



中国社会科学院文学研究所
国家社会科学基金资助期刊

文学评论

Literary Review



2023 / 5



文学评论

Literary Review

双月刊

2023年第5期

“学习贯彻党的二十大精神”专栏

“重写”百年文学史：中国式现代化的理论与实践	贺桂梅	5
古典文学研究的中国式现代化新进路	韩高年	17

马克思主义文艺理论专栏

陕甘宁边区的图像生产与人民美学的构建	段运冬	26
“海涅预言”与马克思主义的回应	单世联	34

庄子美学辨正	肖 鹰	43
《管锥编》：系统性的比较诗学著作及平行研究的典范	杨乃乔	53
黄侃的文章观及其对五四新文学的思考	王小惠	62
“辞尚体要”与中国文章学体系建构	贾奋然	71

《语丝》内外的文体交往与竞争（1924—1927）	夏 寅	80
青年鲁迅·文学理论·文学批评	崔文东	89

——《摩罗诗力说》材源考论

开明版《郁达夫选集》梳考	袁洪权	98
“治史”与“写作”的互动	梁宏安	107

——理解《离婚》“难解”的一个路径

民初的歌谣征集	冯仰操	116
日俄战争与文学的亚洲想象	田 野	125

论 20 世纪 90 年代以来当代诗人的散文写作	唐小祥	134
--------------------------	-----	-----

与大地最深的纠结	孙玉芳	143
——冯骥才“文学天津”的文学地理学批评		
中国当代文学“历史化”研究的经验与反思	陈培浩	152
乐观存在主义的中国实践	辛 颖	161
——《春之声》与新时期现代主体建构		
“新时期”的“教育革命”问题	陈 思	169
——王安忆早期小说的社会史再解读		
中华民族大一统观念的文化地理建构	赵敏俐	177
——《尚书·禹贡》的早期书写研究		
“文学自觉说”再探析	刘文勇	188
高丽文献征引《诗史》新考	李玉会	197
——兼论“以杜入注”注释方式的形成与影响		
文本关系中的诗意	姚 华	206
——论苏轼诗歌中的“异时文本组”		
戏曲进入“文学史”后怎么办？	徐大军	215
——清末新型文学格局中戏曲的文类身份考察		
编后记		224

《文学评论》2023 年第 5 期

出版日期 2023 年 9 月 15 日

创刊时间 1957 年 3 月

主 编 刘跃进

主管单位 中国社会科学院

主办单位 中国社会科学院文学研究所

编 辑 者 《文学评论》编辑部（北京建国门内大街 5 号）

电 话 （010）85195452

网 址 wxpl.ajcass.org

ISSN 0511—4683

CN 11—1037/I

国内发行 北京报刊发行局

邮发代号 2—26

国外发行 中国国际图书贸易总公司（北京 399 信箱）

国外代号 BM24

出 版 者 社会科学文献出版社

印 刷 者 三河市龙林印务有限公司

封面篆刻 庄 林

戏曲进入“文学史”后怎么办？

——清末新型文学格局中戏曲的文类身份考察

徐大军

内容提要 戏曲来到清末语境而进入国人编写的“文学史”，并未出现一个与诗文小说平等并列的独立文类，而是被归类于小说、诗歌、韵文等文类。这种“归类”方式是清末时期文学格局建构以及学术体系新构、知识系统重整大框架中知识界对戏曲的属性与身份认识的一次探索，体现了各派基于不同立足点和着眼点而对戏曲定性归类的变化与分歧，其间蕴含着对接现代学术体系的文体戏剧的脉线，最终在新旧、中西不同思想观念反复较量纠缠的过程中，以本土“四部”知识系统及其负载的思想观念为基础和出发点探索了一条走向戏曲“立类”的特殊路径。

关键词 戏曲立类；文类身份；文学格局；文学史

1885年，英国传教士艾约瑟编成《西学略述》以向中国引介西方文化，卷四“文学”篇有“词曲”“近世词曲考”二则，分别简述了古希腊悲喜剧和高乃依、莫里哀、莎士比亚等剧作家^[1]。1903年，上海达文社刊行莎剧故事集的汉译本《海外奇谭》，译者在《叙例》中称莎士比亚“乃绝世名优，长于诗词，其所编戏本小说，风靡一世”^[2]。西方戏剧在被引介中土之初直以“词曲”或“戏本小说”归类称名，这表明西方的“drama”来到清末中国，正在一个新的语境、新的知识体系中寻找可以对应的名称和位置。

不惟西方戏剧，对于从传统知识体系演进而来的本土戏曲来说，清末中国也是一个新的语境——戏园被当成“普天下人之大学堂”，优伶被视作“普天下人之大教师”^[3]，戏曲被认为有启蒙救亡、振兴国运之伟力，还被国人纳入“文学史”著述^[4]。尤其戏曲能进入“文学史”，这对戏曲文体发展和文学格局建构来说都是一个重要节点，由此戏曲即被后世学者普遍认为获得了应有的文体独立和文学地位，实现了在文学格局中的“归位”。这一论定乃基于“文学史”这种外来学术体例所负载

的价值评判的规范性和权威性。但细辨清末语境国人对于“文学史”的使用实绩，现代学术体系所能赋予戏曲的文类级别和价值评判，此时仍处于一个远未确立而达成共识的状态。一是在“文学史”之内，戏曲的属性和身份存在着不同的论定，尚未归结到现代学术体系的文体戏剧。二是在“文学史”之外，戏曲的归类方式分歧未定，归类于小说、诗歌、韵文三派并行，尚未出现现代学术体系的戏曲文类。因此，对于这一阶段国人关于戏曲属性与价值论定的认识，并不能简单依据“文学史”这一现代学术体例的评判力，还需参酌当时戏曲文类所面临的诸多现实问题，比如戏曲得以进入“文学史”，凭借了何种文类身份，是否为当时推尊戏曲的唯一方案；而“文学史”所秉赋的现代学术理念，能否让戏曲成为与诗文小说平等并列的独立文类，由此对接上现代学术体系的文体戏剧。

这些问题提示我们，戏曲踏入清末时期的文学格局，也像西方戏剧一样面临着确认属性、身份和位置的困惑处境，并非仅凭进入“文学史”即可顺滑地对接上现代学术体系的戏曲文体发展轨道，而是要经过一段复杂混乱的过渡通道，其间存在着新

旧、中西不同解决方案及其负载的思想观念之间的差异与较量。理析这些差异与较量,有助于我们认识戏曲文类进入清末新型文学格局的资格问题和身份问题。为此,我们需要首先回到戏曲文类当时身处的清末语境,去辨析它在传统学术体系与现代学术体系转型之际定性归类的艰难探索。

一 戏曲归类三派

戏曲来到清末语境而能进入国人编写的“文学史”,意味着当时戏曲的文学地位有了极大的提升。但若比照现代学术体系的戏曲文类,此时国人对于戏曲的定性归类并未能让二者彼此对接。比如黄人在其《中国文学史》第三编专论“文学之种类”,分为“命令制诏敕策书谕告玺书等”“诗”“诗余”“词余”四类,其中“词余”乃属总括院本、杂剧、传奇的类称,它们都被视为乐府的流脉,并且金元杂剧径以“金元乐府”称名^[5]。当然,黄著虽未能以戏剧的属性、身份来认定戏曲,但确实意在文学格局中推尊戏曲的价值和地位。

同样为了这个目的,梁启超则以“小说界革命”的名义,把戏曲纳入小说类群,但又在《小说丛话》(1903)中称戏曲为中国诗界的最高等、中国韵文的“巨擘”^[6]。故而夏晓虹认为:“在梁启超的文体分类中,戏曲无疑是边界最模糊的概念,也是最少独立性的文类。”^[7]比照现代文体观念,梁启超对戏曲如此的定性归类方式确实令人感到混乱,好像他的文类划分思路由于戏曲的加入而打了一个纽结。如果我们放眼清末时期的文类划分思路,这个“纽结”不仅存在于梁启超个人的文类观念中,还存在于他所身处的那个时代的文类体系中。

其一,戏曲归为小说的一种,并以曲本小说、韵文小说或传奇体小说来标称。天傖生《中国历代小说史论》(1907)谈及小说之体嬗变,“记事之体”盛于唐,“杂记之体”兴于宋,“戏剧之体”昌于元,“章回弹词之体”行于明清,“中国数千年来小说界之沿革,略尽于是矣”^[8]。这一小说体制沿革的梳理,是清末“小说界革命”思潮下知识界关于小说类群的普遍观念,它对于戏曲的属性认识不是立足于曲词,而是立足于故事,把曲词视为故事呈现的

一种表述方式,据此把戏曲划入中国小说的发展序列。只是在小说类群内部,戏曲所表现出的语体句式、叙事体例又被当作一种标志性的分类依据,夏曾佑《小说原理》(1903)着眼语体句式,把“一切章回、散段、院本、传奇诸小说”分为有韵、无韵两类^[9];俞佩兰《〈女狱花〉叙》(1904)着眼叙事体例,把小说分为章回体、传奇体、弹词体、志传体^[10]。而1912年管达如《说小说》一文可视为这一时期戏曲归属小说观念的一个总结,他论“小说之分类”列为文言体、白话体、韵文体三类,其中韵文体包括传奇体、弹词体两种,“传奇体者,盖沿唐宋时之倚声,而变为元代之南北曲,自元迄清,于戏剧界中,占重要之位置者也”^[11]。

其二,戏曲归为诗歌的一种,并以“广义之诗”或“声之诗”的名义成为诗歌正宗。梁启超在《小说丛话》中不满诗取狭义而致中国诗人显得“才力薄弱,视西哲有惭色”,提出“诗分广狭”:“若取最狭义,则惟三百篇可谓之诗;若取其最广义,则凡词曲之类,皆应谓之诗”,如此一来,“吾中国之骚、之乐、之词、之曲,皆诗属也”^[12]。渊实《中国诗乐之变迁与戏曲发展之关系》(1905)则基于诗乐关系,把诗歌分为“文字之诗”(或“目之诗”)、“声之诗”(或“耳之诗”)两类,在“声之诗”这条发展线上,“杂剧传奇自宋之诗余出,诗余自汉之乐府出。乐府、诗余,乐也,曲也;传奇,亦乐也,曲也”^[13]。据此定性归类,戏曲就理所当然地成为诗歌血脉相承的成员、品格纯正的种类,而不再是传统词章观念论定的诗之附庸末流。基于此观念,渊实立足于中国文学史的格局,把元代杂剧传奇誉为“划成一新纪元于中国之文学史上,放陆离之光彩者”^[14],梁启超更在世界诗歌的格局中,把戏曲推为中国诗歌的最高等,称道汤显祖、孔尚任、蒋士铨等戏曲作家“一诗累数万言”,足可比匹西方拜伦、弥尔顿等人的长诗^[15]。

其三,戏曲归为韵文的一种。章太炎《文学论略》(1906)把凡以文字传承的著述统统列入文学范畴,分为“有韵文”“无韵文”两大类,“词曲”属于“有韵文”的六类之一(其他五类是赋颂、哀诔、箴铭、占繇、古今体诗)^[16]。而黄人《中国文学史》第二编谈及文学发展的“华离期”,即称

明代传奇戏曲为“有韵之文”，属于“化合蒙兀之曲文、小说，而成一种特别之文辞”^[17]。联系到1908年始编而1915年出版的《辞源》乃反映了清末知识界整理旧知、博采新知的思想启蒙状态，则它把狭义的“文学”解释为“与哲学科学相对峙，专指散文韵文而言”^[18]，即属于清末时期国人普遍接受、认可的一种观念，直到民国初年仍然如此，比如刘半农《余之文学改良观》(1917)有言：“凡可视为文学上有永久存在之资格与价值者，只诗歌戏曲、小说杂文二种也。”此“二种”即指向韵文与散文两类，“韵文对于散文而言，一切诗赋歌词戏曲之属，均在其范围之内”^[19]。

上述三派之于戏曲的归类方式，代表了清末知识界对戏曲的三种属性认识。如果联系到当时“文学史”编写的“文学立科”背景，以及“小说界革命”的“文学改良”背景，都指向清末语境知识界正在建构的文学格局，那么，所谓的戏曲进入“文学史”，戏曲纳入“小说界革命”，都应是基于这个文学格局的建构而进行的具体探索实践。据此而言，上述三种戏曲归类方式即属于各派赋予戏曲得以进入文学格局的资格与身份认定。

当然，这种戏曲归类不一的状态，以现代文体观念来看，乃缘于清末时期国人对于戏曲的属性认识混乱不清。站在诗文言体的立场，这是因为此时的戏曲尚没有与它们平等并列的文体地位。站在戏曲的立场，这是因为此时的戏曲概念模糊，界划不清，缺乏文体的独立性。但若跳出文体间的比较框架，而立足于清末时期的文学格局建构来看，则这个戏曲归类的混乱状态，乃缘于各派赋予戏曲进入文学格局的资格与身份认定不同，如此一来，此时的文类体系就好像由于戏曲的加入而打了一个“纽结”。在整个清末时期的文学格局中，这个“纽结”都没有理顺，因为各派对于戏曲的属性与身份认定没有统一起来，他们各有立场，各执观念，各赋类属，致使戏曲在文学格局中的不同归类方式并行共存而未能达成共识。

虽然如此，各派在戏曲的属性与身份认定思路却又存在着一些共同之处。

其一，各派都在努力把戏曲纳入文学范畴，以作为提升其价值和地位的重要方式。戏曲在进入清

末语境之前，在文类划分上，被归于诗歌范畴的词余；在知识系统中，被归于“四部”格局的词曲，但又因小道末技、品格卑下而被斥为非文章正轨。而在清末语境的文学格局中，各派各据立场，抽取戏曲中符合文学资格的因素，赋予它一个进入文学格局的身份。根据表述语体，把它归于韵文。根据语句格式，把它归于诗歌。根据叙事体例，把它归于小说。立足于这个文学格局来看，当时国人编写的“文学史”收纳戏曲，正与前文所述天缪生把它纳入小说史、渊实把它纳入诗歌史、梁启超把它纳入“小说界革命”一样，都是戏曲进入清末语境而在文学格局中寻求位置的一个方案而已。

其二，各派都意在提升戏曲的价值和地位，但都没有赋予它“戏剧”的属性和身份。戏曲进入清末语境而要在文学格局中谋求位置，首要解决的问题是能够具有文学的资格和身份。在此过程中，各派对戏曲各作属性与身份认定而让它辗转于不同文类中，并没有为它设立一个与诗文言体平等并列的专门类别，也没有以戏剧的属性或身份来认识它的特性和价值，从而对接上现代学术体系的文体戏剧。也就是说，各派一直让戏曲辗转于诗文言体门类，沿门乞留，为戏曲谋求“归类”，而不是为戏曲谋求“立类”。所谓“戏曲立类”，就是要在文学格局与学术体系中，以“戏剧”的属性和身份为戏曲设立一个与诗文言体平等并列的专门文类。

据此而言，按照现代学术体系中戏曲的应归位置来说，戏曲在当时国人文学史著中的所安之位，并非其应归之位。国人只是基于当时的认知观念在文学格局中为戏曲谋求位置，并因各派的立足点、着眼点不同，而对戏曲作不同属性与身份的认定，进而据之把它归属于不同的文类。在这种情况下，戏曲即使进入“文学史”，进入文学格局，也未能“归位”，而只是在“寻位”。

二 戏曲为何未能“立类”

按照现代学术体系的文体观念，清末国人提升戏曲在文学格局中的价值和地位，最为直接有效的方式就是设立一个与诗文言体平等并列的专门类别，况且当时已有西学文体观念可供取鉴。然而事

实并未如此,甚至当时西方戏剧引介到中土,也是依循本土已有的文类谱系为它归类赋名,并没有因西方戏剧的介入而设置专门的“戏剧”类别。那么,在清末语境中,“戏曲”或“戏剧”这个身份意味着什么呢?

《四库全书总目》是传统知识谱系的总结性、权威性体现,负载着中国正统的学术体系和评价体系,卷一九八集部“词曲类”小序明确表示:“曲则惟录品题论断之词及中原音韵,而曲文则不录焉。”^[20]这是因为正统的文章观念讲究宗经明道、经世致用。明道是从“品”上着眼,经世是从“用”上着眼。而戏曲“在文章、技艺之间。厥品颇卑,作者弗贵”^[21],关汉卿、马致远、郑德辉、宫大用等人“皆藉以知名于世,可谓敝精神于无用”^[22]。其排斥戏曲的着眼点即在“用”“品”这两个事关文章资格的评判因素上。林传甲所编《中国文学史》(1904)排斥戏曲,即是秉持这一观念,认为笹川种郎的《中国文学史》收纳戏曲实属自乱体例,“识见污下,与中国下等社会无异”^[23]。而前文所析戏曲归类三派意图解决戏曲进入文学格局的资格问题,也是着眼于“用”“品”这两个评判因素。

针对于“用”,有两种思路:一是剥离文学与“大道”的关联,二是靠拢正统的文章价值观念,强调戏曲的经世致用之功。前者如章太炎《文学论略》主张凡文字表述者皆为文学,1915年版《辞源》定义文学“专指散文韵文而言”,即把明道经世的因素从文章属性中剥离出去。后者如梁启超、陈独秀等人在启蒙救亡、保种救国的时局之下,极力宣扬戏曲对于维新变革、振兴国运的巨大作用。基于这种观念的文学新格局,确实为戏曲获得文学资格扫清了观念上的障碍。

针对于“品”,有两种提升戏曲品格的方式:一是把戏曲纳入小说类群,借助“小说界革命”潮流的推拥,跟随小说一起登上“文学之最上乘”的座位。二是把戏曲归类于诗歌或韵文,借助诗文在“四部”知识系统中的崇高地位,把戏曲推为诗歌或韵文的正宗。这两种方式都改变了戏曲在正统文章观念中附庸末流的卑下品格,赋予它进入文学新格局的资格与身份。

由此可见,各派无论以何种属性对戏曲归类,都是通过重新界定戏曲的“用”和“品”,以解决它进入文学格局的资格问题;而解决方案都有一个共同的基础或出发点——“四部”知识系统及其负载的学术体系和评价体系。在这个“四部”知识系统中,“戏曲”一词所包含的不合文章品格的伎艺属性,以及由此而来的小道末技的身份认定和无益世用的价值评判,不但使得它因为这顶“帽子”而被歧视,也使得它无法戴着这顶“帽子”在清末语境的文学格局中安身立命,无论正统文章价值观念的遵守者还是反叛者,在这个问题上态度是一致的。正因如此,各派的归类方案就表现出两个共同的事实:一是强调戏曲的词章属性,而不是伎艺属性;二是着眼戏曲的小说、诗歌或韵文身份,而不是戏剧身份。前者赋予戏曲进入文学格局的资格,后者赋予戏曲进入文学格局的身份。

根据各派对戏曲的这些评判思路 and 方式,可以看到清末知识界围绕戏曲的属性和身份认定所表现出的新变。其一,对戏曲的价值评判,不是囿于“四部”知识系统中期待它作为经史的辅助或补充,而是置于社会变革框架中期待它作为启蒙救亡的有效利器,能够悬系国运民生,发挥“大道”的作用。其二,对戏曲的身份认定,要依赖它所归属的诗文小说的概念和范畴变化,由此拓展诗文小说的樊篱而把戏曲圈入其中。比如小说的拓展不但有章回体、志传体,还有传奇体;诗歌的拓展不但有“文字之诗”,还有“声之诗”。更需注意的是,上述这些与戏曲价值和地位认定相关的评判框架、文类范畴的变化,正是清末时期文学格局建构的重要内容和组成部分;扩展而言,它们又皆处于清末时期以“四部之学”为基础的知识系统整理与规划这个大框架的变革之中,既体现着它的变革路径,也因应着它的变革过程,其中最直接者当属“文学改良”和“文学立科”。二者都基于一个启蒙救亡、强国新民的危难时局,前者缘于社会启蒙以“改良群治”,因此,梁启超、陈独秀等人大力宣扬戏曲对于社会进步的巨大推动作用,甚至抬高到关乎国家兴亡的高度;后者缘于学制改革以教育救国,因此,张百熙、张之洞等人规划出大学堂教育的基本架构,从整体学科体系到具体学科门类都参照西

学,由此而有“分科立学”。

“文学立科”即属于清末学制改革“分科立学”架构中的一项内容,它不但拓展了戏曲进入清末语境的寻位归类之路,更重要的是推动了中国传统文类等级与文类体系的调整,从而指向在新的学术体系中构建一个完全不同于传统词章学的文学格局。虽然当时关于“文学”概念的认识与使用纷繁多歧,要之可分为“学科意义的文学”和“文类意义的文学”两大类。“学科意义的文学”,如蔡元培《学堂教科论》(1901)把知识类别分为十科,其中“文学”包含音乐学、诗歌骈文学、图画学、书法学、小说学五个分支^[24]。至于“文类意义的文学”,虽然仍有依循传统词章观念者,泛指经史子集“四部”作品,或专指“集部”作品,但也出现了黄人《中国文学史》“文学之种类”划分的四类(详前),来裕恂《文章典》划分的“文词类”六种(文、诗、赋、辞、乐府、小说),甚至章太炎《文学论略》把文字见诸纸笔者皆归为文学。这样的文学格局,比较于“四部”知识系统的词章学格局,已是完全不同的境界了。

正因如此,这个文学格局就为传统词章学重整和近代文体学建构提供了一次机会、一个动力。林传甲等人的“文学史”编写,章太炎式的国学讲习,分处于学堂内外;各级学堂的文学课程设置,“小说界革命”的贯彻实践,并行于“文学”学科内外。具体就戏曲而言,对照“学科意义的文学”,“四部”知识系统论定戏曲为无益世用的小道末技,更无“文学”一科让它安身。对照“文类意义的文学”,正统的文章价值观念只能让戏曲附庸于诗词末流,甚至把它排除在文章之外。而清末“文学立科”所带来的“文学研究法”“历代文章流别”“西国文学史”等课程设置,则激发了知识界对于“文学”概念与范畴的重新思考,由此出现了一个不属于“四部”知识系统的文学格局的讨论语境。当时国人的文学史编写、文类体系规划对于戏曲的接纳,即是在这个讨论语境中呼应着时代现实对戏曲社会功用和文学价值的推崇与宣扬,各具立场地提取戏曲的文章属性因素,强调戏曲的“品”“用”价值,以认定其具有进入文学格局的资格,安于文学格局的身份。

需要注意的是,这个文学格局的建构虽具有对传统文章价值观念的冲击性,但其建构的基础或出发点却并非当时东渐中土的西学体系,而是本土传统的“四部之学”及其培植起来的认知观念。

具体看“历代文章流别”这门课程。清廷光绪二十九年(1903)《奏定大学堂章程》“文学科”之“中国文学门”设有“历代文章流别”这门课程,并附说明:“日本有《中国文学史》,可仿其意自行编纂讲授。”^[25]但国人对于“文学史”这种来自西学的学术载体,并不遵循其体例,也不认同其观念。林传甲《中国文学史》认为日本笹川种郎的《中国文学史》收纳戏曲实属自乱体例、识见卑下,窦警凡《历朝文学史》、张德瀛《文学史》是在“四部”知识系统中选择符合其文学观念的内容来论述,而黄人《中国文学史》一方面赞同文学是关涉“美”的一门学科,一方面在具体的文学种类划分时,把诏令谕告、四书五经、六艺诸子等凡以文字传承的典籍统统列入其中。由此可见,对于“历代文章流别”这门课程而言,来自西学的“文学史”只是一个壳,国人仍是以本土传统的学术体系或认知观念来使用“文学”这个概念,并据此搭建“文学史”的框架,填充“文学史”的内容。如此一来,它所涵盖的内容,若以“四部”知识系统作为参照,可以泛指经史子集的作品,也可以专指集部的作品——诗有诗词曲赋,文有文艺性的散文骈文和应用性的散文如奏章、考据、策论等。所以说,“文学史”这个西学体例,在清末语境中被取以对应“历代文章流别”,实乃以“四部”学术体系为基础来予以理解和使用的,用来整理或安放传统的词章之学或集部之学的内容。

综上分析,无论宏观的“分科立学”、文学格局,还是具体的“文学史”编写、文类划分,它们的规划思路和建构路径都根植于本土传统资源提供的知识系统和观念底层,国人即以此为基础或出发点来使用西方文化资源,寻求对本土问题的解决方法。这是清末时期学术体系建构面对中西文化差异与碰撞的基本思路,也是戏曲定性归类依违于旧学与新知之间难以逾越的思维框架。正因如此,在清末“文学改良”和“文学立科”的语境中,戏曲虽然已被纳入文学格局中讨论,但对其社会地位的

宣扬,着眼点是文学改良运动所需要的实用价值;对其文学价值的评定,仍是着眼其曲文的词章属性,在文类身份上要依附于诗文小说。前者针对于“用”,后者针对于“品”,都是基于本土正统文章价值观念而对戏曲的文学资格和文学价值的认定。如此一来,当时知识界虽以进化论的观念极力推尊戏曲,但仍是着眼于它的诗歌属性、韵文属性甚或小说属性的价值,而非戏剧属性的价值。

而且,清末各派对于戏曲的定性归类,并不是孤立、单独的行动,而是身处于当时社会变革语境中知识系统的调整与规划这个大框架,因应着从“四部之学”到“七科之学”的中国近代学术体系的建构历程。正因如此,各派的戏曲归类方案,作为清末语境学术体系新构的一部分,不可能超越那个时代整体的思维架构和观念底层,必然遵循着清末时期学术体系新旧演变的逻辑思路,以“四部”知识系统为基础或出发点来为戏曲寻找在新型文学格局中的位置。而“四部”知识系统负载的学术体系、评价体系所加于“戏曲”这个文艺样式的小道末技无益世用的品性与价值认定,就使得“戏曲”这个名称语词无法负载一种文学资格和文类身份,就使得“戏曲”这个文艺样式无法以“戏剧”的属性或身份在文学格局中获得位置,同时也使得当时国人无法以现代意义的文体戏剧立场,来接受、认同西方的戏剧文体及其关联的文体分类体系。

三 曲文属性认识三变 与戏剧立场的出现

戏曲进入清末语境,虽是以诗歌、小说、韵文的身份被纳入文学格局中讨论,而没有着眼于戏剧属性的“戏曲立类”,也没有根植于戏剧立场的价值推尊,但是,讨论格局的改变,确实使得戏曲在进入清末语境后有了重新认定属性、身份、价值的机会与动力。其一,前文所述戏曲归类各派的探索,不论是依循传统而归类于诗歌,还是呼应新见而归类于小说、韵文,皆已与“四部”学术体系的定性归类方式大为不同。比如同是把戏曲归类于诗歌,清末各派已不像传统学术体系那样把戏曲作为诗歌的附庸或末流,而是推为诗歌最高等,并且出

现了比匹西方诗歌的眼界。其二,在戏曲的文类身份问题上,各派把它纳入诗歌、小说或韵文,这已不像“四部”学术体系那样按“品”和“用”来划分文章的等级和类别,而是着眼表述语体、曲词格式、叙事体例等方面的体制因素来为戏曲定性归类,由此出现了对戏曲的文类身份认识的改变。

所以,戏曲进入清末语境的文学格局,虽然未能随即有戏曲“立类”,但是在戏曲寻位归类的过程中,各派基于不同立足点和着眼点而对戏曲定性归类的变化与分歧,业已孕育着通向以戏剧立场对戏曲定性归类的逻辑路径,蕴含着对接现代学术体系的文体戏剧的脉线。这在各派对于曲文属性认识的三次转变中,即隐有可以辨识的轨迹。

第一次转变,把曲文视为戏曲的表述手段,而非本体属性。

由于曲文在戏曲体制中的核心地位,清末各派对于戏曲的文类身份的不同认识,实际上就落实在对曲文属性的不同认识上了。

在传统观念中,曲文被视为戏曲的核心与根本,科白扮演等因素则是为曲文服务的表述手段,要依附曲文而存在。如此一来,曲文即成为戏曲的本体属性,也成为认定戏曲的文类身份的根本依据,由此戏曲即被归类或称为乐府、词曲、词余。这些归类称名无论是着眼于曲文的生成渊源、语句格式、音律格式,还是着眼于曲文的诗乐配合体例,都是拘囿于诗歌框架而对曲文的属性认定。前文所述“诗歌归类派”虽在文学格局中推尊戏曲,但仍要把戏曲纳入诗歌框架中来较量争胜,称它是诗歌正宗、乐府“真际”或诗歌最高等,其根本原因就在于他们把曲文视为戏曲的本体属性,并据此对戏曲定性归类。

同样是把戏曲纳入文学格局,“小说归类派”和“韵文归类派”则跳出了诗歌框架,改变了靠拢诗歌身份的归类方式,其根本原因是对曲文的属性认识发生了改变,即不是把曲文视为戏曲的本体属性,而仅是当作一个服务于戏曲传述任务的表述手段。韵文归类派把曲文视为服务文章写作的一个表述手段,属于与诗词歌赋平等并列的一种语体。小说归类派把曲文视为服务故事叙述的一个表述手段,属于与话本、章回和弹词平等并列的一种

体制。这种对曲文属性认识的改变,就使得人们不再必然地把曲文作为认定戏曲的文类身份的根本依据,而要根据曲文所服务的具体对象来认定戏曲的属性和身份,由此改变了固守曲文本体来对戏曲定性归类的路径,为戏曲进入文学格局提供了别样的认识眼界和解决方案。这在戏曲的文类身份认识历程中,是一个开拓性的转变。

第二次转变,把曲文视为服务于表演,而非文章写作或故事叙述的表述手段。

依循传统词章观念,伎艺因素和伎艺属性会让戏曲在品格上失去文学资格,因此清末各派不会把立足点落实到表演这个因素,视曲文为服务角色扮演的表述手段。所以,黄人《中国文学史》、来裕恂《中国文学史稿》虽然纳入戏曲,但仍是立足于曲文来论定戏曲的属性、身份和价值;来裕恂又在《汉文典》“文章典”中把戏曲归于乐府和小说,述“曲”曰:“自乐府一变为词,又转为曲,于是金有北曲,元有南曲。至元代,戏曲盛行,作杂剧者,亦纷纷而起。”述“小说之文”曰:“其体则章回、传奇,叙事之法,多本传记,惟词曲则注意于音节,辞采雕琢,不遗余力。”^[26]无论他们对戏曲如何定性归类,总之对曲文不作戏剧立场的属性认识,也不把曲文落实到戏曲的表演属性上。这种情况至王国维有了方向性的转变。

王国维虽着眼元杂剧词章而推尊它为“一代之文学”,但并不避谈戏曲的伎艺因素,他定义戏曲即概括为“以歌舞演故事”。立足于“演故事”这个属性,他指出元杂剧在结构、情节以及人物塑造上表现出的种种不足:“元曲诚多天籁,然其思想之陋劣,布置之粗笨,千篇一律,令人喷饭”^[27];“元人杂剧,辞则美矣,然不知描写人格为何事”^[28]。至于他推尊元杂剧仍着眼于曲文,这在表面上看来是承续了传统词章观念论定戏曲价值的思路,但二者的立场则明显不同。王国维推尊元杂剧并非基于诗歌立场,而是基于戏剧立场——基于元杂剧作为戏剧的种种不足,最终把推尊元杂剧艺术成就的着眼点落在词章上^[29],即其所谓“元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章”^[30]。

由此可见,同样是关注戏曲的曲文,同时代人如黄人、姚华、吴梅等仍然拘囿于诗歌框架,着眼

于曲文的乐府或词余属性,来认识和评判戏曲的特质和价值。而王国维已经具备了戏剧立场的认识观念,能够立足于“演故事”这个因素,按照戏剧的属性或身份来评定戏曲的特质和价值,由此而让戏曲有了与诗文小说平等比较以见其艺术特性的可能,而不必在价值评判原则上依附于诗文小说,以致抹杀掉戏曲的独特价值和独立属性。这就为戏曲的定性归类之路开启了一个门径,划出了一个方向,因为戏剧立场的属性和身份认定,是戏曲得以在现代学术体系中“立类”“立科”的重要前提。

第三次转变,把曲文视为戏剧表演与戏剧文类并非必需的表述手段。

清末各派对于戏曲的定性归类,虽然没有取用西学的文体分类方式,但在中西文化交流的语境中,西方戏剧一直作为一个参照物存在着,西方戏剧的表述格式也一直作为一种异质因素刺激着国人对于曲文属性认识的转变。

西方戏剧引介中土之初,国人按照本土观念把它归类于词曲或小说,也以小说样式的叙述体来翻译西方戏剧,编写本土话剧。更为重要的是由于当时启蒙救亡时局的推拥,以及社会各界对于戏曲变革社会效力的宣扬,直接导致了国人对西方演剧方式的积极引介和学习。

当时国人倡行的新剧,喜欢取材欧美的时事政治事件或小说戏剧故事,但仍以旧戏形式出之。比如1907年王钟声的春阳社在上海演出《黑奴吁天录》,即按京剧的格式排演:“戏的本身,仍与皮簧新戏无异,而且也用锣鼓,也唱皮簧,各人登场,甚至用引子或上场白或数板等等花样,最滑稽的,是也有人扬鞭登场。”^[31]这样的演剧格式依违于新旧之间,并不被社会认可。1908年3月的《迦茵小传》演出,王钟声即改变了这种演剧格式的混杂形态,“完全取消了锣鼓、唱腔,明显地带有日本新派剧的影响。它标志着国内早期话剧在形式上已经趋向定型,因此被认为具有划时代的意义”^[32]。王钟声演剧实践所经历的这种传统戏曲与西方戏剧之间态度上的犹豫和格式上的混杂,是近代中国引介西方话剧初期状态的缩影,其焦点问题是说白方式的选择和曲唱方式的用废——因为深受传统戏曲思维习惯的影响,当时国人在新剧表演方式上对用

“戏调”还是用“寻常说话调”，以及用曲唱还是不用曲唱，存在着选择上的彷徨与困惑^[33]。

在此过程中，西方话剧的演剧格式作为异质因素，不断地冲击着国人对于戏曲的曲文属性的习惯认识。一是其无韵无唱而全用“寻常说话调”的演剧方式，让国人的曲文属性认识遇到了挑战，意识到在表演的立场上，曲文并不是戏剧必需的表述手段。二是其无韵无唱的剧本体例，促使国人思考对戏曲定性归类的立场选择问题，那些诗歌、小说或韵文立场的属性与身份认定是否就是必然的、必需的方案。在此情境下，作为参照物的西方戏剧及其负载的文体观念，比如西方戏剧在社会地位与文学地位上的相互应合，以及拥有与诗文小说平等并列的独立文类，就给予当时国人的戏曲定性归类方式以观念上的参照和精神上的激励，从而出现了与诗文小说平等并列的戏曲“立类”诉求。黄远生《新剧杂论》(1914)即可视为这一诉求的阶段性总结。他明确指出剧本与小说是两种不同的文艺样式，并强调剧本的文学属性和文学地位：“脚本有根本要件二：第一必为剧场的，第二必为文学的”，而且“必以文学为中心，否则决非有生命之脚本”^[34]。这些对于剧本的定性定位论说，本是针对新剧的剧本编写实践，因此真实地体现了新剧在剧本编写实践上有了与小说在表述体制上的区分要求，有了与小说在文学地位上的平等意识。而当时知识界对于新剧剧本的这一文类属性认定，也使得国人认识到那些原自表演、用于表演的戏剧脚本，无论有韵抑或无韵，都是与小说平等并列的独立文类。由此，国人对于戏曲的文类身份认识渐而与西方的戏剧观念趋同，朝向现代意义的文体戏剧演进。

上述清末时期曲文属性认识的三次转变，在演进历程中很大程度上是处于多线并发、相互扭结的状态。因此，所谓“三次转变”，并非对应着前后承续的三个时间环节，而是对应着戏曲走向“立类”的三个逻辑环节，它们也应合了清末各派对戏曲定性归类的三次立足点转变。先是立足于曲文，视曲文为戏曲的本体属性。后是立足于曲文所服务的具体对象（文章写作、故事叙述、故事扮演），视曲文为戏曲的表述手段。再后是立足于新旧体式比较的演剧形态，视曲文为戏剧表演并非必需的表

述手段。尤其是立足点转变到表演，又加以西方戏剧的参照，国人开始认识到戏曲的艺术独特之处，比如王国维在文学格局中指出戏曲与词的文体属性不同，新剧派在新旧演剧体式冲突中领会到曲文并不是故事扮演必需的表述手段，黄远生《新剧杂论》则指出表演因素之于戏曲的文类身份认定的核心意义：“脚本之本来性质，既必须上之舞台，因此乃于文学中占特殊之位置。”^[35]此论可作为清末国人立足表演属性为戏曲定性归类的的一个总结。

结 语

清末国人在现代学术体系中为戏曲“立类”，在文学格局中以戏剧的立场为戏曲定性归类，都并非易事，并不是参照西学文体观念或纳入“文学史”体例即可一蹴而就的事情。戏曲来到清末语境寻位归类以至对接上现代学术体系的文体戏剧，其间经历的每一环节都是对戏曲的属性与身份认识发生改变的转折点。在文学格局中，以小说或韵文的立场来论定戏曲，就可以让戏曲不必在诗歌框架中与诗词较量高下尊卑；而以戏剧的立场来论定戏曲，才能让戏曲拥有与诗文小说平等并列的文类身份，获得戏曲作为独立文类的价值评定，进而才能在这条路径上把戏曲推向“立类”“立科”的目标，以对接现代学术体系的戏剧文体与戏曲学科。

这个过程要得益于清末时期文学观念的新变、文学格局的建构和“文学立科”的推行所提供的语境和眼界。文学观念的新变，剥离了正统文章价值观念的“用”“品”评判因素，使得戏曲有了进入文学格局的资格与身份。“文学立科”的推行，使得戏曲不用局限于“四部”知识系统的诗歌框架中、词章学框架中被贱视排斥。而文学格局的建构，则使得戏曲有了重新规划其属性与身份认定的机会和动力。因此，清末时期的戏曲寻位归类之路，作为现代学术体系的戏曲“立类”“立科”的开端，并非仅属戏曲自身提高文学地位一事，而是清末时期文学格局建构、文类等级调整乃至学术体系新构、知识系统重整大框架中的一个具体内容。据此，我们就能认识到戏曲进入清末语境的文学格局中寻位归类的艰难和困惑了。

由此再来看当时的戏曲进入“文学史”问题,我们就不应把“文学史”这个“壳”的作用看得太重,也不能把戏曲进入“文学史”这一节点与现代学术体系的戏曲“立类”“立科”划上等号。因为它作为清末语境学术体系新构、知识系统重整大框架中戏曲寻位归类的一个方案,可以说是对戏曲的属性与身份认识的一次新规划。如果当时国人把戏曲纳入“文学史”,仍是着眼其诗歌、小说或韵文属性的特质与价值,并据此对它归类、定义、溯源等等,那么,戏曲要想达成“立类”“立科”的目标,也还有很长的曲折道路要走,还要面对更为复杂的问题。据此而言,“文学史”虽是一个现代学术体系的体例和载体,但它在清末时期对于戏曲的属性与身份认识是否具备或体现了现代学术意义,则需要看它的实际行动,不能因“文学史”体例负载有现代学术理念而判定其中的戏曲内容即具备了现代学术体系的意义和价值。

[1] 艾约瑟:《西学略述》卷4,第1页b,第3页b,光绪二十四年(1898)上海盈记书庄石印本。

[2] 索士比亚:《海外奇谭》,“叙例”,第1页,佚名译,上海达文社1903年版。

[3] 陈独秀:《论戏曲》,《中国近代文学大系·文学理论集二》,徐中玉主编,第617页,上海书店1995年版。

[4] 清末国人编写的中国文学史著,现知共5部。其中林传甲《中国文学史》(1904年油印本,1910年武林谋新室刊行)、张德瀛《文学史》(1909年广东政法学堂刊行)两部排斥戏曲,而黄人《中国文学史》(1907年油印本,1911年国学扶轮社刊行)、窦警凡《历朝文学史》(1906年铅印本)、来裕恂《中国文学史稿》(1909年稿抄本)三部述及戏曲,篇幅或多或少,少者如窦著仅有三行字。

[5][17] 黄人:《中国文学史》,第47页、第266页,第15页、第16页,苏州大学出版社2015年版。

[6][12][13][14][15] 阿英编:《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,第312页,第311页,第73页、第88页,第73页,第311页,中华书局1960年版。

[7] 夏晓虹:《梁启超曲论与剧作探微》,《阅读梁启超》,第89页,三联书店2006年版。

[8][9][10][11] 陈平原、夏晓虹编:《二十世纪中国小说理论资料》第1卷,第265页,第56页、第60页,第

121页,第374页,北京大学出版社1989年版。

[16] 章太炎(署名“章绛”):《文学论略》(中),《国粹学报》第2卷第10号,光绪三十二年(1906)9月20日。

[18] 《辞源》,商务印书馆编,卯集第171页,商务印书馆1915年版。

[19] 胡适:《中国新文学大系·建设理论集》,第65页、第68页,上海文艺出版社2003年版。

[20][21][22] 纪昀等:《钦定四库全书总目提要》下册,第2779页,第2779页,第2823页,中华书局1997年版。

[23] 陈平原辑:《早期北大文学史讲义三种》,第210页,北京大学出版社2005年版。

[24] 蔡元培:《蔡元培全集》第1卷,高平叔编,第143—144页,中华书局1984年版。

[25] 舒新城编:《中国近代教育史资料》中册,第589页,人民教育出版社1981年版。

[26] 来裕恂:《汉文典注释》,高维国、张格注释,第350页、第398页,南开大学出版社1993年版。

[27] 彭玉平:《人间词话疏证》,第172页,中华书局2011年版。

[28] 王国维:《文学小言》,《王国维全集》第14卷,第96页,浙江教育出版社2009年版。

[29] 参见徐大军《元杂剧何以成为“一代之文学”——兼及“一代有一代之文学”论反思》,《文艺理论研究》2021年第5期。

[30] 王国维:《宋元戏曲史》,第99页,上海古籍出版社1998年版。

[31] 徐半梅:《春阳社与王钟声》,《话剧创始期回忆录》,第19页,中国戏剧出版社1957年版。

[32] 丁罗男:《“通鉴学校”及早期话剧教育》,《中国现代话剧教育史稿》,阎折梧编,第10页,华东师范大学出版社1986年版。

[33] 黄远生《新茶花一瞥》(1915)指出:“新旧剧之分,不在其所演事实之新旧,在用唱与否,分幕与否,及其道白用戏调或寻常说话调与否耳。”见《远生遗著》下册,第263页,商务印书馆1984年影印本。

[34][35] 黄远庸:《远生遗著》下册,第193页、第194页,第196页,商务印书馆1984年影印本。

[作者单位:杭州师范大学人文学院]

责任编辑:马勤勤

文学评论

WENXUE PINGLUN

2023 / 5

ISSN 0511 - 4683

CN 11 - 1037 / I



ISSN 0511-4683



定价：52.00 元