

清代小说与八股文关系三论

陈才训

清代小说家大多接受过八股文教育，他们在小说中对清代官方“以古文为时文”的指导方针及其“清真雅正”的八股衡文标准作了如实反映，并使其小说呈现出“间杂以经史掌故话头”的语言特色。更重要的是，一些小说家在小说创作中将当时作为强势文体的八股文的许多技法用于人物形象的塑造和情节结构的安排。而良好的八股素养也使许多小说家流露出明显的八股自炫意味，于是他们在小说中频繁运用八股腔调叙事写人，甚至将八股文插入小说，显示出八股文对小说文体的多维渗透。

八股取士制度使八股文成为清代的一种强势文体，八股文也因此成为当时文人知识结构的重要组成部分，于是它对包括小说在内的清代文学便产生了潜移默化的影响。周作人指出：“八股是中国文学史上承先启后的一个大关键，假如想要研究或了解本国文学而不先明白八股文这东西，结果将一无所得。”^①日本学者横田辉俊也说：“谈到明清文学，如忽略了八股文，便无法把握住它的真精神。”^②他们都强调八股文与明清文学之间的密切联系。而寅半生所谓“昔之肆力于八股者，今则斗心较智，无不以小说家自命”^③，则从创作主体的角度揭示出八股文对小说创作领域的深度介入。多年来，对于清代八股文与小说之间的密切关系，学术界普遍认同且津津乐道，但大多局限于宏观把握，而鲜有论者对此作出具体而微的探讨。即使某些学者论及这个问题，而其研究的幅度与深度也存在明显不足^④。有鉴于此，本文拟就与这个问题相关且又长期为学界忽视的某些方面予以论析。

一、对清代八股衡文标准的真实反映

清代“以古文为时文”的理论主张自康熙时期即开始盛行^⑤。康熙二十四年（1685）清廷颁布御制《古文渊鉴》，康熙帝亲为之序云：“煌煌乎洵秉文之玉律、抽牍之金科矣。”^⑥强调时文创作应取资于古文。唐介轩《古文翼序》对此进一步阐释道：“国家以制艺取士，煌煌谕旨，令士子

一趋于雅正清醇,殆欲以羽翼经书、昭明大道而不流于诡异怪僻也。”^⑦可见《古文渊鉴》的编选目的就是想通过“以古文为时文”的手段来树立“雅正清醇”的八股文风。其后雍正帝明确提出“清真雅正”的八股衡文标准,他曾晓谕考官:“所拔之文,务令‘清真雅正,理法兼备’。”^⑧乾隆三年(1738),乾隆帝又下旨云:“凡岁、科两试以及乡、会衡文务取‘清真雅正’。”^⑨对于如何能做到“清真雅正”,方苞《礼闈示贡士》作了具体说明:“然清非浅薄之谓,《五经》之文精深博奥,津润辉光,而清莫过焉。真非直率之谓,左、马之文怪奇雄肆,浓郁斑斓,而真莫过焉。欧、苏、曾、王之文,无艰词无奥句,而不害其为古。管夷吾、荀卿、《国语》、《国策》之文,道琐事,述鄙情,而不害其为雅。”^⑩显然,他认为经史古文及唐宋古文是时文作者取资借鉴的渊薮,只有“以古文为时文”才能臻至“清真雅正”的境界。为此方苞还特意为国子监学生编选《古文约选》,谓“学者能切究于此”,“用为制举之文,敷陈论、策,绰有余裕矣”^⑪。他又奉旨编选《钦定四书文》“颁行各省,申明清真雅正之训”^⑫。此后,“清真雅正”在有清一代便“永为艺林矩矱、制艺之准绳”^⑬,于是“以古文为时文”的主张也渐深入人心。

许多清代小说家既是“以古文为时文”主张的积极倡导者,同时他们还在自己的作品中对之作出了如实反映。如文康《儿女英雄传》第三十五回通过安骥参加乡试时的主考方老先生之口道:“方今朝廷正在整饬文风,自然要向清真雅正一路拔取真才。若只靠着才气,摭些陈言,便不好滥竽充数了。”而“清真雅正”正是雍正、乾隆二帝谕旨一再强调的八股衡文标准。特别是第三十六回安学海嘱咐安骥作八股文时要“说出几句史液经腴”,恰是对官方“以古文为时文”主张的呼应,因为“史液经腴”之说乃源于方苞《钦定四书文·凡例》:“以古文为时文,融液经史,使题之义蕴,隐显曲畅。”^⑭又如第三十三回写安学海教导安骥为文之道云:“制艺这一道,虽说是个骗功名的学业,若经义不精,史事不熟,纵然文章作得锦簇花团,终为无本之学。”安骥正是遵照父亲的教诲,才使自己的八股文趋于“古雅”。

《歧路灯》作者李绿园更是“以古文为时文”主张的践行者,其《家训淳言》第一条就勉励子弟云:“读书必先经史而后帖括。经史不明,而徒以八股为务,则根柢既无,难言枝叶之畅茂。”^⑮李绿园曾将自己的八股文辑录成册,进士出身的刘青芝为之作序云:“李子固有志斩伐俗学,而力涸筋疲于茹古者也。”^⑯所谓“有志斩伐俗学”是说李绿园反对抛开经史古文“而徒以八股为务”的急功近利之学;所谓“力涸筋疲于茹古”则指他践行其“读书必先经史而后帖括”的主张。在《歧路灯》中,李绿园还特意通过特定人物形象,对“以古文为时文”的理论主张作了形象演绎。如第十一回写谭孝移由京返家后与侯冠玉有一段对话:

(谭孝移)问道:“端福的《五经》读熟不曾?讲了几部呢?”侯冠玉道:“如今考试,那经文,不过是有那一道儿就罢。临科场只要七八十篇,题再也不走;即令走了,与同经的换。要是急于进学,想取优等,只用多读文章,读下千数篇,就够套了。”孝移道:“穷经所以致用,不仅为功名而设;即令为功名起见,目不识经,也就言无根柢。”侯冠玉道:“只要多读时文,俗话说:‘好诗读下三千首,不会做来也会偷。’读得多,就会套。”^⑰

侯冠玉之名本自“沐猴而冠”,他显然是作者批判与讽刺的对象,因为他这种“专弄八股”的狭隘教育观念,正是主张“以古文为时文”的作者所极力反对的。紧接着作者又通过谭孝移之口云:“子弟初读书,先教他读《孝经》及朱子《小学》。此是幼学入门根脚,非末学所能创见。王伯厚《三字经》说得明白:‘《小学》终,至《四书》。《孝经》通,《四书》熟,如《六经》,始可读。’是万世养蒙之基,如此读去,作秀才时便是端方醇儒……最次的也还得个博雅文士。若是专弄八股,

即是急于功名,开口便教做破承、小讲,弄些坊间八股本头儿,不但求疾反迟,抑且求有反无。”^⑧这里作者对“以古文为时文”的主张作了具体阐释,认为良好的经史古文功底才是八股文写作的“根柢”。清初吕留良所谓“今为举业者,必有数十百篇精熟文字于胸中,以为底本,但率皆取资时文中,则曷若求之于古文乎?”^⑨也是针对这种功利性的八股学习现象而言。

在清代小说家中,长期与八股结缘的蒲松龄也坚持“以古文为时文”的理论主张。康熙三十八年(1699),他在《拟上南巡视河特赐督抚藩臬大臣御书〈古文渊鉴〉及〈御制耕织图诗〉群臣谢表》中,就表达了对《古文渊鉴》这部御制古文选本的尊崇。特别是在康熙四十四年的两篇同名《拟上赐廷臣〈古文渊鉴〉群臣谢表》中,他怀着无比崇敬的心情指出《古文渊鉴》改变了“艺业者漫无所宗”的现象,八股文又称制艺,故其所谓“艺业者”乃指八股文作者。对于《古文渊鉴》,他“钦承欢跃,捧读拜扬”,并声言要将其“守为藏家之宝,期将子复传子,而孙复传孙”^⑩。无疑,在长期的科举生涯中,“以古文为时文”已成为蒲松龄的为学之道。因此,在“用以自省,用以示后”的《省身语录》中,蒲松龄认为“读经传则根底厚,看史鉴则议论伟”,他告诫子弟写好八股文须“熟读五经诸史”^⑪。蒲松龄在《司文郎》这篇小说中通过瞽僧之口,对“以古文为时文”的为文之道做了充分肯定,小说写瞽僧嗅完八股大家之文后评价道:“妙哉,此文吾心受之矣。非归、胡何解办此!”瞽僧口中的八股大家“归胡”指的是归有光和胡友信。据《明史·归有光传》:“有光制举义,湛深经术,卓然成大家。后德清胡友信与齐名,世并称归胡。”^⑫梁章钜也称赞归有光与胡友信“博通经史,学有根柢,明代举子业最擅名者,前则王鏊、唐顺之,后则震川、思泉(胡友信号)”^⑬。所谓“湛深经术”,“博通经史,学有根柢”,就是指归、胡二人因践行“以古文为时文”的理论主张而遂成八股名家。

这些倡导“以古文为时文”而对经史古文沾溉颇深的小说家,一般都有着良好的古文素养,从而使其小说表现出“间杂以经史掌故话头”^⑭的语言特色。如《歧路灯》第五十四回惠养民说道:“这个小徒从门生受业时,曾说过诚正话头,还祈老父母‘众恶必察’。”边公微笑道:“只怕老年兄,也‘不与其退也’。”“众恶必察”出自《论语·卫灵公》,“不与其退也”出自《论语·学而》,这样的人物语言做到了充分个性化。文康在《儿女英雄传》中也频繁地引用或化用经史古文,如第三十三回安骥吃饭时“才咬了一口,听得父亲叫,登时想起‘父召无诺,手执业则投之,食在口则吐之,走而不趋’的这几句《礼记》来”,接着作者便根据这几句话来描写安骥的言行举止,难怪评者董恂谓“公子《礼》经最熟,动辄称引”^⑮。作为文言小说,《聊斋志异》中的“经史掌故话头”更是随处可见,此不赘述。

二、八股技法与小说艺术

长期的八股训练,使包括小说家在内的清代文人形成了顽固的八股思维定势,因为“工于八比者”,“惟其始也以八比入,其终也欲摆脱八比气息,卒不易得耳”^⑯,故韩邦庆《海上花列传·例言》径称“小说做法与制艺同”^⑰;文康也视小说为“文章”,认为“稗官野史虽说是个顽意儿,其为法则,则与文章家一也”^⑱。基于这种创作理念,一些清代小说家自然而然地将八股文的一些写作技法用于人物塑造及情节安排。这里我们择其要者予以探讨。

(一) 清代一些小说家将八股代言理论用于小说人物塑造。李渔在《闲情偶寄》“语求肖似”中提出了“立心”说:“言者,心之声也,欲代此一人之言,先宜代此一人立心。若非梦往神游,何谓设身处地?无论立心端正者,我当设身处地,代生端正之想;即遇立心邪僻者,我亦当舍经从权,暂为邪僻之思。务使心曲隐微,随口唾出。说一人,肖一人,勿使雷同,弗使浮泛。”^⑲他认为

小说家在塑造人物形象时离不开“代言”，作家在为人物代言时要想“说一人，肖一人，勿使雷同”，必须“设身处地”地揣摩每个人物的心理，显然其“立心”说是直接将八股代言理论用于小说人物塑造，这与以“时文手眼”评点小说的金圣叹所提出的“动心”说^⑨并无二致。视小说为“无声戏”的李渔将这一原则贯穿于其小说创作中。如《萃雅楼》写权奸严世蕃在百般招揽美童汝修而未逞时的内心独白，就将他气急败坏、阴险奸猾及其满脑子男盗女娼的齷齪心理写得惟妙惟肖，完全符合其身份地位，显示出李渔高超的“立心”与代言本领。

为塑造出栩栩如生的个性化形象，蒲松龄也将其在长期八股训练中所形成的代言本领用于小说人物刻画。由此他还招致了纪昀的责难：“今嫵昵之词，嫵狎之态，细微曲折，摹绘如生，使出自言，似无此理；使出作者代言，则从何而见闻，又所未解也。”^⑩而冯镇峦则充分认识到八股代言能力对蒲松龄小说创作的指导意义，故其《读聊斋杂说》指出“文有设身处地法”，而“聊斋处处以此会之”^⑪。同时，八股文在代圣贤立言时须做到“肖题”：“肖题者，无所不肖也，肖其神，肖其气，肖其声，肖其貌。”^⑫蒲松龄当然深谙此道，他所谓“作文要相题发言，圣贤口吻勿紊乱”^⑬正是就此而言。八股“肖题”原则也完全适用于小说人物刻画，蒲松龄便将其用于花妖狐魅形象的塑造而紧扣其原型特点，既写出其人性又写出其物性。如《阿纤》一篇便将阿纤这一形象刻画得惟妙惟肖，故但明伦赞云：“文贵肖题，各从其类……叟之纳奚，食之已而，宿之已而，而絮絮登堂，何遂迄无几榻？陈肴似宿，胡为苦少烹鬻？而且短足几床，一人携取，拔来报往，蹀躞殊劳，此何等人家？试为掩卷思之，则阿纤之所由来，岂俟旧邻有言而始悟哉？窖中储粟，硕腹余粮，来则富饶，去乃虚耗；考辞选义，出色生新矣。”^⑭小说将阿纤作为鼠精的原型特征作了含蓄精微却又惟妙惟肖的暗示，由此可见蒲松龄的“肖题”本领非同凡响。

清代其他小说家也常常以八股代言技巧塑造人物形象。明末清初，以刊刻编著小说闻名的书坊崢霄馆主人陆云龙自道其小说创作感受云：“目为接隔世之面孔，口为出隔世之肺肝。时拊髀饮泣，与孤臣孽子蹙额而攒眉；时击节狂歌，与才子佳人写心而快臆。开卷独乐，即二三知几感谓：‘是不良举子业。’”^⑮他之所以称小说创作为“不良举子业”，是因为他在小说创作中通过设身处地的悬拟揣摩来为孤臣孽子、才子佳人写心代言，这与他在八股写作中揣摩圣贤心思而为其立言在本质上并无区别。《儿女英雄传》第三十九回写安学海在邓九公家与曾瑟庵、公西小端、冉望华、仲笑岩四位乡绅同席看戏，他们说话的声情口吻分别酷肖其祖先曾皙、公西华、冉有、子路，显然作者意在通过这四个人来“为圣贤代言”，故董恂赞云：“写四贤之裔。凡性情、言动、声音、笑貌，皆与四贤相准。”^⑯王梦阮《红楼梦索隐提要》认为“作《红楼》人必善作八股文，其全书皆创词造意，点题外不过数语而已”^⑰，这一判断也许不适合曹雪芹，但可以肯定的是它完全适用于以《兰墅制艺》传世的八股高手高鹗，其补写《红楼梦》恰得益于他的八股代言本领，对此有论者指出：“高君作八股文和他补写小说大有关系。他正得力于‘揣摩’二字。要补足残本《石头记》为全本《红楼梦》，先得深入揣摩作者曹雪芹的言外之意，随后还得大费心思揣摩书中人物的神情口吻，还得揣摩这部小说的格式和题目的上下文，不能出轨撞车。这些补小说的做法和八股文的做法如出一辙。子贡、子夏说的话，做的事，不能移在子张、子路头上；宝钗、黛玉的心思岂能和李纨、凤姐的相同？高君两者兼通，以作八股文之法补小说，又以补小说之法作八股文，所以他的小说也名列第二……揣摩之义大矣哉！”^⑱种种迹象表明，许多清代小说家往往以他们熟谙的八股代言技巧来塑造人物形象。

（二）清代一些小说家将八股文“冒子”（包括破题、承题、起讲三部分）的结构技巧用于小说开篇设计。李渔《闲情偶寄》释“家门”云：“予谓词曲中开场一折，即古文之冒头，时文之破题，务使开门见山，不当借冒覆顶。即将本传中立言大意，包括成文，与后所说家门一词相为表

里。前是暗说,后是明说,暗似破题,明说似承题,如此立格,始为有根有据之文。场中阅卷,看至第三行而始觉其好者,即是可取可弃之文;开卷之初,能将试官眼睛一把拿住,不放转移,始为必售之技。吾愿才人举笔,尽作是观,不止填词而已也。”^④李渔不仅以八股“冒子”为参照来说明小说开篇布局艺术,而且他还将此付诸创作实践。如《拂云楼》以篇首诗“破题”：“闺中隐祸自谁萌？狡婢从来易惹情。代送秋波留去客，惯传春信学流莺。只因出阁梅香细，引得窥园蝶翅轻。不是红娘通线索，莺莺何处觅张生？”以此隐括“闺中隐祸”多由梅香辈引起的题旨。接下来的两段议论则相当于“承题”，说明对狡狴的梅香要严加防备，表明这篇小说“乃维持风教之书，并不是宣淫败化之论”。然后再别解“梅香”二字所包含“深意”，并以一个小故事来略加佐证：婢与人私通，又令奸夫玷污了身为寡妇的主母，使其因二十年名节被毁而自缢。这是一个与主旨相关的小故事，相当于八股文之“起讲”。然后过渡到正话即“另有一个梅香”所做的“许多奇事”，“成就了一对佳人才子费尽死力撮不拢的姻缘”，这相当于八股文的“入题”。李渔其他小说也多按八股“冒子”结构逻辑设计开篇，如《十叠楼》在叙述完入话后李渔直言：“冒头说完，如今说到正话。”显然他是按照八股“冒子”方式来设计入话。再如《归正楼》的开篇形式也不脱此套，故睡乡祭酒评云：“贝去戎一生事迹，乃本传之正文，从前数段，不过一冒头耳。”^⑤《夏宜楼》也是如此，作者在叙述完入话后便说：“如今叙说一篇奇话，因为从采莲而起，所以就把采莲一事作了引头。”他所谓“引头”就是“冒子”。李渔在《谭楚玉戏里传情，刘藐姑曲终死节》中写谭楚玉要结识刘藐姑，“乃以看戏为名，终日在戏房里走进走出，指望以眉眼传情，挑逗他思春之念，先弄个破题上手，然后把承题、开讲的工夫逐渐儿做去”，他以八股“冒子”结构程式为喻来说明小说情节脉络，而他就是据此来设计小说开篇的。

既然按八股“冒子”程式来设计小说开篇，那就要力避像八股文开头那样出现“骂题”的弊端，故李渔《闲情偶寄》云：“大凡说话作文，同是一理，入手之初，不宜太远，亦不宜太近。文章所忌者，开口骂题，便说几句闲文，才归正传，亦未尝不可，胡遽惜字如金，而作此鲁莽灭裂之状也？作者万勿因其不读而作省文。”^⑥对八股文而言，破题时“将本题字眼全然写出，不能浑融，是谓骂题”^⑦，也就是说八股破题时要隐括、解释题义，但不能直说，否则就是“骂题”。这里李渔以八股开篇所忌讳的“骂题”作参照，指出小说开篇不可草率、简略地作“省文”而匆忙步入“正传”，而应由精心撰写的能隐括全文主旨的“入话”逐渐过渡到“正话”。因此，李渔每篇小说中用以导出“正话”的“入话”都十分讲究。

吴敬梓《儒林外史》也明显借鉴了八股“冒子”的结构技巧。第一回为《说楔子敷陈大义，借名流隐括全篇》，它以王冕为士林楷模，借以贬斥陷于“功名富贵”泥淖中的儒林群丑，其所谓“敷陈大义”、“隐括全篇”正是八股破题的基本功能所在，故卧闲草堂本评者第一回总评云：“功名富贵四字，是全书中第一着眼处。故开口即叫破，却只轻轻点逗。以后千变万化，无非从此四字现出地狱变相，可谓一茎草化文六金身。”^⑧评者用“叫破”一词，很明显也是将第一回视同八股文的破题。其后小说紧承主旨而进入对儒林群像的描写，即闲斋老人《儒林外史序》所说的三类人物：“有心艳功名富贵而媚人下人者；有依仗功名富贵而骄人傲人者；有假托无意功名富贵而自以为清高被人看破耻笑者。”小说第一回后的所有情节真正做到了“千变万化，无非从此四字现出地狱变相”，这与八股破题后须“扼定主脑”，“百变而不离其宗”^⑨的写作原则完全一致。

（三）清代一些小说家还对八股文“截搭题”结构技巧有所借鉴。“截搭题”是八股文重要题型，它割裂经文，“于所不当连而连，不当断而断”^⑩，要求作文者须将题目中的几“截”有机地“搭”起来，从而弥合“题缝”^⑪。其中“勾连”是其衔接不同结构单元的常法，故梁章钜云：“今人

作搭截题,但讲钩钩渡挽机局耳。”^⑧而一些熟稔八股文法的小说家便将此作为接续不同情节单元的结构技法,如蒲松龄《莲香》围绕桑生写到邻妓、莲香、李氏等多位女性,要想把她们各自独立的故事有机地组织起来,必须借助于一定结构技巧,于是作者便选择了“勾连”法,故但明伦评云:“借妓而出莲香,文势已不鹘突,已不疏散,乃出李女,而犹必牵合莲香,此勾连法也。”^⑨文康也以“勾连”法来衔接不同情节单元,如《儿女英雄传》第三十九回写安学海与四位乡绅同席观看《霸王别姬》这出戏,当场上演员唱到《垓下歌》时,作者写四个人就此发表议论,安学海“看他四个闹了这半日,通共穿插的是他各人各人的先哲子路、曾皙、冉有、公西华侍坐言志的那章《论语》”,由此引出安学海对《论语》“侍坐”篇极为详尽的讲解。看戏与讲经本是风马牛不相及的两个故事单元,可作者正是利用“截搭题”常用的“勾连”法使前后两“截”巧妙地“搭”到一起。因此,董恂赞曰:“垓下楚歌与孔门言志何与?乃阐发‘侍坐’章书义恰从楚汉争锋肇端,解此联络贯穿,更无截搭难题。”^⑩夏敬渠《野叟曝言》写文素臣先后纳娶璇姑、素娥、湘灵等数人为侧室,而这些人各行其事,互不相干,作者要将这些不同情节线索统摄于文素臣一人身上,必然离不开“钩钩渡挽”的结构技巧,于是“截搭题”的“勾连”法便派上了用场,恰如评者所云:“文不钩联回互,则死而不活;文不宛转关生,则蠢而不灵。未出璇姑,转先出素娥;略写璇姑,即详写素娥,而璇姑、素娥,彼此贪看,几至出神。必如此钩联回互,宛转关生,方为灵活。”^⑪所谓“钩联回互,宛转关生”正是“截搭题”的基本结构技法。

(四)清代小说家对八股文的伏应技法也有着成功运用。“伏应”一法向来为文家所重,故刘熙载谓“有文法之关键,如前伏后应是也”^⑫。而小说围绕主题推衍生发一系列情节单元,它们之间须有机统一,绵密的针线与巧妙的伏应同样至关重要,深谙此道的小说家便将其用于小说情节叙述中。如蒲松龄《青娥》写道士授霍生一神奇小铲,霍生正是靠它见到了青娥并与之结为夫妻;婚后又特意写霍生“珍佩之恒不去身”;后来,他又靠这把小铲再次与成仙的青娥相会。这把小铲在小说中共出现五次,恰如草蛇灰线,故冯镇峦评曰:“此文家暗中针线,知前此伏笔之妙。”^⑬李渔《闲情偶寄》更是提出了“密针线”^⑭理论,其《无声戏》与《十二楼》中的小说都做到了前后照应,结构严密。如《鬼输钱活人还赌债》中王继轩临终时告诫儿子竺生道:“饿死不可卖田,穷死不可典屋,一典卖动头,就要成破竹之势了。我如今虽死,精魂一时不散,还在这前后左右看你几年。”这是父亲临终前对儿子的殷殷叮嘱,无非是向儿子传授持家之道,表面看来这是与主要情节无关的“闲笔”。临近小说结尾,作者才挑明原来是王继轩的鬼魂报复了诱骗自己儿子赌博的王小山,至此读者才恍然大悟,王继轩临终前“精魂一时不散”的嘱咐,乃是为后面复仇埋下的伏笔,真可谓“闲笔”不闲。文康《儿女英雄传》第三回写华忠对欲追随安骥去淮安的张进宝说:“这个年纪,倘然经不得辛苦,有点儿头疼脑热,可不误了大事吗?”这句话看似可有可无,其实它恰为后来华忠自己病倒悦来客店作了伏笔,故董恂评云:“作者早为在平上站客店患病伏脉。”^⑮

三、小说家的八股自炫心态

丰富的八股素养还使清代一些小说家流露出明显的八股自炫心态。以往人们在论及小说家的炫才意识时,往往只关注他们在小说中连篇累牍地穿插诗词而借以“传诗”或以小说炫耀学问的创作倾向,几乎无人认识到通过小说来显示自己的八股才能也是清代小说家的一种重要创作心理。以徐述夔为例,他对自己的八股素养颇为自负,自称“如在明朝,可与唐荆川、董思白相仿”(《乾隆四十三年十一月大学士阿桂等奏折》)^⑯,唐顺之、董其昌二人都是明代时文

名家,唐顺之是“以古文为时文”主张的发起者,董其昌则有《文诀九则》传世。在炫才心态支配下,徐述夔将自己的八股素养在小说中做了淋漓尽致的展示。最显著者是他小说中频繁地以八股腔调叙事写人,如《八洞天》卷五《正交情》中甄福资性顽钝,参加府县考试,他竟连八股文都不会做而交了白卷,对此作者讽刺道:

薛鼓少文,白华缺字。琴以希声为贵,棋以不着为高。《论语》每多门人之句,恐破题里圣人两字便要差池;《中庸》不皆孔子之言,怕开讲上夫子以为写来出丑。《大学》“诗云”,知它是“风”是“雅”;《孟子》“王曰”,失记为齐为梁。寻思无计可施,只得半毫不染。想当穷处,“子曰”如之何如之何;解到空时,“佛云”不可说不可说。好似空参妙理,悟不在字句之中;或嫌落纸成尘,意自存翰墨之表。伏羲以前之《易象》,画自何来;获麟以后之《春秋》,笔从此绝。真个点也不曾加,还他屁也没得放。^⑤

这里作者故意以游戏笔墨来引经据典,完全以八股文习用的排偶句式出之,在其“以文为戏”的背后明显带有自炫其八股才能的意味。再如《八洞天》卷六《明家训》中文理不通的晏敖却不肯延师教子,竟亲自去教儿子奇郎,哪知喜欢玩牌赌钱的他非但没有教会儿子八股文,却把儿子培养成了赌徒,于是作者便以一段三百字左右的带有浓郁八股腔调的文字来嘲笑他们父子“不学八股,却学八张”。其实像李渔、蒲松龄、文康、李绿园等小说家也经常小说中以四比八股句式来叙事写人,而根本原因则在于他们“少习时文,操之太熟,声律、对偶,把笔即来,如油渍衣,湔出不去”^⑥。自然,这为其借小说来炫耀自己的八股才能奠定了坚实基础。

徐述夔有时甚至在小说中直接插入八股文,如在《正交情》中他借晏述之手,以“铜银为题”、运用《四书》成语作八股文一篇,对晏敖贪婪吝啬、以铜充银的伎俩予以辛辣嘲讽:

善与人同(铜),是人之所恶也。甚矣形色(银色),不可罔也。出内之吝,一介不与人,则亦已矣,何必同(铜)!孔子曰:恶似而非者,恶莠,恐其乱苗也;恶紫,恐其乱朱也。岂谓一钩金辨之弗明,可以为美乎?将为君子焉,莫之或欺;小人反是,诈而已矣。何也?君子喻于义,以币交,有所不足,补不足,然后用之,不然,曰未可也。小人喻于利,悖而出,如不得已,恶可已,则有一焉,无他,曰假之也。然则有同(铜)乎?曰有。若是其甚与?曰然。斯人也,无恻隐之心,非人也。知之者,行道之人弗受;不知者,斯受之而已矣。比其口也,则曰我无是也。斯君子受之,而谁与易之?斯人也,无羞恶之心,非人也。不知者,可欺以其方;知之者,执之而已矣。当是时也,皆曰跖之徒也。有司者治之,其为士者笑之。以若所为,其交也以道,其馈也以礼,无实不祥,不成享也;却之为不恭,岂其然乎?以若所为,于宋馈七十镒,于薛馈五十镒,虽多无益,不能用也;周之则可受,其谓是与?彼将曰:如用之,其孰能知之?惠而不费,乐莫大焉。君子曰:明辨之,乡人皆恶之;亡而为有,不可得已。而今而后,所藏乎身,多寡同(铜)。如之何则可?曰:是不难。惜乎不能成方员,方员之至(铸)也,夫然后行。^⑦

子鉴看了这篇尽情挥洒的八股文,大赞道:“妙妙,通篇用《四书》成语,皆天造地设,一结尤为绝倒。”与其说这是盛赞晏述八股之高妙,还不如说是作者特意将自己的八股写作才能倾力展示给读者。更甚者,晏述、瑞娘夫妻二人不像以前小说中的才子佳人那样以诗词传情,而是以《四书》成语酬对,又以《四书》语句制作谜语竞猜。他们夫妻间经常探讨八股文作法,以至于瑞

娘看了晏述乡试中所作八股文道:“三场都好,但第三篇大结内有一险句,只怕不稳。”揭榜之日果如瑞娘所言。这一切无不流露出作者本人的八股自炫心态。

在八股思维支配下,长期与八股结缘的一些清代小说家还喜欢以八股文题来刻画人物、构思情节,读来也趣味横生。因篇幅关系,此不赘言。

- ① 周作人:《中国新文学的源流》,华东师范大学出版社1995年版,第66页。
- ② 横田辉俊:《八股文》,前野直彬《中国文学概论》,台湾成文出版社1980年版,第193页。
- ③ 寅半生:《〈小说闲评〉叙》,陈平原《二十世纪中国小说理论资料》,北京大学出版社1989年版,第182页。
- ④ 黄强:《八股文与明清代文学论稿》(上海古籍出版社2005年版)第十二章“八股文与明清小说”,主要从宏观上考察明清小说与八股文之间的相互影响、明清小说对八股文的批判、八股文对明清小说评点的影响等问题,很少将八股技法与小说叙事艺术结合起来做出具体细致的论述。邱江宁《八股文“技法”与明清戏曲、小说艺术》(载《文艺研究》2009年第5期)论述的重点是八股技法对明清戏曲艺术的影响,对小说涉及很少,而且主要以《金瓶梅》为例,其他小说基本没有论及。
- ⑤ 最早由方苞《钦定四书文》“凡例”提出,但明代唐顺之、归有光等八股名家既已主张通过学习古文以提高时文的古雅品格,故方苞《正嘉四书文》卷二归有光《五十有五而志于学》后评云:“以古文为时文,自唐荆川始,而归震川又恢之以宏肆。”
- ⑥ 徐乾学等:《古文渊鉴》,影印文渊阁《四库全书》,台湾商务印书馆1986年版,第1417册第2页。
- ⑦ 唐介轩:《古文翼》,光绪刻本。
- ⑧⑨ 托津等:《钦定大清会典事例》,《近代中国史料丛刊三编》,文海出版社1992年版,第1649页,第2113页。
- ⑩⑪ 方苞:《方苞集》,上海古籍出版社1983年版,第650页,第612页。
- ⑫ 商衍鎤:《清代科举考试述录》,三联书店1983年版,第245页。
- ⑬⑭⑮⑯ 梁章钜:《制艺丛话》,上海书店出版社2001年版,第238页,第78页,第435页,第312页。
- ⑰ 方苞:《钦定四书文》,影印文渊阁《四库全书》,第1451册第3页。
- ⑱⑲⑳㉑ 栾星:《歧路灯研究资料》,中州书画社1982年版,第141页,第37页,第131页。
- ㉒⑳ 李绿园:《歧路灯》,中州书画社1980年版,第120页,第122页。
- ㉔ 吕葆中:《晚村先生八家古文精选序》,《四库禁毁书丛刊》,北京出版社1995年版,集部第94册第308页。
- ㉕㉖㉗ 盛伟:《蒲松龄全集》,学林出版社1998年版,第1499页,第14页,第3338页。
- ㉘ 《明史》,中华书局1974年版,第7383页。
- ㉙㉚㉛㉜㉝ 文康著、董恂评《儿女英雄传》,齐鲁书社1989年版,第166页,第318页,第965页,第966页,第51页。
- ㉞ 包世臣:《艺舟双楫》,北京图书馆出版社2004年版,第78页。
- ㉟㊱ 黄霖:《中国历代小说论著选》,江西人民出版社2000年版,第642页,第418页。
- ㊲㊳㊴㊵ 《李渔全集》第三卷,浙江古籍出版社1991年版,第47页,第60页,第61页,第10页。
- ㊶ 金圣叹《水浒传》第五十五回总评云:“惟耐庵于三寸之笔、一幅之纸之间,实亲动心为淫妇,亲动心而为偷儿。”陈曦钟等《水浒传会评本》,北京大学出版社1981年版,第1018页。
- ㊷ 盛时彦:《姑妄听之跋》,朱一玄《聊斋志异资料汇编》,中州古籍出版社1985年版,第60页。
- ㊸㊹㊺㊻ 蒲松龄著、张友鹤辑校《聊斋志异》,上海古籍出版社1978年版,第12页,第1385页,第221页,第935页。
- ㊼㊽㊾㊿ 刘熙载:《艺概·经义概》,上海古籍出版社1978年版,第173页,第30页,第175页,第181页。
- ㊿ 陆云龙:《翠娱阁评选行笈必携自序》,复旦大学图书馆藏明崇祯崢霄馆刻本。
- ㊿ 金克木:《高鹗的八股文》,载《读书》1988年第1期。
- ㊿ 《李渔全集》第九卷,浙江古籍出版社1991年版,第126页。
- ㊿ 吴敬梓:《儒林外史》(会校会评本),上海古籍出版社1984年版,第16页。
- ㊿ 丘濬:《大学衍义补·清入仕之路》,京华出版社1999年版,第80页。
- ㊿ 夏敬渠:《野叟曝言》,人民文学出版社1999年版,第64页。
- ㊿㊿㊿ 五色石主人:《八洞天》,书目文献出版社1985年版,第174页,第95页,第112页。
- ㊿ 施补华:《与吴挚甫书》,转引自王凯符《八股文概说》,中华书局2002年版,第82页。

(作者单位 黑龙江大学文学院、中国古代戏曲与宋金文化研究中心)

责任编辑 山木