

## 第一章 緒論

「三言」是《喻世明言》(原名《古今小說》)、《警世通言》、《醒世恒言》三本小說輯的合稱，作者為馮夢龍(1574~1646)。「二拍」為《拍案驚奇》<sup>1</sup>及《二刻拍案驚奇》，作者為凌濛初(1580~1644)。這幾本著作的初刊刻年代皆在明末，《古今小說》約在天啓初年(約1621年)，《警世通言》為天啓4年(1624年)、《醒世恒言》為天啓7年(1627年)，《拍案驚奇》及《二刻拍案驚奇》則分別為崇禎元年(1628)及崇禎5年(1632年)。

「三言二拍」每本四十卷，每卷為獨立的單元。其中今本的《二刻拍案驚奇》第二十三回〈大姐魂游完宿願，小姨病起續前緣〉與《拍案驚奇》的第二十三回重複；第四十回〈宋公明鬧元宵雜劇〉為雜劇而非小說，體例明顯與其它回目不同，因此實際上只有小說一百九十八篇。一般皆認為「三言二拍」為白話小說，但其中也有〈金陵海縱欲亡身〉(《醒世恒言》卷二十三)與〈隋煬帝逸遊召譴〉(《醒世恒言》卷二十四)兩篇，以文言文為主。由於其體例上係模仿宋元以來的話本(即說話人的故事底本)，故又稱為話本小說或擬話本。「三言二拍」在明末及清初曾風行一時，並引起許多仿作。<sup>2</sup>但清

<sup>1</sup> 《拍案驚奇》又名《初刻拍案驚奇》，二刻出版後方加上。

<sup>2</sup> 「三言二拍」之外，現存的明末話本小說，據譚正璧研究，尚有《清平山堂詞話》五種、《型世奇觀》、《石點頭》、《醉醒石》、《歡喜冤家》、《鼓掌絕塵》、《鴛鴦針》、《西湖二集》、《一片情》等。另晁琬所著《寶文堂書目》錄有話本84種，除20種為其它書收錄外，今皆不傳。惟上述話本皆不如三言二拍影響遠大。而清人所識話本僅《今古奇觀》一種，《今古奇觀》即為三言二拍的選輯。參看譚正璧，《中國文學史》(臺北：華正書局，1974)，頁354-359。胡士瑩則另提及《京本通俗小說》、《熊龍峰刊小說四種》、《拍案驚奇二集》、《十二笑》、《筆獬豸》、《壺中天》、《九雲夢》、《人中畫》(收於《海內奇談》)等數種。見胡士瑩，《話本小說概論》(臺北：木鐸出版社，1979)，頁451-515。此外，近年來新發現較受重視的話本小說，尚有陸人龍的《型世言》、李漁《十二樓》、《豆棚閒話》等，見高桂惠，〈世道與末技——《三言》、《二拍》演述世相與書寫大眾初探〉，《漢學研究》25：1，(臺北：2007)：頁284。

朝文人對這類小說多不重視，<sup>3</sup>朝廷亦曾對其多次燬禁，<sup>4</sup>是以到了清代後期，世人只識得《今古奇觀》一種。<sup>5</sup>

### 第一節 「三言二拍」的研究回顧及史料運用價值

魯迅是近代最早重視「三言二拍」的學者，他編寫《中國小說史略》時，已提到了「三言」和「二拍」，稱其為擬宋的「市人小說」。當時他所見到的只有《醒世恒言》一種，其餘或只存目錄，或僅得殘本。<sup>6</sup>其後，學者們陸續在日本內閣文庫及日本其它書房，發現了「三言二拍」的刻本，中國國內以及法國也找到了若干版本，對於「三言二拍」版本的考定、故事源流的探索，以及作者生平的研究，亦隨之展開。殆至1958年，李田意將從日本所攝得的版本帶回台灣出版，自此之後「三言二拍」才又重新普及於民間，<sup>7</sup>亦帶動了進一步的研究風潮。本論文所採用的版本，則是由三民書局比較多種刻本，重新排訂而成。該版本的優點為訂正了正中書局、世界書局、河洛圖書公司、鼎文書局的若干錯誤，而且也補足了當時刪節的部分；惟捨去了原作者的眉

<sup>3</sup> 錢大昕便曾批評小說「專導人以惡」，「近於禽獸」，「以殺人為好漢，以漁色為風流；喪心病狂，無所忌憚。」主張予以焚禁。見錢大昕，〈正俗〉，《潛言堂文集》（上海：商務印書館，1965，影印嘉慶本），上冊，卷17，頁160。

<sup>4</sup> 繆詠禾，《馮夢龍和三言》（臺北：萬卷樓，1993），92。惟據《清代禁燬書目研究》一書，僅《拍案驚奇》有列入禁燬之列，見吳哲夫，《清代禁燬書目研究》（臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1969），頁76。高桂惠亦引張兵的說法，認為「三言」至今未發現燬禁的資料。見高桂惠，〈世道與末技——《三言》、《二拍》演述世相與書寫大眾初探〉，《漢學研究》25：1：頁304。

<sup>5</sup> 譚正璧，《中國文學史》，354。《今古奇觀》共四十回，由抱甕老人所輯，實即「三言」、「二拍」的精選本。

<sup>6</sup> 魯迅，〈中國小說史略〉，《魯迅全集》（臺北：谷風出版社，1989），第9冊，頁199-200。

<sup>7</sup> 徐文助，〈《喻世明言》考證〉，《喻世明言》（臺北：三民書局，1998），頁8。

批，插圖也僅保留一兩幅。

「三言二拍」文本，在日本被發現後，立即引起學術界高度重視，對於作者及小說故事源流的考證亦隨之展開。1931年，容肇祖發表〈明馮夢龍的生平及其著述〉<sup>8</sup>，翌年又〈明馮夢龍的生平及其著述續考〉<sup>9</sup>，首先開啓了對馮夢龍生平的研究。累積至今，光是專書、傳記即有多種，如容肇祖的《馮夢龍與三言》<sup>10</sup>、龔篤清的《馮夢龍新論》<sup>11</sup>、繆咏禾的《馮夢龍和三言》<sup>12</sup>、陸樹勳的《馮夢龍研究》<sup>13</sup>、《馮夢龍散論》<sup>14</sup>、聶付生的《馮夢龍研究》<sup>15</sup>、大木康《明末のはぐれ知識人—馮夢龍と蘇州文化》<sup>16</sup>等等。由於馮夢龍是明代後期重要的文人，著作等身，涵蓋了經、史、文學、戲曲。其中又以「三言」、《平妖傳》、《新列國志》等小說，以及採集自民間的《山歌》、《掛枝兒》等最受矚目，反應了他通俗導向的文學觀和「情教」觀。研究凌濛初的專著雖然較少，亦有馬美信的《凌濛初和二拍》<sup>17</sup>、徐定寶的《凌濛初研究》<sup>18</sup>等。凌濛初流傳下來的作品不及馮夢龍豐富，最有名的「二拍」又係仿「三言」體例而作，因此有關凌濛初和「二拍」的研究，往往附於「三言二拍」的共同旗幟下，進行比較討論<sup>19</sup>。大體來說，馮夢龍作「三言」，有通俗、教化，

<sup>8</sup> 容肇祖，〈明馮夢龍的生平及其著述〉，《嶺南學報》2：2(廣州：1931)。

<sup>9</sup> 容肇祖，〈明馮夢龍的生平及其著述續考〉，《嶺南學報》2：3(廣州：1932)。

<sup>10</sup> 容肇祖，《馮夢龍與三言》(臺北：木鐸，1983)。

<sup>11</sup> 龔篤清，《馮夢龍新論》(長沙：湖南人民出版社，2002)。

<sup>12</sup> 繆咏禾，《馮夢龍和三言》(臺北：萬卷樓，1993)。

<sup>13</sup> 陸樹勳，《馮夢龍研究》(上海：復旦大學出版社，1987)。

<sup>14</sup> 陸樹勳，《馮夢龍散論》(上海：上海古籍出版社，1993)。

<sup>15</sup> 聶付生，《馮夢龍研究》(上海：學林出版社，2002)。

<sup>16</sup> 大木康，《明末のはぐれ知識人—馮夢龍と蘇州文化》(東京：講談社，1995)。

<sup>17</sup> 馬美信，《凌濛初和二拍》，(上海：上海古籍出版社，1994)。

<sup>18</sup> 徐定寶，《凌濛初研究》(合肥：黃山出版社，1999)。

<sup>19</sup> 對馮、凌二人及「三言」、「二拍」的期刊及學位論文種類非常多，有些考訂其生平、交遊；有些闡揚其思想、創作精神；有些從文藝創作的技法理論切入；有些是肯定他們在文學史上的貢獻；更有不少是透過小說來觀察明代社會及風俗。由於數量龐大，無法一

乃至作為「六經國史之輔」<sup>20</sup>的企圖，而凌氏追隨馮氏，在創作方面雖然亦有出色表現，但其創作動機卻是以引人「拍案驚奇」為主要目的，故內容包含了較多對情色的描繪，以及迷信觀念。<sup>21</sup>凌氏另一項特色是他在作品的入話中，對於制度、現象的議論和針砭，較具個人色彩，<sup>22</sup>符合他在敘中所言「聊舒胸中磊塊」<sup>23</sup>的創作宗旨。

最早對「三言二拍」作品的來源出處和影響作出考據的，是孫楷第的〈三言二拍源流考〉<sup>24</sup>，其後尚有趙景深、胡士瑩、譚正璧及小川陽一等人，為這方面研究作出貢獻。其中譚正璧的《三言二拍資料》將所蒐錄的文獻全文刊出，是一本極具參考價值的工具書。<sup>25</sup>小川陽一則在《三言二拍本事論考集成》中，集注了孫、趙、胡、譚等諸家說法，並進一步提出自己的見解。<sup>26</sup>經由上述學者的整理，「三言二拍」各篇的來源問題已大致獲得解決，使後續研究者，能清楚掌握馮、凌二氏對舊作承襲時的取捨，以及改寫時所注入的新元素和精神。

---

一列舉，僅就和本文研究關係密切者，加以介紹。

<sup>20</sup> 可一居士，〈序〉，《醒世恒言》（臺北：三民書局，2007二版），上冊，頁1。

<sup>21</sup> 胡士瑩，《話本小說概論》，下冊，頁435。

<sup>22</sup> 韓南(Patrick D. Hanan)，〈凌濛初的初、二刻拍案驚奇〉，收入王秋桂編《韓南中國古典小說論集》（臺北：聯經出版公司，1979），頁135-136。另宋若雲亦對馮、凌二人在入話中的角色的同，他認為馮夢龍的入話多是集體道德規範，而凌濛初則顯出較多個人見解和善於諷刺的特點。見宋若雲，〈如何講述——試論擬化本的敘事特點〉，《明清小說研究》2002：1（南京：2002.1），頁21。

<sup>23</sup> 即空觀主人，〈二刻拍案驚奇小引〉，《二刻拍案驚奇》（臺北：三民書局，2007二版），頁1。即空觀主人即凌濛初，見徐文助，〈二刻拍案驚奇考證〉，《二刻拍案驚奇》，頁1。

<sup>24</sup> 孫楷第，〈三言二拍源流考〉，收入於《明史研究論叢》（臺北：大立出版社，1982），頁101-157。

<sup>25</sup> 譚正璧，《三言二拍資料》（上、下冊）（臺北：里仁書局，1981）。

<sup>26</sup> 小川陽一，《三言二拍本事論考集成》（東京：新典社，1981）。

王鴻泰在其碩士論文〈三言二拍的精神史研究〉中，把對「三言」及「二拍」的內在性討論，比較了兩岸的差異。在中國大陸的部分，自五〇年代起，受到意識型態的影響，學者們對於「三言二拍」的研究視角，集中在「『市民意識』、『人民性』、『封建思想』或『反封建思想』」<sup>27</sup>的探討。進入八〇年代後，強調市民性質的傾向仍然非常顯著，且經常把「三言二拍」與薄伽丘的《十日談》進行比較。王鴻泰以為，這種曲徑下的研究，有明顯把作品人物甚至作者「標籤化」的問題，造成了「論」單薄而「斷」太強。台灣學者的研究則迴避了意識型態的枷鎖，沿著所謂「評點」的路數，對於「三言二拍」中的故事加以分類，並探討其文學表現技巧、風格、主題、結構等。儘管部分作者嘗試將其探討層次擴大到社會及歷史領域，但若非點到為止，即流於跳躍比附，欠缺足以支撐其觀念的細密論證。<sup>28</sup>

從王鴻泰的看法中，我們可以歸納出一個現象，就是儘管眾多的學者(包括王氏本人)都肯定「三言二拍」的時代意義，認為它是研究明代社會、文化的重要寶藏，但或受限於意識型態的既定視角，或困於方法上的生澀，而無法真正開啓這座寶庫，有效利用其資源。基於上述前提，王鴻泰則開啓了以「精神史」為研究取徑的「三言二拍」研究。他把「三言二拍」納入宋明理學對於天理人欲的思辯架構下，認為自從宋儒提倡「存天理、滅人欲」，把天理和人欲擺在了對立面，在理等於禮的認知下，以禮教緊緊的把人性束縛起來，直到明代中葉王陽明學說的發展，承認了人欲與天理不悖，人情之欲始獲得重視，並被高舉到道德綱領的地位。既然人欲被肯定，那麼對愛情的追求，乃至對富貴的追求，也都被允許了。「三言二拍」正是這個脈絡之下

---

<sup>27</sup> 王鴻泰，〈三言二拍的精神史研究〉(臺北：國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1994)，頁16。

<sup>28</sup> 王鴻泰，〈三言二拍的精神史研究〉(臺北：國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1994)，頁15-18。

產生，足以反應時代精神的作品。但王鴻泰也指出，對於情慾的肯定，在「三言二拍」中儘量都以不違背禮法的前提下發展，伸張了禮法的包容性，但不衝擊既有倫理架構。<sup>29</sup>對於富貴的追求，亦落實於「緣」與「報」的循環中，而非技術層面的「理性經營法則」。<sup>30</sup>從這個結論，也可以看出，儘管王氏對於「進步」一詞有所保留，<sup>31</sup>但其立論中，仍有一條若隱若現的理性主義鈕帶。

儘管小說因為涉及了太多虛構情節，真偽難辯，是以歷史學者對於引證小說內容作為史料依據，採取較為謹慎保留的態度。然而「三言二拍」故事取材廣泛，對基層生活描繪深入，在很多方面頗可與正史相互驗證、發明。是以近年來，已有不少學者引用「三言二拍」的內容，作為明代社會研究的證據，這其中又以探討商人、商業的文章最豐富，相關的論文、著作不下二十篇。黃仁宇曾利用「三言」考證晚明的商人以及商業組織、商業資本，發現明代儘管商業發達、城市繁榮，但並沒有發展出類似於歐洲資本主義的制度和組織，故明末為資本主義萌芽一說不足採納。<sup>32</sup>他同時證明了「三言」史料價值，不但大體確切，且因敘述綿密，可補助正式史料之不足。<sup>33</sup>

香港學者楊永漢將「三言」所記載的經濟(工商活動)、中央政治、地方制度、選仕制度、司法制度，與正史一一相驗證，從而彌補正史所忽略的部

<sup>29</sup> 王鴻泰，〈三言二拍的精神史研究〉(臺北：國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1994)，頁195。

<sup>30</sup> 王鴻泰，〈三言二拍的精神史研究〉(臺北：國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1994)，頁196。

<sup>31</sup> 王鴻泰，〈三言二拍的精神史研究〉(臺北：國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1994)，頁128。

<sup>32</sup> 黃仁宇，〈從「三言」看晚明商人〉，《放寬歷史的視界》(臺北，允晨出版社，1999)，頁30-31。

<sup>33</sup> 黃仁宇，〈從「三言」看晚明商人〉，《放寬歷史的視界》，頁30。

分。例如《大明律》有官吏坐贓的處分，小說中則有追贓情節的描述，正可與正史參照發明。<sup>34</sup>此外這本書中還談到了女性地位、貞操觀念以及妓女等，對於明末若干社會現象，以及民眾所關心話題，均有所掌握。柳之青整理「三言」人物時，對於文人書生，將其分類成仁義賢孝、癡情專一、落拓不羈、薄倖負心、奸狡險惡等五種形象。<sup>35</sup>陳蕙安以「三言」中出現頻率最高的兩類男性人物——士子與商人作為分析對象，他把士人和商人各自歸類為若干形象加以討論，值得一提的是，他注意到士人和商人各自代表了傳統及新興力量，在明末社會如何交互作用。<sup>36</sup>李桂奎則從「三言二拍」中，看到明代文士脫離清高和迂腐，走向世俗，反映了明代秀才人數膨脹後其生活態度的轉變。<sup>37</sup>在另一篇文章中，他亦談到士商角色互滲的問題，具體表現於「文人棄儒就商，商人賄選為仕」、「文人甘入俗流，商人附庸風雅」、「文人垂青商女，仕女下嫁商門」的變化上。他認為在這個「四民不分」的時代，士商互相效仿，最終也導致兩者形象的改變，原屬士人的「君子情懷」，和商人的「小人嘴臉」，在小說中卻常常被調換。<sup>38</sup>這種士商互滲的情形，實已指出晚明社會變遷的趨向。

## 第二節 小說與社會——兼論研究取徑

<sup>34</sup> 楊永漢，《虛構與史實——從話本「三言」看明代社會》（臺北：萬卷樓圖書公司，2006），頁260-262。

<sup>35</sup> 柳之青，〈三言人物研究〉（臺北：臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1991），頁28-42。

<sup>36</sup> 陳蕙安，〈三言裡的士子與商人〉（臺北：臺灣師範大學國文學系在職進修班碩士論文，2004）。

<sup>37</sup> 李桂奎，〈論“三言”“二拍”世俗文化家園中的文士角色扮演〉，《貴州社會科學》189期（貴陽：2002）：頁86-89。

<sup>38</sup> 李桂奎，〈論“三言”“二拍”角色設計的士商互滲特質〉，《遼寧師範大學學報（社會科學版）》26：4（大連：2003.7）：頁71-75。

何炳棣在其*The Ladder of Success in Imperial China: Aspect of Social Mobility, 1368-1911*(《明清社會史論》)一書中，把科舉比喻為中國社會的成功之梯“the Ladder of Success”，它不僅是政府取士的一套制度，同時更對於明清社會的階級流動，扮演了重要的管道。而進一步對考生身份進行分析，便可以發現，考取進士的成員中，平民階級(含生員)<sup>39</sup>的比例，由明初洪武四年(1371年)一度高達75%，到了弘治朝以後，便大致都降到50%以內；而家庭之中，三代內曾獲得監生、貢生以上身份者，考取的比例則從明初的25%，逐漸上升，穩定保持在五成以上。<sup>40</sup>透過此一統計結果，表面上看起來科舉對於促進平民階級上升的功能日趨萎縮，但另一方面，平民透過取得監生、貢生身份，躋身上流的情形，卻非常普遍，這便是明代商人爭取上升的主要途徑。

話本小說作為描繪世相，反映時代的作品，對於明末的社會階級的變遷有著頗深入的觀察。前述李奎桂已經注意到「三言二拍」之中，明代士人角色及態度的變化，以及士商之間的互動和互滲，他對此現象提出描述，並認為是明代經濟發達後所產生的結果。而他把士人放置在「文化家園」中，也說明他體認到了環境對於塑造士人人格所產生的積極影響。胡萬川則透對明末清初白話小說的研究，具體指出秀才是如何受到科舉制度和現實經濟壓力的雙重折磨，致使其人格扭曲，上下皆無所認同，最後淪為遊走社會邊緣的「無賴秀才」。<sup>41</sup>胡氏引證的明清白話小說，包含了話本，以及《西遊補》、《醒

<sup>39</sup> 這裡所謂的平民階級，是指一個家庭之中，三代以內完全不具有科舉身份，以及具有生員(秀才)資格的兩類。見Ho, Ping-Ti, *The Ladder of Success in Imperial China: Aspect of Social Mobility, 1368-1911*, (New York and London: Columbia University Press, 1962), pp107-108.

<sup>40</sup> Ho, Ping-Ti, *The Ladder of Success in Imperial China: Aspect of Social Mobility, 1368-1911*, pp107-113.

<sup>41</sup> 胡萬川，〈士之未達，其困如何——明末清初通俗小說中未達之秀才〉，《真假虛實——小



世姻緣傳》、《儒林外史》……等，範圍甚廣，但值得注意的是，「三言二拍」在該文中卻甚少被引用，而胡氏在明末清初白話小說中，所觀察到的大量學霸、無賴秀才，在「三言二拍」確實亦不顯著。取而代之的負面士人，是大量的監生和富家子弟。胡萬川在其研究中，沒有指出這其間的差異，然而這個差異卻值得進一步的探究。因為題材取捨的背後，包含了作者的個人品味、生活經驗以及創作動機，也涉及到不同階級立場的人，對於士人角色的認知和感受並不相同。

小說呈現了正史、官方文書、文人書札之外，另一種書寫情境下所產生的觀點，既有可與其它史料相互參照的地方，也有其它史料所不易掌握到的角度。王德昭就曾說：「野史和筆記小說的史料價值，不在於求史事的細部正確，而在於傳達時人對於某一史事的了解、印象和判斷。」<sup>42</sup>小說雖有虛構成分，但同樣地，小說作者也是敏銳的社會觀察家，對於所處的時代既有第一手的觀察，也有評論和批判，他們的意見不應僅僅被視為虛構而遭到抹煞。話本小說重要的一項特點，就是它模擬了一個說書的場景，作者以「說話人」自居，在每篇的「入話」、收尾，乃至正話進行當中，不時跳出來陳述自己觀點，對於主人翁加以讚許、批評，或感到惋惜，也解釋掌故、針砭議論、發發牢騷，甚至還假裝聽眾(讀者)發問、挑戰，引導作者作出回答。以收教化勸喻之效。這種特殊的小說體例，得以讓研究者輕易辨識作者的思想，以及作者所預設的聽眾心理，再搭配作者為小說人物造型、對白設計及情節安排，便能創造出具有立體感的空間場景。這便吻合了王德昭對小說史料地位的評價，係能對某一史事產生了解、印象和判斷。

事實上，「三言二拍」作者對於小說內容的真偽，早已有了說明。馮夢龍說：「人不必有其事，事不必麗其人，其真者可以補金匱石室之遺，而贗

---

說的藝術與現實》(臺北：大安出版社，2005)，頁143-163。

<sup>42</sup> 王德昭，《清代科舉制度研究》(重慶：獨立出版社，1942)，頁13。

者亦必有一番激揚勸誘悲歌感慨之意。事真而理不贗，即事贗而理亦真」<sup>43</sup>，即他追求的是「理」的真，而理真是可以「觸性性通，導情情出」的。凌濛初亦說其作品「其事之真與飾，名之實與贗，各參半。」但他亦解釋道：

嘗記博物志云：「漢劉褒畫雲漢圖，見者覺熱；又畫北風圖，見者覺寒。」竊疑畫本非真，何緣至是？猶然曰：「人之見，為之也。」甚而僧繇點睛，雷電破壁；吳道玄畫殿內五龍，大雨輒生烟霧，是將執畫為真則既不可，若云贗也，不已勝於真者乎？<sup>44</sup>

這種「人之見，為之也」的觀點，不僅可作為評鑑藝術的準則，亦可對歷史研究產生莫大的啟發。畢竟一切「真相」經過記載、轉述之後，便已不再是真的了，我們只能史料或遺物轉譯出來，運用大腦的想像能力，建構我們的歷史認識，所謂「歷史即過去經驗的重演」<sup>45</sup>，不妨用凌濛初的這段話來作註解。

舉一則具體的例子來說明小說真、贗之間的關係。〈杜子春三入長安〉(《醒世恒言》卷三十七)本事出自《玄怪錄》。<sup>46</sup>原文中，老人三次贊助杜子春的金錢各為三百萬、一千萬及三千萬，<sup>47</sup>但馮夢龍改寫後，金額便改為三萬、

<sup>43</sup> 無礙居士，〈明金陵兼善堂本無礙居士序〉，《警世通言》(臺北：三民書局，1983)，頁7-8。

<sup>44</sup> 睡鄉居士，〈序〉，《二刻拍案驚奇》，頁1。

<sup>45</sup> 柯林烏(R. G. Collingwood)著、陳福明譯，《歷史的理念》(臺北：桂冠圖書公司，1994)，頁372。

<sup>46</sup> 《三言二拍資料》稱其出自《續玄怪錄》，但又疑其有誤。譚正璧，《三言二拍資料》，頁553。

<sup>47</sup> 牛僧孺，〈杜子春〉，《玄怪錄》(北京：中華書局，2006)，頁3-4。(本書與李復言《續玄怪錄》合輯為一書。)

十萬、三十萬兩銀子，轉換成明代讀者可以理解、接受的數字。甚至還加了一段杜子春得了三萬兩銀子後，僱請三十多個腳伕才挑回家。這種對原作的「失真」，卻適足以反映社會人情的「真」——至少是作者基於自己經驗所認知的真。進一步說，倘若引〈杜子春三入長安〉來作為隋代歷史的證據，不啻是緣木求魚，但以此來參照明代社會人們對富戶的認知，卻不失為可行的辦法。

### 第三節 明清變遷下的士人處境

余英時探討明清變遷之際社會文化轉折時，特別提到小說和戲曲興起，所凸顯的時代意涵。他認為小說演述的內容已反映了士商關係的變化，而知識分子主動投入通俗文學創作，創造出「文人小說戲曲」一詞，亦意味著一個新的讀者群已經形成。他說：「自十六世紀以後小說與戲曲已經成為通俗文化的核心，並且由文人與商人共享。重要而應該注意的是明清士商界線模糊後以後，『士』一辭也有了新的社會意義。」<sup>48</sup>

明清社會變遷，其中一大要即為經濟發展，造成商人地位抬頭，從而打破了傳統士、商涇渭分明的畛域。這個改變非自始自明代，而是由宋朝逐漸累積發展，到16世紀明中葉轉而顯著。清人沈堯曾分析了這個現象：

宋太祖乃盡收天下之利歸於官，於是士大夫始必兼農桑之業，方得贍家，一切與古異矣。仕者既與小農爭利，未仕者又必先有農桑之業方得給朝夕，以專事進取，於是貨殖之事益急，商賈之事益重。非父兄先營事業於前，子弟既無由讀書以致通顯。是故古者四民分，後世四

<sup>48</sup> 余英時，〈明清變遷時期社會與文化的轉變〉，收入於余英時等著，《中國歷史轉型時期的知識分子》（臺北：聯經出版事業公司，1992），頁42。

民不分。古者士之子恒為士，後世商之子方能為士，此宋、元、明以來變遷之大較也。天下之士多出於商，則織嗇之風益甚。然而睦婣任恤之風往往難見於士大夫而專見於商賈，何也？則以天下之勢偏重在商，凡豪傑有智略之人多出焉。其業則商賈也，其人則豪傑也。為豪傑則洞悉天下之物情，故能為人所不為，不忍人所忍。是故為士者益織嗇，為商者轉敦古誼。此又世道風俗之大較也。<sup>49</sup>

這段文字經常為學者引用，作為明中葉以後士商關係發生變化的佐證。在這裡特別要指出的一點，就是「天下之士多出於商」，儘管此一的描述未必精確，但它點出了一個現象，就是在明中葉以後，士人能否「讀書致顯」，財富的因素愈趨關鍵；士人面臨了來自商人的競爭，同時士人集團內部，因「仕者既與小農爭利，未仕者又必先有農桑之業方得給朝夕」而產生矛盾。儘管科舉的競爭自始存在，但此一時期的士人，所面臨的處境卻更為複雜。

甚至娼優隸卒之子弟，也投入了科舉。<sup>50</sup>士大夫對此一現象產生了兩極化的反映，有的贊成，有的堅決反對，就是同一個人的態度也可能前後矛盾。<sup>51</sup>士大夫階層的矛盾心態，反映了他們對於一個有悖於傳統的新現象，產生不知該怎麼解釋的焦慮，又不確定是要排拒，還是予以接納。

不論商人或賤民階級的競爭，或是社會經濟條件的變化，都使得明代中葉以後，士人面臨了新的處境。狹義而言，士人面對生存的壓力，面對殘酷

<sup>49</sup> 沈堯，〈費席山先生七十雙壽序〉，《落帆樓文集》卷24，收入《叢書集成續編》，135冊(上海：上海書店，1994)，頁662。

<sup>50</sup> 岸本美緒，〈明代的應考資格和身份感覺〉，收入黃寬重(主編)，《基調與變奏：七至二十世紀的中國》第三冊(臺北：國立政治大學等，2008)，頁273-275。

<sup>51</sup> 岸本美緒，〈明代的應考資格和身份感覺〉，收入黃寬重(主編)，《基調與變奏：七至二十世紀的中國》第三冊，頁275-278。

的科舉競爭，往往必須對個人生涯做出取捨。廣義來說，這股壓力更促成了明代思想上的變化。本文所希望探討的，便是在這股壓力下，士人個人所感受到的「處境」。正如余英時所指出的，馮夢龍和凌濛初兩人，都是明代「文人小說戲曲」的主要創作者，「三言」和「二拍」，更是他們的代表之作，是以本文將以「三言二拍」為主要考察的文本。在這一系列的小說中，一方面對明末社會現象有細膩描寫，一方面也提出了他們心目中理想的模式。透過這樣的作品，我們或許可以更貼近當時情境，並對在此一處境下的士人心態，產生進一步理解。儘管小說中的細節，諸如對話、人物神情等，均出自於作者的虛構，但這些虛構的目的是為了「復原」場景，使讀者能「觸性性通，導情情出」，產生共鳴。

特別要說明的是，本研究無意把「三言二拍」所描述的現象，和明代社會劃上等號。但是小說畢竟建構出了一個社會，並將形形色色的人投入這個世界裡，由於這些小說具有「士商共享」的特性，它所折射出的世界，也大致由這群人所「共享」。而小說中所反映出的觀點，也往往是折衷的意見，而不是單向發展的個人理念。但也正因此一特性，使其觀點更具有普遍性，而此一普遍性，也提供了本研究展開的立基。

