

《西厢》名句为题之八股文的文论价值

黄 霖

明代万历年间出现了以《西厢》名句作为题名的专论。到清代康熙年间,尤侗开创用八股文体论评《西厢》名句,一时蔚然成风,广为流传。这些八股文章,情文并茂,可以当作美文读,但同时也是中国文论史上并不多见的“句论”,即以单篇论文的形式对作品中某一单句作专门的分析与批评。这实际上是中国文学理论批评史上的一种创造。这些文章,就《西厢记》中一些名句的解读,对作品的写情主旨、身体语言、人物心理、时空描写、情境创造等作了多方面的细致而真切的批评,颇有现代意味。

清代康熙年间,尤侗用八股体作《怎当他临去秋波那一转》,得到了皇上的赞赏,一时“名噪上林”^①。之后,涌现了一批以八股形式赞评《西厢记》名句的系列文章。它们都以《西厢记》中的名句为题,如“怎当他临去秋波那一转”、“隔墙儿酬和到天明”、“我是个多愁多病身,怎当他倾国倾城貌”、“我从来心硬,一见了也留情”、“他做了影儿里情郎,我做了画儿里爱宠”、“这叫做才子佳人信有之”、“金莲蹴损牡丹芽”、“四围山色中,一鞭残照里”、“一寸眉心怎容得许多颦皱”、“愿天下有情的都成了眷属”等等。这种以《西厢记》中的名句为题目作专论的,始见于明代万历八年(1580)徐士范刊《重刻元本题评音释西厢记》本。其书上下卷之卷首分别附有《秋波一转论》、《松金钗减玉肌论》(题“国学生撰”)两篇专论,实开创了中国古代以单篇文章的形式对作品中某一单句作专门欣赏与解读的风气。尽管它们在明代也颇受读者青睐,多种明刊《西厢记》予以转录,但毕竟未能形成气候。清代自尤侗用八股体作《怎当他临去秋波那一转》之后,紧接着黄周星积极呼应,就《怎当他临去秋波那一转》一题连写六篇,名之曰《秋波六艺》。此后效法者日众,出有专集多种,如有钱书的《雅趣藏书》,题“念庵居士辑、祝枝山评”的《唐六如先生文韵》,题“太史陈维崧其年订”的《才子西厢醉心篇》等等,且往往附刊于《西厢记》中广为流传。这些文章,文辞优美,固然可以当作一篇篇美文来读,但实际上,也可将它们视之作为一种富有创造性的“句论”,即以单篇论文的形式对作品中某一单句作专门的分析与批

评。本来,在中国文学批评史上,对于“句”的关注甚早,一般将春秋时代“断章”、“截句”地赋《诗》、引《诗》,算作是评句的滥觞。汉魏特别是晋以后,在诗作中渐多相对形象完整的“佳句”,随之产生了“摘句”与“句评”,有“秀句集”、“摘句图”之类的专著。后来,诗格、诗话及评点兴起,对于句子的批评渐趋繁复,但总体说来,这些句评多为三言两语,点到为止,缺乏单篇的论文。一部中国文学批评史,自陆机《文赋》以“赋”的形式论文之后,摆脱笔记、序跋、诗话、评点而一空依傍的独立的文学论文本来就不多,所以即使从文学批评的形式而言,这些八股文也弥足珍贵,更何况从内容上看,它们也颇有现代意味。可惜的是,这些文章长期作为另类而藏在深闺人不识,不要说治批评史者不去关注,就是编纂戏曲资料者也弃之不顾,只是作为一种有特色的八股文近几年得到了一些论者的瞩目,实在是有点令人遗憾,故笔者认为有必要将它们放在中国文学批评史的平台上考量,以揭示其理论价值。

一、定写情主旨,力排“淫书”恶谥

元代产生的《西厢记》、《娇红记》,明代的《牡丹亭》,清代的《红楼梦》都呼吸了时代的新鲜空气,着力描写和赞颂了青年男女的自主情爱,冲击了传统的“礼义”,往往会受到卫道者们的攻击,被斥之为“淫书”,悬为厉禁。在这几部书中,《西厢记》所蒙的“淫书”之名,可能在明清时期居于首位,甚至超过了流传相对不广的《金瓶梅》,长期被污蔑为与《水浒》“倡乱”相并立的“诲淫”之作^②、“为淫书之尤”^③。如永乐年间李祯所作的小说《贾云华还魂记》,就称崔莺莺是“淫奔之女,以辱祖宗”。稍后所出的小说《三奇合传》,更明确认定“《西厢》,邪曲耳”,“能坏人心术”。在明清两代戏曲小说的禁毁书目中,《西厢记》总是名列其中,一直到清末《蜃楼志》小说在罗列一批“淫词艳曲”时,还将《西厢记》列为第一^④。所以,《西厢记》究竟是写“情”还是诲“淫”?是一个十分尖锐的问题。像贾仲明说“《西厢记》天下夺魁”^⑤,王世贞称《西厢》为“北曲”之“压卷”^⑥,李卓吾赞其为“化工”、“至文”^⑦等,虽然对《西厢记》评价极高,但都没有正面回答《西厢记》究竟是一部“情词”还是一部淫曲。第一个正面地、明确地指出《西厢记》是一部“情词”的是何良俊,他说“王实甫才情富丽,真辞家之雄”,“《西厢》首尾五卷,曲二十一套,终始不出一‘情’字”^⑧。但他对《西厢》写情并非抱着完全赞赏的态度,接着就说“何怪其意之重复,语之芜赘耶”,并说它“全带脂粉”^⑨。明代其他肯定《西厢记》写情的论者,多用《国风》来作比喻,如毛允遂《新校注古本西厢记序》说:“《西厢》,桑间濮上之遗也。然几与吾姬、孔之籍并传不朽,李献吉至谓:‘当直继《离骚》。’夫非以其辞藻浓至,即涉淫靡,有不可得而屏斥者哉。”^⑩这里虽然高度肯定了《西厢记》的情爱描写,但“即涉淫靡”一句还是拖了一条尾巴。明代最坚决地肯定《西厢记》写情的是程巨源。他在针锋相对地批驳何良俊的观点时说:

今观其所为记,艳词丽句先后互出,离情幽思哀乐相仍,遂擅一代之长,为杂剧绝唱,良不虚也。而谈者以此奇繁歌迭奏,语意重复,始终不出一“情”;又以露圭著迹,调脂弄粉病之。夫事关闺阁,自应秾艳,情钟怨旷,宁废三思……可谓词曲之《关雎》,梨园之虞夏矣……今元之词人无慮数百十,而二公为最^⑪;二公之填词,无慮数十种,而此记为最。奏演既多,世皆快睹,岂非以其“情”哉!^⑫

但他在认为作者是“新声之吉士”的同时,也认为是“大雅之罪人”,作品有“微瑕”存焉,且对社会上“嫌其导淫纵欲”的回击也不力。至金圣叹出,才以雷霆万钧之笔力辩“《西厢记》断断不是

淫书”,而是写了才子佳人“必至之情”的“天地妙文”^⑬。他特别指出情爱与性事不能断然分割,怀疑“《国风》好色而不淫”的说法是否妥当,认为“人好色未有不淫者也”,而写“妙文”就写“此事”是十分自然的:“自古至今,有韵之文,吾见大抵十七皆儿女此事。此非以此事真是妙事,故中心爱之,而定欲为文也,亦诚以为文必为妙文,而非此一事则文不能妙也。夫为文必为妙文,而妙文必借此事,然则此事其真妙事也。”^⑭然而,社会并不全都认可金圣叹的高论,连金圣叹的评著本身也被列入了禁书之列。真正认识《西厢记》写情的价值而不是淫书的问题,恐怕要到“五四”以后。

在明清时期的这场旷日持久的大辩论过程中,《西厢记》的有关句论几乎都旗帜鲜明地赞扬了曲本的写情。目前所知最早的附于徐士范本卷首的《秋波一转论》就分析得相当细致。众所周知,“怎当他临去秋波那一转”是《西厢记·惊艳》中的名句。万历七年刊少山堂本眉批曰:“‘秋波’一句,乃《西厢》一书之大旨。”故《秋波一转论》实论《西厢》之大旨。其文论曰:

甚矣哉,情之动于内者不可遏,则神之驰于外者不可掩。盖人之有心,其神在目,心正则目正,自然之理也。今佳人才子欲念方萌于初见之时,则情炽于中而神荡于外,岂容以自掩哉!予尝观诸造化矣……一刚一柔,相摩相荡,然后人之为人,得以禀受絪縕之气,而有此眇然之身也。夫既因二五媾精而有此身,则情欲相感本诸天而具于我,故凡夫妇之愚蠢然、懵然而他无所能者尚为欲念之所牵,况以生莺才美无双、聪慧莫及,其能免是欲念乎!^⑮

此文一开头就这样对情与欲产生的本然性作了解释。然后具体分析了崔、张两人由情所动到托婢传书、赴约东墙,直至最后“偕百年美满恩情,成万载风流话本”的全过程。其中秋波之所以一转,乃是“此情遽发”所致:

暮春天气,花柳争妍,而莺莺乃以旅寓一身,含愁万种,加以重关人静,深院昼长,触景增悲,逢时起恨,自有不能已者。特以旅衬孤孀,茹哀饮泣,上为慈亲之所拘系,下为侍婢之所提防,而此情乃潜伏于中,絪而未发耳……一旦骤遇哲人,此情遽发。情既勃发于其心,神岂不盎然而溢于目乎!^⑯

显然,《秋波一转论》就是以“情”论《西厢》主旨的一篇力作。清初康熙年间,尤侗尝试“以西厢之曲,造为八股之文”,也“拈‘秋波一转’为题”^⑰,论“怎当他临去秋波那一转”一句的破题即曰:“想双文之目成,情以转而通焉。”^⑱全文以论“情”为中心。此后的一批《西厢》的句论文,大都围绕着“情”字作文章。例如第一个响应尤侗用八股为《西厢》作句论的黄周星,所作《秋波六艺》一组六篇文章,在论“怎当他临去秋波那一转”时,尽管每篇各有不同的重点,但篇篇都紧扣着一个“情”字。其一论“总写大意”曰:

夫宇宙一无情之区耳,然宇宙之情寄于人,而人之情寄于目。故犹是人也,而有情之目则独异,犹是有情之目也,而美人之目则尤异。何以知之?于张生之咏莺莺者知之。彼当莺莺既去之后,追忆其临去之情,而一则曰“怎当他”,再则曰“秋波那一转”。^⑲

以后各篇之“破题”几乎都离不开一个“情”字,如其二论“怎当”二字曰:“美人有余情而当之

者,反若愧焉。”其三论“一”字曰:“以目相感者,以情相感而已。”其四论“转”字曰:“目能转而意难当,皆深于情者也。”其六论“那”字曰:“移情于美盼者,言迤而意远矣。”全文六篇,皆不及“淫”字。显然,《西厢记》在作者心目中就是一部“情词”。以后各本《西厢》时艺文集,无一例外地围绕着“情”字论句,无一例外地不带“淫邪”的眼光来高度评价了这部写情的名作,有力地捍卫了《西厢记》在中国戏剧史上的地位。

二、辨身体语言,点睛个中神情

或许是由于我们传统文学中较少用细腻与静态的笔墨去铺叙人物的心理,而主要通过人物的动作来表现其心境、情绪等心理状态,故在理论批评上,比较注意分析形神、虚实、真幻、结构、语言及戏曲中的本色、音律与场上演出等等,对于人物的心理描写较少顾及,一般只是稍作点评而已。比如就诗词来说,李清照的《凤凰台上忆吹箫》(香冷金猊)写主人公:“起来慵自梳头,任宝奁尘满,日上帘钩。生怕离怀别苦,多少事,欲说还休。新来瘦,非干病酒,不是悲秋。”李攀龙于此批云:“写其一腔临别心神。新瘦,新愁,真如秦女楼头,声声有和鸣之奏。”^②李评揭示了词作中一系列的描写,是写出了主人公的“临别心神”,并赞叹了笔墨运用的和谐,如此而已,再也没有详细的分析了。后来,小说戏曲繁荣了,在叙事中更重视“写心”。万历三十八年(1610),容与堂本《水浒》第二十一回回评即提出“画心”的问题:“卓吾曰:此回文字逼真,化工肖物。摩写宋江、阎婆惜及阎婆处,不惟能画眼前,且画心上。”^③后一百廿回本《水浒》第四十三回写李逵:“只见李云挺着一把朴刀,飞也似赶来,大叫道:‘强贼休走!’李逵见他来得凶,跳起身,挺着朴刀来斗李云。”此处有眉批曰:“写事写心只八个字,何等简径斩截。”^④这里已提到“画心”、“写心”的概念。至《金瓶梅》第八回写西门庆自从娶了孟玉楼在家,燕尔新婚,如胶似漆,一个月多不到潘金莲家去。金莲在家等得非常不耐烦,小说就翻来覆去,细细的描写潘金莲打骂迎儿以及蒸角、洗澡、打卦、磕睡等一连串琐事,用崇祯本的批语来说是“何等播弄,何等想头”,这无非是为了写潘金莲的感情和当时的心理状态。崇祯本批语在这里批得好,说:“打骂迎儿,已画出一腔迁怒,又夹七夹八缠到武大身上,爱、怨、恼、怒,一时俱见。”^⑤再如《金瓶梅》第十二回写西门庆发现琴童与潘金莲私通,并当场在琴童身上查到金莲给他的“锦香囊葫芦儿”,“不觉心中大怒”,但他不作进一步审问,就喝令:“与我捆起,着实打!”按照西门庆的狠毒性格,将这小厮结果性命,或送官置死也完全可能,但此时却打了三十大棍,只命家人“把奴才两个鬃与我捋了,赶将出去,再不许进门”,就了事。表面看来,这似乎有点违背了西门庆的性格。实际上这里正恰当地表现了西门庆当时的心理状态。崇祯本批得好:“不待审问的确,竟自打逐,似暴躁,又似隐忍,妙得其情。”^⑥应该说,崇祯本的这类评点比之容与堂本、袁无涯本批《水浒》更为具体地点出了《金瓶梅》“写心”的内容,但可惜的是,他们也只是点到而已,并没有在理论上用更多的文字去“播弄”,去作深入细致的分析。在我国古代的文学批评史上,对于心理描写的关注,大都就处于这样的状态。惟有金圣叹不同凡响,曾对人物的心理作过出色、细致的分析,如《西厢记·赖简》中,用了近三千字的篇幅,对莺莺这个尊贵、有情、灵慧、矜尚的青年女性的心理活动分析得丝丝入扣、活灵活现。这样的心理分析,在明清两代,恐怕只有一人而已。今假如将明清两代有关《西厢记》的句论放在这样的文论史上加以审视,它们从一句话着眼,所作的洋洋洒洒的心理分析,实在弥足珍贵。且看黄周星《怎当他临去秋波那一转》(其二)详论张生“怎当”莺莺秋波一转的心理曰:

吾今乃知情之难言也。然非情之难,有情而能当之者之为难。尝闻相如鼓琴,文君心悦而好之,恐不得当。彼女之于士且然,况士之于女乎。彼美女之于才士且然,况士之才不逮相如,而女之美且远过于文君者乎。吾今日之遇双文,盖几乎有欲当而难为当者。始而睹其春风之面,以为是绝代之仙姿也,其冶容难当也。既而聆听其红樱之语,以为是啖花之莺声也,其逸韵难当也。已而窥其香尘之步,以为是传心之芳踪也,其密意更难当也。迄今仙姿往矣,莺声歇矣,芳踪隐矣,吾亦惟有付之长叹已耳,而孰知其难当之情复有出于数端之外者,则临去秋波之一转也。当是时也,兰麝之香半飘,玉佩之声渐远,而尚余两点之眇眇清眸注射于吾眉宇者,殆所谓未知心许,已经目成者耶?吾何人斯,而敢当其目成?梨花之院将掩,杨柳之墙正高,而独有一种之泠泠曼曼萦绕于吾心胸者,殆所谓敢望回腰,或肯垂盼者耶?吾何修乎,而获当其垂盼?……盖目与目,本有往来之缘。为未转之秋波,吾能当之;为既转之秋波,则非吾目之所能当也。庶几以此身当之乎?即身与身亦有离合之数,为未去之秋波,吾身犹及当之;为临去之秋波,并非吾身之所及当也。庶几以此心当之乎?而究竟亦非吾心之所敢当也,然则,吾之神魂惟有与秋波俱往而已。^⑤

这段文字细腻地透析了张生接受了莺莺“有情”的“秋波一转”之后的惊愕、兴奋、“难当”的复杂心理,以及最后决心“吾之神魂惟有与秋波俱往”,使他更加深深地陷入了“单相思”的沉迷。他终于借下西厢,做着美梦,一方面是“赤紧的情沾了肺腑,意惹了肝肠”,另一方面想到与莺莺毕竟只是初遇,并未“固结于心”,况且“夫人忒虑过”,难免担心“小生空妄想”,在矛盾与痛苦之中“睡不着如翻掌,少可有一万声长吁短叹,五千遍捣枕捶床”,反复地思量着:“待颺下教人怎颺?”颺,这里是指抛弃、丢下的意思。康熙间钱书《雅趣藏书》第二篇就以“待颺下教人怎颺”为题,多角度地分析了张生当时的心理活动。他想“不如颺下”这段情缘,考虑到爱情之路犹如“渺渺桃源,早绝渔人之路”,“悠悠银河,难乘汉使之槎”,既看不到路径,又没有人帮助,虽“寤寐思服”,“又何济也”。更何况莺莺身边老夫人坚守礼教,“堂上之冰霜不敢轻犯”,小红娘伶牙利齿,“侍女之语言殊多严肃”,障碍重重,所有的悬想终属徒劳。再想到大丈夫男子汉行事,“贵乎能断”,当颺即颺。但是当他真想颺下时,刻骨的相思使他难以割断这缕情丝:“待欲颺也,教人怎颺哉!”这是因为他想到莺莺:“彼夫名门之媛,殊多静好,苟意有所触,则感叹无聊,自有不忍颺者,而况书生之慕耶!”又想到自己:“维兹羁旅之士,最多寥寂,即偶遇知己,犹感泣随之,必有不能颺者,而况伊人之宛在耶?”假如有人用经传圣贤的话来劝说他“何必恋恋于此”?他也只觉得自己“意已痴而神已迷”,“魂已消而肠已断”,脑子里只想着“窈窕淑女,不知何日携手而同行也”,这怎么能舍弃她?再进一步,他想传统的礼法和婚嫁的规矩,都已阻扼不了他的滚滚情思。思前想后,翻来覆去,他实在是颺不下。就在这样的悲观与执著交织、自卑与自信共存的痛苦之中,最后想到的还是:“意中人其如何也耶?其不知也耶?”希望她能给他一帖彻底疗治相思的灵药。钱书在《待颺下教人怎颺》中对张生这个率真的情痴、可怜的傻角的心理作了这样的透析,不能不使人对张生充满着同情,又觉得可笑。这样的一类心理分析,无疑对读者更好地理解张生的心理变化和性格特点是大有帮助的。

假如说“怎当他临去秋波那一转”中的“怎当”两字从正面突出了张生心理状态的话,那么“秋波一转”则以莺莺的身体语言,表现了她当时的心理活动,正是“口不能传者,目若传之”:“此一转也,以为无情耶?转之不能忘情可知也。以为有情耶?转之不为情滞又可知也。为秋波一转,而不见彼之心思有与为之转者。”^⑥所以分析“秋波一转”的文字,乃是解开莺莺心灵之门的一把钥匙。徐士范本《西厢记》卷首《秋波一转论》在分析莺莺长期处于情感压抑的状态之

下,一旦遇见青年才子,“潜伏于中”的“此情遽发”,即通过一转秋波而传心于张生:

情既勃发而发于其心,神岂不盎然而溢于其目乎!想其轻盈态度悉见于流盼之时,浓艳精华呈露于转瞩之际,诚所谓“四头一顾,百媚俱生”,殆犹流星之瞬乎水,自有光彩以射乎人也。是以不待往来频盼,而兰闺之情已默然传于风流俊雅之士。盖传不以言而以目,故尔不待辗转窃窥而鸾凰慕恋之意已暗诉于英华旖旎之人。盖不以口而诉以心,故尔御沟一叶,凭眼角以潜通,虎豹九关,托眸子而传送。^⑦

“秋波一转”本是一个细微的动作,“是回头体态”^⑧。但论者从这个细微的“身体语言”之中不但读出了莺莺的体态之美,“轻盈态度悉见于流盼之时,浓艳精华呈露于转瞩之际”,而且也读出了莺莺的“盎然”之“神”,甚至还读出了“以目传情”、“以目传心”的本意。这样,将“一转”的审美意蕴分析得十分透彻,真是达到了“点睛于个中神情”^⑨的境界。这段分析,与崇祯本《金瓶梅》第十四回批点李瓶儿的“秋波”一比,就可以清楚地看到粗细详略的不同了。崇祯本《金瓶梅》写李瓶儿初到西门庆家里,与西门庆及众妻妾“吃来吃去,吃的妇人眉黛低横,秋波斜视”,这里有眉批曰:“一‘低’字,一‘斜’字,写出女人醉态。”^⑩这里尽管多了一笔“眉黛低横”,也仅点出了瓶儿外在的“醉态”而已。

再如《西厢》句论中钱书所写的《金莲蹴损牡丹芽》,也是一篇分析莺莺情爱心理的佳作。这一句出自第三本第三折,莺莺知张生因相思而生病之后,写诗约他晚上在花园幽会。这一晚是“花阴重叠香风细,庭院深沉淡月明”。剧本写莺莺不顾“晚风寒峭透窗纱”,早早地“恰对菱花,楼上晚妆罢”,一路去赴约的情景是:

【驻马听】不近喧哗,嫩绿池塘藏睡鸭;自然幽雅,淡黄杨柳带栖鸦。金莲蹴损牡丹芽,玉簪抓住茶蘼架。夜凉苔径滑,露珠儿湿透了凌波袜。

对于这段曲,评点很多,但关注较多的是它的写景。如徐士范本眉批曰:“骈丽中景语。”《徐文长公参订西厢记》眉批曰:“天然语足当天然景。”三先生合评本眉批曰:“得此胜地,便足了一生。”特别是起凤馆本,对这一段评价很高,曰:“嫩绿、睡鸭、淡黄、栖鸦、‘蹴损牡丹、抓住茶蘼架’字,有色有韵,半疑浓妆,半疑淡扫,华丽中自然大雅,予故称《西厢》此曲压卷。”但也没有注意到这里的心理描写。这正反映了中国古代一般从诗文出身的批评家所带有的一种普遍性局限。而钱书却抓住了“金莲蹴损牡丹芽”一句,发前人之所未发,详细地剖析了莺莺的情爱心理。他指出,莺莺之所以不小心蹴损了名贵的牡丹芽,就在于她“有情”,此一举足,正传出了她的“心事”:

盖牡丹有芽,胡为蹴损之乎?然而金莲有情,不禁与之相触耳……盖彼非实有所摧残也,意皇皇其难已,步迟迟而不能遵,彼微行,如有所碍焉。则名芳初发,脚踪儿遂将心事传也。^⑪

接着,他就具体分析在此月明如昼之良夜,一个千金小姐,本当是在“青灯刺绣”或“高枕孤眠”之时,或“停针无语”,或“梦入高唐”,无非是发一些“有芍药之赠”或“作并颈之莲”的性遐想,而如今却“循曲槛而徘徊,望湖山而伫足”,“寻花阴之曲径,履芬芳之幽途”,“遂使窄窄金莲,

不惮跋涉之劳”这究竟是什么呢?显然,是一种性爱的潜意识在驱动。一路上,心里只想着与意中人见面,故“俯视池塘,未见荷钱之小,仰观杨柳,如垂系根之丝”,什么都似见而未见,连“三春富贵”、“众卉君王”的牡丹花芽也竟视而不见,“蹴损也哉”!这难道是因为“金屋多愁”,出于嫉妒它的“西施之号”而故意践踏的吗?或者是因为“玉堂人杳”,认为它只是“空有学士之称”而有心蹈履的吗?钱氏分析道,这都不是的,莺莺之金莲实“无心也”、“不知也”,问题是出在她的身心全都挂在热切而紧张地想与有情人幽会上了,于是就使“牡丹生机未畅,忽遭意外之侵”!总之,“金莲蹴损牡丹芽”一句,活生生地显现了一个千金小姐初去与一个青年男子私会时的情景,是性爱心理冲动下的潜意识表现。钱氏此文初刊时有原评曰:“心中事,脚下情,非不惜花枝,只缘春去得忙。思清夜悠悠,谁与共赏,故尔无心一撞,笔底写来,奕奕动人。”这正点出了钱氏身体语言分析的妙处,即能正确地描绘出人物的神情心理,使这些句论文“写张生则字里行间依然一风魔解元,写双文则笔尖纸上宛然一千金娇女”^②。

三、重视时空描写,关注情境创造

作为叙事文学,要展开故事,离不开时间与空间的描写。中国古代的戏曲小说,在处理时间与空间的描写时,自有其特点,也创造了丰富的经验。在文学批评方面,应该说也有所注意。明刊的多种《三国志演义》的回末,往往借鉴吸取了史志编年体、纲目体的作法,标明某几回是写了某几年的史事,如《钟伯敬先生批评三国志》第十回后标明“起汉灵帝中平元年甲子岁,至汉献帝初平三年壬申岁,共首尾九年事实”^③。毛纶、毛宗岗父子又从时空的角度上概括全书故事为“六起六结”^④,颇有识见。至张竹坡,在批评《金瓶梅》时所反映的时空意识比较自觉。他说:“《史记》中有年表,《金瓶》中亦有时日也。”“看其三四年间,却是一日一时推着数去……排得一丝不乱。”但有时则“故为参差”,却也是“皆历历生动,不是死板一串铃,可以排头数去。而偏又能使看者五色眯目,真有如捱着一日日过去也。”为此,他深有感慨说:“此为神妙之笔。嘻,技至此亦化矣哉!”^⑤他于卷首又列一篇《杂录小引》,专论西门庆家的“房屋花园”等人物活动的空间布局。他认为:“写其房屋,是其间架处,犹欲耍狮子,先立一场,而唱戏先设一台。”有了这一“间架”,人物“进进出出,穿穿走走,做这些故事也”,从中不但可见“西门豪富”,而且为妻妾“妒宠相争”、“敬济偷情”等故事开展留下了“地步”^⑥。这就涉及了空间描写的意义。不过,如张竹坡等论小说的时空,因受史学观与“文法”论等束缚,一般多从叙事结构、文笔变化的眼光来加以观照,较少注意从刻画人物的心理、性格等方面作开掘,更少用时空转换的角度来加以思考。

《西厢》的句论则不同,它们论时空则比较关注人物的感情与心理,且常用时空转换的眼光来作多方面的分析。比如,尤侗首创时艺论《怎当他临去秋波那一转》就很典型。它在论“秋波一转”于“临去”之时的刹那间,又论到“未去”与“既去”时的不同的人情与情境:

惟见潋潋盈盈者波也,脉脉者秋波也,乍离乍合者,秋波之一转也。吾向未之见也,不意于临去遇之。

吾不知未去之前,秋波何属。或者垂眺于庭轩,纵观于花柳,不过良辰美景,偶而相遭耳。独是庭轩已隔,花柳方移,而婉兮清扬,忽徘徊其如送者奚为乎?所云含睇宜笑,转正有转于笑之中者。虽使靓修眄于靦面,不若此际之销魂矣。

吾不知既去之后,秋波何往。意者凝眸于深院,掩泪于珠帘,不过怨粉愁香,凄其独对

耳。惟是深院将归,珠帘半闭,而嫣然美盼,似恍惚其欲接者奚为乎?所云渺渺愁予,转有转于愁之中者。虽使开羞目于灯前,不若此时之心荡矣。^⑤

这篇文章的中心是论“情以转而通焉”,也就是“口不能传者,目若传之”,“足不能停者,目若停之”。为了突出临去一转的这一特点,就用“未去之前”与“既去之后”的秋波作比较。在“未去之前”,一个少女的秋波,“或者垂眺于庭轩,纵观于花柳”,只是用来欣赏“良辰美景”,假如让一个青年男子看到其漂亮的眼睛,因为没有亮出爱情的火花,也不会使人感到如此“销魂”。至于“既去之后”,因为不能畅诉衷肠,情路难通,只能“凝眸于深院,掩泪于珠帘”,凄然独对“怨粉愁香”,即使“嫣然美盼”,也难以使人“心荡”。同一双“秋波”,在不同的时间,不同的情境,会给人以不同的感受,只有“临去那一转”,“钟情者正于将尽之时,露其微动之色,故足致人思焉”。

自尤侗始创以不同的时空来观照“秋波一转”之后,打开了一条新的思路,后来者纷纷仿效,如黄周星《怎当他临去秋波那一转》(其一),也论及“前乎此转”、“后乎此转”、“未去之前”、“既去之后”等等。除了这一套路之外,有的文章就注意时间与空间的分析。如钱书论“隔墙儿酬和到天明”一句,则抓住了“隔墙儿”这一空间特点与“到天明”的时间尺度,表明了张生希望通过“酬和”,与莺莺互通情愫的热切心理。这句话,原出于第一本第三折所谓“酬韵”中。当时,相思入骨的张生,深知莺莺每晚要到花园烧香,就“先在太湖石畔墙角儿边等待”,准备“饱看一会”。他看着小姐“遮遮掩掩穿芳径”,来到花园烧香祝愿。红娘说:“我替姐姐祝告,愿姐姐早寻一个姐夫。”小姐长叹一声:“心中无限伤心事,尽在深深两拜中。”此时的“傻角”不傻,张生敏感到莺莺“似有动情之意”,于是在这月朗风清之夜,面对着“脸儿百媚生”的“玉殿嫦娥”,禁不住高吟一绝,想不到小姐很快就“出新诗而相和”。这使得风魔张生更是喜不自胜,说出了“他若是共小生、厮觑定,隔墙儿酬和到天明”。对于张生的这句话,钱书论曰,崔张之间的唱和,尽管其空间是相隔的,其时间是短暂的,但对张生来说,已经得到了极大的快慰,所以“虽芝颜未近,而歌咏情深,又何妨竟夜之流连”。接着,他进一步分析张生在这样的时空条件下希望“依永和声,直到天明”的心理状态说:

抑零露团兮,而弱姿多芳,寒潭恐湿凌波袜也。假我欲和焉,尔无酬焉,遑曰晓鸡已唱乎,而况有墙以为之隔也。然而我与尔已志相通矣。果尔也歌,邛须于舟子,我也赋美人于西方,面墙审音,天壤间惟我两人,寂寂称雅奏也。则虽曙色将启,而敢卜夜于方永乎!^⑥

在这里,分析了张生既考虑到时间已值夜深露零,恐弱姿不胜其寒,又担心美人无酬,不成倡和,更况有墙相隔,人各一方,两人间的酬唱,确实有诸多不便,但这些都阻挡不了他想永夜酬唱的決心,因为“我与尔已志相通”,“心相契矣”,只觉得“天壤间惟我两人”,“所以愿酬和到天明”了。总之,所有的时、空等障碍,都被一个“情”字消融得无影无踪了。

显然,这些句论在论《西厢》的时空时,注意到作者在写人、写情时,是与写时、写境紧密地联系起来的,因而曲本中所有的时空都是有情有意的,形成了一个情景交融的“情境”。如崔张离别时,莺唱“倩疏林你与我挂住斜晖”一句,《唐六如文韵》论云:本来,“斜晖也,如何可挂疏林也?”乍看起来,“此真极无理语”。然而,此时莺莺之心理是:“我愁人也,别愁事也,眼前愁景也。”“而以今日之愁人,当今日之愁事”,在此情此景之中,“偏有恋恋于愁景者”,极其逼真地写出了两情相别时的真情,正所谓:“情内带景,景内带情,真正无理,真正有理,读竟惟有黯然魂消而已。”^⑦实际上,这里的情境创造,作者已经采取了一种比较特殊的手法,就是作

者将曲本中的人物之情贯注到时间与空间中去时,将在一定的时空中的本无生命的事物都予以人化,使它们都像人一样活了起来,有情有意。现代的理论家们,借鉴了西方的说法,将这类现象称之为“移情”。在我国古代的诗歌中有许多“移情”的名句,批评家们尽管很欣赏它们的美,但对它们的批评往往较粗略。比如《诗经》中的“昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏”一句,到明末著名的《诗经》研究家徐奋鹏曾点出:“与下雨雪俱景上关情。”^①再到清末,王闿运也曾批曰:“写景言情,凯歌和乐之声。”^②他们都接触到此句的情景交融的问题,但都仅仅点到而已。《西厢记》中有许多“移情”的名句,如:“晓来谁染霜林醉?总是离人泪。”“遍人间烦恼填胸臆,量这些大小车儿如何载得起?”“望蒲东萧寺暮云遮,惨离情半林黄叶。”论者对这些“移情”的名句,显然有更深的体会。例如钱书论“惨离情半林黄叶”曰:

草木无情,若助有情之惨焉。夫黄叶半林,于人何与?然而离人见之,不觉增惨矣,而谓情能已耶?意谓:天下最足关情者,林间树色耳。赏心者见之而喜,感怀者见之而悲;非物之能移人也,亦人之自为之也。若乃睹长林之秋色,望美人于遐方,寓目伤心,未知彼何如也,而予情不忍忘矣。^③

此时是深秋离别之时,此景是黄叶半林之景,草木本无情,现在看去,好像也有情,在增添离人的愁绪。这种现象,论者清楚地指出:“非物之能移人也,亦人之自为之也。”也就是人的感情在起着主导的作用,这种现象正是人化的结果:“赏心者见之而喜,感怀者见之而悲。”这实际上对于“移情”的现象作了非常明确的解释。当然,客观无情的事物之所以被人化,本身也存在着被移情的基础。主观的情与客观的物之间本来就存在着某种能引起共鸣的契合点。面对着一派“萧瑟”的“黄瘦景象”,显然不能与见着“维其萋萋”,长得既“美”又“盛”的“合欢之树”与“连理之枝”时的心情相比,看着半林树叶“其黄而陨”,只能是“徒使人闷转深也”,“徒令人惹恨长也”。更何况,“黄叶之下,此往彼来者,尽是东西南北之客”,满怀着惨痛的离情别绪,这就不能不“顾兹半林黄叶,而离情倍增矣”。后来托名陈维崧编订的《才子西厢醉心篇》最后一篇论“愿天下有情的都成了眷属”,不是论离别,而是庆圆聚,同样也论及了“移情”过程中客观景物对人情的引发与制约作用:“若鸟啼花落,夜雨朝烟,皆为惨情之具,而其情转伤。今既得意归来,而于飞谐老,若花飞蝶舞,燕语莺歌,皆是怡情之物,而其情始畅。”^④总之,不同时空中的景物影响着人的不同心情,反之,人在不同的心态下也能赋予客观的景物以不同的感情色彩。这种近乎诗词理论中的“情景交融”、“移情”说,在论诗词等抒情文学时常被运用,而在叙事文学论中,如《西厢》句论那样作细致的分析是并不多见的。

显然,《西厢》句论在中国文学理论批评史上具有一定的贡献,但同时也应当指出,这些句论,特别是在清代,多用八股的形式来表达,且偏重于赏析,而不是作正面的批评与理论上的分析,故假如只从理论批评的角度上来衡量的话,当然会感到其表述不太明晰。但假如我们能明白,它们毕竟是一种介于文学创作与批评之间的特殊的文论的话,或许能予以理解,且能挖掘出更多的宝藏来。

①② 黄周星:《秋波小引》,《九烟先生遗集》卷六,道光二十九年(1849)刊本,第14页。

③ 参见郑暄《昨非庵日纂》、王应奎《柳南随笔》等,转引自王利器《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社1981年版,第206、209页。

④ 梁恭辰:《劝戒录》,转引自王利器《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,第373页。

⑤ 上引《贾云华还魂记》、《三奇合传》、《蜃楼志》三书材料,参见陈益源《小说与艳情》,学林出版社2000年版,第

25、26、35页。

- ⑤ 贾仲明:《录鬼簿续编》,《续修四库全书》,上海古籍出版社2002年影印天一阁旧藏钞本,集部第1759册第146页。
- ⑥ 王世贞:《曲藻》,中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》四,中国戏剧出版社1960年版,第29页。
- ⑦ 李贽:《杂说》,《李氏焚书》卷三,明刊本,第32页。
- ⑧⑨ 何良俊:《四友斋丛说》卷三七《词曲》,万历七年刻本(1579),第5页,第3页。
- ⑩ 王骥德:《新校注古本西厢记》,《续修四库全书》,上海古籍出版社2002年影印明万历四十一年(1613)香雪居刻本,集部第1766册第4页。
- ⑪ 程巨源认为《西厢记》为王实甫与关汉卿合作,故称“二公”。
- ⑫ 程巨源:《崔氏春秋序》,徐士范刊《重刻元本题评音释西厢记》卷首附录,明万历八年(1580)刻本。
- ⑬ 金圣叹:《读第六才子书西厢记法》,陆林辑校《贯华堂第六才子书西厢记》卷二,凤凰出版社2010年版,第2册第854页。
- ⑭ 金圣叹:《贯华堂第六才子书西厢记·酬简》总评,陆林辑校《贯华堂第六才子书西厢记》卷二,第2册第1039—1040页。
- ⑮⑯⑰ 佚名:《秋波一转论》,徐士范刊《重刻元本题评音释西厢记》卷首附录,明万历八年(1580)刻本。
- ⑱ 尤侗:《黄九烟秋波六艺序》,《尤太史西堂全集》二集卷三,清康熙刻本。
- ⑲⑳㉑ 尤侗:《怎当他临去秋波那一转》,《尤太史西堂全集》一集卷七。
- ㉒⑳ 黄周星:《怎当他临去秋波那一转》(其一)、(其二),《九烟先生遗集》卷六,道光二十九年(1849)刻本。
- ㉓ 朱古微辑、唐圭璋笺《宋词三百首笺》,神州国光社1948年版,第396页。
- ㉔ 《忠义水浒传》卷二一,万历三十八年(1610)容与堂刻本。
- ㉕ 《忠义水浒传》第四十三回,清初郁郁堂刊本。
- ㉖㉗ 《新刻绣像批评金瓶梅》第八回,第十回,北京大学图书馆藏明末刊本。
- ㉘ 《新刻绣像批评金瓶梅》卷三,日本内阁文库藏本。
- ㉙ 祝枝山:《不合临去也回头望》评语,《绘图西厢记》附《唐六如先生文韵》,上海扫叶山房民国十六年(1927)石印本。
- ㉚㉛ 钱书:《隔墙儿酬和到天明》,《雅趣藏书》,康熙崇文堂刊本。
- ㉜ 陈玉:《雅趣藏书序》,《雅趣藏书》卷首。
- ㉝ 陈曦中、陈卫平点校《三国演义》,中国广播电视出版社1992年版,第104页。
- ㉞ 毛纶、毛宗岗:《读三国志法》,《四大奇书第一种》卷首,清初醉耕堂刊本。
- ㉟㊱ 张竹坡:《第一奇书金瓶梅读法》、《杂录小引》,《第一奇书》,清康熙间刊印本衙藏板本。
- ㊲ 祝枝山:《倩疏林你与我挂住斜晖》评语,《绘图西厢记》附《唐六如先生文韵》。
- ㊳ 徐奋鹏:《毛诗捷渡》卷二,明天启金陵王荆岑刻本。
- ㊴ 王闾运:《湘绮楼毛诗评点》卷九,民国二十四年(1935)成都日新社铅字红印本,第4页。
- ㊵㊶ 陈维崧订《惨离情半林黄叶》、《愿天下有情的都成了眷属》,《评点西厢记传奇》附《才子西厢醉心篇》,光绪甲申(1884)刊本。

(作者单位 复旦大学中国古代文学研究中心)

责任编辑 山木