。<sup>23</sup>

一本小說的版本如此複雜，以致研究者考證紛紛。上述胡適、聶紺弩、嚴敦易等學者對《水滸傳》的考證都頗費工夫，他們的基本問題是：《水滸傳》究竟是什麼時代的什麼人所作呢？一百回、一百二十回、七十回...哪個版本才是「原作」或「定本」？葉陽開偽託李卓吾的批評、金聖嘆偽託古本刪節後三十回，這種「作偽」的行為是否應該受到貶斥？

<sup>22</sup> 魯迅，《中國小說史略》，頁156。

<sup>23</sup> 聶紺弩，〈論水滸傳的繁本與簡本〉，《水滸研究》，頁164-258。



這類問題都預設一個基本假定：《水滸傳》有客觀存在於歷史中，唯一固定的文本；故文本有「真／偽」，而研究的目的就在於考證這一真實的文本；如果有「作偽者」，就應給予嚴厲貶斥。<sup>24</sup>

然而，對於這類問題，胡適費了很大工夫進行考證，卻不斷自謂「假定」、「推想」、「猜想」，<sup>25</sup>而最終卻還是「不能考出《水滸傳》的作者究竟是誰」；甚至，他認為歷史上根本沒有「施耐庵」這個人，「施耐庵只是明朝中葉一個文學大家的假名」。<sup>26</sup>這個問題，除胡適之外，很多學者不斷企圖以考證的方法尋求「確定」的答案。然而，儘管考證之作層出不窮，這個問題的「確定答案」卻永遠無法「證實」。至於何者為「定本」，又真能有結論嗎？胡適斷言金聖嘆七十回評本乃清代以降三百年間的「定本」；<sup>27</sup>嚴敦易卻認為「七十回本並沒有如後來所推崇擬議那樣成為了『定本』，成為了唯一的通行本；因為清代仍有一些新的刻本出現，並且包括了各個傳本系統」；<sup>28</sup>而所謂「作偽」的問題，聶紺弩及嚴敦易都給予他們所判定的「作偽者」嚴厲的貶斥；<sup>29</sup>但是，像《水滸傳》這類無所謂「原作」及「定本」，不斷被「不定式文本再製」的小說名著，能以現代特定個體之「著作人格權」的觀念，如法官

<sup>24</sup> 例如聶紺弩〈論水滸傳的版本問題〉、嚴敦易《水滸傳的演變》，都認定金聖嘆「作偽」，而嚴厲貶斥。

<sup>25</sup> 胡適，〈水滸傳考證〉云：「我們可以『假定』他（指金聖嘆）確有一種七十回的《水滸》本子。」頁 31；「我假定七十回本是嘉靖郭本以前的本子」、「我『推想』七十回本是弘治正德時代的產品。」頁 39；「我『猜想』郭刻的百回本的『《水滸》善本』大概是用這七十回本來修改原百回的。」頁 40。這種假定、推想、猜想之詞尚不止此。考證論題竟以這麼多的「猜想之詞」去解決，其信度與效度都令人置疑。胡適如此，其他如嚴敦易、聶紺弩等人亦不免。

<sup>26</sup> 同前註。胡適云：「元明兩朝沒有可以考證施耐庵的材料。我可以斷定的是：（一）施耐庵決不是宋元兩朝人。（二）他決不是明朝初年的人。」頁 41；又云：「施耐庵是明朝中葉一個文學大家的假名。」頁 42。

<sup>27</sup> 胡適，〈水滸傳考證〉，云：「自從金聖嘆把『施耐庵』的七十回本從《忠義水滸傳》裡重新分出來，到於今已近三百年了。這三百年中，七十回本居為《水滸傳》的定本。」見頁 43。

<sup>28</sup> 嚴敦易，《水滸傳的演變》，頁 252-253。

<sup>29</sup> 聶紺弩，〈論水滸傳的版本問題〉。嚴敦易，《水滸傳的演變》。

一般判定何者「偽作」而有「侵權」之虞嗎？因此，這一類問題的學術意義實在不大。

我們的興趣不在多寫一篇考證性的論文、提出另一個不同的答案。其實，有關《水滸傳》的研究，相對於這類必須客觀實證才能回答的問題，我們或可轉換另向的問題視域：《水滸傳》必然要確定什麼時代的什麼人所作，才能詮釋其意義嗎？無法確定什麼時代的什麼人所作，或者說在不同時代持續有不同人在進行增刪、改寫，故而小說文本並沒有一種繫屬於「定身作者」或繫屬於「定式結構」的「定指主題」之意義；其文本始終處在多數參與者不斷再改變其形式、再增刪其題材、再詮釋其主題，從而再兌現其價值的生產過程中，而沒有不可改變的「定本」，此之謂「開放性文本」；這樣的小說書寫現象，顯示了什麼特別的「意義生產方式」？從方法論而言，我們又適合採取何種入路以進行詮釋？這樣的問題，應該可以開拓出不同於前述研究取向的新論域。

這種文本開放生產，可由群體參與、更變的現象，不僅發生在諸如《水滸傳》這類長期多方傳衍的小說，甚且也可以發生在諸如《紅樓夢》這種原本成於一人之手的產品。曹雪芹（1719-1764）書寫這本小說，「披閱十載，增刪五次」；<sup>30</sup>而這過程中，與曹雪芹熟識的脂硯齋前後閱評四次，<sup>31</sup>如今還保存了再評的甲戌本、四評的己卯本及庚辰本；<sup>32</sup>但是，這些評本已多有殘缺。做為與小說作者直接交往的閱評者，脂硯齋的意見是否影響曹雪芹的增刪、改寫呢？這也不無可能。閱評者可以參與小說生產，這在古代乃是常態性現象。曹雪芹寫到八十回，「壬午除

<sup>30</sup> 《乾隆甲戌脂硯齋重評石頭記》（臺北：宏業書局，據原抄本影印，1981）冊上，卷1，第一回，頁9。又清·曹雪芹著，俞平伯校訂，王惜時參校，《校本紅樓夢》（臺北：華正書局，1979），第一回，頁5。

<sup>31</sup> 胡適所親見《乾隆庚辰本紅樓夢》八冊，每冊首頁皆題「脂硯齋凡四閱評過」。胡適，〈跋乾隆甲戌脂硯齋重評石頭記影印本〉，頁貳，刊在《乾隆甲戌脂硯齋重評石頭記》影印本卷首。

<sup>32</sup> 「甲戌本」參見前註。又《己卯本脂硯齋重評石頭記》（臺北：里仁書局，據清乾隆抄本影印，1980）。又《庚辰本脂硯齋重評石頭記》（上海：上海古籍出版社，據北京大學圖書館藏庚辰秋月定本影印，1990）。

夕，書未成，芹為淚盡而逝」。<sup>33</sup>根據胡適的考證，甲戌年（乾隆十九年，1754年），曹雪芹可能還未完成八十回，甚至斷言只寫定十六回，即使到壬午（乾隆二十七年，1762年），八十回也恐怕尚未完全寫定。<sup>34</sup>那麼，《紅樓夢》前八十回，也非百分之一百由曹雪芹獨自完成，究竟有什麼人曾經參與？已不可考。而另一個似不相干的人高鶚（約1795年前後在世）卻在曹雪芹死後，接續撰寫後四十回。起初，這本小說先以抄寫的方式流傳。<sup>35</sup>過程中，傳抄者是否基於某些動機而依己意刪節、修改，這也不無可能。因此，「抄本各家互異」而「繁簡歧出」，故「無全璧，無定本」；<sup>36</sup>甚至，刊印本也同樣會有修改，當今所傳《紅樓夢》，除了戚蓼生的八十回抄本之外，其餘皆出於程偉元所刊印的一百二十回本。而程本就有三種：一為乾隆五十七年壬子（西元1792年）第一次活字排本，稱為「程甲本」；二為同是壬子年第二次程家排本，乃是以「程甲本」為據而增刪修改，稱為「程乙本」。<sup>37</sup>程本二次刊印，已併入高鶚補作而成為一百二十回本，其中所增刪修改約二萬餘字，顯非曹氏原作之面目。<sup>38</sup>三為上海圖書館所藏「程丙本」，刊於程乙本同一年，時

<sup>33</sup> 「甲戌本」脂硯齋眉批語，冊上，卷一，第一回，頁9。

<sup>34</sup> 胡適，〈跋乾隆甲戌脂硯齋重評石頭記影印本〉，頁肆。

<sup>35</sup> 清代刊刻《紅樓夢》的程偉元，在程甲本卷首〈序〉中描述當時傳抄情況，云：「好事者每傳抄一部置廟寺中，昂其值得數十金，可謂不脛而走者矣。」參見《程甲本紅樓夢》（北京：北京圖書館出版，2001）。又在程乙本〈引言〉第一條云：「是書前八十回，藏書抄錄傳閱，幾三十年矣。」參見《程乙本紅樓夢》（臺北：啟明書局，1961；北京：北京圖書館出版，據桐花鳳閣批校本，2001）。

<sup>36</sup> 程乙本〈引言〉第二條云：「書中前八十回，抄本各家互異。」第三條云：「是書沿傳既久，坊間繕本及諸家所藏秘稿，繁簡歧出，前後錯見。」又高鶚〈序〉云：「予聞《紅樓夢》膾炙人口者，幾廿餘年，然無全璧，無定本。」參見版本同前註。

<sup>37</sup> 胡適，〈紅樓夢考證〉，《中國章回小說考證》，頁195。程本，胡適考證所及為甲、乙本，另及戚蓼生抄本；但未及程丙本。

<sup>38</sup> 程偉元於甲本序文中述及《紅樓夢》原有一百二十卷，今所藏只八十卷，殊非全本。幸購得後四十回殘卷，「然渙漫不可收拾，乃同友人細加釐剔，截長補短，抄成全部。」這友人應是高鶚。又乙本〈引言〉第二條云：「今廣集校勘，準情酌理，補遺訂訛。」從甲本到乙本，其中增刪修改即有二

間相差一季，其正文及回目卻與程甲、乙本都不同。這一版本，胡適未述及；另台灣萃文書屋曾刊印所謂「第三版原版」，亦稱「程丙本」。其實是以上述甲、乙、丙三個版本的散頁湊集而成的混合本。<sup>39</sup>

《紅樓夢》版本的考證，前人已做過非常多的研究；本論文的主要問題也不在這裡。我們另向思考的問題是，從《紅樓夢》這種原屬個人創作的小說，在傳衍的歷程中，竟與《水滸傳》同樣出現這麼多的版本；作者身後，原作幾經不同人的增刪修改，甚至補作，至今已很難說何者為「原作定本」。這種書寫現象，究竟隱涵什麼特殊的社會文化性意義？這才是我們所要詮釋、思辨的問題。既然高鶚可以補作，那麼對後四十回不滿意的人，當然也可以主張將它刪掉，就像金聖嘆腰斬《水滸傳》一樣。甚至，假如有人再去做改寫，又何嘗不可？「小說」無所謂「原作定本」，它可以因應不同時期、不同讀者的各種需要而「再製」；這似乎是中國古代人們對小說所持的共同觀念。

一本小說，長期經過許多人參與生產，卻始終處在不斷被「再製」的過程，而各階段都只存在「暫成性」產品。這種現象非但不會發生在現代小說，也極少發生在古代的詩歌與散文。因此，我們認為這種現象隱涵最重要的問題，不是作者、版本真偽良窳的考證；作者、版本的考證，很難獲致絕對正確的答案，也無法由此提供我們對這本小說之「意義」詮釋的唯一「定本」依據。相反的，作者、版本的考證，其實只提供我們一個訊息：中國古代的小說名著，不管如《水滸傳》這類長期多方傳衍的小說，或如《紅樓夢》這類有原作者的小說。其傳播過程都有一個共同特徵，即在不同時代持續有不同人在進行增刪、改寫，故而小說文本並沒有一種繫屬於「定身作者」或繫屬於「定式結構」的「定指主題」之意義；其文本始終處在多數參與者不斷改變其形式、增刪其題

---

萬餘字。而一般考證《紅樓夢》的學者都認定後四十回根本是高鶚補作；故今所見一百二十回本，實非曹雪芹原作真貌。參見胡適，〈紅樓夢考證〉，《中國章回小說考證》，頁196-205。又李梅吾，《中國小說史》，頁425。

<sup>39</sup> 胡適未考述程丙本。上述有關程丙本狀況，參見李梅吾，《中國小說史》，頁425。

材、詮釋其主題，從而兌現其價值意圖的生產過程中，而沒有不可改變的「定本」。因此，這種現象隱涵最重要的問題，不是作者、版本真偽良窳之考證；這類問題只是表層而已，更重要的問題是，其深層有什麼社會文化性的意義可資詮釋：在它被生產、傳衍的社會文化場域與過程中，不分社會階層、不分角色、不分審美品味，人們究竟以什麼立場、觀點去看待小說，去參與種種和小說相關的社會文化活動？

這個問題，我們可以如此的理解：在中國古代，一種小說儘管某一個時期會被製作出「暫成性」產品；但是，它卻始終保持著「文化原料性」，而可以為群體所「共享」，並在不同時代的社會文化條件下，或某個參與生產者的理念下，被「再製」為「同中有異」的另一個「暫成性」產品。

「文化」是一個民族群體共享的生活經驗、方式與價值觀念。所謂「原料性」的第一序概念指的是可以被加工而製作為成品的原生素材；而第二序的概念指的是當某些成品可以被更變其原有形式而回歸為材料性質，又被「再製」為另一種形式的新成品，則我們便認定原成品涵具「原料性」。「再製」其實就是接受原成品的「原料」並更變其形式，而以另一新形式「再現」（representation）出來。準此，凡可被「再製」的成品，都是「暫成性」產品。再製之後的新產品與原產品之間，乃存在著共具普遍性又各具個殊性的趣味及意義。因此，「再製」是某一類事物之「普遍性」與「個殊性」辯證的傳衍。然則，在我們的論述中所規定的「原料性」界義，不僅指涉生產過程發生於初始時間的原生素材，並且指涉一種「暫成性」產品可被變更其形式而「再製」為另一「暫成性」產品，其中所涵具的原料性質。而一事物成品之所以可以被更變而再製，必然是它在既成的「個殊形式」中隱涵著此類事物的「普遍性質」。準此，在我們的論述中，「原料性」之義涵乃由上述二個概念辯證而成；而一文化產品之能涵具「原料性」也因為它兼備了這二種性質。

依循上述「文化」與「原料性」的基本概念，將它置入古典小說生產的語境中，則所謂「文化原料性」，我們將它理解為：小說被任何形

式所敘述的故事本身，具有被群體所共享的文化「原生素材」性質以及「典型事物」性質。「原生素材」是從經驗材料的初始發生而言；「典型事物」是從故事本身之典型人物、典型倫理關係、典型人生存在經驗而言。所謂「典型」指的是一事物以其形式完滿地實現了同類事物普遍的性質；因此，在我們的論述語境中，「典型事物」多具有可被不同形式再製的「原料性」。

中國古典小說名著之能構成「大眾性」的主要原因，乃是由於能成功地以「故事」塑造「典型人物」、「典型倫理關係」以及「典型人生存在經驗」。「典型人物」，例如《西遊記》中的孫悟空、豬八戒等；《水滸傳》中的武松、魯智深、李逵等。「典型倫理關係」，例如《三國演義》中，劉、關、張的桃園三結義等。「典型人生存在經驗」，例如《紅樓夢》中所描寫夢幻與真實辯證的人生。「典型事物」的意義就在於隱喻著一個民族不分階層而群體共構的認知及價值意識。在現實世界中存在並活動著的個別事物，都可以從中反射出被主體所同感共識的意象；因而諸「典型事物」往往被視為涵具「文化原料性」，其符號形式所隱涵的普遍性意義，可以被移用到不同的存在情境中，賦予不同形式而「再製」為另一「暫成性」產品。

中國古典小說就基於這種「文化原料性」的特質，人們一般都認為它並非「私有性」的文化產品，不受任何個體主張的著作人格權與財產權所限制；而向所有參與生產者開放，得以共用其「原生素材」與「典型事物」，做出傳衍性的「再製」，以兌現所意圖的價值。古代，在小說被生產、傳衍的社會文化場域與過程中，不分社會階層、不分身分、不分審美品味；人們就是以這種立場、觀點去看待小說，去參與種種和小說相關的社會文化活動。

這種現象，我們可以從「小說」的歷史文化源起，獲致更深切的理解：班固在《漢書·藝文志·諸子略論》中指出：「小說家」本出於「稗官」，乃「街談巷語，道聽塗說之所造」。他將「小說」置於十家之列，

卻不讓它入於九流之中。<sup>40</sup>這雖帶有菁英主義、貴族階層觀點的輕視之意；但是，正因為如此，故小說家者言，一方面不像儒、道、墨、法等九流之作，總得將所著述繫屬於特定的作者，因而便產生了「私有性」的「著作人格權」，無法開放為眾人所共享；另一方面，其說既出於里巷之間，當然是群體文化經驗的產品，其真實性雖無可考證，卻多出於庶民的生活經驗或價值信仰，具有「史」的性質，故「稗官」所載往往被視為雜史或野史。<sup>41</sup>這也就是為什麼中國古典小說的書寫，儘管怪奇虛誕之說，總還是不離「史」的意識，而於題材的採擇必與某些「史事」牽連，或云得之於某時某地某人之語，以示其真實可信。「歷史」與「文化」，本就是人們所共同參與之社會行為與精神創造的符號化，非一人專有之物。因此，中國主流的古典小說從未曾走入純屬個人主觀想像虛構的「獨創」之域，也未有作者將它視為「純文學」之作，刻意經營只為滿足「審美經驗」之所謂「藝術性」作品。群體生活性、社會現實性與歷史文化性，這三者才是他們看待小說、生產小說、共同參與種種和小說相關的社會文化活動的觀念基礎。

準此，我們可以說，中國古典小說頗異於西方現代小說，其獨特的性質不是個人純文學創作觀點的「藝術性」，而是群體社會生活觀點的「文化原料性」。對中國古典小說的研究，也應該擺開五四以降，以西方「現代小說」為範型的「純文學」詮釋視域；並超越以為有絕對客觀之真偽可斷的版本考證之學，承認這種「不定式文本再製」是一種無須斷其真偽的歷史現象，進而詮釋它之所以生成的因果及意義。

<sup>40</sup> 漢·班固著，唐·顏師古註，清·王先謙補註，《漢書補註》（臺北：藝文印書館，二十五史影印光緒庚子長沙王氏校刊本，1995）冊二，卷三十，頁 899。

<sup>41</sup> 《四庫全書》除子部卷一百四十至一百四十四，列有「小說家類」。在史部中，正史之外，卷五十一至卷五十四，也列有「雜史類」，近乎小說家者言。《四庫全書總目》（臺北：藝文印書館，1989）。

### 三、中國古典小說名著的「不定式文本再製」

依循上文的論述，中國古典小說基於群體社會生活觀點的「文化原料性」特質，它在生產過程與方式上所展現最顯明的現象，就是「不定式文本再製」。這與個人創作的詩歌及散文差別甚大；一人之作的詩文，必有出於「定身作者」的「定式結構」，不能被他人做出任意切割、更變的「再製」。而小說，尤其長篇的章回體，則往往可以在不同時期的社會文化條件下，或某個參與生產者不同理念下，被以「不同形式」去「再製」；但是，這個新的形式也非從此就固定不變。因此，我們將這種現象稱為「不定式文本再製」。

上文所謂「形式」，可以理解為出於外在社會文化條件的「載具形式」與內在故事本身的「敘述形式」。中國古典小說自唐宋以來，逐漸發展出來的「載具形式」主要有五：

- (一) 以「語音」為媒介的「說話形式」。「說話」即口頭講說故事，其源甚早，《史記·滑稽列傳》所述優孟、優旃、郭舍人等，為娛樂或諷諫而「說故事」，已略具「說話」的雛形。魏晉以至唐代，不斷有關這類「說話人」的記載。而且到了唐代，「說話」的技藝更顯現從士大夫階層向民間發展的趨勢，語言當然隨之俚俗化。及至宋代，根據孟元老《東京夢華錄》、徐孟莘《三朝北盟會編》、耐得翁《都城紀勝》、吳自牧《夢梁錄》、周密《武林舊事》、羅燁《醉翁談錄》等書的記載，則「說話」已是宋代流行民間的娛樂方式，而「說話人」也成為一種專門的行業。<sup>42</sup>「說話」既是口頭講說，其「載具形式」就是「語音」，因此特別注重以各種粗

<sup>42</sup> 魯迅，《中國小說史略》，頁114-116。李梅吾，《中國小說史》，頁176-185。嚴敦易，《水滸傳的演變》，頁55-60。



細、輕重、高低、長短、快慢、剛柔的「聲音」表現故事情境、人物身分、動作及心理、情緒；<sup>43</sup>這種現場的「說話」，「語音」無法留存、傳衍；留存、傳衍的只是以文字寫定的「話本」而已。

- (二) 「語音」媒介除了以「散文」說話之外，更配上「韻文」歌唱，再加簡單樂器伴奏，這是「講唱形式」；「講唱」大約起於唐五代僧侶所創製針對佛經的「俗講」，是為「變文」；影響所及，產生宋代以降的陶真、鼓子詞、諸宮調、覆賺及詞話、彈詞、鼓詞、寶卷等。其「形式」除了清代的弟子書、大鼓、彈詞的開篇與各種敘事唱本，只有韻文而沒有散文之外，其餘的一般形式都是韻、散夾用，散文用以說故事，韻文用以歌唱。<sup>44</sup>
- (三) 以劇場上的道具、樂器及角色的科、白、唱為媒介進行現場故事表演的「戲曲形式」。雜劇、傳奇等即是此類；此為中國戲曲史上眾所熟知的常識，不必贅述。
- (四) 以「文字」為媒介的「書寫形式」，志怪、傳奇、擬話本、章回等即是此類；而「話本」是說話人講述故事的「底本」，原初通常都屬綱要而已。今所傳「話本」小說，並非將現場說故事的「語音」直接轉成「文字」書寫，而是以「底本」為據，經過增刪、潤飾、改寫而敷衍成篇，可以視為「書寫形式」。今所留傳宋元話本約有六十餘篇。<sup>45</sup>例如在羅貫中寫成章回體《三國演義》之前，三國故事就是以現場說話及話本《三國志平話》廣為傳播。至於「擬話本」原是仿照「話

<sup>43</sup> 李梅吾，《中國小說史》，頁 181-185。

<sup>44</sup> 劉經菴、徐傳霖著，〈宋元明講唱文學〉，《中國俗文學論文彙編》（臺北：西南書局，1978），頁 1-6。

<sup>45</sup> 宋元話本流傳至今究有多少數量，迄無公認的定說。根據歐陽建、蕭相愷編訂，《宋元小說話本集》（鄭州：中州古籍出版社，1987），考訂共六十七篇。

本」的體製而直接以文字書寫，當然屬於「書寫形式」。例如眾所熟知，明代馮夢龍編撰的「三言」、凌濛初編撰的「二拍」就是「擬話本」的大宗作品。記載「水滸故事」的《大宋宣和遺事》，魯迅（1881-1936）就將它列為「擬話本」。<sup>46</sup>

（五）以「繪畫」為媒介的「圖像形式」。這種形式在古代尚無獨立性，往往只做為第四種「書寫形式」的輔助性載具，明清流行一些「繡像插圖本」的小說即是此類。《水滸傳》、《紅樓夢》等小說名著都有繡像插圖，例如明代雙峰堂刻《京本增補校正全像忠義水滸傳評林》，又興賢堂刻本「繡像漢宋奇書」，其中就有《忠義水滸傳》。<sup>47</sup>至於《紅樓夢》的繡像插圖更是繁多，程偉元刊刻《新鐫全部繡像紅樓夢》，其中就有繡像二十四頁，前圖後贊。<sup>48</sup>

從「載具形式」的差異來看，這五種文本體製當然有別。而狹義的「小說」概念，指的僅是第四種「書寫形式」的產品，有時會輔以繡像、插圖；但是，假如從故事本身的「文化原料性」來看，其他幾種也可以廣義地視為「小說家者言」；只是同一原料而以不同形式所做的「再製」。

中國古典小說名著，尤其是章回體，幾乎都歷經這種種不同「載具形式」的「再製」。以《水滸傳》為例，其故事起始以「語音」為載具，藉「說話形式」傳播。依據南宋羅燁《醉翁談錄》的記載，當時「說話」盛行，所說已有水滸故事中的人物「青面獸」、「花和尚」、「武行者」等；<sup>49</sup>但是，現場「說話」的「語音」產品無法留存、傳衍；所留存、傳衍者只是「話本」，不過上述那些「說水滸」故事人物的「話本」並未留存、傳衍至今。今所見成書於宋末元初的《大宋宣和遺事》，其中

<sup>46</sup> 魯迅，《中國小說史略》，頁123-131。

<sup>47</sup> 聶紺弩，〈論水滸傳的繁本與簡本〉，頁186-188。

<sup>48</sup> 參見《程甲本紅樓夢》，版本同註35。

<sup>49</sup> 宋·羅燁，《醉翁談錄》（臺北：世界書局，1975），甲集卷一〈小說開關〉條。

記載水滸故事，即使不能直接視為「話本」或「擬話本」，<sup>50</sup>而可能是雜採宋代各種遺事的筆記式著作，但其中應該含有「話本」的成分。在「說話」之後，接著而有「戲曲形式」的「再製」。元代雜劇中不少水滸故事的劇目，多達三十四種。現在還可看到全文的劇本有十種，例如康進之〈梁山泊黑旋風負荊〉、高文秀〈黑旋風雙獻功〉、李文蔚〈同樂院燕青博魚〉、李致遠〈梁山七虎鬧銅臺〉等。<sup>51</sup>其後，才有以「書寫形式」多次「再製」而形成各種回目版本的《水滸傳》。明代出版業發達，在「書寫形式」的版面上更加入「圖像形式」而出現繡像插圖本。而明清時代在北方盛行的鼓詞，也以「講唱形式」大規模的再製《忠義水滸傳》，鄭振鐸（1898-1958）所蒐藏者，其篇幅就多達幾十冊。<sup>52</sup>

不同的「載具形式」有不同的表現功能及效用，因此對於故事本身的「敘述形式」會有很大程度的決定作用。例如，「說話形式」以口語現場講述故事，其表現功能及效用，乃側重在使用緊湊的動態性情節吸引多數沒有文字能力的「聽眾」，則其敘述形式就不可能在場景、人物形象及心理上做太多靜態性的精美描繪。因此，常用說明性的修辭策略，粗線條地勾勒場景、人物；而很少使用描繪性的修辭策略，精美的具現場景以及讓人物細緻的演出動作表情。「話本」都表現了這樣的「敘述形式」。而真正的「書寫形式」，乃非現場講述而直接以文字描寫，其表現功能及效用則側重在精美地交織場景、人物、情節而全幅呈現意象，以吸引具有文字能力的「讀者」，例如不脫說話遺形卻以文字直接書寫的「擬話本」，以及由話本、擬話本、雜劇逐漸演變而成的章回體《水滸傳》、《三國演義》，以及原初就是創作性之文字書寫的《紅樓夢》。尤其章回體篇幅既長，敘述形式也就會特別側重在精美的文字描繪。又例如「雜劇」的載具形式，受到一齣四折的劇場表演限制，只能

<sup>50</sup> 嚴敦易認為《大宋宣和遺事》不是話本、擬話本。《水滸傳的演變》，頁93-98。

<sup>51</sup> 傅惜華編，《元代雜劇全目》（北京：作家出版社，1957）。水滸故事的劇目統計共三十四種，可見全文者十種。

<sup>52</sup> 鄭振鐸，《中國俗文學史》（臺北：台灣商務印書館，1967）下冊，頁391。

取材單元性故事，幾近章回體的一個回目，甚至僅摘取其中片段而已。並且它屬於結合視覺與聽覺效果的「戲曲」，除了故事之外，人物角色還必須配合樂器伴奏，以科、白、唱在劇場上實際表演。其敘述形式當然就完全不同於結構龐大的章回小說。

不同「載具形式」結合不同「敘述形式」的「再製」，一方面讓共享的「原生素材」與「典型事物」，不斷「再現」其「趣味」及「意義」，而得以長期的傳衍，積累其異代歷時的「大眾性」；另一方面則產生不同的傳播效力，而分別適應不同社會階層的閱聽需求。對於沒有文字能力的庶民階層，說話、講唱、戲曲等幾種形式，正適合他們的聽賞與觀賞，而獲致故事趣味的娛樂效果及故事意義的教化作用。至於具有文字能力的文人階層，除了可以共享上述幾種形式之外，「書寫形式」更提供他們另一種「閱讀」所能享受的趣味與意義。小說也因此得以突破階層區隔而建立「大眾性」，以達到「雅俗共賞」的傳播效力。

準此，中國古典小說名著，乃以其「文化原料性」的特質為本；而依藉「載具形式」與「敘述形式」不固定的「再製」，讓故事趣味及意義不斷「再現」。並且，突破社會階層的區隔，而構成並時「流行」與歷時「傳衍」的「大眾性」。這種混合社會文化結構與傳播過程的動態性小說生產現象，很難從西方「純文學」的靜態性觀點獲致切當的詮釋。

五四新文化運動之後，古代的社會文化情境似乎不再了，這種小說現象還會繼續存在，甚至另有發展嗎？答案應屬正面。其因在於：（一）、新文學運動以來，古典小說是最受重視的文學遺產，幾乎大多數「中國文學史」的著作，「小說」都是與散文、詩歌、戲曲並列為四大文類，而佔領很大的書寫篇幅；在古典文學的研究上，「小說」也遠比原屬主流文類的「古文」更引起學者的興趣。（二）、古典小說仍然保持它「文化原料性」的特質，適合「不定式文本再製」。（三）、現代化的「載具形式」，包括平面媒體的漫畫，電子媒體的卡通（活動漫畫）、電影、電視劇、電玩遊戲、網路等，其傳播效力更遠邁往古，正可因依古典小

說的「文化原料性」進行大量的「不定式文本再製」。(四)、近年來大眾文化與知識經濟思潮正盛，文化創意產業成為主流性的政策。古典小說被認定是發展文化創意產業最具經濟效益的再製性原料。

依據我們粗略的統計，截至二十一世紀，二〇一〇年代初，上述《水滸傳》等四部古典小說名著在華語世界被以現代載具形式「再製」的數量，大約如下：

電影：《三國演義》7部、《水滸傳》39部、《西遊記》43部、《紅樓夢》10部。

電視劇：《三國演義》20部、《水滸傳》6部、《西遊記》8部、《紅樓夢》7部。

電玩遊戲：《三國演義》282部、《水滸傳》44部、《西遊記》23部、《紅樓夢》13部。

卡通：《三國演義》63部、《水滸傳》23部、《西遊記》59部、《紅樓夢》14部。

舞台劇：《三國演義》1部、《水滸傳》2部、《西遊記》2部、《紅樓夢》3部。

網路資訊：《三國演義》657萬條、《水滸傳》377萬條、《西遊記》1050萬條、《紅樓夢》1410萬條。

從以上現代載具形式所「再製」的暫成性產品看來，古典小說名著的「大眾性」仍然可由「數量」獲得實證。尤其近些年炙熱的電玩遊戲與卡通，《三國演義》顯然獲得很多群眾的興趣，《水滸傳》與《西遊記》也緊跟其後。文化創意產業大約從這些祖先遺產「兌現」了頗大的經濟效益及娛樂趣味。

然而，我們要問的是：這些再製產品的「質」呢？假如古典小說名著在不同歷史時期被進行「不定式文本再製」，讓故事趣味及意義不斷「再現」，因而能構成並時「流行」與歷時「傳衍」的「大眾性」。那麼，現代「載具形式」所做的「再製」產品，究竟讓這些古典小說名著

「再現」了什麼品質的趣味與意義？這應該是亟待學者們有規劃地研究的問題。

#### 四、中國古典小說名著的「多元價值兌現」

依循上文的論述，中國古典小說名著的「大眾性」乃是建立在它「文化原料性」的特質以及歷時性群體參與的「不定式文本再製」，使得它的趣味與意義不斷「再現」。因此，它始終處在開放性的生產過程，在不同歷史時期的社會文化條件下，允許人們以不同的「載具形式」與「敘述形式」去「再製」，而多元相對地兌現所意圖的價值。在本文中，我們將「價值兌現」界定為：以一種符號性的物品去兌取所意圖的價值；而所謂「價值」指的是人類在社會文化生活中，為了滿足物質與精神需要而所欲求的目標物。當人們主觀地覺知到自己的價值意圖以及所欲求的目標物，即是「價值意識」；而所意圖的目標物如果是以符號形式實現的文化產品，例如小說，則所謂「價值」就是這符號體所能符合其意圖的「經濟效益」、「趣味」與「意義」。「經濟效益」聯繫於現實生活的物質欲求，「趣味」聯繫於「感覺」，而「意義」則聯繫於對人生存在經驗的「理解」。

群體的社會文化生活，其價值當然多元而相對；小說又是群體意識的文化產品，幾乎都沒有一種繫屬於「定身作者」或繫屬於「定式結構」的「定指主題」之意義。因此，如《水滸傳》這一類的章回體小說，基本上是一種「集作性的符號體」，亦即「集合」了不同時期、不同參與者，不自覺或自覺之價值意識而構作形成的「隱喻系統」。所謂「參與者」，包括了說話者、表演者、書寫者、行銷者、閱聽者、評論者。從歷史而言，他們分屬不同時代；從社會而言，他們分屬不同階層；卻不約而同地集合在一起，以某一小說文本的符號體，構作了龐大的「隱喻系統」，以表徵他們各有所圖的價值意識。

我們在這裡將比較廣義的使用「隱喻」一詞，凡以某種符號形式去表徵人們於存在情境中，其心靈所體驗的趣味與所理解的意義，即是「隱喻」。因此，廣義而言，一切文化產品，尤其文學藝術，都是「隱喻」。上述的參與者，都是在社會文化場域中，扮演各種角色，以「小說」為共用的符號體，進行社會互動，而藉著文本的「再製」，隱喻性地兌現所意圖多元而相對的價值。因此，假如我們僅從「純文學」本位的所謂「藝術性」，或從「政治道德」本位的所謂「教化功能」，去評判小說的價值，那都是對古典小說的生產缺乏歷史情境及其過程之同情理解所形成價值的簡化。

古代小說生產的參與者，如何「集作」一個龐大的隱喻系統，而依藉文本不定式的再製，分別去兌現他們所意圖的價值？這個問題可以從生產過程的「漸序性」做出分序的理解。不過我們得先說明，「序位」的區分，雖大致以生產過程中，經驗發生的「時序」為主；但是，其間某些角色的出現，卻難以完全依照經驗發生的時序切分。從經驗發生的時序來看，這些角色可能同時出現在二個以上不同的序位中；但是理論上，我們卻必須依照小說生產的角色功能來為他選定一個適當的序位，例如下述第四序位的評論者，他最晚在第三序位就以「閱讀者」的角色出現。我們將他擇定在第四序位，乃是考量他在小說生產過程中的角色功能，不僅只是一般性的「閱讀者」；更重要的是他們以專業性的評論能力，運用「評點」的敘述形式，「再製」了另一種「意義」的產品，故而將他置於第四序位。

一本隱喻系統龐大的章回體古典小說，其生產過程的第一序位，通常都是在現實的社會文化世界中，以日常行動或言說，經由社會實踐的過程去生產經驗原料。「行動」指的是真實發生的社會行為，例如《水滸傳》中宋江等人記載於文獻中的行跡；又《三國演義》中記載於文獻有關曹操、劉備、諸葛亮、周瑜等人的事實。「言說」指「巷議街談，道聽塗說」，即口頭流傳的故事。有時，這二者混在一起；有時則沒有前者，只有後者。但是，前者固然為「史」；而後者所謂「街談巷語，

道聽塗說」，此與現代小說作者一人自覺的想像虛構不同，它是庶民階層群體意識的產物，雖不能就其「發生」與否做出客觀實證，卻是人們所「信以為真」的事物，因而它能廣為流傳；這與現代傳播媒體所謂「八卦新聞」、「小道消息」性質相近。這些訊息其實反映了群體的社會文化心理。這一序位中的「街談巷語，道聽塗說」，言說者與聽受者的角色乃輾轉混合。當訊息被不斷輾轉言說與聽受時，已隱涵著傳播範圍內之群眾正反面的價值意圖。因此，從強調庶民性的文化人類學、社會學的立場觀點來看，不管出於行動事實，或出於街談巷語，這些訊息都是彼時彼地，人們社會文化生活經驗及價值意識的產物，比諸強調菁英性、貴族性的官修「二十五史」，它是另一類「史」的意義。從經驗材料的原始發生而言，這就是中國古典小說皆為「野史」而特具「文化原料性」的原因之一。

第一序位的生產，在廣為傳播的過程中，已由他們「言說」的符號隱喻了群體性的某些喜怒哀樂的感覺趣味，以及某些善惡是非的存在意義；但是，既謂之「正反面的價值意圖」，則有以為然者，就有以為不然者。換言之，他們依藉此一產品兌現了群體意識中或正或反的價值。只是，這一序位的符號仍然在眾聲喧嘩的狀態中，還沒有被匯集、選擇、統整為若干相對穩定的敘述形式；這就得等待第二序位的生產。

第二序位的生產，指的是說話、講唱或戲曲表演等生產行為；相對就是受眾之聽賞或觀賞等消費行為。這一序位的生產，已經將前一序位眾聲喧嘩所生產出來的原料，加以匯集、選擇、統整，而以某種「載具形式」結合「敘述形式」，「再製」為「暫成性」產品，並在特定場所演出。這就開始有娛樂性的商業行為了。在這商業行為中，從說話人、講唱或戲曲表演人的立場來看，「經濟效益」應該是他們自覺的「顯性價值意圖」。他們必須參與「小說」生產，依藉說話、表演的載具形式與操作技術，提出優質或受歡迎的文化產品，才能兌現他們所意圖的「經濟效益」價值；因此他們從事的是商業行為，同時也是文化生產行為。



如何是「優質或受歡迎的產品」？對他們而言，可能是生產過程中，已熟習「載具形式」的操作，而成為一種不自覺的「隱性價值意識」，自然而然地實現了優質或受歡迎的產品；但是，這也可能是他們自覺的「顯性價值意圖」，明白地認知到什麼是優質的產品，就「再製」什麼樣的產品；或者認知到受眾歡迎什麼樣的產品，就「再製」什麼樣的產品。這二者可能背反，也可能相符；但是，不管如何，他們所「再製」的產品，已在符號上構作了若干相對穩定的「敘述形式」，隱喻著群體性的某些喜怒哀樂的感覺「趣味」，以及某些善惡是非的生命存在「意義」。這些「趣味」與「意義」當然築基於「文化原料性」，才能相應於普遍性的群體意識；故而他們的「再製」產品，不但承自第一序位的「原生素材」，同時「典型事物」的塑造必然也已具雛型。這也就是中國古典小說特具「文化原料性」的原因之二。綜而言之，他們依藉此一產品的這種隱喻符號「兌現」了群體所意向的某些價值。這些價值包括了「經濟效益」與產品本身的「趣味」及「意義」。

相對而言，這第二序位比起前一序位，說話者、表演者與聽賞者、觀賞者的角色已有所區隔。表面看來，觀聽之受眾對產品似乎只是消費，依藉金錢而從被生產出來的符號形式，隱喻性地兌現了群體所意向的感覺「趣味」及生命存在「意義」。然而，在生產與消費的動態結構歷程中，消費者的「趣味」與「意義」取向，必然會回饋到生產者，而影響到產品的製作。從這種觀點而言，在說話、講唱或戲曲表演的場域與過程中，觀聽之受眾其實也相對參與了小說的生產。說話與表演的語音形式、肢體形式之產品無法留存；但是根據史料，我們必須承認他們的生產事實。而這生產事實，就只能以「話本」、「彈詞」、「鼓詞」及「劇本」等文字符號形式，去推釋他們如何「隱喻」並「兌現」群體所意向的價值了。

前二序位的生產，大致是以庶民階層為主，依藉「小說」產品滿足沒有文字能力的受眾，在社會文化生活中，對物質或精神的需求，尤其精神需求最為主要。第三序位的生產，則以文人階層為主，指的是小說

的書寫，包括初寫、改寫、續寫等生產行為；相對就是受眾之閱讀的消費行為，以及行銷者的編印出版行為。這一序位的生產，書寫者更進一步選擇、匯集、統整前二序位紛雜的「暫成性」產品，以文字為載具進行「書寫形式」的操作，並結合適當的「敘述形式」，「再製」為另一種「暫成性」產品，以供應具有文字能力的人去閱讀。

這一序位的產品，一則由於已離開前一序位現場動態性的說話、講唱與表演，而更變為非現場的靜態性閱讀。因此其「敘述形式」便趨向於精美描繪的修辭策略，以滿足文人階層讀者的感覺「趣味」與生命存在「意義」。二則作者本是才學兼優的文人，以精美的「敘述形式」及「修辭策略」，創造優質的「趣味」與「意義」，乃是一種常態性的「自我實現」心理。因此，包含著優質的「趣味」與「意義」所構成的小說「藝術性」，應該是這一序位書寫者自覺或非自覺的價值意圖；而其「再製」的產品，也就是以他所創造的符號形式「隱喻」並「兌現」了意圖中的價值。

那麼，第三序位的生產是否就此轉變為純屬個人的「純文學」創作呢？非也。其因：一則由於第三序位的生產乃是統整前二序位「暫成性」產品的創造性「再製」，因此它仍然承接前二序位所本具的「文化原料性」。這尤其對三國、水滸、西遊這一類故事更是如此，不但承接前二序位的「原生素材」，同時也必然承接其「典型事物」的雛型而創造性地「再製」得更加精美。二則由於第三序位產品的作者幾乎都是無法擠身政教權力階層的落拓文人，不但日常生活混跡於庶民社會，同時恐怕也認同了庶民階層的意識形態，而大致接受了前二序位產品中所蘊涵的群體性價值意識。因此，這類第三序位寫成於文人之手的小說，其「典型事物」經常蘊涵著對於「政教權力」的「抵抗意識」，《西遊記》、《水滸傳》表現得特別明顯。

我們可以說，儘管到了第三序位的生產，其產品已經大約可以找出「個體性」的所謂「作者」；然而，假如我們連接到前二序位，從整個生產過程來看，此一「作者」在現實世界中之確定身分及其種種所謂真

實的經歷，這些傳記資料對於詮釋小說文本的「趣味」與「意義」並沒有決定性的效用。因為他的「個體性」在連續「再製」的生產過程中，已與「群體性」辯證消融為一了。這種生產過程的規則，即使在「原出」一人之手的《紅樓夢》也有相當程度的適用性。這在上一節對《紅樓夢》之「不定式文本再製」以至版本紛歧的討論中，就可窺知其消息。因此，這一序位的生產，其「再製」的隱喻符號系統，「兌現」的並非僅是作者個人所意圖的小說藝術性價值，更多的仍然是包括作者在內的群體所意圖的價值，亦即某些可以共享之「典型事物」的「趣味」與「意義」。

在這一序位的生產中，相對於「作者」，也存在著若干隱性或顯性的「讀者」。說他是「隱性」，乃是指無法確認「個體」而為籠統印象的「他群」；但是，這「他群」雖然籠統，卻必須承認其存在。這類讀者就如同前一序位的讀者，其角色功能就只能被理解為對生產者之回饋而影響到產品的製作。這類「隱性讀者」，我們在此不予詳論，而特別要去注意的是某些「顯性讀者」。這類「讀者」其實難與「作者」做出明確的角色區分；因為，他們就是小說文本的改寫者或改編者，例如《水滸傳》，一般小說史的著作，多以為初寫者是施耐庵，而第一次改寫者是羅貫中，第二次改寫者是郭勳家傳本某個不知名的作者；以後改寫或改編的情況繼續出現，及至金聖嘆腰斬百回本的後半部，更是強烈的改編。

每次改寫或改編都是一次「再製」，也都隱涵著某種價值意圖。除了版本傳衍過程中非有意造成的誤差，這些改寫或改編者顯然是先以「讀者」的角色，在閱讀時基於某種價值意圖，可能是對文本的「敘述形式」及其「閱讀效果」有不同的考量；可能是基於某種意識形態的詮釋取向——金聖嘆是最典型的例子；也可能是基於行銷市場的追求。總之他們也是文人，有其能力從「讀者」角色一轉就變成「作者」的角色，對文本進行另一次的「再製」。雖然其中有些改寫或改編者不見名字，但這僅是真實身分的認定問題，他們與那類隱性的一般讀者卻畢竟不同；因為從改寫、改編的行為事實而言，他們不管知名或不知名，都在

產品的實體上刻鏤了「更變」的「痕跡」，而構成另一種再製品。以這個觀點來看，他們是「顯性讀者」，同時參與了小說文本的生產，兌現了如上所述的價值。

在上述第三序位的生產者中，我們必須特別注意，明代的出版行業已非常發達，從事這一行業的出版商都非目不識丁的庶民，很多也是功名未遂的文人，例如余象斗（約1596年前後在世），以及陸雲龍、陸人龍兄弟（約1628年前後在世）。<sup>53</sup>他們從事這一行業，除了是商人，也是具有文字專業能力的讀者；因此，有時角色一轉，很容易變成小說文本的改編者，甚至改寫者。他們這種「再製」行為，大多出於「經濟效益」的價值意圖；當然某些有能力、有理想的出版商，也可能基於文學性或政教功能的價值意圖，而做出改寫、改編的行為。不管就何種動機而言，明清時代的出版商也是不能完全被忽略的小說文本「再製」生產者；尤其「圖像」的引入，由於改變產品的「載具形式」而影響文字的「敘述形式」，以獲致閱讀趣味的再生及傳播效力的擴大，對於小說「大眾性」的強化，有其不可磨滅的貢獻。那麼，他們再製的隱喻符號系統，所兌現的價值就不僅止於出版商個人意圖的「經濟效益」而已。

第四序位的生產，我們特別要突顯某一類的「顯性讀者」，那就是以「評點」的方式詮釋小說的專業性評論者。這類評論者，可以李卓吾、

---

<sup>53</sup> 余象斗，號「三台山人」，福建建安人，約明神宗萬曆年間在世，閩中著名大書商，創辦「雙峰堂」、「三台館」書坊，編刊書籍甚多，其中就有二十餘種通俗小說，《京本增補校正全像忠義水滸傳評林》即是其一；他自己也是小說作家，最有名的著作是《北遊記》、《南遊記》，與吳元泰《東遊記》、楊致和《西遊記》合刊為「四遊記」。參見程國賦，《明代書坊與小說研究》（北京：中華書局，2008），又林雅玲，《余象斗小說評點及出版文化研究》（臺北：里仁書局，2009）。陸雲龍，號「翠娛閣主人」，杭州的大書商，約明神宗萬曆中到清聖祖康熙初在世；開設「崢霄館」書坊，專事出版，編撰擬話本小說《清夜鐘》，以及《皇明十六家小品》等書。其弟陸人龍編撰時事小說《遼海丹忠錄》（署名孤憤生，或以為陸雲龍所作）、擬話本小說《型世言》，陸雲龍為之評點。諸書皆由「崢霄館」出版發行。參見胡玉蓮，〈陸雲龍生平考述〉，《明清小說研究》2001年第三期。顧克勇，《書坊主作家陸雲龍兄弟研究》（北京：中國社會科學出版社，2010）。

金聖嘆之評點《水滸傳》為例。從小說故事本身的「敘述形式」來看，他們對於小說文本的生產，大約表現在版本的選定、更編或對局部文字的校改。李卓吾的評點所選定的就是一百回本的《忠義水滸傳》；而金聖嘆則更編一百回本，刪去後三十回，保留它所認可的前七十回。這種選定、改編當然隱涵某種價值意圖，對小說文本自身的再製生產，有其效用；我們已將這種讀者角色歸入第三序位去詮釋。在第四序位所要詮釋的是，他們做為專業評論者，就其「評點」外現的文字形式來看，似乎與小說文本的「敘述形式」生產無關；然而，就「敘述形式」所隱涵的「趣味」與「意義」的「再現」，卻可以理解到它與小說文本的關係甚為密切。

「評點」之做為一種閱讀意見的「敘述形式」，從來都是依附在被評點的文本敘述脈絡，不能離開文本的敘述脈絡而獨立存在，因此它終究成為文本意義結構的一部分。這還不只是一種文字外現形式的依附關係。文本的「趣味」與「意義」存在於一套符號形式的隱喻系統中，並非現成物。因此「趣味」與「意義」才是小說文本所蘊涵的內容；而「趣味」與「意義」卻必須通過「詮釋」始能被生產出來。那麼，從小說的生產過程以及各種形式的再製所意圖兌現的價值而言，「評點」必須被納入整體的隱喻系統來看待。它仍然以小說文本為基地，將「評點」的敘述依附其上，以進行這一「隱喻系統」所蘊涵之「趣味」與「意義」的創造性「再製」，而「兌現」某些包括評論者在內之群體性的價值意圖。《水滸傳》就是這種產品；尤其「忠義說」與「盜賊說」二元對立的諍辯，這已是專治《水滸傳》或「中國小說史」學者熟知的共識：李卓吾在評本的序言中，明讚梁山泊英雄之「忠義」；<sup>54</sup>相對的，金聖嘆

<sup>54</sup> 李卓吾，〈忠義水滸傳序〉：「《水滸傳》者，發憤之作也。…施羅二公身在元，心在宋，雖生元日，實憤宋事。是故憤二帝之北狩，則稱大破遼以洩其憤；憤南渡之苟安，則稱滅方臘以洩其憤。敢問洩憤者誰？則前日嘯聚水滸之強人也，欲不謂之『忠義』，不可也。」參見《李卓吾批評忠義水滸傳全書》（臺北：天一出版社，1985）。

之評本則在序言中直斥其為「盜賊」。<sup>55</sup>從「君臣」此一「典型倫理關係」來看，這二種立場、觀點完全對立的評斷，當然是在以「權力」及「道義」為價值中心之階層性或民族性的意識形態主導下，所進行的「詮釋性」意義生產。

這樣的詮釋取向，固然有其文化傳統，卻也辯證地融入他們對當代社會文化情境的存在感受。李卓吾生存於嘉靖、隆慶、萬曆年間，政治、禮教雖已顯現腐敗之象，卻還是一個政權能夠維持支配力的世代，除了東南海寇侵擾及東北滿族犯邊之外，還沒有大規模的盜賊內亂。學術史上，眾所熟知，李卓吾對「政教權力」的「抵抗意識」，表現在種種批判已僵化之儒家傳統的行為上，而自謂或備受譏責為「異端」；<sup>56</sup>假如擴大時代視域來看，這也不是他個人獨有的存在經驗，而應該是晚明時期，被主流性政教權力所支配的邊緣性階層共同的存在感受吧！他之評《水滸傳》，假藉讚許梁山泊英雄為「忠義」，相對貶斥宋代朝廷的腐敗，以託諷明代當朝，從上引的序言中，其用意已不難理解。至於金聖嘆本身就是一個保守地繼承儒家傳統觀念的文人，主要生存在明天啟、崇禎直到清順治年間，上距李卓吾的世代相隔已逾半世紀。他所面對的時代社會文化情境，崇禎年間，政權、禮教已腐敗到社會失序的狀況，農民的反抗也變質為「流寇」群起，如李自成、張獻忠等之燒殺擄掠。從序言中金聖嘆所強調儒家傳統的政教觀念，<sup>57</sup>以及他所面對社會

<sup>55</sup> 金聖嘆〈水滸傳序二〉：「夫以『忠義』予《水滸》者，斯人必有對其君父之心，不可以不察也。且亦不思宋江等一百八人，則何為而至於水滸者乎？其幼，皆豺狼虎豹之姿也；其壯，皆殺人奪貨之行也；其後，皆敲朴剝削之餘也；其卒，皆揭竿斬木之賊也。有王者作，比而誅之，則千人亦快，萬人亦快者也。」參見《金批水滸傳》。

<sup>56</sup> 「異端」與儒家「正道」對立。李卓吾被視為「異端」，他自己乾脆就以「異端」自居；其〈復鄧石陽〉云：「弟異端者流也，本無足道者也。自朱夫子以至今日，以老、佛為異端，相襲而排擯之者，不知其幾百年矣。弟非不知，而敢以直犯眾怒者，不得已也，老而怕死也。」李卓吾，《焚書》（臺北：漢京文化事業有限公司，1984），第一卷，頁12。

<sup>57</sup> 金聖嘆〈水滸傳序一〉幾乎都在闡述儒家之道，而〈序二〉更明斥水滸諸人不可為「忠義」，云：「嗚呼！忠義而在水滸乎哉！忠者，事上之盛節

失序的局勢，也不難理解他為何刪去後三十回：梁山泊好漢接受招安，奉命征寇，甚而壯烈犧牲以成「英雄」的情節；並且更是直斥眾人為「盜賊」。

中國古代「士人」在不同世代的社會情境中，因依個人對文化傳統的選擇性接受，對所存在世界的選擇性認知及價值觀，大多會有不同的回應態度。這種感受表諸行為或文本，如果能廣為流傳而產生其影響力，也就反映了某種群體性的存在經驗與價值意識。「大眾化」的小說名著，最能顯示這種社會文化現象。因此，對小說文本「趣味」與「意義」的再製生產，明顯的是「傳統」與「當代」、「個人」與「群體」之社會文化生活經驗與價值意識的辯證融合。而在中國古代，由於「士」階層對時代家國之以「道」自期的使命感，或對政治「權力」的欲求，已形成「道統」與「政統」二種牢固而傳統的「對立性」意識形態；因此「文學批評」與「政治批判」、「文化社會批判」往往形成相互為用、彼此依存的關係。<sup>58</sup>更確切的說，不但文學創作經常以「比興」的符號形式「寄託」士人對文化、社會、政治所採取或認同或反抗的價值意圖；「文學批評」也同樣是這種「比興寄託」的話語形式。元明以降，水滸與三國故事的各種「再製」形式，包括創作與批評都當如是觀；它絕不等同於在當代「專業分工」的社會情境中，學者們關閉於象牙塔所為單純的學術研究工作。因此研究古典小說，對文本生產過程之動態性歷史「語境」的理解，乃是必要的基礎。

---

也；義者，使下之大經也。忠以事其上，義以使其下，斯宰相之材也。……。」凡此皆典型之儒家傳統的政教觀念。參見《金批水滸傳》。

<sup>58</sup> 漢代士人之詮評屈騷，皆以屈原為人格典範；但是，站在國君統治立場者，顯發其「忠君」的精神，例如王逸《楚辭章句》。而站在士人之君臣對待關係的觀點者，則顯發其忠而被謗的「不遇」之悲，以及「極諫」的精神，例如賈誼〈弔屈原〉、東方朔〈七諫〉。這就顯示了「文學批評」與「政治批判」、「文化社會批判」相互為用、彼此依存的關係；而且這種批評型態，漢代以降，已成傳統。明代評《水滸傳》就是這種傳統具體的展現。顏崑陽，〈漢代「楚辭學」在中國文學批評史上的意義〉，《第二屆中國詩學會會議論文集》（彰化：彰化師範大學國文系編印，1994），頁 243-244。

以上從古典小說生產「漸序性」的過程，可以分析出四個序位的生產狀況以及它們所意圖兌現的多元價值；但是，現代學者對於小說的研究，其所關注的焦點卻大致靜態地集中在第三序位的產品。這會不會窄化了古典小說研究的視域？

## 五、結語

在反思近現代對於古典小說之研究取向後，我們轉換了另一種問題視域與詮釋視域，因而理解到中國古典小說的生產，的確有其不同於西方的社會文化情境及過程；回歸到此一情境及過程，這個視域讓我們見到：中國古典小說實以「文化原料性」為其特殊性質，在歷時性的傳衍中，始終保持著「不定式文本再製」的現象，因而形成「開放性」的文本生產；生產者往往突破社會階層的區隔，群體共同參與了延續「再製」文本的生產行為，構成一個龐大的「集作性隱喻系統」，讓不同時序、不同身分的生產者，去兌現多元而相對的價值。這也就是它構成「大眾性」主要的因素及條件。

從小說生產的社會文化場域及過程來看，這種在不同歷史時期持續「再製」的「趣味」與「意義」，乃是小說文本所蘊藏的創造性內容，無法與其外現的「再製」形式切割。因此，上述每一生產序位所做不同的「再製」形式，都無所謂絕對客觀的「真／偽」問題。種種文獻考證，都不宜以判斷「此真彼偽／此偽彼真」為終極目的。這種問題永遠沒有絕對唯一正確的答案。因此，文獻考證真正的意義，不是絕對客觀性的「真／偽」判斷；而是為後續的「意義」詮釋，建立總體的歷史經驗基礎，描述了中國古典小說在不同歷史時期被各種階層的人們進行「不定式文本再製」的特殊現象；讓我們可以針對這個現象詮釋其社會文化性的意義。



古典小說乃是中國最具「大眾性」的文學遺產。我們認為，對古典小說的當代關懷，應該有二個層次：一個是暫離社會文化生活實踐現場的「純學術」研究，目的在生產理論性的知識，學院內大多數學者都是從事這種研究。另一個則是不離社會文化生活實踐現場的應用，其目的在操作現代化的「載具形式」，對小說文本進行流行及傳衍的大眾文化生產。這才是中國古典小說主流的文化傳統；不離當代大眾社會文化生活的「實踐」，乃古典小說名著得以傳衍不絕的主要因素。由於，現代的社會文化情境，在「五四」之後，已迥異於古代；而現代化的科學性載具也古所未有。因此，我們可以說，當代整合各種行業的人才，對古典小說進行再製生產，恐怕算是「第五序位」了；有其與「傳統」承接的困難度。應該如何去「實踐」？這是一個古典小說學者與載具技術人員必須共同去思考，甚而合作的議題。

中國古典小說上述幾種名著傳衍到當代，其「大眾性」仍然可由「數量」獲得證實；然而，其「再製」產品的「質」呢？載具有其形式性的表現功能，不過它能載入什麼「品質」的內容？就不盡然依賴「載具形式」的「技術」操作，就可達致。我們所要提醒的是，「文化創意產業」的政策性口號高唱入雲；然而「經濟效益」的產業，應該只能是「文化創意」的延伸，其優先性絕不能本末倒置。而從上述四個序位對小說名著的再製所隱涵的「多元價值兌現」來看，「文化創意」的根源，永遠都是傳統與現代、個體與群體之存在經驗與價值意識的辯證融合！其本在於既掌握它的「文化原料性」，又能體驗當代的存在情境而對小說文本「趣味」與「意義」進行創造性的再生產。這不僅是「技術性」的問題，絕非熟練傳播載具的技術人員所能完全負責。這時候，我們就要追問：既有古典小說專業知識，又有當代社會文化存在經驗感受與價值意識，能通古今之變而創新的學者在哪裡？換個意象性的問法：面對當代，李卓吾式或金聖嘆式的小說學者在哪裡？他們能不能對小說的「趣味」與「意義」做出貼切當代社會文化生活的創造性詮釋，讓現代化的「載具形式」能承載優質的內容？

---

然則，上述對古典小說二個層次的關懷應該適當的整合。封閉在學院內的古典小說研究者，恐怕必須省思到，古典小說做為最具「大眾性」的文學遺產，從理論知識到社會文化實踐，中間不能被學院的高牆隔斷。這才是文化發展的正途。

## 主要徵引書目

### 一、傳統文獻

〔漢〕班固著，〔唐〕顏師古註，〔清〕王先謙補註，《漢書補註》，臺北：藝文印書館，二十五史影印光緒庚子長沙王氏校刊本，1995。

〔宋〕羅燁，《醉翁談錄》，臺北：世界書局，1975。

〔明〕李卓吾，《焚書》，臺北：漢京文化事業有限公司，1984。

〔明〕李卓吾批評，《忠義水滸傳全書》，臺北：天一出版社，1985。

〔清〕金聖嘆，《金批水滸傳》，西安：三秦出版社，1998。

〔清〕紀昀等，《四庫全書總目》，臺北：藝文印書館，1989。

〔清〕曹雪芹，《乾隆甲戌脂硯齋重評石頭記》，臺北：宏業書局，據原抄本影印，1981。

\_\_\_\_\_，《己卯本脂硯齋重評石頭記》，臺北：里仁書局，據清乾隆抄本影印，1980。

\_\_\_\_\_，《庚辰本脂硯齋重評石頭記》，上海：上海古籍出版社，據北京大學圖書館藏庚辰秋月定本影印，1990。

\_\_\_\_\_，《程甲本紅樓夢》，北京：北京圖書館，2001。

\_\_\_\_\_，《程乙本紅樓夢》，臺北：啟明書局，1961；北京：北京圖書館，據桐花鳳閣批校本，2001。

〔清〕曹雪芹著，俞平伯校訂，王惜時參校，《校本紅樓夢》，臺北：華正書局，1979。

### 二、近人論著

#### （一）專書

王夢鷗，《唐人小說校釋》，臺北：正中書局，1985。

- 李海吾，《中國小說史》，臺北：洪葉文化事業有限公司，1995。
- 孟瑤，《中國小說史》，臺北：傳記文學社，1969。
- 林雅玲，《余象斗小說評點及出版文化研究》，臺北：里仁書局，2009。
- 胡適，《中國章回小說考證》，臺北：里仁書局，1982。
- 梁啟超，《飲冰室全集》，臺北：文化圖書公司，1969。
- 陸揚，《大眾文化理論》，臺北：揚智文化出版公司，2002。
- 傅惜華編，《元代雜劇全目》，北京：作家出版社，1957。
- 程國賦，《明代書坊與小說研究》，北京：中華書局，2008。
- 劉經菴、徐傳霖等，《中國俗文學論文彙編》，臺北：西南書局，1978。
- 魯迅，《中國小說史略》，臺北：明倫出版社，1969。
- 鄭振鐸，《中國俗文學史》，臺北：商務印書館，1967。
- 歐陽建、蕭相愷編訂，《宋元小說話本集》，鄭州：中州古籍出版社，1987。
- 韓秋白、顧青，《中國小說史》，臺北：文津出版社，1995。
- 聶紺弩等，《水滸研究》，臺北：木鐸出版社，1983。
- 嚴敦易，《水滸傳的演變》，臺北：里仁書局，1996。
- 顧克勇，《書坊主作家陸雲龍兄弟研究》，北京：中國社會科學出版社，2010。
- 〔美〕菲利普·巴格比(F.Bagby)著，夏克、李天綱、陳江嵐譯，《文化——歷史的投影》，臺北：谷風出版社，1988。

## (二) 期刊論文

- 王无生，〈論小說與改良社會之關係〉，吳趸人、周桂笙同編，《月月小說》第九號，光緒三十二年，1907，上海：上海書店，1980。
- 吳順，〈從《型世言》看晚明民間宗教〉，《文教資料》2009年第五期，頁23-25。
- 金恆煒，〈封神演義裡的政治諷諭——從「炮烙」談起〉，《書評書目》第六五期(1978.9)，頁117-122。

胡玉蓮，〈陸雲龍生平考述〉，《明清小說研究》2001年第三期，頁213-222。

徐念慈，〈余之小說觀〉，黃人主編，《小說林》第九期，光緒三十三年，1908，上海：上海書店，1980。

陶元珍，〈聊齋志異對時局的諷刺和民族思想〉，《新中國評論》第一卷第四期（1951.12），頁35-37。

黃仁宇，〈從「三言」看晚明商人〉，《中國文化研究所學報》第七卷第一期（1974.12），頁133-154。

顏崑陽，〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》第一期（2007.9），頁1-67。

### （三）會議論文

顏崑陽，〈漢代「楚辭學」在中國文學批評史上的意義〉，《第二屆中國詩學會會議論文論文集》，彰化：彰化師範大學國文系編印，1994。

### （四）學位論文

董挽華，《從聊齋志異的人物看清代的科舉制度和訟獄制度》，臺北：臺大中文研究所碩士論文，1973。

## Selected Bibliography

- Cao, Xue-qin et al. *Zhiyanzhai Chongping Shitouji* (The Story of the Stone with *Zhiyanzhai* Commentary). Taipei: Liren Bookstore Co., Ltd., 1980.
- Li, Zhuo-wu. *Zhongyi Shuihuchuan* (Outlaws of the Marsh). Taipei: Tianyi Press Co., Ltd., 1985.
- Wang, Meng-ou. *Tangren Xiaoshuo Jiaoshi* (Collated and Annotated on novels of the Tang Dynasty). Taipei: Zhengzhong Bookstore Co., Ltd., 1985.
- Zheng, Zhen-duo. *Zhongguo Suwenxueshi* (The History of Chinese popular literature). Taipei: The Commercial Press Co., Ltd., 1967.
- Hu, Shi. *Zhongguo Zhanghui Xiaoshuo Kaozheng* (Textual Research on Chinese Zhanghui Fiction). Taipei: Liren Bookstore Co., Ltd., 1982.
- Meng, Yao. *Zhongguo Xiaoshuo Shi* (The History of Chinese fiction). Taipei: The Biographical Literature Press Co., Ltd., 1969.
- Han, Qiu-bai and Gu, qing. *Zhongguo Xiaoshuo Shi* (The History of Chinese fiction). Taipei: Wenchin Publishing Co., Ltd., 1995.
- Yen, Dun-yi. *Shuihuchuan de Yanbian* (The Development of “Outlaws of the Marsh”). Taipei: Liren Bookstore Co., Ltd., 1996.
- Lu, Yang. *Dazhong Wenhua Lilun* (Mass-Culture Theory). Taipei: Yang-Chih Book Co., Ltd., 2002.
- Yen, Kun-yang, *Form and Genre: Their Respective Definitions in an Interlocked Relationship*, *Tsinghua Journal of Chinese Literature* No.3, 09.2007, pp.1-67

## **The Cultural Ingredientability in Chinese Classical Fiction: a Contention of Contexts in Non-designate Reproduction and Negotiation of Multiple Merit**

**Kun-Yang Yen\***

### **Abstract**

The modern-day study of Chinese classical fiction contains four main approaches: 1. Comparative Bibliography: to identify the true and false, the merit and the defect. 2. Literary Criticism: to interpret a context on the aesthetics. 3. Sociology Criticism: to value how a fiction practice on a political level. 4. Historical Reference: to alienate from literature and explore the culture and the community that the context reflects.

In spite of the approaches, this thesis aims a perspective which studies the context itself. That is to say, a fiction is reviewed as a creation of the society which represents a certain culture background. A pure literature departmentalism is not considered, but how the connotation and the appearance of the fiction was manufactured.

This innovative approach is to indicate that within all canons of Chinese classical fiction, there exists the “Culture Ingredientability.” A context is not designate to one specific orientation. In the quest of research, a context was produced by many different authors, modified in historical timeline, and recreated with different values. There is no way to identify the author, nor to define a specific genre, its content is open and fluent. Thus the process of revealing a context, one will find the representation of the social reality.

---

\* Professor, Department of Chinese Literature, Tamkang University

A fiction therefore is the negotiation of cultural merits with multiple ingredients which reflects the panorama of the society.

**Keywords:** Chinese classical fiction, Culture Ingredientability, Context  
Reproduction, Connotation, Representation, Negotiation of  
Cultural Merit