

傅承洲 著

# 明清文人话本研究

博  
文雅文丛  
文 雅



# 明清文人话本研究



人民文学出版社

**图书在版编目(CIP)数据**

明清文人话本研究/傅承洲著. —北京:人民文学出版社,2008

(博雅文丛)

ISBN 978-7-02-006815-9

I. 明… II. 傅… III. 话本小说-文学研究-中国-明清时代 IV. I207.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 121103 号

责任编辑:徐文凯

装帧设计:何 婷

责任印制:王景林

**明清文人话本研究**

傅承洲 著

---

人 民 文 学 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

北京新魏印刷厂印刷 新华书店经销

字数 243 千字 开本 850×1168 毫米 1/32 印张 10.5 插页 2

2009 年 2 月北京第 1 版 2009 年 2 月第 1 次印刷

印数 1—2000

ISBN 978-7-02-006815-9 定价 25.00 元

---

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

## 序

郁贤皓

傅承洲教授的学术著作《明清文人话本研究》即将付梓，嘱我写一篇《序》。此著是他在博士学位论文的基础上发展而成，作为他的博士生导师，我自然是义不容辞。但我深感惭愧的是：对于元明清文学，本来我涉猎很少，谈不上有什么研究。当时真正指导承洲君博士学位论文的是谈凤梁教授。按理此序由谈教授来写更为恰当。不幸的是，早在1998年2月谈凤梁教授因病逝世，所以这个任务只能由我担当了。

对于我为何招收元明清文学研究方向的博士生，此事说来话长。南京师范大学中国古代文学，早在1981年即由国务院学位办批准，建立了博士点。当时的导师只有一位，就是唐圭璋先生。唐先生在1985年和1987年曾招收两届宋词研究方向的博士生，培养出五位博士。1989年，唐先生接受程千帆先生的建议，扩大招生的研究方向，招收唐宋文学研究方向的博士生。当时唐先生的健康状况欠佳，为此嘱咐我和钟振振博士协助他指导博士生。当年招进两位唐宋文学的博士生，就由我和钟博士协助唐先生指导。1990年又招进两名唐宋文学博士生。就在此年10月，我校领导宣布：接到国务院学位办的通知，已评定并批准我为中国古代文学博士生导师。但不幸的是，只隔了一个

多月,即1990年11月28日,德高望重的唐圭璋先生仙逝。从此,南京师范大学中国古代文学博士点就只有我这一个才疏学浅的导师。当时因为已有1989、1990年招的两届四位博士生全部转入我的名下,所以1990年我没有另外再招博士生。到1991年,我准备招一名唐宋文学博士生。当时中文系分管科研和研究生工作的凌焕新副主任突然找我,说是校党委王球副书记通知中文系,希望我再招收一名元明清文学的博士生,可让陈美林教授指导。我向凌副主任提出:一是学术界都知道我不研究元明清文学,以我的名义招这个方向的博士生是否妥当?二是陈美林教授的年资比我高,但当时还不是博士生导师,如果让他以副导师身份指导,他是否会愿意?凌副主任说:陈美林教授是愿意的,这是党委的意见,让我考虑。我知道,南京师大向来是政治领导很强的学校,我的老师孙望先生、唐圭璋先生等老一辈教授都非常尊敬领导,唯领导之命是从。作为晚辈,我理所当然要以老师为榜样,所以我当即表示,一切服从领导的安排。于是1991年招进一名唐宋文学博士生由我直接指导,同时招进两名元明清文学博士生由陈美林教授指导。其实,当时南京师大校长谈凤梁教授也是从事元明清文学研究的,在学术界也很有影响。1993年,谈校长曾多次表示,希望能协助我指导博士生。而当时盛传,以后增补博士生导师一定要曾经协助指导过博士生的人才有资格。我觉得既然已有先例,我就必须做到平衡,为谈校长招一名博士生。于是1993年我招收三位魏晋南北朝隋唐五代文学的博士生,由我直接指导;同时又招一位元明清文学的博士生,那就是傅承洲君,请谈凤梁教授指导。所以,可以说,承洲君是我为谈校长招收的博士生。

1994年,国务院学位办又决定在全国高校中增设博士点和

增补博士生导师。起初,我校谈凤梁教授和陈美林教授都申报博士生导师,我都给予全力支持。后来谈校长给我一个电话说:“一个博士点同时有两个教授申报增补博士生导师,肯定会票数分散,可能会造成一个都上不去。为了保证能让陈教授上去,我决定放弃申报。”谈校长的这个态度使我非常感动,我在电话中极力赞扬他高尚的谦让风格。后来,陈美林教授果然被通过增补为博士生导师,所以1991年招进的两名元明清文学博士生正式归入陈教授门下就没有问题。而实际指导傅承洲君的谈凤梁教授,却因为没有成为博士生导师,所以承洲君只得一直归在我的名下。以上就是南京师大中国古代文学博士点早期招收博士生过程中的一个特点,也是我必须向学术界作的一个交待。

承洲君在攻读博士学位的三年中,为人忠厚诚恳,乐于助人;治学勤学刻苦,善于钻研,深受广大师生的赞赏。他的四门学位课程成绩都非常优秀,课程论文多在全国学术刊物上发表,在学术界有较大影响。经过艰苦努力撰成的博士学位论文《明代话本研究》,评议专家和答辩委员都曾给予很高的评价,认为是一篇优秀的博士学位论文。但承洲君并不以此为满足,不急于出版,获得博士学位后到中央民族大学工作,又用了十多年的时间,将博士学位论文不断地修改补充,终于撰成现在这部具有更高学术质量的著作《明清文人话本研究》。

此书最值得我们肯定的是:其中有许多是承洲君独到的创造性见解,也就是人们常说的创新点。

首先,书中重新梳理了话本与拟话本概念的演变过程,认为这两个概念都存在重大缺陷,提出用艺人话本与文人话本取而代之。众所周知,鲁迅先生在《中国小说史略》中将话本解释为说话艺术的底本,这一解释为现代研究者所广泛接受。但日本

学者增田涉发表了《论“话本”一词的定义》，对鲁迅先生的解释提出了异议，认为“‘话本’有‘故事’，但是却没有‘说话(人)的底本’的意思。”承洲君则补充大量证据，认为增田涉的解释更符合宋元明清文人作家关于话本使用的实际情况。“拟话本”这一概念最早也是鲁迅先生在《中国小说史略》中提出来的，但他并不是作为一个文体概念使用，只是用以说明宋元时期的一些著作与话本的关系。承洲君指出，用“拟话本”称明清文人创作的白话短篇小说是孙楷第先生的一次误记，他在《中国短篇白话小说的发展与艺术上的特点》一文中说：“明末人作短篇小说，并不预备讲唱，而是供给人看。所以，鲁迅先生作《中国小说史略》，称明末人作的短篇小说为‘拟话本’，不称话本，甚有道理。”而事实上，鲁迅先生从来没有用拟话本指“明末人作的短篇小说”。拟话本是一个没有经过科学论证的概念。在此基础上，承洲君提出用艺人话本和文人话本替代话本与拟话本，艺人话本指说话艺人讲述、书坊与文人记录整理的小说读本，文人话本则是指明清文人写作的白话短篇小说。这一对概念更能够体现两类白话短篇小说的创作状况与本质特征。显然，厘清概念，对深入探讨问题具有重大的意义。

其次，书中从文人创作与市民阅读双重视角来考察明清话本的演变规律与创作特色。前人对话本的研究，习惯于用反映论的方法挖掘作品中蕴含的各种时代信息，一般都把重点放在市民阶层的思想与生活方面。承洲君指出，明清话本的作者是文人，读者主要是市民。文人作家与市民读者各自以自己的方式影响话本的创作。文人作家在创作话本的时候，自觉不自觉地将自己的思想感情与审美趣味融入作品中，使明清话本打上了文人的烙印。编写话本是下层文人的一种谋生手段，作家的

经济利益只能通过市场来实现,或自己刻印销售,或卖给书坊。文人话本的这种商业属性,决定了它不可能成为文人炫耀才情、孤芳自赏的文体,它必须适应市场决定生存的生态环境,也就是说文人作家得迁就甚至迎合市民读者的欣赏趣味。明末清初的话本作家较好地处理了文人趣味与市民需求的关系,呈现出一派繁荣景象。而清中叶以后,话本作家热衷于宣传封建礼教,完全脱离了市民读者,只在文人生活圈子里打转,失去了市场,所以话本创作就必然走向衰亡。这些论述,都富有创造性和启发性。

第三,书中采用综论与个案研究相结合的办法,全面揭示明清话本的创作成就。全书按朝代分为明代话本研究和清代话本研究两大部分,每个朝代先做综论,对这一时期创作状况、时代特征、演变轨迹、繁荣或衰微原因做宏观把握,再对这一时期的重要作家冯梦龙、凌濛初、李渔作个案研究,从他们的人生经历、思想性格、文学主张、创作成就等方面做全面考察,尤其是对冯梦龙这位为话本做出杰出贡献的大家,研究更加深入细致。这种安排与处理,点面结合,互相补充,相得益彰。也显示出承洲君的匠心独运。

第四,在作家研究方面,书中注重探讨作家的理论主张与创作实践的统一分离,实事求是地评价作家的理论贡献与创作成就。如对凌濛初的研究,从“二拍”的书名、序言、小引以及小说中的议论研究出发,提出“尚奇”是其小说理论的核心内容;凌濛初主张小说写耳目之内、日用起居中的新奇之事,反对写耳目之外的荒诞不经之事,他的尚奇观在小说批评史上极富理论价值和创新能力。认为“二拍”的新奇主要表现在三个方面,一是题材的新奇,二是情节的新奇,三是观念的新奇。再如对李渔的研



究,指出李渔既是一位戏剧家,又是一位小说家,其戏曲创作的成就在小说之上,还有系统的戏剧理论。他认为话本是无声的戏剧,因此,承洲君认为李渔对戏剧剧本的认识同样适用于话本,于是承洲君用他的戏剧理论观照其话本创作,发现他的话本带有鲜明的戏剧化特征,结构集中紧凑,针线细密,语言通俗易懂,务求肖似,注重喜剧情境的创造。但有些地方,他的理论与实践脱节。李渔非常重视文学的创新,对自己的戏曲小说颇为自负,但李渔的话本创作情况比较复杂,有一些优秀小说情节新奇,但也有不少小说因袭、模仿前人作品,还有一些小说在前人作品的基础上加工改造。李渔虽然标举创新,而真正有新意的小说并不多。所有这些论述,既实事求是,又都是发前人之所未发的精辟见解,具有开创性意义。

总之,承洲君的这部著作,具有很高的学术价值,相信出版后一定会在学术界产生重大影响。谨略陈鄙见,聊以为序。

2007年10月15日于金陵寓所

# 目 录

序 .....	1
绪 论 .....	1
第一节 话本、艺人话本、文人话本 .....	1
第二节 宋元小说话本志疑 .....	16
第三节 明清话本的文人创作与商业生态 .....	24
第一章 明代话本综论 .....	39
第一节 明代话本考述 .....	39
第二节 明代话本的勃兴及其原因 .....	50
第三节 明代话本的时代主题 .....	64
第四节 明代话本的类型及其特征 .....	80
第二章 冯梦龙和“三言” .....	102
第一节 冯梦龙的生平与性格 .....	102
第二节 冯梦龙与明代哲学思潮 .....	122
第三节 冯梦龙的文学思想 .....	134
第四节 冯梦龙对话本小说的杰出贡献 .....	158
第五节 还原勾栏 走向案头 ——“三言”叙事艺术的演进 .....	170
第六节 因果报应与“三言”的特征 .....	183
第三章 凌濛初及其“二拍” .....	196

第一节	凌濛初的人生轨迹·····	196
第二节	凌濛初的尚奇观与“二拍”之奇·····	201
第三节	从“二拍”入话看凌濛初的创作心态·····	212
第四章	清代话本综论·····	225
第一节	清代话本叙录·····	225
第二节	清初话本的新变·····	236
第三节	文人话本的衰微过程与原因·····	249
第五章	李渔及其《无声戏》、《十二楼》·····	262
第一节	商业型文人与文化型商人 ——李渔的人生角色·····	262
第二节	李渔的无声戏理论与话本的戏剧化特征·····	271
第三节	李渔话本的创新与因袭·····	283
馀论	·····	294
第一节	文人话本与吴越文化·····	294
第二节	文人话本与文言小说叙事艺术比较·····	304
主要参考书目	·····	316
后记	·····	323

# 绪 论

## 第一节 话本、艺人话本、文人话本

在现存文献中，“话本”一词最早出现在南宋时期，灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条载：

凡傀儡敷演烟粉灵怪故事、铁骑公案之类，其话本或如杂剧，或如崖词，大抵多虚少实，如巨灵神朱姬大仙之类是也。影戏，凡影戏乃京师人初以素纸雕鏤，后用彩色装皮为之，其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌，盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。

吴自牧《梦粱录》卷二十“百戏伎艺”条基本因袭耐得翁的说法，也用了“话本”这一概念：

凡傀儡，敷演烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书历代君臣将相故事，话本或讲史，或作杂剧，或如崖词。……更有弄影戏者，元汴京初以素纸雕鏤，自后人巧工精，以羊皮雕形用以彩色装饰，不致损坏。杭城有贾四郎、王昇、王润卿等，熟于摆布，立讲无差。其话本与讲史书者颇同，大抵真假相

半，公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬于其间耳。

到元代，“话本”出现在白话小说中，元刻本《新编红白蜘蛛小说》残叶结尾处有“话本说彻，权做散场”。

明代嘉靖刊本《六十家小说》残本（即《清平山堂话本》）中，《简帖和尚》结尾有：“话本说彻，且作散场。”《合同文字记》、《陈巡检梅岭失妻记》有：“话本说彻，权作散场。”明代文人创作的白话短篇小说中，大量出现“话本”一词，如：“这段话本叫做‘汪信之一死救全家’。”<sup>①</sup>“今日说一段话本，正与王奉相反，唤做‘两县令竞义婚孤女’。”<sup>②</sup>“如今待小子再宣一段话本，叫做‘包龙图智赚合同文’。你道这话本出在哪里？”<sup>③</sup>“而今说一个做夫妻的被拆散了，死后精灵还归一处，到底不磨灭的话本。”<sup>④</sup>

明代文言小说《刘生觅莲记》也用了“话本”一词：“（刘一春）闻叩门声，放之入，乃金友胜，因至书坊，觅得话本，特持与生观之。见《天缘奇遇》，鄙之曰：‘兽心狗行，丧尽天真，其无后乎？’见《荔枝奇逢》及《怀春雅集》，留之。”

从上述“话本”的使用来看，话本与白话短篇小说关系最为密切。

鲁迅先生在《中国小说史略》中将话本作为一个文体概念，用以指《新编五代史平话》和《京本通俗小说》中所收白话小说，该书第十二篇标题为“宋之话本”，并对话本作了这样的解释：“说话之事，虽在说话人各运匠心，随事生发，而仍有底本作为凭据，是为话本。”<sup>⑤</sup>这一解释，为现代小说研究者所广泛接受，二十世纪八十年代以前，中国大陆学者编撰出版的各种文学史、小说史都把话本释为说话艺人或者说话艺术的底本。游国恩等先生主编的《中国文学史》云：“话本原是说话艺人的底本，是随着

民间说话伎艺发展起来的一种文学形式。”<sup>⑥</sup>胡士莹先生说：“话本，在严格的科学的意义上说来，应该是、并且仅仅是说话艺人的底本。”<sup>⑦</sup>这些论著所论列的话本包括《新编五代史平话》、《全相平话五种》等讲史话本和《清平山堂话本》、“三言”等小说选集中保存的小说话本。

1965年，日本学者增田涉发表了《论“话本”一词的定义》，对鲁迅先生关于话本的解释提出了异议，他说，话本一词，“从字面来看是‘说话之本’或者是‘说话人之本’的意思，这个是很容易被接受的解释，谁也不至于怀疑。但是再详细考察它的惯例用法时，我们发现‘话本’有‘故事’，但是却没有‘说话（人）的底本’的意思。”他列举大量例证来证明，“‘话本’一词根本没有‘说话人的底本’的意思”。“在清平山堂的《简帖和尚》、《合同文字》、《陈巡检梅岭失妻记》等白话小说的末尾有：‘话本说彻，且作散场。’（或者‘话本说彻，权作散场。’）的话（另外，熊龙峰四种小说的《张生彩鸾灯传》末尾也有同样的话）。这儿用的‘话本’一词，怎么说也跟‘说话人的底本’之意有所不同。如把‘话本说彻’解释为‘据底本全部讲完’未免不通，如把‘话本’解释为故事，这句话的意思就是‘故事说到此为止’，这不但容易了解，而且可以接受。”<sup>⑧</sup>增田涉的论文在海外学术界引起很大反响，在上个世纪六七十年代，中国大陆学术界与海外很少交流，增田涉的论文直到八十年代才被介绍到中国大陆，并引发了一场旷日持久的讨论。学术界的争论，涉及相互关联的三个问题：第一，宋元明三代文献中出现的“话本”一词该如何解释？第二，说话艺人是否有底本？第三，现存宋元话本是否为说话艺人的底本？下面对这三个问题分别谈谈自己的看法。

“话本”一词在古代文献中，绝大多数是故事的意思。“话本

说彻，权做散场。”“话本说彻，且作散场。”只有作“故事”解才通畅。“今日说一段话本，正与王奉相反，唤做‘两县令竞义婚孤女’。”“如今待小子再宣一段话本，叫做‘包龙图智赚合同文’。你道这话本出在哪里？”“而今说一个做夫妻的被拆散了，死后精灵还归一处，到底不磨灭的话本。”这几处“话本”，前面都有“说”、“宣”等动词，就是讲的意思，只能是讲故事，而不能是讲底本。“从来说鬼神难欺，无如此一段话本，最为真实骇听。”<sup>⑨</sup>“这个话本好听，看官容小子慢慢敷衍。”<sup>⑩</sup>这两处将“话本”与“听”搭配，也只能是听故事，而不会是听说话艺人的底本。灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条所说的“话本”，联系上下文看，“其话本或如杂剧，或如崖词，大抵多虚少实”、“其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半”、“大抵多虚少实”、“大抵真假相半”，显然是指傀儡戏、影戏所表演的故事。

在明代文献中，确有话本是指故事本子。最典型的是冯梦龙的《古今小说叙》：“按南宋供奉局，有说话人，如今说书之流。其文必通俗，其作者莫可考。泥马倦勤，以太上享天下之养，仁寿清暇，喜阅话本，命内珰日进一帙，当意，则以金钱厚酬。于是内珰辈广求先代奇迹及闾里新闻，倩人敷衍进御，以怡天颜。”泥马指宋高宗，用泥马渡康王的典故。所谓宋高宗“喜阅话本”，宋元人记载有所不同，周密《武林旧事》云：“淳熙八年正月元日……上侍太上，于楞木堂香阁内说话，宣押棋待诏，并小说人孙奇等十四人，下棋两局，各赐银、绢。”《武林旧事》卷六《诸色伎艺人》条载小说说话人下注德寿宫二人，御前五人。德寿宫即高宗的住所。杨维禎《送朱女士桂英演史序》：“当思陵上太皇号，孝宗奉太皇寿，一时御前应制多女流也。若棋待诏为沈姑姑；演史为张氏、宋氏、陈氏；说经为陆妙慧、妙静；小说为史惠英；队戏

为李瑞娘；影戏为王润卿。皆中一时慧黠之选也。”<sup>①</sup>宋高宗做太上皇之后，是喜爱听说话，而不是读话本，冯梦龙有误解之嫌。

从现有文献来看，话本应该是故事的意思，有少数地方可以用来指故事本子，而没有说话人底本的意思。

说话艺人是否有底本？因人而异，有人有底本，有人没有底本。王秋桂《论“话本”一词的定义校后记》云：“近来的田野调查说书人之间有用所谓秘本者。秘本记载师承，故事主角的姓名字号，人物赞，武器的描述和其他包括对话的套语等；这些记载并没有什么连贯性。另有所谓脚本，只记载故事大纲、高潮或插科打诨处及韵文的套语等。这些记载和实际的演出相差很远。”<sup>②</sup>周兆新先生《“话本”释义》云：“说书艺人主要用口传心授的方法带徒弟。徒弟未说书之前必须听书，并且接受师傅的指点。不识字的徒弟无法作笔记，全凭脑子记忆。识字的徒弟在听书之后，把师傅所讲的内容扼要地记下来，作为秘本保存。师傅也往往把自己的秘本传给徒弟。如果我们认为说书艺人有底本，那么这种秘本就是底本。秘本的内容大致包括两部分，一是某一书目的故事梗概，二是常用的诗词赋赞或其它参考资料。”<sup>③</sup>宋元说话艺人也是如此，不识字的艺人和盲艺人不可能有底本，陆游《小舟游近村舍舟步归》诗云：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得？满村听说蔡中郎。”这位负鼓盲翁只能凭大脑记忆。徐梦莘《三朝北盟会编》卷一四九云：“杜充守健康时，又秉义郎赵祥者，监水门。金人渡江，邵青聚众，而祥为青所得。青受招安，祥始得脱身归，乃依于内侍纲。纲善小说，上喜听之。纲思得新事编小说，乃令祥具说青自聚众以后踪迹，并其徒党忠诈及强弱战斗之将，本末甚详，编缀次序，侍上则说之。故上知青可用，而喜单德忠之忠义。”这位内侍纲是先授



集素材编写小说,再根据小说为皇帝讲述,他所编写的小说可以称之为底本。负鼓盲翁和内侍纲应该是少数,多数艺人只有记载故事梗概和诗词赋赞的秘本。

现存的宋元小说话本是文人和书坊根据说话艺人讲述的故事记录、整理、刻印,供读者阅读的案头读物,而不是说话艺人的底本。这些小说话本保存在《六十家小说》(残本名《清平山堂话本》)、熊龙峰刊行四种小说和“三言”中。《六十家小说》刊行年代最早,一般认为该书所收小说更接近宋元话本的原貌,我们就以它的残本为例,看看这些宋元话本是否为说话艺人的底本。《六十家小说》原分六集,分别命名为“雨窗”、“长灯”、“随航”、“欹枕”、“解闲”、“醒梦”。从每集的名称就可以知道,洪楸整理、刊刻这些小说是供读者闲暇阅读消遣的,而不是给说话艺人做底本用的。既然是案头读物,它就不可能用“没有什么连贯性”的秘本,而是记录、整理说话艺人在瓦舍勾栏讲述的故事,因为艺人讲述的故事才具有阅读欣赏价值。现存的这些小说带有明显的记录特征。有些小说有好几个题目,如《简帖和尚》,“亦名胡姑姑,又名错下书。”《刎颈鸳鸯会》,“一名三送命,一名冤报冤。”这极有可能是记录人听过多个艺人讲述同一个故事,不同艺人所用题目不同,记录整理者将几个题目一并记录下来。多数小说前面有“入话”二字和一首诗,省略头回,这是因为头回是说话艺人“借此以迁延正文开讲的时间,免得后至的听众,从中途听起,摸不着头脑”。<sup>⑭</sup>头回可多可少,可长可短,视观众到场情况而定,与正话关系不是十分密切,所以文人在记录整理时大多将头回省略,只保留了部分有一定欣赏价值的头回。小说的正话故事连贯,并非梗概。有些小说末尾还有“话本说彻,且作散场”。这是每个艺人讲完故事之后必须要告知观众的事情,就