

苏州大学

硕士学位论文

回眸世纪之争：五四时期《新青年》旧戏论争的文化反思

姓名：张鑫

申请学位级别：硕士

专业：戏剧戏曲学

指导教师：朱栋霖

201105

回眸世纪之争： 五四时期《新青年》旧戏论争的文化反思

中文提要

五四时期发生于《新青年》的旧戏论争，一方是北大在读的学生张厚载，一方是阵容强大的《新青年》编辑同人胡适、钱玄同、陈独秀、刘半农、周作人以及学生傅斯年等人，双方你来我往，围绕以京剧为代表的近代戏曲的评价问题，展开了充分的论战，其观点与评价，对二十世纪中国戏剧与戏曲产生了深远的影响。回眸世纪之争，可以发现论争背后既有编辑策略的参与，更交织着转型时代的救亡动机、文化焦虑与艺术自觉等复杂信息。晚清戏剧改良是五四论争的历史背景，借文学改造精神的思想革命理念是《新青年》批判旧戏的思想背景；旧戏“形式”的评价，是双方论争的焦点，文学革命者将以京剧为代表的近代戏曲的内容与形式，视作落后思想的表现与载体，在进化论视野中展开无情的批判，以张厚载为代表的守护方则本着对京剧艺术的谙熟与热爱，在“形式”问题上捍卫传统戏曲的艺术独特性。文学革命者的“非艺术”态度未免失之激进，但其对旧戏形式的批判，也揭示了传统戏曲“程式化”特点中隐藏的重感性审美而轻精神提升的关键问题。对双方立场的理性反思，有利于我们探索中国戏剧发展的更为健全的道路。

关键词：旧戏论争；《新青年》；张厚载；文化反思

作者：张鑫
指导教师：朱栋霖 教授

Looking Back at Debate of Century: Introspection of Controversy about Chinese Traditional Opera on “New Youth” Magazine during May Fourth Times.

Abstract

A controversy about traditional opera occurred in “New Youth” magazine during May Fourth times. One side in the argument was a Beijing University student Zhang Houzai. The other side were some famous editors of “New Youth” magazine, for example Hu Shi, Qian Xuantong, Chen Duxiu, Liu Bannong, Zhou Zuoren, and some students such as Fu Sinian. They argued fiercely around the evaluation of Chinese modern opera which is represented by Beijing opera. Their notion and evaluation produced far-reaching effects to the 20th century Chinese drama and opera. This important argument contains complex connotations, not only the editorial policy but also the integration of purposes of national salvation, cultural anxiety, self-conscious of arts in the transition times. The drama reform during late Qing dynasty is the historical background of the controversy during May Fourth movement. And the ideological revolutionary notion that we should use literature to transform our spirit is the notion background of “New Youth” magazine’s critique of traditional opera. The focus of the controversy was the evaluation about the form of traditional opera. In the literature revolutionist’s opinion, Chinese modern opera which is represented by Beijing opera, whose content and form have been the representation and carriers of old ideas, so they criticized it fiercely in the vision of evolutionism. But guardians represented by Zhang Houzai, who were familiar with Beijing opera and loved it so deeply, defended the unique artistic style of traditional opera. Although the literature revolutionist’s opinion was a little inartistic and radical, they reveal a important problem of traditional opera’s formalization, that is it lays too much stress on sensibility and aesthetic, but lays so little stress on the spirit improvement. Introspecting both sides rationally is good for us to explore the way that can make Chinese drama develop better.

Key words:

The controversy about Chinese traditional opera; “New Youth” magazine; Zhang Houzai;
The introspection of culture

Written by:Zhang Xin

Supervised by:Zhu Donglin

前言

一、选题意义与研究现状

五四时期，文学革命者在《新青年》上对中国传统文学展开全面的检讨和批判，其中包括传统戏曲，1918年6月左右，时为北京大学法科政治系学生的张厚载（张繆子，笔名聊止、聊公等）投书《新青年》，对胡适、钱玄同、陈独秀、刘半农等人有关戏曲的观点提出批评，在《新青年》上引发了围绕如何评价以京剧为代表的近代戏曲的问题的论战，双方都发表了大量文章，充分表达了自己的观点，《新青年》一方的胡适、钱玄同、陈独秀、刘半农、傅斯年、周作人等则构成了一个统一的立场，张厚载一方则有同侪在其它报刊助阵；后张厚载将林纾影射丑诋新文化阵营的小说《荆生》《妖梦》介绍给上海《新申报》发表，又以通讯记者身份在《神州日报》上发文称陈独秀即将辞职，被北大校方以“屡次通信于京沪各报，传播无根据之谣言，损坏本校名誉”为由开除学籍，这一事件，更使这次围绕京戏的论争成为后人争议的对象。二十世纪初的这场论争，在观念与评价上，对二十世纪中国戏剧与戏曲产生了深远的影响，并蕴藏着尚待发掘的文化内涵，其实，论争背后文化与艺术的复杂信息，牵连着二十世纪转型中国的文化情结与时代焦虑，远远超出论争的范围。相隔近一个世纪后重新审视这一论争的来龙去脉与是非曲直，不仅在于这一历史公案的梳理与评价，而且对于探讨与反思二十世纪中国文化与艺术的转型，都具有一定的价值。

对于这一世纪之争，目前有三类论著有所涉及。一类是近年出现的篇幅较短的单篇文章，一般发表于新闻纸与网络上，这些文章大多带有钩沉轶事式的写作目的，看中的是北大学生张厚载在五四旧戏论争中被校方开除的“旧事新闻”的价值，有些文章甚至把这一事件简单锁定在张厚载与胡适之间的直接冲突，意在“提倡宽容的胡适开除反对自己的学生”的黑幕引力与标题效应，且相互转载，几成定说。第二类是中国现代戏剧史及京剧史类著作，如《中国京剧史》中卷（中国戏剧出版社）、陈白尘、董健编《中国现代戏剧史稿》（中国戏剧出版社1989年7月出版）、孙庆生《中国现代戏剧思潮史》（北京大学出版社1994年12月出版）、胡星亮《二十世纪中国戏剧思潮》（江苏文艺出版社1995年9月出版）、焦尚志《中国戏剧美学思想发展史》（1995

年12月出版)等等,戏剧史类著作对这段公案的论述,受制于编写体例和篇幅的限制,一般只是进行适当的回溯和评判,还不能把它作为专门的研究对象,进行细密与深入的研究。第三类是专门研究的论文,刘丽华《不愉快的师生论争——审视胡适与张厚载的一段公案》(《鲁迅研究月刊》2005年第11期)对这起公案进行了较为客观的回顾和评述,但作为鲁迅研究者,作者将论文后半部分的重心,放在鲁迅对该公案的态度与评价上,因而对旧戏论争本身的考察和反思,没有投入更多精力;沈达人《张厚载及其京剧评论》(《中国京剧》1997年第6期)是对论争中的中心人物张厚载的京剧评论生涯及其成就的介绍,虽然不是以论争本身为对象的研究,但在目前极少见有关张厚载生平与成就的资料的情况下,这篇文章让我们进一步认识张厚载其人,从而有助于对这场论争的理解。

对于这场论争的评价,目前还存在着非此即彼和循环翻案的简单判断。在八十年代前期以五四启蒙为价值标准的时代氛围中,肯定性判断无疑集中在《新青年》文学革命者这边,将张厚载们视为保守或落后的代表,对其守护立场殊少同情之理解;在九十年代后传统文化热、解构启蒙话语的新时代语境中,研究者又多站到张厚载一边,将京剧视为中国审美文化独特性的代表,热衷于追究五四文学革命者数典忘祖、妄自菲薄的历史责任,而对于他们在特定历史情境中的真诚反思及其内在逻辑,缺少深入理解的耐心。回顾近几十年来国内对这场论争的评判,可以发现,虽然立场可能完全改变,但判断时的火气十足却如出一辙。

总的来说,对于这场影响深远的世纪之争的来龙去脉,我们还缺少细密、深入的历史考察,对于其曲折是非,更缺少理性和统一的判断立场。有待更深入的研究。

二、研究目标与主要内容

基于对这一论题的重要性的判断,笔者以该论题为选题,试图重回历史现场,对这一世纪之争进行细密、深入的梳理和考察,充分展现论争的历史背景、具体过程及双方的论辩逻辑,在此基础上,深入追问并敞开论争双方的意图、逻辑与立场,反思论争背后纠缠的文化与艺术的难题。

第一章回眸世纪之争,意在交待这场论争的知识背景,梳理论争的基本过程,分为三个部分。第一节考察论争发生地《新青年》的言论空间,首先对论争背后的权力格局进行考察,显现影响论争结果的逻辑与立场之外的权力因素。《新青年》“通信”

栏首次刊载张厚载来信及钱玄同等的答辩，是在4卷6号，恰是在4卷6号后，《新青年》改为同人杂志，表现出色的“通信”栏不再是好辩者随意聚集的场所，而成为编委会重点策划的阵地，在《新青年》上展开的两次论争，都有编辑同人有意安排与相互策应的痕迹，血气方刚的挑战者面对运筹帷幄的师长们，在论争中陷入不利局面。第二节介绍论争中心人物张厚载的生平及其戏剧活动，以便知人论世。论争年代的张厚载，在年龄和身份上应是陈独秀曾寄予厚望的“新青年”，但他痴迷京戏、与京津梨园圈多有往还，在趣味上与《新青年》差之甚远；此后张厚载“痴”心不改，一生致力于戏评写作，笔耕不辍，为戏曲事业做出了自己的贡献。第三节重回历史现场，详细梳理论争的来龙去脉——发生背景、基本过程和初步结局。张厚载的来书，对于正急于引发社会反响的文学革命者来说，可谓不可多得。发生于《新青年》的直接论战有两次，分别是1918年6月15日的4卷6号和1918年10月15日的5卷4号，张厚载处于独战多数的局面，支持他的声音，则在《时事新报》等报刊上出现，没有形成直接的碰撞。论争虽使双方在戏曲改良的必要性上有所接近，但在戏曲评价的核心问题上不可能达成共识，分道扬镳，成为必然。

第二章历史、逻辑与立场，意在进入更深入的层面考察论争背后的历史渊源、思想动机、论争焦点、内在逻辑和分歧实质。第一节梳理自晚清戏剧改良至五四论争的历史演变逻辑。五四旧戏论争之前已有晚清戏剧改良的历史，晚清戏剧改良随社会政治变革而兴起，历维新与辛亥革命两次高潮，至二十世纪第一个十年代，改良新剧陷入挫折，在相对保守的北方戏曲界，开始转而向传统戏曲的固有形式寻找振兴的资源，昆曲的复兴与梅兰芳、齐如山的京戏改良就是这一努力的体现，这一“改良”引起《新青年》文学革命者的不满；陈独秀本来就是晚清戏剧改良的健将，《新青年》进入北大，南方戏曲改良思路遂在新形势下进一步激化，《新青年》与张厚载的遭遇，也可看成南方激进思路（自晚清戏曲改良至《新青年》文学革命）与北方趋于保守的改良思路碰撞的结果。第二节进入论辩双方的现实意图、知识结构和价值背景，试图探讨双方分歧的观念源头。《新青年》代表着新一代救亡思路的崛起，由思想革命到文学革命，其文学理想寄意甚远，希望诉诸文学的精神感染力来实现改造精神的重任，因而首先看重的，是艺术的感染力对于提升人的精神世界的功能；而张厚载等中国近代戏曲的热爱者和守护者，皆是戏曲圈内人，不可能越出戏曲本身来进行讨论。二者的

差别，首先是“外行”与“内行”、启蒙者与戏曲家的差别。第三节进入论争的相关文本，通过详细的文本解读，对双方的论辩逻辑及彼此误读进行梳理。传统戏曲本来只是文学革命者检讨传统文学的一个部分，出于对正统诗文的失望，文学革命者试图提高原来处于边缘的小说和戏剧的文学地位，因而开始对旧小说和戏曲（戏曲问题总与小说相关）展开全面检讨。其批判逻辑有两个，一是旧小说与戏曲在内容与形式两方面都带有落后思想的遗留，需要加以检讨，二是文学进化的观念，旧小说与戏曲在内容与形式两方面都不符合现代社会要求，应该加以淘汰。而形式问题，成为旧戏论争双方的焦点所在，对于张厚载们来说，以“唱念做打”为核心的一套程式，是京剧的审美所系与命脉所在，在存废问题上，绝对不能后退。

结语部分，进入理论层次深入探讨双方的最终分歧点，试图通过对中国传统戏曲和西方戏剧的本质的探讨，使长期争议的中国戏曲的评价问题，有一个更遵循艺术规律的判断标准，在此基础上，以更理性的立场重新反思新文学阵营对传统戏曲的批判。对于文学革命者，形式不是一个独立的范畴，而是一个文化范畴，旧戏形式不仅是落后思想的载体，也成为戏剧文学精神拓进的障碍。而以京剧为代表的近代戏曲的程式化，恰恰是戏曲守护者引以自豪的中国传统戏曲的特点与优势，站在艺术审美的立场上，形式问题无所谓先进与落后之分。在反思文学革命者漠视中国戏曲本身特点的同时，我们也要看到，传统戏曲对以“唱念做打”为中心的“剧场性”的极端追求，形成了以“程式”及其表现者——名角为中心的感性表达与接受的模式，窒碍了开拓更高精神空间的“文学”功能。文学革命者的反思，撇除其文化焦虑与启蒙动机，在戏剧艺术本身也应有值得进一步讨论的空间。

对于这一世纪之辩，本研究所言的“文化反思”，并非基于一种非此即彼的二元立场和感性意气，陷入循环“翻案”，而是试图进入论辩双方的历史背景、现实意图和论辩逻辑，探索交锋的实质所在及其被遮蔽的历史误解，这是今人的理性反思应该达到的高度。

第一章 回眸世纪之辩

第一节 《新青年》的言论空间

论争作为一种话语交锋，话语背后的权力格局值得重视，张厚载与胡适等人的旧戏之争，主要在《新青年》杂志展开，为了更好的考察这次论争的过程，论争的阵地《新青年》自然是首先需要考察的对象。作为上世纪初中国划时代的一份杂志，《新青年》在历史转折关头的亮丽演出与深远影响，至今令人神往，其传奇般的成功，有赖于天时地利人和诸多因素的巧合，而其言论空间的顺利展开，确是一个不可忽视的因素。《新青年》的言论空间，是时势推演与编辑策略相结合的产物，话语的效果，在这个言论空间中才得以充分显现。

《新青年》1915年9月创刊于上海，初名《青年杂志》，第二卷起改名《新青年》。编辑陈独秀，本是一个从事晚清帝制革命的老革命党，历经革命的幻灭，其时由实际的革命运动转向对民众的思想启蒙，在芜湖办《安徽俗话报》。《青年杂志》可视为陈独秀启蒙策略的调整，由面向一般民众普及知识式的启蒙，转向面向未来的社会精英——知识青年。1917年，入主北大不久的蔡元培求贤若渴，力邀陈独秀北上任北京大学文科学长，陈独秀提出附带条件，《新青年》随其迁入北大，并由校方提供经费。一校一刊之结合，《新青年》之得益不仅仅在资金的支持，由民间社会进入人才济济的高等学院，以前显得有点孤军奋战的《新青年》，一下子获得不可多得、源源不断的知识与人才资源。迁入北大后，灵活多变的陈独秀适时改变了编辑方针，成立《新青年》编委会，由原来的独立编辑，变为由志同道合的北大同人集体轮流编辑，一时聚集了胡适、钱玄同、刘半农、高一涵、沈尹默、周作人等时彦，形成了一个以《新青年》为中心的思想团体。在老师辈的《新青年》的激发之下，学生辈宣传新思想的刊物《新潮》等也相继跟进。一校一刊相得益彰，终于蔚为而成轰轰烈烈的新文化运动。《新青年》奇迹显示了话语的力量，但都离不开话语背后的组织、策略与呼应，杂志作为一个自足的话语场或言论空间，编辑是一个至关重要的设计与引导

者，陈独秀以其卓越的技巧，成功打造了《新青年》的言论空间，并把这个言论空间逐步扩散至社会，成为二十世纪中国改变历史的重要力量。

杂志是近代市民社会的产物，它以先进的印刷媒介为平台，为现代市民提供娱乐消遣、信息交流与知识普及的虚拟平台，赢利是杂志经营的主要目的，它除了被动迎合市民的日常趣味，同时具有主动营造和引导大众想象性空间的企图，因而编辑者除了见风使舵、看人脸色外，也随时有审时度势，主动出击的冲动，相较而言，一个编辑的作为，实际上往往取决于后者。杂志言论空间的形成，来自编辑者的思想与想象，也取决于具体细节的设置。创刊号上的《社告》，公开表明杂志的拟想读者为“青年”，被称为准发刊词的《敬告青年》对“新青年”明确提出六点要求，¹后来在论战中更进一步打出了“德先生”与“赛先生”的旗号。《新青年》无疑是有着明确的办刊理想、方针与假想读者的杂志。

公共舆论空间的培育，是《新青年》这个以思想革新为职志的杂志的一个有效举措。后来发挥巨大影响的“通信”栏，从第一卷起就开设了，其目的就在于直截了当地与读者交流。考察“通信”栏的成长历程，可以见证《新青年》言论空间逐渐形成的过程。据李宪瑜的研究，“通信”栏开始阶段偏重于事务性的工作，“这是一个服务性的栏目，即，或向读者提供相关的信息，或回复读者的咨询，并倾听读者的意见与建议。”²卷之后，栏目越来越活跃，“来信明显增多，来信内容不仅更趋丰富，而且持论愈发尖锐；相应的，记者对于来信的答复也更加深入，并因此不断鼓动更多的质询，形成良好的互动关系。那么在编读之间，就不再仅仅是单纯的你问我答，而逐步形成多回合的、重交流的研究讨论。尤其是思想革命和文学革命开始成为《新青年》杂志的核心内容，并逐步扩大在知识界的影响进程中，‘通信’一栏更呈现前所未有的活跃之势；或者反过来说，‘通信’栏目的活跃也在很大程度上构成了《新青年》杂志反对旧文化、提倡新文化的激进景观。”²

《新青年》可分成三个时期：1至2卷的上海时期，3至7卷5号的北京时期，7卷6号至9卷的上海、广州时期。与第一阶段的上海时期相比，北大阶段的《新青年》

¹ “自主的而非奴隶的”、“进步的而非保守的”、“进取的非退隐的”、“世界的而非锁国的”、“实利的而非虚文的”、“科学的而非想象的”。（1915年9月15日《新青年》1卷1号。）

² 李宪瑜《“公众论坛”与“自己的园地”：〈新青年〉杂志“通信”栏》，《中国现代文学研究丛刊》2002年第3期。

的变化，除了最显著的编辑团队与刊载内容外，还体现在栏目设置与稿酬制度等并不引人注意的调整方面。《新青年》入北大后，投稿制度改变，陈平原的研究曾考察过这一层面：

陈独秀之创办《新青年》，虽然背靠群益书社，有一定的财政支持，但走的是同人杂志的路子，主要以文化理想而非丰厚稿酬来聚集作者。前3卷的《投稿简章》规定，稿酬每千字2~5元，这在约略同期的书刊中，属于中等水平，第4卷开始，方才取消所有稿酬，改由同人自撰。³

确实，《新青年》4卷3号上，有一篇《本志编辑部启事》：

本志自第四卷一号起，投稿章程，业已取消，所有撰译，悉由编辑部同人，共同担任，不另购稿。

前三卷以中等水平的稿酬犒赏作者，是因为陈独秀一人独立支撑，需要吸引大量外稿的支持，但从第3卷迁入北大后，依托全国最大高等学府之人才资源，稿源已不再是个问题，第4卷起取消稿酬，也就顺理成章。第4卷6号起，成立了由北大教授陈独秀、胡适、钱玄同、高一涵、李大钊、沈尹默六人组成的编委会，《新青年》由以前陈独秀个人主编，变成同人轮流编辑，甚至“所有撰译，悉由编辑部同人，共同担任”，随着《新青年》成为同人杂志，其言论空间也发生了微妙的变化，以前有意彰显的社会开放性逐渐减弱，内藏的引导性则越来越强，这也体现在“通信”栏的变化中。

“通信”栏本来设想为一种公众论坛，以扩大影响和参与范围，但变成同人杂志后，“公众”的范围和“论坛”的主旨都发生了变化。李宪瑜以从“公众论坛”到“自己的园地”描述这一过程。她认为：

与2、3卷相比，4卷之后的“通信”，“公众”的范围基本限定在比较固定的杂志同人，其“外围”则是他们的友朋。无论来信还是复信，主要由他们写就；包括来往双方(或多方)外的“主持人”(有时由轮值主编担任，他们通常以信件作“跋”或“按语”加入讨论)，还是由同人担任。2、3卷“通信”中参与者最众的青年读者(有不少是在校学生)已经寥寥可数。也就是说，从发问，到解答，到讨论，到评论，基本是同人们自给自足。而“论坛”的内容，

³ 陈平原《思想史视野中的文学：〈新青年〉研究（上）》，《中国现代文学研究丛刊》2002年第3期。

也显得“主题”鲜明，专业性大为加强，同时编辑上也更加“系统”。4卷开始，“通信”中的信件统统被编辑者加上了标题，有的还被列出了纲要，或刊登在封面的“要目”中。我们可以把这看做是一种方便读者阅读的做法，但无疑，也是编辑者加强对“通信”进行“管理”的措施，也是散漫的通信“主题化”的方式。⁴

张厚载与《新青年》关于旧戏的首场论争，正发生于《新青年》刚成立编委会的4卷6号的“通信”栏，可谓无巧不成书。张厚载之《新文学及中国旧戏》被安排在“通信”栏，在以前应有借此引起公众参与讨论的可能，但是，从该期编辑情况看，跟随张文后的应答，来自胡适、钱玄同、刘半农和陈独秀，皆为编委会主要成员。这一局面的形成，也许是因为张厚载来书对他们都有指摘，需要轮番上阵予以解答，而实际上，张厚载一开始就落入被“围攻”的不利局面。

张厚载的来书，对于《新青年》可谓不可多得，因为，文学革命由胡适、陈独秀发难后，除了若干同道者的“热烈”讨论，对于整个社会，仍然是影响有限，孤掌难鸣，文学革命者颇感寂寞。4卷3号“通信”栏上演的著名“双簧戏”——钱玄同化名王敬轩攻击新文学，由刘半农出面逐一作答批驳，就是一次有意“炒作”和无奈之举。现在张厚载不请自来，自然要好好抓住。敏锐的陈独秀在答信中特地留下伏笔：

适之先生所主张之“废唱而归于说白”，及足下所谓“绝对的不可能”，皆愿闻其详。

随着论辩的进一步开展，《新青年》逐渐把批判旧文学的重心转向旧戏。紧接着5卷3号之“易卜生专号”，在5卷4号推出“戏曲改良专号”，该专号刊登了张厚载的进一步论辩文章《我的中国旧戏观》和《“脸谱”——“打把子”》，《新青年》方面则刊登了胡适的长文《文学进化观念与戏曲改良》、傅斯年的两篇长文《戏剧改良各面观》、《再论戏剧改良》、钱玄同的《答张厚载》，以及立场趋近的欧阳予倩及宋春舫的两篇文章，《新青年》一方的阵容更加强大。

这么多同人文章齐聚一处，“策划”的意图更加明显。其实，张厚载的《我的中国旧戏观》，还是胡适的约稿。张厚载说：

上回我因为《新青年》杂志胡适之、刘半农、钱玄同诸位先生多有对于中

⁴ 李兆瑜《“公众论坛”与“自己的园地”：〈新青年〉杂志“通信”栏》，《中国现代文学研究丛刊》2002年第3期。

国旧戏的简单批评，我就写了一封信去略说些我个人的意思。因为两方面意思不同，所以我也不能多说。前天胡适之先生写信来要我写一篇文字，来辩护旧戏，预备大家讨论讨论。我也很赞成这件事，就把我对于中国旧戏的意思，挑几样重要的，稍为说说。至于说的对不对，还希望诸位要切实指点才是。⁵

傅斯年的两篇长文，本来不是同一段时间而作，《戏剧改良各面观》写于张厚载与胡适争论“废唱”十日后，⁶所署日期为“七年九月十六日”，而《再论戏剧改良》所署日期为“七年十月二日”，写作时间相差半个月，前文是有感于张、胡之争而发，后文是专门针对张厚载的《我的中国旧戏观》的批驳文章，这次是特地安排在一起发表。傅斯年在《再论戏剧改良》中透露了其中信息：

上月我做了一篇戏剧改良各面观交给胡适之先生。过了几天，胡先生说，同学张繆子君也做了一篇文章，替旧戏辩护。我急速取来一看。同时我在《晨钟报》上，看见繆子君的戏园的改良谈，又有位朋友，把《论报》上登载的欧阳予倩君所作《予之改良戏剧观》剪寄给我。我对于这几篇文章，颇有所感触，不能自己于言，所以再做这一篇。⁷

傅斯年逐条批驳张厚载《我的中国旧戏观》的长文《再论戏剧改良》，看来是胡适授意所为。

值得注意的是，四卷之后，“通信”栏的编辑方式也有了改进。以前的来信讨论，往往复信迟至下期才能刊出，讨论未免青黄不接，布不成阵，难成气候。4卷以后，“通信”栏采用编辑集议制，为了展示讨论的同步性，使之更为集中，来信与复信开始同期刊出，而且往往一信多复，有时还会再加上编者的跋或按语，使讨论的显得更有组织与秩序，声势也更大。⁸4卷6号“通信”栏上的第一轮旧戏论争，是这一改进的体现，以张厚载文为中心，胡适以“跋”的形式进行答复，钱玄同、刘半农、陈独秀则分别进行答辩，参加者皆是编辑同人，正是“编辑集议”的特色；5卷4号的第二轮论争，更是这一编辑策略的完美体现，围绕张厚载再答辩的两篇文章（其中一篇为

⁵ 张厚载《我的中国旧戏观》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

⁶ 傅斯年：“这篇戏剧改良各面观的意见，是我一年以来，说是想朋友谈到的，然而总没写成篇章。十日前，同学张繆子君和胡适之先生辩论废唱问题，我见了，就情不自禁了。”（《戏剧改良各面观》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。）

⁷ 傅斯年《再论戏剧改良》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

⁸ 参见李宪瑜“公众论坛”与“自己的园地”：〈新青年〉杂志“通信”栏，《中国现代文学研究丛刊》2002年第3期。

胡适约稿),《新青年》同人又轮番上阵,不仅胡适亲自出马,钱玄同短兵相接,而且将傅斯年早些时写的长文,与胡适授意而作的专为批驳张厚载的长文,放在一起发表,然后再配上欧阳予倩与宋春舫的两篇文章,排出的阵容,可谓组织有方,声势强大。

胡适的夫子自道,流露了组织者的语气:

去年我曾说过要做一篇《戏剧改良私议》,不料这一年匆匆过了,我这篇文章还不曾出世。于今《新青年》在这一期正式提出这个戏剧改良的问题,我以为我这一次恐怕赖不过去了。幸而有傅斯年君做了一篇一万多字的戏剧改良面面观,把我想要说的话都说了,而且说得非常明白痛快;于是我这篇《戏剧改良私议》竟可以公然不做了。本期里还有两篇附录:一是欧阳予倩的《予之改良戏剧观》,此外还有傅君随后做的再论戏剧改良,评论张君替旧戏辩论的文章。后面又有宋春舫先生的《近世名戏百种目》,选出一百种西洋名戏,预备我们译作中国新戏的模范本。这一期有了这许多关于戏剧的文章,真成了一本“戏剧改良号”了!’

同人化的《新青年》“通信”栏,以及目标明确、配合默契的论辩对手,使张厚载的挑战,一开始就面临不利的局面。

第二节 作为戏迷的“旧青年”及笔耕不辍的戏评家:张厚载其人¹⁰

张厚载(1895-1955),字采人,号繆子,笔名聊止、聊公等,江苏青浦(今上海市)人。出身书香门第,就读北京五城学堂期间,为时人该校国文教员的著名文学家林纾所赏识。后相继入天津新学书院、北京大学法科政治系学习。读书期间,开始沉迷京戏,并经常在报刊发表京剧戏评,对梅兰芳赞赏有加,结交梅兰芳与冯幼伟、罗瘿公、李释戡、齐如山诸人,是当时所谓“梅党”的中坚人物,被时人目为梅氏“左右史”。1918年投书《新青年》,与胡适、钱玄同、刘半农、陈独秀、傅斯年就旧戏评价问题展开论争,持续数月有余。1919年,张厚载介绍林纾小说《荆生》、《妖梦》于上海《新申报》发表,因小说影射、丑诋胡适、钱玄同、陈独秀、蔡元培等新文化人士,又以通讯记者身份在《神州日报》上发文称陈独秀即将辞职,被北京大学校方以被北大校方以“屡次通信于京沪各报,传播无根据之谣言,损坏本校名誉”

⁹ 胡适《文学进化观念与戏剧改良》,《新青年》五卷四号,1918年10月15日。

¹⁰ 本节部分内容参考沈达人《张厚载及其京剧评论》,《中国京剧》1997年第6期。

为由开除学籍。虽由《新申报》出具证明为之辩白，校评议会最终未能撤销处分，时离毕业仅两月有余。林纾后作《赠张生厚载序》，表示张被北大除名是“为余故也”，并以“君子之立身也，当不随人为俯仰”相劝慰。虽蔡元培校长给予成绩证明书，让其转学天津北洋大学，但张厚载无意于获取大学文凭，放弃入学，经冯幼伟介绍，入中国银行任职。

1928年张厚载转天津交通银行，任文书课副课长，兼职《商报》、《大公报》副刊编辑，1935年创办《维纳丝》戏剧电影半月刊。在津期间，张厚载与沙大风、冯武越、王伯龙、王缕冰、刘云若、夏山楼主（韩慎先）、潘经荪等文化界人士相往还，又拜师老伶工张荣奎学京剧，活跃于永兴国剧社，以扮演《长坂坡》之赵云著称。1936年奉调上海交通银行，抗日战争期间，随交通银行迁昆明，任该行三科科长，后因触犯上司被降级，回天津交行任职。1947年，天津交通银行纪念成立40周年，张厚载犹能扮演《失街亭》中赵云一角，四座为之惊叹。1948年病归上海，次年退休，1955年卒于上海。出版有《听歌想影录》、《歌舞春秋》与《京戏发展略史》等著作。

张厚载平生最有影响的事件，就是1918年以一个北大学生身份，投书《新青年》，引发影响深远的关于旧戏评价问题的世纪之争。其时，张厚载正就读北大法科政治系，身处新文化运动的中心。作为北大学生，张厚载在年龄与身份上正是陈独秀所曾涕泣而求的“新青年”，¹¹但他的思想与行为，却与《新青年》师辈们的期望与想象甚远。在天津与北京读书期间，张已沉迷于京戏，与北方梨园圈多有往还，并追随梅兰芳，成为“梅党”之一员，不时操文弄墨，所作戏评经常见于京津的一些报刊上，胡适在论争文章中也称其“繆子君以评戏见称于时”。¹²北大“兼容并包”，师生之间思想自由，不同思想倾向的存在本是合理的，“同学少年多好事，一班刊物竟成三”（俞平伯诗），其中就有文化保守的“国故”。但毕竟时势所趋，在《新青年》的强力影响下，转而投向新文化阵营的学生越来越多。张厚载的“执迷不悟”，可能有一个因素，不像在后来的五四运动中挑大梁的1917年入学的傅斯年们，入学时就能感染北大的革新风气，张在蔡元培入校之前就已入学，是个不折不扣的北大老生，老北大与

¹¹ 陈独秀在《敬告青年》一文中大声疾呼：“予所欲涕泣陈词者，惟属于新鲜活泼之青年，有以自觉而奋斗耳！”（1915年9月15日《青年杂志》1卷1号。）

¹² 1918年6月15日《新青年》4卷6号之“通信”栏。

老北京的风气浸淫已深。张厚载痴迷戏曲，顶多让志于革新的师辈不解与不满，而其与新文化运动反对者林纾¹³瓜葛颇深，并推荐林影射新文化运动的小说，终于激怒师辈，遂有开除学籍之举，双方的分歧染上了火药味。

作为戏评家，张厚载自1912年始发表戏评，京剧评论的写作几乎贯穿了一生。除了1918年《新青年》上的旧戏论争，1912至1924年间，他经常发表戏评于北京《亚细亚日报》、《公言报》、《星报》、《晨报》、《北京晚报》等；1929年至1935年，又于天津的《商报》、《大公报》发表京剧戏评。1912年至1918年的一百多篇文章编成《听歌想影录》（又名《国剧春秋》），署名张聊公，1941年由天津书局出版；1916年至1935年偏重记事的文章65篇，另加附录5篇，编成《歌舞春秋》，署名张繆子，1951年由上海广益书局出版，原拟再编未收集文章为《听歌想影续录》未成。

金梁曾赞张厚载戏评云：“春秋之作，托之空言，不如见之行事，此物此志，唯聊公与我有同好耳。”¹⁴张厚载的戏评长于对亲身经历的京戏演出盛况的纪实，如谭鑫培、孙菊仙、陈德霖、王瑶卿、尚和玉、杨小楼、汪笑侬、余叔岩、周信芳、梅兰芳、程砚秋等著名京剧名角当年演出的盛况，因而具有史料价值。梅兰芳《孽海波澜》、《邓霞姑》、《天女散花》、《童女斩蛇》、《麻姑献寿》、《西施》等剧目的首演，其时间、地点和盛况，张厚载都有具体而详细的记载和描述。1918年4月，冯幼伟为太夫人庆贺70寿辰，借金鱼胡同那宅演戏，张厚载历述茹富兰《战濮阳》、白牡丹《虹霓关》、程艳秋《武家坡》、杨小楼《长坂坡》、梅兰芳《春香闹学》、刘鸿声《上天台》、贾璧云《打花鼓》、田桂凤《拾玉镯》等戏演出实况。1921年9月，程砚秋、谭小培合演《汾河湾》于华乐园，张文记载：“一时老名士，如樊云门、林琴南、罗才炎东、狄楚青，皆出席于第二排座上，余恰坐于琴南师之侧。师见砚秋扮柳迎春，于吩咐丁山一场，语余曰：‘砚秋真细极了。’其后见谭小培扮薛仁贵，至打背躬时，念‘想我离家一十八载，不知他贞节如何，……倘若失节，……将他杀死’一段，师又语余曰：‘真混帐’。余以琴南师之批评，虽极简单，而于砚秋之好处，及旧剧之疵点，都能一语道破，故特为此笔记之，亦犹夫子之门人记夫子

¹³ 在张厚载投书《新青年》之前，古文家林纾已发表反对白话文的文章，1917年2月8日，他在上海《民国日报》发表了《论古文之不宜废》一文，认为“国未亡而文字已先之”。

¹⁴ 转引自沈达人《张厚载及其京剧评论》，《中国京剧》1997年第6期。（下引张厚载戏评同此。）

之言耳。”不仅记载了演员的表演，还兼及名士的耳语点评，读之如身临其境，此段记载也显示了他与林纾师生之间的共同爱好和亲密关系；1922年9月，梅兰芳演出《风筝误》于真光院，张文记载：“刚上场时，黎元洪携其眷属，缓步而入，在第四厢坐定，全场座客多为注目，黎衣黑色西装，戴平顶草帽，态度颇安闲和蔼，无骄矜之色，亦可谓能行平民主义者矣。”亦为不可多得的历史细节。

张厚载戏评有关评价的部分，大多集中于对角色表演、唱腔等舞台表演的评述。如谭鑫培晚年演《洪羊洞》、《琼林宴》、《失街亭》、《空城计》和《击鼓骂曹》，张氏撰文盛赞其炉火纯青的表演艺术，谭氏逝世后又作《谭鑫培盖棺论定》一文，历数谭氏推陈出新的表演功夫：“自长庚以后，惟老谭能神明于规矩之中，推陈出新，使观众心悦诚服，《卖马》、《南阳关》等剧，初不为时所重，常演于开场第二、三出，经老谭一唱，化腐朽为神奇，遂成绝调。老谭又能将剧中唱白，随时增减，以期进步，《空城计》第二场出场，老本子原系〔西皮慢板〕一段，老谭于后场城楼，特增一段〔西皮慢板〕，遂将此场唱词删去，改以‘兵扎祁山地，要擒司马懿’两句，弥觉简捷。”作为“梅党”之一员，对于梅兰芳的演艺活动，张厚载更是有剧必评，每评必赞。如评《贵妃醉酒》中的梅氏表演，可谓描画入微：“旧京名角演者，以余庄儿、水仙花、路玉珊三人最负盛誉，梅兰芳以青衣兼演此剧，亦殊可取。唱‘玉石桥斜倚栏杆靠’一句时，一手打扇，一手斜叉腰间，神态煞是美观，身段亦颇柔软，醉后眼神，亦甚微妙，含杯折腰之舞，尤见稳练，下场时唱‘冷清清独自回宫去也’句，露出一腔幽怨无可如何之神情，表演之细，允称难得。”评《木兰从军》：“其本子系通俗教育会所编，又经文人略加藻饰，情文遂斐然可观。前半最佳处，在改装出发后之一场，昆曲有〔新水令〕、〔折桂令〕两折，词句皆老鹤先生（李释戡）所填，颇饶兴味，梅郎连唱带做，异常出色。……后本则唱小生〔西皮倒板〕及〔慢板〕一段，最为动听，而扎靠穿厚底靴，居然态度稳健，此尤非梅郎之绝顶聪明不能办。”

张厚载谙熟戏界，常能在比较中显出各家特色及其传承创新。如评孙菊仙《托兆碰碑》：“二场之反二簧‘叹杨家’一段，词句腔调均与谭有立异之处，数郎一段，有天马行空之妙，第二段‘东荡西除南征北剿’直至‘无有下梢’句，一气呵成，尤极动人，而‘无有下梢’句，戛然而止，与谭派之‘我的儿呀’，余音不绝者，亦复大相径庭。此戏为谭氏名剧，菊老演之，处处与谭立异，诚所谓异曲同工矣。”评尚

和玉：“尚伶之架子稳健，……有独立如平翻似燕之概，……手使双锤，旋转舞弄，全符节拍，而唱曲牌时，连唱带做，不作力竭声嘶之态，尤为难能。至其描写李元霸之性格……忠诚愚憨，传写逼真。尚伶此出，实在小楼之上。”评孟小冬《空城计》：“城楼之〔慢板〕及〔二六〕两大段，全场凝神静听，小冬气度安详，声韵圆到，追步谭氏处，几可登堂入室，使人回忆当年之小小余三胜，盖小冬今日之扮像、音调，宛然 20 年前余叔岩之声容也。”李秩斋为《歌舞春秋》作序云：“繆子先生，壮游北部；历观名家之作，不可胜数，凡有记述，举国传诵，一字之褒，荣逾华袞，故并世论京剧者，莫不以繆子为坛坫也。”

1949 年以后，张厚载力图改变以往梨园戏评的旧风格，1951 年署名张繆子由上海《大公报》出版的《京戏发展略史》，就运用新兴的历史唯物主义观念，描述京剧的发展历史及其思想和艺术成就。该书以演员为中心，从剧本内容、技艺、形象、剧场等方面，论述了京剧的发展过程。对京剧思想内容持一分为二的分析观点，对京剧的“唱念做打”等形式方面，从“写意”的角度作了阐释。对京剧的未来，寄望于推陈出新。张厚载晚年闲居上海，但并未停止剧评著述，编著文集，并整理公布多年珍藏的几乎绝版的前辈艺人的戏照，为京剧史料工作作出了贡献。

总的来说，作为北方戏曲圈中人，张厚载建国前之戏评，不脱梨园戏评之特色：一为热爱传统戏曲，谙熟行情，对京剧了如指掌，如数家珍，又能体验入微，曲尽其妙；二为重经验记载与现象描述，短于判断与分析；三是涉及评价部分，多形式、技巧的评价，几乎不涉及剧目思想内容；五是评价对象多是自己熟悉和喜爱的伶人，多赞誉之辞。这些戏评恰恰是《新青年》文学革命者所不屑的。当年钱玄同致刘半农信中不点名的“一天到晚，什么‘老谭’‘梅郎’的说个不了”，¹⁵虽然不免挖苦，但傅斯年指出的戏评中存在的问题，却颇能击中时弊：

戏评对于戏界影响的大，原不消说，但是看到现在北京的戏评界——中国的戏评界——真叫人无限感叹。姑且举几件最不满意的情形：第一是不批评。这是中国人的通性，只会恭维人、骂人，却不会批评人。说它好，就满纸堆砌上许多好字眼，说它不好，就满纸堆砌上许多坏字眼；只有形容——不称实的形容——没有批评。……第二是不在大处批评。每天报上登的戏评，不是说“某

¹⁵ 1918 年 8 月 15 日《新青年》5 卷 2 号“通信”栏。

某身段好”，就是说“某某做工好”，再不就是说“某句反二簧唱得好”，“某处西皮唱得好”，从来少见过论到戏里情节通不通、思想是不是、言语合不合法的。第三是评伶和评妓一样。……第四是党见。党见闹深了，是非全不论了，评戏变成捧角了。¹⁶

第三节 论争的来龙去脉

论争是张厚载主动卷入的，直接的碰撞就发生在《新青年》的“通信”栏。1918年6月15日《新青年》第4卷第6号“通信”栏发表张厚载的《新文学及中国旧戏》，该文针对胡适、钱玄同、刘半农之前发表于《新青年》的戏剧观，提出了批评，同期“通信”栏也刊载了胡适等人的答辩。就论点交锋看，双方已达到难以调和的地步，而且论争一开始的格局，张厚载是一人面对《新青年》编辑的群体，陷入到孤掌难鸣的不利境地。论争就此正式拉开序幕，要全面地梳理这场论争，还需其进入来龙去脉。

《新青年》北迁北大后，一校一刊的碰撞造成了一场轰轰烈烈的新文化运动。1917年1月1日，胡适在《新青年》2卷5号发表《文学改良刍议》，提倡白话文。次月，主编陈独秀为支持胡适的主张，于2卷6号发表《文学革命论》，提出斩钉截铁的三大主义，呼吁“推倒”“雕琢的、阿谀的贵族文学”、“陈腐的、铺张的古典文学”和“迂晦的、艰涩的山林文学”。¹⁷接着，钱玄同、刘半农和周作人等纷纷撰文响应，文学革命就此轰轰烈烈地展开。文学革命矛头直指旧文学，举凡古文、诗词、传统小说等，都是文学革命者的检讨的对象，传统戏曲，自然概莫能外。1917年3月1日，钱玄同在《新青年》3卷1号发表呼应《文学改良刍议》的《寄陈独秀》，开始指摘旧戏的弊病，认为“若今之京调戏，理想既无，文章又极恶劣不通”，缺少“文学上之价值”，“又中国戏剧，专攻唱工，所唱之文句，听者本不求其解，而戏子打脸之离奇，舞台设备之幼稚，无一足以动人情感。”指出旧戏“编自市井无知之手”，“拙劣恶滥”。5月1日，胡适在《新青年》3卷3号发表《历史的文学观念论》，主张戏曲应“废唱而归于说白。”刘半农在同期发表的《我之文学改良观》中，涉及戏曲的改良，认为“凡‘一人独唱、二人对唱，二人对打、多人乱打’，（中国文戏武戏之编制，不外此十六字。）与一切‘报名’、‘唱引’、‘绕场上下’、‘摆对相迎’、

¹⁶ 傅斯年《戏剧改良各面观》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

¹⁷ 陈独秀《文学革命论》，1917年2月1日《新青年》2卷6号。

“兵卒绕场”、“大小起霸”等种种恶腔死套，均当一扫而空。”主张戏曲要采用当代方言，以白描笔墨为之，改良皮黄戏，昆剧应当退后。1918年4月15日，胡适在《新青年》4卷4号发表《建设的文学革命论》，在介绍西方近代戏剧的成就时说：“我写到这里，忽然想起今天梅兰芳正在唱新编的《天女散花》，上海的人还正在等着看新排的《多尔滚》呢！我也不往下数了。”

《新青年》异军突起，其对传统戏曲的革命性发难，不仅让传统戏曲的保守者想不通，也超出了戏曲界改良者的接收程度，转而开始为传统戏曲辩护。张厚载于1918年发表《民六戏界之回顾》，盛赞梅兰芳古装新戏，大谈昆曲之复兴。同年12月1日，《春柳》杂志在天津创刊，天鬻子在《春柳》第1年第1期发表《昆曲一夕谈》，认为昆曲“于中国现今歌乐中，为最高尚优美之音”，提倡振兴昆曲。可以说，呵护传统戏曲的声音的突然兴起，除了北方戏曲“改良”的固有思路外，可能也与文学革命者的声音有关。张厚载毕竟是一个血气方刚的年轻人，北京大学在读学生和《新青年》读者的身份，使他很容易采取投书《新青年》“通信”栏挑起直接的辩论。

1918年6月15日，《新青年》4卷6号“通信”栏发表张厚载的《新文学及中国旧戏》，并同时附载胡适等人的答辩。《新青年》将张厚载来书安排在“通信”栏，应该意在引起争论，通过辩论扩大影响，正是《新青年》的策略，如果说之前钱玄同与刘半农的“双簧戏”是迫于无奈，现在张厚载的挑战正是求之不得。张厚载在文章中反驳胡适、刘半农、钱玄同在《新青年》3卷1号对旧戏的指摘，首先抓住胡适在《历史的文学观念论》中的一个戏曲方面的知识错误：“胡适之先生历史的文学观念论中，谓‘昆曲卒至废绝，而今之俗剧起而代之。’俗剧下自注云，‘吾徽之徽调，与今日京调高腔皆是也。’此则有一误点。盖‘高腔’即所谓‘阳腔’，其在北京舞台上之命运，与‘昆曲’相等。至现在则‘昆曲’且渐兴，而‘高腔’将一蹶不复起，纵未闻有‘高腔’起而代‘昆曲’之事。”胡适主张戏曲应“废唱而归于说白”，张厚载则说：“乃绝对的不可能。此言亦甚长，非通讯栏所能罄。”针对刘半农“中国文戏武戏之编制，不外此十六字”的说法，张厚载反驳：“仆殊不敢赞同。只有一人独唱，二人对唱，二人对打，则《二进宫》之三人对唱，非中国戏耶？至于多人乱打，‘乱’之一字，尤不敢附和。中国武戏之打把子，其套数至数十种之多，皆有一定的打法；优伶自幼入科，日日演习，始能精熟；上台演打，多人过合，尤有一定法则，决非乱来；”

钱玄同在《寄陈独秀》中贬斥：“而戏子打脸之离奇，舞台设备之幼稚，无一足以动人感情。……与演剧之义不合。”张厚载辩云：“戏子之打脸，皆有一定之脸谱，‘昆曲’中分别尤精，且隐寓褒贬之义，此事亦未可以‘离奇’二字一笔抹杀之。”最后，总结道：“总之中国戏曲，其缺点固甚多；然其本来面目，亦确自有其真精神。固欲改良，亦必以近事实而远理想为是。”

胡适以“跋”的形式进行答辩。张厚载批评最多的应是胡适，涉及胡适《尝试集》及其在《新青年》发表的译诗，故胡之答辩主要是关于他更为关心的诗体形式问题的讨论。戏曲方面，对于张文对其知识错误的指摘，胡适仅以数语答复：

来书末段论戏剧，与无所主张，多不相合，非一跋所能尽答，将另作专篇论之。惟吾《历史的文学观念论》中所谓“高腔”，并非指“阳腔”，乃四川之“高腔”。四川之“高腔”与“徽调”“京调”，同为“俗剧”，以其较“昆腔”“阳腔”皆更为通俗也。¹⁸

钱玄同进一步解释“离奇”之说：“我所谓‘离奇’者即指此‘一定之脸谱’，脸而有谱，且又一定，实在觉得离奇得很。若云‘隐寓褒贬’，则尤为可笑。……这真和张家猪肆记形于猪鬣，李家马坊烙圆印于马蹄一样的办法。”钱氏一向嬉笑怒骂皆成文章，此处比喻，已属有意贬损。相较而言，刘半农的答辩就事论事，中规中矩：“‘二人对唱’一句话，仅指多数通行脚本之大体言之，若要严格批驳，恐怕京戏中不特有《二进宫》之三人对唱，必还有许多是四人对唱，五人对唱，……以至于多人合唱的，且‘唱’字亦用得不要：以戏子登场……足下所驳倒者，只一‘二’字，鄙人亦未尝不知其有一定的打法’；然以个人经验言之，平时进了戏场，每见一伙穿脏衣服的，盘辫子的，打花脸的，裸上体的跳虫们，挤在台上打个不止，衬着极喧闹的锣鼓，总觉眼花撩乱，头昏欲晕。”作为主编，陈独秀的答辩在格式上颇为正式，立论也更为高屋建瓴：

缪子君鉴：尊论中国剧，根本谬点，乃在纯囿于方隅，未能旷观域外也。

剧之为物，所以见重于欧洲者，以其为文学美术科学之结晶耳。吾国之剧，在文学美术科学上果有丝毫价值邪？……至于‘打脸’、‘打把子’二法，尤为完全暴露我国人野蛮暴戾之真相，而与美感的技术立于绝对相反之地

¹⁸ 1918年6月15日《新青年》4卷6号“通信”栏。

位，…… 演剧与歌曲，本是二事；

陈独秀还以敏锐的编辑眼光，试图扩大这一论战的规模，最后补充道：

适之先生所主张之‘废唱而归于说白’，及足下所谓‘绝对的不可能’，皆愿闻详。¹⁹

《新青年》上的论争很快获得了反响，北京的《晨钟报》、《公言报》、《晨报》，天津的《春柳》、《校风》（南开）杂志，上海的《时事新报》、《新报》、《鞠部丛刊》等报刊，纷纷登载欧阳予倩、齐如山、宋春舫、周剑云、李涛痕、涵庐、芳尘、马二先生（冯叔鸾）等人的文章。马二先生²⁰与张厚载私交甚笃，张在北京受到围攻，马二先生在上海出而助战，作《说脸谱》、《评戏杂说》等文声援，就脸谱、打把子、唱腔等，反驳《新青年》诸人的观点，甚至认为中国人何须观外国剧，中国戏何须给外国人看。²¹马二的反驳也引起《新青年》方面的注意。凡事认真的刘半农在1918年8月7日给钱玄同的信中说：“昨天晚上有个朋友来说，有署名‘马二先生’者，对于我们答张繆子的信（载易卜生号），大加驳难，适之、独秀、你、我四人个个都攻击到。以其文登于上海《时事新报》，我是向来不看《时事新报》的，不知究竟讲些什么话，你那边如有此报望借我一阅，以便答复。”²²钱玄同则快人快语，不屑一顾：“我也是向来不看《时事新报》的。但我以为这种文章，不但不必答复，并其原文亦不必看。”²³

作为论争的进一步展开，《新青年》在1918年6月5卷3号推出了介绍西方近代写实戏剧的《易卜生专号》，紧接着10月的5卷4号又推出“戏剧改良专号”，该号刊登了张厚载的进一步论辩文章《我的中国旧戏观》和《“脸谱”——“打把子”》，《新青年》方面则刊登了胡适的长文《文学进化观念与戏曲改良》、傅斯年的两篇长文《戏剧改良各面观》、《再论戏剧改良》、钱玄同的《答张厚载》，以及立场趋近的欧阳予倩及宋春舫的两篇文章。论战的规模进一步拉大。

张厚载的《我的中国旧戏观》从三个方面正式陈述对中国旧戏的肯定，一是认为“中国旧戏是假象的”，“中国旧戏第一样的好处就是把一切事物和物件都用抽象的

¹⁹ 1918年6月15日《新青年》4卷6号“通信”栏。

²⁰ 原名冯叔鸾，笔名马二先生，室名“啸虹轩”，民国早年戏评家，早年曾参加陆镜若组织的“春柳剧场”，后转向戏曲，1914年主编《俳优杂志》，致力于剧评，有《啸虹轩剧谈》、《戏学讲义》、《啸虹轩剧话》等行世。

²¹ 马二先生《评戏杂说》，上海《时事新报》，见《鞠部丛刊 品菊余话》，上海交通图书馆1918年版，第113页。

²² 1918年8月15日《新青年》5卷2号“通信”栏。

²³ 同上。

方法表现出来”，“指而可识”，“中国旧戏向来是抽象的、不是具体的。”二是“中国旧戏，无论文戏武戏，都有一定的规律。”三是有“音乐上的感触和唱工上的感情”，最后的结论是，“以为中国旧戏，是中国历史社会的产物，也是中国文学美术的结晶。可以完全保存”；《“脸谱”与“打把子”》实际上是针对4卷6号上钱玄同等人答辩的进一步辩论，就钱玄同、陈独秀对于脸谱的激烈否定，张厚载辩驳道：“盖打脸不但区别其形状，且以形容其性格；所谓‘隐喻褒贬’，即是此意，……故仆以为打脸乃中国旧戏特色之一种。其历史上之精神，与美术上之作用，皆有未可厚非者。钱、陈两先生之说，未足以使一般倾向旧剧者心悦诚服也。”对于刘半农的答辩则曰：“‘打把子’，亦中国武剧之优点。其套数之整齐，精力之壮健，身手之活动，实有Athletic之精神。……刘先生以仆云‘吾人在台下看去，似乎乱打’一语，为即不能动人美感之证，仆亦不敢承认也。”针对陈独秀的“根本谬点，乃在纯囿于方隅，未能旷观域外”的指责，张文针锋相对：“惟仆以为先生之论中国剧，乃适得其反，仅能旷观域外，而方隅之内，反瞢然无睹。所谓‘明足以察秋毫之末，而不能自见其睫’者，仆亦不必为先生等讳也。”

《新青年》方面阵容强大，配合默契。胡适的《文学进化观念与戏剧改良》，将戏剧改良与文学进化的历史规律联系起来，阐述改良的必要。认为旧戏中的乐曲、脸谱、打把子等，都是历史的“遗形物”，应当废除，强调只有采用西方近百年来戏剧新观念、新方法，戏剧改良才有希望。傅斯年的《戏剧改良各面观》、《再论戏剧改良》本来不是同时写的文章，被胡适放在一起发表，前文全面讨论了旧戏的价值、改良的必要、新剧接受的社会条件、旧戏改良的方法、戏评等问题，大受胡适称赞；后文则是看了张厚载的《我的中国旧戏观》后的专门论辩文章，就张文中所列举的旧戏的三层优点，逐一进行了反驳。钱玄同的《答张厚载》只以短短几百字应对，其意在不值一驳，并且声明：“但是我现在还想做点人类的正经事业，实在没有功夫来研究‘画在脸上的图案’。张君以后如再有赐教，恕不奉答。”在紧接着的5卷5号上，又发表了周作人与钱玄同关于“旧戏”是否“应废”的讨论，周作人表达了旧戏应废的两个理由，一是中国旧戏还处在世界戏曲发展史的“野蛮”阶段，二是旧戏内容大多是民间流传的有害思想。

对于《新青年》上热闹非凡的笔战，一向处于旁观者位置的鲁迅也在5卷5号“通信”栏表达了自己的看法：

《新青年》的通信现在颇觉发达。读者也都喜欢看。但据我个人意见，以为还可酌减：只须将诚恳切实的讨论，按期登载；其他不负责任的随口批评，没有常识的问难，至多只要答他一回，此后便不必多说，省出纸墨，移作别用。例如见鬼，求仙，打脸之类明明白白毫无常识的事情，《新青年》却还和他们反复辩论，对他们说“二五得一十”的道理，这工夫岂不可惜，这道理岂不可怜。²⁴

应该说，通过论争，双方的观点都有一点调整和接近。张厚载后来提出话剧可与旧戏并存的主张，承认“创造新戏确是改良戏剧最要紧的一桩事情”，²⁵并认为梆子的“粗鄙杀伐之音”与京剧的“惨杀之状”，“此实为助长残杀心理之演作，且其刺激力太强大，不合于群众社会之观听。”²⁶宋春帆认为“将白话剧一概抹杀”，固然是“于成见之说”，但是，激烈否定旧剧，则又“大抵对于吾国戏剧毫无门径”，主张二者“并驾齐驱”。²⁷胡适、陈独秀、傅斯年等也将戏剧改良分为创建话剧和改良戏曲两部分，傅斯年主张“为现在戏界打算，还要改演‘过渡戏’”，²⁸周作人后来也认为“新剧当兴而旧剧也决不会亡的”，将戏剧改良的道路分为“纯粹新剧”、“纯粹旧剧”和“改良旧剧”三条路，各行其是。²⁹

1919年五四运动爆发，政治热潮淹没了戏曲的论争，争论就此停歇。1919年4月21日至5月27日，梅兰芳首次率团赴日本演出，这是中国戏曲首次在国外正式亮相，主要剧目有《天女散花》、《御碑亭》、《黛玉葬花》、《虹霓关》、《贵妃醉酒》等，在日本引起强烈反响。梅兰芳赴日演出的成功，影响了人们对传统戏曲的评价。五四论争消歇后，20年代初继之而起的国剧运动开始反思五四立场，宋春舫、余上沅、闻一多、徐志摩、陈西滢等都发表了对于五四论争的反思意见，从“纯艺术”的立场为传统戏曲辩护。自此后，围绕传统戏曲的评价问题，再也没有发生如《新青年》上的直接的交锋。分道扬镳，张厚载们继续着自己的京戏事业，而旧戏之争只是

²⁴ 鲁迅《渡河与引路》，1918年11月15日《新青年》5卷5号。

²⁵ 霭子（张厚载）《我对于改良戏剧的意见》，1919年1月7日《晨报》。

²⁶ 霭子（张厚载）《观剧新语》，1919年3月30日《晨报》。

²⁷ 宋春舫《宋春舫论戏剧》，中华书局1923年版，第264页。

²⁸ 傅斯年《戏剧改良各面观》，1918年10月15日，《新青年》1918年5卷4号。

²⁹ 周作人《中国戏剧的三条路》，1924年1月25日《东方杂志》21卷2期。

文学革命的诸多论辩之一，《新青年》同人继续精进向前，开辟更广阔的革新事业。这场发生于上世纪初的旧戏论争，文学革命者虽在《新青年》上占了上风，但现实结果，却如宋春舫所说——拥护旧戏的一方实际上“占了优势”。

早在1924年，并非处于旧戏论争中心的周作人，就在《中国戏剧的三条路》中透露了一丝无奈：

我的意见，则以为新剧当兴而旧剧也决不会亡的，四五年前我很反对旧剧，以为应该禁止，近来仔细想过，知道这种理想未能与事实一致，才想到改良旧剧的方法，（其实便是这个能否见诸事实，也还是疑问）。……我们实在只是很怯弱地承认感化别人几乎是近于不可能的奇迹，最好还是各走各的，任其不统一的自然，这是惟一可行的路。³⁰

鲁迅后来也不无消极地说：

再后几年，，则恰如Ibsen名成身退，向大众伸出和睦的手来一样，先前欣赏那汲Ibsen之流的剧本《终身大事》的英年，也多拜倒于《天女散花》、《黛玉葬花》的台下了。³¹

³⁰ 周作人《中国戏剧的三条路》，1924年1月25日《东方杂志》21卷2期。

³¹ 鲁迅《〈奔流〉编校后记（三）》，《鲁迅全集》

第二章 历史、逻辑与立场

第一节 “改良”与“革命”

向传统戏曲进行集体性发难的“文学革命者”，并非从天而降的天罡地煞，而是渊源有自。在《新青年》对传统戏曲进行“革命”性发难之前，戏曲改良运动自晚清开始就在缓慢进行，梳理晚清戏曲改良与五四戏曲革命之间的错综历史关系，可以发现张厚载们与陈独秀们的碰撞，既有历史巧合，也是势所必然。

在近代民族危机和帝制衰微的背景下，晚清戏曲改良先后出现过两次高潮，一次是戊戌维新变法运动期间，一次是辛亥革命之前。维新派为配合开通民智，增进民德的“新民”主张，在文学上提出“诗界革命”和“文界革命”口号，梁启超亡命日本后，又创办《新民丛报》和《新小说》，提倡“小说界革命”，以小说的通俗与感染力，为开通民智的利器；戏曲（传奇）在晚清与小说难以截然两分，小说界革命就为戏曲改良拉开了序幕。梁启超等在大力宣传小说的社会作用时，就把《西厢记》、《桃花扇》与《红楼梦》、《水浒传》并提。³²1903年底，蔡元培等在上海创办《俄事警闻》（后改为《警钟日报》），提倡通过戏曲改良去警醒民众，次年，柳亚子、陈去病等联合戏剧家汪笑侬办《二十世纪大舞台》，希图借鉴欧美改良戏曲之经验，“以改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤醒国家思想。”³³同年，陈独秀创办《安徽俗话报》，于第3期开辟“戏曲”栏目，刊登改良的戏曲作品，并以三爱的笔名，在11期发表《论戏曲》，大力宣传戏曲传播文明、开通风气的效用。除以上诸人外，蒋观云、健鹤、棣（黄世仲）、箸夫、无涯生、佚名等纷纷撰文讨论戏曲改良，推波助澜，使戏曲改良运动蔚为声势。

可以看到，晚清戏曲改良源自政治与社会变革的需要，作为宣传手段，戏曲的直观性、通俗性与现场效应，是别的文艺样式所难以取代的，对于以耳代目的下层民众来说，戏曲诚是启蒙之利器。提倡者大力称扬戏曲之功效。梁启超在《劫灰梦》中说，

³² 参见严复、夏曾佑的《国闻报附印说部缘起》、梁启超的《论小说与群治之关系》、梁启超、冷血等的《小说丛话》。

³³ 陈去病、汪笑侬等《招股启并简章》，1904年10月《二十世纪大舞台》第1期。

伏尔泰“做了许多戏本，竟把一国的人，从睡梦中唤了起来。”三爱（陈独秀）说：“戏园者，实普天下之大学堂也；优伶者，实普天下之大学教师也。”³⁴然而，传统戏曲的内容和形式，都难以担当这一重任，戏曲内容集中于帝王将相、才子佳人或神怪传奇，题材狭窄固定，梁启超在《小说丛话》中批评戏曲内容的“语怪、诲淫、诲盗”，箸夫谓戏曲题材“不外寇盗、神怪、男女数端。”“锢蔽智慧，阻碍进化”，³⁵三爱（陈独秀）批评“尽演神仙鬼怪之戏”、“淫戏”和“富贵功名之俗套”，³⁶棣（黄世仲）批评传统戏曲从剧情、人物到唱腔“千首雷同，如出一辙。”³⁷无涯生痛斥中国戏曲的“陈腐之曲本、诲淫诲盗之毒风。”“陈陈相因，毫无新词，声音靡靡。”³⁸在戏曲的审美形式上，昆曲“则过典雅，俗人不能解，自觉嚼然无味”，至于京调、二簧、山陕梆子等，则“其言辞鄙陋，其事实荒谬，其所本之小说、传记亦毫无意义，徒以声音取悦于人，而无益于世道人心。”³⁹

晚清戏曲改良在实践上的成就，首先表现在内容上，强调戏曲内容要面对现实，切中时事，具有直接干预社会的功效。抒发国难、呼吁救亡与宣传维新是改良戏曲尽力表现的内容，“痛论时局，警醒国民”，“唤醒民族主义之暗潮”，⁴⁰“由理想而直趋实际，震东岛而压欧风”。⁴¹因而，表现民族危难、宣扬历史上的民族英雄成为热衷的题材，甚至法国革命、美国独立战争的故事也被搬上舞台；王国维则开始探讨介绍西方悲剧观念。在形式方面，晚清改良者提出“戏曲废唱”、“废唱用说白”的主张，1904年，健鹤就指出：“（世界）演剧之大同，在不用歌曲而专用科白。”⁴²1905年，清朝官员吴荫培自费到日本考察，发现日本演戏“说白而不唱歌，欲使尽人能解”，有益于“戏曲改良感化下流社会”，特上条陈建议：“中国京沪等处戏剧，已渐改良。惟求工于声调，妇孺不能遍喻，似宜仿日本制，一律说白，其剧本概由警察官核定。”清政府将条陈转民政部，要求“参酌”办理，民政部也即通知各省，要求“依地方风俗，酌情改良。”⁴²月行窗的《女豪侠》通篇说白而没有唱辞、林纾的

³⁴ 三爱（陈独秀）《论戏曲》，1905年《新小说》2卷2期。

³⁵ 箸夫《论开智普及之法首以改良戏本为先》，1905年《芝罘报》第7期。

³⁶ 三爱（陈独秀）《论戏曲》，1905年《新小说》2卷2期。

³⁷ 棣（黄世仲）《改良剧本与改良小说关系于社会之重轻》，1908年2月《中外小说林》第2年第2期。

³⁸ 无涯生《观戏记》（1903），刊《清议报汇编》卷二十五附录《群报撷华》。

³⁹ 浴血生语，见《小说丛话》，1903年《新小说》第1卷。

⁴⁰ 健鹤《改良戏剧之計畫》，1904年6月1日《警钟日报》。

⁴¹ 报癖译（日）宫崎米城《论中国之传奇》之“译后语”，1908年《月月小说》2卷2期。

⁴² 转引自李孝悌《清末的下层社会启蒙运动：1900-1911》，河北教育出版社2001年版，第183-185页。

《蜀鹃啼》写传奇而无旦角、天宫宝人的《义侠记》以滩簧形式写唱词、《黄箫养回头》借粤曲而创新腔等等。改革也触及舞台设置方面，据郑逸梅回忆：

……在清末时期，人民的心理，样样喜欢革新，当时就有张聿光、夏月韵、刘艺舟、王钟声辈，出国去考察戏剧。归来计划设一新型的戏院，为谋振兴华界世面起见，把戏院设在十六铺，名为新舞台。从此茶园的名儿取消，风起云涌的都是舞台了。⁴³

旧上海的新型京剧院，以新舞台为首创。……前赴东瀛，参观新型剧院。归后由逸搓打图样，建造圆形无柱的新舞台，一方面装配布景，特聘张聿光为布景绘画主任。开幕后，一般有周郎癖者，觉得耳目一新，趋之若鹜，南市市面顿时热闹起来。⁴⁴

有些舞台采用半月形的镜框式舞台，并设有转台标志，配以灯光布景。潘月樵、夏月润、夏月珊等亲赴东瀛，吸取西方戏剧舞台经验，回国加以提倡，获得很大反响。时装新戏更是广受欢迎。

改良传统戏曲的同时，进一步寻找新的戏剧形式的努力也已经开始，引进外国话剧的新剧运动继戏曲改良运动风起云涌，始作俑者为在日留学生组成的春柳社，他们倡导戏剧改革要以欧美话剧为主导，借鉴欧美话剧和日本“新派剧”编演新剧《黑奴吁天录》、《热血》等，春柳社诸人回国后，又建新剧同志会、文社等，在江南一代编演《黄花冈》、《社会钟》、《家庭恩怨录》、《不如归》等切中现实的新剧；在法国，李石曾、吴稚晖、张静江、褚民谊等留法学生也在编译出版“新剧丛刊”，讨论传统戏曲与话剧的优劣，并翻译介绍国外话剧作品；国内，王钟声在上海创立的春阳社，与国外的风潮遥相呼应，又与刘艺舟等北上天津、北京演出《孽海花》、《官场现形记》、《新茶花》等新剧。新剧形式令人耳目一新，内容振奋人心，一时如火如荼地开展起来，“民初，上海新剧，盛极一时，几乎夺京剧之席。”⁴⁵“表演新剧，在民初时髦极了，其中不乏应运而起的人才，博得社会人士的欢迎。”⁴⁶后来出现了如新民、启民、启明、开明、民鸣、民兴、进化团等许多新剧团体。郑逸梅回忆中的一个细节，可见当时盛况：

⁴³ 郑逸梅《新舞台之新派戏》，《郑逸梅选集》（第2卷），黑龙江人民出版社1991年版，第618页。

⁴⁴ 郑逸梅《新舞台与潘月樵》，《郑逸梅选集》（第2卷），黑龙江人民出版社1991年版，第762页。

⁴⁵ 郑逸梅《民兴社时代之张恨水》，《郑逸梅选集》（第3卷），黑龙江人民出版社1991年版，第730页。

⁴⁶ 郑逸梅《民初蓬勃之新剧社》，《郑逸梅选集》（第3卷），黑龙江人民出版社1991年版，第702页。

诸演员中，以潘月樵头脑较新。……演戏时轻唱重做，成为著名的做工须生。如《四进士》、《明末遗恨》等，为他拿手杰作。他也编演时装新剧，以赈各地水旱灾荒，有时运其妙舌，作一番演说，为灾民请命，说得慷慨激昂，观众被他感动，纷纷把银元抛向台上，顷刻千数，即交赈灾会以救灾民。⁴⁷

新剧运动以全新的戏剧形式和更为直面现实的内容，继晚清戏曲改良运动掀开了戏剧改革的新篇章。

然而，不久以后，随着社会局势的转变，新剧所赖以振奋人心的革命内容不再具有以前的社会效应，已经身为职业戏剧者的新剧编演者，为了获取观众，转而投向迎合小市民的低级趣味，丧失了以前的启蒙立场，另外，缺少严格规范的新剧编演体系，也使新剧的编演走向了随意化。洪深曾描述过这一变化：

戏剧的取材，不但不直接向人生里寻觅（所谓创作），甚至外国的好剧本小说，亦无能使用，而专取坊间流行的弹词唱本，如《珍珠塔》、《珍珠衫》、《三笑姻缘》等第三、四流腐败的故事了；在表演的时候，因欲博得观众的拍掌或发笑，往往任意动作，任意发言，什么剧情、身份、性格，甚至情理，一切都不管，所演的戏竟至全无意识，不及儿戏了。⁴⁸

为了迎合观众，有的戏社靠“男女合演”、“变戏法”、奇怪行头、机关布景、九音联弹、甚至玩蛇的“创新”花头，有的靠情节的离奇曲折，甚至内容的庸俗低下，曾经的新剧，遂迅速商业化，流入大世界、小世界、新世界、笑世界等娱乐场所，成为为人所不屑的所谓“文明戏”。

晚清戏曲改良与新剧运动的中心是在以上海为中心的南方，如火如荼的改良运动改变了南方戏曲的面貌，也对以北京、天津为中心的北方戏曲造成冲击，风潮所及，素以正统、保守著称的北方戏坛也在悄悄变革。《京话日报》的创办人彭翼仲及其儿女亲家梁济，以《京话日报》为阵地，提倡、宣传并编写改良戏曲。南北戏曲改良虽同以开通民智、启蒙社会为动力，主张内容更新、形式简化，有利思想与知识的传播，但地域文化、社会环境与行业传统的不同，使北方戏曲改良形成与南方不同的特点，一是在改良内容上，一是在改良的主体上。

⁴⁷ 郑逸梅《新舞台与潘月樵》，《郑逸梅选集》（第2卷），黑龙江人民出版社1991年版，第762页。

⁴⁸ 洪深《从中国的新戏说到话剧》，1929年5月《现代戏剧》1卷1期。

改良内容与作为改良动机的启蒙对象和目标相关，北方政治压抑、风气闭塞，偏向正统与保守，除铁板一块的官员外，民众的知识程度普遍不高，南方远离中心、思想活跃、求新求变，晚清以来一直是变革的策源地，故同为改良，其氛围与力度，北方难以与南方相比。在通过戏曲开通明智的戏曲改良层面，南方面对的是相对复杂与成熟的社会阶层，除了下层社会外，还有已经初步崛起的中等社会，如学校、会社、党派、商业等，因而输入戏曲的新知识与新思想更为新颖与系统，改良举措也层出不穷、不断跃进。北方面对的是尚未经历近代改造的社会构成，官员与百姓的两极社会分层，使戏曲面对的是简单分化的两大群体，以启蒙为目的戏曲改良，面对的是蒙昧无知的广大下层社会，因而在内容上的革新，不可能过于前卫与激进。在以《京华日报》为中心的北方戏曲改良者看来，戏曲改良的目标首先是将传统戏曲中“伤风败俗”的内容过滤掉，使之有利于“世道人心”，“当初兴戏的人，本有维持风化的深意，并不是专给人解闷的”，而现在的舞台“只知道当场献媚，丑态妖声，专演些奸盗邪淫的坏事，叫那下等男女看见，真能坏上加坏，固然是人品趋向不高，总有多一半儿，是我们唱戏的罪恶。”因此要禁止“妖魔鬼怪的戏”，“再把奸盗邪淫各戏，想法子演好”，⁴⁹北京戏剧界公会“正乐育化会”将三十多出有伤风化的戏禁演，《京话日报》则义务提供新戏，《女子爱国》曾经轰动一时。但总的来说，北方戏曲改良在内容革新方面，还离不开正人心、纯风俗的固有思路，用意在于警世匡俗，新内容与新知识也仅限于如“爱国”等常识层面，显示一点与时俱进的意向，内容改良不可能深入。

在改良主体方面，南方戏曲改良者多是来自梨园行外的言新人士，从维新派到革命派，从梁启超到柳亚子、陈独秀等，呼吁最力者，皆是鼓吹社会改革的风云人物，就是汪笑侬等戏剧界、文学界人士，也很少是真正的梨园出身，故南方戏曲改良，门外汉与客串者居多。随着京剧进入朝廷，以北京、天津为中心的北方成为晚清戏曲的正统和中心，梨园戏班发育成熟、运行规范，士大夫多票友，百姓多戏迷，政治压抑的北方又并非革新人士活跃的舞台，故北方戏曲改良的承担者，若非出身梨园的行家里手，也即瓜葛较深的票友戏迷。改良主体的不同，影响改良方向的侧重，除上述戏曲改良内容的深浅外，北方以梨园行为主体的戏曲改良更倾向于戏曲形式与舞台实践，如谭鑫培对老生唱腔的改进获得成功，以至“无腔不学谭”，王瑶卿突破旦角唱

⁴⁹ 彭翼仲《说戏本子急宜改良》，1904年《京话日报》第106号。

念做打只攻其一的传统，进一步丰富了旦角从表演到唱腔的实践。从新剧“甲寅中兴”的1914年开始，梅兰芳先后上演《孽海波澜》、《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》、《童女斩蛇》等改良新戏，采取现实题材，采用时装布景，一时震动京师，压倒了“伶界大王”谭鑫培的上座率，《一缕麻》演出时，“大栅栏一代，人山人海，交通断绝”，⁵⁰可谓盛况空前。

在历史逻辑上，新剧运动是戏曲改良的进一步发展，新剧运动的昙花一现，也为戏曲改良打上了问号。北京以梨园行为主体的戏曲改良实践，发现前途不妙，就尝试改变方向。曾编演时装新戏大获成功的梅兰芳等人，开始感到“京剧表现现代生活，由于内容与形式矛盾，在艺术处理上受到局限。”“以后就向古装歌舞剧发展，不再排演时装戏。”⁵¹在齐如山等人的合作打造下，梅兰芳终于推出了《天女散花》、《黛玉葬花》、《嫦娥奔月》等以舞台审美为中心、追求高雅唯美趣味的古装歌舞剧。在梅兰芳、齐如山本人看来，这一追求，无疑是改良的新方向，在北方梨园行内部，也得到了大多数人的肯定和喝彩。与此相关的，在北方戏曲界，是1918年初昆曲的复兴。在晚清戏曲改良尤其是五四文学革命的逻辑中，这次由梨园内部人士挑大梁的“改良”，是一次回归甚至倒退的行为。钱玄同就曾表示对昆曲复兴大惑不解：

两三个月以来，北京的戏剧忽然大流行昆曲；听说这位昆曲大家叫做韩世昌。自从他来了，于是有一班人都说，“好了，中国的戏剧进步了，文艺复兴的时期到了。”我说，这真是梦话。⁵²

胡适也表示不满：

现在北京一班不识字的昆曲大家天天鸚鵡也似的唱昆腔戏，一班无聊的名士帮着吹打，以为这就是改良戏剧了；⁵³

刘半农在《我之文学改良观中》亦指出：“近人推崇昆剧，鄙视皮黄”。

张厚载与梨园圈很熟，也是提倡昆曲复兴之一人，他于1918年发表《民六戏界之回顾》，盛赞梅兰芳古装新戏，大谈昆曲复兴，并在《余之所希望与恐惧》中谓“余甚希望昆曲真能复古”。⁵⁴同年12月1日，《春柳》杂志在天津创刊，天鬻子在《春

⁵⁰ 傅斯年《戏剧改良各面观》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

⁵¹ 梅兰芳《舞台生活四十年（三）》，中国戏剧出版社1981年版，第98页。

⁵² 钱玄同《随感录（十八）》，1918年7月15日《新青年》5卷1号。

⁵³ 胡适《文学进化观念与戏剧改良》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

⁵⁴ 张厚载《余之所希望与恐惧》，1918年5月22日《晨钟报》。

柳》第1年第1期发表《昆曲一夕谈》，认为昆曲“于中国现今歌乐中，为最高尚优美之音”，提倡振兴昆曲。

在北方戏曲改良转向的同时，一校一刊机缘巧合，陈独秀开始负笈北上。陈本是晚清戏曲改良的“老革命党”，当年创办《安徽俗话报》，发表自撰的《论戏曲》，为戏曲改良鼓与呼，堪称南方戏曲改良派的始作俑者与杰出代表，在《新青年》周围聚集的各色人等，也大多来自南方皖、浙、苏诸省，陈的北上，可以看成是南方戏曲改良激进派开始进入北土，于是在北京沉闷的文化氛围中，逐渐孕育扩展出一个全新的言论空间，在一个更新的文化平台上，采取更为激进的革命策略，对传统戏曲展开批判。在晚清以来戏曲改良的历史逻辑中，《新青年》文学革命者对旧戏的批判，是晚清以来戏曲改良在新的历史阶段的深化，但还要看到，《新青年》“旧戏批判”与晚清“戏曲改良”有着一个本质的不同，后者是本着开通民智与社会动员的目的，看中戏曲的传播效能，对它进行必要的改造，使之成为启蒙之利器，而前者一方面看重戏剧的文学价值及其在思想传播中的重要性，另一方面又将“旧戏”看成亟需加以摒弃的传统文化的载体和野蛮思想的遗留，因而提倡翻译引进西方写实的话剧，以取代中国固有的传统戏曲。革命的逻辑于兹形成。

北方京剧的雅化和昆曲的复兴，实际上成为《新青年》向传统戏曲发动更猛烈冲击的直接背景。京剧雅化与昆曲复兴，在梨园行内与张厚载看来，未尝不是一次改良的努力，但在文学革命者眼中，就如同时期政坛的复辟阴霾和混乱政相一样，属于文明进化之途中的顽疾与逆流，必须加以彻底批判不可，因而将旧戏作为文学“革命”的第一个对象，在《新青年》展开协同式批判。作为京剧雅化的拥护者及“梅党”之一员，青年张厚载对《新青年》的激进态度肯定难以理解，北大学子的身份及青年的一腔热血，使他愤然投书，终于激起了文学革命者求之不得的一场论战。

第二节 “事实”与“理想”

张厚载在投书《新青年》的那篇《新文学及中国旧戏》中，于结尾处劝导师长们：“固欲改良，亦必以近事实而远理想为是。”语气有点自上而下，可能令陈独秀们颇不舒服。但此话歪打正着，击中了双方分歧的实质所在。

张厚载所谓“事实”，应该是指旧戏本身固有的特点及其发展的规律和现状，而“理想”云云，可能只是与“事实”相对的说辞，概言陈独秀等未免空穴来风，凌虚蹈空、不切实际，其它一定不甚了了。但是，追问《新青年》同人的“理想”何在，却是理解《新青年》面对传统戏曲的激进态度及双方分歧之实质的关键。

《新青年》在论争时，有一点丝毫不回避，即他们都异口同声声明自己对于传统戏曲是“门外汉”。傅斯年在《戏剧改良各面观》中，首先强调：

但是我在开宗明义之前，有两件情形，要预先声明的：

第一，我对于社会上所谓旧戏、新戏，都是门外汉；

第二，我对于中国固有的音乐和歌曲，都是门外汉。⁵⁵

在《再论戏剧改良》一文中，傅又说：“我是剧界的‘旁观者’、‘门外汉’”；钱玄同也说：“我虽然说了这些话，但是我于旧戏，和傅斯年君一样，是‘门外汉’”，⁵⁶周作人在《论中国旧戏之应废》中声明：“我于中国旧戏也全是门外汉，所以技工上的好坏，无话可说。”⁵⁷在此后的《中国戏剧的三条路》中，又说：“我于戏剧纯粹是门外汉”。⁵⁸

自报家门，除了现代论辩中的诚实要求外，“门外汉”而能侃侃而谈甚至宣判别人“死刑”，实乃《新青年》诸人气盛言宜，有“理想”撑腰。

《新青年》并非纯文学杂志，文学革命者也并非纯文学团体，他们都是由思想到文学，由文学到戏曲。一校一刊的碰撞、《新青年》的崛起，代表的是近代“救亡图存”道路上第四代知识分子走上历史舞台，近代以来面对民族国家危机的试错式变革，从洋务派之器物层面，到维新派之制度层面，再到革命派之民族革命与政治革命，救亡理念历经挫折并层层深入，到民国初年，刚建立的现代共和体制难以抵制根深蒂固之传统势力的侵蚀，袁氏称帝、张勋复辟、国会贿选，乱相丛生，1915年左右，思想界在绝望后开始了新的转型，敏感的知识分子绝望于政治革命的徒劳无功，几乎同时开始意识到传统改造与精神更新对于摆脱近代危机的根本意义。胡适曾觉察此一转向：“民国五年（一九一六年）以后，国中几乎没有一个政论机关，也没有一个政论家；连那些日报上的时评也都退到纸角上去了，或者竟完全取消了。这种政论文学的

⁵⁵ 傅斯年《戏剧改良各面观》，1918年10月15日《新青年》1918年5卷4号。

⁵⁶ 傅斯年《再论戏剧改良》，1918年10月15日《新青年》1918年5卷4号。

⁵⁷ 周作人《论中国旧戏之应废》，1918年10月15日《新青年》1918年5卷4号。

⁵⁸ 周作人《中国戏剧的三条路》，1924年1月25日《东方杂志》第21卷第2号。

忽然消灭，我至今还说不出的一个所以然来。”⁵⁹陈独秀说：“故政治界虽经三次革命，而黑暗未尝稍减。其原因之小部分，则为三次革命，皆虎头蛇尾，未能充分以鲜血洗净旧污。其大部分，则为盘踞吾人精神界根深底固之伦理、道德、文学、艺术诸端，莫不黑幕层张，垢污深积，并此虎头蛇尾之革命而未有焉。此单独政治革命所以于吾之社会，不生若何变化，不收若何效果也。”⁶⁰“自西洋文明输入吾国，最初促吾人之觉悟者为学术，相形见绌，举国所知矣；其次委政治，年来政象所证明，已有不克不守缺抱残之势。继今以往，国人所怀疑莫决者，当为伦理问题。此而不能觉悟，则前之所谓觉悟者，非彻底之觉悟，盖尤在倘恍迷离之境。吾敢断言曰：伦理的觉悟，为吾人最后觉悟之最后觉悟。”⁶¹在思想革命者的思路中，由思想革命到文学革命顺理成章，早在《甲寅》月刊时期，记者黄远庸就投书陈见：“愚见以为居今论政，实不知从何说起。……至根本救济，远意当从提倡新文学入手，综之，当使吾辈思潮如何能与现代思潮相接触，而促其猛醒。而其要义须一般之人，生出交涉。法须以浅近文艺普遍四周。史家以文艺复兴为中世改革之根本，足下当能语其消息盈虚之理也。”⁶²《新青年》时期陈独秀认为：“今欲革新政治，势不得不革新盘踞于运用此政治者精神界之文学”，⁶³“要拥护那德先生，便不得不反对孔教、礼法、贞节、旧伦理、旧政治。要拥护那赛先生，不得不反对旧艺术、旧宗教。要拥护德先生又要拥护赛先生，便不得不反对国粹和旧文学。”⁶⁴蔡元培后来解释道：“为什么改革思想，一定要牵涉到文学上？这因为文学是传导思想的工具。”⁶⁵

由思想到文学的思路，其实早在五四前十年就已经萦绕在留日学生周树人的心头。周树人是在晚清实业救国的热潮中东渡日本的，远赴仙台学医，正是抱着“促进了国人对于维新的信仰”的动机，但“幻灯片事件”的刺激，使他觉悟到：“觉得医学并非一件紧要事，凡是愚弱的国民，即使体格如何健全，如何茁壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客，病死多少是不必以为不幸的。所以我们的第一要著，是在改变他们的精神，而善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺，于是想提倡文艺

⁵⁹ 胡适：《五十年来中国之文学》，《胡适全集》第2卷，安徽：安徽教育出版社2003年，第308-309页。

⁶⁰ 陈独秀《文学革命论》，1917年2月1日《新青年》2卷6号。

⁶¹ 陈独秀《吾人之最后觉悟》，1916年2月15日《新青年》1卷6号。

⁶² 语见1915年10月《甲寅》月刊1卷10期“通信”栏。

⁶³ 陈独秀《〈新青年〉罪案之答辩书》，1919年1月15日《新青年》6卷1号。

⁶⁴ 同上。

⁶⁵ 蔡元培《蔡元培选集（下卷）》，浙江教育出版社1993年，第1194页。

运动了。”⁶⁶“弃医从文”显示了以文学改变精神的原初动机。鲁迅在《河南》杂志发表的系列文言论文，通过对晚清以来救亡之路的检讨，以及对西方进化论、科学史和十九世纪文明史的梳理，提出“首在立人”——“尊个性而张精神”的新救亡方案；“精神”寓于“心声”，“心声”所寄在“诗”，大力提倡“摩罗诗力”，大声疾呼“新文化之士人”，⁶⁷的“第二维新之声”。鲁迅于世纪初对“精神”与“诗”这两个变革契机强调，远接十年后五四思想革命与文学革命的风雷。

由思想革命到文学革命，无论在逻辑还是在历史上，可谓水到渠成。以决断性质的思想革命为背景，文学革命无疑要展现“革命”的本色。文学革命在语言与内涵两个层面展开，以胡适为主导的白话文代替文言文，不仅仅是形式层面的革命，但背后也寄托着语言与文体即是思想之载体的深度思考；在内涵层面，以文学彻底改造思想的革命思路，必然伴随着旧文学就是旧思想载体的认识，要彻底改造思想，彻底批判旧文学就是必由之路。即如陈独秀所言“要拥护德先生又要拥护赛先生，便不得不反对国粹和旧文学。”⁶⁸“今欲革新政治，势不得不革新盘踞于运用此政治者精神界之文学”⁶⁹旧文学与新思想，已成势不两立。

新的现代变革理念及其对文学的置重，必然影响到新的文学观念和理想的形成。正是新的文学理想，直接决定了《新青年》对“旧戏”的否定性评价。

新的文学理想的萌生，是多条线索汇聚的结果，需要“花开两朵，各表一枝”。

一是陈独秀与胡适的相遇。陈独秀失望于政治革命的失败，创办《青年杂志》，寄希望于拥有新思想的“新青年”的产生，“实利的而非虚文的”，是他在创刊号的《敬告青年》中对青年人提出的希望，陈独秀认为：“自约翰弥尔(J·S·Mill)‘实利主义’倡道于英，孔特(Comte)之‘实验哲学’唱道于法，欧洲社会之制度，人心之思想，为之一变。最近德意志科学大兴，物质文明，造乎其极，制度人心，为之再变。举凡政治之所营，教育之所期，文学技术之所风向，万马奔驰，无不齐集于厚生利用一途，一切虚文空想之无裨于现实生活者，吐弃殆尽。”⁶⁹在1卷2号的《今日之教育方针》一文中，陈独秀将“现实主义”视为“近世欧洲之时代精神”和“教育之第一方针”：“此精神磅礴无所不至：见之伦理道德者，为乐利主义；见之政治

⁶⁶ 鲁迅《呐喊·白序》，《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1981年版，第417页。

⁶⁷ 鲁迅《坟·摩罗诗力说》，《鲁迅全集》第1卷，北京：人民文学出版社，1981年（下同），第100页。

⁶⁸ 陈独秀《〈新青年〉罪案之答辩书》，1919年1月15日《新青年》6卷1号。

⁶⁹ 陈独秀《敬告青年》，1915年9月15日《青年杂志》1卷1号。

者，为最大多数幸福主义；见之哲学者，曰经验论，曰唯物论；见之宗教者，曰无神论；见之文学美术者，曰写实主义，曰自然主义。一切思想行为，莫不植根于现实生活之上。”⁷⁰是否切近现实社会和人生，成为陈独秀判断现代思潮的一个标准，于是在文学上提倡写实主义和自然主义。陈独秀还在《新青年》1卷3号和4号连载《现代欧洲文艺史谭》，勾勒了一个欧洲文艺思想史的古典主义——理想主义——写实主义——自然主义的进化系列：

欧洲文艺思想之变迁。由古典主义。(Classicalism)一变而为理想主义。(Romanticism)此在十八十九世纪之交。文学者反对模拟希腊罗马古典文体。所取材者。中世之传奇。以抒其理想耳。此盖影响於十八世纪政治社会之革新融古以崇今也。十九世纪之末。科学大兴。宇宙人生之真相。日益暴露。所谓赤裸时代所谓揭开假面时代喧传欧土自古相传之旧道德旧思想旧制度一切破坏文学艺术亦顺此潮流由理想主义再变而为写实主义。(Realism)更进而为自然主义。(Naturalism)

陈独秀以托尔斯泰、左拉、易卜生为“世界三大文豪”以王尔德、易卜生、屠格涅夫和梅特林克并称为“近代四大代表作家”，重点介绍了十九世纪俄国现实主义的作家托尔斯泰。⁷¹在1卷4号的“通信”栏中，陈独秀指出：“吾国文艺尤在古典主义理想主义时代。今后当趋向写实主义，文章以纪事为重，绘画以写生为重”。

几乎与此同时，远在大洋彼岸的胡适，也在绸缪文学改良的问题。胡适1915年放弃康奈尔大学农学的学习，入哥伦比亚大学研究院跟随杜威学哲学，开始思考并与周围同学争论文言改良的问题。该年9月17日赠友人梅光迪诗：“梅生梅生毋自鄙！神州文学久枯馁，百年未有健者起。新潮之来不可止，文学革命其时矣！吾辈势不容坐视，且复号召二三子，革命军前仗马垂，鞭笞驱除一车鬼，再拜迎入新世纪。”⁷²表达了革新一代文学的豪情。胡、陈素昧平生，经好友汪孟邹介绍，二人开始通信，共谋大业。1916年2月3日，胡适写信给陈独秀：“今日欲为祖国造新文学，宜从输入欧西名著入手，使国中人士有所取法，有所观摩，然后乃有自己创造之新文学可言也。”并在与友人的争论中逐渐形成成熟意见。

⁷⁰ 陈独秀《今日之教育方针》，1915年10月15日《青年杂志》1卷2号。

⁷¹ 陈独秀《现代欧洲文艺史谭》，1915年11月15日《新青年》1卷4号。

⁷² 胡适《〈尝试集〉自序》，《胡适全集》第1卷，安徽教育出版社2003年，第182页。

胡适致信陈独秀，陈言“文学革命”之“八事”，陈独秀复信表示“合十赞叹”，⁷³盼他“切实作一改良文学论文，寄登《青年》”，⁷⁴胡适遂将所言“八事”正式撰为《文学改良刍议》，发表于1917年1月1日《新青年》2卷5号，痛陈中国文学“言之无物”，缺少真切之“高远之思想”和“真诚之情感”，主张“言文合一”，以“白话文学”为“中国文学之正宗”。⁷⁵陈独秀紧接着发表《文学革命论》加以声援，指出中国政治界革命未能获得成功，与伦理道德、文学艺术等精神领域内未清除黑暗污垢相关，中国旧文学“其形体则陈陈相因，有肉无骨，有形无神，乃装饰品而非实用品”、“其内容则目光不越帝王权贵，神仙鬼怪，及其个人之穷通利达”，这些与“吾阿谀夸张虚伪迂阔之国民性，互为因果”，因而高张文学革命之“三大主义”，希望建立一种形式上通俗易懂、内容上切近现实人生的新文学。⁷⁶

新的文学理想的最深点则来自鲁迅。如上文所述，早在日本时期，鲁迅“弃医从文”后的文学活动，都寄寓着全新的文学想象，五篇文言论文抓住了“精神”与“诗”这两个变革契机；《域外小说集》的翻译，“收录至审慎”，⁷⁷显示了与时人迥异的眼光和心思，异于此前以林纾为代表的偏重英、法、美等主流国家及娱乐倾向的晚清翻译习气，偏重于十九世纪后之俄国及北欧短篇小说，多为具有反抗精神，发掘心灵深度的作品，所谓“性解思维，实寓于此”，希望以这样的文学展示异质之精神，激起国人精神的“内曜”，改造固有之国民性，即“籀读其心声，以相度神思之所在”。⁷⁸故序文不无自信：“异域文术新宗，自此始入华土”。⁷⁹十九世纪异域文学所显示的精神与人性的异质性，使鲁迅看到精神变革的方向。鲁迅一生最重翻译，所选也多在精神深异之作，可谓一以贯之。

故有论者这样总结鲁迅文学观念的特质：“鲁迅文学的原初动机，是救亡图存的原始情结，而其深度指向，是人的精神的现代转型。”“在鲁迅的文学想象中，文学与精神、神思等原初性存在直接相关，文学，成为精神的发生地，真理的呈现所。文学

⁷³ 陈独秀《致胡适》，1916年10月1日《新青年》2卷2号。

⁷⁴ 陈独秀《致胡适》（1916年10月5日），《陈独秀文章选编》，北京三联书店1984年版，第143页。

⁷⁵ 胡适《文学改良刍议》，1917年1月1日《新青年》2卷5号。

⁷⁶ 陈独秀《文学革命论》，1917年2月1日《新青年》2卷6号。

⁷⁷ 鲁迅解释说“集中所录，以近世小品为多，后当渐及十九世纪以前作品。又以近世文潮，北欧最盛，故采译自有偏至。惟卷数既多，则以次及南欧及泰东诸邦，使符域外一言之实。”（鲁迅《译文序跋集·〈域外小说集〉序言》，《鲁迅全集》第10卷，第155页。）

⁷⁸ 鲁迅《译文序跋集·〈域外小说集〉序言》，《鲁迅全集》第10卷，第155页。

⁷⁹ 鲁迅《译文序跋集·〈域外小说集〉序言》，《鲁迅全集》第10卷，第155页。

自由原发、不拘形态，因而在精神领域亦占据制高点的位置，尤其在王纲解纽、道术废弛的世纪初语境中，文学更显出其推陈出新的精神功能。”“随着文学与精神的直接对接，文学被推上了至高的位置。文学摆脱了历来作为政教附庸的位置，成为一个终极性立场，不仅在救亡局面中超越了技术、知识、政制等有形事物的作用，甚至在精神领域取代了僵化衰微的宗教、道德、政教、知识等的位置和作用，成为新精神的发生地和突破口。”⁸⁰

以钱玄同来S会馆为《新青年》拉稿为契机，鲁迅世纪初的文学想象，十年后汇入五四文学革命，与胡适、陈独秀以白话文运动为中心的文学革命结伴而行，修成正果。

新的文学观念，也决定了《新青年》同人对文学文类价值的判断。在中国传统文学中，只有古文、诗、辞、赋，才是文学的正宗，而叙事类的小说、戏曲等，则被视为旁门小道，不登大雅之堂，历来受到漠视。但是，叙事文学切近现实和人生的特点，使他们开始看重小说、戏曲等的文学价值，提升其文学地位。鲁迅、胡适都热衷于小说研究，各自卓然成家，鲁迅则成为中国现代小说的开创者和最高峰。戏剧的价值也获得《新青年》同仁的亲睐，陈独秀在《现代欧洲文艺史谭》中特别强调戏剧在文学上的价值和地位：

现代欧洲文坛第一推重者。厥唯剧本。诗与小说。退居第二流。以其实现於剧场。感触人生愈切也。至若散文。素不居文学重要地位。作剧名家。若那威之易卜生。俄罗斯人安德雷甫[L. N. Andreyev, 今尚生存]英人王尔德。白纳少。(Bernard Shaw)伽司韦尔第。(Galsworthy)德意志之郝卜特曼。(Hauptmann)法人布若。(Brieud)比利时之梅特尔林克。皆其国之代表作家。以剧称名於世界者也。⁸¹

刘半农也在《我之文学改良观中》说：

第三曰提高戏曲对于文学上之位置 此为不佞生平主张最力之问题。⁸²

新的思想背景和文学理想，使旧文学在文学革命者的眼光中，成为缺失真挚情感与高上之理想的旧思想的载体，势必要加以全面地检讨，对小说与戏剧价值的看重，

⁸⁰ 参见汪卫东《文学的五四、文学的世纪与“鲁迅文学”》，北京大学中文系编，《“五四与中国现当代文学”国际学术研讨会论文集》（未正式出版），2009年。

⁸¹ 陈独秀《现代欧洲文艺史谭》，1915年11月15日《新青年》1卷4号。

⁸² 刘半农《我之文学改良观》，1917年5月1日《新青年》3卷3号。

更使他们加重了对旧小说与就戏曲的批判。《新青年》旧戏之争，实渊源于此。

“事实”与“理想”的差别，其实就是“梨园行家”与作为思想启蒙者的“门外汉”的差别，前者以行业与职业的眼光，关注的是戏曲本身的传统与未来的成败，后者以思想革命为动机，将戏曲当作精神与思想的载体，关注的是戏曲内容与形式中所附载的传统思想的遗留。在前者看来，戏曲的具体形式问题，在在都是旧戏的命脉所在，缺了它戏曲就被抽空了，而在后者整体主义的逻辑中，具体的戏曲程式与形式等细节，已非问题的关键，关键是思想的深度与高度。所以，《新青年》诸人一方面声明自己是“门外汉”，一方面却又并不在意，甚至理直气壮，傅斯年有过这样的解释：

既然都是门外汉，如何还要开口呢？据我观察而论，中国人熟于戏剧、音乐一道的，都是思想牢固的了，不客气说来，就是陷溺深的了，和这些“门外汉”讨论“改良”、“创造”，绝对不肯容纳的。我这门外汉，却是不曾陷溺的人。我这篇文章，就以耳目所及为材料，以直觉为判断；既不是“随其成心而师之”，也不能说我不配开口。⁸³

行内人“陷溺深”，成为“改良”和“创造”的障碍，门外汉正是因为“不曾陷溺”，反而拥有更好的“直觉”。这大概也就是《新青年》5卷4号上张厚载劝老师们“近事实”，而陈独秀反过来告诫学生不要“囿于方隅，未能旷观域外”的分歧所在。

第三节 逻辑与立场

论争诉诸言语逻辑，但逻辑来自立场，逻辑与立场，二者实为二而不二。逻辑与立场的分歧，使旧戏论争的双方在论争之途中分道扬镳，越走越远。

文学革命者对旧戏的发难，其逻辑有二：一是旧戏在内容与形式两方面都带有落后思想的遗留，需要加以检讨，二是文学进化的观念，旧戏在内容与形式两方面都不符合现代社会要求，应该加以淘汰。

文学革命的动机，如前所述，是由思想到文学，首先不满的是“盘踞吾人精神界”之旧文学的精神和思想状况。今人多谓胡适、陈独秀的两篇发难文章，一为注重形式，一为注重内容，其实，究之实质，二人皆从内容入手，胡适那封堪称革命导火线的《寄陈独秀》，在陈义“八事”之前，总结所举旧文学诸种弊端之根源为：“纵观文学堕

⁸³ 傅斯年《戏剧改良各面观》，1918年10月15日《新青年》第5卷第4号。

落之因，概可以‘文胜质’一语包之。文胜质者，有形式而无精神，貌似而神亏之谓也。欲救此文胜质之弊，当注重言中之意，文中之质，躯壳内之精神。”⁸⁴后在其发难之文《文学改良刍议》中，首张“八事”后即首先阐释：“吾国近世文学之大病，在于言之无物。今人徒知‘言之无文，行之不远’；而不知言之无物，又何用文为乎？”并把所谓“物”，归为“情感”、“思想”二义。⁸⁵陈独秀“三大主义”，更是直击旧文学“黑幕层张，垢污深积”的精神和思想状况。在这一基本判断下，文学革命者开始全面检讨传统文学。

文学革命者对传统文学的检讨，是全方位的，举凡诗词曲与古文之批判、应用文之改良、白话代文言、标点符号、左行横式、注音字母、西文译名等等，从内容到形式，林林总总、莘莘大观。戏曲之评价，总是与小说捆绑一起，旧戏之争滥觞于文学革命者关于传统小说与戏曲的评价问题的议论。小说、戏曲成为关注的中心，是因为面对传统文学的旧格局，文学革命者首先想提高小说、戏曲的文学地位。

在《文学改良刍议》中，胡适所要否定的对象，是作为传统文学正宗的古文，为了描述中国文学历史上白话代替文言的趋势，胡适不免要扬小说而贬古文，遂有“吾惟以施耐庵、曹雪芹、吴研人，为文学正宗”之说，又说“此三百年中，中国乃发生一种通俗行远之文学，文则有《水浒》、《西游》、《三国》……之类，戏曲则尤不可胜计。”胡适对小说、戏曲之文学地位的重视，得到陈独秀、钱玄同的呼应。钱玄同说：

总之小说戏剧，皆文学之正宗，论其理固然。⁸⁶

陈独秀也在答信中说：

国人恶习，鄙夷戏曲小说为不足齿数，是以贤者不为，其道日卑。此种风气，倘不转移，文学界绝无进步之可言。⁸⁷

小说与戏剧地位的再认识，使文学革命者开始热衷检讨传统小说与戏曲的利弊，在尚未谋面的钱玄同与胡适之间，以陈独秀为中介，引发了一场对于中国小说与戏曲如何评价的热议，往复数次，煞是热闹。其所关注的焦点，是对传统小说、戏曲思想内容的评判。钱玄同在回应胡适的《寄陈独秀》中说：

⁸⁴ 胡适《寄陈独秀》，1916年10月1日《新青年》2卷2号。

⁸⁵ 胡适《文学改良刍议》，1917年1月1日《新青年》2卷5号。

⁸⁶ 钱玄同《致陈独秀》，1917年3月1日《新青年》3卷1号“通信”栏。

⁸⁷ 1917年3月1日《新青年》3卷1号“通信”栏。

前此之小说与戏剧在文学上之价值，窃谓当以胡先生所举“情感”与“思想”两事来判断。其无“高尚思想”与“真挚情感”者，便无价值之可言。旧小说中十分之九，非诲淫诲盗之作（诲淫之作，从略不举。诲盗之作，如《七侠五义》之类是。《红楼梦》断非诲淫，实是写骄 家庭，浇漓薄俗，腐败官僚，纨绔公子耳。《水浒》尤非诲盗之作，其全书主脑所在，不外“官逼民反”一义，施耐庵实有社会党人之思想也。），即神怪不经之谈（如《西游记》、《封神传》之类）。否则以迂谬之见解，造前代野史（如《三国演义》、《说岳》之类）。最下者，所谓“小姐后花园赠衣物”，“落难公子中状元”之类，千篇一律，不胜缕指。⁸⁸

对于还不熟悉的“对方辨友”，胡适于《再寄陈独秀答钱玄同》中，就钱氏有关小说评价问题继续对话。他肯定钱玄同对《老残游记》的“中肯”评价，“深悔以《老残游记》与吴研人、李伯元并列”。⁸⁹然而就钱氏对《聊斋志异》、《西游记》、《三国演义》等的过低评价提出不同意见，对钱氏列为一流的《孽海花》，亦有非议。该文没有回应钱玄同对戏曲的评价，但在结尾处，特地留下伏笔：

论戏剧一节，适他日更有《戏剧改良私议》一文详论之。今将应博士考试，不能及之矣。⁹⁰

《新青年》3卷6号上，钱玄同开始不通过“编辑”陈独秀，直接回复胡适对他的“规正”。就胡适对《聊斋志异》、《西游记》的肯定，对自己的观点有所修正，对于《聊斋志异》：“故玄同以为就作意而言，此书尚有可取之处。惟专用典故堆砌成文，专从字面上弄巧，则实欲令人作恶，故斥之为‘全篇不通’耳。”“此意玄同极以为然。前次通信与《封神传》同列，乃玄同之疏于鉴别也。”惟于《三国演义》，仍坚持自己的批评：

《三国演义》一书，玄同实未知其佳处。谓其有文学上之价值乎，则思想太迂谬。谓其为通俗之历史乎，则如“诸葛亮气死周瑜之”之类，全篇捏造。……甚且欲作小说以正人心，于是害得一般愚夫愚妇，无端替刘备落了许多眼泪，

⁸⁸ 钱玄同《寄陈独秀》，1917年3月1日《新青年》3卷1号。

⁸⁹ 胡适《再寄陈独秀答钱玄同》，1917年6月1日《新青年》3卷4号。

⁹⁰ 同上。

大骂曹贼该千刀万剐，而戏台上做《捉放曹》、《华容道》、《黄鹤楼》等戏，必定挤眉弄眼，装出许多丑态，仔细想想，真正可发大笑。⁹¹

在同期《新青年》上，还刊发了陈独秀与钱玄同有关《新青年》改用左行横式的来往信函。陈独秀在信中也表述了他对中国小说的看法：

中国小说，有两大毛病。第一是描写淫态，过于显露。第二是过贪冗长。（《金瓶梅》《红楼梦》细细说那饮食衣服装饰摆设，实在讨厌。）这也是“名山著述的思想”的余毒。吾人赏识近代文学，只因为他文章和材料，都和现代社会接近些，不过短中取长罢了。若是把元明以来的词曲小说，当作吾人理想的新文学，那就大错了。不但吾人现在的语言思想，和元明清的人不同，而且一代有一代的文学，抄袭老文章，算得什么文学呢？但是外国文学经过如许岁月，中间许多作者，供给我们许多文学的技术和文章的形式，所以喜欢文学的人，对于历代的文学，都应该去切实研究一番才是（就是极淫猥的小说弹词，也有研究的价值），至于普通青年读物，自以时人译著为宜。若多读旧时小说弹词不能用文学的眼光去研究，却是徒耗光阴有损无益。⁹²

钱玄同在答陈独秀的信中附和陈独秀的见解：

以前我写信给先生和适之先生，说《水浒》、《红楼梦》、《儒林外史》、《西游记》、《金瓶梅》，和近人李伯元、吴研人两家的著作，都是中国有价值的小说。这原是短中取长的意思。也因为现在的那种就文学家的谬见，把欧、曾、苏、王、归、方、姚、曾，这些造劣等假古董的人看做大文学家，反说施耐庵、曹雪芹只会做小说，便把他排斥在文学以外，觉得小说是很下等的文章，所以我们不得不匡正他们的误谬，表彰《水浒》、《红楼梦》那些书。其实若是拿十九、二十世纪的西洋新文学眼光去评判，就是施耐庵、曹雪芹、吴敬梓，也还不能算作第一等。因为他们三位的著作，虽然配得上称“为实体小说”，但是笔墨总嫌不干净。若是和西洋的 Goncourt 兄弟、Moupassant、Tolstoi、Turgeneu 诸人相比，便有些比不上。这大概有两个缘故：（1）中国小说家喜欢做长篇小说，动不动便是八十回一百回，一定要把许多各色各样的人写在一处。人数既多，写的时候总有照顾不多的地方。于是写某甲写得很

⁹¹ 钱玄同《论白话小说》，1917年8月1日《新青年》3卷6号。

⁹² 1917年8月1日《新青年》3卷6号。

神，写某乙便容合不能完全合拍。外国小说，专就一种社会，或一部分人细细体察，绘影绘身，惟妙惟肖，不在乎字数多，篇幅长，在乎描写得十分确切。这是胜过中国小说的地方。（2）外国小说家拿小说看作一种神圣的学问。或则自己思想很高，以具体的观念，写一理想世界。……或则拿很透辟的眼光去观察现在社会，用小说笔墨去暴露他的真相。……

至于从“青年良好读物”上面着想实在可以说，中国小说，没有一部好的，没有一部应该读的。⁹³

钱玄同的直接回复，又引来胡适4卷1号上的直接答复。胡适仍坚持《三国演义》的文学价值超过《说岳》，认为“褒刘贬曹”论实来自朱熹，不能全归为《三国》。胡适还不同意钱玄同与陈独秀关于《金瓶梅》是一流小说的评论：

先生与独秀先生所论《金瓶梅》诸语，我殊不敢赞成。我以为今日中国人所谓男女情爱，尚全是兽性的肉欲。今日一面正宜力排《金瓶梅》一类之书，一面积极译著高尚的言情之作，五十年后，或稍有转移风气之希望。此种书即以文学的眼光观之，亦殊无价值。何则？文学之一要素，在于“美感”，请问先生读《金瓶梅》，作何美感？⁹⁴

钱玄同在同期的答复中，仍坚持己见：

我个人的意见：以为《三国演义》所以具这样的大魔力者并不在乎文笔之优，实缘社会心理迂谬所致。因为社会上有着这种“忠孝节义”、“正统”、“闰统”的谬见，所以这种书才能迎合社会，乘机而入。我因为要祛除国人的迂谬心理，所以排斥《三国演义》，这正和先生的排斥《金瓶梅》同一个意思。至于前书论《金瓶梅》诸语，我亦自知大有流弊，……且我以为不但《金瓶梅》流弊甚大，就是《红楼》、《水浒》，亦非青年所宜读；……我现在要再说几句话：中国今日以前的小说，都该退居到历史的地位；从今以后，要将有价值的小说，第一步是译，第二步是新作。……填皮黄之说，我不过抄了半农先生的话，老实说，我于此事全然不懂；至于“先帝爷，白帝城，龙归海禁”，这

⁹³ 钱玄同《〈新青年〉改用左行横式的提议》，1917年8月1日《新青年》3卷6号。

⁹⁴ 1918年1月15日《新青年》4卷1号。

种句调，也实在觉得可笑。不过中国现在可歌之调，最普通者惟有皮黄（昆腔虽未尽灭，然工者极少。梆子，则更卑下矣），故为是云云也。”⁹⁵

刘半农来自小说和戏曲泛滥的上海，也曾在其中沉溺一时，其对传统小说与戏曲之弊端，自然颇有体会，反戈一击，往往能击中要害。他在《我之文学改良观》中直言不讳：

余赞成小说为文学之大主脑，而不认今日流行之红男绿女之小说为文学。（不佞亦此中之一人，小说家幸勿动气。）⁹⁶

在《诗与小说精神上之革新》中，刘半农又说：

“小说为社会教育之利器，有转移世道人心之能力。”此话已为今日各小说杂志发刊词中不可必少之套语，然问其内容，有不问“迎合社会心理”之工夫，以遂其“孔方兄速来”之主义者乎。愿小说出版家家各凭良心一答我言。

……

小说家最大的本领，有二：第一是根据真理立言，自造一理想世界。……第二是各就所见的世界，造一惟妙惟肖之小影。……至于惠尔司之撰科学小说，康南道尔之撰侦探小说，维廉勒苟之撰秘密小说，瑟勒勃郎之撰强盗小说，已非小说之正，且亦全无道理，与吾国《花月痕》、《野叟曝言》、《封神榜》、《七侠五义》等书，同一胡闹。然天地间第一笨贼，却出在我国。此人为谁，曰俞仲华之撰《荡寇志》是！

同是一头两手，同是一纸一笔，何以所作小说，好者如彼而劣者如此，曰，此是头脑清与不清之故。……⁹⁷

在《中国之下等小说》中，刘半农又将“下等小说”里的思想归纳为十二种：“捧皇帝的思想”、“迷信鬼神的思想”、“崇拜状元的思想”、“伦理思想”、“诲淫诲盗的思想”、“怜悯妓女的思想”、“厌世思想”、“革命思想”、“滑稽思想”、“对于贫富不均的思想”、“对于外国人的思想”。认为“以上十二种思想，脱胎于高等小说和社会现状者居多，为下等小说所特有者，不过十之一二，……”⁹⁸

⁹⁵ 钱玄同《论小说及白话韵文》，1918年1月15日《新青年》4卷1号。

⁹⁶ 刘半农《我之文学改良观》，1917年5月1日《新青年》3卷3号、5号。

⁹⁷ 刘半农《诗与小说精神上之革新》，痲弦编《刘半农文选》洪范书店有限公司，民国66年8月，第 页。

⁹⁸ 刘半农《中国之下等小说》，痲弦编《刘半农文选》洪范书店有限公司，民国66年8月，第 页。

被胡适称为“当时关于改革文学内容的一篇最重要的宣言”⁹⁹的周作人《人的文学》，从“人道主义”的理想出发，认为“从儒教道教出来的文章，几乎都不合格。”¹⁰⁰并且列了一个清单：

- (一) 色情狂的淫书类
- (二) 迷信的鬼神书类《封神传》《西游记》等
- (三) 神仙书类《绿野仙踪》等
- (四) 妖怪书类《聊斋志异》《子不语》等
- (五) 奴隶书类 甲种主题是皇帝状元宰相 乙种主题是神圣的父与夫
- (六) 强盗书类《水浒》《七侠五义》《施公案》等
- (七) 才子佳人书类《三笑姻缘》等
- (八) 下等谐谑书类《笑林广记》等
- (九) 黑幕类
- (十) 以上各种思想和合结晶的旧戏¹⁰¹

在“人道主义”的眼光下，“这几类全是妨碍人性的生长，破坏人类的平和的东西，统应该排斥”，都是“非人的文学”。而“旧戏”，尤其是各种“非人”思想的藏污纳垢之地。

可以看到，钱玄同、胡适、陈独秀及刘半农等对旧小说的否定性评价，虽涉及内容与形式两个方面，形式方面如“过于冗长”、“组织不经济”等等，但相较而言，否定还是集中在旧小说所承载的“情感”与“思想”的内容层面。对旧小说的辩难，往往兼及戏曲，可以说对旧小说内容的批评，也就是对旧戏内容的批评。

对旧戏内容的直接批评，如胡适的：“俗剧的内容，因为他是中下级社会的流行品，故含有此种社会的种种恶劣性，很少如《四进士》类有意义的戏。况且编戏做戏的人大都是没有学识的人，故俗剧中所保存的戏台恶习惯最多。”¹⁰² 内容批评涉及较多者是傅斯年和周作人，在《戏曲改良各面观》中，他从内容层面深入检讨旧戏：

有人说道，中国戏曲，最是助长中国人淫杀的心理。仔细想来，有这样社会的心理，就有这样戏剧的思想，有这样戏剧的思想，更促成这样社会的心理；

⁹⁹ 胡适《〈中国新文学大系·建设理论集〉导言》，《胡适全集》第12卷，第296页。

¹⁰⁰ 周作人《人的文学》，1918年12月15日《新青年》5卷6号。

¹⁰¹ 周作人《人的文学》，1918年12月15日《新青年》5卷6号。

¹⁰² 胡适《文学进化观念与戏剧改良》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

两事是交相为用，互成因果。西洋名剧，总要有精神上的寄托，中国戏曲，全不离物质上的情欲。同学汪缉齐对我说，中国社会的心理，是极端的“为我主义”；我要加上几个字道，是极端的“物质的唯我主义”。这种主义的表现，最易从戏曲里观察出来。总而言之，中国戏剧里的观念，是和现代生活根本矛盾的，所以受中国戏剧感化的中国社会，也是和现代生活根本矛盾的。¹⁰³

《再论戏剧改良》是专门与张厚载同期刊载的《我的中国旧戏观》论争的文章，更多是关于形式的问题，在回应张厚载“中国旧戏是中国历史文化的产物”这样的辩护时，傅斯年答道：

中国社会是什么社会，中国历史是什么历史？如果是极光荣的历史、极良善社会，它的产物当然是光荣良善的了。可以“完全保存”了。如果不然，只因为是历史社会的产物，不管历史社会是怎样的，硬来保存下去，似乎欠妥当些。中国政治，自从秦政到了现在，真可缩短成一天看。人物是独夫、宦官、官妾、权臣、奸雄、谋士、佞幸；事迹是篡位、争国、割据、吞并、阴谋、宴乐、流离；这就是中国的历史。豪贵鱼肉乡里，盗贼骚扰民间；崇拜的是金钱、势力、官爵；信仰的是妖精、道士、灾祥；这就是中国的社会。这两件不堪的东西写照，就是中国的戏剧。¹⁰⁴

周作人则将“中国旧戏之应废”的第二个理由直接归为“有害于‘世道人心’”，他说：

我因为不懂旧戏，举不出详细的例，但约略计算，内中有害分子，可分作下列四类：淫，杀，皇帝，鬼神。（这四种，可称做儒道二派思想的结晶。发现在现今社会上，就是：一、“房中”，二、“武力”，三“复辟”，四“灵学”。）在中国传布有害思想的，本有“下等小说”及各种说书；但民间有不识字不听过说书的人，却没有不曾看过戏的人，所以还要算戏的势力最大。¹⁰⁵

当《新青年》思想革命发起对传统道德与文言诗文的猛烈批判时，很快引起了保守者的不满，故有林纾等辈的出而辩护。¹⁰⁶当文学革命者对旧小说和旧戏曲思想内容

¹⁰³ 傅斯年《戏剧改良各面观》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

¹⁰⁴ 傅斯年《再论戏剧改良》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

¹⁰⁵ 周作人《论中国旧戏之应废》，1918年11月15日《新青年》5卷5号。

¹⁰⁶ 林纾1917年2月8日在上海《民国日报》发表《论古文之不宜废》一文，反对白话文，说“国未亡而文字已先之”。

进行批判时，很难再见辩护者杀出，因为小说、戏曲在中国本不登大雅之堂，弄文学者本身也不大看得起它们，其在民间地下的“摸爬滚打”中，内容上“黑幕层张，垢污深积”的状况，是有目共睹的。张厚载与文学革命者纠结的焦点，是在旧戏的形式上。

文学革命者直接针对旧戏的言论，相较旧小说而言，也更多纠缠于旧戏的形式。在呼应胡适发难文章《文学改良刍议》的《寄陈独秀》中，喜欢将“十分话常说到十二分”¹⁰⁷的钱玄同充当了抨击旧戏的急先锋，他认为“若今之京调戏，理想既无，文章又极恶劣不通”，缺少“文学上之价值”，指责旧戏“编自市井无知之手”，“拙劣恶滥”。其中涉及到旧戏形式问题：

又中国戏剧，专攻唱工，所唱之文句，听者本不求其解，而戏子打脸之离奇，舞台设备之幼稚，无一足以动人感情。¹⁰⁸

在著名的《历史的文学观念论》中，胡适以文学进化的眼光，得出“今后之戏剧，或将全废唱本而归于说白”的推测。¹⁰⁹刘半农对戏曲的评价多注重形式细节问题，在《我之文学改良观中》说：

近人推崇昆剧，鄙视皮黄，实为迷信古人之谬见。当知艺术与时代为推移。世人既以皮黄之通俗可取而酷嗜之，昆剧自应退居于历史的艺术之地位。

(三)昆剧既退居于历史的艺术之地位，则除保存此项艺术之一部分人外，其余从事现代文学之人，均宜移其心力于皮黄之改良，以应时势之所需。[第(一)条即为此项保存派说法。从前词曲家，不尚白描而尚纤丽，实未尝能保存词曲之精华也。]

(四)成套之曲，可以不作，改作皮黄剧本。零碎小词，可以不填，改填皮黄之一节或数节。(近人填词，大都不懂音律。仅照老词数了字数，对了平仄，堆砌无数艳语，加上一个“调寄某某”之各名而已。今所谓改填皮黄者，须于皮黄有国研究功夫，再用新文学的本领放进去，则虽标明“调寄西皮某板”，或“调寄二黄某剧之某段”，似乎欠雅，其实无损于文学上与技术上之真价值也。)

¹⁰⁷ 陈漱渝《钱玄同文集 序二》，《钱玄同文集》第一卷，中国人民大学出版社，1999年版，第5页。

¹⁰⁸ 钱玄同《寄陈独秀》1917年3月1日《新青年》3卷1号。

¹⁰⁹ 胡适《历史的文学观念论》，1917年5月1日《新青年》3卷3号。

吾所谓改良皮黄者，不仅钱君所举“戏子打脸之离奇，舞台设备之幼稚”，与“理想既无，文章又极恶劣不通”，与王君梦远《梨园佳话》所举“戏之劣处”一节已也。凡“一人独唱、二人对唱，二人对打、多人乱打”，（中国文戏武戏之编制，不外此十六字。）与一切“报名”、“唱引”、“绕场上下”、“摆对相迎”、“兵卒绕场”、“大小起霸”等种种恶腔死套，均当一扫而空。另以合于情理，富于美感之事代之。（此事言之甚长，后当另撰专论。）然余亦决非认皮黄为正当的文学艺术之人。余居上海六年，除不可免之应酬外，未尝一入皮黄戏馆。而 Lyceum Theater 之 Amateur Dramatic Club，每有新编之戏开演，余必到馆观之，是余之喜白话之剧而不喜歌剧，固与钱君所谓“旧戏如骈文，新戏如白话小说”同一见解。只以现今白话文学尚在幼稚时代，白话之戏曲，尤属完全未经发见，（上海之白话新戏，想钱君亦未必认为有文学价值之戏也。）故不得不借此易于着手之已成之局而改良之，以应目前之急。至将来白话文学昌明之后，现今之所改良之皮黄，固亦当与昆剧同处于历史的艺术之地位。¹¹⁰

张厚载的反驳与捍卫更是集中在旧戏的形式上，其投书《新青年》的第一封信，最敏感的就是对戏曲形式的指责：

又论中所主张废唱而归于说白，乃绝对的不可能。……中国武戏之打把子，其套数至数十种之多，皆有一定的打法；……戏子之打脸，皆有一定之脸谱，……¹¹¹

遭到张厚载的反击后，钱玄同在回复中加大了批判的火力：

我所谓“离奇”者即指此“一定之脸谱”而言；脸而有谱，而又一定，实在觉得离奇得很。若云“隐寓褒贬”，则尤为可笑。朱熹做纲目学孔老爹的笔削春秋，已为通人所讥讪；旧戏索性把这种“阳秋笔法”画到脸上来了：这真和张家猪肆记形于猪鬣，李家马坊烙圆印于马蹄一样的办法。哈哈！此即所谓中国旧戏之“真精神”乎？¹¹²

后来钱玄同更称呼旧戏为“‘脸谱派’的戏”¹¹³，称“脸谱”、“对唱”、“乱打”等，为“百兽率舞”的“怪相”。¹¹⁴

¹¹⁰ 刘半农《我之文学改良观》，1917年5月1日《新青年》3卷3号、5号。

¹¹¹ 张厚载《新文学及中国旧戏》，1918年6月15日《新青年》4卷6号。

¹¹² 1918年6月15日《新青年》4卷6号“通信”栏。

¹¹³ 钱玄同《随感录（十八）》，1918年《新青年》5卷1号。

陈独秀在答辩中也指出：“至于‘打脸’、‘打把子’二法，尤为完全暴露我国人野蛮暴戾之真相，而与美感的技术立于绝对相反之地位。”¹¹⁵

张厚载第二次正式答辩的《“脸谱”——“打把子”》和《我的中国旧戏观》两文，专门就形式问题捍卫旧戏。前文实际上是针对《新青年》4卷6号上胡适等人的答辩的再答复，对于钱玄同批评旧戏“脸谱”的激烈言辞，张厚载通过阐发其历史由来、美术意义及“隐喻褒贬”的作用加以批驳，又用体育精神、美感等与刘半农就“打把子”问题继续商榷。在后文中，张厚载将中国旧戏的第一个特征归纳为“中国旧戏是假象的”（阐述“指而可识”的抽象方法），第二个特征为“有一定的规律”，说明旧戏的台步、身段、马鞭子、拉起霸、打把子、跑龙套、报名、念引等程式的艺术规律及其优越性，在第三个特征“音乐上的感触和唱工上的感情”中，张厚载为更为核心的“音乐”和“唱工”辩护，再次强调“废唱说白”“拿现在戏界的情形看来，是绝对不可能”，因为：

要废掉唱工，那就是把中国旧戏根本破坏。将来进化的社会，是不是一定要把他根本破坏，而且能不能把他根本破坏，那是极难解决的问题了。¹¹⁶

张厚载对旧戏形式的捍卫，使《新青年》越来越集中火力对准旧戏的形式。胡适在《文学进化观念与戏剧改良》中，通过对文学进化历史的梳理，得出：“中国戏剧一千年来力求脱离乐曲一方面的种种束缚，但因守旧性太大，未能完全达到自由与自然的地位。”¹¹⁷将“乐曲”视为戏剧发展的主要障碍，并将中国旧戏引以为傲的“脸谱，嗓子，台布，武把子，唱工、锣鼓，马鞭子，跑龙套等等”，看作文学进化过程中的“遗形物”，务必去除。

傅斯年的《再论戏剧改良》，是专门针对《我的中国旧戏观》而写的，对张文的观点，逐一进行了批驳。针对张文“中国旧戏是假象的”和“中国旧戏向来是抽象的、不是具体的”说法，傅文认为“把‘抽象’、‘假象’，混作一谈。”旧戏的“简单做法”没有离开具体，就无法达到“抽象”，而且往往“视而不可识，察而不见意”，旧戏用种种“代替法”，是因为它还处在“百衲体”或“杂戏体”阶段；针对“有一定的规律”说，傅文认为中西戏剧都有规律，关键不是有没有规律，而是这规律好不

¹¹⁴ 钱玄同《今之所谓评剧家》，1918年8月15日《新青年》5卷2号。

¹¹⁵ 陈独秀“通信”栏答辩，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

¹¹⁶ 张厚载《我的中国旧戏观》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

¹¹⁷ 胡适《文学进化观念与戏剧改良》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

好，不能将旧戏规律固定化并加以夸大；针对张文对旧戏音乐与唱工的强调，傅文认为旧戏的问题正在于戏剧与音乐不分，相互束缚，窒碍了戏剧和音乐两方面的独立发展；旧戏以歌唱来补充情节和说白，恰恰说明旧戏情节和动作的不足，需要另行改造。

118

周作人更明确地把传统戏曲的形式因素归为“野蛮”的遗留：

中国戏多含原始的宗教的分子，是识者所共见的；我们只要翻 Ridgeway 所著非欧罗巴民族的演剧舞蹈就能看出这些五光十色的脸，舞蹈般的动作，夸张的符号的科白：凡中国戏上的精华，在野蛮民族的戏中，无不全备。¹¹⁸

《新青年》对旧戏的批判，第二个逻辑是文学进化论，它实际上成为旧戏批判的理论支柱。胡适是这一理论的大力宣扬者，在发难的《文学改良刍议》中，胡适就宣称：

文学者，随时代而变迁者也。一时代有一时代之文学：周秦有周秦之文学，汉魏有汉魏之文学，唐、宋、元、明有唐、宋、元、明之文学。此非吾一人之私言，乃文明进化之公理也。¹¹⁹

后又作《历史的文学观念论》，专论文学的进化规律：

居今日而言文学改良，当注重“历史的文学观念”。一言以蔽之，曰：一时代有一时代之文学。此时代与彼时代之间，虽有承前启后之关系，而决不容完全抄袭；其完全抄袭者，决不成为真文学。愚惟深信此理，故以为古人已造古人之文学，今人当造今人之文学。至于今日之文学与今后之文学究竟当为何物，则全系于吾辈之眼光识力与笔力，而非一二人所能逆料也。¹²¹

正是在这一进化观念的支配下，胡适对戏曲未来作出如下判断：

元代之小说戏曲，则更不待论矣。此白话文学之趋势，虽为明代所截断，而实不曾截断。语录之体，明清之宋学家多沿用之。词曲如《牡丹亭》、《桃花扇》，已不如“元人杂剧”之通俗矣。然昆曲卒至废绝，而今之俗剧（吾

¹¹⁸ 傅斯年《再论戏剧改良》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

¹¹⁹ 周作人《论中国旧戏之应废》，1918年11月15日《新青年》5卷5号。

¹²⁰ 胡适《文学改良刍议》，1917年1月1日《新青年》2卷1号。

¹²¹ 胡适《历史的文学观念论》，1917年5月1日《新青年》3卷3号。

徽之“徽调”与今日“京调”、“高腔”皆是也)乃起而代之。今后之戏剧,或将全废唱本而归于说白,亦未可知。¹²²

其实,早在1916年在美酝酿文学革命时,对于戏曲改良,胡适就已有进化论的思路,在致任鸿隽的信中说:“今日之唱体的戏剧,有必废之势”,“世界各国之戏剧都已由诗体变为说白体。”¹²³至于胡适专门为“戏剧改良专号”专门作的那篇《文学进化观念与戏剧改良》,则从文学进化观来阐述戏剧改良的理由。他认为那些“现在主张恢复昆曲的人与崇拜皮黄的人”,是因为“缺乏文学进化的观念”,故特地从四个层面论说文学进化观念,他先总论文学进化的趋势道:

文学乃是人类生活状态的一种记载,人类生活随时代变迁,故文学也随时代变迁,故一代有一代的文学。

接着细述进化的具体规律:

每一类文学不是三年两载就可以发达完备的,须是从极低微的起源,慢慢的,渐渐的,进化到完全发达的地位。¹²⁴

循此规律,胡适描述了一个中国戏曲从古代的“歌舞”,经“戏优”、“杂戏”、元杂剧、南戏传奇、到近代以来的各种“土戏”与“俗剧”的“进化”历程,在此一“进化”描述中,作为“俗剧”的京戏,理应是进化的产物,成为值得肯定的对象,所以承认其“但这种俗戏在中国戏剧史上,实在有一种革新的趋向,有一种过渡的地位,这是不可埋没的。”但是,胡适又根据进化原理认为,“这种趋向在现行的俗剧中不但并不完全达到目的,反被种种旧戏的恶习惯所束缚,到如今弄成一种既不通俗又无意义的恶劣戏剧。”关键是这种“恶习惯”是指向什么,胡适说“以上所说中国戏剧进化小史的教训是:中国戏剧一千年来力求脱离乐曲一方面的种种束缚,但因守旧性太大,未能完全达到自由与自然的地位。”原来,“乐曲”才是戏曲进化的障碍。¹²⁵在胡适文学进化的视野中,脸谱、嗓子、台步、武把子等旧戏固有程式,成为了进化过程中的“遗形物”。

进化观念实际上是《新青年》同仁在论争中的普遍观念,渗透在他们的论辩逻辑中。陈独秀在与钱玄同讨论旧文学时就说:

¹²² 胡适《历史的文学观念论》,1917年5月1日《新青年》3卷3号。

¹²³ 胡适《胡适致任鸿隽》(1916年7月26日),《新文学史料》1991年第4期。

¹²⁴ 胡适《文学进化观念与戏剧改良》,1918年10月15日《新青年》5卷4号。

¹²⁵ 同上。

若是把元明以来的词曲小说，当作吾人理想的新文学，那就大错了。不但吾人现在的语言思想，和元明清的人不同，而且一代有一代的文学，钞袭老文章，算得什么文学呢？¹²⁶

钱玄同则将戏剧的进化与政治的进化相比附：

吾友某君常说道，“要中国有真戏，非把中国现在的戏馆全数封闭不可。”我说这话真是不错。一有人不懂，问我“这话怎讲？”我说，一点也不难懂。譬如要建设共和政府，自然该推翻君主政府；要建设平民的通俗文学，自然该推翻贵族的艰深文学。那么，如其要中国有真戏，这真戏自然是西洋派的戏，决不是那“脸谱”派的戏，要不把那扮不像人的人，说不像话的话全数扫除，尽情推翻，真戏怎样能推行呢？如其因为“脸谱”派的戏，其名叫做“戏”，西洋派的戏，其名也叫做“戏”，所以讲求西洋派的戏的人，不可推翻“脸谱”派的戏。那我要请问：假如有人说，“君主政府叫做政府，共和政府也叫做政府，既然其名都叫政府，则组织共和政府的人，便不该推翻君主政府。”这句话通不通？¹²⁷

傅斯年在《戏剧改良各面观》中，即从首先从“戏剧进化的阶级为标准，看看现在戏剧进化到何等地步”来审视旧戏，认为：“真正的戏剧纯是人生动作和精神的表象（Representation of human action and Spirit），不是各种把戏的集合品。可怜中国戏剧界，自从宋朝到了现在，经七八年的进化，还没有真正戏剧，还把那‘百衲体’的把戏，当作戏剧正宗。”¹²⁸在《再论戏剧改良》中说：“凡是都有个进化；进化的原则，是由简成繁，由粗成细。”“进化的作用，全靠着新陈代谢：旧的不去，新的不来，历史的遗传不去，创造的意匠不来。一时代有一时代的出产品，前一时代的出产品，必然和后一时代不能合拍。”将中国戏曲的舞台动作，称为“历史的遗留，不进化的做法”。¹²⁹

¹²⁶ 1917年8月1日《新青年》3卷6号。

¹²⁷ 钱玄同《随感录》（十八），1918年7月15日《新青年》5卷1号。

¹²⁸ 傅斯年《戏剧改良各面观》，1918年10月15日《新青年》第5卷第4号。

¹²⁹ 傅斯年《再论戏剧改良》，1918年10月15日《新青年》第5卷第4号。

周作人也从文学进化论的角度来审视旧戏，他将旧戏视作民族进化过程中“野蛮”性的遗留：“我们从世界戏曲发展上看来，不能不说中国戏是野蛮。”“野蛮”是“文化程序上的一个区别词”“凡中国戏上的精华，在野蛮民族的戏中，无不全备。”¹³⁰

胡星亮曾总结文学革命者的戏剧进化观：“他们的思路是这样的：中西戏剧在其萌生阶段，都是唱念做打等艺术的综合。但欧洲戏剧在后来的‘进化’过程中，发展为歌剧、舞剧，以及代表欧洲戏剧主潮的话剧；而中国戏剧发展至今，却仍处在其萌生阶段‘低级的、野蛮的’状态，毫无‘进化’。如此比较，遂得出事事不如人的灰黯印象。”¹³¹

有意思的是，张厚载在投书《新青年》引起论战的第一篇文章中，似乎也颇为服膺文学革命者的文学进化论：

仆自读《新青年》后，思想上收益甚多。陈、胡、钱、刘诸先生之文学改良说，翻陈出新，尤有研究之趣味。仆以为文学之有变迁，乃因人类社会而转移，决无社会生活变迁，而文学能墨守迹象，守古不变者。故三代之文，变而为周、秦、两汉之文，再变而为六朝之文，乃至唐、宋、元、明之文。虽古代文学家好摹仿古文，不肯自辟蹊径，然一时代之文，与他一时代之文，其变迁之痕迹，究竟非常显著。故文学之变迁，乃自然的现象，即无文学家昌言改革，而文学之自身，终觉不能免多少之改革；但倡言改革乃应时代思潮之要求，而益以促进其变化而已。¹³²

对文学进化论的经典表述，来自胡适的文章，但张厚载表述得如此完备流畅，大有青出于蓝之态，如果不看出处，真怀疑是否出自拥护旧戏的“老青年”张厚载之手。张厚载之从善如流，固有尊师之道、通信礼节或欲抑先扬等因素，但不得不承认，胡适等的文学进化观念，已成为浩浩荡荡的主流话语。

张厚载在该文中还谈到改良文学后之“三大利益”，所列第一条即是：

(一)绝无窒碍思想之弊 旧文学之所以当然淘汰，即因其窒碍思想：……新文学第一利益，即使吾人思想活泼，不致为特种情形所障碍，而常有自由进取之精神。¹³³

¹³⁰ 周作人《论中国旧戏之应废》，1918年11月15日《新青年》第5卷第5号。

¹³¹ 胡星亮《二十世纪中国戏剧思潮》，江苏文艺出版社1995年版，第81页。

¹³² 张厚载《新文学及中国旧戏》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

¹³³ 同上。

张厚载的意思，有通过否定以八股文为首的古文（正是文学革命者激烈批判的对象）的思想定于一尊——“为特种情形所障碍”，为戏曲思想内容方面的不“正经”寻找说辞，胡适进行答辩时，首先加以肯定，称其“为研究通俗文学之一人，其赞成本社改良文学之主张，固意中事。”¹³⁴似乎也不无知己知彼，心知肚明，但“解放思想”，毕竟是时代的共识。

综合以上梳理，张厚载与文学革命者之间，在文学进化、通俗化、旧文学甚至包括旧戏思想内容的认知等方面，可以达成基本共识，双方分歧的焦点，是在对旧戏形式的认识上。张厚载起而辩护的，是旧戏的形式，作为北京戏曲界的“圈内人”，对于京戏所赖以成立的一套固有程式，绝对不能让步。而对于文学革命者来说，“形式即内容”，传统戏曲的形式与其思想内容，是不可分离的，形式与内容都是传统落后思想的表现和遗留，因而从思想革命的高度，把它纳入进化论视域加以批判。双方围绕形式的争辩，公理婆理，一时不相上下，今人站在不同立场，也是非此即彼，势不两立。面对历史分歧，理性的态度不应是意气用事，不断翻案，而是需要梳理把捉更核心的分歧点，深入理解这场论争的真正分歧所在。

¹³⁴ 1918年6月15日《新青年》4卷6号“通信”栏。

结语：文化之争与艺术之争

论争固然激烈，但论争双方未必达到真正的交锋，话语与意图、逻辑与立场的错置和误读，在论争中盘根错节。文学革命者对旧戏内容与形式的审视，始终是从思想革命的高度来展开的，而张厚载们对旧戏形式的捍卫，则始终是用专业与审美的眼光；双方的立场，都无法相互认同，对于文学革命者城府很深的“理想”，张厚载虽能感于时代风潮而略知一二，但不可能窥其堂奥，反过来，文学革命者对于张厚载津津乐道的旧戏技巧，更是不屑一顾，并不以“门外汉”为意。交锋的深入很难进行。

扒开重重纠结，双方交锋的实质，可以归结为两个值得进一步追问的问题：一、戏曲的形式是独立的审美样式，还是与内容息息相关？与此相关，二、戏曲的形式是否有进步、落后之分？

形式，是一门艺术的规范和物质性载体，对于作为舞台艺术的戏曲来说，形式是一种直观的东西，是感性审美的直接对象。

以京戏为代表的近代地方戏曲，是中国传统戏曲历史中的一个阶段，如果按照王国维的说法，“而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也。”¹³⁵则以京戏为代表的近代地方戏曲是继元杂剧、明清传奇之后的中国戏曲的第三个阶段，也可以说是中国古典戏曲的特征发展到极致的阶段。在遭遇西方话剧挑战的历史危机中，近代戏曲已充分成熟的形式特征，被守护者视为中国传统戏曲的代表。以京戏为代表的地方戏曲，已发展成熟为一套完整严密的形式系统，作为“综合艺术”，它融合歌、舞、表演等艺术要素，积淀了以所谓“唱念做打”为代表的动作与声腔的形式规范（程式化），而舞台动作的“程式化”，又来自中国艺术不重模仿、重在“虚拟”的特征，即以符号化的动作来表达难以穷尽模仿的实际生活世界，这一不重模仿、重在“虚拟”的特征，又被描述成相对于西方戏剧传统“写实性”的“写意性”特色。综合起来，上列所举诸特征中，“程式化”更为本质，“程式”来自“虚拟”的要求，表现为“写意”的特色。但如果将“程式”仅仅理解为戏曲的形式，“程式化”还不足以说明其特殊性，因为，任何艺术样式都有自己的形式即“程式”。以京剧为代表的中国戏曲的“程式

¹³⁵ 王国维《宋元戏曲考》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第163页。

化”，是指通过特定的动作和声腔语言，抽象化地表达现实世界，形成一整套完整系统的舞台符号语言，离开它们，就没有了戏曲。因此，继张厚载“假想的”和“有一定的规律”的概括后，“程式化”就在国剧运动中被认定为中国戏曲的主要特征。¹³⁶

作为戏迷、戏评家和梅兰芳的拥戴者，张厚载对京戏固有程式的理解与呵护，自有其充分的理由，也可获得理解之同情。张厚载对京戏三个特征的归纳，一为“中国旧戏是假象的”（阐述“指而可识”的抽象方法），二为“有一定的规律”（说明旧戏的台步、身段、马鞭子、拉起霸、打把子、跑龙套、报名、念引等程式的艺术规律及其优越性），三为“音乐上的感触和唱工上的感情”（为“音乐”和“唱工”辩护），相较后来的对中国戏曲特征的公认，如《大百科全书 戏曲、曲艺卷》的“综合艺术”、“程式化”与“虚拟性”三个特征的概括，已经非常接近。“程式”及其表现者——名角，已构成“圈内人”张厚载戏曲观的所有的世界，其所能关注的，都不出“程式”及其表现者名角的范围，也不可能越过“程式”，来讨论戏曲的思想与价值取向。对于张厚载来说，形式不仅就是形式本身，而且是京戏命脉所系。

张厚载对形式的敏感背后，还有上个世纪第一个十年齐如山、梅兰芳雅化京戏的背景。针对京戏过于世俗化而导致内容污俗不堪的现状及晚清戏曲改良的乱局，齐如山试图通过放大京戏“无声不歌，无动不舞”的特征，创造京戏“高洁雅静”的境界，他帮梅兰芳打造的古装戏，如《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《天女散花》和《洛神》等，放弃了在内容上的追求，也舍弃了“时装新戏”在形式上与时俱进的革新尝试，转而将古典戏曲的歌与舞，在形式上进行雅化，这可以看成是通过形式的唯美化和经典化寻找生路的努力。作为“梅党”之一员，张厚载正是梅兰芳古装戏的拥戴者，其对京戏形式的看重自然不容多说。

从思想革命到文学革命，文学革命者的思路总是思想先行，在文学革命者眼中，形式从来不是独立的，形式被看成思想的附属物或载体，思想有问题，形式自然难以幸免，旧戏陈旧的思想内容要革新，必然要兼及形式。戏曲的一套固有程式，是落后思想的表现，如同改革旧文学，就须从白话代替文言入手一样，要改革旧戏曲，也须从改革旧戏的语言形式——“程式化”入手。思想既然有先进、落后之分，形式自然

¹³⁶ 1926年余上沅等人的“国剧运动”开始将“程式”视为以京剧为代表的中国戏曲的特征。

也不能例外。从思想的评判出发，思想先行的文学革命者笼统地将戏曲形式与内容捆绑在一起，在进化论视野中对其展开无情的批判。

五四论争消歇后，二十年代初兴起的国剧运动，开始反思五四的立场，宋春舫、余上沅、闻一多、徐志摩、陈西滢等都发表了对于五四论争的反思意见。曾参与《新青年》的论战，后被钱玄同视为“碌碌”的宋春舫，受西方现代戏剧和现代剧场艺术的启发，开始提倡“纯艺术”的戏剧观，推荐法国斯克立白（斯克里布）的“善构剧”及李渔的“十种曲”，认为“戏剧是纯艺术的而非主义的”，¹³⁸“戏剧非赖艺术殆不足以自存，遑论其他。”¹³⁹他批判文学革命者“大抵对于吾国戏剧毫无门径，又受欧美物质文明之感触，遂致因噎废食，创言破坏。”¹⁴⁰认为“旧剧多含象征派的观念”，¹⁴¹音乐是“中国戏剧之主脑”，¹⁴²旧戏的优势在于是“美术的”，美术可以“不分时代，不讲什么 isme（主义）”。¹⁴³国剧运动的代表余上沅不满五四时期的问题剧，也认为“艺术虽不是为人生的，人生却正是为艺术的”。¹⁴⁴从纯艺术观出发，主张戏剧要吸收传统戏曲的“程式”和“写意”的优势。¹⁴⁵

以国剧运动为代表的批评者，抓住了文学革命者重内容而轻形式，重功用而轻审美的偏颇。以形式、艺术和审美为中心，必然会摒弃文学革命者将中国戏曲与西方话剧视为世界戏剧发展史中的两个阶段，推崇后者而贬低前者的思路，而是将两者视为两类具有不可比性的不同艺术样式，力图凸显中国戏曲的固有特色。张厚载当年就说：“旧的就是旧的，新的就是新的，新的用不着去迁就旧，旧的也不必去攀附新”，“旧戏要保存它自己的旧价值”。¹⁴⁶宋春舫更明确表示：

一国有一国之戏剧，即英语所谓 National Drama，不能与他国相混合。

吾国旧剧有如吾国四千年之文化，具有特别之精神，断不能任其消灭。¹⁴⁷

¹³⁸ 宋春舫《宋春舫论戏剧》第1集，中华书局1923年版，第268页。

¹³⁹ 宋春舫《宋春舫论戏剧》第1集，中华书局1923年版，第269页。

¹⁴⁰ 宋春舫《宋春舫论戏剧》第1集，中华书局1923年版，第264页。

¹⁴¹ 宋春舫《宋春舫论戏剧》第1集，中华书局1923年版，第245页。

¹⁴² 宋春舫《宋春舫论戏剧》第1集，中华书局1923年版，第263页。

¹⁴³ 宋春舫《宋春舫论戏剧》，中华书局1923年版，第280页。

¹⁴⁴ 余上沅《旧剧评价》，1926年7月21日《晨报》。

¹⁴⁵ 余上沅《中国戏剧的捷径》，1929年5月《戏剧与文艺》1卷1期。

¹⁴⁶ 霁子（张厚载）《布景与旧戏》，1919年3月4日《晨报》。

¹⁴⁷ 宋春舫《宋春舫论剧》第1集，中华书局1923年版，第265页。

后来的研究者也认为：《新青年》派“忽视了这样一个事实：中国戏曲与欧美话剧是两种不同的戏剧类型，它们既有相似的审美属性，又有独特的艺术个性与美学风格，不能简单地进行类比。再则，《新青年》派以西方文明为准则的进化观，又使其错误地把戏剧的进化视为‘由歌剧到话剧’。这是对‘进化论’机械、偏颇的理解。”

148

站在艺术与审美的立场，传统戏曲的守护者所言皆是，固然值得同情与理解。但是，设身处地地理解五四文学革命者的立场，今人也不能满足于轻易翻案，断然否定他们的追求。

如前所述，文学革命者的文学“理想”，渊源有自，寄意甚远。希望通过文学激发沦于私欲、萎靡不振的国人的精神世界，文学革命者对“文学”的精神内涵的期望，可谓曲高和寡。他们不满处于正统地位的传统诗文的“文以载道”，垂青于来自民间、被视为“小道”的小说和戏曲，但是，小说、戏曲中来自民间的思想内容，更是“藏污纳垢、污浊不堪”。所以，文学革命者一方面大力提高小说、戏曲的文学地位，一方面对其内容——所展现的精神世界——展开激烈批判。旧戏的形式，也被视为内容的载体难以幸免。

在文学革命者的逻辑中，旧戏形式确实成为提升精神的障碍。

以京戏为代表的地方戏曲的程式化，也就是形式化，换言之，本来“程式”是为表达内容服务的，但后来“程式”本身上升为戏曲的本质和欣赏的中心，戏曲成为“程式”的艺术。作为特殊的艺术形式，“程式”本质上是中国戏曲的语言符号系统，如果说文学是以文字符号为载体的语言的艺术，那么以京戏为代表的中国传统戏曲就是以一套程式化的动作与声腔为语言符号的艺术。相比文学所赖以传达的文字符号来说，以“唱念做打”为中心的一套规范直接诉诸感性和直观性，其物质性更强；抽象的文字符号，不易使读者滞留于符号的物质性本身，因而离所要表达的观念更近，戏曲“程式”以物质性的动作、声腔为载体，易使观者停留于感性的直观层面，迷失其所指向的意义空间。于是，“程式”及“程式”的承担者——演员成为以京戏为代表的地方戏曲的审美的中心，演员肉身性的“唱念做打”，是戏曲表达与接受的核心，

¹⁴⁸ 胡星亮《二十世纪中国戏剧思潮》，江苏文艺出版社1995年版，第81页。

戏曲的内容已不重要，重要的是演员的表演，和什么演员的表演。热爱戏曲者，无不痴迷于这一套“程式”，尤其是其出色的肉身承担者——名角。

有论者将戏剧的特征放在“文学性”、“剧场性”和“戏剧性”三个概念中来把握，认为相比较欧洲传统戏剧的偏重“文学性”与“戏剧性”，以及元杂剧及明清传奇偏重于“文学性”与“剧场性”，近代中国地方戏曲则偏重于“剧场性”与“戏剧性”，“戏曲地方戏则在非文学的‘剧场性’表演中，产生了对于‘戏剧性’的追求。”¹⁴⁹其对“文学性”概念的阐述，借用了亚里斯多德和黑格尔的诗学理论，认为“它以人类口舌所表达的语言作为媒介，以心灵为倾诉的对象，在观念中创造美的观念的意象。”¹⁵⁰在他看来，近代地方戏曲是“告别了文学的戏剧”，由作者戏曲向演员戏曲转化，剧场性成为最显著的特征。此处对于“文学性”等相关概念的界定虽还不够精密，但对于我们认识以京戏为代表的近代地方戏曲是有帮助的。“剧场性”的过于发达，和“文学性”的缺失，可能也是近代以京戏为代表的地方戏曲的问题所在。

文学革命者所欲借重的西方戏剧传统注重对戏剧文学性的追求，亚里斯多德和黑格尔都把戏剧视为“诗”的一部分，亚里斯多德的《诗学》就是总结古希腊悲剧的艺术规律，黑格尔则把戏剧称为“戏剧体诗”，他们所谓“诗”，即指向文学，亚里斯多德说：“有一些人用颜色和姿态来制造形象，摹仿许多事物，而另一些人则用声音来摹仿，……另一种艺术则只用语言来摹仿，或用不入乐的散文，或用不入乐的‘韵文’”，¹⁵¹这“另一种艺术”，即指“诗”，它是与诉诸“颜色和姿态”的绘画与雕塑，以及诉诸“声音”的音乐相并列，包括“抒情诗”、“史诗”和“悲剧”；黑格尔也将“诗”分为“抒情式”、“史诗”和“戏剧体诗”，并将其与建筑、雕塑、绘画、音乐等艺术门类相并列。比较而言，亚里斯多德和黑格尔都看重戏剧的“诗”性，而对“剧场性”并不重视，亚里斯多德认为“悦耳”和“形象”这些“剧场性”因素“最缺乏艺术性，跟诗的艺术关系最浅”。¹⁵²黑格尔认为：“在艺术所用的感性材料中，语言才是唯一的适宜于展示精神的媒介，和木、石、颜色和声音之类其他感性材料不同”，“在音乐和舞蹈的陪伴之下，语言毕竟不免遭到损害。因为语言是心灵的精神性的表现，所以近代的演员认识到要从音乐和舞蹈之类陪伴的因素中解放出来。”

¹⁴⁹ 吕效平《戏曲本质论》，南京大学出版社，2003年版，第8页。

¹⁵⁰ 吕效平《戏曲本质论》，南京大学出版社，2003年版，第6页。

¹⁵¹ 亚里斯多德《诗学》，人民文学出版社1962年版，第4页。

¹⁵² 亚里斯多德《诗学》，人民文学出版社1962年版，第24页。

¹⁵³如前所述，以京戏为代表的地方戏曲最注重对舞台表演的“剧场性”的追求，表现为以“唱念做打”为中心、演员表演为载体的一套物质性规范，呈现给观众的是感性和直观性的审美愉悦。由于满足于或停留于感性审美层面，思想内容，就不是戏曲追求的对象，近代地方戏曲的内容，一般都是耳熟能详的历史故事和情节，观众进入戏园，一般不是被未知的故事和情节所吸引，而是在已知故事情节的情况下，去欣赏不同角色的“表演”，感受其“剧场”效果；在近代戏曲中，“文学性”的来源——作者及其剧本——已不是重要因素，甚至作者和剧本已经消失，而体现“剧场性”的角色——演员，成为戏曲的核心，亦即由作者戏剧转向演员戏剧，从这一点看，近代戏曲已经形成了现代商业电影的接受模式——表演什么并不重要，重要的是谁在表演。因此说，以京戏为代表的近代戏曲，由于对“剧场性”的极致追求，放弃了“文学性”的指向，较少涉及“心灵的精神性的表现”。

近代戏曲“文学性”的不足，正是文学革命者不满戏曲的一个原因。钱玄同说：“总之小说戏剧，皆文学之正宗，论其理固然。而返观中国之小说戏剧，与欧洲殆不可同年而语。小说略与上节所述，至于戏剧一道，南北曲及昆腔，虽鲜高尚之思想，而词句尚斐然可观。若今之京调戏，理想既无，文章又极恶劣不通，固不可因其为戏剧之故，遂谓有文学上之价值也。”¹⁵⁴傅斯年也认为：“……现在流行的旧戏，颇难当得起文学两字。……这样不成戏剧的歌曲，只可归到广义的诗里，算一类，没法用戏剧的法子，去批评他。……论到运用文笔的思想，更该长叹。中国的戏文，毫无价值，就当他的‘奥古斯都期’，也没什么高尚的寄托。好文章是有的，如元（北曲）、明（南曲）之自然文笔，好意思是没有的。文章的外面是有的，文章里头的哲学是没有的，所以仅可当得玩弄之具，不配第一流文学。”¹⁵⁵钱、傅等的判断，固然有拿西方戏剧作标准之嫌，但是近代戏曲在思想力方面的薄弱，也是不争的事实。以精神、心灵为指向的“文学性”的薄弱甚至丧失，正是“剧场性”追求的结果，《新青年》对以京剧为代表的近代戏曲的形式的指摘，也不是空穴来风。

返观近一个世纪前的旧戏论争，其背后有着中、西文化碰撞后中国文化转型的深厚背景，交织着救亡动机、文化焦虑与艺术自觉等复杂文化信息。这是现代文化与古

¹⁵³ 黑格尔《美学》第三卷（下册），商务印书馆1981年版，第240-241页、276页。

¹⁵⁴ 钱玄同《寄陈独秀》1917年3月1日《新青年》3卷1号。

¹⁵⁵ 傅斯年《戏剧改良各面观》，1918年10月15日《新青年》5卷4号。

典文化、先进文化与落后文化之争？还是东方艺术与西方艺术、中国戏曲与西方戏剧之争？或此或彼，孰优孰劣，因角度与立场的差异，难以达成共识。今人返观一个世纪前的论争，应该意会到这其中的意图谬误与动机措置的复杂性，庶几乎再免于非此即彼的意气之争和循环翻案，在“囿于方隅之内”与“旷观域外”之间，找到恰当的平衡。

主要参考文献

- 1、陈独秀等编《新青年》杂志（1-6卷），群益书社，1915-1919年。
- 2、张繆子（张厚载）《歌舞春秋》，上海广益书局，1951年。
- 3、陈均《京都昆曲往事》，秀威资讯科技股份有限公司，2010年。
- 4、钱玄同《钱玄同全集》（1-6卷），中国人民大学出版社，2000年。
- 5、胡适《胡适全集》（1-44卷），安徽教育出版社，2003年。
- 6、陈独秀《独秀文存》，安徽人民出版社，1987年。
- 7、陈独秀《陈独秀文章选编》，北京三联书店，1984年。
- 8、刘半农《半农杂文》（第1册），北平星云堂书店，1934年。
- 9、刘半农《半农杂文二集》，良友文库，1935年。
- 10、痲弦编《刘半农文选》洪范书店有限公司，1977年。
- 11、傅斯年《傅斯年全集》（1-7卷），湖南教育出版社，2003年。
- 12、蔡元培《蔡元培全集》，浙江教育出版社，1997年。
- 13、周作人《周作人自编文集》，河北教育出版社，2002年。
- 14、鲁迅《鲁迅全集》（1-16卷），人民文学出版社，1981年。
- 15、梅兰芳《梅兰芳全集》（1-8卷），河北教育出版社，2000年。
- 16、梅兰芳述、许姬传记《梅兰芳舞台生活四十年》，中国戏剧出版社，1987年。
- 17、齐如山《齐如山全集》（第5卷），台湾联经出版事业公司，1997年。
- 18、王国维《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1984年。
- 19、宋春舫《宋春舫论戏剧》（第1集），中华书局，1923年版。
- 20、郑逸梅《郑逸梅选集》（第2、3卷）黑龙江人民出版社，1991年。
- 21、吴梅《顾曲麈谈：中国戏曲概论》，上海古籍出版社，2000年。
- 22、亚里斯多德《诗学》，人民文学出版社，1962年。
- 23、黑格尔《美学》第三卷（下册），商务印书馆，1981年。
- 24、翁再思主编《京剧丛谈百年录》（上、下），河北教育出版社，1999年。
- 25、北京市艺术研究所、上海艺术研究所组织编着《中国京剧史》中卷，中国戏剧出版社，1990年。

- 26、中国戏曲志编辑委员会编《中国戏曲志（北京卷）》（上、下册），中国 ISBN 中心，1999 年。
- 27、张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社，1980 年。
- 28、张庚、郭汉城主编《中国戏曲通论》，上海文艺出版社 1989 年。
- 29、梅兰芳纪念馆编：《梅兰芳艺术评论集》，中国戏剧出版社 1990 年。
- 30、徐慕云《中国戏剧史》，上海古籍出版社，2001 年。
- 31、陈白尘、董健编《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社，1989 年。
- 32、胡星亮《二十世纪中国戏剧思潮》，江苏文艺出版社，1995 年。
- 33、孙庆生《中国现代戏剧思潮史》，北京大学出版社，1994 年。
- 34、焦尚志《中国戏剧美学思想发展史》1995 年 12 月。
- 35、朱栋霖、王文英著《戏剧美学：一种现代阐释》，江苏文艺出版社，1991 年。
- 36、朱栋霖《心灵的诗学：朱栋霖戏剧论集》，江苏人民出版社，2005 年。
- 37、田本相《中国现代比较戏剧史》，文化艺术出版社，1993 年。
- 38、（新加坡）孙致《中国戏曲跨文化研究》，中华书局 2006.1
- 39、吕效平《戏曲本质论》，南京大学出版社，2003 年。
- 40、金登才《戏剧本质论》，中国戏剧出版社，1989 年。
- 41、李晓《比较研究：古剧结构原理》，中国戏剧出版社，1989 年。
- 42、刘丽华《不愉快的师生论争——审视胡适与张厚载的一段公案》，《鲁迅研究月刊》2005 年第 11 期。
- 43、沈达人《张厚载及其京剧评论》，《中国京剧》1997 年第 6 期。
- 44、陈平原《思想史视野中的文学：〈新青年〉研究（上）》，《中国现代文学研究丛刊》2002 年第 3 期。
- 45、李宪瑜《“公众论坛”与“自己的园地”：〈新青年〉杂志“通信”栏》，《中国现代文学研究丛刊》2002 年第 3 期。
- 46、韩三洲《北大开除张厚载真与胡适无关吗？》，2010 年 4 月 11 日《南方都市报》。

攻读硕士学位期间发表论文

- 1、《新发现<文化偏至论>中施蒂纳的材源》（合著），《中国现代文学研究丛刊》，2008年第5期。
- 2、《论<野草>的晦涩》，《鲁迅研究月刊》（独著），2009年第11期。
- 3、《论<野草>的语言节奏与意蕴节奏》（独著），《鲁迅研究月刊》，2011年第1期。