

蒲松龄笔下的名士风度和佳人韵致

陈 文 新

《聊斋志异》产生于社会审美风尚发生重大变化的时代。明中叶以来的浪漫思潮,在经历了由《牡丹亭》和公安派散文所构成的高峰之后,至明清之际已走向衰落。以儒家正统出现的东林党指斥泰州学派为异端,以陈子龙为首的诗坛拟古主义大肆鄙薄公安派和竟陵派,以才子佳人小说为主体的通俗文艺用传统的伦理规范来制约对情的描写,这一切都标志着显赫一时的浪漫思潮正接近尾声。到清初,由于经历了明清易代的亡国惨祸,思想界的三大儒(尤其是顾炎武)对于明中叶以来的清谈和讲求趣、韵的浪漫风气更深恶痛绝。顾炎武《日知录》卷七《夫子之言性与天道》曾说:“刘石乱华,本于清谈之流祸,人人知之。孰知今日之清谈,有甚于前代者!”因此,他们提倡“实学”,提倡“经世致用”,在知识分子中开了求实的风气,并从对诗文创作的影响逐渐渗透到小说戏曲的创作中。先是清代前期历史剧创作的蔚然成风,接着是清代中期《儒林外史》和《红楼梦》这两部现实主义巨著的问世,构成了清代写实艺术的高峰。

《聊斋志异》正处于浪漫思潮和写实思潮两个高峰之间。而这,也就决定了它的基本品格:一方面,蒲松龄承明中叶以来爱好神仙狐鬼故事和才子佳人故事的余风,仍以这些为基本题材和主要人物,显示了浪漫思潮的殿军身份;但另一方面,他又以一个卓越艺术家的敏感率先感受到社会审美意识对于写实的需求,努力切入现实人生,在创作中表现出鲜明的写实倾向。

关于《聊斋志异》中狐鬼故事的创造性突破,鲁迅有过简洁中肯的论述:“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。”^①所谓“示以平常”、“多具人情,和易可亲”云云,实际上即指《聊斋志异》从幻想的形式出发,达到了现实的内容,从神仙狐鬼精魅的传奇故事切入了普普通通的现实人生,亦即具备了一定程度的写实性。由于前哲已有论述,故本文不打算就《聊斋志异》的狐鬼故事再加讨论,而集中分析蒲松龄笔下的名士风度和佳人韵致。

明代中叶以后,尤其是万历年间,随着泰州学派影响的进一步扩大和公安派的崛起,人们的精神状态产生了一系列富于时代色彩的新的特征。其中十分引人注目的一点,是部分知识分子对于名士风度的向往。它表现为推崇恣放不羁、超尘绝俗的个性,讲求情趣、韵味,而不屑于用“理”来约束“性情”。公安派的主将袁宏道说:“大都士之有韵者理必入微;而理又不可以得韵。故叫跳反掷者,稚子之韵也;嬉笑怒骂者,醉人之韵也。醉者无心,稚子亦无心。无心故理无所托,而自然之韵出焉。由斯以观,理者是非之窟宅,而韵者大解脱之场也。”^②“夫趣得之自然者深,得之学问者浅。当其为童子也不知有趣,然无往而非趣也。面无端容,目无定睛,口喃喃而欲语,足跳跃而不定,人生之至乐,真无逾此时者。……山林之人,无拘无束,得自在度日,故虽不求趣而趣近之。愚不肖之近趣也,以无品也。品愈卑故所求愈下,或为酒肉,或为声伎,率心而行,无所忌惮,自以为绝望于世,故举世非笑之不顾也,此又一趣也。”^③无论“趣”还是“韵”,都指的是一种与真率的心灵和谐统一的通脱真率的行为规范,具体地说,可归纳为“狂”、“放”、“侠”、“怪”四字。极为袁宏道所称誉的张献翼其人即颇典型。钱谦益《列朝诗集小传》上“张太学献翼”条曾记载他的一些奇言怪行:

献翼,字幼于,一名敫。……好游大人,狎声伎,以通隐自拟,……与所厚者张生孝资,相与点检故籍,刺取古人越礼任诞之事,排日分类,仿而行之。或紫衣挟伎,或徒跣行乞,遨游于通邑大都,两人自为俦侣,或歌或哭,幼于赠之诗曰:“中年分义深,相见心莫逆。还往不送迎,抗手不相揖。荷锺随吾行,操瓢并吾乞。中路愧吾浆,携伎登吾席。蒿里声渐高,壅露歌甫毕。子无我少双,我无君罕匹。”每念故人及亡伎,辄为位置酒,向空酬酢。孝资生日,乞生祭于幼于,孝资为尸,幼于率子弟衰麻环哭,

上食设奠，孝资坐而殓之，翌日行卒哭礼，设妓乐，哭罢痛饮谓之收泪。自是率以为常。

于此可见张献翼为何如人。值得注意的是，尽管他如此怪诞不情，但袁宏道对之却推崇备至，引为楷模，在写给张献翼的信中表示“自今以往，守定丘壑，割断区缘。”④这很能说当时个性解放思潮的巨大声势。

时至明清之际，虽然这股思潮正趋向衰落，但在文学作品中，尤其是在文言小说中，这种以恣放不羁、超尘绝俗作为个性特征的名士形象仍在陆续出现。黄周星《补张灵崔莹合传》是其中较为突出的一篇⑤，他写张灵：

张梦晋，名灵，盖正德时吴县人。生而姿容俊爽，才调无双，工诗善画。性风流豪放，不可一世。……日纵酒高吟，不肯妄交人，人亦不敢轻交与。……一日，灵独坐读刘伶传。命童子进酒，屡读屡叫绝，辄拍案浮一大白。久之，童子踉进曰：“酒罄矣！今日唐解元与祝京兆宴集虎丘，公何不挟此编一往索醉耶？”灵大喜，即行。然不欲为不速客，乃屏弃衣冠，科跣双髻，衣鹑结，左持刘伶传，右持木杖，讴吟道情词，行乞而前。

后面还通过唐寅的口将张灵的举动推许为“不减晋人风流”，并倡议绘一幅《张灵行乞图》，以志此“千秋佳话”。《虞初新志》中的其它作品如宗元鼎《卖花老人传》、严首升《一瓢子传》、钮琇《记吴六奇将军事》等，也表现出同样的艺术倾向，即对于令人惊叹的东西，不可思议的东西，神秘的东西的过分兴趣，在这些作者眼里，平凡日常的世界与艺术的世界是格格不入的。确实，对于超尘绝俗、恣放不羁的名士风度的欣赏推崇，同时也是对于平凡人物和平凡事件的蔑视，这是明中叶以后的浪漫思潮在小说创作领域中的回响。

蒲松龄也是讲求名士风度的。但他并不以脱略町畦、气概狂肆、超尘脱俗为然。他在《聊斋文集》卷二《清韵居记》中提出：“清不必离尘绝俗也，一无染著即为清；韵不必操缦安絃也，饶有余致则为韵。”他不赞成将“近世之啜茗善奕科竹栽花者，目之为清客；于甄别古玩，谈谐诗骚者，目之为韵士。”其看法不仅与袁宏道迥异，比稍早的金圣叹和毛宗岗亦更为平实。金宗叹在评点《水浒传》时经常谈到名士，例如《水浒传》七十回本第三回金圣叹夹批：“从来名士多爱须髯，是一习气，鲁达亦然，见他名士风流也。”第二十二回夹批：“吾闻食肉者鄙，若好酒，未有非名士者也。”第五十回夹批：“写知府爱惜朱全固也，此却写到知府爱惜朱全美髯。夫云长制襄珍护，茂先不复卸被，灵运临刑犹施维摩，此皆自有髯自惜之，而此知府乃独至于惜人之髯，真写出名士风流也。”第六十二回于“此人（指宣赞）生得面如锅底，鼻孔朝天，卷发赤须，彪形八尺，使口钢刀，武艺出众”后夹批：“画出名士，夫名士岂必鲜衣白面哉！”毛宗岗在修订《三国演义》时，将第三十七回的回目上联径写为“司马微再荐名士”，这“名士”即指诸葛亮，其具体含义包括两个方面，一是诸葛亮未出山之时的“隐士风流”，一是出山之后的“雅人深致”，所谓“处而弹琴抱膝，居然隐士风流；出而羽扇纶巾，不改雅人深致”是也⑥。在金圣叹和毛宗岗的议论中，可以看出，已没有袁宏道那种对于狂诞的极力提倡，和踔厉风发的气概，但仍然拘于“好酒”、“爱须髯”、“羽扇纶巾”等形迹，仍然带有超凡脱俗的意味。蒲松龄则大不一样了，他摒除了“操缦安絃”、“科竹栽花”、“甄别古玩”等形迹，彻底地主张“不必离尘绝俗”。他的看法似乎接近陶渊明，提倡一种内在的自然的风神，而反对外部的矫揉造作。

他的这种看法在《聊斋志异》的创作中得到了贯彻。这可以从消极和积极两个方面来看。就消极方面而言，蒲松龄尽量避免在作品中描绘那种形迹显然的所谓名士举动；就积极方面而言，他根据“不必离尘绝俗”的原则刻划了一批具有自然清韵的人物。

《聊斋志异》卷六《大力将军》是一个很典型的例子。⑦这篇小说写的是查伊璜和吴六一的事。《虞初新志》卷十六所收钮琇《记吴六奇将军事》与本篇所写是同一题材，⑧人物关系、情节梗概基本相同，不过“吴六一”作“吴六奇”而已。但这两篇小说在人物性格描写上却有一个极为鲜明的区别：钮琇笔下的查伊璜和吴六奇都具有那种潇洒出尘、纵横慷慨的名士气质，而在《聊斋志异》中，他们却一如寻常人。我们不妨作一简单对比。

先看《记吴六奇将军事》的一段：

海宁查孝廉培继，字伊璜，才华丰艳，而风情潇洒。常谓满眼悠悠，不堪酬对，海内奇杰，非从尘埃中物色，未可得也。家居岁暮，命酒独酌。顷之，愁云四合，雪大如掌。因缓步至门，冀有乘兴佳客，相与赏玩。见一丐者，避雪虎下，强直而立。孝廉熟视良久，心窃异之，因呼之入。坐而问曰：“我闻街市间，有手不曳杖，口若衔枚，敝衣枵腹，而无饥寒之色，人皆称为‘铁丐’者，是汝耶？”曰：“是也。”问：“能饮乎？”曰：“能。”因令侍童，以壶中余酒，倾瓯与饮。丐者半瓯立尽。孝廉大喜，复炽炭发醅，与

之约曰：“汝以瓠饮，我以卮酬，竭此醕乃止。”丐尽三十余瓠，无醉容，而孝廉颓卧胡床矣。侍童扶掖入内。丐逡巡出，仍宿庑下。达旦雪霁，孝廉酒醒，谓其家人曰：“我昨与铁丐对饮甚欢，观其衣极蓝缕，何以御此严寒？亟以我絮袍与之。”丐披袍而去，亦不求见致谢。明年，孝廉寄寓杭之长明寺。暮春之初，偕侣携觞，薄游湖上。忽遇前丐于放鹤亭侧，露肘跣足，昂首独行。复挈之归寺。询以旧袍何在，曰：“时当春杪，安用此为？已质钱付酒家矣！”

作品开篇即点出查伊璜作为名士的两个特点：一、才华丰艳；二、风情潇洒。然后写他与吴六奇的相识、定交的过程，直接描绘他的一反世俗、慧眼过人、疏放玄虚的个性。对吴六奇亦给予了精心刻划。主要强调这样几个方面：一、虽为乞丐，但“手不曳杖，口若衔枚，敝衣枵腹，面无饥寒之色，人皆称为铁丐，”颇有那种以豪杰自命的气概。二、善饮。“举瓠立尽”，“尽三十余瓠无醉容。”有高阳酒徒风。三、查伊璜赠他絮袍，不久即以之换钱沽饮，“露肘跣足，昂首独行”，极为旷达超脱。也恰恰是这种狂放意态和磊落胸襟使得查伊璜断定吴六奇“固海内奇杰也”，于是又相与“盘桓累月”，然后“赠以屣屨之资，遣归粤东。”不久，吴六奇投身行伍，果然“运箸之谋，所投必合，扛鼎之勇，无坚不破，征闽讨蜀，屡立奇功。数年之间，位至通省水陆提督。”英雄得志，尔后效韩信之报漂母，报答了查伊璜之德。

蒲松龄的描写则完全没有上述这种玄虚脱俗的意味，一切都是平易近人的。试看《大力将军》写二人定交的部分：

查伊璜，浙人。清明饮野寺中，见殿前有古钟，大于两石甕；而上下土痕手迹，滑然如新。疑之。俯窥其下，有竹筐受八升许，不知所贮何物。使数人掘耳，力掀举之，无少动。益骇。乃坐饮以伺其人。居无何，有乞儿入，携所得糗糒，堆壘钟下。乃以一手起钟，一手掬饵置筐内；往返数四，始尽。已复合之，乃去。移时复来，探取食之。食已复探，轻若启核。一座尽骇。查问：“若男儿胡行乞？”答以：“啗噉多，无佣者。”查以其健，劝投行伍。乞人愀然虑无阶。查遂携归饵之；计其食，略倍五六人。为易衣履，又以五十金赠之行。

吴六一除了“啗噉多”、“略倍五六人”和力气大的生理特点外，其它方面一如寻常的乞丐。而查伊璜对他施恩，也并非由于意识到他是“海内奇杰”，仅仅“以其健，劝投行伍。”“为易衣履，又以五十金赠之行”只是一件通常意义上的好事，而不是什么奇操特行。从《大力将军》与《记吴六奇将军事》的区别正可看出：蒲松龄对于所谓超凡脱俗的名士风度是大不以为然的，他尽量地回避它，不去表现。

从积极方面来看，蒲松龄确乎有志于写出一批具有自然清韵的人物。在全部《聊斋志异》中，他大致写到了三种名士，其中前两类是他基本肯定的。

第一种名士，言行平淡无奇，但在平淡中寓有幽远的诗意。例如卷九《张鸿渐》所塑造的主人公：

张鸿渐，永平人。年十八，为郡名士。

后来他因代人起草鸣冤的状词，遭受迫害，不得不离乡逃亡。一天日暮，投宿在狐仙幻化的少女舜华家：

张视几上有“南华经”注，因取就枕上伏榻翻阅。忽舜华推扉入。张释卷，搜觅冠履。女即榻擦坐曰：“无须，无须！”因近榻坐，腆然曰：“妾以君风流才士，欲以门户相托，遂犯瓜李之嫌，得不相遇弃否？”张皇然不知所对，但云：“不相诳，小生家中，固有妻耳。”

在逃亡中奔波，虽然疲惫不堪，但一见到“南华经”注，便“取就枕上伏榻翻阅”，说明他不愧为“风流才士”；看到舜华推扉而入，立即“搜觅冠履”，又显出他绝非那种以怪诞为风流，以狂放为潇洒的人物；舜华希望嫁给他，他老实告诉对方：“小生家中，固有妻耳”，十分诚笃朴实。再如卷七《细柳》中的高生。作品交代说：“有高生者，世家名士。”他的妻子细柳美貌而贤慧，虽“女红疏略”，但善于持家，“半载而家无废事。”不过，终究还是有考虑不周之处，小说就此展开了高生和细柳之间的轶事：

一日，生赴邻村饮酒，适有追捕赋者，打门而诟，遣奴慰之，弗去。乃趣僮召生归。隶既去，生笑曰：“细柳，今始知慧女不若痴男耶？”

后来经过细柳辛勤的“经纪”，不但“终岁未尝见催租者一至其门”，而且家中“用度益纾”，

于是生乃大喜，尝戏之曰：“细柳何细哉：眉细，腰细，凌波细，且喜心思更细。”

在平凡的家庭生活中来表现名士风度，这就大异于他人。而从“细柳，今始知慧女不若痴男耶？”和“细柳何

细哉：眉细，腰细，凌波细，且喜心思更细。”的玩笑中，高生的潇洒、风雅和清新的才思以及良好的品格却也清晰可见。其它作品如卷十《素秋》中的周生乃“宛平之名士”，其性格特点是诚笃：他爱上了寄居其家的素秋，但决“不肯作无媒之合”；卷十一《曾友于》中的曾悌，“字友于，邑名士。”其人品正如其姓名所示，是个“友于兄弟”的谦谦君子；卷八《钟生》中的钟庆余，系“辽东名士”，他因“心术德行”“可敬”，居然改变了“当横折”的“定数”；卷十二《寄生》中的“寄生字王孙，郡中名士”，卷二《阿宝》中的男主角“粤西孙子楚，名士也”，则都是令人感佩的情痴。大致说来，蒲松龄最为欣赏的名士，正是这种品性好，不怪诞但也不迂腐的才子。

而且，对名士的“才”，蒲松龄所持的看法也与明末清初才子佳人小说作者迥异。当时比较著名的三部才子佳人小说《玉娇梨》、《平山冷燕》、《好逑传》毫无例外地推崇那种下笔千言的“才”，例如《平山冷燕》中写到天子召见十岁的才女山黛，令其当场“撰新诗三章上颂。”山黛“略不经思，也不起草，竟在龙笺上端端楷楷一直书去，就如宿构于胸中的一般。”真所谓“挥毫落纸”，即“作风雨而起云烟者”，普通人对之，只好望洋兴叹。而蒲松龄却强调，才子为文，亦需惨淡经营。《聊斋志异》卷十一《织成》：“（王）便授笔札，令（柳生）赋‘风鬟雾鬓’。（柳）生固襄阳名士，而构思颇迟，捉笔良久。上诘让曰：‘名士何得尔？’生释笔自白：‘昔《三都赋》十稔而成，以是知文贵工，不贵速也’。王者笑听之。自辰自午，稿始脱。王者览之，大悦曰：‘真名士也！’”这样来写名士的才，确乎平淡无奇，现实生活的意味无疑是浓厚多了。

第二种名士，性格中有某种殊癖，但并非故作狂诞，而是天真性格的自然流露。袁宏道《与潘景升书》尝云：“弟谓世人，但有殊癖终身不易，便是名士。如和靖之梅，元章之石，使有一物易其所好，便不成家。纵使易之，亦未必有补于品格也。”粗粗看来，蒲松龄蕴含在作品中的见解似与宏道相同，但细加考察，则不难发现，宏道对名士的“终身不易”的“殊癖”是持绝对欣赏的肯定态度，而蒲松龄则有若干保留，欣赏中仍带揶揄。例如卷十一《书痴》对郎玉柱的表现：

彭城郎玉柱，其先世官至太守，居官廉，得俸不治生产，积书盈屋。至玉柱，尤痴：家苦贫，无物不鬻，惟父藏书，一卷不忍置。父在时，曾书《劝学篇》粘其左右，郎日讽诵；又幘以素纱，惟恐磨灭。非为干禄，实信书中真有金粟。昼夜不停读，无间寒暑。年二十余，不求婚配，冀卷中丽人自至。见宾客，不知温凉，三数语后，则诵声大作，客逡巡自去。……然行年已三十矣。或劝其娶，曰：“‘书中自有颜如玉’，我何忧无美妻乎？”

蒲松龄对郎玉柱自然是欣赏的，正如但明伦的评语所云：“写书痴可云穷形尽态矣。而痴亦有本，痴亦有说，痴亦有趣，乃至痴亦各有验，痴亦何负于人哉！”着力写“痴”之“趣”与“验”，就是欣赏之情的流露。但蒲松龄对郎氏亦不乏揶揄（虽然这揶揄远未达到吴敬梓的辛辣讽刺的高度），这一点但明伦也已指出：“然痴于书则可，痴于他事则不可。且即所可者而论，亦有未见其可者。于金粟则信之，于车马则信之，于美人则又信之，所贵乎笃信好学者，岂谓是欤？积好成痴，积痴成魔，至美人果得，已行年三十余；而男女夫妇之道，尚未了悟，吾不知其所学居何等也。”⑩反复写“痴”之“未见其可”，很明显带有嘲讽的意味。

卷十一《石清虚》中的邢云飞则有“好石”之癖：“见佳石，不惜重直。偶渔于河，有物挂网，沉而取之，则石径尺，四面玲珑，峰峦迭秀。喜极，如获异珍。既归，雕紫檀为座，供诸案头。”后来，这块石头被人抢走一次，又盗走一次，失而复得，邢云飞更加珍爱：

邢得石归，裹以锦，藏篋中，时出一赏，先焚异香而后出之。

当某尚书软硬兼施，威胁利诱，希图得到这块神奇的石头时，已被诬入狱的邢云飞断然表示：“愿以身殉石。”

妻窃与子谋，献石尚书家。邢出狱始知，骂妻殴子，屡欲自经，家人觉救，不得死。

邢云飞的嗜好确乎近于乖癖。但他的怪癖与那种故作的怪诞清狂是显然不同的，这中间包含着一个纯朴的性格。

在诸多描写怪癖名士的作品中，特别值得注意的是《黄英》^⑪。文中的马子才正是一个癖好菊花的名士：

马子才，顺天人。世好菊，至才尤甚。闻有佳种，必购之，千里不惮。一日，有金陵客寓其家，自言其中表亲有一二种，为北方所无。马欣动，即刻治装，从客至金陵。客多方为之营求，得两芽，裹藏如宝。归至中途，遇一少年，跨蹇从油碧车，丰姿洒落。渐近与语。少年自言：“陶姓。”谈言骚雅。因问

马所自来，实告之。少年曰：“种无不佳，培溉在人。”因与论艺菊之法。马大悦，问：“何往？”答云：“姊厌金陵，欲卜居于河朔耳。”马欣然曰：“仆虽固贫，茅庐可以寄榻。不嫌荒陋，无烦他适。”

为购求佳种菊花，不惮千里之远，从北方的顺天专程赶到南方的金陵；家本贫困，仅因陶氏少年爱菊，懂得艺菊，便诚心邀请其姊弟住在自己家中；这两件事生动地说明了马子才癖好菊花的程度。这种爱菊之癖，与邢云飞的爱石、郎玉柱的爱书一样，是一种“雅癖”，体现出他们的文化素养和高尚的生活情趣。但是，尽管这种“雅癖”中包含着一个纯朴的性格，没有故作怪诞之嫌，却仍给人玄虚脱俗之感。这种名士风度，在蒲松龄看来，还不是最理想的。他理想的名士风度是俗中有雅，在似乎与日常现实同样平凡的环境中，通过似乎与普通人同样平凡的举动，体现出雅趣。为此，在《黄英》一篇中，与马子才形成对照，他塑造了黄英和陶三郎姊弟的形象。这两个人无疑是当时市民形象的投影。他们住进马子才家以后，为了生活得舒适一些，没过多久即由陶三郎提出了卖菊以谋生的计划，“马素介，闻陶言，甚鄙之，曰：‘仆以君风流高士，当能安贫，今作是论，则以东篱为市井，有辱黄花矣。’陶笑曰：‘自食其力，不为贫；贩花为业，不为俗。人固不可苟求富，然亦不必务求贫也。’”经过陶三郎的解释，“贩花”与清高，亦即“俗”与“雅”、“平凡”与“风流”就融合在了一起。陶三郎的看法其实就是蒲松龄的看法。

双方的矛盾还在发展。在卖菊致富后，陶氏姊弟又做出了令马子才更为不安的举动：“一年增舍，二年起夏屋。……渐而旧日花畦，尽为廊舍。”马子才情不自禁地责备黄英卖菊花置产业有损“清德”，黄英却回答：

妾非贪鄙。但不少致丰盈，遂令千载下人谓渊明贫贱骨，百世不能发迹，——故聊为我家彭泽解嘲耳。

彭泽即陶渊明，是我国东晋时期的大诗人。他的著名诗句“采菊东篱下，悠然见南山”历千余年而传诵不衰。他不肯“为五斗米折腰”，毅然辞去彭泽令，躬耕隐居，安贫乐道，令后世景仰。作为陶渊明的后代，黄英特意要为祖上翻一翻贫穷的旧案。经她这么一解释，她的卖菊致富、广置产业的行为也就别具一种风流高致。从而，名士风度也就和世俗的生活、世俗的人物结下了不解之缘，不再是那些酒徒、狂士的专利品。

第三种名士，品行不端。例如卷十《胭脂》中的“东国名士”宿介。他佻达无行，长期与轻薄浮滑的王氏私通，后来又冒充鄂生，企图奸污胭脂。对于这类名士，深受明中叶视放诞风流为名士习气之风影响的某些清初作家，例如徐涛，是**极为欣赏**的。徐氏曾在《女才子书》卷六《陈霞如》中，以津津玩味的笔墨描写崔生与两个小娘子轮流私通的所谓风流韵事。而蒲松龄对这类名士则极为鄙视，在《胭脂》中，他借施愚山的判词斥宿介为“无赖之尤。”这不只是说明了二者道德水准的差异，同时也显示出：一个将兴趣集中于不受伦理规范约束的浪漫世界，而一个更关注讲求伦理美的现实世界。

更突出地表达了蒲松龄对这类名士的厌恶之情的是卷五的《彭海秋》。其中的丘生，“是邑名士，而素有隐恶。”因此，仙人彭海秋故意捉弄他，使他变为一匹马。蒲松龄在文末议论说：“马而人，必其为人而马者也；使为马，正恨其不为人耳。”憎厌之情溢于言表。

卷九《王子安》是较难归类的一篇。“王子安，东昌名士，困于场屋。”一天，在考试之后的醉梦中，他梦见自己中了进士，“殿试翰林”，便“自念不可不出耀乡里”，于是，“大呼长班”，长班来晚了，他先是“捶床顿足”大骂，继而“骤起扑之”，结果摔倒在地。王子安还算不得品行不端，但他沉溺于功名，人格卑下，以至于和他同样“困于场屋”的蒲松龄也忍不住要嘲讽他。这表现了作为艺术家的蒲松龄直面现实人生的勇气。

与上述对名士风度的描写相一致，蒲松龄在表现佳人韵致时亦有别开生面之处。明末清初文言小说和白话小说中的佳人，大抵强调两个特点：才高貌美——而且是超群绝伦的高才和美貌。大量的才子佳人小说提供了关于这方面的充足论据，不必一一列举。蒲松龄则改变了强调的重点：一、对于韵味的强调超过了对于才本身的强调；二、在才、貌之外特别强调佳人应有持家的本领。

关于第一个方面，《聊斋志异》卷十一《白秋练》是比较突出的例子。白秋练是作品中被赞赏为“殊风雅”的佳人，她的最引人注目的特征是爱诗成癖。一次，她病得很重，“至绝眠餐”，见到情人慕生后，

（秋练）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，女挽衣起曰：“妾愈矣！”

再读，则娇颜相和。

这里，我们发现一个事实：以诗治病，秋练确实韵清彻骨。而同时也不难看出，她虽然爱诗成癖，但她所选诵的用来寄托情怀的诗篇，看起来并不怎么妥帖。所谓“罗衣叶叶”，是王建的一首宫词：“罗衫（衫，一作衣）

叶叶绣重重，金凤银鹅各一丛。每遍舞时分两向，大平万岁字当中。”王建描写的是宫廷生活，与白秋练和慕生的身份、处境并不切合。

对于白秋练爱诗而并不能准确把握诗意这一点，作品后面还有几次表现。姑举一例：

女一夜早起挑灯，忽开卷，凄然泪莹，生起急问之。女曰：“阿翁行且至。我两人事，妾适以卷卜，展之得李益《江南曲》，词意非祥。”生慰解之，曰：“首句‘嫁得瞿塘贾’，即已大吉，何不祥之有！”女乃少欢，起身作别曰：“暂请分手，天明则千人指视矣。”

白秋练以诗问卜，展卷得李益《江南曲》：“嫁得瞿塘贾，朝朝误妾期。早知潮有信，嫁与弄潮儿。”以为这预示着她与慕生行将分别，不禁“凄然泪莹”，而经慕生一解释，又觉稍可安慰，足见她对《江南曲》的诗意把握不定。这些情况表明，作为佳人，白秋练并非学富五车，才高八斗，恰恰相反，她的“学”和“才”都极其有限。她与普通女性相区别之处在于其性格中有一种令人低回流连的清雅的韵味。

关于第二个方面，卷六《细侯》和卷七《细柳》中的女主角都是善于持家而辅以才、貌的佳人形象。试看《细侯》：

昌化满生，设帐于余杭。偶涉廛市，经临街阁下，忽有荔壳坠肩头。仰视，一雏妓凭阁上，妖姿要渺，不觉注目发狂。……明日，往投以刺，相见，言笑甚欢，心志益迷。

可见细侯的确很美。定情之夕，细侯高兴地告诉满生：

“吟咏之事，妾自谓无难，每于无人处，欲效作一首，恐未能便佳，为听观所讥。倘得相从，幸教妾也。”因问生家田产几何，答曰：“薄田半顷，破屋数椽而已。”细侯曰：“妾归君后，当长相守，勿复设帐为也。四十亩聊足自给，十亩可以种黍，织五匹绢，纳太平之税有余矣。闭户相对，君读妾织，暇则诗酒可遣，千户侯何足贵！”

作品先写貌，再交代才，然后着力写细侯对未来的设想，暗示出她颇有持家的本领。细柳也属于这类女性，“眉细，腰细，凌波细”，这是细柳的貌；“少慧，解文字”，这是细柳的才；小说还具体写到她善于属对：

生乃大喜，尝戏之曰：“细柳何细哉：眉细，腰细，凌波细，且喜心思更细。”女对曰：“高郎诚高矣：品高，志高，文字高，但愿寿数尤高。”

但细柳最突出的特征还是善于理家，整篇《细柳》即集中写她理家的两个方面：料理家庭收支和教育后代。与这种正面表现佳人的持家本领相适应，蒲松龄对不善持家的佳人则颇有微词。例如卷十一《陈云栖》中，陈云栖非常漂亮，“旷世真无其俦”，且为人“孝谨”，善“弹琴”奕棋，可惜“不知理家人生业”；盛云眠虽貌不及云栖，但每天“早起，代（真毓生之）母劬劳”，“一日，（母）忘某事未作，急问之，则盛代备已久。”因而深得蒲松龄欣赏，情不自禁借真毓生之母的口作出了扬盛而抑陈的评价：“画中人（指陈云栖）不能作家，亦复何为？新妇若大姊（指盛云眠）者，吾不忧也。”

从蒲松龄笔下的这种名士风度和佳人韵致，我们可以得出下述结论：作家是在追求表现一种新的人物。这种人物不以其超凡脱俗而吸引读者，他们和读者距离很近，也同样食人间烟火。蒲松龄是在努力适应社会意识对于写实的要求。并且，这不是一个孤立的现象：在明末，志怪群书的荒怪特征与对恣放不羁的名士风度和才貌绝伦的佳人的欣赏是一致的，共同表现出那一时代追求超凡脱俗境界的趋向；而蒲松龄笔下的“花妖狐魅，多具人情”与名士佳人的走向普通生活也同样是一致的，都显示出他对现实人生的深切关注。《聊斋志异》清晰地展现出清初艺术趣味变化的轨迹和趋势。

还可以附带指出，《聊斋志异》里带有写实倾向的作品中，特别值得注意的还有将近七分之一的完全没有狐鬼而集中刻划世态人情的作品，如卷二《口技》、卷四《念秧》、卷七《胡四娘》、卷八《局诈》、卷十一《曾友于》等。因论题所限，本文不能详加讨论了。

作为本文的结尾，笔者也必须说明，蒲松龄对于现实人生的深切关注，尽管赋予了《聊斋志异》以鲜明的写实倾向，却也毕竟只是倾向，还不具有象《儒林外史》和《红楼梦》那样严格的写实品格。这一方面因为，成熟的写实艺术作品的产生，还有待于艺术趣味的进一步演变和艺术技巧的进一步丰富，另一方面，也由于《聊斋志异》是一部文言小说集，文言小说的审美特征对于人物、语言、意境等方面都有不同于白话小说的选择性。纵观中国小说史，可以说找不出一部严格再现的文言小说。关于后一方面，笔者拟另文加以阐述。

（下转10页）

罪，构成教唆犯或帮助犯，而教唆或帮助无责任能力者实施犯罪，是利用他人为工具自己实行犯罪，构成间接实行犯（或称间接正犯）。对教唆的对象，在认识错误时应当如何处理，资产阶级学者中有三种不同的主张：一是主观说，认为应以教唆者的意思为判断的标准，教唆者主观上认为所教唆的对象是有责任能力者时，构成教唆犯；认为是无责任能力者时，构成间接实行犯。二是客观说，认为应以所教唆对象的实际情况为判断的标准，所教唆的对象实际上是有责任能力者时，教唆者构成教唆犯，实际上是无责任能力者时，构成间接实行犯。三是折衷说，认为应把行为者的主观方面与客观方面结合起来考虑，然后加以判断。根据这一观点，不论教唆者认为所教唆的对象是有责任能力者，实际上是无责任能力者，或者相反，认为所教唆的对象是无责任能力者，实际上是有责任能力者，都构成教唆犯。我们认为，根据我国刑法对教唆犯的规定和事实上的认识错误不影犯罪故意成立的原则，在教唆者、帮助者误认为所教唆或帮助的对象是有责任能力者，实际上是无责任能力者，被教唆或被帮助者实施了所教唆或所帮助的犯罪时，教唆者构成教唆犯，应依刑法第26条第1款的规定，根据其在犯罪中所起的实际作用，作为间接实行犯处罚，帮助者应作为从犯处罚。在教唆者、帮助者误认为所教唆或帮助的对象是无责任能力者，实际上是有责任能力者，被教唆或被帮助者实施了所教唆或所帮助的犯罪时，教唆者、帮助者均应以间接实行犯论，教唆者可按主犯处罚，帮助者可按从犯处罚。

2. 教唆的对象是实行者或是直接教唆者的认识错误，即教唆者认为他所教唆的对象是实行者，实际上是直接教唆者。这就是教唆者教唆他人实行犯罪，实际上他人转而教唆第三者实行犯罪。或者相反，教唆者认为他所教唆的对象是直接教唆者，实际上是实行者。这就是教唆者唆使他人教唆第三者实行犯罪，实际上他人却自己实行犯罪。对这种认识错误如何处理呢？我们认为这种认识错误，不过是教唆犯构成要件内部的因果关系的错误，不应当影响教唆的故意，因而无碍于教唆犯的成立。

帮助的对象是实行者或间接帮助者的认识错误，应当与上述教唆对象的认识错误同样解决。

注释：

①②③ 久礼田益喜：《日本刑法总论》第359—360，365页。

（上接113页）

注释：

① 鲁迅《中国小说史略》第二十三篇。

② 《袁中郎全集》卷二《寿存斋张公七十序》。

③ 《袁中郎全集》卷一《叙陈正甫会心集》。

④ 《袁中郎全集·解脱集》与张幼于书。

⑤ 《虞初新志》卷十三。

⑥ 毛宗岗《读三国志法》。

⑦ 本文所引《聊斋志异》均以张友鹤三会本为据。此后凡引用蒲松龄作品不标集名的均出自《聊斋志异》。

⑧ 《记吴六奇将军事》在《觚觚》一书中题作《雪遄》。

⑨ 以上但评均引自《聊斋志异》三会本。

⑩ 《聊斋志异》卷十一。