

目 录

序 言	1
绪 论	1
第一章 蒲松龄的情感观照	25
第一节 源自心灵的文士情怀	26
第二节 直面人生的俚人俚趣	37
第三节 情感变化的审美意义	44
第二章 蒲松龄的人伦观	52
第一节 孝悌观	52
第二节 夫妇观	63
第三节 嫡庶观	82
第三章 刺世的方式和意味	89
第一节 直陈其事与顺势一击	89
第二节 冷嘲热讽与揶揄戏说	96
第四章 女性形象的雅量与泼性	110
第一节 女性形象的雅量	110
第二节 女性形象的泼性	116
第五章 文士形象的意气和庸俗	130
第一节 文士形象的意气	130

第二节 文士形象的庸俗·····	140
第六章 文言雅致与俚语风味·····	147
第一节 文言雅致·····	148
第二节 俚语风味·····	159
第七章 谐趣性和喜剧性·····	178
第一节 《聊斋志异》的谐趣性·····	179
第二节 “蒲松龄俚曲”的喜剧性·····	190
第八章 新解读散论·····	220
第一节 解剖人性的弱点·····	220
第二节 咏叹磨难的人生·····	230
第三节 蒲松龄的历史观·····	236
第九章 表演艺术的风韵·····	246
第一节 蒲松龄俚曲文体特征的再认识·····	246
第二节 戏曲体与说唱体的结构艺术·····	259
第三节 蒲松龄俚曲的叙事波澜·····	304
第四节 蒲松龄俚曲语言的动作性·····	319
第五节 蒲松龄俚曲的节奏艺术·····	330
第六节 蒲松龄俚曲在说唱和戏曲史上的地位·····	339
附 录·····	344
主要参考文献·····	394
后 记·····	398

绪 论

蒲松龄的《聊斋志异》已是家喻户晓，但是大家对“蒲松龄俚曲”还未有深入的了解，为了给大家一个整体面貌，我们概括地介绍一下。何谓“蒲松龄俚曲”？或许这样问更为合适、也更为简单明了：“蒲松龄俚曲”包括哪些作品？这样说是因为明确地把“俚曲”作为一种文体指称蒲松龄的一类作品，大概是后人所为。蒲松龄笔下曾数次出现过“俚曲”、“俚歌”、“俚谣”等名称，比如《聊斋志异·小二》中有：“是日给假不夜作，夫妻设肴酒，呼诸婢度俚曲为笑。”^①《聊斋志异·甄后》中有：“一日，有瞽媪牵黄犬丐食其家，拍板俚歌。”《聊斋志异·商三官》中有：“所度曲半杂儿女俚谣。合座为之鼓掌。”《挽念东高先生有小引》中有：“痛想当年慧业人，俚歌亦足破微尘。”^②他有一首诗的题目叫做《自青州归，过访李澹庵，值其旋里，绕舍流连，率作俚歌》。这里的“俚曲”、

^① 本书中所有未注明的《聊斋志异》中的原文一律引自任笃行辑校《聊斋志异》，齐鲁书社2000年版。

^② 本书中所有未注明的蒲松龄的诗及文一律出自盛伟编《蒲松龄全集》，学林出版社1998年版。

“俚歌”、“俚谣”多数情况下指的是人们所唱的歌曲，《自青州归，过访李澹庵，值其旋里，绕舍流连，率作俚歌》中的“俚歌”是作者自谦自己的诗歌，与我们所说的“蒲松龄俚曲”相去甚远，目前尚未看到蒲松龄用“俚曲”明确指示他的相关作品文体性质的记载。

我们称作“俚曲”的作品，在蒲松龄身后有着不同的称谓。蒲松龄辞世十年后，他的子孙为他立碑，同邑后学张元撰《柳泉蒲先生墓表》，在碑阴附的蒲松龄著作列表中称“通俗俚曲十四种”，其子蒲箬所作《柳泉公行述》中称“通俗杂曲”，蒲松龄俚曲当地民间称作“小曲”、“小曲子”。不论是“通俗俚曲”、“通俗杂曲”，还是“小曲”、“小曲子”，似乎更看重蒲松龄俚曲所用歌曲的性质，还不能明确地指示蒲松龄俚曲的文体特征。1936年上海世界书局出版了路大荒等整理的《聊斋全集》，其中专列《聊斋俚曲集》，其后一般习称为“聊斋俚曲”。现在我们使用“蒲松龄俚曲”的讲法，主要用意是因为知晓蒲松龄俚曲的人不多，对俚曲不了解的常常把“聊斋俚曲”误认为“俚曲”与《聊斋志异》有直接关系，有的甚至以为“聊斋俚曲”就是《聊斋志异》中“小曲”之类的唱曲。虽然蒲松龄俚曲中有七篇作品是由相应的《聊斋志异》篇目再创作而来的，但是二者没有必然联系，属于两种文体。

张元所列的“通俗俚曲十四种”文本绝大部分流传了下来，其中《磨难曲》虽然由《富贵神仙》改编而来，但是二者的主旨已有了重大变化，应看作两种，因此实是十五种，依张元排序分别是：《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》、《褻妒咒》、《富贵神仙》、《磨难曲》、《增补幸

云曲》，约六十万字。本书所论的蒲松龄俚曲主要是指除《琴瑟乐》之外的十四种俚曲，当统观俚曲时我们依然称十五种俚曲之数，不作特别说明的一律不论及《琴瑟乐》。^①

从早期上海世界书局 1936 年出版的路大荒等整理的《聊斋全集·聊斋俚曲集》开始，齐鲁书社 1980 年 9 月出版了关德栋选注的《聊斋俚曲选》，学林出版社 1998 年 12 月出版了盛伟编的《蒲松龄全集》，国际文化出版公司 1999 年 10 月出版了蒲先明整理、邹宗良校注的《聊斋俚曲集》，这样我们能够阅读到十五种俚曲文本资料。但也有些遗憾，比如不少作品

^① 关于《琴瑟乐》真伪问题。本书在《综述》（见附图）中谈到：“《琴瑟乐》现在主要有三种抄本：一是蒲松龄纪念馆藏本，名为《琴瑟乐》；二是博山田庆顺藏本，名为《志异外书·闰艳琴声》；三是日本庆应大学图书馆藏本，名为《琴瑟乐曲》，由日本学者藤田祐贤 1984 年来访时携入。巩武威在《聊斋俚曲〈琴瑟乐〉两辨》中，谈到清初还存在有一种坊刻本。这样至少有四种资料，即三种抄本一种坊刻本。”当时因为压缩篇幅省去了坊刻本的介绍。1994 年吉林文史出版社出版的《中国艳歌大观》从 483 页至 496 页全文登载了《闰艳琴声》，在此曲前编者按语中提到清初有一种坊刻本，巩文中提到的坊刻本就是指此。后来郭长海的《〈琴瑟乐〉作者与源流考证》和黄林的《〈闰艳琴声〉与“易性文学”——兼辨〈琴瑟乐〉非蒲松龄所作》对这几种文本作了辨析，郭文推测：“《琴瑟乐》乃是流传于陕西地区的民歌，大约在明末清初就已流传到北京，后来又流传到山东地区，经一位名叫阿蒙的人的增补，取名为《闰艳·秦声》。这个稿本很快在山东地区流传开，内容更加丰富生动，自然得到酷爱家乡民间艺术的蒲松龄的喜欢，他便也抄得了一个曲自本。”后人以为是蒲松龄所作。黄文明确指出《琴瑟乐》不是蒲松龄所作，除非有更充分的资料证明。本书在写作综述时有遗漏，在此补注说明。就这个问题本书以为《琴瑟乐》出现在蒲松龄的著作列表中不是子虚乌有的，他写过、抄录或者改编过类似的作品，今天见到的《琴瑟乐》是不是伪作还不敢最后断定。就见到的《琴瑟乐》文本来看，它使用了不少淄川一带的方言土语，所描写的婚嫁礼俗也多有淄川一带习俗。本书在写作中这样对等它：主要是把它当作独立作品揭示它所反映的风俗习惯，给我们认识《琴瑟乐》提供一定的帮助，暂时不把它纳入作者思想体系中研究，但在本书所列的几个附表中，依然将它保留下来，供我们研究参考。

缺失了许多曲牌的记载，也有些误标、错标的地方，有些语言文字不够正确，《丑俊巴》（一般认为是未完成作品）也不完整，《琴瑟乐》还存在真伪问题等等。

二

蒲松龄为何要创作俚曲呢？他的儿子蒲箬在《柳泉公行述》中道出了他良苦用心：“如《志异》八卷，渔蒐闻见，抒写襟怀，积数年而成，总以为学士大夫之针砭，而犹恨不如晨钟暮鼓，可参破村庸之迷而大醒市媪之梦也，又演为通俗杂曲，使街衢里巷之中，见者歌，而闻者亦泣，其救世婆心，直将使男之雅者、俗者，女之悍者、妬者，尽举而匍于一编之中。呜呼！意良苦矣！”^①蒲松龄对俚曲的形式功能有着清醒的认识，他在《慈悲曲》开头的《西江月》中写道：“别书动人孝弟，俱是义正词严，良药苦口吃着难，说来徒取人厌。惟有这本孝贤，唱着解闷闲玩，情真词切韵缠绵，恶煞的人也伤情动念。”^②

许多研究者依据这两段话的启示，从蒲松龄的身世、经历以及艺术素养等方面，综合考察他创作俚曲动机和目的，以及大部分经典篇章完成于晚年的原因（详见附录一）。值得注意的是蔡造珉将俚曲的创作动机分为原创动机和附带动机^③，原创

^① 盛伟编《蒲松龄全集》，总第3439页。

^② 本书未注明的俚曲中原文一律引自蒲先明整理、邹宗良校注的《聊斋俚曲集》，国际文化出版公司1999年版。该书中的字形结构有不少是俗体，字形不定，再者同个词却有不同的写法，比如“唠嗑”又写作“仍崩”，“糊涂”又写作“糊突”等。此外，引用时标点符号有所改动。

^③ 参见蔡造珉《写鬼写妖，刺贪刺虐——〈聊斋俚曲〉新论》，万卷楼图书股份有限公司2003年版，第034—049页。

动机主要是劝善教化，附带动机为表现对国家、社会、人民的关注；展现其卓越之音乐才能；表达通俗俚曲亦可为文学之艺术；写作俚曲以自娱娱人。这种分析法细密周到。总之蒲松龄创作俚曲一是因为他创作视野的转变，二是他创作才能的张扬。

蒲松龄俚曲创作于何时呢？谈到俚曲创作时序的论文主要有藤田祐贤《聊斋俗曲考》、盛伟《蒲氏碑阴俚曲十四种顺序考》，高明阁《蒲松龄俗曲创作篇第考》等。邹宗良在藤文和高文的基础上列出了一个创作时序年表，陈玉琛在他们的基础上再列一个时序年表。这两个年表（见表一、表二）有一定的出入，本书在他们的基础上谈谈自己的看法。

表一 邹宗良聊斋俚曲创作时序表^①

创作篇第	写作年代	作者年龄	有关说明
《琴瑟乐》			据其艳情内容推知作于青壮年时期
《穷汉词》	康熙十五年 (1676)	37岁	据毕子俊旧藏抄本所署日期
《快曲》			由曲牌的写法推定
《丑俊巴》			由《快曲》联类推测
《俊夜叉》	康熙三十八年 (1699)或稍后		有曲词内证
《慈悲曲》			在《姑妇曲》之前，由形式推定
《姑妇曲》	康熙四十一年 (1702)	63岁	由开场诗及作者诗文，生平推定
《蓬莱宴》			在《富贵神仙》之前，有曲词内证

^① 蒲先明整理、邹宗良校注《聊斋俚曲集》前言第7页。

续表

创作篇第	写作年代	作者年龄	有关说明
《富贵神仙》			由《蓬莱宴》联类推测
《增补幸云曲》			由开头的写法推定
《寒森曲》			由《增补幸云曲》联类推测
《翻魔殃》			由曲牌用字推定
《寰妒咒》	康熙四十一年 (1702)前后	63岁前后	有作者诗文中的时事
《磨难曲》	康熙四十七年 (1708)之后	69岁之后	有作者诗文中的时事
《墙头记》	康熙五十年 (1711)或稍后	72岁或稍后	有作者诗文中的时事

表二 陈玉琛聊斋俚曲创作时序表^①

俚曲篇目	创作年代及作者年龄
夜雨思妇曲	康熙五年(1666), 27岁
新婚宴曲	康熙六年(1667), 28岁
尼姑思凡曲	康熙十二年(1673), 作者34岁
琴瑟乐	康熙十三年甲寅(1674), 35岁前后
蓬莱宴	约康熙十三年(1674)前后, 在《富贵神仙》之前
俊夜叉	康熙十四年乙卯(1675), 作者36岁
穷汉词	康熙十五年岁次丙辰(1676), 37岁
丑俊巴	约康熙十五年至十七年(1676—1678)
快曲	约康熙十五年至十七年(1676—1678)
富贵神仙	约在作者40岁—60岁左右或稍后
慈悲曲	
寒森曲	
翻魔殃	
增补幸云曲	
姑妇曲	康熙四十一年(1702), 作者63岁

^① 见陈玉琛《聊斋俚曲》第450页。

续表

俚曲篇目	创作年代及作者年龄
攘妒咒	约 1702 年左右
磨难曲	约 1704 至 1710 年,作者 65 岁以后或 71 岁时
墙头记	约康熙五十年(1711),作者 72 岁或稍后

关于《蓬莱宴》的时序问题。《蓬莱宴》作品内部没有创作时间具体指示,只是在作品即将结尾时说了一句:“等老头有了兴致,再说那《富贵神仙》。”盛伟在写作《蒲氏碑阴俚曲十四种顺序考》时从《尼姑思俗曲》(康熙十二年,1673年)与《蓬莱宴》中彩鸾在华山遇到文箫后的相思具有相似的情怀,以及从该曲和《露水珠儿曲》(康熙十三年,1764年)理解《蓬莱宴》的写作背景,推断出《蓬莱宴》的大致创作日期为康熙十三年前后。本书认为:(一)作者自称“老头”,说明年纪已长。如果说作品作于康熙十三后前后,那时作者才35岁左右,不合作者的口吻。(二)从说话的口气来看,作者在创作《蓬莱宴》之后,就有了创作《富贵神仙》的意思。我们一般认为《富贵神仙》创作于作者的晚年,因此本书以为邹表所列的时序更为合理。

关于《俊夜叉》的时序问题。产生分歧的原因主要是曲词有误,蒲松龄纪念馆藏“聊斋遗著整理稿纸”抄本和中国社会科学院图书馆所藏之三畏堂本《聊斋遗集》写作:“康熙爷,乙卯年,宗元人,四十三”。^①而路大荒本写作“康熙爷己卯年,宗元人,四十三”。^②盛伟认为路大荒本有误,根据“乙卯”

① 盛伟《蒲氏碑阴俚曲十四种顺序考》,《蒲松龄研究》1997年第4期。

② 路大荒《蒲松龄集》,上海古籍出版社1982年版,第1118页。

年把创作时间定为康熙十四年（1675）。本书暂以盛说为是。

除了这两处大的出入之外，其余的本书以为邹表中俚曲时序更为合理，本书附录三、四就是参照这个时序、调整了《俊夜叉》的位置后排列的。总之，我们把俚曲创作大致分为前后两个时期是不错的，《俊夜叉》、《穷汉词》、《快曲》、《丑俊巴》为前期，大致创作于作者四十岁之前。《慈悲曲》、《姑妇曲》、《蓬莱宴》、《富贵神仙》、《增补幸云曲》、《寒森曲》、《翻魔殃》、《褻妒咒》、《磨难曲》和《墙头记》为后期，大致创作于作者四十岁之后，其中不少篇目应作于作者六十岁之后。

三

过去已有不少人谈到俚曲的取材，这里在现有研究的基础上，仅作综合分析介绍。俚曲的题材来源于三大部分：

（一）直接取材于《聊斋志异》。

《慈悲曲》取材于《张诚》，《姑妇曲》取材于《珊瑚》，《寒森曲》前半部分取材于《商三官》、后半部分取材于《席方平》，《翻魔殃》取材于《仇大娘》，《褻妒咒》取材于《江城》，《富贵神仙》取材于《张鸿渐》，后又演变为《磨难曲》。这些俚曲作品的主题与小说相比可以分作两种情况：一种情况是主题的深化，即俚曲主题将小说主题更加淋漓尽致地揭示出来，属于这种情况的有《慈悲曲》、《寒森曲》、《褻妒咒》和《姑妇曲》，它们与小说相比有更充分的篇幅，在表达主题时显得更为从容；另一种情况是主题的转变，俚曲的主题虽然有小说主题的影子，但是同时也发生了明确地变化，属于这种情况的有《富贵神仙》和《磨难曲》。早期的论者曾讨论《富贵神仙》和

《磨难曲》孰先孰后的问题，是《磨难曲》由《富贵神仙》改编而来？还是《富贵神仙》由《磨难曲》删减而来？一时难以定论。渐渐认为先是由《张鸿渐》改编成《富贵神仙》，再改编成《磨难曲》的人越来越多。本书也坚持这种观点，理由是它们主旨的变化规迹。此外《翻魔殃》与《仇大娘》相比，在深化主题的同时也发生了明显的变化。与这两种情况相适应，它们处理题材的方式也分作两大类：第一种情况在处理小说题材时主要是扩写，也有改写；第二种情况主要是改写，当然也有扩写。

（二）取材于现实生活。

上述与俚曲相对应的小说篇目中《张诚》、《珊瑚》、《商三官》、《仇大娘》和《江城》在《聊斋志异》中是现实性强、“聊斋味”比较淡的作品，《张鸿渐》的“聊斋味”虽然很浓，但是由它改编的《富贵神仙》和《磨难曲》有意剔退它的“聊斋味”，彰显它的现实意义，因此由这些小说改编的俚曲作品同时也是取材现实生活的。此外还有以下三种：《俊夜叉》、《穷汉词》和《墙头记》。《俊夜叉》写骁悍的妻子张三姐痛骂赌徒丈夫宗汧人、迫使其回头的故事；《穷汉词》写劳作一年却一贫如洗的穷汉，大年初一祝赞财神时的内心活动，反映封建社会下层人民苦难的生活；《墙头记》具有现实生活原型，就是曾经为蒲松龄友人的同乡王鹿瞻夫妇弃养年迈父亲的真实故事，蒲松龄曾作书批评王鹿瞻的不孝行为（《与王鹿瞻书》），后又作长诗《老翁行》咏叹此事。这些取材于现实生活的作品主题大致分为两类：一是描写日常生活中家庭人伦关系，二是揭露和批判社会。

（三）取材于神话、传说和历史故事。

有以下四种俚曲作品：《快曲》、《丑俊巴》、《蓬莱宴》、和

《增补幸云曲》。《快曲》取材于“三国”故事，写曹操“赤壁之战”败走华容道一事。作品有意改变了三国故事的结局，虽然关羽“义释”曹操，但是走脱后的曹操却被诸葛亮事先安排的张飞杀死。作者作如此改动，反映了他的历史观。《丑俊巴》中的人物和故事是作者“奇思妙想”的结果，作品写猪八戒修成正果受封净坛使者后，色心不泯。一日在阴司观景，遇到被武松杀死的潘金莲，迷恋潘金莲的美貌，心驰神往地害起了“相思”病。作品残存两节（其实只有标题，没有标节），第二节刚刚开了头。有些研究者试图说明其中的原因，但“是作者在写作过程中改变了创作初衷而不再写下去，还是如《聊斋志异》中的《牛同人》篇那样在流传的过程中致残，今已不得而知。对《丑俊巴》有关情况的索解尚有待于新材料的发现”。^①盛伟也较为深入地研究过这个问题，在他看来，“此书无法再续下去，就是续下去，也无意义——可称之为半途而弃之。这种改编历史名著之举，是蒲松龄早期受明末清初‘续书’之风的影响，也是蒲松龄初期创作的一种尝试”。^②不管何种情况，我们理解《丑俊巴》只能依据这一节多的内容。《蓬莱宴》写书生文箫与仙女彩鸾的故事，这个故事早在唐代就开始流传，被写入《裴铏传奇》。据汪玢玲推断在蒲松龄改编之前，文箫与彩鸾的故事还未搬上舞台：“宋代杨万里《诚斋杂记》（亦见《古今图书集成》第五一一册，神异典）、楼钥《攻愧集》（卷五）、曾慥《类说》等，都有记载，但都不及《岁时广记》详备。因文箫、彩鸾故事不为《太平广记》收录，一般不为人

^① 蒲先明整理、邹宗良校注《聊斋俚曲集》，第422页。

^② 盛伟《蒲氏碑阴俚曲十四种顺序考》，《蒲松龄研究》1997年第4期。

知，也不见之于《曲海总目》，故推知蒲松龄之前尚未搬上舞台。但这确是在民间流传的传奇故事，很有加工再创造的余地。”^①《增补幸云曲》取材于历史上明武宗正德皇帝到山西嫖院的故事，作品开场的【西江月】说：“一自元朝失政，天生火德临凡。洪武晏驾许多年，传流正德登殿。天下太平无事，朝廷戏耍民间。风流话柄万人传呀，名为《正德嫖院》。”作品第一回开头又提到“虽则流传已久，各人唱的不同”。可见在《增补幸云曲》创作之时，“正德嫖院”的故事在民间颇为流行，所以作品说“增补”。关德栋在《聊斋俚曲选·前言》中说：“《增补幸云曲》是根据明杂调传奇《嫖院记》即《正德记》改编。《嫖院记》未见诸家曲目著录，原作已佚；现存明刻本《新刊徽板合象滚调乐府官腔摘锦奇音》卷五下栏，选录了其中两出：‘出游投宿萧庄’和‘周元曹府成亲’，情节相当于《增补幸云曲》第五回。”正德嫖院的故事在民间和文学作品中流传颇广，作者究竟据何改编，尚有待于进一步研究。

如果我们将上述俚曲的取材与俚曲的创作时序联系起来看，有两个特点：一是由《聊斋志异》改编的作品主要作于后期，作者选取六种小说改编为俚曲，可见他创作俚曲的自觉性；二是作者后期创作具有鲜明的现实性，作者将笔触伸向社会人生，可见他创作俚曲的目的性。

四

在上个世纪 80 年代初，蒲松龄俚曲文学意蕴研究曾掀起

^① 汪玢玲《蒲松龄与民间文学》，上海文艺出版社 1986 年版，第 218 页。

一次热潮，参与讨论的主要是文学研究者。没过多久渐渐平息了，之后偶尔也有少数文章讨论这个问题，多为老话重谈。较早对俚曲文学意蕴作系统性关照的是陈玉琛《聊斋俚曲通论》，台湾蔡造珉在《聊斋俚曲新论》第四章中专论俚曲的思想内容，分为七节：劝善教化，重孝讲悌；民生穷困，官吏贪渎；壮志未酬，戮力功名；改编史事，疾恶如仇；借彼喻此，批判皇权；人之大欲，款述情爱；鬼神之观，因果报应。力图在已有研究基础上做全面周到地论述，成绩可观，但是也不可能一次性地解决所有问题。这里我们仅从宏观上介绍“蒲松龄俚曲”，更细致的微观研究可参见相关的章节。

统观十五种俚曲，主要思想内容不是系统地批判外在社会制度，而是重在审视日常生活中的社会现象，尤其是解剖家庭人伦关系，具有系统性的特点，从父子之间、婆媳之间以及后娘与前子之间的关系，到夫妻、兄弟之间的关系，在俚曲中都有反映。

十五种俚曲中以表现家庭人伦关系为主题的有《墙头记》、《姑妇曲》、《慈悲曲》和《襁妒咒》。《墙头记》写年迈的父亲遭到不孝儿、媳抛弃的故事，反映父子之间的关系；《姑妇曲》写恶婆婆虐待贤惠的大儿媳、后又被不孝的二儿媳折磨的故事，反映婆媳之间的关系；《慈悲曲》写后娘折掇前子、异母兄弟互敬友爱的故事，反映后娘与前子以及兄弟之间的关系；《襁妒咒》写高蕃与江城的婚姻，反映失衡的夫妻关系。过去我们也把《翻魔殃》的主题看做是表现家庭人伦关系，描写仇大姐抚养教诲异母兄弟无私奉献的精神，但是仔细对比《翻魔殃》和《志异·仇大娘》会发现：《翻魔殃》更加突出魏名的个性，几与仇大姐平分笔墨，仇家命运的线索也突现出来，这使得它

的主题不仅仅局限在表现家庭人伦关系上，还在于批判人性弱点和咏叹人生的起起落落上。其它作品虽然不以家庭人伦关系为主要内容，但是只要有机会就给予表现，比如：《寒森曲》中商氏兄妹的孝义，以及同仇敌忾表现出的互相关爱与合作的精神，《磨难曲》中张鸿渐与方娘子的共患难等等。

俚曲表现家庭人伦关系的内容，几乎所有的研究者都注意到了，并且着意阐释它，但对俚曲家庭人伦观的揭示不够，有些研究未能把握好俚曲中家庭伦理观，有的甚至把它当作是“伦理道德说教”，比如有人说：“除了神话题材的《蓬莱宴》和写流氓皇帝的狎邪游的《增补幸云曲》之外，无一不具有封建伦理道德方面的说教味道。”^①这样会引起我们的误解，以为作者在宣扬封建伦理道德。当然俚曲的家庭人伦观确实带有些“说教”色彩，这主要是受作品化解矛盾方式和说唱艺术文体特征的影响。

俚曲通过描写日常生活中常见的家庭人伦现象，形象地表达了作者“相对性”的、世俗化的和人情化的家庭人伦观。作者的人伦道德观念“仍不离传统的道德框架”^②，这是无法超越的历史局限性，但是作者以一个知识分子的敏锐观察力，洞悉了现实中的人伦关系，把它们放在“现实关系”中去考察，为它们设置了相对的条件，客观上赋予它们“相对性”，使得作品的家庭人伦关系更具世俗化和人情化，诚如袁世硕先生指出：“他所表现的人伦关系更多地带有相对的性质，所追求的是基于这样相对性而达成的人际间的默契和和谐。”^③

① 高明阁《论蒲松龄的俗曲创作》，《蒲松龄研究集刊》第三辑。

② ③ 袁世硕、徐仲伟著《蒲松龄评传》，南京大学出版社2000年版，第251页。

蒲松龄俚曲对外在的社会制度进行了批判，这是众多研究者关注的内容之一。在单篇的论文中，不易把握所有作品思想，因而给人的印象往往是夸大这一严肃主题在俚曲作品中的“地位”。再者许多论文在具体论述中，也未能与具体作品整体结合起来详细论述这一主题在该作品中的地位。这将直接影响到对俚曲作品整体思想的把握，也会影响到我们对晚年作者思想印迹的把握。

只要谈到俚曲对外在社会的批判，论者的眼光几乎同时集中到揭露腐败的封建官吏制度和黑暗的社会现实，涉及这个内容的俚曲作品主要有《寒森曲》、《富贵神仙》、《磨难曲》和《增补幸云曲》，不过以此作为表现主题的却只有《寒森曲》一种；《富贵神仙》旨在表现张鸿渐由“磨难”而“富贵”的人生感叹；《磨难曲》由《富贵神仙》改编时增加了现实描写，作品主题转向批判社会，同时也保留了《富贵神仙》的旨趣；《增补幸云曲》虽然描写了皇帝的荒淫，但是作品的态度需要辨明；至于其它作品时而不时地批判社会，对作品主题的表达不构成威胁，

俚曲对封建社会批判的另一个重要内容是讽刺黑暗的科举制度。但是十五种俚曲没有旨在揭露科举制度的作品，只是在合适的时机顺手一击，具体地讲只在《襁妒咒》、《磨难曲》（和《富贵神仙》）、《蓬莱宴》和《墙头记》中用陈述的方式捎带给予讽刺和抨击。

许多研究者在谈到《增补幸云曲》时，特别看重作品对封建社会最高统治者正德的批判，否定了最高统治者就等于否定了封建制度。他们通过对正德形象、三边总督曹重、兵部尚书公子王龙以及乡宦子弟张、王二舍的分析，指出作品的客观意

义超过了作者的主观意图。十五种俚曲中《增补幸云曲》是争议比较大的一种，主要倾向于认为它是糟粕最多的失败之作，分歧主要在于如何理解正德的形象。

五

蒲松龄俚曲在文学、语言学、音乐学、戏曲学和曲艺学^①等方面都具有较高的价值。语言学和音乐学的价值更为突出，俚曲保存了当时淄川一带方言土语的原生态，在文字、语音、词汇、语法以及特殊结构等方面都具有较高的语言学价值；俚曲经过一代一代地传唱，依附在俚曲歌词中的音乐也有一定量地保存了下来，成为研究民间音乐的宝贵资料。在文学意蕴上，蒲松龄用一个知识分子的敏锐洞察力关注、剖析社会人生，俚曲内容是丰富的。在戏曲史上，俚曲有着自己的、“以明清俗曲为主要声腔，又集南北腔、融南北曲与时调为一体”^②的声腔系统，这是俚曲自立于艺术之林的重要条件。在

^① 《中国大百科全书·戏曲曲艺》“中国曲艺发展简史”中说：“中国曲艺是由古代民间的口头文学和歌唱艺术经过长期发展演变形成的一种独特的艺术形式。曲艺的艺术特征，是通过说唱敷衍故事和刻画人物形象。它臻于成熟的标志，是产生了职业化或半职业化的艺人，并以地区、民族和曲艺艺术流派的差异发展衍变成多种曲种，而为中国各民族人民所喜闻乐见。”据吴文科《中国曲艺艺术论》考证，“曲艺”作为一个内涵及外延均比较确定的艺术门类的专称，是由20世纪50年代初期正式开始的。该著还特别区分了“说唱艺术”与“曲艺”：“说唱艺术”作为一个艺术文化概念，其所指代比较宽泛，亦即其内涵没有“曲艺”那么确定，故而其外延要略大于“曲艺”，用《中国曲艺通史·绪论》中的话说：“民间广泛流传的说唱形式必须经过曲艺化，才能进入曲艺范围。”据此说唱体俚曲作品的形式特征符合“曲艺”的内涵与外延，因此将它作为“曲艺”中一种形式。

^② 陈玉琛《聊斋俚曲》，山东文艺出版社2004年版，第61页。