

「兩拍」素材、敘事技巧之探討

陳采絜*

摘要

「三言」其中絕大多數原為宋元明話本，馮夢龍只是對它們做了選擇、加工和改編的工作，「三言」只能算是舊時話本的匯編總集。「兩拍」的情況剛好相反，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。雖大都可以找出素材來源（至少有六十二篇），這些素材到凌濛初手裡，無不經過重新結構，自出機杼。

凌濛初帶動下，文人才大量寫作白話短篇小說集，蔚為風氣。以反映嘉靖以後的社會生活的篇章較多，經過凌濛初的獨創，不但題材出現以往白話短篇小說中不曾表現過的新東西，且寫舊故事，往往注入時代新思想、新精神，在舊瓶裝了新佳釀。敘事技巧上有不同於以往話本小說的體制，凌濛初又如何創作出不同於馮夢龍在擬話本小說上的獨特藝術特色呢？

關鍵字：獨立創作、重新結構、話本小說的體制、擬話本、素材來源

Discussion on "Two Shots" Materials and Narrative Techniques

Chen Tsai-Chieh

Abstract

Most of the "Three Characters" were originally scripts from Song, Yuan and Ming dynasties. Feng Menglong only selected, processed and adapted them. "Three Characters" can only be regarded as a compilation of old scripts. The situation of "Two Beats" is just the opposite. Although the number is less than two-thirds of "Three Words", most of them are Ling Shuchu's independent creations. Although the sources of most of the materials can be found (at least sixty-two articles), these materials have all

* 東海大學中文研究所博士班。

been restructured and come out of their own accord in Ling Shuchu's hands.

Under the leadership of Ling Shuchu, literati wrote a large number of vernacular short story collections, which became a trend. There are many chapters reflecting the social life after Jiaping. Through Ling Shuchu's original creation, not only the themes appear new things that have never been expressed in previous vernacular short stories, but also old stories are written, often injecting new ideas and new spirits of the times. New wines are bottled. The narrative technique is different from the structure of previous story-telling novels. How does Ling Shuchu create unique artistic features that are different from Feng Menglong's story-telling novels?

Keywords: independent creation, restructure, system of story-telling novels, imitating story-telling, source of materials

一、前言

明代中期王陽明心學提出「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，在當時蔚然成爲一種思潮。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，如爲商業正名、歌頌女子見識、謳歌愛情、肯定正常情欲等。重要的是，接受新思潮的薰染，直接決定凌氏創作上描繪世情人生的寫實主義特色。

「兩拍」與「三言」，一是創，一是編，故而使「兩拍」比「三言」更貼近當時的現實生活，更富有時代氣息。據統計，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爲描寫對象的，卻占八分之一以上。¹因此，「二拍」故事素材的來源、敘事技巧值得探討，前人的文獻回顧研究概況也是需溯源。

¹ 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。

二、前人文獻回顧

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，它開啓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》，²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》³與蕭欣橋、劉福元《話本小說史》，⁴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》、⁵王慶華《話本小說文體研究》⁶兩本書，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。

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。

² 胡士瑩：《話本小說概論》（北京：中華書局，1980年）。

³ 歐陽代發：《話本小說史》（湖北：武漢出版社，1997年）。

⁴ 蕭欣橋、劉福元：《話本小說史》（杭州：浙江古籍出版社，2003年）。

⁵ 王昕：《話本小說的歷史與敘事》（北京：中華書局，2002年）。

⁶ 王慶華：《話本小說文體研究》（上海：華東師範大學出版社，2006年）。

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〉⁷和〈明馮夢龍的生平及其著述續考〉，⁸及孫楷第〈《三言》《二拍》源流考〉⁹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》¹⁰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〉，¹¹胡萬川《話本與才子佳人之研究》¹²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》，¹³洪梗編《清

⁷ 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。

⁸ 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。

⁹ 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）。

¹⁰ 譚正璧：《三言兩拍資料》（上）、（下）（臺北：里仁書局印行，1981 年）。

¹¹ 張克哲：〈《三言》《二拍》本事資料拾遺〉，《明清小說研究》3 期（1997 年）。

¹² 胡萬川：《話本與才子佳人之研究》（臺北：大安出版社，1994 年）。

¹³ 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

平山堂話本》；¹⁴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》，¹⁵張宏庸等著《凌濛初與兩拍》，¹⁶馬美信《凌濛初和二拍》，¹⁷張兵《凌濛初和兩拍》，¹⁸程國賦《三言二拍傳播研究》，¹⁹劉良明、劉方《市井民風：「二拍」與民俗文化》，²⁰譚耀炬《三言二拍語言研究》²¹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》，²²馮保善《凌濛初家世述略》，²³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》²⁴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

書局，2008年再版）。

¹⁴ 洪楹：《清平山堂話本》（臺北：世界書局，影印明嘉靖洪楹刊本天一閣舊藏，1958年）。

¹⁵ 柳存仁等著：《兩拍版本與書影》（臺北：天一書局，1991年）。

¹⁶ 張宏庸等著：《凌濛初與兩拍》（臺北：天一書局，1991年）。

¹⁷ 馬美信：《凌濛初和二拍》（上海：上海古籍出版社，1994年3月）。

¹⁸ 張兵：《凌濛初與兩拍》（瀋陽：遼寧教育出版社，1993年）。

¹⁹ 程國賦：《三言二拍傳播研究》（北京：中國社會科學出版社，2006年）。

²⁰ 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）。

²¹ 譚耀炬：《三言二拍語言研究》（成都：巴蜀書社，2005年）。

²² 趙紅娟：《拍案驚奇·凌濛初傳》（浙江：浙江人民出版社，2007年8月第1版）。

²³ 馮保善：〈凌濛初家世述略〉，《藝術百家》2期（2003年）。

²⁴ 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）。

（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，後世學者多採此說。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。

臺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》，²⁵潘建國〈道教房中文化與明清小說中的性描寫〉，²⁶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〉，²⁷紀德君〈「拍案」何以「驚奇」－「二拍」傳奇藝術論〉，²⁸蒲日材〈《二拍》宿命婚戀小說解讀〉，²⁹魏文哲〈論《二拍》中的宿命論〉³⁰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》，³¹李桂奎〈論「三言」「二拍」角色設計的士商互滲特徵〉，³²劉興儒〈《兩拍》與晚明重商風氣〉，³³劉莉〈從“三言”“二拍”看晚明之徽商〉³⁴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

²⁵ 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。

²⁶ 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。

²⁷ 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。

²⁸ 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。

²⁹ 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。

³⁰ 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。

³¹ 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）。

³² 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。

³³ 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。

³⁴ 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。

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，在議論中有意無意地真實反映了作者의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，僅有萇瑞松〈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〉³⁵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》³⁶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譚褻語，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》³⁷一書，透過晚明通俗小說最基型也最普遍的試煉故事，探

³⁵ 萇瑞松：〈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。

³⁶ 萇瑞松：《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。

³⁷ 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。

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。

三、「兩拍」故事素材

（一）故事來源：

「兩拍」是凌濛初編創。王古魯《二刻拍案驚奇》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，可以說明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。」³⁸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。³⁹

「兩拍」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」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《空城記》，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》卷 29 明言「這一回書，

³⁸ 王古魯：《二刻拍案驚奇》附錄 1（上海：古籍出版社，1983 年版）。

³⁹ 孫楷第：〈三言二拍源流考〉，《北平圖書館館刊》第 5 卷第 2 號（1931 年），頁 49。

乃京師老郎傳留，原名為《靈狐三束草》」，卷 37 襲自蔡羽《遼陽海神傳》。其餘大部分是直接描寫明代的某些社會現象，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，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，其入話即取材於鄭廷玉《崔府君斷冤家債主》雜劇，正文即取材於鄭廷玉《看財奴冤家債主》雜劇；《拍案驚奇》卷 38，取材於武漢臣《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《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；又《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爲了報私仇，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《話本小說概論》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」，⁴⁰擬話本的代表「三言」、「兩拍」雖同爲明代短篇白話小說，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

⁴⁰ 胡士瑩：《話本小說概論》（北京：中華書局，1980 年），頁 399-400。

「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。另外，《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《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《梃史》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》⁴¹為主要素材，參以《宋史》等資料，融合成《初刻》卷 2 的入話。還有，《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·雪舟脞語》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 大致按時間順序鋪墊楊抽馬的生平事蹟，先略敘他招指估錢、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《初刻》卷 1 中文若虛與張大、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

⁴¹ (宋)羅大經撰，王瑞來點校：《鶴林玉露》(上海：中華書局，2005 年 6 月)。

重塑主題。如《古今譚概》、《儇弄部·石韃子》，記吳中石生用奸計奪取僧人樓房，是個奸猾之人，僧人爲無辜受害者。《初刻》卷 15 入話改僧人爲貪婪之人，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，更爲「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) 發表議論昇華主題。《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，並没人道他薄幸負心，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，這些也是伏不得女娘們心裡的所在。（《二刻》卷 11）

作者設身處地，爲女子不平。小說主題由譴責負心升華爲追求男女平等。《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，令主題提升爲宣揚萬物有靈。

4、借事生發

「兩拍」中新作品借原材料中的某些素材爲引子，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《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。《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《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。⁴²

（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《拍案驚奇》凡例說：「是編主於勸誡」。在《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

⁴² 譚正璧：《三言兩拍資料》。

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，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」⁴³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」。⁴⁴

凌濛初以小說勸善誠世的見解，在「兩拍」是貫穿始終的大旨。他抨擊惡僕叛主、兒女忤逆，在《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《初刻》卷 11 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。

另外，張揚孝子烈女、貞婦節婦，如《二刻》卷 31 及卷 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

⁴³ 凌濛初：《二刻拍案驚奇小引》（臺北：三民書局，2008 年再版），頁 1-3。

⁴⁴ 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）。

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。⁴⁵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。⁴⁶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爲。

四、「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。」⁴⁷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。」⁴⁸，可見技巧之於文本的重要性。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，⁴⁹為後世小說提供值得借鑑的敘事技巧。以下分點做說明：

⁴⁵ 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。

⁴⁶ 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。

⁴⁷ 馬丁：《當代敘事學》（北京：北京大學出版社，1990 年 1 版），頁 238。

⁴⁸ 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。

⁴⁹ 楊義：《中國古典小說史論》（北京：中國社會科學出版社，1996 年 12 月），頁 231。

（一）敘述者虛擬說書場景

韓南指出，中國白話小說使用的敘述形式似乎都是專業說書人的形式，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形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。⁵⁰且韓南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。」⁵¹

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，虛擬情境藉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。」⁵²「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。」⁵³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

⁵⁰ 韓南：《中國白話小說史》（浙江：古籍出版社，1989年）。

⁵¹ 韓南：“The Nature of Ling Meng—chu’s Fiction in Chinese Narrative”, ed. Andrew Plaks (Princeton UP, 1977), p.87.

⁵² 王德威：《想像中國的方法》（香港：三聯書店，1998年），頁83。

⁵³ 羅蘭·巴特，譯理查德·米勒：《S/Z》（紐約：Hill and Wang，1974年），頁25。

人與聽眾間的「唱和」。既然作者虛擬說話人與說書情境是爲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。

「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《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，作爲「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《初刻》卷 14「看官，你道在下為何說出這兩段說話？」敘述者直接稱讀者爲「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，爲了提示讀者，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。爲了引起讀者注意，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《初刻》卷 14，敘述者在講述了兩個入話故事後，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。

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。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「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」。⁵⁴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」是作者借說書人伸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

⁵⁴ 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」。

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」撘在一邊，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。⁵⁵

這說明敘述干預的主要內容，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。

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：⁵⁶ 1、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。」⁵⁷ 2、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。」⁵⁸ 3、「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。

上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

⁵⁵ 趙毅衡：《苦惱的敘述者》（北京：北京十月文藝出版社，1994年3月）。

⁵⁶ 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。

⁵⁷ 美·浦安迪：《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1998年），頁19。

⁵⁸ 譚君強：《敘事學導論》，頁207。

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《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 波斯胡指破鼃龍殼》作者爲了說明「萬事皆由天定，不可強爲之」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，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。爲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，造成了話本體制的諸多不確定、不完善，直至明代中葉洪楸《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。⁵⁹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《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《初刻》卷 8，小說的頭回和正話分別講述了兩

⁵⁹ 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《清出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。

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。楊氏爲王生湊出千兩銀子，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，不想都是打捆的苧麻，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，爲盜賊擄掠，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。島上皆爲強盜，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，原來大王即爲髯須客，山寨中呼爲烏將軍。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爲強盜的一面，稱之爲「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，認爲他們的敢作敢當、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：《酒下酒趙尼媼迷花 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）

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《鴛衾記》，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《二刻》卷 6 中「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，故冠以古語曰得勝。」⁶⁰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。」⁶¹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。⁶²胡先生關於入話和

⁶⁰ 魯迅：《中國小說史略》，頁 94。

⁶¹ 明·錢希言：《戲瑕》卷一，見（明）陳于陞：《意見》（上海：商務印書館，1936 年），頁 8。

⁶² 胡士瑩：《話本小說概論》（上）（北京：中華書局，1980 年），頁 140。

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。

自馮夢龍開始到凌濛初，頭回這一體制形式是越來越受到重視和加強。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：《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：《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。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《初刻》卷 1 中安排了「遇巧」，使經商致富有了出奇之處。《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，《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：《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。

「兩拍」的情節安排注意到「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《初刻》卷 1 中「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：「始以遊戲為快意耳」，故《兩拍》情節安排上也多喜劇化處理。如《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

文言一直是正統的文學語言，故文人以文言文書寫體現文字的審美趣味，同時也影響到通俗小說的語言使用。從敘事文體特徵來看，通俗小說注重情節，因此，文字的簡潔凝鍊，有助情節節奏的加快。凌濛初在「兩拍」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：

文白兼具的語言用以刻畫人物。如對人物的概括介紹，因語言的文白兼具，而造成既生動形象又洗鍊確切的藝術效果。《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，同樣運用的是文白兼具的語言。如：《初刻》卷1中，有以精煉短語寫海上和荒島之景，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。皮未鞣，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」語言運用有一大特色夾敘夾議。篇首詩之後的入話，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）

凌濛初「兩拍」的語言使用文白雜用是顧慮到平易直接的語言，因通俗易懂又可以真實的表現客觀事物，而雕琢的語言易使客觀事物模糊虛假。所以，「兩拍」的語言特點：1、文白夾雜，在小說中具互補長短的作用。2、通俗話語言具生活化，對當時社會狀態可以具反映作用及顧慮到讀者群的普及性。

（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。⁶³

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。《二刻》卷 5 借用《南陔脫帽案》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。《南陔脫帽案》先寫王襄敏五歲幼子王案在元宵夜丟失，十天後皇帝派車送回。然後再敘王案遇劫得救的經過。王案被奸人劫走，在東華門遇一車隊，王案攀轡呼救，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案一事移到了篇尾，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，都人春遊在破轎中發現。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。後來主人又退還牙儉，儉家棄於野。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

⁶³ 伊莉莎白·鮑溫：《小說的技巧》，《世界文學》第 1 期（1979 年）。

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。

外倒敘，如《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《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。

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《初刻》卷 5，入話和正話均有一個算命的預言（預敘）。還有《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，在敘事中起著承上啓下的重要作用。

（七）靈活敘事視角

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》中說：「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」敘事主體是作者，還包括說書人及聽眾（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，還能表現出各種不同角度的觀點。因此，在視角的選擇上，「兩拍」作者在寫作時所取的視點，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）。」⁶⁴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」，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：

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

⁶⁴ 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。

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《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，但卻在不斷地游移變動之中，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，不斷地游移，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《初刻》卷 1 中「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「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，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，把原本不爲人所知的細節，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《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《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。

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《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。

五、結語

凌濛初擅長用舊的題材「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。但正如孫楷第在《三言二拍源流考》中說「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。」如《轉運漢遇巧洞庭紅 波斯胡指破鼃龍殼》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，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，但凌濛初創作《兩拍》時，確實充分調動他的豐富生活經驗，並在構思上下了一番工夫。

《兩拍》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。

引用文獻

一、傳統文獻

（宋）朱熹：《孟子·滕文公下》，見《四書章句集注》（上海：中華書局，1983 年）。

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

（明）錢希言：《戲瑕》卷一，見（明）陳于陞：《意見》（上海：商務印書館，1936 年）。

（明）洪楸：《清平山堂話本》（臺北：世界書局，影印明嘉靖洪楸刊本

天一閣舊藏，1958 年）。

（明）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）。

（明）凌濛初：《二刻拍案驚奇小引》（臺北：三民書局，2008 年）。

二、近人論著

（一）專著

王古魯：《二刻拍案驚奇》（上海：古籍出版社，1983 年）。

王先霈：《小說技巧探賞》（四川：文藝出版社，1986 年 6 月）。

王德威：《想像中國的方法》（香港：三聯書店，1998 年）。

王昕：《話本小說的歷史與敘事》（北京：中華書籍，2002 年）。

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）。

王慶華：《話本小說文體研究》（上海：華東師範大學出版社，2006 年）。

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）。

馬丁：《當代敘事學》（北京：北京大學出版社，1990 年）。

馬美信：《凌濛初和二拍》（上海：上海古籍出版社，1994 年 3 月）。

胡士瑩：《話本小說概論》（北京：中華書局，1980 年）。

胡萬川：《話本與才子佳人之研究》（臺北：大安出版社，1994 年）。

柳存仁等著：《兩拍版本與書影》（臺北：天一書局，1991 年）。

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）。

康來新：《發跡變泰—宋人小說學論稿》（臺北：大安出版社，1996 年）。

歐陽代發：《話本小說史》（湖北：武漢出版社，1997 年）。

程國賦：《三言二拍傳播研究》（北京：中國社會科學出版社，2006 年）。

張演德編選：《敘事學研究》（北京：中國社會科學出版社，1989 年）。

張宏庸等著：《凌濛初與兩拍》（臺北：天一書局，1991 年）。

張兵：《凌濛初與兩拍》（瀋陽：遼寧教育出版社，1993 年）。

陳器文：《恣意談諧—明代通俗小說試煉故事探微》（臺北：里仁書局，2011

年)。

楊義：《中國古典小說史論》(北京：中國社會科學出版社，1996 年 12 月)。

趙毅衡：《苦惱的敘述者》(北京：十月文藝出版社，1994 年 3 月)。

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

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)。

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)。

韓南：《中國白話小說史》(浙江：古籍出版社，1989 年)。

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

譚耀炬：《三言二拍語言研究》(成都：巴蜀書社，2005 年)。

譚君強：《敘事學導論》(北京：高等教育出版社，2008 年)。

蕭欣橋、劉福元：《話本小說史》(杭州：浙江古籍出版社，2003 年)。

(美)浦安迪：《中國敘事學》(北京：北京大學出版社，1998 年)。

(紐西蘭)韓南：“The Nature of Ling Meng—chu’s Fiction in Chinese Narrative”, ed. Andrew Plaks (Princeton UP, 1977)。

(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)。

(二) 論文

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

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)。

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)。

孫楷第：〈三言二拍源流考〉，《北平圖書館館刊》第 5 卷第 2 號(1931 年)。

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)。

伊莉莎白·鮑溫：《小說的技巧》，《世界文學》第 1 期(1979 年)。

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)。

- 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）。
- 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）。
- 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）。
- 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）。
- 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 3 月）。
- 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）。
- 張克哲：〈《三言》《二拍》本事資料拾遺〉，《明清小說研究》3 期（1997 年）。
- 馮保善：〈凌濛初家世述略〉，《藝術百家》2 期（2003 年）。
- 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）。
- 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）。
- 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）。
- 魏文哲：〈論《二拍》中的宿命論〉，《明清小說研究》第 2 期（2008 年）。
- 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）。
- 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）。
- 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）。