

古代白話短篇小說選集

何滿子選注



古代白話短篇小說選集

何滿子 選注

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 號)

華書店上海發行所發行 上海新華印刷廠印刷

開本 787×1092 1/32 印張 19.125 字數 423,000

1983 年 9 月第 1 版 1983 年 9 月第 1 次印刷

印數: 1—187,000

統一書號: 10186·397 定價(六): 1.60 元

一、《楊思溫燕山逢故人》木刻插圖



(採自明天許齋刻本)

Gom94/19.

二、「兩拍」編者凌濛初手跡

足明異世說而此世說也合而兩傷離
而並美脫胎於陽九而於元美猶
忠臣亦可也

吳興凌學士凌濛初初成父書



（採自明刊本《世說新語鼓吹》手寫自序）

三、《清平山堂話本》書影

不同大字記

入話

哭食少添些醋

不是去處休去

要人知重勤學

怕人知事莫做

話說宋仁宗朝慶曆年間去這東京汴梁城離城二十里有箇村喚做老兒村村裡有箇農庄人家弟兄二人姓劉哥哥名劉添祥年四十歲妻已故兄弟名劉添瑞年三十五歲妻田氏年三十歲生得一個孩兒呼名安住年三歲弟兄專靠耕田種地度日其年因為旱澇不收一日添瑞向哥哥道看這田禾不收如何過日不若我們搬去睦州高平縣下馬村投奔我姨夫張學究處

(明嘉靖間洪楸刊本)

四、繆荃孫刻《京本通俗小說》書影

京本通俗小說第十一卷

菩薩蠻

利名門路兩无憑 百步風前短焰灯

只恐爲便人不了 爲便人了尽输便

姑說大宋高宗紹興年間温州府樂清縣有一秀才姓陳名義字可常年方二十四歲生以廩田清秀且是聰明无才不獲无史不通紹興年間三宰不第就于瑞安府衆安橋命鋪筭着本身造化那先生言命有華蓋却无灾星只好出家陳秀才自小听得母亲說生下它時夢見一

(自稱影元寫本,近人斷係偽品)

前言

一 叙例

先交代一下這個選集的編選原則和體例。

古代白話短篇小說的編選，和其他體裁的作品不同。詩、詞、文、賦等作品，作者大都是有名主名的；那些沒有主名的作品，也大都經過歷來的編者和選家按照時代和流派做過整集歸類的工作，現在編選起來有成規可循，取去之間便於照顧各家，求得平衡。白話短篇小說則從宋元話本到明代擬話本，除了稍後的各家專集如《西湖二集》以及明末清初的一些集子，知道誰是作者——大部分也只能知道作者所署的化名——以外，都不能確定主名；所以就無法以作家為單位，從而也不便以現存的編集為根據，按比例地選擇作品。從現存的所有短篇小說集中各選若干篇編成一個選集的办法，未必是合適的。因此，這個選集就不求將現存的小說集全部選到。目前能够看到的不少集子中的作品都沒有選，有的集子選取的比例也較少。例如，《西湖二集》、《照世杯》、《鼓掌絕塵》、《歡喜冤家》、《清夜鐘》、《無聲戲》等十來個集子就一篇也沒有選，素負盛名的《二刻拍案驚奇》只選了一篇。這裏選擇的標準是：第一，多選描寫作者的當代生活

的小說；寫歷史故事的，只選了《王安石三難蘇學士》等極少幾篇，以備一格。寫現實，一般說總要比以歷史爲題材更有意義。而晚明的擬話本，特別是清初的小說，大都是寫歷史故事的，不少還是古代小說如唐宋人傳奇的演義。這就是《西湖二集》這些集子中的小說不入選的主要原因。至於現在選入的《合影樓》，雖然名義上是寫元代故事，其實只是一個幌子，李漁實際上是寫他的當代生活。其次，儘量使所選的作品能反映生活的各個方面，上自宮廷，下至細民，乃至黑社會的生活都接觸到；政治、經濟、倫理、道德、愛情、婚姻等各種問題都能涉及。集合這些作品，可以儘可能全面地構成一幅封建社會的風俗畫。復次，給那些羣衆較熟悉，社會影響較廣的故事以較多的篇幅。例如，描寫妓女和妓院生活的作品就選了三篇。本來，從上述反映生活面這一標準來說，是不必選得這樣多的；而且，其中如《玉堂春落難逢夫》一篇，從藝術上說也不能算上乘之作。選入的原因，就是因爲這幾篇經過舞臺上的長期搬演，在羣衆中具有較廣泛的影響。最後，當然要求入選的作品在藝術上是比較成功的，或者是有其特色的。同時，又避免選入夾有庸俗的、迂腐的、色情描寫的作品。有些著名的小說，就是因爲這個緣故才決定放棄。不用說，限於篇幅，不可能將好作品包羅盡淨；而且限於編選者的鑑賞水平，所選的也未必完全恰當。

編選時，蒐集了解放以後印行的各種本子，也參對了較早的或公認爲較好的版本。由於舊

時刻書家和書商對小說的刻印不像對其他典籍那樣重視，據以刻印的底本也未見得精確，所以各本間詞句的異同，文字的訛奪着實不少；加上彌望皆是俗字、代字、別字，如果要一一出校，簡直是不可能的，只能在各本間擇善而從，改正了一些顯然的錯誤；同音借代字除了有礙於理解的在注釋中擇要說明以外，其他一律不予出校。在這方面，三十年代以迄解放後的許多專家所編校過的各種版本，給編選者提供了很多方便，應該向他們表示謝意。

在注釋上，解放後也有不少專家做出了貢獻，給本書的注釋提供了許多線索和借鑑之處，也應該在此致謝。本書的注釋側重於釋事，如名物制度、典故、歷史人物之類；釋詞則側重於現已不流行的俗語。注釋時儘可能地找到出處，但是大多數俗語和諺語，探源實屬不易。加以編者識見儉隘，注釋中的缺點錯誤肯定不少。注釋一般只注該詞語出現的第一次，以後如重複出現，就不再加注，除非對文義的理解比較重要的詞句，才注明見前某篇的注釋，庶省篇幅。

每篇小說前的評解，是編者在校點注釋過程中，在較仔細地讀過了一遍以後的感想。也算愚者的一得之見吧。把它們提供出來，不過是表明世界上有一個人，對這篇小說有這樣一種看法而已。要之，所有這本選集的選目、注釋和評解，都希望得到讀者和專家的指正。

二 叙源

生活是藝術的源泉。現實生活不僅決定作家的認識和取材，而且也影響着作家的表現方法。

和歐洲中世紀的羅曼斯是那時代的行吟詩人所吟唱的故事的紀錄一樣，我國最早的白話小說，是宋元說話人的底本，或則是提供給說話人演唱的書會才人的腳本。對於以賣藝爲生的說話人，這些小說不僅是精神生產品，而且直接具有商品的性質。封建士大夫從事詩、文、詞、曲、筆記、傳奇等等文學創作，絕大部分不是出於謀生的需要，在他們，抒寫性情是第一位的，他們很少或者簡直可以不考慮讀者的要求。但持以換取生活資料的說話藝術，它的作者首先必須考慮到他們的生產對象的消費者，必須招徠買主，即吸引他們的聽衆。他不但要使故事首尾畢具、條理分明，脈絡清楚，而且要曲折離奇，娓娓動聽，引人入勝。訴之於聽覺的演唱文學不可能像訴之於視覺的、可以覆按的文學那樣容許頭緒紛煩，容許較多的暗示，容許刪略生活過程和移置事件的先後以待讀者自己用想像去補足、去推演、去理清頭緒。凡此種種，都影響古代白話小說的內容和表現方法。不僅影響當代，而且影響後世。因爲這種積漸而成的美學上的格局勢必影響人民的審美習慣，正如馬克思所論證的，生產不僅爲主體生產着對象，而且

也爲對象生產着主體。藝術對象也和其他任何生產物一樣，創造着有藝術感情和審美能力的羣衆；適合人們的欣賞趣味的音樂也訓練了聽音樂的耳朵。到現在爲止，我國有一部分讀者，仍然喜歡、甚或只習慣於古代小說的表現方法，就是因爲他們的審美能力是由傳統的欣賞習慣陶冶出來的。所謂喜聞樂見，所謂民族形式，大概不外乎是指這種長期積漸而成的審美習慣。西方讀者也常有這種不習慣東方藝術的情況。

不像正統的詩、詞、文、賦以及古代文言小說那樣以知識分子爲讀者對象，說話人的話本是提供給市民欣賞的藝術，因此，它的取材，主要是市民所熟悉、所感興趣的生活。即使以上層社會的生活爲題材，那敘述故事、評價事物的視角，依然是市民的視角。一個極堪注意的現象是，宋人的話本，從現在尚在流傳的幾種看來，都是以宋代的現實生活爲題材的，幾乎很少演述歷史故事。這一方面，可以理解爲小說和講史的分工；另一方面，顯然也是因爲故事的聽衆是市民，選擇他們耳目所及、所熟悉、所能理解的生活，更易於表達市民的愛憎，因而也更易爲他們所接受。不僅演述的是當代生活，而且事件所發生的地點，絕大部分是汴梁和臨安，這也是現存宋人話本的一個很惹眼的特點。這兩個城市正是北宋和南宋的都城，是政治、經濟的中心，社會矛盾的集中點，有豐富的生活可以取資；同時又是說話人薈萃之區。將羣衆十分密邇的當地生活中富有戲劇性的事件進行藝術創造，自然更能吸引聽衆；其中當然也有擷取唐人傳奇

的故事加以改編的作品，但從現實生活中捕捉題材，終是當時的主流。這結果，就使初期的話本成了市民的藝術，直接反映現實生活的藝術。由於說話藝人的低下的社會地位，由於聽衆大部分也都是社會地位不高的中下層人民，因此不論小說的創造者自己是否有意要表述聽衆的感情，對現實生活的理解和評價都必須而且一定會反映中下層市民羣衆的觀點。早期話本藝術的所以具有較積極的認識價值，原因也在這裏。

因此，早期的白話短篇小說不僅是時代生活的產物，而且它的體現時代思潮的性質也是極爲顯然的。這個選集的前五篇宋元話本，大致可以印證上述的情況。

關於宋人說話藝術的情況以及小說的家數之類，宋人孟元老의《東京夢華錄》、灌園耐得翁의《都城紀勝》、吳自牧의《夢梁錄》、周密의《武林舊事》、羅燁의《醉翁談錄》等都有記載，近人根據這些記載已經有不少攷證和研究，這裏不再贅述。

元明兩代對於說話藝術的情況極少記載，大概由於雜劇的崛起，以文字爲生涯的元朝文人大都寫劇本去了，說話和話本藝術開始衰落下來，以後到了明代，又轉而爲被文人創作的白話小說所接替，即魯迅所說的「擬話本」。

擬話本雖然仍然保持着說話人講述的形式，但精神上已發生了很大的改變，最顯著的是由訴之於聽覺轉而爲訴之於視覺，即成了供人閱讀的小說。這一轉變，使擬話本所保存下來的初

期話本的格局，顯得有些程式化。例如，早期話本開端之有「入話」——或稱「笑耍頭回」、「得勝頭回」，這兩種稱謂更能表達它的性能——，是由於說話人在觀眾尚未滿場以前作為正式故事開始以前的「墊場」之用的，並非小說的非要不可的有機部分。雖然，好的「入話」可以起或比或興、或對照或關聯的作用，可以和正式故事的情節烘托迴護，構成一個藝術的整體。但它的目的究竟不在於此，而在於這種藝術商品出售時的實際需要。擬作的話本既不具備這種需要，就完全成了大故事前面的一個小故事。「入話」的份量如果重了，就會喧賓奪主，分散讀者對正文的注意力，破壞作品的統一，不如另寫一篇；份量輕了，又不能構成一個完整的形象；左右不討好，徒然成了一種例行公事。聰明的作者，把「入話」壓縮成三四百字的引子，作為歷史背景的說明，如《杜十娘怒沉百寶箱》那樣，雖然在結構上不顯得過分生硬，但從藝術效果上說，仍是可有可無的東西。它不是來自作家所表現的生活的本源，而是出於對傳統的藝術格式的因襲。

明代和清初的白話短篇小說作家們的藝術感興，當然是由當代的生活所激發起來的；但是，很大一部分作品，却不是從現實生活取材；歷史故事、魏晉人的小說和唐人傳奇，成了他們靈感的泉源。這些舊有的故事一旦衍演為短篇小說，不用說已滲入了作家的時代生活的內容，然而無論如何，它們的現實性是有限度的，最多不過是以明清人的認識來解說古代的生活而已；較之再現當代的生活，所賦予作品的認識價值，同時即是它的藝術價值，要差得多。二十

世紀的作家寫屈原、寫信陵君、寫漢高祖、寫王昭君等等，不管你有多大本領，總不如寫阿Q、閻土、寫華威先生、寫郭素娥等等那樣能再現出生活的真實，而藝術價值如果離開了對於時代的認識價值的提供，至多也只具有一點啓發性、諷諭性的效果；在藝術創造上，只能是第二義的。魯迅一再說他的《故事新編》僅是「遊戲之作」，固然是偉大作家的自謙之詞，同時也確是他對這一類以歷史爲題材的作品的由衷的自我評斷。

繪寫歷史，總歸要隔一層，比起早期話本《楊思溫燕山逢故人》裏對流離於宋金民族戰爭中的人民的苦難的描寫來，明朝人寫的《賣油郎獨占花魁》前半部分敘述男女主角在同一歷史條件下的流離生活，就遠遠遜色。後一篇就不能像前一篇那樣令人感受到那個時代的氣氛——只有處身於那個時代的人才能傳達出來的現實生活的精神。反之，明朝人描寫當代生活的小說，就比取材於前朝的真切動人得多。如《沈小霞相會出師表》、《轉運漢遇巧洞庭紅》、《王本立千里尋父》等篇的作者，都不能算是高手；比起當時的傑作如《杜十娘怒沉百寶箱》來，自然不如；但他們也多少能點染出他們那時代的生活面貌，他們的作品就多少是屬於時代的聲音。僅就這一點說，就要比充斥於同時代的那些演述歷史故事的小說要可貴得多。大部分明人擬話本之所以趕不上宋元話本，主要的原因，就在於直接汲取於生活還是間接地從書本中汲取被紀錄的生活之間的區別。

三 叙流

中國白話小說興起於宋代，是當時社會生活的藝術反映，是那個時代思潮下的文學現象的一個分野；但它絕不是突然地憑空發生的，它是蘊蓄涵泳已久的一種歷史的產物，有它的流脈。

作為口傳文學的演講故事，當然是古已有之的。發展而為聚眾演講故事，即「說話」，並以說話為職業或準職業，至少在唐代已經通行。敦煌石窟中所保存下來的演述佛經故事的變文，近世學人都認為是說話的最早形式。在演說佛經故事的同時，也開始了講述世俗故事的變文，這也是現存的敦煌卷子所證實了的。唐代有些僧侶，即使在講佛經故事時，也常常大量地加入人間生活的故事，如唐趙璘《因話錄》卷四所載：

有文淑（《通鑑》作「文淑」）僧者，公為聚眾譚說，假託經論，所言無非淫穢鄙褻之事。不逞之徒，轉相鼓扇扶樹。愚夫冶婦，樂聞其說，聽者填咽……

市井間也有說話的。詩人元稹、白居易等聽說「一枝花」話（《元氏長慶集·酬翰林白學士代書一百韻》「光陰聽話移」一句自注），是人們所熟知的事。這「一枝花」故事，就已經完全具有短篇小說規模的故事了，這可由白居易弟弟白行簡據這個說話寫成的傳奇《李娃傳》作證。如

果容許「大膽設想」，當時也可能有類似變文這樣的底本，即話本，可惜沒有傳下來。或者這「一枝花」底本，稱爲「一枝花變」也說不定。因爲當時小說形式的說話，寫成文字的，據記載大都稱「變」。敦煌的《舜子至孝變文》、《孝子董永變文》不消說；就是文人創作的，也以「變」命名。如王定保《唐摭言》卷十載：

皇甫松著《醉鄉日月》三卷，自敘之矣。或曰：松，丞相奇章（牛僧孺）公表甥，然公不薦，因襄陽大水，遂爲《大水變》，極言誹謗。

但稱做什麼無關宏旨，唐代已有說話並有某種形式的底本，大概是不成問題的。再容許「大膽設想」一下，則唐人的有些傳奇，很可能就是從說話聽來的，上述的《一枝花》話變成《李娃傳》就已透露了這個消息。根據詩歌、雜劇之受民歌、諸宮調之類的影响的公例，唐人傳奇的成爲一種正式具有短篇小說的規模的文體而出現的事實，未必不和俗講之通行有關。由民間而士大夫，再由士大夫而民間，文學現象中總是這樣相互推演的。宋人話本的興起，除了唐代俗講的繼承以外，同樣也不能無視唐人傳奇、推而上之是晉宋以來的文言小說這一流派的影响。

話本，即白話短篇小說之受傳奇，即文言短篇小說的影響，是很明顯的。有些話本就是唐人傳奇的改編。如《李娃傳》，據羅燁《醉翁談錄》癸集所著錄，便有《李亞仙不負鄭元和》話本（或許唐人《一枝花》話原來就有底本，流傳而爲《李亞仙》也難說）；《清平山堂話本》中的《藍橋

記》，就是裴劍《傳奇》中的《裴航》故事。至於明人的擬話本，更大量地採用唐人傳奇，如《醒世恆言》中的《獨孤生歸途鬧夢》之本白行簡的《三夢記》，《薛錄事魚服證仙》和《古今小說》中的《張古老種瓜娶文女》之出於李復言的《續幽怪錄》等等，這樣的例子數得出幾十個來。早期話本的家數和故事分類，如靈怪、烟粉、傳奇、妖術、神仙……等，也只是唐人傳奇的內容。白話短篇小說的話本，是文言短篇小說傳奇的血緣繼承者。

此外，白話短篇小說當然也從士大夫的詩、詞、文、賦和民間的各類文藝體裁汲取營養；而到了後期的擬話本，從內容到語言，取資於士大夫的詩文的現象更爲顯著。不少擬話本的思想迂腐，形象乾癟，未始不與過多的掉書袋有關。

發展到最後，當士大夫的虛偽陳腐的禮教思想，脫離了生動活潑的人民語言的千篇一律的腔調充斥於作品中時，白話短篇小說就走上了它的末路。到清代以後，白話短篇小說終於又讓位於給了以蒲松齡爲代表的文言小說，直到新文學運動興起，這才有了新型的現代短篇小說。但這時，文學史已經翻開了另外的一頁。

何滿子 一九八一年四月