

导 论

邓绍基

元人曾把他们的“元曲”和“唐诗”、“宋词”并称。清人焦循在《易余籀录》中提出“一代还其一代之所胜”也即“代有所胜”的看法，但他认为“洵可继楚骚、汉赋、唐诗、宋词、元曲以立一门户”的明人写业绩却是八股文。而在焦循以前，明末人卓人月在《古今词统序》中却说：“我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几吴歌、挂枝儿、罗江怨、打枣竿、银绞丝之类，为我明一绝耳！”他们似乎都不把明代小说放在眼里。事实上，我国的白话小说创作的大繁荣时期正是有明一代。就实际的业绩和成就而言，明代的白话小说在中国文学史上的地位确实比同时期的诗文显得重要，也足以把它同“唐诗”、“宋词”和“元曲”并称。“五四”以来，文学史家大抵认为明代是小说和戏曲的时代。这也是对明代文学成就的一种基本估计。清代的白话小说继续繁荣，文言小说也兴旺发达，并都有卓越成就，这也是文学史所昭示的事实。

《明清小说精品》作为明清小说的一种选本，出于种种考虑，没有选录长篇小说，事实上也难以选录，而只挑择短篇入选。首先入选的就是明代的白话短篇，也就是话本体小说。为了说明问题的方便，这里需要追溯这种文学样式的源头。

白话小说的起源要追溯到唐代。那时，伴随着传奇小说的繁

荣，出现“市人小说”又叫“说话”，是讲说故事的一种社会娱乐活动。到了宋代，这种社会娱乐活动大为盛行。根据记载，宋代开封、杭州等城市里设有“瓦市”，又叫“瓦子”，相当于近代的综合游乐场所。“瓦舍”有演出各种技艺的勾栏，说话就是其中一种重要的技艺，当时甚至还有专门表演说话的勾栏。此外，流动卖艺的说话人，当时叫“打野呵”的，为数当更多。所谓“说话”，就是使用当时人们流行的口语来讲述故事，这种口语后来就叫白话。宋代白话小说主要以口头说讲形式出现，而不象前此的志怪小说、志人小说、传奇小说等文言小说那样一开始就是书面文学。即使说话人有底本，但他们并非借底本来吸引读者，而是靠说讲来招揽观众。“话本”这一名称也并非专指说话人的底本，通常它是故事的意思。关于宋代“说话”的分类，有不同的说法。吴自牧《梦粱录》记有“四家数”：小说、说经、讲史和合生。从小说历史发展来看，小说和讲史是最重要的两家，它们的出现和发展形成了中国白话小说的独特传统。说经在当时和后来始终保留着说唱的特点，和弹词、鼓词等说唱文学近似。合生在当时究竟是什么样的面貌，历来无确切而一致的看法，至少它同我们今天所讲的小说并无关系。宋代的说话既有长篇，也有短篇；在习惯上，长篇叫作平话，短篇叫作小说。

白话小说在宋代发达起来，这是文学史上划时代的大事，有十分重要的意义。从形式上说，它是改变了我国历史发展进程中书面创作和口头语言越来越脱节的情况而出现的新兴文学样式。从内容上说，它的一个最大的特点是描写了城市市民的生活，并且反映了他们的思想感情，甚至市民阶层的人物成为作品的主人公，成为作品歌颂的对象。中国文学史上这时出现了真正的“市民文学”。

由于文献资料的缺乏，现存较早的白话小说集又大抵是元代刻本，判断具体作品的年代比较困难，一般就把早期的白话短篇

小说叫作宋元话本。元代说话也比较盛行，这是见之于记载的；事实上，一直到近代，说话也还是流行的文艺样式之一，不过主要是长篇平话，很少短篇话本罢了。

随着话本小说的刊行和流传，宋元以来又出现了拟话本，在体制上一如话本小说，不过它并不是专供说话人用的。为了和说话人的话本相区别，人们就叫它为拟话本。习惯上的用法又只指短篇，只把明中叶以后产生的大量的白话短篇小说叫作拟话本。现在逐渐已不采用这个名称了。因为从广义上说，直到五四运动前后受西方小说影响的新小说出现以前，许多小说都是在不同程度上保留着话本体制的，莫非都叫拟话本？

明代的白话短篇小说中最著名的是冯梦龙的“三言”，即《喻世明言》、《警世通言》和《醒世恒言》的合称，其中《喻世明言》又称《古今小说》。也有一种看法，认为《古今小说》不是仅指《喻世明言》，而是“三言”的总称。稍后有凌濛初的“二拍”，即《初刻拍案惊奇》和《二刻拍案惊奇》的合称。“三言”中选录了一些宋元话本，但大抵经过冯梦龙或其他人的修改，也收集了更多的明人写的话本体小说，其中可以确切考知是冯梦龙撰写的作品虽然不多，但推想应有相当一部分作品出自他手。“二拍”大都是凌濛初自己所创作。

文学史家通常把“三言”和“二拍”并称，倒也不是把它们等量齐观，“三言”成就在“二拍”之上，几乎已是学界公论。现在有“三言二拍一型”的说法，“一型”是指《型世言》，这是前些年在韩国发现的，早先我们只知道有《幻影》一名《型世奇观》，又称《三刻拍案惊奇》，现在才知道它来自《型世言》。所以这部《型世言》的发现有着重要意义。当然，它的成就远逊于“三言”。

“三言”“二拍”题材广泛，内容丰富，但它们的最主要的特点是描写和反映市民生活。而反映市民生活的最鲜明的一个特色

是城市中的商人、手工业者大量地作为作品里的正面主人公出现。这里面，有各种商人：买卖珠宝的、贩运布匹的和海外经商的等等，有小手工业者、机户、和工匠等等，还有挑担卖油和提篮售卖等各式小贩。最值得人们注意的是其中一些作品描写市民正面人物的真实性，这种真实性最突出的表现在一些商人的描写上。

《转运汉巧遇洞庭红》就是描写商人出海经商的作品，在绝大的程度上，这篇作品是反映了商人海外冒险的美妙理想（它不只是反映破产小商人的发财幻想）。小说中的主人公文若虚在国内经商失败，陷于破产境地，甚至由此得到了“倒运汉”的浑名。一次偶然的机会，他搭一伙“拚死”走海道的商人的船只出海，博得重利，换来一千个银钱（每个重八钱七分多）；还在荒岛获得珍宝，回国卖得五万多两银子，就此成了大富商。于是家乡也不要了，就在沿海之地“重立家园”，做一个殷实富户。

文若虚出海前的境地、心情，在海外发财的遭遇，发了财后“重立家园”的做法，对海外冒险者来说，都是具有诱惑力的。不管这个作品内容的虚构程度怎样，我们说它是反映当时商人的海外冒险事迹的代表作品，应该不能算是夸大的说法。

海外冒险一般说来是行商的一种致富目标，屯积居奇却是坐商的重要手段。《叠居奇程客得助 三救厄海神显灵》中反映的就是坐商的经营心态。徽州商人程宰因经营失败，流落在关外，为人家掌账。在凄凉的岁月中，得到了辽阳海神（女神）的垂青，和他成了夫妻。对于一个商人来说，程宰必然要向海神吐露“本业”的要求。于是依靠了海神的帮助，程宰发了大财。值得注意的是，海神并不像一般传说中的用平空摄取若干金银的方法来帮助程宰，却劝他不要指望飞来横财，海神指点的是屯积居奇的“路径”。果然，程宰先屯黄柏、大黄，次屯五百疋丝绢，再屯六千多疋粗布，每次赚钱，四五年间，由十来两本银赚到五十万两。程宰屯积货物时的“预见性”虽然还是依靠了海神的指点，但这

“指点”总是表现了商人的一种心态，这种心态也正表现了商人精神世界的特色。

在一些描写市民生活的小说中，还特别值得指出来的是关于对商人的“本业”的公开赞扬，商人对自己事业的自豪感已堂而皇之的被提出来。《乌将军一饭必酬 陈大郎三人重会》的“人话”中叙述了苏州王生行商的境遇。王生经商失败，丧气灰心。但他的婢母却不因侄儿经商活动中的两番挫折而失望，仍加以鼓励，说：“不可因此两番堕落了家传行业”。并且为侄儿重新准备银两，要他第三次出门，往南京行商。很清楚，杨氏对她侄儿进行的劝导和鼓励，是从一个坚定的信念出发的，这就是确信他们商人的“家传行业”。

当我们读到这些描写的时候，它使我们想起在某些古代文学作品常出现的把科举仕途视作是世业的人们的口吻，那种以世代无白衣卿相为骄傲的自豪感。这两者是一种极有意义的对比。从观照中我们更可发现，这些白话小说作品确实带来了和以前的文学作品不同的、新鲜的气息。

“三言”“二拍”中有不少描写爱情、婚姻作品的作品，如《杜十娘怒沉百宝箱》、《卖油郎独占花魁》、《玉堂春落难逢夫》、《王娇鸾百年长恨》、《蒋兴哥重会珍珠衫》和《焦文姬生死冤报》等等，像《杜十娘怒沉百宝箱》那样精美的作品，和国外的同样描写妓女的《羊脂球》这样的小说完全可以相并列列入世界名作之林。像《蒋兴哥重会珍珠衫》那样的小说也属新颖之作，它描写王三巧既爱丈夫，又爱情人，它描写蒋兴哥既要休妻，又不忍明言，还承担远离妻子的责任，这些从错综复杂的生活现实和凡人性格出发的描写，表现出“平常心”和人情味的描写确实离开了封建道德观念，离开了充斥于社会也充斥于文学作品中的片面要求于妇女的贞节观念，因而显得新颖。

如果说，《杜十娘怒沉百宝箱》中洋溢着女主人公的人格光彩，

那么，就表现人格平等而言，《卖油郎独占花魁》中描写秦重对莘瑶琴的爱是炫人耳目。

街头卖油的小贩秦重要想博得在王孙公子宠爱下的“花魁”莘瑶琴的爱情看来是“奇想”。然而秦重奇想实现了。实现奇想的关键不是靠秦重有钱（他并没有百万家私），也不是靠他的社会地位（他的社会地位是“卑贱”的小贩），秦重纯粹是凭着一颗真心尊重莘瑶琴的人格，以平等的态度对待她、爱护她、怜惜她、体贴她，莘瑶琴把秦重的真心与王孙公子对待她的行径作了对比后，真正感到秦重对她命运的重要性，就主动向他说：“我要嫁你”。

秦重的社会地位，在夺取莘瑶琴的爱情过程中似乎是无力的，但实际上却是有力的。不能设想莘瑶琴会真正喜欢秦重的小贩身份，甚至在她的思想中，秦重的“卑贱”的社会地位和他的忠厚老实的品格是矛盾而不能统一的。她第一次和秦重见面以后产生的犹疑应是这种“矛盾”的最好说明：“难得这好人，又忠厚，又老实，又且知情识趣，隐恶扬善，千百中难遇此一人。可惜是市井之辈。若是衣冠子弟，情愿委身事之”。最后她嫁给秦重却又正是考虑到秦重的真心的爱情的可贵，从而压倒了歧视“市井之辈”的思想。她不可能知道秦重的真心的爱情正是与他的社会地位有密切的关系。正是秦重的“市井之辈”的身份，决定他不可能用地位、金钱去取得爱情，他只能凭着个人的真心去换取莘瑶琴的心。这点，连秦重自己恐怕也难以自觉认识。然而，就在这点上，我们却发现了明代白话小说描写市民爱情生活的又一种特色。当然，这种城市平民用自己的真诚的人格和真诚的感情去击败当时牢牢地附着在爱情、婚姻上的地位、门第观念的描写是理想的，但它确实又同市民社会力量的壮大联系着的，因此又是现实的。

比较露骨的性描写是“三言”“二拍”中一部分白话小说中比较普遍的现象，人们固然不必像道学先生那样不问青红皂白地去

指责和诋毁，但值得人们思考的是，正是在闪耀着市民平等人格光彩的《卖油郎独占花魁》和《杜十娘怒沉百宝箱》中，并没有这种描写，如果作者愿意，他们是完全可以插入这种描写的。读者看到，当秦重第一次去花魁处，适逢她大醉，秦重守护了她一宵，这里只有温情的照顾，殷勤的服侍，唯独没有猥亵的意念。看来，恰当地批评话本小说中的那些猥亵描写，在普及性的选本中作适当删节，未必是可作可不作的，或者说，还是有某种必要的。

上文说过，明代的话本体小说是沿着宋元话本发展下来的，我们这个选集中也酌量选收了几篇宋元作品，尽管它们是经过后人修改过的。从这些作品我们可以看到它们在艺术描写上的特点，特别是叙述语言和人物对话，简洁明快，生动活泼，声口毕肖，富于个性，既可以见出作者使用白话语言的提炼程度，也可以见出受到文言文文约句短的影响。今举《碾玉观音》中的一段描写为例：

秀秀手中提前一帕子金珠富贵，从左廊下出来，撞见崔宁，便道：“崔大夫！我出来得迟了，府中养娘，各自四散，管顾不得。你如今没奈何，只得将我去躲避则个。”当下崔宁和秀秀出府门，沿着河走到石灰桥。秀秀道：“崔大夫！我脚疼了，走不得。”崔宁指着前面道：“更行几步，那里便是崔宁住处。小娘子到家中歇脚，却也不妨。”到得家中坐定，秀秀道：“我肚里饥，崔大夫与我买些点心来吃。我受了些惊，得杯酒吃更好”。当时崔宁买得酒来，三杯两盏，……秀秀道：“你记得当时在月台上赏月，把我许你，你兀自拜谢。你记得也不记得？”崔宁叉着手，只应得诺。秀秀道：“当日众人都替你喝采：‘好对夫妻！’你怎地倒忘了？”崔宁又则应得诺。秀秀道：“比似只管等待，何不今夜我和你先做夫妻？不知你意下何如？”崔宁道：“岂敢！”秀秀道：“你知道不敢，我叫

将起来，教坏了你。你却如何将我到家中？我明日府里去说！”崔宁道：“告小娘子：要和崔宁做夫妻不妨，只一件，这里住不得了。要好趁这个遗漏人乱时，今夜就走开去，方才使得。”秀秀道：“我既和你做夫妻，凭你行。”当夜做了夫妻。

大家都知道，话本小说在它发展过程中，艺术描写上也是越趋成熟的，明代话本体小说中的优秀篇章吸收了话本艺术的特点而更有发展，表现得更加细致。大体上说来，它们有这样一些主要的特点：

一、细节描写更加细致生动。举凡人物性格的复杂性和多样化，人物思想的微妙的变化，环境的衬托和氛围的渲染等等方面，都有了很大的发展。

二、更加善于用行动表现人物。往往有许多精彩的片段，雕刻细琢地刻画人物的行动，但这些片段又都不是孤立的，游离的，而是全篇情节的有机组成部分，是推动故事向前发展的必不可少的环节。

三、故事情节十分讲究。有悬念，有伏笔，对读者有巨大的吸引力。故事的铺述力求曲折多变，避免单调、平淡，常常是一波未平，一波又起，一环扣紧一环，一步逼紧一步。巧合更是常用的手法。在一些优秀的作品中，这种巧合看来仿佛带有一定的偶然性，但并不违反它所反映社会生活的真实。

四、大量写人物的对话，写得生动活泼，贴合人物的身分，具有性格化的特色，成为表现人物性格的一种重要的艺术手段。在叙述中则多引用俗话，运用比喻，收到风趣而又更贴近生活的效果。

五、篇幅增长，主题集中。宋元话本往往在不同的程度上有文字较简，情节枝蔓，以致主题不够鲜明集中之病。明代作品大都较好地避免了这一局限。不少作品都篇幅较长，而不枝不蔓，分

别扣紧各自中心人物和中心故事叙述描写，细致而紧凑，较少游辞赘语，也较少游离的情节。

六、心理描写大量增加，这就更加越过了早期话本只用三言二语来勾勒人物性格的传统手法。这种趋势既是对传统的发展，也是一种内在的深化。

关于细节描绘和心理描写，可举《卖油郎独占花魁》中秦重初次去见莘瑶琴的描写为例：

秦重心下想到：“除去三两本钱，余下的做一夜花柳之费，还是有余。”又想道：“这样散碎银子，怎好出手！拿出来也被人看低了！见成倾银店中方便，何不倾成锭儿，还觉冠冕。”当下兑足十两，倾成一个足色大锭，再把一两八钱，倾成水丝一小锭，剩下四两二钱之数，拈一小块，还了火钱，又将几钱银子，置下镶鞋净袜，新褶了一顶万字头巾。回到家中，把衣服浆洗得干干净净，买几根安息香，薰了又薰。拣个晴明好日，侵早打扮起来。……秦重打扮得齐齐整整，取银两藏于袖中，把房门锁了，一径望王九妈家而来。那一时好不高兴，及至到了门首，愧心复萌，想道：“时常挑了担子在他家卖油，今日忽地去……”正在踌躇之际，只听得呀的一声门响，王九妈走将出来……

这段文字把秦重的精细、志诚和谦卑生动地表现了出来。明代白话小说这样写人物性格和心理的不在少数，标志了明代白话短篇小说作者塑造人物艺术手法的进步与成熟。

“三言”和“二拍”不仅是明代白话短篇小说的精华，在很大的程度上，它们也代表了我国古代短篇白话小说的最高成就。这也就是为什么这个选集在白话小说方面侧重从这两个作品集中选录的原因。

“三言”和“二拍”在当时很畅销，据凌濛初的《初刻》和

《二刻》的序文中说,书商见到“三言”行世颇捷”,于是向凌濛初谋求印行《初刻》;“贾人一试之有效,谋再试之”,于是又谋求于作者,赶快印行《二刻》。畅销书未必就是有意义的成功作品,但“三言”“二拍”这五种代表着古代短篇白话小说最高成就的小说集的畅销,又是描写和美颂市民和商人的小说集本身成为商品而畅销,却又正是文学史上的一种佳话。

在“二拍”问世的同时和稍后,又出现了不少白话短篇小说集,比较著名的有陆人龙的《型世言》、天然痴叟的《石点头》、周楫的《西湖二集》和金木散人的《鼓掌绝尘》等。到了清代,这类小说集继续出现,而且数量较多,其中比较著名的有东鲁古狂生的《醉醒石》、李渔的《十二楼》、酌元事主人的《照世杯》和艾衲居士的《豆棚闲话》等。就总体而言,这类小说的内容和题材依然相当广泛,其间有些作品的篇幅较明代小说有所增长,有的还潜心于各篇间的联系,摹拟宋元话本的痕迹逐渐减少,有的作品集的语言更加文人化,文言成份增多,乃至半文半白。从积极方面说,作家个人风格明显呈露,从消极方面说,话本优良传统逐渐削弱。

对“三言”“二拍”以后的明清白话短篇,我们这本选集也酌量选收,但大抵止于清初的作品,因为清代中叶以后,白话短篇呈衰微之势,几无佳作出现了。

这本选集中的文言小说从明初开始选录,但在此以前,文言小说已有过它的黄金时期,因此书中选录了相当数量的明代以前的文言短篇小说,作为附录。当然,这也是为了便于读者观察和认识文言小说的发展过程,不妨还可以这么说,是为了便利读者观察和认识我国古代小说的发展过程。

既然明清文言小说自有源头,这里也有必要作回顾和追溯。现在一般都认为,我国古代小说创作的盛行,是从魏、晋、南北朝时代开始的。这也是我国古代短篇小说发展史上最早的一个繁荣

期。魏、晋、南北朝时代的短篇小说，一般分作两大类：“志怪”和“志人”。志怪这个称谓是早就有的，两类分法则始自鲁迅，向来沿用。也有人把志人小说叫做轶事小说。

志怪小说内容比较复杂，但有一个特点，不管是记述历史传闻，还是山川异物，都带着不同程度的神怪色彩；当然，更有专门讲述鬼神怪异故事的。这类小说的产生，同我国古代信巫的风俗和佛教的传入直接有关。因此，其中存在不少以宣扬宗教迷信为主要内容的作品，它们或者可以作为研究当时那个大动乱年代以及宗教迷信之风大盛的社会现象的某种有用的资料。

值得我们注意的是，在张皇鬼神、称道灵异的气氛下，志怪小说中也出现了一些描写不怕鬼神故事的作品。曹丕《列异传》中的宋定伯捉鬼、卖鬼的故事就是有代表性的一篇。

志怪小说中出现的带有神异色彩的民间传说故事，向来为文学史家所重视，例如干宝《搜神记》中的《干将莫邪》、《韩凭夫妇》，陶潜《搜神后记》中的《白水素女》等。它们不仅对后世文学题材有影响，有的甚至成为长期流行的民间故事的滥觞。象《白水素女》，后来就成为盛行于江南一带的“田螺姑娘”故事。

志人小说大抵记述当时一些知名人士的言行和轶事，流传下来的著名作品有刘义庆的《世说新语》，它与志怪小说的代表作《搜神记》历来齐名。《世说新语》主要反映上层社会人物的生活面貌。作者的主观意图是要刻画一些人物的美德和独特的品行，例如《管宁割席》和《谢安泛海》等；但也有一些有关暴虐残忍、沽名钓誉、骄奢淫佚以及诸如此类的记载，在不同的程度上暴露了当时上层人物的丑恶的嘴脸。由于《世说新语》文笔简约优美，我们作了较多的选录。

志怪小说和志人小说篇幅都比较短小，这就形成了它们艺术上的共同特点，写人、写事或写气氛都十分简练。在一些优秀的作品中，刻画人物往往着墨不多，性格却表现得比较鲜明、突出

故事情节也有跌宕，引人入胜。可以说，中国古典短篇小说从一开始就对人物性格的刻画和故事情节的铺叙相当重视，从而构成了一个优良的传统。

到唐代，短篇小说的创作出现了新局面，并且出现了小说的新名称——传奇。当时所谓传奇，是传奇体古文的意思，以区别于正统的古文。也就是说，在当时人们的概念里，传奇是一种散文，是一种“传记”，这同古代文人轻视小说的观念有关。唐人传奇受魏晋南北朝志怪小说的影响是明显的，但汉代以来的史传文学对它也有影响。

唐代传奇小说的发展可以分为三个阶段。从初唐时期的作品可以看到魏晋南北朝志怪小说的影响还比较重，但同时情节、人物描写上已有了显著的进步。到中唐时期，传奇小说作者人材辈出，作品从内容到形式丰富多采，它们代表了唐代小说的成就。著名的《霍小玉传》、《柳毅传》和《李娃传》等都是这个时期的作品。晚唐传奇小说在数量上几乎超过了中唐时期，但在成就上却不能企及，《虬髯客传》、《昆仑奴》等是这个时期的较好的作品。

唐代传奇小说的作者大都是中下层知识分子。据说，在中唐时期，象诗歌一样，传奇小说可作为一种“温卷”，在考试之前分送给当时的名人，如果得到他们的称赞，将有助于作者在科举上的及第。如果传奇投献说属实，这很可能是当时作者纷起，且多为知识分子的一个原因。

从总的来看，唐代传奇小说比较广泛地描写和反映了当时的社会生活，对门阀制度、朋党之争、藩镇割据等等重要社会现象也都有不同程度和不同侧面的反映。写爱情和豪侠的主题，在唐代传奇小说中，占有相当的比重。其中不少作品在艺术上也比较成熟。它们的题材往往被后世的文艺作品（特别是戏剧）所采用。尽管唐代传奇小说本身的流行并不普及，它们写的好多故事却几乎传遍了整个社会。

在中国小说发展历史上，唐人传奇占有特殊重要的地位。它起着里程碑的作用，它的出现标志着中国小说业已跨入了成熟的时期。只有到了唐代，“小说”的涵义才和我们今天的小说概念趋于一致。因此，有的小说史研究家甚至认为中国小说史发源于唐代。

明人胡应麟《少室山房笔丛》中说：“变异之谈盛于六朝，然多是传录舛讹，未必尽幻设语；至唐人，乃作意好奇，假小说以寄笔端。”他指出了小说史上的一个重要现象，就是众多的传奇作者们是在有意识地创作小说。这一点和以前大不相同，在魏晋南北朝小说作者的心目中，小说和历史的分界线是模糊的，他们自认为他们笔下所记录的乃是真的发生过的事实，不管是鬼神的显灵也好，死人的复活也好。而唐代传奇作者却很明确地知道，他们不仅是在作见闻记录，而是在从事创作。所以他们自觉地把虚构这一艺术手段带进了小说的领域。这不能不说是小说发展历史上的一大进步。

其次，从作品所反映的内容说，唐人传奇开始驱除了长期盘踞在魏晋南北朝小说中的鬼神世界。尽管志怪小说描写鬼神实际上也还是反映了一定的社会生活，但唐传奇的作者们，以现实生活中的人物取代昔日鬼神的位置，上自官僚贵族，下至市井小民，纷纷出现在作品中，不能不说是区别于志怪的一大特点。

再次，唐人传奇小说大大地提高了小说创作的艺术。作者更加着意于人物性格的刻画。其中有些人物形象的塑造已经接近乃或构成了我们今天所说的典型，例如《霍小玉传》里的霍小玉，《李娃传》里的李娃等等。和魏晋南北朝志怪小说相比，唐人传奇小说的描绘日趋细致，细节描写大量增加了，而且被用来作为反复表现人物性格特征的手段。由于内容的需要，唐代传奇小说的篇幅加长了，情节、结构也更繁复。中国短篇小说中的故事有头有尾的传统也在这个时期正式形成。

传奇小说发展到宋代，趋向衰落。小说史家往往认为宋人传奇实际上只是唐人传奇的余波。其中较为著名的有乐史的《绿珠传》和《杨太真外传》，秦醇的《赵飞燕别传》，佚名的《梅妃传》等。宋代的志怪创作随着《太平广记》的修纂而流行。当时一些比较著名的作品，如徐铉的《稽神录》和吴淑的《江淮异人传》等，多讲古事，甚或专门志怪谈鬼。鲁迅《中国小说史略》中论述徐铉《稽神录》说：“其文平实简率，既失六朝志怪之古质，复无唐人传奇之缠绵，当宋之初，志怪又欲以‘可信’见长，而此道于是不复振也。”这段话，在很大程度上，也可看作是对宋代志怪小说和传奇小说的总评。

宋代以志怪小说和传奇小说为标志的文言小说一蹶不振，不见起色的情况一直继续到元代。虽说元代也出现了宋远的《娇红记》，但几乎是‘硕果仅存’，而且在相当一个时期内不见流传。到了明初，出现了瞿佑的《剪灯新话》，同时和稍后的效仿之作有李祯的《剪灯余话》和邵景瞻的《觅灯因话》等。鲁迅在评论清代《聊斋志异》时曾说蒲松龄是以传奇小说的手法来写志怪之文。现在有的研究者认为，明清文言短篇小说与前此数代情况相似，分传奇和志怪两大类，而志怪则以传奇法志怪者为主流，从《剪灯新话》到《聊斋志异》代表了这一主流的发展和成就。如果就志怪与传奇的相互渗透和合流而言，《剪灯新话》中确实出现了这种迹象，全书以四分之三的篇幅描写鬼怪神仙故事，但文笔的传奇路数却又是十分清晰。在这个意义上说，《剪灯新话》是有所‘新变’了。《剪灯新话》在写作手法上的另一个特点是篇中出现较多的诗歌韵文，给人以韵散相间的印象，这种形式或许是受元代词话的影响，不少的明代文言小说又受《剪灯新话》的影响，以大量诗词渗入篇内，其优点是有助于情节、氛围的深化，但如果安排不当，却又可能成为叙事的累坠，甚至成为游离的赘文。

《剪灯新话》中多鬼怪故事，却又不能说它是纯粹的志怪小说

集。有的研究者认为其中描写爱情婚姻的佳作甚有唐宋传奇小说的遗风。我们这个选集选录的也大都都是这些描写爱情婚姻故事的作品。

明代的文言小说创作集还有赵弼的《劬齋集》和陆粲的《庚巳编》等，更有散见于各家文集和笔记中的一些优秀文言小说篇章。我们这个选集也权衡收录。只是明代的文言小说与白话小说时有在题材内容上相互袭取改编现象，为了避免故事上的重复雷同，有些较好的明代言言小说，如宋懋澄的《负情侬传》和蔡羽的《辽阳海神传》等篇只能付之阙如，真应了“遗珠之憾”这句老话了。

清代的文言小说当数《聊斋志异》最为杰出，尤为惊人的的是作者蒲松龄一个人写了五百篇左右的作品，其中有不少都是在思想上、艺术上成熟的优秀之作，表明他对小说史的发展作出了突出的贡献。他继承了魏晋南北朝志怪小说和唐代传奇小说的优良传统，把文言小说的艺术推向一个新的高峰。

《聊斋志异》的内容是丰富而深湛的，譬如对社会黑暗和腐败政治的刻画和揭露，对科举制度的描写和批判，对青年男女在爱情、婚姻问题上的追求和反抗，构成了这部小说集中的最主要也是最重要的主题。而这些主题又大都是借助于狐鬼或其他异类造成的“亦真亦幻”的艺术境界来完成的。

“五四”时期鲁迅评论《聊斋志异》时曾说到：“《聊斋志异》独于详尽之外，示以平常，使花妖狐魅，多具人情，和易可亲，忘为异类，而又偶见鹖突，知复非人。”（《中国小说史略》）这里实际上就是涉及到亦真亦幻，真幻相影的艺术手段问题。

鬼的形象本属幻，狐作为一种动物本是真，但狐变成人却又属幻，就是说，狐鬼的人格化世俗化都是幻。在《聊斋志异》以前的文言小说中，人格化了的鬼狐和其他异类形象早有出现，而且随着时代的发展和小说的演变，这类形象在真与幻的有机结合上也不断进化，但在真幻相影达到更高的水平，真幻结合臻于水

乳交融的境界，如同鲁迅所说，真到可以使读者“忘为异类”，但真中还是显幻，到底又使读者“知复非人”，那就是《聊斋志异》的成功艺术世界。

《聊斋志异》的描写技巧向来为人称道，在描写人物时，外部特征和心理活动同时并重，静态和动态交叉相映。在场景描写上，又善于创造氛围，例如《连锁》篇的开头：

杨子畏移居泗水之滨。斋临旷野，墙外多古墓，夜闻白杨萧萧，声如涛涌。夜阑秉烛，方复凄断。忽窗外有吟曰：“玄夜凄风却倒吹，流萤惹草复沾帏。”反复吟诵，其声哀楚。听之，细婉女子。疑之。明日视墙外，并无人迹。惟有紫带一条，遗荆棘中……

还有的场景描写，则又通过灵动的文笔作对比映衬。《胡四娘》篇写胡四娘嫁了一位程姓穷丈夫，遭到兄弟姊妹的歧视，连家人的婚宴也不让她出席，但正是在婚宴上，传来了她丈夫高中的消息，于是气氛大变：

适三郎完婚，戚眷登堂为饌，姊妹诸姑成在，独四娘不见招于兄嫂。忽一人驰入，呈程寄四娘函信；兄弟发视；相顾失色。筵中诸眷客始请见四娘。姊妹惴惴，唯恐四娘衔恨不至。无何，翩然竟来。申贺者，捉坐者，寒喧者，喧杂满屋。耳有听、听四娘；目有视，视四娘；口有道，道四娘；而四娘凝重如故……

这样活脱的文笔在此以前的文言小说中是罕见的。

曾经有一种意见认为，中国古代文言短篇小说和白话短篇小说是各自独立并行发展的两个系统，如果由此而认为这两者彼此没有影响，那就不符合历史实际。且不说文言小说和白话小说在题材上的渊源和影响，我们从大家公认的杰出的文言短篇《聊斋志异》来看，可以发现它无论在细致生动的细节描写方面，讲究故事情节的波澜起伏方面，以及把对话作为刻画人物性格的重要

艺术手段上，都明显地受到了话本小说的影响。所以，《聊斋志异》不仅是文言短篇、同时也是整个古代短篇小说的最后一个高峰。

除了《聊斋志异》以外，清代的文言短篇小说集几乎层出不穷，如钮锈的《觚剩》、和邦额的《夜谈随录》、沈起凤的《谐铎》，长白浩歌子的《萤窗异草》、袁枚的《子不语》、纪晓岚的《阅微草堂笔记》等等。当然，这些小说集成就不等，风格也不同。据盛时彦《姑妄听之·跋》中说，纪晓岚是不赞成《聊斋志异》的‘燕昵之词’、‘媒狎之态’、‘细微曲折’和‘摹绘如生’的传奇风格的，他的《阅微草堂笔记》追求简约文风，一度也很流行，是继《聊斋志异》后的又一部风行作品。

我们这个选集在清代言言小说中更多地挑选《聊斋志异》中的名篇，而于其他小说集在篇幅许可的情况下，也尽可能多地选录。选录的下限到清末光绪年间，而不受通行文学史著作把1840鸦片战争后产生的作品划为近代文学的约束。

这个选本分上下编，上编选录白话短篇，附录中选收若干篇宋元话本；下编选录文言短篇，附录中选收了不少自魏、晋到宋代的文言小说。我们在选录文言小说的时候，也考虑到它的涵义问题，具体地说来，就是是否收录像《王冕传》、《李姬传》和《浮生六记》这样的也可列入传记文学的作品？事实上，小说史家的看法也不尽一致，已有的文言短篇小说选本的选录标准也不一致，但多数选本对那些作品还是酌情选收的，有的选家虽然坚持小说与史传严格区别的家法俨然态度，但在具体选择时，也有灵活处理之例。那末，约定俗成，我们的这个选本在这方面也就采取从宽选录的原则。

这个选本是由我和李玫、苟人民两君合作选注的，我们共同商定了选目，苟人民君承担白话小说部分的注解工作，李玫君承担文言小说部分的注解工作，最后由我通读定稿，在定稿过程中，