

《西厢记》批本《西厢引墨》稿本初探^{*}

韦 乐

《西厢引墨》是清代光绪年间出现的一部《西厢记》批本。原书为傅惜华先生收藏,现存于中国戏曲研究院资料室。傅先生在《元代杂剧全目》中曾著录曰:“清光绪六年(1880)稿本,书名:《西厢引墨》,二卷,清戴问善评。”^①至今,这条简短的介绍是学界对该书的唯一认识。笔者有幸获览此书,现将其主要情形予以阐述,希望能为学界相关领域的研究提供一点帮助。

一、批本的文献状态及批者生平

批本为全一册,分上下卷。书之扉页有墨笔题字“渤海沧州蔚州学正戴君华使遗墨”。正文以墨笔誊写《西厢记》戏曲底本,经校勘,可知为金圣叹《第六才子书西厢记》的曲文,但已经删改:在金本中大受诟病的《惊梦》之后文本已被彻底删除,总目和题目正名也全部取消,“第×之四章”以及下属的“×之一”、“×之二”等序列标识直接换为“第×折”。个别文句亦有所改动,比如《惊艳》【寄生草】“这边是河中开府相公家,那边是南海水月观音院”的“这边是”和“那边是”分别改作“你道是”和“我则说是”,与明代槃邁硕人《增改西厢》相同。底本之上,甚多朱笔批点。批语形式有折批、眉批、夹批和旁批,圈点则包括单圈、双圈和斜点三种。正文前后附序跋各一,内容如下:

《西厢》何书也?曰:“才子佳人书也。”才子佳人而必为淫艳之词,何也?曰:“不淫不足以尽才子佳人之情,不艳不足以尽才子佳人之致,实无以尽笔墨之兴也。”然则不淫艳不为才子佳人乎?曰:“才子者,衣冠中之废人也。佳人者,巾幗中之罪人也。男女瞬而其志通。君子淑女乃古今来第一才子佳人,谁敢以才子佳人之名奉之哉?至于才子佳人,不过淫艳者之标目而已。”然则此书何以传也?曰:“此亦天地间之至文也。自有天地,世无一人无此心,人无一日无此事,而独谓必不可有此文哉!”此书也,但

^{*} 本文系教育部人文社会科学研究青年基金项目《西厢记评点史》(12YJC751088)阶段性成果。

^①傅惜华:《元代杂剧全目》,作家出版社,1957年,第59页。

为此事作乎？曰：“吾恶乎知之？《诗》曰‘怀人’，《骚》曰‘求女’。词曲虽《风》《骚》之余，谅未足语此。大凡古人著书类，必有磊块不平之气，与夫固结不解之情。情动乎中而形于言，至淫艳，而笔墨之兴尽矣。至今人悟其非淫非艳，而文章之能事毕矣。虽然，吾安得起才如圣叹者，与天下共明其不淫不艳哉！即如圣叹所云，亦救火抱薪者也。”一日至书房，见有《第六才子书》在案头。问，云买自小市破书中。意大不怡，颇欲有言。既而思之，为子弟者，教以通文义，而能禁其不读《西厢》哉？因取而与墨选杂置之，为之标其关键节目，指其起结伏应，清其脉络气机，何处相对，何处相映，间亦示以理趣，期与墨卷相发明，题曰《西厢引墨》。俾知虽淫艳之词，有理有法，上通乎《史》《汉》，而下有益于应试之文。务以分读者之眼，而移其心。其视才子佳人，不过淫艳者之标目而已，亦救弊之苦心也。以示吾家子弟之读《西厢》者，且以告天下凡为子弟之读《西厢》者。（《序》）

昔者圣人设卦立爻，而饮食男女尽其性；铸鼎象物，而魑魅蜮蛭遁其形。此开辟之大文也。书契以来，等而下之。至于文人游戏之词，其相去能以亿计乎？然无益人心，有伤风化，其文必不传，传亦不久，理固然已。淫书至《金瓶梅》而极，而其言孝弟，则句句血泪；诛奸邪，则字字肺肝。岂非古人故以此快阅者之眼，而怵其心哉？若《西厢》，已脍炙人口，又岂古人故以此快阅者之眼，而荡其心哉？必有义以出此矣。闲散心则秀才瞥见，做好事则暴客风闻，工诗词则酬韵听琴，善书算则传书递简。自借厢至坐衙，才五六日耳，而湖海飘零之游客，绣帏深锁之贵人，已杯酒言情，湖山密约。自佳期至长亭，止月余耳，而泪眼愁眉，全无回避；牵肠挂肚，不复羞惭。香美娘之处分，付之侍妾；国太君之处分，听之贱婢。为之上者，居何等乎？《易》曰：“履霜，坚冰。”至禹曰：“必有以酒亡其国者。”“吾侪小人，皆有合庐”，其可畏孰甚于此！作者犹复以《寺警》许婚，曲为之地，以《惊梦》陶写，讳言其终，尤得诗人忠厚之遗。倘所谓变而不失其正者乎？吁！所以传矣。至于穷秽褻之状，如启苞符，摹暗昧之形，不逢不若，尤当座置一编，以为尔室之相，于修齐非小补也，而忍作淫词艳曲读哉！（《书西厢后》）

序下有款识“光绪六年岁在上章执徐寻行数墨书室”，跋后落款“处暑日谿庵甫又题”，跋下又有“华使”和“戴问善”印各一枚。

据序跋款识及印章可知，批者姓戴，名问善。以扉页题字中的籍贯为线索，检阅《沧县志》、《南皮县志》等河北方志可知，戴问善，字华使，号谿庵，晚号清静老人，南皮（今河北沧州南皮县）人，原籍沧州，生活于清道光至光绪间，道光己酉（1849）科举人^①，历任新城县教谕、蔚州学正之职，著有《左传谣》、

^①民国《南皮县志》在“科举·举人”之“戴问善”下注有“道光五年乙酉科……由沧州中式”，但民国《沧县志》却著为“道光二十九年己酉”。查戴氏参修的光绪《蔚州志》，其纂修人员中署有“五品衔蔚州学正己酉科举人戴问善”，故“乙酉”或应为“己酉”之误。

《明净书室诗文集》等,曾参与纂修光绪《蔚州志》。《沧县志》将他列入“儒行”,而《南皮县志》又列入“文苑”。问善少负“神童”之名,一生从事教育。“其教士,先德行而后文艺,淳淳然忠孝是务。尝谓:‘士竭毕生精力,读书稽古,若仅以文字为弋取科名计,大背朝廷求贤本意矣。’”^①可见他并非书呆道学,也不属于借儒学叩功名的士流。身为学官,他真正参悟了儒学精神,强调身体力行和积极用世,常以“士当志在经世”励己励人^②。这显然和同时代曾国藩“圣王所以平物我之情,而息天下之争,内之莫大于仁,外之莫急于礼”^③的以礼救世思想颇为相通。在他的淳淳感召下,“士人化之,竞来执贄受业。弦诵之声,通宵达旦,官署如私塾焉。而其得意春秋闱者,亦先后踵相接旋。……人皆称为真教官”。

二、“变而不失其正”的主题解读

在儒家思想居于主流的时代中,《西厢记》的每位评点者都遭遇到一个相同的尴尬,即如何面对叙写私情的文本情节。明万历八年徐士范本在作出“事关闺闱,自应秊艳,情钟怨旷,宁废三思”解释后,仍承认它是“太雅之罪人”^④。只有到明代晚期,随着商品经济发展和“心学”炽盛,才有万历三十八年起凤馆本“藉以风化见诟,宋理儒腐气,上士失笑矣”^⑤和万历四十二年王骥德本“彼端人不道,腐儒不能道,假道学心赏慕之,而噤其口不敢道”^⑥这样豁达的观点。然而这不过是昙花一现。随着“天崩地坼”的明清鼎革,整个社会从官方到民间都回归“礼”的秩序,令当时着力标榜《西厢记》艺术魅力的金圣叹不得不辨“淫”,一面强调男欢女爱是人类正常生活现象,一面揪住崔张情缘缔结中的“父母之命”大做文章,同时不惜窜改原文以重塑男女主角的秉礼形象,力图为作品主题粉饰上“礼”的色彩,以减轻作品传播的阻力。然而辨“淫”在事实上是左支右绌的。一来崔张不待行礼便私自结合是情节框架中不可拆卸的主干,二来窜改文本的确不是严谨的评点行为。故金本行世以后,归元恭等卫道士仍斥其为“诲淫之书”,而毛奇龄、潘廷章等《西厢》爱好者又频发恨声,如潘氏就评其改崔张佛殿相遇为宅前偶见是“前庭伫立,等于小妇市门之倚,欲抬高双文,正没煞双文也”^⑦。

前人的尴尬在戴问善评点中却没有成为一个问题,这位独辟蹊径的评者

①《南皮县志》(民国),《中国地方志集成·河北府县志辑》47,上海书店出版社,2006年,第338页。

②参见《地方志人物传记资料丛刊》华北卷之《沧县志》(民国),北京图书馆出版社,2002年。

③曾国藩:《王船山遗书序》,《曾国藩诗文集》,上海古籍出版社,2005年,第332页。

④参见徐士范刊《重刻元本题评音释西厢记》上卷《崔氏春秋序》。

⑤参见起凤馆刊《元本出相北西厢记》上卷《刻李王二先生批评北西厢序》。

⑥参见王骥德《新校注古本西厢记》卷六《评语十六则》。

⑦参见潘廷章《西来意》第一折《佛殿奇逢》之【后庭花】下节批。

对作品主题进行了不落常规的解读。跋语中有段文字值得注意：

闲散心则秀才瞥见，做好事则暴客风闻，工诗词则酬韵听琴，善书算则传书递简。自借厢至坐衙，才五六日耳，而湖海飘零之游客，绣帏深锁之贵人，已杯酒言情，湖山密约。自佳期至长亭，止月余耳，而泪眼愁眉，全无回避，牵肠挂肚，不复羞惭。香美娘之处分，付之侍妾；国太君之处分，听之贱婢。为之上者，居何等乎？

这段言辞铿锵有力，情感激昂，戴氏对作品情节“非礼”的指责力度不亚于金圣叹的回护程度。然而戴氏矛头所指却是“绣帏深锁之贵人”、“国太君”和“相府贱婢”，偏没有男主角张生。仔细考察戴氏对三个批判对象的称呼，可以发现其良苦用心：“贵人”强调的不是莺莺的少女性别，而是她尊贵的社会地位，但这贵人却兜售文才以暗结私情，沉湎爱欲终不可自拔。“国太君”传达的不是夫人作为莺莺母亲的伦理身份，而是她显赫的社会身份，但这位贵妇事前让女儿抛头露面惹下祸事，事后又任奴仆唆使摆布，充分暴露出行事荒诞、愚蠢无能的本质。“相府贱婢”刻画的也不是红娘的活泼聪慧，而是她的奴仆身份，但她却背弃主托，玩弄权柄，牵线搭桥，秽乱相府。由此，戴氏对《西厢记》“非礼”的认识既不属于浅薄的性别歧视范畴，也有别于传统对青年男女以情背礼的指责。他没有指责寒门子弟张生，而将莺莺及其身后那个来自上层社会的显赫家庭作为批判对象，显然要表达礼法之乱乃自上而作的观点。“为之上者，居何等乎”这样词气慷慨的反问充分表现出戴氏心中对上层社会腐朽堕落的愤激之情。

尽管戴问善在《西厢记》评点史上第一次明确地定性了作品情节的“非礼”性质，但这绝不表示他会肤浅地采用道学标准来从事文学批评。事实上，他对作品价值的认定颇有实事求是的精神，即能充分依据文学传播事实来定位作品的价值。他对文学传播规律的认识是“无益人心，有伤风化，其文必不传，传亦不久”。因此，面对《西厢记》的脍炙人口，他的论断是“必有义以出此矣”。但这个“义”到底是什么呢？

在跋语的末段，戴氏引证了《易》的“履霜坚冰”和大禹所说的“必有以酒亡其国者”，并以《金瓶梅》作喻，指出《西厢记》对非礼的叙写，其实是以暴露丑恶来警醒世人。所以，《西厢》之“义”不是别的，恰是文学的政教功能。这种解读显然是对儒家文学批评观中“变雅”说的继承。儒家从政治教化的角度将文学作品分为“正”、“变”两类，与正面颂扬以感召读者不同，“变风”与“变雅”是以抒写黑暗来唤起读者对恶的戒惧和对美的企盼。如前所述，《西厢记》固然叙写了太多非礼，但戴氏认为，这些内容就如同是寓有祥瑞之实的阴暗表象一般，意在通过表现乱自上作给家庭和社会带来的危害，以引导人们对礼法秩序的怀念和皈依。戴氏进一步指出，《寺警》家长许婚和《惊梦》梦醒情逝两段情节的设计，让若干淫艳情节最终被制约于“礼”的大框架之中，这就比一味暴露丑恶的《金瓶梅》更加具有秩序性，而不至于完全偏离“雅”的轨道，故

《西厢记》的主题堪称“变而不失其正”。

根据这样的主题解读,戴氏当然不会赞成金圣叹辨“淫”。他不仅在跋语中嘲之以“抱火救薪”,而且在曲文评点中不失时机地讥刺。比如他批《惊艳》【胜葫芦】是“秋波一转,即在此时”,批《借厢》【哨遍】是“亦见得临去秋波果曾转”。这些观点都是针对金氏的“不曾转”(崔莺莺不曾对张生眉目传情)而发,意在强调女主人公在情缘缔结中的能动性,去除金氏对其秉礼佳人形象的虚饰。戴氏坦然宣称《西厢记》情节本来就淫艳,因“不淫不足以尽才子佳人之情,不艳不足以尽才子佳人之致,实无以尽笔墨之兴也”,对淫艳进行充分渲染正是“变雅”文学的特有表达方式。所以,就文学批评意义而言,辨“淫”是画蛇添足,而就文学的现实功用而言,辨“淫”混淆礼与非礼的界限,容易误导年轻读者效仿崔张,“人人喜才子佳人之淫之艳,……其遗误伊胡底耶”,因而更不值得肯定。

这种观点看似保守,但以历史唯物主义的眼光审视,它却能彰显这位“真教官”的经世之心。戴氏将批判矛头指向崔府,并且高调将《西厢记》的社会价值界定为“尤当座置一编,以为尔室之相,于修齐非小补也”,正体现出他对当时中国的忧患意识和责任感。就这个角度而言,“变而不失其正”的主题解读便展现出突出的时代精神,这和批评史上许多过分夸大俗文学政治功能的泛教化论解读是不同的。

三、“与墨卷相发”的艺术评析

戴问善对《西厢记》艺术的评析视角很能体现他作为学官的职业特征,他在序言中直接表明“期与墨卷相发”是评点目的,又以“引墨”为书题,第一次在《西厢记》评点史乃至古典戏曲评点史上明确将戏曲与八股时文相互参照,既以时文为尺度评析戏曲,又援引戏曲技法指导时文写作。

1. “恰”的审美准则

“与墨卷相发”的评析视角,首先表现于他鉴赏《西厢记》的审美准则。十六折文本评点中,从头至尾时常可以见到“心头恰有此语”、“恰有此行径”、“恰是自然波折”之类的批语。在第一折《惊艳》尾批中,戴氏甚至说:

圣叹批《西厢》数万言,才子文也。我批《西厢》止一字,曰“恰”。

“才子文”是金圣叹生前对自己《西厢》评本的纲领性标榜,戴氏提出“恰”与之对举,正是提纲挈领地表述自己艺术评析的审美准则。金氏“才子文”因“嘶毛辨发,穷幽极微”而“令千古才人心死”^①,戴氏这个表述显然不乏对前人才情的敬佩,但从另一个角度看,却也是对自己简练评点风格的张扬。然则“恰”之所指究竟为何?

上段引文之后,戴氏接着进行了简短说明:“盖人人心头口头所恰有,而未

^①李渔:《闲情偶寄》,浙江古籍出版社,1985年,第58-59页。

能道出者也。”这个有些同义反复的表述传达出戴氏对《西厢记》在叙写人情世态上精准拿捏的折服态度。对此可以通过他在《惊艳》和《借厢》两折对男主角张生心理的跟踪式评析来具体感知。在运用“恰”的评价之前,戴氏先通过批评张生上场自报“功名未遂”来表达他对此人身份与基本性格的认识,所谓“开口只此四字。未曾娶妻,并不提及”,乃是将他界定为无意风月,一心仕进的实诚士子。所以当张生惊见莺莺后唱出“颠不刺的见了万千,这般可喜娘罕曾见”(【元和令】)时,戴氏便以“乍见惊见,心头恰有此语”赞叹曲词对实诚君子在瞬间情窦迸发时激动心境的准确勾绘。而后,张生凝视莺莺踏过的小径唱“衬残红芳径软,步香尘底印儿浅”(【后庭花】),戴批“恰是过去心头语”,是称赏曲词对实诚君子一着情魔便有比寻常人更痴傻心态的精准揭示。当被单恋折磨得彻夜未眠的张生乍遇心上人侍婢,唱出“我不教你叠被铺床……,我自写与你从良”(【小梁州】),戴批“此时满心里俱是莺莺,乍见其家侍婢,心中恰有如此打算”,是认为曲词非常能展现张生此时应有的爱屋及乌心理。最后,当张生遭红娘冷言浇泼而唱“若今生你不是并头莲,难道我前生烧了断头香”(【哨遍】),戴批又以“事如山穷水尽处,恰有此颠倒妄想”指出曲词对痴诚人遭遇挫折后的极度绝望心理的确切展现。

这一系列例子表明,“恰”是形容人物针对不同情境所产生的心理反应以及由该心理支配的外在言行与其身份和基本性格的高度吻合。随着叙事情境的不断转换,吻合将会有不同的具体表现,人物的性格展示和形象塑造便在这个过程中完成。由此,“恰”不是静止的审美准则,而具有明显的发展变动性。这在有关红娘的评点中表现得尤其明显。红娘是未经文化矫饰,爽直而正义的婢女,所以她在常规情境下都“恰是替人高兴之人”(《请宴》眉批),言行心理具有热情积极的特征。然而《后候》【紫花儿序】却是例外,“从今后由他一任。甚么义海恩山,无非远水遥岑”相当冷淡,对此,戴氏便以“看得淡极,恰是热心人语”指出曲词准确揭示了爽直人受猜忌后必然产生的过激心理变化。

综合上述文例,可知“恰”在整个文学活动流程中首先源自作者对角色的预设定位,当读者接收到定位信息后,他将按照自己对角色身份和性格的判断来期待角色在不同文学情境中的行止。如果作者对角色心理的体验以及相应的言辞表述都与读者的期待高度吻合,读者便愿意给出“恰”的判词。由此,“恰”虽起于作者的创作,却成就于读者的接受。比起以往戏曲评点家们惯用的“真”和“自然”等术语,它不仅更充分地沟通了创作与接受,从而更生动地实现了文学目的,而且特别强调接受者在文学活动中的地位,从而让文学解读摆脱一味向作者和作品倾斜的片面模式,能够以更全面的视角进行发挥。

戴氏对“恰”的地位界定和阐释,正与八股时文的“代圣人立言”异曲同工。作为儒生的应试文体,八股文从来就不是考生(作者)意志的自由抒写。被政治制约的考生必须预设自己唯一的角色定位,即思圣人之所应思,言圣人之所必言。而考官(接受者)将在具体的文题情境中衡量考生是否通过惟妙惟肖

地模仿圣人口吻展示出其对圣人心理的精微体验,而且这种模仿及其传达的心理体验还必须根据八股内部特定的程序及时变幻。这些因素的综合考量将决定考生的命运,因而在八股文学活动流程中,接受者的地位无疑更加明显。事实上,戴氏在评点中也的确直接将八股与《西厢》对等。例如他批《寺警》【八声甘州】时,就指出曲词的长处并非前人所言“千狐之白”的丽句云集,而是丽句“运用得恰好”,即通过“补缀”若干丽句,精准揭示出莺莺春情萌动的苦闷心理,话头再一递,便立刻伸发至八股写作,直言“近来墨卷则专以此获雋”。

从“代圣人立言”中可以看到“恰”的文学渊源,倘若我们还要进一步探寻其哲学根基,那么便可追溯到儒家奉为圭臬的“时中”思想。《中庸》以“君子而时中”强调儒者在绝对信仰儒学理念的前提下,应使其理念奉行方式充分融合各种情境,因势而动。这成为儒生景仰的人生态度,并以“文如其人”的精神贯注其文章写作。戴氏以“恰”为审美准则,正“恰”如其分地彰显了他儒学教官的身份。

2.起结伏应的结构匠心

这是戴评探讨得最多的内容,恰恰也是八股时文谋篇布局的焦点。八股结构讲究系统严密的“一线到底”^①,而起结伏应正可谓这种宏观思维的具体贯彻,正如元人倪士毅《作义要诀》强调的,要“说得首尾照应,串得针线细密”^②。

“起结”是指行文的落笔和收笔,它们奠定着叙事的基本框架。清初李渔即已注意到八股起结对戏曲的借鉴意义,《闲情偶寄·大收煞》提出“场中作文,……开卷之初,当以奇句夺目,使之一见而惊,不敢弃去,……终篇之际,当以媚语摄魂,使之执卷留连,若难遽别”^③。戴氏之论比前人更加深刻,与剧本紧密结合的评点使他不仅能将李渔的玄虚美学效果转化为切实执笔方法,而且能以更广阔的视角发掘起结的丰富表征及其结构学意义。首先,起结的意义不止于情节叙事,更在主题深化。在他看来,作者对起结的理解不应只停留在情节链条浅层,仅满足于精彩故事的构筑,甚至在一味求奇的心态下将它们割裂对待,而应该充分意识到它们是统一的有机体,从而最大限度地利用它们凸显主题。他果断地将作品结于《惊梦》,并且首次指出作品起结都安排张生携童投店这个细节,便是看出如此起结对“黄粱梦觉”批判性主题具有深化意义。其次,他对起结的具体手法进行了多样化探析。他评张生遇艳从游寺起笔(《惊艳》)为“‘佛殿’数处,起下‘一座大院子’。‘数毕’等字起下‘见’字,俱有法”,是指起笔可渐进式导入主题。张生被莺莺气病,莺莺央红娘再次传简

①参见刘熙载《艺概》卷六《经义概》。

②倪士毅:《作义要诀》,《丛书集成初编》第2633册,中华书局,1985年。

③李渔:《闲情偶寄》,第58页。

(《后候》),其起笔由红娘唱“先是你彩笔题诗,……引得人卧枕着床,……到如今……恨已深,病已沉”。戴氏批“先是你者,今又是你也,谁解如此起笔”,这不仅是探析内部段落起笔对上文的承应,更是针对相犯段落的起笔给出建议,即主动借犯起笔,引出新内蕴,令读者有别开生面之感。至于“结”,他以“结得高兴,墨家秘诀”(《酬韵·尾》)、“此二句作结,吾喜其思力之沉”(《闹斋·鸳鸯煞》)、“是警句,非此八字结不住也”(《寺警·收尾》)等评语道出展望、雄阔、警醒等不同风格的结法,为李渔的“媚语摄魂”效果找到了实现途径。值得注意的是,戴氏还特别提出“双结”,以针对要素复杂和意蕴深刻的文章。“双结”第一种表现是并蒂结,如他批《赖婚》尾曲“一边甜句儿落空他,一边虚名儿误赚我”为“双结,可见上文俱是两面”,是指核心事件若能同时塑造多个人物,且塑造能烘托文章主题时,便适合采用并列方式分人物进行总结。第二种则表现为明暗结。他认为按照才子佳人成眷属的情节框架,《拷艳》已是“一书结局”,然而按照传奇家“传要眇之情”的立意,《惊梦》方是“为上乘人说法”的结尾,故明暗结既可成全情节的完整,又可深化文章的主题。

“伏应”是文章内部的伏笔与照应,它们强化着框架内部的严整性。八股以“针线细密”阐释伏应,可见其对写作思维细腻性的强调。戴氏正以此思维解析出剧本许多不为前人关注的伏应技法。这首先包括常规意义上的情节伏应。开篇的老夫人上场白,前人罕有关注,他却敏锐指出“诗词书算,无有不能”是“伏酬诗传简”、“曾许下郑恒为妻”是“伏赖婚”、“这小妮子唤做红娘,这小厮儿唤做欢郎”是“特点红娘,以欢郎作陪,止拷艳一用”。这种不露痕迹的伏笔正与《读书作文谱》阐述的八股文法“篇首预伏一二句,以为张本,则中后文章皆有脉络”^①吻合。《寺警》中红娘劝睡,引发莺莺一系列心理活动,其中有“我但出闺门,你是影儿似不离身”,过去评家只关注它对其初坠爱河心理的揭示,戴氏却批“腕中有鬼,言瞒你不得,不瞒你又不得也。已伏下闹简之根”,指出它与《闹简》中莺莺赖简的伏应关系,而“腕中有鬼”的赞叹无疑表现他对伏笔秘藏性的重视。情节之外,戴氏亦非常注重意象伏应。作品全题为“崔莺莺待月西厢记”,故“月”实为张崔情缘之见证性意象,亦可算一题眼。因此戴氏批《酬韵》指出“每段以月为主,是《待月西厢记》也”,其后《闹斋》、《寺警》、《琴心》数折之中,他都会对月意象进行密切关注,至末折《惊梦》“残月犹明”时,他以“通篇月之余光”为此意象伏应圆满收官。最后,伏应还可隶属于形式范畴。《前候》开篇红娘与莺莺都念七言诗句下场,结尾张生下场亦念诗,他指出“各以诗下,应前”,是因念诗不仅强化了该折内部形式的整饬,更因遥映《酬韵》的联诗情节而对全剧的形式严密起到积极作用。

也许有人会说,将八股结构思维引入《西厢记》评点,自金圣叹便已开始。

^①唐彪:《读书作文谱》,《历代文话》(第四册),复旦大学出版社,2007年,第3491页。

的确,金氏在“一部《西厢记》只是一章”的指导下,对作品“从何处来,到何处去”的写作艺术进行了探讨。但是,这种探讨始终和“对雪读之”、“对月读之”的鉴赏心理结合在一起,因此不可避免地冲散了写作分析的集中性,也消解了写作理论的纯粹性,使读者更易陷入膜拜式赏玩,而不是冷峻学习。戴评则不然,其结构探讨的特色,可以通过《借厢》一折的评语管窥。该折文本从头至尾依次被批为:“最争起笔”、“题前突点,此种紧字诀”、“随笔透过,此即所谓以下文作开也”、“清机徐引”、“趁势透过,此种笔意最可喜”、“徐徐入题,有此一笔便觉警紧,亦墨家要诀也”以及“正文完”。这些评语在形式上如蜻蜓点水般简洁明快,在内容上又环环相扣地呈现出一条严整的作文思路,充分彰显着评者高度自觉的写作学意识。

3. 偶对骈行的表达技巧

关注偶对骈行并非《西厢记》评点领域的新生事物,明代《元本出相北西厢记》等评本中已有“骈俪中情语”之类的评语,然而它们主要针对“玉容寂寞梨花朵,胭脂浅淡樱桃颗”等华美曲词,重在考察语言本身的雕琢与粉饰程度。戴氏对这个显然没有浓厚兴趣,所以他会评“安排着害,准备着抬”(《酬简·寄生草》)是“对法流利,大可揣摩”,又评“害不倒愁怀,恰才较些。掉不下思量,如今又也”(《惊梦·锦上花》)为“墨卷对句,得此夫复何雅”。这些曲词质朴无华却流流畅达,表明他的批评属于叙事范畴,重在考察语言能否以骈对形式流畅表述出一个完整的内容。就像【锦上花】的文本情境是张生在被耍弄后又一次等候莺莺赴约,曲词便以两个骈对句子分别刻画他对佳人的甜蜜渴盼和对前次遭遇的心有余悸,从而完整展现出他提不起又放不下的迷乱心理。

戴氏对偶对骈行的这种关注视角,显然与八股一致。八股讲究起、中、后、束四比之内各以骈对方式行文,即由出股和对股的分别阐述组构成各比的完整要义。戴氏很善于将这种思维进行灵活运用,他将《西厢记》界定为“才子佳人书”,故而他很称赏作品“张崔合传”的表述技巧。在批《寺警·八声甘州》时,他说:“方是莺莺正文,……看他对上张生四折,映上四折工力悉敌,并无渗漏,可见八股文凡平对题,无论长短详略,必须两两相称,方合法也。双文身分、双文初念与张生唱‘绝无粘惹’相对。”这是指作品在以《惊艳》叙写初见给张生带来的心理冲击之后,又以《寺警》从莺莺角度进行对映式心理叙写,而这些叙写很能展示闺阁佳人的矜持气质,从而与前文中张生的沉稳人品相映成趣,将才子佳人堪相配的高妙神韵展现得分外鲜明。

在戴氏眼中,偶对骈行技巧不仅可以用于情节主干的表述,还可用于细节设计。例如在时间上用《惊艳》张崔相遇的“暮春天气”与《哭宴》张崔分离的“暮秋时候”骈对,在地点上用《惊梦》中张生投宿草桥店与《惊艳》中张生投宿状元坊骈对,在人物神态上有《赖简》中张生受审“到底不语”与《酬简》中莺莺一言不发骈对,在描写视角上有《前候》红娘窥张生和《闹简》红娘窥莺莺骈对。如此种种,不一而足,反映出戴氏关于骈对运用形式的多样化的探索。

四、结语

《西厢引墨》成书于光绪六年,距迄今所见最早的《西厢记》评本万历少山堂刊本有三百年之遥。在那个各种古代文学现象纷纷尘埃落定的时代,《西厢引墨》对《西厢记》评点中一些暗流涌动的重大问题给予了集大成的解答。

明代中期以后,受通俗文学汹涌传播浪潮的刺激,评点这种肇始于正统文学的批评样式被引入戏曲批评,《西厢记》便是最早被关注的作品。然而在封建文化意识形态中,戏曲终属“不登大雅”的“小道”。作品卑下的文学地位使评家左支右绌,并进而影响评点的价值定位,实乃历代评家心头之隐痛。为此,晚明凌濛初在其评本《凡例》中倡言“当作文章观,不当作戏曲相”,却因未能提供相应的文本证据而难具说服力。入清,金圣叹评本开始利用结构的相似性和冠冕堂皇的八股攀亲,令后人茅塞顿开。于是康熙间有人宣称“八比若是雅体,则《西厢》、《琵琶》不得摈之为俗,同是代他人说话故也”^①。至嘉庆间,更有进士张诗龄将自身的获隽归功《西厢记》^②。

戴问善评《西厢记》时,已是从教数十载的老学官。对儒学的真诚信仰和深入参悟使他能以救世情怀展开评点。他立足清末离乱的现实背景,援引春秋乱世之“变”重释作品主题,为作品彻底进入正统意识形态范畴进行思想奠基。特殊的职业生涯则使他更加透彻地洞悉作品与八股的血脉关联。站在前人的肩膀上,《西厢引墨》彻底打破戏曲与八股的壁垒,系统而透辟地解析《西厢记》之于八股写作的指导意义,成为戏曲批评史上第一部集中服务应试文写作的评本。它标志着《西厢记》在评点领域完成了从通俗向正统的蜕变,从而在儒学主导的封建社会中实现了价值定位上质的飞跃,使三百年来评家的不懈奋斗终于画上了圆满句号。

戴问善在古代戏曲评点煞尾之际,以一个儒学“真教官”所能达到的高度,告慰了戏曲评点者们难堪的灵魂。就这个意义来看,《西厢引墨》也称得上古代《西厢记》评点的殿军。

作者工作单位:中南财经政法大学新闻与文化传播学院

①吴乔:《围炉诗话》卷二,《续修四库全书》第1697册,上海古籍出版社,2002年,第619页。

②参见钱钟书《谈艺录》之《诗乐离合,文体递变》附说四,中华书局,1984年。