

“新剧的发生”与中国戏剧的现代性寻求

——兼论中国话剧源头问题

黄爱华¹

【摘要】“新剧的发生”是学界近年出现的新命题，正逐渐成为关注和讨论的热点。研究“新剧的发生”，就是探究 20 世纪初期中国戏剧的形态转型以及新的审美要求生成的过程，也是从另一个角度切入的有关中国话剧源头问题的探讨。把“新剧的发生”放在 20 世纪初期的历史文化语境中，借用发生学的理念和方法，探讨新剧在其生成过程中各成分因子在中国戏剧现代性进程中的作用，则学生演剧迈出了中国戏剧现代性求索的第一步，改良新戏开启了中国戏剧现代性的自觉追寻，文明新戏标志着中国戏剧现代化的正式发轫。从发生学的角度研究新剧的生成过程，无疑是方法论上的一次革新。

【关键词】新剧的发生 话剧源头 学生演剧 改良新戏 文明新戏

【中图分类号】I206 **【文献标识码】**A **【文章编号】**0439-8041(2017)11-0106-14

在 20 世纪 50 年代和 80 年代的中国话剧史学界，曾围绕“话剧的诞生”和“话剧的起源”问题掀起过两波讨论热潮。第一波热潮的直接成果，是把 1907 年确定为“中国话剧的诞生年”^①，并被作为主流话语沿用至今。^②当然近年也有人提出质疑，否定此成说。第二波热潮的理论成果，是形成了共识，认为日本新派剧和传统戏曲是中国新兴话剧的两大艺术源泉。^③至 90 年代，本人提出日本新剧也应该是中国话剧的艺术源泉之一，它和日本新派剧同时影响了文明新戏，^④得到学界同仁认可。

进入新世纪以来，学者们对中国话剧源头问题的探讨仍然有着浓厚的兴趣，且思考有所加深，并提出了“新潮演剧”^⑤这一概念，无论历史时段还是研究范围都有所延伸和扩充。近年，又一新的学术词汇“新剧的发生”问世，立即引起学界关注。2012 年 12 月，“新潮演剧与新剧的发生国际学术研讨会”在北京举行，来自中国大陆、日本、韩国、新加坡及香港、台湾地区共三十多位中外专家学者，参加了这次集中研讨，并发生了观点的激烈交锋。围绕“新剧的发生”问题的探讨，现已成为学术热点，这可以看作是有关中国话剧源头问题讨论的第三波热潮。

但遗憾的是，目前学术界对“新剧的发生”这一全新命题还存在一些认知上的偏差，以致影响了讨论的展开、深化及成效。笔者认为，不仅“新剧的发生”这一命题的有关概念要厘清，而且要与 20 世纪初期中国戏剧的现代性寻求联系起来考量，不能孤立地就事论事，把原本充满张力的学术命题单薄化、狭隘化。本文把“新剧的发生”放在 20 世纪初期的历史文化背景和特定语境中，借用发生学的理念和方法，探讨新剧在其生成过程中各成分因子在中国戏剧现代性寻求进程中的作用，并力图对中国

¹作者简介：黄爱华，杭州师范大学人文学院教授（浙江杭州 311121）。

^①如 1957 年，中国戏剧家协会在《戏剧报》第 7 期上刊登《中国戏剧家协会将于今年底举行话剧运动五十周年纪念活动》，指出“中国的话剧运动是……从‘春柳社’时期受民主革命影响的演剧活动开始”。并于 1958 年开始先后出版了《中国话剧运动五十周年史料集》第 1—3 辑。

^②如 2007 年，戏剧界大范围举行“话剧百年诞辰”纪念活动。中央电视台文化专题频道还组织拍摄了 12 集的中国话剧诞辰百年纪念系列纪录片《剧变沧桑》。

^③如丁罗南《论我国早期话剧的形成》，《戏剧艺术》1981 年第 3 期。

^④黄爱华：《文明新戏与日本新剧》，《中国话剧研究》第 8 辑，北京：文化艺术出版社，1994 年。

^⑤最早为 2009 年 12 月在广州举办的“清末民初新潮演剧国际学术研讨会”上所提出。《戏剧艺术》2010 年第 1 期集中刊登了“清末民初的新潮演剧”一组文章。

话剧源头问题的探讨作出自己的阐释，以抛砖引玉，请教于方家。

一、“新剧”“新剧的发生”与话剧源头研究

对于“新剧的发生”这一随着中国话剧史研究的深化沛然而来的热点问题，学界显然存在理论准备的不足。从目前一些学者的文章看，他们似乎把“新剧的发生”简单地理解为话剧的诞生或话剧的起源了。^①究其原因，一是把新剧等同于话剧，二是把发生视同起源或开端。为了厘清这些歧义，下面有必要从“新剧”“新剧的发生”这些词语的特定内涵谈起，以对概念上的混淆和认识上的模糊作些澄清。

（一）关于“新剧”的三层涵义

在中国戏剧史上，“新剧”作为一个带有革命性的词汇，曾经在 20 世纪初期存在了相当长一段时间。诚然，新剧在其诞生之初，是作为与传统旧戏相对立的一种具有变革性质的戏剧形式而面世的。不过，对近现代戏剧史细加考察发现，新剧的内涵和外延不是固定不变的，而是随着时代的发展不断变化更新的。

还原“新剧”的历史镜像，可知“新剧”在 20 世纪初期的中国大致有三层涵义（或者说具有三种不同形态）：一是泛指任何新编的剧；二是指“与前不同”的具有变革意义的戏剧；三是特指采用西方写实手法编演的戏剧。^②第一层涵义没有时域性，是泛称，当前仍在广泛使用。第二层涵义是相对于传统旧戏而言的，强调的是革新精神，是广义的新剧，也即当前学界所热议的“新潮演剧”，其外延包括教会学校和新式学堂的学生演剧、流行于戏曲舞台的改良新戏和模仿西方戏剧手法的文明新戏等。

如潘月樵、梅兰芳等人编演的改良京戏，时人也称为“新剧”。第三层涵义特指话剧，是狭义的新剧，当时又称“文明新戏”“文明戏”，今人也称“早期话剧”。大概在 1910 年代，新剧渐渐成为专有名词，特指有别于传统戏曲、以日常对话和动作为主的西方式戏剧，如朱双云于 1914 年出版的《新剧史》，就排除了传统戏曲，可称得上是中国最早的一部话剧史著。现在，“新剧”作为一种戏剧样式的特称，在中国早已消亡了半个多世纪。不过，日本至今还保留着“新剧”一词，它作为 20 世纪初期继新派剧之后受欧洲近代剧的影响而诞生的戏剧形式，曾经对同时期中国新剧的生成起过重要作用。^③

（二）“新剧”何以不全等于“话剧”

之所以有学人把“新剧的发生”，理解为话剧的诞生或开端，无疑是采用了狭义的新剧的视角。但历史事实是，新剧作为一种带有变革性质的戏剧形式，早在 20 世纪初就登上中国戏剧舞台，成为当时城市大众热衷的观赏对象和重要消费文化。而明确特指话剧的狭义的新剧，其普遍出现于报刊媒介要在 1910 年代前后，像 1914 年出刊和出版的《新剧杂志》《新剧史》《新剧考》，就是狭义的新剧。

所以新剧不应简单地视同于话剧，就像“戏剧的发生”，不能视同于“话剧的发生”一样。^④事实上，“话剧”一词要到上世纪 20 年代由洪深等人倡议才正式问世。^⑤洪深对“话剧”的解释是：“话剧，是用成片断的，剧中人的谈话，所组成的戏剧。”^⑥他还对话剧的特征作了规定：“首先，话剧表达故事的方法，主要是对话”；“其次，表演话剧的方法，也是通过对话来模仿人生的（北剧中一切程式化的动作，在这里都不能用）”。^⑦洪深对话剧主要特征的艺术概括，是简练准确的。

^①如“新潮演剧与新剧的发生国际学术研讨会”上，有关于讨论专题“新剧的起源”的提法及会议论文《清末上海学生演剧是中国话剧开端》等。参见傅谨、袁国兴主编《新潮演剧与新剧的发生》目录，北京：学苑出版社，2015 年。

^②此三层涵义，也可参考洪深《从中国的新戏说到话剧》一文中关于“新戏”的“三个意义”的说法，原载《现代戏剧》第 1 卷第 1 期，1929 年。

^③参见黄爱华：《文明新戏与日本新剧》，《中国话剧研究》第 8 辑，北京：文化艺术出版社，1995 年。

^④在中国，戏剧一词一般是广义的，包括话剧、戏曲、歌剧、舞剧、哑剧等，狭义的戏剧则指话剧。

“五四”开始，众声喧哗的“新潮演剧”时期结束，剧坛明确分为现代话剧和传统戏曲两大营垒。此后，“新剧”“新戏”“爱美剧”这些曾经被媒体和剧界广泛使用、风靡一时的时尚话语，逐渐被“话剧”所取代，终至淡出国人视线而变成历史名词。笔者曾经广泛搜检和查阅 20 世纪初期的报刊资料，如《申报》《时报》《顺天时报》《国民日报》等，从报纸上刊登的演出消息、广告、剧评等透露的信息看，当时确是把学生演剧、改良新戏和文明新戏等这些革新性戏剧，都统为“新剧”或“新戏”，以区别于传统旧戏。

且它们常常演出同一个剧目，在艺术上互相借鉴学习，显示出彼此交融的关系。如《新茶花》《张汶祥刺马》等，既为文明新戏社团广泛演出，也是京剧演员创办的新舞台的叫座剧目。界定一个历史概念应尊重历史，研究历史贵在还原历史真实，而不是无视历史的想当然。故笔者认为，在讨论“新剧的发生”问题时，应该根据历史事实取新剧的第二层涵义，即广义的新剧。而不仅限于 20 年代才指认的以对话和日常动作为主的话剧。采取广义的新剧的视角，才是符合历史实际的科学的研究态度。

（三）“发生”能混同于“起源”吗？

鉴于有学人在谈新剧的发生时，把发生与起源、开端混为一谈，有必要对这些概念及它们之间的关系作一辨析。艺术的发生是共时性概念，涉及的是美学理论问题；艺术的起源是历时性概念，主要关系到艺术的历史问题。正如著名戏剧理论家董健先生所明说的：“讲‘发生’，是从人的本性以及人与客观现实的关系，来探讨戏剧这一艺术现象是如何产生的；讲‘起源’，则是从人的社会文化活动的实践，来探讨戏剧现象最早的历史源头。”^{①④}

当然，“新剧的发生”，无需像戏剧的发生那样从诸如“戏剧产生于人对客观现实动作的模仿”这样的本质问题谈起。新剧的发生是从发生学的角度，借用发生学的观念和方法研究新剧，它不是简单地回答开端，也非研究历史事件本身。发生学原指在地球历史发展过程中生物种系的发生和发展，应用于人文学科后，主要是指观念的发生。观念的发生与事件的发生，是两个不同的概念，前者是逻辑推理概念，强调主观认识；后者是历史时间概念，强调客观现象。发生学研究人类知识结构的生成，而起源学研究事件在历史中的出现。故“新剧的发生”决不是用一个明确的时间概念或标志性事件或艺术源头，来说明话剧的诞生或起源问题，它应该另有专属于自己的研究内容。

正如发生学强调追寻事物的发生根源，强调知识结构生成的过程，新剧的发生就是要研究新剧的结构及其生成问题。具体说来，就是研究新剧的构成，分析成分之间的结构关系，从一个阶段过渡到另一个阶段的生成过程，以及生成过程中各成分因子的作用。

（四）“新剧的发生”与话剧源头研究

“新剧的发生”不同于话剧的诞生或话剧的起源，已如上所述。但撇开概念本身，就内涵指向来说，“新剧的发生”又与话剧起源问题密不可分，甚至可以说，“新剧的发生”实质上是从另一个角度切入的有关中国话剧源头问题的探讨。而中国话剧源头问题是中国戏剧史学科发展的基石之一，有着重要的研究价值。

由于“新剧的发生”是研究新剧的构成及生成过程中各成分因子作用，对应到 20 世纪初的中国剧坛，笔者认为，作为最早尝试西方戏剧理念的上海教会学校和新式学堂的学生演剧，应是新剧的重要构成成分，是新剧发生期中的第一个阶段；随着 20 世纪初的启蒙运动而出现的改良新戏，也应纳入新剧的结构体系，且是新剧发生期中的第二个阶段；而发端于日本，吸收借鉴了日本新派剧、新剧和国内改良新戏艺术成分的文明新戏，则是新剧结构系统中的主体部分，是新剧发生期中的第三个阶段，也是最重要阶段。

^⑤1928 年 3 月，在上海戏剧界为纪念易卜生诞生 100 周年大会上，洪深提议用“话剧”一词替代“爱美剧”，遂沿用至今。

^{⑥⑦}洪深：《从中国的新戏说到话剧》，《现代戏剧》第 1 卷第 1 期，1929 年。

^{①④}董健、马俊山：《戏剧艺术十五讲》，北京：北京大学出版社，2012 年，第 4 页。

就新剧发生期的三个阶段来说，它与话剧起源几乎是重合的，因而探讨“新剧的发生”，就是从发生学角度来研究话剧的源头问题。尽管官方把1907年定为中国话剧诞生年，但中国话剧不是一夜之间突然从天而降的，追根溯源，也必然要追溯到更早的学生演剧时代，且话剧作为舞台艺术、剧场艺术、综合艺术，也必然是由多种艺术渊源汇聚融合而成的，任何排斥改良戏曲或外来戏剧影响，都是反历史的单一思维的表现，不是科学、辩证的研究态度。

借用发生学的理念和方法研究新剧的生成和话剧的源头问题，无疑是一个崭新的理论视角，这也正是以往中国戏剧史研究所欠缺的角度。20世纪初期正是中国社会发生时代巨变的转型之际，中国戏剧在外来文化思潮的碰撞和冲击之下不得不面临新的历史抉择：让传统旧戏在日益颓势中走向衰亡，还是跟上时代发展步伐走向新生，以期实现中国戏剧从古典形态向现代形态的历史蝉蜕？

当时代要求放眼西方、借鉴西方戏剧理念及手法以促成中国戏剧转型和新生的时候，新剧承担起了中国戏剧寻求现代性内涵的历史使命，成为连接古典和现代的桥梁。因而探讨新剧的发生，既涉及中国近现代戏剧的发展更替，又事关话剧的开端和源头问题，同时又可用更加宏阔的历史视野反思中国戏剧现代性寻求与探索的艰难历程，其研究的多重意义不言而喻。

二、学生演剧迈出中国戏剧现代性求索第一步

所谓“中国戏剧的现代性”，简单说来就是中国戏剧的现代特性，其所指涉的主要是中国戏剧从古典形态向现代形态的转型及其相关问题，也即古代戏剧终结后中国戏剧出现新的审美需求和历史动向的问题。如果这一理解能够成立，那么，中国戏剧的现代性进程肇始于何时呢？以往国内的戏剧史家们大多站在“现代戏剧”的角度加以理解和阐述，用“现代”言说代替“现代性”概念，于是跳过世纪之交的20世纪初期，而把重心落在了“五四”时期。^①

笔者以为，这主要是“新文化情结”和“五四中心论”习惯性思维的结果，把新文化运动当作包括所有文学艺术在内的中国现代文化的开端了。正如有学者所言：“中国的现代性进程得以发生的重要契机，在于西方的政治权力、经济制度以及文化思潮的全面植入。”^②同样，中国戏剧现代性发生的契机，也是西方戏剧意识和理念“植入”的结果。

事实证明，正是19世纪末20世纪初在西方戏剧理念的冲击影响下，中国戏剧固有的发展进程发生裂变，并在艰难的蜕变和转型中开始其现代性进程。而其开端就是率先接受西方戏剧影响的学生演剧，尽管其时学生演剧自觉寻求戏剧现代性的意识还比较朦胧。随着近年新的学生演剧史料的不断发掘，笔者也越来越坚定地相信，中国戏剧的形态转型和新的审美需求生成的过程中，充满革新精神的学生演剧是一个特殊的戏剧品种，是新剧生成过程中的重要成分因子和初始阶段，也是新兴话剧的滥觞。换句话说，正是学生演剧，迈出了中国戏剧现代性求索的第一步。

（一）1896年：学生演剧的起点

中国的学生演剧何时正式登场？以往的戏剧史著都写成1899年。如出版于1914年的朱双云《新剧史》开篇即云：“己亥冬十一月，上海基督教约翰书院，创始演剧。……约翰书院学生，于耶稣诞日，节取西哲之嘉言懿行，出之粉墨，为救主复活之纪念。”^③“己亥冬十一月”的“耶稣诞日”，即公历1899年12月25日。由于朱双云是最早为新剧作史的人，他本人就是学生演剧的积极分子，自然有其说服力。以此为嚆矢，1899年是学生演剧的开端和新兴话剧的滥觞，成为学界共识。

关于1899年的这次演出，朱双云没有写明具体剧目，但曾经长期被附会为除了外语剧之外，还用汉语演出了一个名为《官场丑史》的戏。据考证，附会最早见于1944年阎金铎在《文史杂志》第4卷第11—12期上发表的《初期话剧运动史话——话剧运动四十年（1899—1937）》一文，董每戡出版于1949年的《中国戏剧简史》是最早采纳此说的戏剧史著。^{④⑤}从此以讹传讹，

^{①②}即便如戏剧家洪深，他的《现代戏剧导论》也是站在“现代戏剧”的角度，寻求戏剧的现代性内涵，认为中国现代戏剧的“现代性”的重要价值，就是它对中国现代社会“反帝反封建”时代精神的揭示。参见范方俊：《现代性的寻求：中国现代戏剧的命运》。

几成定论。

朱双云所说的“约翰书院”即上海圣约翰书院，该院创办于1870年，1881年开始完全用英语授课，是中国第一所现代高等教会学府，也是中国首个全英语授课的学校。该校创始学生演剧的时间，并非朱双云所记载的1899年，而是1896年就已经有演出了。有下面几则史料为证：

1. 校史记载。据《圣约翰大学五十年史略》云：“夏季学期结束，有一非正式之典礼。内有学生演剧。一八九六年，学生曾演威尼斯商人一剧。此后亦时演莎士比亚诸剧。”^①该书出版于1929年，又是该校自编，自然可信。

2. 当时照片。笔者在上海图书馆编的《中国近现代话剧图志》中，发现一帧题为“1896年圣约翰大学学生表演英语剧的造型照”的照片。虽然没写明所演剧目，但从照片中人物装扮来看，应该就是《圣约翰大学五十年史略》中所云《威尼斯商人》一剧，且是“法庭”一幕的化妆造型。^②

3. 英文校刊。台湾青年学者钟欣志据圣约翰书院英文校刊等资料，进一步考证出该次演出的具体时间是1896年7月18日。据他考证，圣约翰书院于1896年成立戏剧社，此后不仅是圣诞日，每年的“夏季学期结业式”上也都有戏剧演出。^③据英文校刊可知，圣约翰书院还在1897年演出了中文剧《薄情郎》。^④该剧很可能就是根据明代小说《金玉奴棒打薄情郎》改编而来，若此推测成立，则它就是中国学生用中文演出中国故事剧之始。

以上史料，特别是新发掘的圣约翰书院英文校刊，是极其重要的第一手史料，有力地说明了中国的学生演剧始于1896年。由于圣约翰书院的示范和导向作用，上海其他教会学校和中国人办的新式学校纷纷仿效，如徐汇公学、南洋公学、育材学堂（1904年改名南洋中学）、民立中学等，于是上海学生演剧蔚然成风，至1905年2月汪优游等发起成立“文友会”、1907年2月朱双云和汪优游发起成立“开明演剧会”作较大规模演出而达到高潮。

（二）“对话剧”：朦胧的现代性求索

学生演剧作为素人演剧的一种，伴随着西方教育体制在中国的实施而诞生，是西方教育思想和理念在中国传播的产物。当然教会学校演剧是把戏剧作为教学手段之一，而非现代剧场意义上的演出，其用戏剧场景形象化地呈现教学内容、通过角色扮演锻炼学生的语言表达能力等等的教育意义，要大于戏剧演出本身。但正如戏剧史家所说：“他们用外语演出西方剧目的同时，也受到了西方的戏剧观念的熏陶，……透出了一种新的戏剧诞生的信息。”^⑤正是教会学校以教育为目的的戏剧演出，开始了西方戏剧意识的渗透，学生们有了朦胧的有别于传统旧戏而以对话和动作模仿为主的“对话剧”意识，更有了仿效的冲动。

中国传统戏曲以“唱、做、念、打”为主要舞台表现手段，严格的程式化和虚拟性要求，使得表演者没有经过专门训练即“科班出身”几乎难以胜任。而西方戏剧贴近现实、以对话和日常动作为主的生活化表演，弥合了戏剧与生活的界线，也拉近了戏剧与学生的距离。这种“既无唱功，又无做功”的戏剧表演，让学生看到了戏剧现代性的曙光，从而开始了朦胧而又执着的寻求，于是“对话剧”在当时便具有了反传统的现代性意义。

学生演剧对“对话剧”这一戏剧现代性的寻求，并非停留在中国人观赏西方戏剧演出时最初的“白而不唱”^⑥“但说白而不

名及内涵》，《学术研究》2010年第8期。

②李震：《中国“新现代性”语境中的文艺学问题》，《文艺争鸣》2009年第11期。

③朱双云：《新剧史》“春秋”，上海：新剧小说社，1914年，第1页。

④张军：《子虚乌有的早期话剧开山之作：〈官场丑史〉——兼论以南洋公学为中心的上海初期学生剧活动》，《戏剧》2008年第3期。

唱”^⑥的肤浅感觉上，而是已经有了自己的理解并在实践中进行尝试。下面不妨把学生演剧对戏剧现代性的求索概括为三方面：

1. 剧目取材上侧重反映社会现实。《威尼斯商人》是一部现实题材剧，表现了作者对资产阶级社会中金钱、法律和宗教等问题的人文主义思想。它无论在取材和主题上，都给了中国学生从未有过的“现代感”。顺着这条反映现实的路子，学生演剧创出了自己的“编演时事”之路。如“庚子年”南洋公学学生演出“六君子”和义和团事、1903年育材学堂演出八国联军进京和江西教案实事、1904年民立中学和南洋中学合演《拘叶》《刺马》《张廷标被难》等。由于剧目取材现实，具有进步意义，当时资产阶级革命派报纸《警钟日报》还对学生演剧作了报道并予以肯定。^①

2. 舞台呈现上以日常动作和对话为主。莎士比亚戏剧虽然是用韵文写作的，但呈现在舞台上却是以对话体和日常性动作的形式表演的。教会学校出于锻炼学生的口语表达能力，对戏剧表演的对白、表情和动作尤其看重。演戏只需日常性动作和对话，这对于看惯传统戏曲以唱为主、程式化表演的中国学生来说，大有耳目一新之感。“对话剧”的台词简单易操作，无需艰苦排练，还可以即兴发挥，尤其适于及时反映社会新闻和时事，所以成了学生们青睐并模仿的对象。

3. 审美表现上的动作模仿和写实手法。西方戏剧尊崇写实美学原则，现实主义戏剧更是以制造舞台幻觉为最高审美追求。莎士比亚戏剧的示范，让学生看到了写实性表演和舞台布景的魅力，于是在假定性的舞台上也追求起对白、表情和动作的真实性，有时甚至非常写实。如1907年2月上海学生以“开明演剧会”名义举行赈灾义演，朱双云演出《灾民泪》扮演灾民，“浑身涂黑，穿着七穿八洞的单薄衣服”“冻得全身战抖”“率引众难民跪在当台，诉说灾区惨状”。^②为求情景真实，朱双云甚至当众吞咽洋蜡烛来表现灾民饥饿，达到细节逼真的程度，当然，这只是个例。

（三）关于学生演剧与中国话剧的诞生

近年，学界出现一种声音，就是把学生演剧当作中国话剧的开端，^③甚至断定“中国话剧诞生于1900年”^④。本文认为，一种学术观点的建立，着重要看支持观点的论据是否充分，论证是否严密，特别是像这样一个涉及中国话剧创始期的重大问题，更要有充分的论证。学生演剧是否就标志中国话剧开端，主要是看史料证据，要用事实说话，从现有文献资料分析早期学生演剧的艺术形态，看其是否具备话剧艺术的特征。按照这个标准显然证据不足，断定“1900年”，更是疏于考证的草率之论。

如上文所述，尽管学生演剧迈出了中国戏剧现代性求索的第一步，有了“对话剧”和非程式表演的明确意识，也有了动作模仿和写实手法的实际运用，但早期学生演剧在表演上显得粗糙、简陋甚至幼稚，只能说是初步具备早期话剧的某些形态特征。国内学生演剧是在西方戏剧意识的影响下起步的，但由于缺乏直接的模仿对象使这种影响主要体现在观念上；他们在演出实践上还是以学校演出为主，且借鉴的对象主要是传统戏曲，尤其是改良新戏。正如当时剧人徐半梅所说：“至于戏剧本身都是抄袭那京班戏院中所谓时装新戏。他们剧情的选择、剧本的编制，实在都很马虎，既无人导演，又没有相当的练习，不过学生中几个爱好戏剧的人，过过瘾罢了。这可以说与京班戏院中所演的戏，没有什么两样；所差的，没有锣鼓，不用歌唱罢了。但说不定内中有几个会唱皮簧的学生，在剧中加唱几句摇板，弄得‘非驴非马’，也是常有的。”^⑤就是说，国内学生演剧由于不能直接以西方戏剧为师，在剧本编制和演出形式上往往模仿传统戏曲，如故事的编制模式是戏曲的“开放式”和“场”的概念，演出形式上甚至还有锣鼓场面，演员出场，有时仍是“念上场诗”，“偶而也唱几句皮黄”等等。^⑥学生演剧这种中西混杂的艺术

^①①圣约翰大学大学生出版委员会编：《圣约翰大学五十年史略（1879—1929）》，1929年。圣约翰书院于1905年改名圣约翰大学。笔者注：1896年是莎士比亚创作《威尼斯商人》300周年，当时学生选演该剧可能是有意为之，以示纪念。

^②②上海图书馆编《中国近现代话剧图志》的“火种——早期学生演剧”一章中，有“图1-3-3为1896年圣约翰大学学生表演英语剧的造型照”。见该书第30页，上海：上海科技文献出版社，2008年。

^③③钟欣志：《清末上海圣约翰大学演剧活动及其对中国现代剧场的历史意义》，《戏剧艺术》2010年第3期。

^④④钟欣志：《晚清上海学生演剧统计资料（1896—1910）》，《晚清新知识空间里的学生演剧与中国现代剧场的缘起》“附录”，台湾《戏剧研究》2011年第8期。

^⑤⑤陈白尘、董健主编：《中国现代戏剧史稿（1899—1949）》“绪论”，北京：中国戏剧出版社，2008年，第5页。

^⑥⑥张德彝：《随使英俄记》，长沙：岳麓书社，1985年，第384页。

^⑦⑦钟叔河：《走向世界》，北京：中华书局，1985年，第376页。

形态，证明了它的过渡性质，显然不能作为中国话剧艺术诞生的标志。

细究提出“中国话剧诞生于1900年”的《有关早期话剧的几个问题》一文，作者的观点并非建立在大量的第一手史料和对学生演剧的艺术形态作客观分析的基础之上，而仅以1914年出版的朱双云的《新剧史》和鸿年发表于1922年的《二十年来新剧变迁史》中有关学生演剧记述为依据，认为“鸿年和朱双云一样，都明确认为1900年南洋公学的演出即新剧之嚆矢”^⑦，实为武断之词。实际上，南洋公学的这次演出是在教室里进行的，“就课堂试演，草草登场，诸多简陋，故知者绝鲜”^①；“并无后台化妆之室，更无预定脚本”；“当时排演情形，殊觉可笑。一面将小说阅看，一面即付演习”。^②这样随意性强、粗率简陋的教室表演，怎么能作为中国话剧艺术诞生的标志呢？而且，就是南洋公学的这次演出，也不是1900年，而是1901年。据朱双云所述“庚子冬十二月，上海南洋公学演剧一次”^③，“庚子年”是指1900年，但“冬十二月”就是农历十二月，对照公历，已是1901年1月21日至2月18日。再结合鸿年记述演出时间为“是年年终考试早毕，而离放假之日有一星期”^④推测，南洋公学的这次演出的确切时间，应该是1901年1月下旬。现在能够找到的最早的学生演剧记载，是上海圣约翰书院学生于1896年用英文演出的《威尼斯商人》“法庭之场”和1897年用中文演出的《薄情郎》。但即便如此，也不能仅凭寥寥几句演出记载，就认为中国话剧诞生了。学术研究的严谨性和科学性，告诉我们在没有完备的、具有说服力的演出史料发掘出来之前，不能随意改写中国话剧的历史。

三、改良新戏开启中国戏剧现代性的自觉追寻

虽然学生演剧迈出了中国戏剧现代性求索的第一步，但毕竟学生演剧是业余的、非专业的，19世纪末20世纪初活跃于专业舞台的还是戏曲，尤其是在晚清戏曲改良运动中应运而生的改良新戏，以其思想启蒙、反映时事甚至穿时装而让人耳目一新，成为当时戏曲舞台上的新品种。可以说，改良新戏在新剧的发生这棵“发生树”上，既是独立的戏剧品种和重要阶段，又是承前启后的环节，它的两端连接起了学生演剧和文明新戏，并为前者向后者的过渡和发展提供了可资借鉴的丰富的艺术营养和成熟的剧场形态。以往一些话剧研究者受“话剧中心论”和“五四中心论”观念影响，对晚清戏曲改良运动认识不足，也导致对改良新戏认知和评价不够，这是应该反思的。

（一）对戏剧启蒙功能和现实性内涵的强调

改良新戏登场的历史背景，是轰轰烈烈的晚清戏曲改良运动。其时，以梁启超为代表的资产阶级改良派和以陈去病、柳亚子等为代表的资产阶级革命派，都大力宣传思想启蒙，强调戏剧的启蒙功能。如1902年，梁启超发表著名的《论小说与群治之关系》，传播以“新民”为核心理念的启蒙思想，倡导“小说界革命”，同时也掀起了戏曲改良运动。他亲自创作注重社会启蒙和反映现实的《新罗马》《劫灰梦》《侠情记》等新杂剧，首开戏曲创作改良新风。1904年10月，陈去病、柳亚子等创办中国第一份戏剧杂志《二十世纪大舞台》，希望戏曲起到“改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想”的启蒙教育作用。其他如柳亚子的《二十世纪大舞台发刊词》、陈去病的《论戏剧之有益》、三爱的《论戏曲》、蒋观云的《中国之演剧界》、无涯生的《观戏记》等，也都强调戏剧的启蒙功能，希望新的戏剧借鉴欧美、日本各国改革戏剧的经验，积极为世纪转型期的中国社会变革和民族民主革命服务。这种饱含戏剧启蒙精神的主张，一定程度上体现了中国戏剧现代性的理论诉求，也无疑成了改良新戏得以兴盛的精神支点和思想源泉。

^①《育材学生演戏续志》，《警钟日报》，1904年10月7日。

^②汪优游：《我的俳優生活》“（四）开明演剧会”，《社会月报》第1卷第2期，1934年7月。朱双云在出版于1942年的《初期职业话剧史料》中也有类似回忆，可以互相印证。

^③如傅谨：《重新寻找话剧在中国的起点》（《文艺报》2007年8月27日）和《有关早期话剧的几个问题》（《文学评论》2014年第5期）、朱栋霖：《清末上海学生演剧是中国话剧开端》（傅谨、袁国兴主编：《新潮演剧与新剧的发生》，北京：学苑出版社，2015年）。

^④傅谨：《有关早期话剧的几个问题》，《文学评论》2014年第5期。

^⑤徐半梅：《话剧创始期回忆录》，北京：中国戏剧出版社，1957年，第8—9页。

^⑥汪优游：《我的俳優生活》“（二）学校时代的戏迷”，《社会月报》第1卷第1期，1934年6月。

^⑦傅谨：《有关早期话剧的几个问题》，《文学评论》2014年第5期。

活跃于20世纪初中国戏剧舞台上的改良新戏，主要有两种演剧形态。一是借古讽今、批判现实的古装历史剧，一是穿时装、演时事、反映现实生活的现代题材剧，后者又称“时装新戏”。它们都强调戏剧的启蒙功能和现实性内涵，其中尤以时装新戏最为典型。

古装历史剧以号称“天下第一戏剧改良家”的汪笑依的舞台实践为代表，汪在“戊戌变法”后感于晚清国事衰败、社会黑暗，毅然粉墨登场，主张从思想入手改革中国戏剧，借演戏批评社会，唤醒民众。他自1901年4月在上海天仙茶园首演《党人碑》，借古喻今痛斥当朝暴政后，又接连编演《骂王朗》《骂安禄山》《骂毛延寿》《骂阎罗》等一系列“骂戏”和《哭祖庙》等“哭戏”，愤世嫉俗，或表达对封建统治者的强烈不满，或抨击当权者的卖国行径，句句含泪，字字泣血，体现了他所谓“手挽颓风大改良，靡音曼调变洋洋，化身千万倘如愿，一处歌台一老汪”^⑧的下海誓言。连启蒙运动领袖梁启超都深表赞许：“上海伶隐汪笑依，以戏剧改良自任。吾未识其人，大约一种之实行家也。”^⑨汪笑依编演的古装新戏，不仅内容上迎合了当时的启蒙运动浪潮，酣畅淋漓地表达反抗专制强暴、向往开明政治和自由思想，舞台演出形式上也打破传统戏曲的窠臼。如更加注重人物性格的塑造，宾白增加，文学性增强，喜欢大段唱词，甚至以长篇演讲取胜，至于戏曲常用的“自报家门”“定场诗”“打背供”等手法，都被他摒弃了。

时装新戏的代表人物有夏月珊、潘月樵、田际云等。他们也非常注重戏剧的启蒙教育功能，倾向于从现实生活取材，编演了大量反映时事的现实题材剧，被称为“时事新戏”，因为穿时装，又被媒体称为“时装新戏”。如他们首演于1904年的京剧《黑籍冤魂》，通过富家子弟吸食鸦片最后倾家荡产、家破人亡的悲剧，批判国人吸食鸦片的陋习、恶习，以血的教训达到警醒世人的作用。夏月珊扮演从翩翩少年到蓬头垢面的烟鬼，在舞台上现身说法，声泪俱下，痛斥鸦片流毒对国人身心的戕害，感动观众无数。再如1906年梆子演员田际云在北京首演的时事剧《惠兴女士》，敷演的就是杭州惠兴女士创办贞文女学，却终因经费难以为继而殉学的故事。由于该剧反映了“提倡女学”和民主、平等、自由的思想，在社会上引起轰动，一度出现兴办女校热潮，甚至加速了清廷制订女学章程，推动了中国女子教育的发展。以上这些反映了当时群众所关切的各种社会问题，针砭时弊，宣扬资产阶级政治主张的时装新戏，都被当时报章称为“醒世新剧”，发挥了积极的启蒙教育作用。

另外，当时还流行一种“洋装新戏”，即外国题材故事剧，也可归入“时装新戏”之列。如1904年8月，汪笑依编演《波兰亡国惨》（又名《瓜种兰因》），借波兰亡国抒发感时忧国之恨，传达出强烈的国家、主权意识。这是中国第一部外国题材的京剧，在上海春仙茶园首演轰动一时。再如1905年12月《申报》刊登广告：“天仙茶园新排时务改良犹太国古事新戏，同胞演说”。^⑩所演正是汪笑依编演的记犹太亡国的《苦旅行》。其他还有冯子和的《拿破仑》，也是借外国故事警醒国人，具有鲜明的批判现实的民主主义意识。时装新戏除了注重现实性内涵，在艺术表现上也有不少变革，不再固守戏曲规范，表演比较自由，且减少唱功和锣鼓，增加念白，念白以京白、苏白为主，有时还用其他方言。

（二）对西方现代剧场和写实性布景的仿效

改良新戏对中国戏剧现代性的自觉追寻，除了对戏剧启蒙功能和现实性内涵的强调，还体现在对西方现代剧场模式和写实性布景的借鉴仿效。

改良新戏的倡导者们同时也是中国最早的新式剧场探索者。其时英国戏剧家戈登·克雷正在提倡剧场艺术，指出：“戏剧这种艺术既不依附于剧作家的剧本，也不依附于以明星演员或‘演员—经理’为中心的表演，而是在导演的统一构思下，通过剧场艺术家的通力合作，创造出完整、统一、和谐而又富于诗意的独立的剧场艺术。”^⑪在西方戏剧艺术在观念上已经由文学艺术，发展到舞台表演艺术，进而跨越到剧场艺术的时候，中国也终于有了回应，注重剧场作为观演剧场所这一物理空间的功能和作用，开始了有别于中国传统戏园的现代性剧场的探索，其标志就是1908年上海新舞台的诞生。

^⑧①③朱双云：《新剧史》“春秋”，上海：新剧小说社，1914年，第2、1页。

^②④鸿年：《二十年来新剧变迁史》，《戏杂志》尝试号，1922年4月。

^⑤汪笑依：《自题画像》（诗），载《二十世纪大舞台》创刊号，1904年10月。

中国之有剧场，可以上溯到汉唐时代。从汉代的“看棚”、隋唐时代的“乐棚”“乐场”，宋代的“瓦舍”“勾栏”，到近代的“茶园”“茶楼”“戏园”，中国的剧场发展虽然有着近千年历史，但舞台的基本型制一直是台口三面向观众敞开的中性表演场所。自从1907年10月王钟声租用英国侨民建造的兰心大戏院演出《黑奴吁天录》，在镜框式舞台上演出，起用写实性布景，中国剧人才真正领略到西式剧场的魅力，于是有了探索现代性剧场的自觉意识。按剧人徐半梅的话说，“具体的办法，便是改筑新式舞台，在京剧中添用布景”。^⑨开风气之先者，正是上海改良新戏的倡导者夏月珊、夏月润、夏月恒兄弟和潘月樵。他们联合上海商界李平书、姚伯欣、沈缦云等，以股份制形式合资组建振市公司，成功运作新舞台，使新舞台既是新式剧场的名称，又是致力于戏曲改良的演出团体，被称作“商办新舞台”。1908年10月《申报》刊载了新舞台开幕消息：“十月初二准演。开设十六铺外滩新造洋式特别改良戏院便是。”^⑩打出“洋式特别改良戏院”的牌子，以名角和灯光布景招徕观众，从此新舞台成为上海改良新戏的重镇。不久新舞台剧场毁于火灾，他们又在九亩地重建新舞台，规模更大，规格更高。

现代化剧场的重要标志，是电力能源的利用以及各种舞台设备的不断改进。新舞台彻底改变了旧式戏园的剧场格局，仿照西欧和日本的新式剧场的风格，又适当保留了一些中国元素。核心建筑为镜框式的月牙形舞台，舞台上设有边幕与檐幕，中央设有机械转台，便于更换背景，扩展表演空间。地板下有地窖，演员“跳井”“遁形”时可以进入地窖内。舞台上设有天桥，除方便装置布景外，还可制造雨雪等舞台效果。添置灯光设备，有较完备的照明系统。布景有软片与硬片两种，软片布景指画幕，即有透视立体效果的油画布景，上面画着楼台、殿阁、花园、书斋等，平时吊在舞台上部，演出时根据剧情的需要一片片放下。硬片布景即写实型立体布景，如用木框和三夹板制成的立体式门窗即是。这些舞台设施，在当时中国均属首创。新舞台曾派夏月恒等人专程去日本参观东京帝国剧场和歌舞伎座，并带回日本画师和木工，专门从事舞台美术工作。新舞台的观众席也改为成排的座椅，共三层，有楼座，共计两千余座。在经营管理上，新舞台改革了传统戏园嗑瓜子、喝茶、递毛巾等旧习，也取消了推销戏票的案目，而统一采用售票制度。

新舞台具有现代性内涵的剧场及演剧探索，从此改写了中国剧场发展的历史，也影响了中国戏剧发展的路径。正如当时剧人所说：“新舞台造了新式舞台后，上海继续出现了五六家新式戏院。从此那些旧式茶园，渐归淘汰”^⑪；“西剧向有背景，京剧则无之……逮夏月珊、潘月樵在那时南市发起新舞台，于是各戏始崇尚背景”。^⑫无论是剧场格局、舞台构造、灯光布景、演出形式，还是剧场管理方法和运作方式，新舞台都标志着中国戏剧的现代转型，中国戏剧从元明清时期侧重剧本创作的文学艺术和晚清以来侧重表演的舞台艺术，转而成为一个涵盖了剧本、表演、舞美及观众交流等多种因素在内的艺术整体，有了明确的剧场艺术意识。新舞台是上海继春仙茶园、天仙茶园和丹桂茶园之后改良新戏的大本营，改良新戏正是借助新舞台先进的戏剧理念和剧场设施，在新的舞台空间和观演关系中探索写意性原则与写实性布景相结合的可能性，终致使中国戏曲“渐趋于写实一途”。

改良新戏是清末资产阶级改良派和革命派共同倡导的戏曲改良运动的产物，正如有研究者指出：“世纪初的‘戏曲改良’运动则可以视为中国戏剧史上第一次有意识地对戏剧做大幅度改造的尝试，它也因此而充分体现出社会与戏剧家希望以更主动的方式，来影响乃至决定戏剧发展的方向的现代性追求。”^{⑬⑭}可以说，改良新戏是戏曲改良运动中诞生的最有代表性并最具审美形态的戏剧样式，在中国戏剧追求现代性的进程中，改良新戏扮演了重要角色，不仅以其专业的舞台演出代表了20世纪初中国戏剧艺术改革的最高水平，而且以对戏剧启蒙功能和反映社会现实的强调、对西方现代剧场模式和写实性布景的借鉴仿效，开始了中国戏剧现代性的自觉追寻。

^⑨①梁启超：《饮冰室诗话》，原连载《新民丛报》第4—95期（1902—1907）。后编订成书，仅辑录至1905年底的第72期。《饮冰室诗话》通行本共174条。

^⑩②参见《申报》戏剧广告，1905年12月14日。

^⑪③戈登·克雷：《论剧场艺术》（李醒译），北京：文化艺术出版社，1986年，“译者的话”第25页。

^⑫④徐半梅：《话剧创始期回忆录》，北京：中国戏剧出版社，1957年，第20页。

^⑬①⑩《申报》戏剧广告，1908年10月26日。

^⑭②徐半梅：《话剧创始期回忆录》，第21页。

^⑮③漱石：《京剧趋重背景之溯源》，《大世界》，1918年2月22日。

^⑯④傅谨：《20世纪中国戏剧的现代性追求》，《浙江社会科学》1998年第6期。

改良新戏在艺术表现形式上，确实对创始期的中国话剧产生了重要影响。早期学生演剧多以改良新戏为模仿对象，在编剧模式和演出形式上借鉴改良新戏，尤其是改良新戏的范本时装新戏。文明新戏诞生后，改良新戏与之形成同声呼应之势，共同融汇成 20 世纪初期中国剧坛的“新潮演剧”主潮。改良新戏与文明新戏在艺术表现上互相借鉴，甚至经常演同一个剧目，像《新茶花》《张文祥刺马》《沐阳女士》《血泪碑》等就是。早期话剧的先驱者汪优游、徐半梅、欧阳予倩，还曾加盟新舞台，借新舞台演出文明新戏。改良新戏还对以春阳社、进化团、新民社、民鸣社为代表的新剧社团的演剧风格产生过影响，使“进化团派”新剧在艺术形态上保留着诸多戏曲的特征，如角色分派，不避讳演戏，甚至还采用“背躬”“自报家门”等形式。故要探寻中国话剧的艺术源头，改良新戏是一个不容忽视的存在。

四、文明新戏标示中国戏剧现代化的正式发轫

在“新剧的发生”这一结构体系中，文明新戏是继学生演剧和改良新戏之后的第三个阶段，也是最重要的主体部分，它们共同构成了新剧的发生期。以前“五四中心论”者往往把中国“五四”以后的戏剧称为“现代戏剧”，从而当然地认为中国戏剧的现代化进程始于“五四”时期。而这种以新文学为核心的习惯性思维，是不能笼括作为表演艺术和剧场艺术的戏剧的，也不符合中国戏剧的发展实际。历史事实是，早在新文学发生之前，中国戏剧已经开始了由古典形态向现代形态的历史性蜕变，以学生演剧、改良新戏、文明新戏为中心的“新潮演剧”盛极一时，意味着中国戏剧现代性进程已经启动，现代化进入其胎动期。如果说学生演剧和改良新戏开启了中国戏剧现代性的寻求之旅，那么文明新戏则标示了中国戏剧现代化的正式发轫。

（一）“文明新戏”从泛指到专称

文明新戏与改良新戏是两个不同的概念，在新剧的构成成分中，它们是两个不同的成分因子，也代表了两个不同的阶段。但“文明新戏”一词在其出现之初，边界并不清晰，甚至常与“改良新戏”混用。

“文明新戏”一词之在报章上出现，现在能找到的最早的文献资料，是 1906 年 5 月，其时《顺天时报》上刊登《请再看〈惠兴女士传〉文明新戏》一文，报道北京戏曲改革家田际云以小吉祥班 10 个小演员扮演女学生，自己饰演惠兴女士“演说女界的道理跟国民捐的义务”^①，为杭州的惠兴女学筹款。但从演出形式看，该剧实为改良梆子。编者大概以为女子教育是文明之事，故冠之以“文明新戏”，显然为泛泛而称。考索当时报刊文献，也有“文明”与“改良”并用、叠用的，如 1906—1907 年间《申报》上刊登的春仙茶园和天仙茶园的演剧广告：“上演头本文明改良新戏《立宪镜》”^②“新排全本文明改良新戏《女子爱国》”^③“新排连台改良文明头本新戏《保国小英雄》”^④“新排连台特别改良文明新戏《杜十娘怒沉百宝箱》”^⑤。实际上，作为当时改良新戏的代表性团体，无论是上海的春仙茶园、天仙茶园，还是北京田际云的天乐园，演的都是改良京戏和梆子。可知“改良”“文明”都是泛指，是戏院为招徕观众的广告词，可以随意排列和颠倒使用。大约在 1908 年前后，文明新戏渐渐作为专有名词固定下来，特指一种受欧美和日本戏剧影响，以日常对话和动作为主的戏剧样式。戏剧史家徐慕云曾在上世纪 30 年代对文明新戏名称的由来作过如下阐述：

至于在“新戏”上面为什么加上了“文明”两字，这也是值得研究的。这是什么人为首，当然是不知道的，不过大概是因为这种戏剧是从欧美日本等文明国家介绍来的，或者是因为干这种戏剧的人都是有学问的文明人。这种戏剧乃是一种社会的教育，并且是负着改善人生，美化人生，唤醒人生，领导人生的使命，都是于观众有好处的，所以才是“文明的”，因之才呼之为“文明新戏”，后来叫俗了才称为“文明戏”。^⑥

这就是说，所谓“文明新戏”，是根据从欧美、日本输入，且肩负社会教育、改善和领导人生的使命而命名的。作为专称的文明新戏，正是戏剧史著称之为“早期话剧”者^⑦，也就是本文所指的新剧的第三层涵义，即狭义的新剧。

^{①①}《顺天时报》1906 年 5 月 27 日。

^{②②}参见《申报》春仙茶园演出广告，1906 年 10 月 14 日。

（二）文明新戏的诞生：春柳社和春阳社的公演

学生演剧受到西方戏剧的影响有了朦胧的现代性追求，但早期学生演剧舞台意识不强，也没有完整的剧本，并不具备作为演剧艺术的基本形态。改良新戏在专业的剧场演出，时装新戏及时反映社会现实，但属于戏曲艺术系统内部的变革和更新。作为独立戏剧样式的文明新戏的正式诞生，应该以 1907 年春柳社先后在日本东京演出《茶花女》和《黑奴吁天录》，及同年春阳社在上海兰心大戏院演出《黑奴吁天录》为标志。

作为文明新戏诞生标志的，是春柳社 1907 年 2 月和 6 月在东京的两次演出。前者为 2 月 11 日春柳社在新落成的东京基督教青年会馆西式舞台上的赈灾演出，以中文对话、日常动作表演、写实性布景，演出了《茶花女》第三幕。这次演出，上海《时报》曾作过报道，谓“节取《茶花女》事，仿西法，组织新剧，登台扮演，戏名《匏止坪诀别之场》，并称“是日观者约二千人，欧、米及日本男女亦接踵而至。台下拍掌之声雷动。此诚学界中仅有之盛会，且亦吾辈向未经见之事也”^③。近年发现的两张当年带有剧照的明信片——“茶花女匏止坪诀别之场·春柳社演剧纪念品”^④，形象地印证了这段史实。该剧是在日本新派剧演员藤泽浅二郎的指导下，历经二十多天排演而成，由当时在东京美术学校西画系就读的李叔同和曾孝谷主演，油画透视布景也由他们绘制。这次“仿西法”演出，在中国戏剧史上的意义和影响是巨大的，观者叹为“可以说中国人演话剧最初的一次”^⑤，“一时别开生面，为中国四千年未有之新剧”^⑥。

受到演出《茶花女》成功的鼓舞，春柳社于 1907 年 6 月 1 日和 2 日，在日本东京专演新派剧的著名剧场本乡座公演五幕大戏《黑奴吁天录》。该剧由曾孝谷据美国小说《汤姆叔叔的小屋》改编，有完整的剧本，“读剧本百余日，会演十余次”^⑦，排练“每周多达两次，由藤泽担当指导，反复二十多次”^⑧。李叔同为背景主任，服装、道具、灯光则交由专业的剧场后台承办。还印制演出海报，对最先卖出的 300 张票，每张赠送明信片，既保证了票房又扩大了宣传。这次公演，引起了大批中外新闻媒体的关注，日本有《东京朝日新闻》《读卖新闻》《都新闻》等十多家主流媒体参与报道^⑨，《早稻田文学》更是以二十多页的篇幅，刊载日本著名戏剧评论家伊原青青园和土肥春曙的长篇评论，予以高度评价。^⑩国内的《顺天时报》也连续数天刊登关于演出盛况的报道，从而使《黑奴吁天录》演出成功的消息迅速传播到国内。

正是春柳社的这次《黑奴吁天录》公演，让在日本观演的同盟会员王钟声看到戏剧强大的宣传功能，于是返回国内在上海创办了一所戏剧学校“通鉴学校”，提倡“新戏剧”。授课、排练了约两个月后，王钟声发表《意见书》，公开声称要以演剧为手段，“唤起沉沉之睡狮”。^⑪1907 年 11 月初，王钟声以“春阳社”的名义，假座兰心大戏院，演出由许啸天编剧的《黑奴吁天录》，“登场人物，全穿新制西装”。^⑫春阳社的演出，以形式的新颖别致，轰动上海戏剧界。除了当时媒体报道，看过演出的剧人徐半梅，用回忆录的形式记录下了这次演出：“一、戏是分幕的。与京戏班中所演一场一场连续不已的新戏，完全不同；但观众嫌闭幕的时间太无聊。二、台上是用布景的。……而且兰心的灯光，配置得极好，当然能使台下人惊叹不止。”^⑬这次演出，分幕，有灯光布景，口语对白，但也沿用一些京戏的表演方法。春阳社的《黑奴吁天录》虽然没有春柳社纯粹，但毕竟是中国人

③参见《申报》春仙茶园演出广告，1906 年 10 月 15 日。

④参见《申报》天仙茶园演出广告，1907 年 2 月 1 日。

⑤参见《申报》天仙茶园演出广告，1907 年 7 月 23 日。

⑥徐慕云：《中国戏剧史》，上海：世界书局，1938 年，第 136—137 页。

⑦在中国现代戏剧史上，一般以“五四”为界，把话剧分为“早期话剧”和“现代话剧”两个阶段。但“早期话剧”是后来研究者的称呼，20 世纪初期通常称之为“文明新戏”“文明新剧”“新剧”。

¹²①《记东京留学界演剧助赈事》，《时报》1907 年 3 月 20 日。

②张伟：《春柳社首演〈茶花女〉纪念品的发现与考释》，《嘉兴学院学报》2008 年第 1 期。

③欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第 6 卷，上海：上海文艺出版社，1990 年，第 7 页。

④⑤春柳旧主（李涛痕）：《春柳社之过去谭》，《春柳》第 1 年第 2 期，1919 年。

⑥青青园：《清国人之学生剧》，日本《早稻田文学》明治 40 年 7 月号。

⑦中村忠行：《“春柳社”逸史稿》（一），日本《天理大学学报》第 8 卷第 2 号，1956 年。

⑧参见日本《早稻田文学》明治 40 年 7 月号。

⑨天津《大公报》1907 年 10 月 15 日。

⑩⑪徐半梅：《话剧创始期回忆录》，第 18、19 页。

在自己的国土上首次采用西方式的分幕的编剧方法和写实性布景演出对话剧，故还是应被看作文明新戏在国内的开场。

自此以后，无论是学生演剧、专业戏剧社团还是社会团体演出，凡是以社会教育为己任、以对话和日常动作为主的戏剧演出，都纳入文明新戏范围。文明新戏在辛亥革命时期达到高潮，随着辛亥革命的落潮陷入低谷，又在1914年迎来“甲寅中兴”，1917年以后渐趋衰败，直到为“五四”话剧所取代。

（三）文明新戏与中国戏剧的现代化

文明新戏是新剧发生的第三个阶段，从学生演剧对中国戏剧现代性的朦胧求索，到改良新戏对中国戏剧现代性的自觉寻求，再到文明新戏借鉴欧美和日本戏剧完成写实性戏剧艺术形态，标示着中国戏剧现代化的正式发轫。由于国内戏剧史著通常把现代戏剧观念的确立认定在“五四”时期，^①以致给人以“五四”时期才是中国戏剧现代化起点的误解。

一般认为，“现代化”就是从传统社会向现代社会的转变。“现代化是近代以来波及全球的一种不可抗拒的时代潮流，它既是人类社会谋求进步的必由之路，也是世界各国文明演进的方向。”^②19世纪末20世纪初，伴随着全球性的社会现代化运动，中国文化内部也隐隐萌发着由近代向现代转化的历史性要求。正如戏剧史家董健教授所说：“20世纪中国戏剧的文化转型性变化，说到底就是它的古典时期的结束和现代化走向的开启。”^③随着晚清文学革命和戏曲改良运动的相继开场，中国戏剧也紧锣密鼓地开始了现代化运动。

所谓“中国戏剧的现代化”，是指中国戏剧摆脱传统、获得现代性特征的过程。而中国戏剧的“现代性特征”，可概括为：（1）戏剧价值观方面，打破传统的“载道”“惩善劝恶”等封建实用主义的束缚，注重戏剧在审美中开启民智的审美教育功能；（2）精神内涵方面，紧密配合时代反映社会现实，以爱国主义和民主主义为核心的新思想，取代传统旧戏忠孝节义的思想；（3）舞台人物形象方面，来自现代社会生活的普通人取代传统舞台上的帝王将相、才子佳人、神仙鬼怪形象；（4）戏剧生态构成方面，由戏曲的一元格局，变为“话剧—戏曲”二元格局。^④总之，中国戏剧的现代化，除了戏剧观念和精神内涵的变化，最显著的特点，就是诞生了借鉴西方戏剧美学原则、以贴近日常生活的对话和动作为主的散文剧；而同时以唱、做、念、打为主的戏曲，则继续寻求自己的发展方向，探索着与时代相结合的现代化的途径。

之所以把文明新戏的诞生作为中国戏剧现代化发轫的标志，是因为在日本接受了西方戏剧和日本新派剧、新剧影响的文明新戏，已经具备完整的剧场艺术形态，远非之前国内学生演剧的随意简陋可比。文明新戏之所以能标示中国戏剧自身发展的新时代的开端，是因为它有着明确的变革意识和革新精神，体现了中国戏剧向现代性转变的历史要求，代表了一种新的价值取向和戏剧观念。早在1907年，春柳社就提出“改良戏曲，为转移风气之一助”^⑤，“研究新旧戏曲，冀为吾国艺界改良之先导”^⑥。这里的“新旧戏曲”，就是《春柳社演艺部成立专章》中所说的“新派演艺”和“旧派演艺”，前者就是所谓“欧美所流行”的“以言语动作感人为主者”，^⑦后者则是传统戏曲。这种艺术的包容性、自觉性以及“改良”思想在当时所达到的高度，是无论国内的资产阶级改良派梁启超、欧矩甲（《观戏记》作者），还是革命派健鹤、陈去病，甚至于汪笑侬、夏月珊、潘月樵等戏剧改革家，都无法企及的。

文明新戏在功能导向上以“社会教育”和“开通智识”相号召，以爱国主义、民主主义对民众进行启蒙教育，在辛亥革命时期起到了紧密配合革命进行反清爱国宣传的进步作用。文明新戏在艺术形态上以接近生活真实的对话和动作为主要表现手段，

^①①如陈白尘、董健主编：《中国现代戏剧史稿（1899—1949）》第二章标题“现代戏剧观念的确立与新兴话剧的发展（1918年—1929年）”，北京：中国戏剧出版社，2008年。

^②王铁铮编著：《世界现代化历程》，南京：凤凰出版传媒集团、江苏人民出版社，2010年，第1页。

^③董健：《中国戏剧现代化进程中的文化冲突》，《长白学刊》2003年第2期。

^④主要参见陈白尘、董健主编：《中国现代戏剧史稿（1899—1949）》，“绪论”第3页。

^⑤^⑦《春柳社演艺部成立专章》，原载天津《大公报》1907年5月10日。阿英编：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，北京：中华书局，1960年，第635页。

^⑥《春柳社开丁未演艺大会之趣意》，《黑奴吁天录》演出海报，现藏日本早稻田大学演剧博物馆。

采用现代分幕、分场的编剧方法和写实的舞台艺术，从而与学生演剧和改良新戏划出了界限。总之，文明新戏代表了一种崭新的戏剧观念和创作方法，它不仅在功能上而且在形态上都与中国传统戏曲拉开了距离，是一种既区别于学生演剧、又与改良新戏炯然不同的新戏剧；文明新戏是新剧发生期的终结阶段，当新剧完成了其发生期，中国戏剧的现代化就正式启动了。

余论：“新剧的发生”的学术意义和研究前景

上文从第一手资料和史实出发，把20世纪初期新剧的生成和话剧源头问题的探讨，放在中国戏剧现代性寻求的历史文化语境中进行了尽可能系统的论述。下面再就本论题的学术意义和研究前景作些补充和延伸。

以往学界关于“中国话剧的诞生”“中国话剧的起源”乃至近年的“中国话剧的开端”的争议，都是围绕话剧的诞生时间、艺术渊源、标志性事件等问题而展开的讨论，视阈不够开阔。而且由于“话剧”一词是20世纪20年代后期才出现的，并非原生态的词汇，这就为20世纪初期的中国戏剧研究蒙上了一层历史的迷雾。在新世纪“清末民初新潮演剧”研究热潮中出现的“新剧的发生”这一命题，则不仅还原了“新剧”这个当时报刊使用频率最高的历史名词，拓展了研究空间和范围，更重要的是，从发生学的角度研究新剧，显现了以往学界所看不到或忽略了的内容，打开了一个更加多姿多彩的世界。

正名后摒弃了单薄化、狭隘化的“新剧的发生”概念，是一个崭新的学术命题，一个可以被定义并观察的现象。从发生学的角度研究新剧的生成过程，一改原先“话剧的诞生”“话剧的开端”这些静态的点的研究，而具备动态的线性研究和复合思维的特征，无疑是方法论上的一次革新。发生学的研究方法强调追寻事物的发生根源，强调知识结构生成的过程，也即事物从一个阶段过渡到另一个阶段。研究“新剧的发生”，就是探讨20世纪初期中国戏剧的形态转型以及新的审美要求生成的过程。这些新的审美要求，在笔者看来，最核心部分就是近代启蒙精神指导下的社会教育理念和舞台写实手法。从学生演剧最初的“对话剧”意识的觉醒和“编演时事”的尝试，到改良新戏对戏剧现实性内涵的强调和对西方现代剧场及写实性布景的仿效，再到文明新戏对日本新派剧、新剧和国内改良新戏的艺术成分的吸收借鉴，新剧完成了其发生期的三个必要阶段。学生演剧、改良新戏和文明新戏，都是新剧生成过程中的重要成分因子和不可或缺的发展阶段，它们互相之间有着你中有我、我中有你的亲密关系，又环环相扣、层层递进。学生演剧给改良新戏以艺术启迪，同时又以改良新戏为师汲取艺术营养^①；改良新戏是职业化演剧，正是它的专业化舞台实践，为文明新戏的发展提供了民族土壤和本土经验^②。受外来戏剧影响的文明新戏，正是因为有学生演剧和改良新戏的本土艺术基因，使之同时具备了东西方戏剧的特征，从而与“五四”以后直接借鉴西方近代剧的现代话剧区别开来。“新剧的发生”不仅是清末民初新潮演剧的重要研究内容，而且作为中国近现代戏剧史的开端部分，具有重要的学术意义和研究价值。

除了研究新剧的构成和生成过程，笔者还着重把“新剧的发生”与19世纪末20世纪初中国戏剧的现代性寻求和中国话剧源头问题的探讨联系起来考察，宏观思考和微观考辨相结合，试图搭建起世纪转型期戏剧史研究的理论框架和探究路向，希望对戏剧史学科的发展有所推进，对戏剧史研究者有所启发。当然，正因为还是框架性论述^{③④}，故许多方面还没有进一步展开，如关于中国戏剧现代化和中国戏剧现代性问题的研究，都是戏剧史研究中急需深入探讨的重大课题。围绕“新剧的发生”这一学术命题，还可以引发出丰富的研究话题。如学生演剧、改良新戏和文明新戏这些清末民初具有变革精神的演剧形式，它们在20世纪初期的生存状况如何？互相之间是一种怎样的同生共存关系？各自又具有怎样的有别于传统旧戏的美学形态和独立品格？学生演剧、改良新戏和文明新戏作为新剧在其生成过程中的重要成分因子，被统摄在一个框架体系中进行观照和审视，贯通了中国近现代戏剧发展的主脉，打破了学界长期以来戏曲、话剧研究壁垒分明的局面，是否会有不适或违和感？是积极多于消极，还是弊端多于裨益？从“新剧的发生”研究中能总结出哪些经验教训？对当前剧坛又有哪些启示借鉴意义？等等。说明“新剧的发生”有着广阔的研究前景，有待于海内外学人继续开掘和深入探究，推进中国戏剧史学科向纵深发展。

^{①④}当时除了教会学校偶而演出莎士比亚戏剧外，其他新式学堂演出的时事剧，主要模仿对象就是改良新戏。

^②如进化团派的表演风格，号称“土派”，主要也是以改良新戏为师的。当时改良新戏和文明新戏，常常在同一剧场演出，甚至演出同一剧目。

^③如认为学生演剧和改良新戏，分别代表了中国戏剧现代性寻求的两个阶段，而文明新戏则标示了中国戏剧现代化的正式发轫。

（本文为国家社科基金艺术学项目“文明新戏演出史研究”（10BB018）的阶段性成果）