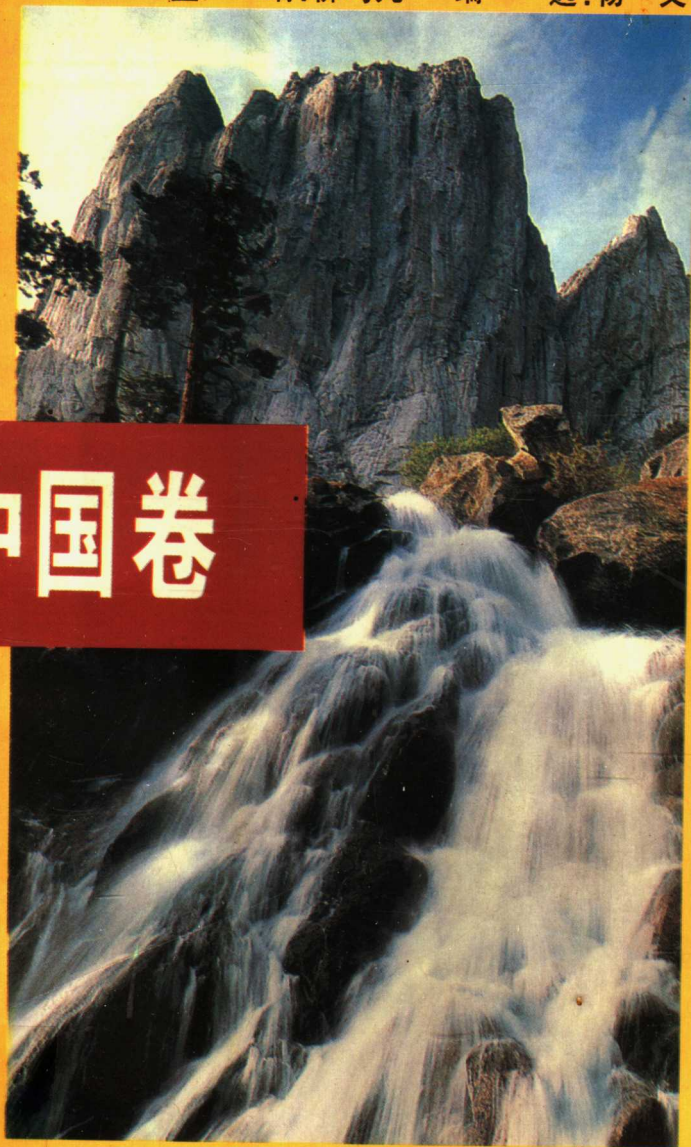


世界短篇

主 编：柳鸣九 编 选：杨 义

中国卷

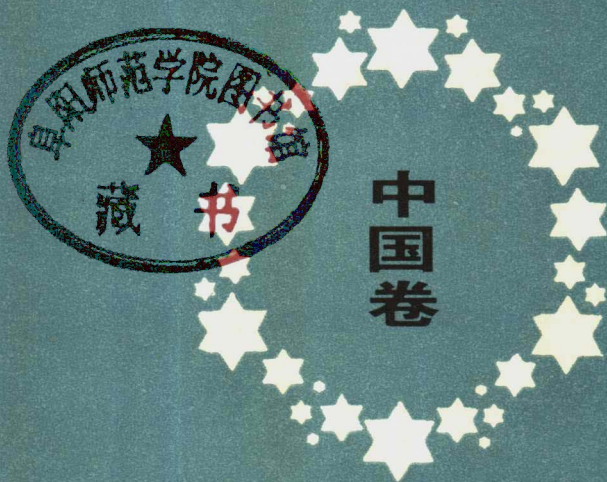
小说精品文库



海峡文艺出版社



世界短篇小说精品文库



主编：柳鸣九 编选：杨义

海峡文艺出版社

(闽) 新登字 05 号

世界短篇小说精品文库

中国卷

柳鸣九 主编

杨 义 编选

*

海峡文艺出版社出版发行

(福州得贵巷 59 号 邮编: 350001)

福建省新华书店经销

福建第二新华印刷厂印刷

(福建省三明市新市中路 70 号 邮编: 365001)

开本 850×1168 毫米 1/32 25.125 印张 4 插页 606.3 千字

1996 年 8 月第 1 版

1996 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1—8000

ISBN 7—80534—891—X

I·786 定价: (平) 33.00
(精) 39.00 元

如发现印装质量问题, 请寄承印厂调换

《世界短篇小说精品文库》

编 委 会

主 编	柳鸣九		
副 主 编	寇晓伟	林正让	林秀平
编 委	(以姓氏笔画为序)		
	朱 虹	朱炯强	吕同六
	许 铎	刘象愚	杨 义
	张振辉	陈九瑛	陈众议
	林正让	林秀平	郅溥浩
	周志宽	柳鸣九	高慧勤
	钱善行	寇晓伟	韩耀成
主编助理	张晓强	周 霞	

总 序

柳鸣九

当我们为短篇小说这一种几乎在任何国家都有的文学体裁形式，建立起一个世界性的文库，并对它作若干历史回顾与概括说明的时候，并不认为有必要为这个文库找出一个共同的最初的源头。在文化研究领域里，一种企图找到始极之源的意向与冲动是屡见不鲜的。然而，任何比较文学的学者要为某种文学形式找出一个发源地，其不明智的程度并不下于一个人类学家企图证明世界上的人类都起源于某一个山洞。

当然，各个民族、各个国家的文学形式与文学题材之间的互相影响是不可否认的。以近代的最早一个短篇小说集、意大利文艺复兴时期的《十日谈》而言，它就曾对其他国家短篇小说的发展产生过很大的影响。即使是在法兰西这一个短篇小说后来高度发展的国家里，《十日谈》也直接助产了它近代的第一个短篇小说集《七日谈》；直到19世纪，《十日谈》的格式、经验与魅力，还促使了小说巨匠巴尔扎克写出不无效颦性的《都兰趣话》，而《十日谈》本身，也是接受了外来影响的结果。它那故事套故事的框架式叙事结构以及有的故事题材，的确都直接来自阿拉伯10世纪到14世纪编写成的故事集《一千零一夜》。至于《一千零一夜》，则又与古代印度文学有关，印度的故事集《五卷书》早在6世纪至8世纪相继译成了中古波斯语、古叙利亚语与阿拉伯语，在

这部故事集里，框架式叙事结构早已存在了，其对阿拉伯文学的影响可想而知。

尽管文学史上有这样一个明显的链式反应的例子，但如果说世界的短篇小说最初就是起源于印度，那就如同说古希腊宙斯的神话故事起源于中国天帝的神话，特洛伊战争的英雄史诗起源于黄帝与蚩尤大战的故事一样悖谬。19世纪以来，文化艺术领域里已形成强大传统的社会历史研究，早就多次证明了决定任何文学艺术形式、内容与风格的最根本的因素，还在于本民族、本时代社会的现实生活土壤之中，外来的影响往往只起诱发剂或催化剂的作用，特别是与文学基本规律有关的文学形式、文学体裁以及创作经验，往往都是一定发展阶段中水到渠成的结果，即使没有外来的影响与旁系的借鉴，终于也会从本土中破绽而出。

世界短篇小说虽无共源，但其产生与发展却有大体相同相似的共律。关于各民族的英雄史诗的产生规律，文学史家们都已经有了定论，对于长、短篇小说产生发展的规律却往往略而不顾或语焉不详。在人们的印象里，短篇小说作为叙述文学的一种形式，似乎不言而喻就是长篇小说的前身与雏形，但是，这里有一个值得人们注意的反证：在法国16世纪，当一部规模宏大、叙述艺术成熟的长篇小说《巨人传》于1534年问世的时候，法国第一部短篇小说集《七日谈》的作者纳瓦尔王后还没有动笔写她的短篇，何况她以后成书的这个集子在叙述艺术经验的丰实与成熟上，显然与《巨人传》不能相比。这个事例足以说明，长篇小说与短篇小说最初的产生与发展，是在两条不同的轨迹上进行。如果说尚能成立的话，那末可以说长篇小说作为大规模散文体叙述文学的形式，是从古老的诗体叙述文学的形式英雄史诗演变而来。而短篇小说则直接从小故事、小笑话而来。前者是民族生存斗争的产物，后者是群体日常现实生活的产物，两者都扎根于本民

族的土壤之中。

这两种最古老的叙述文学的形式，不论是英雄史诗，还是小故事、小笑话，最初都经历过在民间口头流传的漫长年代，往往是在好几世纪之中才逐渐定型而后才成文成书的；即使成文成书之后，也有一个不断修定与编定的过程，而口头流传又要求便于吟唱与讲诵，因此，不论是古老的史诗与古老的小故事、小笑话都是诗体韵文。本来，篇幅短小的小故事、小笑话，比篇幅宏大的史诗应该更易于“制作”，也更易于流传，但文学史上的定型的、成熟的史诗却比定型的、成熟的小故事、小笑话出现得更早。这种矛盾现象似乎难以理解，但其根源却正好是在其两者内容的重与轻、规模的大与小、篇幅的长与短的差异之中。史诗的内容是民族生活中的重大事件，在流传过程中，编订较少受传诵者随意性的干扰，而且因为它们与领主们的业绩有关，游吟传诵者从一个城堡到一个城堡可以传受领主的款待与恩惠，而形成了一个相对“专业化”的媒介群体，并具备吟唱传诵的一定规范与程式，这当然很有助于某一史诗的流传与定型。小故事与小笑话则不同，它产生于市井的笑谈之中、乡村的劳作之余，它也许产生后顷刻间化为一笑，再也无影无踪，也许能不胫而走一段时日再消亡，也许就幸运地传诵下来了，没有像蝼蛄那样朝生暮死，但在流传过程中，传诵者谁都可以随意作若干修改，这些都显然不利于小故事、小笑话的定型与成熟。两个古老的源头有此差异，这就形成了欧洲文学史上成熟的长篇小说先于成熟的短篇小说的现象。

不论史诗还是小故事，都有从吟唱传诵发展到书写成文的过程、从听发展到读的过程。这一发展变化，是后来长篇小说与短篇小说产生的最远的第一个前提条件，由于有了这个最先的变化，自然就有后来的第二变化，即不论是长篇叙述文学还是短篇叙述文学，都摆脱韵文诗体而采用散文，这就更成为了长篇小说与短

篇小说产生的直接前提了。当这一历史性的突破完成以后，在此基础上产生的长篇小说与短篇小说，就汇合成为统一的散文体叙述文学，尽管它们古老的源头与发展过程有所不同。于是，叙述文学中的长篇小说与短篇小说愈来愈只有篇幅上、规模上的差异了，它们各自在叙述艺术上积累的经验与所运用的技巧，往往都成为了双方共同的财富。而对于小说家来说，写长篇小说与写短篇小说，也不过是从事性质相同的、只不过规模不一样的劳作而已。

对世界短篇小说的发展而言，欧洲的文艺复兴无疑是一块里程碑。如果文艺复兴时期以前是世界短篇小说的史前时代的话，那末从文艺复兴起，短篇小说开始了自己真正的历史。那末，在世界短篇小说真正的发展史中，究竟有哪些“共律”和基本特点呢？

在短篇小说的史前时代，古代东方的影响显然是巨大的，说古代东方是当时的中心，处于领先地位，实不为过。但欧洲文艺复兴却是人类文化的一个真正伟大的转折，它对世界短篇小说发展的影响，可以说是划时代的。在这个时期，先后不久，在意大利与英国，相继出现两部短篇小说的杰作。薄伽丘的《十日谈》（1348—1353）与乔叟的《坎特伯雷故事集》（1387—1400），它们生动活泼的人文主义内容与现实主义的叙述艺术，开一代新风，构成了近代世界短篇小说的开篇。而后，这个开篇又被16世纪法国纳瓦尔王后的故事集《七日谈》（1559）与西班牙塞万提斯的短篇小说集《训诫小说》（1613）所补充、所加强，而谱写成了真正光辉的第一章。在接踵而来的17、18世纪，欧洲各国，特别是法国的作家，又继续为世界短篇小说提供成熟的艺术经验。拉法那特夫人以文学史上少见的艺术早熟开心理小说的先河，伏尔泰等启蒙作家的短篇哲理小说则使寓言故事这种古老的文学形式具有了崭新的生命。19世纪是欧美文学辉煌发展的世纪，也是世

界短篇小说的主要实绩真正奠定了完成的时期，不仅欧洲大陆那些杰出的作家、划时代的巨匠、大师在制作长篇巨著的同时，也献出了大量短篇小说的精品，而且，美国这个新兴国家的文学生力军也进入了这个创造的行列。到了20世纪，欧美的短篇小说更是呈现出了五光十色、丰富多采的繁荣局面。不可否认，从文艺复兴以后，欧美的短篇小说在整个世界短篇小说领域中，占有了巨大的比重，产生了巨大的影响。至今，当人们谈论世界短篇小说的时候，在一定程度上，往往较多地是指欧美的短篇小说而言。

与欧美短篇小说发展比较起来，东方已经丧失了史前时代的优势。印度、阿拉伯与日本的近代短篇小说到19世纪才初见端倪，而中国近代短篇小说，由于新文化运动姗姗来迟，直到20世纪才出现了新局面。因此，如果说世界近代短篇小说也有中心的话，那就应该说主要是在欧洲大陆；而在欧洲大陆中，法国与英国无疑又是两个更占优势的小说大国。这就是世界近代短篇小说的地缘概况。这样一个地缘图，是不以人的主观愿望为转移的，也是任何意识形态所难以更改的。我们这个《世界短篇小说精品文库》的篇幅分配，不能不反映这一客观的文学现实。

尽管世界短篇小说经历了光辉的历史，构成了一个丰富的文学宝库，但我们在这里没有必要把它的重要性强调到不适当的高度，应该承认，短篇小说并不是一个独立的部类，它只是叙述文学中的一个分支，而且在文学史上还不是叙述文学中最为重要的分支。在整个文学史的发展历史中，曾经有过很多次文学思潮的起伏与更迭，有过很多种文学流派的竞争与撞击。这些重大的历史事件与变化，往往都是以某种文学部类或文学形式为其搬演的舞台与场地。诗歌、戏剧、长篇小说，都曾是这种舞台与场地，而短篇小说则从来没有过这样的际遇。在一定程度上，短篇小说往往被视为叙述文学中长篇小说的“老弟”，从事短篇小说写作似乎

往往只是长篇小说作家的一种“副业”。

不过，另一方面又应当看到，在所有的文学部类或文学形式中，短篇小说都居于较便于兼容并蓄的地位。不论是以哪个文学部类为搬演的新思潮与新流派、新观念、新技巧，均可使短篇小说的创作深受其惠。这是因为短篇小说作为一种方便灵活的叙述文学形式，比诗歌、戏剧、长篇小说更能全方位地、有效地适应各种不同的艺术营养，正如小块的试验田可以进行任何农作物的种植，小白鼠可用于任何种科学的实验一样。因此，我们就能看到，世界短篇小说正是在世界文学整体的发展中不断精进的，文学史上各文学部类中发生的那些重要的思潮、主义、方法、流派，从现实主义、浪漫主义，到自然主义、象征主义，再到表现主义、意识流、荒诞文学、存在主义、“新小说”等等，无不在世界短篇小说中有所表现，有所运用。可以说，世界短篇小说的文库是容纳了人类文学各类观念方法、流派风格、各种技艺经验的最为丰富的艺术宝库。在这里，任何的法门都有，任何的技艺都齐备，小说家可以自由采取任何一种方法，使用任何一套笔墨；在这里，任何文学种类所能表现的一切，作家皆无所不能加以描叙。大至广宇，小至显微，明至有形，暗至幽深；它既可以理所当然如叙述文学本分那样进行描述，或以显形的叙述上帝方式，或以隐形的叙述上帝方式，也可以像戏剧文学那样进行对白搬演，还可以像散文一样散淡而有韵味，或者像诗一样浓烈并富于抒情。总之，时至今日，短篇小说就其功能已经是无所不能，无所不可了，“十八般兵器”均已齐备，就看各家功力之深厚，技艺之精良了。这就是世界短篇小说领域所已经显示出来的艺术功能状况。在这个意义上，我们这个精品文库，是对小说艺术的一次总汇与展示。

对于短篇小说来说，还有一个重要的问题需要说明，即篇幅规模问题。顾名思义，短篇小说的特点在于其“短”，然而，这

“短”既简单又不简单。它的边缘是模糊的，其界线至今仍难确定；它与其说是一个绝对的度量衡标准，不如说是一种历史的相对的尺寸，也就是说，短篇小说之“短”，在不同的历史阶段是有不同的。史前时代的小故事、小笑话，基本上都是较短的。《五卷书》中的故事，相当于今天的小短篇，《一千零一夜》很多则近乎今天的微型小说，至于《列那狐故事》就甚至比微型小说都要短了。当故事由讲与传诵发展为写与出版，由韵文发展为散文这一历史性变化已经完成以后，近代短篇小说就逐渐完全摆脱“讲”的痕迹，而愈来愈按“写”的规律行事，而“写”首先就要服从出版成书的目的，这样篇幅也就愈来愈长了。文艺复兴时期产生的第一批短篇小说在形式上还采取“讲故事”的形式，篇幅一般都比较短，此后几个世纪产生的短篇小说，按今天的规格来衡量，都已经达到了大短篇、小中篇的篇幅规模。近代第一篇心理小说《克莱芙王妃》，在当时的小说中完全要算是一个短篇小说，但在今天来看，却是近乎小长篇小说的大中篇小说了；巴尔扎克《人间喜剧》中与长篇小说相对而言的短篇小说，在今天看来，也都是中篇小说的规模。

到了19世纪下半叶，事情有了某种变化，经常发表小说作品的文化消遣性报刊杂志的出现，客观上对短篇小说的规模起了某种程度的律定作用。从那时以后，短篇小说的篇幅，基本上就建立在适于报刊杂志发表的要求与小说作品相当充分的叙事规模之间的平衡上。莫泊桑的短篇小说，就是这种文化条件发展的典型结果。我们今天对短篇小说规模篇幅的概念与标准，就是由此而来；我们对短篇小说、中篇小说的划分依据，也是由此而来。即使如此，在今天，短篇小说与中篇小说的边缘仍是不明确的，两者之间的界限也只是相对的。

上面这一历史发展不容小视，它不仅使较严格意义上的短篇

小说的篇幅有了大体的限定，而且促使短篇小说更成为一种特别讲究精炼艺术的文学形式、一种必须以精品意识为至上的文学形式。任何文学形式都以精品艺术为追求的理念，短篇小说尤其如此。在长篇小说中，个别的败笔也许不至于妨碍一部作品在大体上成为杰作，但任何一小点平庸、芜杂、拖沓、画蛇添足，却足以毁了一个短篇小说。因此，从19世纪下半期以来，短篇小说艺术有了精益求精的发展，它已经成为了一种相对独立的美学范畴，它要求构设的精巧，描述的精彩，用词选句的精当，意趣的精妙。总之，短篇小说的创作艺术已经成为真正意义上的精品学问。莫泊桑、都德、契诃夫等，就是这门学问的大师。时至今日，世界短篇小说艺术已发展到了很高的水平，世界短篇小说的创作成果已经构成了一个琳琅满目、美不胜收的巨大的宝库。

我们这个《世界短篇小说精品文库》的整体建构，正是基于以上的一些理解。我们从各国短篇小说的地缘实际出发，进行编选，不求各国篇幅的平均分配，力图使“文库”成为世界短篇小说精品的一张合理的分布图；我们从世界短篇小说的历史发展实际出发，从世界短篇小说篇幅规模的相对性出发，尽可能将各时代的代表作选入，并不求篇幅上的明确界定，力图使“文库”成为世界短篇小说历史发展的一个缩影；我们深感短篇小说创作的艺术真谛在于一个“精”字，在编选中不看作家名气的大小，不以题材是否重大、思想道德意义与意识形态属何性质为取舍标准，只以精品意识为上，唯艺术精品是选，力图使“文库”成为一个真正意义上的短篇小说艺术博展馆。

我们的编选是否达到了预定的意图、预期的目的？尚待读者的批评指点。

1995年4月16日

编 选 者 序

——中国二千年短篇小说的文化风貌 和叙事谋略

杨 义

—

中国是世界上具有最漫长的小说发展历史的国度。如果我们相信最早记载“小说”这个目录学术语的《汉书·艺文志》，那么小说的发端就得上推到战国时期。

不少人已经相信，战国末年的著作《吕氏春秋》的“本味篇”，包含着中国最早的小说书《伊尹说》的某些片断。它说有个部族的女子在采桑的时候，发现桑树的空洞里有个婴儿，查一查他的来源，才知道他的母亲居住在伊水河边，梦见神人说：“看见石臼出水，就赶快往东跑，不要回头看。”第二天果然石臼出水了，她一口气往东跑了十里路，回头一看，家乡被水淹没，自己也化为空桑，空桑里的婴儿就是伊尹。这个故事和老一代中国乡民禁忌谈论生育，说小孩是从树洞里抱养的，如出一辙。其后商汤王把伊尹当做这个部族女子的陪嫁接过来了，伊尹就用烹调美味的道理，使商汤王认识到治理国家和配料调味，掌握火候，捕捉阴阳变化的道理相通。这一点也令人联想到中国人把治理国家，比拟为

“调和鼎鼐”。只要这么一联想，一篇在中国古时候既联系着民族心理原型，又联系着所谓“圣君贤相”的小说，已经流传了二千余年。

“小说”一词的“小”字，意味着除了道理小之外，就是篇幅小。这和本书选用的短篇小说有着某种直接的关系。“说”字在中国古语义学中，含义丰富，说明古人选用这个字来组词，想必是费尽心机了。“说”有解说的意思，隐含着通俗性，不用多说。“说”又有讲故事的意思，这从《韩非子》的“说林”篇、刘向的《说苑》这些先秦到汉代的作品多讲故事，大概也可以体验到其间的含义了。“说”在古汉语中与“悦”字相通，也就暗示着娱乐性。清代段玉裁的《说文解字注》解释“说”字，认为“说释者，开解之意，故为喜悦”。他显然联想到《诗经》的句子：“既见君子，庶几说懌。”可见古人选用“小说”二字组词，实在是于浅白处隐藏着深刻的用心，它已经相当全面地隐括了这种文体的基本特征：故事性，通俗性，以及娱乐性。我们不应由于这个术语见惯不怪，而忽视古人造词的苦心。

“小说”一名之立，深刻地影响了中国文人的文学态度和写作方式。《汉书·艺文志》把“小说家”列入“诸子略”的末尾，认为“诸子十家，其可观者九家而已”，把小说排除在可观者之外。但它在专门讲小说家的时候，却引用《论语》中的话，认为“虽小道，必有可观者焉”，这就以自相矛盾的修辞方式，把小说置于可观和不可观之间。

中国人自公元一世纪的东汉初年，“小说”进入史书目录学，经过六朝、唐、宋的一千年，写的小说可谓汗牛充栋，但是没有几个人直接在自己的作品上贴上小说的标签的。可见虽然有不少小说作者对他的写作津津有味，甚至乐此不疲，但他们还是觉得把书名取为“记”、“志”、“传”、“录”一类近乎史书或子书的名

目，更为典雅，更为冠冕堂皇。还有些极端的例子，他们沾染了小说的风流笔墨和出格幻想，便被讥为品格“佻荡无检”，文笔“浮艳少理致”，如唐朝的张文成；甚至如明朝的李昌祺，为学也参加过《永乐大典》的修撰，为官也有过“廉洁宽厚”的政声，但是只因写了一部传奇小说，为乡人所短，身后竟不得入地方先贤祠。致使从六朝到明清时代，都有一些相当杰出的小说作者的姓名和身世颇费考证的现象。像唐朝士人拿着传奇小说作为仕途敲门砖的事，在中国历史上是只有唐人才有如此风度创造出来的风流韵事。可以说，一部中国古代小说史，乃是一部正统文坛歧视眼光下的审美生命追求史，它作为一部心灵史的格调是非常悲壮的。

真所谓“祸兮福之所倚，福兮祸之所伏”，文体发展史也是贯穿着这种天地之道的。明朝的胡应麟是有点抬举小说的，他把小说分为志怪、传奇、杂录、丛谈、辨订、箴规六类，拓展了小说的门类。清朝《四库全书》的编纂官纪昀则想给小说正本清源，把小说厘定为三类：叙述杂事，记录异闻，缀辑琐语——这又是从小说的题材和表述形式着眼。小说实在是太缺乏身分了，它在历代目录学家的手中抻长缩短，一些真正的小说隔在门外，另一些芜杂的笔墨被收罗进来。小说文体在中国古代，具有很大程度的边缘性和不稳定性。

那么，这种边缘性和不稳定性对于小说，到底是祸还是福？实在一言难尽。在表面的和暂时的效应上，它是祸，因为文坛的许多头面人物对它投以冷眼，也没足够的风光吸引春风得意的作者群。但是，祸中包含着深刻意义上的福。一批批不入俗套的文学天才，以及穷愁落魄、胸有积愤、又想追求生命的发泄和实现的逸才，甚至一些惊世骇俗的怪才，纷纷在这里一试身手。而且在这个少有稳定规矩的文学边缘地带，他们尽可以大胆地发挥个性

和才能，充分吸取诗词、戏曲、民间技艺、历史典籍、哲人妙论以及宗教信仰诸多方面的养分，使这种文体充满活力，充满野性，充满“文备众体”的广阔的表现能力和丰富的艺术魅力。

小说是中国古代文人为猎奇谈异、劝诫警世和发愤遣愁而创设，它往往以游戏笔墨相当自由地发挥着作者的才情和生命。相对于读古代圣贤书而言，读小说应该别具只眼。

二

小说虽然发端于战国，但它在汉代较多地附庸于史书，那时所出现的杂史杂传小说多是中长篇，比如《燕丹子》、《越绝书》、《吴越春秋》，以及《汉武故事》。到了魏晋南北朝，文体相对自由，脱离史书而依附于志怪书、诸子书，形制短小，多篇成集。可以说，这是一个短篇小说开始发达的时代，给中国古代短篇小说的发展拓展了一个清简而幽邃的境界。

刘义庆的《世说新语》，是一部短篇集，甚至可以称为微型小说集。它开拓了一个记录名人轶闻的模式，后世效尤者甚多。它往往只写一句妙语，一个畸行，一番人物评点，一则趣闻轶事，不求故事的完整，但求旨趣的清雅飘逸，以短小的语言体制呼应着当时的玄学风。《床头捉刀人》一篇，短短的七十个字，却写得潇洒自如，峰回路转，令人难忘。曹操要见匈奴使者，担心自己形貌不扬而镇不住对方，就让仪表堂堂的崔季珪当做替身，自己提刀站在他的坐榻旁边。事情的叙述是再简练不过了，但它如果只写到这里为止，也就徒有形相而没有味道。味道出在文笔的曲折，或叙事的转向上。叙事者远远地投出一支笔，写匈奴使者的反应。派出的间谍问其印象，匈奴使者回答：“魏王（曹操）仪表很美，但是坐榻旁那个提刀人，才是真正的英雄。”这一笔，就使曹操借

替身遮丑的苦心落了空，散发着淡淡的幽默感。最后以曹操追杀使者作结，在一个类乎游戏的故事上加了一个血腥的结尾，从而把不容他人窥破阴谋的奸雄心态写得力透纸背了。这篇微型小说的妙处，在善于写事后之事，从而发掘出事外之味。

魏晋南北朝志怪类的短篇小说，上承《山海经》的神话思维，下接方士或信仰方书的文人的怪异想象，呈现着不同程度的神话传说、民间信仰和宗教思潮的多重渗透状态。简而言之，就是它反映了从神话到“仙话”的转换过程。它的审美意味也许不及唐宋以后的作品那么浓郁，但它的文化含量可能比唐宋以后的作品还要深厚。我们读魏晋南北朝的志怪书，往往感到它不是在“做”文章，却感觉到它的某些思维方式简直在趋向民族心理的原型。我们读《搜神记》，惊异于《三王墓》那种剑的精神，那种“与汝偕亡”的复仇意志；读《韩凭妻》，又惊异于那种生死不渝的爱情，那种人与树木禽鸟相通的生命体验。这都不能说是宗教思潮所致，而是深刻地汲取了民间精魂。

尤其是那篇不甚为人注意的《女化蚕》。一位妙龄女子思念远征在外的父亲，和家里的公马开个玩笑：“你能够为我把父亲接回来，我就嫁给你。”这个玩笑竟然感通了人与畜，公马绝缰远去寻父，悲鸣不已，使父亲感到奇怪，骑着马回家了。这匹公马也确实奇怪，它对着丰美的饲料竟然绝食了。父亲问明原由，“恐辱家门”，就把它射死剥皮。这里讲的是魏晋南北朝的门阀婚姻制度，人不能下嫁“畜生”吗？你可以如此猜测，却又似乎不是。少女和邻女玩耍，蹬着马皮说：“你这畜生，还想娶人来当媳妇？招来屠宰剥皮，又何苦来呢？”更奇怪的事情发生了：马皮立起来，把少女卷走，几天后才发现，马皮少女已化为一体，已化为一条其大无比的蚕在桑树上织成巨茧了。实际上，这是以人畜之恋，写民间的蚕神崇拜，作品开头交代“旧说”，“太古之时”，后面又一