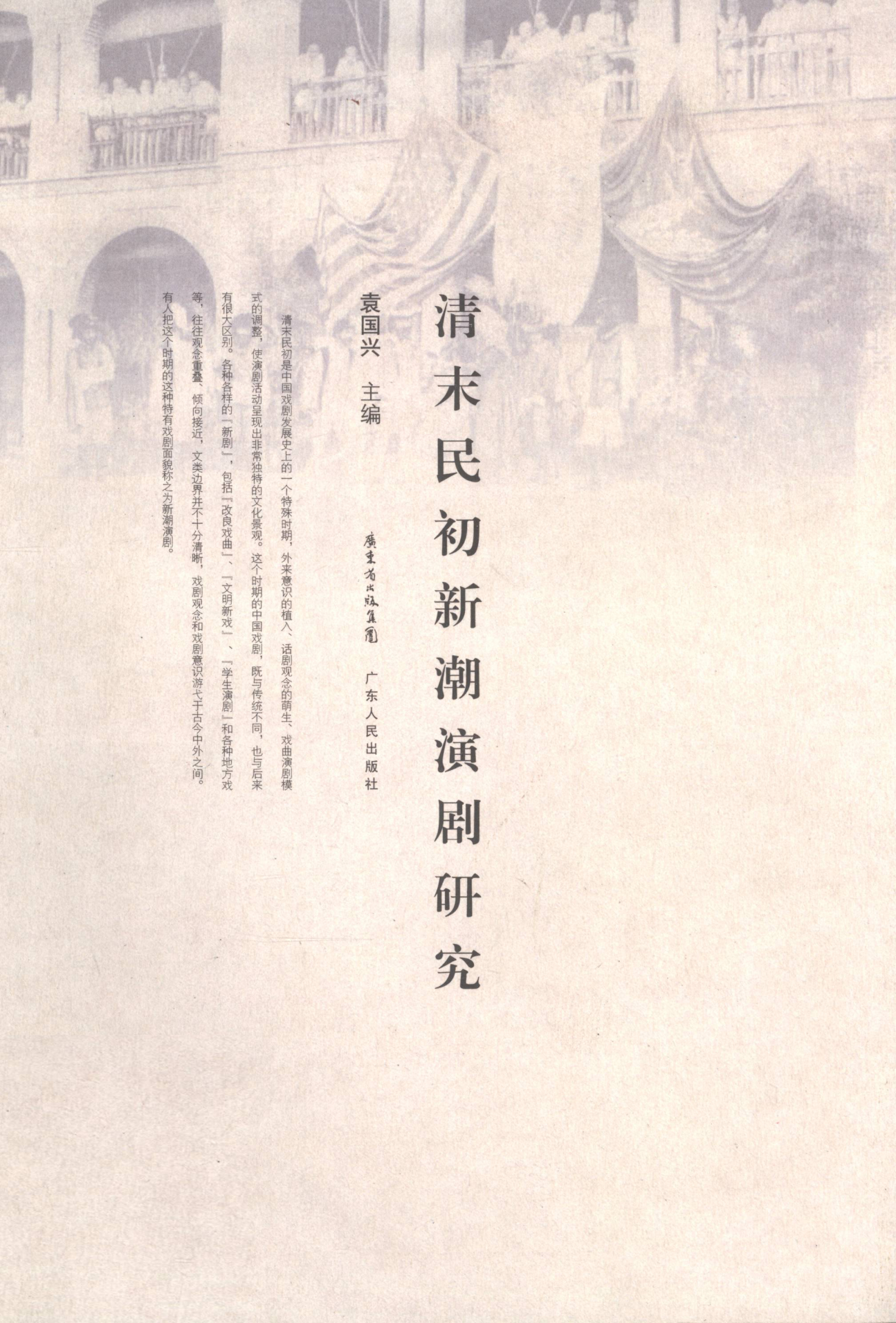




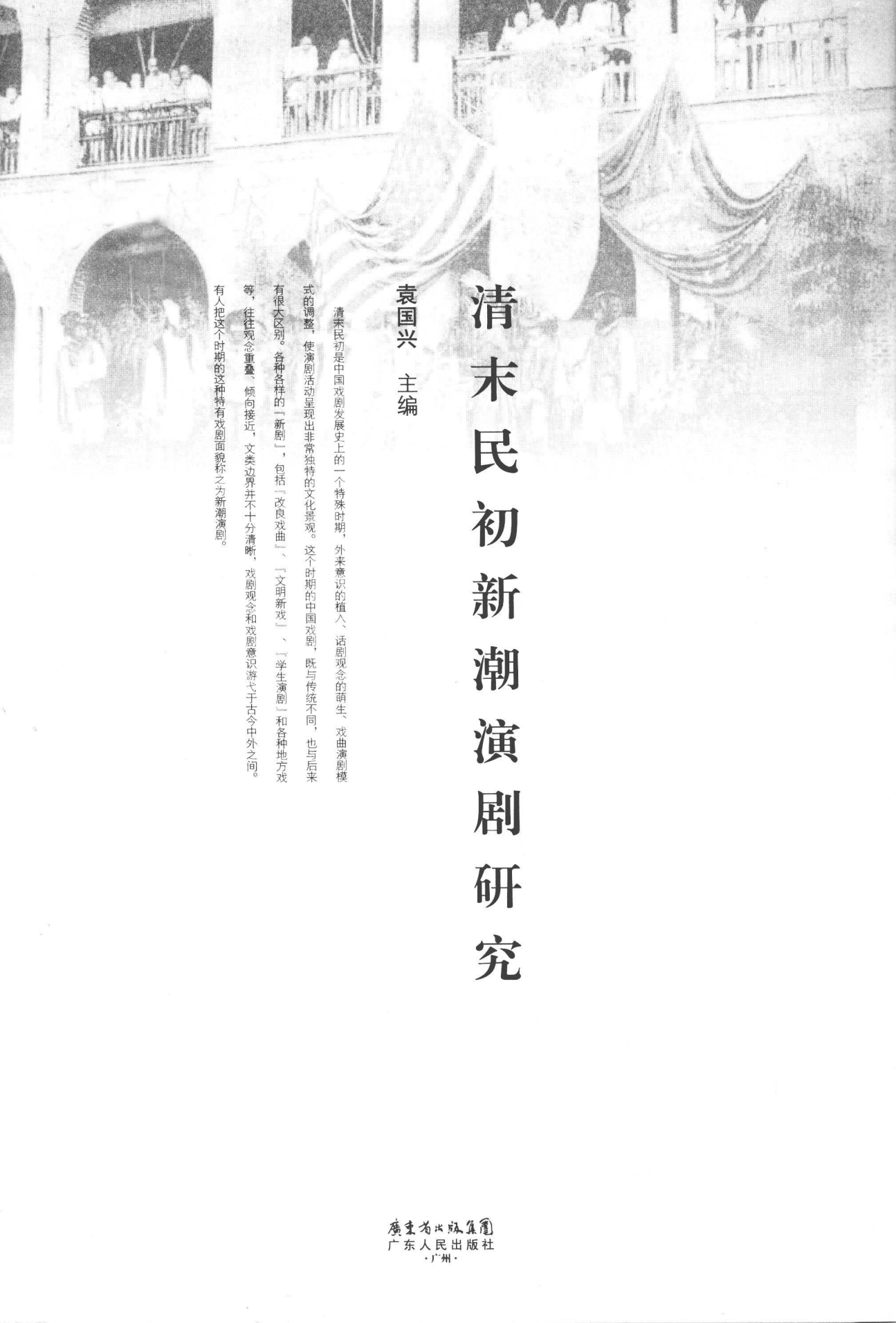
清末民初新潮演剧研究

袁国兴 主编

广东人民出版社

广东人民出版社

清末民初是中国戏剧发展史上的一个特殊时期，外来意识的植入、话剧观念的萌生、戏曲演剧模式的调整，使演剧活动呈现出非常独特的文化景观。这个时期的中国戏剧，既与传统不同，也与后来有很大区别。各种各样的「新剧」，包括「改良戏曲」、「文明新戏」、「学生演剧」和各种地方戏等，往往观念重叠，倾向接近，文类边界并不十分清晰，戏剧观念和戏剧意识游弋于古今中外之间。有人把这个时期的这种特有戏剧面貌称之为新潮演剧。



清末民初新潮演剧研究

袁国兴 主编

清末民初是中国戏剧发展史上的一个特殊时期，外来意识的植入、话剧观念的萌生、戏曲演剧模式的调整，使演剧活动呈现出非常独特的文化景观。这个时期的中国戏剧，既与传统不同，也与后来有很大区别。各种各样的「新剧」，包括「改良戏曲」、「文明新戏」、「学生演剧」和各种地方戏等，往往观念重叠、倾向接近，文类边界并不十分清晰，戏剧观念和戏剧意识游弋于古今中外之间。有人把这个时期的这种特有戏剧面貌称之为新潮演剧。

图书在版编目 (CIP) 数据

清末民初新潮演剧研究 / 袁国兴主编. —广州: 广东人民出版社,
2011. 1

ISBN 978-7-218-06966-1

I. ①清… II. ①袁… III. ①戏剧史—研究—中国—近代 IV. ①J809.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 227587 号

清末民初新潮演剧研究

袁国兴 主编

版权所有 翻印必究

出版人: 金炳亮

责任编辑: 陈娟

封面设计:  书窗设计工作室

赵焜森 / 钟清

版式设计: 潘蓓开 玉芝

责任技编: 黎碧霞

出版发行: 广东人民出版社

地址: 广州市大沙头四马路 10 号 (邮政编码: 510102)

电话: (020) 83798714 (总编室)

传真: (020) 83780199

网址: <http://www.gdpsh.com>

经销: 广东省出版集团图书发行有限公司 (www.gdpghx.com)

印刷: 广州市穗彩彩印厂

书号: ISBN 978-7-218-06966-1

开本: 787mm × 1092mm 1/16

印张: 32.5 字数: 850 千字

版次: 2011 年 1 月第 1 版 2011 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1 ~ 1000 册

定价: 68.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与出版社 (020-83795749) 联系调换。

售书热线: (020) 83790604 83791487 邮购: (020) 83781560

清末民初的新潮演剧（代序言）

何谓清末民初的新潮演剧

袁国兴（中国 华南师范大学）

清末民初是中国戏剧发展史上的一个特殊时期。外来意识的植入、话剧观念的萌生、戏曲演剧模式的调整，演剧活动呈现了非常独特的文化景观。这个时期的中国戏剧，既与传统戏剧不同，也与后来的戏剧有很大区别。各种各样的“新剧”，包括“改良戏曲”、“文明新戏”、“学生演剧”和各种地方戏等，往往观念重叠、倾向接近、文类边界并不十分清晰，戏剧观念和戏剧意识游弋于古今中外之间。我把这个时期的这种特有的戏剧面貌称为新潮演剧。

新潮演剧的兴起，受制于中国近代文化变革的历史环境，与“清晰”或“模糊”的外来影响有关系，其中也受到了高度发达和成熟的中国传统戏曲意识巨大惯性的制约。新潮演剧之“新”，一方面体现在戏剧在整个文化系统中的定位发生了改变，强调了戏剧的教化功用，戏剧主要不被看作是消闲娱乐手段而是启蒙宣传的工具；另一方面，在这一功利主义戏剧理念影响下，戏剧样态也发生改变，写实性的追求是其主导的艺术倾向。这些不仅影响到“戏曲改良”，也影响了学生演剧、早期话剧和各种地方戏。值得注意的是，这些原本有所区别的不同戏剧文类样式，在共同的社会理念作用下产生了某种趋同的倾向：戏曲可以用钢琴伴奏，把现实性的道具搬到舞台上；学生演剧既可用戏曲方式演，也可用话剧方式演；而所谓的西方话剧却出现了跳舞、歌唱的场面。这些都与它们的原本样态有出入，也与它们追求的新质有一些距离——但有一点是一致的，用当时人的思维视角看，它们都与所谓的“旧剧”发生了疏离，共同促成了一种演剧活动中的社会风尚，催生了一股体现时代特点的戏剧“新潮”。



可是，在强大社会文化变革力量推动下迅速兴起的新潮演剧，也隐含着许多自身无法克服的弱点和矛盾。首先，从娱乐手段到启蒙工具的指认，重新定义了新潮演剧的社会承担，本无可厚非；但片面强调新潮演剧的宣传教化功用，漠视或者说忽视戏剧的娱乐休闲功能也不利于新潮演剧的进一步发展。其次，大一统的新“戏”观念，有意无意地排斥了中外、古今不同戏剧样式的指认，用“某种”演剧模式替代了“所有”演剧模式，既对“替代者”不利，也对“被替代者”不公平。企图寻求一种通用的演剧模式，实践证明这是不可能的。这些矛盾，在1915年前后，随着早期话剧的“甲寅中兴”和衰落、以梅兰芳为代表的京剧新戏改革以及以欧阳予倩等为代表的戏曲现代戏编演实践的深入，戏剧的娱乐休闲功能不得不进行有限度的修复，不同演剧模式的定制也得到了一些重新理解和尊重。用当时人的话来说，就是明了了“新旧参合”的新戏和“纯粹新戏”的边界^①，中国现代演剧可行的路径还得是“旧者自旧，新者自新，一失本来，便不足观”^②。这个时候，新潮演剧的冲动开始沉静下来，“新潮演剧方式”也开始逐渐消歇了。

其实，在“新潮演剧”方兴未艾之时，新潮演剧内部各种不同戏剧倾向和不同戏剧模式的印痕也依稀可辨，只是没有引起人们太多注意而已——这也就是说，后来中国现代的各种戏剧倾向和戏剧样式，都能在新潮演剧中感触到它们鲜活的声息、遥看到它们娇媚的身影，可以说新潮演剧是中国“现代”戏剧家族的共同母亲。比如话剧，它既是新潮演剧的主角，也在新潮演剧的磨炼中，蜕蛹化蝶，坚定了自己的前进方向。中国现代戏曲，也已不再是传统戏曲了，在剧本编制方式，舞台布置意识，演员地位和整个剧作组织形式上都发生了深刻变革。值得注意的是，不少新兴现代戏曲剧种，还是由新潮演剧直接催生出来的，比如越剧和评剧就是其中的典型代表。当然这不是说，在中国现代戏剧发展进程中，这些戏剧现象和戏剧样态的地位和意义可以平分秋色；相反，新潮演剧让我们更加清晰地看到了，外来演剧模式对中国戏剧变革的决定意义，同时也更加清醒地认识到了具有悠久历史和文化积淀的中国传统演剧模式的强大生命力和辐射力。在近代以来的戏剧舞台上，“中国的”和“外国的”两种因素，

① 见秋风：《维持新剧计划》，《新剧杂志》第1期，1914年。

② 见马二：《啸虹轩剧话》，《游戏杂志》第18期，1915年。

不论在何种条件下，其文化胎记都没能完全抹除，而各种戏曲样式的共主同宗倾向更是一目了然。新潮演剧把这些复杂的现象统统放在了一个口袋里，“快刀斩乱麻”，顾及不到、也似乎不想顾及这些，因为新潮演剧的历史责任和主旨追求，不是中外古今的细部辨析，而是一种倾向的把握。实事求是地说，这未尝不是一种中国戏剧从传统向现代过渡的可行途径，事实也证明中国戏剧就是在新潮演剧的推动下逐渐丰满和丰富起来、完成其现代转型的。

沿着上述思维理念进行探讨，我们感到：新潮演剧是中国现代戏剧变革的一个初始阶段，它为后来的中国戏剧发展带来了一股活力，提供了多种可能。无论其成功的实践还是失败的教训，都是中国现代戏剧的宝贵“文化财产”，值得人们不断地去进行深入探讨和研究。与此有连带关系，相比较而言，以往人们对中国现代戏剧进行的“条块分割”式学科建制和学术研究既不利于对各“类别”戏剧本身的探讨，也与实际状况有差距。基于新潮演剧、戏剧转型所带来的巨大震撼社会效果，居高临下，从整体去关照它们，对很多问题，比如“中国话剧到底是哪年诞生的？以国内学生演剧为标志还是以境外春柳社的演剧为标志？”“文明戏到底是正面的称谓还是反面的揶揄？”“改良戏曲淡化了地域时代意念是不严肃的吗？”等等，这些争议在不久前广州举行的“清末民初新潮演剧国际学术研讨会”上还曾发生过，都可能得到一些新的认识和新的理解，有些甚至也可能不会再作为论题出现了。新潮演剧的探索，是对传统中国演剧方式的一次有力“正名”，演剧的现代进程和戏曲演剧模式，并不一定像人们想象的那样势不两立。京剧、评剧、越剧等都是在对中国现代戏剧文化变革基础上逐渐成熟和鼎盛起来的，都经历过了新潮演剧的洗礼，不顾它们身上所携带的“现代”因子，把它们完全混同于“旧剧”是没有道理的。当然，这也直接关系到对中国现代文化史、戏剧史和文学史的认识。到目前为止，中国现代戏剧史和文学史，特别是现代文学史，基本是沿着戏曲/话剧、传统/现代两分法方式进行理论建构的。不是因为人们没有意识到这种理论现状的局限，也不是因为人们没有进行相应的探索和沟通；而是因为相对而言，更缺乏的是一些有效打通这一隔阂的理论框架，缺少一些具体可行的实施方案。清末民初新潮演剧意念的提出，是我们企图熨平这一思维转折沟痕的努力，是我们对中国现代戏剧发生、发展初始阶段实际情形的当下认识结果。



日本学者眼中的“早期话剧”、 “文明戏”以及“新潮演剧”

饭塚容（日本 中央大学）

袁国兴教授提起的清末民初“新潮演剧”是一个很值得探讨的概念。

在中国，直到20世纪80年代，对清末民初这段时期戏剧的研究还是很少的。20世纪80年代以后，这方面的研究才逐渐多了起来，出现了许多专论和专著。起初，中国学术界使用的术语（概念）是“早期话剧”。例如，陈骏涛《中国早期话剧的历史评价》^①、丁罗男《论我国早期话剧的形成》^②、王卫民《我国早期话剧的来源、兴盛和衰落》^③等。不久以后，另外一个术语（概念）“文明戏”（包括“文明新戏”）也开始普及起来。樊迪民《文明戏与其他》^④、孟涛《文明戏与中国早期电影》^⑤、吴戈《文明戏——时代情绪的“宁馨儿”与“殉葬品”》^⑥等。“文明戏”作为学术用语开始使用大概是20世纪90年代以后的事。我觉得，在中国，尤其是新中国成立以后，“文明戏”是一个贬义词，一般被认为是通俗的、堕落的、搞笑的戏剧。

在日本的学术界，对中国清末民初戏剧的研究也开始得比较晚。20世纪50年代才开始有了一些这方面的研究成果。滨一卫的《半旧半新戏剧的变迁》^⑦和《关于春柳社的〈黑奴吁天录〉》^⑧、中村忠行的《春柳社逸史考》^⑨和《〈不如归〉在中国的评价》^⑩、近藤忠义的《新派剧与中国话

① 《文艺论丛》1980年10月。

② 《戏剧艺术》1981年第3期。

③ 《戏剧》1986年第2期。

④ 《戏文》1983年第1期。

⑤ 《上海师范学院学报》1984年第1期。

⑥ 《戏剧》1989年第2期。

⑦ 《九州大学文学论辑》1952年3月。

⑧ 《日本中国学会学报》1953年3月。

⑨ 《天理大学学报》1956年12月至1957年3月。

⑩ 《明治大正文学研究》1957年10月。

剧》^①，这些论文到现在仍然有着一定的参考价值。

展开多方位的探讨和进一步的深化研究是从20世纪70年代末开始的，当时出现了一大批年轻学者。开始，他们也都采用了“早期话剧”或者“初期话剧”的说法。比如，白井启介《早期话剧舞台上的巨角》^②、濑户宏《关于进化团——中国早期话剧的成立》^③等。我自己也曾经使用过“早期话剧”这个名称，例如《中国早期话剧研究在日本》^④等。这里有两个原因：第一，这方面的研究主要是由中国话剧研究家（不是中国戏曲研究家）来进行的，而且，我们都是从话剧研究的角度来探讨清末民初的中国戏剧的；第二，当我们把以春柳社为代表的文明戏和清末上海基督教学校以及民初北方的南开话剧团等学生演剧活动放在一起讨论时，如果用“早期话剧”这个概念概括它们的话，在研究上会比较方便。

后来，有一些研究中国戏曲的日本学者加入到我们的研究队伍里来，他们不同意把“文明戏”叫做“早期话剧”的做法。因为，他们认为“文明戏并不是话剧成立以前的未成熟的戏剧形态，并不是过渡时期的不完整的戏剧，文明戏本身具有十分丰富的内容”。他们的看法也有一定的道理。“早期话剧”和“文明戏”的概念是不会一致的。“文明戏”里面当然有“早期话剧”的因素，同时还有传统戏曲近代化的成分。在这种情况下，目前在日本，和“早期话剧”相比，使用“文明戏”这一概念的学者越来越多。

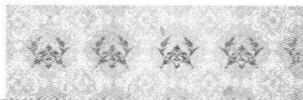
中日两国学者近年来的合作研究，如实地反映了研究范围的扩大和学术用语的变迁。2001年，我申请到了日本政府科学研究基金，从那以后开始了为期3年的中日合作研究，课题叫作“中国早期话剧所受到的日本戏剧的影响”。参与研究的日方学者是濑户宏和我；中方学者是田本相和宋宝珍，是一个规模不大的研究小组。2002年6月，我们在东京的中央大学召开了“中国早期话剧研讨会”。提交论文为以下4篇：田本相《文明戏研究方法和意义》，宋宝珍《文明戏产生的历史原因》，濑户宏《文明戏（中国早期话剧）研究史的几个问题——以袁国兴和黄爱华最近的成绩为

① 《国语与国文学》1957年10月。

② 《爱知大学文学论丛》1981年7月。

③ 《野草》1992年8月。

④ 《中央大学文学部纪要》2003年3月。



中心》，还有我本人的《中国早期话剧研究在日本》。

2004年3月，“中日文明戏研讨会”在北京召开。到会的有6名日本代表和7名中国代表。提交论文如下：田本相、宋宝珍《一场关于文明戏前途和命运的大讨论》、袁国兴《〈母〉与〈雷雨〉的比较——早期中国话剧的影响和生命力探询》，顾文勋《文明戏研究概述》，黄爱华《春柳社在日本的第三次公演新考》，王卫民《中国早期话剧社团流派及特征》，刘平《春柳社的演剧与日本新派剧的影响》，濑户宏《〈不如归〉和〈家庭恩怨记〉比较》，伊藤茂《藤泽浅二郎与中国留学生“春柳社”交流的定位》，白井启介《影戏交融——略论文明戏表现方式如何灌入早期电影》，中山文《文明戏工作者对越剧的理想——樊迪民和两种刊物》，铃木直子《欧阳予倩与文明戏》，还有我本人的《文明戏〈拿破仑〉及其相关戏剧作品》。其中，田本相、宋宝珍、袁国兴、顾文勋、濑户宏、伊藤茂及我本人的论文后收录成书出版^①。

这个研究领域的第3次国际性研讨会是2007年2月在东京的早稻田大学召开的“春柳社一百周年国际研讨会”。7名中方代表和4名日方代表分别作了报告。提交论文如下：田本相《春柳社在中日戏剧交流史上的地位和意义》、袁国兴《“文明戏”的样态与话剧的发生——兼及对“文明戏体系”说的质疑》、宋宝珍《文明戏的剧场状况与演出形态》、张军《梁启超戏剧的话剧化倾向及与日本的关系》、刘平《春柳社演剧与校园戏剧的发展》、黄爱华《“春柳悲剧”及其在中国悲剧发展史上的意义》、顾文勋《“春柳社友”林天民的新剧活动与剧本创作》、神山彰《日本的新派剧、新剧与春柳社》、濑户宏《论新民、民鸣社》、松浦恒雄《新的演出方法的开始——新的“民族形式”的创造与文明戏》，以及我本人的《另一种〈姊妹花〉》。其中，田本相、袁国兴、顾文勋、神山彰、濑户宏、松浦恒雄以及我本人的论文后收录于《中国话剧研究》第11辑^②。另外，这些论文在增补修订后集成日文版论文集^③。

第四次国际性研讨会，就是2009年12月在广东华南师范大学举办的“清末民初新潮演剧国际研讨会”。大会上来自中国内地、香港、台湾和日

① 《中国话剧研究》第10辑2004年9月。

② 《中国话剧研究》第11辑2007年10月。

③ 《文明戏研究的现在》，东京的东方书店，2009年2月版。

本，韩国，新加坡等地区的共计33名学者做了报告，可以说盛况空前。我认为，这次研讨会之所以能达到这样的规模，其中一个重要的原因就在于“新潮演剧”这个取名。“新潮演剧”包含的范围比“早期话剧”、“文明戏”更大，可以从各种各样的角度来探讨问题。学生演剧、改良戏曲也占有相当重要的分量。所以，我基本上赞同这个名称。不过，我认为应该附加两个条件：第一，在使用时必须带上“清末民初”这个定语；第二，不能以使用了“早期话剧”、“文明戏”等概念为由而否定任何先行研究已取得的研究成果。

我一直认为，日本学者的长处在于原始资料的发掘，而中国学者的长处在于理论的概括性。今后，我们双方应该充分发挥自己的优势，互相取长补短，进一步扩大并深入“清末民初新潮演剧”的研究。

“新潮演剧”的提出及其意义

黄爱华（中国 杭州师范大学）

概念是人们对客观事物本质的认识，人类科学认识的主要成果就是形成和发展概念。故但凡一个科学的新概念的提出，总是对事物本质属性有了深度认识并予以抽象概括后的产物。袁国兴教授把我国清末民初时期各种各样的“新剧”，包括“改良戏曲”、“文明新戏”、“学生演剧”及各种地方戏等统称为“新潮演剧”，意味着有关中国戏剧史研究的一个新概念的诞生。“新潮演剧”这一概念的科学性如何，窃以为焦点在于对“新潮”一词的释义和理解。

“新潮”，顾名思义就是新涨的潮水，引申为新的社会风气或思潮，是一个时代性很强的词汇。“五四”初期有新文学社团“新潮社”，创办有新文学刊物《新潮》，就是文学层面上对当下社会新思潮的指认。清末民初正值改朝换代的社会大动荡时期，中国社会内部强烈的变革要求和外来文化的冲击，使中西文化发生有史以来最为剧烈的大碰撞，这为新的社会文化思潮的生成和蔓延创造了条件。表现在戏剧方面，是中国戏剧在内外力的作用下开始从古典形态向现代形态的历史性嬗蜕。换句话说，正是时代新潮流导致了戏剧的变革和转型。在此语境下把当时志在革新的戏剧称为



“新潮演剧”，是理由充分的。而为何称“演剧”而非“戏剧”，则因为清末民初的戏剧是以演出为主的，完整的文本创作非常之少，文明新戏也常常只是一张描述故事梗概的“幕表”，故用“演剧”一词更符合当时的戏剧生存状况。

那么，当时志在革新的演剧，到底“新”在何处呢？袁国兴教授把“强调了戏剧的教化功用”和对“写实性的追求”作为新潮演剧之“新”的标志。笔者以为，新潮演剧之“新”，应该不仅仅是以上两点，除了新的戏剧价值观、功能观外，同时在社会审美和艺术审美方面也能体现出全新面貌，才可谓之“新”。换句话说，只有符合以上多方面条件的戏剧，才能纳入到新潮演剧的范畴。下面试具体析之。

1. 在戏剧的价值观、功能观方面，中国传统戏曲受封建实用主义思想的辖制和束缚，把戏剧当作“载道”、“卫道”、“惩恶劝善”的工具。元末《琵琶记》作者高明认为戏剧“不关风化体，纵好也徒然”^①，正是戏剧家对此封建主义的戏剧工具论主观认可的明证。这种以教化论为核心内容的功利主义的戏剧观，为明代统治阶级所接纳并得到宣扬，几乎成为数百年来中国主流意识形态的公共话语。中国戏曲发展到封建时代晚期，随着封建王朝的没落，又被看作是娱乐消闲的工具，甚至成了达官贵人的“玩物”。是以梁启超为代表的晚清戏曲改良的倡导者们，首次把戏剧当作启蒙教育和宣传的工具，改变了戏剧在中国整个文化系统中的定位，从而提高了戏剧及戏剧从业者的地位。梁启超提出“今日欲改良群治，必自小说界革命始；欲新民，必自新小说始”（戏曲在晚清被统称为“小说”，所以梁启超的所谓“小说界革命”中也包含了戏曲）。梁启超在《论小说与群治之关系》一文中把《西厢记》、《桃花扇》与《红楼梦》、《水浒传》并提即是明证。柳亚子甚至宣称戏剧“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”^②。学生演剧、文明新戏更是以“社会教育”、“反清爱国宣传”相号召，甚至要为革命摇旗呐喊。注重戏剧的教化功能，是中国戏剧一贯的传统，清末民初戏曲改良和新剧运动对戏剧功用的强调，不再拘泥于原先狭隘的教化论，而是扩展为社会启蒙和革命宣传，更注重戏剧在审美中开启民智和社会审美教育功能，体现了世纪之

① 《中国十大古典悲剧集》上，第107页。

② 《二十世纪大舞台发刊辞》。

交带有时代印记的新的戏剧价值观和功能观。

2. 在戏剧的社会审美方面，传统旧戏充斥着大量封建主义的“忠、孝、节、义”的思想，而新潮演剧虽然也有一些从旧戏或小说改编的剧目，但更注重现实题材和社会内容，紧密配合时代，反映现实生活，一定程度上体现了爱国主义、民主主义的新思想。如梁启超亲自编撰针砭时事的新传奇剧本《新罗马》、《劫灰梦》，时装新戏如潘月樵和夏月珊的《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》，梅兰芳的《孽海波澜》、《一缕麻》，学生演剧如南洋公学编演《六君子》、开明演剧会编演《六大改良》等。文明新戏更是以反映现实生活内容及时著称，如王钟声春阳社的《秋瑾》、《徐锡麟》，任天知进化团的《安重根刺伊藤》、《共和万岁》等，这种直面现实、迅速反映时事的现实主义精神，正是新潮演剧最为引人注目的出新之处。

3. 在戏剧的艺术审美方面，中国戏曲的美学原则是写意的，且以程序和虚拟为基本表现手法，以唱、做、念、打为基本表现手段。新潮演剧之新，还在于对舞台表演写实性的追求，即吸取西方写实的戏剧美学原则，以对话、动作及写实的舞台布景为模仿对象。如改良戏曲往往减少唱段，增加说白和动作表演；学生演剧虽然带有改良京戏的痕迹，但不歌不舞，基本上是以模仿生活的说话和表演为主；文明新戏更是直接以日本新派剧和新剧为摹本，以日常动作和对话为主要表现手段，以力求逼真地描摹现实、再现生活为审美指归。加上1908年模仿日本近代剧场的上海新舞台建成，引发剧场改革，带有镜框式舞台和写实性布景的西式剧场在中国得以流行，不要说文明新戏，连戏曲也不知不觉“趋于写实一途”了。

从以上新潮演剧之“新”来看，实际上已隐含了中国戏剧现代化的发轫。而所谓“中国戏剧的现代化”，就是指中国戏剧摆脱传统、获得现代性特征的过程。可以这么说，新潮演剧之“新”所包含的这些新质，正是中国戏剧从古典形态向现代形态转型过程中最初获得的现代性特征，带着世纪之交时代变革和社会转型的印记。而且，清末民初无论是改良戏曲、学生演剧，还是文明新戏，都澎湃激荡，形成汹涌的浪潮和运动，即能够“相与呼应汹涌，如潮然”^①。故而用“新潮演剧”概括它们，应该说是确切的。

笔者认为，“新潮演剧”概念的提出，对于中国近现代戏剧史研究具有重要意义。首先是为研究中国近现代戏剧史提供了一个新的视角，打开

^① 梁启超：《清代学术概论》，第1页。



了一个广阔的研究空间。清末民初是中国社会发展史上是一个极其重要的历史时期，改朝换代，中西交汇，中国传统社会开始向现代转型。新旧观念重叠，中西文化杂糅，诞生了众多中西合璧的艺术宁馨儿，戏剧即是其中最活跃者之一。一方面是戏曲改良，“改良京戏”、“时装新戏”频频亮相舞台；一方面是新剧革命，学生演剧、文明新戏相继高调登场。但由于前者属于戏曲，后者归属话剧，向来被壁垒分明地划分到不同的研究领域。结果，研究传统戏曲者鲜及晚清，研究中国话剧者必称“五四”。故这个时期的戏剧文化尽管斑斓多姿，还是免不了两不管的尴尬。“新潮演剧”以“新潮”的名义把它们统摄在一起，不啻是划出了一个崭新的研究领域。“新潮演剧”作为一个统整的概念，提供了一个宏阔的研究视角，有利于对中国近现代戏剧史进行宏观性思考，对于宏观把握和深化认识中国近现代戏剧的生成历史和多元生存状态具有重要的价值与意义。而且，中国戏剧史研究向来以戏曲、话剧两分法来进行理论建构，“新潮演剧”的提出，在理论上表明了打通这一隔阂的可能性，实践上提供了视角的多样性，因而还具有方法论意义。

其次，从某种意义上说，“新潮演剧”是对“新剧”的重新定位和正名。清末民初时期，“新剧”一词用得非常广泛，词义也比较混乱，且常与“新戏”一词混用。根据清末民初该词的实际运用情况，概括起来大致有三个层面的意思：（1）普通名词，泛指任何新编的戏剧，与“新戏”同义。像“时装新戏”，即是指流行于清末民初反映现实生活的新编戏曲，以穿戴时装而得名。（2）专有名词，指称有别于中国传统旧戏、师法外国戏剧的戏剧，包括学生演剧和文明新戏。如朱双云《新剧史》，记录了从1899年有记载的学生演剧开始至1914年文明新戏“甲寅中兴”为止的所谓“新剧”的历史。（3）专有名词，专指文明新戏。如瘦月在《新剧伟人王钟声传》一文中，称王钟声1907年在上海演出《黑奴吁天录》，“为新剧出现于中国之嚆矢”^①。更为复杂的是，也有称“新剧”为“新派”、“新派剧”的。新剧的动态发展和多义性，确实为研究者造成了一定程度的概念模糊和理解困难。而“新潮演剧”一词的特点，在于语义明确，边界清晰，看起来又像是“新剧”一词的自然扩展，很容易理解和接受。故在中国戏剧史研究上用“新潮演剧”指代清末民初所有在内容和形式上都

^① 《新剧杂志》第1期。

有别于传统旧戏的新型演剧模式，内涵和外延都比较明确，不管是给新剧重新定位，也可以说是起了给它正名的作用。

清末民初戏剧研究价值断想

康保成（中国 中山大学）

我国戏剧在大体封闭的状况下走了很长时间的路。随着鸦片战争清政府军事上的惨败，西方世界对中国的文化输入也迭次展开。“狼”来了，中国剧坛从此不再是戏曲的一统天下。

中西方戏剧文化的碰撞并不像军事冲突那样剑拔弩张，但也足以使国人振聋发聩。一方面，清政府派遣的外交官、留学生，自费出访的商人、学者，当然还有到海外淘金的打工仔们，有意无意地看到了与他们往常熟悉的载歌载舞的戏曲完全不同的戏剧样式。另一方面，进入中国的“老外”也把话剧、歌剧带到了上海等最先开放的大城市。在国人眼中，即便是西方歌剧，也呈现出与戏曲完全不同的审美特征。孙宝瑄在看过外国歌剧后写道：

西人之剧，男女合演。其裳服之华洁，景物之奇丽，歌咏舞蹈，合律而应节。人问其佳处何在，余曰：“无他，雅而已矣。”我国梨园，半皆俗乐，西人则不愧为雅奏^①。

撇开作者的偏见不说，这一记载客观上反映出西方戏剧对中国观众的震撼力。当然，以“写实”为特征的话剧对国人的冲击最为强烈。清光绪三十二年（1906年），两江总督端方代自日本考察回国的吴荫培向光绪皇帝上了一道奏折，提出应予改良的五条“当务之急”，其中一条是戏剧改良：

戏剧宜仿东西国形式改良。将使下流社会移风易俗，惟戏剧之影响最速。日本演戏，学步欧美，厥名蓝居（应为“芝居”，日语戏剧之意，引者注）。由文学士主笔，警察官鉴定。所演皆忠孝节义，有功名教之事。说白而不唱歌，欲使人尽能解。中国京沪等处戏剧已渐改良，唯求工于声

^① 《忘山庐日记》。



调，妇孺不能遍喻。似宜仿日本例，一律说白，其剧本概由警察官核定^①。

遵照光绪的御批，清廷民政部对这一奏折下达了具体的咨文，其文云：“查该条陈内改良戏剧一节，实于维持风化大有裨益。惟仿照日本例，一律说白，不用唱歌说，按之本国习惯，未便猝改。拟由各省就所演戏剧，各按地方风俗，加意改良。务使名义纯正，词曲简明，以为移风易俗之助。其戏剧中有伤风化者，均一律严行禁止，以正人心而端风俗。”本来，由官方规定一条戏剧发展道路是可笑的，但事实就是这样具有讽刺意味，中西方戏剧碰撞、博弈的结果，是双方的相互妥协，和平共处，你中有我，我中有你。戏曲没有消失，但显然和以前不一样了。这正是“各按地方风俗，加意改良”的结果。

清末民初的中国剧坛，戏曲依然是主流。皮黄（京剧）正在兴头上，传统的杂剧、传奇和昆剧余威不减，秦腔、川剧、豫剧、粤剧等分别拥有自己的势力范围，新形成的评剧、越剧、黄梅戏、花鼓戏、花灯戏等，异彩纷呈，姹紫嫣红。这是中国戏曲最繁荣、最壮观的局面。然而，历来的文学史、戏剧史著作，对这一时期戏剧的繁荣状况几乎是视而不见。戏曲在文本和舞台表演两方面发生的微妙的变化，也为学术界所熟视无睹。例如，早期评剧剧本残存着浓厚的说唱文本的痕迹。评剧为什么不去模仿现成的代言体剧本，如杂剧、传奇或者皮黄本子，而非要从说唱文学中再次脱胎？评剧和其他一些同样的剧种，与历史上的杂剧、传奇有没有渊源关系？如果有，表现在哪里？如果没有，戏剧史是否应当重写？这些问题，都亟待研究。

新兴的话剧虽是幼苗初萌却生机盎然。把她作为一个剧种看，也许只是中国戏剧的百分之一，然而她对戏曲潜移默化的滋润和影响，如何估计都不会过高。往常的研究，多关注戏剧内容与维新变法的关系，其实，戏剧形式、形态的演进才是最值得研究的问题。

例如，粤剧受早期话剧影响，一度连名称都叫“文明戏”。评剧等受话剧影响，在剧本中着意加大说白、减少唱词，著名的《杨三姐告状》一剧，竟然在许多场次中只有说白，没有唱词。更重要的是，以京剧为代表的戏曲表演体系，整体上呈现出“向西看”的趋势。民国元年（1912年），齐如山在北京看《汾河湾》一剧，发现剧中的女人公柳迎春（梅兰

^① 朱寿朋《东华续录（光绪朝）》。

芳扮演），在与她的丈夫分别18年再重逢时竟然无动于衷，于是便写信给梅兰芳，建议他按照剧中的情景，加进适当的表情、动作。这是中国戏剧史上的一件大事。以这一事件为标志，西方戏剧表演体系逐渐渗透到国剧中来，连中国人的观剧心理都被改变了。然而万变不离其宗，戏曲还是戏曲，并且依然作为中国戏剧的代表样式雄踞剧坛。为什么会这样？显然，仅“本国习惯”几个字，说明不了这一时期各种不同戏剧形态的碰撞、博弈、渗透、融合、变异、演进中发生的各种事情和各种问题。

研究这一时期的戏剧，尚有大量的资料未被使用。首先是剧本。王季思主编的《全元戏曲》不过600万字，《全明戏曲》则是这个数目的数倍，而《全清戏曲》已经多到无法统计的地步。其中最为庞大的部分便是清中叶以后到民国初年产生的地方戏剧本。其次，官员和学者们的日记中，有许多与观剧相关，剧目、剧种、唱腔、作家、演员、表演乃至观剧心理方面的材料比比皆是。这些材料，有许多还躺在图书馆里睡大觉。再次，清末民初的报刊中有不少戏剧史料。当年，戏曲界的“角儿”们，就像今天的歌星、影星一样受追捧。他们的从艺、演出、日常生活、逸闻趣事都受到关注，“狗仔队”把这些材料登在报刊上，成为有用的戏剧史料。

最近，我在1905年广州创办的《时事画报》中发现了不少戏剧演出的图像，又在晚清一些赴欧美的外交官所写的日记中发现了一些西方人于19世纪末扮演中国戏剧的材料，感到受益匪浅。以后者为例。以往的研究者，只注意到清末民初西风东渐的情况，却忽略了中国戏曲对海外的传播。事实上，随着19世纪中叶大量中国劳工赴欧美淘金，戏曲也被带入西方。有时中国戏曲与西方戏剧同台演出。有时则是西方的洋人在扮演中国戏剧。在19世纪末，美国的纽约、旧金山，英国的伦敦，法国的巴黎，德国的柏林，都有西方人扮演中国戏剧的情况。这说明，在中国戏剧“向西看”的同时，西方戏剧也在“向东看”。梅耶荷德、布莱希特之所以对戏曲演出体系称赞有加，也是有一定基础的。

总之，清末民初的戏剧非常值得关注，值得研究。话剧萌发，戏曲受西方戏剧影响有意识地“向西看”，是这一时期中国戏剧发展的主流。袁国兴兄称之为“新潮演剧”，我表示赞同。同时，这一时期戏剧发展的其他问题，也值得深入探讨。



民国初年梅兰芳投身新潮演剧的历史语境及其问题

邹元江（中国 武汉大学）

梅兰芳民国初年两次赴上海演出后从民国四年四月到民国五年9月的这18个月中，他在冯幼伟、齐如山等一批文人的帮助下排演了《宦海潮》等一系列“新戏”。这些“新戏”分为四类：1. 穿老戏服装的新戏，如《牢狱鸳鸯》；2. 穿时装的新戏，如《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》。梅兰芳排演的时装新戏还包括民国三年（1914年）7月排演的《孽海波澜》及民国七年（1918）2月2日排演的最后一出时装新戏《童女斩蛇》；3. 古装新戏，如《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《千金一笑》；4. 昆曲，如《孽海记·思凡》、《牡丹亭·闹学》、《西厢记·佳期、拷红》、《风筝误·惊丑、前亲、逼婚、后亲》。这就是梅兰芳所说的“有点矛盾”的“同时走的两条路子”的特定时期。

梅兰芳之所以在民国初年积极投身于新潮演剧的行列原因是多方面的，这其中最重要的因素就是特定的时代语境。其实，梅兰芳早在辛亥革命前的宣统元年（1909年）就看过应北方伶人田际云邀请从上海到北京鲜鱼口天乐茶园来的王钟声剧团演出的话剧，他后来排演时装新戏按他在去世前撰写的《戏剧界参加辛亥革命的几件事》一文中的说法，最初是受到王钟声主演的《禽海石》、《爱国血》、《血手印》等“改良新戏”（“改良新戏”不用锣鼓场面，实际上就是话剧）的影响，其中《宦海潮》这出戏还是根据钟声演的新剧改编为京剧的。王钟声早年留学日本，清末回国后在上海创办了一所“通鉴学校”。开学后他挑选一些有演戏条件的学生上戏剧课，有学生说我们是来读书的，不是来学戏的，他就回答说：“中国要富强，必须革命；革命要靠宣传，宣传的办法一是办报，二是改良戏剧。”辛亥革命上海光复时他到天津暗中召集戏剧界同行酝酿起事被逮捕，就义前他高呼“驱逐鞑虏，光复大汉”。“驱逐鞑虏，光复大汉”是清末民初时代最强的历史呼声，而以“改良戏剧”的方式宣传这个时代的历史呼声就成为那个时期特定的历史语境。

王钟声这种用于宣传革命的新戏主张显然对梅兰芳编演新戏有很深的