

“文明戏”的样态与话剧的发生——兼及对“文明戏体系”说的质疑

袁国兴
作者赐稿

—

内容提要：“新编”的、使用了“新方法”的和“新样式”的戏剧，在中国近现代之交都可以被人称作新剧，文明戏概念的产生是人们企图把西方式的文学演剧从笼统的新剧意念中分离出来的意向反映。人们在使用文明戏这一概念来探讨相关问题时，“所指”往往并不尽相同，文明戏概念产生时的文明戏，与后来人们所“认定”的、“印象”中的文明戏有很大区别，用笼而统之的文明戏概念来研究“新潮演剧”既不利于对文明戏本身的研究，也是对新潮演剧现象的一种简单化理解。

关键词：新剧 文明戏 话剧 新潮演剧

现在被一般人们称作文明戏的那种戏剧，在其流行时期，典型和主导性称谓并不叫文明戏；其样态也不像一般人们理解的那样纯粹和单一。在中国近现代戏剧领域，最早被人用来指称有变革倾向戏剧的是新戏或新剧。而所谓新戏和新剧在不同场合所指又不尽相同。首先，“新编”的戏剧，可以被人称为新剧。比如梁启超倡导小说戏曲革命，改良戏曲风潮涌起，《月月小说》第17号刊载有改良戏曲《孽海花》，编者特在剧前标明为“历史新戏”，其用意在于与一般“旧戏”相区别。民国初年欧阳予倩投身于戏曲界，接连编演了几出“红楼”戏，风行一时，人们也称其为新戏。不仅如此，出身于梨园世家的梅兰芳，在其鼎盛时期编演的“散花、葬花、撕扇、奔月、一缕麻、邓霞姑、牢狱鸳鸯、童女斩蛇等”都曾被人以“新剧称之。”[1]当然，新戏或新剧意念并不止于此，在戏剧演出中由于使用了某种“时髦”的“新方法”——即新的做戏手段，自然也属于新戏。最著名的是上海“丹桂戏园……在1907年……就致力于新剧，如排演潘烈士投海、惠兴女士、黄勋伯、义勇无双等，虽仍用京剧型来演出”，[2]但由于改变了传统舞台设置，用布景，穿时装，其新颖

程度比单纯的新题材和新编的戏要强烈得多。除了上述两种新剧意念而外，在近现代戏剧变革中还有一种新剧意向值得注意，那就是“新的戏剧样式”。它是专指从东西洋漂泊而来、后来被人称作话剧的那种戏剧。它既是新编的，也是使用了“新方法”的，更是新样式的。虽然一开始还夹杂在新编的和使用了新方法的戏剧之中，但其身份特别，新颖程度最高，是新剧中的中坚分子。

“新编”的、使用了“新方法”的和“新样式”的戏剧，相互间有区别也有联系。当时的戏曲表演承袭着浓重的师傅教徒弟、口耳相传的习尚，在这样一种演剧传统中，剧目很自然趋向于“经典的”和“原有的”。如果要编演新剧作，其“新”的意念就不止于“文本”新编那样简单，还要有相应的表演方式把它实现出来，这些表演方式可以是原有戏剧套路的重新组合，但也避免不了用到新的表现技巧和新的技巧连接方式。在这个意义上，“新编”的与使用了“新方法”的有某种一致性，“改良戏曲”大半都是如此。然而，“新方法”可以体现为“旧”套路的花样翻新，也可以体现为“新点子”的采用。这里又有两种倾向需要区别：一是把新点子用在旧套路上，一是不仅用新点子，也用新套路。前者是改良戏曲所能达到的最高界限，后者却可能从中蝉蜕到一个陌生的境界。“新编”的、使用了“新方法”的和“新样式”的戏剧，在中国现代之初的特定历史条件下，相互扭结，不能截然分开，正因如此人们才能用笼而统之的新剧或新戏意念来指称它们。

有关新剧意念的这种情态，当时人们也有所觉察。黄远生发表文章认为，“今日普通所谓新剧者略分为三种（一）以旧事中之有新思想者，编为剧本……（二）以新事编造，亦带唱白，但以普通之说白为主，又复分幕……（三）完全说白不用歌唱……亦如外国之戏剧者……”[3]我们在这里再次提到和进一步厘定这个问题，是要思考：这样的新剧意念与文明戏是什么关系？或者说在这些新剧样态中那一种是文明戏？如所周知，辛亥革命前后“文明”一词极为流行，举凡进步、值得肯定的因素都可以被人称作“文明”。春柳社在演出《黑奴吁天录》的“节目单”中就把“演艺”与“文明”联系在一起；然而，那是为了抬高普通的一般戏剧社会地位。[4]人们真正有意用“文明”一词来区分不同戏剧样态的意念，大约产生在1914年前后。季子在《新剧与文明之关系》中认为：“新剧之发展”是由于“文明之压迫”与“文明之实现”双重原因所致，[5]明确地把“文明”两字冠于“新剧”头上，旧剧不在

此列。亚父说得更明白，“新剧为灌输文明改良风俗之事业，其他不文明伤风败俗之举则非所问。”[6]在此基础上周剑云直截了当地指出，“新剧何以曰文明戏？有恶于旧戏之陈腐鄙陋，期以文艺美术区别之也。”[7]在这样的议论中我们感到，当时人之所以另启文明戏这一概念来指称新剧，并不是无意义的概念重叠，而是为了强调新剧中的一种特别素质。可是问题也就从这里产生了。正如周剑云所说，“新剧者，一般人士所呼为文明戏者也”，[8]也就是说在“一般人士”眼里，有时还自觉不自觉地把“新戏”与“文明新戏”看作是一回事。可是既然强调了“新剧与文明之关系”，一般新剧中还不够“文明”的部分也就暴露出来了。新编的戏剧，“文明”程度显然要弱得多，仅仅使用了新方法的戏剧，也还“文明”得不够彻底。正因如此，几乎就在文明戏概念出现的同时，原本被人称作新戏的改良戏曲，其新剧资格受到了怀疑。

“新舞台之新剧，实为京剧与新剧之过渡。”[9]“梅剧”只“可谓为一种过渡戏，而不能以新剧称之。”[10]这也就是说，“新舞台”所演的剧和“梅剧”都曾经被人称作新剧，只是这时人们才觉察和发现它们还不配戴这顶花冠，至多也只能称其为“旧派新剧”。[11]真正的新剧——文明新戏是专指那种“模仿彼邦文科演剧之故态”，[12]“纯是文学演艺的性质”的[13]“西洋派之戏”。[14]

1914年前后，是中国现代戏剧变革的一个转折时期。此前的笼统新剧概念开始发生分化，“有唱之新剧”与“无唱之新剧”是一种简单而有效的分割方式。[15]与此相关，“文学”与戏剧的关系也被人重新进行探讨。致力于文明新剧的人发现，“文科演剧”与“优孟衣冠”者有所不同，戏剧“是岂取悦于耳目”亦或“取玩于性情哉？”[16]这不一定“必然是”、但却有“可能是”分别新、旧剧的一种标准。“新戏乃文学革新之一种，”[17]易卜生“以其（戏剧）形式，应用于文学内容，故得成其不朽之业者也。”[18]这里把“戏剧形式”与“文学内容”并称是有特别用意的，因为在传统中国社会中，“文学”和“戏剧”在有些人眼里是两码事，“文学”是“经国之大业，不朽之盛事”，[19]戏曲却向来有“自戏戏人”的成分。[20]在这一文化背景下，只有在文学的层面上讨论戏剧问题，才能确立戏剧的庄严身份，戏剧也才能与“文明”的“华丽”、“光荣”意向发生真正沟通。[21]而这些都与对某种戏剧类型的肯定联系在一起，把文明戏定义为“文学演剧”，与后来中国话剧所

走的道路一脉相承。

那么为什么本来意向清楚、肯定性的文明戏概念，后来却演绎成为一种“恶名”了呢？这是文明戏自身的问题？还是文明戏之“名”的窒碍？两者都有，反映的问题却有所不同。

先来看文明新戏自身的情况。以明清传奇为代表的近世中国传统戏剧，逐渐委身于深宅大院和庙堂楼阁之中，“养戏班子”需要花钱，很少指望它能挣钱。与此相反，继起的京剧和乱弹等地方戏却是跑码头、走江湖的玩意。从这个意义上说，中国现代戏剧变革其实早就开始了，戏曲改良运动、包括文明新戏都是长在“市场”这棵藤上的瓜，因为它们已经脱离了庙堂和楼阁的庇护，靠广场和茶园中的群众追捧而生存。可是新潮的改良戏曲无论怎样花样翻新，都需要演员有一定的功夫，“唱”“念”“做”“打”的基本功不能或缺，旧戏班里用一些特别的规矩（比如对剧本台词的保密等）来保护和延续自己表演的纯正性，它是在“前现代”社会“市场条件下”的自我保护措施。文明新戏是一种完全新样式的戏剧，它的演剧“功夫”很难让一般人理解和识别出来，相对于改良戏曲，文明新戏把自己完全暴露在了公众面前，意识不到、也没有办法为自己筑起一道“防火墙”。而在当时的社会文化氛围里，偏偏是新颖、奇特、“既无唱工，又无做工”的文明新戏大受欢迎，[22]这让许多人做起了发财的美梦，一时间，文明新戏被“视为利藪而蛙鼓蚓笛杂然并作”。

[23] “盗窃得三数出旧戏之脚本情节，而删去唱工，便硬自命为新剧。”

[24] “凑得数百番，佛集合数十社员，朝发起而夕成立，不一旬而试演”。

[25]这些都是实情。类似情形在中国现代社会初期的许多文化方面都曾出现过，其原因和结果也多有相似。比如，上个世纪20年代，上海流行的小报

《福尔摩斯》，因为销路好，就有人冒名顶替出版相同名字的报纸，为此编辑人员要特地关照报贩：“嗣后凡是不认得的人送报……要仔细留神。”[26]

《硬报》人气旺盛，“《鲠报》、《哽报》等冒牌货”便二连三地涌现出来，

[27]最后弄得真假难辨，一齐关门完事大吉。文明戏的发展也步入了与此相同的轨道，郑正秋编演的《恶家庭》演出效果好，同“名”不同“实”的剧本

《恶家庭》便登在了《小说时报》上，[28]《鸣不平》引起较大反响，《不平鸣》就接踵而至。[29]一个剧作哪怕是“稍得社会欢迎”，马上就会有别一剧社“将其情节略为更改，另易一名，据为己有。”[30]对中国现代之初的戏剧

变革、文学变革、文化变革，有时我们不能就事论事地去讨论问题，还要与整体社会文化发展环境联系在一起。文化体系和社会保障措施不健全，既有有利于开拓、进取的一面，也有不利于发展、限制发展的一面。文明新戏是一个全新的事物，是处在“前现代”社会又需要“现代”意识滋养才能健康发展的事物。可是它生不逢时，中国现代社会初期，缺少对现代文化产业的相应保护措施。五四以后新文学倡导者提倡“爱美剧”是不得已的权益之计，也是没有办法的办法。文明新戏在“志士班”与“文明班”的号召下发展起来，结果也由于“志士班”与“文明班”的不规范动作“连累‘志士’、‘文明’等新名词在社会变了恶名词”。[31]

再来看文明戏之“名”对它的影响。处于转型中的中国现代社会，一时还无法满足新事物所要求的社会条件，许多替代方式，与这种不完善的社会机制相适应的方式方法派上了用场。中国现代新文化运动和中国现代新文学运动，一直都存在着二元对立性思维方式和矮化批评对象的倾向——当人们想要提倡什么的时候，一定要把它和与其相关的原有对象截然分开，否则无法让自己体面地问世。只有把别人说得一无是处，才能为自己挣来充分的生存空间。打倒旧文学，提倡新文学，指斥“选学妖孽，桐城谬种”[32]等都是如此。其实在当时人意识中的所谓旧文学，比如有“游戏”和“消遣”倾向的鸳鸯蝴蝶派文学[33]，并不能说是真正的旧文学。它是在“新”文学出现之前的“新潮”文学，只是由于社会时代等原因与所谓的新文学有所差别而已，新文学家需要它们“旧”，只有这样才能凸显“自我”的“新”。现代话剧发展遵循了与此相同的思维策略，这里便涉及到“名”的问题。我们知道，直到五四时期，人们对体现了新文学理想的西方式文学演剧也还没有找到别的什么更好的称谓来称呼它，最通行的说法还是新剧；受到整体社会文化发展规约的限制，怎样使自己所说的新剧与别人已经使用着的新剧意念区别开来呢？文明戏在有限范围内把自己与新编和使用了新方法的戏剧区别开来了，五四新文学倡导者想要走“爱美剧”的生存路线，也要使自己与无法脱离职业票房的文明戏发生分离。这样一来，本来是有关戏剧生存道路的抉择演变成了对戏剧样式的辨析。[34]文明戏因其名的便于指认，成为了一个意识转换中的替罪羔羊。正像鸳鸯蝴蝶派比别的什么称呼都更便于与新文学意识相切割一样，文明戏也由于其名的便于指认被五四以后的话剧意识给切割出去了。其实，朱双云把文明戏定义为

“初期职业话剧”是颇有见地的。“文明戏”与“话剧”是西方式文学演剧在中国不同历史阶段的称谓，其中隐藏的种种复杂情况都不能改变这一基本事实。“时人往往鄙弃初期话剧，以为这是文明戏，不合话剧所必备的条件……我敢肯定的说，倘时人而看过进化团之祖国、血蓑衣，春柳剧场之不如归、社会钟、猛回头、家庭恩怨记，新民鸣之爱之花、落花梦、女律师，开明社之茶花女、复活，大成社之窃国贼、牺牲、香衾重暖录等等，不但不为鄙弃，也许予以同情？”[35]朱双云的话显然有为文明戏“正名”的企图，在他看来“为近人所诟病的文明戏”并不像人们所认为的那样鄙俗，“初期的职业话剧”是它本来面貌[36]，人们过多地指责它有失公允。

然而，直到上个世纪 80 年代，文明戏都仿佛只是一个中国话剧诞生期误入歧途的象征，是不入流、瞎胡闹、非驴非马的代名词。除了其他原因外，与人们怎样理解话剧的职业化道路相关。如上所述，在中国现代社会初期，话剧的职业化条件并不成熟，观众队伍培养不够，职业化演出行规不健全等等，都证明了这一点。但这些都不能否定话剧职业化追求的正当性。在现代社会条件下，一种戏剧样式如果不能成功的职业化，那就说明它还不成熟、不完善、不是主流戏剧样态。而职业化的戏剧样态或多或少都会与非职业化的戏剧样态有所不同。如果我们这一点认识大体不错的话，那么曾经存在的关于怎样评价文明戏的许多问题都将迎刃而解。本来，近年来随着中国社会的发展，文学意识发生了很大改变，由此带动了人们对中国现代文学发生期诸多现象研究的深入，比如关于鸳鸯蝴蝶派和通俗文学的重新研究和再评价等都是如此，文明戏也在这种背景下开始进入到人们的视野中来。可是由于历史的惯性作用，曾经笼罩在文明戏身上的一些模糊认识还不能从根本上得到驱除。其中一个有代表性的观点认为，文明戏是区别于话剧的另一种戏剧样态，并一直发展延续到了 50 年代，形成了中国现代的一种特别演剧体系。[37]我以为这样的文明戏观念值得商榷，因为正如我们在上文中所谈到的，文明戏原本是使话剧与其他新戏样式得以区别的称谓，这与打着话剧旗号演出并不纯正的话剧是不同层面的问题。文明戏到底是不是独立于早期话剧之外的一种戏剧样态，与对早期话剧的职业化表现形态认识相关，如果去除了早期话剧为职业化追求而采取的一些策略，文明戏还有些什么是与话剧不一样的呢？我不赞成把一直存续到 50 年代的所谓“通俗话剧”与 20 世纪初期文明戏浪潮中曾经有过的一些“类话剧”

表演方式看作是一个“系统”，还因为它与对怎样认识中国现代文学和传统文学的关系、怎样认识中国现代文学的发展路径有关。在中国现代社会，在不同文艺领域，都存在过走市场化生存路线还是半推半就、藕断丝连的冀望于政体支持路线的分歧，这是一个需要深入探讨和重新评价的问题。小说的通俗性选择和话剧的通俗性选择有相同的社会文化根源，要走市场化路线就要通俗，要通俗就与不通俗不能完全一样。而到底是走市场化路线还是非市场化路线，或者是实际上走的是市场化路线而名义上并不承认走市场化路线，涉及到不同历史时期人们对现代艺术特质的认识。随着中国社会的进一步“现代”，这个问题的最终答案已越来越明了了。就我们关心的问题而言，如果说通俗小说的特质不足以让人们把它从“小说”中区别出去，那么“通俗话剧”也不可能让人们把它从“话剧”中分离出来。“严肃”的与“通俗”的界限，话剧中的“职业”与“非职业”的区别，远没有达到可以让人们把它们分别开来理解的程度。

现在人们在使用文明戏这一概念来探讨相关问题时，“所指”往往并不尽相同，文明戏概念产生时的文明戏，与后来人们所“认定”的、“印象”中的文明戏有很大区别，当人们运用同一个概念来探讨不同意涵的对象时有时难免不发生一些理解和认识上的分歧。正因如此，我以为对近现代之交中国戏剧舞台上出现的色彩斑斓、形式多样的演剧活动，应该统称其为“新潮演剧”，[38]它包括改良戏曲、早期话剧及处在二者之间的种种变相。以往人们所说的文明戏，大多指的是“处在二者之间的种种变相”的“一种”，用笼而统之的文明戏概念来研究“新潮演剧”既不利于对文明戏本身的研究，也是对新潮演剧现象的一种简单化理解。

[1]春柳旧主：《梅剧与新戏之区别》，《春柳》第1年5期，1919。

[2]朱双云：《初期职业话剧史料》第47页，重庆独立出版社，1942。

[3]黄远生：《新茶花一瞥》，《远生遗著》（下）第262页，商务印

书馆，1984。

[4] 见欧阳予倩：《回忆春柳》，《中国话剧运动五十年史料集》（第一集）14页，中国戏剧出版社，1985。

[5] 季子：《新剧与文明之关系》，《新剧杂志》第1期，1914。

[6] 亚父：《启民社同人复凤君昔醉书》，《繁华杂志》第3期，1914。

[7] 剑云：《晚近新剧论》，《菊部丛刊》，上海交通图书馆，1918。

[8] 剑云：《新剧评议》，《繁华杂志》第6期，1915。

[9] 芳尘：《戏剧潮流》，《菊部丛刊》，上海交通图书馆，1918。

[10] 春柳旧主：《梅剧与新戏之区别》，《春柳》第1年5期，1919。

[11] 剑云：《新剧平议》，《繁华杂志》第5期，1915。

[12] 柳鹃：《论戏剧与文学之关系》，《剧场月报》第1卷1号，1914。

[13] 马二：《啸虹轩剧话》，《游戏杂志》第18期，1915。

[14] 马二：《戏学讲义》，《游戏杂志》第9期，1914。

[15] 李涛痕：《论今日之新戏》，《春柳》第1年1期，1919。

[16] 柳鹃：《论戏剧与文学之关系》，《剧场月报》第1卷1号，1914。

[17] 远生：《新剧杂论》（续），《小说月报》第5卷2号，1916。

[18] 远生：《新剧杂论》，《小说月报》第5卷1号，1916。

[19] 曹丕：《典论论文》。

[20] 正秋：《新剧经验谈》，《菊部丛刊》，上海交通图书馆，1918。

[21] 剑云：《新剧评议》，《繁华杂志》第6期，1915。

[22] 汪优游：《我的俳優生活》，《社会月报》第1卷1、2、3、5期，1934。

[23] 小凤：《中葺·小引》，《七襄》第1期，1914。

[24] 正秋：《新剧经验谈》，《菊部丛刊》，上海交通图书馆，1918。

[25] 剑云：《新剧概论》，《繁华杂志》第3期，1914。

[26] 林华：《上海小报史》，《福报》，1928年6月16日。

[27] 马儿：《硬报始末记》，《社会日报》，1933年5月5日。

[28] 刘观、澜海：《恶家庭》，《小说时报》壬戌第1期，1922。

[29] 南开新剧团编演，见载于《天津益世报》1935年12月8日。

[30] 昔醉：《论新剧社营业衰败之原因》，《繁华杂志》第4期，1914。

[31] 陈公博：《新剧底讨论》，《新青年》第9卷2号，1921。

[32] 钱玄同：《致独秀》，《新青年》第2卷6号，1917。

[33] 《文学研究会宣言》，《小说月报》第12卷1号，1921。

[34] 有关文明戏的职业性追求与与“爱美剧”倾向之间的关系，欧阳予倩曾无意中有所透露，他在《自我演戏以来》中说：“我在南通，正是文明戏失败，古装新戏全盛，而爱美剧运动方始萌芽的时候……”（神州国光社1929年版）他把“文明戏”的失败与“爱美剧”的勃兴放到一起来述说，潜在对应的就是它们的“职业的”与“非职业的”的区别。

[35] 朱双云：《初期职业话剧史料》第43页，重庆独立出版社，1942。

[36] 朱双云：《初期职业话剧史料》第1页，重庆独立出版社，1942。

[37] 参见濑户宏：《试论文明戏历史分期和它在中国戏剧史上的地位》，《戏剧艺术》，2006、1。

[38] 中国近代的“新潮演剧”或“演剧新潮”，是一个需要进一步探讨和研究的问题，笔者拟用另文专门探讨，这里从略。