

第四章 《聊齋誌異》果報故事的敘事方式

敘事文可說是具有連貫性和先後順序的事件記錄，被敘述的事件必須具有時間的先後順序，如果不這樣，那就變成了單純的描述而不是敘事。其次，僅僅是一系列事件本身，還不能保證必然構成敘事文。一系列事件之間，必須具有連貫性，才能構成敘事文。¹³⁰當作家要在文本中去展示外在的客觀世界，他是不可能原封不動地一一進行照相式的摹寫，他必須選擇一個敘事角度去攝取，最後透過語言的修辭整合出來而成作品。本章擬就敘事時間、敘事角度及敘事修辭等三方面，來說明《聊齋誌異》果報故事的敘事方式。

第一節 敘事時間

敘事作品中看不到的、不存在的，並不等於不重要，因為在敘事的時間速度中，包含了許多敘述者的主觀投入、或更多的幻想，由於敘述者對故事時間的重視與否，使得該事件的敘事時間得以拉長或縮短，從而展現出深度的描寫、精緻的敘述，並透過省略、延宕、懸念等敘事手法，給予讀者不同的感受。因為這些都是敘述者的操縱與處理，其間蘊含敘述者及所敘人物的感覺、感情和理智，將所謂的敘事時間人文化，這也是研究敘事方式，何以不能疏忽敘事時間的原因。¹³¹法國學者克利斯蒂安·麥茨指出：「**敘事作品是一個具有雙重時間性的序列……：所講述的事情的時況和敘述的時況（所指的時況和能指的時況）。**這個二元性不僅可以造成時況上的扭曲——這在敘事作品中司空見慣，例如主人公三年的生活用小說中的兩句話，或者電影中幾個‘反覆’剪接的鏡頭來概括——而且，更根本的是，我們由此注意到，敘事作品的功能之一即是——把一個時況兌現在另一個時況當中。」¹³²作為書面文學敘事作品的小說，也必然要涉及到上述兩種時況，即「故事的時況」與「敘事的時況」。所謂「故事的時況」，是指小說所講述的那個或真或假的故事的實際時間；所謂「敘事的時況」，是指該故事在小說文本中所呈現的時間狀態。¹³³

法國敘事學家日奈特將二者的不一致稱為「時間倒錯」，其區別主要表現在時距、順序和頻率等方面。《聊齋誌異》中的作品基本上採用順敘¹³⁴的佈局來敘述故事，但這並不排除時間倒錯的存在，尤其是在那些描述神仙狐鬼精魅的故事中，倒敘、插敘、預

¹³⁰ 王靖宇：《中國早期敘事文論集》（臺北：中研院文哲所籌備處，1999年），頁4。

¹³¹ 郭蕙嵐：《聊齋誌異的敘事技巧研究》（台中：私立靜宜大學中文研究所碩士論文，2000年），頁95-96。

¹³² 克利斯蒂安·麥茨：《論電影的指事作用》，巴黎，1968年。轉引自張寅德編選：《敘述學研究》，（北京：中國社會科學出版社，1989年），頁194。

¹³³ 王平：《中國古代小說敘事研究》（河北：河北人民出版社，2001年），頁140。

¹³⁴ 順敘是指敘事時間與故事時間重合一致，或者基本重合一致的敘述活動。

敘、平敘也隨處可見。

一、時距

敘事文本的節奏與時距有關，所謂時距，是指故事時間與敘事時間長短的比較。在敘事文學作品中，時距表現為四種基本形式，即省略、停頓、概述和場景。這四種時距的交叉變化，便構成了小說的節奏。所謂「省略」是指故事時間無限長於敘事時間，或者說敘事時間幾乎為零。「停頓」則是指敘述時間無限制的延長，如靜態的描寫、敘述者的議論等等，這時故事時間近似於零。所謂「概述」，是指「**在文本中把一段特定的故事時間，壓縮為表現其主要特徵的較短句子，故事的實際時間長於敘事時間**」。¹³⁵日奈特認為「一直到十九世紀末，概述始終是兩個場景之間最平常的過渡形式，猶如舞臺的背景，因此是小說體敘事文的最好的連接組織。一部小說的基本節奏就在於概述和場景的相互交替。」¹³⁶所謂「場景」，因為事件發生的時間不長，可以運用人物對話帶過，因此其故事時間與敘述時間幾乎是等同的。

在《聊齋誌異》中，以神鬼妖狐為主題的果報故事多為傳記體裁，故事時間跨度較大，而作者並非平均分配敘事時間，這就必然會有許多省略。如在〈王桂庵〉（卷十二）中，「**踰年**」、「**居半年**」、「**又年餘**」、「**年餘始歸**」，這裡分別有一年、半年、一年多的省略，這種時間上的省略不勝枚舉。還有一種情節上的省略，如〈大力將軍〉（卷六）側重對吳六一的描寫，省去不少對查伊璜的敘述，集中筆墨在抓鐘、兩人重逢、報恩三件事上，使主題更為明顯、情節更為緊湊。

停頓多表現為開頭對男主角家世、性格、背景的介紹，及篇末異史氏的議論，如〈瞳人語〉（卷一）：「**長安士方棟，頗有才名，而佻脫不持儀節。**」而有些文章開頭的停頓採取另一種形式，如〈水莽草〉（卷二）則是介紹何為「**水莽**」、何為「**水莽鬼**」，用馮鎮巒的評論來說就是「**以註疏訓詁例起**」，這種停頓不僅新鮮別緻，而且使文章更直接易懂。或是篇中人物的詩詞，如〈績女〉（卷九）中費生的淫詞：「**但願化為蝴蝶去裙邊，一嗅餘香死亦甜。**」使績女猛然覺悟，抽身遠遁。再有如靜止的畫面，使文勢醞釀出緊張氣氛，如〈青梅〉（卷四）：「**（阿喜）睹女，駭絕，凝眸不瞬；女亦顧盼良久。夫人非他，蓋青梅也。**」富貴的小姐阿喜淪落為妾，進退無所，與昔時婢女青梅恰成對比，因為青梅原要介紹張生與阿喜，無奈阿喜的父母嫌貧愛富，使得慧眼識英雄的青梅得以自薦張生，日後貴為達官夫人。此時的巧遇，阿喜與青梅一定是百感交集，透過這樣的停頓，不但可以回顧青梅的先見之明，也成為日後張生迎娶阿喜的伏筆。

概述主要是在兩個場景之間產生連結作用，或使場景自然過渡，或使情節產生轉折，所佔篇幅不多。如〈小翠〉（卷七）中也是藉由小翠之口，大略說明因為王太常曾

¹³⁵ 羅鋼：《敘事學導論》（雲南：雲南人民出版社，1994年），頁148。

¹³⁶ 同註132，頁219。

救過其母，所以她才會來報恩。這篇的重點在於描述小翠如何幫助太常子元豐轉癡傻為正常，所以對於報恩的原因只以簡筆代過即可。又如〈布商〉（卷十）「**（布商）偶入廢寺，見其院宇零落，歎悼不已**」，短短幾個字的概述說明，就可以清晰的由布商的角度看出廢寺的荒涼、寥落，及油然而生的嘆息，至於其他種種的細微描述，就留給讀者去想像補充。

場景主要以細膩傳神的筆觸給人深刻的印象。如〈種梨〉（卷一）對人物動作、神態、語言的精細觀察與表現，以及由此帶來的生活氣息與現場感覺，讓讀者就像是在當場旁觀道士表演的觀眾一樣，加入了臨場感，也具有較真實的感受。蒲松齡不僅善於描寫某一不確定時刻的場景，還常常藉由特定的節日作場景描寫，尤其是女子可以出遊的節日，只有在這種日子裡，塵世中的男女主角才有可能相遇，情節才會發展。如在〈阿寶〉（卷二）中，孫子楚於清明節得見絕色阿寶芳容，本已冷卻的心再燃希望，於是魂隨阿寶而去；阿寶於浴佛節時「**降香水月寺**」，二人再度重逢，女對生「**凝睇不轉**」，孫生心旌目搖，無以自拔，魂化鸚鵡從之，故事因此有了轉機。

二、倒敘和插敘

倒敘是指對故事發展到現階段之前的事件，作一事後追述。但有些追述因篇幅太短，不足以改變原先的敘事順序，我們稱之為插敘。《聊齋誌異》中往往用「初」或「先是」作為時間倒錯的標誌，由於插敘運用起來比倒敘靈活，因此作品中頻繁出現的是插敘，並且呈現出多樣的面貌。有些插敘是由敘述者來敘述，如〈辛十四娘〉（卷四）中，馮生被楚銀臺公子誣告逼姦殺婢而入獄，辛十四娘獨居數日，託人買婢女，後來馮生被平反出獄，卻不知冤情何以上達天聽，辛十四娘這才道出買來的婢女是功臣，在之前可有可無的買婢情節，竟是馮生得以獲釋的主因，透過追述的方式，敘述者道出如何還馮生清白的細節。有些插敘是由文中其他人來追述，如〈西湖主〉（卷五）故事結尾對陳明允而言是非常美好的，但在結局出現之前，小說極力陳述陳生處境的危險，可是後來卻莫名其妙的由階下囚當上駙馬爺，情節的大起大落令人意想不到。但明倫評道：「**水盡山窮，忽開生面。**」一直到後來才藉公主之口說出答案，解釋了前面留下的疑團：「**妾母，湖君妃子，乃揚江王女。舊歲歸寧，偶遊湖上，為流矢所中，蒙君脫免。**」原來陳生曾經救過一隻豬婆龍，而那竟是王妃，因為護生善行而得到善果。還有一種插敘是透過人物自敘的方式呈現，如〈聶小倩〉（卷二），聶小倩被甯采臣的正直剛腸所吸引，主動棄惡向善，向甯采臣坦陳自己的來歷與困境：「**小倩，姓聶氏，十八天殂，葬寺側，被妖物威脅，歷役賤務；覲顏向人，實非所樂。今寺中無可殺者，恐當以夜又來。**」小倩通過自報家門以及為其出謀劃策躲避妖物，取得了甯采臣的信任與憐惜。

相較插敘的隨處可見，倒敘明顯就少多了，尤其是具有真正意義的倒敘，多見於一些公案作品中，如〈詩讞〉（卷八），小說開頭就告訴我們，范小山外出經商，「**妻賀氏獨居，夜為盜所殺。**」根據一把題有詩句的扇子，官府斷定兇手是扇子的主人吳蜚卿，

後經周元亮細心偵察，才將真兇張成緝捕到案。這時敘述者追述了兇手作案的過程：「先是，成窺賀美，欲挑之，恐不諧。念託於吳，必人所共信，故偽為吳扇，執而往。諧則自認，不諧則嫁名於吳，而時不期至於殺也。踰垣入，逼婦。婦因獨居，常以刀自衛。既覺，捉成衣，操刀而起。成懼，奪其刀。婦力挽，令不得脫，且號。成益窘，遂殺之，委扇而去。三年冤獄，一朝而雪，無不誦神明者。」先寫案發，繼而審案，等到捉住真兇後，再把作案經過追述出來，這一倒敘符合事物發展的邏輯。另在〈折獄〉（卷九）開頭寫道：「邑之西崖莊，有賈某被人殺於途；隔夜，其妻亦自經死。」接著寫邑令費生以裏銀的包袱為線索，抓到兇手周成，然後倒敘案件的發生：原來賈妻在探親途中丟失了包袱，被周成撿到，以此要脅賈妻與之苟合，食髓知味後，再三糾纏，並進而殺害賈某，賈妻才會羞憤自縊。這樣在開頭設置懸念，更能引人入勝。而〈新郎〉（卷一）則略有不同，開篇說：「江南梅孝廉耦長，言其鄉孫公，為德州宰，鞠一奇案。」然後敘述村人某為子娶婦的當晚，新郎見新娘無端出走，疑惑之餘，尾隨其後，竟入岳家。而家中新婦固在，新郎卻不知所蹤，婦家欲將女兒改嫁，於是兩家打起官司。半年後，新郎被放還家中，歷言所遭，於是，夫妻合卺如初。但此案的引發者「偽新娘」卻不知為何方狐怪，正如篇末何守奇評論：「此事不究本末，招去而復送歸，似非為禍者。但何所見而倏去，何所見而倏來，都不可解。」雖然如此，此篇的敘事手法仍是不折不扣的倒敘。

三、預敘

預敘是指敘述者在情節發展中，提前描述某個後來才會發生的事件。《聊齋誌異》果報故事中常見的一種是以相者、醫人、道士的話語作預敘。如〈鍾生〉（卷八）鍾生從道士口中得知，今科鄉舉有望，但若繼續應試將無緣見母最後一面，事母至孝的鍾生當下決定不試而歸，得以感動陰司使母延壽一紀。再如〈錢卜巫〉（卷八）時年二十八歲的夏商透過巫婆占卜一生休咎，巫婆回答五十八歲時方交本身運，若謹言慎行，福澤再世亦享用不盡。其次以夢境作預敘方式的也很多，夢境描寫得最美的當屬〈王桂庵〉（卷十二）「一夜，夢至江村，過數門，見一家柴扉南向，門內疎竹為籬，意是亭園，逕入。有夜合一株，紅絲滿樹。隱念：詩中『門前一樹馬櫻花』，此其是矣。過數武，葦笆光潔。又入之，見北舍三楹，雙扉闔焉。南有小舍，紅蕉蔽窗」，桂庵就在這裡見到他朝思暮想的意中人，喜極而呼：「亦有相逢之期乎！」後來，王桂庵再到鎮江，果然找到夢中之境，「種種物色，與夢無別」，而且真見到芸娘。這個夢雖然怪異，卻讓人樂於接受，因為這是王桂庵至誠感通，第一次見到芸娘後，他便「悔不即媒定之」、「寢食皆縈念之」。一年後再去尋找，芸娘卻香蹤渺渺，桂庵「行思坐想，不能少置」，精誠所至、金石為開，夢境終於把王桂庵引到意中人身邊。

再者就是神仙狐鬼精魅隨口所作的預言，如〈辛十四娘〉（卷四）中狐仙辛十四娘兩次對馮生所作的預言：「公子豺狼，不可狎也！子不聽吾言，將及於難！」「君禍不遠矣！我不忍見君流落，請從此辭。」後來果真如辛十四娘所言，馮生被楚公子陷害入獄。

再如〈魯公女〉(卷三)魯公女對張于旦說：「蒙惠及泉下人，經咒藏滿，今得生河北盧戶部家。如不忘今日，過此十五年，八月十六日，煩一往會。」果然十五年後，張于旦迎娶再世爲人的魯公女爲妻。神仙狐鬼精魅故事中很多這種對以後事件的預言，或有確定的時間，或只是大概的年限，不僅預示了後來的情節發展，而且顯示出神仙狐鬼精魅的超現實力量。另外還有一種預敘是以伏筆的方式出現，如〈宮夢弼〉(卷三)中，仙人宮夢弼在柳家與柳和玩埋石子偽作埋金的遊戲，沒人會把這遊戲當真，直到後來柳和歷經人間冷暖，能夠自立時，石子才化爲真金，讓柳和有東山再起的機會。

四、平敘

平敘又稱爲分敘，是指敘述者在同一故事時間內，講述不同空間或不同線索的事件的敘事方式。在同一故事時間內，可能會同時發生許多事件，但敘述者卻只能先講述其中的一件，然後再回過頭來講述另一件。這實際上也是時間的倒錯，由於它不是同一線索事件的逆時序，所以有別於插敘和倒敘。平敘和敘事焦點有著密切關聯，當敘事焦點頻繁轉換時，平敘便成爲必不可少的敘事方式，因而可以說平敘是解決敘事文學作品中時空關係的有效手段。在中國古代小說中，大量運用平敘是從話本小說開始的，所謂「花開兩朵，各表一枝」便是平敘的通俗說法。

《聊齋誌異》的果報故事大都曲折緊湊，而且多半圍繞主角單線發展，所以平敘不像插敘、預敘那樣常見，多在悲歡離合的故事中出現。如〈庚娘〉(卷三)開頭描述：「**金大用，中州舊家子也。聘尤太守女，字庚娘，麗而賢。逮好甚敦。**」後金家因流寇之亂南逃，中途與王十八夫婦同渡，誰知王十八心懷不軌，因看中庚娘而把金大用及其父母都推下水。庚娘臨危不亂，倉促中定大計，假裝願意嫁給王十八，得以手刃仇人，然後投水自盡，其後「**葬諸南郊**」，庚娘這條線便暫告一段落。然後分敘金大用溺水後獲救的情況，繼而描述他過鎮江，見另一舟上的「**少婦頗類庚娘**」，二人以昔年閨中隱諳相問答，夫婦得以重聚，分敘的兩頭到此再合爲一。〈大男〉(卷十一)也與此類似，寫成都士人奚成列一家人悲歡離合的故事。作品在整體上是沿著自然時序進行，但在局部，作者又不時以分敘之法來補充說明申氏、昭容及大男的遭遇。奚成列繼氏申氏極妒，虐待妾何氏昭容及其子大男，導致奚生負氣離家。之後，申氏對昭容母子的虐待有增無減，大男外出尋父，她竟強迫昭容再嫁，自己亦改嫁商人，改嫁後申氏本性不改，商人不堪其擾，賣與他人爲妾，而買者偏偏竟是奚成列。申氏由妻降爲妾，遭到現世的懲罰。另一方面，昭容則是蒲松齡極力讚揚的人物。她爲妾時安分守己，苦心撫養幼子。丈夫出走多年不歸，仍潔身自守，被申氏強賣與重慶商人時，不惜以死明志。結果善有善報，被第二次買了她的鹽亭商人送給棄儒從商的奚生，身份由妾變而爲妻。昭容因自己體弱多病，勸奚生再買妾以操作家務，而新買的妾恰巧是原來的妻申氏。昭容雖然受盡申氏虐待，此時卻全然不計前嫌，以善待之，最後終於感動申氏，使她也能棄惡向善。而在大男方面，作者敘述了他幾經磨難，最後被富豪陳翁所救，便將注意力轉至他處，直到後來大男做官與父母團聚後，才又補敘出他做官後尋找父母的經歷。如此寫來，使故事

情節波瀾起伏，曲折變幻，很有吸引力。

《聊齋誌異》果報故事中的平敘大多是這種合——分——合的形式，這和蒲松齡的敘事目的相合。這種離合聚散的故事往往寄寓蒲氏對人物節操的關懷及肯定，庚娘貞智、大男純孝、昭容賢淑，既是作者讚美的對象，也是推動故事向大團圓方向前進的動力。若只分不合，世事未免過於殘酷；只合不分，又如何能凸顯人物品德？所以只有採取合——分——合的形式，才能更貼切地表現作者勸懲的教育深意。

五、頻率

頻率是指某一事件在故事中出現的次數，與該事件在文本中敘述的次數之間的關係。在〈妖術〉（卷一）中，于公遇到一個善卜之人，卜者告知他三日後將有難事臨頭，但可花錢消災。三日後的夜晚，果然有妖物三番兩次欲取于公性命。妖物分別是紙人、土偶、木偶，而且一次比一次厲害，于公都以高超的武藝抵禦。透過三次重複的妖物侵犯，也讓于公領悟到鬼物皆是卜人所遣，欲致人於死地，以顯己術。三次重複的行為，就是要讓正氣凜然的于公知道事情原委，他因此再去找卜人，為民除害，讓正義得以彰顯，情節得以平衡。〈于江〉（卷三）中，于江之父是遭狼所害，想要報仇的他，藉著幾次在父親死去之處引誘狼出現，再予以擊斃，他利用相同的裝死方式，殺死兩頭狼，第三次再裝死誘殺原兇白鼻頭之狼。過程中，白鼻狼似乎也利用相同的伎倆不斷探試于江是否有反擊的能力，于江處於比前幾次更兇險的狀況，卻能更沈著應對，因此得報父仇。透過幾次相似的情節與同樣的裝死過程，再加上對手也以同樣的方式再三試探，在重複的敘事過程中，更凸顯了于江的智慧與堅忍。當敘述者利用相同或相近的情節，反覆的表現看似重複卻是藉此來深化情節，如〈席方平〉（卷十）敘述席方平三入冥間、四度告狀代父伸冤的情節，這一再地重複不會令人覺得枯燥乏味，反而透過表面上一再重複入冥、告狀伸冤的情節，不斷的深化席方平的孝子形象。再加上冥王的狡猾與殘暴，致使席方平一次次的冤情更難昭雪，情節越來越悲慘。在越來越嚴峻的考驗中，也更形展現席方平「**大冤未伸，寸心不死**」的氣概。在其中，席方平的悲壯與機智，同冥王的狡詐殘暴，兩者透過對比，不斷地深化主題意涵。

另外作者創造了大量非現實的狐鬼故事，這也須求得一種燈前月下的時間與之諧和，因為燈前月下的夜晚，最容易令人產生種種錯覺，也是奇異故事發生的最佳時間。蒲松齡選擇了月色迷濛的夜間作故事發生的時間，在敘述上對此作了詳盡的陳述，使敘述時間明顯變慢，情節密度增大；對於白晝則加快敘述速度，少寫甚至不寫，這種時間流速的變化是由作者依據創作的需要而決定的，是在作者思想理念情感的滲透下，被人文化了的時間藝術。紅袖添香夜讀書，既是作者為書中人物所創設的美好場景，也是作者自己與書中人物共享的精神時刻；既是作者生活情感的寄託，又與作者事業理想遙相呼應。而這種情感可以說也是古代文人所普遍具有的一種情感，是「洞房花燭夜，金榜題名時」的又一延伸。作者的高明處就在於能將這種情感具象化，通過對特定時間的演

繹，娛己動人。

除了對夜間的偏愛外，《聊齋誌異》敘事時間的人文化還表現在幻化時間與人間時間的對比上。幻化時間是與人間時間相對，指的是非人間的時間，如仙境時間、夢境時間、陰間時間與幻中時間等。在古人意識中，對於天上地下等異境與人間時間的感覺是不一致的，一般認為仙、夢、幻中時間比人間時間快，陰間時間比人間時間慢。在某些《聊齋誌異》的故事中，幻化時間包括夢境、仙境、鬼境裡面的時間是與人世時間一致，如〈鳳陽士人〉（卷二）。士人妻一夜方入睡，即見美人來招，後路遇外出已久的丈夫，丈夫置糟糠之妻不顧，而與麗人狎戲，士人妻先是羞憤難當，後其弟出於義憤為其報仇，殺死負心漢，她又化憤為悲，故事雖長，但時間上則限制為一夜之間，與士人妻作夢時間也是相符。為什麼幻化時間與人世時間的差異會消失呢？究其根本，應與蒲松齡借談狐說鬼自況且況人況世有關。幻境是現實的變形，幻與真之間的界限是模糊的，所以在時間處理的這種一致，更有利於表達作者的體驗與感受，能更真切地反應現實，也就是說，出現在小說作品中的時間是被作者人文化的時間，這種人文化取決於作者獨特的體驗。

當然，還有許多篇章中，幻境中的時間與凡世時間的對比非常明顯，如〈續黃梁〉（卷四）。曾生一日在寺院避雨入夢，夢中作了二十年太平宰相，頤指氣使，為所欲為。後充軍雲南，途中被冤民所殺，魂入地府，受盡酷刑折磨，又轉生人間成為乞丐之女，嫁做人妾，蒙冤受凌遲處死。至此夢醒，時方日暮，夢境歷三世，而人間只不過大半日而已。同為幻化的時間，為什麼出現與人世時間或同或異的差別呢？這並非蒲松齡時間概念的混亂與矛盾，而應是其表情達意的需要所致，通過幻化時間和人間時間的差別，可以使作者在極短的時間採用幻想的方式演繹人間故事，從而達到宣諭警戒之意，也可委婉曲折地在另一個時空中寄寓自己的理想。¹³⁷

第二節 敘事角度

在敘事文學作品當中，敘述者與故事存在著相當重要的關係，西方小說理論家認為，二者之間實際上就是一個敘事角度的關係。敘事角度關係到事件被感知的具體過程和方式，它要解決的問題是：故事中的、人、事、物是誰看見的？是看到了事件的全部乃至透視到了所有人物的內心活動，還是只看到了事件的某些部分、只透視到了某些人物的內心活動（抑或沒有人物內心活動的透視）？觀者與被觀者、敘事者與被敘事者的態度及關係又是如何？不難看出，敘事角度確實關係一部作品的基本風貌甚至質量的好壞，容不得作者有絲毫的馬虎。¹³⁸《聊齋誌異》果報故事的敘事角度，大致上可分為中立型敘事角度、第一人稱敘事角度、戲劇式敘事角度、全知敘事角度和限知敘事角度。

¹³⁷ 張守榮：〈情有獨鍾 矯夭多變〉《青島科技大學學報(社會科學版)》(2005年第21卷第1期)，頁96-97。

¹³⁸ 羅小東：《話本小說敘事研究》(北京：學苑出版社，2002年)，頁93。

¹³⁹由此不難看出，蒲松齡在運用敘事角度方面的清醒意識和高超的藝術功力。

一、中立型敘事角度

中立型敘事角度是指敘述者採用外在視角，敘述者不是故事中的人物，對故事不進行干涉，不在故事中插入議論，不公開表示自己的觀點，甚至在故事的結尾處也僅僅作些某些簡單的解釋而已。它的另一顯著特徵是其敘述僅限於人物的語言、行爲、外貌及環境，極少刻畫到人物的內心世界。在《聊齋誌異》果報故事中，那些篇幅不長、專記怪異的作品，便採用這種敘事角度，無論其中有無深刻意涵，作者一律不作任何評論和解釋，如〈李司鑑〉（卷三）：「李司鑑，永年舉人也。於康熙四年九月二十八日，打死其妻李氏。地方報廣平，行永年查審。司鑑在府前，忽於肉架下，奪一屠刀，奔入城隍廟，登戲臺上，對神而跪。自言：「神責我不當聽信奸人，在鄉黨顛倒是非，著我割耳。」遂將左耳割落，拋臺下。又言：「神責我不應騙人銀錢，著我剝指。」遂將左指剝去。又言：「神責我不當姦淫婦女，使我割腎。」遂自閹，昏迷僵僕。時總督朱雲門題參革褫究擬，已奉俞旨，而司鑑已伏冥誅矣。邱抄。」作者根據邸報客觀地記錄發生在康熙年間的異事，將李司鑑打死妻子、作惡多端等惡行及其後所受的果報娓娓道來，並未加入個人任何主觀論述。

中立型視角同樣可以表達作者強烈的愛憎褒貶，最典型的例子便是〈金和尚〉（卷七）。金和尚原是個無賴的兒子，父親沒有錢花，便把他賣到廟裡作和尚，但駑鈍之質何能老實念佛？在師父死後，他偷錢去作買賣，靠著奸詐矇騙的手段，數年之間竟成了暴發戶，他在暴富之後的奢侈豪華及仗勢欺人，還有各色人物對他的奉承、巴結、畏懼，都是令人無法想像的。而在金和尚死後，描寫孝廉縵經稱孤、釋杖滿床的眾僧徒、嚶嚶細泣的孝廉夫人、華妝弔唁的官夫人、屈膝入拜的地方長官、行叩首大禮的貢監簿史，一一登場表演，醜態活現紙上。在正文中，作者雖然未發表一句評論，而其譏刺之意，可說是力透紙背。

二、第一人稱敘事角度

第一人稱敘事角度是指敘述者存在於虛構的小說世界中，第一人稱敘述者就像其他人物一樣，也是這個虛構小說世界中的一個人物，人物的世界與敘述者的世界完全是統一的。在《聊齋誌異》果報故事中，作者很少以第一人稱的語氣出現，〈絳妃〉（卷六）是極少數的例外。這是一篇虛構性很強的小說，蒲松齡卻把時間（癸亥，康熙二十二年）、地點（畢際有家綽然堂）、人物（余）交代得清清楚楚。它以第一人稱敘事角度講述了敘述者「余」的一場夢境，夢中所發生的都是「余」的所見、所聞、所感，而在敘述者夢醒之後，仍依稀記得夢中代絳妃（花神）所寫的討風檄文。

¹³⁹ 本節分類依據王平：〈論《聊齋誌異》的敘事角度〉《淄博學院學報（社會科學版）》（1999年第4期），頁67-71。

〈絳妃〉文筆奔逸，堪稱天下奇作，更因無一字無典故，成爲狀風的圖書館。尤爲奇妙的是，這些由名家巨匠創造的「風典」，都按照蒲松齡以物寓情、以風刺世的藝術構思，各得其所，宛如用一條絲線，串起了一顆顆發亮的珍珠。檄文處處寫風，卻又無一處不發揮喻世作用。「風」者爲何？惡勢力是也、官虎吏狼是也。是什麼像風吹落花般將蒲松齡出將入相、造福黎民的理想吹得煙消雲散？是那個號稱盛世的魑魍世界；是什麼把本應爲民造福的官吏變成狼貪虎猛的虛肚鬼王？是那個把讀書人一網打盡的取士制度；是什麼把人間至情——父慈子孝、兄友弟恭、講信修睦——變成了爾虞我詐的悲慘世界？是那些口頭標榜仁義禮智，骨子裡卻倒行逆施的大人先生們。「絳妃」，實非花神亦非倩女，而是蒲松齡自己，花即是人，人即是花，不容分割。落魄文人要在現實社會中實現自我價值，幾乎是不可能完成的，如此就驅使著蒲松齡在理想的境界中尋求解脫之道。人們的心靈越是在備受壓抑的時候，就越可能去想像和幻設他所喜歡和傾慕的東西，以便增加或助長自身的精神力量。於是，蒲松齡就把理想的情懷寄託於美麗的神女、狐女、鬼女、花仙，以人神、人狐、人鬼、人花相感相求的動人故事，來發抒自己綿渺而熾烈的理想情思，對美的追求和眷戀，給他的心靈帶來了一片金色光明。正如但明倫所說的：「先生訓世之心，摠懷之筆，嬉笑怒罵，彰瘴激揚。本經濟以爲文，假鬼神以設教。以生事而知死事，以人心而見佛心。寫情緣於花木，無非美人香草之思；證因果於鬼狐，猶是鴛被燕巢之意。」顯然，他繼承的是中國古代藉香草美人以喻美政的文學傳統。值得注意的是，屈原、曹植等人是以女性美作爲政治理想美的寄託的，而蒲松齡則是以女性美作爲知己之情的形象化身，因爲在他窮愁落寞的生活中，最渴望、最珍惜的無過於惺惺相惜的知己之情。

三、戲劇式敘事角度

所謂戲劇式敘事角度是指敘述者隱藏在故事中人物和事件的背後，使讀者幾乎無法察覺到他的存在。它主要依賴於人物的對話、行動，再加上非常簡鍊的描寫和敘述報導，以構成某種戲劇式場面，給讀者十分客觀的印象。

在〈小翠〉（卷七）和〈小梅〉（卷九），這兩篇以知恩報恩爲主題的果報故事中，蒲松齡就成功地運用了戲劇式敘事角度。〈小翠〉的開頭，作者對小翠的身世數筆帶過，遂造成強烈的戲劇效果，她不嫌丈夫癡呆，不懼公婆斥責，以巧計懲治了陰險的王給諫，又設法治好了丈夫的癡傻，因爲不慎將一玉瓶摔碎，遭到公婆的呵罵，她才講出了自己的真實身份以及前來報恩的原因，說完後便消失得無影無蹤。兩年後，她再度出現在丈夫面前，容貌卻漸漸變得與以前判若兩人，還力勸丈夫另娶新婦，所娶新婦言談舉止與變臉後的小翠一模一樣，而小翠又再一次隱退，從此了無音訊。

不同於嬉笑怒罵、視禮法爲無物的的小翠，在〈小梅〉中出現的狐女小梅則展現出賢淑端莊的大家風範。通過王妻之口點明小梅是菩薩侍女，作者準確地把握住小梅兼具

人性及神仙的特點，使情節發展真幻交錯，既真實自然又神秘莫測。她訓誡僕婢，經辦王妻喪事，請黃公爲己與王慕貞主婚，一切無異於常人。但她初到王家，便知黃公位尊德重，又表現出神仙才能無所不知的特性。她「御下常寬，非笑不語」，但「頑奴鈍婢，王素撻楚所不能化者」，「但睹其貌，則心自柔」，顯然也是在人性之外潛藏著菩薩侍女的神異。她生子之後，盛筵宴請黃公，向他示兒左臂朱點，表面上是說明命名之意，並問其吉凶；但在黃公辭以年老不能遠涉的情況下，竟「強邀之」，實際上是在平凡日常的情節中，暗示著她對未來的預見。她歸寧時辭別丈夫，說明瞭自己的身份和報恩始末，告訴丈夫「晦運將來」和免災的方法，更是在款款深情中表現狐仙未卜先知的能力。正因爲作者在她以菩薩侍女身份出現之後，讓她從容出入在人神兩種身份之間，現實邏輯和幻想情境才得以水乳交融，並使情節在自然中更引人入勝。

作爲戲劇式敘事角度，以上兩篇小說都有這樣的特點：首先採用了外部聚焦，敘述者基本上不深入到人物的內心，主要著眼於人物的對話和行動；其次更爲重要的是，敘述者所傳遞的資訊少於人物所知道的情形，小翠和小梅的身世以及她們何以來無影去無蹤，只有她們自己知道，敘述者有意不將這些內情道破，從而製造了強烈的懸念，極大地增強了小說的吸引力。

四、全知敘事角度

中國古代小說運用最多的就是全知敘事視角，有時敘述者幾乎不受任何限制，既可以置身於故事之外，以旁觀者的身份進行講述，也可以從某一人物的視角出發進行講述，還可以模仿故事中的某一人物進行對話，深入到人物內心，揭示其觀念和情感，甚至可以自由地發表種種議論，表達自己的愛憎褒貶以及對人生、歷史、社會的看法。有時敘述者採取靈活的處理方式，或開頭不急於做出交待，在篇末再進行追述，或部分的採用限知視角以造成懸念。

〈細柳〉(卷七)一篇便是運用了典型的全知敘事視角。它的第一個特點是視角的轉換特別迅速，由細柳而其父母，而其丈夫，而其前室遺孤長福，而其親生子長怙。然後寫細柳料理家務，寫丈夫對她的誇讚，寫她的先見之明。丈夫不幸去世後，作者又講述了細柳對兩個兒子的教育過程，時而以細柳爲敘事焦點，時而以長福、長怙爲敘事焦點。第二個突出的特點是作者不僅以旁觀者的身份進行講述，有時還深入人物的內心揭示其心理狀態。如先描述細柳給長福鮮衣美食，卻命長怙下田耕作，作者寫：「怙雖不敢言，而心竊不能平。」長怙要到外地經商，作者又寫道：「實借遠遊，以快所欲，而心中惕惕，惟恐不遂所請。」第三個突出的特點是作者不時地在文中，發表自己的評論和見解。如在篇首介紹了細柳的身世後，便插進一句：「或以其腰嫖孌可愛，戲呼之『細柳』云。」在講述了細柳有先見之明後，又插上一句：「里中始共服細娘智」。細柳讓長福放豬後，又插入議論：「里人見而憐之，納繼室者，皆引柳娘為戒，嘖有煩言。」處處顯現作者不受任何限制，遊刃有餘地操控著故事情節的進展。

再以〈臙脂〉(卷十)爲例，臙脂出身門第卑微的牛醫家庭，父親卻想讓她高攀士子，但世族又看不起她的出身，因此才姿惠麗的臙脂到了待嫁之年卻仍未定親。又因爲臙脂不是大門不出、二門不邁的仕女，所以與對門的王氏相熟，而王氏爲人輕薄，又善調笑，品行不端，與她結成閨中密友的臙脂，必然會因此惹出許多事端。後來臙脂見到風采甚都的秀才鄂生，心嚮往之，小說的情節由此輾轉生發，環環相扣，極富有戲劇性。由臙脂對鄂生的傾慕，引出王氏撮合的戲言；由戲言引起臙脂的臥病；再由王氏向姘夫宿介述女言爲笑，引起宿介冒鄂生名跳牆挑逗戲弄臙脂，強脫繡鞋以爲信物；宿介又意外失落繡鞋，落入無賴毛大之手，毛大跳牆殺臙脂父，臙脂見繡鞋誤認鄂生殺父等。

上述的故事情節多是由於誤會、巧合而造成的，卻又非常符合邏輯：當臙脂因相思鄂生臥病時，王氏提出讓鄂生「夜來一聚」，因此她把冒充鄂生的宿介誤認爲鄂生是理所當然的，繡鞋被宿介強脫去，「投宿王所」，倉促間將繡鞋遺落在王氏門外。毛大早就垂涎王氏，屢挑不得，便想以捉姦脅迫，在王氏門外拾得繡鞋，又在窗外「聞宿自述甚悉」，使毛大頓起邪念，這樣的巧合也非常合情合理。毛大對臙脂家門徑不熟，「誤詣翁舍」，翁操刀與搏，毛不得脫，奪刀殺臙脂父，慌忙逃竄時將繡鞋遺落牆下。在臙脂看來脫去繡鞋的是鄂生，殺父的兇犯必然也是鄂生，雖然是誤會，但如此推斷也合乎情理。在這裡，繡鞋是關鍵的物證，由它而引起的誤會與巧合相互作用，造成一環緊扣一環、一浪高過一浪的藝術效果，由此可看出作者善於組織複雜情節的高超本領。由於蒲松齡對作案過程運用了全知角度，讀者對整個案件洞若觀火，但初審的邑宰和複訊的知府卻無法釐清案情的線索，讀者自然會對這兩位官員心生不滿。相對之下，學使施愚山卻能明察秋毫，抽絲剝繭，終於洗清鄂生及宿介的冤屈，捉住了真兇毛大。作者以全知角度來進行敘述，與其創作目的有著密切關係，這可以從篇末異史氏的評論看出端倪：「事雖暗昧，必有其間，要非審思研察，不能得也。嗚呼！人皆服哲人之折獄明，而不知良工之用心苦矣。」蒲松齡的恩師施愚山便是這樣的一位哲人、良工。

五、限知敘事角度

所謂限知敘事模式是相對於全知敘事模式而言的，它把視角限制在一定的範圍內，或採用某個人物的眼光來敘事；或全知敘述者放棄自己洞察一切和描述一切的權力，將自己的注意力集中在某個人物身上，只描述這個人物的行動和透視這個人物的內心活動，對其他人物則採取旁觀者的視角。楊義對志怪小說的敘事角度曾有過精闢分析，他說：「志怪小說別出心裁，標新立異，其中的佳作較多地採用限知視角。因為志怪小說描寫怪異，不能在開始落筆的時候就讓人一眼看出妖怪來。它需要用常態掩蓋異態，用假像冒充真情，使人物（以及讀者）遇怪不知怪，在與花妖狐魅、天仙惡鬼打交道之時，如日常生活一般自然親切，然後漸生疑竇，忽然翻轉出一個出人意表的結果，輪換著以親切感和驚異感製造審美刺激。」¹⁴⁰確實，志怪小說如果一開始就用全知視角把花妖狐

¹⁴⁰ 楊義：《中國敘事學》（嘉義：南華管理學院，1998年），頁214。

魅等異類的身份道破，小說就會喪失它應有的驚異感，從而減弱了對讀者的吸引力，反之，如果採用的是有限視角，讀者與人物一樣不知情，隨著故事的展開，最後才恍然大悟，讀者由此而感受到的審美衝擊就相對大得多。

在此以護生善報的〈西湖主〉（卷五）及〈花姑子〉（卷五）兩篇故事為例，說明蒲松齡分別以陳弼教和安幼輿為敘事的內視角，通過他們的所見所聞來展開故事，讀者所知道的和他們二人完全一致。〈西湖主〉中陳弼教先是看到西湖主在首山打獵，後看到公主盪鞦韆，再意外拾得紅巾並題詩其上，忽然被一婢女發現，稱其「死無所矣」，陳弼教頓時「心悸肌慄，恨無翅翎，惟延頸俟死」，過了很久，數人持索具捉拿陳弼教，就在此緊要關頭，王妃請陳弼教相見，竟說陳弼教是其救命恩人，並將公主嫁給陳弼教。讀者此時跟陳弼教一樣，「茫然不解其故」，直到公主講出事情的來龍去脈後，讀者才與陳弼教一起恍然大悟。由於作者運用了人物的內視角，才能寫得一波三折，懸念叢生。

〈花姑子〉從安幼輿的視角展開，他夜間途經華嶽迷路，驚慌中見到一位老者稱其為恩主，卻不道破箇中原委，這時再讓老者的女兒花姑子出場，她的天真爛漫使安幼輿一見傾心，回家後託人前去求親，卻無佳人音訊。後因相思成疾而終於感得花姑子再度現身，一宵歡會後，花姑子又渺無芳蹤。安幼輿為尋找花姑子，不幸落入蛇精手中，性命垂危，老者及花姑子挺身而出，訟諸閻王，甚至願意「壞道代死」，這才使安幼輿能夠起死回生。在這篇小說中，老者知情而安幼輿不知情，由於以不知情的一方為敘事視角，遂造成懸念，也取得了敘事的最佳效果。

第三節 敘事修辭

修辭或修辭法，一般都理解為是語言學的一個組成部分，「是運用恰當的表達手段，為適應特定的情境，以提高語言的表達效果的規律」。¹⁴¹但在西方，「修辭更含有美學上的創造意義，是敘事的核心功能之一」，¹⁴²它主要指作者敘述技巧的選擇以及文學閱讀的效果，在此擬就《聊齋誌異》果報故事中，運用對比、雙關、比喻、反諷等修辭技巧進行探討。

一、對比

對比在古典文學的使用可說是源遠流長，它不僅與漢字本身的特點有關，更與所描述的客觀事物密切相關。劉勰指出：「言對為易，事對為難，反對為優，正對為劣。」¹⁴³所謂「言對」是指文辭上的對比，「事對」則是典故上的對比。在小說中的對比，也可算是一種事對，是指小說中人物、情節及環境的對比。茲舉蒲松齡以美醜對照來進行構

¹⁴¹ 胡裕樹主編：《現代漢語》（上海：上海教育出版社，1981年），頁428。

¹⁴² 浦安迪：《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1996年），頁98。

¹⁴³ 劉勰：《文心雕龍·麗辭》（濟南：齊魯書社，1981年），頁19。

思的果報故事為例，如〈畫皮〉（卷一）描寫外美內醜的獰鬼，〈喬女〉（卷九）外醜內美的喬女及美醜異判的〈羅刹海市〉（卷四）。

在〈畫皮〉中化身為美女的獰鬼外貌豔麗、風姿綽約，對王生造成強烈的吸引力，但是她的內心卻十分醜惡，外在的假面因為惡行而失去美感，因為是助惡的誘人手段而被視為陷阱，美與惡的連結使美貌成為惡行的先兆，除了使人害怕，再也無法引起人絲毫的愉悅。〈喬女〉中敘述容貌黑醜的喬女，面對夫死子幼、母親又不願收留她的人生困境，意外得到孟生的垂青，她卻以一婦不事二夫婉拒，但在心中她又是深深感激著孟生的知己之情。因此，當孟生病故，家產遭人覬覦之際，她不畏強權，哭訴於搢紳之門，終於使得無賴受懲、物歸原主。後又含辛茹苦地撫養孟生遺孤烏頭，不僅為其延師課讀，並且幫他完婚，而對烏頭的家財卻錙銖不沾。在喬女身上，作者雕塑出仁義節勇的人性光輝，她外貌的醜陋不再引人側目，取而代之的是人們對她的欽佩之心。

〈羅刹海市〉寫了兩類人物、兩種環境，形成巧妙的對比。大羅刹國都城「以黑石為牆，色如墨，樓閣近百尺。然少瓦，覆以紅石」，人民長相奇醜，相國「雙耳皆背生，鼻三孔，睫毛覆目如簾」，各級官吏「率擊擊怪異，然位漸卑，醜亦漸殺」。因為大羅刹國有一特殊規定，選才不重文章只重相貌，但其所謂美醜，又恰恰與一般標準顛倒相反。男主角馬驥明明是個美男子，但在大羅刹國卻被視為形象怪異，當他以煤塗面扮作張飛時，卻被認為「前媼而今妍」；當馬驥來到海市時，這兒的宮殿「玳瑁為梁，魴鱗作瓦，四壁晶明，鑑影炫目」，龍君非常欣賞馬驥的文采，將女兒嫁給他，拜為駙馬都尉。馬驥的居室有「珊瑚之牀，飾以八寶，帳外流蘇，綴明珠如斗大，衾褥皆香奩」，兩類人物和環境的對比，既揭露「花面逢迎，世情如鬼」的社會現實，也寄寓作者所追求的理想國度。

二、雙關

雙關是指「依靠語言環境的幫助，利用語言的聲音或意義上的聯繫，使一句話同時關涉到兩個事物」，「往往字面上說的是一種意思，實際上卻另有所指」。¹⁴⁴以《聊齋誌異》〈仙人島〉（卷七）為例，此篇描寫男主角王勉「有才思，屢冠文場，心氣頗高，善諷罵，多所凌折」，一位道士帶他來到仙境，使他大開眼界，飲宴畢送他回家，再三叮囑他途中不可張開眼睛。但他不聽勸告，「隱將兩眸微開一綫，則見大海茫茫，渾無邊際。大懼，即復合，而身已隨石俱墮」。接著一位女子將他拉到舟上，大聲喊道：「吉利，吉利，秀才『中溼』矣！」「中溼」與「中式」諧音，女子以此來譏諷王勉。後在仙人島上，王勉見到桓文若及其兩女芳雲、綠雲等仙人，還要賣弄學問，他讀完自己所作的八股文後，再轉述文宗評語：「字字痛切。」芳雲說宜刪「切」字，眾人不解其意，王勉再述文宗總評：「羯鼓一搥，則萬芳齊落。」芳雲又表示「羯鼓當是四搥」，原來芳雲是以雙關語來譏刺王勉：「去『切』字，言『痛』則『不通』，鼓四搥，其聲云『不通又

¹⁴⁴ 同註 141，頁 506。

不通也。」刪去「切」字，就成了「字字痛」，痛則不通，羯鼓敲了四遍，那聲音就是「不通又不通」啊。

再看〈張不量〉（卷九）一篇，也是運用諧音編撰故事。商人某於途中忽遇冰雹，聽到空中有言道：「此張不量田，勿傷其稼。」商人尋思道：「張氏何人，既云『不良』，何反祐護。」「不量」與「不良」發音相同，所以導致商人的誤會，實際上張不量並非本名，而是因為他心地善良，別人還他糧食時，他多寡不較，「未嘗執概取盈」，所以人稱「張不量」。

三、比喻

比喻既是詩詞歌賦常用的修辭手法，也是敘事文經常運用的修辭手法，如在先秦歷史散文中就有許多生動形象的比喻和寓言。這種寓言式的作品在《聊齋誌異》果報故事非常多見，如〈畫壁〉（卷一）、〈勞山道士〉（卷一）及〈鞏仙〉（卷七）等等，運用的都是整體比喻的方式，從比喻的性質來看，這些作品都指出現喻體，而本體卻不出現，因此都屬於暗喻。由於故事本身具有極強的虛擬性，因而可以使人們產生很多的想像和聯想，也豐富了小說的內蘊，深化了小說的主題。

〈畫壁〉敘述孟龍潭與朱孝廉同去寺院遊玩，朱孝廉見東壁所畫一散花垂髻仙女栩栩如生，「不覺神搖意奪，恍然凝想」，邪念一起，便身不由己地進入畫中世界，與垂髻仙女繾綣相愛，快樂至極。而孟龍潭轉瞬不見朱孝廉，疑以問僧，老僧不僅知道朱生身在何處，而且還能神奇地將他從壁上喚回。這裡的寓意含蘊無窮，它使我們領悟到，當朱孝廉面對畫上的垂髻仙女「恍然凝想」之時，老僧已經洞悉他的心理活動，朱生能夠進入畫中的虛幻世界，想必也是藉助老僧之力。老僧的用意在於通過朱孝廉這番虛幻的經歷，讓朱、孟二生明白「幻由人生」，篇末異史氏補充說明：「人有淫心，是生褻境；人有褻心，是生怖境。菩薩點化愚蒙，千幻並作，皆人心所自動耳。」也為佛家所言「一切法從心想生」，作了妥善的注解。

〈勞山道士〉敘述世家大族——王生入山學道，道士收他為徒，因為吃不了苦，王生「陰有歸志」，這是第一次轉折；在道士顯示高超的法術後，王生歸意遂消，這是第二次轉折；月餘，王生「苦不能忍」，向道士辭別，這是第三次轉折。道士傳授王生穿牆術後，他大喜過望，行文又是一轉；最後，王生歸家向妻賣弄法術，因為不靈反遭妻子揶揄，文勢再起波瀾。古人說：「文似看山不喜平。」平則一覽無遺、無趣，作者深諳此理，製造出山巒起伏、峰迴路轉的藝術境界，使人讀之欲罷不能。蒲松齡藉這個充滿喜劇色彩的故事，大加嘲笑了那些想要求仙訪道，但卻缺乏誠心的人。篇末異史氏說：「聞此事未有不大笑者；而不知世之為王生者，正復不少。」他在現實生活中看到了形形色色的「王生」，他們也許是不想付出勞力，卻又希望得到豐碩收穫的懶漢；也許是惰於學業，卻又希望僥倖中試的讀書人。作者把這種人的本質集中在一個求道者身上，

使此篇寓言故事變成了充滿象徵色彩的小說。

而在〈鞏仙〉中純用虛幻之筆，「袖裏乾坤大」，無奇不有，是一個仙氣飄逸的桃花源。篇中寫魯王好聲色，雖是順筆諷刺，但也入木三分。宮中樂伎無數，惠哥善歌，魯王即召入供奉，遂使一對戀人——尙秀才與惠哥兩絕情好；無縫天衣經魯王一觀，即被「濁氣」染汙；仙姬爲之作戲，魯王即「思欲留其一二」。如此輕輕點染數筆，對達官顯貴貪戀情色的譏刺之意，則躍然紙上、歷歷在目。通篇充滿奇幻色彩，變化莫測。道人求見魯王被逐，卻突然「笑出黃金二百兩」，重金賄賂不爲其他，只是想一遊魯王「後苑花木樓臺」；道人登樓後，突推引見的中貴人墮樓外，中貴人在經歷一場驚駭後，卻又安然無事；道人袖中可出仙姬，細視又皆魯王宮中樂伎；尙秀才入道人袖，見袖中大如屋，無物不有，且可與惠哥歡合得子。凡此種種，皆奇極幻極，讀來令人目眩神迷，驚歎不已。作者藉篇末異史氏之口明確地告訴讀者：「袖裏乾坤，古人之寓言耳，豈真有之耶？抑何其奇也！中有天地、有日月，可以娶妻生子，而又無催科之苦，人事之煩，則袖中蟻蝨，何殊桃源雞犬哉！設容人常住，老於是鄉可耳。」這是寓言，並非真有。寫出這種境界，只是爲了寄託自己「無催科之苦，人事之煩」的理想世界。

四、反諷

敘述者所以要運用反諷，按照浦安迪的說法：「是要製造前後印象之間的差異，然後再通過這類差異，大做文章。」¹⁴⁵實際上，反諷最終目的還是諷刺，但因爲巧心運用「正話反說」或「反話正說」，因此其諷刺的力度就更爲強烈。我們在《聊齋誌異》〈阿霞〉（卷三）、〈孫必振〉（卷九）及〈仇大娘〉（卷十）中，都可看到這種修辭技巧。

〈阿霞〉敘述狐女阿霞原以爲景星是福德深厚，可託以終身的良人，而景星竟爲娶新婦無故出妻，德行已失，阿霞便毅然決然地與他一刀兩斷，改嫁給南村的鄭公子。後來二人偶然相逢，她義正辭嚴地詰問景星道：「負心人何顏相見？」「負夫人甚於負我！結髮者如是，而況其他？」真是出語不凡。在阿霞眼中，負我猶可，負德則不可。事實上，阿霞也代表作者主張夫妻間不離不棄，應以情義爲重的道德觀。

〈孫必振〉的情節非常簡單：「孫必振渡江，值大風雷，舟船蕩搖，同舟大恐。忽見金甲神立雲中，手持金字牌下示；諸人共仰視之，上書『孫必振』三字，甚真。眾謂孫：『必汝有犯天譴，請自為一舟，勿相累。』孫尚無言，眾不待其肯可，視旁有小舟，共推置其上。孫既登舟，回首，則前舟覆矣。」文中的金甲神似乎看透了世道人心，早已料到船上眾人一定會臨危自保，所以在金字牌上只寫了「孫必振」三字，使他先被眾人置之死地而後生。金甲神的行爲既爲小說添加了奇幻色彩，又辛辣地諷刺、嘲弄了澆薄的世情冷暖。

¹⁴⁵ 同註 142，頁 116。

〈仇大娘〉則不同於上述作品，仇仲家的否極泰來，全由外力促成。此篇敘述與仇家勢如水火不能相容的鄰人魏名，乘人之危，落井下石，接二連三地為禍搗亂，致使仇家風波迭起，落得妻離子散，骨肉分離。其一，仇家家主仇仲「**為寇俘去**」，留下繼室邵氏和福、祿兩幼子，孤兒寡母既受豪強欺凌，又受仇仲叔叔威逼。魏名乘仲叔竊議賣邵氏之際，「**偽造浮言**」，毀壞邵氏名節，致使邵氏「**冤結胸懷**」，臥病床榻；其二，挑撥福、祿兄弟感情，引誘仇福賭博，使其蕩產鬻妻、畏罪而逃；其三，當邵氏垂危之際，他招來與邵氏有隙的仇仲前室女仇大娘，欲開啓二人之間的爭鬥；其四，他將仇祿騙進有錢有勢的范公子家，企圖借范之手害之，後又引旗下逃人誣陷仇祿寄貲，仇祿因此被徙於口外；其五，他在仇家團圓之際，又施毒計，放火燒仇家屋舍。魏名加害仇家十餘年，用心狠毒，手段殘酷，但卻往往弄巧成拙，他對仇家「**禍之而益福之**」。邵氏因其敗壞名聲，買主聽信浮言，「**惡其不德而止**」；仇祿被其騙到范公子家，卻被招贅為婿，後被其誣陷流徙口外，卻遇到父兄，天倫得以重聚；仇大娘被其招來，卻反倒成為仇家再興家業的功臣；仇家屋舍被燒後，福、祿兄弟卻在斷垣殘壁中「**掘見窖鐵**」，結果樓舍群起，魏名落了個「**貧而作丐**」的可悲下場。作者用魏名這一反面形象，引導讀者去惡向善的勸懲意義不言可喻。