

原著：蒲松龄

译者：刘烈茂 麦耘

欧阳世昌 谭步云

● 广东人民出版社

聊斋志异

全译

上



聊斋志异全译

(上册)

原 著：蒲松龄

译 者：刘 烈 茂 麦 耘
欧阳世昌 谭步云

广东人民出版社

插图：邹莉

责任编辑：戴和

封面设计：翁少敏

责任技编：黎碧霞

聊斋志异全译

原著：蒲松龄

译者：刘烈茂 麦耘

欧阳世昌 谭步云

*

广东人民出版社出版发行

广东省新华书店经销

韶关二九〇研究所地图彩印厂印刷

（厂址：韶关市工业东路33号）

850×1168毫米 32开本 47.875印张 960,000字

1999年4月第1版 1999年4月第1次印刷

印数1—5,000册

ISBN 7-218-02650-8/I·354

定价：85.00元（上、下册）

如发现印装质量问题，影响阅读，请与承印厂联系调换。

售书热线：(020) 83791084 83790667

狐鬼笔墨寄奇思

刘烈茂

《聊斋志异》是一部思想艺术都具有独特风貌的文言短篇小说集，是我国志怪传奇小说系统中的一部奇书。说它奇，不仅因为它故事奇、人物奇、想象奇、见解奇、文笔奇，而且它的产生和流传，也相当奇。唐传奇以后，白话小说兴起而文言小说衰落，到了明代，已出现《水浒传》、《西游记》、《三言》（即《警世通言》、《醒世恒言》、《喻世明言》）那样高水平的长短篇白话小说。可是，在文言小说已呈衰落趋势之后，竟然异军突起，出现了一部震撼人心的《聊斋志异》。它用典雅博奥的文言文，谈狐说鬼，述怪志异，却征服了无数读者的心，在中国老百姓中产生了极其广泛、极其深远的影响。《聊斋》创作尚未完稿，就已有人读到入迷，竞相传抄，不胫而走，至今留下了好些珍贵的抄本。刊刻之后，更

是风行天下，万口传诵，“流播海内，几于家有其书”^①。此后，“效顰者纷如牛毛”^②。可是，始终没有一部可与《聊斋》相媲美。《聊斋》为什么能够获得广大读者的喜爱？它独特的艺术魅力从何而来？它的成功、奥秘何在？这是很值得探索 and 研究的。

表面上看，《聊斋》不过是谈狐说鬼、述怪志异的小说，和别的志怪小说没有什么不同。但是如果稍为深入进行分析比较，便可以发现，《聊斋》具有别的志怪小说没有的重要特点。比如作者的创作动机和目的，就与别的作者大不一样。一般志怪小说的作者，往往出于搜奇抉异，甚至为了“明神道之不诬”^③。蒲松龄却是怀着满腔悲愤创作《聊斋》，耗尽了毕生的心血。他写的《感愤》诗：“新闻总入鬼狐史，斗酒难消磊块愁。”既透露了借狐鬼故事以抒愤的隐秘，又表现了愤世嫉俗、不吐不快的创作激情。《聊斋自志》更明确指出这是一部“孤愤之书”。因此，我们要认识《聊斋》的特殊价值，必须了解作者所说的孤愤的内涵。

① 陆以湉《冷庐杂识》。

② 冯镇峦《读聊斋杂说》。

③ 干宝《搜神记序》。

蒲松龄，字留仙，一字剑臣，别号柳泉居士，山东淄川人，生于明崇祯十三年（1640），死于清康熙五十四年（1715），出身于衰落地主兼商人的家庭。他自幼聪明好学，19岁时以第一名考上秀才。原以为从此可以“青云直上”，谁知在考举人时，屡屡败北。一直到了70岁，还是个穷秀才。博学多才，却一生沦落，得不到施展的机会。从这种切身遭遇中，他深深体会到“仕途黑暗，公道不彰”，因而“愤气填胸”^①。这也就是其“孤愤”的出发点。

科举的失败，把蒲松龄抛到生活的底层；家境的贫寒，让他饱尝人世的艰辛。这都使他得以清醒地面对现实；而所处的时代又正是明末清初社会大变动的时期。清朝统治者在征服汉族和其他少数民族人民的过程中，伴随着大屠杀、大掠夺，激起了各地人民的激烈反抗。于是清朝统治者进行了更野蛮、残酷的镇压。同时，满族统治阶级对汉族地主阶级（包括其中与清廷合作的人士）也在不同程度上加以榨取与压抑，使他们的利益受到某种损害。为了弥补损失，汉族地主阶级、特别是其中与清廷合作的一部分人不但对人

① 蒲松龄《与韩刺史樾依书》。

民加紧剥削，在本阶级内部也展开了更为激烈的争夺。人世间充满了血腥与冷酷。从而蒲松龄的孤愤具有了更为深广的内容。在《聊斋志异》里，不仅有《司文郎》、《王子安》等从不同角度暴露科举制度的不合理的作品，而且广泛地反映了当时社会的各种矛盾与弊病。如《公孙九娘》强烈地控诉清朝统治者屠杀无辜民众的暴行；《梦狼》无情地揭露官吏鱼肉百姓的罪恶；《张氏妇》以愤怒的笔墨，痛斥清朝官兵“其害甚于盗贼”；《席方平》用荒诞的形式，揭示整个官僚系统从下到上的黑暗腐败。

跟这样的惨痛的人生相对应，在《聊斋志异》中还存在着一个主要由狐、鬼、神、怪、人构成的温馨的世界，那里有善良、正直、同情、友谊和爱情。不过，在写这类故事时，蒲松龄的内心仍然是寂寞而痛苦的。例如《小梅》叙述一个女狐精对于20年前曾有“一夕之好”的男人仍然不忘于心，当那个已经死去的男人的儿子犯了死罪时，她求人出来救护，并对救护者尽力加以报答。在结尾，蒲松龄感慨地说：在人间，有谁能像女狐精这样地“死友而不忍忘，感恩而思所报”呢？再看《翩翩》，它写罗子浮被社会上邪恶之徒“诱去作狭邪游”而陷于绝境。照现实

生活逻辑，摆在罗子浮面前只有两条路，一是死于街头，二是认错回家。但作为奇幻小说，却为之提供了第三种可能：邂逅仙女而获得新的出路。《翩翩》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：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走向富贵之途，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。由此可见，蒲松龄实在是深感在人间找不到这样的温暖，所以不得不在幻想中的狐鬼身上寻找精神上的寄托。从这点来说，此类作品仍是其孤愤的表现。

也正因此，《聊斋志异》的孤愤，并不只是蒲松龄个人不得志的牢骚，而是对现实的黑暗的

愤恨，同时还包含着美好的理想的追求。

在这基础上，《聊斋志异》以其独特的艺术成就，赢得了无数读者的喜爱。

蒲松龄的孤愤虽完全植根于现实的土壤，但他创作的《聊斋》却很少直接再现现实，大部分是以自己特有的构思方式把其现实感受化为奇幻的鬼狐故事。现实性情节和幻想性情节、现实人物和幻想形象被巧妙地结合在一起，创造出时真时幻、真幻交融的艺术世界，使《聊斋》形成独特的艺术风貌。这个世界由于狐鬼的介入，和现实生活拉开了距离，但是读者却可以从中领略到写实作品所没有的无穷情趣和深刻意蕴。

在《聊斋》里，几乎每篇都有意想不到的奇想。这些奇想，用科学的眼光去看，实在是荒诞离奇；而用艺术的眼光去看，则引人入胜，妙不可言。例如，衡文论学本是非常复杂的脑力劳动，睁大双眼，反复思考，所得的结论，还未必恰当。可是《司文郎》里的盲僧，却只需把文章烧成灰，用鼻子嗅一嗅，立即可以判断文章的优劣高低。不但准确无误，而且可以指明文章的师承关系。《促织》里的小孩可以幻化为蟋蟀，身体病危，卧床不起，灵魂却进了皇宫，斗赢了天下所有的“名将”。《石清虚》里“四面玲珑、峰

峦叠秀”的石头，似乎带点灵性，不但一次次使官绅掠夺的美梦落空，而且“能自择主”，与石痴结为神交老友。诸如此类的想象，都大胆，新颖，带点怪味，但绝非凭空胡编乱造，奇想的背后自有真意在。

试想，如果《司文郎》缺少了嗅文以鼻的盲僧，那么，依照主题的需要，只好直写主考官评卷时分不清文章的优劣高低，使富有才学的王生名落孙山，而狂悖无知的余杭生反而高中。这种写法虽然直捷了当地揭露了科举的积弊，但读起来有什么味道！有了盲僧嗅文以鼻的奇想，便出现了一连串的奇境妙文：嗅王生的佳作美文，盲僧“受之以脾”；嗅余杭生的低能劣作，则作恶难以忍受；暗中夹进古大家文以试之，盲僧并没有受惑，啧啧称赞说：“妙哉！此文我心受之矣！”表明盲僧的文化嗅觉何等灵敏，谁也骗不了他。可是，科考放榜，偏偏是王生落第而余杭生得中。因此，盲僧不得不感叹：“帘中人并鼻盲矣。”更妙的是，侥幸得中的余杭生竟要找盲僧算帐，这就逼出全篇最精采的一段：嗅试官之文。“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，直自下部出矣！”讽刺之辛辣，无以复加。

试想，如果没有成子幻化为蟋蟀的奇想，那么，故事只能结束在成名的家破人亡上。这种写法当然也含有对封建压迫者的揭露作用，但只是触及生活的表象，并没有挖到祸根。《促织》从实境转入幻境，突破生活的表层，进入事物的内部，把发生在乡里的一件常事，一步步引向封建王朝发号施令的所在地——皇宫。这样就大大开阔了读者的视野，加深了读者的思考。宫中的笑声，民间的眼泪；皇帝的小欢乐，百姓的大灾难；人虽是万物之灵，却不如一只小虫的价值；还有，九岁小孩被逼得精神失常，谁是罪魁祸首？一人飞升，仙及鸡犬，又是哪家王法？凡此种种，无不引人深思。比起直接再现社会发生的事件，不是更震人心弦么？

试想，如果《石清虚》里那块石头没有一点灵性，那么，势豪某将它从邢云飞手中抢去以后，邢有什么办法呢？正如小说所写，“邢无奈，顿足悲愤而已。”文章至此，还能做下去吗？掠夺，在封建社会里是常有的事，只写掠夺行为，未必能够表现事物的本质。设想石头有灵性，就造成一种机会，可以充分地表现势豪、官僚和盗

贼各自施展掠夺伎俩：势豪靠抢，盗贼靠偷，官僚不用抢不用偷，他手中有权，可以任意捏造罪名，构陷无辜，逼得家属不得不背着邢云飞献石于尚书家。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的揭露。邢云飞爱石如命的“石痴”性格也在反复斗争中给读者留下深刻的印象。

可以说，《聊斋》的巧设幻境、幻真交融以及各种难以意料的奇想，都不只是为了满足读者的好奇心，而是作者深入思考、上下求索、追求理想的表现。他力图把读者带进一个新的天地，引向一个新的境界。在对青年女性形象的描绘里，这一点表现得尤为明显。

《聊斋》里的青年女性，有许多是狐仙、鬼女、花精。其中大多数都个性突出、感情真挚、光彩照人。蒲松龄之所以如此，决不是为了猎奇，也不只是为了追求艺术效果，而是想显示出他理想中的女性形象及其与现实的矛盾。

封建时代的妇女受压迫最深。政权、族权、神权、夫权像四座大山压得她们抬不起头。妇女没有参加社会活动的任何权利，甚至连说话和笑的自由也被限制，封建礼教规定她们“笑莫露

齿，言莫高声”，蒲松龄却与之针锋相对地塑造了一个由狐母所生、鬼母所育的敢说敢笑的婴宁形象，她走到哪里，就笑到哪里。作者在各种不同的场合，以不同的姿容和神态来描写她的笑，又用烂漫的山花作为衬托，极力突出她的性格美。在不准笑的封建专制社会里，婴宁开怀大笑，无所顾忌。这爱笑的性格，显然是和封建礼教相对立的。后来婴宁从鲜花遍野的深山来到污浊的人间，再也无法笑下去了，“虽故逗，亦终不笑。”通过这一对比，婴宁笑的挑战性质，也就更为明显了。如果婴宁是个现实人物，就不能这样表现。

封建礼教规定“男女授受不亲”，禁止男女自由来往。蒲松龄偏偏描写青年男女亲密纯洁的友谊。《娇娜》里的娇娜，曾经不顾嫌忌地为孔雪笠治病，其后孔雪笠爱上了她，但因年龄相差较大，两人都跟别人结婚了。但这并不妨碍他们之间的深厚友情，当孔雪笠为救娇娜而被雷震死时，娇娜大哭说：“孔郎为我而死，我何生矣！”并把自己多年修炼而得的内丹——红丸给孔雪笠吞下，把他救活。她对孔雪笠的感情之深，已到了忘我的地步；同时仍深深地爱着自己的丈夫。所以，当孔雪笠邀请她跟兄长同至孔家居住时，

她不愿离开丈夫而去孔家；及至听到丈夫已死，她“顿足悲伤，涕不可止。”这都说明她对孔雪笠的友情并不影响其真挚的夫妇之爱。最后，她跟兄长都住到了孔家，“棋酒谈宴，若一家然。”但两人始终是朋友。蒲松龄在篇末评论说：“余于孔生，不美其得艳妻，而美其得腻友也。”这样纯洁的男女关系，在礼教森严的社会里是不可能有的，但却是蒲松龄向往的。《聊斋》以生动的故事表明：男女之间可以有纯真的友情，它有时甚至比一般的爱情更为宝贵。这种看法在当时是惊世骇俗的，只有在狐鬼奇幻形象中才能体现出来。

有读者曾提出：《聊斋》是否有必要写那么多爱情故事？写来写去还不是应考书生与狐女鬼女在荒野书斋里胡混。蒲松龄当年创作《聊斋》时，深感孤独的苦闷。在“自志”末尾感慨说：“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！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！”为何不在人世而要到青林黑塞间觅知音，恐非粗心的读者所能领会。

蒲松龄为何要写那么多狐鬼爱情故事？除了作者自己从小嗜好听读谈狐说鬼的志异故事，更

重要的原因恐怕是当时的社会缺乏爱情。人不同于动物，不能没有爱情。封建礼教却不准男女有爱情。一方是渴求，一方是不准，必然发生尖锐的冲突。随着宋元理学的推行，这种冲突越来越尖锐，也就是人们常说的情与理的冲突（指礼教之理、理学之理，非真理之理、情理之理）。这是我国明清时期社会思想领域里斗争的重大问题；李卓吾、汤显祖等进步作家曾高举以情反理的大旗进行过卓有成效的斗争。蒲松龄虽然写的是超现实的狐鬼故事，实际上是这场反封建礼教斗争的继续。

《聊斋》是否有必要写那么多爱情故事，这里不必说什么爱情是永恒的主题之类的话，关键在于蒲松龄对爱情世界有无新体会新见解。如果体会肤浅，那么，只写一篇也是多余的。相反，见解独特，领悟深刻，再写百篇，也不算过多，真正的爱情不可能重复。蒲松龄创作《聊斋》，确在“异”字下苦功夫。作者不满足于修补改写旧的爱情故事，而是努力找寻爱情新篇。当然，《聊斋》里的爱情故事，就总体风貌而言，还是属于封建社会的爱情，带有封建时代的深刻烙印，而不是表现新的阶级、新的人物的新爱情。但由于作者富有理想追求，勇于艺术探索，又善

于运用求异思维。因此，写出来的爱情故事，仍给人耳目一新之感。

在言情文学史上，首先提出“有情人终成眷属”的是王实甫的《西厢记》；高歌为了爱情“生者可以死，死可以生”，“生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨”的是汤显祖的《牡丹亭》。那么，蒲松龄在创作爱情故事上有什么新的建树呢？《聊斋》的爱情故事往往不局限于男女爱情。人处于复杂的社会关系之中，人的感情世界也是非常丰富非常复杂的。只局限于男女爱情往往不可能深刻理解爱情，更不可能充分展示人丰富的感情世界。也许由于这个原因，《聊斋》里的爱情故事很少孤立地在两人世界里打转，而是放在更为广阔的天地里，将爱情融于社会斗争之中。通过爱情故事写政治、写道德、写伦理、写人之情性、人之追求、人之内心世界……这是蒲松龄的高明处，也是《聊斋》的深刻处。描写男女爱情，在反封建礼教斗争中具有重要意义，但孤立地写爱情，很难写得深刻动人。

自从《西厢记》问世以后，描写青年男女之间的爱情已不是什么新鲜事。但青年男女在追求爱情的过程中，仍然理不直，气不壮，总是伴随着违背礼法的犯罪感而备受折磨。你看崔莺莺和

林黛玉，这两位文学史上著名的叛逆女性，虽然渴望着自由爱情，但慑于“闺训”，总是犹豫徘徊，裹足不前。即使勇敢地迈出一步，内心便出现激烈的冲突。这个事实表明，封建时代的妇女，承受着封建礼教多么重大的压力。

蒲松龄是否自觉意识到青年男女要求自由爱情，首先必须解除自己头脑里的封建礼教的束缚，我们难下断语。但可以看到，他笔下的狐鬼花妖，好像来自另一个世界，根本不受封建礼教的束缚，这些狐鬼花妖幻化的女子，和现实社会里的女子迥然不同。她们大胆追求自由的爱情，理直气壮，无所畏惧，封建礼教对她们似乎没有什么约束力。她们所采取的恋爱方式，无不令道学家瞠目结舌。或踰墙而过，或暗约私奔，或先斩后奏，或自行结合，一切卫道者所蹙眉疾首的“伤风败俗”行为，在这里都成了光明正大的举动。

尤其引人注目的是，蒲松龄创造的爱情故事，往往具有向封建传统观念挑战的意味。自孔孟提倡礼教以来，青年男女凡是自相恋爱，都被卫道者视为钻穴相窥，踰墙相从；违背礼法，“则父母国人皆贱之”。蒲松龄却特意构思了一篇《青娥》，针锋相对地赞美霍桓“钻穴踰墙”的行