

缙绅与决绝:启蒙视域与戏曲改良的激情表述之途

王桂妹

(吉林大学 文学院,吉林 长春 130012)

摘要:中国近代以来的“戏曲改良”,从梁启超“曲界革命”到“五四新青年”的“戏曲改良”,走了一条日趋激进的道路。爆发于《新青年》的戏曲论争,是一场自居于戏曲“门外汉”的启蒙者和旧戏维护者之间“针锋不接”的论战。从实际效应上看,新青年的激烈批判更限于话语层面的激情表述,西洋话剧虽因此获得了登陆的历史空间,但并没有就此赢得民众,而旧戏虽遭痛击却依旧走向繁盛。因此,对于五四新青年的戏剧论争应阐释适度,夸大其对于话剧的成功效用抑或指责其要为中国戏曲衰微的命运负责,都有过度阐释历史之嫌。

关键词:启蒙;戏曲改良;《新青年》;革命话语;话剧

中图分类号:I206.6 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2010)05-0163-07

“五四戏剧论争”的历史价值认定是随着学界对于“五四启蒙”价值的时代性变迁而流转的。基于“话剧”在中国现代文学史中无可争议的典范价值和历史地位,维护者基本肯定那场论争的正义性和有效性,并认定五四新青年的批判对于中国戏剧的现代转型起到了关键作用。而持反对意见者则基于正统现代文学史建构对于中国传统戏曲的有意漠视,更强调五四新青年对于旧戏的粗暴与无知,并话里话外地认定这种激进批判要对中国戏曲的衰微命运负责。无疑,五四新青年关于旧戏的激进言论已成为抹不去的历史事实,但以此作为批判五四文化激进主义的证词也并非无可非议,脱离了具体语境与省略了细节的是非认定,往往流于武断。就《新青年》的戏剧论争而言,无论从正面张扬其历史功绩还是从反面夸大其历史后果,都有过度阐释之嫌。因此,有必要重返五四现场,梳理启蒙场域下“戏剧改良”的来龙去脉,以便接近事实本相。而以戏剧这一与民众联系最为密切的文学艺术样式来考察“启蒙”理念与启蒙实效之间的差异,或许更能看清启蒙的光与影。

一、“革命”与“改良”的名与实:戏曲改良话语的代际性差异

“革命”是20世纪中国的关键词和流行语,但并非只有“暴力流血”的恐怖面相,除了“推翻”的意图与

实践以外,有时只是变革者实施改良的另一种流行化表达。尤其在20世纪中国思想文化领域的复杂变革进程中,有必要厘清不同历史语境中“革命话语”的名与实,以达成对历史的“理解之同情”。

(一)以“革命”之名行“改良”之实:梁启超时代的陈独秀

戏剧变革的论争虽然在五四时期最为激烈,但戏剧变革的动议和实践却并非始自五四而是清末民初,陈独秀在两个历史时期对于戏剧变革近乎相反的主张,正鲜活地表征了中国思想文化的走向。

近代以来由亡国灭种的民族危机促成的思想启蒙和文学变革是一个时代性症候和集体性表述,以“新民说”与“三界革命”为核心的启蒙谱系和由此开创的历史新阶段,正可用“梁启超时代”来命名,在这一时期,“启蒙”所包含的“革命”意涵基本形成。但梁启超的“革命”有属于他自己的内涵和属性,他努力要使“革命”突破狭义的暴力性质,由“以仁(暴)易暴”的传统命意转变为普适性的变革话语,以便改变国人的“革命观”,使整个社会心理由恐惧革命转而欢迎革命。梁启超首先把“革命”与英国国会改革、法国大革命、日本明治维新等世界性的现代政治事件对接,使之脱离固化的本土语境,同时为了扫除社会中“朝贵之忌革、流俗之骇革、仁人君子之忧革”的心理定势,梁启超尽量避免直接使用“革命”一词,以防止承载着

* 收稿日期:2010-03-10

作者简介:王桂妹(1970-),女,天津静海人,文学博士,吉林大学文学院,教授,博士生导师,主要研究中国现代文学。

基金项目:国家社会科学基金项目“文化守成与二十世纪中国文学现代转型的多重路径”(08CZW039),项目负责人:王桂妹。

现代价值的“革命”与传统意义上的同一词汇相遇合再度产生意义还原,这样,“革命”一词的初始意义实际已经在括号中被悬置;另一方面则用英文或者“革”字代替,进一步卸载“革命”在传统理解中给国民造成的心理负荷。他把“革”谨慎地区分为两种:一种是在固有的基础上改进,使原本善的更为发达,英语中称为 Reform,梁启超称为“改革”;另一种是把本质不善的从根底处彻底掀翻,别造一新世界,英语是 Revolution,梁启超称为“变革”。关键是“革”的历史效果是否真正改变了群治的情状,使之幡然有异于昔日。这种“国民变革”是和“王朝革命”渺不相属的,这样就引出了革命的现代性内涵并化解了传统革命话语中“王朝易姓”的单一性含义。随后梁启超又以国人深切服膺的进化论进一步论证了革命的必然性和普遍性:“革也者,天演界中不可逃避之公例也……夫淘汰也,变革也,岂惟政治上为然耳,凡群治中一切万事万物莫不有焉。以日人之译名言之,则宗教有宗教之革命,道德有道德之革命,学术有学术之革命,文学有文学之革命,风俗有风俗之革命,产业有产业之革命。即今日中国新学小生之恒言,固有所谓经学革命,史学革命,文界革命,诗界革命,曲界革命,小说界革命,音乐界革命,文字革命等种种名词矣。”^[1]至此,以进化论的“公理”作为依托的“革命”观念很快成为风动社会的普遍性情绪,尤其成为梁启超所倡导的以“改革群治”为主要内容的启蒙思想和文学革命的社会心理支撑^[2]。梁启超煞费苦心的“革命”演说,用现代汉语最明了简捷的概括便是“革命”与“改良”的差异。当然,梁启超更倾向于后者,尤其落实到他所倡导的文学革命领域,“革命”的“改良”性质就愈加明确。就“三界革命”的最大受益者“小说”而言,革命后的小说并没有按预期发展,而是很快脱离了“政治小说”的轨道,转而在通俗消闲娱乐的路子上红火起来,让梁启超徒叹奈何:“观今之所谓小说文学者何如?呜呼!吾安忍言!吾安忍言!其什九则诲淫诲盗而已,或则尖酸轻薄毫无取义之游戏文也……近十年来,社会风习,一落千丈,何一非所谓新小说者阶之厉?”^[3]令近代启蒙者最具成功自豪感的“诗界革命”曾被概括为“熔铸新理想以入旧风格”,但革命后的“新诗”却成了“所谓新诗者,颇喜捋扯新名词以表自异”^[4]。由此可见,“新”与“旧”在革命者这里既没有价值高下的判别,更没有“破”与“立”的彼此抉择,“新”与“旧”是以兼容互生的关系进入到了革命者的思维和实践中的。

被“三界革命”一并挟带出来的“曲界革命”,其变革的力度和实际情况,“革命”的面目更加模糊。一篇“失名”的文章或许可代表当时知识界近乎“无名”状态的“共识”:“故欲善国政,莫如先善风俗;欲善风俗,莫如先善曲本。曲本者,匹夫匹妇耳目所感触易入之

地也,而心之所由生,即国之兴衰之根源也……夫感之旧则旧,感之新则新,感之雄心则雄心,感之暮气则暮气,感之爱国则爱国,感之亡国则亡国,演戏之移易人志,直如镜之照物,靛之染衣,无所遁脱……中国不欲振兴则已,欲振兴可不于演戏加之意乎?”^[5]这几乎就是梁启超《论小说与群治之关系》的另一抄本,一面在“新民救国”的金光大道上把戏曲的社会地位提升到至高,另一面认同现有艺术形式,甚至以之为承载新思想的便利条件。纵观梁启超创办的《新民丛报》和《新小说》刊载的数量不多的戏曲,如《侠情记传奇》、《警黄钟传奇》、《爱国魂传奇》;广东戏本《新串班本黄萧养回头全套》、《新串班本易水钱荆卿》;京调西皮《团匪魁》等,都是类似“旧瓶装新酒”的样式,与梁启超当时倾心提倡的“政治小说”本质上并无二致,不过借戏曲之酒杯浇革命者心中之政治块垒。

作为后一时代新一轮启蒙运动的旗手陈独秀,正置身于梁启超时代的启蒙理路中。他在戏剧改良方面最为系统的主张《论戏曲》署名“三爱”发表于《新小说》第14号(1905年3月),此前,其通俗白话版已刊于陈独秀自己创办的《安徽俗话报》1904年第11期。此时的陈独秀,全部兴奋点集中于“运广长舌,将众人脑筋中爱国机关拨动”^[6]。就文学而言,此时陈独秀还没有被唤醒“革命”的自觉。《安徽俗话报》在“章程”中第八门为小说:“无非是说些人情世故,佳才子英雄好汉,大家请看,包管比水浒、红楼、西厢、封神、七侠五义、再生缘、天雨花还要有趣哩。”第九门诗词:“找些有趣的诗歌词曲大家看得高兴起来,拿起琵琶弦子唱唱倒比十杯酒、麻城歌、鲜花调、梳妆台好听了。”^[7]出现于《安徽俗话报》中的文学形式共有三类:白话章回体小说,俗曲俚调,戏曲(以皮黄戏为主)。这些文艺样式的鲜明特征,是以固有的老百姓熟悉的样式填充启蒙的宣教性内容,“旧调谱新曲”。

基于开通下层民智的需要,陈独秀关注戏曲甚于诗词小说,并以一贯的惊人之语认定“戏馆子是众人的大学堂,戏子是众人的大教师”,看到了戏曲对民众心理巨大而迅速的影响而诚心诚意地为皮黄戏辩护:“现在的西皮二黄,通用当时的官话,人人能懂,便容易感人,你要说他俚俗,正因他俚俗,人家才能够懂哩;你要说他是游荡无益的事,到也不见得,那唱得好的戏,无非是演古劝今,怎算是无益呢?”这并非表明陈独秀真心认识到皮黄戏的美质,不过是看到它的“有用”。从“更为有用”出发,陈独秀提出了戏剧改良方案:“要多多的新排有益风化的戏;可采用西法;不唱神仙鬼怪的戏;不可唱淫戏;除去富贵功名的俗套,多唱些暗对时事,开通风气的新戏。”^[8]刊载于《安徽俗话报》中的戏曲如《睡狮园》(第3期)、《团匪魁》(第9期)、《康茂才投军》(第10期)、《瓜种兰因》(第11-

13期)《薛虑祭江》(第14期)、《胭脂梦》(第18-19期)等,都以当时流行的皮黄演说革命志士爱国情怀,毫不掩饰地借古人之口大讲爱国救国的大政方针或提倡“婚姻自主”的新思想。汪笑侬新排演的《新瓜种兰因》正是“以波兰被瓜分的故事,暗切中国时事,做得非常悲壮淋漓”,深得陈独秀赏识。因此,陈独秀的“戏曲改良”意在“清洁”而非“肃清”,即在原有框架形式内清理掉无益冗余的思想内容,保留并增添有益于世道人心的时代新内容。虽然基于世界性眼光“采用西法”,但并非指改用西方戏剧的形式,而是指“夹些演说,大可长人识见。或者试演光学、电学各种戏法,看戏的还可以练习格致的学问”^[8]。可见,启蒙者主要是在“有用”和“工具”的层面而非“美”的层面认定戏曲艺术的价值,由此也可预见,一旦更为有力的工具出现,旧工具的废弃也就成为必然。

梁启超时代亟亟于用文学促动国民思想、精神变革的启蒙者们还无暇顾及文学艺术形式问题,而更瞩目于内容与精神的革新。对文学而言,尤其是和民众日常生活联系最紧密的戏曲,每个时代的观众和演员都会在一定程度上把现实之思灌注其中,这也是“时事新戏”能迅速吸引民众眼球的原因。但“时事新戏”式的“新”主要指涉的是“内容”、“精神”之新而非“形式”之新。但对中国戏曲而言,“形式”远非可有可无,甚至它正是戏曲之为戏曲的关键特质,一旦破了这个形式上的斯芬克斯之谜,中国戏曲也就失去了自我面目。重要的是,在梁启超时代,中国戏曲“借以为人们所感知的形式以及它的表现手法与美学精神的变化”^[9]这种“致命性”的变革,并没有发生。

(二)以“改良”之名行“革命”之实:陈独秀时代的“新青年”

“革命”经过梁启超创造性的阐释,成为与进步相关的积极用语渗透到社会生活改革中。“革命”以“改良”的亲面相,成了深入人心的历史进步话语。但当年梁启超尽量使“革命”软化,摆脱传统政治的暴力捆绑时,并没有完全放弃政治革命的硬性内核,钱基博《现代中国文学史》说:“自是启超避地日本,既作《清议报》丑诋慈禧太后;复作《新民丛报》痛诋专制,导扬革命。章炳麟《馥书》、邹容《革命军》先后出书,海内风动,人人有革命思想矣!而其机则自启超导之也。”^[10]梁启超苦心经营的群治领域“大变革”最终被政治革命覆盖,他所导扬的“革命”正义性和普遍性为“推翻式”的政治革命铺平了道路,使新一代启蒙领袖陈独秀等人获得了有力的革命言说方式,毫无障碍地高举起了革命的大旗:“今日庄严灿烂之欧洲何自而来乎?曰革命之赐也。……政治界有革命,宗教界亦有革命,伦理道德亦有革命,文学艺术亦莫不有革命,莫不因革命而新兴而进化。”^[11]但陈独秀并不在温和

的“思想改良”意涵上使用“革命”一词,而是倾心于“暴力推翻”。如果说梁启超努力把“革命”小心翼翼地拘执于“改良”范围中,那么陈独秀是倾力把“政治革命”的激情灌注于“改良”,革命是革命,改良亦是革命,由此开启了“新青年”的激情批判时代。

“文学革命”成为“政治革命”的变相说辞,陈独秀义无反顾地张起“文学革命论”大旗,并非他对文学有兴趣,根本动机在政治,最终指向的是政治,革命者坚信:“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。”^[11]把政治革命的思维方式运用到文学革命中,“旧文学、旧政治、旧伦理本是一家眷属,固不得去此而留彼”^[12]。胡适最后不得不认同陈独秀的态度:“胡适常说他的历史癖太深,故不配作革命的事业……他这种态度太和平了。若照他这个态度做去,文学革命至少还须经过十年的讨论与尝试。但陈独秀的勇气恰好补救这个太持重的缺点……当日若没有陈独秀‘必不容反对者有讨论之余地’的精神,文学革命的运动决不能引起那样大的注意。”^[13]他们共同打造了五四文学革命的激愤情绪与激进言论。尽管五四时期集中于《新青年》上的戏曲论争是在“改良”名义下进行的,如刘半农《我之文学改良观》(3卷3号),胡适《文学进化观念与戏剧改良》(5卷4号),傅斯年《戏剧改良面面观》、《再论戏剧改良》(5卷4号),欧阳予倩《予之戏剧改良观》(5卷4号)等,但以“改良”标榜的新旧戏剧论争所行却是“革命”之实,周作人与钱玄同关于戏剧论争的一则通信确切地表述了新青年的共同心声——“论中国旧戏之应废”。

二、“门外汉”与“行家里手”的针锋不接:五四新青年的戏剧论争

(一)“门外汉”的义正词严

五四新青年们——傅斯年、刘半农、钱玄同、胡适、陈独秀、周作人、鲁迅等几乎都参与了戏剧的论争,但奇怪的是,这些倾情批判者们往往又都以旧戏的“门外汉”自居。刘半农说:“余居上海六年,除不可免之应酬外,未尝一入皮黄戏馆。”^[14]傅斯年说:“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。”^[15]钱玄同说:“我于旧戏和傅斯年君一样,是‘门外汉’。”^[16]周作人说:“我于中国旧戏也全是门外汉,所以技工上的好坏,无话可说。”^[17]胡适虽然没有自标为“门外汉”,而是以专家姿态纵论“文学进化观念与戏剧改良”,但就其论说中被张厚载指出的关于中国戏曲的“常识性错误”来看,其实也是“门外汉”水平。但五四新青年关于“门外汉”的声明并非自谦、自贬,相反,却是自夸与自傲,是自觉摆明了身为清白纯洁的“新青年”与污浊“旧物”的势不两立。但一群“门外

汉”何以会如此理直气壮地批判旧戏并获得了时代的认可呢？换一个说法，一群外行却敢于煌煌而论且义正词严，他们偏执的正义性从何而来呢？

五四戏剧论争的偏执首先表现在情绪的激愤上。五四新青年直指中国旧戏为“野蛮”，用钱玄同的概括就是“理想既无，文章又极恶劣不通”，“戏子打脸之离奇，舞台设备之幼稚无一足以动人感情”^[18]，总之一句话，“中国的旧戏毫无价值”。五四新青年对于旧戏力图“一棍子打死”的偏执情绪，甚至有着比对鸳鸯派、黑幕旧小说更强烈的憎厌。这种发泄在旧戏头上的“邪火”，从根本上看依旧是陈独秀式的“旧文学、旧政治、旧伦理本是一家眷属”的历史性郁积。钱玄同说：“要建设共和政府，自然该推翻君主政府，要建设平民通俗文学，自然该推翻贵族文学，那么，如其要中国有真戏，这真戏自然是西洋的戏，决不是那‘脸谱’的戏。”^[19]他们认定中国历史的黑暗、现实的污秽，“旧戏”要负不可逃脱的责任：“中国政治自从秦政到了现在，直可缩短成一天看，人物是独夫，宦官，宫妾，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。”^[20]不是把中国旧戏看做是中国历史社会的产物，而是把中国历史社会当成旧戏的产物，顺承这一思路，全数扫除旧戏便成了肃清历史社会黑暗与罪恶的不二法门。即便是鲁迅，对于这个“不长进的民族”，也认为全部消灭既不可能，即可“从现代起，立意改变；扫除了昏乱的心思和助成昏乱的物事”^[21]，五四新青年对旧戏与社会“一家眷属”的思维模式必然导致“尽情推翻，全数扫除”的解决方式。这从一个具体角度印证了林毓生之于五四“全盘性反传统主义”的著名论断^[22]。

倘若五四新青年对旧戏的批判只流于激情澎湃的集体围攻谩骂，情绪上固然占了上风，但也只是快意于嘴，很难产生令人信服的实际效果。因此，学理上的剖析必不可少，但这也呈现了第二重偏执——学理认知上的偏执。

五四新青年在进化论的“宇宙公理”下笃信思想、文化与文学的进化观念，而在“进化”即等同于“进步”的线性认定中，“东方”与“西方”被启蒙者痛苦但决绝地放在了“落后与进步”、“野蛮与文明”的进化链条上。而一旦价值准星定位，剩下的工作就是把比较出的所有“差异”都放在野蛮与落后的垃圾筐里进行销毁。最典型的是陈独秀的论断方式：“西洋民族性恶侮辱宁斗死，东洋民族性恶斗死宁忍辱。民族而具如斯卑劣无耻之根性，尚有何等颜面，高谈礼教文明而不羞愧。”^[23]其背后的民族自卑一并引发。对五四戏

剧论争而言，只有论述领域的不同，没有论证方式的差异，即确认西洋话剧“真善美”价值，比照出中国旧戏的“假恶丑”本质。救治中国戏剧的办法惟有“扫除旧日的种种‘遗形物’，采用西洋最近百年来陆续发达的新观念，新方法，新形式，如此方才可使中国戏剧有改良的希望”^[24]。由“戏剧”引发的“西洋”与“中国”的比照最后转化升级为文明进化链条上“人”与“非人”的本质性差异：“在西洋，戏剧是人类精神的表现，在中国是非人类精神的表现。”^[15]于是，脱掉野蛮，走向文明的出路，便只有彻底甩掉传统的负累，全盘接受西方。胡适的言论可作为当时新青年激愤情绪的一个原型：“大凡一国的文化最忌的是‘老性’；‘老性’便是‘暮气’，一犯了这种死症，几乎无药可医；百死之中，止有一条生路：赶快用打针法，打一些新鲜的‘少年血性’进去，或许还可望却老还童的功效。现在的中国文学已到了暮气攻心，奄奄断气的时候！赶紧灌下西方的‘少年血性汤’，还恐怕已太迟了；不料这位病人家中的不肖子孙还要禁止医生，不许他下药，说道‘中国人何必吃外国药！’……哼！”^[24]正是抱着这“唯一”生存的希望，才促使五四新青年亟亟于中国戏剧与西洋戏剧“死与活”的较量。

（二）“行家里手”的理强势怯

五四是一个诉诸情感的时代，激情呼号比冷静说理往往更为正义和有效，诸多论争在道义而非审美、情绪而非学理的层面上运行。在“以旧为耻”、“以新为荣”的历史价值追趋中，“旧”的维护者一开始就处于类似“有罪辩护”的被动局面。与“门外汉”的义正词严相比，“行家里手”理强而势怯。

新青年倡导新文化与文学革命，预期效应必须依靠论争而获得，而《青年杂志》创办之初无人论辩的局面，让新青年们颇感寂寞难耐：“本志出版半载，持论多与时俗相左，然亦罕受驳论，此本志之不幸，亦社会之不幸，盖以真理愈辩愈明也。”^[25]为此，新青年同仁们采取制造冲突、设计论争的方式来为新思想造势。林纾就是被新青年以“双簧信”的形式引入白话与古文论战的，最终以“知其然不知其所以然”的“洋相”成了历史的笑柄，得到了胡适所谓“不值一驳”的历史评价。戏剧论争也与此类似。旧戏维护者张厚载就是被胡适以“请君入瓮”的形式拉进战场的，进而被新青年有效地设定为公开批判的靶子，然后集体围攻。时为北大哲学系学生的张厚载曾说：“胡适之先生写信来要我写一篇文字，把中国旧戏的好处、跟废唱用白不可能的理由，详细再说一说。我因此就先在《晨钟》报上略略说些，跟胡先生颇有一番辩论。现在胡先生仍旧要我做一篇文字，来辩护旧戏，预备大家讨论讨论。”^[26]名义上摆开了论争局势，但实际上对峙阵营的新旧戏剧论争基本上是“针锋不接”，新青年以历史

道德的义愤对旧戏全盘否定,张厚载则从艺术审美角度来辨析并维护旧戏的价值。张厚载反驳新青年对“脸谱和打把子”的抨击,认为:“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,绝非乱来……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,未可以‘离奇’二字一笔抹杀之。”^[27]在陈独秀看来,暴露了我国人野蛮暴戾之真相,是民族“野蛮”的表征,在“伦理觉悟为吾人最后觉悟之最后觉悟”的前提下,伦理道德对一切的强势覆盖,致使道德激愤占据上风,必然使“审美”被“道德”株连一并被拖上历史的断头台,这不但被看做是理所应当,而且是罪有应得、大快人心的。

即便是偶尔形成交锋的审美论争,也因双方各执不同标准而得出相反评价。在新青年看来,中国旧戏最不讲究“经济的方法”:“中国戏台上,跳过桌子便是跳墙;站在桌子上便是登山;四个跑龙套便是一千人马;转两个湾便是行了几十里路;翻几个筋斗,做几件手势,便是一场大战。这种粗笨,不真不实,自欺欺人的做作,看了真可使人做呕!”^[24]在张厚载看来这正是中国戏曲的“好处”:“中国旧戏第一样的好处就是把一切事情和物件都用抽象的方法表现出来。抽象是对于具体而言。中国旧戏,向来是一拿马鞭、一跨腿,就是上马……中国旧戏象的,不是具体的。六书有会意的一种。会意就是‘指而可识’的。中国旧戏描写一切事情和物件,也就是用‘指而可识’的方法……曹操带领八十三万人马在戏台上走来走去,很觉得宽绰。这就可见中国就戏用假象会意的方法,是最经济的方法。”^[26]论争双方对同一戏剧要素得出相反的评价,关键在于双方分别用了两套截然不同的审美价值标准各自表述。新青年援引的是西方写实主义的话剧审美理念,以易卜生式的写实社会问题剧作为正典结构;而张厚载认同的是中国传统戏曲自身独特的艺术规律和审美规范,是“假相会意”、“指而可识”、“抽象模仿”的一套舞台表演“规律性”。以西洋写实主义话剧审美要素诸如“悲剧观念,文学的经济”、“三一律”(胡适语)、“人生通常的动作言语”、“演事实”(傅斯年语)、“实写社会”(陈独秀语)等等来对照中国戏曲,自然是“上海唱的新戏,虽然不配叫做新戏,然而弄些‘真刀真枪,真车真马,真山真水’(假山假水),对于旧来的混沌做法,总是比较的进化”^[20];而从中国戏曲“指而可识”的会意审美特征出发,张厚载则批判上海戏馆里往往用真刀真枪真车真马真山真水是有违戏剧假相模仿的美学原则,失去了“游戏的兴味和美术的价值”^[26]。基于两套不同的戏剧理念,张厚载认定中国旧戏是中国历史社会的产物,也是中国文学美术上的结晶;而新青年则集体断言“中国还没有

真正的戏剧”,“中国的旧戏,实在毫无美学的价值”^[15]。关键在于,在“进化论”思维覆盖下,“差异”等同于进化上的高级和低级、文明与野蛮,于是,在进化论的“公理”面前,“学理”自然沦落为“无理”。

有读者写信给陈独秀,主张一切讨论应在新青年所标榜的自由、平等的理性基础上进行,陈独秀继续拿出不容讨论的霸道来回敬:“其不屑与辩者,则为世界学者业已公同辨明之常识,妄人尚复闭眼胡说,则惟有痛骂之一法。”^[28]他们根本没有打算做学理上的辩驳,不屑与讥讽谩骂成为其论争的主要方式。钱玄同讥讽中国戏曲“脸谱”,“这真和张家猪肆记与形于猪鬣,马家坊烙圆印于马蹄一样的”,最后宣布:“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。”^[16]陈独秀“不容他人匡正”的口气已成为整个新青年的时代性情绪,傅斯年说:“旧戏本没有一驳的价值,新剧主张原是‘天经地义’,根本上决不待他人匡正的。”^[20]在五四新旧戏剧论争中,旧派根本没有获得论争的资格和空间,只有当靶子的份儿。在中国近代以来“理大于势”的历史境遇中,被拉进戏剧论争的旧戏辩护者最终只得到了“不值一驳”的历史负价值。

五四关于旧戏的论争,是一场典型的“行家里手”与“门外汉”针锋不接的较量。西洋话剧与中国戏曲本应各呈其美,但在被破败现实政治所激发的历史道德义愤中,被转化为新旧道德的考量,在线性进化论中有了“先进”与“落后”之别。在这样的时代情绪中,西洋话剧取代中国旧戏也就获得了道德正义性的历史大背景。但艺术的本质终究是“审美”,“戏剧”的生命力也不停留在“案头”而是在“场下”,真正能深入人心的戏剧终究要在民众认可的通俗性与娱乐性(至少是寓教于乐)上面花力气。正是从理论想象到艺术实践的过程中,启蒙话语遭遇了历史性的挫折和困境。

三、启蒙话语与艺术实践之间的落差:胜负成败之间的吊诡

在五四阐释史中,“官方话语”和“知识分子话语”基于不同的意识形态和精神需求,共同打造了五四的“胜利光环”。但实际上并不尽如人意,就本文所论的“戏剧革命”而言,就很难得出“新旧/胜负”这样单纯而愉快的历史性结论。五四的戏剧论争为“话剧”的堂皇登陆清扫出了历史空间,但“话剧”连带着它所承载的启蒙思想,最初所遭遇的正是碰壁和失败。

正典中国现代文学史是把胡适发表在《新青年》上的《终身大事》确立为中国话剧史上的“第一部”,这从深层关联着启蒙思想和文学革命的重大命意,但另一方面也抹掉了其背面的阴影。胡适在该剧的“序”和“跋”中颇为失望地道出了剧本由“场下”退居“案

头”的过程，这本来是北京的美国大学同学会在宴会上量身定做的一出短剧，却“因为找不到女角色不能排演此戏”，后来有一个女学堂要排演此戏，胡适才译成中文，但“后来因为这出戏里的田女士跟人跑了，这几位女学生竟没有人敢扮演田女士，况且女学生似乎不便演这种不道德的戏！所以这稿子又回来了。我想这一层很是我这出戏的大缺点。我们常说提倡写实主义。如今我这出戏竟没有人敢演，可见得一定不是写实的了。这种不合乎写实主义的戏本，本来没有什么价值，只好送给我的朋友高一涵去填《新青年》的空白了”^[29]。从这带有无奈的自嘲中，可见这一出“写实剧”与中国思想现状的隔膜，连得风气之先的美国同学会、女学堂的学生也如此，更不要说整个社会了。郭沫若的《卓文君》剧本出来后，浙江绍兴的女子师范学校排演过这个戏剧，结果惹起了很大的风波，被当局认为有伤风化，要开除校长，校长虽未开除，却闹到省里去审查，审查的结果是禁演此剧。胡适《终身大事》在五四新文化运动高潮期“无人敢演”和郭沫若《卓文君》在新文化运动过后“遭禁演”，是两个典型个案，前者以得风气之先的分子和学生为代表的“五四新青年”之于思想和道德革命的畏缩不前，后者代表了“启蒙后”以官方为代表的意识形态对新思想的压制，二者固然表明了思想启蒙的艰巨性与必然性，但也表明了思想启蒙与现实之间的时差与异质。“西洋话剧”作为连接知识分子启蒙新思想与民众社会的关键场所，其对话的成败正是检验启蒙思想由理念落实为实践的试金石。

随之而来的“话剧演出”遭遇的滑铁卢，进一步印证了话剧作为与中国民众审美趣味隔膜的外来艺术形态的失败。“上海新舞台开演《华伦夫人之职业》，狭义的说来，是纯粹的写实派的西洋剧本第一次和中国社会接触；广义的说来，竟是新文化底戏剧一部分与中国社会底第一次的接触”，结果是大大失败。当时亲自把它搬上舞台的汪仲贤对此有深刻和痛苦的记忆：“这一天是星期六，是上海戏院卖钱最多底日子。这两年内，新舞台没有一个礼拜不是演《济公活佛》，最多的日子要售一千四五百元，最少的日子也要卖到五百元。此番的新剧是连演礼拜六礼拜两夜。第一夜卖整三百元，第二夜卖三百十三元，要比平常最少的日子少四成座。平常无论什么戏底特别广告，只登《申报》和《新闻报》两种日刊，此番登的特别广告有《申报》《新闻报》《时事新报》《新申报》《民国日报》等五种，并且预先登了好几天。新舞台向来没有花过这么多的广告费。演到第二幕，华奶奶坐下来在薇薇面前追述从前历史底时节，便有三五位很时髦的女客立起来走了。以下陆续走去的很多，等到闭幕的时候，约剩了四分之三底看客。有几位坐在二三等座里的

看客，是一路骂着一路出去的。”^[30]固然，这可归结为一心迷恋“济公活佛”的民众欣赏趣味乃至思想水准的问题，但是这只是苍白的借口，必须面对的现实是：一个民族性的艺术审美趣味并不能如此简化，它背后所承载的是政治、经济、思想文化与伦理道德内涵的深层精神结构。余上沅后来承认：“近十年来旧剧尽管受着不断的打击，但毫无影响，虽则写实主义，也会光顾到我们程式化的剧场，无何，旧剧仍是屹立不动，纵使西方的戏剧，要想和我们的苦战，也休想成功的。”新剧家最终意识到：“一个国体的变换，固然容易，但艺术的兴趣是逐渐养成的。”^[30]

郑振铎曾激情预言：“中国的戏剧在思想上与艺术上都没有立足在现代戏剧界中的价值。他们的传统的墙已经倒了。新的光明应该从他的墙的破裂处燃射进去了。”^[31]与其说他所描述的是一个现实，不如说是一个美好预想，但二者之间往往隔着鸿沟。新剧的失败正是这个花样理想成空的明证。这也正是促使曾醉心于西方话剧的倡导者和实践者猛醒并反思的契机。当年在戏剧论争中明确提出“中国旧戏之应废”的周作人的反思值得重视：“中国现在提倡新剧，那原是很好的事。但因此便说旧剧就会消灭，未免过于早计；提倡新剧的人，倘若对于旧剧存着一种‘可取而代之’的欲望，又将使新剧俗化，本身事业跟了社会心理而堕落。我的意见，则以为新剧当兴而旧剧也决不会亡的，正当的办法是‘分道扬镳’的做法，用不着互相争执，反正这两者不是能够互相吞并，或可以相互调和了事的。”^[32]从五四发展史和五四精神继承史来看，这种心平气和、诚恳而实际的反思既没有获得时人的在意并在戏剧改良中得到应用，也没有得到此后五四继承者和反思者的认真对待。

与新剧在张扬中的败绩相对照，受到新文化严厉批判的“旧剧”却走向辉煌。五四新文化运动兴起的时期，也正是以“国剧”而命名的“京剧”最兴旺发达的时期。“京剧”作为中国戏曲的典型个案，经过了戏曲编演人员和观众几十年的互相塑造和培养，已拥有了成熟到精致完美的艺术表演体系，也拥有了遍布全国的演出市场。发展到此时，京剧有效吸纳了时代性的新思想文化，遵从自身规律，已经发展为剧目丰富、表演艺术成熟、音乐及舞台艺术精湛的艺术样式。可以说，国剧的拥趸遍布全国，成为一个老少皆宜、雅俗共赏、风动全国的全民性娱乐形式。作为国剧繁盛的两个标志性事件——梅兰芳出访日本以及“京剧四大名旦”的出炉，正是在此一时期。而这两个事件在“后五四”时期出现，也表明了一个不可否认的事实，以京剧作为表征的中国本土戏剧，并没有因为五四新青年的批判而走向衰微，却以“国剧”的名义走向了顶峰。

四、结 语

自近代到五四的启蒙视域下启蒙者对旧戏由“改良”到“革命”，走了一条从缙绅到决绝的激进批判之路，其偏执性和合理性相克相生。不容忽视的是，五四新青年派的“激进”更大程度上是停留在表述层面。五四是一个染缸但并不是一个污水缸。所有穿越五四启蒙场域的文化事件都可从中理出纠缠着义愤与激情的时代特征，但并非所有的消亡与破坏都必然归结为五四的激进，既无意识形态支撑又不掌握政治权力话语的五四新青年还只是一群书生在那里激扬文字，其历史功勋在于言论，其历史悲情也只有言论，其启蒙境遇最终是满腔激情遭遇了冰冷现实。五四戏剧论争虽为舶来的话剧登场提供了更有力的理论支撑和道义支撑，并使之进入新文学史的正典格局，但并没有改变“话剧”不景气甚至遭民众拒斥的现实，而对旧戏的倾力批判也没有动摇民众的由衷爱好和以京剧为代表的传统戏剧的繁荣局面。

有人说，五四深刻和巨大的影响是在“现代性思路”上的偏执，即“对现代化与西化关系的简单理解”以及由“艺术的工具化”造成的对艺术自律的僭越。但也应看到，这些源自五四新青年的激进之思真正发挥了实质性、破坏性作用的，正是在脱离了自由论争的五四语境被权力话语征用之后。被权力话语挟持的“官方五四”与“知识分子五四”实际上已产生了深刻的精神变异甚至背离，二者不可同日而语。把以京剧为代表的中国传统戏曲日渐衰微的历史命运归结于五四新文化运动及新青年对旧戏的激进批判并不是“毫无疑问”，中国传统戏曲的命运应另找缘由。

参考文献：

- [1] 梁启超. 释革[J]. 新民丛报, 第 22 号, 1902-12-14.
- [2] 王桂妹. 革命——五四文化激进主义话语方式的生成[D]//五四文化激进主义与中国文学现代转型. 山东大学博士学位论文, 2002.
- [3] 梁启超. 告小说家[J]. 中华小说界, 1915, 2(1).

- [4] 梁启超. 诗话[M]//饮冰室合集文集之四十五(上). 北京: 中华书局, 1989: 40-41.
- [5] 佚名. 观戏记[G]//中国近代文学大系·文学理论集二. 上海: 上海书店, 1995: 570.
- [6] 陈独秀. 安徽爱国会演说[J]. 苏报, 1903-05-26.
- [7] 章程[J]. 安徽俗话报, 1904(2).
- [8] 三爱. 论戏曲[J]. 安徽俗话报, 1904(11).
- [9] 傅谨. 20 世纪中国戏剧的现代性与本土化[M]//二十世纪中国戏剧导论. 北京: 中国社会科学出版社, 2004: 5-6.
- [10] 刘梦溪. 中国现代学术经典·钱基博卷[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1996: 427.
- [11] 陈独秀. 文学革命论[J]. 新青年, 1917, 2(6).
- [12] 通信·陈独秀胡适之答易宗夔[J]. 新青年, 1918, 5(4).
- [13] 胡适. 五十年来中国之文学[M]//胡适文集: 第 3 卷. 北京: 北京大学出版社, 1998: 254-255.
- [14] 刘半农. 我之文学改良观[J]. 新青年, 1917, 3(3).
- [15] 傅斯年. 戏剧改良各面观[J]. 新青年, 1918, 5(4).
- [16] 钱玄同. 通信·答张厚载[J]. 新青年, 1918, 5(4).
- [17] 周作人. 通信·论中国旧戏之应废[J]. 新青年, 1918, 5(5).
- [18] 通信·钱玄同致陈独秀[J]. 新青年, 1917, 3(1).
- [19] 钱玄同. 随感录[J]. 新青年, 1918, 5(1).
- [20] 傅斯年. 再论戏剧改良[J]. 新青年, 1918, 5(4).
- [21] 唐俟. 随感录三八[J]. 新青年, 1918, 5(5).
- [22] 林毓生. 中国意识的危机——“五四”时期激烈的反传统主义[M]. 穆善培, 译. 贵阳: 贵州人民出版社, 1988.
- [23] 陈独秀. 东西民族根本思想之差异[J]. 青年杂志, 1915, 1(4).
- [24] 胡适. 文学进化观念与戏剧改良[J]. 新青年, 1918, 5(4).
- [25] 陈独秀答陈恨我[J]. 新青年, 1916, 2(1).
- [26] 张厚载. 我的中国旧戏观[J]. 新青年, 1918, 5(4).
- [27] 通信·张厚载答新青年记者[J]. 新青年, 1918, 4(6).
- [28] 通信·陈独秀答崇王敬轩先生者[J]. 新青年, 1918, 4(6).
- [29] 胡适. 终身大事·序·跋[J]. 新青年, 1919, 6(3).
- [30] 洪深. 中国新文学大系·戏剧集导言[G]//赵家璧. 中国新文学大系. 上海: 上海文艺出版社, 2003.
- [31] 郑振铎. 光明运动的开始[G]//赵家璧. 中国新文学大系·文学论争集. 上海: 上海文艺出版社, 2003.
- [32] 周作人. 中国戏剧的三条道路[M]//周作人自编文集·艺术与生活. 石家庄: 河北教育出版社, 2002: 45-50.

责任编辑 韩云波

The Enlightenment View and the Passionate Explanation of Opera Reforms

WANG gui-mei

(College of Humanities, Jilin University, Changchun 130012, China)

Abstract: From the opera revolution of Liang Qichao to the reformation of traditional opera of the New Youth, the opera revolution in China has been more and more furious since modern times. The opera controversy in the New Youth is the debate which takes place between the enlightener of the May Fourth and the vindicator of traditional opera. From the perspective of practical effect, the severe criticism of the New Youth confines to passionate explanation in discourse level. Although western drama has won historic space in China, it has not won the mass. On the contrary, traditional opera has encountered mau heavily, but still been more prosperous. Thus explanation on the theory of opera of the New Youth should be more moderate. Any viewpoint which exaggerates its successful effect on modern drama or rebukes its negative influence on the decline of traditional opera has a suspicion of excessive interpretation on history.

Key words: enlightenment; opera revolution; New Youth; revolutionary words; modern drama