

新潮演剧与新剧的发生

傅谨 袁国兴 主编

黑奴額天錄

黑奴額天錄

黑奴額天錄

黑奴額天錄



黑奴額天錄

學苑出版社

新潮演剧与新剧的发生

傅谨 袁国兴 主编

新剧发生 傅谨 袁国兴 主编 上海书店出版社

学苑出版社



新潮演剧与新剧的发生

傅谨 袁国兴 主编

新剧发生 傅谨 袁国兴 主编 上海书店出版社 2003年1月

学苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

新潮演剧与新剧的发生 / 傅谨, 袁国兴主编. -- 北京: 学苑出版社, 2015.4

ISBN 978-7-5077-4755-3

I . ①新… II . ①傅… ②袁… III . ①戏剧史—中国—近代—文集

IV . ① J809.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 075665 号

责任编辑: 周 扬

封面设计: 周伟伟

出版发行: 学苑出版社

社 址: 北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼

由政编码: 100079

网 址: www.book001.com

电子信箱: xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话: 010-67675512、67678944、67601101 (邮购)

经 销: 全国新华书店

印 刷 厂: 北京鑫瑞兴印刷有限公司

开本尺寸: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 23.25

字 数: 331 千字

版 次: 2015 年 5 月北京第 1 版

印 次: 2015 年 5 月北京第 1 次印刷

定 价: 62.00 元

清末民初戏剧研究格局的拓展（代序）

清末民初，中国戏剧文化生态呈现了前所未有的混杂、勃兴、多元共举的局面。在京剧获得广泛认可的同时，其他戏曲样态也都不乏竞进新变。所谓“改良戏曲”，不是对哪一种戏曲样态的改良，除了京剧以外，传奇、杂剧、各种地方戏等，也都跻身于改良的阵营之中。改良戏曲的另一称谓是“新戏”，所谓“新戏”，既包括新编的戏，也泛指新样式的戏。时装戏是新样式的戏，“但说白而不唱”的戏更是新样式的戏。^①这样一来，在相同称谓下，所指却可能有所不同，而在不同所指中又有某种共同倾向。怎样认识这种现象？这是一个方面。另一方面，以往涉足此研究领域的学人，主要依托于两种学术背景，一是从事于近代文学、戏剧研究的学者，一是从事于现代文学、戏剧研究的学者。这两部分人都关注近现代之交的中国戏剧文化变革，但关注的角度和企图解决的问题却有所不同。近代戏曲研究和早期话剧（文明戏）研究，年代重叠、文化背景一致、价值指向基本相同，可是壁垒依稀可见，相互间有不少游离和隔膜。清末民初中国戏剧文化生态原本已够繁复了，研究者又有意无意切割了它们之间的内在联系，造成这种现象的原因是多方面的，但缺少一种融会贯通的整体文化变革意识，既是其原因，也是其结果。从这个意义上说，2009年在广州召开的“清末民初新潮演剧国际学术研讨会”提出的“新潮演剧”概念，提供了一个有益的理论思考平台。当年的讨论会主要由中国和日本以及韩国、台湾的早期话剧（文明戏）研究学者发起，邀请和接纳了近代戏曲研究的学人和研究成果，使得中国近现代戏剧研究格局发生了改变。

“新潮演剧”让人们把改良戏曲和早期话剧（文明戏）以及其他多种演剧

① 参见张德彝《随使英俄记》，岳麓书社1985年版，第384页。

形态，纳入到一个框架中来思考，不仅使多种戏剧样态变革关联性成为必然的理论预设，同时也为寻找它们之间的共性变革资源提供了可行途径。学术界对近现代中国戏剧变革的外源性因素向来不存疑义，改良戏曲的域外影响痕迹有目共睹，早期话剧（文明戏）更是企图照搬外来戏剧样式的结果，时代风潮让人们更早、更清晰地认识到了这一点。可是，戏曲艺术无论如何是中国固有、特有的戏剧样式，改良戏曲为了强调戏曲的新变，不得不淡化了对其历史承传性的思考，而话剧是新样式，既然以“新”立足，那么传统的影响也有意无意被人搁置了。这也就是说，改良戏曲为了自身的价值认定避免谈“旧”，话剧（文明戏）的属性又让人们不可能谈“旧”，仿佛在求新竞进的争鸣中，谁去思考传统问题，都可能被质疑为落伍。当时的文化风潮如此，后来的戏曲、话剧分家研究格局更是如此。如果我们给了戏曲蜕变足够的理论生存空间，承认话剧这种舶来品的中国化不可避免，把戏曲改良和话剧新生看作是同质文化变革的共同产物，那么，中国传统戏剧文化自身演进与近现代之交戏剧变革的关联性就将进入到人们的视野中来。一个显而易见的事实是，新、旧剧变革都是中国社会文化整体变革的产物，人们“改良”戏曲、引进话剧的冠冕堂皇的理由是变革社会，用戏曲和话剧等“新剧”宣传教育民众。现在我们要问：为什么要用戏剧这种文化样态来承担这种社会责任？可能的解释是，戏剧或戏曲原本就有很大的社会影响力，因此才被有识之士识别和甄拔出来作为变革的工具。而一旦我们进入这样的思维通道，就应该看到，清中叶以降，中国曲艺文化已演进为宋元以后的又一个高峰时期，它与封建统治者的有意无意推进和张扬有直接关系。正是在这种背景下，各种地方戏的生存空间也得到了扩展，徽班进京有这种因素在里面，多种戏曲繁荣更是从这里起步。据有关史料记载，现在流行的各种地方戏，大致都发端于这个时期，^①而到了晚清末年，更是形成了国事日颓、戏曲日隆的局面。两相接洽，利用戏剧进行社会变革的思维路径顺理成章地进入到了变革社会

① 参见曲六乙《中国少数民族戏剧》，作家出版社1964年版。

的精英人士脑海中来。新编、新演、新样式是深具时代特色的戏剧新潮，但此新潮离不开原有戏剧活动在人们日常生活中打下的深刻印记。广泛活跃于中国民间的演剧活动是大海，新潮演剧是潮头，如果无水或水少，“潮”又何来？以往近现代戏剧研究忽略了这一点，对“旧戏”研究不够或有意回避是一个重要原因。从这个意义上说，京剧、戏曲研究，特别是对“改良戏曲”和“新戏”的研究，不管是新编的戏，还是新演的戏，都有可能启动对中国近现代戏剧变革的内源性思考。曾经被认为是“旧剧”或“半新不旧”的戏，进入到“新剧”研究视野中来，催生“旧剧”和“半新不旧”戏剧繁荣的因素也将得到认可，而这对调整中国近现代戏剧研究格局、拓展中国近现代戏剧研究空间具有重要意义。

在当下的文化氛围中，人们面对近现代之交的戏剧、戏曲、话剧（文明戏）等研究对象时，“作品”意念更多指向了纸质的文本文学，改良戏曲、早期话剧等都是过去时的文化形态，这多少诱导了人们更多从纸质文本文学的层面去思考问题。可是，戏剧是“在场”之物，演出是它的灵魂。中国古代，有“戏”和“演戏”的概念，没有“戏曲”和“戏剧”的概念，而“戏”天然缺少纸质文本和流行的文学因素，哪怕是那些名扬天下的戏曲巨著，也与文本和文学有不小的距离。因此，直到近代人们还强调小说戏曲“为文学之最上乘”，^①反过来说，它们在人们心目中还没有成为“最上乘”。我们知道，在早期话剧活动中，“幕表戏”深受时人吹捧，京剧更是几乎没有什么像样的剧作家，以至一个时期内人们还困扰于怎样实行剧作的“兴行权”问题。^②辛亥革命前后，社会文化思潮激进，不少仁人志士登台演戏“现身说法”，也有不少戏剧活动中人投笔从戎现身沙场。可是相对而言，在其他领域，比如同样被人重视的小说领域，这种人员“跨界”现象就很少出现。这是为什么？

① 梁启超在《论小说与群治之关系》中说“小说为文学之最上乘”，他所说的“小说”包含了戏曲。参见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局1960年版，第15页。

② 参见小隐《论兴行权无益于伶人》，《鞠部丛刊》（上），上海交通图书馆1918年版，第48页。

中国古代本有“戏曲小舞台，人生大世界”之说，美国学者理查德·鲍曼在《作为表演的口头艺术》^①中，把“表演”作为一种文化现象来研究，作为研究民俗文化的一种手段。虽然他所说的“表演”还不是纯粹的戏剧表演，但他启示我们要从新的立场上来思考表演问题。表演是一种艺术形式，包含多种社会因素，虽有不同的类别，但它们都有内在的一致性。我们称“新潮演剧”而不说“新潮戏剧”，一个重要原因就在于我们注意到了“演剧”和“戏剧”的细微差别，这提示我们要从多种角度、多个侧面来思考“表演”的现场和“演出”实践，把以往不被人重视的文化现象纳入到自己的思考范围中来，恢复演剧的原本生动形态。比如，“戏中有演说”的主张^②曾风行一时，也广为人所诟病，可如果从社会表演的角度看，它又有某种必然性。演说意识的崛起，多种曲艺样式的流行，都与新潮演剧有一定关系。再比如，1905年出现的电影，曾被人称为“影戏”，其从业者与当时剧场中的活跃分子多有联系，新潮演剧不研究“影戏”，会丢失不少“表演”的台词；反过来，中国电影史如果不关注当时的舞台现象，也会缺失许多必要的“情节链”。再比如，现代历史时期才成熟和发展起来的越剧和评剧，如果把它们纳入到改良戏曲中去思考，有些牵强，时代也靠后，它们是在民间曲艺基础上发展起来的新剧；而如果把它们作为新潮演剧对象来研究，就大不一样了，不但其原有的文化资源得到发掘，其新潮属性更为明显，从某种意义上说，还可以看作是中国近现代戏剧变革的活样板。越剧和评剧以及多种地方戏曲在中国近现代戏剧研究中的上不着天、下不着地的现象，是人们理论预设倾向的反映，新潮演剧意念让我们对以上种种现象都可能有了新的认识 and 新的理解。

上海，作为中国最早接受外来文化冲击的大都市之一，其在中国近现代戏剧文化变革中的地位一直得到人们的首肯，不但资料梳理较为充分，研究成果也相对丰厚，以致人们一谈到海派京剧、改良戏曲、早期话剧（文明戏），

① 参见理查德·鲍曼《作为表演的口头艺术》，广西师范大学出版社2008年版。

② 参见三爱（陈独秀）《论戏曲》，阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局1960年版，第54页。

十之八九离不开上海。这是事实，也有某种必然性，但又不完全是事实，不应该成为自然而然。新潮演剧崛起有深厚的历史背景，与外来文化冲击有密切关系，从这两方面说，凡是演剧活动发达地区，凡是与外来文化有直接交际的地区，新潮演剧都可能涌现。事实也确是如此，20世纪80年代中期开始，随着南开新剧团演剧史料的发掘和整理，京津地区的新剧活动面纱开始被人撩起。话剧传入我国的另一渠道在北方，主要通过南开新剧团的活动展开。改良戏曲的另一活动重镇也在北方，京津地区的新剧活动曾非常踊跃，只是前有清王朝的高压，后有新文化运动的排挤，京津地区的新潮演剧影响被人为弱化了。近些年来，随着京剧研究的深入，戏曲活动和改良戏曲在京津地区的发展面貌日益清晰起来。不仅如此，在祖国版图的最北方，随着中东铁路的修建，一个超出人们想象的大都市拔地而起——哈尔滨曾被称为“东方巴黎”，它与东欧、西欧的联系，主要不通过海上，而是陆路，伴随着远东铁路的火车轰鸣，域外文化强势涌入。中国的第一座电影院建在哈尔滨，^①芭蕾舞、话剧、雕塑、西洋绘画，这些有着鲜明外来色彩的事物，也都成为这座城市的标签。在这样的背景下，新潮演剧的另一神秘一角逐渐显露在人们面前。无论如何我们不能遗忘广州、香港、澳门，虽然粤语与普通话的差别无意中弱化了不少新潮演剧的南方声音，但近代革命烽火从南海之滨点燃，海上丝绸之路的起点在广州。近些年来，随着广东地方戏剧活动史料的发掘，港、澳近现代戏剧研究的深入，新潮演剧在南中国的活动脉络也逐渐清晰起来。不仅如此，新潮演剧除了与港、澳近现代戏剧变革高度一体化以外，也在台湾地区引起一定反响。这些能说明什么问题呢？新潮演剧是中国近现代文化变革的产物，凡是与中国近现代文化变革有关系的域外影响和国内姻缘，都能发生影响。表面看来，改良戏曲和话剧（文明戏）研究，探讨的似乎是近现代的一种戏剧样式，可是这些戏剧样式的崛起，有共同的文化根源，与其他多种表演形态有密切关系，如果把哪一种因素、哪一种机缘看作是它们

① 参见丛坤、王璐《话剧与哈尔滨城市文化的多元发展》。

崛起的唯一原因，都可能顾此失彼。在幅员辽阔的中国版图上，在清末民初这个特定历史时期，新潮演剧风行中国大地，来自不同地区演剧史料的发掘，共同勾画出了它丰富多彩的图案。

无论从哪个方面说，新潮演剧与日本近现代戏剧的关系都显得格外密切。戏曲改良有日本的身影，话剧（文明戏）更与日本影响密不可分。有些课题仅从中国自身来寻找答案，还显得有些困难，亟需日本和域外的资料、视点来补充和完善。日本学者在新潮演剧研究方面的贡献功不可没，《新潮演剧研究》和本论文集的作者有近半数来自日本，或与日本学术滋养有关。2002年日本中央大学召开了“中国早期话剧研讨会”，2004年在北京召开了“中日文明戏研讨会”，2007年早稻田大学召开了“春柳社一百周年国际研讨会”，它们共同推动了这一领域研究的强势崛起。“新潮演剧国际学术研讨会”和本次“新潮演剧和新剧的发生国际学术研讨会”直接延续了这种态势：在研究领域上，由早期话剧（文明戏）扩大到了“新潮演剧”；在学者队伍上，除了日本和中国大陆的学者外，还邀请了韩国、新加坡以及港、澳、台学者加入，使得研究视角更为多元，研究成果更为丰富。从本论文集收录的成果看，关于新潮演剧的格局，新潮演剧在各地的反响和发展，早期话剧与文明戏的关系，春柳社、京剧和新剧关系研究等，都获得了令人惊喜的成就。

傅谨先生是中山大学非物质文化遗产研究中心客座研究员，2012年夏，我们在广州会面时，谈到了新潮演剧研究的进展情况，傅谨先生对此领域素有专攻，多有心得。经与早稻田大学平林宣和先生以及饭塚容和濑户宏等各位日本学者沟通，于2012年底在北京中国戏曲学院召开了“新潮演剧与新剧的发生国际学术研讨会”。会后各位专家对提交的论文进行了修订，在傅谨先生的努力下，论文集得以顺利出版。傅谨先生嘱我为论文集付梓写几句话，感其情，勉为其难，写下了如上一些感想，以为序。

袁国兴

| 目 录 |

清末民初戏剧研究格局的拓展（代序）	1
 新潮演剧的形态	
袁国兴	清末民初新潮演剧中的“跨界现象” 3
（日本）平林宣和	古装新戏与京剧国粹化 ——1910年代京剧的新、旧、古 16
林幸慧	时事新戏在上海的发展及其意义 （1900—1930年） 30
（日本）大江千晶	穆儒丐思想轨迹之一端 ——以旧剧改革为中心 64
张 锋	新潮演剧与京剧的演进 72
郭艳平	梅兰芳首次访日演出的历史考察 83
左鹏军	陈栩传奇创作考述 102
施旭升	论新潮演剧中的“唱” 114

新剧的起源

(日本) 濑户宏	再论春柳社在中国戏剧史上的位置	
	——兼谈中国话剧开端是否春柳社	129
傅 谨	有关早期话剧的几个问题	142
黄爱华	新剧的发生	
	——从学生演剧和改良新戏谈起	158
钟欣志	剧场变革的社会动力	
	——重探清末春阳社	176
魏名婕	以多种视角重新探讨《黑奴吁天录》	197
陈凌虹	“新剧俱进会”史料拾遗	228
朱栋霖	清末上海学生演剧是中国话剧开端	254

话剧的拓展

(日本) 饭塚容	文明戏剧本的六种类型	263
石婉舜	寻欢作乐者的泪滴	
	——戏院、歌仔戏与殖民地的观众	279
李宛儒	对于台湾新剧形成的考察	
	——从日人的商业剧场到维贤的新剧创造	314
(日本) 铃木直子	关于洪深的美国留学及新剧作品《赵阎王》	331
丛 坤 王 璐	话剧与哈尔滨城市文化的多元发展	350



新潮演剧的形态

1

清末民初新潮演剧中的“跨界现象”

华南师范大学 袁国兴

清末民初的新潮演剧，是中国传统戏剧文化转型的一种特有方式，对古今中外各种戏剧现象的“误读”和错位理解，曾大面积、多角度、普遍性地发生。本文所谓的新潮演剧中的“跨界现象”，指的就是这种对传统戏剧文化造成了系统性冲击，让人们的原有戏剧意识发生了震荡，以跨越戏剧类型意识和戏剧艺术边界的方式进行戏剧变革的一种文化现象。

一

近代社会以前，中国戏剧基本是在封闭和半封闭条件下，在传统文化氛围中“独立自主”孕育发展起来的，有一些属于自己的特别艺术观念，它们的“能指”和“所指”都是特殊的、独一无二的，与整体戏剧意识协调统一。可是，近代以来，这种情况发生了改变，属于异己的另外一些文化系统的戏剧样态被介绍进来。此时，中国人用什么样的观念意识和词汇概念去指认和指称它们呢？当中国人把“国外的戏”与“中国的戏”看作是同一的戏剧时，不仅在于昭示，人们已经发现了中外戏剧的相似文化特性和类似文化功能，还在于提示，中国人从一开始就是在用中国的戏剧观念去看待外国戏剧的。也就是说，中国剧与外国剧原本是不同的，但在特定历史时期和特定条件下，人们把它们相似和相近因素放大了，把它们在戏剧类型意识方面的不同因素缩小了。这就造成了贯穿于整个新潮演剧过程中，中外戏剧无差别的越界思维和跨界理解的发生。

虽然到了“五四”时期人们才公开打出“文学并无中外的国界，只有新旧的时代”差别的旗号，^①但其基本意向早在近代之初的中国文学变革中就已经出现。然而正因如此，在“大文学”层面去探讨问题，在具体的“小”事上就可能惹出一些麻烦。文学不是一个具体的称谓，古今中外不存在一种既不是诗歌、小说，也不是戏剧等其他文类的所谓“文学”，而一旦人们进入到这一层面来思考问题，就会发现中国诗与外国诗、中国小说与外国小说、中国戏剧与外国戏剧，并不完全相同。新潮演剧意识所涉及的问题，虽然也比较“大”，但比起文学来要“小”不少，因为文学意念是由不同写作类型的作品构成的。当人们从戏剧表演艺术层面来思考问题时，毕竟已经不同于更普泛的文学了，它似乎更容易接近于从不同艺术类型的角度来切入论题，这也许就是新潮演剧意识早于新文学意识兴起，也早于新文学意识消歇，话剧和戏曲更早分道扬镳的一个重要原因。

然而，无论怎样新潮演剧所遵循的思路与“大文学”思维还有着千丝万缕的联系，所谓“泰西各国近代改良戏剧，所以开通民智之基础也”，^②就是这种倾向的反映。因为“开通民智”可以用小说的手段，用诗歌的手段，也可以用戏剧的手段，甚至还可以不用文学而用其他的社会变革手段。因此在这个层面上去追求中国剧与外国剧的同质意向，比较容易被人们接受，也比较好操作。当然问题也是明摆着的，新潮演剧崛起的基本理路是：国外的剧与中国的剧都是剧，借助描述国外剧的情形来为中国剧变革提供样板，让中国剧有国外剧的职能和身段；至于国外剧与中国剧在戏剧类型意识上的不同，国外剧的情形是否像人们描述的那样，中国剧在做戏方式上能不能与国外剧完全相同等，都不在新潮演剧意识的视野之内。蒋观云在《中国之演剧界》一文中，借用某外籍人士的话说，中国剧“其战争犹若儿戏，不能养成人民

① 朱希祖《非“折中派的文学”》，《新青年》6卷4号，1919年。

② 慕优生编《海上梨园杂志》（卷四），《京剧历史文献汇编》（清代卷二），凤凰出版社2011年版，第551页。

近世战争之观念”。^①这里有两个问题需要进一步探究：第一，他从“养成人民近世战争之观念”的角度要求中国戏剧变革，与从“大文学”的角度要求中国文学变革的思维路径是一致的；第二，中国剧“其战争犹若儿戏”有相当部分是与戏剧类型意识联系在一起的。问题的核心是：在蒋观云的“戏剧意识”中，中国剧与外国剧不应该有差别，这一理论前提鼓励了他对中国剧的批评，这才使得他要求中国剧变革的意识——向外国剧靠拢的意识，有了更加“可靠”的理论依据。

在新潮演剧意识中，既然外国剧与中国剧可以被人无差别地理解，那么“新编的剧”和“新式的剧”，也有了跨界指认和跨界理解的可能。我们知道，在新潮演剧风行之时，新剧这个概念是既清晰又模糊的。说它清晰，是因为所有被人称为新剧的那些剧作，都体现了一定的改革意识，比如同被人们称为新剧的《铁公鸡》、《官场丑史》、《张文祥刺马》、《黑奴吁天录》等等，它们虽然表现形式不尽相同，但与传统戏剧比起来，都有那个时代人们体会到的新潮意识在里面，与“开通民智”、“养成人民近世战争之观念”的社会变革意识相一致，因此都可以被归为新剧的行列。但这样的新剧意识又是模糊的，因为被人看作是旧剧的《金山寺》、《打渔杀家》等，除了题材不够时尚外，其思想意识即使在今天看来也不落伍，自然也有某种新潮意味。这是一个方面，更重要的是，在这样的笼统的新剧意识中，有些新剧在演出手段和戏剧类型上，与“养成人民近世战争之观念”又有相当的距离，当人们都把它们称为新剧时，其“新”的意涵就不可能不发生某种模糊。一旦人们从“大文学”的社会变革意识出发去看待中国剧和外国剧，以及新编的剧和新式的剧，戏剧类型的跨界理解就必不可免。正因如此，在新潮演剧兴起的高潮中，质疑和辨析“新剧”的声音也随之而起。

最初的识别意识是从戏剧的外围因素开始的，当时在有些人看来，“中国之戏与西戏不同”主要表现在：“凡西戏未演之前先出告白贵客眷属均请往

^① 蒋观云《中国之演剧界》，见阿英编《晚清文学研究丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局1960年版。

观……动不干非礼，静而能安，并无喧扰。至于捉狮擒虎胆智间优，踏索走绳变化不测，各种戏法尤令人不可思议，华人虽不能尽得其妙，而醒心快目，清兴正复不浅。”^① 笔者在《中国话剧的孕育与生成》一书中曾探讨过，中国人最初企图对外国剧和中国剧的不同进行识别时，首先是从剧场、演员和演出手段等戏剧外围因素开始的。^② 为什么会如此？中国剧与外国剧的差别本来一眼就可以让人看出来，但在中国人的意识中它们都是戏，就像“捉狮擒虎”、“踏索走绳”。本来与演故事的戏剧是不同的，可它们都是“戏法”，也就是说不是真实发生的事，站在“戏者戏也”的意识层面，都被人看作是同一种文化现象了。这样一来，中国剧和外国剧、不同样式的剧，虽然差别明显，但站在特定立场上看，反倒不如剧场、演员和戏剧组织形式更容易让人识别。而用“戏”这种普泛化的艺术方式去实现自己的社会追求，外国剧和中国剧，新编的剧和新式的剧也似乎都没有什么太大区别，也顾不得去细致辨析了。

然而，正如我们已经指出的，从“养成人民近世战争之观念”的角度出发，不同的剧，比如现实题材的剧与传统题材的剧，其作用大小又有所不同的。梅兰芳就认为：“我们唱的老戏，都是取材于古代的史实。虽然有些戏的内容是有教育意义的，观众看了，也能多少起一点作用。可是，如果直接采取现代的时事，编成新剧，看的人岂不更亲切有味？收效或许比老戏更大。”而他所编演的“《孽海波澜》，是根据北京本地的实事新闻编写的”。^③ 也许就是因为这样的原因，伴随着新潮演剧全过程的最大理论问题，一直都是所谓的“什么是新剧”、“什么是旧剧”，以及二者的区别到底在哪里等问题。从整体上说，跨越了传统的戏和新编的戏的界限，把“新式”的戏与“旧式”的戏区别开来，是新潮演剧所能做到的最大理论贡献，而中国剧与外国剧的不同，新潮演剧还无暇顾及，不仅新潮演剧顾及不到，后来相当长的历史时期内，中国

① 《中西戏馆不同说》，《申报》1883年。

② 袁国兴《中国话剧的孕育与生成》，中国戏剧出版社2000年版，第18—19页。

③ 梅兰芳《梅兰芳全集》（一），河北教育出版社2001年版，第186页。