

## 略論中國近代的戲曲改良運動

沈惠如

德育技術學院

### 提要

所謂「近代」(西元 1840 年鴉片戰爭起至西元 1919 年五四運動止),是一個空前動盪的時代,舊有的制度和觀念面臨崩潰,西方的、新奇的事物又排山倒海而來,在這個既矛盾又複雜的時空下,文學現象自然是豐富多變,甚至別開生面。

在近代眾多文學種類和文學現象當中,戲曲這種立即反映社會人心的綜合藝術,無可避免地跟隨時代脈動而起舞,例如雜劇、傳奇因著崑曲的沒落走上末流;各個地方戲曲爭奇鬥艷;此外像話劇,也在近代開始興起……這些都是「近代」這個中西文化衝擊背景下孕育出的新興生命,在戲曲文學史上亦有著承上啓下的關鍵作用。

本文試圖將中國戲曲文學史中屬於近代的戲曲演進、轉變作一全面性的關照,但因這個部分與當時的戲曲理論、戲曲觀念以及戲曲改良運動密不可分,而且還受到西方戲劇美學及話劇傳入的影響,其中糾結複雜的牽引,正待梳理和釐清。因此,本文從近代的背景出發,說明其時代的特殊性,並分門別類論述各劇種的發展概況,然後針對戲曲及戲劇理論的變革進行整理與闡釋,企盼能藉此一窺近代劇壇的全貌,了解其在中國戲曲史甚或文學史這一歷史長河中的意義與價值。

**關鍵字：**近代、戲曲改良運動、戲曲理論、梁啟超、近代文學

## **A Brief Discussion of Modern Chinese Opera Reform Movement**

Shen Hui-Ju

Deh Yu Institute of Technology

### **Abstract**

The “Modern Age”—from the 1840 Opium War to the 1919 May Fourth Movement, is a time of unprecedented instability. The old systems and ideology collapsed while the new Western culture swept the society. At this juncture, the literary phenomenon became versatile and even opened to innovation.

Chinese Opera is an art form that mirrors the social phenomena. Among all modern literary forms and phenomena, Chinese Opera inevitably danced to the pulse of time. “Tzar Jiu” (variety show) and “Chwan Chyi” (legend) became later adherents as “Kun Chu” came to an end. Regional opera shows from all parts of the country competed for their creativity and popularity. In addition, “Hua-Jiu” (play) also erupted from the Modern Age. When the Chinese culture clashed with its Western counterpart, the “Modern Age” not only created all these new faces for Chinese Opera but continued its evolutionary process.

This article is devoted to the evolution and transformation of modern Chinese Opera from the literary history of Chinese Opera. However, the theory, ideology and reform movement of Chinese Opera are inseparable and should be included in the discussion. Further, western drama and esthetics also affected Chinese Opera. This article will clarify the complexity of the historical background of Modern Age, categorize the development of different operas, and then explain the reformation of Chinese Opera and drama theory. Hopefully, this article will reflect the value of modern Chinese Opera in the history of Chinese Opera or Chinese Literature.

**Key words: Modern Age, Chinese Opera Reform Movement, Chinese Opera Theory, Liang Chi-Chao, Modern Age Literature**

## 前言

所謂「近代」(西元 1840 年鴉片戰爭起至西元 1919 年五四運動止)<sup>1</sup>，是一個空前動盪的時代，舊有的制度和觀念面臨崩潰，西方的、新奇的事物又排山倒海而來，在這個既矛盾又複雜的時空下，文學現象自然是豐富多變，甚至別開生面。事實上，清代原本就是一個文學集大成的時代，包括詩、詞、曲、文，都在質和量上面激發出輝煌的成就，而方興未艾的小說、戲曲更在晚清面臨了大轉型，再加上翻譯文學異軍突起，使得橫跨清末民初的近代文學呈現另類風貌。

在近代眾多文學種類和文學現象當中，戲曲這種立即反映社會人心的綜合藝術，無可避免地跟隨時代脈動而起舞，例如元明清以降的戲曲文學體製——雜劇、傳奇，因著崑曲的沒落走上末流；而板腔體劇種的興盛，創造出各個地方聲腔劇種爭奇鬥艷的局面；此外像話劇，也在近代開始興起……這些都是「近代」這個中西文化衝擊背景下孕育出的新興生命，在戲曲文學史上亦有著承上啓下的關鍵作用。

本文試圖將中國戲曲文學史中屬於近代的戲曲演進、轉變作一全面性的關照，但因這個部分與當時的戲曲理論、戲曲觀念以及戲曲改良運動密不可分，而且還受到西方戲劇美學及話劇傳入的影響，其中糾結複雜的牽引，正待梳理和釐清。因此，本文從近代的背景出發，說明其時代的特殊性，並分門別類論述各劇種的發展概況，然後針對戲曲及戲劇理論的變革進行整理與闡釋，企盼能藉此一窺近代劇壇的全貌，了解其在中國戲曲史甚或文學史這一歷史長河中的意義與價值。

### 一、近代文學的背景

從西元 1840 年(清道光二十年)第一次鴉片戰爭開始，古老而閉塞的中國遭受了一記當頭棒喝，船堅砲利的西方列強咄咄逼人，致使大家紛紛探索救亡圖存的策略方針。例如林則徐、魏源便主張「通夷情」、「學夷務」、「師夷長技以制夷」，從而開啓了 1861 年興起的「洋務運動」。最初，「洋務運動」只是單純的學習西方物質技術，「以練兵爲要、以制器爲先」，但到了 1875 年，福建按察使郭嵩燾便認爲西方的富強在於「政教」，造船制器只是末節；許多人紛紛贊同此論調，於是，早期的維新主義思想便出現了。1893 年，陳熾《庸書》主張效法西方政治制度、鄭觀應《盛世危言》主張振興民族工商業……這些雖然未形成普遍的社會思潮，但在甲午戰爭(1894 年)慘敗之後，終於引起廣大的迴響。

從光緒二十年六月(1894 年 7 月)到次年二月(1895 年 3 月)，歷時八個月的甲午戰爭等於宣告了洋務運動的失敗，不僅如此，中華民族的危機感亦發強烈，自然替維新運動創造了契機。以康有爲和梁啓超爲代表的維新派，高舉「救亡圖存」的旗幟，主張政治上的變法和思想上的維新，他們輸入西方的民權、自由、平等等觀念，進行思想上的啓蒙，雖然「百日維新」仍是失敗，但在思想文化上造成很大的影響，社會風氣爲之一變。由於維新派把開通民智視爲治國、救國之本，因此他們辦報館、辦學校、辦書局，以便著書立說，傳播西學，而事實證明此舉也卓有成效。

1902 年，梁啓超在日本橫濱創辦「新民叢報」，撰寫長達十一萬言的《新民說》，認爲「新民爲今日中國第一急務」，他把主要精力轉向文化思想啓蒙，在日本明治維新經驗的啓發下，連續發出「詩界革命」、「文界革命」、「小說界革命」的號召，於是，晚清文學革命於焉發生。

1922 年，梁啓超在《五十年中國進化概論》一文中回顧中國人文化覺醒的三個階段，一是「器物上感覺不足」，二是「制度上感覺不足」，三是「文化根本上感覺不足」，這三點正好囊括鴉片戰爭、洋務運動、變法維新三個變革階段，而這股西學東漸的潮流，在中西文化撞擊交流的過程中，引發了中國對固有文化的反思，到了 1919 年的五四運動，終於將中國文學由古典推向現代。

所以我們可以這樣歸納：近代中國——即鴉片戰爭到五四運動這段時期，傳統的封建文學觀念動

<sup>1</sup> 中國文學史研究者對「中國近代文學」的界定，是從鴉片戰爭到五四運動前夕(1840—1919)，約八十年左右，本文的「近代」即依此爲範圍。關於「近代文學」的界定，詳見《中國近代詩歌史》(馬亞中著，台北：學生書局，1992 年 6 月)引論，頁 27。

搖了，以詩文為中心的文學格局瓦解了，舊有的文學形式，正在向現代轉型，而這也正是一個嶄新文學面貌來臨前的關鍵時刻。<sup>2</sup>

## 二、與政治改革主義呼應的文化改革運動

自從戊戌變法標榜政治革新後，文化上也掀起了改良運動，包括詩歌、散文、小說、戲曲等，都趕上了「革新」的熱潮。以詩歌來說，早在 1868 年，黃遵憲提出「我手寫我口」的主張時，詩界革命便已開始醞釀。在黃遵憲的《雜感》詩中，鮮明地反對傳統詩壇的擬古主義：

俗儒好尊古，日日故紙研，六經字所無，不敢入詩篇。古人棄糟粕，見之口流涎，沿習甘剽盜，妄造叢罪愆。

他的詩歌理論主旨就是反對模擬古人，主張詩歌要反映現實，表現詩人自我真實情感，要有自我的獨特個性與風格。這是詩界革命最早的宣言，而他所創作的「新詩派」，則是詩界革命的創作範本。1895 年，譚嗣同、梁啟超、夏曾佑共聚北京，研討新學理，暢談思想解放，並以詩作為宣傳新學的工具。他們大量翻譯新名詞，製造隱語入詩，例如譚嗣同 1896 年作於南京的《金陵聽說法》四首之三：

……綱倫慘以喀私德，法會盛于巴力門，大地山河今領取，庵摩羅果掌中論。

喀私德為 Caste 的譯音，指印度社會的種性等級制，巴力門則是英國議會 Parliament 的音譯，像這樣的詩，只有他們自己能懂，所以梁啟超後來也說：「此類之詩，當時沾沾自喜，然必非詩之佳者，無俟言也。」<sup>3</sup>雖然如此，但它卻昭示了當時思想界的先驅對詩歌革新的追求，並且促進了詩歌語言的白話化。

「詩界革命」的口號，是梁啟超於 1899 年底（光緒二十五年）在《夏威夷遊記》一文中正式提出的，他說：

故今日不作詩則已，若作詩，必為詩界之哥倫布、瑪賽郎（按：麥哲倫）然後可。……要之，支那非有詩界革命，則詩運殆將絕。雖然，詩運無絕之時也。今日者革命之機漸熟，而哥倫布、瑪賽郎之出世必不遠矣。<sup>4</sup>

不僅如此，他又更進一步於《夏威夷遊記》、《飲冰室詩話》中提出他的詩界革命理論，綜合而言，可歸納為：第一，以舊風格含新意境；第二，取法西方；第三，強調詩歌的社會功能；第四，主張通俗化，倡導「雜歌謠」、詩樂結合。

總之，詩界革命在傳播西方新事物、新思想、新學理、新觀念等方面發揮了作用，對中國古典詩歌傳統造成猛烈衝擊，甚至對詩歌形式的創新也進行了探索和嘗試，在中國詩歌發展史上有著極大的意義。

除了詩歌之外，散文也在近代發生了變革。清代的文壇本以桐城派為正宗，但在甲午戰爭、洋務運動以後，其內在體質因著西方思想的傳入、文學書籍的翻譯而有了改變。清末反對桐城派的就有三股勢力，一是主魏晉文的王闈運、章炳麟等，一是主新民體的康有為、梁啟超等，一是主邏輯文的章

<sup>2</sup> 關於近代文學的背景，可參看馬春林《中國晚清文學革命史》（遼寧大學出版社，2000 年 4 月）、郭延禮《中國近代文學發展史》（濟南：山東教育出版社，1990—1993 年）等書。

<sup>3</sup> 《飲冰室詩話》（梁啟超著，台北：台灣中華書局，1968）頁 40。

<sup>4</sup> 《夏威夷遊記》（收入梁啟超《飲冰室合集》專集冊五，上海：中華書局）頁 189—191。

士釗等<sup>5</sup>，其中以新民體影響最大，幾乎取代了桐城盟主的地位。鴉片戰爭之際，馮桂芬、王韜等人對政局懷有憂思，他們用散文批判現實，其表現手法便有意突破形式的約束，到了維新運動時，改革浪潮已形成，再加上翻譯的興盛和傳播媒體風起雲湧，「新文體」終於蔚然成風。

「新文體」的代表人物梁啟超是個言論家，他非常了解言論必經傳播媒體才能影響深遠，所以他從 1895 年開始一共創辦了七種報章雜誌<sup>6</sup>，其中以新民叢報最為成功，「報章文體之革新，以此為倡始」<sup>7</sup>。梁啟超曾自述其「新民叢報體」文字風行的原因為：

務為平易暢達。時雜以俚語、韻語及外國語法，縱筆所至不檢束。學者競效之，號為新文體。老輩則痛恨，詆為野狐。然其文條理明晰，筆鋒常帶情感，對讀者別有一種魔力焉。<sup>8</sup>

而胡適也歸納其「魔力」的因為：

1、文體的解放，打破一切「義法」、「家法」，打破一切「古文」、「時文」、「散文」、「駢文」的界線。2、條理的分明，梁啟超的長篇文章都長於條理，最容易看下去。3、詞句的淺顯，記容易懂得，又容易模仿。4、富於刺激性，筆鋒常帶感情。<sup>9</sup>

新舊文學思想的對抗，正是文學往前推進的導因。政界的維新雖然失敗，文界維新卻相當成功，而梁啟超真是一位理論的建設者與實踐者。

在這一波文化改良運動中，另一項受人矚目的就是「小說界革命」。中國文人一向輕視小說，明清之際，雖有李贄、三袁、金聖嘆等人重視小說價值，但並未提出一套完整的理論體系，直到清末，知識份子發現小說可以作為有效的傳播媒介和改革的具體武器，小說在文學界才獲得空前的肯定，並且在理論和創作上出現繁榮的景象。

就創作而言，晚清小說成冊的至少一千種以上<sup>10</sup>，還有「新小說」（梁啟超創辦，1902）、「繡像小說」（李伯元主編，1903）、「月月小說」（吳趼人、周桂笙合辦，1906）、「小說林」（黃摩西，1907）等小說專業刊物<sup>11</sup>，而最特別的，還是為數不少的小說理論。如光緒二十三年（1897）十月十六日，嚴復與夏曾佑在「國聞報」發表的〈本館附印說部緣起〉<sup>12</sup>中，提出小說在語言和內容上的指標，如用母語、書寫的文字與口語相近、重視細節的描述、「日習之事者易傳」、「言虛事者易傳」等，並認為「說部之興，其入人之深，行世之遠，幾幾出於經史上」。而這一篇言論，亦被視為「闡明小說價值的第一篇文字」<sup>13</sup>。

次年（1898），梁啟超在「清議報」發表了〈議印政治小說序〉，肯定小說本質具有移人心的作用<sup>14</sup>；而在「新小說」的發刊辭〈論小說與群治之關係〉中，則更具體的強調小說在政治變革中的實用功能：

欲新一國之民，不可不先新一國之小說。故欲新道德，必新小說；欲新宗教，必新小說；欲新

<sup>5</sup> 《現代中國文學史話》（劉心皇著，台北：正中書局，1982）頁 1。

<sup>6</sup> 中外公報（1895）、時務報（1896—1898）、清議報（1898—1901）、新民叢報（1902—1907）、新小說（1902—1905）、政論（1907—1908）、國風報（1910—1911）。

<sup>7</sup> 賴光臨〈梁啟超與近代報業之研究〉，載於《中國近代報人與報業》（台北：台灣商務印書館，1980）頁 186。

<sup>8</sup> 《清代學術概論》（梁啟超著，台北：中華書局，1968）頁 142。

<sup>9</sup> 《五十年來之中國文學》（胡適著，遠流版《胡適作品集》第八冊）頁 93。

<sup>10</sup> 《晚清小說史》（阿英著，香港：太平書局，1966）頁 1。

<sup>11</sup> 詳見阿英〈清末小說雜誌略〉（載張靜廬編《中國近代出版史料》）頁 103—110。

<sup>12</sup> 載於《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》（阿英編，北京：中華書局，1960）頁 1—13。

<sup>13</sup> 《晚清小說史》（阿英著，香港：太平書局，1966）頁 2。

<sup>14</sup> 載於《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》（阿英編，北京：中華書局，1960）頁 13—14。

政治，必新小說；欲新風俗，必新小說；欲新學藝，必新小說；乃至欲新人心，欲新人格，必新小說。何以故？小說有不可思議之力支配人道故。……故今日欲改良群治，必自小說界革命始。欲新民必自小說始。<sup>15</sup>

梁啟超提出的「小說界革命」引起了廣泛的討論，例如楚卿（本名狄葆賢，號平子）的〈論文學上小說之位置〉、小說家吳趼人（本名吳沃堯，號趼人，又自號我佛山人）、東海覺我（本名徐念慈，字彥士，另有筆名覺我）都發揮了梁氏之說，並且作了一些修正和補充，像梁氏不滿過去的小說，而這三人都不再批判古小說，反而肯定施耐庵、金聖嘆以及《海上花》、《三國志演義》的地位和價值。

梁氏引發了一連串的小說理論辯駁，「新小說」雜誌自第一卷第七期起，便特闢「小說叢話」一欄，評論古今小說之理論價值。像南社的黃摩西（黃人，原名振先，字慕庵，別號摩西）反對梁啟超被膨脹小說功能，他認為應該回到文學本身，了解小說家的原創意圖：

北人小說，動言俠義；而出於南人者，則才子佳人之幽期密約，千篇一律，兒女英雄，各據其所融冶於社會者為影本，原其宗旨，未始非厭數千年專制政體之束縛，而欲一寫其理想中之自由……而閱小說者，但喜其情節之離奇，敘述之雋妙，不知就自由之一點引申而整理之，故其效果，屬於北者徒誨盜，屬於南者唯誨淫。<sup>16</sup>

黃氏一方面修正小說功能的理論，一方面對於閱讀者有所期待，強調「原其宗旨」的重要性；此外像平子、王國維、天僂生等都對古典小說有所評論。影響所及，如1910年蔣瑞藻開始寫《小說考證》、民國以後魯迅撰《中國小說史略》、《小說舊聞鈔》、《古小說鉤沉》、胡適關於章回小說的考證等，都是承續自「小說界革命」而來。總之，近代小說理論家一方面強調小說寫實主義精神，一方面重視寫法，同時考慮讀者和作品接觸的美感經驗，使得中國小說理論的架構體系愈來愈嚴謹。

除了詩、文、小說之外，和小說並稱的戲曲，也無可避免地在這一波改革運動中勃然而興。戲曲改良運動影響的層面甚廣，包括雜劇傳奇的創作、京劇和地方戲曲的改良、戲曲理論的變革以及話劇的誕生，由於係本文主題，故予以專章論述。

### 三、近代的戲曲改良運動

#### （一）戲曲改良運動興起的原因

##### 1、遠因——花部、雅部戲曲的盛衰消長

戲曲在清代乾隆時期，就已開始產生了變化。自明代嘉靖、隆慶以後即成為戲曲霸主的崑曲，因為一直走上雅化的道路，便被歸為雅部，而崑曲以外的地方劇種，則被稱為花部。花部、雅部的盛衰消長，正說明戲曲霸主地位的轉移，而這種轉移，與戲曲改良運動的方向自有某種程度的契合。

事實上，從清初起，傳奇作家就有兩種傾向，一是向雅的方向發展，一是走雅俗共賞的道路，即便是後者，其主要的傾向仍是崇雅。例如《長生殿》曲詞精美卻不難懂；《桃花扇》情節周密、高潮迭起；蔣士銓的《冬青樹》、《臨川夢》曲詞生動；黃燮清的傳奇作品都在三十齣以下……。不過整體來說，這類劇作家的作品多半反映上層社會的生活，且作者自我抒情的色彩較濃，普通百姓較不易領會。

值得注意的是另一部份劇作家，他們力圖把崑劇引向雅俗共賞或諧趣的道路，從明末的阮大鍼開始，至清初以李玉為首的蘇州派劇作家，還有李漁、唐英、方成培等人均是如此。以蘇州派劇作家來

<sup>15</sup>載於《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》（阿英編，北京：中華書局，1960）頁14-19。

<sup>16</sup>載於《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》（阿英編，北京：中華書局，1960）頁374。

說，他們所選擇的題材無論是現實的或歷史的，大都較易為群眾理解和接受，甚至有許多作品都是根據通俗小說改編，如李玉的《七國記》本於《孫龐鬥法演義》、《麒麟閣》本於《隋唐演義》、《昊天塔》本於《楊家將演義》、《風雲會》和邱園的《英雄概》本於《殘唐五代演義》、李玉《占花魁》本於《醒世恆言·賣油郎獨占花魁女》、朱確《十五貫》本於《京本通俗小說·錯斬崔寧》及《醒世恆言·十五貫戲言成巧禍》、張大復《醉菩提》本於濟公的平話如《錢塘漁隱癡師語錄》……等。更重要的是，他們在劇中塑造了許多鮮活的小人物，如李玉《占花魁》的賣油郎秦重、妓女王美娘、朱佐朝《漁家樂》中的相士萬家春、《萬壽冠》中的蒲漆匠及其女兒蒲姿、邱園《黨人碑》中的算命先生劉鐵嘴、朱確《未央天》中的僕人馬義夫婦、《十五貫》中的窮書生熊友蘭等，增加了作品的親和力。

和蘇州派大致同時的戲曲理論家李漁，在《閒情偶寄》中提出的「立主腦」、「減頭緒」、「貴顯淺」、「重機趣」、「語求肖似」、「文貴潔淨」以及重視科譚等，都是朝著雅俗共賞方向思考而來的。

儘管清代的劇作家在雅俗共賞方面做了努力，但屬於雅部的崑曲仍漸漸衰落，嘉慶、道光間的焦循曾在《花部農譚》中分析這個現象，他說：

梨園共尚吳音，「花部」者，其曲文俚質，共稱為「亂彈」者也。乃余獨好之。蓋吳音繁縟，其曲雖極諧于律，而聽者使未睹本文，無不茫然不知所謂。

這裡提及一個關鍵，即「吳音繁縟」。因為即使劇本的曲詞寫得通俗，但用「繁縟」的聲調唱出來，不熟悉文本的人就不易懂了。所以儘管李玉、李漁等人從各個角度注意群眾的要求，卻仍不能改變崑劇衰落的命運。

在嘉慶、道光以前，幾乎沒有文人從事花部的改編和創作，稍加整理和選刊花部劇本的，也只有乾隆中晚期錢德蒼的《綴白裘》及葉堂的《納書楹曲譜》。嘉慶、道光以後，有感於「花部」的藝術魅力，許多文人都愛看花部戲，甚至皇帝也是如此，並將之引進宮廷。到了晚清以後，花部受到文人的重視，且因為貼近民心而被選擇作為政治改革的工具，進而演變成戲曲改良運動，所以說花部的興起，恰與近代的文化改革有著密不可分的關聯。

## 2、近因——藉戲救國的新思維

晚清之時，維新派政治家和革命派人士，為了實現他們的政治理想，便思利用戲曲開啓民智、改造社會，藉戲以救國。1902年，梁啟超在《新民叢報》第二號上發表傳奇劇本《劫灰夢》，他借劇中人物之口說：

我想歌也無益，哭也無益，笑也無益，罵也無益。你看從前法國路易十四的時候，那人心風俗不是和中國今日一樣嗎？幸虧有一個文人叫做福祿特爾（按：伏爾泰），作了許多小說戲本，竟把一國的人從睡夢中喚起來了。想俺一介書生，無權無勇，又無學問可以著書傳世，不如把俺眼中所看著那幾樁事情，俺心中所想著那幾片道理，編成一部小小傳奇，等大人先生、兒童走卒，茶前酒後，作一消遣，總比讀那《西廂記》、《牡丹亭》強得些些，這就算我盡我面分的國民責任罷了。

梁啟超非常讚賞伏爾泰將小說、劇本作為喚醒民眾的工具，於是帶頭創作《劫灰夢》、《新羅馬》、《俠情記》等劇本，這些劇本以中國戲演外國事，直抒國家興亡的感慨，引起廣大的迴響，而這種以戲曲形式表現為現實服務的新內容，即是戲曲改良的先聲。

1903年，美國舊金山華文報紙「文興日報」上有一篇署名無涯生<sup>17</sup>的《觀戲記》，引用外國事例，

<sup>17</sup> 無涯生經考證為康有為的弟子歐矩甲，詳見《中國近代文學考論》中〈晚清戲劇理論探考〉一文（王立興著，南京大學出版

鼓吹以戲劇改造社會的主張：

記者聞昔法國之敗於德也，議和賠款，割地喪兵，其哀慘艱難之狀，不下於我國今時。欲舉新政，費無所出，議會乃為籌款，並激起國人憤心之計。先於巴黎建一大戲台，官為收費，專演德法爭戰之事，摹寫法人被殺、流血、斷頭、折臂、洞胸、裂腦之慘狀，與夫孤兒寡婦、幼妻弱子之淚痕……

如此做的目的，即是希望觀眾領悟到國家的破滅，都是由於官員習於驕橫，老百姓流於淫侈，不思改革振興的緣故：

凡觀斯戲者，無不忽而放聲大哭，忽而怒髮衝冠，忽而頓足捶胸，忽而摩拳擦掌，無貴無賤，無上無下，無老無少，無男無女，莫不磨牙切齒，怒目裂眦，誓雪國恥，誓報公仇，飲食夢寐，無不憤憤在心。……故改行新政，眾志成城，易於反掌，捷於流水，不三年而國基立焉，國勢復焉，故今乃為歐洲一大強國。演戲之為功大矣哉！

無涯子以德法戰爭時期的法國為例，證明戲劇在使戰敗國法國由弱變強過程中所發揮的巨大作用。此外他還以日本反映明治維新初年社會生活的戲劇為例，論證戲劇對「移易人志」的無窮威力。由此得出結論：

故欲善國政，莫如先善風俗；欲善風俗，莫如先善曲本。曲本者，匹夫匹婦耳目所感觸易入之地，而心之所由生，即國之興衰之根源也。……演戲之移易人志，直如鏡之照物，靛之染衣，無所頓脫……中國不欲振興則已，欲振興可不於演戲加之意乎？<sup>18</sup>

如此肯定戲劇的功用，自然也巧妙轉變了中國傳統以來忽視戲曲的文學觀。1904年10月，《二十世紀大舞台》這本雜誌在上海創刊了，也正式宣告戲曲改良運動的展開。

這本月刊由陳去病（本名陳佩忍）、柳亞子、汪笑儂發起創辦，應是我國最早的戲曲專門刊物，內容主要以刊載劇本、論著、名優傳為主。由於言論激烈，這本雜誌僅出兩期就遭清廷查禁，但它所產生的影響很大。據阿英《晚清戲曲小說目》（上海文藝聯合出版社，1954年）的統計，這一年有二十七種雜劇傳奇出現，是晚清戲曲創作數量最多的一年。<sup>19</sup>

在該刊第一期上，柳亞子有一篇《二十世紀大舞台發刊詞》，說明這份刊物「乃為優伶社會之機關，而實行改良之政策，非徒以空言自見。此則報界之特色，而足以優勝者歟！」<sup>20</sup>事實上在《二十世紀大舞台叢報招股啓並簡章》中便揭示此份刊物是「以改革惡俗，開通民智，提倡民族主義，喚起國家思想，為唯一之目的」<sup>21</sup>，可見他們把戲曲當作啓蒙工具，戲曲的改良，也就是思想的革新。

陳去病、柳亞子等人都是清末的革命志士，許多革命刊物也成了宣傳革命劇本之發表園地<sup>22</sup>。總之，維新派和革命派重視社會的戲劇教育功能，公正評價演員的社會地位，要求戲劇為思想啓蒙或革命運動服務，主張戲劇取材時事，或託古諷今、或以洋喻中，終於掀起了戲曲改良運動。如京劇名伶

社，1992）頁158。

<sup>18</sup> 以上三段《觀戲記》的引文，出自《中國歷代文論選》第四冊（上海古籍出版社，1980）頁352-356。

<sup>19</sup> 《暮鼓晨鐘》（馬亞中著，台北：書林出版社，1997）頁203。

<sup>20</sup> 《中國近代文學論著精選》（台北：華正書局，1982）頁452-454。

<sup>21</sup> 《晚清文藝報刊述略》（阿英著，古典文學出版社，1958）頁20。

<sup>22</sup> 如「河南」（1907-1908）、「民報」（1905-1910）、「江蘇」（1903）、「中國白話報」（1903-1904）等。

汪笑儂編演時裝新戲，上海學生編演時事新戲，日本東京的中國留學生成立「春柳社」等，都與維新派、革命派的戲曲主張遙相呼應。

## (二) 戲曲改良運動的過程

### 1、雜劇傳奇內容的改變

戲曲改良運動使得中國傳統戲曲（此指雜劇、傳奇作品）的內容有所轉變，從只演歷史題材的古裝戲發展為大量編演現代題材和外國題材的時事戲、時裝戲洋裝戲等。誠然，戲曲編演時事，早在明代就有了，如明末反映嚴嵩父子專權的《鳴鳳記》、《一捧雪》等，傅一臣將當時社會案件編寫入劇等，但這些都只是單純的題材取捨，並無推動社會改革等強烈動機。而近代的雜劇傳奇，其目的性顯然大於藝術性，試看柳亞子《二十世紀大舞台發刊詞》中的一段文字：

吾儕崇拜共和，歡迎改革，往往傾心於盧梭、孟德斯鳩、華盛頓、瑪志尼之徒，欲使我同胞效之；而彼方以吾為鄙衍談天，張騫鑿空，又安能有濟？今當捉碧眼紫髯兒，被以優孟衣冠，而譜其歷史，則法蘭西之革命，美利堅之獨立，義大利、希臘恢復之光榮，印度、波蘭滅亡之慘酷，盡印於國民之腦膜，必有驩然興者。此皆戲劇改良所有事，而此為「二十世紀大舞台」發起之精神。<sup>23</sup>

可見一些有改革目的以及取材自外國的作品，才稱得上是改良劇作。茲分類舉例如下：<sup>24</sup>

- (1) 反映維新變法與庚子事變的作品：如玉橋《雲萍影》、歐陽淦《維新夢》、洪炳文《普天慶》、袁祖光《東家釀》、林紓《蜀鵲啼》、陳時泌《武陵春》、吳梅潤辭《枯井淚雜劇》、賀良樸《海僑春》等。
- (2) 反映秋瑾、徐錫麟革命活動的作品：如洪炳文《秋海棠》、吳梅《軒亭秋》、嬴宗季女《六月霜》、蕭山湘靈子《軒亭冤》、傷時子《蒼鷹擊》、華偉生《開國奇冤》、孫雨林《皖江血》、龐樹柏《碧血碑》等。
- (3) 反映鴉片毒害的作品：如鍾祖芬《招隱居》、楊子元《阿芙蓉》、袁祖光《暗藏鴛》等。
- (4) 反映婦女問題的作品：如蔣景緘《俠女魂·足冤》、蔣鹿山《冥鬧》、高增《女中華》、陳伯平《同情夢》、柳亞子《松陵新女兒》、楊子元《女界天》、陳翠娜《自由花雜劇》、吳梅《落茵記》、《雙淚碑》等。
- (5) 反映弱小國家命運與抗爭的作品：如洪炳文《古殷鑑》、周祥駿《學海潮》（以上寫古巴事）、陸恩煦《李范晉殉國》、佚名《亡國恨》（以上寫朝鮮事）等。
- (6) 表現外國自強奮鬥歷史的作品：如梁啟超《新羅馬》、《俠情記》（以上寫義大利事）、感惺《斷頭台》（寫法國大革命事）、麥仲華《血海花》（寫法國事）等。
- (7) 取材於外國文學名著的作品：如吳宓《滄桑艷》（據美國詩人 Longfellow 的敘事長詩所作）、錢稻孫《但丁夢雜劇》（根據義大利詩人但丁《神曲》的本事寫成）等。

由上可知，近代雜劇傳奇的主題內容多所突破，而這種內容的突破，連帶的也影響到表演形式，例如梁啟超的《新羅馬》由三個男性為主角，打破了傳奇生旦俱全的慣例；《少年登場》只有一人登台演說揭露立憲騙局，鼓動革命<sup>25</sup>。像這類劇作都加強了政論和寫實傾向，卻也削弱了情節內容。就語言來說，因為演現代事、外國事，難免有些新名詞、翻譯詞甚至外文出現，例如《維新夢》第八齣

<sup>23</sup> 同註 20。

<sup>24</sup> 關於近代雜劇傳奇的詳細分析，可參見以下兩本專著《近代傳奇雜劇研究》（左鵬軍著，廣東高等教育出版社，2001）、《晚清古典戲劇的歷史意義》（陳芳著，台北：學生書局，1988），此處不再贅述。

<sup>25</sup> 轉引自《中國晚清文學革命史》（馬春林著，遼寧大學出版社，2000）頁 260。

〈勸學〉：

【普賢歌】新頒儀器各安排，經緯縱橫軌道斜。辨淡輕（按：氮氫），別錳鉀；妙合分，窮變化。恁多才，誰說是，學牛毛，成麟角。<sup>26</sup>

其中「氮氫錳鉀」是化學元素的名稱，屬於現代科學新名詞。而梁啟超《劫灰夢·楔子》：

【前調】更有那婢膝奴顏流亞，趁風潮便找定他的飯碗根芽。官房翻譯大名家，洋行通事龍門價。領約卡拉（collar），口銜雪茄（cigar），見鬼唱喏，對人磨牙，笑罵來則索性由他罵。<sup>27</sup>

這裡不僅使用英語音譯詞，自己又加原文說明，饒富趣味。除了語言之外，道白增多，曲文減少，服飾、道具、動作、佈景等也開始由古典程式化趨於現代寫實化，像梁啟超《新羅馬》中瑪志尼著學生裝，迎接母親，並且「以吻接老旦額介」，這些都須在傳統的戲曲程式中有所改良與突破，就雜劇傳奇而言，確實進入了一個新里程碑。

## 2、京劇的改良運動

京劇改良運動中的作品，從光緒二十八年（1902）到民國元年（1912），見於報刊的約有四十種左右，就題材類型來說，可分為歷史題材、時事題材，就內容主題而論，則可歸納為兩大類：一是暴露舊社會的腐敗黑暗和清政府的腐敗無能，揭露社會上的一些不平等現象和社會陋習；另一類則是反對民族壓迫，鼓吹獨立自強，攻擊專制統治，贊頌革命志士。<sup>28</sup>至於參與改良京劇劇本創作的，有文人陳去病、歐陽淦等，有京劇演員汪笑儂、夏月珊等，其中以汪笑儂的影響最大，是公認的京劇改革先驅。

汪笑儂（1858—1918）出身官宦家庭，很早就對京劇藝術發生興趣，年輕時中過舉，做過知縣，因和地方豪紳不合，不久被革職，便決心獻身京劇事業。光緒中至上海成為職業京劇演員，他博學多才，編演兼擅，常以舊劇改新調，或以新戲唱舊法，將他憤世嫉俗、憂國憂民的情懷融入劇作中。1901年，他編寫了《黨人碑》一劇（據清初邱園傳奇本改編），藉以針砭時事，悼念戊戌變法犧牲的黨人。《黨人碑》在上海及各地演出後，汪笑儂也因率先編演改良京劇而聲譽鵲起。

1904年2月，日俄戰爭爆發，中國又一次面臨瓜分的危險，全國掀起了拒俄浪潮，一份以拒俄宣傳為宗旨的「警鐘日報」誕生了，該報的主要編輯陳去病、劉師培等人十分重視戲劇的現實作用，提倡編演新戲以配合拒俄運動，於是汪笑儂的時裝京劇《瓜種蘭因》就在這個背景下編演出來。

《瓜種蘭因》編寫於1904年8月，主要根據《波蘭衰亡史》改編而成，曾在「警鐘日報」上刊載。由於《瓜種蘭因》是說波蘭國被各國瓜分的故事，寫得悲壯淋漓，又暗中切合中國時事，看過這戲的人均感動不已。

汪笑儂編演的時事新戲，受到維新派、革命派推崇，他的其他創作也引起觀眾強烈的共鳴，如《博浪椎》借張良謀刺秦始皇的故事，頌揚刺殺暴君；《哭祖廟》則諷刺權奸之賣國求榮；《洗耳記》諷刺官僚之爭權奪利等。

汪笑儂自己曾先後演過這些劇目，並且在演出形式上進行改革，如要求劇本台詞通俗，唱腔不求花稍，只求易懂悅耳；認為不適合時裝劇的傳統表演程式如「叫頭」、「定場詩」、「自報家門」、「背供」等都應盡量少用。汪笑儂在編劇、表演上的最大特點，是盡可能在新戲中保持傳統戲曲的長處，如劇

<sup>26</sup> 《晚清文學叢鈔·傳奇雜劇卷》（阿英編，北京：中華書局，1962）頁456—457。

<sup>27</sup> 同上，頁687。

<sup>28</sup> 《中國京劇史》（北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著，北京：中國戲劇出版社，1989）上卷頁325。

本的體制、結構變化不大；而在搬演時裝劇時，也盡可能運用京劇傳統的程式動作，例如他演《新茶花》結婚典禮中的司儀，雖身著西式禮服，仍借用舊戲中小花臉儂相的身段，卻也十分協調。

1908年愛國藝人潘月樵與夏月潤、夏月珊兄弟創建上海新舞台，這是中國第一個採用新式舞台與佈景、上演時裝新戲的劇場，也因此助長了時裝新戲編演的風氣。像王鴻壽（三麻子）、麒麟童、王蕙芳等藝人，都投入了這場京劇改良運動：王鴻壽主演過《潘烈士投海》、《張文祥刺馬》，王蕙芳排演過《情天血淚》、《血淚碑》、《秋瑾》，麒麟童排演過《王莽篡位》等。田漢曾說：

當時上海戲劇界政治空氣是頗為濃厚的，丹桂第一台上演《四川奇聞》（四川鐵路風潮），大舞台演出《鄂州血》，新舞台演出《新茶花》等，其後革命形式遂轉，出現了更多諷刺時政的史劇，雖則借古諷今，在藝術描寫上是有缺點的，但在當時人民對現狀不滿，如飢若渴地要求改革的時刻，這些戲卻起了一定的煽動作用。<sup>29</sup>

除了上海，北京也在辛亥革命前後掀起了京劇改良之風，比較不同的是，北京還是以傳統劇目（或新編的古代題材劇目）為主，但是在表演中插科打諢、諷喻影射、嘻笑怒罵式的抨擊社會腐敗，嘲諷貪官奸臣，以此來激勵民心、抒發情懷，即使是一些時裝新戲，也比較注重它的傳統形式。

北京地區京劇改良活動的主將首推梅蘭芳，他在1913年赴上海演出時觀摩了上海的時裝戲，受到很深的啓發，回到北京後，就著手進行京劇革新工作。他根據時事編演了《孽海波瀾》、《宦海潮》、《鄧霞姑》，根據包笑天的小說改編《一縷麻》，而在1918年五四運動的前夕，還排演了最後一齣時裝戲《童女斬蛇》。梅蘭芳自述這些戲的演出宗旨說：

如《孽海波瀾》是暴露娼寮黑暗，呼籲妓女解放；《宦海潮》是反映官場的陰謀險詐，人面獸心，《鄧霞姑》是敘述女子為爭取婚姻自由，與惡勢力作鬥爭；《一縷麻》是說明包辦婚姻的悲慘後果；《童女斬蛇》用意是為了破除迷信。<sup>30</sup>

這些現代題材的劇目，在當時起了一定的教育作用，再一個時期內，很受觀眾歡迎。除了梅蘭芳外，譚鑫培、孫菊仙、高慶奎、程繼先、郝壽臣等人都參與時裝新戲的演出。

至於其他各地如天津、武漢、山西等地都有京劇改良活動，也因此產生了《黑籍冤魂》、《煙鬼嘆》、《出棠邑》、《三疑計》等劇本。總之，京劇改良運動在汪笑儂的帶領下的確引起了廣大的迴響。

### 3、其他各劇種的改良運動

除了京劇之外，其他各地方戲曲劇種如川劇、滬劇、秦腔、粵劇、滇劇等都加入了戲曲改良運動。光緒三十一年（1905），周善培在四川成都倡議成立「戲曲改良公會」，負責組織指導川劇改良。在他主持下的「戲曲改良公會」，集資興建「悅來茶園」等新式劇場，聘請著名文士趙熙、黃吉安等參加編劇，並採取一整套訓練、考核演員的措施，以提高川劇的演出質量。

黃吉安（1836—1924），是近代川劇的主要作家之一，早年科場不利，曾為幕吏，因不善逢迎，憤然歸隱，晚年居於成都，被邀入「戲曲改良公會」，創作和改編川劇劇本達百種。他擅長用歷史題材編劇，通過歌贊忠貞愛國的民族英雄，揭露封建帝王的殘暴和奸佞之徒的卑劣行徑，反映清末民初軍閥、官僚橫行無忌的社會現實。例如《柴市節》寫文天祥、《朱仙鎮》寫岳飛、《黃天蕩》寫梁紅玉，

<sup>29</sup> 參見田漢《戰鬥的表演藝術家——周信芳》，轉引自《中國京劇史》（北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著，北京：中國戲劇出版社，1989）上卷頁355。

<sup>30</sup> 參見梅蘭芳《舞台生涯四十年》第三集，轉引自《中國京劇史》（北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著，北京：中國戲劇出版社，1989）上卷頁357。

還有批判醜陋風俗以開通民智的，如戒鴉片菸的《斷雙槍》、戒纏足的《凌雲步》、破除迷信的《鄴水投巫》等。即便如老名士趙熙，都有《改良活捉王魁》、《改良紅梅閣》之類的劇本出現。

1912年，由李桐軒、孫仁玉於西安發起創建的「易俗社」，是一個訓練與演出相結合的戲曲學校式的秦腔劇社，是西北地區影響最大的戲曲改革團體，其創辦宗旨是「補助社會教育」、「移風易俗」。他們主張「以戲曲為改良社會的利器」，通過編演新戲來「救正人心」、「開發民智」。他們重視新劇本的編撰工作，擁有一支實力雄厚的編劇隊伍，例如孫仁玉（1872—1934），編劇一百四十餘種，作品針砭時弊，具有濃郁的生活氣息，其著名劇目有《青梅傳》、《燕山恨》、《櫃中緣》、《玉鏡台》。又如范紫東（1878—1954），編寫劇本六十餘種，合稱《待雨樓戲曲集》，其作品揭露社會黑暗，頌揚愛國主義，激勵民族精神。

綜言之，易俗社對秦腔改革作出的貢獻為：批判傳統戲劇觀，整理、鑑別傳統劇目，依現實需要編演大量新戲，在舞台藝術、演出形式、技巧方面多所改革。

另外，河北的成兆才在北方民間說唱的曲藝形式「蓮花落」的基礎上，借鑑吸取其他戲曲劇種的優長，創造了評劇。而他一生創作和整理改編評劇劇本近百種，其代表作為《珍珠衫》、《花為媒》、《王少安趕船》、《夜審周子秦》以及時事新劇《楊三姐告狀》等，影響甚廣。

其他尚有川劇的「三慶會」、評劇的「警世戲社」、河北梆子的「奎德社」等，也都致力於戲曲改良，成效斐然。

### （三）戲曲改良運動所引起的戲曲理論變革

戲曲改良這個大潮流，無可避免的也引導了編劇理論的革新，然而在近代這段期間，戲曲理論的革新並不是突然發生的，它經過了兩個階段，以1897年嚴復、夏曾佑發表〈國聞報館附印說部緣起〉為標界，在這之前的戲曲理論，不過是明、清劇作學的餘音，概念、體例均承襲舊制，無根本性突破，例如楊恩壽的《詞餘叢話》、《續詞餘叢話》，受李漁影響甚深，許多地方甚至大量轉錄《閒情偶寄》中的文字，這也表明他的劇論思想與李漁同屬劇學體系，但同時他又受到明清考據學派的影響，故而搖擺於兩種研究傾向間，無論是理論的系統性和縝密性都遠不及李漁。

而繼嚴復、夏曾佑之後，康有為發表了〈聞菽園居士欲為政變說部詩以速之〉，特別是梁啟超發表了〈論小說與群智之關係〉，正式祭起了「戲曲改良」的大旗，戲曲理論始有根本性的變革。由於因劇論家各自接受西學深淺程度的不同、與政治浪潮距離的遠近、治學態度與方法等主客觀條件的不同等，其理論型態亦各具特色。概括來說可分為以下三類<sup>31</sup>：

1、借用西方戲劇理論中的某個觀念或某種方法，去觀察、整理、總結中國古代戲曲理論，但因未能消化融通，故體例上仍沿用明、清劇論之舊制。

這一類的作品，包括楊恩壽《詞餘叢話》、《續詞餘叢話》，姚華《菴漪室曲話》、《曲海一勺》，吳梅《顧曲塵談》、《中國戲曲概論》、《霜崖曲跋》等。楊恩壽的《詞餘叢話》、《續詞餘叢話》，均分〈原律〉、〈原文〉、〈原事〉三卷，他深受李漁的影響，許多地方甚至大量轉錄李漁《閒情偶寄》中的文字，然而系統性和縝密性卻不及李漁。

而姚華的《菴漪室曲話》、《曲海一勺》等，便開始沿用西方的理論。例如關於中國戲曲體制的淵源，自明初以來，所有的劇論家都認為是由詩而詞、由詞而曲的文體內部演變觀點，姚華則是以「人文」為視角來研究戲曲。他在〈論戲曲〉一文中指出：「戲曲雖小道，抑亦不可謂非人文之所繫」<sup>32</sup>，此處所謂的「人文」，乃指人類社會的各種文化現象。他點出了戲曲的文化性質，而非單純的文學現象或藝術現象。依據這個觀點，他反駁了明人何元朗「詩亡而後有樂府，樂府闕而後有詩餘，詩餘廢

<sup>31</sup> 參考《中國古代劇作學史》（陳竹著，武漢出版社，1999年）頁706。

<sup>32</sup> 以下《菴漪室曲話》、《曲海一勺》的引文，見《新曲苑》（任中敏編輯，台灣中華書局排印本，1970年）。

而後有歌曲」的說法，他說：

樂府以噉徑揚厲爲工，詩餘以媚麗流暢爲美；北曲宜宗樂府，南曲宜祖詩餘，南北分流，淵源各別，雖關時運，亦緣地理。由此推論，尙有至言，昔乎元朗未之發明。（《菴漪室曲話》卷一）

他對戲曲的產生和演變的原因，主張時勢、政治、地理等因素綜合分析，其中關於地理的部份是他的獨到之見。從縱向的歷史聯繫來看：

雜劇一科，且爲詞話開出，傳奇異源，接受相承，皆北宋。徽、欽既降，宋徙而南；金據以北，北劇入金轉盛……北雜金風，南參浙調，樂府餘音，當在北矣。金源既亡，元又繼承，南北混一，兩系皆存。顧帝都所在，故院本特用北調……元社既屋，明又都南，南曲宜盛。迄于遷燕，曲與俱來，南北並參，更生合套。曲之演變，至此而極。（《曲海一勺》）

帝都的變遷，既是地理位置的轉換，也是政治經濟等中心的易位，當然也是文化中心的轉移，故戲曲也隨之變化。他又從橫向的地區差異來分析：

其時海鹽、弋陽諸腔，各地鄉曲，振其土音，流衍甚盛，所謂列國之風，其鄙實甚，自經士夫潤色，又屢屢以詞入曲，由鄙而都，於是《琵琶》、《幽閨》諸本，遂爲南曲祖。（《曲海一勺》）

就地方戲曲之形成與興盛，和鄉曲土音、地理環境之間直接關係而言，此說甚爲合理。而在面對西風東漸的情況下，戲曲該如何變革呢？他說：

辛亥革命，前世斯斬，文章之道，當亦隨之。以曲推移，理宜一變。變將奚若？愚見所測，今樂西來，將趨興盛，音即備矣，詞或闕如。觀夫膠庠所習，坊肆所陳，產若芝草，涌譬醴泉，非不成章，僅能具體，不足鋪張國華，涵養民性，其必斟酌于古今，鎔鑄于中外，不見溫故之功，焉見知新之益？（《曲海一勺》）

面對這樣的局面，舊式的學校和劇場均不能適應時代的要求，唯一可行的辦法只有「變」。至於朝什麼方向變，變成什麼樣子，姚華認爲應當在傳統的基礎上，有比較、有鑑別地吸收西樂的長處。姚華在理論上第一次提及了中西融合的主張，這在戲曲發展史上是破天荒的。

至於吳梅，時人稱爲「曲學大師」，但歷來研究吳梅的人，都強調其「脫胎于明清以來的曲論遺產」、「中國古典戲曲理論的集大成者」，事實上吳梅是「舊瓶裝新酒」，把新的時代內容注入舊的形式中，雖然沒有王國維那樣的顯著和徹底，但仍是進步的標誌。

2、在戲曲改良運動中，梁啓超等人急於政治改良的功利，對舊戲進行改革，表現了可貴的革命精神，因而也出現了不少劇論。

（1）梁啓超的改良主義劇作理論：

在許多單篇論文和《桃花扇》的評註中，呈現了他改良主義的劇作主張。他認爲小說戲曲「常導人遊於他境界，而變換其常觸常受之空氣者也」<sup>33</sup>，使讀者能知「身外之身，世界外之世界」；其次，小說戲曲能將人生之懷抱經歷、喜怒哀樂「和盤托出，徹底發露之」，使讀者對「行之不知，習矣不

<sup>33</sup> 以下梁啓超、蔣觀云、陳獨秀、柳亞子、歐矩甲、廖仲凱、健鶴、陳去病、黃世仲等人的劇論，參見《中國近代文學考論》中〈晚清戲劇理論探考〉一文（王立興著，南京大學出版社，1992）頁158。

察」的心靈奧秘「知其所以然」，因此他欲藉助小說戲曲的力量普及政治改良。

不過，梁啟超認為舊小說、舊戲曲必須改良，因為它們是「吾中國群治腐敗之總根源」，一些狀元宰相、才子佳人、妖巫狐鬼等思想都是從古代的小說戲曲而來，所以他要求戲曲小說創作要從過去「陷溺人群」的狀態中解脫出來，以「激發國恥」、「旁及夷情」為己任，揭露「官途醜態，試場惡趣，鴉片頑癖，纏足虐刑」，使其對變法圖強、救國救民有所補益。

(2) 蔣觀云論悲劇的社會意義：

蔣觀云于光緒三十年（1904）在《新民叢報》十七期發表《中國之演劇界》一文，提出唯悲劇有益于社會人生的觀點，他引用拿破崙喜觀悲劇的事例說：「悲劇者，能鼓勵人之精神，高尚人之性質，而能使人學為偉大人物者也。故為君主者不可不獎勵悲劇而擴張之。」這在當時的確是一個新鮮的見解，從戲曲啓迪、復甦人的本質來著眼，是戲曲改良論者的一個重要思想。雖然這個論點有失偏頗，但這是在一個特殊的時代環境中所表現的特殊心境，他希望在民族國家危急存亡之秋，不要用喜劇歌舞昇平，使國人沉溺在戲謔哀浪之中，而是用悲劇喚起人的覺醒，鼓舞人的精神，進而造福社會、改良社會。

(3) 陳獨秀論戲曲題材與演出方式的改良：

陳獨秀（筆名三愛）于光緒三十年（1904）九月在《安徽俗話報》第十一期發表了〈論戲曲〉一文，文中有系統的提出了戲曲改良方針。他說戲曲對人們現實生活起了很大的作用，例如看了《長板坡》、《惡虎村》便生些英雄氣概，看了《燒骨計》、《紅梅閣》便要動哀怨的心腸，看了《文昭關》、《武十回》便起了報仇的念頭，看了《賣胭脂》、《蕩湖船》即長淫欲的邪念，於是他說「戲園者，實普天下人之大學堂也；優伶者，實普天下人之大教師也。」有鑒於戲曲也會有不良的影響，陳獨秀認為要使戲曲真正起有益的作用，就必須進行改革，因此他提出五項具體改革的主張：第一，要多排有益風化的新戲，把古時的荆軻、聶政、張良、南霽雲、岳飛、文天祥、史可法、袁崇煥等大英雄的事蹟排成新戲，做得忠孝義烈，唱得慷慨激昂，有益世道人心。此外，對於傳統優秀的劇目如《長板坡》、《九更天》等可以使人生忠義之心者，則予以發揚光大。第二，採用西法，戲中雜些演說，可長人見識，或是試演光學、電學等各種戲法，也就是用現代聲光科技來豐富戲曲的舞台美術設計。第三，不唱神仙鬼怪的戲。第四，廢棄淫戲。第五，排除富貴功名之俗套。

(4) 柳亞子論劇種變革及題材現代化：

柳亞子的《二十世紀大舞台發刊詞》中，主張第一，有鑒於當時革命情勢發展的需要，必須有新的戲劇形式與現實鬥爭相配合。他提出了「壯劇」、「快劇」等構想，所謂「壯劇」，即反映高昂激烈的時代精神；而「快劇」，則是便於創作、便於演出、易於普及的短小戲劇形式。第二，在戲劇創作題材方面，柳亞子表現了更強烈的現代意識和更徹底的變革精神，強調不僅是舊劇目的改造與發掘，還提倡新劇目的製作。

(5) 歐矩甲的戲劇改良主張：

光緒二十九年（1903）美國舊金山華文報紙「文興日報」上，有一篇署名無涯生的〈觀戲記〉，即是康有為弟子歐矩甲的作品。這是他在舊金山看廣東戲的觀後感，由於內容均是「紅粉佳人，風流才子，傷風之事，亡國之音」，因此他不忍卒睹而去，進而想到革新戲劇的必要。他批評廣州班「無精神」（指多演男女之事）、「無事實」（指多違背史實），潮州班「專演前代時事，全不知當今情形，其於激發國民之精神，有乎古而遺乎今」，至於南海班、惠州班、過山班更是等而下之，無足觀者。他說以前在上海時，看到廣東班和外江班同時演出，因外江班「能變新腔，令人神旺」，廣東班則「徒拘舊曲，令人生厭」，因此他感慨地說：「中國不欲振興則已，欲振興可不于演戲加之意乎！加之意奈何？一曰改班本，一曰改樂器。改之道如何？曰，請詳他日。曰，請自廣東戲始。」

這篇文章的意義，在於首次響亮的提出革新戲劇的主張，對於戲曲改革運動造成很大的影響。此外，他著眼於地方戲曲的改革是很有見地的，因為當時傳奇、雜劇已失去活力，而為廣大群眾所喜聞

樂見的地方戲曲正活躍在舞台上，因此革新地方戲曲以激勵民心，是當時迫切的任務。

至於其他的戲曲改良者，如健鶴在「警鐘日報」第九十五到九十七號（1904年5月30日至6月1日）發表的〈改良戲劇之計畫〉有五項，一、演員應注意熟悉腳色、化身為劇中人物。二、演劇的價值在破壞舊世界、召喚新世界。三、組織戲劇隊伍，擴大社會影響。四、腳本不用文言而改用白話，演劇不用歌曲而專用科白。五、戲劇創作當寫真、紀實。健鶴的主張可謂促進了話劇的誕生。而陳去病（筆名佩忍）在「警鐘日報」第一七八、一八一、一八三號（1904年8月21日、8月24日、8月26日）發表〈論戲劇之有益〉、廖仲凱（筆名淵實）在「新民叢報」第七十七號（1906年3月25日）發表〈中國詩樂之遷變與戲曲發展之關係〉、黃世仲（筆名棣）在「中外小說林」第二年第二期（1908年2月21日）發表〈改良劇本與改良小說關係於社會之重輕〉，此外還有狄葆賢、箸夫之、天僂生等。只可惜他們並不深通戲曲藝術的內在規律，政治批判代替了藝術探討，以致與戲曲及其理論的自身改造並無多大助益，甚至在某種程度上還破壞了戲劇必備的藝術特性。

3、真正為傳統戲曲理論實行近代化改造的是王國維所代表的「以中化西」、「中西融合」的研究方法。

王國維的戲曲論著有《曲錄》、《戲曲考源》、《錄鬼簿校注》、《優語錄》、《宋元大曲考》、《錄曲餘談》、《古劇腳色考》、《宋元戲曲考》等，在這些作品中，王國維提高了中國戲曲的美學理論層次，使之以民族化、科學化的理論型態融匯於世界戲劇理論的大潮之中。

王國維對戲曲理論的關注並不在微觀方面，即不在具體的編劇法或演劇法方面，而是從宏觀方面把握，即從戲曲的本質及其美學觀念上探討中國戲曲的藝術特徵，引導中國戲曲觀念由古代向近、現代轉換與過渡。

王國維對戲曲史的整理，是以全新的戲劇觀念為支撐而展開的，陳寅恪在〈王靜安先生遺書序〉一文中說王國維的文藝批評與小說戲曲之作是「取外來之觀念與固有之材料互相參證」，可證明王國維融會中西的治學方法。不過，和姚華、吳梅、梁啟超及其他戲曲改良派不同的是，他的理論思維不在於「中西合璧」，而是「以中化西」，亦即秉持著中國戲曲美學的民族化特徵，借西方先進的科學觀念及方法予以總結和改造，使之近代化、科學化。

研究王國維的戲曲理論，不能僅以他的八部戲曲專著為範圍，因為戲曲研究只是他文學研究的一部份，他潛心於整個文學研究，借西方之哲學、美學觀念來實證、探討中國文學之內在精神與發展規律，像他的「意境說」、「自然說」、「悲劇論」、「氣質說」等，都是屬於美學範疇，且不僅出現在《宋元戲曲考》等戲曲專著中，之前的《紅樓夢評論》、《屈子文學之精神》、《人間詞話》等亦有呈現，若能互相參照，便能完整的了解王國維的理論思維和觀念形成過程，且更加清楚王國維戲曲美學的實質內容<sup>34</sup>。

## 結語

在中西文化的撞擊之下，近代文學觀念原就產生了一些變化，其一是改變了鄙視小說戲曲的觀念，使小說戲曲從文學的邊緣向中心轉移；其二是改變了中國文學自我優越感的偏見，以歐美和日本文學為榜樣，進行文學革新；其三，汲取西方先進的哲學思想和美學思想，開始以西方新的觀念來研究中國文學<sup>35</sup>。若以這三點變化來檢視戲曲的發展，無疑是戲曲的一大福音，因為，戲曲的地位提升了，作劇的觀念也有了變化，這對文體的進化是有積極作用的。除了反映在具體的戲曲創作上外，戲曲理論的變革更不容忽視，因為這關係到往後戲曲觀念及形式內容的發展。

綜上而論，在近代戲曲理論的變革中，最大的突破即是悲劇理論的建立，首先提出悲劇理論的蔣觀云。中國古代戲曲的分類沒有悲劇與喜劇的分別，蔣觀云使用「悲劇」這一概念顯然受了西方美學

<sup>34</sup> 參見《中國古代劇作學史》（陳竹著，武漢出版社，1999年）頁752。

<sup>35</sup> 參見《中西文化碰撞與近代文學》（郭延禮著，山東教育出版社，1999年4月，頁4）。

的影響，他也引用日本人批評中國無悲劇之說，提出「劇界佳作，皆為悲劇，無喜劇者」。雖然他論述悲劇的社會功能時抹煞了喜劇價值，但他首次引進西方「悲劇」概念論述中國戲劇，在我國戲劇理論批評史上是值得一提的。

繼蔣觀云之後較深入論述悲劇的是王國維，他首先打破日本戲劇界認為中國無悲劇的說法，指出元雜劇中的《漢宮秋》、《梧桐雨》、《西蜀夢》、《火燒介之推》、《竇娥冤》、《趙氏孤兒》等都是悲劇。他又認為廣義的悲劇不只存在戲劇中，小說及其他文體均有，如《紅樓夢》即是悲劇中之悲劇。像他以「悲劇」的概念來研究中國戲曲和小說，十分具有新意。

儘管戲曲改良運動只有短短幾十年，但由於處在新、舊社會交替的時代，又歷經鴉片戰爭、洋務運動、中日甲午戰爭、變法維新運動、辛亥革命等政治變革階段，傳統戲曲無論在表演形式、劇本內容上都有著不小的衝擊和變動。近代的文學或戲曲，都有求新求變的特質、鮮明的反傳統特徵和經世致用的精神，然而卻忽略了藝術本質與藝術內涵的提升，雖然如此，但仍有幾點值得注意，一、時裝新戲的編演，開啓了戲曲「現代戲」的先聲。二、受到「採用西法」觀念的影響，戲曲舞台佈景服裝均向話劇靠攏，此亦為舞美現代化的先河。三、在編劇觀念上有了新的發展，在劇本內容上有了新的突破，這在戲曲發展史上頗為重要，同時也給予現今最熱門的「戲曲現代化」課題一個高度的示範作用。

#### 附錄：近代戲曲大事年表<sup>36</sup>

年代	大事記
西元 1840 年 (道光二十年)	第一次鴉片戰爭爆發。 京劇劇本《極樂世界傳奇》八卷刊行。
西元 1842 年 (道光二十二年)	李文翰《胭脂烏》、《紫荊花》刊行。
西元 1845 年 (道光二十五年)	謝坤《十二金錢》、《血梅記》、《繡帕記》、《黃河遠》(《春草堂集》本) 刊行。 李文翰《銀漢槎》刊行。
西元 1847 年 (道光二十七年)	李文翰《鳳飛樓》刊行。
西元 1849 年 (道光二十九年)	愛新覺羅·佑善《鑑花亭》(漪蘭室朱墨稿本) 刊行。
西元 1851 年 (咸豐元年)	太平天國起義。 王增年《暗香媒》完成。
西元 1852 年 (咸豐二年)	褚龍祥《尋鬧》(咸豐年間希葛齋稿本) 刊行。
西元 1856 年 (咸豐六年)	第二次鴉片戰爭爆發。
西元 1860 年 (咸豐十年)	余治編成新作皮黃戲曲本《庶幾堂今樂》四十種。
西元 1868 年 (同治七年)	清政府大規模禁毀傳奇作品。

<sup>36</sup> 此表根據《近代傳奇雜劇研究》(前揭書)、《暮鼓晨鐘》(前揭書)、《晚清文學思想論》(前揭書)以及其他相關資料所製成，其中不確定刊行年代的戲曲作品則未予列入。

西元 1870 年 (同治九年)	楊恩壽《雙清影》、《桂枝香》、《妮嬲封》(楊氏三種曲本)刊行。 蔣恩濊《青燈淚》刊行。
西元 1874 年 (同治十三年)	東仙詞人《平濟》、《芋佛》、《逼月》(《養怡草堂樂府》本)刊行。
西元 1876 年 (光緒二年)	黃鈞宰《十二紅》、《雙烈祠》、《呼夢么》、《鴛鴦印》(《比玉樓四種》本)刊行。
西元 1877 年 (光緒三年)	許善長《風雲會》、《瘞云岩》(《碧聲吟館叢書》本)刊行。 宣鼎《返魂香》(上海申報館刊本)刊行。
西元 1879 年 (光緒五年)	李崇恕《桃花源記》(寓形齋刻本)刊行。
西元 1880 年 (光緒六年)	黃燮清《玉台秋》刊行。
西元 1881 年 (光緒七年)	黃燮清《鶴鴿原》、《凌波影》、《鴛鴦鏡》、《帝女花》、《居官鑑》、《茂陵弦》(《倚晴樓集》本)刊行。 味蘭移主人《烈女記》(《味蘭移傳奇》本)刊行。
西元 1883 年 (光緒九年)	許善長《伏苓仙》(《碧聲吟館叢書》本)刊行。
西元 1884 年 (光緒十年)	許善長《新西廂》(《碧聲吟館叢書》本)刊行。 魏熙元《儒酸福》刊行。 汪敘疇《梅花夢》刊行。
西元 1885 年 (光緒十一年)	許善長《無鹽拊膝》(《靈媧石》雜劇之三，《碧聲吟館叢書》本)刊行。 許善長《西子捧心》(《靈媧石》雜劇附錄之一，《碧聲吟館叢書》本)刊行。 許善長《伯嬴持刀》(《靈媧石》雜劇之一，《碧聲吟館叢書》本)刊行。 許善長《齊媯投身》(《靈媧石》雜劇之四，《碧聲吟館叢書》本)刊行。 許善長《莊侄伏幟》(《靈媧石》雜劇之五，《碧聲吟館叢書》本)刊行。 許善長《奚妻鼓琴》(《靈媧石》雜劇之六，《碧聲吟館叢書》本)刊行。 許善長《徐吾會燭》(《靈媧石》雜劇之七，《碧聲吟館叢書》本)刊行。 許善長《忠妾覆酒》(《靈媧石》雜劇之二，《碧聲吟館叢書》本)刊行。 許善長《鄭袖教鼻》(《靈媧石》雜劇附錄之二，《碧聲吟館叢書》本)刊行。 許善長《神山引》(《碧聲吟館叢書》本)刊行。 許善長《魏負上書》(《靈媧石》雜劇之八，《碧聲吟館叢書》本)刊行。 許善長《聶姐哭弟》(《靈媧石》雜劇之九，《碧聲吟館叢書》本)刊行。 許善長《繁女救夫》(《靈媧石》雜劇之十，《碧聲吟館叢書》本)刊行。 汪宗沂《後緹縈》刊行。 邯鄲夢醒人《夢中緣》刊行。 陳煥《燕子樓》(碧梧山莊石印本)刊行。
西元 1886 年 (光緒十二年)	徐鄂《梨花雪》(大同書局石印本)刊行。
西元 1887 年 (光緒十三年)	徐鄂《白頭新》(《誦菰齋曲》本，大同書局石印本)刊行。
西元 1890 年 (光緒十六年)	鄭由熙《雁鳴霜》、《霧中人》、《木樨香》(《暗香樓樂府》本)刊行。

西元 1891 年 (光緒十七年)	榮蓮《支機石》刊行。 陳煊《同亭宴》、《負薪記》、《蜀錦袍》、《梅喜緣》、《海虬記》、《海雪吟》、《回流記》、《仙緣記》(《玉獅堂十種曲》本)刊行。 何墉《乘龍佳話》(點石齋畫報本)刊行。 范元亨《空山夢》刊行。
西元 1894 年 (光緒二十年)	中日甲午戰爭爆發。 張道《梅花夢》刊行。 楊祖榮《佛門緣》(上海寶文書局石印本)刊行。
西元 1895 年 (光緒二十一年)	天中生《五代興隆傳》(清河同博文書局石印巾箱本)刊行。
西元 1896 年 (光緒二十二年)	鍾祖芬《招隱居傳奇》木刻出版。
西元 1897 年 (光緒二十三年)	古鹽官愚庵主人《橫塘夢》刊行。
西元 1899 年 (光緒二十五年)	俞樾《梓潼傳》、《驪山傳》(《春在堂傳奇》本)刊行。 洪炳文《水岩宮》刊行。
西元 1900 年 (光緒二十六年)	八國聯軍入侵北京。 劉清韻《千秋淚》、《飛虹嘯》、《天風引》、《丹青副》、《英雄記》、《炎涼卷》、《氤氳釧》、《鴛鴦夢》、《黃碧簪》、《鏡中圓》(《小蓬萊仙館傳奇》本，上海澡文書局石印)刊行。 陳栩《桃花夢》(杭州「大觀報」本)刊行。
西元 1901 年 (光緒二十七年)	陳時泌《武陵春》刊行。 汪笑儂《黨人碑》刊行。
西元 1902 年 (光緒二十八年)	梁啟超創「新民叢報」、「新小說」於橫濱。 梁啟超〈論小說與群治之關係〉刊於「新小說」。 俞樾《老圓》(《德清俞蔭甫所著書》本)刊行。 梁啟超《劫灰夢》刊於「新民叢報」第一年第一號。 梁啟超《新羅馬》開始刊於「新民叢報」第十號。 梁啟超《俠情記》刊於「新小說」第一號。 東學界之一軍國民《愛國女兒》刊於「新民叢報」第一年第十四號。 蔣鹿山《冥閻》刊於「新小說」第二號。
西元 1903 年 (光緒二十九年)	莎士比亞戲劇故事譯本出現(不著譯者《海外奇談》，林紓、魏易《英國詩人吟邊燕語》)。 玉橋《廣東新女兒》刊於「大陸報」第三號。 《少年登場》刊於「少年中國報」。 賀良樸《嘆老》刊於「新小說」第三號。 《揚洲夢》刊於「漢聲」第六期。 麥仲華《血海花》刊於「新民叢報」第二十五號。 浴血生《革命軍》刊於「江蘇」第六期。 歐陽淦《維新夢》開始刊於「繡像小說」第一期。 葬詩人《葬詩記》(杭州實文齋木活字印《天花亂墜》卷七《曲類》所收本)刊行。

	<p>橫江健鶴《新中國》刊於「江蘇」第四期。                  作者不詳《陸沉痛》刊於「漢聲」第七、八期。                  無涯生《觀戲記》刊於舊金山「文興日報」。</p>
<p>西元 1904 年                  (光緒三十年)</p>	<p>「二十世紀大舞台」創刊於上海。                  柳亞子發表〈二十世紀大舞台發刊詞〉。                  上海南洋公學試演時事「新劇」。                  陳獨秀〈論戲曲〉發表於「安徽俗話報」。                  陳佩忍〈論戲劇之有益〉發表於「二十世紀大舞台」。                  蔣觀云〈中國之演劇界〉發表於「新民叢報」。                  洪炳文《警黃鐘》刊於「新小說」第九號至第十七號。                  歐陽淦《新上海》刊於「二十世紀大舞台」第一期。                  遁廬《童子軍》開始刊於「繡像小說」第二十九期至五十四期。                  感惺《斷頭台》刊於「中國白話報」第十三、十四、十六、十八期。                  高增《活地獄》刊於「中國白話報」第二十一期至二十四期合本。                  吳魂《迷魂陣》刊於「覺民」第七期。                  孫寰鏡《鬼磷寒》、《安樂窩》刊於「二十世紀大舞台」第一期。                  周祥駿《學海潮》刊於「新民叢報」第四十六、四十七、四十八號合本、第四十九號。                  高增《俠客》、《女英雄》刊於「覺民」第一期至第五期合訂本。                  柳亞子《松陵新女兒》刊於「女子世界」第一年第二期。                  陳時泌《非熊夢》(湖南裕湘機器局刊本)刊行。                  陳家鼎《邯鄲夢》刊於「覺民」第九、十期合本。                  陳伯平《同情夢》刊於「女子世界」第八期。                  玉橋《雲萍影》刊於「繡像小說」第四十期。                  高增《女中華》刊於「女子世界」第一年第五期。                  高增《人天恨》刊於「覺民」第八期。                  感惺《三百少年》刊於「中國白話報」第二十一、二十二、二十三、二十四期合刊本。                  作者不詳《維新夢》刊於「大陸報」第二年第九號。                  幽并子《黃龍府》刊於「二十世紀大舞台」第二期。                  汪笑儂《瓜種蘭因》刊於「警鐘日報」。</p>
<p>西元 1905 年                  (光緒三十一年)</p>	<p>淵實〈中國詩樂之遷變與戲曲發展之關係〉發表於「新民叢報」。                  筱波山人《愛國魂》刊於「新小說」第十九號至二十四號。                  周善培在四川成都倡議成立「戲曲改良公會」，負責組織指導川劇改良。</p>
<p>西元 1906 年                  (光緒三十二年)</p>	<p>新劇團體「春柳社」在東京成立。                  作者不詳《麝塵香》(「新世界小說社報」本)刊行。                  劉鈺《蹈海》、《授徒》、《救俠》、《追父》、《訣兒》、《訓子》、《拒友》(《海天嘯傳奇》本)刊於「楊子江白話報」。                  吳梅《暖香樓》(《奢摩他室曲叢》本)刊行。                  竺崖《渡江楫》(「第一晉話報」刊本)刊行。                  洪炳文《懸壘猿》刊於「月月小說」第一號至第四號。                  陳天華《黃帝魂》刊於「民報」第二號。</p>

	<p>浴日生《海國英雄記》刊於「民報」第九、十三期。                  十萬護花鈴謁者《衍波箋》（「新世界小說社報」本）刊行。                  支碧湖《春坡夢》刊行。                  作者不詳《寶帶緣》刊於「月月小說」第一、五、六號。                  高增《血海恨》刊於「復報」第六期。                  吳梅《風洞山》（小說林社排印本）刊行。                  碩果《一家春》刊於「復報」第一期。</p>
西元 1907 年 （光緒三十三年）	<p>「春陽社」劇團成立，第一次上演《黑奴籲天錄》。                  王國維轉攻戲曲。                  作者不詳《巾幗魂》刊於「河南」第一期。                  羸宗季女《六月霜》刊於「改良小說社」。                  李慈銘《舟觀》（《桃花聖解庵樂府》本）刊於「小說林」第二期。                  陳栩《自由花》刊於「著作林」第一期至第五期。                  陳栩《花木蘭》刊於「著作林」第十三期至第十六期。                  吳梅《軒亭秋》刊於「小說林」第六期。                  李慈銘《秋夢》（《桃花聖解庵樂府》本）刊於「小說林」第三期。                  王時潤《聞雞軒雜劇》刊於《法政學交通社雜誌》第五號。                  陳栩《桐花箋》刊於「著作林」第二期至第九期，第十一期又載〈傳概〉一齣。                  吳沃堯《曾芳四》刊於「月月小說」第八、九號。</p>
西元 1908 年 （光緒三十四年）	<p>天僂生〈劇場之教育〉刊於「月月小說」。                  王國維《曲錄》六卷完成。                  袁祖光《藤花秋夢》、《孽海花》、《暗藏鶯》、《賣詹郎》、《仙人感》（《瞿園雜劇》本）刊行。                  龐樹柏《碧血碑》刊於「小說林」第十一期。                  袁祖光《望夫石》刊於「國學粹編」第一期至第五期。                  虞名《指南公》刊於「河南」第二期。                  丁傳靖《滄桑艷》（《豹隱廬雜著》本）刊行。                  陳嘯廬《軒亭血》刊於「小說林」第十二期。                  吳興太瘦生《防城血》（安雅報局本）刊行。                  袁祖光《東家顰》刊於「著作林」第十八、十九期。                  李璇樞《義民跡》刊於「東莞旬報」第一期。                  藝人潘月樵與夏月潤、夏月珊兄弟創建上海新舞台</p>
西元 1909 年 （宣統元年）	<p>王國維修訂《曲錄》，寫成《唐宋大曲考》、《優語錄》、《錄曲餘談》、《戲曲考原》。                  袁祖光《一線天》、《三割股》、《鈞天樂》（《瞿園雜劇續編》本）刊行。                  楊與齡《武士道》刊於「南洋兵事雜誌」第三十、三十五期。                  蔣景緘《俠女魂》刊於「揚子江小說報」第一期。                  作者不詳《新桃花扇》（石印本）刊行。</p>
西元 1910 年 （宣統二年）	<p>楊與齡《烏江恨》刊於「南洋兵事雜誌」第四十五、四十七期。</p>
西元 1911 年 （宣統三年）	<p>辛亥革命爆發，滿清政府被推翻。                  貢少芹《亡國恨》刊於「廣益叢報」第二百五十七號、二百六十一號。                  陸恩煦《血手印》刊於「小說月報」第二年第四期。</p>

	<p>陸恩煦《李范晉殉國》刊於「東方雜誌」第八卷第二號。          貢少芹《蘇台柳》(漢口「中西日報」刊本)刊行。          楊與齡《岳家軍》刊於「南洋兵事雜誌」第五十七期。          洪炳文《撻秦鞭》(溫州日新印書館排印本)刊行。          王蘊章《碧血花》刊於「小說月報」臨時增刊本。</p>
西元 1912 年 (民國元年)	<p>吳梅《鏡因記》刊於「民國新聞」(七月二十五日至九月十日逐日連載，其中八月十四日至八月十七日中斷四天)。          孫雨林《皖江血》(「申報」本)刊行。          周實《清明夢》(《無盡庵遺集》本)刊行。          洪炳文《秋海棠》刊於「小說月報」第二年第十一期至第十二期。          李新琪《金鋼石》刊行。          洪炳文《後南柯》刊於「小說月報」第三年第一期至第六期。          華偉生《開國奇冤》(尚古山房石印本)刊行。          蕭山湘靈子(韓茂棠)《軒亭冤》(上海振新圖書社石印本)刊行。          由李桐軒、孫仁玉於西安發起創建「易俗社」，是一個訓練與演出相結合的戲曲學校式的秦腔劇社，是西北地區影響最大的戲曲改革團體</p>
西元 1913 年 (民國二年)	<p>張丹斧《雙鸞隱》刊於「神州叢報」第一卷第一冊至第二冊。          鄒銓《楊白花》刊於「天鋒報」。          吳宓《滄桑艷》刊於「益智雜誌」第一卷第三期至第二卷第四期。          阮式《夢桃新劇》(《阮烈士遺集》本)刊行。          吳子恆《綠綺琴》刊於「游戲雜誌」第一期至第九期。          吳梅《落茵記》刊於「小說月報」第四卷第一號。          梅蘭芳編演時裝新戲《孽海波瀾》。</p>
西元 1914 年 (民國三年)	<p>第一次世界大戰爆發。          王蘊章《霜花影》刊於「小說月報」第五卷第一號、第二號。          無著《翮鴻記》刊於「七襄」第四期至第八期。          吳梅《綠窗怨記》刊於「游戲雜誌」第十期至第十三期、第十五期至第十八期。          王蘊章《綠綺台》刊於「小說叢報」第四期至第十期。          胡無悶《章台柳》刊於「大共和日報」三月一日至六月二日。          姚錫鈞《菊影記》刊於「小說叢報」第四期至第七期。          逋隱《黃花崗》刊於「小說叢報」第二期。          王蘊章《鐵雲山》刊於「七襄」第一期。          王蘊章《香桃骨》刊於「中華小說界」第六期。</p>
西元 1915 年 (民國四年)	<p>葉楚傖《中萃宮》刊於「婦女雜誌」第一卷第二號至第五號。          王蘊章《可中亭》刊於「婦女雜誌」第一卷第一號。          袁龍《白團扇》刊於「女子世界」第三期至第六期。          墨淚詞人(龐樹柏)《花月痕》刊於「婦女雜誌」第一卷第十、十一、十二號，第二卷第六、七號。          姚錫鈞《沈家園》刊於「小說叢報」第十期至第十三期。          楊子元《阿芙蓉》(成都探源印刷局排印本)刊行。          瀨江濁物《金鳳釵》刊於「小說新報」第一年第一、二、三、五、七、九、十一、十二期。</p>

	<p>吳子恆《星劍俠》刊於「小說新報」第一年第一、二、四、六、八、十、十二期，第二年第一期至第十二期，第三年第一期至第十二期，第五年第八期至第十二期。</p> <p>烏台《秣陵血》刊於「崇德公報」第八號至第三十二號。</p> <p>葉楚傖《落花夢》刊於「小說月報」第六卷第四、五期。</p> <p>陳栩《落花夢》刊於「女子世界」第一期至第二期。</p> <p>墨香詞客《縵絢恨》刊於「小說月報」第五卷第十號。</p> <p>王蘊章《錦樹林》刊於「國學雜誌」第一期。</p>
西元 1916 年 (民國五年)	<p>陳尺山《攘雞》、《搏虎》、《烹魚》、《獲禽》、《食鵝》、《牽牛》(《孟諧傳奇》本)，上海中華書局刊行。</p> <p>楊子元《救種》(《女界天》第一種，蒲江連珊書屋刻本)刊行。</p> <p>楊子元《授書》(《女界天》第四種，蒲江連珊書屋刻本)刊行。</p> <p>楊子元《救國》(《女界天》第七種，蒲江連珊書屋刻本)刊行。</p> <p>胡盍朋《海濱夢》(《古僮文獻摺遺》本)刊行。</p> <p>楊子元《宗孔》(《女界天》第五種，蒲江連珊書屋刻本)刊行。</p> <p>楊子元《和議》(《女界天》第八種，蒲江連珊書屋刻本)刊行。</p> <p>楊子元《飯韓》(《女界天》第二種，蒲江連珊書屋刻本)刊行。</p> <p>胡盍朋《汨羅沙》(《古僮文獻摺遺》本)刊行。</p> <p>楊子元《醫院》(《女界天》第六種，蒲江連珊書屋刻本)刊行。</p> <p>心悸《邯鄲女兒》刊於「春聲」第五集。</p> <p>楊子元《戍邊》(《女界天》第三種，蒲江連珊書屋刻本)刊行。</p> <p>洪炳文《白桃花》刊於「甌海潮」第一期至第七期。</p> <p>吳梅《東海記》刊於「春聲」第二、四期。</p> <p>吳梅《雙淚碑》刊於「小說月報」第七卷第四、五號。</p> <p>曼陀居士《三斛珠》刊於「春聲」第六集。</p>
西元 1917 年 (民國六年)	<p>洪炳文《木鹿居》刊於「甌海潮」第十三期。</p> <p>吳梅《無價寶》刊於「小說月報」第八卷第七、八號。</p> <p>林紓《天妃廟》刊於「小說海」第三卷第二號至第三號。</p> <p>洪炳文《天水碧》刊於「甌海潮」第八期至第十一期。</p> <p>林紓《合浦珠》刊於「婦女雜誌」第三卷第四號至第七號。</p> <p>洪炳文《孝廉坊》刊於「甌海潮」第十五至第十七期。</p> <p>貢少芹《哀川民》(《南社小說集》本)，上海文明書局刊行。</p> <p>林紓《蜀鵲啼》刊於「小說月報」第八卷第四期至第五期。</p> <p>吳梅《歌楊柳》(《惆悵囊》之一)刊於「小說月報」第八卷第九、十號。</p>
西元 1918 年 (民國七年)	<p>王墅原作、吳梅潤文《針師記》刊於「小說月報」第九卷第三號至第八號。</p> <p>王蘊章《玉魚緣》刊於「小說月報」第九卷第一期。</p> <p>梅蘭芳編演《童女斬蛇》。</p>
西元 1919 年 (民國八年)	<p>五四運動爆發。</p> <p>胡薇元《青霞夢》、《鵲華秋》、《樊川夢》(《壺庵五種曲》本)刊行。</p>