

□ 重塑文学史：古代文学研究新视界

新剧实践与新剧批评

田根胜

(东莞理工学院 中文系, 广东 东莞 523106)

摘要：五四运动前夕，传统戏曲、京剧改良与新剧实践配合社会革新潮流，在舞台上交相辉映。初始阶段的新剧由于生长在传统的戏曲根基之上，加上理论薄弱、经验缺乏，出现“杂合”戏曲、内容趋向低俗的“歌舞派新剧”，这很大程度上背离“新剧真正之主旨”。针对这种情况，以冯叔鸾、郑正秋、周剑云、欧阳予倩等为代表的一批理论家，结合新剧舞台实际，提出新剧改良主张，强调剧本的重要性，主张正确地开展戏剧批评。

关键词：新剧·改良·批评

作者简介：田根胜(1968-)，男，安徽枞阳人，文学博士，东莞理工学院中文系副教授，从事近现代文学研究。

中图分类号：I207.3 文献标识码：**A** 文章编号：**1000-7504(2006)01-0114-04** 收稿日期 **2005-04-07**

20世纪初，梁启超、陈独秀、柳亚子等倡导戏剧改良，汪笑侬、夏月珊等粉墨登场，传统剧目和表演形式都出现了新的现象。与此同时，西方戏剧特别是日本新派剧逐渐为国人所了解与接受。一般认为，话剧的引入是以1906年冬由曾孝谷、李叔同、陆镜若、欧阳予倩等在日本成立的“春柳社”为标志。春柳社成员回国后，以“新剧同志会”、“文社”等名义，共同推动新剧运动的开展。任天知的进化团、郑正秋的新民社、民鸣社等新剧团纷纷成立，尤其是辛亥革命前后，新剧在上海、南京、武汉等地空前活跃，产生了广泛的社会影响。

然而，在新剧演出中，人们发现这种穿时装的戏剧存在不少问题。针对这种情况，以冯叔鸾、郑正秋、欧阳予倩等为代表的一批理论家，结合新剧舞台实际，比较系统地提出新剧改良主张。

新剧相当程度上是在传统戏曲根基上生长的，新剧的分幕与布景，旧剧的编剧与表演等界限模糊，“幕外戏”、“新剧加唱”等都未脱旧剧窠臼并占演出的主流，新剧“杂合”戏曲无形中失去其独特个性。因此，这种背离“新剧真正之主旨”，并在内容上趋向低俗的“歌舞派新剧”被指斥为“伪新剧”。于是，有人振

臂高呼要“驱伪新剧于绝地”，重新创建“寓意深远，有功世道之完美新剧”，并要去除其“杂合”的旧戏使其成为“纯粹新剧”^①。较早倡言新剧改良的是冯叔鸾。他认为：“有言社会教育者，主张改良戏剧。有实行改良戏剧者，于是创立新剧。……然则改良云者，亦不必专限于旧剧，虽新剧亦正有其不良之点在也。〔I卷上〕旧剧当改良，新剧亦须改良，戏剧改良当‘并新旧而浑言之’。对于新剧，冯叔鸾基本上持肯定态度：‘至于新剧，发生既迟，经验亦少，参合中外，自成一家，宜若无大差矣。’但是‘自进化团以降，诸团体失败者屡矣’。究其原因；脚本不佳，化装不备”之故，特别是化装，对于扮演“变化无穷，形状万殊”的人物至关重要，但新剧“往往一人一身装束，在家如是，行路如是；女子未出阁如是，既出嫁仍如是；平常如是，喜庆大典亦如是”，始终不变，大悖情理。此外新剧的表演，常“独自一人说话”，“好发空论”，如此做法，更成了一个演说者，而非戏矣”。关于新旧剧的论争，他主张彼此不应各守崖岸，互相鄙视，“窃以为改良戏剧之要务，第一先泯去新旧之界限；第二须融会新旧之学理；第三须兼采新旧两派之所

^① 参见剑云《晚近新剧论》，昔醉《新剧之三大要素》，《鞠部丛刊》，上海交通图书馆，1918年，第59、60页。

长”。新剧未必全好，旧剧也不是什么都不行，戏剧无论新旧、中西，都存在共通的因素，应从舞台实际出发，互相借鉴，在民族戏剧传统的基础上，吸收外来戏剧的精华，融会贯通，互相为用。这些见解既针砭当时之剧坛，又有较强的现实指导意义。

郑正秋在“改良戏剧”的风潮中致力于新剧实践，作为戏剧实践理论家，他的经验不乏精到之处。首先，扮演人物须“讲究身份”，切合情境。“扮到何等样人物，当即用何等样演法，用何等样说法。……然而今之新剧人，有身披古时衣而口说新名词者矣，有扮上等人而满口下流者矣，有须发苍苍而演来若犹有童心者矣。有身为小辈口气尽居高临下者矣，有自作正派人而偏欲将演恶人时所用之老面皮话搬来用之者矣，有明明扮坏人而偏要将激烈派之言论先搬来出风头者矣，有演悲剧至痛哭时而做滑稽派说滑稽派话以抢风头者矣，有扮女不免男子气、扮男不免女人腔者矣。学戏诸君，于看戏时须特别注意，不可稍染此恶习。”其次，演出须别开生面，切合情理。“言常人所言之言不难，言常人所不敢言，斯难矣；状常人所状之状不难，状常人所不能状，斯难矣。”再次，表演须真实自然。“戏本假戏，做须真做。新戏尤贵求真，处处应合自然……抢说话，抢风头，戏遂失去了自然之精神。^{[2] P67}

周剑云极力倡导“新剧革命”，“戏剧何必分新旧？日新又新，事贵求新，应新世界之潮流，谋戏剧之改良也。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。演新剧者何以不名伶人而称新剧家？因其智识程度足以补教育之不及，人格品行可以作国民之导师也。^[3]认为“新剧”应该是一种有益于社会的崇高艺术，然而，对照十余年的新剧史，他不能不感叹像郑正秋那样“品学兼优、宗旨纯正”的新剧家少之又少，唯利是图、智识低下之徒则比比皆是，以至江河日下，丑态百出，“新剧乃成罪恶习之薮，淫盗之业，众矢之的矣。”这些淫滥“新剧”实为“伪新剧”，“伪新剧乃真新剧之障碍”。于是他号召在新剧界来一场革命，以“挽回新剧名誉，实施社会教育^[3]”。

为了谋求“新剧革命”，周剑云建议有志于“真新剧”者“组织模范新剧团，严订规则，共同遵守：无剧本之剧，虽佳不演；违背宗旨之剧，虽能卖钱不演；演员无普通学识，虽聪明不收；有恶劣行为，虽名角必除”。关于艺术革新，他认为：“不可守旧，不可过新，是宜取折中主义。世界眼光不可无，本国风俗不可背。^[3]

万方数据

另外，他要求脚本、表演、化妆、服装、布景等均要符合情理，遵守规律，不以个人的意志为转移，搞“人治主义”。这对于当时新剧界，或僵化不变的公式化，或胡编乱来的任意性，都有极强的针砭意义，一定程度上保证了戏剧艺术的完整性和独立性。

二

新剧运动初期，特别是被称为“洋派”的春柳社演剧，“绝对遵守剧本，剧本不完全的戏，从来没有演过^{[4] P6}”。欧阳予倩也说他们有些“艺术至上主义^{[5] P41}”。但在国内新剧界，演剧往往没有剧本，“任意为之”，“一旦启演，则扞格不合^[3]”。在这样的情况下，一批有识之士，纷纷强调剧本的重要性。

戏剧是各种艺术手段综合的艺术整体，只有将各戏剧要素完美地组合起来，“搭配精当，排场紧凑”，才能主题突出，情节集中。怎样将戏剧各要素完美地组合起来呢？许多理论家认为关键在于创作剧本。“脚本者，木之本，水之源也。^{[6] P65}”剧本为剧情之范围，演剧人为此范围所限制，语言行动斯有趋向。^{[7] P127}没有剧本，“其结果则戏为戏，我为我，各行其素”，所以，剧本是命脉所关，不可或缺。

冯叔鸾认为新剧团屡次失败的原因，主要因为“脚本不佳”。新剧界对脚本极不重视，“往往幕表而外，一无所有，只凭排剧者之口讲数小时；或有脚本矣，而不耐心诵习，亦等于无有”；且有的编剧“无戏之基本观念”，“理想杜撰，一无命意，即曰为营业计”。针对这种现象，他认为戏剧基本要素有三：脚本、姿势与声调。其中，脚本是基础，“戏情如何，关系全在脚本；脚本不佳，戏情殆未由而佳也。”脚本实乃“实践中唯一之要素”，是将戏剧各种艺术手段组成整体，提高演出水平的关键。

周剑云在提倡“新剧革命”的过程中，极力倡导“脚本”的重要性，他引用欧阳予倩的话说：

戏剧者，必综文学、美术、音乐及人身之语言、动作组织而成，有其所本焉，剧本是也。……盖戏剧者，社会之雏形，而思想之影像也。剧本者，即此雏形之模型，而此影像之玻璃版也。剧本有其作法，有其统系。一剧本之作用，必能代表一种社会，或发挥一种思想，以解决人生之难题，转移谬误之思潮。演剧之根据剧本，配饰以相当之美术品（如布景、衣装等），疏荡以适宜之音乐，务使剧本与演者之精神一致，表现于舞之上，乃可利用于今日鱼龙曼衍之舞也。^[3]

周剑云基本同意欧阳予倩的看法，但是，在如何解决当前的剧本问题上，两人意见各有出入。

欧阳予倩认为，由于新的剧本“为中国从来所无……宜多翻译外国剧本，以为模范，然后试行仿制”。而周剑云强调自己创作，认为这“勉为其难”，正是“吾侪之责”。这种知难而进，勇于开创的精神令人钦佩。

关于如何编剧，他认为戏剧是“综文艺美术而成，乃人类之写真世界之缩影”，编写脚本，必须符合生活情理，先要从有益于世道人心出发，“认定宗旨，成竹在胸，纲领在手”；然后“从事布局，起伏相乘，首尾相通，经纬脉络，有条不紊”；同时注意人物性格：“一人有一人之身份，一人有一人之吐属，形容不可太过，贵能适可而止”；再要考虑“分场分幕，划清界限，点醒节目”等具体编排。除此之外，编剧还必须“富于舞台经验，熟于梨园掌故”。在语言上，主张“编剧最忌太文，文则滞，滞则不能雅俗共赏”。（汉血、愁予《崖山哀》）

面对新剧草创时期的种种浅陋现象，许多理论批评家把眼光投向脚本的编制，这是有道理的。在这方面，黄远生论述更为全面、深刻。他认为“脚本有根本要件二：第一必为剧场的，第二必为文学的”。所谓“剧场”的，就是“下笔时必须注意此中每字每句，皆须上之舞台，必令上之舞台时，令观客为之愉悦，为之兴感，或对于人生妙谛，有所直觉是也”^[8]。即剧本创作必须照顾到舞台演出和观众的接受。所谓“文学”的，即剧作能展示作家的“灵魂”和“理想”。因为“若仅仅情节离合、人物出入、分配得宜如上所述合于剧场的要素，而与人生真味渺无接触，不能供给观者以一种悠眇深远哀感顽艳之思，如所谓深味及厚味者，则决不得为真实有力或有生命之脚本”。

关于如何进行脚本创作，黄远生提出四“法则”：第一法则：“于最短的时光中，以经济的方法，兴其振奋，达到高潮”。为此，作者须努力“提取人生一大事实之烧点，以为说法现身”，即将生活素材予以集中、提炼、以典型情节来表现之。第二法则：“剧中之性格描写”。人物性格“要令随时随地，皆有强烈之印象，以刻入座客之脑影”；“脚本中所写人物性格，能与俳优伎俩浑然一体，以活现于舞台之上，……斯为杰构”。第三法则：“剧的危机中心之意志之争斗如何配置”。黄远生认为人生充满着矛盾斗争；故脚本之对此点如何描写其进行，及俳优之对此点如何活现，乃最足以深引观客之兴味，此即人生本能之要求之一种发现也”。这里强调的是剧作的矛盾冲突问题。第四法则：“脚本用语”。“第一，必须切近；第二，一字一句必须警快，沁人心脾，动人肝胆。”^[11]黄远生

的这些主张，主要是系统接受并运用西方戏剧理论来探讨“新剧”创作，这对当时的新剧实践是有其针对性和指导性的。

三

中国古代的戏曲批评，往往重曲本而略于演出，即使是关于演出的理论，亦多随机性，很少讲究时效。近代由于报刊业的发展、剧场的兴建、观众的普及，特别是辛亥革命前后，戏剧、小说杂志的大量出现，以及“大小报纸几无不列评剧一栏”（周剑云语），遂使剧评面貌大大改观。那些针对舞台演出的实际进行评论，对演员、剧作家、观众的影响都是深刻的，冯叔鸾的《啸虹轩剧谈》、宗天风的《若梦庐剧谭》、王梦生的《梨园佳话》、郑正秋的《丽丽所戏言》、《丽丽所伶评》等，对当时的戏剧改良时期的利弊得失进行评论，同时，也提出自己的批评原则，为中国传统的戏剧理论批评的近代转型奠定了基础。

冯叔鸾认为当时上海听戏之程度骤进，主要是得力于“真批评”。真批评一出，“凡海报之招摇，告白之鼓吹，无益也”。观众有了良好的导向，演员也“必须学力精深，火候老到，仍得八方圆到，四面周旋”，始能立足于舞台，这无疑对促进戏剧的进步起着重要的作用。然而，作为剧评家要做到“真批评”，首先要求“内行”，即须具备剧学修养，同时具有“不可有成见”，“不可有偏执一得”的“道德”观念：

评剧最难，无戏学的知识者，不足以评剧，无文学的知识者，不足以评剧，看戏不多，不足以评剧，戏情不熟，不足以评剧。……不特此也，好弄词藻者，不可与评剧。彼等专以评剧为题目而作一篇绮丽文字，文字虽好，可惜不是剧评。好品色者，不足与评剧。彼辈惟斤斤然于花旦之一门而分党立派，门户之见太深，其言论亦断不足信也。好讲考据者，不足与评剧。戏剧之中，寓言八九，若一一取而附会之，其苦不可胜言矣。至于胸中不可有成见，评论不可偏执一得，又更不独评剧为然。夫剧小道也，而评剧之难如此，则凡夫操寸颖以评论是非者，当亦懔然知所慎矣！^[9] P59）。

关于评剧家之“道德”，冯叔鸾还专门写了一章《论评剧家之道德》，针对当时上海诸多小报为了生计，不得不“轮次周旋于各舞台之间而阿谀评赞之：唱功不佳则称其嗓音好，武功不佳则称其架子好，于是满纸皆追宗谭刘、媲美俞杨等语”^[9] P59）。冯叔鸾坚持原则：“未尝因一己之所恶而掩去其所长，亦不敢因一己之所好而讳言其所短”，尤其要避免廉价的捧场。受冯叔鸾影响的宗天风对当时上海许多小报“纯系营业性质”非常

不满,在《若梦庐剧谭》中指出:“评剧之不易也:不知词句,不可以评剧;不明板眼,不可以评剧;不晓派别,不可以评剧;不存公平,不可以评剧”。

其次,剧评之要素。周剑云在《三难论》中指出,评剧一事,“一方面灌输戏剧知识于阅者,一方面监督伶人之艺术”。然在现实中,大小报刊往往都是老生常谈,味同嚼蜡。更有甚者,或假充内行,大言不惭;或抄袭旧作,据为己有;或受人津贴,一味捧场;或感情用事,乃至党同伐异,倾轧成风。为此,他对剧评家提出了严格要求,即须具备四大要素:“第一当有定见”;“第二当有学识”;“第三当有经验”,“第四当有辞藻”。其论“有辞藻”云:“有辞藻则用笔无往不宜。评旦角用清丽之笔,评丑角用诙谐之笔,评生角用正大之笔,评净角用豪浑之笔,评文剧用绵密之笔,评武剧用雄壮之笔。曲折而明晰,具有摄人之魄力,则事半功倍,自然胜人一筹。”至于批评对象,主张就伶人、新剧家、票友、坤角等具体对象,区别对待,出以

“恕”道。批评家的责任在于申斥“鄙夫”、“狂奴”,识拔屈附人下的“千里马”^{[10][P60]}。

再次,评剧须结合时代及民众心理。京戏、新剧之所以盛行,“其能从附庸而蔚蔚大国,且不胫而走,遍于江河流域,必有合乎我国社会之心理”^[11]。批评者须以此为基点,切实把握“观剧者之地位与心理,实为今日研究戏剧,而有改革之志愿者,所最当注意之一事”^[3]。从而主张改良新戏应服务于最广大的市民群众,“使乡愿下愚,不识字不读书之人观看”^[11],以适应观众的审美需要。

要之,新剧舞台实践论一方面植根于民族传统文化的土壤之中,充分肯定传统戏剧因素的合理性;另一方面,又表明新剧努力摆脱“杂合”戏曲的影响。但是,时代的局限注定要迂回曲折,五四之后,通过中西戏剧观念的激烈论争,传统与现代的戏剧观念逐渐得到明晰,传统戏曲和西方戏剧在中国大地上并行不悖地朝前延展。

参 考 文 献

- [1] 冯叔鸾. 嘸虹轩剧谈[M]. 上海:上海中华图书馆, 1914.
- [2] 郑正秋. 新剧经验谈[J]. 鞠部丛刊, 1918.
- [3] 周剑云. 新剧改良论[J]. 鞠部丛刊, 1918.
- [4] 朱双云. 新剧史·春秋[M]. 新小说社, 1914.
- [5] 回忆春柳[A]. 中国话剧运动五十年史料集, 第一集[C]. 北京:中国戏剧出版社, 1958.
- [6] 昔醉. 新剧家读脚本之讨论[J]. 鞠部丛刊, 1918.
- [7] 尘因. 春雨梨花馆丛刊, 第1集[M]. 上海:上海民权出版社, 1917.
- [8] 黄远生. 新剧杂论·说脚本[J]. 小说月报, 1914(5)
- [9] 冯叔鸾. 论评剧家之道德[J]. 鞠部丛刊, 1918.
- [10] 周剑云. 三难论[J]. 鞠部丛刊, 1918.
- [11] 顾曲者言[J]. 海上梨园杂志, 1910.

[责任编辑 杜桂萍]

Practice and Criticism of the New Opera

TIAN Gen-sheng

(Chinese Department, Dongguan University of Technology, Dongguan, Guangdong 523106, China)

Abstract: Before May Fourth Movement, traditional opera, the reformed Peking Opera and the new opera coordinate with the social innovation and reinforce each other. The original new opera “integrates” traditional opera owing to its weak theoretical basis and being lack of experience. Its content tends to resemble the vulgar “new song and dance drama” and deviates from the “real purport of new opera”. Given this kind of situation, a group of theoreticians represented by Feng Shuluan, Zheng Zhengqiu, Zhou Jianyun, Ouyang Yuqian propose to reform new opera, emphasize on the importance of the script writing and carry out a correct criticism of the opera.

Key words: new opera; reform; criticism