

搜神怪以抒狐愤 志鬼狐聊寄情怀

刘世德

“鬼狐史”，“磊块愁”

——《聊斋志异》卮谈之一

(一)

三个世纪以前，伟大的短篇小说作家蒲松龄撰写了一部不朽的著作：《聊斋志异》。这部用文言文写成而包含着许多优秀作品的书，在文学史上占有重要的地位。清朝人倪鸿曾经对它下过这样的评价：“国朝小说家谈狐说鬼之书，以淄川蒲留仙松龄《聊斋志异》为第一。”¹其实，如果把我国封建社会的短篇小说比喻作亘绵不绝的群山，那么，它显然也是一座屹立的高峰。

蒲松龄在短暂的一生中，付出了辛勤的劳动，创作了五百篇左右的作品。这是一个巨大的数目字。以前的短篇小说作家还不曾创造过这样的纪录。明代末年冯梦龙、凌濛初分别编著的《三言》《二拍》五部白话短篇小说集所收的作品已不算少，加起来不过两百篇上下。蒲松龄一个人却给我们留下了两倍于此的丰富的遗产。这一点已充分地说明了他对我国文学的发展所作的贡献了。何况在这五百篇之中，有价值的作品至少也在一百篇以上。正是这些思想内容深刻、艺术成就卓越、流传广泛的作品，奠定了蒲松龄作为一个伟大作家的不朽地位。

《聊斋志异》里的作品，有的描写得委曲宛转，有的叙述简洁，数行即尽。从风格上看，它们或近似于唐人传奇，或近似于魏晋志怪，而有的则可以说是两者的结合，如鲁迅先生所指出的：“用传奇法，而以志怪”。其中，不但有许多细腻的描写男女爱情的作品，而且还有一些像《老饕》等那样的粗犷的描写侠客义士的作品。《胭脂》、《冤狱》、《于中丞》、《折狱》、《诗谏》、《太原狱》、《新郑狱》七篇以公案为题材，也是别具一格的。

《偷桃》、《口技》、《木雕美人》、《蛙曲》、《鼠戏》记民间技艺，生动、细致，都是脍炙人口的篇什。从体裁上看，《聊斋志异》大部分是短篇小说，也有少数是简短的随笔、特写和寓言等等，不一而足。

多样的风格，多样的体裁，还有多样的内容。《聊斋志异》以纪述神仙狐鬼精魅故事而闻名于世。然而，在一些比较著名的作品里，有时也没有神仙狐鬼精魅出场，它们的主人公常是社会上的普通人。例如《阿宝》、《促织》、《田七郎》、《侠女》、《瑞云》、《胭脂》、《向杲》、《崔猛》、《细侯》、《王桂庵》等篇。和那些写神仙狐鬼精魅的杰出的作品一样，它们也发射着艺术的光辉，激动过无数的读者。就是在写神仙狐鬼精魅的作品里面，也是变化万千的。狐鬼幻化的人物写得最多。狐有娇娜、青凤、莲香、

¹ 《桐阴清话》卷一。

《聊斋志异》通行本只有431篇。那主要是刻书人删削的结果。今天我们所能见到的佚文已有71篇。参阅已故的叶德均先生的论文《聊斋志异集外遗文考》，原载《文史杂志》第6卷第1期“俗文学专号”（1948年3月）。

《中国小说史略》第二十二篇。

鸦头、辛十四娘、小梅、封三娘、胡四姐等；鬼有聂小倩、巧娘、宦娘、连琐、小谢和秋容、公孙九娘、伍秋月、寇三娘、章阿端等。她们都是一些令人难忘的艺术形象。而狐鬼二字几乎由此成为《聊斋志异》故事内容的代名词了。除了狐鬼和神仙之外，还有不少生动活泼的作品是写虫鱼鸟兽和花精木怪的。举出一些这方面的动人的人物形象也许是有意义的。这里有蜜蜂（绿衣女、莲花公主）、蠹鱼（俞士忱和素秋兄妹），有白驢（白秋练）、鳖（洩水八大王），有乌鸦（竹青）、鸚鵡（阿英），有老鼠（阿纤）、青蛙（十娘）、老虎（苗生）、獐（花姑子），花木方面则有耐冬（绛雪）、牡丹（香玉、葛巾和玉版）、菊（黄英和陶生姐弟）、红莲（荷花三娘子）等等。此外，如《赵城虎》、《毛大福》、《义犬》、《象》、《鸿》，更是几篇直接以动物为描写对象的作品。

不同的主人公演出着不同的故事。蒲松龄选择各种素材创作了几百篇小说，却几乎没有一篇在细节描写上是重复的。我们不能不对他那非凡的艺术天才表示赞叹。同样是描写爱情故事的作品，却又有千差万异的种种写法。既写了青年男女的恋爱，也写了霍桓和青娥、蒋阿端和晚霞那样的少年人的恋爱；既写了郎才女貌的婚姻，也写了马二混和蕙芳那样的配偶；既写了恋爱的喜剧性的结局，也写了《葛巾》、《嘉平公子》等篇那样的带有悲剧色彩的分离；既写了结合为夫妇的爱情，也写了《娇娜》、《乔女》、《宦娘》等篇那样的两性之间表现为纯洁友谊的爱情……。

总之，这一切都说明了《聊斋志异》内容的一个非常突出的特色：丰富多采。

这些短篇小说充满了瑰丽的幻想，情节引人入胜，具有激动人心的魅力。除了给予我们艺术享受和愉快之外，它们还使我们透过“搜神”“谈鬼”的故事的外衣看到了内里所蕴含的有深刻意义的思想内容。蒲松龄曾慨叹地说：“集腋为裘，妄续幽冥之录；浮白载笔，仅成孤愤之书。寄托如此，亦足悲矣！”他把自己的创作比拟为韩非的发愤著书。由此可见，他写《聊斋志异》的时候确实是寓有“寄托”的目的。什么样的“寄托”呢？根据我们分析全书内容的结果，简单地说来，就是对当时现状的不满，对封建社会的某些方面的不满。而体现了这样的创作动机的许多作品也恰恰是《聊斋志异》的菁华的构成部分。

所以，《聊斋志异》的内容和意义实际上可以援引蒲松龄本人的两句诗来作概括的说明：

新闻总入鬼狐史，斗酒难消磊块愁。

对他来说，写鬼狐史只是一种借酒浇愁的手段而已。

他在“鬼狐史”内所寄托的“磊块愁”究竟表现在那些地方呢？下面，我们将从几个方面来谈这个问题。

（二）

蒲松龄所寄托的“磊块愁”，在《聊斋志异》里面，首先表现在这样一组作品上，它们尖锐地暴露了封建王朝的黑暗、腐败的政治，鞭挞了为虎作

《聊斋自志》，见《聊斋志异》。

《得家书感赋，即呈孔集、树百两道翁》，见《聊斋诗集》。

仗、鱼肉人民的贪官污吏和土豪劣绅。它们的政治倾向性是非常鲜明的。蒲松龄站在被压迫的人民群众的一边，同情他们的种种可怜而悲惨的境遇，替他们提出控诉，发出呼吁，从而成为他们的代言人。

《促织》写的是在一个安分守己的普通老百姓的家庭里所发生的悲剧。造成悲剧的直接原因是：皇帝喜欢斗蟋蟀，每年都向民间征索；地方官吏媚上邀宠，为了使自己升官发财，不惜把人民逼迫到倾家荡产的地步。故事发生的时代被安排在明宣宗宣德年间（公元1426—1435年）。这有着历史的根据，并不是凭空虚构的。明朝人沈德符谈到过斗蟋蟀之戏：

我朝宣宗最娴此戏，曾密诏苏州知府况钟进千个。一时语云：“促织瞿瞿叫，宣德皇帝要。”此语至今犹传。

蒲松龄显然是在借用这桩历史事件来表达他对封建社会黑暗政治的不满。皇帝喜欢斗蟋蟀，可能是个别的现象；但因斗蟋蟀而引起的自上而下的层层征索和敲诈在经常地威胁着人民群众的日常生活，却是当时普遍存在的事实。因此，成名一家三口的悲剧是有典型意义的。成名最后所以能够挽救自己不幸的命运，是因为把他的幼儿的灵魂所变化的一头勇狠善斗的小蟋蟀献进了皇宫。这个情节怵目惊心地反映了封建社会里的可怕的生活真实，深刻地表现了人民群众所遭受的来自统治阶级的从肉体到精神的迫害已经到达这样的程度：走投无路，再也无法正常地生活下去，不得不化为虫豸，去充当统治者娱乐消遣的玩物。

蒲松龄无所忌惮地使自己的笔锋触动了封建社会的最高统治者——皇帝，同时也触动了属于统治集团上层人物的藩王、亲王等，在读者面前指斥他们直接或间接对人民所犯下的各种罪行。像《聂政》，抨击了“怀庆潞王”抢夺民女的荒淫行为。《王成》则通过王成贩鹑、赌鹑，“大亲王”斗鹑、买鹑的情节暴露了封建贵族所过的奢侈腐化的生活。这些描写无疑具有相当大胆的批判性。蒲松龄对封建社会的不满在这些地方得到了最充分、最突出的表现。因此，人们一直把《促织》——这类作品中的冠冕，看作是全书的代表作之一。

和《促织》同样著名的作品是《席方平》。在《席方平》里，蒲松龄运用艺术的手腕，剖析了封建社会的官僚机构的丑恶本质。在阴曹地府，上自冥王、郡司、城隍，下至狱吏，无不见钱眼开，朋比为奸，随心所欲地蹂躏着善良无辜的老百姓。在那个世界里，没有正义，也没有公道；金钱主宰着一切。灌口二郎的判词形容得好：“金光盖地，因使阎摩殿上尽是阴霾；铜臭熏天，遂教枉死城中全无日月。”其实，这又何尝不是阳世人间的写照？

另一篇著名的作品《续黄粱》显然是受了唐代沈既济的传奇小说《枕中记》的影响。它的故事轮廓没有超越原来的范围：一个人在梦境里经历了宦海浮沉的荣悴悲欢的生活，醒来却不过是一刹那的功夫。但是，它却通过曾孝廉这个人物的种种遭遇，给旧有的题材注入了新的血液。它扫荡了弥漫在《枕中记》内的消极出世的气氛，以较多的篇幅描写了曾孝廉得官以后擢用私人，党同伐异，奢侈荒淫，残民以逞的种种罪行。曾孝廉的形象的意义在于，他的身上集中地表现了世上的贪官污吏所具有的品质和行为。而曾孝廉在阴间受刑，鬼使镕化他霸产所得的金钱，灌入他的口内，“流颐则皮肤皴裂，入喉则脏腑腾沸；生时患此物之少，是时患此物之多也。”这段犀利集

永的描写，向贪官污吏发出了有力的一击。

此外，蒲松龄还在其他许多作品里塑造了贪官污吏的群像，暴露了他们的丑恶可憎的面目。

《成仙》里的成生在受尽了官僚地主的凌辱以后愤慨地说：“强梁世界，原无皂白；况今日官宰半强寇，有不操矛弧者耶！”把官吏看成和盗贼一样，这在当时不能不说是一种大胆的进步的反映。《梅女》里的某典史受钱三百，诬赖梅女和强盗通奸，逼死人命。18年后，一个老妪当面怒形于色地斥责他：“汝本江浙一无赖贼，买得条乌角带，鼻骨倒竖矣。汝居官有何黑白？袖有三百钱，便而翁也！”《潍水狐》用一头“倘执束刍而诱之，则帖耳戢首，喜受羁勒”的驴的形象来比拟贪官污吏。潍令求见狐翁，尝到了闭门羹。原因何在呢？狐翁解释说：“彼前身为驴。今虽俨然民上，乃饮亦醉者也。仆固异类，羞与为伍。”蒲松龄笔酣墨饱地表现出贪官污吏的声名狼籍已经到了异类羞与为伍的地步。这样的刻画是人木三分的。《续黄粱》里的包学士所上的奏疏，言词慷慨激昂，是一篇义正辞严、大快人心的讨伐贪官污吏的檄文。在这些地方，蒲松龄通过故事情节本身的逻辑发展，借作品中的人物倾吐了当时社会上的受迫害的人民群众久藏在胸中的愤恨。在更多的时候，他克制不住地用自己的作者身份向贪官污吏发射出炮弹一般的语言。《王大》说：“余尝谓：昔之官谄，今之官谬。谄者固可诛，谬者亦可恨！”《梦狼》说：“窃叹天下之官虎而吏狼者，比比也。即官不为虎，而吏且将为狼；况有猛于虎者耶！”《伍秋月》说：“余欲上言定律：凡杀公役者，罪减平人三等。盖此辈无有不可杀者也！”字里行间，充满了剑拔弩张、怒发冲冠式的感情。

封建社会里的人民群众所受的直接迫害的来源，除了贪官污吏以外，就要数土豪劣绅了。土豪劣绅骑在人民群众的脖子上，倚仗着金钱和权势，把持官府，武断乡曲，干着残害人民的勾当。蒲松龄一生中的大部分时间在农村中度过的，他对于类似这样的事情是看在眼里，记在心里。有时候，他也会挺身而出，用实际行动，替受迫害的老百姓撑一下腰。他认识的一个大地主孙蕙在外作官，族人和仆人们在淄川横行霸道，为非作歹。蒲松龄就毅然写信给孙蕙，指出事实，并说：“凡此数者，皆弟之所目击而心热，非实有其事不敢言，非实有其人不敢道也。弟之言无可凭信，即先生问之他人亦必以余言为诬，但祈先生微行里井而访之焉。倘有一人闻孙宅之名而不咋舌咬指者，弟即任狂妄之罪而不敢辞。”他又根据自己的认识，在《聊斋志异》的许多作品里鞭挞了土豪劣绅所犯下的令人发指的血腥罪行。

《石清虚》写邢云飞有一块玲珑石，曾被某势豪强行夺去，失而复得。后又有某尚书觊觎它，阴以旁事中伤，邢云飞被收入狱，妻子和儿子献出玲珑石，他才被释放。《红玉》写退职的宋御史抢走了冯相如的妻子，打死了他的父亲。《窦氏》写地主南三复欺骗农家女窦氏，始乱终弃。窦女起先对南三复还抱有幻想。她怀孕生了一个男孩。父亲拷打她；南三复不承认他们之间的关系；男孩也被父亲抛弃。这时，她勇敢地抱起了弃儿，奔到南家，对门人说：“但得主人一言，我可不死。彼即不念我，宁不念儿耶？”但是，满腔哀怨的窦女无法使那玩弄女性的恶棍回心转意。他拒不见她。她只能依户悲啼，抱儿坐僵而死。在这些作品里，蒲松龄揭露了剥削阶级明抢暗夺，

《上孙给谏书》，见《聊斋文集》。

作恶多端，无所不用其极的卑鄙无耻的咀脸，同时又借助于凄凉的氛围的衬托，用无限的同情心描写了贫弱无依的善良人民受迫害时的惨绝人寰的情景。他形象地告诉读者：这就是黑暗社会的血淋淋的现实。

人民生活在那样的社会里，很难有力量使自己摆脱不幸的命运。蒲松龄的伟大之处在于，他运用浪漫主义的手法，积极地表达了人民群众在现实生活中所产生的复仇愿望。《博兴女》写某势豪强抢民女，逼淫不从，就把她缢死，以石系足，沉于深渊。然而，再重的石头也压不息人民心头的反抗的火种。受害的女子终于变成一条龙，在雨天的霹雳大作的时刻，攫取了仇人的脑袋。《向杲》写向杲的庶兄被恶霸庄公子打死，他去打官司，对方广行贿赂，理不得申，又想去行刺，对方戒备严密，无隙可乘。结果，有个道士授给他一件布袍，穿在身上，人就变成老虎。这样，他才在山岭下咬死了仇人。可以说，没有那么众多的被侮辱、被损害的人在当时强大的封建势力统治下，处于水深火热之中，过着朝不保夕的日子，并且怀有极其强烈的复仇的愿望，就很少有可能使蒲松龄虚构出博兴女化龙、向杲化虎的情节。所以，蒲松龄在《向杲》篇末呼喊说：

然天下事之指人发者多矣，使怨者常为人，恨不令暂作虎！

在这阵愤怒的声音里面，我们可以清晰地听出他对当时现状的不满，对封建社会的不满。

（三）

和封建社会里的大多数知识分子一样，蒲松龄从幼年时期起就走上了那个时代所规定的读书人所不得不走的道路。他怀着“十载寒窗无人问，一举成名天下知”的幻想，陶醉在科举登第的美梦里。但是，一个正直的读书人，生活在那样的社会里，他的真才实学无法受到统治集团的赏识，纵然考中，也无法在有益于国计民生的事业上施展出来。蒲松龄不可避免地在现实生活中遭到了一次接连一次的挫折。“年年文战垂翅归”的诗句十分形象地描绘了他当时的狼狈相。由于现实生活的教育，他逐渐冷静地清醒过来了。于是，一种怀才不遇、受到排挤和压抑的悲痛以及对“仕途黑暗，公道不彰”的愤怒的感情，不禁在他心底炽热和沸腾了起来。他根据亲身的体会，写下了众多有名的作品。通过这些作品，他抨击了封建统治阶级给读书人设下的罗网——以八股取士的科举制度。他从各个不同方面对它的弊端和罪恶作了广泛而深刻的揭露。这就是他在《聊斋志异》里表现出来的“磊块愁”的另一个内容。

科举制度本身所固有的腐朽性决定了它所要求的只是头脑麻木的书呆子——鹦鹉学舌的驯服工具。在蒲松龄看来，举行考试，不过是照例的形式而已。文章的好坏是由试官随意决定的。他们是科举制度的具体执行人，掌握着衡文取士的大权。在他们身上，集中地体现了科举制度的腐朽性。试官们是些什么样的人呢？正像《于去恶》里的于去恶对陶圣俞所介绍的，“略举一二人，大概可知：乐正师旷、司库和峤是也”。让瞎子和有钱癖的守财奴之类的人来充当试官，还会选拔出什么样的人材呢？所以，蒲松龄在抨击科

《喜笏、筠入泮》，见《聊斋诗集》。

《与韩樾老定州书》，见《聊斋文集》。

举制度的时候，首先就把矛头指向他们。

和峤型的试官纳财受贿，贪赃枉法，遵奉着金钱至上的信条。在他们评定试卷次第的时候，学问只不过被看作是一种附属的点缀品。《僧术》里的黄生只中副贡的故事揭破了科举取士的秘密：金钱的多寡决定着试生的名次高低的命运。

师旷型的试官是些不学无术的人。他们唯一的本领就是《三生》所说的“黜佳士而进凡庸”。《司文郎》描写了一个瞎和尚能以鼻代目，嗅别八股文的优劣。可是，他所作出的判断和发榜的结果正好相反：优者下第，劣者却高中了。他叹气说：“仆虽盲于目，而不盲于鼻；帘中人并鼻盲矣！”在这里，蒲松龄对于那些有眼无珠的试官发出了轻蔑的嘲笑。

而在《三生》里，蒲松龄所流露出来的感情却到达了愤怒的顶端。它写千万个因为考不取而愤懑死去的士子在阎罗面前告状诉冤。阎罗判决对令尹、主司施笞刑。士子们嫌太轻，哗然不满，坚持要抉睛剖心。阎罗不得已而答应了他们的请求，方才人心大快。读过这些作品，我们不难觉察到，蒲松龄站在不幸的士子们一边，对试官表现了多么深沉的仇恨。《何仙》和《于去恶》也是属于这样的作品。

《贾奉雉》同样也含有辛辣的讽刺。贾奉雉“才名冠一时”，屡试不售。他“戏于落卷中集其冗泛滥、不可告人之句，连缀成文”，勉强记在心里，再去应试，竟中经魁。这是一个看来非常可笑的故事。但是，它告诉我们：这种不合理的现象，在那“聋僮署篆，文运所以颠倒”的时代，其实倒是一种合理的存在。

在这样的情况下，必然的结果就是学问渊博的读书人的终身潦倒。《叶生》里的叶生“所如不偶，困于名场”，最后得出了结论说：“半生沦落，非战之罪也！”对于这样的读书人，蒲松龄从自己的遭遇出发，显然是怀着极大的同情加以描写的。

鲁迅曾说过：“因为从旧垒中来，情形看得较为分明，反戈一击，易制强敌的死命”。作为一个过来人，蒲松龄对于科举制度的虚伪性、腐朽性有深刻的体会，所以揭露起来十分有力。

（四）

蒲松龄在《聊斋志异》里所寄托的“磊块愁”，不仅表现为他对封建统治集团、科举制度的某些不满，而且也表现为他对当时的人情世态、社会现象以及某些道德伦常观念的不满。

蒲松龄有怀才不遇的苦闷；他的性格又正直耿介，不愿趋炎附势，随波逐流。因此，他对自己所处的生活环境产生了比较清醒的估计和了解。他注视着生活的不同的角落，注视着社会上形形色色人物的活动。结果，他发现了许多不堪入目的现象。他有一首诗表达了他的这种感受：

生无逢世才，一拙心所安。我自有故步，无须羨邯郸。世好新奇矜聚鹬，我惟古钝仍峨冠。古道不应遂泯没，自有知己与我同咸酸。何况世态原无定，安能仰随人为悲欢！

《司文郎》。

《写在“坟”后面》，见《鲁迅全集》第1卷，第364页。

《拙叟行》，见《聊斋诗集》。

君不见，衣服妍媸随时眼，我欲学长世已短。

他把丑恶的社会现象同自己高洁的理想和志趣对立起来，并且运用批判的笔，把它们写进了《聊斋志异》。

他在这些作品里，采用了广泛的题材，描写了不同类型的人物。我们读了之后，无异于看到了一幅封建社会的百丑图。

这些作品从各个不同的角度抨击了社会上的黑暗面和虚伪、腐朽的事物，鞭挞了社会上的渣滓、败类。写得比较好的，例如《金世成》和《金和尚》，刻画了两个寄生虫的形象，一个是愚弄落后群众，敛集金钱捷于酷吏的头陀，另一个是儿孙众多的炙手可热、气焰熏天的和尚。最传颂人口的不能不推《劳山道士》。它讽刺了地主阶级子弟的贪逸取巧。全篇描写有层次，有转折。故事情节是逐步展开的。开始时，王生拜道士为师，道士指出他有娇情不能作苦的缺点，他却愿意留在观中，因为他还没有接触实际，所以还有一点信心。月余以后，不堪受苦，阴有归志，但见到道士的法术，又生忻慕之心，归念遂息。又过一月，苦不可忍，在辞归时请道士授法，试术三次才成。结果，回家试术失败。王生经历的四个阶段，写得清晰分明。随着每个阶段的转移。王生的思想也在变化着。一环紧扣一环，合情而又合理。直到王生碰壁，额上坟起的时候，对于他的那种不劳而获的思想所应获得的结局，我们不禁发出了会心的微笑。

对于当时的读书人的种种庸俗而丑恶的面貌和卑劣而无耻的行径，蒲松龄也作了不留情的笔伐。《仙人岛》里的王勉，目空一切，却又文才鄙陋，受尽了一个少女的嘲讪和藐视。《狐联》讽刺了读书人的迂腐。《嘉平公子》则通过温姬错爱嘉平公子的故事，讽刺了读书人的不通文墨。而在《苗生》里，三四个缺乏自知之明的读书人得意地朗读着自己的文章，互相阿谀称颂。苗生厉声大叫：“此等文只宜向床头对婆子读耳，广众中刺刺者，可厌也！”当他们不听劝阻的时候，苗生就大吼一声，变作老虎，扑杀了他们。这里已经不是冷静的批判，而是愤世嫉俗的感情的爆发了。

在这类作品中，还有一些是以批判某些男性在恋爱、婚姻问题上表现出来的恶劣品质为题材的。它们塑造了一系列的丑恶的形象，其中有《毛狐》里的马天荣，他贪金而得锡，贪国色而得大足驼背的女人；有《丑狐》里的穆生，他因狐女赂遗渐少而背德负心；有《武孝廉》里的石某，他趁着恩人酒醉，想杀死她；有《云翠仙》里的梁有才，他为了贪图金钱，装腔作势地要鬻妻为娼。梁有才，这是一个和话本《杜十娘怒沉百宝箱》里的李甲相似的人物，但写来极有个性。

我们可以说，蒲松龄通过这些作品里面关于群丑的描写，在客观上抨击了他们所赖以存在的封建社会。

（五）

毛主席说过：“从来的文艺并不单在于暴露”。《聊斋志异》正是这样的情形。

我们已经说过，蒲松龄对当时的现状不满，对封建社会的某些方面不满。一方面，他把他感到不满的丑恶现实给予尖锐的揭露，无情的鞭挞。另一方

面，冷酷的人生并没有使他绝望，也没有使他因此产生消沉颓废的情绪。他用一种执着的态度，坚持着自己所追求的理想，注视着那些在人民群众生活中涌现出来的美好事物，加以热情的歌颂，把它们作为封建社会所固有的丑恶现象的对立面，再现在读者的面前。从某种意义上说，这样作实际上也是表现了蒲松龄对封建社会的批判。

在这一方面，《聊斋志异》最突出的内容就是对真挚不渝的爱情的歌颂。属于这类题材的作品为数不少。它们动人地描写了痴心的恋爱的故事，塑造了种种可爱的青年男女的性格。它们反映了封建婚姻制度的不合理，反映了当时社会上的广大青年男女在重重的压抑和摧残下所产生的冲破樊笼、打破桎梏的愿望和行动。

《阿宝》塑造了一个情种的形象：孙子楚。他生有六个手指。当他向富翁的女儿阿宝求婚的时候，阿宝不过是开玩笑地说了一句：“渠去其枝指，余当归之。”他不顾疼痛，用斧砍去枝指。不久，他在清明节出游，路遇意中人，不觉痴立，魂随阿宝而去，同居三天，才被女巫招回。后来，他们无缘再见一面。孙子楚瞧着一只刚刚死去的鹦鹉，心里想：“倘得身为鹦鹉，振翼可达女室。”还没有想完，他就真的变作鹦鹉飞去了。这篇驰骋着美丽幻想的作品歌颂了和封建礼教势不相容的真挚的爱情。男主角孙子楚是个有真性情的人，可是当时有人把他看作呆子，时加嘲笑，称为“孙痴”。这不正是可以看出蒲松龄在有意识地把他的性格和行动从封建社会的一般庸夫俗子中间区别出来吗？

《连城》里的乔生、《香玉》里的黄生同样也是感情真挚的男子。乔生为了医疗意中人的瘵病，不惜到膺割肉。黄生以白牡丹幻化的香玉为“爱妻”，以耐冬花幻化的绛雪为“良友”，为了朝夕相从，殉情而死，死后也变成一株花，茁生在她们的近侧。

如同我国的文学传统所表现的那样，在描写爱情的作品中，蒲松龄更大的贡献也还是在一系列可爱的女性性格的塑造上。我们可以指出一些带有光彩的名字：含笑捻花、憨态可掬的婴宁，“弱态生娇，秋波流慧”的青凤，爽朗豪迈的莲香和羞涩怯弱的李女，受妖物威胁去迷人而又心地善良的聂小倩，处处不脱冤苦之色的公孙九娘，自叹命薄的巧娘，低首哀吟以寄幽恨的连锁，温柔而勤俭洒脱的辛十四娘，有“寄慧于憨，寄情于慧”的花姑子，用镜中人影来督促爱人读书上进的凤仙，时而恶作剧、时而一本正经学写字、但又彼此怀有稚意的妒嫉、常常耍小心眼的秋容和小谢……。她们都是美丽、聪明、多情的女性形象，大多对封建礼教的教条抱着蔑视的态度，甚至把它践踏在脚底，积极地为自己争取美满幸福的爱情生活。

婴宁更是刻画得个性鲜明、栩栩如生的一个女性的形象。和其他一些女性比较起来，除了美丽、聪明、多情等共同点之外，她还天真乐观，而且带有一点娇情，但是那经常不停的憨笑，却成为她的性格特征的主要表现之一。关于这一点的描写，从她一出场就给读者留下了难忘的印象，如闻其声，如见其人。封建社会对一般妇女的要求是矜持、娴静。婴宁形象的出现正好是多少挣脱了这些强加的枷锁的反映。蒲松龄在篇末亲昵地称之为“我婴宁”，表现了他对这个人物的热爱。他选择了这样的形象来作为女主角，显然是有其用意的。

蒲松龄笔下的这些女性形象，在处理自己的恋爱、婚姻问题的时候，行动上处处表现了出自内心而不加掩饰的主动性。外界的任何压力改变不了她

们的决心。《湘裙》里的女鬼看中了晏仲。她的姐夫晏伯曾指出“以巨针刺入，迎血出不止者，乃可为生人妻”。其妻握针出门，见到湘裙，“急捉其腕，则血痕犹湿，盖闻伯言，早自试之矣”。这个意志坚强的女性为自己选择配偶，何等有主张，又何等妩媚可爱。《菱角》里的画工的女儿菱角也是一个这样的形象。少年胡大成在观音祠问她：“我为若婿，好否？”她难为情地回答：“我不能自主”。一时的少女的羞惭无法掩盖住她那心已许之的喜悦。胡大成走远了，她追上去细心地告诉他：“崔尔成吾父所善，用为媒，无不谐。”尽管她的思想最终没有越出封建礼教的范畴，她的自动示婚的行动却是封建礼教所禁锢不住的。

噬人的封建势力在当时的广大青年男女追求恋爱自由、婚姻自主的途程上遍设了形形色色的障碍。它的体现者用尽一切伎俩，或干涉在初恋之前，或破坏在成婚之后。蒲松龄在许多场合对这种罪恶行为进行了谴责。与此同时，他又塑造了一些向恶劣的环境进行斗争，并且取得最终胜利的女性的形象，例如《鸦头》里的鸦头，她是孤女而又是娼妓。卑贱的职业却培养了她的勇烈的个性。鸦头男装私奔，被捉回后，受尽千折百磨，矢志不二。她的个性是十分勇敢和坚强的。

这些青年男女的故事在《聊斋志异》里构成了许多不同的绚丽的而富于诗意的画面。他们抵抗住封建社会所给予的各式各样的压力，坚强勇敢地行动着。他们有自己的理想，全力以赴地不倦地追求着自己的目标。他们的恋爱和结合并不完全是出于猎奇的心理或对美艳的形貌的倾倒。像《瑞云》里的贺生，把“人生所重者知己”作为衡量爱情的重要标准。尽管意中人后来在脸上布满了墨痕，像鬼怪一般的丑陋，而且还被迫从事一些不堪驱使的差役，他却不因对方的美丑、盛衰的转移而改变自己的初心。像《连城》里的乔生坚持着自己所说的“士为知己者死，不以色也”的信念，他和连城两人生不能成夫妻，就死去而成夫妻，再回到人世。共同的爱好往往使这些一对一对的互不认识的青年男女变成了终身的伴侣。我们读了《连锁》、《白秋练》、《绿衣女》以后，可以看出，他们的爱情之所以产生，是由于吟诗、下棋、弹曲等等对艺术的共同爱好。《竹青》、《青凤》等篇更着重地写出了他们在患难中的互助精神。蒲松龄在这些优美动人的恋爱故事里处处表现了类似这样的思想，使它们的内容丰富起来，深刻起来，从而发射出灿烂夺目的光彩。

（六）

和爱情一样，友谊也是蒲松龄在《聊斋志异》里所歌颂的一个重要的主题。

有的作品，例如《雷曹》描写了人与神交友的故事，但更多的作品描写了人与狐之间的友谊。《酒友》写出了车生和狐的结交是由于对饮酒的共同爱好。这些作品中所写的狐的性格大都很可爱。他们执着于人间的生活，在人间寻找知心的朋友。在他们的身上，我们只感到亲切，一点也看不出异类的可怕。也许是因为蒲松龄在自己的生活圈子内所能看到的人与人之间的真诚的友谊太少了，相反，倒是后期封建社会的尔虞我诈的风气随处可见，所以他才把自己的一部分精力去化费在这些描写异类的作品上。《封三娘》写范十一娘和狐女封三娘两个女伴的故事。范十一娘是一个被封建礼教禁锢

在深闺之内的少女，她那天真活泼的心灵遭受着沉重的压抑。封三娘的来临，使她得到了一个可以倾诉心事、解除精神苦闷的伴侣。封三娘替他物色称心的丈夫，又帮助他们组成了幸福的小家庭。没有封三娘的帮助，范十一娘不可能在生活中向前跨进一大步。所以，封三娘这个令人难忘的人物，她是作为一个冲破精神樊笼、开辟道路的形象而出现在我们面前的。

《田七郎》写的是人与人之间的友谊。武承休的好交游，田七郎的爽朗、侠义，促使他们二人在内心上逐渐接近。全篇通过他们的交往表现了这样的侠义思想：一钱不轻受，一饭不忘；小恩可谢，大恩不可谢。尽管其中还有狭隘的报恩观念的成分，更重要的积极意义却在于强调相互的帮助和救援。

这样的思想意义在《娇娜》里也有所表现。它写孔雪笠和松娘结为夫妇，和皇甫公子、娇娜兄妹结为良友的故事。从全篇来看，前半部主要写孔雪笠和皇甫公子的交谊，后半部主要在写孔雪笠和娇娜二人在危难的时刻互相救援。至于孔雪笠和松娘的婚姻，只不过是中间的穿插事件而已。在我国古典小说中间，像《娇娜》这样描写一对青年男女成为纯洁的“腻友”的作品几乎是没的。因为在封建社会里，“男女授受不亲”的思想观念像一堵高墙似的竖立着。不少人到了这堵墙的临近就知难而退。蒲松龄却在这篇著名的作品里大胆地把它推倒了。我们不能不钦佩他的反封建的巨大勇气。

《乔女》也是一篇非常出色的作品。主人公是一个面貌丑陋而品格崇高的妇女。她的行动并不是一开始就放射出思想的光辉的。作一个顺从的封建妇女，也曾经是她努力的方向，那是她丈夫死了以后。有一个男子敬重她，钟情于她，前来求婚，她虽已心许，在口头上却没有应允，因为她想守“节”。这个男子就立志不另娶，不久死去。留下的孤儿不断地受人欺凌，她的正义感不禁燃烧了起来。尤其是在一个虽然生疏但是知己的人的后代身上，她怎么能够容忍发生这种情况呢？这时，封建礼教的束缚，外界的非议，这一切都对她失去了作用。她毅然挺身而出，几乎是以母亲的身份去抚育着孤儿。这是一个高大的形象。在她的身上，我们可以看到我国妇女的一些见义勇为、敢于负责的优良的品质。这个故事可以说是十分动人的。

生死不渝，真挚、纯洁的友谊，建立在相互了解、尊重、帮助的基础之上的友谊，这是蒲松龄所向往的世界。但是，在他所生活的那个时代，他不可能在现实中发现它们的普遍存在。于是，他只好把自己的理想镕铸在他的那些不朽的作品里面了。

在这篇文章就要结束的时候，我觉得有必要再饶舌几句。本文旨在说明《聊斋志异》内容有两个重要的特色：丰富多采；寄托了作者对封建社会的某些方面的不满。所谈的几点，只是就全书主要内容立论，不可能详尽无遗地介绍全书所有的内容。至于《聊斋志异》的艺术特色，蒲松龄的世界观及其作品的局限性等问题，限于篇幅，这里也未能涉及，将来准备另写文章来作探讨。

（原载《光明日报》1961年7月30日）

任访秋

《聊斋志异》的思想和艺术

(一)

《聊斋志异》是我国古典文学中一部短篇小说集，全书8卷（或析为16卷），计431篇，是清初作者蒲松龄写的。刊行后，流传极广，特别是为一般中下层知识分子所热爱。在五四文学革命的时候，因为反对封建古文学的原因，所以这部用文言写成的短篇小说集，曾被人诋为“全篇不通”，因之后来就不大为人所重视，虽然仍旧有着不少的读者。到了今天，乃是以人民的标准估量一切价值的时代，《聊斋》既为广大的读者所传诵，历时两百多年，仍然不减它当年的魔力，那我们就不应再像过去那样，对它抱着轻视的态度。特别是目前在创作上我们须要继承古典文学优良传统的时候，我们如果对它不加以分析研究，就不可能正确地吸取其精华，摒弃其糟粕。本篇目的即试图从思想与艺术上，对它加以分析和批判。笔者因限于个人水平，不免在看法上要有些错误，希望读者多加指正。

《聊斋志异》的作者蒲松龄，山东淄川县人，字留仙，一字剑臣，别号柳泉。他的出身，据他自己讲：

“初松龄父处士公敏吾，少慧，肯研读，文仿陶邓，而操童子业苦不售。家贫甚，遂去而学贾，积二十余年，称素封。然四十余无一丈夫子，不欲复居积，因闭户读，无释卷时，以是宿儒无不称渊博。而周贫建寺，不理生产。既而嫡生男三，庶生男一，每十余辄自教读，而为寡食众，家日益落”。（《元配刘孺人行实》）

从这段记事中，可知作者是生长在一个地主而兼商人，由素封而渐趋没落的家庭。他初应童子试，即以县府道三第一，补博士弟子员。但后来由于屡试不中，遂绝意科第，专力于文学创作，把他个人一生的坎坷不遇，潦倒落魄，以及他生平所碰到的社会上的种种丑恶现象，所引起的感慨和悲愤，都一一寄托在他的作品中。他生于明崇祯十三年庚辰（1640），死于清康熙五十四年乙未（1715），享年76岁。著有文集四卷，诗集六卷，聊斋志异八卷，通俗俚曲若干种。（张元《柳泉蒲先生墓表》）

《聊斋》这部四百多篇小说，是作者在相当长时间内写成的。它的材料的来源，据蒋瑞藻小说考证中引《三借庐笔谈》中说：

“相传先生居乡里，落拓无偶，性尤怪僻，为村中童子师。食贫自给，不求于人。作此书时，每临晨携一大磁罍，中贮苦茗，具淡巴菰一包，置行人大道旁，下陈芦衬，坐于上，烟茗置身畔。见行道者过，强执与语。搜奇说异，随人所知。渴则饮以茗，或奉以烟，必令畅谈乃已。偶闻一事，粉而饰之。如是二十余寒暑，此书方告蒇，故笔法超绝。”

这段记事有点太夸张，当然不可尽信，鲁迅对这说法已早有驳斥。但从作者的《自序》中看，这种传说的产生，是有它的根源的，也就是作者对于创作题材——民间的故事和传说的搜罗，确是曾经下过一番功夫的。他说：

“才非干宝，雅爱搜神。情同黄州，喜人谈鬼。闻则命笔，遂以成编。久之，四方同人又以邮筒相寄，因而物以好聚，所积益夥。甚者，人非化外，事或奇于断发之乡，睫在目前，怪有过于飞头之国。遑飞逸兴，狂固难辞。永托旷怀，痴且不讳。展如之人，得毋向我胡卢耶？然五父衢头，或涉滥听。而三生石上，颇悟前因。放纵言之，有未可概以人废者”。

看了这段话，我们首先要问为什么作者会“雅爱搜神”，“喜人谈鬼”，他就那样的悠闲，那样的无聊？要说明这一点，就必须先了解他所处的时代，和他个人的遭际。他生于明崇祯十三年，五岁的时候，就有了甲申之变。以后直到他死，中间七十年间，正是民族斗争与阶级斗争最残酷的时期。满族当时虽然统治了中国，但遭到了明朝忠臣义士们无数次的反抗。顺治十八年（1661）山东栖霞于七据嵎嵎山的起义运动，终于为满清统治阶级残酷地镇压了下去。那时作者已二十多岁，这给他的刺激很大，聊斋中有两篇，内容都是与这件事有关的。他最初虽然也想往上爬，但在那样的科举制度之下，他失败了。一方面由于他自己的潦倒失意，另一方面又亲身看到那种异族统治的残酷和黑暗，同时又在那种文网密繁，一句话说不对，就会遭到杀头和族灭的大祸的情况下，真是不说话，又忍耐不着，随便说，又容易遭到不测，这就是他之所以“雅爱搜神”，“喜人谈鬼”的根本原因。同时也就是他的“遑飞逸兴，狂固难辞，永托旷怀，痴且不讳”的创作动机产生的客观条件。从这里，可以看出他的隐痛和他不得已的苦衷。

其次，他为什么要假借鬼狐，和其他一些荒诞不经的故事，而又驰骋想像，加以粉饰呢？我认为他主要目的不外是借以揭发现实，批判现实，借他人的酒杯，来浇自己的块垒罢了。所以我们读这部小说，不应当止于欣赏它里边离奇古怪的故事，而应该透过这些故事的表面，来发现作者的中心思想，也就是作者对现实人生的理解和可持的态度。

（二）

蒲松龄虽然生在满清王朝的初叶，但那时的政治也已经够腐败了。由于他长期的在农村和人民群众接触，而且他一生又过着艰困寒素的生活（《元配刘孺人行实》），所以使他深切的感受到当时社会上的黑暗统治，不可遏抑的对它们进行了揭发抨击和讽刺！

首先在书中有很多篇写统治者对人民的敲剥，即如《韩方》篇，借冥间枉死鬼赴都投状，沿途索赂的故事，来讽刺当时的官吏，巧立名目，向人民进行剥削。作者在篇末道：

“犹忆甲戌（康熙三十三年）乙亥（三十四年）之间，当事者使民捐穀，谓之‘乐输’。于是各州县如数取盈，甚费敲朴。是时郡北七邑，皆被水，岁大浸，催办尤难。吾乡唐太史偶至利津，见系逮十数人，即当道问其何事，答云：‘官捉吾等赴城，比追乐输耳，’农民亦不知‘乐输’二字作何解，遂以为徭役敲比之名，亦可叹而可笑也！”

《王者》篇叙述一位巡抚解道的饷银被劫了去，他派人探查，后来带回一封信，说：“汝自起家守令，位极人臣，贿赂贪婪，不可悉数。前银六十万，业已验收在库，当自发贪囊，补充旧额。解官无罪，不得妄加谴责。前取姬发，略示微警。如复不遵教令，旦晚取汝首级。姬发附还，以作明信。”后来停没多久，这位贪污的大吏就病死了。此外作者又时借作品中人物故事，写出自己对当时统治阶级的憎恨。即如《成仙》篇，从成生与周生讲的话中，说明他对当时政治的看法，所谓：“强梁世界，原无皂白。况今日官宰半强寇，有不操矛弧者耶！”《促织》篇写宫廷中爱玩促织，地方官吏就来逢迎，苛责民间，按时供应，因之奸滑的隶役们借机来敲诈人民，往往为了一头促织，能使好几户破家荡产。虽然这篇中的主人公成名，为捕促织，最后进了学，发了财，但作者一面从他捕捉的过程中，写为了一头促织，他的儿子跳

了井，他自己也几乎发了疯。另一面，又写由于他献的这头促织最好，上大嘉悦，抚臣受到了赏赉，令尹也以“卓异”闻，这是更进一步的讽刺。从这里充分地揭露了统治阶级的荒淫享乐，与被压迫人民生活的苦况。至于《席方平》篇，更是借冥间的贪赃枉法，来反映现实政治的黑暗情况的。试看他在篇末判辞中这些话；

“乃上下其鹰鸷之手，既罔念夫民贫。且飞扬其狙狻之奸，更不嫌乎鬼瘦。惟受赃而枉法，真人面而兽心。……飞扬跋扈，狗脸生六月之霜。隳突叫号，虎畏断九衢之路。肆淫威于冥界，咸知狱吏为尊。助酷虐于昏官，共以屠伯是惧。”

前边骂赃官，后边骂污吏，真是痛快淋漓！此外在《梦狼》篇中更是用神话的写法，形象地指出官即是虎，吏就是狼，而人民在它们的牙齿巉巉下，只剩下堆积如山的白骨。作者在篇后论道：“窃见天下之官虎而吏狼者比比也。即官不为虎，而吏且将为狼，况有猛于虎者也。”作者由于痛恨赃官污吏，所以他进一步对于忍受不了统治者的剥削和压迫，挺身而起的反抗者，表现了深切的同情。他虽然也称他们为寇盗，但他的认识，与统治者是有着截然的不同的。在《续黄粱》篇，写一个孝廉在梦中为天子诏去，一旦作了大官，因而作福作威，为所欲为。后来被参免职，贬斥远方，路遇强寇，宣称“我辈皆被害冤民，只乞得佞臣头，他无索取。”而《梦狼》篇中又叙述贪官某甲解任后，刚刚离境，就遇见强盗。甲倾装以献，强盗们说“我等之来，为一邑之民泄冤愤耳，宁专为此哉”。遂抉其首。后又问他的家人，“有司大成者谁是？”司是甲的腹心，助桀为虐者，家人共指之，贼亦抉之。从这里充分可以看出，作者的立场已是人民的立场了！

其次，是对乡里间地主豪绅们横行霸道的揭发。《红玉》篇写广平冯生因妻卫氏貌美，受到地方豪绅宋氏的抢掠经过，刻画出封建社会中政权的本质，和封建阶级的狰狞面目。

“会清明抱子登墓，遇邑绅宋氏。宋官御史，坐行赅免，居林下，大扇威虐。是日亦上墓归，见女艳之，问村人，知为生配。料冯贫士，诱以重赂，冀可摇。使家人风示之。生骤闻，怒形于色。既思势不敌，敛怒为笑，归告翁。翁大怒，奔出，对其家人，指天画地，诟骂万端，家人鼠窜而去。宋氏亦怒，竟遣数人至生家，殴翁及生，汹若鼎沸。女闻之，弃儿于床，披发号救。群篡舁之，哄然便去。父子伤残，呻吟在地，儿呱呱啼室中，邻人共怜之，扶置榻上。经日，生杖而能起。翁忿不食，呕血寻毙。生大哭，抱子兴词，上至督抚，讼几遍，卒不得直。后闻妇不屈死，益悲，冤塞胸吭，无路可伸，每思要路刺杀宋，而虑其扈从繁，儿又罔托。日夜哀思，双睫为之不交。”

《崔猛》篇中又写一豪绅凶暴的情况：

“有王监生者，家豪富，四方无赖不仁之辈，出入其门。邑中殷实者，多被劫掠。或诬之，辄盗杀诸途。子亦淫暴，王有寡婢，父子俱烝之。妻仇氏，屡诅王，王缢之。仇兄弟质诸官，王赅嘱以告者坐诬。”

还有《石清虚》篇，写势豪可以随便抢走别人所爱的东西。《辛十四娘》篇，写势宦公子，为了别人一句话，感到不快，竟设计置人于死地。从这些作品中，使我们清楚地理解到封建社会中的阶级关系。从地主、豪绅、胥吏、县令，上至督抚、皇帝，构成了一系列的统治势力，像泰山一样压在人民的头顶上。

蒲松龄最注意的另一问题，就是八股取士的问题。他是在这上面失败过的，因为屡试不中，竟致潦倒一生，因而一方面是最不能忘情于八股，同时又最痛恨八股，终至于给以嘲笑和讽刺。在《于去恶》篇，借里边人物的话，

说明由八股出身者，到后来已胸无点墨。骂当时的官吏，为“鸟吏鳖官”，说他们持敲门砖，猎取功名，根本是不学无术。《司文郎》篇，说明考试的得中与否，全看你幸运不幸运，与文章的好坏并没关系。《王子安》篇，假狐狸对秀才王子安醉时嘲戏，形象地写出当时应试举子们的心理。篇末作者又叙述秀才应试时，从入场、出场、失败，一直到打算再考，中间的经过情况和心理变化，说他们有七似。似丐，似囚，似秋末之冷蜂，似出笼之病鸟，似被系之猿，似钳毒之蛇，似破卵之鸠。他就个人的体验，和对旁人的观察，刻画出在科举制度下，士子们的可耻、可鄙、可怜的状态，使我们在今天还好像看见了这些人。科举制度施行了几百年，当时的知识分子，都安之若素，视为当然。唯有亲历其境，身受其痛，而又能翻然觉悟的人，才能写出其中况味。这篇作品，比那多少篇反对八股，反对科举的文章都有力得多。

另外为作者所特别注意的，是男女婚姻问题。作者最爱写的是青年男女，一见钟情，中间经过了一些波折，终于能够如愿以偿，团圆终结。这种恋爱故事，写人与人的，有阿宝、陈云栖，瑞云、连城、阿绣、王桂庵、寄生等。写人与鬼的，有聂小倩、鲁公女、梅女、伍秋月、湘裙等。写人与狐的，有娇娜、青凤、婴宁、莲香、红玉、辛十四娘、长亭、素秋等。写人与仙的，有嫦娥、云萝公主等。此外又写人与昆虫禽鸟，以及花木的精灵恋爱。而这些精灵，大抵是女的。例如《竹青》写乌鸦，《莲花公主》、《绿衣女》写蜂，《花姑子》写獐，《阿纤》写鼠，《香玉》写牡丹，《黄英》写菊，《荷花三娘子》写荷花，《白秋练》写白鲤。所以这部书，大部分是写恋情的。作者在这些故事中，用人间现实作背景，通过了这些恋情的描写，反映出社会上的人情事态，作者特别喜欢歌颂一些痴情的人，像《阿宝》中的孙子楚，《连城》中的乔生，《香玉》中的黄生，《阿绣》中的刘子固，《陈云栖》中的真毓生，《白秋练》中的慕蟾宫。这一些青年男子，都是情种，为了爱情，可以断掉自己的指头，可以剜却自己的心头肉，甚至能够为情而死，为情而生。作者所最痛恶的，是那些“始乱之而终弃之”的渔色之辈。在《窦氏》篇中，写地主南三复对一农家女子的负心，终于为冤鬼作弄，死于非命。至于封建社会中的一夫多妻制，作者并不反对，有时对于不妒的女子，还加以赞扬，像《陈云栖》、《莲香》、《邵女》等篇。特别像邵女，竟甘心作妾，受大妇的虐待，毫无怨尤，这些地方都说明作者的思想，受时代和阶级的局限程度，是多么的严重！

《聊斋》中还有值得我们注意的，是作者的反满情绪。满人统治中国后的残酷苛暴，当时一般人，除了一部分封建大地主，和甘心为统治阶级作奴才的而外，可以说没有不愤恨的。清初民兵义士的此仆彼起，就是一个很好的说明。蒲松龄具有一般知识分子的正义感和民族思想，在作品中时时流露出对异族统治的不满，也是很自然的事。首先他同情栖霞于七的起义事件，在《聊斋》中的《野狗》和《公孙九娘》两篇，虽主题似乎不全在此，但多少可以看出作者是有意的借鬼怪故事，来反映统治者对起义人民的残酷镇压。前一篇写一个乡民从山中窜归，碰见大兵晚上行军，于是就躲到死人堆里，接着写他看到的阴森可怕的现象。后一篇写“于七一案，连坐被诛者栖霞莱阳两县最多，一日俘数百人，尽戮于演武场中，碧血满地，白骨撑天”。从这种描写中，给这件事才留下一点历史记录。此外讥讽满人，非刺时政的，则有《夜叉国》、《罗刹海市》。相传这部书曾流入宫禁，就因为这篇的内容，遭到了摈斥。（负暄絮语）按前一篇叙述商人徐某泛海，到夜叉国，

与一夜叉结婚。后携其子彪归国。待彪长大后，又泛海去迎接他的母亲。末尾有“彪劝母作华言，衣锦，膾粱肉，乃大欣慰。母女皆男儿装，数月稍辨华言。”后一篇写商人马骏泛海，至一都会，当地习俗，美者不见容，丑乃愈贵。末尾更是发了一顿牢骚。这种不满现实的情绪，表现得非常露骨。至于书中所说的狐，据说是指的胡人，钱玄同认为“此说确否，虽未可知。然通观前后，似非绝无此意”（寄某君书）。而且这部书据说原本在流传后，被删去的很多。从这里，更可以说明这里边讥刺时政的地方一定不少。所以我们说蒲松龄不满于异族的统治阶级，是具有一定的民族思想的。

以上所述，可以说大抵属于《聊斋》在思想上的积极面。但作者毕竟是封建时代的知识分子，因而在思想上就必须受到他的出身阶级，与他所受时代的限制。首先是传统的儒家思想，蒲松龄在他的作品中，歌颂孝子的有《席方平》、《陈锡九》、《乐仲》。歌颂妇女贞节的，有《庚娘》、《林氏》。对于忠的方面，在《三朝元老》中从反面讽刺了一位投降李闯王的明季宰相，同时后边附带也记录了讽刺投降满清的洪承畴的故事。而这些思想，除了一小部分在当时还有其一定的反抗意义外，其余基本上是为封建统治阶级服务的思想。

其次是佛家思想，蒲松龄是相信轮回的，他在这书的《序》中讲：

“松悬弧时，先大人梦一病瘠瞿昙，偏袒入室。药膏如钱，圆黏乳际。寝而松生，果符墨志。且也少羸多病，长命不犹。门庭之凄寂，则冷淡如僧。笔墨之耕耘，则萧条似钵。每搔头自念，母亦面壁人果是吾前生耶？”

在《聊斋》中这类轮回的故事很多，如记邵士梅蒋太史的轶事之类。其次是相信果报，像《西湖主》，因为陈弼教救了猪婆龙，后来娶了她的女儿。《花姑子》写辛幼舆因喜放生，后得与花姑子结婚。这说明种了善因，一定会得到善报。《江城》中写高生因前生害了一个长生鼠，后来转生为他的妻子，对他备加荼毒。这说明种恶因必得恶报。同时《聊斋》中屡屡说明诵经可以消灭罪愆，林四娘因每夜辄起诵准提金刚诸经咒，最后得到了转生。鲁公女让张于旦为他代诵金刚经一藏数，后来得到了转生，并与张成了夫妇。

再次是道家思想，《细柳》篇写细柳喜读相人书，对求婚的一定要求亲见其人，但终碰不到理想的配偶。她父亲责备她，她说：“我实欲以人胜天，顾久而不就，亦吾命也。”后来嫁给了高生，终于很早就守了寡。特别是《邵女》篇写女主人公少年喜读内经及冰鉴书，择婚屡不就，后竟自愿嫁给柴某作妾，备受大妇虐待，竟至以赤铁烙女面，以针刺女肋。她丈夫就看不惯，要找她大妇算账，可是她反而劝她丈夫道：“妾明知火盆而故蹈之，当嫁女时，岂以君家为天堂耶！亦自顾命薄，聊以泄造化之怒耳。安心忍受，尚有满时。若再触焉，是坑已填而复掘之也。”这是十足的宿命论，它的发展就成为教人忍受压迫，安于作奴隶的奴隶思想。

与鬼神思想有着密切联系的，就是数术。《聊斋》中写占卜的应验的，有《促织》、《钱卜巫》，写堪舆的应验的，有《姊妹易嫁》、《堪舆》，写相术的应验的，有《陈云栖》、《细柳》等。

根据上边这一系列的唯心论的思想倾向，在政治上，作者虽然极端地痛恨贪官污吏，但他并不了解这种风气的形成，乃是封建的社会制度使然，要肃清贪污，必须推翻这种制度才行。蒲松龄不明白这种道理，也不可能明白这种道理。因此他所希望的理想政治，就是出现一些清正廉洁的官吏，这样，人民就好了。这就是作者在这部书中，所以歌颂清官于成龙（《于中丞》）、

费祚祉（《折狱》）、朱徽荫（《老龙船户》）等人的主要原因。

我们了解了蒲松龄思想的大致面貌，我们不妨更进一步来探索一下他这种思想产生的根源。关于这，我们必须从他的阶级出身，以及当时的时代思潮和文艺思潮上来说明它。

先就时代思潮与文艺思潮来说，在明代中叶的时候，思想上由于程朱一派理学的日趋腐朽，王阳明的新儒学遂代之而起，反对生活上的形式主义，要求自我的觉醒，与个性的解放。这种思想影响到文学上，就产生反对诗文的形式主义，而主张“发抒性灵，信腕直寄。”这种运动，开始于徐文长，继之而有李卓吾，到袁宏道兄弟而成为一种巨流。当时有名的戏曲作家汤显祖和稍后的拟话本的作者冯梦龙，以及比蒲松龄稍早的金人瑞，都是属于这种思潮中的人物。即如晚明人论人，提出“癖”和“痴”这两个字。所谓“癖”、“痴”就是一个人爱上了什么，就不惜为它牺牲一切，就其特别喜欢某种事物来说，这是“癖”。就其酷爱某种事物的情感达到最高的程度来说，就是“痴”。袁宏道与潘景升书中说：“世人但有殊癖，终身不易，便是名士”。他平生喜欢山水，在《游华山别记》中说：“余至华荫，与朱武选非二约，索犯死以往。”这都说明了他是如何痴。汤显祖《牡丹亭》，写杜丽娘为情而死为情而生，在爱情上是如何的痴。蒲松龄继承了这种精神，特别加以提倡。在《聊斋》中用很多人物形象，来表现这个痴字。有情痴（《阿宝》中的孙子楚），有书痴（《书痴》中的郎玉柱），有石痴（《石清虚》中的邢云飞），有鸽痴（《鸽异》中的张功量），作者大力在表扬痴，歌颂痴。

与提倡痴的同时，就是主张情感的真挚，反对虚伪的形式主义。这与反理学思想是一致的。《聊斋》中的《乐仲》篇，写乐仲是一个天性纯笃，但生活上不拘细节的人。平生虽嗜酒好饮，但终于悟了道，成了佛。作者在篇后论道：“断葷戒酒，佛之似也。烂漫天真，佛之真也。”这个话，就很像晚明人说的。这种反对生活行动上的虚伪与矫饰，《聊斋》以后，《红楼梦》、《儒林外史》也都是如此。这种追求个性的自由与解放，正是市民阶级的进步思想。蒲松龄生在商业发达的滨海之区，他的家庭又曾经经商，所以他之接受市民阶级思想的影响，以及承继市民阶级的文学传统，都是很自然的事。这就是在他的作品中，表现出一些具有积极意义的思想的产生根源。但另一方面，作者又是小地主，半生从事举业，困蹶在中下层的社会中，这就是他所以接受儒家及其他各家思想影响的原因。这样，就形成了他作品中所表现的思想的消极面。

总之，蒲松龄的思想是非常庞杂，不成体系的，因而中间往往存在着极大的矛盾。即如男女的自由结合，和封建的“父母之命，媒妁之言”的矛盾。道家的宿命论，和佛家果报说的矛盾。一面痛恨科举，但一面对于有些出身于此而位至通显的，又非常的艳羨。这些矛盾产生的原因，主要还是由于作者的阶级、遭遇，以及由此而受到社会上流行的各家思想的影响而形成的。因为是小地主，所以不免于保守，又因是小商人，所以也还有其进步面。小地主，小商人，常常要受到地主豪绅与贪官污吏的压迫，所以就痛恶这些人，而希望清廉贤明的官吏出现。由于自己科场失意，一生潦倒，故对八股取士制度，深恶痛绝。但在内心中，又不能忘情于功名富贵，因而对某些由此而位至显达的人，不禁又流露出艳羨之情。儒道佛三家思想最初本是彼此矛盾，互相水火的，但几千年来这几派思想在中国社会上并行而不相悖，都为封建统治阶级所提倡。因为它们都有有助于巩固统治阶级地位的地方。很多人也

都四面八方的接受这些思想。自己潦倒时，用命中注定来安慰自己。作一好事，就希望得一善报。而于坏人，总认为他们的报应还没到。至于忠孝节义，又是对于作君、作父、作夫的，是有利的。这种庞杂思想而能兼容并包，使之不感矛盾，都是从小个人利益出发的结果。所以《聊斋志异》，内容思想上的平庸在此，但它值得我们注意的地方，也就在此。就因为作者通过了具体的人物故事，表现出当时社会上一般人，特别是中小地主和中下层知识分子的爱憎和希望，以及他们的思想和信仰，这对我们理解清初的社会面貌，以及社会上的思想情况来说，是有着极大帮助的。

(三)

前边大致对《聊斋志异》一书的思想作了简单的说明与分析，下边试再谈一谈它的创作方法和艺术成就。

《聊斋》一书的创作方法，虽然是带有浓厚的浪漫主义气息，但其基本精神，还是现实主义的。原因在于作者对现实不满，是有所感而发的。我们不要看里边尽是些鬼呀，狐呀，妖呀，怪呀。这里边大部分是作者有意地用它们作为烟幕。因为在那残酷的封建统治下，文网密繁，使他不能够自由自在的写。实际他所写的阴司，也就是人间的反映。这就像曹雪芹的《红楼梦》，故意以假作真，以真作假一样。作者对当时政治的黑暗，官吏的贪污，豪绅的横暴，从阴司到人间，给以怒骂和嘲讽，而目的则在揭发与抨击。钱玄同讲：“又其对于当时龌龊社会，颇具愤慨之念。于肉食者流，鄙夷讪笑者甚至，故玄同以为就作意而言，此书尚有可取处。”（寄某君书）这种情形，在前边已经论到。至于写人情物态，更是细腻委曲，对现实生活体验不深者，决写不出。但作者对作品中人物总想使善者得福，恶者罹祸。故总是婉转曲折，鬼神变幻，使读者的愿望得到满足而后止。好像因果昭彰，报应不爽，天网恢恢，疏而不漏的样子。这样一种世界观就使得作者的现实主义有了限制。在消极作用方面，使人对不满的现实，消失了仇恨的情绪和反抗的精神。这对读者是麻醉剂，使这些人幻想等待，而忘掉积极地用自己力量来变革现实。

在体裁上，《聊斋》一书可以说集中国古代文言小说的大成。中国古代的小说，可以分为文言、白话两类。宋以来的话本、章回，属于白话，无须多谈。专就文言来说，先秦有神话传说，汉人有野史，六朝有志怪，唐宋有传奇、笔记、杂俎之类。而《聊斋》一书，几乎是无体不备。但基本上，则是以传奇志怪为主，而附之以笔记杂俎。正如鲁迅先生《小说史略》中所说的：

“用传奇法，而以志怪，变幻之状，如在目前；又或易调改弦，别叙畸人异行，出于幻域，顿入人间；偶述琐闻，亦多简洁，故读者耳目为之一新。”

由于作者基本上运用现实主义的创作方法，因而里边所写的人物，不少具有真实性和典型性。但我们要了解作者的时代是封建社会，而他的出身又是地主，因而他所塑造的典型，都是封建社会的典型。即如席方平，乃是孝子的典型。作者很着重的来写这个人物的特点。他的孝，不同一般人的孝，乃是具有倔强的精神，富有斗争性，为他父亲报仇雪恨的孝。他父亲因与富人羊氏有仇，羊氏死后，就贿赂阴司的人，来打他父亲，终于要了他父亲的命。他因此不食而死，到冥间向城隍控诉。但城隍因受了贿，给他受尽了种

种酷刑，用火床烙他，用锯锯他。但他丝毫不为所屈，继续向上申诉，终于报了仇，雪了恨。篇中写鬼隶送他投生的时候，骂他道：“奸滑贼，频频翻覆，使人奔波欲死。再犯，当捉入大磨中，细细研之！”他马上睁大了眼睛，喝叱他们道：“鬼子，胡为者？！我性耐刀锯，不耐捱楚，请反见王，王如令我自归，亦复何劳相送。”“乃返奔，二鬼惧，温语劝回”。写这个人物的性格多么生动逼真。其余侠客的典型有田七郎，孝友的典型有张诚、曾于友，孝妇的典型有珊瑚，悍妇的典型有江城。总之，《聊斋》中的典型人物，都是封建社会中的典型人物，特别是其中的正面人物，可以说都是封建阶级思想意识的体现者。从这里，益发证明了马林科夫同志所讲的“典型问题，经常是一个政治性的问题”的话，是非常正确的。

蒲松龄在写人物时，最值得我们注意的是他能掌握人物性格的特点，突出的给以刻画，而且始终一贯地抓着他这种特点，一点也不放松，所以才能给读者一个极其生动而又鲜明的印象。像《阿宝》中的孙子楚，自始至终都在写他性格的迂讷，看来似乎有点傻里傻气，而实际乃是一个严肃、认真、非常深于情的人，因之终于感动了阿宝，和他结了婚。又如婴宁，写她的娇憨的性格，特别是写她同她的表哥在花园中的对话，后来竟把他表哥说的“夜共枕席”的话，都告诉了她的母亲的一段，突出地表现出一个天真无邪的少女性格来。《聊斋》中对人物的刻画，像这类例子很多，就无须多举了。

作者在创作上另一特点，就是他的概括能力非常的强。光就叙事来说，典型的例子就是《恒娘》。里边写恒娘教导朱氏，在他丈夫前怎样同二房争宠，怎样的容身固位。故事从她俩认识起，直到她们分别止，中间叙述故事的发展，也就是朱氏听从恒娘的指示，逐步实行的过程，仅仅只用千把字，而关键部分，也才用四百多字，但是非常的生动，非常的具具体，一点也不概念化，这就不能不叹作者概括能力之强了。就因为概括能力强，因之就构成了这部作品精警简练的风格。

不过虽然简练，但内容一点也不单调，同时意味也决不淡薄。原因在于作者除表现出故事中的关键性的事件之外，并且非常注意于生活细节的描述。但这种描述，决不是随便乱写，乃是有目的地借这些细节制造作品中的必要气氛，突出人物的性格，并增强故事的生动性与真实性。即如《婴宁》篇的开端：

“王子服，莒之罗店人。早孤，绝慧，十四入泮。母最爱之，寻常不令游郊野。聘萧氏，未嫁而夭，故求凰未就也。会上元有舅氏子吴生邀同眺瞩，方至村外，舅家有仆来招吴去。生见游女如云，乘兴独遨。有女郎携婢，捻梅花一枝，容华绝代，笑容可掬。生注目不移，竟忘顾忌。女过数武，顾婢曰：‘个儿郎目灼灼似贼！’遗花地上，笑语自去。生拾花怅然，神魂丧失，快快遂返。”

这里边有些细节的描述，完全为下文作引线。即如“生乘兴独遨”“笑容可掬”一直到“快快遂返”这里边有多少动作，多少思想变化。只有这样描述，下边故事的开展，才觉得有根源，一点也不显着突兀。又如《阿宝》篇：

“会值清明，俗于是日妇女出游。轻薄少年亦结队随行，恣其月旦。有同社友人强邀生去，或嘲之曰：‘莫欲一观可人否？’生亦知其戏己，然以受女揶揄，故亦思一见其人，忻然随众物色之。遥见有女憩树下，恶少年环如墙堵。众曰：‘此必阿宝也。’趋之，果宝。审谛之，娟丽无双。少顷，人益稠。女起，遽去。众情颠倒，品头题足，纷纷若狂，生独默然。”

这借一般地主子弟的轻佻行为，来衬托出孙子楚的诚笃老实。又如《阿绣》

篇：

“海州刘子固，十五岁时至盖省其舅，见杂货肆中一女子，姣丽无双，心爱好之。潜至其肆，托言买扇。女子便呼其父，父出，刘意沮，故折阅之而退。遥觑其父他往，又趋之。女将觅父，刘止之曰：‘无须，但言其价，我不靳直耳。’女如言，故昂之。刘不忍争，脱贯径去。明日复往，又如之。行数武，女追呼曰：‘反来！适伪言耳，价奢过当’。因以半价返之。刘益感其诚，蹈隙辄往，由是日熟。……临行所市物，女以纸代裹完好，已而以舌舐黏之。刘怀归，不敢复动，恐乱其舌痕。积半月，为仆所窥，隐与舅力要之归。意惓惓不自得，以所市香帕脂粉等类，密置一筐，无人时，辄阖户自检一过，触类凝思。”

这一段也有不少细节，但作者抓着它们一丝不漏的加以描述，把这个青年爱恋杂货店老板的小姐心情，生动细致地刻画了出来，因之才让读者感到具体、生动、真实。

《聊斋》的另一特点，就是想像丰富。在中国古代小说中，恐怕除《西游记》而外，没有能够与它相比的了。从神仙鬼怪到木魅、花妖，从天界到地狱，从中国到海外，从往古到来今，几乎没有不在他所想像的范围以内。而且变化突兀，作品中的人物往往忽然而天上，忽然而人间。忽然而富贵利达，妻妾满前，又忽然而穷困潦倒，孑然一身。但不论其如何奇幻，使你总觉得亲切，有现实味。鲁迅先生说：“明末志怪群书，大抵简略，又多荒怪，诞而不情。《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，而又偶见鹘突，知复非人”。（《中国小说史略》）

最后《聊斋》在表现现实上特别值得我们称述的，乃是讽刺的手法。他把现实中一般人已经认为是司空见惯毫不足怪的事态，和盘托出，使读者看过后，不禁憬然于心。即如讽刺书生的自高自大，自鸣得意，而终于碰上了钉子的，有《仙人岛》。讽刺世人趋炎附势争着当有钱有势的人的干儿子，干孙子的，有《金和尚》。讽刺世态炎凉，对一个人潦倒的时候给以鄙视和嘲讽，恨不得一下子把他踩到脚底下。一旦飞黄腾达了，就马上转过来巴结奉迎，只怕捧不到天上去的有《胡四娘》。讽刺一般达官贵人到处好夸耀势位的，有《颠道人》。讽刺社会上谄上媚上的风气的，有《夏雪》。现在举例于下：

“颠道人不知姓名，寓蒙山寺。……会重阳，有邑贵载酒登临，舆盖而往，宴毕过寺，则道士赤足著破衲，自张黄盖，作警蹕声而出，意近玩弄。邑贵惭怒，挥仆辈逐骂之。道人骂而却走，逐急弃盖，共毁裂之，片片化为鹰隼，四散群飞，众始骇。……”（《颠道人》）

“丁亥年七月初六日苏州大雪，百姓惶骇，共祷请大王之庙。大王忽附人而言曰：‘如今称老爷者，皆增一大字，其以我神为小，消不得一大字也。’众悚然，齐呼：‘大老爷！’雪立止。”（《夏雪》）。

《聊斋》的语言是继承了唐人传奇的传统，用的是古文。但试把它同唐人传奇比较一下，就会觉得他们中间是不大相同的。唐人传奇，一般说在描写人情物态，已经达到了曲折尽情的地步，像《任氏传》、《李娃传》、《莺莺传》之类。但我们觉得文字上还不免有点过于典雅，因而在表现上就受到了一定的局限。《聊斋》在这方面，似乎较唐人向前跨进了一步，并不立意去追求典雅。他在语言上有这三种特点：一是引用古人现成的语句，或者略加改动。用三百篇的如“但梦无吡”（《念秧》），用《左传》的如“坏寝门而入”（《画皮》），用杜诗句的如“妾身未分明”（《侠女》），用韩文的如“粉白黛绿者”（《长清僧》），用《西厢》词句的，如“影里情郎，

画中爱宠”（《凤仙》）。其次是把口语译成了文言，如：“而女善怒，反眼若不相识”（《江城》）。实际就是口语中“反脸不认人”一语的译文。又如“具有口鼻，岂有触香臭而不知者”（《珊瑚》）。也就是口语中“长有鼻子嘴，难道连香臭都辨不出”的译文。又如“小郎君焚好香也”（《翩翩》）。又是“烧好香啦”的译文。第三是有些对话，作者为保持它原来的神情，干脆把口语放了进去，如《辛十四娘》篇：

“ 姬理其鬓发，捻其耳环曰：‘ 十四娘！近来闺中作么生？’ 女低应曰：‘ 闲来只挑绣。’ ”

又如《邵女》篇：

“ 忽有贾媪者，以货珠过柴。柴告所愿，赂以重金，曰：‘ 止求一通诚意，其成与否，所勿责也。万一可图，千金不惜。媪利其有，诺之。登门故与邵妻絮语，睹女惊赞曰：‘ 好个美姑姑！假到昭阳院，赵家姊妹，何足数得！’ 又问：‘ 婿家阿谁？’ 邵妻答：‘ 尚未’。媪言：‘ 若个娘子，何愁无王侯作贵客也！’ 邵妻叹曰：‘ 王侯家，所不敢望。只要个读书种子，便是佳耳。我家小孽冤，翻覆遴选，十无一当，不解是何意向。’ 媪曰：‘ 夫人勿须烦怨，恁个丽人，不知前身修何福泽，才能消受得。昨一大笑事，柴家郎君云，于其家莹边望见颜色，愿以千金为聘，此非饿鸱作天鹅想耶！早被老身呵斥去矣。’ ”

第一例完全是白话，第二例在对话上基本是白话，只不过把口语中的某些虚词译成文言罢了。因之能保有原来对话人的意态神情。作者是熟悉群众语言，而且是最善于运用群众语言从事创作的作家，试一读他所写的各种俗曲，就知道了。在这里，说明了作者在创作上的矛盾。就是他写这些短篇是传奇体，而不是话本体，所以不能不用文言。但内容是现实社会的人物事态，为了更真实地传述人物的神情，表现人物的身分和个性，就不能不设法保持人物口语的自然。但是为文体所限，又不能用白话。为了解决这个矛盾，于是就冲破了传统的古文的樊篱，把口语稍加文饰，放置篇中，因而就不像唐人传奇那样典雅。这虽为过去人所诟病，但在今天看来，正说明了作者的大胆与创造，使中国古文在叙事言情上，向前更发展了一步。作为文言文的传奇小说，竟能够风行数百年，为广大读者所爱好，原因恐怕就在这里。当然蒲松龄没有用口语来写这些短篇，不能不说是一大遗憾。否则，他的成就与贡献当不止于此。

最后谈一谈《聊斋》在写作上的渊源和影响，就渊源而论，它在内容、结构、以及语言都直接继承了唐宋人的传奇，但同时受有《左》、《国》、《史记》韩柳文的影响也很大。就传奇说，蒲松龄大抵本着唐宋人的写作精神，而又加以发展。即如狐狸幻化，而且品质过人，沈既济的《任氏传》，实开其端。《聊斋》因之，加以推广，不只写狐，进一步写木魅花妖的幻化，在品质上也往往有过人之处。此外又如仿沈既济的《枕中记》，而作《续黄粱》；仿李公佐《南柯太守传》，而作《莲花公主》；仿白行简《三梦记》，而作《凤阳士人》；仿李朝威的《柳毅传》，而作《织成》。至于《左》、《国》、《史记》，本是中国记叙文的典范之作，汉以后的散文作家，很少不受它们影响的，特别是《史记》的影响更大。《聊斋》中叙述鬼怪，受《左传》影响非常显明，至于传述人物特别是侠客义士，又多仿《史记》。至每篇末缀以“异氏史曰”云云，写出个人对这篇人物故事的看法和态度，而予以赞扬或抨击，这又是本于《左传》的“君子曰”与《史记》“太史公曰”的笔法。至于民间文学的传统，《聊斋》也一样的是加以继承了的。它之受过去平话和章回小说的影响，我们姑且不说，单就里边四百多篇的故事而论，

就有不少是流行于民间的神话、历史传说和人情故事。作者收罗了这些东西，进行了加工，因而才那样的丰富多采。所以《聊斋》可以说是民间创作，与文人创作集中会合后的产物。当然作者并不是纯客观地复述这些故事，乃是有意地借这些故事来宣泄个人对现实不满的抑郁不平之气，当然有些也代表了当时广大人民对现实的不满。这种批判现实的精神，实继承了中国古典文学（从文人创作到民间创作）的优良传统，而加以发扬了的。就其思想与艺术而论，比诸唐宋人传奇，而不愧为“出蓝”之作！

再就影响来说，聊斋流行后，直接模仿它的，有沈凤起的《谐铎》和邦额的《夜谭随录》，以及王韬的《淞隐漫录》。但每况愈下，不像《聊斋》能为多数读者所喜爱了。另外一些著名的章回小说，也都多少受有它的影响，即如《红楼梦》写儿女之情的地方是比较多的，在这方面《聊斋》也很擅长。因而《红楼梦》中某些描写，很显然的可以看出是脱胎于此书。即如六十四回贾琏向尤二姐挑情的一段，和《聊斋》中《王桂庵》篇写桂庵与舟中女子挑情一段极其相似。（周汝昌《红楼梦新证》第510页）另外第十二回写道人给贾瑞一个风月宝鉴一段，和《聊斋·凤仙》篇写凤仙给她丈夫一面镜子一段又极近似。这并不是说《红楼梦》抄袭了《聊斋》，而是说明古代的大作家如何向前人学习，而加以发展变化。至于《儒林外史》的讽刺手法，《镜花缘》中对海外各种国度的想像，不成问题，都受有《聊斋》的启发。特别是清末林琴南，更是学习了《聊斋》的写法，用文言文翻译了百部以上的外国小说，所以就中国小说的发展来看，《聊斋》实起着一定的承先启后作用。

（四）

根据以上所述，聊斋在艺术上的成就，也就是几百年来它之所以能为广大的读者所爱好的原因，主要的有三点。

（1）真实地反映了现实生活。尽管内容写了不少的神怪鬼狐，但他们多具人情，和易可亲。古人说过：“画鬼易，画犬马难”。但能把鬼怪完全人化，使读者看来不觉其为鬼怪，这是不容易的。必须作者熟悉生活、熟悉人情物态，才能达到这个地步。蒲松龄只不过通过鬼怪来反映现实生活，因而使读者感觉到真实。（2）作者反映现实，不是客观的描写而是有所爱憎于其间的。它揭发了现实中的丑恶，同时也歌颂了现实中的光明。他抨击了一些人，同时表扬了一些人。他以严肃的态度，来看取人生。但他对他所不满、所痛恶的，则以喜笑怒骂、冷嘲热讽的语气出之。就当时的社会来说，他的爱憎还是接近广大人民的爱憎的。他的话，好像是大家想说而没说出，或者已经说出，而没写出的话，因而使读者有着同感。（3）作品中对于我们民族独特的风俗习惯以及生活趣味、宗教信仰的描写，非常广泛而细致。譬如里边写清明节妇女的出游、端午节龙舟的竞赛、重阳节的载酒登高，以及招魂跳神的风习，虽然是古代遗留下来的，但在今天看来仍觉得很亲切。

当然，《聊斋》的缺点也是很多的，前边虽然已提到一些，但并不全面。但是在我国17世纪就已出现了这样天才的短篇小说家，比诸法国的莫泊桑，和俄国的契诃夫，要早两个世纪。就这一点来说，我们还是值得引以自豪的。

（原载《新建设》1954年第11期）

马振方

试论《聊斋志异》的精华与糟粕

蒲松龄的《聊斋志异》是我国文学史上的古典名著，是一部卷帙浩繁、内容丰富、流传甚广、影响甚大的文言短篇小说集。其中有很多民主性的精华，也有不少封建糟粕。总的看来，是一部良莠并茂、玉石杂陈的作品。它对读者有一定的积极作用，但也有不可忽视的消极作用。统观全书五百来篇作品，思想性强、糟粕很少或较少的优秀篇章约有六十篇上下，而以宣扬鬼神迷信、封建道德及其它有害思想为主题的坏作品则有百篇之多（篇幅一般比前一类短）；其余三百余篇有一小部分是对读者裨益不多、危害也不大的异闻记录，大部分则是瑕瑜互见、精华糟粕参半的短篇小说。一些文学史著作和研究《聊斋志异》的文章、专著，不顾上述事实，硬说其中“大部分……是我国文言小说的珍品”，把糟粕只说成“流露出一些消极因素”，是“白璧之瑕”。基于这个总评价，便对其民主性的精华除了正确的评价和适当的赞扬之外，还作了一些过高的评价和不适当的赞扬，而对其中的坏东西、坏思想往往三言两语，轻描淡写，无关痛痒地批评几句；有的甚至只谈精华，不谈糟粕，对如此重要作品中如此之多的封建毒素采取了置之不理的态度。这显然是不妥当的。本文拟从以下三个方面谈谈对这部古典名著的看法和意见。

一 光辉灿烂的神话题材 浓重的鬼神迷信色彩

《聊斋志异》只有《颜氏》、《金和尚》等很少一部分作品是完全写的现实生活中的人物和故事，绝大多数篇章都是写花妖狐魅、神灵鬼异的。于是就有人说它“所选的几乎全部都是……神话的题材”。这就把几百篇“谈鬼说狐”之作不加区别地全部纳入神话题材之列，我以为这种观点是很值得商榷的。

我们首先要看到，《聊斋志异》是作者的“孤愤”之书，是他假借“鬼狐史”寄托“磊块愁”的。迫于清初的专制统治和严酷的文网，也由于他对民间鬼怪传说的喜欢和热爱，蒲松龄对黑暗现实的不满，对苦难人民的同情，以及其他进步思想，多是通过狐鬼故事书写出来的，创造了《促织》、《向杲》、《梦狼》、《席方平》、《红玉》、《司文郎》、《叶生》、《鸦头》、《连城》、《阿宝》、《婴宁》、《画皮》、《石清虚》、《劳山道士》等许多光辉灿烂的神话题材的小说，构成了《聊斋志异》的主要精华。所谓“寄托如此，亦足悲矣！”这些作品虽有鬼狐变人、梦狼化虎等神异情节，但那“乃是无数复杂的现实矛盾的互相变化对于人们所引起的一种幼稚的、想像的、主观幻想的变化”，具有“幻想的同一性”。（《毛泽东选集》第1卷，第319页）对读者一般也很少有那种灌输迷信思想的作用，所以不能与鬼神迷信同日而语。相反，神话的形式给了作者许多方便，使他有了更多的幻想自由，能较为如意地驰骋笔墨，抒发胸臆，表达理想。他要攻讦“羊狠狼贪”的黑暗官场，就让官的父亲梦入“官虎吏狼”、“白骨如山”的“公子衙署”，

《聊斋自志》，见《聊斋志异》卷首。

进行“参观”（《梦狼》）；让负屈者的儿子到阴司去打官司，受折磨，继续负屈（《席方平》）。他要揭露“盲心瞽目”的“幕中人”，“公道不彰”的仕途科场，就平空拖出个能用鼻子嗅出文章优劣的瞎和尚，借他的口喊出“帘中人并鼻盲矣！”的愤慨声音（《司文郎》）；让文章冠世而“所如不偶”的落第书生死后而竟不知其死，还去帮助“知己”成名，希望“借福泽为文章吐气”（《叶生》）。他要歌颂顽强的斗争精神，就让衔恨者扑地化虎，吞了仇人以后再复化为人（《向杲》）；锯解不死，直打到官司赢时罢休（《席方平》）。他要使“有情人终成眷属”，就让钟情者化为鹦鹉，飞到恋人的身边（《阿宝》）；双双而死，结合后再还“阳世”（《连城》）。诸如此类，都是非常快人心意的艺术处理。它们充分发挥、显示了神话题材的长处、作用和力量，闪耀着夺人眼目的积极浪漫主义的光辉。后面我们将要谈到：《聊斋志异》的揭露笔墨是痛快淋漓的。而那也就是与神话题材的这种作用密切相关的。我们还可以把婴宁与阿宝这两个女性形象作个比较：两人的性格都有反封建的因素，但因为前者是狐狸变的神话人物，作者就得以把她写得比现实人物的阿宝更加不同凡响，光彩照人。

然而，这只是问题的一面，《聊斋志异》的多数篇章（包括上述一些篇章）都有或多或少、或这样或那样的迷信因素，给全书涂上了相当浓重的迷信色彩，对读者是有危害性的。

“雅爱搜神”、“喜人谈鬼”的蒲松龄确实是个老迷信。他在《聊斋文集》那些修庙碑记、建刹序疏中反复表达了自己的迷信观点，对天地神佛十分崇拜，极尽歌赞之能事。说什么“菩提感应，良非妄语”，“世尊所言，谅不我欺”，“三生种福，沾带儿孙，一佛升天，拔及父母”；还说什么“天下事一跬步皆有前数、非偶然也。”诸如此类的话可以说俯拾即是，不一而足。他不但口说笔写，而且身体力行，对修庙建祠之类的“善事”十分热心。他曾为重修玉谿庵捐助“数金”，为点缀龙王庙“物色线柳”；炳灵庙大殿“落成”而“廊庑未修”，他“每过辄三叹”，最后“慨然倡善”，写疏募捐，以使“神人并得所栖”。（分别见《蒲松龄集》第45、75、73、108、109页）正是这样一个十分迷信的蒲松龄，才把搜罗来的鬼狐故事毫无选择地“尽入”他的“鬼狐史”，这就使《聊斋志异》除了那些愤世疾俗、有所寄托的篇章以外，还有并无什么寄托的篇章。它们纯是谈狐说鬼、语怪志异的，除了证明鬼怪神仙确实存在以外，没有任何别的思想；除了向读者注射迷信毒素以外，没有任何别的作用。这类作品的数量不是不足道，而是很可观，以中华书局出的12卷“三会”本统计，仅第一卷42篇中就有《耳中人》、《尸变》、《喷水》、《山魃》、《咬鬼》、《捉狐》、《菽中怪》、《宅妖》、《雹神》、《焦螟》、《四十千》、《新郎》、《灵官》、《王兰》、《鹰虎神》等15篇，此外像《王六郎》、《长清僧》、《孽僧》等篇虽然不无寓意，主要思想也还是“明神道之不诬”的。一卷如此，全书可知（虽然其它各卷的这类作品似无第一卷多）。这就难怪有人读《聊斋志异》之后，写出“常笑阮家无鬼论”、“庄周漫说徐无鬼”（张笃庆《聊斋志异题辞》）之类的迷信诗句了。这类作品的大量存在，无可置辩地说明了这样一点：《聊斋志异》中的鬼神迷信思想主要不是作者假狐鬼以泄“孤愤”的副产品，不是采取了迷信形式的附带产物，而是这部小说集思想内容的一个重要组成部分，是作者世界观的落后面——唯心主义观点在作品中的反映。

评论者如果只强调寄托“孤愤”的积极面，不正视宣扬迷信的消极面，

只针砭形式的迷信和落后，不向作者思想深处挖原因，甚至把所有的狐鬼故事全部说成神话题材，就不能对《聊斋志异》浓厚的迷信思想作出有力的批判。

与宣扬鬼神观念一脉相通，《聊斋志异》全书弥漫着生死轮回、因果报应、宿命论等其他各式各样的迷信思想。对这些东西，我们首先要看到：产生它们的根基是思想认识上的唯心主义。它们向读者灌输依鬼，靠神，求佛，任命等十分有害的消极落后思想。当然，轮回报应和宿命论还小有不同，后者没有任何积极因素，前者似不尽然。“善人得福，恶人受罚”的报应结局确实寓有作者劝善惩恶的苦心，其中那些为被压迫者申冤吐气的部分也曲折地表达了苦难的人民一种无可奈何的寄托和愿望，从这个意义上说，具有一定的人民性。不过总的看来，它对人民的觉醒和斗争是起阻碍作用的。有人看不到这一点，把它单纯看作“浪漫主义的处材方法”，因而错误地引用高尔基的话，说它能“唤醒对现实的一切压迫的反抗心”，能“帮助读者‘激起对于现实的革命的态度，实际地改变世界的态度’”，这是不符合实际的。高尔基是在论述神话时讲这些话的，怎么可以移花接木，用来说明轮回报应的迷信思想呢？

《聊斋志异》还有像《毛狐》、《蹇偿债》、《申氏》、《邵女》、《珊瑚》、《江城》这样的篇章，其主题就是宣扬贫富由命，贵贱在天，都是前世的因果之报，是无法改变的；劝人“以命自安，以分自守”，以德报怨，以忍化人。这都是赤裸裸的为封建统治阶级服务的反动思想。内中的因果报应，纯粹是对被压迫人民的麻醉剂，没有任何人民性和积极因素可言。

二 痛快淋漓地揭露丑恶 杂陈着封建伦理观念

蒲松龄是个出身于世代书香之家的知识分子，却又始终不得志，大半生颠沛于艰苦忧患之中，与人民群众的联系比较密切。他虽有看不起劳动人民的错误观点，有时甚至说过一些歧视他们的话，但对他们的感情还是比较深厚的。他同情被压迫人民的疾苦和不幸，憎恨压迫他们的某些社会恶势力，有时情不自禁地站出来替人民说话，喊冤。这是他世界观中很重要的进步因素，是他对人民的态度进步方面。《聊斋志异》为数不少的揭露笔墨，鲜明地表现了这一点。

看来蒲松龄对贪官污吏，恶霸豪强以及心目皆盲的试官是恨之入骨的。所以揭露起他们来总是笔酣墨饱，不遗余力，非到淋漓尽致的地步不肯罢休。这就写下了《聊斋志异》中比较起来思想性最强、价值最高的一些篇章。《促织》、《梦狼》、《席方平》、《红玉》、《金和尚》、《司文郎》、《于去恶》等都是其中的代表作。《促织》写得较深，感染力也强，它以曲折的情节，纤细的笔墨，生动逼真地描绘出封建社会的农民一家，在上自皇帝下至里正的残酷压迫下的凄惨的生活图景和悲苦的内心世界。小说的人物和事件是很有典型性的，除了儿子化虫使全家富贵的情节以外，全篇绝大部分都是人民苦难生活的真实写照，对封建社会的黑暗现实作了相当有力的揭露和抨击。文中有些段可以说是血泪文字，读之令人切齿、下泪。《梦狼》的矛头直指官府。那里，门前有“巨狼当道”，“堂上、堂下，坐者、卧者，皆狼”，墀中“白骨如山”，延客以狼衔死人“聊充庖厨”。小说用比喻和象征的手法形象地揭示出当时官吏残忍、贪婪、鱼肉百姓的罪恶本质。读之令

人心悸魄动。作者最后叹道：“天下之官虎而吏狼者比比也！”这说明他在某种程度上看到了“官贪吏虐”现象的普遍性。可作特写观的《金和尚》把不知是“‘尚’耶？‘样’耶？‘撞’耶？‘唱’耶？抑地狱之‘幛’耶？”的金和尚那种炙手可热的势头直写到十二分，作者声色不动而讽刺的锋芒透过纸背。至于《席方平》、《红玉》则把揭露官场与揭露势豪紧密地结合起来了，虽然作者还不能也不可能用阶级观点认识封建官吏与地主豪绅之间的关系，但由于他看到了官场人物的“羊狠狼贪”，爱财如命，有时便在客观上显示出前者为后者服务的反动本质。所谓“金光盖地，因使阎摩殿上尽是阴霾；铜臭熏天，遂教枉死城中全无日月。”（《席方平》）这对当时的人民认识封建社会国家机器的阶级实质是有一定作用的。《聊斋志异》对科场的揭露，远没有对官场揭露的深刻、有力，但那些抨击师旷（瞎子）、和峤（有钱癖）一类试官的笔墨还是大快人心的，对读者认识封建科举制度的腐朽不无作用。

也许就因为《聊斋志异》的揭露笔墨如此痛快淋漓吧，有的文学史就认为：“蒲松龄之所以伟大，《聊斋志异》之所以光芒四射，最主要的原因在于作品中反封建的意义的深刻性和普遍性。”这个评价已把蒲松龄说成反封建的民主战士，是很难令人首肯的。《聊斋志异》有一些反封建的思想和作品，但主要是男女爱情方面的，那无论如何也说不上“反封建意义的深刻性和普遍性”。为了正确地（不是过高地）评价《聊斋志异》的反封建意义，我们必须弄清作者是在什么思想指导下抨击当时社会的恶势力的。蒲松龄写过一篇《拙叟行》，诗云：

生无逢世才，一拙心所安。我自有故步，无须羨邯鄲。世好新奇矜聚鹵，我惟古钝仍峨冠。古道不应遂泯灭，自有知己与我同咸酸。何况世态原无定，安能俯仰随人为悲欢？君不见：衣服妍媸随时眼，我欲学长世已短！”

这诗表现了他的“正直耿介”，表现了他对丑恶的社会现象的不满，但同时也说明了他的理想不过是周、孔那一套封建的仁义道德。“故步”、“古钝”、“古道”虽然是与各种丑恶的世态对称的，但毕竟还是封建的东西，无论如何也说不上“高洁的理想和志趣”——像有的评论者所说的那样。蒲松龄在《聊斋志异》里攻讦官虎吏狼的官场也好，揭露科场的丑态和弊端也好，其指导思想都并没越出儒家封建思想的“古道”。他反对赃官、坏官，歌颂清官、好官；反对恶政、暴政，歌颂“善政”、“德政”；反对土豪劣绅，歌颂仁人善士。这说明他的理想终不过是孔、孟的一个“仁”字，把希望完全寄托在能够行“仁政”的好官身上。这一点，《聊斋志异》就显示得很清楚了，连《梦狼》、《席方平》这样的篇章都歌颂了“有政声”、“聪明正直”的“巨官”。如果参照他的文集、诗集，就更为清楚。他在《代人寿谭公文》中明白地说：“昔者勇士专城，邑无喧雀，君子作宰，堂有鸣琴，圣学原为政教之师，门人爰开循良之祖，可知建致泽之业，端在儒生，发诗书之祥，非徒文具也。”基于这种看法，便在诗文中大力歌颂好官、“德政”。这种文字不是一篇两篇，而是相当多；不是平平淡淡的，而是极力夸饰，充满感情的。面对这种情况，不仅可以断言其攻讦官场的指导思想是“仁政”，甚至有理由认为：蒲松龄刚直不阿的品格也是需要打折扣的。至于揭露科场，其总的情绪是恨试官“心盲或目瞽”，不能选拔真才，即所谓“仕途黑暗，公道不彰”（分别见《蒲松龄集》第755、136页）；而不是反对科举制度。这样的揭露即便“所流露的感情……达到了愤怒的顶端”，“对试官表现了

深沉的仇恨”，也没有跳出封建传统观念的樊篱。我们在肯定这些作品思想意义的时候，要注意这个分寸，说“它们抨击了封建统治阶级给读书人设下的罗网——以八股取士的科举制度”就未免誉之太过了。不少文章援引鲁迅说的“因为从旧垒中来，情形看得较为分明，反戈一击，易制强敌的死命”这几句话来评价《聊斋志异》这类作品的思想高度和力量，这是很不妥当的。鲁迅讲的是反封建的民主斗士，他们曾是“旧垒”中人，但已“警觉”，已离开了“旧垒”，并与“旧垒”为敌了，所以能“反戈”，并能“喊出一种新声”（《鲁迅全集》第1卷，第364页）；蒲松龄呢？自始至终是“旧垒”中人（71岁还应考呢！），其“强敌”自然不是什么“旧垒”（科举制度），无所谓“反戈”，更喊不出“新声”，只能痛骂一番“盲心瞽目”的“幕中人”，同情一番有才不售的落第者。两者怎么可以同日而语呢？总之，揭露、攻击官场、科场的作品是好的，有意义的，但不能说是反封建的。

蒲松龄是个封建文人。他的世界观和道德观基本上是封建主义的。从周公、孔子传下来、又为后世的儒家学者发展、补充了的种种封建伦理观念，蒲松龄几乎全部接受了。这种情况清楚地反映在他的文集、诗集里，也清楚地反映在《聊斋志异》里。小说不仅在各篇结末的“异史氏曰”中有不少关于忠孝节义、等级名分的迂腐的议论，而且用许多艺术形象进行这种封建说教。有些篇章的主题就是宣扬某种伦理观念，其形象塑造、情节构思都是为这种说教服务的。《孝子》、《珊瑚》彰表割肉疗疮、以德报怨的愚孝行为，前者无异于《二十四孝图》。《牛成章》、《金姑夫》反对寡妇改嫁，后者骂“易操”为“无耻”。《嫦娥》、《邵女》特别强调名分，等级，甚至通过正面人物的口说出了这样一些话：“为人上者（指杨贵妃），一笑皆不可轻。”（《嫦娥》）“大者不伏小。以礼论，妻之于夫，犹子之于父、庶之于嫡也。”（《邵女》）《素秋》、《小二》、《白莲教》、《邢子仪》、《鬼哭》、《盗尸》各篇，对李自成、白莲教等农民起义多有贬词，呼为“贼”“盗”，目为“匪僻”，这是“忠”的思想的一种表现。尤其是《小二》，全篇歌颂白莲教的逃兵，敌视农民起义的立场十分明显。有的评论文章不看作者对农民起义错误的立场和态度，孤立地肯定上述作品“反映了山东各地的农民起义”，并把这说成是《聊斋志异》的“伟大成就”之一，这显然是十分错误的。

有的文学史以《霍女》为例，认为蒲松龄在《聊斋志异》里“否定”过“贞操、名节”观念，其实是一种误解。蒲松龄诚然肯定了霍女这个人物，但不是肯定其“不贞”，而是肯定其“为吝者破其慳，为淫者速其荡”的思想行为。“三易其主不为贞”的评论，不正说明他念念不忘“贞操、名节”吗？不正是对霍女“三易其主”的微辞吗？不过，他似乎更恨吝啬和淫荡，所以对以破慳惩淫为目的的“易主”者没有给以过多的责难，反称她是“非无心者”。这怎么能说是“否定”真操、名节呢？

《聊斋志异》塑造了商三官、侠女、庚娘、乔女、颜氏这样一些有胆有识有才的女性形象，这与“女子无才便是德”的封建道德标准自然是不尽相合的，可见蒲松龄的妇女观确有某些进步的、民主性的因素。但是种种迹象表明，他并未突破“男尊女卑”、“夫为妻纲”这一封建妇女观的基本伦理观念。他在《聊斋志异》中反对寡妇“改醮”，嘲笑女子“更二夫”，并反复批斥所谓“妒妇”，但对男人纳妾、狎妓等行为非但不加批评、反对，反而津津乐道，竭力美化。在《林氏》、《陈云栖》、《莲香》、《香玉》、

《巧娘》、《青梅》、《寄生》、《张鸿渐》许多篇中都以美满和谐的“双美”生活图景美化了一夫多妻制；特别是《林氏》，极力强调林氏主动地为夫“置媵”，并错误地称赞说：“古有贤姬如林者，可谓圣矣！”作者也看到了一夫多妻家庭的纷扰、纠葛，但他不认为这是封建的婚姻制度的罪恶，反而归咎于女子的“狡妒”，怨他们不能和美相处，互谅互让，怪做妾的不能“以命自安，以分自守”，不能像青梅那样始终卑躬屈膝地“执婢妾礼”，像邵女那样心甘情愿地受大妇的折磨。这是多么反动的封建观点和奴隶哲学。在封建社会，妇女受的压迫最深重，压迫和支配她们的除了政权、族权、神权以外，还有夫权。可是以描写女性著称的《聊斋志异》很少表现与抨击这种夫权的压迫，相反，却在《马介甫》、《江城》以及其他一些篇章里大力塑造“悍妇”的形象，并用过分夸张的手法把她们丑化到令人难以理解的地步，不遗余力地加以批斥；他鄙薄“惧内”、“遵阃教”的男子，为“牝鸡之鸣”、“乾纲”不振慨叹不已，愤愤不平。《马介甫》篇末附录的那篇《妙音经续言》充分表现了他恪守并维护“乾纲之体统”的夫权主义者。《江城》篇末有“天下贤妇十之一，悍妇十之九”的议论，这虽然不能看得太认真，但也能看出浓厚的封建宗法思想使蒲松龄对妇女的看法是怎样的错误了。

《聊斋志异》中的封建伦理观念还有种种。如重礼，重义，重子嗣宗绪，以及鼓吹“宗支敦睦”、得恩知报等等，这里就不一一赘述了。还要特别说几句的是前面已经提到了的逆来顺受、以忍化人的思想。蒲松龄在45岁时写过一篇《省身语录序》，大意是说，他的先人“生平重于忍辱”，自己少时不以为然，现在“醒悟”了：他“兄弟不失读书种子，皆忠厚之谟所胎留也”；他自己“半生落魄，碌碌无所短长”，是忍辱不够，“遗行或多”的缘故。于是“敬书格言，用以自省，用以示后”，并大声疾呼：“凡我后人，共听之哉！”很清楚，这里，蒲松龄已把“忠厚”、“忍辱”，奉为处世金科。这显然是一种很反动的封建道德观念。《聊斋志异》中《邵女》、《珊瑚》、《妾击贼》诸篇都突出地宣扬了这种观念。不过，黑暗的现实、人民的斗争以及他自己强烈的正义感又促使他常常突破这一信条，在《席方平》、《向杲》、《王者》、《侠女》、《商三官》、《细侯》、《龚氏》等好多篇里热情地歌颂了复仇和反抗，歌颂了被压迫者的斗争精神。这又是《聊斋志异》重要的思想精华，是很可宝贵的。上述这种矛盾的现象乃是作者矛盾的世界观和道德观的反映。

《聊斋志异》的封建伦理观念之重，清朝的许多评论者们已经看到。不过他们都是交口称赞的。什么“六经之义，三才之统；诸圣之衡，一以贯之”（高珩《聊斋志异序》）；什么“有功名教，无忝著述”（但明伦《聊斋志异序》引许信臣、朱桐轩语），“于人心风化，实有裨益”（赵起杲《青本刻聊斋志异纪事》）。冯镇峦在其《读聊斋杂说》中说：

《聊斋》……第一议论醇正，准理酌情，无可驳。如名儒讲学，如老僧谈禅，如乡曲长者读诵劝世文，观之实有益于身心，警戒愚顽。至说到忠孝节义，令人雪涕，令人猛醒，更为有关世教之书。

这些话虽有虚饰，却也不是全无根据。它以完全错误的观点道出了《聊斋志异》的某些问题。有的文章说：“蒲松龄在《聊斋志异》里所寄托的‘磊块愁’……也表现为他对当时的人情世态、社会现象以及某些道德伦常观念的不满。”可是举的例子全是“人情世态”方面的，根本没涉及“道德伦常”，

可见能证明上述结论的篇章实在太罕见了。本来么，抱着“伦常者，生民之大命也”（《蒲松龄集》第107页）观点的蒲松龄怎么会在其作品里表现出对“道德伦常观念的不满”呢？

这里有必要指出，《聊斋志异》作者的所谓“孤愤”、“磊块愁”也是含有封建的思想因素的，不能笼统地、不加区别地肯定和赞扬。他既然尊仰忠孝节义那一套，对不忠、不孝、不节、不义之人之事就看不惯，不满意；就要慨叹世情浇漓，人心不古。前面论到的他对农民起义的敌视，对妇女不贞的微辞，以及《珊瑚》、《曾友于》等篇对不孝不悌之辈的惩戒，都是这类封建性的“孤愤”、“磊块愁”的流露。还有，神话题材也可以用来寄托这种坏的思想，所以不能说凡是神话题材的作品就应该肯定，我在前面是从其与神鬼迷信相对的意义称赞神话题材的，称赞的是其中的好的篇章。

三 反封建的爱情的颂歌 间有庸俗的思想趣味

《聊斋志异》写了许许多多爱情故事。我们应该怎样看待这些作品和里面的人物呢？是笼而统之地把它们归于“反封建”大旗之下、“爱情的颂歌”之中呢，还是具体分析区别对待呢？我以为应取后一种态度。

像《鸦头》、《连城》、《细侯》、《晚霞》、《白水练》、《瑞云》、《阿宝》、《婴宁》、《王桂庵》诸篇，不仅歌颂了忠诚专一、生死不渝的爱情，而且大多赞扬了青年男女为了自由幸福所作的种种努力和斗争，确实有不同程度的反封建意义。如前所说，蒲松龄的世界观和道德观基本上是封建主义的。但是在男女婚姻问题的某些方面，他确实突破了封建罗网的一角。他虽然偶尔也发发“会于濮上，世所交讥；约于桑中，人且不齿”的议论（《犬奸》），但其笔下的婚姻爱情大多是没有“父母之命，媒妁之言”的。那些青年男女自来自往，自作主张，作者不仅同情他们，而且赞美，许多作品俨然是自由恋爱的热情颂歌，歌颂了好些“雅是情种”的痴情男女。其中比较典型的要推《阿宝》和《连城》，它们所写的都是严肃而纯洁的爱情，而不是“恶少年”、浪公子的轻薄行为。两篇小说都用浪漫主义的手法把封建社会青年男女的痴情写到魂梦相逐的地步，这对封建礼教确乎是个有力的冲击。《红玉》、《梅女》的某些章节还直接肯定了为孟子所反对的“钻穴隙相窥，逾墙相从”的行动。这对蒲松龄来说，都是难能可贵的。不过更有意义的还是那些着力描写反封建斗争的作品。它们在歌颂自由恋爱的同时，树立了一些比较清晰的对立面，《鸦头》中的鸩母，《细侯》中的富商，《连城》里的史孝廉，《白水练》里的高小寰，都是爱情自由的反对者和阻止者，体现了某种封建势力，作者歌颂了青年男女同他们所作的各种各样的斗争，在不同程度上打击了这些恶势力。有些作品，主人公经历了生生死死的风雨才获得爱情幸福，显示了环境的险恶和斗争的艰难。《连城》、《晚霞》都是。还有些作品，女主人公是没有人身自由的妓女，她们争取爱情幸福的斗争带有较为明显的反抗阶级压迫、争取人身自由的性质，意义又深一层。《鸦头》、《晚霞》、《瑞云》都是。特别是《鸦头》，把后者写得很突出。当然，上面这些作品同时又都宣扬了“爱情至上”的思想观点。但用历史唯物主义的眼光，把它们置于其所产生的背景之下，毕竟不愧为反封建的佳篇。

另一些篇章，如《萧七》、《狐梦》、《天宫》、《章阿端》、《绿衣女》、《莲花公主》、《荷花三娘子》等，就不能做如是观。这些奇异的艳

情故事，非但不涉及青年男女在婚姻问题上与封建礼教的矛盾和斗争，也不是歌颂正当的爱情，而是在那里津津乐道公子、书生的风流艳遇。那里所写的“爱情”来的容易，去的也快，所谓“春风一度，即别东西”，而且内容猥陋，格调甚卑，实际上是当时社会中狎妓、调情、追欢买笑等龌龊生活现象的折光，是封建文人庸俗的生活趣味和心理的反映。《狐梦》中的毕怡庵“每读《青凤传》，心辄想往，恨不一遇”；《章阿端》中的戚生于二女鬼去而不返之后，还“每独宿亭中，冀有他遇”，都是这种趣味和心理的自白。这些作品不但对今天的读者只能起消极毒害作用，就是对封建社会的读者也没有什么益处。

还有一类是介乎两者之间的，《香玉》、《莲香》、《青凤》、《小谢》、《阿绣》、《巧娘》都是。这类作品都有歌颂深挚爱情的一面，而且把这一面写得相当突出，但同时又都杂以较多的“风流艳遇”的成分，是两者的混血儿。它们或写已有妻室的男人忽又倾心于别一女性，努力追求，终得美妾，“另舍舍之”（《青凤》）；或写一个书生同时钟情于两个女性，两个女子共同爱恋一个情人，结局是“双美”而共一夫。无论前者还是后者，都是以男子为中心的“一夫多妻制”的产物。这种制度本身就是把妇女置于被玩弄的附属地位，体现这种制度的“爱情”无法不夹带玩弄女性的成分。上述作品把歌颂男女双方忠诚、深挚的爱情与肯定一夫多妻制的“双美”思想熔于一炉，这是一个很大的矛盾，结果必然是以前者美化了后者，美化了一夫多妻制。但这种美化是有限度的，文中仍有许多庸俗的笔墨，使这些作品带有较浓的风流艳遇、玩弄女性的色彩。然而，过去评述《聊斋志异》的文章一谈到爱情主题就首先抬出这些作品，大力赞扬，而对上述问题总是轻描淡写，甚至绝口不提。不久前出版的一部文学史在论述《聊斋志异》“描写爱情主题作品”“强烈的反封建礼教的精神”时，具体谈到三篇作品，就是《香玉》、《莲香》和《小谢》。好像除了这些描写“双美”共夫的篇章以外，再没有别的好谈了。

我们这样把《聊斋志异》的爱情故事分成三类，并不是说第一类就没有一点庸俗的东西。第三类毫无可取之处。实际上，作者在男女关系问题上思想趣味庸俗的一面几乎贯穿所有这方面的作品。描绘女子的美丽外貌和多情性格的文字就有不少是俗笔，而那些为数不算太少的色情的或近于色情的描写更无情地沾染了一些优秀篇章。第三类作品也大多带有表现深挚爱情的因素，但那是很微弱的，甚至可以说是不足道的。

《聊斋志异》的庸俗思想主要是两个方面的。除了上面论述的风流艳遇的生活趣味以外，还有功名富贵的生活理想。

蒲松龄是个功名心很重的人。在他看来，“轩轩方是奇男子”，所以对“他日勋名上麟阁”无限憧憬。他虽然“年年文战垂翅归”，有时也未免有些灰心，说过“白首低垂意兴无”的泄气话，但终不能死心塌地，并以暮年登第的梁灏砥砺自己，不耻与童子为伍。可是直到71岁他才考取个“岁贡”，这种遭遇使他又伤心又惭愧，甚至觉得对不起自己的老妻。一首《语内》绝句云：

“少岁嫁衣无纨绔，暮年挑菜供盘餐。未能高贵身先老，惭愧不曾报汝恩。”

他自己无望，就把理想寄托在儿孙身上，希望他们有朝一日能“大吾门，亢吾宗”，“骧首登云路”。他用“不受三年劳，遂得百年苦”的思想教育儿孙，说什么“智慧皆从致志生，功名要自读书始。”孙子“七岁能说典”，

他喜欢的了不得，儿子“弃卷拟执鞭”，他就认为是“不肖”，是“不才无远志”，特别心酸（分别见《蒲松龄集》第575、464、601、622、92、630、545、640页）。

蒲松龄的功名富贵思想反映到《聊斋志异》里，不仅使“他笔下的正面知识分子的出路常是登第做官，由于登第解决了百样矛盾”，而且有的篇章就把这种庸俗的思想作为主题。最明显的是《细柳》。它写一个精明能干、教子有方的妇女，用种种教训手段，“卒使二子一富一贵，表表于世”——达到了她所追求的目的。糟糕的是作者热情地赞扬这个人物，誉之为“丈夫之铮铮者”。这种赞扬，显然就是对功名富贵思想的肯定和歌颂。又如《凤仙》，写镜中的凤仙能作“镜影悲笑”：丈夫“闭户研读”，努力“上进”，她就正面对镜，“盈盈欲笑”；丈夫荒废学业，无意功名，她就“背立镜中”，或“惨然若涕”，终使丈夫“一举而捷”，再举“登第”，夫妻乃为富贵中人。作者对《凤仙》虽有“冷暖之态，仙凡无殊”的“嗟呼”之词，但还说不上“批判了嫌贫爱富的眼光”，他是把凤仙做为“好胜”的正面人物来肯定的，并在“异史氏曰”中叹道：“少不努力，老大徒伤。惜无好胜佳人作镜影悲笑耳。吾愿恒河沙数仙人，并遣娇女婚嫁人间，则贫穷海中，少苦众生矣！”今天有的评论文章不但不批评这篇作品，反而把凤仙的“用镜中人影来督促爱人读书上进”，追名逐利，誉为“可爱的女性性格”，我看这是错误的。还有《颜氏》，前面我们说它表现了作者某种进步的妇女观，因为它颂扬了登第掌印、压倒须眉的“女学士”，为封建社会女子一鸣不平，一吐积郁（作者没像但明伦那样死抱着“以牝鸡而鸣国是，阴盛阳衰”的封建观点）。但是也要看到，这种颂扬和不平之鸣是立于功名富贵的基础之上的，小说宣扬了升官发财的生活理想。

这种庸俗的思想还污染了一些很优秀的作品。《促织》、《红玉》、《席方平》中的被压迫者最后都大富大贵，有财有势，严重破坏了全篇的悲剧气氛；《叶生》、《司文郎》、《于去恶》中一味追求功名的落第书生都是被作者深深同情的正面形象（与《儒林外史》中这类人物形象迥然不同），为作品涂上一层阴暗的色彩，定下一种低沉的基调。这一切，都大大影响了对官场、科场揭露的深度和力量。

前面说过，《聊斋志异》中因果报应的迷信色彩很浓厚。其报应方式常常在功名富贵上做文章。这里也能见出作者是怎样看重这种东西了。于是，陈锡九大孝则“天赐黄金”，曾友于友弟则“父子同科。”这类情况把鬼神迷信思想、封建伦理观念、功名富贵思想揉合在一起，互相借助，互相阐发，同时散布了几种封建毒素。

以上从三个方面谈了谈我对《聊斋志异》的粗浅意见。其中分析糟粕的文字显然是多了一些，对精华谈得很粗略，也很不全面，这是因为我是在许多研究者对这部作品的精华作了充分肯定和热情赞扬的基础上来谈这些意见的。那些肯定和赞扬，除了过高的甚至错误的部分之外，大多还是符合作品实际的。在我国文学史上，《聊斋志异》是一部好作品较多，人民性较强的短篇小说集。它对官场、科场的揭露和抨击，对封建婚姻的不满和对自由恋爱的歌颂，在历史上起过教育人民、鼓舞人民的作用，在今天则有较强的认识作用，其中有些歌颂人民勇敢、勤劳、乐于助人等优秀品质的作品和一些讽喻性的寓言故事，对今天的读者也还有一定的借鉴作用。还有文章的写作技巧，也有不少值得学习效法的。这些精华我们要继承；《聊斋志异》，特

别是那些优秀篇章，今天的读者还要看。正因为这样，我们才更有必要对它作出有力的批判，帮助读者剔除形形色色的封建糟粕，更好地吸收其中的精华。不过话又说回来，在社会主义的今天，也没有必要大力提倡看《聊斋志异》，说“这份宝贵的遗产，在我们的时代将拥有更多的读者”，不知何所根据。至于有人给“刚达学龄的小女儿”或小男儿大讲《聊斋志异》的狐精鬼魅，我看似乎可以休矣！

（原载《光明日报》1965年7月11日）

聂绀弩

《聊斋志异》的思想性举隅

十几年前说过《聊斋志异》的艺术方面的事，载于《光明日报》“文学遗产”上，现在来说说它的思想性。先说一些零碎的。

1.《尸变》：某翁父子设临路店，宿行商。车夫往来负贩辄宿其家。一日，四人偕来，则客宿邸满。四人坚请容纳。时翁子妇新死，停尸室中。翁以灵所室寂，遂穿衢导客往，宿于其复室连榻上。四客颇困，就枕即眠，惟一客尚蒙眬，忽闻灵床有声。急开目，见女尸已揭衾起，俄而下入卧室，俯近榻前，遍吹卧客者三。后觉出房去，即闻纸衾声，见僵卧如初矣。客惧甚，阴以足踏诸客，而诸客绝无少动。顾念无计，乃急著衣，白足奔出。尸亦起，似将逐客，比其离帟，而客已拔关出矣。尸驰从之。客奔且号，村中人无有警者，遂望邑城路极力窜去。“至东郊，瞥见兰若，闻木鱼声，乃急挝山门。道人讶其非常，又不即纳。旋踵，尸已至，去身盈尺。客窘益甚。门外有白杨，围四五尺许，因以树自障。”尸益怒，伸两臂隔树探扑之。“客惊仆。尸捉之不得，抱树而僵。”道人窃听良久始渐出。见客卧地上，负入，终夜始苏。问之具以状对。道人覘树上，果见僵女。大骇，报邑宰。宰亲诣质验。使人拔女手，则左右四指并卷如钩，入本没甲。遣役探翁家，则尸亡客毙。役告之故，乃从往舁尸归。客泣告宰曰：“身四人出，今一人归，此情何以信乡里？”宰与之牒，赉送以归。

这是小时听大人讲《聊斋》，最感恐怖的一篇。

千百年来，劳动人民，车夫，脚夫，挑夫，栉风沐雨，艰辛恐惧，死于道途者，不知凡几。仅此篇以记怪异，微漏跋涉之苦，殊可贵也。我曾以此意告人，人说牵强，我则坚持所见，故简抄如上，惜尚未逐字全抄也。

2.《罗祖》：罗祖，即墨人也。少贫。总族中应出一丁戍北边，即以罗往。罗居边数年，生一子。驻防守备雅厚遇之。会守备迁陕西参将，欲携与俱去。罗乃托妻子于其友李某者遂西。自此三年不得反。适参将欲致书北塞，罗乃自陈请以便道省妻子。参将从之。罗至家，妻子无恙，良慰。然床下有男子遗舄，心疑之。既而致李申谢。李致酒殷勤；妻又道李恩义，罗感激不胜。明日谓妻曰：“我往致主命，暮不能归，勿伺也。”出门跨马而去。匿身近处，更定却归。闻妻与李卧语，大怒，破扉。二人惧，膝行乞死。罗抽刃出，已复韬之曰：“我始以汝为人也，今如此，杀人污吾刀耳。与汝约，妻子而受之，籍名亦而充之，马匹器械具在，我逝矣！”遂去。（下略）

以下的不谈，只谈到此为止的一截。无论还带有多少封建气味；无论把自己说得怎样高而把别人说得怎样低，内容（实质）都一样，自己从一种三角关系中抽身出来。让他俩成为夫妇。这就是19世纪俄国民主思想家车尔尼雪夫斯基震惊一世的名著《何为？》（译作《怎么办？》）的前两百年的雏型。这一题材，在19、20世纪在中外作品中反复出现过许多次，多以关了几年牢出狱后发见所爱的女性（或妻）和别人（或自己的朋友）相爱或结了婚。

3.《绩女》：“……有费生者，邑之名士，倾其产，以重金啖媪。媪诺，为之请。女已知之，责曰：‘汝卖我耶！’媪伏地自投。女曰：‘汝贪其赂，我感其痴，可以一见。’……生闻之，喜，具香烛而往。女帘内与语，问：‘君破产相见，将何以教妾也？’生曰：‘实不敢他有所干，只以王媪、西

子，徒得传闻，如不以冥顽见弃，俾得一阔眼界，下愿已足。……’忽见布幕之中，容光射露，翠黛朱樱，无不毕现，似无帘幌之隔者。生意眩神驰，不觉倾拜。拜已而起，则厚幕沉沉，闻声不见矣。媪延生别室，烹茶为供。生题《南乡子》一调于壁云……。题毕而去，女览题不悦。媪伏地请罪。女曰：‘罪不尽在汝。我偶堕情障，以色身示人，遂被淫词污秽，此皆自取，干汝何尤。……’遂袱被出，媪追挽之，转瞬已失。”

“偶堕情障，以色身示人”，泄尽天地秘密。女子到了一定年龄，如老话所说的“二八”“破瓜”之类，自己觉得自己是女性了，自己觉得有色身了，就一定会自堕情障，色身越美，情障越深，因为女子的色身，需要男子欣赏享受，从而也欣赏享受男子的色身。其实男子也正如此，倘都不如此就不会有人类了。这是自然规律，生理规律，不尽以人的意志为转移。人可以因势利导，使之向正常规律发展。不应把示色身、堕情障都当作不道德而强加抑制、防闲、禁锢、隔绝，使之成为精神变态。或者过时不采，美人迟暮。这种道理，鲁迅先生在五四时代讲了许多，说礼教是吃人的东西，隔绝男女是寡妇主义。少时读王安石诗：“我曾为女人，欢喜见男子。”不得其解。以为只有男子爱看女子，那有女子爱看男子的。几十年后，读《资本论》第一卷，中叙有些少年女工，自觉是女性后，常到河流处偷看男工游泳。这才把它与王安石诗，《聊斋志异》的《绩女》，鲁迅的文章，融会贯通，有所彻悟。那么，《绩女》篇之具有反封建思想，又何须说。

4.《狐谐》：“……一日，置酒高会。万（福）居主人位，孙（得言）与二客分左右，上设一榻待狐。……酒数行，众掷骰为瓜蔓之令。客值瓜色，会当饮，戏以觥移上座曰：‘狐娘子大清醒，暂借一觥。’狐笑曰：“我故不饮。愿陈一典，以佐诸公饮。’孙掩耳不乐闻。客皆曰：‘骂人者当罚。’狐笑曰：‘我骂狐何如？’众曰：‘可。’于是倾耳共听。狐曰：‘昔一大臣，出使红毛国，着狐腋冠，见国王。’王见而异之，问：“何皮毛，温厚乃尔？”大臣以狐对。王曰：“此物生平未曾得闻。狐字字画何等？”使臣书空而奏曰：“右边是一大瓜，左边是一小犬。”主客又复哄堂。二客，陈氏兄弟，一名所见，一名所闻，见孙大窘，乃曰：‘雄狐何在，而纵雌狐流毒若此？’狐曰：‘适一典，谈犹未终……，请终之。国王见使臣乘一骡，甚异之。使臣告曰：“此马之所生。”又大异之。使臣曰：“中国马生骡，骡生驹驹。”王细问其状，使臣曰：“马生骡，是臣所见；骡生驹驹，乃臣所闻”。’举座又大笑。……顷之，酒酣，孙戏谓万曰：‘一联请君属之。’万曰：‘何如？’孙曰：‘妓女出门访情人，来时万福，去时万福。’合座属思不能对。狐笑曰：‘我有之矣！’众共听之。曰：‘龙王下诏求直谏，鳖也得言，龟也得言’。……”

鲁迅《中国小说史略》颇欣赏此篇。当不仅赏其得行文之乐。置酒高会，男女主宾欢聚一堂，觥筹交错，谈笑风生，此等事在男女社交公开的今天，大概已非稀有。但在五四以前，深受男女几岁不同席，嫂叔不亲授的礼教的束缚，却是很难碰见的。两千年前，淳于髡提到过一下。西汉的相如，文君的凤求凰，却是隔帘听奏的。东晋谢道韞说要“为小郎解围”（与宾客辩论），似乎并未实行。据我所知，只有清沈三白的《浮生六记》记他的爱人与他一同与宾客交谈，谈到宵分，同宾客一同到街上的面担上去吃东西。这就表明了沈氏夫妇思想的解放与嘉庆时代苏州地方风气之开通。比沈三白更早一百几十年的《聊斋志异》写下《狐谐》这篇，对男女社交问题是有所感乎，无

所感乎？只以为狐与人之间始可如此，人与人之间则不可如此乎？我觉得无论怎样，这种作品都是可贵的。

5.《瑞云》：名妓瑞云，色艺无双。方高价待梳栊。属意贺生，贺贫，无力为一夕之欢，两俱不乐。“一日，有秀才投贖，坐语少时便起，以一指按女额曰：‘可惜，可惜！’遂去。瑞云送客返，共视额上有指印，黑如墨，濯之益真。过数日墨痕渐阔。年余，连颧彻准矣。见者辄笑，而车马之迹以绝。媪斥去妆饰，使与婢辈伍……。贺闻而过之，见蓬首厨下，丑状类鬼。举首见生，面壁自隐。贺怜之，便与媪言，愿赎作妇。媪许之。贺货田倾装，买之而归。入门，牵衣揽涕，不敢以伉俪自居，愿备妾媵，以俟来者。贺曰：“……卿盛时犹能知我，我岂以衰故忘卿哉。”遂不复娶。居年余，偶至苏，有和生询及瑞云。贺以其问之异，因返诘之。和笑曰：“实不相欺，昔曾一觐其芳仪，甚惜其以绝世之姿而流落不偶，故以小术晦其光而保其璞，以待怜才者之真鉴耳”。贺急问曰：“君能点之，亦能涤之否？”和笑曰：“乌得不能？……””即同贺归，施术于水，使瑞云洗面，“随手光洁，艳丽一如当年。”

同情瑞云的遭际，又无法改变这使瑞云陷入此遭际的制度，乃托之异术，欲晦其光而保其璞。这种异术，哪里也没有，只在文人写鬼神妖异的笔下有之。满纸荒唐言，一把辛酸泪。都云作者痴，谁解其中味。这是什么思想？这是悲天悯人的思想。另有《细侯》篇，也是同情娼妓的，有极大胆的论断。姑略。

杜牧诗：“婷婷袅袅十三余，豆蔻梢头二月初，春风十里扬州路，卷起珠帘总不如。”又云：“十年一觉扬州梦，赢得青楼薄幸名。”魏野诗：“君为北道生张八，我是西州熟魏三。莫怪樽前无一语，半生半熟不相谙。”郑夔诗：“千家养女都教曲，十里栽花当种田。”这些诗比起那些下流的作品来，不知高到哪里去了。但比之《瑞云》，《细侯》，则谓为全无心肝，也不为过。

中国小说戏剧，对于娼妓，多同情其遭际，歌颂其美德，而极少视为淫贱，加以谴责的，如《李娃传》，《桃花扇》，《玉堂春》，《青楼梦》，《海上花》等等。但写娼妓人格高大者，莫如《二刻拍案惊奇》的严蕊，宁受朱熹的酷刑几死，不招认唐仲友与之有私，使朱熹陷唐之计不逞，故书中称之为侠女。与《瑞云》篇可谓殊途同美。《红楼梦》写高洁的妙玉，被强盗侮辱，读之既愤且恨，无可奈何，惜未遇《瑞云》篇中之和生也。

6.《云萝公主》：“……主坐次，辄使婢伏座下，以背受足。左足踏地，则更一婢右伏。又两小环（丫环）夹侍之。……因使生蓄婢媪，别居南院，炊爨纺织，以作生计。北院并无烟火，惟棋枰酒具而已。……一日曰：‘妾质单弱，不任生产，婢子樊英颇健，可使代之。’乃脱衷服衣英，闭诸室。少顷，闻儿啼声。启扉视之，男也。”

这里说了三件事：（1）一个公主坐一下，脚下要踏两个婢女，腋下要夹两个婢女，做别的事的婢女不算，四个婢女一天换一次班，就得八个，换两次就得十二个。《红楼梦》里有名字的奴婢一百五十个，这就是说，一个主子至少平均要十来个奴婢伺候。（2）主子不从事生产，奴婢从事生产。生产的奴婢在另一个院里住着，不从事生产的主子住在正院及房子里。（3）主妇和主人享受夫妇的快乐，怀了孕要婢女替她生。

先说第一件。鲁迅说，礼教是吃人的，中国封建社会历史是人肉的筵席

(《狂人日记》，《灯下随笔》，《春末闲谈》)。他说的深刻沉痛极了。这是思想家的说法，不是文学家的说法，因为没有形象。如果要形象化，不必真说吃人，只说脚下要踏几个婢女，腋下要夹婢女就行了。这是吃人的较文雅的说法。

再说第二件。《资本论》引述亚里士多德告诉人做奴隶主的方法，自己要懂得某种操作，教会奴隶那样操作，让奴隶劳动，而自己到别处去考虑哲学或其他的问题。这里说的正是如此。

至于第三件，什么书上也没有谈过，只有谈神仙、妖异的书上才有。

总的来说，这是奴隶主的思想，是奴役别人的思想，只对于奴隶主有好处的思想。《聊斋志异》暴露了这种思想，道出了历史上奴隶主心里的话，灵魂里的话。不管作者本人是赞成或反对，这种暴露是可贵的。

鲁迅说，中国的历史只有两个时期，一是做稳了奴隶时期，二是想做奴隶而不可得的时期。我觉得中国历史上的思想，也只有两种：奴隶思想和奴隶主的思想。孔子的论语说：“事君尽礼，人以为谄也”；“君命召，不俟驾行矣”。杜甫诗：“不闻殷周兴，中自诛褒姒”，和白居易的《长恨歌》，都是美化马嵬坡事件的。六七十岁的老头霸占一个二十几岁的姑娘做小老婆，危急的时候又用这个姑娘做替死羔羊。一个把这个老家伙说成是圣明天子，一个则说他是情种。这些都是奴隶思想。秦二世说“有天下而不恣睢，是以天下为桎梏也”；齐景公登山玩景，乐极生悲，感人生之无常；王羲之《兰亭序》，李白《春夜宴桃李园序》，苏轼《赤壁赋》，都是感人生短促，想在世上长生不老，和上引的《云萝公主》里的那些话，都是奴隶主思想。这两种思想是在奴隶社会形成的，或多或少地，或异或同地渗入到以后的各个历史时期的各种人的思想里。这里就不详谈了。

以上所举，其思想性都不出民主思想的范围。在五四时代甚至以前，就该有人看出写出，但未见有人谈到。我虽然在十几年前就谈到一部分，但距五四时代已差不多半个世纪。至于现在继续来谈，就更晚了。一面写，一面不免以自己的落后为羞。

(选自《中国古典小说论集》，
上海古籍出版社1981年版)

李灵年

浅谈《聊斋志异》的时代气息

文学艺术来源于生活。社会生活不断发展，也必然引起文学的演变更新。刘勰曾经指出：“歌谣文理，与世推移”，又说“文学染乎世情，兴废系乎时序”（《文心雕龙·时序》）。高尔基也说：“具有各种各样的倾向和一切行为的人类，在发展或崩溃底过程的人类，就是艺术文学的底素材。”（《文艺放谈》，见质文社《文学论》）这些都说明杰出的作家，总是从不断发展的社会生活中，根据切身的见闻（直接的、间接的）摄取素材，进行创作。因而一切优秀的文学作品，总是洋溢着作者所生活的那个时代的气息，反映了特定历史阶段的现实社会。清初作家蒲松龄也不例外。易宗夔说：蒲松龄“目击清初乱离时事，思欲假借狐鬼，纂成一书，以抒孤愤而谏识者”（《新世说》）。冯镇峦也说：“此书（指《聊斋志异》）多叙山左右及淄川县事，纪见闻也。时亦及于他省。时代则详近世，略及明代。先生意在作文，镜花水月，虽不必泥于实事，然时代人物，不尽凿空。一时名辈如王渔洋、高念东、唐梦赉、张历友，皆其亲邻世交。毕刺史、李希梅，著作俱在。”（《读聊斋杂说》）这些评论都说明蒲松龄作品中的人物、事件并非都是他凭空捏造的，而是他以洞幽烛微的观察力，从他所生活的现实社会中，选取素材，通过典型概括的方法，塑造了社会上各类人物的形象，反映了清代初年，我国北方特别是山东地区的某些社会生活的真实面貌，因而具有浓郁的时代气息。

（一）

明末清初是“天崩地解”的时代，从明代末年起，东北的少数民族建州女真进入山海关，经过连续几十年的战争，逐步取得了全国统治权。在长期战争中，清兵到处屠杀和掠夺，使社会经济遭到极大的破坏。人口锐减，田园荒芜，出现一片萧条景象。汉族起义的农民军和地主武装也进行了民族斗争。在康熙中叶之前，主要采取大规模的战争形式；康熙中叶之后，则转入秘密活动。蒲松龄生于明末，而卒于康熙末年，经历了这两个阶段，因而作品如实地反映了顺治、康熙两朝的动乱的社会生活，而且以极大的同情倾听了人民的苦难，同时也愤怒地揭露和抨击了清朝统治者的罪恶。

早在明末崇祯年间，清兵就曾多次入关，深入明朝腹地，并曾侵及山东。例如崇祯十一年（1638）秋天，清兵第五次入关。次年正月，破济南，烧杀掠夺，并俘德王朱由枢，官民死者无数。当时云南道御史郭景昌巡按山东，“瘞济南城中积尸十三余万”（《明崇祯实录》卷十二）。这是蒲松龄出生前一年的事。对于这样的浩劫，山东人民当然留下惨痛的与极为深刻的记忆。聊斋故事中的《鬼隶》、《韩方》和《林氏》等，当即根据这次入侵事件而创作的。《鬼隶》借济南城的两个鬼隶，暴露了“济南大劫”，“北兵大至，屠济南，扛尸百万”的血腥屠戮的罪行。《韩方》则说由于“郡城（济南）北兵所杀之鬼，急欲赴都自投，故沿途索赂，以谋口食”，以致使得济南北面的几个州县瘟疫大作，死人很多，借“邪疫”盛行从侧面反映清兵的罪行。至于《林氏》篇，就直截了当地记载济南人戚安期之妻林氏被北兵掳去逼淫

致死的事。这些作品，从正面、侧面，用不同的手法，或直接控诉，或曲折影射清兵侵入山东地区屠戮无辜的残暴罪行。

在战乱中，妻离子散的家庭悲剧在发生。清初的史学家、文学家对这一悲惨现实屡有记载。如谈迁的《北游录·纪闻下》，施愚山的《完镜篇》、《浮萍兔丝篇》等等。《聊斋志异·乱离二则》，也记叙在战乱中被清兵掳掠而去的妇女后来又与家人重逢的故事。二则故事，一则发生在明亡之前，一则发生在清顺治五年平定陕西姜瓖之乱以后。虽然是两个不同的历史阶段，但清兵野蛮掠夺的本性，却没有丝毫的变化。如果说有什么不同的话，那就是他们入主中原之后，可以把掳掠的人口，作为战利品公开在京城出卖罢了。故事写道：“时大兵凯旋，俘获妇口无算，插标市上，如卖牛马。”有一个在京城做官的陕西人某公，打发丧偶的老班役去市上买妇，班役买来的妇人竟是主公的母亲。后来班役再去市上，竟然又买来了主公的妻子。于是某公母子夫妻得以团聚。这个故事的巧合性，正说明清兵俘虏了为数极多的汉族良民百姓，才使得“某公”能够一再买到自己的亲人。据记载，当时北京的顺承门内大街设有“人市”，“旗下妇欲售者丛焉”（谈迁《北游录·纪闻下》）。可见，蒲氏的记载确有事实根据，并非虚构。

清兵的淫掠暴行，直到康熙年间仍未曾稍减，依然十分严重。《张氏妇》写的是康熙十三年平定三藩之乱时山东兖州张氏巧设计谋，接连杀死三个蒙古兵的故事。文中说：

凡大兵所至，其害甚于盗贼：盖盗贼人犹得而仇之，兵则人所不敢仇也。……甲寅岁，三藩作反，南征之士，养马兖郡，鸡犬庐舍一空，妇女皆被淫污。时遭霖雨，田中积水为湖，民无所匿，遂乘垣入高粱丛中。兵知之，裸体乘马，入水搜淫，鲜有遗脱。……

这是何等的野蛮和无耻！当时兖州是清兵作战的后方，尚且罹此灾难，可以想象，在三藩叛乱地区，清兵将会是怎样的残害百姓了。所以，对于严惩匪徒的张氏妇，作者情不自禁地赞叹道：“巧计六出，不失身于悍兵。贤哉妇乎，慧而能贞！”表达了人民的愤怒。另外，在《竹青》篇里，用神话的形式描写满洲兵射杀神鸟，结果引起“群鸟怒，鼓翼扇波，波涌起，舟尽覆。”使这伙强盗葬身鱼腹。这一故事，实际上反映清兵到处破坏一般人民美满夫妻的幸福生活。

在蒲松龄生活的年代，除了清兵的掠夺之外，还有作者所谓的“寇”的活动。因为写“寇”，并不触及清朝的统治，所以作者顾忌较少，因而土“寇”作乱为害的情节，在聊斋故事中经常出现，如《崔猛》说“时土寇啸聚”，“据山为盗，焚掠村疃”。《阿英》说，“盗纵群队穷搜，凡伏匿岩穴者，悉被杀掳”。其余如《素秋》、《葛巾》、《庚娘》、《菱角》、《诸城某甲》、《二斑》等等，都有类似的情节描写。当然，“盗贼”蜂起，是阶级斗争激烈的表现。作为地主阶级的知识分子，蒲松龄是把农民起义军看成“大寇”的，这是他的阶级局限。不过，清初的情况比较复杂，有一些蒲松龄所谓的盗贼，则纯粹为土匪强盗，他们甚至与官吏相勾结而残害百姓，正如蒲松龄在《循良政要》中所说，当时“盗”“皆依附于应捕”，而“此辈（指应捕）即架盗为射利之阶”。因而“被盗之家，即燎拷致死，亦吞声饮泣而不敢报”。如《梅女》中的小偷，《纫针》中的无赖，《某乙》中的群“寇”以及《盗户》、《于中丞》中所写的情况等等。这种“明火劫人”，或穴墙为盗的行径，当然要遭到人民的普遍反感。蒲松龄憎恶这类“盗贼”，主要是从维护中小地主的利益出发的。在作品的具体描写中，常从“盗贼”破坏

安定生活的角度加以揭发，因而在某种程度上也与人民要求安定生活的愿望有共通的一面（当然，蒲氏所谓安定生活的标准，也常常以中小地主的要求为准），因而对蒲松龄谴责“寇”的罪行，要作具体分析，辨清不同情况，作出恰当的评价。

值得注意的是，在对待“兵”和“寇”的问题上，蒲松龄的态度是颇为不同的。在某种程度上说，他对于“兵”的憎恶，超过了对“寇”的痛恨。例如，在描写“寇”乱时，如上文所举各篇，往往只作为故事的背景稍事交代，很少有细致描写，甚至在那些歪曲义军的篇章里，也没有对他们的暴行的描述，相反，却对义军的严明纪律和战斗威力大加渲染，对他们失败的原因，归之于“朝廷之势大”，也就是归之于血腥的镇压，可见还是寄予一定的同情的。在《九山王》里，写曹州九山王窘困无术时叹曰：“今而知朝廷之势大矣！”冯镇峦评道：“一语唤醒国初时许多痴梦。”便透露了这一消息。然而，当写到兵灾时，情况便大不相同，作品常常作详尽的描述，如《野狗》、《公孙九娘》、《鬼哭》等篇，记述清兵对谢迁、于七等农民军的屠杀，把那种“杀人如麻”，“血至充门而流”的悲惨景象尽量呈现出来，以“骇人心目”。至于在《林四娘》里抒写的故国之思也是对清兵屠杀的控诉。所有这些，都可反映清初这一特定的历史阶段，民族矛盾上升为首要矛盾的情况。

总之，清朝初年，人民在“兵”、“寇”的双重侵扰之下，倍尝战争动乱的痛苦，呻吟在铁骑屠刀之下，而蒲松龄即从这一特定历史阶段的现实生活中，选择所见所闻、特别是发生在作者家乡山东地区的真人真事，加以概括提高，运用各种手法，予似真切描绘，如实地反映了顺治朝和康熙朝前期社会生活的一个重要方面，谱写了当时山东人民群众悲惨遭遇的血泪史。

（二）

在封建社会任何朝代中，为害人民的压迫者、剥削者，总有地主豪绅及其派生的流氓无赖和封建国家机器及其爪牙贪官恶吏两类。但是，在蒲松龄笔下的这两类人物，与其他朝的相同人物除有共性以外，还有时代特征的个性。清兵入关，为了建立和巩固新王朝的有效统治，采取了一系列措施，颁布了一系列的法令，如圈地令、投充令、逃人法、剃发令、迁海令等等。同时，还进一步恢复和建立统治人民的各级官僚机构，任用了大批的官吏。而这些爪牙即依靠朝廷的这些反动措施，趁势诛求勒索；地痞流氓也乘机而起，为虎作伥，骚扰人民。蒲松龄根据切身的感受，除了突出揭露官府的贪婪和豪绅的横暴之外，还刻画了封建爪牙的卑劣形象，反映了污浊的社会风气，从侧面透露出那个“强梁世界”（《成仙》）的腐朽气息。

作者在《聊斋志异》中，对无赖和胥吏作了无情的鞭挞。像《张鸿渐》中的某甲，《胭脂》中的毛大，《仇大娘》中的魏名，等等，他们是反动势力的鹰犬，统治阶级的爪牙。他们依仗官府，欺压百姓，往往害得人家无以为生，家破人亡。因此人民最痛恨他们，总要设法惩治他们。如《邑人》写一个“素无赖”的“乡人”，梦见自己的身体被二人掇去，夹在屠户架上的猪肉一起，“少间，屠户卖肉，操刀断割，遂觉一刀一痛，彻于骨髓。后有邻翁来市肉，苦争低昂，添脂搭肉，片片碎割，其苦更惨”。作者通过这种极富民间想象色彩的手法，让这个无赖承受凌迟之罪，从而倾泻其对他们的

极端的憎恶。胥吏扰民的情况，在《伍秋月》中有更深刻的描写。高邮人王鼎，到镇江访友，下榻在金山岸边的旅舍，与鬼女伍秋月恋爱。一夜，秋月携他去冥府，途中见其兄被二吏拘捕，索贿甚苦。生忿火填胸，即解佩刀，立决二皂首。兄弟二人逃脱后，秋月入狱。王生目睹狱卒对秋月调戏，持刀直入，一役一刀，摧斩如麻。文末作者还大声疾呼说：“余欲上言定律：‘凡杀公役者，罪减平人三等。’盖此辈无有不可杀者也。”可见作者写的是冥府皂吏，鞭笞的则是人间恶吏。在这一类故事中，还不时出现主人公含冤入狱、惨遭毒刑，甚至因而丧生的情节，并且作者还经常将这类情节放在官府的贪赃枉法，社会上的攻讦诬告之风的背景中加以表现。如《邵士梅》写高东海“私一媪，媪坐隐盗，官捕甚急，逃匿高家。官知之，收高，备极榜掠，终不服，寻死狱中。”《陈锡九》写富室周某，为陷害女婿陈锡九，竟贿嘱强盗，诬锡九为窝主，锡九因而入狱。《成仙》写周生与黄吏部打官司，“时获海寇三名，宰与黄赂嘱之，使捏周同党。据词申黜顶衣，榜掠酷惨”。这些都是坐盗案。再如《仇大娘》中的魏名，为陷害仇禄，“乃引旗下逃人；诬禄寄资。国初立法最严，禄依令徙口外”。这是违犯了“逃人令”。又如《小谢》写陶旺三“好以诗词讥切时事，获罪于邑贵介，日思中伤之。阴赂学使，诬以行简，淹禁狱中”。这是以文字贾祸而入牢狱。其他如《真生》写长山某“以株连被逮”，《封三娘》写“某绅以关节发觉，父子充辽阳军”，《娇娜》写“先生故公子，以大讼萧条”而迁居乡下，如此等等，不胜枚举，都是冤狱的例证。当然，由于那时文网严密，要暴露这些时事，作者不得不借助于“诡荒忽不经之事”，“涉想于杳冥荒怪之域”（余集《聊斋志异序》），但他巧妙地使用“出于幻域，顿入人间”（鲁迅《中国小说史略》）的手法，而非常真切地再现了那个历史阶段的社会情景。

如前所述，清入关后，为镇压抗清力量和维护满洲贵族的特权，实行了残酷的血腥统治，官兵对人民任意屠杀和掠夺；官府黑暗，贿赂公行；地痞流氓则依仗官府，乘机诈骗，挟私诬陷，社会上政治气氛恐怖。如康熙六年御史田六善在他的奏疏中说，“近见奸民捏词诈害，在南方者不曰‘通海’，则曰‘逆书’；在北方不曰‘于七贼党’，则曰‘逃人’，谓非此不足以上耸天听，下怖小民。”（蒋良骥《东华录》卷九）。以致“睚眦小怨，辄兴风波，萑符窃发，即诬为间谍之人；东人禁严（指逃人法），强名以捕逃之主。”“蚩蚩之民……多若屠羊在肆，噤不能发一声”（张贞《上高念东先生论地方利弊书》）。由于当时“政令严，上下讳盗”，甚至“即被盗贼劫杀，亦隐忍而不敢言。”（《于中丞》）蒲松龄感叹说：“一言之微，几至杀身，……可惧哉！”（《辛十四娘》）在这种恐怖统治下，不但平民百姓无以宁生，即连中小地主也感到惶惶不可终日。这就不利于封建统治阶级的长治之安，所以也屡下禁令，企图有所纠正。如顺治十三年有“严衙门蠹役之禁”，十六年有“申定诬告之罪”，十八年有“定光棍招摇吓骗挟诈官民以强盗拟罪”，到了康熙朝，也一再重申上述禁令。但这种风气的形成，根本原因仍在于最高封建统治阶层，因而这种措施，对于病入膏肓的封建躯体来说，是不会有什麼效用的。我们从蒲氏作品中可以看到这一情况的形象反映。

明代中叶以来的小说、戏曲中，有不少优秀的作品以批判险恶风气，揭露统治阶级及其爪牙尔虞我诈、局骗群众丑恶的本质为主要内容。如明代的拟话本中有《张溜儿熟布迷魂阵，陆蕙娘立决到头缘》（《初刻拍案惊奇》卷十六）、《赵县君乔送黄柑，吴宣教乾偿白镪》（《二刻拍案惊奇》卷十四）。但其情节大多为设美人计，以骗取钱财，尚没有与政治联系起来加以揭露。蒲松龄继承了这一传统，再进一步加以发展，把诈骗事件放在一定的政治环境中加以揭露，其意义大大超过了拟话本相似题材的作品。例如《局诈》一篇，讲了三个设局骗取财物的故事。第二个故事写一个副将军“将图握篆”，以重金行贿，于是得以朝见“天子”，并被委重任。后来晓得上了当，“又耗万金，始得革职而去”。作者并且在文中特别交代说：“仕途险恶，显者皆附贵戚之门”，而具体描写中还涉及封建最高统治者——天子，揭露价值更不同一般。这类作品，在聊斋故事中还有不少，如《小翠》、《黄九郎》等。

《小翠》描写王太常和王给谏两个大官僚的矛盾。王给谏非常嫉妒王太常的得宠，千方百计要排陷他，王太常无以为计。幸亏他的儿媳小翠是个狐仙，暗中护卫门庭，屡助其公爹摆脱困境。而小翠正是利用官场趋炎附势的恶习作为制服敌人的手段。她给对方造成错觉，以为王太常与权势煊赫的冢宰相厚，因而王给谏不但不敢伤害他，反而要假意趋奉。后来首相失势罢官，处境再度困难。一天小翠便把憨痴的丈夫扮作皇帝，故意在王给谏面前经过，让他去告王太常“谋反”，结果查无实据，王给谏坐诬陷罪，充军云南。这一事实反映了清初统治集团内部争权夺利、互相倾轧的激烈斗争以及诬陷密告的险恶风气。这种争斗的残酷性，在《黄九郎》中有更充分的描写：

邑有某太史，……十七岁擢翰林。时秦藩贪暴，而赂通朝士，无有言者。公抗疏劾其恶，以越俎免。藩升是省中丞，日伺公隙。公少有英称，曾邀叛王青盼，因购得旧所往来札，胁公。公惧，自经。夫人亦投环死。

“贪暴”的秦藩迫某太史，只是因为某太史“曾邀叛王青盼”，而又有来往信札为其所得，遂使夫妇受害致死。这正是对当时气焰薰天的势要，为了陷害正直官吏而罗织罪名、打入反叛大案的毒辣手段的有力揭露。

明中叶以来，由于阶级斗争的日趋尖锐，特别是在人民武装斗争的巨大冲击下，统治阶级的内部争斗也愈演愈烈。比如，统治仅有十七年的崇祯朝，单宰相就更替了十多人，到了清初民族矛盾、阶级矛盾更为激烈，也必然趋使统治阶级内部矛盾更趋尖锐。满洲贵族各集团之间，满汉大地主大官僚之间，都各有种种复杂的矛盾冲突。当时朝廷屡兴大狱，诛杀不已，一些官僚自然也就产生旦夕祸福的恐惧心理。例如《贾奉雉》里，官至两浙巡抚的贾奉雉，原也“声名赫奕”，但因“为人鲠峭，不避权贵，朝中大僚，思中伤之。贾屡疏恬退，未蒙俞旨，未几而祸作矣”，“奉旨充辽阳军”。贾奉雉无端获罪不禁感叹说：“今始知荣华之场，皆地狱境界。”蒲氏就是通过这些故事，形象地再现了清代初年尔虞我诈、排陷密告、世情险恶、旦夕祸福的政治风气。

（四）

蒲松龄的时代，封建社会已经到了晚期。从明代中叶以来孕育于封建经济内部的资本主义萌芽，虽然受到战乱的冲击而有所削弱，但很快又得到长

足发展，城市手工业和商业更趋繁荣，市民阶层进一步壮大，在某种程度上反映市民利益的思想意识也更加活跃，以致在明代后期，产生了以李贽为代表的王学左派，在明清之际，产生了顾炎武、黄宗羲、王夫之以及颜元、李塨等进步的思想家，他们各自的思想体系中都具有一定的民主因素。这种进步的时代思潮，不能不对进步的作家产生一定的影响，如汤显祖对李贽的著作极为倾倒。蒲松龄当然也不例外，他的一些作品所表现出来的思想也是和时代的进步思潮息息相通的。

明清以来的进步思想家，大都对封建礼教展开了程度不等的批判，聊斋故事中也有不少反对封建礼教的作品，而这种批判则是以肯定与颂扬“情”来表达的。我们知道，宋元理学提倡禁欲主义，他们把“饥寒愁怨、饮食男女、常情隐曲”等人类正常要求当作罪过，加以压抑，而把三纲五常等封建礼教视为至高无上的“天理”，要人服从。这种“去欲存理”的反动理论，受到明中叶以来许多进步思想家的批判，李贽就说：“穿衣吃饭，即是人伦物理，除却穿衣吃饭，无伦物矣。”（《邓石阳》）颜元更直接说：“故男女者，人之大欲也，亦人之真情至性也。”（《存人编》卷一）深受王学左派和李贽影响的伟大作家汤显祖，更以杜丽娘的动人形象来歌颂这种“真情至性”，批判腐朽理学。这些进步的思想家、文学家的著作，对蒲松龄是产生很大影响的，例如汤显祖说：

如杜丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知之所起，一往而深。生者可以死，死者可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也……嗟夫！人世之事，非人世之可尽。自非通人，恒以理相隔耳！第云理之所必无，安知情之所必有邪！（《牡丹亭·题词》）

蒲松龄也曾发表过类似的见解，他说：

情之至者，鬼神可通。花以鬼从，而人以魂守，非其结于情者深耶？一去而两殉之，即非坚贞，亦为情死矣。人不能贞，亦其情之不笃焉。……（《聊斋志异·香玉》）

魂从知己，竟忘死耶？闻者疑之，余深信焉。同心倩女，至离枕上之魂；千里良朋，犹识梦中之路。而况茧丝蝇迹，呕学士之心肝；流水高山，通我曹之性命者哉！……（《聊斋志异·叶生》）

这种议论的精神实质是相通的。这里两位作家所说的“情”，并不是抽象的概念，它指的是人类社会的现实生活，无论是两性之爱，还是知己之谊，都是性命交关的问题。他们都以“情”和“理”对立，也就是以“人欲”和“天理”对立，为摆脱封建礼教束缚争取个性解放而斗争。汤显祖从这里出发创作了《牡丹亭》，蒲松龄更从“情欲”上开掘主题，塑造了许多可以杜丽娘媲美的人物形象。在蒲松龄笔下，人们只要有了“至情”、“真心”，便可以生生死死，无往而不胜利，人世间的一切隔阻都会被克服。如《阿宝》中的孙子楚，出于对阿宝的痴情，忽而离魂，忽而化鸟，总要与情人形影不离。冯振峦指出：“此于杜丽娘之于柳梦梅，一女悦男，一男悦女，皆以梦感，俱千古一对痴情。”又如《连城》中写一对“知己”的男女，生不能结合，幸而死后相聚，因而不愿再生。王渔洋感叹说：“雅是情种，不意《牡丹亭》后复有此人！”冯镇峦进一步指出：“《牡丹亭》丽娘复生，柳生未死也，此固胜之。”这些评论者正确地指出：蒲氏的确受到汤显祖进步思想的巨大影响，并在自己的创作中有所表现、有所发展。他认为人们的正当情欲，不但是合理的，而是纯洁的、高尚的、动人的，它可以感天地、泣鬼神。这在《菱角》、《青娥》、《瑞云》、《青梅》、《阿绣》、《封三娘》、《宦

娘》等篇中都有强烈的表现。

不仅如此，蒲氏还在《素秋》篇中，通过男主人公俞慎对其异类女弟素秋所说：“礼缘情制；情之所在，异族何殊焉？”正面表达了自己的认识和主张：“情”为“礼”（理）之本，“礼”（理）是受“情”制约的，也就是受人类生活的正当的要求制约的。“情”是本，“礼”是末。蒲松龄这个认识，就和王夫之所主张的“人欲即天之理”（《读四书大全说》卷四）相近似。基于这种认识，蒲松龄为了摆脱“礼”的束缚，更用浪漫主义的夸张手法，将“情”的作用提到空前未有的地位，它可以超越一切，战胜一切。例如，只要有了“痴情”“真性”，爱菊者可得菊精为友（《黄英》），爱牡丹者可娶花仙为妻（《葛巾》），爱鸽者可与鸽神相聚（《鸽异》），如此等等，不一而足。所谓“怀之专一，鬼神可通，偏反者亦不可谓无情也”（《葛巾》）。把“情欲”的作用，写得如此巨大而又合情合理，这正是由于沉重的封建礼教势力反激而来；同时也是在新的经济因素上反映的产物。蒲松龄作品形象所体现的这种思想，无疑的是对封建礼教的大胆挑战，具有明清之际进步思想家影响的显著痕迹。

（选自《蒲松龄研究集刊》第2辑，
齐鲁书社1981年版）

赵俪生

读《聊斋志异》札记

好多年以前，我就想写一篇题为《聊斋志异中反映的社会经济材料》的文章，并想继之而写一篇《三言两拍中反映的社会经济材料》。直到现在，自己还认为这是两个好的选题，可是由于种种原因，却很久很久没有能够将这个心愿兑现出来。

近来，偶尔又重读《聊斋》以资消遣。偶有心得，即随手写在一片纸上录为札记。积两月余，得二三十纸，而《聊斋》全文四百余篇，约当百分之五六。但又感到除去这些即兴之作外，无意于做出更多的札记来，所以就干脆将这些零星东西串到一起，以作为一时读书心得的记录。其中主要的，自然是有关社会经济的内容；但又由于《聊斋》一书中，有些篇章与社会经济无关、主旨仅在“言情”、而文章又特别佳妙者，亦往往掺入一二。因此，总题就不应该仅限于“社会经济”方面了。所以，最终采取了笼统的读书札记式的标题法。但又须反转过来说明，虽然标题采取了笼统的提法，而笔者主要的着眼点仍在社会经济方面的材料，则是依然遵循原来写作、构思的主旨的。

1966年深冬大雪中记。

(一)

《公孙九娘》。

我常爱对朋友们说，自己少年时候受了父亲和姐姐们的影响，及早地接触了《聊斋》，也接受了他（她）们的偏见。父亲最爱《叶生》，经常一读三叹。姐姐们爱读其中的“双女”故事，如《莲香》、《香玉》等。可是等到自己的独立思考能力逐渐培养起来之后，爱好就发生了变化。从民族思想的角度，我推崇《公孙九娘》，和一些转弯抹角描述“大兵”、“北兵”的零星的、极不引人注目的篇章；从描绘带有民主性质的爱情以及文章佳妙方面，我爱读《婴宁》、《阿纤》以至《凤阳士人》等；而认为像《珠儿》、《画皮》等则是糟粕性很重的东西。

我尝评论《公孙九娘》是《聊斋》四百篇中的案首。我不是没有道理的。第一，它既深刻地同情着于七起义这样一场爆发在康熙年间的农民起义，同时又充分暴露了满洲贵族统治者大量屠杀汉族起义者以及许多无辜人民的罪行。在《聊斋》四百篇中，民族思想流露得如此充沛，揭发暴露如此深刻，而在收集付印时又未被芟除的，这恐怕是一篇“凤毛麟角”了。第二，通篇文字遒劲而又凄艳，如仅仅使用“碧血满地，白骨撑天”八个字，就把那场发生在济南西南郊的骇人听闻的屠杀惨案完全勾勒出来了；再如描写人鬼结婚时，作者采取了正面、明确的抒写法，说“初九娘母子，原解赴都；至郡，母不堪困苦死；九娘亦自到枕上。追述往事，哽咽不成眠”。所占两绝，句中复有“忽启缕金箱里看，血腥犹染旧罗裙。”一段民族的、纠缠着家族和自身的深仇大恨，被淋漓尽致、凄艳动人地刻画出来了。第三，在收场方面，也非同凡格。作者使用了婆婆迷离的收尾法，使故事带了一条“缠绵未尽”的尾巴，这比较起蒲松龄经常喜爱使用的大团圆、升官、成仙、“丫头老婆来磕了头又磕头”的收尾办法，又不知道高明了若干倍。

《林四娘》。

这显然是一篇经过蒲松龄二道改写过的故事。前后两故事，所涉地名人名大体相一致，但神髓不同。一经蒲氏改削，顿化儿女私情为沉痛地追怀故国的民族凄艳事迹，真所谓“化腐朽为神奇”矣。

故事写的故明衡王府宫人林四娘的感情流露：她如何“为亡国之音”；如何“俯首击节，唱伊、凉之词，其声哀婉；歌已，泣下”；如何使陈宝钥为之“于邑”；即“家人窃听之，无不流涕”。在她的临别遗诗中，还有着这样一些句子：什么“谁将故国问青天”；什么“泣望君王化杜鹃”；什么“汉家箫鼓静烽烟”等。自然，林四娘是个王府的宫人，正如公孙九娘可能是个中产人家的女儿一样，她们的民族思想中可能带有某些上层社会的色彩，像对明崇祯帝带有留恋悼惜心情的情节所表现出来的。但蒲松龄在当时敢于写这些内容，无疑还是具有进步的意义和作用的。

《乱离二则》，及其它。

这部分内容，是印本中所不载的。想来是由于怕触忌讳而芟除了。在影印手稿中，却保存下来。故事主干无大可取，不过写乱离中骨肉的巧合，正由于情节太巧了，所以显得不真实，只能当“瞎话”听。但从总体上也传写了一个板荡的时代，历史上南北朝、北南宋，像这类的骨肉隔离后又重逢的史事，也是很不少的。

我着眼的，倒是在文内有这么几句：“时大兵凯旋，俘获妇口无算，插标市上，如卖牛马”。这暴露了满洲军事贵族掠卖汉族妇女的史实。在金兀术时代，像这样掠卖的事在大同一带是曾经十分盛行过的。清朝统治者自然不高兴别人暴露这些事，所以印行时便芟剔了。但没有芟剔到的，在印本里残留下来的，也不是没有。如《韩方》篇（卷十六）中也牵连到明朝末年满洲兵在畿内、山东一带杀人的事。在这个故事里，作者假借一个土地神的嘴，叙述齐东一带闹瘟疫的根源，说“今日殃人者，皆郡中北兵所杀之鬼，急欲赴都投状，故沿途索赂，以谋口食耳”。单纯论这段故事的躯壳，它无疑是迷信的，但其中也透露了“北兵”在济南、齐东一带屠杀了大量的无辜人民。此外，《野狗》篇（卷十五）中，也有“于七之乱，杀人如麻，乡民自山中窜归，值大兵宵进，……僵卧死人之丛。”统《公孙九娘》、《乱离》、《韩方》、《野狗》诸篇连系起来考虑，蒲松龄显然是有意识地（虽然也是有避忌心理地）在暴露满洲贵族在入关统治前后，都曾经残暴地屠杀过汉族人民与起义民众的历史真实。再如《张氏妇》，就更典型了，它真人真事地叙述吴三桂起事，清朝在兖州练兵，“大兵”到处寻奸妇女，这种赤裸裸的写法，真可说是对清朝的极大的挑战。根据这些，我认为蒲松龄是有一定成分的民族思想的，像《聊斋志异选》书末所附选注者的后记中所说，不承认蒲松龄有民族思想的论断，是不能令人同意的。

（二）

《金和尚》。

这篇文章，文笔也是上乘的，但与其说是文学著作，勿宁说是一篇史料。因为它十分具体地记录了一个大寺院地主的生平及其活动的规模。金和尚在当时很著名，当时前后诸（城）、安（丘）、高（密）、胶（州）等县的文人们（如李澄中、丁耀亢、张贞、曹贞吉，以及王士禛、赵执信、安致远等）的文集中涉及此事的颇不在少，可以对参。我往年曾经对参过，可以说以《聊

斋》所记为最详阐。

金和尚无论从出身看，或者从他本人一生的行径看，都是一个典型的流氓、市侩。他借“饮羊登龙”之术“数年暴富”。既富以后，就主要依靠招佣流民替他做佃户，剥削这些流民佃户的剩余劳动，使财富愈益积累。从这一点看，他已很少和尚的气味（和尚仅仅成为一种幌子了），已经是一个最残暴、最荒淫的、“新发户”式的恶霸地主。他经常雇佣长年佃户“数百家”，加上零雇短工，“食指日千计”。和尚们除对他们进行经济剥削外，还对其妻女进行凌辱，所以才有“佃户决僧瘞床下”的事情发生。这个僧霸集团的政治影响面也是很广的，“千里外呼吸可通”，甚至“方面大员”都要受他们的要挟，被他们搬弄短长。

这是一篇绝好的史料。文章后段，写金和尚出殡一节，增添了一些渲染的笔墨。我个人出生在与此事发生地相邻近的地域里，小时候也看见过这种大出丧，所谓“方相”、“方弼”、“开路神”，招引得人山人海，充分显露了封建地主生活中极大的腐朽性。

再者，同书卷十六中，复有《紫花和尚》一则，所言虽系丁野鹤（耀亢）侄辈前生奸人侍婢、构成极冤的迷信故事；但丁亦恰好是诸城人，记得《出劫纪略》中也涉及到五莲山和尚的事，——由此似乎可以看出，在这个大和尚大地主集团势力很发达的地域及其附近一带，地主与和尚的概念与实际，也经常模糊不清，粘连到一起了。所以在《紫花和尚》故事中，只好借前生和尚、后生地主的界线来处理有关的情节。

《田七郎》。

这是一篇具有一定深刻社会历史意义的故事。故事中虽有宿命，但全无鬼狐，这在《聊斋》中也算得是少见的。整个故事是“双套”的，即一个大故事（主干故事）套着一个小故事（非主干故事）。小故事是“奴变”；大故事是一个封建地主千方百计企图用金钱和殷勤收买一个劳动人民（猎户）替他做爪牙、替他在紧要关头服务的故事。

豪绅地主武承休想结交猎户田七郎，想收买他。田七郎表现的，是一幅冷冷的态度。田七郎的母亲，头脑就更清醒，他两次给武承休闹难看，一则曰“老身止此儿，不欲令事贵客”；再则曰，“再勿引致吾儿，大不怀好意”。这些言语既峭拔，头脑也冷静深刻，立场也坚定，反映出劳动人民中一个积有丰富社会经历的老妇人对这场收买事件的洞察。特别深刻的，这位老母还有一段话，她说，“富人报人以财，贫人报人以义”，这两句话既道出了收买行为的底蕴，也揭示了旧社会中“讲义气”、“崇侠义”等风俗习惯里所包含着的经济实质，以及在隶属关系上的制约性的实质。但不管这位老母如何拒绝，武承休的豪绅企图是不达目的不休止的，他继续不停地对田七郎进行笼络，直到田七郎完全入了他的彀为止。有些文学评论家在他们的文学史稿里竟说，这篇东西显示并歌颂了“义气”，实在是肤浅与错谬的见解。尝见元、明之际的杂剧《杀狗记》，其中非但不曾歌颂“义气”，而是把它揭露了。当孙荣要与两个狐朋狗友结拜时，狐朋狗友们说，哥哥府上有事，我们“风里风里去，雨里雨里去”，“人命也承担”。孙荣说“府上欠缺”都“在愚兄身上”。所谓“义气”的实际的、冷冰冰的经济内容，统统被赤裸裸地揭露出来了。又尝见《青琐高议》中有《王实传》一篇（见前集卷四），情节与《田七郎》基本相似；但由于《王实传》写法近乎历史纪实，《田七郎》笔法则更加以文学渲染，在许多关节上可能较故事本事又有所调整。如

《田七郎》故事在地主要求报效之前，先插以田七郎遭遇横祸、地主挺身而出救为事先设立之插曲，致使地主图报的企图显得不十分露骨。《王实传》则不然，它更露骨地描绘进士王实按照其父临终报仇的遗言，有目的、有计划地与市西狗屠孙立为友，孙立在某种程度上也觉察到这一点，并也说过与田七郎母亲相似、而模糊些的话。后来孙立果为王实杀其母之奸夫——里中富民张本，而由他自己承担罪责。太守也站在王实立场，隐蔽唆使情节，在“真义士”的高帽下，将孙立处了死刑。

大故事中套着的小故事，是一场“奴变”。这是明、清之际在江东地区大量发生过的性质复杂的社会现象。董其昌、瞿式耜、钱牧斋、顾炎武家，都发生过。武承休家颇得主欢的厮仆——林儿遁归某御史家，正是典型的奴变、告讦一类的情节。这中间个别处可能有主、奴间阶级斗争的气味存乎其间，但总的说来，怕是地主阶级内部矛盾尖锐化的反映。在故事中，事情发生的地点是辽阳，这有两种可能，其一是这个地点是虚构的，并不含有真实的社会历史意义；其二是真实的，那么奴变、告讦、叛投之事，不仅在江东大量发生，不仅山东即墨黄家发生，连辽东地区也发生过的了。

顺便再提一点线索。在《聊斋志异》中，不止一次提到“主计仆”这个字眼。《柳氏子》（卷十五）篇和《四十千》（卷十三）篇中，都有这种身份的人物出现。这种“主计仆”，都是大官僚地主——如故事中所具体指出的新城王氏和胶州法氏家所豢养的，界乎“二地主”、“狗腿子”、“奴仆”之间的一种身份。这是明清土地所有权复杂化、“永佃权”出现以来，在阶级阶层方面带来的反映。

《窦氏》。

这是一篇正面描述地主老爷如何调戏、奸污农奴的女儿，并且失信背誓、不负责任、而遭到强烈报复的故事。报复是完全应该的，但出之于鬼神，就带了浓厚的糟粕成分。所以说，故事的精彩部分在前半段，描写窦姓佃户家庭如何贫寒，父女如何待人诚实，而相对地主南三复则如何在骗奸之后“转念农家岂堪匹耦，假其词以因循之”，致使发生窦氏女抱儿双双僵死南氏门外之惨事！这些过程都写得十分逼真，感人，其揭发作用是相当大的，带有反封建的民主性的精华成分。

试将此篇与其它书中类似体裁者相比较。《二刻拍案惊奇》中，有“满少卿饥附饱颺，焦文姬生仇死报”（卷十一）故事一则，满少卿后来虽然作了官，但恋爱时还是穷小子，故阶级压迫痕迹在前半段中是不明显的。《初刻拍案惊奇》中有“刘元普双生贵子”（卷二十），阶级压迫痕迹很明显了，但遗憾的是作者站在欣赏与歌颂这场奸占事件的立场与感情上，来进行描写，因而把故事写成了一篇典型的“地主文学”。《窦氏》篇与此截然不同，《聊斋》作者显然是站在谴责的立场与感情上来写这个故事的。我认为本篇之可宝贵处，主要在此。

《阳武侯》。

我少年居住青岛，隔海相望，有岛名薛家岛，当时盖不知岛之命名与明朝的薛禄有关。薛禄此人，《明史》卷一五五（列传四十三）有传。大体此人本是极穷的出身，原名“六儿”，后来可能认为“六”字作名太俚俗吧，顺音改为“禄”，也顺带地加盖上了“受皇家爵禄”的封建的烙印。文化水平也始终很低，据说平生不谐文字，只知战阵。只知蒙头蒙脑替明成祖朱棣当兵打仗或者带兵打仗，确确实实立了不少战功，所以在当时史书作者的笔

下便成了“靖难”功臣第三名，以及历事永乐、洪熙、宣德三朝的元老。

《聊斋》中的这一则，与所附王渔洋《池北偶然》中的一则，对比起《正史》来，既可以说保存了《正史》的弃余，也可以说记录了在乡土一带流传的有关此人早期的历史，也就是说带有某些劳动人民气质的一段历史。如薛禄之父“最贫”、“居海岛”、“为人牧羊”；如禄幼时“垢面垂鼻涕，殊不聪颖”，“人以为太憨生”；如当时其家应出丁口一人戍辽阳，其兄不愿往，禄谓兄曰“若肯以婢子妻我，当任此役”；等等。这些都是《正史》之所削而不存的，因为这与他们中“头面人物”的排场不利，会削弱这些“名臣”头上的“光轮”的。然而稗史却把这些保存下来了。

但在此，存在一个问题。劳动人民出身，转化为统治剥削阶级中之一员，在有利于统治剥削阶级的意识形态中，亦必求其“有说”。于是阴阳迷信，便在此种关口起作用了。《偶谈》说，其父“牧羊处有鼓乐声出地中”；《聊斋》说“蛇兔斗草菜中”。吾外祖家诸城，尝闻清朝康熙、雍正、乾隆间“阁老”刘统勋、刘墉家传闻轶事，大体谓统勋之母为地主家佣妇，有江南相地脉之阴阳士“南蛮子”过境，谓一草洼为“龙眠地”，试埋生鸡卵其中，不久自行煮熟，其母窃闻之，即向地主索讨此地以葬，后果“发迹”云云。此类传说，其作用在为个别的阶级转化事件，蒙罩上一层神秘不可捉摸的外衣。

《小二》及其它。

《小二》一篇，具有一定的社会历史资料的价值，它对白莲教和明末天启年间在滕县一带爆发的徐鸿儒起义事件，都提供了不少线索。故事的主干描述，有滕县秀才丁紫陌混进徐鸿儒起义军去勾引他往日的女友赵小二。小二的父母赵旺夫妇是老白莲教徒，坚定参与起义，最后壮烈牺牲。但小二却由于受了丁的挑拨，说什么“左道无济，止取灭亡”的话，她“豁如梦觉”（这很可能是作者从自己不同情起义的立场上而捏造出来的话头），背叛了起义军，夫妻二人开了小差，当了逃兵。

在赵小二此后的活动中，白莲教式的“妖术”性的事迹是很多的。如剪纸作鸢、作驴、作判官诈物、设坛求雨、预卜荒歉等等。“妖术”等等，下文尚有论述。其中另有一桩情节，既开设玻璃厂。在厂中，小二身为女老板，“勤者赏敕有差，惰者鞭挞罚膝立”，这与一度曾参加起义的身份是不相称的。但也可能反映出当时小手工业主对雇佣工人是很残酷的这一历史真实。在另一篇题名《云萝公主》的故事中，亦有别置南院，“炊爨纺织，以作生计”的事，“南院人作事勤惰，女辄知之，每使生往谴责，无不具服”，与小二的事应该是同一类历史情况的反映。这都反映当时已经有了手工业中的监工制度。

《聊斋志异》中所反映有关白莲教以及徐鸿儒起义的，尚不仅《小二》一篇。他如《刑子仪》（卷十一），内有使用幻术以木鸟摄取人家妇女之事，而夹杂以“报应”糟粕哲学，可谓对农民起义的一种诬蔑。再如《白莲教》（卷五），亦记载白莲教徒们的种种幻术，如盆水载舟，堂烛照夜，化人为豕杀以灭迹等等，均极离奇不经之事。《妖术》篇（卷一）内容，亦与此等事相类似。大体言之，这类内容是明、清之际阶级矛盾尖锐化复杂化的一种反映，其一部分反映了当时的反抗者在企图使反抗胜利而又无法使其真正达成胜利的局限下所产生的种种幻想；其另一部分则反映了反动派不惜利用种种虚妄无稽之谈对起义进行诬蔑。

《九山王》和《宅妖》。

大凡封建文人士大夫，几乎没有谁对农民起义不抱仇恨态度的。顾炎武在早年搜辑的《利病书》里，倒还不排斥这方面的内容，大概当作“病”来提高警惕吧；到晚年的《日知录》里，则采取“不予置喙”的态度了。蒲松龄一直是置喙的，但经常采取敌对立场。如上节所提的《小二》篇，作者在“异史氏曰”中说，赵小二倘非得了丁紫陌的劝告，“非一言之悟，骈死已久”，并且惋惜多少参加农民起义的人，为什么遇不到丁紫陌这样的明白人。这个立场是很明显的。《九山王》和《宅妖》两篇短文的内容，也与农民起义相关联。

《九山王》这篇故事的内容，可分成两截去对待。前半截是说，凡阴谋害人的人，都该得到报应。报应是宿命论。但阴谋害人的情节则值得研究，看什么人害什么人，怎样害。事件从表面看来，是人害狐狸的一家老小；但从所反映的实质来看，似乎是说一个阴险狠毒的房东暗中埋藏炸药害死一家“夙无嫌怨”的房客。文中说这房东“方寸已有盗根”，这就等于说“地主就是强盗”。故事后半截，说这个害人的人被推戴为起义首领，号“九山王”，最后失败，原来军师就是狐狸的化身，这且不去管它。我们只看所反映的起义的情节。年代是顺治初，地域是曹、兗之间。规模是“啸聚万余人，官莫能捕”。九山王所领仅系此中一支，也数千人，后来也发展到了以万计。这反映的可能是“榆林军”的情况。

《宅妖》，原稿中题做《鬼哭》，是一篇使用笔墨极其简练的小故事（全文不到300个字）。内容也是反映农民起义的，不过从侧面写，从事后写。这场起义，社会上叫它《谢迁之变》，时间在顺治年间；地点文内未标郡邑，或在作者故乡（淄川）附近；谢迁是谁，容当另行考求。故事写一个学使王士襄住进了一座往年在里边屠杀了大量起义者的宅院，经常有鬼哭，呼曰“我死得苦”，并且引得“满庭皆哭”。王士襄拿自己的官位来吓唬鬼，但听诸鬼“百声嗤嗤，笑之以鼻”。这么4个短句，共16个字，已经烘托得够了，起义者们有控诉，有嘲笑，有气魄，是崛强的，至死不屈服的。

《王者》，及其它。

《聊斋》书中有几篇是同类性质的，像是姊妹篇，例如《王者》、《天官》、《侠女》。这些姊妹篇的共同性质是：说它们所表达的情节是假的吧，它们有很大可能是有起码的真实史迹做根据的；说它们是真的吧，又偏偏罩上了许多罩纱，或者有意地歪曲部分的真实。像这样，就既不能拿来当纯虚构的故事读，又不能拿来直接考证历史，只有当作两者中间的状态来对待。

以《王者》来说，那个劫走了湖南巡抚的解京银两的势力，很可能是明末清初真实存在在湘、赣边境或者湘、赣、鄂边境上的一支势力。我曾经臆揣过这件事的根底。第一，根据故事中瞎子领路的情节“东，东之；北，北之”来判断，这很像陈友谅后代“柯陈氏”地主豪霸集团所盘踞的阳新、武宁一带；第二，明末李自成系大农民起义军的遗留部队在较晚一个时期比较集中地集结在巫山一带，号“夔东十三家”，但在较此稍早一个时期，即在李自成本人在通城被害后不久，农民军与何腾蛟、褚胤锡间保持较密切接触的时期中，大农民军的驻扎地也与故事中“王者”的势力范围相符合；第三，记得顾炎武《天下郡国利病书》中《湖南》部分也颇收贮了一批材料，说在湘东一带，在清兵到达以后，直到吴三桂“三藩”被平定以前，一直有一些起义力量在活动。《王者》的直接的模特儿究竟是哪一个，那就不敢说了。从“衣冠汉制，不言姓名”的情节看，这个集团显然是抗清尊明的，并且是

对外保密的。至于其中“人皮数张，五官俱备，腥气流薰”云云，可能是有意制成的对湖南巡抚使者的一种威慑，但也未免渲染过分，容易使读者误解起义者为杀人不眨眼的魔王。

再以《天宫》来说，这完全可能就是发生在清朝初年某个大贵族、大官僚家里的一档子丑事，沸沸扬扬传开了，传到蒲松龄耳朵里，就改头换面地记录下来。所谓“改头换面”，第一是跟西晋惠帝（司马衷）的皇后贾南风的尽人皆知的秽事靠拢起来，比附做一起；第二在尾巴处再由作者出面把故事“点实”一下，说是严世藩家的事，这正如《金瓶梅》故事也要跟严家牵连在一起一样，不一定具体地就牵连在一起。贾南风是淫秽透顶的，严东楼家也是淫秽透顶的，但不一定天下古今淫秽透顶的事，都与他两家相关，康、雍、乾时代，这类的事，岂不是也颇有所记载的吗？

再以《侠女》来说。这几乎是整部《聊斋》中顶著名的篇章，故事好文章也好，但一般社会谈论中往往拿文中“仇人头耳”、“须发交而血模糊也”等字句，与雍正之死、吕留良孙女、大侠甘凤池等牵连在一起，殊不知蒲松龄在康熙五十四年就死了，绝无预知后事的可能，上述谈论云云，想系妄作比附牵连者之所为，当然也反映一种反清的情绪。

《黄英》与《刘夫人》。

这是两篇讲做买卖的故事，一篇是花妖做买卖，一篇是鬼作买卖，两者合在一起，反映商业资本在明末清初的发展。

《黄英》的故事更完整些，文笔更美些。通过故事情节的发展，作者以带有“贱商”思想特征的封建保守的顺天人马子才，和在马子才看来带有卑贱庸俗的“市井”气息的金陵人黄英姊弟——这样的两造作为对照，以爱菊、种菊、卖菊为故事的本体，道出了两派不同的意识形态、路数之间的往复交错。

《刘夫人》的故事，是假借冢中的女鬼刘夫人，将其前生骨肉廉生邀来墓中，对他进行种种的熏陶感染，教他从事商贾活动，如说“何但作富家翁乎”，替他预卜“财星照临”，使他点唱陶朱富曲，并祝廉生“当得西施作内助矣”，等等。她终究将廉生改造成一个“醜贾”，使他赢得数倍之利。

这跟蒲松龄的身世，恐怕也是分不开的。他的父亲读书不成，弃而学贾，赚过一分家业后来又中落了。从他父亲身上带给他的商业资本的感受，恐怕不能不是一个应该被考虑的因素。但蒲的生活地域，究竟是北方的山东；生活的年代，究竟是康熙之世，跟苏、松之地和雍、乾之世，究竟又有所不同，跟同、光年代就更不同了。所以《聊斋》中反映商业资本的情况，不像《三言二拍》中那么烂熟，也不像《二十年目睹之怪现状》中那样带有买办的气息，以及封建社会已经糜烂透顶到垂死的感受。《聊斋》中对商业资本的反映，往往是一鳞一爪的，有时还透着一点清新的气味。但商人的意识形态则反映得很明确了，如《霍女》（卷十一）中霍女在维扬舟中自卖千金，丝毫不以为意的情节，就反映出了在康熙时候，与封建贞节观点恰好对立的一种认为贞操与爱情完全可以买卖、可以用货币交换的意识已经存在，已经打入某些人的头脑中去了。试观信守封建条框相当牢固的作者本人，在这类时机，并不曾在《异史氏曰》中站出来，对商业资本大骂一通，就可以“思过半矣”。

《龙飞相公》。

这是反映一个开矿的故事。据说，龙飞相公名叫戴潜，可能是明朝成化、弘治年间的人，此人可能头脑顽固，视开矿之类的新型社会活动为一种不法

行为，可是他的孙辈戴堂却偏偏从事这方面的经营（用龙飞相公的话，是“接连匪类”），近墓作井，戴潜便引海水淹没矿井，溺死矿工 43 人。

这故事的发生地址，是安庆。从正规史料和杂家笔记中，也颇有记载安庆一带有“倚山作炭”，发家致富的，足证《聊斋》所记并非妄听妄言。文末“异史氏曰”段中又说，“吾乡”（按指山东淄川）也有挖煤井的，埋埋过十余人，两月余救出未死。因而记起往岁读王渔洋和赵秋谷（执信）笔记、文集，脑际至今还残留着其中记载了在淄博一带，有代表新兴工矿事业经营者与顽固的封建势力斗争的印象，大概是一方力求开矿，一方施尽各种伎俩进行破坏。今家藏《渔洋四十八种》早已售去，秋谷书原先就是借来的，也早已归还，一时无从查考。异日将这些材料一一聚拢起来，进行一些比证，一定是很有意思的。

（三）

《婴宁》。

在全部《聊斋》的言情小说中间，《婴宁》一篇应当被公公道道推为压卷之作。故事好，文笔好，写语言对话好，写景也好。想是留仙当年“浮白载笔”时的极得意之作。

所谓故事好，是指作者在故事中描绘了一个孜孜憨笑的、很少感染封建社会传统恶浊的、给读者以极清新印象的女子形象（记得《二十年目睹之怪现状》第七十回中描写翰林周辅成娶了一个填房妻子，那个女子给我的腐朽透顶的印象，至今不忘。与《婴宁》可以做两极端对读）。所谓文笔好，是指通篇不见败笔，不见松劲处，无论是写初遇，写相思，写山中的三日相聚，或写婚后改葬姨母，笔力均遒劲不苟分毫。所谓语言好，是指像“个儿郎目灼灼似贼”、“目灼灼贼腔不改”，以及男女二人遇合后花丛中所谈诸“背人语”等口辞，白话内容用文言文、古文表达，其中颇须费一番周折，而竟也写得十分流利、逼真、可爱。所谓写景好，是蒲松龄一贯之所长，如《王桂庵》、《西湖主》、《聂小倩》等篇中，均有极美丽的写景致、写环境的文字。《婴宁》中也有几段。如写初入山一段，“伶仃独步，无可问程，但望南山行去，约三十余里，乱山合沓，空翠爽肌，寂无人行，止有鸟道。遥望谷底，丛花乱树中，隐隐有小里落”。又如写初入门一段，“门内白石砌路，夹道红花，片片堕阶上，豆棚花架满庭中。入舍，粉壁光明如镜，窗外海棠花朵，探入室内，茵几榻，罔不洁泽”。似此类写环境文字，与生动的人物性格，以及生动的对话配合在一起，确实可以说在效果方面使人感到有通篇浑然，宛如天成之妙。

自然《婴宁》篇中也不是没有糟粕的。如用枯木巨蝎虐西邻浮浪子致死的一段情节，为不必有耳。

《阿纤》。

这是一篇老鼠精的故事，但也自有它的别致之处。第一，故事形式虽是老鼠精，但其中心内容并不在于写动物成妖（像《太平广记》中给人的累累的印象那样），所以糟粕性虽有，却不很大；第二，故事也不像另外一些老鼠精故事那样，以寓言形式传写一种老鼠性格的人格，如贪婪、琐碎、可厌等等，也不是这样。阿纤一家，除却有窖藏粮食一点情节之外，几乎使人嗅不到一点老鼠的气味；她们一家倒是勤勤恳恳、朴朴实实的。这篇故事，在

在我看来，似乎是企图假借人鼠联姻的情节，传写封建社会中姻戚间由于门第高下而产生的误会和纠纷。一个大伯子哥，通过经商旅行中的一次偶然遇合，替自己弟弟缔结了一门亲事。婚后家中粮食增加，经济利益有所增长，所以一家人倒也还满意；但自从知道女方出身自一个卑微的、甚至是可耻的“不以齿数”的家族的时候，隔阂产生了。又带来了各种歧视。终于，逼得弟妇出走。但最终由于弟弟弟妇间存在着真感情（这在封建社会里，带有浓厚的民主气息），所以小家庭又一次地聚拢了。

有些字句，也写得简练深刻。如写古姓老叟“拔来报往，蹀躞甚劳”；如写古叟原居邻人瞥见古叟被塌墙压毙时说，“石压巨鼠如猫，尾在墙内犹摇，急归呼众往，则已渺矣”，这个特写镜头也给人以难忘的真实的印象。如写阿纤一家尽量企图掩盖身份的情节，老叟说“子孙皆夭折”，又说“此处人情大不善”，阿纤也说，“寄语大伯，再过西路，勿言我母子也”等等，这中间都埋藏着一股深沉的社会人情味道。

故事中有个硕腹男子名谈二泉者，代阿纤家办理粮食售却事宜，这也是一个极富有神话气息的商人形象。

《叶生》与《司文郎》。

作者在《自序》中说，“成孤愤之书”，这种“孤愤”情绪，特别突出地表现在《叶生》以及《司文郎》这样的篇章里。

蒲松龄73岁才考取贡生，4年后就死了，连个举人也未曾考得上。所以终生孤愤，特别尖锐地反映在对科举考场方面。他在《司文郎》中，假托一个曾经是“前朝名家”被罚作瞽叟的僧人，当他嗅到“馮杭生”的文章时，“逆咳数声”，说“再投，则作恶矣”；当他嗅到“馮杭生”的老师——试官的文章时，“忽向壁大呕”，说“刺于鼻，棘于腹，膀胱所不能容，直自下部出矣”。蒲松龄借这样一段故事情节来揭露试官本人的不通（在《五通》篇中，亦有“仅余半通”之句），并以发泄自己一生“不遇”的极大的忿懣。

在《叶生》篇中，作者又从正面塑造了一个臆想的人物，一个能够深深了解并体贴知识分子苦衷的丁令威，使叶生和作者自己可以得到某些安慰。其中写叶生中举后归家一段，文章写得好极了，把情节、环境、人物、对话都配合得恰到好处，创造出一种悲凉的气氛来。这段文章如下：“归见门户萧条，意甚悲恻。逡巡至庭中，妻携簸箕以出，见生擲且骇走。生凄然曰，我今贵矣，三四年不覿，何遂顿不相识？！妻遥谓曰，君死已久，何复言贵？所以久淹君柩者，以家贫子幼耳。今阿大亦已成立，行将卜窆，勿作怪异吓生人。生闻之，恍然惆怅，逡巡入室，见灵柩，扑地而灭。衣冠履舄宛然，如蛻委焉。”像这类知识分子的凄凉情节，在《田子成》（卷十二）中也曾出现过，不过不像《叶生》写得如此深刻而凄厉罢了。但《田子成》篇的通篇文章仿佛显得更轻松、潇洒些。

《王六郎》。

这篇文章，说的是一个溺鬼和一个渔夫因一起喝酒而产生了友谊的故事。主题宗旨，是写人道主义。一个鬼，能不能托生，重新做人，这是最要害的关键。但王六郎单单在这最要害的关键时刻，却奋身舍己救人，不要无辜的母子二人去替他当鬼，他自己宁愿不去投生。这是很难得的，《聊斋》把它写出来，这是精华。假如我们再拿《王六郎》和《窦氏》对比，同是面对母子两条性命的问题，一个舍身救人，一个闭门不纳，后者是打着地主阶级的烙印的。

但精华又跟糟粕纠缠在一起。什么感动了“上帝”的“明察”，派王六郎去做土地，而这位土地又偏偏念旧，邀请渔夫去探亲，这一部分的文笔和命意，就不怎么样了。

《郭秀才》及其它。

在《聊斋》故事中，许许多多都是给人一种恐怖、不愉快的印象的。所以像《郭秀才》这样优美的、带给人以愉快情绪的小故事，就格外令人感到稀罕。这跟北美洲东部传说的《李普大梦》的情节，有不少类似之点，如山中聚饮、聚戏等。在整篇《郭秀才》中，没有鬼狐（至少没有显明身份的鬼狐），没有痛苦，有的是诙谐和趣味，如学鸟语等，最后大家“叠罗汉”，骤然倒地，化成一条道路送客回家，真是太富有谐趣了。

除《郭秀才》外，在另外几个个别的篇章里，也偶有类似的优美的民间传说出现。如《翩翩》篇（卷七）中有剪裁芭蕉叶做成衣服，掇拾洞中白云做棉絮，套成棉衣，穿的人必须心眼正派，稍涉邪念，树叶云雾立即还原。这个故事也是很美的。再如《桓侯》篇（卷十二）中，说荆州彭处士遇到“细草一丛，蒙茸可爱，放黄花，艳光夺目，嗅之，有异香”，后来张桓侯告诉他“鲜者可以成仙，枯者可以点金”。这故事中虽已掺进了某些杂质，但仍不失为可爱的。

另外还有某些传说，虽不一定是令人喜爱的，但却也有着深远的民间来源，甚至是古代的或者外国的渊源。如《造畜》说有人施行魔术，将五个妇女变成驴子，将五个儿童变成羊。这跟唐朝传说《板桥三娘子》用炊饼将寄宿旅客化为驴子的故事（见《太平广记》）怕是同一根源的传说的衍变。记得30年前有人写过文章，说这是阿刺伯故事的输入，究竟根据充足不充足，是不是“文化西来说”的某种枝脉，现在都说不清了。在我看来，这类故事，很可能是东方中世纪自由人转化为奴隶、隶农、农奴的历史过程在民间神话传说中的一种曲折的反映。自然，这也仅仅是个人想法而已。

（四）

在写了以上三节整整十年之后，还感到有必要续写一点什么。

《宦娘》及其它。

我很长时间以来，存在着一种误解，认为咱们中国人缺乏爱音乐的传统。从汉武帝时西域传来什么“眩”术，什么“鱼龙曼衍”，加上土生土长的“百戏”，出土文物中所见亦大抵此类。这些玩艺，热闹则热闹矣，但深邃程度恐怕不够。直到清末的京剧，也多以剧情、武打引人，虽然谭、余、言、高诸家也在“腔”上有所创新，但仍被板眼套数所锢蔽，其乐曲的深邃性总嫌不够，总嫌带有甚深的市井气。

可是在某次翻读《聊斋》中，我的这些想法被订正了。这次，我连翻了三篇，《宦娘》（卷九）、《粉蝶》（卷十二）、《局诈》（卷十三），都与音乐有关，而且那种爱音乐到了发迷的程度，深深令我感动。故事是现实的反映，神鬼是凡人的反映，那么，我怎么能说我们中国人的爱音乐不深邃呢！

先说《局诈》。这是说了几段社会骗诈的故事。但其中一段，单单是骗琴。据说一个湖北的道士，听说山东嘉祥县有个书生从什么古坟里挖出了一张好琴，他就设计了一个复杂而有步骤的骗局。他先捐了官，然后偏偏活动

到嘉祥县来当“丞”（也叫“二衙”，即副县长），然后慢慢和琴主人交朋友、拉交情，还不惜将从妓院里弄来的一个什么女人对琴主进行迷惑，最后把这张好琴骗到手，跑掉拉倒。这桩事，确如蒲松龄所说，“骗中之风雅者也”。故事中提到了两支曲名，一曰《御风曲》，一曰《香妃曲》，并说前者“其声冷冷，有绝世出尘之意”，后者“幽幽若泣”，是否虚构或夸张，不得而知。

第二个故事叫《粉蝶》。是叙述一个海南岛的书生飘海遇仙，而仙又偏偏是他的姑姑和姑丈，他随他们学会操琴之术，并和他们的婢女粉蝶发生爱情的故事。这位姑母当询及琴术时说“随意命题，皆可成调”。侄儿就说，“海风引舟，亦可作一调否？”于是姑母“即按弦挑动，若有旧谱，静会之，身似在舟中，为飓风之所摆簸”。这个书生共练习了两支曲子，一曰《飓风之操》，其另一支曰《天女降谪之操》。

最动人的是《宦娘》这个故事。如果有人要我推举《聊斋》中最佳篇什的话，除《公孙九娘》、《婴宁》外，我必以《宦娘》一篇为荐。故事说，一个陕西的书生叫温如春，爱操琴，自以为很不错了，可是某次从山西经过，在一座破庙里邂逅了一位道士，真是“强中手”。温开始傲慢，后来折服，虚心向他学习，大大提高了一步自己的操琴之术。

夜中遇雨，投宿宦娘家，因“藉草腐湿，不堪卧处，因危坐鼓琴，以消永夜”。宦娘非人，但生前酷爱音乐，对筝已有成熟修养，独操琴未臻成熟火候，“垂泉犹以为憾”。而雨夜得闻温生鼓琴，十分羡慕，可是隔于人鬼之界，本身不可能嫁给温生，于是就下决心在冥冥中替温的生活美满积极效劳。

本县有个姓葛家的女子叫良工，也很爱音乐，听到温生的演奏后很爱慕温生，但她父亲嫌两家门户不当对，反对这件婚事。女鬼宦娘暗中进行了复杂的活动，最终撮合二人成为佳偶。

女鬼宦娘，不仅帮助人积极，对音乐事业也是终生至死以坚守。她对温如春说，“君之业，妾思过半矣，但未尽其神理”，要求再一次进行辅导，辅导后说“妾已尽得之矣”。她又听说葛良工在弹筝方面还需要辅导，她又辛勤就自己心得，编成讲义，“绘谱十八章”而去。假如鬼是人的反映的话，那么，宋、明以来，社会上一定有这么一类十分专精热爱音乐，一心一意追求琴、筝弹奏技法的男女，他们心灵高尚，积极助人，虚心向人学习，苦心钻研，钻研至死，死犹不懈。《聊斋》在这一点上，还是发扬了他的传神之笔的。而从此以后，我也再不敢乱说什么咱们中国人的音乐兴趣不够深邃的话了。

1980年6月17日定稿于兰州。

1980年9月19日在淄博宾馆，黎明时校、补完毕。

（选自《蒲松龄研究集刊》第2辑，
齐鲁书社1981年版）

寓讽刺如针似剑 假戏谑亦真亦幻

聂绀弩

漫谈《聊斋志异》的艺术性

一 以“林四娘”作比较

林四娘故事，清初似很流行。《红楼梦》中就有贾宝玉等咏“姽婁将军林四娘”的诗。《聊斋志异》卷三，有《林四娘》篇，与《红楼梦》所咏人物，别是一种身份。

《聊斋志异·林四娘》篇后，附有王士禛《池北偶谈》所记林四娘事，及林云铭的《林四娘记》。三篇内容不同，而《聊斋志异》一篇独胜。《林四娘记》中“青面獠牙，赤体挺立”之类描述过多，后虽变为“国色丽人”，读者已有印象于前，感觉难改。故不足道。兹就《林四娘》篇与《池北偶谈》所记试作比较。因《聊斋志异》已为人所熟悉，故只引林四娘末尾的林作一首，其他的文字都不再详引了。

……诗曰：“静锁深宫十七年，谁将故国问青天！闲看殿宇封乔木，泣望君王化杜鹃。海国波涛斜夕照，汉家箫鼓静烽烟。红颜力弱难为厉，蕙质心悲只问禅。……”诗中重复脱节，疑传者错误。（旁点句为《池北偶谈》所无——引用者）

《池北偶谈》：

闽陈宝钥……观察青州，一日燕坐斋中，忽有丫环……奉帘入曰：“林四娘见！……妾故衡府宫嫔也，……衡王昔以千金聘妾入后宫，宠绝伦辈，不幸早死。殡于宫中，不数年国破遂北去（费解——引用者）。妾魂魄犹恋故墟。今宫殿荒芜，聊欲假君亭馆延客。固无益于君，亦无损于君。……”……自是，日必一至。每张筵，初不见宾客，但闻笑声酬酢。久之，设具宴陈及陈乡人公车者。十数辈咸在座，嘉肴旨酒不异人世，……酒酣，四娘叙述宫中旧事，悲不自胜，引节而歌，声甚哀怨。……如是年余，一日黯然而有离别之色，告陈曰：“妾尘缘已尽，当往终南。以君情谊厚，一来取别耳。”……自后遂绝。……程周量会元记其一诗云：“静锁深闺忆往年，楼台箫鼓遍烽烟。红颜力薄难为厉，黑海心悲只学禅……”

何以说《聊斋志异》胜于《池北偶谈》呢？第一，《聊斋志异》所叙林四娘与陈宝钥，是很明确的男女关系，是人与人的关系。关系明确了就有文章好写，许多情致缠绵的东西就会随之而生。《池北偶谈》所叙，这一关系很不明确，所谓“假君亭馆延客”，“固无益于君，亦无损于君”，究竟算怎么一回事？作品总是反映人类生活的，也就是反映人与人的关系。第二，《聊斋志异》中的林四娘的身世是非常清楚的，她本人的身世之感非常浓厚，歌唱“亡国之音”，谈往事“哽咽不能成语”，夜诵经咒，评鹭诗词。尽管作者交代这个人鬼，但这个鬼却在作品中作为血肉的人而活起来了。《池北偶谈》虽然也说“叙述宫中旧事，悲不自胜”等等，但是是抽象的说说，作者没有使她在作品里活起来。第三，《林四娘》篇，作为作品，从头到尾，是一个整体。每段文字和前后文字都互有关系，不但不可或缺，而且牵一发而全身俱受影响，例如所记诗句：“泣望君王化杜鹃”云云，恰好是她的身世，是她的情感。《池北偶谈》忽叙她延客，忽叙她宴陈及陈的乡人，不知有何必要。后说：“尘缘已尽”，不知有何“尘缘”；“以君情谊厚”，亦

不知有何“情谊”。至于诗，恰好没有“泣望君王化杜鹃”等句，以致“红颜力薄难为厉”云云，力量也小得多。诗还是诗，但不是作品中所必需的诗了。这就是说《池北偶谈》所记，是凑缀而成，不成整体。第四，《聊斋志异》结处说：“诗中重复脱节，疑传者错误”，把整个故事归之于传说，故卖破绽，反觉真情宛然。《池北偶谈》恰无此意。

《池北偶谈》所记，与《红楼梦》中所叙有相同处，林四娘为衡王（《红楼梦》作恒王）所宠爱的人。《池北偶谈》写作时间当早于《聊斋志异》，即较近于原始传说。《聊斋志异》可能是就《池北偶谈》改作的，《聊斋志异》中每有就前人作品改作之事，有时还有声明。《聊斋志异》一开始就与《池北偶谈》不同：林四娘是“处子”，即非衡王宠姬。是宠姬与不是宠姬，分别很大。是宠姬，则是旧朝的得意人物，惓怀故国，不足为奇。不是宠姬，则是一般人；一般人而惓怀故国，惓怀者和被惓怀者的身份都被提高了。这一改变，同时使作者获得了较大的自由，对陈林之间的两情缱绻，可以畅所欲言，不会招致名节或诬蔑前代宫闱之类的非难。林四娘这个人物，也就没有什么遗憾。回看《池北偶谈》之所以捉襟见肘，吞吞吐吐，恰是被这一问题束缚住了手脚。末了，加了四句诗，加强了所谓故宫禾黍之悲，使全诗都更沉痛了。相同句中个别字样不同处，也是《聊斋志异》较好，说不定作者本人真有此痛。

又卷五《大力将军》篇，与《觚剩》中的《雪遘》篇为同一题材。先读《雪遘》，也觉不坏。但读过《大力将军》之后，再读《雪遘》，把两篇放在一块儿比较，便觉《大力将军》以少许胜《雪遘》多许。《大力将军》侧重吴六奇，省掉了叙查伊璜的许多笔墨。《雪遘》两者并重，不分主从，致成两橛。中幅叙吴六奇如何以军功起草莽，末幅叙查伊璜“益纵情诗酒”，“夫人亦妙解音律，亲为家伎拍板”，离题都远。其次，《大力将军》叙查伊璜初遇吴时，“厚施而不问其名”（附论中语），一则显出查品格之高；二则后叙查再遇吴，觉“素昧生平”，遂成奇遇，故能引人入胜。《雪遘》叙两人初见时“日夕痛饮，盘桓累月”，下文自然就没有什么可写，写了也不会太吸引人了。

此外，甘宁庙神鸦事，《筠廊偶笔》和《滇行纪程》都有记载；洞庭湖神借船事，《子不语》中也有记载。但都不过“记载”而已，无人物，无故事，亦无描写。《聊斋志异》却用同一传说，写出了《竹青》和《织成》两篇作品。尽管这两篇在《聊斋志异》中都不算最好的，但总是不错的作品。诸书所记，不过简单素材，连和《聊斋志异》比较的资格都没有了。

二 《聊斋志异》的画龙点睛与画蛇添足

一篇文章，读到快完的时候，都觉得平平无奇，忽然最后几行、几句甚至几字一点，以前的那些平平无奇的东西，忽然字字生棱，一齐飞起。这种境界，我称之为画龙点睛法，与习用意义也许不完全相合。

《聊斋志异》卷一中有《叶生》篇，述叶生能文而“困于名场”，受邑令丁乘鹤赏识，丁解任，函招叶来，拟将携之“入都”。叶适病，丁留待之，叶至，遂与俱行。后丁令其子以叶为师，叶尽心教之，丁子遂入学、中举，成进士，做了官；叶自己也中了举。丁子出差，顺便送叶返里，事情就叙完了。这样一篇文章，如果也算作品，是一种何等死气沉沉的平凡作品！下面

接叙叶到家时光景：

见门户肖条，意甚悲恻，逡巡至庭中，妻携簸箕以出，见生，掷且骇走。生凄然曰：

“我今贵矣，三四年不覿，何遂顿不相识？”妻遥谓曰：“君死已久，何复言贵？所以久

淹君柩者，以家贫子幼耳。今阿大已成立，行将卜窆，勿作怪异吓生人！”……

原来以前所叙随丁入都那些事都是鬼作的。古话说，“得一知己，虽死无恨”，这篇《叶生》的表现要深得多，死了还要魂随知己！这的确显得有些迷信。但两三百年前的人，就用这迷信，达到了用现实主义手法所不能达到的深刻沉痛的程度，使这篇作品成为全书中最辉煌的篇章之一。而且在后面还附了一篇在全书中最庄严沉痛、唯一庄严沉痛的“异史氏曰”。正文和附论，在科举时代，对易感的“怀才不遇”者，都是一种催泪剂。因之也就暴露了科举制度的罪恶，引起了读者对它的憎恨，尽了它的反科举制度的任务，是两三百年前相当可贵的民主思想。

卷十三《口技》篇：村中来一女子，为人医病，但自己不能处方，需夜请于神。请神时，自处一室，使人窃听。听见先后有九姑、腊梅、六姑、春梅、小儿、猫、四姑、小女子和医者自己，各自声音不同，寒暄、问答、嬉笑、辩论，同时并举，此外还有帘动、椅动、投笔、磨墨、折纸、撮药种种声音。诸神从来到去，“听之了了可辨，群讶以为真神”。读到这里，我也“讶为真神”，书中鬼神之类不是很多么？可是与口技什么相干呢？疑心文不对题，下面几句点题了：

而试其方亦不甚效，此即所谓口技。特借之以售其术耳。

恍然大悟之后，回想以前所述，真是口技，绝妙的口技。

卷十一，《佟客》篇，叙董生平生慷慨，以“忠臣孝子”自许，好击剑，恨不得异人传授。一日途遇佟姓客人，邀至家：侃侃而谈，客“惟敬听而已”。夜深，忽闻隔院有监“榜掠”其父，并谓“教汝子速出即刑，便赦汝！”“生提戈欲往，佟止之曰……盗坐名相索，必将甘心焉。君无他骨肉，宜嘱后事于妻子。……生诺，入告其妻。妻牵衣泣。生壮念顿消，遂共登楼上，寻弓觅矢，以备盗攻。”不管父亲了。

这是一篇讽刺小说，讽刺那种平日夸夸其谈，临事畏缩的人。大而革命，小而日常生活中，每有此等人。但没有最后几句，还以为真有盗劫事，讽刺意味尚不浓厚，趣味也少。

仓皇未已，闻佟在楼檐上笑曰：“贼幸去矣！”烛之已昏。逡巡出，则见翁赴邻饮，

笼烛始归，惟庭前多编管遗灰焉。乃知佟异人也。

这几句一补，不但根本没有盗劫，不过客人以“编管”戏弄之，而平生慕异人，异人在前，却当面错过，这就成了双层讽刺。意味深长。

试想想，这种作品，如果换一种写法，先告诉读者：叶生已死，到村中来卖药的是口技艺人，董生所碰见的就是异人，即使也能交代清楚，不知会消费多少笔墨，而且一定会索然无味。回头再看，方知此种作法之妙。

也有一种和上述情况相反的境界：写好了一整篇，处处都好，却因为最后几段几句或几字，舍不得割弃，致与全文抵触，大则破坏前此所辛苦塑造的形象，小则也成为可有可无，没有则更好的冗赘。这种情况，其严重者，可谓之画蛇添足。《聊斋志异》作者自是文章圣手，但有时亦难免此弊。

卷二《婴宁》篇，是一篇艺术性很高的作品，婴宁是一个极美的天真少女的形象。《荡寇志》写陈丽卿，其最成功处或即脱化于此。这篇作品，如果只写到结婚而止，真是题无剩意，态有余妍。不幸后面有这么一段：

庭后有木香一架，故邻西家，女每扳登其上。……一日，西邻子见之，凝注倾倒，女不避而笑。西邻子谓女意已属，心益荡。女指墙底，笑而下。西邻子谓示约处，大悦。及昏而往，女果在焉。就而淫之，则阴如锥刺……细视非女，则一枯木卧墙边，所接，乃水淋窍也。……

试问《婴宁》一篇，何须有些节外生枝！特别是那些污秽字句，真是“刻划无盐，唐突西子”！《金瓶梅》里有一段短文，数来宝似地数潘金莲的眉儿眼儿，以至全身。这种文字若移赠林黛玉，将是何等恶札（有些《红楼梦》续书正是如此作，所以可恨）！不是说林姑娘没有形体，而是说，某种人物应用某种笔墨形容，用得不得当，则是对人物和乃至作品的伤害。

《聊斋志异》于收煞处造成冗赘的不少，因所关较小，故不多列举。

三 对话

在《聊斋志异》之前，我国小说如《水浒》、《金瓶梅》、《西游记》等雄篇，对话都具有如闻其声、如见其人的魅力。但那些都是白话小说，所用语言，本近日语，要逼真说话人的身份、口吻，还比较容易，而且这些又都是长篇，一个人物反复出现多次；人物也多，可以互相衬映，对话的性格化也不算太难。而《聊斋志异》却是文言文，特别对于写对话，就难免不是一种极其笨拙的工具。即使是文人学士，说起话来，也未必真有那么多的之乎者也，何况一般人？更何况闺房儿女？作品又是短篇，没有许多回旋反复的余地，对话非一开始就具有特色不可。又无许多人物对比衬映，要显出性格，自然就更难。

《聊斋志异》的对话，首先是恰切，即某人在某一场合，一定会说那一句或几句话，换别的什么话都不恰当。例如卷三《织成》篇，叙柳生醉卧船上时，曾咬过织成的袜子，而未见其面。后遇一女子，作者必需在此告诉读者，她就是织成，必需通过本人来说明她是织成，这织成开口第一句应该是什么话呢？女趁柳生看她的袜子的时候笑曰：

耿耿注目，生平所未见耶？

只此一句，便觉更无他语能如此恰当而且灵巧。又卷五《阎王》篇，叙小叔劝悍嫂改行：

嫂怒曰：“小郎若个好男儿，又房中娘子贤似孟姑姑，任郎君东家眠西家宿，不敢

一作声，自当是小郎大好乾纲，到不得代哥子降伏老嫗！”

写悍妇对小叔的口吻何等逼真！

对话的恰当性是多种多样的，有时候，看来是与作品所需要的意思相反或者不甚相干，但却正是作品所最需要最恰当的。卷七《邵女》篇，叙邵女劝平日气焰甚高、此时气愤在胸的大妇去与在外与妾同居而偶归的丈夫打招呼，大妇不得已而为之，见面时该说句什么话呢？“归耶！”两字也可了事，表示了她的不情不愿。而篇中却是：

汝狡兔三窟，何归为！

八个字，可把一个一面低头、一面又不肯放下架子的大妇的身份神态都活画出来了。又卷三《庚娘》篇，写一丈夫在江中见邻舟少妇似其妻子，少妇亦看他，他要问那少妇是不是妻子，该用什么话说？《聊斋志异》写道：

急呼曰：“看群鸭儿飞上天也！”少妇闻之，亦呼云：“馋儿欲吃猫子腥耶？”

盖当年闺中之隐谑也。

想来没有比这一特定夫妇所独有的“隐谑”更能以最少的笔墨在这场合收到同样效果的了。

对话很容易写得干燥无味，如果只照作品情节所需要的那样写的话。作品是生活的反映，对话也必须有生活气息，才能更好地为作品服务。比如说，织成一上来就说：“我织成娘也。”金生高声问：“汝庚娘耶？”何尝不也把要解决的问题解决了？读者读了这样的对话，也许不会感到太不满足。问题是读到了上引的《织成》、《邵女》、《庚娘》等篇的对话之后，便觉得“我织成也”之类真是味同嚼蜡了。因为这种对话没有两者之间历史关系，生活气氛。人们在实际生活中不是这样说话的。不，应该反过来说，《织成》、《邵女》、《庚娘》篇中的那种对话，是联系着历史关系，人们在实际生活中，就是那样说话的，不过作品提炼得更加精致罢了。

《织成》、《庚娘》等篇中的人物的历史关系，作品在前面已经写了，读者早已知道，提出之后，也就容易理解。有些作品，前面既未提及，后面也不交代，光听一段对话，也能看出人物之间的历史关系，同时，对话本身也非常生动。如卷二《珠儿》篇，叙珠儿向父母述赴冥中见亡姊经过：

昨托姜员外夤缘见姊，姊呼我坐珊瑚床上。与言父母悬念，渠都如眠睡。儿云：“姊在时，喜绣并蒂花，剪刀刺手爪，血浣绫子上，姊就刺作赤水云。今母犹挂床头壁，顾念不去心。姊忘之乎？”姊始凄感……（按：这段对话在整个作品中有小问题：珠儿并非自家儿，对过去事不应如此熟悉。但作为对话，却是绝妙的。）

又如卷五《狐梦》篇：

婢入曰：“二娘子至。”见一女子入，年可十八九，笑向女曰：“妹子已破瓜矣，新郎颇如意否？”女以扇击背，白眼视之。二娘曰：“记儿时，与妹相扑为戏，妹畏人数肋骨，遥呵手指，即笑不可耐。便怒我，谓我当嫁倭国小王子。我谓：婢子他日嫁多髭郎，刺破小吻。今果然矣！”

在作品中读到这样逼真而又趣味盎然的狡憨儿女们的絮语，真不禁令人要狂喜雀跃。那怕只读一遍，也会留下深刻印象。其所以如此，是作者无端生出什么姜员外，什么喜绣并蒂花，就血痕绣作赤水云；怕痒，骂她他日嫁多髭郎之类的事。这些事在情节上都不是必要的，但类似的事却是在生活上谁都可以碰到，经常反复，富有趣味和特色的。对话之难，推而言之，作品之难，就在找到这种东西。这种东西一写进作品，如果用之得当，就没有不生动的。再举几例。卷二《口技》篇：

三人絮语间杂，刺刺不休。俄闻帘钩复动，女曰：“六姑至矣。”乱言曰：“春梅亦抱小郎子来耶？”一女子曰：“拗哥子，鸣之不睡，定要从娘子来。身如百钧重，负累杀人！”……即闻女子笑曰：“小郎君亦大好耍，远迢迢招猫儿来！”既而声渐疏，帘又响。满室俱哗曰：“四姑来何迟也！”有一小女子细声曰：“路有千里且溢，与阿姑走尔许时始至，阿姑行且缓！”……

又卷三《翩翩》篇：

有少妇笑入曰：“翩翩小鬼头快活死！薛姑子好梦几时做得？”女迎笑曰：“花城娘子，贵趾久弗涉。今日西南风紧，吹送来也？小哥子抱得来未？”曰：“又一小婢子。”女笑曰：“花娘子瓦窑哉！那弗将来？”曰：“方鸣之睡却矣。”……城笑曰：“而家小郎子大不端好，若弗是醋葫芦娘子，恐跳迹入云霄去。”女亦晒曰：“薄幸儿，便值得寒冻杀！”相与鼓掌。花城离席曰：“小婢醒恐啼肠断矣！”女亦起，曰：“贪引他家男儿，不忆得小江城啼绝矣！”……

前篇有旁点处，都是凭空结撰。四姑来就四姑来，六姑来就六姑来，只

此几人，问病开方，有何不可？却从四姑六姑，想到各有婢女，六姑且有小儿，小儿又有猫儿。又从六姑婢女抱怨小儿体重，四姑婢女抱怨路远而主母缓慢。所有这些都与问病开方毫无关系。但因之却显出了四姑、六姑的身份。既有此身份，就可能是真懂医理，能开方的人。而主要的则是迫近了生活真实。人们，这里是说旧时代的妇女们，就是这样过生活的：串门子，走亲戚，拖泥带水，絮絮不休，正因为迫近了生活，所以在窗前窃听的人，才“讶为真神”，信其药方，想不到竟是一种口技。后篇更是全体空灵。有什么翩翩，有什么花城娘子，更有什么小江城（小江城为下文与翩翩之子结婚的伏笔，但也是一语可了的事）？但不如此写，就看不出岩穴之中，也正有人在过着生活；自然也就不成其为作品了。《聊斋志异》就擅长写各种各样的小儿女们的琐细絮语。似乎越是琐细，作者越有兴趣，也写得越好。这就告诉学习写作的我们：一个作家，一定要观察、体验、掌握这种在生活上随时出现的极其琐细的东西，把它们当作木屑竹头而储积起来。当然这并不是教你写那些琐细事物的本身，而是说无论写什么大作品，描写怎样了不起的对象，如果能把那些琐细的东西运用得当，那木屑竹头就不再是木屑竹头，而是随珠卞玉，光芒四射，使作品活起来，飞起来。《红楼梦》那种雄篇，里面该有多少琐细的东西呀！

《聊斋志异》中的对话之妙，当然不限于以上所举，也不限于这一方面。特别是卷四《狐谐》，卷七《仙人岛》，卷八《司文郎》等篇中的对话，真是字字生棱，不可逼视（三篇就作为作品说，《狐谐》最完整，《仙人岛》头重，《司文郎》尾赘）。但诙谐嘲讽之类的对话，本容易见长，更容易领会，这里就不再提了。

四 化腐朽为神奇

文章境界，有一种叫做化腐朽为神奇。也没有看见谁有过确切的解释，这里就只好以意为之了。

化腐朽为神奇，应该有各种各样。

一种是像前面谈过的《叶生》篇，写叶生在京里中了举回家，一直到了家，看见了妻子，全篇已快要结束了，都是极其平凡的，甚至是恹恹无生气的。及至妻子开了口，说他早已死了，原来 he 自己是鬼，却连自己也不知道。这样一来，前面那些平凡文字，登时改变，变得无比的深刻和沉痛。化腐朽为神奇！

另一种，是平凡而且琐细，谁都经验过，可是谁都没有想到要把它写进作品里去，而一写进去，就会变成绝世奇文、绝世美文的。如卷六《小谢》篇，写陶生遇鬼事：

生寂不动。长者翘一足踞生腹，少者掩口匿笑。……女遂以左手捋髻，右手轻批颊，颊作小响，少者益笑。生骤起叱曰：“鬼物敢尔！”二女骇奔而散。……夜将半，烛而寝。始交睫，觉人以细物穿鼻，奇痒大嚏。但闻暗处隐隐作笑声。……俄见少女以纸条燃细股，鹤行鹭伏而至。生暴起诃之，飘窜而去。既寝，又穿其耳。……长者渐曲肱几上观生读，既而掩生卷。……少者潜于脑后，交两手掩生目。瞥然去，远立以哂。……

除了那两个女的是鬼以外，这样的生活——穿睡着了的人的耳鼻，掩人眼睛或者被穿被掩，谁不反复过多次，像这种调皮的少男女在一块儿时的无邪嬉戏，谁又不曾经历过、看见过或听说过呢？可是自己不会写，也很少看

见人写！化腐朽为神奇！这段文字，是书中最美的章段之一，若与《小翠》篇同读，令人心情有返老还童之感。

卷二《婴宁》篇，写王子服与婴宁相叙：

生俟其笑歇，乃出袖中花示之。女接之曰：“枯矣，何留之？”生曰：“此上元妹子所遗，故存之。”问存之何意，曰：“以示相爱不忘也。……”女曰：“此大细事，至戚何所靳惜？待兄行时，园中花当唤老奴来，折一巨捆负送之。”生曰：“妹子痴耶？”女曰：“何便是痴？”生曰：“我非爱花，爱拈花人耳。”女曰：“葭莩之情，爱何待言！”生曰：“我所谓爱，非瓜葛之爱，乃夫妻之爱。”女曰：“有以异乎？”曰：“夜共枕席耳。”女俛思良久，曰：“我不惯与生人睡！”……

这真是个傻大姐（这里应曰傻小姐）似的人物！说也奇怪，凡是带点稚气的人物，写入作品，多数场合是活泼生动（霍生），痴憨的女性更是如此。《荡寇志》中刻画陈丽卿的性格之所以得到部分成功，就有可能是从《婴宁》篇窃取了痴憨这一点。从婴宁，我们得到的印象不是痴憨之类，而是纯真、皎贵、高洁和什么都比不上的美和可爱。这是又一种：化腐朽为神奇！

还有一种：作品需要形象，作品里的人物需要性格。作品的形象和人物性格，通常被视为与议论之类是不相干的乃至是对立的东西。反之，议论，总是被形象和性格所排斥，无论是作者直接说出来，还是借作品中的人物说出来。有些大作家不肯放弃议论。《约翰·克利思朵夫》中有几十万字的议论，《战争与和平》辟有专章来发议论。对不对且不谈，总之，作者也好，读者也好，都没有认为那些议论就是形象或人物的性格；而且也没有人认为是作品的主要部分。《聊斋志异》则不然。卷九《乔女》篇，叙乔女奇丑，夫死后又奇穷。孟生欲娶为继室。女曰：

饥冻若此，从官人得温饱，夫宁不愿？然残丑不如人，所可自信者德耳。又事二夫，官人何取焉？

这已是小发议论了。后来孟死了，“女往临哭尽哀”。孟子幼，无戚党，村中无赖携取其家具，谋分其田产。女闻孟有友人林生者，乃踵林门而告曰：

夫妇、朋友，人之大伦也。妾以奇丑为世不齿，独孟生能知我，前虽固拒之，然固已心许之矣。今身死子幼，自当有以报知己。然存孤易，御侮难。若无兄弟、父母，遂坐视其子死家灭而不一救，则五伦中可以无朋友矣。妾无所多须于君，但以片纸告邑宰。抚孤则妾不敢辞。

这是一段主要议论。后林因被无赖所挟，不敢过问。女乃“锐身自诣官，官诘女属孟何人。”女曰：

公宰一邑，所凭者理耳。如其言妄，虽至戚无所逃罪；如非妄，则道路之人可听也。

就是这三段议论，乔女的性格非常突出，也非常形象化，这作品的主要部分就是由这些议论构成的。再说一句，这一篇，是全书中思想性最高、战斗性最强的作品之一，所提出的问题：男女之间，除了夫妇关系，除了性的关系，而且高于那种关系，甚至也高于朋友关系，应当还有某种关系存在，乔女就证明这一点。在两百多年前，是非常尖端的民主思想。作者非常赞叹他所创造的这个人物，他的“异史氏曰”：

知己之感，许之以身，此烈男子之所为也。彼女何知而奇伟如是！若遇九方皋，直牡之矣！

议论，一般不是形象，更不是性格，是不消说的。但在一定的场合，和一定的人和事结合，却可以成为形象乃至性格。《乔女》篇就说明这一点。有人读到这篇作品而感到它缺乏形象、缺乏性格的么？有人觉得它是和《金

和尚》、《续黄粱》那种作品一样缺乏形象和性格的么？如果没有，那就要问，它的形象和性格何在呢？回答只能是这几段议论，因为这几段议论确实是作品的主要构成，删去这几段议论，它就不成其为作品。这一问题极有意味，他日当另论之。这里只指出这一点：用议论塑造人物，构成形象，而且成为作品的中心，是一种最特出的化腐朽为神奇！

化腐朽为神奇。知道有这种境界，也知道某些作品或某些章节达到了这种境界。但以怎样的努力可以比较直截达到这种境界，却一无所知，自然也无话可说。一般的生活、修养、练习，恐怕也不能解决具体问题。我正在学习中，在有所领会之前，如有高明指教，那是欢迎之不暇的。

五 奇想

《聊斋志异》所写的东西，虽说表面上说是鬼是狐，实际上却正是人们的生活，有的还是经常反复，谁都经历过的生活，像前面谈到过的某些例子一样。这是一方面，或者是主要的方面。但还有另一方面，就量说是次要的方面。即，不但不是经常反复的生活，甚至是谁也没有经历过的生活，但一写进作品里去，读者并不感觉它不是日常生活里所有的而不能接受，刚刚相反，而是认为是一种新奇的生活，虽然在现实生活难以碰到或根本不可能有，但那种意境，却是生活中所应该有的。这就在无形中提高或丰富了人们的精神生活。这种东西，不知别人叫它什么或应该叫它什么，我一时无以名之，姑名之曰：奇想。

书名《志异》，除了一些有闻必录的记载以外，凡经作者组织过的作品，都不能没有作者的想象在内，有时也不能没有作者的奇想在内。《聊斋志异》里的奇想是很多的，这里只举几点在作品里起着很大的作用而又极有意义或趣味的东西。

卷十一《白秋练》篇，叙慕生在逆旅诵诗，窗外有女子窃听。后女母来告，女因听诵诗而成病，非结为婚姻不可。生不能自主，未即谐。一夕，母送女置于生榻而去。

移灯视女，则病态含娇，秋波自流。略致讯诘，嫣然微笑。生强其一语。曰：“‘为郎憔悴却羞郎’，可为妾咏。”生狂喜，欲近就之，而怜其荏弱……女不觉欢然展谑，乃曰：“君为妾三吟王建‘罗衣叶叶’之作，病当愈。”生从其言，甫两过，女揽衣起坐曰：“妾愈矣！”再读则娇颤相和。……后生因不见女而病。女来，又吟王建前作。

生曰：“此卿心事，医二人何得效。……试为我吟‘杨柳千条尽向西’！”女从之。生赞曰：“快哉！卿昔诵诗余，有采莲子云：‘菡萏香连十顷陂’，心尚未忘，烦一曼声度之！”女又从之。甫阕，生跃起曰：“小生何尝病哉！”……

女从生北归，以坛载湖水，“每食必加少许，如用醯酱”。最后，

湖水既罄，久待不至，女遂病……嘱曰：“如妾死，勿瘞，当于卯午酉三时，一吟杜甫梦李白诗，死当不朽。候水至……宜得活。”……

诗在佳人才子小说中起很大作用，是周知的。但那都是自作，一唱一和之类。此是诵古人所作，并能当面医病，什么诗医什么病，则为任何小说所无。古有陈琳檄能医头风，杜甫诗能医疟疾的传说，脱化而用到恋爱上来，更觉优美。本篇在全书中也是写恋爱关系的最美的篇章之一。

卷八《司文郎》篇，叙王生应试，遇一余杭生，极狂悖。一日与宋（司文郎）于寺廊见一瞽僧卖药，宋谓其“最能知文”，应以文请教，会余杭生

亦至，王遂向僧“具白请教之意”。

僧笑曰：“是谁多口，无目何以论文？”王请以耳代目，僧曰：“三作两千余言，谁耐久听？不如焚之，我视以鼻可也。”王从之。每焚一作，僧嗅而颔之曰：“君初法大家，虽未逼真，亦近似矣。我适受之以脾。”……余杭生未深信，先以古大家文烧试之。僧再嗅曰：“妙哉，此文我心受之矣，非归、胡何解办此？”生大骇，始焚已作。……僧嗅其余灰，咳逆数声，曰：“勿再投矣！格格而不能下，强受之以高。再焚则作恶矣！”生惭而退。数日榜放，生竟领荐，王下第。宋与王走告僧。……俄，余杭生至，意气发舒，曰：“盲和尚……今竟何如？”僧笑曰：“我所论者文耳，不谋与君论命。君试寻诸试官之文，各取一首焚之，我便知孰为尔师。”……生焚之，每一首都言非是，至六篇，忽向壁大呕，下气如雷。众皆粲然。僧拭目向生曰：“此真汝师也！初不知而骤嗅之，刺于鼻，棘于腹，膀胱所不能容，直自下部出矣！”……

谁曾见过以鼻嗅文，而且嗅得那么有声有色？但试想想，如果不用此法，怎样能挖苦科举，挖苦科举制度下的得意者到这样痛快淋漓的程度呢！真是奇想，极可贵的奇想。

卷十二《苗生》篇，叙几个酸丁游山，又联句，又各诵闹作，互相赞赏。

苗厉声曰：“仆听之已悉，此等文只宜向床头对婆子读耳；广众中刺刺者可厌也！”

众有惭色，又更恶其粗莽，遂益高吟。苗怒甚，伏地大吼，立化为虎，扑杀诸客，咆哮而去。……

酸丁不自知其丑，更不自知某种行为讨人厌，有时使咬牙切齿，无可奈何。遽置之于死，固太过分，然此不过小说家一时快意之作，不能当作真事看待。契诃夫也曾有一短篇，叙一作家有急事正拟出门，忽来一女客，坚请他听诵己作，文又臭又长，主人再三请停不获，性急无奈，乃用大斧将女客砍死。其意与《苗生》篇正同。但苗生本虎化之人，被迫复化为虎，其噬人原不足怪；契诃夫作，其人亦常人耳，常人因不耐听文而至杀人，夸张性就更大了。

卷十一《嘉平公子》篇，叙某公子为媚鬼所迷，家人“百术驱遣之不得去。一日，公子有谕仆帖……‘椒’讹‘菽’，‘姜’讹‘江’，‘可恨’讹‘可浪’。女见之，书其后云”：

何事“可浪”？“花菽生江”。有媚如此，不如为媚！

自此遂绝。这篇作品有很深乃至很多的寓意。比如说，女子出嫁后，发见丈夫不如意，应有脱离自由，也是其中之一。但白字可以却鬼，却是奇想。

作家在不拿笔时，也无异于常人。拿起笔时，他就变成他所要创造的那个世界的主人，要照他自己的意志安排那个世界。不用说，纵然做了主人，也不可能是很自由的，因为客观存在不因他的意志为转移，而他的意志要受客观存在的制约。但若干程度的自由是有的，而写神话之类的作品的作者，比专写现实题材的作者的自由要大得多。因为鬼神妖异之类不能尽以人事律之；若能尽以人事律之，就不是鬼神妖异了。这中间就容许有些杜撰，也就是创造。《聊斋志异》的奇想是从这里产生的。若说鬼神妖异若写得与人事无关或完全与人事不类，读者就无法理解了。这自然是对的，不过是题外的话。

六 文章从矛盾中出来

《聊斋志异》的《乔女》、《侠女》、《绩女》，都是很有意义的作品。

这三篇中的三个人物，都是本身有着不能解决的矛盾，所以极其容易地构成了作品，显出了人物。乔女之言曰：

妾以奇丑，为世不齿，独孟生能知我。前虽固拒之，然固已心许之矣。

“固拒”而又“心许”，就是乔女的矛盾，文章就在这矛盾中。如果她不“固拒”，改嫁孟生，事情便了了；若不“心许”，则孟生身后事，与她何干？正因“固拒”而又“心许”，所以成为乔女，所以成为《乔女》篇——接触到男女间比较复杂的问题，富于思想性的作品。侠女之言曰：

养母之德，刻刻不去于怀，向云可一而不可再者，以相报不在床第也。为君贫不能

婚，将为延一线之续。

“相报在床第”，则无戏可唱；不“为延一线之续”，则无话可说。要这样又要那样，所以成为侠女，所以成为《侠女》篇。乔女以“不事二夫”为贤，侠女则唾弃此种观念而为侠矣。这是另一种思想性。两女都封建（乔以不嫁二夫为贤，侠以人宗祀为忧），又都以其轻微的封建突破更严重的封建（男女不相闻问和女子必须守贞的封建），又是相同的矛盾。绩女之言曰：

我偶堕情障，以色身示人，遂被淫词污秽。……若不速迁，恐陷身情窟，转劫难出

矣。……

若不“堕情障”，何处得见绩女；若不怕“陷身情窟”，则亦书中其他人物耳，何以为绩女，何以为《绩女》篇？老子之言曰：吾之大患，在乎有身（未对原文）。不管原意云何，可以说这是被压迫者的想法。若压迫者，则正因为有身，才能压迫他人，何足以患？

推绩女之意，当曰：女之大患在乎有性，有性斯有情，不免“偶堕情障”，被男性所玩弄。是男尊女卑的社会中的女性的想法。

以上所举，是矛盾之存在于人物本身者。不过存于人物本身的矛盾，也是客观社会的矛盾以及人物与外界的矛盾的反映。没有以“不事二夫”为道德的客观社会，就没有乔女的矛盾。没有“不孝有三，无后为大”的社会道德，也没有侠女的矛盾。没有玩弄女性的男性中心社会，也没有绩女的矛盾。

矛盾是各种各样的。人与人之间或阶级与阶级之间的矛盾，如《王者》、《席方平》、《崔猛》、《田七郎》、《向杲》、《商三官》等篇；或男女之间的《窦氏》、《姚安》、《武孝廉》、《云翠仙》等篇，则是写出了矛盾的两方面，是非善恶的两方面，并已发展为鲜明的乃至血腥的斗争，那是显而易见的。也有写出了两方面，但未表现为什么太尖锐的斗争的，如《司文郎》篇中的司文郎、盲和尚所代表的反科举与余杭生所代表的科举力量之间的矛盾，《张诚》篇中母子之间的矛盾，《珊瑚》篇中姑媳之间的矛盾，《胡四娘》篇中胡四娘与庸俗家庭之间的矛盾，《连城》篇中的连城、乔生与封建家庭、封建婚姻制度之间的矛盾，虽然也如火如荼，但比起上述的那些矛盾，却和缓一些。至于《劳山道士》篇中王七与道士之间，《仙人岛》篇中的王勉与芳云姊妹之间，《佟客》篇中的主客之间，《老饕》篇中的邢德与老饕之间的矛盾，就更和缓了。

个人与社会制度的矛盾，往往只写个人方面而没有代表另一方面的人物出场。如《叶生》、《贾奉雉》、《于去恶》等篇。但读者会明了其中人物的对立面是科举制度，却没有代表科举制度的人物，而是通过这些人物的受难而显出科举的不合理、显出读书人与科举的矛盾来。

也有看起来写得如火如荼的矛盾现象，因为作者没有理解或没有交代那矛盾的原因，没有根据那矛盾现象作较深的掘发，所交代的原因不是原因，

尽管读的时候，也觉得写得不错，但读后回味，就会发现那种现象是不是矛盾，是什么性质的矛盾，都不可知。如《马介甫》、《江城》两篇，写了怕老婆的故事，而为什么这样怕老婆，至少，我个人还至今不得其解。《马介甫》篇根本没交代，《江城》篇说是前世孽缘，显然不能使人满足。

另外有些根本没有矛盾的，但读起来也有吸引力，也能表现出人物来。首先，因为这书是“志异”的，里面的“异”，总多少有点引人入胜。其次，作者在里面使了一些手法，如在《婴宁》篇中在婴宁身上加上憨、好笑、爱花等等特点，这人物就活起来了；《白秋练》篇（其中有极微小的矛盾），加上诵诗医病，就给读者以新鲜感觉而印象加深了；《狐谐》、《狐梦》、《翩翩》等篇写了极生动的筵宴诙谐，本身已自可喜了；诸如此类。但也有是作者制造了一点人为的小矛盾而成篇的。如《王桂庵》篇，无论桂庵与芸娘之间，桂庵与江蓠之间，芸娘与江蓠之间，都没有矛盾。文章起初是从相逢不相识、别后又无从询问而来，接着是从“门前一树马缨花”的梦之可“异”而来，其后是从桂庵炫富、江蓠拒婚而来，最后是从桂庵戏言、芸娘信以为真而来。所有这些，没有一样是真正矛盾。前面说过，有的矛盾，只写一方面。《王桂庵》篇是不是属于这一类呢？不是。《叶生》、《于去恶》等篇的主角都在受难，这受难是制度使然的，所以是矛盾。《王桂庵》篇中没有人受难。如果也可说是受难，那是出于误会。误会之类是不能当作矛盾的。不能说这篇作品不好；桂庵、芸娘、江蓠，都有性格。这就是好处。但在书中，在以恋爱为题材的作品中，总不是使人首先提起的。

书中有两种作品：一种接触到了别人所看不到或看到了不怎么注意的问题，反映了客观社会的真实矛盾。书的思想性、战斗性是表现在这些篇章里的。另一种是写得很美、很高，甚至生活气息很浓，却不一定接触到什么问题。光看后一种作品，也并不感到有什么不满足；及至看了前一种作品，不免以不接触什么实际问题为憾，回头又以前一种作品有的未能写得如此优美，如此富于生活气息为憾。这是作者的矛盾。这个矛盾和以上所说的矛盾都不同——上述的矛盾，文章从之而生；作者的矛盾却限制产生更好的文章，思想性与艺术性统一地达到同等高度的文章！作者的这一矛盾，有机会当另论之。

七 向题材追索作品所需要的东西

叫孩子发一封信。

就是这样一件事，简单得很。这样一件事，如果写进作品里去，自然有时就像上面那样几个字就可了事；但有时却必需写得很长。这件事，在作品里没有什么大作用，只是交代一下过程，就不必加以什么描写；如果是有大作用的，它在作品里处于很重要的地位，而作者要读者对这件事有强烈的印象，那就非加以描写不可。叫发信的是谁呢？孩子是男孩是女孩、多大多小？时候是白天夜晚，天气是阴是晴？信是给谁的？贴了邮票还是要去买邮票？诸如此类，……作者尽可以向它追索自己所需要的东西。

用现实主义手法写，特别是在写真人真事的场合，事件本身必定伴随着许多真情实景，那些真情实景说不定自己会跑到笔底来。至于鬼神妖异之类的题材，那就不可能出于生活经验，不可能真是作者所熟悉的。这种场合，作家到何处去追索自己所需要的东西呢？这是愚问。鬼魅并不存在，它本身

就是人的创作。人按照自己的样子创造神的时候，同时也就创造了鬼魅。而人除了按照他自己的样子创造鬼神之外，不可能用别种方法创造。不言可知，作家除了按照人的状态、人的生活描写鬼神以外，也不可能用别种方法描写。那么，向鬼神的事情上追索作者所需要的东西，也就是向人的生活里面追索。

但这样说，不过就其基本点而言，若以为在任何细节上，鬼神与人都毫无二致，岂不是人并没有创造鬼神，《聊斋志异》也无异可志了么？必须是一面按照人的生活描写鬼神，这才能够写，写了能被理解；另一方面又赋予鬼神以若干和人不同的特点（如能变、前知、来去无踪等），这才算写的是鬼神而不是人。

《聊斋志异》善于从任何一件简单事情上追索自己所需要的东西。例如卷四《促织》篇，写村中少年以自己的蟋蟀与成名的相斗争时：

视成所蓄，掩口葫芦而笑。因出已虫，纳比笼中。成视之，庞然修伟，自增惭作，不敢与较。少年固强之。顾念蓄劣物终无所用，不如拚博一笑。因合纳斗盆。小虫伏不动，蠢若木鸡。少年又大笑。以试猪鬣撩拨虫须，仍不动。少年又笑，屡撩之。……俄见小虫跃起，张尾伸须，直齧敌领。少年大骇，急解令休止。虫翘然矜鸣，似报主知。

这样一段文章，如果在不需要的场合，本篇下文“试与他虫斗，（他）虫尽靡”，就可包括。在需要的场合，就写了少年的轻浮态度，成名的心理过程，虫的形状，相斗的情景，战胜后的得意状态。许多文字奔赴而来。何必有此真人真事？又何莫而非真人真事！这都是作者即景生情，从生活中追索出来的。

又卷一《叶生》篇，叙叶生返家时：

妻携簸具以出，见生，擲且骇走。

只 12 个字，对当时应有情景，何等逼肖！如果写妻出，见生后即骇走，何尝不也了此一段公案？只添了一个“簸具”，就不但写出了妻的平日生活的勤苦，与上文“门户萧条”相调协，而且生出“擲”之一事，使“骇走”有声有色。又如上文虽写“簸具”，见生时，骇走而不“擲”，则恐怖之态，犹未画尽，自不用说。

卷八《钟生》篇，叙钟生求准新娘上山去参拜久已出家的岳父，求他解救“弥天之祸”。一般看来，去就是了，还有什么另外的文章可作？《聊斋志异》却写新娘：

乃一夜不寐，以毡绵厚作蔽膝。各以隐着衣底。

下文叙相见时，

而坐前悉布沙砾，密如星宿。如不敢择，入跪其上，生亦从诸其后。……夫妻跪良久，筋力俱殆，沙石将压入骨，痛不可支。……

前后呼应，就显出了女儿对于父亲的理解，平日父女关系的情况，请求的不易和对请求准否的担心和一定要请准的决心以及高僧的身份等等许多复杂情况。而更重要的是使读者觉得像真真此事。如果没有这段描写，则前后所写都是一笔表过，没有高潮，不能构成作品（《钟生》篇本属平凡之作，但那是另一问题）。

卷十《席方平》篇，叙冥王命锯解徐体。这是重刑，已用过许多文字烘托、描写。锯时，

锯隆隆然寻至胸下，又闻一鬼云：“此人大孝无辜，锯令稍偏，勿损其心。”这觉锯锋曲折而下，其痛倍苦。俄顷，半身辟矣。板解，两身俱仆。……堂上传呼，令合身来见！二鬼即推复合，曳使行。席觉锯锋一道，痛如复裂，半步而踣。一鬼于腰间出丝带而

授之曰：“赠此以报汝孝！”受而束之，一身顿健……

这段文字之妙，不仅在描写锯刑的过程，而且在从锯刑关合到受刑者的“大孝无辜”，行刑鬼卒较冥王尚有人心，显示了阴曹之黑暗。从锯想到心，从“锯锋曲折”而想到“其痛倍苦”，被辟之后，时而“两身”，时而“合身”，都好像真有其事。这不能说是生活经验，没有人能有这种经验。这是文心，是作者从这一特定事件上想象出来的，今谓之想象力。作家固然需有丰富的生活经验，但个人的生活经验无论怎样丰富，对于生活总体说，总是有限的。因之就需要根据已有的经验去推知那未曾经验的生活。向所写的题材追索它所应有的、可能的东西，使它看来好像是理有固然、事所必然一样。这种本事是作家所应具有的。完全没有这种本领的作家，大概没有。但本领越大，他所能涉及的题材范围就越广。《聊斋志异》当是有较大的本领的。

有人把某种作品谑称为只有骨架而没有血肉。毫无血肉的作品大概也难碰到，而什么是血肉，也无人确说。这一节和前面“对话”一节，我自以为是在向这一问题探索的，不过还只刚刚开始。

（选自《中国古典小说论集》，
上海古籍出版社 1981 年版）

孙一珍

论《聊斋志异》的艺术特色

每当捧读《聊斋志异》，总给人以别有洞天之感。曲径通幽，千沟万壑，阴晴晦明，烟云叆叇，时而巉岩绝壁，时而大河前横，偶见瀑布飞泻，回步水平如镜。涉猎其中，另长一番精神；流连忘返，犹觉余音绕梁。关于这部人类瑰宝的艺术魅力，古人曾作过许多创造性的探讨和品评。有人赞誉《聊斋志异》的技法：“盖虽海市蜃楼，而描写刻画，似幻似真，实一一如乎人人意中所欲出。”而且“诸法具备，无妙不臻。写景则如在目前，叙事则节次分明，铺排安放，变化不测。字法句法，典雅古峭，而议论纯正”。有人推崇蒲松龄“学深笔健，情挚识卓”，故能“寓赏罚于嬉笑”，使人“百诵不厌”。有人从题材的提炼着眼，认为《聊斋志异》“所述鬼狐最伙，层见迭出，变化不穷。水佩风裳，剪裁入妙；冰花雪蕊，结撰维新。”前人种种品评，对于领略《聊斋志异》的艺术造诣，都具有一定的审美鉴赏的参考价值。

作为后学，本文拟从艺术作品在整体上所呈现出来的代表性特点，亦即由独特的内容与形式相统一，艺术家主观方面的特点和题材的客观特征相统一所造成的独特面貌细加缕析。意在抛砖引玉，祈方家不吝指正。

洗炼和宏富的统一

《聊斋志异》的题材广阔浩瀚，包罗万象。举凡人间的世俗生活，乃至异想天开的龙宫、仙岛，域内海外，天上地下几乎无美不备。从辽东到海南，从崂山到云南，从福建到西安，从京都到边塞，以山东淄川为中心，作品为我们展示了辽阔的空间和斑斓多采的社会画面。作者笔走龙蛇，游刃有余，时而发思古之幽情，时而抒今世之孤愤，时而托梦幻以寄怀，时而借讽喻以明志。在众多篇幅短、寓意深、容量大的篇章中，不仅花娇狐魅、神鬼精灵、草木竹石、鸟兽虫鱼等非人形象独具人情，而且连士农工商、娼盗官吏、兵艺侠医技、僧尼道巫赌，也大都呼之欲出。作者奋其妙笔，时而写家庭、邻里之间的微妙关系，入情入理；时而写时代的风云变幻，委曲婉转；时而写壮士斩妖除怪，正气凛然；时而写书生落魄，催人泪下；时而写忠贞爱情，娓娓动听；时而写纯洁的友谊，感人肺腑；时而讽刺贪官污吏，令人称快；时而痛斥豪强权势，淋漓尽致。作者经常借身边琐事加以生发，鲜明地揭示社会的某些本质方面；往往寥寥数笔，通过引人入胜的细节晓以深奥的哲理。如同一部生活的百科全书，人情、世俗、道德、政治、经济、法律等各个领域，无不有所涉及。兼以作者拥有渊博的知识，善于运用典故，能够从民间流传的故事中开拓新意，将丰富的生活素材提炼为创作的题材。《聊斋志异》堪称洋洋大观，不仅以形象的生动性闻名，而且以宏大的规模、广阔的内容

(清)冯镇恋：《读聊斋杂说》。

(清)冯镇恋：《读聊斋杂说》。

《聊斋志异·段序》。

赵起杲：《青本刻聊斋志异例言》。

吸引着读者。

从类似的题材中开掘不同的思想内容，是《聊斋志异》显得丰富多采的一个重要特点。例如脍炙人口的《狼三则》，题材、形象基本相同，然而立意却各有侧重，一则表现屠户的智慧，二则突出屠户的警觉，三则描写屠户的勇敢。再看看大量爱情题材的作品，不仅构思、人物、情节各异，而且所反映的思想内容也大相径庭。同是写牡丹花精与人恋爱的《葛巾》和《香玉》，前者立意在于说明猜疑能使美好的爱情枯萎，幸福的生活中断。后者则重在对生死不渝的爱情的讴歌。同时写虎的作品，有的取其残暴的特性，针砭贪官（《梦狼》）；有的借其凶猛吃人的特点，让老虎吞噬势豪的头颅（《向杲》）；有的则取其刚勇的品格，对为母治病的医生尽卫护之责（《二班》）。

《聊斋志异》丰富多采的内容，是以精粹的语言来表现的。如果说“简洁是美的必须条件”，那么丰富也绝不等于冗杂、拖沓。蒲松龄在语言的锤炼上具有千金不易一字的功力。他能在短小的篇幅内，驱遣精炼的文字表现丰富、深刻的思想内容，从而使《聊斋志异》一书在整体上呈现出洗炼和宏富的统一，就像“互相排斥的东西结合在一起，不同的音调造成最美的和谐”。在《聊斋志异》的不同篇章中，经常出现两三个字的句式。如“至夜，果绝。儿窃喜。”（《贾儿》）又如“马骥，字龙媒，贾人子。美丰姿。少倜傥，喜歌舞。辄从梨园子弟，以锦帕缠头，美好如女，因复有‘俊人’之号。”《罗刹海市》的开篇只用了39个字，便将人物的姓氏，身世，外貌，衣着打扮，秉性爱好勾画得栩栩如生。作者深谙文体美，有时出以对仗工稳、节奏鲜明的赋体，就顿使作品的规定情境隽永夺目。如“山鸟一鸣，则花片齐飞；深苑微风，则榆钱自落。”（《西湖主》）写景如画，极富情韵之美；点染时令，饶于幽趣，乃是为了烘托人物此时此际“怡目快心”的美感。有时一两句话写静夜幽恨，妙在自然浑成，蕴藉深厚。如“沙月摇影，离思萦怀”（《凤阳士人》）出语清丽，即景生情。一“摇”字以动衬静，其境愈静。而愈静则愈感到孤寂难处。一“萦”字虚写月光照人无眠，实写人物离思之苦，不言情而情至深。《聊斋志异》所包含的丰富内容，类似如此以少胜多的例子真是举不胜举。

蒲松龄撰写《聊斋》，在语言文字上确实是下过苦功的。“凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器”。在穷年累月的创作实践中，他在遣辞命意上做到了千锤百炼、字斟句酌，这种刻苦自励的精神，决不亚于杜甫在诗创作中的“语不惊人死不休”。从迄今尚存的原作手稿的修改痕迹中，我们分明看到蒲松龄创作态度之严肃和律己之严格。例如《辛十四娘》开篇对冯生的旁介，手搞的原文是：“广平冯生，少轻脱纵酒，年二十余，盆丹鼓，偶有事于姻家，昧爽而行。”定稿时将“年二十……于姻家”一句删去，把“而”字改成“偶”字，删去一些不易懂的内容，改定后更有助于突出冯生“少轻脱纵酒”的性格特征。又如《续黄粱》篇的第一段，从开头到二十年太平宰相，原稿共167个字。改定后仅剩77个字。原文中的“未便旋里”同曾孝廉求卜星者没有什么关系；“星者望之曰：先生新烧龙尾，意颇扬扬，长安花看尽否”一段，无助于刻画曾孝廉这个反面形象，因此统统被作者删去，而

托尔斯泰：《致安德列耶夫》。

〔希腊〕赫拉克利特：《古希腊罗马哲学》。

刘勰：《文心雕龙·知音》。

改成“星者见其意气”。星者佞谀曾孝廉的话和神态不需要具体描写；星者询问卜者庚甲自属不言而喻；“星者卜算已”句系一般叙述过程；“曾孝廉笑曰：‘看终作何官？’星者方凝思，曾又笑。”这小段话对刻画人物不起什么作用。所以也被删去。“宁无蟒玉”改成“有蟒玉分否？”则更能表现曾孝廉觊觎高位的口气和求卜的目的。

除了字、词、句的修改外，有的作品在情节的提炼上也做了较多的改动。《狐谐》篇在“主客又复哄堂”后面修订稿文字虽省去一半，内容却更加丰富。原稿中狐女所讲的前后两个典故，均隐含讽刺孙得言之意，显得重复累赘。改后不仅前后呼应，逻辑上顺理成章，而且意境新鲜，进一步引申出奚落陈氏兄弟的意思。蒲松龄在艺术上精益求精，真正做到了如刘勰所说的“芟繁剪秽，弛于负担”，“字去而意留”，“辞殊而意显”。他不愧为一位“思赡”“善敷”，“才核”“善删”的大手笔。《聊斋志异》在艺术风格上呈现出宏富和洗炼的和谐统一，正是得力于此。

《聊斋志异》之所以能具有“如矿出金，如铅出银”的洗炼，是和创造性地继承传统分不开的。清朝几位评论家都先后指出过，《聊斋志异》与古代散文和传记文学的继承关系。冯镇峦认为，“读《聊斋》，不作文章看，但作故事看，便是呆汉。惟读过左、国、史、汉深明体裁作者，方知其妙。或曰：何不逢读左、国、史、汉？不知举左、国、史、汉而以小说体出之，使人易晓也。”（《聊斋志异·读聊斋杂说》）。但明伦也确认，“惟喜某篇某处典奥若尚书，名贵若周礼，精峭若檀弓，叙次渊古若左传、国语、国策，为文之法，得此益悟耳。”（《聊斋志异·但序》）。这些看法虽然不够全面，却从一个重要的方面阐明了蒲松龄艺术功力的师学渊源。

奇谲和质朴的统一

蒲松龄创造性地继承了我国志怪小说的优良传统，驰骋丰富的想象和联想，采取幻化的形式曲折地反映生活，从而在现实主义的基础上赋予《聊斋志异》以积极浪漫主义的特色。许多作品以奇妙的构思、奇特的形象、离奇的情节和奇幻的场景，显现出奇谲的艺术特色。

在《聊斋志异》五百多篇作品中，直接以人为描写对象的为数并不多，大量是以鬼狐神怪的拟人化来间接反映人和人之间的社会关系的。人幻化为非人的艺术形象而又大都拥有变化莫测的特点，在阅读和欣赏中就自然给人以“丰赡多姿，恍忽善幻，奇突之处，时足惊人”的审美乐趣。《书痴》篇中夹藏在汉书里的纱翦美人；《白于玉》篇中的“衣翠裳者”、“衣绛绡者”、“淡白软绡者”、“紫衣人”等四丽人；《绩女》篇中“所绩，匀细生光；织为布，晶莹如锦”的绩女，等等，都属于神仙类。《黄英》、《葛巾》、《香玉》、《荷花三娘子》等篇则以花精花妖为描写对象。其他如蜜蜂（《莲花公主》），鹦鹉，秦吉了（《阿英》），老鼠精（《阿纤》），白驢精（《晚霞》）等等可谓无奇不有，而写得更多的是狐和鬼。

蒲松龄笔下的神怪精灵，花妖狐魅，既非万物有灵或灵魂不灭的说教，亦非物的自然属性的图解，而是托物写人。作者运用想象和拟人化的艺术手法，在摄取物的习性和形体特征的前提下，赋予它们以人的思想感情和性格特点，按照人的习俗、人的社会关系来描写，因而又具有人的社会属性和爱憎好恶。这些形象又拥有超凡入圣的神力，他们不受生活环境的限制，不受

时空的束缚，而成为忽敛忽纵、时隐时现、变化莫测的神灵。所以《聊斋志异》中的许多形象，往往富有亦人亦仙亦鬼，或亦人亦狐亦仙，或亦人亦仙亦怪的特点。

奇幻的场景与奇特的形象互相映衬，产生奇诡的艺术效果。《聊斋志异》经常出现“浮云在天，时阖时开，奇峰断处，美人忽来”的境界。《巩仙》篇写巩道人成全尚秀才。“袖里乾坤真箇大”，“离人思妇尽包容”。道士展其袖，“中大如屋”，入则“光明洞彻，宽若厅堂，几案床榻，无物不有”。有情人在这里相会，“绸缪臻至”，共同吟诗，互相对句，婚配生子。这里毫无“催苛之苦”，而俨然是世外乐园。幻境描写之奇，令人叫绝。再如“星宿已繁，崖间忽成高第”（《锦瑟》）；“一日，归颇早，至其处，村舍全无……一转盼间，则院落如故，身固已在室中矣”（《张鸣渐》）；深山石室，“光明彻照，无须灯烛”。洞内有大叶类芭蕉，用以剪缀作衣，“绿锦滑绝”；“女取山叶呼作饼，食之，果饼；又剪作鸡、鱼，烹之皆如真者”（《翩翩》）；……这一切在实际生活中是不可能发生的。《三国演义》中的“诸葛亮舌战群儒”、《红楼梦》中的“秦可卿出殡”有关场景的铺陈，尽管存在艺术上的夸张，却毕竟是生活的反映。以上列举的《聊斋志异》中有关幻境的描写，则纯属“蜃气五色，结为楼台”的虚幻。

离奇的情节离不开奇特的形象和奇幻的场景。三者的一致性正是这类作品一个显著的特点。《书痴》篇可谓典型的代表。《书痴》中的颜如玉，忽隐忽现，未卜先知，却分明不是凡人，而是一位仙女。然而论言谈、举止，美人又无异于常人：如伴生下棋，授以弦索，戏谑饮博，谈情说爱，无所不善，从这一系列的描写中我们又似乎看到现实生活中的少女。从而使这个人物形象呈现出仙质凡态，亦仙亦人的特点。这篇小说写郎生积好成痴，积痴成魔。“一夕，读汉书至八卷，卷将半，见纱翦美人来藏其中”。“一日，方注目间，美人忽折腰起，坐卷上微笑。”郎生在惊骇中一再叩拜，美人则“下几亭亭，宛然绝代之姝”。美人的出场充满了神奇色彩，在郎生和美人相处的日子里，一旦生“忘其教”，“女则渺”，生伏以哀祝，矢不复读，女便又从书卷上下来。只有铺设如此离奇的情节，才能更鲜明地塑造奇特的形象。

大抵成功之作，莫不植根于社会生活。而如何反映生活，却又取决于艺术构思。由此可见，构思正是将生活变成艺术的中心环节。在如何反映生活的问题上，大体有两种方式：一种偏重真实地摹写。当然在构思过程中不免对生活素材有所取舍，有所剪裁，有所集中，有所生发；也不排斥发挥想象的作用。一种是以表现理想为主，着重运用艺术的想象、联想和幻想，间接地反映生活。《聊斋志异》中的多数篇章属于后者。作者虽有坚实的生活基础，但他在构思时更多的是充分发挥丰富的想象力，努力开掘题材所蕴含的意义，从而据此安排诡幻的场景，创造奇特的形象，设置离奇的情节。这里不仅有“袖中乾坤”，而且有“腹中武库”（《采薇翁》）。采薇翁“脐大可容鸡子；忍气鼓之，忽脐中塞肤，嗤然突出剑跗，握而抽之，白刃如霜。”他有个取之不尽，用之不竭的腹中武库。在险遭不测的情况下，头断可复合，腹裂而无血，且“其中戈矛森聚，尽露其颖”。有人认为这是一篇“胸中甲兵”式的寓言，然而从虚虚实实、亦真亦幻的艺术构思来看，却是作者的独创，幻想的奇特，绝妙无双。

在这里虚幻并非荒诞不稽、虚无飘渺的空想，它不是把人们引向茫茫太

空，而是启发人们深化对现实社会的认识。由于作者长期生活在底层，对市井世俗、各色人等无不烂熟于胸，因此笔端富于浓郁的乡土气息和质朴的人情味。仍以《巩仙》为例，如果说“袖中乾坤”的异想天开，正是对封建社会等级森严这一本质的反驳。那么就题材而言，却是对当时社会生活中司空见惯的爱情悲剧的提炼。穷书生尚秀才和曲妓惠哥相恋，“矢志嫁娶”。然而好景不长，惠哥因被鲁王召入供奉遂绝情好。寓质朴于神奇，正是这类作品的风格特色。其中某些情节以白描的手法和朴素的语言描摹人情世态，可谓刻画入神，力透纸背。如开篇写巩道人求见鲁王，“阍人不为通”，“中贵见其鄙陋，逐去之；已而复来。中贵怒，且逐且扑。至无人处，道人笑出黄金二百两，烦逐者覆中贵：‘为言我亦不要见王；但闻后苑花木楼台，极人间佳胜，若能导我一游，生平足矣。’又以白金赂逐者。其人喜，反命。中贵亦喜。”如此层层行贿，道士才得克服侯门似海之难，撮此一瞥，对封建社会的弊端，暴露得何其鲜明！袖里乾坤，中有天地、有日月，离人思妇可任其往复自由。浮思翩跹，神奇色采盈目。惠哥十八入府，十四年后赖巩道人神力襄助，得以与尚秀才团聚。其间写尚秀才虽白金、彩缎不为所动；王“命偏呼群妓，任尚自择”，尚一无所好，惟坚持初衷：“但赐旧妓惠哥足矣！”书生痴情，质朴、纯真之态可掬！奇谲和质朴貌似对立，被作者运以巧思，化为形象，天衣无缝，水乳交融地结合在一起。艺术的完美形成“看不见的和谐比看得见的和谐更好”。从而使这类作品呈现出奇、质朴和谐统一的艺术美。

单纯的奇谲，能使人感到新鲜，激发读者的好奇心，引起强烈的兴趣，从而得到一种审美的喜悦。但是这种审美作用不会持久，一旦读者追求欲望得到满足，也就感到兴味索然。奇谲和质朴相结合，才能产生系人情思、耐人寻味的艺术魅力。这样的艺术风格在审美价值上不仅超过单纯的奇谲，而且也胜过单纯的质朴。蒲松龄的诗以质朴见长：或状物写景，或直抒胸臆，很少雕琢夸饰。例如“黄沙迷眼骄风吹，六月奇热如笼炊。午时无米煮麦粥，沸汤灼人汗簌簌。……”这一类的诗反映生活艰难，好在本色、自然，有真情实感，然而缺少新奇的美。“诗人所描绘的事物或真实之所以能引起愉快，或是由于它们本身新奇，或是由于经过诗人的点染而显得新奇。”《聊斋志异》与蒲诗相比较，尽管体裁、样式不同，但是由于前者能够将质朴和奇谲熔为一炉，因此在艺术造诣和审美价值上都超过了后者的成就。

含蓄和犀利的统一

我国历代诗歌的优良传统，都讲究艺术的含蓄。所谓“诗之至处，妙在含蓄”，“不著一字，尽得风流”，这是指诗歌而言。但是作为艺术美的一种特质，含蓄对其他样式的文艺作品，同样是必须具备的。《聊斋志异》之所以耐人寻味，能够引起欣赏者的想象和联想，是和作品运用蕴藉深厚、余意不绝的表现手法分不开的。在这里，含蓄既不同于浮躁浅露、竭尽无余，

〔希腊〕赫拉克利特：《古希腊罗马哲学》。

〔意大利〕缪越陀里：《意大利诗的完美化》。

司空图：《诗品》。

司空图：《诗品》。

也不等于佶屈晦涩，莫测高深。《聊斋志异》含蓄的独特性表现为寓赏罚于嬉笑，在艺术风格上形成含蓄和犀利的和谐统一，其具体表现如下。

一曰表意在此，蓄意在彼。《八大王》篇写巨鳖报恩：巨鳖为报冯生放生之厚德，将鳖宝嵌入冯生臂上。冯生“由此目最明，凡有珠宝之处，黄泉下皆可见”，不久富埒王公，又得肃王三公主为妾。从表面看，《八大王》的主题思想似为对好生之德的颂扬：冯生因不忍杀生，终得好报。实际上作品更深一层的寓意却在于暴露封建当权者的贪婪，针砭封建制席的腐朽和弊端。作品中的所谓南都令尹，不过是终日沉湎的醉鬼。藩王、王妃以及依附于藩王的中贵，也都是一群贪贿无艺之辈。“福兮祸所伏，祸兮福所倚”，而祸福之间纯靠行贿疏通关节而转化。冯生因得宝镜照三公主影而获罪于肃府藩王，王大怒，原拟问斩，但是冯生却偏偏以罗致“天下之至宝”为诱饵，大贿中贵人使言于王，而得以免诛；生妻亦以珊瑚镜台纳妃而化祸为福；最后生妻“归修聘币纳王邸，赍送者迨千人。珍石宝玉之属，王家不能知其名”，同样也是靠大贿消灾弭祸，因祸得福：“王大喜，释生归，以公主嫔焉。公主仍怀镜归。”财宝足以通神，冯生深悉其中三昧，故能化险为夷，人财两得。作为封建社会的暴露文学，这篇作品在《聊斋志异》中具有一定的代表性。从蓄意的深刻性来说，《小翠》同《八大王》也颇有类似之处。全篇写狐狸知恩而报，潜在之意在于揭露官僚政客之间的两种关系。同派系之间互相庇护，重金贿赂；不同派系之间则互相弹劾、互相倾轧。懂得《聊斋志异》这方面的风格特色，有助于透过蒲松龄的春秋笔法，深入探索作品的内在寓意。

二曰正面写副旨，侧面写主旨。这与前面的区别，在于主旨的锋芒从侧面点出，并非含而不露。《成仙》篇描述成生和周生之间的深厚友谊是经得住生死考验的。作品通过成、周如何先后看破世情、终于偕隐的本事，重在宣扬“忍事最乐”，这是小说正面表达的意思，然而却是小说的副旨。此种超脱凡尘的出世思想固然从一个方面反映了作者不满现实的“孤愤”之情。但是从成生急友之难，奋不顾身地为周生打官司的曲折历程来看，作品在揭露封建社会官场的黑暗、腐败和徇私枉法这一点上，又是触目惊心，具有一定典型意义的，这虽然是从侧面来表现，却是该篇小说的主旨所在：那怕是皇帝“着部院审奏”的冤案，只要吏部向承办的院台“纳数千金，嘱为营脱”，仍可“得朦胧题免”。黑幕重重，世事可知！难怪“自经讼系，世情尽灰”，这才“招周偕隐”。将“偕隐”当作避世的遁逃藪，固然有欠积极，却深刻地反映了封建社会的某些本质方面。特别是人物之间的某些对话，具有极大的尖锐性，往往能一语道破社会的症结所在。周以黄吏部仗势欺人，“气填吭臆，忿而起，欲往寻黄”。成生按住周生不让他去，劝说道：“强梁世界，原无皂白，况今日官宰半强寇不操矛弧者耶？”由于成生谏止再三，周生才不去找黄，但是总咽不下这口气。他以为“邑令为朝廷官，非势家官，纵有互争，亦须两造。何至如狗之随噬者？”从而具状告官，呈治其佣，没料到官官相护，县宰不仅将状子“裂而掷之”，而且将生逮系囹圄。成生看透世情，如实地把官宰看成“半强寇不操矛弧者”，正是他见解过人之处。相形之下，周生则显得天真幼稚。但是，百闻不如一见。他不相信的“狗之随噬”这一类的官场秽闻却是千真万确的事实。他自己在冤狱中几经磨折，逼入死港，就足以警世发聩。《潍水狐》与《成仙》有异曲同工之妙。该篇描述狐化身为老翁，税居李氏别第，彼此友好往来，感情融洽。正面写对友谊的歌

颂，这是本文的副旨。精采之处在于借翁之口对邑令极尽挖苦之能事。翁对凡是愿意交好的一律来者不拒，“独邑令求通，辄辞以故”。李追究其原因，翁才悄悄说了实话：“君自不知，彼前身为驴，今虽俨然民上，乃饮糙而亦醉者也。仆固异类，羞与为伍。”驴见“束刍”则帖耳辑首，喜受羁勒。此处活用（教坊记）苏五奴典：“但多与我钱，虽饮糙（粉饵），亦醉”，用以讽喻邑令贪婪虐民的本性，可谓妙语解颐。这类作品的锐利锋芒或从“烟岚霭树重重”的境界中显露出来，或从一个深奥的典故中剖析出来。

三曰寓庄于谐。《聊斋志异》中的讽喻性作品，往往于谈笑风生、谐谑幽默中，包含着对贪官污吏、土豪劣绅等社会邪恶势力的尖锐的抨击和辛辣的嘲讽。《司训》就是这类作品中比较出色的一篇。它描写一位聋教官，不听狐友的劝告，舍不得辞掉教职，结果以聋取罪，仍被免官。有一天，执事文场。唱名毕，学使退场与诸位教官在一起聚餐，“教官各扞籍靴中，呈进关说”。一会儿学使笑问聋子为什么惟有他无所呈进，聋教官茫然不解。“近坐者肘之，以手入靴，示之势。”恰巧聋教官靴内藏着为亲戚寄卖的房中伪器，他还以为学使就是要这样东西，便“鞠躬起对曰：‘有八钱者最佳，下官不敢呈进。’一座匿笑”。而聋教官却挨了学使一顿臭骂，被撵了出去，从此罢官。读了这样的作品，谁不哑然失笑呢？！堂堂学使却公然向教官索贿，已属秽闻；更添一聋教官，畸人快语，适足令人喷饭。作品运用笑的投枪，挑开了学使之流伪君子的假面具。寓庄于谐，正是这类作品批判功能的集中表现。

四曰寄锋芒于温馨、哀怨之中。有些作品分明是温情脉脉的爱情故事，然而并不重在讴歌爱情，而是从温柔之乡透露出作者对贪官污吏的无情揭露。有的则在步步生悲的怆恻气氛中潜藏着对封建统治者的怒斥。前者可从人们熟悉的《伍秋月》、《阿宝》等名篇得到印证。后者以《公孙九娘》、《林四娘》为杰出的代表。《公孙九娘》篇将幻想中鬼界的嫁娶描写得活灵活现，与人世并无二致。莱阳生被朱生的鬼魂拉去为甥女证婚，与公孙九娘邂逅相识。经朱生和甥女的介绍，生入赘其家。从写鬼嫁人的角度来看，这类题材在《聊斋志异》中不在少数。但是作者在《公孙九娘》篇中的着眼点，却在于抒写屈死的冤魂对幸福生活的憧憬和向往，渴望归宿而不可得的怨怼和悲愤。这位才貌出众的九娘，正是受到于七一案的株连横遭杀戮的无辜者。她在血泊中化为死无葬身之地的游魂，甚至对生者的“骸骨之托”都未能如愿。与开篇“碧血满地，白骨撑天”的惨象相呼应，作者在“冷露团团，含意未吐”的曲笔和结穴中，对屠杀者的血腥罪行寄予了怒斥和控诉。

我们读优秀的古典文学作品，往往感到其中的艺术形象大于作者的主观思想，这显然是现实主义的胜利。作品只要坚持从生活出发，形象本身所蕴含的思想意义，就可能是作者还没有意识到的。比如《红楼梦》通过宝黛的爱情悲剧揭露了封建家族的黑暗和没落，从而显示了封建制度濒于崩溃和必然灭亡的命运，后者当然是曹雪芹始料所不及的。《聊斋志异》虽然也存在与《红楼梦》一类优秀古典作品相似的现象——形象大于思想，但更多的是作者有意将明确的是非和强烈的爱憎熔铸在艺术形象中，以“春秋”笔法或隐曲的方式来表现。尤其是针砭时弊、抨击封建统治者的思想倾向，往往采用“口多微词，如怨如讽”的方式流露，因而使《聊斋志异》呈现出犀利与含蓄的和谐统一。

委曲和真挚的统一

如同含蓄能启发人对美的探索，委曲也能给人以隽永的审美乐趣。18世纪英国美学家荷迦兹，从对生活细致入微的观察中发现了委曲的美：“曲折的小路，蛇形的河流和各种形状，主要是由我所谓波浪线和蛇形线组成的物体……在观看这些时，也会感到同样的乐趣。”“它引导着眼作一种变化无常的追逐，由于它给予心灵的快乐，可以给它冠以美的称号。”蒲松龄比这位美学家早一个世纪就懂得了委曲美对艺术风格形成的重要意义。在《聊斋志异》中无论是几千字的小说，还是一二百字的小品，从来不屑于平铺直叙，而是在跌宕起伏的文势中，使之委婉曲折地次第舒展，令人颇感有“登彼泰山，翠绕羊肠”，“湘水九回衡九面，深情一往更盘纤”之妙。

《石清虚》篇借佳石的得而复失、失而复得，凡五起五落的曲折经历，表现了邢云飞的遭逢不偶和半生坎坷。《恒娘》篇写恒娘悟透俗情，授朱氏以邀媚专宠微妙秘诀。朱氏屡试屡爽，经过七纵七擒终于和丈夫爱悦如初。

《鲁公女》篇写鲁公女生而死，死而生，生而复死，死而复生，历经曲折才同忠诚于爱情的张生结合。这些作品的造境，类似大海回风生紫澜，随着情节的波澜迭出，人物的遭遇就像曲径通幽渐入佳境。《薛慰娘》篇头绪极繁，多用悬念曲笔，经营惨澹，大费匠心。写丰生贫病交加，勉强捱到沂城南丛葬处。因傍冢卧，梦至一村，由叟作主将义女慰娘许配给他。叟是何人，慰娘究竟是人是鬼，缘何被叟收为义女？这是作品开端提出的悬念。接着描述丰生梦觉后入村，从村人的反应和丰生的顿悟，交代了生曾死于道旁，而叟即冢中人。适逢李叔向访父墓址，丰生为之引路。至墓所，“审视两坟相接，或言三年前有宦者，葬少妾于此。”至此才注明前言慰娘为鬼叟义女的由来，但也只是说得一半，“扣子”似解非解，却又留下新的悬念。李叔向开冢后，见女尸“服妆黯败，而粉黛如生”。慰娘复活后，为叔向缅述家世，这才抖开“包袱”：原来慰娘是薛寅侯之女，为操舟者拐骗以重金卖于臣者，她不堪挞楚遂自缢于沂。女在墓中为群鬼所欺凌，幸有鬼叟李翁时加卫护，慰娘这才认叟为义父。小说在情节的设置中，“鸟迹蛛丝，若断若续”，最后以补笔为倒叙，极尽剥简之妙。正如前人所评说的：“层层卸去，层层生出，如柳塘春水，风动纹生。”

《聊斋志异》中的情节莫不曲曲引出，耐人寻味。这与作者擅长多种笔法密切攸关，清朝的《聊斋》评论家但明伦在评点中曾指出有反逼法、遥对法、挪展法、钩连法、暗点法、双提法、转笔法等十多种艺术手法。冯镇峦也认为有斡旋法、飞渡法、遥接法、追叙法、补叙法、草蛇灰线法以及陡笔、伏笔、救笔、提笔、衬笔等。前人有关艺术手法的评点和赏析，从各个方面帮助后人对《聊斋志异》艺术特色作深入的理解和研究。形成《聊斋志异》委婉纤徐的艺术风格，除上述多种笔法外，还归功于诸般艺术功力：如幻境和现实的描写穿插得当；系铃和解铃的运用扣人心弦；奇思和巧合贵在自然；夹叙夹议妙在精当；举凡详和略、放和收，正叙、倒叙、插叙都极具匠心。“作文宜曲”，但又不能失之繁缛。委曲的运用，归根结蒂要有利于形象的塑造。

〔英〕荷迦兹：《美的分析》，《古典文艺理论译丛》第5期。

〔清〕冯镇峦评点《聊斋志异·薛慰娘》。

文艺作品具有移情作用。法国的雕刻家罗丹说得好：“艺术就是感情”。优秀的文艺作品莫不通过有血有肉的艺术形象在读者的心灵深处引起感情上的强烈共鸣，这就叫做以情动人。反之，离开文艺内在的情感性，一味追求手法的多变和文势的曲折，势必只能给人以外在的感官享受，而不能震撼人的心灵。从而也就不能满足人们审美的感情需要。《聊斋志异》的可贵之处，还在于作者具有真情实感，能够把委曲和真挚水乳交融地结合在一起。无论塑人叙事、状物写景，都可以分明感受到作者把自己的爱憎渗透在曲折的情节和动人的场面里，真可谓字字血，声声泪。

《阿宝》篇写孙子楚和阿宝之间纯真爱情的曲折经历。作品的前半部极写书生孙子楚的痴情：闻戏言而不惜断指，魂随阿宝去，再变鹦鹉，得依芳泽，从而使阿宝情篆中心，解绣履为信物，终于结为美满姻缘。但是，故事到此并未结束。“居三年，家益富。生忽病消渴，卒。”文势顿挫，真如一波甫平，一波又起。作品的后半部则主要写阿宝以痴报痴，至以身殉，从而使冥王为至诚所感，赐孙再生，幸福的家庭得以复兴。这篇小说不以题材取胜，而是因叙事曲折，笔法委婉，从而予人以创新之感。尤其动人的是贯注全篇的那种炽烈的情感：对朴诚书生的深情，对忠贞爱情的讴歌，对王侯贵胄的轻蔑，对封建门第的批判，这才使作品具有较高的审美价值。

如果说思想的闪光是作品的灵魂，那么，情感的流露则是作品的精髓。二者的核心在于作家对真理的执着和追求。《聊斋志异》在读者心灵深处唤起正义的崇高感，其实就是“孤愤”在审美情趣上的一种曲折反映。正因为如此，透过委婉纤徐的风格特色，往往可以窥见作者的赤子之心。《席方平》篇在席方平艰辛备尝的伸冤过程中，洋溢着作者对正直而又不幸的人们的深切同情，寄寓了对黑暗腐朽的封建政治的不满。《叶生》篇描写叶生半生沦落，毁于封建科举制。死后魂从知己，将学识悉心授予公子，借福泽为文章吐气。孺子为此成名，而黄钟长弃。叶生的悲剧包含着多少辛酸和眼泪。《粉蝶》篇从海上狂风、巨浪、舟覆的险境，到岛村鸡犬无声、蓓蕾满树、松竹掩蔼、琴声悠扬的仙乡，无异是作者对情感流云的抒发，对和平宁静的向往。而后一段阳旦与粉蝶的一段风流韵事都由此变幻而出。作者对真善美的爱，热似一团火，爱得又是那么深沉、执着；对假恶丑的恨，冷似冰霜，恨得发指、切齿。这种强烈的感情，往往从作品的气氛和情境中透露出来。令人感到篇篇情深，笔笔意重，抒尽人间之愤懑与不平，倾诉了自己的辛酸和悲愤。

当然，任何真挚的情感，都将受到时代和社会的制约。因此对《聊斋志异》中流露的感情也要做具体的分析。《寄生》篇由两条爱情线索交错发展，相互穿插，此起彼伏，手法多变。正如但明伦在评点中所说的：“由前而观，似闺秀为主，五可为宾；由后而观，又似五可为主，闺秀为宾，其实玉山并峙，峡龙双飞，中间雾合云迷，连而不连，断而不断”，“事固离奇变幻，疑鬼疑神；文亦诡谲纵横，若离若即，反复展玩，有如山阴道上行，令人应接不暇，及求其运笔之妙，又如海上三神山，令人可望而不可即”。尽管历经曲折，有情人终成眷属。这篇作品充分地显示出委曲的美。作者对作品中的三个主要人物都充满同情和爱慕，贯串全篇的感情是真挚而热烈的。但是，两美共一夫则显示了作者思想上的局限，这种描写显系封建社会一夫多妻制的消极影响所致。今人有鉴于此，在改编成戏曲时，人物增加了王孙的同窗好友；让这位同窗代替病中的王孙同五可会面，二人一见钟情，由此弄假成

真，皆大欢喜：假王孙娶了张五可；真王孙则与郑闰秀成亲，如此修改更加健康，优美。但是衡人论文，理解作者的感情，只能采取历史主义的态度，既要清醒、辩证、实事求是，又不能超越当时的社会历史条件，更不能用今人爱情专一的情感来苛求古人。

在中国古典小说史上，《聊斋志异》独特的艺术美足以彪炳千古而启迪后人。寻根究底，其源盖出于下述四个方面：一则作者拥有深厚扎实的生活基础，为鸿篇巨制提供了丰富浩瀚的创作素材。在《蒲松龄的为人及其思想》一文中，笔者曾对其人的创作道路作过初步的探讨：蒲松龄一生清苦，处境困窘。他长期以塾师为业，广泛接触社会，熟悉各色人等，尤其了解挣扎在饥寒线上的穷苦农民和受压抑的知识分子；生活上和他们保持密切的联系，思想感情上和他们休戚相关、息息相通。二则蒲松龄为人耿直、淳朴，思想敏锐，爱憎分明，富于正义感。尽管一生淹蹇，郁郁不得志，但是他的生活态度是积极的、进取的。他崇敬屈原、陶渊明、陆游的人格和风骨，赏识灌夫的刚直不阿。碍于清廷统治森严，以僵死的“八股”取士，一道道禁令毁谕就像绞索一样套在知识分子的脖子上；加上文字狱盛行一时，致使像蒲松龄这样敢于面对惨淡人生的作家不可能做到秉笔聘怀，直抒胸臆。“披萝带荔，三闾氏感而为骚；牛鬼蛇神，长爪郎吟而成癖。”（《聊斋志异》自序）他从屈原、李贺等人的曲折、隐喻手法和天马行空的想象中得到启示，于是借搜神志怪的方式，以奇譎幻化、含蓄委婉之笔来抒写胸中的磊块。三则作者学识渊博，善于取精用闳，学习前人，不落窠臼。他熟读国语、国策、左传、庄子、史记、汉书等文史典籍，深谙史家列传的奥妙和春秋笔法，吸取了古代散文“词近”、“旨远”、“言约”、“意丰”的优良传统和传奇小说细腻生动的笔触，从而融汇贯通，为己所用。四则蒲松龄创作态度严肃。举凡情节的提炼、主题的确立到人物形象的塑造、环境气氛的渲染，以至铺设场面、遣辞用句，等等，莫不苦心孤诣，刻意求工，在艺术上精益求精，勇于创新。上述四个方面（或四种因素）的有机结合，形成《聊斋志异》在总体上独具一格的艺术特色，如“蜂采百花为蜜，其味自别，使人莫辨也”。

1982年元旦

（选自《聊斋志异丛论》，齐鲁书社1984年版）

何满子

关于蒲松龄的艺术方法的一二理解

《聊斋志异》是我国古代文言短篇小说最后的一个高峰。从艺术表现方法来说，特别是就语言表述手段来说，蒲松龄可说是晋宋以来志怪、人情小说和唐人传奇的集大成者。而且历史决定，从他以后，就不再有、也不会再有达到像他那样高度的古文短篇小说作家了。蒲松龄在我国文学现象上是特殊的、可说是空前绝后的现象。

当然，作为艺术方法之形式的表现方法，是不能和作为艺术内容的作家的艺术认识须臾或离的。作家的表现方法为作家的艺术认识所生发，所制约，所范围；从意识现象学的法则来说，前者实质上是后者的（有时不免发生异化现象的）存在形式。在文艺学上，那种把形式和内容，思想性和艺术性，政治标准和艺术标准截然分割，甚至脱离了艺术本身而侈谈政治、思想价值的说法，纯粹是违反艺术规律的反科学的形而上学的论调。文学史上从没有发生过一部伟大作品而其思想是卑下贫乏的现象；同样，也没有过思想卓越而艺术上却无感染力的作品可以跻于艺术之林的例证。从另一方面来说，作家的艺术认识中的某种缺陷，必然相应地（有时显而易见，有时曲折隐晦）反映在他的作品的表现方法上，任何表现方法上的缺点归根结底都可以从作家的艺术认识中找到它的根源。

不能把作家的艺术认识和作家的政治观点、道德观点、伦理观点乃至他的世界观等同起来，尤其不应把作家的艺术认识和作家的世界观的理念形式等同起来。表现在艺术作品中的作家的艺术认识，其内涵比作家头脑中以理念形式存在的世界观的范围要广阔得多。不然，许多文学现象，包括蒲松龄这样一个充满封建礼教观念的知识分子却在作品中对封建制度作了如此多的攻击，就很难作出解释；臆造的“创作方法与世界观矛盾”说，就是因为不理解艺术方法（创作方法）中的艺术认识，不仅包括作家的世界观，而且还包括比世界观更丰富的内容之故。艺术认识，应当是作家的智性、悟性和感性活动的全部，亦即作家的生活和生命的全部。有时，对象化在作品中的作家的艺术认识，往往和他在社会活动中因必须遵守社会秩序的约束而不得不采取的态度持相反的倾向，这是完全可以理解的。以蒲松龄来说，如果将他集中的那些应酬应景之作——更不必说制艺文字——和《聊斋志异》中神采飞扬的作品一比，就可以看出，封建社会中下层的多少带点冬烘气的贡生蒲松龄，和艺术家的蒲松龄，思想面貌是相差很远的。

在创作实践中，艺术方法的两个方面，艺术认识和表现方法有时也有游离现象，最常见的情况是表现方法对艺术认识的限制。这主要是形式的相对独立于内容的功能所致；语言、思维格局，文学样式和表述手段是代代相因的历史现象，作家在起步的时候都要受到影响，特别像《聊斋志异》那样的文体，更要受到传统的表述手段的约束。形式对内容来说，是经常有这种异化现象的。

因此，探究蒲松龄的艺术方法，首先是探究他的艺术认识，就必须理解他的生活经验、气质、情操、学养、思想等方面的特点，而这些特点的形成，又和他所处时代的时代和特定的社会环境难分难解的。这里面既有现实的根据与条件，又有历史的渊源，牵一发可动全身，领域无比之广，关系无限

错综。本文只就蒲松龄艺术方法的基本倾向，以及反映在他作品中的若干与他的艺术认识有关的问题试作粗浅的寻绎，以求正于读者和文艺评论家。

统观我国古代的文言短篇小说，包括隋代以前托名的和主名确凿的著作以及唐以后的传奇作家在内，还没有一个作家写出过像蒲松龄的《聊斋志异》那样篇目繁多、方面广泛、题材多样的作品。六朝小说之“粗陈梗概”者不论，以“始有意为小说”的唐人算起，没有一个文言小说的作家——能做这样的作家，必须是学识赅博、精通典籍的知识分子——是把毕生的主要精力放在小说创作上的。有之，则自蒲松龄始。这是一个很值得注意的现象。

蒲松龄不仅把他的主要精力投入《聊斋志异》的创作，而且他的许多艺术性的作品，如诗、词、俚曲等，也有不少和《聊斋志异》有关，有些则无疑是《聊斋志异》的副产品。一个封建社会的知识分子，把他的主要生命倾注于被正统思想视为“街谈巷议之说”的“小道”，为了“成孤愤之书”而不惜“门庭之凄寂，则冷淡如僧；笔墨之耕耘，则萧条似钵”；而且在艺术实践中“遯飞逸兴，狂固难辞；永托旷怀，痴且不讳”；则其人的思想、情操和志趣，就具有区别于一般知识分子的独特的品格。蒲松龄所具有的是艺术家的气质。

凡是真正的艺术家，都必然有创新的特点。以表现方法论，他在运用传统的文学样式中有不少突破，真正称得上“推陈出新”。鲁迅对他的评论最中肯綮：

《聊斋志异》虽……不外记神仙狐鬼精魅故事，然描写委曲，叙次井然，用传奇法，而以志怪，变幻之状，如在目前；又或易调改弦，别叙畸人异行，出于幻域，顿入人间；偶述琐闻，亦多简洁，故读者耳目，为之一新。

……《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，而又偶见鹤突，知复非人。……

又其叙人间事，亦尚不过为形容，致失常度……

鲁迅所论的虽是《聊斋志异》的表现方法的特点，即蒲松龄所构造出来的形象所显示的状况，但如上所说，表现方法也正是对象化在作品中的作家的艺术认识的部分或侧面，它多少宣泄出作家的艺术方法的倾向，而对于蒲松龄，他的艺术方法的基本倾向是什么，却正是迄今还不能算已被解决了的问题。

有不少研究者认为，蒲松龄的艺术方法的基本倾向是浪漫主义。如果这个浪漫主义是意味着近似欧洲 18、19 世纪之交与古典主义相对立而包括了拜伦、歌德、席勒、巴尔扎克、司汤达、史各脱等人的倾向，也即是后来被巴比塞所指出的那样“浪漫主义是写实的”那种浪漫主义，那末，多少是有近似之处的。但如果是指和现实主义对称的以驰骋理想为主要特征的浪漫主义，那恐怕是值得商榷的。马克思主义文艺理论中关于艺术方法的倾向问题，

蒲松龄的诗，除因《聊斋志异》和王士禛的唱和外，如七古《崂山观海市所歌》，显然与《志异》中的《山市》篇有关；五古《贫女》，和《凤仙》、《胡四娘》等篇的部分内容有关。他的词《惜馀春慢·春怨》，直接收用于《宦娘》。俚曲除后文将要述及的《襖妒咒》等诸篇外，还有《寒森曲》之翻演《商三官》，《富贵神仙》和《磨难曲》之翻演《张鸿渐》。此外，演正德嫖院故事的《增补幸云曲》，也和《辛十四娘》的部分情节有关。而《八大王》一篇的评语，则又取之于他的《酒人赋》。

《聊斋自志》。

鲁迅《中国小说史略》第二十二篇《清之拟晋唐小说及其支流》。

从本世纪 30 年代高尔基的著名论断起，又经过半个世纪的纷纭议论，已被搞得混乱不堪。高尔基把文艺思潮归为两大倾向，即现实主义和浪漫主义。这个论断至少造成了两种认识上的模糊：首先，它掩盖了现实主义和自然主义的界限。因为自然主义显然不能归入浪漫主义的范畴；而根据恩格斯对现实主义的科学论断，自然主义也显然是不能和现实主义相提并论的。而两大倾向说，无疑是把自然主义强纳入现实主义，因而既违反恩格斯的科学论断，事实上又是对现实主义的贬抑。其次，就现实主义和浪漫主义的关系来说，科学意义上的现实主义能够而且必然包括浪漫主义的积极因素；而从艺术反映生活的规律来说，浪漫主义之所以能够成为一种艺术方法，必须依赖对于生活的某种程度的真实的把握，亦即依赖某种程度的现实主义的因素。因此，当浪漫主义作品中所含有的现实主义因素稀薄到一定程度，它就呈现出消极性；而当它极少现实主义因素时，它就根本不复成艺术了。至于现实主义，只要是科学意义上的现实主义，就和消极是无缘的，如果它失去了理想，即它本性中必须含有的浪漫主义的积极方面时，它就不复是现实主义，而沦为自然主义或别的什么东西了。因此，把浪漫主义抬高到和现实主义旗鼓相当、平起平坐的位置，是和马克思主义文艺思想格格不入的，也会带来概念上的混乱。以认识论和方法论的实质说，艺术上的现实主义和哲学上的辩证唯物主义相通，而自然主义和浪漫主义，则分别和机械唯物主义和唯心主义相通。辩证唯物主义的奠基人马克思和恩格斯在艺术方法上主张莎士比亚化而不赞成席勒化，颂扬巴尔扎克而贬抑左拉——虽然席勒和左拉也是艺术巨匠——，就可以看出个中消息来。

任何作家的艺术方法都不可能是精纯的，这里用得着“金无足赤”这句话。判断一个作家的艺术方法，取决于他的基本倾向。打比方说，如果把现实主义当作中线，则向右偏超过四十五度，就滑进了浪漫主义；向左偏超过四十五度，就退化为自然主义。同样是现实主义作家，对于现实关系的理解的深度也有差异；不言而喻，这里还要考虑到作者所处的时代的认识水平。不能单纯地将作品情节是否有非人间的妖异的描绘当作现实主义和浪漫主义的区别标志。莎士比亚的许多戏剧中都有鬼魂和精灵出现，从没有谁否认过拥有像哈姆雷特和马克倍斯等一系列不朽典型的莎士比亚的作品，是伟大的现实主义杰作。果戈里的《鼻子》写一个被理发匠失手割落的鼻子化成八等文官满处乱跑，但由于他的讽刺所把握的俄国社会的真实性，它仍不失为现实主义的小说。安徒生的童话里充满着精灵和巫婆，但他依然是现实主义的大匠。反之，《悲惨世界》和《魔沼》之类的小说，并没有什么妖魔鬼怪，可是维克多·雨果和乔治·桑之属于浪漫主义，却是文学史上的定评。

《聊斋志异》的 491 篇作品中，大致可分为以下六类：（1）完全叙述人间故事，绝无怪异者，如《商三官》、《田七郎》、《口技》之类；（2）虽然有狐鬼梦兆之类的穿插或附笔，但省去这些怪异情节，与故事的演述并无损害者，如《江城》、《恒娘》、《吕无病》之类；（3）虽然叙述神鬼妖异，但实质上是讽喻社会生活，完全可以当作是写人间生活者，如《席方平》、《促织》、《劳山道士》之类；（4）叙写神仙狐鬼故事，“多具人情，和易可亲，忘为异类”，艺术感染力极强，如《阿绣》、《宦娘》、《嫦娥》之类。（5）描写神怪故事，或取自传统小说，或虚构以衒露才华者，如《凤阳士人》、《续黄粱》、《绛妃》之类；（6）其他滑稽怪异的谈片或哲理小品之属，如《快刀》、《棋鬼》、《钱流》之类。以上六类作品，除了五类

数量较少外，其他大致篇目相等。为神怪而神怪的大概只占总数的五分之一左右。虽然全部描写人间生活、不杂怪异的第一类不过 70 篇左右，大量的篇目是属于二、三、四类的；但由于它们虽“变幻”而“偶见鹤突”，其基调却是“入人间”、“具人情”的，是社会生活的写真，倒比那些驰骋理想而虚伪造作的写人间故事的作品更能够显露社会关系的真实。

现实主义和浪漫主义、自然主义的分野，不仅只在于作品所绘写的对象和所采取的题材，而是在于是否艺术地揭示了社会关系的真实，即合于客观规律的生活过程的运动形态。没有崇高的理想所武装起来的洞察力，是不能达到高度真实的。当达到高度真实时，即达到对生活过程的深刻理解和艺术概括时，现实主义乃能达到如恩格斯所要求的“除了细节的真实以外，还要真实地描绘典型环境中的典型性格”的完善境地。显然，这样高的要求是不能苛求于古人的。不论中国或外国，在资本主义社会的黎明期以前，除了个别现象——而且大都是经过人民群众智慧长期积累和不断丰富的结果——外，最优秀的艺术作品大都还只是个性和类型的生动描绘，或只有艺术典型的萌芽。在欧洲，直到文艺复兴时期，即近代社会的曙光升起时，才有莎士比亚、塞万提斯（拉伯雷列在三巨星中都是相形逊色的）等现实主义巨人，给人类提供出了光辉灿烂的艺术典型。涵蓄积蕴了三百年之久，直到 19 世纪，才成批地出现了代表法兰西文学和俄罗斯文学黄金时代的现实主义大师，乃至产生了迄今尚无人能超越的、被恩格斯称颂为“现实主义的伟大胜利”的巴尔扎克这样的巨匠。在我国，也只有到资本主义的萌芽逐渐茁壮、封建社会崩溃的征兆开始显露的 18 世纪中叶，才出现了曹雪芹这样的天才。此后将近两百年，这才诞生了伟大的鲁迅。在全世界范围内，上面所提的这些巨星，即使在近代社会，也是文学现象中的凤毛麟角。能够创造出世界性的不朽的典型性格的现实主义作家，也是为数不多的。在人类认识水平相对低下的封建社会，历史只可能产生发展还不能成熟的、尚未臻于完美的现实主义，这也是世界范围的现象。这些未臻完美的现实主义作家，也是他们的历史时期的艺术尖端，蒲松龄无疑是可以列入这世界文学现象的光荣席次的。他的艺术方法的基本倾向是现实主义。

《聊斋志异》所描绘的生活面是相当广泛的，蒲松龄几乎触及了他那个时代的社会矛盾的所有方面。粗略地加以归纳，大概可以分为五种题旨：（1）揭露封建统治机器对广大人民的压迫和剥削，以及人民在悲惨处境下的挣扎和抗争。自朝廷、封疆大吏、州府县的官吏直到胥吏差役，在野的乡绅豪富，凡是毒害人民的虎狼蠹贼，无不在他笔锋的扫荡之内；而对人民多少有利的廉吏清官，剥削不那么残刻的地主则公正地、合于分寸地给以肯定。（2）以曲折隐晦的笔法，宣泄他的民族思想。这方面的篇幅虽然不多，而且大都是通过侧面渲染，以有限的笔触完成的，如控诉镇压于七起义的大屠杀的《野狗》、《公孙九娘》，控诉镇压姜瓖起义的《离乱》，揭露征讨三藩之乱时军队暴行的《张氏妇》，借嘲弄某中堂的《三朝元老》以附载鞭挞民族投降分子洪承畴的轶事等等，都是皮里阳秋，用心良苦的。（3）抨击科举制度对知识分子心灵的残害。这方面不仅揭发了衡文之官的低能和不公，知识分子所受的精神奴役的深重；还讽刺了不少在这种制度培养下知识分子们的丑陋、庸俗、贪婪的性格。蒲松龄以其身受的痛苦，对此刻画得十分深刻。（4）歌颂大胆的恋爱和青年男女的自由婚姻，赞扬忠贞的和美满的爱情，主张性格和兴趣相投的结合。对朝秦暮楚、始乱终弃、欺贫逐富的现象，以及对对他

人美满婚姻的破坏，给以无情的斥责。(5)反映当时社会生活中，特别是农村中的伦理、道德方面的问题，尤其是父子、兄弟、夫妇之间的各种争执。如亲族间的继承纠纷，兄弟间的析产纠纷，夫妇妻妾之间的家庭纠纷。通过这些关系，给读者提供了一幅当时社会生活的风俗画。这五种题旨还经常在各篇小说所描绘的生活过程中相互渗透，这就使形象格外饱满，多姿多彩地呈现出社会关系的真实。

蒲松龄是封建社会被压迫的农民阶级的代言人。他的观点，他的视野，是一个质朴而又公正、智慧而富于阅历的农民的观点和视野。他的爱憎，他的企望和追求，他对现实关系的艺术感兴之所在，他对生活中的诗意的捕捉，都和他的这个观点和视野有关。连他作品中的消极部分，举例说，如《犬奸》及其异史氏的判词，《黄九郎》末尾的“笑判”，《伏狐》一篇的荒诞的构想等等所表现的庸俗、秽褻的恶趣，也无非是反映了旧社会农民的落后的庸俗的精神状态的一面。

旧社会中，妇姑勃溪、夫妻反目这类家庭纠纷，在农村中是大量的、普遍发生的现象。艺术家的蒲松龄深深为这些日常的人间风波所困扰。《聊斋志异》的很多篇目里集中反映或涉及了这些现象。这之中有两个问题特别吸引了蒲松龄的注意，曾多次激情地反映在他的作品里，从其所使用的浓郁的色调，透露出作家对这些现象所怀的感慨之深和激动之剧烈。那便是对悍妇的无可奈何的憎恶和对于父母对待各房子媳的不公平态度的憾恨。

蒲松龄认为家有悍妇，是人生的极大不幸。“如附骨之疽，其毒尤惨。”而且可恨的是，“天下贤妇十之一，悍妇十之九”（《江城》评），几至于“家家床头有个夜叉在”（《夜叉国》评），遂使“惧内”成为“天下之通病”（《马介甫》评）。他对悍妇的残刻阴险，在很多篇目中作了淋漓尽致的刻画，用以发泄他的憎恶。《江城》一篇，是他的力作之一；同一题材还翻演成俚曲《襃妒咒》，将女主角的恃爱而娇嗔，由娇嗔而泼悍，而残酷的发展过程，作了十分生动的描写，反映出作家对生活的观察之细腻和捕捉人物性格的卓越才能。值得指出的，是作家对江城性格的形成所作出的社会的关系的暗示。江城之所以变成悍妇，很大程度上是由于“家无半间屋，南北流寓，何足匹配”这一贫贱的地位所唤起的一种反拨，一种原先居于屈辱地位的人对于经常凌驾在他们之上的人们的带有社会意义的朦胧的报复。这点在俚曲中表露得更为明白。蒲松龄未必在理念上明确地理解到这种社会关系的内容，但作家的艺术认识却是捉住了它的。

蒲松龄没有去追索或没有认真去追索悍妇之所以成为悍妇的原因，是由于例如年轻时的娇纵，父母的坏榜样，家庭间的不如意，遇人不淑或别的多种多样的个人的和社会的影响等等。如此常见的悍妇所造成的家庭不幸使他不甚困惑，他和农村人民经常用以解嘲的说法一样，归之于“前世冤业”。他为此专题地戏作过《〈妙音经〉续言》（此文又附入《马介甫》一篇的评语里）和《〈怕婆经〉疏》，实则这两篇戏作也只是描画出悍妇和懦夫的形象而已。但是，他的智性所达不到或未尝蓄意去达到的东西，如在《江城》和《襃妒咒》中所表现的那样，却在艺术形象中作出了至少是暗示性的解释。

但如果作家是理解了，作为明确的概念进入作者的艺术认识的东西，则在艺术表现上就会以鲜明的色泽显露在形象里。这里我们要谈到父母对子妇待遇的不公平这一也是引起蒲松龄无穷感兴的社会现象。蒲松龄深深懂得作为社会细胞的家庭，所有社会关系中的矛盾也必然会在它的身上取得反

映。《镜听》中所形象地揭露出来的世态炎凉的社会风气也发生于家庭骨肉之间，便是明证。蒲松龄在评语里感慨系之地写道：“贫穷则父母不子，有以也哉！……投杖而起，真千古之快事也。”作家是感同身受地把自己的激情投入这个遭到不公平待遇的女人的形象中去的。

蒲松龄十分关注伦理问题，这是他的时代的宗法制度的存在和意识使然的。《聊斋志异》中好几篇有关伦理问题的作品，都被他翻演成为俚曲。除了上述《江城》翻造为《襁妒咒》以外，还有翻演《珊瑚》本事的描写婆母虐待媳妇的《妇姑曲》，翻演《张诚》本事的描写后母虐待前妻生子和兄弟友爱的《慈悲曲》，翻演《仇大娘》本事描写出阁的女儿发愤为异母兄弟重整家业的《翻魔殃》等。将同一题材的两种作品加以比较，一般说，在俗文学中，要比在古文小说中笔墨酣畅些，但形象却反显得比较支离芜杂，反不及凝炼典雅的古文小说那样蕴藉和耐人寻味。这当然是和他的学养有关的。作为艺术方法之形式的表现方法，特别容易受作家的表述能力、习惯，即他的素养的影响。这也说明，作家的艺术认识，虽然决定着他的表现方法，但也在一定程度上受到后者的制约。统一体的对立面都不免有这种情况，这是不仅艺术方法为然的。

1980年9月7—10日于上海
(选自《蒲松龄研究集刊》第2辑，
齐鲁书社1981年版)

刘烈茂

论《聊斋志异》的艺术构思

《聊斋志异》是一部具有强烈艺术魅力的作品。它虽然是用文言文写成，却深受群众欢迎，三百年来一直在群众中广泛流传。这就值得我们探究其中的道理。本文打算从艺术构思的角度，说点粗浅的看法。谈艺术构思，作者本人最有资格。遗憾的是，蒲松龄没有给我们留下这样的文章。为了学习他创作聊斋故事的艺术经验，只好从读者的角度去揣摩、分析和研究。《聊斋志异》的文体多种多样，大体上可分为史传式、志怪式、杂记特写式三种，各占三分之一左右，史传式小说成就最高，应作为分析的重点。

一 大胆虚构 鞭挞入里

读《聊斋志异》容易发生误解，以为尽是狐鬼精魅的故事，与现实生活无关。其实不然，蒲松龄满怀孤愤创作聊斋故事，现实性很强。即使采取超现实的故事形式，也莫不与当时的社会现实密切相关。问题在于反映现实生活是否一定要按照生活的本来面目那样去复制生活。《聊斋志异》的创作经验表明，要深刻反映生活的本质，非得经过一番精心的构思不可。至于用什么形式，古人已看到文无定法，只要与内容相适应就行了。蒲松龄不仅无意追求近似生活的表面的逼真，而且有意运用虚构的奇异情节以突出事物的本质。

《促织》是揭露封建朝廷征收蟋蟀给百姓带来祸害的故事。为了说明故事的真实性，《促织》的开头首先介绍历史背景，以之告诉读者成名一家的遭遇决非偶然，它是无数悲剧概括出来的典型故事。

处理这样现实性的题材，照理不会有什么奇异的情节。可是出乎意料之外，《促织》仍然出现了成子幻化蟋蟀的情节，使现实故事依然染上奇异的色彩。

吕瑟《明小史》有一段记载：

宣宗酷好促织之戏，遣取之江南，价贵数十金。枫桥一粮长以郡督遣觅，得一最良者，用所乘骏马易之。妻谓骏马所易，必有异，窃视之，跃出，为鸡啄死。惧，自缢死。夫归，伤其妻，且畏法，亦自缢焉。

聂绀弩同志说：“这就几乎是《促织》篇的底本了。”对照这段记载，更可以看出创作《促织》的蒲松龄生活体验之深和艺术构思之巧。

其一，《促织》把妻子窃视蟋蟀为鸡所啄，改为被九岁的儿子不小心弄死更为自然，而且这样改动之后，便可以充分地描绘成名夫妇的内心世界。

《促织》写成妻闻知小孩弄死蟋蟀之时，登时吓得“面色灰死”。在她咒骂之下，小孩更吓得投井自杀。成名回家一听，“如被冰雪”，怒气冲冲地要找儿子算账，等到在井里捞起儿子的尸体时，就又一变而“化怒为悲”，“抢呼欲绝”。接着出现的情景是：“夫妻向隅，茅舍无烟，相对默然，不复聊赖。”老两口有嘴说不出话，有眼流不出泪，悲痛达到顶点。后来发现儿子有点气息，稍觉宽慰，但是回头看到笼子空空，又不免“气断声吞”，“不复以儿子为念了”。这一转笔很有分量，表现了封建统治者加在成名身上的压力有多重。空笼子令他想起县太爷凶神恶煞的面孔和县衙差役无情的棍

棒，使他不寒而栗，再也无心过问独生儿子的死活。成名越想越怕，“自昏达曙，目不交睫。”成子不小心按死一头蟋蟀，本来是极平常的生活小事，但发生在这特定的环境里，就成了无法挽回的灾难。作者描绘成子弄死一头小小的蟋蟀在家里引起的恐怖真是触目惊心，可以使读者深深地体会到封建时代小民内心的悲苦。《明小史》记载粮长夫妻畏“罪”自杀，当然也含有对封建压迫者的揭露作用；但《促织》的改写，无疑更能激发读者的同情心，因之具有更大的控诉力量。

其二，《促织》构思的妙处还在于改为儿子弄死蟋蟀之后，便可以进一步根据儿童的心理特点虚构出成子幻化蟋蟀的情节，充分展示在封建官府压迫下小儿子的精神状态。成子幻化蟋蟀，虽然出于虚构，但我们可以把它看成是成子在极度惊慌时的一种幻想，看成是人物精神状态的特殊表现。正如梁山伯、祝英台死后化蝶是人物精神世界的变形反映一样。成子在病床上望着“气断声吞”的父母，想着自己闯下的大祸，梦想自己的灵魂化为一只敏捷善斗的蟋蟀以帮助父母解脱苦难是可以理解的，而且这只小蟋蟀的奇特举动也是依照成子可能的精神面貌进行刻画的。你看，小蟋蟀“初伏不动，蠢若木鸡”，恰好是成子被人从井里捞上来时的神态的写照；“屡撩之，虫暴怒，直奔，遂相腾击”，也正是成子异常悲愤的发泄；最后，斗胜“蟹壳青”而“翘然矜鸣，似报主知”，不也正是成子将功赎罪的强烈愿望吗？封建统治者的淫威，竟逼使九岁的小孩以自己的生命为代价去供他们取乐，这是多么黑暗的人间世界？！

其三，成名重新得到的那只蟋蟀既然是成子所幻化，当然不同于一般的蟋蟀，这就自然地引出了描写斗蟋蟀的那段精采文字。斗蟋蟀，本来是有闲人们的消遣玩乐活动，在这里却注入了深刻的悲剧内容。成名的情绪急剧变化也说明了这次斗蟋蟀的异乎寻常。他提心吊胆地注视着小蟋蟀的一举一动，忽而骇立愕呼，忽而顿足失色，忽而惊喜欲狂。灾祸临门的成名难道还有闲情雅致欣赏斗蟋蟀吗？其实与其说他在关心斗蟋蟀，毋宁说他在关心自己可悲的命运。小蟋蟀的胜败，关系着他的生死，他怎能不全神贯注？蟋蟀相斗未休，大公鸡突然闯来，他怎能不惊呼怒叫？这个细节也许是得自《明小史》，但运用得更为巧妙。成名的情绪为一头小蟋蟀的一举一动而高低起落，人们不难联想到他的命运被捏在谁的手里。由于这只蟋蟀是成子所幻化，不仅战胜了举天下所贡的全部“名将”，斗赢了威风凛凛的大公鸡，而且“每闻琴瑟之声，则应节而舞。”终于博得了皇宫中一片欢乐的笑声。然而，当皇帝贵妃、达官贵人围盆喧笑、欣赏蟋蟀振翅搏击之时，又有谁知道这善斗善舞的小蟋蟀乃是成子所幻化，是被他们逼得精神失常而扮演了这惨绝人寰的悲剧呢！当作者最后点明那只博得皇帝开怀大笑的小蟋蟀乃是病危在床的成子幻化而成，读者不难得出这样的结论：封建统治者的欢乐完全是建立在广大人民的苦难之上。

聊斋的许多故事常以大胆的虚构作为主要情节的支柱，而不是按照社会上曾经发生过的事件依样画葫芦。蒲松龄出入科举场数十年，深知科举内幕，极端痛恨主考官的贪婪昏庸，斥骂他们不是瞎眼的师旷，就是爱钱成癖的和峤。尽管他对这方面的生活非常熟悉，但是写关于科举的题材，仍不以逼真描绘生活为能事。以抨击主考官为主题的故事，不仅不描写考试、阅卷、发榜的具体过程，甚至连主考官也没有公开露面，而着力于虚构一些奇人奇事。如于去恶的“吞灰代读”，过目成诵，表明才思之敏捷，学问之渊博，非常

人可比，可是仍不免落第。贾奉雉以精深高妙的文章应试，名落孙山；后来听仙人之言，胡乱地写上一些狗屁不通的文字，反而考中了经魁。还有那个会用鼻子嗅文章的盲和尚，想象就更为奇特了。即使现在发现一些人具有常人所无的特异功能，也还没有听说能用鼻子嗅文章，况且还要把文章烧成灰一嗅而辨优劣。这显然是人世间所不可能有的事情。但是我们看了《司文郎》等故事，并不因为它充满奇思异想而认为不真实、不可信，相反，读完掩卷思之，除了佩服作者想象的奇特，构思的巧妙，确实还可以从中领略到生活中的某些真理。可见，巧妙的虚构不仅不妨碍它反映真实的社会内容，还往往有助于揭示事物的本质。试想，假如作者不采用这种方法，而直接地描写主考官在评卷时怎样把好文章当成坏文章。结果，造成该取的没取，不该取的反而取了。这种模仿现实的写法，读起来有什么味道？不能说这样写法没有真实的内容，可是，盲和尚所感叹的“帘中人并鼻盲矣”的挖苦没有了，嗅主考官的文章时那种“下气如雷”的辛辣讽刺也消失了。相比之下，那种写法更能突出地反映事物的本质，具有更猛烈的攻击力，不言自明。

大胆虚构要靠丰富的想象力，鞭挞入里则需要深刻的理解力。聊斋故事可说是丰富的想象力和深刻的理解力相结合的产物。因此，能做到大胆虚构，鞭挞入里，在曲折动人的故事里把隐藏在现象背后的本质揭示出来。拿《石清虚》来说吧。邢云飞偶然得到一块“四面玲珑，峰峦叠秀”的奇石，遭到官绅们的掠夺。这在当时，一点也不奇怪，其性质也不难认识。但通过什么故事才能更深刻地揭露他们掠夺的本性，却大有考究。如果孤立地描写邢云飞得到奇石之后，官绅采取卑劣的手段掠夺之，当然也能说明问题，但不深刻。作者想象出这块奇石似乎带点灵性，“每值天欲雨，则孔孔生云”，且“能自择主”，不管官绅们使出何等手段，都不能达到长久霸占它的目的。抢来夺去，奇石还复归爱石成癖的邢云飞。有了这个奇特的想象，才造成一种机会，可以充分地表现势豪、官僚和盗贼各自施展特有的掠夺伎俩：势豪靠抢，盗贼靠偷，官僚不用抢不用偷，但他手中有权，可以任意捏造罪名，构陷无辜。逼得家属不得背着邢云飞献石尚书家。作者巧妙地把官、贼、势豪交错起来写，彼此映衬。这样，就把官即是贼、官恶于贼的本质作了淋漓尽致地揭露。篇末，作者还写到“诸官”一面在审贼，一面在玩花招，“取石至，官爱玩，欲得之，命寄诸库。”这含蓄的一笔，更为意味深长。

有了这样精巧的构思，生活便化为动人的艺术！

二 幻想奇特 寓意精辟

在文学作品中，幻想往往用来表现作家的理想。《聊斋志异》的幻想不完全是这样，大半倒是用来揭露封建专制统治下的黑暗现实。这种揭露和现实主义小说的揭露具有不同的特点，正如毛泽东同志所指出的：《聊斋志异》的许多鬼狐变人的故事，乃是无数的现实矛盾的互相变化对于人们所引起的一种主观幻想的变化，并不是具体的矛盾所表现出来的具体的变化。

聊斋故事揭露封建官府的篇目很多，《梦狼》却独具一格。它没有具体描写封建官府如何欺压百姓，而是通过一个梦，把封建官吏比喻为吃人的虎狼，既通俗易懂，而又极为深刻地揭露了封建官府的本质。白翁梦中见到公子衙署“巨狼当道”，恐惧万分。进门一看，“见堂上、堂下，坐者、卧者，皆狼也。又视墀中，白骨如山，益惧。”往下就是公子令巨狼衔死人入，“聊

充庖厨”，招待自己的父亲，以及由于懂得欺下谄上的做官“诀窍”而高升等等。这里写的是梦境，但也是当时的现实。作者最后点明：“窃叹天下之官虎而吏狼者，比比也。”其实，不点明，谁都读得懂。但加上“异史氏”的评论，战斗性更为强烈。整个故事寄寓了这样的思想：（1）封建衙门里的官吏，全是虎狼之辈；（2）他们的例行公事就是吃人；（3）像这样的虎官狼吏，天下到处都是。这说明作者对当时的官府曾进行过广泛深入的观察、分析和研究，才得出这样深刻的结论。同时，既大胆又巧妙地把他的深刻认识用幻想的艺术手法表现出来。在千把字的篇幅里，要把封建官府的凶残本性和吃人本质表现得如此鲜明突出，如果不是采用梦境的幻想形式，恐怕很难达到这么高度的概括。

《续黄粱》利用梦境批判现实也有独到之处。蒲松龄改造了唐传奇的《枕中记》，把原来宣扬人生如梦的消极主题改变为无情揭露官僚罪恶的积极主题。通过一个梦，把曾孝廉梦想爬上宰相以后将如何如何的心理作了入木三分的刻画。他首先想到的是“推张年文作南抚，家中表为参、游，我家老苍头亦得小千把，于愿足矣。”一人得道，鸡犬升天，这是封建官僚的典型心理。一旦抓到权柄，过去周济过他的立刻被提拔到要职上；过去有过仇隙的，通通打下去；谁还敢冲撞他，立即遣人缚付京尹，立毙杖下，以显示其官威；想起当年东家女绝美，因为无权弄到手，现在披上蟒玉，可以派“干仆数辈，强纳资于其家”，以满足卑污的欲望。这一切，都是封建官僚的典型行径。作者巧妙地利用了《枕中记》作富贵梦的故事形式，深刻地解剖了封建官僚的丑恶心理。这个黄粱梦由于概括性很强，也可说是一面照妖镜，用它可以照见今天尚未绝种的封建余孽们的嘴脸。

《席方平》也是通过幻想形式来揭露官府。它揭露的深度未必比得上《梦狼》和《续黄粱》，但广度则大大超过。席方平代父伸冤，魂赴阴司告状，所遇到的各级官吏都是贪酷暗昧，贿赂公行，官官相护，狼狈为奸。更有甚者，连传说中铁面无私的阎罗王也同样贪赃枉法，凶残无比。最后作者通过二郎神的判词，对阴司地府作了这样的剖析：“羊某，富而不仁，狡而多诈。金光盖地，因使阎摩殿上，尽是阴霾；铜臭熏天，遂教枉死城中，全无日月。”这实际上是清代封建衙门的真实写照。要是作者采取现实主义手法，当时正是文网森严的年代，直接揭露官府，恐怕不得不有所避讳，而且要通过一场官司来彻底暴露整个封建官僚制度，也不大容易。且不说别的，光是一个小民要跑遍各级衙门，就很难办到。更何况要层层上告，直至最高统治机关，还要在大王面前论是说非，誓死抗争。试问席方平身上长了几个脑袋？唯有幻想形式，才使席方平不怕刀锯炮烙，不怕诛连九族，死了可以复生，抓了可以再跑，从而遍历城隍、郡司、冥府，写出当时的一部“官场现形记”，把从下到上的整套封建官僚机构的腐朽和黑暗，一起暴露在读者的面前。

《聊斋志异》的奇特幻想，不但贯串了强烈的批判精神，而且往往寓意深刻，耐人寻味。《画皮》、《妖术》、《聂小倩》等有关鬼的故事，立意构思都比魏晋小说有所发展。它力求把鬼的形象人格化，在鬼的故事中概括社会生活中某些经验教训。《劳山道士》、《武技》、《大鼠》、《小猎犬》等篇，都是古代寓言小说中的佳作。过去对这些作品评论较多，不必重复。这里想举不大引人注目的《李伯言》，篇中出现“幻火烧梁”的奇想，也很发人深醒。故事说李生到阴间暂代阎罗王审案。虽惩治甚严，倒还算秉公执法。可是等到审理亲家的案子，封建社会“裙带风”的老毛病就跑了出来，

他想利用手中的权力庇护一下犯法的亲家。想不到当他心里正盘算如何袒护的时候，“忽见殿上生火，焰烧梁栋。”李生急消一念之私，则火顿灭。蒲松龄写完这则故事，大发感慨：“阴司之刑，惨于阳世；责亦苛于阳世。然关说不行，则受残酷者不怨也。谁谓夜台无天日哉？第恨无火烧临民之堂廨耳！”阴间断案，当然属子虚乌有，作者只是为了借此发泄对封建官府徇私舞弊、“复盆之下多沉冤”的愤怒而已。但明伦评曰：“天下贪邪之官，幸而堂上无此火。天下屈抑之民，不幸而堂上无此火。”说明这则故事是针对天下贪邪之官，反映了被压迫人民的愿望。公堂之上出现作弊行为，即有火烧殿梁以警告不法的贪官，这种奇特的幻想，很容易引起衔冤负屈者的共鸣。“第恨无火烧临民之堂廨耳！”这把火，不会是天火，而应该是人民的愤火。也只有人民的愤火，才能烧掉暗无天日的封建殿堂。

理想与现实是对立的统一。蒲松龄憎恨黑暗的现实，自然也憧憬美好的理想。不过，他表达理想的方式，主要不是靠虚构桃花源式的理想境界，而是在批判黑暗王国的同时，寄托了解决社会问题的理想倾向。

《翩翩》篇所写的仙境就与别的小说不同。那里的仙女们裁蕉叶为衣，取白云作袄。吃饭时剪下山叶，要鸡有鸡，要鱼有鱼，应有尽有，过着无忧无虑的生活。这种幻想大概是从当时人民的贫困生活激发起来的，还不算什么特别。这则故事构思的奇妙处在于作者设想：社会上邪恶之徒引诱罗子浮堕落、陷入绝境之后，仙女们把他接到山洞，既不是鄙弃他，也不是把他养好了权当狎客，更不是引导他从丧魂落魄转向富贵之途，而是用溪水治好他的满身毒疮。当他复生邪念，则令其顿觉袍被无温，还原为秋叶，使之惊骇警觉，不敢再生妄想，以此来治好他从污浊社会里染上的恶习。故事表明，看透人世、满怀孤愤的蒲松龄深感世风日下，热切希望人世间应由真诚、友爱和互助去代替虚伪、欺诈和贪婪。这种道德改造离开了社会制度的变革，当然只是空想。我们肯定它是由于它批判了封建末期的道德沦丧。《婴宁》篇的社会意义更为明显，幻想也更为美妙。封建专制制度下的妇女受压迫最深，强令妇女们奴颜卑膝，笑不露齿，不准她们直起腰杆放声大笑。也许蒲松龄有感于此而设想出一个敢说敢笑的婴宁来。作者明白，婴宁的性格不可能在当时的社会里产生出来，于是乎把她安排在远离现实的南山之中。而且从小失去父母，也无兄弟姐妹，由一个所谓“鬼母”培养成人。正是由于她从来没有受过封建社会里一般女子所受的礼教的教育，根本不懂得当时现实生活中的人情规矩，才使她形成与众不同的特殊性格。她生活在幽雅美丽的环境之中，从小过惯自由自在的生活，更使之养成天真浪漫、无拘无束的作风。作者用各种不同的场合、情致、姿容和神态来写她的笑，又用烂慢的山花作为衬托，极力突出她的性格美。封建专制不准妇女笑，婴宁的性格却以无所顾忌的笑为特征。这样的少女形象显然是和封建礼教相对立的。因此，当她来到人间，就再也笑不下去了，“虽故逗之，也终不笑。”这种写法也从侧面反映了封建社会对妇女的限制和压抑。可见，聊斋故事的基本精神是浪漫主义的，但有现实主义作为基础。

三 真幻结合 重在写意

聊斋故事中的狐鬼精魅形象，都赋予社会人的思想性格。既然如此，直接描写现实人物，岂不更简便，何必披上一层狐鬼精魅的外衣？我想，除了

便于这些狐鬼精魅的变幻，很难找到别的解释。

鲁迅先生指出《聊斋志异》“不外记神仙狐鬼精魅故事，用传奇法而以志怪，变幻之状如在目前，又或易调改弦，别叙畸人异行，出于幻域，顿入人间。”很精辟地概括了蒲松龄的艺术构思和表现方法的重要特点。

植根现实、变革现实的积极幻想和脱离现实、胡思乱想的消极幻想是两种不同的幻想。《聊斋志异》幻想的艺术魅力在于它既来自现实，而又力图变革不合理的现实。真幻结合的艺术构思由此而产生，并形成《聊斋志异》独特的艺术风格。

前两部分主要分析政治题材，这里着重分析一下爱情婚姻题材。以《连城》为例。那征诗择婿的史孝廉既嫌乔生之贫，又惧王家之势，为了找一门有利可图的姻缘，不惜背信食言，硬逼女儿嫁给盐商之子王化成。结果，连城“含恨而死”，乔生也“一痛而绝”。这是封建家长一手造成的悲剧。

蒲松龄是有理想的作家。他创作聊斋故事不以揭露礼教吃人为满足。有关爱情题材的作品，重心多半放在表现青年男女争取爱情自由的愿望和意志。因此，连城的故事并没有结束于悲剧。连城和乔生人虽死，魂不散，飘至阴间，经乔生亡友顾生之助，得以返魂。

“连城曰：‘重生后，惧有反复。请索妾骸骨来，妾以君家生，当无悔也。’生然之。偕归生家。女惕惕若不能步，生伫待之。女曰：‘妾至此，四肢摇摇，似无所主。志恐不遂，尚宜审谋；不然，生后何能自由？’相将入侧厢中。默定少时，连城笑曰：‘君憎妾耶？’生惊问其故。赧然曰：‘恐事不谐，重负君矣。请先以鬼报也。’生喜，极尽欢恋。因徘徊不敢遽出，寄厢中者三日。”

这段描写，既表现他们蔑视封建礼教和争取婚姻自由的强烈愿望，同时也反映了封建势力对青年男女压力的深重。虽是喜剧，却带有很浓厚的悲剧气氛。

两人返魂以后，果不出所料，王化成又来争夺，并告到官府。那收受贿赂的官宰，只会见钱眼开，根本不顾连城的意愿。连城被逼嫁到王家后，不得不再次进行拚死的斗争。等到连城奄奄一息，王家无法，只好送回。这多次的反复，表明作者认识现实之深刻。当时的青年男女要取得爱情自由和婚姻自主，谈何容易；横在他们面前的绊脚石，何止顽固的封建家长一层障碍。要冲破富豪之家、封建官府等等所组成的封建黑网，靠一对青年男女的微弱力量是难以办到的。连城乔生终于如愿以偿，这与其说是他们斗争的胜利，不如说是作者理想在幻境中得到了实现。

《聊斋志异》里大量爱情故事的结局，除了《公孙九娘》，无例外地都被处理为“有情人终成眷属”。这说明蒲松龄安排情节并没有严格遵循现实的客观逻辑，很多时候是按照主观意愿来构思故事。揭露现实问题时遵循现实逻辑，解决当时社会所无法解决的矛盾时遵循理想逻辑。

值得注意的是，蒲松龄解决爱情故事的矛盾不像《西厢记》那样，最后让青年男女向封建家长妥协，以求得婚姻的美满，而是让他们经历了生生死死的斗争。这在《鸦头》篇表现得最为突出。对于鸦头来说，为了求得爱情的自由，首先需要摆脱妓院老鸨的人身束缚。她的斗争比起连城的反礼教更为艰难。她发现书生王文“敦笃可托”，当夜就女扮男装与之私奔，一直逃到百里外的汉江口。可是不久又被抓回来，囚禁在暗室里。虽然“鞭创裂肤，饥火煎心；易一晨昏，如历年岁，”却始终不肯屈服。鸦头的斗争坚持十几年之久，终于冲破重重难关，逃离虎口，和情人团聚。作者热烈赞美鸦头的

反抗性格：“百折千磨，之死靡他，此人类所难，而乃于狐也得之乎？”塑造了自由而坚韧不拔地奋斗的鸦头形象，显然揉进了作者的理想成分。

聊斋故事大部分采用现实性情节和幻想性情节相结合的方法。一方面让神仙狐鬼精魅闯进现实生活中与人交往，另一方面又让现实中人碰上种种奇遇进入幻境之中。时真时幻，真幻交错。这种方法给作者带来很大方便，既可以揭露现实问题，又可以自由驰骋想象，抒发胸臆，表达理想，不必受现实生活的客观逻辑所约束。当然这种真幻结合并非纯粹的艺术技巧，要使之结合得好，同样需要丰富的生活经验和进步的思想感情。聊斋故事有的也没有结合好，但大多数篇章结合得水乳交融，形成一个有机的艺术整体。有些故事甚至达到令读者忘掉何者为真、何者为幻的化境。《晚霞》就是成功的一例。

阿端幼时被迫冒险卖艺，在表演斗龙舟之戏时失足溺死。死后被引至别有天地的龙宫之中。他以出色的舞技获得了女舞蹈家晚霞的爱情。可是，龙宫虽然笙歌靡曼，莺飞蝶舞，却一如人间，仍然没有半点自由。晚霞忍受不了龙君的奴役和相思的愁苦，被迫投江自尽。死了的人，还得再死，看来十分奇特，然而作者正是用这奇妙的想象，说明了旧社会艺人的血泪生涯。阿端追随晚霞之后，逃脱了龙宫的羁绊，也再次回到人间，与晚霞重聚。当读者为他们庆幸之时，人间的王侯又向他们伸出了魔掌，美丽的晚霞不得不以“龟尿毁容”。阿端和晚霞尽管舞艺高超，便捷奇巧，仍然免不了受尽折磨，历尽艰辛，仅仅为了相爱的团聚，不但付出了生命的代价，连美容也保不住。最后，似乎暂时得到爱情的幸福，但故事说得很清楚，他们夫妻都已是“验之无形”的“鬼”，并非真实的存在。《晚霞》写一对小艺人由人间到龙宫，再从龙宫返回人间的构思，表明在封建社会里，任你逃到那里，也找不到一片安身立命的自由乐土。有真无幻，或有幻无真，都不易收到这样既深刻又动人的艺术效果。

四 塑造典型 立足于奇

《聊斋志异》叙述故事和塑造人物结合得较好。它没有单纯追求情节的曲折离奇，而是通过曲折变化的情节刻画人物的思想性格。聊斋的故事情节很有特色，作者下了很大功夫进行精心的构思。大胆地想象，奇特的幻想，巧妙的真幻结合，都是带有奇异色彩的特殊情节。因此，塑造出来的人物也是带有奇异色彩的特殊人物。

《聊斋志异》的人物虽然奇异，却有一定的现实生活根据。它不像以往有些志怪小说那样专写荒诞无稽的怪人怪事。一般说来，它是奇而不怪。作者之所以要写奇异人物，除了在创作方法上继承发展我国古代传奇志怪小说的传统，更重要的是，在内容上为了表现愤世疾俗的思想感情，为了发表对社会问题的独到见解，为了探索黑暗王国的出路。因此，蒲松龄笔下的理想人物往往带有与封建世俗社会挑战的性质。

封建阶级宣扬“男尊女卑”、“女子无才便是德”。蒲松龄偏偏写了许多聪明才智远远高出男子之上的少女形象。如《狐谐》里的狐女富有辩才，出口成章，诙谐百出，妙趣横生。那些轻薄文人本来存心戏弄她，结果却被她无情地嘲笑了一番。《仙人岛》里富有才学的桓家姐妹对狂妄自大、“目无千古”的中原才子王勉奚落得“神气沮丧，徒有汗淫。”《颜氏》里的女

学士因丈夫不争气，遂女扮男装，夺魁掌印，做了丈夫无法做到的事。这则故事更进一步表明，女子的智力虽经千百年封建秩序的压抑摧残，但只要给予适当的条件和机会，她们显示出的智慧和才能，足令“天下冠儒冠、称丈夫者愧死”。

封建阶级鼓吹婚姻大事要听从“父母之命，媒妁之言”，倘若“钻穴逾墙”自相恋爱，“则父母国人皆贱之。”蒲松龄偏偏写了大量青年男女自由恋爱的故事。《青娥》篇甚至故意赞美霍桓“钻穴逾墙”的行为，极力称颂他真挚热烈的感情和纯洁无邪的性格。他从道士那里得到一把小，用以凿墙毫不费力。他就拿了这把小，凿开了几道墙，来到了他所喜爱的青娥的住处，欣然酣睡在青娥的身旁。几经曲折，终于结成了美满的婚姻。后来青娥随父隐于仙府中，霍桓反对封建家长的专横，又用小在峭壁巉岩间凿通了仙府，从门禁森严的石屋里夺回青娥。这把颇为神奇的小，不仅一次又一次地凿通了阻隔霍桓、青娥恋爱的高墙峭壁，而且也开始打破束缚青年男女的礼教堤防。

封建阶级提倡“男女授受不亲”。蒲松龄偏偏描写一些青年男女纯洁的友谊。《小谢》里的秋容、小谢都是天真烂漫的少女，她们和陶生开玩笑，或以手捋髻，经批颧颊；或以细纸穿鼻，使之大嚏；或潜于脑后，交手掩生目。真是倜傥不羁，全无顾忌。实则她们为人正派，对男女关系毫不苟且。后来因陶生讥弹时事入狱，她们又往返奔波，奋力营救。这样真挚纯洁的男女关系，在当时的现实生活里是不可能有的，却是为人们所向往的。《娇娜》的主题也主要是歌颂男女青年的友情。娇娜为孔生开刀，目的当然不是为了显示外科手术的高明，而是着意描写她的聪明灵巧和孔生对她的依恋傍。作者没有按通常的写法，让娇娜与孔生成婚，而是再写一个可与娇娜比美的松娘，作为孔生的佳偶。娇娜远嫁之后，似乎再难与孔生会面，孰知突然平地起波，狐女全家忽遭雷霆之劫。孔生慷慨赴难，仗剑于门，见娇娜为恶鬼所掠，他奋起相救，自身竟遭崩雷劈死。娇娜再次口吐红丸，救活孔生。两人终于结下了生死不渝之至情。还有《乔女》篇写乔女面貌奇丑，但品德高尚，把死去的孟生视为知心朋友，排除万难，为之抚孤御侮。这些奇特的故事，都表明男女之间，除了夫妇爱情之外，还应有真挚的友情在。这种友情，有时甚至比一般爱情更为宝贵。

封建阶级强调夫为妻纲，鼓吹女子嫁鸡随鸡，嫁狗随狗，“从一而终”。否则就是不贞洁，要受惩罚。蒲松龄对此也反其道而行，偏偏写了许多女子出嫁之后，发觉受骗，并没有忍辱偷生，而是奋起抗争，走自己该走的路。如《细侯》、《云翠仙》等等，《武孝廉》提出的问题更为尖锐。武孝廉石某穷苦时是一副面孔，富贵时又是一副面孔。地位变化，思想也随之变化。当他一旦爬上高官、“冠盖赫奕”之时，很快变成极端凶狠无耻的人。不但忘掉旧日恩情，下狠心抛弃救过自己的妻子，还要乘机对她下毒手。结果得到了严厉的惩罚。这则故事和唐传奇《霍小玉传》题材相近。但写得更精炼，批判得更有力。

封建阶级奉行“人不为己，天诛地灭”的人生哲学，特别在封建末期，权豪们利欲熏心，道德沦丧，到了不顾廉耻的地步。蒲松龄对此极为不满，偏偏写了一些舍己为人的故事。《水莽草》反对找替死鬼。祝生误吃水莽毒草，本可以得救，因南村寇富翁自私而致死。后来村中有中水莽毒者，却死而复苏，相传为异。“生曰：‘是我活之也。彼为李九所害，我为之驱其鬼

而去之。’母曰：‘汝何不取人以自代？’曰：‘儿深恨此等辈，方将尽驱除之，何屑此为？’”《王六郎》也不忍心找替死鬼。鬼，在人们想象中都是丑恶的，作者在这两篇故事中有意赋予他们以高尚的美德，寄寓“人不如鬼”的愤慨。

最后，应该特别指出的，封建阶级拚命鼓吹安分守己、逆来顺受的奴隶道德。《聊斋志异》有些故事也宣扬这样的封建糟粕，如《邵女》、《珊瑚》等，反映了作者世界观中反动落后的一面。可贵的是，蒲松龄在聊斋故事中也塑造了一批敢于反抗封建压迫的光辉夺目的复仇形象。不必讳言，蒲松龄有很深的阶级偏见，并不赞成农民起义。但是他毕竟是同情民间疾苦、愤恨官绅欺压百姓的进步作家。当人民遭受官绅凌辱而申诉无门之时，他主张奋起反抗，即使只泄一时之愤，也比忍辱偷生好。因此，他饱含激情，叙述了向杲化虎咬掉仇人头，博兴女化龙攫去势豪首，窦氏女冤魂誓报欺凌之仇，张氏妇巧计诱杀禽兽之兵，还有《侠女》、《红玉》、《庚娘》、《聂政》、《崔猛》等篇，都在一定程度上表现了被压迫者无比强烈的复仇愿望和坚韧不拔的斗争意志。

尤其《商三官》，不仅成功地塑造了一个为了复仇而深谋远虑、英勇献身的光辉形象，还表现了一个更为深刻的思想：被压迫者对官府不应再存幻想，若要官府作出公平的判决，除非老天爷“为汝兄弟专生一阎罗包老。”这比靠告状、寄希望于封建官府的席方平，在认识上大大提高了一步。

《聊斋志异》出现那么多脱离封建常规的人物形象，表明中国封建社会已到了末期。正因为到了末期，古老的封建制度的各种毛病也暴露得比较充分，蒲松龄才有可能运用他杰出的文学才能，深刻地描绘了一幅封建黑暗王国的生动图画。《聊斋志异》是我国古代短篇小说最富独创性又带总结性的作品，需要进行更深入的分析研究。就艺术构思而言，《聊斋志异》的优秀作品，每篇都有独特之处，更需要逐篇进行具体的分析。那就只有留待以后去做了。

（选自《蒲松龄研究集刊》第2辑，
齐鲁书社1981年版）

马瑞芳

论《聊斋志异》的心理描写

(一)

中国古代小说的心理描写有逐渐细致的倾向。南北朝刘宋时代出现的《世说新语》已有人物心理的白描，《王蓝田性急》中对王蓝田吃鸡子的行为描写，把他“瞋甚”的心理，烈火般的性情，写得活灵活现。桓温感叹“木犹如此，人何以堪！”（《桓公北征》）王子猷自称“吾本乘兴而行，兴尽而返，何必见戴？”（《王子猷居山阴》）或者用人物行为的简单勾画，或者撷取人物典型化的三言两语，粗线条地表达人物的内心。到了宋代，在文言小说（如《李师师外传》）和话本小说（如《碾玉观音》）中，心理描写仍然比较简略。明代的拟话本，人物内心世界的刻画有了长足进步。《金玉奴棒打薄情郎》对于负心汉莫稽有三次精彩的心理描写——“内心独白”：他穷困时，想入赘金家，以便于“人财两得”；一得势便担心金家的门第辱没了自己，担心生下儿子被人讥笑为“团头的外甥”；当他携妻赴任时便下了杀妻的决心。在另一篇拟话本名篇《杜十娘怒沉百宝箱》中，以人物的行为对人物内心进行画龙点睛的白描，取得了很高的成就。杜十娘画识李甲的纨绔子弟面目后，沉稳的行为、冷静的语言，成功地烘托了她悲愤欲绝的情绪和对于吃人世界的清醒认识。

到了中国古代小说的艺术巅峰《红楼梦》，人物的心理描写达到了出神入化、细致真切的程度。“诉肺腑心迷活宝玉”是学术界公认的心理分析绝唱；“鸳鸯女誓绝鸳鸯偶”，鸳鸯女听邢夫人说媒的情态，是白描化心理描写的典范。《红楼梦》在小说艺术上，包括人物的心理描写技巧，成为中国古代小说不可逾越的艺术顶峰，这是有口皆碑的。

《红楼梦》出现于清代乾隆年间，实际上古代小说的心理描写在康熙年间已臻于成熟，并以蒲松龄的《聊斋志异》为标志。正如鲁迅先生的评语所说，“描写委曲，叙次进然”（《中国小说史略》）是《聊斋志异》心理描写的突出特点。

(二)

有经验的作家，应当善于观察和描写人物的内心世界，表现人的崇高或卑劣，伟大或渺小。怎样表现人物不可捉摸的内心世界？亚里士多德说过：所有的人情悲喜，都在动作中表现。阿·托尔斯泰也说过：为了让人物自己描述自己，主要应当寻找表现这种心理状态的动作。

《聊斋志异》近五百篇，无论长至几千字的《张诚》、《莲香》，还是短至几百字的《雨钱》、《沂水秀才》，其中人物皆栩栩如生，跃然纸上。作为短篇小说，《聊斋志异》常常描写的是现实世界中极其微小的一个角落，是人生长河里支离破碎的一个片断。但往往在这一瞬间的、电光石火般艺术再现中，人物便浮雕一般地矗立了起来。这是因为，蒲松龄明明白白、清清楚楚地写出了人物在怎样做和为什么这样做，他非常善于通过一些细微的特征——一个未加藻饰的动作，一个并不渲染的场面，一句简单明瞭的语言——

——一下子，利箭一般地深入到人物的内心深处。

《青梅》是个曲折动人的爱情故事。能够“以目听”、“以眉语”的聪慧少女青梅，是王进士之女阿喜的侍女，青梅钦佩张生的家贫而为人纯孝，想为阿喜和张生撮合，当张生接受了这一建议，托卖花者到进士家说媒时，进士夫妇对于贫士的求婚持这样的态度：

夫人闻之而笑；以告王，王亦大笑。

只用了两个“笑”字，而进士夫妇嫌贫爱富的心理已昭然若揭。夫人的笑，是笑张生的不自量力，表现了一种贵夫人的倨傲心理；王进士的“笑”又增加了一个“大”字，他的自视甚高、视他人如粪壤的心情，更加鲜明。两个“笑”字，把进士夫妇的势利嘴脸剖露无遗。

世事如转蓬。青梅自媒，嫁于张生，张生金榜题名，青梅成为贵夫人。阿喜却因为父母双亡、家产罄尽，成为漂泊无依的孤女。一天，青梅与阿喜在尼庵中猝然相遇了：

夫人（青梅）起，请窥禅舍，尼引入，睹女（阿喜），骇绝，凝眸不瞬；女亦顾盼良久。

一个是旧日使女，却已贵为夫人；一个是昔日千金，却已流落下尘。两人意外地突然重逢，都是大为惊诧，但心理活动却很不相同。蒲松龄借她们互相对视的神情，借助于两个神情的微妙差异，开掘出她们各自的内心世界。青梅对旧日的主人是“凝眸不瞬”，眼睛死死盯住阿喜看。这种神情说明，她虽然身为贵妇，但她的直率为人依然如昔；她对阿喜的亲昵依然如昔。阿喜对过去的使女是“顾盼良久”，也就是悄悄地看，睨之，瞥之，斜瞬之，这是一个富家少女看人的常态。她虽然沦落，但贵家少女的教养仍在起作用。她对于青梅的出现表现出十分复杂的心情：既大出意外，又不能不对身份已不同前的婢女示以充分的尊重。两个同龄少女的深沉心理活动，通过“凝眸不瞬”“顾盼良久”两个稍纵即逝的镜头，准确、形象、分寸得当地凸现出来。

像《青梅》这类以人物一瞬间的动作，勾魂摄魄地反映人物内心的范例，在《聊斋志异》中俯拾皆是。《姊妹易嫁》中写姐姐的嫌贫爱富心理，用了两个动作：花轿临门，“女犹向隅而泣”，“眼零雨而首飞蓬”。《二商》中，懦弱而又稍有点兄弟情谊的大商，在侄子向他借钱时，既想救助弟侄，又惧怕悍恶的妻子不首肯，他的动作是：“伯（大商）踌躇而目视伯母。”《饿鬼》中，满脑子想金钱的地方官是这样的动作：“袖中出青蚨，则作鸬鹚笑”，不持钱见，“则睫毛一寸长，稜稜若不相识”。《贾奉雉》中，名士贾奉雉屡试不第，他游戏一般地把自己最不满意的芜杂之文“连缀成文”，竟然以此高中经魁！于是，他“阅旧稿，一读一汗。读竟，重衣尽湿”。这个“一读一汗”的动作，活画出性情高洁的贾奉雉在违心地干了不光彩之事后的尴尬、愧悔心情。……作家捕捉一个适得其所的动作，抵得上一大篇心理分析。托尔斯泰只要写到一个人的后脑勺在颤动，便可以让人知道，这个人是在因痛苦而哭泣。蒲松龄也有这种鬼斧神工的笔力。

贾奉雉的愧悔心情，可以通过“一读一汗”的动作窥见，也可以从他“此文一出，何以见天下士矣”的语言窥见。“言为心声”，人物的个性化语言，自然是裸露人物心理状态的更直接有效的手段。《镜听》的故事写郑氏以儿子是否得到功名，决定对儿媳的态度。大郑中式，她便命大郑妻放下炊房的活儿乘凉去，惹得二郑妻又怨又恨又妒又羞，在那儿且炊且泣。突然，报子

传信：二郑也中式了，不待婆母吩咐，二郑妻便力掷饼杖而起，道：“侬也凉凉去！”一句话，二郑妻那种如愿以偿的欢快心情，一吐心中恶气的得意情绪，以及这种心情带来的扬眉吐气之态，如在目前。《邵氏》写妒妇金氏不许丈夫纳妾，丈夫偷娶的美妾邵氏偏偏前来“自首”，而且以封建伦理来说服金氏：“妻之于夫，犹庶之于嫡”，劝金氏笑脸承迎丈夫归家。此时，金氏满肚子不高兴，可是邵氏是“自投”，且衣饰尽卑，她也就只好作威作福，不便于马上对丈夫剑拔弩张，但她的恼怒是实实在在、难以按捺的，于是，蒲松龄让这位妒妇与丈夫见面时，说了这样一句话：“汝狡兔三窟，何归为？！”一句怨恨与要挟俱来的问话，把金氏的全部烦恼、愤懑与无可奈何和盘托出。一句话可以深化一个性格，一句话可以写透一个心灵，一句话甚至可以造就一个典型。《镜听》与《邵氏》不过是我们随手拈来的普通例子而已。

或利用人物清晰可辨的行动，或利用人物典型化的语言，来描写人物的内心深处，将主宰人物行为的动机、意愿明察秋毫地显现出来，这是蒲松龄在进行心理描写时常用的手法。他总是因人、因事、因情、因境地下笔，或写言，或写行，皆有针针见血的气概。更多的时候，蒲松龄把人物的语言、行动、性格、心理，天衣无缝地结合起来，把思想与行为、性情与语言、人物与环境写得水乳交融。《花姑子》、《云翠仙》、《青蛾》可以称作范例。

《花姑子》写的是香獐与书生相恋的故事。安生在荒野迷路，走到章叟的家中，对章叟的女儿花姑子一见钟情，趁章叟他出，急忙向少女求爱：

安覩无人，谓女曰：“睹仙容，使我魂失。欲通媒妁，恐其不遂，如何？”女抱壶向火，默若不闻，屡问不对，生渐入室。女起，厉色曰：“狂郎入闼，将何为？”生长跪哀之。女夺门欲出，安暴起要遮，狎接膝。女颤声疾呼，叟忽遽入问。安释手而出，殊切愧惧。女从容向父曰：“酒复涌沸，非郎君来，壶子融化矣。”

芳容韶齿的花姑子虽然对安生有情，但又因为少女的娇羞，不肯贸然应允安生的爱情，安生表露衷情，她“默若不闻”；安生跪下求爱，她更觉难为情，“夺门欲出”，安生拉她接吻，她更急得“颤声疾呼”。一步一步的动作变化，一层深一层地画出了少女的羞涩、娇怯心理。但她对安生的拒绝，并非没有爱情，只是她对于遽然而来的爱情无所措手足而已。所以，当安生的安危受到威胁时，这位少女的真实感情便再也不加回避和掩饰了，她以“酒复涌沸”掩护安生，而且是“从容言之”。这是个情急智生的情节，而其智之生，因其情之生也，真是寄情于慧的追魂之笔。

《云翠仙》写的爱情，是破灭了的爱情，更确切地说，是原本就不存在的爱情。轻薄放荡的梁有才骗娶了云翠仙后，便一改婚前小心翼翼、故作忠厚的态度，朋饮竞赌，盗取翠仙的钗簪首饰，甚至接受无赖之徒卖妻求富的建议。但他没法把这一无耻的打算向妻子说出，便经常向翠仙叫苦叹穷，甚至拍桌子打板凳，骂丫环，作出种种丑态。云翠仙深知这个荡而无行的“豺鼠子”不是白头侣，但对于梁有才究竟坏到什么程度，也仍然心中无数。于是，聪明的翠仙沽酒与梁有才对饮，一步步诱使他讲出真话来：

（翠仙）忽曰：“郎以贫故，日焦心，我又不能御穷，分郎忧，衷岂不愧怍？但无长物，止有此婢，鬻之，可稍稍佐经营。”才摇首曰：“其值几何！”又饮少时，女曰：“妾于郎，有何不相承？但力竭耳。念一贫如此，便死相从，不过均此百年苦，有何发迹？不如以妾鬻贵家，两所便益，得值或较婢多。”才故愕言：“何得至此！”女固言之，色作庄。才喜曰：“容再计之。”

云翠仙与梁有才的对话，剥笋似地，一层层剥下了梁有才的外衣，把他的无耻、龌龊灵魂暴露在光天化日之下。两个人的心思都是一步步清晰地显露：翠仙先以卖婢女相探，说明她对梁有才的无情尚且估计不足，对自己的不幸尚存侥幸。梁有才说出婢女“其值几何”，这话打消了翠仙的侥幸心，使她猛醒：梁有才不是不想卖丫环，只不过是嫌丫头不值钱耳。那么，谁更值钱？自然是才貌出众的翠仙。于是云翠仙进一步以自鬻相探，梁有才正中下怀，却不得不口头上不同意；“何得如此！”是一句口是心非的假话，而“故愕言”的神态，更入木三分地写出他的又愚又不老实。当聪明的翠仙煞有介事地坚持自鬻时，梁有才终于图穷匕首现，露出了他的狼子野心。但这个阴险的鼠辈仍然要把自己的狐狸尾巴藏起来，心中暗暗庆幸，口上却说“容再计之”，而这句敷衍话早被他那喜不自禁的情态自打了嘴巴。这一段描写，人物对话凝炼而富于个性，人物形态准确而又鲜明，声态并作，而心理如画。

与花姑子那种青年男女间成熟而甜蜜的爱情不同，与云翠仙那种悲剧爱情不同，《青蛾》描写的爱情，更多具有稚气特征。男主角霍生不过是个11岁的孩子，又因母亲溺爱，使他对世事极少知晓；女主角青蛾，则因为父亲信道，自幼便受了熏陶，“立志不嫁”。一个小而不晓事，一个稍大又立志不嫁，两人从相遇到相爱，别是一番情景。小说中写道，“总角书生”霍桓以神奇的小镜凿透了重垣，来到心爱的女郎榻边。按中国古代才子佳人小说的惯例，这类“踰墙相从”必然伴有一段或色情、或香艳的描写，蒲松龄却别开生面，写出了一段独立物表的妙文，让他的男主角“悄然登榻”后“潜伏绣榻之侧，略闻香息，心愿窃慰”。这是一段充满了纯洁、天真、朦朦胧胧的爱情的内心刻画。接着，霍生被发现了，青蛾先是因为发现了“贼”而惊恐，当听到霍生“以爱娘子故，愿以近芳泽”的表白后，这位“立志不嫁”的姑娘竟在“总角书生”的执着追求下，心动神移。这时，作者笔下出现了一段精彩的文字：

（众人）将共告诸夫人。女俯首沉思，意似不以为可。众窥知女意，因曰：“此子声名门第，殊不辱玷。不如纵之使去，俾复求媒焉。诘旦，假盗以告夫人，如何也？”女不答。众乃促生行。生索镜。共笑曰：“儿童，犹不忘凶器耶？”生觑枕边，有凤钗一股，阴纳袖中。已为婢子所窥，急白之，女不言亦不怒。一媪拍颈曰：“莫道他 若，意念乖绝也。”

这里，写了青蛾三个连续性动作：俯首沉思——不答——不言亦不怒。细致地、合情合理地写出了青蛾内心的活动和斗争。她对于众人将告于母亲的话，“俯首不语”，实则藏了千言万语，藏了她内心深处的狂涛巨澜般的变化，也就是她的“立志不嫁”的信念开始动摇了。众人建议她允许霍生求婚，她“不答”，这个不答是恰合心意，羞而不答。霍生拿走她的凤钗，实际是拿走爱情的信物，她“不言亦不怒”。不言，是不便于言；不怒，加以默许，才是本意。利用这几个连续性动作，就把少女羞于出口或不便于出口的内省活动具体化了，使之可感、可信。同时，蒲松龄还以旁观者的语言描写人物心理，如众人建议青蛾同意与霍生订婚，女仆说霍生“意念乖绝”，都是对男女主人公心理活动的侧面描写，是合情合理的揣测。这一段文字，以人物自身的神态和他人的“旁白”，状写人物微妙的心理活动，写得情趣横生、摇曳多姿。

以人物言行写人物心理，是《聊斋志异》常用的艺术技巧，对于人物的内心进行入情入理的心理分析，也是《聊斋志异》不可或缺的艺术手段。聊斋故事的心理分析，可以说是千姿百态，对于描写人物、展示情节、深化主题，常常起着重要的作用。

《西湖主》可以算聊斋故事中情节多变、结构巧妙、意境优美的杰作，其心理描写也很有成就。故事中写陈生迷途在西湖之畔，无意中瞥见一位“玉蕊琼英”的公主，顿生爱慕之心，“睨良久，神志飞扬”。公主离去后，他又“徘徊凝想”，拾得了公主所遗红巾，题诗巾上以志爱慕之意。突然，公主的侍女赶来寻巾，为他的“涂鸦”大惊失色，断言陈生将“死无所”。陈生“失色”，哀求侍女超拔。侍女以“孽乃自作，将何为计”相答，急急持巾去。陈生遂“心悸肌栗，恨无翅翎，惟延颈俟死”。此处，写陈生的惶急、绝望心情，直写得惊心动魄。“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”，侍女又传来公主览红巾并无怒容的消息，陈生的心情也从万分焦虑、恐惧，变为“凶祥不能自必”，而腹内饥馁，“忧煎欲死”，“徊徨终夜，危不自安”。写至此，文气渐缓，颇有风浪渐息的感觉。但马上又风波骤恶，王妃闻讯“大骂狂佯”，吓得陈生“面如灰土”，以为自己必死无疑。不料，祸弭福至，意外地当上了驸马。于是，“生意出所望，神尚恍而无着”。这一大段情节，写陈生在迅雷不及掩耳的情况变化下，如流云回风般变幻无定的心理状态，时而骇急无智，时而徬徨无主，时而焦虑万端，时而茫然莫解。跌宕起伏，变化莫测，令人目不暇接。

蒲松龄在《与诸弟侄书》中谈到自己的写作时，有“笔翻空则奇”的经验之谈。一个有造诣、有成就的作家，固然应当从他人的条条框框中跳出，力辟新境界；更需要从自己的习惯写法中解脱。不随他人亦步亦趋当然重要，不重复、不模仿自己或更为重要。唯其如此，作家的创作才能不断有新意，有前进，艺术之树才能长绿，艺术魅力才能长存。

《西湖主》的心理描写与情节变化是相辅相成的。更确切地说，是情节变化为主，心理描写为辅，情节变化为因，心理变化为果。这种心理描写带有从属性、被动性的特点。在《白秋练》中，人物的心理活动则反过来对于情节发展起重要影响，成为事件产生、发展，人物悲欢离合的前因，甚至可以说，《白秋练》是以人物的心理活动经纬作品的典范。

白秋练因听到吟诗声而爱慕商人之子慕蟾宫，秋练之母毅然出面“自媒”。商人之子对于这种坦率的做法采取了游移态度：

生心实爱好，第虑父嗔，因直以情告。媪不实信，务要盟约。生不肯。媪怒曰：“人世姻好，有求委禽而不得者。今老身自媒，反不见纳，耻孰甚焉！请勿想北渡矣！”

这是文章的第一个波折，而以人物的心理活动为统率。慕生虽然喜爱秋练，但考虑到严父之命，因而不肯允婚；白母则一片爱女之心，为了女儿的幸福，可以出面毛遂自荐为女儿说媒，说媒不成，便施以神法。阻止慕生北渡。

白秋练之母走后，慕生“善其词”以告父亲，希望父亲同意，但慕父以十分不以为然的的态度——压根不予考虑的态度——“笑置之”。他这样做的原因，出于两层顾虑：一为“涉远”，这是个次要的顾虑；一为“薄女子之怀春也”，这是主要的顾虑。慕小寰的这一心理导致了他把儿子婚事“笑置之”的态度，也导致了白秋练之母的报复行为——以沙阻舟，从而引出了慕

小寰只身还乡、慕蟾宫“留守”的情节，引出了慕生与秋练“互相爱悦，要誓良坚”的私自结合。

慕小寰归来，得知儿子的私情后，作品中出现了对他的三层心理分析：第一步，这位做父亲的“疑其招妓”，但“细审舟中财物，并无亏损”。这是一个做父亲的心理，又完全是商人化了的。他疑虑儿子与妓女往来而“怒加诟厉”，但一旦发现儿子的私情并未使自己遭受经济上的损失，他便认为万事大吉，不去深究与儿子往来的女人，也不关心儿子的内心痛苦，只是把儿子带回家去，以致于他的儿子害起相思病来。继承祖宗香烟的儿子一病，慕小寰便慌了手脚。小说中出现了他的第二层心理活动：为了救儿子，千方百计寻访白媪，找到后“登其舟，窥见秋练，心窃喜，而审诘邦族，浮家泛宅而已。”他既欣赏秋练的美丽，又瞧不起她的家世，因而既不想联姻，又想借秋练治好儿子的相思病。于是，他哀请白秋练登舟，去与自己的儿子幽会。这是一个商人卑劣心理的大暴露。为了救儿子的命，他可以允许儿子与一个少女私下来往，至于他们的婚姻，则束之高阁，他简直把一个纯洁的少女视作可以招之即来、挥之即去的妓女了！果然，当慕生的病一好，慕小寰的小算盘便清清楚楚地打了出来：“女子良佳，然自总角时，把舵棹歌，无论微贱，抑亦不贞。”这是慕小寰的第三层心理活动。实际上，他是以“不贞”为借口，嫌弃对方的“微贱”，而且这种所谓“不贞”恰好是在他的允许下存在的。

对于慕父的心理活动，聪明的白秋练早已洞若观火：

女曰：“妾窥之审矣：天下事，愈急则愈远，愈迎则愈拒。当使意自转，反相求。”

生问计，女曰：“凡商贾之志，在于利耳，妾有术知物价。适视舟中物，并无少息，为我告翁：居某物，利三之；某物，十之。归家，妾言验，则妾为佳妇矣。”

以利动之，果然使得慕小寰变被动为主动，变消极为积极，迫不及待地“委禽”，急急忙忙地为儿子“合卺”。对慕生与白秋练来说，这是有情人终成眷属，对慕父来说，是迎来了进宝的财神，而不是娶进了“不贞”而“微贱”的船家女。

慕小寰对白秋练前倨而后恭、前冷而后热的转变过程，是这个爱情故事中十分精彩的篇章。慕小寰一次心理活动，引出一个新的局面，使慕生与秋练的婚姻大计如逆水行舟，愈推愈远。白秋练针对商人的心理诱之以利，两个人的婚事立时变成了顺风顺水。人物的每一次心理活动，都打开一个新的局面，推动故事向前发展，促使人物的性格一步步深化。这样的写法，不但引人入胜，而且耐人寻味，不但技巧娴熟，而且思想深刻。

人是社会关系的总和，文学是现实世界的再现。社会上的人不能不在阶级斗争的漩涡中浮沉，人物的心理描绘，也应当成为加深作品社会意义的手段。蒲松龄是个穷秀才，当然不可能有马列主义的文艺观。但作为一个杰出作家，他却常常在自己的作品中反映出社会的本质方面来。他的巧夺天工的心理描写，则使他对社会的反映更加真实、更加深刻。《白秋练》的故事中，慕小寰变化起伏的思绪，突出了一个“利”字，使我们看到，在新兴的市民阶层中，赤裸裸的金钱关系怎样代替了封建的门第、纲常观念。这类心理描写加深作品主题的例子，我们更可以从《促织》这一名篇中找出来：

（成名听说儿子将蟋蟀扑死）怒索儿，儿渺然不知所往；既得其尸于井。因而化怒为悲，抢呼欲绝。夫妻向隅，茅舍无烟，相对默然，不复聊赖。日将暮，取儿藁葬，近抚之，气息惏然。喜置榻上，半夜复苏。夫妻心稍慰。但蟋蟀笼虚，顾之则气断声吞，亦不

敢复究儿。自昏达曙，目不交睫。

成名的内心变化环绕着自己心肝似的儿子和一只小蟋蟀进行。始而怒气冲冲地找儿子问罪，因为儿子弄死了上贡皇帝的虫豸。儿子被吓得投井，蟋蟀便暂时靠后，夫妇二人为儿子之死抢呼欲绝，连吃饭的心思也没有了。这是真挚的感情，亲子之情。但儿子复苏，蟋蟀的重要性又突出起来，乃至占据了家庭的中心。一只小小的蟋蟀，使得成名夫妇不再去注意昏迷中的儿子，使得他们焦虑到通宵不寐的地步！这一段描写，是深刻真实，又是合情合理的，它使我们看到，在苛政猛于虎的封建社会，人民的性命真是蝼蚁不如！“惨惨如此，成何世界！”

(四)

不管是正面描写人物的内心，还是侧面描写人物的言行，《聊斋志异》的人物心理皆真切可感。娇娜为孔生开刀，孔生“贪近娇姿，不惟不觉其苦，且恐速竣割事，偎傍不久。”（《娇娜》）写得何等的新颖，又何等的贴切。刘生去买花粉，阿绣以舌舐粘包装纸，刘生“怀归不敢复动，恐乱其舌痕也。”最后两人结合了，刘生才知道，里边包的不是花粉，乃是红土（《阿绣》）。写得充满谐趣，又委婉纤细。安生与花姑子一见钟情，约于夜间幽会，安生归家，便“遣散家人，又虑女不得其门而入，潜出斋庭，悉脱扃键”（《花姑子》），写情人的小心眼儿，真是细如发丝！湘裙听说用巨针刺人迎穴位，血出不止者，可以为生人妻，不待别人来试验，自己先刺得手腕鲜血淋漓（《湘裙》）。湘裙对于晏仲的爱慕之情表达得多么新巧！……这些描写，都是细腻的，又是真实的。

但是，《聊斋志异》毕竟是一部志怪小说，对于《聊斋志异》的艺术分析，不能不考虑神怪的因素，不能不顾及幻想的成分，即使深不可测的心灵描绘也是如此。

在《聊斋志异》中，我们可以得到，人怎样在仙境中体会仙乐：

按弦挑动，若有旧谱，意调崩腾；静念之，如身仍在舟中，为颶风之所摆簸。

——《粉蝶》

我们可以看到，人怎样在天空中感受灿烂的星空：

既醒，觉身摇摇然，不似榻上；开目，则身在云气中，周身如絮。

——《雷曹》

我们可以看到，人在地狱中，怎样尝到了被锯解的滋味：

鬼乃二板夹席（方平），缚木上。锯方下，觉顶脑渐辟，痛不可禁。

——《席方平》

我们可以看到，人在现实中孜孜以求的东西，轻易地从梦境中得到，如《王桂庵》和《寄生》。

这些描写，是新奇的，又是可信的。

《翩翩》的心理描写，更是独出心裁，充满神奇的幻觉和诗情画意。这个故事写浮浪子弟罗子浮，因为放荡无行，流落他乡，长了一身恶疮，他在山中遇到了仙女翩翩。翩翩替他治好了癞疮，与他结为伉俪。天冷了，翩翩剪下蕉叶，絮上白云，为罗子浮制成轻暖可体的绵衣。可这个罗子浮本性难移，得陇望蜀。翩翩的女友花城来访，他就露出一副轻薄相来：

生视之，（花城）年廿有三四，绰有余妍。心好之，剥果误落案下，俯假拾果，阴

捻翹凤；花城他顾而笑，若不知者。生方恍然神夺，顿觉袍裤无温；自顾所服，悉成秋叶。危坐移时，渐变如故。窃幸二女之弗见也。少顷，酬酢间，又以指搔纤掌，城坦然笑谑，殊不觉知。突突怔忡间，衣已化叶，移时始复变。由是惭颜息虑，不敢妄想。

浪荡子旧态复萌，则绵衣变作秋叶；邪念收敛，则秋叶仍成绵衣。这是多么奇妙的、神话式的心理变更。

(五)

《聊斋志异》的人物，如百花吐艳，各有倩姿，真是达到了曹衣出水、吴带当风、气韵生动、形神俱见的境界。这自然依赖于蒲松龄多种的、杰出的艺术才能，而心理描写不能不在其中占重要地位。在他笔下，“画皮画虎难画骨，知人知面不知心”的俗语是不成立的。他笔下的人物，写人写面更写心，真是高人一等、入骨三分。因此，他笔下的人物可以说是透明的，他们的心灵是裸裎无遗的。或者可以窥察——通过他们典型化的言行；或者清晰可见——借助于恰如其分的心理分析。

《聊斋志异》的心理描写有白描式的，也有心理分析式的，甚至也有潜意识和意识流动的蛛丝马迹。《聊斋志异》心理刻画的成就标志着中国古典小说心理描写的多样化、成熟化。当然，因为它是文言短制，它不可能像《红楼梦》那样，在一个较长的历史进程中，反复地描写一个人（如宝玉、黛玉）的思想意识、心理感受，但它已有了细致的心理分析篇章。这种分析是非常精炼的，又是十分细腻的。当然，《聊斋志异》中没有，也不可能出现俄国作家冈察洛夫在《奥勃洛摩夫》中写的、长达万言的心理分析，或像陀思妥耶夫斯基、茨威格等作家以解剖刀写人的篇章，但这种画龙点睛、言简意赅、以一当十的心理描绘，正体现了中国的风格，中国的特点。

研究蒲松龄的心理描写手法，不仅对于继承文学遗产，而且对于指导当前创作，都应当是有所裨益的。

（选自《蒲松龄研究，
齐鲁书社1984年版）集刊》第4辑

刘文忠

《聊斋志异》的语言提炼

文学是语言的艺术，任何伟大的作家都是语言的巨匠，在语言的提炼上可以看出作家的艺术匠心。每个有成就的作家都有他独具的语言风格。一部优秀的文学作品，它的艺术成就与语言的提炼是密不可分的，因为“文学就是用语言来创造形象、典型和性格，用语言来反映现实事件、自然景象和思维过程。”《聊斋志异》所以为人们所喜闻乐见，与它在语言上所达到的高度造诣是分不开的。《聊斋志异》虽然是使用文言的形式来写作的，但蒲松龄提炼语言的道路却鲜明地体现了向古代学习、向民间学习并将两者结合起来的倾向，他在学习和提炼古代语言和民间语言上，确实取得了巨大的成就。他提炼语言的道路是值得认真总结的。

蒲松龄生活的时代，白话文学从宋、元话本算起已有四五百年的历史，到了明代，就小说而论，长篇章回小说和短篇的拟话本都是用通俗的白话文写作的。由于蒲松龄的《聊斋志异》是用“传奇法而以志怪”，继承的是六朝志怪和唐宋传奇的传统，这对《聊斋志异》何以采用文言的形式写作是不无关系的。唐、宋传奇发展到宋代，由于内容上不注意反映现实生活，缺乏浓厚的生活气息，在语言上也逐渐僵化，明代这种僵化更加明显。《聊斋志异》的问世，不仅在内容上有耳目一新之感，在语言上也是如此。它使用文言的形式，但却克服了一般文言文的板滞晦涩的毛病，他给渐趋僵化的文言小说注进了新的血液。蒲松龄继承了我国文言文的精炼、简洁、准确、生动、骈散结合等优良传统，又从口语中提炼出大量的具有鲜明的个性化特点、清新、隽永、活泼、诙谐而又富有表现力的语言。他虽然大量采用口语，但又不同于白话小说，通过文言虚字的运用，尽管口语词汇很多，但仍然保持文言的派头，创造了《聊斋志异》特具的语言艺术风格。

一 “奄有众长 不名一格”

王渔洋在《聊斋文集序》中，对《聊斋志异》的语言风格，做了十分中肯的概括：

读其文，或探原左、国，或脱胎韩柳；奄有众长，不名一格。视明代之摹拟秦汉以为高古，矜尚神韵，掉弄机灵者，不啻小巫见大巫矣。即骈四俪六，游戏谐噱之作，亦能出入齐梁，追蹑庾、鲍，不为唐以下僂佻纤仄之体，吾于薄子，叹观止矣。

蒲松龄很善于学习古代语言。《聊斋志异》中直接引用古代典籍的地方很多，《诗经》、《左传》、《国语》、《国策》以及诸子百家，《史记》，《汉书》，汉、唐小说，唐宋古文，无不兼收并蓄。他既能无所不包，又能无所不扫，“绝去町畦，自成一家”（张元《柳泉薄先生墓表》）。他在用典方用，不拘泥，不呆板，而是灵和巧妙，卷舒自如，有时使人不觉其用典，实际上只是语言词汇的借用。如《董生》中的董生酒后夜归，入室后发现自己的衾被中卧一姝丽，“戏探下体，则毛尾修然。”女醒，董生吓得“战栗

高尔基：《与青年作家谈话》。

鲁迅：《中国小说史略》。

哀求”，惟求“仙人怜恕”。女笑曰：“何所见而仙我？”董曰：“我不畏首而畏尾。”“畏首畏尾”语出《左传·文十七年》：“畏首畏尾，身余其几”。显然，《董生》中的“我不畏首而畏尾”与《左传》可以说没有什么必然联系，如同战国时代的赋诗言志，不过是断章取义的借用，以谐语增加语言的趣味性。《叶生》的叶生，“文章词赋，冠绝当时”，但在科场中屡次失败，死后的鬼魂至丁公家坐馆授徒，遂使丁公之子名中亚魁。“公一日谓生曰：‘君出余绪，遂使孺子成名，然黄钟长弃，奈何！’生曰：‘是殆有命，借福泽为文章吐气，使天下人知半生沦落，非战之罪也，愿亦足矣。’”“黄钟长弃”用《楚词·卜居》“黄钟毁弃，瓦釜雷鸣”的典，用得贴切，得当。“非战之罪也”用的是《史记·项羽本纪》的典故。遭到彻底失败，尚不觉悟的项羽，曾说过：“此天之亡我，非战之罪也。”叶生在这里引用项羽的话，只在说明，他所以屡试不中，半生沦落，是命运使然，文章憎命。这种用典，用得也比较活。《聊斋》中还有些典故，作者信手拈来，使人不觉其用典。《莲香》中的“田舍郎，我岂妾哉”，是直接引用唐人小说《集异记》中的高适、王昌龄、王之涣旗亭赌诗的原话，但莲香引用这句话来打趣桑生，用的十分巧妙，即使不知道旗亭赌诗的典故，对于理解文意也无什么影响。蒲松龄很善于将古代的成语典故驱使在自己笔下，为我所用，并善于花样翻新，有时简直是在大胆的开玩笑。《仙人岛》中的“心中正，则眸子瞭焉”与“心中不正，则眸子眇焉”的戏谑对话，是用《孟子》的话反其义而用之，这种以文为戏的巧合之语，古文家是不敢用的，《聊斋》中却屡见不鲜，如“黄鸟、黄鸟，无止于楚”（《仙人岛》），“今夕何夕，见此凉人”与“子兮子兮，如此凉人何”（《凤仙》），都是从《诗经》中变化出来的。蒲松龄的以文为戏，有时连冯镇峦、但明伦这些《聊斋》的评论者也不能接受。对于《仙人岛》中的“心中不正，则眸子眇焉”的玩笑，冯评曰：“真是以文为戏，口孽哉！《聊斋》恶息，当以为戒。”但评曰：“语亦巧合，特嫌其侮。”这说明蒲松龄在提炼语言上，不怕士大夫的指责，不做板起面孔的道学家，思想很解放，很大胆。所以尽管我们在《聊斋》中可以找出很多用成语、典故的地方，但却没有掉书袋的毛病，不但用的活，而且敢于引经据典的开玩笑，这是各种流派的古文家所没有的语言风格。

我们所以说《聊斋》的语言风格是“奄有众长，不名一格”，并不仅仅着眼于他的“或探源《左》、《国》，或脱胎韩柳”，也不仅仅着眼于他直接间接的大量的征引典籍，而在于蒲松龄在《聊斋》中使用了多种多样的语言表现方式和各种文体，使《聊斋》的语言风格变得丰富多彩。他叙事语言简净、生动、详略得当，显得古朴而又艳丽，可作优美的散文来读。在自然景物描写上，他不作大段的景物描写，往往用一两句话，“点缀小景如画”（但评），如写人夜入荒废的凶宅：“见长莎蔽径，蒿艾如麻。时值上弦，月色昏黄，……登月台，光洁可爱……西望月明，惟衔山一线耳。”（《狐嫁女》）寥寥数语，第宅的荒凉与上弦的月色历历如在目前。写云中之游，则俨然如在天上：“既醒，觉身摇摇然，不似榻上；开目，则在云气中，周身如絮。惊而起，晕如舟上。踏之，软无地。仰视星斗，在眉目间。逐疑是梦。细视星嵌天上，如老莲实之在蓬也，大者如瓮，次如瓿，小如盂。……拨云下视，则银海苍茫，见城廓如豆。”（《雷曹》）

《聊斋志异》中很多美丽、多情的女性，作者在刻画这些女性时，用的语言很少雷同化、程式化，往往用几句话，就能传神的刻画出一位少女的外

貌特征。《娇娜》中用“娇波流慧，细柳生姿”八个字写出了这位少女的美丽、智慧。“绝代容华，笑容可掬”概括出婴宁的美丽与爱笑的特征。（《婴宁》）“笑弯秋月，羞晕朝霞，实天人也。”（《公孙九娘》十几个字活画出一位美丽、羞涩的大家闺秀。“弱态生娇，秋波流慧，人间无其丽也。”（《青凤》）这里写青凤的美与写娇娜的美用语相近但又有所不同。写聂小倩的美，又是另外一种语言，先说“有一十七八女子来，仿佛艳艳”，接着又通过老妪的口道出小倩的美：“小娘子端好是画中人，遮莫老身是男子，也被摄魂去。”《绩女》一篇，写绩女的美，通篇都是从七十老妪，村中少女、少年，直到费生的口中、眼中、心中极力形容，由侧面衬托到正面描写，更显得出神入化。绩女一出场，只用了“仪容秀美，袍服炫丽”八个字，继而写她“罗襟甫解，异香满室”，以至使七十老媪私念：“遇此佳人，可惜身非男子。”接着又写绩女出臂挽老媪时，老媪感到“臂腻如脂、热香喷溢；肌一着人，觉皮肤松快，媪心动，复作遐想……”媪曰：“使是丈夫，今夜那得不死！”特别是写费生“破产相见”的场面，更是句句惊人：“忽见布幕之中，容光射露，翠黛朱樱，无不毕现，似无帘幌之隔者。生意眩神弛，不觉倾拜。”从以上例证中，我们可以从一个侧面窥见蒲松龄的语言表现手段不仅丰富多彩，而且十分透足、够味。

《聊斋》语言风格的丰富多彩，还表现在它杂有多种不同文体方面，有骈四俪六的骈文，有诗词，有俚曲、民间谣谚、对联等等。

《聊斋》中的骈文段落，多用于特殊的场合，有少数是严肃的。如《续黄粱》中包龙图弹劾曾孝廉的上疏，是用骈文写的，上疏内容义正词严，切直严厉。多数骈文段落（如《胭脂》的判词、《马介甫》中异史氏曰的附录等）都是诙谐戏谑之文，作者有时明确交代其目的是“以博一噱”（《马介甫》），其作用在于与正文相补充。语言风格多数是诙谐的。

《聊斋》中的诗词，更是屡见不鲜。有些诗词是引用唐宋人的作品，有些是作者的创作，小说中杂有诗词，这本来是从志怪小说到唐宋传奇所具有的传统，白话章回小说中也常常使用这种形式，但《聊斋》中的诗词都有它自己的特点，它不是游离于故事情节，人物性格之外，也不是用韵文来复述和概括散文中已经叙述过的内容，而是与人物情节成为有机的整体。有些诗词，在篇中占有极重要的地位，成为青年男女爱情的媒介。《连锁》中连锁的诗“玄夜凄风却倒吹，流萤惹草复沾帏。”被杨生续上两句“幽情苦绪何人见，翠袖单寒月上时”。连锁与杨生的爱情故事，就是从吟诗与续诗开始的。《白秋练》中白秋练与慕蟾宫的爱情，始终与吟诗是分不开的。《公孙九娘》中的二首绝句诗：“昔日罗裳化作尘，空将业果恨前身。十年露冷枫林月，此夜初逢画阁春。”“白杨风雨绕孤坟，谁想阳台更作云？忽启缕金箱里看，血腥犹染旧罗裙。”恰切地表现了公孙九娘的悲剧命运，虽偶逢阳台云作，画阁春生，追述往事，终难忘露冷枫林，血腥罗裙。这样的诗词，在渲染气氛上起了很好的作用。

《聊斋》中的俚曲，大部分是井市里巷之谣。《凤阳士人》丽人所唱的那首“黄昏卸得残妆罢，窗外西风冷透纱。听蕉声，一阵一阵细雨下。何处与人闲磕牙？望穿秋水，不见还家，潸潸泪似麻。又是想他，又是恨他，手拿着红绣鞋儿占鬼卦，”可见一斑。这个曲子，虽然出自丽人之口，但句句字字，都是表达的风阳士人之妻翘盼负笈远游的丈夫的心情，丽人又用它来勾搭其夫，一曲双关，艺术效果是很好的。《彭海秋》中女郎唱的：“薄幸

郎，牵马洗春沼，人声远，马声杳，江天高，山月小。掉头去不归，庭中生白晓。不怨别离多，但愁欢会少。眠何处，勿作随风絮，便是不封侯，莫向临邛去。”《褚生》中李遏云唱的《浣溪沙》：“泪眼盈盈对镜台，开帘忽见小姑来。低头转侧看弓鞋，强解绿娥开笑靥。频将红袖拭香腮，小心犹恐被人猜”等等，都是情意缠绵的曲子，在故事情节的发展中起到了一定的作用。

从以上的简单例证中，我们可以看到《聊斋志异》兼用古文和诗、词、曲、赋等各种文体，每种文体都能曲尽其妙。蒲松龄是一位能精通多种文体的语言艺术家，他的“奄有众长，不名一格”的特点，在驾驭多种语言形式方面，也充分地表现出来。它的语言闪耀着熠熠的光彩，成为我国古代文言小说中最富有生命力的部分。

二 人物语言的个性化

在《聊斋志异》的人物画廊中，有很多栩栩如生，具有鲜明个性的人物，蒲松龄善于用人物自己的语言来突出人物的性格特征，使人物的语言具有鲜明的个性，做到说何人，肖何人，不仅口吻毕肖，而且人物的语言与人物的身份、教养与典型环境十分协调，有些还达到如闻真声、如见其人、出神入化的境界。

《邵女》中的媒婆贾媪，通过她的口底生莲的三寸不烂之舌，把媒婆写得跃然纸上。邵女是一位“光艳溢目”而又聪慧的少女，是邵家的独生女儿，又是择婿多年“贫富皆少许可”的眼高之人，柴廷宾虽是个富家之子，但其妻金氏奇妒，两妾先后被金氏害死，再纳妾，特别是纳邵女为妾可以说是相当困难的。这样一个几乎不可图的婚事，竟被巧嘴媒婆撮合成了，请看贾媪的一番“妙品辞令”（但评）：

登门，故与邵妻絮语。睹女，惊赞曰：“好个美姑姑！假到昭阳院，赵家姊妹何足数得！”又问：“婿家阿谁？”邵妻答：“尚未。”媪言：“若个娘子，何愁无王侯作贵客也！”邵妻叹曰：“王侯家所不敢望；只要个读书种子，便是佳耳。我家小孽冤，翻复遴选，十无一当，不解是何意向。”媪曰：“夫人勿须烦怨。恁个丽人，不知前身修何福泽，才能消受得！昨一大笑事：柴家郎君云：于某家莹边，望见颜色，愿以千金为聘。此非鹅鸭作天鹅想耶？早被老身斥去矣！”邵妻微笑不答。媪曰：“便是秀才家，难以计较；若在别个，失尺而得丈，宜若可为矣。”邵妻复笑不言。媪抚掌曰：“果尔，则为老身计亦左矣。日蒙夫人爱，登堂便促膝赐酒浆，若得千金，出车马，入楼阁，老身再到门，则阖者呵叱及之矣。”邵妻沉吟良久，起而去，与夫语，移时，唤其女，又移时，三人并出。邵妻笑曰：“婢子奇特，多少良匹悉不就，闻为贱媵则就之。但恐为儒林笑也！”媪曰：“倘入门，得一小哥子，大夫人便如何耶！”

这种文字，只能在《聊斋》中看到，语言之妙，实应叹为观止。你看她登门之后，先故意谈些闲话，不入正题，及至看到邵女，故作惊赞，好像不知邵家有个美丽的姑娘，又极力赞扬邵女的美丽。明知未字，又故问婿家。又用知邵家贫寒，不敢论婚于王侯之家，都偏说王侯作婿，以逼出邵妻说出要个读书种子作婿来。接着步步深入，说出柴家郎君的意思，又故意驳斥柴郎的不切实际的妄想，贾媪又抓住邵氏家贫的弱点，以千金之聘和日后富贵打动邵妻，贾媪处处对邵妻察颜观色，从微笑、不语、沉吟之中，察出邵妻的心理活动，把说媒的正题作笑谈，有意装作无意，终于说到邵妻心里去。贾媪

导演的这出戏，使邵妻不知不觉而入圈套。成事全凭三寸舌。这段语言，冯镇峦、但明伦辈交口称赞，句句称妙，把贾媪的一席话赞为“舌底生莲，辞令最妙品”（但评）。这是很有见地的看法。通过贾媪的语言，一个能说会道，八面玲珑，善于见风使舵，顺水推舟的媒婆形象，突现在读者面前。这种语言，真是惊人的传神之笔。

婴宁的天真、娇憨通过她与王子服的一段对话表现得淋漓尽致：

生俟其笑歇，乃出袖中花示之。女接之曰：“枯矣，何留之。”曰：“此上元妹子所遗，故存之。”问：“存之何意？”曰：“以示相爱不忘也。……”女曰：“此大细事。至戚何所靳惜？待郎行时，园中花，当唤老奴来，折一巨捆负送之。”生曰：“妹子痴耶？”女曰：“何便是痴？”生曰：“我非爱花，爱捻花之人耳。”女曰：“葭莩之情，爱何待言。”生曰：“我所谓爱非瓜葛之爱，乃夫妻之爱。”女曰：“有以异乎？”曰：“夜共枕席耳。”女俯思良久，曰：“我不惯与生人睡。……”少时，会母所。母问：“何往？”女答以园中共话。媪曰：“饭熟已久，有何长言，周遮乃耳？”女曰：“大哥欲我共寝。”言未已，生大窘，急目瞪之，女微笑乃止。

婴宁的语言，在表现“呆痴裁如婴儿”的性格特征方面，句句是典型的。特别是“我不惯与生人睡”和“大哥欲我共寝”两句，一句是绝痴之言，一句是将背人之言告之于母，几乎使王生无地自容，故作险语惊人，这不仅突出了婴宁的性格，在艺术上收到了因痴成巧，憨话变成妙语的美学效果。

《聊斋》中有大量的人物语言，即使通过片言只语，亦可看出人物的个性。《青凤》中的耿去病，是位狂生。当青凤一家“酒馔满案，团坐笑语之时，耿生突如其来，”笑呼曰：“有不速之客一人来。”他带有几分醉意后，目注青凤，“神志飞扬，不能自主”，以至拍案大叫：“得妇如此，南面王不易也！”几句话便把耿生的狂放不羁的性格和狂态生动地表现出来。《吕无病》中的王天官女，她虐杀了孙公子的前妻之子，当无病大哭之时，她口出恶言：“贱婢丑态！岂以儿死胁我耶！无论孙家襁褓物；即杀王府世子，王天官女亦能任之！”几句话勾勒出一个依仗天官势力骄横不可一世的悍妇嘴脸。崔猛是一位“性刚毅”、“喜雪不平”爱闯祸的人物，虽经母亲杖责针刺背纹，终难悔改。他说：“我亦自知；但一见不平，苦不自禁。”（《崔猛》）几句话再现了崔猛疾恶如仇，情不自禁的性格。《梦狼》中的白甲，自言“仕途之关窍”曰：“黜陟之权，在上台不在百姓。上台喜，便是好官；爱百姓，何术能令上台喜也？”这是只知巴结上司，不问百姓死活的贪官污吏的供状。通过人物的语言，暴露出白甲作恶多端而又自鸣得意的一副丑态。

《胭脂》中的宿介，假冒鄂生，私会胭脂，胭脂拒绝说：“妾所以念君者，为百年，不为一夕。郎果爱妾，但宜速请冰人；若言私合，不敢从命。”宿介强行求欢，胭脂无力抗拒，倒在地上，气息不续的说：“何来恶少，必非鄂郎；果是鄂郎，其人温驯，知妾病由，当相怜恤，何遂狂暴如此！若复尔，便当鸣呼，品行亏损，两无所益。”胭脂的这两段话突现了胭脂的多情、虑远，虽系私会，但都出言正大，特别是后一段话，“十一句中具六七层转折，犹妙在恰似气息不续声口。”（稿本无名氏乙评）即此一段话，即可看出她是一位机智、多情而又品行端方的少女。《寄生》中写郑氏夫妻为女儿的婚事争吵，闺秀因婚姻问题抑郁成疾，其父“怒不医，以听其死”。郑妻二娘怵曰：“吾侄亦殊不恶，何守头巾戒，杀吾娇女！”郑悲曰：“若所生女，不如早亡，免贻笑柄！”郑子侨置亲生女儿的生命而不顾的残忍面目，通过几句话，表现得活灵活现。《青梅》中的王进士，当他得知女儿愿意嫁

给一位品格端方的穷书生时，大骂女儿：“贱骨子，了不长进，欲携筐作乞人妇，宁不羞死！”后来这位穷书生（张生）欲娉婢女青梅为妻，王进士说：“是只合耦婢子，前此何妄也，然鬻媵高门，价当倍于曩昔。”王进士的庸俗、势利、贪财等个性特点，通过他自己的口，表现得十分透足。

三 《聊斋志异》对方言口语的提炼

《聊斋志异》虽然是用文言文写作的，但它采用了大量的方言、口语、俚语、谚语，这是蒲松龄向民间学习语言的成果，也是他花费巨大的艺术匠心对群众语言精心提炼的结晶。《聊斋志异》的语言所以能克服一般文言文的呆板，人物的语言所以能够具有鲜明的个性，能够把人写活，能够使读者由说话看出人来，与它这方面的成就是分不开的。《阎王》中李允常和他嫂子的一段对话，除文言虚词和个别词汇外，几乎都是与口语接近的语言：

李遽劝曰：“嫂无复尔！今日恶苦，皆平日忌嫉所致。”嫂怒曰：“小郎若个好男儿，又房中娘子贤似孟姑姑，任郎君东家眠，西家宿，不敢一作声，自当是小郎大好乾纲；到不得代哥子降伏老媪。”李微晒曰：“嫂勿怒，若言其情，恐欲泣不暇矣。”曰：“便曾不盗得王母簪中线，又未与玉皇香案吏一眨眼，中怀坦坦，何处可用哭者。”

《聂小倩》中有一段对话，也有很多口语词汇：

媪笑曰：“背地不言人，我两个正谈道，小妖婢悄来无迹响，幸不誉着短处。”又曰：“小娘子端好是画中人，遮莫老身是男子，也被摄魂去。”女曰：“姥姥不相誉，更阿谁道好？”

有些人物的语言，使用了来自生活中的生动形象的比喻，这是民间语言中常有的现象：

“闺中人，身不到场屋，便以功名富贵似汝在厨下汲水炊白粥，若冠加于顶，恐亦犹人耳。”（《颜氏》）

“我母子守穷庐，不解役婢仆。日得蝇头利，仅足自给。今增新妇一人，娇嫩坐食，尚恐不充饱，益之二婢，岂吸风所能活也。”（《蕙芳》）

“诸婢想俱饿，遂如狗舐砧。”（《肖七》）

“汲水炊白粥”，“岂吸风所能活也”，“狗舐砧”等，都是群众语言中常用的生动比喻，山东方言口语中，现在仍有形容食物吃的光叫“像狗舐得一样干净”。用“喝西北风”来说明贫困无食。

《聊斋》中还使用了很多谚语。如“丑妇终须见姑嫜”（《连城》），“先炊者先餐”（《寄生》），“一日夫妻，百日恩义”（《张鸿渐》），“瓜果之生摘者，不适于口”（《胡氏》），“此非饿鸱作天鹅想耶”（《邵女》）等等，都是至今仍活在人民群众中的谚语。

方言、口语、谚语在《聊斋志异》的人物的语言中占有相当大的分量，有些段落，几乎全是口语，但语言风格仍保持文言的派头，与《聊斋》的整个语言风格相当和谐。由于大量在人物语言中使用口语，接近现实生活中人物的语言，给人的感觉就更传神、逼真、绘声绘色，有不少语言，直到今天还活在人民中间，读起来感到特别亲切有味。

蒲松龄的人物语言，最出色的是妇人女子的语言，蒲松龄笔下有众多的慧心妙口的女性，她们的语言，有的辛辣，有的诙谐，有的尖刻，有的隽永。特别是闺房女子互相调笑、挖苦的谐谑之语，更是姿趣横生、活泼清新，读者可以窥见人物的神态、情态，仿佛听到看到她们朗朗的笑声，说话时的动

作，声调的高低抑扬、缓急快慢。如闻其声如见其人，这是《聊斋志异》在语言提炼上的最突出的成就。

莲香与李氏，共恋桑生，起初，莲、李互相争风吃醋，后来两人碰在一起，互相配合为桑生治病，莲香与李氏的一段对话，是十分有趣的：

莲笑曰：“恐郎强健，醋娘子要食杨梅也。”李敛衽曰：“如有医国手，使妾得无负郎君，便当埋首地下，敢复腆然于人世耶！”莲解囊出药，曰：“妾早知有今，别后采药三山，凡三阅月，物料始备，瘵蛊至死，投之无不苏者。然症何由得，仍以何引，不得不转求效力。”问：“何需？”曰：“樱口中一点香唾耳。我一丸进，烦接口而唾之。”李晕生颊颊，俯首转侧而视其履。莲戏曰：“妹所得意唯履耳。”李益惭，俯仰若无所容。莲曰：“此平时熟技，今何吝焉？”遂以丸纳生物，转促逼之，李不得已，唾之。莲曰：“再！”又唾之，凡三四唾，丸已下咽。（《莲香》）

在莲香与李氏的这次会见中，因桑生的病由李氏而得，莲香又采药有功，所以莲香在精神上占了压倒优势，但莲香对李氏又有怜爱之意，她对李氏这位“醋娘子”并无恶意，她出语虽咄咄逼人，但并不以势压人，而是打趣开玩笑。用香唾作药引，似乎有点故意捉弄李氏，当着莲香的面，又是初次公开见面，李氏当然感到难堪。莲香不仅语言逼人，而且目光逼人，当李氏因羞涩感到无地自容不自觉的俯仰转侧但视其履的时候，莲香的目光似乎追随着李氏的目光而转移到李氏的履上，“妹所得意唯履耳”这句话冲口而出，莲香又再三催促李氏以接口而唾丸。李氏感到为难，莲香又说出“此平时熟技，今何吝焉”的话，尖酸而又诙谐，语言的妙趣直可臻于神品的境界。

《狐梦》中的二娘子，在践席祝贺毕生与三娘子的新婚之喜时，其语言的爽朗、谐戏，也是很有代表性的，这位二娘子一见其妹，不管“新郎在侧”，便与妹妹、妹夫大开玩笑：“‘妹妹已破瓜矣，新郎颇如意否？’女以扇击背，白眼视之。二娘曰：‘记儿时与妹相扑为戏，妹畏人数胁骨，遥呵手指，即笑不可耐。便怒我，谓我当嫁倏倏国小王子。我谓妹子他日嫁多髭郎，刺破小物，今果然矣。’”这种闺房戏语，不但生动逼真，而且有趣。诚如冯镇峦、但明伦所言：“点缀小女子闺房戏谑，都成隽语，且逼真。”（冯评）“喁喁小语，戏而成趣”。（但评）蒲松龄对妇人、女子的神态、动作、语言等方面的观察是相当细致入微的。在文言小说中，他以口语为基础，提炼妇女的语言，取得相当突出的成功，《聊斋》中有大量的妇人女子之言能给人天真烂漫、生动逼真之感，绘声绘色，写形写神，曲尽其妙。如“个儿郎目灼灼似贼。”“目灼灼贼腔未改。”（《婴宁》）“姊姊乱吾种矣。”“姊夫贵矣，创口已合，未忘痛耶！”（《娇娜》）“腹中小郎已许大，尚发蓬蓬学处子耶。”（《画壁》）“腐秀才！要如何便如何耳，狂探何为？”“青风一度，即别东西，何劳审究，岂将留名字作贞坊耶。”“孽障哉！不知何人饶舌，遂使风狂儿屑碎死。”（《荷花三娘子》）等等，她们的性格虽各不相同，但都是口吻逼真肖的少女语言。

四 《聊斋志异》辛辣的讽刺语言和对生活本质认识具有高度概括性的语言

蒲松龄对生活现象的本质有较清楚的认识，他笔端常带感情，对美好的事物和善良的人们，有诚挚的爱；对丑恶的现象和坏人，他有强烈的仇恨。他的讽刺是最辛辣不过的，往往能几句话击中要害。《梅女》中，通过老媪

的口，怒骂贪财以致逼杀人命的典史：“汝者浙江一无赖贼，买得条乌角带，鼻骨倒竖矣！汝居官有何清白？袖有三百钱，便而翁也！”《饿鬼》中讽刺见钱眼开的官吏“官数年，曾无一道义交，袖中出青蚨，便作鸬鹚笑，不，则睫毛一寸长，棱棱若不相识。”等等，都是入骨三分的辛辣尖刻的语言。蒲松龄基于他对生活本质的深刻观察，提炼出很多有高度认识意义的语言，如讽刺科举制度的“黜佳才而进凡庸”（《三生》）；讽刺封建官府的“受笞久当，谁教我无钱矣”（《席方平》），同旧社会劳动人民所说的“衙门口，朝南开，有理无钱莫进来”是异曲同工的。在《梦狼》中，作者把贪官污吏比作虎狼：“窃叹天下之官虎而吏狼号，比比也。”讽刺世态炎凉的“花面逢迎，人情如鬼”（《罗刹海市》）对封建官府的爪牙凝聚着高度仇恨的“余欲上言定律：凡杀公役者，罪减平人三等，此辈无有不可不杀者也。”（《伍秋月》）有些成了脍炙人口的有高度认识价值的格言，有些是有鲜明爱憎的愤激之言。

总之，蒲松龄的《聊斋志异》在语言上的确有很高的造诣，他在语言提炼上的确花费了极大的艺术匠心，他不愧是语言的大师，《聊斋》一书中，精彩绝艳，处处间起，妙语巧言，络绎奔会。在学习古代语言上，显示了他的兼收并蓄、博大精深、宏中肆外的特点；在提炼口语中，体现了他把民间语言作为文学语言的源泉和宝藏的正确道路。他给文言小说在语言上输进了新鲜的血液，在语言的个性化上，他代表文言小说的最高成就，而且有创造，有突破。

（选自《蒲松龄研究集刊》第2辑，
齐鲁书社1981年版）

黄秋耘

寒夜话《聊斋》

《聊斋志异》是我最早熟悉的一部古典文学作品，从小便熟习于听老年人讲这些故事，一听便着了迷。

说也奇怪，不久以前，我把《聊斋志异》里的一些故事讲给我的一个刚达学龄的小女儿听，她也听得津津有味。像《劳山道士》这样的故事，她听了一遍，就能够复述出来。

一部文学作品，能够使这样一些不同时代、不同年龄、不同经历的读者同样着迷，恐怕不能不承认它真是有点“艺术魅力”了罢。这“艺术魅力”从何而来呢？它具有怎么样的艺术特色呢？这是我在这篇短文中所试图探讨的问题。

(一)

我觉得，情节的生动性和丰富性，是《聊斋志异》的一个主要的艺术特色。（别小觑了这一点，马克思提倡“莎士比亚化”，恩格斯一再强调莎士比亚在戏剧史上的作用，不正是因为他们特别激赏莎士比亚戏剧中生动而丰富的情节么！）鲁迅先生评论《聊斋志异》，说它“描写委曲，叙次井然，用传奇法，而以志怪，变幻之状，如在目前；又或易调改弦，别叙畸人异行，出于幻域，顿入人间，偶述琐闻，亦多简洁，故读者耳目，为之一新。”虽只寥寥数语，却是十分确切的品题。例如众所周知的名篇《促织》，真可谓尽情曲折、布局奇妙之能事。此篇开始写主人公成名因捕不到蟋蟀供应官府，屡受追比杖责，忧闷欲死。后来求神问卜，历尽艰辛，好不容易才捉到一头“巨身修尾、青项金翅”的健蟀，正在举家庆贺，不幸这头健蟀却被他的儿子误杀了。儿子害怕责罚，跳井自杀，成名呼天抢地，悲恸欲绝。等到他把儿子从井中救出，发现还有一丝半丝气息，心情稍慰，但看到蟋蟀笼空，又气断声吞，僵卧长愁。到这里，作者忽然笔锋一转，写成名又捉到一头外貌不扬的小蟋蟀，这头蟋蟀屡斗屡胜，成名把它献进了皇宫，换得了很多赏赐，原来这头蟋蟀正是他儿子的灵魂所变化的。最后儿子复苏，合家团圆，皆大欢喜。全篇不过一千四五百字，写主人公从悲到喜，喜极生悲，悲极复喜。……悲喜交集，祸福环生，形成波澜起伏、高潮叠出的格局，故事的发展始终不离开蟋蟀的得失这一条主要线索，读者的心弦也随着蟋蟀的得失而忽弛忽张。“山重水复疑无路，柳暗花明又一村，”《聊斋志异》中好些篇章引人入胜之处，每在于此，这决不是一些开门见山、一览无余的作品所能比并的。《聊斋志异》全书共四五百篇（《聊斋志异》的通行本载431篇，目前我们已发现的佚文有71篇，共合500篇以上），写同类题材的作品也有不少，却没有一篇在情节上是重复的。光凭这一点，作者也够得上称为一个说故事的能手了。

《志异》脱稿后，作者曾将其中某些篇章改写成通俗的“俚曲”，供民间演唱。如将《商三官》和《席方平》改编成《寒森曲》，将《张鸿渐》改编成《磨难曲》和《富贵神仙》，将《张诚》改编成《慈悲曲》……等等，当然在内容上有所增添，在描写上有所铺张，但一篇千余字的短篇小说，能

够改编成为一部供演唱数小时之久的戏曲，若不是原作具有十分丰富和生动的情节，这是很难设想的。

(二)

《聊斋志异》中最令人击节赞赏之处，就是作者能够用寥寥几笔，就活灵活现地勾勒出一幅幅人情世态的速写画，真可谓“以一目尽传精神”。特别是在一些恋爱小故事中，往往借助于人物的一两个小动作，或者一两句随随便便的谈话，就把小儿女初恋时缠绵缱绻的心情神态，抒写得细腻入微，淋漓尽致。例如在《阿绣》中，写少年刘子固暗恋杂货肆中的少女：

……临行，所市物，女以纸代裹完好，已而以舌舐粘之，刘怀归不敢复动，恐乱其舌痕。积半月，为仆所窥，阴与舅力要之归，意惓惓不自得，以所市香帕脂粉等类，密置一筐，无人时，辄阖户自检一过，触类凝思。

又如在《婴宁》中，写少年王子服在郊游中邂逅女郎婴宁：

……生见游女如云，乘兴独遨。有女郎携婢，捻梅花一枝，容华绝代，笑容可掬。生注目不移，竟忘顾忌。女过去数武，顾婢曰：“个儿郎目灼灼似贼”，遗花地上，笑语自去。生拾花怅然，神魂丧失，快快遂返。至家，藏花枕底，垂头而睡，不语亦不食。

又如在《王桂庵》中，写王桂庵追求邻舟的姑娘：

王稚，字桂庵，大名世家子。适南游，泊舟江岸。邻舟有榜人女，绣履其中，风姿韵绝。王窥瞻既久，女若不觉。王朗吟“洛阳女儿对门居”，故使女闻。女似解其为己者，略举首以斜瞬之，俛首绣如故。王神志益驰，以金锭一枚遥投之，堕襟上；女舍弃之，若不知为金也者。金落岸边，王拾归；已又以金钏掷之，堕足下；女操业不顾。无何，榜人自他归。王恐其见钏研诘，心急甚；女从容以双钩覆蔽之。榜人解缆，顺流径去。王心情丧惘，痴坐凝思。

都可谓尽态极妍。更为难能可贵的是，作者作这样的描写时，竭力做到不一般化，以不同的细节来表现人物的不同的性格和不同的身份。譬如企图以金锭金钏来表示爱情，这只能是“大名世家子”的所为，小书生刘子固决不会出此，他至多关起门来偷偷赏玩爱人的芍泽。当面揶揄男子，复遗花于地，笑语自去，在封建时代，也只有像婴宁那样倜傥不羁的女郎才能有此胆量。又如同是写惊惶失措、狼狈不堪状，于朱孝廉，则写他：“朱踟蹰既久，觉耳际蝉鸣，目中火出，景状殆不可忍。……”（见《画壁》）；于杨万石，则写他：“坐伺良久，万石频起催呼，额颊间热汗蒸腾。”（见《马介甫》）；于张鸿渐，则写他：“一夜方卧，忽闻人语沸腾，捶门甚厉，大惧，并起，闻人言曰：‘有后门否？’益惧，以门扉代梯，送张度垣而出。……”（见《张鸿渐》）因为这三个人的情况是各有不同的：朱孝廉与天女幽会，突遇金甲使者搜查，伏匿床下；杨万石正在招待客人，担心悍妻突出逐客，自己下不了台；张鸿渐却是钦案逃犯，亡命十年，刚刚潜返家门，所以一遇到风吹草动，就如惊弓之鸟，望月而飞。凡此种种，都是略加点染，人物即声态并作，跃然纸上，而且如来三十二相，八十种好，相相不同，好好各异，决无“千部一腔、千人一面”之弊，真显出艺术上精铸熟炼的功夫。

情节的生动和丰富，细节描写的精确和鲜明，固然有赖于艺术技巧，但更主要的，恐怕还是得力于作者的生活底子厚，观察力敏锐，对现实认识得深刻、感受得真切。《聊斋志异》的作者生于明末，长于清初，数历乱离，饱经忧患。他的家道又是从小康逐渐坠入困顿的。他坎坷潦倒，至于暮年，

一生遭际，“门庭栖止，冷淡如僧，笔墨耕耘，萧条似钵”，对人情世态，民生疾苦，体验尤深，阅世观人，如见肺腑，故能有入木三分、力透纸背的描绘。《阅微草堂笔记》的作者纪昀曾非难他说：“……燕昵之词，嫫狎之态，细微曲折，摹绘如生，使出自言，似无此理，使出作者代言，则何从而闻见之，又所未解也。”这自然是外行话。但纪昀的非难，正足以证明《聊斋志异》的成功之处。

(三)

《聊斋志异》在艺术创作上另一个可贵的特色，就是笔墨的容量很大。作者善于把复杂的情节、丰富的内容压缩凝炼在极简短的篇幅中，以少许胜人多许。刘禹锡云：“片言可以明百意，坐驰可以役万景，工于诗者能之。”以此求之于小说，确实不易多得，而《聊斋志异》倒可以算是一例。像《席方平》这样复杂曲折的情节，写主人公先后打了四场官司，备受酷刑，几经周折，最后才得昭雪冤狱，只用了二千字。《续黄粱》写一个人的“两生”经历，几度沧桑，也不到三千字。综观全书，千把两千字的佳作为数不少。如果拿来和今天的短篇小说对比，以篇幅计，几乎是“一以当十”了。作者之所以能够写得那么简短，那么精炼，窍门全在于集中。在每篇作品中，他大抵只集中笔力写一两个人物，凡是有助于表现主要人物的性格特征的细节，他尽可能写得委曲入微，否则就一笔带过，写得十分简略，决不节外生枝，在一些陪衬人物和插曲上面多费笔墨。对人物的外貌、服饰和所处的环境，他也描写得不多，除非这样的描写有助于展示人物的精神面貌，他才勾勒几笔，也旨在传神，不求形似。如在《画壁》对“散花天女”的外貌的描写：“拈花微知，樱口欲动，眼波将流”，不多不少，只为她写了12个字。对男主人公动了爱情的描写：“朱注目久，不觉神摇意夺，恍然凝想，身忽飘飘，如驾云雾……”，不多不少，只为他写了22个字。像这样“极省极俭地画出一个人的特点”的艺术表现手法，在我国古典文学作品中倒是常常运用的，譬如《史记》就是以此见长。《留侯世家》着力地描写了张良为圯上老人纳履这一细节，《淮阴侯列传》突出地描写韩信袴下受辱和漂母赐食等细节，《李将军列传》生动地描写了李广被俘后夺胡马逃归和射石没镞等细节，而对于这些人物一生中的大事，倒不一定一一都加以描写。因为这些看来只是“小事一段”的细节，最足以充分地表现出人物的性格和气质。《聊斋志异》的作者是深得此中三昧的，如于石清虚，但写其爱石之痴（见《石清虚》），于郎玉柱，但写其爱书之笃（见《书痴》）；余不多及，而其人宛在，风貌如生。诚然，现代人的生活比古人复杂得多，我们师法《聊斋》，亦未可胶柱鼓瑟，食古不化，但刻画人物贵在集中，细节描写必须精选，这些宝贵的艺术经验，对于我们的文学创作（特别是短篇小说的创作）还是很有些借鉴作用的。

(四)

有一位青年读者告诉我说，读《聊斋志异》，故事情节并不难懂，可是作品中的主题思想，却未易一目了然。比如《书痴》一篇，根据异史氏在篇末之说，好像旨在劝人对身外之物不可积之过多，好之过甚，“积则招妒，

好则生魔”，但就全篇的内容看，似乎并不如此，毋宁是对豪强迫害弱者、夺人所爱的悲剧有所讽喻。看来这位读者的眼力还不错，他看出了《聊斋志异》作者的一片苦心。

的确，在小说家中，蒲松龄是比较喜欢用“曲笔”的一个。他很注意含蓄，尽量做到“言有尽而意无穷”，让读者有回味寻思的余地，可以用自己的想象来补充原作，甚至发展原作，而不是由作者把什么话都说尽。

自然，作者之所以多用“曲笔”，主要还是由于他对当时的文字狱存有戒心。作者对贪官污吏、土豪劣绅的穷凶极恶、科举制度的黑暗和流弊、封建婚姻制度的不合理等等，都有极强烈的愤恨，这一点，他在《自序》里也承认过，《聊斋志异》其实是一部“孤愤之书”。但在文字狱的威胁下，他又生怕文章贾祸，不敢直言不讳。看过《聊斋志异》手稿的人都会发现，作品中有些“干碍”的地方，总是改了又改，删了又删的。（例如《王成》篇“贝勒府购致甚急”改为“京中巨室购者颇多”；“大亲王”改为“某王”；《促织》篇“异史氏曰”下面有一段话全段删去，等等。）他竭力磨光棱角，杜绝引起“误会”的一切可能性，有时甚至不得不采用“奴隶的语言”，打几句掩护，读者如果仅仅从“异史氏”的按语来推定每篇的题旨，那就未免所见者浅了。

尽管如此，作者这些“皮里阳秋”的笔墨，还是用得非常巧妙的。如《司文郎》明明是骂主考官有眼无珠，不辨文章优劣，却编出一个瞽僧评文的故事，说盲和尚的鉴定能力比开眼的主考官还要高明得多。《梦狼》篇暗示，天地间的官吏大都是虎狼，有的还甚于虎狼。《续黄粱》写贪官污吏在阴间被罚饮金钱的溶液，只轻轻点了一句：“生时患此物之少，是时患此物之多也。”像这样一针见血而意味深长的讽刺，在书中屡见不鲜。正如约翰·穆勒所说：“专制使人们变成冷嘲”。作者的冷嘲才能也是在残酷的封建专制统治下锻炼出来的，在这种意义上，倒真是“困难见巧”了。

（五）

《聊斋志异》的可取之处，自然不止这些，比如作者知识的渊博，幻想的奇妙，修辞的雅洁，行文的流畅……都是为历来的论者所称道的，在这篇短文里，不可能一一论及。至于有关此书的进步意义和时代局限性、阶级局限性等等，过去已经有过很多文章详加论述，更没有重复的必要了。我在上面所谈到它的一些艺术特色，也大都是得自个人直觉的、粗浅的感受，没有经过全面的研究和科学的分析，不一定准确，不当之处，还希望读者们提出批评。

（原载《光明日报》1962年1月21日）

孙犁

关于《聊斋志异》

我读书很慢，遇到好书好文章，总是细细咀嚼品味，生怕一下读完。所以遇到一部长篇，比如说二十万字的书，学习所需的时日，说起来别人总会非常奇怪。我对于那些一个晚上能看完几十万字小说的人，也是叹为神速的。

《聊斋志异》这部小说，我不是一口气读完，断断续续读了若干年。那时，我在冀中平原做农村工作，农村书籍很缺，加上日本帝国主义的烧掠，成本成套的书是不容易见到的。不知为了什么，我总有不少机会能在老乡家的桌面上、窗台上，看到一两本《聊斋》，当然很不完整，也只是限于石印本。

即使是石印本的《聊斋》吧，在农村能经常遇到，这也并不简单。农村很少藏书之家，能买得起一部《聊斋》，这也并非容易的事。这总是因为老一辈人在外做些事情，或者在村里经营一种商业，才有可能储存这样一部书。

石印本一般是八本十六卷。这家存有前几本，过些日子，我又在别的村庄读到后几本，也许遇到的又是前几本，当然也不肯放过，就再读一遍。这样，综错回环，经过若干年月，我读完了《聊斋》，其中若干篇，读了当然不止一次。

最初，我是喜欢比较长的那些篇，比如《阿绣》、《小翠》、《胭脂》、《白秋练》、《陈云栖》等。因为这些篇故事较长，情意缠绵，适合青年人的口味。

书必通俗方传远。像《聊斋》这部书，以“文言”描写人事景物，在很大程度上，限制了它的读者面。但是，自从它出世以来，流传竟这样广，甚至偏僻乡村也不断有它的踪迹。这就证明：文学作品通俗不通俗，并不仅仅限于文字，即形式，而主要是看内容，即它所表现的，是否与广大人民心心相印，情感相通，而为他们所喜闻乐见。

《聊斋志异》，是一部现实主义的书。它的内容和它的表现形式，在创作中，已经铸为一体。因此，即使经过怎样好的“白话翻译”，也必然不能与原作比拟。改编为剧曲，效果也是如此。可以说，“文言”这一形式，并没有限制或损害《聊斋》的艺术价值，而它的艺术成就，恰好是善于运用这种古老的文字形式。

过去有人谈过：《聊斋》作者，学什么像什么，学《史记》像《史记》，学《战国策》像《战国策》，学《檀弓》像《檀弓》。这些话，是贬低了《聊斋》作者。他并不是模拟古人古书，他是在进行创作。他在适当的地方，即故事情节不得不然的场所，吸取古人修词方法的精华，使叙事行文，或人物对话，呈现光彩夺目的姿态或惊心动魄的力量。这是水到渠成，大势所趋，是艺术的胜利突破，是蒲松龄的创造性成果。

行文和对话的漂亮修词，在《聊斋》一书中是屡见不鲜的。可以说，非同凡响的修词，是《聊斋》成功的重大因素之一。接受前人的遗产，蒲松龄的努力是广泛深远的。作为《聊斋》一书的创作借鉴来说，他主要取法于唐人和唐人以前的小说。宋元明以来，对他来说，是不足挂齿的。他的文字生动跳跃，传情状物能力之强，无以复加的简洁精炼，形成了《聊斋》一书的精神主体。

在哲学意义上说，内容决定形式，形式对内容又起很大的反作用，即是内容和形式的辩证统一。这一般非只就一部作品完成了它的创作形态以后而说的，是指创作的全部过程。一种内容可以有各种形式，有成功或失败的形式。决定艺术作品成功与失败的，是作家对这一内容的思想、体验、选择和取舍，即艺术的全部手段。

汉代是一历史内容。它有《史记》和《汉书》两种不同的形式，各有千秋。另外还有许多不能完整流传下来的汉书，不能流传，自然是一种失败。

同样，《聊斋》所写，很多内容，是古已有之的。神怪小说，在中国文学史上，是汗牛充栋的。但是蒲松龄在这一领域，几乎是一人称霸。

什么原因？我在陆续阅读这部小说的时候，不能不想到这个问题。

鬼神志怪书，晋及六朝已盛行。真正成为文学创作，则是唐开元天宝以后的事。著名的作家有沈亚之、陈鸿、白行简、元稹、李公佐等。这些作家的作品，都明显地影响了《聊斋》。

唐人小说，包括大作家韩愈和柳宗元的作品在内，在创作上形成一个新的起点，继往开来，为中国短篇小说开扩出一种全新的境界。

唐人小说的特点：

（一）很多作品，写的是真人真事，为各个阶层、各种职业的平凡人物作传。在这些传记性的作品里，都有鲜明的典型环境和人物性格，表明深湛的哲学道理，生活的不可抗拒的规律。它不再侈谈神怪，也不空谈因果。

（二）他们不再把“小说”当作奇怪见闻、游戏文章，轻率地处理。而是郑重其事，严肃周密地去进行创作。他们的作品都含有人生和社会的重大命题。他们的故事生动曲折，主题鲜明突出，人物活泼可爱。他们从简单重复的神奇怪异的小圈子里走出来，到现实社会生活中去。这一时代的小说，现实主义的内含，特别突出显著。

（三）唐代小说作者，也都是诗人，他们非常重视语言的艺术效果。在他们的散文作品里，叙事对话，简洁漂亮，哲理与形象交织，光采照人。

这些特点，在宋元的同类作品中，逐渐减弱。一些作者，在小说中，有意卖弄才情，塞进大量无聊诗词，破坏小说的组织，使小说充满酸气。到了明末，好的传统可以说是消磨殆尽了。

《聊斋》一书，追溯唐人的现实主义源头。它把一束束春雨后的鲜花，抛向读者。

《聊斋志异》的现实主义成就，必然和作者的生活经历有关。据有关材料，蒲松龄的主要生活历程为：

- （一）明崇祯十三年，生于山东淄川县满井庄。
- （二）少有文才，但屡困场屋。
- （三）曾短期到江南宝应县任幕宾。
- （四）长期馆于同邑名人家。

蒲松龄在宝应县，只有一年多时间。他活了76岁，可以说，他整个一生是在故乡度过的。

农村是广阔的天地，人物众多，是文学创作取之不尽的最大最深的源泉，是民族历史文化的无尽宝藏，是国家经济政治最大的体现场所。所谓民间传说，民间故事，民间语言，对创作《聊斋》来说，都是宏伟的基础。蒲松龄这个生活根据地，可以说是长期而牢固的了。古今中外，凡是伟大的作家，没有不从农村大地吸取乳汁的。

在名人家坐馆，教授几个生徒，是很轻松的工作。他有充分的时间余裕，从事采访、思考、观察和写作。鲁迅说：有闲不一定能创作，但要创作，则必须有一定的余闲。过于穷困，则要忙于衣食；过于富贵，则容易流于安逸。蒲松龄过的是清寒士子的生活，他兼理家务，可得温饱，因此，他可以专心著书。

到江淮旅行一次，对他创作也是有利的。往返途程，增加不少实际见闻，体验了各处风土人情，交了不少新的朋友，并收集到很多奇闻异事，作为他以后创作的素材。我们在《聊斋》中，常常见到一些江淮情景，就是此行的收获。

《聊斋》的题材，故乡的材料，占很大比重，包括历史传闻和亲身经历。他也从古代记事中取材，但为数不多。

蒲松龄在文学修养方面，取精用宏。中国的志异小说，有《太平广记》等专集，供他欣赏参考。但绝不限于此，他对于经史子集中的记事，无不精心研讨，推陈出新，汇百流为大海。

在技巧准备方面，他作了多方面的努力。据现有的材料，他曾写了文集十三卷；诗集五卷，又有续录；词集不分卷；杂著五册；戏三出；通俗俚曲十四种。

这些著作的总字数，大大超过了《聊斋》的字数，但总观一过，虽然都有独具风格的才情和内容，其成就皆不及《聊斋》。文绝一体，天才孤诣；参天者多独木，称岳者无双峰。蒲松龄倾其才力于一书，所遗留人间的，已号洋洋，我们还能向他多求吗？这些著作，对蒲松龄创作小说，都可以说是准备。

《聊斋》很多篇写了狐鬼，现实主义力量，使这些怪异，成了美人的面纱，铜像的遮布，伟大戏剧的前幕，无损于艺术的本身。蒲松龄所处的时代和社会，是很动乱和黑暗的，时代迫使作家采取了这种写法。作家在创作上，实际突破了时代和环境的樊篱。有很多作品，具备深刻的时代意义和社会意义，无情地对社会作了揭露和批判。他写的狐鬼，多数是可爱可亲近的，他把一些动物，比如狐、獐、猫、鼠；飞禽如鸽、鹌鹑、秦吉了；水族如鱼、蛙；虫类如蟋蟀、蝇、蝶，都赋予人的性格，而带有它们本身的生活特征。他对于植物，如菊、牡丹、耐冬的描述，尤其动人。他对于各种植物的生态，有很细致的研究。大如时代社会，天灾人祸；小如花鸟虫鱼，蒲松龄都经过深刻的观察体验，然后纳入他的故事，创作出别开生面、富有生机、饶有风趣的艺术品。在这部小说里，蒲松龄刻画了众多的聪明、善良、可爱的妇女形象，这是另一境界的大观园。

这是一部奇书，我是百看不厌的。而蒋瑞藻作小说考证，斥之为千篇一律，不愿再读。他所指盖为所写男女间的爱情以及女子之可喜可爱处。如此两端，在人世间实大同小异，有关小说，虽千奇百态，究竟仍归千篇一律，况《聊斋》所写，远不止此。蒋氏作考证，用力甚勤，而于文学创作，识见如此之偏窄，不知何故。

随着年龄和阅历的增长，我越来越喜爱那些更短的篇，例如《镜听》。同时，我也喜爱“异史氏曰”这种文字，我以为是直接承继了司马迁的真传。

蒲松龄也是发忿著书，终其生，他也没得见到他自己的辛勤著作印刷出版。粗略地谈过这部名著，我们从作品和作家那里，能获得哪些有益的经验教训呢？

1978年7月23日
(原载《天津日报》1978年9月2日)

述幽冥变化无穷写人情曲尽世态

刘文忠

写人写狐高人一等

——谈《娇娜》的人物描写艺术

《娇娜》是《聊斋志异》中的名篇，它在思想内容上别具一格，以表现青年男女之间的友谊见长。在《聊斋》故事中，反映青年男女爱情生活的屡见不鲜，特别是反映花妖狐魅与人的爱情故事，更为普遍，其中有不少名篇佳作；但是表现青年男女之间友谊的却极为少见。不惟《聊斋》如此，其他古典小说也是如此。在封建社会里，男女授受不亲，不可能有公开的社交活动，也不允许有异性的朋友。“有情人终成眷属”在封建社会虽然是个进步的口号，但它把“有情人”的关系发展，归结在夫妻关系上，如果“有情人”不能结合，那便是爱情的悲剧。《娇娜》所描写的故事，却是一个例外。它着重描写了娇娜与孔生的友谊，他们患难与共，疾病相扶，彼此的友谊都经过了严峻的考验，但最终他们仍然是朋友，而不是夫妻。从他们的友谊中，我们看到了男女主人公崇高的精神境界和美丽的灵魂，这正是小说的动人之处。

从《娇娜》所反映的生活内容和人物形象来看，蒲松龄在对待爱情与友谊的看法上，不仅置封建礼教和“男女授受不亲”于不顾，而且表现出人与人之间一种新的关系——即异性之间的友谊关系，这是新思想的闪光。这种关系的普遍化是在男女青年可以有公开的社交活动之后的事情。

有人认为蒲松龄“写孔生把娇娜看作是闺中‘膩友’，又说什么‘观其容可以忘饥’，这就仍然流露出封建文人把妇女当为玩物的思想意识。”这种看法值得商榷。从小说本身看，孔生并未将娇娜当作玩物，他们的关系是友谊关系，光明正大，既非暧昧，也没有男女苟苟。作者蒲松龄对男女主人公是歌颂赞美的，对孔生与娇娜的友谊是肯定的。蒲松龄羡慕孔生有娇娜这样患难与共、矢共生死的朋友，所以他说：“余于孔生，不羨其得艳妻，而羨其得膩友也。观其容可以忘饥，听其声可以解颐。得此良友，时一谈宴，则‘色授神与’，尤胜于‘颠倒衣裳’矣。”所谓“膩友”，不过是亲密的朋友，面对这样一位外貌美心灵也美的异性朋友，为什么不可以唤起“观其容可以忘饥，听其声可以解颐”的感情呢？应当承认，这种感情是人类美的感情、健康的感情。在这一点上，作者并无可指责之处；恰恰相反，这倒是表现出作者在男女观上很进步的看法。我们不应当以道学家的面孔来指责蒲松龄。

《娇娜》体现了作者先进的美学理想，它不仅有反对封建礼教的“男女授受不亲”的意义，更重要的是作者热情地歌颂了小说主人公的患难与共、疾病相扶、舍己救人的崇高品质，它写出了人物的崇高精神境界和美丽的灵魂，这与封建社会上层所普遍存在的尔虞我诈，甚至卖友求荣，形成鲜明的对照。《娇娜》不仅思想性强，艺术成就也很高，它的人物描写有很多精彩之处。本文想重点探讨一下《娇娜》的人物描写艺术。

一 娇娜——完美的艺术形象

娇娜是作者极力描写的人物，但她出场很晚，对娇娜的描写占的篇幅并不多，最精彩的有两个主要段落，一是为孔生治病，一是孔生被雷击后救活孔生，两处都是写娇娜妙手回春的医术。娇娜的出场与书中其他人物不同，如同戏台上的大将出场先要敲一阵“急急风”锣鼓一样，娇娜出场之前先作了充分的铺垫。小说一开头便对孔生的家世、性格、学问和落拓情况作了简单介绍。由孔生引出皇甫公子，由皇甫公子引出香奴，香奴引动了孔生的感情，由此又引出孔生的一场大病，因病而思及求医，这样娇娜这位女华佗的出场就非常自然。娇娜出场时，作者这样写道：

年约十三四，娇波流慧，细柳生姿。生望见颜色， 呻顿忘，精神为之一爽。

蒲松龄刻画娇娜的美丽，语言极简净，只用了“娇波流慧，细柳生姿”八个字。作者对人物外貌的描写，不是面面俱到的精雕细刻，而是用画龙点睛的方法，求其神似，把人物写的神采飞动。“娇波流慧”是对少女美丽流动的眼睛的特写，从人物的眼神可以看出人物的聪明、智慧，这是我国古代画论中在论人物画时所主张的“气韵生动”，用这种方法来写人物，往往一两句话便可看出人物的“风神气韵”。“细柳生姿”是写娇娜的腰肢体态之美，“生姿”二字，包含了无穷的体态变化之美。作者仅用了八个字，便传神的写出了娇娜的眼睛的风采和体态的轻盈秀美。紧接着，作者借用书中另一人物孔生的感觉，来烘托娇娜的美，“生望见颜色， 呻顿忘，精神为之一爽。”这虽然不是正面描写娇娜的美，但美学效果却超过正面描写。前文已经交待了孔生病中的“痛楚呻吟”之状，当他一见娇娜之后，竟能“ 呻顿忘，精神为之一爽。”娇娜的动人之处、惊人之美，就被表现得十分透足了。皇甫公子向娇娜介绍了孔生是他的好友，亲如同胞兄弟，请求娇娜精心治疗。娇娜听了孔生的介绍与请求，并不出一语，而是以动作写人物。如写诊脉的几句：“女乃敛羞容，揄长袖，就榻诊视，把握之间，觉芳气胜兰。”“敛羞容”三字，既写出了少女的羞涩，又写出了她的举止大方。“把握之间，觉芳气胜兰”，是从孔生的感官，写娇娜的美，前文的“生望见颜色， 呻顿忘，精神为之一爽”，是写从视觉感受娇娜的美而引起的内心波动，这里是由触觉的“把握之间”到嗅觉的“觉芳气胜兰”来写娇娜的美，孔生对娇娜的一见倾心，通过感官表现得情貌无遗。此时，男女主人公均没有说话，但“色授神与”的感情，胜过千言万语的描写，如同近代电影，不用对话，用动作眼神来表现人物复杂的感情，达到了“此时无声胜有声”（白居易《琵琶行》）的艺术境界。

娇娜出场后，第一次开口说话，是诊脉后的几句话：“女笑曰：‘宜有是疾，心脉动矣。然症虽危，可治；但肤块已凝，非伐皮削肉不可。’”这几句诙谐有趣的语言，使娇娜活泼可爱的形象跃然纸上。清代的《聊斋》评论家但明伦对这几句话赞不绝口，他说：“解颐妙语，笑可倾城。闻其言，洗却无数郁闷，况近娇姿而蒙把握者耶？”又说：“慧心妙舌，如闻其声，如见其人。……”这些见解还是可取的。娇娜从诊脉中知道心脉动是产生疾病的原因，此病虽非由娇娜而得，但作者除表现孔生见香奴而思佳偶的心脉之动以外，又数次写到见娇娜的心脉之动，“心脉动矣”四字，一面需作两面观，含有双关隐语的味道。这与后文孔生的面壁吟诗“曾经沧海难为水，除却巫山不是云”，预设了伏笔。也给读者留下一个悬念（孔生与娇娜日后的关系究竟如何），具有引人入胜的作用。整篇中娇娜的语言不多，后文的“姊

姊乱吾种矣”，“姊夫贵矣，创口已合，未忘痛耶？”都是很风趣，很有个性化的语言，处处表现出娇娜的诙谐、爽朗、活泼、天真。

伐皮削肉的一段艺术描写，是很精彩的：

乃脱臂上金钏安患处，徐徐按下之。创突起寸许，高出钏外，而根际余肿，尽束在内，不似前如碗阔矣。乃一手启罗衿，解佩刀，刃薄于纸，把钏握刃，轻轻附根而割。紫血流溢，沾染床席。生贪近娇姿，不惟不觉其苦，且恐速竣割事，偎傍不久。未几，割断腐肉，团团然如树上削下之瘿。又呼水来，为洗割处。口吐红丸如弹大，着肉上，按令旋转；才一周，觉热火蒸腾；再一周，习习作痒；三周已，遍体清凉，沁入骨髓。女收丸入咽，曰：“愈矣！”

手术过程描写非常精细，带有神奇的浪漫色彩，可以看出娇娜决非人间的良医，初读至此，已知娇娜非狐即仙。小说的精彩之处不独在于写手术过程，而在于手术过程中，穿插一段孔生的心理描写，写出孔生对娇娜的倾慕之情。伐皮削肉，当然是件痛苦的事，即使像关羽这样的英雄人物，对于刮骨疗毒，虽神色自若，但也要强忍痛楚。按照常情，手术时间愈短，病者痛苦愈少一点。这里却一反常情，孔生为了“贪近娇姿”，不惟不觉其苦，而且生怕手术很快就完了，偎傍不久。这种矛盾心理，把孔生的内在感情写得淋漓尽致，手术过程插入此段描写，为整个小说增色不少，这样写手术过程不惟不板滞，而且姿趣横生，既把孔生的心理写活了，也把娇娜的动人的美经过烘托，更加显得突出，焕发出夺目的光彩。这种手法，实可叹为观止。

按照小说构思的一般常情，娇娜与孔生的结合并非出人意料，作者的艺术构思，打破了这种俗套。议婚的结果，孔生与松娘结为夫妻。为了更充分地表现娇娜与孔生的友谊，小说又安排了孔生为救娇娜而死，娇娜为救孔生，不惜一切。他们第一次见面时，孔生对娇娜虽倾慕之至，但那时娇娜是冷静的；当他们彼此都经受一次生死大难之后，两人的关系急遽发展，已成为经过严峻考验的生死之交了。娇娜见孔生为救自己而死，大哭曰：“孔郎为我而死，我何生矣。”这句话充分表现出他们之间的深厚情谊。试看娇娜如何救活孔生的：

娇娜使松娘捧其首，兄以金簪拨其齿，自乃撮其颐，以舌度红丸入，又接吻而呵之。红丸随气入喉，格格作响。移时，豁然而苏。见眷口满前，恍如梦寤。于是一门团，惊定而喜。

当着松娘与皇甫公子的面，娇娜为救孔生，毫不羞怯，撮颐度丸，接吻呵气，在封建社会，对于一个少妇来说，这是很大胆很了不起的举动。在《莲香》中，我们看到与此相似的一个情节，莲香与李氏女一狐一鬼共同热恋着桑生，桑生重病之时，莲香采药三山，物料始备之后，给桑生治病，有这样一段精彩的描写：

莲解囊出药，曰：“妾早知有今，别后采药三山，凡三阅月，物料始备，瘵蛊至死，投之无不苏者。然症由何得，仍以何引，不得不转求效力。”问：“何需？”曰：“樱口中一点香唾耳。我一丸进，烦接口而唾之。”李晕生颐颊，俯首转侧而视其履。……莲曰：“此平时熟技，今何吝焉？”遂以丸纳生物，转促逼之，李不得已，唾之。莲曰：“再！”又唾之。凡三四唾，丸已下咽。少间，腹殷然如雷鸣，复纳一丸，自乃接唇而布以气。生觉丹田火热，精神焕发。莲曰：“愈矣！”

莲、李与桑生的关系，在小说中是作为夫妻关系描写的，“鬼唾送丸”（但评）李氏犹觉难堪，娇娜与孔生是朋友关系，尚不惜撮颐度丸，接吻呵气，这是相当难做到的一点，即此一点，足以表现孔生与娇娜“矢共生死”的友

谊。所以但明伦说：“人为我死，我何敢生。撮颐度丸，接吻呵气，报之者不啻以身矣。”

娇娜与孔生的友谊，是纯洁的，健康的，她忠实于自己的丈夫吴郎。当“一门团，惊定而喜”之后，惟有娇娜不乐。她为吴郎一家的命运担心，及至知道吴郎一门俱歿之后，“娇娜顿足悲伤，涕不可止。”补写这一点非常重要，它使得娇娜的形象更加完美。但评说：“娇娜能用情，能守礼，天真烂漫，举止大方，可爱可敬。”除了“能守礼”这个看法流露出一点封建礼教观点外，其他看法基本上是中肯的。但评概括的几点，正是娇娜的性格特点，这也是对娇娜这一完美艺术形象的简单概括。

二 孔生的形象塑造

孔生雪笠，是个善良的落拓书生，他到天台投奔朋友，不巧朋友刚死去，只好寓居寺院，靠为寺僧抄写过活。他与皇甫公子邂逅相遇，皇甫公子同情他的遭遇，孔生遂入公子家设帐授徒，因而受到皇甫一家的礼遇。皇甫公子为酬谢师谊，夜设酒席，暗唤女婢香奴席曲佐酒。孔生在一次夜宴时，酒酣气热，目注香奴。公子会其意，欲为孔生觅一佳耦。半载之后，孔生染病在床，公子一家对孔生关怀备至，又请娇娜妹子为孔生治病。病愈之后，孔生思念娇娜，面壁吟诗。因娇娜年纪太小，公子作伐，孔生遂与松娘结为夫妇。后来，皇甫公子迁居，孔生与松娘归故里。举进士后，授延安司李，因为冒犯上司而被罢官，再度落拓。直到这时，小说对孔生的生活经历的描写，并无多少惊人之笔、神奇之处，也未将孔生放在尖锐的矛盾冲突之中，孔生的大半经历，是一次次地受到皇甫公子一家的恩惠，作者对孔生一直是平平写来。但忽儿将笔一转，平中见奇，平地掀起轩然大波，将孔生突然置于尖锐的矛盾冲突之中，让人物经受一场最严峻的考验，从而把小说的情节发展推向高潮，把孔生的精神境界和盘托出，请看这一段描写：

一日，公子有忧色，谓生曰：“天降凶殃，能相救否？”生不知何事，但锐自任。

公子趋出，招一家俱入，罗拜堂上。生大骇，亟问。公子曰：“余非人类，狐也。今有雷霆之劫，君肯以身赴难，一门可望生全；不然，请抱子而行，勿相累。”生矢共生死。乃使仗剑于门，嘱曰：“雷霆轰击，勿动也！”生如其教。

这一段描写，把孔生轻生死重友谊的高贵品质表现得很突出。在生死关头，友谊能否经得起最严峻的考验，是衡量孔生这一人物形象思想的高度和精神境界的标尺。小说的情节发展到这里可以说是一个“突转”。在孔生没有任何思想准备的情况下，公子突然向孔生提出一个尖锐的问题：“大难当头，能相救否？”孔生这时如丈二和尚，摸不着头脑。他既不先弄清情况，也不考虑能否完成朋友的重托，而是坚定勇敢地承担下来。“不知何事，但锐自任”八字，写出了孔生的殷情、忠实、爽快。当皇甫公子一家“罗拜堂上”时，孔生因不知何故而大骇，所以急问事情的原委。当他得知事情的真相之后，他毫不畏惧，准备拼得一死，以自己一身的性命换取皇甫一家的安全，立志“矢共生死”，轰雷击顶不动摇。简单的几句对话，彼此肝胆相照，闪露出两颗透明的心灵。读到这里，读者为孔生捏着一把汗，一方面为孔生的命运担心，另一方面又担心孔生这个文弱书生，能否完成这个任务，在轰雷击顶的严重关头，能否屹然不动。这时的空气已经紧张到了一点即燃的程度，但作者还在为突现人物而“蓄势”，极力描写险恶的环境，可怕的场面，通

过浓烈的气氛渲染，来突现人物的高大形象。请看下面一段精彩的艺术描写与惊心动魄的场面：

果见阴云昼暝，昏黑如盘。回视旧居，无复闲阔，惟见高冢岿然，巨穴无底。方错愕间，霹雳一声，摆簸山岳；急雨狂风，老树为拔。生目眩耳聋，屹不少动。忽于繁烟黑絮之中，见一鬼物，利喙长爪，自穴攫一人出，随烟直上。瞥睹衣履，念似娇娜。乃急跃离地，以剑击之，随手堕落。忽而崩雷暴裂，生仆，遂毙。

这一百零四字，点染环境，绘声绘色，我们仿佛看到风云变色，一霎时白昼变成昏黑，高冢与巨穴对比，使环境更觉险恶、可怕。再加陡然一声霹雳和继之而来的急雨狂风，足以使英雄变色。孔生在这种可怕的自然环境中，能镇静自若，屹不少动，这需要多么大的魄力和勇气啊。孔生的形象像浮雕似的，给人以顶天立地之感。在千钧一发的紧急关头，孔生见鬼物攫出娇娜，剑击鬼物，拼死一搏，以致被崩雷震死，这是多么了不起的一搏啊！孔生的崇高的精神境界，勇敢果断的英雄行为，像巨人一样的高大形象，通过这一段艺术描写，情貌无遗地展示在读者面前，使人感到他可爱、可敬，人物的行为和精神，强烈地震撼着读者的心弦，读之使人惊心动魄。冯镇峦认为这一段描写是“仿佛《史记》荆轲刺秦王一段笔力。”又说“文字亦是闻霹雳手段。”这基本上是符合实际的，在气氛渲染和场面的紧张方面，“荆轲刺秦王”还远远比不上它。如果拿它与我国著名古典小说《水浒》中所描写的“武松打虎”和《三国演义》中所描写的剑拔弩张的紧张战斗场面相比，可以说《娇娜》的这段艺术描写也毫无逊色之处。

《娇娜》的人物描写，艺术手法丰富多彩，有外貌的描写，有心理的刻画；有的用人物的语言来表现人物的个性，有的用人物的神态与动作来突现人物的性格。有对比的写法，也有通过环境气氛的渲染来烘托人物。有正面描写，有侧写，各种手法交替使用，各臻妙境。我们上文重点分析的两个主要人物，描写方法也不相同，对娇娜的描写，带有浪漫主义的神奇色彩，驰骋着作者丰富的想像；在塑造孔生时，完全运用现实主义的方法，只是在气氛烘托方面，作了必要的艺术夸张。两者都获得同样的艺术效果。

1982年5月

（选自《聊斋志异鉴赏集》，
人民文学出版社1983年版）

赵齐平

浅谈《青凤》的性格描写

狐的故事，在古代民间源远流长，传播甚广。蒲松龄非常熟悉和喜爱这类故事。他大量吸取过来，经过杰出的再创造，写进《聊斋志异》里，使之面目一新，神采独异，具有丰富的社会内容和强大的艺术生命。在《聊斋志异》近五百篇作品中，写狐或牵联到狐的，就占了差不多六分之一。狐在蒲松龄笔下，惹是生非、兴妖作怪的只是极少数，而且这类作品，一般地说题旨还不在写狐的可怖可憎，而在表现人们战胜邪恶、驱除祸害的胆略（《捉狐》、《农人》）和机智（《狐入瓶》、《贾儿》）。蒲松龄描绘的狐的形象，往往“多具人情”、“和易可亲”，使读者不觉其为“异类”。狐一样儿女嫁娶，酬贺往还，其礼仪竟同人世（《狐嫁女》），一样交给知己，感恩图报（《酒友》），一样急公好义，解人困危（《念秧》），既能文章（《郭生》），复精纺织（《绩女》），于财迷则嘲谑之（《沂水秀才》），于官迷则戏弄之（《王子安》）……；而最为普遍的则是狐与人交往，一样追求爱情、幸福，渴望美满婚姻。蒲松龄描写狐的作品，相当多的部分涉及两性关系。其中，固然有的重点不在爱情、婚姻本身，而在反对政治迫害、鞭挞豪强势气（《张鸿渐》、《红玉》），有的虽以爱情、婚姻为主，而笔墨污浊（《巧娘》、《黄九郎》），思想庸俗（《马介甫》、《恒娘》），甚至丑化劳动人民（《毛狐》）；但这类作品主要围绕男女爱情以反映封建社会的妇女、婚姻、伦理、道德诸问题，表现人民的正当生活愿望，揭露宗法思想、制度的不合理性，则是毋庸置疑的。《青凤》即属于这类描写人狐相恋故事的优秀作品之一。

《青凤》这篇作品大约在当时便已流布，并产生了影响。蒲松龄在《狐梦》中借真人说幻事，述其友人毕怡庵“每读《青凤传》，心辄向往，恨不一遇”，果然于叔家楼上“摄想凝思”之时，有狐女前来相聚；而狐女临去，竟问：“我孰如青凤？”并望其转求蒲松龄“烦作小传”。当然，《狐梦》停留于记叙一场“艳遇”，格调不高，自不能和《青凤》相比。但就歌颂爱情来说，《青凤》写男主人公耿去病作为有妇之夫，而属意青凤，终致身兼二美，这显然为一夫多妻制张目，作品的思想意义也还很有限度；因为爱情之值得歌颂，正在其纯洁、真诚是与专一紧密结合的。《青凤》别有可贵之处。它通过狐女青凤在爱情、婚姻上的经历，反映了封建礼教加诸妇女的人身束缚和精神压抑，以及她们在这种束缚和压抑之下，对于切身幸福的关心、向往。青凤的经历，较之《聊斋志异》其他作品所写人物的复杂身世遭遇，显然没有那么多的曲折变化。从故事的发展看，《青凤》的情节也说不上特别的诡异离奇。作品主要是借助于细节描写来刻画人物性格，从而表现封建社会自由爱情与森严礼教的尖锐对立，表现这种对立中的妇女的客观处境与主观思想。

《青凤》的中心人物是狐女青凤，然而作者对青凤却着墨不多。《聊斋志异》描写人狐相恋的故事，多半是狐女一方主动、热情，殊少顾忌（《莲香》、《褚遂良》），笃情则戏相谐谑（《狐谐》），负义则施以惩罚（《武孝廉》），大胆地爱，也大胆地恨，礼教纲常对于她们似乎不复存在。她们行动举止，一凭天性，喜怒哀乐，纯由内心。而青凤则始终处于被动的地位，

在叔父的铃束之下，简直不敢越雷池一步。她与耿去病未结合之前，谨小慎微，生怕触怒叔父；既结合之后，仍旧循规蹈矩，求取叔父对其婚姻的谅解和首肯。这样一种被动地位，作家确乎很难绘声绘色地写出何种精采文字来。其实，被动就未必不能光艳照人，《小翠》里的虞小翠全由母亲主婚择婿，不也是调笑欢跃，娇憨放纵，天真烂漫之态可掬么？问题在于青凤不是这样一种外向性格，蒲松龄也就不能采用委曲详尽的手法或者渲染夸张的笔调去描写青凤。根据作品主题的要求以及人物的性格特征，蒲松龄侧重从一二具有典型意义的细节刻画向读者开启青凤的心扉。

青凤依叔父寄寓太原耿氏的旷废楼宅，一家“笑语歌吹”，倒也雍容和穆，安乐相守。青凤宛然一位婉顺姑娘，看不出有什么越轨要求与特异行径。蒲松龄描写耿氏从子耿去病，出于好“异”，上楼窥望，初次看到青凤，不过“一女郎，裁及笄耳”，印象平常，未曾在意。十五六岁的青凤靠着叔父母抚育提携，虽说已然豆蔻年华，毕竟还是深闺弱质。所以，当耿去病闯入他们的家宴时，立刻“群惊奔匿”；这“群”中自然包括青凤。大伙儿惊慌、奔走、藏匿，显然不是作为狐遇见了人，而是作为内亲眷属忽见陌生男子，因此匆忙回避。青凤叔父对耿去病叱问：“谁何入人闺闼？”就说明了“群惊奔匿”的缘由，同时也表明青凤是“养在深闺人未识”的。青凤叔父因系念“祖德”，请耿去病说《涂山外传》，兴致勃勃，感到“闻所未闻”，于是让青凤随叔母也来“共听”。这样一来，耿去病坐对青凤，既近且久，才发现青凤“弱态生娇，秋波流慧，人间无其丽”，再从青凤叔父的介绍，才知道她“颇惠，所闻见，辄记不忘”。蒲松龄写青凤第一次出场，方一露身，随即“奔匿”；写其第二次出场便由耿去病眼中及其叔父口中交代她的娇美、聪慧，但也只是从旁轻轻一点。真正表现其思想性格的，乃是下面简短的然而却十分生动的细节描绘。“生（耿去病）谈竟而饮，瞻顾女郎，停睇不转。女觉之，辄俯其首。生隐蹑莲钩，女急敛足，亦无愠怒。”这“生”、“女”双方的微小动作，揭示了“及笄”之年的青凤，陷于自幼承受“闺训”与乍接风流后生“惓惓深情”的矛盾之中。如果说发觉耿去病的“停睇”“瞻顾”而“俯其首”，尚属少女的羞涩，那么，对于耿去病的进一步挑逗，在“急敛足”之后“亦无愠怒”，就不是什么随分从时、宽怀大量，而是情有所感、心有所动了。所以，耿去病才“神志飞扬，不能自主”，借着酒意益发狂放起来。当然，耿去病的席间表现，只能说是在青凤的平静的内心中投下一块小石子，掀动感情的微澜，这微澜又由于长期严格的“闺训”终未演为巨波，并且由于长期严格的“闺训”而急速地复归平静。面对耿去病的“渐醉，益狂”，青凤被叔母带着她起身“遽褰帷去”，她那显现不久的倩影，再次消失在“家范”的帷幕里了，留下的只是“兰麝犹芳”、“寂无声欬”。

这里，我们看到青凤被迫地也是自愿地屈从于封建礼教。封建社会许多温和善良的妇女正是这样不声不响地牺牲了自己的青春、幸福以至生命，其结果无非在贞节坊上、列女传里留下一个被人忘却的姓名。但是，他们的内心并不真像一沟绝望的死水；她们来到这人世间，一样有生的眷恋、美的憧憬，而且达到一定的年岁，也一样有情的需要、爱的追求。蒲松龄一开始写青凤年已“及笄”，就不是闲赘之笔。这位“天生丽质”尽管被封建礼教熏陶得端庄文静，然而当此之际，却也不再是毫无思想活动的了。耿去病的“粉饰多词，妙绪泉涌”以及目注情挑，自会在她内心深处荡起涟漪。蒲松龄在青凤第三次出场时，写她对耿去病说“惓惓深情，妾岂不知”，就证实了席

间“亦无愠怒”的有动于心，进一步表现了封建社会妇女没有放弃正当生活权利的主观思想。只不过青凤一时难以挣脱沉重的精神枷锁，第三次出场在其叔父决定卜居他所而唯有自己暂且留守时，还是“骤见生，骇而却退，遽阖双扉”，并以“叔闺训严，不敢奉命”，拒绝与耿去病相见。蒲松龄仍然从这些不多的细节上去刻画青凤压制自己的感情、严守叔父的“闺训”，又正是表现了封建社会妇女无权掌握自己命运的客观处境。这一客观处境与上述主观思想存在着深刻的矛盾，因而青凤既阖扉拒见耿去病，又在其哀求下“启关”而出；既庆幸有一夕相会之“夙分”，又害怕叔父归来，急欲离去。而当她叔父突然“掩入”时，她唯有“羞惧无以自容，俯首倚床，拈带不语”；当叔父怒逐她时，她唯有“低头急去”；当叔父“诃诟万端”时，她唯有“嚶嚶啜泣”。她无力反抗，也丝毫不想反抗，“闺训”、“家范”的尊严，封建家长的权威，把她软化得压根儿不敢自以为是。青凤的性格是悲剧性的，因为妇女在封建社会的客观处境就是悲剧性的。

然而青凤最终却是喜剧性的结局。她第四次出场，是在随叔父迁离耿氏楼宅一年以后。她与婢子郊游遇犬，仓皇逃窜中现出狐形，适得耿去病救护，于是对耿去病说：“此天数也，不因颠复，何得相从？婢子必以妾为已死，可与君坚永约耳。”蒲松龄必定要使青凤与耿去病结合，不得已假此“偶见鹊突”的方式，这只能看作是一种美好的愿望。因为按照青凤的性格逻辑，尽管她对耿去病亦已留意，但还不至于自炫自媒，弃家私奔。蒲松龄让青凤在感知己之情外再加上感救护之恩，又托之“已死”，委之“天数”，于是认为此刻向耿去病许之以身便是顺理成章的事了。殊不知耿去病“另舍舍之”，即把青凤当作“外室”，这对颇有大家风范的青凤来说，该是多么的难堪，何况她始终不曾抹去封建礼教在她心灵上投下的浓重阴影呢？青凤第四次出场，遇犬纯系偶然，因遇犬一番“颠复”而带来与耿去病的“坚永约”，亦属勉强。开始假借遇难丧生来逃避叔父的搜寻、责罚，与后来劝说耿去病救护叔父而毫不顾及见叔时何以自处，也是互相矛盾的。倘说救叔是念在“少孤，依叔成立”，那么，背叔又怎么不考虑叔的从小养育呢？至于此后青凤叔父的“惭谢前愆”，还居耿氏楼宅，与耿去病“如家人父子，无复猜忌”，也是通过偶然为莫三郎猎获的一场“横难”，得到耿去病的救护，才在感恩戴德之中改弦更张了。拾得一条性命，那奉守惟谨的生活信条顷刻便化为乌有。不知像青凤叔父这样封建思想深入骨髓的正统主义者，倒是会坚持“饿死事小，失节事大”的准则的。青凤叔父后来的转变，同样违反他的性格逻辑。蒲松龄在《青凤》结尾意欲颂扬“普天下有情的都成了眷属”，但他在作品前面大部分篇幅中描写的青凤，对待爱情、婚姻问题还不能超越封建礼教的层层樊篱。他所刻画青凤，主要限于向读者表明封建礼教与爱情自由、婚姻自主的火水不相容，妇女在封建宗法关系中处于男子从属地位、丧失独立人格的悲哀。就这点而言，作品对于青凤的性格描写是十分成功的。

蒲松龄对于青凤本来着墨不多，但把这个近似封建淑女的人物的性格内涵却揭示得相当充分和深刻。这得力于作者不多的细节描绘，同时还有赖于作者着意刻画了青凤叔父和耿去病两个人物作为青凤的陪衬。这两个陪衬人物都对青凤的思想性格产生了程度不同的影响，造成了她的内心矛盾；前者侧重表现其客观处境——礼教的束缚，后者侧重表现其主观思想——爱情的要求。作品主要在青凤叔父与耿去病之间正面展开尖锐的冲突，而这也正是为了表现青凤的内心矛盾。

蒲松龄一样通过不多的细节描绘来刻画青凤叔父的思想性格。耿去病最初登楼潜窥，首先映入眼帘的是青凤叔父“儒冠南面坐”，这就显示其双重身份——儒者而兼家长。因此，即使寻常饮宴，他家至亲骨肉之间的座次仍然很有讲究，青凤叔母“相对”坐，叔兄孝儿“东向”坐，右边才是青凤。这样的家庭自然非常注意男女大防而严内外之别，青凤叔父对于耿去病的不邀而至便是首先责其“入人闺闼”。及至知道耿去病是房主从子，就以礼相待，传呼“易馔”，而当耿去病提出“吾辈通家，座客无庸见避”时，则又止于唤出孝儿作陪。宗法社会众多的仪注礼法包括对妇女的种种限制，其核心本是为着维护家世利益，因而那个社会的门第观念就极重（表现在皇朝王室方面为正统思想）。蒲松龄特意在耿去病向青凤叔父“略审门阀”之后，安排一个耿去病说《涂山外传》的细节。因为人物是狐变化的，便巧借白狐协助大禹治水的远古传说，让青凤叔父对此极感兴趣，以表现封建世家的矜炫“谱系”，夸耀“祖德”。而青凤一家，也的确很像从封建世家没落下来，显得门衰祚薄，又要竭力不坠家声；青凤叔父说“唐以后，谱系犹能忆之”，不就是一种追怀、惋惜的语调么？然而，当青凤叔父为使全家都知“祖德”而让青凤也来听说《涂山外传》时，却出乎他的意料，“谈议风生”的耿去病狂热倾心的表现引发了青凤有悖于“祖德”的意念。这意念还不至为他所觉察，他只对耿去病的无礼行为感到不能容忍，便在夜间化为厉鬼，打算把耿去病吓走。这一细节，类似《长亭》所写长亭之父准备夜间暗杀石太璞，均不明言。但由于石太璞欲娶长亭，乃是乘人之危，进行要挟，所以长亭之父必欲置之死地；而耿去病则不过是狂生无礼，青凤叔父就只希望驱之使去，这既表现其遇事对人“不为已甚”，又表现其顾及耿去病是房主从子而不肯“以怨报德”，都很符合儒者作风。可没想到耿去病不怕吓，不愿走；好吧，为了避免有伤风化、有辱“祖德”的事情发生，那就自己带着青凤走。但又出乎青凤叔父的意料，在搬迁之际，他突然发现了留守的青凤竟与耿去病私会。这时，他并不理会耿去病，而唯有怒斥青凤：“贱婢辱吾门户！不速去，鞭挞且从其后！”这一细节，又类似《红玉》所写冯相如父责备狐女红玉：“女子不守闺戒，既自玷，而又以玷人。倘事一发，当不仅贻寒舍羞！”都以男女自由相爱为损德败行，有玷家风。这里，一句“辱吾门户”与前面听说《涂山外传》一节，正是遥相呼应。蒲松龄让读者从青凤叔父声色俱厉的话语中，见出其卫道者的面孔，又见出礼法的严峻、冷酷。作品紧接着写“女低头急去，叟亦出”，活画出青凤又羞又惧而青凤叔父又羞又恼的情态。青凤叔父与耿去病的冲突转为与青凤的冲突了。然而，一边是“诃诟万端”，一边却只是“嚶嚶啜泣”，这场冲突以青凤的随叔迁离而旋告终结。作品对青凤叔父的这些描写，实际上就是提供青凤的生活环境，揭示其性格形成的客观依据。

蒲松龄描写青凤以依附其叔父始，以归属耿去病终。在这一变化过程中，青凤与叔父的矛盾，在其答应耿去病的恳请而“启关”与之相见，表现她确乎有着爱情的要求；青凤与耿去病的矛盾，在其不肯与耿去病稍涉于乱而跟随叔父他徙，表现她还是屈从礼教的束缚。对青凤的这一性格，蒲松龄在通过刻画“闺训严”的叔父以为铺垫之外，同时又通过刻画“狂放不羁”的耿去病以为对照。

一般情况下，蒲松龄描写人狐相恋，总是书生局促，狐女豁达。《青凤》则不然。男主人公耿去病是个不守礼法的轻脱少年郎，其出身虽系“大家”，

则实已“凌夷”，作为年轻而颇有才气的没落贵胄就不免无所顾忌而显得玩世不恭，佻达豪纵。作品也是通过一些细节描绘来表现其狂态的。青凤一家正“团坐笑语”，他不是叩门请见，而是“突入”；不是入门先致问候，而是“笑呼曰：‘有不速之客一人来！’”青凤叔父责其“入人闺闼”，他反唇相稽，以为倒是青凤叔父“占”了他家闺闼，“旨酒自饮，不一邀主人，毋乃太吝！”青凤叔父知其为房主从子，郑重“易馔”相待，他又阻止，残肴剩酒也不在乎，而又自许“通家”，要青凤一家都来共席。青凤叔父彬彬有礼，向他“致敬”说：“久仰山斗！”他并无任何钦慕表示，却是见了“亦倜傥”的孝儿而“雅相爱悦”。让他说《涂山外传》，他就添枝加叶，说得动人听闻；见了来“共听”的青凤，发现“人间无其丽”，他就举止浮薄，忘乎所以，竟至“拍案曰：‘得妇如此，南面王不易也！’”岂止目无礼法，简直目无旁人。非但目无旁人，亦且目无厉鬼。他夜间“读于楼下”，“一鬼披发入，面黑如漆”，“张目”而视，他一样不在乎，甚至哑然失笑，“染指研墨自涂，灼灼然相与对视”，使得青凤叔父所化的厉鬼“惭而去”。蒲松龄所写这一笑鬼细节，可能是从殷芸《小说》所载阮德如见鬼而“心安气定”，加以嘲笑，致使“鬼赧而去”的故事变化而来。在这里，借笑鬼细节以刻画耿去病的“狂放不羁”的性格，如颊上三毫，取得了形神兼备的艺术效果，而且向读者表明耿去病连厉鬼都不怕，还怕什么礼法吗？蒲松龄笔下的耿去病确乎是一个十足的“狂生”形象。越是着意刻画他的不守礼法的狂放，就越能陪衬出青凤恪遵礼法的拘谨。这狂放与拘谨，在耿去病恳请青凤相见的一节描绘中，尤其显得对照鲜明。当青凤遭到叔父“诃诟万端”而一味“嚶嚶啜泣”时，作者又写耿去病“大声曰：‘罪在小生，于青凤何与？……’”当青凤已随叔父离去、“第内绝不复声息矣”时，作者还写耿去病“携家口而迁焉”。诸如此类，莫不为了衬托青凤善良而驯从、温和而怯弱的性格，以揭示自由爱情与森严礼教的尖锐对立。《青凤》的故事于此即具有丰富的社会内容，青凤的形象于此即具有强大的艺术生命，无须硬添一个团圆结尾以代表光明的展望，因为青凤的性格不允许如此。

蒲松龄刻画青凤的性格，狐而实如人之受到许多观念、制度的约束，处处谨慎小心；刻画耿去病的性格，则人而实如狐之无所羁縻，完全自由放任：与别的人狐相恋故事有所不同。由此可以看出《聊斋志异》的笔墨富于变化。蒲松龄塑造青凤包括耿去病等陪衬人物的形象，善于运用细节描绘以突出人物的性格特征，并善于从人物关系的表现上深化作品的主题，同时造成人物性格的强烈对比以加强读者的印象，而主要人物青凤的结局则与其性格发展尚缺乏内在联系。由此可以看出《聊斋志异》性格描写的杰出成就，也无庸讳言其如白璧有微瑕，而瑕又不足以掩瑜。

1983年1月写于北京大学中关园
(选自《聊斋志异鉴赏集》，
人民文学出版社1983年版)

张稔穰 李永昶

《婴宁》赏析

在中国漫长的封建社会中，妇女被压在社会的最底层。生活的重担，礼教的缰索，使千千万万的女子犹如巨石之下的小草，枯黄柔弱，失去了生命的色泽。但在一个“乱山合沓，空翠爽肌”的小山村里，却生活着这样一位少女：她嗜花爱笑，天真无邪，像山花一样烂漫，山泉一样纯净，丝毫没有受到封建礼教、世俗人情的摧残、污染。这位少女就是蒲松龄在《聊斋志异·婴宁》篇中塑造的理想形象——婴宁。《婴宁》是《聊斋志异》中最为优秀的篇章之一，对这篇小说进行重点剖析，可以使我们更为深入地了解《聊斋志异》的思想和艺术。

《婴宁》篇里，作者着力刻画的是女主角的外貌美和爱花、爱笑以及纯真得近乎痴憨的性格特点。婴宁一登场，作者就以十分传神的笔法，勾勒出她不同凡俗的形象：她“容华绝代”，手拈梅花，姗姗行走在上元节的郊野；当她发现王子服死死盯住自己的目光后，“顾婢曰：‘个儿郎目灼灼似贼！’遗花地上，笑语自去。”仿佛不知道王子服“目灼灼”是为己者，亦没有想到此时遗花地上对一个封建社会的少女来说是“大不检点”。开篇起势，作者就以简洁的笔触，将婴宁爱花、爱笑、美丽、纯真的特点全面写出，也可以说是对婴宁的形象作了一个鸟瞰式的勾画。以后在较长的篇幅里，作者暂时放下了婴宁，专写王子服对婴宁的相思。正是婴宁的美丽和卓犖不群的风姿，才使得王子服“忽忽若迷”，所以，此处极力渲染王子服的相思之情，一方面是为以后情节的发展（王子服到西南山中寻找婴宁）“蓄势”，另一方面也是对婴宁的虚写，字里行间都能让读者感觉到婴宁的存在。就像高明的画家善于“经营空白”一样，作者此处的虚写手法是运用得非常巧妙的。王子服按照吴生的谎言在西南山中找到婴宁后，作者便浓墨重彩而又极有层次地对婴宁爱花、爱笑、纯真的性格特点作了多方面的刻画。首先随着王子服观察点的变化，对婴宁家中之花作了多角度的描写，以繁花异卉映衬婴宁如花的容貌，纯真的心灵，并借以侧写主人公爱花的性格特点。其间，作者又点出婴宁“由东而西，执杏花一朵，俯首自簪”，这就将人和花作了有形的联系，完全消除了写花与写人之间的界隔。在王子服与婴宁相见的场面里，作者又对婴宁性格的另一侧面——爱笑，作了淋漓尽致的描写：婴宁人未到而笑声先闻，在相见过程中，她时而“嗤嗤笑不已”，时而“笑不可遏”，受到母亲斥责后“忍笑而立”，但转瞬“复笑不可仰视”。这一系列关于笑的描写，声态并作，使婴宁爱笑的性格得到了最为集中的表现。在这一场面中，作者虽重点写婴宁爱笑，但并没有抛开她爱花的特点，插写了一句“（婴宁）顾婢曰：‘视碧桃开未？’”这就使婴宁的形象保持了完整性，立体性，同时也将前面对花的描写与此处相见的场面勾连了起来。在王子服与婴宁园中共话这一场面里，作者除继续刻画婴宁爱花、爱笑的性格外，又重点刻画了婴宁性格的另一侧面：近乎痴憨的单纯天真。王子服拿出上元节婴宁遗落的梅花示以相爱之意，婴宁却傻乎乎地说：“待郎行时，园中花，当唤老奴来，折一巨捆负送之。”王生告诉她：他“非爱花，爱拈花之人耳”，婴宁竟全然不解其中的缱绻之情，说：“葭莩之情，爱何待言。”当她得知王子服所说的是“夜共枕席”的夫妻之爱时，仍然了无所悟，“俯思良久，曰：

‘我不惯与生人睡。’”甚至要告诉母亲“大哥欲我共寝”。几句对话，几个细节，将婴宁如痴似憨的性格特点刻画得栩栩如生。至此，婴宁爱花、爱笑和纯真的性格特点已无比鲜明，以后虽又多次写到婴宁的爱花爱笑，不过是这种性格特点的进一步加强和展示而已。

《聊斋志异》以前的短篇小说创作在处理人物和情节的关系时，多是以情节为主而不是以人物为主的。这些作品一般说来情节的纵向推进比较迅速，一定的篇幅中情节的时间跨度较长，容纳的生活事件、生活场景较多，并主要以叙述作为情节开展的手段，人物描写的空间比较狭窄。这些小说也描写人物、描写环境，但多是在情节纵向发展的缝隙中进行粗线条的白描。这种情节结构的格局，无疑地影响了人物形象的塑造。蒲松龄比起前代的短篇作者，更为重视人物的刻画，他塑造了数以百计的鲜明的形象。但《聊斋志异》中的许多作品，仍然以情节作为艺术构思的轴心，即使像《胭脂》、《促织》等一些名篇亦是如此。而《婴宁》篇却是明显地以人物刻画为主，为了在较大的描写空间里刻画人物，作者在情节的纵向开展中不时地作较大幅度的横向扩展。例如婴宁之母秦媪在与王子服谈话时，逐渐说到婴、王的婚姻之事，秦媪说：“如甥才貌，何十七岁犹未聘？婴宁亦无姑家，极相匹敌”。读到此处，读者满以为秦媪会让王子服将婴宁带回成婚，一般作者写到此处也会乘势将情节的发展引导到偕归、成婚上去。但蒲松龄在“偕归”这一情节的出现已呈必然之势时，却不急于情节的纵向推进，他让秦媪接着说出“惜有内亲之嫌”一句话，将“偕归”之事轻轻荡开，又借秦媪说的“舍后有小园，可供消遣”的话，引出了王生、婴宁园中共话这一极为精彩的场面，情节发展的趋势毫无痕迹地由纵向推进改变为横的扩展，为刻画婴宁的纯真性格创造了较为广阔的描写空间。这就把短篇小说传统的情节结构的格局打破了，而确立了纵向推进与横向扩展紧密结合的新的情节结构的格局。而这，正是作者将人物放在艺术构思的核心地位的结果。《婴宁》以及《聊斋志异》中另一些人物性格极其鲜明的篇章，可以当之无愧地称之为以人物塑造为主的所谓“性格小说”。它们的创作，是为中国短篇小说发展史上“性格小说”的产生立下了筚路蓝缕披荆斩棘之功的。

婴宁是文学史上一个崭新的形象，作者亲切地称为“我婴宁”，喜爱之情是溢于言表的。它寄寓着作者的人生理想，具有深刻的思想内蕴。在封建社会里，妇女被禁锢在纲常礼教的网罟之中，一举一动都受到封建礼教的掣肘。所谓“男女之别，国之大节也”，青年男女是不能随便接触的；所谓“女子第一是安贞”，大笑大叫，更是明令禁止的。但婴宁大大方方地将花枝遗落在一个男子的面前，自由自在地在园中与姨兄共话，在她心目中哪有什么男女之大防？她终日“嗤嗤笑不已”，甚至于爬树攀花，更没有一点安贞的影子。她的性格的本质特点，就是处处表现出没有受到封建礼教规范毒害的少女的本性。作者塑造出这样一个形象，显然具有反封建礼教的意义。在封建社会里，封建的经济关系、社会关系扭曲了更多的人的“人性”，甚至在许多家庭的父子、兄弟、婆媳、妯娌之间，人们为了各自的利益，也是尔虞我诈，相互戕残。而婴宁，却像水一样纯净，玉一样莹彻，花一样时刻展露着她的心灵和笑靥。赋予人物这种理想化了的性格，又表现了作者对于归真返朴的人性的向往。对于生活在封建社会恶浊空气中的读者来说，婴宁的形象无疑是空谷足音，高山雪莲，铅云隙缝中射出的一道阳光，是能够使人们的精神大为一振的。作者以浪漫主义的方法塑造他的人物，但他对生活的观

察却是一个清醒的现实主义者。他将婴宁处理为狐女，又将她安排在野鸟格磔、远离尘寰的环境中，这说明作者深知婴宁归真返朴的性格只能在他的理想中存在，在现实生活中是无法成长、生存的。婴宁到了王家后，婆母嫌她“太憨生”，她任情恣性地惩治荒淫无礼的西邻之子结果险些儿被逮质公堂，经过婆母一番封建礼教的训诫，婴宁“矢不复笑”，天真烂漫的理想性格消失了。这种性格的悲剧性结局虽未免使读者惋惜，却符合严酷的生活规律。写出这种性格的结局，表现了作者对现实认识的深刻精微，也反映出他的忧愤是多么深广。

在《婴宁》篇里，蒲松龄着重刻画的是婴宁作为一个少女的纯真性格及其变化，但也同时表现她作为狐精的神异特点。为表现这种神异性，作者不仅在小说结尾处设计了婴宁幻化出枯木巨蝎惩治西邻之子的奇幻情节，而且在情节的纵向安排上也作了匠心经营。小说以王子服见婴宁、想婴宁、找婴宁、重会婴宁、带回婴宁与之成婚作为情节纵向开展的线索，但又迟迟不点明婴宁是个什么人。而是步步制造疑云，层层设置悬念，使婴宁在作者布置的疑云迷雾中呈现出神秘莫测的特点。请看：王子服在上元节的郊野见了婴宁一面，爱上了这位姑娘，根据吴生的分析，找到她应是不难的。但吴生“探访既穷，并无踪绪”，这个姑娘到底是谁呢？故事一开始就设置了一个悬念，为婴宁涂上了一层神秘的色彩。吴生认真探访而不得，后来随口撒了一个大谎，王子服却按照这谎言把婴宁找到了，这是多么奇怪的事情！此处作者设置了一个更大的悬念，婴宁愈加显得神秘了。王子服将婴宁领回家里后，母亲惊问为谁，王生“以姨女对”。从前边秦媪与王生姨甥相认的情节看，这本是千真万确的事实。但王母却断然否认：“我未有姊，何以得甥？”婴宁说出父为秦氏后，王母又说：“我一姊适秦氏，良确；然殁谢已久，哪得复存？”情节发展到此处，直可说是迷雾团团，疑云阵阵，婴宁这个人物更让人觉得来路不明、恍恍迷离了。情节的这种纵向安排，使婴宁始终像一个谜一样费人猜详，直至吴生追述了秦家姑丈与狐精的一段爱情史，后来又由婴宁说出了自己的身世，谜底才完全揭开：原来她是一个狐生鬼养的狐女！揭开这个谜底之后，我们再回首前面的情节，就会发现作者对婴宁的神异性还在艺术构思的更深处进行了虚写。王子服按照吴生的谎言在西南山中找到了那个“意甚修雅”的里落，见到了那个死去多年的姨母和寤寐思服的婴宁，而后来吴生“往覘其异”时，却是“庐舍全无，山花零落而已”，王子服看到的一切全都无影无踪了。这说明：那丛花乱树中的里落，那幽洁可爱的小院，都是婴宁专为王子服的到来幻化出来的，其鬼母也是专为王子服而出现的。婴宁何以能预知王子服的到来呢？由此我们不难推测：她预先早已作了安排，这安排就发生在吴生说谎时。吴生之姑、王生之姨早已去世，而且她也没有生儿育女，吴生撒谎时却违乎常理地说出了秦家姑，又把王子服遇到的那位少女安在秦家姑的膝下，就是因为有婴宁在暗中使然，是婴宁为使“笃行”“绝惠”的王子服亲来求凰，暗中施展出狐精的神异本领，使吴生不由自主地说出了她的姓氏居里。但明伦评论这一情节时说：“给词诡语，有谓无心而幸中，是呆子语，不可读聊斋，不可与论文。”言辞未免尖刻，但他确实感觉到了这一情节中暗含的婴宁的神异性。由此我们还可进而推测到：上元节她将梅花遗落在王子服面前，乍看无心而实则是有意，是为了以此牵动王子服的相思之情。婴宁在此之前并没有见过王子服，但她却能认出这位姨兄，并知道王子服是自己理想的伴侣，此处的表现也是十分神异的。作

者在情节的横向扩展中刻画婴宁作为一个少女的纯真个性，又通过情节纵向开展时的巧妙安排和几处虚写，表现她作为狐精的神异性，这就使婴宁形象中蕴含着的“人性”和“物性”纵横交织，相互掩映，使婴宁成为一个人和狐复合统一、含义隽永的有机整体。

婴宁这一形象的构成是比较复杂的，从整体上说，她是人和狐的复合；如果单从她作为人的方面看，又是两种个性的复合。我们看：她的鬼母几次说她“少教训”、“少教诲”，并嘱咐她到王家“小学诗礼，亦好事翁姑”。但她到王家后，未学诗礼，即懂得“味爽即来省视（姨母）”，“操女红精巧绝伦”；她在母亲面前直言不讳地说“大哥欲我共寝”，而与王子服成婚后，“生以其憨痴，恐漏泄房中隐事，而女殊秘密，不肯道一语。”她对王生述说自己的身世、请求王生将其父母合葬的那段话，更是真挚感人。婴宁这些言行及其表现出来的思想感情，使爱花、爱笑、纯真得近乎痴憨的婴宁形象中又依稀迭印出另一个婴宁。这个婴宁绝不是憨不知礼，缺少教诲，而是聪明、勤劳、知礼、虑事缜密而又具有深沉的感情。蒲松龄在“异史氏曰”中说：“观其孜孜憨笑，似全无心肝者；而墙下恶作剧，其黠孰甚焉。至凄恋鬼母，反笑为哭，我婴宁殆隐于笑者矣。”这就再清楚不过地告诉我们：“孜孜憨笑”“似无心肝”只是她的外在特点，而在笑的帷幕后面，隐藏着另一个婴宁。她大约不愿使自己形同世俗之女，又有少女的羞涩之心，所以才以天真烂漫的面目出之，才在王子服向她倾吐肺腑之情时佯装不解，以憨言痴语应对。她知道母亲聋聩重听，所以才故意在母亲面前说“大哥欲我共寝”，捉弄得王子服窘迫不堪。这个婴宁真是聪明狡黠得无与伦比。上元节有意遗花地上，借吴生之口巧妙地透露出自己的居里，正是这个狡黠的婴宁之所为。婴宁的两副性格相映成趣，使这一形象越发显得可爱了。一个人物两副面目，唯长于变幻的鬼狐能之，这样写婴宁又使她增强了狐女形象的特殊真实性，具有了真真幻幻、扑朔迷离的艺术美感。

从《婴宁》篇可以看出：蒲松龄在创作《聊斋志异》中那些最优秀的小小说时，能够准确地把握人物的特点，根据表现人物的需要进行缜密的构思，通过血肉丰满的艺术形象寄寓自己的生活理想。他不是单纯地述奇记异，也不是为了劝善惩恶的目的而使人物变成笔下的傀儡。这样，就使小说创作上升到艺术创造的更高级的领域。《婴宁》是我国文学遗产中的珍品，也将永远闪耀于世界优秀短篇小说之林。

1981年秋初稿，12月改定。
（选自《聊斋志异鉴赏集》，
人民文学出版社1983年版）

李汉秋

《聂小倩》里的艺术辩证法

妙龄女子聂小倩为妖怪所控制，被迫诱人害人，遇到刚直的宁采臣，她决意弃贱从良，脱离玄海，随他归去。到了宁家，由于身分，宁母不愿有这样的儿媳。为使宁母收留，她屈志降身，日夜操作，任劳任怨，曲意承欢，终于得到宁家母子的怜恤。这样的人物，如果去掉鬼的身分，岂不是活脱脱一个被侮辱被损害的妇女形象？压迫她的妖怪，岂不是黑暗势力的象征？而支持宁生抗击妖怪的剑侠，则是正义力量的化身了。

蒲松龄却把这具有现实意义的内容，幻化为人、鬼、妖之间的矛盾纠葛，娴熟地运用艺术辩证法，写出一篇夭矫变幻的《聂小倩》。

刚柔迭见 虚实相生

小说的情节归根到底是在人物间的相互关系和一系列矛盾冲突中发展的，组织情节的艺术首先表现为组织矛盾冲突的艺术。《聂小倩》的情节，冲突尖锐，节奏鲜明，很像一本四幕剧。第一幕，在人与妖的基本冲突中，聂小倩为妖所胁，欲摄宁生之血以供妖饮，交阵中钦佩宁生不恋财色的“刚肠”，毅然从妖的一边站到了人的一边，为宁生出谋御妖，并恳托他救拔自己。妖怪在利用财色诱惑软取的一手失效之后，就亲自出马强攻硬取。第二幕，妖的一方由夜叉出来攫人，人的一方则仗剑客燕赤霞御妖，双方格斗，妖被击伤而逃，宁生得以携小倩骨殖归葬，使她摆脱魑魅的控制。燕生又赠宁生剑囊，为下一回合的人妖较量预留地步。第三幕，聂小倩随宁生回家，既挣脱了妖的魔爪，就进一步争取由鬼界回归人域。但幽明殊方，人鬼异域，于是出现了人与鬼之间的矛盾纠葛。聂小倩以自己的诚心和谦卑感动了宁家母子，获得了人的承认，终于取得了做人的权利。但驭鬼的妖怪仍不死心，跟踪寻来。第四幕，人妖最后决战，聂宁携手，依仗剑仙之力，最终消灭了妖物，以人胜妖、鬼变人结局。

毛宗岗曾经赞扬《三国演义》“有笙箫夹鼓，琴瑟间钟之妙……殆以豪士传与美人传合为一书矣。”（《读三国志法》，下引毛语均见此）《三国》那样的长篇巨制，宏伟浩瀚，不同的审美意境有广阔的回旋余地；《聂小倩》这样的玲珑短篇，能够做到尺幅夭矫，就更加难能可贵。由人、鬼、妖的纠葛构成的这个四幕剧中，第二幕和第四幕正面写人与妖的斗争，这是对抗性的你死我活的较量，御妖、灭妖非常人所能胜任，需要非凡的神奇力量，于是由剑仙与妖怪对阵，刀光剑影，电劈雷击，使人毛发倒竖，肌肤粟粟，表现的是一种粗犷惊险的阳刚境界，是“豪士传”的格调。第一幕和第三幕写聂小倩同宁家母子的纠葛，肌映流霞的绰约女郎，含情脉脉，如怨如艾，表现的是一种缠绵婉约的阴柔意境，是“美人传”的情致。两种不同性质的审美意境交互迭见，如乐曲中的两组旋律摇曳变幻，交互并进，造成作品的刚柔相济，多姿多彩，可以满足读者要求丰富多变的欣赏心理和多种多样的美感兴趣。《聂小倩》的一刚一柔参差变换，并不是蓄意弄巧，而是对生活节奏的艺术反映，符合矛盾发展的自然趋势，代表两种矛盾的两种意境，推前接后，互相映衬，呼应顾盼，水月交辉，珠联璧合地共同表现作品的主题思

想。

与刚柔迭见相一致，作品的情节，文武、弛张、冷热、疏密、隐显、聚散，都交乘相间，取景的远近、着色的浓淡，都极有讲究，像优秀的风景画家一样，“于山与树之近者，则浓之重之；于山与树之远者，则轻之淡之。”（毛宗岗语）对与人亲近的聂小倩，则浓之重之，作贴近的、逼真的描绘，使她神情毕现。对背景人物妖怪，则轻之淡之，只从远处勾勒，描出稍纵即逝的模糊轮廓。妖物第一次来临，只见“窗外隐隐有人影。俄而近窗来窥，目光闪。”及至剑仙“欻然一射”，即已“宛如电灭”。第二次到来，只见“电目血口，闪攫拿而前”，“囊忽格然一响”，就被揪入，化而为水，比前虽稍具体，终仍模糊恍惚。此种境界作为远景，衬出画幅中心位置上聂小倩清晰的声容笑貌，真“有近山浓抹，远树轻描之妙。”（毛宗岗语）。

在刚柔交迭的情节结构中，作者又巧妙地掌握着虚实相生的艺术辩证法。

金圣叹赞扬《水浒传》“虚中有实，实中有虚，联络激射，正复不定”（《第五才子书》第二十六回批语）。这里的“实”，指直接的、正面的描摹，“虚”则指间接的、侧面的描写。在优秀的艺术品里，虚与实矛盾的双方往往是相反相成和谐统一的。《聂小倩》里虚实的运用主要表现在下述两方面。

第一、三两幕，没有直接、正面地写妖怪，但却处处使人间感受到妖的影响，正是这个妖在幕后操纵着聂小倩，使登场人物笼罩着它的阴影：聂小倩之诱人正是为了“摄血以供妖饮”；聂小倩“历役贱务”“实非所乐”，但“被妖物威胁”，不得不“靦颜向人”。这里，实写的是聂小倩，同时也就虚写了幕后的妖；直接描写的是鬼与人的纠葛，而透过形象的直接性却可以领悟到其中蕴含的间接性，看到背后潜藏着的妖与人的冲突，从而揭露了妖压迫鬼、虐杀人的罪行，写出妖是黑暗势力的代表，罪恶的根源。这里的虚与实融合在一起，实里含虚，虚附于实，浑然无间。

另一种结合方式是先虚后实，虚引出实。先从聂小倩口中虚写妖怪，使人未见其貌先闻其声，而后妖物果然来到，转入实写，虚实相应。这种由虚生实、以实应虚的手法，已经同叙事上的预示和引导溶为一体了，实写之前的虚写，对于实写来说，就起“引子”的作用。

毛宗岗说《三国》“有将雪见霰，将雨闻雷之妙。将有一段正文在后，必先有一段闲文以为之引；将有一段大文在后，必先有一段小文以为之端。”金圣叹评点《水浒》，对此法也很感兴趣，称之为“弄引法”。但他们讲的多是以小引大、以宾衬主的弄引，与《聂小倩》不尽相同。《聂小倩》里，妖怪本身并不是描绘的主体和重点。在人、妖、鬼的矛盾中，鬼既向人方面转化，这就必然要导致人与妖的直接冲突，因此前面虚写的妖必然要从幕后跳到幕前，成为实写的对象。作者着重写出这种矛盾发展的必然趋势，使本属离奇的人妖冲突在幻想性情节的发展中成为自然的、合理的，对于它的出现，读者不但不感觉突兀，而且觉得是情理之内、意料之中的事。为此，作者特意在预示上下功夫。人妖第一次相斗前，就由聂小倩预示宁生：“今寺中无可杀者，恐当以夜叉来。”并指点说：“与燕生同室可免。”燕生何以御妖呢？他也有预示：“勿翻窥篋袱”，就寝前还特别“以箱篋置窗上”，这都引导读者注意：篋中必有奥妙。这样，当妖影临近，“忽有物裂篋而出”击妖时，读者早有思想准备。妖逃走后，燕生以剑囊赠宁生，说：“宝藏可

远魑魅”，已预示必有另一次较量，临战前聂小倩也有预感：“三日来，心怔忡无停息。意金华妖物，恨妾远遁，恐早晚寻及也。”随即悬挂剑囊准备迎敌。这些预示和引导，都虚写了妖怪的毒焰，为实写预蓄气势，由虚转实如蓄满而溢，水到渠成，虚实相生，臻于妙境。

人鬼复合 形神兼备

聂小倩以鬼魂闯入人间而终于回归人间，幽明无隔，人的性情与鬼的特征复合统一，融合无间，衔接无痕，表现了高超的写鬼艺术。

对于写鬼的难易，古人选有论辩。金圣叹曾说：“天下莫易于说鬼，而莫难于说虎。无他，鬼无伦次，虎有性情也。说鬼到说不来处，可以意为补接；若说虎到说不来时，真是大段著力不得。”（《第五才子书》第二十二回评语）冯镇峦针锋相对地驳道：“予谓不然。说鬼亦要有伦次，说鬼亦要得性情。谚语有之：说谎亦须说得圆。此即性情伦次之谓也。试观《聊斋》说鬼狐，即以人事之伦次，百物之性情说之。说得极圆，不出情理之外；说来极巧，恰在人人意愿之中。”（《读〈聊斋〉杂说》，下引冯语均出此，不再注出）这话颇能中《聊斋》肯綮。鬼魅狐精形象之具有审美价值和感人力量，不在于怪异幻诞本身，而在于它们以特殊形态反映了人的性情，人的灵魂。在整个感性世界里，人是最高级的存在物，所以人的性格是我们所能感觉到的世界上最高的美。作者移人情于鬼身，“逞神思而施以人化”（《鲁迅全集》第7卷，第242页），读者从鬼的形象中发现了人类自己，觉得似曾相识，又很新奇。李渔强调说：“凡说人情、物理者，千古相传；凡涉荒唐、怪异者，当日即朽。”（《闲情偶寄·词曲部》）这话虽有片面性，但却也说明，写荒唐怪异者必须写出人情物理来，如果没有现实生活作基础，没有人物性格作依据，不具有人之常情、事之通理，一味“侈陈怪异”（冯镇峦语），像明末志怪和《封神演义》里的许多故事，那只能是“诞而不情”（鲁迅《中国小说史略》，下引鲁迅语均出此），没有艺术的生命。

鬼魂形象来去倏忽，外部的“形”难免涉异，在这种超现实的虚幻性形象中，要写出性情伦次，比起现实性的人物形象来，更要着重在内在的“神”上下功夫，写出能反映特定的人的本质特征的精神气质来，达到“神似”的要求。郑板桥诗说得好：“画到情神飘没处，更无真象有真魂。”有真魂，达到神似，就能做到“言诞而理真”（刘廷玑《〈女仙外史〉品题》），这是鬼狐形象成功的秘诀。与描摹现实事物的形象相比，它也别具一种难写之处。刘熙载说：“按实肖象易，凭虚构象难。能构象，象乃生生不穷矣。”（《艺概·赋概》）这里强调了艺术虚构和想象的重要，“按实肖象”，只做到“袭其形似”，那还只是艺术创作的初级阶段；“凭虚构象”，不拘泥于生活现象的“真”，追求生活本质的“真”，不即不离，充分发挥想象和虚构的艺术天才，达到幻而似真的“神似”，这才进入艺术创作的高级阶段。古典美学的这一原理，生动地体现在蒲松龄的小说里，他富有独创性地运用这种典型化方法，让鬼狐闯入人世，似人还似非人，“离形得似”，从更高的意义上逼近生活的本质真实，创造了把现实人物理想化的新方法，塑造了大批可爱的鬼狐形象。

聂小倩虽是鬼身，却具有人的真魂，她来到人间世界，即按人的性情伦次行动，酷肖一个被侮辱被损害的妇女，她在宁生和剑客的帮助下，摆脱妖

怪，来到宁家，但宁母却不愿接纳。此情此境，请看她的表现：

女曰：“儿实无二心。泉下人既不见信于老母，请以兄事，依高堂，奉晨昏，如何？”母怜其诚，允之。即欲拜嫂。母辞以疾，乃止。女即入厨下，代母尸饔。入房穿榻，似熟居者。日暮，母畏惧之，辞使归寝，不为设床褥。女窥知母意，即竟去。过斋欲入，却退，徘徊户外，似有所惧。生呼之，女曰：“室中剑气畏人。向道途之不奉见者，良以此故。”宁悟为革囊，取悬他室。女乃入，就烛下坐，移时，殊无一语。久之，问：“夜读否？妾少诵《楞严经》，今强半遗忘，浼求一卷，夜暇就兄正之。”宁诺。又坐，默然。二更向尽，不言去。宁促之。愀然曰：“异域孤魂，殊怯荒墓。”宁曰：“斋中别无床寝，且兄妹亦宜远嫌。”女起，容颦蹙而欲啼，足 僂而懒步，从容出门，涉阶而没。宁窃怜之，欲留宿别榻，又惧母嗔。女朝旦朝母，捧匜沃盥，下堂操作，无不曲承母志。黄昏告退，辄过斋头，就烛诵经。觉宁将寝，始惨然去。

对宁母，代操劳务，百般曲承，孤苦零丁谦卑自抑的神态，楚楚可怜；对宁生，缱绻依恋，欲言又止，自惭自卑不敢自明的神情，宛然如见。正因为情神毕肖，把她灵魂深处的奥秘揭示出来，才能与读者的心灵相通，在人们心上刻下深深的烙印；正因为性格鲜明，这个鬼魂形象才栩栩如生，使读者获得审美体验中的逼真感，具有了感人的艺术魅力。

神与形是互相依存、辩证统一的，“神出于形，形不开则神不现。”（沈宗骞《芥舟学画编》，下引沈语同此）必须“以形写神”，通过具有特征性的形似描写，准确生动地表现人物的风神，才能达到神似。蒲松龄善于挑选最能表现聂小倩神韵的动作和表情，用以传神写照，穷形尽神。为曲承母意，她手脚特别勤快，一进门“即入厨下，代母尸饔”，一直忙到日暮；而天一亮又来到宁母跟前，捧盆服侍洗漱，接着就“下堂操作”。这些勤快的动作表现了无依弱女乞求收留的急切心理。操劳了一天，宁母下逐客令，她到了宁生的书斋，“就烛下坐，移时，殊无一语。” 找了一个可以接近宁生的题目，“又坐，默然。二更向尽，不言去。”虽然殊无一语，却是无声胜有声，读者从她的沉默里听到欲吐不能的难言隐衷，从她流溢着哀怨的眼神里听到无声的幽泣。到了不得不走的时候，“容颦蹙而欲啼，足 僂而懒步”，愁眉紧锁欲哭无声，踟蹰彷徨欲行懒步，“愀然”乞怜，“惨然”离去。这些表情维妙维肖地显露出主人公的内心情状，神以形见，形因神活，神形兼备。

但幻想性情节毕竟有其特定的逻辑，它必须具有幻想世界的合理性，必须保持虚拟的艺术真实感。聂小倩既然是鬼，就要有作为鬼的幻想属性，她的作为人的真实性情应当同作为鬼的神异特征取得和谐的统一。蒲松龄正善于将此二端浑然无间地融为一体，现实逻辑同幻想逻辑互相渗透，而不露焊接的疤痕，像鲁迅说的，“使花妖狐魅，多具人情，和易可亲，忘为异类，”但在一定的时候，又偶见鹘突，知复非人。”在人的行动的缝隙中逸出鬼的阴气，流露鬼的习性，使整个情节中暗含的虚幻性明朗起来。聂小倩初到宁家就能“入房穿榻，似熟居者”，表现了鬼的谙知一切的属性；而宁生室中有剑气，她就畏惧不前，必待取走革囊方敢入室，又表现了鬼的虚弱。离开宁生走出书斋，“从容出门”尚是人形，“涉阶而没”知复非人。这些地方都具有幻想中的鬼魂行动的特殊逻辑，保持着虚拟的艺术真实感。

聂小倩忽具人身，忽现鬼形，却都保持着形象的完整统一，所以然之故，“盖形虽变而神不变也”（沈宗骞语）。神，聂小倩所独具的精神气质，像一根红线贯串始终，使她万变不离其宗，始终是鲜明的“这一个”。除了保持内在的“神”的统一之外，为了沟通幻想世界和现实世界，蒲松龄常常运

用“假实证幻”的手法——凭借现实世界的真实事物来证实幻想世界的虚幻景象。以现实世界印证幻想世界，既连接了这两个世界，又增强了艺术的真实感，鲁迅《中国小说史略》评《南柯太守传》时曾指出这种手法，蒲松龄则已运用到精妙的地步。例如聂小倩说：“狎昵我者，隐以锥刺其足，彼即茫若迷，因摄血以供妖饮”，这是幻想世界的鬼语，而现实世界中果有兰溪生主仆暴亡，“足心有小孔如锥刺者，细细有血出。”聂小倩告诉宁生，要寻她的葬骨之处，“白杨之上有乌巢者是也。”这也是幻想世界的鬼语，而现实世界中宁生“出寺北，见荒坟累累，果有白杨，乌巢其颠”，其下发掘，果得女骨；携骨归家，女魂果随之而返。由幻域进入现实，现实中又引入幻境，假实证幻，似幻似真，沟通粘合，来去无迹。直到聂小倩取得人身之后，见到降妖的剑囊，“肌犹粟粟”，见到驭鬼的妖怪，仍然本能地躲避藏匿，以鬼性的余波，证实昔日的鬼魂身分。

冯镇峦说，《聊斋》之“说鬼说狐，如华严楼阁，弹指即现；如未央宫阙，实地造成”。一方面是幻想的天地，犹如弹指即现的华严楼阁，奇极幻极；一方面是现实的人生，是建造在实地上的未央宫阙，真境真情：两种成分相映成趣，合二为一，构成极浪漫又极富现实感的奇妙艺术世界。

蒲松龄运用艺术辩证法，可谓出神入化了。

1982年3月于安大
(选自《聊斋志异鉴赏集》，
人民文学出版社1983年版)

袁世硕

一篇并不虚幻的孤女故事

——《红玉》简析

(一)

《聊斋志异》中这篇以孤女红玉的名字作为篇名的小说，并没有集中笔墨写这位可亲可敬的狐女，而且也并不多么虚幻。

全篇明显地是由五个部分构成的：(1)冯相如家贫丧偶，狐女红玉假称邻女，逾墙相从，但不久便被为人正直的冯翁发现，把他俩严厉地训斥了一顿，红玉只好离去。(2)冯相如依照红玉临去时的安排，聘娶了邻村容貌艳丽的卫氏女，夫妻恩爱，两年后生了个儿子。(3)不料突来横祸，罢官居家的宋御史倚财仗势，打伤了冯家父子，抢走了卫氏，冯翁气恼身亡，卫氏也不屈而死。冯相如到处告状，没有一处官府为他伸冤。(4)在冯相如走投无路之际，来了一位“虬髯阔颌”的侠士，杀死了宋御史父子，为之报了夺妻杀父之仇。但冯相如却未能逃脱官府的追捕，怀中的幼儿也被衙役们夺去丢弃在荒山中。只是由于县官受到了侠士的警告，冯相如才被释放回家。(5)冯相如遭此惨祸后，悲痛欲绝，忽而红玉携带着被丢弃在山中的孩子重来冯家，为冯相如重整家业，不久便“人烟腾茂，类素封家”。

非常明显，这篇小说虽为短篇，但头绪却比较复杂，情节的主线是冯相如一家的变化，贯穿全部情节的人物只有冯相如，而狐女红玉则仅只出现于开头和结尾两段情节中，开头一段是用她来引出冯相如娶卫氏女的事，显然是为最后一段她再次出现替遭到惨祸的冯相如重整家业而设，重点表现她的只是最后一段。中间三段情节，虽然不能说与红玉完全无关，但是毕竟没有让她出场，没有明写她的活动，既没有让她取代豪绅见而“艳之”萌生歹心的卫氏，也没有让她充当杀死恶人为冯相如复仇的侠士的角色。这两方面，红玉都是具备条件的，可是作者并没有那样写。可见，这篇小说的命意，并不是（至少主要的不是）要在婴宁、娇娜、莲香等孤女形象的行列中，再给读者塑造一个可爱的狐女形象；虽然红玉仍被写得十分可亲可爱。

其次，小说中间的三段情节，写的几乎全是现实生活中可能发生的事情，没有多少虚幻离奇的成分。冯相如聘娶卫氏女，宋御史夺人妻子，伤人致死，而官府却不主持公道的情节，固不必说，即使是突来侠士，为受害的冯相如复仇，夜入宋家杀死多人，乃至夜中以短刀剝床入木，警告为虎作伥的县官的情节，虽带有几分传奇色彩，但也算不上神奇鬼怪。古代并非传奇志怪性质的小说中，就有类似的情节。不妨作这样的假设：这篇《聊斋》小说，如果剪头去尾，没有了狐女的形象，就简直是封建时代血泪斑斑的社会现象的真实写照了。

(二)

在这篇小说中，特别值得注意的是处于情节的中心地位的第三部分。这一部分写豪绅宋御史欺凌穷书生冯相如的罪恶行径，非常真实。这位豪绅是个罢了官的御史，自然已非少年，但他还是非常轻薄无耻，见了有姿色的妇

女便垂涎三尺。他开始以为势足压人，钱可通神，“诱以重贿”，便可轻易地将冯相如的妻子弄到手。这其实是“以小人之心，度君子之腹”，人穷志未必穷，贫穷人并不都像他想象的那样没有骨气。虽然冯相如软弱，“思势不敌”，不敢拒绝，但正直的冯翁却根本不理他这一套，对着其家人臭骂了一顿。他自然不肯罢休，便公然大施威虐，派爪牙打伤了冯家父子，抢走了冯相如的妻子。他所以敢于这样为非作歹，就因为他自恃有财有势，官府不敢或不肯奈何于他。事实也正是这样，冯相如抱子“兴词”，从县衙门一直告到省里的督抚衙门，“卒不得直”，生事行凶、致人死命的权势者依然逍遥法外，而受人欺凌、“几于灭门”的穷书生“冤塞胸吭”，竟“无路可伸”。这段情节不仅毫无虚幻的成分，而且写的是封建社会极其普遍的现象。《聊斋志异》之前的小说、戏曲中，就多有类似的情节。

实事求是地说，与以往的小说、戏曲作品相比较，这篇小说写这种权势者欺凌平民百姓受到官府包庇的现象，并没有特别深刻的地方，也不算精彩。但是，它却不是以前小说、戏曲作品中的类似情节的袭用，而是作者直接取材于现实生活，有直接的现实性。

作者有一首用三字句写成的谣谚体的诗，题作《廷尉门》。诗云：

夕阳斜，鼓乱挝；廷尉门，报晚衙。清若何？无纤瑕。雀有角，鼠有牙。公堂下，

鬼含沙。堂上怒，血如麻。谁理直？相公家。

这首诗虽然写得极其简括，没有具体地铺陈其事，有的句子也较隐晦，不十分显豁，但其内容和题旨还是可以诠释清楚的。廷尉，用秦汉时的官职名，指掌刑法的官员。“雀有角，鼠有牙”，用的是《诗经·召南·行露》中的语词，比喻贵族奴隶主仗势欺凌不肯嫁给他的一位有夫之妇（从余冠英先生说）。所谓“公堂下，鬼含沙；堂上怒，血如麻”，显然是揭露掌刑法的官员颠倒是非，听信鬼蜮一样的恶人的谗言，而对受迫害者则滥施毒刑，打得身上鲜血淋漓。诗末十分愤慨地说：“谁理直？相公家。”一针见血地道出了那种世道的本质：有势就有“理”，在狱讼中得“理”的总是那些官宦人家，哪里有什么公道！

可以看得出来，《廷尉门》所隐约反映的现实内容，与小说《红玉》中所写的豪绅谋夺人妻，致死人命，却受到官府的包庇的情节，非常类似。诗末发出“谁理直？相公家”的愤慨之言，小说后面的“异史氏曰”谓“官宰悠悠，坚人毛发”，并以侠士的利刃未能略移半尺杀死那个为虎作伥的县官为憾，都表现了作者对荒唐吏治十分憎恨的激烈情绪。

《廷尉门》见于《聊斋偶存草》。这个抄本收录的是作者在康熙九年至十四年间所作的诗。《红玉》篇在《聊斋志异》的康熙抄本和铸雪斋抄本中，都是载于卷二，当为作者早期的作品。两者的写作时间，也差不多是一致的。

诗与小说不同，与传奇志怪小说尤不同，大都是缘事而发，实有所指。作者的诗作也是如此。《廷尉门》故用“童谣体”，写得比较隐晦，更表明它所写的是当时当地实际发生的事情，并非纯系虚构。那么，从《廷尉门》这首诗，我们不难窥知作者同一时期写的、思想内容又相一致的小说《红玉》的创作的底蕴。篇中豪绅欺凌穷书生的情节，固然并非实录，但也不是没有现实依据，所依的恐怕就是《廷尉门》诗所讽咏的现实。即使不能说是唯一的依据，至少可以说是主要的依据，而且这也正是这篇小说创作的生活基础。可以想象到，这种强梁肆虐，“官宰悠悠”，公道不彰的现象，他曾经耳闻目睹，义愤填膺，发而为诗；意犹未尽，他就又移之于他正热衷从事的《聊

斋志异》的创作中，运用其独特的艺术构思和表现方法，创造了这篇借以抒发孤愤的狐女红玉的故事。

(三)

《红玉》也像《聊斋志异》的大部分篇章一样，并不单纯地暴露社会上丑恶庸俗现象，它着重表现的是与恶势力的抗争，使恶人受到惩治，使善良的受害者得到救助。篇末的“异史氏曰”一段，开头就说：“其子贤，其父德，故其报之也侠。非特人侠，狐亦侠也。遇亦奇矣！”这几句话，不能抽象地以果报思想视之，联系作品来看，倒是基本上概括了小说的内容和题旨：“人侠”惩恶，杀死为非作歹的豪绅，给滥官以警告；“狐侠”救助良善，为遭到家破人亡之惨祸的穷书生重整家业，并日益兴旺。官府黑暗，公道不彰，作者愤而寄希望于来去无踪的“人侠”和异类幻化的狐女，让他们出现于人间除暴安良，虽不实际，但也毕竟表达了一种善良的愿望。

“人侠”惩恶一段，从文章的角度讲，可以说写得最有生气。在冯相如“冤塞胸吭，无路可伸”，日夜哀思，无可奈何之际，侠士突如其来，劈头就问：“君有杀父之仇，夺妻之恨，而忘报乎？”令读者精神为之一振。确如但明伦所评：“用笔亦有神龙夭矫，不可挟制之势。”当冯相如告以苦衷，问他能否为之抚育幼儿，侠士回答：“此妇人女子之事，非所能。”自荐代为诛杀恶人，并不留姓名，说：“不济，不任受怨；济，亦不任受德。”言词慷慨，一派豪气。夤夜越重垣入宋宅，一举杀死豪绅父子多人，更令读者感到十分痛快。但从文学创作的角度讲，却未免有因袭之嫌。唐人传奇中最先出现虬髯客的形象，明代传奇剧中就不断有作者袭用。《聊斋志异》的作者在这里也借来表现为平民诛恶的愿望，与以往小说、戏曲中虬髯侠士的助正抑邪，意义有所不同，可以说更富有人民性，然而在艺术上终落旧套，使读者有雷同之感。

红玉为冯相如重整家业的一段，虽明写其为狐女，让她自言“妾实狐也”，其实倒是写得非常实际。她在冯家，“剪莽拥彗，类男子操作”，“荷镰诛茅，牵萝补屋”，无异常人。尽管也说她“袅娜如随风欲飘去，而操作过农家妇；虽严冬自苦，而手腻如脂。自言三十八岁，人视之，常若二十许人”，似乎意在微示其为非人，但也没有超出现实的可能性。如果不让她说出“妾实狐”的话，读者完全可以把她看作一位容貌秀丽、非常有心计、又很能吃苦耐劳的农家妇。

正因为比较平实，所以红玉的形象更显得和易可亲。穷书生冯相如相继失母丧妻，和父亲两个人“井臼自操之”，红玉主动来投，“与订永好”。这与《聊斋》中其他的花妖狐魅的行为，除了在不受封建礼教和闺戒的束缚、主动与男子自由爱悦这一基本点上相同之外，似乎还包含着对穷书生的同情心。所以，当受到鲠直的冯翁的训斥后，她虽然掉下了眼泪，却不怨恨冯翁，也不为冯相如软弱而迁怒于他，她自分两人不能白首，决然忍情离去时，还为冯相如谋划娶一个“佳偶”，使他有一个温暖的家庭。固然，在两性关系中，爱是相互的，爱情要用爱情来获得，但是，红玉对冯相如的爱，似乎并不要求报偿，即使不能与所爱者相爱，也不改变其对所爱者之爱，也要使所爱者生活得幸福。因此，红玉受到斥逐离去之后，到冯相如遭到豪绅的欺凌，父亲、妻子都死去，他“孤影对四壁，幸邻人怜馈食饮”，生活濒临绝境的

时候，她自动再来冯家，为之重创家道，夙兴夜寐，不辞劳苦，也就是很自然的事情了。

不要认为作者写狐鬼故事，狐女红玉的形象是凭艺术想象而虚构的，因而其性格与现实的人不同，被迫离去没有实际的困难和不幸，自然可以不介意。诚然其中也有这种因素，但如果据此而否认红玉形象也有现实生活的基础，那就不正确了。在现实社会中，就有着这样的善良的妇女，她们的感情是赤诚而深沉的，即使不得与所爱者相爱，甚至被所爱者遗弃，也只是默默承受着不得相爱的痛苦，依然为对方尽心，关切对方的遭遇，当对方遭到困难和不幸时，更会挺身回护、救助。过去有，现在也有，劳动妇女中尤多。这种美德，应当说是人类两性关系中丰满、文明、高尚的表现。狐女红玉的形象，正是反映了这种人的美德。

作者对红玉的形象是喜爱的。以她的名字作为这篇小说的篇名，便表明了这一点。但是，作者从小说的命意出发，将助善和惩恶分别表现，使红玉和虬髯侠士如“两山并峙”（借用但明伦评语），谓“狐亦侠也”，并没有对红玉的性格作出确切的诠释；把红玉比作古时救护赵氏孤儿的公孙杵臼，也不完全准确，只是着眼于行迹的近似，而忽略了性格、人品的内涵性质的差异。这表明作者直观地捕捉到了现实生活中的美的素质，却还没有能深切地理解它，用确切的语言说明它。

（四）

冯镇峦《读聊斋杂说》中云：“读《聊斋》，不作文章看，但作故事看，便是呆汉。”这位先生曾批《聊斋》，自谓“多有会心别解”，能抓着作者痛痒处”，所以敢作如此不谦恭之语。不过他说得也有道理。

作文章看，《红玉》这篇最值得称道的地方，是在结撰故事上所表现出的匠心与工力。

这篇小说人物出现的较多，头绪也较多，五个部分几乎都可以单独演绎成篇，但作者密针细线，使之榫卯密合，前后呼应，浑成一体，不露牵强的痕迹，而又层层波澜，扣人心弦。

首先是前后钩连，彼此相照应。红玉被迫离去，预为冯相如筹划娶卫氏女为妻，这就从第一段很自然地过渡到第二段；卫氏女容颜艳丽，那么使豪绅宋御史见而“艳之”，思欲占有，制造了一幕惨剧，也就有迹可寻，并不牵强。侠士惩恶一段，虽侠士来得突兀，但前段之末已交代冯相如仇恨满腔，“每思要路刺杀宋，而虑其扈从繁，儿又无抚”，正在犹豫中，本段接写侠士来吊，劈头便问冯相如何以不思报仇，前呼后应，事虽突然，而文理却相当紧凑。并且这一段写侠士不愿承担为冯相如抚育幼儿的任务，说是“此妇人女子之事，非所能”，这就又为红玉再来冯家经理家事作了伏笔，使末段情节成了意料中的必然。

其次是用笔密而不漏，丝丝入扣。小说开头即点明冯翁“年近六旬，性方鲠”，后面写他训斥冯相如和红玉私自结合，之后又写他闻豪绅欲以财贿占有其儿媳，非常气愤，“指天画地，诟骂万端”，被殴伤后“忿不食，呕血寻毙”，都是从“性方鲠”三字演绎出来，保持了其性格的一致性，又成为情节发展的合乎规律的契机，譬如说，如果他不训斥冯相如和红玉，或者不大骂豪绅，下面的情节便须改变了。再如小说写冯相如娶卫氏女，“逾二

年，举一男”，下面的各段情节，便处处写到这个孩子，无一遗漏，在豪绅行凶抢人时，“女闻之，弃儿于床”；冯家父子伤残，“儿呱呱啼室中”；冯相如气不过，也是“抱子兴词”；他想刺杀豪绅，又虑及“儿无所托”；侠士去诛杀豪绅，他“惧祸及，抱子亡去”，自己被衙役捉住时，“儿啼愈嗔，群夺儿抛弃之”……最后，红玉再来时，挽一小儿，嬉笑胯下”。这样，小说的整个情节就有了内在的联贯性，毫无松散、游离之病。

第三是情节有转折，有起伏，层层生波澜。冯相如家贫丧耦，忽来红玉“与订永好”，旋被冯翁发现，红玉又被迫离去，第一段就有这样一个小的起伏。冯相如娶了卫氏女，“琴瑟甚笃”，不料却遭到豪绅的欺凌，父死妻亡，幸福生活化为惨剧，这是全篇的大转折、大起伏、大波澜。忽有侠士到来，杀死豪绅父子，陡然一起，大快人心，然而却不是急转直下，接踵而来的是冯相如被官府追捕到，丢失了幼儿，直使惨祸达到“几于灭门”的地步，令读者心情又为之一跌。末段红玉重来，自然是曲终奏雅，以大欢喜终结全篇，但还是又加了小小的人为的波澜：红玉故意地说“奴欲去”，吓得冯相如“裸跪床头，涕不能仰”。情节曲折前进，有小波澜，也有大起大落，几乎步步有“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”之趣，非常引人入胜。

（选自《聊斋志异鉴赏集》，
人民文学出版社 1983 年版）

马瑞芳

凄婉哀艳 扑朔迷离

——《公孙九娘》分析

《公孙九娘》在《聊斋志异》491篇作品中，是个独特的存在。它是一个爱情故事。然而，既不像《婴宁》、《小翠》，数语解颐，如一幕轻喜剧，令人读而忘忧；也不像《晚霞》、《香玉》、《翩翩》，诗情馥郁，似一首抒情诗，一支小夜曲；更不像《聂小倩》、《伍秋月》、《鸦头》，虽然爱情充满波折，结局却皆大欢喜。《公孙九娘》以清初于七领导的农民起义被镇压开篇，以男女主人公的生离死别结尾，自始至终笼罩着浓重的悲剧气氛。

《公孙九娘》是《聊斋志异》爱情故事中（甚至也可以算是全书中）反对民族压迫、阶级压迫最为突出的篇章，也是悲剧形象塑造得尤其成功的篇章。蒲松龄借一个昙花一现、遗恨终生的爱情故事，寄托他的心头恨、块磊愁。为了寓人民的深仇大恨于男女悲欢离合中，他殚情竭虑，巧为构思，使得《公孙九娘》独立物表，秀出天外，成为《聊斋志异》中思想艺术俱佳的杰作。

时代悲剧的折光

清室入主中原后，汉族人民的反抗此伏彼起。顺治十八年，山东栖霞于乐吾（即于七）举兵抗清，占据了嵎嵎山，遐迩震动，波及八个县城。清廷发兵剿伐，所到之处，不问皂白，见人便杀。起义军及无辜百姓，遭杀者不计其数。蒲松龄在《公孙九娘》的开头，这样写道：

于七一案，连坐被诛者，栖霞、莱阳两县最多。一日俘数百人，尽戮于演武场中。

碧血满地，白骨撑天。上官慈悲，捐给棺木，济城工肆，材木一空。以故伏刑东鬼，多葬南郊。

于七一案，使清廷得到了清剿口实，借机将许多虽未参加起义，但对清廷心怀贰心的官吏、读书人，残加诛灭。莱阳进士、大诗人宋琬也被诬陷，下狱三年。在这场围剿中，无数善良百姓，成了牺牲品。对于这场惨剧，蒲松龄只用了八个字：“碧血满地，白骨撑天”，便画出了一幅阴森恐怖、惨不忍睹的图画。这是对满清统治者的愤怒控诉，字挟风雷，声如金石。

但是，他不能照此写下去。因为严酷的文网在威慑着他。

顺治末年，浙江吴县人庄廷修撰《明史》，书中有指斥清人的语言。康熙二年，为人告发。已故的庄廷修被开棺戮尸。为《明史》一书作序、参校、买书卖书者，刻字人及地方官，皆被处斩，家属充军。这一诛杀七十余人的一大案，是向汉族知识分子“杀一儆百”。直言披露清兵罪恶，是取祸之道。蒲松龄写了“碧血”、“白骨”之后，赶紧宕开一笔，写道：“上官慈悲，捐给棺木，济城工肆，材木一空。”多么慈悲呵！虽然杀了人，却施舍给棺材！杀人之多，使济南全城棺材铺的木材都用光了。这“捐给棺木”，是猫哭老鼠的慈悲，是刽子手的恩典，是鳄鱼的眼泪。这里用的是明颂暗刺，皮里阳秋的艺术手段。

“于七一案”这一段，仅仅70个字，就把一个黑暗时代的典型环境交待了出来。这是一个血腥的时代。在这样一个社会环境中，还能指望有什么个

人幸福，有什么欢悦美满的爱情？

这是公孙九娘爱情悲剧的根源。公孙九娘的爱情悲剧是时代社会悲剧的折光。

作为短篇小说的主人公，公孙九娘出场何其迟也！她是在全文写了三分之一后，才姗姗而来。人们称赞《三国演义》中诸葛亮的出场。在百二十回的长篇小说中，主人公卧龙先生也是在三分之一篇幅之后才出场。但他出场之前，却已“山雨欲来风满楼”。水镜先生闪烁其词说卧龙，徐庶走马荐诸葛，刘备三顾茅庐。“千呼万唤始出来”，一出茅庐便光彩照人。公孙九娘出场前，既无伏笔，又无引线，其他人物亦无一语提及她。她是在莱阳生探视鬼甥时，“遽掩入”，骤然出现在男主角及读者面前的。诸葛亮出场前，作家极力铺垫。公孙九娘出场前，作家讳莫如深，貌似优劣不同，实际春兰秋菊各有佳妙。

蒲松龄在公孙九娘出场前写一段莱阳生为甥女主婚的故事。既非闲笔，亦非赘笔，而是曲径通幽、深化主题的重要一笔，是构成时代悲剧的重要组成部分，也是对公孙九娘的巧妙映衬。

请看，向甥女求婚的朱生，多么执着于朋友之间的友谊。当莱阳生因他是鬼魂忙躲避时，他披肝沥胆，坦诚地表白衷情：“仆与君文字交，何寡于情？我虽鬼，故人之念，耿耿不去心。”对于爱情，朱生又是何等地宝贵。他屡次向甥女求婚，屡遭拒绝，却百折不挠，钟情如初。终于抓住了请舅父主婚的机会。他不是青面獠牙的恶鬼，而是充满了人情味的人。

甥女更是如此。她是不幸的。幼年失去慈母，为舅父抚养大。15岁归家时，恰遇于七案发，成了釜中之鱼。“俘至济南，闻父被刑，惊恸而绝”。她的堂兄偏偏只迁走她父亲的灵柩，使她成为千里孤魂，茕茕子立。她对舅父说的一段话，将深沉的哀愁倾诉出来：

儿少受舅妗抚育，尚无寸报，不图先葬沟渎，殊为恨恨。旧年伯伯家大哥迁父去，

置儿不一念；数百里外，伶仃如秋燕。舅不以沉魂可弃，又蒙赐金帛，儿已得之矣。

低沉幽怨，婉转温柔。这个“秀洁如生时”的少女，礼貌周全，又恪守闺教，不肯在无长辈主婚下自择配偶，是个大家闺秀的形象。

朱生与甥女，皆善良温顺，严守礼法，不敢越雷池一步，可以算作封建秩序下的顺民。但是城门失火，殃及池鱼。他们在清室弹压于七义军的惨案中，也成了异乡孤鬼。他们就像童话《狼和小羊》中柔弱的小羊，没有一丝一毫开罪于恶狼的地方，却终于为恶狼吞噬。朱生和甥女，不过是千千万万不幸遇难者的代表，后文曾借公孙九娘之口介绍：他们所居之村，为“莱霞里”，因为里中全是莱阳、栖霞的遇难者。冤鬼居然形成了新的村落，大屠杀的规模可以想见。

公孙九娘还没有出场，悲剧气氛已经笼罩四野。美丽、多情而不幸的九娘，在一个凄惨的环境中，有了悲剧性的爱情际遇。她的爱情悲剧，是那个时代社会悲剧的典型反映。

欢不忘仇的九娘

公孙九娘是蒲松龄笔下最动人的艺术形象之一。她一亮相，便给人以十分深刻的印象：

甥曰：“九娘，栖霞公孙氏。阿爹故家子，今亦‘穷波斯’，落落不称意，旦晚与

儿还往。”生睨之，笑弯秋月，羞晕朝霞，实天人也。曰：“可知是大家，蜗庐人那如此媚好。”甥笑曰：“且是女学士，诗词俱大高。昨儿稍得指教。”

这段出场描写，有身世介绍，有外貌描绘，有夸奖其才的词句（初为下文的吟诗作伏笔），有直接描写，也有侧面描写。用语不多，却活画出一个美丽、娇羞、多才多艺、多情善感的大家闺秀形象。

公孙九娘与莱阳生的爱情，虽经人撮合，明媒正娶，却也有一见钟情，自由恋爱的成分。但蒲松龄的生花妙笔，没有把九娘的爱情与《聊斋志异》其他女主角的爱情雷同化。公孙九娘的爱情，没有《小翠》、《狐梦》闺房嬉戏的氛围；不像《晚霞》、《阿宝》魂魄相从，坚如磐石；甚至也有异于鬼女聂小倩，复活而偕伉俪。公孙九娘的爱情，好景不长，转眼欢爱成昨。悲剧的性格，悲剧的命运，使公孙九娘的爱情有浓重的悲剧气息。小说在写人鬼结合时，只用了“邂逅含情，极尽欢昵”极简单的笔墨写二人新婚生活，主要篇幅是正面叙述公孙九娘在于七惨案中的不幸遭遇，以及她欢不忘仇的内心世界：

初，九娘母子，原解赴都。至郡，母不堪困苦死，九娘亦自刭。枕上追述往事，哽咽不成眠。乃口占两绝云：“昔日罗裳化作尘，空将业果恨前身。十年露冷枫林月，此夜初逢画阁春。”“白杨风雨绕孤坟，谁想阳台更作云？忽启缕金箱里看，血腥犹染旧罗裙”。

前一首绝句，描写屈死地下的冤魂终于得以与爱人结合的欢悦。莱阳生到稷下时，乃甲寅年，即1614年。距于七惨案已14年之久，故有“十年露冷枫林月”之语。公孙九娘这个娇怯的女鬼，已经在阴森的地下十余年了。那么，不期而来的爱情有没有给沉冤芳魂以慰藉呢？很少。就是新婚燕尔，她也含怨带恨，屈死的往事历历在目：“忽启缕金箱里看，血腥犹染旧罗裙。”深仇大恨，刻骨铭心！这两首绝句，把公孙九娘的国仇家恨，淋漓尽致地表达了出来。

公孙九娘深知人鬼殊途的爱情，无助于改变她含冤九泉的命运，所以，她不是与爱人眷眷不舍，而是催他离开“不祥”之地。她唯一的愿望，是迁回故乡，将来附葬爱人墓旁：

女悲曰：“千里柔魂，蓬游无底，母子零孤，言之恻恻。幸念一夕恩义，收儿骨归葬墓侧，使百世得所依栖，死且不朽。”

即便这一微不足道的愿望，因为莱阳生匆忙忘问志表，也成了泡影。

风雅娇怯、才貌双全、楚楚动人的公孙九娘，如依人的小鸟，似迷途的羔羊，那样纯洁可爱。她很应当享受炽热而长久的爱情，得到安乐的归宿。但她既然成了被株连而死的伶仃孤魂，覆巢之下，焉有完卵？在民族的大灾大难中，个人怎么可能枯木再生、安受人间的爱情与温暖？她的悲剧命运是不可逆转的，正如千万死于于七之难的人民冤沉海底！蒲松龄不仅让她葬身故乡的愿望落空，甚至让她连再晤爱人的机会也不可得。真是冤之甚也！在“异史氏曰”中，蒲松龄进一步用“香草沉罗，血满胸臆；东山佩玦，泪渍泥沙”的历史故事（即屈原因谗沉江、申生伐东山的故事），清楚点明，公孙九娘的悲剧意义，不在于鸳鸯分飞的离妇愁，而在于对清朝封建统治者的愤慨与抗争！

但明伦的评语，很理解公孙九娘这一悲剧形象的意义：

生被株连，死成梓里。以慧丽女子愤恨重泉，游魂异域；虽复阳台云作，画阁春生，而露冷风林，血腥罗裙，人鬼异类，岂能白头相守哉？

扑朔迷离 哀婉有致

《公孙九娘》的艺术成就是多方面的：

一、不同凡响的结局

《聊斋志异》中的爱情故事，大多以有情人终成眷属作结尾。胡四娘受尽讥笑，茹苦含辛，终于盼得女婿金榜题名，送来凤冠霞帔；辛十四娘遭受恶霸窥伺，丈夫下狱待决，幸以狐奴邀取“圣眷”，惩罚巨恶，夫妇团聚；瑞云不仅得到如意郎君，而且恢复了如花的容颜；青蛾与爱人身隔重岩也能凿通相会……蒲松龄甚至发挥天马行空的想象，让鬼女连城与恋人先成夫妇，后返人间，让已死庚娘回阳复生与丈夫大团圆。蒲松龄像一个有菩萨心肠的“撮合山”，千方百计编织花好月圆的结局。

《公孙九娘》的结局，却打破了大团圆的惯例，扑朔迷离，凄凉萧瑟：

（与公孙九娘分别后）生凄然而出，怵怵若丧。……叩寓归寝，展转申旦。欲觅九娘之墓，则忘问志表。及夜复往，则千坟累累，竟迷村路，叹恨而返。展视罗袜，着风寸断，腐如灰烬，遂治装东旋。半载不能自释，复如稷门，冀有所遇。及抵南郊，日势已晚，息驾庭树，趋诣丛葬所。但见坟兆万接，迷目榛荒，鬼火狐鸣，骇人心目。惊掉归舍。失意遨游，返辔遂东。行里许，遥见女郎，独行丘墓间，神情意致，怪似九娘，挥鞭就视，果九娘。下骑欲语，女竟走，若不相识。再逼近之，色作怒，举袖自障。顿呼“九娘”，则溘然灭矣。

可怜的九娘，不仅不能死而复生，连随葬夫侧的愿望也成了画饼；不仅不能与爱人重圆，甚至怨怼不释。她的行动，使评论家但明伦不惑不解：

忘问志表，生固多疏；而夜往路迷，不可谓非鬼之无灵也，况稷门再至，冀有所遇，此情实可以告卿。既独行于丘墓间，何难再示以埋香之所？乃色作怒而举袖自障，女学士毋乃不怨乎！

莱阳生忘问志表，不过是一时疏忽，再次寻访丛葬处，就是希冀与九娘重逢。而九娘却怨恨之至，不肯谅解。这是她的悲剧性格所致。蒲松龄让公孙九娘的爱情生活以怨恨终结，甚至爱情的信物——罗袜也被风吹成灰烬，这表示他深沉的幽恨，极度的愤慨。这是和严肃的政治性开头相呼应的必然结尾。是一幕政治惨剧的必然结果。人民不能从清室统治者铁蹄下解放出来，主人公的爱情便只能是水中月、镜中花！这样的结局，迷离恍惚，发人深思，耐人回味，比公式化的大团圆结局真实得多，可信得多，也感人得多。

二、叙事写人，细致精彩

《公孙九娘》的人物描写，用笔经济，历历如画。写公孙九娘，有从情人眼中带感情的外貌描绘，有借他人之口进行的身世介绍，也有以诗句细腻进行内心世界的描写。因为调动了多种多样的艺术手段，人物形象丰满、细致、有立体感。在描写上，很有分寸，用词十分讲究。公孙九娘是个大家闺秀，她的一举一动、一言一颦，皆风度高雅，温文庄重。如，写她初见莱阳生，先是“转身欲遁”，被甥女拉住，便“敛衽”施礼。礼数周到，又含羞带怯：“羞晕朝霞”。这都是极显大家闺秀风度的描写。甥女夸她文才高，她的态度是“微哂”，有点恼怒但可以忍受。甥女对她开起“续弦”的玩笑，她便笑“奔出”，曰：“婢子颠疯作也，”“奔出”是一个大家闺秀在此类话题前应有的回避态度，“奔”的同时还要“笑”，又见其“道是无情却有情”的内心。这些描写，精确、细致、有分寸、有层次，符合人物身份、个性。

甥女的形象也栩栩如生，真切动人。她风雅、高洁、善良，与九娘类似。但她们又很不同。甥女还有热情、幽默的一面。她风趣地把九娘家的败落称为“穷波斯”，半真半假地向舅父和女友当面开玩笑：“舅断弦未续，若个小娘子，颇能快意否？”俏皮伶俐的话语使她的形象平添一层明丽的色彩，与少言寡语，开口即含怨带恨的九娘互相映衬，相得益彰。

《公孙九娘》叙事简炼而井然有序。甥女的婚事引出莱阳生的姻缘。莱阳生与公孙九娘的爱情成为主线，甥女之事便变为副线，借人物对话极简单地带过。“何时于归？”“三日矣。”要言不繁。《公孙九娘》的结构针脚缜密，不着斧凿痕迹。莱阳生刚到稷下，日暮未归。有个少年来访，仆人问他是谁？不答。“着履而卧”。莱阳生归来，认出是死于于七惨案的朋友，“大骇却走”。此后是一系列情节：朱生托媒，甥舅相会，莱阳生对公孙九娘一见钟情。至此，读者已经将莱阳生初见朱生时在旅店引起的惶惧淡忘了。作者却笔锋一转，很仔细地补上了这样一笔：“生归，僧仆集问，生隐之曰：‘言鬼者妄也，适赴友人饮耳。’”有这样几句话作交待，方能事事有着落，人人有交待。莱阳生刚见朱生时，“大骇却走”，必然引起仆人怀疑。莱阳生作“言鬼者妄”之语，不仅顺理成章，而且是必要的一笔。仅从这一个小例，可以看出《公孙九娘》结构之严密。

三、语言凄婉、凝炼

《公孙九娘》的语言优美、凝炼而富于表现力。“碧血满地，白骨撑天”，八个字，便把惨不忍睹的大屠杀场面写得透足。“笑弯秋月，羞晕朝霞”，八个字，活画出九娘的神采。公孙九娘很美，但她的美，不是“容华绝代，笑态可掬”的婴宁那种带野气的美，也不是“娇丽无比，莲步蹇缓”的华三娘那种带狐媚的美（《巧娘》），而是大家闺秀特有的美。作家着眼写的，是她因为有礼貌的微笑，变得秋水盈盈的明亮眼睛，还有因为羞涩而像彩霞一般娇艳的脸颊。真是画龙点睛，勾魂摄魄。写朱生新婚的形貌心情，也是八个字：“整履摇箠，意甚忻适”。简炼、形象、传神。莱阳生与公孙九娘分别后，又去向甥女告别，被从美梦中惊醒的甥女夫妇的神态是：“朱生白足出逆；甥亦起，云鬓鬃松，惊来省问。”一个“白足”，一个“云鬓鬃松”，恰如其分地描绘出两人接待深夜来客的惶急心情。这些语言，以一当十，出神入化。写人则三言两语，神采毕肖；叙事则寥寥数笔，明明白白。

《公孙九娘》字里行间充溢着浓郁的抒情气氛。公孙九娘的两首绝句，是低沉哀怨的抒情诗。人物间的对话，也常常是悲悲切切，愁思如缕。从“碧血满地，白骨撑天”的开头，到“坟兆万接，迷目榛荒”的结尾，全文如一缕飘忽迷茫的愁云，似一阵如泣如诉的静夜箫声，凄婉缠绵，婆娑迷离，余音绕梁，耐人寻味。

1982年7月于山东大学中文系

（选自《聊斋志异鉴赏集》，人民文学出版社1983年版）

张燕瑾

开卷有味 心随神往

——谈《花姑子》中悬念的运用

“将欲区文章之善否，不必以理法绳也，但取而读之：读未终篇，已厌其词之长，必弗善矣；读既终篇，犹嫌其词之短，必甚善矣。”（《聊斋志异》刘瀛珍序）《花姑子》就属于让人“犹嫌其词之短”这样的作品。读完之后仍然有余香苒苒；使人不忍掩卷。在《聊斋志异》中，具有这样艺术效果的作品不胜枚举，但造成这种艺术效果的艺术手法却各不相同。以本篇而论，悬念的运用是它艺术上的一个显著特色。《聊斋志异》的一个评论家冯镇峦说：“作文有前暗后明之法，先不说出，至后方露，此与伏笔相似不同，左氏多此种，聊斋亦往往用之。”（《读聊斋杂说》）问题既经提出，却不说破，给读者造成悬念，读者要知究竟，就非得往下看不可，于是作品便产生了强烈的吸引力。本篇作品运用悬念的特殊之处在于，一是悬念不止一个，不止一种。一种是把已经发生的事情隐蔽起来，使读者产生种种猜疑，如“是吾恩主”者是；一种是把尚未发生的事情预示出来，引起读者对人物命运的种种担心，如“不能永谐琴瑟”者是。作者把多种悬念错综运用，读者一个疑问未解，又生一个疑问，联翩而下，到底不懈。二是这些悬念并不是已经造成就撒手不管，直到后来才旧事重提。作者把已经造成的悬念，在最后点破之前，反复提及，隐隐跃跃，令人猜测不定，增强了艺术效果。

安幼舆喜放生，见猎人猎获禽兽，一定买而释之。五年前于华山道上曾买一猎獐放之。本篇就描写獐精报答安生救命之恩过程中，獐女花姑同安生的一段恋爱故事。

故事一开始就写安生暮归途中：

路经华岳，迷窳山谷中。心大恐。一矢之外，忽见灯火，趋投之。数武中，欵见一叟，伛偻曳杖，斜径疾行。安停足，方欲致问。叟先诘谁何。安以迷途告；且言灯火处必是山村，将以投止。叟曰：“此非安乐乡。幸老夫来，可从去，茅庐可以下榻。”安大悦，从行里许，睹小村。叟扣荆扉，一姬出，启关曰：“郎子来耶？”叟曰：“诺。”

古以六尺为步，半步为武，“数武”本是近在咫尺的，却“欵见”一叟，叟非常人，来得奇突。“伛偻曳杖”，驼背躬身，拄杖而行，写叟的老态龙钟。这样的老者却居然能“斜径疾行”，貌与行，似乎是很不相称。紧接着，迷路者未及开口致问，叟又“先诘谁何”，又是一疑。这些疑问，等到叟说出“此非安乐乡”一席话，以及扣扉时同老姬的回答，我们才知道：正因为“此非安乐乡”，叟才去接引安生，才穿斜径求近路，快步行急救营。从后文我们知道，“叟”是一个经过修炼的老獐，年虽老也能欵然而现，也能疾步以行。但现在还秘而不宣。至于何以不是安乐乡，作者并不说破；叟为什么要去迎接安生，又为什么能预知安生迷途，也不说破，都给读者造成悬念。文笔悄恍迷离，令人难以捉着，而读者在疑云缭绕之际，又听叟对姬言道：“此非他，是吾恩主。婆子不能行步，可唤花姑子来酹酒。”“是吾恩主”四字又提出了本篇的主要悬念，而一提之后，作者却放下此一端避而不谈，由“是吾恩主”引出下文，开始了为报恩主“出妻见子”的精彩描写。一开头，这种种悬念就把你吸引住了。你想掩卷辍读吗？那怎么行！作者用他那支神奇的富有魅力的笔，制造了种种悬念，已经使读者着魔入迷，还怎么能

摆脱得了呢！一定要解开疑云，看个究竟，这便是作者巧用悬念所产生的艺术效果了。

作者在描摹事物、刻画形象的时候，往往使用双笔进行对应描写，上述种种悬念就穿插在这种对应描写之中，使作品经纬交织，浑然一体。何谓双笔？即是把表面相似的事物分作两次描写，内容却各不相同。

花姑子是这篇作品的女主人公，作者两次写她的容貌。一次是安生初至其家，叟命花姑酹酒：“俄女郎以饌具入，立叟侧，秋波斜盼。安视之，芳容韶齿，殆类天仙。”另一处是“女频来行酒，嫣然含笑，殊不羞涩”。前一处侧重在绘形，写她的外在美；后一处侧重在传神，写她落落大方的神态。只有其一，看不出花姑的全貌，只有二者结合，才能互相映照，表现形象的各个方面。

鲁迅先生说：“明末志怪群书，大抵简略，又多荒怪，诞而不情，《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，而又偶见鹘突，知复非人。”（《中国小说史略》）鲁迅先生是从人物性格和故事情节方面说的。从人物的外貌和自然特征来说，也是如此。作者一方面写花姑具有人的特点，具有人的美貌、人的感情，可爱可亲；另一方面又具有异类的属性，使读者“知复非人”。在描写这种异类属性的时候，并不大事渲染，并不妨碍形象的美和“和易可亲”。写鬼，是除了行动的飘忽之外，便是体肤的“冷”；写花姑子，则抓住了“香”来表现香獐的特点。写她的香，也有两处。一处是安生相思成病“气势阝危”的时候，她来了：“乃登榻，坐安股上，以两手为按太阳穴。安觉脑麝奇香，穿鼻沁骨。按数刻，忽觉汗满天庭，渐达肢体。”另一处是三日后安生病愈，她来探望：“但觉气息肌肤，无处不香。问曰：‘熏何芴泽，致侵肌骨？’女曰：‘妾生来便尔，非由熏饰。’安益奇之。”第一次只是病中的感觉，第二次便点明“无处不香”、“生来便尔”，写出香獐的这种特点，不仅不使人骇怪，反而更增加了花姑的可爱可亲。“安益奇之”，安生之奇，也正是读者之疑，她们一家究竟是什么人呢？这正是作者为我们精心制造的悬念。这个悬念，与开头的老叟欵忽来去、与安生病中家人“终夜环守之”而花姑却能悄然出入的描写，乃至与安生两次寻觅其家，一次“至则绝壁 岩，竟无村落”，一次则“蹠躩山中，迷闷不知所往”等等描写互相照应，强化着这一悬念，使它对读者具有一种很强的吸引力。

最能表现花姑子性格的，却是为安生煨酒的描写和为安生医病的描写。这种描写也是各有两次。

两次煨酒的描写，表现人间小女子天真聪慧的性格，和易可亲，尤为传神。一处是：

叟顾令煨酒。房西隅有煤炉，女即入房拨火。……安赞其惠丽，称不容口。叟方谦挹，忽闻女郎惊号。叟奔入，则酒沸火腾。叟乃救止，诃曰：“老大婢，濡猛不知耶！”回首，见炉傍有蜀心插紫姑未竟，又诃曰：“发蓬蓬许，栽如婴儿！”持向安曰：“贪此生涯，致酒腾沸。蒙君子奖誉，岂不羞死！”安审谛之，眉目袍服，制甚精工。赞曰：“虽近儿戏，亦见慧心。”

另一处是：

安覩无人，谓女曰：“睹仙容，使我魂失。欲通媒妁，恐其不遂，如何？”女抱壶向火，默若不闻；屡问不对。生渐入室。女起，厉色曰：“狂郎入闼将何为！”生长跪哀之。女夺门欲出。安暴起要遮，狎接臄。女颤声疾呼，叟匆遽入问。安释手而出，殊切

愧惧。女从容向父曰：“酒复涌沸，非郎君来，壶子融化矣。”

前处写酒溢是真，所以用“酒沸火腾”之语，描绘如真。但作者从“女即入房拨火”起，即将花姑隐入房内，目的虽是写花姑，手法上却化实为虚，是通过老叟的言语来侧面表现花姑手巧心亦巧的性格，所以安生才称赞她“虽近儿戏，亦见慧心”，富有生活情趣和人间烟火气息。冯镇峦叹赏说：“点缀琐事，写小女子性情，都是传神之笔。”寥寥几笔，不仅交代了许多情事，也把小女子天真烂漫的形象描绘得憨态可掬，让人如闻其声，如睹其人。

后一处描写，酒溢是假，在写法上却是把花姑与安生的表现实实在在地展示在我们面前，与前固是不同。花姑与那些自择配偶，主动向所爱慕的男子许身、献身的鬼狐精怪不同，她有志飞升，修炼道业，虽然对安生有报恩之心，但并不打算以色报德。当然，她最终还是与安生私合生子，但那是在她看到安生失去爱情便“气势阽危”，有感于他那一痴情之后的事了。在此之前，她并没有向安生许身的意思。所以当安生向她表示爱情的时候，她始而“抱壶向火，默若无闻；屡问不对”，想以沉默应付过去；继而安生入室，她感到沉默已无济于事，便“厉色”告以言辞；当“生长跪哀之，女夺门欲出”，想走又走不掉时，这才“颤声疾呼”。前写酒沸时是“惊号”，这里是“疾呼”。“惊”是酒沸火腾出乎意外，不知所措。现在，安生求爱已有一个过程，她已有了精神准备，此其一；安生是她家的恩人，向她表示爱情亦并无恶意，此其二。“疾呼”只是想借助父亲赶快帮她解除困境，却并没有“惊”的意思。“惊”与“疾”一字之差，表现的感情却很不相同。花姑的感情始而“默若无闻，屡问不对”，默不作声，好像什么都没有听见，什么都不作回答，继而“厉色”相告，最后“颤声疾呼”，感情逐渐强烈，逐渐达到高潮，似乎愤怒即将爆发。这当然引起老父的惊慌，也使安“殊切愧惧”，叟与安的表现更加重了当时危急的气氛。但当“叟匆遽入问”的时候，她却从容向父曰……女今之“从容”与前之“厉色”“疾呼”形成鲜明的对照，与叟的“忽遽”、安的“愧惧”也形成鲜明的对照。这一句话，既为自己解了围，又不使安生难堪，也为安解了围，因此才使他“魂魄颠倒”。这又足见其聪慧了。勾画花姑情态，入骨三分，与前一段酒沸的描写相对照，辉映成趣。冯镇峦盛赞这是“追魂之笔”，这便是聊斋所说的“寄慧于憨”了。

两次为安生治病的描写，表现她医病有方的法术和知恩必报的品格，这又是在让读者“知复非人”了。但这两次描写内容既各有侧重，在文中所起的作用也完全不同。

第一次为安生治病，侧重在写治疗的经过和治愈后的欢会。安生寻找花姑一家，“失望而归，并忘食寝。由此得昏瞶之疾。”简单几笔，便概括了病症的形成。然后写病的症状、花姑为按太阳穴治病、留饼的情景，最后又用大量的笔墨写病好后的欢会：

已而（花姑）曰：“妾冒险蒙垢，所以故，来报重恩耳。实不能永谐琴瑟，幸早别图。”安默默良久，乃问曰：“素昧生平，何处与卿家有旧，实所不忆。”女不言，但云：“君自思之。”生固求永好。女曰：“屡屡夜奔，固不可；常谐伉俪，亦不能。”

安生百般追求，终于如愿以偿，这是故事情节的由离而合。“来报重恩”一句，重提开头“是吾恩主”所造成的悬念，安生一问，“君自思之”一答，事情早已发生，却偏要闪烁其词，欲说还休，更增加了一种神秘感，这是对旧有悬念的加强。但聚会之初就已经预知未来的分离，劝他“幸早别图”，

把尚未发生的结局预为显示，引起读者的关切，这又是在制造新的悬念了。这种新悬念，经后来的“此宵之会，乃百年之别”、“与君好合，尽此夜耳”相呼应，得到了加强。这一节描写的作用是在结悬念。

第二次为安生治病，使情节由合而离，其作用也由结悬念变而为释悬念了。描写的重点也与前不同。在这里，详细描写了致病的缘由：

（“花姑”出迎，携手入帟）偎傍之际，觉甚臃腥，心疑有异。女抱安颈，遽以舌

舐鼻孔，彻脑如刺，安骇绝，急欲逃脱；而身若巨纆之缚。少时，闷然不觉矣。

作者把致病经过写得这样详细，有两个目的。一是，在本篇作品里，蛇是作为恶的、丑的形象出现的，抓住蛇的特点，写出它的丑、它的害人，是为了与獐的“奇香沁骨”相对照，更好地表现花姑的美与善；二是为了呼应本篇开头“此非安乐乡”一句悬念，为“幸老夫来”的“幸”字写出根据。然后通过安复苏后的一段对话，把所有的悬念都解释清楚。安生“再杀之惟卿，再生之亦惟卿”的感叹，引出了花姑的解释：“此蛇精冒妾也。前迷道时所见灯光，即是物也。”从这次致死的缘由，交代了蛇精幻化一桩疑案，开头老叟所言“此非安乐乡”一句有了着落。那么，“卿何能起死人而肉白骨也？勿乃仙乎？”这就自然使花姑谈到了自身：“君五年前，曾于华山道上买猎獐而放之否？……是即妾父也。前言大德，盖以此故。”这又使花姑其人、图报重恩两个悬念得以解除。安生死而复生，蛇妖又有术可除，他们不就可以美满幸福的共同生活下去了吗？为什么又“不能永谐琴瑟”呢？花姑说：“妾不能终事，实所哀惨。然为君故，业行已损其七，幸悯宥也。”花姑，“哀惨”“流涕”，安生“竟不复娶”，尽管他们两情依依、坚贞不渝，还是不得不分离。至于为什么“不能终事”，却没有说明。不过，这却客观上写出了封建社会里自主婚姻所不能幸免的悲剧结局。老叟“坏道代死”，花姑“业行已损其七”，报恩已了，獐族脱然而去。至此，所有悬念一总说破，笔力相当雄劲。读者疑念顿消，矛盾似已结束，但安生虽起死回生，而“痿痹”之疾未愈，又引出了射蛇取血的尾声，余韵犹存。

《聊斋志异》描写人物的手法十分高妙，“其叙事变化，无法不备；其刻画尽致，无妙不臻”（冯镇峦《读聊斋杂说》），可以说是化工肖物的圣手。这些令人拍案叫绝的精彩描写，经图报重恩、叟家其人、预示分离、蛇精幻化等等悬念纵贯其间，使作品结构紧密完整，更使作品具有强烈的吸引力，只要翻阅展读，就会有一种奇异的艺术魅力引人入胜，使你心随神往，不由自主地跟着作者这支神妙莫测的笔，读至终篇，虽欲罢而不能。这篇小说艺术构思的特殊之点就在于，作者不仅考虑到了怎样更完美地表现描写对象、表现思想内容，同时也考虑到了读者，既要适应读者的心理，又要诱导、左右读者的心理。这种种悬念如同条条神奇的勾魂索，紧紧抓住了读者的心理情绪，使你须臾离它不得；这种种悬念，又如同一个个绝妙的向导，引导读者进入隐隐跃跃、惆怅迷离的境界，游历作者所精心设计的似幻似真亦幻亦真的人生情境，使你不仅开卷有益，而且开卷有味——倘若无味，读者昏昏欲睡，还谈得上什么“有益”呢？

作者在篇末说：“人之所以异于禽兽者几希，此非定论也。蒙恩衔结，至于没齿，则人有惭于禽兽者矣。”目的是要歌颂花姑一家的报恩思想。但从实际描写来看，花姑与安生由恩而爱，表现出青年男女的一片痴情。他们完全由自己的意志选择配偶、决定终身，而丝毫不考虑“父母之命，媒妁之言”，不顾忌社会习俗、封建礼教，这是本篇小说思想内容的积极因素。

1982年3月于北京
(选自《聊斋志异鉴赏集》，
人民文学出版社1983年版)

宁宗一

艺术与道德并存

——读《西湖主》随想

一位作家的生活经历、人生态度、道德观念总是对创作起着极为重要的作用。德国伟大作家歌德在谈到自己作品时曾说：“我所有的作品，都不过是一个伟大告白的片断。”《聊斋志异》从整体来看，在一定意义上也是一个伟大的“空白”。这“空白”就表现在他的作品中始终贯穿着蒲松龄的个人性格和人生哲学；而其中的每一篇代表作又都不过是他伟大告白中的一个片断。这就是这部短篇小说集统一性中所包罗的多样性。因此，不论他采用什么样的题材，也不论他变换什么样的手法，他所写的作品都是他所体验的丰满人生的一个方面。所以，我们读《聊斋志异》往往能从统一性中见到多样性；又从多样性中领略到它的统一性，这正是蒲松龄这位大师的天才所在。

从一定道德观、人生观出发，蒲松龄在他的作品中所反映的人生世相中，渗透着强烈的爱憎。他一面以厌恶的、颤栗的心，展示着这个黑暗社会给他的种种恶梦，一面用热情、迷醉的歌喉，唱出对生活美的追求。这一正一反的两个方面互为经纬，交织在蒲松龄的全部创作中。诚然如很多研究者所论，《聊斋志异》是作者一生血泪之结晶，一腔块磊之倾泻。他时而将那可诅咒的时代尽情地诅咒，时而在谐谑嘲讽中对丑类痛加鞭笞，又时而借幻化的鬼狐来控诉那人间的平。但是，不能否认，在《聊斋志异》中，爱，尤其是爱人，与人为善，恻隐之心，却是它的另一部分代表作的基本主题和中心思想。在作者的笔下，爱的神经是那样灵活敏锐，爱的触角又是那样无所不至。对双亲，对朋友，对兄弟，对山山水水，自然无所不爱，爱得深沉，甚至对一株株花草，一只只虫鸟，也往往以爱的眼光去观察，去体味，并以此来回顾人生，默察社会。因之，笔触所及，也就充满情趣、温馨、甜美。尽管作者笔下涌现的往往只是他个人独有的感触，然而却触发了读者以各自的经历和眼光去作不同的体会和联想，从而获得艺术享受。要说这个天地不如前者那样广袤，那也许是对的，然而却不能说它是苍白的。它所激发的是向上的进取的勇气，它所展现的仍然是一个丰满完美的感情世界。正是在这种爱中，我们感觉到了导人向善求真，去丑求美的一种动力。

你不妨翻开《聊斋志异》浏览一番，作者为我们塑造了多少助人为乐的花妖狐魅的动人形象呵！《红玉》中的红玉主动地帮助贫士冯相如娶了妻子卫氏，并在以后帮助冯生重整破碎了的家园；《封三娘》里的封三娘，热情帮助她的好友范十一娘择婿；《小翠》中的小翠为了报恩，不仅治好了王太常的儿子王元丰的呆痴，而且帮助王太常在险恶的官场倾轧之中，渡过了难关。对于这种无条件做好事的人物，作者都给予了很高的褒奖，也为他们安排了美好的结局。至于《聊斋志异》中许多禽兽助人和报恩的故事，更是举不胜举。像《赵城虎》写老虎代人养老送终；《象》写大象掘象牙，赠恩人；《义犬》写狗泅水救活落难之人，并代为找到仇人等等。此外，像《宦娘》、《章阿瑞》等是写女鬼助人。总之，在这些故事里，人物多是些小人物，形象大多是花妖狐魅、飞禽走兽，但是，作者却让我们从他们身上看到了美好的灵魂、美的道德、美的感情，让人深深感受到了那种净化精神世界的力量。

我们这里要谈的《西湖主》在《聊斋志异》中那些导人向善求真的精品

中也是具有代表性的。小说是写穷书生陈弼教在洞庭湖救了一条猪婆龙，后来遇大风覆舟，飘至一处，误入西湖主园亭，先被问罪，后被鱼婢传词，与西湖主结为良缘。原来公主的母亲就是陈生曾搭救过的猪婆龙。从表现看来，这篇小说的题旨不外是说人有恻隐之心，必有好报。但是，对于它的立意、旨趣还不好过早地就判定为“平庸”的。尽管这则故事纯粹是虚构，然而作品本身却说明：作者发现了人民中间蕴藏着的精神道德的美的矿藏。作者不仅是抓住了恻隐之心、助人为乐和与人为善这个动人的主题，更难得的是，他发现了又写出了人们心灵上的美。作者似乎感觉到，这种美德具有很大的改造社会和改造人的潜化力量。为此，在《西湖主》这则幻想故事里，他只写善，不写恶。作者这样处理，是从正面寄托渴望人与人关系改善的社会理想。因为只有对现实认识的深化，才能通达于幻想。所以《西湖主》与其说是幻想了的社会生活的写照，勿宁说是作者审美理想的艺术象征，他是从特异的世界里去探索真善美，因此，它隐喻着更广大得多的人生内容。

为了进一步了解《西湖主》的这一写作要旨，我们不妨参之以小说以外的作者的论著，也许这样会更清晰地领会蒲松龄写作这篇小说的旨趣所在。

在《放生池碑记》中，蒲松龄提出了“爱者仁之始，仁者爱之推”。他认为，有无恻隐之心，爱人之心，这是人和禽兽区别的根本标志。在《为人要则》的十二项立身处世之道中，有许多条目，也都是倡导“爱人”，要“与人为善”的。他指出，劝人做坏事易，而劝人做好事难。惟其难，所以更应竭尽全力去作。他还认为，在帮助他人渡过危难、克服险境时，应该“生死以之，劳何辞，怨何避焉”。一个人如果达不到这种精神境界，必然会与人为恶，“甚至骨肉之间，亦用机械，家庭之内，亦蓄戈矛”。于是，他高声呼吁人们要扬仁爱精神，做到“与人为善，不亦乐乎。”

蒲松龄尊奉儒学，这些思想观点仍然没有离开儒学轨迹。但是，如果把蒲松龄在他书中写的这种“爱人”和“与人为善”的要则放到当时特定环境中去考察，那么，它就有了另一种意义。鲁迅先生在《我们现在怎样做父亲》一文中就曾经说过：“中国的社会，虽说‘道德好’，实际却太缺乏相爱相助的心思，便是‘孝’‘烈’这类道德，也都是旁人毫不负责，一味收拾幼者弱者的方法。在这样的社会中，不独老者难于生活，即解放的幼者，也难于生活。”蒲松龄从冷酷和仇恨充斥的社会现实生活中，深切地感到了这一点，所以格外热情地描写了一批助人为乐的故事，用艺术的强光照出潜藏于普通人民内在的心底的美情感、美道德，在阴冷的现实中投下一点光明和温暖。试想，当着民族道德在封建专制主义统治下受到严重摧残，不断沉沦，出现了崩溃的危机时，作者却用“爱人”的甘露来浇灌那些干涸了的心田，用小说透视出人们美好的灵魂，并把他们移到纸上，又移到千百万人民的心中，这将具有怎样的意义呵！

当然，艺术不应是道德的说教，但它却是“人的一种道德活动”。由此，我想到《西湖主》这篇小说的立意虽然在于宣扬人有恻隐之心，必有好报，强调了有德必报，感恩报德，乍看似乎“平庸”，但在那恶俗浇漓的社会，尔虞我诈像梦魇似地压在人们心头时，这样的道德一经蒲松龄赋予美的形象和新的意义，并且作为一种理想境界来抒发，展现出普通人的情操美，于是

《磨难曲》。

车尔尼雪夫斯基语。

就使这篇小说在题旨上具有了一种精神道德的力量。不过，人们也不难看到，蒲松龄恪守的所谓“爱人”“与人为善”的“为人要则”，真正要挽回浇薄的世风，那纯粹是一种空想。正是由于时代、世界观的局限，作者无法找到人性复归的科学途径，看不到欲达复归，必须首先进行彻底的社会变革，根除导致人性异化的整个旧社会的基础。他只能寄希望于所谓的“审美教育”，即从文学的感化、感染入手，使人们普遍懂得区分美、丑、善、恶，从而倾心美与善，摈弃丑与恶，实现人性复归。蒲松龄的思想、创作，正是停留在这个阶段。当然，这只是一种无从实现的善良愿望，从一定意义上说，也是蒲松龄的精神悲剧。

话说回来了，文艺毕竟不应成为道德原则的图解，人物形象不应成为道德精神的传声筒。如果说《聊斋志异》中确有不少篇什充满了封建说教或图解概念的毛病。那么，《西湖主》这则生动、隽永的小说却把善和美女水乳交融地结合起来，并塑造出活生生的有血有肉的人物形象，于是这篇小说的认识意义、审美价值和道德影响三者紧密地联成一体，构成了真善美的结晶。

蒲松龄对普通人的道德形态的探索，并没有局限在爱情、婚姻范围内，还表现在对下层人民诚实、纯厚、爱美等道德元素的发掘。《西湖主》一个很值得注意的特色是：他不像《聊斋志异》的很多作品那样，通过美与丑的对峙、交锋和善与恶的对照来塑造人物，而是径直地从对生活中美好事物的提炼中获得表现真善美的动力，集中力量刻画小说中的正面人物。

陈弼教是一位忠厚、诚笃善良的穷书生。当我们开始接触到这个人物时，感觉到他确实有一股书呆子的“痴”劲。你看，当他的上司贾绶射中了猪婆龙，“锁置桅间，奄存气息；而龙吻张翕，似求援拯”时，就立即触发了他的恻隐之心，他不仅请求贾绶释放了猪婆龙和衔龙尾的小鱼，而且用金创药“戏敷患处，纵之水中”。短短一段破题，就把这个善良、充满同情心和憨态可掬的书生的形象勾画出来。后来，他再经洞庭湖，险遭灭顶之灾，方才脱险，看到童仆的尸体漂来，就又“力引出之”。紧跟着写他在慌乱之中，因为急不择路，误入西湖主禁苑，偶拾西湖主红巾，竟然不顾处境的险恶，却诗兴大发，情不自禁地在公主的红巾上题了一首情诗。在接连触犯宫禁被查获后，又毫不掩饰，坦白承认是自己拾到并沾染了红巾。这一连串的行动，表现出这位贫苦出身的书生总是待人以诚，存心与人为善，他信守着灵魂的天真，像是一片未被仇和恨污染的灵魂世界。他比世俗中的一般少爷公子们保留着思想上更多的童蒙状态，保持着那个社会里最难能可贵的品质——“无邪”之心。蒲松龄从这种原始民风里，找到了渴望的人情美。在他看来，只有这种向善的情感和道德才是人的本来面目。故事几经跌宕起伏，最后陈生终于因祸得福。作者让这个善良、诚实和好心的书生分身为二，一个享尽人间富贵，一个过着神仙生活。陈生何以获得这种理想、美好而奇异的结局呢？作者回答说：“皆恻隐之一念所通也。”应当说，陈生这个人物向我们多少揭示了一些人生的真谛，给当时和现在的人们的心灵投来了闪亮的光束。

蒲松龄以艺术家特有的敏感，钻探、开掘着人的德性美，细腻地描绘了人物的行为与性格，致使他的作品迸射出一种耐人寻味的理性火花，引导人们探索理想之路。陈生的形象，好像是作家的眼睛，带着作家挚爱的感情，也带着作家的憧憬，既蕴藉着作家对生活的审美评价，又有着作家的灵魂探索的沉思。而作家的人道主义精神正在这里得到了充分的显现。

情节是由性格决定的，又是为塑造形象、表现主题服务的，这是叙事性

文艺创作的共同规律。“文似看山不喜平”。故事情节的曲折而富有变化向来是我国古代小说的突出的艺术特色之一。我国古代不少文论家在总结文艺创作的经验时都指出：“凡作人贵直，而作诗文贵曲。”“文章要有曲折，不可做直头布袋。”金圣叹在总结戏曲小说情节艺术创作规律时更加强调“文章之妙无过曲折，诚得百曲千曲万曲，百折千折万折之文，我纵心寻其起尽，以自容与其间，斯真天下之至乐也。”他对《水浒》的评点中，也一再称赞《水浒》行文“有波折”、“千曲百折”、“处处不作直笔”。毛宗岗曾经对《三国演义》的故事情节的曲折性也大加赞扬。他在评点中，称赞书中对吕布与董卓之间矛盾纠葛的描写是“波澜倏起倏落，大有层次。”称赞书中刘备与徐庶相遇一段文字是“何其纡徐而曲折也”。

有前人的多方面的开拓和经验的总结，蒲松龄更是逞其雄长，他的小说极尽曲折之能事，波谲云诡，蔚为大观。这位善于编织故事的作家，在艺术上经常采用曲折翻腾法，熟练地运用欲歛故张，欲擒先纵的手法，把读者引导到一个未知的境界，时时有所期待，有所蠡测，有所担心，因此《聊斋志异》的故事多能使读者兴趣盎然，具有吸引人的魅力。《西湖主》这篇小说的构思的特点就在于情节离奇，变化莫测，委曲婉转，引人入胜。

蒲松龄的笔底波澜总是以人物为中心来组织故事安排情节的。《西湖主》一开头就对主人公作了概括介绍，并且揭示出他性格的一个重要侧面，构成了故事展开的基础，然后抓住他的主要性格特征，迅速把矛盾铺开，并推向高潮。这样就把人物刻画和故事情节结合在一起，既通过故事情节的发展刻画人物，又通过人物性格的展示反过来加强了小说的故事性。小说写因陈生迷路误入西湖主禁苑，被婢女发现，先是惊问：“何得来此？”又问他“拾得红巾否？”“生曰：‘有之。然已玷染，如何？’因出之。女大惊曰：‘汝死无所矣！此公主所常御，涂鸦若此，何能为地？’生失色，哀求脱免。女曰：‘窃窥宫仪，罪已不赦。念汝儒冠蕴藉，欲以私意相全；今孽乃自作，将何为计！’遂皇皇持巾去。生心悸肌栗，恨无翅翎，惟延颈俟死。迂久，女复来，潜贺曰：‘子有生望矣！公主看巾三四遍，辄然无怒容，或当放君去。宜姑耐守，勿得攀树钻垣，发觉不宥矣’”。文势一起一落，时而雷霆击，阴霾满天；时而凤管鸱弦，光风霁月；山穷水尽之时，却又异峰突起；正觉险阻难通，忽而豁然开朗，往往微澜似平而大波即起，把读者的关注完全吸引到主人公的命运变化里去。

正当陈生等待公主发落，“眺望方殷”之际，“女子跽息急奔而入，曰‘殆矣！’”原来是“多言者泄其事于王妃，妃展巾抵地，大骂狂伦”。陈生当听说“祸不远矣”时直吓得面如死灰。一霎时人声嘈杂，数人持索，气势汹汹地前来捉拿陈生。正值危难之时，一婢女认出了陈生，说是等禀报王妃以后再作处置。“少间来，曰‘王妃请陈朗入’。生战惕从之。”小说的整个情节就是这样几经顿挫，笔底波澜既大且多，险象频起，真是惊和喜交替出现，祸和福互相转化，一波未平，一波又生。情节的这种曲折变化，速度急，力度强，起伏陡峭，确实显示出蒲松龄讲究布局的艺术技巧。清人但明伦在对这篇小说总评中就极力称赞蒲松龄的“奇思别想”，他说：“前半幅生香设色，绘景传神，令人悦目赏心，如山阴道上行，几至应接不暇。其

袁牧：《随园诗话》。

元遗山语，见林纾《春觉斋论文》。

妙处尤在层层布设疑阵，极力反振，至于再至于三，然后落入正面，不肯使一直笔。时而逆流撑舟，愈推愈远；时而蜻蜓点水，若即若离。处处为惊魂骇魄之心，却笔笔作流风回云之势。”但是，应当看到，这样的写法虽然是作者匠心独运，却又绝非有意炫耀技巧，而是紧紧扣住主人公命运的变化这一条主线来进行。蒲松龄经营建构的特色也正在这里。

蒲松龄不愧是一位写故事的高手。当然一味编故事是写不出感人肺腑的好作品的，不过缺乏戏剧性的小说是生气索然的。正是这种戏剧性，使得《西湖主》这篇小说生气盎然。因此要谈这篇小说戏剧性的构成，就不能不谈到蒲松龄善于设置戏剧性悬念的高超的艺术手法。

戏剧性产生于悬而未决的冲突，更确切地说，戏剧性的悬念产生于矛盾冲突的错综复杂的发展过程。蒲松龄通过陈生翻船落水，漂泊到湖君的禁区，私游花园，深入宫殿，偷窥公主射猎和荡秋千，并在公主红巾上题下情诗等一系列触犯宫禁的情节，置陈生于矛盾冲突的焦点，从而围绕着陈生的命运形成一个强烈的总悬念——是祸还是福？而在高潮出现之前，作者又设置了若干局部悬念相配合，在情节进行过程中，连续打上几个小结，在解决一个危机的同时，又制造出另一个危机，使进展性的紧张感逐步加强，使情节在冲突的顶点上腾挪跌宕。你看，作者驱使婢女四次来向陈生透露公主捉摸不定的情绪和王妃的喜怒变化：先是“一女掩入，惊问”，又是“女复来，潜贺曰”，再是“无何，女子挑灯至”，后来是“女子盆息急奔而入”。通过婢女这几次特异的行动，揭示了福祸全系于公主的一念和王妃的片言，使六神无主的陈生，祸福环生，安危莫测。在这里，总悬念和局部悬念有机配合和相互作用，造成一环扣一环，一浪高一浪的艺术效果，最后把高潮写得笔酣墨饱。

总之，蒲松龄设置悬念，是吸引读者的一个绝妙手法，不论是布置疑团眩人耳目，也不论是用惊人之笔点明其中奥妙，都是为了激起读者的好奇心。但是这毕竟是手段，真正的目的，还是通过悬而不决的情节的发展，充分显示面对这些事件，同时也是造成这些事件的陈生的心理、态度和思想感情的起伏，以及人物之间关系的变化。而这正是蒲松龄笔底波澜的高明杰出之所在。

1982年7月24日

（选自《宁宗一小说戏剧研究自选集》，
天津古籍出版社1994年版）

振甫

《胭脂》的人物和情节

《聊斋志异》卷十中的《胭脂》，是情节比较曲折富有戏剧性的一篇，所以被拍成电影。这篇大概是以一个传说的故事为基础写成的小说，作者的本领是怎样突破真人真事的局限，凭着作者丰富的生活经历，细致的观察，深入的体会，驰骋想象，刻画了几个生动的人物形象，使本篇突破了审理案件的记录的局限，成为创作。

小说一开头就抓住矛盾。胭脂是牛医的女儿，却“才姿惠丽”，即才貌双全，秉性善良，品行端正。牛医要把她嫁给士人，士人却看不起牛医的家世，不愿跟她结亲，因此胭脂到了待嫁的年龄还没有定亲，这就是矛盾，以后的故事就从这个矛盾展开。在封建社会里，婚姻要讲究门第，这样写是很真实的。正因为胭脂是牛医的女儿，不是大家闺秀，所以同对门龚姓妻王氏相熟。王氏为人，又轻薄，又会调笑，品行不端，却成为胭脂的闺中谈友。品行端正的胭脂，却同一个品行不端的王氏做谈友，这就伏下矛盾，惹出许多事来。这正切合胭脂是小家女的身份。

小说就在上述两个矛盾里展开了。胭脂在门口看到鄂秀才时，小说写得极为精彩：“见一少年过，白服裙帽，丰采甚都。女意似动，秋波萦转之。少年俯其首，趋而去。去既远，女犹凝眺。”这段描写，是从王氏眼中看出。这正写出两个矛盾结合中的胭脂。她是已到了结婚年龄的小家女，迫切想找一个如意郎君，又要嫁给士子，这个矛盾使她看到鄂生就心动了。但她又是闺女，所以“意似动”，微有流露，还要抑止自己。但这种要嫁给士子的迫切心情，看到鄂生时，终于抑止不住，不自觉地“似动”到明显地流露出来，不是一瞥即把目光收回，是“秋波萦转之”，眼光绕着鄂生转，看得鄂生低着头赶快走过，她还在看，一直到他走远了，她还在注视远望。这里，没有写鄂生的容貌，只用“丰采甚都”一句来概括，显得他在她的眼里，是容光焕发，非常漂亮。不写他的容貌，却写他的服饰“白服裙帽”，这是非常精练的写法，是扣住矛盾的写法。她要嫁个士子而不得，看到他的帽子和衣着，一眼就知道他是秀才，当时秀才的帽子和衣着同一般工商业者是不同的。更突出的是“白”色，说明他身上有服，当时白服，父母丧和妻丧是不同的，她一看他的“白服裙帽”，知道他是给妻子服丧，那更是她所企求的对象。因为当时以她的门第，要嫁给士子，只好去作妾，士人是不愿娶她作正妻的。要作为正妻，除非是续弦，士人或可降格以求，但作为续弦，那个士子的年龄又往往大了。现在眼前出现的秀才，既是给妻子服丧，又是少年，这正是她要找的最好对象，这是不容易找的对象，因此，她就不顾王氏在旁，感情完全流露出来了。换一个大家闺秀，在别人面前，只能是偷偷地看，不敢这样看的；一看他的“白服裙帽”，就会掉头不顾了，这里正写出了苦于找不到对象的小家女的心情。再说小家女，她脑中的礼教束缚比较少，所以敢于把内心感情流露出来。在她旁边的王氏，又是闺中谈友，所以也不用顾忌。这就把一个品行端正的闺女，同一个轻佻浮滑的妇人中的矛盾，在迫切求偶的心情下消释了，她在王氏面前，完全暴露了自己的感情。

小说里写王氏戏弄胭脂时，对胭脂态度的描绘和她的对答，正是恰到好处，再过一步就要损害她的形象。王氏戏弄她说：“以娘子（姑娘）才貌，

得配若（此）人，庶可无恨。”写“女晕红上颊，脉脉不作一语。”这里就好在脸红而不发一言，她的心事被点破了，所以脸红；她还是闺女，害羞，所以不发一言。她没有表示反对，因为王氏是闺中谈友，在王氏面前也不用装假。王氏问：“识得此郎否？”答：“不识。”这个回答，一方面显似她迫切想了解他，一方面又有些害羞，不便多说。王氏的回答里，主要点出三点：一是有妻服，说明他的妻子死了，适合她想作秀才续弦的要求。二是“故孝廉之子”，说明秀才的父亲是举人，已去世，不会阻碍他们的婚事，这就更加强了她想嫁给他的愿望。三是王氏可以请他托媒人来求婚，按照当时的风俗，只应男方托媒人来求婚，王氏这样说，也正合她的心意。“女无言，王笑而去。”说明她完全相信王氏的话，王氏完全是开玩笑，看到自己的玩笑真的打动了她，所以笑了。她没有注意王氏的笑，没有看到这是王氏戏弄她，说明她已陷入自己主观制造的情网中不能自拔了。为什么一见钟情，这是同上面指出的矛盾分不开的。这又写出了她的性格的另一面，她是真诚，单纯，缺乏世故，感不到王氏在戏弄她。她的性格的这一方面，在情节的进展中，有了进一步发展。正因为她误信王氏的话所以“数日无耗”，就废寝忘食，病倒了。当王氏问病时，她只说“但尔日别后，即觉忽忽不快”，光说“尔日”，正说明她的害羞不好直说。王氏再一次戏弄她，提出要他夜里来一聚，“女叹息曰：‘事至是，已不能羞。但渠不嫌寒贱，即遣媒来，疾当愈；若私约，则断断不可！’”在这里，她只说“已不能羞”，还认为这是可羞的事，但已到了不能害羞的地步，这正透露闺女在矛盾中不得已的心情。王氏却说：“病已至此，尚何顾忌！”可以毫无顾忌，这正反映王氏的无耻。她不是这样，还是要求他请媒人来，私约是断断不可，表示了她的品行端正。

情节转到王氏的姘夫宿介。宿介同鄂生同是秀才，却是完全不同的两种性格。鄂生年轻，看到旧邻妇王氏同一个少女出来，连忙低头快走避开，他是避王氏，不敢看少女，才低头的。宿介在王氏未嫁时就同她私通，嫁后“辄寻旧好”，是个品行有亏的秀才。他听了王氏“述女言为笑”，因假装无心，“问女家闺闼甚悉”，这里写得非常简练，有的话都省略了。省略的话就是王氏知道宿介问话的用意，为了讨好宿介，故意把女家的门户和女住的房间都告诉他了。这从后来情节的发展中可以看出，在宿介失落绣鞋后，把一切经过都告诉王氏后，王氏毫无妒意，还让他“遍烛门外”去找绣鞋，这就说明王氏把女家闺闼都告诉宿介的罪恶用意。在这里不仅写得非常简练，把这些用意都省略了，还具有刻画性格的一条美学原则：“恶隐而美显”（钱钟书先生《管锥编》第1册，第35页）。写人物性格，把不可告人的用意隐藏起来，尽量显示自己的好心。王氏正是这样，她当面说的，全是替胭脂打算的一片好心，就是“病已至此，尚何顾忌”的话，也是装出替胭脂打算的好心说的，这就是“美显”；可以在背着胭脂时，就在宿介面前“述女言为笑”，当宿介不怀好意地打听女家闺闼时，她又全都告诉他，这就是“恶隐”。这里显出作者刻画王氏性格的深刻处。

情节发展到宿介和胭脂的冲突，两人的性格鲜明地表现出来。宿介的流氓行为，从跳墙、冒充鄂生、欺骗胭脂开门到拥抱、“捉足解绣履”一系列行动中表现出来，但他跟流氓还有些不同，在她跌倒在地上，说要叫喊时，他怕假迹败露，不敢用强，这使他跟毛大分别开来。胭脂在这次冲突中，先是要他快请媒人来，拒绝相见；他苦求一握纤腕为信，正像她说的“已不能

羞”，硬撑着起来开门。当她要向她用强时，她说：“何来恶少，必非鄂郎；果是鄂郎，其人温驯，知妾病由，当相怜惜，何遂狂暴如此！”这不是说她已发觉来者不是鄂生而坚决拒绝，是她为了保持她的品行端庄而拒绝非礼；不是识破来者的冒充，而是认为来者不是她想象中的鄂生。这样，她认为当前的鄂生是个狂暴的恶少，而她想象中的鄂生是温驯怜惜她的，她为他而病的鄂生变成狂暴的恶少，这是她的理想的破灭。所以当宿介脱去她的绣鞋时，她叫他回来，对他说：“君如负心，但有一死！”可见她还认为宿介真是鄂生，要他请媒人来娶她。一个想象中温驯怜恤她的鄂生变成了强暴的恶少，这是理想的破灭，那该和他决绝才是，可是“褻物已入君手，料不可反”，不得不嫁给他，所以“君如负心，但有一死！”这又写出胭脂心理的复杂性。胭脂虽然是小家女，她受到封建礼教的束缚比较轻一点，但她既生在封建社会里，不能不受到封建礼教的影响，所以褻物已入君手，就不能不嫁给他了。可他已经变成强暴的恶少，这是可悲的。这段描写的，正符合美学上一和多的对立统一。胭脂是个品行端正的少女，但她又“不忍过拒”起来替宿介开门，当宿介对她用强时，她没有叫喊，怕他“品行亏损”，被脱去绣鞋后，还说“身已许君，复何吝惜”，但又说“何来恶少”，这说明她的思想的复杂性。这种复杂性又同她的品行端正结合着，但又靠她的品行端正拒绝了宿介的非礼。这正是作品刻画人物性格的深刻处。

情节又有了发展，从王氏与宿介私通，引出毛大来。毛大“尝挑王氏不得”，那末在王氏眼中，宿介还是情人，毛大全是无赖了。毛大想去捉奸，因此要胁王氏，那全是无赖的想法。他拾得绣鞋，跳墙入女家，夺取女父的刀来杀女父，那就成了杀人犯。他把绣鞋掉在墙下，不论有意或无意，总之是嫁祸于人。在这个飞来横祸中，又显出胭脂和鄂生的性格来。胭脂想象中的鄂生，本来是温驯怜恤人的，她第一次把宿介当作鄂生，一变而为狂暴的恶少，那末在这次灾祸中，狂暴的恶少自然可以变成杀人贼了，所以她是深信鄂生杀了她的父亲。她对鄂生，由爱恋到失望，由失望到仇恨，所以在公堂上一看到他咒骂。这也说明她单纯，不了解人，缺乏人情世故。鄂生“为人谨讷，年十九岁，见客羞涩如童子。被执，骇绝。上堂不知置词，惟有战栗。”这同他看见王氏与一少女出，就低着头急急走过一样。虽冤气填胸，却说不出话来。

接着写审案，从审案中写出两个官员，再刻画胭脂鄂生几个人的性格。写知府吴南岱，一看鄂生那样老实拘谨，连话都不会讲，就疑心他不会杀人，暗地派人去私下探问，知道他的冤枉。又审问胭脂，“遇鄂生时，别有人否？”女说：“无之。”官叱问：“何以有邻妇？”女说：“虽有王氏，与彼实无关涉。”官又怒问：“汝言彼不知情，今何以自供撮合哉？”女说不忍累他人。从这些话里，更显出胭脂的单纯无知，厚道，替王氏掩饰。王氏却说：“淫婢自思男子”，“自引奸夫入院”。说明她不仅轻佻浮滑，还把一切推在胭脂身上，给自己解脱。写知府，为了要辨明鄂生的冤枉，肯私下派人探问，肯用心找出胭脂话中的破绽，寻根究底，引出王氏来。从王氏口中探出漏洞，找出宿介来，说明他能了解鄂生，同情他，作细致的探索，是一位审案的能员。但他鄙薄宿介的无行，说：“宿妓者心无良士！”“逾墙者无所不至！”就陷入主观武断了。宿介与王氏私通，但王氏还不是妓女，逾墙是无行，但无行不一定杀人。知府带了憎恶的感情来审案，就把宿介这一案判错了。

情节进一步发展，小说里说宿介是山东的名士，提学使施闰章（号愚山）应当听到过他的名字，他写一纸呈状去诉冤。像知府认为鄂生是冤枉的那样，提学使也认为宿介是冤枉的，因此请示山东地方长官抚台臬台，移案再审。从绣鞋掉落的地方牵连到王氏，从王氏口中牵连到毛大，但毛大是否杀人没有旁证，这就无法定案。施闰章不同于其他官员的地方，就是不专靠严刑来逼供，虽知府在审宿介时也是靠严刑逼供的。因此，他除了审出毛大外，再审出某甲某乙来。于是利用当时人对神道的迷信，杀人者的心虚，把他们赶进暗室，袒背面壁，用烟煤水洗手，骗说神道将在杀人者背上写字。这就使毛大自己显露他的杀人者的心虚。施闰章的审案，不仅细心，还能利用犯人的心理来进行审察，不专靠刑讯，这就比知府高明了。最后，他赞美胭脂的品行端正，同情她对鄂生的多情，他并不以胭脂出身微贱而轻之，要县官替她和鄂生作媒，这也是难得的。

在案情的揭露中，胭脂和鄂生的感情也有了变化。胭脂想象中温驯怜惜人的鄂生，一变而为狂暴恶少，再变而为杀人凶犯，经过平反冤案，温驯怜惜人的鄂生又从理想中回到现实中来，因此“堂下相遇，靛然含涕，似有痛惜之词。”鄂生原来看见她同王氏一起出来，就低头急走避开的，即原来鄙薄王氏也影响到对她的看法的，这时也改变看法，“感其眷恋之情，爱慕殊切。”但又受礼教思想的影响，“念其出身微，且日登公堂，为千人所窥指。”从鄂生的拘谨看，他具有这种思想，完全是真实的。这也说明施闰章那样开通的难得。

这篇作品由四部分组成：一是叙述故事情节，二是审案，三是判词，四是结论和附录。因此，很可能写成审案记录，把第一部分写成案情。这篇却能把审案记录写成小说，就在于把案情写成故事情节，通过故事情节写出人物性格来。光是第一部分这样，第二部分写成审案也不成为完整的小说。作者的本领，通过审案使人物性格更丰富，并且有了变化和发展。这样第二部分的审案就和第一部分的情节成为不可分割的有机体，结合起来刻画人物的性格了。审案的曲折也构也了情节的曲折。

从情节看，先是胭脂对鄂生的倾慕，引出王氏媒合的戏言，到胭脂的卧病；再是王氏向宿介述女言为笑，引起宿介跳墙调女，到脱取绣鞋；三是绣鞋落入毛大手中，到毛大跳墙杀女父，女见绣鞋误认鄂生杀父。故事情节到此为止，以下转入审案。在审案中，情节又有发展。四是鄂生上堂战栗不能言，女见鄂生辄咒骂到鄂生论死；五是知府认鄂生不会杀人，从胭脂口中问出王氏，从王氏口中问出宿介，到宿介论死；六是提学使认为宿介不会杀人，从王氏口中问出毛大等人，利用他们对神道的迷信来破案。这样看来，审案部分不光把案情审清而已，在审案中人物性格更丰富了，情节更有了发展。从人物性格看，在审案中，鄂生的战栗和说不出话，更显出鄂生的老实。胭脂见鄂生就骂，显示她对鄂生态度的改变，她始终替王氏掩护，不肯供出她来，认为她跟案情无关，这些都说明她的单纯和无知。知府的审案，由细致到武断，也显示知府性格的复杂性。宿介从论死到开释，又是对宿介的情节的发展。提学使审案中问出毛大以外的某甲某乙，利用神道迷信来破案，这又是情节的发展。这样，审案部分不光把案情审清楚，也使情节有了发展，人物性格得到丰富，构成小说整体的一部分了。它的成功，主要是结合人物性格和故事情节来写的。

不光审案部分这样，就是判词，也不是游离于情节和人物性格之外的。

这篇的主角胭脂，她最后的归结怎样，在判词里写了：“仰彼邑令，作尔冰人”，要县官做媒。判词里对宿介称：“姑降青衣，开其自新之路”，指出把他的秀才降级，这也是上文没有的。再像毛大的结局，也在判词里指明。这些是判词同情情节有关。判词不光是审案的判决词，主要是写了三个人：一是宿介，施闰章是替宿介洗雪的；二是毛大，是主犯；三是胭脂，是主角。对这三个人的判词，是具有对三个人的评价作用，这些评价是跟情节和人物性格结合的，对于了解人物是有帮助的。

判词评宿介，认为他像战国时人盆成括那样，小有才而未闻大道，会招杀身之祸。小有才指他是山东名士，小有才名，但不知谨守礼法，所以陷入刑法。写他冒充鄂生这段情节，作“而释么凤于罗中，尚有文人之意；乃劫香盟于袜底，宁非无赖之尤！”放开胭脂，还有一点文人的样子；脱去绣鞋，真是无赖之至。从两方面来评论。“彼逾墙钻隙，固有玷夫儒冠；而僵李代桃，诚难消其冤气。”指出他作为秀才的行止有亏，但代人受罪，也可以同情，还是从两方面说。写毛大，“越壁入人家，止期张有冠而李借；夺兵遗绣履，遂教鱼脱网而鸿离。”指出毛大跳墙入女家，只想冒充人家；结果夺刀杀人，自己逃脱而嫁祸于人。所以指斥为“风流道乃生此恶魔，温柔乡何有此鬼蜮哉！”最重要的是写胭脂，“以月殿之仙人，自应有郎似玉；原霓裳之旧队，何愁贮屋无金？”对她才貌的赞美，认为是应找到一位美貌郎君的。说她“怨漂梅而思吉士，遂离倩女之魂”，对她到了待嫁之年想念鄂生，弄到神魂颠倒，还是表示同情。“为因一线缠萦，致使群魔交至”，她想鄂生是一线缠绕，引起宿介和毛大的缠扰，是群魔，显然罪恶在群魔一边。“莲钩摘去，难保一瓣之香；铁限敲来，几破连城之玉。”宿介脱去她的绣鞋，落到毛大手里，再难保存一瓣香了。她却因此遭刑，几乎丧命，成为玉碎。还是对群魔的斥责，对胭脂的同情。“葳蕤自守，幸白璧之无瑕；縲绁苦争，喜锦衾之可覆。”赞美她在宿介的狂暴中，能保持白璧无瑕；在公堂上骂鄂生的争责中，可以用一床锦被来遮盖的。这里还是赞美她的保全贞洁，想帮助她解决同鄂生间的误会。“嘉其入门之拒，犹洁白之情人；遂其掷果之心，亦风流之雅事。”再一次对她赞美，对她的爱慕鄂生表示同情。作者把这篇判词附在后面，也表明作者对三人的态度。看了这篇作品，再看判词，好比读了作品，再读作者对作品中人物的分析，对了解作品和作者对作品中人物的看法是有帮助的。

最后再说一点“异史氏曰”和附录。“异史氏曰”本是作者对作品要说的话，但有关对作品要说的话，已见于判词，所以从另一角度来说，“甚哉，听讼之不可以不慎也！”即从审案的角度来说，那就同作品的关系不大了。但他指出“纵能知李代为冤，谁复思桃僵亦屈？”这里也说明故事情节的复杂和曲折。又说：“人皆服哲人之折狱明，而不知良工之用心苦矣。”在用心苦里，就同审察情节的曲折与观察人物性格的深入细致结合了。

在附录里又讲了一个施闰章的故事，故事讲有一个名士入场考试，题目是《宝藏兴焉》。这个题目见于《中庸》，原文是：“今夫山，一卷石之多，及其广大，草木生之，禽兽居之，宝藏兴焉。”讲山里有宝藏。这个名士记错了，把“今夫山”记成“今夫水”写成水里有宝藏了。本来，光看题目《宝藏兴焉》，说山里有宝藏可以，说水里有宝藏也未始不可。只是当时的考试，一定要照出处讲，出处讲山，就不能讲水。这个名士写毕，才想起自己记错了，于是认为自己一定落选了，就在考卷后面写了一首词，大意说，宝藏在

山里，误认作水边，好比把海里的水晶宫、珊瑚树都搬到山上，把珠子结到树颠，好比船夫跌死在山崖中了。施闰章看了考卷和这首词，也和了一首，说他题目的出处虽记错了，文章却写得好，怎肯让他落选。这是打破常规的做法，是很突出的。作者附记这个故事，正要说明施闰章的爱惜人才，敢于打破常规，成为士子的护法。他替宿介洗雪冤狱，也有爱惜他是山东名士的意思。他对胭脂的态度，更充满了对才貌双全、又有品德的少女的爱护心情，他要县令作媒，更是打破常规的做法。这个故事是用来进一步刻画施闰章的人物性格，所以把它附在篇后。

1982年9月

（选自《聊斋志异鉴赏集》，人民文学出版社1983年版）

蓝翎

有情才动人

——《葛巾》乱弹

牡丹花，在我国曾被称为“国色天香”和富贵花。艳阳春暖，牡丹盛开。魏紫姚黄，胭脂玉白，富丽丰满，艳冠群芳。有的说曹州牡丹甲天下，有的说天下牡丹数洛阳。观花不是看乒乓，无须两地决高下，并列冠军又何妨。在诗人眼里，一样的“任是无情也动人”；在小说家蒲松龄的笔下，两家早就“合二而一”互通姻好了，两地牡丹都是《葛巾》中葛巾和玉版的后代。

洛阳书生常大用酷爱牡丹，奇遇曹州的紫牡丹精葛巾，两相倾慕，结为情好。弟大器，虽无爱花之癖，但也是有“惠根”的雅士，得兄嫂之助，亦与曹州的白牡丹精玉版成嘉偶。后大用生疑，美人双双渺去，掷地两儿，化为牡丹，一紫一白，尤胜寻常。“自此牡丹之盛，洛下无双焉。”蒲松龄不搞家乡地方主义：“葱是山东的大”，他让孔夫子近乡的两姑娘主动远嫁给程夫子家乡的两书生，衍生出“洛下无双”的花朵，把以情反理的婚姻爱情的根苗，栽植到理学祖师程氏兄弟的家乡，是调侃，也是挑战。

蒲松龄常被文学研究家称为富有瑰丽神奇的浪漫主义幻想的传奇小说家。的确，在他的笔下，草木花卉，鸟兽虫鱼，都能突然变成奇特的精灵。蒲松龄那双眼睛好像魔镜，仿佛世界上的万物，在固定不变的外形背后，都隐蔽着一个精灵，一旦进入他的视线，立即活泼泼地站出来。蒲松龄通过他的传奇小说，能把读者诱导入一个真真假假的艺术境界，物和人既是分离的，又是合一的，使你不敢冒然根据表面现象断定哪是物，哪是人。当看到一个物时，便会怀疑它是不是人的幻化；当看到一个人时，又会怀疑他是不是物的幻化。蒲松龄写的物让人捉摸不定，他写的有些人也让人捉摸不定。正因为这些形象能钻入读者的心里，又好像时时跟在身后，所以在读《聊斋志异》里写花妖鬼魅的篇章时的心情，就和读一般文学作品时的心情大不一样。在读一般文学作品时，你会哭，会笑，能想像出惊心动魄的厮杀，也能想像出缠绵悱恻的悲欢离合，可是却很少会和自己周围的环境直接联系起来。若是读《聊斋志异》，作品中的人物环境和自己周围的环境似乎立即消失了界限。室外一丝风，几滴雨，虫声唧唧，树影摇摇，飞蛾绕灯，蝙蝠穿窗，都增加了作品感人的气氛。比如春末灯下读《葛巾》、《香玉》，或者深秋读《黄英》，似乎老觉得有人从窗外正开放着的牡丹花或菊花中走出来。此刻若有飞虫触窗，真能惊人一跳。是幻觉吗？是想入非非吗？都不是。这是作品特殊的风格所引起的特殊的心理感受。作品中活的形象通过读者的感受，把周围的环境也带活了。有人说，深山古刹，不可一人夜读《聊斋》，能使人迷，也能使人怕。这不是迷信或故作神奥，而是说明了《聊斋》的艺术魅力，就在于作品的境界和生活的境界能混然为一，生活的任何一个角落，都随时可以直接成为作品中环境的补充。这效果，一般以奇取胜的文学作品往往达不到，蒲松龄的传奇小说达到了。

蒲松龄似乎对牡丹有特殊的兴趣与爱好，他以牡丹为题材，写了两篇情节曲折、人物性格迥异而难分高下的小说《葛巾》和《香玉》。如果像传说的那样，蒲松龄是在崂山避难时于道观中看到生长多年的特大牡丹，从而获得了灵感，写出了《香玉》，幻想的色彩显得非常浓；那么，在写《葛巾》

时，他是在浓重的幻想色彩里，揉进了关于牡丹的历史典故和名花胜地的地理真实，使人物的形象显得更现实更亲切，把牡丹的历史传说和实际生活结合起来，变出花一样美丽的新传奇。

在中国的文学传统里，有两种花长期受到作家们的注意，菊花象征着高风亮节，牡丹象征着娇艳华丽。故失意者多咏菊，处境顺者多颂牡丹。唐朝罗隐写牡丹的诗句“任是无情也动人”，就流露出观赏的娱悦。曹雪芹在《红楼梦》里以此暗示薛宝钗，是有历史因由的。宋朝有了魏紫、姚黄之说，非贫寒小户人家所能办得到，不像菊花随地插之能活。之后，这成了牡丹的代词，成了典故。

当然，洛阳牡丹甲天下之说，也有不凡的来历，但那是武则天把牡丹赶出长安贬到洛阳的结果，是凭权势干出的焚琴煮鹤的煞风景事。蒲松龄舍而未取，等到稍后的李汝珍，才在《镜花缘》中大加描绘渲染。蒲松龄把“任是无情也动人”的牡丹，变成了因是有情更动人的美女，脱尽了世俗富贵气，主动地去追求有情的现实的男子。若没有这一番改造，读者脑子里仍保留着富贵花的传统观念，自觉不自觉地把牡丹和富家豪门联系起来，那么，在读《聊斋》所写的牡丹故事时，无形中就多出了一层思想感情上的障碍，显得有点隔，不那么畅通无阻。从这个角度去理解蒲松龄的艺术构思，《葛巾》比起《香玉》，更有匠心独运之处。在蒲松龄写葛巾的形象时，也许是有意识的把典故用活，更增添历史知识性的色彩，但却同时扫除了读者欣赏心理中可能存在的堵塞物，产生了出乎意料之外的欣赏效果。

蒲松龄写《聊斋》的故事能够把典故用活，被不少研究者认为是他语言上的独特成就之一。这样的评价，单纯从写文言文或“古文”的角度看是对的，因为被称为“古文”的中国传统散文，固然不缺乏清淡朴素平易畅达之作，但就用典来说，似乎无典不成其为“古文”，陈陈相因，形成传统。远如先秦诸子、汉赋，稍后的唐宋诸家，近如明前后七子和清桐城派，不用典者甚少。然刻意摹仿者故作典奥，堆砌故实，百衲杂陈，生硬晦涩，显示博学的意图表达出来了，欣赏的兴味则被拉成锯末。这也是古体诗词的传统形式至今尚被很多诗人喜欢运用，并创造出了大量名篇，而古散文的形式只是作为古的规范被欣赏却不继续沿用的原因之一。蒲松龄的许多散文，追求四六工对，用典丰富，亦有蹈此弊之迹，把深沉忧愤的社会内容冲淡了。

蒲松龄在散文写作中没有完全摆脱古文传统表现手法的积弊，在传奇小说的创作中则大有独特贡献，他之所以能成为最著名的传奇小说家，而未能成为著名的古文家，其道理于此可窥一斑。蒲松龄于传奇中用典，主要还不是为文气增色，而是化典为人物形象的有机组成部分，或如拾花为裳，或如掬霞罩发，或如聚露为泪，或如阆兰为气，人典溶为一体。《葛巾》比较典型地体现了这种手法，因此，所谓蒲松龄能于传奇小说中把典用活以显其语言功力的说法，似仍未摆脱评古文的见地，于传奇小说则尚犹未尽也。

在崂山下清宫，一本孤零零的白“牡丹高丈余，花时璀璨似锦”，人们会觉得奇。在盛产牡丹的曹州，一本葛巾紫“高与檐等”，人们虽“以此花为曹第一”，但奇的感觉则逊于崂山的香玉，因其周围还有玉版等名品与之竞艳也。葛巾自言“魏姓，母封曹国夫人”。评点家喜从文字着眼，读到此，定会夹注一笔：拆字法，寓魏紫也。蒲松龄未必毫无此意，但从构成人物形象的作用看，将历史名品魏紫与产牡丹胜地曹州巧妙地结合在一起，也就更增强了现实的真实感，更增强了人物活动的环境的真实性和典型性。与此同

理，把“癖好牡丹”的常大用安排为洛阳人，他的“癖好”的形成就更有真实性和合理性。常大用于盛产牡丹的洛阳，尚不能充分满足其“癖好”，“闻曹州牡丹甲齐、鲁，心向往之”。刚到“龙抬头”的二月天就提前动身，为等花开，急不可耐，先作怀牡丹诗百绝，后弄到囊中空空，把春衣都典了，更显其“癖好”之甚，一往情深，连饥寒都不顾及了。花痴之中见情痴，正在这时，葛巾才初次露面，与之相见。洛阳的花痴常生遇上曹州的花精葛巾，两情结好，为牡丹史上又添一佳话，其生动感人处远迈武则天贬牡丹与魏紫、姚黄的典故，采旧翻新，后来居上，当为第一。蒲松龄这样写，正好与读者已有的知识连起来，效果自然不同。有家刊物的阅读与欣赏专栏评介《葛巾》时，一开头就派定常生是“花匠”，替他定个好成份、好职业。这也许有典故根据，因为洛阳不仅出牡丹，还出才子，“洛阳纸贵”就是。居才子乡必有才气，连“花匠”都能“作怀牡丹诗百绝”，话本《灌园叟晚逢仙女》中的也是才子之乡的江南老花匠秋先，虽也是牡丹痴，却不会作诗，真该愧煞！这样一介绍，葛巾对大用说弟大器的话：“是有惠根，前程尤胜于君。”简直是词不达意的开玩笑，对“花匠”谈“前程”岂非当面损人？蒲松龄如果连人物的出身和职业都把握不准，尽管《葛巾》“自破题、发展、高潮到结尾”处理的如何“跌宕多姿”，那么，他的人物形象、性格就全砸了，大煞风景，还有什么章法可言。

葛巾爱常大用，全在于一个情字，情真，情痴。常大用的这种情，起先是完全表现在对牡丹的爱好上，好像没有任何目的，纯洁无私，爱花就是爱花，既没想到花中自有颜如玉，也没有将花比为美女。作为书生，这情操比之“书中自有颜如玉”的酸秀才味高雅的多，比起大诗人的“花开将尔当夫人”也庄重些，没有那么放达。花精葛巾不同于常人，她近乎神仙，来去自由，对人的观察也异乎常人。当她还没有真正观察透她所喜爱的人时，是不肯轻易露面的。一旦露面，心里已经有了充分的把握。《聊斋》里的精灵看人大都是很准的，不像实际生活里的那些自视甚高的所谓美人，东挑西捡，高不成，低不就，选上两三打还不中意，可见她们虽有“迷人的眼睛”，而视力也实在太差。《聊斋》里的精灵一选就中，简直像神射手的弓，一箭中的，绝不虚发。表面看，她们爱的突然，实则是哑巴吃饺子，心里有数。爱的直，可以大胆地开“特别快车”，一言到站；爱的曲，可以故意拖延，折磨折磨，考验考验，文学的说法谓之“爱情的捉弄”。葛巾的爱，属于后一种方式。

葛巾在遇常生以前，已观人多矣，也不乏雅人，那位以葛巾紫“为曹第一”并写“赠曹夫人诗”的，就颇不俗，能诗，能品花。然而葛巾并不爱他，因为他爱花情浅，戏封雅号，写的是戏赠诗，一相戏赏，稍欠诚笃。相比之下，常生则深沉诚笃，憨厚朴实，令人钦敬，可见葛巾的眼力满灵光。他初见葛，“遂遑反”，规规矩矩的君子风；再相见，“从容避去”，然心生“眩迷”，动情了；返身搜寻、询问遭申斥，“悔惧交集”，受自重心的责备；及至“转惧为想”，则“憔悴欲死”，由情入迷了。他迷到愿饮葛巾遣人送来的“鸩汤”，“仰药而死”，这样的真情、深情、痴情，远远超过了普救寺里害相思病的张君瑞。但张君瑞的病是崔老夫人的阻挠造成的，常大用的病则是葛巾故意捉弄的。他也真经得住这样的考验。不像现在一些戏剧、电影里的“奶油小生”，张口闭口假里假气的“我爱你！没有你我不能活！”要真的不爱他，他转身就会喝两升啤酒，吃三盘花生米，只有傻老二才喝“敌

敌畏”。的确，葛巾是故意捉弄常大用，否则，那有墙上架好了梯子单等玉人来，而自己却邀人通宵下棋的？常生步步落入捉弄圈，他的性格、心理也步步展开，深入；葛巾步步设圈，她的细心、真心、无邪之心，表现的也更细致、深刻、动人。当常生“囊既空，欲货马”时，葛巾让他挖藏金以相助，他竟然只挖一部分，而且还“强反其半而后掩之”。这用一切“向钱看”的眼光看来，实在难以理解，更非“花匠”所能作到。然而，蒲松龄所要表现的“癖好牡丹”的书生正是不爱钱的雅士，如果他见藏金而眼开，来个一窝端，那就俗不可耐，连牡丹精的爱也染臭了。别看蒲松龄白天正襟危坐在毕老爷家的绰然堂里教“子云诗曰”，那是为了舌耕糊口，不至于像曹雪芹晚年的天天“食粥”。但他不是地道的三家村教书匠，也没有教出个把进士、状元来。他的真正职业，是在“子夜荧荧，灯昏欲蕊；萧斋瑟瑟，案冷疑冰”的奋斗中，像他后来的同乡开掘博山煤矿一样，来开掘人类心灵美的矿藏。他所塑造的葛巾、常大用的性格，比葛巾窖藏的白镪的光更美，更亮。

葛巾、玉版同常大用、大器兄弟的爱情婚姻，没有受到任何外来势力的干涉，非常顺利，相当美满，且“家又日以富”，有子承欢，应当是其乐无穷了。但结局却有始无终，或者说是以喜剧始而以悲剧终。蒲松龄在结尾的“异史氏曰”里，带着对葛巾的赞扬和惋惜之情来评议常大用：“怀之专一，鬼神可通，偏反者（按：指花）亦不可谓无情也。少府寂寞，以花当妇人，况真能解语，何必力穷其原哉？惜常生之未达也！”所谓“未达”，就是一个疑字。常大用从葛巾的自言“魏姓，母封曹国夫人”起疑，再次到曹州“力穷其原”。当他弄明白了葛巾的来历，则化爱为怕。没有了爱，这个家庭就失去了继续维持下去的感情基础，葛巾、玉版则断然渺去，毫无反顾，她们不允许有疑的情操是纯洁的。疑生怕，怕生变，变生离，“悔恨不已”，绵绵无期。虽然留下两种名花，为后来天下人观赏，对常生却无补于万一。

也许是有憾于常生之“未达”，蒲松龄就在《黄英》和《香玉》两篇中，创造了比常生高的“达”人形象。我读《聊斋》时，常常这样想：只读《葛巾》，很难全部猜透蒲松龄的思想，如果把《葛巾》和《黄英》、《香玉》等写花精的篇章对照着读，加以比较，既可以看出彼此相似之处，又可以看出相异之处。这相异之处，正是蒲松龄用互相对照、互相补充的写法，将对现实人物的观察和对理想人物的追求表现出来了。《黄英》里出身于好菊世家的马子才，与菊精黄英结为夫妇，生女。英弟屡醉而现出本相，“马见惯不惊”，更不疑英，此可谓“达”矣，所以能始终保持着幸福的家庭。“后女长成，嫁于世家。黄英终老，亦无他异。”若马也见异生疑，生怕，其结果当亦与《葛巾》相似。《香玉》里的黄生，爱上白牡丹精香玉，不仅不疑，等香玉成了花鬼，而仍能情不移，且誓言死后当寄魂于花旁。黄生死后果然化为白牡丹之一枝，与香玉合二为一了。不愿花精与己延子孙，自己宁愿化为异类，比常大用、马子才都“达”的多，“达”的更彻底——由人“达”物。如果说连理枝、比翼鸟、梁祝化蝶等传说，都是由悲剧而幻化出的情写的伸延，那么，黄生死后之变牡丹，则是乐天的情笃的幻化。蒲松龄所要追求的“达”的最高境界就是如此。但是，在蒲松龄所处的那个封建时代，这种对情的追求，只能寄托在浪漫主义的幻想中，也只有在浪漫主义的理想人物（包括花妖鬼魅）的塑造中，才能最大限度地发挥他的自由想像，或则人变物，或则物变人，人人皆能变，物物皆能变。由这种广泛的物人互变所形成的艺术形象，又诱发了读者在阅读过程中无限的联想力，因而产生了阅读

时所感觉到的一种特殊的环境气氛，仿佛自己周围的一切都有潜在的精灵活动着。

然而，就人物形象的真实感来看，蒲松龄所评议的常生的“未达”处，却正是他的真。在实际生活里，人和异类之间根本不可能有爱情婚姻，所以，在浪漫主义的文学形象的创造中，当人发现他所爱的人是异类的变化时，产生疑惧是合理的必然的，有其真实的现实的心理基础。人类早期的神话和传说，人神物互相爱恋结合，被视为正常现象，甚至每个民族或部族，都要找出一个非人的祖先，或蛇，或猛兽，或飞鸟，等等，以此为荣，毫无疑惧。当人类更多的认识了客观世界和自己的时候，这种神话和传说就消失其基础，物人之间的界限愈分明。“人为万物之灵”，怎么能和异类平等呢？有了这样的界限和心理，才会产生人与异类有疑惧的新传说，《白蛇传》里许仙于五月端阳见白蛇现身的惊变，就是最好的例子。蒲松龄要求的“达”是不疑不惊不变，显然不是要回复到原始时代，而是要求一种更富有具体社会内容的始终如一的真情，来对抗封建社会那种以理压制情的专制。蒲松龄是希望常生能“达”的，他赞扬了马生和黄生的真“达”。蒲松龄要求改变的正是实际生活里由于种种不“达”——疑所产生的悲剧。当然，常大用的不“达”，还有作者对他的构思规定。他若真“达”了，“洛下无双”的两种名花也就没有了，将是另外的结局。从这点看，《葛巾》的社会现实性的真，才使人于欣赏的满足里潜隐着丝丝的悲凉，感到与生活里的真更相近相通。

在幻想里寻求和描绘“达”的形象是完全自由的，但是，一触到社会的实际，不“达”者比比皆是，想自由则难办到。蒲松龄自幼聪颖过人，然时艰命乖，一生坎坷，使他本来很“达”的性格，都转化成郁积的“孤愤”，而且周围的黑暗的社会现实又不允许他痛快的直抒胸臆，他只好到幻想里将“孤愤”之情转化为对花妖鬼魅的纵情放歌。初读之，会被其美的幻想所陶醉，再深思，则一阵酸苦渐渐袭来。蒲松龄的传奇小说不同于童话或寓言，当读了《葛巾》以后，再到牡丹圃中观赏一番，就会体味到蒲松龄所写的喜剧故事背后总隐藏着悲剧的余韵。这种特殊的艺术风格，正是蒲松龄特殊的心灵活动的返照。《葛巾》就是他对人生的缺陷——不“达”的哀惋之歌。然而，这哀惋是被两种眩目的名花遮掩着的——在不易看到的花瓣与花托之间夹着。

1982年4月，牡丹含苞待放时

（选自《聊斋志异鉴赏集》，人民文学出版社1983年版）

马振方

构思新巧 形象生动

——《司文郎》赏析

怀抱奇才、终老明经的蒲松龄在其名著《聊斋志异》中创作一批反映仕途、科举的短篇小说，《叶生》、《于去恶》、《司文郎》都是其中的佼佼者。这三篇作品，主人公都是怀才不遇之士，而且都具鬼魂身份，立意却各有侧重，角度也各不相同，形象结构、表现方法各具特色，各有千秋。《叶生》篇幅较短，情节也较单纯：沦落书生，郁郁而死，“魂从知己”，助友成名，“借福泽为文章吐气”，表现落第才人的悲惨遭际和悲苦心理。《于去恶》是影射、象征之作：冥府开考，鬼士入闱，师旷（无目）、和峤（有钱癖）充任试官，“游魂耗鬼杂入衡文”，致使大批佳士被黜，文运颠倒，以此讽喻现实文场的“乌吏鬻官”、乌烟瘴气。三篇之中，《司文郎》篇幅最长，思想内容也较前两篇更为丰富，既讽刺了妍媸不辨的试官，又创造了助友应试的游魂；既有笑骂，又有悲歌，很像《叶生》与《于去恶》的合璧。

还是让我们进入它所展示的艺术世界吧。

王生与余杭生同赴乡试，比屋而居。忽有宋姓少年来游，气宇轩昂，“言语谐妙”。王生“心爱敬之”，以礼相待；余杭生“居然上座”，冷语相嘲。宋像一块试金石，使两个考生的品德高下分明、相形见绌。余杭生继而逼宋“当前命题”，比试作文，被宋两度占先，开口不得；后“以窗艺示宋”，又被他“且诵且訾”，批得汗流满面，惶愧无地。与此同时，宋与王生结成契友，遍阅王作，颇为称赏。这样，这位少年又像一台天平，将两个考生的文章、才学置诸两端，即刻量出它们的轻重。经过这样一番铺垫，即写放榜——“王下第”，余杭“领荐”，对文场、试官会有相当强的讽刺力量。但作者没有那样处理，又借宋的慧眼凭空拖出个能用鼻子辨别文章的盲和尚。焚古大家之文，他受之以心；焚王生之作，他受之以脾；至焚余杭闱墨，则“咳逆数声”“强受之以鬲”。这一奇特的艺术构想，把余杭生文才之劣一下渲染到最大限度，为放榜作了又一层铺垫。此后揭出考试结果，就将试官的昏愤、荒谬，文场的混沌、黑暗，表现得异常充足饱满。好像拉满硬弓射出去的箭，具有穿透目标的力量。盲僧不禁发出这样的慨叹：“仆虽盲于目，而不盲于鼻，帘中人并鼻盲矣！”这不只是一句俏皮话，也是水到渠成的结论，在读者心中引起强烈的共鸣。作者并未就此止步，随后又让盲僧从“诸试官之文”中嗅出余杭之师的劣作，构成如下一段奇妙文字：

生焚之，每一首都言非是。至第六篇，忽向壁大呕，下气如雷。众皆粲然。僧拭目向生曰：“此真汝师也！初不知而骤嗅之，刺于鼻，棘于腹，膀胱所不能容，直至下部出矣！”生大怒，去，曰：“明日自见，勿悔！勿悔！”越二三日，竟不至；视之，已移去矣。——乃知即某门生也。

情节至此，推出高潮，对文场、试官的嘻笑、嘲讽也达于极顶，真可说是淋漓尽致，无以复加。有“百尺竿头更进一步”的境界，有不到山穷水尽不肯罢休的势头。同《于去恶》相比，有过之而无不及。

这一高潮之后，并未收煞，余杭逃匿，盲僧隐去，单写宋某与王生。听说第二年再行乡试，王“遂不归”，受教于宋，“熟习益苦”，不想竟“以犯规被黜”。宋因而大哭不止，抢呼连声：“其命也夫！其命也夫！”一痛

之下，对王说明自己的来历。原来他并非生人，而是游魂，生前“少负才名，不得志于场屋”，死后“岁岁飘蓬”，不忘未酬之志，便极力帮助王生成名，欲借良朋之身“一见飞黄之快”。这与叶生“借福泽为文章吐气”的行径、心理十分相似。不同的是，叶生一举成功，使丁生连战连捷；而宋某连这个愿望也未实现，可悲可悯又多一层。此乃作品情节的又一高潮。

《聊斋》是蒲松龄的“孤愤”之书，是其思想、生活的艺术结晶，注重立意，讲究构想，追求思想的艺术表现。《司文郎》就是突出的一例。不见一个试官出场，却生动地显示了他们的盲心瞽目；以幻想的鬼魂作主人公，却清楚地揭露了现实的科场。人物、情节、形象结构，巧妙地表现作品的主题；在形象与思想之间建立了新颖的、强有力的艺术关系和联系。这里，需要特别谈谈怪异形象在艺术构思中的作用问题。《聊斋》是“搜奇抉怪”之作，是假“鬼狐史”写“磊块愁”的，花妖狐魅、神灵鬼异大多寓有讽世之意，是揭示现实本质、表达生活理想的艺术手段。此乃蒲松龄学习和发展民间传说的重要成果。一方面，他将大量怪异传说加工改造，充实提高，使其成为富于思想的艺术品；同时，他自己也运用这种手段创造一批寓意鲜明的幻想小说。后者的怪异人物、情节，讽谕性往往更为突出。《司文郎》就是此种篇什的代表作。宋某和盲僧显然出自作者的精心设计，对揭露现实文场、表现思想主题起着举足轻重的作用。宋是全篇中心人物，先为鬼而后为神（司文郎）。为鬼尚且不忘功名，继续生前的追求，这是神话题材独有的照映、衬托之法——不写其人，而写其魂，以虚衬实，以死照生，从而获得夸张的效果，造成“死而不已”的意境。为神的寓意更明显：“梓潼府中缺一司文郎，暂令聋僮署篆，文运所以颠倒”，由于孔子的举荐、力争，宋姓少年得任此职。梓潼是道教神名，即梓潼帝君，掌管文昌府及人间功名禄位。梓潼府即文昌府。“暂令聋僮署篆”的构想是抨击文场、试官的余波，用象征的笔法把矛头指向执掌科场大权的贵官，翻出新意。至于让儒家的圣人为道教一个神职大操其心，同冥府阎罗发生争执，把有德有才之士“拔充清要”，扭转文运，不过是作者无可奈何的愿望罢了。与宋相比，盲僧所占篇幅有限，起的作用却很显眼。两目皆盲，嗅文以鼻，极荒诞，又极传神，仔细体会，有多种妙用。唯其如此，才能与五脏六腑的反应联系起来，从而生出受之“以心”、“以脾”、“以鼻”的三种文境境界，生出“咳逆”、“作恶”、“向壁大呕”、“下气如雷”等一系列风趣的行动细节。也只有借助这样的形象，才能道出“帘中人并鼻盲矣”的快言快语。再看下面这段描写：

（王）每焚一作，僧嗅而颌之……余杭生未深信，先以古大家文烧试之。僧再嗅曰：“妙哉！此文我心领之矣。非归、胡何解办此？”生大骇，始焚已作。僧曰：“适领一艺，未窥全豹，何忽另易一人来也？”生托言：“朋友之作，止彼一首；此乃小生作也。”僧嗅其余灰，咳逆数声，曰：“勿再投矣！格格而不能下，强受之以鼻，再投则作恶矣。”生惭而退。

此段文思周到、绵密，极合人情事理。以鼻断文，余杭生必不深信，必先焚大家之文以试之，托言朋友之作以欺之。有此一试一欺，才见盲僧论文之神，余杭所作之劣，很有意味和表现力。而这一试一欺，正是从“以鼻代目”、易受欺骗的特定情况生发出来的，如果有目或“以耳代目”，此种情节就不成立了。统观全篇，有关盲僧的一段最为精采，如天外飞来，奇峰突起，意趣横生，出神入化，生动显示出文场的某些本质方面，是幻想与现实的奇妙结合。

作品写了两个现实人物——王生和余杭生。一个怀才不遇，一个无才而遇。如此强烈对比的形象，自然也是为了揭露文场和考官特意安排的，是全篇思想结构中两枚黑白分明的棋子。宋与盲僧也是在此对比中才得充分发挥作用。《叶生》、《于去恶》以及《贾奉雉》等反映科举考试的篇什，都只写了怀才不遇的正面主人公。用对比的形象显示主题是《司文郎》艺术构思的一个特点，也是这篇小说思想价值的独到之处。

然而，《司文郎》的人物并非只是显示主题的手段，思想结构的棋子。他们都是作者从社会生活中提炼出来的有灵魂、有血肉、有独立性的活生生的人。蒲氏一生多次入闈，屡试不第，坐馆教书数十年之久，对各式各样的书生、士子了解甚多，感受甚深；对他们的癖性、习俗、言谈举止了如指掌，烂熟于心。在借助他们表现思想、讽谕时世的同时，将其相关的日常情事织入作品，构成富有生活气息的情节和细节，显示人物的性格、心理、音容笑貌，造成栩栩如生的艺术形象。看余杭生——王投刺拜访，他“不之答”；王与宋“共起逊坐”，他不礼让；初见宋面，便以“尔”相呼：“尔亦入闈者耶？”知宋无意入闈、省籍山东，竟说什么“足见高明，山左右无一字通者”；及至遭到宋的回击，立即恼羞成怒，“轩眉攘腕而大言曰：‘敢当前命题一校文艺乎？’”开头这样寥寥几笔，就把一个骄妄、浅薄、浮躁的狂生活画出来，使读者如闻其声，如见其人。作者特别写到宋姓少年喜欢吃蔗糖水角，“三五日辄一至，王必为之设水角焉”。这一生活细节不仅给宋、王的形象增加了血肉，对刻画余杭生也大有用处。由于被宋挫了锐气，心怀妒忌，看到王的文章有宋的圈点，就轻薄地讥讽：“此大似水角子！”放榜之后，他“意气发舒”，找盲僧算账，第一句话就说是：“盲和尚，汝亦啖人水角耶？今竟何如！”这些关系水角的话，将余杭生的品格、性情，不同境况下的心理、神态，表现得清楚而又生动，很有艺术光彩。

司文郎宋某为鬼为神，形象却是逼真的活人，十分富于人情味。他才情横溢，少年气盛，一出场就同狂妄、傲慢的余杭生展开一场唇枪舌剑的遭遇战，对其蔑视北人的谰言即刻回报：“北人固少通者，而不通者未必是小生；南人固多通者，然通者亦未必是足下。”这话确当、锋利，无懈可击，开口便见谈吐不凡，“言语谐妙”。说完还要“鼓掌”，快意可知。随后与狂生比试文章，大显身手，才华意气，颖脱而出：

王随手一翻，指曰：“‘阙党童子将命。’”生起，求笔札。宋曳之曰：“口占可也。我破已成：‘于宾客往来之地，而见一无所知之人焉。’”王捧腹大笑。生怒曰：“全不能文，徒事嫚骂，何以为人！”王力为排难，请另命佳题。又翻曰：“‘殷有三仁焉。’”宋立应曰：“三子者不同道，其趋一也。夫一者何也？曰：仁也。君子亦仁而已矣，何必同？”生遂不作，起曰：“其为人也小有才。”遂去。

这是一段耐人咀嚼寻味的文字。妙在命题恰到好处，宋的破承语义双关。“阙党童子将命”是《论语·宪问》篇末段首句，意思是说：孔子住地的一个童子来向孔子传达消息。下文便是孔子对这童子的议论，说他大模大样地坐在位上，有时竟与长者并行，是个妄想速成的人。了解这些内容，才能深入体会宋的那句破题的奥妙，既合时文八股的要求，又嘲弄了对手余杭生，将他比作狂妄无知的“阙党童子”。评家所谓“快人快语，妙思妙舌”，也正是指的这一点。“殷有三仁焉”，也出自《论语》，是孔子对殷商末年三个贤

臣微子、箕子、比干的评语。宋的破承一方面对“三仁”作了正面阐述，同时利用“三人”这个偶合因素讽谏狂悖的余杭生，仍有一语双关的妙用。通过这样两个题目，一番较量，突出了主人公的文思敏捷，也突出了他的率直、尖刻，一个才华出众、锋芒毕露的少年书生在读者面前直立起来。据评点《聊斋》的冯镇峦说，“此两破承于他书见之”，原是“鹤滩先生故事”。果真如此，就正说明这段有声有色的描写并非凭空杜撰，而是来自生活实际。作者将他掌握的材料，经过消化、改造、艺术琢磨，嵌入作品，铸成性格，水乳交融，不着痕迹，此乃人物活脱、逼真的重要因素。司文郎的人情味，不仅表现在同余杭生的负气比试中，也表现在与王生的相契交往中。王做水角款待，他“啖而甘之”，还要友人改日再做；阅过王的诗文，称其“深沉于此道者”，也坦率地指出“已落下乘”。处处显出真诚、爽快，不讲客套，亲密无间。有趣的是，这位鬼士比生人更爱动感情。余杭背地讥诮，他按捺不住，王生极力规劝，方才罢休；友人犯规被黜，他痛哭流涕，当事的王生“反慰解之”。如此两番以人劝鬼，可见这鬼情味十足。对于“犯规被黜”，这里需要多说几句。科举考试的清规戒律是很多的，书写格式极其严格，字体、字数、行数、低格、顶格、抬头、避讳，都有规定，一处不合，即为“违式”，也就是“犯规”。因此而被除名的考生大有人在，往往成为终生之恨。蒲松龄对此深有体会，在一首调寄“大圣乐”的词中这样抒写其“闹中越幅被黜”的痛切感受：“奋笔疾书，回头大错，此况何如！似千瓢冷汗沾衣，一缕魂飞出舍，痛痒全无。”“嗒然垂首归去，何以见江东父老乎？问前身何孽，人已彻骨，天尚含糊。”从这些浸透感情的诗句中，不难想象“犯规被黜”给予士子的沉重打击，也不难理解宋某何以伤心痛哭、大呼“其命也夫”了。

在《聊斋》中，《司文郎》是对话最多的篇什之一，对话是其表现人物的主要手段。从上面的引述可以看出，司文郎、余杭生不但说话颇多，而且开口就响，声态并作，形象因而鲜明突出。盲僧是幻想的奇人，却也生动如活，清晰可见，除了嗅文以鼻的行动细节，全仗声口毕肖的个性化语言。第一句：“是谁多口，无目何以论文？”对其“最能知文”的本领既未直接承认，也未正面否认，字面上像是否认，骨子里却是肯定，怪人多口道破秘密。平常常一句话，最贴切，也最传神，与人物、情境高度和谐，一字不可改易。王请“以耳代目”，他说了第二句话：“三作两千余言，谁耐久听！不如焚之，我视以鼻可也。”一派奇人、大家的口吻，漫不经意，神气十足。以下品评诸作，或褒或贬，亦庄亦谐，言简意赅，各尽其妙，充分显示说话人才智超群，不同凡响。19世纪法国文学史家泰纳以为，巴尔扎克《人间喜剧》中的人物比真人“还要有神气，有活力，有生气”。我们也可借用这话评价《聊斋》的某些人物形象。不过，巴尔扎克笔下是现实的人，《聊斋》多写狐鬼花妖，艺术幻想的成分很大，而像盲僧，则是地道的幻想人物，却比真人还真，比活人更活，同现实的形象一样富于立体感。

综上所述，《司文郎》不同于只写人物行迹、不讲思想结构的故事小说，也不同于某些重思想不重人物的问题小说。它既讲思想的艺术表现，又重人物的刻画、创造；既有发人思考的思想结构，又有给人感染的人物形象，在很大程度上达到了思想与形象的艺术的统一。这是它的一大长处，也是其价

值和魅力的所在。

蒲松龄是封建社会知识分子，受过系统的儒家教育，虽然一生不得志，功名观念却一直很重，“五十余犹不忘进取”，72岁还奔波百里应岁贡之考。这决定他只能抨击试官、主考，不能否定科举制度。加上迷信佛道之说，思想认识充满矛盾。在《司文郎》中对文场作了痛快淋漓的揭露之后，又无可奈何地把一切都归之于不可知的命，归之于善恶因果之报。这不仅成为作品的思想缺陷，也有损形象的完美和统一。原来生气勃勃的少年主人公，后来大讲“修行未至”，“积善勿懈”，“冥司赏罚皆无少爽”，成了唯心观念的传声筒。他还这样劝慰王生：“我辈读书人，不当尤人，但当克己。不尤人则德益弘，能克己则学益进。当前蹶落，固是数之不偶；平心而论，文亦未便登峰，其由此砥砺，天下自有不盲之人。”如此老成持重的“平恕之论”，乃是作者自己的语言，如果赋予朴讷、厚重的王生，也许投簧合榫，加给少年气盛、阎罗“欲以口孽见弃”的宋某，就显得生硬，与人物性格大相径庭。所有这些瑕疵都集中在作品后半，造成前后思想、艺术的不平衡，给人以头重脚轻之感。

1982年6月

（选自《聊斋志异鉴赏集》，人民文学出版社1983年版）

李厚基 韩海明

一生遭尽揶揄笑 伸手还生五色烟

——蒲松龄的生平与著作

《聊斋志异》作者蒲松龄的一生，是平淡而寻常的，既没有可歌可泣的业绩，也没有动人心弦的传奇式的情节，却有着一个封建社会落魄知识分子的鲜明个性和这种知识分子所共有的特点。从他的身上，能够看出“文章憎命达”的旧知识分子的典型遭际。

(一)

蒲松龄（公元1640—1715年）字留仙，一字剑臣，别号柳泉居士，山东淄川（即今淄博市）城东七里的满井庄人。

淄川，虽不是十分出名的县分，但山峦起伏，叠峰承烟，又有淄、般、孝妇等水汨汨流过，风景是宜人的。满井庄东头有高起的丘阜，陂陀不平。土阜上有一座龙王庙，那里的一口地下泉井涓涓不竭，虽遇大旱，也 而出，于是祷雨者都来挹取。泉水清冽甘芳，自深丈许的水潭涌出，“汇者渊之，流者溪之，夏潦秋霖，客水相续，则泱泱然河矣。”庙外为泉，泉外为河，河外为山；山族而居，作儿孙罗列，圆似米聚，方如印覆。据说泉旁本有古柳，围以丈计，雨水浸濡，日久蚀空，被人伐作柴薪。后来，蒲姓众人植以柳、柏多株，及长，郁郁葱葱，与溪水相映，景色相当秀美。蒲松龄生于兹，钟爱于兹，也就以柳泉作为自己的别号了（参见蒲松龄《新建龙王庙碑记》、《募建龙王庙序》）。

蒲松龄的祖先为元代般阳路（辖山东蒲台、淄川、掖、福山等县）的总管蒲鲁浑、蒲居仁。相传元室将倾之际，蒲氏曾将遗孤更姓名寄养于外家杨氏处，明代洪武年间，又复蒲姓。后来，子孙日蕃，所居满井庄就易名为蒲家庄。万历年间，全邑诸生，食饩者（领取官府钱粮的秀才）八人，蒲氏宗人居其六，因此，也可算是个望族。但后来同姓中贫富两极分化，斗争日益尖锐，终致衰微下来（见蒲松龄《族谱序》）。由蒲松龄上推五服，其间没出过什么“显赫”人物。高祖蒲世广，虽称“少聪慧，才冠当时”，不过是个廪生。曾祖蒲继芳，才是个庠生。祖父蒲生讷，似乎默默无闻。父亲蒲槃，据蒲松龄的记述，早年“操童子业，苦不售”，“家贫甚，遂去而学贾。积二十余年，称素封。”晚年家居“因闭户读……不理生产。既而嫡生男三，庶生男一。每十余龄，辄自教读。而为寡食众，家以日落。”蒲松龄说他父亲“生平主忠厚，即乡中无赖，横逆时加，惟闭门而已”（见蒲松龄志，转引自路大荒编《蒲松龄集》下册1803页，《蒲氏世系表》）。事实上，蒲槃的立场是反动的。明末农民起义波及山东，蒲家庄地处通往县城的孔道，蒲槃曾与弟祝“擘画守村，条理井井，且曰：‘人孰不畏死！非重赏孰敢与贼战者；不能战，焉能守？’乃出钱百贯，会众村南枣树下，悬贯满树，曰：‘杀一贼者予若干。’由是，壮者争出战，淄邑城守倚以为援。”（《淄川县志》卷十，《三续隐逸》）后来，清顺治丁亥蒲槃又参加镇压山东谢迁起

蒲松龄：《述刘氏行实》。

义军，事实证明他是个死心塌地与农民起义为敌的顽凶。

作者的母亲董氏，据说是“素坦白”，对诸子诸妇“抚爱如一，无瑕可蹈”（蒲松龄语）。蒲松龄就出生在这样一个较为复杂的家庭环境中。他是蒲槃嫡配董氏所出的次子。

（二）

崇祯十三年（1640年），山东大旱，据说“树皮皆尽，发瘞肉以食”，蒲松龄就诞生在这年的四月十六。

我国古代一些出名的人物，常常自己或由别人给他们杜撰一些天人感应，生就不凡的故事，蒲松龄也在《聊斋自志》中说：“松悬弧时，先大人梦一病瘠瞿昙，偏袒入室，药膏如钱，圆黏乳际。寤而松生，果符墨志。且也，少羸多病，长命不犹。门庭之凄寂，则冷淡如僧；笔墨之耕耘，则萧条似钵。每搔头自念：勿亦面壁人果是吾前身耶？”他的说梦故事，尽管离奇，却也给自己描绘出一幅天生的悲惨、凄苦相。可见，他对自己的一生遭遇，是有这样一个形象化的总估价的。

蒲松龄童年，跟着父亲学习。据说因天性颖慧，经史子集过目了然，深得父亲的钟爱（见蒲箬《柳泉公行述》、王洪谋《柳泉居士行略》）。顺治八年（1651年）12岁时，父亲亡故。18岁，和刘氏结婚。刘夫人小他3岁。她父亲是“文战有声”的，因此也算出身于书香门第。她的性情温谨，朴讷寡言。入门后，夫妻感情笃厚，婆媳间关系极好。婆母逢人便夸这个儿媳，自然，就引起了另一些儿媳的忌妒，认为婆母怀有偏私之心，从此“啾啾者竟长舌无已时”（蒲松龄《述刘氏行实》），这样，一起相居不久，只得分家独过。

蒲松龄19岁那年，以县、府、道试第一，补博士弟子员，“受知于学使施闰章，文名籍甚。”（见《山东省志》、《淄川县志·文学传》等）施闰章字愚山，是当时相当著名的人物。他比蒲松龄大二十二三岁，顺治六年（1649年）中了进士，授刑部主事，以员外郎试高等擢山东学政（《清史稿·列传·二七二·文苑》）。他十分器重蒲松龄。因此，蒲松龄对他非常感激，曾在《聊斋·胭脂》中说：“愚山先生吾师也。方见知时，余犹童子。窃见其奖进士子，拳拳如恐不尽；小有冤抑，必委曲呵护之，曾不肯作威学校，以媚权要。真宣圣之护法，不止一代宗匠，衡文无屈士已也。而爱才如命，尤非后世学使虚应故事者所及。”评价极高，敬慕之情甚深。他是否自觉地以施闰章为学习的楷模，不得而知；但施对他精神的影响，肯定是有的。二年后，施闰章御山东学道任返归安徽宣城的故里，作者对他是终生怀念的。

这里，应该提到的是，就在“十九岁弃冕童科”的第二年，他和同邑的李希梅、张历友等友人，结成了很深的文字之交。他们一起建立了一个郢中诗社，常常相晤，在澹茗清谈之余，“以风雅道义相副切”（张元《柳泉蒲先生墓表》）。同时，也就开始了作者与这些挚友数十年的极深交谊。自然，彼此间思想、性格、学识、修养也会产生一定的影响。例如张历友（名笃庆，号厚斋，别号昆仑山人）也是个极有才气的人，“博极群书，年十四作梦游西湖赋”，“弱冠已有古乐府二百首，著作等身，浩如烟海，莫可涯涘。”曾被王士禛称为“史汉阔翻笔底，真冠古之才”。但他也终于淡泊功名，晚年退居昆仑山下（淄川的一山名），“闭门却扫，啸歌自适”（均见《淄川

县志·卷五·贡生》)。历友的兄弟旋视，也以敦名节、尚狷介称著，同样和蒲松龄是好朋友。这使晚年的蒲松龄回想起来，心中仍然久久不得平静：“忆昔狂歌共夕晨，相期矫首跃龙津。谁知一事无成就，共作白头会上人！”（《张历友、李希梅为乡饮宾介，仆以老生，参与末座，归作口号》）

康熙三年（1664年）作者25岁。他读书于李希梅家，和他作伴的还有他的外甥赵晋石。这一段生活，对于丰富他的知识，提高他的修养，是有重要意义的。他和亲友们朝共明窗，夜分灯火，在一起用心苦读了几年。蒲松龄“请订一籍，日诵一文焉书之，阅一经焉书之，作一艺、仿一贴焉书之。每晨兴而为之标日焉，庶使一日无功，则愧、则惊、则汗涔涔下也。”（蒲松龄《醒轩日课序》）可见，他的广博的学识，是从勤奋的学习，刻苦的钻研中逐渐积累起来的。

（三）

康熙九年至十年（1670—1671年），在蒲松龄的一生经历中，是比较特殊、比较有些新特色的一年。他的同邑孙蕙任江苏宝应县知县后，聘蒲松龄到他那里去作幕宾。于是，蒲松龄便于秋天辞家远游。他察看了那一带的风土人情，欣赏了南国的景色风光，也品尝了寄人篱下、仰人鼻息的生活。到那里后，他代孙蕙作酬酢文字，草拟书启、呈文和告示，干的全是无聊乏味的事务。同时，又随孙蕙到各地“视察”，看到了淮扬一带的严重灾情和百姓的啼饥号寒生活，也体察了达官贵人们不顾人民死活，仍然过他们的红灯绿酒的糜烂生活，所谓“琅玕酒色郁金香，锦曲瑶笙绕画梁。五斗淋漓公子醉，雏姬扶上镂金床。”（《戏酬孙树百之一》）

康熙十年元宵节后，他随孙蕙到了扬州，“分赋梅花漾轻桨，片帆风雪到扬州”（《元宵后与树百赴扬州》）。他曾涉浩淼的长江，登三面临水、凸入江中的镇江北固山，泛舟邵伯湖，畅游扬州城。那“梦醒帆樯一百里，月明江树密如排”（《扬州夜下》）的夜景，那“大江无底金焦山，培/直与江声传”（《与树百论南州山水》）的壮阔场面，还有那“夕阳光翻玛瑙瓮，片帆影射琉璃堆”（《泛邵伯湖》）的奇异景色等等，都给作者留下深刻的印象。于是他创作了《南游诗》一卷。

这年三月，孙蕙调署高邮，作者随往。然而，他已厌倦了幕宾生活，思家甚切，时时流露愿返归故乡的感情：

春花色易老，游子心易酸。

良时不再至，伤心惊逝湍！

……

乃知万里别，古人所以叹。《秦邮官署》

湖海气豪常忤世，黄昏梦醒自知非。

年年踪迹如萍梗，回首相看心事违。《漫兴》

独上长堤望翠微，十年心事计全非。

听敲窗雨怜新梦，逢故乡人疑乍归。《堤上作》

终于，在这年的秋天，他结束了短短的宦途，返归故里了。

这期间，透露一个值得注意的消息，那就是作者早已开始了《聊斋志异》

的创作。而且书中无疑寓存着他的愤懑的感情和深沉的思绪。他在《感愤》诗中这样写道：“漫向风尘试壮游，天涯浪迹一孤舟。新闻总入‘夷坚志’，斗酒难消磊块愁。尚有孙阳怜瘦骨，欲从元石葬荒邱。北邙芳草年年绿，碧血青磷恨不休。”

(四)

返家后的第二年（康熙十一年），作者已经 33 岁。他开始了另一种生活——到同邑名人西铺毕际有家设馆。西铺村在县境的正西乡，据蒲箬《柳泉公行述》上说，作者回家一次，“往返百余里”，可见足有五六十里之遥。

毕际有（字载积）长作者 18 岁，是明尚书毕自严之子，曾任稷山知县、江南通州知州，著有《存吾诗草》、《泉史》等书，并参予编修县志的工作。毕家在明清两代历任显宦，因此，家居十分豪华，还拥有石隐园、绰然堂、效樊堂等名园。《淄川县志·卷二下·园林》中说石隐园“园正在第后，大不十亩。多桧柏。取石于甘泉山，杂置树间。入门天然柏为屏，杂花为篱，中有亭曰‘远心’，方而四敞，风从树中来，六月忘暑。迤北为‘春堂’，左右修竹林立……”由此可见是座设计布置得很精致、很讲究的私家园林。蒲松龄就曾咏歌过那里的蔓松桥、万笏山、石舫、连枝桧、牡丹径、大夫松、霞绮轩等景物（见《和毕盛钜石隐园杂咏》）。他还描写过：“年年设榻听新蝉，风景今年胜去年。雨过松香生客梦，萍开水碧见云天。老藤绕屋龙蛇出，怪石当门虎豹眠。我以蛙鸣闻鱼跃，俨然鼓吹小山边。”（《石隐园》）

毕际有家收藏图书十分丰富，这给蒲松龄提供十分方便的条件，可以广泛涉猎，以提高他的学识水平和创作能力。

蒲松龄就在这样的环境中，度过他后来的 30 年。除了以有限的时间出游、应试和抱病归家外，几乎全在毕家度过。他的孩子们也“以次析炊，岁各谋一馆，以自其口。父子祖孙分散各方，惟过节归来，始为团聚之日。”（《柳泉公行述》）蒲松龄虽与毕际有、盛钜父子有频繁的交往，有较深的情谊，但作者毕竟是客居，与毕家始终是主宾的关系，处境和心情总归两样。蒲松龄自己又是个人贫志不穷的孤介之士，虽然有庸俗的一面，但也总不肯折腰事权贵的：“放怀诗歌，足迹不践公门，因而高情逸致，厌见长官。”（《柳泉公行述》）如张石年任淄川知县时，仰慕蒲的文名，征召，他不出，张竟亲履斋庭，蒲“不得已迫而后见”。（同上）喻成龙为山东布政使，曾见蒲的诗作，大为赞赏倾慕，“饬周邑侯尽礼敦请”，但蒲松龄竟高卧不起，经毕际有父子劝驾，乃肯一往。可见他虽居于毕家，在与士大夫阶层的富贵朋友们交往时，依旧保持自己的气节，不肯趋炎附势。甚至对他们的所作所为有不入眼处，也敢于直言相谏。他的《上孙给谏书》，就是最好的明证。他的儿子说他“天性伉直，引嫌不避怨，不阿贵显。即平素交情如怡，而苟其情乖骨肉，势逼里党，辄面折而廷争之，甚至累幅直陈，不复恤受者之难堪。而我父意气洒如，以为此吾所无愧良朋也者。”正因为如此，他可以会友绰然堂，读书效樊堂，移斋石隐园，但仍然会带着他那无可名状的“梦里红尘随路远，镜中白发与愁长”（《五月十二日，抱病归斋》）的失意惆怅的情绪，渡过他年复一年的平淡生涯。

在毕家教书七八年后，大约是作者 40 岁那年，《聊斋志异》的创作，已初具规模。他写了自序。并送朋辈传观。这一年他的同邑好友高珩（字葱佩，

号念东，同己卯科举人），也为他写了序。传说在此期间，文坛盟主之一的王士禛（字贻上，号阮亭，又号渔洋山人，山东新城人。顺治进士，官至刑部尚书），看中了他这部书，未等全部脱稿，就“按篇索阅，每阅一篇寄还，按名再索……或传其愿以千金易《志异》一书，不许，……”（王培荀《乡园忆旧录》）这些话虽不可信，但王士禛对《聊斋志异》颇为赞赏，则是事实。他曾为这部书写过若干条眉批，并在蒲松龄50岁那年写诗推崇《聊斋》说：“姑妄言之姑听之，豆棚瓜架雨如丝；料应厌作人间语，爱听秋坟鬼唱时（青本‘时’作‘诗’）。”蒲松龄也次韵酬答见赠：“志异书成共笑之，布袍萧索鬓如丝。十年颇得黄州意，冷雨寒灯夜话时。”由此不仅看出两人关系之好，还可以看出在这时《聊斋》已经基本脱稿。

这里，还应谈到一桩文坛趣事：作为诗坛盟主的王士禛，他的那部《池北偶谈》，也在这时完成，其中竟写了一批与《聊斋志异》内容、题材相同的故事。不知这是谁抄的谁，也不知是否来自同一个源头，但无形中，却产生了一次艺术比赛。一个出自大名家的手笔，一个则为落第举子所作，究竟谁强过谁？从两人同写过的《小猎犬》、《邵士梅》、《妾击贼》、《阳武侯》、《蒋太史》、《林四娘》、《五毅大夫》、《张贡士》等作品比较中，可以看得清楚。例如《小猎犬》，写的是一群小武士带着鹰犬搏击蚊蝇、捕噬臭虫的故事。《池北偶谈》着眼于奇，写得粗略，也乏深意；蒲松龄则在艺术上作了细致加工和合理铺陈。开头加进了“山右卫中堂，为诸生时，厌冗扰……苦室中蟹虫、蚊蚤甚多，竟夜不成寝”，中间又满带感情地描述蚊蝇的尽被杀，虱蚤的全被搜噬；结尾则加上“然自是壁虫无噍类矣”的感叹。前前后后联系起来，不难看出其中的寓意，给人以讽刺社会上害人虫的感受。因此，那时代的一些人也发现：“此当是先生为蚊蝇所扰怒，将按剑时作也”，果真是真蚊蝇，怎须按剑？还不是要刺向社会的蠹虫！因此，有人赞叹说“此篇奇在化大为小，以小见妙”。这样一种体会和感受，从王士禛的那篇作品中是得不到的。又如《聊斋》中的《林四娘》，是一篇思想复杂的作品。林四娘和衡王都实有其人。据传林四娘为福建莆田人。明崇祯时，父为江宁库官。她生长在金陵，衡（一作“恒”）王以千金聘入后宫，后“遭难而死”。林四娘的行为受到不少人的赞扬。王士禛的《池北偶谈》、林云铭的《林四娘记》和《聊斋》都作了专门刻画。如果把几篇作一比较，显然又是蒲松龄写得集中精炼，哀艳缠绵，富有鲜明的形象感。这说明无论是思想内容好的或是差的，到蒲松龄手里都作了较尽情的发挥。足见作者技巧之纯熟，艺术表现力之高。正因为如此，一个素材到了蒲松龄手里，能处理成较精彩的艺术题材，能把思想内容体现得相当充分。科第起官的大名鼎鼎的王士禛，在这方面是敌不过他的。

（五）

步入中年后的蒲松龄，看起来更是悲多欢少了。他羸弱多病而又老冉冉将至，“贫困荒益累，愁与病相循。”（《四十》）母亲的谢世，妹妹的遭凌，交往甚密的师友袁藩（宣四）、高珩、王如水、唐梦赉、朱绅、刘孔集……

何垠注本。

冯镇峦评本。

甚至作为晚辈的高梓岩、赵晋石，也都相继逝世，使蒲松龄更感到“人生在上世，聚散如灯光；灯明满座温，灯灭一室凉。贤者忽凋谢，此道暗不彰！”（《哭赵晋石》）加上接踵而至的灾祸，如康熙二十一年淄川久旱，入夏又暴雨如注，水深数尺，漂没四庐，淹死人畜。次年立春又有地震。二十三年，秋雨为祸，二十五年，雨雹并至等等，无休止的天灾人祸，一起压到农民头上。虽然，蒲松龄不是一个农民，但作为一个正直而有同情心的作家，特别自己的家一直在农村而生活又比较贫苦，因此，必然会在一定程度上与农民休戚相关。这样的知识分子，当然不能不为严重灾祸而感到深深的忧虑，并产生惨悴的情绪。但是，给他沉重打击的恐怕还是这样两件事：科举上的彻底失败，老伴的去世。

蒲松龄48岁那年秋天，他游历下，应乡试，但闹中越幅（答卷不合八股的规定格式）被黜，使他悲愤万分，竟至“觉千瓢冷汗沾衣，一缕魂飞出舍，痛痒全无”了。而且深叹“嗒然垂首归去，何以见江东父老乎？”（均见《大圣乐·闹中越幅被黜，蒙毕八兄关情慰藉，感而有作》）情绪十分颓唐。但他仍抱着一丝的希望，挣扎着于51岁那年又去济南应乡试。然而，主司虽已拟元（打算取他为第一名），但二场因故又终试，主司深为惋惜。他的老伴劝慰他：“君勿须复尔。倘命应通显，今已台阁矣，何必以肉鼓吹为快哉！”（《述刘氏行实》）看来，这席话使他相信了，觉得自己不能和命运抗，似乎也真是“此天之亡我，非战之罪也”（《史记·项羽本记》）。从此以后，再不去做这样无谓的尝试，而且心情也稍为平静些；然而，终究有些心灰意懒了。他的这一段生活，正如张历友在郢寄赠蒲松龄的诗中所描述的：“老来更觉文章贱，贫病方知雅道非。同学故人萧屑甚，一时遗老姓名稀。”

“落拓名场五十秋，不成一事雪盈头”（《蒙朋赐贺》）。作者已是“健忘已足征老困，病骨可以卜阴晴”（《老叹，简毕韦仲》）那样一位耳聋、眼花、齿脱落的古稀老人了。偏偏又遭到另一次重大打击，那就是五十余年相伴随的妻子去世了。这位老夫人与他的关系不同一般，蒲家几十年来靠作者教馆的微薄束脩之所以逐渐能过上平平稳稳的小康日子，主要还得力于刘夫人的“安贫守旧，纪理井井”的料理、安排。所谓“衣浣濯，但不至冻；食饘粥，但不至馁。”蒲松龄曾怀着痛切的感情详细描述过刘氏自过门后，就没有过上十分舒坦的生活。成家即分家，待遇就不公。别的弟兄分得的是像点样子的“夏屋”，而且“爨舍闲房皆具”；惟独他家，仅得农场老屋三间，旷无四壁，小树丛丛，满地蓬蒿。为生计所迫，蒲松龄不得不远出设馆，家里只剩下刘夫人，她只得砍些荆榛请人作一短墙，以防不测。屋内用从大伯那里借得的“大如掌”的白木板，“聊分内外”，“出逢入者，则避扉后，俟人之乃出。”“一庭中触雨潇潇，遇风喁喁，遭雷霆震震谡谡。狼夜入则榭鸡惊鸣，圈豕骇窜。”晚间因害怕，她又不得不“减餐留饼饵，媚邻媪，卧以上床，浼作侣”。后来，孩子长大，“为婚嫁所迫促，努力起屋宇，一子授一室。而一亩之院，遂无隙地，向之蓬蒿，悉化而茅茨矣。然食指繁，每会食非一榻可容，因与沙釜一，俾各炊。”这样清贫的家庭，靠刘夫人勤俭操持，竟至“瓮中颇有余蓄”，使作者无更多后顾之忧，而在年七十返家时可以不必再为生活奔波了。她自己则“少时纺绩劳勩，垂老苦臂痛，犹续不辍。衣屡浣，或小有补缀。非燕宾则庖无肉。松龄远出，得甘旨不以自尝，缄藏待之，每至腐败。兄弟皆赤贫，假贷为常，并不冀其偿也。”（均见《述刘氏行实》）因此，作者失去的不是一个一般的老年伴侣，而是一位克勤克

俭的管家人、主事人，也是一位先人后己对丈夫孩子体贴入微的贤妻良母。显然作者除了对她有很深的感情外，回想她的一生，总还有很深的歉疚。这在他 69 岁时所写的《语内》诗中，看得很清楚：

少岁嫁衣无纨袴，暮年挑菜供盘飧。

未能富贵身先老，惭愧不曾报汝恩。

所谓“五十六年琴瑟好，不图此夕顿离分”，是很有蕴含的。这样的沉重打击，对于年迈之人是经受不起的：“迩来倍觉无生趣，死者方为快活人。”（《悼内》）他意识到自己追随而去的时间，不会太远了。

终于在欢少悲多、凄楚悲凉的心境下，又过了两个寒暑，于康熙五十四年农历正月二十二日依窗危坐而卒。年七十又六。

（六）

蒲松龄的著作，数量很大。除写于各个时期的《聊斋志异》和其他诗、词、曲、赋、文、铭、诔、书、启、引、序、疏等等文艺文和应用文以外，他的大部分杂著，都写在中晚年。康熙二十二年，《婚嫁全书》成；二十三年，《帝京景物选略》、《省身语录》成；三十五年，《怀刑录》成；三十六年，《小学节要》成；四十三年，《日用俗字》成；四十四年，《农桑经》成；四十五年，《药崇书》成（今不传）。

要问他在那种遭遇和心情下，怎么还能集中精力去编著如此众多的著作？这个问题似应分析。如上所述，他晚年心境是比较悲凉的，打击和失望不断交替袭来。但这只是从总的方面而言，并不是说他时时、事事全都如此。在此期间，他也有欢愉和欣慰的一面。起码，子孙们一个个成人，他看着很高兴。而且，康熙四十四年为笏、筠两儿入泮，他曾说过“两儿乃复破天荒，并邀天幸被掇拾”。（《四月十八日，喜笏、筠入泮》）康熙五十年，长孙立德以第一补博士弟子员，他又很兴奋，认为“天命虽难违，人事贵自励。无似乃祖空白头，一经终老良足羞！”似乎蒲家这一支后继有人了。另外，他自己也于“康熙四十九年贡于乡。”这样说，从壬戌岁的食饩（开始的钱粮补贴），到庚寅岁的岁贡，有 27 年的光景（见王洪谋《柳泉居士行略》，而蒲箬《柳泉公行述》则为“……岁己丑，我父食饩。二十七年，例应予考，庚寅岁贡”）。这些仕宦经济之事虽然比较庸俗，但对他来说一直很关注。另外，在 63 岁那年三月病初愈后，他竟然还赴济游历一番。在济南遇上朱绅（字子青，是作者好友）等人，心里较为痛快。6 个月后，才由那里回来。66 岁三月和 67 岁夏，又赴济南，他的情绪也都较好，自然还是可以坚持写作的。

蒲松龄除了在功名上的追求颇为殷切外，对生活要求并不很高。例如：71 岁时，已返家，虽然“卓午东阡课农归，摘笠汗解尘烦息。”但“心境闲暇梦亦适”。有一个仅可容膝的“积土编茅面旧壁”的斗室，在他也就心满意足了。像这样一个只要有可能还要执着于生活的作者，可以在一般的条件下，平静下来，用工余去从事大量的编著工作，不是不可理解的事；更何况他心里还常常装着周围的贫苦的农民，总想为他们做一些有益的事情，直至他逝世也没有放弃这个夙愿。

总之，他的一生，正如有人所概括的那样，是“一生遭尽揶揄笑，伸手

还生五色烟。”

(七)

我们无法确切知道蒲松龄从他周围的环境中吸取多少养分。但自小生活在那样一个农村环境中，风土人情对他的思想感情，不能没有影响。淄川城，它独特的历史和自然环境，无疑会给这样一位浪漫主义的小说家以一定的滋养。那里不只有十分迷人的风景，名胜古迹和寺观园林亭阁的数量也十分可观。县东有鬼谷洞，相传是古代高士鬼谷子隐居之处；龔山有汉大儒、经学家郑康成教授门人弟子的书院。另外，县东北有乐毅墓，县西有苏秦和庞涓的墓，都会给人以幽远的想象。因为既然有这些古墓，也就一定会有关于他们的传说。如庞涓墓，相传“孙臆减灶破魏兵，涓自杀。韩赵以涓常暴于彼，与齐兵分其尸。齐得其首，葬此。今墓西之村，仍名将军头”（《淄川县志》卷二下）。蒲松龄对这些看来是熟悉的。如他写的《代韩公募修郑公书院疏》中这样说过：“淄有龔山，昔汉司农郑公康成，读书于此。年年春草，还生书带之香，岁岁明禋，时酌榑梓之庙……”至于寺观庙殿，他更是有浓厚的兴趣，有特殊的感情。为募修三官阁、炳灵庙、三皇庙、龙王庙、地藏王殿、药王殿、白衣殿、文昌阁、后土庙、关帝庙等等，他写了许多序、疏，出了很大的力。

此外，淄川逸闻轶事、传说迷信的故事，流传的范围很广泛。如城东龔山，传说有仙人藏谷之洞，数年一出，晒种于地，回头即黄。又洞中仙人养金蚕，后有舍金蚕者，因此，把那里称之为“龔山蚕谷”。又，城东南有苍龙峡，内有苍龙，遇旱祷雨则应验。嘉靖二年冬，峡水冰冻，结成形如日、月、山、川、人物、器用、草木的形状，远近居民都往观之，此所谓“峡冰印月”。此外，尚有“山鸣验雨”、“山市奇观”、“古墓异闻”、“出泉兆兵”、“获龟名城”、“雷击逆居”等等。几乎每一个异闻古迹都有一个出典。而传说故事也很离奇，如《玉照新志》中说，熙宁中有太庙斋郎姜适，在还乡途中遇一绝代女子，定要嫁他，姜以家中有妻拒之，女曰愿为妾御无悔。后随之去。逾年，有道人见此女子，说她是剑仙，因与丈夫反目，易形外避，今其丈夫将寻来杀她。于是，道人代作法，与其夫斗，杀之，云云。尽管大量逸闻传说的故事贯串着因果报应和迷信灵验的邪说，但其流传起来的力量不可低估。在清《县志》中这样记载：

……沟北里许，有石室容二人耳。昔有男子避雨其中，一妇继至，偃坐彻夜。男子不为动，终亦不言。质明，雨止，妇去，敛衽谢之曰：“汝真老实哥哥也。”后人高其义，于室旁凿一龛，又琢一小石像置其中，祀之。至今，行者经此，必指而目之曰：“此老实哥哥庙也。”（按：此段引文在卷八重续轶事类和卷二下续寺观类等两处都有记载，但文字稍有出入。）

当然，我们之所以不厌其详地摘引了一些与蒲松龄和《聊斋志异》没有什么直接关系的材料，并不是想把它们拿来和《聊斋》对号，而是要说明在蒲松龄生活的周围，千百年来人们用幻想在创造各种各样的故事，不管它们有无意义，是否健康，人们总用它们来表示自己的信仰、意愿。这些故事，不胫而走，传播很广。甚至，在一定的地区生根发芽。对蒲松龄这样一个以

神怪鬼狐为题材的小说家来说，可能经过自己的消化，从中吸取一些有益的养分。它们也将启迪作者的思想。如果我们把它们和《聊斋志异》来作一番比较，便可发现某些地方，颇有相似之处。例如，蒲松龄在《聊斋·山市》中曾指出，“奂山山市，邑八景之一也。”不用说，他对这八景是了然的。而淄川志中，有记载说山在“县西十五里，南北亘城之西，南接禹王山，北去为明山，旧有烟火台，今废。有山市，邑人多见之者，城郭、楼台、宫室、树木、人物之状，类海市云。”蒲松龄的这篇作品，是写得十分生动、逼真的，它使人如见如闻，历历在目。但对照《淄川县志·卷八·轶事》所志：“康熙二十六年续修邑志于孝水西村之借鸽楼，六月初五日馆中诸客晚餐后，行野，见村西北”之山市，有很多情景是相似的。只不过不如蒲松龄写得更艺术、更美妙、更传神罢了。传说和《聊斋》艺术创作的联系以及它们的同异，可以从这里窥出一点门道来。

（八）

关于蒲松龄文艺创作的品种、数量，历来说法不一。在他逝世后十一年（即雍正三年）同邑后学张元为他写墓表时，曾指出有文集4卷、诗集6卷、《聊斋志异》8卷。他的后辈又告诉人们他还创作过《考词九转货郎儿》、《钟妹庆寿》、《闹馆》戏3出，通俗俚曲《墙头记》、《姑妇曲》、《慈悲曲》、《翻魔殃》、《寒森曲》、《琴瑟乐》、《蓬莱宴》、《俊夜叉》、《穷汉词》、《丑俊巴》、《快曲》各1册，《妒咒》、《富贵神仙曲后变磨难曲》、《增补幸云曲》各2册，共计通俗俚曲14种。这恐怕是较早较完全的关于作者文艺著作的介绍。路大荒先生所编辑的《蒲松龄集》是下了很大功夫、收集相当丰富的一部完备的集子。他收录了文章458篇，古今体诗929首，词102阙，杂著2种，戏3出，通俗俚曲13种。尽管国内还有蒲松龄的一些作品没有完全被收录，但《蒲松龄集》能收集得这样广泛，已很不容易了。另外，邓之诚先生在《骨董琐记·卷七·蒲留仙》中曾指出“鲍以文云。留仙尚有醒世姻缘小说。实有所指。书成为其家所许。至褫其衿……”关于长篇小说《醒世姻缘》是否是他所创作，至今仍有争议。以上这些，仅是他著作的一部分。蒲松龄“著作甚富，阅其家藏遗稿，子孙秘不示人，后藏书之屋坏于阴雨，先生手泽十损八九，后又洊遭兵燹，并所存者亦复荡为灰烬。”（王敬铸序《蒲柳泉先生遗集》）所以，我们再一次指出，他的许多作品无从知晓，更无法流传，这不能不说是件憾事。

蒲松龄的《聊斋志异》，最早自然应该是自己的稿本（关于这本子的情况，下面再述），而后，以抄本的形式开始流传。抄本的数量很不少，通常见到的，则为乾隆十六年（1751年）“铸雪斋”十二卷本。铸雪斋是历城张希杰的斋名。这个本子有“康熙己未春日谷旦，紫霞道人高珩题”序，“康熙壬戌仲秋既望，豹岩樵史唐梦赉拜题”序，渔洋老人、张笃庆、橡村居士等五人所题的诗词和作者的自志。据记载是从济南朱氏的一个据原稿抄录的本子中转抄过来的。济南朱氏（有说朱氏即朱绅）本已亡佚，而“铸雪斋”本还存在，因此“铸”本必然是一个较有价值的本子。因为，它几乎是从原稿转录来的，自然接近原稿。另外，有一个已佚的殿春亭主人的抄本，也是

值得注意的。它的完成是在雍正癸卯，也即作者去世后的七八年间，时间是较早的。而且，据书跋中介绍，殿春亭主人家里旧藏有《聊斋》的一个抄本，被人借走后，已丢失。后来，他又从蒲松龄的一个同乡张仲明那里借来一个抄本，出资请人抄写了十个月，才完成。这个张本，较他原先丢失的内容要多得多，“累累巨册，视向所失去数当倍。”由此可见，在“铸”本前，抄本是很多的。这里不过只见一斑。有人认为殿春亭主人本乃是“铸”本的祖本。此外，可见的抄本，还有四川大学图书馆珍藏的乾隆黄炎熙选抄本。

乾隆三十一年（1766年）有莱阳赵起杲写“弁言”的“青柯亭”本，是一部比较出名的早期刻本。据赵起杲介绍，他刻印的这个本子，是以从郑荔萝那里得到的抄本（赵说“实原稿也”）为底本与周季和手录而曾为王闰轩所攫去的一残本作一番校订，还借得吴颖思的又一抄本来勘定。可见这“青柯亭”本是集了几个抄本之所长的。据说，赵起杲没有把这部书刻完，就逝于严州府知府的任上。后来，由鲍以文把刻书工作完成。鲍是清代中叶出名的藏书家、刻书家，他独力刊行了有相当规模的《知不足斋丛书》。“青柯亭”本，还经过余蓉裳、郁佩先、赵起杲之弟赵皋亭的校讎更正，特别是赵起杲与余蓉裳还共同删削了几十篇。因此，这个刻本不可能是最完全的本子。但是，青柯亭本并非只有一种，而是有几种本子。它们篇目多寡不同，但文词字句一样。从此以后，各种评注本、铅印本，都根据此本翻印，它的地位和影响很不小。

此后，有王金范本出于乾隆三十二年（1767年），冯镇峦的评本出于嘉庆二十三年（1818年）。道光时的本子出得较多，而大都是评注本，其中有道光三年（1823年）的经纶堂刻、何守奇评本；道光四年（1824年）黎阳段的《聊斋志异》遗稿本；道光五年（1825年）的吕湛恩评注本；道光十九年（1839年）的花木长荣之馆刻、何垠注本；道光二十二年（1842年）但明伦的自刻、自评本……。笔者所能见到的本子很少，据有研究的同志介绍，注本以吕湛恩、何垠两家较出名；评本除王士禛的评语已见稿本外，则以冯镇峦、何守奇、但明伦较有影响。

解放以后，党对古典文学遗产的出版整理工作十分重视，关于《聊斋志异》，出过删节本。1956年又由作家出版社出过张友鹤选注的《聊斋志异选》，1962年中华书局上海编辑所出版了张友鹤的《聊斋志异》会校、会注、会评本（1978年1月又由上海古籍出版社加章培恒的《新序》，重新再版），共收491篇（这是目前为止，可称为较完备的一个本子）。同时，还有中山大学中文系的《评注聊斋志异选》出版。1974年影印了十二卷《铸雪斋抄本聊斋志异》存目488篇，其中有目无文的14篇和部分残缺的篇章，均以铅字补排（如《放蝶》、《男生子》、《黄将军》、《医术》、《藏虱》、《夜明》、《夏雪》、《周克昌》、《某乙》、《钱卜巫》、《姚安》、《采薇翁》等等），为《聊斋》的爱好者和研究者提供了很大的方便。

特别应该提出来的是半部《聊斋志异》手稿本的发现和影印出版，更是一件大事情。关于原稿，在作者的儿子蒲箬的《柳泉公行述》中记为八卷；张元所撰的蒲氏墓表中也注明为八卷。到了乾隆五年（1740年）其孙蒲立德的跋中则题为“志异十六卷，先大父柳泉先生著”，已分为十六卷了。原稿

见上海古籍出版社出版《聊斋志异》会校会注会评本中章培恒新序。

王的十八卷原刻本残册已被发现。

的研究者杨仁恺推测，这不外是借抄频繁，借抄人多，原稿易于破损，故须重装；同时，也为了供多数人同时分抄，所以分成多卷。手稿由蒲氏七世孙价人于咸丰、同治年间携眷移居沈阳时，随身带出（见刘滋桂《聊斋志异逸编序言》）。光绪初年，蒲价人将原稿改为两函八卷，恢复原来卷数。后来价人子英灏曾供职于清盛京将军依克唐阿幕中，把原稿上函四卷借给依，后又以下函四卷换回上函。依借得下函原稿后，因事赴京，遭八国联军庚子之役。依病死，原稿遗失，只有上半部归蒲氏后人保存。后蒲氏九世孙文珊迁居辽宁西丰县，藏家中。1948年西丰解放，原稿丢失。县委负责同志下乡检查土改，无意中从一位贫农家故纸堆中发现，交人民政府有关部门保管珍藏。现存原稿除3篇序文外，尚有237篇，为原稿之半。特别是其中28篇为通行本所无。这部书是否是原稿，原有争议，但根据康熙五十二年蒲松龄74岁时朱湘麟给他画像时蒲松龄的“尔貌则寝，尔躯则修。行年七十有四，此两万五千余日，所成何事，而忽已白头？奕世对尔孙子，亦孔之羞。……”和“癸巳九月，筠（笔者按：即蒲之第四子）嘱江南朱湘麟为余肖像，作世俗装，实非本意，恐为百世后所怪笑也。松龄又志”等题字字迹对照，断定此乃蒲松龄的《聊斋》手稿无疑。

当然，无论是稿本、抄本和排印本，都应一分为二地看，均各有所长又各有所短。如稿本，错别字不少，其他本子问题自然更多。某些抄家、刻家为了“避讳”，甚至认为有些文字对当时有“违碍”，就要删改。但比较中，上面所略加介绍过的几个本子是较好的。

（九）

蒲松龄的《聊斋》中的作品有没有时间先后可循呢？这个问题，一直为许多读者所关注。但是，很可惜，到现在还没有整理出一本编年的注本与读者见面。因为，这项工作实在不容易。在《聊斋》中，标出时间的作品只有寥寥数篇，即：

- 《地震》康熙七年（1668年）
- 《祝翁》康熙二十一年（1682年）
- 《狐梦》康熙二十一年（1682年）腊月十九日
- 《水灾》一则为康熙二十一年
- 《上仙》康熙癸亥（1683年）
- 《绛妃》同上
- 《鸲鸟》康熙乙亥（1695年）
- 《夏雪》康熙丁亥（1707年）
- 《化男》同上

从这样几篇中，倒是可以看出蒲松龄直到68岁（1707年）还在创作或补充增添《聊斋》的作品，而想依据它们排出个近五百篇的《聊斋》创作次序，看来很困难。

章培恒同志在三会本“新序”中，肯定了稿本是按各篇写作时间的先后排列的。他认为以铸雪斋本为依据的十二卷分卷本，则打乱了稿本的原来自序。换句话说，也是打乱了原作按各篇写作时间先后排列的次序。他除了列举上述有时间标出的几篇作品，凡先写的则排列在前、后写的排列在后外，还从其中如《焦螟》、《五穀大夫》等等作品所提及的人物的官职名称、在

任时间、卒年，或根据所标出时代的前后考证出某些篇仅见于某些册，不见于另一册，等等。因此，大体确定作者写作先后。这当然有一些道理。然而，为了说明得更透彻，更明确，更有力，还需要进一步补充材料以充实其证明。例如，记述某些事情的发生，当然只能在事情发生之后；但是否必须是发生后的当即，还是在以后的一段时间呢？这一般就不容易断定。再如，有些官称，当然是在受了官职之后才有；但是否一直以此作为习惯的称呼？甚至当他改变了官职也仍以旧职来称呼，也不是绝对不可能的（历史上不乏这样的例子）。凡此种种，都说明情况很复杂，为了说得更确切更可信，似乎还要进一步发掘更多的充实材料。

在赵起杲的《青柯亭》本中倒是承认“原本凡十六卷，初但选其尤雅者厘为十二卷”，可见经过他挑选整理，经过删舍，在排法上是比较乱了的。其中有没有一点规律？从“三会本”十二卷来看，也还可研究。例如，除一些普通的题材贯串在全部作品而外，某些题材相近的篇目，有时往往集中在一起，卷一的《偷桃》、《种梨》、《劳山道士》排在一起；《蛇人》、《斫蟒》在一起；《野狗》、《鬼哭》放在一起。又如第二卷则把《海大鱼》、《张老相公》与《水莽草》放在一起，《狐联》与《潍水狐》在一起。第三卷《戏术》、《丐僧》在一起。卷四的《柳秀才》与《水灾》、《小猎犬》与《捉鬼射狐》、《蛙曲》与《鼠戏》、《泥书生》与《土地夫人》……在一起，如此等等，看来在一卷中是有某些题材相近和相似之处的。这里有个什么道理？仍需要我们下功夫研究。

总之，我们对《聊斋》的写作情况和编排方式，迄今还不甚了了，有许多工作还要继续去做。

另外，《聊斋志异》虽然是文言，作为优秀的短篇小说，它的影响决不只局限在国内。13世纪意大利人马哥孛罗、法国人德鲁布路回到欧洲后，就介绍中国文化。中国作品最早与欧洲读者见面，则在18世纪。第一部，可能是《今古奇观》先被译成法文，后来陆续就有《好逑传》、《玉娇梨》、《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》、《平山冷燕》、《镜花缘》被译为外文。1873—1874年有个叫阿伦（Allen）的人把蒲松龄的《聊斋》译成了英文。自此《聊斋》也就在国外传播了。国外研究蒲松龄和《聊斋志异》的人日渐多起来，如日本的庆应义塾大学及京都大学收藏的蒲松龄著作及有关材料，就十分丰富。《庆应义塾大学所藏聊斋关系资料目录》（日文）中共计聊斋遗著420种，有关材料107种，有不少已超出了路大荒同志收集的资料，因此，为要把蒲松龄研究得好一些，是还有国内外的学术文化交流工作要做的。

结束本文，应申明的是：这里只掇拾一些琐碎的材料，拼凑成不像样子的“文章”，资料既不丰富，观点也不新鲜。特别应该提到的是依据路大荒先生所编辑的《蒲松龄集》和其中的《蒲柳泉先生年谱》的材料是不少的。路先生辑录工作作得很审慎，校勘较精到，系年排列也很有依据。我写此文，绝不存什么“补充”、“发挥”的妄想，何况自己在这方面所知是甚少的。但因为这是为写《蒲松龄与〈聊斋志异〉》一书所需要的一章，没有它，似乎全面介绍蒲氏和他的小说、创作就不成样子。正因为如此，只好勉强为之，定有谬误和疏漏之处，请同志们指正。

(选自《人鬼狐妖的艺术世界》，
天津人民出版社 1982 年版)

章培恒

《聊斋志异》写作年代考

我在为古籍出版社重印的《聊斋志异》会校会注会评本所写的《序》中曾经推定：《志异》原稿八册，书中各篇系按写作先后排列，但因稿本并未注明每册的册次，以致在传抄过程中册次颠倒，进而篇次混乱，赵起杲在清代乾隆年间已有“至其编次前后，各本不同”，“实无从考其原目”（《刻聊斋志异例言》）的慨叹。幸而解放后发现了《志异》的四册手稿本，以之与铸雪斋抄本《志异》对校，可知铸雪斋本的祖本殿春亭本虽也曾误认册次，并且擅自把全书分成了十二卷，但原稿每一册内部的篇次却并未打乱，故以现存手稿本与铸雪斋本相参照，尚可大致确定原来的册次：第一册即手稿本中收有《聊斋自志》的一册，其第一篇为《考城隍》；第二册即手稿本中以《鸦头》为首的一册；第三册相当于铸雪斋本中自卷六《大人》篇起至大约卷七末为止的部分；第四册相当于铸雪斋本中自卷二《某公》篇起至卷三《鸬鹚》篇止的部分；第五册即手稿本中以《云萝公主》为首的一册；第六册即手稿本中以《刘海石》为首的一册；第七册相当于铸雪斋本中自卷十一《王者》篇起至卷十二末为止的部分；第八册相当于铸雪斋本中自大约卷八《画马》篇起至卷九《沅俗》篇止的部分。我所据以作出上述推定的理由，已见于重印三会本《序》；现再从这一推定出发，依据《志异》诸篇系按写作先后排列的原则，进而寻讨该书诸册的写作年代。

（一）

手稿本第一册卷首《聊斋自志》，末署“康熙己未春日”，己未为康熙十八年（1679）；文中云：“才非干宝，雅爱搜神；情类黄州，喜人谈鬼。闻则命笔，遂以成编。久之，四方同人，又以邮筒相寄，因而物以好聚，所积益夥。”据“久之”一语，知其于康熙十八年写《自志》时，距其开始写作《志异》已为时甚久；而他在康熙十年所写的《独坐怀人》诗中却有“途穷书未著，愁盛酒无权”（《聊斋诗集》卷一，见路大荒先生编《蒲松龄集》）之句，所以，《志异》的开始创作，也即第一册的开始写作，当在康熙十一年或稍后。——因若再往后推，就与《自志》中“久之”语相矛盾了。

对于这一推定，读者也许会提出两个疑问，有必要在这里说明一下。

第一个可能提出的疑问是：据上引《自志》中“闻则命笔”等句，蒲松龄似不过是对鬼狐故事感到兴趣，听到别人讲述，就记录下来，积得多了，便成了一部书，所以，他在开始从事“闻则命笔”的工作时，未必意识到自己是在著书，从而康熙十年所写的“途穷书未著”的诗句也就不足以证明他

此诗在《聊斋诗集》中编入康熙十年辛亥。该书在编年上虽偶有讹误，此诗的编年却无可疑。因蒲松龄曾于康熙九年秋天至宝应，十年三月至高邮，秋间返乡；松龄之南游，生平仅此一次。（皆见路大荒先生《蒲柳泉先生年谱》）诗云：“倦鸟吟晴日，归鸿没远天。途穷书未著，愁盛酒无权。暮笛惊残梦，深窗坐小年，游人离思发，长是在花前。”从诗中景色来看，当在春日。此时的鸿雁，系由南而北。蒲松龄以此来寄托其离思，自系身在南方而怀念其北边的家乡，当即作于此次南游期间。又因其于康熙九年春夏间尚未南来，必作于十年春可知。

在当时尚未开始写《志异》。

但是，《自志》的结尾处说得很清楚：“独是子夜荧荧，灯昏欲蕊，萧斋瑟瑟，案冷疑冰。集腋为裘，妄续《幽冥》之录；浮白载笔，仅成孤愤之书。寄托如此，亦足悲矣！嗟乎，惊霜寒雀，抱树无温；吊月秋虫，偎阑自热。知我者，其在青林黑塞间乎！”这明明是一部在艰苦环境中坚持写作、抒发孤愤、寄托理想的书，其写作态度何等认真，作者对它又何等重视！这样的一部书，蒲松龄在开始写它时竟然没有意识到自己是在著书，这显然是不可能的。因此，所谓“闻则命笔”，不应该把它理解为仅仅是把别人所讲的故事客观地记录下来，而应该是结合自己的思想和感情，对其所听到的故事进行再创作（何况《志异》中的许多篇，恐怕都并非从别人处听来，而完全是作者自己的创造）。换言之，这正是在有意识地进行著书工作。至其出发点，显然也不仅仅是由于对鬼狐故事感到兴趣或好奇，而是由于悲愤郁结，欲借此宣泄。——仅仅兴趣或好奇，是不可能支持他在“灯昏欲蕊”、“案冷疑冰”的情况下坚持写作的，更不可能使他发出“抱树无温”、“偎阑自热”之类的慨叹。其实，“闻则命笔”前的“情类黄州”两句，就清楚地透露了其中消息。苏轼在贬斥黄州时之所以喜人谈鬼，也正是由于悲愤郁结。

可能提出的第二个疑问是：路大荒先生《蒲柳泉先生年谱》康熙九年庚戌谱有云：“在沂州阻雨，休于旅舍。有刘生子敬出同社王子章所撰桑生（名晓字子明）传，约万余言，得卒读，遂作《志异·莲香》一篇。”据此，是康熙九年已写成《志异》中《莲香》篇，何得云康熙十年尚未开始写作《志异》？

按，《蒲柳泉先生年谱》此条的依据是《莲香》篇末数语：“余庚戌南游，至沂阻雨，休于旅舍。有刘生子敬，其（指篇中男主人公桑晓）中表亲，出同社王子章所撰《桑生传》，约万余言，得卒读。此其崖略耳。”蒲松龄自己只说他在康熙九年读到《桑生传》，并未说《莲香》篇亦为该年所撰。所以，《年谱》定《莲香》为庚戌之作，证据并不充分。也许路先生认为蒲松龄既然“闻则命笔”，读到《桑生传》后自当“命笔”而写《莲香》。不过，蒲松龄虽确曾于康熙九年南游，而根据今天的科学知识，《莲香》篇所述鬼狐故事是根本不可能发生的，完全出于虚构。那么，此一虚构故事的男主人公桑晓是否实有其人呢？篇中谓晓“举于乡”，若确有其人，中乡举事当不虚，因这牵涉到一个人的政治地位，对当时的实有人物不能随便乱说，《志异》在这方面确也从不任意增饰（如《元少先生》篇述当时实有人物韩莢为鬼师事，其事虽虚，而云莢“中会、状”则不诬）。桑晓既为举人，自当见于该地志乘的选举部门。但志乘不载，其人出于虚构可知。然则世界上又哪有桑晓的“中表亲”可以给蒲松龄在沂州旅舍遇到？

在这里还需要说明的是：《志异》篇末所交代的故事来源，有些是真的，有些却是虚构出来的。如《江城》就是后一种情况。该篇述高蕃及其妻江城的故事。故事中有一个人物，为高蕃“同窗”王子雅，与蕃过从甚密。篇末则云：“此事浙中王子雅言之甚详。”（据铸雪斋本）由此看来，蒲松龄跟故事中人物王子雅是认识的，并听他叙述过这一故事。但《江城》一开头就说：“临江高蕃。”王子雅既是高蕃同窗，同住一县，自也当为临江人。——蒲松龄后来以同一题材写《襁妒咒》，也以子雅为临江秀才；盖从故事本身来看，子雅实非为临江人不可。所以，故事中的王子雅若确有其人，不可能为浙中人；蒲松龄若确与王子雅认识，并听他述说过这一故事，自不至误以子

雅为浙人。然则王子雅之在《江城》篇末忽然成了浙中人，当因其人实系子虚乌有，有的籍贯是由蒲松龄自己设计的，而松龄在设计时，偶然疏忽，忘了与篇首“临江高蓄”语相呼应，留下了一个漏洞。至于蒲松龄之所以要在篇末加这样一句，则显然是为了要使读者认为此故事并非他所虚构。（按，青柯亭本《志异》此篇末句作：“余于浙邸得晤王子雅，言之竟夜，甚详。”不足据。因为：第一，以铸雪斋本、青柯亭本与残存的半部手稿本互校，可知青柯亭本常以意改动原文，远不如铸雪斋本的忠实于原稿，三会本的校记在这方面提供了无数例证，此不赘述；现在手稿本中收有此篇的一册既已亡佚，自当以铸雪斋本为正。第二，据现有资料，蒲松龄并未去过浙江，自不可能“于浙邸得晤王子雅”。此当是后人——也许就是青柯亭本的刊行人——感觉到了王子雅不应该是浙江人，遂臆改原文，而不悟其与松龄生平不合。）

总之，由于《志异》篇末所交代的故事来源，有的本来是作者虚构出来以吸引读者的，而《莲香》篇的主人公桑晓又并非实有人物，则篇末所言康熙庚戌晤桑晓中表亲、得读《桑生传》云云，自亦出于虚构，决不能就此认为《莲香》篇的写作必在庚戌。——因为，即使该篇写于康熙五十年，也毫不妨碍蒲松龄在篇末虚构出这样一个故事来源。它并不能否定《志异》第一册开始写作于康熙十一二年或稍后的推断。

《志异》手稿本第一册的写成，则当在康熙二十一年（1682）秋天。因为该册的倒数第二篇《祝翁》有“康熙二十一年，翁弟妇佣于毕刺史之家，言之甚悉”语，其写成不可能早于康熙二十一年；而第二册开头的《鸦头》等篇，又为康熙二十一年之作（说见后），第一册的完工自不会反迟于此，必在该年无疑。那么，同是康熙二十一年的作品，为什么《祝翁》等收入第一册，而《鸦头》等收入第二册呢？考手稿本第一册唐梦赉《序》：“留仙蒲子，……凡所见闻，辄为笔记，大要多鬼狐怪异之事。向得其一卷，辄为同人取去。今再得其一卷，阅之，凡为余所习知者，十之三四。”所云“向得其一卷”，自当指康熙十八年所编定者。因《聊斋自志》及高珩为《志异》所作《序》（见铸雪斋本）皆署康熙十八年春日，可知《志异》的第一次编定当在该年春天。至唐梦赉“今”（据唐《序》所署年月，“今”系康熙二十一年八月）所“再得”的“一卷”，则当已将康熙十八年春天后的作品增入，此可由《序》中“凡为余所习知者，十之三四”语知之。所谓“习知者”，当即已见于唐梦赉“向得”的康熙十八年编定本中、为他所熟悉的作品（唐《序》所说“辄为同人取去”，犹言常被同人拿去看，以显示该书之深受欢迎，并非说那“一卷”他自己还没有看就被人拿走了）。这类作品在其“再得”的“一卷”中既只有“十之三四”，可见该卷已有大量新作增入。故蒲松龄当于康熙二十一年秋天将其前后所作重新汇为“一卷”，并请唐梦赉为之作《序》。而手稿本第一册实即当时所重编的这“一卷”。因为：（1）此“一卷”所收，自只能以康熙二十一年秋天为限，而不可能收入该年所写的全部作品；而手稿本第一册也确实只收了康熙二十一年写的部分作品（《祝翁》等），并未将该年所作全部收入（《鸦头》等皆编入第二册）。这是两者相同的第一个证据。（2）唐《序》言：此“一卷”中“凡为余所习知者，十之三四。”手稿本第一册的情况同样如此。该册《新郎》篇有“江南梅孝廉耦长”语，耦长名庚，康熙二十年举人，见《清史稿·文苑传》。此称“孝廉”，必作于康熙二十年秋天耦长中举之后。第一册共收六十四篇，《新郎》

为第三十四篇，就篇数言，自《新郎》至末一篇约占全册的十分之五弱，但因《新郎》前的作品篇幅较短的多，故就字数言，自《新郎》至末一篇已超过全册的十分之五。而自康熙十八年春天至二十年秋天之间，也不至一无所作。所以，康熙十八年春天以前的作品在全册中只占“十之三四”，殆无可疑。这是两者相同的第二个证据。

这里有一个问题：既然《志异》是在康熙十一二年（或稍后一些）就开始写作的，为什么到康熙十八年春天还只写了这么一些？当然，刚开始时可能写得比较慢，但若康熙十八年春天还只有第一册的十之三四，不过二十几篇，蒲松龄为什么要郑重其事地给这样一个极薄的小册子写那么一篇感慨甚深的《自志》，而且还特地拿去请高珩写《序》呢？颇疑康熙十八年春所编者，较现存手稿第一册的“十之三四”要多不少，而在康熙二十一年重编时，认为其中若干篇写得还不够好，把它们删去了。至于这些删去的篇章，是就此抛弃，还是后来经过改写、编入其后的各册中去了，目前尚无可资推论的资料。

（二）

手稿本第二册开始写作的时间，《狐梦》篇提供了一个十分重要的线索。这篇末云：“康熙二十一年腊月十九日，毕子与余抵足绰然堂，细述其异，余曰：‘有狐若此，则聊斋之笔墨有光荣矣。’遂志之。”详其语气，显然是腊月十九日听到毕子的叙述后就命笔的，其写作当在康熙二十一年年底，至迟在康熙二十二年年初。而第二册在《狐梦》之前，尚有长篇《鸦头》、《封三娘》，短篇《酒虫》等，它们都当在《狐梦》之前已经写成。所以，即使《狐梦》延至康熙二十二年年初才命笔，而《鸦头》等篇的写作则必不至迟于康熙二十一年。又因第一册倒数第二篇《祝翁》已提及康熙二十一年事，其写作不能早于该年，收于第二册的《鸦头》等篇自不当反较第一册的作品写得更早，故必为康熙二十一年之作。第一册所收作品既至该年秋天为止，则第二册中列于《狐梦》之前的《鸦头》、《酒虫》、《木雕美人》、《封三娘》皆为该年秋、冬二季的作品。

对此，读者也许会感到怀疑：《狐梦》所叙的故事是跟《莲香》一样地根本不可能发生的，为什么其篇末所交代的故事来源又可以信为事实而作为推定写作时间的依据呢？这是因为：篇末所说的“绰然堂”，是确实有的，为蒲松龄同邑名人毕际有家中之堂。际有曾任南通州知州，故蒲松龄称为“刺史”，如《聊斋诗集》卷二的《次韵毕刺史归田》、《毕刺史效樊堂落成》等篇，“毕刺史”皆指际有。《狐梦》篇一开头就说：“余友毕怡庵，……尝以故至叔刺史公之别业”。再联系篇末“抵足绰然堂”之语，此“刺史公”显指毕际有。当时毕际有还活着，毕氏又系当地大族，毕怡庵若不是确有其人，蒲松龄决不敢任意给毕际有捏造出一个侄子；因为在封建宗法观念的支配下，这会引来毕际有及毕氏宗族的公愤，闹出乱子来。毕怡庵既实有其人，他若没有把自己与狐狸的恋爱故事告诉过蒲松龄，蒲松龄对此也决不敢任意虚构与捏造。所以，篇末所交代的故事来源当是事实。至于故事自然是虚构出来的，但虚构者应该是毕怡庵自己而不是蒲松龄。盖怡庵“倜傥不群，豪纵自喜”（《狐梦》），虚构出一个以自己为主角的恋爱故事，并请蒲松龄写入《志异》中，此亦正其“倜傥”、“豪纵”之一端。

手稿第二册完成于何时，以及第三、四册的具体写作时间，都难于精确推定，但这三册大致写于康熙二十一年至三十年间。因为第四册最后两篇为《宫梦弼》及《鹁鸽》，《鹁鸽》篇末云：“毕载积先生记。”是该篇实毕载积所作。载积即际有，与蒲松龄关系甚密，故以自己的作品送给松龄，让他收入《志异》中。第六册《五穀大夫》篇末亦云：“毕载积先生志。”“志”即“记”之意。该篇次于《李司鉴》篇之后。同是毕载积的作品，而分列两处，当是松龄收到际有所送《鹁鸽》，系在《宫梦弼》脱稿之后，故即与之相次；收到际有所送《五穀大夫》则在《李司鉴》脱稿之后，故该篇即与《李司鉴》相次。际有卒于康熙三十二年，松龄收到其所送的这两篇作品，自都不至在那之后。是以《志异》中列于此两篇之前者，皆为康熙三十二年际有去世以前所作。但第五册《何仙》篇述康熙辛未岁（三十年）乐陵李忭岁试得四等事，末云：“次岁果列前名。”是该篇至早作于康熙三十一年。而在第五册中，自第一篇至《何仙》篇约占五分之一册强，余下的五分之四册及第六册《五穀大夫》前诸篇（共十一篇）皆需在康熙三十二年际有卒前写成，则《何仙》篇之作实亦不得迟于康熙三十一年。又，关于际有去世的具体时间，我在为古籍出版社重印三会本《志异》写《序》时，因《聊斋诗集》卷三《哭毕刺史》第八首有“年年花发子云居，今日登临泪满裾”之语，知其作于春日，又因该诗在《聊斋诗集》中列于癸酉年，路大荒先生《蒲柳泉先生年谱》康熙三十二年癸酉谱亦有“毕际有卒，先生为诗挽之，并作征挽诗序启。（聊斋文集、诗集及毕氏家谱）”的记载，遂误以为该诗即作于毕际有去世的康熙三十二年，进而误定际有卒于该年春日。按，路先生定际有卒于康熙三十二年的资料依据中，列有《毕氏家谱》，际有卒年当无讹误。然《聊斋诗集》的编次则间有疏失，不尽可据。如卷一辛亥年有《怀郢社诸游好》诗，壬子年又有《夜坐有怀郢社兄弟》，二诗实即一诗，其编年至少必有一误。考《征挽毕载积先生诗序启》（此篇在《聊斋文集》中本未注明作年）云：“盖宇宙难堪之事，惟宿草之盈坟；况国家可惜之人，见蓬颗之蔽冢！……惟愿青箱才子，同歌九变之章；白雪词人，共赋《七哀》之什。”是该文实作于际有既卒之明年，故有“宿草”语。而《哭毕刺史》第一首亦云：“宿莽笼笼暗夜台，百年事业一蒿莱。……老成谢后芳型远，尚有良朋赋《七哀》。（原注：时李希梅作哀诗。）”此“宿莽”亦指“宿草”，与《志异·小梅》“迨宿莽既滋，妻子陵夷，则车中人望望然去之矣”语中所云“宿莽”相同，而非《离骚》“夕揽洲之宿莽”句所指的卷施。诗的末句“赋《七哀》”云云亦可与《征挽毕载绩先生诗序启》的“共赋《七哀》之什”句相印证。是此诗此文皆撰于康熙三十三年，二者为先后之作。路大荒先生谓撰于康熙三十二年，盖偶然失检；《诗集》以之编入三十二年，亦误。该诗第二首又云：“君卧病时我亦病，我来君已弃尘寰。”第六首亦云：“临别清谈还竟夕，谁知永诀已千秋！”此皆际有卒后第一次来吊唁的口气。故际有当卒于康熙三十二年冬日。盖若卒于夏秋间，则松龄其时虽亦卧病，但既非致命，卧床自不致太久，以松龄与际有关系之密，俟病稍愈，自当即来吊唁，决不容迟至第二年“花发”之时。我前谓其卒于春日，其错误更属显然。而因为《志异》第五册《何仙》写于康熙三十一年，自该篇至册末尚有约五分之四册，以分量言，第五册的写成恐当至康熙三十二年秋天。又因《何仙》以前诸篇，在第五册中约只占五分之一，故第五册的写作可能开始于康熙三十年。换言之，第二册至第四册当写于康熙二十一年至三十年间，松龄

收到际有的《鹄欲》，大约亦在康熙三十年。

在第二、三、四册中的作品，就目前所知，大致可以分为两段。第三册第一篇《大人》，有“长山李孝廉质君”语。质君名斯义，康熙二十七年进士，此称“孝廉”，当作于康熙二十七年春斯义成进士之前。同册《刘姓》篇，亦至迟为康熙二十六七年之作，此可从篇中所述李翠石事知之。翠石实有其人，《淄川县志》有《传》。《传》尝谓“邑侯张公崑书‘名高月旦’四字，以表其门。”张崑任淄川知县始于康熙二十五年，亦见《县志》。是翠石至少于康熙二十五年尚在世，否则张崑就只能表其墓而来不及“表其门”了。又，《聊斋文集》卷二《龙泉桥碑》：“范村李君翠石，其为人，敦笃乐善，一乡称长者，忽发慈悲，锐任之（按，指修龙泉桥），捐其产，泻其囊，数年始竣。费金几盈千，而将伯之助予，盖十而三之。……壬戌，工既九仞，唐太史为作《记》，未遑寿山，而翠石先朝露，……”龙泉桥系跨崖而建，“寿山”谓以唐梦赉所作《记》刻于山崖上。桥尚未最后建成，李翠石已乞唐梦赉为之作《记》，其欲借此扬名的心情何等迫切！则桥一落成，自必即刻刊石，不当迁延。故“未遑寿山”云云，其实也就意味着桥尚未最后建成而翠石已卒。但翠石至少活到康熙二十五年，何以未能亲见该桥的竣工？此当是壬戌之后，建桥的工程曾一度停顿，原因恐在于翠石财力不继（蒲文先云翠石“忽发慈悲，锐任之”，显然是欲独力修桥；而下文又云“将伯之助予，盖十而三之”，是其后由于财力不足，又不得不请求别人捐款协助；大既由于未能及时得到捐款，以致桥工停顿颇久）。据“数年始竣”云云，知自翠石“锐任之”至该桥最后建成，至多八九年；而由“费金几盈千”的事实，可知此桥极其难建，康熙壬戌时“工既九仞”，必已至少修建了两三年。今假定自康熙十九年开始修建，下推八九年为康熙二十六七年。李翠石若卒于康熙二十七年之后，当亲见此桥的建成，不至“未遑寿山”而“先朝露”了。所以，翠石之卒当在康熙二十五年至二十七年之间。而《刘姓》篇云：“去年，李（翠石）诣周村，……”文中及赞语中亦无一语言及翠石之卒；是写作该篇时翠石当尚在世，自不得迟于康熙二十六七年。这也就是第三册《刘姓》以前诸篇在写作年代上最迟的断限。

（三）

参以上述第五册的完成时间及第六册中收有毕际有《五穀大夫》一事，第六册开始写作的时间，当在康熙三十二年秋冬间。而该册《水灾》篇已述及康熙三十四年事，至早作于该年；自该册第一篇至《水灾》，尚不及全册的一半，是其第六册的写作速度较第五册显然降低了。又，第七册的写作大约开始于康熙三十九年左右（说见后），第六册完成的时间当亦与之相接。

第七册的第九篇为《司训》，中有“朱公子子青《耳录》”云云，子青名缙，为候补主事。此仅称“公子”，当作于其为候补主事之前。《聊斋诗集》卷四有《朱主政席中得晤张杞园先生，依依援止，不觉日暮，归途放歌》诗，系康熙四十一年作（参见路大荒先生《蒲柳泉先生年谱》）。是子青于康熙四十一年已得主事衔，《司训》之作至迟在康熙四十年。《司训》之后的第十六篇为《王十》，篇末赞语有“盗者白昼劫人，而官若聋；铸者（按，指铸私钱者）炉火亘天，而官若瞽”云云。考《聊斋文集》卷十《救荒急策上布政司》：“然今日之钱禁，其陋弊与盗案等，盖法令太严，则官不敢报，

因而私铸益多，自长山、邹平以及武定诸处，铸炉不下千支。京都之局，不足供千炉之毁，于是私铸遍地，而官钱之存者几希矣。”然而《王十》篇所云，正《救荒急策》所谓“今日”情状，二者的写作时间，当相距不远。《救荒急策》作于康熙四十三年，是《王十》之作，早则康熙四十一二年，迟则康熙四十四五年耳。《司训》与《王十》既相隔十六篇，在写作时间上自也有相应距离，但不至相距太远（因这十六篇中长篇不多），故《司训》之作即使略早于康熙四十年，但一定也与该年很相近。又因第七册在《司训》之前尚有八篇，这八篇的写作当然也要花点时间；所以第七册的开始写作大约在康熙三十九年左右。至其写完该册，大概在康熙四十六年。因第八册《夏雪》篇记及康熙四十六年丁亥七月事，而赞语云：“世风之变也，下者益谄，上者益骄。即康熙四十余年中，称之为不古，甚可笑也。举人称‘爷’，二十年始；进士称‘老爷’，三十年始；司、院称‘大老爷’，二十五年始。……窃意数年以后，称‘爷’者必进而‘老’，称‘老’者必进而‘大’，但不知‘大’上造何尊称，匪夷所思已。”据“即康熙四十余年中”一语，知其时为康熙四十七年，故该篇至早作于康熙四十六年，至迟作于四十九年。然自《夏雪》至该册末，约为十分之九册。又，《聊斋俚曲集》中的《墙头记》，李氏云：“可不知上了监（国子监），人叫咱什么？”赵氏云：“如今都是叫爷，叫奶奶。”是监生已经称“爷”，较《夏雪》所云“举人称‘爷’又进了一步；《襁妒咒》、《磨难曲》则举人已称“老爷”。此三种俚曲当都作于《夏雪》之后，蒲松龄卒于康熙五十四年正月，其从事写作至多到五十三年底为止。加以自康熙四十九年后，蒲松龄体力、脑力都日益衰退，四十九年所作《大雪连朝》诗有“读过旋忘”之叹，五十一年所作《老叹，简毕韦仲》有“谁知白发增益增，百骸疲情官不灵。健忘已足征老困，病骨可以卜阴晴”等语。五十二年其妻刘氏卒，精神上受到很大打击，身体也更衰惫，《与李淡庵》：“弟日益惫，又兼有悼亡之感，穷而无告矣。”在这种体力日衰、而最后一年多又情绪不佳的情况下，从四十九年到五十三年时间内，要写十分之九册《志异》和篇幅不小的三个俚曲，这恐怕是不可能的；在这期间《志异》的写作进度反而比前两册快，恐怕也不可能。据上所推定，写第六册用了大约七年时间，第八册的写作若开始于四十六年，则七、八两册亦各用了七年时间，较合情理；越把第八册开始写作的时间往后挪，则第七册越慢而第八册越快，可能性也就越小。至于第八册开始于四十五年以前的可能性，恐怕也很小；因《夏雪》的写作至早在四十六年七月，而《夏雪》以前的不过十分之一册，其所用的写作时间不需要那么多。

现将我关于《志异》写作过程的推断概述于下：《志异》系于康熙十一年或稍后开始写作，至康熙二十一年秋天完成现存的手稿本第一册，其中十之三四为康熙十八年春天以前所作，十之六七为十八年春天以后所作，特别是从康熙二十年秋天以后至二十一年秋天的这一阶段，以不到一年的时间，完成了半册。自康熙二十一年秋天至三十年的九年间，写了第二、三、四册，平均约三年写一册，但在实际上，也可能有的超过三年，有的不到三年；其中第三册《刘姓》以前诸篇，其写作时间大致不可能迟于康熙二十七年。自康熙三十年至大约三十二年秋间，写了第五册；自康熙三十二年秋间至大约三十九年，写了第六册；自大约康熙三十九年至四十六年，写了第七册，此后即开始写第八册，该册的写成大约在其逝世前不久。所以，此书的写作，前后共四十年余。蒲箬等《祭父文》说：“暮年，著《聊斋志异》

八卷。”这是不确切的。《志异》既有康熙十八年自序，绝非暮年才开始写作。大概蒲箬等曾经看到过他在暮年写作《志异》，遂把它误以为暮年之作了。至于蒲箬的《清故显考岁进士、候选儒学训导柳泉公行述》所云“《志异》八卷，……积数年而成”，则当是把《志异》仅仅看作“暮年”之作而产生的进一步的误解。有些研究者因《聊斋自志》署康熙十八年，遂认为《志异》于该年已基本成书，恐也非确论。

（选自《蒲松龄研究集刊》第1辑，
齐鲁书社1980年版）

骆伟

《聊斋志异》版本略述

蒲松龄《聊斋志异》是一部脍炙人口的文言短篇小说集。它在我国文学史上占有独特的地位，在世界上也颇负盛名。

《聊斋志异》版本较多，据初步统计，达六十多种。按它们的性质、内容区分，大体可分为四种类型。

（一）抄本。这是在作者成稿后、刻本未出前在社会上流传的抄本。这些抄本，由于诸家传抄，各有点窜，鲁鱼亥豕，自不能免，卷数、目次也不一。较早的有康熙抄本、铸雪斋抄本，以及黄炎熙抄本等等，他们大都来源于稿本，内容比较可靠，后来各家刻本，一般以此为依据。

（二）初刻本。现存最早的刻本，是乾隆三十一年赵起杲青柯亭本，但此时距蒲松龄歿后，已半个世纪。在乾隆年代所出的初刻本，形式和内容也很不一致，有截其序者，有去其题词、例言、小传者，有删其短篇者，有分门别类者。其较重要的，除青柯亭本外，还有王金范本、李时宪本、步云阁本等等。

（三）译注、图绘本。清嘉、道以后，由于《聊斋志异》的广泛流传，引起了当时社会上文人学士的重视，相继出现了冯镇峦、何守奇、吕湛恩、何垠、但明伦等评注本，后来铁城广百宋斋又仿我国古代小说体例，为该书作图绘。无论评注、图绘，都几乎以青柯亭为底本，而且版本较多，刷印量较大，对《聊斋》的传播，起到了推波助澜的作用。

（四）补遗、拾遗本。当清末各种刻印本大量出现以后，有好事者，又方搜远绍，符其原稿，以各种传抄本核对，摘出其未刊者，作补遗、逸编、拾遗而加以刊刻，使蒲氏一生心血，俾遗珠得还合浦。

本文将就上述四种类型的主要版本，试从内容、版本特点、收藏经过等方面，进行初步探讨，供我国古典文学研究者参考。

稿本（辽宁省图书馆藏）

《聊斋志异》为蒲氏一生的心血所萃。作者从青壮年时代，就从事资料的搜集和写作工作，正如他的挚友唐梦赉在序言中所说的：“于制艺举业之暇，凡所见闻，辄为笔记。”由于作者广泛取材，于是“四方同人，又以邮筒相寄，因而物以好聚，所积益夥”。从稿本所记故事情节的时间（最晚时间是清康熙四十六年的《夏雪》、《化男》篇，蒲氏时年67岁）和稿本修改情况分析（除个别篇章、条目有修改外，其余大部分是誊写工整的），当是作者晚年最后的修订稿本。所以，他的儿子蒲箬等所作的祭文都说：“暮年著《聊斋志异》。”

本书除《考城隍》篇首行标有“聊斋志异一卷”外，其余各册各页都没有卷次，由于稿本的历史重装和古代以册作卷的习惯提法，致使本书卷数颇为混乱，如蒲立德在序中称16卷，蒲箬等“祭父文”和张元所作“墓表”均称8卷。蒲箬、蒲立德等是他的子孙，并还共同生活过一段时期，他们对前辈写作情况，应该是十分了解的，并且还目睹和长期保存了这一手稿，为什么对原稿卷数的提法，如此莫衷一是？这只能从稿子的原装和改装，以及我国古代以册作卷的习惯提法去理解。因此，为尊重作者本意和原稿实际情况，本书称“不分卷”是比较恰当的。

本稿曾经王士禛批评。淄川人王培荀对王氏评阅经过作过介绍：“《志异》未尽脱稿时，王渔洋先生士禛按篇索阅，每阅一篇寄还，按名再索。”（见《乡园忆旧录》）至于王渔洋书评的价值如何？过去就有不同的看法，如涪陵冯镇峦说：“此书评语亦只循常，未甚搔着痛痒处，聊斋固不以渔洋重也。”（见《读聊斋杂说》）尽管如此，以渔洋先生当时在文坛所处的地位而言，有他的书评，无疑能增加《聊斋》在我国文学史上的价值和地位。

这部手稿能保存下来，也有它一段曲折而又艰辛的过程。稿成后，由于蒲氏家道贫寒，后裔也“无力梓成”，一直藏在家中，亲朋好友（如唐梦赉、济南朱氏等）都曾向他借抄过，后来，越传越广，竟到了“人竞传写，远迩借求”的程度。乾隆三十一年，莱阳人赵起杲刻《聊斋志异》，就是据传抄本刊刻的。后来传至同治年间，蒲氏七世孙蒲价人（字硕庵），将稿本带往东北沈阳，其子英灏后供职清盛京将军依克唐阿幕中，曾将半部手稿借给依克唐阿阅读，依克唐阿因事赴京城不幸染病身故，又适值当时遽遭庚子八国联军侵华之乱，致使其所带去的半部手稿失亡。民国二十三年《北平晨报》曾报道过如下消息：苏联科学院远东分院图书馆藏有蒲留仙《聊斋志异》原稿四十六卷。这是否就是那亡佚的半部手稿呢？可惜一直未能得到进一步证实。尚存的半部手稿传至民国蒲氏后裔蒲文珊，除《聊斋行乐图》（长六丈）被其叔父蒲英芳变卖外，原稿在1948年东北西丰解放后，当地人民政府县长刘伯涛同志下乡检查土改工作时，蒲文珊乃将此手稿交给他转赠我中央文化部，归北京图书馆入藏，后又转交辽宁省图书馆珍藏至今。

全书共分8册，共400页，除3篇序文外，尚收文237篇（重《猪婆龙》篇，《木雕美人》篇有文无题），除《牛同人》残篇外，其余各篇均散见于各种刊本、抄本及补遗本中。本书是研究《聊斋志异》的第一手材料，从原稿可见作者的构思和修改的思想发展过程，同时也可校正各种刊印本的讹夺，具有重要的文学艺术价值。

本书在民国二十二年，曾为伪满袁金铠，用珂版选印了其中24篇，书名《选印聊斋志异原稿》，后附有史锡华的校勘记一卷。建国后，为了继承和发扬我国古代优秀文化遗产，我北京文学古籍刊行社，于1955年据半部原稿影印出版。

康熙抄本（残）（山东博物馆藏）

这是直接据手稿本过录的本子，分册情况、篇目次序，与手稿本全同。文中避康熙讳，不避雍正、乾隆讳，纸张变黑发脆，显系康熙间抄本。很可能是蒲氏生前朱缙家据手稿本过录的。

此本今存四整册，另两残册，共250篇。与现存半部手稿本重复者两册，即第一册、第三册（首篇为《酒虫》）。这样，在手稿本仅存半部的情况下，我们便可以窥见手稿本四分之三的原貌，有较大的校勘价值，对考察手稿本的分卷问题，也有益处。

乾隆十六年历城张氏铸雪斋抄本（北京大学图书馆藏）

这是现存较完整的早期抄本之一。抄者是历城张希杰，字汉张，号练塘，铸雪斋是他的斋名。他原籍浙江萧山，落籍历城。少有才华，曾受业于泰安赵国麟。由于屡试都名落孙山，在人生的坎坷道路上，历尽艰辛，曾撰“铸雪斋赋”，以发泄其功名不就、郁郁不得志的悲愤。这个本子就是在这种精神状态下、晚年据朱氏本抄录的。

历城朱氏（也有称济南朱氏），是清初名宦朱宏祚、朱纲的家族，朱缙

与蒲松龄关系密切，在诗词上时相唱和，蒲氏本人还亲自到过朱府。朱氏早期曾有过《聊斋志异》的抄本，后来亡佚。雍正元年，朱氏又通过张元的儿子张作哲（字仲明）借得原稿抄录了一个本子，书中有署名“殿春亭主人跋”，详记此书抄写经过。张希杰与朱氏后裔关系也不错，能借到抄本过录那是很自然的。

由于朱氏抄本源出手稿，在稿本仅存半部、朱氏抄本又亡佚的情况下，它无疑是研究《聊斋志异》的重要参考资料。卷首除有原稿三篇序外，还有渔洋老人王士禛、昆仑外史张笃庆、橡村居士朱绂、练塘渔人张希杰以及寄庐氏董元度等的题辞，卷末附有殿春亭主人跋和张氏自跋。全书共分12卷，收文488篇，其中有目缺文14篇，比原稿增补了近一倍，也较后来的赵氏青柯亭刻本多出49篇，在文字和各篇的编排次序上，与稿本基本一致。1974年上海人民出版社曾据此本影印出版。

旧抄本二十四卷本（山东人民出版社藏）

此书是佚名氏抄写的二十四卷本。在早期流传的抄本中，只有八卷、十二卷和十六卷本，未见有二十四卷本。这个抄本是1962年在淄博市周村附近首次发现的。全书收文474篇，在文字和篇目上，与铸雪斋抄本比较，均有不同。文中避乾隆帝“弘”字讳，另据其它材料推断，这个手抄本可能抄于乾隆十五年至三十年之间，也不排除是清道光同治年间据乾隆本过录，确切的抄写时间，尚待进一步考证确定。由于它是一个珍贵难得的抄本，为研究《聊斋志异》，提供了新的宝贵资料，1980年由山东齐鲁书社胶版影印出版。

乾隆黄炎熙选抄本（四川大学图书馆藏）

本书亦为早期传抄本之一。扉页左题：淄川蒲留仙先生著，中篆书大字款：聊斋志异。右下题：榕城黄氏选尤。原书共分12卷，现存卷一、卷三至十一共10卷，每卷目录下均署：“古闽黄炎熙斯辉氏订”九字，据说此书原为山阴谢桐生收藏，咸丰年间携书入川。内有《猪嘴道人》、《张牧》、《波斯人》三篇为他本所无。

清初抄本《异史》

这是《聊斋志异》的一个别书名。《聊斋志异》究竟有没有别名？据青柯亭本“刻聊斋志异例言”记载：“本编初稿名鬼狐传。后先生入棘闱，狐鬼群集，挥之不去。以意揣之，盖耻禹鼎之曲传，惧轩辕之毕照也。归乃增益他条，名之曰志异”。可能，从初名“鬼狐传”到定名“聊斋志异”，这其中还有一个过程。

原书不少篇章后有“异史氏曰”，这是蒲松龄的自称。如在“张诚”篇后有：“异史氏曰：‘余听此事至终，涕凡数堕……’冯镇峦评曰：‘柳泉善堕，柳泉至性为之也……’”但《异史》是否真是《志异》别名。现在尚无确凿证据。

本书封面左题：“康熙己未”；中题：“异史”；右下题：“聊斋焚余存稿”。各卷卷端书名均题“异史”。前有康熙己未紫霞道人高珩序，首句题：“史而曰异……”。继有壬戌唐梦赉序及聊斋自序、高凤翰跋。卷末有王士禛、张笃庆、朱绂题诗。

全书分18卷，收文484篇，虽较张氏铸雪斋抄本少数篇，但该本有目缺文14篇，此本独全。文中胤、真，皆避讳缺笔。原书解放后由北京中国书店购得，后下落不明。

乾隆三十一年赵起杲青柯亭刻本（山东省图书馆等藏）

此书乃现存最早的刊本，但它距作者蒲松龄歿后已整整半个世纪。初刻者为赵起杲（字清曜，山东莱阳人），续刻乃知不足斋主人鲍廷博。其时赵清曜官浙江睦州州判，采集了郑方坤（字荔芴，闽人，曾官兖州、沂州知府）、周季和（闽人，曾肄业于济南泺源书院）等人收藏的抄本编排刻印。然工未竣而赵氏病故，其弟臯亭邀鲍廷博继其业始成。原据底本为16卷，经过选辑釐为12卷，后来赵氏又感未能窥全豹为憾，“再阅其余，爰莫能舍，遂续刻之”。最后，仍刻为16卷。可能由于这个原故，致使该本与稿本、铸雪斋印本，在全书目次编排上，有较大的变动。

全书共收文425篇（比铸雪斋本少49篇，但可补其缺者5篇），篇目虽然不算完整，然而重要的名篇，都已囊括在内。在文字上，与稿本相比，个别地方虽有差异，但总的来说，仍不失其原意，基本相同。因是初刻，对《聊斋志异》的传播，起了很大的作用，致使后来的各种印本，纷纷据以评、注和翻刻。就青柯亭本而言，前后经过几次修改翻刻，出现了几种不同的本子，且较容易混淆，现将几种版本举例如下：

（一）青柯亭初刻本。本书扉页上款题：“淄川蒲留仙著”，中款大字隶书：“聊斋志异”，下款题：“青柯亭开影”。卷首有余集序、赵起杲序，次有高珩序、唐梦赉序，继有聊斋自志、淄川县志聊斋小传、刻书例言、16卷总目；卷末有乾隆五年蒲立德识语。半页19行，行21字，小黑口，左右双边。

（二）杭州油局桥陈氏重刻本。这个本子行款、边栏和初刻本相同，扉页题：“乾隆乙巳年重镌、青柯亭藏版。”在卷首余集序末页刊：“杭州油局桥陈氏刊”一行小字，另在唐梦赉序言之后、诸家题辞之前，刊有“得闲居士鲍廷博的《刻聊斋志异纪事》”，此文详记本书刊刻的经过。

（三）乾隆乙卯重刻本。这个本子行款、边栏和初刻本也完全相同，扉页上也有“青柯亭藏板”标记，但没有鲍氏“刻聊斋志异纪事”一文，也没有“杭州油局桥陈氏刊”字样，只是在卷五第九、十两页的版心下刻有“乙卯重刊”四个小字。

（四）还有一个本子，从内容、形式、字体等方面与乙卯重刊本一致，只是没有“乙卯重刊”几字而已。

上述几个本子，书的形式大体相同，但内容已有差异，有个别篇目，甚至彼此不同，如一本有《夏雪》而无《蚰蜒》，而另一本却有《蚰蜒》而无《夏雪》，还有的本子文目不全，有少文缺目等诸如此类的现象。如不细加鉴别，是很容易统统误认为“青柯亭本”的。

乾隆三十二年王金范刻本（浙江省图书馆等藏）

此书刊刻时间与赵氏青柯亭本前后只差一年。由于当时交通运输的限制，赵本未能迅速传播到北方，所以王金范仍称是书“未经付梓”，犹以第一个刻本自居矣。因此，在本书王升（字约轩）的题辞中，有如下诗句：“聊斋草创未经修，豕亥传留待校仇。宗孟横山笔削后，于今异志有春秋。”关于本书的编排刊刻经过，在其自序中，已有阐述，现摘录如下：“第其书浩漫，亥豕既多，甲乙紊乱，又以未经付梓，抄写传讹，寢失其旧，或前后舛凿，而神理不相贯注，或头绪繁剧，而宾主不甚分明，犹之名葩裸于芜草，嘉植蔓于藤萝，实可惜也。辛巳（注：即乾隆二十六年）春，余给事历亭，同姓约轩，假得曾氏家藏抄本，公退之余，爰择其可观者，删繁就简，分门别类，手钞而点窜之，几阅寒暑，始得成帙，哦松之暇，聊以自娱，同人忝

愚付梓，公诸同好……乾隆丁亥孟夏横山王金范书于周村且居书室”。本书书名在卷端仍称《聊斋志异》，只是在宋允睿跋中称：“名曰摘抄”。而且在卷八目录书名中，也出现过“志异摘抄目录”之名。全书共分18卷，收文265篇，既然是“删繁就简、分门别类”，所以篇名与目次和稿本、青柯亭本大不一样。王氏分类，仍以儒家思想为基础。首列孝为先，次为悌、智、贞、义、贤，再次为梦徵、勇、情痴、神、仙、鬼、狐、妖等26门。有的虽分类不甚恰当，但仍可见王氏按内容分类编排的指导思想。本书流传较少，以后又有乾隆乙巳重镌王氏分类选刊本《聊斋志异》。

乾隆三十二年闽上洋李时宪刻本

本书传世极稀，现只能据看过此书的人所写的笔记加以整理。据孙楷第先生家藏《聊斋志异》跋说：“右《聊斋志异》十六卷，乾隆三十一年莱阳赵氏刊。此本已非初印，然尚是原本。民国二十三年夏，以国币七、八元购之于文有堂主人者。顷隆福寺书贾送来一本，乃乾隆三十二年上洋刊本。前载闽人李时宪序云：‘《聊斋》稿藏郑荔蓂年伯家，庚戌入都，郑石幢（荔蓂之子）先生出藏本相示，披阅之下，深以一代奇文未有锲梓为憾。自是东西南北，官辙所至，每有异书必购得之，而此书往来予怀，未尝一日置。丙戌冬，掌教上洋，客有以一卷相贻者，读之，则山左赵清曜先生刊本，喜极，如获奇珍，如遇良友，四十年之心，为之一快。同人谋重镌之，公诸同好，遂书数语，俾归以付剞劂氏云。乾隆三十二年岁次丁亥八月望后闽中李时宪书于上洋书院之诚正堂。’”除此序外，还有高珩、唐梦赉序及聊斋自志，删去赵本中的“县志小传”、蒲立德跋、余集序、赵起杲弁言、例言及诸家题跋等，全书无总目，但每卷各有目次，也不以“沈浸秾郁”16字标卷次，从内容看，仍属翻刻青柯亭本，而且行款、边栏几乎相同，稍异者，唯句读以长点施于旁，全书校勘不严，文字上也有讹夺，不如青柯亭本。

乾隆六十年步云阁刻本（山东省图书馆藏）

这是一个以青柯亭本为基础的节选本。全书共10卷，收文140篇，目次与青柯亭本变化较大，既不按写作时间的先后，也不按内容分类，不明其刊刻体例何意。其中从《八大王》篇抽出“酒人赋”、《王桂庵》篇抽出“寄生”作单篇列目，卷前只有唐梦赉序和聊斋自志，扉页题：“乾隆乙卯重镌、步云阁梓行。”过去《聊斋志异》多为袖珍本，而此本版面稍大，与普通古籍版同。每半页14行28字，白口，四周单边，全书校勘不严，讹误较多。道光三年经纶堂刻何守奇评本（北京图书馆藏）

此书是以青柯亭本为基础的评本，评者何守奇，广东南海人（生平待考）。原书前有唐梦赉、赵起杲、高珩序，赵本刻书例言、聊斋自志、聊斋小传，继有王士禛、张笃庆、朱缙等人题辞，卷末有蒲立德跋，独有何守奇序跋。全书共16卷，版心下刻“知不足斋原本”，可知其是青柯亭本的体例。扉页左题：道光三年新镌，中款：批点聊斋志异，右下题：经纶堂藏板。此书后在道光十五年，又由天德堂重刻，版心下亦镌“知不足斋原本”。并有道光己未绣谷杨慎修题辞。

道光五年观左堂刻吕湛恩注释本（山东省图书馆等藏）

这是头一个为《聊斋志异》作注本。注者吕湛恩未见史籍记载，但可从梁溪蔡培的序中略知其梗概：吕湛恩，字叔清，号坦垒居士，山东文登人，髫年应试受知于阮芸臺先生，补博士弟子员，因屡不第，遂立志为“聊斋”作注，以发其抑郁之气，历三年而书成（即道光五年）。吕注止于考证章句

典据，而不评文字的工拙。如书中人物的简历、词条的旨意和出处、某字的音读字义等等，这对阅读者，大有裨益。该本注释较详，尤其山左的人和事，盖其为当地人之故。其注有讹误或有应注而未注之处。此本只刊注释，不载原文。未几，魁文堂又增注补一卷重刻。延至道光二十三年广东五云楼始将吕注与原文合刻，道光二十六年，三让堂又重刻之。吕氏注本影响较大，后来诸家坊本多采用其注刊刻。光绪初年，铁城广百宋斋和上海同文书局、鸿宝斋等又继出绘图本。

道光十九年南陵何彤文刻何垠注释本（山东省图书馆等藏）

这是继吕氏注之后第二个注释本。何垠字地山，江宁人，生平不详，据陈元富序云：“何君擅文思杰笔，多精言，每咏必示之，好书必竟读，最爱词。”何垠为什么作注，在他的自序中也有说明：“读聊斋志异，即以无注释为憾，嗣见吾友亦言，用择其一二易知者，勉为考订，游幕中岁月五，集成卷帙。”何注兼重音读，这比吕注又进了一步。但是，也因何垠未见到吕注本，所以，书中有注重的地方。何、吕两人注释，各有特点和长处，惟吕注毕竟比何注详细，因而何注本翻刻不多，流通也不太广。本书分上下栏，上栏注释，下栏原文。前有何垠、沈道宽、陈元富等序，还有何彤文跋，扉页题：道光己亥，板存花木长荣之馆。故又有称：花木长荣之馆刻本。

道光二十二年广顺但氏刻但明伦评

朱墨套印本（山东省图书馆等藏）

这是继王、何之后又一评本。但明伦，贵州广顺人，其传见《广顺州志》。书中自序，他在嘉庆二十四年入“词垣，先后典楚浙试”，并曾在两淮运署做过官，因读《聊斋志异》，不忍释手，遂“取是书随笔加点，载以臆说，置行篋中，为友人王葭堂等见而使之，谓不独揭其根柢，于人心风化，实有裨益。嘱付剞劂未果。兹奉命任江南，张桐廂观察、余瀛仙主政，叶素庵孝廉诸友，复怂恿刊布，以公同好”。全书卷数篇目，依原赵氏青柯亭本，并以墨印正文朱印评语两色套印，更显条理清晰。但评历为人们重视，影响较大，后来印本，多所翻刻。此书虽刻印于道光，后两遭兵燹，失落颇多。咸丰初，穆棣园曾补版校订之。

光绪十七年合阳喻焜刻四家合评

三色套印本（四川省图书馆等藏）

本书首次汇刻王士禛、冯镇峦、何守奇、但明伦四家评语于一本。王、何、但三家评已志于前，惟冯评未见披露。冯镇峦，字远村，四川涪陵人，据喻焜序介绍，他曾“一官沈黎，寒氈终老”，大概也是个终身不得志的文人，曾著有《晴云山房诗文集》、《红椒山房笔记》、《片云诗话》等刊行于世。冯氏作评于嘉庆二十三年，其自称：“予尝评阅数过，每多有会心别解，不作泛泛语，自谓能抓着作者痛痒处。”他作评的方法也很奇特，“每饭后、酒后、梦后、雨天、晴天、花天、或好友谈后、或远游初归，辄随手又笔数行，皆独具会心，不作公家言”。冯氏还写有《读聊斋杂说》一文，对“聊斋”其书和各家评论，作了全面、概括的论述。后来，曾有人对比评论：“渔洋评太略，远村评太详，渔洋是批经史杂家体，远村似批文章小说体，言各有当，无取雷同。然聊斋得远村批评一番，另长一番精神，又添一般局面。”冯氏作评后，甚得建南黄观察赏识，曾想刊行而未成，后仅以传抄的形式在四川一带广为流传，直至光绪十七年，始为合阳喻焜汇四家评于一本而刊行之。全书共为16卷，书分上中下三栏，上中二栏刊评语，下栏刊

正文，前有“合阳喻氏校刊”牌记，光绪末年，重庆一得山房又据此本重刻。光绪十二年上海同文书局石印图咏本（山东省图书馆等藏）

《聊斋志异》最早配以图咏的是铁城广百宋斋，他根据原书 431 篇文，请名手依每篇事迹各绘图一幅，共收图 444 幅（连二则、三则在内）并在每图题七绝一首，使原书图文并茂，形式新颖，颇受人们欢迎。此书是同文书局据广百宋斋藏本石印，因其校讎详审，印刷精良，印本一出，颇压一时之望。但也因节省纸张篇幅，印刷字迹过小而阅读不便，所以，后来上海商务印书馆、鸿宝斋等又加以改进翻印。全书共分 16 卷，采用青柯亭吕注为底本。除有高珩等序外，还有古越高昌寒食生序（注：寒食生即山阴何镛）、广百宋斋主人撰详注聊斋志异图咏例言。民国初年，上海扫业山房据此本加王士禛、但明伦评出石印图咏本，在社会上也颇为流行。

道光四年黎阳段 刻遗稿本（北京图书馆藏）

此称遗稿是指补青柯亭本而言，不是蒲松龄手迹稿本。段 在其自序中对此颇有记述：“己巳（注：即嘉庆十四年）春，于甘陵贾氏家获睹雍正年间旧抄，是来自济南朱氏，而朱氏得自淄川者，内多数十则，平素坊本所无。余不禁狂喜，遂假录之，两朝夕而毕。后复核对各本皆阙，殆当时初付剞劂，即亡之矣。……然欲付梨枣而嗇于资，素愿莫偿，恒深歉怅。兹于道光癸未（三年）与德州刘仙舫两夜促膝言及之，仙舫毅然醵金，余遂得于甲申秋录而付梓，俾遗珠得还合浦……”。全书共分 4 卷，收文 51 篇，皆为刻本所缺，间有段 与他的好友胡泉、冯喜赓、刘瀛珍等评说（署名为雪亭、者岛、虞堂、仙舫等），这是拾遗本中较完整而又可靠的一个本子。光绪四年北京聚珍堂曾据此本翻刻，书名改题《聊斋志异拾遗》，延至 1936 年，又有汉口铅印本，书名题《聊斋志异未刊稿》。

道光十年刻拾遗本（山东省图书馆藏）

本书即《得月 丛书》本，辑者为长白荣誉。卷首有山阴胡定生序：“聊斋志异拾遗一卷，都四十二则，乃荣小圃通守随尊甫筠圃先生任淄川时，得自蒲氏裔孙者……”。可见其也源出稿本。全书只一卷，收文 39 篇，能补刻本、抄本所缺者，有《晋人》、《爱才》、《蝮蛇》三篇。另外，“龙”篇题四则，而实只有三则，如“袁宣四言”则（注：原无篇名，今姑且以第一句命名）已为各家所收录，“博邑有乡民”则，也收入今“三会本”，惟“俗传龙取江河之水以为雨”则，似被人忘却，至今未见各本收录。在篇名与文字上，与各本比较亦有较大的差异，如“李象先弟”篇，各本均无“弟”字。原书卷端题：“寿光李象先学尚渊博，海岱之清士……”，亦与各本所题不同。

民国三年肇东刘滋桂刻逸编本（北京图书馆藏）

本书卷端题：淄川蒲松龄留仙著，庄河刘滋桂馨山评注，通化周维新止敬参校，沈阳王书铭味三、张景荣荫侯校梓。前有刘滋桂序，内云：“同治己巳，先君需次教职，携桂至沈阳读书，有淄川蒲留仙先生七世孙价人砚庵氏精日者术，出其家藏《聊斋志异》全集二十余集，卷皮磨损。先君披阅，有未能钺梓者五十六条，按条录竣重为装潢璧还。维时桂甫成童，迄今阅五十余载矣！……”。书后有南丰汤兆璜、汤蓉峰跋。全书共二卷，收文 53 目，文 56 条。刘滋桂用别号“恢默子”兼评注，评语多在文后，如《陵县狐》篇原文后题：“恢默子曰：‘太史不忍杀狐，怪亦通绝，故为慈悲之一念，能感物类，而太史生平正直之气，亦可概见’”。此书民国八年又有裕盛铭

纸局铅印本，多出庄河张雄飞序，并且书后还附有“蒲留仙轶事”。

（选自《蒲松龄研究集刊》第3辑，
齐鲁书社1982年版）

袁世硕

铸雪斋和《铸雪斋抄本聊斋志异》

《铸雪斋抄本聊斋志异》是目前所能见到的这部文言短篇小说集最早的一部抄本。在蒲松龄的原稿本现在仅存半部的情况下，这部抄本自然是应当受到重视。60年代初，张友鹤先生做《聊斋志异》的会校、会注、会评工作，依据原稿本存佚情况，分别采用原稿本或铸雪斋抄本为底本，校以其他本子，是非常恰当的。后来，上海人民出版社影印了铸雪斋抄本，把它公诸于世，对研究《聊斋志异》的创作情况和版本源流，无疑是有益的。

然而，人们对《聊斋志异》的这部重要抄本的抄者和底本的由来，并不甚了然。张友鹤先生在《聊斋志异（会校会注会评本）》的《后记》里说：“铸雪斋是历城张希杰的斋名，他的本子抄自济南朱氏，朱氏本是依据原稿抄录的，……”这固然不错，但嫌太简单笼统了。1974年上海人民出版社影印和1979年上海古籍出版社排印这部抄本的“出版说明”中，也都未能补充新的内容。

事实是研究问题的基础。不弄清《铸雪斋抄本聊斋志异》的一些基本情况，就难于对它的性质、价值作出确切的评论；在研究这部小说集涉及到这部抄本的时候，也难免发生一些错乱。不尽切合实际，也就有碍于问题的圆满解决。譬如，章培恒同志为《聊斋志异（会校会注会评本）》所作《新序》，就存在着这方面的不足之处。《新序》中有这样一段话：

铸雪斋本的祖本为雍正时殿春亭抄本，已佚。其分为十二卷，实非蒲松龄原意。其理由是：据殿春亭主人《跋》，该本系据蒲松龄原稿过录，但他与蒲松龄及其子孙并不相识，稿本系转托别人借来，时为雍正二年。而蒲松龄儿子蒲箬在松龄逝世当年（康熙五十四年）所作《行述》、《祭父文》，蒲氏家属在雍正三年请同邑张元所作《墓表》，皆说此书八卷；蒲松龄孙立德在乾隆五年所作《聊斋志异跋》则说十六卷。……而与蒲家毫无关系的殿春亭主人却将其分为十二卷，到底何所依据？

这里先不谈分卷问题，仅就中间讲殿春亭主人“与蒲松龄及其子孙并不相识”，“与蒲家毫无关系”，“稿本系转托别人借来”数语看，显然失于作进一步的考察。殿春亭主人就是蒲松龄友人朱缙的儿子，不能说“与蒲家毫无关系”；他所转托的人也并不是毫不相关的“别人”，就是为蒲氏作《墓表》的张元的儿子张作哲，当时张元就正在朱家坐馆。所依据的事实没有搞确切，立论也就难于让人信服了。

所以，很有必要对《铸雪斋抄本聊斋志异》的有关情况，作一番较为具体深入的考察。

一 铸雪斋其人其事

《铸雪斋抄本聊斋志异》是用自用十行稿纸抄写的，框外右下方印有“湖铸雪斋”五字。“目次”首页，钤章为“湖张氏家藏”。卷一首页钤有“张希杰印”、“汉张”、“文献世家”三章。显然，抄主即为济南张希杰，字汉张，铸雪斋是其斋名。

为了弄清张希杰是什么样的人物，遍检《济南府志》、《国朝山左诗钞》诸书，仅从《历城县志》里获得了一点材料。该书卷二十二《艺文志三》，

赫然著录着：

《铸雪斋集》十五卷又附八卷，张希杰撰。

下面还附录了德州宋弼、胶西法坤厚的两篇序文。法序里说：

予友张子练塘，少负异才，乃蹉跎五十余年，生平知交悉腾达以去，而练塘屡蹶场屋，以诸生老。

我原以为，这样一个极平常的科举失意文人，其文集的稿本恐怕已不存于世上，我们对他的了解大概也仅限于此了。万万没有料到，竟然在山东省图书馆里看到了这部《铸雪斋集》，真是喜出望外。

《铸雪斋集》三函十五册，一律用同《铸雪斋抄本聊斋志异》一样的印有“湖铸雪斋”字样的十行稿纸书写，字体也一样，卷首也钤有“张希杰印”、“汉张”等印章。每卷首页均署：练塘张希杰汉张著，男伦（敬五）、叙（仲辉）、嘉（元倩）、昭（德圃）分校。卷前有法坤厚、宋弼两序。可见，《历城县志》所采访著录的就是作者这部手稿。

这部《铸雪斋集》收入了张希杰一生的诗文杂著，末卷附有自撰《练塘年谱》。通过这部文稿，可以较为详尽地了解铸雪斋其人其事了。

张希杰，字汉张，号东山，别号练塘。原籍浙江萧山，其父张士凤大约是一位绍兴师爷，来济南为人做幕宾，后来就定居了下来。所以当地人称他们家为“蛮子”。

康熙二十八年（1689），张希杰生于济南城里。《自撰年谱》写到乾隆二十年（1755），时年67岁。然法坤厚为《铸雪斋集》作序，是在乾隆二十六年辛巳（1761），序中云：

辛巳秋，予来历下，练塘出其集属为删定，且曰：“吾将录藏以俟来者。”

可见，这年张希杰尚在世，已达74岁的高龄了。估计，他大约就死在这之后一两年的时间里。

张希杰自幼也选定了读书仕进的道路。他22岁时，曾去泰安青岩书院从当时颇有点名气、后来做了高官的赵国麟学，他也曾受到过先后任山东学政、山东按察使的黄叔琳（昆圃）的赏识。但他始终没有能中举，被拒之于仕途之外，如宋弼在《铸雪斋集序》中所说：

张子少负才名，受学大师，数为名公大吏所知，历试不得一遇。

所以，他在诗中时常自伤不遇，引以为终身之憾。如他58岁时写的《伦儿将之蓟堡，口占十首嘱行》诗，其四云：

尔祖当年望父深，劬劳费尽读书心。谁知十战披靡后，白发森森两鬓侵。

直至临终前，他仍然以此为怀，在《休致》诗中说：

谈天谈地总徒然，空戴儒冠六十年。撒手今朝登极乐，谁能参透指头禅？

张希杰家并不富裕。他26岁那年，父亲病死，第二年便与大兄“析箸”，开始自谋生计。最初一度“授徒于家”，后来又应聘外出坐馆，前后舌耕十余年。雍正七年（1729），他41岁，应聘去淄川县阅童生卷，从此开始了做衙门师爷的生涯。先是为兖州知府作记室；继而被升任安徽巡抚的老师赵国麟召去，推荐他到绩溪、休宁两县襄理公务；后来，黄叔琳又荐他去福建为人做幕宾。大概是由于他仍然冀博一第，按期回济南参加乡试，或者还由于他性情简傲，不为人所赏识，所以在各处均为时不长，最后去福建竟没有谈妥就折回山东了。为了生计，他还曾在乾隆六年（1741）去山东章丘筹划开煤窑的事，结果也是一无所成，不了了之。此后，年过半百，他也就安心守贫，住在济南大明湖畔度其余年了。他一生困于场屋，诸事无成，晚年的生

活虽不至于有冻馁之患，但也可算作贫穷了。他 58 岁那年有《解嘲》诗自况云：

朱门豪门两不收，牛衣长卧实堪羞。朝廷若挂穷民榜，定把张郎作状头。

张希杰虽然在科举上历试不中，但确有几分才气。宋弼说他“少有才名”。法坤厚称之为“少负异才”，并非纯属客套。在当时的学官中，黄叔琳算是有真才实学的。张希杰能受到黄叔琳的赏识，说明其学问和诗文在那些秀才们中间还是较为出众的。赵国麟官至礼部大学士，逝世后是张希杰为他写的《行状》，并未被时人视为妄庸，也可说明这一点。他一生颇喜欢读书，耽于诗文，如他在《铸雪斋赋》中所说：“日与朽蠹为邻，长藉管城作嫁”；晚年还特意把所作许多文字编辑起来，要“录藏以俟来者”，可见他还颇为自负。他的诗文多是应酬、游戏之作，或者是发泄他那一肚皮怀才不遇的牢骚，诙谐戏谑的意味颇重，如他在安徽做幕宾时作的《祀灶作》：

媚灶家家爆竹声，萧条又触旅愁生。黄羊已偏人家祀，白水何劳我手擎！千里关河徒入梦，一枝灯火伴深更。鬼神果有回天力，带诉张郎客邸情。

就有点近于打油诗。宋弼《铸雪斋集序》中说：

张子练塘历试不得一遇，平生踪迹半天下，坎坷肮脏抑郁无聊之气，一假笔墨以发之，是必有陆离光怪藏乎其间，宜其傲睨一世，而若有所不屑也。

这几句评语可以说是颇为中肯，抓住了张希杰诗文的特点。这样一类诗文，固然表现了作者的真性情，但也毕竟缺乏深厚的社会内容，不曾引起社会上的广泛注意，而且还容易被正统派文人视为格调不高。再加上张希杰位卑家贫，居家时等于市井小民，在社会上没有什么名望，《铸雪斋集》自己家无力刊行，也没有受到别人的注目和鼓吹，当时的卢见曾选《国朝山左诗抄》，稍后的张鹏展选《国朝山左诗续抄》，收罗均十分广泛，但却没有选他一首诗，所以，他的名字和诗文也就长期埋没无闻了。

“历史喜欢作弄人，喜欢同人们开玩笑。”张希杰本来是自信其诗文会在后世找到知音，即所谓“录藏以俟来者”，他怎么也不会料想到，他的姓字直到现在还为我们所知，他的《铸雪斋集》之所以还被我们感到兴趣，并不是由于他的诗文本身，而是由于他有机会抄录了一部《聊斋志异》。

二 关于殿春亭主人

张友鹤先生前曾断定：《聊斋志异》的铸雪斋抄本是“抄自济南朱氏”。他虽然没有进行论证，但也不难推想，其根据是：铸雪斋本卷末有署名殿春亭主人的校编后记，这篇后记位于张希杰自己写的跋语之前；而殿春亭主人，据路大荒先生考证，就是济南朱绅的儿子朱崇勋。

路大荒先生的文章题为《谈谈济南朱氏本〈聊斋志异〉》，发表于《光明日报》1961年7月30日的“文学遗产”栏。他根据朱绅《观稼轩集》卷二《丰台看芍药，又过王氏花圃，晚归作》诗的自注：“余家殿春亭，芍药最盛”；朱琦（朱绅孙）《倚华楼诗集》卷四《春草轩牡丹盛开，沈澹园太守招诸同人花前小饮，即席分韵五首》之四的自注：“殿春，予家亭名，芍药最盛”，证明殿春亭主人当为济南朱氏某人。铸雪斋抄本所载殿春亭主人跋语，作于雍正癸卯，也就是雍正元年（1723）。其时，朱绅早已下世。路先生又援引宋弼《桐阴书屋诗草序》关于朱崇勋的介绍，认为联系起来看，殿春亭主人当即其人。

这里之所以简单复述路大荒先生的文章内容，原因有三：一是尊重路先生的研究所得；二是由于路文篇什甚短，又加以时间已久，竟被一些研究《聊斋志异》的同志忽略了，不知殿春亭主人实为济南朱氏；三是路文在论证上尚嫌不够周延，只联系宋弼的《桐阴书屋诗草序》，还证明不了殿春亭主人确为朱崇勋，有必要做点补充说明。

王士禛《候补主事子青朱君墓志铭》记：朱缙卒于康熙四十六年（1707），“得年仅三十有八”，子五：崇勋、崇道、宾理、翊典、瑞宙。（《蚕尾文集·续集》卷十五）朱缙的这五个儿子，只有崇勋、崇道二人事迹见于《历城县志》、《国朝山左诗抄》诸书，并有诗集流传。《国朝山左诗抄》卷五十六小传云：

崇勋字彝存，号怡园，缙子，贡生，有《桐阴书屋诗草》。

崇道字带存，号荷园，崇勋弟，贡生，有《湖上草堂诗》。

翻检《桐阴书屋诗集》、《湖上草堂诗》，亦未发现同其三个弟弟一起宴游联吟或分韵、唱和的诗，也无从了解宾理等三人的情况；仅从朱崇勋长子朱琦的《倚华楼诗集》卷二找到一首《题三叔父自写负暄图》，诗云：

自写荒寒入草庐，南荣曝背意何如。也知炙手黄金贵，终是羞看货殖书。

可见宾理能画，也未进入仕途，大约连个贡生的头衔也未得到。

蒲松龄孙立德的《东谷文集》中，有《书聊斋志异济南朱刻卷后》一文，开头一段说：

右《志异》为卷若干，为篇若干，先大父柳泉公所著，朱君佐臣、佑存两世叔编次，以谋梓行者也。昔，我大父柳泉公文行著天下，而契交无人焉，独于济南朱橡村先生交最契。先生以诗名于世，公心赏之；公所著书才脱稿，而先生亦索取抄录不倦，盖有世所不知而先生独相赏者，后之人莫得而传也。洎公与先生俱谢世，先生嗣君佐臣、佑存皆能世其家学；而我先人相继沦亡，余小子德抱守故业，多病无成，阐扬无自，然窃谓《志异》一书必传而未必传，非但后人之咎，抑亦我公平生知己之少也。而两世叔深嗜笃好，缮写成编，且将授梓而刊行焉。……

蒲立德在这里明白地说，缮写、编次、并将授梓刊行《聊斋志异》的是朱缙之子佐臣、佑存两人，而不是朱崇勋。佐臣、佑存两名，特别是佑存，屡见于张元《绿筠轩诗集》的一些诗题中，如《朱带存招偕王公舒、成若眉，及余门人佐臣、佑存，月下明湖泛舟同赋》、《留别佐臣、佑存》、《晚抵汶河同梅溪、佑存月下小酌》等。据《历城县志》卷四十朱缙小传末云：

子崇勋，字彝存……延淄川张元教子弟三十余年。

可知张元曾长期在济南朱家坐馆。朱崇勋是一家之长，崇道与之年纪差不多，大概都已进过学，不会再从张元受业，所以张元在诗题中均以字称之，如《留别朱彝存》、《朱带存饯别湖上》。被张元称作“门人”的佐臣、佑存，参照蒲立德的话来看，他们无疑就是朱崇勋、崇道的三个弟弟中的两个，很可能是老三宾理和老四翊典。

在张希杰的《铸雪斋集》中，有《祝朱彝存六十》一诗。此诗载卷十《应求集》里，未署干支，但其中第三、四句却透露了消息。诗云：

风云令子魁龙虎，月露封翁射斗牛。

前一句无异是指朱崇勋的儿子中举事，后一句也无异是指其本人受封赠事。查《历城县志》之《选举表》和《赠表》：朱崇勋次子琦在乾隆十二年（1747）中顺天乡试，授神木县知县；五子璜在乾隆十八年（1753）中山东乡试；朱崇勋及其父在乾隆十六年（1751）因朱琦封文林郎神木县知县。据此可知，

朱崇勋约在乾隆十八年左右为60岁，雍正元年（1723）为30岁左右，其父朱缙在康熙四十六年（1707）去世时，他仅只14岁左右。这样看来，他比他的三、四弟宾理和翊典，多则大十一二岁，少则只大五六岁。在雍正元年朱家过录《聊斋志异》时，宾理、翊典也二十来岁了，宾理还可能已二十五六岁，他们也有可能是那个作《聊斋志异》“校编后记”的殿春亭主人。联系上面摘引的蒲立德所拟跋语看，事情就更应当是这样：殿春亭主人为朱宾理、翊典兄弟偶用之署名。至于执笔撰写识语的，究竟是宾理还是翊典，文献不足，就难于确定了。

三 铸雪斋本确系据朱氏本过录

铸雪斋抄本是否直接据朱氏本过录，这就要看张希杰有无条件接触到朱氏抄本。

朱氏是当时济南的名门望族，张希杰也家居济南城里。两家虽然门第悬殊，但张希杰却算是有点文名，朱崇勋兄弟们都还没有进入仕途，崇勋、崇道更像其父朱缙一样，自命为风雅中人，喜欢结交骚人墨客，如宋弼在《桐阴书屋诗草序》中所说：

恬淡不仕，无所见于时，独往往为诗，以写其怀抱。所与唱和，若安丘张卯君（在辛）、淄川张榆村（元）、胶州张山农（谦宜）、高南阜（凤翰），皆一时老宿。

所以，双方是会有些文字交往的。上面援引的张希杰《祝朱彝存六十》一诗，就说明了这个问题。

细检《铸雪斋集》，里面还有几首写给朱家的诗：

《祝朱大中丞太夫人八十寿》，乾隆六年（1741）作。大中丞指朱纲，崇勋的三叔，时任云南巡抚。

《贺朱彝存》，自注：“五月四日。”祝寿之作，载《应求集》，位于《祝朱彝存六十》之前，约作于乾隆十六七年（1751—1752）。

《贺朱苍珮璜中式第五名》，乾隆十八年（1753）作。

《索朱彝存秋海棠》，载《练塘纪年诗》，乾隆十九年（1754）作。

另有四首，题为《烟草名淡巴菰，见姚依<露书>，从前中国并无此种，明末方生，蔓延天下，嗜者虽多，咏者甚少，聊赋四律，用以解嘲》，载《练塘纪年诗》，系于乾隆十二年（1747）。此诗虽非为朱家写的，但朱崇勋《桐阴书屋草诗》里却有和诗，题作《淡巴菰，和张汉张二首》。

通过这些诗可以看得出来，张希杰与朱家并不只是由于同居一城而彼此识面，偶有过往而已，而是在一段时间里交往还颇为频繁、密切。自然，祝寿贺喜很可能是出于一般礼节上的应酬，朱氏是名门望族，当地人在其喜庆日子里去祝贺一下，并不一定意味着有什么深交。但是，张希杰在那几年里频繁地投以贺诗，表现得特别热情，就超出了一般的同里关系。看其《祝朱彝存六十》诗的末二句：

持将云母珠麈赞，绿玉堂中豁醉眸。

他不仅参加了朱家的寿筵，而且兴高采烈，喝得醉眼朦胧，俨然以主人的亲故自居，见得他们之间是有一定的交谊的，决非朱家的疏客。

更值得注意的是《索朱彝存秋海棠》诗：

今年秋事太阑珊，篱菊离披花信残。欲借海棠点秋景，莫教辜负客窗寒。

第一，如果没有一定的交情，张希杰怎么能冒然向朱家索取花草？第二，张

希杰家居济南城里，并不是羁旅外乡，何以诗中用了“客窗”一词呢？这就不能不使人作这样的推想：当时，张希杰不是住在自己的铸雪斋中，而是在朱家为客。

张希杰何以住在朱家呢？很可能是应聘来朱家接替张元作西宾。张希杰的这些诗，多数是乾隆十六年到十九年间写的，表明这期间他与朱家交往甚密。前面曾提到，张元曾在朱家长期坐馆，《历城县志》中说是“三十余年”。康熙末年，他已到朱家了。卢见曾《雅雨堂遗集》卷二《绿筠轩集序》中说：

余守永平之五年，岁己巳，延吾同年友张式九先生公榆村来主教席。

己巳为乾隆十四年（1749），参照《历城县志》所说“三十余年”之数，可断定张元就是这年才离开济南朱家去河北永平主持敬胜书院的。张希杰与张元可能早就相识了，因为，他们同是科举中人，曾一同参加过山东乡试；据张希杰《自撰年谱》记载，在雍正七年（1729），他应聘去淄川阅童卷，取中的人就有张元的三弟张，这种事会是二人相识的一个契机，更何况二人长期同在济南呢！大约是在张元决意应卢见曾之请去永平时，便推荐晚年居家的张希杰来接替自己在朱家坐馆了。

又，据张希杰《自撰年谱》记载，乾隆十六年济南后宰门一带大火，他丢失了全部图章。可见，他居住的房子或教书的学馆也毁于火灾。所以，事情也可能是这样的：本来张希杰与朱家已有交往，张元去永平后，朱家缺少西席，张希杰经常到朱家与崇勋兄弟们闲聊或议论诗文，对朱家尚在学作制艺文的孩子做些指导；火灾发生后，朱崇勋便邀请张希杰住进家中了。

自然，由“客窗”一词推断张希杰曾在晚年入朱家坐馆，尚无确凿的资料来证实，但是，这期间张希杰与朱家交往甚密，却是肯定无疑的。仅从交往甚密的情况看，张希杰也完全有条件从朱家借阅并过录其《聊斋志异》的抄本。铸雪斋抄本卷首张希杰的题辞和卷末张希杰的跋语，均署乾隆辛未，即乾隆十六年，正是在他与朱家交往甚密的期间。这就证明了张希杰确实是直接抄自朱氏，铸雪斋抄本是依据朱氏本过录的。

四 朱氏抄本的底本当为蒲氏原稿

铸雪斋抄本卷末殿春亭主人的跋语，叙述了抄校、编次《聊斋志异》的情况。跋语开头说，他家“旧有蒲聊斋先生《志异》抄本”，“后为人借去传看，竟失所在”，深以为憾。这话并非虚语，其父朱绂与蒲松龄生前是知友，蒲氏《聊斋文集》中有致朱绂的信，云：

昨所寄书，如蒙电过，望掷还也。

这“书”当为《聊斋志异》的部分原抄本。朱绂有题《聊斋志异》诗，说明他确曾读过。他很可能过录了一份。题诗作于康熙四十五年（1706）秋，次年五月他就病逝于家。所以，也可能是他未及照蒲氏的意思寄还，书便留在了朱家。

殿春亭主人识语中又说：

一日偶语张仲明世兄。仲明与蒲俱淄人，亲串朋好，稳相诀，遂许为乞原本借抄，当不吝。岁壬寅冬，仲明自淄川携稿来，累累巨册，视向所失去数当倍，披之耳目益扩。乃出资觅佣书者亟录之，前后凡十阅月，更一岁首始告竣。中间讎校编次，暑穷暑继，挥汗握冰不少释。

张仲明不是别人，就是当时正在朱家坐馆的张元之子作哲。《淄川县志》

卷五《选举志》有小传：

张作哲字仲明，号浚庵，元子。乙卯举人，临朐教谕，幼有隼才，年十三，作《清明郊游记》，累数千言。其伯祖笃庆见之，批其尾曰：“石破天惊，此吾家千里足也。”十六应童子试，冠其军，名籍籍诸生间。……在（教谕）任四年，丁内艰，服未阕病卒，年五十有一。所著有《听雨楼诗集》。

据《临朐县志·职官志》，张作哲大约是乾隆五年（1740）任该县教谕的，参照《淄川县志》所说“在任四年，丁内艰，服未阕病卒，年五十有一”，可推知他约生于康熙三十五年（1696），他在雍正元年（1723）为朱家借来《聊斋志异》原本时，已二十七八岁。年纪略小于朱崇勋、崇道，略长于宾理、翊典。他来朱家是因为父亲在这里坐馆。他的《听雨楼诗集》里有《与佑存话旧》诗，云：

空斋一夜萧萧雨，十五年来共此声。

可见他曾随张元在朱家住过很长的时间，大约是中举后才离开的。张元父子与朱家虽有宾主之别，但看他们在朱家能待了这么长的时间，也说明关系相处得颇融洽，建立了一定的友情。

张元父子与蒲家不仅同邑，而且有世交。张元的父亲永跻，字式九，康熙五十年（1711）举人，两上春官不第，遂绝意仕进，肆力于诗歌古文，尤善作词，有《蕉雨斋诗词稿》。他是蒲松龄之挚友张笃庆的族弟，自己与蒲氏也有交往。《聊斋词集》里就有三首和张永跻之作，一为《大江东去·与张式九同饮孙蕴玉斋中，蒙出新词相示，因和五调》，一为《又寄〈露华〉一调》，一为《满江红·读式九悼亡之作》，见得两人有一定的友谊。张元生于康熙十一年（1672），小蒲松龄30多岁，算是晚辈，然亦有“文酒往来，上下其议论”（申士秀《绿筠轩集序》）。蒲氏死后，就是张元应蒲箬的请求撰写了《柳泉蒲先生墓表》，中云：

学者目不见先生，而但读其文章，耳其文望，意其人必雄谈博辩，风义激昂，不可一世之士；及进而接乎其人，则恂恂然长者，听其言则讷讷如不出诸口，而窥其中则蕴藉深远，而皆可以取诸怀而被诸世。

可以说非亲聆声警者，不能为此言也。张作哲更晚，但少年时代也当见过蒲松龄，与蒲氏子孙，特别是蒲立德，当有所往来。殿春亭主人跋语中谓“仲明与蒲俱淄人，亲串朋友，稳相决”，并非虚言。

张家与蒲家为世交，朱家与蒲家也要算是世交。既然如此，那么张作哲假其父张元的名义，代朱家向蒲家借抄《聊斋志异》原稿，蒲箬父子是不会拒绝的，如殿春亭主人跋语中所说：“当不吝。”也就是说，朱氏兄弟完全有条件借到蒲氏原稿。

《聊斋志异》全稿近500篇，达40万字，过录一遍是要化费相当的精力和时间的。从据朱氏抄本过录的铸雪斋抄本看，张作哲借来的稿子显然是全稿，而不是部分篇什，朱家“觅佣书者亟录之，前后凡十阅月”乃成。可以想见，当张作哲向蒲箬父子借原稿时，他们是不会、也不大可能为了朱家借抄而化费几个月的精力和时间赶抄一部出来；如果那样，实际上也就等于专为朱家而抄录，照他们三家之间的交谊，便可以径直地赠给朱家了。考蒲松龄生前，虽有抄本外传，但都不是全本，王士禛、朱绂等知友，也都只拿到部分抄本，原因除了尚未完成外，还有个抄录费力问题。朱家这次借抄，距蒲松龄逝世才五六年，篇帙浩繁的全本恐怕尚未传出过。张作哲也不会从淄川别人家弄到一部抄本，当作从蒲家借来的原稿搪塞朱氏兄弟。再从殿春亭

主人跋语中说的那种接到稿本后，便觅人缮写，还不辞辛苦地赶忙亲自雠校编次，至于“晷穷晷继，挥汗握冰不少释”的情况看，可能是蒲箬父子在交给张作哲《聊斋志异》原稿时，曾说过“先稿出手录，寒舍别无副本，希尽速抄毕掷还”之类的话。从当时的多种情况分析，朱家通过张作哲从蒲家借来的本子，当为《聊斋志异》的原稿。

认定朱氏抄本的底本为《聊斋志异》的原稿，上面对当时的一些事实情况的分析，还只是一种推论，要证实这种推论，尚需对现存半部原稿和由朱氏抄本过录的铸雪斋抄本作一番考察。下一节将涉及这些内容，所以这里就从略了。

五 对铸雪斋抄本的几点考察

（一）篇数问题

《铸雪斋抄本聊斋志异》影印本的《出版说明》里，只说它“有目四百八十八篇，其中有目无文的十四篇和部分残缺的一篇”，至于这种有目无文的现象是怎样造成的，是原来就缺文，还是后来佚失的？则没有交代清楚。

有目无文的 14 篇是：

卷一《鹰虎神》；

卷二《放蝶》、《男生子》、《黄将军》、《医术》、《藏虱》、《夜明》、《夏雪》、《周克昌》、《某乙》、《钱卜巫》、《姚安》、《采薇翁》；

卷十二《公孙夏》。

我们看到，这 14 篇缺文有 12 篇是属于卷八里的，比较集中。影印本的《出版说明》里曾交代说：“原抄本第八卷有四十一页、第十卷有一页，均有破损，系后人补抄上去的。”检查影印本的这一卷，不仅发现文中有许多字迹不同、显系补抄的语句，还有一些由抄补所造成的现象，如《梦狼》、《崔猛》等篇题目前面有数行空白，天地格上移，稍有错位，显然表明原抄本这几行空白是黏贴上去的。再如《紫花和尚》和《盗户》两篇最后的数个或十数个字抄在行间的竖格上，也显然表明这两篇是补抄进来的，由于原来的空白行已抄满而全文却未完，下面一行就是后一篇的题目，所以只好如此；而且还发现缺了不少页。这一卷前 40 页未标明页码，后面 19 页标了页码，却是从“五二”到“六九”，在“五五”和“五六”两页之间，又插进了一页未标明页码的。可见原抄本这一卷本来是 69 页，而现在却只有 59 页，无疑是少掉了 10 页。我们估计，这少掉的 10 页当为本卷的 12 篇缺文的篇幅。这就说明，这 12 篇缺文并非铸雪斋抄本原来就缺，而是由于抄后破损而散失了。

另外两篇，即卷一的《鹰虎神》和卷十二的《公孙夏》，联系本书卷十一的《齐天大圣》残缺的情况，可推知也是由于缺页而缺文，并非原来即有目无文。

这样看来，铸雪斋抄本原来的目和文数目一致，都是 488 篇。

《聊斋志异》原稿现在仅存 236 篇（《猪婆龙》重出文不计），约当原稿的半部。将这半部原稿与铸雪斋抄本目录相应部分对照，后者只少《海大鱼》和《牛同人》两篇。但原稿中《海大鱼》篇后有勾去的符号，之所以要勾去，无疑是因为《聊斋志异》里另有《于子游》一篇，又写了海中忽见大山，顷刻而没，相传为海中大鱼，清明节前往拜其墓云云，内容重复，此文

单薄，可以裁汰；而《牛同人》则原稿中已残缺，有尾无头，读者阅读时摸不着头脑，大概就是为此而删掉了。既然事出有因，并无妨碍，所以也就不能算是缺少。这半部篇数相符，另外半部想来也该相符，至少是差不多。事实也确是如此，就现在综合各种本所得，铸雪斋抄本也仅只少新发现的二十四卷抄本、青柯亭刻本中有的《人妖》和《丐仙》两篇而已。

（二）分卷问题

铸雪斋抄本分十二卷。据卷后殿春亭主人跋语看，分作十二卷是始自朱氏抄本，是殿春亭主人这样做的。跋语中说，张作哲“自淄携稿来，累累巨册”，他在雇人抄写时自己曾进行了一番“讎校编次”。显然表明从蒲家借来的稿子并未分卷；如果已经分卷，只为供自家阅读而抄录一部，就不必多此一举了。张希杰的跋语没有写这个本子的过录情况，大概就是表明他只是过录而已，没有什么好讲的。

对铸雪斋抄本的分卷问题，有两种绝然不同的认识。张友鹤同志在《聊斋志异》三会本的“后记”中说：

通行本均作十六卷；独此本分为十二卷。将手稿本（即本文所说原稿本）各篇的编排次序，对照各本总目一看，显然基本上和此抄本相同而和其他本子不同。……由此可以肯定抄本总目正是作者的原目，而十二卷也正是作者原定卷数。

所以，他整理的三会本就依铸雪斋抄本作十二卷。章培恒同志则在三会本“新序”中提出了异议，认为：

铸雪斋本的祖本为雍正时殿春亭抄本，已佚。其分为十二卷，实非蒲松龄原意。

理由是：（1）“手稿本中既无全书分为十二卷的任何迹象，亦无关于每卷起迄的任何痕迹”；（2）“《云萝公主》前既有作者手定目录，足征此为作者手定某一卷的第一篇。但在铸雪斋本中，此篇却为第九卷的倒数第七篇。由此可知，铸雪斋本的分卷法与蒲松龄的分法很不相同”；（3）从殿春亭主人跋语，足见他“在这方面已经动过一番手术，非复原稿面貌了”。他又认为，蒲氏子孙在《聊斋志异》的卷数问题上有歧异，蒲箬《柳泉公行述》和《祭父文》说是八卷，而蒲立德在乾隆五年所作《聊斋志异跋》则说十六卷，“当是稿本八册，起初不知其如何分卷，因以一册当一卷”，其后“或从其他方面得知蒲松龄原欲分为十六卷，故又纠正了八卷之说”。

细察半部原稿本和铸雪斋抄本卷首目录，章培恒同志在分卷问题上的意见，无疑是正确的。原稿影印本订作四册，除第一册正文第一页左上角有“聊斋志异一卷”字样，第二、三册则只“聊斋志异”四字，第四册正文第一页已缺，不得而知，估计当与第二、三册相同。“一卷”，习惯上不是卷一的意思，而是表明蒲松龄最初成书时，所作尚不甚多，不准备编作多卷本。后来所作益多，只是大体分装成册，直到最后也未编定卷次。蒲箬等《祭父文》、张元《柳泉蒲先生墓表》说八卷，当是就八册而言。至于蒲立德称作十六卷，恐怕也是就十六册而言，因为后来原稿确又改装订为十六册，据解放初目击过半部原稿的同志讲，当时确系八册，并不是如影印本这样装作四册。原稿并不分卷，更无分为十二卷的任何标志，张友鹤同志谓“十二卷也正是作者原定卷数”，是没有根据的。他之所以得出这样的认识，是由于他将全书总的篇次与分卷问题混为一谈了。实际上，两个本子尽管总的篇章次序一致，但分卷多少并不一定相同，正如两个人都要走相同的一段路程，中间经过的村镇自然一样，但一个人中间休息三次，另一个人中间休息五次，并非一定都休息三次，或休息五次。不过，章培恒同志论述原稿并非分作十二卷无疑

是正确的，言之有据，但认为蒲松龄本意可能是欲分为十六卷，也缺乏确凿的根据，难于证实。

（三）编次问题

这个问题与分卷问题是联系在一起的，但又毕竟不是一码事。这个问题之所以要单独讨论，因为事关对铸雪斋抄本的评价。

上面曾援引过张友鹤同志的意见，他认为铸雪斋抄本的目录，对照半部原稿各篇的编排次序，基本相同，从而肯定这部抄本的总目正是作者的原目。而章培恒同志却截然相反，认为铸雪斋抄本“虽基本保存了稿本每一册内部的各篇次序”，但却把稿本的册次搞乱了，“把原稿的编次搞乱”了，它的全书编次“实太杂乱无章”，“乱七八糟”。

对照原稿各册的篇章次序，铸雪斋抄本卷首目录的相应部分确实与之相同，仅只少了上面分析过的事出有因的《海大鱼》和《牛同人》两个篇目。张友鹤、章培恒两同志都承认这个事实。两人意见的分歧，表现在铸雪斋抄本的总目和原稿全部篇章的次序是否一致的问题上，一个肯定，一个否定。现在，原稿仅存四册，除第一册外，其他三册均未标明册次。如果照铸雪斋抄本的总目来确定四册原稿的册次，实际上就是以自己为标准来衡量自己，结论自然是两个本子的篇章次序基本一致。张友鹤同志就是这样认识的。这样来认识显然在方法上有缺点，因为各部分内部的篇次一致，不等于各部分联贯起来也一致，如果一个本子将其某几部分联贯错了，那么两个本子的总的篇次就必然不一致了。章培恒同志从《聊斋志异》中少数写作年代可以考定的篇章来检查铸雪斋抄本的总目，发现其中有时代前后颠倒的现象，作期晚的反倒编排在前面，所以便认为是“将稿本各册的册次搞乱”了，从而将全稿的编次搞乱了。

章培恒同志无疑是如实地反映了一些实际情况，譬如说，铸雪斋抄本的第八卷中的一些篇章，如《夏雪》、《化男》，作期要算最晚，却不在全书的最末一卷，提出这个问题进行探讨，对弄清原稿的原貌、全书的创作过程，确有积极意义。但是，这个问题比较复杂，章培恒同志的意见也还有不够周延之处。譬如，《聊斋志异》中有少数篇的写作年代可以考定，大部分是不能确定的；所写故事发生的年代的先后，也不足以表明其写作年代的先后。一册之中有个别或少数篇的作期较晚，是否就表明这一册全部篇章的作期均较晚呢？原稿的编次和分册固然可能以写作先后为序，从现存的半部原稿看，可以说是基本如此；但是，会不会也还有些错综情况？这些问题都还需要作些具体的研究、探讨。

特别应该提出的是，章培恒同志对铸雪斋抄本批评过严，说“全书编次实杂乱无章”，“乱七八糟”，就不够实事求是。既然承认铸雪斋抄本“基本上保存了稿本每一册内部的各篇次序”，只是认为它“将稿本各册的册次搞乱”了，那就应当说它的各个部分还保存了原稿本的原貌，并不“杂乱无章”、“乱七八糟”。原稿本各册既然未标明册次，颠倒了册次自然是完全可能的，但这是不是铸雪斋抄本的底本的抄校者殿春亭主人乱来呢？前几年在距蒲松龄故乡不远的淄博市周村区，发现了一部乾隆间的二十四卷抄本，其中有不见于铸雪斋抄本的《人妖》、《丐仙》两篇，文字上也颇有些异文，显然不是据朱氏本和铸雪斋抄本过录的。这部抄本，虽然由于分卷问题篇次上有些变化，但大体上与铸雪斋抄本全书的篇次，以及由铸雪斋抄本所定的原稿本的篇次，还有一致性。如果说铸雪斋抄本“将稿本各册的册次搞乱”

了，那么这部二十四卷抄本也是一样。这就表明原稿本的册次当时已不易辨认，或者说由于蒲松龄生前未曾进行最后的编订，确定卷次，原稿本身就显得较乱。我们今天可以对此进行研究、探讨，以便清楚地揭示蒲松龄创作《聊斋志异》的整个过程，以及其思想发展过程，但不能把责任完全归咎于铸雪斋抄本和分作十二卷的始作俑者殿春亭主人，尤其不应言过其实，不适当地加以指责。

（四）目次和篇次不一致的问题

铸雪斋抄本确有些杂乱的地方。上面所讲到的搞乱了稿本册次还只是一种可能，而它各卷的实际篇次与卷前总目的目次不一致，则是客观实际情况。它各卷的实际篇次与总目不一致，以卷四、卷九、卷十一、卷十二等卷最突出，篇次提前或移后的多达十多篇，几乎等于重新编排，使卷前的目录丧失了目录的性质和作用，按目录去查作品往往是如缘木而求鱼；卷一、卷二、卷六等卷的变更较少，仅一二篇，或三四篇提前或移后。全书十二卷，只有卷五、卷十两卷，才文与目一致，一点也不紊乱。

何以会出现这种现象呢？

我觉得，卷前的总目无疑是抄自朱氏抄本的总目，这个总目反映了朱氏抄本的实际编次。理由很明显，总目既然不是依据各卷的实际情况编制出来的，那就必然是如实地从它的底本的目录过录下来；如果是依据各卷的实际情况编制出来的，也就不会发生文与目不一致的现象了。所以，后面各卷的实际篇次的变更，则无疑是在张氏过录中所造成的。变更较少的，如卷一仅只《真定女》和《蛇癖》两篇的篇次提前了，这很可能是出于篇幅的考虑，把这种篇幅短的提前插进某一页所空的数行中。变更较多的，如卷四、卷九、卷十一等卷，则反映了这样的一种情况：开始先把本卷中篇幅较长、抄者认为质较好的篇章过录下来，最后又把遗漏下来的各篇补抄在本卷的最后。所以，实际篇次与卷前的总目次就不大一致了。

铸雪斋抄本不是一个人抄成的。全本有三种笔迹，有整卷一种笔迹者，也有一卷两种笔迹者，甚至有一篇两种笔迹者。抄手既多，似乎抄前又没有规定一定的抄法，有的篇与篇连接着抄，中间并无空行，有的却篇后空着半页，甚至大半页，下篇从下页重新开头，颇不一致。有的卷标有页码，有的卷部分标有页码，也有的卷完全未标页码。这就使我们感到，张希杰并不富有，不能像朱家那样“出资觅佣书者”缮写，只能让儿子们轮流帮着抄录；他既不是位图书收藏家，又不想整理刊行，只是由于“欣赏奇文”（语出《铸雪斋集》卷六《行香子·铸雪斋漫兴》词），抄录一部来阅读，所以也就不讲求工整了。

前面曾经讲过，铸雪斋抄本曾受损坏而有残缺，以及抄补的现象，它各卷的篇次与总目所列目次不一致，是不是也与此有关系呢？恐怕是应当估计到这种因素的。卷八残缺的现象最重，此卷篇次的错乱，自然与残缺有关；卷九、卷十一、卷十二等卷，有十数个篇章补抄在本卷的最后，或许也是由于残缺才需要补抄的吧。从一些地方看，补抄的迹象是明显的，因为字体大小、工草不同，但仔细看来，抄者并未易人。这表明受损、抄补的时间并不甚晚。联系上面讲过的张希杰《自撰年谱》记载到的乾隆十六年济南后宰门一带大火，他失掉了全部图章的事，情况很可能是这样的：铸雪斋抄本是两次抄成的，火灾前已基本过录完毕，火灾中一部分受损，造成残缺，事后就只好再抄补起来，所以也就出现了许多不整齐划一的现象。我们未曾亲眼看

过原抄本，分析自然是受到限制，不敢自以为是，这里先提出一些推测，俟以后看到原抄本时再重新考虑这个问题吧！

（五）《张贡士》附则的问题

铸雪斋抄本卷十《张贡士》后有“高西园云”一段附则。青柯亭本将此附则概括为“高西园晤杞园先生，曾细询之，犹述其曲文，惜不能全忆”数语，加在了正文之后。三会本则既有青柯亭本所概括之二十二字，又有铸雪斋抄本这段附则，并均作为《聊斋志异》的正文，这是不妥当的。

“高西园云”一段，不可能出自蒲松龄的笔下。仅就事论事，他就不会像发现什么秘密似地借别人之口为自己写的作品作注，说《张贡士》所记为安丘张卯君事。张卯君名在辛，张杞园（贞）之子，蒲松龄是认识他们父子的，这有蒲诗《朱主政席中得晤张杞园先生，依依援止，不觉日暮，归途放歌》可证。篇中之所以讳其名而只云“安丘张贡士”，大概是出于礼貌，不会根本不知道。

高西园，就是在雍正、乾隆年间以诗、画名于当世的高凤翰。他生于康熙二十三年（1683），比蒲松龄小40多岁。其父高曰恭曾为淄川儒学教谕，时在康熙三十五年（1696）至四十年（1701）。高凤翰随其父到过淄川，与蒲松龄是见过面的，但当时还仅十四五岁。其《题蒲柳泉先生〈聊斋志异〉》诗中云：

忆昔见君正寥落，丰颐虽好多愁颜。

指的就是那时的情况。附则中记高凤翰的话，有“余素善安丘张卯君”一句，就不类少年人的口吻。据高凤翰在康熙六十一年（1722）前后作的《赠张卯君广文观城》诗（《南阜山人诗集类稿·湖海集》），有“十年识卯君，曾未窥涯际”两句，可知他与张在辛相识是在康熙五十年（1711）前后。所以，他在少年见到蒲松龄时，还不可能讲“余素善安丘张卯君”这类的话。他离开淄川后，便没有再见过蒲松龄，蒲松龄何以会加上“高西园云”这段附则呢？

高凤翰成年后出游，始自康熙六十一年。第二年即雍正元年，他到济南参加这一年的优试，由于与张元有旧交，所以便住在朱家。张元《历下与高南村话旧》诗中云：

昨因文战来济上，与我抵足谈寒温。忆昔吾师在般水，君才束发我初婚。弹指流光

三十载，相看白发惊心魂。

就是勾画的他们过去和当时的交往情况。诗中所谓“吾师”即指高曰恭。这一年正是朱氏兄弟忙着抄录《聊斋志异》的时候，高凤翰也在这里读到了这部小说集，并且在朱氏抄本后写了题跋，大为蒲松龄“少负艳才，牢落名场无所遇”而深为愤慨。这就是铸雪斋抄本卷后之南村《题跋》的由来。

《张贡士》附则，不见于原稿本，也不见于二十四卷抄本，青柯亭本将此附则改作上引数语更不类，可见这是在雍正元年，高凤翰读《聊斋志异》时讲到了此事，朱氏兄弟便附记在其抄本的本篇之后了。

（选自《蒲松龄研究集刊》第1辑，
齐鲁书社1980年版）