

诗稗互渗与《聊斋志异》意趣创造

李桂奎

内容提要 平生诗稗兼擅的蒲松龄长于将诗词脱化入小说，不仅能借屈原、李贺以及陆游等前人诗意叙事，而且还时常使自我诗词与小说在文辞意象上互通。凭借这种诗稗互渗的创作本领，蒲松龄不断打破诗稗“别是一家”壁垒，将诗词“抒我情”转换为小说“叙他事”，使作为“他者”的小说人物皆含有作者“本我”的精神气质。这种诗稗互渗的创作实践所寄托于《聊斋志异》的“孤愤”真意，不仅是韩非子、屈原乃至整个传统“孤愤”文化元素的叠加，而且还蕴含着作者面对现实人生的磊落之气。

关键词 诗稗；互文性；孤愤寄托；角色转换；意趣创造

在文学创作中，文本与文本之间常常发生各种历时性或共时性渗透，即所谓之“互文性”。这种文本互渗既可发生于同一文体之间，也可发生于不同文体之间。就中国文学而言，小说与戏曲同源异流，自然会经常发生互渗；而诗歌与小说两种文体，一长于抒情，一长于叙事，虽然也曾有过像白居易《长恨歌》与陈鸿《长恨歌传》那样的一题两作之互渗，以及宋代将小说故事化入诗歌那样的联姻互渗^[1]，但毕竟诗稗两种文体的职能有较大跨度，其发生互渗的难度自然也较大。古代许多小说家擅长将诗词文体嵌入小说，使之“文备众体”；而清代蒲松龄却能凭借诗稗兼长的优势，在创作上真正做到文本意义上的跨文体互化，将诗之“意”与稗之“趣”进行有效化合。据《聊斋自志》所言，《聊斋志异》是一部依托“寄托”笔法传达真意的“孤愤之书”。在其文本意趣创造中，蒲松龄不仅善于将前人诗意化入，而且还常常让自己的诗稗互通款曲、形影相吊。从诗稗二体文本互渗视角，不仅可以更好地品味这部文学经典的文本美感，而且可以更好地领会其中的“孤愤”真意。

一 将前人诗意脱化为自我稗趣

蒲松龄善于通过脱化前人文本实现以故为新，自铸伟辞。关于《聊斋志异》对各种前人文本的“脱

化”情况及路数，笔者曾进行过一番梳理和总结^[2]。这里就其对前人诗意的吸取与脱化情况进行探讨。

《聊斋志异》从何而来？对此，《聊斋自志》曾给出这样的提示：“披萝带荔，三闾氏感而为骚；牛鬼蛇神，长爪郎吟而成癖。”^[3]所谓“披萝带荔”乃出自屈原《九歌·山鬼》“若有人兮山之阿，披薜荔兮带女萝”；而所谓“牛鬼蛇神”则见于杜牧《李长吉歌诗叙》“鲸吸鳌掷，牛鬼蛇神，不足为其虚荒诞幻也”。在创作实践中，蒲松龄不仅注意脱化屈原之诗为诗，而且还惯于化用屈原诗意创制小说。对此，张崇琛曾经从发泄愤气、褒扬女性、借自然物象征、立体化结构等四个层面论之，指出二者“已不单是词句的化用或描写的相类，而是更高层次上的相通了”^[4]。除了屈原神鬼之诗，蒲松龄还借李贺鬼怪诗生发稗趣。王渔洋给《聊斋志异》题诗时说蒲松龄“料应厌作人间语，爱听秋坟鬼唱时”^[5]，指出其小说取法李贺《秋来》“秋坟鬼唱鲍家诗，恨血千年土中碧”之类的诗意。在意象、意境以及用词等方面，蒲松龄的《夜坐悲歌》诗“黄河骇浪声如雷，游人坐听颜不开。短烛含笑惨不照，顾影酸寒山鬼笑。半夜闻鸡欲起舞，把酒问天天不语。但闻空冥吞悲声，暗锁愁云咽秋雨”^[6]，与屈原《天问》、李白《把酒问月》、李贺《天上谣》等诗有较高关联度。同时，作者又将这类诗作中的意象、意境熔铸到其《聊斋志异》中，使诗中

的“鬼气”与小说中的“鬼趣”互相呼应。

再说,根据传统民俗,七月半,鬼乱窜,因而“鬼气”常与“秋意”相伴。《聊斋志异》的“秋意”不仅取自屈原《山鬼》“风飒飒兮木萧萧”、《湘夫人》“袅袅兮秋风,洞庭波兮木叶下”以及宋玉《九辩》“悲哉!秋之为气也。萧瑟兮,草木摇落而变衰”等悲秋诗情,而且还取自其他渲染“秋意”之作。如《连锁》即以肃杀凄冷场景开篇,“墙外多古墓,夜闻白杨萧萧”二句脱化于《古诗十九首》“出郭门直视,但见丘与坟。古墓犁为田,松柏摧为薪。白杨多悲风,萧萧愁杀人”等诗句^[7]。除了古墓、白杨意象,小说还以“萧萧”之声渲染悲风,让人不寒而栗。尤其值得注意的是,蒲松龄还引杜甫为隔世知音,不仅在《聊斋自志》最后借用杜甫《梦李白二首》“魂来枫林青,魂归关塞黑”两句诗表达对知音的呼唤,而且还将杜诗《秋兴》八首等诗的“秋气”化入自我诗歌,并传输到小说文本之中,形成悲戚的审美意趣。“玉露凋伤枫树林,巫山巫峡气萧森”等写凄凉秋景的诗句成为其赖以脱化的重点。如蒲松龄也曾以《秋兴》为题写道:“枫林秋欲暮,霜树醉颜酡。”《赋得满城风雨近重阳》曰:“山城秋色半苍苍,露染枫林晚气凉。”《挽念东高先生》亦云:“魂归关塞枫林黑,星陨台垣日色昏。”^[8]可见,“秋暮”“秋晚”“枫林”等意象经常在蒲松龄脑中打转,挥之不去,不仅再现于其诗,而且也渗入其小说。如《公孙九娘》写公孙九娘曾口占一绝:“昔日罗裳化作尘,空将业果恨前身。十年露冷枫林月,此夜初逢画阁春。”^[9]渲染人物的凄意悲情,颇具《秋兴》况味。这种“秋气”还被化入《连锁》《林四娘》等小说,并创造出悲凉凄婉意趣。

除了化用前人诗歌意象,蒲松龄还长于借前人诗歌意象充当小说引子或“造端”生事,创造出悲欢离合的叙事意趣。如《宦娘》生发于《诗经·周南·关雎》中的“琴瑟友之”以及《小雅·棠棣》中的“妻子好合,如鼓琴瑟”等诗句。男主人公温如春琴艺高超,其妻良工知音善赏,二人终于在喜爱琴箏的女鬼宦娘撮合下结为秦晋之好。小说从正反两个向度将“琴瑟友之”“如鼓琴瑟”等诗意推演开来,既洋溢着温如春与良工历经百转千回而终

得琴瑟和谐的喜悦,又回荡着女鬼宦娘眷恋温如春却因身为异物而难以结为连理的憾恨。冯镇峦评结尾“出门遂没”一句曰:“结得缥缈不尽,曲终人不见,江上数峰青。”^[10]小说也寄托了蒲松龄难以与其所爱“琴瑟友之”的某种憾恨。再看,《瞳人语》开篇写道:“(方栋)稍稍近觑之,见车幔洞开,内坐二八女郎,红妆艳丽,尤生平所未睹。目眩神夺,瞻恋弗舍,或先或后,从驰数里。忽闻女郎呼婢近车侧,曰:‘为我垂帘下。何处风狂儿郎,频来窥瞻!’”^[11]此写轻薄儿方栋逐美人而遭到呵斥的情景,取意于五代词人张泌《浣溪沙》一词:“晚逐香车入凤城,东风斜揭绣帘轻,慢回娇眼笑盈盈。消息未通何计是,便须佯醉且随行,依稀闻道‘太狂生’。”^[12]不仅情景相仿,甚至连语句也颇相似。又如,《荷花三娘子》系从陆游《闲居自述》中的“花若解语应多事,石不能言最可人”两句诗生发而出;其篇末附“友人”之言明确交代:“‘花如解笑还多事,石不能言最可人’,放翁佳句,可为此传写照。”评点家守奇也指出:“评引放翁句,疑即是篇所造端。”^[13]故事的主人公“荷花三娘子”由花化为人,又由人化为玲珑奇石,最终在其所爱宗湘若的哀祝下,再度脱胎换骨为人,正是按照陆诗的“花”“石”“人”三种意象步步推演的。当然,该小说的“春风一度”也与宋代秦观《鹊桥仙》所写“金风玉露一相逢,便胜却人间无数”有几分相契。此外,有学者注意到,《小翠》一篇叙述男主人公王元丰在小翠离去两年之后的一天傍晚,途经自家园亭,听到隔墙传来女子的言语欢笑,他站在马鞍上往里看,发现是两个妙龄女子在荡秋千。这一段故事叙述脱化自苏轼的词《蝶恋花》:“墙里秋千墙外道。墙外行人,墙里佳人笑。笑渐不闻声渐悄,多情却被无情恼。”^[14]蒲松龄将其化用在叙事里,让人觉得天衣无缝,仿佛叙事本身自然滋生出来的一样^[15]。相比之下,《婴宁》所写婴宁居住的南山风光以及她若不经意的笑,更深得这首词的意趣。

蒲松龄如此娴熟地通过融化前人诗词意象,强化其小说文本意趣的文化蕴涵。只有了解作者得以援引化用的那些意象的来路,才能更好地解读小说文本的真意。如《莲香》写桑生爱上了莲香与李

女一狐一鬼两个女子，若不经意的命名其实有着丰富蕴涵。清代评家即曾用谐音双关法解之，“莲”包含怜爱之意，李氏凭着“履”传情，除了思念之意（《方言四》：“丝作之者谓之履。”丝，双关思念），“履”当关涉《诗经·东方之日》所谓“在我室兮，履我即兮”，宋代朱熹《诗集传》释曰：“言此女蹶我之迹而相就也。”^[16]此“履我即兮”指女子与男子亲昵。由“桑”生联想到含有艳情意味的桑梓之地；由“莲”联想到《西洲曲》“采莲南塘秋”“低头弄莲子”等诗句。由“莲香”“李氏”谐音而成的“连理”，也平添了几分白居易《长恨歌》“在天愿为比翼鸟，在地愿为连理枝”的诗意和兴味。可见，为将一场跨越生死的男女恋情叙述得意味深长，作者总是喜欢聚合并输入多重诗意。

蒲松龄善于将前人诗意转换为小说叙事意趣，或借前人诗意生发妙趣横生的故事，使《聊斋志异》叙事写人余韵缭绕，饱含诗情画意。

二 自我诗词与小说之文辞互通

关于聊斋诗稗之文本互渗，前人曾经有所触及。20世纪80年代，赵俪生曾把《聊斋诗集》中的《为友人写梦八十韵》（别本题《梦幻八十韵》）这样的长诗视为《聊斋志异》的“练兵场”，并指出蒲松龄是“先用诗的形式写写试试看，然后再写成小说”^[17]；近来，吴昊天、熊明又曾从“记梦诗”看蒲松龄诗稗创作的“互文性”，指出二者在“鬼诗”“海市”“侠女”等取材上的关联性^[18]。前者虽未明确运用“互文性”观念，其结论也未必准确，但已含有文本互渗之实；后者运用了“互文性”观念，只是所论局限于记梦诗。我们知道，所谓“互文性”或“文本互渗”并非仅仅指通常所谓的笼而统之的影响与继承关系，而具体表现为遣词用语等文辞互通，这是坐实聊斋诗稗互渗的关键。

据袁世硕考证，蒲松龄曾经倾情于一个名叫顾青霞的女子，这个女子“曾一度沦入烟花巷、后来成了官僚姬妾”^[19]。不断在聊斋诗词中现身的这个红颜知己顾青霞，却在《聊斋志异》文本世界里化身为多位女性。这些女性言行不一，性情有别，但梳妆打扮有着诸多相似，诗稗互渗在这类作品上

表现得特别明显。首先，作者惯用诸如“红颜”“翠袖”“罗裳”“罗裙”“绣鞋”“菱花”“慵鬟高髻”“麝兰香”“金钿”“玉杵”“凌波微步”“海棠春睡”等一些绮语秀句写女性。她们通常以“鬟”为发式，如《辛十四娘》的狐女辛十四娘曾“振袖倾鬟”，《凤阳士人》的梦中女子的妆扮是“珠鬟绛帔”，《西湖主》的洞庭公主“鬟多敛雾”，《姊妹易嫁》的张家次女“云鬟委绿”，《晚霞》的晚霞一度“振袖倾鬟”。同时，聊斋诗稗还常写女性之“垂髻”。在认识顾青霞之前，蒲松龄就曾写过“垂髻”女郎。如《莲香》写桑生夜宿红花埠遇到的女鬼李氏：“年仅十五六，弹袖垂髻，风流秀曼，行步之间，若还若往。”^[20]待识得顾青霞之后，聊斋诗词便常常写到这里女子的“垂髻”之貌。如《孙给谏顾姬工诗，作此戏赠》一诗写道：“当日垂髻初见君，眉如新月鬓如云。”^[21]诗稗互通，以至于《聊斋志异》一再写到女性的“垂髻”造像。如《仙人岛》写仙人岛主的幼女绿云：“酒数行，一垂髻女自内出，仅十余龄，而姿态秀曼。”^[22]再看《画壁》也写道：“东壁画散花天女，内一垂髻者，拈花微笑，樱唇欲动，眼波将流。”^[23]另外写到女性“垂髻”的小说还有《狐妾》《荷花三娘子》《绛妃》《晚霞》等，足见“垂髻”美女造像是如何盘桓在蒲松龄心头的。

作为一个像白居易那样“深于诗，多于情”的传统文人，蒲松龄笔下的梦中情人又常常显得特别空灵缥缈，仿佛水中月、镜中花。他在以诗词方式表达自己的“有所思”时，就情不自禁地用各种流光溢彩的笔调去美化她，并择取一些令人销魂的镜头予以特写。尤其是那首绮语缤纷的《梦幻八十韵》，所写女性通常被认为带有顾青霞的影子。该诗起笔即言：“谁氏垂髻女？殷勤向楚襄。”让女子以“垂髻”亮相，继而写梦中所艳遇的那位风雅神女之美：“倦后憨尤媚，酣来娇亦狂。眉山低曲秀，眼语送流光。弱态妒杨柳，慵鬟睡海棠。”如此“媚”“娇”“弱态”等笔墨均与《聊斋志异》写众花妖狐媚之美的笔墨相呼应。如《青凤》这篇小说写青凤之“弱态生娇，秋波流慧”以及被“狂生”耿去病追求的情态，就是对以上几句诗的演绎与铺展。另外，王士禛曾评该诗曰：“缠绵艳丽，如登临春、结绮，非复人

间闺闼。”^[24]这种浓墨的确也与《绛妃》等小说所使用的字句相仿佛。《西施三叠·戏简孙给谏》写道：“那更笑处嫣然，娇痴尤甚，贪耍晓妆残”，“忆得颤颤如花，亭亭似柳，嘿嘿情无限。恨狂客、兜搭千千遍。垂粉颈，绣带常拈。数岁来、未领袖仙班。又不识、怎样胜当年。赵家姊妹道，斯妮子，我见犹怜”^[25]。蒲松龄热衷于在小说中写他在诗词中所传达的女性令人销魂的瞬间，除了至少7次写到令人醉心的“嫣然一笑”，还屡屡以“绣带常拈”写女性娇羞。如《小翠》写小翠逢场作戏受到诟骂后，“倚几弄带，不惧，亦不言”；《辛十四娘》写辛十四娘出场，“振袖倾鬟，亭亭拈带”；《青凤》写青凤与耿去病秘密幽会被叔父撞见时，“羞惧无以自容，俯首倚床，拈带不语”；《胡四姐》写“四姐惟手引绣带，俯首而已”；《封三娘》写封三娘“羞晕满颊，默然拈带而已”，等等。《西施三叠》这首词还以主妇“斯妮子，我见犹怜”之语烘托神女之美，如此文辞也见于《莲香》《巧娘》《聂小倩》等小说。另外，这首词所谓“秀娟娟，绿珠十二貌如仙”“时教吟诗向客，音未响，羞晕上朱颜”云云，也与小说《公孙九娘》构成文本互渗：“生睨之，笑弯秋月，羞晕朝霞，实天人也。曰：‘可知是大家，蜗庐人焉得如此娟好！’”^[26]情人眼里出西施，蒲松龄不惜诗稗并用，反复描摹其梦中情人的“秀曼都雅”“曼声娇吟”，给人留下深刻印象。

根据蒲松龄诗词所示，顾青霞能歌善舞，爱好音乐，还喜爱书法，也乐于学写诗词。蒲松龄为她写了许多赠诗。其中，《赠妓》一诗写道：“银烛烧残吟未休，红牙催拍唱《伊州》。灯前色授魂相与，醉眼横波娇欲流。”该诗不仅描述了这名妓女喋喋不休的吟唱，而且表达了“灯前色授魂相与”的知音之感。这种非婚姻的异性神交观念被具体融化到《娇娜》这篇小说中。其篇末“异史氏曰”：“观其容可以忘饥，听其声可以解颐。”并感叹道：“得此良友，时一谈宴，则‘色授魂与’，尤胜于‘颠倒衣裳’矣！”^[27]强调“色授魂与”的神交胜过唯色情的“颠倒衣裳”。顾青霞善吟诗，《为青霞选唐诗绝句百首》记下了蒲松龄为她选诗吟读细节：“莺吭啭出真双绝，喜付可儿吟与听。”这里的“可儿”虽说谐音于顾青霞原名“顾璨可”，

但未尝不是一种亲昵的称呼。《聊斋志异》有两篇小说用到了这个词，即《沂水秀才》“狐子可儿，雅态可想”，《巧娘》之“生附耳请闻。巧娘遣婢去。生挽就寝榻，偃向之。女戏掬脐下，曰：‘惜可儿此处阙然’”^[28]。指的都是喜欢的人。蒲松龄常听她吟诗，《又长句》一诗云：“旗亭画壁较低昂，雅什犹沾粉黛香。宁料千秋有知己，爱歌树色隐昭阳。”^[29]表明两人都喜欢吟唱唐代王昌龄《西宫春怨》“朦胧树色隐昭阳”，可谓千秋知己。《听顾青霞吟诗》说她“曼声发娇吟，入耳沁心脾。如披三月柳，斗酒听黄鹂”，作者的欣赏、陶醉之情，溢于言表。《聊斋志异》中的许多鬼狐花妖皆喜欢吟诗、听诗，如《白秋练》写男女主人公先后6次吟诵唐人诗歌，疗病，并解除心病。顾青霞去世后，蒲松龄伤心地写下《伤顾青霞》：“吟音仿佛耳中存，无复笙歌望墓门。燕子楼中遗剩粉，牡丹亭下吊香魂。”^[30]顾青霞的美貌、才情，以及她那曼声娇吟，不仅屡屡现于聊斋诗词，而且屡屡现于聊斋小说。既出于作者的刻骨铭心，又发自诗稗二体互渗。

除了吟诗，这位才女还喜欢浅斟低唱，深情的蒲松龄还曾写过《树百宴歌妓善琵琶，戏赠》：“小语娇憨眼尾都，霓裳婀娜绾明珠。樽前低唱伊凉曲，笑把金钗扣玉壶”，“垂肩弹袖拥琵琶，冉冉香飘绣带斜。背烛佯羞浑不语，轻钩玉指按红牙”^[31]。这些诗词传达了顾青霞善唱，尤其是擅长吟唱“伊州”“凉州”之调等信息。这些美好的记忆被写入《林四娘》这篇小说中：

由此夜夜必至。每与阖户雅饮。谈及音律，辄能剖悉宫商。公遂意其工于度曲。曰：“儿时之所习也。”公请一领雅奏。女曰：“久矣不托于音，节奏强半遗忘，恐为知者笑耳。”再强之，乃俯首击节，唱“伊”“凉”之调，其声哀婉。歌已，泣下。公亦为酸恻，抱而慰之曰：“卿勿为亡国之音，使人悒悒。”女曰：“声以宣意，哀者不能使乐，亦犹乐者不能使哀。”两人燕昵，过于琴瑟。既久，家人窃听之，闻其歌者，无不流涕。^[32]

这里写林四娘和陈宝钥一开始极尽男女欢爱，然而在两情缱绻之余，四娘反而“唱‘伊’‘凉’之调，其声哀婉，歌已，泣下”，这种悲怆的吟唱并非是

扫一时之兴，而是“亡国之音哀以思”。继而是这样一段：“又每与公评鹭诗词，瑕辄疵之；至好句则曼声娇吟。意绪风流，使人忘倦。”显然，作者是在借林四娘离别之际的“哀曼之音，意绪苦痛”，渲染一种悲戚之美。只要对照一下蒲松龄的诗词，便不难发现，这种“哀曼”之音是专属于顾青霞的。另如，《连琐》写道：“（连琐）使杨洽棋枰，购琵琶。每夜教杨手谈。不则挑弄弦索，作‘蕉窗零雨’之曲，酸人胸臆；杨不忍卒听，则为‘晓苑莺声’之调，顿觉心怀畅适。”^[33]可以说，此连琐以及《书痴》中的颜如玉等多才多艺的女性应该都是顾青霞的化身。

当然，聊斋诗稗互渗还突出表现为，面对某个阶段的某种人生感受，蒲松龄经常会分别将其写成诗词与小说，一题两做。如他科举考试后在与儿孙辈谈论感想时所写的《试后示箴、笏、筠》，因预感到又会是名落孙山，便将那些不辨良莠的幕中人写成“心盲或目瞽”。这与《司文郎》这篇小说写独具慧眼的和尚的那番感叹大体一致：“仆虽盲于目，而不盲于鼻；帘中人并鼻盲矣。”^[34]再通过其它对读，我们或许会对聊斋诗稗互渗现象看得更加分明。在《赠妓》中的“为寻芳迹到蓬莱，怪道佳人锦作胎。柳线丛中闻笑语，杏花深处见门开”^[35]几句诗里，“寻芳”“佳人”“笑语”“杏花”等文辞闪烁其间，这与《婴宁》所叙王子服独访婴宁、门外听笑声那段文字非常逼近。

需要指出的是，聊斋诗稗互渗并非总是由诗而稗的。在创作实践中，蒲松龄也常将小说文辞凝练为诗语。大约于康熙二十八年（1689），50岁的蒲松龄曾经将某些小说文辞熔铸到《读书石隐园，两餐仍赴旧斋》诗中：“花树喜我至，浓阴绕屋声萧萧；山禽喜我至，凌晨格磔鸣树梢。”^[36]其诗境颇类乎《丐仙》所写一座园林光景：“中有花树摇曳，开落不一；又有白禽似雪，往来句辀于其上。”^[37]而所谓山禽“格磔”云云，则源自《婴宁》“间以修竹，野鸟格磔其中”之语。同时，细心的读者还会发现，这首诗的语句结构与写景意象有模拟杜甫《草堂》一诗“旧犬喜我归，低徊入衣裾。邻舍喜我归，沽酒携葫芦”的痕迹。这说明，蒲松龄不仅在诗法上跨越古今，而且跨越了诗之“真”

与小说之“幻”。再如，蒲松龄晚年写过一首《志梦》诗：“银河高耿柳平桥，月色昏黄更寂寥。深院无人夜清冷，天风吹处暗香飘。”^[38]稍加比对，便可知这其实是《聊斋志异》中的《胡四姐》所叙“尚生，泰山人。独居清斋。会值秋夜，银河高耿。明月在天，徘徊花阴，颇存遐想”^[39]，以及《狐嫁女》所叙“时值上弦，幸月色昏黄，门户可辨”^[40]等诗境的重新整合。

如许诗语稗辞，均源自蒲松龄多年以来孤鸿飘渺所历之感，挥之不去，故而常常分别形诸诗稗两种文体。至于孰先孰后，有时的确难于辨识。

三 诗词“抒我情”转换为小说“叙他事”

在聊斋先生的创作中，本为诗词中的自我抒情角色经常悄然潜入或被代入到《聊斋志异》这部小说的文本天地，化身为小说中的“他者”角色或附体到“他者”角色身上，完成了聊斋诗稗之间由抒情到叙事的转换。同时，诗词之“抒我情”也翻转为小说之“叙他事”。凭着这种诗稗互渗能力，蒲松龄大大丰富了《聊斋志异》的意趣创造空间。

首先，聊斋先生时而跨越文本内外，直接把触发于现实生活的诗词移注到小说文本。古往今来，唐宋诗词创作时常出现所谓“男子作闺音”现象，即所谓之“易性”创作。才子佳人小说的作者可以通过虚拟的男女二人为自己一人代言，正如《红楼梦》所言：“作者要写出自己的那两首情诗艳赋来，故假拟出男女二人名姓。”^[41]道出了这类小说作者热衷于借助虚拟才子佳人角色留存自我“情诗艳赋”的机趣。黄霖《〈闺艳秦声〉与“易性文学”：兼辨〈琴瑟乐〉非蒲松龄所作》将单阿蒙最初发表于1923年《大公报》的《闺艳秦声》这种“创作主体与文本中第一人称主角的性别易位的作品称之为‘易性文学’”^[42]，较早地触及了“易性”创作现象。陈洪《揣摩与体验——金圣叹奇异的易性写作论析》指出：“金圣叹以扶乩的形式，进行易性代言写作，先后以泐大师、叶小鸾等四位女性的身份写出相当数量的诗文。在这个过程中，他想象女性的生活场景，揣摩其心理，体验其情感，把文

学史上的易性代言写作推向极致。”^[43]蒲松龄不仅乐于在诗词中通过“易性”而创作了不少“闺情”诗词或带有女性气息的诗词，而且善于将自己“易性”创作的诗词或诗意移注到《聊斋志异》中，使人物在小说园地里获得身份认同。对此，已有学者论及^[44]。有的以书生之口出之，如《连城》写的是一场触动愁肠的男女知音之恋，男主角乔生献给女主角连城的诗中，有这么几句：“慵鬟高髻绿婆娑，早向兰窗绣碧荷；刺到鸳鸯魂欲断，暗停针线蹙双蛾。”这首美艳的诗是嫁接连城、乔生之间恋情的桥梁，具有决定意义，是蒲松龄把自己写给孙蕙的《闺情呈孙给谏》一诗的前四句原封不动地搬过来的。如此说来，在蒲松龄内心深处，笃于爱情的连城也许就是他自己喜欢的顾青霞之化身，而这位子虚乌有的“乔生”正是蒲松龄式的穷书生。还有的诗竟然托之于小说女性之口，如《宦娘》叙述女鬼宦娘眷恋人间书生温如春而不能结合，为其谋得另一女子良工。温如春见到良工非常喜欢，但托媒求婚遭拒；良工自闻琴以后，对温如春亦“心窃倾慕”。在以诗词传情过程中，宦娘有这么一首诉说哀怨的《惜余春词》词：“因恨成痴，转思作想，日日为情颠倒。海棠带醉，杨柳伤春，同是一般怀抱。甚得新愁旧愁，剗尽还生，便如青草。自别离，只在奈何天里，度将昏晓。今日个蹙损春山，望穿秋水，道弃已拼弃了！芳衾妒梦，玉漏惊魂，要睡何能睡好？漫说长宵似年；依视一年，比更犹少：过三更已是三年，更有何人不老！”^[45]此也是由作者《惜余春慢·春怨》原作移注而来。良工拾到这首词后，由于和自己的思想感情产生了强烈共鸣，于是“吟咏数四，心悅好之。怀归，出锦笺，庄书一通，置案间”，葛公则恰恰“经闺门过，拾之；谓良工作，恶其词荡”，知道女儿怀春，甚至与人有染，不得已急欲嫁女；而温如春在自己的菊畦旁拾得这首词，也搞不清从何而来，“反复披读”，又因题上有自己之名“春”字，“益惑之”，于是“即案头细加丹黄”。这首莫名其妙的左右着故事进程和人物命运的词，从现实作者的“易性”写作，到被引入小说文本，倒是非常合乎女性角色宦娘口吻。除此类似词集与小说集兼收的诗词之外，将《聊斋志异》文本人物的其他诗词辑出，亦可用以察觉

现实作者蒲松龄的才情与秉性。

在文学创作中，作者跨越性别以寄托情怀的现象并不鲜见。许多身为男性的文人大都有过化身入文本而附体于其中女性角色的创作体验。蒲松龄往往“易性”幻身为自己笔下的一些花妖狐媚。从许多花妖狐媚身上，我们也能嗅觉到作者的精神风貌。如《婴宁》最后公然情不自禁地径称其喜爱的女性为“我婴宁”，既可理解为“我的婴宁”或“婴宁是我的”，也可不妨理解为“我就是婴宁”或“婴宁就是我”。据周先慎考察，蒲松龄还有一首《山花子》词：“十五憨生未解愁，终朝顾影弄娇柔。尽日全无个事，笑不休。贪扑蝶儿忙未了，滑苔褪去凤罗钩。背后谁家年少立？好生羞！”这首词写“闺情”，少女爱笑而憨态可掬，俨如婴宁，或许是《婴宁》得以形成创意的依据，由此也委婉地传达了蒲松龄本人有所企慕的心境与性情^[46]。更可能是作者创作《婴宁》后余意未尽，櫟括小说故事另成词作。无论如何，作者可以将其诗词“抒我情”转化为小说“叙他事”，使得小说文本外部的作者与文本内在的人物实现精神上的融合。总之，为了一种“寄托”，蒲松龄在将自己的诗性气质投射到他小说中的人物身上时，固然可以得心应手地化身为相同身份的男性书生，亦可穿越为那些超凡脱俗的花妖狐媚女性异类。

其次，聊斋先生还能够穿越真幻，将诗词抒情角色的感同身受化入小说叙事写人。中国古代文学家常常幽灵般地潜入文本，“化身”或“附体”于文本人物。对此，传统文论家有所认知并有一些零星的探讨，如明代剧作家孟称舜《古今名剧合选序》强调：“学戏者不置身于场上，则不能为戏；而撰曲者不化其身为曲中之人，则不能为曲。”^[47]强调表演者、作者角色“投入”身心“化入”作品之重要。戏曲创作如此，小说创作亦然。在古代作家中，蒲松龄最有资质带着诗词真情设身处地“化其身为稗中人”，且基本做到了与小说人物化而为一，从而扮演起小说中的喜怒哀乐角色。

蒲松龄任意穿越于梦与真、真与幻之间，将虚幻之美与人生之真有机融为一体，实现了文本意义的超越。人鬼情未了，蒲松龄与顾青霞在《聊斋志异》中不断地变形现身，大有汤显祖《牡丹亭》诗

意浓浓、超越生死的“至情”境界。如《连锁》写女鬼因爱复活，《宦娘》写女鬼寄希望于来世相聚，《连城》写男女之间有《牡丹亭》那样的三世情，《细侯》《鸦头》写青楼女子选择蒲松龄那样的书生并忠贞不渝。清初与蒲松龄同时代的李渔在其《闲情偶寄·声容部》中说：“想当然之妙境，较身醉温柔乡者倍觉有情……幻境之妙，十倍于真。”^[48]天才的文学家总是喜欢随意穿越文本内外，甘愿到幻境“寻欢作乐”。晚于蒲松龄的乾隆间文士史震林《西青散记》卷二也曾议及想象的奇妙功用：“眼中无剑仙，意中须有《红线传》；眼中无美人，意中须有《洛神赋》。”^[49]眼见为实的局限和缺憾要通过异想天开来补偿。我们尽可拿蒲松龄《画壁》所谓的“千幻并作，皆人心所自动耳”来理解他创作《聊斋志异》的心态。

当然，蒲松龄虽以游戏笔墨写人，但也并非无中生有，陈寅恪《柳如是别传》曾指出：

清初淄川蒲留仙松龄《聊斋志异》所纪诸狐女，大都妍质清言，风流放诞，盖留仙以齐鲁之文士，不满其社会环境之限制，遂发遐思，聊托灵怪以写其理想中之女性耳。实则自明季吴越胜流观之，此辈狐女，乃真实之人，且为篱壁间物，不待寓意游戏之文，于梦寐中以求之也。^[50]

陈先生以史学家眼光认为《聊斋志异》所遐想的女性与吴越柳如是等风流放诞的女性仿佛，肯定了其真实性。《嫦娥》写“太原宗子美，从父游学，流寓广陵”那场扬州往事，其中涉及的三个主要人物，宗子美为人间君子，嫦娥是月宫下凡仙人，颠当则为狐狸精，身份虽然不一，能够穿越时空，显得比较奇幻，但作者在写三个人物的离合悲欢时，仿佛身历其境，对爱情之忠诚、待人之诚笃以及夫妻朋友之间“极我之乐，消我之灾，长我之生，而不我之死”^[51]等精神风貌，体会和感悟得特别真切。当然，现实生活是无限丰富的，能够遴选入诗稗的审美素材又毕竟是有限的，而进入诗稗艺术天地的素材又往往变得亦真亦幻。相对而言，聊斋先生最善于围绕噩梦的科场与幻梦的情场做他那诗稗二体互渗的文章。

再次，聊斋先生还经常穿越古今，将以美人香

草自喻的诗词创作传统引入小说艺苑。中国文人憧憬“美人”并进而以“美人”设喻，开始于《诗经》，《郑风·野有蔓草》曰：“有美一人，清扬婉兮。邂逅相遇，适我愿兮。”《唐风·绸缪》亦有言：“今夕何夕，见此邂逅。”不期而遇、冥冥中注定的一场场情恋似乎更具撩人性。继而，屈原把理想与意中人或自恋的“我”喻为美人，开创了“思美人”传统。在这种文化背景下，聊斋诗稗经常表现出对现实礼法的超越，并嘉许“邂逅”而成的露水姻缘。在《聊斋志异》中，“诗骚”这些古老的歌唱便演奏成《公孙九娘》《青梅》等小说以“邂逅”为主旋律的人生悲歌，这些目交神接的故事隐含着千载之上屈原《九歌·少司命》所表达的“满堂兮美人，忽独与余兮目成”的情怀。

大致说来，无论是抒情还是叙事，皆是文本意趣创造的手段。聊斋先生在将诗词抒情转换为小说叙事的同时，完成了现实角色向故事角色的转变。在诗之抒情与稗之叙事互渗中，聊斋先生特别善于用小说所叙情场上的“士艳遇”来补偿诗词所抒科场上的“士不遇”缺憾。同时，只要能寄托作者的旷怀痴情，各种角色就不再拘于性别，可男可女，无论男女。

四 从诗词“磊落之气”看小说“孤愤之情”

众所周知，《聊斋志异》是一部“孤愤之书”。如果说，蒲松龄惯于将“磊落之气，寓之于诗”^[52]，那么亦可说其“孤愤之情”则主要寄托于小说。诗词“磊落之气”与小说“孤愤之情”是跨文体呼应的，可以对读。长期以来，关于“孤愤”的理解，众说纷纭。或从《韩非子·孤愤》一文寻求答案，或从屈原“发愤以抒情”那里寻找解释。而今，从聊斋先生诗词的“磊落之气”切入，或许能够更好地理解其《聊斋志异》中的“孤愤之情”。

除了将前人诗词意象、意境化入到《聊斋志异》小说文本，蒲松龄还信笔将其诗词中的“磊落之气”引入这部小说文本，从而创造出富含情感底蕴的意趣，使之兼容了“缘情”之诗、“以意为主”之文的功能。所谓“磊落之气”并非通常所谓的为人襟

怀的坦荡，而主要是指“感愤”下的情绪跌宕与不可羁勒。蒲松龄南游期间曾写过《感愤》一诗，其中两句颇能道出其境况：“新闻总入《夷坚志》，斗酒难消磊块愁。”^[53]他之所以把所见所闻写成鬼狐小说，有自娱自乐的初衷，更有消愁解闷的意图。可以说，有了“孤愤之情”植入做支撑，《聊斋志异》之叙事便更有意趣，更具感染力、震撼力。关于《聊斋志异》创作的心境与情怀，清人南邨还曾有言：

聊斋少负艳才，牢落名场无所遇，胸填气结，不得已为是书。余观其寓意之言，十固八九，何其悲以深也！向使聊斋早脱鞵去，奋笔石渠、天禄间，为一代史局大作手，岂暇作此郁郁语，托街谈巷议，以自写其胸中磊块谈奇哉！^[54]

指出蒲松龄当年是在“胸填气结”“胸存磊块”的状态下写这部小说的。这种情绪在《寄怀张历友》《九日同丘行素兄弟父子登豹山》（其三）等诗中坦露无疑，前者有“憎命文章真是孽，耽人词赋亦成魔”之怨气，后者有“呼吸若能通帝座，便将遭遇问天孙”之愤情。如何将这种怀才不遇的“磊落之气”化入《聊斋志异》文本天地？蒲松龄首先采取了借悲剧人物以寄寓的策略，使得身为主体之人的作者与作为客体之人的小说文本人物不断化合交融。最具代表性的还是那篇《叶生》，该小说写叶生“文章冠绝当世”，却“所遇不偶”，终于抑郁而死。死后竟幻形入世，帮助赏识自己的恩人之子考得举人，终于“为文章吐气”。这种“气”就是冲荡于聊斋诗词中的“磊落之气”。由此可以见出作者伤心人别有怀抱。小说篇末“异史氏曰”一大段文字直接抒发才人科举失意的悲哀、愤懑，其意旨与蒲松龄在一次科考失意后所写的《大江东去·寄王如水》《水调歌头·饮李希梅斋中作》等词具有较密切的关联度；其情感基调乃至语句也多有契合，做到了叙事、写人、抒情的有机融合。总之，在作者笔下，无论是诗词的“磊落之气”，还是小说的“孤愤之情”，都是因怀才不遇而起，颇能创造出相互呼应的“悲以深”审美意趣。

除了借悲剧人物以寄寓，蒲松龄还善于借《聊斋志异》写艳情以舒解“孤愤”之情。这与前代文人“将身世之感，打并入艳情”^[55]创作同理。这种

心境也类似于陈寅恪晚年“著书唯剩颂红妆”，是在为美女立传，更是在借美女的情操以明志。历代男性作家之所以热衷于叙述香艳故事，道理即在此。这种“孤愤之情”的精神根源还在屈原“发愤以抒情”那里。其“孤愤”寄托既深得屈原诗赋之助，又得屈子精神之传人李白的滋润。难怪蒲松龄《九月晦日东归》一诗说：“敢向谪仙称弟子，倘容名士读《离骚》。”^[56]此不仅仅意味着他自负地以“谪仙弟子”与“名士”自居，而更含“哀怨起骚人”的情绪在内。可以说，《聊斋志异》中的花妖狐媚就是聊斋诗词中花草美人的艺术转换，其文化根源在于屈原的“上下求女”的情结和“美人迟暮”的情绪。

其实，无论是聊斋诗稗中的“磊落之情”，还是《聊斋志异》中的“孤愤之情”，又都通常会外显为“痴”与“狂”。《赠刘孔集》诗写道：“癖情惟我谅，狂态恃君知。”^[57]蒲松龄时常将自己这种固有的“痴”“狂”等心性注入小说人物，形成一道正如《聊斋自志》所谓的“狂固难辞”“痴且不讳”的情感共振。需要强调的是，蒲松龄这位落魄潦倒的狂人经常把饱经风霜的杜甫引为隔代知己，他曾多次体贴入微地咏赞过杜甫之“狂”。在一首直接题名《杜子美》的诗中，他说杜甫“毋乃恣肆近狂颠”“狂态直与祢生同”，流露出几分认同感和知音感。这种刚直不阿、肆无忌惮的角色期许也正是蒲松龄自我精神品格的写照，以至于他乐此不疲地赋予笔下同样身份的书生以“狂郎”“狂生”形象。聊斋诗稗除了善于引前人狂情为己意，还善于借助其他文人的风情做文章。古代诗词表达为爱而疯狂者，如汉代司马相如《凤求凰·琴歌》曰：“有美一人兮，见之不忘。一日不见兮，思之如狂。”五代牛希济《临江仙》一词也有这么两句：“须知狂客，拚死为红颜。”这种相思之“狂”，都是男女爱悦之情所迸出的火花。蒲松龄骨子里乃一狂人痴人，除了杜甫式的狂傲，还有对其所爱的痴情，这成为《聊斋志异》中许多男性人物的共性。如《青凤》写“耿去病不能忘情于青凤”之“狂”，也属于蒲松龄的个体精神。蒲松龄与杜甫剪不断，他通常会自觉仿效杜诗，其《满庭芳·中元病足不能归》直抒其情曰：“落拓从来有恨，思量到、幽怨全收。曾闻道，当年杜甫，也是一生愁。”^[58]

同时，杜甫的“怜才”观念也烙印在蒲松龄内心深处，尤其是其《不见》中的“世人皆欲杀，吾意独怜才”，竟成为蒲松龄反复吟咏的主题。其《九月望日怀张子历友》曰：“世人原不解怜才。”^[59]《呈孙树百》曰：“念我不才皆欲杀。”^[60]《中秋微雨，宿希梅斋中》曰：“世上何人解怜才！”^[61]《答朱子青见过惠酒》曰：“北海论文怜杜甫，江州贲酒过柴桑。淫霖快读惊人句，未觉深秋旅夜长。”^[62]蒲松龄渴望有人能识拔自己，其“怜才”情结也被输入到《聊斋志异》中。其中，《胭脂》写道：“闻学使施公愚山贤能称最，又有怜才恤士之德。”^[63]把当年识拔自己的施闰章写到小说中，让他为一桩冤案平反昭雪。《喻世明言》中的《众名姬春风吊柳七》有诗云：“可笑纷纷缙绅辈，怜才不及众红裙。”蒲松龄反复写众女子“怜才”，实为发泄自己的磊落不平之气。《王桂庵》写芸娘“怜才心切”；《瑞云》写贺生赏识爱怜瑞云的才貌，不以妍媸易念，终于赢得花好月圆；《连城》写连城爱怜乔生才华，不以贫富论人；《青梅》写狐女青梅能识张生于困顿潦倒中，这些无非都是身为诗人、小说家的蒲松龄之“怀才”“怜才”等“自恋”心理的曲意表达。

历代才子之“狂”往往源自怀才不遇，此乃成为诗词中的千古咏叹调，并不断地与“怜才”建立起逻辑关联。蒲松龄之狂又有些不同寻常。用凡俗的眼光看，他的“颠狂”发自“心比天高，身为下贱”的人生境遇，不免有点妄自尊大。与此相应的《聊斋志异》中的“孤愤”也大致出于作者“孤芳自赏”“孤高自许”。而“孤愤”下的“颠狂”又容易导致作者与时世格格不入，难免遭遇更多的挫折与碰壁，形成“恶性循环”。高洁之心在现实中难以存护，于是寄托于小说。从这个意义上说，《聊斋志异》是蒲松龄实现心灵寄托的精神家园。但现实又不能不去面对，故而他晚年似乎有所反思，以至于写出了像《雪夜》“共知畴昔为人浅，自笑颠狂与世违”这样的诗句。从文化渊源看，《聊斋志异》之“孤愤”当属于韩非子之“孤愤”序列，其内涵即是因心高气傲不容于世而悲愤。据《史记·老子韩非列传》说：“（韩非）悲廉直不容于邪枉之臣，观往者得失之变，故做《孤愤》。”司马贞索

隐：“孤愤，愤孤直不容于时也。”^[64]蒲松龄时常感到不能容于时世，他是带着韩非那样的“孤愤”心境去寄情于小说的。

通过与聊斋诗词中的“磊落之气”对读，我们深深感到，《聊斋志异》中的“孤愤”意趣并非非此即彼的二者必居其一，其真意在于它不仅不是韩非子、屈原乃至整个传统“孤愤”文化元素的累积与叠加，而且还蕴含着作者感悟现实人生的回肠荡气，或借小说人物一吐为快，或打并入艳情而排遣之。表面看，蒲松龄谈鬼说狐，亦庄亦谐，是在制造文字游戏，但事实上，游戏的背后大有深意在。其在与毕怡庵抵足绰然堂谈狐梦时吟诗道出了其中之委曲：“人生大半不如意，放言岂必皆游戏？”^[65]他的《聊斋志异》是游戏其表，而寄寓其里的是“大半不称意”的孤愤。正是这番感慨系之，这份深情的寄寓，才使得这部小说意趣横生，沁人肺腑。

概而言之，文本互渗不仅是一种文本表达策略，而且还是一种文本意趣创造手段。蒲松龄与众不同之处在于，他凭借诗稗兼工的天赋和优势，自觉发挥“化诗为稗”“融诗入稗”的意义再生功能，为这部小说创造出涵蕴丰厚的意趣。从诗稗互渗这一视角，我们不仅能够更深入地领会这部经典本身所寄托的“孤愤”真意，而且可以借此探讨文学创作如何实现跨文体互渗以及如何实现叙事与抒情表达手法转换等一系列重要问题。

[1] 参见周剑之：《诗与故事的联姻——宋诗中的“传奇”与“志异”》，《云南大学学报》（社会科学版）2012年第6期。

[2] 参见李桂奎：《〈聊斋志异〉“脱化”创意笔法探论》，《清华大学学报》（哲学社会科学版）2018年第6期。

[3] [5] [9] [10] [11] [13] [20] [22] [23] [26] [27] [28] [32] [33] [34] [37] [39] [40] [45] [51] [54] [63] 蒲松龄：《聊斋志异会校会注会评本》，张友鹤辑校，第1页，第285页，第481页，第990页，第10页，第686页，第221页，第949页，第14页，第479页，第65页，第260—261页，第286—287页，第333页，第1101页，第1707页，第201页，第53页，第986—987页，第1069—1078页，第31页，第1372页，

上海古籍出版社 2011 年版。

[4] 张崇琛:《聊斋丛考》,第 262 页,商务印书馆 2017 年版。

[6] [8] [21] [24] [25] [29] [30] [31] [36] [38] [52] [53] [56] [57] [58] [59] [60] [61] [62]

蒲松龄:《蒲松龄集》,路大荒整理,第 465 页,第 566 页,第 524 页,第 468 页,第 703 页,第 463 页,第 676 页,第 471 页,第 543 页,第 616 页,第 686 页,第 475 页,第 563 页,第 517 页,第 712 页,第 486 页,第 462 页,第 484 页,第 558 页,中华书局 1962 年版。

[7] 萧统编:《文选》,李善注,第 411 页,中华书局 2005 年版。

[12] 赵崇祚选编:《花间集注评》,高峰注评,第 117 页,凤凰出版社 2008 年版。

[14] 苏轼:《苏诗词全集》,谭新红等编著,第 127 页,崇文书局 2011 年版。

[15] 参见李鹏飞:《以韵入散:诗歌与小说的交融互动》,《北京大学学报》(哲学社会科学版)2012 年第 3 期。

[16] 朱熹注:《诗集传》,王华宝整理,第 69 页,凤凰出版社 2007 年版。

[17] 参见赵俪生:《论蒲松龄的诗及其与〈聊斋志异〉的关系》,山东大学蒲松龄研究编:《蒲松龄研究集刊》(第三辑),第 162 页,齐鲁书社 1982 年版。

[18] 参见吴昊天、熊明:《从〈聊斋诗集〉“记梦诗”看蒲松龄诗歌与小说创作的互文性》,《蒲松龄研究》2017 年第 4 期。

[19] 袁世硕:《蒲松龄事迹著述新考》,第 73 页,齐鲁书社 1988 年版。

[35] 蒲松龄:《蒲松龄集》第 2 册,路大荒整理,第 672 页,上海古籍出版社 1986 年版。

[41] 曹雪芹、高鹗:《红楼梦》,启功等整理,第 2 页,中华书局 2005 年版。

[42] 黄霖:《〈闺艳秦声〉与“易性文学”:兼辨〈琴瑟乐〉非蒲松龄所作》,《文学遗产》2004 年第 1 期。

[43] 陈洪:《揣摩与体验——金圣叹奇异的易性写作论析》,《南开学报》2009 年第 4 期。

[44] 参见马瑞芳:《蒲松龄和顾青霞》,《蒲松龄研究》2015 年第 2 期。

[46] 参见周先慎:《〈山花子〉与婴宁形象》,《蒲松龄研究》2014 年第 3 期。

[47] 陈多、叶长海选注:《中国历代剧论选注》,第 257 页,上海古籍出版社 2010 年版。

[48] 李渔著:《闲情偶寄》,单锦珩校点,第 100—101 页,浙江古籍出版社 1985 年版。

[49] 史震林:《西青散记》,第 37 页,中国书店 1987 年版。

[50] 陈寅恪:《柳如是别传》上,第 75 页,上海古籍出版社 1980 年版。

[55] 周济:《宋四家词选》,第 24 页,古典文学出版社 1958 年版。

[64] 司马迁:《史记》,裴骃集解,司马贞索隐,张守节正义,第 1667 页,上海古籍出版社 2011 年版。

[65] 路大荒:《蒲松龄年谱》,第 85 页,齐鲁书社 1980 年版。

[作者单位:山东大学文艺美学研究中心、文学院]

责任编辑:马勤勤