

民国旧体
文论与文学
研究

黄霖 主编

凤凰出版社

民国旧体
文论与文学
研究

黄霖 主编

图书在版编目 (C I P) 数据

民国旧体文论与文学研究 / 黄霖主编. — 南京 :
凤凰出版社, 2017. 4
ISBN 978-7-5506-2585-3

I. ①民… II. ①黄… III. ①中国文学—现代文学—
文学研究—民国 IV. ①I206.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第069053号

书 名	民国旧体文论与文学研究
主 编	黄 霖
责 任 编 辑	李相东
出 版 发 行	凤凰出版社(原江苏古籍出版社) 发行部电话025-83223462
出版社地址	南京市中央路165号,邮编:210009
出版社网址	http://www.fhcbs.com
照 排	南京凯建图文制作有限公司
印 刷	苏州市越洋印刷有限公司 苏州市吴中区南官渡路20号,邮编:215104
开 本	787×1092毫米 1/16
印 张	31
字 数	735千字
版 次	2017年4月第1版 2017年4月第1次印刷
标 准 书 号	ISBN 978-7-5506-2585-3
定 价	128.00元 (本书凡印装错误可向承印厂调换,电话:0512-68180638)

项目资助

国家社会科学基金重大项目《民国话体文学批评文献整理与研究》

批准号：15ZDB079

前言

黄霖

目前我们正在从事民国话体文学批评的文献整理与研究工作。

这里的“民国”，从时间上限定其研究对象是成于或部分写作于1912—1949年间的作品。

所谓话体，就如诗话、词话、文话、曲话、小说话一类形式独特、自成一体的文学批评著作。我国古代有“话体”之称，始于宋代欧阳修的《六一诗话》。话，即故事。此书主要是记述了一些与诗相关的故事，“以资闲谈”，故《四库总目提要》概括其主要特征是“体兼说部”。之后，在宋代迅速兴起撰写诗话的热潮，内容与形式也随之多样化起来。如至北宋末年，叶梦得的《石林诗话》已经偏重于诗论。当时《许彦周诗话》亦云：“诗话者，辨句法，备古今，记盛德，录异事，正讹误也。”其中“辨句法”“正讹误”，就不是重在资闲谈的故事了。至南宋，如张戒的《岁寒堂诗话》等诗论的色彩更为浓重。宋人严羽的“诗辨”、“诗体”、“诗法”、“诗评”与“考证”，在元代汇成一集时尚称“严氏诗法”，但到明代正德年间则改称为《严沧浪诗话》了。至明清两代，诗话、诗法、诗论不同文体的概念日益相混，有的著作本身也各体并存，以至学界渐将所有成编的诗话、诗法、诗论及考证类的诗学著作统称为“诗话”，如影响深远的清乾隆年间何文焕编《历代诗话》，就把南朝梁钟嵘的《诗品》、唐皎然的《诗式》、司空图的《二十四诗品》与记事闲谈类的《六一诗话》、《温公续诗话》、《中山诗话》等正宗的“诗话”混辑在一起。后来丁福保编《历代诗话续编》、《清诗话》，尽管有重诗论而轻故事的倾向，但大致仍然沿用《历代诗话》之体例。到后来，郭绍虞更着重在用“研究中国古典文学理论”的眼光来看待诗话，他编的《清诗话续编》明确排除记事之体，“所选者以评论为主”（《清诗话续编序》），甚至说“诗话之体，顾名思义，应当是一种有关诗的理论的著作”（《清诗话前言》），走向了一个极端。这样就在不知不觉之中，在“诗话”的框架下用论评类“诗论”取代了记事类的“诗话”，使“诗话”有其名而无其实了。对“诗话”的这种“鸠占鹊巢”式的理解，这显然失之于偏。但是，假如我们反过来，现在只认定“体兼说部”的才是“诗话”，又与历史上长期被认同的较为宽泛的包含着诗论、诗评、诗法、诗式的“诗话”不相一致，且事实上许多诗话是各体相兼的，又要考虑到民国期间正宗的、“体兼说部”的“诗话”实际上已是为数不多，更何况古代的诗话、诗论、诗评、诗法、诗式在表现形式上还是存在着一些共同的特点。因此，折中前人之见，我们既尊“诗话”之体，将其还原到“诗话”的大框架之中，同时又承认约定俗成的“诗话”之变，将随笔散评型的诗品、诗评、诗论、诗法、诗格等各类成编（篇）的诗学著述统统归之于“诗话”之中。其他文类如文话、词话、剧话、小说话等也同其例。这样，所谓“话体文学批评”的基本特

征,就是既有别于传统文学批评中诸如序跋、评点、书信、论诗诗、曲谱、词谱、单篇文章等其他文体,也有别于现代有系统、成体系的文学论著,其主要表现形态为笔记体、随笔型、漫谈式,凡论理、录事、品人、志传、说法、评书、考索、摘句等均或用之,其题名除直接缀以“话”字之外,尤在民国期间往往用“说”、“谈”、“记”、“丛谈”、“闲谈”、“笔谈”、“枝谈”、“琐谈”、“谈丛”、“随笔”、“漫笔”、“卮言”、“闲评”、“漫评”、“杂考”、“札记”、“管见”、“拾隽”等名目,也给人以一种“散”的感觉。

这样的一类文学批评论著,到民国期间,在新派文人眼里就觉得在形式上鸡零狗碎,没有条理,不成体统,在内容上又多是关注旧的一套,是典型的“旧文学”的代表,属于“死”去或即将“死”去的东西,因而长期以来,它们被忽视,被鄙视,被歪曲,被遮蔽,在现代文学史与批评史中最多作为主流的对立面而被偶尔带及而已。如今,打开尘封,正视历史,觉得这些话体之作是有旧有新,亦旧亦新,去整理它们,研究它们是正当其时,很有必要。

这是因为整理与研究民国话体文学批评,可以完整地展示长期被遮蔽的民国时期文学批评的重要一翼,否则,一部现代文学批评史至少是不完整的。

这一点本来是小学生也可以理解的。但实际上,时至今日,还是有不少大学者会认为,现代文学史就是写“新文学”的文学史,现代文学批评史就是写现代“新文学家”的批评史。在他们看来,“旧派”的,或者是“旧体”的文学理论与批评都是落后的、正在死亡的、毫无意义的。这种意见的代表作,要数茅盾在1922年发表的《“文学批评”管见》。他说:“中国一向没有正式的什么文学批评论。有的几部大书如《诗品》、《文心雕龙》之类,其实不是文学批评论,只是诗赋词赞等文体的主观定义罢了。”像《文心雕龙》这样的文论杰作,国外的学者也认为,相比之下可使“亚里斯多德的《诗学》、贺拉斯的《诗艺》等西欧古代文艺批评或文学理论著作顿时黯然失色”^①,而在茅盾眼里却被看得如此无足轻重,民国当时的一些话体批评当然更一文不值,应该“死”去了。更令人不能接受的是,茅盾在同一篇不到一千字的短文中又说,文学批评本来并不高深,“批评一篇作品,不过是一个心地直率的读者喊出他从某作品所得的印象而已,算不了什么大事”。想不到这种“算不了什么大事”的事,在他心目中,我们的祖先竟都不会做,都是那么的无能。正是在这种偏见与武断的基础上,他说:“所以我们现在讲文学批评,无非是把西洋人的学说搬过来,向民众宣传。”^②这种认识显然是十分片面的。可悲的是,当时如此认识的不仅是茅盾一个人,而是有一批人。正如唐弢主编的《中国现代文学史》所说的:“当时的倡导者对于自己民族的古典文学大多采取轻视甚至一概否定的态度,而把人们的视线完全引向西方。”更令人可叹的是,不但是当时有这样一批人,而是到现在还是有那样一批人抱着这样的态度。

这里我们姑且不论如《诗品》《文心雕龙》那样的传统文论的经典如何,就说民国期间的“旧派”或如话体一类“旧体”的文论著作,果真都是“死”的或应该“死”的吗?事实显然不是这样。我们不可否认,在民国期间的话体文学批评的作者队伍中,是有一些守旧的遗老,始终裹足不前,死守着传统的批评路数以不变应万变,但其主流,不少人是从戊戌、辛亥、五四、抗日一路走来,都曾经积极地参与社会实践,卷入过时代的大潮,甚至有的还搏斗在大潮的

① [日]兴膳宏(京都大学名誉教授、日本学士院终身院士):《日本对〈文心雕龙〉的接受和研究》,《兴膳宏文心雕龙论文集》,齐鲁书社1984年版。

② 《小说月报》1922年第13卷第8期。

前列,也有的是在国内接受过新式的教育或拥有出国留学的经历,还有的在家中从报章杂志、流行书籍中无声无息地呼吸着从欧美到东土刮来的一些新鲜的空气,这都在使这批话体作者的思想观念、知识结构与传统的士大夫有所区别,在他们所写的话体文学批评中或多或少地流露了一些新的、活的气息。较早的,即便如陈衍《石遗室诗话》、王逸堂《今传是楼诗话》等一些公认为传统的话体作品也常常关注到一些出使海外的诗人的纪游诗作,接触了声光电化等现代科技文明,引入了一些代表西方精神文明的“民约”、“自由”、“民主”、“共和”等等新词语,乃至露出了文学独立与写人生、写现实的理论倾向。后来不少话体作品也在逐步使用西方传来的诗学术语,如美感、美学、具体、抽象、理性、文学、人格、现实、主观、客观、象征、浪漫、口语化、大众化、科学化、想象力、表现力、创造性等等。这种新变进一步还体现在话体作家的思维方式也在变化,不再一味执著于重直觉的思维惯性,就是话体本身,也逐步趋向条理化、系统化。这些都可以说是中国传统的话体作品在新变,不能简单地用一个“旧”字来将他们矮化、丑化。他们的这种变,与“新文学”家们不同的是,只是在新变中特别自觉地坚守着传统罢了。当然,从反过来看,有的“新文学”家,甚至是认为与“旧文学”不能“调和”而只有“斗争”的“新文学”家,也会不自觉地运用传统的话体批评旧形式,写起面向新时代,批评“新文学”的话体批评著作,如郑振铎写有《民族文话》、朱自清写有《新诗杂话》、朱光潜写有《诗论》、任钧写有《新诗话》等等。事实证明,属于“旧体”的话体批评,新文学家们也是用它来装新酒的。话体批评不论在“旧派文人”那里,还是在“新派作家”那里,都没有死去。不但没有死去,而且还相当的活跃。今天,假如要写一部如当初王瑶、刘绶松先生那样命名为“中国新文学史”的1912到1949年间的文学史著的话,眼睛只盯着一批所谓新文学家也未尝不可,但假如说要写一部“现代”或“民国(1912—1949)文学批评史”的话,你就必须关注到现代文学与文学批评中的“新”与“旧”,中与西的两个方面,更不要说这种“新”与“旧”的划分本身就存在着这样那样的问题。今天,我们要科学地、全面地研究与总结中国现代文学史与批评史,必须从数典忘祖、蔑视传统、过度重洋、无视当下的历史的惯性中解放出来,客观、平允地去认识民国历史发展中“新文学”与“旧文学”矛盾统一的两个方面,写出一部完整的现代文学史与批评史。

同时,整理与研究民国话体文学批评,可以使我们认识到这些论者曾经为研究与承续中国文论传统作出了努力,同当时的“旧体”文学创作一起,在为我国的文学传统不至于完全断裂而彻底西化,作出了重要贡献。

民国时期的话体文学批评十分繁荣,其文体之全面,数量之丰富,都是可以使话体之作最繁富的清代也瞠乎其后的。这是在当时主流之外,顶着潮流,注重传统,承续传统的重要的方面军(另一大方面军是教学)。就是这些话体批评不但使我国传统文论的范畴,如神、味、气、格、韵、味、体、调、法、情、理、趣、真、清、丽、奇、幻、意象、境界、正变、形神、本色、结构、诗眼、活法等等仍然生生不息,而且在总结传统文学的历史与理论上不断地作出新的成绩。比如陈衍在《石遗室诗话》中总结“唐宋诗之争”的问题时提出的“三元说”及后来沈曾植接着提出的“三关说”,都是在总结历史的过程中,提倡“走变通之路,采兼容之法”,关系到诗学及其相关联的文化存亡问题,包含着陈衍深沉的社会关怀和人文精神。之后,有一批话体著作循着这条路,在梳理汉魏六朝诗、唐诗、宋诗的演变脉络,建构诗史的过程中兼容贯通,时有新见,成绩斐然。比如,作为民国的学人,如何总结与评价清代的文学流变是摆在他们面前

的一个重要的任务。1916年姚鹓雏的《赭玉尺楼诗话》论清代的诗说：“清一代诗，综而言之凡三世。初入关，汉文士以牧斋为之领袖，而渔洋、竹垞、愚山、荔裳、海珊、石谷原诸家竞起，一以初盛唐为宗，清俊平厚。渔洋出以神韵，遂蔚为大家，海内宗风，以沈归愚为之殿，此一世也。袁简斋以骀荡轻隽之才，矫为白香山、陆放翁，以药宗初盛唐枵响之弊。于时渔洋之说过拘，海内稍稍厌苦之，一时遂靡然从风。他若瓯北、心馀、船山之伦庶归此派。其间能者固多，而失之浮薄，名世不朽者少矣。外此别派，樊榭以生涩僻冷一种兴于浙，稚存以高亢迈往一种兴于吴，卓荦可传而从风者少；道咸之间，此事稍稍衰歇矣，独定庵龚氏璀璨环玮沉雄厚丽，尝为一时之杰，乃其时诗后百年始大昌于今日，亦有数存焉。同光而后，北宋之说昌，健者多为闽士，如海藏、石遗、听水诸家以及义宁陈散原，其人生平可以弗论，独论其诗，则不失为一代作者矣。”^①短短数语，将有清一代的诗歌的流变略分为“三世”，脉络清楚，自有见地。再如关注诗话本身的问题，也是民国诗话的一个特色。过去的诗话，很少论到诗话自身。至清代，也只有吴騫的《拜经楼诗话》、潘德舆的《养一斋诗话》及章学诚的《文史通义》等少数作品顾及，而至民国，论者史的意识加强了，不少诗话就注意对诗话本身进行总结与批评。如庄蔚心的《细雨梅花馆谈屑》（1919）就以近人之眼光对古代诗话进行了分类与总结说：“诗话作者古今多矣，总观其体，各有不同，约分之可别为四类。一曰：品评类。专品评前人之作好恶优劣，逞一己之思想，而左右高下之，钟嵘之《诗品》是也。二曰：描摹类。乃形容诗之形貌性格，须淋漓尽致，惟妙惟肖，司空图之《二十四诗品》是也。三曰：立论类。为论述诗之源流及做法，严羽之《沧浪诗话》以禅喻诗是也。四曰：表扬类。记载诗人名句名篇，盖遁迹山林隐居乡里，往往诗工而名不彰，或名著而诗不多，得附骥尾，声价十倍，袁枚之《随园诗话》是也。以上四者体格虽殊，然均为诗学流传之命脉，如山川草木，各不相关，而其点缀天地风景之功，实不可少一也。”^②针对当时一些文人在市场利益的驱动下，急功近利，粗制滥造诗话的不良现象，不少诗话提出了尖锐的批评。如方廷楷《习静斋诗话》（1913）总结诗话之弊说：“诗话之作，其弊有五：一则无识，二则偏见，三则好奇，四则滥收，五则徇情。去此五者，方不负诗话之作。”《哲庐谈诗》（1919）也批评近代文人“录古人诗数首，前后略加三四语，篇幅殊长，曰：是诗话也”^③。王无为撰《荒唐诗话》，更是痛批当时一些“仅识之无者”即处处作诗话，又写得如“亲家母裹足布，又臭又长”。他干脆把近代诗话分为狗派（描摹不似，画虎类狗）、鬼派（竞炫奇巧，弄巧成拙）、海淫派（搜罗浓艳，以私诲人）、臭味派（不辨声色，俚俗不堪）、狐媚派（歌功颂德，谄词媚语）、穷酸派（一团糟酱，发泄穷酸）等六大派，语辞戏谑又辛辣，然确有见地，对话体文学批评的健康发展不啻是一帖良药^④。其他如词话中对于词体、词源、词谱、词律，乃至虚字、俗字、叠字、去声字的用法的论辩与探讨；文话中关于文章意境、识度、气势、声调、筋脉、风趣、情韵、神味的追求；剧话从编剧原则到伶人素质、表演技巧、导演水平、舞台布置、观众心理、戏曲盛衰等有关“戏学”的琐谈，小说话对于小说的新的分类、强调小说的“兴味”性、“美术”性与语言的通俗性、艺术形象的“代表主义”等等，无不都有裨于

① 《赭玉尺楼诗话》，《民国日报》1916年1月26日。

② 《细雨梅花馆谈屑》，《振胜日报》1919年4月10日。

③ 《习静斋诗话》，《小说海》1916年第3卷第7号。

④ 《荒唐诗话》，《中华新报》1917年2月17日。此处引文参见李德强博士学位论文《1873—1919年近代报刊诗话研究》，复旦大学，2011年。

正确认识传统文论与文学,再加上这些话体文学批评的作者大都从事高校的教学与大众媒体的工作,这无疑对于传统文论与文学的传承与光大起了推动的作用。因此,民国话体文学批评尽管长期消隐匿迹于主流的话语之中,而却实际流淌在中国文论史的滚滚长河之内,默默地灌溉着大江南北、长城内外,为传统文学与文论的承续、发扬功不可没。

第三,民国话体文学批评的整理与研究,将更好地揭示中国现代文论与文学演变的一条规律,即只有在中西融会、古今贯通、新旧共济的大道上,排除左右干扰,才能不断地获得新生,但这种求新求变的道路是不平坦的。

如前所述,民国时期的即使是一批所谓“旧派”的话体作者与作品,也是在不断地呼吸新鲜的空气,在不断地新变。与此不同的是,在民国的诗话中另有一些借鉴西洋的理论观念,用中国传统的话体形式来写就的诗话,如朱光潜的《诗论》就成功地运用了西方的现代心理学、美学理论来点评了中国古代的诗词以及新诗、西洋诗。而任钧《新诗话》、戴望舒《望舒诗论》等等,则完全是用新的理念来品评新的诗,但其形式则与传统的话体相差无几。这是另一种模式的中与西的融合。在中西兼顾、注意交融的道路上,齐如山所走的路是值得注意的。他早年去西方观摩了话剧,强调中国的京剧要吸取话剧的写实元素,严厉地批评国剧的失“真”之病,写过《说戏》、《观剧建言》等作品,致力于“略言欧美情形,兼道吾华旧弊”(《说戏》)。但是,齐如山以西洋话剧之长攻中国戏曲之短,目的并非是要打倒国剧,而是要改良中国戏曲。这正如他在《说戏》最后所说的:“鄙人这一套话,仿佛尽抬举外国,毁谤中国的意思。其实不然,外国有外国的好处,中国有中国的好处。人自己总应该常想自己的短处,想出来好改。”正因为齐如山当时“反对国剧”是旨在引进西方话剧的长处以改良戏曲,所以得到了中国戏曲界的热烈欢迎。他晚年回忆说,在一次所有戏界人员都参加的“正乐育化会”的年会上,他演讲了三个钟点,“大致说的都是反对国剧的话,先说的是国剧一切太简单,又把西洋戏的服装、布景、灯光、化妆术等等,大略都说了,没想到说的虽然都是反对旧戏的话,而大家却非常欢迎”。谭鑫培对他说:“听您这些话,我们应该都愧死。”事后谭的妻弟私下告诉齐说:“谭老板一辈子没说过服人的话,今天跟您这是头一句。”^①可见他努力引进西方话剧的艺术精华来改良中国传统戏曲的正确性。这次讲演的内容,后经整理出版,即为齐如山的第一本戏话论著《说戏》。与此同时,他也认真研究、总结和发扬中华民族传统戏剧艺术的精华。他在民国初年开始研究国剧时,就遍翻了古代有关戏剧论著,而最为难能可贵的是,他还虚心、广泛地向戏剧界的演员、乐手、剧务们求教,因而对戏曲的歌唱、舞蹈、音乐、化妆、道具等都有透彻的了解。在这基础上,他对中国“国剧的原理”作了一些很好的总结。如他说的“无声不歌,无动不舞”,以及中国戏曲的特征是“美术化”,也即具有虚拟性和写意性等等都很有价值。1931年,与梅兰芳、余叔岩等以改进旧剧为宗旨,组成北平国剧学会,编辑出版了一些戏剧杂志,搜集展出了许多珍贵的戏曲资料,还成立国剧传习所,培养了不少人才。正是在中与西、新与旧相结合的基础上,他帮助、引导梅兰芳的表演艺术趋向成熟,走向世界。梅兰芳后来说:“我这十几年,一切事情都是靠齐如山。”齐、梅的密切配合,就是我国近现代戏曲史上理论与实践、中与西、新与旧结合的典范,成为当时戏曲改良的一面旗帜。

民国时期的话体文学批评,就这样既承继了历代诗话的传统特征,又在渐渐地发生变

^① 《齐如山自述》,安徽文艺出版社2014年版,第72页。

化,开始转型,诸多话体批评无论在外在的书写形式上还是内在的理论观念、思维方式上都或多或少地吸取了西学的因素,中与西,古与今,新与旧,都不是二元对立的,而是在默默中交融互补,相生互动。当时的话体作者就认识到了中西融会、古今贯通的必要性与可能性。如范罕《蜗牛舍说诗新语》说:“今之学者,非一概抹杀以为新,即一味顽守以为旧,诗其一也。其实学术文艺,世界之公物,各以国语扬其波,助其流,无一日之停息。新者不必用拾人之所吐弃,旧者亦须慎图其新。若舍己之所有,而反令他人代有之、代鼓吹之,可耻孰甚焉。”^①曼昭《南社诗话》也说:“中西旧体诗歌的差别在于欧诗抒情淋漓尽致,中国旧体诗则追求一种韵外之致。应该将旧体诗追求‘言外之意’的作诗方法移植新诗。”“新旧两体不妨并行,出此言,并非折衷之语,只是观诗之历史观应是如此。”^②另如蒋善国在《我的新旧文学观》中谈“调和”两派时也说:“新派当研究新的,同旧的相合,以求新的;旧派当研究旧的,同新的相合,以求新的——是并立的,是互相帮助的,是一派也不可少的。有人说将来必有一派消灭,这话我是实在不敢信。”他还说:“新旧文学都是求新的,但是这个‘新’字,求好了是进步,如求的不好,那就变成急进,由急进就渐渐的变成破坏。”^③

但是,这种意见并不与当时的主流话语相合。开始时白话诗与旧体诗的争论比较激烈,但后来不少新文学的旗手也好旧诗,所以矛盾渐趋平缓。而在小说、戏剧领域内的分歧还比较大(词因本身几乎没有新词,故没有掀起多大的新旧之争的波澜),争论相当激烈。且不说民国期间不分青红皂白地否定旧戏的高调一直较响,所以呼吁新旧戏剧交融的声音常常被淹没。在小说方面,当时的主流话语更是主张全盘西化,而肯定中国古代小说的价值,力主走中西融合、新旧共济道路的往往是一批旧体小说家的作者。如灵蛇在1922年的《小说杂谈》中呼吁“新”“旧”两派“和衷共济”,说:“所以我很希望旧体小说家,也要稍依潮流,改革一下子。新体小说家,也不要对于不用新标点的小说,一味排斥。大家和衷共济,商榷商榷,倒是艺术上可以放些光明的机会啊。”^④这些意见谈得多好啊!可惜的是,在中国现代文学史上,“新”“旧”小说家始终未能将“和衷共济”形成主流。1921年局外人黄厚生写了一篇《调和新旧文学谭》给“新派”的《文学旬刊》,马上遭到了编者的彻底否定,写文章名曰“新旧文学果可调和么?”明确表示“非常的反对”“调和”,“所能做的只是”“极力攻击”^⑤。以后占着主导地位的一方,始终揭着新的旗帜,“勇往直前,头也不回”。“旧派”小说家尽管出了不少优秀的作品,但长期被主流舆论压抑在边缘线上。从中可见,在民国时期,真正要走中西融会、古今贯通、新旧共济的道路是十分艰难的。如今整理与研究民国时期的话体文学批评,就能使我们在反思历史中,更加清醒地认识到:走中西融会、古今贯通、新旧合作道路的必要性,同时也使我们更加清醒地认识到真正能做到坚持立足本土,以中化西的原则,去建设当代科学的文论体系还是十分艰巨的。

以上着重在理论上谈了民国话体文学批评在中国文论史及文学史上的价值,除此之外,它们在文献上为保存民国时期文学的原生态状况也具有重要的价值。各体文学与文论作品

① 范罕:《蜗牛舍说诗新语》,见《民国诗话丛编》第二卷,上海书店出版社2002年版,第570、571页。

② 曼昭:《南社诗话》,见《南社诗话两种》,中国人民大学出版社1997年版,第74、75页。

③ 蒋善国:《我的新旧文学观》,《东方杂志》第17卷,第8号。

④ 《星期》1922年第18期。

⑤ 《文学旬刊》1921年6月30日。

的评介、作家的状况、作品的传播、读者的反映、问题的论争、思潮的起伏,乃至戏剧作品的演出、编导、剧场等种种有关文学的情况在这里都保存着丰富的原始资料。它也从一个方面反映了中国社会从辛亥革命,到反袁斗争、五四运动、北伐战争、抗日战争,直到解放战争的艰难历程与人心向背。在文化上,凡与文学相关的教育、出版、新闻、娱乐等事业的进退兴衰,士人心理的微妙变化等等,都与这些话体之作密切相关。它们实际上是民国社会文化的百科全书,具有多方面的文献价值与研究价值,我们应该予以重视。

本书所收的论文,是近年来我们课题组成员所写的有关民国话体文学批评及相关的旧体文学的论文,希望能对推进这方面的研究有所帮助。

目 录

前 言	黄 霖(1)
论中国文学批评文体的现代转型	黄念然(1)
浅议民国传统诗话的现代品质	彭继媛(12)
从世俗关怀的角度审视民国旧体诗话的现代性	彭继媛(21)
试论民国旧体诗话的人世情怀	彭继媛(31)
清末民初梁启超的三次“诗界革命”探论	陈圣争(40)
叶昌炽《辛白稼诗隐》流传、批注和索隐	周兴陆(52)
民国时期报刊妇女诗话略论	张晴柔(66)
他人学问,自家性情——由“不俗”论看陈衍诗学观念的现代转型趋向	孟 昕(72)
《石遗室诗话》中的师友品评和删订	窦瑞敏(79)
辛亥革命对近代报刊诗话的影响	李德强(94)
唐宋诗之争:南社文人群关于报刊诗话的最后诗学论争	李德强(101)
《民国日报》中的报刊诗话创作	李德强(108)
胡怀琛的“新派诗”理论	周兴陆(119)
从新发现的散佚诗稿解读晚年的杨圻	周兴陆(133)
浅析《雕虫诗话》诗学思想	彭继媛(143)
晚清、民国词风演进历程及其反思	朱惠国(153)
民国时期词学对王国维“境界”之论的消解与辨析	胡建次(163)
民国以降传统词学对词作体性的辨析	胡建次(173)
民国以降传统词学批评视野中的雅俗之论	胡建次(180)
民国以降词学批评视域中的南北宋之论	胡建次(187)
词人之心与词史之迹:刘毓盘《词史》的词学史价值与意义	傅宇斌(194)
午社“四声之争”与民国词体观的再认识	朱惠国(204)
龙榆生先生的唐宋词研究	傅宇斌(216)
《中兴鼓吹》的成书及卢前的词学主张	王 涛(230)
中国间架与比较批评:浦江清的词学研究	傅宇斌(242)
“文笔论”之重释与近现代纯杂文学论	周兴陆(260)

论民国时期戏曲理论的转型特质	金景芝(272)
从“曲词本位”到“舞台本位”——报刊剧评的生成和演进轨迹	赵海霞(277)
王国维曲论与梁廷楠《曲话》	黄霖(289)
民初上海“新剧”评论热潮	赵海霞(295)
论齐如山早期的戏剧观	黄霖(305)
冯叔鸾报刊剧评的理论价值及批评特点	赵海霞(313)
顾佛影杂剧的本事人物与情趣意旨	左鹏军(320)
汪石青戏曲创作考论	左鹏军(330)
郑正秋在上海的戏剧活动	赵海霞(348)
论《摄制西厢记的管见》	潘文书(354)
清末民初小说话中几个理论热点	黄霖(366)
民国初年“旧派”小说家的声音	黄霖(378)
论民国小说话的编撰动机与特点	朱泽宝(390)
由传世、觉世到娱世——民初主流小说家的自我调适与智慧抉择	孙超(400)
“兴味派”:民国初年的主流小说家	孙超(408)
《古今小说评林》与民初话体文学批评	付建舟(421)
晚清民初上海“小说家评介”述论	罗紫鹏(431)
民初旧派小说家对《红楼梦》的沉溺与反思——兼论清末民初的“写情小说”	罗紫鹏(441)
论民国小说话对《红楼梦》“劝惩”主题说的彰显	朱泽宝(450)
质疑的声音:论民国小说话在民国红学史上的独特意义	朱泽宝(459)
摹仿与试验——论姚鹓雏的短篇小说创作	孙超(470)
论作为民初“兴味派”的周瘦鹃	孙超(477)

论中国文学批评文体的现代转型

华中师范大学 黄念然

近代以来,由于进化论观念的吸纳、现代性意识的高扬、启蒙思想的重铸、传统学术门类的分化与现代学科体系的初建、知识分子身份与地位的边缘化及其文化知识型构的近现代转型,中国传统文学与文论在传统与现代、本土与西方的比较、冲突中,其合法性危机不断凸现,特别是经过西方学科化知识形态的洗礼后,开始了拟自然知识体系向现代科学轴心体系以及社会秩序价值向历史进步价值的多重转变,而在由文学现代性的接引与现代性的拒斥之矛盾所导致的广阔的致思空间中,中国文学批评也在危机与抗争、本土与异域、自我与他者、传统与现代的诸多困惑中不断转型。中国文学批评文体的现代转型从一个侧面较为全面地反映出中国文学理论与批评现代转型的基本态势与内在规律,很有学术代表性,值得我们深入研究。

一、契机:文体革新意识的自觉与新批评文体实践

自龚自珍在《文体箴》中提出文体贵创造的思想始,近代以来,文体改革的呼声越来越高涨。大致来说,近代以来的文体革新意识表现在两个方面:一是基于启蒙、救亡等政治功利目的所提倡的文体革新。如维新派梁启超、谭嗣同等人所极力鼓吹并实践的“新文体”、“白话体”、“报章体”。二是基于学术研究与文学创新目的所进行的中西方文体比较。如黄遵宪从比较语言学角度探讨了中国与欧洲文学的发展,得出言、文判然为二造成中国文学的发展窘境、中国传统文体必须进行改革的结论;周作人借助西方文学对小说戏曲等文体的重视来批判传统的文体偏见;王国维从中西思维方式比较的角度来剖析中国传统文学批评及文体形式本身的内在缺陷,等等。由于这种文体革新意识的自觉,近代以来不仅中国文学的整体格局在发生改变,而且各种艺术文体形式也在发生着变革。特别是三“界”革命(“诗界革命”、“文界革命”、“小说界革命”)作为一种声势浩大的文学革新运动产生以来,各种新的文学文体形式(如大型组诗、“歌体诗”、“报章体”、“时务体”等)不断涌现。如果说近现代之交以梁启超等人为代表的文体革新还处于呼吁、摸索、尝试之中,那么“五四”以来文体的创新由于前期的积累逐渐走向高潮。以当时一个有名的刊物《自由谈》为例,就可以看到转型期“杂语共欢”的文体景观。《自由谈》的文风“光怪陆离”、其内容“无奇不有”,从语言形式看,则既是古代文体的“古董店”,又是新文体的实验场^①。

^① 参陈建华:《〈申报·自由谈话会〉:民初政治与文学批评功能》,载《二十一世纪》2004年2月号。

上述这种文体革新意识及其实践也及时反映到文学批评的实践或理论思考中来。例如,梁启超在他所推崇的“小说界革命”中,就主张小说的革命不仅仅是内容上对传统小说的清算,也包括在小说批评中采用新的文体形式——谈话体。他在《小说丛话》卷首小引中说:“谈话体之文学尚矣。此体近二三百年来益发达,即最干燥之考据学、金石学往往用此体出之……至如诗话、文话、词话等,更汗牛充栋矣。乃至四六话、制义话、楹联话亦有作者。……惟小说尚阙如,虽由学士大夫鄙弃不道,抑亦此学幼稚之征证也。”^①梁启超主持的《小说丛话》的“笔谈”第一次利用报刊这种现代传媒,集合了当时著名的专家、学者集中地讨论有关小说的各种话题。笔谈者立场和观点各异,相互辩论,互有交锋,在小说理论探讨方面形成了完全有别于古代评点的理论探讨的新形式和新格局。其参与者大都采用笔名形式,如饮冰室主人(梁启超)、曼殊(梁启勋)、平子(狄葆贤)等,这与古代评点以真名示人、看重作者权益颇不相同。其次,延续时间长达数年。再次,涉及范围相当广泛,思路各异。既有基于文本细读与阅读体验的理论总结,也有跨文化视域的中西比较;既有基于历史脉络的梳理,也有纯粹原理性的阐发。更为重要的是,这个类似“文化沙龙”性质的笔谈,是以一种平等、理性的探讨方式出现的。作为“主持人”或“发起人”的饮冰并不以权威压人,参与者自由发言,各种争论也尽量记录在案。可以说,过去那种视小说为小道,重把玩、少驳诘的研究方式,已逐渐变成了在公共领域公开进行的自由讨论,原先局限于传统士大夫小圈子之间的私下活动,已开始通过诉诸公共舆论而扩大了文学批评的空间。也难怪当时参与者们大都意识到此种形式“是小说丛话也,亦中国前此未有之作”^②。如果说梁启超主持的《小说丛话》的“笔谈”还初具对话体的基本形式的话,那么到“五四”以后,对话体成了开创文学批评空间的重要方式。比如在《创造季刊》中,对话体和诗话这两种文体形式尤其受到批评家的青睐。其中刊出的《批评之拥护》一文甚至全篇采用主客对话、一问一答的形式。受梁启超这种批评文体革新思想的影响,当时还有人主张将古代已有的批评文体应用到新的文学样式中去。比如,邱炜菱的《客云庐小说话》就颇有将中国传统诗词文“话”这种批评形式引入到小说批评中来的意向,他认为:“唐以后,文人始有诗话,宋元而还,词话、四六话代有踵兴,岂唐以前文人知文不知话耶?陆机《文赋》,刘勰《雕龙》,尤话之至精者。……不佞樗栌之材,于吾师无能为役,惟恶旧喜新,愿弥古作之阙,而开今体之幕,窃有同心,志之所存,尝在小说。”^③对于梁启超批评文体上的这种现代转变,美国学者柯克·登顿就敏锐地注意到,并且将之同与梁氏同时代的王国维的批评文体进行了比较:

王国维写于转型的晚清时期的《文学小言》还明显地表现出与传统批评在形式上的连结。尽管他的思想受到康德、叔本华美学观的影响,但他的文学批评方式仍然是与诗话传统一致的。在写作于同一时期的梁启超关于小说的论文中,我们却可以看到更多的现代批评的特征,虽然它的“血统”,我们或许可以溯源到“赋”的论文形式。首先,梁启超的论文采取的是半白话语言,这本身就是现代性的一个标志。此外,梁启超采用的是阐述式的写作;有一个中心论点,并且进行较为系统的论证。虽然他采用了一些佛教

①② 梁启超:《〈小说丛话〉序》,《新小说》社,1906年版。转引自黄霖等编:《中国历代小说论著选》(下),江西人民出版社2000年版,第73—74页。

③ 邱炜菱:《客云庐小说话》,引自阿英编:《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,北京:中华书局1960年版,第421页。

术语,但他却尽力避免了传统批评那些深奥而模棱两可的词汇。^①

其实这种看法如果结合王国维的《〈红楼梦〉评论》来看,尚有值得商榷之处。如果说梁启超的文体变革思想更多基于政治改良的目的而带有明显的功利性的话,那么王国维在文学批评文体的改革方面更倾向于从内在学理的角度来进行改造和实践。他在《人间词话》中考察了中国古代各种诗体的兴衰代变,对文体复古论进行了批评:“盖文体通行既久,染指遂多,自成习套,豪杰之士,亦难于其中自出新意,故遁而作他体以自解脱。一切文体所以始盛终衰者,皆由于此。故谓文学后不如前,余未敢信。”^②而在批评实践上,王国维大胆借鉴西方论文体,象《〈红楼梦〉评论》就是完全有别于传统论说体形式的批评之作。在这篇标志着中国文学批评开始现代转型的名作之中,我们基本上看不到王国维对传统文章义法的追求,也看不到传统“文以载道”观念的重复,它不仅使传统文论过于简略、模糊化、弹性化的表述特点逐渐向清晰、准确、逻辑化的表述特点过渡,而且全文依据理论的逻辑需要而展开,以理论框架统率经验材料,以演绎的方法作推断,有极其严密的逻辑推理过程。这种讲究知识的合法性、论述的可靠性、形式的合规范性的新型论说文体,从知识谱系上看,已经完全接受了西方现代论说文体的影响,不仅改变了传统批评文体的基质,也改变了传统批评文章的写作方式和文学批评的外在文体形式。

这种批评文体的现代转型还可从传统诗话形式向现代诗论专著形式的转变中见出。民国以来,不少批评家仍然采用旧体诗话形式发表批评看法。如王逸塘的《今传是楼诗话》、彭子兰的《湘湄诗话》、李家孚的《合肥诗话》、张可中的《天籁阁诗话》、青心居士的《藕船诗话》、龙汇川的《汇川诗话》、范左青的《古今滑稽诗话》、陈景实的《观尘因室诗话》、邵祖平的《七绝诗话》、祝嘉的《军国民诗话》、吕光锡的《桃花源诗话》等。这些诗话从体例、言说方式,卷秩分类与传统诗话并无大异,基本上承接了传统诗话的批评形式与批评文体。不过另一个更值得注意的现象则是受西方文学批评文体形式的影响,民国以来特别是“五四”以后出现了更多、影响也更大的诗论专著如黄节的《诗学》、刘文蔚的《诗学含英》、胡怀琛的《诗歌学ABC》、傅东华的《诗歌原理ABC》、江恒源的《中国诗学大纲》、谢无量的《诗学指南》、刘麟生的《中国诗词概论》、徐敬修的《诗学常识》、刘圣旦的《诗学发凡》、洪为法的《绝句论》、孙俚工的《诗底原理》、范况的《中国诗学通论》、杨启高的《唐代诗学》、李广田的《诗的艺术》、朱光潜的《诗论》等。这些诗论专著大多受到西方批评观念及批评文体的影响。例如,杨鸿烈就曾宣称他的《中国诗学大纲》的宗旨就是要“把中国各时代所有论诗的文章,用严密的科学方法归纳排比起来,并援引欧美诗学家研究所得的一般诗学原理来解决中国诗里的许多困难问题”^③。又如,江恒源在《中国诗学大纲》中关于诗学问题的思考没有再采用传统的诗话形式,而是借鉴西方诗学著作的文体形式,全书分为“通论”、“诗的定义”、“诗的起源”、“诗的分类”、“诗的组合原素”、“诗的作法”、“诗的功能”、“诗的演进”和“结论”九个部分,这种章节和篇目的创设在文体形式上已经十分现代了。

① Denton, Kirk A, ed. *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature 1893—1945*, Stanford, California: Stanford University Press. 1996. P.17.

② 王国维:《人间词话》(卷上),《王国维遗书》第十五册,上海:上海古籍出版社,1983年版,第7页。

③ 杨鸿烈:《中国诗学大纲》“自序”,北京:商务印书馆,1928年版。

二、向路:批评文体转型的多样化展开

综合起来看,中国文学批评文体的现代转型主要是沿着以下几个向路展开的:

(一) 批评本体意识的凸现

即不再把文学批评看成是文学创作的附属,这种本体意识的确立有助于批评文体独立品格的建立。如周作人在《文艺批评杂话》中明确指出,“真的文艺批评应该是一篇文艺作品”。他还借陶渊明的“奇文共欣赏,疑义相与析”这两句诗来分析文艺批评的特质,认为文艺批评兼具有“奇文共欣赏”和“疑义相与析”的特点,前句诗说的是文艺批评有主观的“趣味的综合”的特点,后一句说的是文艺批评具有客观的“理智的分析”的特点^①。应当说这一认识非常精辟,同现代意义上的文学批评的内涵是大致吻合的。把文学批评写作看作是与文学创作同等价值的另一种艺术创造活动的这种看法在现代文学批评理论的探讨中也屡见不鲜。比如朱光潜就认为,“批评本身是另一个作品”,“一个作品的最有意义的批评往往不是一篇说理的论文,而是题材相仿佛的另一个作品”^②。批评家李健吾对批评的独立品格的认识最为精到与深入,他说:“我菲薄我的批评,我却不敢污渎批评的本身。批评不像我们通常想象的那样简单,更不是老板出钱收买的那类书评。它有它的尊严。犹如任何一种艺术具有尊严;正因为批评不是别的,也只是一种独立的艺术,有它自己的宇宙,有它自己的浓厚的人性做根据。”^③这种视批评为独立文体的自觉意识在现代文学刊物的创办中也得到了很好体现。如《创造季刊》从第一期开始,就辟有“评论”一栏,将文学批评作为一种新型文体样式在纯文学刊物上最早表现出来。《小说月报》“创作批评”栏目则从13卷8号到13卷12号共刊登11篇批评文章。

(二) 对传统批评文体进行现代改造

这种改造的主要方式有:1. 以不同文体或文类间的相互整合来制造特殊的批评效果。例如对话体批评,古已有之,但多限于师生或朋友间的相互问答或辩难。郭沫若在其《少年维特之烦恼·序引》中则把对话体批评演绎发挥得淋漓尽致。这篇“序引”除了向读者介绍歌德的生平思想以外,还有一个“Intermezzo”(间奏)格外引人注目,郭沫若精心设计了时间、地点、人物、场景,上演了一段《维》作问世后,“为多少道德忧世之家所反对”的情形。这种在批评中引入戏剧创作文体进而表现批评家态度的批评文体形式较之传统的对话体批评,显然另有一番精心的构思和特殊的批评效果。2. 对传统批评文体进行理论层面的探讨从而发掘其现代价值。例如,书评这种批评文体,古代亦已有之,但也多为师友间的交往纪录,或流为一种简单的总体印象。萧乾的《书评研究》则是一份实用批评研究的理论成果。在他看来,书评向作品要的不是“内容”加“形式”,而是“想象、情感的内容”;这种从理性与情感的配置的角度来探讨书评特征,实际已经把书评这种批评文体的性质与内容的探讨上升

① 周作人:《自己的园地》,北京:人民文学出版社1998年版,第94页。

② 朱光潜:《谈书评》,《朱光潜全集》卷8,合肥:安徽教育出版社,1993年版,第426页。

③ 李健吾:《答巴金先生的自白》,《李健吾批评文集》,郭宏安编,珠海:珠海出版社1998年版,第42页。