

民初的戲劇改良論

李 孝 悌*

摘 要

戲曲改良的主張從1900年代出現以後，到1910、1920年代仍然受到知識分子的重視。本文即對「新青年」、「晨報副鐫」、「戲劇」中的相關議論和歐陽予倩的意見作了一番分析。1900年代的知識分子，像陳獨秀等人，對中國傳統戲曲都有所批評。但基本上，他們認為只要將舊劇加以改良，就可以用來作開啟民智的利器。到五四時期，戲劇與社會的緊密關係，仍然不斷地被標舉出來，特別加以討論。但這時卻出現了廢除舊劇，代之以新式西洋話劇的主張，胡適領導的「新青年」就是這一類言論的代表者。「戲劇」的撰稿者，像鄭振鐸等人也持同樣的看法。「晨報副刊」同樣是當時提倡新文化、新文學的主要刊物，但對中國舊劇卻出之以同情的了解，主張改革而不是完全廢除。有趣的是，持這種立場的人，像余上沅、趙太侔、熊佛西等都在美國受過正規的戲劇學訓練。歐陽予倩也是專業演員出身，由於他在京劇和話劇的發展史上都佔有重要地位，所以對他的議論特譬專節加以討論。

這個時期新文化運動的陣營中，對傳統戲曲的態度有明顯的分歧。而這種分歧和政治立場間並無必然的關連。不過我們已經可以看出，胡適等提倡自由主義的學者，對舊劇這個民間文化中的要素，採取否定的態度。他們以西方文化和思想為絕對的標準，同時揚棄了中國的上層文化和民間文化。而對舊戲作辯護的人，最後則絕大多數加入了左派的陣營。

* 中央研究院近代史研究所副研究員

民初的戲劇改良論

李 孝 悌

- 一、引 言
- 二、新青年
- 三、晨報副鐫
- 四、戲 劇
- 五、細論歐陽予倩
- 六、結 論

一、引 言

我曾在另一篇文章中指出，傳統中國之所以能形成一套以儒家綱常思想為主體，並融合佛教、道教信仰的「文化霸權」(cultural hegemony)，靠的主要是宗教和戲曲。但比較起來，統治階層對「神道設教」多所措意，對民間戲曲卻抱著懷疑和輕視的態度。明清兩代雖間或有士大夫對民間戲曲做出同情欣賞的論述，不過整體而論，統治階層未主動積極的利用戲曲做教化的工具，卻是不爭的事實。^①傳統戲曲之所以能在文化霸權的形成中起過重大作用，基本上是一種自然而然的發展。各種地方戲曲普遍為民眾所喜愛，而人民又可以在市鎮、集會、節慶等場合觀賞到戲曲演出，綱常思想、歷史人物和故事就一點一滴、日積月累地成為人民文化的一部分。

但到二十世紀初，戲曲的地位卻在知識分子心目中起了重大的改變。主要是由於義和團之亂所造成的慘重後果，有志之士驚覺到開啟民智的急迫和重要性。但由於宗教迷信正是造成義和團之亂的主因，所以傳統藉宗教對人民進行教化的作法被徹底揚棄。知識分子開始設想其他的啟蒙之道。戲曲就在這樣的時代背景下備受青

^① 參見拙著，「從中國傳統士庶文化的關係看二十世紀的新動向」，中央研究院近代史研究所集刊，第十九期，(1990)，頁299-339。

瞭，成爲開民智的利器。但傳統的戲曲有許多缺失，特別在內容上，不合時代的需求，所以戲曲改革的呼聲此起彼落，成爲1900年代的一個新論域。^②同樣的主張在1910、1920年代持續出現，但在方向和意義上卻有所差別。本文主旨即在探討這段時期的戲曲改革主張及其所蘊含的意義。

五四運動的領導人物對中國傳統，特別是儒家思想做激烈的抨擊。但同時，他們卻開始對小傳統做系統性的重新估價。被傳統士大夫視爲「誨淫誨盜」的白話小說一下子成爲新文學的正宗。在胡適所倡導的新史學中，研究的主題大幅度地擴張，「過去種種，上自學術思想之大，下至一個字，一隻山歌之細，都是歷史」「在文學的方面，……廟堂的文學固可以研究，但草野的文章也應該研究。在歷史的眼光裏，今日民間小兒女唱的歌謠，和詩三百篇有同等的位置；民間流傳的小說，和高文典冊有同等的位置。」^③

同一個時期，以顧頡剛、周作人、劉復（半農）爲首，在北京大學開啟了轟動一時，名聞遐邇的民俗學研究。民間歌謠、傳說、諺語、風俗等都成爲學術研究的對象。^④

這些新的發展都顯示，至少在學術上，知識分子開始對民間文化進行迥異於傳統的新評估。他們以新鮮的眼光重新審視這些長久以來受到輕忽的文化資源；或以同情、讚賞的態度頌揚民間歌謠中顯現的生命力和熱烈、自然、毫無壓抑的男女情愛；或對白話詩詞小說及其他形式的民間文藝給予高度評價。但與此同時，卻有不少人對同屬小傳統的民間戲曲持否定的態度。他們一方面抨擊大傳統，一方面提高了小傳統的地位。但對民間文化也不是全盤接受，特別是對戲曲這項與一般人民日常生活有密切關係的文化形式，很多人主張廢除。和1900年代的戲曲改良論以及1930年代以後中共對民間戲曲的重視相比較，新文化運動領導者的立場和這個立場所蘊含的意義，值得我們進一步加以探討。我們首先從五四運動的機關報「新青年」談起。

二、新青年

② 拙著，清末的下層社會啟蒙運動，1901~1911，中央研究院近代史研究所專刊，67，（臺北，1992），頁149-168。

③ 胡適，「國學季刊發刊宣言」，胡適文存，第二集，（臺北，遠東，1983），頁9及8。

④ 參見 Chang-tai Hung, *Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature, 1918-1937*, (Council on East Asian Studies, Harvard University, 1985)。

1918年10月，「新青年」出版了胡適所謂的「戲劇改良號」。在這期專號中，胡適和傅斯年都發表長文，對傳統戲劇作猛烈的攻擊。北大學生張厚載對舊戲處處維護。歐陽予倩則採取比較溫和的立場。不過，在這期專號出現之前，已經有了幾篇前哨戰式的簡短文章，對舊戲多所批評。在1918年6月出版的「易卜生號」中，擁護及攻擊舊戲的雙方人馬首度交鋒。張厚載在通信欄中發表「新文學及中國舊戲」一文，文章的正文基本上是對胡適等人所提倡的文學進化觀與文學改良論的肯定。一直到附文中，張才對胡適等人對舊戲的看法提出質疑。他首先對胡適所謂高腔代崑曲而起的說法加以糾正，接著認為胡適「廢唱而歸於說白」的主張是「絕對的不可能」。傳統戲曲是否應該盡廢唱腔，全部採用說白，是這個時期戲曲改良論參與者爭執的焦點所在，下面我們還會再提到。張對劉半農所謂「一人獨唱，二人對唱，二人對打，多人亂打，中國文戲武戲之編製，不外此十六字」，也深表不滿。他認為武戲表面上看起來也許亂，但實際上「固從極整齊極規則的工夫中練出來也」。對錢玄同所說「戲子打臉之離奇」，張厚載也不表同意。在他看來，「戲子之打臉，皆有一定之臉譜」，「且隱寓褒貶之義」。^⑤

張厚載的文章雖短，但已經點出論戰雙方基本的歧異之處。胡適等人在這篇文章的後面都作了簡短的答辯。胡適除對他所說的高腔加以解釋外，並表示要另外寫一篇專文說明他的觀點。錢玄同則以他一貫的嘻笑怒罵的口吻提出反擊：「臉而有譜，且又一定，實在覺得離奇得很。若云『隱寓褒貶』，則尤為可笑。朱熹做綱目，學孔老爹的筆削春秋，已為通人所譏訕；舊戲索性把這種『陽（春？）秋筆法』畫到臉上來了。這真和張家豬肆記卍形於豬鬣，李家馬坊烙圓印於馬蹄一樣的做法。哈哈！此即所謂中國舊戲之『真精神』乎？」^⑥短短數行，極盡諷刺之能事。

劉半農雖承認中國戲「有一定的打法」，但卻坦白指出對舊戲在心理和感情上的排斥：「然以個人經驗言之，平時進了戲場，每見一大夥穿髒衣服的，盤著辮子的，打花臉的，裸上體的跳蟲們，擠在臺上打個不止，襯著極喧鬧的鑼鼓，總覺眼花撩亂，頭昏欲暈。」^⑦這段話鮮明而直接的道出一部份知識分子對民間戲曲鄙陋喧囂的反感。

^⑤ 張厚載，「新文學及中國舊戲」，新青年，第四卷第六號，頁620-622。胡、劉、錢等人的原文分見胡適，「歷史的文學觀念論」，新青年，第三卷第三號，（1917.5），頁1。劉半農，「性之文學改良論」，新青年，第三卷第三號，頁11。錢之洞，新青年，第三卷第一號，（1917.3），通信欄，頁6。

^⑥ 錢玄同，新青年，第四卷第六號，通信，頁624。

^⑦ 劉半農，同上。

值得注意的是，陳獨秀也加入反對者的陣營。他對「珍珠衫」、「戰宛城」、「殺子報」等舊戲助長淫殺心理的批評，大體上還承續了1904「論戲曲」一文的論點。但這時他卻一反原來「改良戲曲」的精神，而對舊戲提出根本的質疑：「吾國之劇，在文學上、美術上、科學上果有絲毫價值邪？」對於「打臉」、「打把子」二法，他則認為：「尤為完全暴露我國人野蠻暴戾之真相，而與美感的技術立於絕對相反之地位。」顯然陳對中國舊戲的立場在十幾年以後有了很大的轉變。不過他對胡適主張的「廢唱而歸於說白」，和張厚載所說的「絕對的不可能」則持中立、開放的態度，表示願意聽雙方進一步的辯論。^⑧

載在「易卜生號」的這些論辯發表後，一個署名「馬二先生」者，在上海時事新報著文對胡、錢、劉、陳大加駁難。劉半農寫信問錢玄同是否有這份報紙，錢則勸劉不必費心駁斥。他告訴劉：「中國的戲本來算不得什麼東西，……與文藝美術，不但是相去正遠，簡直是『南轅北轍』。若以此為我輩所謂『通俗文學』，則無異『指鹿為馬』。」在這裏，錢乾脆對中國戲曲在通俗文化中的地位也一併否認。他認為那些要保存唱腔、臉譜、武戲的人，「實與一班非做奴才不可的遺老要保存髮辮，不拿女人當人的賤丈夫要保存小腳同是一種心理。簡單說明之，即必須保存野蠻人之品物，斷不肯進化為文明人而已。」^⑨在錢玄同激烈的言辭下，中國舊戲完全喪失任何價值，成為野蠻的象徵。

在「戲劇改良號」上，胡適和傅斯年發表長文，將反對舊戲者的論點，做了全盤的發揮。胡適援用他知名的文學進化觀，對中國戲曲發展史作了一番簡略的回顧。照他的文學進化觀的標準來看，胡適承認「俗劇」（平劇）的出現，算得上是中國戲劇史上的一大革命。但由於俗劇的起源全在中下級社會，與文人學士無關，所以戲中的字句往往十分鄙陋。「俗劇的內容，因為他是中下級社會的流行品，故含有此種社會的種種惡劣性。……況且編劇做戲的人，大都是沒有學識的人，故俗劇中所保存的戲臺惡習慣最多。」^⑩胡適一方面認為當時通行的俗劇，被種種舊戲的惡習慣所束縛，結果造成一種「既不通俗又無意義的惡劣戲劇」；但另一方面又強調平劇在中國戲劇史上的革新趨向和過渡地位。只不過這種革新受制於傳統積習，並未貫徹到底。而胡適所謂的革新和演化趨向，主要指的是文字越來越淺近，

⑧ 陳獨秀，同上，頁 624-625。

⑨ 劉半農、錢玄同，「今之所謂『評劇家』」，新青年，第五卷第二號，通信，頁 186-188。

⑩ 胡適，「文學進化觀念與戲劇改良」，新青年，第五卷第四號，頁 312。

音樂也越來越簡單。^⑪

了解了胡適的戲劇演化論，我們就可以明白為什麼他主張「廢唱而歸於說白」。在他看來，元曲中的許多戲已經可以廢去曲詞，全用科白。元明之際，又出現過「終曲無一曲」的雜折。曲詞原可以廢去而終於保留下來，成爲一種無用的「遺形物」。不僅唱腔屬於這種該廢未廢的「遺形物」，臉譜、臺步、嗓子、武把子、鑼鼓、馬鞭子、跑龍套等都是「遺形物」。^⑫照胡適的理論一套，所有原來被當成中國戲劇精華的特色，都成了多餘的廢物，中國戲也毫無存在的價值。胡適的這一套說法和態度爲所有反對舊戲者設定了一個基調。中國舊戲既然毫無可取之處，剩下的選擇就是取法西洋：「現在中國戲劇有西洋的戲劇可作直接比較參考的材料，若能有人虛心研究，取人之長，補我之短；掃除舊日的種種『遺形物』，採用西洋最近幾百年來繼續發達的新觀念、新方法、新形式，如此方才可使中國戲劇有改良進步的希望。」^⑬胡適這裏表面上講的是中國戲的改良進步，但若照他的方法實行下去，最後出現的根本是一種完全不同的劇種，而和中國傳統戲劇完全無涉。

對傅斯年而言，真正的戲劇「是人生動作和精神的表象，不是各種把戲的集合品。」就這個標準來看，中國戲劇界從宋朝開始，經過了七八百年的進化，還沒有出現真正的戲劇。因爲中國傳統的戲劇，正是各種把戲的集合品，是一種「百衲體」的把戲。^⑭這種「百衲體」的把戲，使用的是競技遊戲的動作語言，而不是人生活中使用的通常的動作語言，因此構成了中國戲最大的特色和缺失，那就是「不近人情」。^⑮傅氏這裏所謂的不近人情，其實就是不够寫實的意思。打臉是下等把戲的遺傳，行頭不是人日常穿的衣服，打把子、翻筋斗都是競技的遺傳，所以都不近人情。這種不近人情的玩把戲和「演事實」是完全不相容的。「既然要和把戲合，就不能不和人生之真拆開」。因此，「在西洋，戲劇是人類精神的表現；在中國，是非人類精神的表現。」^⑯

⑪ 同上，頁 312-313。

⑫ 同上，頁 313-314。

⑬ 同上，頁 315。

⑭ 傅斯年，「戲劇改良各面觀」，新青年，第五卷第四號，頁 323。

⑮ 對傅斯年來說，缺乏「人的感情」不只是中國舊劇的問題，也是整個中國文學的問題，這也是中國文學和西洋文學及俄國文學的主要差異之處。中國要想出現有價值的新文學，就必須從發揮「人的感情」這一點上著手。「白話文學與心理的改革」，收於傅斯年全集，第四冊，（臺北，聯經出版社，1980），頁 1182-1183。參見王汎森的討論，"Fu Ssu-nien: History and Politics in Modern China", (Ph.D. thesis, Princeton University, 1993), p. 41-42。

⑯ 傅斯年，「戲劇改良各面觀」，頁 324。

不過緊接著，傅斯年又指出中國戲劇和中國社會有緊密的關係。「有人說道，中國戲劇最是助長中國人淫殺的心理。仔細看來，有這樣社會的心理，就有這樣戲劇的思想；有這樣戲劇的思想，更促成這樣社會的心理，兩事是交相爲用，互成因果」。這段話一方面說明戲劇對社會的影響，一方面又指出中國戲實在是社會的反映。就後者來說，這和傅氏指責中國舊戲只是把戲，而與人生之真實無涉的看法似乎前後矛盾。不過即使有這種矛盾，傅斯年應該也不會在意。因爲他的重點是要強調中國戲和中國社會都和現實世界及當代社會的需求脫節：「總而言之，中國戲劇裏的觀念，是和現代生活根本矛盾的。所以受中國戲劇感化的中國社會，也是和現代生活根本矛盾的。」^⑭ 擺開傅斯年自己在論證上的矛盾不談，我們發現他其實非常強調戲劇對社會的影響。

在概括性地指出中國傳統戲劇的缺失後，傅氏更進一步從美學和文學的角度說明舊戲必當改革的道理。就前者而論，他認爲舊戲毫無美學上的價值：「舊戲裏頭，聲音是再要激烈沒有的，衣飾是再要花鞘沒有的。曲終歌罷，總少覺『餘音繞樑』的餘韻，只有了頭昏眼花的痛苦。眼簾耳鼓，都刺激疲乏不堪了，請問算美不算美？」^⑮ 在他看來，任何刺激性過強的事物都違背了美學的宗旨。傅斯年和劉半農一樣，都認爲中國戲的喧囂、嘈雜令人無法忍受。

中國戲劇和中國文學、美術一樣都有形式主義的壞根性。而對傅來說，什麼東西一有了固定的形式，便失去自然，而顯得矯揉造作。中國戲偏偏就是「板」有一定，「角色」有一定，動作言語有一定，「千部一腔，千篇一面」。傅氏引用一位西方學者的話「齊一卽是醜」，而認爲中國戲劇在美學上沒有價值。就其意態動作而言，則極其粗鄙，「全不脫下等人的賤樣」。「看他四周圍的神氣，尤其惡濁鄙陋，全無刻意求精，情態超逸的氣概，這總是下等人心裏的暴露，平素沒有美術上訓練的緣故。」就音樂而論，胡琴是舊戲音樂的首腦，但「噪音浮響，亂人心脾」，所以毫無價值可言。^⑯ 傅氏用鄙夷的口吻，對這項下等人的文化形式毫不流情的予以鞭斥。

從文學技巧而言，舊戲也犯了千篇一律的毛病。「京調的文章，只是渾沌，無論甚人，都是那樣調頭兒。若必須分析起來，也不過一種角色，一種說話法，同在

^⑭ 同上，頁 326。

^⑮ 同上，頁 327。

^⑯ 同上，頁 328。

一個角色裏頭，卻不因時因地，變化言辭」。戲文的結構，也全沒有曲折含蓄的意味，好像都是一個模子磕出來的。再就文章的思想來看，中國的戲文也毫無價值。在元明曲裏，確實是有些好文章，但好意思是沒有的。「文章的外面是有的，文章裏頭的哲學是沒有的，所以僅可當得玩弄之具，不配第一流文學。」^①

從美學和文學的角度對舊戲加以批判後，傅斯年接下來又回到戲劇與社會這個主題。他認為舊社會下的人簡直沒有生活，如果一定要說有，那就只好說是無意識的生活。換句話說，就是沒有自我和自由意志的生活。這種生活在樊籠裏卻不自知的現象，「是中國人最可憐的情形，將來中國的運命，和中國人的幸福，全在乎推翻這個，另造個新的。使得中國人有貫徹的覺悟，總要借重戲劇的力量。所以舊戲不能不推翻，新戲不能不創造。換一句話說來，舊社會的教育機關不能不推翻，新社會的急先鋒不能不創造。」^②陳獨秀要把戲園當作天下人的大學堂，把戲子當成天下人的大教師，賦予戲劇教育的使命。立意雖驚人，口氣比較起來還算溫和。傅斯年同樣把戲劇視為社會的教育機關，但把戲劇當成新社會的急先鋒，以及推翻舊戲的主張，在措辭遣字上卻充滿了急迫感，讓人感到一種戰鬥、革命的氣息。

傅斯年了解到一個廢除唱工，沒有把戲的戲劇，和中國傳統的舊戲，完全是兩回事。「所以說舊戲改良，變成新戲，是句不通的話」，新劇只能重新創造。不過要在短期間盡廢舊戲，完全採用新戲，卻是不可能的事。因為人才、劇本都是大問題。而要一下子把音樂、唱腔廢掉，恐怕會造成觀眾的大量流失。基於這樣的考慮，傅認為在這個過渡期，應該用過渡的辦法，那就是演唱「過渡戲」。「過渡戲」當然是一種改良新戲，但要如何改良，傅並未提出具體的主張。音樂當然要保存，此外他特別勸告演唱「過渡戲」的人，「對於思想上、情節上，多多留神，破除舊套」。^③他雖然沒有對改良之道，提出明細的陳述，但特別舉了梅蘭芳的改良新戲——即所謂「過渡戲」——「一縷麻」來說明他心目中的理想是什麼。這齣戲在北京三慶園演出時，受到熱烈的喜愛。木柵欄一帶人山人海，交通斷絕。傅氏對這種盛況也感到很高興，認為是戲劇改良的契機。他仔細分析這齣戲的內容，覺得已經有胡適所謂「問題戲」的意味。藉著對現行婚姻制度的批判，這齣戲傳達了新的思想，為改良戲劇帶來一線生機。^④不過分析到最後，「過渡戲」畢竟是過渡用

① 同上，頁 329。

② 同上，頁 330。

③ 同上，頁 335-336。

④ 同上，頁 332-333。

的。經過一段時間後，「過渡戲」就該被消滅，而由新劇來取代。²⁴

對於尚處在預備期的新劇，傅斯年提出了兩點建議：第一，在劇本的撰寫上，要格外慎重。舊戲最糟糕的地方在「專拿那些極不堪的小說作來源」。新戲要有新精神，自然不能重蹈覆轍，而要從當今的社會取材。更進一步，這些將來的戲劇，必須「是批評社會的戲劇，不是專形容社會的戲劇」。²⁵換句話說，新戲不能止於客觀的描述，而要以批判為己任。第二，由於一般人完全不了解什麼是新劇，所以應該有一個鼓吹新劇主義的機關，把新劇的組織、精神和思想，盡力向人宣傳。²⁶

與此同時，張厚載應胡適的邀請，在同一期專號中寫了一篇為舊戲辯護的文章。張認為舊戲的第一個好處在用抽象的方法，把一切事情和物件表現出來。所以即使是曹操率領八十三萬人馬在戲臺上走來走去，仍覺寬綽。由於戲臺再大，也不可能把世界上一切事情和物件都具體地表現出來，倒不如完全採用象徵、抽象的方法，教人「指而可識」。張並引述「畫中風景，勝於實在，以其假像，而非實在」等說法，認為「遊戲的興味，和美術的價值，全在一個假字。要是真的，那就毫無趣味，毫無價值。」所以中國舊戲的假，正是它的根本好處。²⁷

舊戲的好處在有一定的規律。無論是「臺步」、「身段」、「拉起霸」、「打把子」，沒有一件不是從「規矩準繩」裏面出來的。要是破壞了這些規律，中國舊戲根本就不能存在了。有人認為這些規律的拘束力太大，張則以「習慣成自然」來辯解。他同時又舉外國的例子，以為悲劇有悲劇的演法，喜劇有喜劇的演法，決不是「漫無紀律」的。²⁸

至於中國戲中音樂的價值，張厚載則從兩個方面來辯護。首先他認為音樂和通俗教育有密切的關係。所謂「移風易俗，莫善於樂」，舊戲中的音樂對社會風俗實有很大的影響。另外唱工可以用來表示種種的感情。以「四郎探母」中楊延輝在番邦中思念母親一段為例，如果放棄唱工，而由楊延輝用白話道來，結果一定是了無情致。但用唱的就完全不一樣。「引子」「詩」「白」念完，到末了一句「思想起來，好不傷感人也」，下接西皮慢板「楊延輝坐宮院，自思自嘆」一大段，把念母之情，用動人的方式表現出來。這些都證明唱工有其不可磨滅的價值。張氏承認

²⁴ 同上，頁 335-336。

²⁵ 同上，頁 338-339。

²⁶ 同上，頁 339。

²⁷ 張厚載，「我的中國舊戲劇」，新青年，第五卷第四號，頁 344。

²⁸ 同上，頁 345。

並不是所有的戲都離不開音樂。像汪優游等人搬演的新戲，完全不用唱工，也相當受人歡迎，主要是因為他們表演的好。但如果情節和做工都不好，唱工就斷不可廢。所以對張來說，是否廢唱用白並不可一概而論，要視情況而定。不過整體而言，他反對將樂曲完全從舊戲中惕除，因為那等於是將舊戲作根本的破壞。而且從當時的情形來看，廢唱用白是絕對不可能的事。^⑳

傅斯年從胡適處看到這篇文章，於是又寫了一篇「再論戲劇改良」，登在同一期專號上。他不認為中國戲像張厚載所說是一種抽象的演出。在他看來，曹操帶領幾個將官，幾個小卒走來走去，仍然是具體而非抽象。象徵主義的用處全在「視而可識，察而見意」，中國戲的簡便做法卻弄得「視而不可識，察而不見意」，只能算是粗疏，而非假像。^㉑

對音樂的價值、效用，傅斯年也表同意，但這和戲曲是否應該廢除音樂毫不相干。中國戲因為有了音樂，結果互為牽累，都不能再變遷演進，正合陸機說的「離之則兩美，合之則兩傷」。張厚載說：「戲的情節好，伶人的做作好，那麼唱工是很不要緊，……但是情節和做作多不好，那唱工就斷乎不可廢的。」傅斯年認為這段話說得最痛快、最通達，然後按照自己的意思加以引申：「現在舊戲裏情節、做作都不好，所以才借重於唱；等到新戲把情節、做作研究好了，唱工儘可不要。」^㉒

由於張厚載認為舊戲是中國歷史社會的產物，也是中國文學、美術的結晶，傅斯年利用機會再度就舊戲和社會的關係大作文章：「中國政治，自從秦政到了現在，直可縮短成一天看。人物是獨夫、宦官、宮妾、權臣、姦雄、謀士、佞幸；事跡是篡位、爭國、割據、吞併、陰謀、宴樂、流離，這就是中國的歷史。豪貴魚肉鄉里，盜賊騷擾民間；崇拜的是金錢、勢力、官爵；信仰的是妖精、道士、災祥，這就是中國的社會。這兩件不堪的東西寫照，就是中國的戲劇。」^㉓這裏所呈現的

⑳ 同上，頁 346-347。

㉑ 傅年，「再論戲劇改良」，新青年，第五卷第四號，頁 349-350。

㉒ 同上，頁 353-354。

㉓ 同上，頁 355。周作人在1918年發表的「人的文學」有類似的看法。他認為中國的文學絕大多數都是非人的。其中包括了色情狂的淫書類、迷信的鬼神書類、神仙書類、妖怪書類、奴隸書類、強盜書類、才子佳人書類、下等談諧書類、黑幕類，而舊戲則是「以上各種思想和合（的）結晶」。由於這些文學妨礙人性的成長，破壞了人類的和平，所以都應該排斥。「人的文學」原發表於新青年第五卷第六號，後收於周作人先生文集，藝術與生活，（臺北，里仁書局，1982，據1936上海中華書局版影印），頁 20-22。舊戲既是這類思想的結晶，自然也應該排斥。周氏在這篇文章中，雖未直接言明此點，但就在此前不久，他在新青年中寫了「論中國舊戲之應廢」一文，表明了他的立場。他認為從兩個理由來看，中國舊戲顯然沒有存在的價值。第一，「從世界戲曲發達上看來，不能不說中國戲是野蠻」。第二，舊戲「有害於世道人心」。周在措辭遣字上雖較委婉，但立論却是典型的「新青年」式的。見周作人「論中國舊戲之應廢」，新青年第五卷第五號，通信欄，頁526-527。但1924年，他發表「中國戲劇的三條路」一文，却改變了態度。在談到自己的改變時，周（文轉 292 頁）

大傳統與民間文化、社會是黑暗而汙穢的，戲劇既是這樣黑暗、汙穢的歷史與社會的總寫照，那當然是毫無希望與救藥的。傳統士大夫對民間戲劇的攻擊不外乎淫穢、粗鄙，但從來沒有人把民間戲劇視為整個歷史與社會的寫照。而傅斯年認為舊劇不僅反映了民間文化的劣根性，同時也被腐敗的大傳統所侵蝕，民間戲劇因此成為整個文化、傳統的罪惡淵藪。這樣的指控是史無前例的。但在這樣深刻否定的同時，傅其實也把戲劇的地位抬到一個歷史的高峰。傳統的士大夫雖然對民間戲劇有所批評、懷疑，但一般而言，他們多半採取一種漠視、輕忽的態度，原因在他們從來不認為戲劇有全盤而深入的顛覆力量。傅斯年雖然站在一個負面的立場，把舊戲看成傳統文化的結晶，但透過他一再強調的戲劇與社會的緊密關係，他實際上宣示了舊劇無所不在的力量。

另外值得一提的是，「新青年」在同一期上轉載了歐陽予倩在訟報上發表的一篇文章「予之戲劇改良觀」。乍看之下，歐陽的某些論點和傅斯年相彷彿，譬如他認為中國沒有劇本文學，甚至沒有戲劇，舊劇只是一種技藝。對傳統的劇評、劇論他也多所批評。所以傅在看了這篇文章之後，引為同調，認為和他的「戲劇改良各面觀」有許多印合的地方。由於傅自認為是劇界的「旁觀人」「門外漢」，多少擔心自己的議論難以為人信服。現在有劇界中人抱著一些和他同樣的想法，也難怪他在看完文章後，「不由得狂喜」。³³

可是我們仔細分析歐陽予倩的這篇短文，卻可以發現在幾個關鍵點上，歐陽其

（文接 291 頁）

作人這麼說：「四五年前，我很反對舊劇，以為應該禁止。近年仔細想過，知道這種理想永不能與事實一致，纔想到改良舊戲的辦法」。同上，頁 91-92。現在他認為中國戲劇的三條路是：（一）純粹新劇，為少數有藝術趣味的人而設。（二）純粹舊劇，為少數研究家而設。（三）改良舊劇，為大多數觀眾而設。對第三種改良舊劇，他的看法是：「改良舊劇，則為大眾而設，以舊劇為本，加以消極的改良，與普通所謂改良戲不同。平常說到改良，大抵要積極的去變更，其結果往往弄的不新不舊，了無趣味，或者還要加上教訓的意思，更是無謂。現有的改良只是一種淘汰作用，把舊劇中太不合理不美觀的地方改去，其餘還是保留固有的精神，併設法使他調和，不但不去毀壞他，有些地方或者還當復舊纔行。」頁 88, 91。周氏的這些看法，以及反對用戲劇作教訓的工具，主要是站在人民的娛樂與文化的角度立論。他認為傳統舊劇的觀眾，很大一部分是在鄉村。「在那裏應該仍舊於廟社或田野搭蓋舞臺開演，不但景色配合，自有情趣，亦正與民間生活適合。」在這種場合中，自然也沒有音樂聲過於喧器的問題。「依照田家的習慣，演劇不僅是娛樂，還是一種禮節，一年生活上的轉點。他們的光陰與錢財不容許他們去進劇場，但一年一次以上的演戲於他們的生活上是不可少的。以前我也贊成官廳的禁止迎會演戲，但現在覺悟這種眼光太狹窄，辦法也太暴虐了。」這些話顯示他對人民的生活及文化採取一種同情與了解的態度。現在他開始「相信趣味不會平等，藝術不能統一，使新劇去迎合羣眾與使舊劇來附和新潮，都是致命的方劑，走不通的死路。」頁 93-94, 96。周作人認為新劇是屬於少數人的看法，正合乎當時胡適等人所提倡的新劇的實際發展。而他認為趣味有等差的見解，和他對舊劇是一種民眾劇（頁93）及因此而引伸出來的各種特質的體認和同情，使他對民間文化的評價、立場都有別於胡適、傅斯年等新文化運動的領袖。

³³ 傅斯年，「再論戲劇改良」，頁 349。

實和傅是極不相同的。第一，他從不認為唱工當廢，而只主張不論歌曲或科白，都應該用淺顯的白話，而省去駢麗之句。第二，他雖然認為舊劇惡習慣過多，卻未主張完全廢除：「中國舊劇，非不可存，惟惡慣太多，非汰洗淨盡不可。」^⑭如果說這裏的語氣多少還有些猶疑而不够堅定，他後來的文章則足以顯示他鮮明的立場，這點我們在後面還會詳細討論。在這篇短文中，他另外兩個主張值得我們特別注意。一是關於劇本與社會的關係，他認為：「一劇本之作用，必能代表一種社會，或發揮一種理想，以解決人生之難問題，轉移誤謬之思潮。」^⑮劇本(戲劇)實肩負著嚴肅的使命，這點他在後來的文章中有更詳盡的發揮。其次是他對演員的養成極端重視。對傳統的俳優，他有激烈的批評，認為他們頭腦簡單，抱殘守缺，夜郎自大。就好像纏足者，「其骨已斷，無由再伸」。所以他主張成立「俳優養成所」，以培養新的人才。^⑯

歐陽予倩的各種主張之所以重要，不僅在於他有獨特的看法，更重要的是他親身參與話劇和平劇的演出，並在兩個領域都佔有重要的地位。他在戲劇界的地位和影響使他的議論不致流於空談，而有許多機會去嘗試、實踐。「俳優養成所」的構想就是一個很好的例子。歐陽在 1918 年簡單地提出他的看法，第二年，他就應張謇之邀，到江蘇南通主持張創辦的「伶工學社」。用一種和傳統科班大不相同的方式，訓練一批能符合戲劇改革需求的新演員。^⑰

三、晨報副鐫

由徐志摩主編的晨報，從1926年6月第五十七期開始，在副刊(晨報副鐫)上特闢一個專欄「劇刊」。在三個月當中，共有三十多篇和戲劇相關的文章在這個專欄上發表。這些文章討論的主題相當廣泛，包括狄更生原著，馮友蘭兄妹翻譯的「希臘之悲劇」；托爾斯泰的劇論；西方劇作家的介紹；以及各種有關戲劇藝術的通論。此外，「劇刊」也登載了一些探討中國舊劇的文章，在這一節中，我將就此加以分析。

徐志摩在發刊辭中對出版這個專欄的目的和宗旨做了簡要的說明。對他來說，戲劇是藝術中的藝術，「小之震盪個人的靈性，大之搖撼一民族的神魂」，是所有

^⑭ 歐陽予倩，「予之戲劇改良觀」，新青年，第五卷第四號，頁 342。

^⑮ 同上，頁 341。

^⑯ 同上，頁 343。

^⑰ 參見京劇改革的先驅一書，南通市文聯戲劇資料整理組編，(江蘇人民出版社，1982)，頁 65-98。

藝術形式中最不可忽視的勢力。但在中國，戲劇卻從不曾被認真的對待，演劇被當成遊戲，唱戲則是下流的行爲與行業。爲了扭轉偏見，所以有「劇刊」的出現。徐志摩希望藉此廣事宣傳，向社會灌輸戲劇的觀念，並引起一班人的同情與注意。值得注意的是，徐特別強調「劇刊」的各種討論，不限定派別，「決不在中外新舊問題，在討論上有什麼勢利的成心」。³⁸ 這個申明對「劇刊」的取向有決定性的影響。三十多篇文章從劇本、劇作家到技術層面的問題，確實是「中外新舊」，無所不包。事實上，從這個專欄中對中國戲劇的討論，可以看出他們基本上對舊戲採取肯定、同情的態度。我們都知道被視爲五四時期「四大副刊」之一的「晨報副刊」，是宣傳新文學與新文化的重鎮，在當時思想界與文藝界中有著廣泛的影響³⁹。以這樣的地位與立場而對舊戲抱持肯定的態度，實足以和「新青年」相抗衡，也顯示了在提倡新文化、新文學的陣營中，對傳統戲劇的立場，是有所分歧的。

另外值得一提的是，這些對舊劇持肯定、同情態度的作者，多半在美國受過專門的戲劇學訓練。像余上沅在 1923 年靠著清華庚款津貼，先在匹茲堡卡內基大學戲劇系攻讀，後來轉到哥倫比亞大學讀研究所，專攻西洋戲劇文學和劇場藝術⁴⁰。熊佛西也在 1924 年進入哥倫比亞修習戲劇。⁴¹ 趙太侔也在同時和余上沅一起攻讀戲劇。⁴² 以修習西洋戲劇的經歷，回過頭來重新評價中國傳統戲劇，和傅斯年乃至胡適以非專家的身份批評舊劇，形成強烈的對比。

趙太侔在「劇刊」創刊號上，就以「國劇」爲名，⁴³ 發表他的看法。他首先指出藝術除了具有世界性和通性外，也應該具備民族性和個性，這句話清楚地顯示他不贊成胡適等人所倡導的全盤西化的新劇。趙認爲舊劇雖已漸漸發展成一種畸形的藝術，但它的價值和特點卻絕不能抹煞。在客觀上，趙相信舊劇不會被消滅，在主觀上，則希望它繼續生存發達。不過當時對舊劇的各種批評，他也非常了解。和許多批評者一樣，他認爲音樂是最大最難的一個問題。崑曲曲牌雖多，音調卻都非常平

³⁸ 徐志摩，「劇刊始業」，劇刊，第一期，（1926, 6, 17），頁 1，晨報副刊，第五十七期，第十一分冊，（人民出版社，1981 年影印）。

³⁹ 參見五四時期期刊介紹，第一集上册，「晨報副刊」，（北京，1979），頁 99-100。

⁴⁰ 余上沅戲劇論文集，（1986，長江文藝出版社，湖北），頁 538。

⁴¹ 陳白塵、董健主編，中國現代戲劇史稿，（1989，北京），頁 147。

⁴² 葛一虹主編，中國話劇通史，（北京，1990），頁 66-67。

⁴³ 余上沅在 1927 年，在聞一多與徐志摩等人的協助下，將在晨報「劇刊」裏發表的二十多篇文章結集，交由新月書店出版，書名就叫「國劇運動」。不過余、趙等人所謂的「國劇」，顯然並不純粹是我們今天所了解的「平劇」，當然也不是純粹的話劇。照余上沅自己的定義：「中國人對於戲劇，根本上就要由中國人用中國材料去演給中國人看的中國戲。這樣的戲劇，我們名之曰『國劇』」。余上沅，「國劇運動序」，收於余上沅戲劇論文集，頁 196-200。引文見頁 196。

板。皮黃戲雖然抑揚頓錯比較大些，但腔調還是有限，不足以表達現代人生繁複的意境和情緒。而用頭部作共鳴器的唱法，常常讓人在乍聽之下，有一種刺衝不快之感。這種唱法和喧囂的鑼鼓聲，是西方人不能領略舊劇的主因。不過這個問題除非出一個像華格納那樣的天才，否則實難解決。但是天才曠世難出，所以趙太侔認為這個問題只好暫時避而不談。

劇本是第二個問題。雖然有許多人都意識到這個問題，也有不少人創作了新劇本，但在趙的眼裏，這些劇本都瑣碎散漫，連批評的價值都沒有。解決之道在找尋一批既有編劇才能又通曉舊劇技術的人。他也主張從豐富的歷史中取材，這和陳獨秀在「論戲曲」一文中的看法相同，而和傅斯年的立場完全相反。在動作方面，趙太侔認為好雖好卻過於機械，應該借用西方的舞蹈，對演員重新加以訓練。^④

他也討論到程式化的問題。所謂程式化，就是「揮鞭如乘馬」、「疊椅爲山」、「方布作車」等象徵性動作。他說雖然很多人認為這些程式不近人情（這正是傅斯年的看法），他卻絕對主張加以保存。因為在他看來，「藝術根本都是程式組織成的」。中國舊劇的程式由舞蹈漸漸轉化出來，而具有極高的象徵性，和西方戲劇未經過藝術化的程式相比，中國戲的程式根本「就是藝術的本身」，而「絕不是遷就什麼事實的問題」（這也是傅斯年的論點）。^⑤

在結論中，趙特別強調保存舊劇，並不意味要拒絕話劇。「因為話劇已成了世界的藝術。……它現在來到中國這塊領土上，還算是探險的性質，將來不久總要移民過來的，並且說不定還要建設出滿豐富的事業來。不過有了話劇，舊劇也不至像印第安人似的，被驅逐到深山大澤裏去。實在是兩件東西，誰也代替不了誰。」^⑥這種主張舊劇和話劇並存的議論，我們在歐陽予倩等實際從事戲劇工作者的文章中也看到。相形之下，胡適、傅斯年等人的看法不僅激進武斷，後來歷史的發展也證明它們缺乏可行性。

余上沅不久也跟進，發表了他的看法。他開宗明義地表明，舊劇實際上是朝一種純粹的藝術途徑在發展。西洋戲劇的發展說明了寫實主義反而是一條歧路，中國人大可不必跟著繞圈子，而應該認清非寫實的中國表演的價值。他和趙太侔一樣，認為中國戲的舞臺動作，超過平庸的日常生活，超過自然，而成爲一種舞蹈、一種

^④ 趙太侔，「國劇」，劇刊，第一期，（1926,6,17），頁2—3，晨報副鐫，第五十七期。

^⑤ 趙太侔，「國劇」（續），劇刊，第二期，（1926,6,24），頁6，晨報副鐫，第五十七期。傅斯年認為中國舊戲因爲舞臺極不發達，所以用「代替法」來遷就。這種辦法，與其說他含有什麼奧妙的作用，不如說是「迫於不得已」。見「再論戲劇改良」，頁351。

^⑥ 趙太侔，同上。

藝術。對臉譜，他也從非寫實的角度說明其存在的價值。

余表示舊劇在純粹藝術上究竟取得了多大的成就，還有待商量，但他卻斷言，「它至少有做到純粹藝術的趨向」。過去的文人學士在編製劇作時，多半只知推敲字句，而忽略了全劇的整體精神。這種作法，使得舊劇從整體的角度觀察，「大半不堪寓目」，可以教人留戀的往往只是一麟半爪。「要求一齣戲在歌、舞、樂三方面都是盡善盡美，做到一件天衣無縫的有機整體，恐怕簡直是沒有。」但因為它還是有做到這一步的可能，所以余氏承認它有高貴的價值。^{④⑦}

對余來說，舊劇在動作上可以訾議的地方還不算多。它之所以空洞、格律化的最大原因，在劇本內容上。雜劇裏分出的十二科，便足以代表中國全部的戲劇，後人因襲模仿，也始終沒有跳出這堆圈套。不過和其他人相比，余氏實際上並沒有真的把劇本看得這麼嚴重。他反而藉此指出，這些作品的戲劇因素雖然如此之弱，但舊戲卻能站立如此之久，正證明了中國戲是以動作取勝，不在聽而在看。只有在發表完這一套獨特的議論後，余才接著說，為了充實豐富舊戲的內容，避免流入空洞的危險，應該對劇本有所措意。^{④⑧}

其他人則試圖從語言或繪畫的角度，對中國戲作同情的了解與辯護。楊振聲認為戲劇的兩個重要媒介，一是身段，一是語言。要了解中國戲劇，就必須注意中國的語言。他承認中國語言的特色，使人們在介紹歐洲文學上有相當大的阻力，可是這種阻力正好也是防止中國文學純粹歐化的一道長堤。他說：「我們不願意中國文學拒絕外力的滲化，可是更不願意中國文學完全消融於歐化」，清楚地表明其基本立場。所謂「惟其語言有個性，然後我們的文學才有個性。文學有個性，然後才配得上在世界文學上站個地位。」^{④⑨}同樣的意思，當然也適用於戲劇。

中國語言的第一個特色是基本上由單音字造成。而根據楊的看法，這樣的文字用在戲劇上，就最易於歌劇的發展。「因為一字一音，音又有平仄清濁，歌時易於平仄抑揚。一個字可以啣呀老半天，啣呀到了適當的地方再來進一個字去，任你歌喉流轉，而字的拘束幾等於無。」中國語言易於歌劇的發展，卻不利於話劇。這一方面是因為說的語言不像文字那樣受到錘煉，使得說的語言日趨貧窳。另一方面則是因為在中國傳統的戲劇裏，動作與說白皆為歌所掩而立於不關輕重的地位，即有

^{④⑦} 余上沅，「舊戲評價」，劇刊，第三期，(1926, 7, 1)，頁3—4，晨報副鐫，第五十八期。

^{④⑧} 同上，頁4。

^{④⑨} 楊振聲，「中國語言與中國戲劇」，劇刊，第五號，(1926, 7, 15)，頁9，晨報副鐫，第五十八期。

動作說白，也都要能與歌一致協調的美術化。而話劇依賴的主要就是動作與說白，對比之下，可以看出中國的戲戲傳統實不利於話劇的發展。^⑤不過楊也承認，中國話本身並非不適合話劇的發展，問題只在白話還沒有經過足夠的鍛鍊。只要白話詩有所發展，中國的詩劇和對話戲（話劇）都有希望。^⑥

中國語文的另一個特點是象物象聲的文字特多，這是西方語文所沒有的。由於這項特點，使中國話在面部表情方面，可以「言悲而眉皺，言喜而眉開」；在聲氣的表情上，則可以「言怒而氣粗，言悅而氣細」。這些例子，都證明中國語言對中國戲劇的表情，有極大的幫助。^⑦

另一個叫俞宗杰的，則從繪畫的觀點切入主題。在文章的開頭，作者用了「民族藝術」一詞，認為應該對舊劇在民族藝術上的影響，加以討論。他同意很多人吸收外來藝術，以補固有藝術之不足的主張，但必須有所取捨，而不能照單全收。對舊劇的缺點，有無保存的價值和整理的必要，他則呼籲有新舊戲劇知識的人，「用誠懇忠實的態度來批判這件公案」。

俞氏顯然也不贊同用一個絕對的標準來衡量所有的藝術。他認為人的思想可以不謀而合，但表達思想的工具卻不必雷同。藝術也是一種表現思想的工具，表現的方式可以「千差萬別」。這就像中國人喜歡吃白米飯，而西方人喜歡吃麵包一樣，各有各的價值，不能強以此就彼。^⑧我們都知道，歐洲十八世紀的啟蒙運動，意圖求得價值、信念的一致性，要建立一套「放諸四海而皆準」的新文明。但隨之而起的浪漫運動，卻反對這種一致、絕對的標準。像赫德（Herder）所提倡的歷史主義（Historicism），就以分殊性來對抗啟蒙運動的普遍性、一致性。他認為每一個國家、民族的文化，都有其特殊性與價值，而不能為其他文化所取代。要判斷這些文化的優劣，也只能依靠各文化內在的標準，而不能用巴黎的哲人所設定的那一套外來的、絕對的標準。赫德的這些看法對後來的文化民族主義和政治民族主義都有深遠的影響。^⑨胡適等人的議論正像啟蒙運動的哲人一樣，用一套西方的、絕對的標準來衡量中國的戲劇，然後主張完全廢棄中國舊有的傳統，而以先進的表演方式取

⑤ 同上。

⑥ 楊氏認為西方自希臘以降，到莎士比亞時，共發展出詩戲、樂戲與對話戲等三種戲劇形式，見同上，頁10。

⑦ 同上。

⑧ 俞宗杰，「舊劇之圖畫的鑑賞」，劇刊，第十號，（1926, 8, 19），頁10-11，晨報副鐫，第五十九期。

⑨ Isaiah Berlin, "The Counter-Enlightenment", 收於 *Against the Current: Essays in the History of Ideas*, (The Viking Press, New York, 1980 edition), 頁1-24, 特別是 9-13。

代之。上述晨報各作者的看法，則近乎赫德的主張。俞宗杰的「民族藝術」一詞更切中核心，點出了文化民族主義的立場。

就繪畫的角度來看，俞認為西洋的戲劇多用烘托法表現情節，中國戲劇則多曲折。前者屬於平面的描寫，後者則屬於「線段的結構」。接下來，他並舉了一個例子，來闡釋他所謂的線條美到底是什麼意思。⁵⁵ 然後他以相當長的篇幅，就戲的分段，演員的角色、做工、扮相、服裝等，從視覺、圖畫的觀點加以比附。全文雖長，但作者並不能真正從繪畫的原理、知識出發，對舊戲提出讓人耳目一新的看法。不過他的用意卻相當清楚：「舊劇的組織，既有牠的特殊成分，站在特殊的地位，所以估量牠的價值，須先分析出牠所具美的藝術分子。」⁵⁶ 換句話說，他是要藉此來證明中國戲在藝術上的美，進而肯定其價值。

1930年代在河北定縣從事農民戲劇運動的熊佛西，⁵⁷ 也發表了一篇概論式的文章。熊和俞宗杰一樣，在文章中用了食物的意象。不過有趣的是，他倒不是要藉此來說明中西戲劇的差別，反而是要指出兩者的共通性。他說中國人穿長袍，西洋人則著短裝，中國人以吃米飯為主，西洋人則多半吃麵包。不過食品、穿著的材料雖然不同，但冷則穿，餓則食，卻是人性的共同點。同樣的，不論何種藝術，都有相同的公例。就戲劇而言，只有戲劇與非戲劇的差別，而沒有中西戲劇的差別。熊這種「異中求同」的論證方式，乍看之下，似乎和胡適單元的文學進化觀以及定於一尊的戲劇觀（真正的戲劇只有一種，就是西洋戲劇；中國戲在演化的過程中停滯，而沒有發展成真正的戲劇）有些接近。⁵⁸ 但事實上，熊卻是用這套說法迂迴的為舊戲辯護。在說出他對戲劇界的第一個希望時，他呼籲：「研究戲劇的諸君將度量放大一點，把眼界放遠些，別要說：『中國的舊戲毫無價值，西洋式的話劇才是真正的

⁵⁵ 同注53，頁11。

⁵⁶ 俞宗杰，「舊戲的圖畫的鑑賞」（續）（按：作者前後所用之標題並不統一），戲刊，第十一號，（1926, 8, 26），頁15-16，晨報副鐫，第五十九期；劇刊，第十三號（1926, 9, 9），頁8，晨報副鐫，第六十期。引文見第十三號，頁8。

⁵⁷ 熊對戲劇與社會的看法和他定縣的實驗，Charles Hayford有簡要的敘述，見To the People: James Yen and Village China, (Columbia University Press, 1950), 頁128-132。吳半農曾親身考察過定縣的各項工作，對熊佛西等人在農村推展戲劇運動的目的，以及當地農民對熊氏編導的「屠戶」一劇的強烈反應，有比較詳細的介紹。吳半農，「河北鄉村視察印象記」，收於千家駒編的中國農村經濟論文集，（上海，中華，1936），頁402-404。

⁵⁸ 胡適在他那篇有名的批評梁漱溟東西文化及其哲學的文章中，提出了一個「有限的可能說」，認為人的生理構造根本上大致相同，故在面臨大同小異的問題時，解決的方法也不出那大同小異的幾種。所以餓的時候，或者吃飯，或者吃麵包，決不會去吃石頭。在禦寒的問題上，從裸體以至穿重裘，總不出那幾種有限的可能。同樣的道理也可以用在文學上與美術上。胡適，「讀梁漱溟先生的東西文化及其哲學」，胡適文存，第二集，（臺北，遠東，1983），頁172-173。拿這段話和熊佛西的說法對照，我們可以發現令人驚異的相似之處。

戲劇』類似的話。」^⑨ 這段話實際上否定了胡適定於一尊，以西洋戲劇為真正戲劇的看法，把中國戲從非戲劇的地位中拯救出來。

胡、傅等人認為中國戲不值一顧，熊卻反對這種輕率的態度。他認為不管是對西洋話劇或中國歌劇，人們都應該放大度量，「靜心的去研究它，切不可隨聲附和」。更進一步，他似乎是在呼應胡適於1919年提出的「整理國故」的主張，建議由專家出面來擔負整理中國歷代以來戲劇材料的工作，「使那些有志於斯道者不致問津無門。」熊之所以提出這一點，是因為當時可供參考的作品，實在少得可憐，系統性的論述只有王國維在十年前寫的宋元戲曲史。^⑩ 當時在胡適和「新青年」的領導下，西洋戲劇的介紹成爲一種潮流，很少人覺得有必要對中國戲劇作專深的研究。熊以專家的身份，在第一所官辦的高等院校戲劇系負責參與、策畫中西戲劇的教學工作，而發出整理中國戲劇材料的呼籲，一方面固然是出於現實的需求，一方面也可以看出他對中國戲劇的重視。^⑪

四、戲 劇

民國十年，著名的文明戲演員汪優游（汪仲賢）邀請沈雁冰（茅盾）、鄭振鐸、陳大悲、歐陽予倩、熊佛西、張靜廬等共十三人，在上海組織了一個「民眾戲劇社」，成爲五四以後第一個新的戲劇團體。^⑫ 在創社宣言中，他們宣稱：「『當看戲是消閒』的時代，現在已經過去了。戲院在現代社會中，確是占著重要的地位，是推動社會使前進的一個輪子，又是搜尋社會病根的X光鏡。」這是當時典型的有關戲劇與社會之關係的論述。在成立的宗旨中，則標明了以介紹藝術的新劇爲主要的工作。（他們顯然並未意識到「藝術的新劇」和「民眾戲劇」間可能有的衝突）爲了發表他們的主張，並介紹西洋的學說，「民眾戲劇社」出版了「戲劇」月

^⑨ 熊佛西，「我對於今後戲劇界的希望」，劇刊，第十三期，（1926,9,9），頁5，晨報副鐫，第六十期。

^⑩ 同上，頁5—6。

^⑪ 國立北京藝術專門學校在1925年成立，並增設戲劇系，洪深在回顧中國近代戲劇的發展史時，認爲是「於中國戲劇運動有重大關係的事」，見洪深，中國新文學大系，戲劇集，導言，（趙家璧主編，原由上海良友圖書公司印行，此處據上海文藝出版社影印本，1981），頁71。這所藝專是原來北京美術專門學校復校後擴張而成。熊佛西在1926年接替趙太侗，出任戲劇系主任。1928年，藝專與北京各國立院校合併成「國立北平大學」，其中設藝術學院，以徐悲鴻爲院長，戲劇系主任還是由熊擔任。這所戲劇系是第一所由國家設立的大學戲劇科系。衡諸傳統戲子所受的輕賤，也難怪洪深認爲這是一件有重大關係的事。參見閻折梧編，中國現代話劇教育史稿，（上海，華東師範大學，1986），頁34-40。Charles Hayford 誤把這所「北平大學」當成一般習稱的「北大」（北京大學），而以爲熊作過北大戲劇系主任。見 To the People 一書，頁129。

^⑫ 葛一虹主編，中國話劇通史，頁47-49。

刊，由上海中華書局印行，一共出了六期。⁶³

到目前為止，我還沒有辦法看到這份雜誌的原文，不過從洪深的記述和其他地方的轉載中，我們可以清楚看出，這份雜誌對中國舊劇的批評也是不遺餘力。了解到他們以介紹「藝術的新劇」和西洋學說為宗旨後，我們對這樣的立場應該不會感到什麼訝異。

後來以研究「俗文學」著稱於世的鄭振鐸，⁶⁴這時對舊戲卻深表不滿。在文章的一開頭，他就宣稱：「中國的戲劇在思想上與藝術上都沒有立足在現代戲劇界中的價值。」在思想上，舊戲不是誨淫就是誨盜，不是「色情迷」就是「帝王夢」。如以歷史的眼光來研究，我們當然不能後責前人，因為這些思想的產生都有原因。但如果現在還有人繼續演唱這些戲劇，或編製類似的劇本，「那就未免太與時代的精神相背馳了」。在藝術上，鄭則認為舊劇的「劇本的形式與演作的態度簡直笨拙極了」。故事的情節則是陳陳相因，百變不離其宗。「像這種死板板的東西，還有什麼藝術可言呢？陳腐到了極點，自然就不能不崩壞了。」⁶⁵

鄭振鐸批評舊劇，對當時所謂的「新劇」也不滿，因為這些新劇雖美其名為新，但在精神上與舊劇卻完全沒有分別。所以他轉而提倡當時開始流行的「愛美劇」。所謂「愛美」是英文 *amateur* 的音譯，其概念出自汪優游，譯名則得自陳大悲。由於有感於營業性質的劇團，受到資本家唯利是圖及演員金錢主義的影響，不能創造真的新劇，所以他們提出「愛美劇」的概念，「以非營業的性質，提倡藝術的新劇為宗旨」。上海「民眾戲劇社」即因此而生。在20年代初期，北京、上海及全國各地都有這種「愛美劇」的演出。⁶⁶

根據鄭的構想，「愛美劇」的最佳團員人選應該是學生或有其他職業的人。演劇的地方最好在學校中，偶爾也可以借用劇場。很明顯的，他所設定的對象是以學

⁶³ 這節的敘述和引文出自洪深，中國新文學大系，戲劇集，導言，頁 23-24。

⁶⁴ 鄭振鐸的中國俗文學史在1938年由商務印書館出版，內容包括了歷代的民歌、變文、寶卷、彈詞、鼓詞、子弟書等，可以說是第一部比較有系統的討論民間文學的作品。不過作者雖然在定義什麼是「俗文學」時，將地方戲也包括在內，在書中却只討論宋金的雜劇、諸宮調等，對明清戲曲全無述及。但有趣的是，他認為諸宮調「在宋金元三代的民間，有了極大的勢力」，同時「她是宋代許多講唱的文體裏的登峰造極的著作；她有了極崇高的成就；她有了最偉大的作品遺留下來」。見原書下冊，頁 89；上冊，頁 7-9，（北京，1957年版）。對他所謂的這種民間文學形式，可說是推崇備至；這和他1921年對皮黃戲的批評，呈強烈的對比。

⁶⁵ 鄭振鐸，「光明運動的開始」，原載戲劇一卷三期，收於趙家璧主編，中國新文學大系，文學論爭集，（原由上海良友圖書公司出版，此處根據上海文藝出版社，1981年影印本），頁 422-424。

⁶⁶ 葛一虹，中國話劇通史，頁 48-49。

生或知識份子爲主。這和1900年代提倡戲曲改革者以下層社會爲對象的作法，有極大的差異。這個差異說明了五四時代所提出的新劇、易卜生式的問題劇或所謂的話劇，在最初是以社會精英爲訴求對象，而和一般民眾無涉。一直要到三〇年代，特別是抗戰以後，它才變成向不識之無的人民進行宣傳的利器。

不過對象雖然有別，對戲劇的看重，卻是兩代知識份子一致的共識。鄭特別強調「愛美劇」不論是使用翻譯著作或由自己編製：「他的精神必須是：平民的。並且必須是：帶有社會問題的色彩與革命的精神的。」這裏所謂「平民的」，意思並不明確，如果指的是要一般人都了解，那顯然與上面的分析相衝突。鄭可能這時並未意識到，照他們的作法，「愛美劇」其實是在朝一種殿堂的藝術發展。不過不管他是否意識到這種矛盾，至少從字面上看，他已經隱約地觸到了戲劇與人民的關係這個問題。更重要的是他明白的揭示出戲劇要有革命的精神，要處理社會問題。「因爲在現在的醜惡、黑暗的環境中，藝術是應該負一部分製造光明的責任的。戲劇感人的力量尤深，這種責任也更大。」在文章的最後，他又說：「所以我們的責任有兩重，一重是改造戲劇，一重是改造社會」。⁶⁷將改造戲劇與改造社會並列，可以看出戲劇在他心目中的地位。

其他人對舊劇的評價也都是負面的。蒲伯英認爲中國當時的社會，不論哪一方面，都是「在病的狀態之中」，而舊戲「差不多全是助長病的狀態的。」更糟糕的是，「別種不良的社會制度，或者只在消極方面妨礙社會進步；助長病的狀態的不良戲劇，卻更在積極方面，引導社會向墜落退轉的路上走。」⁶⁸在批判的同時，作者同時也透露出戲劇無與倫比的影響力及其與社會的密切關係。

舊劇既然對社會有害，自然應當揚棄而引進新劇，而新劇的一個重要源頭是西洋戲劇，這時就碰到劇本和語言的問題。汪仲賢很扼要地點出這個問題：「我們現在要提倡新劇，也得先要從普遍劇本入手。但是現在的新文學家，極力主張中國語體的歐化，把劇本上很平常的幾句說話，弄成格格不入的樣子。」照這樣下去，西洋劇本會和崑曲一樣，只能供清客把玩、推敲，而難以普及。⁶⁹瞿世英認爲劇本是社會的產物，不能硬生生的移植過來，否則不但演劇的人照本宣科，看戲的人更難留下深刻的印象。而如果連知識份子都不容易進入情況，一般人就更難懂了。⁷⁰陸

⁶⁷ 鄭振鐸，「光明運動的開始」，頁428。

⁶⁸ 蒲伯英，「戲劇要如何適應國情」，戲劇，一卷四號，引自洪深，導言，頁24。

⁶⁹ 汪仲賢，戲劇，一卷三號，隨便談，第二則，引自洪深，導言，頁29。

⁷⁰ 瞿世英，「演完太戈爾的齊德拉之後」，戲劇，一卷六號，引自洪深，導言，頁29。

明梅也有類似的看法，而且他更清楚地點明觀眾的問題：「我們既要改變形式，又要考究戲劇底內容，看客當然要加幾分的難受。我們不肯替普通看客設想，單怪他們沒有看戲程度，那是真的新劇一輩子都不會普遍到民眾去的啊！」^①

「戲劇」的作者們也注意到演員地位的問題。陸明梅在一篇寫給戲劇演員的文章中說：「西洋的伶界，在社會上所處底地位，比大學校底教師還要重要」。這種說法，比陳獨秀在「論戲曲」一文中說的還更進一步。但他緊接著說，在中國，伶人的地位卻比娼妓還低。原因在西洋演員演的戲有價值，能勸人猛省，並利用高尚的藝術去安慰看客底精神。中國戲則毫無價值，因為演的戲和演員本身，都只在「供人消閒遣興」。^②陳大悲則呼籲「新劇家」了解自己的責任，絕對不去迎合社會中最下乘的心理。更進一步，則要用善的來代替惡的，用美的來代替醜的。^③

五、細論歐陽予倩

從30年代以後，傳統戲曲和話劇都成為重要的宣傳利器。而在中國近代戲劇史上，大概沒有一個人可以像歐陽予倩一樣，同時在舊劇（平劇）和新劇兩個領域佔有重要的地位。他雖然並非科班出身，但卓越的表現，卻為他贏得極高的名聲。人們往往將他和梅蘭芳相提並論，而有「北梅南歐」之稱。^④另一方面，他又參加了中國第一個話劇團體「春柳社」，和李息霜（叔同）同臺表演。他和陸鏡若等人演出的「熱淚」曾贏得黃興和張溥泉的贊許，有人甚至說，戲演完後的幾天，之所以會有四十幾個人加入同盟會，都是因為受了這齣戲的感動。^⑤從日本回國後，他開始正式演出舊戲，並成為一個「職業俳優」。^⑥但另一方面，他仍然積極參與話劇的演出。1949年以後，他擔任過中共中央戲曲研究所所長，中央戲劇學院院長，中央實驗話劇院院長等職務。^⑦這些經歷說明了歐陽予倩在舊劇和新劇兩個領域中都同樣位居要津。以這樣的實務經驗，再加上他的地位和影響力，使得他的戲劇改革主張格外值得重視。

① 陸明梅，「與創造新劇諸君商榷」，戲劇，一卷一號，引自洪深，頁29-30。

② 陸明梅，「敬告上海底伶界聯合會」，戲劇，第二期，引自洪深，導言，頁31。

③ 引自洪深，導言，頁31。

④ 由中國戲劇出版社出版的三卷本中國京劇史（北京，1990），堪稱是到目前為止，最詳備的一本京劇通史。這本書中，即採用了「北梅南歐」的說法。見中卷，頁301。

⑤ 歐陽予倩，自我演戲以來，（臺北，1990版），收於張玉法、張瑞德主編的中國現代百傳叢書中，頁6-23，頁18-19。

⑥ 同前，頁36, 61-70。

⑦ 參見前書所附的歐陽予倩小傳。

1927年冬天，在陳銘樞和李濟琛的邀請下，歐陽予倩前往廣東創辦「廣東戲劇研究所」。第二年初，研究所正式成立，並出版「戲劇」雜誌。⁷⁸在這份雜誌的創刊號上，歐陽發表了一篇長文，詳盡地敘述他對戲劇改革的看法。和陳獨秀及1910、1920年代多數論者不同的是，歐陽並不同意把戲劇完全看成是教育與宣傳的工具。當然這並不意味他不重視這些功能，和絕大多數人一樣，他認為戲劇是社會的反映，有什麼樣的社會，便有什麼樣的戲劇。他用反問的口氣說道：「在現代這樣人人求解放，人人求自由、革命的社會裏，應當有怎樣的戲劇呢？」⁷⁹雖然沒有直接講出來，但他對新時代的戲劇的期許是相當明顯的。1930年，「廣東戲劇研究所」附設的演劇學校爲了紀念沙基慘案，在省市黨部演出「怒吼罷中國」一劇。歐陽予倩因爲這齣戲的演出而談到「民眾劇」：「到了現在，資產的帝國主義漸趨崩壞，而大多數被壓迫的民眾正在漸漸抬頭，在這個時期的藝術，當然是爲大眾求解放的藝術，絲毫不用懷疑」「民眾劇不用說是以民眾爲中心，促民眾之自覺與團結，求民眾之解放，以抵抗高壓的勢力」「我們要替民眾喊叫，要使民眾自覺，要民眾團結起來，抵抗一切的暴力，從被壓迫中自救。我們對『大眾文藝』第一步的解釋就是如此。這次演『怒吼罷中國』的意義也是如此」。⁸⁰他對戲劇與社會、人民之間的關係的看法，在這幾段話中說得再清楚不過了。「大眾劇」一詞的使用，更反映出他對戲劇性質、使命、對象的體認。

但是歐陽予倩也明白的指出，戲劇絕不僅是宣傳工具，同時也是一種藝術。戲劇當然需要思想，但卻不可爲思想所泥。「戲劇是藝術，不是宗教，也不是哲學。藝術中應當有思想，但是萬不能爲思想而藝術。藝術若囿於思想，就失了藝術的真義，必使藝術沒有生氣。」⁸¹由於他強調戲劇的藝術面，所以他說：「我們所希望的戲劇，決不是只求消遣閒情，不是僅能作宣傳工具即爲滿足，也不是只顧目前的那種功利主義所能範圍。」⁸²

他認為戲劇是綜合的藝術，所以動作、歌唱、言語、舞臺裝置都不能忽略。這樣的看法，顯然影響到他對中國舊劇的評估。他毫不猶移地指出，中國的舊劇已經落伍了。「中國因爲音樂退化，趣味低落的關係，歌劇漸漸不能成立。我們目下急

⁷⁸ 同前，頁 171-172。

⁷⁹ 歐陽予倩，「戲劇改革之理論與實際」，戲劇雜誌，第一期，（上海，1929），頁 2。

⁸⁰ 歐陽予倩，「演『怒吼罷中國』談到民眾劇」，戲劇雜誌，第二卷第二期，（1930，10），頁120-121。

⁸¹ 歐陽予倩，「戲劇改革之理論與實際」，頁16。

⁸² 同上，頁 5。

切整頓中國的歌劇，是為必要。但是二簧戲已經成了強弩之末，形式、內容、音樂，都不能應現在社會的需求，非根本加以改革不可。」⁶³不過落伍、改革不同於廢除。對那些用西洋戲劇標準來衡量中國舊劇的見解，歐陽予倩完全不贊同。他說：「歌劇的演法，和話劇完全不同」「拿寫實的眼光來批評中國舊戲是根本錯誤。我們要就歌劇論歌劇，來批判中國戲的得失，才庶幾不失之於偏。」⁶⁴

就表現的形式而言，他認為話劇較歌劇更直接，也更切乎時代的需求，所以積極地加以提倡：「尤其在現代，話劇的範圍應該特別擴大，成為生活的要素，開革命的先河，絲毫不容易忽略。人們欣賞歌劇必須對於音樂有相當的了解，話劇只要聽得懂臺詞，容易澈底了悟，所以普遍的力量比歌劇更大些。……我們很迫切的要求能直接表現人生的戲劇，當然有提倡話劇的必要。」⁶⁵但不能因此而輕忽歌劇：「歌劇有歌劇的精神，話劇有話劇的精神，應當並重。」⁶⁶

不過中國歌劇雖然應當重視，卻已經到了非改不可的地步。他認為廣東戲和皮黃戲基本上屬於一個範疇，同樣需要改造。但以當時的情況而言，「新歌劇」的建設，還是要從皮黃戲著手。和每一個提倡改革的人一樣，他也認為劇本是首要之務。理想的劇本必須有適合時代需求的中心思想，人物的性格要鮮明。劇本的結構，要注重整體性、連貫性，而不能只以片段為單位。

新歌劇的劇本如果要分幕，要採用長短句，唱法、音樂自然應隨之而變。這方面的改變可以分應急和治本兩方面來談。應急的辦法是漸次減少噪音的樂器，增加樂音的樂器，儘量讓音樂配合改編過的劇本。治本之道則是將中國古今的音樂算一個總帳，作一番根本的整理。各處的民間音樂也要加以採集、利用。此外還要改造樂器，釐訂樂譜，並參考西樂而編製中國的和聲學。

中國傳統戲曲多半是在「草臺子上演給許多鄉下人看」，所以有必要使用誇張的動作。但如果要編成分幕的的新歌劇或使用新式的舞臺裝置，就非將舊式的動作「犧牲」一部分或全部。他在這裏用了「犧牲」兩個字，是因為他認為「舊戲的動作，穿著歷史的服裝演起來，線條和變化確有很美的地方」。不過為了適應新的劇場和舞臺，舊的動作必須作一些調適。關於舞臺裝置、化裝和服裝，也要配合上述

⁶³ 同上，頁 41, 32。

⁶⁴ 同上，頁 44, 45。

⁶⁵ 同上，頁 32-33。

⁶⁶ 同上，頁32。

的改變或劇情的時代而加以調整。⁸⁷

六、結 論

從上面的討論，我們可以看出，這個時期的知識份子對戲曲改革的看法相當分歧。一派認為舊戲應該完全廢除，代之以西方式的話劇。一派主張舊劇應該作大幅度的改良，但不該廢除；新式話劇可以同時引進，但新劇與舊劇是不同的東西，不能用前者的標準來衡量後者。另外也有人多方為舊劇辯護，試圖彰顯其與西方戲劇不同的藝術特質。第一批人以「新青年」的胡適、傅斯年和「戲劇」的鄭振鐸等人為代表。他們非戲劇專業出身，⁸⁸以西方戲劇為絕對標準，從單一的演化觀點出發，認為中國傳統戲劇是不成熟的發展。第二派人以歐陽予倩及「晨報副鐫」的熊佛西、趙太侔、余上沅等人為代表。他們都是戲劇學者或專業演員出身。第三派的典型代表是張厚載。張基本上是站在一個全盤肯定的立場為舊戲辯護。「晨報副鐫」的作者雖然對舊劇有不少批評，但他們也多半站在一個同情的了解的立場去分析舊戲的特質，所以很多立論，其實跟張厚載並沒有根本的差異。

值得注意的是，不管立場如何，戲劇的社會功用與使命普遍受到重視。胡適之所以積極的提倡西方戲劇，是因為它們與人生、社會有著緊密的關係：有「問題戲」，專門研究社會的種種重要問題；有「諷刺劇」，用嘻笑怒罵的文章，達憤世救世的苦心。⁸⁹傅斯年把舊劇視為傳統社會與歷史的總寫照，主張推翻這個舊社會的「教育機關」，創立新劇，使成為「新社會的急先鋒」。鄭振鐸認為「愛美劇」的精神必須是「平民的」，「帶有社會問題的色彩與革命的精神」。歐陽予倩雖然再三強調戲劇的藝術本質，但卻要求一個能夠反映追求解放、自由與革命的新社會的戲劇。他所謂的「大眾劇」則是要喚醒民眾，使他們團結起來，對抗高壓的勢力。1900年代的知識份子提出「戲曲改良」的主張，目的在「開民智」。民初的知識份子更進一步，把戲劇和急先鋒、社會問題、解放、革命、民眾等辭彙連結在一起，透露出一個「山雨欲來風滿樓」的新情勢正在醞釀、發展。對劇本的重視以及如何提高演員地位，是另外兩個重要的議題，這也是在1900年代的討論和陳獨秀「

⁸⁷ 同上，頁 50-56。引文見頁54。

⁸⁸ 對於這一點，張厚載就曾有所譏評：「陳先生（指陳獨秀）謂僕論中國劇，根本謬點在面於方隅，未能曠觀域外，僕甚佩其言。惟僕以為先生等之論中國劇，乃適得其反，僅能曠觀域外，而方隅之內，反瞢然無睹，所謂『明足以察秋毫之末，而不能自見其睫』者，僕亦不必為先生等諱也。」張厚載，「『臉譜』『打把子』」，新青年，第五卷第四號，通信，頁 430。

⁸⁹ 胡適，「建設的文學革命論」，胡適文存，第一集，頁71。

論戲曲」一文中已經觸及的幾個重點。不過1910和1920年代有關劇本的討論特別強調劇本應與現實生活、社會緊密結合，這是和以前不同的。

「新青年」、「晨報副鐫」是五四時期提倡新文化、新文學的主要刊物。發行「戲劇」雜誌的「民眾戲劇社」中的成員，如茅盾、鄭振鐸等人也是新文化運動中的重要代表人物。但三者對舊戲的態度並不一致。其中，徐志摩主編的「晨報副鐫」，基本上對舊劇採同情的態度。「新青年」、「戲劇」則持否定的立場。可見在新文化的陣營中，對舊文化中的民間文化，有極不同的評價。

在本文一開始，我提到五四時期的知識份子開始對民間文化重新評估。對民間歌謠、白話詩詞、小說多所贊揚。在這方面，新文化的領導、提倡者可以說是立場一致。但對戲曲這個重要的文化形式，他們之間卻出現重大分歧。比較而言，顧頡剛對民間文化的態度最為一致。他一方面和周作人等發起「整理民俗運動」，致力於民間傳說、故事、歌謠的研究；一方面，對舊戲又有一份痴狂的喜愛。⁹⁰周作人最初對傳統戲曲持否定的態度。但如前所述，到1924年，他的立場已經完全轉變，對戲曲和民間文化都出以同情的了解。鄭振鐸對「俗文學」和傳統的民間歌謠贊譽有加，但對活生生的民間戲劇卻極力批評。這和胡適一方面鼓吹白話文學、小說，一方面攻擊舊戲的作法倒相當接近。

綜而言之，我們可以看出，在提倡、擁護新文化運動的陣營中，有人攻擊舊戲，也有人為之辯解。而在攻擊舊戲的代表性人物中，有的是自由主義者，有的則是左派文人，或終將踏入共產主義的陣營。而為舊戲辯解者，絕大多數最後都和左派勢力結合。當然，在這段時間內，政治立場和對民間文化的態度間並沒有截然而清楚的對應關係。但值得注意的是，以胡適為首的新文化運動和自由主義的領袖，不僅對大傳統作激烈的抨擊，對戲劇這個最主要的民間文化形式也同樣予以拒斥。

⁹⁰ 根據顧頡剛自己生動的描述，他在年輕時，就已經開始接觸中國戲曲。他和葉聖陶偶然湊得了幾天旅費，到上海看了幾次戲，回來後就要咀嚼好幾個月。1913年進入北大預科後，居住在「戲劇淵海的北京」，很快就成爲一個戲迷。「每天上課，到第二堂退堂時，知道東安門外廣告看版上各戲園的戲報已經貼出，便在休息的十分鐘內，從譯學館（預科所在）跑去一瞧，選定了下午應看的戲」。如果下午有課，假也不請，就跑到戲園報到。這種戲迷的生活，足足維持了兩年多。由於他不特別挑剔，哪一個班子，哪一種腔調，都要去聽上幾次，到後來，「全北京的伶人大約都給我見利了。」

這兩年多的經驗，有一個當初沒有想利的結果，那就是他對民間戲曲的熟識，到後來竟成爲他學術研究上的一個重要方向。「自從到了北京，成了戲迷，於是只得抑住了讀書人的高傲，去和民眾思想接近，戲劇中的許多基本故事也須隨時留意了。但一經留意之後，自然地生出許多問題來。」他後來對民間故事、傳說的起源、發展以及訛變的研究和掌握能力，和這兩年看戲的經驗有很大的關係。見顧頡剛，古史辨，第一冊，自序，（香港，太平書局，1962年版），頁19及20。

對他們來說，民間文化已經深受士大夫傳統的「污染」，所以必須一併揚棄。這樣做的結果，使他們不僅無法認同於大傳統，也與小傳統有了深刻的疏離。他們攻擊儒家思想，要代之以西方的民主、科學。他們攻擊屬於民間文化的舊戲，要代之以「易卜生」式的新劇。但他們忘了新劇訴求的對象實際上並非一般民眾，而是受過相當教育的學生和知識分子。所以他們要廢棄屬於民眾的傳統戲劇，卻不能找到一個適當的替代品。民眾的需求和小傳統的存在，在他們所指引的道路中都被忽視乃至消解掉了。（從這個角度來看，周作人所謂的中國戲劇的三條路，以及對新、舊劇的特質和舊劇的必要性的分析，在見解上實超乎當時多數新文化運動的代表人物之上。）

由此我們也可以進一步看出，自由主義的領導者所提出的理想和當時的社會、文化現況有多大的差距。至少從戲劇一項來看，胡適、傅斯年等人完全以西方馬首是瞻的議論，忽略了中國的現實情況，使他們的影響只能侷限於一隅。反而是那些強調文化分殊性（particularism），反對文化一致觀（universalism）的人（像歐陽予倩及「晨報副鐫」的許多作者），真正抓住了人心的趨向和現實的需求。事實上，即使在當時提倡新劇、攻擊舊劇的陣營中（像「戲劇」的汪仲賢、瞿世英、陸明悔），就已經有人對新劇的歐化語體，及其與民眾的疏離深表不滿。到了三十年代，在瞿秋白的領導下，左翼文人開始對五四時期的歐化式白話文進行猛烈的抨擊。文藝大眾化的問題也引起他們更深刻的關注。文藝與民眾、文藝與政治、文藝與宣傳成爲左翼文人與中國共產黨的重大課題。對傳統戲曲與民間文化的重視，因此和政治立場有了清晰可見的關連。文化上的民族主義和民粹主義（populism）也漸漸成爲一股重要的思潮。