

杜长胜 主编

京剧与现代 中国社会(下)

JINGJUYUXIANDAI
ZHONGGUOSHEHUI

第三届京剧学国际学术研讨会论文集

杜长胜 主编

京剧与现代中国社会 (下)

第三届京剧学国际学术研讨会论文集



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

京剧理论探讨



京剧改良运动百年纪念

马明捷

从1898年戊戌变法，经1911年辛亥革命，到1919年五四新文化运动，在中国社会发生巨大变革的二十年间，与“诗界革命”、“小说界革命”、“新文体运动”几乎同步，京剧界也发生了一场京剧改良运动。在“以改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想为唯一之目的”（《二十世纪大舞台·招股并简章》）的社会思潮和文艺思潮影响下，上海、北京等城市的京剧班社，京剧艺人竞相编演新戏，鼓吹社会改良。“十数年来，中国凡举一事，莫不舍旧而谋新，于是戏剧亦有改良之名”（慕优生《海上梨园杂志·序》），所以这一时期的京剧新戏被称为“改良京剧”。

改良京剧大体可分为两大类。一类是表现清末民初社会现实生活，甚至直接把时事新闻编成戏，搬上舞台，如《黑籍冤魂》、《潘烈士投海》、《秋瑾》、《宋教仁》等。剧中人物穿的是当时流行服装，故名时装京剧。另一类演的是外国故事，如《拿破仑》、《黑奴吁天录》、《波兰亡国惨》等。剧中人物是外国人，自然穿洋人服装，被称为“洋装京剧”。

《中国京剧史》（北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著）、《北京戏剧通史》（主编周传家、秦华生）、《戏海飞鸿》（梁燕主编）等著作还把汪笑侬编演的《哭祖庙》、《党人碑》、《马前泼水》等戏也列入了改良京剧，我觉

得不大合适。汪笑侬固然在京剧改良运动中编演了许多戏，但应加以分析，有所区别，不能认定他编演的全部是改良京剧。上世纪50年代，中国戏剧出版社出版了一本《汪笑侬戏曲集》，收有《哭祖庙》、《党人碑》、《骂阎罗》等十多种剧本。我读过这些剧本，还看过汪派传人演的《哭祖庙》和《刀劈三关》。印象是汪编演的这些戏无论在文学上，还是演出样式上，基本都是传统的。故事情节是古代的忠奸斗争，剧中人物穿的是戏箱里的服装，表演方法是程式化的唱、念、做、打，整体上和那个时期的时装京剧、洋装京剧，包括汪自己的《瓜种兰因》等并非同类。京剧改良运动归于沉寂，时装戏、洋装戏风流云散之后，《哭祖庙》等戏仍然流传，有人学、有人演、有人看，不仅成为传统京剧一部分，而且启发、影响了《明末遗恨》、《徽钦二帝》、《史可法》等戏的创作、演出。因此，我认为应当把汪笑侬编演的这部分传统样式的古代戏从改良京剧中划分出去。

对于京剧改良运动，还有一个说法值得探讨，即“戏曲改良运动首先在上海兴起，涌现出汪笑侬、刘艺舟、潘月樵、夏月润等京剧改良家，演出了《新茶花》、《宦海潮》、《黑籍冤魂》、《波兰亡国惨》、《潘烈士投海》等具有爱国思想和民主意识的新剧目，一时，影响遍及全国”（周传家、秦华生主编《北京戏剧通史》）。“时事新戏在上海出现之后，很快流传至天津、北京、汉口各地。”（梁燕主编《戏海飞鸿》）都是说京剧改良运动发端于上海、北京等城市的京剧改良受上海影响而发生。这个说法对不对？不能说不，但是并不准确。其实，从时间上看，北京改良京剧并没有走在上海后边，玉成班班主、参加过戊戌变法的田际云（响九霄）就是北京京剧改良运动的先驱。如果说《二十世纪大舞台》1904年在上海创刊提出了京剧改良理论，汪笑侬编的洋装京剧《瓜种兰因》（波兰与土耳其开战，兵败乞和史实）这年在上海演出是改良京剧第一出，那么，仅后一年，1905年玉成班就在北京演出了贾润田编的时装戏《惠兴女士》（据时事编写，惠兴女士为办学求助将军瑞兴，受辱自尽），田际云饰惠兴女士（唱腔为梆子抑或皮簧），连“伶界大王”谭鑫培都参加了演出（不知饰何角色）。同时，还有票友乔荃臣自编自演的时装戏《潘烈士投海》（亦据时事编写，潘烈士名子寅，因忧国事，愤而投海）。所以，受上海影响，北京才有京剧改良之说便不够准确了，北京京剧改良运动差不多和上海是同时发生的。

然而，北京的文化传统、社会环境毕竟与上海不同，京剧改良的发展，

还是受上海影响的。1909年，田际云把王钟声、刘艺舟为主的剧团从上海邀到北京，在前门外鲜鱼口天乐茶园（今大众剧场）和玉成班合作演出。《禽海石》、《爱国血》、《黑奴吁天录》等新剧（早期话剧）演大轴，杨小楼、尚和玉、龚云甫、黄润甫、孟小如、王长林、张淇林、田雨依等京剧名角在前边唱传统老戏。梅兰芳那年十五岁，正搭在玉成班，也在新剧前边唱一出《落花园》、《彩楼配》之类的折子戏。

这一次新剧、老戏合演反响如何，我不知道，没见到资料。但是，新剧演大轴，杨小楼等顶级大角儿在前边唱，起码说明这个另类的，在舞台上讲革命道理，讲社会改良的戏剧样式当时是被观众认可的。它不仅影响了台下观众，还影响了台上演员，梅兰芳后来说：“我后来编演新戏就是受他们的影响，其中《宦海潮》还是根据钟声的新剧改编为京剧的。”（梅兰芳《梅兰芳文集·戏剧界参加辛亥革命的几件事》）。

二

和王钟声、刘艺舟的新剧同台后四年，梅兰芳1913年第一次赴上海演出，一炮成功之余，与汪优游、陈大悲、胡恨生等新剧人士，与夏（月珊、月华、月润）氏兄弟、冯子和、潘月樵、毛韵珂等改良京剧运动先进往来、交流，观摩他们演出的新剧和改良京剧，受到了更多影响，回北京后，开始编演新戏。他自己说：“1913年我从上海回来以后，就有了一点新的理解。我觉得我们的老戏，都是取材于古代的史实。虽然有的戏内容是有教育意义的，观众看了，也能多少起一点作用。可是，如果直接采用现代时事，编成新剧，看的人岂不是更深切有味！收获或许比老戏更大。”（梅兰芳《舞台生活四十年》第二集）

从1914年到1918年，梅兰芳共编演了五出新戏，都是“采取现实题材，意在警世砭俗”，即强化“教育意义”的时装京剧，计《孽海波澜》、《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》、《童女斩蛇》。从梅兰芳自己的回忆著作中，我没有看到有什么守旧势力阻挠和反对梅兰芳的改良之举，当然也不存在梅兰芳如何顶住压力，义无反顾地坚持改良京剧，相反梅兰芳编演时装京剧还是得到各方面的支持和帮助的。

第一，戏班班主的支持。1914年，梅兰芳搭在翊文社（玉成班改名），

班主是田际云。是他为梅兰芳提供的《孽海波澜》剧本，并组织较强演员阵容，主持了梅兰芳第一出时装京剧的排练、演出。1915年，梅兰芳改搭双庆社，班主是名武生俞振亭，是他主张把停演多日的《孽海波澜》分成四本，新老戏搭配着唱，和谭鑫培打对台。在双庆社梅兰芳还陆续编演了《一缕麻》、《宦海潮》、《邓霞姑》三出时装京剧。梅兰芳当时刚刚成名，搭班唱戏，还不具备组建自己剧团的实力。他想演什么，不想演什么，并不能完全自主，他的理想、追求能否实现，主要取决于他所在戏班的班主，“直接采用现代时事编成新剧”若受到班主的反对，是绝无演出可能的。

第二，同行的支持。梅兰芳编演时装京剧，是在他二十岁到二十四岁的时候，在翊文社和双庆社都属于后起之秀的角儿。同班的演员、演奏员许多是他的师长、前辈，若得不到这些人的支持、配合，梅兰芳势必孤掌难鸣，排演新戏是绝无可能的。然而，贾洪林、程继先、路三宝、李敬山、李寿山、王凤卿等老艺人全都参加了时装新戏的演出，有的还有出色的表演，成功的创造。李寿山、路三宝、李敬山还自发讨论，集体创作了《邓霞姑》。

第三，文人的支持。梅兰芳成名不久就有一些文人朋友围绕身边。这些人热爱京剧，关心梅兰芳，全力辅佐梅兰芳的艺术发展，也支持梅兰芳编演时装戏。五出新戏中，《宦海潮》、《一缕麻》、《童女斩蛇》都是剧作家齐如山编剧（银行家吴振修从《小说月报》上发现包天笑小说《一缕麻》，推荐给梅兰芳，由齐如山执笔改编成京剧），而《童女斩蛇》的唱腔还是京剧研究家、名票友陈彦衡帮助设计的。

第四，舆论的主持。民国以后，新闻报刊上逐渐有了对于京剧的评论，北京大学学生张聊止1914年开始在《公言报》发表文章，力捧梅兰芳，开头就是对《孽海波澜》的评论、赞扬。就连最看不上京剧，认为京剧“毫无美学之价值”，“不能不推翻”的傅斯年也写文章为梅兰芳的时装京剧说了好话：“我有一天在三庆园听梅兰芳的《一缕麻》，几乎挤坏了，出来见大栅栏一带，人山人海，交通断绝，便高兴得了不得”，因为“这篇戏竟有问题戏的意味，是对于现在的婚姻制度，极抱不平了”（傅斯年《戏剧改良面面观》）。

第五，观众的支持。这是最根本，最要紧的。特别是那个时代，舞台上演的戏，观众喜欢，愿意掏钱买票，谁反对也没用。观众冷落，不看你的戏，谁捧场也白费。梅兰芳的时装京剧，从第一出《孽海波澜》到最后一出《童女斩蛇》，都受到观众欢迎。《一缕麻》的轰动效应，傅斯年亲临其境。梅兰

芳和谭鑫培打对台时刚过二十岁，谭鑫培年近七十，平时轻易不露，偶一登台，戏迷趋之若鹜。俞振亭让梅兰芳每天一折新戏一出老戏和谭鑫培竞争。结果，“吉祥的观众挤不动，丹桂的座儿，掉下去几成。最后几天，更不行了”（梅兰芳《舞台生活四十年》第二集）。1918年，梅兰芳《童女斩蛇》上演，立即受到观众欢迎，“先后几场都满座”，而同时期，有李寿峰《伏虎》，王凤卿、程继先《雄州关》，梅兰芳《祭塔》等名角儿演出的一台传统老戏，“卖座不过六七成”（梅兰芳《舞台生活四十年》第三集）。

如此看来，梅兰芳编演时装新戏是既有社会效益，又有经济效益，名利双收，大大的成功了。然而，《童女斩蛇》之后，他却停止了这一个“大胆的尝试”。直到1961年逝世，梅兰芳不仅再也没有编演过时装戏，而且也没有再演出过五出时装戏中任何一出或者某一出的某一折，甚至我们都没听说他在什么场合清唱过任何一个唱段。梅派弟子号称一百单八将（私淑者、票友不计），哪一位学过、演过这五出中的哪一出呢？好像一位也没有。这不能不说是一个值得深思的现象了。

三

1904年到1912年前后，上海京剧改良运动风起云涌，轰轰烈烈。以《二十世纪大舞台》等报刊为舆论阵地，以新舞台为演出基地，在资产阶级革命派和维新派人士指导、参与下，上海京剧界几乎全体投入了京剧改良运动。汪笑侬、潘月樵、夏氏兄弟、冯子和、毛韵珂等名角儿编演时装京剧和洋装京剧二百余出，《玫瑰花》、《新茶花》、《黑籍冤魂》、《秋瑾》、《波兰亡国惨》、《越南亡国惨》、《拿破仑》、《鄂州血》等戏轰动一时，影响北京、天津、武汉及东北三省。

继汪、潘、夏、冯、毛等之后的是周信芳。他自己说：“辛亥革命以后，许多进步的艺人像潘月樵、夏月珊、夏月润、刘艺舟等参加了革命运动，他们不满当时的清廷腐朽和帝国主义的侵略压迫，演出了很多讽喻现实的新戏，如《新茶花》等等。我也被这种热潮卷进去了，追随着他们的脚步处处求新……”（周信芳《周信芳文集·五个十二年》）辛亥革命后，夏氏兄弟、潘月樵等人“暮气甚深”，“已经没有丝毫奋斗的兴致”（欧阳予倩语），上海京剧改良运动高潮渐已过去之时，周信芳却热情不减，仍然演出了《民国花》、

《新三国》、《宋教仁》、《王莽篡位》、《学拳打金刚》等时装京剧。和梅兰芳在北京演时装新戏一样，周信芳演这些戏也都得到各个方面，特别是观众的支持。如1913年在新新舞台演出《宋教仁》，赵君玉、孟鸿群、盖俊卿等上海名角儿为他配戏，“前晚初开锣，座客即争先恐后肩摩毂击，途为之塞。七时余已人满为患，后至者络绎不绝，以座无隙地，环立而观。甬道之上，亦拥挤不堪，竟自不便行走，卖座之如此发达实为开幕后破题儿第一遭。麒麟童饰宋先生，语言稳重、体态静穆，尚称职。‘永诀’一场，做工既妙肖，发言又呜咽，座客多叹息悲伤，甚至有泣下沾襟者”（玄郎《记二十八日夜之新新舞台》，载1913年3月30日《申报》）。

还是和北京的梅兰芳一样，周信芳在上海编演时装新戏也是既有社会效益，又有经济效益，名利双收，大大的成功了。然而，1919年演过《学拳打金刚》之后，周信芳再也没有演过一出时装京剧。到1963年离开舞台的四十四年间，周信芳编演了很多新戏，有传统样式的，有连台本戏，有历史剧，唯独没有一出时装戏。他演过的那几出时装戏同样连一个折子、一个唱段也没有流传下来。有的戏今天还能说出故事情节、主要人物来，有的戏连情节、人物也没有人知道了。如理论家、研究家屡屡提出作为周信芳思想先进例证的那出“上海第一出以‘五四’运动为题材的新京剧《学拳打金刚》”（《上海京剧志》）就是，学拳的是谁，挨打的金刚又是谁，周信芳在剧中演的是什么人物，早已没有人说得明白了。

四

在鼓吹、发动京剧改良运动的理论家心中，京剧是什么？“是开人智识的一件最要紧的东西”（幼渔《论戏曲改良》），是“改良社会之不二法门”（三爱即陈独秀，《论戏曲》），是“国家兴亡之根源”（天涯生《观戏记》）。因此，他们把戏园子定位为：“实普天下之大学堂”，把演员升格为“普天下之大教师”。观众花钱进戏园子不是为听戏，而是去坐在“大学堂”听课，听舞台上的“大教师”讲（唱）课。什么课？“改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想”的课，即政治课，这就是发动京剧改良的“唯一之目的”。今天看来，京剧改良的理论完全、彻底是政治功利主义的理论，而且已经走到了极端。

从上海回到北京，“有了一点新的理解”，梅兰芳认为传统老戏教育意义不够了，于是“采取现实题材，意在警世砭俗”编演新戏。“《孽海波澜》是揭露娼寮黑暗，呼吁妓女解决；《宦海潮》是反映官场的阴谋险诈，人面兽心；《邓霞姑》是叙述女子为争取婚姻自由，与恶势力作斗争；《一缕麻》是说明包办婚姻的悲惨后果……《童女斩蛇》用意是为了破除迷信。”（梅兰芳《舞台生活四十年》第三集）“揭露”、“呼吁”、“反映”、“叙述”、“说明”、“破除”目的只是一个，即“改革恶俗，开通民智”，剧场为学堂，演员当教师，唱戏教育观众。

周信芳自己说演时装京剧是被“热潮卷进去了”，什么热潮？是参加过辛亥革命的潘月樵、刘艺舟、夏氏兄弟演出讽喻现实的新戏热潮，如《新茶花》、《潘烈士投海》、《黑奴吁天录》等等，周信芳演的《宋教仁》等戏也都属此类。讽喻现实又为什么？同样是“意在警世砭俗”，不过周信芳是老生，他的时装新戏除“改革恶俗，开通民智”着力更多的还是“提倡民族主义，唤起国家思想”。

社会发生变革，让京剧承载一些“改革恶俗，开通民智”的功能是必要的，编演新戏“提倡民族主义，唤起国家思想”也没有什么错。但是把它作为“唯一之目的”，把传统老戏一概打入“红粉佳人，风流才子，伤风之事，亡国之音”（天涯生《观戏记》），只讲政治，不讲艺术，或者功利为主，艺术次之的极端理论，必然导致京剧的异化，把为大众娱乐的、鉴赏的、品味的京剧艺术异化成为政治观念的代言物，政治功利的宣传品。

1949年，梅兰芳在天津接受《进步日报》采访时，发表过一篇有名的“移步不换形”谈话，他说：“京剧是一种古典艺术，它有几千年的传统，因此我们修改起来也就更得慎重，改要改得天衣无缝，让他们看不出一点痕迹来，不然的话，就一定会生硬、勉强，这样，它所达到的效果就变小了。”“俗话说，‘移步换形’，今天的改革工作却要做到‘移步’而不‘换形’。”（张颂甲《梅兰芳蒙“难”记》，载《艺坛》第1期），结合阅读《舞台生活四十年》中回忆编演时装新戏的章节，我坚信这番话是梅兰芳对他当年“大胆的尝试”，勇敢的移步，“向新的道路上去寻求发展”，对京剧的形态，非表层的、乃本质的形态产生的影响、改变所做出的正负两面的反思。

第一，梅兰芳认为京剧是有几千年传统的古典艺术，而他演的“时装新戏表现的是现代故事，演员在台上的动作，应当尽量接近我们日常生活的形

态”（梅兰芳《舞台生活四十年》第二集）。就是说京剧改良把京剧的古典形态或传统形态换成了现代形态或生活形态。

第二，梅兰芳认为京剧是古典歌舞剧。“京剧的组织，角色登场，穿扮夸张、长胡子、厚底靴、勾脸谱、吊眉眼、贴片子、长水袖、宽大的服装……一举动，都要跟着音乐节奏，做出舞蹈化身段”，而“时装戏一切都缩小了，于是缓慢的唱腔就不好安排，很自然地变化成话多唱少”（梅兰芳《舞台生活四十年》第三集）。这说的是时装戏从京剧“以歌舞演故事”形态，换成了“话剧加唱”形态。

第三，梅兰芳认为京剧是“从规定的程式中表现剧中人的生活”。演员“创造角色时，必须从现实生活中吸取各种类型人物的习惯语言、动作，加工组织成‘有规则的自由动作’，才能保持京剧的风格”。而时装新戏不讲程式，追求生活化，不受限制，即兴发挥，要自由不要规则，即可以“加进大量话剧的长篇讲演”，又常见“把手插在西装裤子里扯四门唱西皮”（欧阳予倩《自我演戏以来》），京剧的程式化形态到时装新戏已换成了取消程式，没有规则，“既不是新剧，又不是旧剧，与其说是旧剧新演，不如说是新剧旧演”（欧阳予倩《自我演戏以来》）形态。

京剧改良运动是京剧形成后第一次大“移步”。这次“移步”导致了京剧的古典形态换成现代形态，“以歌舞演故事”形态换成话剧加唱形态，程式化形态换成“既不是新剧，又不是旧剧”形态。京剧的“形”换了，本质形态改变了，也就是说京剧改良已经使京剧艺术本体发生了异化。

改良京剧也曾经热闹、火爆过几年，在社会变革时期这不新奇。然而，观众进戏园子毕竟是为听戏而不为听课，戏迷追捧、崇拜梅兰芳、周信芳也终究因为他们是大名角而不是“大教师”。梅兰芳和周信芳没有迷失在“人山人海”、“交通断绝”、“人满为患”、“座无隙地”的辉煌中把京剧改良运动进行到底，在1918年和1919年毅然停止“移步”，京剧改良运动随之偃旗息鼓，实在是二位大师之幸，京剧之幸，中国文化之幸。

2009年4月于大连

我们为什么要注意京剧？

[美] 陆大伟 (David Rolston)

陈凯歌导演的《霸王别姬》(1993)是一部西方人知道得比较多的华语电影。它描写从民国初年到“文革”结束的,20世纪中京剧的五十多年的历史,可称为反映京剧给西方人的最有影响的艺术品。电影中两个主角程蝶衣、段小楼,学艺的科班的班主以此给学生说:“只要是人,就要看戏。”班主第一个目的不过给学生说科班毕业之后,他们会有饭吃,可以承认20世纪的中国人很多很多是看戏长大的。

普天下人之大学堂

就是因为人都觉得在中国看戏太普遍,^①而社会上哪一个阶层,连不识字的人,都可以照样欣赏它,20世纪初就有像陈独秀(1879—1942)的想改良

^① 中国人特别爱戏,这种观念,在西方人描写中国的书中常常出现。比方说,来华传教的 Nicholas Trigault, 1615年写过,“我自己觉得,这个人民(中国人)对戏剧表演和演出太感兴趣。他们至少此中超过我们。” J. Macgowan, 1886年写过,“至于演员占总人口比例,大概没有任何国家有这个国家(中国)大。”也有很多中国人有同样看法。比如陈季同1886年在法国出版的,以法文写成的《中国人的戏剧》中说过,“人民说中国人对于戏剧有着过度的偏爱,确实如此”(《中国人的戏剧》,李华川、凌敏译,广西师范大学出版社2006年版,第13页)。陈抱成:《中国的戏曲文化》(北京:中国戏剧出版社1995版),第一章名为《中国人的第一娱乐》。

中国的人会说要改良国家，利用小说打动国民万不如利用戏剧去打动他们。^①在其1905年发表的《论戏曲》，陈曾经把戏曲说成“普天下人之大学堂”而把演员说成“普天下人之大教师”^②。他还认为只有戏曲才可以“改动全社会”，因为台上的表演，连听不到的哑子都能看到它，连看不到的瞎子都能听到它。他还说戏曲就是“改良社会之不二法门”^③。为什么？他说：“苟其人之（戏场），则人之思想权，未有不握于演戏曲者之手矣。”“使人观之（戏），不能自主。”^④其实，真的有不少传统戏曲观众“不能自主”而忘其在看戏的故事。在很多这样的故事中，观众竟把演历史坏人的演员看成真的是那个坏人而骂他、打他，甚至想杀他等等。梅兰芳（1894—1961）演《牢狱鸳鸯》的时候自己碰上了，而且给演坏人演得让一位观众登台骂他的丑角开玩笑说，此可以证明那位丑角“演得太像了”。梅兰芳也说过这件事也使他更清楚地了解“戏剧感动人的力量”。^⑤

电影《霸王别姬》的那位班主没有把他教给学生的戏定名为“京剧”或者过去管京剧或京剧的前身的那些名称。可是，毫无疑问，他所说的“戏”

① 梁启超（1873—1929）都认为所谓“政治小说”对英国、日本的维新起过莫大的作用，也认为中国可以同样依靠小说维新自己。他亲自拿起笔来写小说，没写完，也后来骂过其他小说家为赚钱投好读者而不管改良社会。参见梁的很有影响的《论小说与群治之关系》，《新小说》创刊号（1902）。套用梁启超的说法而说戏曲超过其他媒介的感动社会的力量有王钟麒（1880—1914），《论戏曲与群治之关系》，《申报》1906年9月22日其中有“诚以戏曲之力，足以左右世界，其范围所及，十倍于新闻纸，百倍于演说台。盖报章演说，其力量仅及于中上社会，或有听而欲卧者。至于戏曲，则无上无下，无老无少，无尊无卑，罔不受其感动力也”几句。

② 三爱（陈独秀笔名）：《论戏曲》，收在陈炳达、王卫民编，《中国历代曲论释评》（北京：民族出版社2000年版，第577页）。此篇以文言写成，1905年在《新小说》发表，前一年白话版在《安徽俗话报》发表。与梁启超说小说一样，陈独秀认为戏剧以及戏剧演员在中国的社会地位远不如他们在西方的地位。两人同样认为观众一接触他们提倡的媒介（梁：小说；陈：戏曲）就无法逃出它之手。

③ 三爱（陈独秀笔名）：《论戏曲》，第580页。傅谨：《二十世纪中国戏剧的现代性与本土性》（台北：国家出版社2005年版，第185页）。强调过陈独秀的观念的代表性。比陈认为戏剧对法国、日本的现代化有密切关系说得还要厉害的有：《观戏记》，收在陈炳达、王卫民编：《中国历代曲论释评》，第554—559页。此篇首先在美国旧金山华语报纸《文兴日报》1903年发表。与陈独秀一样，此篇的作者也认为戏剧对观众有莫大的力量。篇末作者说过，戏剧“移易人志”的功能就如镜子反映东西的“无所遁脱”。

④ 三爱（陈独秀笔名）：《论戏曲》，第577页。

⑤ 《牢狱鸳鸯》1915年首演。见梅兰芳述、许姬传记：《舞台生活四十年》第二集（北京：中国戏剧出版社1961年版），第49—50页。同时梅也提过一种关于某某演员演《逍遥津》中的曹操的类似故事而总结此现象说，演反派角色的演员受到此种反应就像演好人而观众叫好一样。任二北编：《优语集》（上海：上海文艺出版社1981年版），第264—265页。记载三则（第318—320页）演员演反派角色而遭到看演出的官员要处罚他们。

就是京剧。电影的名字就是从齐如山（1877—1962）等人帮助梅兰芳设计的古装京剧《霸王别姬》而来的。^① 陈独秀，在《论戏曲》中综览过去舞台上的戏曲剧种之后，只直接提名三种“南北通行，已非一日”的剧种：梆子、二簧和西皮。^② 很明显，陈独秀所说的“戏曲”就是梆子和京剧，而且对他来说，最有观众、最有影响的剧种就是它们。^③

20世纪初的社会改良家一边以为戏曲就是感动、改良老百姓的最有效的方式，^④ 一边埋怨戏曲中不好的戏演坏了老百姓。^⑤ 两种想法都是陈独秀之前早有人想出来的。刘献廷（1648—1695）说过：“戏文小说乃明主转移世界之大枢机，圣人复起，不能舍此而为治。”^⑥ 至于统治者想控制、想利用戏曲的力量，可以以元朝开始有，清朝特别多的禁毁戏曲演、流传、出版的命令，^⑦ 或者政府推广“好戏”的措施^⑧为证。陈独秀死之后，真的有“文革”时期，想依赖革命样板戏改造全中国人的全世界找不到第二例的大策略。^⑨

陈独秀看中戏曲的原因就是，因为他认为只有这个媒体可以用来宣传新

① 见姚宝琏、姚宝瑄编：《梅兰芳剧作编年》，《梅兰芳全集》第四册（石家庄：河北教育出版社2000年版），第477—78页；梅兰芳述、许姬传记：《舞台生活四十年》第三集（北京：中国戏剧出版社1981年版），第194—212页。电影《霸王别姬》中有不少让人想到梅兰芳及其事业的部分。譬如，电影男主角段小楼与当年与梅合作首演京剧《霸王别姬》的杨小楼（1878—1938）名字很像。电影中《别姬》以外出现的戏有《贵妃醉酒》、《思凡》以及《游园惊梦》；《思凡》、《游园惊梦》虽然原来是昆曲剧目，却早已成为京剧演员常演的戏。

② 三爱：《论戏曲》，见陈炳达、王卫民编《中国历代曲论释评》，第578页。

③ 1903年《新小说》连载的李宝嘉（1867—1906）《文明小史》，本刊第一期第一回讲有乡下偏僻地方新上任的一位知府，想改新当地科举制度而增加考生可以选择的中国历史考试，考题关于韩信。帮助监考的两入因为听过京剧《二进宫》而多多少少知道韩信是谁，可是唯一选择考历史的学生，因为没有看过京剧，不知道韩信是什么人。此回署名“自在山民”的回后评（第56页）说“可见演戏唱歌，实为开化下流之妙具”。

④ 1912年建立的秦腔班子易俗社的名字，后来张謇（1853—1926）在南通建立的更俗剧场的名字等，都带有戏剧能改良人、改良风俗的意思。1910年5月7日登在《申报》，佚名，《新剧场观剧记》说：“世界感化力最大之一物，何物乎？曰戏剧而已。”

⑤ 梁启超论小说、陈独秀论戏曲时候，说旧小说/戏曲有坏影响的篇幅比说它有好的影响的篇幅多得多，两人都说近年义和团的祸灾与戏曲的影响有关系。

⑥ 刘献廷：《广阳杂记》，陈芳“晚清文士戏剧观”，《中外文学》16.2（1987）：第161页引。

⑦ 见王利器编：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》。上海：上海古籍出版社1981年版（增订本）。

⑧ 比如，据徐渭（1521—1593）：《南词叙录》（《中国古典戏曲论著集成》本，第240页），朱元璋（在位1368—1398），因看重高明（卒年1359）的《琵琶记》，“日令优人进演〔之〕。”

⑨ 马少波等编：《中国京剧史》下卷（北京：中国戏剧出版社，1990—2000），第624页，讲新时期京剧危机时说：“由于长期以来过分强调京剧的教育作用……观众多种审美需求得不到满足。”

意义最广最有力的。^① 作为建立中国共产党的人之一，陈独秀当然对传统戏曲中的意识比较保守的成分有反感。自己本来比较保守的齐如山等人，就看中京剧宣传忠孝节义的功能。^② 国民党终于出版修订京剧剧本的时候，为了增加这些剧本的宣传传统道德的用处特别下过功夫。^③ 国民党退到台湾之后，有一比较长的阶段，电视上的广播中，有规定百分之几必须属于教育性的节目，因为当局认为京剧有教导传统道德的作用，电视台可以以广播京剧节目拿来帮助满足教育节目的定额，新时期中国，也有人称赞京剧的宣传传统道德的功能。^④ 虽然解放前职业剧场卖的是娱乐，观众如果把看戏看成一种改良自己的机会，剧场老板也很乐意。北京的富连成科班学生长期的演出根据地广和楼前曾有一副很长很长的对联，上句为：“学君臣，学父子，学夫妇，学朋友；汇千古中孝节义，重重演出；漫道逢场作戏。”^⑤

听戏即是读书

20世纪30年代，林语堂（1895—1976），如此用过英文谈谈戏曲在中国社会上的重要性：

因为这样大受欢迎，戏曲在中国社会中有近于其在“理想国家”应有的地位。除了让人民甚爱音乐，它也教授给人民（百分之九十不识字）一种真让人惊叹的历史知识，把民俗以及整个历史，文学传统，结晶为锁住一般男

① 陈抱成：《中国的戏曲文化》，第22页，认为戏曲传达历史，道德“正经知识”给中国传统社会最底层人民的成功性很大。

② 比如，齐如山：《国剧漫谈第二集》，第131—32页（《齐如山全集》10册，台北：联经文化出版公司1979年版，第三册，1785—1786页），说过，“若为社会中大多数的人，输入这种教育，则最好是提倡旧戏。旧戏的情节，最讲究忠孝节义……”写《编剧回忆》时，他也说过，“你要想借戏剧来推行社会教育，便须设法引诱多数人来看，便须迎合大众的心理，如此则事半功倍……”（《齐如山全集》，第五册，第2928页）。

③ 见《修订平剧选》12册（原版1948；台北：正中书局重版）。每出戏前有一篇“引言”，每出戏后有一篇“修改经过”，“都注重戏中有关传统道德的内容的处理。比如，《宁武关》的“引言”强调剧中忠与孝并没有矛盾冲突（第四册，第72页）。关于国民党政府退台湾之前的“戏改”政策，见李浮生：《中华国剧史》（台北：国防部，1969），第481—483页，以及马少波等编：《中国京剧史》中卷，第237—244页。

④ 比如，王一涛：《京剧与美育浅议》，《中国京剧》1995年5月，第25页。

⑤ 见唐伯弢：《富连成三十年》，白化文增订（北京：同心出版社2000年版），第247页。娄悦：《旧京老戏单：从宣统到民国》（北京：中国文联出版社2004年版），第58页，有1927年6月4日的广德楼戏单，右边印有“礼义廉耻国之四维，四维不张国乃灭亡”。

女的心与想象的剧中人物……可是，戏曲除了把历史、音乐流传在人民中，它也有同样重要的把所有道德观念具备给人民的文化作用。几乎所有中国定形的忠臣、孝子、勇将、节妇、嫔女、巧婢的概念，都在正在流行的戏中有所反映。^①

他就把这种从戏曲得来的知识比于他自己的经验：

因此，任何老妈子比我更有一种有活力的从她精通戏得来的对于关羽、刘备、曹操、薛仁贵、薛定山、杨贵妃的观念，而我，因为年轻时候受传教士的教育而不准看戏，只好零零碎碎从冷冷无情的历史教科书学他们。我比同年孩子早知道 Joshua，可是不知道孟姜女是谁。这种无知是文盲中国人中找不到的。^②

这里，林语堂好像因为一般中国人对中国历史，中国历史人物多多少少有所知而高兴。他所提到的“历史人物”中，前三位都是三国人物，虽然历史学家章学诚（1738—1801）说过《三国演义》因为其中的虚构成分和历史成分都搅在一起而比虚构成分更多的小说还要防备它的影响，林语堂好像没有因此种问题操心。他反而把明明是虚构人物的薛丁山算在其内。其实，京剧剧目参考书绝大部分也有类似的做法。此种书都按照剧情的历史背景的早晚排列剧目条目，也不管该戏的历史背景值得不值得认真看待。^③

除了传达历史知识与传统道德，有人也认为戏曲，特别是京剧，是人民

① Lin Yutang, *My Country and My People* (New York: Reynal and Hitchcock, 1935), 第265-266页。Ralph Croizier, “The Struggle over Chinese Opera: Two Opposing Views,” 收在 Ralph Croizier 编, *China's Cultural Legacy and Communism* (New York: Praeger Publishers, 1970), 第168页, 说过, “因此戏曲便是一般 [中国] 文盲的历史教科书……” Colin Mackerras, *Peking Opera* (Hong Kong: Oxford University Press, 1997), 第21页, 也说过, “[京剧] 剧目大部分有特定的历史背景, 过去也是认识中国历史的很好的资料。也可以说, 地方戏 (京剧在内) 是一种, 甚至是最重要的那种, 一般中国人认识自己国家的历史的办法。从这种立场来看, 戏曲对于中国人有认同感, 有其极其重要的贡献。”

② Lin Yutang, *My Country and My People*, 第265-266页。

③ 白曾融编:《京剧剧目辞典》(北京:中国戏剧出版社1989年版)是到现在为止规模最大的京剧剧目参考书,剧目资料一共有1260页,其中1156页按照剧目历史背景前后排列而“朝代不明”的剧目只有104页。邓元昌,“‘两晋南北朝’的剧目很少”,《中国京剧》2000年2月,第29页,认为因为只有两晋南北朝的京剧剧目少,只有它的“历史框架”“难记”。每个朝代都有以它为历史背景的京剧,京剧剧目参考书以历史背景排列条目,这两种现象,是明清传奇没有的。比如,郭英德编:《明清传奇总录》(石家庄:河北教育出版社1997版)的剧目条目都按照剧作家生卒年前后排列。这种办法因为大部分民国前京剧剧目的作者的名字(何况其生卒年)都不知道,办不成。《明清传奇总录》的剧目还没有五分之一是无名氏的。