

[陈俊 李祥林]鬼狐之下藏真态 云鬓雾鬟入梦来

——《聊斋志异》民俗描写中的女性发式文化

作者：[陈俊](#) [李祥林](#) | [中国民俗学网](#) 发布日期：2010-07-26 | 点击数：1266

[摘要] 在《聊斋志异》有关民俗的诸多描写中，对女性发式的描写值得注意。结合中国历史悠久的发式文化，可以窥视《聊斋志异》中体现出的女性发式文化的四大作用：女性审美的显示、社会地位的区别、人物年龄的象征和婚恋状况的反映。《聊斋志异》如同一座民俗蕴藏丰富的宝藏，女性发式文化是其中美妙又别开生面的一项，其中的民俗研究还有诸多可拓展的空间。

[关键词] 《聊斋志异》；民俗；女性；发式文化

一、引言

古今中外，总有这样一些人，自己过着一文不名的生活，却向无数人传播着精神的财富。他们可谓是无名小辈，因为在达官显贵的名单上，从来没有他们的位置；他们又是真正的大师，因为几乎所有后辈的脑海中，都留有他们思想的印迹。

蒲松龄曾这样概括他四十余年的考试生涯：“落拓名场五十秋，不成一事雪盈头。”（蒲松龄《蒙朋赐贺》）他一生执着于考取功名，无奈屡试屡挫，“72岁高龄才成为岁贡生，得一‘候选儒学训导’的虚衔[1]”。然而，就是这样一个科场“失败者”，就是这个在《清史稿》中对他只字不提的“无名小卒”，却写出了一部光照古今的《聊斋志异》。

与作者命运不同的是，《聊斋志异》自诞生之日起，就是一部备受宠爱和关注的名作。无论是在文学语言的艺术特色上，还是在对社会现实的深刻揭露上，《聊斋志异》都有着其独树一帜的魅力。这是一部拥有了现实精神的志怪小说，其与民间审美、民间叙事之间割不断的联系，成就了艺术与现实的完美结合，使《聊斋志异》早已超越了志怪小说的审美定位，上升为中国古代文言小说的佼佼者。

二、《聊斋志异》与民俗文化

1. 《聊斋志异》中的民俗描写

《聊斋志异》中，有对社会民俗的大量描写。蒲松龄学识广博，他的广博之处并不局限在引经据典、遣词造句上，更表现在其对生活百态的深入体验和潜心研究之中，他的学问正因与民俗的紧密联系而显得亲切又深邃。蒲松龄将对民俗的展现融入小说创作中，有时作为社会背景，有时作为故事线索，有时干脆就是情节的一部分，他以场景再现的方式为读者呈现出最直观有趣的世间百态。许多人都将《聊斋志异》列为研究中国古代民俗的必读书目，因其对民间风俗的描写既包罗万象又栩栩如生。学者马瑞芳曾说：“《聊斋志异》是封建社会的风俗画，在这幅封建社会的‘清明上河图’里，上层，下层，男人，女人，各色人等的恩恩怨怨，爱恨情愁，写得很充分。[2]”可以说，在《聊斋志异》众多鬼狐花妖的传奇故事之下，呈现给我们的实际是一幅视角广阔、内容翔实的清代民俗风情画卷。

如《晚霞》中，开头即是一长段对端午龙舟之戏的描写：

五月五日，吴越间有斗龙舟之戏。剡木为龙，绘鳞甲，饰以金碧，上为雕甍朱槛，帆旌皆以锦绣，舟末为龙尾，高丈余。以布索引木板下垂，有童坐板上，颠倒滚跌，作诸巧剧，下临江水，险危欲堕。

农历五月初五端午节，吴越之地素有赛龙舟的风俗，龙舟由中间掏空的木头制成，外面画上龙鳞，用金绿两色加以装饰；雕花的船顶、朱红的门槛、锦缎制成的船帆，还有高高耸立的船尾……小说再现

了当时龙舟华丽的外形，还有孩童表演的惊险杂耍，整个场景都生动地展现在读者眼前。

又如《钱卜巫》中，一个叫夏商的人因命途不顺，经商失利，去找一个擅长用铜钱占卜的巫师为他算命，蒲松龄对占卜场所的陈设，以及占卜过程都进行了详细描述：

会有外来巫，以钱卜，悉知人运数。敬诣之。巫，老妪也，寓室精洁，中设神座，香气常熏。商入朝拜讫，巫便索资，商授百钱，巫尽内木筒中，执跪座下，摇响如祈签状。已而起，倾钱入手，而后于案上次第摆之。其法以“字”为否，“幕”为亨，数至五十八皆字，以后则尽幕矣。遂问：“庚甲几何？”答：“二十八岁。”巫摇首曰：“早矣！早矣！官人现行者先人运，非本身运。五十八岁，方交本身运，始无盘错也。”……

巫师将铜钱放入木筒中摇晃，有字的一面为否，代表命途不顺，无字的一面为亨，代表命途畅达。五十八个铜钱之后全是无字面，表示夏商五十八岁之后的命途当是一帆风顺。古老的占卜方法，经过蒲松龄的描写，让读者一看就懂。

又如《吴令》：

吴俗最重城隍之神，木肖之，衣以锦，藏机如生。值神寿节，则居民敛资为会，犂游通衢，建诸旗幢，杂卤簿，森森部列，鼓吹行且作，阗阗咽咽然，一道相属也。习为俗，岁无敢懈。

旌旗高举，鼓乐大作，热闹非凡。家家户户齐拜城隍的隆重场面被蒲松龄的一杆妙笔写的生动精彩。

其他例子还有《寄生》、《姊妹易嫁》中的婚俗描写，《金和尚》中的丧葬习俗描写等等，诸如此类，在此不再一一列举。

2. 《聊斋》民俗相关研究概述

《聊斋志异》中丰富的民俗文化描写，引起了众多学者的注意，比如民俗学者汪玢玲就先后写过《蒲松龄与民俗学》（载《东北师大学报》1984年第5期）、《蒲松龄笔下的乡俗风物》（载《蒲松龄研究》总第11期）、《鬼狐风情：〈聊斋志异〉与民俗文化》（黑龙江人民出版社2003年出版），等等。

如今，此类研究也有越来越细致的趋势，看看相关文章的题目便知：《〈聊斋志异〉描写的古代酷刑》（史伟泽，《黑龙江教育学院学报》1993年第4期），《〈聊斋志异〉中的饮食文化》（雷群明，《蒲松龄研究》总第11期），《论〈聊斋志异〉中的民间信仰》（徐丈君，《蒲松龄研究》总第17期），《〈聊斋志异〉与道教文化》（王平，《蒲松龄研究》总第18期）……2008年齐鲁书社出版的《聊斋民俗文化论》则为《聊斋志异》中的服饰文化、饮食文化、居住文化、行走文化、节日文化、仪礼文化、信仰文化、游艺风俗八个方面各开一章，分别讨论。令人不得不感叹《聊斋志异》是一部民间风俗的百科全书，每一个细微的方面，都是一座可供挖掘的宝藏。

另一方面，中国古代服饰文化研究向来是民俗研究的一个重点。以新时期以来的成果为例，有关本土女性发式方面的研究文章也有若干，比如：向景安的《从现存文化中探讨中国古代妇女发式的演变》（《文博》1995年第4期），朱伟奇的《中国古代妇女的发式》（《华夏文化》1995年第1期），戴云亭的《发式与发饰》（《上海工艺美术》1999年第4期），等等。在相关书籍中，也或多或少能见到这方面研究文字。

尽管聊斋民俗研究与女性发式研究这两个领域的成果都已经颇为丰富，但是将两者结合起来研究的却不多，迄今尚未发现有相关专著出版。其实，以擅长刻画女性形象著称的《聊斋志异》对于女子发式有着丰富细腻的描写，如果能将蒲松龄生动细致的文学描写与女性发式研究相结合，其小说中实在的民俗资料和形象的情节描写，一定能为女性发式文化研究提供有价值的东西，并且有助于读者更好地阅读蒲松龄小说。

三、《聊斋志异》中的女性发式描写

中国是有名的礼仪之邦，各类礼制严谨而繁杂，发式文化是中国古代礼仪制度中极其重要的一环。有学者这样总结中国发式文化的特点：“一为源远流长，蕴藏丰富；二为博取众长，多姿多彩；三为内涵丰富，形神兼备。[3]”从传说中的黄帝之妻嫫祖以长梳绾成高髻开始，古人的发式便具有了丰富的象征意义：男子束发于顶，女子梳髻；“士，冠；庶人，巾”（《释名》）；“命妇以山松特髻，假髻花钿，……为朝服。以珠翠花钗，……，为燕居之服。”（《明史·舆服志三》）经过历朝历代的积累，中国的发式文化已经发展的庞大而完善，渗透进了社会生活的方方面面。

一向乐于搜集记录民间各种风俗的蒲松龄在《聊斋志异》中对发式有着不少描写，如《缢鬼》中写到住在旅馆的范生晚饭后小睡时遇见吊死鬼：

忽一婢来，袱衣置椅上，又有镜奁搯篋，一一列案头，乃去。俄一少妇自房中出，发篋开奁，对镜栉掠；已而髻，已而簪，顾影徘徊甚久。前婢来，进匳沃盥。盥已捧帨，既，持沐汤去。妇解襖出裙帔，炫然新制，就着之。掩衿提领，结束周至……

女子的案头摆着镜子、梳妆盒（“奁”）、玉簪（“搯”）、小箱子（“篋”），女子打开箱子与梳妆盒，对着镜子梳头，先挽上发髻，再插上簪子，对着镜子前后左右照照……这分明就是古代女子梳妆打扮的全过程，蒲松龄对梳妆的工具、程序，乃至梳妆女子的神态都进行了细致描写，使人仿佛亲眼目睹一般。

下面，我们就来看看《聊斋志异》中女性发式描写的几大作用：

1. 女性审美的显示

《聊斋志异》中花妖狐魅众多，她们的娇美动人自然少不了发式的衬托，有美丽端庄的狐女辛十四娘：“振袖倾鬟，亭亭拈带。望见生入，遍室张皇。”（《辛十四娘》）；有妖媚动人的梦中女子：“珠鬟绛

帔，褰帷而入，笑问……”（《凤阳士人》）；有容华绝代的洞庭公主：“秃袖戎装，年可十四五。鬟多敛雾，腰细惊风，玉蕊琼英，未足方喻。”（《西湖主》）；也有慧眼识郎君的张家次女：“发亦寻长，云鬟委绿，倍增妩媚。”（《姊妹易嫁》）；还有婀娜善舞的晚霞：“振袖倾鬟，作‘散花舞’；翩翩翔起，衿袖袜履间，皆出五色花朵，随风颺下，飘泊满庭”（《晚霞》）……

这些发型各异的美女形象，是何等的明艳照人。小说中对女性之美的展示，因观察入微的女性发式描写而更加多姿多彩、娇丽动人。在古代中国，发式作为礼制的一部分，除了人们熟悉的审美功能，还有其他更多的重要作用。

2. 社会地位的体现

中国古代社会对阶层等级的区分极严，衣食住行各方面都有详细规定，发式也是其中的重要区分标志之一。

《巧娘》中有“一丽人坐石上，双鬟挑画烛，分侍左右”，《云萝公主》中有“又两小鬟夹侍之，每值安凝思时，辄曲一肘伏肩上”等描写。“鬟”字在《古汉语常用字字典》中的解释是：“一种环形的发髻。”其在《聊斋志异》中多次出现，且基本都用作年轻奴婢的代称，可见“鬟”当是奴婢这一阶层的特定发式。

《细侯》中，老鸨劝说细侯嫁给富商时说：“与其从穷措大以椎布终也，何如衣锦而厌梁肉乎？”老鸨的意思是：与其嫁给穷人过苦日子，不如嫁给富商过锦衣玉食的生活。“椎布”一词出自《后汉书·逸民传·梁鸿》：

梁鸿择孟光而娉，及嫁，始以装饰入门，七日而鸿不答，孟光讯因，知梁鸿有志遁隐，不喜孟光傅粉墨。孟光曰：“以观夫子之志耳。妾自有隐居之服。”乃更为椎髻，著布衣，操作而前。鸿大喜曰：“此真梁鸿妻也，能奉我矣！”

于是后世便常以“椎布”来表现女子服饰简朴，其中的“椎”即指椎髻，因发髻梳于头顶，形似棒槌而得名，多为古代贫妇的发式。

3. 人物年龄的象征

古人的很多年龄称谓都和发式相关联，如未成年时，有“总角”、“垂髻”之称，据《礼记·内则》载：“三月之末，择日剪发为髻，男角女髻，否则男左女右。”这里的“角”即是“总角”，指“出生三月，男的要将其余头发剪掉，只留头凶两边的叫‘髻’，把髻收束起来，扎成两个小髻，因其形状如角，故曰‘总角’。[4]”而男子到了20岁要行冠礼，即束发加冠，女子15岁要行笄礼，即束髻插簪，这之后才可算是真正成年，可以嫁娶了：“男女异长，男子二十，冠而字。父前，子名，君前，臣名。女子许嫁，笄而字。”（《礼记·曲礼》）在古代，发式可说是年龄最直观最重要的象征。《聊斋志异》中对此的描写也有不少：

《窈氏》一篇写主人公南三复第一次看见窈氏女：“有笄女行炙，时止户外，稍稍露其半体，年十五六，端妙无比，南心动。”这里的“笄女”即表示年满十五行过笄礼的少女，恰好与后文的“年十五六”相对应。

《小翠》：“王太常，越人。总角时，昼卧榻上。忽阴晦，巨霆暴作，一物大于猫，来伏身下，展转不离……”所谓“总角”，指八九岁到十三四岁的年纪。

《仙人岛》：“酒数行，一垂髻女自内出，仅十余龄，而姿态秀曼……”这是描写仙人岛主的幼女绿云，“垂髻”是一种留海下垂，将头发自然披散的发式，为未行成年礼的孩童所梳，由此可推知绿云应当是十一岁以上，不满十五岁的年龄。

《莲香》的故事值得注意，其中写到桑生夜宿红花埠遇到一名李氏女鬼：“年仅十五六，髻袖垂髻，风流秀曼，行步之间，若还若往。”描写出女鬼十五六岁年纪，垂下袖子披散着头发，走路婀娜飘忽的样子。若按之前所说，十五六岁的年纪已经行过笄礼了，还作“垂髻”打扮是不符合当时的社会常理的。但实际上，隋唐之后冠礼和笄礼的规矩已经逐渐起了变化，许多人开始把这两项成年礼推迟到成婚前一日举

行，“称为‘上头礼’、‘开脸礼’或‘开脸’”[5]。《莲香》中的这处描写使我们了解到，在清代，发式在成年礼方面的象征意义已经减弱，这也就引出下面发式的另一个更加重要的作用。

4. 婚恋状况的反映

对古代的女子来说，未婚、已聘和婚后应梳的发式都是不同的。《聊斋志异》中对这一方面的描写很多，当时的婚恋状况也通过女子发式表现出来。

从《聊斋志异》中的种种描写可以看出，清代女子的发式总体来说是比较自由多样的，未婚时“垂髻”当是最常见的发式（可见于《莲香》、《画壁》等篇），但女性们仍有其他选择，如《巧娘》：“一丽人坐石上，双鬟挑画烛，分侍左右。”此中的“鬟”代指梳着丫髻发式的婢女，根据朱伟奇在其《中国古代妇女的发式》中的说法：“年轻未婚的妇女只能梳丫髻和丫鬟。丫髻是在头顶左右各梳一小髻，形状与树枝丫叉极相似，故名‘丫头’。丫鬟也作‘丫环’或‘鸦鬟’，所谓‘丫鬟’就是把头发梳挽成环状，分别于左右两鬟[6]”可见，古代未婚女子并不一定只有垂髻这一种发型可以选择。

对发式这一功能表现最完整明显的例子应属《画壁》，小说中，朱生初见画中女时：“东壁画散花天女，内一垂髻者，拈花微笑，樱唇欲动，眼波将流。……”所谓“垂髻”，是典型的孩童装扮，表明当时画中女的未婚身份；而当两人相好被同伴发觉之后：“女伴共觉之，共搜得生，戏谓女曰：‘腹中小郎已许大，尚发蓬蓬学处子耶？’共捧簪珥，促令上鬟，……”所谓“上鬟”，即挽上发髻，从以上两处描写可看出清代女子未婚与已婚发式的差别，从女伴的话中可得知，处子多是“发蓬蓬”即头发自然披散的，而已经和朱生相好的画中女，身份已然从少女变为了妇人，则必须上鬟了；换做妇人装扮的画中女“髻云高簇，鬟凤低垂，比垂髻时尤艳绝也”，由此我们还可推测，画中女梳的是凤髻。凤髻，主要流行于唐代，属于高髻的一种，指外形高耸、有凤形装饰物的发式。唐代宇文氏的《妆台记》中记载：“周文王于髻上加珠翠翘花，敷之铅粉，其髻高，名曰凤髻。”可见其外形直立高耸，有凌风之势。许多文人的诗词中都提到过这种发型，《十髻谣》中专有一篇描写凤髻的：“有发卷然，倒挂么风。依欲吹箫，凌风飞动。”

（么凤：鸟名，又称作么凤、倒挂鸟、桐花凤等。羽毛五色，体型比燕子小，此处当指形似么凤的饰物。）

凭诗可以想见凤髻的浪漫优美。

后来朱生被老僧从画中召唤回来，再看画中人时，则“螺髻翘然，不复垂髻矣”。螺髻，起于唐初，盛行于武则天时代，是一种梳在头顶的螺壳状的高耸发髻。沈从文先生在其《中国古代服饰研究》一书中曾说：“发髻在顶上作螺旋式，也是这一时期（清代）南方江浙妇女常见式样，即晚明通俗章回小说中常提及的‘一窝丝杭州攒’，属于家常便装，但式样变化极多。[7]”可是，为什么当初画中女梳的是凤髻，一会儿工夫又变成了螺髻？蒲松龄如此描写并不是一时笔误，仔细推敲就可发现其中的讲究之处：当朱生在画中时，一切都源于他的想象和憧憬，真实性则退居其次，梳着凤髻妩媚多姿的画中女，其实是朱生审美期待的产物；朱生从壁画中出来之后，一切即回归现实，故事发生在寺庙中，画中女是佛教的经典形象——散花天女，再梳那招摇华丽的凤髻显然不够庄重，于是蒲松龄很细心的将画中女的发式换成了典型的佛教发型——螺髻（有一则著名的佛经故事叫做《螺髻仙人》，相传释迦牟尼也梳着螺髻），也令整篇故事更加亦真亦幻，回味悠长。在《画壁》中，女子发型由“髻”而“髻”的变化，成为了最直观的叙事线索。

又如《小二》中丁生劝说小二脱离白莲教，小二幡然醒悟，于是跟丁生乘坐纸鸢出走：“乃易髻而髻。出二纸鸢，与丁各跨其一，鸢肃肃展翼，似鸛鸛之鸟，比翼而飞。”此处提到小二在出发前将垂髻的发型改为发髻，若按字面意思理解，此处描写显得孤立而突然，然而联系相关的发式文化背景就很容易理解，这是指小二与丁生在出发前结为夫妻，于是将原来代表未婚的垂髻发型挽成已婚女性梳的发髻。蒲松龄仅用了“易髻而髻”这四个字，就不动声色的交代清楚了这一细节。

相同的例子还有《林氏》：“婢日思儿女，林从其愿，窃为上鬟，送至母所。”这篇故事中，戚安期与妻子多年无子，又不同意妻子纳妾的提议，其妻林氏私下让婢女冒充自己与戚生下了孩子。引文中所说的则是，林氏私自代替丈夫将婢女纳为小妾，即“窃为上鬟”，在许多文言小说中，“上鬟”都是出嫁的同义词，可见，在古代嫁娶的各种仪礼中，女子挽上发髻是其中最具代表性的仪式。

就聊斋女性习俗研究而言，以上所做归纳分析其实仅仅是浅显的开头，权作引玉之砖。《聊斋志异》一书“广泛地反映了明末清初的人情风习，‘曲尽世态’，为后世保存和记录下大量民俗材料。其中有的披上幻想的外衣，有的则依然故我，有的直记明俗甚至古俗，有的假托为明而实抒清俗[8]”。的确，《聊斋志异》如同一座民俗蕴藏丰富的宝藏，每一个角落都值得我们仔细挖掘，女性发式文化，是其中细微美妙然而别开生面的一项。《聊斋志异》中的民俗研究还有诸多可拓展的空间，值得我们努力。一代文豪蒲松龄用他的生花妙笔告诉我们：文学作品因民俗文化而鲜活，民俗文化则借文学作品保留了生命力。

注释：

[1] 宋家庚《蒲松龄的人生遭遇漫议》，载《蒲松龄研究》1999年第3期。

[2] 马瑞芳《谈鬼说狐第一书——跟马瑞芳读聊斋》，北京：中华书局，2006。

[3] 叶大兵《头发与发饰民俗——中国的发文化》，沈阳：辽宁人民出版社，2000。

[4] 孙文娜、吴素敏《中国发式文化的社会功能》，载《忻州师范学院学报》2008年第2期。

[5] 孙文娜、吴素敏《中国发式文化的社会功能》，载《忻州师范学院学报》2008年第2期。

[6] 朱伟奇《中国古代妇女的发式》，载《华夏文化》1995年第1期。

[7] 沈从文《中国古代服饰研究》第617页，上海：上海书店出版社，2002。

[8] 蔡国梁《聊斋反映的清初民俗》，载《社会科学辑刊》1984年第3期。

（原文刊于《蒲松龄研究》2009年第4期）