

# 从新月社演戏到国剧运动

——重审国剧运动的形成史及其戏剧史意义

姜荣刚

**摘要** 国剧运动的形成，就其实质而言有一个堪称前篇的早期新月社演戏，其艺术范式借鉴了美国流行的所谓“真正中国戏”。由于适应“一战”后西方戏剧中西融合的新转向，新月社演戏成为“五四”后扭转此前戏剧改良效仿西方写实主义戏剧与废弃旧剧趋向的标志性事件，代表着未来戏剧发展的新方向。成长于此种戏剧文学生态中的国剧运动参与者，留学美国期间在“中国戏”新潮与国家主义思想的双重影响下，明确提出“国剧运动”的口号，归国后与新月社戏剧改良合流。尽管因种种条件限制，国剧运动很快趋于失败，但其开启的戏剧改良方向并未因此消失，而是仍在不断地试验与进化，最终走出中国戏剧现代化的一片新天地。因此，国剧运动是中国现代戏剧发展史上顺应现实需要并借鉴西方最新戏剧潮流的一次未完待续的可贵探索。

国剧运动是“五四”文学革命后发生的重要文学史事件。由于其与此前《新青年》倡导的戏剧改良运动存在明显的异趋或背离之处，所以遭到激进青年学子的抵制与抨击，甚至被贴上“反动”“复古”“国粹”等标签。不过，如果仔细盘点一下国剧运动的参与者及其相关人员，不难发现他们不仅不落后，反而是其时戏剧改良最进步的一批人，如胡适、徐志摩、宋春舫、张彭春、欧阳予倩、洪深、田汉等<sup>①</sup>。所以国剧运动不应被视为“五四”文学革命后的“逆流”，而毋宁说代表了其时戏剧发展的一种新趋向。

对国剧运动做出客观公允的评价，需要对其形成史有清晰的认识。目前学术界对国剧运动形成史的研究，主要根据余上沅编辑的《国剧运动》，以及相关人士如余上沅、闻一多、梁实秋等的著述或回忆录，认为这段戏剧改良历史肇端于1925年前后留美学生的海外演戏，起始于1926年《晨报副刊·剧刊》创刊，终结于同年该刊停刊、

本文为国家社会科学基金一般项目“国粹思潮与中国文学近现代转型研究”（批准号：21BZW026）、国家社会科学基金重大项目“中国近代留学生文学群体文献辑考、整理与研究（1840—1927）”（批准号：22&ZD269）成果

余上沅和赵太侔离开北京国立艺专南下。有研究者试图通过对国剧运动参与者文献的全面爬梳与寻绎，将该运动的形成脉络向前延伸<sup>②</sup>，但整体上仍未突破既有研究框架及相关认识。事实上，徐志摩在《剧刊始业》一文中已明确提到，还有一个堪称国剧运动“前篇”的新月社演戏活动，惜尚未引起学术界的重视。更重要的是，“五四”文学革命发生不久，西方在“一战”后的文化反思促成其原有文学思潮与文学革新方式发生转变，这些思想传入中国或为中国的留学生所接受，不仅重塑了中国本土的文学生态，也改变了文学革命的行进方向。新月社演戏及此后的国剧运动，都是此种文学风尚转变影响下的产物。但是，目前研究者大多仍基于“五四”文学革命的立场释读相关文献、寻绎国剧运动的艺术渊源，难免产生误读与认识上的偏差。本文拟在重新审视国剧运动形成史的基础上，深入剖析其艺术范式的生成及得失，希望能够对推动国剧运动的研究与评价有所助益。

## 一、新月社演戏：国剧运动的前史

1926年，一向被学术界视为国剧运动起点的《晨报副刊·剧刊》创刊<sup>③</sup>，徐志摩在创刊号上发表《剧刊始业》一文，其中说，“我今天替《剧刊》闹场，不由的不记起三年前初办新月社时的热心”。徐氏罗列了新月社的多种文艺活动，但称“切题的唯一成绩就只前年四月八日在协和演了一次泰谷尔的《契玦腊》”，然后说：“此后一半是人散，一半是心散，第二篇文章就没有做起。所以在事实上看分明是失败……这回我的胆又壮了起来也不是无理可说，因这回我们不仅有热心，加倍的热心，并且有真正的行家，这终究是少不了的。”<sup>④</sup>这俨然是将国剧运动视作早期新月社演戏的“续篇”来看待。由此可见，从早期新月社演戏出发，而不是将《晨报副刊·剧刊》的创刊视作国剧运动的起点，或许才更符合国剧运动形成史的实情，对重新检讨“五四”文学革命后戏剧发展的趋向及其成因也更具有参考价值。

新月社的成立带有同人性质，最初并无明确的艺术宗旨，其主要活动有“新年舞会、元宵灯谜会、中秋赏月会、古琴会、读书会、朗诵会、书画会、排演戏剧等”<sup>⑤</sup>。新月社早期成员，尤其是核心人物徐志摩，虽然对戏剧有浓厚兴趣，但均以业余爱好为主，真正在行的只有张彭春一人，所以他们的戏剧活动更多停留在口头讨论与案头文字层面，戏剧实践则颇为少见。正如徐志摩所说，新月社早期演戏唯一值得称道的成绩是泰戈尔的《契玦腊》（*Chitra*，又译作《齐德拉》），负责排演此戏的张彭春曾在日记中对其有较多记载，可借以厘清《契玦腊》排演的具体情况。

据张彭春日记，1923年夏，梁启超、徐志摩为迎接即将到访的印度大诗人泰戈尔，想翻译、排演一部他的戏剧作品，具体排演的事就交给了张彭春<sup>⑥</sup>。对于如何排演，张氏认为“用西洋布景及服装，不如痛痛快快地用中国已有的艺术”，但又称“如果能演成，大概还是用西洋的方法”，且说“初次试验，不能期望过高。只有能读得有曲折，就算是成绩。服装免不了写实，布景可有一点象征”<sup>⑦</sup>。张彭春自称是在留美学人中最早对戏剧有兴趣的人，其戏剧经验也主要来自西方<sup>⑧</sup>，这次排演《契玦腊》，自然也会以“西洋的方法”为主，不过他已产生了融入中国已有艺术即旧戏经验的想法，虽然

旧戏的成分在其中并不占据主导地位，但毕竟开启了一种新的演剧趋向。尤其值得注意的是，张氏这里提到了与“写实”相对的“象征”表演方法，而这恰是此后国剧运动所着力强调的。

接下来的问题是，张彭春的演剧转向是出于自发，还是有所借鉴与效仿？答案是后者。张氏1910年与胡适同赴美国留学，1916年回国，1920年春又赴美考察讲学，次年应当时在美国留学的洪深邀请，一起编演了《木兰从军》，在纽约百老汇演出两场，场场爆满<sup>⑨</sup>。对于该剧的编演，洪深事后回忆中有详细说明，并特别提到对在美国有“真正中国戏”之称的《黄马褂》（*The Yellow Jacket*）的借鉴与改进。为便于论述，这里对美国同时期的戏剧变革与《黄马褂》的基本情况做简要介绍。

19世纪美国因西部开发的需要，开始大量引进华人移民，中国传统戏曲也随之生根美国，分别在19世纪70年代与20世纪20年代出现两次表演的黄金时期<sup>⑩</sup>，后一时期正是美国历史上有名的“喧嚣的20年代”（*roaring Twenties*）。这一时期是美国文学艺术质疑与反叛传统、广泛吸收其他民族尤其是东方的文化艺术、不断推陈出新的伟大十年<sup>⑪</sup>。戏剧方面，为对抗与突破现实主义模式的束缚，美国戏剧界对中国传统戏曲进行了多方面的借鉴。

美国戏剧界的现实主义热大约兴起于20世纪初，因对细节的过分重视，以及服装设计、舞台陈设的奢华铺张，遭到大多数敬业戏剧演员的强烈反对。这种反现实主义的戏剧潮流，使美国戏剧界开始将目光投向中国传统戏曲。对中国传统戏曲的借鉴最初主要限于改编中国原有剧目，并借鉴中国式的布景与象征性的动作表演、舞台设计等。美国人最早自编自演的中国剧是《黄马褂》，剧作者为J. 哈利·本里默（J. Harry Benrimo）和乔治·黑兹尔顿（George C. Hazelton）。本里默在创作此剧前曾在旧金山的东方剧场生活过，对中国传统戏剧有深入了解与研究，认为“中国表演形式优于现实主义舞台形式”<sup>⑫</sup>，中国戏剧舞台氛围值得借鉴。所以他在编演《黄马褂》时，即“开始揣度情节和布景，并开始研究中国戏剧的每一细微之处”<sup>⑬</sup>，为此不惜遍寻住地藏书，造访古玩店，购买各种物件。《黄马褂》最终确如作者自称的那样，成为“一部以中国方式创作的中国剧”<sup>⑭</sup>。该剧于1912年首次在纽约百老汇福尔顿剧院（Fulton Theatre）上演，大获成功，此后在美国与欧洲多次巡演。《黄马褂》在美国“新编剧艺术”历史上具有里程碑式的意义，“它标志着戏剧从对客观实在的模仿上升为对内在真实的崇拜”<sup>⑮</sup>。不过，《黄马褂》虽然在舞台表演上忠实于中国戏曲表现手法，其戏剧观念却是西方的，因此该剧作为美国戏剧史上中西融合的典范性作品，被其他创作中国剧的编演者竞相模仿，影响甚至及于全球。总之，为打破现实主义模式的垄断与束缚，美国剧作家广泛采纳中国传统戏曲的表现手法与象征性程式，并将其创造性地运用于各种戏剧表现之中，对美国乃至全球戏剧革新起到了重要的推动作用。

美国剧作家利用中国传统戏曲推动戏剧变革的努力，自然会引起积极探索中国戏剧民族化道路的留美学生的注意。1919年，清华留美学生吴宓在日记中记载了他一次看戏的经历：

前年，纽约某戏园，编演一剧，名《黄马褂》“*The Yellow Jacket*”，专描幕中

国旧式戏台上景象。其剧之情节及服装布景，均取中国夙制。波城有商人多人，设有一会曰“Amateurs”，常互集自行演剧，只娱其亲友宾客，而不售票，犹中国之堂戏然。兹该会重演《黄马褂》一剧，洪君深昨往指示襄助，得赠戏票二张。是晚，乃邀宓同往观之。<sup>⑩</sup>

吴宓对此次演出的评价是：“论其服饰之美，描摹之工肖，自堪称许。惟美人演中国事，总不免嘲笑之意。”<sup>⑪</sup>吴宓称许《黄马褂》的“服饰之美”与“描摹之工肖”，与美国人的评价基本一致。有学者说它是“以写实主义风格表现中国戏曲”，也就是对中国这一“奇特而陌生”的异国文化的写实主义复制<sup>⑫</sup>。这自然是美国观众最感兴趣的地方，不过由于文化上的隔膜，这种写实主义复制毕竟有其局限，所以吴宓又批评其以“美人演中国事”，总不免有诸多与实际不符的可笑之处。吴宓由于自身的兴趣不在戏剧，虽观看《黄马褂》，但并未产生亲自下场的冲动。洪深却对戏剧有着浓厚的兴趣，自然不能不受美国此种戏剧变革的影响。尤其值得注意的是，吴宓在这里提到洪深襄助美国戏院演出《黄马褂》一事，这说明洪深对美国戏剧发展状况尤其《黄马褂》有深入了解，因此他和张彭春编演《木兰从军》时借鉴并改进《黄马褂》的编演方法，就不值得奇怪了。

洪深认为《木兰从军》之所以能在美国广受观众欢迎，有两个主要原因。一是美国流行过《黄马褂》这样所谓“真正中国戏”，但因其作者“不曾理解而偏欲自作聪明，弄成太于不近情理”。他们则对此进行了改进，“完全遵守着旧戏的规律”，同时对旧戏的程式也按照其“应当使用的方法”去使用，即“用做帮助故事进展的工具”，而非“为了程式而使用程式”。二是事先对《木兰从军》有广泛的介绍与宣传<sup>⑬</sup>。总结起来，《木兰从军》的编演方法是“以中国剧本，译述其意，而编成西国方言。一切串演程式，仍如中国剧场旧习，惟删去唱工耳”<sup>⑭</sup>。这些做法既能引起美国观众的好奇心，又能适应他们的接受习惯，演出成功自是在情理之中。后来梅兰芳赴美演出不用英文而受到欢迎，洪深即认为是《木兰从军》导夫先路的结果。这一看法显然过于自信，梅兰芳之所以受欢迎，关键仍在于此时美国人对中国文化的渴慕与兴趣<sup>⑮</sup>。不过就实际情况而言，《木兰从军》却可视作国剧运动的先声。张彭春采用中西结合的戏剧表演方式排演《契玦腊》，应该受到了此次在美国编演《木兰从军》经验的启发。

那么，《契玦腊》中西结合的演剧倾向是张彭春一己的艺术主张，还是新月社共同努力的目标呢？答案显然是后者。新月社成立之初就有“组织一个戏剧社”的想法<sup>⑯</sup>，因此在他们的聚会上戏剧是常谈的话题。通过张彭春日记可大体看出其整体的艺术倾向，如1924年11月张氏进京，寻访胡适、丁西林、陈西滢等新月社同人，“大吹高谈新计划”，包括“什么乡生活的教育，旧艺术的复兴，国家剧场”<sup>⑰</sup>等。“旧艺术的复兴”就是从传统艺术中走出新文艺的道路来，这应该是新月社聚会谈论最多的话题。所以在1924至1925年间的日记中，张彭春反复记录自己在这方面的心得体会，甚至称“我的魂是在中国旧美艺的复兴”<sup>⑱</sup>，并说“我自己感觉的需要是研究旧剧的特点，从旧剧中得到新剧的出发点。旧剧本和演习法都可指示新中国的（不纯西方的）戏剧如何产出”<sup>⑲</sup>。从张氏的日记可以看出，他对旧剧的重视程度随着时间的推移愈来愈明显，当

然这也是新月社同人共同的艺术趋向。

众所周知，自1917年胡适、陈独秀等新青年派倡导文学革命以来，效仿西方写实主义戏剧与废弃旧剧成为趋新派戏剧改良的主导方向，新月社何以会在短短数年间出现这种向旧剧回归的趋向呢？明晰这一点，需要了解“五四”后戏剧文学生态的变化。1920年，曾留学欧洲且对西方戏剧发展流变有深入研究的宋春舫发表《近世浪漫派戏剧之沿革》一文，其中说：

吾国旧剧，虽经持新学说者之丑诋，然多含象征派的观念。吾国戏台，向无布景一端，即其明证。美小说家Garland之语曰：“今日欧美戏剧，毫无生气，参以中国象征派之戏剧，或可另开生面，而导引观者之兴趣。”其言虽过，然亦可见近时文学家对于戏剧之趋向。夫然，则象征主义，既日占优势，自然主义失败之时日，当不远矣。<sup>②</sup>

这段话中有两点值得特别注意：一是欧美戏剧重视且吸收中国旧戏的发展趋向，二是写实主义戏剧的过时与衰落。第一点促使宋春舫反思激进派废弃旧戏的极端观点，并开始重新思考旧戏的价值问题。他分析激进派的观点与依据，认为他们“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，不知白话剧不能独立，必恃歌剧以为后盾，世界各国皆然，吾国宁能免乎”？但他亦认为保守派只知保存旧剧所具有的特别精神，拒绝“与他国相混合”，“且鉴于近数年来新剧之失败，将白话剧一概抹杀”，属“囿于成见之说”，对于世界戏剧沿革进化“均属茫然”，为有识者所不敢持之观点。对于第二点，宋春舫毫不客气地指出：“Problem Play派剧本以人生观为前题，虽足号召一时，然一旦出现于舞台之上，则鲜有不失败者。”<sup>③</sup>戏剧与案头文学毕竟有所不同，新剧如不能表演于舞台并为观众所认可，是难以维持长久生存的。有鉴于此，宋氏认为“戏剧是艺术的，而非主义的……戏剧非赖艺术，殆不足以自存”<sup>④</sup>。所以对于当时中国戏剧发展的实际情况，宋氏给出的戏剧改良方案是新旧剧的并行不悖，他认为：“中国的歌剧，虽然从原质上，构造法上两方面看起来，是应当改良。但是如果吾们能把白话剧重新提倡起来，与歌剧并驾齐驱，吾们竟可将歌剧置之不理，任他自生自灭，因为歌剧生存的理由，是‘美术的’，美术可以不分时代，不讲什么‘Isme’（主义）。无论如何，吾们断断不能完全废除歌剧。”<sup>⑤</sup>宋氏虽然认识到旧剧也即歌剧不会被新剧取代的现实，但尚未找到更好的解决办法，所以只能任其自然发展进化。

实际上，最初倡导戏剧改良的激进派，此时也并非像宋春舫所说的那样不知变通。1920年，青木正儿在给胡适的一封信中说，“我很爱中国旧世纪的艺术，而且遗憾的事不鲜少。我很希望先生们鼓吹建设新文艺的人，把中国的长所越越发达，短的地方把西洋文艺的优所拿来，渐渐翼补，可以做一大新新的真文艺”。胡适对青木正儿中西融合的戏剧改良思路十分欣赏，并回信说：“这真是我们一班同志的志愿。但我们的能力太薄弱，恐怕破坏有余，而建设不足！”<sup>⑥</sup>较之宋春舫新旧剧并行不悖的观点，胡适经过调整后的戏剧改良思路显然更具有积极意义。因此就不难理解在他号召下组织的新

月社对旧剧何以那么着意了。除前述张彭春外，新月社核心人物徐志摩的文字中也多见观看旧剧及激赏旧剧艺术家的内容，他曾说，“老谭，杨小楼，乃至于梅兰芳，在旧戏范围之内，不能说不是很难得的艺术”，这促使他重新审视并充分肯定旧剧的艺术价值，称“不论昆曲皮黄，犹之中国的音乐与画，是艺术，而且有时是很精的艺术”<sup>⑧</sup>。当然，这种评价与以往不加辨别地认可旧戏不同，是从西方艺术标准角度对旧戏的价值重估，有肯定，同时也有批判性的否定。

要而言之，新月社的早期演戏活动《契玦腊》，是“五四”后戏剧改良转向的一个标志性事件，它扭转了此前戏剧改良效仿西方写实主义戏剧与废弃旧剧的发展趋向，顺应世界戏剧尤其是美国戏剧发展的新潮流，期望在现存新旧剧之外走出真正融合中西的中国式戏剧道路。随后发生的国剧运动，无论是在戏剧改良思路还是人员构成方面，都与此一脉相承，因此，徐志摩将国剧运动视为新月社早期演戏的续篇，确非一时兴至之言，而是基于事实的客观描述。不过，新月社始终没有提出“国剧”或“国剧运动”的概念，这说明它还缺乏后者生成的必要条件，因此只能作为国剧运动的前史来看待。

## 二、国剧运动的启念与实践

“国剧运动”的口号是清华学生在留美期间提出的，因此，厘清这一观念的产生，需要全面考察他们的留美经历。对于国剧运动的启念，目前学术界主要依据1926年中秋日余上沅致张嘉铸的信，其中称他们一伙留美学生公演完《长恨歌》（又名“杨贵妃”“此恨绵绵”）后，成绩超过预料，众人感觉自己就像是爱尔兰戏剧复兴运动的沁孤（J. M. Synge，又译“约翰·辛格”）与叶芝，遂喊出回国发起“国剧运动”的口号<sup>⑨</sup>，因此认为爱尔兰戏剧复兴运动即国剧运动的滥觞或“引爆器”<sup>⑩</sup>。另外，当时国剧运动的反对派批评该运动是受国家主义影响的旧剧复古<sup>⑪</sup>，不过也有否定其与国粹主义、国家主义存在直接关联者<sup>⑫</sup>。这些观点均有一定道理，但因缺乏对国剧运动形成史的细致考察与辨析，又多似是而非之论。因此，这一问题有进一步梳理研究的必要。

厘清清华留美学生在美国的戏剧接受及其发起国剧运动的启念，需要对他们留学前的戏剧观念有所了解。国剧运动成员留学前以余上沅发表的戏剧理论文章最多，虽以译介为主，但也有一些文章或译文的识语透露出他对待新旧剧的态度，可借以大体透视国剧运动成员早期的戏剧观念。据余上沅妻子陈衡粹回忆，他于1920年经陈独秀介绍认识了胡适，入学北京大学英文系<sup>⑬</sup>，其间对戏剧颇感兴趣，在《晨报副刊》发表著译论文数十篇。他对待新旧剧的观点与新月社基本一致，如他说：

在今日非人的戏剧障碍还不曾消除以先，一般替杨梅诸伶做起居注的人，或许要说：“可不是吗？西洋通人发出的议论都能证明‘旧戏’有存在的价值呵！……”

“旧戏”能否有讨论其浪漫与写实的余地和价值呢？根本上他能否成立为一种艺术呢？只可惜像袁世凯攘起某博士的一句话做招牌来实行帝制的人太多了呵。

我们的责任，就是不要让“国粹派的旧戏家”污蔑了绘画，雕刻，戏剧及歌剧等一切神圣的艺术！<sup>⑥</sup>

有论者据上述三段话认为余氏对旧戏持彻底否定与批判的态度。从表面上看，的确如此，但仔细分析，情况却恰好相反。首先，余氏明确提到西方学者对“旧戏”价值的肯定，这是前文所述西方戏剧借鉴中国传统戏剧趋向的反流，尽管中国新剧家包括余氏对此未必完全认同，却不能不对相关问题予以足够重视，这与激进派彻底否定与废弃旧戏的态度有所不同。其次，余氏虽然认为旧戏的价值有重估的必要，但担心由此导致“国粹派的旧戏家”借势复古，所以强调当下的急务是防止后者，而非积极从事于前者——对旧戏的肯定与宣传。余氏对待旧戏的微妙之处就在于，他既不像激进派那样排斥，也不像保守派那样维护，而是希望通过对旧戏的价值重估为建构“中国的戏剧”提供帮助。所以余氏不久后又撰文称“我爱戏剧，同时也重视旧戏，旧戏有他在历史上的地位，有他维持不绝的势力”，因而是“不能不顾及的一个紧要问题”<sup>⑦</sup>。旧戏之所以紧要，是因为它是余氏追求“中国的戏剧”<sup>⑧</sup>不可或缺的构成要素。当然，对于何谓“中国的戏剧”，余氏似乎并没有具体的蓝图。不过，他在介绍罗马戏剧家普劳图斯时，说其虽模仿雅典的喜剧，却“总不敢不顾本地风光，他的剧本，的确也富有罗马气味。所以他只运用了人家的构局及角色，精神方面，他依然保持存在”，并进而发挥称，“我想我们今日的中国戏剧界所处的情形，正和卜罗特士（即普劳图斯——引者注）所处的差不多，我希望将来中国至少也产生出几个卜罗特士来”<sup>⑨</sup>。可见余氏所谓的“中国的戏剧”，大体是指在引进西方戏剧的同时，又能在精神方面保持自身的个性。这与前述新月社的戏剧理想一样，都是期望在激进派与保守派之外走出一条真正中西融合的戏剧道路。

明晰了国剧运动成员戏剧观念与新月社的一致性，有助于分析促使他们提出“国剧运动”概念的原因。就目前所见最早的直接史料而言，这个原因就是国家主义。20世纪20年代的美国，国家主义观念盛行，由日本转学美国的谢扶雅就惊异地发现，美国较之最受国家主义刺激的日本“有过之无不及”<sup>⑩</sup>。同时，美国人对华人的普遍歧视态度，致使留美学生接受国家主义思想者甚多。闻一多说，“纽约同人皆同意于中华文化的国家主义（Cultural Nationalism）”<sup>⑪</sup>，这其中就包括大部分后来发起国剧运动的人，如闻一多本人与余上沅等<sup>⑫</sup>。1924年，清华留学生成立以“鼓吹国家主义为革命之基础”的团体“大江会”，由于当时国家处境危急，他们“不愿侈谈世界大同或国际主义的崇高理想”，而“积极提倡国家主义”<sup>⑬</sup>。国家主义与民族主义语源相同，留美学生倡导国家主义，极力辨明其与民族主义的区别，乃是因为其应对的是日渐紧迫的帝国主义侵略，因此在宗旨上强调“国性”及其凝聚力。所谓“国性”就是一国之文化，因此“大江会”国家主义的三大宗旨之一即为促进“中华文化的自由演进”，“即谋中华文化之保存及发扬”，同时“反抗一切以西方文化代替东方文化之运动”<sup>⑭</sup>。为使“大江会”的国家主义宗旨能够落实，1925年5月吴文藻整理了《一个初试的国民性研究之分类书目》，其中关于文明文化方面的书目有释词称，“语言文字，文学，艺术，科学之类。国语运动，国剧运动，新文学运动，新文化运动……都是有关新中国精神

生活之命脉”<sup>⑩</sup>。

就在吴文藻写作该文的前两个月，他前往波士顿观看了顾毓琇编导的《琵琶记》<sup>⑪</sup>。《琵琶记》的编演与1924年底余上沅、闻一多、赵太侗等人编演《长恨歌》，被学术界认为是国剧运动发生的标志性事件，余上沅、顾毓琇的回忆文字也为此提供了直接证据。不过，必须说明的是，清华学生在美国组织表演《长恨歌》《琵琶记》等中国题材的戏剧，虽有戏剧实验的成分，但主要目的却是宣扬中华文化。如《长恨歌》公演的参与者黄仁霖称，他在国际学舍住宿时期，所有外国团体曾受邀表演本国代表性节目，他们遂决定表演《长恨歌》，剧本由余上沅编写，因要“为国家争取光荣”，所以参与者均尽心尽力，最终取得了“意料之外的成功”<sup>⑫</sup>。《琵琶记》的演出亦如是。该剧在演出之前，一名留美学生因担心该剧有“多妻主义”倾向，会影响国家名誉，要求梁实秋等参与人员停演，梁氏声明自己是国家主义者，“爱国心决不后人”，坚持演出，演出成功后，反得到那位留学生的赞扬与感谢，认为“没有伤害国家的名誉”<sup>⑬</sup>。所以，尽管这两次公演成功使参与者激动地喊出了“国剧运动”的口号，但揆诸事实，促使此种观念产生的根源仍是参与者的国家主义思想。吴文藻《一个初试的国民性研究之分类书目》一文，更是为此提供了直接证据，且在时间上是较余上沅、顾毓琇回忆文字更早的文献。此前的国家主义者倡导文学有一个特点，就是习惯在口号中冠上“国”字，如国语运动、国家文学等，吴文藻此文也不例外，可谓直接点明了“国剧运动”这一观念生成的内在根源。不过，清华学生组织的“大江会”虽然倡导国家主义，但主要体现在文化方面，而且立足于推陈出新而非国粹保存，因此他们并未如学衡派那样将自己的文学革新自外于新文学运动。吴文藻此文清晰地反映出国剧运动与新文学运动之间相辅相成的关系，这可以说给那些指责国剧运动守旧与复古的人以最有力的回击。

由于接受了国家主义思想，国剧运动成员特别注意爱尔兰独立解放运动及相关的文艺活动。如闻一多在致梁实秋的一封信中说：“我国前途之危险不独政治，经济有被人征服之虑，且有文化被人征服之祸患。文化之征服甚于他方面之征服千百倍之。杜渐防微之责，舍我辈其谁堪任之！第五期或当讨论爱尔兰文艺复兴运动矣。上沅正研究此题，在下次的江滨聚餐时报告。”<sup>⑭</sup>闻氏所说的“期刊”，指的是“大江会”组织的机关刊物《大江季刊》。该刊创刊号登载了翟毅夫的《爱尔兰新芬运动与国家主义》，该文虽非爱尔兰文艺复兴运动的专题论文，但有相当多的文字涉及这方面的内容。爱尔兰之所以如此受“大江会”成员重视，诚如翟毅夫所说，乃是因为爱尔兰与英格兰之争是国家主义与帝国主义之争的一个很好的实例，它“证明帝国主义和国家主义之不能相容，并且国家主义确有和帝国主义对抗的能力”，而“十八世纪中爱尔兰所引以为自卫者只有精神方面的利器——言语，文字，风俗，文化等”。这个支撑爱尔兰生命的精神利器，最突出的体现便是1893年成立的“革里客联合”组织，该组织通过对爱尔兰文字的复活，“藉用爱尔兰文字写出的诗歌小说戏曲的力量将爱尔兰的风俗信仰国民性重新表白在爱尔兰群众之前，使群众知道爱尔兰之所以为爱尔兰到底在什么地方”，复活的爱尔兰文化犹如“一把火烧遍了爱尔兰群众的心灵，燃烧了爱尔兰的国家主义”，由此“打开了一条康庄大道，让鲜红的‘新芬运动’大踏步走向成功之门”。

“革里客联合”组织虽禁止会友参加政治运动，但其效果却“千百倍于隔靴搔痒的十九世纪的政治运动”<sup>⑤</sup>。

对于欲发动国剧运动的留美学生来说，爱尔兰文艺复兴运动中最使他们感兴趣的当然是戏剧。1924年，余上沅在深入研究爱尔兰文艺复兴运动后发文称，“爱尔兰复兴运动中的散文和诗，我无暇来和读者讨论，我最高兴讨论的是戏剧”。在对爱尔兰戏剧复兴运动的考察中，他注意到其早期也即19世纪末亦倾向易卜生的新剧，这一点与中国现代戏剧变革的情形相似，但至20世纪初，因叶芝创办的爱尔兰国家剧院倡导“爱尔兰人演爱尔兰人作的爱尔兰的戏剧”<sup>⑥</sup>，爱尔兰戏剧才真正获得独立与成功。这篇文章反映出，余氏已基本放弃其留学前所接受的以易卜生为主的写实主义戏剧革新思想，转向了有自身特色的中国化戏剧的建构。爱尔兰戏剧运动无疑给了他极大启发，也成为他效仿与自期的对象。此后他编演《长恨歌》成功，就在致张嘉铸的信中说，“太侓和我便成了沁孤，你和一多变成了叶芝”<sup>⑦</sup>。不过，尽管爱尔兰戏剧复兴运动对留美学生发起国剧运动具有极大的启发作用，但必须看到这是他们因美国人歧视而产生民族自觉与接受国家主义思想影响的结果，不能倒果为因，将这一启发视为促使国剧运动兴起的直接或主要原因，否则就难以解释为何胡适、宋春舫等接触到爱尔兰戏剧运动却没有产生丝毫类似想法。同时，爱尔兰戏剧运动对留美学生的主要启发，诚如叶崇智所说，在于使“人民知道自己民族的稗史，并尊爱先民的信仰，使他们自己发生一种民族文化的觉悟”<sup>⑧</sup>。这对文字创作而言，或许会产生相当大的影响，但戏剧是表演的艺术，编剧仅是其组成部分之一。事实上，爱尔兰戏剧也是一种外国戏剧，在表演上同样难以为中国戏剧的民族化道路提供实质性参考。国剧运动表演上的中国化道路探寻，实际上有赖于美国当时编演中国剧的启发。

稍作考察即不难发现，国剧运动成员在美编演的《长恨歌》《琵琶记》等剧，与《木兰从军》一样，都是对美国类似《黄马褂》这样所谓“真正中国戏”的借鉴与改造。如顾毓琇曾回忆《琵琶记》的演出称：“本剧演出，由闻一多、赵太侓从纽约来相助。一多负责布景，其所绘屏风一大幅，碧海红日，白鹤飞翔，鲜艳夺目。我所穿蟒袍，亦系油彩所绘，在灯光下十分美观。太侓负责灯光，注意新式投射，亦为别开生面。”<sup>⑨</sup>梁实秋的回忆更为详细，除上述顾氏所言内容外，又引录了闻一多致顾氏的一封信，其中说：“只要把剧本同舞台的尺寸寄来，我便可以画出一套图案，注明用什么材料怎样的制造。反正舞台上不宜用平面的绘画，例如一个窗子最好用木头或厚纸制一个能开能阖的窗子，不当在墙上画一个窗子的模样，因为这样会引起错误的幻觉。”<sup>⑩</sup>从相关人员的记述来看，他们最津津乐道的就是服装设计与舞台布置，这些均借鉴的是西方的写实主义戏剧模式，所以《长恨歌》与《琵琶记》的编演实际上也与《黄马褂》一样，是“以写实主义风格表现中国戏曲”，只不过比《黄马褂》更为中国化而已，其情形一如洪深、张彭春编演的《木兰从军》。它们演出的成功，并非由于编演技术真的有多么高明与精彩，梁实秋对此有清醒的认识：

千万不要误会，不要以为演出精彩，赢得观众的欣赏，要知道外国人看中国人演戏，不管是谁来演，不管演的是什么，他们大部都只是由于好奇。剧本如何，

剧情如何，演技如何，舞台艺术如何，都不是最重要的，最重要的是那红红绿绿的服装，几根朱红色的大圆柱，正冠捋须甩袖迈步等等奇怪的姿态……《琵琶记》有几个人懂得，包括我自己在内？<sup>⑤</sup>

美国报刊发表的新闻报道与各种评论，也大体验证了梁氏的此种自省<sup>⑥</sup>。

综上所述，余上沅等人所倡导的国剧运动，在思想上的渊源是国家主义，而艺术范式则取资于美国的所谓“真正中国戏”，这与新月社早期戏剧的艺术渊源完全一致，从而构成二者日后在国内合作发起国剧运动的基础。

### 三、国剧运动的失败与嗣响

余上沅等人在美萌生发起国剧运动的想法后，旋即组织成立中华戏剧改进社，其成员有林徽因、梁思成、梁实秋、顾一樵、瞿士英、张嘉铸、熊佛西、熊正瑾等十余人<sup>⑦</sup>。他们虽然有较好的戏剧专业知识与实践经验，也有改良中国戏剧的热心与计划，但苦于缺少设备与经费，只能谋求与国内戏剧界人士合作。毫无疑问，他们首先想到的便是新月社。这除了因为他们中间的有些人如林徽因、张欣海等，本身就是新月社早期成员，参与过《契块腊》的表演，更重要的是如前文所述，二者的戏剧改良观念存在着高度的一致性。

1925年初，余上沅致信胡适，阐述了他们的戏剧计划及相关想法，并请求胡适设法在北京大学开设戏剧系、“戏剧传习所”或“研究所”，以便能借此有所作为，同时表达了与新月社合作演戏的愿望<sup>⑧</sup>。接着余氏又致信宋春舫，称已致信胡适请其提倡“戏剧研究会”，但不知是否能发生效力，因此请宋氏再为帮忙，且称“愿随鞭镫”<sup>⑨</sup>。胡、宋是否回信，不得而知，可以肯定的是，二人对于余氏的请求均无能为力。于是同年夏余上沅、闻一多、赵畸三人又先行回国，动员戏剧界人士为他们戏剧计划的实施打头阵。他们曾同去拜访天津的张彭春，谈论其戏剧计划与北京戏剧状况等，并排演了一个戏剧，张氏记述称：“大概分工如下：余排演，赵剧本，闻画家。（亦能诗。）有意排演Peer Gynt，参用Expressionistic派表演。从这看出他们新气很盛，想以输入最新派别在中国得欢迎。我想中国没有能懂西洋派别的观众。他们有青年勇气去作试验，我亦愿意看他们成功。”<sup>⑩</sup>“Peer Gynt”即易卜生的诗剧《培尔·金特》，选择这样一部作品排演，并采用表现主义的表演方法，在当时的中国的确是过于超前了，这也说明余上沅等人的戏剧观念并不守旧。从天津访问张彭春后，三人旋即回京，在徐志摩等新月社同人的支持下，与孙伏园一起制定《北京艺术剧院计划大纲》，又组织成立中国戏剧社，并拟定《中国戏剧社组织大纲》，该社的成员大多来自新月社。这些计划因经费无着未能实现，余上沅、赵畸旋即受聘为北京美术专科学校（不久改名国立艺术专科学校）戏剧系教授，闻一多则转向了诗歌事业。

不过，余上沅、赵畸二人仍然想借受聘之机实现他们的戏剧改良计划。如余氏在首次与学生的见面会说：“中国现在无所谓戏剧，旧的已经坏了，没有可取；新的又是西洋贩卖品，不大合用。因此我们目前若欲完美适宜的国剧产出，非大家抱着绝大

的勇敢和牺牲——那怕没有饭吃，衣穿，都要去改革他，创造他，奋斗到底才对。”<sup>③</sup>余、赵二人对学生的教育是新旧剧并行，除欧阳予倩、洪深等新剧派人物外，他们还曾请旧戏名伶梅兰芳、杨小楼等前去授课。后者引起思想激进学生的误解和不满，余、赵二人与学生之间因而发生矛盾，加之教育经费的短缺，遂辞职南下就职东南大学。

尤其值得提及的是，余上沅在国立艺专任教的一年内，还与徐志摩一起创办了《晨报副刊·剧刊》，余氏担任编辑。徐氏在创刊号上发表《剧刊始业》一文，介绍了创办《剧刊》的目的：一是宣传，“引起一班人的同情与注意”，为国剧运动增加社会的助力；二是讨论关于戏剧的一切问题，无论新剧还是旧剧；三是“批评国内的剧本”，“介绍世界的名著”；四是“关于剧艺各类在行的研究”<sup>④</sup>。很显然，《晨报副刊·剧刊》的创办就是为了配合余上沅、赵畸在国立艺专的戏剧实践，后者既已希望破灭，前者自然也就没有维持下去的可能与必要了。所以《晨报副刊·剧刊》在出完第15期后，也于1926年9月宣布停刊。

国剧运动犹如一个美好的梦，在短短一两年间迅速破灭。余氏事后分析失败的原因时说：“除了目的不清，方法不良，经济不足之外，还有许多很复杂的原因。北京不是巴黎，中国总是中国，况且戏剧又不影响国计民生。大家都要国剧停顿着，国剧怎能不停顿？少数爱好戏剧的人做几篇文章，也就愈显得国剧运动之寂寞罢了。”<sup>⑤</sup>余氏总结失败的原因有主客观两个方面。主观方面虽然认为国剧运动存在诸种问题，但并未否定其戏剧改良的总体方向——中西融合。客观原因除经济外，主要是外部环境，即社会对国剧的冷漠、误解与排斥。国剧运动在国内落地，的确遭到一些拥护现实主义戏剧模式的新剧派的批评。不过，这些批评大多缺乏深入的学理分析，存在先入为主的观念。如向培良说，“国剧之所以为国，并不会比国粹之所以为国，国技之所以为国有什么分别的”<sup>⑥</sup>。这些贴标签式的批评固然不会对国剧运动产生根本影响，但它也说明“国剧运动”的口号确实容易给人以守旧或复古的印象。或许正是因此，参与国剧运动的新剧派人士，特别是胡适，只是暗中合作或支持，从不公开发表对它的看法与评价，主要的考量恐怕就是担心由此导致复古风潮的高涨，与其文学革新目的背道而驰。当然，这不是说国剧运动没有生存的现实土壤，恰恰相反，其参与人员相当之广。国剧运动的失败，诚如其反对者马彦祥所说，在根本上是因为尽管其旗帜高张很久，但却“未曾见过所谓‘融合贯通，神明变化’的‘国剧’究竟是怎样的玩艺——虽然留美回来的国剧运动的首领余上沅先生已经一再地解释过了”<sup>⑦</sup>。因为没有创造出与理论主张相匹配的作品与表演技艺，所以无论怎样宣传解说，社会都不会轻易认可。国剧运动成员效仿美国本土盛行的“中国戏”模式，编演《长恨歌》《琵琶记》等剧获得成功，试图将其移植到中国，其失败是必然的。在美国乃至欧洲产生巨大影响的《黄马褂》，在留美学生看来不过是蹩脚的中国戏而已，即使将其改良，也不能与当时已有所改进的旧戏、尤其是以梅兰芳和杨小楼为代表的旧戏相抗衡。当然，这并不是彻底否定国剧运动的理论主张及其演剧实践，而是说其所代表的中西融合的戏剧发展道路仍有很长的路要走。自西学东渐以来，探索中西融合的文学发展道路就从未间断过，国剧运动虽然宣告失败，但其所确立的戏剧改良方向，仍在不断试验之中。

1930年梅兰芳应邀赴美访问演出，胡适就是最重要的促成者与参与者之一，他还

特意用英文撰写《梅兰芳和中国戏剧》在美发表，为梅兰芳访美演出做先期宣传。该文对传统戏曲的象征与程式化表演手法给予充分肯定，并说：“这种历史上的原始风格并非与艺术上的美互不相容。正是这种艺术上的美经常使原始的常规惯例持久存在而阻碍它进一步成长，而也正是这种戏剧发展和戏剧特征的原始状态更经常地促使观众运用想象力并迫使这种艺术臻于完美。这两种现象在中国戏剧中得到了明显的证明。”<sup>⑧</sup>梅兰芳访美，随行的还有张彭春、余上沅、张嘉铸等，余氏是胡适特别推荐的人物，足见胡适对余氏的认可，以及胡适戏剧观念的转向。1932年，《大公报》重新登载了胡适与张厚载最初论争的两封信，题为“十五年前的笔墨官司”，认为这对于其时的一般戏曲家仍有参考价值<sup>⑨</sup>。卢逮曾见后甚为感慨，遂撰《改革旧戏问题》一文，认为胡适当年提倡白话剧的主张已完全失败，其时不仅“旧剧简直走了红运”，“反呈复兴的盛状”，就连胡适自己“也不免有替梅兰芳捧场的嫌疑”<sup>⑩</sup>。对于卢氏的批评，胡适未作回应，而是由余上沅代答，余氏因撰《白话与戏剧》一文，依次谈论了废唱、要唱、用白、话剧的失败、话剧的需要、提倡的方法等诸种新旧剧问题，集中阐述了多年来对新旧剧改良问题的思考。余氏的主要观点是认为歌剧、话剧不可偏废，应同时并进，但称“与其说改良旧戏要废唱用白，不如痛快快的说另外创制白话歌剧”<sup>⑪</sup>。这一点虽然与前引宋春舫的观点相近，但已有进一步发展。1929年，余上沅在《中国戏剧的途径》中说：“容易看到的是同时中国剧场在由象征的变而为写实的，西方剧场在由写实的变而为象征的。也许在大路之上，二者不期而遇，于是联合势力，发展到古今所同梦的完美的戏剧。”<sup>⑫</sup>这虽然是余氏一厢情愿的想法，充满理想色彩，不过却可说明他始终未对真正能融合中西戏剧各自优点的戏剧道路失去信心，而是仍在不断进行调整与试验。

当然，更为重要的是，上述戏剧改良思路并非仅存在于国剧运动原有成员的范围之内，而是经他们得以扩散，得到同道的认可，由此潜滋暗长，不断摸索试验，最终蔚为大观，走出了中国戏剧现代化的一片新天地。在国剧运动宣告失败的次年也即1927年，田汉便组织发起了周末文艺茶话会，该茶话会与之前的新月社颇有类似之处，徐志摩、余上沅等国剧运动的倡导者均为其座上宾<sup>⑬</sup>。1928年，田汉公演了欧阳予倩编剧的《潘金莲》，该剧“采京剧之形式加以近代剧之分幕”<sup>⑭</sup>，演出获得成功，田汉因而兴奋地喊出了“新国剧运动的第一声”的口号，其情形一如当年余上沅等人发起的国剧运动。田汉的“新国剧”试图在旧式舞台上投射新的曙光<sup>⑮</sup>，其艺术追求无疑正是国剧运动精神的继续。话剧方面，通过张彭春的日记可知，1926年后他一直在探索话剧的中国化道路，虽终其一生未能实现这一目标，但受他这一戏剧改良思想影响的曹禺，最终创作出了“世界可以承认的中国戏剧”<sup>⑯</sup>——《雷雨》。从这个意义上说，国剧运动并未在根本意义上失败，而是在涅槃中获得了新生，甚至可以说它是一次未完待续的可贵探索，值得深入探究与肯定。

## 结 语

在近现代戏剧发展史上，国剧运动一直是一个颇为尴尬的存在，它发生于“五四”

戏剧改良运动后不久，从后者的立场出发，它自然难逃逆时代潮流而动的历史评价与定位，其时戏剧改良的激进派人士及其追随者对国剧运动的批判与否定，也为此提供了事实上的证据。今天的研究者虽然从辩证与理性的角度认为国剧运动有其存在的合理性，但毕竟无法改变这一历史事实，因此他们的辩护显得颇为苍白无力。然而，一旦当我们揭开历史的隐秘面纱，所谓的“五四”戏剧改良之“新”与国剧运动之“旧”竟发生了戏剧性的反转，从而颠覆了对它们的固有认知。这一发现不仅为重新评价与定位国剧运动提供了直接的史实依据，更重要的是，它还对我们今天建基于“五四”之上的现代文学知识体系提出了新的挑战。

近代以来，由于列强入侵，中国屡挫于外敌，中国智识阶级的文化自信心逐渐丧失殆尽，至“五四”可谓得到了集中爆发，从而导致西学似乎不证自明地代表着文明与进步。“一战”后，西方对自身文化进行了深刻反思，并尝试学习借鉴东方文化，以弥补自身文化之不足。尽管此种文化趋向反流中国，为新文学运动倡导者所熟知，但为避免改变既定的西化革新目标，他们只是暗中对此有所吸纳，而未实行公开的纠偏举措，致使其偏颇主张渐趋深入人心，并潜移默化至今而影响不减。实际上，在“五四”文学革命后的几年实践中，有识者已经发现对西方文学亦步亦趋，所得不过是毫无价值的西方文学赝品而已，唯有融入中国文学，才能实现中国文学真正的创新性发展，国剧运动正是这一文学革新转向在戏剧层面的表现。在近现代多变的文化环境中，西学不必是新，中学也未必是旧，中西新旧是不断相互转化的，而且此期文学变革虽然常有或中或西的极端趋向，但均难以长久维持，中西融合及其动态平衡才是中国文学现代演进的主导力量。由此而言，本文在重构国剧运动形成史、重估其戏剧史意义的同时，也希望为反思以“五四”为基础的现代文学知识体系提供有益的思考与借鉴。

- ① 徐珺：《“国剧运动”研究》，上海书店出版社2019年版，第49页。
- ② 刘思远：《国剧运动的戏剧史学研究——以余上沅1922—1926年的戏剧活动为中心》，《南京大学学报》2016年第2期。
- ③ 方冠男：《戏剧文化的历史书写》，云南大学出版社2019年版，第38页。
- ④④ 志摩：《剧刊始业》，《晨报副刊·剧刊》第1期，1926年6月17日。
- ⑤ 付祥喜：《新月派考论》，中国社会科学出版社2015年版，第23页。
- ⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 崔国良、常健、张兰普主编：《张彭春文集·日记卷（1923—1932）》上册，张兰普整理，南开大学出版社2024年版，第68页，第206—207页，第415、364页，第127页，第331—332页，第364页，第452页，第452页。
- ⑲ 崔国良、崔红编，董秀桦英文编译：《张彭春论教育与戏剧艺术》，南开大学出版社2003年版，第638页。
- ⑳㉑ 饶韵华：《跨洋的粤剧：北美城市唐人街的中国戏院》，程瑜瑶译，广西师范大学出版社、上海音乐学院出版社2021年版，第10页，第223页。
- ㉒ 参见常耀信：《精编美国文学史：中文版》，南开大学出版社2016年版，第209—212页。
- ㉓㉔㉕ 都文伟：《百老汇的中国题材与中国戏曲》，上海三联书店2002年版，第69页，第70页，第161页。
- ㉖ 宋伟杰：《中国·文学·美国：美国小说戏剧中的中国形象》，花城出版社2002年版，第441页。
- ㉗㉘ 吴学昭整理：《吴宓日记》第2册，生活·读书·新知三联书店1998年版，第107页，第107页。
- ㉙ 洪深：《匆匆十年 木兰从军在美国》，《民报》1935年6月1日。
- ㉚ 洪深：《匆匆十年 洪深与沈洪（下）》，《民报》1935年6月3日。
- ㉛ 赵毅衡：《美国新诗运动中的中国热》，《读书》1983年第9期。
- ㉜ 宋春舫：《近世浪漫派戏剧之沿革》，《东方杂志》第17卷第4号，1920年2月25日。
- ㉝㉞㉟ 《宋春舫论剧》，中华书局1923年版，第264—265、267页，第268—269页，第280—281页。

- ③⑩ 耿云志：《胡适与青木正儿来往书信二十七通（三）》，耿云志主编：《胡适研究丛刊》第1辑，北京大学出版社1995年版。
- ③⑪ 徐志摩：《看了〈黑将军〉以后》，《晨报副刊》1923年4月11日。
- ③⑫③⑬③⑭③⑮ 《余上沅戏剧论文集》，长江文艺出版社1986年版，第140页，第538页，第140页，第135页，第133—135页。
- ③⑯ 欧光安：《爱尔兰文艺复兴戏剧的现代中国译介论稿》，武汉大学出版社2023年版，第21—24页。
- ③⑰ 培良：《中国戏剧概评》，上海泰东图书局1929年版，第129—130页。
- ③⑱ 冯乃超：《中国戏剧运动的苦闷》，《创造月刊》第2卷第2期，1928年8月28日。
- ③⑲ 上沅：《歌乐剧的习惯（四）》“译者附志”，《晨报副刊》1922年7月10日。
- ③⑳ 上沅：《读了庄士敦〈中国戏剧〉以后》，《晨报副刊》1922年11月6日。
- ㉑ 上沅：《译完〈作戏的原理〉七篇以后》，《晨报副刊》1922年8月16日。
- ㉒ 上沅：《过去二十二戏剧名家及其代表杰作（续）》，《晨报副刊》1922年10月15日。
- ㉓ 谢扶雅：《游美心痕》，世界书局1929年版，第60页。
- ㉔⑤⑩ 《闻一多全集》第12卷，湖北人民出版社2004年版，第214页，第215页。
- ㉕ 彭基相：《巴黎通信》，《时事新报·青光》1927年9月7日。
- ㉖④⑨⑤⑥⑦ 《梁实秋自传》，江苏文艺出版社1996年版，第110页，第116—118页，第114—115页，第117页。
- ㉗ 《大江会宣言》，《大江季刊》第1卷第2期，1925年11月15日。
- ㉘ 吴文藻：《一个初试的国民性研究之分类书目》，《大江季刊》第1卷第2期。
- ㉙ 《冰心散文》，人民文学出版社2014年版，第204页。
- ㉚ 《我做蒋介石特勤总管40年：黄仁霖回忆录》，团结出版社2006年版，第33页。
- ㉛ 翟毅夫：《爱尔兰新芬运动与国家主义》，《大江季刊》第1卷第1期，1925年7月15日。
- ㉜ 余上沅：《芹献：爱尔兰文艺复兴运动中之女杰》，《晨报副刊》1924年4月7日。
- ㉝ 叶崇智：《辛额》，《晨报副刊·剧刊》第3号，1926年6月21日。
- ㉞ 《顾毓琇全集》第11卷，辽宁教育出版社2000年版，第30页。
- ㉟ 沈瑞欣、陈建军：《闻一多留美书信中若干人事考述》，李怡、毛迅主编：《现代中国文化与文学》第43辑，巴蜀书社2022年版。
- ⑥① 《余上沅致宋春舫书》，《清华周刊·文艺增刊》第10期，1925年5月1日。
- ⑥② 李珥彤：《忆余上沅与赵太侗之去》，《世界日报·戏剧周刊》第19号，1926年11月15日。
- ⑥③ 余上沅编：《国剧运动》“序”，新月书店1927年版，第7—8页。
- ⑥④ 向培良：《旧戏与赵太侗》，《世界日报副刊》第1卷第17号，1926年7月17日。
- ⑥⑤ 马彦祥：《论国剧运动》，（上海）《民国日报·文艺周刊》第16期，1928年5月16日。
- ⑥⑥ 肖迪、封杰编：《梅兰芳纪念集壹编》，商务印书馆2013年版，第84页。
- ⑥⑦ 《十五年前的笔墨官司（上）》，《大公报》1932年7月9日。
- ⑥⑧ 卢逮曾：《改革旧戏问题》，《独立评论》第14号，1932年8月21日。
- ⑥⑨ 余上沅：《白话与戏剧》，《独立评论》第14号，1932年8月21日。
- ⑥⑩ 余上沅：《中国戏剧的途径》，《戏剧与文艺》第1卷第1期，1929年5月1日。
- ⑥⑪ 郭玉琼：《二十世纪中国戏曲改革理论研究》，中国书籍出版社2019年版，第37页。
- ⑥⑫ 田汉：《我们的自己批判》，《田汉全集》第15卷，花山文艺出版社2000年版，第118页。
- ⑥⑬ 田汉：《新国剧运动第一声》，《田汉全集》第17卷，第2页。
- ⑥⑭ 胡玥：《“世界可以承认的中国戏剧”——论张彭春与〈雷雨〉的诞生》，《中国现代文学研究丛刊》2024年第3期。

作者单位 杭州师范大学人文学院、文艺批评研究院

责任编辑 孙伊