

論觀音感應故事敘事結構模式化的原因 一個文學類型的觀察

林淑媛/清雲技術學院副教授

摘要

佛教中廣為人熟知的菩薩莫過於觀世音菩薩，其中與《法華經·普門品》的流傳有密切關係，將觀世音菩薩聞聲救苦的慈悲精神闡述無疑。信眾一心念菩薩聖號，蒙菩薩救度的經驗稱之為「感應」，將這種宗教現象記錄下來的自六朝即有三本觀音感應故事集，南朝宋·傅亮的《光世音應驗記》、南朝宋·張演《續光世音應驗記》、南朝齊陸倕《繫觀世音應驗記》，它們其中所收錄的感應故事呼應《法華經·普門品》的流行，一般被稱為輔教之書，同時因為文體的關係，被列為小說中的志怪類。這類感應故事的敘事結構從六朝已來即呈現模式化現象，並不因小說藝術的發展而在敘事技巧方面有更多發揮，本文從敘事學的角度對造成這種現象的原因作初步的探討。結果認為宗教文學往往以宗教性為構成文體的第一因，它不僅決定了文體的內涵，同時也影響文體的形式發展。

關鍵詞：觀世音、感應、敘事

• 前言

佛教觀世音菩薩的感應故事（或稱靈驗、靈應、應驗），與觀音信仰的傳播有密切關係，這些感應故事可以作為了解社會文化的信仰實態，例如六朝三本觀音感應故事集，南朝宋·傅亮的《光世音應驗記》、南朝宋·張演《續光世音應驗記》、南朝齊陸倕《繫觀世音應驗記》，它們其中所收錄的感應故事呼應《法華經·普門品》的流行，也有助於認識六朝社會的民眾信仰觀音的心理背景。從文學的角度而言，這些感應故事是佛教類志怪小說，具有小說的藝術價值。

不過正如孫昌武先生既肯定了六朝的三本感應故事的文學價值，同時也遺憾感應故事自六朝後就了無新意，這引發了本文的探索動機；因為從中國小說的發展歷史而言，六朝無論志怪或志人小說雖有其藝術特色，但仍不脫粗陳梗概的敘事風格與作者採取記錄的心態，而唐代傳奇就不同，如魯迅云：

小說亦如詩，至唐代而一變，雖尚不離於于搜奇記逸，然敘述宛轉，文辭華豔，與六朝之粗陳梗概者較，演進之跡甚明，而尤顯者乃在是時則始有意為小說。胡應麟《筆叢》三十六云：「變異之談，盛於六朝，然多是傳錄舛訛，未必盡幻設語，至唐人乃作意好奇，假小說以寄筆端。」其云「作意」，云「幻設」者，則即意識之創造矣。

唐代小說的創作基本上始稱為「作意好奇」是有自我意識的創作，與魏晉以「傳錄舛訛」的「記錄」心態不同，即使是志怪題材，在唐人筆下也呈現出不同風貌，所謂「傳奇」一詞，魯迅解釋：

傳奇者流，源蓋出於志怪，然施之藻繪，擴其波瀾，故所成就乃特異，其間雖亦或託諷喻以紓牢愁，談禍福以寓懲勸，而大歸則究在文采與意想，與昔之傳鬼神明因果而外無他意者，甚異其趣矣。

唐代作者以豐贍的文采，情節的曲折變化鋪寫神怪的世界，著意審美的效果和魏晉時期的作者只是為傳鬼神、明因果的著眼點不同。

以上就文學的藝術與作者的心態而言，唐代皆有長足進步，即使是志怪類亦有可觀，我們不禁疑惑為何感應故事反而沒有新意？魯迅歸諸作者寫作心態的不同，這可以作更深入的分析。我們如從歷史上考查，以唐代為例，唐代佛教的盛行，宗派的創生與林立，涉及宗教經驗的感應故事大量制作，湯用彤介紹隋唐佛教著述時提及隋唐此類書極多，他所引專記感應者有《旌異傳》、《善財童子諸知識錄》、《仁壽舍利瑞記》、《捨利瑞圖經》、《靈異志》、《寺破報應記》、《感應傳》、《集神州三寶感通傳》、《道宣律師感通傳記》、《冥報拾遺》、《法華傳記》、《華嚴經傳記》、《金剛經鳩異》等等，我們可以從隋唐咸認為佛教最興盛時期來推想，佛教一直強調「實踐」為本，在實踐中產生諸如感應的宗教現象是不足為奇的；其次感應的現象也往往可能成為宗教宣傳的手段，因此這類感應故事在隋唐會源源不斷被制作出來。以釋道世《法苑珠林》的內容為例，他在說明佛教歷史與教義時，特意設「感應緣」收錄故事以證明教義的真實可信。另外道教著述中，就寫入不少道教的靈驗故事。在這些隋唐的著述中仍有大量觀音故事，只是它們大都附於《法華傳記》中，而沒有觀音感應專書的制作，這應與天臺宗強調《法華經》的重要有關。從宋代《太平廣記》這本重要保存古小說的類書中，它專設觀音感應故事類來思索，就發現這是不尋常的現象：為何感應故事未隨著小說文學技巧的進展而推陳出新？這涉及宗教文學的問題，也就是影響宗教文學的因素到底有那些扮演重要的因素？此因素，從美學角度而言，是正面的或負面的。

為解答問題，我們可以從文體的本身著手，本文所切入的焦點是感應故事這種文體，藉由形成這種文體的因素思索建構宗教文學類型的諸種因素。

文體一詞，在文學研究中頗常出現，它的詞義所指涉的如陶東風平所說：

文體就是文學作品的話語體式，是文體的結構方式。如果說，文體是一種特殊的符號結構，那麼文體就是符號的編碼方式。體式一詞在此意在突出這種結構和編碼方式具有模型、範型的意味。因此，文體是一個揭示作品型式特徵的概念。

將文體視為「符號結構」指的是它是文學作品的話語體式；「符號的編碼方式」指文體也是種結構方式，這樣的文體觀念至少必須涉及四方面的問題，同時也形成四種相應的研究角度，第一它與語言學有關，以語言學方法為基本方法，主要在文本內部描述文體的特徵及其構成，不涉及作者、接受者及社會文化背景，如結構主義、敘事學等；第二文體由作家所創造，與作家的個性心

理特徵與文體意識相關，如心理學方法；第三文體亦與接受者相關，文體的接受與效果與讀者有關，如接受理論與闡釋學；第四文體無法離開它的社會文化土壤，語言現象本身就是社會文化現象，文體的建構與解釋都是在社會文化背景之下進行，從社會背景角度可以提供宏觀研究框架，如文學社會學、馬克思主義等。不過，解讀一種文體的構成的原因，勢必關涉四種層面才能得其全貌，例如由語言學角度分析其語言的編碼方式，至於作者何以如此編碼則與其個性心理特徵與文體相關意識有關；其文體相關意識則受文化因素的影響；讀者對此文體的預期會反饋至文體的構成。

從文體的性質判斷，感應故事屬於敘事文學無疑，敘事文學的研究可以採取敘事學的法來分析。敘事學理論將小說視為敘事中的一種類型，與傳統對小說的看法不同，舉一例說明，結構主義的基本前提是所有故事都由成規和想象形成，取代傳統認為小說是生活的如實表現，因此，他們試圖找出存在於神話、民間故事、科學小說、幻想作品、自傳、偵探小說以及寫實小說的成規，試圖解釋語言、社會和頭腦如何有助於文學成規的形成。整體而言，如(美)華萊士·馬丁所說：小說敘事學所關涉的層面包括作品的形式分析、它的文學傳統、敘事者、讀者，社會背景下的文化成規。

為了從文體的角度說明感應故事所以形成模式化的原因，運用敘事學理論說明，因此本文重點主要分為：一、敘事學理論分析感應故事的敘事模式，二、說明其形成的原因。如前所述，原因的探索可以從四種角度，四者又息息相關，但本文暫時只處理文體的敘事結構以及由作者角度去分析其文體構成的原因，其次，所選用資料則以六朝的觀音感應故事為範圍，原因是此時期的感應故事已成為敘事模式化的現象。

• 感應故事的敘事模式

關於敘事學的理論雖然派別很多，不過有些共同的分析方式，如就作品的敘事結構分析，可以區分為表層結構與深層結構，對作品的結構，依傳統的看法：「結構是對人物、事件的組織安排，是謀篇布局、構成藝術形象的重要的藝術手段。」它的重要性，如劉勰《文心雕龍·附會》所云：

何謂附會？謂總文理，統首尾，定與奪，合涯際，彌綸一篇，使雜而不越也。若築室之須基構，裁衣之待縫緝矣。……凡大體文章，類多枝派，整派者依源，理枝者循幹，是以附辭會義，務總綱領，趨萬途於同歸，貞百慮於一致，使眾理雖繁，而無倒置之乖，群言雖多，而無紛絲之亂，扶陽而出條，順陰而藏跡，首尾周密，表裏一體，此附會之術也。

結構是將原本未經處理的素材加以處理安排，才能形成有意義的組織，像蓋房子需要地基，製衣需要裁剪的道理一樣。這裏結構是個動詞。而本文所指的敘事模式是在文本如何形成一個完整的有機體，而有機體所以形成的手段與方式有固定的模式，結構則涵有指涉有機體的架構形式與形成的方式，結構則兼作名詞與動詞的作用。

從敘事學而言，敘事模式為敘事結構，敘事人物，敘事時間與敘事視角與敘事空間等之組織而成，敘事模式內蘊的主題義涵往往是道與技的相合關係，技是敘事模式，為形式層面；道即其宗教義涵，為內容層面。通過敘事模式，進而了解其宗教義涵，此宗教義涵往往涉及文化的心理。

敘事結構，正如杜里沙所說：

敘述性作品的結構理論並不能簡化為不變元素的研究。……敘述結構裏沒有一個層次是屬於永不變化、永不創新的『閉塞系統』；另一方面，也沒有一個結構層次是完全沒有固定形式和重覆的。敘述文學並沒有一套固定、宇宙性的『文法』；同時作者的習性和特點也不是可以無限制自由呈現的。每件敘述性活動既服從固定模式，也同時是創造模式和毀滅模式的。

敘事性作品的敘事結構並沒有形成閉塞不變的系統，會隨著作者、作品、時代等因素而產生變化。有時形成某種固定模式，有時又有創新，產生新的模式。考察感應故事，作為歷史性文類，呈現固定的敘事模式，但在歷史的演變中，本來應該隨著「結構勢能」的改變而有不同的敘事模式的產生，但是實際情形是形成固定的模式，這種模式已經具有「模範」、「典型」的意涵。為了說明感應故事的敘事特色，宜對敘事學中諸如情節、人物、時間、角度四項先作說明。

一、情節：敘事學所指的情節，不同於一般所說的「故事」。一篇敘事作品由一系列的事件組成，情節是「故事從某種狀態到另一種狀態的轉化」，因此事件必有其過程。一般而言一篇敘事作品至少必有兩個事件，這些事件構成一個序列。而序列必有可讀性，「可讀性指的是故事中的事件必須安排得能夠激起讀者的興趣，使他渴望看到下一步將會發生什麼事，某一人物，某個場面將會發生什麼變化；衝突危機是否得到解決？將以什麼方式解決等。」可讀性涉及事件與事件之間的連繫安排，這種連繫包括時間、空間、人物、因果關係的組織運用的方式。一篇敘事作品中由不同的事件組成，有的重要，不可缺少，有的較不重要，前者稱為「核心事件」，後者稱為「衛星事件」。以我國的名詞來說就是賓主關係，一般處理賓主關係的原則是「主為重，賓為輕」；「以賓襯主」、「賓主相生」；「既得主，又不棄賓」，是為上乘。核心事件（Kernel）產生連續的或交替事件的可能性。衛星事件 Satellite 通過維持、推遲或延長由它們輔佐或圍繞的那些核心事件去擴充或填充某個序列的輪廓。「由於核心是推進一個序列的行動關節點，它們就不可能被改動、打亂或替換而不從根本上改變那個序列。相反的衛星可以被省略、打亂或（被其它衛星）替換而不改動那個序列。」

布雷蒙提出敘事序列作為敘事的最基本單位，並用它說明功能與功能間的關係。敘事序列又分為基本序列與複合序列兩種。一、基本序列是由三個功能所構成，功能與功能間存在著嚴密的邏輯關係，三者構成不可分割的整體。它們是一個功能以將要採取的行動或將要發生的事件為形式表示可能發生變化（即情況形成）ㄟ一個功能以進行中的行動或事件為形式使這種潛在變化的可能變為現實（即採取行動）ㄟ一個功能以取得結果為形式結束變化過程（達到目的）而這三種功能不一定必然連續發生，這只是種可能的邏輯。

二、人物：敘事人物對故事的組成不能只是集中在事件的組成，因為事件無法自己發生，事件需要某種行動的媒介，即人物。小說中的人物，佛斯特將他分為扁平人物與圓形人物，前者指性

格沒有隨情節而變化，後者則在情節中逐漸變化發展。而敘事學將人物置於與事件的某種序列關係中，依照關係而使人物確定了他的功能。對人物的敘事功能有清楚分判的理論，最有名的是以法·格雷馬斯的角色模式。他依據作品中主要事件的不同功能關係，將人物分為六種不同的角色：（一）、主角與對象，故事中最重要功能關係，便是追求某種目的的角色與他所追求之間的關係，前者為「主角」，後者為「對象」。（二）、支使者與承受者，主角既然要追求某種目標，就可能存在某種引發他行動或為他提供目標和對象的力量。這種力量稱為「支使者」，獲得對象的則稱為「承受者」。（三）、「助手」與「對頭」，它們與對象似乎沒有直接關連，主要作用於主角與對象的關係，在主角追求對象中起「促進」或「阻礙」的作用。

三、時間：結構學者對敘事文中的時間有各種分法，例如傑聶認為敘事文涉及兩個時間，他說：

其一是故事的時間；另一是敷演（或閱讀）的時間。後者當然不是故事裏的時間，但卻是讀者閱讀過程中不能擺脫的經驗，因為閱讀需要時間。這兩層不同的『時間』造成事件的『次序』、『久暫』以及『疏密』等三面的差異。所謂『次序（order）是故事中事件發生的前後次序與它們在敷演上呈現的次序的比較。』『久暫』（*dur e e/duration*）是事件時間長短與敷演時所用時間多少的對照。最後，『疏密』（*frequ e nce/frequence*）則是事件發生的次數與敷演上提及該事件的次數兩者間的比較。

分為故事時間與閱讀時間，是考量了作品與讀者之間的互動，文本在作品與讀者間構成意義，因此形成「次序」、「久暫」、「疏密」的敘事時間。又米克·巴爾則從構成敘述的基本要素將時間主要處理時間的速度（時長）與時間的先後次序，前者指素材佔多少時間的跨度，因此分為轉折與開展兩種類型。後者則有中斷與平行。楊義分為時間速度、時間順序、時間幻化、時間人文文化等層面。因為本文處理已呈現的敘事結構，又敘事時間乃扣合事件的處理，僅分為時間的速度、時間的順序兩部分分析感應故事的敘事時間的特色。

時間的速度，指事件被敘述的時間，佔多少時間跨度，某事壓縮在短暫的時間跨度。

時間的順序，指時間進行的方向，它與敘述的次序有關。「敘述者／人物可以描寫過去（閃開、倒敘）或未來的事件（人物可以猜測未來事件－預感，預期；敘述者可以知道它們－閃開，預敘）。被回憶或被預敘的事件可能距敘述的『現在』分幾種或幾年（距離的變化）。這些事件可能處在整個敘事的時間段之內（內部的倒敘或預敘），或者處在它之外（外部的倒敘或預敘，如當敘述者講述一件發生於故事開始以前的事情時）。插曲可以是也可以不是主要故事線索的組成部分（同敘述或異敘述的「*home*－或*hetero*－*diegetic*」），也可以給主線添進某些先前漏掉的東西（補足性的倒敘）。」

四、敘事角度：敘事角度在敘事學的重要性，正如斯科爾思與凱洛格所言：

所謂敘事，我們指的是所有具有以下兩個特徵的文學作品，即存在一個故事和一個故事敘事者。

也因此故事與敘事者的關係非常複雜，有各種的說法。整體而言，可以概括為三種：（一）、全知視角，敘事角度是變化的，君臨一切的，沒有任何限制。（二）、敘事角度存在於虛構的情境中，甚至定位於某人物，一切都嚴格地依據這一人物的知識、情感、知覺來表現，在這種情況下可以始終採取同一個人物的角度，也可以在敘事中輪流採用幾個人物的角度來表現事件的不同發展階段，還可以採取多重視角，即採取各種人物的視角來反復表現某一事件，這個敘事角度又稱為內在角度。（三）、從故事中非人物性格的某一焦點出發來敘事事件，它排除一切人物的思想情感的傳達而只限於人物的語言、行為、外貌與環境，這種視角又稱為外在角度。

外國對敘事視角的理論如上所述，分類複雜，不過一般而言，中國傳統白話小說採用全知敘事方式，而中國的文言小說也有不少限制敘事的方式，如作者採用第一人稱敘事、作者繼承史傳筆法，以人物為描寫中心，紀其行狀，摹其心理。外在事物除非與傳主發生關係否則一概不述，即使發生關係也從作者角度切入。作家為突出渲染異人的神祕，有意不去直接描寫人的所作所為，而以凡人眼光去觀察造成撲朔迷離的藝術效果。

以上是敘事學中的幾種觀念，運用在分析感應故事，從以下所舉數例說明。

例一：釋法智道人者，其昔為白衣。嘗獨行大澤，忽遇猛火。四面俱有，既欲走，無向。自知必死。因頭面禮觀世音，至心稱念名號。俄而火過，一澤草無遺莖，唯法智所在處容身不燒也。

主角為釋法智道人，其昔為白衣為描寫角色的經歷，標誌這是一個發生在過去的時間架構中，為追述的方式，但進入正文所採取的是依事件進行的順序方式。「嘗獨行大澤，忽遇猛火。……」。自知必死。」這是第一個行動。「因頭面禮觀世音，至心稱念名號。」這是第二個行動。「俄而火過，一澤草無遺莖，唯法智所在處不燒也。」這是第三個行動。事件就在時間順序與因果邏輯合一中開頭而展開而結束。角色模式主角為釋法智道人，對象是解除火難威脅的願望。支使者是觀音，承受者也是主角。無助手與阻礙的出現。

例二：宋元嘉二十六年，青州白苟寺道人，釋惠緣，忽病聾盲，頓失耳眼。自念此非差疾，又無醫藥，唯當誓心歸觀世音，誦此經一千遍，誦數裁滿，耳目不覺豁然自差。

青州白苟寺道人釋惠緣為事件的主角，「忽病聾盲，頓失耳眼。」是第一核心事件為敘事情境的背景，「自念此非差疾，又無醫藥，唯當誓心歸觀世音，誦此經一千遍」這是第二核心事件，他在無法可施之下決志採取行動念觀世音經，仰賴菩薩的力量解除病苦。「誦數裁滿，耳目不覺豁然自差。」這是第三核心事件，敘述實行行動後的應驗結果，即耳目恢復健康。依角色模式而言，道人為主角也是承受者，達成耳目的健康為對象，支使者是觀世音菩薩，這個故事只有四種角色功能。

例三：宋孫道德，益州人也，奉道祭酒，年過五十，未有子息。居近精舍，景平中，沙門謂德曰：「必願有兒當至心禮誦觀世音經，此可冀也。」德遂罷不事道，單心投誠，歸觀世音；少日之中而有夢應，婦即有孕，遂以產男也。

主角為孫道德本為奉道的人，「年過五十，未有子息」為第一核心事件，將中年以後尚未有子嗣的壓力刻畫出來。「沙門謂德曰：『必願有兒當至心禮誦觀世音經，此可冀也。』」這個衛星事件目的是說明孫道德所以採取第二核心行動的原因。他不只聽信了沙門的建議而且由奉道者改為佛教信徒，可見想要有子嗣的願望強烈。因為衛星事件也是在整個故事的順序的時間線上所以組合方式為「鍊接」方式。「單心投誠，歸觀世音」為第二核心事件，孫道德為了求子所以誠心歸念觀世音菩薩，依沙門所教的方式而言應該是誦觀世音經。「少日之中而有夢應，婦即有孕，遂以產男也。」為第三核心事件證明誦經果然有效應，少日之中即指短暫的時間，孫道德達成他的願望。依角色模式主角與承受者為孫道德，助手為沙門，支使者為觀世音菩薩，對象為求得子嗣，共有五個角色功能。

例四：道人釋開達，以晉隆安二年北上壟掘甘草。時姜中大餓，皆捕生口食之。開達為姜所得閉置柵裏，以擇食等伴肥者，次當見及。開達本諳觀世音經，既急，一心歸命。恒潛誦，日夜不息。姜著食柵人漸欲就盡，唯餘開達與一小兒，以擬明日當食之。開達急夜誦經，係心特苦。垂欲成曉，姜來取之。開達臨急欲至，猶望一感。忽然見有大虎從草趨出，跳距大叫。時姜一時怖走。虎因柵作一小穴穿，足得通人，便去。開達仍將小兒走出，逃叛得免。

主角為釋開達，「以晉隆安二年北上壟掘甘草。時姜中大餓，皆捕生口食之。開達為姜所得閉置柵裏，以擇食等伴肥者，次當見及。」為第一核心事件，因為北上掘甘草恰逢羌人發生饑荒只得捕食生人的事，不幸被捕關在柵欄中，隨時會有被吃的危險，他一定得行動解除困境。「開達本諳觀世音經。既急，一心歸命。恒潛誦，日夜不息。姜著食柵人漸欲就盡，唯餘開達與一小兒，以擬明日當食之。開達急夜誦經，係心特苦。」為第二核心事件，在危急之下開達想起平日所誦持的觀世音經，冀望誦經的神力能化解危難。「垂欲成曉，姜來取之。開達臨急欲至，猶望一感。忽然見有大虎從草趨出，跳距大叫。時姜一時怖走。虎因柵作一小穴穿，足得通人，便去。開達仍將小兒走出，逃叛得免。」衛星事件以組合關係的鏈接式加入敘事序列中。「開達仍將小兒走出，逃叛得免。」第三核心事件。依角色模式而言主角為釋開達，承受者也為釋開達，對象為逃離被食的厄難，支使者為觀世音經，助手為大虎，共有五種角色功能。

例五：蓋護，山陽人也，嘗繫獄應死。至心誦《觀世音經》，三日三夜，心無間息。忽於夜中眼見觀世音，又放光照之。即時櫟械自脫，戶自開，光便去。護出去，隨光而走，得二十里地，於是光滅，護亦宿草中，明日徐去，得免。

故事主角為蓋護，「嘗繫獄應死」為第一核心事件，為故事的敘事情境，犯法當斬的囚犯想要活命之下必須採取行動。「至心誦《觀世音經》，三日三夜，心無間息。」為第二核心事件，在情急之下他唯有至心誦《觀世音經》，經過三日三夜仍然一心一意未有改變可見他的虔誠專注。「忽於夜中眼見觀世音，又放光照之。即時櫟械自脫，戶自開，光便去。護出去，隨光而走，得二十里地，於是光滅」鍊接的這個衛星事件很不可尋常，既有櫟械自開、囚門自開又有光的出現引路逃離。「護亦宿草中，明日徐去，得免。」為第三核心事件，蓋護終於在觀世音菩薩的幫助下達成願望。依角色模式而言，主角與承受者為蓋護，支使者為觀世音菩薩，助手為光，對象為解除囚禁與死亡。

從以上所舉例子可以發現它們有共同的敘事方式，主要是以情節為主，它往往由三個核心事件（不滿意狀況的產生）、（求觀世音菩薩）、（願望的達成）構成，在核心事件中組合或聚合的事件通稱為「衛星事件」，它們扮演「推進」或「阻礙」事件的發展，以造成懸念的效果。角色模式，可以分爲主角：求願的人，支使者：觀世音菩薩，「對象」：爲願望的達成，「承受者」：爲願望所及的人，在爲自己祈求的故事中，主角與承受者往往合一。「助手」：幫助主角。「阻礙」：障礙或考驗的功能。此種方式不僅出現在六朝三本感應專書中，所出現在後來的專書中。形成一種共同的敘事模式。

這種敘事模式的產生，必然有其文體發生的因素，從作家的角度而言，可以從文化的角度思考，探索作家在文化思維下形塑的文體學。

• 文化中形塑而成的文體意識

文體意識，如陶東風所說：

在作家的精神結構中，有一個與文體創造關係尤爲緊密的方面，即作家的文體意識。所謂文體意識，即一個人在長期的文化薰陶中形成的對文體特徵的或明確或朦朧的心理把握。我們知道，文體，尤其是文類文體，常常是慣例化的、規範化的，它是一種相對穩定的語言操作模式。

「文體意識」是指作者在文化的氛圍中，由教育、社會的不斷學習而形成的，肯認某種文體必具有的特徵。它的形成，若從起源探索，追溯到某一位或一群作家的創造性實踐，此實踐的結果，經由以後作家自覺或不自覺的模仿其體式，獲得了一定程度的有效性、權威性，因而成爲一種傳統和慣例。這種慣例爲作者所認可和尊重，逐漸內化爲文體意識、文體期待等心理現象。因此我們可以說作家文體意識的產生應從文化傳統中去考察。以此立場去思索作者撰寫感應故事的「文體意識」爲何？從文化傳統而言，深受「史學傳統」的影響，此以影響表現在依附史傳傳統以獲得地位的提升，提高感應故事的價值，同時也是借鑑史傳的寫作傳統富有客觀寫實的精神。

（一）、作家的著述的精神態度深受「史學傳統」影響。

小說一詞最早見於《莊子·外物》：「飾小說以干縣令，其於大達亦遠矣。」小說是瑣碎小道與大達形成對照性質，此小說並不具有文體意義。又桓譚《新論》：「小說家合殘叢小語，近取譬論，以作短書，治身理家，有可觀之詞。」殘叢小語爲其形式，近取譬論爲其寫作特色，治身理家爲其功用，桓譚明確的說明小說的性質與價值。又班固《漢書·藝文志》：「小說家者流，蓋出於裨官，街談巷語，道聽途說者之所造也。」《漢志》借聖人之言，肯定芻蕘狂議是可觀的小道。小說家出於裨官，與史職有相當關聯，如康來新先生所說：「正史與裨史，亦是歷史與小說在『史』的範圍內的分工。」「從一開始，史官與史官文化便盤據了小說的發展生態，兩者依存關係密切，可視爲生命共同體。」「宣教與補史的使命感，促成志怪的繁興，小說與史學相互滲透起來。」凡此種種皆說明史書與小說的關係密切，這種關聯性，魏晉即有清楚的意識。

如晉干寶對志怪的看法，〈搜神記序〉：

雖考先志於載籍，收遺佚於當時，蓋非一耳一目之所親聞睹也，又安敢謂無失實者哉？衛朔失國，二《傳》互其所聞；呂望事周，子長存其兩說，若此比類，往往有焉。從此觀之，聞見之難，由來尚矣。夫書赴告之定辭，據國史之方冊，猶尚如此，況仰述千載之前，記殊俗之表，綴片言於殘闕，訪行事於故老，將使事不二跡，言無異途，然後為信者，固亦前史之所病。然而國家不廢注記之官，學士不絕誦覽之業，豈不以其所失者小，所存者大乎？今之所集，設有存於前載者，則非余之罪也。若使採訪近世之事，苟有虛錯，願與先賢前儒分其譏謗。及其著述，亦足以發明神道之不誣也。群言百家，不可勝覽；耳目所受，不可勝載。今粗取足以演八略之旨，成其微說而已。幸將來好事之徒錄其根體，有以游心寓目而無尤焉。

志怪的價值有三：一、可供統治者借鑑；二、明神道之不誣的宣教作用；三、讀者有游心寓目的快感。

被視為小道的小說，本來不登大雅之堂，當要提升它的地位，所採取的途徑是比附史傳傳統，所謂小說亦具有借鑑的功能。

佛徒為宣教目的所撰的內容章皇鬼神，稱道靈異必需面對中國文化中的批評，如孔子不語怪力亂神、王充《論衡》之所彈譏。為了避開這類批評，最方便的方法是將故事依傍於史傳，因為中國的經史子集分類，不只是類型意義而已，尚涵有價值判斷。

我們從「感應故事」在正史的歸類問題，正反映史家對它的性質的看法，在正史中以《隋書·經籍志》、《舊唐書·經籍志》、《新唐書·藝文志》為例，《王氏感應傳》、《陰德傳》、《近異錄》、《補續冥祥記》、《研神記》、《靈異記》、《因果記》、《續異苑》、《真應記》等書，《隋書·經籍志》、《舊唐書·經籍志》都歸在史部雜傳類，《舊唐書·經籍志》歸在「乙部史錄雜傳類」。這說明在唐代以前，正史承認志怪小說具有史書的性質，而「雜的不純粹性正是小說的混血的事實。」宋代歐陽脩撰、《新唐書·藝文志》則嚴守儒者立場，將這些書歸類於小說，除了《陰德傳》外。

「感應故事」依傍史傳的作法，另外由取名為「傳」、「記」就可看出端倪。這兩種文體有它們自己的特質。

關於「記」，徐師曾《文體明辨·序說》云：

按《金石例》云：『記者，記事之文也。』〈禹貢〉、〈顧命〉，乃記之祖，而記之名，則昉於《戴記》〈學記〉諸篇。厥後揚雄作〈蜀記〉，而《文選》不列其類，劉勰不著其說，則知漢魏以前，作者尚少，其盛自唐始也。其文以敘事為主，後人不知其體，顧以議論雜之。故陳師道云：『韓退之作記，記其事耳，今之記乃論也。』蓋亦有感於此矣。然觀〈燕喜亭記〉已涉議論，而歐蘇以下，議論寢多，則記體之變豈一朝一夕哉？故今採錄諸記，而以三品別之，如碑陰之例，欲使學者得有所考而去取焉，庶乎不失其本意矣。

「記」，記事之文，以敘述情節為其特色；在記事中雜以議論，則是種變體，在歐陽修、蘇軾以下，更多這種在敘事中雜以議論的現象。

至於「志」的特質，徐師曾，《文體明辨·序說》說志云：

按字書云：『志者，記也，字亦作誌。』其名起於《漢書》〈十志〉，而後人因之，大抵記事之作也。諸集不多見，姑採一首錄之。他如墓誌，別為一類，此不概列云。

綜上所列，無論是記或志，其內容為以事為主，即以情節為記述的中心。

這種記與志合稱為「記事」，徐師曾《文體明辨·序說》記事云：

按記事者，記志之別名，而野史之流也。古者史官掌記時事，而耳目所不逮者，往往遺焉；於是文人學士，遇有見聞，隨手記錄，或以備史官之採擇，或以裨史籍之遺亡，名雖不同，其為記事一也，故以記事括之。今取數篇，以備一體。嗚呼，史失而求諸野，其不以此也哉！

凡此數種，都說明比附史傳的作法，歸於魏晉志怪之流的佛教類小說，諸如光音應驗記等書，可說是如此比附史學的文化意識的產物，最大的明顯影響是表現出模擬史學的寫作風格，即實錄的精神。

（二）書寫美學風格是「客觀寫實」的精神。

揚雄在《法言·重釐》中稱許司馬遷的《史記》：「太史遷曰實錄。」「實錄」精神表現兩種涵義：第一是不語怪力亂神，指出題取材的判斷標準。第二是堅持歷史事件的真實性，反對歪曲歷史事實，即創作態度需以真實性為優位考慮。

史書的實錄精神「其文直，其事核，不虛美，不隱惡。」也就是干寶〈搜神記序〉所強調的：「雖考先志於載籍，收遺逸於當時，蓋非一耳一目之所親聞睹也，亦安敢謂無失實者哉！」載籍所傳的是歷史事實，耳目親見是現實事實，二者都合乎事實。

我們從感應故事中不斷出現的筆法證明，感應故事處處強調真實性的痕跡。如第三人稱的敘事角度，整個故事幾乎全為第三人稱的敘事角度，作者扮演的作用，對所有事件之發生與過程與結果似乎「親臨現場」毫不遺露。即使為親自聽當事者所描繪的經驗也是採第三人稱的角度，作者保持超然客觀的態度，以證明這是實錄。又如多重敘事聲音，敘事學將敘述聲音分為缺席的敘述者（敘事作品中難以發現作者的身影即敘述的聲音）及隱蔽的敘述者（聽見一個聲音在敘述一個事件一個人物一個環境，但不知道這些聲音來自那裏，分為一般直接引語，一般間接引語，自由直接引語、自由間接引語）及公開的敘述者。感應故事在核心事件中往往採用「隱蔽的敘述者」第三人稱的方式，其中若有對話則直接引用，而在衛星事件且往往出現在第三核心事件之後者，往往採用「公開的敘述者」，無論如何這種敘述聲音呈現多音的現象，保留由口語講述到形成書面書寫的痕跡。

• 作家的宗教體驗所構築的文體意識

前已論述作家的文化意識如何形塑他們的文體意識，主要是在強大的史學傳統中形成，成為潛在的或明顯外現的表現，所以稱為潛在，則指這是作家在文化氛圍中成長，透過教育、社會種種文化諸種因素中形成，而內化為作家的意識。

對於感應故事的作家而言，他們的宗教意識是另一個形塑其感應故事文體的重要原因，是明顯而外現的，也就是作家的宗教信仰與體驗對其所描寫的題材的意識與自覺。他們誠如魯迅所說是「凡此，皆張皇鬼神，稱道靈異」「意在自神其教」以下逐次說明。

（一）、自神其教的宣傳動機

前述干寶說明撰述搜神記的目的是有三種，張慶民指出魏晉南北朝佛教志怪之撰術與傳播，有佛徒之編撰異僧傳以弘教、士族編撰佛教志怪以揚法、文人之編撰佛教志怪以賞心，無論是異僧的特殊能力或佛菩薩的神通變化，都是只有「發明神道之不誣」的宣教目的，它們對宗教的信仰下所形成的動力，相信靈驗為實有。這種的宗教信仰實有時代的因素。

東晉開始，信奉佛教的皇帝越來越多，如晉元帝、明帝、哀帝、孝武帝等，帝王奉佛對佛教的傳播必能產生有利的條件。不僅帝王，貴族大臣也有很多信奉佛教，可以說貴族與沙門交往為東晉佛教的一大特色，東晉貴族與沙門交往情形，如王導與竺法義、竺道潛、康僧淵、帛尸梨密多羅等，欽超與竺法汰、竺法曠、支遁等，此外如與庾亮、王岷、謝鯤、王羲之、孫綽等都曾與沙門有密切交往。清 · 彭際清記載東晉貴族的佛教信仰：

東晉之初，風教漸廣，王導、庾亮、周顛、謝鯤、桓彝之屬，皆嘗與梵僧尸梨密多羅遊，謝安居東山，降心支遁。……至於王羲之、坦之、珣、許詢、習鑿齒，各與淄流、津接大率名言相永，自標遠致。……殆至晉宋之交，始有東林之盛，應化神靈，繼此騰集矣。

兩晉之際，中原有不少名僧避難渡江，在南方積極傳播教義。他們與信奉佛教的貴族名士交往密切，或共游山水、或共屬文賦詩、或談玄說法、或奉齋禮佛。

貴族名士的信奉佛教，一般認為是魏晉佛法興盛的原因之一，如湯用彤說：

西晉天下騷動，士人承漢末談論之風，三國曠達之習，何晏王弼之老莊，阮籍嵇康之荒放，均為世所樂尚。約言析理，發明奇趣，此釋氏智慧之所能弘也。祖尚浮虛，佯狂遁世，此僧徒出家之所以日眾也。故沙門支遁以具正始遺風，幾執名士界之牛耳。而東晉孫綽，且以竺法護等七道人匹竹林七賢。至若貴人達官，浮沉亂世，或結名士以自炫，或禮佛陀以自慰，則尤古今之所同。

「約言析理，發明奇趣」這是魏晉清談之風，名僧如支道林與士人來往談辯，成為一時風尚。佛教與世族關係密切，清談中談佛理的現象到了南北朝的南朝依然盛行。湯用彤說：

晉時最重世族，西晉時阮瞻與劉劭已與僧遊，東晉時王謝子弟常與沙門交友，……蓋世尚談客，飛沈出其指顧，榮辱定其一言。貴介子弟，依附風雅，常為能談玄理之名俊，其賞譽僧人，亦固其所。

自永嘉衣冠南渡後，至宋初士大夫依然崇尚玄談。世族與佛教關係，可以說魏晉南北朝世族與佛教的關係主要表現在「清談」，這是名理玄風之尚。不過，在名理玄談之外，世族奉佛是否只有清談的這一面相？如孫綽《喻道論》已經視儒佛一致，肯定儒家治表，佛教治本的社會作用。又 郗超《奉法要》的內容主要是三歸依（歸依佛、歸依法、歸依僧）、行五戒（不殺生、不盜、不淫、不欺、不飲酒）守十善（身不犯殺、盜、淫，意不嫉、恚、癡，口不妄言、綺語、兩舌、惡口共為十善），明業果（三世因果報應）與行六度（施、戒、忍辱、精進、一心、智慧）等偏重於佛教實踐層面。

東晉 · 謝敷，據《晉書》卷第九十四，列傳第六十四的〈隱逸傳〉所描述：

謝敷字慶緒，會稽人也。性澄靖寡欲，入太平山十餘年。鎮軍

