

“自然”的力量： 近代元杂剧价值重塑的路径开拓

徐大军

摘要 近代学者评说元杂剧文学成就而使用的“自然”审美概念，从王国维的“一代之文学”格局，到胡适的“新文学”格局，使用的内涵指向有承有变，观念立场各有不同，都体现了对于近代新型文学格局及其关联概念和问题的深度渗透力和贯穿力。作为一个价值判断的标准，它把元杂剧推上了一个时代文学格局中“最佳之作”、时代精神代表的座位。作为一个价值重塑的力量，它为元杂剧在近代新型文学格局中的价值重塑拓出了一条通道，先把元剧从“一代之文学”的框架中推举出来，又推上一条文学进化的发展线上，成为真文学、活文学建构的重要一环，由此对接上现代学术体系中的元杂剧经典化进程。

近代学术体系新变，中西观念、新旧标准杂糅混合，文学格局亦随之重整，原属创新者，落为僵化；原处边缘者，晋身正位。这场板块升降运动所蕴含的思想激荡得力于那些时代标杆人物的引领和助推。如果我们在王国维和胡适之间划一条连接线，就会发现许多文学史概念、学术史问题贯穿其间，诸如意境、真文学、活文学、新文学、“一代之文学”等，它们都经受了这场板块升降运动的打磨和熔铸。值得注意的是，这些概念和问题的讨论都隐显不同地有着“自然”审美标准的参与，比如王国维以“自然”为标准把元杂剧推为“一代之文学”，胡适以“自然”为宗旨倡行“新文学”以求解除文学发展的一切镣铐枷锁，吴文祺、谭正璧等人即据此把王国维奉为“文学革命的先驱者”“新时代的先驱者”^①。

另需注意的是，他们彼时谈论的这个“自然”审美标准，虽然牵连了传统诗文批评的思想资源，但在新的历史语境中又被注入了新的内涵，赋予了新的力量，并因使用立场与讨论框架的不同而有了内涵指向、功能指向的变化。在此过程中，他们对于“自然”审美标准的使用和阐发，都有一个具体的落脚点——元杂剧的价值重塑。由此

切入来考察时人标举“自然”审美标准的着眼点和立足点，以及要面对的问题、要解决的问题，可以辨知这个“自然”审美概念并非拼合中外学术资源、思想资源而来的悬空自构^②，而是在深度参与时代文学问题讨论的过程中，进行着对自身的内涵建构以及元杂剧的价值重塑，同时因应着文学格局从传统到现代的演进。

一、何种审美状态的“自然”

“自然”作为一个文学审美标准，它在20世纪初的强大力量主要来自王国维的赋予，能把元杂剧推上“一代之文学”的座位。对于它的内涵阐释，论者或取本土传统资源，或取域外西学资源，但它到底描述了元杂剧的何种审美状态呢？

王国维《宋元戏曲史·元剧之文章》集中论述了他的“自然”说，由此可见他标举“自然”所要针对的问题是“元曲之佳处”，具体又着眼元杂剧展开论述：“元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲。盖元剧之作者，其人均非有名位学问也；其作剧也，非有藏之名山，传之其人之意也。彼以意兴之所至为之，以自娱娱人。关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也。彼但摹写其胸中之感想，与时代之情状，而真挚之理，与秀杰之气，时流露于其间。故谓元曲为中国最自然之文学，无不可也。若其文字之自然，则又为其必然之结果，抑其次也。”^③在此，王国维指出元杂剧的“自然”品性表现在作者、内容、辞章、语言等四个方面。这段话末尾“若其文字之自然”一句，乃针对元杂剧的文字表述（包括辞章和语言）而言，其逻辑放之整体四个方面亦然，即它们有此审美表现，是元剧“自然”品性作用而来的必然结果。其间的逻辑关系，立足于这个必然结果来看，王国维把它归结于元杂剧的“自然”品性；而立足于这个“自然”品性来看，元杂剧便有了上述四个方面的审美表现。

如果联系到王国维此前的文学研究、哲学研究，可知他并非只是探究元曲或元杂剧的佳处问题，还着意于探究其他文体或作品的佳处问题。比如在《宋元戏曲史》之前，《红楼梦评论》（1904）标举“描写人生”以探究这部小说的佳处问题，《莎士比传》（1907）标举“第二之自然”以探究莎剧的佳处问题，《人间词话》（1908）标举“境界”以探究词的佳处问题。在诸如此类的论说中，王国维同样涉及了“自然”审美概念的相关内涵或表述，也同样涉及了他所理析的元剧“自然”品性的四个佳处表现，由此可见它们之间的前后承续关系。

一是在作者方面，王国维强调元剧作者的创作没有“藏之名山、传之其人”的意图，此乃秉承他一贯主张的文学独立性原则，意指元剧作者创作心态的纯粹性。首先是文学创作要不求功利：“余谓一切学问皆能以利禄劝，独哲学与文学不然。……的文学决非真正之文学也。”（《文学小言》第1则）^④其次是文学创作要不为矫饰，专注于真实生活和真挚内心的呈现，如此才能达到“真挚之理与秀杰之气，时流露于其间”的审美效果。对于作者与作品之间的这个逻辑关系，王国维在此前的文学论说中反复提及，比如《人间词话》中论定纳兰词真切时所强调的“以自然之眼观物，以自然之舌言情”^⑤，《红楼梦评论》中探析小说内容与作者生活关系时所赞同的“唯自然

能知自然，唯自然能言自然”^⑥，此间的道理即其所谓“必吾人之胸中洞然无物，而后其观物也深，而其体物也切”（《文学小言》第4则）^⑦。这些都是强调创作者要能够摆脱功利之心，以“自然”之心观物体物，如此才能对社会人生有真实的把握和真切的摹写。

二是在辞章方面，王国维称道元剧文章的“有意境”，也不是他专为评说元剧文章而设的审美标准。一者他自己即明确指出“古诗词之佳者无不如是，元曲亦然”。二者他解释“有意境”所着眼的三点表现（“写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”^⑧），其中的写情、写景两点表现已见《人间词话》第56则：“大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目。其辞脱口而出，无矫揉妆束之态，以其所见者真，所知者深也。”^⑨另外，除了解释“有意境”的表现，他还探讨了“有意境”的根源，其《人间词乙稿序》（1907）明确指出：“原夫文学之所以有意境者，以其能观也。”^⑩所谓“能观”，来源于叔本华哲学的“直观说”。对此，王国维有过细致的研读和总结，他在《叔本华之哲学及其教育学说》（1904）中认为“直观”是叔本华哲学的“出发点”，也是鉴别、评判美术（指文学艺术）的重要标准：“美术之知识全为直观之知识，而无概念杂乎其间。……唯诗歌（并戏剧小说言之）一道，虽藉概念之助以唤起吾人之直观，然其价值全存于其能直观与否。”^⑪据此，王国维把“能直观”视为一切文学艺术的核心价值所在，这也是他所称道的元剧文章“有意境”的根源所在。

三是在语言方面，王国维赞赏元剧“实于新文体中自由使用新言语”。所谓“新言语”，乃指元剧形容事物大量使用俗语，而非仅用古语，“此自古文学上所未有也”，特别助益于元剧文章的“写景抒情述事之美”^⑫，此即他解释元剧文章“有意境”的三点表现。由此追索，可见他的文学论说对于语言运用艺术的重视，比如他论元剧文章“有意境”，特别点出元剧言情述事之佳在于“语语明白如画，而言外有无穷之意”^⑬；他论词之写情写景“不隔”，明确着眼语言上的艺术效果：“语语都在目前，便是不隔。”^⑭尤其联系到此句在《人间词话》手稿本中所对应的第77则原文作“语语可以直观，便是不隔”^⑮，更可见出王国维“自然”论说相关概念之间的前后关联性。据此而言，王国维的文学论说中提到的“有意境”“能直观”“不隔”三个概念，虽然针对的具体文体、作品有不同，但审美内涵上彼此存在着一种内在的逻辑联系，思想资源上皆关涉了叔本华哲学的“直观说”。这个逻辑联系，具体到王国维所论元剧使用俗语与其文章“有意境”之间的关系，其意即指元剧使用俗语有助于达成“不隔”或“能直观”这一审美效果。

四是在内容方面，王国维称道元剧真挚真切地摹写“胸中之感想与时代之情状”，乃着眼文学创作对社会人生的真实把握和呈现，这也是他此前文学论说一直秉持的一个价值评判标准。持此标准，其《红楼梦评论》（1904）认为中国美术（指文学艺术）中“以诗歌、戏曲、小说为其顶点，以其目的在描写人生”，而《红楼梦》足为“我国美术上之唯一大著述”，因为它在摹写社会人生上取得了卓越成就，即其所谓“大有造于人生”^⑯。而在《人间词话》中，我们又看到这个价值评判标准与其“境界”说的关联，其第6则言：“能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”^⑰语中所

谓“真”，其内涵也来自叔本华哲学。王国维在《叔本华之哲学及其教育学说》中指出：“叔氏谓直观者，乃一切真理之根本，唯直接、间接与此相联络者，斯得为真理。而去直观愈近者，其理愈真，若有概念杂乎其间，则欲其不罹于虚妄难矣。”^⑯罗钢据此指出“王国维在这里把直观与真等同起来”，其逻辑在于艺术通过“直观”（即“真”），可以把握事物的本质，可以直达真理，因此，“对于王国维而言，所谓真景物，就是可以直观的景物，所谓真感情，就是可以直观的感情”^⑯。

综上理析，王国维立足元曲佳处问题而来的“自然”论说，早已散见于他此前对于不同文体、不同作品的专题论述中，而且它们在探究文学审美价值本原问题上的目标和思路是一脉相承的，只是在探究元剧审美价值的本原因素时论述得更为系统而已。如果说王国维此前就诗词小说而作的审美标准问题探讨，只是着眼于作者、内容、辞章、语言等方面各作论述，各立标准，那么这一次对于元剧审美价值的探究，就将它们全部归结于“自然”这个更为本原的审美标准了，而上述四个方面的审美表现则是它发乎中而形于外的必然结果。据此而言，王国维立足元曲佳处问题而作的“自然”论说，既是他对于元剧审美价值问题的一次探本之论，也是他对于文学审美价值本原问题的一次总结之论^⑰。

由此再来看这个作为审美概念的“自然”，它在近代的使用和阐发，牵连了中西新旧思想资源的碰撞和调适。正因如此，它虽有着深厚的本土传统诗学资源，但王国维对它的内涵建构还融合了叔本华哲学思想，这导致了古今中外内涵的扭结缠绕，也导致了论者对它的阐释众说纷纭。无论如何，“自然”作为一个指代文学审美价值本原因素的概念，王国维的用意乃在于描述一种理想的文学审美状态；综合上述使用“自然”概念所针对的问题、讨论的内容、涉及的概念，他的着眼点皆在于文学表现与时代社会情状的关系状态。作者方面，强调“胸中洞然无物”的自然之眼、自然之舌；内容方面，强调真挚真切的“胸中之感想与时代之情状”；辞章方面，强调“有意境”“能直观”；语言方面，强调“真”与“不隔”。这些都是王国维所赞赏的文学表现与时代社会情状间关系的理想状态。对此，王国维用“自然”这一审美概念予以概括性描述；如果用另一语词来对应，就是来自叔本华哲学思想的“能观”或“能直观”，它被王国维视为一切文学艺术的核心价值所在。总而言之，“自然”品性作用而来的审美效果，就是能达于“真”“不隔”“意境”“直观”等审美概念所描述的理想状态。分而言之，语言上的“不隔”，得自“语语可以直观”；辞章上的“有意境”，得自“能直观”；那些摆脱了意志与概念束缚的作者，观物也深，体物也切，就能够把握事物的本质，摹写生活的本真。据此而言，王国维所标举的“自然”，作为一个文学审美价值概念，实乃对文学表现与时代社会情状间理想关系状态的一个概括性描述。

二、佳在“自然”与新在“自然”

着眼于文学表现与时代社会情状间的关系状态来评判文学的价值成就，这在当时崇尚文学能够改造社会、启蒙救亡的时代语境中属于常见，只不过王国维是以“自然”来描述这个关系的理想状态，其开创性在于能够引入新思想，融铸新涵义，讨论新问

题，把元杂剧推上了“一代之绝作”“一代之文学”的地位。

在那个学术体系由传统到现代的转型语境中，对于元杂剧的价值推崇，王国维前后的同道者甚众，但元杂剧可为“一代之文学”之类的判断，当时并未成为共识。比如胡适就认为它格式限制太严，“不能有曲折详细的写生工夫”，在摹写时代社会情状上未臻理想状态，未达自然境界^①；但他也承认元杂剧已有达于自然之境的新质因素，符合文学进化发展的必然趋势，属于它那个时代的“新文学”。

所谓元杂剧为“一代之文学”或“新文学”，都是一种价值判断，判断的标准都关乎对元杂剧“自然”审美状态的认识。相应的，“一代之文学”与“新文学”也就成为一种与“自然”审美状态逻辑相关的价值判断标准。这表明王、胡二人在此问题认识上存在着前后承续的关系。不只于此，二人还有着颇为密切的学术交流关系^②，并且在文学批评的诸多方面都存在着观念上、看法上的相承相通，故而论者普遍认为胡适是王国维文学观的继承发扬者，而王国维则堪称胡适文学观的思想先驱^③，其中二人对于“自然”审美标准的信奉即为一大端。但同样是着眼“自然”审美状态来评判元杂剧的文学成就，二人的结论又如此不同，这表明二人对于元剧的文学成就、元剧的“自然”审美状态，以及这两个方面之间关系的认识皆存在着不小的差异。

首先，对于元剧的文学成就，二人都称道它为“一代之文学”，但推选的理由或说原则并不相同。王国维的“一代之文学”，意在推选出一个时代文学格局中的“最佳之作”，秉持的是“自然”审美标准。所以，他虽赞赏清人焦循的“一代有一代之所胜”这个说法，认同“律诗与词，固莫盛于唐宋”，但却怀疑“此二者果为二代文学中最佳之作”；至于元代文学中的“最佳之作”，他确信“固未有尚于其曲者”，理由即在于元曲的“自然”品性^④。具体到元杂剧，它所表现出的各种审美效果，尤其文章上的“有意境”，更是其“自然”品性作用而来的佳处表现，足可作为“一代之文学”格局中的“最佳之作”。

至于胡适认同元剧为“一代之文学”，那是因为它体现了“文明进化之公理”，符合文学进化发展的规律：“文学因时进化，不能自止”，“一时代有一时代之文学，周秦有周秦之文学，汉魏有汉魏之文学，唐宋元明有唐宋元明之文学”^⑤。元剧即因为蕴含了“因时进化”的属性而被他视为“新文学”。他在《〈词选〉自序》中指出词起于民间，但在文人参与后，渐渐远离平民生活而堕入模仿窠臼，至宋末则“生气”全无，陷于死地，而民间的娼女歌伶仍保持着他们的创造活力，“新翻的花样”就是“曲子”，由小令、套数而演化出了杂剧；只是又招来文人学士的参与，“他们带来的古典，搬来的书袋，传染来的酸腐气味又使这一类新文学渐渐和平民离远，渐渐失去生气，渐渐死下去了”^⑥。据此而言，元剧作为“新文学”的“新”，就在于贴近平民生活，具有生气活力。

比较二人论说，对于元剧的文学成就，王国维是关注于它的“佳”，胡适是关注于它的“新”，皆与其“自然”审美状态有关。也就是说，“佳”在何处，“新”在何处，这是二人讨论元剧的文学成就所要分别关注的问题，也是二人使用“自然”审美概念所要分别解决的问题。

其次，对于元剧的“自然”审美状态，二人的认识皆着眼于元剧在文学表现与时

代社会情状之间的关系程度，但结论不同。王国维认为元剧达到了这个关系的理想状态，呈现出“有意境”的“文章之妙”和“写景抒情述事之美”。所谓“有意境”，按照《人间词乙稿序》的解释，乃在于“能观”或“能直观”，意指能真挚真切地摹写社会人生与内心情感。而胡适则认为元剧仍属“局部自由”，未达到这个关系的理想状态，因为其格套束缚使得它“多止能铺叙事实，不能有曲折详细的写生工夫；所写人物，往往毫无生气；所写生活与人情，往往缺乏细腻体会的工夫”^②。

由此可见，对于元剧的“自然”审美状态，王国维认为已经达到，胡适则认为未能达到，但他又指出元剧“局部自由”的体制，已为中国戏剧进化到“纯粹戏剧”提供了新质因素；元剧近乎“言文合一”的品性，已为中国文学进化到白话文学提供了新质因素，足可为元代文学中最具文学进化精神的作品^③。故而胡适虽认为元剧未能完全达到自然状态，但又强调了它在中国文学摆脱体制束缚、格套限制的进化发展史上所做出的贡献。这个“贡献”就是胡适立足于文学进化发展历史，而对于元剧所取得的文学成就的评定。

最后，对于元剧“自然”审美状态与元剧文学成就之间的关系，二人皆赋以因果逻辑，但认识立场不同。王国维指出元剧的佳处在于“自然”品性，其“最佳之处”在于文章“有意境”，这也是元剧能成为“一代之文学”的核心所在。参照前文引述《人间词乙稿序》对于“有意境”的解释（“原夫文学之所以有意境者，以其能观也。”），其意乃着眼于元剧在表现社会人生方面的文学成就。所谓“佳”者，指向于元剧的文学审美效果；所谓“能观”，与其论词标举的“真”或“不隔”意义对应，都是立足于“自然”审美状态对它们所取得的文学成就的评定。但同样是讨论“自然”审美状态之于元剧文学成就的意义，胡适则着眼于“自然”品性赋予元剧的体裁自由、言文合一等新质因素。二人在认识立场上的不同，恰亦契合他们对于元剧使用俗语白话的论说立场。

王、胡二人对于元剧使用俗语白话的意义，都作了古语与俗语的对比，但认识这对比的观念立场却不同。王国维认为，“古代文学之形容事物也，率用古语，其用俗语者绝无”，而元剧“实于新文体中自由使用新言语”，在中国文学中属于创举，对元剧的“写景抒情述事之美”助益良多^④。这是对古语、俗语的文学表现能力的优劣高低评判，也是基于文学审美效果而对元剧使用俗语作出的价值论定。因此，王国维虽然赞同俗语对于元剧“文章之妙”的助益作用，但并没有把俗语与古语对立起来，也不赞同胡适倡导的白话文运动^⑤。而胡适明确要把“俗语”（白话）与“古语”（文言）对立起来，并作了创造与僵化、进步与没落、活语言与死语言的区分，据以宣称白话文学是中国文学的正宗，没有活语言就没有活文学^⑥；元剧正是因为使用俗语而具有了近乎“言文合一”的品性，由此体现了不断摆脱束缚、力争自由的文学进化精神。这是基于文学进化观念而对元剧使用俗语作出的价值论定。

上述王、胡二人对于元剧“自然”审美状态的认识差异，参照胡适自己的一个说法，则是存在着艺术审美立场与历史进化立场的不同。任访秋曾于1935年撰文指出王、胡二人论词的见解相同，批评倾向一致，都是“比较重内容而轻格律”，“这是新文学运动中一个新的趋向”^⑦。胡适对此明确回应：“你的比较，太着重相同之点，其实静

庵先生的见解与我的不很相同。我的看法是历史的，他的看法是艺术的，我们分时期的不同在此。”^③所谓“看法是艺术的”，就是秉持了艺术审美的观念立场。所谓“看法是历史的”，就是秉持了历史进化的观念立场，即胡适反复强调的“历史的文学观念”“历史进化之眼光”“历史进化的观念”^④。

具体到元杂剧，二人推尊其文学成就，虽然都着眼于“自然”审美状态，但王国维是着眼它在文学审美表现上取得的效果，胡适则着眼它为文学进化发展所做出的贡献。这表明二人对于元剧“自然”审美状态的认识，对于“自然”审美标准的使用，存在着观念立场的不同，一是艺术审美的观念立场，一是历史进化的观念立场；由此而来对于元剧文学成就的评判，一是着眼文学审美的价值，一是着眼文学进化价值。比如对于元剧的俗语使用问题，王国维看到了俗语是元剧“写景抒情述事之美”的助力因素，胡适则看到了俗语是元剧文学进化精神的表现。又如对于元剧的“自然”品性，王国维赞赏其“佳”在“自然”，意指元剧“自然”品性发乎中、形于外而表现出的审美效果；胡适则赞赏其“新”在“自然”，意指元剧“自然”品性为文学进化发展所提供的精神动力。扩而言之，这种观念立场的不同，不惟存在于二人关于元剧“自然”审美状态、元剧文学成就的认识上，还存在于二人文学批评所使用的诸多概念、所讨论的诸多问题中，涉及了诗词、小说、戏曲诸多领域。这表明这个艺术审美立场与历史进化立场的分立现象，在二人的文学批评中具有相当的普遍性和通用性。

三、“自然”对于元杂剧价值重塑的路径开拓

作为对元杂剧因“自然”品性而来的文学成就的价值判断，王国维所谓“一代之文学”既体现为一个判断标准，又关联着一个文学格局。这个文学格局由各种文体及其关系构成，它所负载的观念和问题，在传统学术体系与现代学术体系之间虽有联系但迥然有别，在王国维、胡适所处的历史语境中也各有其时代特色。由此细审当时那些关于元杂剧的价值判断，不但牵涉着近代新型文学格局的建构问题，而且“自然”审美标准也因之有了另外的功能指向。

上文述及王、胡二人论元剧的“自然”审美状态，皆着眼于文学表现与时代社会情状的关系；虽然因为观念立场的不同，二人对于元剧表现出的这个关系的状态有不同的认识，但论说之间多牵连着一些与“自然”审美标准密切相关的、具有时代话题意义的概念，比如“真文学”“一代之文学”。

王国维在《文学小言》中提出了“真文学”概念，指出“……的文学决非真正之文学”，“文绣的文学之不足为真文学也，与……的文学同”（《文学小言》第1、3则）^⑤。这与他主张的文学独立性原则相呼应，意在反对文学依附政治教化的功能价值论，强调文学创作应秉持无功利的创作目的，摒弃矫揉造作之态，追求自然真切之境。因此，他认为诗歌“有美术上之价值者，仅其写自然之美之一方面耳”，而不在咏史、怀古、感事、赠人之类的功用（《论哲学家与美术家之天职》）^⑥，认为把词当成装饰应酬的“羔雁之具”，就会失去自然的气息和旺盛的生命（《文学小言》第13则）^⑦。相应地，他赞赏元剧能“道人情，状物态，词采俊拔，而出乎自然”^⑧，赞赏《红楼

梦》能“大有造于人生”，足可为“我国美术上之唯一大著述”（《红楼梦评论》）^⑨。

胡适标举真文学，亦强调对时代社会情状的真切书写，反对内容与形式上的种种模仿、束缚。他称道吴趼人、李伯元、刘鹗的白话小说“足与世界‘第一流’文学比较而无愧色”，因为“此种小说皆不事摹仿古人，而惟实写今日社会之情状，故能成真正文学。其他学这个、学那个之诗古文家，皆无文学之价值也”^⑩；主张“一时代有一时代之文学”，“此时代与彼时代之间，虽皆有承前启后之关系，而决不容完全抄袭；其完全抄袭者，决不成真文学”^⑪。而且他还对真文学（活文学）与假文学（死文学）所表现的时代社会情状作了鉴别区分，指出那些庙堂文学、贵族文学“可以取功名富贵，但达不出小百姓的悲欢哀怨”，没有“生气”，没有“人的意味”，所以看不出自然进化的方向，不能代表时代精神；而田野文学、平民文学才是自然的、活泼泼的、表现社会人生的真文学^⑫。

放眼当时，这个真文学的问题并非仅存于王、胡二人之间，而是那个时期文学价值讨论普遍关注的焦点，从梁启超《释革》（1902）提出的文学革命以“适于外境界”^⑬，到陈独秀《文学革命论》（1917）宣扬的文学革故更新以呼应社会文明进化^⑭，以及周作人《人的文学》（1918）主张文学要展示“人生实在的情状”^⑮，谭正璧《中国文学进化史》（1929）强调要“以进化的文学为正宗”而排斥“退化的文学”^⑯，都是反对那些脱离现实生活、没有时代精神的摹仿、雕琢、空洞的文学创作，贯穿着从文学改良运动到文学革命运动的近代新型文学格局的建构历程。由此可见“自然”审美标准对于当时文学格局相关概念、问题的深度渗透力和贯穿力。这个状况，如果立足于这些概念的建构、问题的探索来看，“自然”就是其间一个重要的参与力量，切实渗透到对这个时代的文学关键问题的探索实践中了。

具体再来看王国维、胡适论说中提及的“一代之文学”，已经包括了小说、戏曲这两种文体，而且它们不但能与诗文平等并列，还能成为“一代之文学”中的最佳之作，甚至坐上了中国文学正宗的位置。需要说明的是，这个文学格局虽已迥异于传统学术体系中的词章格局，但在当时的历史语境中仍未成为时代共识。就戏曲而言，即便到了20世纪20年代初，“在那个年代，戏剧在中国，还没有被一般人视为文学的一部门”^⑰；即使那些将戏曲纳入文学范畴者，也并未必然地赋予它戏剧文体的身份，比如刘半农《余之文学改良观》（1917）是将戏曲赋以韵文的身份：“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。”^⑱而胡怀琛《中国小说研究》（1927）则将戏曲赋以小说的身份：“诗歌体，就是把诗歌的方式，来做小说。……最早的诗歌体的小说，就是纪事诗；最后的诗歌体的小说，就是戏曲。”^⑲这是近代新型文学格局的建构语境中戏曲所要面对的一个时代问题，表明戏曲进入近代新型文学格局的文学资格与文类身份，尚处于各家不断探索、未成定论的状态。

戏曲的文学资格问题，牵涉了戏曲的文学价值问题，传统的方式有二，一是着眼于功用，二是着眼于血统。前者的代表观点，如陈独秀《论戏曲》（1904）把剧场视为“众人的大学堂”，把艺人视为“众人大教师”^⑳。后者的代表观点，如梁启超《小说从话》（1903）称戏曲为中国诗界的“最高等”、中国韵文的“巨擘”^㉑。置身于那个时代语境具体来看，一方面，着眼功用者呼应于维新变革、启蒙救亡的时局需求，极力宣

扬戏曲对于振奋人心、改造社会的巨大推动力量，期待它成为开智启蒙、救亡图存的有效利器。这种推崇戏曲的方式，实质上是把戏曲的文学价值依附于社会功用，仍属于“文以载道”观念影响下的价值认定。另一方面，着眼血统者呼应于近代学术体系的新变与重整，努力把戏曲纳入近代新型的文学格局。但由于传统词章观念的深彻影响和惯性力量，戏曲自身秉赋的伎艺属性仍然妨碍了它进入文学格局的资格认定。那些排斥者会着眼其伎艺属性而作出不合大道、品格卑下的论定，林传甲《中国文学史》（1904）和张德瀛《文学史》（1909）即据此观念不收戏曲，林传甲还批评日本笛川临风的《历朝文学史》收纳小说戏曲是“识见污下，与中国下等社会无异”^②。而那些主张收纳者也不是基于它的“戏曲”文类身份，而是着眼它与诗歌、小说、韵文的血缘关系来赋予它进入文学格局的资格，这实际上是在回避其伎艺属性，由此也放弃了它的“戏曲”文类身份^③。

至于戏曲的文类身份问题，也关乎戏曲的文学价值问题。在传统词章格局中，戏曲因其伎艺属性而遭到排斥，在文章谱系中没有可以安身的专属门类，只能以诗歌、小说或韵文的文类身份沿门乞留。近代由于西学知识的输入和社会文化的转型，渐趋出现了一个不同于传统词章格局的新型文学格局以及由此而来的文类体系，这为戏曲能以新的路径、新的面目进入文章谱系，从而对接现代意义的文体戏曲提供了机会。当时各家即由此予以纷纭探索。黄人《中国文学史》（1907）把它归于乐府，并将金元杂剧和明传奇一同视为承续“乐府之真际”的一代乐章^④。渊实（廖仲恺）《中国诗乐之变迁与戏曲发展之关系》（1905）把它归于诗歌，称赞元杂剧是“划成一新纪元于中国之文学史上，放陆离之光彩者”^⑤。梁启超《论小说与群治之关系》（1902）把它归于小说，并推许“小说为文学之最上乘”^⑥。上述各家为戏曲在新型文学格局中寻找门类，谋求地位，虽路径不同，方式各异，但共同之处在于他们都不是立足戏曲的文类属性和发展框架，而是立足诗歌、乐府或小说的文类属性和发展框架。正因如此，他们评定戏曲的文学价值，也是基于这些文类身份，而非戏剧文类身份，这又必然带来两个结果。一是依循传统观念的文类等级，来强调戏曲的血脉正统和身份高贵。二是立足诗词小说的文类属性，来评定戏曲的文学价值和艺术成就；如此一来，戏曲就被拘囿于诗词小说的讨论框架中，与它们较量高下优劣，这既不切合戏曲作为一个独立文类的发展实际，也不能赋予戏曲作为一个独立文类所应有的文学价值。

在这个时代语境中，面对戏曲遇到的时代问题，王国维则明确秉持文学的独立性原则，指出戏曲的文学价值不在社会功用，不在血统身份；又明确立足戏曲的戏剧文类身份，指出戏曲与诗文小说都是平等并列的独立文类。如此一来，他讨论戏曲的文学价值，就不会立足诗词小说的发展框架，以论定其优劣尊卑；也不会着眼它与诗歌的血缘关系，以赋予其进入文学格局的资格和身份；更不会依循诗词小说的审美标准，来评判其作为独立文类的艺术成就。比如他评判元杂剧的文学价值，并不避讳它作为戏剧所存在的思想、情节、人物上的种种不足：“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。”（《人间词话》手稿本第28则）^⑦“元人杂剧，辞则美矣，然不知描写人格为何事。”（《文学小言》第14则）^⑧在此认识基础上，他才以戏剧的立场，以现代意义的文体观念，以他建构的“自然”审美标准，把元杂剧推为

“一代之文学”。这些正是当时王国维探究元曲佳处问题的逻辑前提，由此可见他对于戏曲进入近代新型文学格局的资格与价值这一时代问题，已与时人在观念、立场、标准上分道而行，表现出了极具创造性的反思和探索。

所谓反思，体现在他对戏曲的文类身份认识，不是以传统的词章观念，而是以现代意义的文学观念；对戏曲的文学价值评判，不是以传统的“文以载道”观念及其变相延续，而是基于文学独立性原则，进而追索到“自然”品性这一本原因素，并赋予它作为文学艺术核心价值的理论内涵。所谓探索，体现在他为戏曲能够立足于近代新型文学格局，提供了一个学理化的解决方案，不是着眼于社会功用或血统身份，而是着眼于戏曲本身所秉赋的“自然”品性，同时把“自然”熔铸成一个更具概括力、阐释力的现代学术意义的审美概念，由此把元杂剧推为元代文学格局中的最佳之作。这对元杂剧的价值重塑来说，乃是一种探索，一在于对传统观念和方式的摆脱，一在于对新型观念和路径的建构。

王国维以“自然”审美标准在“一代之文学”的格局中重塑了元杂剧的文学价值，虽然依据的判断标准、立足的文类身份已不同于传统方式，但由于这个“一代之文学”格局是在传统词章格局的基础上纳入小说、戏曲而建构起来的，故而客观上元剧的价值重塑仍要通过与传统词章的较量争胜来达成，只是使用的评判标准不再是诗乐血统或载道功用了。比较于此，以胡适为代表的新文学家们则在这“摆脱”与“建构”的方向上，为元杂剧的价值重塑开拓了新的路径。

胡适以“自然”及其关联概念，建构了“新文学”的文学格局、价值标准和发展路线。一是在文学格局上，他把中国文学划为古文文学（文言文学）和白话文学（国语文学）两类，并予以新旧、死活、真假的对立区分，“一条是那模仿的、沿袭的、没有生气的古文文学；一条是那自然的、活泼泼的、表现人生的白话文学”^⑨。二是在价值标准上，“以今世历史进化的眼光观之，则白话文学之为中国文学之正宗，又为将来文学必用之利器，可断言也”^⑩。三是在发展路线上，认定白话文学是文学发展的唯一目的地，“这一千多年中国文学史是古文文学的末路史，是白话文学的发达史”^⑪。在这个“新文学”格局中，“自然”审美标准更多地体现为文学进化的一个方向和目标，由此牵引着一个过程、一条脉线。那些能为这个过程、这条脉线的发展提供新质者，就属于这个文学进化路线上的一个环节，属于具备了文学进化精神的一个成员。如此一来，这个“新文学”格局就为“自然”及其关联概念和问题提供了新的运行逻辑：“一代有一代之文学”，在王国维那儿是推选出“一代之文学”格局中的“最佳之作”，在胡适这儿则是文明进化这一公例运行的结果；意境，在王国维那儿是指能够真切摹写社会人生情状的“文章之妙”，在胡适这儿则是“一个作家对于题材的见解（看法）”^⑫；俗语，在王国维那儿是作为文章“有意境”的有效助力，在胡适这儿则成为新文学、真文学、活文学的一个核心标志^⑬。

至于元杂剧的价值论定，称道它是“一代之文学”，王国维的理由是它在元代文学中属于最佳之作，尤其在于“文章之妙”，而胡适、贺昌群则认为它是一个时代精神的代表，体现了文学进化的运动规律^⑭；称道它使用了俗语白话，王国维是基于俗语对元剧“文章之妙”的助益作用，而浦江清则认为这是元曲之佳的根本因素^⑮，汤济沧则认

为这是“文辞进化公例”运行的结果^⑩。如此一来，在这个“新文学”的讨论框架中，元杂剧的价值论定，就在于它为文学进化史、白话文学发达史提供了新质因素，而不必囿于“一代之文学”的讨论框架让它去跟文言文学较量尊卑优劣了。对于元杂剧来说，这是一条价值塑造的新路径，它的开拓来自“自然”审美标准对于近代新型文学格局及其关联概念和问题的深度贯穿力，既体现了摆脱束缚、革新创造的文学进化精神，也串连了“活文学”“真文学”“新文学”“平民文学”“人的文学”等诸多概念，由此对接上文学进化而达于自然之境的白话文学发展通道。

立足于元剧的文学价值评判，这个通道体现了近代学术体系建构语境中知识界对于戏曲进入新型文学格局的资格问题、身份问题的反思与探索。“一代之文学”和“新文学”所熔铸的文体观念、评价标准和问题场域，各自为“自然”审美概念注入了不同的内涵，赋予了不同的力量，也为元杂剧的价值重塑探索了一种解决方案：王国维把它从“一代之文学”的格局中选拔出来，胡适又把它推上白话文学的进化发展线上，成为“新文学”格局建构的重要一环。他们前后接续，从不同方向把元杂剧推上了价值重塑的轨道，为元杂剧在现代学术体系中的经典化进程拓出了新的路径。

结语

“自然”审美标准对于“一代之文学”“新文学”及其关联概念和问题的渗透力、贯穿力，让我们看到了近代元杂剧价值重塑所关联的新型文学格局建构语境，以及其间戏曲所要面对的文学资格与文类身份这一时代问题。王国维、胡适前后相承，标举“自然”对于元剧的价值论定，即属因应这一时代问题的反思与探索之举，为元剧在近代新型文学格局中的价值重塑拓出了一条路径，“自然”审美概念亦由此注入了新的时代内涵。

作为文学表现与时代社会情状间理想关系状态的概括性描述，从王国维的“一代之文学”讨论框架到胡适的“新文学”讨论框架，它的内涵建构扭结着传统因素、西学因素和时代因素，体现了王、胡二人呼应、反思、探索时代文学问题的个性化开拓力和思考力，也因应着近代新型学术体系中文学格局由传统到现代的过渡转变。

作为元杂剧文学成就的判断标准，它体现了王、胡二人对于戏曲的文学审美价值本原问题的探究努力。王国维据此把元剧树为“一代之文学”格局中的“最佳之作”，胡适则据此把元剧树为文学进化发展线上的“新文学”，各有其观念立场和讨论框架。由此再来看吴文祺的“文学革命的先驱者”之论，他把新文学运动的宗旨总结为“出文学于做作的牢笼而复返于自然”^⑪，以“新文学”的讨论框架来容纳王国维的“自然”审美概念，实际上是把王国维的“自然”审美概念剥离掉“一代之文学”的论题外壳，再纳入到胡适等人的“新文学”论题所设定的白话文学进化发展的进程中。

作为元杂剧价值重塑的探索路径，它在“一代之文学”格局和“新文学”格局中贯穿了一条通道，聚集诸多关联概念，串起相关时代问题。先是以元代文学中最佳之作的名义，把元剧从“一代之文学”的框架中推举出来，又以元代文学中最具时代精神的名义，把元剧推上一条文学进化的发展线上，成为真文学、活文学建构的重要一

环。此后，元剧因“自然”品性而来的表现质素，又被各种文学风潮不断标举，反复打磨，先后纳入白话文学、平民文学、民族文学、民间文学、人民文学等队列中，塑造着符合各自观念的元杂剧形象，由此也继续着现代学术体系中元杂剧的经典化进程。

-
- ③④ 胡适《历史的文学观念论》(1917)言：“居今日而言文学改良，当注重‘历史的文学观念’。一言以蔽之，曰：一时代有一时代之文学。”又《文学改良刍议》(1917)言：“凡此诸时代，各因时势风会而变，各有其特长，吾辈以历史进化之眼光观之，决不可谓古人之文学皆胜于今人也。”又《文学进化观念与戏剧改良》(1918)说：“现在谈文学的人大多没有历史进化的观念。因为没有历史进化的观念，故虽是‘今人’，却要做‘古人’的死文字。虽是二十世纪的人，偏要说秦汉唐宋的话。”(《胡适学术文集：新文学运动》，第32、21、74页)
- ④⑤ 胡适：《历史的文学观念论》，《胡适学术文集：新文学运动》，第32页。
- ④⑤⑥ 胡适：《白话文学史》，《胡适学术文集：中国文学史》，第154—155页，第155页，第146页。
- ④⑥ 夏晓虹编：《梁启超文选》上册，福建教育出版社2020年版，第126页。
- ④⑤ 陈独秀：《陈独秀文集》第1册，人民出版社2013年版，第204—205页，第67页。
- ④⑤ 周作人：《艺术与社会》，北京十月文艺出版社2011年版，第13—14页。
- ④⑥ 谭正璧：《中国文学进化史》，第11页。
- ④⑦ 洪深编选：《中国新文学大系·戏剧集》，上海文艺出版社2003年版，导言第48页。
- ④⑧ 胡适编：《新文学大系·建设理论集》，上海文艺出版社2003年版，第65、68页。
- ④⑨ 胡怀琛：《中国小说研究》，中国书籍出版社2006年，第159页。
- ④⑩⑪ 阿英编：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局1960年版，第312页，第73、88页，第15页。
- ④⑫ 林传甲：《中国文学史》，陈平原辑：《早期北大文学史讲义三种》，北京大学出版社2005年版，第210页。
- ④⑬ 参见徐大军：《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》，《文学评论》2023年第5期。
- ④⑭ 黄人：《中国文学史》，苏州大学出版社2015年版，第309页。
- ④⑮ 胡适《〈中国新文学大系〉第一集导言》(1935)谈及新文学运动的理论：“我们的中心理论只有两个：一是我们要建立一种‘活的文学’，一个是我们要建立一个‘人的文学’。前一个理论是文字工具的革新，后一种是文学内容的革新。中国新文学运动的一切理论都可以包括在这两个中心思想的里面。”(《胡适学术文集：新文学运动》，第244页)
- ④⑯ 参见胡适：《文学改良刍议》，《胡适学术文集：新文学运动》，第21页；贺昌群：《元曲概论》“引论”，商务印书馆1930年版，第1页。
- ④⑰ 浦江清《王静安先生之文学批评》(1928)言：“其《宋元戏曲史》第十二章论《元剧之文章》中所示以为元曲之佳者，无一而非白话之例，……凡此皆足以明其极端倾向白话也。”(浦汉明编：《浦江清文史杂文集》，清华大学出版社1993年版，第9页)
- ④⑱ 汤济沧《元曲大观序》(1921)言：“论文辞进化公例，曲由艰深而趋平易，……至元曲多采用俗语，以描写社会情状，与新文化运动之原理尤合。”(锦文堂主人辑：《元曲大观三十种》，广西师范大学出版社2023年版)
- ④⑲ 吴文祺：《文学革命的先驱者——王静庵先生》，《中国文学研究》下册，第7页。

作者单位 杭州师范大学人文学院

责任编辑 高明祥