

宋元魔妖

● 马清福 主编

魔妖

宋元魔妖

马清福著

白雲古水志怪故事研究叢書 ④

宋 元 魔 妖

主 编 马清福
主 撰 张家鹏
印 有 志

辽 宁 大 学 出 版 社

一九九一年·沈阳

(辽) 第 9 号

宋元魔妖

主编 马清福

辽宁大学出版社出版 (沈阳市崇山中路66号)

辽宁省新华书店发行 朝阳新华印刷厂印刷

开本: 850×1168¹/₃₂ 印张: 11.75 字数: 250千

1991年9月第1版 1991年9月第1次印刷

印数: 1—15,000

责任编辑: 黄永恒

封面设计: 邹本忠

封面绘画: 陈苏平

责任校对: 刘琨

ISBN 7-5610-1405-8

I·220 定价: 5.50 元

本册撰稿人（以姓氏笔画为序）

马清福 印有志 张家鹏

张 委 张敬艺 蔡 庆

魏全胜

前 言

古代志怪故事，属于中国古小说的范畴。如果把中国古小说从题材上划分为志怪小说、世情小说（或“人情小说”）和历史小说的话，则志怪小说无疑当是其中独具鲜明艺术特色的一种。

志怪故事虽然记述的是神仙精怪、魑魅魍魉，虽然描写的是异妖鬼狐、梦幻魂魄，虽然采用的是离奇诡诞的非人间的形式，但是究其实质不过是中国历史社会生活的折光反映而已，不过是中华儿女精神世界的曲折的再现。折光的反映也好，曲折的再现也好，实际上都没有离开丰富多采的人间世；其所采用的所谓“非人间的形式”，实质也只是人间形式的变形和衍化而已。正如中国文化革命的先驱鲁迅先生所说：“描神画鬼，毫无对证，本可以专靠了神思，所谓‘天马行空’似的挥写了，然而他们写出来的，也不过是三只眼，长颈子，就是在常见的人体上，增加了眼睛一只，增长了颈子二三尺而已”。

（《叶紫作《丰收》序》）

古代志怪故事，描写的是冥界也是人间，是鬼神也是世人，形为妖氛，实为世情，魑魅魍魉，却富人性。出现在作品中的是神异、精怪、鬼狐和魔幻的艺术形象，而所反映的则是人世间真善美与假恶丑的斗争。因此从这种意义上可以说：志怪非怪，非人亦人。在志怪小说的故事里，善有善报，恶有恶报，自食其果，是非分明；人鬼恋，神魔斗，丑中有美，幻中有情，再现的是人间悲欢离合景，传布的是历代人生哲理经，谈之赏心悦目、怡情悦性，耐人寻味，发人深省。从艺术的形式上来说，志怪故事正是因为采用了非人间的形式，才产生了强烈的

艺术效果；正是因为采用了奇幻曲折的艺术手法，才获得了独特的审美价值；正是因为对人间世的形式进行了变形和改造，才产生了艺术的永久魅力。

但是，这些古代文学的艺术珍品却为文言，且大多散见于历代的文学典籍和笔记小说之中，因而不易为一般的读者查阅和欣赏。我们现在出版的这套《白话古代志怪故事丛书》把古代的文言志怪小说改编成现代的白话志怪故事，既满足了广大读者查阅鉴赏的需要，也为有志于研究古代志怪小说的文学青年提供了一部可资参考的学习资料。这套丛书共分五册，分别为《秦汉神异》、《魏晋奇道》、《隋唐仙真》、《宋元魔妖》和《明清鬼狐》，搜集了上自远古先民神话下至明清鬼狐的浩瀚的艺术长河中的大量的志怪名篇，展现了中华儿女、炎黄子孙在漫长的历史进程中所创造的宝贵精神财富。这些作品，无论是就思想性说还是就艺术性来说，都不愧为中华文化史上宝贵的文学遗产。出版这部分文学珍品，既为当代两个文明的创造者提供了精神的食粮，也为弘扬中华民族优秀的传统文化提供了思想武器。

中国的志怪小说源远流长，尽管其在历史上曾不时遭到贬抑，但它的发展之势却并未因此而减弱。这是中国文学发展史上确凿的事实。“小说”一词最先见于《庄子·外物篇》，
“饰小说以干县令，其于大达亦远矣。”但是，这里所谓的“小说”指的并非是文学史上作为文体形式的小说，而是指与高谈宏论不同的、说明不了什么大问题的琐屑小言。这从《庄子》使用“小说”一词的前提可以看得出来。《庄子·外物篇》使用“小说”一词是在叙述了一段故事之后于议论之中使用的。故事说：

任公子为大钩巨缁，五十犗以为饵，蹲乎会稽，
投竿东海，旦旦而钓，期年不得鱼。已而大鱼食之，牵
巨钩，没而下（鰌），扬而奋鬣，白波若山，海水

震荡，声侔鬼神，悼赫千里。任公子得若鱼，离而腊之，自制河以东，苍梧已北，莫不厌若鱼者。已而后世轻才讽说之徒，皆惊而相告也。夫揭竿累，趣灌渎，守鲋鲋，其余得大鱼难矣，……”。

这里对于任公子垂钓的记述属于“大言”，用的是“大钩”、“巨缗”，悬以“五十犗”的诱饵，蹲踞于会稽山上，投鱼竿到东海，一切都是巨大的，所钓之鱼也不一般，鱼鬣可以翻江倒海、惊动鬼神。其描写可谓高谈宏论。在庄子看来，与上述的高谈宏论比较起来，小说（琐屑之言）是说明不了什么大道理的。由此可知，“小说”一词开始被使用时就是被贬抑了的。

从文体意义上最先使用“小说”一词的，是东汉的桓谭。他在《新论》中说：“小说家合丛残小语，近取譬论，以作短书，治身理家，有可观之辞”。这之后，把“小说”作为一种文体类型的记述颇多。诸如班固的《后汉书·艺文志》说：“小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语，道听途说者所造也”；《旧唐书·经籍志》说：“九曰小说家，以纪刍辞舆诵”；……。凡此等等，不一而足，虽然把小说视为了一种文体，但又都是贬抑的，都是把“小说”看成是出于稗官的“街谈巷语”、“刍辞舆诵”、“道听途说”，都是把它视为不可与其它文学类型相比的“短书”，与桓谭《新论》中说的“丛残小语”没有什么区别。正是因为历史上把小说视为不能登大雅之堂的“小语”、“短书”，所以有些文史学家才不看重他，才轻视它贬抑它。例如《汉书·艺文志》的《诸子略》列有十家，小说家是被放在最末的，并且明确地声称“可观者九家而已”，小说家自然被列为不可观者之列。东汉的荀悦在《汉记》中谈到诸子时只列了九家，小说家只是被顺带提及而已。

“小说”既被贬抑，列于“小说”名下的志怪小说，其命运自不必说，它早已在孔子之“不语怪力乱神”的思想影响下

而被视为下品。小说（特别是志怪小说）之被贬抑，固然与小说在内容上较为琐杂、在形式上较为短小有关，固然与它的“似子而浅薄”、“近史而悠缪”（鲁迅《中国小说史略》中语）有关，但这并不是根本原因，根本原因还在于中国历史上的文史家由于囿于儒家经学思想的束缚而未能看到小说的认识价值和审美意义。

孔子“不语怪力乱神”固然有标榜自己的圣洁的目的在里面，但这决不是根本的原因，根本的原因还是因为在孔子看来，“怪力乱神”有违于他所宣传的纲常名教。“怪力乱神”被视为不可谈论之列，志怪小说之被贬抑也就不足为怪了。在中国文化史上，贬抑小说（特别是志怪小说），是存在了相当长的时间的，虽然随着历史的发展而有所改变和减弱，但这种倾向却是一直延续着的。例如到了晋代张华作《博物志》时，这种倾向仍未消尽。当张华把《博物志》拿给晋武帝看时，晋武帝说：“卿才综万代，博识无伦，远冠羲皇，近次夫子，然记事采言，亦多浮妄，宜更删翦，无以冗长成文！昔仲尼删《诗》《书》，不及鬼神幽昧之事，以言怪力乱神；今卿《博物志》，惊所未闻，异所未见，将恐惑乱于后生，繁芜于耳目，可更芟截浮疑，分为十卷”。（《拾遗记》卷九）在晋武帝的眼里，“志怪”故事不过是“浮妄之词”，是“惑乱于后生，繁芜于耳目”之作。在他看来，“才综万代，博识无伦”的才子张华是不该写这些东西的。

志怪小说虽被贬抑，但其作为一种文学类型却并未因此而衰落湮灭，相反还得到了相当的繁荣和发展，并在中国文学史上形成一条连续未断的志怪文学的长廊。可以说，志怪小说与“小说”同样，都是源远流长的。

“志怪”一词也是最先出现于《庄子》一书的。《庄子·逍遥游》云：“齐谐者，志怪者也。谐之言曰：鹏之徙于南冥也，水击三千里，搏扶摇而上者九万里，去以六月息者也”。这

里的“齐谐”，一说为人名，一说为书名。陆德明《释文》云：“司马（彪）及崔（譔）并云人姓名。（梁）简文帝云书”。为人名，则“齐谐”就是志怪之人；为书名，则“齐谐”就是志怪之书，相当于今之“小说集”。葛洪《抱朴子·论仙》云：“虽有禹、益、齐、谐之智，而所赏识者未若所不识之众也”。在这里，葛洪是把“齐谐”与禹、益并列的，显然是看成了人名；成玄英《疏》云：“姓齐名谐，人名也；亦言书名也，齐国有此俳谐之书也”。看来，成氏是认为看成书名、看成人名皆可的。清代的学者俞樾则认为，“按下文‘谐之言曰’，则当作人名为允，若是书名，不得但称‘谐’”。较之上述看法，俞樾的看法道理更充分。“齐谐”当是人名，“齐谐者，志怪者也”，译成现代汉语当是：齐谐是记述怪异故事的人。

据《列子》记载，中国较早记述怪异故事的人还有一位夷坚。《列子·汤问》记载成汤与臣子夏革的一段对话，就提到了夷坚。成汤问夏革说：“物有巨细乎？有修短乎？有同异乎？”于是夏革接着给他讲了一大堆“大壑”、“大椿”、“菌芝”、“螻蛄”、“伏羲”、“神农”、“龙伯”以及鲲鹏等的怪异故事，并且回答他说：“大禹行而见之，伯益知而名之，夷坚闻而志之”。从上下文的关系看，夷坚是一个记述怪异故事的人。从庄子提到的齐谐和列子提到的夷坚来看，可以说中国很早就有了志怪小说家。齐谐和夷坚，称之为古代小说家则可，但并不能把他们看成是志怪小说之源头，因为志怪小说的源头比他们还要早。志怪小说的发源和形成，与原始宗教、巫术活动、图腾崇拜以及远古神话传说有着直接的关系。特别是远古的神话传说，不仅可以说是志怪小说的直接之源，而且就其本身来说也明显地表现着志怪的性质，也可以说其本身就是志怪之类。鲁迅曾说：“志怪之作，庄子谓有齐谐，列子则称夷坚，然皆寓言，不足征信。《汉志》乃云出于稗官，然

稗官者，职惟采集而非创作，‘街谈巷语’自生于民间，固非一谁某之所独造也，探其本根，则亦犹他民族然，在于神话与传说”。（《中国小说史略》）鲁迅把神话传说看成是“志怪”的根本，实际也是把它看成了源头。

作为志怪故事的专书，最早的要算是《汲冢琐语》和《山海经》了。《汲冢琐语》，因其发现于晋太康年间汲郡的古墓，故冠以“汲冢”之名，古墓为战国时魏襄王之墓。《汲冢琐语》从内容上看反映的是战国以及战国以前的社会生活，有些作品则为狐妖仙怪等的故事。《山海经》为出于先秦之作，到晋时由郭璞作注，所写多为山精海怪奇异之物。把这两部书视为“纪异之始”、“语怪之祖”是适宜的。战国的志怪，除上述两部专书外，尚有《禹本纪》、《归藏》、《伊尹说》和《黄帝说》等。这些著作的内容虽很繁杂，但多夹有志怪之篇，保留了秦汉以前大量的志怪故事。志怪小说到了两汉，有了长足的发展。在西汉至东汉的四百余年间，先后出现了《括地志》、《神异经》、《玄黄经》、《洞冥记》、《十洲记》、《神仙传》、《列仙传》、《汉武故事》、《蜀王本纪》、《徐偃王志》、《汉武内传》、《异闻记》、《虞初周说》等作品。这些作品尽管取材和形式不尽相同，但在志怪这一点上却是相似的，都是《汲冢琐语》和《山海经》一类作品的发展。

志怪作品到了魏晋南北朝出现了繁荣成熟的局面，可说是繁盛时期。这一时期，无论就志怪作家的队伍还是就志怪作品的数量来说，都是前所未有的。据一些文史学家的统计可知，这一时期的志怪作品可考者就有八九十种之多，而且无论就其内容的丰富或者就其艺术的质量来说，都达到了相当高的水平。其中，《齐谐记》、《述异记》、《冥祥记》、《灵异记》、《研神记》、《旌异记》、《搜神记》、《搜神后记》、《博物志》、《神仙传》、《幽明录》等，堪为志怪的优秀之作。魏晋南北朝志怪作品的繁盛，与当时社会盛行的清谈之风和宗

教活动的昌炽有直接关系。鲁迅在《中国小说史略》中分析说：“中国本信巫，秦汉以来，神仙之说盛行，汉末又大倡巫风，而鬼道愈炽，会小乘佛教亦入中土，渐见流传。凡此，皆张皇鬼神，称道灵异，故自晋迄隋，特多鬼神志怪之书。其书有出于文人者，有出于教徒者。文人之作，虽非如释道二家，意在自神其教，然亦非有意为小说，盖当时以为幽明虽殊涂，而人鬼乃皆实有，故其叙述异事，与记载人间常事，自视固无诚妄之别矣。”鲁迅把神仙之说的盛行和佛教的传入，看成是志怪作品繁盛的客观生活基础。而在作者一方，释道之徒的作品因其“自神其教”而偏于神异，是自然的；文人的作品由于他们相信人间有鬼神而偏于志怪，并把志怪与志人结合起来，也是自然的。

志怪作品到了唐代，虽然由于传奇小说的发展而显得势弱，但它仍未因此而断流。当时不仅出现了以志怪为主体的小说《古镜记》、《玄怪录》、《续玄怪录》、《宣室志》、《独异志》、《集异记》、《博异志》、《酉阳杂俎》等；就是当时的传奇小说，如《补江总白猿传》、《游仙窟》、《枕中记》、《湘中怨》、《异梦录》、《秦梦记》等，也都间杂采用了志怪、纪异、梦幻和仙道等非人间的形式。传奇小说所采用的非人间形态和志怪手法，不能不说是受了志怪作品影响的结果。

宋之志怪作品虽较唐之志怪作品的发展有复升之势，但与日渐兴盛的传奇作品和话本小说比较起来，仍未占据文坛主流，与魏晋南北朝志怪繁盛的时期相比，仍属于唐志怪未断之流的继续。所谓较唐之志怪发展显现出复升之势，主要是指志怪作家与志怪作品强于隋唐。这个时期出现了徐鉉的《稽神录》、吴淑的《江淮异人录》、张君房的《乘异记》、张师正的《括异志》、聂田之的《祖异志》、秦再思的《洛中纪异》、毕仲询的《幕府燕闲录》、郭彖的《睽车志》以及洪迈的卷帙

浩繁的志怪集《夷坚志》（四百二十卷）。

宋志怪较唐志怪出现复升势头的原因，据鲁迅的分析与下列三件事有关，①与宋之修书有关。宋是在五代十国的纷乱局势中建立起来的王朝，它在实现统一的过程中搜罗了诸国的图书典籍，收用了各国降臣中的文人名士。这些文人名士多有怨言，宋统治者看到这种情况与国家不利，便把他们招集在一起“厚其廩饩，使修书”。流传后世的《太平御览》（一千卷）、《文苑英华》（一千卷）、《太平广记》（五百卷），就是修书的结果。这种大规模的修书活动，自然动用了大量人力，翻阅了大量著作，如《太平广记》的修撰，主修者李昉，同修者有十二人之多，撰有《稽神录》的徐铉和撰有《江淮异人录》的吴淑都参加了修撰。这部著作所用前人著作344种，其中有一大部分为志怪作品，出现在《太平广记》中的志怪作品也很多：“神仙”55卷，“女仙”15卷，“异僧”12卷，“梦”7卷，“神”25卷，“鬼”40卷，“妖怪”9卷，“精怪”6卷，“狐”9卷。这样大规模的涉及志怪作品的编撰活动，自然会影响到志怪作品的创作；②对鬼神的信仰。这是影响志怪作品发展的直接原因。正如鲁迅指出：“宋代虽尊崇儒，并容释道，而信仰本根，夙在巫鬼，故徐铉吴淑而后，仍多变怪谲应之谈”；③宋统治者的信道。例如宋徽宗就是一位笃信神仙道士的皇帝，他自号“道君”，在他的影响下，天下大奉道法。再如南宋的高宗赵构，也是一位爱好神仙幻诞之书的国君。由于统治者的信奉神道，必然影响到当时的世风。志怪之作应这种世风而有复升也是必然的。

与宋直接对峙的金以及宋金之后的元，留下来的志怪作品不多。今天能够见到的主要有金元好问的《续夷坚志》、无名氏的《湖海新闻夷坚续志》、元林坤的《诚斋杂记》（志怪占一部分）等。志怪作品到了明清出现了文人创作的高潮，造成了志怪小说的第二个繁盛时期。这个时期的志怪作品多为文人

在所见所闻材料基础上的艺术加工之作，这些作品典型性较强，思想内容也较丰富深刻，艺术性也较高，是具有高度审美价值的志怪之作。正是因为这时期的志怪作品具有高度的典型性、艺术性和审美意义，所以才形成了与当时长篇世情小说并盛的艺术珍品。如果说这一时期出现了长篇世情小说的高峰，那么同样也可以说这一时期也出现了短篇志怪小说的高峰，长篇世情小说高峰的代表作为《红楼梦》，短篇志怪小说高峰的代表作为《聊斋志异》。称这一时期为志怪小说与世情小说并盛的时期，还有另一重要原因，那便是长篇志怪作品的出现。吴承恩的《西游记》，许仲琳的《封神演义》，就是长篇志怪的代表作。

明清作为志怪作品第二个繁盛时期，留下的遗产颇多。明代以志怪为主体的短篇集，有闵文振的《涉异志》、陆粲的《庚巳编》、李濂的《汴京杂记》，此外，张瀚的《松窗梦语》、何良俊的《语林》、瞿佑的《剪灯新话》、李昌祺的《剪灯余话》、邵景詹的《觅灯因话》等笔记体、传记体著作中，也不乏志怪之篇。实际这些作品都是记事、纪异、志怪的综合之作。清代的志怪短篇，除了堪称志怪之冠的蒲松龄的《聊斋志异》外，尚有纪昀的《阅微草堂笔记》（二十四卷）、袁枚的《子不语》（又名《新齐谐》，二十四卷，续十卷）、沈起凤的《谐铎》（十卷）、满洲和邦额的《夜谭随录》（十二卷）、满洲长白浩歌子的《萤窗异草》（十二卷）、管世灏的《影谈》（四卷）、冯起凤的《昔柳摭谈》（八卷）、金匱邹弢的《浇愁集》（八卷）、乐钧的《耳食录》、俞梦蕉的《蕉轩摭录》、荆园居士的《挑灯新录》、朱翔清的《埋忧集》、王韬的《遁窟谏言》等，真可谓志怪作家辈出，志怪作品如林。明清的长篇志怪小说，除《西游记》、《封神演义》外，尚有《平妖传》、《四游记》（包括《上洞八仙传》、《五显灵官大帝华光天王传》、《北方真武玄上帝出身志传》、

《西游记传》）、《长春真人西游记》、《西游补》等等。

在中国文学史上，志怪作品之所以出现如此繁荣发展之势，之所以未因其被贬抑而衰微或湮灭，除了有经济制度、社会文化以及上层建筑诸因素的相互影响的原因外，志怪形式本身所体现的独特审美规律和法则，无疑也是重要的原因。

首先，志怪作品由于其采用了纪异、纪怪、梦幻等浪漫主义的表现手法，所以获得了以“新”、“奇”等为特色的艺术魅力，因而满足了人们在鉴赏中追求“新”、“奇”的心理需要，反转来便推动了志怪小说的发展。纵观古今中外的文学史，不同国度、不同历史时期的读者都有追求“新”、“奇”的欣赏心态。志怪作品的“奇”、“异”、“怪”、“幻”等的艺术特色，使作品的故事更曲折、更生动、更具感染力，恰恰适应了广大读者的审美心态。文艺理论家一向认为，没有创新便没有艺术，而志怪作品的“奇”、“异”则是“新”的要素。正是因为其为“奇”、“异”，所以便为一般人所不常见；正是因为不常见，所以便产生了追求个“究竟”的愿望和思考个“真伪”的要求；正是这“追求”和“思考”的思维历程，增强了鉴赏者的审美感受。这是志怪作品在历史上盛而不衰的客观原因。

其次，在阶级斗争和现实矛盾比较复杂的情况下，志怪所采用的非人间的形式便于表现广大人民群众的理想愿望，便于表现艺术家的审美理想，便于寄托广大人民群众以及艺术家的情思。这是志怪作品兴盛发展的另一种重要原因。反过来说，志怪作品正是由于寄托了广大人民群众的情思和理想愿望，所以才成了广大人民群众观照自身的艺术珍品。志怪作品写的是“神”、“仙”、“鬼”、“怪”、“异”、“妖”，可反映的却是人的某些本质方面。这便是志怪作品获得艺术魅力的原因所在。宋人曾慥曾说，志怪小说“可以资治体，助名教，供谈笑，广见闻，如尝常珍，不废异饌，下箸之处，水陆具陈矣”。

（《类说序》）这里的“广见闻”，就是由志怪的“奇”、“异”而来的；“如尝常珍，不废异饌”，就是说不能因为有经常吃的佳肴就不要异味了。这异味就是具有独特艺术魅力的志怪形式。

再次，志怪小说采用的非人间的形式，同样是“人的本质力量的对象化”。正因为作为创作主体的作家把“人的本质”（包括自己的本质）对象化在非人的艺术形象中，所以才创造出了既肯定了作家自身的性情，同时也肯定了与作家的性情相通的他人的性情的审美对象，从而使他人在欣赏志怪作品时既看到了作家也看到了自身，从而对作品产生浓厚的兴趣。鲁迅在谈到《聊斋志异》时说，“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》）。欣赏者之所以能“忘为异类”，就是因为产生了浓厚兴趣并被作品中反映的人的本质同化了的结果。

志怪作品是人的本质的对象化，志怪作品在对象化的过程中既肯定了作家自身也肯定了他人，从而使志怪作品成为既可以为作家本人鉴赏又可以为他人鉴赏的鉴赏对象（观照物），这些都是好理解的。比较难于理解的是：作家为什么非要把“人的本质”（特别是人的美的本质）对象化在人们看来是那样凶狠丑陋的狼、蛇以及狡猾的狐妖等的身上呢？

以“狼”的形象来说吧，在中国在西方，都有关于狼孩的故事。例如唐张读的《宣室志》中的太原王含，就是狼母所生的狼孩。狼母“善弓马，素以犷悍闻，常驰健马，臂弓腰矢”，它通人性不食人，所以在“老病”之后就离开王家一去不返了；《稽神录》中晋州神山县张某的妻子是一个狼母，她于梦中被人“逼而淫之”，妊娠而生二子，之后便离家而去，也不吃人。在西方，反映意大利首都罗马城起源的传说，是一则美丽的狼孩的故事：特洛亚王子的后裔公主莱西·西尔维娅被战神

马尔斯奸污，生下了孪生兄弟罗马路斯和莱谟斯。当时的国王知道后就杀死了他们的母亲，并把兄弟俩装进篮筐扔进波涛翻滚的台伯尔河。是一只母狼把他们救上了岸带进了荒山，并用自己的乳汁哺育了他们兄弟俩。这只母狼表现出善良的人性。兄弟俩长大以后杀死了国王，为母亲报了仇，罗马路斯还在公元735年4月21日于母狼哺育他们的地方建筑了一座城，以自己之名“罗马”给它命了名。为了纪念母狼对罗马城的奠基人的恩德，公元前6世纪的艺术家用创造了一尊青铜母狼像，陈列在罗马的博物馆，成为人们永久欣赏的艺术品。上述狼的故事和狼的雕像是美的，是人性和本质的对象化，是明显的，可是它们与生活中的狼却是相距甚远的。

在现实生活中，狼被认为是一种极其凶残的动物，被认为是动物中的丑类，人们说到狼的时候总是用“狼心狗肺”、“狼狈为奸”、“豺狼成性”之类的词语，来概括狼的丑恶本质。可是上述的生王含的狼母、作为张某妻子的狼婆以及哺育罗马路斯兄弟那个狼母却大不相同，他们不行恶反而行善，给予人的是美的感受。追其原因，就是艺术家把人的美的本质赋予在它们身上了，这是肯定的。艺术家之所以要把人的美的本质赋予在它们身上（而不赋予在其它动物身上），是因为艺术家发现了狼的丑恶形象中藏着某种可贵的美的品格，这种可贵的品格与人的某种美好本质结合一体，便获得了独特的审美价值。

狼本身虽然是极其凶残的丑类，但在奔向自己的目标和为这个目标所作出的努力中，却体现着坚毅的品格。这就是丑中之美。例如狼护子的坚定性，狼奔向既定目标的刚毅性，狼反抗异己那种不妥协的韧劲和至死不屈的精神，往往是为其它动物所不如的。这种丑中之美虽然与丑掺杂在一起，但仍然与人的本质有着相通之处，这就为艺术家借之以体现人的本性成为可能。狼的坚定性是“至坚”的，狼的刚毅性是“至刚”的，

两者体现在“爱子”上是“至爱”的；当这种“至坚”、“至刚”、“至爱”的美与狼的野性（狼性）结合在一起时，就成了独特的为其它动物所不具备的品格，所以艺术家选择它做了审美创造的对象。

同样，蛇也是极其凶残的动物中的丑类，所以人们常说“毒如蛇蝎狠如狼”，是把它与“蝎”、“狼”放在一起的。生活中的蛇在人的心理上是特别令人厌恶的：黑白相间的花纹，蠕蠕的爬行，嘶嘶的声音，不时地吐出来的毒芯，给人的感觉是丑陋的，不堪入目的。所以艺术家有时把某种人的恶的本质赋予在它的身上，创造了体现人性恶的艺术形象。如寓言故事中出现的冻僵了的蛇、咬死善良农夫的蛇、化装成美女的蛇等就是；但是艺术家有时也把某种美的人的本质赋予在它身上，从而创造了善良的蛇、美好的蛇、仁义的蛇的形象。艺术家之所以要这样做，同样是因为它具有的丑中之美，具有为其它动物（甚至人类）不可替代的某种品格。例如蛇与自己的敌人纠缠时是坚韧顽强的，当这种坚韧顽强性在艺术形象中与“爱”结合时，就形成了“至爱”、“忠贞”的独特品格，从而获得了独特的审美价值。同样的道理，艺术家也把人的本质赋予给狡猾的狐狸，同样创造了具有独特审美价值的艺术形象，因为狐狸的狡猾用在追求幸福、追求爱情的行为上，是一种灵活、灵巧、智谋的表现，丑在这里转化为美了。

另外，艺术家志怪作品中的蛇、狼、狐、妖等丑中之美的形象，也体现着世界皆在变的真理，从这个角度获得了较高的艺术价值。这类形象告诉人们：蛇狼狐妖都是丑的，但不等于说它们身上就一点可取之处也没有；更何况，它们的丑恶本质也并不是永远丝毫不变的，它们经过修炼就可以变成“美”，就可以变成善美的“白娘子”、善美的罗马母狼以及义狐义犬之类。它们身上体现的变化规律，是符合人们的理想的，因为人们希望丑变成美、恶变成善。体现了人类理想的志怪作品，自