

LIAOZHAI LIQUJI

聊齋俚曲集

[清] 蒲松齡 著
蒲先明 整理
鄒宗良 校注

◎ 国际文化出版公司

LIAOZHAI LIQUJI

聊齋俚曲集

[清] 蒲松齡 著
蒲先明 整理
鄒宗良 校注

國際文化出版公司

图书在版编目 (CIP) 数据

聊斋俚曲集/ (清) 蒲松龄著; 蒲先明整理; 邹宗良校
注. - 北京: 国际文化出版公司, 1999.1

ISBN 7-80105-691-4

I. 聊… II. ①蒲… ②蒲… ③邹… III. 民歌-作品集
-中国-清代 IV. I276.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 32821 号

聊斋俚曲集

著 者 (清) 蒲松龄
整 理 蒲先明
校 注 邹宗良
组 稿 李正堂
责任编辑 杨 华 张 正 陈杰平
版式设计 怀 洛
出 版 国际文化出版公司
发 行 国际文化出版公司
经 销 新华书店
印 刷 北京公大印刷厂
开 本 850×1168 毫米 32 开
34 印张 800 千字
版 次 1999 年 10 月第 1 版
1999 年 10 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 7-80105-691-4/I·2
定 价 (平)66.00 元
(精)75.00 元

国际文化出版公司地址
北京安定门内大街 40 号 邮编 100009
电话 64010831 64010840

序

蒲松龄的名字在人们心目中是与《聊斋志异》联系在一起。蒲松龄正是以谈鬼说狐的这部半笔记半小说的书而名扬四海，名著文学史册的。

蒲松龄并不只是创作了一部《聊斋志异》。他在中国古代雅、俗文学的各个领域中，都曾试其身手，都做出了不寻常的成就。除了《聊斋志异》，令人注目的是他用当时当地流行的民间曲调和方言土语作成的十几篇俚曲作品。

蒲松龄少年时期受到乡村文艺的熏陶，会唱民间小曲，读书识文后也曾自撰新词，早年就写过小戏、俚曲作品，当地名流唐梦赉写的《七夕宿绾然堂，同苏贞下、蒲留仙》诗中，有“乍见耆卿还度曲，同来苏晋亦传觞”一联，上句用宋代词人柳永之字指代号柳泉的蒲松龄，“还度曲”三字便说明他早有此好，并且颇为人所知。但是，名载蒲松龄墓碑背面、足证确实为他所编写的十几篇俚曲作品，却大部分是他在《聊斋志异》的创作基本结束之后创作出来的。近世中外研究者的考证，结论大体上是一致的。

蒲松龄作《聊斋志异》，虽然早年曾受到友好的或不友好的非议，他也产生过“平生所恨无知己，纵不成名未足哀”（《偶感》）的苦恼，但后来情况却逐渐发生了变化，文名日起，先是受到当地名流乃至国内诗坛大家王渔洋的称赏，曾“点志其书”，不久有省里的官员喻成龙慕名相邀，做了几日济南臬台署中的座

上客。随后，又出现了一位极热诚的崇拜者，济南高门名士朱绅为之倾倒，想方设法与之结交，在数年间执著地借阅并抄录了《聊斋志异》全书。这种种迹象表明，《聊斋志异》是具有极大的文学魅力的，蒲松龄也曾为此感到颇为欣慰，意识到自己的创作是成功的。

蒲松龄何以又在年及花甲之时在创作上改弦易辙，大作起通俗之至的俚曲来呢？他的儿子蒲箬在《柳泉公行述》中说：“如《志异》八卷，渔搜闻见，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，而大醒市嫚之梦也，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，尽举而甸于一编之中。”

蒲箬这段话非常中肯，确实道出了乃父写的这两类作品本质的差别。从文体方面说，《聊斋志异》语言古雅，行文简洁，中间还用了许多典故，读书不多的人难于读通，更难识其中滋味。俚曲作品语言通俗鲜活，可以演唱，即便不识字的农妇市嫚也是可以完全听得懂的，倒是别的地方的文人学士不大能懂得其中的许多方言土语。从内容方面说，《聊斋志异》是“渔搜闻见，抒写襟怀”，前者多奇闻异事，后者假狐鬼故事，出脱的多是失意文人遭遇的悲哀与向往，篇中的主人公多是像蒲松龄一样的文人，其中虽然不乏针砭现实的内容，但关乎百姓生活内部的问题的却比较少。蒲松龄晚年写的俚曲作品，不少是根据《聊斋志异》中的几篇故事改编的，主题趋于集中，内容更加实际，不外乎反映百姓间由黑暗官府的压榨、家庭关系中的不伦所造成的不幸。联系上述两个方面则可以看出，蒲松龄由大半生执着创作《聊斋志异》到晚年大写俚曲作品，表明他的文学思想发生了很大的变化，由假谈鬼说狐以抒孤愤，完全倒向为民众而创作了。

蒲松龄文学思想的这种变化并非偶然。他生长于贫困的农村，虽为农家子，但家境贫寒，在科举中挣扎了大半生，最终未能博得一第，进入仕途。这对他说来，未免是一大憾事，一大不幸。然而，正是由于他未能进入仕途，也就没有改变其原来的平民百姓的社会地位，生活上没有与普通民众拉大距离，思想感情没有割断与普通民众的联系，考虑问题没有丢开百姓的立场和眼光。这在他的言行、诗文，以及《聊斋志异》里，都有所反映。

蒲松龄文学思想和创作的这种转变，发生于他年届花甲之际，与当时淄川一带地方发生的一场特大灾荒，更有着直接的关系。那场水旱交错的灾荒，持续了三、四年之久，庄稼不收，百姓断粮，纷纷逃亡，饿死者遍于道路中，曝尸省城济南街头，卖儿鬻女者自不必说，甚至出现卖人肉、食人油的现象。蒲松龄身为大缙绅之家的西宾，没有受到饥饿的威胁，但也不能不忧心如焚，情不自禁地关注着处在死亡线上的黎民百姓，将所耳闻目睹的种种惨状，形之于诗，写下了大量的记灾诗篇；记之以文，写有《记灾前篇》，《记灾后篇》等文章，给后世留下了关于那场灾荒的翔实记录。正是那场灾荒强烈地触动了他的神经，促使他更加关注劳苦大众，要为他们写作通俗易懂、喜见乐闻的作品。与此同时，他还写了《日用俗字》、《药崇书》、《农桑经》等文化科技普及读物，以便于民众识字、治病、种田、植桑养蚕，证明他晚年确实是倾心于为民众写书。从这个角度说，蒲松龄最堪称是人民作家。

既然如此，蒲松龄何以是以《聊斋志异》著称于后世，其影响远胜于他的俚曲作品？我想，这原因与俚曲这种文体有关，供演唱的作品不便于阅读，大量的曲文没有了音乐的效果，在叙事作品中反倒变成了累赘，至少是延缓了情节的进展速度。喜欢读小说的人众多，喜欢读剧本的人就少得可怜，就是这个道理。蒲

聊斋俚曲集

松龄的俚曲作品用的淄川方言土语，当地读起来、听起来，鲜活生动，而对外地人就成为一种障碍，难明一些方言语词的含义，领会不到其鲜活生动之趣。这便限制了聊斋俚曲的流传，也造成后世操品评之权的文人对它们的冷漠，辜负了蒲松龄为民众而创作的苦心。

淄川蒲氏后裔蒲先明，也是淄川人并多年潜心研究蒲松龄的著作饶有成就的邹宗良，二人携手对聊斋俚曲进行整理、注释，不言而喻，先天条件是非常优越的，这部《聊斋俚曲集》的出版，一定能够使今天的读者顺利地阅读、欣赏这部古代俗文学的珍品，有补它已往流传不广的遗憾。

是为序。

袁世硕

1999.7.24

前 言

—

大俗与大雅，这两种看觉如同水火，似乎全然不能相容的东西，往往会和谐统一地出现于同一位文学大师的笔下。这是真正意义上的文学大师，他们用自己的生花妙笔工描意绘，挥洒点染，往往可以把俗之趣、雅之韵抒写到文学表现的极致。

试看金庸笔下的武侠世界，那些由武林秘笈的争夺、宝刀利器的争抢、门派帮会的争斗和刀光剑影的争杀构成的故事，不可言其不俗。加之情节的峰回路转，悬念的扣人心弦，细节的引人入胜，使得每一位喜爱武侠的社会读者读起金庸的小说都欲罢不能，甚至拥书达旦，彻夜不眠。单从小说的故事和由此产生的这一阅读现象而言，金庸的小说可以说是俗之至的了，它适合着一切喜爱武侠的读者（不管他具有何等文化水准，属于哪一个社会阶层）的胃口，在中国文化圈内拥有着最广大的社会读者的群体。

金庸的小说同时又体现着大雅。文化层次高一些的人读金庸的小说，不仅欣赏构成小说的一个个故事，欣赏其中的情节与悬念，他们更陶醉于小说深层那浓郁可掬的中国文化的意蕴与氛围之中。金庸笔下的世界，从哲学人生到社会百态，从儒释道侠到三教九流，从琴棋书画到医药卜筮，从金戈铁马到儿女情长，从

历史的真实到艺术的真实，可以说，作者以他的如椽之笔为我们描绘了一幅波澜壮阔的社会历史的长卷，一幅多棱多面的中国文化的立体的图画。也正是在这种意义上，有论者把金庸的小说与《红楼梦》相提并论。我们看到，雅与俗，这生活中、文学作品中似乎是可以标榜不同的人生与艺术品味的相反的两极，在金庸的小说中是那样水乳交融、如胶投漆地结合在了一起。

在文学史上，能写出大俗大雅、俗而能雅的作品文学家是为数不多的，而出现于三百多年前的蒲松龄就是这样一位文学的巨匠。他的《聊斋志异》几百年来在文人阶层的读者中流传甚广，这已经是一个客观存在的显见的事实。然而，即使是在社会的一般读者那里，《志异》的故事仍然表现出了其极强的艺术生命力。笔者小时候生活在淄博农村，就曾听那些并不识字的村中长者津津乐道地讲述过聊斋故事。时至今日，《聊斋志异》的各种印本、选本、注本、今译本、改写本迭出不穷，其品种之多、数量之夥，远远地超过了另一部古典名著《红楼梦》。迄今为止，《聊斋志异》起码已被译成了18种不同国别的文字流传到世界各地，拥有了大量的异国的读者群，成为他们了解与认识中国文化和中国故事的一个艺术的宝库。

我们说，一部《聊斋志异》，已经足以使蒲松龄历千载而不朽了。但作为一名杰出的文学大师，这并不是他惟一的文学成就。同《聊斋志异》一样，蒲松龄用通俗文学体裁写成的十五种聊斋俚曲^①，则代表了明清以来俗文学发展的又一座高峰。

须要指出的是，长期以来，我们的教科书对俗文学或曰民间文学作品范围的界定存在一些偏颇。如郑振铎先生在《中国俗文

^① 张元《柳泉蒲先生墓表》碑阴记为“通俗俚曲十四种”，其中“富贵神仙”后变《磨难曲》并作为一种。按《磨难曲》是在《富贵神仙》的基础上增订而成的，与《富贵神仙》各为一种。

学史》中认为俗文学具有以下六个“特质”：一、大众的；二、无名的集体的创作；三、口传的；四、新鲜的，但是粗鄙的；五、想象力往往是很奔放的；六、勇于引进新的东西^①。钟敬文先生主编的《民间文学概论》同样对民间文学作了如下界定：

民间文学是劳动人民的口头创作，它在广大人民群众当中流传，主要反映人民大众的生活和思想感情，表现他们的审美观念和艺术情趣，具有自己的艺术特色。^②

如果以此作为衡量取舍的标准，那么郑著《中国俗文学史》所列的赵令畤《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》、王伯成《天宝遗事诸宫调》、董解元《西厢记诸宫调》、贾凫西《木皮鼓词》等作品概当被拒之于“俗文学”之外，因为它们都是有主名的文人的作品。不仅如此，即以元杂剧而论，在整个元代，杂剧的创作与演出几乎都是在社会下层的文人与艺人间进行的，而且绝大多数的杂剧都以“俗”为基本特征且为广大人民群众喜闻乐见，我们似乎没有理由将其摒诸俗文学之外。由此看来，我们今天对俗文学、民间文学实有重新认识的必要，因为在以前的认识中不仅将其与雅文学、正统文学相区别，而且与作家文学对立起来了。

据郑著《中国俗文学史》，今所知见最早的明代俗曲为成化年间金台鲁氏刊印的《四季五更驻云飞》。而据郑先生所举的例文，可知在当时即已形成了带情节性的〔驻云飞〕一曲的叠唱形式。此后，《南宫词纪》里出现了〔黄莺儿曲〕，《摘锦奇音》里出现了〔耍孩儿歌〕，《玉谷调簧》有〔劈破玉歌〕，《词林一枝》

^① 郑振铎：《中国俗文学史》，上海书店 1984 年复印商务印书馆 1938 年版，第 4~6 页。

^② 钟敬文主编：《民间文学概论》，上海文艺出版社 1980 年版，第 1 页。

有[罗江怨]、[急催玉]、[闹五更哭皇天]诸曲。入清以后，这种传自明代的时尚小曲更是迭出新声。清初刘廷玑的《在园杂志》卷三记载：

小曲者，别于崑弋大曲也。在南则始于[挂枝儿]，……一变为[劈破玉]，再变为[陈垂调]，再变为[黄鹂调]。始而字少句短，今则累数百字矣。在北则始于[边关调]，盖因明时远戍西边之人所唱，其辞雄迈，其调悲壮，……今则尽儿女之思，靡靡之音矣。再变为[呀呀优]。[呀呀优]者，[夜夜游]也，或亦声之余韵[呀呀哟]。如[倒扳桨]、[靛花开]、[跌落金钱]，不一而足。

特别值得注意的是，冯沅君先生在《中国诗史》中曾经言及，明代的文人如朱瞻基（即明宣宗）、刘效祖、赵南星、沈仕、梁辰鱼、王骥德、施绍莘等已经在模仿民间流行的俗曲从事创作^①。这种文人染指民间俗曲的情况，可以说正是蒲松龄俚曲创作的先声。

蒲松龄从事俚曲的创作，还与明代中后期以来文人重视民间文学的风气有关。明代嘉靖年间，李开先直称“真诗只在民间”^②并将为“士大夫所不道”的市井艳词搜集成帙^③；万历年间，袁宏道赞誉“今闺阁妇人孺子所唱[擘破玉]、[打草竿]之类”为“真人所作，故多真声”^④；启祯时期，冯梦龙称吴中山

① 陆侃如、冯沅君：《中国诗史》第655～657页，山东大学出版社1996年版。按陆、冯两人的分工，《中国诗史》中的“近代诗史”由冯沅君先生撰写。

② 李开先：《市井艳词序》。

③ 李开先所辑的《市井艳词》，共收录明正德、嘉靖间广为流行的[山坡羊]、[锁南枝]两种俗曲，凡103首。

④ 袁宏道：《序小修诗》。

歌为“民间性情之响”^①，并编辑了俗曲集《挂枝儿》、《山歌》等，文人们推许、激赏民间时尚小曲逐渐形成了一种社会风气。蒲松龄之所以欣赏并创作“俚曲”这种俚俗的民间文学作品，也可以说是这样一种社会风气使然。

二

关于聊斋俚曲写作的年代，曾有学者进行过认真探考。1964年，日本汉学家藤田祐贤先生在《聊斋俗曲考》^②中对以下三种作品的写作年代作了推考：

（一）《琴瑟乐》 藤田先生据其内容与日本庆应义塾大学藏淄川王丰之抄本所附的高珩、李尧臣二跋，推其作于清康熙十三年（1674）蒲松龄三十五岁（此按中国传统的虚岁计，下同）前后。

（二）《穷汉词》 庆应义塾大学藏淄川毕子俊旧藏抄本末署“康熙十五岁次丙辰下浣”，藤田先生据以推其为清康熙十五年（1676），蒲松龄三十七岁时作。

（三）《俊夜叉》 正文中有“康熙爷己卯年，宗元人四十三，婆子大他一年半。住着楼房骑大马，官宦都合他有往还，这几年全把人家变”一段曲词，己卯为清康熙三十八年（1699）。藤田先生据此认为俚曲作于是年左右，时蒲松龄六十岁上下。

1985年，在山东淄博召开的第二次全国蒲松龄学术讨论会上，高明阁先生提交了《蒲松龄俗曲创作篇第考》的长篇论文。该文除对藤田祐贤先生的推考作了首肯之外，还对以下数种俚曲

^① 冯梦龙：《序山歌》

^② 载日本庆应义塾大学《艺文研究》第18号，1964年，东京：译文载山东大学蒲松龄研究室编《蒲松龄研究集刊》第四辑，齐鲁书社1984年出版。

作品的写作年代进行了考证：

(四)《磨难曲》 据其中所写的灾情与康熙四十三年(1704)的淄川灾情相同,派盐正道勘灾与康熙四十七年(1708)派盐运使到淄川勘灾的事实相合的情况,推其作于康熙四十七年,蒲松龄六十九岁之后。

(五)《褻妒咒》 据文中所写的童生进学的情况与聊斋诗《试后示簏、笏、筠》相对照,认为应作于康熙四十一年(1702),蒲松龄六十三岁前后。

(六)《墙头记》 据情节与聊斋诗《老翁行》相似的情况,推其作于康熙五十年(1711),蒲松龄七十二岁时或稍后。

(七)《姑妇曲》 据其“二十余年老友人,买来曠婢乐萱亲;惟编姑妇一般曲,借尔弦歌劝内宾”的开场诗及康熙四十一年为馆东毕盛钜之母八十寿辰,其时蒲松龄在毕家设馆授徒达23年的情况,推此曲作于康熙四十一年,蒲松龄六十三岁时。

笔者以为,以上所列七种聊斋俚曲的写作年代,除《琴瑟乐》一种外,都云可信。《琴瑟乐》的庆应义塾大学藏抄本末附高珩、李尧臣二跋,分署甲戌(康熙三十三年,1694)、乙亥(康熙三十四年,1695),均与康熙十三年无涉,藤田先生的《琴瑟乐》作于康熙十三年前后之说,当是据庆应所藏的聊斋小曲^①类推而得出的结论。由于目前尚无确凿史料证实《琴瑟乐》必作于康熙十三年前后,故我们仍笼统地视其为蒲松龄青壮年时期的作品。

除上述有具体年代可考的作品外,高明阁先生还从聊斋俚曲中[耍孩儿]曲的运用、曲牌联套的形式、某些曲牌的定格与泛声(和声)、曲牌用字的不同、开场的繁简及作者的生活、创作

^① 关于聊斋小曲及相关的考证,可参见马振方《聊斋遗文七种》,北京大学出版社1998年出版。

前 言

情况等不同角度全面地考察了其创作的篇第（顺序）。今结合我们对《琴瑟乐》写作年代的修订将高明阁先生推定的聊斋俚曲创作篇第列为下表：

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的日期
《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	60 岁或稍后	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
《富贵神仙》			由《蓬莱宴》联类推测
《增补幸云曲》			由开场的写法推定
《寒森曲》			由《增补幸云曲》联类推测
《翻魔殃》			由曲牌用字推定
《褰妒咒》	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

根据以上对聊斋俚曲创作篇第与写作年代的考察，可以将其创作分为前后两个阶段。第一个阶段是作者运用这种通俗的民间

文学形式进行创作的探索时期，时间为作者青壮年时代至六十岁以前，创作的俚曲作品有《琴瑟乐》、《穷汉词》、《快曲》、《丑俊巴》四种；第二个阶段是创作走向成熟的时期，时间为作者60余岁至72岁前后，创作的作品有《慈悲曲》、《姑妇曲》、《蓬莱宴》、《富贵神仙》、《增补幸云曲》、《寒森曲》、《翻魔殃》、《襁妒咒》、《磨难曲》、《墙头记》，共十种。《俊夜叉》介于前后两个阶段之间，可以视其为蒲松龄的俚曲创作由不成熟走向成熟的标志。

比较一下蒲松龄前后两个阶段的俚曲创作，我们可以发现这样一个显见的事实：第一个阶段的创作还处在探索的阶段，作者对俚曲只是偶有所作，它只是蒲松龄进入后一阶段创作的一个必要的准备。我们知道，蒲松龄《聊斋志异》的创作大约起始于清顺治末年至康熙初年^①，至康熙十八年（1679）前后进入创作的盛期，作者的创作热情自此长期不减，一直保持了近二十年^②。由于在长达近四十年的时间里，蒲松龄一直专注于《聊斋志异》的创作，故他在这一阶段虽然喜爱俚曲这种民间文学的形式时有试笔之作，但却既没有在这方面投入较多的精力，也没有将这种创作视为自己的一项使命去做。

这种状况的改变出现在康熙三十六年（1697）之后。实际上，创作于康熙三十八年（1699）前后的俚曲《俊夜叉》既是俚曲创作第一个阶段的结束，同时又是其第二个阶段的发端。据笔者考证，在康熙三十六年的时候，蒲松龄已经完成了他的《聊斋

^① 清康熙三年（1664），蒲松龄的挚友张笃庆写有《和留仙韵》七律二首，中有句云：“司空博物本风流，涪水神刀不可求。君向黄初闻正始，我从郢下识应侯。”袁世硕先生考察认为，张笃庆的诗表明了一个重要的事实，即蒲松龄从二十多岁起就开始了《聊斋志异》的创作。参见袁世硕《蒲松龄事迹著述新考》第17~18页，齐鲁书社1988年版。

^② 参见拙作《初稿本〈聊斋志异〉考》，载《山东大学学报》1992年第2期。

志异》原稿十六册中的前十五册的创作，他的主要创作兴趣也由《聊斋志异》转到了聊斋俚曲上来^①。考虑到在蒲松龄一生一千余万字的全部作品中，能够代表其文学创作最高成就的无疑是他的《聊斋志异》和聊斋俚曲，故我们以为，以《俊夜叉》的出现为标志，蒲松龄一生的创作活动也可以划分为前后两个时期：第一个时期是以《聊斋志异》的创作为主的时期，时间为康熙初年至康熙三十八年前后；第二个时期是聊斋俚曲创作的全盛期，时间为康熙三十八年前后至康熙五十年或稍后。

三

就思想表现而言，聊斋俚曲中的大部分作品所反映的都是现实世界中的社会问题，蒲松龄通过俚曲对他生活的那个时代的世风世象作了毫不留情的社会批判。这样一种创作思想的确立发生在作者俚曲创作的第二个阶段。我们看到，在第一个阶段创作的俚曲中，《琴瑟乐》写新婚艳情，《快曲》写三国故事——表现为一种基于作者正统史观的对历史的反动，《丑俊巴》编排猪八戒与潘金莲的艳事，这些作品概为一时的适情任性之作，并没有形成一个统一的创作思想。《穷汉词》写穷汉生活的困窘之状，抱怨天地不公，这其中自然透露着作者对自己所经历的困苦生活的感受，但作者同样没有把反映下层劳动人民的困苦生活升华为一种文学上的自觉，从而对产生这一现状的社会作一番形象化的剖析。然而，从《俊夜叉》的创作开始，聊斋俚曲的创作思想发生了突变，蒲松龄开始密切地关注现实的社会问题，尤其是封建时代的家庭和人伦关系问题。蒲松龄的长子蒲箬后来曾这样记述乃

① 参见拙作《初稿本〈聊斋志异〉考》

父这一时期创作思想上发生的变化：

如《志异》八卷，渔搜闻见，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，可参破村庸之谜，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、妒者，尽举而匍于一编之中。呜呼，意良苦矣！^①

是一种什么样的“良苦”之“意”，使蒲松龄产生了文学创作上的自觉意识，毅然绝然地把自己作品的接受主体由他熟悉的“学士大夫”转向了那些“村庸”“市媪”？我们循着蒲箬所指示的方向，从由《聊斋志异》改编的俚曲作品入手，或可以见其端倪。在蒲松龄的俚曲作品中，取材于《聊斋志异》的共有七种，其对应关系为：

《慈悲曲》——《张诚》

《姑妇曲》——《珊瑚》

《富贵神仙》、《磨难曲》——《张鸿渐》

《寒森曲》——《商三官》、《席方平》

《翻魔殃》——《仇大娘》

《攘妒咒》——《江城》

这七种俚曲作品，按其创作思想可以分作两类，一是反映封建社会的家庭、人伦关系的，如《慈悲曲》写后母与儿子的关系、兄弟间的“友于”关系，《姑妇曲》写婆媳关系，《攘妒咒》写女性的悍妒。蒲松龄晚年写成的《墙头记》其实也可以归入此类，它

^① 蒲箬：《清故显考、岁进士、候选儒学训导柳泉公行述》，见《蒲松龄集》第1818页，上海古籍出版社1986年版。