

東 海 大 學
中國文學系碩士班
碩士論文

凌濛初兩拍故事之荒謬喜劇與諧
謔風格研究

指導教授：許建崑教授

研 究 生：陳采絜

中華民國 104 年 01 月

致謝辭

本論文能完成需感謝我的指導教授許建崑老師，在論文寫作期間，因為本人從事高中教職，無法像一般的學生可以有很多時間到圖書館去查資料，我的時間有限，老師將他研究室有關《兩拍》研究的書籍全部借給我，讓我節省很多時間到圖書館查資料。再來，今年的暑假我才有時間可以全心的投入論文的撰寫，很感謝老師在我每完成一章就先丟下他手邊繁忙的事務先幫我看論文，約時間和我討論論文要注意及需修改的地方，整個暑假都是如此重複，因此，可以很順利地從六月中一直寫到十一月底終於把論文完成，期間的辛苦、遇到的挫折、瓶頸自不可言喻，如人飲水，冷暖自知。

接著要感謝的是我的先生，幫我照顧兩個可愛的小孩，處理一切的家務，使我可以無後顧之憂，全心全意的完成研究所的學業，第三年又能讓我把論文順利地寫出來，真的是很感謝他，讓我在工作、學業忙得焦頭爛額，幫我分擔了家庭這一個部分。兩個小孩漸漸長大，很貼心、懂事，知道假日媽媽要到圖書館忙功課，因此，也都很自動的媽媽要出去忙，不會哭著吵鬧，會笑笑跟你說再見，叮嚀你早一點回來，讓我覺得要趕快把論文完成，才可以有時間陪他們一起成長。

陳采絮 謹誌於

東海大學中國文學系

中華民國一零四年一月

凌濛初兩拍故事之荒謬喜劇與諧謔風格研究

摘要

晚明之際，市民階級的興起與思想解放，從馮夢龍的《三言》故事內容充滿同情、人道關懷、溫暖，直到凌濛初《兩拍》則是作者邀請讀者一起嘲弄故事中人物的愚行，內容上充滿荒謬喜劇色彩與巴赫金「狂歡化」理論有異曲同工之妙。《三言》與《兩拍》基本上變化不大，唯一有變的部分是在語調及風格。本文探討：《兩拍》故事素材、敘事技巧與主題之演化，尤其著重在故事的荒謬喜劇，凌濛初其實並不訴諸讀者的同情，他把全部諷刺的努力都用在譏嘲愚行與罪惡上，因此，作品的喜劇所處理的題材是善意的策謀或某種對社會有利的好運，常見的是婚姻方面的幸運。此喜劇性與巴赫金(Mikhail Bakhtin, 1895—1975)的狂歡化相似，故用來審視明清時期的小說，發現明清小說敘事漸漸擺脫歷史理性的約束，通過作家思維的狂歡化、小說體裁的狂歡、作品世界的狂歡，把小說敘事推向了古典文學的巔峰，也找到了另一個重新審視明清小說敘事的獨特視角。另外，諧謔話語的諷刺藝術手法，將參考韓南(Hanan)教授分為溫和的諷刺、尖刻的諷刺，凌濛初的《兩拍》兼兩者而有之，至於語言運用雙關、俚語俗語、方言、歇後語等，這些技巧的成功使用就是讓《兩拍》呈現出荒謬喜劇的特色與諧謔風格。

關鍵詞：狂歡化、荒謬喜劇、諧謔、愚行

目次

第壹章 緒論	
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍.....	6
第三節 前人研究狀況概述.....	18
第四節 研究方法.....	24
第貳章 《兩拍》素材、敘事技巧與主題之演化	
第一節 《兩拍》的故事素材.....	28
(一) 故事來源.....	28
(二) 素材改編模式.....	30
(三) 故事主體建構.....	34
第二節 《兩拍》的敘事技巧.....	36
(一) 敘述者虛擬說書場景.....	36
(二) 敘述者干預.....	40
(三) 程式化的話本體制.....	43
(四) 情節建構.....	48
(五) 敘事語言.....	49
(六) 敘事時間.....	50
(七) 靈活的敘事視角.....	52
第三節 《兩拍》主題.....	57
(一) 命運主題—巧合、因果、命定、姻緣天定.....	57
(二) 情慾主題—私訂終身、紅杏出牆、妓院愛情、跨界情愛、僧尼淫亂.....	60
(三) 兩性主題—主張兩性平等，反「男尊女卑」.....	62
(四) 商人主題—發跡變泰.....	63
(五) 公案主題—揭露「官即盜」、「盜即官」.....	65
(六) 靈怪主題—勸善懲惡.....	67

第參章 《兩拍》故事的荒謬喜劇	
第一節 荒謬喜劇的構成.....	73
(一) 喜劇基本形態.....	73
(二) 人物喜劇化.....	75
第二節 喜劇性的修辭設置.....	80
(一) 喜劇性情節.....	81
(二) 喜劇性性格.....	83
(三) 喜劇性結局.....	83
第三節 命運的喜劇.....	84
(一) 宿命論的表現.....	85
(二) 「天理」的信仰.....	86
第四節 狂歡化色彩.....	88
(一) 笑謔性狂歡意識.....	88
(二) 敘述/角色話語的兩重悖反.....	96
(三) 喜劇性手法.....	99
第肆章 《兩拍》諧謔話語的諷刺藝術手法	
第一節 諧謔諷刺故事的展現.....	109
(一) 揭露愚行，叱責惡行.....	110
(二) 事與願違，自食其果.....	111
(三) 前後對照，醜態自見.....	112
(四) 言過其實，陷入窘境.....	113
(五) 弄巧成拙，當面戳穿.....	113
(六) 口是心非，暴露真相.....	114
第二節 喜劇諧謔話語的使用.....	115
(一) 雙關修辭.....	117
(二) 變格比擬.....	118
(三) 仿擬.....	119
(四) 俚語、俗語、歇後語、方言.....	120

第三節 諧謔諷刺的技法.....	127
(一) 冷諷熱嘲.....	128
(二) 剝露.....	129
(三) 懲創.....	130
(四) 自嘲.....	130
(五) 戲弄.....	131
(六) 反諷.....	131
第伍章 文學接受與審美經驗析論.....	137
第陸章 結論.....	140
參考文獻	

第壹章緒論

第一節 研究動機與目的

萬曆年間四大小說已經風行，而短篇小說才從話本模式的搖籃裡頭邁向較為成熟的短篇小說文體，以馮夢龍《三言》為代表，因為短篇容易閱讀形成風潮，凌濛初跟進於天啟七年(1627) 出版《拍案驚奇》，馬上又於崇禎五年(1632)出了《二刻拍案驚奇》合稱「兩拍」¹。《三言》作品是理想主義，故事內容呈現有情有義；《兩拍》內容具有寫實主義的精神，作品所取「事類多近人情日用」，敏銳地捕捉到歷史嬗遞，從而在具體寫作過程中，比較真實客觀地展現著變化了的社會生活、風俗觀念，它表面看起來仍以勸善懲惡為主，骨子裡卻是冷嘲熱諷，故在敘述語調上明顯得與馮夢龍溫暖有情的語調大相逕庭。本文要研究的是凌濛初以怎樣的方式撰寫《兩拍》？採取怎樣的語調？與當時讀者如何互動？晚明民間風氣又如何改變？文本中如何運用苛薄嘲諷技巧？

凌濛初《兩拍》往往與馮夢龍的《三言》一起並稱，代表晚明擬話本白話短篇小說的成就。因馮夢龍《三言》之通行，引發凌濛初的仿作。他們兩人相互聞名，且彼此傾慕。凌濛初《兩拍》創作之際，聲明以《三言》為楷模。他在《拍案驚奇序》中說：

獨龍子猶氏所輯《喻世》等諸言，頗存雅道，時著良規，一破今時陋習，而宋元舊種，亦被搜刮殆盡。

馮夢龍對凌濛初，也多讚美，如其輯評散曲為《太霞新奏》，選凌氏套曲二套，評語曰：

初成天資高朗，下筆便俊，詞曲其一斑也。曾改《玉簪記》為《衫襟記》，一字不仍其舊。

這是馮氏對凌濛初在創作上的肯定，又其《女丈夫》傳奇，標明據「長洲張伯起、西吳凌初成二稿」纂定，亦是對凌濛初的認可。馮夢龍《三言》出版後受歡迎的原因是由於

¹ 歐陽代發著，《話本小說史》（武漢出版社，1997年6月第2次印刷），頁257。

當時城市經濟發達，市場繁榮，市民階層壯大，白話短篇小說以反映市民生活為主要內容，同時也適應了市民階層的思想要求與審美情趣，於是《三言》問世之後，受到社會上的廣泛歡迎。這種現象啟示和馮夢龍同樣科場不利、心情鬱悶的凌濛初，出身於刻書之家的凌氏對於書籍市場當然會時時留意觀察，看到《三言》「行世頗捷」，引起了她莫大的興趣。同時「肆中人」(書商)也加以慫恿，因此，凌濛初就撰成並編定了《兩拍》。

事實上宋元以前之舊有素材已被馮夢龍搜括殆盡，故《兩拍》的成書與馮夢龍多收集話本原作進行整理、加工不同，凌濛初的《兩拍》完全是他個人的小說專集，雖然他創作的方式有不少還是離不開改編的性質²，所謂「取古今來雜碎事可新聽睹、佐談諧者，演而暢之」(《拍案驚奇序》)，也就是選擇能讓讀者耳目一新，有助於談說諧樂故事的古今故事原材料基礎上，自己進行再創作而成的，此外，凌濛初也用了洪邁《容齋隨筆》等筆記作為他的材料。雖然《兩拍》成書過程與《三言》略有不同，但其敘寫的內容與作者的傾向卻與《三言》一脈相承。

《兩拍》的價值所在，與馮夢龍的《三言》相比，其擷取的社會內容更貼近普通百姓的生活，反映了中國十七世紀正在崛起的城市市民階層的普遍要求與思想情感，從中折射出特定歷史階段的社會風貌、時代精神。綜觀凌濛初《兩拍》的文本內容摘錄出下列幾點特點³：

一、閭巷斷事、人情日用：

現實生活、人情日用，應該成為小說家描寫的對象，小說創作中也應全面充分地反映現實。但創作和攝影是有所不同的，創作需要對大量素材進行典型集中，加工提煉。凌濛初對此在其《拍案驚奇·序》中批評時人創作云：

近世承平日久，民佚志淫。一二輕薄惡少，初學拈筆，便思汗蠟世界，廣摭誣造，非荒誕不足信，則褻穢不忍聞。

「廣摭」指不加選擇，隨意攝入；「誣造」則指毫無根據地胡編亂造。前者不合藝術真實，後者不顧生活真實，均與文學創作的規律有悖。

² 徐志平，《清初前期話本小說之研究》(臺北：臺灣學生書局，1998年11月)，頁135。

³ 馮保善，《凌濛初研究》(北京：人民文學出版社，2009年5月)，頁120。

《兩拍》中對於男女情愛著墨亦多，就像日常飲食，為生活之必需，乃生活中實有，在小說創作中加以反映，本無可指責。但文學畢竟是藝術，應給人以美的享受，而不是官能刺激，而對情愛情慾的描寫，自應有所節制，適可而止，在不得不寫時而寫，為形象塑造所必需時才寫，而不能以之為調味品與麻醉劑。凌濛初對此問題發表了看法，他說：

回中非無語涉風情，然止存其事之有者，蘊藉數語，人自了了。絕不作為肉麻穢口，傷風化，損元氣。此自筆墨雅道當然。⁴

「止存其事之有者，蘊藉數語」、「筆墨雅道」等等，談的正是以生活為基礎，進行典型概括、集中提煉、創造藝術真實這一創作的規律性問題。其《拍案驚奇·序》中云：「其事之真與飾，名之實與贗，各參半。」說的是他創作的具體情節，也指的是藝術創造與現實生活的關係。檢視《兩拍》描寫現實人生、日用人情是它的基本內容，家庭糾紛、兒女婚戀、商人行商、公案斷獄、釋道醜行等等，無所不有，這是凌濛初的小說理論在其創作中也得到了實踐。

二、舒磊塊以遊戲為快意，取逸事以新聽睹佐談諧：

這是一種自娛娛人。晚明社會，個性解放思潮的激盪，士大夫中，自娛的思想心理很普遍。他們或遊山玩水，歌吟嘯傲；或青樓楚館，於聲色中求解脫，這種情形或為性情的陶冶，心理的調適、宣洩，個性的解脫，身心的享受等，表現在文學上就是獨抒性靈，文以娛情、怡悅、自娛。明確提出小說自娛「快意」是凌濛初，在其《二刻拍案驚奇·小引》中說：

丁卯之秋事，附膚落毛，失諸正鵠，遲回白門。偶戲取古今所聞一二奇局可紀者，演而成說，聊舒胸中磊塊。非曰行之可遠，姑以遊戲為快意耳。

「丁卯」是明天啟七年（1627年），凌濛初四十八歲。「秋事」、「附膚落毛，失諸正鵠」應是和舉業功名有關。據鄭龍采《別駕初成公墓志銘》載：

⁴ 明·凌濛初著、徐文助校訂、繆天華校閱，《拍案驚奇·凡例》（臺北：三民書局，2008年再版），頁1-2。

公試於浙，再中副車；改試南雍，又中副車；改試北雍，復中副車。乃作《絕交舉子書》。⁵

由此可知，凌濛初既曾在注籍地參加鄉試，又曾入留都及首都與試，但都失敗告終。所謂「絕交舉子書」，雖為一時憤激之辭，但也確實表露了彼時他的真實心境。他的小說，與他在鬱悶之中，藉遊戲筆墨以自娛快意，是有直接關係。睡鄉居士《二刻拍案驚奇·序》也有說明：

即空觀主人者，其人奇，其文奇，其遇亦奇。因取其抑塞磊落之才，出緒餘以為傳奇，又降而為演義，此《拍案驚奇》之所以兩刻也。

考試一再失利，讓他壯志難酬，對凌濛初來說，在心理上總是一種不愉快的情結，而這也正是慾望與理想受挫、理想與現實情景的矛盾所導致的必然結果。在他的小說中得到直接或間接的實現⁶。「直接」以作品的內容，勸世誡世，為挽頹風盡其綿薄之力；「間接」指通過作品中的清官之廉政，寄託其清明之政治理想；由士子之發跡，一吐其鬱悶情懷；由才士之博學多識，表現其出眾才華。藉由這兩種方式來達到自我認同，舒解鬱悶，取得心理平衡。

此外，小說在明清，商品性質的特點頗為明顯，其創作，或應出版商之約，或要投出版商所好，才能刊行於世。這便決定了，其作品還必須具有娛人的效果，娛人的功能對小說創作的重要性不言可喻，它可以吸引廣大讀者的閱讀興趣。

在《硬勘案大儒爭閒氣 甘受刑俠女著芳名》（《二刻》卷 12）入話中，凌氏云：「看官聽說：從來的說書，不過談些風月，述些異聞，圖個好聽。」「好聽」也即娛人。在

⁵ 清·鄭龍采《別駕初成公墓誌銘》全文見於郡字型大小嘉慶乙丑本《凌氏宗譜》卷五《碑誌》。葉德均先生向凌氏後人凌廷華借閱的嘉慶乙丑本《凌氏宗譜》因其未歸還，幾成絕響，今人難以見到此宗譜，此條資料轉引自徐永斌《凌濛初著述考》，徐永斌於 2002 年五月在上海圖書館查閱資料時見到此譜，因目前尚處於整修階段，故尚未對外開放，徐永斌在上海圖書館譜牒研究中心陳樂民先生的幫助下，得閱全譜。據此宗譜卷首所載《領譜字型大小》知，原嘉慶乙丑本《凌氏宗譜》共六十冊，編號用記，以杜竊譜轉售之弊，遇春秋祭祀，子姓咸聚之時，持譜至公處，共瞻觀。上海圖書館所藏嘉慶乙丑本《凌氏宗譜》系郡字型大小。另外，現見藏於浙江安吉縣安城鎮橫塘村的凌氏後人凌積明先生家中的光緒甲辰本《凌氏宗譜》亦收錄此譜；《學林漫錄》第五集《曲目叢拾》之《紅拂妓》，（中華書局，1982 年版）亦刊發了周紹良先生從《凌氏宗譜》中所抄錄的《別駕初成公墓誌銘》，只是周氏未注明其抄錄的《別駕初成公墓誌銘》出自何種版本的《凌氏宗譜》。上述三者所輯錄的鄭龍采《別駕初成公墓誌銘》，除了個別字句有差異外，內容基本相同。

⁶ 蕭欣橋、劉福元著，《話本小說史》（浙江：古籍出版社，2003 年 4 月第 1 次印刷），頁 342。

凌濛初看來，說書小說一類，好聽好看十分必要，說書人及作家，當首先從此入手，編述故事。談及自己的創作，他在《拍案驚奇》序言：「因取古今來雜碎事可新聽睹、佐談諧者，演而暢之，得若干卷」；《二刻拍案驚奇》小引云：「願逸事新語可佐談資者，聯綴成之」。顯然，所謂「新聽睹、佐談諧」云云，也正是從娛人的角度而言。據馮保善統計，在《兩拍》七十八篇小說中，或多或少具有喜劇因素，具有能令人開懷解頤的情節、細節的作品，約佔全書 80%，這與作者的小說娛人見解，顯然是有著密切關係的。

小說具有娛人的功能，非肇始於凌濛初，如明朝萬曆年間，西陽野史《新刊續編三國志》引，已明確指出：「夫小說者，乃坊間通俗之說，固非國史正綱，無過消遣於長夜永晝，或解悶於煩劇憂怨，以豁一時之情懷耳。」又云：「世不見傳奇戲劇乎？人間日演而不厭，內百無一真，何人悅而眾艷也？但不過取悅一時，結尾有成，始終有就爾。誠所謂烏有先生之烏有者哉。大抵觀是書者，宜作小說而覽，毋執正史而觀，雖不能比翼奇書，亦有感追蹤前傳，以解頤世間一時之通暢，並豁世人之感懷君子云。」在此，小說娛人功能已獲充分解析。

三、語多俚近、意存勸諷

在凌濛初的小說中，勸世、勸善懲惡、有益風化的內容，佔有重要地位。他批評時人創作中褻穢荒誕，「得罪名教，種業來生，莫此為甚之作。」（《拍案驚奇·序》）；又鮮明提出自己的創作主張：「總以言之者無罪，聞之者足以為戒。」（《拍案驚奇·序》）；「是編主於勸戒，故每回之中，三致意焉，觀者自可得之，不能一一標出。」（《拍案驚奇·凡例》）；「意存勸戒，不為風雅罪人，後先一指也。」（《拍案驚奇·小引》）。同時，對「頗存雅道，時著良規。」（《拍案驚奇·序》）的馮夢龍《三言》褒揚備至。

睡鄉居士《二刻拍案驚奇·序》中轉引凌濛初語曰：「使世有能得吾說者，以為忠臣孝子無難；而不能者，不至為宣淫而已矣。」忠孝節義，正是凌濛初用以勸世的綱領性理論，而他引以為己任的，則是宣揚忠孝節義，挽救頹世風俗，有以濟世益人。另外，凌濛初對小說的形象通俗性功能，他說：「支言俚說，不足供醬瓿；而翼飛脛走，較捻髭嘔血、筆冢研穿者，售不售反霄壤隔也。」（《拍案驚奇·小引》）小說通俗，言淺意白，又且訴諸故事，形象生動，所以較之經史典章，看的人更多，接受面更廣，《兩拍》正是具此特點，故在明代成為廣泛受歡迎的市民文學作品。

由以上的討論可知凌濛初就是處在晚明這樣一個特別複雜的時代：經濟發展與政治腐敗並存，封建專制強化的傳統與個性解放思潮的興盛所形成的種種矛盾，這種衝突的思想傾向體現在他的《兩拍》中。那凌濛初在作品中用什麼方法來對這些黑暗不合理的社會亂象的描寫進行揭露與批判呢？近來研究《兩拍》的學者原是偏重在主題內容的研究上，直到美國韓南（Hanan）⁷教授提出對凌濛初創作的研究，注意到寫作技巧他總結出兩個最突出的藝術特點，即是「喜劇性」和「諷刺性」，探討了凌濛初的創作風格和主要的寫作手段⁸，為《兩拍》開創了新的研究方向。因為這個部份相關研究不多，因此，筆者本論文想試著要以此做為研究的重點來探討作者是如何邀請讀者一起進入到作品中來嘲笑故事中人物的愚行呢？透過這樣的情節安排所呈現出來的荒謬喜劇效果，它背後所要反映的文化意涵是什麼呢？另外，又以什麼樣的諧謔諷刺技巧來呈現荒謬喜劇呢？

因此，本論文研究的問題可歸納為四點：1、晚明士人對話本小說接受（讀者接受論）2、晚明擬話本抒寫風格的轉變3、諧謔話語的運用形式4、愚行小說諷刺的深層蘊含及諷刺藝術的表現方式。研究目的也有四點：1、了解讀者的閱讀心理以迎合其喜好2、了解擬話本對話本的繼承與開展3、了解諧謔話語的運用4、從故事中人物的愚行了解作者深層的諷刺意涵。

第二節 研究範圍

本文的研究範圍首先從《三言》與《兩拍》之間的關係作探討。凌濛初的《兩拍》是直接受馮夢龍《三言》的影響仿作，兩部著作「異中有同」、「同中有異」，因此下文

⁷ 韓南先生原籍紐西蘭，留學英國，於一九六〇年獲倫敦大學博士學位。隨後任教於美國，歷任史丹福大學中文系教授、系主任；哈佛大學東亞語文學系教授、系主任。現任哈佛大學中文系教授。韓南先生的研究專重於中國戲曲及小說，尤其是後者。韓南先生論學，態度謹嚴，不輕信傳統看法。他參閱豐富的原始資料及前人的成就而又成功地運用西方的觀點，因此他一方面言而有據，一方面又能有創新的見解。韓南先生的研究，可以說是寓批評於考證的最佳範例，可資國內研究小說者的參證借鏡。（本資料由臺大外文系王秋桂教授提供）。胡萬川、李豐楙編，《中國古典小說研究專集2》（臺北：聯經，1980年6月），頁311、314。

⁸ 韓南著、王秋桂等譯，《韓南中國小說論集》（臺北：聯經，1979年），頁145。

分別從故事素材與主題、文本體制結構、敘事方式與技巧、情節安排、語調風格等方面來做比較，歸納兩者之間的差異並說明如下⁹：

一、故事素材與主題：

（一）題材的選擇及安排：

《三言》中許多作品是「宋元舊種」，但馮夢龍接受過來時不是照搬照抄、原封不動，作品前後相對比，我們可以很清楚的看到《三言》在主題、情節、結構等方面，都對原作做了改動；還有的是文言到白話的語體改換，或是敘事方式的變更，使得改編後的舊作呈現出新的面貌。如《眾名姬春風弔柳七》（《喻世明言》卷12）此題材話本最早見於嘉靖洪楸的《清平山堂話本·柳耆卿詩酒玩江樓》，對比兩者，就可以明顯看出馮氏改編中的創作意識。馮氏明顯不滿原作中塑造的柳永式文人形象，其品行輕浮，為人卑下，而在《眾名姬春風弔柳七》通過對情節的改動，主題和人物形象都有了質的提升，產生了截然不同的審美效果。王毅說：「改編也是一種創造性勞動。古今中外那麼多的改編之作都存在和流傳，足以說明改編歷來為人們所認可和肯定，也為人所接受和欣賞，也證明改編是一種創作。」¹⁰同時，經研究者考證，《三言》中一定數量的作品是馮夢龍獨創¹¹。

凌濛初《兩拍》也並非無所依傍，全部新思獨構。其材料也大都是有出處的，涉及較多的有《博物志》、《搜神記》但這兩本書籍已亡佚，現保存在《夷堅志》、《太平廣記》中，以及一些筆記和筆記小說，像《菽園雜記》、《剪燈新話》等。而且對馮夢龍的《古今譚概》、《智囊補》、《情史》中的某些記載也有新的演繹。正如孫楷第先生在〈三言二拍流源考〉中所說：「凌氏的擬話本小說，得力處在於選擇話題，借一事而構設意象；往往本事在原書中不過數十百字，記敘瑣聞，了無意趣，在小說則清談娓娓，文逾數千，抒情寫景，如在耳目；化神奇於臭腐，易陰慘為陽舒，其功力實亦等於創作。」¹²將陳舊簡單的故事翻新出奇，這就是《兩拍》的價值和特色所在，亦是屬於凌濛初獨創的地

⁹ 史歡宇，《三言與兩拍的比較研究》（湖南：師範大學碩士學位論文，2010年5月），頁3-47。

¹⁰ 王毅，〈略論敘事文學作品的改編〉，《理論與創作·藝苑縱橫》第2期（2005年），頁109。

¹¹ 聶付生，《馮夢龍研究》下篇第一章第二節所列。

¹² 孫楷第，〈三言二拍流源考〉，《國立北平圖書館館刊》第五卷第二號，頁49。

方，成為真正意義上的文人獨創小說。

另外，《三言》與《兩拍》在各類主題篇目的安排更接近傳統話本的排列方式，如羅燁《醉翁談錄·小說開闢》中概括的八類：靈怪、煙粉、傳奇、公案、樸刀、桿棒、神仙妖術。這也更反映出《三言》與話本小說更多的「近親關係」。《兩拍》則出現了一些新的變化。《兩拍》與《三言》一樣，對表現婚姻、戀情的兩性關係，公案、宗教等傳統題材的繼承與發展依舊，但某些在《三言》中繼承還比較完整的主題如「發跡變泰」，在《兩拍》中則出現了弱化傾向，這也反映出文人獨創的特性。由窮賤到富貴的發跡變泰主題表現形式單一，文人獨創要出奇、出新難度較大，《兩拍》中取而代之的是表現揭擗商人貪財好色、為富不仁、勢利奸詐的內容主題的篇章比重加大。

至於，在人物的選擇和安排方面，《三言》和《兩拍》也是有不同的。《兩拍》中的偷兒、強盜、騙子不全是傳統意義上十惡不赦之人，而是亦正亦邪之人。《兩拍》中的強盜也不是傳統形象中面目猙獰的惡魔，有的是盜亦有道的綠林好漢。《劉東山誇技順城門》（《初刻拍案驚奇》卷3）中打劫劉東山的「是一個二十歲左右的美少年，且是打扮的好。」在劉東山看來，這個美少年「言語溫謹，相貌俊逸，身材小巧，諒道不是歹人」，而正是這樣一個不像歹人的「歹人」把劉東山的銀包拿走了。但是故事往後發展又出人意料，後來這個強盜出身的少年，卻加倍奉還了劉東山銀兩，並交代劉東山，遭此一著，不過是他先前說話太滿而已。尾詩贊：「英雄從古輕一擲，盜亦有道真堪述。」

而《三言》中偷兒主人公是《宋四公大鬧禁魂張》（《喻世明言》卷36）中的趙正和宋四公，通過多個小故事展示了這樣一個偷兒的高超伎倆，但作者展示這樣一個文本純粹只是「變做一段有笑聲的小說」，最後故事還是請出包龍圖相公清除了這一幫賊，「地方始得寧靜」，最後立腳點歸到「始知官好民自安」的傳統大義上。而《兩拍》中以偷兒為主人公的是《神偷寄興一枝梅》（《初刻拍案驚奇》卷39）從標題就可見作者定位非同一般，「神偷」、「俠盜」即可見作者對主人公的肯定評價。

（二）情戀觀方面：

馮夢龍在《三言》中呈現了自己的情戀觀，他立志以情化人，所以並沒有像理學家那樣無視人欲，否定人欲，而是肯定人欲的合理性。在情和欲的區分上他是分得非常清楚的，「夫情近於淫，而淫實非情」（《情史》卷7）。主張愛情至上，他認為男女平等，

尤其尊重女性，充滿憐愛。如此，馮氏編纂的《三言》所表現出來的特有的情愛觀令人耳目一新，塑造了一批敢愛敢恨、可歌可泣的愛情追求者。因此，《三言》中的婚戀故事敢於打破常規習俗，向封建禮教提出挑戰，追求真情為基礎的結合，為情獨尊。馮夢龍在文藝的突破和努力，但這條路沒能一直走下去，由於諸多原因，最終的出路淹沒在思想與現實的混亂中，還是回歸到傳統教化，為了改良社會而進行「情教」，將宣情與教化艱難地結合，以至許多作品旨意最後都歸於「大義」，成為社會教化的工具。《兩拍》也體現出凌濛初特有的情戀觀¹³，首先《兩拍》中情感發生價值的超現實性。與《三言》作者馮夢龍不謀而合的一點是作者凌濛初也有類似的心性，也有過狎妓冶遊的生活。鄭龍采《別駕初成公墓誌銘》中說凌氏：「公為人豪爽俊逸，倜儻風流，學富五車，才雄八斗」，凌氏一生曾與蘇州妓、秦淮妓、河陽姬等女子有過親密交往，並有深刻的感情。這樣的經歷使得凌濛初對男女之情較為開放。其次，《兩拍》中對妓女的感情描寫得純潔、可貴。從唐至明，「家妓」、「官娼」和「私妓」一直並存。晚明為數最多乃是市井中的私妓¹⁴，文人狎妓成風，加之凌氏本人的情感經歷，他認為「妓女也有好的」。凌氏自己一生仕途不順，又經常旅居，沉鬱寂寥的時候出入青樓尋求慰藉也在情理之中，而對妓女他是同情讚賞的，如《硬勘案大儒爭閒氣》中的嚴蕊雖是一介女流，而且是地位低下的妓女，但是具有俠義風範，在嚴刑拷打面前堅持公理，絕不誣服。最後，凌氏總是把婚戀的發生說成是「天定」，類似「婚姻前定」，「姻緣本是前生定」的論調隨處可見¹⁵。這種歸結帶有極大的消極性，無異於告訴人們聽天由命，對婚姻愛情的追求與否也就沒多大意義了。總的來看，兩作者都是至情至性之人，但反映在作品中凌氏《二拍》的情戀描述不如馮夢龍《三言》格調高雅，具有感染力，馮夢龍以情作為教化之手段的虔誠態度和濟世熱情要比凌濛初強烈得多。

（三）商業的描寫：

商人也開始晉升為文學作品中的主人公，《三言》開卷第一篇的主人公蔣興哥就是多年在外行商的商人，《喻世名言》中還有商人楊八老、李秀卿等，《警世通言》中有呂大郎、喬彥傑等，《醒世恒言》中有賣油郎秦重、劉小官、施潤澤、徐老僕等等，他們

¹³ 歐陽代發著，《話本小說史》，頁 271。

¹⁴ 劉良明、劉方著，《市井民風-二拍與民俗文化》（黑龍江人民出版社，2003 年 5 月第 1 次印刷），頁 90-91。

¹⁵ 孫嘉慧，〈《二拍》中的愛情宿命〉，《文學教育》（2012 年 10 月），頁 21。

都是單篇作品的主人公。《兩拍》對商人和商業的涉及更多其描寫更全面、更豐富，如《初刻拍案驚奇》中的文若虛、程元玉、陳大郎等，《二刻拍案驚奇》中的蔣生、程宰等等，還有規模不等的商人團體，如王三郎、王生父子，程宰兄弟，還有走海泛貨的張大、李二、趙甲、錢乙一班四十餘人的團體。其中，《轉運漢巧遇洞庭紅》和《疊居奇程客得助》兩篇專門以商業活動為描寫主體。所以《三言》和《兩拍》中出現如此重分量的商人和商業描寫，正是作者對當時社會的敏銳感知，代表了廣大市民的欣賞趣味。尤其是《兩拍》作者凌濛初，他本身就是一個經營印刷的商人，首創了凌氏套色印刷，在當時非常有名。凌濛初仕途不順，所以很大程度上靠經商養家糊口，他是深知經商之道。所以，看得出《兩拍》對商業的肯定更甚《三言》也不失為當時重商風氣的寫照。

（四）宗教觀方面：

《三言》中對宗教人物有揭露批判，也有正面讚揚。葉春林、尚烽在〈論《三言》《二拍》的道教倫理〉中尤其是對道教人物讚譽頗高。「馮夢龍筆下的道教人物，一般都蘊含著『經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗』的教化作用，滲透出濃厚的道教倫理觀念。」¹⁶，而和尚僧人也有「俠僧」、「高僧」之類的人物。而在《兩拍》中所寫的僧尼道士幾乎沒有一個是好人。他們有嚴重的道德敗壞問題，完全有背神職人員的身份，淪落為俗人中的下等人。很多人更是貪財好色，作惡多端，最後落得個不得善終的下場。如《酒下酒趙尼媪迷花》、《聞人生野戰翠浮庵》充分顯示了尼姑的醜態。趙尼姑養了兩個標誌的弟子，陪人歇宿，收人錢財不說，竟與一浪蕩弟子牽頭，設計誣害良家婦女，自己還從中漁色，可謂是荒淫無恥，陰險狡詐。而翠浮庵觀主師徒都幹著與俗客姦淫的勾當。真如凌濛初所評：「三姑六婆，最是人家不可與他往來出入……其間一種最狠的，又是尼姑。」（《酒下酒趙尼媪迷花》）其他和尚道士也大都如此，（《王漁翁舍鏡崇三寶》）中的和尚是圓滑、貪利之徒。

《兩拍》盡情展露了道教人士的虛偽醜惡，揭露了宗教光環背後的陰暗污穢，但並不能因而說凌濛初是反對宗教的。當時社會異化，好貨好色之風盛行，宗教也日益世俗化，儀式越來越簡化、方便，當然也伴有宗教人士自身的世俗化，連最基本的教義和規矩都捨掉，宗教自身也就名存實亡了，這對宗教的發展和傳承而言是危險的。作者對宗

¹⁶ 葉春林、尚烽，〈論《三言》《二拍》的道教倫理〉，《社會主義學院學報》第4期（2006年），頁41。

教人士的無情揭露和嘲諷正是為了維護正常的教義和規矩讓世人知覺。

二、文本體制結構：

《兩拍》在文本體制上大致沿襲馮夢龍《三言》，但也有其獨創之處，下面將分點說明之¹⁷：

（一）取材方式

《三言》中大量作品的內容和題材直接來源於宋元話本，相當一部分作品是已有的宋元話本的彙編。最顯而易見的是《清平山堂話本》中約十篇，《京本通俗小說》中約七篇均見於《三言》中，部分作品基本保持了原樣，沒有較大的改動。而凌濛初的《兩拍》也採用了舊題材，但能將幾十、幾百的原故事演繹成數千上萬字的精彩小說來，情節跌宕起伏，內容豐富多姿，富有新的思想和時代特質，而且《兩拍》是公認的文人獨創型小說。

（二）文本體制

《兩拍》在《三言》的基礎上，將話本體制更加規範了。第一，題目的講究。《三言》中各卷的題目，上、下兩卷題目形成對偶，四十卷有對偶題目二十對。《兩拍》仿《三言》的對偶題目，不同的是，每卷的題目由單句變雙句，雙句成對偶，四十卷則有對偶題目四十對。第二，篇首詩、篇尾詩的安排。除極個別的篇章（如《青樓市探人蹤紅花場假鬼》）外，各卷開頭都安排了篇首詩，或詩，或詞，或贊。開頭幾乎是一種程式，在「詩云」（或「詩曰」、「詞云」、「贊曰」）之下是一首詩（或詞、或贊），接著用「這首詩乃」之類的導語引入入話。篇尾詩各卷都有安排，在「有詩為證」、「詩云」、「正是」之下是一首詩（或詞、或贊），全篇結束。第三，頭回的設置。《兩拍》較之《三言》，頭回設置增多了。各卷的頭回，大都講一個故事，但也有不止於一個故事的，如《初刻》卷3的頭回講了三個故事，《二刻》卷14的頭回講了兩個故事，《二刻》卷39的頭回講了兩個故事等等。《程元玉店肆代償錢 十一娘雲岡縱譚俠》（《初刻》卷4）的正話是俠

¹⁷ 胡蓮玉，〈話本小說結構體制演進之考察〉，《江海學刊》，（2004年6月），頁146-152。

女韋十一娘之事的敘寫，此前的頭回講了九個俠女的故事。《趙縣君喬送黃柑 吳宣教干償白鏹》（《二刻》卷 14）頭回中的兩個故事，第一個敘寫潑皮子弟識破「扎火囤」，是反接正話，將潑皮子弟與吳宣教對比，更顯出吳宣教的色令智昏；第二個敘寫浙西官人之貪色之愚蠢，是正接正話，以此為鋪墊，襯出吳宣教的更貪、更蠢。

（三）文體特徵

作為擬話本小說兩者都帶有話本小說特質。《三言》和《兩拍》都帶有說話遺痕。動不動就是「看官」、「說話的」、「今日說個」這也體現出擬話本小說「擬」的特質。雖然擬話本已不是直接面對聽眾，《三言》、《兩拍》還是保留了這種虛擬聽眾的場景設想。另外，結構也沿襲了話本的結構，並保持了相對穩定，如開頭結尾的韻文，用詩或詞等組成，入話先導其聲，正話再敘其本。然而，兩者在話本小說的繼承上都是有發展的繼承。由《三言》到《兩拍》擬話本結構逐漸穩定至《兩拍》而成熟定型。

三、敘事方式與技巧：

（一）敘事背景的清清楚楚交待：

《三言》故事背景的交待比《兩拍》更清楚，幾乎都有明確的出處，而《兩拍》故事背景的設置相對時間較近，幾乎都是與明代相近的幾朝，追溯歷史的努力似乎減了幾分，而且也有相當數目的篇章乾脆都沒有交待。如《初刻拍案驚奇》卷 13，直接用「某朝某府某縣有一人姓趙……」作為背景交待。《兩拍》故事年代交待不如《三言》清楚，但並不是說《兩拍》放棄了追求史傳真實的努力，相反，《兩拍》在諸多篇目中力舉出其故事的具體出處，這正是極力表明其故事真實性的努力。如《程元玉店肆代償錢》篇尾交待：「此是吾朝成化年間事，秣陵胡太史汝嘉有《韋十一娘傳》。」《陶家翁大雨留賓》結尾也交待說：「此本說話，出在祝枝山《西樵野記》中，事體本等有趣。」

（二）紀傳文和傳奇文的敘事方式的體現：

《三言》中的《窮馬周遭際賣鮓媪》、《陳希夷四辭朝命》、《臨安里錢婆留發跡》等採用的是類似史書紀傳體的敘事。將一個人的生平事蹟敘述完備，採用的是全知視角，

敘事之初心裡就已知道什麼結局，只是把其中詳情告訴讀者。如《窮馬周遭際賣鮓媪》開頭就說：「只為孤貧無援，沒有人薦拔他。分明是一條神龍困於泥淖之中，飛騰不得。」此後就交待以馬周個人為中心的發跡變泰史的人生經歷。類似這樣一的敘事，讀者的快感在於結果的印證。在《兩拍》中更多更出色的是傳奇體的敘事。如《丹客半黍九還》一富翁好煉丹術，一日在湖上遇到一特殊「客人」，也懂得煉丹術，後請至家中共同煉丹求金，誰知富翁與「客人」的姬妾有染，而使得客人連人帶財氣憤離去，後來富翁再次見到此客人的姬妾時，才知道前事之真相，都是「客人」的圈套，煉丹是假，姬妾也是那「客人」雇傭的。此篇採用限知視角，客觀的講述故事發生發展的經過。在故事敘述過程中，作者知道的和讀者知道的一樣多，最後會出現什麼樣的結果無法預料，直到敘事的最後才真相大白。

（三）說書者干預：

《三言》中就有議論部分，但這一部分結構不穩定，有的篇章有，有的沒有，而且長短不一。《兩拍》基本繼承了《三言》的敘事之道，相比而言，作者的主觀傾向更明顯，對敘事有更多的干預。「敘述者議論插言的激增和小說的主題價值的突出，成為《兩拍》最鮮明的敘事特點。」¹⁸在《兩拍》中，作者的議論幾乎出現在每一篇當中，成為其小說構成的穩定結構。《兩拍》中的議論集中體現出作者對小說主題價值的歸納和讀者閱讀角度的提點。對於這些議論，作者是津津樂道的，甚至體現出隨意性，有時甚至是不合時宜的闡發長篇大論。

（四）作品道德價值與讀者接受度：

凌濛初非常重視作品的道德價值以及閱讀者的接受，於是「每回之中，三致意焉」（《拍案驚奇凡例》）。為「矢不為風雅罪人」的作者勢必會對作品中的事件和人物進行道德評價和是非判斷，挖掘故事的倫理意義。作者所指明的意義和觀點就成了一盞閱讀明燈。在《兩拍》中很明顯感到作者的存在，感知到他的態度和方法。所以，《兩拍》七十八篇小說體現出穩定性，很少出現主題與故事偏離的狀況。針對所述故事，作者總能嫻熟地將其歸納到指定的道德倫理圈內。如《三言》中的《宋四公大鬧禁魂張》其敘

¹⁸ 王昕，〈論擬話本平庸品格的成型〉，《文藝研究》第6期（2002年），頁70。

述的開始極力表現趙勝、宋四公一夥賊人功夫了得，最後卻生硬地扯出一個包龍圖來將賊人制服，還鄰里清淨。《兩拍》中《神偷寄興一枝梅》也是說偷兒的故事，就顯得表裡統一、和諧的多。作者正話之前有大段議論，說人的技能各有所用，並希望統治者能將各類人才加以有效地利用。後面故事一方面也極力表現懶龍高超偷技，同時也體現出「盜亦有道」的俠義精神。

四、情節安排上：

情節的曲折，是《三言》中明代短篇話本小說對宋元小說話本的又一承襲和發展。《滕大尹鬼斷家私》、《一文錢小隙造奇冤》等公案作品，大都安排了曲折的情節，還往往設置懸念。一件由一文錢引發的慘案，牽三連四，當事人極多，經兩縣四審，才得以大白。情節的發展波瀾起伏，並由一條時隱時現的線索貫穿。《滕大尹鬼斷家私》的情節發展由前後相連的兩個懸念貫穿，前一個懸念破解而後一個懸念又緊接著設置，懸念的設置，引人入勝。另外，宋元小說話本多單線結構，而《三言》中的明代短篇話本小說增加了不少雙線結構。如《賣油郎獨占花魁》中，兩條線索平行發展。小說開頭從時代的大背景切入，寫男女主人公與家人的失散，接著將兩人分開來寫，先寫莘瑤琴，再寫秦重，然後兩條線索交織，最後是莘的「家眷團圓」和秦的「父子團圓」，大團圓結局。

巧合的設置，在不同的作品中發揮著不同的作用。因為設置了巧合，而使人物處於激烈的衝突之中，有利於形象的塑造。如《蔣興哥重會珍珠衫》中，蔣興哥巧遇陳大郎，更巧的是，看到了陳大郎竟有自己送給妻子的珍珠衫，得知妻子與陳大郎私通，於是便出現了激烈的思想鬥爭。再後的巧合是，蔣興哥娶了陳大郎的妻子，珍珠衫又落到了蔣興哥的手裡，而這又激起了蔣興哥思念的浪波。巧合往往牽動和改變著事態的演進和結果，從而增加了情節的曲折性和豐富性。

凌濛初的《兩拍》為作品安排情節，可謂巧運匠心，力避單一和平直，力求曲折而生動。通過情節安排上的「遇巧」以出奇，不乏其例。如《僧教官愛女不受報 窮庠生助師得令終》所寫的故事是日常化的，高愚溪把錢分光，三個女兒便「推來攘去」誰也不肯奉養老人，讓人驚奇的是高愚溪又有了錢，三個女兒又圍攏過來，這一奇變是因為

安排了「遇巧」，巧的是高愚溪的窮學生當了大官。「遇巧」的安排，也是有其現實生活基礎的。

雙線發展的情節安排，在不同題材的作品中各有成功之例。如公案題材《顧阿秀喜舍檀那物 崔俊臣巧會芙蓉屏》，安排了謀財害命案的偵破和離散夫妻的團圓這兩條線索，雙線發展，跌宕錯落。婚戀的題材如《同窗友認假作真 女秀才移花接木》，以聞蜚娥與杜子中、魏撰之的同窗為主線，以聞蜚娥赴京為父辨誣而巧遇景小姐為副線，副線最後和主線交織為一，主線得以豐富和發展。

另外，凌濛初出於小說娛樂功能的考慮，在《兩拍》的情節安排上頗多喜劇化處理。如《錯調情賈母詈女 誤告狀孫郎得妻》中，孫小官「錯調情」情節也設置了誤會，而更為喜劇化的是賈閨娘死而復生之後的情節，判定孫、賈成婚的縣官與《三言》中的喬太守如出一轍。還有，《錢多處白丁橫帶 運退時刺史當艍》中的郭七郎，用錢買到官後的忘乎所以，「此時頭輕腳重，連身子都麻木起來」，是一種帶諷刺性的誇張。接下來，將其得官和丟官的不同境遇、心態加以對比，是諷刺的強化，極富喜劇色彩。《兩拍》中其他篇章具喜劇色彩作品不勝枚舉，這是《兩拍》的一個特色。

五、語調風格：

馮夢龍將宋元小說話本輯入《三言》，作為以雅入俗方面的語言錘鍊。《三言》中明代短篇話本小說的名篇多由傳奇文（或稱文言短篇小說）改成，將文言與口語的阻隔變成了白話的通暢自如，這是實現雅俗交融。而在《兩拍》的寫作中，凌濛初一方面錘鍊作為文人習用的書面用語，一方面仿效宋元小說話本的「語多俚近」，並將二者交融在一起。雅俗兼具的語言《三言》與《兩拍》是相同，不同點在於諷刺語言的使用上。從小說發展史看，《三言》、《兩拍》是較早以批判的態度、寫實的精神揭露了科舉制度的腐朽黑暗，考官的貪婪狠毒；以同情的筆墨描寫了八股禁錮下的士子的酸甜苦辣，只是《兩拍》是作者邀請讀者一起嘲弄故事中人物的愚行，內容上充滿的是諧謔喜劇性色彩。

從以上對《三言》與《兩拍》的比較中得知，在故事素材、主題、文本體制結構、敘事技巧與情節安排上差異不大，唯獨在語調風格上變了，而在「語調風格」的成功運

用上所造成諧謔的語言效果使其充滿了諷刺性。此外，殊性部分還包涵，同樣是繼承話本傳統，馮孟龍的《三言》是另創，是有情感的理想主義，相對的，凌濛初的《兩拍》是有再創作成分，是無情的、漠不關心的，故他的特質是以嘲弄的語氣來揶揄故事中的人物愚行，因此，凌濛初創作《兩拍》就是想邀請讀者一起來嘲弄故事中人物的愚行，內容上充滿的是荒謬喜劇性色彩及諷刺技巧的表現，而這些都是本論文想要探討的。因此，底下的章節就只針對《兩拍》的故事素材、敘事技巧與主題之演化，荒謬喜劇及諧謔話語的諷刺藝術手法做討論。

中國較早體現諧謔喜劇話語思維的記載，是《詩經》裡讚美衛武公的詩句「善戲謔兮，不為虐兮」¹⁹，他的諧謔喜劇話語顯然改變了百姓對他的看法，並對當時的政治文化起了一定的作用。故鄭箋云：「君子之德，有張有弛。故不常矜莊而時戲謔。」²⁰春秋時的俳優，他們主要以滑稽笑謔兼歌舞雜技以取悅人君，但有時也會借著滑稽笑罵的話語，寄寓諷諫譏刺之意。另外，《莊子·天下篇》自稱全書為「謬悠之說、荒唐之言、無端崖之辭」，又說：「以天下為沈濁，不可與莊語，以卮言為曼衍，以重言為真，以寓言為廣。」由此可見，歷來的許多詼詭不經的言論大多屬於不得已而為之，最終原因是天下的沉濁，不能以莊語為文。諧謔之文，有時就是如此。

諧謔即詼諧、滑稽，且帶有嘲弄的意味。《莊子》中的很多寓言故事就是這樣，如《則陽》篇中的觸蠻之爭，以及《列禦寇》篇中「舐痔者」、《徐無鬼》篇「豕虱」都包含有作者冷峻尖刻的譏刺之意。

一般我們認知的喜劇話語，從表層結構分析，可能具有修辭學上的誇飾、雙關與倒反等語法，或是文學裡常見的象徵、反諷、隱喻與荒誕等文學表現技巧，它們或多或少分別組成了文本裡的諧謔喜劇話語。

諧謔喜劇話語在晚明擬話本小說中運用最多的是《兩拍》。《三言》的諷刺小說及凌濛初的「愚行小說」可說是「摹繪世態，鑄鼎象物」為代表的作品。諷刺家最喜歡寫的是社會上的無賴、愚人一類人物。在《三言》、《兩拍》中，無賴包括巫師、術士、僧道、騙子、高利貸者、官員，而愚人往往是荒誕的形象，他們揮霍、貪婪，不懂得要適可而

¹⁹ 《詩經·衛風·淇奧》第五，參見唐·孔穎達，《毛詩正義》（臺北：藝文印書館，1960年景清嘉慶二十年江西南昌府學刻本，卷3之2），頁128。

²⁰ 唐·孔穎達，《毛詩正義》，卷3之2，頁128。

止，因此受到無賴的欺騙，實在是愚蠢害了自身，而諧謔喜劇話語也就體現在這些愚蠢行徑上。

《三言》、《兩拍》呈現的諷刺態度與藝術為何呢？從諷刺態度來看，馮夢龍與凌濛初是有所不同的。馮夢龍的諷刺小說世界，是一個傾向儒家的，關心世事的，具有強烈的人道主義關懷，同時又交織著強烈的理性色彩的世界，他的諷刺往往是嚴肅的諷刺，他的喜劇往往是命運的喜劇。如《老門生三世報恩》故事對那些奉承少年富貴、怠慢蹉跎不遇的「短見薄識之輩」的諷刺是持嚴肅態度的，但主人公在縣裏取案首、省試中舉、會試中進士，房官就是在他那個縣做過知縣的崩遇時，鮮於同便把自己得以進身都歸之於崩遇時的恩惠。這裡存在的喜劇是：因崩遇時恰好是個喜歡選拔少年門生的人，第一次憑文章選出鮮於同時他覺得很不如意；第二次為了不選出這位「先輩」而故意取膚淺之文，誰知鮮於同恰因病草草完篇，竟又取中了；第三次又是另一種誤會。三次的巧合完全是命運的喜劇性的偶然，鮮於同是完全不知情，他誠懇對崩遇時和他的兒子、孫子三世都報了恩。而凌濛初諷刺小說的根本設計是減輕、緩和，他想把愚人寫成可笑但不可憐，把壞人寫成卑污但不可怕，從這點看，對愚人的譴責和對壞人的懲罰也只不過是凌濛初溫和的打擊，他是寫作時站在作品之外，充當他所寫的社會的評判者和諷刺者，他不會像馮夢龍那樣用小說來表現個人的遭遇和抱負。從諷刺藝術看，馮夢龍是從嚴正的諷刺態度出發，他的諷刺藝術更注意到用準確的白描，在情節的演進中揭示人物的靈魂，表現人物的個性。如《警世通言》卷5《呂大郎還金完骨肉》的「得勝頭回」中的全剝皮，作者將他描寫的有性格，有生活氣息，很傳神。而凌濛初是從溫和的諷刺態度，往往把嚴肅的諷刺和善意的嘲笑相結合，並予被諷者以善果。另外，凌濛初的諷世更帶有喜劇色彩，具有幽默滑稽，使人發笑、讓人解頤的藝術效果。如《拍案驚奇》卷3《劉東山誇技順城門 十八兄奇蹤村酒肆》的人話故事，以及卷16《張溜兒熟布迷魂局 陸蕙娘立決到頭緣》不合常理、違反常規的舉止也不能不讓人發笑，故事具有諷刺意味。

《兩拍》具有的這種諧謔藝術風格，亦如同巴赫金的「狂歡」理論，具有反抗霸權獨語的敘事效果。其精神是凸出喜劇意識的非自覺形態，而狂歡的笑——即諷諧，亦是人類才有的高級精神特權²¹。朱光潛言：「笑是一種社會的活動，諷刺、譏嘲的用意大半

²¹ 蘇暉，《西方喜劇美學的現代發展與變異》（湖北：華中師範大學出版社，2005年），頁15。

都是以遊戲的口吻進行改正的警告。」²²在《兩拍》中，時常可見作者對社會文化與歷史傳統的批判與訕笑，在書寫具有喜感的語言與情境同時，也間接地呈現其創作意識。這一點在文本的敘事話語中，凌濛初經常以文本加工改造者的身分，也就是相當於說書人的敘述者立場，介入整個故事的進行，在文本中隨處可見他的干預，包括了議論、描寫、預敘與註解等等²³，他會時而故作正經的訓誡，時而帶著嘲諷調侃的口吻來進行批判。因此，本論文以《兩拍》的諧謔喜劇性話語的藝術風格作為研究範圍，將進行討論於以下的各章節中。

第三節 前人研究狀況概述

中國小說發展歷程中，話本小說除本身具有的文學價值及歷史地位，它開啟了中國白話小說創作的先河。這麼重要的小說文類，漸漸的吸引學者注目，很多人開始研究話本小說，如早期胡士瑩（1901-1979）《話本小說概論》²⁴，對「話」、「話本」及「說話」有詳細的考論，指出三者的共通與分別，且資料詳贍，論述精闢，是研究話本小說重要入門參考書之一，此外，還有歐陽代發（1942- ）《話本小說史》²⁵與蕭欣橋、劉福元《話本小說史》²⁶，他們奠基在胡士瑩的研究基礎上，自話本源起探討至晚清話本小說衰落為止，篇章架構鉅細靡遺，內容論述亦詳實完備。而王昕《話本小說的歷史與敘事》²⁷、王慶華《話本小說文體研究》²⁸兩本書，有別於以往小說史的思維觀點與論述方法，另闢蹊徑，別開生面，可謂命意新奇。王昕《話本小說的歷史與敘事》，以敘事話語的角度，對話本小說裡的敘事者與角色人物進行全面性的考察與比較；王慶華《話本小說文體研究》是研究話本小說文體形式的發展與演變，都有其獨到的見解。

²² 朱光潛，《文藝心理學》（臺北：台灣開明書店，1984年），頁298。

²³ 康韻梅，《唐代小說承衍的敘事研究》（臺北：里仁書局，2005年），頁262—263。法國熱奈特將預敘定義為「預先講述或提及以後事件的一切敘述活動」。預敘的部份可參考熱拉爾·熱奈特（Gérard Genette）著，王文融譯，《敘事話語·新敘事話語》（北京：中國社會科學出版社，1990年）。

²⁴ 胡士瑩，《話本小說概論》（北京：中華書局，1980年）。

²⁵ 歐陽代發，《話本小說史》（湖北：武漢出版社，1997年）。

²⁶ 蕭欣橋、劉福元，《話本小說史》（杭州：浙江古籍出版社，2003年）。

²⁷ 王昕，《話本小說的歷史與敘事》（北京：中華書局，2002年）。

²⁸ 王慶華，《話本小說文體研究》（上海：華東師範大學出版社，2006年）。

明代小說經宋、元兩代的孕育，在藝術及形式上已達至極高的水平，明代文人意識到用白話文創作的重要性，這種改變實在是中國文學史上的一大進步。馮夢龍《三言》（即《喻世明言》、《警世通言》及《醒世恆言》）與凌濛初《兩拍》（即《初刻拍案驚奇》、《二刻拍案驚奇》）就是這時期的產品，其所載作品，除有一定的藝術成就外，還充分反映出古代社會的生活狀態，尤其是宋、明兩代。歷來有關《三言》、《兩拍》的研究有很多學者紛紛投入研究的行列，專書、期刊、論文等更是如雨後春筍般迸出。但是對話本的研究往往《三言》《兩拍》一起進行，認為《兩拍》表現的藝術或思想方面均不及《三言》，作者研究也是以研究馮夢龍居多。

近年以來《三言》、《二拍》研究，主要體現在對作品的整理考證、作家的生平著述、小說時代背景和思想內容及藝術特色的探討等方面，而在一些專題研究方面則顯得比較薄弱。新世紀以來的《三言》、《二拍》研究有別於上世紀的地方在於文獻考證方面的成果較少，研究視線主要側重於兩個方面：文本本身的解讀，這方面的研究成果主要集中於人物形象研究；為某種人物形象和社會現象的出現探索原因，結果往往歸於社會思潮和文化影響²⁹。

早期的學者多致力於外緣研究之考證上，從作者、版本、寫作年代的考訂、小說故事的源流等，如容肇祖在 1932 年發表的〈明馮夢龍的生平及其著述〉³⁰和〈明馮夢龍的生平及其著述續考〉³¹，及孫楷第〈《三言》《二拍》源流考〉³²考訂了馮夢龍的生、卒年份、籍貫、主要作品及出版時間，同時並列出了較為詳細的作品篇章目錄，讓人們對馮夢龍和《三言》有系統化的接觸和認識，是《三言》、《兩拍》考證問題研究上的奠基之作。之後，胡士瑩《小說話本概論》、譚正璧《三言兩拍資料》³³與繆詠禾《馮夢龍與三言》等將相關的研究撰述匯集起來，對《三言》、《兩拍》的歷史時代背景進行深入的梳理工作。其中胡士瑩對《三言》、《兩拍》的位置明確的定出來；譚正璧的書則是歸納輯逸《三言》、《兩拍》的故事源流及資料整匯，具有很重要的本事拾遺的資料性價值。隨

²⁹ 楊成靖，〈近十年以來《三言》《二拍》研究綜述〉，《江漢大學學報》（人文科學版）30 卷 4 期（2011 年 8 月），頁 99-102。

³⁰ 容肇祖，〈明馮夢龍的生平及其著述〉，《嶺南學報》2 卷 1 期（1932 年 3 月），頁 61-91。

³¹ 容肇祖，〈明馮夢龍的生平及其著述續考〉，《嶺南學報》2 卷 3 期（1932 年 6 月），頁 95-124。

³² 孫楷第，〈《三言》《二拍》源流考〉，收於吳智和主編，《明史研究叢刊》第一輯（臺北：大立出版社，1982 年）。

³³ 譚正璧，《三言兩拍資料》（上）（下）（臺北：里仁書局印行，1981 年）。

著新資料的發現，不斷有學者提出關於考證的嶄新觀點，有韓南（Patrick D.Hanan）、張克哲、柳存仁、胡萬川等。至於，張克哲在譚正璧、胡士瑩的基礎上，續補〈《三言》《二拍》本事資料拾遺〉³⁴，胡萬川《話本與才子佳人之研究》³⁵則論述了《三言》的版本與流傳、作者生平問題及如何從馮夢龍的其他著作觀看作者其人。上述的研究考證是從作家與作品的外緣研究，試著來掌握小說的歷史地位及作品的文類脈絡，為研究《三言》、《兩拍》奠下建構基礎。

針對《兩拍》的相關研究進行的專書、兩岸論文、期刊等也是有學者紛紛加入研究行列，但和研究《三言》比較起來沒有那麼多，《兩拍》還是比較少人去做專門研究。研究的情況是，就文本來說有凌濛初著、徐文助校訂、繆天華校閱的《拍案驚奇》《二刻拍案驚奇》³⁶，洪楩編《清平山堂話本》³⁷；專題研究部分的書籍可參看柳存仁等著的《兩拍版本與書影》³⁸，張宏庸等著《凌濛初與兩拍》³⁹，馬美信《凌濛初和二拍》⁴⁰，張兵《凌濛初和兩拍》⁴¹，程國賦《三言二拍傳播研究》⁴²，劉良明、劉方《市井民風：「二拍」與民俗文化》⁴³，譚耀炬《三言二拍語言研究》⁴⁴等，這些皆從文本、故事來源及版本、作者生平、晚明的市井文化生活等來對《兩拍》的做入門奠基研究。

至於兩岸論文、期刊，大陸學者首先集中於凌濛初的經歷、婚姻觀、愛情觀，對凌濛初生平及其主要活動的研究一直未能突破，直到凌濛初家譜的再次被發現，才取得了進展，其中趙紅娟《拍案驚奇·凌濛初傳》⁴⁵，馮保善《凌濛初家世述略》⁴⁶，表野和江、吳正嵐合著《明末吳興凌氏刻書活動考—凌濛初和出版》⁴⁷研究較為深刻。沈金浩、馮保善、魯德才、張振亭等人分別從角色、門第、文化倫理、宗教思想等方面做了大量有

³⁴ 張克哲，〈《三言》《二拍》本事資料拾遺〉，《明清小說研究》3期（1997年）。

³⁵ 胡萬川，《話本與才子佳人之研究》（臺北：大安出版社，1994年）。

³⁶ 凌濛初著、徐文助校訂、繆天華校閱，《拍案驚奇》、《二刻拍案驚奇》（臺北：三民書局，2008年再版）。

³⁷ 洪楩，《清平山堂話本》（臺北：世界書局，影印明嘉靖洪楩刊本天一閣舊藏）。

³⁸ 柳存仁等著，《兩拍版本與書影》（臺北：天一書局，1991年）。

³⁹ 張宏庸等著，《凌濛初與兩拍》（臺北：天一書局，1991年）。

⁴⁰ 馬美信，《凌濛初和二拍》（上海：上海古籍出版社，1994年3月）。

⁴¹ 張兵，《凌濛初與兩拍》（瀋陽：遼寧教育出版社，1993年）。

⁴² 程國賦，《三言二拍傳播研究》（北京：中國社會科學出版社，2006年）。

⁴³ 劉良明、劉方，《市井民風：「二拍」與民俗文化》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，2003年）。

⁴⁴ 譚耀炬，《三言二拍語言研究》（成都：巴蜀書社，2005年）。

⁴⁵ 趙紅娟，《拍案驚奇·凌濛初傳》（浙江人民出版社，2007年8月第1版）。

⁴⁶ 馮保善，〈凌濛初家世述略〉，《藝術百家》2期（2003年）。

⁴⁷ 表野和江、吳正嵐合著，〈明末吳興凌氏刻書活動考—凌濛初和出版〉，《中國典籍與文化》3期（2003年）。

益的探討。對凌濛初生平的研究，今天仍有許多疑點，其生平經歷的資料大部已散佚，目前去對其去世的確切時間仍存有疑義。賈三強通過對一系列事件的考證，認為凌濛初去世的時間應在崇禎甲申(1644)五月，死於程繼孔領導的民變，而不是死於李自成領導的農民起義軍。而據南京大學歷史系徐永斌先生的考證，凌濛初去世時間可能在崇禎十六年(1643)十二月中下旬。崇禎、光緒本《烏程縣誌》卷16《人物五》、清同治十三年刻本，汪日禎纂修的《湖州府志》卷78、鄭龍采撰的《別駕初成公墓誌銘》、郡字型大小嘉慶乙丑本《凌氏宗譜》卷2和光緒甲辰本《凌氏宗譜》卷8《凌氏譜錄》均言其死於崇禎甲申(1644)正月，後世學者多采此說。徐永斌《凌濛初死事考辨》，趙紅絹《凌濛初考論》作了許多專題研究。

台灣學者在論文部分有張宏庸《兩拍研究》，首開研究《兩拍》的先例；李佳穎《《二拍》敘事研究》，從作者生平的背景切入，瞭解作者的人生歷程，進而體察《二拍》所呈現之思想主題：科舉弊端之呈現、官場文化之揭露、商人地位之崛起，可說是當時明代社會的縮影。其次探究《二拍》的體制架構，雖然體制仍承襲話本小說的傳統，但其中的思想內涵和藝術成就，富含充沛的人文精神；朱峻民《《二拍》取材《太平廣記》篇章重寫的研究》，《二拍》上下各40卷，來源的引用十分廣泛，主要取材於《太平廣記》、《夷堅志》、《剪燈新話》、《剪燈餘話》等書。關於《二拍》對《太平廣記》的相承關係，徐永斌先生已在〈《二拍》與《太平廣記》淵源關係考〉中已就來源加以考證，但《二拍》除了取材《太平廣記》的內容，作者在重新撰寫的過程中，加入自己的角度來思考，以及隨著故事情節的需要對原題材加以修改，進而在原故事題材中創造出嶄新的元素，使《二拍》改頭換面，成為具有創新性質的作品；蔡鄢如《《二拍》道德與性研究》藉由分析故事中各類人物所表現出來的道德與性，以了解凌濛初個人思想與晚明的關係；江昌倫《「二拍」重寫《夷堅志》故事研究》以重寫觀點探討晚明話本小說《拍案驚奇》、《二刻拍案驚奇》與現存207卷《夷堅志》故事之關係；黃郁茜《《二拍》果報故事研究》撰寫焦點期望藉由探析凌濛初《拍案驚奇》與《二刻拍案驚奇》文中隱含的文化背景，著重於「善」與「惡」的分析，了解透過故事傳遞出勸阻莫做惡事的警告，達到瞭解凌濛初的創作《拍案驚奇》與《二刻拍案驚奇》理念，與長期存在於中國社會中的善惡因果觀念。以上論文是就凌濛初《兩拍》的基本研究其作者創作背景、思想主

題及題材來源及故事演化的探討。

接下來則針對《兩拍》的藝術表現來談的論文有：丁瑞英《《二拍》諷刺故事研究》研究《二拍》中此種通過責難或揭發等方式來表現諷刺的故事；盧志琳《《二拍》中騙術研究》研究的是《二拍》中的騙術，進而歸納《二拍》中出現的詐騙手法，和現今社會詐騙案例作一分析比較，並探討杜絕受騙上當之法；汪蕙如《《二拍》敘事技巧之研究》與傳統小說相較下，顯而易見的是：小說的材料已因寫作的技巧變化而推演出更豐富的場景、事件、人物。可想而知，「敘事」在小說作品的形成中有其相對的重要性；胡衍南《《二拍》的生產及其商品性格》過去主題學式的實證研究，由於忽略了小說形式及其生產過程，作品往往被視作另一種高級的社會文件，至於另外頗為盛行的小說人物類型及性格研究，同樣由於缺乏社會學的操作方法及中國社會史的基本認識，使得成果流於片面化而喪失歷史意義。所以，從小說形式的創新入手，並且選取文學社會學的研究方法，是這本論文得以形成價值的第一個條件；鄭東補《凌濛初二拍的藝術探析》將自二拍故事和其本事，或其他話本相較中討論凌濛初「如何來寫」的匠心，進而探索凌氏創作全貌和特點。

相關的期刊，如高桂惠〈世道與末枝--《三言》、《二拍》演述世相與書寫大眾初探〉以《三言》、《二拍》的故事為例，就其話語與經由話語所召喚的主體性，考察這一段歷史時期對於小說之「技」與時代之「道」的辯證思維。康韻梅〈由「入於文心」至「諧於里耳」--唐代小說在《三言》、《二拍》中的敘述面貌論析〉從《三言》、《二拍》中的唐代小說的敘述面貌作一探析，以作為文言小說和白話小說兩種小說文類如何移轉，以及移轉後形式和意義改變的範例，以期能清楚地掌握它們各自的敘事修辭與體裁特色。此外，還有黃麗月〈臺灣地區「三言」、「二拍」研究的回顧與展望--以各大學博碩士論文為範圍〉、吳俐雯〈《拍案驚奇》中「三姑六婆」形象探析〉透過《拍案驚奇》中「三姑六婆」活動的剖析，呈顯明代婦女活潑、多樣化的不同面貌。

從文化的角度看《兩拍》作為市民階層的百科全書，作為城市生活的風俗長卷，研究作品中的世態人情，研究其文化意識的變化，愛情觀、道德觀念的轉變，人的價值的發現，研究其多方面意義，有極多的研究成果，大多數的研究成果都屬此類。例如：蔡

祝青〈三言二拍中男女扮裝之性別與文化意義〉⁴⁸，潘建國〈道教房中文化與明清小說中的性描寫〉⁴⁹，韓亞楠〈明朝中後期女性婚戀倫理觀的嬗變—以“三言”“二拍”為例〉⁵⁰，紀德君〈「拍案」何以「驚奇」—「二拍」傳奇藝術論〉⁵¹，蒲日材〈《二拍》宿命婚戀小說解讀〉⁵²，魏文哲〈論《二拍》中的宿命論〉⁵³等等。

市民階層在封建社會裡是與歷史發展方向相一致的，最有前途的新興社會力量，反映市民生活、思想和感情，顯然具有進步意義，對《兩拍》中商業思想的研究開展得較晚，範圍也較窄，尤其探討凌濛初的商業觀的研究成果，散見於晉商、徽商、金融票號、經濟學、歷史學等研究中，文學研究上較為少見。上海復旦大學邵毅平先生《中國文學中的商人世界》⁵⁴，李桂奎〈論「三言」「二拍」角色設計的士商互滲特徵〉⁵⁵，劉興儒〈《兩拍》與晚明重商風氣〉⁵⁶，劉莉〈從“三言”“二拍”看晚明之徽商〉⁵⁷等對《兩拍》中商業思想的研究是比較深入的，分別表述凌濛初的《兩拍》是明代寫實小說的代表作，刻劃了眾多的形形色色的商人，它生動地反映了凌濛初隨著社會階級關係的改變而發生的生活觀念的變化，還寫到了世人對商人和經商行業的看法，已視經商為正道、善業；不僅認為官宦人家與商人通婚是門當戶對，商人甚至高於讀書人；商人的將本求利，也被視為正當的謀生手段；他們對金銀財貨的強烈追求，被當作理所當然的美好的理想願望加以肯定；對商人的活動含蓄的不僅僅以「義」來簡單評價，不加掩飾地敘寫和讚頌商人追求暴富的商業活動；凌濛初肯定人們對金錢財富的追求和聚斂；不僅讚揚人們通過經商致富，對通過其它途徑獲取財富的行為也表示支持。

凌濛初喜歡在文中大發議論，這些議論清楚表明對社會的關注和對社會現實的憂患，

⁴⁸ 蔡祝青，〈三言二拍中男女扮裝之性別與文化意義〉，《婦女與兩性學刊》6卷第12期（2001年），頁1-38。

⁴⁹ 潘建國，〈道教房中文化與明清小說中的性描寫〉，《明清小說研究》第45期（1997年），頁57-70。

⁵⁰ 韓亞楠，〈明朝中後期女性婚戀倫理觀的嬗變—以《三言》《二拍》為例〉，《瀋陽師範大學學報（社會科學版）》第36卷第6期（2012年），頁44-46。

⁵¹ 紀德君，〈「拍案」何以「驚奇」—「二拍」傳奇藝術論〉，《中山大學學報（社會科學版）》06期（2005年），頁29-33。

⁵² 蒲日材，〈《二拍》宿命婚戀小說解讀〉，《廣西賀州學院學報》第27卷第4期（2011年12月），頁61-64。

⁵³ 魏文哲，〈論《二拍》中的宿命論〉，《明清小說研究》第2期（2008年），頁179-186。

⁵⁴ 邵毅平，《中國文學中的商人世界》（上海：復旦大學出版社，2005年6月第1版）。

⁵⁵ 李桂奎，〈論「三言」「二拍」角色設計的士商互滲特徵〉，《遼寧師範大學學報（社會科學版）》04期（2003年），頁71-75。

⁵⁶ 劉興儒，〈《兩拍》與晚明重商風氣〉，《湖南靈陵學院學報》第25卷第4期（2004年7月），頁63-65。

⁵⁷ 劉莉，〈從《三言》《二拍》看晚明之徽商〉，《山西大學學報（哲學社會科學版）》第35卷第4期（2012年7月），頁37-41。

在議論中有意無意地真實反映了作者的思想和對明末社會矛盾尖銳，社會問題叢生，動亂頻現的社會現實的看法。因此，凌濛初會以一種諧謔諷刺的方式來對這些社會問題做不平之鳴的表達，可是在兩岸相關討論中，僅有菘瑞松〈縫隙中的騷動--[馮夢龍編]《三言》中三姑六婆的喜劇角色與話語研究〉⁵⁸此文擬借用源自米歇爾·傅柯（Michael Foucault,1926—1984）話語分析理論所衍生之「喜劇話語」觀，認為《三言》中涉及「性」的話語，遊走在禮法/禁忌的間隙中，並經由諧謔與戲仿的書寫策略，成為推動喜劇話語從靈感到成篇的原創動力，反映人們隱藏在內心深處焦慮的騷動。另外一篇《明清易代之際話本小說敘事話語的反思》⁵⁹論文中的第三章〈明清易代之際話本小說敘事話語的反思（Ⅱ）—諧謔話語〉。因探索諧謔話語生成的變因，對於晚明的部分著墨較多。說明晚明意象具有多重指涉的文化意涵，除士風變異外，重情貴真的本色姿態，為晚明文人普遍的創作觀。由此衍生出經典的祛魅化與淫譎褻語，可以李贄與馮夢龍等人為代表人物，還有討論話本小說喜劇人物的浮世繪與眾生相。陳器文《恣意談謔—明代通俗小說試煉故事探微》⁶⁰一書，透過晚明通俗小說最基型也最普遍的試煉故事，探討表層話語複雜而矛盾的社會心理與文化意義。藉由此書所傳達出來的訊息，讓我們充分了解到，晚明獨特的時代氛圍，是由整體知識分子所共構的集體表徵，絕不僅止於單一事件。從上面這些論文探討的內容看也僅以《三言》為探討的對象最多，對於《兩拍》諧謔風格的專門論文研究截至目前為止是寥寥可數的，故筆者想嘗試著以此主題來做討論，希望可以透過《兩拍》語言的運用與諷刺筆法的藝術表現來了解作者是如何來嘲謔故事中人物的愚行？

第四節 研究方法

凌濛初兩拍故事之荒謬喜劇與諧謔風格是其小說的特點。「諧謔」這個詞，南齊末劉勰《文心雕龍》是中國古代文學理論批評史上一部重要著作，其《諧隱》篇是中國古

⁵⁸ 菘瑞松，〈縫隙中的騷動--[馮夢龍編]《三言》中三姑六婆的喜劇角色與話語研究〉，《興大人文學報》48期（2012年03月），頁27-59。

⁵⁹ 菘瑞松，《明清易代之際話本小說敘事話語的反思》（臺中：中興大學，博士論文，2013年），頁125。

⁶⁰ 陳器文，《恣意談謔—明代通俗小說試煉故事探微》（臺北：里仁書局，2011年），頁8。

代文論史上第一篇對民間笑文化的專篇論述⁶¹，「諧」在劉勰看來乃為「皆悅笑」之意。其文曰：「諧之言「皆」也，辭淺會俗，皆悅笑也。」它是一種語言淺顯，適合於一般大眾，大家聽了都會發笑的作品。其具有社會性、全民性，此和俄國小說家巴赫金的「狂歡化」理論有異曲同工之妙的地方。

近代有學者提出，「諧謔取樂」是晚明文化現象之一，社會上表裡不一的習氣成為文學諧謔手法最好的培土，一旦諧擬的意識成型，所有嚴肅、莊重的事件都會「走樣」演出⁶²。「走樣」的演出即是一種「顛覆」取向的創作。掌握到這樣的一個時代文化現象，再從文本閱讀當中去分析、探討它的事情節及人物的言行舉止所表現出來的種種荒謬不合理、愚昧可笑的行徑，背後所要表達諷刺的文化意涵是什麼？因此，筆者的研究方法採取的步驟如下：

（一）資料蒐集與分類

以凌濛初著、徐文助校訂、繆天華校閱《拍案驚奇》、《二刻拍案驚奇》為主要閱讀文本，佐以趙景深先生的《中國小說叢考》、胡士瑩先生的《話本小說概論》、孫楷第先生的《小說旁證》和譚正璧《三言兩拍資料》，這些書籍為《三言二拍》故事來源考證的集大成之作，以此來考證故事源流，再將七十八篇故事內容一一進行分類鑑賞並將之歸納分類出主題，作主題式的討論。

（二）文獻分析

《兩拍》故事七十八篇做分類總述，舉兩至三個例子來說明。之後將中國的諷刺小說中有關「喜劇話語」、「諧謔話語」的相關理論應用在《兩拍》的諧謔語言藝術風格研究上，以鑑別與解讀作品中喜劇話語具有的諧謔狂歡色彩所代表的文化意涵為何？並從《兩拍》裡出現的文化語境，提供我們一條辨識大眾化主體的方式⁶³，藉此可以了解當

⁶¹ 來守英，〈論諧與狂歡—劉勰與巴赫金「笑」理論之比較〉，（魯東大學漢語言文學院《語文學刊 高教版》）01期（2007年），頁73-76。

⁶² 馬美信，《凌濛初和二拍》（上海：上海古籍出版社，1994年3月）。

⁶³ 西方討論大眾化多以文化工業觀念形成之後，資本主義下的工作和休閒之區隔將人「異化」，所產生的大眾文化與民主化、標準化、假個人化等複製、收編、消費之文化行為，及其與主流價值、精緻文化、社會秩序之關係探討。大抵而言，西方的主體性討論由現代歐蒙的理性自覺，到後現代學者的「語言論」轉向，主體哲學的範式有的直接從「主體範式」轉向「語言範式」；有的則尋找一種介於這兩範式之間

時人與世界的關係如何以「話語」的方式具體化、模式化，使得話語模式的研究，能夠透過考掘小說主體化的話語實踐而得以呈現⁶⁴。

（三）比較與評價

明清是我國古典小說繁榮成熟的階段，明清時代的小說有了自覺的狂歡意識。這與明代開始的哲學與文化領域的全面通俗化有著直接的關係。明清小說體裁的狂歡總體上體現在對傳統史傳講述模式的改變。明清小說敘事以主觀敘述模式代替史傳客觀敘述模式，以複雜的網狀結構敘述模式代替史傳單一的線性結構。除了文言小說中史傳的痕跡較重外，白話小說已經是民間文學、詩賦、說話以及多種文學成分的雜合。文學狂歡化根植於民間文化，把正統文學不屑一顧的題材、人物、情節組織到文學中來，賦予其粗俗怪誕的意象以深刻的意義，狂歡化打破文學的封閉性，使眾多難以相容的因素有機結合起來，同時共存，多元共生。而凌濛初的《兩拍》中富有諧謔的狂歡色彩，為明清小說的狂歡化做出了典範。因此，借助西方狂歡化詩學的研究，將《兩拍》荒謬喜劇性狂歡色彩與巴赫金的狂歡理論做一對照、比較，由巴赫金的理論來審視我國古典小說與西方敘事文學二者發展過程中的相似現象，以便更好地認識明清時期小說繁榮的原因以及特徵，同時找到一條合理解釋這一時期獨特文學現象的方法。

的可能；有些則將這兩範式結合；還有另一種女性主體性的歷史研究。主體的研究一方面被視為陳腐，一方面又不斷尋找出更新的主體性場域。大眾化的主體在西方與時尚、消費之主體以及其中挑釁、厭倦的意涵互為辯證，透過後現代視野的檢視，主體性的討論蔚為大觀。可以參閱：(德)彼得·畢爾格(Peter Burger)著，陳良梅、夏清譯，《主體的退隱：從蒙田到巴特間的主體性歷史》(南京：南京大學出版社，2005)。晚近南亞知識界，尤其是印度，更將這問題意識及視野延伸為「庶民研究」，如：拉納吉特·古哈(Ranjit Guha)所主編的一系列《庶民研究》(Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society)，他以「歷史的細語」(small voice)來顯出「大敘事」(grand narrative)的矛盾及蔽障，探討「庶民性」或「底層性」的主體位置與主體效應，諸如印度「工頭」挾其文化、種姓、歷史、地緣等深層權威，參與英國殖民者在印度工業化進程中的主體意涵，對印度庶民性研究即做出非常到位、單單屬於印度文化的詮釋。足見「大眾」一詞的概念，在全球不同文化體中，仍有相當大的延伸討論空間，不同文化體的運用研究，必須放回原有的具體狀態中考察，始能建立有效的辨識系統。見 David Arnold and David Hardiman eds., *Subaltern Studies vol. 8* (Delhi: Oxford University Press, 1999), pp. 222-225。

⁶⁴ 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》第25卷第1期(2007年6月)，頁305。

第貳章 《兩拍》素材、敘事技巧與主題之演化

明代中期以後，思想世界其實已經產生了深刻的危機，由於漢族與異族、皇權與紳權，都市生活與鄉村生活、市民與士紳之間的種種衝突，使社會生活發生了巨大的變化。明代資本主義萌芽，王陽明心學提出心即理、致良知，王學左派提出百姓日用是道、滿街是聖人、有欲望乃人本性以及李卓吾的童心說等，這些學說應運而生，抨擊偽道學，肯定私欲、經商賺錢的合理，指出男子之見未必盡長、女子之見未必盡短，在當時蔚然成為一種思潮。凌濛初與這一新思潮的主將們多有瓜葛，並受其影響，在他的創作中，表現了與之一脈相承的關係，如為商業正名、歌頌女子見識、謳歌愛情、肯定正常情欲等。尤為重要的是，接受新思潮的薰染，還直接決定了凌氏創作上描繪世情人生的寫實主義特色。

馮夢龍編寫《三言》，總數並有一百二十篇之多。但是，其中絕大多數都原為宋元明話本，馮夢龍只是對它們作了選擇、加工和改編的工作，正確說來，《三言》只能算是舊時話本的匯編總集。《兩拍》的情況則剛好相反。論數量，雖不足《三言》的三分之二，但絕大多數都出自凌濛初的獨立創作。雖然也大都可以找出素材來源（至少有六十二篇），但這些素材到了凌濛初手裡以後，無不經過重新結構，自出機杼，以嶄新的面貌出現。因此，在凌濛初的帶動下，文人才大量寫作白話短篇小說集，蔚為風氣。

由於《兩拍》與《三言》，一是創，一是編，故而也就使《兩拍》比《三言》更貼近當時的現實生活，更富有時代氣息。據有人統計，在《三言》中描寫明代以前舊事的作品占了三分之二以上，故事發生年代在明嘉靖以後的，不足全書的十分之一。在《兩拍》中，故事發生在明朝以前的只有一半，而以嘉靖以後的時事作為描寫對象的，卻占八分之一以上⁶⁵。

由於反映明代，尤其是嘉靖以後的社會生活的篇章較多，又是經過了凌濛初的獨創，所以不但題材方面出現了以往白話短篇小說中不曾表現過的新東西，而且就是寫舊故事，也往往注入時代新思想、新精神，也就是舊瓶裝了新佳釀。此外，在敘事技巧及思想主題上也有不同於以往的話本小說的體制，凌濛初創作出屬於自己在擬話本小說上的獨特

⁶⁵ 王枝忠，〈凌濛初的新貢獻——二拍平議〉，《東岳論叢》第6期（1994年），頁95-96。

藝術特色，是值得做研究的，故將其分節探討如下：

第一節 《兩拍》的故事素材

（一）故事來源：

《兩拍》全部為凌濛初編創。王古魯在《二刻拍案驚奇》本書的介紹中說：作者「不否認他故事的素材，是『戲取古今所聞，一二奇局可紀者』，但是『演而成說』，卻是經過一番慘澹經營，加工組織的創造功夫的。因此，很可以說明這是凌氏根據他古今所聞的故事素材，運用大眾化的民族話本形式來創作出來的。」⁶⁶孫楷第〈三言二拍源流考〉說：

要其得力處在於選擇話題，借一事而構設意象；往往本事在原書中不過數十百字，記敘瑣聞，了無意趣，在小說則清談娓娓，文逾數千，抒情寫景，如在耳目；化神奇於臭腐，易陰慘為陽舒，其功力亦實等於造作，自非才思富贍，洞達人情，鮮能此語，不得與稗販者比也。⁶⁷

《兩拍》凡收錄小說七十八篇，其來源大部分取自舊有話本及前人說部、筆記、戲曲、史傳等。按譚正璧《三言兩拍資料》輯錄，至少有六十二篇可以找到素材來源，尚未考出本事的僅有《初刻》卷 2、卷 24 及卷 26 的正話，《二刻》卷 4、卷 18、卷 21、卷 26 及卷 38 的正話。其實，這一個創作特點，《兩拍》的作者凌濛初本人也曾談及。其《拍案驚奇·序》中說：「因取古今來雜染碎事可新聽睹，佐談諧者，演而暢之，得若干卷。」基於本事，加工創造，翻陳出新，形成了《兩拍》藝術創作上一大特色。

《兩拍》中除少數是根據舊本改寫或沿襲原文，如《拍案驚奇》卷 20 作者自云：「這本話文，出在《空緘記》，如今依傳編成演義一回。」，又卷 23 自瞿佑《剪燈新話》卷 1 《金鳳釵記》，卷 35 全襲元鄭廷玉《看錢奴買冤家債主》雜劇對白。《二刻拍案驚奇》

⁶⁶ 王古魯，《二刻拍案驚奇》附錄 1（上海：古籍出版社，1983 年版）。

⁶⁷ 孫楷第，〈三言二拍源流考〉，《北平圖書館館刊》第五卷第二號，頁 49。

卷 29 明言「這一回書，乃京師老郎傳留，原名為《靈狐三束草》，卷 37 襲自蔡羽的《遼陽海神傳》。其餘大部分是直接描寫明代的某些社會現象的，是凌濛初的創作。《拍案驚奇·序》云：

近世承平日久，民佚志淫，一二輕薄惡少，初學拈筆，便思污穢世界，廣摭誣造，非荒誕不足信，則褻穢不忍聞，得罪名教，種業來生，莫此為甚！……獨龍子猶氏所輯喻世等書，頗存雅道，時著良規，一破金時陋習，而宋元舊種，亦被搜括殆盡。肆中人見其行世頗捷，意余當別有秘本圖書而衡之。不知一二遺者，比其溝中之斷蕪略不足陳已。因取古今來雜碎事可新聽睹佐談諧者，演而暢之，得若干卷，其事之真與飾，名之實與贗，各參半。文不足徵，意殊有屬。凡耳目前怪怪奇奇，當亦無所不有，總之言之者無罪，聞之者足以為戒，則可謂云爾已矣。

凌濛初將他的創作旨趣和方法，說得相當具體。另外，凌濛初的創作是對話本的模擬，話本是說書的底本，因此，凌濛初對「說書」的見解，在《二刻》中提到：

從來說的書不過談些風月，述些異聞，圖個好聽。最有益的，論些世情，說些因果，等聽了的觸著心裡，把平日邪路念頭化將轉來，這個就是說書的一片道學心腸。（卷 12）

這裡就把凌濛初對說書的目的說得更清楚。此外，在《拍案驚奇》中共有三篇作品被證實直接取自元雜劇的故事。如：《拍案驚奇》卷 33《張員外義撫螟蛉子 包龍圖智賺合同文》，似根據《清平山堂話本》卷 4《合同文字記》改寫，或直接取材於佚名《包待制智賺合同文》雜劇；《拍案驚奇》卷 35《訴窮漢暫掌別人錢 看財奴刁買冤家主》，其入話即取材於鄭廷玉的《崔府君斷冤家債主》雜劇，正文即取材於鄭廷玉的《看財奴冤家債主》雜劇；《拍案驚奇》卷 38《占家財狠嫉妒侄 廷親脈孝女藏兒》，取材於武漢臣的《散家財天賜老生兒》等，都是取材自元雜劇。

來源於史傳的素材，如：描寫唐朝宮廷娛樂生活的，如《唐明皇好道集奇人 武惠妃崇禪鬥異法》（《初刻》卷 7），以唐明皇遊月宮故事，側面展示了當時社會佛道盛行的局面；還有，《硬勘案大儒爭閑氣 甘受刑俠女著芳名》（《二刻》卷 12）入話敘朱熹斷大姓與小民爭墳地事，未詳所本。略謂朱熹知福建崇安縣，有小民狀告縣中大姓奪占祖塋

築墳，熹親臨踏勘，掘得小民祖先墓石，即斷歸小民。後熹偵知小民預埋石刻，以致入其穀中，乃對天默禱，是夜大雷雨，小民所葬墳墓竟毀。而正文中詳細描敘朱熹為了報私仇，竟然誣陷台州太守唐仲友與妓女嚴蕊有私，致使嚴蕊受到嚴刑拷打，作者評論道：

而今為什麼說個不可有成心？只為人心最靈，專是那空虛的才有公道。一點成心入在肚裡，把好歹多錯認了，就是聖賢也要偏執起來，自以為是，卻不知事體竟不是這樣的了。（《二刻》卷12）

此事件見於《朱文公文集》卷18《按唐仲友第三狀》，卷19《按唐仲友第四狀》；又《朱子年譜》卷3上《奏劾前知台州唐仲友不法》。這些就是把人們熟悉的歷史故事以小說的形式表現出來，在典故的基礎上進行藝術加工，增添合理的細節使故事情節更加生動、人物形象更加豐滿，對後世作品產生很大影響。

（二）素材改編模式：

胡士瑩在《話本小說概論》中說：「擬話本是文人模擬話本形式的書面文學，實際上就是白話短篇小說。正因為是文人創作或改編，……，隨著作者的立場觀點以及政治態度藝術修養的不同，擬話本的思想性，藝術性也有很大差別」⁶⁸，擬話本的代表《三言》、《兩拍》雖同為明代短篇白話小說，但兩者編撰方式卻不同。《三言》僅將宋元舊本進行選定、整理、匯編成新的小說集，而《兩拍》並不全部照搬舊有題材，雖然他同樣取材於舊有話本及前人說部、筆記、戲曲、史傳，但它通過「選擇話題，借一事而構設意象」，凌濛初自己於《拍案驚奇》序中強調《兩拍》是「取古今來雜碎事可新聽睹佐談諧者，演而暢之，得若干卷」。根據譚正璧先生《三言二拍資料》所搜集的《兩拍》原材料，將《兩拍》與原文對比，可以看出《兩拍》的編創擬作模式主要有四種：因襲原文、素材重組、主題裂變、借事生發，分敘如下：

1、因襲原文

《兩拍》中作品主題、內容、情節大致沿用原材料，不過在改編過程中大量添枝加

⁶⁸ 胡士瑩，《話本小說概論》（北京：中華書局，1980年），頁399-400。

葉，擴充細節描寫。如《賈廉訪贗行府牒 商功父陰攝江巡》亦因襲《夷堅志補》卷 24《賈廉訪》。故事梗概是商知縣死後，遺下一妾、一女、兩個幼子。家裡被人詐騙，但不知何人所為，直到結尾才知詐騙者是商女自己的公公賈廉訪。《兩拍》改撰時，詳述了商家被詐騙始末：

這老兒曉得商家有資財，又是孤兒寡婦，可以欺騙。其家金銀什物多曾經媳婦商小姐盤驗，兒子賈成之透明知道。因商小姐帶回數目一本，賈成之有時拿出來看，誇說妻家富饒，被廉訪留心，接過手去，逐項記著。賈成之一時無心，難道有甚麼疑忌老子不成？豈知利動人心，廉訪就生出一個計較，假著府裡關文，著人到商家設騙。商家見所借之物，多是家中有的，不好推掉；又兼差當值的來，就問著這個日裡鬼，怎不信了？（《二刻》卷 20）

上述情節的擴充，使人物形象性格突顯，情節邏輯自然嚴謹。還有《初刻》卷 21 入話故事因襲原文主題、情節之後，增寫了四處環境描寫，一處巨商丟失珠寶後惶急心理描寫，以及巨商向人打聽林積情況時謹慎地冒充其遠房親戚的細節描寫，使三百來字的原文擴充到上千字的篇章，故事內涵大為豐富，文學意境愈為優雅。

2、素材重組

《兩拍》中新作品對原有材料的結構、順序或篇幅重新進行編排，可分為兩種類型：

（1）多則素材融合：如《襄敏公元宵失子 十三郎五歲朝天》（《二刻》卷 5）講年僅五歲的南陔元宵夜被賊人拐走，他用智慧唬走賊人，為中大人所救，攜其參謁皇帝，其機智伶俐使得龍顏大悅，根據南陔在拐子身上留下的暗記，由皇帝下令，開封府大尹一舉破獲賊盜，審訊過程中又破解了舊年元宵節真珠姬懸案，亦為此夥盜賊所犯，在此，故事另伸一枝，花大段篇幅敘述真珠姬被拐經歷。該篇小說實際由《程史》卷 1《南陔脫帽》和《夷堅志補》卷 8《真珠族姬》兩則材料聯合而成。另外，《四朝聞見錄·柔福帝姬》、《鶴林玉露》卷 11、《宋史·列傳》卷 7《公主徽宗三十四女》、《西湖游覽志餘·版蕩淒涼》、《隨園隨筆·柔福帝姬之疑》等材料記載了真假柔福帝姬的有關傳聞，凌濛

初以《鶴林玉露》⁶⁹為主要素材，參以《宋史》等資料，融合成《初刻》卷2《姚滴珠避羞惹羞 鄭月娥將錯就錯》的入話。還有就是《二刻》卷12，朱熹誣陷台州太守唐仲友與妓女嚴蕊有私，致使嚴蕊受到嚴刑拷打事，在《夷堅支庚·嚴蕊》、《齊東野語·朱唐交奏本末》、《齊東野語·台妓嚴蕊》、《說郛·雪舟脛語》等材料亦都有記載。

(2) 素材內部調整，主要是對單篇素材的結構重新佈局。如《夷堅丙志》卷3《楊抽馬》記錄了楊抽馬的多種奇聞異術，《二刻》卷33《楊抽馬甘請杖 富家郎浪受驚》大致按時間順序鋪墊楊抽馬的生平事蹟，先略敘他掐指估錢、寫帖預禍、騎紙驢拜客、勸鄉客棄馬、與娼家奇女成婚等一系列異事，然後集中筆力寫他主動請人杖背，設計驚嚇小氣的富家郎。整篇故事脈絡清晰，便於讀者快速進入情境。

3、主題裂變

《兩拍》中新作品與原材料的主題思想發生分歧或變異。主要可將其分為三種類型：

(1) 通過人物形象重塑改變主題。如《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼃龍殼》(《初刻》卷1) 寫了文若虛與張大、李二等一批商人做海外貿易的故事。張大等人長期往返於中國與吉零國之間，「原來這邊中國貨物，拿到那邊，一倍就有三倍價。換了那邊貨物，帶到中國，也是如此。一往一回，卻不便有八九倍利息？」初次出海的文若虛用朋友送的一兩銀子買了一竹簍紅橘，販賣到吉零國賺了幾百兩銀子，豈止三倍價錢。《涇林續記》關於本事的記載非常簡略，且稱閩廣通番商人為「奸商」。凌濛初在故事中把主人公裝飾了一通：「生來心思慧巧，做著便能，學著便會。琴棋書畫，吹彈歌舞，件件粗通。」變成了文質彬彬、風流瀟灑之人。主題由「蔑商」、「鄙商」到「欣商」、「敬商」。對於商人海外貿易不僅肯定了這些商人冒死出海掙錢的膽略與勇氣，還仔細描寫了買賣雙方講價還錢的微妙心理與言行，文若虛最初是一個銀錢一個橘子，看到買主眾多，就勢拿班漲價，兩個銀錢一個，最後漲到三個銀錢一個。從小說對吉零國貨幣的敘述來看，凌濛初顯然缺乏國外生活的經驗與常識，小說對文若虛出售紅橘過程的描寫其實就是晚明時期市井之中司空見慣的經商場景的再現。

(2) 通過改變情節來重塑主題。如《古今譚概》卷《儂弄部·石韃子》，記吳中石生用奸

⁶⁹ 宋·羅大經撰，王瑞來點校，《鶴林玉露》(上海：中華書局，2005年6月)。

計奪取僧人樓房，是個奸猾之人，僧人為無辜受害者。《初刻》卷 15 入話改僧人為貪婪之人，放高利貸，逼奪窮書生的樓房。賈秀才設計，幫窮書生奪回財產。通過故事情節的變動將「責石生，憐僧人」的主題，更為「謗僧人，頌文人」。該卷正話《衛朝奉狠心盤貴產 陳秀才巧計賺原房》亦變動《智囊補》卷 27《染智部·文科》的情節。原文寫衣冠之族文科賣一所房子給徽人，徽人改造後，文科欲用原價贖回，遭拒絕。乃設計誣陷徽人謀害了他的家奴，逼走徽人，強奪原房。《兩拍》改寫成徽商衛朝奉放高利貸於陳秀才，後趁陳秀才困難之際，廉價買其房屋一所。當陳秀才欲贖房產時，衛朝奉則添價近一倍。陳秀才氣憤，設計賺回原房。與原材料相比，《兩拍》主題流露出維護士人的傾向。

(3) 發表議論升華主題。《二刻》卷 11 入話敘述完《古今情海·故夫投書》所記陸氏夫死改嫁，遭夫鬼奪命的故事後，發了一段議論：

卻又一件，天下事有好些不平的所在！假如男人死了，女人再嫁，便道是失了節、玷了名、污了身子，是個行不得的事，萬口訾議；及至男人家喪了其妻子，卻又憑他續弦再娶，置妾買婢，做出若干的勾當，把死的丟在腦後不提起了，並沒有人道他薄幸負心，做一場說活。就是生前房室之中，女人少有外情，便是老大的醜事，人世羞言；及至男人家撇了妻子，貪淫好色，宿娼養妓，無所不為，總有議論不是的，不為十分大害。所以女子愈加可憐，男人愈加放肆，這些也是伏不得姑娘們心裡的所在。（《二刻》卷 11）

作者設身處地，為女子不平。小說主題由譴責負心升華為追求男女平等。《初刻》卷 37 於敘《太平廣記》卷 100 中屈突仲任濫殺生物而受罰，因改過自新而善終的故事之前，起幾行議論：「話說世間一切生命之物，總是天地所生，一樣有聲有氣，有知有覺，但與人各自為類。」自生命的本原出發，從宇宙的角度入筆，令主題提升為宣揚萬物有靈。

4、借事生發

《兩拍》中新作品借原材料中的某些素材為引子，生發新的故事。如《智囊補》卷 7《明智部張晉》，用一段極短約七十字的文字，記公案場上事：

大司農張晉為刑部時，民有與父異居而富有者，父夜穿垣，將入取貲；子以為盜也，待其入，撲殺之。取燭視屍，則父也，吏議：子殺父不宜縱；而實拒盜，不知其為父，不宜誅。久不能決。晉奮筆曰：「殺賊可恕，不孝當誅。子有餘財，而使父貧為盜，不孝明矣。」竟殺之。

上面題材凌濛初將其移入《趙六老舐犢喪殘生 張知縣誅梟成鐵案》（《初刻》卷13），依據張晉智判子誤殺父一案，敷演趙六老夫婦撫養兒子長大過程，從細心呵護襁褓之中的兒子，到費神操勞送子讀書，到力舉重債為兒娶妻，及至夫婦年老無力，不能過活，卻被兒子媳婦冷淡，以至趙老媽氣成重病而死，趙六老窮困無門，去兒子的房間偷盜被兒所殺。這些故事情節的生發構成一篇近萬字的小說。上萬字的篇幅，使得作者筆力能圍繞養子、護子、愛子、寵子反遭兒子冷棄的巨大錯位、父慈而子不孝的人間悲劇，深入子女教育的社會問題。《韓秀才乘亂聘嬌妻 吳太守憐才主姻簿》（《初刻》卷10）故事資料《輟耕錄》卷9《謠言》、《古今譚概》卷5《訛言》等，僅提供了當時謠傳宮廷點綉女的社會背景，凌濛初以之為引子，引發出新故事「韓秀才乘亂聘嬌妻 吳太守憐才主姻簿」的一幕鬧劇和劇。而《聞人生野戰翠浮庵 靜觀尼晝錦黃沙巷》（《初刻》卷34）據趙景深考證，此卷本事見《曲海總目提要》卷15，聞人生作聞人淵，情節迥異，故事複雜。除了男主人公名姓相同及同在尼庵得妻以外，幾乎沒有一點是相同的⁷⁰。

（三）故事主體建構：

從宋元話本到晚明話本小說，文人化的過程使作品中的勸誡成分加重。受儒家「文以載道」傳統文學理論影響的封建文人，為提高通俗小說的地位，就要強調並在創作中注意文學的教化功能，此在《三言》中並不明顯，但在《兩拍》則有明顯發展。

凌濛初在《拍案驚奇》凡例中說：「是編主於勸誡」。又在《硬勘案大儒爭閒氣 甘受刑俠女著芳名》（《二刻》卷12）中說：「最有益的，論些世情，說些因果，等聽了的觸著心理，把平日邪路念頭化將轉來，這個就是說書的一片道學心腸。」，要以「道學心腸」教化眾生，當然會說教多了。所以《兩拍》中的作品，一般開頭必有一番說教，

⁷⁰ 譚正璧，《三言兩拍資料》（臺北：里仁書局印行，1981年）。

然後是以故事來證實這一說教，中間還要加以議論，以「意存勸戒，不為風雅罪人」⁷¹為創作原則。這也誠如魯迅「勸世派」小說的批評：「告誡連篇，喧賓奪主」⁷²。

凌濛初以小說勸善誡世的見解，在他的《兩拍》中，是貫穿始終的大旨。他抨擊惡僕叛主、兒女忤逆，在《趙六老舐犢喪殘生 張知縣誅梟成鐵案》（《初刻》卷13）指出：「人生極重的是那孝字，蓋因為父母的，自哺乳三年，直盼到兒子長大，不知費盡了多少心力。又怕他三病四痛，日夜焦勞。又指望他聰明成器，時刻注想。撫摩鞠育，無所不至。……說到此處，就是臥冰、哭竹、扇枕溫衾，也難報答萬一。況乃錦衣玉食，歸之自己，擔飢受凍，委之二親，漫然視若路人，甚而等之仇敵，敗壞彝倫，滅絕天理，真狗彘之所不為也。」。在《惡船家計賺假屍銀 狠僕人誤投真命狀》（《初刻》卷11）篇中，對惡僕胡阿虎，予以官仗撲擊，伏法亡命的結局，也可見其倫理傾向。

與之相對的，張揚孝子烈女、貞婦節婦，如《行孝子到底不簡屍 殉節婦留待雙出柩》（《二刻》卷31）及《張福娘一心貞守 朱天錫萬里符名》（卷32）就是接連兩篇宣揚封建倫理道德的作品。前一篇表彰孝子節婦，孝子為報父仇而死，妻子則是「君能為孝子，妾亦能為節婦」，以身殉夫。後一篇寫張福娘被朱公子先娶為妾，後朱公子娶妻被遣，她也逆來順受，認為理所應當。被遣後又守節，誓不嫁人，最後教子成名，母以子貴。這當中故事所透露出的是傳統的封建意識。在《張福娘一心貞守 朱天錫萬里符名》開篇亦是一番說教：

話說天下凡事皆由前定，如近在目前，遠不過數年，預先算得出，還不足為奇。盡有世間未曾有這樣事，未曾生這個人，幾十年前，先有前知的道破了；或是幾千里外，恰相湊著的，真令人夢想不到。可見數皆前定也。（《二刻》卷32）

這就是一個宿命論說教的故事。勸善懲惡與道德主體貫串《兩拍》全書之中，凌濛初小說中勸善懲惡的筆法，或許也自覺或不自覺受到當時小說創作裡佛教之因果輪迴、業報宿命氛圍的影響。凌濛初以說故事回應自己的故事，道德主體的建構在不同層次的言說中反覆辯證，他的再三致意，善善惡惡之間層次多元，善者與善者謀（如劉達生與府尹），惡者同惡者較勁（如吳氏與黃知觀、張寅與楊巡道），善惡之間的生命共同體關係（如

⁷¹ 凌濛初，《二刻拍案驚奇小引》（臺北：三民書局，2008年再版），頁1-3。

⁷² 魯迅，《中國小說史略·明之擬宋人小說及後來選本》（北京：人民文學出版社，1973年8月版）。

劉達生與吳氏)，勸懲的正統性觀點夾雜了世道人心的不同層理，形成道德的立體化與深化。他的道德主體不只是小說中人物的主體性建構而已，邀請讀者「自得之」，這種道德主體，就「三致意與自得之」的說明而言，強調的是其所寄寓的世俗場域而非道德本身⁷³。其中「三致意」指的是作者努力發揮創作功能，而「自得之」則說明對讀者的判斷採開放原則。這種創作觀與接受美學使《兩拍》在勸善懲惡時要讀者「自得之」，暗含部分道德主權的讓渡，充分展現通俗文學不掌控主權的邊緣性格。⁷⁴所以，作者邀請讀者共同嘲弄故事中人物的愚行，讀者鄙夷故事中角色的不道德的行為。

第二節 《兩拍》的敘事技巧

華萊士·馬丁（Wallace Martin）在《當代敘事學》中指出：「敘事技巧本身畢竟不是目的，而是實現某些效果的手段。」⁷⁵這指出了技巧的一個重要特徵「中介性」。而技巧是什麼呢？美國當代作家馬爾克·肖勒（Mark Schorer）說：「內容（或經驗）與完成的內容（或藝術）之間的差距，便是技巧。」⁷⁶，文本就是技巧的組合。楊義說明代的擬話本由於文人的參與，借用說話人的辯才談風來涵容自己的主體意識和文化修養，從而極大地推進了敘事型態的發展，超越了舊話本的敘事和審美層面，形成了極富典範化的新文本⁷⁷，為後世小說提供值得借鑑的敘事技巧。以下就《兩拍》的敘事技巧特點分點做說明：

（一）敘述者虛擬說書場景

韓南教授指出，中國白話小說使用的敘述型式似乎都是專業說書人的型式，從中可看出口頭文學的影響，這種影響在白話小說的敘述者層次和談話型式層次上表現得最為明顯，表現在「敘述層次」中的影響則是模仿說書人向聽眾說話。這是世界各民族白話

⁷³ 高桂惠，〈世道與末技——《三言》、《二拍》演述世相與書寫大眾初探〉，頁 305。

⁷⁴ 高桂惠，〈世道與末技——《三言》、《二拍》演述世相與書寫大眾初探〉，頁 301-302。

⁷⁵ 馬丁，《當代敘事學》（北京：北京大學出版社，1990年1版），頁 238。

⁷⁶ 轉引自王先霈，《小說技巧探賞》（四川：文藝出版社，1986年6月），頁 3。

⁷⁷ 楊義，《中國古典小說史論》（中國社科出版社，1996年12月），頁 231。

文學早期階段共同存在的現象，但始終貫徹這種做法卻是中國白話小說的特點⁷⁸。而且，韓南教授曾將古典中國白話小說對說話形態無休止的擬仿稱為「虛擬情境」意謂「假稱一部作品於現場傳頌的情境。」⁷⁹

明代話本小說源於說書場，其作者將說書場的情境拉入書面案頭，借舊瓶裝新酒，一方面可以借「說話人」全知視景所設置的「適中距離」，超越個人經驗的層面，用理性的豁達老練的「實事求是」的社會尺度代言人的角色來引領人們相信某些既定的道德律則；一方面又可以借這個似乎客觀公正、超然無我的聲音寫自己私人感興趣的事情，抒發自己的情懷。

首先，虛擬情境借直接溝通的幻像而肯定社會集體意識。虛擬說書場，可以使說話情境「藉著『外在化』和『空間化』的方式造成讀者的臨場感和意義不假外求的豐滿感，由是建立起真實客觀的幻影。」⁸⁰「說話人」是話本小說作家虛擬設定的，先於作品而存在，由作者來召喚使用。「說話人」的存在有其根深蒂固的歷史文化因素支持著。用羅蘭·巴特的話說，說話人的聲音是在一特定歷史時空中「一個集體的、匿名的聲音，其源頭正是一般人的知識總和。」⁸¹在這種虛擬情境中，有一個最基本的前提，就是讀者在場，所以作者的出發點與旨歸是圍繞讀者而來的，他必須憑藉「說話人」這個中介來達到目的。因此「說話人」所擔任的任務，就是作者與讀者之間的溝通。如果我們把敘述者與接受者的角色比擬為說話人及其聽眾，那麼他所模擬的溝通情境，自然是市集中說話人與聽眾間的「唱和」。既然作者虛擬說話人與說書情境是為了肯定或論證某種社會尺度規範與社會集體意識，那麼作者所建立的這些真實客觀的幻想所欲直接溝通的對象即接聽者即作者所虛擬的聽眾（讀者）的重要性就突顯出來了，這就是所謂理想的讀者。

在《兩拍》中敘述者虛擬說書場景的情形，首先，表現在敘述者把自己當成說書場上的說書人，經常以「小子」、「在下」等來指稱自己。如《進香客莽看金剛經 出獄僧巧完法會分》（《二刻》卷1），敘述者說：「小子因為奉勸世人惜字紙，偶然記起一件事

⁷⁸ 韓南，《中國白話小說史》（浙江：古籍出版社，1989年）。

⁷⁹ 韓南，*The Nature of Ling Meng-chu's Fiction in Chinese Narrative*，ed. Andrew Plaks (Princeton UP, 1977)，p.87。

⁸⁰ 王德威，《想像中國的方法》（三聯書店，1998年），頁83。

⁸¹ 羅蘭·巴特，*S/Z*，頁25。譯理查德·米勒，紐約，1974年。

來。一個只因惜字紙拾得一張故紙，合成一大段佛門中因緣，有好些的靈異在裏頭。」其次，作為「聽者」的一方，是暗含的讀者。小說對於讀者的指稱，經常使用的詞語是「看官」、「你」等。如《酒謀對於郊肆惡 鬼對案楊化借屍》（《初刻》卷 14）「看官，你道在下為何說出這兩段說話？」敘述者直接稱讀者為「看官」，仿佛讀者就是說書場上的聽眾，他們正在進行面對面的近距離交流。這種交流包括：

- 1、提示正話即將開始。敘述者在正話故事開始之前，為了提示讀者，總是以「看官」、「你」等招呼讀者，這時，招呼是敘述者單方面發出的，它不需要擬想讀者的回答。
- 2、對人物和事件發表評論或見解。敘述者在故事的講述過程中，經常會對故事的人物和事件發表評論。為了引起讀者注意，這時，敘述者會以「看官」、「你」等招呼讀者，以自問自答的方式，提出疑問，回答問題。如《酒謀對於郊肆惡 鬼對案楊化借屍》（《初刻》卷 14），敘述者在講述了兩個人話故事後，招呼「看官」問道：「看官，你道在下為何說出這兩段說話？」接著自己回答說：「只因世上的人，瞞心昧己做了事，只道暗中黑漆漆，並無人知覺的；又道是死無對證，見個人死了，就道天大的事也完了。誰知道冥冥之中，卻如此昭然不爽！」有時，敘述者以擬想的「看官」與自己進行「辯難」的方式，發表自己對問題的看法。如《惡船家計賺假屍銀 狠僕人誤投真命狀》，入話議論殺人償命的事情，「是真難假，是假難真」。這時，敘述者便假託「看官」發難：

說話的，你差了。這等說起來，不信死囚牢裡，再沒有個含冤負屈之人？那陰間地府也不須設得枉死城了！之後，敘述者再予以冗長的回答：看官不知，那冤屈死的，與那殺人逃脫的，大概都是前世的事。若不是前世緣故，殺人竟不償命，不殺人倒要償命，死者、生者，怨氣沖天，縱然官府不明，皇天自然鑒察，千奇百怪的，巧生出機會來了此公案。所以說道：「人惡人怕天不怕，人善人欺天不欺。」又道是：「天網恢恢，疏而不漏。」古來清官察吏，不止一人，曉得人命關天，又且世情不測。盡有極難信的事，偏是真的；極易信的事，偏是假的。所以就是情真罪當的，還要細細體訪幾番，方能夠獄無冤鬼。如今為官做吏的人，貪愛的是錢財，奉承的是富貴，把那「正直公平」四字撇卻東洋大海。明知這事無可寬容，也輕輕放過；明知這是有些尷尬，也將來草草問成。竟不想殺人可怒，情理難容。那親動手的奸徒，若不明正其罪，被害冤魂何時瞑目？至於扳誣冤枉

的，卻又六問三推，千般鍛鍊。嚴刑之下，就是凌遲碎剮的罪，急忙裡只得輕易招成，攪得他家破人亡。害他一人，便是害他一家了。只做自己的官，毫不管別人的苦，我不知他肚腸閣落裡邊，也思想積些陰德與兒孫嗎？如今所以說這一篇，專一奉勸世上廉明長者：一草一木，都是上天生命，何況祖宗赤子！須要慈悲為本，寬猛兼行，護正誅邪，不失為民父母之意。不但萬民感戴，皇天意當佑之。（《初刻》卷11）

在這裡，「辯難」是敘述者採用的一種較為隱蔽的議論方式，由於敘述者是在擬想中對「看官」詰難的回答，所以冗長的議論似乎可以在一定程度得到讀者的諒解和接納。敘述者除了對人物發表自己的道德評價，還常常樂於跟讀者分享他對人物處置事件的看法。如《惡船家計賺假屍銀 狠僕人誤投真命狀》寫惡船家謊稱無名屍首為王生打死的賣薑客人，前來訛詐錢財，王生信以為真，以約莫六十金的錢物買囑船家，將屍首運至自家墳塋埋葬。敘述至此，敘述者中斷故事的講述，招呼「看官」議論說：「看官聽說，王生到底是個書生，沒甚見識。當日既然買囑船家，將屍首運到墳上，指該聚起乾柴，一把火焚了，無影無蹤，卻不乾淨？只為一時沒有主意，將來埋在地中，這便是斬草不除根，萌芽春再發。」這樣的議論，既包括了敘述者對事件處置的見解，同時也是對後續情節的預告。

3、對事情予以解釋或強調。在說書場上，當說書人演說到一個關鍵的情節點時，為了提示文化水平不高的聽眾，說書人往往要在此做一個停頓，插入一些提示或說明。或者在情節發展的轉折點，雖然沒有寫說書人（敘述者）與聽眾（讀者）的對話交流，但卻也以說書人（敘述者）自言自語的方式，對聽眾（讀者）做出了關乎情節發展預告的警示和強調。如《酒下酒趙尼媼迷花 機中機賈秀才報怨》（《初刻》卷6），寫巫娘子不知是計，答應趙尼姑前往觀音庵禱祝，這時敘述者說：「說話的，若是同年生、並時長，在旁邊聽得，阻攔拉住，不但巫娘子完名全節，就是趙尼姑也保命全軀。只因此一去，有分教：舊室嬌姿，污流玉樹；空門孽質，血染丹楓。」這樣的警示語就是說書人的書話語。

其次，虛擬情境借說話人使自己隱身，間接滿足個人情趣的表現欲。但作者使用虛擬情境的目的，不只在於讓讀者去身臨其境，去重經一遍書中人的經歷，盡信某一部作

品的真實性。而是在於將說書場上的說話人改頭換面，以建立起另一個權宜的敘事制度，讓說話人扮演另一個角色：借說話人來抒發自己的感慨，滿足自己的興趣與好奇心。例如《兩拍》中色情的描寫，話本小說的作者借「說話人」的全知視景設定了一個「適中距離」，使自己似乎超越了個人經驗的層面，憑著權威式的認知語氣與超然態度，以實事求是的聲音來詳細敘述一些風月細節，同時不斷聲稱自己的救世意念。「說話人」即使在敘述最露骨的場面時仍暗示我們，他的用意無非是帶領我們相信，他的故事是在更廣大的道德內省之下有感而發。因此說話人很巧妙地同時扮演了兩個角色：一為偷窺者他的「報導」滿足了讀者及作者自己的好奇心；另一為社會尺度的代言人，他對道德方面所付的口惠使他在一個可接受的語意範圍中「保護」了故事敏感曖昧的主題。

（二）敘述者干預

在講述性較強的敘事文中，敘事者較常介入其所敘述的故事，敘事學上稱此為「敘事者干預」，指的是：敘事者在文本中對於「人物、事件甚至於文本本身進行評論」⁸²。此一敘事者，通常指的是在文本之外講故事的人，即「故事外一異故事」的敘事者，一般說來，也大致等同於該小說的「隱含作者」。

趙毅衡先生提及「敘述的干預」是作者借說書人申張其主體性的重要途徑，他授予敘述者以一種特殊的地位，其權力不僅止於解釋小說，而且訴諸讀者明確的道德判斷，充當了介入式的敘述者。趙毅衡談論《苦惱的敘述者》時說：

敘述者除了敘述之外，還得照應很多事。他經常把他的敘述故事這一「本職工作」撂在一邊，反而談起自己的敘述方式，或是對自己敘述的人物或情節加以詳論。

83

這說明敘述干預的主要內容，即其一，談論自己的敘述方式，就故事的敘述情況加以解釋說明；其二，對故事中所敘述的人物和事件進行道德評判。前者出現在入話部分，後者出現在情節轉折處。

⁸² 譚君強，《敘事學導論》（北京：高等教育出版社，2008年），頁72。不過譚氏稱之為「敘述者干預」。

⁸³ 趙毅衡，《苦惱的敘述者》（北京十月文藝出版社，1994年3月）。

徐志平先生認為敘事者干預對於明清小說的研究，他提出三個重要的價值⁸⁴：（一）彰顯出敘事聲音的重要性：浦安迪曾說過：「敘述人的口吻，有時要比事件本身更為重要。」他舉《三國志》、《三國演義》和《三國志平話》為例，他還說：「在一部敘事作品中，聽『說話人』的聲音往往比聽故事重要得多。」⁸⁵（二）可以發掘敘事者的真正想法：想要深入了解敘事者本身的想法，最好從敘事者干預的部分入手，譚君強言：「敘事者干預與敘事作品內在的意識形態層面有著更多的關連。」⁸⁶（三）「敘事者干預」是敘事者和讀者的溝通橋樑：讀者不只希望知道小說寫些什麼，也想知道敘事者在想什麼。相反的，敘事者也會希望讀者「讀對、讀懂」他的故事，而除了故事本身之外，他唯一的手段就是透過對小說進行「話語的」或「故事的」干預，來與讀者進行接觸。

以上引述學者對於敘述者干預的說明中，可以了解到其功能與運用的情況，此現象在明清小說研究上成為值得注意的敘事學技巧。

其實在前文有提及的說書者干預和敘述干預，兩者指的是同一件事。從敘述干預的角度來看，入話議論是話本小說的特有內容。它發展了傳統的話本體制。典型的寫法是先寫一段引言發議論，然後用入話故事具體體現這段議論的意思，最後是正話。馮夢龍的入話議論多是代表集體道德規範的，而凌濛初的入話議論，則已顯示出他的個人見解和善於諷刺的特點。如《惡船家計賺假屍銀 狠僕人誤投真命狀》（《初刻》卷11）反映出數個主題：稱頌清官明斷；勸人戒除氣性；斥責奴才背主等等，但在入話議論中，凌濛初卻只強調其中一個主題，把它寫成了一個惡有惡報的故事：「福善禍淫，昭彰於理。欲害他人，先傷自己。」又如：《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》作者為了說明「萬事皆由天定，不可強為之」的主題，在入話前有一段議論：

這首詞……單道著人生功名富貴，總有天數，不如圖一個見前快活。試看往古來今，一部十七史中，多少英雄豪傑，該富的不得富，該貴的不得貴！能文的倚馬千言，用不著時，幾張紙蓋不完醬瓿。能武的穿楊百步，用不著時，幾竿箭煮不熟飯鍋。極至那癡呆懵懂，生來有福分的，隨他文學低淺，也會發科發甲，隨他武藝庸常，也會大請大受。真所謂時也，運也，命也。俗語有兩句道得好：「命

⁸⁴ 徐志平，《明清小說敘事研究》（臺北：新文豐出版股份有限公司，2014年9月初版），頁7-10。

⁸⁵ 美·浦安迪，《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1998年），頁19。

⁸⁶ 譚君強，《敘事學導論》，頁207。

若窮，掘著黃金化做銅；命若富，拾著白紙變成布。」總來只聽掌命司顛之倒之。所以吳彥高又有詞云：「造化小兒無定據。翻來覆去，倒橫直豎，眼見都如許。」僧晦庵亦有詞云：「誰不願，黃金屋？誰不願，千鐘粟？算五行不是，這般題目。枉使心機閑計較，兒孫自有兒孫福。」蘇東坡亦有詞云：「蝸角虛名，蠅頭微利，算來著甚乾忙！事皆前定，誰弱又誰強？」這幾位名人，說來說去，都是一個意思。總不如古語云：「萬事分已定，浮生空自忙。」（《初刻》卷1）

這段議論中，作者所採用的，顯然不是哲學家濃縮簡練的抽象語言，而是一種形象生動的文學家言辭。它缺乏哲學家推理論證的抽象，卻具有文學雄辯家的汪洋恣肆、排山倒海般的情勢。為了說明自己的這一個中心主題，作者引用了前人的詩詞語句、民間的俗諺俚語，藉此來抒發感慨，議論說理。其中，作者不無憤慨、不無牢騷。憤世道之不公平，憤激之情可見；無可奈何，又歸之天命。

基於史傳傳統，中國古代小說的故事格局，大都按時間的先後呈線性發展。但話本小說的擬書場情境，使說書人有了操縱故事的特殊權力，他可以透露故事的走向，引起人的懸念。這種預敘是他進行敘述干預的一個重要手法，並以此來取得對情節先聲奪人的控制權。他也可以在故事進行到一定階段就出來對某些情節加以解釋或補充說明。如：《陶家翁大雨留賓 蔣震卿片言得婦》在故事尚未開始，正文前就先有一段懸念：

而今更有一段話文，只因一句戲言，至得兩邊錯認，得了一個老婆。有詩為證：

戲言偶爾做恢奇，誰道從中遇美妻。

假女婿為真女婿，失便宜處得便宜。（《初刻》卷12）

作者利用這樣的懸念，來提示讀者，同時也增加了故事的懸疑性，使讀者產生好奇，想進一步知道故事的發展和結局。《兩拍》在故事敘述過程中，敘述者（隱藏的作者）可以直接敘述自己對事件的所見，並加以批評。如《惡船家計賺假屍銀 狠僕人誤投真命狀》：

原來人生最不可是使性，況且這小人買賣，不過爭得一二個錢，有何大事？常見大人家強梁僮僕，每每藉著勢力，動不動欺打小民。到得做出事來，又是家主失

了體面？所以有正經的，必然嚴刑懲戒。只因王生不該自己使性動手打他，所以到底為此受累。（《初刻》卷11）

雖然，透過作者本身的介入會使故事的敘述中斷，但是，因為故事本身的發生時間很長，作者便利用介入的方式來幫助故事「換場」。因此，《兩拍》故事中作者的介入也等於是情節轉折高潮點的一個停頓與緩和。

（三）程式化的話本體制

《三言》、《兩拍》在體制上是承襲話本而來。但是，話本只是說話人在說書場上講說故事的底本，說話人對這個底本上有臨場發揮、「隨意據事演說」的種種可能，所以這個底本又不是完全固定不變的文本，因此，就造成了話本體制的諸多不確定、不完善，直至明代中葉洪楸收集並出版話本總集《六十家小說》，還是有這種不確定、不完善的遺存。馮夢龍、凌濛初以文人身分對話本小說的整理和創作，使話本小說整體藝術水平提高，對話本體制也進行改造，話本小說的體制才由過去的相對凌亂，走向了統一和規範。

話本小說的體制由入話（含篇首詩）、頭回、正話、篇尾詩等若干部分組成。入話包括篇首詩和其後的解釋議論等⁸⁷。當然，不同的小說作品，在連接篇首詩和解釋語的語言表達方式上可能不完全相同，比如最直接最明顯的是在篇首詩詞之後，敘述者馬上接以「這首詩」云云進入解釋和議論，但有時敘述者似乎也要賣個關子，故意用「話說」這樣的敘述套語，似乎是要讀者注意開始故事的講述了，實則不然。如《烏將軍一飯必酬 陳大郎三人重會》（《初刻》卷8），在寫了入話詩「每訝衣冠多盜賊，誰知盜賊有英豪？試觀當日及時雨，千古流傳義氣高」之後，敘述者用「話說」引入了一段議論來對篇首詩做一番說明和發揮：

話說世人最怕的是個「強盜」二字，做個罵人惡語。不知這也只見得一邊。若論

⁸⁷ 從《清平山堂話本》和《熊龍峰小說四種》的記載來看，「入話」二字都放在最前面，似乎包含了篇首的詩詞而言。據徐志平《清初前期話本小說之研究》的看法是，「說」為故事義，「入話」是引入故事的意思，篇首的詩詞是為了要引入故事而加，本來就是「入話」的一部分，至於對詩詞的解釋，以及所引發的議論，則因說書者、說書時間、說書對象的不同，可能有各種不同的因地制宜的說法，彈性很大。頁155。

起來，天下那一處沒有強盜？假如有一等做官的，誤國欺君，侵剝百姓，雖然官高祿厚，難道不是大盜？有一等做公子的，倚靠著父兄勢力，張牙舞爪，詐害鄉民，受投獻，窩贓私，無所不為，百姓不敢聲冤，官司不敢盤問，難道不是大盜？有一等做舉人、秀才的，呼朋引類，把持官府，起滅詞訟，每有將良善人家拆得煙飛星散的，難道不是大盜？只論衣冠中尚且如此，何況做經紀客商，做公門人役，三百六十行中人盡有狠心狗行、狼似強盜之人在內，自不必說。……倒不如《水滸傳》上說的人，每每自稱好漢英雄，偏要在綠林中掙氣，做出世人難到的事情出來……（《初刻》卷8）

這是對篇首詩中「每訝衣冠多盜賊，誰知盜賊有英豪？」兩句詩的解釋說明，發揮的淋漓盡致，揭露鞭撻了衣冠盜賊的種種惡行。

入話在《兩拍》小說深層結構中的意義，其最重要的一點是點明和概括昇華小說的題旨。如《烏將軍一飯必酬 陳大郎三人重會》（《初刻》卷8），小說的頭回和正話分別講述了兩個強盜俠義的故事。

頭回講王生自幼父母雙亡，在孀母楊氏的撫養下長大成人。楊氏為王生湊出千兩銀子，讓他到南京做買賣，不料卻船遇盜賊，將行李銀兩「盡數捲擄」。湊巧的是，如此三番，王生皆遇此伙盜賊，在第三次遇搶時，王生斗膽扯住其中一位「長大的強盜」，哭訴自己無面目見孀娘，只求一死，強盜頗講義氣，說：「我也不殺你，銀子也還你不成，我有道理。我昨晚劫得一只客船，不想都是打困的苧麻，且是不少。我要他沒用，我取了你的銀子，把這些與你做本錢，也夠相當了。」王生得此船苧麻運回家鄉，後發現苧麻裡邊藏有成錠的白金，原來是「久慣大客商，江防行盜，假意貨苧麻，暗藏在捆內，瞞人眼目的。」王生得此橫財，經過數年營運，遂成大富。作者在此議論說：「這個雖然是王生之福，卻是難得這大王一點慈心。可見強盜中未嘗沒有好人。」

正話則寫陳大郎雪天裡遇一長滿長鬚的男子，因心中怪異其進食之時如何處置，便生出一計，邀其共至酒樓飲酒。分別之時，互道姓名籍貫，男子姓烏，浙江人，並言：「承兄盛德，必當奉報，不敢有忘。」兩年之後，陳妻與小舅因往外婆家探視，為盜賊擄掠，不知所蹤。陳大郎到浙江普陀進香，歸家途中船遇颶風，漂流至一島邊。島上皆為強盜，一船香客盡被搶掠。陳大郎在告饒時被嘍囉聽出蘇州口音，遂押至大王處，原

來大王即為髯須客，山寨中呼為烏將軍。將軍因感陳大郎一飯之恩，曾命嘍囉們「凡遇蘇州客商，不可輕殺」，陳大郎與一船香客因之盡得放還，不僅如此，陳妻與小舅也因烏將軍而意外團圓，且額外得贈無數金銀財寶。

小說的篇尾詩讚道：「胯下曾酬一飯金，誰知劇盜有情深？世間每說奇男子，何必儒林勝綠林！」小說的情節描寫並不迴避強盜之為強盜的一面，稱之為「劇盜」，但是作者又十分讚賞強盜綠林中的俠義好漢，把他們比作胯下而出的韓信，認為他們的敢作敢當、俠肝義膽，勝過儒林無數的偽善君子，與小說的入話遙相呼應。所以小說雖然沒有寫衣冠強盜，而只是寫了真強盜，但由於有了入話的介入，小說的題旨便得到了強有力的提升，它的目的並不僅僅是寫兩個強盜既劫盜又行俠的故事，而是要藉此來諷刺和鞭撻那些誤國欺君的官吏，張牙舞爪詐害鄉民的公子，以及呼朋引類所持官府的舉人秀才，文在此而義在彼，這就是入話在這篇小說的功用。

另外，入話在《兩拍》中有時還起著渲染氣氛、營造故事氛圍的作用。篇尾詩這種體制形式在明嘉靖以前，也是不固定的，只有到了《兩拍》才將它固定下來。篇尾以詩詞作結，是話本小說一個非常重要的體制特點。這個篇尾不是故事的結局，而是在故事的結局之後另行綴上的，如果把篇尾詩去掉，絲毫不影響整篇小說敘事的完整。從源流上說，篇尾詩似為宋元說話遺留的一個體制。說話藝人為了加深聽眾對所講述故事的印象，在說話結束前，一般會用幾句詩來對故事的內容進行一番總結。另外，宋元話本的篇尾詩句數不定，有兩句、四句、六句、八句不等，但到了《兩拍》，篇尾詩只有兩句的就幾乎絕跡了，大多數是以四句或八句出現，相對固定。四句的如：《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》：

運退黃金失色，時來頑鐵生輝。莫與痴人說夢，思量海外尋龜。（《初刻》卷1）

八句的如：《程元玉店肆代償錢 十一娘雲岡縱譚俠》：

**俠客從來久，韋娘論獨奇。雙丸雖有術，一劍本無私。賢佞能精別，恩仇不浪施。
何當時假腕，鏟盡負心兒！（《初刻》卷4）**

《兩拍》的篇尾，並不一定只有詩詞，有時它也與入話一樣，會加上一些敘述者的議論或說明文字，議論的部分是針對小說的情節或人物的結局命運作出的，它與篇尾詩渾然

一體，如：《酒下酒趙尼媪迷花 機中機賈秀才報怨》：

後人評論此事，雖則報仇雪恨，不露風聲，算得十分好了。只是巫娘子清白身軀，畢竟被污。外人雖然不知，自心到底難過。只為輕與尼姑往來，以致有此。有志女人，不可不以此為鑒。詩云：

好花零落損芳香，只為當春漏隙光。

一句良言須聽取，婦人不可出閨房。（《初刻》卷6）

而說明文字則往往是說明故事的來源或點出小說的題目，如：《陶家翁大雨留賓 蔣震卿片言得婦》：

此本說話，出在祝枝山《西樵野記》中，事體本等有趣，只因有個沒見識的，做了一本《鴛鴦記》，乃是將元人《玉清庵錯送鴛鴦被》雜劇，與嘉定篋工徐達拐逃新人的事三四件，做了個扭名糧長，弄得頭頭不了，債債不清。所以今日依著本傳，把此話文重新流傳於世，使人簡便好看。有詩為證：

片言得婦是奇緣，此等新聞本可傳。

扭捏無端殊舛錯，故將話本與重宣。（《初刻》卷12）

這是說明故事來源和作者的創作意圖的。

總的來說，《兩拍》的篇尾詩，其作用可以歸納為兩點：一是簡明扼要地總結小說的基本故事情節，點明題旨，這是上承宋元話本的傳統而來；二是對讀者進行勸誡。這是凌濛初寫作小說的目的之一，他常借敘述人之口出面說教。

頭回是在入話之後正話之前的一個或數個獨立的小故事。頭回又稱「得勝頭回」或「笑耍頭回」，如《李將軍錯認舅 劉氏女詭從夫》（《二刻》卷6）有：「小子而今先說一個不願成雙的古怪事，做個『得勝頭回』」。關於「得勝頭回」，魯迅這樣解釋道：「謂之『得勝頭回』，頭回猶云前回，聽說話者多為軍民，故冠以吉語曰得勝。」⁸⁸這大概符合宋代說話的實情。在明人筆記中，也有記載為「德（得）勝利市頭回」的，如錢希言《戲

⁸⁸ 魯迅，《中國小說史略》，頁94。

瑕》卷1云：「詞話每本頭上有『請客』一段，權做（個）『德（得）勝利市頭回』。此正是宋朝人借彼形此，無中生有妙處。」⁸⁹ 這對魯迅的推測應更是一個佐證。胡士瑩認為，在明人的概念中，「頭回」和「入話」可能是一種東西，但從現存的話本材料來看，它們卻可以區分開來。「入話」是解釋性的，與篇首的詩詞一起，或涉議論，或敘背景以引入正話；「頭回」則基本上是故事性的，正面或反面映襯正話，以甲事引出乙事，作為對照⁹⁰。胡先生關於入話和頭回的區分基本上是正確的。

頭回的功用，首先，對於文化和欣賞水準都不高的一般市民聽眾來說，只有具備了故事性質的頭回，才可能真正使先入場的聽眾安靜下來，吸引他們的注意力，並使他們有耐心等待正話故事的開始。其次，由於頭回在說書場中的這一性質，所以說話人對於頭回故事的新奇性、藝術性並不十分重視，他們需要的只是拖延時間，這才出現了不同的正話有相同的頭回這一奇怪現象。此外，也由於頭回的暖場性質，所以它並不像入話那樣是不可或缺的，在聽眾已經達到一定人數的時候，不講頭回，而直接由入話進入正話的現象也是存在的。

從馮夢龍開始，到了凌濛初，頭回這一體制形式是越來越受到重視和加強了。雖然如胡士瑩所指出，在明人的概念裡，頭回和入話有被混淆的時候，如：《錢多處白丁橫帶 運退時刺史當艚》（《初刻》卷22）在入話之後說：「看官，而今且聽小子先說一個好笑的，做個入話」，既而講了一個頭回故事等等，但這不能改變我們對馮夢龍、凌濛初二人重視頭回的看法。

如前所言，頭回在說話藝人那裡是被作為一個暖場遷延時間的手段來運用的，因此它的隨意性大，不但可長可短，而且可有可無。在文人參與話本創作、頭回在體制上被加以強調和完善以後，頭回同時也被逐漸加強和突出了它在文學上的審美作用，從而從整體上提升了話本小說的審美力度。一般而言，頭回雖然不是話本小說的主體，但它同樣也對小說的主題有所承載。這種承載有時是正面的、直接的，這時頭回的故事與正話故事基本相似，主題相同。如：《程元玉店肆代償錢 十一娘雲岡縱譚俠》（《初刻》卷4），它的頭回與入話詩連為一體，分別簡單講述了古代著名的劍俠女子故事，身習非常人所能之道術，「專一除惡扶善」，或報仇雪恥。而正話所講的十一娘故事，正與此相彷彿。

⁸⁹ 明·錢希言，《戲瑕》卷一，見（明）陳于陸《意見》（商務印書館，1936年），頁8。

⁹⁰ 胡士瑩，《話本小說概論》（上）（北京：中華書局，1980年），頁140。

在故事的末尾，又含蓄道出十一娘之弟子青霞誅殺蜀中「專一暗地坑人奪人」的某官的故事，以證十一娘「縱譚俠」所言之不爽：

仇有幾等，皆非私仇。世間有做守令官，虐使小民，貪其賄又害其命的；有做上司官，張大威權，專好諂奉，反害正直的；世間有做將帥，只剝軍餉，不勤武事，敗壞封疆的；世間有做宰相，樹置心腹，專害異己，使賢奸倒置的；世間有做試官，私通關節，賄賂徇私，黑白混淆，使不才僥倖，才士屈抑的。此皆吾術所必誅者也。……

顯然地，這篇話本的頭回與正話的對接十分吻合，主題也相同，頭回的故事模式正是正話所要描述和告訴讀者的。由此分析可知，《兩拍》的頭回對小說主題的承載和揭示中起著非常重要的作用，且使頭回成為話本小說體制的重要一環。

（四）情節建構

《兩拍》之所以以「奇」致勝，同情節的巧妙安排有著直接的關係。凌濛初為其作品安排情節，可謂巧運匠心，力避單一和平直，力求曲折而生動。通過情節上的「遇巧」以出奇，不乏其例。如《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》（《初刻》卷1）中安排了「遇巧」，使經商致富有了出奇之處。《顧阿秀喜舍檀那物 崔俊臣巧會芙蓉屏》（《初刻》卷27）寫崔俊臣帶妻子王氏赴永嘉縣上任，行船途中被船家打劫，後來王氏流落尼姑庵。王氏因睹物思人，在屏上題了一首詞，而這幅屏又輾轉到了高公手中，崔俊臣見了屏和妻子的題詞，因此傷心落淚。經高公托人追查，查出盜物的船家，並協助崔俊臣與王氏團圓。作者將這篇小說題為「巧會芙蓉屏」，不僅結局是夫妻二人巧會，故事的發展也是一連串的巧合。這樣的安排，既把故事情節表現得極富曲折性，又不失其合理性。

雙線發展的情節安排，在不同題材的作品中出現。如：婚戀的題材，《同窗友認假作真 女秀才移花接木》（《二刻》卷17），以聞蜚娥與杜子中、魏撰之的同窗為主線，以聞蜚娥赴京為父辨誣而巧遇景小姐為副線，副線最後和主線交織為一，主線得以豐富和發展。即使情節安排為單線發展的作品，也多委曲奇詭之篇。如：《程元玉店肆代償錢 十一娘雲岡縱譚俠》（《初刻》卷4），是義商和俠女的組合，圍繞以義報德網絡故事。程

元玉在販貨得利後，急於返鄉，中計遭劫，主僕失散，韋十一娘及其弟子青霞出現，化險為夷，隨韋十一娘到小庵，韋縱談俠道，最後是青霞除去蜀中賊官，故事情節曲折離奇，將生活真實和宗教神秘融為一體。又如：《小道人一著饒天下 女棋童兩局注終身》（《二刻》卷2），在圍棋和婚姻兩場比賽中推進情節，圍棋的攻守和婚姻的攻守巧妙地糾合在一起，線索清晰情節曲折。

《兩拍》的情節安排，還注意到「懸念」。「懸念」和「伏筆」是一體兩面。「伏筆」的作用，主要是為故事以後的發展鋪路，而「懸念」是在故事情節的推展中，預先把後面所要表現的內容，先在前面作一提示或暗示，但又不立即予以解答，藉此以增加讀者焦急的心理，引起讀者對故事情節的興趣。故「懸念」的運用可使情節的鋪展多一層跌宕，增加故事的可看性，並符合美感享受的要求。在《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》（《初刻》卷1）中的「倒運漢」，作者先敘述主角文若虛的倒運過程，然後卜卦結果財運非凡，他接著隨張大等人出海去見識等等。這一大段的鋪陳，無非是要引起讀者的好奇心。倒運漢的出海結果究竟如何？是否真如算命說的？這就是利用情節的曲折來設置懸念，使讀者在不知不覺中陷入懸疑的想像。

凌濛初說過「始以遊戲為快意耳」故《兩拍》情節安排上也多喜劇化處理。如《趙縣君喬送黃柑 吳宣教干償白鏹》（《二刻》卷14），將吳宣教的所思、所言、所行作生動的描寫展示，以達到諷刺效果。吳宣教的所思，即他的心理活動，使這個堂堂的官員與他的貪色、愚蠢形成反差，讓人覺得可笑。吳宣教的所言、所行，更讓人忍俊不禁。

（五）敘事語言

凌濛初在《兩拍》的寫作中，一方面錘鍊作為文人習用的書面用語，一方面仿效宋元小說話本的「語多俚近」，並將兩者交融在一起。故在語言的運用上有如下情形：

雅俗兼具的語言用以刻畫人物。如對人物的概括介紹，因語言的雅俗兼具，而造成既生動形象又洗煉確切的藝術效果。《神偷寄興一枝梅 俠盜慣行三昧戲》寫懶龍：

白日行都市中，或閃入人家，但見其影，不見其形。暗夜便竊入大戶，朱門尋宿處，玳瑁梁間、鴛鴦樓下、綉屏之內、畫閣之中，縮做刺蝟一團，沒一處不是他睡場。得便就做他一手。因是終日會睡，變幻不測如龍，所以人叫他懶龍。（《二

刻》卷 39)

雖是對懶龍活動的概括，但因有「閃入」等動作性強的詞語和「縮做刺蝟一團」的形象比喻，以及「玳瑁梁間、鴛鴦樓下、綉屏之內、畫閣之中」的環境勾勒，而仍生動形象。四字句成串出現，短音促節，乾脆利索，這也符合神偷的動作快捷之人物特質。

寫景狀物，同樣運用的是雅俗兼具的語言。如：《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》（《初刻》卷 1）中，有以精煉短語寫海上和荒島之景的，如「烏雲蔽日，黑浪掀天」和「木樹參天，草萊遍地」等，更有細緻入微狀洞庭紅橘和鼉龍殼的佳句。如狀洞庭紅橘「紅如噴火，巨若懸星。皮未皸，尚有餘酸；霜未降，不可多得」，「滿船紅焰焰的，遠遠望去，就是萬點火光，一天星斗」。前後都以「火」和「星」設譬，比喻恰切。四字句多，配以散句，整齊而參差。又如寫到從鼉龍殼中取出珍珠，這「寸許大一顆夜明珠，光彩奪目，討個黑漆的盤，放在暗處，其珠滾一個不定，閃閃爍爍，約有尺餘亮處」，讓看的人驚訝不已，「目睜口呆，伸了舌頭收不進來」。於寫實中有誇張，但可信。四字句隔一長句而插入，散中見整。

《兩拍》語言運用的一大特色是夾敘夾議。篇首詩之後的人話，是或長或短的議論，以帶動頭回、正話的敘事。此種以議帶敘的形式，幾乎遍及《兩拍》的各篇作品。隨著情節的推進，敘事件有議論，甚至將大段議論插在正話敘事之中。議論用語，亦多雅俗兼具。駢散相間，多四字句，雜以三字至十數字句，並用對句，是《兩拍》中議論句的句型特徵。如《烏將軍一飯必酬 陳大郎三人重會》：

詐害鄉民，受投獻，窩贓私，無所不為，百姓不敢聲冤，官司不敢盤問，難道不是大盜？（《初刻》卷 8）

（六）敘事時間

按萊辛（Gotthold Ephraim Lessing，1729 - 1781）關於時間藝術與空間藝術的區分，小說屬於時間藝術，時間理所當然地得到了小說家的重視。伊莉莎白·鮑溫（Elizabeth Bowen，1899 - 1973）說：

時間是小說的一個主要組成部分。我認為時間同故事和人物具有同樣重要的價值。

凡是我們所能想到的真正懂得小說技巧的作家，很少有人不對時間因素加以戲劇性的利用的。⁹¹

西方小說理論家對敘事時間的探討，是十九世紀以來的事，而小說家對時間的利用則早得多。

古代小說家在敘事時間上沒有像現代小說家那樣翻出眾多的花樣，主要採用連貫敘事和倒裝敘事。話本小說由於摹擬說話藝人講述故事，則必須按自然時序連貫敘事，讓擬想中的聽眾聽得清楚明白。而前人打亂自然時序的作品，話本小說作家拿到自己的小說中時，一一將時序理順。凌濛初的《襄敏公原宵失子 十三郎五歲朝天》（《二刻》卷5）借用了《南陔脫帽》和《真珠族姬》兩篇文言小說的情節，這兩篇小說均用了倒裝敘事。

《南陔脫帽》先寫王襄敏五歲幼子王寀在元宵夜丟失，十天後皇帝派車送回。然後再敘王寀遇劫得救的經過。王寀被奸人劫走，在東華門遇一車隊，王寀攀轎呼救，為中大人所救並帶回皇宮。皇帝問明詳情，密詔捕賊，後命載以歸。話本照搬了這一故事，只是將中大人攜聖旨送還王寀一事移到了篇尾，時序調整過來了。《真珠族姬》寫真珠女元宵被人抬轎接走，四處查訪，杳無音訊。明年三月，都人春游在破轎中發現。再借真珠之口敘述自己被群賊劫去，在古廟中被打遭污，售於某家為妾。後來主人又退還牙儂，儂家棄於野。這一故事在話本中，倒裝敘事改為連貫敘事，後半部分第一人稱限知敘事也改為第三人稱全知敘事。

小說敘事時間的三種表現形態—順敘、倒敘和預敘。對《兩拍》來說，順敘是它的基礎，倒敘和預敘則處在輔助的地位。順敘前文已說明，而倒敘是對故事發展到現階段之前的事件的事後追敘或補敘。按照敘事學的理論，這樣一個時間倒錯與它插入其中、嫁接其上的敘事相比就構成了一個時間上的第二敘事，而被其插入其中的原本的敘事則為第一敘事。所謂的倒敘根據它與第一敘事的時間關係，又可分為外倒敘、內倒敘和混合倒敘三種型態。外倒敘指的是第二敘事的時間內容處在第一敘事的時間起點之前的敘事；內倒敘指的是第二敘事處在第一敘事的時間起點之後的敘事；而混合倒敘則兼有內、外倒敘的特點，其時間的起點在第一敘事的起點之前，而終點則落在第一敘事的起點之後。《兩拍》中，外倒敘和內倒敘比較常見，混合倒敘則少見，故不談。

⁹¹ 伊莉莎白·鮑溫，《小說的技巧》，《世界文學》第1期（1979年）。

外倒敘，如《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》（《初刻》卷1）的第一敘事寫轉運漢文若虛隨鄰人到海外經商發跡的故事，它的起始從「一日，有幾個走海販貨的鄰近，做頭的無非是張大、李二、趙甲、錢乙一班人……」開始，而在這之前的關於文若虛的生平、籍貫、擅長及做買賣折本不得不靠幫閒度日被人起混名「倒運漢」的種種敘述，就都屬於外倒敘。

內倒敘，如《程元玉店肆代償錢 十一娘雲岡縱譚俠》（《初刻》卷4），寫徽商程元玉因在店肆中代劍俠十一娘償還飯資，後路遭強盜劫掠，得十一娘相救。小說寫二人庵中歇息之時的閒話等等，這一段通過主人公十一娘之口敘說自己從俠身世的第二敘事，也略具完足的故事型態，甚至不乏簡單的場面描寫（關於拒「色」的敘述），在時間上它的起止點都不與第一敘事相接，但是，由於它是夾染在人物的對話之中，當這段篇幅不算太短的自述性回顧結束，第一敘事馬上從它的「停頓處」開始，這是一種很含蓄的方式—「程元玉聽罷……」，它與前邊的「程元玉請道……」呼應，彷彿第一敘事的時間根本沒有中斷，這也可以說是敘述運動的一個完整的往返。

而預敘是事先講述或提及以後事件的敘述活動，在傳統的敘事構思中，預敘手法同樣受到凌濛初的重視。如《感神媒張德容遇虎 湊吉日裴越客乘龍》（《初刻》卷5），入話和正話均有一個算命的預言（預敘）。還有《李公佐巧解夢中言 謝小娥智擒船上盜》（《初刻》卷19）小說中的夢是一個預敘，但它又不僅僅是一個預敘，因為預敘在敘事中本質上是一種重複，起到的是預告、提醒的作用，對於情節的展開並沒有決定性的影響，而這篇小說透過謝小娥得救後連做了兩夢，卻是情節發展的轉折點，在敘事中起著承上啟下的重要作用。

（七）靈活的敘事視角

敘事視角是小說敘事學的主要內容。英國小說家盧伯克（Percy Lubbock, 1879-1965）在《小說的技巧》一書中對此做過簡明的解釋，他說：「小說技巧上錯縱複雜的問題，全在於受視點的支配，即作者同故事之間的關係問題。」敘事視角，研究的是敘述者與故事的基本關係。在小說創作中，敘述者的身份可以是多樣化的，它既可以是故事的參與者，也可以是故事的知情者或者旁觀者。當敘述者以不同的身份出現在讀者面前，也

就決定了他講說故事時所採取的方式。他可能會將故事的全部（包括人物內心所想）告訴讀者，也可能只是告訴一部分。

《兩拍》的敘事主體是作者，此外還包括說書人以及聽眾（隱含作者）等多種角色。這些不同的角色扮演除了可以減少或避免作者過多主觀的介入，還可以表現出各種不同角度的觀點。因此，在視角的選擇上，《兩拍》的作者寫作時所取的視點，同時也大致地考慮到讀者欣賞時的觀照角度。借鑒西方敘事學理論，將敘事視角區分為兩種類型：

1、全知敘事視角：

法國敘事學家羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915-1980）曾這樣描述全知敘事說：「敘述者既在人物內部（既然人物內心發生什麼他都知道），又在人物外部（既然他從來不與任何人物相混同）。」⁹²所謂「人物內部」和「人物外部」，應該包含兩層意思。首先，它意味著敘述者的觀察視角是游移的，他可以採用非人物性格的眼光來敘述，也可以採用故事中任何一個人物的眼光來敘述；其次，他還意味著敘述者不僅可以進入人物的內心，而且還了解人物所不了解的關乎故事發生發展的其他一切因素。所謂「從來不與任何人物相混同」，則是指敘述者在敘述中所採取的相對客觀的敘事態度。全知敘事視角是古代小說所普遍採用的基本敘事模式。話本小說家摹擬說話藝人講述故事，只能採用全知視角。作家選用說話人作為敘事者，這位敘事者無所不在，無所不知，就如上帝一般。他不僅知道故事的來龍去脈，前因後果，而且知道人物的最隱密的世界。

2、限知敘事視角：

就是敘述者把視角限制在一定的範圍之內。可劃分為兩種型態：（1）敘述者較為嚴格地通過小說中某個人物的眼光來敘事，只講述這個人物所經驗到的，也就是說，敘述者在這裡提供給讀者的信息，一般不超出這個人物所經驗的範圍，讀者只能跟隨這個人物來感知故事世界；（2）全知敘述者仍通過自己的眼光來敘事，但他放棄自己洞察一切和描述一切的權力，或像一個旁觀者，只講述他表面看到的，而不透視人物的內心；或

⁹² 法·巴特，《敘事作品結構分析導論》，載張演德編選《敘事學研究》（北京：中國社會科學出版社，1989年），頁29。

以小說中的主人公作為敘述者的主要觀察對象，只講述他/她的故事，進入他/她的內心，而極少旁及其他。限知敘事的這兩個模式，前者可稱為第三人稱有限視角敘事，後者可稱為有限全知視角敘事。

直接從文本來做分析，如在《通閨闈堅心燈火 鬧囹圄捷報旗鈴》（《初刻》卷 29）中羅惜惜、養娘、羅父、作者等，敘事的角度是多變的，雖有一個基本的定位，但卻在不斷地遊移變動之中，使敘事獲得一個較為寬廣的角度，以便最大地將故事內容攝入其中。它隨心所欲地從一個焦點或透視角度跳到另一個，不斷地遊移，如同現代電影中的「蒙太奇」手法，既有全景，又有特寫，在拉開或推近，或定格的不斷切換當中，給了讀者以視覺化的場景再現，栩栩如生的情境也躍然紙上。

《兩拍》中基本視角是第三人稱，即從作者的角度出發去敘事，但也有特別之處，就是在書中，作者安排了一個「說書人」即「說話的」這麼一個角色。一方面固然有承襲以前話本的遺痕，但更多的則體現為一種視角的全新的把握。當然，話本小說中的說話人只是一個虛擬的化身，但他的視角相當靈活，對於故事的框架的預設，情節的推進具有相當大的作用。同時，與這個虛擬化的敘述者相對應，作者又在書中設置了一個潛在的隱含讀者，在對故事的前理解當中，讓我們現實讀者的期待視野受挫，然後有通過這種虛擬的敘述者與潛在的隱含讀者之間的內在對話，使我們在受挫中前進，正是「山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村」從而獲得了閱讀的視聽享受。

如在《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》（《初刻》卷 1）當中就有「說話的，依你說來，不須能文善武，懶惰的也只消天掉下前程，……，卻不把人間向上的心都冷了？看官有所不知，假如人家出了懶惰的人，也就是命中該賤……。」這其中的「說話的」便是作者的虛擬化身，而「看官」則是潛在的隱含讀者，在這樣的虛擬對話當中，將故事情節展開，從而將視角不斷地在此兩者之間切換，並且將書中人物的視角也拉入其間。敘事視點的「聚焦」也是變化的。同樣的「說話的」與書中人物，其視點也會發生變化，一般有三種情況：

（1）敘事的視點站在人物的後面，它能全知全覺，不僅能見到人物所見，還能體味到人物的思想、感覺。並且對故事的來龍去脈，情節的發展以及各個細節與因果關係都了然於胸。如在此篇的入話當中，以「且說」開頭，將金維厚的籍貫、職業、一一點明。

又把金老漢苦心經營鑄得八錠銀子，又在生日時夜夢失金，第二日果然應驗，又據夢境尋金，證實所夢非虛，甚至連金老漢的袖口有個斷線處，以至連得金的王老漢臨別送給他的三兩碎銀也未能保住的細節也都歷歷在目。金老漢的夢境的具體入微的描寫，即便是老漢自己也是恍惚至極，而作者卻能清醒異常。至於金老漢袖口的斷線處，金老漢自己更是分毫未察，但作者卻在書中交代的甚是明白。這正是以這種全知的視角的優勢，將故事進行了整合，把原本不為人所知的細節，進行事前的透露。一方面使故事順利進行，另一方面也使前後的因果關係因細節的補充而顯得更有說服力與明確，使讀者不至於感到突兀。

(2) 敘事視點與人物的位置剛好重合，只見到人物的所見，並且與人物的思想保持一致。在《通閨闈堅心燈火 鬧囹圄捷報旗鈴》(《初刻》卷 29) 中，提到羅惜惜與張幼謙暗通款曲之後，以羅媽媽的視角來觀察女兒的變化：

羅媽媽見她日間做事有氣無力，長打呵欠，又有時早晨起來，眼睛紅腫的，

心裡疑惑起來。

隨後又到女兒樓下聽得張、羅二人深夜私語。此描寫皆出於羅母之眼，將故事情節一步步往前推進。在這裡，說話人的視點便與羅媽媽的視角完全重合了。說話人的言行、所見、所想皆不能出於羅母的視角。因此，當讀者看到這裡時，一般會有一種預感，認為會有事情發生。但只是作為一種常規的猜測。至於，會有什麼事發生？都是不清楚的。這些情況的解決，都是有待於羅母根據她自身的設想才能進一步解決的。而這種重合，一方面把羅惜惜與張幼謙二人的深夜幽會的隱秘性描述的淋漓盡致，使聽眾或讀者身臨其境，不致感到隔閡，又增強了故事的真實性；另一方面也為以後羅、張二人的幽會情節敗露以及送官到最後的峰迴路轉均作了很好的鋪墊。同時，也拉近了讀者與人物的心理距離。

(3) 說話人站在人物的前面，只寫出人物所見的客觀狀況，但對人物的所思則不能見出。如《顧阿秀喜舍檀那物 崔俊臣巧會芙蓉屏》(《初刻》卷 27) 中講到高公請薛御史為崔俊臣查案，懲辦當年打劫俊臣的盜賊顧阿秀一夥人，並將顧所搶的贓物原單送還崔氏。場景中提到「俊臣出來，一一收入，曉得敕牒還在，家物猶存，只有妻子沒查出下

落，連強盜肚裡也不知去向，真個是渺茫的事。俊臣感物思舊，不覺慟哭起來。」在這裡，只寫到了崔氏的見聞，而對其心理感受不著一字。既是感物思舊，那麼思的對象當然是其當年失散的妻子王氏，但如何思的呢？又怎樣思著思著就慟哭起來了呢？這又到底是為何而哭呢？這個當然是崔俊臣一人所知，其他人是無從所知的，而在文中也沒有明確的提及。這一方面使故事的語言更加精簡，不致囉嗦重複，又因為不多著筆墨而故設玄關，使讀者的期待視野暫時受挫，吊起了讀者或聽眾的胃口。然後再娓娓道來，增加了情節的複雜性與故事的技巧性。

還有一種即以第三人稱來敘述，但這種敘述視點是固定的，可又不具備第三人稱的全知全覺的全部特點。如在《酒下酒趙尼媪迷花 機中機賈秀才報怨》（《初刻》卷6）中，在趙尼姑與卜良合謀準備算計巫娘子時，書中寫道「說話的，若是同年生，並時長，在旁邊聽著，攔門拉住，不但巫娘子完名全節，就是趙尼姑也保命全軀」在這裡，說話人的視點完全剝離了，從而獲得了一個較為獨立的視角。他知道了事情的結果：「巫娘子的名節肯定會遭到玷污，而趙尼姑也必然會死亡」但他卻跳出了文本，以一個獨立的局外人來旁觀整個事件，與故事情節的敘述沒有任何關係，變成了一個旁觀者，反而與讀者或聽眾的視角一致了。從他們的角度來反觀文本自身，以暫時的跳離，讓觀眾清醒，離開事件的敘事線索，又返回到現實當中。這其中固然有話本的遺痕，但更多的是體現了作者的匠心獨運。一方面，作者故意事先透露了故事的部分結果，使得以後的事件變得隱隱約約，讓讀者或聽眾有耐心或興趣堅持下去，這一點對於話本小說是非常重要的。同時，又以觀眾的視角來點明說話人本身也是無力改變情節的發展的，讓觀眾感受到故事的真實性，增強了故事的可信度。又通過這種換位思考，與觀眾互動起來。作者跳出了舊有視角的樊籬，走出了書本，參與讀者或聽眾的討論，又無形中拉近與讀者或聽眾的心理距離，使讀者或聽眾增加了更為濃厚的興趣。

第三節 《兩拍》的主題

凌濛初對於現實世界的觀察，有其混合著敏銳與保守，時而豁達，時而又不近人情的愚執的獨特視角。以今日人們的閱讀興趣看，《兩拍》有很多有趣的故事。以故事價值論，愛情、公案、致富、佛道、人情，「凡耳目前怪怪奇奇，當亦無所不有」，確實抓住了人們的好奇心：

從來說的書不過談些風月，述些異聞，圖個好聽。最有益的，論些世情，說些因果，等聽了的觸著心裡，把平日邪路念頭化將轉來，這個就是說書的一片道學心腸。（《二刻》卷12）

「風月」、「異聞」、「世情」、「因果」，基本概括了那個時代閱讀通俗文學讀本的士大夫、市井平民等的閱讀期待。底下按主題做分類說明如下：

（一）命運主題

所謂宿命論，或曰命定論，簡單地講，就是認為人們的得失榮枯、乃至國家民族的興衰成敗皆已經前定，不可更改，無論如何也逃不脫命運的安排與支配。命運主題的內容涵蓋巧合、因果、命定、姻緣天定等。

以馬克思主義的觀點看，任何事物的發展變化都是必然性與偶然性的統一；必然性中包含著偶然性，但偶然性無法改變必然性。所謂命運，其實基本上只是因果關係（即必然性）再加上偶然性，在理性上是可以解釋的。但由於認識水平上的限制，古人對所謂命運無法加以理解與解釋，疑惑、驚異之餘，就以為冥冥之中有一種神秘的、超自然的力量在起作用。這種神秘的、超自然的力量，古人或稱之為上帝，或稱之為天，或稱之為命運、或稱之為神靈。

宿命論，在《兩拍》裡，七十八篇其中有十餘篇小說含有這種思想觀念。古人認為，人的婚姻是命定的，仙人月下老專門負責世間男女的婚配。所以我們中國人至今還常說這麼一句話：「有緣千里來相會，無緣對面不相逢」。《感神媒張德容遇虎 湊吉日裴越客乘龍》傳達的正是這種意思。這篇小說的開頭，作者發議論道：

話說姻緣事皆係前定，從來說月下老赤繩繫足，雖千里之外，到底相合；

若不是姻緣，眼面前也強求不得的；就是是姻緣了，時辰未到，要早一日，也不能夠；時辰已到，要遲一日，也不能夠。多是氤氳大使暗中主張，非人力可以安排也。（《初刻》卷5）

在小說裡，裴越客與張德容在雙方父母的包辦下成為未婚夫妻，並且已經選定婚禮日期。但一算命先生卻說，他們在當年無法結婚，根據命數，結婚的吉日當在明年三月初三日，「早一日不成，遲一日不得」。兩家不信算命先生的話，正要準備舉行婚禮的時候，張女之父吏部尚書張鎬被貶官外地，即日出京。於是兩家始信服算命先生的話，將婚禮日期改為明年三月三日。次年二月，裴越客趕赴岳丈所在地準備成親。但由於行李沉重，道路難行，到三月初二，離目的地尚有幾十里路。同時，更糟糕的是，張女也就在此日不幸被老虎叼去，生死不明。此時在兩家人看來，三月三日的婚禮又將成為泡影。當所有人都感到絕望的關頭，事情又有了轉機。當日夜晚，裴越客與其家人在路途中忽遇一虎，背上馱著一人。在眾人的驚嚇之下，此虎扔掉背上的人逃去了。而此人正是張德容。驚喜之餘，為了不錯過吉日，兩家就在路途上舉行了婚禮。事後，所有的人都認為，「只為好日來不及，感得神明之力，遣個猛虎做媒，把百里之程頃刻送到」。

在我們今天看來，本篇小說所敘述的故事情節，仍然只是一系列巧合而已，並無神秘可言。這一系列巧合，在現實生活中是很難見到的，令人覺得不可思議，所以人們才會認為有神秘的力量在起作用。

又如《韓秀才乘亂聘嬌妻 吳太守憐才主姻簿》（《初刻》卷10）同樣有著姻緣命定的思想。不過，小說的主旨重在諷刺嫌貧愛富的勢利小人。所以，在回首詩裡作者寫道：「嫁女須求女婿賢，貧窮富貴總在天。姻緣本是前生定，莫為炎涼輕變遷」。作者又說：「就是會擇婿的，也都要跟著命走。一飲一啄，莫非前定」。在小說裡，韓秀才滿腹文章，卻家道消乏，是個窮秀才。所以，「年過二九，尚未成親」。這時忽謠傳宮裡要點綉女，於是民間紛紛嫁女。商人金朝奉為了避免獨女被點綉女，急切下與韓秀才定親。事後始知朝廷並未點綉女，金朝奉嫌貧愛富，想要退婚。但愛才的吳太守識破了金朝奉的心思與奸計，因此韓秀才如願以償。

韓秀才的婚姻經歷了「得一失一得」的曲折過程，由此作者認為姻緣命定，人力不可改變，如果要強行干涉，只能是自討苦吃。但實際上韓秀才的婚姻變數，都是有現實

原因的。金朝奉是在特殊情況下被迫與韓秀才結親的，這一舉動本不符合他的嫌貧愛富的為人，所以當特殊情況過去後，他就會反悔。最後韓秀才之所以能夠保住自己的婚姻，是碰巧遇到一位正直愛才的太守為他主持公道。由此可見其中也並無神秘可言。

佛教哲學講究「因果報應」。所謂「因」，亦可以稱為「姻緣」，泛指能產生結果的一切原因，包括事物存在和變化的一切條件；所謂「果」，亦稱為果報，即是從原因而產生的一切結果。「善有善報，惡有惡報」任何思想和行為，都有會導致相應的後果。

作為生命個體的人，小到個人的財富功名，大至個人的婚姻命運，無不是蘊涵在因果報應的機緣上：由鬼神控制，有其產生的前因後果。儘管這些因和果帶有很大的偶然性和強烈的藝術誇張，在現實生活中並不存在。但在市民階層的想像世界中，他們是存在的。這一存在彌補了市民對現實的不滿，從心理角度滿足了他們對公道社會的要求和渴望。在市井文學《兩拍》中就有這一類因果報應的題材。

如《二刻拍案驚奇》卷 24《庵內看惡鬼善神 井中譚前因後果》元朝至正年間，忠厚的山東人元自實，借銀三百兩給「從幼往來相好」的繆千戶去任職，當時考慮到「通家至愛，要文券做什麼？你是做官的人，料是賴不了我的。」竟自不收文券，如數交與他去。後來自實家中被賊盜劫掠一空，全家便投奔在福建任職的繆千戶。誰知升官發財的繆千戶反復刁難，拒不還錢。自實一時起了殺心，最終因為心善而去掉惡念。目睹元自實善惡轉變的軒轅翁援助了自實。如果故事的發展到此結束，我們可以說這是一部現實主義的作品，無關鬼神，無關因果報應。但情節繼續進展且出人意料：「山重水複疑無路」的元自實選擇「跳井」結束自己的性命，誰知卻是「柳暗花明又一村」，他跳在一個枯井中，遇到仙人（芙蓉真人）。仙人向他講述了事情的前因後果，並以大量的事例論證眾人「隨業得報，一一不爽」。作者後來又補充了大量的文字來論證仙人預言的實現。整體看來，這是一個圍繞因果報應展開的故事，類似繆千戶這樣受人恩惠卻不回報，反而落井下石的人，在現實生活中並不少見，這是一種道德缺陷的人。由於種種原因，這些人往往逍遙法外。當儒教倫理道德和法律無法起到譴責、懲罰作用時，當科學的發展不足以解釋眾多離奇的自然或社會現象時，佛教中各種各樣的鬼神紛紛在文學作品中登場，直接或間接的干預事情的發展，人物性格，人物命運，也都在因果報應觀的規定中完成了各自的發展軌跡。從本質上說，這種宿命論的思想是為維護現實政治秩序

而進行的說教，要求人服從命運的安排，順應天意，而不去做任何積極的進取，是消極的不可取的。

（二）情慾主題

《兩拍》中性愛描寫的出現，有其特殊的歷史文化背景。正因如此，其性描寫才具有一些不容忽視的文化、文學意義，為我們認識晚明時期的社會風氣、文化思潮等提供了一種可資取鑒、頗耐探求的精神樣品。情慾主題內容涵蓋了私訂終身、紅杏出牆、妓院愛情、跨界情愛、僧尼淫亂。

首先，《兩拍》中的某些性愛描寫，乃是對晚明反對禁欲主義的文化思潮的一種回應，它以具體、生動的性愛描寫強有力地衝擊了理學禁欲主義對人身心的束縛，表達了對人合理的本能欲望的同情、理解和肯定。例如：按照封建的禮教閨範，少女與人私通無疑是最大的醜聞。孟子即謂：「丈夫生而願為之有室，女子生而願為之家；父母之心，人皆有之。不待父母之命、媒妁之言，鈞穴隙相窺，逾牆相從，則父母國人皆賤之。」⁹³。在《通閨闈堅心燈火 鬧囹圄捷報旗鈴》（《初刻》卷 29）中，他就對壓抑人性、違背婦女情感意願的財婚習俗進行了辛辣諷刺，對女子熾熱地追求性愛享樂的心理和行為作了大膽的表現和認可。該篇中的羅惜惜因不滿父母的包辦婚姻，竟然主動約戀人張幼謙到閨房熱烈歡會，並說：「我此身早晚拼是死的，且盡著快活。就敗露了，也只是一死，怕他什麼！」這種時刻準備為了情慾的滿足而獻身的精神，不正是明末強調個性解放，橫掃禮教戒律之社會思潮中的最強音嗎？它在促使人們性愛意識覺醒方面所具有的積極效應，無疑是應該加以肯定的。

其次，《兩拍》中另有一些有關兩性關係的描寫，則通過佛道教徒的犯戒行為，無情地抨擊了宗教禁欲主義的虛偽、荒謬，撕破了宗教崇高、神聖的外衣。如《聞人生野戰翠浮庵 靜觀尼畫錦黃沙巷》凌濛初所言：

但凡出家人，必須四大皆空，自己發得念盡，死心塌地，做個佛門弟子，早夜修持，凡心一點不動，卻才算得有功行。若如今世上，小時憑著父母蠻做，動不動許在空門。那曉得起頭易，到底難。到得大來，得知了這些情欲滋味，就是強制

⁹³ 《孟子·滕文公下》，見朱熹，《四書章句集注》（中華書局，1983 年版），頁 266-267。

得來，原非他本心所願。為此就有那不守本分的，污穢了禪堂佛殿，正叫做作福不如避罪！（《初刻》卷34）

翠浮庵中的小尼姑靜觀就是從小被送入尼庵的，等到她情竇初開時，一見聞人生，便禁不住芳心搖盪：「世間有這般美少年，莫非天仙下降？人生一世，但得恁地一個，便把終身許他，豈不是一對好姻緣？奈我已墮入此中！」這段內心獨白即真切地道出了她青春的苦悶和對愛情的嚮往。又有不少僧眾因為耐不住性欲的煎熬，還主動出擊，幹出不少傷天害理的勾當。如凌濛初在《奪風情村婦捐軀 假天語幕僚斷獄》中所說的：

這些僧家受用了十方施主的東西，不憂吃，不憂穿，收拾了乾淨房室，精緻被窩，眠在床裡，沒事得做，只想得是這件事體。雖然有個把行童解饑，俗語道：「吃殺饅頭當不得飯。」亦且這些婦女們偏要在寺裡來燒香拜佛，時常在他們眼前晃來晃去。看見了美貌的，叫他靜夜裡怎麼不想？所以千方百計弄出那姦淫事體來。只這般姦淫，已是罪不容誅了，況且不毒不禿，不禿不毒，轉毒轉禿，轉禿轉毒，為那色事上專要性命相搏，殺人放火的。（《初刻》卷26）

的確，作為一個正常的人，在衣暖食足的情況下，誰能擔保不會產生性愛之想？用人本主義心理學家馬斯洛的話來說，當人低層次的生理基本需要得到滿足之後，高一級的生理需要，如對性愛的渴求等，也就隨之產生了。這就是人的本能、本性！作者更大程度上借此表達人欲的自然與合理。在《任君用恣樂深閨 楊太尉戲宮館客》（《二刻》卷34）中作者這樣評說到：「豈知男女之大欲，彼此一般」，即使「銅牆鐵壁，提鈴喝號，防得一個水泄不通，也只是禁得了她們的身，禁不得她們的心。」如果硬要用什麼清規戒律去鉗束這種本能、本性，那麼反倒會使這種本能、本性以一種畸形的方式更加強烈地迸發出來，諸如姦淫、殺掠等。如該卷書所寫的老和尚大覺、小和尚智圓就因奪風情殺了村婦杜氏。他們的行為深刻有力地揭示了宗教禁欲主義在人情物欲面前的蒼白無力，向世人坦示了一個再簡單不過的事實：他們是凡夫，他們也是人！顯然，這樣的性描寫客觀上也帶有一些嶄新的思想啟蒙主義。

再次，《兩拍》中還有一些性描寫，則有力地揭批了封建統治者不擇手段地滿足一己獸欲的淫亂暴虐行為。還有的性描寫則譏刺了一些商賈、富人、市井小民沉迷於色欲

享樂而不克自拔的昏昧和貪癡，流露出作家的一片醒世、警世的婆心，如《甄監生浪吞秘藥 春花婢誤泄風情》（《二刻》卷 18）、《丹客半黍九還 富翁千金一笑》（《初刻》卷 18）、《喬兌換鬍子宣淫 顯報施臥師入定》（卷 32）、《兩錯認莫大姐私奔 再成交楊二郎正本》（《二刻》卷 38）等。當然，也有些性描寫，明顯地帶有葷素搭配、以便更好地迎合讀者的閱讀口味的用意，否則完全可以寫得蘊藉一些，不必要那麼露骨的，如《任君用恣樂深閨 楊太尉戲宮館客》（《二刻》卷 34）等。

最後，從藝術的角度來看，《兩拍》中的性愛描寫則不僅具有較為新進的文化思想內蘊與現實批判色彩，表現富有積極意義的人生主題，而且對於小說人物性格心理的刻劃、故事情節的開展等，也都具有比較重要的作用。如《錯調情賈母詈女 誤告狀孫郎得妻》（《二刻》卷 35）等，就以性描寫為情節發展的轉捩點，寫出了少男少女們為性愛捨生忘死或由死而生的思想性格。

（三）兩性主題

兩性主題主張的是兩性平等，反「男尊女卑」，因此，對待兩性的關係，凌濛初有著同封建道德觀念不同的看法。貞節是封建禮教束縛婦女的繩索，封建衛道士認為「餓死事小，失節事大」，而凌濛初則處處為婦女失節辯護。如《姚滴珠避羞惹羞 鄭月娥將錯就錯》（《初刻》卷 2）中，姚滴珠被拐騙而成了吳大郎的外室，丈夫潘甲並未因她失節而嫌棄；《酒下酒趙尼媪迷花 機中機賈秀才報怨》（《初刻》卷 6）中，巫娘子被流氓奸騙，丈夫賈秀才勸她「不要尋短見！此非娘子自肯失身，這是所遭不幸」，夫妻關係非但未破裂，反而更堅定，二人還將計就計進行復仇。失節與夫妻感情似乎是無法調和的矛盾，但作者卻把這兩者和諧地統一起來了，而諒解的基礎是夫妻間信任和真情；而《張溜兒熟布迷魂局 陸蕙娘立決到頭緣》（《初刻》卷 16）和《兩錯認莫大姐私奔 再成交楊二郎正本》（《二刻》卷 38）中的陸蕙娘、莫大姐，不同於被丈夫寬容的失身女子，而是不信奉「從一而終」封建禮教信條的叛逆女性，不守貞節而另尋所歡，以果斷的行動沖決了封建貞節觀。

由如何看待婦女的失節而引發兩性平等的問題，凌濛初一反「男尊女卑」的封建觀念，提出了在當時可算得上是驚世駭俗的觀點。在《滿少卿飢附飽颺 焦文姬生仇死報》

（《二刻》卷 11）中他說：「天下事有好些不平的所在！假如男人死了，女人再嫁，便道是失了節、玷了名、污了身子，是個行不得的事，萬口訾議；及至男人家喪了其妻子，卻又憑他續弦再娶，置妾買婢，做出若干的勾當，把死的丟在腦後不提起了，並沒有人道他薄幸負心，做一場說話。就是生前房室之中，女人少有外情，便是老大的醜事，人世羞言；及至男人家撇了妻子，貪淫好色，宿娼養妓，無所不為，總有議論不是的，不為十分大害。」凌濛初將兩性之間的「不平的所在」加以對照，意在主張平等。在當時的社會，作者能有這樣的認識是極難能可貴的。這正如恩格斯所說：「凡在婦女方面被認為是犯罪並且要引起嚴重的法律後果和社會後果的一切，對於男子卻被認為是一種光榮，至多也不過被當作可以欣然接受的道德上的小污點。」⁹⁴

《兩拍》中有的作品，破除了封建觀念對婦女的偏見，表現出對婦女的尊重和肯定婦女的社會價值。而在《同窗友認假作真 女秀才移花接木》（《二刻》卷 17）中的聞蜚娥，「將門將種，自小習得一身武藝」，「模樣雖是孀婷，志氣賽過男子」，女扮男裝，與男子同窗讀書，改蜚娥為勝傑，取「勝過豪傑男子之意」。這不僅是對「男尊女卑」的針砭，而且也透露出支持婦女參與社會生活的信息。從中也可看出，伴隨著晚明資本主義萌芽的發生，新的觀念的出現，女子要求衝出深閨，取得自身獨立，干預時政的理想願望。還有《李公佐巧解夢中言 謝小娥智擒船上盜》（《初刻》卷 19）中女扮男裝，以才智報殺父殺夫之仇的謝小娥；《程元玉店肆代償錢 十一娘雲岡縱譚俠》（《初刻》卷 4）中身懷絕技，除暴安良的巾幗英雄韋十一娘；《顧阿秀喜舍檀那物 崔俊臣巧會芙蓉屏》（《初刻》卷 27）中才智過人、忠於愛情的王氏；及《硬勘案大儒爭閒氣 甘受刑俠女著芳名》（《二刻》卷 12）中光明磊落，不畏官刑的妓女嚴蕊，這些都是才智膽識不讓鬚眉的新女性。作者從品德和能力上肯定她們，實際上就是對男女不平等、壓迫婦女現象的嚴重抗議。它同樣表現了新興的市民階層進步的思想意識。

（四）商人主題

有關「發跡變泰」這個議題可以康來新教授的著作《發跡變泰—宋人小說學論稿》一書所談論的內容作參考。康教授提及從唐宋小說的或坊牆或瓦舍的城市建築，可借以

⁹⁴ 參見《馬克思恩格斯選集》第四卷（北京：人民出版社，1972 年版），頁 71。

表述小說之變遷。

魯迅小說史觀的兩大變遷—唐傳奇與宋話本。前者可視為中古坊牆秩序下的文心「雅」典，後者生活實感的活色生香，則屬近代瓦舍商圈裡的俚趣「俗」典。從宋代因瓦舍取代坊牆，實則意味「時」「空」解嚴的自由，特別是經貿的自由。朝街開設的店面日益增多，各形各色，坊牆終於不復昔日的規範作用。而瓦舍流動的人潮，不妨以時代剪影、社會縮型視之，表現在文學作品中以市民文學社群的小說類型為主。題材八分的類型中出現了前所未有的「發跡」「變泰」⁹⁵，即使羅燁以「神仙」「妖術」取代，但他在理念論述，亦即《醉翁談錄·小說開闢》，仍然突出這種追求成功的勵志故事—「噫發跡語，使寒門發憤」。「發跡變泰」廣受市井歡迎，不論是長篇的「講史」，或是短篇的「小說」，由微賤而顯達的成功人物大量貫穿其間。

五代史的朱溫、黃巢是行伍發跡的代表，《三言》《兩拍》中則士商皆有一〈馬當神風送滕王閣〉、〈鈍秀才一朝交泰〉、〈轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼〉〈疊居奇程客得助 三救厄海神顯靈〉……，例子之多，足證本屬表層結構的題材類型，經宋元而明，以滲入內裡，轉化為深層結構的人生哲學。這種時來運轉、飛黃騰達的機會主義，正是兩宋社會轉型的價值丕變，延續至明代亦是如此⁹⁶。

至於商人的崛起情形，綜觀在中國封建社會裡，歷代統治者都實行「重農抑商」的政策，因此商人的社會地位極低，被視為賤流，甚至他們的財富，也被視為不義之財，商人在文學作品中也歷來都是被批判的角色。明中葉後，手工業、商業的進一步發展，促進了資本主義生產關係萌芽的成長，商業資本開始突破自然經濟的樊籠，金錢在社會中顯示了它的巨大誘惑力，傳統的輕商思想開始淡化⁹⁷。特別是以李贄為代表的進步思潮的出現，更在理論上肯定了商人經商活動的合理性和積極意義。李贄認為「好貨」、「好色」都是人類的自然要求，應該充分肯定，所謂「好貨」，就是興工商以圖利。在其《又與焦弱侯書》中他也曾說過：「且商賈亦何可鄙之有？挾數萬之資，經風濤之險，受辱於關吏，忍詬於市場，辛勤萬狀。所挾者重，所得者末。」李贄這種對商人肯定和同情

⁹⁵ 耐得翁《都城紀勝》為：一、煙粉，二、靈怪，三、傳奇，四、公案，五、樸刀，六、桿棒，七、發跡，八、變泰。吳自牧《夢梁錄》則前七類不變，第八類為「蹤參」。

⁹⁶ 康來新，《發跡變泰—宋人小說學論稿》（臺北：大安出版社，1996年），頁17-19。

⁹⁷ 徐定寶，〈論《二拍》中的商賈形象—兼論晚明社會價值觀與個體人生觀的變異〉，《西北師大學報（社會科學版）》，第36卷第3期（1999年5月），頁19-24。

的態度，是當時進步的社會思潮的典型反映，它深刻地影響了當時的文學創作，在一些文學作品尤其是小說中，商人已作為正面形象出現，經商活動也被視為正當行業而受到讚頌，商人發跡致富的例子所在多有。

在《兩拍》中，商人因經商發跡致富的例子，如《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》（《初刻》卷1）中寫一個破產商人文若虛隨商船出海，意外致富的故事。作品真實地描述了海外經商的客船往返貿易的情況，以及福建沿海波斯商人的商業活動，反映了明代海外貿易的規模。作品還成功地刻畫了文若虛這個商人的典型形象。從他身上可以明顯地看到資本主義經濟萌芽和發展過程中，商人們那種渴求一本萬利、橫財暴富的心理，以及為此而不惜投機冒險的性格特徵。作品對經商過程的描寫也非常生動，如買賣雙方的討價還價等，都能使人產生如臨其境的感覺，從而加深對當時商業活動的了解，從而也透露出商人的僥倖，讀書人的無用這樣的意涵。又如《疊居奇程客得助 三救厄海神顯靈》（《二刻》卷37）是寫破產後為人管帳的商人程宰因得到海神指點，採取囤積居奇的手段，四、五年間就由十幾兩銀暴發為四、五十萬兩銀子的巨商。值得注意的是，作者寫海神不是給程宰現成的財富，而是給他傳遞商業信息，教他經商之道，要他「自去經營」。在作者看來，這樣取得的財富是正當的，是值得稱讚的。程宰的致富之路，正是當時多數商人的理想之路。可以說這個故事真實地表現了當時商人思想的特點，反映了商人活動的本質的東西。

如果說《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》中文若虛的發財還是天賜機緣的話，那麼，《疊居奇程客得助 三救厄海神顯靈》就是自覺地利用商業信息和囤積居奇的手段而發財致富了。

（五）公案主題

《兩拍》中的公案故事佔了相當大的比重，不少作品對官場的黑暗、司法的殘酷、吏治的腐敗等，做了尖銳的揭露。如《惡船家計賺假屍銀 狠僕人誤投真命狀》開頭一段話，可以說是對當時封建官吏斷案的一個總結：

如今為官做吏的人，貪愛的是錢財，奉承的是富貴，把那「正直公平」四字，撇卻東海大洋。明知這事無可寬容，也將來輕輕放過；明知這事有些尷尬，也將來

草草問成。竟不想「殺人可恕，情理難容」。那親動手的奸徒，若不明正其罪，被害冤魂何時瞑目？至於扳誣冤枉的，卻又六問三推，千般鍛煉。嚴刑之下，就是凌遲碎剮的罪，急忙裡只得輕易招成，攪得他家破人亡。害他一人，便是害他一家了。只做自己的官，毫不管別人的苦。（《初刻》卷11）

這裡抨擊了官吏的貪婪，審案的隨意、逼供的殘酷，危害的劇烈，在小說最後，作者還發出了人道主義的呼吁：「為官做吏的人，千萬不可草菅人命，視同兒戲！」。

《兩拍》中公案作品的特點不在審案本身，而是通過寫公案來揭露封建官僚的貪賄害人。如《進香客莽看金剛經 出獄僧巧完法會分》（《二刻》卷1）寫一個貪婪卑鄙的柳太守，濫用職權，誣人為盜以逞私慾。這並不是官吏審案，而是官吏做案。太湖洞庭山一寺中藏有鎮寺之寶白居易手書的《金剛經》，柳太守「卻是個極貪的性子，見說了值千金，便也動了火」，於是買通捕來的盜僧，密囑他扳誣該寺住持和尚窩贓，藉此以取《金剛經》。作者借差役之口說：「我老爺指為要此經，我這裡好幾家受了累。何況是你本寺有的，不送得他，他怎肯住手，卻不枉送了性命？」只為了一部《金剛經》，就隨意製造冤案，誣害多家，真是兇殘狠毒。又如《遲取券毛烈賴原錢 失還魂牙僧索剩命》（《二刻》卷16）中的毛烈騙了陳祈贖田的錢，卻只因他給縣官送了銀錢，結果受騙的陳祈反被問了「不合圖賴人」的罪名，挨了一頓仗打。後來陳祈告於城隍，陰間審明報仇。雖是因果報應，但作者的意圖是明確的：「陽間有理沒處說，陰司不說也分明。」這是有意以陰間來對比揭露陽間現實的黑暗。

另外，《兩拍》還揭露「官即盜」、「盜即官」，官盜一體的罪惡現實。如：《偽漢裔奪妾山中 假將軍還姝江上》（《二刻》卷27）從官匪相互勾結的角度揭露了「官即盜」、「盜即官」的黑暗現實。大盜柯陳，招集了一伙亡命無賴之徒，專門「劫掠客商」，搶奪婦女，但他卻常與「官府往來，上司處也私有進奉，盤結深固，四處響應」，串通一氣，所以官府也縱其所為，不去緝拿。這正是明末盜匪橫行、官盜勾結的畸形社會現實的反應。在《烏將軍一飯必酬 陳大郎三人重會》對官盜一體的揭露更加深入：

話說世人最怕的是個「強盜」二字，做個罵人惡語。不知這也只見得一邊。若論起來，天下那一處沒有強盜？假如有一等做官的，誤國欺君，侵剝百姓，雖然官高祿厚，難道不是大盜？有一等做公子的，倚靠著父兄勢力，張牙舞爪，詐害鄉

民，受投獻，窩贓私，無所不為，百姓不敢聲冤，官司不敢盤問，難道不是大盜？
有一等做舉人、秀才的，呼朋引類，把持官府，起滅詞訟，每有將良善人家拆得
煙飛星散的，難道不是大盜？（《初刻》卷8）

在這裡，凌濛初提出了判斷「大盜」的標準：凡是「侵剝百姓」、「詐害鄉民」、「將良善人家拆得煙飛星散的」都是「大盜」，至於官大還是官小，父兄做官還是自己做官，已經做官還是尚未作官，都在其次。正因如此，所以他才非常難能可貴地以被官府罵為「盜賊」的人與官吏對比，說「每訝衣冠多盜賊，誰知盜賊有英豪。」這無異是說官吏是真正「盜賊」，所謂「盜賊」卻是「英豪」了。

（六）靈怪主題

《兩拍》中靈怪類以勸善懲惡為主，它的題材並不少，上承六朝志怪的優秀傳統，凌濛初在取材上不受限制有更大的選取題材的自由。《兩拍》給人的感覺是鬼氣滿紙，既「荒誕不足信」又「褻穢不忍聞」。即使是最普通的世情故事，也必要加上鬼神因果一類的內容。《兩錯認莫大姐私奔 再成交楊二郎正本》的頭回故事，李三被冤殺人：

上了鐐肘，戴了木枷，跪在庭下，專聽點名起解。忽然陰雲四合，空中雷電交加，
李三身上枷杻盡行脫落。霹靂一聲，掌案孔目震死在堂上，二十多個吏典頭上吏
巾，皆被雷風掣去。縣官驚得渾身打顫，須臾性定，叫把孔目屍身驗看，背上有
朱紅寫的「李三冤獄」四個篆字。（《二刻》卷38）

這段文字就描敘的讓人毛骨悚然，此在宋元話本中是相當少見的。在《兩拍》中，鬼神似乎是與人類社會相比鄰地存在，役使鬼神也成為故事進程中不可或缺的情節。如《韓侍郎婢作夫人 顧提控掾居郎署》中愛娘被徽商買去當妾，居然就有金甲神人出面來保護愛娘的貞潔。成親的當夜，徽商：

朦朧中見一個金甲神人，將瓜錘撲他腦蓋一下，蹴他起來道：「此乃二品夫人，
非凡人之配，不可造次胡行！若違我言，必有大咎！」徽商驚醒，覺得頭疼異常，
只得扒了起來，自想此夢稀奇，心下疑惑。平日最信的是關聖靈籤，梳洗畢，開
個隨身小匣，取出十個錢來，對空虔誠禱告，看與此女緣分如何。（《二刻》卷15）

為了保全二品朝官夫人的貞節，不但有金甲神人出面保駕，而且商人最敬的武財神—關帝爺也親來指示，自然不需作者再勞神考慮用一些誤會巧合之事，以保證愛娘能順利地當上二品官夫人，周全他的恩人得善報。這是凌濛初往往在有機會對人物作切近觀察的時候，匆忙將筆宕開，著力寫事件的進程。而每當情節卡住的時候，便有鬼神出場，代替小說戲曲中應用更為頻繁的誤會、巧合一類關目。

《二刻》卷 16 的頭回和正話，都是寫在人間辨不清冤枉，到陰司告狀，陰司就索取生人入冥間對質的鬼話。頭回裡面因為夏家的冤枉辨不清，夏主簿臨死要將：「凡是一向撲官酒坊公店，並林家欠錢帳目與管帳八人名姓，多要放在棺內。吾替他地府申辯去。」帶著材料到陰間告狀，在明清小說中也常見，如《聊齋誌異》中的《席方平》，乃義憤冤氣所激、無可名狀、憤然赴死的悲劇英雄的行為。在凌濛初的小說裡，則因主人公精神的短弱，或作者筆力、眼界所限，變成了宣揚鬼神實有的勸世書。如為夏家抱不平的劉八郎，「到一處，嚷一處」，要為夏家上告做證人。夏主簿死後：

才死得一個月，林氏與這八個人陸陸續續盡得暴病而死。眼見得是陰間狀准了。又過一個多月，劉八郎在家忽覺頭眩眼花，對妻子道：「眼前境界不好，必是夏主簿要我對證，勢必要死。奈我平時沒有惡業，對證過了，還要重生。且不可入殮！三日後不還魂，再作道理。」果然死去兩日，活將轉來，拍手笑道：「我而今才出得這口惡氣！」家人問其緣故，八郎道：「起初見兩個公吏邀我去。走夠百來里路，到了一個官府去處。見一個綠袍官人在廊房中走出來，仔細一看，就是夏主簿」。再三謝我道：「煩勞八郎來此。這裡文書都完，只要八郎略一證明，不必憂慮。」我抬眼看見丹墀之下，林家與八個管帳人共頂著一塊長枷，約有一丈五六尺長，九個頭齊齊露出在枷上。我正要消遣他，忽報王升殿了。吏引我去見過，王道：「夏家事已明白，不須說得。旗亭吃酒一節，明白說來。」我供道：「是兩人見招飲酒，與官券二百道，不曾敢接。」王對左右嘆道：「世上卻有如此好人，須商議報答他。可檢他來算。」吏稟：「他該七十九。」王道：「窮人不受錢，更為難得，豈可不賞？添他陽壽一紀。」就著原追公吏送我回家。出門之時，只見那一伙連枷的人趕入地獄裡去了。必然細細要償還他的，料不似人世間葫蘆提。我今日還魂，豈不快活也！」後來此人整整活到九十一歲，無疾而終。

（《二刻》卷16）

這段從還魂者的複述語氣寫來，從害人者在地獄裡的慘狀，講到閻王爺對他本人親自褒獎的情形，繪聲繪色，夾染著評論、興奮和嘮叨，稍有文化修養的讀者，都會懷疑這種講鬼話者的精神健全程度。但在通俗小說和戲曲中，卻成為典型化的敘事手法。

鬼報小說是作家藉以勸善懲惡的重要形式。《酒謀對於郊肆惡 鬼對案楊化借屍》寫冤魂借屍報仇的故事。鬼魂有靈的觀念在遠古社會就已有之，在民間更是普遍。但對凌濛初來說，卻未必是信以為真，在這篇小說的結尾處，作者云：

看官，你道在下的為何說出這兩段話？只因世上的人，瞞心昧己做了事，只道暗中黑漆漆，並無人知覺的。又道是死無對證，見個人死了，就道天大的事也完了。誰知道冥冥之中，卻如此昭然不爽。說到了這樣轉世說出前生，附身活現果報，恰像人原不曾死，只在面前一般。隨你欺心的膽硬的人，思之也要毛骨悚然。（《初刻》卷14）

可見凌濛初寫鬼魂借屍、冤魂託夢這樣的離奇故事，其主觀意圖無非是要借此「適俗」形式，讓人讀後生「怵惕之心」，不做「瞞心昧己」之事。

第參章 《兩拍》故事的荒謬喜劇性

明代中葉王陽明學說盛行，主張人需向內探求真理良知與道德標準，而非向外求索，也是對「存天理，去人欲」僵化教條的反動。陽明後學如泰州學派者流更將此說發揚光大，使得晚明思潮中透露出狂放的精神。文學上，公安、竟陵派的興起，可說是對尊崇個體生命極致的發揮。明代政治社會的黑暗腐敗與商業經濟發展更促使此種精神昂揚。晚明通俗小說蓬勃發展可視為中國市民文學運動的興盛，提供雅與俗兩端語言與文體的交流，推動文人市民化以及「上下層文化」的匯通⁹⁸。因此，士人所流行的風潮與百姓有交相一氣的趨向。明代的話本小說不是個人的創作，而是屬於整個時代氛圍與社會生活因素的隱形作者，是李贄、何心隱、徐文場、王思任等人的總投影，他們疏狂不羈的衝創意識與諧謔的態度，可視為明季民間敘事的隱形作者共有之軀⁹⁹。諧謔取樂是晚明文化現象之一，社會上表裡不一的習氣成為文學諧謔手法最好的培土，一旦諧擬的意識成型，所有嚴肅、莊重的事件都會「走樣」演出¹⁰⁰。

韓南教授指出凌濛初的《兩拍》給讀者最初的印象，便是其中所含的喜劇性及諷刺性，這兩個特點也深廣地影響了凌濛初的寫作技巧¹⁰¹。苗軍以為喜劇的構成有一潛藏的脈絡可循：

喜劇靈感的構成意味著，創作主體面臨著湧現爆發前的僵化，形象思維出現最大熵。而靈感的啟動是對邊緣系統的僵化的補救，是重建情感層與理智層的新的開放性溝通模式，是對某一種關於世界的見解的侷限的打破，是打破後的想像的自由馳騁，是新的結構的形成，是新奇性取代確定性。¹⁰²

喜劇的要素便是打破僵化性的思維模式，是對世界的重新認識。

法國 Bergson(1859—1941)認為喜劇會壓抑讀者的同情、訴諸讀者的智能而非情感；他又將喜劇定義為一種改良社會的工具，其所處理的是社會構成份子的各種類型，而非

⁹⁸ 陳器文，《恣意談謔—明代通俗小說試煉故事探微》（臺北：里仁書局，2011年），頁8。

⁹⁹ 陳器文，《恣意談謔—明代通俗小說試煉故事探微》，頁8。

¹⁰⁰ 陳器文，《恣意談謔—明代通俗小說試煉故事探微》，頁160。

¹⁰¹ 韓南著、王秋桂等譯，《韓南中國小說論集》（臺北：聯經，1979年），頁145。

¹⁰² 苗軍，《在混沌的邊緣處湧現——中國現代小說喜劇策略研究》（北京：民族出版社，2004年），頁14。

特殊的個人¹⁰³。另外，依照 L. T. Potts 的看法，在 Ben Jonson 的喜劇裡：

飛黃騰達的並非品德高尚的人，而是那些機智聰明的人……這並不意味著喜劇中的主角不能為品德高尚者，只是他之所以成為喜劇主角，主要是得力於他的豐富見識，而非美德。¹⁰⁴

凌濛初的作品裡，無論對角色讚美或批評，其衡量的重心多半放在實際的智慧或者愚蠢，而較少放在美德或卑劣的人格本身。綜觀凌濛初的《兩拍》，他重視世俗的智慧，甚或重視專門的知識和技術，而且，有時他似乎還賞識無道德是非觀念的人所擁有的專長。凌濛初作品中明智的人都洞達人情，也有自知之明，而從來只做有把握的事。在《趙五虎合計挑家釀 莫大郎立地散神奸》（《二刻》卷 10）裡，莫大郎的智慧獲得凌濛初的最高讚譽，他為解決家中的重重難題，設想出了一個法子，既正確又有效，因為它免除了一樁損人不利己的訴訟。又如《酒下酒趙尼媪迷花 機中機賈秀才報怨》（《初刻》卷 6）裡的賈秀才，在其妻巫娘子遭人非禮之後，開導她勿尋短見（因為這麼一來便顯得似乎是她做了什麼可恥的事，此外，還會毀了他的前程），其後，賈秀才精心設想出一套巧計，來報復那個歹徒。此外，凌濛初在作品裡，處理某些騙徒時顯得相當寬大，彷彿在默默稱許他們的詭謀。

而《兩拍》作品中為何會具有荒謬喜劇性的因素呢？可從底下幾點來做分析：

（一）時代特徵

尼古拉·加夫里諾維奇·車爾尼雪夫斯基（**Николай Гаврилович Чернышевский**）說過：「滑稽的實質是形象超過觀念，壓倒觀念，正像在崇高中觀念壓倒形象一樣。但是形象沒有觀念是毫無意義的，不合適的，荒唐的，醜惡的。醜，這是滑稽的基礎、本質。」¹⁰⁵所謂喜劇，即是由形象本身的滑稽性質引發的，由滑稽產生喜劇，產生喜劇的笑。

晚明社會因資本主義萌芽，帶來了社會經濟結構、階級結構以及觀念形態的一系列變化。歷代抑商政策可證明商人的地位是農民之末，在經濟利益上卻是高過農工，因此，

¹⁰³ Henri Bergson, *Le Rire* (1900), 英譯文收於 *Comedy*, ed. Nylie Sypher, Doubleday Anchor Books (New York, 1956)。

¹⁰⁴ *Comedy* (1957), Capricorn Books ed, P.124。

¹⁰⁵ 車爾尼雪夫斯基，汝信譯，《論崇高與滑稽》（上海：譯文出版社，1979年），頁 89。

商人由末的地位變化而與農並肩為本，人們也大多不再「言義不言利」，「計利害義」的教條逐漸為世人棄置不顧。李贄好貨好色的利欲觀應運而生，時代產生了追求個性解放的洪流，不管這一追求是公開的抑或掩飾的。

下層市民及知識階層，有一些人出現了思想的變化，對新觀念的追求，往往是以毫不掩飾的行為表現出來，思想與行動一致，並不構成滑稽。產生滑稽的，則是那些或為傳統觀念束縛，而又對新思潮內心嚮往；或打著宗教理學招牌，卻偏去做些貪財好色勾當；標榜忠孝節義，卻為不忠不孝不節不義之事的一幫人。他們清心寡慾，口稱計利必然害義，實際上卻私心極重，貪心不足，處處坑人肥己，又且濫淫成性。他們的提倡是掛在口頭上，口頭信奉的與行為表現得極為矛盾，大相悖離。這便出現了滑稽形象，產生了喜劇因素。

（二）荒謬喜劇性藝術傳統

在源遠流長的古代文學長河中，喜劇的因素極為普遍。《詩經》中已有不少篇章，如《鄭風·靜女》、《鄭風·將仲子》、《衛風·氓》諸篇，便以喜劇的語言描寫了人物喜劇的神態、性格。漢司馬遷《史記·滑稽列傳》設專傳，劉義慶《世說新語》有「排調」一門。魏邯鄲淳《笑林》、隋侯白《啟顏錄》更是笑話專集。唐宋元明，此類作品在藝術上日臻成熟，手法更趨多樣。

說話藝術、話本小說及戲劇藝術中，喜劇的因素也經歷了一個萌生、發展、成熟的過程。說話藝術中有「說渾話」一家。戲劇的萌芽階段，《遼東妖婦》即以「嬉褻」的形式演出。唐宋參軍戲中蒼鶻、參軍的插科打諢，更富喜趣。宋雜劇興起，「末泥色主張，引戲色分付，副淨色發喬，副末色打諢」，喜劇調笑，已有了專門的角色。在古代戲曲中，滑稽調笑、喜劇性，正是一個有著悠久歷史的傳統。

凌濛初「學富五車，才雄八斗」¹⁰⁶，於史傳筆記、稗說戲曲無不博覽，對於戲曲，術有專攻，有很深的造詣，其繼承喜劇藝術傳統，在其《兩拍》中加以純熟的運用。

（三）本事作為依傍，格調性質決定其喜劇的性質

《兩拍》的創作上，大多是有本事作為依傍，如《張溜兒熟布迷魂局 陸蕙娘立法

¹⁰⁶ 鄭龍采，《別駕初成公墓志銘》，收入於《學林漫步》第五集，中華書局，1982年）。

到頭緣》(《初刻》卷 16) 頭回敘明萬曆年間杭州居民扈老兒遇騙事，出《智囊補》卷 27《老嫗騙局》。正文敘沈燦若與陸蕙娘婚姻事。來源未詳。按此故事與沈璟《博笑記》巫孝廉事相同，凌濛初的年輩較沈璟為後，本篇當採自《博笑記》。其中騙局一段，則係套用《醒世恆言》卷 36 朱源娶蔡瑞虹情節。而本事的格調性質，一定程度上也決定了其喜劇的性質指向。故將《兩拍》中屬於喜劇類，或含有喜劇因素的作品，與原素材對讀，是可以很容易發現這一特點。

(四) 主觀因素決定喜劇性

凌濛初本有出仕參政之志，但舉業坎坷，很難如願。出入青樓楚館，與市民階層的接觸，使他無意中受到了市民思想的影響。市民階層幽默詼諧的喜劇性格感染了他。應書賈之邀編寫《兩拍》，讀者群又主要是市民讀者，也要求他的創作與市民情趣合拍，這樣才能引起他們思想上的共鳴。

除了以上幾點因素，《兩拍》中亦有喜劇性的情節，貫穿著整個故事的始終；也有喜劇性的細節，偶或見之於某個場合；還有喜劇性性格，滋生著喜劇性行為。喜劇的因子，在《兩拍》中就得到了普遍的體現。

作為完整的喜劇故事，在《兩拍》中，並不占主流，喜劇因素散見於一些喜劇性情節、細節及其人物性格中。粗略統計，在《兩拍》七十八篇小說中，或多或少具有喜劇因素的，約佔百分之八十以上。應該說，喜劇氣氛，在《兩拍》的作品中，時有流露體現。以下即進一步來談《兩拍》中荒謬喜劇的構成、設置與內容及其具有的命運喜劇與狂歡化色彩：

第一節 荒謬喜劇型態、人物

(一) 喜劇基本形態

從美學的角度來談，諷刺、滑稽、幽默、荒誕、機智都是喜劇的基本形態¹⁰⁷，每一

¹⁰⁷ 齊裕焜、陳惠琴著，《鏡與劍—中國諷刺小說史略》(臺北：文津出版社，1995年9月初版)，頁7。

種形態都以獨特的方式展開和顯現著喜劇美的本質。但在現實生活和藝術中，這幾種相對獨立的基本形態則往往是以各種方式組合交融在一起的。根據齊裕焜、陳惠琴著《鏡與劍—中國諷刺小說史略》一書，曾經討論諷刺與機智、滑稽、荒誕、幽默之間的關聯。

諷刺與機智：它是一種主體以出人意外的巧妙手段嘲弄客體對象，以其智慧之美贏得笑聲的喜劇審美形態。如瑞士文化史家雅各布·布克哈特所說的：「機智有了它嘲笑的適當的對象，即有個人抱負的充分發展的個人時，才能成為生活中的一個獨立因素」¹⁰⁸機智的表現形式有妙語巧辯、俏皮挖苦、文字遊戲、同音異義等。如《酒下酒趙尼媪迷花 機中機賈秀才報怨》（《初刻》卷6）中，就是通過賈秀才的多智善謔、戲弄諷刺了貪財好利、狡詐勢利的和尚，從而揭露了宗教的虛偽性。還有《李公佐巧解夢中言 謝小娥智擒船上盜》（《初刻》卷19）中李公佐幫謝小娥解開了夢中的內容，巧妙的運用析字的文字遊戲解開知道仇人的姓名，為父親及丈夫報了仇。

諷刺與滑稽：滑稽作為喜劇形態之一，其審美客體的滑稽對象或多或少地與一定的社會意蘊有聯繫，或多或少地與內在性格有聯繫，否則就稱不上真正的喜劇形態。它主要體現著滑稽對象的某種外在不諧調的喜劇性，主要包括人的動作、表情、姿態、言語特點、衣著習慣等外在喜劇因素。但是，當它與諷刺融合起來時，滑稽的深處就可能蘊含著較為深刻的意義。列寧曾說：「這是對大家承認的東西抱著諷刺或懷疑的態度，要把它們的真相揭露出來，稍稍加以歪曲，指出日常習俗的不合理，多少要費一點思索，但是很有趣味」¹⁰⁹。

荒誕與諷刺：作為喜劇形態的荒誕，應該與創作主體以特殊的反常情感、意念為基礎，以非現實生活的形態揭示嘲弄現實生活的內在荒誕性。這裡，荒誕就是與嘲弄、諷刺融合在一起的。荒誕性是一種令人不可思議的人世間假醜惡與真善美的顛倒，痛苦與歡樂的倒置。

幽默與諷刺：幽默喜劇形態的審美品質，首先，當客體完全是無價值的否定對象時，作為構成幽默形態的審美主體具備一種特殊的心態和激情，它對於自己所寄託的理想實現充滿了高度自信的樂觀精神，深信否定性喜劇對象必將在笑聲中被送進歷史墳墓。它

¹⁰⁸ 瑞士·雅各布·布克哈特著，何新譯，《意大利文藝術復興時期的文化》（臺北：商務印書館，1979年）「近代的機智與諷刺」一章。

¹⁰⁹ 列寧，《列寧論文學藝術》（二），頁833。

不像諷刺那樣無情地鞭撻否定對象的無價值因素，而是輕輕地撩開否定性喜劇對象的面紗，給予委婉的嘲笑、揶揄，甚至是溫和的打趣。其次，構成幽默形態的客體對象，不像滑稽那樣表現外在的喜劇性，也不像諷刺客體那樣只具有否定的價值，它往往具有多種的價值因素。

魯迅曾對諷刺和幽默的關係作了辯證的理解。他一方面指出，在當時的社會條件下，幽默難免「傾向於對社會的諷刺」，即與諷刺緊密相連；另一方面又指出幽默並不是諷刺所能完全代替的。因此，在他的作品中體現了幽默的多重意味，包含著作者復合的激情，其中有否定，也有同情；有憤恨，也有哀嘆，如《阿Q正傳》中的阿Q就代表著「精神勝利法」。因此，小說人物的喜劇化就很重要，接下來一節就針對此來探討：

（二）人物喜劇化

凌濛初《兩拍》在塑造人物形象的藝術特點及藝術手法上，有一個寫作風格是關注人物外在命運、強調人物共性、傳奇性與寫實性兼具、善用計謀與諷刺，諷刺部分藉由故事中人物的愚行、荒誕喜劇角色的安排穿插來達到其諷刺效果。

亞里斯多德（Aristotle，西元前384—322）在《詩學》裡曾為喜劇角色寫下定義指出：

喜劇傾向於表現比今天的人差的人，悲劇則傾向於表現比今天的人好的人。……如前面所述，喜劇摹仿低劣的人；這些人不是無惡不作的歹徒——滑稽只是醜陋的一種表現。滑稽的事物，或包含謬誤，或其貌不揚，但不會給人造成痛苦或帶來傷害。現成的例子是喜劇演員的面具，它雖然既醜又怪，卻不會讓人看了感到痛苦。¹¹⁰

《兩拍》中人物的滑稽戲謔、不拘禮教的言行，本身就流露出很大的煽惑力。依據諾思

¹¹⁰ 亞里斯多德（Aristotle）著，陳中梅譯注，《詩學箋註》（臺北：臺灣商務印書館，2001年），「第2章」，「第5章」，討論喜劇定義的部分，頁38、58。

羅普·弗萊（Northrop Frye, 1912-1991）的看法，喜劇人物可分為四種類型¹¹¹：

1、alazons（自欺欺人的騙子或吹牛者）

喜劇中那些處處為難別人的可笑人物幾乎通統是騙子、不過他們的特徵與其說純屬偽善，倒不如說是缺乏自知之明。我們見過舞台上不計其數的喜劇場面，其中一個人物在洋洋得意地獨白，另一人物對著觀眾來一番諷刺的旁白，這種場面以最純粹的形式表現了自貶者（eiron）與自欺欺人者（alazon）之間的衝突，同時說明觀眾是同情前者的。

凌濛初《兩拍》的文本中，人物的鄙俗氣質由作者安排以庶眾的視角進行想像創作時，即已展現；當角色嘗試突破面對的困境時，其所採取或荒誕或自欺欺人的手段，已經達到娛樂讀者、增添娛樂氣氛的丑角功用。如《丹客半黍九還 富翁千金一笑》通篇內容，人物荒唐可笑的行為令人捧腹大笑。故事中矛盾衝突的雙方一丹客與潘某，均非值得肯定的人物。在他們之間，丹客本已經設下了騙局的圈套，潘某卻偏偏要自作聰明，先是想借重丹客，煉出終生享用不盡的金山銀山；其次，得寸進尺，還想占有丹客漂亮的小妾（其實是妓女假扮，亦為騙局中人），財色俱獲。最終，潘某遭騙而不察，懊悔、解嘲、自責、自得之後，將所有的過錯，一股腦兒罩在了自家的頭上，接著再去上當受騙，甚至參與騙局，助紂為虐，幫騙子行騙，結果落得個狼狽滑稽的下場。

作為一種否定性喜劇中的否定性人物：丹客，心懷叵測，專門騙人謀財，其所言所行，統統圍繞著他的騙局；潘某，庸俗低劣，一心想著暴發大富，揮霍享用，而且好色，見了美色，如同蒼蠅附臚，馬上就想著與之綢繆。正是這樣一對人物，彼此之間，卻偏偏多講究斯文套路，還喜歡談些古道俠義言不照心的高調，便不能不給人以滑稽可笑之感。此類文字在作品中很多，如丹客與潘某經過一番虛情假意的推讓。丹客答應攜帶「家眷」入住潘家煉丹。作品寫到：

富翁不勝之喜，當日就寫了請帖，請他次日下湖飲酒。到了明日，殷殷勤勤，接到船上。略將胸中學問，你誇我逞，談得津津不倦，只恨相見之晚。賓主盡歡而散。又送著一桌經潔酒饌，到隔壁園亭上去，請那小娘子。來日客人答席，分外

¹¹¹ 諾思羅普·弗萊（Northrop Frye）著，陳慧、袁憲軍、吳偉仁譯，《批評的解剖》（天津：百花文藝出版社，2006年），頁246-253。

豐盛，酒器傢伙都是金銀，自不必說。（《初刻》卷18）

這情形，還真有點「如切如磋，如琢如磨」，知音相遇，談學論道的意味。但若細譯其內容，則可想見其雙方當時各自的滑稽狀，又令人不覺啞然失笑。首先，丹客與潘某所談的內容，是鏡花水月的騙人論調，一場子虛烏有的事情，卻能「談得津津有味」，自然少不了胡編捏造，瞎吹盲聽，也離不開彼此的迎合與相互吹捧，這情景，十足的滑稽可笑。其次，更滑稽者，是這相見恨晚的一對，同床異夢，一個意在行騙，盤算著如何引對方上鉤；一個俗念纏繞，私心極重，幻想著通過對方為自己燒煉，一夜暴富。正是這各懷鬼胎的一對，卻上演著一場知音相見、難捨難分的「好戲」，實在令人捧腹。

魯迅說：「喜劇將那無價值的撕破給人看。譏諷又不過是喜劇的變簡的一支流。」潘某的上當受騙，是因為他貪財好色的性格缺陷，其缺陷性格與他太重的俗念，本身就具有明顯的諷刺意味，咎由自取，這正是作品情節構成喜劇效果的根本前提。

又如《趙縣君喬送黃柑 吳宣教干償白鏹》（《二刻》卷14）吳宣教赴吏部磨勘，在客店結識一位美貌婦女「趙縣君」，遂千方百計博取她的芳心。皇天不負有心人，一個夜晚，「趙縣君」約請吳宣教幽會，正當二人飲酒閒話之際，「趙縣君」的丈夫回來了，吳宣教急忙藏到床底下。被發現後，吳宣教遭受了一番羞辱，以賠償二千緡錢，損失許多珍寶為代價，才脫離了險境。事後，吳宣教知道被人騙了，羞愧難當，鬱鬱而終。吳宣教因為好色，經濟受損，尊嚴蒙羞，不僅得不到人們的同情反而成為笑柄。

在話本小說中，以嬉謔笑罵的姿態，製造出許多誇張詼諧的喜劇趣味，不僅滿足讀者窺伺與使壞的欲望，也產生一種來自貶低他人後莫名的無比榮耀感。¹¹²

2、eirons（自我貶低者以求煞人威風者）

屬於這一類自貶者的主人公之所以不愛拋頭露面，是由於劇作家每每對他輕描淡寫，使他的性格沒有稜角，未充分展現出來。女主人公往往低人一頭，也經常受到劇作家的怠慢：在舊喜劇中，當一名女郎隨一耀武揚威的英雄漢子同行時，她通常僅起到舞台道具的作用，即一名前幾幕中從未露過面的「啞巴角色」。一種更難加以「識別」的形式，

¹¹² 這是屬於笑與喜劇的心理機制中的「鄙夷說」，請參見朱光潛，《文藝心理學·笑與喜劇》（臺北：臺灣開明書店，1982年），頁279—299。

則是當女主人公用喬裝隱瞞身分，或運用其他妙計來解決喜劇衝突，結果男主人公到處尋找的人正是那個也一直尋找他的女郎。

另一種不拋頭露面的重要自貶者形象，是那種負責出謀劃策以確保主人公旗開得勝的人物。在羅馬喜劇中，這種人物幾乎總是「機智的奴隸」；到了文藝復興時期的喜劇中，這種人變成了獻策的僕從，這在歐洲大陸的戲劇中十分常見。

最後，另一種自貶者類型未受到人們足夠的注意。這樣的人物通常是一位長者，愛劇情開始後他便隱退，到全劇快收場時他又出現。

《兩拍》中如《張福娘一心貞守 朱天錫萬里符名》（《二刻》卷 32）朱景先為了讓兒子娶范氏，指使兒子把張福娘打發回家，張福娘身懷有孕，一再請求留下，甘願做小，委屈求全，朱景先不為所動。朱景先任滿回家，張福娘懇求跟隨他們到蘇州，朱景先毫不留情，拋棄了張福娘。張福娘含辛茹苦，獨自把兒子養到八歲。朱景先的兒子死了，范氏無出，朱景先晚景淒涼，當他知道川中還有個孫子時，立刻派人把張福娘和孫子接回家。朱景先的自私，在傳宗接代上還是得回過頭來找張福娘。而張福娘的屈身，最後有了代價。

又如《程元玉店肆代償錢 十一娘雲岡縱譚俠》（《初刻》卷 4）中，俠女韋十一娘，不同於俠義小說中的諸多人物。她在被丈夫遺棄和受伯子戲弄之後，並未像傳統婦女那樣羞愧難當，尋死覓活，而是勇於挺身反抗，堅持活下來。因為凌濛初的思想矛盾，這個想實現自身價值的女性，不可能找到婦女解放的出路，最後被安排成遁入空門。

3、bomolochoi（滑稽丑角）

這類角色的作用在於增添歡樂的氣氛，於情節的豐富性並無多大助益。文藝復興時期的喜劇與羅馬的喜劇不同，湧現了諸如此類的人物：弄臣、小丑、侍從、歌手，間或還有些人物養成可笑的習慣，即滿嘴的錯別字或一口外國腔調。這種逢場作戲的小丑中，最早以寄生蟲形式出現的。其實只要認真研究一下這種逗人一樂的演員或主持人的角色，我們馬上會發現這類角色不過是從阿里斯托芬喜劇中的「合唱隊」（chorus）演變而來，而合唱隊依次又可追溯到縱酒狂歡（komos），據說喜劇正是從縱酒狂歡逐步發展來的。

《兩拍》中，如《張溜兒熟布迷魂局 陸蕙娘立決到頭緣》（《初刻》卷 16）刻劃一

個荒唐透頂的人物。張溜兒為詐取人家錢財，竟然以自己的老婆擺美人局，設井陷人。故事的結局終於拆穿了張溜兒的騙局，當張溜兒蒙在鼓裡，正大做其發財美夢時，陸蕙娘已隨了舉人沈燦若遠走他方。張溜兒賠了夫人又折財。作品對張溜兒的自稱亡人，甘帶綠巾，寡廉鮮恥至極。

又如《劉東山誇技順城門 十八兄奇蹤村酒肆》（《初刻》卷3）的人話故事，故事講道：一舉子臂力過人，武藝出眾；進京會試途中，夜宿一家，聞老婦言為其兒媳所苦，心生不平，聲稱自己「欺硬怕軟」，欲為老婦出氣。待老婦兒媳歸來，因見其攜回手斃斑斕猛虎一隻，又以手指劃石，數老婦之過數端，手過處石上有「似錐子鑿成」痕跡幾道，即刻委頓，「把一片要與他分個皂白的雄心，好像一桶雪水，當頭一淋，氣也不敢透了」，「巴到天明，韉了馬，作謝了，再不說一句別的話，悄然去了」。吹牛本身就含有滑稽因素，而吹牛吹破，或被別人戳穿，諷刺意味也就更加濃烈。

4、agroikos（鄙俗的人或鄉巴佬）

這一類人物的範圍還可以擴大一點，使其能包括伊莉莎白時期喜劇中輕易上當受騙的人物，以及從前輕鬆歌舞劇中所說的老實人，他們一本正經、不善言辭，可是古怪脾氣也會突然發作起來。在守財奴、勢利眼或自命不凡者身上，我們都能發現這種鄙俗氣質；他們拒絕尋歡作樂，別人玩樂他們潑冷水，或者像馬伏里奧那樣，把一切食物都鎖起來也不願施捨給別人。

《兩拍》中，如《訴窮漢暫掌別人錢 看財奴刁買冤家主》（《初刻》卷35）摹畫吝嗇鬼「纖嗇憚費」、刻薄成性之嘴臉的。小說稱這個吝嗇鬼賈仁「生性慳吝苦克，一文不使，半文也不用。要他一貫錢，就如挑他一條筋。別人的，恨不得劈手奪將來；若要他把與別人，就心疼的了不得」。雖然他家帳萬績，但自奉甚薄，又為富不仁，「專一苦克算人」，甚至連別人賣兒子的錢，他都要賴掉，說什麼「有錢不買張貨。因他養活不過，才賣與人，等我肯要，就勾了，如何還要我錢？」好不容易擠出一貫錢，別人嫌少，他就說：「一貫鈔有許多『寶』字哩。我富人使一貫鈔，似挑著一條筋；你是窮人，怎倒看得這樣容易？」別人不賣，他就反要讓人倒賠一千貫錢。真是貪婪狡詐、損人利己到了無以復加的地步。可笑的是，吝嗇鬼再貪吝，最後也不過是與他人作了一場看錢奴

而已，徒然惹人厭憎和嘲弄。

又如《通閨闈堅心燈火 鬧囹圄捷報旗鈴》（《初刻》卷 29）入話寫了「鐘陵大將」的女兒嫁了位「屢試不第」的舉子趙琮，結果一家人都瞧不起她，不僅受不到敬重，且皆視為「老厭物」，為此，她「看了別人許多眉高眼低」、「受多少兩般三樣的怠慢」。在一次迎春盛會上，大將家闔門女眷都盛妝鬥富般地在棚臺上觀戲，沒有一人肯搭理她，還「嫌她妝飾弊陋」，一起坐著「外觀不雅」，竟派人用「一個帷屏遮著她，叫她獨坐在一處」，被眾人冷落到極點。可是當她丈夫趙琮及第喜報傳來，京中金榜有名時，家人的神態一下大變。此故事將譏刺的矛鋒對準了勢利的心態與澆漓的世風。

還有如《韓秀才乘亂聘嬌妻 吳太守憐才主姻簿》（《初刻》卷 10），對富商程朝奉在女兒婚配問題上的勢利心性，也做了犀利的針砭。程朝奉所以悔婚，原因在於韓秀才乃酸儒一個，無權無事可借。而最終有吳太守主婚做靠山，秀才的身分也便不同，富商程朝奉遂滿心同意，結局皆大歡喜。

凌濛初《兩拍》中的喜劇人物亦暗合巴赫金論述騙子、小丑、傻瓜在小說中的功能時說，這些遠古以來便有的人物形象，他們的存在本身具有「轉義」而不是「直義」；他們的外表、所作所為，均是意有所指，有時甚至是相反的意思，不可能照字面意思理解。¹¹³換句話說，原型人物／騙子藉由嘻笑怒罵來批判人事，並達到一種假想的勝利之外，還有他更為深遠的寓意，絕不僅僅是表層敘述的故事而已。他們象徵的是人們潛在的慾望與恐懼，提醒了我們賴以生活的意識形態其實怎容輕言打破？

第二節 喜劇性修辭設置

笑是具有社會功用的。昂列·柏格森（Henri Bergson，1859-1941）以為笑必須具有社會意義¹¹⁴。柏格森所說的社會不等同於中國文化，他認為笑是一種社會姿態，性格、精神與身體任何部份的僵硬都是社會需要提防的，笑可以讓一切可能在社會機體表面刻

¹¹³（俄）巴赫金著，白春仁、曉河翻譯，《小說理論》，收入錢中文主編，《巴赫金全集：第 3 卷—小說理論》（石家庄：河北教育出版社，1998 年），頁 355。

¹¹⁴ 昂列·柏格森（Henri Bergson）著，徐繼曾譯，《笑：論滑稽的意義》（臺北：商鼎文化出版社，1992 年），頁 5。

板僵化的東西恢復靈活¹¹⁵。中國文化在集權統治下，對於中下層士人百姓的解放與張揚非採取歡迎的態度。若將此說法置放明末清初的社會文化氛圍當中，卻有若干暗合之處。昂列以為「僵硬」是滑稽的表現，而笑是對滑稽的懲罰¹¹⁶。英國學者赫斯列特認為，笑和淚的本質，關係到人生的實況，「人們所幹出來的種種愚蠢和荒謬，或者他們所遭遇到的種種奇特的偶然之事，都由於沒有理由來要求我們的同情，所以就只能提供我們以娛樂，並且產生笑的結果。」¹¹⁷，朱光潛言：「笑是一種社會的活動，諷刺、譏嘲的用意大半都是以遊戲的口吻進行改正的警告。」¹¹⁸讀者「笑」他們，一方面是文本所製造出來的趣味性，另一方面也是對僵化社會的批判。可以說，喜劇的源頭是人類對僵化生活的不適應。喜劇比正劇貼近現實生活與人性，種種八卦、對正面人物的粗鄙猜測可以滿足人們的好奇心以及見不得人好的黑暗心理。

喜劇引導人們注意人物的各種姿態，「姿態」包括體態、動作與言語等人物在不經意的流露，觀眾讀者的慧眼足以判讀這種人物不經意間的「刻意」表現而獲得笑果¹¹⁹。《兩拍》的喜劇意味，部分來自無需人們抱以同情的愚蠢荒謬，更多地來自種種奇特的偶然之事，充斥其中的喜劇性修辭設置，是讓接受者產生不同笑聲的來源。喜劇性修辭設置在《兩拍》中呈現為三種類型：喜劇性情節設置、喜劇性性格設置、喜劇性結局設置。

（一）喜劇性情節

一般來說，事物的進展都遵循一定的邏輯和理論依據，人們往往把合乎當時社會規範、合乎邏輯的事件視為正常，反之則視為荒唐。在一本正經、道貌岸然的語境中，在莊嚴宏大、清醒理性的文體裡，那些荒唐、違反常規的事件敘述一直是被排斥的，但現實人生往往因一些不合理卻又無大礙的「插曲」而增添了色彩，因而，體味這些看似不合理的「插曲」，同時也是在咀嚼豐富人生。話本小說時代，社會交流增多促使「荒唐事件」增加，市民對於現實人生的特殊喜好促使喜劇性情節設置頻頻出現於故事敘述之中。一些超出常規的奇事巧遇往往妙趣橫生：冒名頂替是喜劇性情節設置的重要類型。

¹¹⁵ 昂列·柏格森（Henri Bergson）著，徐繼曾譯，《笑：論滑稽的意義》，頁 11-12。

¹¹⁶ 昂列·柏格森（Henri Bergson）著，徐繼曾譯，《笑：論滑稽的意義》，頁 13。

¹¹⁷ (英)赫斯列特，英國的喜劇作家/伍蠡甫：《西方文論選》（下卷）（上海：譯文出版社，1979年），頁 38。

¹¹⁸ 朱光潛，《文藝心理學·笑與喜劇》（臺北：臺灣開明書店，1982年），頁 298。

¹¹⁹ 昂列·柏格森（Henry Bergson）著，徐繼曾譯，《笑：論滑稽的意義》，頁 91-92。

被假冒者因為自身或者外在條件的限制，需要一個能夠彌補的人頂替自己去完成某項任務，但最終露餡。如《姚滴珠避羞惹羞 鄭月娥將錯就錯》（《初刻》卷2）中，妓女鄭月娥相貌頗似走失的姚滴珠，被其兄帶回家，上演了一出真假滴珠的鬧劇。

青年男女喬裝打扮成異性所引發的一系列趣事更是喜劇性十足。如《同窗友認假作真 女秀才移花接木》（《二刻》卷17），它的喜劇效果，並非由人物的喜劇性格所派生，而由其情節本身蘊含的喜劇基因所注定。作品中人物聞俊卿，女扮男裝，與男子一道讀書應舉，是情節具有喜劇性質的基礎。聞俊卿與魏撰之、杜子中三人的愛情糾葛，及最終聞俊卿嫁給杜子中，魏撰之也因聞俊卿喬裝上京，代父鳴冤途中，定下景小姐，而陰錯陽差完成婚姻的大歡喜、大團圓結局，整個情節，均瀰漫著一種喜笑的氣氛，這由其中的巧合、誤會迭相出現而引發。

《小道人一著饒天下 女棋童兩局注終身》（《二刻》卷2），它是由兩種身份、兩種性格碰撞，由聚合雙方相悖離相矛盾所生發。以一方棋盤作戰場，諸多棋子為武器，接近四次交鋒。浪漫與現實，滑稽與嚴肅糾纏到了一起。結局小道人獲勝，諸王作伐，娶妙觀為妻。一番曲曲折折、進進退退，整個故事喜劇盎然，氣氛活潑，喜劇效果頗佳。造成喜劇效果的轉捩點，在於一方願娶，一方不嫁；一個風流，一個矜持。來往之間，少男少女情態畢見。

《錯調情賈母詈女 誤告狀孫郎得妻》（《二刻》卷35）中，孫小官「錯調情」情節也設置了誤會，而更為喜劇化的是賈潤娘死而復生之後的情節，判定孫、賈成婚的縣官與《三言》中的《喬太守亂點鴛鴦譜》如出一轍。同為喜劇，又異於「小道人」、「同窗友」、「錯調情」等篇的，是將主人公作為諷刺對象的丹客、錢多處、沈將仕、趙縣君等篇。《丹客半黍九還 富翁千金一笑》（《初刻》卷18）中的潘富翁和《沈將仕三千買笑錢 王朝議一夜迷魂陣》（《二刻》卷8）中的沈將仕，皆是受騙而不知的貪而蠢的人物，著實可笑。

喜劇性情節設置，是《兩拍》的主要喜劇性修辭元素。這種設置，顯示了話本小說年代作者和接受者的認知體系中，事物發展往往可以不遵循理性的甚至禮教的設定，怪事巧遇不僅改變了許多事情原來的邏輯走向，更能為人生增添無窮樂趣。

（二）喜劇性性格

堯斯《審美經驗論》談及杜普萊爾的喜劇理論時說：「受排斥的個人總是被看成另一團體的成員，即他不是被作為一個個人笑話的，而是因為他是一個典型的異類。這是社會的笑的獨有特徵。這種嘲諷，通過一個僅僅被假設的團體的特性的對立因素，也能夠變成喜劇性的，就像受到嘲笑的個人被進行某種抽象的分類時，或者由於被安排到一個假團體中因而被置於界限之外時那樣。」¹²⁰《兩拍》中，這些無恥、狂妄輕率、大大咧咧的形象作為與「常規」相悖的「假設團體」成員，他們就是構成喜劇性性格主體。

《兩拍》中被諷刺和受鞭笞的張溜兒、郭七郎、楊僉憲、滿少卿、吳宣教、賈廉訪等市井內和官場上的人物，都具有著頗為鮮明的個性特質。楊僉憲、滿少卿、吳宣教、賈廉訪等人物，稱呼的都是官職，有的連名、字都「諱」去了，然而，卻未失去他們各自的個性。楊僉憲是一身兼二焉的官和盜，心貪手辣。賈廉訪同楊僉憲一樣的貪，但有著贗行巧取和「為非作歹」的不同。吳宣教是又一類的腐敗官員，他進京磨勘，不老實等著弄個新官職，卻仗著自己「蓄積奇貨頗多」而盡情揮霍，「時時出游伎館」。他的貪色、愚蠢舉止是醜的，而他自己卻那麼認真地當成「雅事」去做，是不可多得的個性化人物。楊僉憲、滿少卿、吳宣教、賈廉訪這一群惡行醜迹不一的性格各異的人物，不管將他們托名於哪個朝代，實質上都是植根於明代官場這同一社會環境裡的。

《張溜兒熟布迷魂局 陸蕙娘立決到頭緣》（《初刻》卷16），所寫的是一個大悖情理的故事，刻劃的是一個荒唐透頂的人物。張溜兒為詐取人家錢財，竟然以自己的老婆擺美人局，設陷阱陷害人。但他的妻子陸蕙娘，不甘於為此恥辱勾當，終於拆穿了張溜兒的騙局。當張溜兒被蒙在鼓裡，正大做其發財美夢時，陸蕙娘已隨了舉人沈燦若遠走他方。張溜兒賠了夫人又折財。作品對張溜兒的自稱亡人，甘帶綠巾，寡廉鮮恥，給予了辛辣的諷刺。張溜兒的行為人品，換來的是人們的唾罵和恥笑。

（三）喜劇性結局

黑格爾認為：「運用外在偶然事故，這種偶然事故導致情境的錯綜複雜的轉變，使得目的和實現，內在的人物性格和外在情況都變成了喜劇性的矛盾而導致一種喜劇性的

¹²⁰ (德)堯斯，《審美經驗論》朱立元譯（北京：作家出版社，1992年），頁236。

解決。」¹²¹文本的喜劇性效果通常來自兩種截然不同的結局：成功和失敗。一些看來不可能實現的目的，或者一些由於人物性格及由此產生的行動，以及外在條件的限制難以實現的目的，結果因為一些偶然機遇而成功，這會讓接受者開心大笑；但有時候文本人物無礙大局的失敗也能夠讓人發笑，這主要指一些自信滿滿的人物。

《兩拍》很多篇目都有傳統常見的「大富大貴」和「大團圓」收場。其中最具喜劇意味的是那些獲得意外驚喜的結局：有些人物可能經歷一波三折，可能歷盡艱難，甚至處於極為兇險的境地，但結果因為偶然機會，或否極泰來，或化險為夷，結局令人稱心如意。「轉運漢」是話本的一個重要母題。小說總是先竭力渲染「倒運人」的窮途末路，再描述「外在偶然事故」之後出現的皆大歡喜局面。《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》（《初刻》卷1）中，文若虛處處倒楣，故此混名叫做「倒運漢」。本來文若虛的性格具有喜劇性：「嘴頭子諷得來，會說會笑，朋友家喜歡他有趣，遊耍去處少他不得」，但這種性格只是成為他不花錢「白搭去海外」的條件，作者並未描述他如何「在船中說說笑笑」，而是細細寫他的發財結局：賣出偶然攜帶的異域稀有洞庭紅得到近千兩銀子，又在荒島意外得到價值連城的鼉龍殼而發大財，成為富商，立起家業。

在社會轉型期，富貴和功名成為眾人追求的目標，小說中追求過程的艱難、目標實現的偶然，成就了濃厚的喜劇性。

第三節 命運的喜劇

韓南認為《兩拍》中約三分之一，大概二十五篇左右，可歸類為喜劇作品¹²²。最多見的是浪漫喜劇，但喜劇作品中也有一類是講述幸運或報恩的喜劇，在這類作品中的人物，獲得了其在社會生活中的各種欲求的目標。而凌濛初在《兩拍》中大部分的喜劇作品我們都可以用「命運的喜劇」來稱呼。

凌濛初的喜劇作品大部分皆以宿命論的觀念做基礎，也提到宿命論的觀念是種小說技巧，可制約喜劇的特性。那它如何在小說中表現呢？

¹²¹ (德)黑格爾，《美學》第三卷(下) 朱光潛譯（北京：商務印書館，1984年），頁292-293。

¹²² 韓南著、王秋桂等譯，《韓南中國小說論集》（臺北：聯經出版社，1979年），頁154。

（一）宿命論的表現

凌濛初在其作品中經常詳盡闡述的宿命論信仰，可以總括於一句本自《莊子》而無人不曉的俗諺：「一飲一啄，莫非前定。」既然每件事物都是命中早已註定好的，愁苦或抗爭不但毫無意義，甚至還會帶來災害。如《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》（《初刻》卷1）的楔子敘述一位買賣人一生如何省吃儉用，為他的四個兒子攢錢，最後他終究未能把錢傳給他們。命中注定他的兒子們得不到那筆錢；就在分錢的前一天晚上，老人藏在枕席下的錢不見了。這原是一則家喻戶曉的民間故事，在中國東南許多地區都有流傳。此卷的正文講述一位懶惰但俊秀的年輕人文若虛，身無分文，又是航海的生手，就這樣被帶上一艘商船去了南洋。可是，他命中注定要成富人；一連串奇異的好運降臨在他身上，這一趟出海，便使他發了大財。凌濛初在其作品中，曾有一兩次面臨一個問題：任何人對其已定之命運若有所知，他的個人意志將受到怎樣的影響？比如說，商人的兒子們若預先知道了自己的命運，是否會變得懶惰呢？在此卷的緒論中，凌濛初一路探討著他的宿命說，直到結論，儼然像純理論家。他說：「假如人家出了懶惰的人，也就是命中該賤，也就是命中該窮」。然而，作者對這種宿命論的運轉卻交待不清；它或許是種因果報應，但若果真如此，敘述者對事件的起因卻又根本不提，更別說在故事中作更進一步的探究了。任何人能夠曉得的，僅僅是：他可以經由相士確切地預知他的命運。宿命論的觀念僅用於人類欲求的目標—如財富、婚姻、求子、權位等。

除此之外，俗語說「性格決定命運」，小說中主角人物的喜劇性格也會帶來了系列的喜劇行為，造成喜劇性效果。如《宣徽院仕女鞦韆會 清安寺夫婦笑啼緣》（《初刻》卷9）篇中入話故事，就具有這一特點。故事中的劉氏子「少年任俠，膽氣過人。好的是張弓挾矢，馳馬試劍，飛觴蹴鞠諸事」，又且「行徑古怪，有些不務實」。性情之倜儻風流，古怪而浪漫，便埋下了其喜劇性行為的種芽。唯其如此，才会有下文引人發笑的怪誕舉止。作品中寫他聞說王氏貌美，便央人作伐，前往說合。遭到拒絕，卻也毫不在意，「不在心上」。他日打獵歸來，因見陰森荒涼的林子裡「屍棺半露，也有棺木毀壞，屍骸盡見的」，便與眾少年打賭，言稱若眾人肯作東請他，他願意深夜到此一游。眾人答應，他果然不顧雨夜泥濘，獨往彼處，為服眾人，他還從棺木上攜帶回一物為證。等回到了家中，始發現攜回的乃是一具女屍。他便調笑說：「此乃吾妻也。我今夜還要與

他同衾共枕。」後此女復活，二人遂為真夫妻，而此女又恰是前日他曾經去求婚的王氏女。此則故事本身並無深意，它只是要用來說明姻緣乃前生注定的思想。也欣賞到風流倜儻的劉氏子，以及由其喜劇性格派生出來的一連串的「古怪」可笑的行為所構成的性格喜劇。

《權學士權認遠鄉姑 白孺人白嫁親生女》（《二刻》卷3）中，一個「權認」，一個「白嫁」，也奠定了其喜劇的基調。而權學士的「儀容俊雅，性格風流，所事在行，諸般得趣」，則又決定了其性格屬於喜劇性的範疇。權學士無聊閒逛攤肆，不經意中置下一件破舊的紫金鈿盒，此盒卻為人家的定親信物。權學士往游吳門，巧遇新寡的丹桂，知她正是鈿盒的主人，遂冒名頂替，逐步捱近，於是留下了一串趣事，終結伉儷。故事生發的基礎，便是權學士的喜劇性格。

宿命論一部分也是種小說的技巧，它使作者不必再像以前的小說家一樣，竭盡心力來設想巧合與計謀（在凌濛初的愛情故事裡，傳統的超自然因素就可以一樁接著一樁出現）。宿命論輕忽個人的意志，隱含著一種人算不如天算的意味，正能與凌濛初因循社會規範的向心道德觀相配合，甚至還配合著他的社會類型心理學。同時，宿命論也深深地影響了凌濛初喜劇作品的形成。宿命論的教條極可能導致一種冷酷的自然主義，但在凌濛初的作品中，這種信仰幾乎總富有喜劇性，反之，凌濛初的喜劇也幾乎總是與宿命論有關。

（二）「天理」的信仰

《兩拍》呈現的對「天理」信仰，以「天理不容」來做概括，也就是「罪行不得善報」。在凌濛初的作品中，「天理」是個一般流行的概念，與理學家提倡的嚴峻的「天理」相互關連。「天理」原是自然界內在的一種力量，藉著精妙的方法，能整列出天地間所有巧合的事件，使不平之事公諸於世，對罪惡的行為則加予懲罰。在凌濛初小說中「天理」，是完美法律的作用者，是社會道德法規最崇高的執行者。它和宿命論一樣，也是一種很有用的小說技巧，它使作者得以簡便地解釋故事中的巧合，而且，和宿命論同樣地限定，削減了人性，尤其重要的是，它為身為諷刺家的凌濛初提供了其作客觀判斷時所需的一些簡明準則。「天理」的信仰差不多總是在凌濛初較陰晦的諷刺作品中。如《王

大使威行部下 李參軍冤報生前》前世冤家做定，天理自然昭報。人話詩云：

冤業相報，自古有之。一作一受，天地無私。殺人還殺，自刃何疑？有如不信，聽取談資。《初刻》卷 30)

作者正是以此天網恢恢，疏而不漏，報應不爽之結局設置。又如：《屈突仲任酷殺眾生 鄆州司令冥全內侄》中，屈突仲任虐殺、謔食動物，「所作所為，越無人氣」，動物們到陰間告狀，冥司捉他前去。於是，那些被它所殺的生命

聞召都來，一時填塞皆滿。但見：

牛馬成群，鷄鵝作隊。百般怪獸，盡皆舞爪張牙；千種奇禽，類各舒毛鼓翼。誰道賦靈獨蠢，記冤仇且是分明，……這些被害眾生，如牛馬驢騾豬羊、獐鹿雉兔以至刺蝟飛鳥之類，不可悉數，凡數萬頭，……物類皆咆哮大怒，騰振蹴踏，大喊道：「逆賊，還我債來！還我債來！」這些物類憤怒起來，個個身體比常倍大：豬羊等馬牛，馬牛等犀象。《初刻》卷 37)

幸好陰間的判官是屈突的姑父，一意偏袒內侄，許願讓那些被害生靈都托生作人，才保住他的性命。為平息眾怒，用屈突的血餵動物，方法是把他的身子扎得如澆花的噴筒一般，身上的血簌簌出來，從袋孔中流下。獄卒

只提著袋，滿庭前走轉灑去。須臾，血深至階，可有三尺了。然後連袋投仲任在房中，又牢牢鎖住了。復召豬畜等至，吩咐道：「已取出仲任生血，聽汝輩食啖。」諸畜等皆作惱怒之狀，身復長大數倍，罵道：「逆賊，你殺吾身，今吃你血。」於是竟來爭食，飛的走的，亂嚷亂叫，一頭吃一頭罵，只聽得呼呼噓噓之聲，三尺來血一霎時吃盡。

屈突還魂之後，因血被畜生吃過，「故此面色臘查也似黃了」，從此刺血寫經再不殺生。《庵內看惡鬼善神 井中譚前因後果》（《二刻》卷 24）中「一念之惡，凶鬼便至，一念之善，福神便臨。如影如隨，一毫不爽。暗室之內，造次之間，萬不可萌一毫惡念，造罪損德。」若有欺心之行，縱然做得極為隱蔽、機密，也會天理昭彰。又如《遲取券毛烈賴原錢 失還魂牙僧索剩命》（《二刻》卷 16）中，毛烈賴帳，自以為毫無把柄，卻被

業鏡照出真相，發往地獄受刑。這些皆是天理昭彰，懲戒罪刑的故事。因此，我們可以知道凌濛初的《兩拍》中「天理」信仰處處體現在其因果報應的故事之中的。

第四節 狂歡化色彩

「諧謔取樂」是晚明文化現象之一，社會上表裡不一的習氣成為文學諧謔手法最好的培土，凌濛初《兩拍》深受此文化現想影響，被稱為「愚人小說」，其故事內容具有荒謬喜劇情節，故其狂歡化色彩濃厚，此與西方巴赫金「狂歡化」理論有相應證之處，兩者之間如何暗合呢？巴赫金所謂的民間諷諧文化的觀點，以狂歡式的諷諧語言，在相反、上下易位的邏輯裡來對現實世界做出戲仿與降格，凌濛初表面上以戲謔顛覆的書寫策略，在笑聲中鬆動僵化了的道德論述，實際上是有勸善懲惡的成分在其中。下面就其狂歡色彩分三小節做進一步探討：

（一）笑謔性狂歡意識

佛洛伊德（Sigmund Freud，1856—1939）認為，諷諧是在潛意識中形成的，快樂機制與諷諧的心理有莫大的關係¹²³。凌濛初的《兩拍》是一部具有喜劇性的作品，喜劇本身就有笑的特質，與凌濛初的笑理論相類似，俄人巴赫金（Mikhail Bakhtin，1895—1975）的狂歡理論亦是奠基在戲謔的笑聲中，充斥著對佔有統治地位的真理和權力的相對性意識的挑戰。易言之，也就是要顛覆官方的傳統固著文化¹²⁴。巴赫金以民間文化的第二種生活、第二個世界作為對日常生活，即非狂歡節生活的戲仿，即是作為「顛倒的世界」而建立的¹²⁵。在第二個世界裡，有別於官方（教會和封建國家）嚴肅和階級森嚴的秩序

¹²³ 佛洛伊德（Sigmund Freud）著，彭舜、楊韶剛譯，《諷諧與潛意識的關係》（臺北：紅螞蟻圖書公司，2000年），頁238。

¹²⁴ 巴赫金的狂歡化理論不僅是要恢復人類歡樂的節日傳統，更重要的是它傳達了一種意識形態意義，即對等級制度、神學、官方的顛覆與瓦解，詛咒一切妨礙生命力的僵化、保守力量，將一切高貴的、精神的、理想的、抽象的東西降低。巴赫金的直接的政治寓意是指向史達林的專制主義的批判。參見黃柏青、李作霖，〈「狂歡化」的意義及其產生的原因〉，《大連民族學院學報》第6卷第4期，（2004年7月），頁31-34。

¹²⁵ 俄·巴赫金著，李兆林、夏忠憲等譯，《弗朗索瓦·拉伯雷的創作與中世紀和文藝復興時期的民間文

世界，它是個狂歡節的時空。在此期間，整個世界，無論是廣場、街道，還是官方、教會，都呈現出狂歡狀態，不同階級的人們打破界線，不顧一切限制與禁忌，盡興狂歡，國王甚至可以被打翻在地，小丑亦可加冕成王。中國雖沒有狂歡節的歷史傳統，也沒有類似西方幽默詼諧的文學史，但審視凌濛初與巴赫金兩人對於文學發展與笑的內在關聯，卻頗有異曲同工之妙。

首先，介紹巴赫金狂歡化的喜劇精神。「狂歡化」理論是巴赫金通過對拉伯雷和中世紀民間詼諧文化（笑文化）的研究而提出的一種詩學理論。在巴赫金看來，文學是「文化整體不可分割的一部分」，我們「不能脫離文化的完整語境去研究文學。不可把文學同其他文化割裂開來，也不可把文學直接地（越過文化）與社會、經濟等其他因素聯繫起來。這些因素作用於文化的整體，而且只有通過文化並與文化一起再作用於文學。」¹²⁶正是由此出發，他的植根於中世紀詼諧文化和拉伯雷創作實踐的狂歡化理論，避免了形式主義和庸俗社會學的偏頗，真正把握住了喜劇的本質和精髓。巴赫金立足於文化詩學的研究，將特定的喜劇對象同孕育、滋養它的民間詼諧文化聯繫起來，從人類文化發展的淵源上來思考問題，所以他看到了其它研究方法所遮蔽的東西，看到並揭示了狂歡節所具有的「重要的和深刻的思想內涵、世界觀內涵」他認為狂歡的節慶活動「應該從人類生存的最高目的，即從理想方面獲得認可。」¹²⁷由此出發，他的狂歡化理論體現出一種非常強烈的自由意識、平等意識和民眾意識。

巴赫金認為，民間詼諧文化是一股生生不息的毀滅和再生力量。在這裡充溢的是人民大眾的笑和歡笑的人民大眾。笑是民間詼諧的生命所在；笑本身意味著親昵化，它能消除嚴肅、僵化、刻板 拉近距離，取消等級，促成人們的平等交往；巴赫金指出，狂歡式的笑是全民性的、包羅萬象的、雙重性的，尤其強調其引人注目的特點是「與自由不可分離的和重要的聯繫。」¹²⁸喜劇意識作為一種審美意識 它的萌生、發展和演化，都與人對自由、平等的追求密切相關，也可以說，喜劇意識的核心與精神實質，就是對自由、平等的嚮往和追求。

化》，收入錢中文主編，《巴赫金全集：第 6 卷－拉伯雷研究》（石家莊：河北教育出版社，1998 年），頁 13。

¹²⁶ 巴赫金，《巴赫金全集》（第四卷）（石家莊：河北教育出版社，1998 年），頁 403。

¹²⁷ 巴赫金，《巴赫金全集》（第六卷）（石家莊：河北教育出版社，1998 年），頁 10。

¹²⁸ 巴赫金，《巴赫金全集》（第六卷），頁 103。

另外，在巴赫金看來，「真正喜劇性的（笑謔的）東西分析起來所以困難，原因在於否定的因素與肯定的因素在喜劇中不可分地融為一體，它們之間難以劃出明顯的界線。」¹²⁹他在民間諷諧文化諸多現象中發現了「形象形式中的辯證法」，指出怪誕的事物，「本質上是雙重性的」狂歡式的笑也是雙重性的：「它既是歡樂的、興奮的，同時也是譏笑的、冷嘲熱諷的，它既肯定又否定，既埋葬又再生。」¹³⁰。

巴赫金從大的時空觀念和整體文化發展的角度出發，看到了人類社會生活生生不息的未完成性，因此，他尤其是為看重民間諷諧文化中所體現出來的「宇宙更新精神」認為這種雙重性的狂歡式的笑所具有的摧毀一切和變更一切的「解放力」和「再生力」，能夠使生命經過再生而「更趨完善」，因而有益於「人類年輕化」、「文化的年輕化」¹³¹。由此可知，喜劇性根源於新陳代謝的自然規律，來自於人類自身生命發展的矛盾運動。

喜劇精神既是一種文藝觀，又是一種世界觀，有著豐富的內涵：作為世界觀，喜劇精神是一種輕蔑感和優越感的結合。前者指主體對一切壓抑個性生命力自由發揮的文化霸權、殖民主義意識形態、權力話語、等級制度、私有觀念、文明說教和道教禁忌等異己因素的輕蔑；後者指主體由對自我心性良知與生存價值的自我肯定而產生的內在優越感。喜劇精神崇尚的是自由、快意的遊戲化生存狀態。作為文藝觀，喜劇精神指創作者和接受者將喜劇世界觀滲透到文藝作品的創作和接受中的一種藝術觀念。每個時代都會有占統治地位的霸權主義意識形態，那些有權力制定社會的遊戲規則而自己卻不一定遵守的人，總是壓抑著大多數沒有權利制定和更改遊戲規則的人，以致處於權力體制之外和邊緣的人要麼成為「沉默的大多數」，要麼與權力話語「共謀」，巴結權力，以權力的腔調說話，喪失天良，成為權力的「乏走狗」。但在這二者之外，還有兩種精神狀態的存在，一種就是「放言自廢」者，直接與權力話語和等級制度唱反調；還有一種人將反叛權力、挑戰權威、蔑視道德說教的強烈衝動和對等級制度、私有觀念的強烈仇恨掩飾在表面柔順服從的假相下面，它往往寄生在主流意識形態體內構成內在的顛覆力量，並逃過嚴密的監視網路的懲罰和報復。這後兩種精神狀態是喜劇精神產生的基礎。也就是說，喜劇精神與來自自我以外的「他者」的意志和等級化社會強調整體性的收編企圖是

¹²⁹ 收入馬克思，恩格斯，《馬克思恩格斯選集》，第1卷（北京：人民出版社，1972年），頁61。

¹³⁰ 巴赫金，《巴赫金全集》（第六卷），頁14。

¹³¹ 巴赫金，《巴赫金全集》（第六卷），頁472-473。

絕不肯合作的，喜劇精神必須奠基於個人獨立而充沛的主體意識即個人意識形態之上。

總和來說，巴赫金狂歡化的喜劇內涵可以歸納為：

1、植根於民間詼諧文化，以狂歡式的眼光看世界。這種詼諧因素「顯示的完全是另一種，強調非官方，非教會，非國家地看待世界、人與人的關係的觀點。」¹³² 它強調「顛倒看」，正面反面一起看，以這種視角觀察世界，可以看到許多過去看不到的東西。同時，狂歡節是「與官方節日相對應，狂歡節仿佛是慶賀暫時擺脫占統治地位的真理和現有的制度，慶賀暫時取消一切等級關係、特權、規範和禁令。」¹³³ 在狂歡節中暫時顯現出平等和民主的氣氛，這種氣氛是在非狂歡節氛圍中所不能感受到的，但平等與民主卻是人與生俱來的追求目標，也是人性發展的一種必然趨勢。

2、人人身處其中的全民性。在狂歡節中，人人都是參與者。狂歡節參與者以獨特的方式組成一個整體，暫時脫離於所有的社會的、政治的、經濟的等各種組織，把這些組織在狂歡節期間懸置起來。

3、生活本身與表演合二為一。「狂歡節不是藝術的戲劇演出形式，而似乎是生活本身現實的（但也是暫時的）形式，人們不只是表演這種形式，而幾乎實際上（在狂歡節期間）就那樣生活。……總之，在狂歡節上是生活本身在表演，而表演又暫時變成了生活本身。狂歡節的特殊本性，其特殊的存在的性質就在於此。」¹³⁴

4、主體與客體、笑與被笑者不斷易位。狂歡節上小丑和傻瓜被人愚弄，又愚弄別人；他們既是譏笑嘲弄別人的主體，又是引人發笑的客體。他們的笑是大眾的笑、全民的笑；它包羅萬象，笑世間一切可笑之事，這種笑是雙重性的，既歡樂興奮，同時也是冷嘲熱諷，既否定又肯定，既埋葬又再生，這是典型的狂歡式的笑。

5、獨特的狂歡化語言。「獨特的『逆向』、『相反』、『顛倒』的邏輯，上下不斷易位（如『車輪』），面部和臀部不斷易位的邏輯，各種形式的戲仿和滑稽改編、降格、褻瀆、打諢式的加冕和脫冕，對狂歡節語言說來，是很有代表性的。」¹³⁵ 在狂歡化的語言中，日常禁語被打破，在插科打諢和譏笑嘲諷中，罵人的髒話和猥褻語言可以脫口而出，導致了「降格」和「貶低化」傾向。

¹³² 巴赫金，《巴赫金全集》（第六卷），頁 6。

¹³³ 巴赫金，《巴赫金全集》（第六卷），頁 110。

¹³⁴ 巴赫金，《巴赫金全集》（第六卷），頁 9。

¹³⁵ 巴赫金，《巴赫金全集》（第六卷），頁 13。

反觀中國，「喜劇的發達是中國古典戲曲的顯著特徵」。從戲曲發源之雛形、取悅神靈的巫覡，到中古取悅觀眾的俳優、唐代「參軍戲弄」，從最初的樂神到樂人到明清傳奇中刻意求奇追巧、娛樂大眾，再到少量悲劇、歷史劇中無時不穿插著科諷的喜劇性因素，無不顯示出喜劇在中國古典戲曲中重要地位。「喜劇」的東西，能夠從更大程度上引起人們的共鳴，挑起人們的熱情。也正是「喜劇」的東西，與巴赫金所闡述狂歡節的核心：「民間詼諧文化」相對應。狂歡節類型的廣場節慶活動、某些詼諧儀式和祭祀活動、小丑和傻瓜、巨人、侏儒和殘疾人、各種各樣的江湖藝人、種類等等，它們都具有一種共同的風格，都是統一而完整的民間詼諧文化、狂歡節文化的一部分和一分子。在這裡，「詼諧」是廣義的，包括嘲弄、諷刺、揶揄、滑稽、機智、幽默等，而這些，恰恰是與喜劇的美學範疇相涵蓋和對應的，這當然不是巧合。

用巴赫金的狂歡詩學來審視明清時期的小說，明代由於哲學領域中心受平民化和通俗化的影響，小說敘事的狂歡化是這一時期文學作品的基本品格¹³⁶。從一些章回小說作品的分析如《水滸傳》、《金瓶梅》、《紅樓夢》等，可以發現明清小說敘事漸漸擺脫歷史理性的約束，通過作家思維的狂歡化、小說體裁的狂歡、作品世界的狂歡，把小說敘事推向了古典文學的巔峰。借助狂歡化詩學，找到了另一個重新審視明清小說敘事的獨特視角。

石昌渝在《中國小說源流論》說：

中國的小說是在史傳的母體內孕育的，史傳文學太發達了，以至她的兒子在很長期不能從她的蔭庇下走出來，可憐巴巴地拉著史傳文學的衣襟，在歷史的途程中蹣跚而行。這樣的歷史事實，反映到理論家、學問家的觀念裡，自然是對小說的輕視。傳統目錄學家始終把小說看成是小道，他們所以還給它在文苑中留有一席之地，那是因為他們認為小說雖小，卻還有一丁半點的史料的價值。換句話說，傳統目錄學始終把小說看成是史傳的附庸。¹³⁷

¹³⁶ 早期民間戲劇主要有歌舞小戲和民間說唱兩類，大多源自鄉鎮農村為慶賀年節豐收而舉辦的社火、燈會等表演活動，形式豐富多彩。明代以前的傳統文學和文化觀念以詩文為正宗。小說、戲劇、話本、俗講等屬於俗文學範疇，始終無法進入主流文化的視野。明代以來，隨著政治、經濟、思想領域的變革和市民階層的壯大，俗文學的價值得到了肯定，這時期的作品，在創作風格、語言藝術、題材的選取、展現的物件以及舞臺藝術等方面都顯示出民間戲劇獨有的特質，在這些特質中，最為突出的便是狂歡性。參見蔡美雲，〈明清民間喜劇與狂歡〉，《中央戲劇學院學報-戲劇》第4期，（2004年），頁60-61。

¹³⁷ 石昌渝，《中國小說源流論》（上海：三聯書店，1994年），頁1。

中國小說一誕生，就被籠罩在歷史理性的威權之下。東漢的桓譚和班固因襲莊子的說法，指出小說僅是「殘叢小語」，或是稗官收集的「街談巷語」。傳統目錄學家一直固守著班固的觀念，他們把小說列入史部或者子部。史傳文學以及史官意識深深地影響了我國小說的發展歷程，他們所體現的主要精神就是注重實錄、明達大智的歷史理性，以此前提出發，在史學家的眼中，小說只能是作為正史之餘的補充。最典型的例子是唐代傳奇小說繁榮已經顯露端倪時，唐代著名的史學家劉知幾（661—721年）卻忽視當時流傳的傳奇，依然顯露出極端的輕視態度。他因襲班固的觀念，對小說所持的標準更加具體和嚴謹。他主張小說可以自成一家，「能與正史參行」，但是因為小說得之於行路，傳之於眾口，街談巷語，道聽塗說，真偽混雜，涇渭不辨，實在難以與我國經典的五傳三史並駕齊驅，只能是正史的參數和補充。劉知幾對小說的貶抑成分極多，但是文學的發展自有其自律性。唐代自德宗朝後，傳奇小說如雨後春筍，湧現出一批大家名作，傳奇背離了史家實錄的原則，它的出現標誌著散文體敘事文學的小說脫離母體獲得了純文學意義的靈魂和品格。宋元通俗文學的勃興，民間「說話」伎藝遍及全國南北都市，口頭文學向書面文學演進，話本小說登上文學舞臺。元末明初以羅貫中《三國演義》和施耐庵《水滸傳》為標誌，白話小說發展到了成熟的階段，到明朝萬曆年間則極其繁盛。

中國史傳傳統對小說的約束與壓制，以傳統歷史理性為主的理性詩學在中國極其發達，而源於想像和民間的小說，雖然在敘事技巧方面也曾受益於歷史敘事，但更多是歷史理性詩學對小說的制約。所以史傳之外的另外一條敘事傳統——小說，雖然有著悠久的歷史，從魏晉志人志怪小說，經過唐代傳奇，再到宋元話本，有著上千年的艱難跋涉，到明清的章回小說，才真正成熟繁榮並獨立。明清是我國古典小說繁榮成熟的階段，明清時代的小說有了自覺的狂歡意識¹³⁸。這與明代開始的哲學與文化領域的全面通俗化有著直接的關係。

元明易代，屬於漢族文明的程朱理學在明代依然是權力擁有者建立合法性和合理性的政治意識形態，依然是一般士人用來與權力進行交換的知識。不過，明代中期以後，

¹³⁸ 明代中期以後，思想世界其實已經產生了深刻的危機，王陽明心學以及其後的泰州學派的對理學的修正，肯定了世俗人性的合法地位。出於心學又不同於心學的泰州學派，以異端相標榜與傳統文學相抗衡，並且他們的思想很快深入下層社會普遍傳播，從而拉開了人文啟蒙的序幕。明朝敘事文學領域的狂歡化，與這種哲學思潮有著必然聯繫。參見劉雲春〈明清小說敘事與狂歡化〉，《海南大學學報人文社會科學版》第24卷第4期，（2006年12月），頁481。

思想世界其實已經產生了深刻的危機，由於漢族與異族、皇權與紳權，都市生活與鄉村生活、市民與士紳之間的種種衝突，使社會生活發生了巨大的變化。由於城市商業經濟的發展，從社會生活史的角度看，宋代倫理同一性確立起來之後的一個深刻變化，是被歷史建構起來的維持社會秩序的倫理規範漸漸失墜，原先表面遵從的倫理同一性在生活世界分裂的情況下被漸次打破。思想領域與社會生活的同一性在逐漸喪失，這種矛盾同一性依然存在，所產生的焦慮與張力，必然帶來另一種思潮的興起。以王陽明為代表的心學，總體上來看其基本的關懷、思路、語詞仍然沿襲了理學，但其核心卻是對程朱理學中蔑視世俗情欲和推崇純然天理的反動¹³⁹。心學以及其後的泰州學派的對理學的修正，肯定了世俗人性的合法地位。

哲學主體性傾向及通俗化闡釋必然伴隨著文化的下移，文化的下移一定程度上又是與人文精神的關懷相始終的。出於心學又不同於心學的泰州學派，以異端相標榜與傳統文學相抗衡，並且，他們的思想很快深入下層社會普遍傳播，從而拉開了人文啟蒙的序幕。人文啟蒙在藝術領域中又必然會使通俗性的藝術像雨後春筍般湧現，並牢牢地占有一席之地。明朝敘事文學領域的狂歡化，與這種哲學思潮有著必然聯繫。泰州學派強調從「百姓日用」的尺度出發來衡量一切。他們把「百姓日用」解釋為吃飯、穿衣等在內的日常生活需要，把它作為「聖人之道」的尺度。這種以人為本、以普通百姓生活為本的旨意，已經暗示了其理論的平民化色彩，把形而上之「道」拉回到地面，注重真正的民間生活，給明清敘事文學的狂歡化作了切實的理論鋪墊。平民化理論與文藝通俗化理論相應相和，共同構成晚明思潮的主流。哲學思潮必然會反映於文學藝術的創作中。「文學通常不是從認識系統和時代精神的系統中，不是從固定的意識形態系統中獲得文學的這些倫理的認識的和別的內容的，而是直接從認識時代精神及其意識形態的活生生的形成過程本身取得他們的。正因為這樣，文學才經常地預見到哲學的和倫理學的意識形態要素，雖然採取的是一種不發達的、未經論證的、直觀的形式。文學家善於深入到形成和構成他們的社會實驗室本身中去。藝術家對正在產生和形成的意識形態問題有敏銳的聽覺。」¹⁴⁰明清盛行的尊情尚性的文藝思潮，就是對宋代儒學以理統攝宇宙與人世的抵制，也是對史傳敘事建立起來的傳統理性詩學的反抗。

¹³⁹ 葛兆光，《中國思想史》第2卷（上海：復旦大學出版社，2001年），頁299。

¹⁴⁰ 王建剛，《狂歡詩學—巴赫金文學思想研究》（北京：學林出版社，2001年），頁141。

王建剛在《狂歡詩學》中指出，巴赫金的狂歡化詩學主要指作家的思維狂歡化、文學體裁的狂歡化、作品世界的狂歡化三個方面¹⁴¹。結合這三個方面來考察明清小說敘事，依然可以看到我國古典小說發展過程中的狂歡化特徵。明代開始的文化全方位的通俗化與平民化趨勢是文學尤其是小說敘事狂歡化的良好語境。「王陽明的心學推動了士人去親近民間文學，親近小說，同時又為小說的想像壯膽撐腰，明代嘉靖以後的小說繁榮得助於王學不小。」¹⁴²具體說來，作家思維的狂歡化在明清不僅表現在小說作者的思維新穎突出，還表現在小說批評家的大膽創新。小說點評是明清時期文藝批評的最主要的形式。張竹坡、金聖歎、毛宗崗等人對小說藝術的發展與成熟起了推波助瀾的作用。

明清小說的狂歡當然不僅局限在像《水滸傳》、《三國演義》等這幾部章回作品中，但這幾部作品是狂歡化最典型的代表，也是明清小說敘事狂歡化詩學演進的體現。可以說狂歡化是明清時期小說的主流是這一時期文學的基本品格。因此，《三言》、《兩拍》也不免受其影響，尤其是《兩拍》的狂歡色彩更是濃重，本論文主要以《兩拍》狂歡化為探討對象。文學的狂歡化精神是哲學領域主體性和通俗化的具體表現，是文學發展回歸民眾自身的體現。小說的狂歡化使小說衝破了傳統歷史理性的束縛，通過底層視野，得到了真正的解放和獨立，從而促進了古典敘事文學的發展，也為古典小說達到峰巔提供了最強有力的手段。所以，明清小說的狂歡化主要表現在作家的思維狂歡化，文學體裁的狂歡化，作品世界的狂歡化三個方面，通過這三個方面，明清小說徹底顛覆了傳統歷史理性史傳敘事模式在小說中的絕對掌控。獲得狂歡化品質的明清小說，從民間文學、詩賦、說話、戲劇甚至佛經等吸取養分，有機融合，消弭一切體裁與風格的界限，文白相雜，韻散結合，雅俗互補，莊諧成趣，為世界文學寶庫貢獻了一批不朽之作。

綜觀晚明社會是個極端矛盾、理與欲兩極思維嚴重對立的時代，民間風俗「忽庸行而尚奇激」¹⁴³，充斥著標榜「矯死干譽」的偽善文化。浸淫在此種氛圍的通俗小說家，也表現出對自我與社會，對新思潮與舊傳統的兩重態度。他們筆下的小說人物，均帶有神秘性和傳奇性，透顯出「明代社會瀰漫著好奇誕、重俗豔，與追求名利的市商氣氛」，

¹⁴¹ 王建剛，《狂歡詩學—巴赫金文學思想研究》，頁 125。

¹⁴² 石昌渝，《中國小說源流論》，頁 370。

¹⁴³ 清·張廷玉等敕修，楊家駱主編，《明史》（臺北：鼎文出版社，1975 年），〈列女傳一·序言〉，卷 189，頁 7689。

遂有禮教與情色並存的歧異現象¹⁴⁴，但後仍會選擇回歸傳統，以彰顯「勸善懲惡」的宗旨。凌濛初無法漠視極度紊亂的兩性關係帶給社會的傷害，「那色事上專要性命相搏，殺人放火的」（《初刻》卷 26），吳氏因兒子妨礙自己與道士偷情，欲殺之而後快（《初刻》卷 17）和尚廣明私藏婦女事敗，欲殺好友鄭舉人滅口（《初刻》卷 26），所以他創作的出發點是要對這種縱欲主義施懲，是要勸誡世人遠離淫欲的，正如他在《二刻拍案驚奇小引》中所說：「意存勸戒，不為風雅罪人」，但往往作品的客觀效果對作者主觀宣揚的價值構成了微妙的反諷，使小說所強調的教訓與大量的細節描寫出現了斷裂。如《喬兌換鬍子宣淫 顯報施臥師入定》中，他多次強調不要淫人妻女：

奉勸世上的人，切不可輕舉妄動，淫亂人家的妻女。古人說的好：我不淫人妻女，妻女定不淫人，我若淫人妻女，妻女也要淫人。（《初刻》卷 32）

但他又在別處以偷情老手的口吻大談「深趣之言」，如《贈芝麻識破假形 擷草藥巧諧真偶》：

只如偷情一件，一偷便著，豈不早完了事？然沒一些光景了。畢竟歷過多少間阻、無限風波，最後到手，方為稀罕。所以在行的道：「偷得著不如偷不著」。真有深趣之言也！（《二刻》卷 29）

諸如此種言行悖離在作品中隨處可見。凌濛初的《兩拍》就是這樣一部著作，故事中的人物在禮教與情色並存的歧異現象氛圍中，所表現出來的種種荒謬行為足以令人忍俊不禁，這也使其成為具有狂歡化的色彩的一部小說。

（二）敘述/角色話語的兩重悖反

《兩拍》的敘事話語的特色之一，便是作者經常以文本加工者的身分，也就是相當於說書人的敘述者立場，介入整個故事的進行。在文本中隨處可見他的干預，包括了議論、描寫、預敘與注解等等¹⁴⁵。凌濛初在作品中時而故作正經的訓誡，時而帶著嘲諷調

¹⁴⁴ 陳器文，《中國通俗小說試煉故事探微》（香港：香港大學文學院博士論文，1997年），頁 62。

¹⁴⁵ 康韻梅，《唐代小說承衍的敘事研究》（臺北：里仁書局，2005年），頁 262 - 263。法國熱奈特將預敘定義為「預先講述或提及以後事件的一切敘述活動」。預敘的部份可參考熱拉爾·熱奈特（Gérard Genette）著，王文融譯，《敘事話語·新敘事話語》（北京：中國社會科學出版社，1990年）。

侃的口吻；艷情色欲的書寫，在他文人工筆的潤飾下，有時呈現唯美浪漫的風格，有時卻又赤裸煽情，更多時候呈現出極度壓抑的話語雙重性，構成一種隱晦、極不對稱的悖反張力。

《兩拍》中有關性描寫的篇章類別，以男女私會最多，其次是出軌與偷情，以及僧、尼、道的淫逸事件等，還有少數幾篇是描寫同性交媾的情節。作者的情色意識，貫穿全書。雖說宣淫的目的在於戒色，但此種與「戒淫」立意背道而馳的結果，過於鉅細靡遺的性描寫與極為猥褻的意淫，不禁讓人聯想到那些深受明代淫風影響的作品，諸如《金瓶梅》、《玉嬌李》等書，兩者不過五十與百步之間爾¹⁴⁶。敘事者與角色話語之間所呈現的兩重悖反性，即在於《兩拍》同時並呈宣淫與戒色的矛盾。此說明了人之食色本性，最終也只能在宣淫與戒色的兩難中悄然蠢動。理與欲的衝突，凌濛初在小說中勢必要另謀解決之道。

敘述者也就是說書人，同時扮演了兩個角色，一為偷窺者，另一為社會尺度的代言人¹⁴⁷。凌濛初《兩拍》開篇、文中與結局，「入話」、「有詩為證」或「詞曰」成為作者宣講道德、說教勸世之處。一派義正詞嚴，在全書裡俯拾皆是，長短兼有。從敘述者話語的觀點視之，「全知視角」的客觀距離讓說書人超越了個人經驗，即使內容涉及淫穢，憑著「威權式的認知語氣與超然態度」，敘述者在描述露骨的細節似在暗示我們，他的用意無非是讓聽眾（讀者）相信，他的故事是在超標的道德內省下有感而發。

凌濛初的《兩拍》對於情色的描寫甚至到了以「奇」制勝、大膽聳動的地步。在偷窺者與道德代言人之間，既包含了渴求肉欲滿足的快感，也隱藏著耽溺肉欲後隨之而來的恐懼與罪惡感，小說處處存在這樣的書寫焦慮。此種矛盾的心態，反映男人對女人有著原欲生理上的強烈需求，不論是話本敘述者或是故事中的角色皆有。情色故事人物的行為是近乎「原欲」且不顧道德原則的，正如佛洛伊德所說的「本我」(id)，他們依循「快樂原則」而我行我素。如《任君用恣樂深閨 楊太尉戲宮館客》(《二刻》卷 34) 中，就針對富貴人家廣蓄姬妾的現象加以評論說：「豈知男女大欲，彼此一般」，「枕席之事，三分四路，怎能勾滿得他們的意，盡得他們的興？所以滿閨中不是怨氣，便是醜聲，總

¹⁴⁶ 胡士瑩認為《金瓶梅》、《玉嬌李》以及《三言》、《兩拍》中的色情作品，正是明代社會淫風下的產物。參見胡氏著，《話本小說概論》(北京：中華書局，1980年)，頁 462 - 463。

¹⁴⁷ 宋若云，《逡巡於雅俗之間：明末清初擬話本研究》(北京：中國社會科學出版社，2006年)，頁 170 - 171。

有家法極嚴的，鐵壁銅牆，提鈴喝號，防得一個水泄不通，也只禁得他們的身，禁不得他們的心。略有空隙，就思量弄一場把戲。」在這裡，他就把「男女大欲」當作人所共同、「彼此一般」的欲望來肯定，認為這是人們生而有之、什麼外力也無法抑制、也難以改變的生理本能。所以小說中貴夫人們出於「本能」去恣情縱欲，就是人之常情，無可指責的；而這樣一來，性愛描寫也就成了表現人性人欲不可缺少的手段。又如，《聞人生野戰翠浮庵 靜觀尼晝錦黃沙巷》（《初刻》卷 34）無疑是其中的代表作。女尼靜觀愛上聞人生，便假扮和尚出走，在夜航船上主動招惹聞人生，終成美滿姻緣。作者對此評述道：「這些情欲滋味，就是他強制得來，原非他本心所願」，作者站在人道主義的立場上，通過人物追求塵世快樂的故事反對禁欲主義，提倡人性，張揚個性解放。《甄監生浪吞秘藥 春花婢誤泄風情》（《二刻》卷 18）中的甄廷詔為此而丟掉性命。可見，封建統治階級以及豪商巨賈的腐朽沒落生活，正是這類作品產生的根源。明代正德以後，封建統治者公開提倡淫風，無恥到了極點。

放縱情慾，作者同樣予以勸誡。《喬兌換鬍子宣淫 顯報施臥師入定》一篇，入話詩後，作者有段議論，說道：

說著人生世上「色」字最為要緊。隨你英雄豪傑，殺人不眨眼的鐵漢子，見了油頭粉面，一個袋血的皮囊，就弄軟了三分。假如楚霸王、漢高祖，分爭天下，何等英雄！一個臨死不忘虞姬，一個酒後不忍戚夫人，仍舊做出許多纏綿景狀出來。何況以下之人？風流少年，有情有趣的，牽著個「色」字，怎得不蕩了三魂，走了七魄？卻是這一件事關著陰德極重。那不肯淫人妻女、保全人家節操的人，陰受後報：有發了高魁的，有享了大祿的，有生了貴子的，往往見於史傳，自不消說。至於貪淫縱欲，使心用腹，汙穢人家女眷，沒有一個不減奪祿，或是妻女見報，陰中再不饒過的。（《初刻》卷 32）

作者批判的是使心用腹，淫人妻女，壞人節操的色情狂；對追求正當情愛者，他卻給予了同情或讚賞。對色情狂及縱欲濫淫者流，作者絕不讓他們筆下逃生，多給安排了不爽的報應結局：污人妻者胡生，「生腰痛起來」，「旬日之內，痲疽大發」而死，死後已妻恰歸於原先遭受其害的賈生；設心用腹、奸污良家婦女的卜良，最終死於官刑杖撲之下；而淫人家眷、毀人家室的呂使君，結局也因「朝廷震怒」使其「狼狽而去」。

小說在使用反諷、戲擬的手法堪稱一絕，製造出荒誕不經的幽默笑感，可謂「黑色幽默」¹⁴⁸之作。在《兩拍》中亦處處可見，如《小道人一著饒天下 女棋童兩局注終身》（《二刻》卷2）的楔子裡，作者告訴我們，村子裡每年一度秋收的社火，名義上是為祭神，實際卻無非是「人扶人興，大家笑耍，取樂而已」。等到「諸戲盡完，賽神禮畢，大家齊散」後，幾位主會的父老就留下「同分神福，享其祭餘，盡醉方休」，而且「此是歷年故事」。又如《韓秀才乘亂聘嬌妻 吳太守憐才主姻簿》（《初刻》卷10）中，凌濛初以同情的態度敘述出一位窮秀才娶親的種種困難，但接著的描述卻可媲美 Gogol¹⁴⁹（1809—1852）的筆觸。嘉慶皇帝的一道聖旨在浙江地區被訛傳成：「朝廷要到浙江各處點綉女」，於是乎掀起了一陣嫁女的狂潮。那原來沒人理會的窮秀才，一下子就受到提親人的團團包圍。這裡有種諷刺的筆調，反映凌濛初對當時中國社會變遷所持的輕蔑態度—最理想的婚配對象居然是當舖老闆的女兒。此處還有非常滑稽的一段，描寫在村子裡起的這場恐慌中，連七老八十的寡婦都爭先恐後地尋找結婚的對象。

（三）喜劇性手法

中國古代白話短篇小說喜劇手法的成功使用，使中國小說的審美情趣呈現出與眾不同的民族特色。它主要表現在：用喜劇手法揭示悲劇主題、以喜劇場面刻劃人物複雜性格、以樂襯悲的反襯藝術、喜劇化的「大團圓」結局等。這與中國古代人特有的生活方式、民族心理、民族審美觀甚至宗教觀，都有密不可分的關係。以下分點說明之：

1、用喜劇手法揭示悲劇性主題

人不會滿足現實，現實也不會滿足人。當歷史的必然要求與這個要求不可能實現的時候，悲劇常常如約而至。但是作為悲劇，它不是顯而易見的，它常常蘊藏在生活的深處，以潛在的形式存在於生活的各方面。它的這種不易察覺性就自然成為創作者爭相捕

¹⁴⁸ 「黑色幽默」源自於西方，定義眾說紛紜，但其敘事操作語言大致不離反諷、戲擬手法，製造怪誕、荒誕與嘉年華場景。關於「黑色幽默」可參看賀淑瑋，《黑色幽默在中國：毛話語創傷與當代中國「我」說主體》（臺北：輔仁大學外語學院比較文學所博士論文，2002年）。

¹⁴⁹ Gogol（1809年—1852年），俄國小說家、劇作家。1836年，他的諷刺喜劇《欽差大臣》上演，在這部作品中，他用幽默的筆調和有力的諷刺手法，使俄國喜劇藝術發生了重大轉折。1842年，《死魂靈》一出版，就「震撼了整個俄羅斯」，成為俄羅斯文學走向獨創性和民族性的重要標誌。別林斯基稱他為繼亞歷山大·普希金之後的「文壇盟主」、「詩人的魁首」。

捉、挖掘的對象。由於文化背景形成的差異，中國古代小說創作者在處理這類題材的時候，沒有像西方人那樣用純粹的悲劇手法來描寫它、揭示它，而是兼用了喜劇手法去影射社會，反映主題，這在西方人看來的大忌卻成了古老中國悲劇的一道風景。翻看古小說的歷史，在《三言》、《兩拍》上稍稍停留一下，你就隨處可見這樣的作品。如：《姚滴珠避羞惹羞 鄭月娥將錯就錯》（《初刻》卷2）中姚滴珠的婚姻就是悲劇，故事內容描述滴珠父母誤聽媒人之言，道潘家是好人家，把一塊心頭的肉，嫁了過來，公婆甚是狠戾，動不動出口罵詈，毫沒些好歹。滴珠忍耐不過，離開潘家跑回娘家，途中被拐騙的一連串曲折情節，作者以喜劇手法來呈現，讓讀者不會感到人物境況的悲慘，但影射的就是女孩子在傳統禮教之下婚姻是父母作主，媒妁之言，嫁得好與不好就只能等嫁過去之後才能揭曉。

綜觀中國古代的歷史，我們知道中國古代隨著禮教對婚姻的干涉日益加強，在婚姻大事中，男女雙方的情感是不被考慮的因素，而作為家庭的權威和當然的主婚人，父母對兒女的婚姻有著絕對的支配權，因此「父母之命」便成為天經地義的規則和不能侵犯的戒律。父母之命作為包辦婚姻的主宰，成為破壞和扼殺純潔愛情的羈絆和桎梏，千百年來，父母以門第、金錢、權勢等為由，拆散了一對對無辜的情侶，導演了無數人間慘劇。隨手翻開文學史，由父母之命造成的悲劇比比皆是。《詩經·鄘風·柏舟》詠嘆：「髧彼兩髦，實維我儀。之死矢靡他，母也天只，不諒人只！」。紫玉與韓重相愛，韓重的父母求婚，吳王夫差不許，紫玉鬱悶身亡。《太平廣記》第159卷記載，武殷與表妹兩情相悅，欲結百年之好，武殷赴京考試，姨母令表妹改嫁富人，表妹不從，欲出家為尼，最終不得不聽從父母之命，嫁給不喜歡的人，結果抱恨終生。不僅自主婚姻遭到家長的反對，而且包辦婚姻也在家長的干涉下導致了悲劇。《孔雀東南飛》中的劉蘭芝美麗、能幹，與焦仲卿情投意合，焦仲卿之母逼迫兒子休了媳婦，致使焦仲卿與劉蘭芝雙雙殉情，這個悲劇表現了封建家長摧殘愛情、戕害生命的殘酷。陸游的前妻唐琬美麗賢惠，因為沒有贏得婆婆的歡心，被迫與陸游離異，改嫁趙士程。陸游在《沈園》和《釵頭鳳》中，懺悔他屈服於父母之命拋棄愛妻的懦弱，抒發了蘊藏心底矢志不渝的深情厚意，讀之令人唏噓。

雖然，父母之命製造了婚戀悲劇，但是，凌濛初認為父母同意或者不同意女兒的選

擇，都是出於對女兒的愛，因為他們認為自己選擇的婚姻能讓女兒幸福，正是這種專制的愛成為製造悲劇的凶手。悲劇的發生不是由於父母冷酷無情，而是因為他們愚昧。基於這種認識，《兩拍》中沒有把父母之命和子女的意願完全對立，而是往父母之命向兒女的意願讓步或者為其服務，因此，《兩拍》中刻劃了一些通情達理的父母，但是這並不意味著父母之命，不再是影響青年男女自主婚姻的障礙，只能說明，經這青年人的頑強抗爭，父母之命的權威被削弱。

明代在「存天理，滅人欲」的封建教條之下，無數婦女還是在傳統婚姻的束縛下，謹守禮教，她們的命運是悲劇性的，可在當時的條件下她們無路可走，只好用畸形的方式實現她們畸形的愛情，這是時代的悲劇。因此，《姚滴珠避羞惹羞 鄭月娥將錯就錯》（《初刻》卷2）中姚滴珠被拐，而成了吳大郎的外室，她就是一個傳統婚姻下的犧牲品，正是這樣一個悲劇，小說作者卻採用了喜劇手法來把它表現出來，使讀者在詼諧風趣中感受到時代對人性的壓抑，這就在隨俗中顯示不俗的一面，以笑聲完成對接受者的教化作用。

2、以喜劇場面刻畫人物複雜的性格

中國古代白話小說是從瓦舍、勾欄中演變而來的，這就在很大程度上保留了講唱文學通俗、詼諧的一些特點。因此在中國古代白話小說的人物畫廊中，我們隨處可見喜劇場面在作品中的穿插，這種言雜莊諧的喜劇場面不僅適合大眾口味，滿足了接受者對奇聞逸事的好奇心理，同時這種場面的設置客觀上也為人物活動提供了有力的場所，從而使創作者有機會從容自如地多方面展示人物性格，如《西山觀設錄度亡魂 開封府備棺追活命》（《初刻》卷17）為例，這場悖德的場景設定為「魂床」，這是一個寡婦為了滿足情慾，不惜借官府法律殺害親生兒子的滅倫事件。故事描述宋時開封府有新寡吳氏未滿三十，帶著十二歲的兒子劉達生。吳氏為超渡亡夫，勾搭道士黃知觀及其弟子，集體淫媾。兒子劉達生年紀稍長，得知母親與道士之姦情，但是由於孝親之心為親諱沒有道破，只是暗中阻撓姦情。吳氏甚惱，以不孝罪名欲陷害親兒，幸縣令清明，明察實情，杖斃奸夫，又因達生的孝心遂釋放其失節之母親。但吳氏因為心中懊悔所做所為，不久之後去世。

兩個道童還俗後，一死於淫念、一得善終。小說的前半部，作者一再提醒讀者劉達

生尚年幼無知，所以認黃知觀為舅舅，當同學戲稱他小道士時，他慢慢由輿論和觀察覺察母親的惡行，並進而百般阻撓奸情。而吳氏與奸夫的第一個計謀本欲為他娶妻，再造成集體淫媾，沆瀣一氣。不料其母喪盡天良必欲置之死地，所以「備棺」的情節與「度亡」情節，說的是情慾對禮教的巨大威脅，也是夫權缺席之下的道德危機。

凌濛初這篇小說為了寫出「責罰」，雖然最後道士伏法受死，情慾最終被「封棺」，逐漸長大茁壯的「孝子」自始至終都沒有主動反擊，但仍盡責的扮演家庭的中堅。面對不孝的指控，劉達生不僅不願自訴，更不願接受表揚，原因是不願「顯母之失，以彰己之名」，孝子的含冤護親，強調了孝道的絕對義務與男權（夫權與子權）的最後勝利。

又如《青樓市探人蹤，紅花場假鬼鬧》（《二刻》卷4）開場先引宋朝周密《齊東野語》一段〈答狀元劉夢炎〉的故事為人話，議論在官場中大肆敲剝民膏民脂乃鄉里之禍，說理非常新穎敏銳。接著講一起以官場為背景，藉官位擬私吞五百兩財物以處理長子獨吞家產的故事，其中官吏楊巡道「家富心貪，兇暴殘忍」，人稱「楊瘋子」；另一勾結他獨吞家產的張寅則「賦性陰險，存心不善」。兩人黑吃黑，最後案情大白，都受到報應。人話有詩為證說：「惡人心性自天生，慢道多因習染成。用盡兇謀如翅虎，豈知有日貫為盈！」是為凌濛初鋪演故事的總綱，展示「青樓市」、「紅花場」等市井人物日常吃喝嫖賭、你爭我奪的世相，都因心性、習染累積成無可挽回的惡果。

《衛朝奉狠心盤貴產 陳秀才巧計賺原房》（《初刻》卷15）中，作品有一段文字，描寫十里秦淮的征歌逐舞場面，接著作者說道：「說話的，只說那秦淮風景，沒些來歷。看官有所不知，在下就中單表近代一個有名的富郎陳秀才，名桁，在秦淮湖口居住。」很明顯，作者的這段文字交代，已揭出陳秀才的放浪敗家，與受到秦淮周圍腐朽的社會生活環境的侵蝕毒害，密切相關。作為具有社會屬性的個人，生活在特定的社會環境中，不可能與此具體環境絕緣。風月秦淮，歌舞聲色，奢侈糜爛，正是一個窳敗時代的縮影。在陳秀才的周圍，澆薄勢利的社會氛圍，幫閒篋片的蠱惑引誘，作為另一個小環境，也在拉他下水。陳秀才這一形象，便打上了鮮明的時代烙印。在作品中，僧人慧空的貪婪卑鄙，云空不空；商人衛朝奉的刁賴盤剝，也都是晚明社會留給讀者的時代形象，具有著特定的時代色彩與特徵。

3、以樂襯悲的反襯藝術

除了用喜劇場面刻劃人物性格外，中國古代小說作者也善於採用以樂襯悲的反襯手法來營造作品的藝術氛圍。這表現在小說作者常常先渲染一種美好、祥和的喜劇情境，讓主人公充滿喜悅，輕鬆，愉快的心情，然後再讓其飽受風霜和磨難，甚至使其墜入悲慘結局。這種欲悲先喜的審美取向，不僅會造成巨大的情節激變，而且會給讀者造成一種「笑聲未斂淚已流」的強大心理反差。這就從更高的審美視點上，達到一種「寓莊於諧」的審美效果。如清代王夫之說的那樣「以樂景寫哀，以哀景寫樂；一倍增其哀樂。」

如《通閨闈堅心燈火 鬧囍圍捷報旗鈴》中的羅惜惜，對愛情的追求最令人矚目，最煥發晚明時代的色彩。羅惜惜讀書期間，遇見張幼謙，兩人互有情意，約為同心。然而因為張家貧窮、清寒，配不上擁財萬貫的羅家，致使婚事擱淺。在傳統禮俗，與情愛的選擇上，惜惜選擇了愛情。她說：

奴自受聘之後，常拼一死。只是未到得嫁期，且貪圖與哥哥落得歡會。若他日再把此身伴別人，犬豕不如矣！若是幸得未嫁，還好等你歸來再會。倘若你未歸之前，有了日子，逼我嫁人，我只是死在閣前井中，與你再結來世姻緣。（《初刻》卷 29）

這種種行徑實在不合大家小姐身份，但卻是為情驅使的具體表現，更為明確地表達出自己追求真愛的勇氣。惜惜對幼謙說道：「我此身早晚拼是死的，且盡著快活，就算敗露了，也只是一死，怕他甚麼？」這種拼死也要滿足自己情欲的做法，是非常大膽的。這種以樂襯悲的反襯手法，使讀者在獲得樂趣的當中，也激發起對生活不圓滿性的遺憾，對美好生活的嚮往和追求，對邪惡事物的否定和批判。

4、喜劇化的「大團圓」結局

「大團圓」結局不僅是我國古典戲劇創作中的常見現象，同時也是古代短篇白話小說常見的故事結局。如：《顧阿秀喜舍檀那物 崔俊臣巧會芙蓉屏》（《初刻》卷 27）、《錯調情賈母詈女 誤告狀孫郎得妻》（《二刻》卷 35）、《李將軍錯認舅 劉氏女詭從夫》（《二刻》卷 6）等都是採用這種喜劇化的大團圓結局方法。這種「大團圓」式的藝術母題的選擇並非出於偶然，它與中國古代人民生活方式、民族心理、民族性格、民族審美觀、

宗教觀有著密切的聯繫。就社會生活而言，生活確實存在著破鏡重圓、善有善報、惡有惡報、多行不義必自斃的現象。作為對社會生活的反映的小說來說，必然要把這種現象寫進作品之中。從民族心理、民族性格來說，中華民族向來以愛憎分明、善良樂觀聞名於世界各民族。對於他們來說，「歷史是笑著和過去告別。作為歷史主人的人民對生活始終充滿信心。」¹⁵⁰這種對未來充滿樂觀的理想主義精神，像上面提到的善有善報，惡有惡報，有情人終成眷屬的理想已經積澱為一種穩定的民族心理模式。這種模式的積澱客觀上為「大團圓」，結局找到了賴以生存的藝術土壤，恰如王國維先生所言：「吾國人之精神，世間的也，樂天的也。故代表其精神之戲曲小說，無往而不著以樂天之色彩，始於悲者終於歡，始於離者終於合，始於困者終於亨，非是，而欲伏閱者之心難矣。」¹⁵¹從民族審美觀來說，儒家提出的「溫柔敦厚」，哀而不傷的文藝主張，「樂天安命」的思想學說，要求文藝創作者製造一種「中和之美」，這種審美要求無疑又為「大團圓」結局提供了哲學的理論基礎，所以不論是戲曲，還是小說，大多是悲、歡、離之後，以「合」來潤色結尾。這種亮色實際上已經形成了古小說創作中的中國風格。再加上中國白話小說源於瓦舍勾欄，脫胎於講唱文學，聽者「高興而來，乘興而去」的閱讀期待視野又進一步促成了這一「大團圓」模式在白話小說中的延續。

凌濛初《兩拍》中婚戀題材的作品，其故事框架大都是按「姻緣分定不須忙，自有天公作主張」的套路建構的。「天定姻緣」不管遇到何種周折，無論發生何樣離散，最終都是同樣的圓滿結局。如《宣徽院仕女鞦韆會 清安寺夫婦笑啼緣》（《初刻》卷9）視為讚美愛情的典型作品，這篇小說確實有他的感人之處。速哥失里為反抗母親的包辦，在迎親的花轎中自縊而死，她的意中人拜住聞訊前往寺中弔唁，「撫膺大慟」，竟將女子哭活了，速哥失里不愧是一位勇敢的封建禮教的反叛者，生死相戀的情節也與《牡丹亭》有相似之處，但是，凌濛初沒能夠在這些緊要處多加渲染，他認為殉情而死以及死而復活都是命中註定的，作者借拜住之口道：「小姐再生之慶，果是冥數！」又在篇尾議論到「若不是生前分定，幾曾有死後重歡。」就這樣把一個充滿血淚的愛情故事化為了證明因緣分定的事例。

¹⁵⁰ 傅隆基，《試論中國古典小說的優良傳統》，參見《中國古代小說理論研究》一書（華中工學院出版社，1985年版）。

¹⁵¹ 吳國欽，《論中國古典悲劇》，參見《論古代戲曲詩歌小說》（中山大學出版社，1985年版）。

第肆章 《兩拍》諧謔話語的諷刺藝術手法

「諧謔」這個詞，朱光潛先生在他的《詩論》中所說：「『諧』最富於社會性。藝術方面的趣味，有許多是為某階級所特有的，『諧』則雅俗共賞，極粗鄙的人歡喜『諧』，極文雅的人也還是歡喜『諧』，雖然他們所歡喜的『諧』不必盡同。」劉勰《文心雕龍》以「皆」來釋「諧」，一方面利用字形和字音相近，另一方面也因為諧談具有普遍性，而「皆」字便是共同、普遍的意思。諧的內容是淺顯而通俗的，在笑聲中有全民的參與，具有社會性，人與人之間的關係是自由平等、和諧的。

然而，這笑並非僅僅是為笑而笑，它有著雙重的涵義，既是愉悅的，又是諷刺的，既是否定的又是規勸的。劉勰雖很重視諧辭的諷諫作用，然而他不可能完全超越傳統的儒家文學觀念。他也認為諧辭「本體不雅，其流易弊」和「九流」之外的「小說」差不多。若意不歸正，則「無益時用」，「有虧德音」。故他在文中相當尖銳地批評了東方朔、枚皋、曹丕、潘岳之流的無聊作品，及當時「尤而效之」，「盛相驅扇」的不良風氣。認為他們「舖糟啜醢，無所匡正，而詆嫚嫫弄。」連他們自己到最後都自稱：「為賦乃亦俳也，見視如娼。」亦自悔也。這再次從反面論證了他的諧辭應「頗益諷誠」，甚至在「興治濟身」中發揮一定作用的觀點。

西方民間的笑文化源於古老的狂歡節，二十世紀，俄國的著名文論家巴赫金的「狂歡」理論即脫跡於此。雖然巴赫金和劉勰處於東西方不同的文化時空中，但由於兩人的笑學理論都源于民間笑文化，都是對笑文化的形上思考，因而他們兩人的理論間有許多異構同質之處。

劉勰和巴赫金的笑的理論有很多的相通之處，它們的前提都是兩個世界的對立，都是在笑聲裡實現對上層統治階級的顛覆征服、消解嚴肅性，以此實現暫時的自由平等。而且他們都認為笑是具有全民性、社會性、雙重性。然而，畢竟他們分屬於東西方不同的歷史時空。其中也有很多的不同之處。最明顯的莫過於對笑的作用的不同看法。劉勰著重在笑的社會功用方面，唯有有一定的社會功用，劉勰才認為可取，否則，便是「溺者之妄笑，胥靡之狂歌」沒有存在的必要。而巴赫金則著重於笑對現實的顛覆及話語烏托邦的建立。他認為笑的關鍵是解脫自己，完全回復人的身份。之所以產生這種差異，

是因為東西方的文化背景不同。

劉勰雖然生活於思想多元化的南北朝時期，且他本人自幼深受佛教洗禮，並且最終出家。但他卻深受儒家文藝觀的影響，其在〈序志〉篇自言：「齒在逾立，則嘗夜夢執丹漆之禮器，隨仲尼而南行，……於是搦筆和墨，乃始論文。」所以他的《文心雕龍》是以尊孔宗經為主旨的。其中反映的思想自然也便是儒家的文藝思想觀。在他看來，諧辭是本體不雅，不入流的俗文學，但它的諷諫的社會功用則是不容忽視的，正是有了這一社會功用，民間諧辭才有存在的必要。

劉勰提到諧辭的諷諫作用，以中國的諷刺文學源遠流長，先秦時期，《詩經》裡的怨刺詩，諸子散文中寓言都是非常優秀的諷刺文學作品。魏晉南北朝時期的小說在諷刺藝術方面也取得了值得稱道的成就，《笑林》、《搜神記》、《世說新語》中都有許多精彩的諷刺作品。唐代，諷刺藝術在散文中大放異彩，韓愈、柳宗元、羅隱、皮日休、陸龜蒙等人的諷刺散文，對諷刺文學的發展做出重要貢獻。元代，諷刺藝術在戲曲文學中發揮了重要作用，促進戲曲藝術走向輝煌。明代，諷刺藝術達到較高水平，散文中，名作層出不窮，如宋濂的《尊盧沙》、劉基的《賣柑者言》、方孝孺的《越巫》、宗臣的《報劉一丈書》、馬中錫的《中山狼傳》等都是膾炙人口的諷刺佳作，小說當中，《西游記》的諷刺藝術成就顯著。如此豐厚的諷刺文學傳統，為《兩拍》的諷刺藝術提供了值得借鑒的寶貴經驗。

綜觀中國古代諷刺小說的萌芽、雛形到發展以及其他諷刺文學的概況，可以看出：無論題材類型、結構模式，還是創作手法、藝術風格，都為明清諷刺小說的誕生打下了堅實的基礎，提供了豐富的藝術經驗。諷刺(來源於希臘 satyros—薩蒂爾)是一種喜劇性的藝術表現形式。藝術家常用諷刺這一手段，塑造各具神態、詼諧可笑的人物形象，來揭露人們身上的瘡疤和危及社會的有害弊端，對諷刺對象進行無情嘲笑與憤怒譴責。在清代以前，小說諷刺主要採取寄寓性的藝術表現手法，它們寫的是非現實的神鬼妖魔的故事，從總體上說其立意並不是以諷刺為基礎，但在作品的某段情節和某些形象中卻寄寓著濃厚的諷刺意圖，寄寓著對假、醜、惡現象的諷刺。

還有一種是情節上的寄寓：神魔故事的某些情節和場合提供了諷刺的契機，於是作者隨機借題發揮，信筆引伸，穿插上對現實的諷刺。魯迅說：「寓譏彈於稗史者，晉唐

已有」¹⁵²，確實晉人志怪小說於說鬼道神之中就不乏對風俗、人品的譏砭。唐傳奇中更出現了一些相當完整的頗富於喜劇意味的寄寓性諷刺，李公佐的《南柯太守傳》，沈既濟的《枕中記》，對熱衷功名眷戀權勢者投下了辛辣的譏諷。逮及明中葉以後，封建社會的沒落給諷刺文學的發展提供了新的契機。正統而後，國家在昏君奸相的統治下，洪、永時期開拓進取的務實精神早已煙消雲散，仁、宣時期休養生息、繁榮昌盛的安定局面也已化作美好的回憶，社會動蕩不安，民變、邊患頻仍，朝廷上爭權奪利，黨爭不息。封建社會江河日下的局勢給人們的思想以極大的刺激。一些封建士大夫驚呼社會危機已到了「病革臨絕」之境。作為這種憂患意識在文學界的一種反映，先後出現了一大批以諷世為主要特色的小說、戲劇、詩歌。寄寓性諷刺手法的運用至此也臻成熟，這突出地表現在《三言》、《兩拍》作品中。而製造諷刺的手法亦是多種多樣的，它如何在文本中來表現呢？

諷刺藝術表現手法有¹⁵³：怪誕法、比喻法¹⁵⁴、自我暴露法、誇張法、揶揄法¹⁵⁵、對比法、引申法¹⁵⁶等。《兩拍》中所採用的有，「怪誕法」：往往運用高度的形象誇張，賦予形象以稀奇古怪的形式，具有某種象徵意義。怪誕形象的外殼可以古怪荒唐，但並不排斥這種怪誕形象的內容具有現實主義的傾向性。像志怪小說中的諷刺作品，用鬼界來寫現實，用古怪荒唐的外殼來反映現實的內容，其怪誕猶如尖銳的諷刺性漫畫。如《酒謀對於郊肆惡 鬼對案楊化借屍》（《初刻》卷 14）寫冤魂借屍報仇的故事。楊化到山東即墨于家莊收取軍裝盤纏，住在于大郊家中。于見其收來銀子，便起謀財害命之心，將楊化灌醉勒死，搜劫了銀子。楊化借屍附魂於于得水之妻李氏，將冤情說出，眾人將于大郊送官，並拘李氏當官對證。這種鬼報的離奇故事，是作者凌濛初想藉此「適俗」形式，讓人讀後生「怵惕之心」，不做「瞞心昧己」之事。

¹⁵² 魯迅，《中國小說史略》，頁 220。

¹⁵³ 齊裕坤、陳惠琴著《鏡與劍—中國諷刺小說史略》（臺北：文津出版社，1995 年 9 月初版），頁 51-52。

¹⁵⁴ 近似於漫畫式的一種諷刺手法，它往往使喻體和本體有某點相似或相通，然而在修辭色彩上出現很大的反差，從而使比喻造成不諧調，產生諷刺效果。這在歷代寓言式諷刺作品中是最常用的手法之一。

¹⁵⁵ 英國作家喬治·梅瑞狄斯，OM，（George Meredith，1828 年 2 月 12 日—1909 年 5 月 18 日），以形象的語言對揶揄做了描述：「如果你不用諷刺的棍子去打那個可笑的人，弄得他亂扭亂叫，而寧願在半撫慰的偽裝下刺他一記，使他感覺痛的同時，還弄不清究竟有什麼東西傷害了他，那你就成了揶揄的工具。」

¹⁵⁶ 《易·繫辭上》說：「引而伸之，觸類而長之。」所謂引申是由一事一義推行為其他有關之義。在諷刺藝術中，藝術家往往抓住諷刺對象的荒謬點不放，引申開去，在此基礎上出奇不意地推衍出一個可笑的新結論，更顯其荒謬之處，於諷刺中達到諷刺效果。

「自我暴露法」：此法的主要藝術功能是刻劃被諷刺對象，它往往表現為被諷刺對象自我暴露和人物之間的互相揭露。人物言行不一，自相矛盾是被諷刺對象自我暴露最直接的表現形式。如《訴窮漢暫掌別人錢 看財奴刁買冤家主》（《初刻》卷 35）中，作者對他的諷刺，正體現在賈仁的自說自話、自我嘲弄中。

「誇張法」：它使事物具有某種不諧調狀態，構成喜劇性矛盾，它使事物的形式與內容、現象與本質、手段與目的、主觀與客觀之間的各種矛盾得到渲染，引人發笑。這種喜劇性的誇張可分為三類：情節的誇張、人物形象的誇張、純語言修辭的誇張。不過諷刺中運用誇張，並不只為了使讀者愉悅，主要在於充分暴露諷刺對象的醜惡本質，突顯其消極腐朽的特徵，引起讀者的注意，以增加作品的批判力量。如《張溜兒熟布迷魂局 陸蕙娘立決到頭緣》（《初刻》卷 16）中，張溜兒以自己的老婆設誘，立局騙人，最終妻子讓人帶走，人財兩空。不合常理，違反常規的舉止，也不能不讓人發笑。

「對比法」：對比是把兩個或兩個以上的事物或同一事物內部的不同方面列舉出來並進行相互比照的一種修辭方法。在文學作品中，巧用各種方式對比，可以收到強烈的諷刺效果。人物自身的對比，在諷刺藝術中，人物自身前後言行的不一致就形成強烈的對比，於矛盾中否定人物自身，達到諷刺目的。如《衛朝奉狠心盤貴產 陳秀才巧計賺原房》（《初刻》卷 15）中，寫社會環境與人情世態，作者多運用對比手法，如入話中，賈秀才與僧人慧空對李生的不同態度；慧空和尚聽到有客來訪而出迎時的前恭後倨；正文中陳秀才從富有到衰敗再到中興，圍繞在他周圍的那些變色龍們的態度幾經變化，正是在這鮮明不同或截然相反的各種對比描寫裡，揭示出了人物的或俠義正直，或刻薄勢利，也深刻地繪畫出了世態的冷暖。

此外，還有情節的對比，如《田舍翁時時經理 牧童兒夜夜尊榮》（《二刻》卷 19）中寫了一個牧童在白天的生活遭遇與夜間的夢境經歷。在白日的現實生活中，他是廁身草屋、衣著襤褸的牧牛人，吃不上好飯菜，還時受責罰、打罵，卻在一次偶爾的機會裡獲得了「一石窖的金銀」。而在夜裡的睡夢裡，他官居地位顯赫的「著作郎」，紫衣官冠，威施八方，享盡了榮華富貴，但終於遭人糾彈，被削革封爵，銀鐺入鎖於糞窖之側。作品以戲謔、譏諷的筆調襯托出兩類截然不同的生活經歷，在現實與夢境帶有詼諧情趣的

對比中，既訴說了貧困者的不幸也調侃了窮苦，於數落達官貴僚淫富奢侈的同時，又暗示他們面臨著不測的宦海風波。牧童最後頓悟向出世入道，還象徵著人生如夢的生命意識，在諷喻的氛圍中顯露出市民社會的人文心態。

魯迅說神魔小說和世情小說是明代小說的兩大主潮。如果說在神魔小說裡夾帶著寄寓性諷刺的成分和片斷，為清代現實性諷刺小說的成熟提供了營養和借鑒，那麼，世情小說的發展就直接孕育了現實性諷刺小說的成熟。其實，真正標誌著明中葉後小說新發展的，正是世情小說。它以現實世界的社會生活為描寫對象，社會生活是五光十色的，世情小說發展的結果必然要繁衍出許多分支，其中以兩宗為大：偏重寫情侶離合的，發展為清代的人情小說；偏重寫世態炎涼的，就包含著較多的批判和諷刺，逐漸孕育出現實主義的諷刺小說。

而凌濛初的《兩拍》就是一部以現實主義為主的小說，它在喜劇藝術中雜揉了諷刺筆法，美國學者韓南曾認為「諷刺」是《兩拍》「小說形式」中的「主調」之一¹⁵⁷。在《兩拍》近八十篇的作品中，具有喜劇色彩的諷刺故事約占三分之一。展現於其間的喜劇性諷刺，形態多樣。從內容上看，諷刺世態、針砭時弊的有之，鞭責陋習、揶揄愚蠢的有之，嘲笑醜態、戲弄自私的亦有之。就風格而言，有的強烈中顯激憤，有的委婉內見沉鬱，也有詼諧裡出幽默，不管內容、風格的不一，眾多喜劇性的諷刺幾乎都是借助故事藝術架構中的人物言行、情節安排及語言的運用來表現，因此，以下的章節將分成：故事表現方式、諷刺技法及諧謔語言的運用等來探討凌濛初《兩拍》中所呈現的諧謔諷刺藝術風格。

第一節 諧謔諷刺故事的展現

凌濛初的《兩拍》具有喜劇諧謔的風格，在故事情節安排上，作者以匠心巧運的方式來營造其「懸疑」的效果，且作者邀請讀者一起進入作品中來嘲笑、諷刺故事中人物的愚行，因此，《兩拍》有「愚行小說」之稱，前文已提及，本節擬從故事中人物的愚

¹⁵⁷ 韓南，《中國白話小說史》（浙江：古籍出版社，1989年），頁142。

行來探討其諧謔故事的展現類型為何？將其歸納說明如下¹⁵⁸：

（一）揭露愚行，叱責惡行

美國的學者柯臘克（A. Melville Clark）曾說諷刺是「在以揭露愚行與叱責惡行兩個焦點所形成之橢圓形軌道上，前後擺動」¹⁵⁹的，他點出諷刺的目的在「揭露愚行」與「叱責惡行」，這是從消極面來說的，特萊登（Dryden）則說：「諷刺文的真實目的在於改正惡行。」¹⁶⁰這說法就較為積極了，所以也有學者說諷刺的目的在於：「使人性向善、習俗變好、制度改善。」¹⁶¹。有關諷刺技巧，齊裕焜、陳惠琴合著的《鏡與劍—中國諷刺小說史略》一書認為在人情小說發展以前，諷刺小說一般以寓言的方式諷世，而《三言》、《兩拍》的諷刺藝術，則「標誌著從寓言諷刺到寫實諷刺的過渡」。又認為，其他明末以至於清初擬話本中的諷刺小說具有：「寫實與詼諧相結合的藝術個性」，其藝術表現「既繼承又有個性。繼承的是馮（夢龍）、凌（濛初）二氏的寫實筆法，新鮮而有意味的是詼諧化。如實寫來，諷意自現，使中國諷刺小說的寫實藝術更為成熟；嘻笑怒罵，皆成文章，使作品在藝術上放得開，收得攏，從而生動引人，充滿情趣。」由此可知，本期話本小說在諷刺藝術方面的發展，是結合了人情小說的寫實風格以及此一時期較為突出的詼諧傾向。

寫實性諷刺小說，是遠承古代諷刺文學中的寫實傳統，近從人情小說演出並發展起來的一種諷刺小說類型。家庭婚姻和世態描寫兩者融合，是人情小說題材構成的特點，寫實性諷刺小說發展了人情小說社會世態描寫的題材特點，以及古代諷刺文學描寫盡其情偽的寫實方式，以反映世態、針砭社會為己任，「舉凡缺陷世界，不平之事，遺憾之情，發為奇文」。因為在那「世事無端、人情莫測」的時代，許多作家認為無須假借古人的幽靈，或借寓言的影射，而應「蒐羅閭巷異聞，一切可驚可愕可欣可抑之事，罔不曲描細敘」，從而達到這樣的藝術效果，即「摹繪世故人情，真如鑄鼎象物，魑魅魍魎，畢現尺幅……。其寫君子也，如睹道貌，如聞格言。其寫小人也，窺其肺肝，描其聲態。

¹⁵⁸ 伏漫戈，《二拍人物研究》（陝西：師範大學博士論文，2006年）頁176-179。

¹⁵⁹ 董崇選譯、Arthur Pollard 著，〈何謂諷刺〉（Satire by Pollard），載《西洋文學術語叢刊》上（臺北：黎明文化公司，1978年），頁193。

¹⁶⁰ 胡范鑄，《幽默語言學》（上海：上海社科院出版社，1987年），頁188。

¹⁶¹ 林驥華主編，《西方文學批評術語辭典》（上海，上海社會科學院出版社，1989年），頁105。

畫圖所不能到者，筆乃足以達之」。借小說人物以「描畫世之大淨」，「世之小醜」，「世之醜婆、淨婆」或整體展現，或取其一二刻劃描摹，窮極境象，以顯針砭世俗之意，所謂「無意撩人，有心嘲世」。

由於諷刺家最喜歡寫的是社會上的無賴、愚人一類人物。在《三言》、《兩拍》中，無賴包括巫師、術士、僧道、騙子、高利貸者、官員，而愚人往往是荒誕的形象，他們揮霍、貪婪，不懂得要適可而止，因此受到無賴的欺騙，實際上是愚蠢害了自身。

凌濛初的「流氓和愚人」小說有十來篇，其中愚人愚行的基礎幾乎都與英國評論家本·瓊生所說的「氣質」相近的「著迷」。在這些小說中，《丹客半黍九還 富翁千金一笑》（《初刻》卷 18）是最好的一篇。該篇寫的是一個一心想發財，對煉金術著迷的富翁，多次受術士之騙，蕩盡了家財，方才醒悟。作品描寫得最細緻有趣的，是寫一個以富人身份出現的丹客，引誘富翁邀請自己到家中幫助煉丹，又雇了一個妓女假扮自己的妾帶去，讓那女人引誘富翁在煉丹房通姦，預先埋伏下「污染丹房」的原因。最後事發，富翁不但失去了煉丹的二千兩「銀母」，而且賠了通姦的錢。這篇小說妙在做出愚行的富翁並不是一般人所說的笨人，相反，書中描寫他是個「胸中廣博，極有口才」的「有意思的人」，就因為貪財好色，處於「著迷」狀態，竟然對連一般人都會懷疑的煉金術深信不疑，甚至執迷不悟，真像凌濛初在本篇引言中所說的那樣，「痴」到了極點。

又如《青樓市探人蹤 紅花場假鬼鬧》（《二刻》卷 4），敘寫官吏的貪暴則更為深刻：張貢生貪得無厭，為了謀奪庶弟的家產，向凶暴殘忍的楊簽事賄賂了五百兩銀子，由於楊簽事「貪聲大著」被罷官返籍家居，不能為張貢生出力。待張貢生索取時，楊為了吞沒銀兩，竟殺害了張貢生及其僕從五條人命，演出了一幕螳螂捕蟬、黃雀在後的醜劇。

（二）事與願違，自食其果

在《硬勘案大儒爭閒氣 甘受刑俠女著芳名》（《二刻》卷 12）中，朱晦庵任知縣時，某小民與某富戶因為墳地發生矛盾，他親臨現場勘查，斷定富戶仗勢侵佔小民家的墳地。朱晦庵自以為秉公執法，維護了正義，事實上，小民利用朱晦庵的偏見，設下圈套，致使富戶被冤枉。朱晦庵本想為民做主，伸張正義，結果卻製造了冤案。

又如《甄監生浪吞秘藥 春花婢誤泄風情》（《二刻》卷 18）中，甄監生篤好神仙黃

白之術，他期盼借助丹藥來實現自己想發財、想長生、想取樂的願望。雖然，甄監生屢次受騙，卻不知改悔，結果，田產變賣，日漸貧乏。由於亂吃方士的丹藥，甄監生一命嗚呼，最終，他的所有夢想都成為泡影。又如《痴公子狠使噪脾錢 賢丈人巧賺回頭婿》（《二刻》卷 22）中姚公子出身富貴，不知稼穡的艱苦，自以為家中財物用之不竭。在幫閒的引誘下，模仿古代豪傑，射獵、養客，揮霍無度。親戚好言相勸，讓他勤儉持家，他以為俗不可耐，有損豪傑的氣概，依然我行我素。終於一貧如洗，以乞討為生。後來，幾經折磨，頓悟前非，還依靠岳父的幫助生活。

此外，《遲取券毛烈賴原錢 失還魂牙僧索剩命》（《二刻》卷 16）陳祈為了多分家產，與毛烈勾結轉移良田，結果，被毛烈欺騙，輸了官司還損失了錢財。因為他昧心欺騙了兄弟，終身受到病痛的折磨，為了減輕痛苦，花費了大量金錢。陳祈想比兄弟們更富有，最終卻越來越窮。而《懵教官愛女不受報 窮庠生助師得令終》（《二刻》卷 26）中，高愚溪希望三個女兒贍養他安度晚年，他不僅把自己一生的積蓄都分給了她們，而且把屬於姪兒的一份財產也給了女兒們。結果，三個女兒把錢騙到手後，開始嫌棄、虐待高愚溪。當他走投無路準備尋短見時，姪兒把他接回家並盡心照顧他。

從上述故事中可以看出，這種通過人物自作孽，不可活，最後的結局則揭示出因果循環、天理報應，這都是咎由自取、自食其果。

（三）前後對照，醜態自見

在《宣徽院仕女鞦韆會 清安寺夫婦笑啼緣》（《初刻》卷 9）中，當拜住家得勢時，三夫人看到拜住相貌英俊、才華出眾，認為把自己的女兒嫁給他非常體面；自拜住父母雙亡，家業敗落後，三夫人看到別人的女兒都嫁給富貴子弟，很不服氣，堅決讓丈夫悔婚。許婚又悔婚，三夫人的自私可見一斑。

又如《滿少卿飢附飽颺 焦文姬生仇死報》（《二刻》卷 11）在滿少卿窮困潦倒時，親戚們都嫌棄他，沒有人願意幫助他，當滿少卿做官後，那些親戚紛紛找上門來關心他。

另外，在《張福娘一心貞守 朱天錫萬里符名》（《二刻》卷 32）中，朱景先為了讓兒子娶范氏，指使兒子把張福娘打發回家，張福娘此時已身懷有孕，一再請求留下，朱景先不為所動。朱景先任滿回家，張福娘懇求跟隨他們回到蘇州，朱景先毫不留情，拋

棄了張福娘。張福娘含辛茹苦，獨自把兒子養到八歲。後來，朱景先的兒子死了，范氏沒為朱家生下一男半女，朱景先晚景淒涼，當他知道川中還有個孫子時，立刻派人把張福娘和孫子接回家，面對張福娘母子，朱景先絲毫沒有感到慚愧和內疚，他的冷酷、自私在遣送和迎接張福娘的問題上暴露無遺。

上列故事皆採取前後對照，這種諷刺手法的好處在於能夠「燭幽索隱，物無遁形」，揭示出人物靈魂深處最真實的狀態。

（四）言過其實，陷入窘境

《劉東山誇技順城門 十八兄奇蹤村酒肆》（《初刻》卷3）中，描寫某舉子，為人豪俠，看到一位老婦人被兒媳婦壓制，深感不平，自告奮勇幫助老婦人教訓她的兒媳婦，老婦人擔心他惹不起兒媳婦，舉子胸有成竹地說：「我饒他性命，不殺他，只痛打他一頓，教訓他一番，使他改過性子便了」。當他見識了那位婦女的武藝和氣概後，「驚得渾身汗出，滿面通紅，連聲道：『都是娘子的是。』把一片要與他分個皂白的雄心，好像一桶雪水當頭一淋，氣也不敢抖了。」劉東山自誇：「生平兩隻手一張弓，拿盡綠林中人，也不計其數，並無一個對手。」當他試射神秘少年的弓箭時，「用盡平生之力，面紅耳赤，不要說扯滿，只求如初八夜頭的月，再不能勾。」少年朝他虛放兩箭，嚇得劉東山「解了腰間所繫銀袋，雙手捧著，膝行至少年馬前……」叩頭請求饒命。從此再不敢張弓挾矢，只在村裡頭開酒鋪為生。這種諷刺手法抓住人物最有特點的語言、行動加以白描，使人物形神畢肖。

（五）弄巧成拙，當面戳穿

如《韓秀才乘亂聘嬌妻 吳太守憐才主姻簿》（《初刻》卷10）中，金朝奉為了解除婚約，與韓秀才對簿公堂，金朝奉悔婚的理由是，在老家時女兒已經與程朝奉之子定親，因為害怕選秀女才匆忙把她許配韓秀才。太守抓住破綻，追查真相，既然已經有程家的婚書，就不必再利用韓秀才來逃避選秀女之事；程朝奉之子特地來完婚，原來的媒人卻沒有來；金朝奉、程朝奉、當地的媒人對於定親的時間各執一詞……對於上述問題，金朝奉等人的交代漏洞百出，太守由此斷定，金朝奉之女曾經與程朝奉之子定婚是不實之

詞、謊言被當面戳破。這種諷刺手法著重從語言的邏輯性入手，使人物陷入自相矛盾的尷尬中，通過喜劇場面，增強諷刺的力度。

又如有一個小偷躲在新娘房裡準備行竊，被主人發現，他謊稱是新娘家裡派來的，因為新娘有暗疾，萬一發作只有他能救治，為了證實他所說是真的，小偷又講了一些新娘家裡的情況，小偷的一番表演差點欺騙了縣官。一個有經驗的差人讓妓女假裝成新娘子與小偷當堂對證，小偷不知真相，露出馬腳，招致一頓痛打，並且被枷號示眾。

（六）口是心非，暴露真相

《酒下酒趙尼媪迷花 機中機賈秀才報怨》（《初刻》卷6）中，藤生送給慧澄尼姑十兩銀子，讓她幫忙接近狄氏，慧澄「一眼瞅去，覺得沉重，料到有事相央，口裡推托『不當！』手中已自接了。」尼姑的見錢眼開被刻劃得活靈活現。又如《姚滴珠避羞惹羞 鄭月娥將錯就錯》中有一段議論：

卻說吳大郎交付停當，自去了，只待明日快活。婆子又與汪錫計較定了，來對滴珠說：「恭喜娘子，你事已成了。」就拿了吳家銀子四百兩，笑嘻嘻的道：「銀八百兩，你取一半，我兩人分一半做媒錢。」擺將出來，擺得桌上白晃晃的，滴珠可也喜歡。說話的，你說錯了，這光棍牙婆，見了銀子，如蒼蠅見血，怎還肯人心天理分這一半與他？看官，有個緣故。他一者要在滴珠面前誇耀富貴，買下他心。二者總是在他家裡，東西不怕走趨那裡去了，少不得逐漸哄的出來，仍舊原在。若不與滴珠些東西，後來吳大郎相處了，怕他說出真情，要倒他們的出來，反為不美。這正是老虔婆神機妙算。（《初刻》卷2）

從這段描寫的故事中婆子並非真的很慷慨要與滴珠對半分錢，她心中的盤算可是精得很呢！

第二節 諧謔話語的使用

喜劇是戲劇的一種類型，一般以誇張的手法、巧妙的結構、詼諧的臺詞及對喜劇性格的刻劃，從而引人對醜的、滑稽的予以嘲笑，對正常的人生和美好的理想予以肯定。喜劇源于古希臘，由在收穫季節祭祀酒神時的狂歡遊行演變而來。在喜劇中，主人公一般以滑稽、幽默及對旁人無傷害的醜陋、乖僻，表現生活中或醜、或美、或悲的一面。由於喜劇表現的物件不同，藝術家的角度不同，手法不一致，所以，喜劇可劃分出不同的類型。其中包括諷刺喜劇、幽默喜劇、歡樂喜劇、正喜劇、荒誕喜劇與鬧劇等。

一般說來，諷刺喜劇以社會生活中的否定事物為物件。歡樂喜劇則強調人的價值，提倡個性解放，反對禁欲主義，在歐洲文藝復興時期形成一股強大的思想潮流。正喜劇從表現生活的否定方面變為表現生活中肯定的方面，笑不再用來針砭人的惡習、缺點、卑下，而主要用來歌頌人的美德、才智、自信。荒誕喜劇則把人生最深層的苦難與將死扭曲，送進顛倒的喜劇王國。

喜劇的藝術特徵是「寓莊於諧」。「莊」是指喜劇的主題所體現的深刻社會內容；「諧」則指主題思想所賴以表現的形式是詼諧可笑的。在喜劇中「莊」與「諧」是處於辯證統一的狀態。失去了深刻的主題思想，喜劇也就失去了靈魂；但是沒有詼諧可笑的形式，喜劇也就不能成為真正的喜劇。因而喜劇對醜的東西的批判總是間接的而又是意味雋永的，它往往要調運審美主體的積極情感去抨擊醜的事物，在嘲笑中顯出正義的力量，達到批判的效果。因而在表現手法中喜劇善用倒錯和自相矛盾的技巧，在倒錯的形式中顯示真實。

因此，喜劇通過運用各種引人發笑的表現方式和表現手法，把戲劇的各個環節，諸如語言、動作、人物的外貌及姿態、人物之間的關係、故事情節等均加以可笑化，從中產生出滑稽戲謔的效果。

本論文將凌濛初的《兩拍》歸屬於荒謬喜劇，它最大表現在於言行上呈現荒謬性，使其產生具有喜劇的效果。以喜劇話語來說，從表層結構分析，可能具有修辭學上的誇飾、雙關與倒反等語法，或是英美文學裡常見的象徵、反諷、隱喻與荒誕等文學表現技巧，它們或多或少分別組成了文本裡的喜劇話語。而米歇爾·傅柯（Michael Foucault）在《知識的考掘》一書中，將每一個社會或文化駕馭其成員思維、行動和組織的規範或

條例，所鑄成無形或有形的結構稱之為「話語」。他認為：

一個社會中的各個層面（政、經、文、教、醫、商等）都有他們特定的話語存在，而這些話語組合起來，就成為一個縝密的網絡，使該社會的所有活動皆受其定義和限制。……這些話語都受制於該時代對外在世界的一特定認知模式：此一認知模式所生成的知識範圍，被稱為「知識領域」。由於語言是傳達知識的主要媒介，我們對操縱某一「知識領域」的那個認知模式的探討，可以從研究話語在該領域內作用的過程著手。¹⁶²

喜劇話語是故事裡的鮮活元素。話語不僅標示著差異，也確定其時代的共性。從小說敘事建構的話語運作形式及其意義產生來看，喜劇話語與社會中的其他話語系統共同成為參與現實的一種表達形式，除了受到作家自身的創作觀影響外，也受到歷史文化語境的影響。在某種意義上來說，喜劇話語，可說是體現了作家群體欲望的文化表徵，因而也可能隱含了特殊的意指實踐¹⁶³。以通俗小說中庶民角色的言談而言，他們自成一縝密而活絡的對話場域，有其特定的話語存在。

由於晚明社會人心趨於兩極化的走向極為明顯，天理與人欲彼此扞格不容，情色的解放絕對是文明社會禁忌的一大挑戰與突破。從性的禁忌到性的放縱，本可使人獲得無比的快感，亦是潛意識的願望浮現到意識界的一種滿足¹⁶⁴。亦有學者認為話本小說中的情色描寫是具有「宣洩功能」的，這種功能被認為是深層的、潛在的勸世說教，與寓教於樂的目的相一致¹⁶⁵。準此而論，色或性，便可能成為明代喜劇話語構成的基本元素之一。藉由考察喜劇話語在指稱或構造有關特定話題的實踐下，它所產生的知識如何與權力聯結，如何規範行為，產生或構造各種認同的主體性，並強調它特殊的語言及意義，在各個特定時期、特殊的地方被配置的方式¹⁶⁶。因此，喜劇話語是具有其時代性，它是文化與表徵運作方式的外顯型範。

¹⁶² 米歇爾·傅柯 (Michael Foucault) 著，王德威譯，《知識的考掘》（臺北：麥田出版社，1993 年），〈導讀一：淺論傅柯〉，頁 19。

¹⁶³ 李志宏，《明末清初才子佳人小說敘事研究》（臺北：大安出版社，2008 年），頁 242。

¹⁶⁴ 姚一葦，〈論滑稽〉一文，收錄自姚氏著，《美的範疇論》第五章（臺北：臺灣開明書店，1992 年），頁 231。

¹⁶⁵ 寧俊紅，〈市民階層與擬話本小說的興起〉，《社科縱橫》第 5 期（1997 年），頁 70。

¹⁶⁶ 斯圖爾特·霍爾 (Stuart Hall) 編，周憲、許鈞譯，《表徵—文化表象與意指實踐》（北京：商務印書館，2003 年），頁 1-9。

觀察凌濛初的《兩拍》作品中喜劇話語的運用，作者充分地運用雙關、仿擬、變格等修辭技巧，及適當地使用俚語、俗語、歇後語、方言等，創造出豐富的幽默詼諧的語境，配合著情節的發展，使全篇瀟灑著精警智慧的諧趣¹⁶⁷。首先，將原本意涵莊重的成語，降格使用於稍涉揶揄之處，表裡對映，自然造成一種嘲諷詼諧的效果¹⁶⁸。如《華陰道獨逢異客 江陵郡三拆仙書》（《初刻》卷40）中提到科場中事體，其中有一件事是有個該中的，自己精靈現出幫襯的，故事結尾連本生也不知道怎地起的，這不是自己一念堅切，精靈活現麼？

精誠所至，金石為開。

果然勇猛，自有神來。

「精誠所至，金石為開」是一句正面積極形容人努力就一定可以成功。但在這裡的故事卻不是因為自己十年寒窗苦讀而金榜題名，卻是附會有怪力亂神而榜上有名，這就有將當時士子熱衷於科考當第一功名事業，汲汲營營想要求得的心態以嘲諷詼諧方式呈現敘述。

（一）雙關修辭

雙關修辭的使用在《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》（《初刻》卷1）中，主人公文若虛無論做什麼事業百做百不著，不但自己折本，且搭他做伴，連夥計也弄壞了。故此人起他一個混名，叫做「倒運漢」。不數年，把個家事盡敗精光了，終日間靠著些打零工，也濟不得甚事。但只是會耍一些嘴皮子，會說會笑，朋友家喜他有趣，游耍去處，少他不得。之後幫閒行裡或坐館教學都不行，因此，大家見了他，也就做鬼臉，把「倒運」兩字笑他。後來，在海上賣了洞庭紅獲利及得到鼉龍殼改變了他的命運，「倒運」就「運轉」了。

又如：《聞人生野戰翠浮庵 靜觀尼畫錦黃沙巷》中：

只見那阿四便鑽出船頭上來嚷道：「這不識時務小禿驢！我家官人正去鄉試，要討采頭，撞將你這一件禿光光、不利市的物事來。去便去，不去時，我把水兜豁上一

¹⁶⁷ 胡范鑄，《幽默語言學》（上海：上海社科院出版社，1987年），頁61。陳孝英，《幽默的奧秘》（北京：中國戲劇出版社，1989年），頁359。

¹⁶⁸ 在修辭學上大概是「轉移型」中的「降用」，參胡范鑄，《幽默語言學》，頁159-160。

頓水，替你洗潔靜了那個亂代頭！」—你道怎地叫做「亂代頭」？昔人有嘲諷和尚說話道：「此非治世之頭，乃亂代之頭也。」蓋為「亂」、「卵」二字音相近。阿四見家主與朋友們戲謔，曾說過，故此學得這句話，罵那和尚。（《初刻》卷34）

「亂」、「卵」二字音相近，取其諧音雙關。

還有《宣徽院仕女鞦韆會 清安寺夫婦笑啼緣》中，講道：

宣徽私居後，有花園一所，名曰「杏園」，取「春色滿園關不住，一枝紅杏出牆來」之意。（《初刻》卷9）

「杏園」，取「春色滿園關不住，一枝紅杏出牆來」，這是修辭學上的詞義雙關。

《通閨闈堅心燈火 鬧囍團捷報旗鈴》中：

到得開年，越州太守請幼謙的父親忠父去做記室，忠父就帶了幼謙去自教他。去了兩年，方得歸家。惜惜知道了。因是兩年前不曾答得幼謙的信，密遣蜚英持一小篋子來贈他。幼謙收了，開篋來看，中有金錢十枚，相思子一粒。幼謙曉得是惜惜藏著啞謎：錢取團圓之象，相思子自不必說。（《初刻》卷29）

「錢」有團圓之象，「相思子」則有對對方無盡的思念，因此，「錢」、「相思子」屬於詞義雙關。

（二）變格比擬

《占家財狠嬌妒侄 廷親脈孝女藏兒》中：

又怕媽媽難為小梅，請將媽媽過來，對他說道：「媽媽，你曉得『借甕釀酒』麼？」媽媽道「怎地說？」員外道：「假如別人家甕兒，借將來家裡做酒，酒熟了時，就把那甕兒送還他本主去了，這不是只借得他家伙一番。如今小梅這妮子腹懷有孕，明日或兒或女，得一個，只當是你的。那其間將那妮子或典或賣，要不要多憑得你。我只要借他肚裡生下的要緊，這不當是『借甕釀酒』？」（《初刻》卷38）

「借甕釀酒」是變格比擬的敘述語句，用來指女人懷孕。這種以物擬人化，使得人與物便形成互代、混淆，而莊嚴與鄙俗也互相交融，事情變得滑稽可笑。

又如：《韓秀才乘亂聘嬌妻 吳太守憐才主姻簿》中王婆為韓子文找到一戶人家乃是縣前許秀才的女兒，但對方的條件是「待官人考了優等，就出吉帖便是。」子文自恃

才高，思忖此事十有八九。待考日期一到：

到期，子文一筆寫完，甚是得意。出場來，將考卷謄寫出來，請教了幾個先達、幾個朋友，無不嘆賞。又自己玩了幾遍，拍著桌子道：「好文字，好文字！就做個案元幫補也不為過，何況優等？」又把文字來鼻頭邊聞一聞道：「果然有些老婆香！」（《初刻》卷10）

「果然有些老婆香！」亦是變格比擬的敘述語句，用來指老婆已是垂手可得了。

還有《酒下酒趙尼媪迷花 機中機賈秀才報怨》中，故事提到：

卜良進了庵，便把趙尼姑跪一跪道：「你在他家走動，是必在你身上想一個計策，勾他則個。」趙尼姑搖頭道：「難，難，難。」卜良道：「但得嚐嚐滋味，死也甘心。」趙尼姑道：「這娘子不比別人，說話也難輕說的。若要引動他春心，與你往來，一萬年也不能勾！若只要嚐嚐滋味，好歹硬做他一做，也不打緊，卻是性急不得！」卜良道：「難道強姦他不成！」趙尼姑道：「強是不強，不由得他不肯。」卜良道：「妙計安在？我當築壇拜將。」趙尼姑道：「從古道：『慢檣搖船捉醉魚』，除非弄醉了他，憑你施為。你道好麼？」卜良道：「好到好，如何使計弄他？」（《初刻》卷6）

「慢檣搖船捉醉魚」變格比擬，用來指把別人灌醉後才下手。

（三）仿擬

「仿擬」是對前人作品的模仿。廣義的仿擬是指單純摹仿前人作品的倣倣，狹義的仿擬是指摹仿前人作品而意含嘲弄的仿諷。

如《李克讓竟達空函 劉元普雙生貴子》中，講道：

元普見是相士，正要卜問子嗣，便延他到家中來坐。吃茶已畢，元普端坐，求先生細相。先生仔細相了一回，略無忌諱，說道：「觀使君氣色，非但無嗣，壽亦在旦夕矣。」元普道：「學生年近古稀，死亦非夭。子嗣之事，至此暮年，亦是水中撈月了。但學生自想，生平雖無大德，濟弱扶傾，矢心已久。不知如何罪業，遂至殄絕祖宗之祀？」（《初刻》卷20）

「水中撈月」化用宋朝黃庭堅《沁園春》詞：「鏡裡拈花，水中捉月，覩著無由得近伊。」比喻去做根本做不到的事情，只能白費力氣。

又如：《衛朝奉狠心盤貴產 陳秀才巧計賺原房》中寫道：

陳秀才道：「若有銀子，必先恢復了這莊居，羞辱那徽狗一番，出一口氣。其外或開個舖子，或置些田地，隨緣度日，以待成名，我之願也。若得千金之資，也就勾了。卻那裡得這銀子來？只好望梅止渴，畫餅充飢。」說罷往桌上一拍，嘆一口氣。

「望梅止渴，畫餅充飢」是仿擬成語故事，比喻用空想來作自我安慰，或者用來說明虛名是沒有實際用處的。

又如《宣徽院仕女鞦韆會 清安寺夫婦笑啼緣》（《初刻》卷9）中：

飲酒中間，宣徽想道：「適間詠鞦韆詞雖是流麗，然或者是那日看過鞦韆，便已有此題詠，今日偶合著題目的。不然，如何恁般來得快？真個七步之才，也不過如此。待我再試他一試看。」

「七步之才」就是仿擬曹植的七步成詩。

（四）俚語、俗語、歇後語、方言

俗語、俚語有些是鄙俗、粗魯的，但有些更是俏皮有趣，或輕鬆多味的，運用的好，往往能為作品帶來很好的喜劇效果¹⁶⁹。茲舉例如下：

1、俗語、諺語

《兩拍》的作者大量地運用比喻的手法，廣泛地採用生動的俗語、諺語等。其中許多諺語、俗語都具有警句的性質。

諺語是日常生活中流行的語言，這種語言雖未經過作者加工，卻是經過千百年來人類生活的淬鍊。因此，這種語言在生活中一說出來，就像吃菜加了佐料一樣別有滋味，在小說中亦意味深長，具有喜劇諧謔的效果。如《李克讓竟達空函 劉元普雙生貴子》中，講道：

忽一夜，熊店主得其一夢，夢見那五位尊神對他說道：「蕭狀元終日在此來往，吾等見了，坐立不安，可為吾等築一堵短壁兒，在堂子前遮蔽遮蔽。」店主醒來，想道：「這夢甚是蹊蹺！說甚麼蕭狀元？難道便是在間壁處館的那個蕭秀才？我想恁般

¹⁶⁹ 卮榮本，《笑與喜劇美學》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁247。

一個寒酸措大，如何便得做狀元？」心下疑惑，卻又道：「除了那個姓蕭的，卻又不曾與第二個姓蕭的識熟。『凡人不可貌相，海水不可斗量』。況是神道的言語，寧可信其有，不可信其無。」次日起來，當真在堂子前面堆起一堵短牆，遮了神聖，卻自放在心裡不題。（《初刻》卷 20）

「凡人不可貌相，海水不可斗量」是諺語，指不能憑外貌判斷人的好壞高低。

又如《韓秀才乘亂聘嬌妻 吳太守憐才主姻簿》中，

忽然青年高第，然後大家懊悔起來，不怨悵自己沒有眼睛，便嗟嘆女兒無福消受。所以古人會擇婿的，偏揀著富貴人家不肯應允，卻把一個如花似玉的愛女，嫁與那酸黃齏、爛豆腐的秀才，沒有一人不笑他呆癡，道是：「好一塊羊肉，可惜落在狗口裡了！」一朝天子招賢，連登雲路，五花誥、七香車，盡著他女兒受用，然後服他先見之明。（《初刻》卷 10）

「好一塊羊肉，可惜落在狗口裡了！」就是諺語，指一朵鮮花插在牛糞上。

還有《宣徽院仕女鞦韆會 清安寺夫婦笑啼緣》中：

恰好聽得樹上黃鶯巧轉，就對拜住道：「老夫再欲求教，將滿江紅調賦『鶯』一首，望不吝珠玉，意下如何？」（《初刻》卷 9）

「望不吝珠玉」中的「吝」：捨不得。不要捨不得好的東西。懇切希望別人給予指教的謙詞。

俗語如：《酒謀對於郊肆惡 鬼對案楊化借屍》（《初刻》卷 14）中的「白酒紅人面，黃金黑人心。」就是用來形容人心多變的俗語。

《甄監生浪吞秘藥 春花婢誤泄風情》中：

看官，你道這些方士固然可恨，卻是此一件事是甄監生自家誤用其藥，不知解法，以致藥發身死，並非方士下手故殺的。況且平時提了罐，著了道兒的，又別是一夥，與今日這個方士沒相干。只為這一路的人，眾惡所歸，官打見在，正所謂「張公喫酒李公醉」，又道是「拿著黃牛便當馬」。又是個無根蒂的，沒個親戚朋友與他辨訴一紙狀紙，活活的頂罪罷了。卻是天理難昧。元不是他謀害的，畢竟事久辨白出來。（《二刻》卷 18）

其中「張公喫酒李公醉」、「拿著黃牛便當馬」就是巧用譬喻的俗語，形容被人冤枉，活

活頂罪的意思。

又如《李克讓竟達空函 劉元普雙生貴子》

比如一邊有財有勢，那趨財慕勢的多只向一邊去。這便是俗語叫做「一帆風」，又叫做「鵝鴿子旺邊飛」。若是財利交關，自不必說。（《初刻》卷 20）

「一帆風」、「鵝鴿子旺邊飛」這兩句俗語的意思是指趨炎附勢。

文本中的例子還有：

（1）一佛出世，二佛升天 — 《初刻》卷 18、卷 23，《二刻》卷 36 作「一佛出世，二佛涅槃」、《二刻》卷 38、卷 5。

如：《襄敏公原宵失子 十三郎五歲朝天》：

真珠姬一發亂顛亂擲，哭得一佛出世，二佛生天，直等哭得盡情了，方才把前時失去、今日歸來的事端，一五一十告訴了一遍。（《二刻》卷 5）

「一佛出世，二佛升天」也作（「一佛出世，二佛生天」或「一佛出世，二佛涅槃」）中的「生天」為佛家語，意為「生於天界」，即升天，指死亡，該俗語形容人哭得、氣得或被折磨得死去活來不堪忍受¹⁷⁰。在文中「一佛出世，二佛生天」將真珠姬的情感誇張化，強調她悲傷的程度之高，在前後文的「亂顛亂擲」、「哭得盡情」等詞語中就可以獲得該俗語欲傳達的資訊。

（2）命若窮，掘得黃金化作銅；命若富，拾著白紙變成布 — 《初刻》卷 1

如：《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》：

俗語有兩句道得好：「命若窮，掘得黃金化作銅；命若富，拾著白紙變成布」（《初刻》卷 1）

意思是人生的功名富貴，總有天數，如同古語：「萬事分已定，浮生空自忙」。

（3）物聚於所好 — 《初刻》卷 18

《丹客半黍九還 富翁千金一笑》（《初刻》卷 18）：

¹⁷⁰ 溫端政，《中國慣用語大辭典》（普及本）（上海：上海辭書出版社，2011 年），頁 905。

俗語說「物聚於所好」。此處的「物聚於所好」具體指的是松江富翁熱衷丹術，各地的丹客為騙取其錢財紛沓而至，比喻物以類聚、人以群分。

(4) 分開八塊頂陽骨，傾下半桶冰雪來—《初刻》卷 16，《二刻》卷 24、卷 28、卷 33

如：《程朝奉單遇無頭婦 王通判雙雪不明冤》：

走進看時，不見一個人影。忙把桌上火移來一照，大叫一聲「不好了！」正是：分開八片頂陽骨，傾下一桶雪水來。程朝奉看時，只見滿地多是鮮血，一個沒頭的婦人淌在血泊裡，不知是甚麼事由。（《二刻》卷 28）

「分開八片頂陽骨，傾下一桶雪水來」在此處用來強調當事者（即程朝奉）在毫無防備的狀況下見到一具無頭女屍的驚恐程度。

(5) 遠水不救近火—《初刻》卷 10

如：《韓秀才乘亂聘嬌妻 吳太守憐才主姻簿》：

後來到貴府，正值點繡女事急，只為遠水不救近火，急切裡將來許了貴相知，原是二公為媒說合的。（《初刻》卷 10）

「遠水不救近火」即遠處的水救不了近處的火，比喻慢的辦法救不了急。此句為金朝奉說的話，指的是從前金的女兒已許配給了其妻子的侄子，後來「正值點繡女」，在外地的侄子來不及迎娶自己的女兒，便匆匆忙忙將女兒許配給了韓子文。

(6) 陰溝裡想天鵝肉喫—《初刻》卷 24、《二刻》卷 2

如：《小道人一著饒天下 女棋童兩局注終身》：

妙觀道：「奴有事相央，嬾嬾僅著有話便說，豈敢有嫌。」老嫗又假意推讓了一回，方纔帶笑說道：「小道人隻身在此，所慕娘子才色兼全。他陰溝裡想天鵝肉喫哩！」（《二刻》卷 2）

「陰溝裡想天鵝肉喫」¹⁷¹俗語中譏諷別人想做自己能力或身份上所做不到的事，就說他是「癩蝦蟆想喫天鵝肉」。

(7) 未看老婆，先看阿舅—《二刻》卷 17

如：《同窗友認假作真 女秀才移花接木》：

¹⁷¹ 此處「陰溝洞」，係吳語，相當北方的「滲溝洞」，南方潮濕，陰溝洞裡是蝦蟆一個居住的地方，所以此語用來譏笑「小道人癩蝦蟆」，藉此減輕妙觀的羞惱，卻又把小道人的心意完全傳達了出來。

撰之道：「這等，必是極美的了。俗語道：『未看老婆，先看阿舅。』小弟尚未有室，吾兄與小弟做個撮合山何如？」（《二刻》卷17）

《兩拍》中的俗諺語，還有：「一飲一啄，莫非前定」《初刻》卷1、卷10、卷12、卷34。「一年被蛇咬，三年怕草索」《初刻》卷1。「兒孫自有兒孫福，莫與兒孫作馬牛」《初刻》卷1。「人生莫做婦人身，百年苦樂由他人」《二刻》卷32。「人惡人怕天不怕，人善人欺天不欺」《初刻》卷11。「夫妻本是同林鳥，大限來時各自飛」《初刻》卷27。「公人見錢，如蒼蠅見血」《二刻》卷33、卷39。「從前做事，沒興齊來；烏狗吃食白狗為災」《二刻》卷38。「由你奸似鬼，也吃洗腳水」《初刻》卷6。「各人自掃門前雪，莫管他家瓦上霜」《二刻》卷4。「那個貓兒不偷食」《初刻》卷6。「吃殺饅頭當不得飯」《初刻》卷26。「有奶便是娘」《初刻》卷40。「怒從心上起，惡向膽邊生」《二刻》卷28，《初刻》卷10、卷11、卷26。「茶是媒博士，酒是色媒人」《二刻》卷7、卷38。「酒不醉人人自醉，色不迷人自迷」《初刻》卷25、卷34。「常將冷眼觀螃蟹，看你橫行得幾時」《初刻》卷22等等，這些俗諺語是古人生活智慧的經驗，運用於《兩拍》作品中亦可增加其情節話語喜劇的諧謔性。

2、歇後語

歇後語的運用也能增加作品的生動性。歇後語一般都比較詼諧，不那麼莊重，因此，歇後語一般都不是出自上層的「正人君子」之口，而是出自下層「市井小民」之口¹⁷²。例如：外甥打燈籠—照舊；老太婆的裹腳布—又臭又長等就是歇後語。

《兩拍》作者在故事敘述中常常會穿插幾句諷刺性的歇後語，如：《張溜兒熟布迷魂局 陸蕙娘立決到頭緣》中：

燦若聽了「緊急家信」四字，一個衝心，忽思量著夢中言語，卻似十五個吊桶打水，七上八落。（《初刻》卷16）

「十五個吊桶打水，七上八落」就是歇後語，意思其實就是後頭的七上八落，用心情起伏不定去解釋有一點小勉強，可能忐忑不安會比較好一點，有那種上上下下搖擺不定的感覺。

¹⁷² 胡范鑄，《幽默語言學》（上海：上海社科院出版社，1987年），頁126-128。

又如《李克讓竟達空函 劉元普雙生貴子》中，講道：

先生仔細相了一回，略無忌諱，說道：「觀使君氣色，非但無嗣，壽亦在旦夕矣。」元普道：「學生年近古稀，死亦非夭。子嗣之事，至此暮年，亦是水中撈月了。但學生自想，生平雖無大德，濟弱扶傾，矢心已久。不知如何罪業，遂至殄絕祖宗之祀？」（《初刻》卷 20）

「水中撈月」是歇後語，指的是一場空。

如《唐明皇好道集奇人 武惠妃崇禪鬥異法》中：

且說張果，是帝堯時一個侍中。得了胎息之道，可以累日不食，不知多少年歲，直到唐玄宗朝，隱於恆州中條山中。出入常乘一個白驢，日行數萬里。到了所在，住了腳，便把這驢似紙一般摺疊起來，其厚也只比張紙，放在巾箱裡面。若要騎時，把水一噴，即便成驢。至今人說八仙有「張果老騎驢」，正謂此也。（《初刻》卷 7）

其「張果老騎驢」歇後語答案就是倒著走。

3、方言

由於馮夢龍是長州（今江蘇吳縣）人，凌濛初是浙江烏程（今浙江吳興）人，終其一生，他們一直生活在吳語方言語區。因此，作為以通俗白話寫成的《三言》《兩拍》，使用了大量的吳地市民日常生活口語。這些方言運用的好也同樣可為作品帶來喜劇效果。舉例如下：

如《錢多處白丁橫帶 運退時刺史當艚》中有：

做了官，怕少錢財？而今那個做官的家裡不是百萬千萬，連地皮多捲了歸家的？
（《初刻》卷 22）

揭露官吏本質極為深刻。又如《遲取券毛烈賴原錢 失還魂牙僧索剩命》中有：

林家得知告了，笑道：「我家將貓兒尾拌貓飯吃，拚得將你家利錢折去了一半，官司好歹是我贏的。」（《二刻》卷 16）

其中的「貓兒尾拌貓飯吃」就是吳地俗語，與吳地另一俗語「蜻蜓吃尾巴」同用來比喻「自己吃自己」的意思。還有，《衛朝奉狠心盤貴產 陳秀才巧計賺原房》（《初刻》卷

15) 中說：「怕見的是怪，難躲的是債。」藉地方諺語把衛朝奉逐日著人來催債，陳秀才則不敢出面的情景比喻得十分傳神。《趙五虎合計挑家釁 莫大郎立地散神奸》中亦言道：

吳興城裡去了這五虎，小民多是快活的，做出幾句口號來：鐵裡蟲有時蛀不穿，鑽倉鼠有時吃不飽，吊睛老虎沒威風，灑墨判官齊跌倒，白日裡鬼胡，這回兒不見了。(《二刻》卷10)

這些俗語、諺語、歌謠以及人們鮮活的口語點綴於作品之中，頓時使作品充滿了諧謔喜劇的活力。

文本中的例子還有：

(1) **拖油瓶**：指再嫁後婦女帶到後夫家去的兒女。

如：《張員外義撫螟蛉子 包龍圖智賺合同文》

初嫁時帶個女兒來，俗名叫做「拖油瓶」。(《初刻》卷33)

(2) **天話**：不著邊際的大話。

如：《小道人一著饒天下 女棋童兩局注終身》

卻又撰出見神見鬼的天話哄著愚人。(《二刻》卷2)

(3) **撇脫**：爽快，灑脫。指為人做事一無糾纏，乾脆漂亮。

如：《韓侍郎婢作夫人 顧提控掾居郎署》

怎生回來得這樣撇脫，不曾吃虧麼？(《二刻》卷15)

除了上面所言之外，一個人在遇到窘境時，能適度的自我解嘲，也常能化嚴肅為輕鬆，產生諧趣¹⁷³。如：《神偷寄興一枝梅 俠盜慣行三昧戲》(《二刻》卷39)中，提到懶龍除了打劫富戶救濟窮人，懶龍甚至還敢在太歲頭上動土，偷盜貪官們的財物。懶龍聽

¹⁷³ 陳孝英，《幽默的奧秘》(北京：中國戲劇出版社，1989年)，頁404。卮榮本，《笑與喜劇美學》(北京：中國戲劇出版社，1988年)，頁65。

說無錫知縣貪婪異常，遂潛入其官舍中，偷了一個放有二百兩金子的小匣子。為了不讓知縣胡亂猜測，冤枉不相干的人，懶龍又在牆上畫了一枝梅花。卻說那知縣發現不見了金子，便急招一群捕快前來辦案。捕快們看見梅花，知道是懶龍所為，也明白以自己的能力奈何不了他，便把實情告訴了知縣。知縣仍然執意要他們前去捉拿懶龍。捕快們無奈之下，只得前往蘇州來找懶龍。不料剛進城門，就見懶龍正站在那兒等著他們。懶龍見到兩個捕快，邀他們到一酒館吃酒。席間，懶龍讓兩個捕快先回無錫，並打包票說知縣不敢再提此事，同時還送了兩人二兩金子作為盤費。捕快們拿懶龍沒有辦法，只得走了。且說那個知縣有大小兩個老婆。當天晚上，知縣在大老婆處歇宿。懶龍遂潛入小老婆的房內，把她的頭髮割去了一大縷，又在臥室的牆上畫下了「一枝梅」。天亮後，知縣聞知此事，嚇得目瞪口呆，連忙召回了兩個捕快，讓他們不必再調查下去了。懶龍這一招簡直可和「紅線盜盒」的事迹相媲美。

又一件事，懶龍雖是神偷，卻也有過幾次驚險的經歷。好在他為人機敏，每次都能化險為夷。卻說有一次，懶龍去一戶人家行竊。那家人把銀箱放在床裡邊，懶龍進去拿時，驚醒了婦人。婦人暗中一摸，抓住了他的腳，便死命抱住不放。口中還對其丈夫大喊：「快起來，吾捉住賊腳在這裡了。」好一個懶龍！遇到這種情況並沒有驚慌失措，而是急中生智使勁掐了一下其夫之腳。其夫痛得馬上喊道：「是我的腳，是我的腳。」婦人以為認錯了腳，遂鬆開了手。懶龍於是抱著錢箱跑掉了。這個故事無不詼諧有趣，讓人讀了忍不住發笑。

第三節 諧謔諷刺的技法

明代以後話本小說在寫作藝術上最值得稱道的，應該是諷刺技巧的部分。可能由於時代的刺激，此一時期的小說充滿了對社會人生的種種嘲諷，也可能因為太多的嘲諷，使作家對諷刺的手法有了新的體會，從而使諷刺文學得到新的發展，凌濛初的《兩拍》就是屬於此時期的話本小說，故下列將分成六小節討論其諧謔諷刺藝術技法在文本中的運用情形：

（一）冷諷熱嘲

冷諷熱嘲是指用尖刻辛辣的語言進行譏笑和諷刺。因此以一種嚴肅的諷刺與善意的嘲笑相結合。如《宣徽院仕女鞦韆會 清安寺夫婦笑啼緣》（《初刻》卷9）篇中寫到，宣徽院使孛羅之女與樞密院同僉帖木兒不花之子結為姻緣，後來帖木兒不花被參下獄，家道中衰，宣徽院使孛羅家裡遂悔前約。孛羅女為守貞節而死，帖木兒不花公子往弔靈柩，孛羅女復活，二人遂為夫妻。覆杯之水，不可收回，孛羅家不得不認可此事。孛羅勢利背信，結局卻也遠離其本願，不願發生的事情終於發生。徒背背信之名，事態卻按既定之約發展，諷刺摻和了規勸，作者之意甚明。

又如《丹客半黍九還 富翁千金一笑》（《初刻》卷18）篇中，寫了松江一富翁潘某，酷信丹術，一心想以此煉出個金銀山，富上加富。事態發展的結果是：兩手空空，不得不沿途乞化回家。故事本身也饒有喜趣：潘某一生，酷好丹術，接連遭騙，仍不醒悟，後於西湖遊賞，見一遠來客人豪富模樣，心生艷羨，聞知是位丹客，隨即盛意延請至家，傾囊作引，以煉金銀，後又中了丹客之「美人計」，家產為之敲詐一光。憤懣中，被騙加入丹客一夥，剃髮扮頭陀，去騙他人錢財。騙子騙走了金銀，剩下了潘某，事發，潘某為拿送衙門，後雖被釋放，卻不得不「倚著頭陀模樣，沿途乞化回家」。在這個喜劇故事中，作者同情潘某的遭遇，卻也嚴肅地諷刺了他的貪心不足，嘲笑了他的愚昧無知，善意地規勸世人當以此為鑑。諷刺是嚴正的，嘲笑是善意的，目的還在於治病救人，挽救世風。

如《通閨闈堅心燈火 鬧囹圄捷報旗鈴》中，其入話故事為作者匠心巧運，採用了冷嘲熱諷對比的手法，刻劃世相。他將趙琮中舉消息傳來，安排在迎春日，其妻正被家人排斥於屏外的落寞之時。這裡有一段細節描寫：

眾人聞說趙琮高中，「大家都吃一驚。掇轉頭來看那趙娘子時，兀自寂寂寞寞，沒些意思，在帷屏外坐在那裏。……眾親眷急把帷屏撤開，到她跟前稱喜道：『而今就是夫人縣君了。』一齊來拉他去同席。」趙娘子受慣了冷眼，見人如此勢利情態，語含譏刺：「衣衫襤褸，玷辱諸親，不敢來混，只是自坐了看看罷。」眾人見她說嘔氣的話，一發不安，一個個強陪笑臉道：「夫人說哪裡話？」就有獻殷勤的，把帶來包裡的替換衣服拿出來與他穿了。一個起頭，個個爭先。也有除

下簪的，也有除下釵的，也有除下花鈿的、耳璫的，霎時間把一個趙娘子打扮的花一團，錦一簇，還恐怕她不喜歡。」（《初刻》卷 29）

隨著地位的改變，世情由冷到熱，竟如是之立竿見影。因時間前後間隔如此之短，冷熱反差卻又如是之大，世人的浮淺庸俗，勢利情態，俱現眼前。

（二）剝露

正如剝筍，逐層批去，漸露本質。對象往往被偽裝包裹，不易見其內裡，剝露法卻可以扯去其感人的外表，讓人看清它的實質。如：《喬勢天師禳旱魃 秉誠縣令召甘霖》（《初刻》卷 39）一篇，對巫者真實嘴臉的揭露，就是用的這一手法。故事講道：太原州有無賴邪民郭賽璞，「自幼好習符咒，投著一個并州來的女巫，結為夥伴。名稱師兄、師妹，其實暗地裡當做夫妻。兩個一正一副，花嘴騙舌，哄動鄉民不消說。亦且男人外邊招搖，女人內邊蠱惑，連那官宦大戶人家，也有要禱除災禍的，也有要祛除疾病的，也有夫妻不睦要他魔樣和好的，也有妻妾相妒要他各使魘魅的，種種不一」。鄉間人如此，京師更「道是異人異術，分明是一對活神仙在京裡了」。於是巫覡得以「出入宮掖，時有恩賚。又得太監們幫襯之力，夤緣聖旨，男女巫俱得賜號天師」。凌濛初對巫覡由無賴而成「神仙」的過程做了詳盡描畫，又通過許雨不至，禳魃無果，欲溜被捉，終被處死等幾個步驟，層層顯露出了巫者的真實面目。

無德無才的官吏，主要表現在貪贓枉法、屈打成招和草菅人命的揭露。凌濛初在《惡船家計賺假屍銀 狠僕人誤投真命狀》的人話裡藉敘述者之口曾如此議論說：

如今為官做吏的人，貪愛的是錢財，奉承的是富貴，把那『正直公平』四字，拋卻東洋大海。明知這事無可寬容，也將來輕輕放過；明知這事有些尷尬，也將來草草問成。竟不想殺人可恕，情理難容。那親動手的奸徒，若不明正其罪，被害冤魂何時瞑目？至於扳誣冤枉的，卻又六問三推，千般鍛鍊，嚴刑之下，就是凌遲碎剮的罪，急忙裡只得輕招成。攪得他家破人亡，便是害他一家了。只做自己的官，毫不管別人的苦，我不知他肚腸閣落裡邊，也思想積些陰德與兒孫嗎？（《初刻》卷 11）

這一議論，無疑已把判案中貪官在利慾的驅動下，混淆是非、不分區直、草菅人命的罪惡一語道破，可仍要指出的是，判官中有一類雖然不貪，但也同樣是缺乏「正直公平」

之心的，他們所造成的冤案，更令人怵目驚心。

（三）懲創

懲創的對象，多是惡者或有缺陷者。他們受懲的原因不一，但均為自己造成，即咎由自取。所以受懲罰者，往往並不讓人感到同情憐憫，而是引人發笑，為人輕賤。如《酒下酒趙尼媪迷花 機中機賈秀才報怨》（《初刻》卷 6）篇中，寫卜良偶見良家婦女巫氏美貌，便想方設法，串通尼姑，設下圈套，將巫氏灌醉奸污。巫氏的丈夫賈秀才為報此仇，將計就計，讓妻子約卜良天黑前來相會。卜良將舌頭伸過巫娘子口中亂攪，巫娘子趁機咬下了卜良的舌頭。賈秀才又殺了曾助卜良為惡的趙尼姑及小尼，將斷舌置入小尼口中，安排出一場因奸殺人之局。卜良舌斷，在衙門中無法申辯，只有死於極刑。卜良的最終受懲，是因其罪孽所致，罪有應得，所以，懲罰與喜劇性的笑，合而為一。

又如《王大使威行部下 李參軍冤報生前》（《初刻》卷 30）中是通過因果報應的故事來進行教訓和懲戒的。故事頭回講兩個。頭回之一講王姓夫婦，早年間謀財害命，殺了販胡羊的父子三人，販胡羊人之子死後投生於王家，卻「十五歲害病，二十歲死了。他家裡前後用過醫藥之費，以比劫得的多過數倍」。販胡羊人之子後來又再次投生盧家為女，只為向王姓夫婦證明討命。此乃三生報冤故事。投回之二講富人吳澤，早年間見一寄宿少年「所齋囊金甚多」，遂起惡心將其殺死，「盡取其資」。後少年投胎其家為子，在「應進士第」時一病而亡，讓其家「費了若干東西」。其後又做了鬼來討命，使吳澤「憂悶不食」而死。

（四）自嘲

自嘲是以對象的自我嘲弄、自我畫像，來達到自我諷刺的效果，作者一般不作褒貶。如《訴窮漢暫掌別人錢 看財奴刁買冤家主》（《初刻》卷 35）一篇，對吝嗇鬼賈仁的刻劃，就是運用這一個手法。賈仁本為乞丐，因挖掘地基得寶藏而暴富，擁有鴉飛不過的田宅，卻因無子嗣為繼發愁。管家陳德甫為他領來了一位願賣兒子的窮秀才，他讓秀才立下文書，並要寫上「立約之後，兩邊不許翻悔。若有翻悔之人，罰鈔一千貫，與不悔之人用」。文書立過，他讓秀才將兒子留下自去，卻不提給銀子的事情。管家問起，他

又故裝糊塗，說道：「甚麼恩養錢？隨他與我些罷。」卻問賣主討起了恩養錢，並振振有詞講了一套。賣主為生計艱難才賣掉兒子，自不甘休，賈仁便耍起了無賴，說道：文書既立，後悔者罰鈔一千貫。管家無奈，只得答應從自己的薪俸中支出兩貫錢鈔給秀才。賈仁又生疑心，既然陳德甫出錢，孩子卻歸誰人？當陳德甫應了歸他時，他便又高興起來，連說陳是好人。通過一連串喜劇式的無賴行徑的描繪，作者活畫出一個吝嗇成性，品行不端的人物形象。後來，賈仁重病在身，連去求神的一貫錢也捨不得拿出。彌留之際，忘不了的一點，便是叮囑嗣子，在他死後，節省棺材，可用驢槽將他埋掉。若驢槽不能裝下，去借別人家的斧頭，將他的屍骨砍斷，千萬不可用自家的斧頭，因為自己骨頭硬，怕折了斧刃。賈仁的整個形象，整個性格，基本上是在他的自說自行中，顯露出來。他的精明，顯現在愚蠢中；他的慳吝，顯現在言行中。用不著作者多講，極為清晰鮮明。作者對他的諷刺，正是體現在賈仁的自說自話、自我嘲弄中。

（五）戲弄

所謂「戲弄」，就是利用被戲弄者本身所具有的缺陷或弱點，或先設圈套誘其上鉤，或竟抓住某一機會，行施一定手段，讓其因自身的弱點或缺陷而出乖露醜，陷入窘境。

如《衛朝奉狠心盤貴產 陳秀才巧計賺原房》（《初刻》卷 15）一篇，入話故事中寫李姓書生，因欠了昭慶寺慧空和尚五十兩銀子，無力償還，被慧空凌逼不過，只好將自家一所價值三百餘金的房產拿出，暫作抵押。在李生得到銀子，欲要贖回時，慧空卻以自己已作多處維修為名，刁難勒索。賈秀才基於義憤，出來打抱不平。他看到此房對樓，有鄰家婦人居室，便在慧空熟睡之際，將其「僧衣僧帽穿著了。悄悄地開了後窗，嘻著臉，與那對樓的婦人百般調戲，直惹得那婦人焦燥，跑下樓去。賈秀才也仍復脫下衣帽，放在舊處。悄悄下樓，自回去了」。於是引來鄰家打進慧空居室，要扭其見官。這裡，慧空受戲弄卻不知道，遭人耍而不明。而慧空所以受到戲耍嘲弄，又由其貪婪坑人引來，故只能使人發笑唾棄。

（六）反諷

「反諷」(irony)這一術語，源出古希臘喜劇，是指一種固定的角色類型，即「佯裝

無知者」。「反諷」後來演變成一種常用的修辭格，即諷刺。（在英語裡，反諷與諷刺是同一個詞）十九世紀初，德國浪漫主義文論家將這一術語引入文學批評，使它的含義有所擴大。到了本世紀三四十年代，在美國盛極一時的「新批評派」將「反諷」運用於詩歌批評，又重新賦予「反諷」全新的涵義，終於使「反諷」一詞由一種普通的修辭格一躍成為詩學中具有某種本體意味的重要概念。在新批評派的代表人物如艾略特、瑞恰茲、布魯克斯等人那裡，「反諷」的內涵與外延不盡相同，有的將「反諷」看作與「悖論」(paradox)是同一意思的詞，有的將「反諷」看作是詩歌結構的基本原則。儘管如此，他們有一些基本思想還是較為一致的，歸納起來，主要有兩點：

第一，反諷是在具體的語境中產生的。語境 (context)原來也譯作上下文，是指作品中某一部分與之相關的言語環境。如在一首詩中，一個詞語的語境就是在這一行詩中相鄰的詞語或是這首詩歌中其他的詩句與詞語。語境就如環繞在詞語周圍的空氣，是每一個具體的語境才使詞語獲得了自己的意義。反諷不是批評家頭腦中觀念的產物，而是由詩人和作家通過具體的語境表現出來的。作家並沒有明確地寫出自己的真實意圖和真實感情取向，有時也許會採取一種截然相反的方式來表達，但是由於語境的存在，它通過作品的有機統一對局部進行規範和限制，對閱讀提供暗示與誘導，仍然使反諷的釋文成為可能。當然對於沒有反諷意識的讀者來說，作品中的反諷並不必然的出現，所以有批評家說反諷是對讀者智力的一種含蓄的讚美。

新批評派不僅強調語境對於反諷的重要性，而且對「語境」這一概念也進行了重新框定。瑞恰茲在其《修辭哲學》一書中提出了系統的「語境」理論。瑞恰茲把「語境」的範圍從傳統的上下文意義擴展到最大限度，不僅是指「包括任何寫出的或說出的話所處的環境」，還包括「與我們詮釋這個詞有關的一切事情。」¹⁷⁴語境不僅有共時性，指「作品語境」，而且還有「歷時性」，即文本的「互文性」(intertextualit)這樣「語境」就成為一個有著極力豐富內涵與寬泛外延的概念。

第二，反諷是兩種對立物的均衡與統一。從構成上看，反諷不可能孤立存在，它必然是兩種對立物的矛盾統一的產物。在詩歌語言中，它是在隱喻的模糊多義與相對明確清晰的上下文之間構成反諷，用布魯克斯的話說，反諷就是「語境對於一個陳述語的明

¹⁷⁴ 瑞恰茲，《新批評文集》（中國社會科學出版社，1988年版），頁295、335。

顯歪曲。」¹⁷⁵反諷雖然對語境進行了歪曲，但它並沒有破壞整個作品的和諧統一，一首詩經得起語境的反諷，恰好證明詩的結構是穩定均衡、牢不可破的。布魯克斯說，詩歌通過反諷獲得結構的穩定性，「就像拱形門的穩固原理一樣：那些欲將石塊拉向地面的力量恰恰提供了支援的原則—推力和反推力成為支持的手段」。反諷將兩種對立矛盾的東西，如隱與顯、曲與直、感性與理性、卑微與偉大、美麗與醜惡等，都巧妙地統一結合在一起，使作品的結構呈現出一種含蓄的張力，它擴大了作品的意義空間，延伸了閱讀的想像視野，同時也使作品的審美品位獲得了極大的提升。

由此我們可以看出，反諷在文學世界裡，無論對於創作與批評，還是閱讀與欣賞，都有著某些重要的意義與啟示。新批評派將反諷運用於詩學批評，取得了巨大的成功，特別是在提高玄學詩派詩歌在西方文學史上的地位方面功不可沒。那麼對於更加廣闊與深邃的小說世界，反諷的意義與價值又何在呢？

小說中反諷的定義中體現了兩種對立，一是字面義和實際要表達的意義的對立，這是反諷的基本含義。而作品主題意蘊方面的矛盾對立，是反諷深層的含義它既可以表現為人物行動與情節事實敘述者的評價和對照，或是人物語言和人物自身行為的對照，也可以是兩種性質截然不同的品質行為、事件或情境的對照，這種對照使得所刻劃的主要人物身上都存在著突出的矛盾對立。不僅有人物性格的光明和陰暗的對比；有人物刻劃的表面和實質的對立；更有人物行為初是與終非的對比。對比就是反諷的基本特色之一，在其他因素相同的情況下，對比越強烈、越尖銳，反諷的效果就越強烈、越突出。反諷性作品就是通過一系列悖論性因素：悲與喜、順與逆、雅與俗、嚴肅與荒誕的對照性組織來獲得一種審美效果，明清小說的作者正是利用這種對照，組成言語結構表面與深層的對立，表現小說中主要人物內心世界情與欲、雅與俗、靈與肉的二元對立，以及作品主題的多重意蘊的對立。

在反諷技巧中最基本的是詞語反諷，即「內涵與表面意義不相同的陳述」¹⁷⁶，「例如他是醜的，你說他美；他分明是愚笨的，你讚美他聰明之類。」¹⁷⁷，如《衛朝奉狠心盤貴產 陳秀才巧計賺原房》（《初刻》卷 15）中寫衛朝奉的慳吝性格，就將他比喻成一個

¹⁷⁵ 轉引自《外國文學批評》，第 2 期（1993 年），頁 21。

¹⁷⁶ 林驥華主編，《西方文學批評術語辭典》（上海，上海社會科學院出版社，1989 年），頁 89。

¹⁷⁷ 姚一葦，《藝術的奧秘》（臺北：開明書店，1979 年），頁 199。

「不愛財的魔君」，這種詞語的反諷可說將其人性格形容得相當傳神。《劉東山誇技順城門 十八兄奇蹤村酒肆》（《初刻》卷3）中入話故事講到一舉子武藝超群，進京會試途中，夜宿一家，聞老婦言為其兒媳所苦，心生不平，聲稱「欺硬怕軟」欲為老婦吐氣。後待老婦兒媳回來見識一番，即刻委頓，「把一片要與他分個皂白的雄心，好像一桶水當頭一淋，氣也不敢透了」。「已到天明，備了馬，作了謝，再不說一句別的話，悄然去了」。這是因為吹破牛皮，看到對方的實力，自知不敵，故只能鼻子摸一摸離開，作者在此嘲弄故事中的人物亦是一種詞語反諷。又如《韓秀才乘亂聘嬌妻 吳太守憐才主姻簿》中金朝奉嫌棄韓秀才太窮，抱怨他一輩子不能發達，女兒嫁給這種人太沒福氣，於是在他人挑唆下，金朝奉與韓秀才對簿公堂賴婚。韓秀才中進士後，金朝奉又慚愧當初不該悔婚，早知道韓秀才能發達，就是讓女兒做妾也心甘情願。結尾處有詩為證：

蒙正當年也困窮，休將肉眼看英雄！

堪誇仗義人難得，太守廉明即古洪。（《初刻》卷10）

「蒙正當年也困窮，休將肉眼看英雄！」這是作者對著讀者嘲弄書中人物的狗眼看人低，也是一種詞語反諷。

比較高等的反諷有所謂的「結構性反諷」，這是相當複雜一種反諷，它「應用了一種能夠維持雙重意義的結構形式，……常用的手法是塑造一個天真的主人公或一個天真的敘述者、代言人。他的單純和愚蠢總是導致他不斷地對各種事情作出某種簡單的解釋，……結構反諷取決於對作者反諷意圖的了解，這種了解只有聽眾掌握，說話人對此一無所知。」例如：《丹客半黍九還 富翁千金一笑》（《初刻》卷18）是一篇揭露道士煉金術騙局的作品，對道士的一系列精心策劃的騙局也揭露得細緻入微，徹底撕破了丹客煉金的荒謬，反映了當時世風的敗壞。但是，作品在具體表現時，卻把嘲諷的鋒芒指向了受騙者。富翁潘監生「酷信丹術」，多次受丹客欺騙，「只是一心不悔」。他貪財好色，於是有一丹客裝成闊人，攜帶美妾（實是雇用妓女），以會「點鉛汞為黃金」之術來騙他，要他拿出二千兩白銀作「母銀」燒煉，使之墮入圈套被騙。富翁仍執迷不悟，又墮入另一丹客騙局，仍不醒悟。其貪愚痴迷的確令人好笑。更可笑的是，富翁本為發財，但見到丹客美妾，便想「勾搭得上手」，正好墮入丹客布置的美人局。到頭來，丹

客不僅理直氣壯地騙佔他二千兩「母銀」，還為「小妾」失身又索賠三百兩白銀。丹客似還不解恨，「罵詈不止」離開。而富翁既失大筆錢財，又跪地討饒，還癡迷不醒地自責自悔「忒性急了些」，要是丹煉成再勾美人，豈不魚與熊掌兼得？而且私心還慶幸自己能如此輕易地躲過了一場麻煩。貪婪愚昧到如此程度，實在讓人忍俊不禁。作品對丹客騙人的機詐陰險揭露是深刻的，從中確實可見世風的敗壞、社會的黑暗，但是，作品更突出的特色是並不簡單同情被騙者，而是嘲諷他的貪財好色和愚不可及，把這個揭露詐騙犯罪的故事寫成一個惹人「一笑」的幽默諷刺喜劇，寫成罪惡與貪愚相互作用的結果，具有更深刻的啟發教育意義。

另外，還有一種是「戲劇性反諷」，指的是：「觀眾了解安排某個場景的用途，而作品中的角色對此一無所知。角色以不符合實際情況的方式行動，或者他們在期待與既定命運相反的個人命運，……。」戲劇性反諷應該是結構性反諷的一種，但此種反諷強調角色與場景之間的悖謬，在中國文學中最有名的例子是《孟子·離婁》的〈驕其妻妾〉章，齊人回家時，不知醜態盡露，其妻妾正泣於中庭，還洋洋得意的「驕其妻妾」，這即是效果絕佳的戲劇性反諷。在凌濛初的《兩拍》作品中，如：《錯調情賈母詈女 誤告狀孫郎得妻》（《二刻》卷 35）裡，閨娘與孫生的婚姻充滿了偶合的戲劇性。賈母是為狀告孫生才將其騙至屋中並在門外上了把大鐵鎖，孫生自知被騙卻因所愛的人死後仍顏面如生般地躺在床上才不願逃離，死而復生的閨娘睜眼看到的竟是她以為永遠也難會面的情郎，覺得恐在夢境之中。陰錯陽差的情狀在偶然的場合裡湊巧聚合在一起，形成喜劇色彩濃郁的故事高潮，讓封建禮教在其中受到一番戲謔性的嘲諷。

又如《陶家翁大雨留賓 蔣震卿片言得婦》（《初刻》卷 12）中，描寫赴考途中的王公子偶經一個小宅子，見宅內女子貌美異常，於是夜酒醉歸來，又希冀看到她。不料此時隔牆擲出一塊上書「夜間在此相候」的瓦片，曉得事有蹊蹺，也在上戲寫「三更後可出來」，仍丟回牆內，結果將一個打算私奔的漂亮女子變成了自己的妻子，事屬偶然。後來這樁婚事因王公子父親的反對，他被迫回鄉與妻子別離，跟父親在福建隨任兩年。妻子則因失卻依靠而飄落在揚州，被賣入做官妓，又碰巧於會試之期，他路經揚州，在鄉舉同門的請宴上與她相遇，夫妻終於團圓。如果那晚王公子錯過擲瓦的時間，也就沒有這樁近乎滑稽的婚姻；如若妻子攜銀不匱，也未必到不了夫家之地而在揚州淪為宥酒

的官妓；要是朋友洗塵宴請卻未找陪妓，即便找了但她人不在其內，分離數年的夫妻又何得以團圓？組成這個喜劇故事的多是些偶然性事件。但又能發見其所以出現的某種必然性；因為有封建婚姻制度的壓迫，就會有女子的私奔行為，由於社會現實的黑暗必然存在那些專事販賣婦女、逼良為娼的地痞惡棍，使許多貧困無授的女性淪落火坑，於文化批判的指歸上含寓著一定的社會意義。

《兩拍》中反諷的事例還很多，不必枚舉。而無論是高秀才、趙六老一類，抑或是姚公子、姚滴珠之輩，在他們的身上無疑糾集著傳統文化記憶與現實文化情狀間的錯綜複雜的矛盾衝突，在對象的批判中，反諷並不是對兩者作簡單的肯定或否定，而是將諷刺的投槍既指向對於文化記憶的誤解，又擲向世俗道德的沉淪與墮落。在反諷的流程中，我們往往看到的是，追慕傳統文化記憶的所謂好人、賢人，恰恰多是失卻原儒正典風範而只能呈顯文化現狀的庸俗者，他們試圖以自身對傳統文化記憶的誤解去改變現實的生存環境，結果反而被現實的生存環境所征服。他們真正想認真地做一番人生的遊戲，卻因之弄出一段遊戲的人生，而大為君子所不屑的世俗道德有時猖獗得昂揚而蓬勃，在襯托現實文化情狀的無奈之際，給世人以諷刺性的警示。

正如黑格爾《美學》中所言：「每種藝術作品都屬於它的時代和它的民族，各有特殊環境，依存於特殊的歷史和其他的觀念和目的。」《兩拍》作品中這類運用成功的批判性反諷，在表現光怪陸離的社會生活時起到諷喻人心的美刺作用，既有助於解讀作品所處時代的人情世態，又可品味到文本內「戚而能諧，婉而多諷」的審美機趣¹⁷⁸，由此而提高了小說的美學價值。

¹⁷⁸ 魯迅，《中國小說史略》，頁 175。

第五章 文學接受與審美經驗析論

《兩拍》雖經過凌濛初的改編創作，但在本質上還是屬於通俗文學的基本風格，這種風格，是有助於小說最大限度地走近市民讀者，從而拉近文學與普通市民大眾的距離。當然適俗不等於媚俗，通俗文學不同於純文學的很重要的一個方面，是它對於商業價值的追求。為了實現利潤的最大化，坊間書賈會要求作者在創作上迎合讀者的口味甚至滿足讀者一些不甚健康的閱讀心理。在其《拍案驚奇序》云：「肆中人見其（指《三言》）行世頗捷，意餘當別有秘本，圖出而衡之。」¹⁷⁹。《二刻拍案驚奇小引》又云：「賈人一試之而效（指《拍案驚奇》的出版），謀再試之。」這兩段話語也為我們透露出了凌濛初與書賈之間的關係，其寫作也是因書賈之請而起。

凌濛初非常重視作品的閱讀者的接受，於是「每回之中，三致意焉」（《拍案驚奇凡例》）。作者所指明的意義和觀點就成了一盞閱讀明燈。在《兩拍》中很明顯感到作者的存在，感知到他的態度和方法。閱讀者的接受，凌濛初強調讀者在閱讀後，將閱讀感受與他人進行交流，並在交流中獲得情感愉悅。因此，他試圖引導人們回到小說審美閱讀的本來狀態，這種回歸性的反撥，是非常有意義的，也是明代後期對小說本體認識深化的一個反映。

審美經驗的傳遞，愉悅成為對作品的理解，而不必與行為或認識發生矛盾，在現象學的意義上從美學愉悅中分離出來。姚斯¹⁸⁰（Hans Robert Jauss）確定審美愉悅由兩個瞬間組成。首先，正如適合於一切愉悅，它發生於（作品）自我對客體無條件的屈從。第二個瞬間，對審美愉悅來說是特殊的，它的構成是由於採取一種充填客體經驗的立場，並因此使它成為審美活動。因此，審美方式包括出自客體的觀察距離，而這種審美距離對於姚斯來說，類似於一種意識的創造活動。姚斯以「在與己無關的愉悅中自我愉悅」為公式，竭力抓住審美愉悅。

姚斯分析「審美愉悅」有三個基本領域：創造、審美感受和發洩。姚斯指出，創造的建設性超過了對真理的限定；創造在這裡是一種「基於人們能做甚麼的認識，基於一

¹⁷⁹（明）即空觀主人，《拍案驚奇序》，載黃霖、韓同文選注，《中國歷代小說論著選》（上）（江西：人民出版社，1982年），頁256。

¹⁸⁰ 姚斯（Hans Robert Jauss, 1921—）德國文藝理論家、美學家，接受美學的主要創立者和代表之一。

種行為方式，它試圖或嘗試去做，以便認識和生產人們能夠成就什麼」¹⁸¹。審美感受涉及到有關於審美經驗的接受方面，透過觀察與感受來領悟文本的內容。構成傳遞審美經驗的是發洩，這種形態發生於悲劇和喜劇兩種情況，它包括審美距離：「觀眾產生悲傷的感情或發出共鳴的笑聲，僅僅是在作品達到這種程度：使他能夠從那一認同的瞬間分離自己，並對作品所表現的做出判斷和反應」。最後，諷刺的形態包括失望、破滅或否定所期望的證明。當前，這種令人熟悉而特有的模式在滑稽的模仿與現代主義文學中可以經常遇到。

藉由姚斯對審美經驗的分析，對看凌濛初《兩拍》作品中的審美經驗，審美經驗的取得須靠讀者對文本的閱讀。讀者閱讀的行為其實是很重要的，它就是本文與讀者之間的交流。西方的伊瑟爾從阿爾弗雷德·舒茨(Alfred Schutz)現象學理論中借用的術語「主題」和「疆界」，包括對某個文本中相互感覺的選擇。伊瑟爾在大部分敘述中看到四種優點：「敘述者、人物、情節以及對讀者的提示」¹⁸²。當讀者與這些感覺中的任何一項發生聯繫，他/她的態度將由出自於過去閱讀和其他感受產生的疆界而形成。主題和疆界之間的張力由此創立一種「規定感受的機制」，儘管「本文的終極意義」必然超越任何個人感覺。

將凌濛初《兩拍》分別從接受主體、接受客體、接受仲介三個面向探討：

- 1.接受主體。所謂接受主體就是能夠主動的對文本進行閱讀、鑒賞批評的人。分為兩大類—作者、讀者。讀者大部分是粗通文墨的市民階層，有一定的素養，即起碼能讀懂小說文本。雖然作品的生產與消費是兩個相關而又各自獨立的過程，作為消費者的讀者不直接參與生產過程，從而生產者的主體意識占主導地位。但由於商品化的滲透，其創作機制主要靠文學消費市場的需求來調節，那麼作者就不能不與其讀者相聯繫，從而使供需達到某種平衡。作品生產的數量反映了讀者群的狀況。
- 2.接受客體。接受客體簡而言之就是作者創作的文本。作品內容擁有著思想內容淺易，藝術形式簡明，富於娛樂功能，往往具有明顯的盈利性和較高的商業價值這些特點。同時由於其作者素養的提高，使得有更高的鑒賞價值，更受接受主體的歡迎與喜愛。

¹⁸¹ 姚斯，《審美經驗與文學解釋學》〔Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics,trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press,1982)〕P.51。

¹⁸² 伊瑟爾(Wolfgang Iser)，《隱含讀者：散文小說中的傳播圖形》，頁96。

3.接受仲介。接受仲介就是作者創作文本後為了填補文本與接受主體之間「空白」所採用的創作手法和技巧。對作品的接受起作用最大的接受仲介就是其敘事手法。「敘事技巧本身畢竟不是目的，而是實現某種效果的手段」¹⁸³而這恰恰指出了技巧的一個重要特徵，即仲介性。作者正是利用這種技巧，把他的人生經驗和情感固定在小說裡，讀者在閱讀時，通過編排有序的文字符號，在某種程度上仿佛可以恢復並體驗到作者當年的人生經驗和情感，這在文學理論上就應該成為是擬話本的文學接受，而就是作者的敘事模式促成了這種接受。

《兩拍》屬於擬話本小說，對「說話」這一審美習慣的沿襲使人們感到親切熟悉，而易於接受。因為「它能夠滿足熟識的美的再生產需求，鞏固熟悉的情感，維護有希望的觀念，使不同尋常的經驗像『感知』一樣令人喜聞樂見，甚至可以提出道德問題，但只是作為一種預設的問題以一種教育方式『解決』這些問題。」¹⁸⁴

另外，擬話本作家通常虛擬情境借直接溝通的幻想與讀者進行交流。虛擬說書場可使說話情境「藉著『外在化』和『空間化』的方式造成讀者的臨場感和意義不假外求的豐滿感，由是建立起真實客觀的幻影」¹⁸⁵。於是，由說話人所達到的模擬式真實效果，可以填補作者與讀者之間的空白，使讀者對文本更好地閱讀、欣賞。

¹⁸³ 馬丁，《當代敘事學》（北京大學出版社，1990年），頁238。

¹⁸⁴（德）姚斯，（美）霍拉勃，《接受美學與接受理論》，冉甯、金之浦譯（遼寧出版社，1987年9月）。

¹⁸⁵ 王德威，《想像中國的方法》（上海：三聯書店，1998年），頁83。

第陸章 結論

《兩拍》中有三分之一是喜劇小說，作者在作品寫作上「想把愚人寫成可笑而不是可憐，把壞人寫成卑污而不是可怕。」，因而作品呈現出冷峻幽默的特色。本文則以探討凌濛初《兩拍》故事中具有荒謬喜劇與諧謔風格為討論議題，因此，分別從《兩拍》中故事素材、敘事技巧與主題之演化，《兩拍》故事的荒謬喜劇及《兩拍》諧謔話語的諷刺藝術手法來做研究。

《兩拍》故事素材、敘事技巧與主題之演化，凌濛初擅長利用舊的題材「敷演」，基於本事，加工創造，翻陳出新成充滿現實氣息的小說。《兩拍》中的故事絕大部分都取材於筆記、野史等。根據譚正璧《三言兩拍資料》得知《兩拍》大部分的本事來源於《太平廣記》、《夷堅志》、《三燈叢話》等文言小說或筆記。但正如孫楷第先生在《三言二拍源流考》中所說「凌氏的擬話本小說，得力處在於選擇話題，借一事而構設意象，往往本事在原書中不過數十字，記敘舊聞，了無意趣。在小說則清談娓娓，文逾數千。抒情寫景，如在目前。化神奇於臭腐，易陰慘為陽舒，其功力亦等於創作。」茲以《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼉龍殼》為例，此篇本事出於明人周元暉《涇林續記》中的一則筆記，原作僅五、六百字，情節極其簡單，而且一開頭就把從事海外貿易者稱作「奸商」。凌濛初不但更換了主人公的姓名，添加了許多人物和細節，而且對商人的看法與原作者截然不同。兩相對比，後者應該說是真正意義上的創作。當然，各篇改作的程度不一，但凌濛初在創作《兩拍》時，確實是充分調動了他的豐富的生活經驗，並在構思上下了一番工夫的。

《兩拍》的敘事技巧，分別從敘述者虛擬說書場景、敘述者干預、程式化的話本體制、情節建構、敘事語言、敘事時間、靈活的敘事觀點等方面來進行探討。《兩拍》作為明代白話短篇小說的代表作品，也是第一部由作家獨立創作的擬話本小說集，有它與生俱來的通俗性與趣味性，在敘事方面，首先是繼承了話本小說敘事的模式，另一方面也受到史傳模式的影響，因此表現出了自身的獨特性。

在《兩拍》的主題上，更多反映明代現實的創作，所以對明代生活，特別是晚明社會和晚明市民生活、市民意識的反映就比較充分，有些方面，在繼承《三言》的基礎上，

又有了新的發展。如：商人描寫的新內容，《兩拍》對商人的冒險精神、囤積居奇的致富手段等都有讚賞的描寫，重在表現商人對高額利潤的追求，正面頌揚商人利用某種機緣、施展某種手段去謀取財富。公案故事的新開拓，《兩拍》中的公案故事占了相當大的比重，不少作品對官場的黑暗、司法的殘酷、吏治的腐敗等，作了尖銳的揭露。凌濛初對官府審案過程本身並不很重視，而重在揭露官場世相的特點，使《兩拍》中的公案小說，實際成了社會揭露小說，而且其揭露也較過去同類話本之作更為大膽尖銳，有了新開拓。特別引人注目的是，《兩拍》還憤怒揭露了「官即盜」、「盜即官」，官盜一體的罪惡事實。婚戀題材的新進展，在《兩拍》中，描寫愛情婚姻的作品占的比重很大，歌頌了自由愛情，反對門當戶對的包辦婚姻，這是對話本小說和《三言》的繼承，而且也有所發展，具有新的特色。《兩拍》主要寫普通家庭的愛情婚姻生活，而且能突破「一見鍾情」的局限，寫出建立在共同感情基礎上的愛情，還有歌頌了青年的自擇佳偶以及強調在愛情中應該男女平等，對於婦女「失節」一事是採取原諒和同情。這些主題在《兩拍》中表現的思想是進步，且生動地反映了明代隨著社會階級關係的改變而發生的生活觀念的變化，形象地勾勒出一副資本主義萌芽時期中國社會的生活畫卷。文學作為一種歷史現象的反映，其內容也跟歷史本身一樣複雜。

然而，《兩拍》中表現的思想傾向並不都是進步的，也有不少作品宣揚宗教迷信、因果報應、宿命論思想，很多篇目中都有露骨的色情描寫，這種現象說明了封建知識份子世界觀和認識論上的矛盾和局限。

狂歡化是明清時期小說的主流，是這一時期文學的基本品格。因此，在小說作品中以喜劇方式來表現，「喜劇」的東西，能夠從更大程度上引起人群的共鳴，挑起人群的熱情。也正是「喜劇」的東西，與巴赫金所闡述狂歡節的核心「民間諷諧文化」相對應。狂歡節類型的廣場節慶活動、某些諷諧儀式和祭祀活動、小丑和傻瓜、巨人、侏儒和殘疾人、各種各樣的江湖藝人、種類等等，它們都具有一種共同的風格，都是統一而完整的民間諷諧文化、狂歡節文化的一部分和一分子。因此，這裡談的「諷諧」是廣義的，包括嘲弄、諷刺、揶揄、滑稽、機智、幽默等，這些是與喜劇的美學範疇相涵蓋和對應的。

巴赫金的狂歡化理論，是植根於民間諷諧文化的土壤中，是對傳統的藝術和意識形

態觀念的一種顛覆和變革，使人們對文化的觀照從權威的、上層的、官方的視角徹底轉向非主流的、下層的、民間的視角。巴赫金認為，傳統的主流文化是被規範了的、理性的，而真正在人類發展進程中佔有主導地位的恰恰是那些非理性、非主流的文化它雖然一度以低俗的、粗陋的面目出現，被壓抑於規範文化和道德範疇之內，但它卻更為接近人的本性。明清以來日漸繁盛的小說，正是這種非主流、非理性文化的典型體現，而凌濛初的《兩拍》即是屬於這類的作品。

探討《兩拍》故事中的荒謬喜劇，凌濛初其實並不訴諸讀者的同情，他把全部諷刺的努力都用在譏嘲愚行與罪惡上，因此，作品的喜劇所處理的題材是善意的策謀或某種對社會有利的好運，常見的是婚姻方面的幸運。凌濛初的喜劇作品，皆以宿命論的觀念做基礎，是一種使用方便的小說技巧，可以制約喜劇的特性。這些浪漫喜劇裡的主角都被動而無甚英雄氣概，他們往往是憑空獲得好運，就是本身曾盡了點力，也微不足道。這些角色都具體呈現出凌濛初的忠告：人應順從地接受命運，無論其好壞與否，切勿非分地力求一展超凡的抱負。因此，凌濛初許多喜劇作品所描述的，都是些離奇怪誕的機運、玩笑等等，其結局則是意想不到，卻十分美滿的愛情與婚姻。而凌濛初似乎樂此而不疲，因循這樣的慣例，必得付出代價，所以凌濛初作品中的角色，變成一些為一種近乎盲目的命運所擺佈的玩偶，而不足以為具有獨特性、引人興趣的人物。

至於凌濛初《兩拍》作品中的諧謔諷刺技巧，韓南《中國古典小說論集》中提及喜劇諷刺的方式分兩種：（一）溫和的諷刺，採用的題材是愚行，或是主角的咎由自取，因其某種反常言行，或對現實的觀察有所偏差所致，此時，受害者只有他自己。有些故事中，主角遭歹徒欺詐，但事實上，他受害的真正原因是他自己的貪心或淫慾。（二）尖刻的諷刺，處理的題材是那些會帶給社會嚴重禍害，而必須加以揭發、懲治的罪惡行為，而凌濛初的《兩拍》則兩種諷刺方式兼而有之。

喜劇與諷刺是兩個不同的概念，但就喜劇與諷刺的藝術架構而言，卻有著某種程度的相容性，喜劇中常帶諷刺色彩，諷刺又時以喜劇為形式。本文所謂的喜劇性諷刺就是指以喜劇為載體的一種諷刺，即有著喜劇色彩的諷刺藝術。比凌濛初出生晚三十年的李漁在總結前人的創作經驗時就對喜劇的藝術特徵作過明確的闡釋「（喜劇）妙在水到渠成，天機自露，我本無心說笑話，誰知笑話逼人來」，「喜劇的特徵就是引人發笑」在我

國古代大量的具備喜劇色彩的文學作品中，「笑」的立意頗高，既非將「尋常的，滑稽可笑的事件」作簡單的演繹，也不「滿足於對主要人物的驚慌和煩惱的模擬」，而自覺追求「秉持公心，指摘時弊」的美刺效果，從而使喜劇充當了審美效果極佳的諷刺角色，而這種寄寓於喜劇中的諷刺又往往可以「成為真正的諷刺，並且達到自己的目的」也就是可讓「讀者體會到諷刺的創造者賴以出發的理想」。出現在《兩拍》內的許多喜劇性的諷刺就是如此。

我們在《兩拍》七十八篇的作品中，可以發現展現於其間的喜劇性諷刺，形態多樣：內容上色澤紛呈，風格上殊途異道。作者在文本是如何來安排呈現呢？揭露愚行，叱責惡行；事與願違，自食其果；前後對照，醜態自見；言過其實，陷入窘境；弄巧成拙，當面戳穿；口是心非，暴露真相。諷刺的技巧則採用：冷諷熱嘲、剝露、懲創、自嘲、戲弄、反諷；此外，還透過語言方面的運用雙關、俚語俗語、方言、歇後語等，這些技巧的成功使用讓《兩拍》呈現出具荒謬喜劇的特色與風格，不同於其他的文學作品，再加上當時的文學思潮呈現的就是狂歡化的傾向，因此，本人已將凌濛初《兩拍》文本中具有的荒謬喜劇與諧謔風格，套用西方巴赫金的狂歡理論來作研究、印證，找到一條重新審視明清小說的獨特視角，後來的學者可以在此基礎上再有更進一步的研究、發現明清小說的其它獨特視角來解讀凌濛初的《兩拍》，期待學者們對本文的不吝批評指教。

參考文獻

一、專書

傳統文獻（依時代先後排序）

- 1、《詩經·衛風·淇奧》第五，參見唐·孔穎達，《毛詩正義》，臺北：藝文印書館，1960年景清嘉慶二十年江西南昌府學刻本，卷3之2。
- 2、唐·孔穎達疏，《周易正義》，《四庫備要》，臺北：中華書局，1965-1966年，據阮刻本校刊。
- 3、宋·朱熹，《四書章句集注》，中華書局，1983年版。
- 4、宋·洪邁，《夷堅志》，臺北：明文書局，1994年。
- 5、宋·羅燁撰，《醉翁談錄》，收入（宋）風月主人編：《綠窗新話附校正二卷》，臺北，世界書局，1965年。
- 6、宋·羅大經撰，王瑞來點校，《鶴林玉露》，上海：中華書局，2005年6月。
- 7、明·錢希言，《戲瑕》卷一，見（明）陳于陞《意見》，商務印書館，1936年。
- 8、明·胡應麟著，楊家駱主編，《少室山房筆叢·九流緒論》下，臺北：世界書局，1980年。
- 9、明·洪楩，《清平山堂話本》，臺北：世界書局，影印明嘉靖洪楩刊本暨天一閣舊藏。
- 10、明·抱甕老人，《今古奇觀》，蘭州：文化出版社，2003年7月。
- 11、明·凌濛初著、徐文助校訂、繆天華校閱，《二刻拍案驚奇》，臺北：三民書局，2008年再版。
- 12、明·凌濛初著、劉本棟校訂、繆天華校閱，《拍案驚奇》，臺北：三民書局，2008年再版。
- 13、明·即空觀主人，《拍案驚奇序》，載黃霖、韓同文選注，《中國歷代小說論著選》（上），江西：人民出版社，1982年。
- 14、清·鄭龍采，《別駕初成公墓志銘》，收入於《學林漫步》第五集，中華書局，1982年。

- 15、清·李漁，《閒情偶寄》，臺北：廣文書局，1977年。
- 16、清·張廷玉等敕修，楊家駱主編，《明史》第一類卷189，臺北：鼎文出版社，1975年。

近人論著（依作者姓氏筆畫排序）

- 1、王昕，《話本小說的歷史與敘事》，北京：中華書籍，2002年。
- 2、王慶華，《話本小說文體研究》，上海：華東師範大學出版社，2006年。
- 3、王古魯，《二刻拍案驚奇》，上海：古籍出版社，1983年版。
- 4、王平，《中國古代小說敘事研究》，石家庄：河北人民出版社，2003年11月。
- 5、王先霽，《小說技巧探賞》，四川：文藝出版社，1986年6月。
- 6、王德威，《想像中國的方法》，上海：三聯書店，1998年。
- 7、王建剛，《狂歡詩學—巴赫金文學思想研究》，北京：學林出版社，2001年。
- 8、石昌渝，《中國小說源流論》，上海：三聯書店，1994年版。
- 9、申丹，《敘述學與小說文體學研究》，北京：北京大學出版社，1998年7月。
- 10、朱光潛，《文藝心理學·笑與喜劇》，臺北：臺灣開明書店，1982年。
- 11、李志宏，《明末清初才子佳人小說敘事研究》，臺北：大安出版社，2008年。
- 12、宋若云，《逡巡于雅俗之間：明末清初擬話本研究》，北京：中國社會科學出版社，2006年。
- 13、周紹良，《曲目叢拾》，學林漫錄：第五集，北京：中華書局，1982年。
- 14、吳國欽，《論古代戲曲詩歌小說》，中山大學出版社，1985年版。
- 15、林驥華主編，《西方文學批評術語辭典》，上海，上海社會科學院出版社，1989年。
- 16、卮榮本，《笑與喜劇美學》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
- 17、胡士瑩，《話本小說概論》，北京：中華書局，1980年。
- 18、胡萬川、李豐楙編，《中國古典小說研究專集2》，臺北：聯經，1980年6月。
- 19、胡萬川，《話本與才子佳人之研究》，臺北：大安出版社，1994年。
- 20、胡范鑄，《幽默語言學》，上海：上海社科院出版社，1987年。
- 21、柳存仁等著，《兩拍版本與書影》，臺北：天一書局，1991年。
- 22、馬美信，《凌濛初和二拍》，上海：上海古籍出版社，1994年3月。

- 23、邵毅平，《中國文學中的商人世界》，上海：復旦大學出版社，2005年6月，第1版。
- 24、苗軍，《在混沌的邊緣處湧現——中國現代小說喜劇策略研究》，北京：民族出版社，2004年。
- 25、馬克思，恩格斯，《馬克思恩格斯選集》，第1卷，北京：人民出版社，1972年。
- 26、姚一葦，《藝術的奧秘》，臺北：開明書店，1979年。
- 27、姚一葦，《美的範疇論》，臺北：臺灣開明書店，1992年。
- 28、徐志平著，《清初前期話本小說之研究》，臺北：台灣學生書局印行，1998年11月初版。
- 29、徐志平，《明清小說敘事研究》，臺北：新文豐出版股份有限公司，2014年9月初版。
- 30、袁行霈主編，《中國文學史》，高等教育出版社，1999年版。
- 31、康韻梅，《唐代小說承衍的敘事研究》，臺北：里仁書局，2005年。
- 32、康來新，《發跡變泰——宋人小說學論稿》，臺北：大安出版社，1996年。
- 33、陳器文，《恣意談謔——明代通俗小說試煉故事探微》，臺北：里仁書局，2011年。
- 34、陳永正，《三言二拍的世界》，臺北：遠流出版社，1999年6月。
- 35、陳孝英，《幽默的奧秘》，北京：中國戲劇出版社，1989年。
- 36、陳寶良，《明代社會生活史》，北京：中國社會科學出版社，2004年3月。
- 37、孫楷第，《〈三言〉《二拍》源流考》，收於吳智和主編：《明史研究叢刊》第一輯，臺北：大立出版社，1982年。
- 38、張宏雍等著，《凌濛初與兩拍》，臺北：天一書局，1991年。
- 39、張兵，《凌濛初與兩拍》，瀋陽：遼寧教育出版社，1993年。
- 40、程國賦，《三言二拍傳播研究》，北京：中國社會科學出版社，2006年。
- 41、黃仁宇，〈從「三言」看晚明商人〉，《明史研究論叢》第一輯，臺北：大立出版社，1982年。
- 42、黃秀愛，《「兩拍」研究》，臺北：文史哲出版社，2002年6月。
- 43、馮保善，《凌濛初研究》，北京：人民文學出版社，2009年5月。
- 44、傅隆基，《中國古代小說理論研究》，華中工學院出版社，1985年版。
- 45、溫孟浮著，《〈三言〉話本與擬話本研究》，北京：中國社會科學出版社，2005年6月，第1版。
- 46、溫端政，《中國慣用語大辭典》（普及本），上海：上海辭書出版社，2011年。
- 47、楊義，《中國古典小說史論》，中國社科出版社，1996年12月。

- 48、齊裕焜、陳惠琴著，《鏡與劍—中國諷刺小說史略》，臺北：文津出版社，1995年9月初版。
- 49、齊裕焜，《明代小說史》，杭州，浙江古籍出版社，1997年6月。
- 50、趙紅娟，《拍案驚奇·凌濛初傳》，浙江人民出版社，2007年8月，第1版。
- 51、趙毅衡，《苦惱的敘述者》，北京十月文藝出版社，1994年3月。
- 52、葛兆光，《中國思想史》第2卷，上海：復旦大學出版社，2001年。
- 53、魯迅，《中國小說史略》，人民文學出版社，1973年。
- 54、鄭振鐸，《插圖本中國文學史》（三），上海：上海世紀出版集團，2005年。
- 55、歐陽代發，《話本小說史》，湖北：武漢出版社，1997年。
- 56、歐陽代發：《世態人情說「話本」悲歡離合》，臺北：亞太圖書，1993年。
- 57、歐陽代發：《解讀宋元話本》，臺北：雲龍出版社，1999年。
- 58、劉良明、劉方，《市井民風：“二拍”與民俗文化》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2003年。
- 59、樂蘅軍：《古典小說散論》，臺北：純文學出版公司，1984年。
- 60、蕭欣橋、劉福元，《話本小說史》，杭州：浙江古籍出版社，2003年。
- 61、韓南，《中國白話小說史》，浙江：古籍出版社，1989年。
- 62、蘇暉，《西方喜劇美學的現代發展與變異》，湖北：華中師範大學出版社，2005年。
- 63、羅小東：《三言、二拍敘事研究》，北京：中國社會科學出版社，2010年6月
- 64、羅鋼：《敘事學導論》，昆明：雲南人民出版社，1994年
- 65、譚耀炬，《三言二拍語言研究》，成都：巴蜀書社，2005年。
- 66、譚正璧，《三言兩拍資料》，臺北：里仁書局印行，1981年。
- 67、譚君強，《敘事學導論》，北京：高等教育出版社，2008年。

西書譯著（英文姓氏字母排列）

- 1、Arthur Pollard 著、董崇選譯，〈何謂諷刺〉(Satire by Pollard)，載《西洋文學術語叢刊》上，臺北：黎明文化公司，1978年。
- 2、亞里斯多德 (Aristotle) 著，陳中梅譯注，《詩學箋註》，臺北：臺灣商務印書館，2001年。
- 3、美·浦安迪 (Andrew H. Plaks)，《中國敘事學》，北京：北京大學出版社，1998年。
- 4、Bergson Henri, Le Rire (1900)，英譯文收於 Comedy, ed. Nylie Sypher, Doubleday Anchor Books (New York, 1956)。

- 5、俄·巴赫金 B ā h è j ī n (Bahejin)著，李兆林、夏忠憲等譯，《弗朗索瓦·拉伯雷的創作與中世紀和文藝復興時期的民間文化》，收入錢中文主編，《巴赫金全集：第6卷—拉伯雷研究》，石家莊：河北教育出版社，1998年。
- 6、巴赫金，《巴赫金全集》（第四卷）（第六卷），石家莊：河北教育出版社，1998年。
- 7、David Arnold and David Hardiman eds., Subaltern Studies vol. 8 , Delhi: Oxford Universty Press, 1999。
- 8、愛德華·摩根·佛斯特（Edward Morgan Forster）著，李文彬譯，《小說面面觀》，臺北：志文出版社，2002年1月。
- 9、熱拉爾·熱奈特（Gérard Genette）著，王文融譯，《敘事話語·新敘事話語》，北京：中國社會科學出版社，1990年。
- 10、(德)黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel），《美學》第三卷(下) 朱光潛譯，北京：商務印書館，1984年。
- 11、昂列·柏格森（Henri Bergson）著，徐繼曾譯，《笑：論滑稽的意義》，臺北：商鼎文化出版社，1992年。
- 12、(德)堯斯（Hans Robert Jauss），《審美經驗論》朱立元譯，北京：作家出版社，1992年。
- 13、姚斯，《審美經驗與文學解釋學》〔Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics,trans. Michael Shaw（Minneapolis：University of Minnesota Press,1982）〕。
- 14、（德）姚斯，（美）霍拉勃，《接受美學與接受理論》，冉甯、金之浦譯（遼寧出版社，1987年9月）。
- 15、(英)赫斯列特/伍蠡甫，《西方文論選》（下卷），上海：譯文出版社，1979年。
- 16、米歇爾·傅柯（Michael Foucault）著，王德威譯，《知識的考掘》，臺北：麥田出版社，1993年。
- 17、米克·巴爾（Mieke Bal）著，譚君強譯，《敘述學·敘事理論導論》，北京：中國社會科學出版社，2003年。
- 18、諾思羅普·弗萊（Northrop Frye）著，陳慧、袁憲軍、吳偉仁譯，《批評的解剖》，天津：百花文藝出版社，2006年。
- 19、車爾尼雪夫斯基（Nikolay Gavrilovich Chernyshevsky），《論崇高與滑稽》，上海：譯文出版社，1979年。
- 20、韓南（Patrick Hanan），The Nature of Ling Meng—chu’ s Fiction in Chinese Narritive , ed.Andrew Plaks（Princeton UP，1977）。
- 21、韓南著、王秋桂等譯，《韓南中國小說論集》，臺北：聯經，1979年。
- 22、法·巴特（R. Barthes），《敘事作品結構分析導論》，載張演德編選《敘事學研究》，中國社會科學出版社，1989年。

- 23、佛洛伊德（Sigmund Freud）著，彭舜、楊韶剛譯，《詼諧與潛意識的關係》，臺北：紅螞蟻圖書公司，2000年。
- 24、斯圖爾特·霍爾（Stuart Hall）編，周憲、許鈞譯，《表徵—文化表象與意指實踐》，北京：商務印書館，2003年。
- 25、華萊士·馬丁（Wallace Martin）著，伍曉明譯，《當代敘事學》，北京：北京大學出版社，1990年，1版。
- 26、增田涉文，前田一惠譯，載《中國古典小說研究專集》三，臺北：聯經出版公司，1981年；雷威安文，載《東方中國小說戲曲專號》。
- 27、瑞恰茲，《新批評文集》，中國社會科學出版社，1988年版。

二、學位論文

- 1、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，1991年）。
- 2、史歡宇，《三言與二拍的比較研究》（湖南：師範大學中國古代文學碩士論文，2010年）。
- 3、伏漫戈，《二拍人物研究》，（陝西：師範大學博士論文，2006年）。
- 4、汪蕙如，《《二拍》敘事技巧之研究》（臺中：東海大學中國文學研究所碩士論文，1995年）。
- 5、李興源，《晚明心學思潮與士風變異研究》（高雄：國立高雄師範大學國文研究所博士論文，2006年）。
- 6、林麗美，《《三言二拍》中的女性研究》（桃園：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，1994年）。
- 7、胡衍南，《二拍的生產及其商品性格》（臺北：淡江大學中國文學研究所碩士論文，1995年）。
- 8、陳器文，《中國通俗小說試煉故事探微》（香港：香港大學文學院博士論文，1997年）。
- 9、陳秀珍，《《三言》、《二拍》情色探究》（臺中：東海大學中國文學系碩士論文，1999年）。
- 10、陳嘉珮，《《三言》、《二拍》愛與死故事探討》（臺中：中興大學中國文學系碩士在職專班碩士論文，2003年）。
- 11、馮翠珍，《《三言二拍一型》之戒淫故事研究》（臺北：中國文化大學中國文學研究

所碩士論文，1999年)。

- 12、葛瑞松，《明清易代之際話本小說敘事話語的反思》(臺中：中興大學博士論文，2013年)。
- 13、賀淑瑋，《黑色幽默在中國：毛話語創傷與當代中國「我」說主體》(臺北：輔仁大學外語學院比較文學所博士論文，2002年)。
- 14、黃惠華，《《三言》《二拍》商人形象研究》(臺北：政治大學國文教學碩士學位班碩士論文，2005年)。
- 14、黃郁茜，《《二拍》果報故事研究》(臺中：中興大學中國文學系碩士論文，2006年)。
- 15、鄭東補，《凌濛初二拍的藝術探析》(臺北：輔仁大學中國文學研究所碩士論文，1987年)。
- 16、蔡鄢如，《二拍道德與性研究》(臺北：淡江大學中國文學系研究所碩士論文，2010年)。

三、 期刊

- 1、王毅，〈略論敘事文學作品的改編〉，《理論與創作·藝苑縱橫》第2期，2005年。
- 2、王昕，〈論擬話本平庸品格的成型〉，《文藝研究》第6期，2002年。
- 3、王宏圖，〈欲望的凸顯與調控一對「三言二拍」的一種讀解〉，《中洲學刊》第2期，1998年。
- 4、王枝忠，〈凌濛初的新貢獻——二拍平議〉，《東岳論叢》第6期，1994年。
- 5、王枝忠，〈試論凌濛初《二刻拍案驚奇》〉，《固原師專學報》第53期，1995年。
- 6、王鴻泰，〈「三言二拍」中的情感世界一種「心態史」趣味的嘗試〉，《史原》19期，1993年10月。
- 7、王偉康，〈《三言》、《二拍》中的商人群象及其時代蠱測〉，《南京廣播電視大學學報》第3期，2004年。
- 8、王枝忠，〈凌濛初的新貢獻——二拍平議〉，《東岳論叢》第6期，1994年。
- 9、伊莉莎白·鮑溫，〈小說的技巧〉，《世界文學》第1期，1979年。
- 10、汪注，〈皈依紅塵：尼姑的世俗人生——從「三言」、「二拍」中的尼姑犯禁說起〉，《湖南科技學院學報》第10期，2009年10月。
- 11、李桂奎，〈論「三言」「二拍」角色設計的士商互滲特徵〉，《遼寧師範大學學報(社會科學版)》04期，2003年。
- 12、宋芙暉，〈《三言》、《二拍》情愛描寫的觀照〉，《河南工業大學學報》第1卷第1期，

2005年3月。

- 13、表野和江、吳正嵐合著，〈明末吳興凌氏刻書活動考—凌濛初和出版〉，《中國典籍與文化》03期，2003年。
- 14、紀德君，〈「拍案」何以「驚奇」—「二拍」傳奇藝術論〉，《中山大學學報(社會科學版)》06期，2005年。
- 15、來守英，〈論諧與狂歡—劉勰與巴赫金「笑」理論之比較〉，《魯東大學漢語言文學院(語文學刊 高教版)》01期，2007年。
- 16、姜良存，〈從三言二拍看佛道對世俗社會生活的影響〉，《齊魯學刊》第2期，2009年。
- 17、胡蓮玉，〈話本小說結構體制演進之考察〉，《江海學刊》，2004年6月。
- 18、容肇祖，〈明馮夢龍的生平及其著述〉，《嶺南學報》2卷1期，1932年3月。
- 19、容肇祖，〈明馮夢龍的生平及其著述續考〉，《嶺南學報》2卷3期，1932年6月。
- 20、孫嘉慧，〈《二拍》中的愛情宿命〉，《文學教育》，2012年10月。
- 21、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》第25卷第1期，2007年6月。
- 22、徐定寶，〈論《二拍》中的商賈形象—兼論晚明社會價值觀與個體人生觀的變異〉，《西北師大學報(社會科學版)》，第36卷第3期，1999年5月。
- 23、陳器文，〈就文體演變論「三言」的敘事特質〉，《興大中文學報》13期，2000年12月。
- 24、陳美朱，〈論三言、二拍中的負心漢〉，《中國文化月刊》250期，2001年1月。
- 25、陳曦，〈論「三言」、「二拍」中的尼冠形象及審美價值〉，《社會科學家》增刊，2006年10月。
- 26、陳君、齊洋錕，〈晚明的商業發展與社會變遷〉，《東山師範學院學報》第26卷第3期，2011年3月。
- 27、馮保善，〈凌濛初家世述略〉，《藝術百家》02期，2003年。
- 28、康韻梅，〈由「入於文心」至「諧於里耳」—唐代小說在《三言》、《二拍》中的敘述面貌論析〉，《臺大中文學報》21期，2004年12月。
- 29、黃仁宇，〈從「三言」看晚明商人〉，《香港中文大學中國文化研究所學報》7卷1期，1974年12月。
- 30、黃麗月，〈臺灣地區「三言」、「二拍」研究的回顧與展望—以各大學博碩士論文為範圍〉，《中國文化月刊》266期，2002年5月。
- 31、黃柏青、李作霖，〈「狂歡化」的意義及其產生的原因〉，《大連民族學院學報》

第6卷第4期，2004年7月。

- 32、張兵，〈話本的定義及其他〉，《蘇州大學學報》第4期，1990年。
- 33、張克哲，〈《三言》《二拍》本事資料拾遺〉，《明清小說研究》3期，1997年。
- 34、張自華，〈晚明士人的婚戀〉，《湛江師範學院學報》第31卷第5期，2010年10月。
- 35、葛瑞松，〈縫隙中的騷動--[馮夢龍編]《三言》中三姑六婆的喜劇角色與話語研究〉，《興大人文學報》48期，2012年03月。
- 36、葉春林、肖烽，〈論《三言》《二拍》的道教倫理〉，《社會主義學院學報》第4期，2006年。
- 37、楊肅毓，〈從三言二拍中的娼妓脫籍看明代娼妓的社會地位〉，《洄瀾春秋》1期，2004年7月。
- 38、楊成靖，〈近十年以來《三言》《二拍》研究綜述〉，《江漢大學學報》（人文科學版）30卷4期，2011年8月。
- 39、蒲日材，〈《二拍》宿命婚戀小說解讀〉，《廣西賀州學院學報》第27卷第4期，2011年12月。
- 40、寧俊紅，〈市民階層與擬話本小說的興起〉，《社科縱橫》第5期，1997年。
- 41、鄧聲國、江楊峰，〈試論「三言」「二拍」中的新型商人形象〉，《國文天地》24卷10期，2009年3月。
- 42、趙蔚，〈《三言二拍》中的商人與商業意識〉，《寧波大學學報》第5期，2005年9月。
- 43、蔡祝青，〈三言二拍中男女扮裝之性別與文化意義〉，《婦女與兩性學刊》6卷第12期，2001年。
- 44、蔡曉琴，〈淺析《二拍》女性觀〉，《湖南工業職業技術學院學報》，第10卷第2期，2010年4月。
- 45、蔡美雲，〈明清民間喜劇與狂歡〉，《中央戲劇學院學報-戲劇》第4期，2004年。
- 46、潘建國，〈道教房中文化與明清小說中的性描寫〉，《明清小說研究》第45期，1997年。
- 47、劉興儒，〈《兩拍》與晚明重商風氣〉，《湖南靈陵學院學報》第25卷第4期，2004年7月。
- 48、劉莉，〈從“三言”“二拍”看晚明之徽商〉，《山西大學學報（哲學社會科學版）》第35卷第4期，2012年7月。
- 49、劉海濤，〈從《二拍》看晚明「貧士」的生存狀況〉，《重慶三峽學院學報》第五期第21卷，2005年。
- 50、劉春玲，〈晚明士商滲透的社會影響〉，《陰山學刊》第20卷第4期，2007年8月。

- 51、劉歡萍，〈佛性與魔性：「三言」、「二拍」中的僧尼形象探析〉，《棗莊學院學報》第3期，2008年6月。
- 52、劉向群，〈「三言二拍」中僧尼形象分析〉，《合肥學院學報》第2期，2009年3月。
- 53、劉雲春〈明清小說敘事與狂歡化〉，《海南大學學報人文社會科學版》第24卷第4期，2006年12月。
- 54、鄭秀真，〈正直的士大夫情懷——從《二拍》中的「性」男女談起〉，《河北北方學院學報》第21卷第2期，2005年4月。
- 55、錢立靜，〈《三言》《二拍》中士、商互滲現象解讀〉，《安徽商貿職業技術學院學報》第8卷第29期，2009年。
- 56、魏文哲，〈論《二拍》中的宿命論〉，《明清小說研究》第2期，2008年。
- 57、韓亞楠，〈明朝中後期女性婚戀倫理觀的嬗變——以“三言”“二拍”為例〉，《瀋陽師範大學學報（社會科學版）》第36卷第6期，2012年。