

國立政治大學文學院中國文學系

碩士班學位論文

指導教授：蔡欣欣 博士



梁啟超劇作及其戲劇觀之研究

研究生：林豐藝

中華民國 100 年 7 月

致謝辭

這本論文從碩三上開始撰寫計畫到完成，總共花了四年的時間。搜尋、閱讀眾多書籍與期刊論文的過程中，發現每個人對於梁啟超都有不同的看法。對我而言，腦海中的梁啟超印象也歷經數度改變。最初，我對於他的印象是「多變」、「中斷」，因為他在政治上的立場不斷轉變，報刊開開停停、作品斷斷續續，紛雜的文類、交錯的論述，很難整理出研究理路。接著，我對他的印象是「忙碌」、「多產」，因為查找他與戲劇觀相關的文章、詩詞、劇論……相關著作一篇接著一篇彷彿沒有止盡的擴張下去。最後在論文將要完成的半年，我終於發現了他的「堅持」、他的「熱情」、與他凡事一頭熱的「可愛」。

與梁啟超「廝磨」了四年，深覺其作品的真正價值，在於作者本身的生命和性格的灌注。若要理解梁啟超劇作中的「趣味」，必須要了解他所經歷的事，讀過許多他雜貨店般的各種創作品類(學者雅稱他為百科全書式的作家)，最後還能認同理解他對於理想付出極大的專注與熱忱，但在盡情享受投入的過程之後，又全然拋捨，投向下一個目標的獨特性格。

論文寫作到了尾聲，爲了紓解截止日的緊張心情，看了日劇「仁醫」。覺察到梁啟超與日本幕末時代的英雄——「坂本龍馬」，在許多地方擁有相似性，包括一頭熱的個性和爲了國家前途四處奔走。當中的主題是「改變歷史」與「歷史的修正力」。得到日劇的啟發後，再回頭看待梁啟超與他的劇作，不正是透過文學的創新希望改變時代和歷史嗎？突然有個奇想，在「仁醫」當中，主角將現代普通的抗生素「盤尼西林」製造技術，跨越時空帶到一百多年前的幕末，因主角的對於救人的堅持，以及對於促進醫療使日本未來更好的動念，引發了當時保守醫者對於改革的熱血；梁啟超在一百多年前的清末，帶頭推動戲劇改良，大膽的創作新戲劇，也同樣引發了劇壇的改革風潮。也許從現在的眼光看待梁啟超劇作，並不覺得其創新能夠稱爲「革命」，現代的傳統戲曲也早已融合吸納西式戲劇觀念，梁啟超的新觀念看來缺乏「爆炸性」，但在新舊與中西交接的時空下確實曾引發過不小的震撼，並且像是蝴蝶效應一般，引發了劇壇和社會觀念的連鎖效應。只是，後人只看到舞台上呈現的最後的結果，未察覺到這段時空的戲劇發展已被歷史修正掉了。

完成論文之後，仍然爲一百年前的熱血青年梁啟超深深感動，他的文字和思想令人每多讀一次就有更深一層的發想。口試過程中，王友輝教授兩度提到論文中所引《班定遠平西域》中匈奴欽差一段中英日夾雜的唱詞，認爲符合舞台人物形象且語言非常鮮活。而我個人則從《新羅馬傳奇》中的「生也廝連，死也廝連。任把七尺頑軀散作灰，也教一國同胞團成片。……若問因緣，此是因緣。只怕待

劫灰飛盡，靈光才現。」等曲文中，感受到文字背後所雜揉的時空背景、死生契闊以及作者的百感交集。這種感覺和感動，我無法用文字轉述，但希望本論文能夠引發讀者對於梁啓超與其劇作的好奇，進而親自體會作品中的深蘊。

這本論文順利產出，首先必須感謝蔡欣欣老師五年來的指導與關懷，讓我能從容不迫的完成論文，並且兼顧職涯規劃與學業。特別感謝王友輝教授與侯雲舒教授仔細的閱讀本論文，給予許多寶貴的意見和新觀點，供作修定參考。將來若有機會，希望能從本論文延續關於近代戲劇的研究論題。此外，深深感謝碩班導師高桂惠老師，以及簡宗梧老師、唐翼明老師、高莉芬老師、張雙英老師與台大鄭毓瑜老師，在課堂上引領我見識更高更遠的學術風景，從你們身上，我學習到為人處事與為人師的風範。

論文寫作期間受到許多人的協助，包括文政學長、嘉瑋、明緻、佩衿，不吝提供許多意見與鼓勵。學弟哲佑協助我到台大圖書館和國圖借閱影印資料，凱文在口試當天冒著雷雨上山協助，還有碩班共同學習、相互鼓勵的好同學們：秀卉、文鉅、希真、振翔、憶如、志瑋、右典、明正……感謝你們的祝福與鼓勵，讓我能夠順利在期限內完成論文。

另外感謝政大附中、成功高中的行政同仁與老師，在我擔任代課教師期間，無私的給予指導和協助。我所任教的政大附中國一和成功高中高二同學們，也感謝你們與我在課堂上教學相長。因為眾人的扶持與協助，讓我能順利的考上正式教職。還要感謝中正高中的同事們，在我父親生病時，能給予關懷和體諒，讓我能夠安然通過人生的試煉。

最後感謝我的家人，雖然遭遇了一些困難，但是因為共同承擔、相互關懷，讓我們全家人度過難關，共享幸福平安。希望父母親與弟妹都能夠身體健康，永遠快樂。

摘要

本論文主要以梁啓超戲劇觀和劇作為中心，但是牽涉的領域擴及梁啓超政治、歷史、教育、文學等思想觀念，也包括他的政治活動、報刊事業。對照探索的還有晚清的戲曲發展、報刊時事劇發展、戲曲改良運動和時事新劇搬演的論題。因此本論文預期的成果有三大方向：

- (一)、探討梁啓超戲劇觀與劇作的形成背景與發展過程。
- (二)、梁啓超戲劇活動概況與近代劇壇中的位置。
- (三)、梁啓超戲劇觀對近代戲劇發展的貢獻與延續發展。

各章論述重點如下：首章論述晚清局勢與學術思想概況，並介紹梁啓超個人生命幾個重大階段，包括進入政治活動前的接受傳統教育階段、與康有為師生積極參與政治階段、維新運動後逃往日本辦報階段，以及辛亥革命之後到去世前的學術階段。另外介紹影響其文學主張的重要師友，探討其戲劇改良理論形成的背景。第二章則以晚清劇壇發展與小說界革命為論述重點，以明梁啓超「戲劇改良」主張在近代戲劇中具有承先啓後的關鍵位置。並且考察其戲劇改良理論的形成過程，從報刊與戲曲的結合中，尋找出戲劇新變之處。第三章，進一步探索本論文中中心文本《劫灰夢傳奇》、《新羅馬傳奇》、《俠情記傳奇》、《班定遠平西域》等重要作品的取材、情節與主題，並且深入討論其創作藝術特色。第四章則綜整其戲劇相關論述，並參照其作品特色，歸納出梁啓超的戲劇觀。第五章從梁啓超創作現象延伸思考，探討其創作文本與搬演性、創作中斷等論題。歸納其對於近代戲劇的貢獻，並從戲劇改良運動的發展，觀察其戲劇觀的延續發展。

梁啓超不僅是從傳統科舉士子過度到新時代知識分子的代表人物，他更身兼政治改革推動者和報刊界領袖的身分。梁啓超的戲劇觀與時代有著不可分割的關連，其各種文學觀點更建立在「維新運動」的理論之上，而近代文學運動又受到梁啓超的啓迪極深。他以「小說界革命」包舉其「戲劇改良」理論，另外從他認為「革命」包含 Reform 和 Revolution 兩個概念來論，梁啓超的「戲劇改良」具有兩個層次，一是對於原有的文學體裁和劇種體製僅作修正，真正徹底翻新、變革的是其所承載的主題思想與內容。而以「舊瓶裝新酒」作為比喻，「舊瓶」指戲劇原有的體製形式，「新酒」是梁啓超真正要全面變革的「主題思想」。

梁啓超親自示範「新傳奇」的創作，為了將新思想帶入作品，因此援引西史「意大利建國三傑」傳記作為題材，不僅「援史作劇」還「以劇喻今」，將劇中「紫髯碧眼兒」充作「優孟衣冠」，達到醒民、教育、宣揚愛國精神的「政治功能」。梁啓超創作的劇作包括傳奇劇本《劫灰夢傳奇》、《新羅馬傳奇》、《俠情記

傳奇》另有《花木蘭傳奇》殘稿五頁；另有為學生演劇創作的廣東戲劇本《班定遠平西域》。這些劇作所傳遞的主題思想包括一、揭露社會的頹敗現況，喚醒群體憂患意識。二、讚揚英雄與游俠「捨己無畏」的精神，召喚救國志士。三、強調國民教育與國民責任。四、闡揚尚武精神，革去「疲弱」的民族形象。五、灌輸女子平權與新社會觀念。六、表達對國家改革的殷切盼望。雖完整作品僅《班定遠平西域》一部，但透過劇作實踐，可以使其歸於「小說界革命」中的「戲劇改良」主張能夠展現「獨立」的樣貌。

在劇本的藝術表現方面，梁啟超仍依照傳奇體製進行創作，但在舊有形式上稍作變革。除了因應故事跨時之久、史實人物眾多，因此在腳色出場次序、行當安排需作權變之外，仍運用上場引子、賓白、曲文、科介、曲牌聯套、淨丑科譚、下場詩等傳統形式進行創作，雖偶有出律犯規之處，但仍保留了傳奇的樣貌。在劇本形式上的變革，主要是在曲文賓白與人物塑造這兩方面。梁啟超將自創的「報刊體」風格運用在曲文賓白的撰寫上，包括使運用新語詞和口語化的書寫風格，尤其利用淨丑科譚，大量使用新詞彙還加入了外國語，做了全新的嘗試。而主角賓白唱詞，仍維持「典雅」風格，點染新語詞、新概念之後，形成一種新意境。在人物塑造方面，除了利用賓白曲文表現之外，透過全新的「穿關」、「砌末」塑造出「西洋人物」形象，另外還利用「演說介」、「讀新聞紙介」、「宣誓介」等動作指示，不僅塑造人物形象，也以「置入性行銷」的方式，向讀者宣傳參與政治活動的方式。歸納綜整梁啟超的戲劇觀包括：一、以「新小說」概念統括「小說」與「戲劇」。二、以「文學進化論」為戲曲定位。三、吸納「文學啟蒙」觀念的戲劇功能論。四、「援史作劇，以劇喻今」的創作理念。五、「以俗載道」的傳播觀念。六、以多元式評論「現身說劇」。

雖然梁啟超參與戲劇活動時間不長，但他對於近代戲劇的重要貢獻包括：一、戲劇改良的先行者。二、創造文人劇與報刊緊密結合的成功範例。三、使「小說戲曲」在文學中的位階逆轉。梁啟超不但是晚清民初舉足輕重的政治家與輿論界領袖，同時身兼文學家、史學家、報刊主編、教授等多種身分。對於「戲劇」領域來說，因為推動「文學革命」，將「戲劇」與「小說」以「小說界革命」口號一起推動，加上與「報刊」的傳播相結合，響應者紛紛提出各種改良主張。梁啟超戲劇觀的延續與發展可概括為：一、戲劇有益社會的概念逐漸普及。二、從報刊到新式劇場—戲劇改良的多元詮釋。三、戲劇成為「政治宣傳利器」。四、「惟新至上」的劇壇風潮。因為梁啟超的鼓吹與示範帶動，「戲劇改良」的範圍從報刊擴展到「新式舞台」上的京劇與話劇演出，真正達到了「寓教於戲」的目標。

梁啟超劇作及其戲劇觀之研究

目次

| | |
|-----------------------|-----------|
| 致謝辭 | |
| 摘要 | |
| 緒論 | 1 |
| 第一節 研究動機 | 1 |
| 第二節 文獻回顧 | 2 |
| 一、梁啟超著作與相關研究 | 2 |
| 二、近代戲劇相關研究 | 5 |
| 三、近代文學運動相關研究 | 7 |
| 第三節 研究方法與界義 | 9 |
| 一、研究方法 | 9 |
| 二、研究界義 | 10 |
| 第一章 晚清時勢與梁啟超生平 | 13 |
| 第一節 晚清政治局勢概述 | 13 |
| 一、內外交逼的國家局勢 | 13 |
| 二、洋務運動的推行 | 15 |
| 三、政治改革的浪潮 | 15 |
| 第二節 晚清思想與文學發展概況 | 17 |
| 第三節 梁啟超生平 | 19 |
| 一、舊時代科舉士人到新時代知識份子的轉折 | 20 |
| 二、建立報刊事業成爲言論界鉅子 | 22 |
| 三、入閣參政到淡出政壇 | 24 |
| 四、學術與教學生涯 | 25 |
| 五、影響梁啟超文學觀的重要師友 | 27 |
| 小 結 | 32 |
| 第二章 晚清劇壇與小說界革命 | 33 |
| 第一節 晚清劇壇發展概況 | 33 |
| 一、「花雅爭勝」後文人劇先衰再興 | 34 |
| 二、中西交流開啓新視野 | 38 |
| 三、「戲劇改良」活化近代戲劇發展 | 39 |
| 第二節 「小說界革命」—戲劇改良運動的開端 | 40 |
| 一、「維新運動」將「說部」納入「文學改良」 | 41 |
| 二、以「小說界革命」包舉戲劇改良 | 44 |
| 三、引發戲劇改良的連鎖效應 | 47 |

| | |
|---------------------------------|------------|
| 第三節 透過報刊實踐戲曲改良 | 50 |
| 一、報刊與改良戲劇的「策略性結合」 | 50 |
| 二、戲劇與報刊結合產生的新變 | 54 |
| (一)、因傳播方式改變，改變創作生態 | 54 |
| (二)、因刊載形式改變，增加閱讀的聯想趣味 | 56 |
| (三)、因報刊語言文字新變，賦予劇作新風貌 | 58 |
| 小 結 | 61 |
| 第三章 梁啓超的劇作 | 63 |
| 第一節 劇目與題材 | 63 |
| 第二節 劇情與結構 | 68 |
| 一、《劫灰夢傳奇》(1902) | 68 |
| 二、《新羅馬傳奇》(1902) | 70 |
| 三、《俠情記》(1902) | 75 |
| 四、《班定遠平西域》(1905) | 76 |
| 第三節 主題思想 | 82 |
| 一、揭露社會的頹敗現況，喚醒群體憂患意識 | 82 |
| 二、讚揚英雄與游俠「捨己無畏」的精神，召喚救國志士 | 86 |
| 三、強調國民教育與國民責 | 91 |
| 四、闡揚尚武精神，革除疲弱的民族形象 | 92 |
| 五、灌輸女子平權與新社 | 95 |
| 六、表達對國家改革的殷切盼望 | 98 |
| 第四節 劇藝特色 | 100 |
| 一、在原體製格律基礎上進行變革 | 101 |
| 二、巧妙化用前人佳作，鎔鑄個人才思 | 104 |
| 三、具實驗精神的語言風格 | 109 |
| 四、「雅、劇、俚」互補有無的「樂論」 | 112 |
| 五、創造嶄新的舞台腳色形象 | 116 |
| 六、具體細微的舞臺指示 | 118 |
| 小 結 | 123 |
| 第四章 梁啓超的戲劇觀 | 125 |
| 第一節 以「新小說」概念統括「小說」與「戲劇」 | 125 |
| 第二節 以「文學進化論」為戲曲定位 | 128 |
| 第三節 吸納「文學啓蒙」觀念的戲劇功能論 | 131 |
| 第四節 「援史作劇，以劇喻今」的創作理念 | 133 |
| 第五節 「以俗載道」的傳播觀念 | 136 |
| 第六節 以多元式評論「現身說劇」 | 139 |
| 小 結 | 145 |

| | |
|----------------------------|-----|
| 第五章 結論 | 147 |
| 第一節 劇作現象探討 | 150 |
| 一、文本與搬演性 | 150 |
| 二、劇作未完成原因分析 | 153 |
| 第二節 梁啓超對於近代戲劇的貢獻 | 158 |
| 一、戲劇改良的先行者 | 159 |
| 二、創造文人劇與報刊緊密結合的成功範 | 162 |
| 三、使「小說戲曲」在文學中的位階逆轉 | 164 |
| 第三節 梁啓超戲劇觀的延續與發展 | 167 |
| 一、戲劇有益社會的概念逐漸普及 | 167 |
| 二、從報刊到新式劇場—戲劇改良的多元詮釋 | 170 |
| 三、戲劇成爲「政治宣傳利器」 | 173 |
| 四、「惟新至上」的劇壇風潮 | 176 |
| 結 語 | 181 |
| 參考書目 | 183 |



緒論

第一節 研究動機

筆者碩二修習「戲曲文獻學」課程，研讀近代戲劇相關論述時，注意到了「時事劇」、「文明戲」、「新劇」等關鍵詞，進一步探源，更發現了「戲曲改良運動」的蹤跡。回頭翻找文學史中相關記載，關於戲曲流變的論述，大都將重心放在元雜劇、明清傳奇的「前、中」時期發展。清代戲曲的記載，焦點則放在「南洪北孔」、李漁等前期作家，以及「花雅爭勝」後京劇興起、傳奇雜劇逐漸消亡的過程。另外查找近代文學改良運動相關著作，論述則著重詩、文、小說的發展，戲劇部分常併入小說部分共論或僅簡單帶過。

近年來，關注近代戲曲發展的學者，注意到晚清民初之交的戲劇發展，並且發現這段時間的作品具有獨特面貌與價值。拜讀學者的相關研究後，發現傳奇雜劇並未就此消亡，不僅文人劇曾經「中興」，留下許多緊扣社會脈動的作品，連京劇等地方戲也曾隨著社會時局產生改變，「文明戲」、「新劇」、「時事新劇」的誕生與這段歷史有直接關連。這些如雨後春筍般出現的劇作，不只是孤芳自賞而已，還包含救國新民的遠大期待。這段「戲劇改良運動」並非單線發展，而是匯聚了眾多參與者的力量而成，包括文人劇、京劇、地方戲，以及新式話劇都因宣揚愛國、改良社會，紛紛提出「改良」主張，形成了一股「戲劇改良」風潮。

在眾多提出改良主張的論者中，發現了一個陌生卻又熟悉的名字——「梁啟超」。因為一般印象中，不會將梁啟超與戲曲聯想在一起，而梁啟超卻又是影響近代新文學與思想的重要人物。閱讀相關資料後，才發現梁啟超不僅對於近代政治改革、學術思想、文史發展有重大貢獻，對於晚清民初的「戲劇改良」風潮亦具有推動之功。因此引發筆者深入探討梁啟超與戲劇改良關係的動機。

自古文士將文章視作「經國之大業，不朽之盛事」，以詩文為淑世濟民的工具。到了晚清時代，經過西學洗禮的梁啟超，也喊出了以文學救國的口號，但他顛覆了傳統，接連發起了詩界革命、文界革命，又認為唐宋古文的「古」比不上小說戲曲的「俗」，因此接著舉起「小說界革命」的大纛，將文學改革與報刊事業結合，把新思想放進戲曲小說的「舊瓶」，再透過新的媒介——報刊——來傳遞。傳統的小說、戲曲只能透過刻印和說唱藝人、伶人搬演來傳播；但是梁啟超透過報刊發行，大量、迅速將創作者與編輯者的想法傳達給民眾，以達「新民」之功。¹梁啟超提出文學改革，並非針對文學本身發展，而是因時代局勢影響以及推動

¹ 傳統以書籍刊刻和藝人表演的方式，訊息傳播速度緩慢，一日之內可能僅十數人到數百人，而透過報刊的發行量，卻可以千、萬計。舉例來說《新民叢報》是梁啟超從事編輯生涯後主編的第

社會革新的需要。中國向來以世界中心自居，鮮少與西方往來。但是在十九、二十世紀相接之際，中西文化開始接觸，進而發生激烈的碰撞，造成中國社會結構、工商環境的震盪與變革。在知識界中，西洋成了蘊藏新知的廣闊大海，有一批新的文士階級(知識份子)覺悟到：如果不主動學習，恐被淹沒在世界潮流之中。在這世代交替的關鍵點上，梁啟超不僅僅參與其中，而且還擔負了「領航者」的重要角色，帶領著其他知識份子與民眾一起航向新世界。

在近代文學改良運動中，戲劇常與小說一併討論，因而容易被忽略；關於梁啟超的相關研究，亦較少單獨論述他的戲劇觀念與創作。這樣一位戲曲的「門外漢」卻在近代戲劇研究中，處處出現他的名字與作品的吉光片羽。本論文藉由分析梁啟超的劇作及戲劇觀，探討其與時代環境的關聯，希望能尋找出梁啟超戲劇觀與劇作在文學史中的價值與意義，特別是對於晚清戲劇發展的關鍵地位。

第二節 文獻回顧

一、梁啟超著作與相關研究

關於梁啟超生平，除了他人所寫傳記之外，其〈三十自序〉和《清代學術概論》第二十五、二十六，皆為其自我評傳。梁啟超逝世後，鄭振鐸作《梁任公先生》，附有《梁任公先生年表》²，為其作傳的還有《梁任公先生年譜》³、《梁任公先生年譜長編初稿》⁴、《曼殊室戊辰筆記》⁵。後人以白話文體進行書寫的傳記有孟祥才《梁啟超傳》⁶、李喜所《梁啟超傳》⁷、朱傳譽《梁啟超傳記資料》⁸、陳鵬鳴《梁啟超學術思想評傳》⁹等。此外，在影視方面紀錄，香港鳳凰衛視曾拍攝三集《百年回望—梁啟超生平回顧》對於其生平交友具有深入淺出的介紹。梁啟超的故鄉廣東省，特別成立了統整相關資訊成立「梁啟超地方文獻庫」¹⁰，舉凡生平、著作、書信手札、親友回憶錄等皆有相當完整的蒐錄，蓋因梁啟超出身廣東，當地與梁啟超相關的地點亦成為「重要觀光景點」。近年來包括對於「梁氏家族」的相關書籍亦相繼出版，例如《百年家族：梁啟超與他的兒女》

三種報刊，一出版立刻風行海內外，常常再版和被翻印，銷量約在一萬份左右。

² 載《中國文學研究》第5卷

³ 共一卷，楊復禮編，1941年新河南日報鉛本。

⁴ 丁文江編，梁思莊藏有稿本，台灣由世界書局印行，38卷，2冊，蒐羅梁氏許多書札，記述頗詳。

⁵ 梁啟勛撰，不分卷，稿本。

⁶ 孟祥才著：《梁啟超傳》(北京：北京出版社，1980)。

⁷ 李喜所：《梁啟超傳》(北京：人民出版社，2010)

⁸ 朱傳譽：《梁啟超傳記資料》(臺北：天一出版社，1979)。

⁹ 陳鵬鳴：《梁啟超學術思想評傳》(北京：北京圖書館，1999)。

¹⁰ 《梁啟超地方文獻庫》網址 <http://www.xhwenhua.com/lqc/default.aspx>

¹¹、《梁啓超與飲冰室》¹²等。

梁啓超一生著作質量皆鉅，後人將著作輯錄爲《飲冰室合集》¹³共分十冊，總字數約一千四百萬字。另外後人也陸續輯錄其中未收的文章，或是以選集方式出版，當中夏曉虹收錄前人未收錄的梁氏文章所出版《飲冰室合集·集外集》¹⁴收錄了其他選集所未收的作品，特別具有參考價值。

雖然與梁啓超相關的研究成果汗牛充棟，與「文學改良運動」相關的研究中，雖有論及「小說界革命」與其戲劇改良主張，但較少學者對梁啓超劇作進行專論，論述最詳的著作應屬連燕堂《梁啓超與晚清文學革命》¹⁵，分別從「文學革命」總體成因進行討論，並分「文界」、「詩界」、「小說界」與「戲劇理論」四大部分進行詳細論述。本書最大的特點是將「戲劇」從「小說界」內分出討論，對於梁啓超戲劇給與相當的肯定，並就其作品作深入討論，是研究梁啓超戲劇者重要的參考著作。夏曉虹《覺世與傳世—梁啓超的文學道路》¹⁶以「覺世之文」和「傳世之文」對梁啓超的各類創作進行分析論述，對於「小說界革命」有深入的探討。專論戲劇的單篇論文有李簡〈論梁啓超的戲曲創作〉¹⁷，分析其劇作內容與特色並指出所產生的影響，另外還有柯龐越〈梁啓超與《桃花扇注》〉¹⁸、陳芳〈梁啓超戲劇三種研究〉¹⁹、林明德〈梁啓超的戲劇理論與實踐〉²⁰等。其他以「主題式」進行論述的相關研究的期刊論文，主要是針對其文學改良主張，綜合性的論述如孔范今〈梁啓超與中國文學的現代轉型〉²¹、蘇景康〈從孔子的「小道觀」到梁啓超的「小說爲文學之最上乘」—試論我國小說觀念的轉換更新〉²²。另有柯慶明〈梁啓超、王國維與中國文學批評的兩種趨向〉²³以謝安和謝玄對於從政教出發的「言志傳統」與美感爲取向的「神韻傳統」兩個面向來比梁啓超與王國維的文學批評觀念。雖並未就兩人的戲劇觀進行分析，但從兩人的比較中，突顯了梁啓超注重「政教功能」與「言志」傳統的承繼關係。另外亦有從報刊方面進行觀察者如劉虹〈從梁啓超報刊實踐看其「善變」與「不變」〉²⁴。

¹¹ 吳荔明：《百年家族：梁啓超與他的兒女》（新店：立緒文化，2001）。

¹² 郭長久主編：《梁啓超與飲冰室》（天津：天津古籍出版社，2003）。

¹³ 梁啓超：《飲冰室合集》（上海：中華書局，1941）。

¹⁴ 夏曉虹主編：《飲冰室合集·集外集》（北京：北京大學，2005）。

¹⁵ 連燕堂：《梁啓超與晚清文學革命》（桂林：灕江出版社，1991,5）。

¹⁶ 夏曉虹：《覺世與醒世—梁啓超的文學道路》（北京：中華書局，2006）。

¹⁷ 李簡：〈論梁啓超的戲曲創作〉，《湖北大學學報》。

¹⁸ 龐越：〈梁啓超與《桃花扇注》〉，《SCD 茂林修竹》，頁 56-58。

¹⁹ 陳芳：〈梁啓超戲劇三種研究〉，《警專學報》，1988、6。

²⁰ 林明德：〈梁啓超的戲劇理論與實踐〉，《輔仁國文學報》。

²¹ 孔范今：〈梁啓超與中國文學的現代轉型〉，《文史哲》2000 年第 2 期，頁 13-21。

²² 蘇景康：〈從孔子的「小道觀」到梁啓超的「小說爲文學之最上乘」—試論我國小說觀念的轉換更新〉，《內蒙古師大學報》1994 年第 3 期，頁 15-22。

²³ 柯慶明：〈梁啓超、王國維與中國文學批評的兩種趨向〉，《中外文學》第十五卷第一期，頁 40-79。

²⁴ 劉虹：〈從梁啓超報刊實踐看其「善變」與「不變」〉，《廣西大學學報》第 22 卷第 5 期（2000 年 10 月），頁 44-49。

國內學位論文與梁啟超文學研究相關者有：邱茂生《晚清小說理論發展試論》²⁵、林鴻鈞《新民與新國的追求：〈新小說〉研究》²⁶、張智清《梁啟超與〈時務報〉、時務學堂》²⁷、林明德《梁啟超與晚清文學運動》²⁸等。此外以梁啟超思想、運動為研究對象，研究者橫跨政治、歷史、社會、文學、哲學等領域。政治方面的有楊中立《梁啟超與清末立憲運動》²⁹、李哲浩《梁啟超與近代中國政治思想：民權與君憲思想為探討的中心》³⁰、張哲魁《梁啟超的民族思想與國家觀念之研究》³¹。歷史、思想或哲學領域主要探討其新史觀和思想研究，例如韓華《梁啟超思想由文化主義轉到國家主義之探討》³²、梁台根《梁啟超道德主義思想研究》³³、李哲浩《梁啟超與近代中國政治思想：民權與君憲思想為探討的中心》³⁴、張錫輝《文化危機與詮釋傳統－論梁啟超胡適對清代學術思想的詮釋與意義》³⁵、梁世佑《從種族到民族：梁啟超民族主義思想之研究（1895-1903）》³⁶、許松源《梁啟超對歷史的理解及其思考方式》³⁷、陳沛郎《孫中山與梁啟超民族思想之比較研究》³⁸、劉紀曜《梁啟超與儒家傳統》³⁹、樊中原《孫中山與梁啟超民族主義之比較研究》⁴⁰、魏中一《梁啟超與晚清湖南改革思想之研究－以「群思想」為例》⁴¹等。另有探討教育觀念之研究如崔香順《梁啟超(1873-1929)教育思想與其轉變因素之剖析》⁴²。

25 邱茂生《晚清小說理論發展試論》，指導教授：洪順隆，中國文化大學中國文學研究所碩士論文，1986年。

26 林鴻鈞《新民與新國的追求：〈新小說〉研究》，指導教授：丘為君；陳俊啓，東海大學歷史學系碩士論文，2003年。

27 張智清《梁啟超與〈時務報〉、時務學堂》，國立臺灣大學中國文學系碩士論文，1996。

28 林明德《梁啟超與晚清文學運動》，國立政治大學中國文學研究所博士論文 1988年。

29 楊中立《梁啟超與清末立憲運動》，指導教授：張治安，中國文化大學政治學研究所博士論文。

30 李哲浩《梁啟超與近代中國政治思想：民權與君憲思想為探討的中心》指導教授：楊爾琳，文化大學中山學術研究所博士論文，1995年。

31 張哲魁《梁啟超的民族思想與國家觀念之研究》，指導教授：江澄祥，東海大學政治學系碩士論文，1995。

32 韓華《梁啟超思想由文化主義轉到國家主義之探討》，指導教授：宋晞，文化大學歷史研究所碩士論文，1976年。

33 梁台根《梁啟超道德主義思想研究》，指導教授：周昌龍，國立中山大學中國語文學系研究所博士論文，2004年。

34 李哲浩《梁啟超與近代中國政治思想：民權與君憲思想為探討的中心》，文化大學中山學術研究所博士論文，1995。

35 張錫輝《文化危機與詮釋傳統－論梁啟超胡適對清代學術思想的詮釋與意義》，國立台灣師範大學國文研究所博士 2001。

36 梁世佑《從種族到民族：梁啟超民族主義思想之研究（1895-1903）》，國立中央大學歷史研究所碩士論文，2002。

37 許松源《梁啟超對歷史的理解及其思考方式》，國立清華大學出版社歷史學研究所碩士，1997。

38 陳沛郎《孫中山與梁啟超民族思想之比較研究》，國立臺灣師範大學政治學研究所博士，2004。

39 劉紀曜《梁啟超與儒家傳統》，國立臺灣師範大學歷史研究所博士論文，1985。

40 樊中原《孫中山與梁啟超民族主義之比較研究》國立政治大學三民主義研究所博士論文，1991。

41 魏中一《梁啟超與晚清湖南改革思想之研究－以「群思想」為例》國立成功大學歷史學系碩士論文，2004.07。

42 崔香順《梁啟超(1873-1929)教育思想與其轉變因素之剖析》，國立政治大學教育研究所博士論

梁啓超橫跨各學科領域，並留下大量著作與生平紀錄，對於近代歷史而言，具有重要的地位和影響。因此關於他的研究不斷有新的闡述出現，蓋因其作品緊扣著時代與社會，即使從現代的角度來觀看，仍能從他所留下的著作中，發掘出新觀點和源源不絕的研究靈感。

二、近代戲劇相關研究

近代戲劇研究的建立，阿英(錢杏邨)先生所進行的整理為後人奠定研究基礎，他特別關注從甲午戰爭到民國初年的這一段時期的戲曲。在 1940 年阿英編輯了《晚清戲曲錄》，合計著錄傳奇五十四種，雜劇四十種，地方戲五十一種，在例言中提到：「晚清戲曲總數，雖為時不久，已無法統計，搜集齊全，更非易事。本書所錄，以已收得者為限，僅知其名者不錄。」在 1960 年接續編輯《晚清文學叢鈔》〈說唱文學卷〉，卷三戲文類共收皮黃戲及地方戲十八種。1962 又出版〈傳奇雜劇卷〉，計收傳奇雜劇三十一種。阿英先生率先進行清末民初戲曲的統計和著錄，為後起的研究者提供具體而微的記錄和研究方向。另外，《晚清文學叢鈔—小說戲曲研究卷》⁴³收錄晚清重要報刊與相關書籍當中，與小說戲曲有關的序或專論，為研究當時戲劇觀念的重要依據。1981 年梁淑安、姚科夫則輯錄了 1840 至 1919 年間成書，或是發表在報刊雜誌上的傳奇雜劇作品，編輯〈中國近代傳奇雜劇簡目〉上下兩篇，共統計了作家八十七人，作品二百三十四種。1982 年，趙晉先生輯錄〈戊戌變法前後至辛亥革命報刊發表的戲曲劇作編年〉收錄 1896 年至 1911 年間，發表在報刊上的劇目共一百六十九種，其中傳奇雜劇一百零九種，京劇、地方戲六十種。⁴⁴以上諸位先生的努力，使得晚清戲曲創作的概況有了清楚的輪廓，讓後代研究者能夠從中發掘問題，進行研究。從這些統計中，可以發現，這段期間文人創作的傳奇雜劇，若只計發表在報刊雜誌上的，就已經超過一百五十種以上，在數量上可謂豐產，但《中國戲劇史論稿》分析：「然而，諸目錄所收之戲曲，大率為文人案頭之作，終非戲曲場上演唱之真戲曲。」⁴⁵若將場上各劇種的演出亦計算在內，數目難以估算。

關於晚清民初戲曲的研究，近年來累積豐富地研究成果，田根勝《近代戲劇的傳承與開拓》⁴⁶中編論述「歷史劇風行與時事劇繁盛」分作六章，末兩章「近代時事劇創作的繁盛」和「報章體滲透與傳奇雜劇創作」提供了縱向發展的研究

文，1994。

⁴³ 《晚清文學叢鈔—小說戲曲研究卷》(臺北：新文豐出版社印行，1999.4)。

⁴⁴ 以上關於晚清傳奇作品輯錄的研究概況，詳參《中國戲劇史論稿》〈清末民初(1898-1919)的戲曲新風尚〉，頁 137-138。

⁴⁵ 《中國戲劇史論稿》，頁 138。

⁴⁶ 田根勝：《近代戲劇的傳承與開拓》，上海：三聯書店，2005 年 7 月。

脈絡，包括傳統時事劇的沿革、士風轉變對時事劇創作的影響。而報刊興起對傳奇雜劇的滲透，給予研究清末戲劇發展的新境。左鵬軍《晚清民國傳奇雜劇考索》分作上、中、下三輯，分別考察晚清傳奇雜劇的劇目、重要報刊所載的劇目，以及曲家的劇作與勘誤，主要是在阿英《晚清戲曲小說目》⁴⁷所蒐的劇目上，重新全面性的考察出被隱沒與誤刊的作品，其中詳細的分類中可以查找到梁啟超不但是在新民叢報上刊登作品，同樣的作品還重複的刊登在其他刊物上。也提供了晚清文士劇作家與作品非常詳細的資料。

梁啟超以「小說界革命」含括戲劇改良，因此討論晚清民初小說變革的著作中，也有相關論述。例如康來新《晚清小說理論研究》⁴⁸雖然是整理晚清「小說」理論進行論述，但當中亦關涉到梁啟超的戲劇改良理論。此書分〈守成篇〉與〈開創篇〉，後者當中的第一章提到梁啟超小說專論的實用取向，第四章提到梁啟超對政治小說的譯介與推廣，對於梁啟超的「新小說」概念形成有詳盡的介紹。陳平原、夏曉虹《二十世紀中國小說理論史料》⁴⁹當中也有許多具有參考價值的相關史料。

另外在京劇與話劇近代發展的論述中，亦能尋找到與梁啟超戲劇改良的相關論述。《中國京劇史》⁵⁰上卷「歷史演進」部分共計十章，其中「京劇改良運動」討論產生背景與演變，與本論文亦有直接關連。其他如王安祈《傳統戲曲的現代表現》⁵¹中對於「文明戲」的論述，有助於釐清戲劇改良不同的發展脈絡。話劇方面，馬森《中國現代戲劇的兩度西潮》論述話劇的發展，第二到五章討論早期話劇發展，從話劇的誕生與流變觀察近代戲劇發展與社會背景的關連。另外陳龍《中國近代通俗戲劇》⁵²、葛一虹《中國話劇通史》⁵³有助於理解戲劇改良的後續發展情況。

與近代戲劇改良運動相關期刊論文，有陳芳〈京劇「汪(笑濃)派」探蹟〉⁵⁴、〈論清末上海的京劇演出活動〉⁵⁵沈惠如〈略論中國近代的戲曲改良運動〉⁵⁶概述晚清戲曲改良的發展情況。朱班遠〈晚清民間戲曲革命意涵的研尋〉⁵⁷以「革命運動」的角度，探討劇壇因「革命運動」所產生的變化，觀察面向與眾不同。

⁴⁷ 阿英《晚清戲曲小說目》北京：中華書局，1958年。阿英其他著作還有《晚清文藝報刊述略》（北京：中華書局，1958）。《晚清文學叢超—小說戲曲卷》（北京：中華書局1960）。

⁴⁸ 康來新：《晚清小說理論研究》（臺北：大安出版社，1990.8）。

⁴⁹ 陳平原、夏曉虹：《二十世紀中國小說理論史料》（北京：北京大學出版社，1997）。

⁵⁰ 馬紹波等著，（北京：中國戲劇，1990）。

⁵¹ 王安祈《傳統戲曲的現代表現》（台北：里人書局，1996年。）

⁵² 陳龍《中國近代通俗戲劇》（台北：東大圖書公司，2002年。）

⁵³ 葛一虹《中國話劇通史》（北京：新華書店出版社，1997年。）

⁵⁴ 陳芳〈京劇「汪(笑濃)派」蹟〉，發表於《國文學報》第三十四期。

⁵⁵ 陳芳〈論清末上海的京劇演出活動〉，發表於《中國學術年刊》第二十三期。

⁵⁶ 沈惠如〈略論中國近代的戲曲改良運動〉，《德育學報》第18期，頁1-22。

⁵⁷ 朱班遠〈晚清民間戲曲革命意涵的研尋〉，《中大社會文化學報》第二期(1995年5月)，頁102-113。

張福海〈中國近代戲劇改良導論：1902-1919〉⁵⁸對於戲劇改良的釋義、範圍界定有相當具體的論述，並提出梁啟超對於戲劇改良的起點有關鍵性的影響。其他如張法〈戲劇改良：新舊形式的交滲互改〉⁵⁹夏紅永〈論晚清戲曲改良〉⁶⁰探討形成的背景、主要論者及論述重點，以及對於劇壇的影響。左鵬軍〈中國近代使外載記中的外國戲劇史料論述〉⁶¹整理鴉片戰爭之後到外使對於各國戲劇的觀賞體驗紀錄，分析當中所透露的訊息，探尋中外戲劇的比較意識。田根勝〈多元文化背景下的近代戲劇個性〉⁶²則從「會通化成」的角度分析近代戲劇如何吸納各種社會文化背景，融合古今中西為一體。孫宜學〈語言變革：晚清戲曲改良運動的先導〉⁶³觀察戲曲中的新語言滲透情況；楊東甫〈晚清傳奇雜劇短暫中興與消亡〉⁶⁴探討傳奇雜劇中興原因、作品取材特色，並從文學體裁本身與外部環境的影響探討消亡的原因。

國內相關學位論文有陳芳《晚清戲曲的歷史意義》⁶⁵，當中提及梁啟超對於晚清文人劇的重要影響，並且對於當時劇作的主題進行歸納、分析。清華大學林幸慧《「申報」戲曲廣告所反映的上海京劇發展脈絡》⁶⁶，以報刊廣告為研究對象，探討 1872-1899 上海京劇的發展，將研究觸角延伸到了報刊文化現象，使戲曲研究有了更開闊的視野。暨南大學邱瑞枝碩士論文《從晚清報刊論戲曲改革與啓蒙運動之關係—以上海為例》⁶⁷中提到因為編輯篩選的制度，所以作品背後不但隱含作者的創作意識，還包括了報社的理念，提供了本論文研究參考方向：可以從梁啟超所主持的報刊中劇作的編審態度，考察其報刊編輯者希望傳遞給閱讀大眾的訊息。

三、近代文學運動相關研究

梁啟超的戲劇觀與時代有著不可分割的關連，其各種文學觀點更建立在「維

⁵⁸ 張福海：〈中國近代戲劇改良導論：1902-1919〉，《上海戲劇學院學報》2004 年第 1 期，頁 49-62。

⁵⁹ 張法：〈戲劇改良：新舊形式的交滲互改〉，《中國人民大學學報》1995 年第 6 期，頁 79-85。

⁶⁰ 夏紅永：〈論晚清戲曲改良〉，《中國戲曲學院學報》第 28 第 3 期(2007.8)，頁 62-65。

⁶¹ 左鵬軍：〈中國近代使外載記中的外國戲劇史料論述〉，《華南師範大學學報》2001 年第 2 期(2001 年 4 月)，頁 52-58。

⁶² 田根勝：〈多元文化背景下的近代戲劇個性〉，《江西社會科學學報》(2006 年 7 月)，頁 191-194。

⁶³ 孫宜學：〈語言變革：晚清戲曲改良運動的先導〉，《同濟大學學報》第 16 卷第 5 期(2005 年 10 月)，頁 69-72。

⁶⁴ 楊東甫：〈晚清傳奇雜劇短暫中興與消亡〉，《廣西師院學報》第 21 卷第 1 期(2000 年 3 月)，頁 47-53。

⁶⁵ 陳芳《晚清戲曲的歷史意義》，指導教授：曾永義，台灣大學中國文學研究所碩士論文，1986 年。1988 年遊學生書局出版。

⁶⁶ 林幸慧：《「申報」戲曲廣告所反映的上海京劇發展脈絡》，指導教授：王安祈，清華大學中國文學研究所博士論文，2004 年。

⁶⁷ 邱瑞枝《從晚清報刊論戲曲改革與啓蒙運動之關係—以上海地區為例》，指導教授：范長華，暨南國際大學中國語文學系碩士論文，2004 年。

新運動」的理論之上，而近代文學運動又受到梁啟超的啓迪極深。因此相關論述中亦可見到關於梁啟超戲劇活動的紀錄。

近代文學運動專著如：馬寶珠《中國新文化運動史》論述自甲午戰爭至五四運動期間的「新文化運動」發展，在第三章〈中國維新文化之崛起〉當中，詳細地敘述維新派「文學改良運動」的發展過程，當中對於梁啟超的報刊事業與文學革命有詳細的論述。從書中不但可以明白自鴉片戰爭以來學術界思想演變過程，也能知道梁啟超文學革命理論在近代「新文化運動」中的位置。相較之下，謝冕《1898 百年憂患》則將重心放在戊戌變法發生之年，以橫向的考察，呈現出「末世」與「黎明」之交，政壇、文壇、社會的多種面相，而維新派重要人物梁啟超當然是考察、對照的「中心點」。陳敬之《中國新文學運動的前驅》⁶⁸不僅詳細的論述維新運動的背景，更對當中人物的文學觀念進行個別介紹。鍾賢培、汪松濤主編《廣東近代文學史》⁶⁹中第八章提及近代粵劇發展，當中對於粵省文學家如黃遵憲、梁啟超、康有為等也有個別論述。

其他論述，包括從社會政治運動角度進行討論，例如：張朋園《梁啟超與清季革命》⁷⁰、王爾敏《晚清政治思想史論》⁷¹、王曉秋主編《戊戌維新與近代中國的改革—戊戌維新一百周年國際學術討論會論文集》⁷²、嚴昌洪、許小青《癸卯年萬歲：1903 年的革命思潮與革命運動》⁷³。另外有從文化現代性層面進行主題論述者，如陳平原《觸摸歷史與進入五四》⁷⁴、張朋園《知識分子與近代中國的現代化》⁷⁵、陳曉明：《現代性與中國當代文學轉型》⁷⁶、王爾敏《近代文化生態及其變遷》⁷⁷、熊月之《西學東漸與晚清社會》⁷⁸、胡曉真《世變與維新：晚明與晚清的文學藝術》⁷⁹。另外晚清報刊的相關論述中，可以見到梁啟超報刊事業的概況，如陳玉申《晚清報業史》⁸⁰、徐松榮《維新派與近代報刊》⁸¹，國內學位論文李仁淵《晚清的新式傳播媒體與知識份子：以報刊出版為中心的討論》⁸²論述晚清報刊發展趨勢，第二章〈傳播媒體的政治化〉與第三章〈從海外到國

⁶⁸ 陳敬之：《中國新文學運動的前驅》（臺北：成文出版社，1980）。

⁶⁹ 汪松濤主編：《廣東近代文學史》（廣東：人民出版社，1996）。

⁷⁰ 張朋園：《梁啟超與清季革命》（臺北：中研院近史所 1982.06）。

⁷¹ 王爾敏：《晚清政治思想史論》（臺北：臺灣商務印書館，1995）。

⁷² 王曉秋主編《戊戌維新與近代中國的改革—戊戌維新一百周年國際學術討論會論文集》（北京：社會科學文獻出版社，2000）。

⁷³ 嚴昌洪、許小青《癸卯年萬歲：1903 年的革命思潮與革命運動》（武昌：華中師範大學，2001）。

⁷⁴ 陳平原：《觸摸歷史與進入五四》（台北：二魚文化出版社，2003）。

⁷⁵ 張朋園：《知識分子與近代中國的現代化》（南昌：百花洲文藝出版社，2002）。

⁷⁶ 陳曉明：《現代性與中國當代文學轉型》（昆明：雲南人民出版社，2003）。

⁷⁷ 王爾敏：《近代文化生態及其變遷》（南昌：百花文藝出版社，2002）。

⁷⁸ 熊月之：《西學東漸與晚清社會》（上海：上海人民出版社，1995）。

⁷⁹ 胡曉真：《世變與維新：晚明與晚清的文學藝術》（台北：中央研究院中國文哲研究所，2001）。

⁸⁰ 陳玉申：《晚清報業史》（濟南：山東畫報出版社，2004 年）。

⁸¹ 徐松榮《維新派與近代報刊》（太原市：山西古籍出版社，1998）。

⁸² 李仁淵：《晚清的新式傳播媒體與知識份子：以報刊出版為中心的討論》指導教授：王汎森，

內)當中,有關於梁啓超報業的論述。與近代文學運動相關的期刊論文數量極多,但大多著重在運動的形成與發展,以及對於五四運動與白話文學產生的關連性,而與梁啓超「文學改良」相關論述中,通常只關注到「新小說」理論,較少對其戲劇觀進行單獨論述。

第三節 研究方法與界義

一、研究方法

本論文的研究對象為梁啓超的傳奇與粵劇創作,另外還包括其多種戲劇相關論述。梁啓超目前能夠見到的四部戲劇作品,皆於《新民叢報》和《新小說》中連載,梁啓超與小說、戲曲相關的論述,主要發表於所辦的報刊之內。因此透過這兩份刊物中劇作的刊登情形與相關論述的對應關係,能大致掌握其劇本內容與戲劇改良相關論述。

除了以劇作和戲劇相關論述作為資料搜索參考外。晚清局勢與政治學術發展也是重要的參照,此外梁啓超的戲劇觀和其「文學革命」與「維新運動」有緊密關聯,可以從其他著作當中尋找可作為參照的觀點。例如《變法通議》、〈夏威夷遊記〉、〈論小說與群治之關係〉等提出文學理論的重要文章之外,其相關著作、信函等材料中也曾出現作者對戲劇的討論。整理爬梳相關專著後,參考梁啓超生平事蹟研究,則從其自述、親友往來文字紀錄、同時代人評價以及後人所寫的傳記或相關研究中,逐漸建構起梁啓超思想建立和創作的背景,並從當中尋找與其戲劇觀或創作有關的線索。而對梁啓超進行研究的眾多學術論文、專書資料,甚至是晚清文化研究與報刊傳播文化的研究,也有許多值得參照之處。

本論文主要以梁啓超戲劇觀和劇作為中心,但是牽涉的領域擴及梁啓超政治、歷史、教育、文學等思想觀念,也包括他的政治活動、報刊事業。對照探索的還有晚清的戲曲發展、報刊時事劇發展、戲曲改良運動和時事新劇搬演的論題。因此本論文預期的成果有三大方向:

- (一)、探討梁啓超戲劇觀與劇作的形成背景與發展過程。
- (二)、梁啓超戲劇活動概況與近代劇壇中的位置。
- (三)、梁啓超戲劇觀對近代戲劇發展的貢獻與延續發展。

各章論述重點如下:首章論述晚清局勢與學術思想概況,並介紹梁啓超個人生命幾個重大階段,包括進入政治活動前的接受傳統教育階段、與康有為師生積

極參與政治階段、維新運動後逃往日本辦報階段，以及辛亥革命之後到去世前的學術階段。另外介紹影響其文學主張的重要師友，第二章則以晚清劇壇發展與小說界革命為論述重點，以明梁啟超「戲劇改良」主張在近代戲劇中具有承先啓後的關鍵位置。並且考察其戲劇改良理論的形成過程，從報刊與戲曲的結合中，尋找出戲劇新變之處。第三章，進一步探索本論文中心文本《劫灰夢傳奇》、《新羅馬傳奇》、《俠情記傳奇》、《班定遠平西域》等重要作品的取材、情節與主題，並且深入討論其創作藝術特色。第四章則綜整其戲劇相關論述，並參照其作品特色，歸納出梁啟超的戲劇觀。第五章從梁啟超創作現象延伸思考，探討其創作文本與搬演性、創作中斷等論題。歸納其對於近代戲劇的貢獻，並從戲劇改良運動的發展，觀察其戲劇觀的延續發展。

二、研究界義

歷代都有肯定戲曲的功能與價值的言論，但是未如晚清發展成一股概念擴及社會各層面的「運動」。梁啟超帶頭喊出「小說界革命」的主張後，各派不同的戲劇改革主張紛紛出現，共同的理念是認為戲劇具有教育國民的功能，主題大多是以愛國、新觀念宣傳為目的，此一革新風潮，為戲曲史上特殊的現象。陳芳先生認為晚清戲劇界延續了李贄、劉獻廷等人的觀念，加上各種因素的交互配合，導致了戲劇觀念的大革命。⁸³

但是要如何稱呼這段從晚清到民初持續將近二十年的「戲劇觀念的大革命」？學者多使用「戲曲改良」或「戲劇改良」稱之。雖僅一字之差，但在「現代」觀念中，「戲劇」與「戲曲」不完全等同，⁸⁴本文擬使用「戲劇改良」一詞，說明如下。

根據《中國大百科全書》釋「戲劇」一詞有兩種含意：「狹義專指以古希臘悲劇和喜劇為開端，在歐洲各國發展起來繼而在世界廣泛流行的舞臺演出形式，英文為drama，中國又稱之為話劇；廣義還包括東方一些國家、民族的傳統舞臺演出形式，諸如中國的戲曲、日本的歌舞伎、印度的古典戲劇、朝鮮的唱劇等等。」釋「戲曲」一詞則說：「中國特有的以唱為主並綜合多種藝術因素的戲劇種類，是中國傳統戲劇樣式的統稱和總稱。」曾永義教授也曾對「戲劇」與「戲曲」的界義有所討論，認為中國「戲曲」具有「因以樂曲搬演」、「合歌舞」的性質，「分

⁸³ 陳芳認為因為以下六個因素的交互配合，終於導致戲劇大革命：(一)西洋傳教士啓牖之功；(二)時代環境的刺激；(三)梁啟超劇作的震撼；(四)外國演劇實例的借鑑；(五)新聞出版事業的發達；(六)革命派人士有意的倡導。陳芳：《晚清古典戲劇的歷史意義》(臺北：臺灣學生書局，1988.7，初版)，頁 27-37。

⁸⁴ 根據《教育部重編國語辭典》解釋，「戲劇」指「透過演員將某種故事或某種情節，以動作、歌唱或對白等方式表演出來的藝術。」戲曲的解釋為：「中國傳統舞臺表演的藝術形式。係綜合文學、音樂、舞蹈、武術等藝術，由演員以歌舞、動作、對白演出故事。」或是「雜劇或傳奇的曲文。係根據一定的曲調譜寫，字數、平仄及押韻都有嚴格的要求。」

為許多地方戲劇和民族戲劇」。而中國「戲劇」不止於「話劇」和「戲曲」，展演的場所包括舞台、廣場、銀幕和銀光幕。也認為「戲劇」含括的層面較「戲曲」廣。⁸⁵

學者曾考察王國維對於「戲劇」和「戲曲」兩詞的使用情況，意見主要分為兩類，一類是認為他所使用的「戲劇」與「戲曲」是兩個有包容關係的概念，「戲劇」是大範圍，「戲曲」是小範圍；另一類認為他所使用的「戲劇」與「戲曲」是兩個並列的概念。⁸⁶然而兩類主張內又各有歧異，都無法具體的分辨出王國維使用兩詞的區別。梁啓超與王國維為同世代之人，因此梁啓超對「戲劇」和「戲曲」兩詞的使用，亦並未有明顯的區分，並且還用其他如「院本」、「傳奇」等詞彙稱呼中國傳統戲曲甚至是國外戲劇。⁸⁷此外，梁啓超熱心推動戲劇革新與創作的期間集中於 1902 到 1905 年間，此時中國的新劇還尚未誕生，因此他筆下的「戲劇」與「戲曲」還未有所區別，不僅皆是中國傳統戲曲的名稱，亦用來指稱國外莎士比亞、伏爾泰等人的劇作和西方戲劇形式。

自梁啓超於 1902 年提出「小說界革命」，以報刊作為實踐改革傳統小說與戲曲的媒體，許多不同革新傳統戲曲的主張紛紛被提出，當時出現「戲曲改良」、「戲劇改良」、「改良戲曲」、「改良新劇」、「時事新劇」、「新劇」等詞彙。這股風潮持續到五四運動之前，學者多以「戲曲改良運動」名之，⁸⁸但是參與革新的，不僅包括了傳統文人劇、京劇劇壇、各地地方戲，還包括了新誕生的話劇，故亦有以「戲劇改良運動」稱之者。⁸⁹梁啓超個人是以「小說界革命」包舉小說與戲劇的革新，亦曾創「曲界革命」一詞，還使用「戲劇改良實踐家」之詞來稱汪笑儂，文章中常以各種名稱交替使用，不但戲劇、戲曲混用，也用傳奇、曲本、戲本甚至是院本來稱外國的劇作，而其使用「革命」一詞，涵義有時等同於「格新」「改良」。原本詞語就存在「一詞多義」或「多詞一義」的情況，當時「戲劇」與「戲曲」兩詞之間並無明確的界分，且常交替使用。而「革命」一詞常因詮釋不同而有不同的內涵。故學者也有謹慎地以「改革戲曲」、「戲曲革新」或「新戲劇理論」、

⁸⁵ 曾永義〈論說「戲曲劇種」〉，《論說戲曲》（臺北：聯經出版社，1997），頁 243-344。

⁸⁶ 例如任中敏、柏玉川等人認為係劇是大範圍，戲曲是小範圍；葉長海、洛地認為戲劇、戲曲是兩個並立的概念。學者對於戲劇和戲曲的界定與理解不一，因此對王國維的使用情況，也有不同的解讀。相關論述可參考李簡〈也說「戲劇」與「戲曲」——讀王國維戲曲論著札記〉，《殷都學刊》（2001 年），頁 74。

⁸⁷ 梁啓超曾使用過戲曲、戲劇、院本、傳奇、小說、說部等雙字詞彙用來指稱中國戲曲或是西方戲劇，有時又作為戲劇的泛稱。也用過戲、劇、曲等單字詞，並未特意區分「戲劇」與「戲曲」使用之差異。且梁啓超很少連稱「戲曲」通常是用單用「戲」、「劇」或「曲」，搭配上其他形容詞，例如「俗劇」、「廣東戲」。使用多種名稱，應是為了避免同一詞彙一再重複使用，故換用不同名稱。

⁸⁸ 例如沈惠如〈略論中國近代的戲曲改良運動〉，《德育學報》第 18 期。

⁸⁹ 例如張福海〈中國近代戲劇改良導論：1902-1919〉，《上海戲劇學院學報》2004 年第 1 期；林明德〈梁啓超的戲劇理論與實踐〉中使用「戲劇改良」稱之，

「晚清傳奇雜劇中興」等名稱進行論述。⁹⁰大陸學者亦有用「近代西方資產階級革命派的戲劇理論」或「改良派的戲劇改良」等政治意味濃厚的名稱。

張福海先生說：「『戲劇改良』作為一個口號的形式，同時被指稱為一種戲劇行為。」⁹¹並解釋「戲劇改良」一詞中所稱的「改良」是「戲劇改良家們借發動戊戌維新運動的為新派提出的『社會改良』這一當時流行的政治口號而用於戲劇改革的稱謂，它與當時流行的另一個政治口號——『革命』一詞的涵義有相同之處。」⁹²無論是「改良」或是「革命」都是因為政治與社會活動中使用的語彙，而與「戲劇」或「戲曲」結合時，創造出「戲曲改良」或「戲劇改良」成了傳統戲曲史「空前」的新名詞和新運動。

本論文考量參與改良的劇種不僅止於傳統戲曲，還包括話劇以及短暫出現的「時裝新戲」、「文明戲」等融合傳統戲曲與西方話劇元素的表演模式，考慮梁啟超所欲改革的範圍涵括甚廣，以及顧及行文統一，因此行文選用「戲劇改良」來稱呼這段發生在晚清民初的戲劇變革。



⁹⁰ 例如陳芳《晚清古典戲劇的歷史意義》中，使用「戲劇界的大革命」、「改良式的劇本」、「晚清的戲曲理論」等詞彙。楊東甫〈晚清傳奇雜劇短暫中興與消亡探因〉中雖有使用「主張戲曲改良的梁啟超」，但行文大都使用「晚清傳奇雜劇中興」。

⁹¹ 張福海〈中國近代戲劇改良導論：1902-1919〉，《上海戲劇學院學報》2004年第1期，頁49。

⁹² 同前注。

第一章 晚清時勢與梁啟超生平

魯迅曾說：「倘要論文，最好是顧及全篇，並且顧及作者的全人，以及他所處的社會狀態。」¹梁啟超本人在研究文學家與作品時，十分注重作家身處的時代環境與歷史背景，常以為文學家立傳、作年譜的方式進行文學研究。²五十多歲為《桃花扇》作注時，對於劇中的角色，同樣展現出重視人物生平和歷史社會發展的史家治學態度，仔細考察劇中人的歷史背景。晚清興起戲劇改良風潮，和時代背景以及學術思想具有密切關聯，無論是改革理論或是創作題材都緊扣著時代脈動。因此，若要研究梁啟超的戲劇創作與戲劇觀，必須從其生平與所處時代談起。

本章在要舉梁啟超在政治與學術上的重要經歷之前，先概述晚清的國家局勢，並從「中西交流」的脈絡，分梳晚清民初思想轉變的漸進過程，理解其文學理論與創作的形成背景，期待能夠發掘更多「戲劇改良」背後的蘊涵。

第一節 晚清政治局勢概述

晚清文學發展與時代背景緊密相連，戲劇改良運動的發軔與流變同樣與時代脈動同步前進。梁啟超認為：「苟離卻社會與時代，而憑空以觀某一個人或某一群人之思想動作，則必多不可瞭解者。」³晚清面對接踵而來的衝擊和危機，對梁啟超而言，不但是引發他思考自身前途與國家未來的關鍵，也是他乘勢而起的契機。

一、 內外交逼的國家局勢

自從新航道發現以來，歐洲傳教士與商人就相繼來華。例如明代的利瑪竇以傳教士的身分前來，不但促進了中西文化的交流，也以外國人的眼光，留下對於當時中國戲劇的觀察。⁴但到了清初，因為傳教士介入清世宗與兄弟的爭權，在

¹ 魯迅：〈「題未定」草(七)〉《魯迅全集第6卷》(北京：人民文學出版社，1958)，頁344。

² 例如研究陶淵明與杜甫的作品時，以史家撰寫人物傳記的方式，對作者進行了詳細的背景介紹。此外梁啟超擅用「年譜」研究人物，曾為辛稼軒、朱舜水等人作年譜。

³ 梁啟超：「人類於橫的方面為社會的生活，於縱的方面為時代的生活。苟離卻社會與時代，而憑空以觀某一個人或某一群人之思想動作，則必多不可瞭解者。未瞭解而輕下批評，未有不錯誤者。故作史如作畫，必先設構背景；讀史如讀畫，最要注察背景。」《中國歷史研究法·史跡之論次》，《飲冰室合集·專集之七十三》中華書局1989年影印版第104-105頁。

⁴ 例如義大利人利瑪竇就曾以文字記錄對明代中國戲曲的印象：「我相信這個民族是太愛好戲曲表演了。至少他們在這方面肯定超過我們。這個國家有極大數目的年輕人從事這種活動。有些人

雍正七年(1723)下令，除欽天監等職位允許傳教士擔任外，將其餘傳教士驅逐出境，並且禁止中國人民入教。⁵隨著禁教，除了少數的商業貿易持續進行外，中國與外國的交流管道告一中斷，直到鴉片戰爭被迫打開門戶，中國與世界隔絕了一百多年。

中國之外，世界局勢不斷改變，大英帝國取代了拿破崙的霸業，十八世紀工業革命後，英國挾著軍事與商業的霸主之勢企圖向中國叩關。英國因東印度公司的商業利益，先後於乾隆五十七年(1792)和嘉慶二十一年(1816)分別派遣使節前來，因為覲見皇帝的禮儀問題，雙方關係未有突破機會。雖然中西因為商業利益偶有摩擦，但仍相安無事地維持貿易關係，直到道光十八(1838)年林則徐禁鴉片，英國的官方代表查理·義律(Chares Elliot)，將局勢報告英國政府。後發生林維喜案⁶，英國以「報復」(Reprisal)為名義於1840年對中國開戰，史稱鴉片戰爭。中國被迫簽定南京條約，美、法既而要求同等權力，荷蘭、比利時、丹麥等國也要求比照辦理。清廷自此打破了封閉的大門，重新與世界接觸。

清初康熙、雍正、乾隆歷經一百多年的盛世，乾隆為由盛轉衰的轉折。自此苗亂、白蓮教亂等內亂紛起。鴉片戰爭之後，更發生太平天國之亂⁷。太平天國與其他內亂不同之處，在於發展快速，並且軍紀嚴明，相較於清軍軍紀不彰，人民不但不排斥，反有歡迎之心。後來太平天國因為內部爭權內鬩、互相誅殺，力量逐漸削弱，在同治三年(1864)被曾國荃與左宗棠殲滅。長達十餘年的太平天國之亂發生期間，又發生捻亂、回亂、西北回變，由曾國藩與左宗棠歷經多年才逐漸平定。這些外患內亂在戲劇改良運動興起之後，成為文人劇、京劇和新興話劇

組成旅行戲班，他們的旅程遍及全國各地，另有一些戲班則經常住在大都市，忙於公眾或私家的演出。毫無疑問這是這個帝國的一大禍害，為患之烈甚至難於找到任何另一種活動比它更加是罪惡的淵藪了。有時候戲班班主買來小孩子，強迫他們幾乎是從幼就參加合唱、跳舞以及參與表演和學戲。幾乎他們所有的戲曲都源於古老的歷史或小說，直到現在也很少有新戲創作出來。凡盛大宴會都要雇用這些戲班，聽到召喚他們就準備好上演普通劇目中的任何一齣。通常是向宴會主人呈上一本戲目他挑他喜歡的一齣或幾齣。客人們一邊吃喝一邊看戲，並且十分愜意，以致宴會有時要長達十個小時，戲一齣接一齣也可以連續演下去直到宴會結束。戲文一般都是唱的，很少用日常聲調來唸的。」《利瑪竇中國劄記》，利瑪竇、金尼閣著，何高濟、王遵仲、李申譯，中華書局1983年版，第24頁。引自趙山林：《戲曲散論》(臺北，國家處版社2006年5月初版)，頁310。

⁵ 本章第一節近代史相關資料主要參考薛化元：《中國近代史》(臺北：三民書局，1995.8，初版)。以下不再贅述。

⁶ 在等待英國政府指示如何處理查禁鴉片問題的過程中，在九龍發生了英國水手打死中國人林維喜的事件，義律要求自行審判，僅判罰金與六個月徒刑，與中國「殺人償命」觀念相差太大。因此林則徐要澳門當局驅逐英人。困於海上的義律與英商，得到增援後強入九龍，中英發生武裝衝突。參考薛化元：《中國近代史》(臺北：三民書局，1995.8，初版)，頁5-6。

⁷ 太平天國主要領導者是廣東花縣的讀書人洪秀全，曾四度到廣州參加科舉均落榜。因自認受有天命，以西方傳教士送的書籍內容和夢境作為號召，成立上帝會，在兩廣地區傳教。因逢道光三十年(1850)道光皇帝駕崩，洪秀全號召信眾以太平天國旗號展開軍事行動。於咸豐三年(1853)占領南京作為定都，改名「天京」。參考薛化元：《中國近代史》(臺北：三民書局，1995.8，初版)，頁11-13。

的「時事」題材，從中反映了身處其中的劇作家觀看當代事件的觀點。

鴉片戰爭之後，除了一波未平一波又起的國內民亂之外，外國也趁機尋釁企圖以武力進攻。於咸豐六年(1856)藉由亞羅船事件與廣西西林教案，英法聯軍出兵，一連攻陷廣州、大沽，簽訂和約後，又進攻北京，列強的勢力已經由沿岸進入到首都。雖然是「英、法」兩國聯軍，其實美國與法國也站在同一陣線。面對虎視眈眈的列強，清廷不得不進行改革以救亡圖存。

二、洋務運動的推行

英法聯軍之役，成為開啓自強運動的關鍵，因為王公大臣親身經歷了西方的船堅砲利，體認改革之必要。經此一役，中國官方文書開始以「外國」替代「夷人」，以「洋務」替代「夷務」。隨著通商口岸的洞開，官方展開了洋務運動。

咸豐十一年(1861)成立管理對外國事務的單位「總理各國事務衙門」(通稱「總理衙門」)，被視作自強運動開端。同年，咸豐皇帝駕崩，遺命「顧命八大臣」輔政。奕訢與兩太后密謀發動「辛酉政變」，自此形成太后「垂簾聽政」之局，由恭親王奕訢職掌中央。而分成三階段，長達三十多年的自強運動自此展開，直到甲午戰爭爆發。⁸第一階段自強運動主要是以魏源「師夷之長技以制夷」的思想為基礎，也意識到除了「西技」之外，「西學」亦有學習價值。因此不僅引進西式軍械與機器設備，設立「江南製造局」學習工藝技術，還設立同文館、廣方言館、譯書局等翻譯機構，成為譯介「西學」的重要管道。在第二階段還選派幼童赴美、德、法、英國留學，學習軍事與製造知識。中法戰爭後的第三階段，廣泛推動各種產業的興辦。

自強運動主要是以「洋務」作為學習改革的模仿對象，但是因為「天朝」觀念與民族自尊心作祟，大多仍停留在「器物」、「技術」的模仿，後來才擴展到文教，派遣留學生與設立翻譯機構和學校，成為孕育晚清民初重要改革人物的搖籃。與中國相鄰的日本，在 1853 年被迫打開鎖國，1867 年展開明治維新之後國家迅速變化發展，漸漸崛起。1895 年藉由朝鮮發生東學黨之亂，趁機攻打中國東北，發生中日「甲午戰爭」。這一次的落敗，雖然表面上驗證自強運動的成效不如明治維新，但是因為三十年洋務運動的影響，醞釀出改革的溫床，使後來的改革運動能夠獲得社會迅速且廣泛的響應。

三、政治改革的浪潮

⁸ 自強運動自咸豐十一年(1861)開始，分作三階段：第一階段到同治十一年(1872)，第二階段到光緒十年(1884)發生中法戰爭奕訢下臺，第三階段到光緒二十一年(1898)甲午戰敗。

歷經鴉片戰爭、英法聯軍到甲午戰爭的接續落敗，中國地位一落千丈，列強興起瓜分中國的意圖。甲午戰敗割讓台灣之後，激起中國士人愛國之心，光緒皇帝有心改革，於二十四年(1898)與康、梁等維新派志士展開戊戌變法，最後因為守舊派與慈禧太后的反對，成了「百日維新」，自此光緒被軟禁瀛台形同傀儡。慈禧再度執掌朝政後，原欲廢光緒帝，遭到各國抵制，因而更加痛恨外國。而民間興起大刀會等組織，組成「義和團」，揭示「扶清滅洋」口號，深得慈禧賞識，各地不但未阻止擴張，反暗中鼓勵。最後義和團攻入北京，對教堂、傳教士、教民展開攻擊，甚至連與洋務相關大臣都難以倖免。各國公使見局勢失控，向本國請兵，並調用兵力進京防衛使館。慈禧太后認為列強有意干預內政，甚至有擁護光緒的意圖，因此反而下令進攻各國使館，並且命令各省焚燒教堂，捕殺教士、教民。所幸共十三省不受詔命與各國達成互不侵擾協議，但八國聯軍攻入北京，慈禧與光緒逃離北京。簽定辛丑條約之後，巨額賠款與外國駐兵，使得首都門戶洞開，不僅國力大衰，人民的信心也大受打擊。

在亡國滅種危機的刺激下，當時官方之外，從知識份子到市井百姓，紛紛開始產生亡國滅種的擔憂，因此各種主張的學會、團體四起。維新派、革命派等主張各擁有支持者，但保皇黨亦有死忠擁護者，因此在戊戌變法(1898)到 1911 這段期間，海內外「維新」、「保皇」、「革命」、「立憲」各派分立，各有主張與擁護者。在光緒三十一年(1905)，因為日本戰勝俄國，君主立憲成爲中國追求富強的一線生機，滿清政府亦派遣五大臣出國考察，預備立憲。而梁啓超此時轉而支持立憲，與同在日本的革命派壁壘分明。

光緒三十四年(1908年)，光緒皇帝與慈禧太后先後辭世。同年頒訂了《諮議局章程》與《議員選舉章程》，又頒布《憲法大綱》，預備九年後召開國會。當時梁啓超等人除在日本組織政聞社外，上海仕紳也紛紛組織預備立憲公會。宣統元年(1909)，各省諮議局成立，但是清廷鎮壓請願活動，宣統三年(1911)爲實現改革諾言，成立責任內閣，但內閣成員大部分爲滿人與皇族，被稱爲「皇族內閣」更加引發立憲派的不滿。因此在武昌革命發生之後，原先主張立憲的各省諮議局紛紛傾向革命，滿清政權告終。

武昌起義後，清廷起用袁世凱擔任內閣總理，袁世凱一邊代表清廷向民國政府協商退位後的優遇辦法，一方面又要求大總統之位作爲清廷退位的交換條件。最後袁世凱得到臨時大總統的位置，而梁啓超也接受袁世凱之邀入閣。民國初年，陸續發生袁世凱稱帝、張勳復辟等危害民主政體的事件，軍閥的彼此抗衡亦處於緊張狀態，國內政局仍未穩定。但在國際上，中華民國已經取代清朝的舊中國，並且與各國取得較平等的交流機會。

紛亂的政局和腐敗的朝廷，不僅讓人民感受到國家即將崩解的危機，有志之士紛紛挺身而出，提出各種「救亡圖存」的方案。梁啟超正是在這樣的時局中躍身成為輿論界領袖，透過「報刊」和「利筆」進行他的改革事業。在民國成立之後，梁啟超有機會實際參與執政，先後擔任袁世凱與段祺瑞的內閣，雖有崇高的理想與實踐的計畫，但是因為爭權與軍閥內亂等諸多問題，未有施展空間，最後決退出政壇，專心從事學術與教育工作。退出政壇後，梁啟超仍透過演講與發表文章，持續關心國家的改革與進步。梁啟超因維新運動而崛起政壇，並且結合報刊、言論、文學、學術等專長，在「新舊世紀」之交與「新舊國家」轉換的重要時刻，大力呼籲國家改革與國民教育，對近代學術與文學的發展產生了重大影響。

第二節 晚清思想與文學發展概況

晚清局勢昏黯、內外交逼，雖有部分具憂患意識之士開始思考變革，但大部分的官僚與國民，因為觀念守舊和資訊封閉，仍處於昏昧的狀態。在三十年的自強運動後，接觸西學洗禮的知識分子開始反思舊學，社會上出現各種改革主張。

鴉片戰爭被視作「近代」的起始點，當中的重要人物之一林則徐，對於西方世界的接觸具有先進的觀點，並抱持積極的學習態度。不僅主動了解世界地理、歷史，研究西方查禁毒品與貿易的法律，還組織翻譯將英國人慕瑞寫的《世界地理大全》譯成《四洲志》，又翻譯瑞士人瓦特爾寫的《國際法》。處理外國貿易問題時，引國際法律為據，例如呈給清廷的奏摺中報告外國商船來中國之前，在該國必須申領牌照，且須遵守禁令，並非能夠為所欲為。處理「林維喜事件」時，林則徐向英國代表義律嚴正指出：**「向有定例，如赴何國貿易，即照何國法度，其例甚為明白。」**⁹林則徐以法律為武器，駁斥了義律向中國要求領事裁判權的要求。林則徐積極了解洋務，具有先見之明，主動以翻譯法律的方式，尋求與西方平等交流的方式，為「師夷制夷」的成功例子。相隔近五十年後，梁啟超進行維新變法的依據，主要是西學譯書以及對於「大地萬國」的考察。¹⁰並且因為注意到外國啓蒙文學與政治革新之間的結合而「譯印」西方著作，同樣成為梁啟超等維新派「啓民智」的重要途徑，世界歷史、地理、政治、法律等西學，也被當作報刊當中開啓民智的重要知識。

⁹ 林則徐：「臣等察訪夷情，因知外國商船來粵貿易者，必先在该國請領牌照，經過夷埠具須驗明，並於開船之時，頒給禁約條款……如未領牌擅自行船，查出即治其罪，船亦充公。是外夷禁令森然，並非縱其所如，漫不加察。」此外林則徐尚有許多先進的改革觀念與西方的法律和史地知識，相關內容參考馬寶珠《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996.12），頁 10-13。

¹⁰ 馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996），頁 111。

魏源(1794-1857)繼承和發展了林則徐重視西方長技的思想，¹¹在林氏主持編輯的《四洲志》的基礎上，編寫中國第一部有系統介紹世界歷史、地理的專著《海國圖志》，¹²提出了「師夷長技以制夷」的主張，發出向西方學習的呼聲。成爲自強運動的先導。在自強運動的三十年間，中國引進了西方工業生產技術、創立新式學堂、籌備新式武器設備、派遣留學生、設立外事機構，打開了對外封閉的情勢。這一階段採取「中學爲體，西學爲用」調和中西文化，持續進行「洋務運動」，雖然未能通過中日甲午戰爭的考驗，但是已爲康、梁維新變法之後進行的各項「革新」產生承上啓下的作用。¹³除了官方之外，西方人在中國興辦的工廠，除了紡織、皮革、製茶等對於商業利益有幫助的事業之外，還包括對於中國報刊發展非常重要的「印刷」業，加上編譯外國書籍的機構相繼建立，不僅透過「譯書」加速知識界的啓蒙，也成爲晚清報刊發展的重要基礎。

時至清朝，各種文學體裁發展均已完成，紛然並存。文人仍以詩文創作爲主，乾隆中期以桐城派爲中心，曾興起古文運動。桐城派古文講究「義法」，「其宗經重道，兼顧文章技巧之主張，與韓、歐所論並無二致。」¹⁴乾隆、嘉慶兩朝正值考據學全盛時期，而宋明理學發展已不振，散文亦奄奄無生氣。姚鼐發揚了方苞「學行繼程朱之後，文章在韓歐之間」的理想，主張「義理、詞章、考據」合一，並選文編纂《古今辭類纂》，桐城派散文乃形成一股風氣。其影響所及不僅如曾國藩、嚴復、林琴南等人，甚至連主張文學革新的譚嗣同、梁啓超等，仍受到影響。¹⁵

感時憂國是歷代文人創作的主要題材之一，以天下爲己任的文人，感受到國家情勢與社會脈動，「一股感情真摯、不拘常規的愛國詩潮，以其強烈的批判精神，清新的風格震動了靡弱的詩壇。」¹⁶見識了洋槍、戰艦的威力，偉大的天朝地位受到挑戰，受到衝擊的詩人們一改「逐光景、慕顏色、嗟困窮、傷老大」的作詩風格，寫出許多反抗侵略、抵禦外侮的雄壯樂章。詩人們還擯棄常規，在題材、手法、語言、風格上進行了開拓性的嘗試，並且因爲時局刺激產生許多新的創作觀點。¹⁷在接踵而至的中法戰爭、中日甲午戰爭之後，誕生了大量愛國詩歌。面對外敵侵略接連落敗，詩人們也開始批判官場的腐敗、反思國家的衰弱之因，

¹¹ 馬寶珠：《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996.12），頁 13。

¹² 林則徐曾經親晤魏源，囑其將《四洲志》內容進一步擴充，道光二十七年(1847)刻於揚州。相關內容可參照馬寶珠：《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996.12），頁 29-39。

¹³ 「自強運動」期間進行的「洋務運動」內涵及重要方案可參考馬寶珠：〈中國洋務文化之萌醒〉，《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996.12），頁 53-106。

¹⁴ 葉慶炳：《中國文學史·下冊》（臺北：學生書局，1987.8，初版），頁 357-359。

¹⁵ 同前注，頁 359-364。

¹⁶ 馬寶珠：《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996.12），頁 46。

¹⁷ 例如張維屏提出「爲詩不逞才華」、「不事規摹」；姚燮主張「自寄其性情」；朱琦的「言出而天下傳信」等，體現了端正詩風、反對僵化、貼進生活等思想。參考馬寶珠：《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996.12），頁 47-48。

「以其犀利的筆鋒，辛辣的語言，險峻的格調鞭笞醜惡。」¹⁸原本文字獄壓制，不敢任意議論的文人，因為國家趨於衰弱，開始嘗試以較隱晦的詩詞發表議論。這一風潮，不僅是二十世紀末「詩界革命」的先聲，也是後來「文學救國論」蔚為風潮的根基。而黃遵憲進行了新的嘗試，除了引時事入詩，並且還不避俚俗使用新與、俗語，被稍晚主張「新學之詩」、「詩界革命」者所承襲。¹⁹黃遵憲的〈雜感詩〉云：「我手寫我口，古豈能夠拘牽。既今流俗語，我若登簡編，五千年後人，驚為古爛斑。」詩中指出了口語與文言相結合的理念，並肯定新語、俗語的價值。此主張不僅成為梁啟超等提倡「新學」之輩創作的特色，更延伸成以外國譯語、新名詞加入文學創作的風氣。到了民國初年的白話文運動，更徹底的實踐了口語和書寫文字結合的理念。

受到晚清國家局勢的影響，文學不僅反映世局，在社會思潮的驟變與外來新知識的強力衝擊下，作品的主題與形式產生重大變革，逐步邁向文學改革之路。在梁啟超提出「文學革命」之前，近代社會以將近半世紀的時間進行對於西學的適應和學習。雖然「自強運動」、「維新運動」都黯然終止，但學術界已經產生新思想，有志之士紛紛利用文學來推行各種改革呼籲。

第三節 梁啟超生平

關於梁啟超生平傳記為數頗多，大陸方面書籍與論文數量尤豐。梁氏前半生投身政治活動，與清末民初波瀾壯闊的政治發展密不可分，因此關於他的傳記常以他在政治上的歷程為論述主軸，輔以其文章與創作作為佐證。此外，梁氏對於清末報刊言論界的影響力，以及中年後投身學術教育，對於國學與歷史方面的學術貢獻，也是後世研究的重要領域。

研究梁啟超的學者，都不可避談他在政治上思想的「多變」，而其「多變」也展現在推動的活動上。但身處詭譎多變的時空背景，若非隨著時局而變，反成了迂腐不化。²⁰然而，梁啟超所處的時空環境以及他的生平遭遇，對於其戲劇觀念與作品產生了什麼影響？以下就梁啟超生命中幾個重要轉折分段介紹梁啟超生平和重要活動。

¹⁸ 同注 17，頁 48。

¹⁹ 認同黃遵憲「新詩」主張者，包括了譚嗣同、夏曾佑、章太炎、嚴復、林紓、馬其昶、陳三立等。雖然引進了新語言，但是在表現的型態上仍是古典的。同前注。

²⁰ 康有為便是「不變」的代表例子，在戊戌變法之前，他和維新黨人以先進的眼光與無畏的精神推動變革。但後來即使被清廷通緝，卻成為「忠君不二」的海外「保皇黨」代表，連昔日的「為新派」都頗為不齒。民國成立後保皇立場依舊不變，甚至參與「復辟」運動，連梁啟超都不得不公開撻伐之。

一、 舊時代科舉士人到新時代知識份子的轉折

梁啟超(1873~1929)，字卓如，一字任甫，稱任公，號飲冰子，或署飲冰室主人，筆名哀時客、中國少年、新民子、中國新民、飲冰、飲冰子、新會……等，梁啟超一生所用的筆名和署名多達四十八個²¹。清代同治十二年出生於廣東省新會縣南西江入海口半島上的熊子鄉茶坑村。祖父名維清，字鏡泉，曾考中秀才，擔任縣學教諭。父名寶瑛，字蓮澗，科舉不得志，教讀鄉里。梁啟超誕生於中國近代最風起雲湧的時代中，也是新文化與舊文化衝擊最大的交鋒。鄭振鐸曾分析梁啟超所處的時代背景：

他生於同治十二年癸酉正月二十六日，正是中國受外患最危急的一個時代，也正是西歐的科學、文藝以排山倒海之勢輸入中國的時代；一切舊的東西，自日常用品以至於社會政治的組織，自聖經舊典以至於思想、生活，都漸漸地崩解了，被破壞了，代之而起的是一種嶄新的外來的東西。梁氏恰恰誕生於這一個偉大的時代，為這一個偉大的時代的主角之一。²²

上述為後人以中國近代史的發展來看待梁啟超所處背景。而梁啟超在〈三十自述〉中把自己的出生定位為：「太平(天)國亡於金陵後十年，清大學士曾國藩卒後一年，普法戰爭後三年，而義大利建國羅馬之歲也。」²³將中外歷史上的重大事件與人物卒歲，作為自己生命的時間座標，展現了他對個人、國家和世界之間的特殊視野。廣東省除了是太平天國的發源地和梁啟超的故鄉外，同時也是國父孫中山先生和許多革命志士的故鄉。梁啟超在海外活動中，與出身廣東的文人與華僑關係密不可分，在主編的刊物中，也顯現出濃厚的「粵」省特色。梁啟超曾表達自己對於當代名臣曾國藩的崇拜之意，並且有意為他作傳，²⁴將自己出生與景仰的人物相連結，表達有志承繼經國事業。將自己出生與普法戰爭、義大利建國等世界大事相繫聯，可見其有遠大的眼界，並且希望中國也能如意大利一般，與列強並列世界。

梁啟超聰明早慧，根據其自述：「八歲學為文，九歲能綴千言。」從小便聞名鄉里。十二歲考上秀才，十七歲中舉(光緒十六年)，同年秋天，從師於當時在廣州長興萬木草堂講學的康有為，學習經世致用之學，包括今文經學、史學、西

²¹ 根據沈大德、吳廷嘉著：《梁啟超評傳·附錄三》的統計。

²² 〈梁任公先生〉，(1929年2月《小說月報》20卷2號)，頁29。

²³ 《飲冰室合集·文集第十一》第15頁。

²⁴ 在《新民說·論私德》中，梁啟超表現出對於曾國藩的崇拜：「曾文正者，近日排滿家所最唾罵者也！而吾則愈更事而愈崇拜其人。吾以為使曾文正生今日而猶壯年，則中國必由其手而獲救矣。」原因是「能率厲群賢，以共圖事業之成，有所以孚於人，而善導人者再也。吾黨不欲澄清天下則已，苟有此志，則吾謂《曾文正集》，不可不日三復也。」梁啟超《新民說·論私德》。

學乃至佛學，思想為之一變。²⁵當時康有為雖然尚未中舉，但其觀念與特殊的教學方式，讓「少年舉人」梁啟超為之佩服。師從康有為是梁啟超開始接觸西學，從傳統的科舉之學邁向新道路的契機。²⁶後來康有為與梁啟超師徒一同參加會試，康有為考上進士，梁啟超落榜。²⁷雖然梁啟超之後並未再參加考試，但是因為一次「大規模」的陳情事件，使得康梁師徒聲名大噪。

光緒二十年爆發中日甲午戰爭，中國被日本擊敗，舉國悲憤。光緒二十一年三月，中日和議成，梁啟超隨同康有為聯合各省舉人一千三百多人上書清廷要求變法，²⁸史稱「公車上書」²⁹。七月，發起並領導京師的「強學會」，主辦《中外紀聞》報刊，每日作一篇數百字短論。此時梁啟超除了辦報發表言論、推行思想，還組織「學會」糾合同志，這是梁啟超報刊事業的起點。這個契機同時也讓光緒皇帝注意到康梁師徒，進而開先例召其師徒進宮商議，這亦是梁啟超進入到政治核心的重要契機。光緒二十二年，梁啟超和汪康年、黃遵憲等在上海創辦《時務報》，七月一日發刊第一冊，發表〈論報館有益於國事〉一文，並開始連載著名的《變法通議》，主張「廢科舉，興學校」，並發表〈民權論〉等新論。³⁰同年撰〈西學書目表〉，搜羅、總結二十年來舊譯西學著作約 300 種，³¹作為革新思想推動改革的重要參照。光緒二十三年十月，應湖南巡撫陳寶箴、督學江標之聘，於長沙時務學堂擔任主講，後來對於民國政治頗有影響力的軍閥蔡鐸，就是學堂中受教於梁啟超的學生。³²

²⁵ 梁啟超：「一生學問之得力，皆在此年。」指 1890 年拜康有為為師（〈三十自述〉，《飲冰室合集·文集之十一》第 17 頁）

²⁶ 康梁在戊戌變法之後，雖思想產生扞格，但是梁啟超對於西學的認識以及變法的基本概念都是原自「萬木草堂」中與康有為及康門諸子的學習討論。學堂中康有為採取特殊的教育方式，除了襲用傳統的義理、考據、經世和文字之學等學科外，還將外國史學、地理學、數學、格致學、外國語文等西學納入，還將經世之學延伸為政治原理、中國政治沿革得失、萬國政治沿革得失、政治應用學和群學五門。還訓練學生演說、寫劄記、體操等。康有為萬木學堂中「講中外之政，救中國法」的四年教育，成為梁啟超一生論政講學的重要根基，其報刊的內容取材也和萬木草堂中建立起的思想模式有密切關聯。

²⁷ 一說是考官原為避康有為考上，但誤將梁啟超試卷認作康卷，因此梁啟超落榜，康有為上榜。

²⁸ 1895 年中日甲午戰爭爆發，中國以慘敗告終，清廷再次割地賠款求和，被迫簽定「馬關條約」，割讓台灣及所屬島嶼給日本，舉國群情激憤。正在北京應考會試的舉子，得知喪權辱國之事後，莫不譁然。當時康、梁亦在考生之列，認為「時以士氣可用，乃合十八省舉行於松筠庵會議，與各省千二百人，以一晝二夜草萬言書，請拒和、遷都、變法三者，卓如、孺博捧書之，并日繕寫，傳遍都下，士氣憤誦，連扎察院前里許。」梁啟超在〈戊戌政變記〉中寫到：「吾國四千餘年大夢之喚醒，實自甲午戰敗割臺灣，償二百兆以後始也。」（《飲冰室合集·專集之一》第 1 頁）因為列強入侵給予昧於世界一隅的清朝痛擊，而知識份子也體認到中國落後於外國的事實，在這樣的背景之下，年僅 22 歲的梁啟超與康有為發動了著名的「公車上書」，號召十八個省超過一千三百名舉人聯名上書要求改革。「其書之大意凡三事：一曰拒和，二曰遷都，三曰變法。而其宗旨則以變法為依歸。」（〈戊戌政變記〉，《飲冰室合集·專輯之一》，第 113 頁）

²⁹ 康有為《康南海自編年譜》，康有為時年三十七歲。所謂的「公車」就是「舉人」的代稱，因此一千兩百位舉子「公車上書」成了康梁率眾請願的第一役。

³⁰ 梁啟超：《清代學術概論》二十五）

³¹ 雖然甲午戰爭失敗，當時推動的洋務運動表面上看似失敗，但其實已經埋下種子，藉由留學生與翻譯外書，將部分國外的思想引進封閉的中國。

³² 梁啟超曾描述自己講學情形：「講學以《公羊》、《孟子》教，課以劄記；學生僅 40 人，而李

自從拜師康有為之後，梁啟超一生和學術、政治活動無法分離，未及而立已經是清末知識份子的領袖，其鋒芒甚至逐漸超過老師康有為。以講學、組織學會、辦報等方式，積極的鼓吹政治、社會的革新，更欲以「新民」的主張教育民眾。維新運動拉開了晚清「啓蒙」的序幕。

二、建立報刊事業成爲言論界鉅子

康、梁號召士人集體上書的「公車上書」之舉，喚醒了在自強運動中成長的新知識份子的自覺。在戊戌變法之前，梁啟超已經開始從事報刊出版，主要目的是爲宣傳「維新」思想。最早在北京創辦了《萬國公報》(數月後改名爲《中外記聞》)，並成立了北京強學會，梁啟超擔任報刊主筆和編輯，從此開始了他的報刊生涯。但是《中外紀聞》於1896年1月20日被迫停辦，而當時的處境是「**服器書籍皆沒收，流浪於蕭寺中者數月。**」³³但是梁啟超在辦報的過程中發現了經由報刊「**朝士乃日聞所不聞，識議一變。**」³⁴見證了報刊傳播之效，因此日後儘管顛沛流離，但是每到一地之後，便立刻籌建報業和學會，作爲推動政治理念之用。

1896年4月二十三歲的梁啟超應黃遵憲與汪康年之邀，赴上海籌備《時務報》，8月正式出刊。雖名爲報，但其實仍是以書本形式出版，主要是以宣傳維新變法、救亡圖存爲宗旨。年僅二十三歲的梁啟超被推作主筆，先後曾經參與過的有麥孟華、徐勤、歐渠甲、章炳麟，還有王國維。梁啟超描述自己從事《時務報》工作所付出的心力：

每期報中論說四千餘言，歸其撰述；東西文各版二萬餘言，歸其潤色；一切奏牘告白等項，歸其編排；全本報章，歸其復校。十日一冊，每冊三萬字，經啟超自撰及刪改者幾萬字，其餘亦字字經目經心。六月酷暑，洋蠟皆變流質，獨居一小樓上，揮汗執筆，日不遑食，夜不遑息。³⁵

上述爲梁啟超從事報業的特色，他不僅爲主編、主筆，還身兼修潤、編務、校稿等工作，幾乎都由一人全攬。《時務報》讓梁啟超體認到報刊的強大力量。³⁶也

炳寰、林圭、蔡鐸稱高才生焉。」(《清代學術概論》二十五)。

³³ 梁啟超：〈蒞報界歡迎會演說詞〉。

³⁴ 同前注。

³⁵ 胡思敬：〈戊戌履霜錄〉卷四，載《戊戌變法》從刊(四)，第47頁，轉引自沈繼成〈梁啟超與《時務報》〉，《華中師範大學學報》(第37卷5期，1998年9月，頁21-27)，頁22。

³⁶ 「甲午挫後，《時務報》起，一時風靡海內，數月之間，銷行至萬餘份，爲中國有報以來所未有，舉國爲之如飲狂泉。」梁啟超：〈本館第一百冊祝詞並論報館之責任及本館之經歷〉。

因為《時務報》的成功經驗，使得各種鼓吹變法的刊物在一年之間大量出現。³⁷梁啟超爲了宣傳維新變法，積極投入報刊事業，因此影響範圍極大，「當時全國五十多家報刊，至少有十多種與他有過關係。」³⁸除了以維新爲目的的報刊之外，晚清時代的「女報」、「白話報」和「消閒性報刊」也紛紛出現，梁啟超的妻子李蕙仙與康有爲的女兒康同薇在 1898 年 7 月所創的《女學報》是最早的婦女報刊。

39

光緒二十四年(1898)戊戌八月，以康有爲、梁啟超爲首的變法維新運動失敗，譚嗣同等六君子殉難。梁啟超於九月流亡日本。從此，梁啟超居留日本長達十餘年，先後造訪夏威夷、南洋、澳洲、美洲各地，與康有爲建立保皇會(1899~1900)，創辦《清議報》(1898.11,旬刊)、《新民叢報》(1902.2,半月刊)、《新小說》(1902.11,月刊)等期刊雜誌。《新民叢報》和《新小說》是梁啟超推行「新民」主張與「文學革命」的重要報刊。《新民叢報》重要的文章大多出自梁啟超之手，在寫給康有爲的信中說：「自開《新民叢報》後，每日屬文五千字爲率。」梁啟超發表於《新民叢報》上的文字，超過二百五十萬字，⁴⁰在《新小說》初創立時，梁啟超也密集地發表小說、傳奇、歌謠、評論、翻譯小說。這兩份刊物一出版立刻風行海內外，多次再版和被翻印。梁啟超曾說：

自是啟超復專以宣傳爲業，爲《新民叢報》、《新小說》等諸雜誌，暢其旨義，國人競喜讀之，清廷雖嚴禁不能遏。每一冊出，內地翻刻本輒十數。二十年來學子之思想，頗蒙其影響。⁴¹

梁啟超對於自己的報刊事業頗爲自豪。黃遵憲也給予極高的評價：「《清議報》勝《時務報》遠矣，今之《新民叢報》又勝《清議報》百倍矣。驚心動魄，一字千金，人人筆下所無，卻爲人人意中所有，雖鐵石人亦應感動，從古至今文字之力之大，無過於此者矣。」⁴²。

光緒三十二年(1906)七月清政府下詔預備立憲，梁啟超積極爲立憲運動奔走，與熊希齡、蔣觀雲、徐佛蘇等進行組黨活動。次年九月，成立「政聞社」出版《政論》雜誌。宣統二年(1910)，又辦《國風報》，「專從各種政治問題，爲具體之研

³⁷ 梁啟超：「時務報後，澳門知新報繼之，爾後一年間，沿海各都會，繼軌而作者風起雲湧，驟十餘家，大率面目體裁皆仿時務，若惟恐不肖者然。」氏著〈本館第一百冊祝辭并論報館之責任及本館之經歷〉。見《飲冰室合集·文集之六》(中華書局，1989)

³⁸ 沈繼成：〈梁啟超與《時務報》〉，《華中師範大學學報》(第 37 卷 5 期，1998 年 9 月，頁 21-27)，頁 22。

³⁹ 同前注。

⁴⁰ 馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》(臺北：文津出版社，1996)，頁 121。

⁴¹ 梁啟超：《清代學術概論》。

⁴² 黃遵憲：〈致飲冰主人書〉(光緒二十八年 1902 年四月)

究討論，思灌輸國民以政治常識。」⁴³。梁啓超對於「立憲」抱持很大的希望，因為他認為雖然破壞是改革所必須，但當時國民尚未準備好，驟然革命之後恐怕引發更多弊端。雖然慈禧太后死後，清廷決定籌組內閣實施立憲，但其實成員仍是皇族，並非真正有意實施憲法。

梁啓超為「君主立憲」四處宣傳，在宣統三年時受林獻堂之邀前往台灣，除了與台灣詩社進行詩詞的酬作之外，主要的目的還是宣傳他的立憲主張。⁴⁴林獻堂在光緒三十三年(1907)曾到日本奈良尋找梁啓超，並且認識了他，兩人雖然語言不通，但是透過筆談暢談當時中國局勢、臺灣前途等議題。梁啓超更答應邀約，於宣統三年(1911)與女兒梁令嫻搭乘輪船「笠戶丸」號到臺灣拜訪。雖然短短十餘日，但與臺灣「櫟社」詩人互相和詩，留下近百首的詩、詞作品。⁴⁵根據許俊雅教授的分析，此次梁啓超來台的目的，除了書信中提及「共抒胸臆」、「一增故國之思」、「施政詳細察視」等目的外，另外還有兩個重要原因：募款籌辦報刊及為國民常識會募款。而辛亥革命在此年起義成功，各省響應，清廷被推翻。

三、入閣參政到淡出政壇

宣統三年(1911)十月，革命黨人武昌起義，推翻了兩千多年的封建專制王朝，建立了新的民主國家——中華民國。次年(1912)三月，北洋軍閥袁世凱就任臨時大總統。梁啓超於九月由日本返國，備受各界歡迎。後旋即於十一月創辦《庸言報》。袁世凱邀他加入內閣，認為加入袁世凱的內閣可以實現他的政治理想。1913年7月熊希齡擔任國務總理，9月梁啓超擔任司法總長加入內閣成員。1914年2月，為幣制局總裁。次年8月，楊度等發起籌安會，鼓吹帝制運動，暴露了袁世凱陰謀建立袁氏王朝的野心。

梁啓超振筆疾書作〈異哉所謂國體問題者〉，不顧袁世凱利誘，於報刊上指責袁世凱之罪，並且與蔡鍔秘密籌畫發動護國之役，迫使袁氏放棄稱帝。1916年6月，袁世凱死，黎元洪繼為大總統。次年7月，馮國璋代理大總統，段祺瑞內閣成立，梁啓超為財政總長。同月，他通電反對張勳復辟，後即參與馮、段討伐復辟之役。同年11月，由於馮、段內部矛盾，國務總理段祺瑞辭職，梁啓超亦辭去財政總長。從此，他離開了政治活動而致力於著述與教育。

梁啓超常被批評的一點，即是他在政治立場上的「多變」。康、梁師徒在戊戌變法之前，被視作「維新派」代表人物。師徒分別逃亡加拿大與日本後，康有

⁴³ 梁啓超：〈鄙人對於言論界之過去及將來〉。

⁴⁴ 許俊雅《梁啓超與林獻堂往來書札》，(臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2007年9月初版)，頁164-165。

⁴⁵ 同前注。

為轉為「保皇派」，梁啟超傾向「革命派」。然而梁啟超後來受到黃遵憲的觀點影響，覺得當時中國國民教育不足，不宜驟然革命實行共合，因此在政治的立場上產生了猶豫。也因為老師康有為的關係，也曾被認為是保守的「保皇派」，但自從戊戌變法之後，其實梁啟超已與康有為在觀念上漸行漸遠。後來梁啟超決定轉為提倡「君主立憲」，不但重起爐灶成立新學會、利用報刊宣傳，還積極奔走四處演講，與當時的「革命派」因為爭取群眾支持，雙方勢如水火。⁴⁶民國成立之後，他又加入了「革命派」創立的「中華民國」政府內閣，擔任野心家袁世凱的內閣，後又與門生蔡鄂共同策劃「討袁護法」。在民國初年的黨派、軍閥派系內鬥中，⁴⁷梁啟超雖任財政總長，但也難以施展抱負。政治立場上的搖擺多變讓梁啟超遭受非議，但從他所思考判斷的依據，完全是以全體國民之益與國家前途發展為設想，並無私人利益或是恩怨考量。從此來看，梁啟超為公利、為群體設想的立場始終如一，而在其劇作之中，亦顯現了對「群治」、「國民」和「國家前途」的深切關懷。

四、學術與教學生涯

1917年底結束從政生涯，梁啟超投身學術和教育工作直到1929年過世，享年五十六歲。1918年第一次世界大戰結束，協約國在巴黎召開和平會議，雖然已經決定離開政壇，但梁啟超關心大戰之後的結果，故與友同至歐洲遊歷觀察。⁴⁸在巴黎得知會議當中中國遭受的不平等待遇後，梁啟超以一封電報緊急將消息傳回國內，又間接地成為了五四運動開端的見證者。⁴⁹經過這次的歐洲考察，梁啟超原本對於歐洲政治的崇拜破滅了，他開始反思東方文明是否才能夠解決問題。⁵⁰於是他專心從事學術研究後，關注的主題為「先秦諸哲、漢唐諸師」、「中國、印度文明」以及「三聖」等。1920年春天梁啟超從歐洲回國之後，發表《歐遊心影錄》一書，其政治生涯告一段落。自當年起與王國維一起任教於清華大學研究院，並兼任開南大學等學校的教授。晚期的梁啟超將學術重心放在先秦經典和

⁴⁶ 當時清廷有廢除科舉、準備立憲等革新行動，並派遣五大臣出國考察立憲，國內一陣立憲救國的風氣凌駕於革命勢力之上，嚴重影響了革命派勢力，當時在日本的革命派張繼等人甚至在演講會場對於梁啟超動粗，梁啟超亦因政治立場屢變，屢遭同黨或對手批評。

⁴⁷ 先參加黎元洪為首的共和黨，又合併共和、民主、統一三黨為進步黨，黎元洪為理事長，梁啟超和張謇等為理事。

⁴⁸ 1918年，第一次世界大戰結束。12月下旬，梁啟超同蔣方震、丁文江等啟程赴歐洲，遊歷了英、法、比、荷、瑞、意、德等國20多個名城。到秋冬間，梁啟超在巴黎寫成《歐遊心影錄》。

⁴⁹ 在巴黎和會召開期間，梁啟超在巴黎參觀，得知會中將簽署由日本接管德國在山東的權利，梁啟超趕緊以電報通知人在中國的林長民，林長民接獲電報之後，旋即將此訊息發表於報紙之上，將由各報轉載，中國境內群情激憤，成為五四運動的開端。梁啟超並在法國寫了〈外交失敗之原因與今後國民之覺悟〉，批判日本的蠻橫與政府的賣國行為。

⁵⁰ 梁啟超：「現在我們所謂的新思想，在歐洲許多已成陳舊，被人駁得個水流花落。就算它果然很新，也不能說『新』便是『真』呀！……泰西思想界，現在依然是渾沌過渡時代，他們在那裡橫衝直撞，尋覓曙光。許多先覺之士，正想把中國印度文明輸入。」

歷史學，他將旺盛的創作力用於國學研究，將其能夠鼓動人心的演說魅力放在課堂之上。在〈五十年中國進化概論〉中，他評價老師康有為，也評價了自己：

在第二期(指甲午至辛亥革命)，康有為、梁啟超、章炳麟、嚴復等輩，都是新思想界勇士，立在陣頭最前的一排。到第三時期(指五四以後)，許多新青年跑上前線。這些人一躺一躺被擠落後，甚至已經全然退伍了。這種新陳代謝現象，可以證明這五十年間思想界的血液流轉得很快。⁵¹

這段文字，不但點明晚清到民初領導時代的任務交替，也道出了江山代有才人出的慨嘆。退出政壇而轉進學術界的梁啟超，對於時代的影響力並未因此消亡，他投身學術立論和教育傳承，這使得他的影響延續更長久，除了在天津南開大學、北京清華學校任課和在各地巡迴講演外，全力從事學術研究。青壯年活躍於政治宣傳立憲救國主張與從政之時，發表的文章便已經涉及了政治、經濟、歷史、哲學、文學、法學、宗教等各個領域。⁵²晚期學術研究在史學理論和先秦古籍研究上，更是貢獻良多。⁵³其在文學方面的研究則以宏觀的大角度來考察，著重作者生平和歷史背景。例如〈中國韻文裡頭所表現的情感〉、《情聖杜甫》、《陶淵明年譜》、《中國之美文及其歷史》、《桃花扇註》、《辛稼軒先生年譜》等，他將史學方法運用在文學研究上，進行詳細的資料蒐整與考據，《桃花扇註》則是他晚期的戲曲研究，⁵⁴以注釋的方式，嚴謹的為劇中人物作小傳，並以真實歷史發展對照劇中情節。仔細之處，甚至連劇中事件發生次序、年代之差誤都詳加指正。

1927年6月，梁啟超因腎臟病血尿不止而進行手術，被誤摘健康之腎後病情益加惡化。1929年1月19日，病逝於北平協和醫院。即使離開政壇，但他仍貫徹「革新」的理念，最好的例證是他對於協和醫院醫療疏失的處理態度。梁啟超認為西洋手術有益於中國醫療發展，為了避免民眾因此事件而生恐懼，阻礙醫療的進步，他要求家人不必追究醫院過失，並且還撰文登報公開為醫院辯護。⁵⁵

梁啟超對於期待國家進步與國民知識增長的理想從未停止，晚年投身學術教育，將理想政治型態建構，從對於泰西、日本的模仿學習，轉向從中國古代諸子學說中挖掘；對於提升國民文明程度的方式，從迅速、大量、龐雜的知識引介，轉為專精、深入的傳統學術教育。雖然梁啟超一生「多變」，但是對於國家與國

⁵¹ 梁啟超：〈五十年中國進化概論〉，《飲冰室合集·文集之三十九》。

⁵² 孟祥才：《思潮巨子—梁啟超傳(學術篇)》(台北：風雲時代出版公司，1990年11月初版)，頁176。

⁵³ 其重要著述如《墨經校釋》、《清代學術概論》、《墨子學案》、《中國歷史研究法》、《大乘起信論考證》、《中國歷史研究法補編》、《古書真偽及其年代》、《儒家哲學》、《要籍解題及其讀法》等相繼出版。

⁵⁴ 發表於1925年。

⁵⁵ 因此事件在當時曾經引起如魯迅等人對於醫院的公開批評，甚至使當時社會對於剛起步的西方手術治療產生不信任。因此梁啟超親自為文登報，說明自己病情加重並非是因為手術過失。

民的理想期待，是他「不變」的堅持。梁啟超曾說：「不妨以今日之我，挑戰昨日之我」，這也是他「多變」之中的「不變」。

五、影響梁啟超文學觀的重要師友

梁啟超以筆為劍，他的論說文章不但影響晚清輿論與學術發展，甚至連袁世凱圖謀稱帝時都畏懼他發表言論引發社會輿論。除此之外，在文學創作上，無論是詩、詞、賦、散文、戲曲和小說，他都留下創作，並且留下許多對於評論文字。雖然出身傳統科舉教育「幼學為文，學晚漢魏晉」但他「夙不喜桐城派古文」，因此他在創作時打破束縛，自求解放，「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」，他在報刊上發表的文字「條理明晰，筆鋒常帶情感，對於讀者，別有一種魔力焉。」⁵⁶其特殊的文字風格，被稱為「新民叢報體」，表現出傳統文學到現代新文學的過度，對當時或是稍晚的白話文運動都產生了影響。⁵⁷而其大量使用新名詞、翻譯詞的文字特色，亦充分展現在戲曲與小說作品之中。

梁啟超文學觀念與創作風格的形成，與其師友間教學討論有直接關聯，「維新運動」籌畫期間，「文學革新」的論述已經具體而微，梁啟超在二十五歲到三十歲之間，幾乎朝夕與康有為、譚嗣同⁵⁸、夏曾佑⁵⁹等師友論學、商議維新大業。在〈三十自述〉中，梁啟超敘述自己受到康有為的啟發極大：「先生乃以大海潮音作獅子吼，取其所挾持之數百年無用舊學，更端駁詰，悉舉而推廓清之。」⁶⁰康、梁師徒成長背景有很多共同之處，例如接出生於與西方接觸較早的廣東，幼時接受傳統科舉教育，青年期接觸西學，⁶¹產生「以經營天下為志」的雄心。康有為亦

⁵⁶ 梁啟超：《清代學術概論》。

⁵⁷ 鄭振鐸在《梁任公先生傳》中寫道：「他在文藝上，鼓蕩了一支像生力軍似的散文作家，將所謂的慳慳無生氣的桐城文壇打得粉碎。他在政治上也造成了一種風氣，引導了一大群的人同走。他在學問上也有了很大的勢迹。他的勢迹未必由於深湛的研究，卻是因為他將學問通俗化了，普遍化了。他在新聞界上也創造了不少的模式。至少他還是中國近代最好的、最偉大的一位新聞記者。」

⁵⁸ 譚嗣同（1865年3月10日—1898年9月28日），字復生，號壯飛，湖南長沙瀏陽人，出身世家，努力提倡新學，呼號變法，著《仁學》一書。1896年結交梁啟超。1898年戊戌變法失敗後，在北京宣武門外的菜市口刑場英勇就義，臨刑前高呼：「有心殺賊，無力回天。死得其所，快哉快哉！」同時被害的維新人士還有林旭、楊深秀、劉光第、楊銳、康廣仁，六人並稱「戊戌六君子」。

⁵⁹ 夏曾佑（1863年—1924年），字穗卿，號別士，又號碎佛，浙江杭州人。光緒十六年庚寅的會元，點翰林，是清末著名的學者，與梁啟超、譚嗣同、嚴復等友好，梁啟超譽為「晚清思想界革命的先驅者」，視為「少年做學問最有力的一位導師」。

⁶⁰ 梁啟超：〈三十自述〉。

⁶¹ 康有為在十七歲見到《寰瀛志略》以及日本傳入的《地球圖》諸書，方知「萬國之故」；梁啟超在十七歲參加會式時，偶然見到《寰瀛志略》「讀之始知有五大洲各國。同前注，頁109、116。

以進化論的歷史史觀，詮釋公羊派的「三世說」並以「孔子托古改制的微言大義」表述。⁶²

梁啟超受到康有為啓迪思想、眼界爲之新變。因康有為受召入宮，梁啟超得以參與變法，梁啟超是康有為變法維新的主要助手，也是變法失敗後深入發展維新思潮的實際旗手。但是自變法失敗之後各自逃往海外，雖然仍有聯繫，但師徒兩人不但政治理念逐漸分歧，連學術思想都背道而馳。⁶³康有為因曾受光緒皇帝賞識，以「帝師」自居，成爲忠實的「保皇黨」，甚至在民國成立之後還參加張勳的「復辟運動」。梁啟超逃往日本後，開始他的報刊事業，其政治立場亦因時局變化與個人思考，數度轉換。⁶⁴

梁啟超新觀念的啓蒙師是康有為，梁啟超的文學改良理論則脫胎自「維新派」黨人的變法主張。「維新派」諸子中，梁啟超與夏曾佑、譚嗣同爲「講學最契之友」。⁶⁵梁啟超對於譚嗣同深表佩服：「其思想爲吾人所不能達，其言論爲吾人所不敢言。」譚嗣同曾經爲文說明對於舊詞章的厭棄，認爲舊學無所用於世，因此「憤而發篋，畢棄之。」⁶⁶梁啟超的「詩界革命」前身是夏曾佑和譚嗣同在 1896 到 1897 年之間所提倡的「新學之詩」。依據梁啟超的回憶：

復生(譚嗣同)自喜其新學之詩，……蓋當時所謂新詩者，頗喜撻新名詞以自表異。丙申(1896)、丁酉(1897)間，吾黨數子皆好作此體。提倡之者爲夏穗卿，而復生亦嗜之。⁶⁷

譚嗣同(字復生)與夏曾佑(字穗卿)延續黃遵憲創作觀，倡導「新詩」的創作，梁啟超不但認同摯友的理念，並且大力支持、應和詩作。創作「新學之詩」的動機

⁶² 關於康、梁思想與參與維新運動過程，詳參馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》(臺北：文津出版社，1996)，頁 107-212。

⁶³ 自維新運動開始，康有為便大力倡導尊孔保教、託古改制，並立孔教爲國教，立孔子爲教主。直到變法失敗，康有為逃往加拿大，梁啟超逃往日本，康有為雖被通緝，但仍以「保皇黨」領袖身分，暢言「尊孔保教」。梁啟超一方面政治思想趨向「革命」，另一方面則以「新民說」和「文學革命」的主張當作是救亡圖存的途徑，與其師背道而馳。光緒二十八年(1902)，梁啟超在《新民叢報》上發表〈保教非所以尊孔論〉，文中提出「孔子人也，先聖也，先師也，非天也，非鬼也，非神也。」、「教非人力所能保」、「保教之說束縛國民思想」明顯的是針對康有為的主張。

⁶⁴ 梁啟超曾是「維新派」核心人物，在抵達日本時，除繼續宣傳維新主張外，亦協助康有為進行海外「保皇黨」活動，後與孫中山有過短暫的接觸欲與「革命派」合作，甚至與康門弟子共十三人聯名要求其師退出政治活動。在康有為的極力阻撓下，梁啟超放棄加入「革命派」。在一番猶豫掙扎後，梁啟超又轉而支持君主立憲的「立憲派」。

⁶⁵ 黃保真、成復旺、蔡鍾翔：《中國文學理論史—清末民初時期》(臺北：紅葉文化事業，1994.4，初版)，頁 177。

⁶⁶ 譚嗣同：「天發殺機，龍蛇起陸，猶不自懲，而爲此無用之呻吟，亦何靡與！三十年前之精力，敝於所謂考據、詞章，垂垂盡矣。勉於世，無一當焉，憤而發篋，畢棄之。」氏著〈莽蒼蒼齋詩字敘〉，寫於 1894 年。轉引黃保真、成復旺、蔡鍾翔：《中國文學理論史—清末民初時期》(臺北：紅葉文化事業，1994.4，初版)，頁 177-178。

⁶⁷ 梁啟超：《飲冰室詩話》第六十則。

是譚、夏、梁等「維新之士」認為考據、詞章等舊學是「無用之呻吟」，而對於西方的政治、學術滿懷憧憬，因此將許多新材料引用在詩作之中。⁶⁸但是此階段提出的革新目標模糊，所謂的「新學」不過是由先秦經典與諸子學說、教會譯書和個人主觀的理想共同拼湊而成，所創作的「新學之詩」也只是以「新名詞」入詩。⁶⁹甚至因為辭彙過新，令人難以解讀。⁷⁰梁啟超在戊戌變法失敗後，對於這階段的「新學之詩」有所反省，認為因為「經生澀語，佛典語，歐洲語雜用」，所以「漸成七字之語錄，而不甚肖詩矣。」⁷¹

根據鳳凰衛視所作的梁啟超電視特輯「回望梁啟超」的報導，在戊戌變法失敗之後，原本逮捕名單之內只有康有為一人，但是譚嗣同與梁啟超均知道自己難逃一劫，而譚嗣同交代梁啟超，自己要做改革的「死者」，希望梁啟超做改革的「行者」繼續改革的使命。因此梁啟超求助日本公使，乘坐大島號逃往日本。而譚嗣同等六君子被斬於菜市口。梁啟超在推動「文學革命」主張時，屢次提及譚嗣同，尤其是《飲冰室詩話》中，除引用眾多黃遵憲之詩外，譚嗣同與的劉光第等六君子的「遺作」也出現在其中。雖然「三界革命」的文學改良口號由梁啟超打響名號，但是無論是改良的理念或是目標，都是延續維新派「戰友們」共同的理論基礎。這一段刻骨銘心經歷，在梁啟超的劇中有所寓託，藉曲文表達出昔日戰友「將頭顱送定，把精神留定」的愛國之志，完成「將奸奴罵醒，把國民喚醒」的重責大任。⁷²

在戊戌變法逃往日本後，梁啟超大膽的以「詩界革命」和「文界革命」之名提出進一步的改革方向。對於文學改革有更高一層的體認，他說：

過渡時代，必有革命。然革命者當革其精神，非革其形式。吾黨近好言詩界革命，雖然，若以堆積滿紙新名詞為革命，是又滿州政府變法維新之類耶。⁷³

梁啟超提出另一種詮釋「新文學」的層次，修正了改革方向，不只是一味的創造使用新名詞，轉而更重視思想、主題、知識等內容上的革新。1899年在《夏威夷遊記》中正式提出「文界革命」與「詩界革命」的口號，雖分「詩」、「文」兩

⁶⁸ 陳敬之：《中國新文學運動的前驅》（臺北：成文出版社，1980.7，初版），頁44-45。

⁶⁹ 梁啟超後來回憶這段過程：「我們當時認為，中國自漢以後的學問，全要不得，外來的學問，都是好的。既然漢以後都要不得，所以專讀各經的正文和周秦諸子；既然外國學問都好，卻是不懂外國話，不能讀外國書，只好拿幾部教會的譯書當寶貝。再加上些我們主觀的理想—似宗教非宗教，似哲學非哲學，似科學非科學，似文學非文學的奇怪而幼稚的理想。我們所標榜的『新學』，就是這三種元素構成。」氏著：〈亡友夏穗卿先生〉《飲冰室文集》四十一。

⁷⁰ 梁啟超回憶：「穗卿自己的宇宙觀、人生觀，常喜歡用詩寫出來。他前後有幾十首絕句，說的都是怪話。當時除我和譚復生外，沒人能瞭解他。」同前注。

⁷¹ 梁啟超：〈夏威夷遊記〉《飲冰室專集》二十二。

⁷² 以上所引兩句分別為《新羅馬傳奇·黨獄》中燒炭黨難、女首領之唱詞。

⁷³ 梁啟超：《飲冰室詩話》。

類，但所強調的革新重點大致相同。其中最重要的有幾項改革重點如：言文合一、通俗化、實踐「新文體」等，是吸納了康有為、黃遵憲、譚嗣同、夏曾佑等人的文學理念，再經融會修正所得。

梁啟超曾讚揚黃遵憲的詩作「能融鑄新理想以入舊風格」，因此其「詩界革命」的「革其精神，非革其形式」主張，雖然承繼維新運動時與譚嗣同、夏曾佑所創的「新學之詩」概念，但是修正後的內容更接近黃遵憲的理念。因此梁啟超所謂的「文學革命」並非只是使用新語言，也不是完全推翻傳統文學，而是在傳統的格律、形式上，進行題材、語言及意境的創新的「舊瓶裝新酒」模式。但也因為在傳統基礎上進行創新，所以更易為大眾所接受，且能引起共鳴。較晚提出的「小說界革命」，改革的對象則涵括了小說與戲劇，不但是詩文革命的延伸，另外還受到了日本與西方對於小說、戲劇觀念的啟發。相較之下，「小說界革命」的主張更能代表梁啟超文學觀念的個人特色。

除了老師康有為，維新同志譚嗣同、夏曾佑之外，梁啟超在文學方面受到黃遵憲的影響甚深，⁷⁴許多見解與作為都可以見到追步黃遵憲的蹤跡。⁷⁵在東渡日本之後，因為譚嗣同殉難，康梁師徒對於政治的思想與主張產生扞格，漸行漸遠。⁷⁶因此梁啟超提出「小說界革命」時，曾多次跨海去信尋求黃遵憲的意見。甚至在「革命」或是「立憲」的抉擇上，都十分仰賴黃遵憲的意見。因此梁啟超無論在「戲劇改良」理論或是劇本創作上，受到黃遵憲思想很大的影響。

黃遵憲雖長梁啟超二十五歲，梁啟超常透露出對於黃遵憲的欽佩之意。吳天任編著《清黃公度先生遵憲年譜》中說：「任公每欲拜之為師，先生素鄙換帖拜師俗習，婉言辭之，謂彼此作忘年交可耳。」⁷⁷康梁分途之後，黃遵憲對於梁啟超的影響愈益重要，兩人頻繁的書信往返，多是梁啟超欲有所作為而徵詢其意見，而黃遵憲也給予懇切的建言。在1902年梁啟超思想曾一度趨於激進，一連發表了〈論進取冒險〉、〈論自由〉、〈論進步〉等論文，鼓吹破壞性的改革，⁷⁸黃遵憲對此觀點表示不贊同，但不同於康有為信函的嚴責，而是以理勸服，例如黃遵憲

⁷⁴ 黃遵憲在1895年加入康梁籌組的強學會上海分會，1896年又與梁啟超在上海創辦《時務報》，雙方在政治與文學上產生交流。黃遵憲曾任日本、英國、美國、新加坡等國領事，並且曾作《日本國志》。雖然黃遵憲不以詩人身分自居，但是其世界觀和創新的文學觀念，對梁啟超日後的「文學革命」主張有很大的影響。

⁷⁵ 關於梁啟超與黃遵憲兩人之間的交遊與對文學、政治、歷史、國學等觀點的異同比較，在張堂錡先生：〈戊戌之後：梁啟超、黃遵憲的生命同調與思想歧路〉中有詳細的論述，收錄於《中國近代文化的解構與重建【康有為、梁啟超】》（臺北：國立政治大學文學院，2000.5），頁1-18。

⁷⁶ 梁啟超曾自述：「三十以後，已絕口不談偽經，亦不甚談改制，而其師康有為大倡設孔教會，定國教、祀天配孔諸議，國中附和不乏，啟超不以為然，屢起而駁之。……持論既屢與其師不合，康梁學派遂分。」梁啟超：《清代學術概論》二十六（臺北：臺灣商務印書館，1966.8），頁88-91。

⁷⁷ 吳天任編著《清黃公度先生遵憲年譜》（臺北：臺灣商務印書館，1985·7），頁100。

⁷⁸ 例如〈論進步〉中說：「中國如能為無血之破壞乎？我馨香而祝之；中國如不得不為有血之破壞乎？吾衰絰而哀之。」。

在光緒二十八年十一月致信表達對於《新民說》的讚許，但「讀至冒險進取破壞主義，竊以爲中國之民，不可無此理想，然未可見諸行事也。」所持的理由有二：一爲列強環伺，國家面臨瓜分之危，革命破壞之說會加速滅亡；二爲民智未開，嘗以破壞主義「譬之八九歲幼童，授以利刃，其不至引刃自戕者幾希！」⁷⁹在信中，黃遵憲亦提出自己看法：「因勢而利導之，分民以權，授民以事，以養成地方自治之精神。」「二十世紀之中國，必改而爲立憲政體。」⁸⁰這些建言對於梁啓超最後放棄與革命派往來，專心從事「立憲運動」的決定具有關鍵性影響。

除了在文學、政治思想上給與建議外，黃遵憲曾經多次寫信指正梁啓超在個性上的缺失，如「公之咎，在出言輕而視事易耳」、「公之所倡，未爲不善，然往往逞口舌之爭，造極端之論，使一時風靡而不可收拾，此則公聰明太高，才名太盛之誤也。」⁸¹梁啓超的性格之中具有激情熱情的成分，因此其推動主張時往往不遺餘力，但是也常有「駁雜」、「多變」之缺點。1902年爲梁啓超三十歲之年，這一年提出許多重要理論，並且還創辦兩份報刊，推動其「新民說」和「文學革命」理論，恰好和其師康有爲「尊孔保教」形成「創新」與「守舊」的對比。但是一年之中，梁啓超不僅對於「革命」的看法產生改變，也還一度想轉向傳統，主張國粹主義，打算辦《國學報》，因爲他鑒於日本「保存國粹之議起」，因此認爲對於中國來說「國粹說在今日固大善。」⁸²他將創辦《國學報》的計畫寄與黃遵憲尋求建議，黃遵憲分析中日國情不同，委婉的勸他暫時打消念頭，⁸³希望梁啓超先專心介紹西學，不必急著仿效日本保國粹，認爲中西之學相互競爭之後，越能凸顯出舊學之真精神。

雖然黃遵憲並無小說與戲曲創作，但對梁啓超「小說界革命」十分支持，戊戌變法失敗之後，梁啓超逃往日本，黃遵憲被貶官留在中國，但當知道《新小說》創辦之後，立刻去信表達讚許：「公乃竟有千手千眼運此廣長舌於中國學海中哉！具此本領，真可以造華嚴界矣。」閱讀之後，又去信表示：「《新小說報》初八日已見之，果然大佳，其感人處竟越《新民報》而上之矣。」信中不但對於〈論小說與群治之關係〉一文表示欣賞，還說：「吾當率普天下才人感謝公。」⁸⁴

⁷⁹ 黃遵憲光緒二十八年八月復梁啓超書，引自《黃公度先生傳稿》，頁 255。

⁸⁰ 同前注。

⁸¹ 以上內容轉引自張堂錡：〈戊戌之後：梁啓超、黃遵憲的生命同調與思想歧路〉，《中國近代文化的解構與重建【康有爲、梁啓超】》（臺北：國立政治大學文學院，2000.5，頁 1-18），頁 11。

⁸² 見丁文江編《梁任公先生年譜長編初稿》（臺北：世界書局）光緒二十八年條，頁 153。

⁸³ 黃遵憲光緒二十八年八月〈復梁啓超書〉：「持中國與日本校，規模稍有不同，日本無日本學，中古之慕隋唐，舉國趨而東；近世之拜歐美，舉國又趨而西。當其東奔西逐，神影並馳，如醉如夢，及立足稍穩，乃自覺已身在無何有之鄉，於是乎國粹之說起。若中國舊習，病在尊大，病在故敝，非病在不能保守也。今且大開門戶，容納新學，以中國固有之學，互相比較，互相競爭，而舊學之真精神乃愈真，道理乃益明，屆時而發揮之，彼新學者，或棄或取，或招或拒，或調和，或並行，固在我不在人也。」，引自《黃公度先生傳稿》，頁 255。

⁸⁴ 以上所引書信內容收錄於鄭子瑜、實藤惠秀編校：《黃遵憲與日本友人筆談遺稿》（臺北：文海出版社，1974），頁 183。

黃遵憲對梁啟超進行小說、戲曲革新的稱許，一如梁啟超對於黃遵憲詩歌理念的推崇。屢屢在《飲冰室詩話》中讚揚：「近世詩人，能鎔鑄新理想以入舊風格者，當推黃公度。」、「昔嘗推黃公度、夏穗卿、蔣觀雲為近世詩界三傑。」、「要之公度之詩，獨闢境界，卓然自立於二十世紀詩界中，群推為大家，公論不容誣也。」從以上言論可以看出梁啟超對於黃遵憲的推崇。

這些啓迪思想、共同論學的師友，在戊戌變法之敗之後一一離開梁啟超身邊，譚嗣同殉難長辭，康有為因政治立場生變而師徒分道揚鑣，夏曾佑與黃遵憲留在中國，僅能透過書信與梁啟超交換訊息。⁸⁵雖然如此，這些師友為梁啟超開啓了廣闊的視野，奠定了文學改良的基礎觀念。梁啟超所提出的「文學革命」承繼了師友們的理論精要之處，並不斷吸納日本與西方的新觀念，使理論更加完備。梁啟超透過報刊進行論述與創作，全力推動「三界革命」，不但替「死者」完成未竟的理想，也擔負起教育全體國民、推動國家進步的「行者」責任。

小 結

近代戲劇發展與晚清局勢有緊密的關聯性，在內外交逼之下，使清廷重新開啓門戶與外國往來，進而推動長達三十年的洋務運動。在西學傳入之後，知識份子的觀念逐漸改變，對於外國事物，從鄙夷排斥到學習思辯，不僅孕育出一批帶動時代風氣的新青年，也為文學改革鋪墊了孕育的溫床。梁啟超在這樣的時空背景中成長，參與「維新變法」是其政治生命同時也是文學生命的起點，雖然變法失敗被迫流亡海外，但他已成為改革派的政治領袖人物，透過報刊事業他更成為言論界的鉅子，對於知識界具有重大的影響力。延續維新派師友共同創發的「文學改良」主張，他發動了「文學革命」，同時也正式開啓了「戲劇改良」的序幕。關於近代戲劇發展與其戲劇改良主張，將於下一章中討論。

⁸⁵ 戊戌變法之後，黃遵憲與夏曾佑仍留在中國境內，因未直接參與其事，故未遭受懲處。但仍受到嚴密的監控。但梁啟超仍與兩人維持書信往來，交換政治與文學的意見。在《新民叢報》、《新小說》中梁啟超常引兩人作品與言論。

第二章 晚清劇壇與小說界革命

在晚清戲劇改良風潮興起之前，清代傳奇雜劇發展逐漸停滯，作品不僅案頭化，創作數量也逐漸減少。相較之下，「伶人之劇」的生命力愈來愈旺盛，民間堂會、茶館、廟埕等場所的戲曲表演方興未艾，戲曲的演出仍是當時民眾主要的娛樂與節慶活動。自甲午戰爭後，社會上興起改革的呼籲，出現了反映時事的文學作品。隨著「維新派」推行變法，「文學改良」帶動起文學的新風潮。戊戌變法失敗之後，梁啟超透過報刊隔海鼓吹「文學革命」，將小說戲曲也一併納入革新行列，帶起了戲劇改良風潮。原本已經氣息奄奄的文人劇再度中興，並非只是文學體裁自身的演化，還受到許多外緣因素的影響，順應著「救亡圖存」的社會意識，躋身於「文學改革」風潮之中，再加上「維新派」、「革命派」、「立憲派」等政治團體都注意到「戲劇」對於政治宣傳的助益，紛紛提出「戲劇改良」主張，逐漸形成一股戲劇有益社會的風氣。

加入改良行列的，不僅是傳統文人劇，京劇、地方戲也都紛紛穿上「改良」的新衣，從學生演劇發展而成的新式話劇，也在這場重要的改革運動中快速發展。本章將介紹晚清劇壇的概況與梁啟超的「小說界革命」，觀察戲劇改良醞釀期的劇壇狀態，並探究梁啟超運用報刊實踐戲劇改良所產生的新變。

第一節 晚清劇壇發展概況

清代文人創作劇本，主要體裁為傳奇，其次為雜劇，這兩種戲曲分別盛行於元代與明代的表演舞台，因為文人參與，不但增添了文學性並且促進戲曲發展成熟。但清代中葉之後文人劇的發展停滯，郭英德先生將康熙五十八年(1719)至嘉慶七年(1802)歸為「文人傳奇餘勢期」，他認為此階段發展有三：一是傳奇內容的道德化，二是傳奇體式的詩文化，三是戲劇文化活動以舞台表演為中心取代了以劇本創作為中心。¹雖然文人傳奇「創作和理論的勢頭雖然未衰」，但已「漸漸的露出了那下世的光景來。」認為「餘勢期」的走向「是倒退，是復歸，文人傳奇的生命之火已到了油盡蠟殘的絕境了。」並將明清文人傳奇史的下限定於嘉慶七年(1802)，認為之後的傳奇與雜劇體製混雜，「只能算是蛻變期」，因此未論及晚清發展。

雖然「文人劇」場上的位置被「花部」亂彈戲取代，但並未就此「油盡蠟殘」，因為文人劇也如同詩、詞、散曲一樣，雖脫離了音樂或演唱，仍繼續以「案頭劇」的形式留存在中國文學當中，等待再度興起的契機。以下簡述晚清劇壇的發展概

¹ 郭英德：《明清文人傳奇研究》（臺北：文津出版社，1991.1），頁 20-26。

況，以明梁啓超「小說界革命」在近代戲劇史中具承先啓後的重要位置。

一、「花雅爭勝」後文人劇先衰再興

林鶴宜先生論述文人參與對於戲曲發展產生重要影響，追溯元朝時因為停止科舉長達七十八年，許多文人爲了餬口，被迫走向娛樂界，間接充實了雜劇創作，「在換取生計的同時，把他們的憤懣和才學，灌注到戲曲裡頭。」²雖然歷代以來，戲曲與小說被歸於末流小道，優伶地位甚爲卑下，但是仍持續有文人參與創作，例如明初《琵琶記》的作者高明具有進士身分。到了晚明，可考察的劇作家中，也有多人具有進士、舉人身分。³林鶴宜先生分析：

戲文傳奇的長篇鉅製，正好與中國史傳傳統相互呼應，文人才情因而在此得到騁馳優游的廣闊天地。自唐宋以來的詩文傳統，也得到延續的空間。文人介入戲劇創作，成爲一時風氣，使得戲劇參與，特別是劇本寫作成爲菁英文化的一部分。

以上說明了文人參與戲劇創作加強了戲曲的文學性，傳奇的體製也讓文人有展現才情的機會，繼而傳奇也成爲了和「詩文傳統」一樣的菁英文化。傳奇的體製在高階文人的參與創作下，不僅累積了許多文學性較強的劇目，並且在明代發展完成，「在時代的『體製劇種』上，建立了清晰的『元雜劇』、『宋元戲文』、『明清傳奇』、『清代花部地方戲』的脈絡。」

盧前在《明清戲曲史》中將明清戲曲作家依「風氣所趨」分成四期，清代劇作家被歸於第四期，其發展概況爲：

北孔南洪，分疆而治。乾嘉諸老，踵式前賢，尚有名篇，已成弩末。既而崑腔中落，花部代興，雖有戲而無曲，雖有白而無文，此又一時也。⁴

戲曲發展到了清代，雖有洪昇、孔尚任等優秀劇作家進行劇本創作，並且搬演於場上，但是傳奇與雜劇逐漸走向「案頭化」的趨勢，文人創作劇本多成了抒情寫志的「案頭劇」。戲曲原本就是「合歌舞以演故事」的表演形式，本不該有所謂的「案頭」與「場上」之分，但是文人加入創作行列後，使「劇曲」成爲文學體裁之一，有別於「伶人之劇」本就生於場上，因此衍生出劇本「可演與否」的問

² 元朝在元太宗九年(1237)舉辦第一次科考之後，足足停了78年，直到元仁宗延祐二年(1315)才復行科舉。參考林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》(臺北：里仁書局，2003.2)，頁1。

³ 估計晚明戲劇家身分可考者八十九人，有二十七人具有進士身分，其餘亦多舉人、名士。參見林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁2。

⁴ 盧前：《明清戲曲史》(臺北：臺灣商務印書館，1994，第二版)，頁2。

題。明代王驥德在《曲律》中提出「可演可傳」的作品為「上之上也」，「案頭之書已落第二義」。⁵既已出現「場上」與「案頭」之論，顯現當時已經存在著部分文人劇本無法演出的問題。盧前先生認為戲曲形式的變革是文學自身的發展，即便發展成「案頭劇」仍有其價值：

曲有場上之曲，有案頭之曲，短劇雖未必盡能登諸場上，然置諸案頭，亦足供文士吟咏。無論何種文體之興，其作也簡，其畢也鉅。雜劇之起為四折，終而至於有四十齣之傳奇。物極必反，繁者亦必日益就簡，短劇之作，良有以也。⁶

形式上較簡的雜劇，發展成體製繁鉅的傳奇，又因「物極必反」長篇鉅製又發展成文士吟詠的「案頭短劇」。雖然體製的繁簡和能否演出沒有絕對的關係，但上述論點指出了「文人劇」即使脫離演出，仍有以「閱讀」讀物形式存在的價值。

戲曲體裁的變革除了文學自身的發展趨勢外，還受到另一個外部變項的牽動，那就是表演形式的興替。乾隆之後，花部逐漸取代雅部，此雖是兩種表演形式的消長，但也連帶影響到了文人傳奇與雜劇的發展趨勢。盧前分析「花部」取代「雅部」原因有三：

亂彈之作起乎乾隆，至於今日。推其原因，約有三端：崑腔音節較繁，習之不易；而文詞艱深，不通於臧獲。……既有新聲，遂趨之若鶩。花部之所以能奪崑腔之席者，此其一也。花部既得勢，一時優伶遂傾向於此途，積久而習崑腔者益少。崑伶日少，而花部之人日多，於是遂不可復。花部之所以能較盛於崑腔者，此其二也。花部之曲，非所謂南北曲也。存崑腔，然後存南北曲。昆戲者，曲中之戲；花部者，戲中之曲。曲中戲者，以曲為主。戲中曲者，以戲為主。以曲為主者，其文詞合於士夫之口；以戲為主者，本無與文學之事。惟在能刻畫描摹，技盡於場上。然其感動婦孺，不與案頭文章相伴也。是以花部之以戲勝崑腔之曲者，又其三也。⁷

以上所述認為花雅之爭牽涉到唱腔曲詞、演員演出趨勢與觀眾反應等三方面。「雅部」因為曲高和寡而被「花部」取代，演員又順應潮流使得習演崑腔者日寡，又因「花部」戲劇性強容易獲得廣大觀眾支持，使得「雅部」僅存於文士案頭欣賞之作中。花部勝過雅部雖是演員場上之事，但也間接影響到文人戲曲的創作。傳奇雜劇的演出繫於崑腔之上，但是除了崑腔音節繁複不易學習外，傳奇雜劇劇本的文詞艱深也形成演員與觀眾的隔閡，只能「合於士夫之口」，因此文人劇與崑

⁵ 王驥德：《曲律·論劇戲》，《中國古典戲曲論著集成》（中國戲劇出版社，1959），第四冊，頁137。

⁶ 同注5，頁105。

⁷ 同注5，頁126-127。

曲一同走向衰途。另一方面，儘管亂彈戲稱霸場上，但是仍有其缺陷，盧前評伶人劇之短處：「以戲為主者，本無與文學之事。惟在能刻畫描摹，技盡於場上。然其感動婦孺，不與案頭文章相侔也。」⁸優伶雖能以「技」感動婦孺，但缺少文學深度，所以案頭劇仍有繼續生存的空間。

清代中期場上戲曲演出逐漸被「花部」獨佔之後，「雅部」傳奇創作漸衰，除了因為「體製」的創作門檻，一般人難以駕馭；另一方面，也因缺少了付諸場上的機會，具有創作能力的文人也缺少創作動力。因此「劇曲」如同詩、詞、散曲，成了抒發胸臆、展現才華的「案頭文學」。但也因為具有類似「詩文傳統」的文化概念，「文人劇」仍得以維繫存在，直到晚清又再度興起創作風潮。

場上劇種的興替，代表了觀眾的好惡。而文人創作傳奇、雜劇的意願，反映在劇本數量的增減。根據左鵬軍先生的統計，近代傳奇雜劇數量分佈情況如下：⁹

| 時期 | 年代 | 數量 | 年平均數 | 總計 |
|-------------------|-----------|----|-------|---------------|
| 近代前期 1840-1901 | 1840-1849 | 9 | 1.57 | 61 年 96 種 |
| | 1850-1859 | 2 | | |
| | 1860-1869 | 0 | | |
| | 1870-1879 | 15 | | |
| | 1880-1889 | 35 | | |
| | 1890-1901 | 35 | | |
| 近代中期 1902-1919 | 1902-1910 | 91 | 10.18 | 17 年 172 種 |
| | 1911-1919 | 81 | | |
| 近代後期 1919-1949 | 1920-1929 | 26 | 2 | 29 年 58 種 |
| | 1930-1939 | 18 | | |
| | 1940-1949 | 14 | | |

依據表格內數據，有幾個現象值得注意：

第一，近代中期年平均數與前、後兩期產生極大落差。在 1902-1910 之間的作品量最多，在辛亥革命之後的 1911-1919 數量只稍為減少。

第二，1920-1929 數量急劇減少，無論總量或年平均量都比 1880-1889、1890-1901 兩段期間的作品數量還少。

⁸ 同注 5。

⁹ 統計劇目數量的依據，只要是左鵬軍先生統計 1840-1949 年之間，諸家曲目、曲學工具書的著錄，加上左鵬軍新發現的十三種，因此可以判斷總數目當在 420 種以上。數據資料引用自左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》（臺北：學生書局，2001.9），頁 40。

第三、1880-1889 和 1890-1901 兩段期間作品開始明顯增加，近代後期作品年平均數逐漸遞減。

傳奇與雜劇創作數量在清代中葉之後逐漸減少，然後在清末又突然劇增。一般認為和對外戰爭失敗激發愛國熱潮，文人紛紛投入創作有關。康保成先生分析：「早在乾隆前後，傳奇和雜劇已經衰落。但鴉片戰爭以後一些文人出於改良社會、改良戲劇的目的，投身到傳奇雜劇的創作中來，使這種舊體制的劇本文學又呈『中興』之勢。」¹⁰「近代傳奇雜劇的『中興』，大半是政治原因造成的。」¹¹陳芳先生認為和甲午戰爭慘敗「引起知識份子力求救亡圖存的自覺」，因此除了辦報、成立學會宣傳之外，先知之士思考「運用戲劇以達改良政治社會之目的」。¹²

從劇作數量增減的時間點比對，雖和晚清的重要政治事件有相關性，但在時間點上並不完全吻合，例如鴉片戰爭發生於 1840，但從 1840-1869 這段時間作品數量未增加；甲午戰爭發生於 1895 年，但自 1880-1889 作品數量便已開始增加，在這段時間內發生重大事件是 1884 年因「中法戰爭」戰敗，清廷主持自強運動的奕訢下臺，而這也是自強運動第二期結束，第三期開始。由此看來，作品量增加的原因除了和外侮激發愛國心有關之外，和自強運動推動各項改革，並引進新思想有關。另一方面，清廷政治實力減弱，外國租界成爲言論保護傘，使得文人敢藉由作品發聲，也是作品數量增加的原因。

再比對作品消滅的時間點。滿清滅亡之後，傳奇雜劇作品數量也並未迅速消滅，而是在 1920 之後遞減。因此新政體出現和文人劇消亡之間並無緊密的關聯性。但可以確定的是，左鵬軍先生劃爲近代中期的十七年間，作品數量和前後期產生極大的差異。因此進代文人劇作品劇增的起點和 1902 年梁啓超提出「小說界革命」並先後創辦《新民叢報》、《新小說》兩份刊物有緊密關聯。而這段傳奇雜劇創作高峰期，介於維新運動到五四運動之間，也正值晚清民初戲劇改良運動盛行期間。

除了局勢與思潮的影響外，對於士人來說，取消科舉對於他們的衝擊可能更甚戰爭。在 1905 年清廷公布：「自丙午科爲始，所有鄉會試一律停止，各省歲科考試，亦即停止。」¹³舊士人因此不得不走進新式學堂，原本就呼籲廢除科舉改採學校新式教育的梁啓超，認爲撲滅科舉是近代的一大進步。¹⁴但以科舉爲人生

¹⁰ 康保成：《中國近代戲劇形式論》（桂林：灑江出版社，1991.5），頁 14。

¹¹ 同前注，頁 87-88。

¹² 陳芳：《晚清古典戲劇的歷史意義》，頁 29。

¹³ 馬寶珠：《中國維新文化之崛起》，頁 144。

¹⁴ 梁啓超評：「現代的學問和思考方法確已有了一條大進步之路徑」、「這裡頭最大關鍵，就是科舉制度之撲滅。」同前注，頁 145。

目標的文人們，遭遇到如同元代士人的處境，也許這也促使他們將才情與不平發揮在「傳奇」的創作之上，成為晚清文人劇創作量增加的原因之一。

二、中西交流開啓新視野

晚清在列強船堅砲利的脅迫下，不得不開啓商貿大門，甚至還開放口岸租界。此雖為外交上的挫敗，但也讓封閉的中國迅速傳入西方先進的工業技術以及學術思想。被割讓的香港以及廣州、上海等外國租界，也成為近代報刊能夠「暢所欲言」的安全地帶。長達三十年的自強運動中，不僅引進了西方軍事、技藝、工業，包括科學新知、哲學、法律、天文、地理、西史等知識也持續傳入。對於國內新人才的培育來說，具有重要的影響。而留學生、使外人員在外國所見所聞，陸續傳回國內，其考察的紀錄，雖未必產生立即性的影響，但是留下了初次目睹西方世界時的驚奇印象。其中也包括西方戲劇演出。

左鵬軍先生曾從近代駐外使節所留下觀於外國觀劇的記載中，分析在戲劇改良運動發生之前，中國公使觀看外國戲劇的關注重點，他們大多注意到「戲劇演出中表面化的和物質型態的內容」，例如舞臺、布景、建築、演員排場等。亦有留心表演本身或是重視外國戲劇的社會教育作用者。藉由他們所留意之處，相對的也反映出當時中國人看待戲劇的普遍態度。「他們從中國傳統的價值觀念出發，對外國戲劇演員和其他從事戲劇工作的人員社會地位、人身價值與中國優伶社會地位、職業特點的巨大差異，表現出意外、驚奇與不可思議。」¹⁵例如蔡爾康紀錄在英國時觀劇「戲園總辦請使相觀劇」一事，還特別說明外國與中國演員之差異：「英俗演劇者為藝士，非如中國優伶之賤，故戲園主人亦可與於冠裳之列。」¹⁶王韜更為西方讓學生演戲的情況感到困惑，他評論道：「習優是中國浪子事，乃西國以學童為之，群加贊賞，莫有議其非者，是真不可解矣。」¹⁷這些公使親睹外國演劇之後，對於西方戲劇的諸多不解之處，相對反映出「戲劇改良」之前中國傳統觀念中的戲劇位階。歷經「戲劇改良」風潮之後，再回頭看這些載記，更可明白用「革命」來稱近代戲劇的發展亦不為過。

黃遵憲在撰寫《日本國志·禮俗志》時已注意到日本的演劇情況，對於演出場所、演員地位、觀眾反應等都作了描述，還介紹了場幕的使用、旋轉舞台、劇目安排等新奇之處¹⁸。但是這些有幸親眼目睹外國戲劇演出的公使，除了以文字

¹⁵ 左鵬軍：〈中國近代使外載記中的外國戲劇史料論述〉《華南師範大學學報》2001年第2期(2001年4月，頁52-58)，頁52-58。

¹⁶ 蔡爾康：〈李鴻章歷聘歐美記〉，轉引自左鵬軍：〈中國近代使外載記中的外國戲劇史料論述〉，頁54。

¹⁷ 王韜：〈漫遊隨錄〉，轉引自左鵬軍：〈中國近代使外載記中的外國戲劇史料論述〉，頁54。

¹⁸ 左鵬軍：〈中國近代使外載記中的外國戲劇史料論述〉，頁57-58。

留下寶貴的記錄外，並未有「見賢思齊」的行動，而這些國外演劇資訊也並未立即產生影響。

中國境內，由傳教士首開先例，於報刊登載通俗文學，進行教化宣傳。光緒二十一年(1895)五月，英國傳教士傅蘭雅(John Fryer)於《萬國公報》上刊登徵文啓事：

竊以感動人心變易風俗，莫如小說推行廣速。傳之不久輒能家喻戶曉，氣習不難為之一變。今中華積弊最重大者有三端：一鴉片、一時文、一纏足。若不設法更改，終非富強之兆。茲請中華人士願本國興盛者，撰著新趣小說，合顯此三事之大害，並祛各弊之妙法。立案演說，結構成篇，貫穿為部。使人閱之心為感動，力為革除。¹⁹

傳教士肯定了俗文學具有強大的教化功能，爲了導正鴉片、八股文與纏足的不良風氣，首開報刊徵文之例，還提供徵文獎金。共收到投稿一百六十二卷，當中包含戲曲、歌詞、道情之類。²⁰由此可見當時之人對於「小說」的界定範圍廣及戲曲等俗文學，還可以觀察到外國傳教士的眼中，中國的「說部」具有作爲「啓蒙文學」載體的功能。相隔一年，梁啓超與譚嗣同、夏曾佑、黃遵憲等「維新派」志士，積極展開了「變法維新」的宣傳工作，透過創立學會、辦報刊的模式，號召同志。「文學改良」便是在因應宣傳與教育的需求，一併納入「變法」的論述之中，並且還發掘了被視作末流小道的「說部」的價值。「維新志士」能夠發現「說部」的功能，進而肯定其價值，這和洋務運動將西方文化帶入有很大關連，新一代的知識份子能從西方經驗中接收新觀念，翻轉原先根深柢固的傳統觀念。

中西文化交流產生的影響，並非立即產生影響，而是經過逐漸的適應和滲透，才可能使社會觀念產生鬆動，這過程可能需要一代或好幾代的時間。因此戲劇觀念的翻轉，並非只是靠維新派或是其他論者的提倡，關鍵在於社會群體已經做好「接納新觀念」的準備。因此號召者登高一呼，便能獲得迴響、引發連鎖效應。但在此之前，具有先進觀念的訊息傳遞者與實踐家，他們的付出看似石沉大海，卻透過觀念的傳遞和示範，逐漸鬆解舊觀念，讓群眾適應西方文化，做好「接納」的心理建設。

三、「戲劇改良」活化近代戲劇發展

¹⁹ 見《萬國公報》第77卷，光緒二十一年五月號，總頁次15310。轉引自陳芳《晚清古典戲劇的歷史意義》，頁27-28。

²⁰ 同前注。

鴉片戰爭打開了中國與世界接觸的門戶，歷經三十多年的自強運動，知識分子逐漸接觸到西學，思想觀念逐漸改變，文學革新的種子已經逐漸萌芽。因國家接二連三遭逢外侮，引發知識分子救亡圖存的自覺。西洋傳教士與中西文化的接觸，不但刺激了知識分子改革的動念，並且提示了俗文學具有宣傳與教育的功能。田根勝先生認為近代文化，以「會通化成」為核心，消納傳統開拓特色，投射於戲劇，則促成其新變。²¹而傳奇雜劇和京、崑、文明戲、地方戲更共同組成「近代戲劇」的整體，「在某種意義上，它們共同接受了西方戲劇形式的影響。」²²左鵬軍先生同樣認為近代戲劇是由多種戲劇的發展軌跡所組成。²³儘管在本質上有著相當大的差異，但是因為「戲劇改良」運動之中的互動交流，「三者之間也發生著密切且深刻的關聯，顯示出相互影響、彼此呼應、共同發展的關係。」例如報刊上文人劇創新的題材、內容，在舞台上的「時事新劇」也可以見到；而早期話劇不但採取了京劇的某些表演方式，借鑑外國戲劇的表演方式或是舞台經驗也影響了京劇表演和報刊文人劇的創作內容。「在近代戲劇三足鼎立的基本格局中，儘管傳奇雜劇、京劇與其他地方戲和早期話劇的文化經歷、發展趨向呈現出諸多的既密切相關又各不相同的複雜面貌，但有一點可以肯定，就是三者都是近代戲劇基本格局中的重要組成部分，都為中國近代戲劇的發展變革、為中國戲劇完成從古典形態向現代形態的過渡轉型作出了十分重要的貢獻。」²⁴

田根勝先生認為近代歷史中的戲劇活動生機蓬勃、成就突出。主要的特徵包括：走向社會成為社會啓蒙的工具、題材廣泛現實化與社會人生緊密聯繫、雅化傾向逐漸被通俗化取代、文人創作與舞台實際的疏離等。²⁵這些特徵受到社會時局和戲劇改良運動很大的影響。自維新運動到五四運動這段期間，各種戲劇以「改良」作為重要方針，儘管對於「改良」的定義各有詮釋，但不僅促進了自身的發展，也因為彼此的刺激和滋養使得「近代戲劇」呈現與歷代迥然不同的嶄新面貌。「戲曲的創作和表演如此清晰地跳動著時代的脈搏，這在過去的時代是很少見的。」²⁶

第二節 「小說界革命」—戲劇改良運動的開端

光緒二十四年(1898)戊戌八月，以康有為、梁啟超為首的變法維新運動失

²¹ 田根勝：〈多元文化背景下的近代戲劇個性〉《江西社會科學》(2006.7)，頁 191-194)，頁 191。

²² 康保成：《中國近代戲劇形式論》(桂林：灑江出版社，1991.5)，頁 88-89。

²³ 左鵬軍：「在傳奇雜劇、京劇與其他地方戲、早期話劇構成的中國近代戲劇的基本格局中，一方面三者各自都有一個獨特的變革更替的歷史過程，留下了各不相同的運動軌跡，從不同的方面展示著中國近代續劇發展歷程中的重要特點，三者呈現出相對獨立的發展路徑。」左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》(臺北：學生書局，2001.9)，頁 33-34。

²⁴ 同前注。

²⁵ 田根勝：〈多元文化背景下的近代戲劇個性〉《江西社會科學》(2006.7)，頁 191-194)，頁 191。

²⁶ 趙山林：《戲曲散論》，(台北，國家出版社 2006 年 5 月初版)，頁 325。

敗，譚嗣同等六君子殉難。梁啟超於九月流亡日本。從此，梁啟超居留日本，找到了一個西學寶庫。梁啟超自言「疇昔所未見之籍，紛觸於目；疇昔所未窮之理，騰躍於腦，如幽室見光，枯腹得酒」。由此大開眼界，「以為欲新吾國，當先維新吾民」，²⁷因此接連創辦《清議報》、《新民叢報》、《新小說》等報刊，從事思想啓蒙工作。1898年對於近代歷史來說，代表著政治上維新運動的夭折，但對於近代文學發展來說，卻是重要的轉捩點。謝冕在《1898：百年憂患》中說：

1898年處於兩個世紀的交匯點上，同時，也處於新舊兩種文學的交匯點上。古典文學走到了它的盡頭，而現代文學還沒有誕生：人們在廣泛討論文學的改良，而並沒有提供這種改良取得成果的範例。²⁸

以上說明了梁啟超正式提出「文學革命」前的文學困境。走到了盡頭的國家處境與走到了盡頭的文學發展，在西曆的世紀之末，醞釀著新文學的改良。

一、「維新運動」將「說部」納入「文學改良」

戲劇改良的誕生除了和社會背景有關外，更直接的原因是「維新派」推動「變法」時，將「文學改良」納入規畫。²⁹陳平原先生認為近代新小說的誕生和康梁戊戌變法有關，必須從1898年講起：

二十世紀初年，一場號為「小說界革命」的文學運動，揭開了中國小說史上新的一頁。「小說界革命」的口號，雖然直到1902年才由梁啟超在〈論小說與群治之關係〉一文中正式提出，但戊戌前後文學界對西洋小說的介紹、對小說社會價值的強調，以及對別具特色的「新小說」的呼喚，都是小說革命的前奏。因此，新小說的誕生必須從1898年講起。也就是說，戊戌變法在把康、梁等維新派志士推上政治舞台的同時，也把新小說推上了文學舞臺。³⁰

梁啟超說：「戊戌維新，雖時日極短，現效極少，而實20世紀新中國史開宗明義

²⁷ 梁啟超：《論學日本文之益》，《飲冰室合集》文集之四。

²⁸ 謝冕：《1898：百年憂患》（濟南：山東教育出版社，19985，第一版），頁3。

²⁹ 「維新與愛國」不但是當時社會風氣趨勢，也是催生文學改良動力。魯迅分析清末出現「譴責小說」的背景曾論：「光緒庚子(1900)後，譴責小說之出特盛。蓋嘉慶以來，雖屢挫於外敵(英、法、日本)，細民闇昧，尚啜茗聽平逆武功，有識者則翻然思改革，憑敵愾之心，呼維新與愛國，而於富強尤致意焉。戊戌變政既不成，越二年即庚子歲，而有義和團之變，群乃知政府不足與圖治，頓有揶擊之意矣。其在小說，則揭發伏藏，顯其弊惡，而於時政，嚴加糾彈，或更擴充，並及風俗。」小說界革命與戲曲改良也是在相同的背景下發生。

³⁰ 陳平原：《二十世紀中國小說史》第一卷(北京：北京大學出版社1989)，頁1。

第一章也。」³¹維新派開始注意到小說的功能，更早於此。梁啓超在 1896 年所寫的〈變法通議〉中便已論及小說，明確的將小說與政治連繫在一起。在 1897 年寫的〈蒙報、演義報合敘〉中更以西方觀點說明小說與教育的關連：

西國教科之書最盛，而出以遊戲小說者尤伙，故日本之變法，賴俚歌與小說之力。蓋以悅童子，以教愚氓，未有善於是者也。他國且然，況我支那之民，不識字者，十人而六，其僅識字而未解文法者，又四人而三乎！故教小學，教愚民實為今日救中國第一義。

重視小說功能是維新派共同的論調。康有為在 1897 年《日本書目志·識語》也強調了「小說」的效用，並且認為在傳統典籍分類的「四部」、「七略」之外，可增「說部」為「第五部」、「第八略」：

易逮於民治，善入於愚俗，可增七略為八，四部為五，蔚為大國，直隸王風者，今日急務，其小說乎！僅識字之人，有不讀經，無有不讀小說者。故六經不能教，當以小說教之；正史不能入，當以小說入之；語錄不能喻之，當以小說喻之；律力不能治，當以小說治之。³²

把對小說的重視化為實際行動的第一步，也是主張維新之士。1897 年嚴復、夏曾佑創立《國聞報》時發表〈國聞報館附印說部緣起〉，說明歐、美、東瀛其開化「往往得小說之助」，因此有意效法隨報附印小說，期待「使民開化」。³³

維新派報刊接連提出吸納西方啓蒙文學觀念的論述，重新看待中國的小說戲曲的價值，並將革新「說部」納入推行社會改革的計劃之中，梁啓超《變法通議》雖為推行政治主張所寫，但其中許多概念成為日後推動文學革命的基礎。文學改良的提出雖然「完全出於推動變革的政治目的」³⁴，但是當中的新觀念卻對於傳統文學產生「良性」的影響，例如認為戲曲具有啓蒙文學功能、在形式主題上進行變革等。在此之前所提出的戲曲理論「不過是明、清學者的餘音，概念、體例均承襲舊制。」許多甚至「只是轉用前人或是李漁《閑情偶寄》或是明清書評家的論述。」³⁵

³¹ 梁啓超：《南海康先生傳》，《飲冰室合集·文集之六》頁 63。

³² 原刊於王國維：《日本書目志》（上海：大同譯書局，1897）。轉引自謝冕：《百年憂患》，115。

³³ 〈國聞報館附印說部緣起〉：「本館同志，知其若此，且聞歐、美、東瀛其開化之時，往往得小說之助。是以不憚辛勤，廣為採輯，附紙分送。或譯諸大瀛之外，或扶其孤本之微。文章事實，萬有不同，不能預擬；而本原之地，宗旨所存，則在乎使民開化。自以為亦愚公之一畚，精衛之一石也。」嚴復與夏曾佑分別以幾道、別士筆名發表於《國聞報》。引自陳平原、夏曉虹主編：《二十世紀中國小說理論資料》（1897-1916）（北京：北京大學出版社，1989）。

³⁴ 黃保真、成復旺、蔡鍾翔：《中國文學理論史—清末民初時期》（臺北：紅葉文化事業，1994.4，初版），頁 177。

³⁵ 沈惠如：〈略論中國近代的戲曲改良運動〉，《德育學報》第 18 期，頁 12。

但是真正讓梁啟超積極推動小說戲曲改革的動機，是受到日本「政治小說」的啟發。戊戌政變失敗後，在逃往日本的船上讀到了日本政治小說《佳人奇遇》，認為日本明治維新成功和文學宣傳有關。梁啟超極力推崇政治小說的功能：

在昔歐洲各國變革之始，其魁儒碩學、仁人志士，往往以其鬻塾之暇，手之口之，下而兵丁而市僧而農氓而工匠而車夫馬卒而婦女童孺，靡不手之口之，往往每一書出，而全國之議論為之一變。彼美、德、英、法、奧、意、日本各國政界之日進，則政治小說為最高焉。³⁶

以上所述強調政治小說因容易被下階層或未受教育者接納，達到宣導變革的功能。「政治小說」為日本明治維新中仿效西方所創的特殊文類，用以進行政策宣傳或是啟蒙教育。不同於中國傳統小說「不出誨淫誨盜兩端」的弊病，希望借鏡日本、歐洲等國家的成功經驗，以政治小說「振國民精神，開國民智識」進行社會改革。³⁷

1898年抵達日本後，梁啟超隨即在十月創辦《清議報》，提出「小說為國民之魂」的論點，將小說列為該報的「六門」之一。³⁸在第一號中發表〈譯印政治小說序〉，首次向國人介紹「政治小說」。³⁹他認為這種文學形式是中國所缺少的，因為中國的「舊小說」不出「誨盜誨淫」兩端，⁴⁰故以「翻譯小說」取代「舊小說」。隨後梁啟超將《佳人奇遇》翻譯為中文，共十六回，發表在《清議報》。在1899年發表的〈自由書·傳播文明之利器〉中，評論柴四郎《佳人奇遇》和矢野龍溪《經國美談》兩部有名的政治小說時說：

著書之人，皆一時之大政論家，寄託書中之人物，以寫自己之政見，固不得以小說目之。而其浸潤國民之腦質最有力者，則《經國美談》、《佳人奇遇》兩書為最。⁴¹

³⁶ 梁啟超：〈譯印政治小說序〉。

³⁷ 梁啟超：「蓋今日提倡小說之目的，務以振國民精神，開國民智識，非前此誨盜誨淫諸作可比。必須具一副熱腸，一副淨眼，然後其言有裨於用。名為小說，實得當以藏山之文、經世之筆行之。」《新小說》第一號。

³⁸ 梁啟超：「彼美、英、德、法、奧、意、日本各國政界之日進，則政治小說為功最高焉。英名士某君曰：『小說為國民之魂。』豈不然哉！豈不然哉！今特採外國名儒所撰述，而有關今日中國時局者，次第譯之，附於報末。愛國之士，或庶覽焉。」氏著：〈譯印政治小說序〉，刊登於《清議報》第一號。

³⁹ 梁啟超：「政治小說之體，自泰西人始也。」氏著：〈譯印政治小說序〉。

⁴⁰ 梁啟超：「中土小說，雖列之於九流，然自虞初以來，佳製益鮮，述英雄則規畫《水滸》，道男女則步武《紅樓》。綜其大較，不出誨盜誨淫兩端。陳陳相因，塗塗遞附，故大方之家每不屑道焉。」氏著：〈譯印政治小說序〉。

⁴¹ 梁啟超：〈自由書·傳播文明之利器〉《飲冰室全集·專集之二》。

《清議報》發行一百號之後因報館發生火災而停刊。梁啓超原先認為中國並無「政治小說」之體，因此以譯作替代。直到梁啓超在 1902 年創立第二份報刊《新民叢報》，當中開闢了「小說」欄目，開始刊登中國人創作的「新小說」。隨後又發行《新小說》月刊，發行前的廣告中，標明創刊宗旨：「本報宗旨專在借小說家言，以發起國民政治思想，激勵其愛國精神。一切淫猥鄙野之言、有傷德育者，在所必擯。」⁴²。並規畫「著譯各半」但「一切精心結撰，務求不損中國文學之名譽。」另特別將十五個預劃的專欄標出，對「政治小說」的介紹是：「政治小說者，著者欲借以吐露其所懷抱之政治思想也。其立論皆以中國為主事。」打頭陣的作品便是梁啓超唯一原創的小說《新中國未來記》，自《新小說》第一號起連載，共五回⁴³，《緒言》說：「茲編之作，專欲發表區區政見。」即利用舊小說的形式，宣傳維新派的政治主張，擘劃一個理想的新中國。⁴⁴同時梁啓超也進行翻譯小說的工作，翻譯《世界末日記》、《俄皇宮中之人鬼》、《十五小豪傑》等外國作品。⁴⁵

從《國聞報》「附印說部」到《清議報》譯印小說「附於報末」，皆強調幾個重點，一、外國的成功經驗。二、通俗性與教育性的連結。三、改變思想對於政治變革的重要性。延續以上這些重點，到了《新民叢報》當中，「小說」不僅涵括了政治小說或是翻譯小說，更加入了「戲曲」以及通俗的歌詞，並且進入刊物的本體之中，不再是「附屬」地位。

二、以「小說界革命」包舉戲劇改良

梁啓超在提出「詩界革命」與「文界革命」之後，又提出「小說界革命」，主要是因日本「政治小說」的啓發，注意到西方將「小說」與「政治改革」結合的觀念，但認為中國舊小說「誨盜誨淫」故「無此體」。所以以翻譯方式移植日本「政治小說」。

梁啓超在 1902 年發表的〈論小說與群治之關係〉提出：「今日欲改良群治，

⁴² 該廣告出現於《新民叢報》第十四號中，特以長折頁兩張詳細介紹即將發行的《新小說》各欄目精彩內容。

⁴³ 發表於 1902 年《新小說》第一、二、三、七號，是一部未完成的政治小說。在《新小說》發行前之廣告中，原本來打算一起連載另一部《舊中國未來記》，藉由兩部小說，作為「變革」與「不變革」的「預言」。但後來報刊發行後，卻不見《舊中國未來記》刊出，《新中國未來記》也無疾而終。

⁴⁴ 他原來設想寫出未來六十年維新派當權建立新中國的歷史。前十年是預備時代，由君主立憲，各省自治，過渡到召開國會，全國統一，建立「大中華民國」。「其理想的第一代大總統名曰羅在田，第二代大總統名曰黃克強」氏著：〈初歸國演說辭 鄙人對於言論界之過去及將來〉。

⁴⁵ 《世界末日記》是「法國著名文學家兼天文學者佛林瑪利安君所著之地球末日記也。」載《新小說》第一號，列為哲理小說。《俄皇宮中之人鬼》，「法國前駐俄公使某君所著也。」載《新小說》第二號，列為語怪小說，《十五小豪傑》共 18 回，梁啓超譯前 9 回，屬政治小說。

必自小說界革命始；欲新民，必自新小說始。」⁴⁶正式提出「小說界革命」。不但將原本被視作小道的小說戲曲地位提升。他還說：「吾嘗以爲中國韻文其後乎今日者，進化之運，未知何如；其前乎今日者，則必以曲本爲巨擘矣。」認爲戲曲是韻文中的「巨擘」。梁啓超的傳奇作品，分別爲《新民叢報》和《新小說》第一期的先鋒，顯現他真正有意將戲劇納入「革命」範圍，利用自己的「示範創作」，向讀者展示自己的理論實踐。梁啓超的「小說界革命」出現於1902年，但若再細究，這一年中，他在年初(農曆元月)出版了《新民叢報》第一號，刊登了傳奇劇本《劫灰夢》與翻譯小說《十五小豪傑》，雖已實踐藉由戲曲小說進行思想傳播的理念，但是他的革命理論仍在醞釀之中。直到同年的農曆八月，開始在《新民叢報》預告《新小說》即將出版，並且將即將刊登的篇目先告知讀者，包括自己的作品《新羅馬傳奇》與《舊中國未來記》(刊登時改爲「新中國未來記」)。在這幾個月間，梁啓超的「小說界革命」型態逐漸成熟，在《新小說》第一號上，一舉提出《小說與群治之關係》專篇論文，正式宣告他的改良主張，並且同時發表了傳奇與小說作品。梁啓超對於自己的作品頗爲自豪，例如他曾論《新中國未來記》：「確信此類之書，於中國前途大有裨助，夙夜志此不衰。」⁴⁷

歷代文學運動中，許多皆以「革新」爲主張，但是將「文學」與「革命」兩個詞彙連接在一起，創發出「文學革命」新詞者，當推梁啓超爲第一人。在封建社會下「革命」不但是禁忌，在文字獄盛行的清代前期，更可能因用詞不當招來殺身之禍。梁啓超不僅大張旗鼓地主張「文學革命」爲喚醒國民、救亡圖存的途徑，更創出許多與「革命」有關的組合，如：文界革命、詩界革命、小說界革命、史學革命等，還包括了「曲界革命」。⁴⁸相較於革命黨人鼓吹推翻滿清的政權革命，梁啓超的「革命」著眼於「知識」的宣傳與「思想」的啓蒙，主張在舊的基礎上進行改良。

梁啓超以「小說界革命」之名一併進行「小說」與「戲曲」的改良。雖然將「小說」與「戲曲」混同看待的情況，在晚清爲普遍的現象，但梁啓超自1898論及西方「政治小說」概念時，認爲當時中國沒有此文體，是以「翻譯小說」充當中國的「政治小說」。直到提出「小說界革命」時合「小說」與「戲劇」爲「新小說」，成爲中國的「政治小說」。將兩者「混同」應有建立新理論的考量，關於梁啓超「小說」與「戲劇」混同的觀念，將於第四章中討論。

或許令關注戲曲發展的研究者不安的問題是：梁啓超有沒有提出「戲曲革命」或「戲劇革命」的主張？因爲梁啓超雖使用「曲界革命」、「戲劇改良」、「新傳奇」等詞彙，但是沒有如「文界革命」、「詩界革命」、「小說界革命」以〈夏威夷遊記〉、

⁴⁶ 梁啓超：〈論小說與群治之關係〉1902年發表於《新小說》第一號。

⁴⁷ 梁啓超：《新中國未來記·緒言》。

⁴⁸ 梁啓超：〈釋革〉。

〈論小說與群治之關係〉等專文正式發動「革命」。梁啓超一生文字創作多達一千四百餘萬字，戲曲相關文字的比例相對稀少，對戲曲的評論散見於詩、文、小說的討論之中。而梁啓超將小說與戲曲並提，並且常以「小說」或「說部」泛稱兩者，更使人產生梁啓超是否提出過「戲曲改良」理論的疑慮。

各種資料和學者的探源都將近代戲劇改良的源頭指向梁啓超，但卻又都以其作品未完、參與戲劇創作時間不長，以及未有戲劇改良專論等原因，未再深入探究。其實梁啓超的諸種「文學革命」理念彼此都相貫通，也曾藉筆記式評論或在劇本中的說明改革戲劇的主張，甚至在解釋「革命」一詞時，詞例中出現「曲界革命」。或許可以將〈釋革〉一文作為「戲劇革命」或「戲曲革命」的單獨宣言，但其實梁啓超的戲劇改良主張已經包含在「小說界革命」之中，更明確地說，梁啓超正式提出「小說界革命」主張時，以「新小說」概念含括「小說」與「戲劇」，便已包舉「戲劇改良」，而《論小說與群治之關係》更詳細地說明了改革的方向和內容。梁啓超在〈釋革〉中曾引英語與日語對於「革」的定義進行說明：

「革」也者，含有英語之 Reform 與 Revolution 之二義。Reform 者，因其所固有而損益之以遷於善，如英國國會一千八百三十二年之 Revolution 是也。日本人譯之曰改革、曰革新。Revolution 者，若轉輪然，從根柢處掀翻之，而別造一新世界，如法國一千七百八十九年之 Revolution 是也。日本人譯之曰革命。

梁啓超從日人的區分又進一步作出自己的詮釋：

Reform 吾欲字之曰「改革」，Revolution 吾欲字之曰「變革」。

梁啓超爲文的主要目的是要論證：「今日欲救中國獨一無二之法門在於『變革』。」並且要擴及到凡具「有害於群，有窒於化」之事物，因此「革命」一詞可與一切需要變革者結合：

今日中國新學小生之恆言，固有所謂經學革命、史學革命、文界革命、詩界革命、曲界革命、小說界革命，音樂界革命、文字革命等等種種名詞矣。……其本義實變革而已。

依照〈釋革〉的詮釋，「革命」有兩種含義，一種是「因其所固有而損益之以遷於善」英文稱爲Reform的「改革」；另一種則是「從根柢處掀翻之，而別造一新世界」英文稱之爲Revolution的「變革」。而梁啓超所要進行的「革命」是「變革」。但是從梁啓超個人的詩、文到戲曲創作以及《新小說》中刊載他人作品，都只是在「舊體制上進行改革」而已，但若再和梁啓超對於「舊小說」的批判，將會發

現梁啓超並未批判舊文學的「體裁」而是批判其「思想」，所以「從根柢處掀翻之，而別造一新世界」和〈論小說與群治之關係〉中「故今日欲改良群治，必自小說界革命始，欲新民必自新小說始。」以及將「小說界革命」定調為：「過渡時代，必有革命。然革命者，當革其精神，非革其形式。」⁴⁹「能以舊風格含新意境，斯可以舉革命之實矣。」⁵⁰以上這些說法彼此相貫通，對梁啓超來說「維新」、「革命」、「改良」等諸詞定義皆是：「從根柢處掀翻之，而別造一新世界」英文稱之為Revolution的「變革」，但變革的不是「形式」而是「思想」。

梁啓超關注戲劇，主要是以西方小說戲劇具「啓蒙」、「宣傳」的功能，成為近代外國重大政治運動的助力，而日本在「明治維新」中也因為效法西方，創造「政治小說」產生良好效果，故而有有意效法。但是「維新派」認為傳統小說戲曲具有「誨盜誨淫」的缺點，梁啓超認為是「吾中國群治腐敗之總根源」，因為維新派亟欲革除的社會的觀念，如：狀元宰相、才子佳人、妖巫狐鬼等思想都是小說戲曲所傳遞的。因此在運用小說、戲曲成為「救國利器」之前，必須革除舊弊，以「改良」後的「新小說」進行「救國」的重大任務。在〈論小說與群治之關係〉之前，嚴復與夏曾佑便已於〈本館附印說部緣起〉提出相同的思考：

玄宗、楊妃傳於洪昉思之《長生殿傳奇》，而不傳於新舊兩《唐書》；推之張生、雙文、夢梅、麗娘，或則依託姓名，或則附會事實，鑿空而出，稱心而言，更能曲合乎人心者也。夫說部之興，其入人之深，行世之遠，幾幾出於經史之上，而天下之人心風俗，遂不免為說部之所持。⁵¹

文中以容易傳播來說明小說與戲曲的優勢，但也因此優勢造成「古文之為小說，或各有精微之旨，寄於言外，而深隱難求，淺學之人，淪胥若此。」⁵²為避免淺學之人遭受「說部之毒」，因此仿照歐美與日本的經驗，刊登有益開化的小說。

三、引發戲劇改良的連鎖效應

傳統小說與戲曲在明清時達到巔峰，但在文學史上的地位卻很低。晚清維新派志士受到歐美的啓發，認為具備「俗」、「大眾」的特性的戲曲小說是改造思想的利器。1902年梁啓超正式提出「小說界革命」口號，並在《新民叢報》上連續發表了劇作《劫灰夢》、《新羅馬》、《俠情記》三種，正式揭開了近代戲劇改良的序幕。在《新小說》創刊號上他發表《論小說與群治之關係》，並且強調小說

⁴⁹ 梁啓超：《新中國未來記·總批》。

⁵⁰ 同前注。

⁵¹ 嚴復、夏曾佑：〈本館附印說部緣起〉。

⁵² 同前注。

與改良社會的關係⁵³，他認為文學能「移人」，即改變人們思想感情，而「能極其妙而神其技者，莫小說若」。所以他說：「小說為文學之最上乘也」。他又具體指出，小說有「燻、浸、刺、提」四種力量，這是小說所以能「支配人道」或「移人」的原因，他認為許多中國人深刻的傳統觀念或是思想都由小說戲曲而來，所以可以成為改良社會的工具。⁵⁴

梁啟超在《劫灰夢》、《新羅馬》中借人物論述小說戲劇功能，並且創辦專門雜誌《新小說》，以〈論小說與群治之關係〉一文作為「小說界革命」的宣言，之後利用《新民叢報》與《新小說》提出許多與「改良戲劇」有關的論點。在此之後，出現許多論述戲劇功能與價值的文章，值得注意的是，這些眾多論者當中，有些是與梁啟超同屬「維新派」之士，例如楚卿(本名狄葆賢，號平子)、蔣觀雲、別士(夏曾佑的筆名)，另外許多論述都是發表在梁啟超主編的《新小說》之內，如吳趸人等。另一批則是以創辦《二十世紀大舞臺》的陳去病、柳亞子為首的「革命派」南社社員以及筆名三愛的陳獨秀。由此亦可證明，「戲劇改良」的第一批回應者，包括了梁啟超的「同黨」也包括了政治上主張的「對手」。

夏紅永先生在〈論晚清戲曲改良〉中提到不管是晚清主張通過暴力革命推翻清朝的革命派，還是康、梁主張政治改良，實行君主立憲的改良派「都注意到戲曲在群眾中的深刻影響，主張利用戲曲作為輿論宣傳、開啓民智、服務現實鬥爭需要的工具。」⁵⁵阿英《晚清文學叢鈔·傳奇雜劇卷》中說：「戲劇運動的旗幟是鮮明的：『改革惡俗，開通民智，提倡民族主義，喚起國家思想。』」⁵⁶

《新小說》整份刊物皆以「小說」與「戲劇」為內容，開啓了以小說戲劇與政治功能結合的示範，緊接著中國本土不但出現許多類似刊物，並且產生單獨以「戲曲」為主角的刊物。《二十世紀大舞台》創立於1904年，專以戲曲改良實踐教育國民為目標，與梁啟超的文學改良主章十分契合。主要參與者之一的汪笑儂與梁啟超並無往來，但梁啟超注意到這份刊物，並且在《飲冰室詩話》中對於汪笑儂的理念與詩作大表讚賞：

**上海伶隱汪笑儂，以戲劇改良自任。吾未識其人，大約一種之實行家也。
頃上海發刊叢報一種，曰《二十世紀大舞台》，其目的即專主改良戲劇。**

⁵³ 他說：「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。」

⁵⁴ 他認為當時中國人「狀元宰相之思想」、「佳人才子之思想」、「江湖盜賊之思想」、「妖巫狐鬼之思想」等，都是從小說來的。所以他說：「故今日欲改良群治，必自小說界革命始；欲新民，必自新小說始。」這對晚清小說理論的探討、創作的繁榮以及古典小說的研究評價，起了積極的作用。

⁵⁵ 夏紅永：〈論晚清戲曲改良〉（《中國戲曲學院學報》第28卷第3期，2007年月），頁62。

⁵⁶ 阿英：《晚清文學叢鈔·傳奇雜劇卷》頁837。

第一號篇首，有笑儂題詞二絕云：「歷史四千年，成敗如目睹。同是戲中人，跳上舞台舞。」「隱操教化權，借作興亡表。世界一戲場，猶嫌舞台小。」又揭笑儂小照，自題二絕云：「銅琵琶板當生涯，爭識梨園著作家。此是廬山真面目，淋漓粉墨漫相加。」「手挽頽風大改良，靡音曼調變洋洋；化身千萬儻如願，一處歌臺一老汪。」儼然詩人之詩，不徒以技名耳。

57

這則評論是對汪笑儂的肯定，但也隱隱表露出梁啟超對於伶人的看法是「徒以技名」，即便汪笑儂的理念與他相近，四首絕句也相當符合「新學之詩」的寫法，但也只是「儼然詩人之詩」。不可否認的，即便梁啟超肯定戲劇的功能，但是仍不免顯露出「知識分子」的優越感。這也具體而微的顯現出清末社會對於伶人的普遍態度。

1904年，陳獨秀也以「三愛」為筆名在《安徽俗話報》第11期上發表了〈論戲曲〉一文。他以民權學說為指導鼓吹戲曲改革，闡述了戲曲開通民智的教育作用和社會功能，陳獨秀(三愛)提出：「戲園者，實普天下人之大學堂也，優伶者，實普天下人之大學教師也。」⁵⁸他同時也提出了具體的改良戲劇方案，⁵⁹並強調戲曲改良對改良社會的意義：「惟戲曲改良，則可感動全社會，雖聾得見，雖盲可聞，誠改良社會之不二法門也。」⁶⁰陳獨秀屬於「革命派」陣營，即便與梁啟超在政治立場上不同，但是對於戲劇觀念上，卻有著相近的想法。從1902年鳴槍起跑後，接著不僅有政治宣傳者和文人的響應，連伶人與學生社團也加入了革新的行列。⁶¹

戲劇改良在1902年正式提出之後，不僅其他報刊紛紛刊登愛國傳奇雜劇，包括上海的京劇劇壇和起自學校演劇的新劇也加入了推動行列。到1904年戲劇改良已經頗有規模，柳亞子在1904年為《二十世紀大舞台》所寫的〈發刊詞〉中說：「張目四顧，山河如死」、「偌大中原，無好消息」，「而南都樂部，獨於黑暗世界，灼然放一線之光明。」當中所說的「南都樂部」便是當時的上海京劇界。⁶²1904年香港的《中國日報》上也出現對於戲曲改良肯定的言論：「戲劇司教育

⁵⁷ 梁啟超：《飲冰室詩話》第127則，頁104。

⁵⁸ 三愛(陳獨秀)：〈論戲曲〉，收錄於阿英《晚清文學叢鈔·小說戲劇研究卷》，(北京：中華書局1960)，頁52。

⁵⁹ 改革方案包括：「(一)宜多新編有益風化之戲；(二)採用西法；(三)不可演神仙鬼怪之戲；(四)不可演淫戲；(五)除富貴功名之俗套。」三愛(陳獨秀)：〈論戲曲〉，收錄於阿英《晚清文學叢鈔·小說戲劇研究卷》，頁54。

⁶⁰ 同上，頁55。

⁶¹ 當時鼓吹戲曲改良的代表人物有梁啟超、蔣觀雲、天僂生、LYM、箸夫、柳亞子、陳佩忍、陳獨秀等。身體力行的藝術家有汪笑儂、田際雲、潘月樵、夏月珊、夏月潤、劉藝舟等。社團有春柳社、上海新舞台、玉成班、易俗社等。參考夏紅永：〈論晚清戲曲改良〉(《中國戲曲學院學報》第28卷第3期，2007)，頁63。

⁶² 張庚、黃菊盛：《中國近代文學大系·戲劇集，導言》(上海：新華書店，1996,3)，頁18。

權之一大部分，漸為國人有心人所公認。是故優界改良之運動頗有其人，而最得風氣先者，為上海一埠。蓋志士名優，同萃一方，無怪乎有此思想，更即見諸實行，如名伶汪笑儂所演之《黨人碑》、《瓜種蘭因》、《桃花扇》等劇，使閱者驚心動魄，視聽為之一變。」⁶³各種「戲曲改良」的聲音出現在不同的政治陣營或是團體之中，儘管主張有些許不同，但主要的理念都十分一致，就是「教育國民」、宣傳「救國、愛國」，還使戲劇在社會大眾心目中的地位提升。

第三節 透過報刊實踐戲曲改良

關於利用報刊刊載戲曲的發軔，李簡先生引用馮自由〈開國前海外革命書報一覽〉⁶⁴的資料，認為始於《中國日報》的副刊《中國旬報》開闢「鼓吹錄」專欄「刊載粵謳、南音、班本等文學作品。」與馮自由「海內外各報增加諧部自茲始。」的說法相結合。但是《中國旬報》影響有限，且「操筆政者短於歐美新思想，頗不為學者所重視。」⁶⁵其影響力不如梁啟超。雖然梁啟超並非第一位利用「報刊」發表傳奇、雜劇作品的創作者，但學者討論清末至民國初年戲劇改良運動時，幾乎都將這場改革的源頭歸向於梁啟超提出「小說界革命」，並在報刊上發表「傳奇三種」。⁶⁶其「戲劇改良」實踐主要是透過「報刊」，不僅重要的理論和作品皆透過報刊發表、傳播。還創立第一份「說部」專屬刊物—《新小說》，當中連載許多近代重要的作品如《警黃鐘傳奇》、《愛國魂傳奇》等，還包括著名的小說《二十年目睹之怪現狀》。對於當時具有「示範性」，例如 1904 年出現戲曲的專門刊物《二十世紀大舞台》，後來又有《新新小說》等刊物，都可以看到仿效《新小說》的影子。

雖然明清以來小說與戲曲的刊刻出版已經相當普及，但透過「新式報刊」刊載是前所未見的形式。兩者的結合，不僅促進了文人劇的中興，而刊登戲曲作品也能吸引愛好者訂購報刊。報刊的傳播功能與戲曲的通俗性結合，成為實踐「戲曲改良」的理想模式。以下介紹梁啟超如何透過報刊進行「戲劇改良」的實踐，並分析兩者結合之後戲劇所產生新變。

一、報刊與改良戲劇的「策略性結合」

梁啟超二十五、六歲時因光緒皇帝企圖改革，得以與康有為「破格」進入宮

⁶³ 轉引自張庚、黃菊盛：《中國近代文學大系·戲劇集，導言》，頁 18。

⁶⁴ 參閱馮自由，〈開國前海外革命書報一覽〉，《革命逸史》第三集。

⁶⁵ 參閱馮自由，〈革命初期之宣傳品〉，《革命逸史》初集。

⁶⁶ 例如陳芳、左鵬軍、連燕堂等學者都認為其「傳奇」三種對於晚清古典戲曲具有示範功能，並且帶動了利用報刊發表傳奇雜劇作品的風潮。

廷，接觸到政治的核心。在很短的時間內，梁啟超的名字迅速傳遍各地，後來聲勢甚至超越了康有為。梁啟超聲名迅速傳開的原因，除了領導各地舉人「公車上書」的壯舉外，主要和從事報刊傳播有關。

中國的報業一說是沿襲自官員間流通的「朝報」、「邸報」。但近代報業的興起，則是受到外國報刊的刺激和影響下開始的，⁶⁷在 1858 年香港就有伍廷芳創辦的《中外新報》，在甲午戰爭後，香港、廣州、上海等地，也先後出現了二十多家中國人自辦的報紙，但發行的時間都不長，影響也有限。⁶⁸而一些報人如王韜等，也運用新式報刊宣傳變法自強，使報刊成爲「改良派宣傳其政治思想的重要講臺。」⁶⁹梁啟超參與的第一份報刊《國聞報》仍屬「朝報」性質，流通於朝臣士人之間，遭查禁之後，於上海另起爐灶的《時務報》則改走新式報刊的模式。因爲鼓吹變法收效見速，又興起了一波辦報的熱潮，⁷⁰打破清廷言論箝制之下「萬馬齊瘖」的局勢，根據概算，1898 年的報刊數量比 1895 年增加了三倍。⁷¹

梁啟超以言論起家，終其一生皆以著述、演講、講學爲志業，他非常瞭解言論必經傳播媒體始能影響深遠，所以從 1895 年開始，在清季共創辦且親自主持了七種報章雜誌：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)。⁷²據統計，和他關係較密切的報刊就有三十種之多。從一八九五年辦《中外紀聞》到一九二二年他辦的《改造》停刊，前後二十七年。梁啟超的一生不論是政治上的得失和學術文化上的成就都和報刊分不開，即使在一九二二年以後，他仍然是北京《晨報》、上海《申報》的主要撰稿人之一。⁷³

⁶⁷ 最早出現的近代報刊，是由外國傳教士、商人創辦的，在十九世紀九十年代以前，外國人在中國先後創辦了近一百七十種報刊。第一種中文近代報刊是英國人在 1815 年 8 月 5 日創辦的《察世俗每月統計傳》。第一分中國人自辦的近代日報士伍廷芳於 1858 年在香港創辦的《中外新報》。參考馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》(臺北：文津出版社，1996)，頁 158-174。

⁶⁸ 中國人創辦近代報刊起自 1858 年香港《中外新報》，接著相繼在香港、廣州、上海、漢口、福州等地出現。創辦者主要爲亦官亦商或是亦紳亦商的人物，大多和外商或是洋務派有關係。因此在透過報刊宣傳「利便貿遷」、「行銷貨物」等經濟思想，傳遞「開通民智」、「失夷長技」等洋務派主張，並且對於「胥吏行凶」、「考場舞弊」等官場弊端有所批判。馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》(臺北：文津出版社，1996)，頁 158-174。

⁶⁹ 王韜在 1874 年創辦《循環日報》，最大特色就是於頭版頭條位置發表一篇論說，大多爲宣揚改革思潮。並且以不同筆名大量發表政論文張，宣傳「變法自強」的主張。……成爲「改良派宣傳其政治思想的重要講臺。」同前注，頁 159。

⁷⁰ 沈繼成：〈梁啟超與《時務報》〉，《華中師範大學學報》(第 37 卷 5 期，1998 年 9 月，頁 21-27)，頁 22。

⁷¹ 因爲《時務報》、《國聞報》在社會上的影響，變法圖強的思想日益深入人心。在 1896 年之後兩年之內，各地建立起四十多個改良派團體，響應宣傳變法、創力學堂、出版報刊。1898 年的報刊數量比 1895 年增加了三倍。徹底打破了清廷箝制言論「萬馬其瘖」的局面。參考馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》(臺北：文津出版社，1996)，頁 172-174。

⁷² 李瑞騰：《晚清文學思想論》(臺北：漢光出版社，1992，初版)，頁 143-144。

⁷³ 張啓華：《風塵孤劍在一梁啟超》(臺北：萬卷樓出版社，1999，初版)，頁 164

梁啟超是中國最後一批的科舉士人，也是第一代的新知識份子，在流亡日本期間，梁啟超接觸了啟蒙文學，並向隔海的中國介紹日本啟蒙文學和政治運動結合的經驗：

於日本維新之運有大功者，小說亦其一端也。明治十五、六年間，民權自由之聲遍滿國中。於是西洋小說中言法國、羅馬革命之事者，陸續譯出，有題為《自由》者，有題為《自由之燈》者，次第登於新報中。自是泰西小說者日新月盛。⁷⁴

這段文字不僅可以說明「小說」對於政治改革的宣傳效用，也注意到報刊對於宣傳思想和推動文學的助益。無論是在政治理念推動或是進行國民啟蒙，他先見之明的利用報刊。梁啟超在《變法通議》中強調「開民智」對於國家強盛的重要性，⁷⁵開民智的途徑有三：一為辦學校、二為興學會、三為開報館。⁷⁶對政府而言，報刊則有「去塞求通」的功能，梁啟超說：「上下不通，故無宣德達情之效，而舞文之吏，因緣為奸；內外不通，故無知己知彼之能，而守舊之儒乃鼓其舌。」又說「閱報愈多者，其人欲智；報館愈多者，其國愈強。曰：惟通之故。」⁷⁷因此將報館當作「政本之本，而教師之師也。」⁷⁸成為政府與人民的「耳目」和「喉舌」。因此身為報人必須「既能夠借鑑往事，又能預示未來」。梁啟超在《清議報》紀念一百期之文中，說明了自己創辦報刊的宗旨以及自己的使命，總括有四：一曰倡民權；二曰衍哲理；三曰明朝局；四曰歷國恥。對於「歷國恥」的說明，梁啟超說：

務使吾國民知我國在世界上之位置，知東西列強待我國之政策，鑒觀既往，熟察現在，以圖將來，內其國而外諸邦，一以天演學物競天擇優勝劣汰之公例，疾呼而棒喝之，以冀同胞之一悟。

最後並歸結四者「一言以蔽之，曰廣民智，振民氣而已。」此一功能，和梁啟超推動「小說界革命」以「振國民精神，開國民智識」⁷⁹的目的高度契合，因此號稱「中國唯一之文學報」⁸⁰的《新小說》應運而生。梁啟超重視小說戲曲的通俗性和教育性，因此作為教育國民的最佳利器，其和報刊的結合，如虎添翼。若將

⁷⁴ 梁啟超：〈文明普及之法〉，刊於《清議報》第25冊(1899年)，轉引自黎躍進〈近代「新小說」與日本啟蒙文學〉《中國文學研究》1997年第1期，頁64-68，頁64。

⁷⁵ 梁啟超：「故言自強於今日，以開民智為第一義。」氏著：《變法通議》。

⁷⁶ 梁啟超：《新民說》。

⁷⁷ 梁啟超：〈論報館有益於國事〉。

⁷⁸ 氏著〈本館第一百冊祝辭并論報館之責任及本館之經歷〉。見《飲冰室合集·文集之六》(中華書局，1989)

⁷⁹ 梁啟超說：「蓋今日提倡小說之目的，務以振國民精神，開國民智識，非前此誨盜誨淫諸作可比。必須具一副熱腸，一副淨眼，然後其言有裨於用。名為小說，實得當以藏山之文、經世之筆行之。」《新小說》第一號。

⁸⁰ 此為梁啟超為《新小說》廣告喊出的封號。

報刊喻作教室、講壇，那麼小說與戲曲就是就好的教科書。《劫灰夢》中，借由角色之口道出「小說戲本」的教育功能：

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？幸虧有一個文人叫作福祿特爾，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的那幾樁事情，俺心中的那幾片道理，編一部小小傳奇，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。

福祿特爾就是伏爾泰，伏爾泰創作的諷刺劇和悲劇，不但感人，在政治上也發揮過影響人心的實際效用，被稱作「法蘭西思想之父」和「凡爾納教長」。⁸¹梁啟超有意追隨西方文學家的腳步，以劇作傳遞思想，改革社會。在《新羅馬傳奇》第一齣的批注中，捫風談虎客評論：

此書雖曰遊戲之作，然十九世紀歐洲之大事，皆網羅其中矣。讀正史常使人沉悶惟恐臥，此等稗史寓事實於趣味之中，最能助記憶力。余謂此本宜作中學教科書讀之。

此一觀點道出了梁啟超推動戲劇改良與示範創作的目的，除了辦學校、學會、報館之外，最適合拿來當作教材，達到啓蒙教育目的文學體裁，非戲劇莫屬。

《新小說》以新思想、新語詞、新題材等「新」姿態，「亮相於二十世紀初期的中國文壇，且由於它的首創，推動了近世文藝刊物和小說創作的繁榮局面。」⁸²當時出現許多以「小說」為名的刊物，都強調政治與社會的革新。⁸³夏曉虹在〈晚清文學改良運動〉中說：

小說的革新關係到社會政治革新的成敗，小說的重要性由此顯現出來。這一論斷也成為一時公論，在其後出現的小說論文中不斷被重複。甚至當時

⁸¹ 伏爾泰 (Voltaire, 原名: François-Marie Arouet, 1694 年 11 月 21 日 - 1778 年 5 月 30 日), 法國啓蒙時代思想家、哲學家、文學家, 啓蒙運動公認的領袖和導師。被稱爲「法蘭西思想之父」。他不僅在哲學上有卓越成就, 也以捍衛公民自由, 特別是信仰自由和司法公正而聞名。1717 年, 因寫諷刺詩影射宮廷的淫亂生活, 獲罪被關 11 個月。在獄中, 伏爾泰完成了他的第一部劇本《俄狄浦斯王》(Œdipe), 在巴黎上演引起轟動, 伏爾泰贏得了「法蘭西最優秀詩人」的桂冠。其作品涵括史詩、悲劇以及歷史、哲學著作。伏爾泰推動了啓蒙運動的蓬勃發展, 他本人也被人們尊稱爲「凡爾納教長」。

⁸² 馬寶珠:《中國新文化運動史》, 頁 168。

⁸³ 馬寶珠:「1903 創辦的《繡像小說》、1906 年創辦的《月月小說》、1907 創辦的《小說林》接受到《新小說》之影響。」同前注。

比較注重藝術性的《小說林》同人，在出版廣告中仍需聲明：「本社刊行各種小說，以稗官野史之記載，寓誘智革俗之深心。」（〈謹告小說林社最近之趣意〉）。《新世界小說社報》發表的〈讀新小說法〉更提出「新小說宜作史讀」、「宜作子讀」、「宜作志讀」、「宜作經讀」，讀新小說者必須具備「格致學」、「警察學」、「生理學」、「音律學」、「政治學」、「倫理學」等多種知識。⁸⁴

報刊儼然成爲教授各種新知識、新思想的教室，而五花八門的各種戲曲、小說則成了講義教材。與梁啓超關係密切的夏曾佑，在 1903 年五月也創立了《繡像小說》⁸⁵，在〈本館編印繡像小說緣起〉中說：「歐美化民，多由小說；扶桑崛起，推波助瀾。」同樣以「政治小說」概念作爲精神指標，對於小說的功能，也是「醒齊民之耳目」、「或對人群之積弊而下砭，或爲國家之危險而立鑒。」強調社會功能與關心國家局勢。刊登內容亦包括長篇小說、彈詞、傳奇、新戲、翻譯小說、通俗歌謠、時調歌唱等，與《新小說》一脈相承。

二、戲劇與報刊結合產生的新變

結合「報刊」可以說是梁啓超進行「戲劇改良」的「捷徑」，也可以說他參與「戲曲改良」的過程與《新民叢報》、《新小說》相終始。梁啓超以報刊推動戲劇改良，豎立了一個成功的範例，從他的實踐當中，發現兩者的結合，使戲劇創作產生了一些新變。以下從傳播方式、刊載形式、以及報刊文字風格等幾個面向，觀察梁氏將「戲劇」與結合「報刊」後所擦出的「火花」。

（一）、因傳播方式改變，改變創作生態

梁啓超雖離開中國十數年，但是他在日本編輯的《新民叢報》、《新小說》等報刊透過郵寄與航運，發行廣及海內外，影響所及甚至到了臺灣。文人著作透過印刷傳播的方式，自宋代印刷術發明後已經逐漸普遍化，明代書籍刊刻也十分盛行。然而在清末傳入西方印刷術和新式報刊概念，文學傳播更加廣泛、快速，再加上跨國際的交通工具—輪船與近代的郵務、電報陸續傳入中國，使得訊息傳播如虎添翼。印刷術和報刊發行制度成爲晚清戲曲與小說傳播如順水推舟般的有力

⁸⁴ 夏曉虹：〈晚清文學改良運動〉，見陳平原、陳國球主編《文學史》第二輯（北京：北京大學出版社，1995），頁 239-240。

⁸⁵ 該刊創刊於上海，爲半月刊，共出版七十二期，由商務印書館發行，除上海設有寄售處外，在中國各省、香港、日本、新加坡等地設有寄售點八十八處。與《新小說》、《月月小說》、《小說林》乃中國重要的小說刊物。參考馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996），頁 166-172。

傳播條件。⁸⁶

傳統戲曲作家常以「目不窺園」、「十年磨一劍」的功夫進行創作，因此創作一部作品可能耗費數年時間，在作品完成之後，流播範圍可能僅止於親友之間。梁啟超將戲曲創作結合報刊之後，在傳播上不僅迅速，也因為讀者群廣大，可以在短時間內累積相當數目的讀者數目。⁸⁷但也因為「定期」出版，所以梁啟超於《新民叢報》連載《新羅馬傳奇》時，總是處於「趕稿」狀態，到後來甚至出現劇作連載中斷的情況。

透過報刊傳播，劇作家不僅可以迅速的將作品送到讀者手中，更可以從發行數量、再版情況得讀者數量，甚至可以馬上得到讀者閱讀之後的感想、意見，立即得到回饋的滿足感。例如黃遵憲在閱讀《新小說》創刊號後寫信給梁啟超：「《新小說報》初八日已見之，果然大佳，其感人處竟越《新民報》而上之矣。」梁啟超亦曾在報刊上刊登讀者閱讀劇作之後的「和詩」，以及讀者因閱讀《新羅馬傳奇》而產生靈感創作的劇作。⁸⁸雖然劇作以報刊形式傳播，仍脫離不了僅限「閱讀」的案頭劇形式，但是作者與讀者之間能夠互相交流，是一大突破。影響所及除了來自中國讀者的回響外，還包括當時被日本統治的台灣知識分子也透過報刊了解中國與世界局勢，許俊雅教授根據台灣仕紳林獻堂與梁啟超往來的書信，發現當時梁啟超在臺灣聲譽頗高：

他(梁啟超)在日本創辦《清議報》鼓吹變法圖強，發刊三年中，該報與臺灣一些人士有關聯，如鄭鵬雲、丘逢甲及署名臺灣旅客的詩文不少，在『外國近事』欄中，亦報導臺灣消息。從中日甲午戰爭至戊戌政變，梁啟超已是臺灣知識菁英亟欲認識的風雲人物。⁸⁹

拜西方印刷、交通、郵務之賜，梁啟超在橫濱編輯的報刊，在中國與臺灣的讀者也能夠閱讀到。此外，透過林獻堂在 1906 年三月日記中的一份購書清單，可以看出當時臺灣知識份子對於世界新知的渴求，以及當時知識分子對於梁啟超報刊的重視，這份購書清單中包括：

⁸⁶ 阿英曾經分析晚清小說興盛的原因，「第一，當然是由於印刷事業的發達，沒有前此那樣刻書的困難；由於新聞事業的發達，在應用上需要多量產生。第二，是當時知識階級受了西洋文化的影響，從社會意義上，認識了小說的重要性。第三，就是清室屢挫於外敵，政治又極腐敗，大家知道不足與有為，遂寫作小說，並提倡維新與革命。」

⁸⁷ 例如《新民叢報》每期印刷份數約一萬份，傳統的刊刻傳播雖然可能累積超過此數量的讀者群，但是以「單位時間」內的數量來說，新式報刊對於文學傳播來說，具有快速傳播和短時間獲得大量讀者的特點。

⁸⁸ 曾有留學生閱讀之後，創作《愛國女兒花傳奇》一齣寄予梁啟超，梁啟超不僅刊登於《新民叢報》還讚譽有加。

⁸⁹ 許俊雅：《梁啟超與林獻堂往來書札》，(臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2007年9月初版)，頁 163-164。

晚清時事、報紙、小說：《廿年目睹怪現象》、《血史》、《戊戌政變記》、第三年《新民叢報》……世界史地：《漢譯西洋通史》、《世界近代史》、《漢文日俄戰記》、《中西偉人傳》、《新大陸遊記》、《歐洲十一國遊記》；科學讀物：《漢譯酒井物理學教科書》、《日清對譯算術教科書》、《漢文論理學講義》。其他：《東語讀本》一冊及漢文地球儀一個。⁹⁰

從這份購書清單中可以發現，西譯圖書與報刊是當時知識份子獲得新知增廣見聞的重要讀物，而清單中的《廿年目睹怪現象》、《血史》、《戊戌政變記》以及第三年的《新民叢報》均早已發表出版過，且都是原連載於梁啟超所編的刊物當中。此處所計畫購買的應該是另外出版的單行本與再印本。而另一值得注意的現象，書單中的書大多和「世界」「中西」有關，還附加一個漢文地球儀。學習世界歷史地理知識，不但是晚清新知識分子的革新的象徵，也是梁啟超報刊當中所一再強調的。

從海外讀者的「郵購清單」中，可以見證梁啟超主編報刊的「知名度」與影響力。而發表在《新民叢報》與《新小說》中的連載作品，在連載完畢後，還會以單行本的方式出版。例如梁啟超唯一完整劇作《班定遠平西域》在1905年連載，於1906年出版單行本。零星刊載戲劇改良理論的《小說叢話》與《飲冰室詩話》後來也出版單行本。因此，報刊提供了戲劇創作與戲劇評論「迅速傳播」的方式，但為顧及「完整性」與「傳世」，亦可用書籍方式再版。

（二）、因刊載形式改變，增加閱讀的聯想趣味

報刊對於戲曲改革的影響，除了在傳播上的助益外，在刊載的形式上也為戲劇開創了許多可能性。傳統小說分章回，戲曲分齣、折，原是因應說書人或者表演者的需求而產生，後自然發展成文學體例。為了因應報刊定期出版的特性，梁啟超不僅將分章回的小說和分齣的戲曲以「連載」的方式刊載，包括重要的政論文章如《新民說》、《自由論》或是人物傳記也分節連載。報刊巧妙的將「欲知後事下回分解」的模式改成了「連載」體的模式，甚至連史傳、政論、學術等文章也都以「節」、「章」或「上中下」的方式配合連載。

翻開《新民叢報》與《新小說》，讀者會發現，其排版印刷形式不似現代的報紙或者雜誌形式，反而比較像是明清的小說合集。明代小說合集刊刻出版的情況盛行，當時的小說刊本不僅僅有小說而已，還包括類似世說新語的短文、詩詞曲等韻文作品，甚至是雜劇傳奇都可能出現在當中。而小說配上插畫也成為一般常見的型態。從這些方面看來已經具有報紙副刊或是雜誌的樣貌。

⁹⁰ 同前注。

《新民叢報》創刊的第一年內先後開闢了二十四個欄目，如《論說》、《學說》、《時局》、《史傳》、《教育》、《學術》、《小說》、《名家談叢》、《國聞短評》、《海外彙報》、《海外奇談》、《紹介名著》、《新知識之雜貨店》等，每期保持十至十五個欄目。文章長短搭配，軟性硬性兼有。所有欄目都為貫徹梁啟超的編輯思想一為輸入「西學」服務，比如他在《史傳》欄內發表《進化論革命者頡德之學說》，而在《小說》欄內連載《十五小豪傑》、《新羅馬傳奇》等作品。在《新小說》當中《傳奇》與《廣東戲本》成為固定的欄目，亦偶有刊登單折雜劇作品，加上對於作品的批注、圈點，加上「談叢」、「叢話」、「詩話」之類的評論欄目中的筆記式評論，即使劇作未能演出，也因為編者、評論家或讀者的投書或「和詩」，讓作品透過報刊的「紙上演演」具有不同觀點的評價與詮釋視角。

另外，報刊透過配合劇作刊登照片、相關論文、新聞、軼事、搜奇等文字，和劇作內容產生的「呼應」。例如在發表《新羅馬傳奇》之前的半個月，《新民叢報》第九號所刊登的照片是「意大利建國三傑」肖像，三位人物肖像以「品」字方式排列，上方為「將軍加里波的」，右下為「宰相加富爾伯爵」，左下為「民黨領袖馬志尼」。當期並開始以分節連載的方式開始刊登《意大利建國三傑傳》。第十號開始刊登《新羅馬傳奇》，與《意大利建國三傑傳》一起連載，雖然第五、六兩齣出現延遲連載的情況⁹¹，第七齣更是相隔 36 期(一年半)才出爐，但是《意大利建國三傑傳》在《新民叢報》第一年便連載完畢。忠實讀者已經知道「三傑建國」的史實發展。

《新民叢報》雖然沒有安插「繡像」⁹²，在各欄目之間的空白頁常會印上簡單插圖，多半是固定的幾個圖樣交雜使用。但在《新羅馬》第三齣〈黨獄〉之後，卻配上一個八字鬚穿著西裝的漫畫人物，特意表現其驕傲的樣子，似乎是影射「梅特涅」。在〈隱農〉之後，雖然用固定使用的插圖圖樣，但是特地選用農夫牽著水牛耕田的圖案，雖然不像《繡像小說》以搭配圖像作為號召，但是報刊作為發表，使得讀者在閱讀劇本時，產生了另一種「聯想」的趣味。

近代傳奇雜劇多為案頭之作，尤其是晚期作品，極少正式搬演。但是透過報紙雜誌產生了重要的輿論作用。「像《新民叢報》、《小說月報》、《小說林》、《女子世界》等刊物，專設『傳奇』一欄，既刺激了劇本創作，又通過『紙上戲劇』的形式，傳播了新思想。」⁹³新式報刊提供了「案頭劇」多元且多層次的欣賞趣

⁹¹ 第五齣與第四齣相隔一期，第六齣與第五齣相隔四期改出刊日期前。此外《新民叢報》在 1903 年農曆 12 月與元月交接曾改換出刊日，因此有一個月的時間沒有出刊。第一年除少數稿件由他人撰稿外，幾乎九成以上皆為梁啟超撰稿，但在 1903 年梁文比例突然銳減，比照年譜，他應是出國前往美國，這可能是《新羅馬》創作中斷原因的線索之一。

⁹² 當時亦出現「繡像小說」、「圖文報」等配合內容附插畫的報刊，但是《新民叢報》、《新小說》是以附國外人物或是名勝照片，而單元間的圖案，只是供作填補空白頁之用，並無配合內文的插畫。

⁹³ 康保成：《中國近代戲劇形式論》（桂林：灕江出版社，1991.5），頁 17-18。

味，對於戲曲的審美而言，產生了更多的詮釋可能。

(三)、因報刊語言文字新變，賦予劇作新風貌

與新式傳播媒體報刊結合，是清末民初「戲劇改良」的重要特徵，尤其是文人劇藉由報刊，不僅迅速、廣泛的傳播，而且能夠得到「讀者」的反饋，使得創作者的創作意願提高。諸多「改良戲劇」的主張，亦是透過報刊宣傳而產生影響。對於梁啟超個人作品而言，其所創的特殊書寫風格—「報刊體」亦對戲劇作品產生很大的影響。

譚嗣同曾寫〈報章總宇宙之文說〉，認為報章之文「舉牢百代，盧牟六合，貫穴古今，籠罩中外，宏史官之益而昭其義法，都選家之長而匡其闕漏，求之斯今，其惟報章乎！」⁹⁴將「報章之文」的領域分成「三類十體」，⁹⁵其餘之外「又以及於詩賦、詞曲、駢聯、儷句、歌謠、戲劇、輿誦、農諺、里談、兒語、告白、招帖之屬，蓋無不有焉。」⁹⁶《新民叢報》和《新小說》兩份刊物都分門別類將眾多文體都納入欄目，《新小說》除了「詩賦」、「招帖」之外，將詞曲到告白等題材創作都納入編輯。

在梁啟超提出「革命」口號之前，與夏曾佑和譚嗣同等人已經開始進行「新學之詩」和「報章新體」於創作，當中的重要理念延續到東渡日本後展開的「文學革命」主張中。梁啟超提倡「文界革命」最具體的實踐就是「報章體」的創造。主要是針對八股文之弊病以及桐城派講究「義法」的僵固規律提出批判，提倡一種「詞筆銳達」、「條理細備」的「新文體」。早在戊戌變法之前於時務學堂授課時，他就訓練學生學習「新文體」：

日令諸生作劄記，而自批答之，所批日恆數萬千言，亦與作報館文章無異。當時學生四十人，日日讀吾所出體裁特怪之報章，精神幾與之俱化。……未幾放年假，諸生攜歸鄉里，此報章遂流布人間，於是全湘嘩然。⁹⁷

梁啟超所言並無誇大，因為當時引起守舊者的嚴厲批評：

觀《湘報》所刻諸作，如熱力、漲力、愛力、吸力、攝力、壓力、支那、

⁹⁴ 譚嗣同所提到的〈報章總宇宙之文說〉即刊載於《時務報》的〈報章文體說〉，轉引自黃保真、成復旺、蔡鍾翔：《中國文學理論史—清末民初時期》（臺北：紅葉文化事業，1994.4，初版），頁210。

⁹⁵ 共分三類：名類、形類、法類。名類：一曰紀、二曰志、三曰論說、四曰子注；行類：五曰圖、六曰表、七曰譜；法類：八曰敘例、九曰章程、十曰計。

⁹⁶ 〈報章文體說〉刊載於《時務報》的，轉引自黃保真、成復旺、蔡鍾翔：《中國文學理論史—清末民初時期》，頁210。

⁹⁷ 梁啟超：〈初歸國演說詞〉《飲冰室文集》二十九。

震旦、起點、成線、血輪、腦筋、靈魂、以太、黃種、白種、四萬萬人等字眼，搖筆即來。或者好為一切幽渺怪僻之言，閱不終篇，令人氣逆。⁹⁸

當時連洋務派官員張之洞都嚴禁部屬仿效使用「新名詞」的報章體，甚至下令禁止購閱維新派報刊。⁹⁹面對守舊派的批評，與梁啟超文學革新理念相同的譚嗣同提出回應，他認為有志之士要發揮力量，最好的方式便是「撰文發報」，最好的文體就是「報章體」。¹⁰⁰然初期的新文體與「新學之詩」一樣，仍只是運用許多新名詞，在風格上並未脫離傳統古文。而赴日以後的梁氏之文體則有顯著的變化，比起譚氏，又是一次躍進。¹⁰¹

梁氏的文字風格形成，具有深厚的傳統根基與廣博的新知識，不能簡單以「文言夾白」的過渡性轉變來看待。梁容若曾詳細的分析影響梁啟超書寫風格的形成背景，包括史記的背誦、八股文的揣摩、學案的語錄體和俚語、佛典術語與語法、日本的白話文學、漢賦等。¹⁰²梁啟超像是吸納各大門派絕學的武林高手，經過融會貫通後「匯萃百流，歸於實用」，發展出獨門武功——「報刊體」。如此的特殊風格，也運用在梁氏的戲劇創作與評論上。傳奇劇本的用典、詞彙運用，明顯的化用了梁啟超以超人記憶力所記誦的史記、杜詩和佛典；在曲文上，工整而不死板的對偶駢儷句，原是作者具有八股文、漢賦的根柢；「飲冰室詩話」、「小說叢話」等文學批評模式，亦採用「語錄體」的短體、淺近的筆記體模式。若再更進一步的分析，司馬遷、康有為、譚嗣同、汪中、曾國藩，甚至是日本德富蘇峰等人的思想，也對他發生隱微作用。

梁啟超在文體書寫上，打破了清代以來的「古文義法」，鑄鑄古今、新舊各種句法、文體，甚至加入了外國的譯詞、日本語詞和各種新的名詞術語，形成其

⁹⁸ 〈湘省學約〉見《翼教叢編》卷五，轉引自黃保真、成復旺、蔡鍾翔《中國文學理論史—清末民初時期》（臺北：紅葉文化事業，1994.4，初版），頁 209。

⁹⁹ 黃保真、成復旺、蔡鍾翔：《中國文學理論史—清末民初時期》（臺北：紅葉文化事業，1994.4，初版），頁 209。

¹⁰⁰ 譚嗣同：「居今之士，吾輩力量所能為者，要無過撰文發報之善矣。而遇鄉黨拘墟之士，輒謂報章體裁古所無有，時時以文例繩之，因為一〈報章總宇宙之文說〉以示人，在湘中諸捷給口辯之士，而竟無以難也。」氏著：〈致汪康年書〉三《譚嗣同全集》，轉引自黃保真、成復旺、蔡鍾翔《中國文學理論史—清末民初時期》（臺北：紅葉文化事業，1994.4，初版），頁 210。

¹⁰¹ 《晚清文學思想論》，142

¹⁰² 「他自稱：史記之文能成誦者十八。司馬遷就是鑄鑄各種字句、文體以成家的，他走的路子實在相同。他早年對於八股文，揣摩極深，不避長比自然是八股習慣。受康有為的影響，精讀宋元學案、明儒學案、傳習錄等書，看慣了語錄體，所以時雜俚語。受譚嗣同影響，多讀佛書，所以佛書的名詞術語，佛經翻譯文法，也隨時出現。日本的口語文學在明治二十年(1887)左右，業以接近成熟。任公到日本的時候(1898)，日本口語文學已經很流行。那時一般文人和學修養還不低。像德富蘇峰、德富蘆花一流人的文章，和任公的新文體，正是一種味道。他的文章，偶而有些駢儷情調，漢賦氣習。又推重汪中，那是因為他進過學海堂，阮元的文言說在發生隱微作用。曾國藩教子熟讀漢賦徐庾文，也有影響，因為他是崇拜曾氏的。任公的文章匯萃百流，歸於實用，形成對一代正宗桐城派乃至文選派的無言革命。」梁容若〈梁任公的生平和文學〉，轉引自陳敬之〈中國新文學運動的前驅〉（臺北：成文出版社，1980.7，初版），頁 23-24。

特殊的書寫風格。梁啟超對於自己的「新文體」的自評為：

(爲文)務爲平易暢達，時雜以俚語、韻語及外國語法，縱筆所至不檢束，學者競效之，號新文體。老輩則痛恨，詆爲野狐。然其文條理明晰，筆鋒常帶情感，對於讀者，別有一種魔力焉。¹⁰³

在梁啟超之前，黃遵憲更早主張引用新名詞入詩，梁啟超也受到他的影響。但是連黃遵憲都不得不佩服梁啟超的文字功力，認爲梁文「從古至今文字之力之大，無過於此」，並且還引實例爲證：

吾有一三十年故友，謂公之文，有大吸力，今日作此語，吾之腦絲筋隨之而去；明日翻此案，吾之腦絲筋又隨之而轉。蓋如牽傀儡之絲，左之右之，惟公言是聽。我極贊其言。¹⁰⁴

梁啟超之文近乎神奇地能夠如牽傀儡般牽動讀者的「腦絲筋」。因此梁啟超的「新文體」特色不僅僅只是引用新詞彙而已，真正發揮影響力的是梁氏「縱筆所至不檢束，學者競效之」¹⁰⁵的文章氣勢，以及極具煽動力「筆鋒常帶感情」的獨特「魔力」。嚴復曾形容：

任公妙才，下筆不能自休。其自甲午以後，於報章文字，成績為多，一紙風行，海內觀聽為之一聳！……其筆端又有魔力，足以動人：言破壞則人人以破壞為天經，倡暗殺則人人以暗殺為地義。敢為非常可喜之論，而不知其種禍無窮。¹⁰⁶

雖然嚴復對於梁啟超具有批評之意，但是仍可從文中得知梁啟超文字的「魔力」足以說服並號召眾人跟從其主張。

梁啟超因報刊爲文需要所創發的語言文字風格也運用到了小說、戲曲與詩詞作品之中。因此梁啟超的戲劇作品中常可見到「新名詞」、「韻語」、「外國語」，傳奇作品中生、旦的對白曲詞維持中規中矩，但是淨、丑不但對白雜用「俗語」、「新語」、「外國語」，將各種語言混合運用如天馬行空、無所拘束。因此梁啟超劇作給人的第一印象便是「文字奇特」，若進一步閱讀，則會發現其中人物的賓白、曲詞與他撰寫的政論文章具有類似的「氣息」、「調性」，與他人傳其作品相較，具有很高的「辨識度」，也許這就是他所自言的「魔力」，若探究原因，無論是黃遵憲所形容能牽動人的「腦絲筋」或是嚴復所說「言破壞則人人以破壞為天

¹⁰³ 梁啟超：《清代學術概論》。

¹⁰⁴ 黃遵憲：〈與引冰室主人書〉，引自陳敬之：《中國新文學運動的前驅》，頁 28。

¹⁰⁵ 此爲梁啟超對於自己文字影響力的形容。

¹⁰⁶ 嚴復：〈與熊純如書〉，引自陳敬之：《中國新文學運動的前驅》，頁 27。

經，倡暗殺則人人以暗殺為地義」具有可怕的煽惑力，都是因為梁啟超在「筆鋒」藏有深刻豐富的「感情」，透過「情理合一」的文字功力具有強大的殺傷力。

梁啟超所使用的「新文體」具有結合口語、吸納新語詞等特色，並且將此特色運用在其各種創作之中，亦包括了戲劇創作。左鵬軍先生分析梁啟超的新文體「其影響和意義遠遠不僅是文章方面的，而且波及小說、戲劇、詩詞、說唱文學等許多方面。」¹⁰⁷在戲劇中除了大量出現「議論文字」、「理念宣傳」之外，戲劇作品的遣詞用語、敘事方式、劇本結構、人物描寫等方面，都與報刊的敘事風格、思想主題都非常的趨近。這種語言風格上的改變，是由報刊語言的滲透所形成，也成為許多晚清民初文人劇創作的特色之一。

政治大學 小結

探索近代戲劇改良運動的發軔，「維新運動」雖為一政治上的革新行動，但維新志士將「文學」納入其改良藍圖之中，使得小說、戲曲等「小道」因為功能性而受到重視。梁啟超承襲與師友共同創造出的文學改良論述，加入從日本「政治小說」得到的靈感，開啓以「戲劇」為「啓蒙」教材的新觀念。透過報刊的傳播，使得傳奇能夠跳脫「案頭劇」的限制，即便仍以「讀物」的形式刊行，但已經改變了創作與閱讀的生態，在傳播、閱讀趣味甚至是作品內容語言上，產生了劇烈的變革。梁氏「小說界革命」不僅創造出近代報刊與戲劇作品的成功結合，並且帶動了改良戲劇的創作風氣，促使近代戲劇開始迅速蓬勃的發展、創新。

¹⁰⁷ 左鵬軍《近代傳奇雜劇史論》，頁 289。



第三章 梁啓超的劇作

近代戲劇發展與梁啓超的「小說界革命」關係密切，其三部傳奇作品亦常被引用作為戲劇改良的例證，但研究者常因作品「未完」而未再深入研究，忽略其作品對於近代戲劇改良的示範作用。¹雖然三部傳奇都未完成，亦無演出記錄，但是連燕堂先生肯定梁啓超的劇作價值，認為結合報刊的發行，為戲劇改良起了示範和帶頭作用。²除此之外，志同道合之親友加入創作小說、戲曲的行列，或進行批注或發表評論，留下了許多對於戲劇新觀念的闡述。

《新小說》開創以專門性報刊刊載小說戲曲的成功範例，使得有志改革戲曲之士獲得啓發，紛紛藉由報刊力量來推動改良，迅速產生連鎖效應。文士、政治宣傳家、演員、學生紛紛加入創作或演出，使得「戲劇改良」產生多元詮釋，並且匯聚成風潮。雖然梁啓超並非專於戲劇領域的劇作家，但透過理論、創作、評注等多方嘗試實踐改良主張，並利用其個人的社會聲望和文學素養，促進戲劇改良概念的開展，使戲劇與小說一併登上「文學之最上乘」³位置。

以下分節討論梁啓超劇作，觀察其「戲劇改良」的實踐，分析其作品特色，期待能夠尋找出其對近代戲劇發展的影響與貢獻。

第一節 劇目與題材

1902年《新民叢報》創刊號上，梁啓超發表抒發對庚子事變感觸的《劫灰夢傳奇》一齣。接著在同年6月到11月期間，於《新民叢報》上連載以意大利三傑建國故事為底本的《新羅馬傳奇》七齣(加上〈楔子〉共八齣)。借意大利在瑪志尼、加里波的、加富爾等三傑率領下，國民奮起抗爭，對抗異族專制統治，終於獲得民族獨立的歷史，希望喚醒中國國民，共同為擺脫外族統治和振興國家而行動。

¹ 例如夏曉虹：「如果以全面研究來要求，本書還應補入《梁啓超戲曲研究》和《梁啓超與日本明治詩歌》兩章，不過，除《班定遠平西域》是足本外，其他均未完成，或者說僅開了個頭。主要考慮到他的戲曲創作對國內的演劇界影響不大，故雖有若干創新可以闡揚，還是割愛了。」氏著《覺世與傳世—梁啓超的文學道路·後記》，頁287-288。

² 連燕堂：「梁啓超的戲劇作品並不多，但在當時卻有很大的影響，其影響甚至超過他的戲曲理論。特別是他的三個傳奇劇本，雖然都沒有完成，但卻以嶄新的精神面貌出現在中國文壇上，為傳奇雜劇的改良起了示範和帶頭作用。」連燕堂《梁啓超與晚清文學革命》(廣西：灕江出版社，1991.5 第一版)頁280。

³ 梁啓超有意以「新小說」取代傳遞不良思想的「舊小說」，認為可以產生「啓蒙」的效果。因此認為小說與戲劇等具通俗的文學是「文學之最上乘」。

為何選「三傑」當作他創作的主角，梁啓超在另一部以散文形式寫成的《意大利建國三傑傳》之〈發端〉中說明了選材原因：

歐洲近數百年，其建國之歷史，可歌可泣可記載者，不一而足；其愛國之豪傑，為吾生平所夢所崇拜者，不一而足。而求其建國之情狀，與吾中國今日如一轍者，莫如意大利，求其愛國者之所志所事，可以為今日之中國國民法者，莫如意大利之三傑。三傑者，其地位各不同，其懷抱各不同，其才略各不同，其事業各不同，其結局各不同，而其所以使昔日之意大利成為今日之意大利者，則無不同。無三傑則無意大利，三傑缺一，獨無意大利。三傑以意大利為父母為性命，意大利亦以三傑為父母為性命。吁嗟乎，危哉！今日之中國，其烏可無如三傑其人者。吁嗟乎，耗哉！今日之中國，夫安之所得有如三傑其人者，吾寐而歡之，吾寐而言之。⁴

梁啓超為三傑作傳，主要是昔日之義大利面臨瓜分危機和中國現況最相似，而希望藉由意大利建國的成功經驗，讓中國亦能效法其經驗。雖然三傑的地位、志向、才能、事業都不相同，但同樣具有「愛國心」以及為國民犧牲奉獻的精神，因此他期待中國之民「人人勉為三傑之一」，如此「則吾中國之傑出焉，則吾中國立焉矣。」李簡先生曾從梁啓超個人所處背景，分析他特別關注意大利建國史事的原因，是「從中尋找中國的出路」，並藉由劇本「呼喚中國的『三傑』」。⁵

1902年11月在《新小說》創刊號上，梁啓超又發表了《俠情記》一齣。梁啓超在兩大重要報刊事業的開端，都發表了傳奇作品，除了賦予戲曲新民的任務之外，從作品內的字裡行間，也看出梁啓超自己對於戲曲的重視，希望能像泰西、日本一樣，由戲劇家進行精神上、文化上的革命，進而召喚英雄志士，使國家逐步朝新目標前進。

另外一部曾經在日本演出的廣東戲劇本《班定遠平西域》⁶，因為作者署名關係，常被誤以為是他人所作。⁷《班定遠平西域》先於日本大同學校演出後，

⁴ 梁啓超：《意大利建國三傑傳·發端》

⁵ 作為覺悟的知識份子，梁啓超關注世界的變化，並以之與中國相比較，從中尋找中國的出路。在歐美諸國的歷史中，梁啓超認為國情相似，而可為中國法者，首推義大利。義大利在維也納會議後，被肢解為八個封建專制小國，其中七個都處於外國，主要是奧地利的統治之下。只有薩丁王國由義大利人統治。……梁啓超認為義大利是最可為中國借鑒的國家，而效法義大利建國三傑，則是一切的起點。他崇敬三傑，三傑是他為國人選擇的楷模，他以他的文章、他的劇本來呼喚中國的『三傑』。這也正是梁啓超作《三傑傳》又作《新羅馬》、《俠情記》傳奇的原因。李簡〈論梁啓超的戲曲創作〉，《湖北大學學報》（1998年第6期）。

⁶ 此劇刊於《新小說》1905年8-10月第19-21號，署名「曼殊室主人」；而據《飲冰室詩話》，「客歲橫濱大同學校生徒，開音樂會，欲演俗劇依本以為餘興，請諸余。余為撰《班定遠平西域》六幕。」（《新民叢報》第78號，1906年4月）。

⁷ 因署名「曼殊室主人」常被誤認為是蘇曼殊所作，另外梁啓超之弟梁啓勳其書齋名為「曼殊室」，與梁啓超有往來的同門麥孟華、麥仲華兄弟亦曾以「曼殊」為筆名，都曾被懷疑是《班定遠平西

1905年於《新小說》月刊分三期連載。同年又刊印單行本。內容是寫班超投筆從戎、平定西域的故事。作者署名「曼殊室主人」，趙景深先生原來以為是「蘇曼殊」所做，後來又發表〈梁啟超寫過廣東戲〉一文，糾正自己前說，認為真正的作者是「梁啟超」。他寫道：

我認為曼殊室主人和飲冰子都是梁啟超的筆名。於是《班定遠平西域》這一廣東戲的作者問題也就得到了解決。……梁啟超能在二十世紀初期就用廣東戲和龍舟歌來寫作，利用民族形式傳播愛國思想，在當時可以說是難能可貴的。⁸

根據陳玉堂所編的《中國近現代人物名號大辭典》和張靖廬、李松年《戊戌變法前後報刊作者名號筆名錄》中，以「曼殊」和「曼殊室主人」為號的有五人，分別為蘇曼殊、梁啟超、梁啟勳、麥孟華、麥仲華。五人皆為廣東人，且都到過日本，後四人為兩對兄弟，亦因維新派與報刊關係有所往來，很容易混淆。而王衛民先生推翻趙景深的看法，認為《班定遠平西域記》不是梁啟超所作，是其弟梁啟勳所作。⁹

關於《班定遠平西域記》作者為誰的問題，在蘇曼殊身後遺稿辨偽的考證中出現了答案，柳亞子於《蘇曼殊全集》第五冊的附錄中，寫了〈蘇和尚雜談〉，談到了在1926年有一位魏尚文先生發現了一本1905年所出版的《班定遠平西域》署名為曼殊室主人，斷定作者是蘇曼殊，故將此書交給了柳亞子之子柳無忌，並且已經寫好一篇考證，準備連書一起重新印行。但是柳亞子對於作者真偽起了疑心，¹⁰懷疑作者並非蘇曼殊，因為根據劇本中的〈例言〉內容，作者對大同學校師生十分熟稔，蘇曼殊與該校並無此層關係。而該校與康、梁等保皇派有很大的關聯。¹¹柳亞子為求真相，要兒子寫信去問梁啟超，而梁啟超直接將回答寫在原信之後寄回，承認《班定遠平西域》是他所作，但是對於為什麼署名曼殊室主人的原因，梁的回覆是：「已經記不清楚了。」¹²根據柳亞子的推論，「或者大同學

域》的作者。

⁸ 原載於《光明日報》，引用自王衛民：〈古代戲曲考辨三題〉《中國戲曲學報》第25卷第4期(2004年11月)。

⁹ 王衛民先生的推論是梁啟超曾在小說從話序中說：「一昨平子，蛻庵、璵齋、慧廣、均歷、曼殊集余所。」所提到的曼殊是梁啟勳，故認為寫作《班定遠平西域》的作者不可能為梁啟超，應是其弟。王衛民：〈古代戲曲考辨三題〉《中國戲曲學報》第25卷第4期(2004年11月)。

¹⁰ 因大同學校的背景和「保皇派」與「革命派」兩派有很大關聯，原本孫中山與康有為兩派人馬均為學校內委員，但後來因為委員選舉，興中會的勢力幾乎被康、梁一派所取代。柳亞子：「不過我在當時總有點疑心，因為我從沒有聽見曼殊和保皇黨發生過關係，(新小說)社和大同學校都是保皇黨的機關並且我彷彿知道曼殊室主人該是麥孟華的別號。」柳亞子〈蘇和尚雜談〉《蘇曼殊全集》第五冊，頁153-154。

¹¹ 大同學校是由橫濱華商鄭汝馨、馮鏡如所創辦，聘康有為的學生徐勤為校長，孫中山還曾推薦梁啟超至該校任教。鄭匡民：《梁啟超啟蒙思想的東學背景》(上海：上海書店，2009年7月二版)頁39-40。

¹² 柳亞子：〈蘇和尚雜談〉，《蘇曼殊全集》第五冊，頁154。

校本來叫他(麥孟華)做，他一時做不出來，就請梁任公代做，而梁任公卻用了他的名字。……事隔了二十多年，且孟華已死，也難怪任公會忘記了。」而柳亞子特別寫文章說明就是要大聲疾呼《新小說》上的曼殊室主人和曼殊都不是「蘇曼殊」「請大家不要再上當呀。」¹³

《班定遠平西域記》作者之謎如此曲折，其實早在 1906 年 4 月出版的《新民叢報》第 78 號的《飲冰室詩話》中，梁啓超便已經說過了：

客歲橫濱大同學校生徒開音樂會，欲演俗劇一本以為餘興，請諸余。余為撰《班定遠平西域》六幕，自謂在俗劇中開一新天地也。中有《從軍樂》十二章，乃用俗調《十杯酒》(又名《梳妝台》)所譜，雖屬遊戲，亦殊自喜。¹⁴

梁啓超不僅說明了作劇是因大同學校學生開音樂會演劇所需，受邀編劇。但是為何距離創作不過二十年，與梁啓超屬於同世代的柳亞子，卻已不曉得《班定遠平西域》真正作者為誰。最主要的原因之一是作者署名「曼殊室主人」，容易引起誤會外，¹⁵其二是梁啓超將作品以他人筆名發表在《新小說》，卻將是自己所寫的資訊刊登在隔年的《新民叢報》內。此外，連燕堂先生還有另一個解釋：「只是後來出版的各種版本的《飲冰室詩話》，最多只收錄到 1905 年底，計 174 條，出現在 1906 年《新民叢報》的這一條重要的資料便被湮沒了。這才出現了《班定遠平西域》一劇的著作權問題。」¹⁶

因為報刊中刊登專欄繁多，讀者更難以將不同刊物中的訊息連結在一起，而《班定遠平西域》單行本未敘明作者真名，梁啓超提供唯一線索的《飲冰室詩話》專欄，發行單行本時又無收 1906 年度條目，陰錯陽差之下，使得《班定遠平西域》作者成為謎題。柳亞子本人亦曾經參與《二十世紀大舞台》的創辦，雖然只出版兩期就因報館被查封而中止，但柳亞子不僅關心戲劇改良，也提出許多重要的言論。從他對於《班定遠平西域》的「陌生」和「疑惑」，顯現梁啓超唯一曾經上演的「改良戲劇」知名度並不高。蓋因該劇於日本演出，無論演員或觀眾皆是大同學校相關人士，且該校學生為日本華僑，畢業後仍長住日本，因此對於中國境內來說，除了透過閱讀《新小說》與該劇的單行本外，無法得知演出狀況。但「粵劇」的相關記錄中，都將《班定遠平西域》列入重要劇目，¹⁷並且粵劇劇

¹³ 注 12。

¹⁴ 《新民叢報》第 78 號《飲冰室詩話》。

¹⁵ 最常被誤認為是蘇曼殊所作，亦有人推論是麥孟華或者是梁啓勳所作，但是真正的作者為梁啓超。

¹⁶ 連燕堂：《梁啓超與晚清文學革命》(廣西：灕江出版社，1991.5 第 1 版)，頁 297-298。

¹⁷ 例如鍾賢培、汪松濤主編《廣東近代文學史》中第八章提及近代粵劇發展，便提及此作。網路搜尋粵劇史相關資料，也多會提到此作，例如維基百科中粵劇劇目詞條，更直接將《班定遠平西域》作者標為「梁啓超」參考網址：

壇也曾參與晚清戲劇改良風潮，曾出現許多鼓吹愛國主題的劇作。

在殘稿叢目中，還可知道梁啓超還有《木蘭從軍傳奇》殘稿五頁，¹⁸雖然無法窺其內容，但是和廣東戲劇本《班定遠平西域》在主題上和取材上似乎有部分類同性。除了主角都是中國歷史上的英雄(英雄)，主要情節都和對抗「外族」有關。而當時社會出現重視女性地位的主張，梁啓超亦曾參加「天足會」等組織，主張廢除裹小腳的陋習，梁啓超後來也公開主張「一夫一妻」的制度，可以證明他對男女平等概念的支持。此外，他在日本主辦報刊時，梁夫人也參與籌辦女子刊物，形成一種「平等」的對應。梁啓超除了在文章中表達出對於女子在社會上應具平等地位的觀念之外，在戲劇中也闡述「女子亦須盡一國民義務」的觀念。另外也有學者曾將其他劇目歸為梁啓超所作，但皆屬臆測，例如林明德先生曾依據《飲冰室詩話》第 127 則的訊息判斷《易水餞荆卿》為梁啓超之作品，¹⁹但查其所載，梁啓超僅是敘述其中的演出情況與刊載其唱段新編西式簡譜，無法斷定為梁啓超所作。另馬寶珠將《黃蕭養回頭》歸作梁啓超作品，未提出解釋說明，該作作者署名「廣東武生」，作品標明為「班本」採中規中矩的粵劇曲白形式，和《班定遠平西域》拼貼雜融的形式不同，且該作品連載過程中，梁啓超曾前往海外半年之久，回日本後又著手立憲運動，應無暇進行創作，因此沒有相關線索可斷定為其作品。

經由上述考察，梁啓超所創作的作品計《劫灰夢傳奇》(1902)、《新羅馬傳奇》(1902)、《俠情記傳奇》(1902)、《班定遠平西域》(1905)及《花木蘭傳奇》殘稿。取材除了傳統戲曲常用的歷史故事之外，《劫灰夢》原先設定應是反映庚子之亂的「時事劇」，但因未提到情節內容，寫成的〈楔子一齣 獨嘯〉反而類似抒發作者對於時局感觸的「抒情短劇」。《新羅馬傳奇》、《俠情記》雖未完稿，也未曾搬上舞台，但「此本鎔鑄西史，捉紫髯碧眼兒，披以優孟衣冠，尤為石破天驚」²⁰，第一次以中國戲曲的形式搬演外國故事，大大開拓了戲曲的題材範圍。《班定遠平西域》雖然取材自中國史傳，但是因應演出需要，不但「跨時空」引晚清時事入劇，還讓匈奴人以英文、日語夾雜的方式插科打諢，具有現代實驗劇的特質。

梁啓超創作劇目五部，僅有一部完整呈現並且有演出記錄，在「題材」選擇上不但具有承襲，也有開創。在「以古為鏡」的傳統題材和「反映時局」的時事題材之外，「以外鑑中」的創作意圖也非常明顯，因為作者目光始終密切關注中國社會現實，「這就使人們在思考和探索中國近代的社會文化問題的時候，在中

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%B2%B5%E5%8A%87%E5%8A%87%E7%9B%AE%E5%88%97%E8%A1%A8>

¹⁸ 《飲冰室合集》專集第一冊附錄之〈殘稿存目〉。

¹⁹ 林明德〈梁啓超的戲劇理論與實踐〉，《輔仁國文學報》，頁 49。

²⁰ 捫虱談虎客：《新羅馬傳奇·楔子一齣·評語》，《新民叢報》第 10 號，1902 年 6 月。

國戲曲史上古已有之的『以古為鏡』的歷史劇之外，又擁有了一個新鮮而重要的參照，大大拓展了人們的認識空間和思考維度。」²¹

第二節 劇情與結構

以下先個別介紹《劫灰夢傳奇》、《新羅馬傳奇》、《俠情記》等三部傳奇與廣東戲劇本《班定遠平西域》的劇情，再綜整分析敘事與結構特點。

一、《劫灰夢傳奇》(1902)

在光緒二十八年(1902)農曆元月一日發行的《新民叢報》第一號上，²²梁啟超在「小說」欄目發表了《劫灰夢傳奇》標目為〈楔子一齣 獨嘯〉，內容為一位名為「杜撰」的書生登場獨白，陳述經歷甲午戰爭後大夢初醒，以「嘯」一吐心中塊壘，透過唱、白抒發對於親眼所見義和團事件「神京陸沉，天壇為芻牧之場，曹署充屯營之帳」混亂時局的感觸，並且希望效法福祿特爾(伏爾泰)以小說戲本，「把一國的人民從睡夢中喚起來」。

《劫灰夢傳奇》僅成一齣楔子，傳奇體製不應使用楔子之名，通常是「副末登場」略敘故事梗概，說明作者創作旨趣。²³本齣僅有一位角色登場，自言：

小生姓杜名撰，表字如晦。浙江江山縣人也。早登翰苑，旅食京華。半生困高頭講章，十載飽飲紅塵味。自從甲午以後，驚心時局，大夢初醒，便已絕意仕進。²⁴

將人物取名杜撰，上場詩唸杜甫的〈春望〉，刻意營造虛構與真實之間的模糊趣味。杜撰雖「早登翰苑」，但甲午之後「驚心時局，大夢初醒」因此「絕意仕進」，彷彿為梁啟超本人的投射，作者又以「如晦庵主人」為筆名，和劇中書生「表字如晦」刻意連結。梁啟超有意化身「杜撰」充當「副末登場」。此齣並無故事情節，僅由「書生」以「嘯」抒嘆，道出甲午、庚子兩役，「兩宮出逃回鑾」後的

²¹ 左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》（臺北：學生書局，2001.9），頁 146。

²² 《新民叢報》為半月刊，初開始為農曆初一、十五兩日出刊，在隔年起改為二十九、十四兩日出刊。

²³ 盧前：「當正生出場前，有副末開場，述全書大意，謂之家門，可作第一齣，亦可不入各齣內。所填者詞，非必南曲。常例二首，詞畢，以四語總括之，謂之題目正名，押韻。或於詞後，接之以白。場上問而場內答，不外籠括全部之言。」氏著《中國戲曲史》（臺北：臺灣商務印書局，1994.12，第二版），頁 26。

²⁴ 梁啟超：《劫灰夢傳奇·楔子一齣》，刊登於《新民叢報》第一號(1902年農曆元月1日)，本論文所引用《劫灰夢傳奇》與《新羅馬傳奇》皆參考《新民叢報》與《新小說》原刊影印版。

中國局勢與社會現象，包括戰後情景、列強爭勝、守舊派歌舞太平、洋務派婢膝奴顏。書生擔憂中國前途，回想從前列強侵略時的慘況，感嘆國民無法記取教訓。最後作者提出作劇的原因和目的：

自語介 我想歌也無益，哭也無益，笑也無益，罵也無益。你看從前法國路易第十四的時候，那人心風俗不是和中國今日一樣嗎？幸虧有一箇文人，叫做福祿特爾，做了許多小說戲本，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的那幾樁事情，俺心中所想著那幾片道理，編成一部小小傳奇，等那大人先生、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。這就算盡我自己面分的國民責任罷了。

此齣楔子，雖然未見到劇情，但可明白梁啟超創作戲劇的動機，是有意效法西方文學家，藉由文學喚醒一國國民。本齣寫出在歷經列強侵略，戰爭動盪之後，所謂的「新氣象」居然是守舊派「歌舞太平」，洋務派「婢膝奴顏」，人們無法記取教訓，仍在睡夢之中。而《西廂記》、《牡丹亭》等才子佳人題材的戲曲，無法喚醒國民，因此書生(作者)要將眼前之事、心中所想編成新傳奇，達到「醒世」的效果。而這段曲文，也可算是梁啟超「戲劇改良」的主張，「小說戲本」不但可以將一國人民喚醒，並且能抒發胸中對於時局的感觸，還能供「大人先生、兒童走卒，茶前酒後作一消遣」，讀書人也可「盡國民責任」。

《劫灰夢傳奇·楔子一齣》的內容書寫形式，大致符合傳奇的體裁，亦加入了梁啟超個人的創新。可惜未留下故事線索，讀者無法知道後續發展。但是當實讀者翻閱《新民叢報》第一號，可以發現接在《劫灰夢傳奇》之後的《世界潮音集》專欄中刊登〈二十世紀太平洋歌〉，²⁵作者題為「任公」，內容為梁啟超抒發東渡日本的心情，以及對中國處於世界之中的看法。開頭說：

亞洲大陸有一士，自名任公其姓梁。盡瘁國事不得志，斷髮胡服走扶桑。扶桑之居讀書尚友既一載，耳目神氣頗發皇。少年懸弧四方志，未敢久戀蓬萊鄉。誓將適彼世界共和政體之祖國，問政求學觀其光，乃於西歷一千八百九十九年臘月晦日之夜半，扁舟橫渡太平洋。……²⁶

此歌採兩句一押韻，每句字數多七言，亦有長短句。和前頭的傳奇作品相比較，此篇作品夾雜更多的新語彙，亦較口語化。但內容都是抒發作者歷經歷史事件後的內心感受，提出對於中國局勢的擔憂，並且強調「世界」的觀念。單從「抒懷」、

²⁵ 《新民叢報》前半部分主要是發表梁啟超政論文章為主以及西洋史地、政治組織等相關介紹，後半部分則以文學作品發表為主，包括「小說」、「文苑」、「飲冰室詩話」、「談虎集」等，《世界潮音集》刊於「文苑」類下，主要是長篇的詩歌。

²⁶ 梁啟超：〈二十世紀太平歌〉，刊登於《新民叢報》第一號(1902年農曆元月1日出刊)。

「寫志」的角度來看，《劫灰夢傳奇·楔子一齣》與〈二十世紀太平洋歌〉都旨在陳述梁啟超當時心境與志向。雖然皆以第一人稱自述，但戲曲是借劇中人物的「代言體」²⁷特性，有別於後者明確顯露作者身分。兩部作品並置刊登，呈現出一種「互補」、「呼應」的效果。此單齣劇本為梁啟超的初次戲曲創作，而較能表現梁啟超創作特色與戲曲改革理念的作品，則為相隔四個半月後發表的作品《新羅馬傳奇》。

二、《新羅馬傳奇》(1902)

雖然《新羅馬傳奇》僅完成了七齣，但是在梁啟超創作之初，已經有了完整的構想。〈楔子一齣〉仿效《桃花扇》中的老贊禮開場，讓「但丁」的靈魂登場先道出「意大利已經完成統一」的結果，並分析其成功是靠三傑之力。說罷打算邀友前往上海觀劇：

今日閑暇無事，要往東方支那游歷一番，消遣情懷。(內問介)支那乃東方一箇病國，大仙為何前去？(答)你們有所不知，我聞得支那有一位青年，叫做甚麼飲冰室主人，編了一部《新羅馬傳奇》，現在上海愛國戲院開演。這套傳奇就係把俺意大利建國事情逐段摹寫，繪聲繪影、可泣可歌，四十齣詞腔科白，字字珠璣；五十年成敗興亡，言言藥石。因此老夫想著拉了兩位忘年朋友，一箇係英國的索士比亞，一箇便是法國的福祿特爾，同去瞧瞧聽一回。(內)這位青年為何忽然做起這套戲本來呢？(答)人孰無情，士各有志。精禽填海，斥鴳笑矣。大愚杜宇啼枝，行人聞而墮涕。我想這位青年飄流異域，臨睨舊鄉，憂國如焚，回天無術，借雕蟲之小技，寓道鐸之微言。不過與老夫當日同病相憐罷了。

作者效法西方文學家「借雕蟲之小技，寓道鐸之微言」，以「四十齣詞腔科白，字字珠璣；五十年成敗興亡，言言藥石。」的劇作，醫治「東方一箇病國」。除了藉由問答明確指出創作動機與作品梗概外，批注者「捫虱談虎客」(韓文舉)²⁸對於該劇創作背景亦有相當的了解。在《楔子》後批注中，說明此劇來歷：

作者初為《劫灰夢》傳奇，僅成楔子一齣，余屢責之，日日促其續成。蹉

²⁷ 王瓊玲：「所謂『代言體』特性，即是戲劇必須以劇場情境作為思想展現的唯一線索，劇中人物皆是以劇中的身分作語言的表白，作者的創作意圖與劇場中展現的思想彼此間的關係，必須是間接的，劇場中不能出現脫離劇中人物身分而直接為作者立言的話語。一旦明白了這種「代言」性，在戲劇創作中就自然產生應如何以戲劇方式建立作者與劇中人物關係的問題。」氏著：《明清傳奇名作人物刻畫之藝術性》(臺北市：臺灣書店，1998.3 初版)，頁 19。

²⁸ 韓文舉，字孔厂，與梁啟超不僅同為廣東人，也是為新派人士，曾為《清議報》與《新民叢報》撰寫文章與文學評論。

跔至今，竟無嗣響。日者復見其所作《意大利三傑傳》，因與之曰：若演此作劇，誠於中國現今社會最有影響。作者猶豫未應，余促之甚。端午夕，同泛舟太平洋濱歸，夜向午，忽持此章相示，余受之狂喜。因約每齣為之評注，兼監督之，勿令其中途戛然而止也。²⁹

不但清楚交代前作未完，還將自己在作者創作過程中擔任「催生者」的過程交代清楚，並透露出作品有「中途戛然而止也」的可能性。作者在第二齣〈初革〉中以小旦飾女燒炭黨人，乃一虛構角色，捫虱談虎客亦替作者向讀者說明：

俄羅斯之虛無黨，閨秀最多，其行荊聶之事者，大率皆妙齡絕色之女子也。燒炭黨中有此等人否，吾不敢知。竊疑作者以本書旦腳太少，不合戲本體例，故著此一段耳。然以情理度之，未必無其人也。

批注者不僅明瞭作者用意，也知曉劇情發展，例如在第三齣批注中預告主角即將出場：

新羅馬傳奇已演了四齣，書中正腳色尚未出現，讀者請抖擻精神，再等半個月，好看那《桃花扇》上的侯公子登場了。

從《楔子》和每齣末所附批注，綜整之後可得知這齣戲的梗概：此劇全部凡「四十齣」，「前後互七十餘年，書中主人翁凡四五人」，故事的內容乃講述「梅特涅濫用專制權，瑪志尼組織少年黨，加將軍三率國民軍，加富爾一統意大利」之事。故事的情節主要是根據梁啟超所翻譯的《意大利建國三傑傳》。

《新羅馬傳奇》取材自梁啟超所編譯的《意大利建國三傑傳》。內容主角是瑪志尼、加里波的、加富爾等三傑，但梁啟超自維也納會議和燒炭黨起義寫起，以「史家」追溯前因的方式先以〈會議〉、〈初革〉、〈黨獄〉作為前三齣的關目，並且仿效《桃花扇》於每齣前標明時間的作法，標明事件發生的西曆年度。

以下以表格方式呈現《新羅馬》各齣梗概與結構：

| 齣次 | 齣名 | 劇中時間 | 人物/行當 | 情節 | 刊登號次 | 備注 |
|----|----|------|---------|--------------|------|-------|
| | 楔 | 意 | 但丁靈魂/副末 | 但丁靈魂陳述意大利與羅馬 | 10 | 《意大利建 |

²⁹ 《新羅馬傳奇》自〈楔子一齣〉到第六齣，皆有捫虱談虎客之披注。第七齣改由「舊民」批注。

| | | | | | | |
|-----|-----|----------|---|---|----|---|
| | 子一齣 | 大利興國成功後 | 內(在幕後與但丁問答) | 解紐以來局勢，並說明三傑興國之後局勢。並說要邀請索士比亞和福祿特爾前往支那，觀看飲冰室主人所編的傳奇。 | | 《國三傑傳》亦開始同時連載 |
| 第一齣 | 會議 | 一千八百十四年 | 梅特涅/淨 列國使臣十餘人/雜 諸小國國君十餘人/雜 俄羅斯皇亞歷山大/副淨 普魯士王腓力特列/丑 | 奧地利國宰相梅特涅批評法國大革命、拿破崙頒行法典，害得歐洲人民都要自由。慶幸拿破崙失敗，諸國召開維也納會議。與俄、普國君商談如何瓜分波蘭。並將意大利的尼布士與撒的尼亞兩小國割給奧地利作為抵償。會議結束，梅特涅邀眾人同去跳舞作樂。 | 10 | 自楔子起至第六齣，皆有「捫風談虎客」批注 |
| 第二齣 | 初革 | 一千八百二十年 | 燒炭黨首領/丑 燒炭黨女首領/小旦 眾男女/雜 二警官/淨、副淨 尼布士王/外 王子 | 燒炭黨首領登壇演講，說明燒炭黨宗旨，提醒眾人「奧大利是我大敵，梅特涅是我大仇」。批判尼布士王違背遵守憲法之誓約。演講途中接獲新聞，得知西班牙革命軍起，國王頒訂自由憲法，燒炭黨眾人決定起義。 二警官看守皇宮，眾黨人與護衛兵打鬥，戰勝後要求自由與人權，並逼迫尼布士王出面賭咒。首領接獲撒的尼亞人民起義挾本國政府驅逐奧軍，眾黨人準備前往接應。 | 11 | |
| 第三齣 | 黨獄 | 一千八百二十一年 | 尼布士國宰相/外 撒的尼亞國宰相 警官/雜 燒炭黨首領/丑 燒炭黨女首領/小旦 犯人八位/雜 | 尼布士國與撒的尼亞國宰相應梅特涅之約，一同審判男、女燒炭黨人。 梅特涅自誇如何使手段使敵人自相殘殺。 燒炭黨首領痛罵梅特涅危害世界，束縛自由。詛咒將來會遭受報應。自言已盡責任，準 | 12 | 本齣文字篇幅最多，批注文字亦最多。 批注預告「桃花扇中的侯生即將登場」。 |

| | | | | | | |
|-----|----|----------|-----------------------------|--|----|--|
| | | | | <p>備從容赴死。</p> <p>女燒炭黨首領指責兩小國宰相舐癰吮痔、燃萁煮豆。自言雖為紅粉，願為世界光明勇敢犧牲。</p> <p>兩國宰相雖覺有愧，但仍決定昧著良心將黨人收入死囚牢。</p> | | |
| 第四齣 | 俠感 | 一千八百二十二年 | 瑪志尼/生 瑪志尼之母/老旦 巨人流民/外 | <p>瑪志尼著學生裝自報家門，痛感國恥。與母親前往地中海遊玩。於地中海海濱遇到因起義失敗被除去貴族身分的流民。老旦獻金給流民，瑪志尼詢問母親此人身分，覺此人為國受罪，流淚深覺有愧。因此發憤將身心獻給意大利，母親讚許之。</p> | 13 | 與前面篇章相較，批注字數銳減，且編排形式改變 |
| 第五齣 | 弔古 | 一千八百二十三年 | 加里波的/淨 | <p>加里波的著水手裝乘船前往羅馬，於船上自報家門。到達羅馬後欲和心中羅馬互相印證，不料到處荒涼景象令人心痛。抒發今昔盛衰之感。</p> <p>加里波的慨歎當今無豪傑出世，因此決心奔走江湖訪尋同志，待成就大業時再與羅馬廝守。</p> | 15 | 第 14 號中斷，該號刊登讀者所寄的創作《愛國女兒花》傳奇一齣 |
| 第六齣 | 鑄黨 | 一千八百二十五年 | 瑪志尼/生 格里士比/末 阿西尼/丑 | <p>瑪志尼自述自從前年隨母親海濱一遊，受志士啟發後以身許國。加入燒炭黨後，不料該黨一敗塗地，後起不能為繼。國人皆在昏昏睡夢之中。因此決心組成民黨，因此邀來二友共商組織之事。</p> <p>瑪志尼以團結方能抗外敵，需要及早進行「有意識的破壞」，國人必須盡國民責任。為除暮氣，因此決定將組織的會名為「少年意大利」。</p> | 20 | <p>批注說明中斷以來讀者投書不絕，因此督促作者作此齣以謝讀者</p> <p>同月發行《新小說》第一號，刊登《俠情記》第一齣</p> |
| 第七齣 | 隱 | 未 | 加富爾/外 | 加富爾上場自報家門，正當去 | 56 | 中斷 30 |

| | | | | |
|--------|--------|-------------------|---|-------------|
| 七 齣 | 農 標 | 送名片者/雜 達志格里阿/末 | 官閒散，思考未來之途。老丈達志格里阿前來拜訪。先勸加富爾加入革命黨，加富爾擔心自相殘殺而婉拒。二勸加富爾組織政黨，加富爾因國會尚未召開時機未到而婉拒。三勸著書作報傳播種子，加富爾亦婉拒。老丈言加富爾莫非想回官場，加富爾亦否認。 加富爾認為各國外交互相牽連，自立非容易之事，將來世界大局為經濟競爭，必須在實業紮根。因此選定將來意大利的實業中心躬耕，靜觀時變。 | 期，批注者改為「舊民」 |
|--------|--------|-------------------|---|-------------|

《新羅馬傳奇》的〈楔子一齣〉和前七齣的內容十分分散，無法看出整齣戲的結構安排，只能算是「前情提要」和主角「自報家門」而已。但是圍繞著此作品的相關資訊十分的完整，除了每齣劇篇末所附的「批注」提供的預告外，《新民叢報》還為讀者建立起相當完整的背景知識。若讀者定期閱讀《新民叢報》，在閱讀此劇之前，已經從每期叢報刊登的照片，看過劇中提到的外國君王、政治人物、文學家「肖像」。而傳記體的《意大利三傑傳》亦同時於報上連載，報中對於「泰西」史地的譯介，使讀者對於該劇的「本事」已具有相當的基礎知識。

此劇內容大部分襲用《意大利建國三傑傳》，前者〈楔子一齣〉和後者〈發端〉皆言作者創作用意，但前者以但丁靈魂仿《桃花扇》老贊禮代作者陳述作劇目的與全劇梗概，具有詼諧之感；第一到三齣〈會議〉、〈初革〉、〈黨獄〉的內容，取材於傳記第一節〈三傑以前意大利之形勢及三傑之幼年〉之前半部分；第四齣〈俠感〉寫瑪志尼與母親於地中海海濱遇巨人，詢問母親巨人身分之事，以及第五齣〈弔古〉寫加里波的航海至羅馬，憑弔古羅馬之情節，皆取材於第一節〈三傑以前意大利之形勢及三傑之幼年〉之後半。第六齣〈鑄黨〉將傳記中的第二節〈瑪志尼創立少年意大利及上書薩的尼亞王〉的內容，轉化成瑪志尼與其兩位摯友商量籌組民黨的曲白。相隔一年半出現的第七齣〈隱農〉內容取材於傳記第三節〈加富爾之躬耕〉，但是傳記中加富爾是「搏虎搏兔皆用全力之豪傑也。」³⁰以積極之態度進行農業之建設工作，而〈隱農〉中的加富爾，卻顯現出猶豫不定，消極觀望的態度，形象如暮氣沉沉的老人。相隔一年半出現的第七齣，反映出梁啟超正處於「政治思想」轉變的自我衝突過程。³¹

³⁰ 梁啟超：《意大利建國三傑傳·加富爾之躬耕》。

³¹ 關於梁啟超政治思想轉變對作品產生的影響，將於第五章中討論。

為《新羅馬傳奇》批注的「捫虱談虎客」對於該作品了解透徹，並且知道詳細的創作規畫，容易讓人懷疑作者仿效「云亭山人」親自為《桃花扇》批注，亦有大陸學者直接說「捫虱談虎客」就是梁啓超。³²但是考察《新民叢報》中第一年常有「談虎客」或「捫虱談虎客」於文學評論專欄中發表筆記式的詩文評論。梁啓超亦數度在《飲冰室詩話》中談及「捫虱談虎客」，他說：

吾少年同學中，相與共晨夕最久者，惟番禺韓孔厂布衣，即其著述自署捫虱談虎客者是也。孔厂評騭人物，最有特識，常在尋常人褒貶毀譽之外。嘗為詠史絕句十餘章，……。³³

梁啓超認為韓孔厂評論人物與眾不同，以其所作的詠史詩為證，梁啓超還以現代的政治新語詞為詩句進行解讀：

蓋孔厂謂子房為國家主義中之樂天派，謂陳同甫為儒生之有帝王思想者也。³⁴

梁啓超和韓孔厂不僅為「少年同學」，兩人對於文學的見解、愛好亦相近，例如梁啓超曾在海外讀到一首名為〈熱心〉的詩「酷愛之」³⁵，但不知為誰所作，查證後以自家人的語氣說：「後乃詢之其出我孔厂也。」³⁶梁啓超對於〈熱心〉酷愛的原因，應該是因為詩中出現「熱心直欲爐天地，落魄依然一國民。」表達國民對於國家的一腔熱血，以及「我亦三千年睡足，東方雄辯已驚神。」寫出國家從睡夢中醒來的願望。從兩人交情匪淺，理念契合這兩個條件來審視《新羅馬傳奇》批注，「捫虱談虎客」對於作品如此了然於胸的原因就理所當然了。

三、《俠情記》(1902)

梁啓超的劇作中，因題材來源為中外英雄史傳，因此劇中腳色少有旦角，《俠情記》為《木蘭從軍傳奇》殘稿之外，唯一可見以「女性」為主角的劇作。此劇僅成一齣，沒有出現梁氏慣常使用的〈楔子〉，標目〈第一齣 緯憂〉，女主人翁

³² 康保成先生認為捫虱談虎客為梁啓超本人。氏著：《中國近代戲劇形式論》(桂林：灕江出版社，1991.5)，頁 86。

³³ 梁啓超：《飲冰室詩話》第 30 則，頁 23。

³⁴ 同前注。

³⁵ 梁啓超：「孔厂復有〈熱心〉一首云：『熱心直欲爐天地，落魄依然一國民。病裏觀人原幻境，夢中化蝶事前身。交論血肉天應淚，相到皮毛馬不真。我亦三千年睡足，東方雄辯已驚神。』余昔在美洲時，從報紙中見此詩，酷愛之，顧不知為誰氏所作，後乃詢之其出我孔厂也。」《飲冰室詩話》第 31 則，頁 24。

³⁶ 同前注。

馬尼他，為意大利將門之後，因祖國主權落入他族，舉家僑居南美洲烏嘉伊國。父母因疫病去世，姊弟相依為命。馬尼他自陳父母「把我姊弟兩箇從幼教育，勗以國民責任，振以尚武精神」，因此「略讀荷馬鐃歌之什」、「賦木蘭從軍之篇」，感慨「舉國中一千多萬人，竟無一箇男兒」。讀「新聞紙」上有意大利軍助里阿格蘭共和國獨立軍奪得巴西兵船消息，喜極而泣。射獵歸來的弟弟告知後來意大利軍船寡不敵眾，僅得逃脫下落不明。馬尼他追問我軍首領姓名與下落，弟弟道出加里波的偉大事蹟，馬尼他為加里波的下落不明而墮淚擔憂，期待他保全性命將來為祖國成就大業。旦下場後，演弟弟的小生以「吊場介」白：

我想那加里波的的血性熱情、奇才壯思，正和我姐姐天生成一對兒。怪不得姐姐恁般感動。怎得天假之緣，將來他們有日子一塊兒同做國家大事才好。

小生唸下場詩：「是誰精衛能填海/祝汝鴛鴦不羨仙」不但點明了作者賦與女主角的精神形象，並預告將與加里波的有一段情緣。梁啓超以「飲冰室主人」發表此作，並且在齣末附上「著者識」：「此記本《新羅馬傳奇》中之數齣，因《新羅馬》按次登載曠日持久，故同人慫恿割出加將軍俠情韻事，作為別篇先登于此。」此齣刊登於《新小說》第一號，在《新小說》發行前的廣告中，便已打出《俠情記》之名做為號召。在《新民叢報》連載的《新羅馬傳奇》中加里波的已於第五齣〈弔古〉出場，接續《俠情記》能令讀者產生連貫，但是不但《俠情記》沒有接續下去，中斷兩個半月後才又刊登第六齣《新羅馬傳奇》也中斷了。

四、《班定遠平西域》(1905)

此劇共分六幕，第一幕前附有〈例言〉。依當中所述，此劇是應「大同學校音樂會餘興用而作」，刊印則是「其會員有請布之者」。選定班超為主角的原因是「此劇主意在提倡尚武精神，而所尤重者在對外之名譽，故選班定遠為主人翁。」《班定遠平西域》為演出之後，全劇共六幕分成三次連續於《新小說》上刊出，刊登時劇名之上附有「通俗精神教育新劇本」小字。

此劇共附九條「例言」，內容多達三頁，有意仿效孔尚任《桃花扇》的凡例，提供訊息包括：作劇原因、選材依據、表演形式等，並解釋虛構部分與可增添的角色和劇情。作者在〈例言〉中特別說明，因為大同學校演出只有男學生上台，不僅將班超之妹改為班超之弟，為了增加腳色還增設徐幹一角，並將所有旦腳刪去。但梁啓超也特別囑咐今後以普通本演出時必須注意的事項除了回復「曹大家」一角外，還應增補旦腳：

普通劇本旦腳萬不可少，此本因為學校用，凡應用旦腳一切刪去。若在普通劇場，應增入數段如下：

(一) 第一幕言志可添扮班彪夫婦而二子一女從侍。班超奉召出征時與家人言別，其母宜作為戀戀不捨之狀，其父則曉以大義，極言從軍為國民義務，不得姑息淒惋，而班固曹大家和其父之言。如此可以破中國舊日文弱之謬見者不少。

(二) 班超在西域曾納一西婦，後以李邑譖之乃棄其婦，可添入一幕名曰訣妻，寫得慷慨淋漓，大約言部以女兒情累風雲氣，即其西婦亦當以名旦扮之，慨然肯舍愛情以成就其夫君之大業。大約如茶花女遺事寫馬克之待亞猛。如此則興采更覺壯烈。³⁷

梁啓超指示可增補的情節，考量到了角色均衡和「言情」具有吸引力，還將班超比之為當時當紅的翻譯言情小說《茶花女遺事》中的男主角「亞猛」。雖然在情節內容上多有虛構之處，但梁啓超仍然非常著重「史材」，包括主角在西域的一段愛情亦強調於史有據。

《班定遠平西域》各齣出現腳色與情節梗概如後：

| 齣次 | 齣名 | 人物/行當 | 情節 | 刊登號次 | 備注 |
|-----|----|--|---|------|----|
| | 例言 | | 說明作劇原因、演出指示 | 19 | |
| 第一幕 | 言志 | 武生黑鬚扮班超 公腳扮班固 小生扮班惠 老家人 雜扮侍從武官 | 班超自報家門，懷想張遷通西域偉業，暢言報國大志。大哥班固修《漢書》張遷、霍去病列傳心生感慨，與小弟班惠談論「尚武精神」。二哥班超回家探望兄弟，侍從頒布聖旨命班超前去平定匈奴之亂，封定遠大將軍。兄弟歡喜送行。 | 19 | |
| 第二幕 | 出師 | 四朝臣 內白 雜扮二侍從武官 | 朝臣列隊為班超舉行「軍旗親授式」，班超自請率舊部屬 36 人出征，皇帝為班超授旗。 | 19 | |

³⁷ 梁啓超：《班定遠平西域記·例言》。

| | | | | | |
|-----|----|--|--|----|-----------------------------|
| | | 總生扮皇帝 武生扮班超 小武西裝軍服 扮徐幹 雜西裝軍士 16 人 內唱 | 隊長徐幹與軍士著西式軍裝上場，班超指揮操演軍隊，繞場合唱出軍歌。 | | |
| 第三幕 | 平虜 | 小武扮徐幹 四軍士 武生扮班超 雜高頭禮服扮 匈奴欽差 雜鼠鬚眼鏡西 服扮隨員 雜扮匈奴兵 6 人 總生番王裝扮 鄯善國王 兩侍從 | 班超敘述二十餘年征戰過程，平定五十餘國皆以夷攻夷，不費中國一兵一餉。鄯善國王因匈奴使節前來，恐有二心，班超決定除去虜使，對鄯善國王進行「示威運動」。 匈奴公使與隨員以粵、英、日文插科打渾，飲酒唱英、日文歌曲。燈暗槍響，徐幹取得匈奴欽差首級。 鄯善國王自陳有二心，班超以匈奴公使首級逼迫國王獻降表歸化。 | 20 | 敘事時間跳到二十餘年之後 |
| 第四幕 | 上書 | 小生扮班惠 老家人 皇帝 兩侍從 | 班惠敘述送二哥出征已經三十年，其年歲已七十，因此上書皇帝乞求讓班超凱旋。班惠「寫狀」，以唱白陳述表狀內容。皇帝自陳繼位十三年勤於政事，邊關賴軍人汗馬之功。接見班惠，接其呈表，准奏班超還朝。 | 20 | 敘事時間跳到出征後三十年 |
| 第五幕 | 軍談 | 二軍士甲、乙 軍樂隊 | 二軍士坐飲酒食麵包，欣賞月色，互言從軍之樂，認為那些「開廳叫局」酒氣醺醺之人比不上從軍之逍遙。讚美班超投筆從戎，底下軍士聽見要打仗就眉飛色舞。甲、乙兩人輪流打板以【龍舟歌】高唱從軍樂。乙提議唱自己用【梳粧臺】曲調所填的從軍樂給甲聽，叫出軍樂隊合奏。合奏完之後，樂隊同飲，當中一二人說近來文人學士提倡尚武精神，填了些詩詞但不通洋樂，何不乾脆用【梳粧臺】來配唱 | 21 | 樂隊上台飾演「軍樂隊」，不僅伴奏還演出月夜飲酒同樂場景 |
| 第 | 凱 | 班超換白鬚 | 班超功名已成，年老思鄉，要徐幹莫 | 21 | 最後大 |

| | | | | | |
|----|----|--|--|----|---------------|
| 六幕 | 旋 | 徐幹 內白 侍從武官 大同學校教師 大同學校生徒 十六軍士 | 笑自己暮氣頹唐，失了軍人氣概。 侍從宣讀聖旨命班超凱旋歸國。 大同學校教師交代學生做一個「劇中人」行歡迎禮，並且要留心國史，將愛國軍人放在心中當作模範。學生持國旗歡迎班超凱旋，樂隊伴奏，全場合唱【旋軍歌】 | | 同學校師生配合演出歡迎儀式 |
| | 附錄 | | 一、【出軍歌】及【旋軍歌西式簡譜】 【從軍樂】西式簡譜 二、粵語釋文 | 21 | |

《班定遠平西域》在關目選擇上，以第一幕〈言志〉表明主角遊歷十載之後，願為國家效力，經營「中外之事」，並將主題定為「尚武精神」，第二幕《出師》雖然在情節上屬於「過場」性質，但為彰顯「尚武精神」場上出現二十五位演員，並透過幕後合唱營造出盛大排場。第三幕則直接跳至二十年後已平定諸國，只剩鄯善國仍有二心。第四幕又跳躍十年，開始為第六幕凱旋鋪陳。在情節敘事上跳脫極大，皆以人物對話交代發展過程與結果，最後兩幕的重心則在於「軍樂」、「凱旋歌」的表演，和班超回憶半生戎馬的抒懷並未產生文學或表演上的藝術效果。左鵬軍先生觀察到梁啟超劇作特色是「有情節卻不連貫，有故事卻不完整」，³⁸分析其原因是：「由於表現紛繁史實、陳述複雜事件的需要，特別是當所反映的內容時間、空間跨度極大、難以把握與駕馭的時候。」³⁹而這種創作上的問題，同樣出現在《新羅馬傳奇》中，但捫虱談虎客的批注為作者說明了創作之難度：

尋常曲本，僅敘一二人、一二年間事。故結構尚易。此編前後互七十餘年。書中主人公凡四五人。意匠經營，真非易易，吾將拭目以觀其後。

梁啟超作劇主要是依照「史實」，其發端、經過、結果都已經有既定的連結脈絡，「虛構」部分也只能稍作點染，不能竄改情節發展。而當中的人物、事件先後、發生地點因為牽涉到「三位主角」，所以更增加了創作的難度。為了兼顧「歷史發展」和「多線發展」，作者僅只能剪選最具代表性或是關鍵性的情節。如此艱難的任務讓捫虱談虎客不禁盛讚作者的才能：

此齣全從《桃花扇》脫胎，然以中國戲演外國事，復以外國人看中國戲，作勢在千里之外，神龍天矯，不可思議。吾不得不服作者之天才。⁴⁰

³⁸ 左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》（臺北：學生書局，2001.9），頁 170-178。

³⁹ 同前注，頁 173。

⁴⁰ 捫虱談虎客：《新羅馬傳奇·楔子一齣批注》。

爲了統攝長達七十年，多達三人以上的主角，以及多線的敘事結構，因此作者不得不作出一些退讓和遷就。⁴¹此外，因爲創作所強調的宗旨具有強烈的「功能取向」，所以「情節與故事的因素必然退居次要的位置，從而更充分、更集中地實現啓發蒙昧、鼓舞民氣、救國救民的目標。」⁴²因爲選用史事是作者針對「立論需要」，所以劇中的「衝突」、「高潮」並非是應「劇情需要」，而是透過「關鍵情節」向讀者展示史事中與現實生活有所指涉的情節，因此劇中精彩之處，取決於作者揀選「關目」的眼光與安排，而並非劇中人物間與情節所形成的戲劇性，因此左鵬軍先生認爲容易產生「戲劇衝突淡化」的結果。⁴³此外，因爲著重敘事與議論，也成爲作品戲劇性弱化的原因。其中包括了對於歷史前後發展的交代，以及對於時事的評論。也因爲此一特色，梁啓超的小說創作與戲劇作品在敘事方式以及藝術表現上呈現某些類同性。

例如小說《新中國未來記》第二回〈孔覺民演說近世史 黃毅伯組織憲政黨〉中除了開頭敘述群眾聚集講堂的熱烈情況，並描寫孔覺民「身穿國家制定的大禮服，胸前懸掛國民所賜的勳章，與調查憲法時各國所贈勳章，及教育會所呈勳章等。道貌堂堂，溫容可掬，徐步登壇，滿座聽眾一齊起立致敬。」⁴⁴接著全篇講述「中國六十年史」，分述「六大時代」、「三大政黨」、「政黨章程共八節」、「立憲子目共八條」，演講到最後還引《劫灰夢傳奇》中兩支【皂羅袍】描述「那時的人心風俗」，最後以「今兒也不早了，下次再講罷。眾人拍掌大喝采。」作結。頭尾關涉到情節的敘事不及全篇的十分之一，當中全部是演講詞和各種引例說明。

《新羅馬傳奇》第二齣〈初革〉中，雖描述燒炭黨來歷與即將展開的革命行動，但是當中主要的兩段表演，先是燒炭黨男首領「登壇演講」，後是黨人聚集皇宮之前「要求自由憲法」，但除了透過革命黨人與警官進行「言語交鋒」外，沒有「革命行動」，然後跳接尼布士王頒布憲法的儀式，在情節的銜接上，產生一大空缺。而原本醞釀與尼布士王當面抗爭的衝突場面也省略，以「莊嚴神聖」

⁴¹ 左鵬軍先生分析：「原計劃寫成四十齣的《新羅馬傳奇》，表現意大利自 1814 年以後五十年間興衰成敗的歷史。如此巨大的時間跨度，必須採用高度概括的結構方式，這與戲劇情節清晰、衝突集中的要求正相矛盾。在這一創作難題面前，梁啓超的選擇是讓情節和衝突遷就戲劇內容。從第一齣開始，作者就採用近於『歷史大事年表』的排列方式展現在意大利歷史變革過程中三位傑出人物的巨大作用，登場人物與其說是作爲戲劇角色在表演故事，不如認爲他們是在舞臺上向讀者或觀眾講述歷史。」氏著：《近代傳奇雜劇史論》（臺北：學生書局，2001.9），頁 186。

⁴² 左鵬軍：「劇中人物之間、人物與環境之間都難以構成尖銳而具體的戲劇衝突，將可能形成的戲劇衝突弱化為政治和黨派的一般矛盾，角色很多時候也是在講述這種戲劇性不強、表演困難的複雜事件過程。以這種並不具體、也不集中的矛盾爲主要的戲劇衝突，這種現象當然可以認爲是近代中國戲曲變革中的一種探索，其結果之一就是戲劇衝突的淡化。」氏著：《近代傳奇雜劇史論》（臺北：學生書局，2001.9），頁 174。

⁴³ 左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》（臺北：學生書局，2001.9），頁 186-187。

⁴⁴ 此段描寫前還先敘述一位暖場的演講者，作爲映襯。此安排與描述「孔老先生」宣講受到熱烈歡迎的書寫形式，與劉鶚《老殘遊記》中描寫王小玉說書前黑妞先唱，然後連用各種比喻描述王小玉說書之精彩的書寫特色十分雷同。

的典禮作為表演內容。革命黨人接獲友軍需要支援的緊急通報後，草草下場。

以上所引用兩段，一為小說體、一為傳奇體，雖然皆依體裁進行創作，但未能將各體裁的「敘事特性」用在情節、人物塑造與戲劇性的營造之上，反讓「演講內容」和「政治典儀」成為敘事的主要結構。梁啟超亦曾自述其小說作品為「似稗史非稗史，似論著非論著，不知成何種文體。」⁴⁵為了將「宣傳材料」置入文學體裁之內，明顯地造成文體上的改變。左鵬軍先生曾分析近代傳奇雜劇的文體特性，指出幾個特性，包括「從曲本位走向文本位」、「文體規範的消解」、「傳奇雜劇之間文體界限的消失」等。這些情況同樣出現在梁啟超的傳奇作品中。例如在《新羅馬》中，除了曲詞之外，大量的加入了大段非情節敘事需要的長段說白，甚至以「讀新聞紙介」、「演說介」帶入時事或議論。該劇所演為外國革命事，革命活動中出現「演說」合乎常理，但是到了《班定遠平西域》時空背景為西漢，劇中人不僅討論「陸軍學堂」、「西太后」，軍隊中居然還有「西樂隊」編制，在最後更讓台下觀眾中的「教師」上台，安插「演說」橋段，實違劇情常理。當時許多為宣揚政治理念而作的劇作，也一窩蜂的出現「演說」情節，已經成為晚清民初傳奇的慣用「程式」之一。舞台之上也受到流風影響，除了京劇出現「言論老生」外，初誕生的新劇也動輒出現「演說」情節，甚至在劇本中增設專門發表演說的角色。⁴⁶

為了進行理念的宣傳、議論時局以「喚醒國民」，雖然是在史事的框架內進行創作，但是大量的宣傳內容進入到劇中，不但影響到了敘事方式，也對於人物形象的塑造產生排擠作用。「劇中人物有時獨自感慨，有時與人商討，有時登臺演說，表現形式不同，意圖卻十分清楚。這些政治宣傳、思想鼓動成為戲曲的核心內容和人物的主要活動方式，必然削弱對人物性格的充分表現。」⁴⁷左鵬軍先生分析這些「非戲劇性成分」進入到作品中，有可能提高作品的「思想性、針對性」而獲得廣泛而長久的「社會意義和認識價值」；但是就戲曲的藝術本質來說，也很容易影響作品整體性，造成嚴重的「非戲劇化傾向」。雖然梁啟超具有駕馭文字的能力與深厚的文學根柢，但「所以如此者，是他將文學理論和創作納入政治運動軌道的必然結果。」⁴⁸甚至梁啟超是有意如此，因為「他最關心的是如何通過戲劇人物傳達自己的政治見解、宣傳個人的文化主張，因此他對自己戲曲中的人物進行了這樣的非戲劇化處理。」⁴⁹梁啟超的劇作中使用了「非戲劇性成分」相當高，的確使作品的藝術性受到影響，但是也因為「社會意義和認識價值」使

⁴⁵ 梁啟超：《新中國未來記·緒言》。

⁴⁶ 「為革命而演戲」的春陽社、進化團所創作的劇作如《黃金赤血》、《共和萬歲》等都在劇中增設一專門發表演說的角色，基本上是承襲「春柳社」的做法。但發展到後來許多作品中的演講內容游離出劇情，甚至只是藉題發揮，影響到戲劇內容。相關論述可參考陳龍〈近代戲劇對戲劇性問題的最初感悟〉收錄於《藝術百家》(2003年第1期總期第71期，頁62-65)，62。

⁴⁷ 左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》(臺北：學生書局，2001.9)，頁189。

⁴⁸ 同前注，頁146。

⁴⁹ 同注47，頁195-196。

作品受到當時社會注目，並且較其他晚清民初的其他劇作家作品流傳時間更長久。

第三節 主題思想

德國戲劇理論家萊辛(1729-1781)在《漢堡劇評》中說：

戲劇家畢竟不是歷史家；他不是講述人們相信以前發生過的事情，而是使之再現在我們的眼前；不拘泥於歷史的真實，而是以一種截然相反的、更高的意圖把它再現出來；歷史真實不是他的目的，只是達到他的目的的手段；他要迷惑我們並通過迷惑來感動我們。⁵⁰

萊辛的這段話，用來說明梁啟超創作戲曲的目的似乎非常契合，梁啟超所創作的戲曲，其故事皆根據歷史，並且首創以外國歷史入戲。他不僅讓但丁充當「副末」說明創作理念，還邀約時空不同的莎士比亞和伏爾泰一起到「現代中國」的上海劇院觀賞「梁啟超作的新傳奇」。即使是以漢代班超平定西域之為底本的廣東戲，他也讓士兵藉由討論「改穿西裝軍服」原因帶出陸軍學堂改革，反派角色匈奴使者間的詼諧對話，更帶將外語和時事直接納入。如此天馬行空的寫法，絕對不是要詳實的再現歷史事件，而是梁啟超運用了故事和人物，藉以達傳遞新思想、新知識的目的地，希望能有莎士比亞、伏爾泰、但丁等文學家藉戲劇啟蒙人民的任務，進而改變國家。梁啟超創作的戲劇作品大多未完，但可看出他所要傳達的主題思想具有共通之處，就以下諸點分述之。

一、揭露社會的頹敗現況，喚醒群體憂患意識

曾永義教授認為晚清古典戲劇同元人雜劇最能反映社會情況：

晚清古典戲劇與元人雜劇的共同特色是：最能反映時代政治社會的情況。晚清古典戲劇對於時代政治社會除了和元人雜劇一樣，指桑罵槐，借他人酒杯以澆自家塊壘之外，尤其能直指時事、酣暢淋漓，痛斥當局、不留餘地；蓋元人雜劇在蒙古鐵蹄下，只能化作悲苦的呻吟，而晚清古典戲劇則伴隨革命風潮，弔民伐罪，自然肆無忌憚。因之晚清古典戲劇就反映時代政治社會之情況而言，較之元人更為直接而具體；又晚清正值戲曲觀念轉

⁵⁰ 萊辛：《漢堡劇評》，上海譯文出版社 1981 年版，第 60 頁。轉引自趙山林：《戲曲散論》（台北，國家出版社，2006.5 初版），頁 247。

變之時，演劇之目的不再止於娛樂和教化。⁵¹

梁啟超作劇的根本原因就是爲了挽救頹敗將亡的晚清中國，因此在作品中出現許多對於「現實狀態」的描寫。例如在《劫灰夢》中出現許多「嘯介」、「長嘯介」、「嘯歌」的動作提示，營造類似《長生殿·彈詞》中李龜年唱【九轉貨兒郎】抒興亡之嘆。以一段唱，一段白的方式抒發感嘆並予以評論，每一次「嘯介」便提一件中國可嘆之現狀。舉例如下：

嘯介 今日獨居岑寂，觸緒傷懷，不免嘯歌一回，聊自消遣則箇。

【梁州序】蒼天無語，江山如畫，一片殘陽西挂。舊時王謝燕歸何處人家。陰山鐵騎，斗米黃巾，賸付漁樵話。神京有地騁戎馬，中原無處起龍蛇。泱泱風安在也。

嘯介 想起中國現在情形，真乃不勝今昔之感，看官啊，你道甲午庚子兩役就算是中國第一大劫麼？只怕後來還有更甚的哩，你看那列強啊。

【前調】迴風砰擊，怒海傾瀉，萬斛艤艘東下。誰家臥榻儘伊軒睡紛拏。優勝劣敗，競立爭存，斯事疇憐借。百年龍戰歐和亞，夢覺黃梁日已斜，英雄淚向誰洒。

自語介 自古道，物恥可以振之，國恥可以雪之，若使我中國自今以後上下一心，發憤為強，則塞翁失馬，安知非福呢。**長嘯介** 咳，你看今日的人心啊。……

藉由典雅的曲詞描繪出歷經戰亂之後的蕭條景象，抒發「今昔」之感；鏗鏘有力的議論一針見血的點出缺失。作者利用其才情，描寫出列強戰船隨著猛浪而來，而中國境內仍猶酣睡，兩種景象形成強烈對比。「百年龍戰歐和亞，夢覺黃梁日已斜，英雄淚向誰洒。」更透露出先見之士雖具有眼光與雄心，但光靠獨醒者之力無可回天的無奈。

《新羅馬》中以「墨衣學生裝」登場的瑪志尼上場接連所唱的兩支曲也同樣發出衰世之嘆：

【臨江仙】萬卷撐腸何用處，哀哀亡國遺民。江山寥寂鎖愁雲，斜陽看雁去，無語獨霑巾。**【采桑子】**十年悔學雕蟲技，有甚情懷？有甚情懷？掩卷故聞杜宇啼。千年故國今誰主？吟也淒迷，夢也淒迷，一髮中原日已西。

⁵¹ 曾永義：〈晚清古典戲劇的歷史意義·序〉，載於陳芳：《晚清古典戲劇的歷史意義》（臺北：臺灣學生書局，1988.7，初版），頁2。

曲文借由「斜陽」、「日西」的象徵，顯現出「中原」的衰亡國勢。在末世之際，不但社會出現眾多光怪陸離的現象，還有一批令人髮指的醜陋人物。梁啟超的作品中，活靈活現的描寫齣這些人的形貌。在《劫灰夢傳奇》中寫道：

【皂羅袍】依然是歌舞太平如昨，到今兒便記不起昨日的雨橫風斜。游魚在釜戲菱花，處堂燕雀安顏廈。黃金暮夜，侯門路奢。青燈帖括，廉船鬢華。望天兒更打落幾個糊塗卦。

【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)。見鬼唱諾，對人磨牙。笑罵來則索性由他罵。

這兩首曲子，揭露兩種人的醜陋形貌，前曲描寫的是在國家危急存亡之秋，仍然紙醉金迷醉生夢死的舊官僚與上層階級，後曲則描寫另一群新興「洋奴」奴顏婢膝，仗勢欺人的嘴臉。當時的讀者，讀到此，不免對號入座，心有戚戚焉。這兩首曲文後來還被引用到小說《新中國未來記》中，作為晚清的「人心」寫照。

除了描寫衰敗景象以及舊官僚和洋奴的形象之外，還藉由梅特涅的「強國奸相」，提醒國人「亡國」的下場。劇中梅特涅在開維也納會議時說：「自由憲法係我們專制國體最防害的，如此非但於奧普兩國有損，亦俄皇陛下之不利也。但係今日會議，須要和衷共濟。……」在瓜分意大利諸小國時則說：「這意大利只算箇地理上的名詞罷了，那裏還算得箇政治上的名詞？我們藉戰勝國的餘威，難道不要分占些便宜嗎？」瓜分利益完畢之後，梅特涅問眾：「列位看俺這辦法可還公道嗎？」眾答：「是是，公道得很。」梅特涅宣布：「正事已畢，僑們散會，同去跳舞作樂罷。」⁵²將瓜分戰敗國視作輕易之事，而意大利被「分占便宜」還被列強視作公道，散會之後與會的各國代表們「同去跳舞作樂」更加襯托出侵略者態度之傲慢輕率。捫虱談虎客補充說明劇中事並非憑空杜撰：

維也納會議，為鬼為域，有類兒戲。此章以極輕薄之筆寫之，謔而非虐也。當時競奢鬥靡，宴會無虛日，會期將及一年，每日所費在十萬圓內外云。時有跳舞大會之目。章末所謂同去跳舞作樂者，蓋實錄也。

但梁啟超認為侵略者並非最可惡者，更可惡的是為了貴族或是自身利益，而為虎作倀的「本國人」。《黨獄》中，梅特涅「冷笑介」對於兩小國宰相道：

非是老夫誇口，你們意大利人只算是生前注定，命裏帶來的奴才身分罷了，你們的祖宗做了我家奴才已幾百年，難道今日倒要不服勁嗎？況且你

⁵² 此為《新羅馬傳奇》第一齣〈會議〉的情節內容。

們那豪門貴胄，做官讀書的上等人物，箇箇都做了我家吮癰舐痔、一呼百諾的孝順孫兒，爾等螳臂擋車，豈非飛蛾送死？⁵³

劇中以淨腳演出梅特涅塑造傲慢霸道的形象，但作者認為出賣同胞以求自身官位和爵位的小國國王與宰相更為惡劣。故藉梅特涅之口點明吮癰舐痔之恥。捫虱談虎客注亦評論：「梅特涅不足責，以意大利人而做梅特涅的奴才者，則無復人心矣。」並感嘆不知「能否喚醒國民」，此「國民」可指意大利國民，但真正對象是當時中國的國民。劇中燒炭黨首領憤恨外侮「奧大利是我公敵，梅特列是我大仇」，一方面則亦痛批國內「小朝廷」之偷安：

【勝如花】背直裂，淚橫流，閑得英雄難受。沒來由隴畔輟耕，甚情緒豪門使酒。好一副健兒身手，雙肩上公仇私仇，滿腔兒家憂國憂。禾黍油油，忍斜陽回首，拚著箇頭顱似斗。小朝廷生活堪羞，小朝廷生活堪羞。

透過曲文同時也暗喻當時志士對於清廷的失望，劇中革命黨人從新聞紙上得知西班牙革命軍起，逼迫國王頒布憲法後，喊出「兄弟們！西班牙人也是箇人，意大利也是箇人，難道我們就不如他麼？」同樣也替中國愛國志士發出「有為者亦若是」的心聲。透過劇中黨人「願為民流血，先教眾一心」、「不是行同盜賊，亦非圖作王侯」、「只要人權與自由」等對話，向讀者傳遞新的愛國觀念。

對國民傳遞愛國與救國思想，該透過「憂國的警惕」還是「愛國的鼓舞」？梁啟超曾自設一巧妙問答來說明：「有憂國者，有愛國者。愛國者語憂國者曰：『汝曷為好言國民之所短？憂國者語愛國者曰：『汝曷為好言國民之所長？』梁啟超認為兩種人各有短長：「憂國之言，使人作憤激之氣；愛國之言，使人厲進取之心，此其所長也。憂國之言，使人墜頹放之志；愛國之言，使人生保守之思，此其短也。」⁵⁴ 因此梁啟超在劇作之中，採取兩者並用的方式，其描述社會衰頹便是以「憂國之言」使人作憤激之氣；描寫三傑颯爽豪俠之形象則使人厲進取之心。《新羅馬傳奇》雖僅成七齣，不但處處指涉中國的處境，當中三傑登場各以一齣的篇幅描述其人格形象，並交代其「覺醒」的契機，例如《新羅馬》第六齣〈鑄黨〉瑪志尼自述自隨母親海濱一遊，「遭逢志士，哀矜慈訓」，因此決定以身許國，因此加入燒炭黨欲圖共事。但「不料該黨一挫之後，精神沮喪，志氣銷沉，前輩既已凋零，後起不能為繼。」「再看那舉國中熙熙攘攘的人，卻大半在昏昏睡夢中，不知國恥為何物、國仇為何人。便有一二憂時之士，亦復離羣索處，消息不通。力薄勢分，何濟於事。」不但是言意大利的困境，也道出了中國分崩離析的處境和昏昧未醒的國人。作者希望能藉由志士之醒，激勵國民之醒，如同劇中燒

⁵³ 《新羅馬傳奇》第二齣〈黨獄〉。

⁵⁴ 梁啟超：〈憂國與愛國〉，《梁啟超文集》（臺南市：世一文化事業股份有限公司，2003年4月初版），頁293。

炭黨女首領「一聲兒晨鐘吼得人深省，將奸奴罵醒，把國民喚醒。」的呼喚。

二、讚揚英雄與游俠「捨己無畏」的精神，召喚救國志士

梁啓超作品中，特別注重主角的「英雄氣質」，不禁讓人與他的英雄觀產生聯想。⁵⁵對於誰是國家前途的掌握者的問題，梁啓超與老師康有為各有不同的答案。康有為因為受到光緒皇帝的賞識，一生難忘君恩，民國成立後還與張勳策畫了「復辟」；梁啓超則關心民族存續，國民全體命運，認為歷史的主人不是君王，而是能夠引領群眾的英雄。他說：「世界者何？豪傑而已矣。捨豪傑則無有世界。一國雖大，其同時並生之豪傑，不過數十人乃至數百人止矣。其餘四萬萬人，皆隨此數十人若數百人之風潮而轉移奔走趨附者也。」⁵⁶除了英雄具有帶領群影響時代的能力與任務外，他還講述了英雄與時勢的關係：「既有英雄，必有時勢。既有時勢，必有英雄。」「英雄之能事，以用時勢為起點，以造時勢為究竟。英雄與時勢，互相為因，互相為果，造因不斷，斯結果不斷。」⁵⁷

晚清內憂外患的夾擊之下，傳統的士人階級將富國強兵和救亡圖存的希望放在對於「人才」的召喚。⁵⁸1895年康、梁發動「公車上書」，代表維新的一股力量開始在中國政壇和歷史中發生作用。他們談論時局、倡言變法，希望達成國家富強的目的。維新派中的菁英分子如康有為、梁啓超、譚嗣同等人都已經瞭解到，變法圖強的基礎在於人才。唯有跳脫傳統科舉仕宦的「讀書人」窠臼，召喚具有新觀點的人才，才能匯聚成改變的力量。「因此，呼喚人才、培養人才和造就人

⁵⁵ 梁啓超面對列強的圍攻，他並非一味的感嘆中國衰弱而已，他的筆下處處透露著向列強學習，與世界並駕齊驅的壯志。在諸多對於理想國家的建立藍圖裡，梁啓超有著明顯的「英雄建國」思想，例如他曾寫作〈文明與英雄之比例〉，開宗明義便說「世界果藉英雄而始成立乎？信也！吾讀數千年中外之歷史，不過以百數十英雄之傳記，磅礴充塞之。」但是「十九世紀末葉，舊英雄已去，新英雄未來。」梁啓超認為過去被視作如天如神的英雄諸如岳飛、關羽是舊英雄，更進一步大膽提出「二十世紀以後，將無英雄」的說法，因為二十世紀之後「人人皆英雄」。他解釋：「故英雄云者，常人所以奉於非常之人之徽號也。疇昔所謂非常者，今則常人皆能之，於是乎彼此皆英雄。彼此互消，而英雄之名詞，遂可以不出現。」更進一步歸納出「故今之常人，所以能為昔日之非常人；而昔之非常人，只能為今日之常人者。」背後的原因有二：教育之普及與分業之精繁。因而「獨秀之英雄」已被「平等之英雄」取代。雖然此處已經申明梁啓超的「新英雄觀」，但是他在文章最後確認為中國尚未追上外國，仍需要有獨秀英雄的領導。他說：「雖然，此在歐洲當然耳；若今日之中國，則其思想發達，文物開化之度，不過與四百年前之歐洲相等，不有非常人起，橫大刀闊斧，以闢榛莽而開新天地，吾恐其終古如長夜也。」

⁵⁶ 梁啓超《自由書·英雄與時勢》，文中關於英雄引領國家前途的論點還有「從來國家之興衰，世運之隆替，皆由少數人筭其樞耳。」「吾讀數千年中外之歷史，不過以百數十英雄之傳記磅礴充塞之。」「宇宙者，崇拜英雄之祭壇耳；治亂興廢者，壇前燔祭之雲煙耳。」

⁵⁷ 梁啓超《自由書·英雄與時勢》。

⁵⁸ 十九世紀末的維新人才仍有些成分是繼承傳統的，曲廣華先生歸納出主要在三個方面：一、首先在人才與國家興衰的關鍵問題上，他們都把人才看成是國家興衰的關鍵。二、其次，在封建社會的選拔人才制度問題上，他們都痛陳了八股之害，抨擊了科舉制度。第三，在人才問題與改革必法的關係方面，他們都把前者視為後者的前提條件。曲廣華，〈戊戌維新精英對十九世紀人才思想的繼承與超越〉，《學術交流》總第93期 第6期，2000年11月，頁121-122。

才也就成了他們發動為新活動的一個重要組成部分，並在運動中形成了完整的人才思想體系。」⁵⁹

在創作《新羅馬傳奇》之前，梁啟超便已關注意大利三傑史事，並與先秦的「游俠」相比擬。梁啟超曾為 1898 年上海大同譯書局出版的《意大利興國俠士傳》作序。序文中從司馬遷為「游俠」立傳談起。

司馬子長之傳游俠也，曰「不愛其軀，赴士之阨困」。嗚呼！子長氏其知之矣。夫天下之達道，曰智，曰仁，曰勇，俠者合乎勇，而實統智仁而一之也。是故雪大恥，復大讎，起毀家，興亡國，非俠者莫屬。⁶⁰

司馬遷「不愛其軀，赴士之阨困」的游俠，成了梁啟超筆下燒炭黨黨男、女首領在《黨獄》中被判刑前的唱白：

【秋夜月】(丑)是男兒自有男兒性，霹靂臨頭心魂靜，由來成敗非由命，將頭顱送定，把精神留定。

(白)兄弟們我們得做意大利第一次流血的人物，天公待我不薄，須是轟轟烈烈，不要垂頭縮尾，墮喪了國民志氣者。

(小旦)正是，我們今日的言語舉動，都要替意大利人造下一箇大大紀念，播下一箇大大種子來。

【前調】(小旦)鼾沉沉睡虎千年暝，教我羅袂生寒芳心警，一聲兒晨鐘吼得人深省，將奸奴罵醒，把國民喚醒。

此時，梁啟超經歷戊戌變法失敗、死裡逃生。回想曾經懷著同樣夢想，一起擘畫革新卻因此殉難的「六君子」，對於「俠」的定義有了更深的體悟。

梁啟超的真實生命，也彷彿是一場九死一生的戲劇情節，戊戌變法從充滿希望到希望幻滅，有志之士從朝廷救星變成通緝死囚。面臨危難時的生死契闊，與劇中情節有許多相似之處。譚嗣同在危難時對梁啟超解釋改革國家需有「死者」與「行者」，⁶¹因此要梁啟超逃離中國繼續當改革的「行者」，自己選擇留下當改革的「死者」。譚嗣同被捕後，曾在獄中壁上提詩：「望門投止思張儉，忍死須臾待杜根；我自橫刀向天笑，去留肝膽兩崑崙。」被捕三日後「戊戌六君子」被處刑於北京菜市口。梁啟超在逃往日本的船上，寫下了〈去國行〉，將這段遭遇投

⁵⁹ 曲廣華，〈戊戌維新精英對十九世紀人才思想的繼承與超越〉，《學術交流》總第 93 期 第 6 期，2000 年 11 月），頁 121。

⁶⁰ 梁啟超《意大利興國俠士傳·序》，收錄於夏曉虹《飲冰室全集·集外集》。

⁶¹ 譚嗣同：「不有行者，無以圖將來；不有死者，無以酬聖主。兄遠游，風雨兼程，不為苟全而為明日之想；弟赴難，只因改革需流血，但願從吾起從吾終，死得其所也！」徐剛：《梁啟超傳》（廣州：廣東旅遊出版社，2006.4，第一版），頁 90。

射於日本幕府末年維新志士為國而死的讀史之嘆：

嗚呼！濟艱乏才兮，儒冠容容，佞頭不斬兮，俠劍無功，君恩友仇兩未報，死於賊手毋乃非英雄，割慈忍淚出國門，掉頭不顧吾其東。……卻讀東史說東故，三十年前事將毋同，城狐社鼠積威福，亡室蠹蠹如贅痛，浮雲蔽日不可檔，坐令螻蟻食應隆，可憐志士死社稷，前仆後繼形影從。一夫敢拾百決拾，水戶薩長之間流血成川紅。爾來明治新政耀大地，駕歐凌美氣蔥蘢，旁人聞歌豈聞哭，此乃百千志士頭顱血淚回蒼穹。

梁啟超這段文字藉由讀日本幕府末年「維新志士」為國捐軀的歷史，感懷「可憐志士死社稷，前仆後繼形影從」的無畏精神，而「新政耀大地」乃「百千志士頭顱血淚」的回天之功。梁啟超將未報的「君恩友仇」寫進《新羅馬傳奇》，〈黨獄〉中男女燒炭黨人首領臨死不懼，並且以兩支各五百多字的【混江龍】先罵梅特涅專制威權，再罵兩國宰相奴顏婢膝、賣國求榮。曲詞激憤壯烈，痛快淋漓。捫虱談虎客批注：「黨獄者，天下極哀慘之事也；讀此齣一過，毫不覺其哀慘，惟覺其壯快。才子之筆，能奪天工，信然信然！」甚至認為勝過被金聖嘆評為第一快事的「紅娘罵老夫人語」與第一毒罵的「阮家三雄罵何濤巡簡語」。⁶²捫虱談虎客大讚梁啟超才子之筆，但是梁啟超創作〈黨獄〉勁筆直書，言詞犀利，不只徒靠文才。文字背後是對「戊戌六君子」殉難的痛心疾首，兩支曲文重復出現「坦蕩蕩橫刀向天笑」，明顯的是化用譚嗣同絕命詩中「我自橫刀向天笑」一句。梁啟超在劇作中，不僅將情節指向晚清現狀，更將親身遭遇化作曲文，替那些為國家犧牲的「死者」發聲。

不知是否因為對於史傳人物的崇敬與親身經歷的關係，讓梁啟超與康有為對於改革國家的看法產生分歧，梁啟超不再冀望「明君賢相」，而在將國家前途寄託於「豪俠」身上。他分析世界各強國興起的原因和「俠」有著密切關聯：

夫俄、美、德，其俠君大彼得、華盛頓、威廉，憤其國之受侮而起之也；英、法、日本，其俠士開新黨、革政黨、共和黨、尊攘黨、開化黨，憤其國之蘭弱而起之也。意大利，羅馬舊都，地濱海，其是嵯岬，故其人角立而不羣，一隅而有國數十。然以分散之故，見侮于強國，幾不能自立。志士乃倡聯邦之論，綿歷數月，卒償其所願，而意大利乃列于大邦。嗚呼！昔之意乃今之中國也。⁶³

梁啟超從世界各國歷史進行觀察與分析，找到了與中國處境最相似的國家——意大利。

⁶² 捫虱談虎客：「金聖嘆批《西廂》，謂〈拷紅〉一齣，紅娘罵老夫人語，算是天下第一件快心事；吾於此文亦云然，每讀一句，輒欲浮一大白。《水滸傳》中阮家三雄罵何濤巡簡語，算是古今第一毒罵；比較此文，尙未能彷彿其什一。」《新羅馬傳奇》第三齣批注。

⁶³ 梁啟超：《意大利興國俠士傳》。

利。中國當時人心各異「省與省不相聯，人與人不相通，二十行省成爲二十四國，四百兆人成爲四百兆國」，面對強鄰的環伺「竟無有不愛其疆，赴國難之阨困」之俠者挺身而出，「蓋俠學之絕也久矣」。因此希望透過《意大利興國俠士傳》的翻譯「以告邦人」，認爲「必有俠君、俠相、俠士起而雪大恥、復大仇，以開新治、禦外侮者」的出現。

末世文學中，抒發「懷才不遇」之感是主要題材之一，但是在梁啓超的劇作之中，幾乎見不到哀傷自憐的情調，取而代之的是人物積極進取的態度，以及爲了國家民族前途雖死不悔的氣慨。這和梁啓超藉戲劇宣傳改革，推動國家進步的最終目的有關。《新羅馬傳奇》中，寫出瑪治尼籌組意大利青年黨時的慷慨之言：「今日正是民族主義競爭時代，非全國人萬眾一心，結成一至大團體，不足以圖自立而抗外敵。」也似乎以此明志，期待同處於列強瓜分豆剖之際的中國能夠團結自強。召喚俠士的呼籲，透過《新羅馬傳奇》主角之一加里波的而發聲。加里波的抒發對於羅馬衰敗之痛後，將滿腔的悲慟轉而爲誓言恢復的豪情壯志，向「天公」呼喚人才：

哎！羅馬羅馬，你兀的不痛煞儂也。（嘆介）我想古亦日月，今亦日月；古亦山川，今亦山川。我們這箇偌大的羅馬，豈不是靠著從前那幾箇豪傑的心血魄力造出來的嗎？天公啊！怎麼你昏沉醉了幾百年，竟不肯替我們意大利再降一箇人才。

覽物抒情、借古抒嘆爲傳統戲劇常見的情節，但在梁啓超的劇中，在抒發內心哀嘆之情後，繼而是痛定思痛、劍及履及的愛國行動。雖然明清亦有許多宣揚忠臣愛國情操的劇作，但梁啓超不以「忠」爲主題，而以對國家國民的「愛」爲創作的內容，在他筆下的英雄除了顯現積極進取、英勇無私的形象外，還別具有「柔情」，例如加里波的對羅馬的一番言語：

俺想英雄事業，天不限人。豪俠情懷，今當猶昔。我加里波的生茲名國，方當盛年，難道古人能創立這羅馬，我們就不能再造這羅馬麼？但係天地悠悠，人心夢夢，正不知舉國中同茲感慨者還有幾人？……羅馬啊！俺今日便久淹留，也增傷感。不若暫且作別，奔走江湖，訪尋同志。待到大業告成再來和你廝守罷！

中國的英雄人物，梁啓超選擇「班超」作爲劇作主角。特別強調其靠個人智慧「以夷制夷」不費中國兵力便使西域諸國來歸。梁啓超在〈張博望、班定遠合傳〉⁶⁴中分析：「歐美，日本人常言，支那歷史，不名譽之歷史也。何以故？以其與異

⁶⁴ 梁啓超〈張博望、班定遠合傳〉《梁啓超文集》，（臺南市：世一文化事業股份有限公司，2003年4月初版）頁219-239。

種人相遇，輒敗北故。」但是他認為中國歷史上「亦有一二非常之人、非常之事，可以雪此言者。」而張遷、班超便是他所謂可以並列世界歷史的「豪傑」。因此《班定遠平西域》中班超登場所唱引子「萬里封侯未足多，天教重整和山河。何當雪恥酬千古，高立崑崙奏國歌。」充滿豪氣，班超登場後遙想張遷「一班豪傑，短刀匹馬，凌厲權奇，笞異族如犬羊，揚國威於絕域。」為之敬羨，因此感嘆：「呔！我般某生此雄國，遭逢盛時，怎得天假之緣，為國盡力。在世界上做一箇大大的軍人，替國史上增一回大大的名譽，這纔算不虛生於天地間。」唱詞中道出投筆從戎的志向：

(班超唱中慢板)大丈夫志四方，聞鷄而起誰復能，老牖下髀肉虛糜。會有日，乘風雲橫行大地，纔不愧轟轟烈烈一箇皇漢男兒。(嘆板)我投筆從戎請從今日始，不知螫龍雷雨何日飛馳，呀呀呀！

梁啓超還透過「班家三兄弟」的唱段，突顯出英雄報國的志向：

(班固白)賢弟啊，你久客乍歸，兄弟歡敘，為樂無極，坐在一旁聽愚兄一言即可。(起【中板】班固唱)你奇氣拏雲不可攀，十年湖海一身單，料應吸取滄溟水，準備為霖雨萬山。(班惠唱)我十載鵠原有夢思，鬢花頻插數歸期，如今不搵英雄淚，快話巴山夜雨時。(班超唱)愛國愛鄉心本一，難兄難弟古無多。願將十載風雲氣，洒向家園作愛河。

梁啓超稱班超是「斯真千古之快男兒，斯真世界之大英雄。」並以英國滅印度之役的兩名大將克雷飛與哈士丁斯相比，前者統帥英國軍隊攻下孟加拉「走其王，據其地，英之有力於印，實自茲役始。」克雷飛死後，哈士丁斯襲任其職務以謀略定下大業，「善撫納印人，善攜離印人，嗾其相鬥，因攝其後，以收其力。」⁶⁵而張遷之功在於「通西域、弱匈奴」，班超之功在於「以夷狄攻夷狄」猶如英之滅印度「政府未嘗動一旅之兵。」因此在劇中特別強調此一特殊功勳：

(帝白)朕命愛卿出征西域，必非窮兵黷武，實因中國與匈奴勢不兩立，西域為匈奴，則中國弱；為中國，則匈奴弱。卿當仰體朕意，迅奏膚功呀。(超白)恭承聖訓，臣雖驚下，敢不加勉。竊願率舊部三十六人前往，然後用西域之人徇西域之地，必期無損國威，無負陛下呀。

《班定遠平西域》對於人物詮釋，超越了一般的「平亂」、「禦敵」強調戰功的寫法，突顯出班超恩威並施、善用智謀「以小剋大」的「外交」智慧。無論是意大利三傑或班超，甚至是打算作為劇作主角的「花木蘭」，梁啓超藉由突顯「劇中

⁶⁵ 上述引用文字皆出於梁啓超〈張博望、班定遠合傳〉《梁啓超文集》，(臺南市：世一文化事業股份有限公司，2003年4月初版)頁219-239。

人」的英勇事蹟，加上個人的重新詮釋，期待召喚新一代的豪俠與英雄，帶領國民走出弱國的陰霾。

三、強調國民教育與國民責任

梁啟超在成立《新民叢報》最主要的目的便是推行「新民」主張。在《新民叢報》創刊號《本報告白》中明言辦報宗旨：

一、本報取大學新民之義，以為欲維新吾國，合中西道德以為德育之方針，廣羅政學理論以為智育之本原。二、本報以教育為主腦，以政論為附叢。但今日世界所趨重在國家主義之教育，故於政治亦不得不詳。

《新民叢報》主要的目的是從事「維新吾民」的教育，不僅要開其智慧、治癒缺乏公德之病，還要明白世界所趨，進行國家主義之教育。在此宗旨之下，梁啟超所提出關於戲劇的主張，也緊密的結合「開民智」、「群治」、「國家主義教育」等「新民」的重點。《新民說》不但是《新民叢報》的目標宗旨，更是梁啟超進行改革的藍圖，當中說：「苟有新民，何患無新制度，無新政府，無新國家。」⁶⁶「新民」理念透過政論文章、西譯史地知識、中外新聞或是文藝創作等，向讀者進行宣傳教育。而「文學革命」也是圍繞著「新民」目標。〈小說與群治之關係〉說明了「戲劇改良」和「群治」的緊密關聯；在《劫灰夢傳奇》與《新羅馬傳奇》的楔子當中，梁啟超說明文學家不但可以藉由戲劇小說達到「醒民」、「教民」的功能，還認為這是我輩文人「一大國民責任」。劇作中還屢屢出現「國民教育」、「國民精神」、「國民志氣」等詞彙，例如燒炭黨首領起義師敗後雖「蓬頭跣足披枷帶鎖」但仍高喊：「兄弟們，我們得做意大利第一次流血的人物，天公待我不薄，須是轟轟烈烈，不要垂頭縮尾，墮喪了國民志氣者。」

梁啟超透過劇中人對話、演講、自言、訓言，甚至是痛罵的情節，將部分新民主張納入其中，但是概念仍止於片段，和架構龐大組織嚴密的《新民說》無法相比。在劇中，梁啟超將新民的觀念，轉為「國民教育」與「國民責任」這兩個關鍵詞，置入劇中。讓愛國之心與救國行動簡單的轉化成「國民教育」與「國民責任」。例如藉由主角自言：「想我瑪志尼亦是意大利三千萬人中之一人，豈可放棄責任。」還說：「今日操練一國人，叫他成就一個國民的資格，正是我輩責任哩。」若問這國民資格、國民責任是什麼？只能從作品找出「愛國、救國」「改革社會」等籠統的答案，若再細問如何救國，答案又回到了原來的題目：「國民教育」與「國民責任」。因此劇作提供的內容，只能算是一種啟發式、概念式的「宣傳」，具體的方法與步驟，必須從「政論」文章和《新民說》中去尋找。

⁶⁶ 梁啟超：〈新民說〉。

梁啓超提出變法有所謂的三條總綱及十八個項目，⁶⁷在《新中國未來記》中，梁啓超僅置入與「學會」相近的「政黨」一項，便使全篇猶如教科書或法規，嚴重損及小說的敘事連貫性。所幸在劇作當中，梁啓超僅將變法的根本—「育人才」、「開民智」⁶⁸等重點安插在唱白之中，並且藉由意大利三傑事蹟傳達「團結」、「愛國」、「救國」等思想。雖然「愛國」、「救國」只是一個模糊的概念，但透過梁啓超「筆鋒常帶感情」、「具有一種魔力」的文字功力，確實能夠達到感動人心、鼓舞志氣的宣傳效果。例如《新羅馬傳奇·俠感》借由瑪志尼之母解釋「海濱流亡巨人」身世，將意大利 1820 年志士起義失敗的歷史告訴兒子，並哀嘆參與者的下場或送上斷頭臺或身陷囹圄，存者最後四處流浪淒涼乞食「餓盡青春，愁盡行雲，撇了鄉關，賸了殘身。」瑪志尼因「慈訓」又愧又驚，於是決定效法先烈，盡國民本分。

(生淚介)不想僭意大利還有這種慷慨俠義的人，孩兒愧他多多矣。

【醉東江】惹得俺千百結迴腸不展，三萬斛潮血如焚。恨悠悠天道非，痛歷歷英才盡，望長空霜風淒緊，難道是往車有轍，來軫無人。

(白)想我瑪志尼亦是意大利三千萬人中之一人，豈可放棄責任！

(唱)叫一聲我國民，哭一聲我國民，怕不怕英雄氣短柳絲長，恨只恨自由人遠天涯近。從今後誓做箇男兒本分、愛國精神。

文字中充滿「激情」兼具「柔情」，和一般生硬的政治宣傳迥然不同。將外國故事轉化到戲曲之中，以「國民知識」、「國民責任」取代傳統的忠孝教化內容，讓新思想、新觀念以「舊瓶」盛裝，達到宣傳效果。透過梁啓超「筆鋒常帶感情」的文字，不僅曲文情采兼具，還具有激勵人心、鼓舞愛國精神的宣傳力量。

四、闡揚尚武精神，革除疲弱的民族形象

在《俠情記》與《班定遠平西域》兩部作品中，「尚武精神」是作者標舉的主題，屢屢出現「尚武精神」一詞，蓋因中國當時受列強欺凌疲弱的國勢，令有志之士感到痛心。在《班定遠平西域》中藉番王之口道出列強相逼之下弱國的無奈：

⁶⁷ 梁啓超提出變法三條總綱：「一曰教，二曰政，三曰藝。」底下含括：學堂、變科舉、師範、專門、幼學、女學、藏書、纂書、譯書、文字、藏器、報館、學會、教會、遊歷、義塾、訓廢疾、訓罪人等十八個方面。是其變革「政教」的總綱。梁啓超在長篇論述文章當中常將政教架構搬入，猶如教科書或是法條原封置入，在遊記、小說中也曾有此現象，對於文學作品來說，記敘文或是小說敘事並不適合承載如此架構。

⁶⁸ 梁啓超在《變法通議》中說：「吾今為一言以蔽之曰：變法之本，在育人才；人才之興，在開學校；學校之立，在變科舉。而一切要其大成，在變官制。」又說：「世界之運，由亂而進於平，勝敗之原，由力趨於智。故言自強於今日，以開民智為第一義。」

(總生番王裝扮鄯善國王上)(兩侍從隨上)(王唱)人間事，那一件最為苦況？想起來莫非甚過弱國羸王。我鄯善原本是彈丸孤掌，有匈奴和中國兩便爭強，將我來作磨心相持不讓。將事齊？還事楚？實費商量。那匈奴有雄師鎮臨境上，那漢朝又命將持節招降。無奈何出臨御朝堂之上，啞啞啞。(埋位坐)真是左又難右又難，進又難退又難。千難萬難我就啼笑徬徨，呀呀呀。

劇中的鄯善國王之言，似乎也是清廷掌政者的心聲。梁啟超亦將「尙武」作為國民教育的重要內容，蓋因弱國備受欺凌的親身體驗。因此藉劇宣揚尙武精神，透過台上演員與台下觀眾的互動，高唱「從軍樂」希望打破「好男不當兵，好鐵不打釘」的舊觀念。他藉由劇中人物之口說明「尙武精神」對於國家的重要：

(班固白)愚兄今修漢書，做到張博望霍嫖姚諸人列傳，想起國家成立，最要緊的是尙武精神。若非有先君武帝雄才大略，各位名臣神勇奇謀，恐怕一百年前中國已成左衽了。

班固之口唱出：「胸羅萬卷爐天地，下筆千言泣鬼神，畢竟空文難報國，輸他營裏一軍人。」之嘆，並帶出「國家成立最要緊的是尙武精神」的主題。該劇以班超投筆從戎為主軸，但是大哥班固或是三弟班惠均各有大段唱段，圍繞著「尙武」主題抒發心聲。另外班超的唱詞中強調軍人對國家民族強盛的重要性，例如「想民族競生存惟強，斯顯作軍人耐勞苦分所當然。」在恩威並施與鄯善國王簽下「條約」後，班超唱「軍人兼作外交家，樽俎奇功亦足誇」以「外交」的新觀點來詮釋「平夷」的功績。

劇中安排漢代士兵穿著「西式軍裝」，並藉由人物對話說明原由：

(徐幹白)某徐幹，在陸軍大學堂卒業多年，今隸班大將軍麾下，充當軍司馬之職，只因班將軍奉命出征，要仿趙武靈王胡服破胡之意，奏請軍士一律收用西裝，得旨允准。故此軍隊上精神形式煥然一新。

跨越時空的西式軍裝主要為突顯出煥然一新的「精神」，作者以舞台上眾多的演員與新式服裝鋪陳盛大排場之後，主要是營造班超以「飛將軍」的氣勢：

(喝令排立)(起鬧棚板)(內唱)飛將軍擁旌旄從天而降。(班超武裝上)(立唱)國旗軍氣兩飛揚。(白)呔！某班超奉命專征，任大責重，既關國家安危復係民族榮悴。昨日召對溫室，恭受軍旗，今日拜別國門遄征絕域。(作指天狀)上賴神祖黃帝的威靈(作指臺下狀)下仗同胞國民的義勇。今茲之役一定可望成功呀。

「出軍」和「凱旋」是此劇的重要場面，不僅強調台上軍人的氣勢，還運用配樂「合唱」的方式將氣氛渲染到觀眾群中。此外並編寫士兵比賽作軍歌、軍樂隊月夜合奏「從軍樂」場面，皆是為了宣揚「尚武精神」。

後漢書中「班超投筆從戎」的故事，在明朝便已被譜成傳奇劇本，但是因為強調的主題不同，所以在人物形象與內容上有很大的差異。李簡先生將明傳奇《投筆記》⁶⁹與梁啟超的《班定遠平西域》相比較：

《投筆記》突出忠孝。劇中的班超既忠且孝，出於養親的考慮不願出仕，但其母為了光宗耀祖令其尋求功名。班超的妻子則是孝婦的典型，曾割股肉來治療婆婆的病。在《投筆記》中，作者也寫了兩名軍士的對話。他們感嘆作軍人的痛苦，「做人莫做軍，做鐵莫做砧。做砧被敲打，做軍受苦辛。」……與《投筆記》相比，《班定遠平西域》體現了對班超的一種再認識。在《班》劇中，梁啟超重新審視班超這一歷史人物，藉古人的故事傳達自己的見解。劇本的著眼點不再是忠孝等傳統道德，不再是士子的發跡變態，而是一種新的風尚——尚武精神、國家思想、義務思想。⁷⁰

取材雖同，但是因為各強調「忠孝」和「尚武精神」，所以最明顯的差異顯現在「從軍苦」和「從軍樂」的兩種完全相反的論調之上。

在 1903 年之後，其他報刊上也出現了提倡「尚武」精神的文章，例如 1905 年第 5 期《江蘇》刊登筆名壯游的《國民新靈魂》，提出中國如欲立於二十世紀之世界，必須效法「源於希臘，盛行於羅馬」的「軍人魂」。⁷¹又提倡中國古代的「游俠魂」，認為「共和主義、革命主義、流血主義、暗殺主義、非有游俠主

⁶⁹ 《投筆記》，傳奇劇本，明祁彪佳《遠山堂曲品》著錄為華山居士作，清無名氏《古人傳奇總目》著錄為明人丘濬作，恐非。現存明萬曆三十八年三槐堂本，題《新鐫徽版音釋評林全像班超投筆記》，以及明萬曆存誠堂本，題《新刻魏仲雪先生批評投筆記》，三十八齣，《古本戲曲叢刊》初集據之影印。劇作取材於《後漢書》的〈班超傳〉和〈班昭傳〉，劇譜東漢班超文武全才，在任尚幕下任職，受任府家院侮辱，憤而投筆從戎。時竇固元帥欲通西域、伐匈奴，招募天下豪傑；班投竇，竇認為班可以「仗絕域立邊功，清海寧靖羌戎」，任班為司馬，出使西域至鄯善國。班在鄯善國備受厚待，漢使李邑嫉班才，誣陷之；漢武帝受騙抄班家，逮班母、班妻下獄。後班超破北匈奴軍，斬北匈奴王首級獻鄯善國王，鄯善國王因之臣服於漢。班派人帶書信回漢，被誣陷一事真相大白，封為定遠侯，搬師回朝，閤家團圓。劇作寫班超投筆從戎，立大功於異域的同時，也寫了班妻鄧二娘在家歷盡艱辛力行孝道的事蹟。明呂天成《曲品》評此劇說：「詞平常，音不，俱以事佳而傳耳」。但祁彪佳《遠山堂曲品》評云：「詞雖平實，局亦正大。投筆出關處，想見古人慷慨之概。『無語依南樓』一曲，歌者盛習之。」明胡文煥《群音類選》「官腔（崑曲）類」，選了此劇二十三齣曲文，可見明萬曆年間崑劇演出此劇情況。資料來源：根據「國家文化資料庫」《崑曲辭典》「投筆記」詞條內容。

⁷⁰ 李簡：〈論梁啟超的戲曲創作〉，《湖北大學學報》（1998 年第 6 期）。

⁷¹ 原載《江蘇》第 5 期，1903 年 6 月，頁 5-6，轉引自秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁 189-190。

義不能擔負。」⁷²1905年高旭創辦《醒獅》雜誌，其宗旨是「輸入文明學說」還要「提倡國民尚武精神」。⁷³近代興起「尚武」心態，除了是對外國戰敗的心理之外，和梁啟超、蔡元培的大力提倡有直接的關係。⁷⁴「尚武」、「游俠」的觀念推展，到後來成為「革命派」刊物的重要主題，梁啟超創作《新羅馬傳奇》時政治立場曾一度趨向「革命派」，後來則轉向「立憲派」，因此《班定遠平西域》中捨棄了游俠精神，將主題集中在「尚武」精神。

五、灌輸女子平權與新社會觀念

康有為、梁啟超、嚴復、譚嗣同等維新志士運用西方「天賦人權」和「進化論」等學說建立起維新變法之論，將女子解放視為維新的一部分。⁷⁵近代興辦「女學」的風氣始於1896年，也是由維新派提倡促成的。康有為在《大同書》中認為男女「執事窮理」的能力完全相同，並且對於女子「不得自立，不得仕公事，不得為仕官，不得為國民，不得預議會，甚至不得事學問，不得發言論，不得達名字，不得通交接，不得預享樂，不得出觀游，不得出室門，甚至斫束其腰，蒙蓋其面……」⁷⁶並且以「天賦人權」的思想提出：「人者，天所生也，有足身體即有其權利，……男與女雖異形，其為天民而共授天權一也。」⁷⁷梁啟超在《變法通議·論女學》中說：「然我推及天下積弱之本，則必自婦人不學始。」梁啟超還認為教育不僅要從童蒙教育做起，還重視「母教」：「治天下之本二，約正人心、廣人才。而二者之本，必自蒙養始。蒙學之本，必自母教始。」維新派重要的貢獻包括推動不纏足、興辦女學，在社會上製造出一股強大的聲勢和氛圍。⁷⁸

在梁啟超作品中女性角色雖然不多，但皆具有堅毅、愛國的形象。在《新羅馬》中，特別創出「女燒炭黨首領」的角色，與「男燒炭黨首領」形成對應，此一腳色為作者所虛構，表現女子同樣有為國家不畏犧牲的精神，捫虱談虎客以注補充說明：

俄羅斯之虛無黨，閨秀最多，其行荊聶之事者，大率皆妙齡絕色之女子也。燒炭黨中有此等人否，吾不敢知。竊疑作者以本書旦腳太少，不合戲本體例，故著此一段耳。然以情理度之，未必無其人也。

⁷² 同前注。

⁷³ 秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁189-190。

⁷⁴ 同前注。

⁷⁵ 馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996），頁149。

⁷⁶ 康有為《大同書·戊部·去形界保獨立》。轉引自馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996），頁150。

⁷⁷ 康有為：《大同書·戊部·去形界保獨立》。馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996），頁150。

⁷⁸ 馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996），頁150。

刻意營造虛虛實實的人物，更重要的目的是國民責任與愛國心不分男女。燒炭黨女首領響應革命時的唱詞充滿不讓鬚眉的豪氣：

【勝如花】身萬里，目千秋，颯颯碧鬟紅袖，厭照鸞似水流年。學射鵰沙場勝手，甚功名穀儂消受。趁今日人謀鬼謀，把從前雲收霧收。鐵血關頭問鬚眉愧否？漫公憤落他人後。望江山美人對愁，揮金戈美人散愁。（看劍馳馬下）

〈黨獄〉中不僅寫革命黨男首領「把頭顱送定，把精神留定」的慷慨豪情，女首領的唱詞亦顯現出女子為國犧牲的勇敢精神：

【秋夜月】鼾沉沉睡虎千年暝，教我羅袂生寒芳心警，一聲兒晨鐘吼得人深省，將奸奴罵醒，把國民喚醒。

女首領又言：「正是我們今日的言語舉動，都要替意大利人造下一箇大大紀念，播下一箇大大種子來。」而其唱詞當中運用「精衛」、「血濺桃花扇」等典故，顯示其足以「愧煞鬚眉」的形象，捫風談虎客注：

小旦所唱一齣，神采活現，「鐵血關頭問鬚眉愧否」二語，吾讀之亦如冷水澆背。聲音之道，感人深矣。

除了強調不讓鬚眉的勇氣外，梁啟超透過劇中人「閱讀新聞紙」或關心國事等情節，塑造出與傳統戲曲截然不同的女性形象。在《俠情記》中寫女主角馬尼他獨坐無聊，欲取新聞紙閱讀時所唱：

【懶畫眉】望海雲盡處是中原，那裏討匹馬縱橫畫裏傳恨，恨睡獅無賴睡年年。哎！這兒女情怎喚得風雲變？辜負了血淚絲絲託杜鵑。

除了藉由「閱報」的行為顯現出女子同樣受教育、識字之外，也傳遞女子亦應關心局勢、關心國家前途。馬尼他聽聞義大利軍船助巴西革命軍，先是勝利但後遭受敵軍偷襲，為之傷心：

（旦流淚介）【前調】為甚鈞天沉醉帝昏然，淘盡這有限人才不自憐。（白）兄弟呀！這些慷慨義烈的英雄，他原以流血救民自命，就是馬革裹屍，也不能算作不幸。只是他抱此熱腸，未能替義大利祖國出一口氣，怎好便這般結局啊（唱）恨你國殤無血到家園，叫我傷心人禁不住啼紅怨，望絕了江心慘暝煙。

女主角馬尼他因得知領導軍船的革命志士加里波的英勇事蹟後，爲之欽慕，但又因爲軍船下落不明、英雄生死未卜不禁落下淚來。但她落淚的原因是仰慕英雄義薄雲天，擔憂復國事業因此中斷：

【山坡羊】忍不住淚珠兒飛濺，按不下柔腸兒愁顫，則爲他高義雲天，替國民放一道一道的光明線。甚因緣，被天空妒得緊，他便有俠情誰見？我待把奇愁拋遣，奈如此江山，怎放得那人兒天涯遠？無言，念鄉關淚暗懸；相憐，夢英雄非偶然。

【尾聲】我一生愛才如命是天然，敢則是憐我同胞非自憐，空想著那風雷豪邁月嬋娟。

作者強調女性是「憐我同胞非自憐」，愛慕男子是因爲其身負「替國民放一道一道的光明線」的任務，完全跳脫才子佳人的框架。除此之外，劇中瑪志尼之母表現出開明、深曉民族大義與世界局勢的智慧形象，更因爲其對於燒炭黨人的崇敬，激發了瑪志尼報效國家的動機。瑪志尼之母攜子同遊海濱道：「你看這泱泱雄壯的地中海，僭們意大利也曾握過這海上大權來。」又擔任起「啓蒙者」的身分，以「慈訓」教子明民族大義、國民責任，瑪志尼覺醒後向母親明志：

(生向老旦介)母親啊，從今以後孩兒的身子都要獻與意大利國民了。(老旦)這樣纔不辜負為娘的教育你十七年一番苦心哩。(合)

【尾聲】紛紛成敗無憑準，自古道皇天不負有心人。佇看起陸龍蛇演出風雲陣。(同下)

彷彿是蘇軾之母教讀〈范滂傳〉的情節，⁷⁹又像岳飛之母訓子刺字的場景。藉由瑪志尼之母傳遞愛國精神，將燒炭黨人的精神教導給兒子，顯現在梁啓超的觀念中，愛國精神無分男女，且可與康有爲認爲女性具有「母教」重要社會功能的說法相印證。

雖然無法探究《木蘭從軍傳奇》的具體內容，但是《班定遠平西域》中，班惠的腳色原本就是以班超之妹「曹大家」爲依據，梁啓超亦指示他省演出此劇時，可以改以旦角演出。劇中透過班惠表明對於兄長保家衛國深感崇敬與榮譽，並且透過功成之後重敘天倫的「親情」，來作爲征戰的背後目的之一，若由旦角飾演班超之妹，在詮釋上更能顯現梁啓超劇作的細膩思考。從僅見的幾個腳色安排，可見梁啓超在劇作反映出其對於女子的平等觀念，不但鼓吹「女子亦須盡一國民

⁷⁹ 蘇母一日教軾讀《後漢書范滂傳》慨然太息。軾謂母道：「軾若爲滂，母許之乎？」程氏大喜，謂：「汝能爲滂，吾顧不能爲滂母耶？」

義務」，同時也肯定女子具有愛國精神、與男子在智力、情操上「平等」的先進思想。

六、表達對國家改革的殷切盼望

自甲午戰敗後，梁啟超等志士推動維新運動，認為「變法」是救亡圖存的唯一途徑，梁啟超在〈論不變法之害〉中曾引印度與中國相比：「立國之古等印度，土地之沃邁突厥，而因沿積弊，不能振變。」又以世界大勢「弱肉強食」的進化觀念，提出必須變革的原因：

大地既通，萬國爭爭，日趨於上。大勢相迫，非可闕制，變亦變，不變益變。變而變者，變之權操諸己，可以保國，可以保種，可以保教。不變而變者，變之權讓諸人……。⁸⁰

若不改變現況，即便如印度領土廣大、人口眾多、歷史悠久，仍不免遭受「弱肉強食」的萬國生存競爭。因此，梁啟超無論是文學改良論、史論、政論等文章，或者是辦報刊、創學會、演講等繁忙事業，最終的目的都是希望推動「國家改革」，讓中國免於列強瓜分的下場。梁啟超寫的〈少年中國說〉不但文詞優美，而且充滿著對中國未來的希望和歌頌，他的「前途似海，來日方長。美哉我少年中國，與天不老，壯哉我少年中國，與國無疆」的名句，激勵著無數的愛國青年和知識分子去為改造就中國而努力奮鬥。而在〈說希望〉一文中的「任我飛躍，海闊天空。美哉前途，郁郁蔥蔥。誰為人豪，誰為國雄？我國民其有希望乎？其各立於所欲立之地，又安能鬱鬱以終也。」更寫出國家改革成功之後的美好境界。在他的劇作之中，同樣反映出對於國家改革無悔付出的精神，以及對於改革後全體國民享受自由的企盼。例如在《新羅馬傳奇·初革》中，敘述燒炭黨人因聽聞西班牙頒布憲法，心嚮往之，因此決定起義要求國王頒布憲法，該齣末尾演出國王親吻憲法的宣誓典禮，寫出黨人的短暫成功。捫虱談虎客注：

尼布士王當民變後，以極莊嚴之儀，舉行宣誓大典，政府大臣皆列坐。王以熱誠之言誓守憲法，蓋亦出於真意，非受迫而姑以免禍也。亦非如本文所敘之草草也。若非有梅特涅，則意人於此時已可享自由之福矣。

同樣表達出對於「自由之福」的渴望。梁啟超劇中將國王宣誓遵守「自由憲法」與「國家自主」、「人民之福」相連結。但第三齣〈黨獄〉情節立刻轉到國王終究屈伏外族勢力，因此燒炭黨人被捕受審。受審時，燒炭黨男、女首領痛罵奧國宰相梅特涅與為虎作倀的意大利小國宰相，以千言唱詞的「毒罵」發洩出對本國宰

⁸⁰ 梁啟超：〈論不變法之害〉，《變法通議》。

相賣國求榮、自相殘殺的不滿，⁸¹除了指涉當時清廷戕害自國志士，也把對國家光明未來的企盼融入曲文。根據連燕堂先生的分析：「只要比較一下就可以看出，這一曲【混江龍】，實際上是作者在〈少年中國說〉、〈中國積弱溯源論〉、〈擬討專制政體檄〉等文章中表達的民主思想的高度概括和精彩提煉。」⁸²

在《新羅馬·弔古》中，加里波的對著已成衰草頹垣的羅馬呼喊：

【五韻美】天無語，人如病，後來人叫不出前人應，向那裏叫喚起國民魂性。似這山河破碎，待誰來擔荷一身輕。

【黑麻令】

便是俺無情有情，到這裏不由人魂驚目驚，猛回頭紅淚飄零。（俺的羅馬啊）只怕你也黯銷魂憐我憐卿。（俺啊）悶著那滿腔兒歌聲哭聲，對著那大江心月明浪明，抵多少棒喝兒儒經佛經，則索打疊前程，誓恢復神京舊京。

曲文中將《清忠戮》中「收拾起大地山河一擔裝」、「雲掩柴門暮鼓晨鐘響」⁸³的意境化作對於國家責任的承擔。極富情感的曲文嗅不到政治宣傳的氣味，全是出自梁啓超對於國家企盼的肺腑真言。又如《新羅馬傳奇》第六齣〈鑄黨〉中，連用兩曲【壯江梅令】，寫瑪志尼組織少年意大利黨時的呼籲，其中第二首：

咱要信靈魂不共深流轉，咱要信英雄成敗尋常見，咱要信國民義務是天然，咱要信倚賴他人是一種奴才券。生也廝連，死也廝連。任把七尺頑軀散作灰，也教一國同胞團成片。今日啊便是杜宇啼枝血淚鮮，他日啊應有神龍起蟄風雲變。若問因緣，此是因緣。只怕待劫灰飛盡，靈光才現。

曲文前半段透露著一種無奈的哀傷，後半段則陳述為國民犧牲雖死不悔的態度，期待能從灰堆之中見到一絲光明。曲文中情境，彷彿是正值青年風華的譚嗣同，準備從容就死前，親口對梁啓超所說的勉勵之語。這幾段精彩的曲文，展現出梁啓超的才華與文字的感動力。若將之與晚清前仆後繼，以生命換取革新的烈士精神相連結，更能感受其文字底下對於國家光明未來的殷切企盼。

在劇作中，梁啓超將國家的衰敗現況常以「夕陽」作為象徵，對於國家未來的期盼則是以「光明」意象表現，除了「劫灰飛盡，靈光才現」寫出絕望中埋藏

⁸¹ 此齣兩首【混江龍】曲詞，分別多達數百字，儼然是兩篇押韻的散文，劇情是梅特涅和尼布士、撒的尼亞兩國宰相共同會審被捕的燒炭黨人，梁啓超設計了男與女兩位首領，分別唱一首【混江龍】。

⁸² 連燕堂《梁啓超與晚清文學革命》（廣西：灕江出版社，1991.5 第1版），頁285。

⁸³ 梁啓超化用《清忠戮》（或名《千鍾祿》）中的曲詞：「收拾起大地山河一擔裝，歷經了漠漠平林疊疊山。望不斷寒雲慘霧和愁織，受不盡淒風苦雨帶怨長。莽莽路程滾滾長江，酒色財氣四大皆空相。捨法忘卻情短情長，雲掩柴門暮鼓晨鐘響。」

一線生機的高妙意境外，《新羅馬·黨獄》中燒炭黨首領的唱詞：「我是爲民請命，將血兒洗出一國的大光明。便今日拚著箇蓑宏血三年化盡。到將來總有那精衛冤東海填平。」唱詞旁的圈點符號還特地在「血兒洗出一國的大光明」旁標上少見的雙圈「◎」符號。《俠情記》中女主角對英雄的企慕則是：「則爲他高義雲天，替國民放一道一道的光明線。」透過「光明」的意象，表達作者對於未來國家新景象的企盼與信心。

綜觀梁啓超劇作的主题，主要圍繞在對於國家改革的呼籲上，透過傳奇和粵劇劇本的創作，將戊戌變法《變法通議》與推動新民、改革的《新民說》主要内容置入劇作當中。以意大利建國英雄與漢代「定遠將軍」的史傳爲題材，運用其文情並茂的文筆，將現實時空的中國與個人處境投射在作品當中。梁啓超對於國家未來前途與對國民教育的關注，展現在數個層面，包括揭露清末衰頹的社會，指出當時不僅朝廷不思振作，連社會人心都已沉淪，期待能透過劇作喚醒群體憂患意識。另外在救國的行動方面，梁啓超將其英雄史觀與對人才的呼喚透過劇中人呈現，透過人物對白與曲文，以「國民教育」和「國民責任」傳遞愛國的精神和群我之間的責任義務。推行「維新變法」期間，以康有爲爲首所推動的諸多社會新觀念中，包括女子平權和啓蒙教育等新觀念，在梁啓超劇中也成爲主题之一。《俠情記》雖有碰觸到男女情爱的主题，但是跳脫了傳統「才子佳人」的模式，仍是圍繞著對於英雄救國的企盼。「光明」的意象與「夕陽」成爲對比，梁啓超劇作給與讀者對於國家未來的希望與信心。

第四節 劇藝特色

中國戲曲的特色是「合歌舞以演故事」，而劇本透過文字展現劇作「敘事」、「音樂」與「舞蹈」的特色，呈現出其藝術性。故觀察劇本在體製形式和「程式」上的表現，⁸⁴能夠看出劇作的特色以及作者創作理念。曾永義教授在〈評鷺中國古典戲劇的態度和方法〉中，提供八個觀察作品的參考標準，「八端」包括：本事動人、主题嚴肅、結構謹嚴、曲文高妙、音律諧美、賓白顯豁、人物鮮明、科譚自然。⁸⁵以此標準觀察梁啓超的劇作，其作品取材不僅具有創新，作劇目的亦具有深遠意涵，雖劇作大多殘缺未完，僅能從已完成的篇章中窺其樣貌，但從前三節的論述中，可見其作品在「本事」和「主题」上具有開創意義和嶄新的視野。可惜其劇作大多未完，並且在整體結構安排上有大幅度跳脫的缺陷，因此「結構謹嚴」爲其最不足之部分。另外「曲文高妙」、「音律諧美」、「賓白顯豁」、「人物鮮明」、「科譚自然」等諸項，因梁啓超在傳統之上有所創新改革，難以用傳統的

⁸⁴ 林鶴宜認爲「程式性」是中國戲曲發展完成的體系特質，並非單獨在於表演之中，是由「敘事」、「音樂」和「舞蹈」三個組成部分相互配合之下才得以成立的。

⁸⁵ 曾永義：〈評鷺中國古典戲劇的態度和方法〉：《說戲曲》（臺北：聯經出版社，1977,7），頁 1-22。

標準評判，故綜整其劇藝特色，標舉出獨特之處，分項討論如下。

一、在原體製格律基礎上進行變革

無論是傳奇或是地方戲曲，在形成劇種的過程中，都已經發展出固定的體製形式。傳奇發展成熟後，體製結構形成了一定的「程式性」⁸⁶，例如「開場用末，沖場用生」、「第一齣必是正生上起」等。李漁還指出：「本傳中有名腳色，不宜出之太遲。如生為一家，旦為一家，生之父母隨生而出，旦之父母隨旦而出，以其為一部之主，餘皆客也。雖不定在一齣、二齣，然不得出四、五折之後。太遲則先有他腳色上場，觀者反認為主，及見後來人，勢必反認為客矣。即淨、丑腳色之關乎全部者，亦不宜出之太遲。善觀場者，止於前數齣所見，記其人之姓名。十齣以後，皆是之外生枝，節中長節，如遇行路之人，非止不問姓字，並形體面目，皆可不必認矣。」⁸⁷雖然體製有「一定而不可移者」，但也有「可仍可改聽人自為政者。」並非完全僵固不能改動，因此李漁亦說：「然遇情事變更，勢難仍舊，不得不通融兌換而用之，諸如此類，皆其可仍可改、聽人為政者也。」⁸⁸李漁的論點，很適合用來說明梁啟超劇作在體製格律上的特點。

雖然梁啟超在劇作的主題內容上有所創新變革，但是無論是傳奇劇本或是廣東戲劇本的創作，仍依循「舊體製」，在原有的架構上進行創新。他所作之傳奇盡力遵守傳奇的傳統形式，如副末登場、腳色登場唸上場詩或唱引子，注意曲文賓白比例均衡，劇末以「尾聲」收，下場唸下場詩，甚至《俠情記》中下場前還運用到「吊場」程式。⁸⁹

《新羅馬傳奇》的〈楔子〉，寫但丁的靈魂與索士比亞(莎士比亞)、福祿特爾(伏爾泰)的靈魂同赴上海愛國戲院，觀看飲冰室主人編撰的《新羅馬傳奇》。以三位外國文豪的靈魂代替傳統的副末開場形式點明創作宗旨、概括全劇劇情，以外國文豪靈魂開場的形式看似荒誕不經，但其實仍是按照體製創作。因為這齣

⁸⁶ 「程式性」是中國戲曲主要的特質之一，關注的重點「首先是表演藝術中的身段動作，因為它最表象，符號特徵最為明顯，其次是舞台美術中的化妝服飾和道具；再次是音樂、腳色行當等；也有人將範圍擴大到劇本形式。」林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（臺北：里仁書局，2003.2），頁9。

⁸⁷ 李漁：《閑情偶寄》卷三〈格局第六〉。

⁸⁸ 李漁：「傳奇格局，有一定而不可移者，有可仍可改聽人自為政者。開場用末，沖場用生，開場數語包括通篇，沖場一齣醞釀全部，此一定不可疑者。開手宜靜不宜喧，終場忌冷不忌熱；生旦合為夫婦，外與老旦，非充父母，即作翁姑，此常格也。然遇情事變更，勢難仍舊，不得不通融兌換而用之，諸如此類，皆其可仍可改、聽人為政者也。」李漁《閑情偶寄·格局第六》

⁸⁹ 「吊場」常出現在一齣戲的中間或結尾，特徵是主要情節告一段落，某些腳色下場，藉由仍在場的腳色的提示作為下齣的延伸。此雖為劇作家慣用的手法，但在清代劇作中「吊場」提式已難得一見。關於「吊場」的說明詳參陸萼亭：〈傳奇「吊場」的演變與崑劇折子戲〉，《清代戲劇與崑曲》（臺北：國家出版社，2005），頁89-102。

的楔子有意仿效他最欣賞的傳奇《桃花扇》以老贊禮開場，言說要去觀「云亭山人」之劇的模式。梁啓超亦曾表示《桃花扇》安排老贊禮腳色的讚賞：

《桃花扇》之老贊禮，云亭自謂也。處處點綴入場，寄無限感慨。卷首之試一齣〈先聲〉，卷中之加二十一齣〈孤吟〉，卷末之續四十齣〈餘韻〉，皆以老贊禮為正腳色，蓋此諸齣者，全書之脈絡也。⁹⁰

梁啓超仿擬《桃花扇》創出「但丁」邀莎士比亞與伏爾泰去中國觀看「飲冰室主人」所作之《新羅馬傳奇》，在老贊禮之上進行「變革」，創出「新境」。捫虱談虎客的批注道出了作者的「不可思議」處：

以中國戲演外國事，復以外國人看中國戲，作勢在千里之外，神龍天矯，不可思議。⁹¹

《桃花扇》在「副末登場」的傳奇體製上創出了「老贊禮觀劇」的巧思，梁啓超更在此之上又創發「中國戲演外國事，外國人看中國戲」的這一特殊的結構。

在腳色安排方面，一般傳奇以正生、正旦為主角，並且在第一二齣登場。⁹²梁啓超卻在《新羅馬傳奇》中安排了三位以上的主要角色，第一齣即用倒敘的方式，先演 1814 年的維也納會議瓜分意大利，用以交代前因；第二、三齣寫燒炭黨人的起義與失敗，作為主角出場前的鋪墊。劇中的三個主角，瑪志尼出現在第四齣，加里波出現在第五齣，加富爾到第七齣才出現。未依照第一齣正生或正旦出場的慣例，而以淨丑登場，除了是因為援用新題材的需要之外，也展現梁啓超改革「俗劇舊套」的嘗試。批注者捫虱談虎客亦替作者解釋：

凡曲本第一齣，必以本書主人公登場，所謂正生正旦是也，惟此書則不能，因主人公未出世以前，已有許多事應敘也。於是乎曲本之慣技乃窮。既創新格，自不得依常例矣。

傳奇一般按照「開場用末，沖場用生」、「沖場者，人未上而我先上也。必用一悠長引子，引子唱完，繼以詩詞及四六排語，謂之定場白。」⁹³《新羅馬傳奇》不但在開場用了傳奇不應出現的《楔子》之外，沖場人物意用二淨一丑代替，淨扮梅特涅、副淨扮亞力山大、丑扮腓力特列，並且配合淨和丑的特性，各唱一首粗

⁹⁰ 梁啓超《桃花扇叢話》，收入《中國歷代劇論選注》，頁 395。

⁹¹ 捫虱談虎客的批注，於每齣之後刊登。

⁹² 盧前：「傳奇第一齣，必是正生上起。以生為全書之主，開場白謂之定場白，多用四六駢語。第二齣，多是正旦上。或以劇情不同，不拘是旦；然主要角色，多於前數齣中登場。」氏著《明清戲曲史》，頁 26。

⁹³ 李漁：《閒情偶記》。

曲《字字雙》，自述作威作福的性格，點出故事背景。梁啓超打破一般傳奇慣例，但仍保留了腳色行當，並非完全推翻舊制，而是依照需要在原有的基礎上作靈活的調整。從楔子到第三齣，捫虱談虎客一再的爲此作不合常例提出解釋，並以《桃花扇》爲例，說其人物眾多，結構編排極難，而意大利興國三傑故事人物尤多，因此不能以一般體例來寫，必須另創結構。並舉維也納會議情節爲例：

維也納會議，各國君相列座者不下百餘人，可謂古今第一盛會。然其宗旨既悖謬，其精神自散漫無紀，名為公會，實則一切條件，皆由數大國私自決定而已。其後俄普奧三帝，結神聖同盟，專以防壓民權爲事，遂起全歐革命，焚亂數十年，僅有今日。自此會後，至千八百四十八年，凡三十四年間，史家稱爲梅特涅時代，故此文注重俄普奧，而尤深誅梅特涅，皆春秋之筆也。⁹⁴

人物眾多因此無法完全遵照慣例，因此配合關目情節調動人物出場次序，但是在「腳色行當」的配置上，便顯得捉襟見肘。在《新羅馬傳奇》當中，主要人物有三，無法依照傳統以正生、正旦爲主角的配置，因此用生、淨、外扮演，三者之中儼然又以生扮「瑪志尼」爲第一主角。直到第七齣三位主角才出齊，但正旦仍未上場。又因〈會議〉、〈出革〉、〈黨獄〉連續三折登場腳色眾多，不僅正面人物眾多，反派人物亦多，加上諸小國宰相和國王，幾乎所有行當全上場，還需動用雜二十餘人。淨、副淨、末、丑等腳色在三齣之中皆改扮多次，相較於生、旦腳色具有「勞逸不均」現象。尤其淨和末所扮均爲有名字的關鍵腳色，若付諸場上，觀眾恐怕不明此齣中淨到底是梅特涅還是加里波的。另外以丑扮革命黨首領，並有數千言的唸白和唱詞，雖是腳色不足分配的原因，但亦可能受到孔尚任運用腳色的啓發，在《桃花扇·凡例》中有一則關於腳色的特別論述：

腳色所以分君子小人，亦有時正色不足，借用丑淨者。潔面花容若人之妍媸然，當賞識於牝牡離黃之外耳。（凡正色借用丑淨者，如柳蘇丁蔡出場時，暫洗去粉墨）

從此劇中「分出」的《俠情記》第一齣爲正旦上場，但此齣原爲《新羅馬》中一齣，因此又有一挑戰傳統之處。《新羅馬傳奇》中被比作「《桃花扇》之侯生」的是生所扮的瑪志尼，但《俠情記》中與正旦扮演的馬尼他有一段情緣的「加里波的」在《新羅馬傳奇》中卻是淨所扮演。若《新羅馬》繼續寫下去，將會出現淨與正旦訴情的情節，突破一般傳奇正生正旦的組合慣例。梁啓超在傳統戲曲中「行當」所代表的人物特性基礎上，進行腳色配置，但不拘泥於規定，依實際需求進

⁹⁴ 批注者惟恐劇中說明不清，或讓讀者物以爲作者不懂體製，還更解釋必須強調「會議」的原因：「維也納會議，爭論最多者，波蘭問題、撒遜問題、日耳曼統一問題、意大利問題等也，故帶敘之。意大利經拿破侖征服，將前此無數小國，統而一之。施行法國民法，自由統一之精神，既已萌蘖矣。維也納會議，所謂牛羊從而牧之也，故敘意大利史，由當著眼此會。」

行權宜之改動，亦其借用體製格律之架構，進行創新改革的實例。

二、巧妙化用前人佳作，鑄鑄個人才思

用典、集唐為傳奇寫作的特色之一，劇作家亦常藉此展現才華。在梁啟超的作品之中，也有此特徵。但是與前人不同之處，在於梁啟超化用前人詩句或是運用典故，並非只是剪裁挪用，還會予以變化，用來承載意念或是與自己的才思進行鑄鑄，呈現出獨特的新風格。梁啟超在同一首曲文中，常同時化用不同體裁作品的佳句，例如《俠情記》旦出場所唱【破齊陣】

擾擾群龍世界，亭亭似水流年，雨打斜陽，天黏芳草，那穀我儂消遣。望月華故國三千里，怨錦瑟無端五十絃，奇情除問天。

四十五字的曲詞中，便化用了李商隱〈錦瑟〉中的「錦瑟無端五十絃」，秦觀〈滿庭芳〉中的：「山抹微雲，天黏衰草」，湯顯祖《牡丹亭》中的「如花美眷，似水流年」和「潑殘生除問天」。又如《俠情記》中旦所唱的【卜算子】：

獨自下粧樓，有恨無人省，不是懷春不感秋，磊磊心頭病。
獨自上粧樓，望斷山河影，昨夜雙龍匣劍鳴，負汝汝難忍。

明顯的援用蘇軾〈卜算子〉：「驚起卻回頭，有恨無人省」，還化用晏殊〈蝶戀花〉：「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」，甚至在當中還暗藏了《西廂記》：「紅娘怪我緣何害，非關病酒，不是傷春，隻為冤家不到來。」的句構。而此曲之中的韻字「省、病、影、忍」中，「省、病、影」押「真文」韻，但「忍」為「庚青」韻，明顯出韻，但應只是疏忽，其餘曲詞大多能遵守平仄押韻之格律。

梁啟超自豪能記杜詩千首，因此亦將杜詩用於愛國志士充滿豪情的曲文中，如〈弔古〉一齣中，加里波的從海洋遙望羅馬時的讚嘆：

(指介)你看前面海岸蔥蔥鬱鬱，綠楊城郭，煙雨樓臺。國土莊嚴，川原雄壯。正是：東西波浪兼天湧，今古風雲接地陰。羅馬羅馬，你兀的不愛煞儂也。

明顯的是改寫杜甫《秋興》「江間波浪兼天湧，塞上風雲接地陰。」之句。所使用的意象與杜牧〈江南春〉「千里鶯啼綠映紅，水村山郭酒旗風。南朝四百八十寺，多少樓臺煙雨中。」亦有雷同。加里波的在登岸之後，見到羅馬衰敗模樣，所唱【皂羅袍】卻又融合《牡丹亭》和劉禹錫〈烏衣巷〉，營造出特殊的淒涼

之感：

原來是喬木廢池如暝，甚黃昏清角吹寒，賸有空城陣雲漢家營。月華破碎秦時鏡，淒涼草樹鶉啼有聲。尋常門巷，燕來無情，難道我夢兒錯認了黃梁境。

曲詞之中，化用許多詩詞中的字句，卻又以巧妙的組合和對仗，讓人不覺得是抄襲，例如：「原來是喬木廢池如暝」和《牡丹亭·遊園》：「原來姮紫嫣紅開遍」有部分相似，卻又使用相反的意象。「賸有空城陣雲漢家營。月華破碎秦時鏡」似乎也是將「秦時明月漢時關」拆開使用。「尋常門巷，燕來無情」更是巧妙地自劉禹錫〈烏衣巷〉：「舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家。」剪裁而出。而加里波的遊覽舊跡尋覓舊時勝景的自言自語，不僅場面和《牡丹亭》〈遊園〉、〈拾畫〉有著許多「似曾相識」之處，連曲詞亦有化用之跡：

(白)我想羅馬城內，名勝古蹟所在多有。等我順著路兒訪覽起來。(行介)志士淒涼閑處老，名花零落雨中。看呀！這便是凱旋門了呀，這便是議會場了呀，這便是教會堂了呀，這便是十三大劇園之一了。你看雄圖未沫，遺址儼然。我偉大國民的精神好不令人生感。但係斷井頽垣，磚苔砌草，卻怎便零落到這般田地呀。……

「斷井頽垣，磚苔砌草」相較於〈遊園〉中的「似這般都付與斷井頽垣」與〈拾畫〉「蒼苔滑擦倚逗著斷垣低垛。」雖有同樣詞彙，但是經過巧妙融鑄賦予了「新意境」。

梁啟超所填曲詞之中頻繁地使用典故，在造語上不僅別出心裁，且能扣合情境與句意，但是出現過多的典故，也可能造成閱讀理解上的阻礙，例如《新羅馬傳奇·黨遇》中男燒炭黨首領的唱詞：

(丑)你的頭便是千人共飲的智瑤器，你的腹便是永夜長明的董卓燈。則那全歐洲人民，懸綵旗，放花爆，歡呼著民權萬歲；便有耶和華天使，插雙翼，下塵寰，高叫道天下太平。我是播散自由的五瘟使，我是點明獨立的北辰星，今日裏盡了我的責任，驂鸞歸去，他日啊飛下我的精神，搏虎功成。坦蕩蕩橫刀向天笑，顛巍巍旁人何用驚。

當中不僅有中國「智瑤器」、「董卓燈」、「五瘟使」、「驂鸞」等需要解釋說明的詞語，還有西洋的「耶和華天使」，若熟諳其典故者，當覺會心一笑，但對於典故不明者，可能造成閱讀困難。但評注卻認為作者的筆鋒舌劍利於「斷頭臺」：

梅特涅當一千八百四十八年奧大利革命軍起時，子身狼狽，亡命英國。後卒受千人指罵以死。惜哉所謂磔蚩尤剗王莽智瑤器董卓燈者。未得見諸實事也。不料五十年後，更遇著飲冰子的筆鋒舌劍，比那路易第十六的斷頭臺，還利害多著哩。

而女燒炭黨首領唱段更明顯的將〈木蘭辭〉、《牡丹亭》、《桃花扇》典故全用上：

(小旦)……我氣不過那百千萬沒臉兒郎，辱沒鬚眉受巾幗；我便沖起那三千丈無名業火，辜負香衾事血腥。我是箇嬌滴滴的閨秀兒，生來不解道夫婿封侯怨；我貪著轟烈烈的從軍樂，夢裏顧不得爺孃喚女聲。我要將紅粉兒砌成那國民基礎，我便把爆藥兒炸開那世界文明。今日裏拚著箇頸血兒濺污桃花扇，十年後少不免精魂兒再生牡丹亭。坦蕩蕩橫刀向天笑，顛巍巍旁人何用驚。

啓超劇作特色之一，是「舊詞」與「新詞」合用，「我要將紅粉兒砌成那國民基礎，我便把爆藥兒炸開那世界文明」雖有拼湊生硬之處，但是再三咀嚼之後，愈覺其中妙趣。當中「今日裏拚著箇頸血兒濺污桃花扇，十年後少不免精魂兒再生牡丹亭。」將兩部名作中最能表現女主角堅貞形象的典故並列，捫虱談虎客忍不住讚嘆：

作者為文無他長，但胸中有一材料，無不捉以入筆下耳，《桃花扇》、《牡丹亭》與本文相去何啻萬里，亦竟被他捉去了，咄咄怪事。

又讚其能將革命史與黨獄記中絕不可能出現的「香奩語」造出「生氣勃勃」之境，而「辜負香衾事血腥」造語之奇，更令批注者為之絕倒。⁹⁵梁啓超化用前人作品、典故最為極致者，當推其所作兩支字數合計超過千言【混江龍】，乍看與不合曲牌格律，⁹⁶但若探究此一曲牌的特異之處，反而可以證明梁啓超是依照曲牌格律所作。因【混江龍】最大的特點是「句數不定」，在第六句之後可以用三、四、七字的對偶句「加句」。⁹⁷梁啓超並非單例，因為湯顯祖所作《牡丹亭·冥判》

⁹⁵ 捫虱談虎客注：「罵人之筆已奇極矣。最奇者，文中連篇累牘堆滿香奩語。『羅袂生寒，芳心自警』『辜負香衾』『封侯夫婿』皆係癡情兒女嬌態，豈可以入革命史，更豈可以入黨獄記。乃經作者舞文鍛鍊，竟自生氣勃勃起來。才子之筆，可愛煞人；才子之筆可畏煞人。」「昔嘗與作者讀龔定庵詩有捲簾梳洗望黃河之句。作者云：捲簾梳洗下，豈容綴黃河二字，擇語可謂奇極。今此文於辜負香衾下，綴血腥二字，更復成何說話。」

⁹⁶ 【混江龍】的格律為：仙呂宮，共九句四十四字，字數分別為四七四四七七三四四。平仄押韻如下：「十平十仄·十平十仄仄平平◎十平十仄·十仄平平◎十仄十平十仄十·十平十仄仄平平◎平平去·十平十仄·十仄平平◎」 註：「十」為平仄皆可，「◎」為韻字，「·」押韻與否皆可，「。」不押韻。

⁹⁷ 根據鄭騫教授：《北曲新譜》所述，【混江龍】基本格律為九句，每劇字數依序為「四七◎四

中淨所唱之【混江龍】也多達千字，若依照規定增句「多至一二千言亦無妨也」⁹⁸。「元人及明初不過六七聯」但湯顯祖《牡丹亭·冥判》「增至數十句，洋洋皆及千言」。⁹⁹

以下引梁啓超《新羅馬·黨獄》中兩支【混江龍】的最末段與湯顯祖《牡丹亭·冥判》中【混江龍】的最末段作為比較：

《新羅馬·黨獄》

【混江龍】……（丑）你的頭便是千人共飲的智瑤器，你的腹便是永夜長明的董卓燈。則那全歐洲人民，懸綵旗，放花爆，歡呼著民權萬歲；便有耶和華天使，插雙翼，下塵寰，高叫道天下太平。我是播散自由的五瘟使，我是點明獨立的北辰星，今日裏盡了我的責任，驂鸞歸去，他日啊飛下我的精神，搏虎功成。坦蕩蕩橫刀向天笑，顛巍巍旁人何用驚。¹⁰⁰

【混江龍】……（小旦）我是箇嬌滴滴的閨秀兒，生來不解道夫婿封侯怨；我貪著轟烈烈的從軍樂，夢裏顧不得爺孃喚女聲。我要將紅粉兒砌成那國民基礎，我便把爆藥兒炸開那世界文明。今日裏拼著箇頸血兒濺污桃花扇，十年後少不免精魂兒再生牡丹亭。坦蕩蕩橫刀向天笑，顛巍巍旁人何用驚。

《牡丹亭·冥判》中

【混江龍】……（淨惱介）哎，《樓炭經》，是俺六科五判。刀花樹，是俺九棘三槐。臉婁搜，風髯剋剋。眉剔豎，電目崖崖。少不得中書鬼考，錄事神差。比著陽世那金州判、銀府判、銅司判、鐵院判，白虎臨官，一樣價打貼刑名催伍作；實則俺陰府裏注溼生，牒化生，准胎生，照卵生，青蠅報赦，十分的磊齊功德轉三階。威凜凜人間掌命，顛巍巍天上消災。

相比之下，發現梁啓超「坦蕩蕩橫刀向天笑，顛巍巍旁人何用驚」之句明顯學用湯顯祖「威凜凜人間掌命，顛巍巍天上消災。」並將譚嗣同獄中絕筆詩：「我自橫刀向天笑，去留肝膽兩崑崙」之詩句嵌入。經過梁啓超的鎔鑄之後，在意境上甚至超越了湯顯祖的原句。

四◎七七◎三四◎四◎」，第七句無論變為幾字，末三字必為「平平去」。可在第六句下增加三、四、七字的對偶句，「增句多少不拘，但必為雙數，須用對偶」。參考《北曲新譜》，頁 78-81。

⁹⁸ 吳梅「《正音譜》云：此章句字不拘，可以增損。於是明代作者，往往橫加對句，或三字對句，或四字對句，或七字對句，多少不一，平仄不定，而此調遂至無所適從。」因為增句多以四字對偶句兩兩成雙，所以「多至一二千言亦無妨也。」氏著：《南北詞簡譜》，頁 67。

⁹⁹ 吳梅：《南北詞簡譜》，頁 67。另外還提到清人「如洪昉思、蔣心餘、黃韻珊等，皆有譯鋪敘，各顯神通矣。」以此曲牌作為騁才之用。

¹⁰⁰ 梁啓超刊載於《新民叢報》時，並未標明襯字，引用文字的標示是為便於比較分析，筆者依照【混江龍】增句原則所標示。梁啓超在原曲文中，不僅未標明襯字，且曲中夾白處，意只用兩個「……」符號做為區隔，可能是為便於「閱讀」故以此方式編排。

透過格律的比對，發現梁啓超並未完全遵照格律。雖然依照「第六句以下以對偶句增句」的規定增句，但是忽略了另一條重要的格律規定，便是收尾時仍須照原先的七、八、九句格律。吳梅《南北詞簡譜》中提到：「但有一事須記者，增句雖多，而收處須用『平平去·平平仄仄·仄仄平平◎』¹⁰¹舊格。」鄭騫教授《北曲新譜》也說：「第七句無論變為幾字，末三字必為『平平去』。」檢視梁啓超所作兩支【混江龍】最末三句，不僅末兩無法湊成「四四」句型，其倒數第三句末三字平仄皆是「上平平」明顯出律。¹⁰²歸咎其原因，最可能的原因是梁啓超參照湯顯祖【混江龍】曲文。因為湯顯祖的【混江龍】倒數第三句末三字為「上平平」同樣也出律。【混江龍】增句的方式「往往以四字句作六七聯，然後再間七字句一聯」、「或又有重疊三字句者。」第七句的三字句亦可「變為七字或兩個七字」¹⁰³。湯顯祖將原本兩兩對偶的增句形式，變化成字數分別為「七三三三四」的兩大段對偶長句。¹⁰⁴整支曲的最末兩句仍符合格律要求，倒數第三句雖可用七字句，但「末三字」處卻不合律。梁啓超所作「則那全歐洲人民，懸綵旗，放花爆，歡呼著民權萬歲；便有耶和華天使，插雙翼，下塵寰，高叫道天下太平。」也使用結構相近的「七三三七」的兩句長對。未增句前第七句，也換作「今日裏盡了我的責任，驂鸞歸去，他日啊飛下我的精神，搏虎功成。」和「今日裏拼著箇頸血兒濺污桃花扇，十年後少不免精魂兒再生牡丹亭」的長對句。雖然倒數第三句的三字句，在增句之後可改用一個或兩個七字句，但兩支曲末三字「虎功成」和「牡丹亭」兩處均不合平仄押韻規定，所犯之誤與湯顯祖相同。

梁啓超能從眾多曲牌中，找出一支「句數」不拘，可用「對偶句」增句的特殊曲排，以對偶排比句寫成痛快淋漓的「長罵」，顯現他擅於化用前人優秀作品，並在傳統的體製格律中尋找可以發揮之處，並且充分利用原有的「規範」特性。除了形式上之外，梁啓超可能還考慮到「音樂特性」。鄭騫教授論此曲牌的增句無論是否押韻，都具有「帶唱」性質，「無論歌唱吟諷，其速度均較本格原有諸句為快。」¹⁰⁵且因為「所增諸句，吟唱既快，有滾石飛瀑之勢，僅一個三字句承接不住也。」¹⁰⁶用此速度快具帶唱性質的曲子來「罵賊」十分適切，且梁啓超的「痛罵」之詞配合「滾石飛瀑之勢」相得益彰。雖然梁啓超在「格律」的考究上

¹⁰¹ 「◎」代表韻字，「·」為押韻與否皆可。

¹⁰² 依照鄭騫教授《北曲新譜》，第七句無論變為幾字，末三字必為「平平去」。

¹⁰³ 鄭騫教授：「是以增句之作，其第七句必變為七字或兩個七字，即仍用三字亦多加襯字。」但仍須遵守「第七句無論變為幾字，末三字必為『平平去』。」的格律。氏著：《北曲新譜》，頁 81。

¹⁰⁴ 「比著陽世那金州判、銀府判、銅司判、鐵院判，白虎臨官，一樣價打貼刑名催伍作；實則俺陰府裏注溼生，牒化生，准胎生，照卵生，青蠅報赦，十分的磊齊功德轉三階」以分號做為區隔，可分成兩句長對句。

¹⁰⁵ 鄭騫教授：「其後由全不用韻進而別用一韻，更進而與本曲同韻，乃成通行格式；但仍不脫『帶唱』性質。」

¹⁰⁶ 鄭騫教授《北曲新譜》，頁 81。

有「疏懶」之嫌，但其曲文內容能善用曲牌的音樂特性，亦證明梁啓超並非只是抄襲前人作品或隨意填編曲文，而是在前人與規範之上，進行鑄鑄創新。

三、具實驗精神的語言風格

梁啓超曾稱讚日本人德富蘇峰的文章「雄放雋快，善以歐西文思入日本文，實爲文界別開一生面者……中國若有文界革命，當亦不可不起點如是者也。」¹⁰⁷在戲曲作品中，梁氏「時雜以俚語、韻語及外國語法，縱筆所至不檢束」的語言風格更發揮到淋漓盡致。梁啓超使用文體混合史傳、語錄、白話、文言等體裁，並靈活運用文學典故、佛典、譯文、日語等詞彙，甚至還帶有傳統的漢賦駢儷的情調氣息。¹⁰⁸梁容若曾詳細的分析梁啓超書寫風格形成的背景，並與日本文學家相比：「像德富蘇峰、德富蘆花一流人的文章，和任公的新文體，正是一種味道。」¹⁰⁹梁啓超像是吸納各大門派絕學的武林高手，經過融會貫通後「匯萃百流，歸於實用」，發展出獨門絕技。如此的特殊文字風格，也運用在梁氏的戲劇創作與評論之中。例如傳奇劇本的用典、詞彙運用，明顯的化用了梁啓超以超人記憶力所記誦的史記、杜詩和佛典；在曲文上，工整而不死板的對偶駢儷句，原是作者幼學八股文、漢賦的根柢；「飲冰室詩話」、「小說叢話」等「筆記體」文學評論形式，源是萬木草堂求學期間熟讀學案、勤寫劄記的功夫。而劇作、評論當中的觀點、思想更是融會所讀的古今中外之學。

梁啓超劇作中，多變豐富的語言是一大特色，金觀濤先生透過「關鍵詞」的分析，進行晚清民國觀念史的研究，他經由數據庫的統計分析晚清民國新語詞、新名詞的組成研究。經由資料庫的比對之後，許多新名詞可查到的最早源頭都是由梁啓超所使用。研究梁啓超戲曲與小說的學者，大都注意到梁啓超劇中使用了許多新語詞、外國語。雖然使用了新名詞、翻譯詞，但是梁啓超仍儘量依照腳色行當特性創作曲文、賓白，主角仍以雅正爲主調，而淨丑則依人物特性斟酌，插科打諢的曲白則誇張表現，大量運用新語、俗語甚至是外國語。

¹⁰⁷ 梁啓超：〈夏威夷遊記〉，收錄於《飲冰室合集·專集之二十二》，頁191。

¹⁰⁸ 梁容若：「他自稱「史記之文能成誦者十八」，司馬遷就是鑄鑄各種字句、文體以成家的，他走的路子實在相同。他早年對於八股文，揣摩極深，不避長比自然是八股習慣。受康有爲的影響，精讀宋元學案、明儒學案、傳習錄等書，看慣了語錄體，所以時雜俚語。受譚嗣同影響，多讀佛書，所以佛書的名詞術語，佛經翻譯文法，也隨時出現。」梁容若〈梁任公的生平和文學〉，轉引自陳敬之〈中國新文學運動的前驅〉（臺北：成文出版社，1980.7，初版），頁23-24。

¹⁰⁹ 梁容若：「日本的口語文學在明治二十年(1887)左右，業以接近成熟。任公到日本的時候(1898)，日本口語文學已經很流行。那時一般文人和學修養還不低。像德富蘇峰、德富蘆花一流人的文章，和任公的新文體，正是一種味道。他的文章，偶而有些駢儷情調，漢賦氣習。又推重汪中，那是因爲他進過學海堂，阮元的文言說在發生隱微作用。曾國藩教子熟讀漢賦徐庾文，也有影響，因爲他是崇拜曾氏的。任公的文章匯萃百流，歸於實用，形成對一代正宗桐城派乃至文選派的無言革命。」同前注。

首部劇作《劫灰夢傳奇》就已經嘗試加入的新式語言，甚至加了兩個英文字入曲詞，配合「洋奴」裝模作樣的行徑。但雖然在語言上已經嘗試將新語、英文摻入，但作品整體還是維持古典的文字風格，利用許多傳統文學典故或是傳統文學習用的佛家語。例如劇名使用「劫灰」一詞，便具有宗教意味。作品見報之後，也立刻得到讀者的回響，例如楚青(狄葆賢)曾寫〈劫灰夢題詞〉：

沉沉大陸三千載，黯黯愁雲一萬重。無量恆河無量劫，是誰先到妙高峰？
我公慧舌吐金蓮，信手拈來盡妙詮。議種菩提參結果，願身普渡出人天。

110

楚青以運用佛教詞語道出《劫灰夢傳奇》觀後感觸，盛讚作者才華。「劫灰」一詞的由來為傳說漢武帝鑿昆明池，挖出許多黑土，有西域高僧說這黑土是世界將盡時，劫火灼燒所留下的餘灰，後用以喻災難的遺跡。另一個說法是古印度人認為世界將毀壞時，劫火出現，燒毀一切，世界都成灰燼。另有一說指戰爭後的灰燼。¹¹¹對應劇中感嘆「甲午」、「庚子」兩役之後社會現況，使用「劫灰」典故不僅十分貼切，更顯現出梁啟超文學造詣不凡。與梁啟超在學問上相親近的師友，其共通點之一為與佛學的接觸，例如康有為、譚嗣同、黃遵憲等皆對佛學有學研究。¹¹²梁啟超甚至說：「晚清謂新學家者，殆無一不與佛學有關係。」¹¹³因此，不僅許多佛典的詞彙出現在詩文之中，也運用在戲劇語言之中。

初次嘗試新語言入劇之後，《新羅馬傳奇》又開創以外國題材入劇的先例，演外國事或時事所使用語詞風格「很難與傳奇雜劇的體製相協調。」¹¹⁴但是梁啟超在劇作之中，不僅融入時事，亦將新語言、俗語靈活變化融入其中。例如〈初革〉中燒炭黨首領登台演說的演講詞：

我們的宗旨啊，不管他上等社會中等社會下等社會，九流三教，但使有愛國的熱血，只管前來；不論那一人政體寡人政體多人政體，立憲共和，但能除專制的魔王，何妨試辦；叫他是哥老會三合會大刀會小刀會，些些不同，但起得革命軍勤王軍獨立軍國民軍，件件皆可……

詞中混雜了「愛國的熱血」、「一人政體」、「寡人政體」、「立憲共和」等外國引進的翻譯新詞彙；「哥老會三合會大刀會小刀會」等晚清民間團體名稱；還有「專制的魔王」結合新舊的混合詞彙。而「革命軍勤王軍獨立軍國民軍」更是不知如何區分各詞為新舊中西。在廣東戲劇本《班定遠平西域》第三幕〈平虜〉還用上了日文、英文：

¹¹⁰ 《新民叢報》第十號(1902年6月20日)。

¹¹¹ 根據《教育部重編國語辭典》「劫灰」詞條解釋。

¹¹² 陳敬之《中國新文學運動的前驅》(臺北：成文出版社，1980.7，初版)，頁109。

¹¹³ 梁啟超《清代學術概論》。

¹¹⁴ 康保成：《中國近代戲劇形式論》(桂林：灕江出版社，1991.5)，頁87。

(小鑼鼓)(一雜鬚鬚高頭禮服偏懸寶星扮匈奴欽差驕容上)(一雜鼠鬚眼鏡尋常西服扮隨員上)(欽差唱【雜句】)我個種名叫做 Turkey，我個國名叫做 Hungary，天上玉皇係我 Family，地下國王都係我嘅 Baby。今日來到呢個 Country(作豎一指狀)堂堂欽差實在 Proudly，可笑老班 Crazy，想在老虎頭上 To play(作怒狀)叫我聽來好生 Angry，呸、難道我怕你 Chinese，難道我怕你 Chinese。(隨員唱【雜句】)

オレ系匈奴嘅副欽差，(作以手指欽差狀)除了アノ就到我エライ。(作頓足昂頭狀)哈哈好笑シナ也鬧是講出ヘタイ，叫老班箇嘅ヤツ來ウルサイ。佢都唔聞得オレ嘅聲名咁タツカイ，真係オーバカ咯オマヘ。……

配合「匈奴欽差」淨角插科打諢，以英文、日文入唱詞，不僅活靈活現的展現作者欲形塑角色自大可笑的誇張形象，並且透過突兀的語言製造演員可以靈活發揮的表演空間。曲文中、日、英混用，雖然使用的皆是簡單的單字，但是無論是英文還是日文，都顧及唱詞的押韻，即便是誦讀也能感受到其文字趣味和靈活的韻律節奏。這種以外文入戲插科打諢的橋段，在現代的京劇舞台上也曾經出現過。

115

早在維新運動時期，譚嗣同、夏曾佑等人就已經將外文用於「新詩」之中，但梁啟超對於當時使用新名詞「走火入魔」的情況也有所反省，認為當時的創作心態「頗喜搗搗新名詞以自表異」，例如譚嗣同〈金陵說法〉中出現：「綱倫慘以喀私德(caste)，法會盛於巴力門(parliament)」，除非花更多的筆墨說明詞語含意以及創作意圖，讀者無法理解這兩句像是謎語般的詩，因此梁啟超曾經反省這一時期的創作：「注自二百餘字乃能解，今日觀之，可笑實甚也，真有似金星動物入地球之觀矣。」因此創作戲劇引用新詞彙，梁啟超改以「點染」或是使用已經通用於一般報刊或白話中的新語詞，避免使用過度冷僻的詞彙。此外，另外也考慮到「方言」對於演出的傳播的功效，因此在梁啟超也採用了「粵劇」進行創作，當中直接以「白話方言」撰寫台詞：

(大同學校教師上)(生徒若干人各持國旗上)(兩生別持兩大旗一寫歡迎班大將軍凱旋字樣一寫橫濱中國大同學校字樣)(教師用兵式禮操喝號行三匝)(教師白)諸君，今日做戲做到班定遠凱旋，我帶埋諸君亦黎做一个戲中人，去行歡迎禮。諸君，你咪單係當作頑耍和。你地留心讀吓國史，將我祖國從前愛國的軍人，常常放在心中，拿來做自己的模範。

梁啟超創辦《新小說》時便向讀者明白宣告所使用的文體：「文言俗語參用，其

¹¹⁵ 例如國光劇團的《阿 Q 正傳》中，便以英文唱流水調，展現留洋公子的形象，演出引發台下觀眾熱烈反應。

俗語之中，官話與粵語參用，但其書既用某體者，則全部一律。」¹¹⁶當中除了「傳奇」欄目外，更將「粵劇」另開專欄。透過地方戲劇，更能夠藉由「母語」使戲劇的情感渲染效果更佳。但也因為「方言」具有地方性限制，造成了「劇本」對外傳播的「隔閡」。但是梁啓超創作實也將「語言」問題納入考量，特別強調廣東省以外仍大致可以依照劇本演出，在例言中交代：「此劇多用粵語，省以外之人讀之或不能解，今特為釋文一篇。」此外作者還提供許多可供「再演者」的參考，例如考量到各省語言差異，附錄中不但有粵語方言釋文，還提供了劇中新編的軍歌簡譜。作者不但認為「他省演出」不成問題，還將此劇中刪去女角的缺憾，補充於〈例言〉當中，供再演者作為改編參考。

梁啓超創作戲曲雖明言是為政治宣傳、喚醒國民而作，但其劇作並不是高喊空無的口號與灌輸愛國思想，他將外國歷史人物傳記轉化成當時中國能夠理解的語境，以淺近的方式加入了歷史和哲學思想，並以兼顧感情與學養的文筆編排曲文，作品背後也含藏著個人與國家的生命投射。

四、「雅、劇、俚」互補有無的「樂論」

梁啓超曾在《小說叢話》中自認「不嫻音律」，在《新羅馬傳奇》收錄到《飲冰室合集》時，其中梅特涅等三個腳色所唱的曲，曲牌名仍維持〔口口口〕的缺空狀態。後人收錄版本標目為【字字雙】¹¹⁷這個現象可能是梁啓超在創作傳奇時，無暇考察曲律，僅就字數、押韻的部分寫就。連燕堂先生分析任公在趕稿寫散文時：「稿尚未脫，以付抄胥。非直無悉心審定之時，並且無再三經目之事。¹¹⁸」又何況《新民叢報》每月出版兩次，創作時隨寫隨刊，故不及考定。任公的散文既是「縱筆所至不檢束」，詩既已「不拘拘於形尺間」，那麼他的傳奇在曲律方面，自然亦不受束縛了。¹¹⁹但是若沒有曲牌的選擇，如何制訂字數與格律呢？梁啓超曾自述其記憶力之強，能夠背誦《杜詩》千首和《史記》大部分篇章，因此梁啓超可能憑著記憶中前人劇作中使用【字字雙】曲牌的作品，填寫曲文。¹²⁰文章中出現口口的現象在《新民叢報》和《新小說》中並不少見，通常情況是引用前人詩作或是回憶親友創作時，遺忘一兩字以口或口口補缺。這種情況在現今報刊中絕不被允許，但是梁啓超辦報一人身兼數職，加上每十五天就出版新刊，恐無暇一一查驗。而當時報刊連載作品，常待作品登載完畢後發行單行本，因此梁啓超

¹¹⁶ 《新小說》廣告內容，刊載於《新民叢報》第十四號中。

¹¹⁷ 在張庚、黃菊盛：《中國近代文學大系·戲劇集》中該曲牌標目為【字字雙】。

¹¹⁸ 梁啓超〈與嚴幼陵先生書〉。

¹¹⁹ 連燕堂《梁啓超與晚清文學革命》（廣西：灕江出版社 1991 年 5 月第 1 版）頁 293。

¹²⁰ 因為梁啓超化用前人作品，劇作通常是從《桃花扇》與《牡丹亭》中尋找靈感，故有可能是以牡丹亭第十三齣〈訣謁〉中的【字字雙】為範本，唱詞如下：「（淨扮郭駝上）前山低孤後山堆，駝背；牽弓射弩做人兒，把勢；一連十箇佸來回，漏地；有時跌做繡毬兒，滾氣。」

除了自恃其背誦能力記得參考之作作為填曲依據外，可能還懷著以缺空應報刊印刷之急，待日後發行單行本再予修正的權宜想法。

傳奇中「曲牌聯套」須與腳色、排場相互搭配，曾永義教授論「排場」係指綜合情節、腳色、音樂(聯套)三項因素之分量所呈現演出段落。¹²¹而「曲牌」又分「粗細」，係以「排場」為前提來決定音樂的使用。「細曲」指「纏綿文靜」之曲，唯生、旦等主要腳色得用之；「粗曲」指「鄙俚嗷殺」之曲，只宜淨丑聲口。¹²²梁啓超大致上能依照曲排特性使用，有針對行當特性使用者，例如【字字雙】為淨丑出場所唱粗曲，¹²³的確適合梅特涅與兩小國宰相的淨丑行當。有針對曲調特色而運用得當者，例如《俠情記》中正旦聽聞英雄遭難悲傷落淚所唱的【山坡羊】屬悲哀之曲。但也有使用不恰當處，如第七齣〈隱農〉所用的「梁州新郎、節節高」，為「飲宴，祝壽，結婚，團圓」等歡樂事的排場使用。¹²⁴或用於「遊覽」、「宜眾唱」，¹²⁵在使用上似乎不太妥當。《新羅馬傳奇》七齣曲牌都不成聯套，可能和聯套排場學問高深，若要考究恐怕難以應付「出刊」的時間限制；另外，分別擇用曲牌使用，較依聯套規定使用有更大的發揮空間。梁啓超作劇目的是發揚主題、思想為主，若遷就曲牌聯套，便無法馳騁文情才思；像詞牌般挑選使用，還可以利用曲牌的襯字發揮更大的自由。

相較於傳奇的宮調聯套有一定的創作門檻，花部戲曲在曲調使用上的規範則較具彈性空間。盧前曾比較花部與南北曲創作之差異：

此三三四、十字句法者，花部所習用者也。不若南北曲之有定調，使俗士為之，往往不能成文。¹²⁶

所謂曲高和寡，南北曲的「音律」成為創作者的阻礙，雖然創作者能仍依照曲譜格律創作曲文，如同依照律填寫詩、詞一般，但已經與音樂分離。而對演出者來說，演唱南北曲也是門檻相當高的技能，若非崑曲演員或是清唱家，恐怕亦難以登場演出。梁啓超創作的三部傳奇大致上符合體製，唱詞亦依曲牌填詞，但若要演出最大的癥結是在演出者是否能夠「唱」的問題上。《班定遠平西域》的演出提供了「窮則變，變則通」的解決方式，變是改變「音樂」，不但以板腔體的廣東戲形式演出，「唱」的部分還採用了俗曲與新譜曲，就算不是專業的粵劇演員，可以套用熟悉的俗曲曲調演唱，觀眾還可以依照作者提供的「西式簡譜」一起跟

¹²¹ 參考曾永義：〈說排場〉《詩歌與戲曲》(臺北：聯經出版社，1988)，頁 351-402。

¹²² 林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》(臺北：里仁書局，2003.2)，頁 39。

¹²³ 盧前：「丑淨出場之曲，如【字字雙】，乃過曲也。」盧前：《明清戲曲史》，(臺北：臺灣商務印書館，1994，第二版)，頁 26。

¹²⁴ 同前注，頁 40。

¹²⁵ 同注 123，頁 44。

¹²⁶ 同注 123，頁 132。

著唱。盧前的一段話，恰好說明梁啓超此劇的演出：

蓋自花部作，而後戲與曲相離。從茲以後，欲治曲者，尚有小令套數在，可以自寫胸臆。欲治戲者，必借鏡海西，以趨於一軌。¹²⁷

雖然表演形式趨向西式話劇，雖然劇本處處有拼湊痕跡，不僅雜用音樂還雜用中、英、日、粵各種語言，若只閱讀劇本甚至覺得「不倫不類」，但梁啓超特地在劇本前加注說明，聲明演出效果獲得迴響。實際上，《班定遠平西域》便是梁啓超劇作的實際演出例證，雖然從劇本上看，仍不免於長篇論說、劇情跳脫極大的特點，但是在這部作品中，特別強調了「歌謠」、「樂」感人的部分，因為這部戲中，唱的部分是由台上演員與台下觀眾(都是學生)以粵語合唱，梁啓超在新民叢報第 78 號中的《飲冰室詩話》中曾說：

今詩皆不能歌，失詩之用矣。近世有志教育者。於是提倡樂學。然樂已非盡人能學。且雅樂與俗樂二者亦不可偏廢。俗樂緣舊社會之嗜好。勢力最大。士大夫鄙夷之，而轉移風化之權，悉委諸俗伶。而社會之腐敗益甚。此不可不察也。客歲橫濱大同學校生徒開音樂會，欲演俗劇一本以為餘興，請諸余。余為撰「班定遠平西域」六幕。自謂在俗劇中開一新天地也。中有從軍樂十二章，乃用俗調十杯酒又名梳妝臺所譜。雖屬遊戲，亦殊自喜。乃錄其詞語其譜。¹²⁸

從字裡行間，梁氏對於此作的演出設計頗為得意。梁啓超所提出的辦法，其實是他的「樂論」倡導的「音樂混用」。梁氏「樂學」的創生，同樣是為充當愛國宣傳的利器。他從「韻文學」為樂學進行溯源：「凡有韻之文，半皆可以入樂者也。」¹²⁹他還指出雅樂、劇曲等音律之學在明朝之前由士大夫來主持，清代之後，士大夫不再重視音律之學，將「樂教」的重責拱手讓給伶人：

自明以前，文學家多通音律，而無論雅樂、劇曲，大率皆由士大夫主持之，雖或衰靡，而俚俗猶不至太甚。本朝以來，則音律之學，士大夫無復過問，而先王樂教，乃全委諸教坊優伎之手矣。¹³⁰

以上這段話雖有貶抑優伎之意，但其實表現出梁啓超對於「韻文學」具有教育國民的重責大任，故士大夫應該重視它，不應讓音律之學成為娛樂場所的耳目之娛。梁啓超對於樂學的關注，仍是受到黃遵憲的影響。黃遵憲大量創作「軍歌」、

¹²⁷ 梁啓超：《飲冰室詩話》，頁 103-106。

¹²⁸ 同前注。

¹²⁹ 梁啓超《飲冰室詩話》第 77 則，頁 59。

¹³⁰ 同前注。

「幼稚園上學歌」等歌詞¹³¹，啓超亦追隨之。梁啓超雖然對於實踐「文學」與「樂學」的合一，再度展現他「即知即行」的熱情，但對於不通音律的問題，仍是創作阻礙，因為他和黃遵憲皆「不解音律」。¹³²雖然「不通音律」成爲梁啓超實踐「樂學」的阻礙，但是他又提出了解決辦法：

抑吾猶有一說焉：今日欲爲中國制樂，似不必全用西譜。若能參酌吾國雅、劇、俚三者而調和取裁之，以成祖國一種固有之樂聲，亦快事也。將來所有諸樂，用西譜者十而六七，用國譜者十而三四，夫亦不交病焉矣。¹³³

梁啓超爲不通音律的創作者想出「參酌吾國雅、劇、俚三者而調和取裁之」的辦法，並且親自實踐。梁啓超認爲清代「樂學」復興之始爲「軍歌」、「學校歌」的創作，他認爲這些愛國之士模仿長篇歌行體的創作是文學復興的先河。¹³⁴「樂論」、「軍歌」、「學校歌」等論述更在其戲劇創作中進行實踐，例如他在 1902 年發行的《新小說》第一號上，除了發表《俠情記》傳奇之外，也發表了他所創作的軍歌，更將此軍歌運用在 1905 年創作的《班定遠平西域》中。雖然從劇本上看，這齣廣東戲是各種元素「拼湊」起來，並且夾雜各種語言，古今中外人物都在其中，但這戲卻完整的演出，並且對於演出效果頗爲自豪。

晚清海外留學生因爲接觸話劇，亦開始模仿學習。梁啓超注意到了這個現象，並且十分肯定。¹³⁵大同學校的學生曾敷演《易水餞荆卿》，梁啓超對於他們的演出給予相當的肯定，並且還提到了他們演唱的詞是改用《史記》原歌：

其第一幕「餞別」內有歌四章，以《史記》所記原歌作尾聲，近於唐突西施，點竄堯典；然文情斐茂，音節激昂，亦致可誦也。¹³⁶

「唐突西施」語出於《晉書·周顛傳》：「何乃刻畫無鹽，唐突西施也。」意指標榜醜女，冒犯了美女。梁啓超此處意指學生將《史記》記載的原歌拿來更改、加詞，雖有擅加竄改冒犯原典之嫌，但是表演效果仍值得肯定。雖然當時無法以錄音或錄影設備記錄演唱部分，但梁啓超以文字描述此劇的音樂是由「西樂譜曲」

¹³¹ 梁啓超：「近年以來，愛國之士，注意此業者，漸不乏人，而黃公度其尤也。公度所製《軍歌二十四章》、《幼稚園上學歌》若干章，既行於世，今復得見其近作《小學校學生相和歌十九章》，亦一代妙文也。」《飲冰室詩話》第 77 則，頁 60。

¹³² 梁啓超：「惜公度亦不解音律，與余同病也。使其解之，則制定一代之樂不難矣。」《飲冰室詩話》第 77 則，頁 62。

¹³³ 《飲冰室詩話》第 77 則，頁 62。

¹³⁴ 梁啓超：「頃讀雜誌《江蘇》，屢陳中國音樂改良之義，其第七號已譜出軍歌、學校歌數闕，讀之拍案叫絕，此中國文學復興之先河也。」《飲冰室詩話》第 77 則，頁 59。

¹³⁵ 梁啓超：「歐美學校，常有於休業時學生會演雜劇者。蓋戲曲爲優美文學之一種，上流社會喜爲之，不以爲賤也。今歲橫濱大同學校年假時，各生徒開一音樂演藝會，除合歌新樂府外，更會串一戲，曰《易水餞荆卿》。」梁啓超《飲冰室詩話》第 137 則，頁 112。

¹³⁶ 同前注，頁 112-113。

與「俗曲」拼湊而成：

右歌(指《餞別荊卿歌》歌詞)於席間酒酣唱之，前後皆唱俗樂，獨此四章拍以新譜，用風琴節之。每章前四句以扮高漸離者獨唱，其「嗚！嗚！」以下，則舉座合唱，聲情激越，聞者皆有躬與壯會之感。茲並錄其譜：……

137

上述的歌詞有四段，舉第一段為例：「等閑談笑見心肝，壯別寧為兒女顏？地老天荒孤劍在，風蕭蕭兮易水寒。嗚！嗚！風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還。」梁啓超不但詳細記錄了獨唱與合唱的分段，並且刊錄了該曲的西式數字簡譜。此劇主題曲為新譜之曲，並以風琴伴奏，其餘歌唱部分皆以「俗樂」唱之，實踐了梁啓超「樂論」所主張「參酌吾國雅、劇、俚三者而調和取裁之」的論點。而梁啓超為大同學校學生創作的廣東戲劇本，演唱部分也是採用新譜曲混用俗樂，並且將演唱者從臺上延伸到連觀眾都一起合唱。

梁啓超雖然在不擅音律，卻因為認定「文」「樂」結合更能發揮文學傳播的功能，因此設想出融合「雅、劇、俚」三種音樂，透過戲劇實踐樂論。不僅只是紙上談兵，更觀察大同學校學生演出《易水餞荊卿》中歌曲演唱、編詞詳細記錄，更在自己所作的《班定遠平西域》中活用板腔體的粵劇唱調、俚歌和新編西樂，配合情境需要使戲劇達到演出效果。

五、創造嶄新的舞台腳色形象

以中國戲劇演外國故事，除了語言上的差異之外，在人物塑造上也具有挑戰性。雖然當時中國已經打開門戶，中國人已有機會見到洋人。但是在傳統戲劇中，以傳統腳色行當扮演洋人，除了靠作者的裝扮提示外，更需要讀者的想像力。若要付諸場上，還要靠演員在造型裝扮上費一番心力。

觀察梁啓超劇作中，對於腳色的形象塑造，主要是以行當作為基礎，然後以裝扮提示為人物造型，並創造一些特殊的穿關。例如《新羅馬傳奇》中但丁是「副末古貌仙裝上」，梅特涅則是「淨燕尾禮服胸間遍懸寶星驕容上」，「副末」與「淨」是行當腳色，「燕尾禮服胸間遍懸寶星」具體的提供服裝種類和裝飾物，並透過「驕容」的演員表演提示，具體表現人物形象，再唸定場詩上場詩「一手掩蓋天下目，兩朝專制老臣心」梅特涅的人物性格呼之欲出。相較之下「古貌仙裝」是很抽象的形容，仙裝是為表現人物是但丁的靈魂，但是「古貌」既不能表演，又不能具體的表現在裝扮上，只具「閱讀提示」作用。主角之一瑪志尼則是「生扮

¹³⁷ 同注 135，頁 113

瑪志尼墨衣學生裝上」以學生裝表明身分，穿著「墨衣」並非只是單純的服裝顏色，因為劇中還說明是因為國家喪亂，故常著墨服表示哀悽，是和劇情內容有關的提示。¹³⁸加里波的提示是「淨扮加里波的水手裝上」，以水手裝表示加里波的職業身分。梁啓超透過「穿關」提示人物的關鍵形象，但是仍有超越戲曲所能及的部分，例如瑪志尼海濱所遇巨人的提示是「外扮巨人身長七尺氣宇嚴整冠服藍縷上」，當中最令人疑惑的是「身長七尺」的「巨人」如何裝扮？另外「氣宇嚴整」的演出提示也很抽象，惟一具體的提示是「冠服藍縷」，故巨人的裝扮提示也具有「閱讀提示」的意味。

除了透過裝扮塑造人物形象外，身段動作的提示也別具特色，通常還會搭配小道具的使用，例如「從懷中取時表看介」主要是因應外國故事的需要，並配合主角「時候不早了」的詞。另外如「讀新聞紙介」、「獻金給愛國志士」具有暗示人物內在個性或想法的意味，亦有「教育」讀者的用意。「這些外國題材的傳奇雜劇不僅塑造了全新的人物，演述了新鮮的故事，而且帶來了新的思想觀念，帶給人們新的觀察與思考問題的眼光。」¹³⁹

除了以裝扮提示身分之外，人物的性格通常藉由唱白「自述」生平背景或個性才能的方式表達，例如「淨扮加里波的水手裝上」唱【破齊陣】：

孤嶽千尋壁立，長風萬里橫行，冰雪聰明、雷霆精銳，天付與男兒本性。
叵奈朝朝送客浮家慣，著甚夜夜驚人匣劍鳴，西風聞血腥。

主要是以「孤嶽千尋壁立」顯現人物形象，「冰雪聰明、雷霆精銳」則明確的交代作者才能個性。此外還藉由提及歷史人物作為對照，透過相關人物的共通性匯聚出人物形象。例如加里波的「慕哥倫布通天鑿孔之風，懷納爾遜為國同仇之志」。哥倫布與納爾遜分別是航海探險家與英國海軍大將，和加里波的共通處為「航海之志」。左鵬軍分析近代戲曲作品中有「人物形象平面化」的現象：「有些作品的主要人物性格不很突出，缺乏深度，也沒有發展變化的過程，帶有簡單化、臉譜化的傾向。」這種現象的存在「與戲劇情節的削弱、衝突的淡化密切相關，互為因果。」觀察梁啓超對人物形象的塑造也具有人物性格不明顯、過度簡單化的缺失。例如《劫灰夢》中的杜撰、《新羅馬》中的三傑、《俠情記》中的馬尼他，或者是《班定遠平西域》中的班超和班惠，雖有多段的唱詞與唸白能夠發揮，但是內容並非針對人物個性塑造與情節鋪展，而是在談論時局、分析國家危機，以及解決危機的計畫。「這些人物的道白語唱詞，在很大程度上就是作者對

¹³⁸ 劇中瑪志尼自言：「每念我意大利自羅馬失鹿以後，朝秦暮楚、五裂四分，同種仇離，生民塗炭。痛雌風之不競，為大國羞入豚笠，以誰憐，謂他人母。自古道：哀莫哀於無國，病莫病於喪心。小生雖在髫齡，頗知國恥。撫今懷古，感物易哀，獨恨閱歷未深，補救無術。因作喪國紀念，常著深墨衣冠。」

¹³⁹ 左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》（臺北：學生書局，2001.9），頁 142。

歷史事件的介紹說明和自我志向的表白，戲劇人物在舞臺上相當直接地述歷史之實，言作者之志。」「使人物在戲曲中『表演』的成分大大削弱，人物性格缺乏應有的發展過程，不夠豐滿，不夠立體化，有時甚至顯得較為蒼白。……但這些人物卻很好地貫徹了作者的創作意圖，完成了作者賦予他們的任務。」¹⁴⁰

《班定遠平西域》以「武生」扮班超，因劇中人物全為男性，因此末、丑、淨、副淨之外，另加「小武」。第四幕中，將「軍樂隊」寫入劇本，上場演出「高唱從軍樂宣揚尚武精神」的情節；第六齣最末更讓大同學校的教師登臺「宣教」，並指導臺下學生舉旗熱烈歡迎「定遠大將軍凱旋」，高喊「軍人萬歲！中國萬歲！」此一編劇模式跳脫了傳統戲曲的模式，還安排演員與觀眾互動。此劇本雖為演出本，但是對於報刊讀者來說，當中的「演出說明」和「粵語方言」、「外國語」嚴重妨害閱讀的理解和連貫。但從「排場」的角度來看，作者不僅考慮到劇情，且考慮演出效果選擇「關目」，並透過冷、熱場的交替，增加演出效果。第四幕為班惠上表請求御賜班超回京，因班惠有大段表明胸懷與懷念兄長的唱白，具有「正場」的分量。第五幕原為兩兵士的過場，但藉由樂隊上場「演出」軍樂隊伴奏，使場面雄壯熱鬧。而最後的第六幕為老邁的班超向部下陳述思鄉之情，以接聖旨獲賜凱旋作結，排場稍嫌冷清。但演員下場後，臺下教師上臺，下臺的演員則換「武裝盛服」和「寶星盛服」重新上臺接受歡呼。透過臺上臺下合演、合唱，配上西樂隊伴奏，達到最熱鬧的高潮。

《班定遠平西域》的演出未能留下影像資料，無法一窺「中西合璧」的人物形象為何。但參考陳龍《中國近代通俗戲劇》中所附新劇劇照，「西裝短髮」為演出外國故事時的裝扮，應是參考日本新劇裝扮。而梁啟超劇作中亦提供許多新的人物裝扮參考，例如「墨色學生裝」、「水手裝」以及綴滿勳章(寶星)的軍裝等，此為傳奇中史無前例的創發。

六、具體細微的舞臺指示

梁啟超劇作的另一個特色是詳細且具體的演出指示。主要表現在腳色的「表演」上，不僅是主角，連龍套腳色的走位、站的方式都有詳細說明，例如《班定遠平西域》第二幕〈出師〉：

(停鑼鼓吹喇叭)(小武西裝軍服胸懸寶星佩劍扮隊長徐幹上)(雜西裝軍士十六人上)(徐幹喝令行臺三匝)(排立)(小鑼鼓)(徐幹白)某徐幹，在陸軍大學堂卒業多年，今隸班大將軍麾下，充當司馬之職，只因班將軍奉命出征，要仿趙武靈王胡服破胡之意，奏請軍士一律收用西裝，得旨允准，故

¹⁴⁰ 本段所引用文字參考左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》，頁 188-195。

此軍隊上精神形式煥然一新。現在三軍已集，專等主帥陞辭起行，悉得伺候呀。

提示文字包括了文武場指示、演員穿關提示、主要腳色和龍套的上場次序、還有龍套走位和站立隊形。演出提示不僅詳細，且顧及到場上演員與樂師的搭配表演。又如《新羅馬傳奇》中巨人「迎面見老旦生脫帽為禮介」後自述：「可憐意大利亡命流民則箇。」然後接連出現六個動作指示「(老旦揮淚探懷中取出金錢給外介)(外點頭略謝納入破帽介)(生注視作愕眙狀介)(外昂然下)(生日送良久介)(向老旦介)」非常詳細的描述各個角色的表演，像是電影的「分鏡表」一般。梁啓超的劇作中，動作指示的「細微」甚至連「面向」、「轉身」的動作也以一個單獨的「介」作指示例如：

(小旦向丑介)來此已是會所，等我請出兄弟們聽哥哥演說一番則箇。(向內介)眾兄弟有請。(內)有請。(眾男女雜上)(互相見握手接吻介)(丑登演壇介)(眾拍掌介)(丑)兄弟們，僑們這箇燒炭黨，就奧大利政府的奴才視之，叫做一箇私黨，就意大利同胞的國民視之，叫做一個公黨。……

當中的動作與人物走位、對白的安排十分順暢，幾乎是以近距離觀看的角度在描寫。一般傳統的「介」通常是配合「曲」或「白」給予的提示，但是梁啓超的劇作中，也有完全沒有曲白，只以動作提示的演出。例如燒炭黨人率眾要求人權與自由，並要求國王頒布自由憲法。飾演國王的外上場後，未與燒炭黨人對話或是唸唱，只以各種「介」進行表演「宣誓」過程：

(外扮尼布士王弗得南第一率王子上)(眾脫帽為禮介)(外對眾以吻接新約全書指十字架發毒誓介)(王子隨誓介)(眾呼萬歲介)(外下)

梁啓超對於腳色的動作提示非常具體，且超越傳統的「程式」，自創出許多新「介」，幾乎自成一套表演程式，例如「淨起立演說介」、「雜持新聞紙號外急上」、「以吻接老旦額介」都是因劇情需要而給予的具體指示。此外為加強演說氣勢還以「拍醒木介」配合警醒的詰問「你想這樣做下去，僑們意大利人還有復見天日之望嗎？」但是也混雜了「小說」式的敘事方式如「雜帶小旦等十人蓬頭跣足披枷帶鎖上」，當中「蓬頭跣足披枷帶鎖」透過劇中人物形象塑造搭配動作指示，讀者已在腦中顯現其舞台表演情貌。

另外在演出配樂的指示上，從《班定遠平西域》的〈例言〉中可以看見梁啓超對於劇作的自信，其中第三、四條提到：

此劇經已演驗，其腔調節目皆與常劇脗合，可即以原本登場免被俗伶擗搯

點竄。

此劇用粵劇舊調舊式，其粵省以外諸省不能以原本登場而大致亦故不遠。

141

明確地交代再演者「可即以原本登場」，還能供各省演出。而對「腔調節目」堅持的態度與孔尚任如出一轍，《桃花扇·凡例》中說：

各本填詞每一長折，例用十曲，短折用八曲。優人刪繁就簡，只歌五六曲，往往去留弗當，辜作者之苦心，今於長折，詞填八曲，短折或六或四，不令再刪故也。

兩人皆著意在「演唱」的部分，都已考慮進劇本之中，目的是不希望「俗伶」、「優人」擅改劇本。即使是「粵劇舊調舊式」具有語言上的限制，但梁啓超仍認為可以依照「原本」登場。對於劇本的演出頗有堅持與自信。透過作者對自己作品的「凡例」或「例言」不但可以和「讀者」對話，還可以對「演員」進行表演的「指示」，「在序跋的『規約』和『凡例』中給予演員切實細緻的指示，借以完整地體現自己的創作意圖。」¹⁴²在尚未引進西方編導概念前，為劇本進行了初步的導演指示。雖然對於作品的演出具有自信，但唯一演出的劇作是透過粵劇形式，但是梁啓超透露出對於「俗劇」演出的些許不滿，但又迫於演出所需，只能暫借這樣的演出形式：

此劇科白儀式等項全仿俗劇，實則俗劇有許多可厭之處，本亟宜改良。今乃沿襲之者，因欲使登場可以實演，不得不仍舊社會之所習，否則教授殊不易易。且欲全出新軸，則舞臺樂器畫圖等，無一不須別製，實非力之所逮也，閱者諒之。

梁啓超並未詳述「俗劇有許多可厭之處」為何，但是應當和「科白儀式」有關，並且是「舊社會之所習」，可能是指皇帝旌表，敕令班師的傳統大團圓場面，但因具有情節連鎖的關係，無皇帝頒發聖旨則無法寫班超凱旋。但梁啓超亦有所「革命」，因為迎接班超凱旋的不是皇帝，而改為「現場觀眾」。而梁啓超心目中理想的「改良」，還需要「舞臺樂器畫圖」等三種項目的配合。在《班定遠平西域》第六幕《凱旋》非常完整的體現「舞臺樂器畫圖」的演出設計：

(教師白)現在凱旋軍就要出台，大家跟著我企埋一邊等罷。(教師生徒排

¹⁴¹ 《新小說》第二年第七號，第一頁。複印本第 135 頁。

¹⁴² 謝柏梁：〈序跋在戲曲文化傳播中的作用〉，《中國戲曲學院學報》第 25 卷第 3 期(2004 年 11 月)，頁 50。

立一邊)(棚口先懸一匾額寫歡迎凱旋字樣，旁繞生花內藏電燈，用國旗遮住。至此揭開)(內先吹喇叭一通)(稍停頓)(奏軍樂)(班超武裝盛服上)(徐幹寶星盛服上)(十六軍士上)(合唱旋軍歌)(繞場三匝)(學校學生揮國旗大呼)軍人萬歲中國萬歲。

【旋軍歌】金甌既缺完復完，全收掌管權。胭脂失色還復還，一掃勢力圈。海又東環天右旋，旋旋旋。

(中略)

諸王諸帝會塗山，我執牛耳先。何洲何地爭觸蠻，看余馬首旋。萬邦和戰奉我權，權權權。

除了詳細的介紹如何製作道具外，樂隊演奏的時機、演員謝幕服裝都有準確的指示，最後連對觀眾的提示都交代，讓觀眾同入戲中。

《班定遠平西域》雖有詳細的演出提示，但是拼湊痕跡非常明顯，各種元素並未充分融合。在晚清民初的戲劇舞台上，吸納新元素發展的重點，有兩類戲劇模式可以拿來作為對照。其中一類是京劇等傳統戲劇，不但常見「時事新劇」之外，還產生了「時裝新戲」，後來還有所謂專以發表言論為主，如同化妝演講的「言論老生」。另一類則是由留學回國的留學生，模仿外國戲劇，但仍雜用傳統戲劇元素的學生演劇。雖然當時都常以「新劇」稱之，但仍有差異。這些舞台演出存在的時間雖不長，且融合夾雜中西，但有其存在的特殊時空背景。梁啟超的劇作中已經出現舞台上道具、布景、電光效果的指示，甚至包含「幕」的使用，出現第一道幕和第二道幕升降，演員在幕前、幕後站位等指示。「寫實化」的布景與道具與劇幕運用，顯然是受到西方戲劇的影響。夏曉虹說：「其後，在新劇界出現的化裝演說，以及春柳社的演出據外國小說改編的話劇，走的似乎還是梁啟超的路線。」¹⁴³而且在梁啟超之後創作的報刊傳奇或是演出劇本，常都跳脫體製的限制，取材的範圍亦更加擴大，自傳統愛國相關的歷史故事，以清末民國初年時事為材料的時事劇，到演外國事、外國劇的改編本。不管是服裝或是語言上，已不再侷限於傳統戲曲演出。

從另一方面來說，梁啟超也受到新劇的概念啟發，其具體的表現是《桃花扇註》的重新編排。梁啟超所加的注，主要是對劇中人的史實考察，但其重新編排的形式與一般刊本最大的不同之處，是梁啟超於每齣之前，另加一首詩詞作為該齣的提要，接著並標明整齣戲的演出配置，以第八齣〈鬧榭〉為例：

公子豪華盡妙才，
秦淮燈舫一時開。

¹⁴³ 夏曉虹：《覺世與傳世—梁啟超的文學道路》，頁 268-269。

千金置酒渾閒事，
不許奄兒入社來。

——陳于玉題桃花扇詩

時間 明崇禎十六年癸未五月

地點 南京秦淮河

人物 陳貞慧——末

吳應箕——小生

侯朝宗——生

李香君——旦

(中略)

小僮——雜

優人——眾雜

布景——場上搭河房一座懸燈垂簾

備用物——燈籠、酒壺、酒杯、燈船、三樂器、筆、硯、箋

以上所列皆為梁啟超之增筆，各齣皆以同樣方式增加說明。從當中可以看出梁啟超運用新劇的劇本模式，雖然原作每齣已標明時間，但梁啟超以統一的格式標明各齣的時間、地點、人物和行當配置，此外除了整理出劇中會使用到的道具之外，還標出「布景」。在內容方面，列出原作與梁啟超重新編排版本作為比對：

原作：

【金雞叫】〔末小生扮陳貞慧吳應箕上〕〔末〕貢院秦淮近，賽青衿，剩金零粉。

〔小生〕節鬧端陽只一瞬，滿眼繁華，王謝少人間。〔末喚小生介〕次尾兄，我和你旅邸抑鬱，特到秦淮賞節，怎的不見同社一人？〔小生〕想都在燈船之上。〔指介〕這是丁繼之水榭，正好登眺。〔場上搭河房一座懸燈垂簾同登介〕〔末喚介〕丁繼老在家麼？

梁啟超注本：

陳貞慧吳應箕(上)

陳 貢院秦淮近

賽青衿，剩金零粉。

吳 節鬧端陽只一瞬，

滿眼繁華，

王謝少人間。——(【金雞叫】)

陳(喚吳介)次尾兄，我和你旅邸抑鬱，特到秦淮賞節，怎的不見同社一人？

吳 想都在燈船之上。(指介)這是丁繼之水榭，正好登眺。

(同登介)

陳(喚介)丁繼老在家麼？

除了將劇中以行當稱人物換為以劇中人姓氏稱代之外，將每個人物都分行標示，將唱白分句列於其下。整體看來，較原來傳統編排方式更容易閱讀，雖未改動內容，但是透過齣前的演出標示，讀者在腦中已有舞台上布景形象概念，並且知道全齣將上場的人物與故事的時間地點等訊息。梁啓超借用話劇台本形式使《桃花扇》能透過閱讀在腦中形成舞臺印象，不但展現其注意演出細節的特性，也是其擅於「化用」他人優點的另一個證明。

綜整梁啓超劇作的劇藝呈現，與其戲劇改良主張十分吻合。他對於文學革命的主張是革其「意境」、「文字」，非革其「形式」。因此梁啓超無論是傳奇或是粵劇創作，皆是在原有的體製形式的基礎上進行變革，如此作法不僅可保留原有文學體裁的優點，並且能以既有的架構承載作者想做的變革。另外在內容上，梁啓超同樣採用化用前人佳作的方式，將自己的才思融合其中，無論是歷史典故、詩詞曲文的佳句、佳構，都成為梁啓超剪裁化用的材料，雖是剪裁前人作品，但加入新語言、新意境鑄出新風貌。梁啓超劇作的大膽創新展現在語言文字與劇作的配樂之上，將其「報刊體」與「樂論」的主張在劇作中進行實驗、活用。梁啓超的劇作中的舞台指示不僅詳細，且十分具體，包括演員走位、細部動作、布景、配樂等皆詳盡的以文字標示，能夠使讀者想像演出情況。《班定遠平西域》為粵劇的舞台演出本，共分六「幕」，雖然實際劇本與西方劇場的分幕標準有所差距，但梁啓超在 1905 年便已將西方的戲劇形式運用在其劇作之中，可視作其大膽嘗試，不拘泥傳統的創作。

小結

綜觀梁啓超在戲劇創作上進行多方的嘗試，雖然是以「革命」作為改良戲劇的口號，非但未「推翻舊體」，反而利用傳奇原本體製所提供的架構，在舊有的基礎上進行各種創新的嘗試。經過長久發展所形成的傳奇與粵劇的體製，成為梁啓超創作基礎，利於引入全新題材、開創新主題以及進行各種試驗和鑄鑄。有承繼亦有開創，廣納多元鑄鑄新境，此為梁啓超戲劇創作的態度和方式。

在題材上，梁啓超因為對於孔尚任「援史入劇」創作觀念的認同，因此以中西史傳為其創作依據，並開創「捉紫髯碧眼兒，披以優孟衣冠」的劇作題材，拓展了劇作的取材來源，藉以發揮宣揚愛國精神、尚武精神、國民責任、號召人才、女子平權等改革主題，創作的最終目的是期待透過劇中人，喚醒國民，創造國家光明未來。雖然劇作在情節與結構上缺乏完整性，但從已經完成的篇章與相關的

論述中，可以看出梁啓超在劇作表現上的創新嘗試。若以傳統劇評標準審視，其劇作有違反格律、不合體製的現象，在完成度與結構上也有缺陷。但是若從梁氏的改革理念觀察，便會發現其劇作充分實踐了他所提出的戲劇改良主張，並且與其他的文學政治主張相互貫通。其嘗試雖有缺陷，但若從「實驗性」、「開創性」、「多元性」、「獨特性」等角度來看，梁啓超的劇作別樹一幟，在近代戲劇的轉變之中具有其存在的時代意義。



第四章 梁啓超的戲劇觀

「觀」有觀念、觀點、看法等含意，「戲劇觀」包含了對於戲劇的觀念與看待的方式。前面章節已談論梁啓超進行戲劇改良的過程與作品分析，本章將從幾個面向討論其戲劇觀特色。

第一節 以「新小說」概念統括「小說」與「戲劇」

梁啓超提出「小說界革命」時有意的將小說與戲曲同納入「新小說」概念，不但將西方劇作家莎士比亞、小說家伏爾泰和托爾斯泰等同視作以「小說院本」啓蒙國民的「小說家」，在《新羅馬傳奇·楔子一齣》中，還編出了詩人但丁同邀莎士比亞與伏爾泰同去上海觀賞《新羅馬傳奇》演出的橋段。梁氏運用「界」來進行「文學革命」下的分類。「詩界」、「文界」係以韻文和散文概分，但是戲曲和小說一屬韻文領域、一屬非韻文領域，梁啓超將兩者歸於一界，除了皆是敘述人物故事，具有通俗性、易懂易感等共通點外，也應和傳統將兩者排除在「詩文傳統」之外的觀念有關。梁啓超將戲曲與小說歸為同類，不僅容易進行其「革命」理論的綱目建立，亦容易運用文體本身共通的特性，還能利用兩者的差異「互補有無」，使得「小說界革命」理論更具說服力。而梁啓超從日本明治維新模仿西方「啓蒙文學」的經驗得到啓發，同樣將小說、戲劇作為重要的啓蒙工具，對於小說、戲劇的態度給予高度的重視。

身為《新民叢報》、《新小說》的創辦者以及主編，從選材刊登的作品，也可看出梁啓超將戲曲與小說「相提並論」的傾向。《新民叢報》將《劫灰夢傳奇》、《新羅馬傳奇》與翻譯小說《十五小豪傑》等皆歸於「小說」專欄之內。《俠情記》也刊登在以「小說」為號召的《新小說》第一號。《新小說》的各號目錄，固定的分類為圖畫、歷史小說、社會小說、偵探小說、奇情小說、劄記小說、傳奇、劇本等，其中「傳奇」是將傳奇劇本分回連載，「劇本」大多是廣東戲劇本。《新小說》共發行二十四期，成為許多以「開民智」、「醒民」為目的的「新小說」發表園地，主要小說作品包括雨塵子的《洪水禍》、嶺南羽衣女士的《東歐女豪傑》、飲冰室主人的《新中國未來記》、玉瑟齋主人的《回天綺談》、我佛山人的《痛史》、《二十年目睹之怪現狀》，頤瑣的《黃繡球》。飲冰室主人的《新中國未來記》；傳奇劇本有飲冰室主人的《俠情記》、祈黃樓主人的《警黃鐘傳奇》、川南筱波山人的《愛國魂傳奇》；廣東戲劇本有曼殊室主人的《班定遠平西域》、新廣東武生的《黃蕭養回頭》等。

夏曉虹分析：「戲曲在梁啓超眼中，有時歸於小說，有時歸於詩歌。」¹其證據是《小說叢話》之起，即因梁啓超作《桃花扇》筆記十餘條；而在《小說叢話》中，梁啓超又將孔尚任所作文人戲曲歸入廣義的詩。「梁啓超對傳統小說與傳統詩歌的革新，也因此帶入他的戲曲創作。」²從「小說戲曲等同視之」的這個思考角度來看，研究梁啓超戲劇觀非但不必迴避戲曲小說未界定分明的問題，反而可以探討此一觀念形成的脈絡、背景，以及對於梁啓超本人創作的影響。

在現代文學中，戲劇與小說的分類相當清楚，當代學者對於古典小說和戲曲的研究領域亦有明確區分。但是在清末民初，或者更準確的說，在白話文運動之前，時人對於小說與戲曲的界分是很模糊的。梁啓超使用「小說」一詞時，有時專指小說，但也常概括小說與戲曲，其界定模糊。這樣的傾向，並非梁啓超獨有，在五四運動之前，多數的人對於小說和戲曲的界定並不嚴格，常常視作一類。例如，除了梁啓超之外，嚴復和夏曾佑在舉例小說代表作時，都把《西廂記》、《牡丹亭》、《桃花扇》羅列進去。³將小說與戲曲混同的觀念在與梁啓超同時代的夏曾佑與天僂生身上也可以觀察到，他將小說分爲「記事、雜記、戲劇、章回體、彈詞體五類」。⁴夏曾佑認爲「章回、散段、院本、傳奇、曲本、彈詞均屬小說」，⁵在《小說原理》中陳述小說源流發展時曾論：

彈詞源於樂章，由樂章而有詞曲，由詞曲而有元、明諸雜劇。如《元人百種曲》，《汲古閣》所刊六十種曲之類，此種專為演劇而設，然猶病其文理太深，不能普及。至本朝乃有……《玉釧緣》、《再生緣》之類，此種因脫去演劇、唱書之範圍，可以逍遙不制，故常有數十萬言之作，……樂章至此遂與小說合流。所以分者，一有韻，一無韻而已。⁶

將小說與戲曲等同視之的情況，在晚清民初爲一普遍情況。但是因夏曾佑、譚嗣同以及梁啓超等人對於「說部」價值與地位的肯定，加上報刊推波助瀾之下，戲曲與小說兩者的地位一起提升了。晚清談論戲曲的文字，約略可以分爲兩類，一類是附在小說言論之中，一類是專論。前者如嚴復和夏曾佑在〈本館付印說部緣起〉中談《長生殿》、《西廂記》、《臨川四夢》。⁷梁啓超在《小說叢話》的序中特別提及《桃花扇》；楚卿在〈論文學上小說之位置〉時說：「得百李太白、杜少陵，不如得一湯臨川、孔云亭。」從這些評論家將「小說」與「戲曲」相提並論的現

¹ 夏曉虹：《覺世與傳世—梁啓超的文學道路》，頁 268。

² 同前注。

³ 參考連燕堂：《梁啓超與晚清文學革命》，頁 269。

⁴ 同前注。

⁵ 黃保真、成復旺、蔡鍾翔：《中國文學理論史—清末民初時期》（臺北：紅葉文化事業，1994.4，初版），頁 242。

⁶ 夏曾佑：《小說原理》，轉引自黃保真、成復旺、蔡鍾翔：《中國文學理論史—清末民初時期》（臺北：紅葉文化事業，1994.4，初版），頁 242-243。

⁷ 《小說林發刊詞》，轉引自李騰瑞：〈小說界革命〉，《晚清文學思想論》，頁 165-167。

象，顯示出在晚清梁啟超所處的時代，他們所認定的「小說」概念常包含了「戲曲」在內。後來蔣瑞藻在寫《小說考證》時，連古代戲劇也一併納入了他的考證範圍。因此可知戲曲與小說並論是當時普遍的看法。《新小說》中《小說叢話》專欄的作者之一浴血生說：「傳奇，小說之一種也。」⁸但是當時也已經有人看出兩者間的異同，定一說：「小說與戲曲有直接之關係：小說者，虛擬者也；戲曲者，實行者也。中國小說之範圍，大都不出語怪、誨淫、誨盜之三項外，故所演戲曲，亦不出此三項，欲改良戲曲，請先改良小說。」⁹李騰瑞先生分析：小說的「虛擬」是指其故事情節的虛構本質，而戲曲是將所虛擬的小說「實行」(即演出)於戲臺之上，所以兩者之間的異同是很明顯的。¹⁰

晚清報刊中，常將傳奇雜劇與一些說唱文學歸入「小說」分類，例如 1903 年《漢聲》雜誌將《陸沉痛傳奇》列為「政治小說」；1904 創刊的《覺民》雜誌將所刊登的傳奇作品皆列入「小說」欄目；刊登於《大陸報》的《維新夢傳奇》也是刊於「小說」欄。包括 1912 年《小說月報》刊登《秋海棠傳奇》時也標明「社會小說」。在《江蘇》、《民報》、《崇德公報》中所刊登的戲曲也是同樣的情況。此外還有一些刊物將戲曲歸類在「雜俎」、「文藝」等項下。左鵬軍分析此種分類情況表明了「當時戲曲仍然被作為傳統的『說部』之一種，作為『小說』的一個種類，還沒有取得作為一種文學樣式的獨立地位。」¹¹

探究戲曲和小說被視作一類的原因，除了在敘事形態上的相似外，可能還和兩者的起源有關。劉輝認為像是《東京夢華錄》、《西湖老人繁勝錄》、《都城紀勝》、《武林舊事》、《夢梁錄》、《醉翁談錄》、《輟耕錄》等著作所記不但是小說史料，「它們同時又是記載戲曲史料之作，小說戲曲本是一個相對獨立而又統一的藝術體。」¹²他還推究小說戲曲被視作一體的原因，是因為宋元時代勾欄瓦舍表演中，小說被含括在曲藝的表演中。¹³他還說：「中國小說戲曲，在藝術形式上，有一個與國外的小說戲劇迥然不同的特點，即又說又唱。」¹⁴但這種說唱並重的白話小說，是屬於民間集體創作的，和唐人傳奇的文言小說以及明清文人創作的小說有所差異。¹⁵

在《新民叢報》中梁啟超將自己所做的《劫灰夢傳奇》和《新羅馬傳奇》刊載在「小說」欄目，並將他人之作如《愛國女兒傳奇》、《血海花傳奇》、《血海潮

⁸ 《小說林發刊詞》，〈研究卷〉，頁 335。

⁹ 同前注，頁 334。

¹⁰ 李騰瑞：《晚清文學思想論》〈小說界革命〉，頁 166。

¹¹ 上述所引例證及分析為左鵬軍先生所整理。見左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》，頁 263-264。

¹² 劉輝：《小說戲曲論集》(台北：貫雅文化，1992 年 3 月)，頁 14。

¹³ 劉輝：「中國戲曲之『曲』，含指曲藝，宋元時代，小說亦包括在內。當時戲曲與說話等藝術品種，同在勾欄瓦舍演出。」同注 12，頁 17。

¹⁴ 劉輝先生認為這種又說又唱的特色是由唐代的變文演變為諸宮調。同注 12，頁 19。

¹⁵ 同注 12，頁 19。

傳奇》等也都歸入「小說」欄目。在此之前，梁啓超認為中國「舊」小說戲曲因為「主題」、「思想」問題，無法作為「政治小說」，因此以《佳人奇遇》、《經國美談》等翻譯小說替代。但自《新民叢報》第一號起，梁啓超便親自創作《劫灰夢傳奇》，而「小說」欄目亦成為刊登小說與戲曲作品的專欄，因此梁啓超以「新小說」概念統括兩者應自此為發軔，而「新小說」亦成為「中國的政治小說」之代名詞。而《新小說》雜誌更以專刊形式，宣告從《新民叢報》的「文學革命」版圖分家，成立「小說界革命」的獨立戰區。

第二節 以「文學進化論」為戲曲定位

歷代都有文人關注戲曲或者俗文學的價值，例如明代的李贄就注意到了文學史上「貴古賤今」的問題，並且提出反對。¹⁶李贄以「童心」為檢驗文學價值的標準，所以傳奇、院本、雜劇的價值亦可與《六經》，《論》《孟》相比。金聖嘆亦肯定小說戲曲價值可與經史詩文同列於「六才子書」。但是和當時的文壇風氣相比，這些「獨有見解」的論者，並無法扭轉社會對於戲曲的觀感。此外也因為文學觀念中的「崇古」傾向，使得「變格」無法超越「正典」的地位，因此詞為詩餘，曲為詞變，在文學中的位階節節後退。

但維新派的文學改良觀念中，反而認為舊辭章可厭可棄，抱持與傳統背道而馳的文學觀念。梁啓超在論「自由」為近世紀文化進步之源頭時說：「因自由而於宗教界、於政治界、於學術界，無不破壞其舊習慣，而開一新面目。文藝亦然，應用自由之一原理，遂得脫去古人種種之窠臼，文藝於是有新生命。」¹⁷在《飲冰室詩話》中亦說：「中國結習，薄今愛古，無論學問、文章、事業，皆以古人為不可及。余生平最惡聞此言。」梁啓超不但從西方啓蒙文學中獲得啓發，發現小說戲曲的重要功能，還以另一種全新觀點肯定戲曲在文學史上的價值和地位。這種觀點和西方生物學「進化論」進入中國有關。

達爾文為西方生物學家，其《物種起源》於1859年在倫敦出版。雖然其概念也間接傳入了中國，但真正全面性、系統性的介紹則是由嚴復開始。他於《原強》當中說明了物競天擇的道理：「物競者，物爭自存也。天擇者，存其宜種也。」還認為自然法則用於人類社會也適用：「動植如此，民人亦然。民人者，固動物之類也。」嚴復還翻譯赫胥黎《天演論》，以明「自強保種之事」。¹⁸梁啓超變法

¹⁶ 李贄：「詩何必古選？文何必先秦？降而為六朝，變而為近體，又變而為傳奇，變而為院本，為雜劇，為《西廂記》，為《水滸傳》，為今之舉子業。皆古今至文，不可得而時勢先後論也。故吾因是而有感于童心者之自文也，更說什麼《六經》，更說什麼《語》、《孟》？」李贄：《焚書·童心說》。

¹⁷ 梁啓超：〈論自由〉。

¹⁸ 關於嚴復生平與思想詳參馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》（臺北：文津

思想的基礎源於進化論的闡釋，因此給予進化論高度評價：

自達爾文種源說出世以來，全球思想忽開一天地，不徒有科學為之一變而已，乃至史學、政治學、生計學、人群學、宗教學、倫理道德學，一切無不受其影響。斯賓賽起，更合萬有於一爐而治之，……進化論實取千年舊學之根柢而摧棄之翻新之者也。¹⁹

西方生物科學領域的「進化論」進入中國之後，與歷史和學術思想產生了融合變化。「進化史觀」在洋務運動期間所形成，史學家觀察了西方歷史與日本維新，產生了「弱肉強食」和「歷史進化」等觀念，²⁰不但影響了學術思想，「進化」的概念也被挪用到政治思想與文學觀念上。「康有為、梁啟超以進化論為理論武器，舉起變法維新的旗幟，把進化觀點與變法運動相結合。」²¹除了以「進化史觀」詮釋政治制度分期之外，梁啟超以進化觀念運用在說明「曲」的在「文學進化」中的位階，他說：

凡一切事物，其程度愈低級者則愈簡單，愈高等者則愈複雜，此公例也。故我之詩界，濫觴於三百篇，限以四言，其體裁最為簡單。漸進為五言，漸進為七言，稍複雜矣。漸進為長短句，愈複雜矣。長短句而有一定之腔，一定之譜，若宋人之詞者，則愈複雜矣。由宋詞而更進為元曲，其複雜乃達於極點。……故吾嘗以為中國韻文，其後乎今日者，進化之運，未知何如，其前乎今日者，則吾必以曲本為巨擘矣。²²

將韻文學的程度高低以創作的複雜程度區分，似乎太過獨斷，但這段文字可以看出梁啟超有意「拉高」曲的地位。另外他曾經就戲曲本身的特點，指出劇曲優於其他體裁韻文的長處有四：

唱歌與科白相間，甲所不能盡者以乙捕之，乙所不能傳者以甲描之，可以淋漓盡致，其長一也。

尋常之詩，只能寫一人之意境，（若〈孔雀東南飛東南飛〉等篇，錯落描畫數人者，不能多觀，且非後人所能學步，強學之必成芻狗。）曲本

出版社，1996），頁 122-128。

¹⁹ 梁啟超：《飲冰室合集·文集之十二》。

²⁰ 關於「進化史觀」的論述，詳參馬寶珠：〈中國洋務文化之萌醒〉，《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996），頁 53-106。

²¹ 在洋務運動期間受到「進化觀」影響者還包括黃遵憲和鄭觀應等人。黃遵憲觀察明治維新，明確提出「相競而強」的觀念。並且以歷史進化的觀點將中國歷史進程分成「封建之世」、「郡縣之世」、「共和之世」。鄭觀應亦認為古今中外莫不弱肉強食，因此從歷史進化觀點主張欲自強必變法不可。馬寶珠：〈中國洋務文化之萌醒〉，《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996），頁 95-100。

²² 《小說叢話》，引自阿英：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》，頁 312-313。

內容主伴可多至十數人或數十人，各盡其情，其長二也。

每詩自數折乃至數十折，每折自數調乃至數十調，一惟作者所欲，極自由之樂，其長三也。

詩限以五、七言，其途隘矣；詞代以長短句，稍進，然為調所困，仍不能增減一字也；曲本則稍解音律者可任意綴合諸調，別為新調，（詞亦可爾爾，然究不如曲之自由。）即舊調之中，亦可添加所謂花指者，往往視原調一句增加至七、八字乃至十數字而不為病，其長四也。²³

分別從多重代言的互補性、人物塑造的完整性以及篇幅、句型自由等方面，認為「曲」具有詩詞所缺少的優點。除了認為戲曲是體裁上「高進化」的產物外，梁啟超也以「俗」的角度來詮釋「進化」。他將「俗」視作進化的特徵之一，他說：「文學之進化有一大關鍵，即由古語之文學變為俗語之文學是也」他認為先秦之文用的是當時的俗語「故先秦文界之光明，數千年稱最焉。」他不認同宋元以降文學退化的說法，反而認為自宋以後「俗語文學大發達」，他認為小說的蓬勃發展就是俗語文學發達的標誌之一，「小說者，決非以古語之文體而能工者也。」²⁴梁啟超認為可以對一般庶民、販夫走卒產生宣傳教育效果的戲劇，當然也包括在「俗語文學」之中。

梁啟超不僅將小說與戲劇視作同類，甚至為了與西方史詩「一較長短」²⁵，把曲也和詩當作同類。他認為西方人之所謂詩，並不都是一種體裁，經過翻譯，統稱之為詩，若從廣義的詩而言，則我們的詞曲之類也應算作詩，²⁶他的論點如下：

數詩才而至詞曲，則古代之屈、宋，豈讓荷馬、但丁？而近世大名鼎鼎之數家，若湯臨川、孔東塘、蔣藏園其人者，何嘗不一詩累數萬言耶？其才力又豈在擺倫、彌爾頓之下耶？²⁷

以「進化史觀」論述文學的發展，在論證上並不嚴謹，亦與生物學者達爾文的「物競天擇、適者生存」的「進化論」相差甚遠。連燕堂先生評論道：

梁啟超在這裡揭舉的文學進化的關鍵、公例，當然未必十分科學，他僅從篇幅的長短同西詩作比較，也未能抓住實質。但是他試圖從文學地位指出小說、戲曲的發展是祖國文學的一大進化，戲曲為文學中之「大國」、韻

²³ 《小說叢話》，引自阿英：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》，頁 312。

²⁴ 同前注，頁 308-309。

²⁵ 梁啟超曾說：「吾東方文家才力薄弱，視西哲有慚色矣。……泰西詩家之詩，一詩動輒數萬言，若前代之荷馬、但丁，近世之擺倫、彌爾頓，其最著名之作，率皆累數百頁始成一章者也。中國之詩，最長者如〈孔雀東南飛〉、〈北征〉、〈南山〉之類，罕過二三千言外者。」《小說叢話》，引自阿英：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》，頁 311。

²⁶ 參考連燕堂：《梁啟超與晚清文學革命》，頁 270。

²⁷ 《小說叢話》，引自阿英：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》，頁 311。

文中之「巨擘」，其代表作家足與世界文豪相頡頏，這對打破鄙視戲曲的傳統偏見來說，無疑地有著重大的積極意義。²⁸

從各種相關論述中，發現梁啟超推升戲曲地位的主張，具有理論基礎，巧妙地援用西方「進化論」觀點，將戲曲視作高進化的體裁，提高文學位階，並且強調與小說同樣具有通俗與功能性。原本被視作末流小道的戲曲小說「合而為一」之後，成為梁啟超立論的「利器」，例如梁啟超在批判古文體，讚揚俗文體時，就以戲曲小說對比唐宋古文。²⁹小說與戲劇合為「一界」之後互補有無，無論在體裁本身或是功能上都勝過其他文體，榮登「文學最上乘」寶座。

第三節 吸納「文學啓蒙」觀念的戲劇功能論

儘管認為戲曲具有教化功能的論點，在明代就已經出現，高明所謂「不關風化體，縱好也徒然」凸顯戲劇教化功能。明末出現諷刺政治敗壞奸臣當道的時事劇，隱然具有希望藉戲曲來糾發弊端，拯救國勢的意味。清初孔尚任更藉由《桃花扇》藉由人事興亡哀嘆國家的滅亡。

與梁啟超同時代的王國維為近代重要的戲曲史研究者，因為兩人研究領域與研究方式大相逕庭，亦少有人將兩人對於戲曲的看法拿來比較，但從兩人對於學術研究觀注面向之「異」，也能凸顯梁啟超特別強調文學之「用」的特徵。羅檢秋先生曾經將同處於創新時代的王國維與梁啟超作比較，他認為王國維之重「材料」，梁啟超重「思想」，但是兩人的學術貢獻可堪比肩，都融合中西，把發現傳統與文化創新融為一體。³⁰王國維主張「為學問而學問」反對將學術當作「政論之手段」，梁啟超則重學術的「致用」，把傳統、外國學理與社會需要結合，從而彰顯啓蒙思想。³¹

自從開始與西方重新接觸，從「師夷長技」到「中學為體，西學為用」，接著又出現了早期的「改良派」更深入的觀察西方政治、經濟制度。³²「改良」一詞

²⁸ 連燕堂：《梁啟超與晚清文學革命》，頁 271。

²⁹ 《新小說》第七號附錄欄開始連載《小說叢話》，梁啟超所撰的第一條「文學進化有一大關鍵，即由古語之文學變為俗語之文學是也。各國文學史之開展，靡不循此軌道。」他回顧了中國文學的發展，認為：「中國先秦之文，殆皆用俗語，故先秦文界之光明，數千年稱最焉」；「六朝之文，靡靡不足道；唐代韓、柳之文在文學史上有價值者幾何」？進一步指出：「自宋以後，實為祖國文學之一大進化」，就是由於「俗語文學大發達故」。又說「宋後俗語文學有兩大派，其一為儒家、禪宗之語錄，其二則小說也。小說者，決非古語之文體而能工者也。……苟欲思想之普及，則此體非徒小說家當採用而已，凡有文章，莫不有然。」

³⁰ 羅檢秋：《梁啟超家族的文化史—新會梁氏》，（北京：中國人民大學出版社，1999），頁 99。

³¹ 同前注，頁 99-100。

³² 此處的「改良派」不單指「維新派」，因為除了維新派之外，當時中國各地都興起各種「改良」的聲音。

與其概念在晚清盛行，和學習西方知識以革弊的思考模式有很大的關聯，也正是因為多方因素的促成下，各種「改良」運動成為晚清社會「救亡圖存」的希望。

「文學改良」的概念在維新運動醞釀時期便已經和政治相互連結。梁啟超吸納維新派同志的文學改良主張，並由日本明治維新得到啟發，正式喊出「文學革命」的口號後，「文學改良」與各派的政治主張結合。經由「政治」的力量使得「戲劇改良」能夠迅速地突破傳統觀念，成為宣傳「利器」，進而提升其在人們心目中的地位。

梁啟超提出「小說界革命」，是受到了日本明治維新的政治小說影響，若更進一步的探源，日本的政治小說也是模仿西方藉由戲劇和小說進行啟蒙。袁國興先生分析外國戲劇對於戲曲改良的影響：

戲曲改良受外來影響的母本是一個模糊群集，只是一種傾向性和意象的捕捉；但這絲毫不影響外國戲劇是中國戲曲改良運動的異質參照的這一事實。某種程度上可以說，如果沒有國外戲劇的啟迪，戲曲改良運動還真難以發生。³³

梁啟超曾批評舊小說戲曲中「誨盜誨淫」的負面影響，有部分學者斷章取義，直接認為梁啟超否定小說戲曲，甚至還認為和他後來推崇戲曲小說，態度前後不一。但認為小說「誨盜誨淫」並非梁啟超個人偏見，此乃傳統社會對於小說有害正道的舊觀念。此說更能佐證梁啟超重視戲劇小說「正面教育」功能是受到日本文學啟蒙觀念的啟迪，再回頭革中國小說之弊。

西方的演劇經驗使梁啟超從學生演劇的角度來看戲劇的教育功能，他說「歐美學校，常有於休業時學生會演雜劇者，蓋戲曲為優美文學之一種，上流社會喜為之，不以為賤也。」³⁴在《劫灰夢傳奇》和《新羅馬傳奇》中他更借人物之口說明戲劇對於西方政治的重要影響：「你看從前法國路易第十四的時候，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，做了許多小說戲本，竟把伊國人從睡夢中喚起來了」³⁵還讓文豪但丁化作劇中人自述在國家被群雄割據，豆剖瓜分，前虎後狼更迭侵凌的局勢下，「念及立國根本在振國民精神，因此著了幾部小說傳奇，佐以許多詩詞歌曲，庶幾市衢傳誦，婦孺知聞，將來民氣漸伸，或者國恥可雪。」結果三傑出現，一王崛起，使得今日之義大利「依然成了一個歐洲第一等完全自主的雄國了。」³⁶除了英雄之功外，梁啟超明確的肯定

³³ 袁國興：〈晚清戲劇變革與外來影響——兼談近代戲劇變革模式的演變和早期話劇與改良戲曲的關係〉《文藝研究》(2002年第3期頁106-110)，頁107。

³⁴ 《飲冰詩話》，轉引自連燕堂：《梁啟超與晚清文學革命》(廣西：灕江出版社1991年5月第1版)頁275。

³⁵ 梁啟超：《劫灰夢傳奇》。

³⁶ 梁啟超：《新羅馬傳奇》。

文學家對於國家的貢獻：「讀泰西文明史，無論何代，無論何國，無不食文學家之賜，其國民於諸文豪，亦頂禮而尸祝之。」³⁷ 梁啟超從戲劇對西方政治與社會的影響得到啓迪，因此他的「小說界革命」中，戲曲擔負起教育民眾、啓迪觀念的任務。

他甚至還將古代戲曲名家，與西洋文壇名流作對比：「數詩才而至詞曲，則古代之屈、宋，豈讓荷馬、但丁？而近世大名鼎鼎之數家，若湯臨川(顯祖)、孔東塘(尚任)、蔣藏園(士銓)其人者，何嘗不一詩累數萬言耶？其才力又豈在擺倫(拜倫)、彌兒頓下邪？」梁啟超也曾引述歐美民眾對於戲劇的喜愛，因此認為可以戲曲當作武器來改造社會，他說：「今後言社會改良者，則雅樂俗劇兩方面，其不可偏廢也。」³⁸ 一般評論認為梁啟超的小說戲劇作品過度重視「功能性」缺乏「藝術性」，但康來新先生說：「他(梁啟超)並不是有意忽略純粹美學的批評觀點，而是他更加強調小說的社會政教功效。」³⁹ 正是因為梁啟超以社會政教功效推行戲曲小說革新，使得政治立場不同的團體，都開始重視戲劇，並且納入推動政治理念的「架構」之中。

第四節 「援史作劇，以劇喻今」的創作理念

梁啟超學術研究的範圍跨足許多領域，除了主張「文學革命」之外，他也提出「史界革命」口號。梁啟超倡導「史界革命」的論調與文學「三界革命」有類同之處，在 1902 年《新民叢報》上發表的《新史學》說：「史界革命不起，則吾國遂不可救。」⁴⁰ 也引起響應，甚至也如同文學革命一樣受到「進化觀」影響，也同樣重視「國民」。⁴¹ 從其他人論點出現的時機，都在梁啟超論點發表於報刊之後，並且密集的出現在 1902 年。除了梁啟超具有「點醒」、「帶頭」的作用之外，長達三十年以上的中西接觸，以及持續進行的洋務運動，對於時人的思想已經發生潛移默化的作用。梁啟超承繼了經世致用的傳統，並且從新時代的高度來看待歷史的作用，在《新史學》中，他說：

史學者學問最博大最切要者也，國民之明銳也，愛國心之源泉也。今日歐

³⁷ 梁啟超：《飲冰室詩話》，轉引自連燕堂《梁啟超與晚清文學革命》(廣西：灕江出版社 1991 年 5 月第 1 版)頁 275-276。

³⁸ 梁啟超：《淵實譯述〈中國詩樂之遷變與戲曲發展之關係〉跋》。

³⁹ 康來新：《晚清小說理論研究》，頁 184。

⁴⁰ 梁啟超：《新民叢報》第一號，1902 年 2 月。

⁴¹ 例如鄭實在《政譯通報》上發表《史學通論》認為：「中國史界革命不起，則中國永無史矣，無史則吾國矣。」此外，馬敘倫在《新世界學報》發表《史學總論》，提出：「誠宜於歷史之學，人人辟新而講求之。」梁啟超在《時務報》時期，就提出歷史本該「有君史，有國史，有民史。」引發了時人對於「民史」的論述。相關論述請參考秦燕春：《清末民初的晚明想像》(北京：北京大學出版社，2008.12，一版)，頁 169-172。

洲民族主義所以發達，列國所以日進文明，史學之功居其豐焉。然則但患其國之無茲學耳，苟有之則國民安有不團結者，群治安有不進化者。

梁啓超不僅撰寫大量的史傳評論文章，其對於「史」的觀念也投射在其戲劇作品中。「梁啓超的新史學把歷史研究同啓蒙教育、維新思想緊密結合。」⁴²在《新羅馬傳奇·楔子一齣》後的批注中，說明了梁啓超重視史實的作劇態度：

從來劇本演實人實事，毫無臆造者，惟孔云亭《桃花扇》一曲。在中國韻文中，可稱第一傑作。此本鎔鑄西史，捉紫髯碧眼兒，被以優孟衣冠，尤為石破天驚，視云亭之氣魄意境，有過之無不及矣。

梁啓超較為人所知的身分是政治家和史學家，但他也曾經大張旗鼓的推動小說與戲曲革命，更親自創作。他在創作時，在字裡行間有意的追步孔尚任《桃花扇》援史入曲的創作方式，在《新羅馬傳奇》的批注中，更提醒讀者意大利興國三傑的瑪志尼就是《桃花扇》裡的侯方域。《俠情記》雖為應讀者要求，將三傑的韻事搶先刊登出來，但當中的女主角的形象，絕對不是崔鶯鶯與杜麗娘勇敢追求愛情的一類，而是像李香君般具愛國情操的堅貞女子。梁啓超以戲曲小說啓蒙思想的靈感來自於日本翻譯西洋的政治小說《佳人奇遇記》，中國戲曲中，梁啓超認為《桃花扇》勝過《西廂記》、《牡丹亭》。雖然故事中皆有男女愛情的描述，但是梁啓超看到了他所關注的歷史、個人與國家命運的連繫等。清代包世臣在〈書桃花扇傳奇後〉中曾經提到：

近世傳奇以《桃花扇》為最，淺者謂佳人才子之章句，而賞其文辭清麗，結構奇縱；深者謂其指在明季興亡，侯李乃是點染，顛倒主賓，以眩耳目。

43

梁啓超關注《桃花扇》並為之考證、作注，當然是屬於「深者」之儔。詳細閱讀梁啓超為《桃花扇》所作的注，不僅僅只是將劇中人物的生平列出，更仔細的比對劇中事件發生先後、年代與史實之間的乖謬之處，其對「援史入劇」的認真看待，較孔尚任有過之而無不及。

完成於 1925 年的《桃花扇》注釋考定本中，五十多歲的梁啓超不時流露出對於「復社諸子」與「東林諸人」的批判。孔尚任作《桃花扇》時，強調援史入曲的「真實性」，雖然中國戲曲題材本來就多取自史傳，但在創作時，仍加入了許多揣摩想像以及靠著世代累積而成的編造情節。關於史家與小說戲曲家之間的比較，錢鍾書在《管錘篇·史傳正義》中便提到：

⁴² 馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996），頁 140。

⁴³ 清·包世臣：《藝舟雙楫》（臺北：臺灣商務印書館，1973）頁 39-40。

史家追敘真人真事，每須遙體人情，懸想事勢，設身局中，潛心腔內，忖之度之，以揣以摩，庶幾入情合理。蓋與小說、院本之臆造人物、虛構境地，不盡同而可相通。⁴⁴

在《班定遠評西域》也提出類似說法，例言之中，梁啓超花費許多筆墨說明劇中「不合史實」之處，他強調「劇曲本小說家者流，萬不能直演事實」，而此劇當中因為演出者「學校女生不肯登場，以男飾女尤駭聞見，不得不別構一子虛以相代。」因此將班超之妹「曹大家」改為虛構的班超之弟「班惠」，梁啓超還特別交代「若普通劇場用之，則宜直還其真以旦扮曹大家，趣味尤厚矣。此外與史實相左的情節有三，梁啓超亦特別說明，一為將平西域的次序問題⁴⁵、二為班超官名的問題⁴⁶、三為徐幹出現時空的問題⁴⁷。移換鄯善國平定次序和附會官名的原因主要是「合於劇場興味」、「令劇場生色」，讓徐幹提早出現則是為了「湊腳色」。整齣劇的情節大多依照史事演出，但為了「劇場」演出效果，梁啓超調整了史實，但有特意的強調「凡此之類，閱者勿刻舟求劍可也。」⁴⁸也因為刻意強調，顯現出梁啓超對於歷史劇中的「史實」的強調，如此情況也反映在《桃花扇註》當中，不僅詳於考察人物的真實背景、事件的人事時地，並且還特別挑出劇中事件的「次序」差異。

梁啓超對於劇作一方面重視其中的「史實」，另一方面也將劇中的史事指向「現實」。例如梁啓超從「史傳」中挑選出「意大利建國三傑」與「定遠大將軍班超」作為劇作題材，但劇中事、劇中人則處處提到「當下的中國」，猶如反映時事之劇。除了反映中國的現狀之外，主要目的是要透過外國的史例喚醒國民。劇中更利用插科打諢跳脫劇中時空，讓人物出來「討論時事」，例如《班定遠平西域》中，徐幹說明自己是「陸軍學堂」畢業，現今要改穿西式軍裝「以振軍威」；匈奴欽差問隨從為什麼講日語，便回答說不定「西太后」找他去當外交官。將戲劇與現實作連結的提示。作者雖是以古史與西史作為依據，但是當中所寫之事、所寫之人，莫不指向中國的真實社會。

原欲以「時事」為題材的《劫灰夢》，藉由「今昔盛衰」之感悲嘆列強踐踏之後的國土和國民，以下所引為《劫灰夢》中的接連兩段曲文：

【北江梅令】 俺曾見素衣豆粥陪鑿駕，俺曾見腥風血雨冬和夏，俺曾見

⁴⁴ 引自錢鍾書：〈左傳正義·一、杜預序〉，《管錐篇》冊一（臺北：友聯出版社，1981），頁166。

⁴⁵ 梁啓超：「定遠在西域之業本發端於鄯善，以次削平諸國，今移鄯善於最後，實與史文顯違。所以必如此者，緣其他武功不能多演，而鄯善一役最合於劇場興味，若敘鄯善而不及其他又大失精彩，故不得已顛倒之耳。」氏著《班定遠平西域記·例言》。

⁴⁶ 梁啓超：「班超初奉使時，官本軍司馬，並無所謂定遠大將軍者，必如此附會始令劇場生色。」同前注。

⁴⁷ 梁啓超：「徐幹本非最初隨使之入，特移於前以湊腳色。」同注45。

⁴⁸ 氏著：《班定遠平西域記·例言》。

列國屯營分占住官衙，俺曾見天壇滿黍著西來馬。卿也無家，我也無家，擔糞土命官似狗掠，胭脂童女如麻。這莫是泥犁霎現的吉祥花？這莫是國民償負的文明價？哭遍天涯，遍哭天涯，苦衷難話，這也算去年今日爛錦年華。

【南泣顏回】 擔多少童號婦嗟？受多少魂驚夢怕，到如今變作風流畫。過得歇歇、樂得歇歇，不管他堂前燕子入誰家，只顧我流水落花春去也。

嘯介 咳！教我一腔熱血從何灑？又是想他，又是恨他，則索披髮長號撫髀長吟，聲和淚，斜陽下。

經第一次的創作嘗試之後，梁啓超放棄了「時事作劇」的方式，改以「史傳」作為題材，但是《新羅馬傳奇·弔古》中加里波的見羅馬衰敗景像所生之嘆與《劫灰夢》曲文中所描繪的情境如出一轍，若不給與故事情節提示，會讓人以為是感嘆中國之衰敗，以下引兩支曲文作為對照：

【駐馬聽】你記得昔日啊中原鏡歌健勁，你聽得今日啊哀江南詞賦，淒零雨打了花月痕，浪淘盡英雄影。望一片山殘水賸，都付與烏啼故國，人泣新亭。樓空夜永，把十年好夢被風抖醒。

【憶多嬌】是百年歌舞厭言兵，怕一木難支大廈傾，但祝到處天涯春若有情。趁著那芳草初生，啼歎未鳴，管領取這爛錦年華魂清夢清。

除了皆是對於殘山賸水的感慨之外，亦都以人物對於「錦爛年華」與破敗國土作為心理上之衝突，此衝突可作為劇中主角心生救國念頭的關鍵情節，但是原先的「時事」題材未能完成，應和現實中難以找到具代表性的「當代英雄」因此作品未能繼續；藉由西史中的英雄人物作為主角，不僅有傳記作為書寫參考，並且具有歷史的高度，具有充足的說服力。但作劇的目的，最終仍指向現實，希望能夠「以劇喻今」，以「紫髯碧眼兒」仿效「優孟衣冠」喚醒當世。

第五節 「以俗載道」的傳播觀念

梁啓超的文學觀念中，特別重視「通俗性」，相關論述的對象，包括書寫文體、音樂和小說戲曲。探究其原因，都是有助「傳播」。中國傳統觀念中，以「詩文」作為載道之體，因為他們的傳播對象主要是士人階級。對於梁啓超之類的宣傳政治理念之士來說，傳播的對象是國民，國民的概念廣及全國之民，因此「通俗性」成為傳播範圍廣狹的關鍵。

「通俗」在文體上的呈現，便是「報刊體」；在「音樂」上呈現，便是「樂論」。在戲劇之上的呈現，主要是將「通俗」和「傳播」關連性運用在「戲劇改良」的理論建構之上。相繼提出的論述中，被視作高度進化體裁的劇曲，還夠結合「報刊體」和「樂論」，達到宣傳的最大功效。

近代戲劇改良運動重要的宣言〈論小說與群治之關係〉中解釋小說具有「薰、浸、刺、染」四種力量時，所舉的例證為：「實甫之琴心、酬簡，東塘之眠香、訪翠。」可見此時已將戲曲含括在「小說界」之內。又在《新小說》上的〈本報之內容〉中宣告：「欲繼索士比亞、福祿泰爾之風，為中國劇壇起革命軍。」證明這不僅僅只是「小說革命」的宣言，同時也是「戲劇革命」的宣言。

此外，梁啟超在將日本「政治小說」概念引介到中國的過程中，將範圍從「政治小說」逐漸擴及到「戲曲、小說、歌謠」等通俗文體。甚至有意的將外國「小說家」的創作內容刻意和中國的「院本」牽連在一起。例如他在介紹法國小說家伏爾泰時曾說：

當路易十四全盛之時，恍然憂法國前途，乃以其極流麗之筆，寫極偉大之思，寓諸詩歌、院本、小說等，引英國之政治，以譏諷時政。……卒乃為法國革命之先鋒，與孟德斯鳩、盧梭齊名，蓋其有造於法國民者，功不在兩人下也。

伏爾泰不可能創作「院本」，梁啟超就中國的文類，將「戲劇」納入具有「憂國前途」、「譏諷時政」功能的文學體裁中。介紹俄國小說家托爾斯泰，同樣著重描述其作品能「啓蒙」國民、改變國家未來的功能：

生於地球第一專制之國，而大倡人類同胞兼愛平等主義。……其所著書，大率皆小說，思想高徹，文筆豪宕，故俄國全國之學界為之一變。近年以來，各地學生咸不滿於專制之政，屢屢結集，有所要求，政府補之、錮之、放之、逐之，而不能禁，皆托爾斯泰之精神所鼓鑄者也。⁴⁹

在梁啟超對於伏爾泰與托爾斯泰的讚語當中，並未提到文學藝術性美的一面，也未提到小說或戲曲的娛樂功能，他強調劇作家如何將「理想」透過戲劇小說，傳遞給眾人，啓迪見識，達到影響全體社會的功能。特意讓「小說家」的創作範圍涵括「詩歌」、「戲曲」、「小說」，強調文學家透過文學可以促成國民挺身改變國家未來，主要是基於「政治」宣傳的思考邏輯。

⁴⁹ 以上關於伏爾泰與托爾斯泰的說法，刊於〈論學術之勢力左右世界〉，轉引自連燕堂：《梁啟超與晚清文學革命》，頁 20-21。

從另一個方面思考，「戲劇」文學透過「演出」可以跨越欣賞者「識字」能力的門檻。梁啟超提出小說界革命之前就曾考慮到「識字」問題，在1897年〈蒙學報演義報合敘〉中說：「西國教科之書最盛，而出以遊戲小說者尤夥。故日本之變法，賴俚歌與小說之力，蓋以悅童子以導愚氓，未有善於是者也。他國且然，況我支那之民不識字者，十人而六，其僅識字而未解文法者，又四人而三乎？故教小學教愚民，實為今日救中國第一義。」⁵⁰就建立「文學為救國宣傳利器」的理論來說，納入「戲劇」可以解決「識字與否」的癥結，另外也因為比小說更具「通俗性」，加強了文學的「滲透力」。

出身廣東的梁啟超將通俗展現在地方性文學，例如《新小說》雜誌中不但固定有「傳奇」欄目，還有「廣東戲本」、「粵謳」、「雜俎」等欄目，具有很濃厚的「廣東」色彩。這和主編梁啟超以及參與報刊的「同黨」多屬粵籍有直接的關連。從地緣關係和欄目的類同性來觀察，梁啟超《新小說》注重「地方性」、「俗」的觀點，可能受到創設於香港的《中國日報》影響。該報號稱「中國革命提倡者之元祖」，且設「雜俎」專欄時間早在《新小說創刊之前》⁵¹。《中國日報》以專欄刊載文學作品，「且偏向登載通俗文學形式如粵謳、南音、曲本、院本、班本等。」⁵²《新小說》幾乎移植了這樣的具有濃厚「粵式」的選材。包括梁啟超所提倡的「樂教」，其靈感也和出身「粵籍」有關，因為當時香港出版的報刊都十分注重「戲劇歌謠」。⁵³《班定遠平西域》中所用的「龍舟歌」，在《中國日報》出現了連載《嘉定屠城記》的故事。⁵⁴從唱詞內容來看，和「維新派」有關：「想我矢志維新宗旨定，英雄性質豈冀眼逢青……四百兆同胞誰有血性，待我將俚句講吓嘉定屠城。」⁵⁵從連載故事的功能來看，梁啟超所使用「龍舟歌」等歌謠，並非一般概念中的歌曲，而是具有「講唱」性質的歌謠。從這個思考脈絡再審視《新小說》中所載新作的「學校歌」、「愛國歌」等歌詞，雖然動輒數百字，乍看以為無法歌唱，但若從對照台灣早期常見的「勸世歌」的表演，在梁啟超同樣具有粵省背景的文人或是讀者來說，因為且具有共同的文化根基，在戲曲中運用「俗歌」不僅便利創作者「作詞」、演員可以照本「演出」，還能用「故鄉之音」匯聚觀眾

⁵⁰ 梁啟超：〈蒙學報演義報合敘〉。

⁵¹ 《中國日報》於1900年1月25日創刊於香港，當時同時出版日刊和旬刊兩種。在《中國旬報》第七期起，增設「雜俎」欄目，第十一期改為「鼓吹錄」。1901年3月，《中國日報》停刊，「鼓吹錄」改為在《中國日報》刊登。1905年起，《中國日報》成為「同盟會」的機關報。參閱方漢奇《中國近代報刊史》（太原：山西人民出版社，1981年），頁159-160。

⁵² 秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁347。

⁵³ 當時香港除了《中國日報》之外，諸如《世界公益報》、《廣東報》、《東方報》、《少年報》等，以及廣州出版的《時事畫報》、《群報》、《國民報》、《人權報》、《中原報》、《齊民報》等宣揚民族意識的報刊，均注重戲劇歌謠一門。其他保守派的各報，也因俗尚所趨踵兒效之。參考朱班遠〈晚清民間戲曲革命意涵的研尋〉《中央大學社會文化學報》第二期（1995年5月，頁102-114），頁107。

⁵⁴ 《中國日報》在1904年5月2、4、6、9日，連載了《嘉定屠城記》。參閱方漢奇：《中國近代報刊史》（太原：山西人民出版社，1981年），頁159-160。

⁵⁵ 同前注。

的向心力。

清末出現許多以「醒」、「覺」、「警世」、「愛國」為名的刊物，此外戲曲與小說也常以這些名詞作為命題。藉由「通俗文學」以激發「民族意識」和「愛國情操」成為晚清「啓蒙」的重要主題。例如陳天華融合彈詞體的小說《猛回頭》發行時所刊登的廣告：「是書以彈詞寫述異族欺凌之慘狀，喚醒國民迷夢，提倡獨立精神。」當中不僅出現「拿鼓板，坐長街，高聲大唱」之類的說唱體句子，還不斷出現「咱家」、「列位」等稱呼，儼然演說口吻。《猛回頭》的銷售情況據說是：「初版五千部，不及兼旬，銷罄無餘。」陳天華另一部在 1904 年出版的小說：《警世鐘》還採取「助印善書」的出版方式，在封面上有「本社印送，不取分文，自己閱後，轉送別人」的字樣。在〈印送《警世鐘》緣起〉中有言：「欲使人人有國民思想，舍教育不為功」、「欲等救急之方，其必自多刻通俗之書始也。」⁵⁶相較於「經國之大業，不朽之盛事」的散文體，或是文人以國家興亡為己任的「詩文傳統」，「通俗文體」成了教育啓蒙、愛國救國的「救急之方」。

第六節 以多元式評論「現身說劇」

普希金說：「批評是揭示文學藝術作品的美和缺點的科學。它是以充分理解藝術家或作家在自己的作品中所遵循的規則，深刻研究典範的作用和積極觀察當代突出的現象為基礎的。」⁵⁷研究梁啓超戲劇觀的資料之中，「評論文字」是相當重要的一部分，不僅能夠揭示出他對於戲劇的體認不僅只有「功能」層次，對於「審美」也相當重視，並且還能推敲出他在作品中「所遵循的規則」。

自明代以來，小說與戲曲刊刻本已經普遍流傳，並且借用自宋朝就已經發展相當完整的詩話與文章評點，形成了一種特殊的文學批評模式，不但蔚為風氣並且影響到後世的文學批評方式。⁵⁸朱萬曙先生指出戲曲評點的形式要素包括了：一、序跋與總評。二、批語。三、評點符號。自明代以來逐漸發展出於曲本前附「序」、「總評」、「小引」的形式，成為評點的重要形式要素，因為「序跋的作者往往就是評點者，或與作者、評點者都有密切交往的人。」⁵⁹「序跋完全地成為

⁵⁶ 《猛回頭》中相關資料轉引自秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁 345。

⁵⁷ 普希金：《論批評》，轉引自朱萬曙：《明清戲曲論稿》（合肥：安徽大學出版社，2008，一版），頁 385。

⁵⁸ 靳大成：「小說評點借鑒了流行數百年的詩話、文章學中非常成熟的一套知識和說法，也即對詩詞、文章的評品、賞析、細讀，用之于對小說文本的精細分析，從品玩作者的用字用句，句意段意，到揣摩創作意圖和作文之法，等等。這樣的一種閱讀習慣使小說評點也學會了從語氣、句脈、段意、文眼、遣詞用字等方面來分析、理解、把玩作品，形成了獨特的文學批評實踐活動方式，並影響到以後的批評活動。」氏著：〈小說界革命與文學現代性〉。

⁵⁹ 朱萬曙：《明清戲曲論稿》（合肥：安徽大學出版社，2008，一版），頁 371-373。

了評點的一個組成部分，它以整部作品為批評單元，評點者在序跋中提出的批評與對劇作的具體、微觀的評點在精神上血脈貫通、混成一體。」此一特點，在《新羅馬傳奇》中表現得最完整，作者個人的序以楔子形式出現，與作者關係匪淺的評注者在《楔子》後也以大篇幅說明整齣戲的精彩與有價值之處。藉由作者與評注者兩人的說明，讀者除了宏觀的明白作劇目的外，還受到評注者的提示，以更深入的角度讀出劇中的細微之處。

而第二個形式要素「批語」指評點者隨處寫下的簡要評論文字，是評點中的主體，僅有圈點沒有批語的刊本不算是「評點本」，⁶⁰「批語」依出現的形式還可分作齣批、眉批與尾批、夾批。⁶¹梁啟超創作之中，《新羅馬傳奇》採用齣批的形式，但是從評論的內容來看，除了評論該齣之外，也有單就評論某一段情節或是某一支曲子的評論，實際上也具有眉批和尾批的意味。

第三個形式要素「評點符號」在白話文運動普遍使用新式標點符號之後，傳統刊科本的圈點形式便已消失。但在《新民叢報》與《新小說》的原刊影印版中仍可以看到傳統的評點符號，圈和點的符號是最常見的形式，「它們雖是兩種符號，但沒有太大的區別。它們最直接的作用，就是對劇本的某些曲詞、道白、舞台動作加以突齣強調，警示讀者注意。……圈、點兩種符號所突出強調的也都是評點者認為值得讚賞的內容。」⁶²圈點與句逗斷句的概念不同，是一種具有提示「精彩之處」和「重點」的標記。也許讀者會不明這裡為什麼要加圈的理由，但是評點者對於作品的評價常出於「主觀直覺」，「傳統詩詞的語言風致往往是評點者不自覺的評論尺度，他們對於戲曲作品中的麗詞佳句總是欣賞不已，也就留下了大量的圈點符號。這種圈點就有些類似於詩歌批評的『摘句』，評點者將作品中優美的、耐人品味的句子加以強調，引導讀者品味其妙。」⁶³梁啟超的戲劇作品仍承襲圈點的印刷方式，但無法考察圈點是評注者所加，或是作者還是編輯者所加。但從「無聲」的符號中，可察知創作者期待作者細看的重點。

《新羅馬傳奇》刊行時，各齣未附有「捫虱談虎客」的批注，〈楔子一齣〉的批注，更可以視作是對於全劇的總評。相對於梁啟超藉由副末登場陳述創作主旨，形成一內一外、一主一客的對應。梁啟超和捫虱談虎客的批評法都傾向於歷史批評模式—索隱系統，⁶⁴這種批評常「探討戲劇對歷史的『影借』、『節略』，

⁶⁰ 同前注，頁 374。

⁶¹ 「齣批」就是在每齣(折)之後的批語，對該齣(折)進行概括性的總評。「眉批」運用最為普遍，大多與圈點符號相聯繫，形成對作品局部的細微批評。「尾批」的位置固定列於一支曲子或是一句道白的結尾處，常是針對這一支曲子或一段道白的評論。「夾批」以小字夾於行句之旁，字數很少，通常針對某一句曲詞或道白作直接的評價，在批語中，單元最小，批評也最為直觀。朱萬曙：《明清戲曲論稿》(合肥：安徽大學出版社，2008，一版)，頁 374-376。

⁶² 朱萬曙：《明清戲曲論稿》(合肥：安徽大學出版社，2008，一版)，頁 376。

⁶³ 同前注。

⁶⁴ 謝柏梁先生將戲曲序跋的內部系統歸類為：一、歷史批評模式—索隱系統。二、道德批評模

探討歷史之實和戲劇之虛之間的結合點。」⁶⁵「文史同一」、「虛實一統」的觀念，形成批評家以歷史眼光看戲劇、從戲劇驗證歷史的理論模式，並且影響了劇作家的創作傾向。例如《桃花扇·凡例》：「朝政得失，文人聚散，皆確考時地，全無假借。至於兒女鍾情，賓客解嘲，雖稍有點染，亦非烏有子虛之比。」

自明代以來，小說刊刻本常以名家批注為銷售號召，小說與批注同時出現的閱讀形式已被讀者所習慣。而戲曲作品加上批注的情況也有出現，例如金聖嘆曾批注《西廂記》，並列為「六才子書」之一，但是批注者是在作品完成之後甚至經數代之後才為劇本作批注。梁啟超亦曾經為《桃花扇》作注。《新民叢報》與《新小說》雖然是新式報刊，但是編排的形式與明清小說刊刻本十分類似，除了以書本的形式印製外，還常見大小字編排，或印刷時直接加圈點。值得注意的是，《新民叢報》與《新小說》中的許多戲曲和小說，在刊行時直接附有批注。雖然梁啟超在創作戲曲和小說時，常先說明創作主旨和內容大要，但是《新羅馬》隨文附上批注的情況，值得關注。

但是評點式的批評也有其侷限，「評點批評一般局限於一部作品、一篇作品的批評，它缺乏的是理論上的概括力，與《文心雕龍》那樣系統性的理論著作是無法相提並論的，與《詩品》以及其他詩話、詞話、曲話等批評著作相比，在深度上也顯得不夠。」⁶⁶從這個觀點來說，梁啟超的戲劇理念闡述相當清楚，又有許多相關的評論宣揚他的理念，但是未如同時代的王國維成一家言，和他評論多以「語錄」散見各處，卻沒有一部專論可能有關。

除了傳統的評點方式之外，梁啟超還透過各種不同的評論方式表現戲曲觀念，或者藉以闡發作品的創作理念。關於戲劇的評論，主要出現在戲劇創作中的楔子或例言部分，另外亦散見於《新民叢報》中《飲冰室詩話》欄目和《新小說》中的《小說叢話》欄目，後輯成單冊出版。值得玩味的是，《飲冰室詩話》主要是論詩為主的筆記體，又以親朋之作品為討論重點，並無討論文章、小說，唯獨「戲曲」和詞或歌謠，因為梁啟超主張的「樂論」被納入討論。《小說叢話》主要以討論小說為主，無散文、詩詞相關討論，戲曲亦因「功能」和「主題」被納入討論。雖然沒有單獨的欄目專收戲曲評論，但卻兼容於「詩」和「小說」的評論之內。

《飲冰室詩話》和《小說叢話》分別為《新民叢報》與《新小說》中重要的文學批評專欄。兩者相同的部分是皆以「語錄」、「筆記」的方式發論，梁啟超與戲劇相關的觀念、理論也都散見在這兩個專欄之中。但是《飲冰室詩話》是梁啟

式—教化系統。三、形式批評模式—審美系統。四、心理批評模式—人本系統。謝柏梁：〈戲曲序跋的系統劃分〉《中國分類戲曲學史綱》（臺北：商務印書館，1994.6），頁 353-371。

⁶⁵ 同前注，頁 354。

⁶⁶ 同注 64，頁 358。

超個人發表的專欄，主要是談論對於時人作品的評介、倡言自己對於「詩歌」的看法；至於《小說叢話》每期發表之筆名皆不同。康來新先生認為這種「叢話式的隨筆」是「便於小說的群體關懷，報章雜誌廣開發表的園地。」⁶⁷但是若查考發表者的筆名，發現這些發表者並非一般讀者投書，而大多是梁啓超或是與《新小說》有關的作者、批注者。而康來新新生對於這種評論的方式為中國小說評論展開新的一頁：

叢話體多少類似混聲大合唱，各部的歌手都統領在一個組織之下，而叢話體亦是彙集眾人隨筆，統攝在一篇長文之中。組隊之外，亦有各自為陣的獨行人，在形式上雖然落了單，但內涵上卻非絕緣自閉於外界的獨白囁語。而是一種雙軌或多軌進行的小說對話，或質疑或答辯，無不在致力於小說研討的羣性發揮。⁶⁸

《小說叢話》中的「混聲大合唱」可以看出不同評論者對於「小說」定義的問題，有仍將小說評價範圍限在《紅樓夢》、《水滸傳》等傳統小說者，有倡言新式翻譯小說者，當然也有從「俗文學」角度，把「戲曲」當作小說一起討論的。從當中可以證明同一個「小說」之名，有眾多不同的「詮釋」，但都統攝在《新小說》雜誌的選材之中。

戲曲評論的形式多元，除了常見於楔子與副末登場段落中之外，還有穿插於戲中的「戲中論曲」⁶⁹。作者將自己所欲闡明的理念，安插在劇情之中，藉由人物之口表達作者的理念。文學創作原本就具有為作者抒情表意的功能，但是因為文學審美要求，表現較隱晦。但是藉由劇中人物直接顯白的論述，成為戲劇評論的一種特色。不僅是中國，英國劇作家莎士比亞也曾在哈姆雷特中，借哈姆雷特之口論述何謂「絕妙的戲劇」。⁷⁰這種於戲中論戲的的橋段，出現在梁啓超的《劫灰夢》、《新羅馬》與《班定遠平西域》中。借劇中人之口倡言戲劇改革的理念，甚至還有「但丁的靈魂」的腳色，要約莎士比亞與伏爾泰到中國去看飲冰室主人所編演的《新羅馬傳奇》。梁啓超不僅使用了傳統的各種戲曲的評論形式，還在舊的形式當中玩出新花樣。在《班定遠平西域》中梁啓超使用了「凡例」的形式，取代了序跋、總評，又在《飲冰室詩話》中以筆記體對於作品進行評論。在梁啓超晚期以「注釋」的方式，對於《桃花扇》進行另一種形式的評論。從散布於各

⁶⁷ 康來新：《晚清小說理論研究》（臺北：大安出版社，1990，一版），頁2。

⁶⁸ 同前注。

⁶⁹ 朱萬曙在〈獨特的戲中論曲〉文中舉出明代有沈璟以【二郎神】套曲以曲論曲，也有如凌廷堪《論曲絕句》以詩論曲，路惠期所做的《鴛鴦繚》更將戲曲理論直接套用在當中書生應試的情節之中。參考氏著《明清戲曲論稿》（合肥：安徽大學出版社，2008，一版），頁349-353。

⁷⁰ 莎士比亞借哈姆雷特之口論述「絕妙的戲劇」：「它是一本絕妙的戲劇，場面支配得很是適當，文字質樸而富於技巧。我記得有人這樣說過，那齣戲裡沒有濫加捉味的作料，字裡行間毫無矯揉造作的痕跡；他把它稱為一種老老實實的寫法。」轉引自朱萬曙：《明清戲曲論稿》（合肥：安徽大學出版社，2008，一版），頁353。

種形式的評論中，梁啓超對於戲劇的評論具有相當的規模，並且運用到各種評論型態。

對於戲曲作品而言，因為兼有敘事與抒情兩種文體的特徵，因而批評也擁有敘事文學與抒情文學的雙重視角。⁷¹「敘事文學的視角使評點者注重其人物塑造與關目結構；抒情文學的視角使評點者重視文情詞采，造語造境。」⁷²此外評點者還時常從不同的角度來審視作品，例如從讀者或是社會上民眾的角度來看，形成對於作品的多方觀照。各種評點的方式常交錯、混合使用，因此可能隨時轉換批評視角，為評點者贏得多向性的批評優勢。⁷³朱萬曙先生指出透過不同的視角和不同的批評形式，可以展現出評點批評的多向性，包括了人物形象批評、曲詞與關目批評、社會批評、讀者立場批評等。⁷⁴以上所提到的各種面向，不僅說明了戲曲評點豐富了劇本的可讀性，也說明了劇作家、評點家與讀者的「三方」解讀，增加了劇作延伸發展的可能性。

梁啓超較具系統性的戲劇評論，是以《桃花扇》為對象的相關評述。梁啓超對於《桃花扇》特別關注，1903年他在橫渡太平洋的船上，閱讀《桃花扇》，並做筆記十餘條，歸示朋好，⁷⁵曾說：「是小說叢話也，亦中國前此未有之作。」之後以「飲冰」之名，陸續在《新小說》的《小說叢話》發表對桃花的評論，透露出他關注焦點是「結構之精嚴，文藻之壯麗，寄託之遙深。」還有內容與歷史之間的關連「本為數千年歷史上最大關係之事跡，惟此時代乃能產生此文章。」「於種族之滅，不敢十分明言。蓋生於專制政體下，不得不爾也，然書中固網網不能自制，一讀之使人生故國之感。」「讀此而不油然而生民族主義之思想者，必其無人心者也。」⁷⁶秦燕春說：「晚清學人對《桃花扇》系統的正面研究，始於梁啓超。雖然梁啓超至少要到1925年才完成他對《桃花扇》的全部注釋考訂，並在這個新注本出版之前寫了一篇關於《桃花扇》最早的專題論文〈著者略歷及其他著作〉。」⁷⁷但在此之前，梁啓超對於《桃花扇》斷簡殘章的點評文字，已經陸續發表，並且也引發其他論者和讀者的回應、討論。

在《新小說》第二年第一號中，他評《桃花扇》是「中國文學大率最富於厭世思想，《桃花扇》亦其一也。」而所言猶親切有味切實動人，蓋時代精神使然。」

⁷¹ 朱萬曙：《明清戲曲論稿》（合肥：安徽大學出版社，2008.10，第一版），頁382。

⁷² 同前注。

⁷³ 同注71，頁384。

⁷⁴ 同注71，頁383-384。

⁷⁵ 梁啓超：「余今春航海時，篋中挾《桃花扇》一部，藉以消遣，偶有所觸，綴筆記十餘條。」

⁷⁶ 梁啓超：《小說叢話》，《新小說》第一年第七號。

⁷⁷ 後收入《梁啓超合集》第20冊，專集之九十五，詳細考訂了孔尚任的生卒年、《桃花扇》的創作情況以及孔其他輟品的情況，秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁242。

⁷⁸但在下一期中，「浴血生」在《小說閒評》中提出對於梁啓超論點的異議：「任公最崇拜《桃花扇》，評云寄託遙深，爲當日腐敗之人心寫照二語，固最能得其真相，然此皆非所以論其文也。若以文論，則其填詞演白亦頗有一二草草處矣。」
「意者蓋云亭之意本不在此。」⁷⁹梁啓超雖爲《新小說》的主編，卻能接納他人所提出的不同意見，藉由不同觀點的交流，反而使戲劇觀念能產生新的視野。秦燕春從梁啓超等人對於《桃花扇》的不同觀點，發現了他們的共同之處：

看來，不從文學的而從「政治的、國民的、歷史的」層面閱讀《桃花扇》，晚清的讀者普遍認定這樣方才更符合清初的孔尚任的意旨，正方、反方於此的意見相當一致，要「可作信史觀，不當作傳奇讀」，「有深旨存焉」方才覺得熨帖。⁸⁰

「援史作劇」原本就是孔尚任創作的重要觀念，而梁啓超戲劇觀不僅受到其影響，並且還進一步考察劇作和史實的關涉，以探尋所指涉諷喻的目標。梁啓超創作有追步《桃花扇》的企圖，但因強調主題的「目的性」，一般認爲其藝術性不高。這和當時梁啓超主辦報刊，必須大量爲文、迅速發表的創作環境有關，故不能如從前的劇作家目不窺園、甚至十年不下樓進行推敲琢磨的慢工。但是梁啓超並非不注重戲曲的藝術審美部分，從他對於《桃花扇》的評點，可以看出他對於戲曲的一些審美觀念。例如他說：

但以結構之精嚴、文藻之狀麗，寄託之遙深論之，竊謂孔云亭之《桃花扇》冠絕千古矣。……卷首之〈先聲〉一齣，卷末之〈餘韻〉一齣，皆云亭創格，前此所未有，亦後人所不能學也。一部極悽慘、極哀艷、極忙亂之書，而以極太平起，以極閑靜、極空曠結，真有華嚴鏡影之觀。非有道之士，不能作此結構。⁸¹

當中注意到了結構、文詞、寄旨等文學特質，此外，梁啓超還點出了劇作家創作與時代背景不可分的關係：

此事跡本為數千年歷史上最大關係之事跡，惟此時代乃能產此文章。雖然，同時代之文家亦多矣，而此蟠天際地之傑構獨讓云亭，云亭亦可謂時代之驕兒哉！⁸²

這段評論點出了時代、作者、作品三者之間的關係，認爲作品和作者不可分，作

⁷⁸ 梁啓超：《新小說·小說叢話》。

⁷⁹ 同前注。

⁸⁰ 秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁243。

⁸¹ 同注78。

⁸² 同注78。

者和時代又不可分，但是梁啓超不僅強調作品與作者、時代的關係，他更指出了「劇作家」在時代中具有的特殊地位。連燕堂先生認為：「這同他在〈論小說與群治之關係〉中所表達的，認為中國的一切腐朽思想都來源於小說的觀點比較起來，不能不說是一個進步。他引進了『時代精神』這個概念，也不能不說是我國文藝思想史上的一個創舉。」⁸³

梁啓超擅長以報刊新文體進行論述，相較於戲劇作品借人物「代言」，梁啓超仍覺意猶未盡，因此透過多元形式的評論，圍繞戲劇主題發表許多論述，然而這些產述其戲劇觀的文字，因散見各處，未能匯聚成系統性的論述，故未能真正成一家言。然而，透過報刊的群體討論，一些戲劇的新觀念逐漸被社會吸納，在近代的戲劇改良運動發展中，慢慢發酵，產生了「潛在」的影響。

小結

雖然明代以來，已有劇作家或劇評家重視戲曲價值，並且注意到教化功能，但仍無法改變社會或知識階層對於戲曲屬「小道」的偏見。梁啓超從西方「文學啓蒙」的觀點重新賦予戲曲新的社會功能與文學位階。他以「新小說」的概念重新推出經過改革後的小說與戲曲作品，將「小說界」推上文學最上層的位置。晚清傳入了西方生物學的重要理論—進化論，經過三十年洋務運動的洗禮後，新知識分子將物競天擇、適者生存的法則，用於詮釋政治、社會以及歷史的演進。梁啓超更將進化論套用在文學發展上，認為戲曲是進化程度最高的文學體裁，將其地位與西方的史詩、戲劇地位相比擬，認為戲曲最能代表中國文學與世界偉大文學相爭雄。梁啓超承襲了孔尚任「援史入劇」的創作觀，並且引進了新的題材—外國史傳，敷衍史傳人物事蹟的目的，主要的目的是希望藉由劇中人、劇中事、劇中言達到醒世、教育、宣傳的功能。也正因為強調戲劇的「功能性」，梁啓超更從「俗」的角度，將戲劇、音樂、白話文體等相關論述相互結合，認為透過通俗的文學或娛樂，可以輔助報刊、新式學校教育、黨會達到教育國民、改革國家的目標。因為對於戲劇的重視，梁啓超透過改良理論、示範創作，並且藉由傳統評點、叢話式評論等多元方式，圍繞戲曲進行多方面的嘗試，呈現出豐富且具有創新意義的中國戲劇啓蒙論述。在梁啓超的示範下，許多擁有相同見解的知識份子甚至是伶人，紛紛起而發表對於戲劇的新觀點，千百年來牢不可破的「小道觀」在短短數年間被顛覆了，社會上一片推動戲劇改良、戲劇有益社會的聲浪。但不可諱言的，過度的專注於「功能性」，也使劇作產生了侷限，例如劇作的主題與作者的思想與目的產生扞格，或是國家發展超乎作者的預想產生劇變，那麼創作中的劇作必定會受到影響。下一章中將從梁氏劇作文本與搬演性、創作中斷原因分析等創作現象，探討與重視「功能」的劇作觀何關連。

⁸³ 連燕堂：《梁啓超與晚清文學革命》（廣西：灕江出版社 1991 年 5 月第 1 版），頁 279。



第五章 結論

清朝因長時間鎖國，中斷與世界的接觸，鴉片戰爭後被迫打開門戶，又歷經了對西方文化從蔑視、畏懼、模仿到融鑄的歷程，「西學」對於晚清民初的學術思潮的影響，展現在各個不同領域，包括革新文學的浪潮。

梁啟超的一生幾乎與近代中國歷史緊密相連，他不僅親自見聞歷史的變動，他更應運而起，成為帶動時代風潮的人物。¹清末到民初重要的政治活動中，梁啟超不曾缺席，長達十二年逃亡日本的期間，他雖不在「現場」，卻透過報刊發揮重大的影響。梁啟超不僅是從傳統科舉士子過度到新時代知識分子的代表人物，他更身兼政治改革推動者和報刊界領袖的身分。民國成立後更曾參與內閣，試圖實踐政治理想；退出政壇後，專心從事學術與教育活動，他又成了近代重要的教育和研究者。

梁啟超以「小說界革命」包舉其「戲劇改良」理論，另外從他認為「革命」包含Reform和Revolution兩個概念來論，梁啟超所創作的傳奇劇本，仍依照著傳奇體製，只加入新語言與新風格，是「Reform」層次的「革新」；真正要改革的是傳統小說戲曲所乘載的舊思想，也就是他所批判的「誨盜誨淫」、「狀元思想」。因此它援用新題材、新思想到戲劇創作之中，在劇作的「主題思想」上進行「Revolution」的「變革」²。故梁啟超的「戲劇改良」具有兩個層次，一是對於原有的文學體裁和劇種體製僅作修正，真正徹底翻新、變革的是其所承載的主題思想與內容。而以「舊瓶裝新酒」作為比喻，「舊瓶」指戲劇原有的體製形式，「新酒」是梁啟超真正要全面變革的「主題思想」。從另一方面來看，也正是在原來就以經架構完整的體製之上，梁啟超等戲曲門外漢，可以照著原有的體製格律填曲作劇，省去建立新體製的時間和心力。

為了將新思想帶入作品，援引西史「意大利建國三傑」傳記作為題材，不僅「援史作劇」還「以劇喻今」，將劇中「紫髯碧眼兒」充作「優孟衣冠」，達到醒民、教育、宣揚愛國精神的「政治功能」。梁啟超創作的劇作包括傳奇劇本《劫灰夢傳奇》、《新羅馬傳奇》、《俠情記傳奇》另有《花木蘭傳奇》殘稿五頁；另有為學生演劇創作的廣東戲劇本《班定遠平西域》。這些劇作所傳遞的主題思想包

¹ 楊曉明：「梁啟超正好出生於從 1840 年鴉片戰爭到 1895 年中日戰爭這一段中國現代性工程的孕育期中。因此他的出生與成長，正好與中國現代性工程的孕育與啟動同步，這使他適逢其會，有幸成為『這一個偉大時代的主角之一』，參與了啟動中國現代性宏偉工程的運動，並成為舉足輕重的傑出的啟動者之一。」氏著：《梁啟超文論的現代性闡釋》，（成都：四川民族出版社，2002.7 第 1 版），頁 29。

² 梁啟超將「Reform」釋為「革新」，「Revolution」釋為「變革」，兩者分別是「革命」一詞的兩種層次。相關論述參考本論文第二章第二節。

括：一、揭露社會的頹敗現況，喚醒群體憂患意識。二、讚揚英雄與游俠「捨己無畏」的精神，召喚救國志士。三、強調國民教育與國民責任。四、闡揚尚武精神，革去「疲弱」的民族形象。五、灌輸女子平權與新社會觀念。六、表達對國家改革的殷切盼望。雖完整作品僅《班定遠平西域》一部，但透過劇作實踐，可以使其歸於「小說界革命」中的「戲劇改良」主張能夠展現「獨立」的樣貌。

在劇本的藝術表現方面，梁啟超仍依照傳奇體製進行創作，但在舊有形式上稍作變革。除了因應故事跨時之久、史實人物眾多，因此在腳色出場次序、行當安排需作權變之外，仍運用上場引子、賓白、曲文、科介、曲牌聯套、淨丑科譚、下場詩等傳統形式進行創作，雖偶有出律犯規之處，但仍保留了傳奇的樣貌。在劇本形式上的變革，主要是在曲文賓白與人物塑造這兩方面。梁啟超將自創的「報刊體」風格運用在曲文賓白的撰寫上，包括使運用新語詞和口語化的書寫風格，尤其利用淨丑科譚，大量使用新詞彙還加入了外國語，做了全新的嘗試。而主角賓白唱詞，仍維持「典雅」風格，點染新語詞、新概念之後，形成一種新意境。在人物塑造方面，除了利用賓白曲文表現之外，透過全新的「穿關」、「砌末」塑造出「西洋人物」形象，另外還利用「演說介」、「讀新聞紙介」、「宣誓介」等動作指示，不僅塑造人物形象，也以「置入性行銷」的方式，向讀者宣傳參與政治活動的方式。

梁啟超晚期投身學術，在過世的前五年發表的《桃花扇註》，為晚期的研究成果，將其學術研究的觀念與特色運用在戲曲研究上，不僅代表梁啟超對於孔尚任劇作的肯定，也是對於「援史入劇」創作觀念的一種回應。該書出版於1925年，可能被後人誤以為是一般的注釋本，但將其編排形式與一般版本相比，將發現其編排與眾不同。梁啟超不僅進行考證工作，還將參考新式話劇劇本形式，將《桃花扇註》以話劇的演出本形式編排，除了在每齣之前先說明出現的腳色與演出者行當外，還指示舞台布景、陳設、小道具等。並於每齣開始前附加一首與本齣相關的前人詩作。梁啟超雖未改動孔尚任原作文字，但是加上許多「舞台提示」，顯現出受到話劇的「寫實」傾向影響。《桃花扇註》不僅只是單純的批註本，而是具有舞臺概念的「演出筆記」。

梁啟超在轉為支持君主立憲後，便將大部分的精力轉而在宣傳立憲、籌組會黨、預備立憲等活動上，不再推展「文學革命」。在1907年《新民叢報》與《新小說》因報館失火而結束後，梁啟超也未再發表關於「戲劇改良」的主張或創作。但「戲劇改良」的火苗已經蔓延開來，許多志士、伶人都提出改革主張，真正實踐了以戲劇「教育國民」的理想。周作人在〈關於魯迅之二〉中記述了魯迅因為讀了梁啟超編的《新小說》後，大受影響。後來魯迅在棄醫從文，想從文藝入手改變國民精神，和梁啟超發行《新小說》的目標一致。周作人更明確的指出「為

人生的藝術」即是梁啟超「文學救國」的延伸。³夏曉虹認為梁啟超首開風氣，其「文學救國」思想成為晚清文學改良運動的理論支柱，對近代文學產生廣大且長久的影響。⁴他所倡導的文學革命對於五四運動的作家們也具有重要的影響，張堂錡先生認為：「『詩界革命』、『小說界革命』等主張，實開五四時代新文學的先河。」⁵魏仲佑則認為梁啟超延續著黃遵憲的文學新思維，開啓了五四時代文學思想的先聲。⁶

和轟轟烈烈的政治活動相比，梁啟超戲劇改良的實踐只佔其生命中的一小部分。但是這一小部分卻和他生命中的各項運動、事業緊密相連，並引領了文學改革，也牽動了戲劇發展。儘管梁啟超一再自陳治學「愛博」，不免膚淺，甚至自認對晚清思想界的「粗率淺薄」負有罪責，⁷但不管在政治思想傳播、啓蒙教育的努力、以及對於文學的革新呼籲，都引起當時社會的注意，並啓發了時代青年，成為下一場革新運動的接棒者。五四運動中的重要人物如陳獨秀、胡適、魯迅、周作人、郭沫若等人，都曾說過在其少年或青年時代，受到梁啟超報刊與思想的啓發，⁸因此，雖說梁啟超並未直接參與五四運動，但其影響力亦隨著這些「青年」的茁壯而延續了，因此徐剛先生評論：「梁啟超的餘響一直迴盪在 20 世紀。」⁹

雖然梁啟超的劇作數量不多，且多為殘篇，但是就其相關論述與其他領域理論的線索之中，可以見到梁氏獨特的理論架構，透過各種與戲劇相關的論述交織出自成一格的體系。以下將從梁啟超創作現象探討由其創作活動所延伸出的論題，接著總結梁啟超對於近代戲劇的貢獻，並概述梁啟超戲劇觀的延續與發展情況。

³ 周作人：「梁任公的〈論小說與群治之關係〉當初讀了的確很有影響，雖然對於小說之性質與種類，後來意思上稍稍改變，大抵由科學或政治的小說轉到更純粹的文藝作品上去了。不過，這只是不看重文學之直接的教訓作用，本意還沒有什麼變更，即仍主張以文學來感化社會，振興民族精神，用後來的熟語來說，可以說是屬於為人生的藝術這一派的。」轉引自徐剛：《梁啟超傳》（廣州：廣東旅遊出版社，2006.4 第一版），頁 359。

⁴ 夏曉虹：「在晚清文壇上，梁啟超首開風氣，用明確、極端的語言強調文學變革的必要性，呼喚「詩界革命」、「文學革命」和「小說界革命」。而這一切，又是基於文學尤其是小說在改良群治中有決定作用的理解，並以此為核心，形成了他的「文學救國」思想；更推而廣之，使之成為晚清文學改良運動的理論支柱，促進了這個運動的形成與全面展開。可以毫不誇張地說，梁啟超的聲音籠罩了整個近代文學界，其回聲既廣且長。」

⁵ 張堂錡：〈戊戌之後：梁啟超、黃遵憲的生命同調與思想歧路〉，《中國近代文化的解構與重建【康有為、梁啟超】》（臺北：國立政治大學文學院，2000.5，頁 1-18），頁 8。

⁶ 「詩界革命」時期梁氏的文學思想大體上已開了「五四」時代文學思想的先聲。然而梁氏的文學思想早有黃遵憲開其先河，以梁氏主張民歌俗語可入詩，而黃則云：「即今流俗語，我若登簡編，五千年後人，驚為古爛斑。」；梁氏主張不可崇古人，黃則云：「黃土同搏人，今古何愚賢。」梁氏主張「詩外常有人」，黃則主「要不失乎為我之詩。」魏仲佑：《黃遵憲與清末「詩界革命」》（臺北：國立編譯館，1994.12），頁 277。

⁷ 徐剛：《梁啟超傳》（廣州：廣東旅遊出版社，2006.4 第一版），頁 358-361。

⁸ 同前注。

⁹ 同注 7，頁 360。

第一節 創作現象探討

雖然梁啓超從事戲劇創作的時間很短，劇本也僅一部頭尾俱足，但其創作絕非心血來潮的遊戲之作，從發表作品的時機配合理論提出，以及發表在報刊的相關文章，可以證明他在發表作品前是經過一番計畫。梁啓超是位理論與創作並行的創作者，在他下筆爲文之前，心中已經有了架構和目標，故從其人與友人提供的相關資訊，可見到其劇本的創作藍圖，因此即便他的戲曲、小說創作雖然未能完成，讀者仍可得知創作的梗概與主題，以及希望達成的效果。

本節希望從其創作延伸論題，討論其創作的特殊現象，例如連載作品突然中止、劇作有無演出與文本搬演性之間的關連等論題，透過與其劇論、劇作與戲劇觀相關的分析，嘗試發掘梁氏劇作值得延伸思考的問題。

一、文本與搬演性

晚清文人劇雖然有中興之勢，並且因戲劇改良風潮產生新變，但大多仍透過報發表，未能結合場上。除了梁啓超未完的劇作外，其它刊載於《新民叢報》與《新小說》中的傳奇作品亦未出現演出紀錄。然而有另一個可供參照的現象，梁啓超所創作的廣東戲劇本不僅有演出記錄，並且爲針對演出所編寫的劇本，其他刊載於《新小說》中的廣東戲劇本，亦有標爲「班本」者，或是標爲「某某度曲」。在當時其他刊物中亦有同樣現象，因此戲劇改良風潮中，「文本」與「搬演」之間的關係值得作爲探討的焦點之一。

關於傳奇劇本搬演的問題，歷來有許多不同的論點。例如關於明代湯、沈之爭的討論，亦關涉到文本中音律與內容對搬演的影響性。曾永義教授對古典戲劇進行定義時，亦將搬演納入戲劇整體當中：

中國古典戲劇是在搬演故事，以詩歌為本質，密切融合音樂和舞蹈，加上雜技，而以講唱文學的敘述方式，通過俳優妝扮，運用代言體，在狹隘的劇場上所表現出來的綜合文學和藝術。¹⁰

戲劇除了具有案頭文學抒情和敘事的特色，另一方面則具有表演的藝術特質，兩者的結合是其他文學體裁所欠缺的。李惠綿教授認爲戲劇是一種兼具「靜態」與「動態」的藝術，無論案頭或場上各有不同的「觀眾」。¹¹觀察梁啓超以「新小

¹⁰ 曾永義：〈中國古典戲劇的形成〉，《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版社，1988），頁 80。

¹¹ 李惠綿：「做爲案頭的戲劇文學，其與詩詞、文賦、小說、繪畫、雕塑相同，都是屬於靜態的

說」概念包舉小說與戲劇，但在其他的論述中，特別強調劇曲的高度綜合性質，討論文學與音樂的「詩樂」關係時，認為曲是「詩樂合一」的代表；討論「文學通俗性」時，論述的對象包括「說部」、「文體」、「俗樂」等，而戲劇則能吸納運用各種通俗元素，達到宣傳教育的目的。

對於傳統戲曲的評賞，論者常從體製、關目、排場、曲律以及曲白科誦等項目，對作品的藝術性進行評價，而這些項目不但關乎劇作家的創作觀念與才能，亦關涉到作品的搬演性，成為後人賞析明清劇作的觀察指標。左鵬軍先生認為作者不諳曲律的必然結果就是「戲曲距離舞臺演出愈來愈疏遠。」因為「創作出來的戲曲作品與文章、詩詞、小說等無需進行舞臺表演的文體樣式沒有本質區別。這是近代許多傳奇雜劇難以原本演出、只能走向案頭供讀者閱讀的一個重要原因。」¹²左鵬軍先生是從「傳奇雜劇」本身發展推究近代傳奇多為案頭之作的的原因。但是「案頭化」並非只是晚清特有現象，從晚明開始便已有此趨勢，清代更因「花雅爭勝」使傳奇遠離場上，文人劇在戲劇改良運動興起之前消沉已久。從戲曲史的發展來看傳奇雜劇，反而脫離場上走向案頭是「因」，作者「疏於格律」和作品「不合格律」才是「果」。若將晚清報刊文人劇多案頭劇的原因歸結為「晚清傳奇雜劇多不合體製，故不能演出」，則無法解釋「合乎體製格律的文人劇亦未能付諸場上」的現象。「出律」是近代文人劇的共同現象，劇作家「疏於曲律」和傳奇雜劇發展趨於衰弱有直接的關聯。

再觀察戲曲改良運動期間的場上演出現象，更能證明劇本合不合體製和演出與否幾乎沒有關連。因為報刊上發表的傳奇、雜劇雖有不合體製之處，但是大部分劇本仍是依規定所作，出律多因作者所學深淺與嚴謹程度。隨著戲曲改良風潮之興，傳奇雜劇創作大量增加，卻少有劇團或演員搬演。雖然依照「體製」、「曲律」所創作的劇本，其「程式性」有助於演員依本搬演，但影響劇作搬演與否更大的原因在於「演員習藝」和「觀眾好惡」。盧前認為花雅爭勝後，演員轉向花部，演出崑曲的演員越來越少，而傳奇劇本的演出維繫在崑腔之上，因此南北曲也就走上「案頭」之路。也因習演崑腔的演員越來越少，甚至連明代曾演出的劇本在清中葉後都少有演出。因此案頭劇無法再回到場上的根本原因，癥結在於場上生態的改變。而晚清到民初為京劇發展最盛的一段，能以崑腔演齣新作傳奇的演員如鳳毛麟角，除非改成地方戲曲劇本，文人劇難以「依本演出」。最好的證據就是清末民初也盛行演出《桃花扇》或是以明末崇禎皇帝故事為題材的傳奇劇本《帝女花》等，但是演出的方式是將傳奇劇本改成京劇或是各地方劇的形式，並包裝成「改良新戲」作為吸引觀眾的號召。而京劇、廣東戲或是文明戲、新劇等活躍於當時舞臺的劇種，雖然在劇本創作上未能達到文人劇作家所具有的文學

創作，創作者可以在任何時間空間下進行，觀者可以獨自閱讀欣賞。作為場上的戲劇藝術，則與音樂、舞蹈相同，屬於動態式的創作，表演者必須在特定的時間與場所進行，而且必需與一群觀聽者同在。」氏著：《元明清戲曲搬演論研究》（臺北：文史哲出版社，1998.12），頁 2-3。

¹² 左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》（臺北：學生書局，2001.9），頁 207。

性與思想深度，但是他們擅於從其他劇種或是社會潮流中擷取靈感，例如場上曾經盛行的《經國美談》故事根據便是從梁啟超所翻譯的日本政治小說，新劇重要劇目《茶花女遺事》、《黑奴籲天錄》以外國故事為題材，同樣是取材自當時流行的翻譯小說。

李漁在《閒情偶寄》中曾提出「結構第一」，他認為「有奇事，方有奇文」，強調構思的重要性。他還指出苦心孤詣的劇作家之作不能演出的原因，並非「審音協律之難」，而是「結構全部規模之未善也。」¹³清乾隆年間的傳奇作家金兆燕也說：「傳奇之難，不難於填詞，而難於結構。」¹⁴一般常從曲辭文采或者是否合於曲律的角度來審視作品的舞台性，但李漁與金兆燕的看法，提供了另一個參照方向。若是傳奇劇作的「本事動人」、「結構完整」再加上主題能夠引起觀眾興趣與共鳴，文本經由改編亦能藉由其他劇種在舞台搬演。梁啟超同時進行傳奇與地方戲兩類創作，提供我們一個很好的觀察範例。六幕劇中，主要是以「粵劇」方式搬演，但是最後兩齣直接讓「軍樂隊」成為劇中人，以樂隊伴奏和「士兵互唱自創軍歌」的情節，側面讚頌班超之功，正面讚揚「從軍之樂」。最末齣更讓大同學校的教師在台上演出「學校教師」，教導台下同學愛國觀念與尚武精神，最後台上台下全場師生變作「主角」，高舉旗幟演出「歡迎英雄凱旋」的歡迎式。梁啟超的劇本以現代「實驗劇場」的觀念來看，極具實驗與挑戰前衛的精神，雖然以「粵劇」為表演模式，但是在表演上除了主要角色依照傳統作表之外，部分演出採用了受到日本話劇影響的學生演劇表演模式；在音樂上除了粵劇的傳統唱調外，還融入了地方俗曲和以新譜曲的「西樂」。在第二、五、六齣中，出現場上台下共同唱軍歌的場面，因為他認為結合文學與音樂可以加強宣揚「尚武精神」、「從軍樂」效果，他曾引用一個故事來說明「聲音之道」：

中國人無尚武精神，其原因甚多，而音樂靡曼亦其一端，此近世識者所同道也。昔斯巴達人被圍，乞援於雅典，雅典人以一眇目跛足之學校教師應之，斯巴達人惑焉。及臨陣，此教師為作軍歌，斯巴達人誦之，勇氣百倍，遂以獲勝。甚矣聲音之道感人深矣！¹⁵

他更指出「蓋欲改造國民之品質，則詩歌音樂為精神教育之一要件，此稍有識者所能知也。」¹⁶關於梁啟超創作的傳奇均未完成，但廣東戲卻有完整作品的這個問題，除了傳奇作品是一邊創作一邊連載「曠日持久」，後來變成「日久廢弛」。但是，從創作的難易程度來思考，傳奇劇本是在中國傳統「韻文學」的規律下所做的創作，有固定的曲牌與押韻格律限制，相較於地方戲曲，在創作上受到更大

¹³ 清·李漁《閒情偶寄·詞曲部·結構第一》，《集成》冊七，頁10。

¹⁴ 引自郭英德《明人傳奇研究》（臺北：文津出版社，1991）頁189。

¹⁵ 梁啟超《飲冰室詩話》，引自連燕堂《梁啟超與晚清文學革命》（廣西：灕江出版社1991年5月第1版）頁18-19。

¹⁶ 同前注。

的束縛；另外，《班定遠平西域記》是「應大同學校之邀」為學生演出而寫，寫作的目的本來就是為演出所用，而且有時間的壓力，為了讓演出順利，必須在期限之前寫出劇本。比較一雅一俗的兩種劇本，也提供了幾點可供觀察的關注點。

- (一)、梁啟超同時進行文人傳奇與地方戲創作，梁啟超在刊物編輯上，亦特意為傳奇與粵劇各留一專欄，是否已意識到兩者間的雅俗之別與觀眾之別。
- (二)、傳奇劇本的體製對於非專門者來說，有創作上的門檻。詩讚體的地方戲，在創作上限制較少，且填寫唱詞較容易。
- (三)、「雅部」要重新回到「場上」確屬不易，因為地方劇種的戲劇性強，觀眾群廣大。此外，因為地方劇創作上限制較小，劇作家和演員個人能夠發揮、掌控的空間更大。

曾永義教授曾於課堂上提出「沒有戲曲作者希望自己的作品不能演出」，戲劇與其他文學體裁最大的差異即是「演出」，透過演員演出與觀眾的反應，作者更能直接觀察作品實踐是否合乎自己的理想。若少了搬演和觀眾反映，作者創作的動力勢必受到影響。但是，報刊成為滿足作者的另一種方式，當作品刊登於報刊上，作者可以迅速的從周遭文人的談論中，得知對於作品的評價，甚至還有他省或海外閱讀者投書發表觀後感。梁啟超的傳奇劇本未完，劇情交代亦不完整，但是這些劇本若能完成，亦有搬上舞台的可能性。其劇作中語言混用、裝扮特殊等特點，在「時裝新戲」中反而成了賣點；主題嚴肅、長篇大論的「演講介」，反而成了「言論老生」借題發揮的最佳底本。¹⁷但是從《新民叢報》與《新小說》中刊載時，刊印附圈點、評注，是否梁啟超亦體認到文人劇作為讀本的效果可能更甚演出的效果。甚至《桃花扇註》採用話劇演出本的形式重新編輯，亦是從話劇劇本得到靈感，認為比傳統刊印形式更容易閱讀。但梁啟超未曾論及劇作供作讀本或是演出本的論述，但思索其建立的戲劇改良理論，其中的「通俗性」涉及「識字與否」的問題，若將讀本或演出本的問題納入，將使理論產生嚴重矛盾與論述上的分歧。因此，梁啟超根本就是「故意」迴避「文本」與「搬演」的問題，讓「閱讀」與「演出」的兩種可能都保留在其創作之中。

二、劇作未完成原因分析

梁啟超的傳奇作品皆未能接續完成，對於傳統的劇作家而言，未成形的作品幾乎不可能出版甚至流傳。但是因為新式報刊「連載」，使得梁啟超的吉光片羽能夠在一百多年後仍傳世，並且被作為賞析研究的對象。劇作未完的現象，和梁

¹⁷ 陳平原教授曾至政大進行演講，演講中提到清末民初時，茶樓戲園的演出常於戲齣開演前由「言論老生」先登台發表演講聚集觀眾，簡報中提供當從當時畫報中所刊載的圖像，台下觀眾看似反映熱烈。

啓超個人有很大關連，甚至可以說是其重視「功能」的戲劇觀的必然結果。以下從幾個方向探究梁啓超劇作未能完成的原因，希望能從其「未竟」的理由中，尋找出更多梁啓超對於戲劇創作的觀點。

(一)、為志趣而創作，不「強而苦之」

梁啓超為文速度之快，作品量之龐大，少有人能及，但是他曾經自言「不能為詩」。主要是因為格律限制，所以無法像散文一樣隨心所欲、揮筆可就：

余向不能為詩，自戊戌東徂以來，使強學耳。然作之甚艱辛，往往為近體絕律一二章，所費時日，與撰《新民叢報》數千言論說相等。故間有得一二句，頗自憊，而不能終篇者，輒復棄去。非志行薄弱，不能貫徹初衷也，以為吾之為此，本以陶寫吾心，若強而苦之，則又何取，故不為也。¹⁸

這段說明作品未竟的自白，用於未能完成的戲曲作品亦相當合適，梁啓超說自己「不能為詩」並非指完全不懂，而是無法如散文般迅速完成。著手創作時因得意之片段而自喜，但若要完成不僅曠日費時，並且備感艱辛，所以放棄創作。但梁啓超亦為自己創作未竟找了解釋：創作原是為「陶寫吾心」，若勉強為之便失去意義。

梁啓超不僅僅只有傳奇作品未完成，包括小說《新中國未來記》以及部分詩、詞作品都有未完成的「不良紀錄」。但是他為自己所做的辯解：「本以陶寫吾心，若強而苦之，則又何取，故不為也。」亦言之成理。

梁啓超不僅僅在政治活動上與報刊事業上展現熱情與投入，他一生中只要推廣一個運動或是觀念，都付出全部的心力。他後來分析自己所信仰的是「趣味主義」，在他從事學術研究之後，曾演講《趣味教育與教育趣味》，當中說：

假如有人問我，你信仰的是什麼主義？我便答道：我信仰的是趣味主義。有人問我，你的人生觀拿什麼作根底？我便答道：拿趣味作根底。我生平對於自己所做的事，總是做的津津有味，而且興奮淋漓，……我不但在成功裡頭感覺趣味，就在失敗裡頭也感覺趣味。我每天除了睡覺外，沒有一分鐘一秒鐘不是積極的活動，然而我絕不覺得疲倦，並且很少生病。因為我每天的活動有趣的很，精神上的快樂，補得過物質上消耗而有餘。

雖然，梁啓超的「多變」也展現在他熱衷的推廣項目上，不僅是「戲劇改良」無

¹⁸ 梁啓超：《飲冰室詩話》第 66 則，頁 52。

疾而終，甚至連「小說界革命」、「詩界革命」、「文界革命」也因為將心力轉向「立憲運動」，全都一起劃下休止符。晚期，梁啟超專注國學與史學研究，以嚴謹的「治史」態度為《桃花扇》作注，鉅細靡遺的考證劇中人物、事件的史實，同樣展現出因「興趣」而「投入」的態度。

(二)、體製限制，無法速成

前文已引梁啟超對於詩作未完的自白，當中提到「然作之甚艱辛，往往為近體絕律一二章，所費時日，與撰《新民叢報》數千言論說相等。」作詩已如此艱辛，在格律與體製上更加繁複的「傳奇」，恐怕創作需要更多時日。對於同時經營兩大報刊，每日都在趕稿的梁啟超來說，「為文」的效益遠高過「作劇」所耗費的心力。

就前六齣情節的銜接，似乎順理成章，並且埋伏筆有呼應，但戲曲結構不僅只有故事的天然結構，還要顧及傳奇體制的形式規範，以及劇情安排和排場設置。¹⁹雖然梁啟超欲以「別格」的方式來處理主要腳色眾多的問題，但最後其作品只能寫到三位主角皆已上場而告一段落，原先可能是重要情節的「韻事」，以另行一齣的方式出現。無法接續的原因，很可能就是傳奇體制的形式規範和「排場」設置使得創作遇到了阻礙。儘管梁啟超的才思過人，具有迅速且大量書寫的能力，政論文章洋洋灑灑數千言，詩、詞以及對聯、雜歌甚至謎語稍思即成，但是遇到了需要時間細細推敲關目、聯套、腳色等安排的劇曲，時間不足成了梁啟超最大的困難。

但梁啟超也曾經努力維繫《新傳奇》的連載。《新羅馬傳奇》自1902年《新民叢報》第十號起連載，每齣後皆有「捫虱談虎客」批注，批注內容已經預告原訂四十齣。但連載四次(楔子與第一齣一起刊載)之後，中斷一期又刊登第五齣，又中斷五期後刊登第六齣，第六齣的批註中曾向讀者說明中斷原因，並預告義大利三傑尚未出現的一傑將在第八齣出現。但是第六齣之後又中斷，直到1904年第56號刊登第七齣〈隱農〉，批註者已更換為「舊民」，並未說明中斷原因，亦未說明之後的進度。但從內容中，隱約可看出「收尾」的意味。在第四、五齣中斷的一期，梁啟超以留學生讀者投稿《愛國女兒花》填補空缺，並親自為該作批注，還說該作者受到啟發，計畫創作《愛國十種曲》。第五、六齣中斷時間更久，因此「捫詩談虎客」在批注的第一條特向讀者解釋：

茲編闕如，經已兩月，海內詞壇，以監督之義務相責備者，書凡十數至。

¹⁹ 許建中認為明清傳奇的情節結構問題可分為三大類來討論：一是故事的天然結構，二是傳奇體制的形式規範，三是作家的劇情安排和排場設置。參見許建中《明清傳奇結構研究》(鄭州：中州古籍出版社，1999)頁19。

但著者既日罕暇晷。又此等鉤心鬥角之作，非咄嗟可成，乃公亦無如何也。今再三敦促，成此一齣，敬以謝讀者。

然第六齣之後，相隔一年半才又出現第七齣，但批注者已更換為「舊民」，且除內容、曲文格律外，未替連載中斷作任何說明，之後未再連載，也沒有相關說明。從中斷的頻率、間隔時間，可以猜測梁啟超一開始懷有創作熱情，但中間遇到創作困難，雖努力嘗試延續連載，但最後還是放棄。和《新羅馬傳奇》同時開始連載的《意大利建國三傑傳》，不但於一年之內刊載完畢，並且未有中斷情況，可以證明「散文」對梁啟超來說，使用上更得心應手。

(三)、思想轉向，與劇作主題產生矛盾

梁啟超發表於報刊的作品，大多包含宣傳政治理想的目的，所以當政治立場改變之後，原來所用的故事題材便可能產生矛盾。追溯梁啟超在創作《新羅馬傳奇》之初，曾和革命派領導者孫中山接觸，對於康有為寫來責備他的信，他甚至不客氣的回應，師徒兩人也漸行漸遠。²⁰但是到了1904年11月梁啟超發表《新羅馬》第七齣時，他的政治立場又開始轉向「立憲」，之後更與革命派形成對壘，所以到這齣才出現的主角加富爾便成了質疑「革命」主張的代言人，這和前起齣以燒炭黨人為國犧牲，血淚迸發的情節產生了衝突，加富爾最後「隱農」居然是從事「實業建設」，和前六齣所鋪陳的「革命」氛圍顯得扞格不入。梁啟超在之後便停止了寫作。到1905年發表為大同學校公演創作的《班定遠平西域》亦改用了中國傳統的故事，未再延續意大利三傑的故事。

在1902年的《新民叢報》與《新小說》中，多有提倡革命的言論，迎合了革命的潮流和愛國知識份子的興味。梁啟超提倡「文學革命」、「戲劇改良」的時間點，正處於這段傾向「革命」主張的時期。但自1903年梁啟超到美國與加拿大考察回日本後，他的思想大變，放棄了之前主張革命和排滿的主張，又致函向康有為懺悔，宣布不再談種族革命，與共和長別。自此之後，梁啟超的言論轉為鼓吹「開明專制」、「君主立憲」。作為倡導「小說界革命」的《新羅馬傳奇》和《新中國未來記》中斷創作的的原因和這一趟「美加之旅」和「思想轉折」恐怕有很大的關係。

從《新民叢報》創刊到《新小說》創刊，相隔十月，從《新小說創刊》到美洲之旅回國亦不過一年，但梁啟超在此兩年中，政治主張已歷經多次轉變。梁啟超幾次思想轉折都和「出國航海」有關，例如1898前往日本開始注意「啟蒙文

²⁰ 在晚清、民國之交，以康梁為代表的「立憲派」和以孫中山先生為代表的「革命派」不僅是兩大陣營，且有對抗之勢。梁啟超曾經和主張革命的孫中山先生接觸，甚至一度接受了其說，寫信給康有為暗指其忠君擁皇已不合時勢

學」；1899 年前往美國夏威夷²¹，提出「詩、文界革命」；而《新羅馬傳奇》的中斷也和美國之行有關。梁啓超在光緒二十九年(1903)元月至十月應美洲保皇會之邀，對於美國共和政體與舊金山華人社會進行考察，目擊「美國爭總統之弊」，有「種種黑暗情狀」，「深嘆共和政體，實不如君主立憲者之流弊少而運用靈也。」²²。因此認為在民智尚未提升之前，若由革命頓時進入共和制，將會問題叢生，因此回到日本之後，梁啓超改而主張「君主立憲」，希望由「開民立憲、君主立憲、民主立憲」漸進的方式達到改革的目標。²³

梁啓超的美洲考察以及政治思想轉變的發生時間，和《新羅馬傳奇》第六、七齣之間中斷一年半，在時間點上十分吻合。可以推測無法接續完成的原因，和政治思想轉折有很大關係。尤其是第七齣中的主角加富爾和說客之間的三問三答，不但反映劇中人物在「革命」、「教育大眾」和「出仕」路線選擇的猶豫不決，也道出了作者此時心中的矛盾。

現實世界中，此時正值清廷著手「立憲」，派遣五大臣出國考察，且五大臣的考察報告內容絕大部分是向梁啓超徵詢，幾乎出自他的筆下，那麼還要繼續鼓吹讀者像意大利革命志士一樣用鮮血換來改革嗎？他之後的論點變成中國國民尚未具有「共和國民應有之資格」，貿然以革命手段達成「乃將不得幸福而得亂亡……不得自由而得專制。」²⁴因此政治思想驟變，和他無法繼續完成作品有很大關連。

(四)、投入立憲運動，分身乏術

還有一個梁啓超沒有繼續創作戲劇的原因，那就是「分身乏術、無暇創作」，除了報刊事業應接不暇之外，還因為轉向支持「君主立憲」，不但籌組新學會、籌辦新報刊、還要四處進行演講、募款。另外，有一段時間他更忙於「筆戰」。起因自 1905 年起，孫中山先生籌組的同盟會，也在東京成立了機關報《民報》，

²¹ 在發行《清議報》時期，梁啓超與革命派往來頻繁，雙方並欲擬組一個新組織主張「排滿」、「革命」，梁啓超甚至還寫了信請康有為退出政壇，並且共有十三位康黨成員連署。康有為因此命梁啓超交出《清議報》報務，並命梁啓超前往檀香山。雖然梁啓超在師命之下，與革命派的合作計畫告吹，但是在「庚子拳亂發生之後」許多原先對「保皇」抱有希望的人紛紛覺醒。此時梁啓超剛好結束《清議報》創立《新民叢報》，當中發表了《保教非所以尊孔論》，針對康有為與嚴復等人鼓吹「保種、保教、保國」的主張公開反對。等於宣告康梁主張分道揚鑣。

²² 梁啓超：《新大陸遊記節錄》，頁 65。

²³ 梁啓超在〈開明專制論〉中提出中國不能立刻行民主共革的原因是「不識團體之公益」，文化素養、道德水準、政治覺悟都尚未及格。以種族革命為號召，急於實施共和的後果是：「復仇則必出於暴動革命，暴動革命則必繼以不完全的共和，不完全的共和必導致亡國。」因此他主張「君主立憲」或曰「開明專制」。徐剛：《梁啓超傳》：廣州，廣東旅遊出版社，2006 年 4 月，第一版，頁 165。

²⁴ 梁啓超：《新大陸遊記節錄》，頁 65。

形成「革命派」與「改良派」的壁壘對立。²⁵ 梁啟超後來將孫中山等革命黨人視作是「陳勝、吳廣」之類人物，以《新民叢報》為戰場和革命派的《民報》進行長期筆戰。

梁啟超在 1906 年 11 月寫給康有為的信中，甚至將與革命黨的對戰放在與清廷對戰之前：「革黨現在東京佔極大之勢力，萬餘學生從之者過半，……近日舉國若狂矣。真腹心之大患，萬不能輕視者也。……今者我黨與政府死戰，猶是第二義；與革黨死戰，乃是第一義。有彼則無我，有我則無彼。」²⁶ 此時清廷準備立憲，派遣五大臣出國考察，考察報告內容其實是梁啟超所代筆，因此梁啟超此時立場為主張立憲反對革命。同盟會在《民報》以「群體戰」的方式，由孫中山、汪精衛、章太炎等人輪番在報刊上發表言論，梁啟超一人獨自應戰，負擔極大。這恐怕是梁啟超無力顧及創作戲劇的原因之一。

這場紙上戰役耗時兩年餘，梁啟超甚至還透過徐佛蘇向革命黨人提出停止論戰的建議，但革命黨人不予理會，梁啟超只好自己收兵。²⁷ 加上 1907 年 4 月《新民叢報》報館與上海支店接連遭受火災，加上書局營業不振，8 月《新民叢報》停刊。這是梁啟超報刊顛峰階段的結束。《新民叢報》、《新小說》的結束，也代表著梁啟超「文學革命」活動的終止，因為接著忙於立憲運動，重新以組學會、籌辦報刊與宣傳的模式開始另一階段的堆廣工作。民國成立之後，又加入內閣忙於政治。此後梁啟超並未再有進行戲劇創作的紀錄。直到晚期才又出版《桃花扇注》以注代作，又開創了一種參與戲劇的模式。

第二節 梁啟超對於近代戲劇的貢獻

郭漢民先生曾論梁啟超的貢獻：「作為啓蒙思想家，他影響及於幾代人；作為傑出學者，他做了廣泛的開拓性工作；作為長期致力於改革事業的政治活動家，他一生追求立憲政治，從戊戌維新、立憲運動到反帝制復辟，為謀求中國政治近代化作了艱苦努力。」²⁸ 如果少了梁啟超以及他所從事的事業，中國近代歷史將會出現大片空缺。²⁹

²⁵ 徐剛：《梁啟超傳》（廣州：廣東旅遊出版社，2006.4，第一版），頁 162-164。

²⁶ 同前注。

²⁷ 關於這一場論戰的勝負，梁啟超似乎是占下風，根據當時的一位人在中國的學子後來的回憶：「我在先總喜歡讀梁啟超主辦的《新民叢報》及《中國魂》之類的刊物。看到《民報》後才認識到國家不強是『政府惡劣』而不是『國民惡劣』，應該建立共和，不應該維持專制，種族與政治革命必須同時進行。」徐剛：《梁啟超傳》：廣州，廣東旅遊出版社，2006 年 4 月，第一版，頁 167-168。

²⁸ 郭漢民：〈梁啟超對中國近代化的貢獻〉，《湖南師範大學社會科學學報》（2005 年 9 月），頁 88-93

²⁹ 郭漢民「梁啟超是中國近代堅持向西方尋求救國真理並長期致力於改革事業的重要政治活動家，又是一個領袖群倫的啓蒙思想家和傑出學者。在中國逐步走向近代化的里程中，做出了多方

從傳統科場士人轉變為新知識分子，梁啟超不但融會貫通中外思想，更擔當起傳遞新知，教育國民的任務。和革命派鼓吹「政治革命」不同，辦報是他從事淑世救國的手段，從文學中尋找改變國家的力量，借由「文學改革」達到醒世、教育的目的。雖然在實質效果上，梁啟超的「文學革命」無法如「政治革命」產生變革國體的效用，但是對社會思想與民智啟蒙而言，梁啟超功不可沒。

梁啟超推動「小說界革命」以及示範改良戲劇創作，對於近代戲劇發展有諸多貢獻，可歸納為以下數點。

一、戲劇改良的先行者

提到近代的戲曲研究者不能不提到王國維，梁啟超和王國維兩人在學術上各有專長，兩人恰好在二十世紀初期，都開始注意到戲曲，在相近的時間提出了重視戲曲小說的看法，並且對於戲曲發展具有貢獻，兩人都是以新觀念看待傳統戲曲的先行者。但梁啟超專注於戲曲改良，王國維投入了戲曲史的研究。³⁰前者著重在融入新觀念、新語言，以舊體裁乘載新思想，使戲曲發展有了新的突破，後者則是重新審視，以新觀念進行戲曲史研究。雖然兩人著眼的方向不同，但為戲曲在文學史與社會觀感的地位提升，皆有推動之功。

梁啟超開風氣之先，將外國的人事物寫入傳奇劇本，期待達到開啓民智的目的。雖然《劫灰夢》、《新羅馬》和《俠情記》皆未能完成，但開啓了傳奇創作的題材來源。雖然其劇本的「功能性」超越「藝術性」，但是就其「實驗性」、「先驅性」而論，梁啟超的戲劇觀具有「超前」的視野。從 1902 年提出小說界革命，並同時在《新民叢報》與《新小說》上發表傳奇作品，透過報刊的傳播，使世界各地的中國知識份子，都能夠讀到他運用新題材、新內容、新語言的戲劇作品，藉以宣揚「新民」、「救國」等理念。李簡先生認為梁啟超的劇本在形式上既繼承傳統，又根據內容的需要而有所創新。「梁啟超並不是一位成功的戲劇文學家。他為數不多的劇作又大多沒有完成，但他的劇作卻給當時的創作帶來很大的影響。倡導了一種新的創作傾向，直接推動了戲劇改良運動的發展。」³¹左鵬軍先生認為梁啟超的傳奇作品「對傳奇的固定體制多有突破，從情節、衝突、角色、曲詞、說白道舞台表演，許多方面都有不同程度的創新。而且，《新羅馬傳奇》是中國戲曲史上第一部搬演外國故事的劇本，它的出現，標誌著我國戲曲題材範圍的一次實質性的拓展。與這些具體的探索創新相比，梁啟超的戲劇活動所帶來的戲曲

面的重大貢獻，產生了多方面的影響。從某種意義上可以說，如果拋開了梁啟超及其所從事的事業，一部中國近代化的歷史將會變得不可思議。」同前注。

³⁰ 關於王國維的評論，參考周明之《中國近代文學史的突破：王國維的文學觀》。

³¹ 李簡：〈論梁啟超的戲曲創作〉，《湖北大學學報》1998 年第 6 期。

創作和戲曲理論高潮顯得更加重要。」³²

梁啟超不僅將「新思想」帶入劇作之中，也將其特殊的書寫風格—「報刊體」運用在論述和作品之中。詩界革命強調要有「新意境」、「新語句」，要為「詩界之哥倫布、瑪賽郎」。³³他所作傳奇的曲文賓白，仍保有傳統的架構，但是引入了新語詞使作品緊扣著時代。諸多傳統詞彙經由點染、重塑，捨棄了呆板堆砌的陳腔濫調，展現出靈活耀眼的新樣貌。胡適曾分析梁啟超的文體風格：

譚嗣同語梁啟超都經過一個桐城時代，但他們後來卻不滿於桐城古文。他們又都曾經經過一個復古的時代，都曾回到秦漢六朝。但他們從秦漢六朝得來的，雖不是四六排偶的形式，卻是駢文的「體例氣息」。所謂體例，即是譚嗣同說的「沉博絕麗之文」；所謂氣息，即是梁啟超說的「筆鋒常帶有感情」。³⁴

梁啟超的文字風格不僅運用於散文，對於小說、傳奇或是翻譯小說也都以其具有「魔力」之特殊文體撰寫。郭沫若回憶少年時代受到梁啟超的啟發：

清議報很容易看懂，雖然言論很淺薄，但他卻表現得很有一種新氣象。那時候，梁任公已經成了保皇黨了，我們心裡很鄙屑他，但卻喜歡他的著書。他著的《意大利建國三傑》，他譯的《經國美談》，以輕靈的筆調描寫那亡命的志士、建國的英雄，真是令人心醉。我在崇拜拿破侖、俾士麥之餘，便是崇拜加富爾、加里波蒂、瑪志尼了。³⁵

梁啟超閱讀日本政論家德富蘇峰的著作時，十分欣賞其文字風格：「其文雄放雋快，善以歐西文思入日本文，實為文界別開一生面者。」「中國若有文界革命，當亦不可不起點於是也。」梁啟超善於吸納各家優點，並且鑄鑄個人特色，雖然昔日的小讀者—郭沫若，對於其言論淺薄和政治立場為不滿，但是卻為其「輕靈的筆調」所寫出「亡命志士、建國英雄」傾慕不已。錢玄同也肯定評論梁啟超對文學的貢獻：

梁任公實為創造新文學之一人。雖其政論諸作，因時變遷，不能得國人全體知贊同。即其文章，亦未能盡脫帖括蹊徑。然輸入日本新體文學，以新名詞及俗語入文，視戲劇小說與論記之文平等，此皆其識力過人處。鄙意

³² 左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》（臺北：學生書局，2001.9），頁 80。

³³ 梁啟超在《夏威夷遊記》中發出「詩界革命」的號召，提出「欲為詩界之哥倫布、瑪賽郎，不可不備三長：第一要新意境，第二要新語句，又須以古人之風格入之，然後成其為詩。」

³⁴ 胡適：《五十年來中國之文學》。

³⁵ 郭沫若：〈少年時代〉。

論現代文學之革新，必數梁君。³⁶

夏曉虹先生認為梁啟超在文體上的改革，使「俗語文體」成為文壇通行文體，讓「歐西文思」與「俗語文體」結合起來。³⁷梁啟超並非只是埋首創作，他透過各種嘗試期待能將改革理念傳播出去。透過新式媒體的傳播之功，梁啟超的許多主張都產生了效應，包括戲劇改良主張在內。林鋒雄《中國戲劇史論稿》中曾分析梁啟超劇作帶起的風潮和影響：

晚清大量出現的文人劇作，大抵假雜劇和傳奇，作為抒發心中塊壘的工具，內容取材，頗多逾越傳統戲曲的範疇。如梁啟超的《新羅馬》（發表於1902-1904）即以十九世紀義大利建國事為經緯，逐段摹寫。演的是「梅特涅濫用專制權，馬志尼組織少年黨，加將軍三率國民軍，加富爾一統義大利。」……這種在內容上注入具有時代意味之思想，表現作者個人之懷抱，在取材上又不拘泥於傳統戲曲範疇的文人劇，在當時頗為流行，……此種從文人案頭劇作開始流行的新風尚，逐漸凝聚為一股趨勢，影響到戲曲場中，促成自晚清開始的，皮黃戲曲在內容上的整飭改革。³⁸

原先已和「伶人之劇」分道揚鑣，並且沉寂的文人劇，不僅率先產生變革，並且還形成「新風尚」，又影響了「戲曲場中」的京劇表演。陳敬之先生認為《新羅馬傳奇》是「舊瓶新酒或中國形式西方故事的一例。」³⁹還說：「這種把西方人物搬到中國舞臺上來扮演的嘗試，可能是後來所謂『文明戲』的濫觴。」⁴⁰雖然這段文人劇興起的過程隨著政治目的的達成，又逐漸消滅。但是戲劇在社會或文學上的地位已經翻轉，甚至後起關於戲劇的改良主張，許多概念仍是建立晚清民初戲劇改良的基礎之上。

梁啟超率先將外國社會變革的歷史內容納入中國戲曲之中，擴大了戲曲的表現領域和題材範圍，帶來了「有史以來中國戲劇時間和空間表現範圍最為重大的拓展。」⁴¹更重要的是把戲曲改革與政治變革、民族前途較密切地聯繫起來，「借助外國歷史事實的戲劇化表現，呼喚國人的覺醒，激發中華民族為自由、為生存而奮鬥的抗爭精神，激勵更多的愛國者奮起，為國家的獨立與富強而鬥爭。」⁴²左鵬軍先生評論：「梁啟超在許多方面都堪稱近代文學變革的倡導者和先行者，

³⁶ 錢玄同：〈錢玄同致陳獨秀〉（1917.2.25），見水如編：《陳獨秀書信集》（新華出版社，1987），頁98。轉引自謝冕：《百年憂患》，196。

³⁷ 夏曉虹：〈晚清文學改良運動〉，見陳平原、陳國球主編《文學史》第二輯（北京：北京大學出版社，1995），頁239-240。

³⁸ 林鋒雄：《中國戲劇史論稿》（臺北：國家出版社，1995，初版），頁139-140。

³⁹ 陳敬之：《中國新文學運動的前驅》（臺北：成文出版社，1980，初版），頁43。

⁴⁰ 同前注。

⁴¹ 左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》（臺北：學生書局，2001.9），頁17。

⁴² 同前注。

他的戲曲創作表明他也是近代戲曲改革的先鋒。」⁴³從開風氣之先的先見與推翻舊觀念的勇氣來評價梁啟超，他不但使消沉已久的文人劇重振雄風，並且透過論述與宣傳，將中國戲曲與西方戲劇接軌，為後起的戲劇創新鋪墊了一條道路。

二、創造文人劇與報刊緊密結合的成功範例

在梁啟超之前，雖然已有不少人認識到戲曲的教育作用，「出現了像《招隱居》、《武陵春》、《何中湘王殉節戲文》這樣一些針對現實表達感慨的劇本。但這些劇本都不具有啟蒙的意義。」⁴⁴梁啟超繼承戲曲關注現實、注意教化的傳統，又接收了西方啟蒙文學啟發民智、強調戲劇功能的新觀念，融會貫通之後，積極地推動戲劇改良，並將創作透過報刊進行傳播，進行「新民」的思想啟蒙工作。

雖然自戊戌變法失敗至辛亥革命成功的這十多年，梁啟超人都在日本，但是透過了郵務、電報或者是其他人物往來中日，梁啟超利用寫文章、辦報刊的方式，仍然對於當時的中國本土知識界有相當大的影響力。梁啟超主持的《新民叢報》、《新小說》這兩份頗具影響的刊物。《新民叢報》銷行數量最高時達一萬三千份。在他的帶領風潮之下，許多創作紛紛湧現，出現許多以啟蒙、宣傳政治主張的劇本或是小說。李簡先生說：「可以說梁啟超促成了這一時期報刊劇的形成，正是他的理論和創作，直接觸發了人們的創作熱情。」近代能留下許多完整的戲曲作品，是拜報刊與戲曲結合所賜。現存晚清戲曲劇本的創作，除一部份京劇和地方戲劇本外，大部分仍是採用傳奇、雜劇的形式。據阿英《晚清戲曲小說目》記載，這一時期的傳奇、雜劇已有一百五十餘種。而梁淑安、姚柯夫《中國近代傳奇雜劇經眼錄》則錄親見原書的傳奇、雜劇已有二百七十種。這些劇本，幾乎是發表透過報刊雜誌發表，而發達的報刊和印刷業也為文人劇提供了便利的條件。⁴⁵晚清由梁啟超所帶起的一陣「改良戲劇」創作風潮，有其獨特的時空背景，尤其是當時社會上盛行的一股「救亡圖存」的「民氣」。報刊事業的發展，是推動這股社會潮流的重要堆手，而戲曲和小說一起搭上這股風潮，甚至出現了大量以「小說」為名稱的報刊。⁴⁶

⁴³ 同注 41，頁 253。

⁴⁴ 李簡：〈論梁啟超的戲曲創作〉，《湖北大學學報》。

⁴⁵ 趙山林先生認為是因為上海得風氣之先，當時的報刊業、出版業在全國名列前茅，為劇本的發表或出版提供了便利的條件。趙山林：《戲曲散論》，（台北，國家出版社 2006 年 5 月初版），頁 323。

⁴⁶ 1902 年梁啟超等創辦《新小說》開始，陸續出現了以專門發表譯、著小說的刊物及其創作群體。像梁啟超、羅普的《新小說》，黃小配、黃伯耀的《中外小說林》，李伯元、歐陽巨源的《繡像小說》，吳研人、周桂笙的《月月小說》，曾朴、徐念慈、黃人等的《小說林》，以及經常出沒於《小說時報》、《小說月報》、《禮拜六》、《中華小說界》、《小說大觀》的陳景韓、惲鐵樵、包天笑、周瘦鵑等人。陳平原：《二十世紀中國小說史》第一卷北京大學出版社，1997，頁 20-22。

除了橫跨不同領域的論述文章外，梁啓超透過報刊展現其多方嘗試，包括詩、詞、小說甚至對聯、歌詞、謎語等皆有創作，非只專於戲劇。梁啓超雖稱不上一位成功的劇作家，然而以一位報刊主編的身分來看，梁啓超可謂一位高度重視戲曲的編者。《新民叢報》雖以政論為主，但在世界新知、國內要聞等固定專欄外，章回小說、傳奇劇本亦有固定的欄目，並且以《飲冰室詩話》發表對於文藝的看法，除了發表詩詞的看法之外，梁啓超關於戲曲與小說的理論，亦常在此專欄發表。另一份專以戲曲小說為主角的報刊《新小說》更是展現他對於戲曲的用心經營，《新小說》的專欄中有政治小說、法律小說、科學小說、偵探小說等分類外，還有「傳奇」與「廣東戲本」兩個固定專欄，以及與戲曲息息相關的俗曲、歌謠等欄目，刊末常有「小說叢話」發表關於小說與戲劇的審美觀點。身為一位報刊的主編，梁啓超無法顧及到每一種文類的創作，但是他為戲曲留下了專門的位置，刊登其他作者優秀的傳奇和廣東戲劇本，顯示出他重視戲曲並非只是口號。

雖然在梁啓超之前，便已有報刊零星刊登文學創作，但是自《新小說》創刊後，「帶動了小說雜誌、文學刊物的發展，迅速形成了小說雜誌、文學刊物大量出現的局面。」⁴⁷當時許多的戲曲作品刊登在以「小說」為名的雜誌上，例如《繡像小說》、《月月小說》、《小說林》、《小說大觀》、《小說新報》、《小說月報》等都是刊登戲曲作品的重要刊物，並且專闢「傳奇」、「歷史傳奇」、「曲譜」或其他專欄。⁴⁸而近代文人劇的中興，最大的特色便是與報刊的緊密結合。作品被刊登且廣為流傳，是創作者願意花時間創作的誘因。從劇本的創作內容來看，作者個人意識的反映特別強烈，雖以「思想改造」或「愛國宣傳」為主，但是「炫才」的情況相當普遍。左鵬軍先生指出雖然也有傑出的戲曲家如吳梅等，作出結合場上之曲的努力，「但更多的近代傳奇雜劇作家的基本選擇是寧可讓傳奇雜劇走下戲曲舞臺，走上文人案頭，再從文人案頭通過雜誌報紙等傳媒走向廣大的讀者。」

49

雖然報刊提供劇作家發表的園地，但這段文人劇中興具有其時代背景與政治目的性，因此在背景改變、目的消失後，報刊的讀者亦逐漸不再支持，案頭劇又逐漸從報刊上消失。楊東甫先生探究晚清傳奇雜劇「中興」又迅速消亡的原因，主要是因為「具有強烈的現實針對性」，其次則為「藝術上的新未必皆為優點」，在加上「京劇與話劇的雙重夾攻」使得傳奇雜劇在辛亥革命成功之後迅速消亡。

⁵⁰袁國興先生分析其原因：

⁴⁷ 左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》，頁 263。

⁴⁸ 同前注。

⁴⁹ 左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》（臺北：學生書局，2001.9），頁 204。

⁵⁰ 楊東甫〈晚清傳奇雜劇短暫中興與消亡探因〉，《廣西師院學報》第 21 卷第一期（2000 年 3 月），頁 47-53。

近代中國戲劇變革的直接動因是社會革命，辛亥革命高潮中，社會心理對新劇的鮮明政治意圖極表贊同，對其藝術水準採取了少有的寬容態度；辛亥革命高潮過後，人們卻無法使自己長久保持在政治熱情的昂奮狀態之中，不能不就戲劇藝術本身來要求戲劇。⁵¹

這一段文字道出了為何民國成立之後，報刊上常見的「新傳奇」、「新雜劇」突然驟減，除了政治環境已經改朝換代之外，讀者回復到「藝術審美」的一般標準上時，這類劇本變顯得端不出檯面。此外，加入外國、現代語言與新式或西式服裝、舞台的劇本，新舊與中西混雜的情況下，「形式」上顯得格格不入。

五四運動之後，傳奇報刊逐漸從報刊上消失，「轉而以自刊自印、友朋贈閱為主要的傳播方式，甚至有一些劇本沒有刊印，只是以稿本、鈔本的形式存於世間。」⁵²文人劇「走向徹底消亡」。但是在近代戲劇的發展歷程中，從《新民叢報》、《新小說》、《二十世紀大舞臺》的創刊到五四運動前夕，這將近二十年的時間裏，「是傳奇雜劇創作最為活躍、發展最為迅速、局面最為繁榮的時期，在這並不算長的時間內，明顯地形成了一個傳奇雜劇的發展高潮。」⁵³但這也是「中國傳奇雜劇在走向衰亡之際煥發出來的最後一抹奪目的夕陽光輝。」⁵⁴

三、使「小說戲曲」在文學中的位階逆轉

戲曲在中國不僅僅是一種文學體裁，更具有娛樂、宗教、教化的功能。但戲曲在文學史上的地位，卻和小說一樣，被視作「末技小道」。史志和四庫全書的集部，都沒有曲本的位置，四庫全書僅列品題論斷之詞，曲文則完全不錄；《元史》中甚至沒有曲家之傳，明人王圻《續文獻通考》收錄《西廂記》、《琵琶記》卻被評為「全失論撰之體裁，不可為訓。」⁵⁵

但是隨著梁啟超以政治維新為目標所發動的文學革命，文學的社會功能被大大的提高了，尤其是原本位居末流的戲曲小說，成了「新民」的利器。連燕堂先生評論：「對於戲曲這種可讀、可聽、可看、融散文、詩歌、小說的特點於一體，

⁵¹ 袁國興〈晚清戲劇變革與外來影響—兼談近代戲劇變革模式的演變和早期話劇與改良戲曲的關係〉《文藝研究》(2002年第3期頁106-110)，頁109。

⁵² 左鵬軍：「五四運動以後，很少再像此前那樣，有眾多的報紙雜誌發表大量的傳奇雜劇劇本，傳奇雜劇逐漸從報刊上消失，轉而以自刊自印、友朋贈閱為主要的傳播方式，甚至有一些劇本沒有刊印，只是以稿本、鈔本的形式存於世間。在五四運動以後三十年的時間裏，傳奇雜劇對新文化、新文學而言愈來愈顯得無足輕重，逐漸成為可有可無、甚至是完全多餘的東西，它除了走向徹底消亡一途之外，大概再沒有任何其他的選擇了。」氏著：《近代傳奇雜劇史論》(臺北：學生書局，2001.9)，頁19。

⁵³ 左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》(臺北：學生書局，2001.9)，頁18。

⁵⁴ 同前注。

⁵⁵ 參考連燕堂：《梁啟超與晚清文學革命》，頁263-264。

有著良好教育作用的文學形式，無論維新派或改革派都十分重視，鄙薄戲曲的傳統偏見為之一掃。」⁵⁶

因戊戌變法失敗逃往日本的梁啟超，在橫濱創辦《新民叢報》，其長達十一萬言的《新民說》中極言「新民為今日中國第一急務」。他受到日本維新經驗的啟發，認為從文化思想啟蒙出發，是挽救清朝頹敗之勢的良方，因此在很短的期間之內，陸續發表了「詩界革命」、「文界革命」、「小說界革命」的號召，在政治改革之際，也發動了文學的革命。雖言為革命，但是梁啟超所言的「革命」其實並非推翻式的，而是帶著被稱作「改良主義」的革新，無論在政治或是文學上，梁啟超都採取在舊的基礎上進行改革。「詩」、「文」兩者本來就是中國傳統士人抒情寫志的文體，在教化或政治等功能上具有「正統」的地位。梁啟超等維新派志士因為推動政治的需要，注意到小說戲劇的功能性，使小說戲曲地位甚至超越詩文，成為「文學之最上乘」。

《新民叢報》和《新小說》這兩份刊物，除了是梁啟超實踐戲曲觀念的重要園地外，也讓晚清的知識分子對小說戲曲的態度產生改變。對於推動戲劇改良來說，梁啟超所代表的文人階層或是新知識分子，因掌握政治、學術的發言權，使得新觀念得以迅速傳播，因此在建立理論與推動觀念上具有很大貢獻，加上親自創作，不但具有示範性，也運用其文學根柢加強了劇本的「可讀性」和「功能性」。但是，若沒有繼起的「場上」實踐，其理論恐成空談，因為「戲劇改良」理論大多建立在藉「通俗之體」以教育「市井童蒙」達成「改良社會」目標的概念之上，但有一最大矛盾是「不識字如何閱讀？」雖然梁啟超結合「樂論」，以各種歌謠或地方俗曲進行教育，還依各種年齡程度編寫歌詞，但如何將理論從「紙上」過渡到「場上」仍是一大難題。因此「戲曲伶人」和「新劇演員」的加入真正落實了「戲劇改良運動」的目的。雖然「花雅爭勝」的結果並未能翻轉，但是花部與雅的合作使得這場「改良運動」發揮影響力，不僅使文人劇在被白話文學取代前留下「中興」的成果，也因為戲劇舞臺延續了「改良」的概念，讓近代戲劇蓬勃的發展。因此，在維新運動到五四運動之間的這段戲劇改良運動，是「案頭」與「場上」結合的成功例證。而「戲劇」的地位，也提升到前所未有的「崇高」位置。

梁啟超曾經引述歐美民眾對於戲劇的喜愛，因此要以戲曲當作武器來改造社會，他說：「今後言社會改良者，則雅樂俗劇兩方面，其不可偏廢也。」⁵⁷在《小說叢話》一文中，梁啟超指出：「吾嘗以為中國韻文，其後乎今日者，進化之運，未知何如；其前乎今日者，則吾必以曲本為巨擘矣。」他甚至還將古代戲曲名家，與西洋文壇名流作對比，「數詩才而至詞曲，則古代之屈、宋，豈讓荷馬、但丁？

⁵⁶ 同前注，頁 267。

⁵⁷ 梁啟超：《淵實譯述〈中國詩樂之遷變與戲曲發展之關係〉跋》。

而近世大名鼎鼎之數家，若湯臨川(顯祖)、孔東塘(尚任)、蔣藏園(士銓)其人者，何嘗不一詩累數萬言耶？其才力又豈在擺倫(拜倫)、彌兒頓下邪？」同樣的原因，身為維新派大將的梁啟超從「改良群治」、「新民」、以及「支配人道」的啟蒙作用，提升了小說地位時，同時也提升了戲劇的地位。

「戲劇」在傳統文學中處於邊緣位置，能夠迅速翻身的真正原因，和清末遭受列強瓜分危機的局勢，以及「救亡圖存」的社會共識有關。此外，因為西學的傳入，舊士人當中已經開始以新思維思考個人與國家未來，加上日本明治維新實施君主立憲的成功範例，各種要求「革新」的聲音紛紛出現。他在日本十多年期間，將所接觸的學者、政治家以及所讀到的大量日籍，透過其所辦的《清議報》、《新民叢報》、《新小說》等報刊向國內傳播，產生很大影響。⁵⁸其中對於小說戲曲地位的觀念，並非原自中國傳統，是借鏡日本，根源則更可追溯西方觀念，錢玄同曾評論說：

梁任公實近來創造新文學之一人。雖其政論諸作，因時變，不能得國人全體之贊同，即其文章，亦未能盡脫帖括蹊徑，然輸入日本文之句法，以新名詞及俗語入文，視戲曲小說與論記之文平等，此皆其識力過人處。鄙意論現代文學之革新，必數及梁先生。⁵⁹

梁啟超的政論文章因為政治立場的差異，無法引起全體的贊同，但是對進代文學發揮了影響力。引入西方與日本的新語句到中國文學中、將戲曲小說與「經國之大業，不朽之盛事」之文等同視之。梁啟超不僅觀念新穎，且憑藉著其個人的聲譽和影響力，使得「小說界革命」等文學主張迅速的傳播開來。

連燕堂先生認為梁啟超的戲曲理論有以下諸點：第一，他從文學發展的角度肯定了戲曲在文學史上的地位。第二，他從戲曲本身的特點肯定了戲曲的文學價值。第三，他分析了中國樂學退化的原因，呼籲對雅樂俗劇進行改良。第四，他介紹了戲劇對西方社會的影響，提出了改良中國戲曲的設想。第五，他用新觀點評介古典戲曲名著，也有開闢風氣的意義。⁶⁰梁啟超強調戲劇的社會作用，提升其文學地位，另一方面也積極進行戲劇改良實踐，進行戲劇創作內容和形式的革新。例如《劫灰夢》以時政入戲，抒發了對國家興亡的感慨。《新羅馬》傳奇以義大利建國歷史中燒炭黨人之「實事」為題材，「以中國戲演外國事」。儘管戲

⁵⁸ 梁啟超在戊戌變法時，曾經倡導通過對日本的譯著向西方學習，他在逃往日本時，至己亥年(1899)已經「稍能讀東文，思想為之一變」，並且發明了一種讀日文的方法「和文漢讀法」，用這種方法梁啟超聲稱能在短時間內讀懂日文。參考鄭匡民：《梁啟超啟蒙思想的東學背景》，(上海：上海書店，2009年7月二版)頁2。

⁵⁹ 錢玄同：〈寄陳獨秀〉收錄於張若英編《中國新文學史運動資料》(上海，光明書局，1934年)，頁54。

⁶⁰ 參考連燕堂：《梁啟超與晚清文學革命》，頁268-280。

曲劇本的創作並非完整的呈現，但是他以「先驅」的身分，帶出了其後前仆後繼的改良實踐者，他的理論和理想在後來的文明戲、早期話劇中都得到進一步繼承和發揮。

梁漱溟在〈紀念梁啟超先生〉中說：「總論任公先生一生成就，不在學術，不在事功，獨在他迎接新世運，開出新潮流，撼動全國人心，達成歷史上中國社會應有之一段轉變。」⁶¹梁啟超在近代歷史上有著重要的位置，他半生爲了喚醒國民、使中國並列世界的理想而努力。不僅擴大了知識界的視野，改變了國民思考方式，更促進了近代文學的新變。左鵬軍先生評論梁啟超的文學革命理論和戲劇創作，「迅速迎來了整個近代文學史上、戲曲史上繁榮時期的到來。一個非常明顯的事實是，梁啟超的戲曲活動和理論倡導，直接促進了中國近代戲劇創作與戲劇理論高峰的出現。這一點，可以說任何一位近代文學家、戲曲家都無法比擬。」⁶²

第二節 梁啟超戲劇觀的延續與發展

張法先生說：「本世紀初的戲劇改良是革命家和藝術家的聯合運作，它體現了當時社會、藝術、革命、趣味、的互動以及中西文化的衝突和融匯。」⁶³梁啟超不但是晚清民初舉足輕重的政治家與輿論界領袖，同時身兼文學家、史學家、報刊主編、教授等多種身分。對於「戲劇」領域來說，因爲推動「文學革命」，將「戲劇」與「小說」以「小說界革命」口號一起推動，加上與「報刊」的傳播相結合，響應者紛紛提出各種改良主張，「戲劇改良」的範圍從報刊擴展到「新式舞台」上的京劇與話劇演出，真正達到了「寓教於戲」的目標。

本節將探討梁啟超與晚清民初劇壇發展的關聯，希望能彰顯他對於後起的一連串戲劇改良運動的領航之功，並探尋改良之風對於近代戲劇發展的影響。

一、戲劇有益社會的概念逐漸普及

晚清國內政治紛亂頹敗，加上國外列強環伺，有志之士挺身號召救亡圖存，連原本只關心科舉仕途的讀書人也興起憂患意識。在這樣的時空背景下，戲曲與其他傳統文學創作體裁如散文、詩、小說等，一起隨著「革新」的風潮，產生了一段短暫卻劇烈的變革。

⁶¹ 轉引自劉虹：〈從梁啟超的報刊實踐看其「善變」與「不變」〉，《廣西大學學報》第22卷第5期，2000年10月，頁44-49，頁49。

⁶² 左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》（臺北：學生書局，2001.9），頁80。

⁶³ 張法：〈戲劇改良：新舊形式的互滲互改〉，《中國人民大學學報》1995年第6期，頁79。

劉永濟在《詞論》中說：

文藝之事，言派別不如言風會。派別私近，風會則公也。言派別，則主於一二人，易生門戶之爭；言風會，則國運之隆替、人才之高下、體制之因格，皆與有關焉。蓋風會之成，常因緣此三事，故其變也，易非一二人偶爾所能為。⁶⁴

不以「個人」，而以「風會」的概念來說明梁啓超對於晚清民初戲曲以致劇壇的影響，應是比較合宜的，因為梁啓超所提出的戲曲理論以及他的「示範性」的作品，加上一群意見相近的創作者互相應和或逞才，戲曲改良的風潮順應著時代而起。而長久以來被視作末流小道的小說與戲曲，在短時間之內躍上文壇最上乘的地位。

梁啓超強調戲劇的社會作用，提升其文學地位，另一方面也積極進行戲劇改良實踐，進行戲劇創作內容和形式的革新。儘管戲曲劇本的創作並非完整的呈現，在梁任公的生命歷程與文學創作中，戲曲也僅僅佔了一小部分，但是他以「先驅」的身分，帶出了其後前仆後繼的改良實踐者，他的理論和理想在後來的文明戲、早期話劇中都得到進一步繼承和發揮。

在 1902 年開始，報刊上出現許多反映社會時事、宣揚愛國情操的傳奇雜劇作品，取材相當廣泛。⁶⁵這些劇本不僅量大，並且創作迅速，有的在事件發生後數月甚至數日即告寫成。劇作家通過劇本所表現的對民族危機的憂慮，對社會變革的呼喚，引起了當時讀者特別是知識階層的共鳴。實現了梁啓超在劇本中所說的「振興國民精神」的「小說家責任」。⁶⁶

文學風氣的成型不可能光靠一人之意志，還需要有一群認同理念的參與者。

⁶⁴ 趙山林先生歸納以上所說的三事即為一、社會環境，二、作家狀況，三、文體嬗變。引自趙山林，《戲曲散論》，（台北，國家出版社 2006 年 5 月初版），頁 288。

⁶⁵ 有的直接取材於社會現實或政治鬥爭，如揭露清政府黑暗統治的《人天恨》、《活地獄》、《血海恨》，揭露鴉片危害的《阿芙蓉》，寫康有為等戊戌變法的《維新夢》，寫革命黨鄒容事蹟的《革命軍》，寫徐錫麟安慶起義的《蒼鷹擊》、《皖江血》、《開國奇冤》，寫秋瑾殉難的《軒亭秋》、《碧血碑》、《六月霜》、《軒亭冤》、《軒亭血》、《俠女魂》、《秋海棠》，寫廣州黃花崗起義的《黃花崗》，寫反對出賣路權鬥爭的《鄒烈士殉路》，反對美國華工禁約的《海僑春》，反映提倡女權、興辦學校的《愛國女兒》、《女中華》、《同情夢》、《廣東新女兒》、《松陵新女兒》、《女界天》，等等。有的取材於中國古代民族英雄故事以激勵人民大眾，如寫梁紅玉的《女英雄》，寫岳飛的《黃龍府》，寫文天祥的《愛國魂》、《指南公》，寫明末張蒼水的《懸壘猿》，寫明末瞿式耜的《風洞山》，寫鄭成功的《海國英雄記》，等等。有的取材於外國歷史，以作為中國的借鑑，如寫法國大革命的《斷頭臺》，寫古巴獨立運動的《學海潮》，等等。有的用寓言的形式曲折地反映現實，喚起國人對民族危機的警覺，如《警黃鐘》、《嘆老》，等等。

⁶⁶ 《新羅馬傳奇·楔子》中但丁白：「念及立國根本，在振興國民精神，因此著了幾部小說傳奇，佐以許多詩詞歌曲，庶幾市衢傳誦，婦孺知聞。」

與中國以往文學運動不同的是，這次響應參與的，不只是作者的親友、師徒等「同黨」人物，連與梁啟超政治立場相對立的「革命派」也加入了。雖然有所競爭和攻伐，但支持革新是共同的理念，並且都認同了戲曲是「宣傳教育利器」的理論，也藉由報刊大力的推動戲曲改良。因為大環境的風潮加上報刊傳播的力量，與梁啟超或革命派未有直接關聯和接觸的其他論者，也繼而提出方向一致的戲劇救國理論。而自強運動之後派往國外學習的留學生，也帶入了外國的戲劇觀念，成為推動戲劇改良的助力，萌發了中國話劇的新芽。不同團體參與戲劇改良，產生迅速且多元的發展。

隨著戲劇有益社會的論述逐漸傳開，社會上也開始出現了肯定伶人重要性的言論。身兼伶人與士人雙重身分的汪笑儂，以京劇演出許多反映時事，有益教化的改良新劇，成果受到肯定，1904年陳獨秀在〈論戲曲〉，不但認為戲劇是改良社會的「大學堂」，也肯定了「伶人」的重要性，⁶⁷並提及汪笑儂的成果：

聽說現在上海丹桂、春仙兩個戲園，都排了些時事新戲，春仙茶園有個出名戲子，名叫汪笑儂的，新排的《桃花扇》和《瓜種蘭因》兩本戲曲，看戲的人都被他感動的不少。我很盼望內地各處的戲館，也排些開通民智的新戲唱起來，看戲的人都受他的感化，變成了有血有性，有知識的好人，方不愧為我所說的世界第一大教育家哩！⁶⁸

認為戲曲有益於社會的言論紛紛出現，且發表演論者大多皆為主張改革的黨派成員，例如天僂生，本名王鐘麒(1880-1913)，安徽歙縣人，屬於革命派的南社成員，曾任上海《神州日報》主編。基本上與梁啟超主張相類似，他在1907年發表〈論小說與改良社會之關係〉說：「欲改良社會，當以新著小說為前驅。」「今日誠欲救國，不可不自小說始，不可不自改良小說始。」「夫欲救亡圖存，非僅一二才士所能為也。必使愛國思想普及於最大多數之國民而後可。求其能普及而收速效者，莫小說若。」至於選材的標準，他說：

宜確定宗旨，宜劃一程度，宜釐定體裁，宜選擇事實之於國事有關者，而譯之著之。凡一切淫冶佻巧之言黜弗庸，一切支離怪誕之言黜弗庸，一切徒耗目力無關宏旨之言黜弗庸。知是數者，然後可以作小說。⁶⁹

在民國成立之後，戲曲演出延續著教育的功能性，各地的地方戲曲也受到了「改

⁶⁷ 陳獨秀以「三愛」之名發表的〈論戲曲〉中說「戲園者，實普天下人之大學堂也；優伶者，實普天下之大教師也」。

⁶⁸ 陳獨秀〈論戲曲〉，《黨史資料》叢刊第四輯，頁138(上海：上海人民出版社，1980)，轉引自秦燕春：《清末民初的晚明想像》(北京：北京大學出版社，2008.12，一版)，頁248。

⁶⁹ 原登於《月月小說》第九號，轉引自黃保真、成復旺、蔡鍾翔《中國文學理論史—清末民初時期》(臺北：紅葉文化事業，1994.4，初版)，頁230-231。

良」風的影響。以演出秦腔戲為主的「易俗社」⁷⁰也提出了以戲曲移風易俗的論點並且以實際演出實踐其主張：「以為社會教育感人最深，普及最廣者，莫如戲曲。舊日戲曲優良者固多，而惡劣淫穢足以敗壞風俗者亦屬不少，因發起編寫新戲，以補教育之缺陷。」⁷¹他們所編寫的劇本中，出現「社會戲曲」與「科學戲曲」的類別，在此十年之前梁啟超所編《新小說》雜誌分類中，亦同樣有「科學小說」和「社會小說」的欄目，雖然透過戲曲小說改良道德風俗是自古以來就有的，但式透過戲曲小說傳播科學新知的教育功能，可謂新發明。

梅蘭芳晚年在「舞台生活五十年紀念會」上的演講中，特別提到當時因觀賞進化團、春柳社等新式話劇團的演出後，產生「感到了演員對社會的責任」的體悟。⁷²原本備受歧視的演員，隨著戲劇地位的提升，也開始感到對於社會的責任，也進而希望盡一「國民責任」，為社會貢獻心力。而隨著戲劇有益社會觀念的逐漸散播，演員在社會上也有嶄露頭角和發言的機會。

回顧這段發生在百年之前的戲劇改良風潮，不禁為那些為國家、國民付出生命，費盡心血進行戲劇改良的劇作家和演員受到感動。知識份子因為相信戲劇是影響改造社會的利器，因此加入創作，賦與已經僵化的傳奇雜劇新生命與新任務，產生反映社會現況、啓迪人心的作品。京劇與地方戲演員也隨之響應，不管是搬演歷史劇或是時事劇，都強調「新編排」、「新思維」，由於他們的演出，「戲劇改良」的影響真正深入民心，落實「教育國民」的理想，不僅對於革命宣傳起了很大作用，甚至連演員都直接走上戰場。⁷³他們深信著戲劇具有感動人心、啓蒙教育的功能，因此投身其中。讓戲曲曾與革命同陣線，被譽為「最上乘」。

二、從報刊到新式劇場——戲劇改良的多元詮釋

⁷⁰ 由李桐萱、孫仁玉、楊銘源、王兆離等人創辦，規定所編演的戲曲種類有：(1)歷史戲曲—就古今政治之利弊，及個人行為之善惡，足以引以為鑑者眼之；(2)社會戲曲—就習俗之宜改良，道德之宜提倡者編演之；(3)家庭戲曲—就古今家庭中之各種問題，及有關係者編演之；(4)科學戲曲—就淺近易解之學科，及實業製造之堅苦卓著者編演之；(5)諷諧戲曲—就稗官小說及鄉村市井之瑣事軼聞，含有教育意味者編演之。詳細劇目可參考《中國戲劇史論稿》頁 143-144。

⁷¹ 〈易俗社第一次報告書〉轉引自《中國戲劇史論稿》，頁 143。

⁷² 梅蘭芳：「清末民初的時候，戲劇的社會教育作用逐漸明確，話劇已經開始活躍起來，在北京我看到了王鐘聲先生的話劇，在上海我又看到了春柳社的話劇，得到了很大的啓發，我感到了演員對社會的責任，就先後排演了以當代故事為題材的《孽海波瀾》、《一縷麻》、《鄧霞姑》、《童女斬蛇》等時裝戲，內容是反映婦女受壓迫、婚姻不自主等不合理社會現象害破除迷信的社會要求，從今天看來，這些劇本的內容和形式是有很多缺點的，但在當時的社會裡，卻起了一些好的作用。」《梅蘭芳文集》，北京：中國戲劇出版社，1962，頁 2。

⁷³ 上海伶界商團組成敢死隊，響應武昌起義，包括潘月樵、夏月珊、夏月潤等都參加了光復上海的關鍵一仗攻打江南製造局。梅蘭芳曾寫〈戲劇界參加辛亥革命的幾件事〉，當中提到新劇演員王鐘聲主張藉由辦報和改良戲劇進行革命宣傳，上海光復後遭到保守派殺害。參考張庚、黃菊盛：《中國近代文學大系·戲劇集，導言》（上海：新華書店，1996,3），頁 16-17。

從清末到民國初年出現的戲曲改良運動，看似是一個整體，但是若仔細的考察，就會發現不僅改革的對象包括文人劇、地方戲曲、話劇，參與者也自文人、優伶以至於學生。彼此之間還互相學習、影響、變革。多線的交互作用下，不僅改革內容有異，所呈現出的改良樣貌也不盡相同。若再將觀察範圍擴及到五四運動之後，近代戲劇又不斷產生變革。

葉長海先生觀察戲曲改良運動表現在幾個不同領域：

一方面是一些愛國的作家或學者利用雜劇、傳奇等舊戲曲形式寫作愛國和革命的新劇本，但這種劇本大都是案頭之作。另一方面是舞台藝術的革新，改革京劇、『新舞台』戲劇、學生劇、時裝新戲、時事戲等演出的與日俱增，顯示了改革實踐的蓬勃展開，給中國戲劇舞台帶來嶄新的面貌，還有一方面則是戲曲改良輿論的製造，有關改革的理論探索以及改革戲劇的具體設想等等。⁷⁴

張庚與黃菊盛也注意到：「中國近代的戲劇是由三個部分組成：一是以崑曲為代表的古典戲劇；二是以京劇為代表的民間地方戲劇；三是受外國戲具影響而產生的『新劇』（早期話劇）。」⁷⁵梁啟超並未全程參與戲劇改良，在1906年到五四運動期間，幾乎斷絕了對於戲劇的關注，直到晚期進行學術研究才轉而進行《桃花扇》考證工作。猶如他在政壇上的角色一樣，他將理想訴諸言論、文字，藉由他的影響力和報刊傳播的力量，造成「催生」的角色。無論是政治或文學運動，都無法完全照著他的意志而行，而是時代風氣與需要相互影響之下，不斷向前推進。

知識份子創作的傳奇雜劇作品，雖然得到輿論的肯定，形成一股創作風潮，但是當時的崑曲班社已經衰弱，無力排演新戲，所以大多作品都只通過報刊傳播。⁷⁶真正能將戲劇改良與舞台演出結合，主要是透過京劇和其他地方戲。汪笑儂是另一位受到時代風氣啟發，接續著戲曲改良接力棒的重要人物，他大量新編或是改編劇本，主要是皮黃為主的京劇劇本，除了創作之外，汪笑儂本身還能粉墨登場。⁷⁷早在梁啟超提出戲劇改革之前，汪笑儂就因受戊戌六君子殉難感動，根據邱園創作的同名傳奇改編成京劇演出《黨人碑》，1903年後編演《瓜種蘭因》、《苦旅行》等戲，借波蘭亡國之史事激發民眾的愛國思想。還和新劇家王鐘聲、京劇演員王鴻壽、趙如泉等合作演出《張汶祥刺馬》、《漢皋宦海》等揭露清朝官場黑暗的戲。⁷⁸

⁷⁴ 葉長海《中國戲劇學史稿》，（上海：上海文藝出版社，1986），頁511。

⁷⁵ 張庚、黃菊盛：《中國近代文學大系·戲劇集，導言》（上海：新華書店，1996,3），頁1。

⁷⁶ 同前注，頁8。

⁷⁷ 同注74，頁140-142。

⁷⁸ 同注75，頁8-9。

繼汪笑儂之後，潘月樵與夏月珊、夏月潤也在上海的丹桂茶園排演時裝新戲《玫瑰花》、《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》等戲。⁷⁹在1908年創建新舞台後，引進西式的布景、燈光設備，錄續排演了《新茶花》、《明末遺恨》、《秋瑾》等戲。上海相繼改建新式劇場，爭相演出新戲。⁸⁰梁啟超等人的創作以傳統的雜劇、傳奇形式為主，但是發生的影響卻不僅僅於此，亦擴及到其他的創作劇本型式甚至是演員表演方式，王安祈先生說：「這樣的維新思想，卻擴及影響整個戲曲界，京劇部份即有北京汪笑儂、上海夏氏兄弟與潘月樵等親身實踐的京劇改良運動，梅蘭芳所推出的「時裝新戲」也和此風潮有一定的關係。」⁸¹

廣東粵劇早在鴉片戰爭時期，當地藝人就排演過《三元里打番鬼》等反映時事的新戲。⁸²在辛亥革命之前又出現一批號稱「志士班」的演出團體，像是「采南歌」、「優天影」、「振添聲」等班社，思想主張大多屬偏向革命派。演出《文天祥殉國》、《溫生打孚琦》、《梁鶴琴演說感相娘》、《火燒大沙頭》等劇目，「在當時都起了動員群眾的作用。」⁸³馮自由在〈廣東戲劇家與革命運動〉一文中說：「此種劇團或對腐敗官僚極嬉笑怒罵之能事，卒能引起人心趨向革命排滿之大道，及辛亥革命軍起，諸劇員躬身參與義舉者，尤不乏人，是更由演劇之舞台工作，進而為實行工作矣。」⁸⁴清末四川推行「新政」，曾在成都設置「戲曲改良公會」，明確提出「以戲曲改良補助教育」的宗旨，並集資修建新式劇場，邀請文人編寫劇本，以供戲班演出。⁸⁵戲劇改良主張挾著「愛國」、「救國」的主題興起風潮，京劇競排新戲也影響到地方戲曲，甚至主題已經擴展到「改良社會」，甚至演變成一股「時裝」、「時事」或者是「新編」的演出潮流，包括地方小戲、或者說唱表演，也受到影響。⁸⁶

除了中國代表「雅部」的傳奇雜劇和代表「花部」的京劇和地方戲紛紛興起改良風潮外，同時也產生了一種新的戲劇形式，這種戲劇當時被稱作「新劇」或是「文明戲」，是受到外國戲劇影響逐漸發展出來的表演，除去了中國戲劇中「唱」

⁷⁹ 這些京劇的「新戲」許多都留下劇本或是各場的劇情概述，詳參張庚、黃菊盛：《中國近代文學大系·戲劇集，導言》（上海：新華書店，1996,3）。

⁸⁰ 同前注。

⁸¹ 梅蘭芳自從一九一三年推出了第一齣時裝新戲《孽海波瀾》之後，立刻又推出了《宦海潮》、《牢獄鴛鴦》、《鄧霞姑》、《一縷麻》等時裝新戲，而他自己也一再的強調這些戲的「社會意義」，尤其是對舊社會黑暗面的反映。王安祈：《為京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006），頁 61-62

⁸² 張庚、黃菊盛：《中國近代文學大系·戲劇集，導言》（上海：新華書店，1996,3），頁 10。

⁸³ 同前注。

⁸⁴ 同注 82。

⁸⁵ 四川「戲曲改良公會」的組織形式到了民國成立之後，由川劇藝人承接，組織「三慶會」。西安在1912年也組織了秦腔的改良團體「易俗社」，以「編演各種戲曲，補助社會教育，移風易俗為宗旨」編演新戲近200種。相關內容詳參張庚、黃菊盛：《中國近代文學大系·戲劇集，導言》（上海：新華書店，1996,3），頁 10-11。

⁸⁶ 同前注，頁 8-9。

的部分，用生活化的語言和動作表演。中國話劇的萌芽可以追溯到 1900 年前後上海學生的演劇活動。⁸⁷

推動「話劇」的重要團體首推 1906 年底由留日學生曾孝谷、李息霜等人所組成的「春柳社」。他們主要是受到日本「新派劇」的影響。在某次的賑災募款遊藝會上首次演出法國作家小仲馬的《茶花女》片段，許多喜愛戲劇的留日學生如歐陽予倩紛紛加入。後來演出改編劇本《黑奴籲天錄》轟動了日本留學生界。受到春柳社在日本演出的成功經驗鼓舞，中國境內也由王鐘聲在上海籌組「春陽社」，演出林紓譯本改編的《黑奴籲天錄》。在春陽社之後，又相繼出現了一些新劇團體，其中影響最大的是 1910 年由任天知、汪優游等人成立的「進化團」。進化團成員大多是傾向於革命的知識份子，演出劇目多半具有鮮明的革命傾向如《共和萬歲》、《黃金赤血》等。進化團的表演特色發揮了戲曲改良中著重政治宣傳、戲中夾帶演說的特點，甚至在劇中專設一人發表演說，時稱「言論老生」或「言論小生」，多由任天知本人親自扮演。⁸⁸但隨著革命熱潮的消退，進化團也在 1912 年解散。其後又出現「新民社」、「民鳴社」和「新劇同志會」。大多改編外國小說或劇本，內容除了讚揚愛國志士之外，也擴及到宣揚自由婚姻等家庭題材。但是為了爭取觀眾喜好和商業利益，逐漸喪失了革命時期的精神，許多新劇團體在 1917 年之後紛紛解散。⁸⁹晚清民初新劇的發展開創了中國話劇的濫觴，留下大量的劇目和劇本。並且奠定了五四運動之後新式戲劇發展的根基。

「戲劇改良」理念經由京劇與地方戲曲達到真正實踐了以戲劇達到激發愛國心、教育民眾的「傳播」效果。上海新式商業劇場將「戲劇改良」的風潮推向高峰，在全國產生影響。各地都出現了加入戲劇改良的團體或個人，例如椰子演員田際雲在北京組織「玉成班」，曾編演了勸戒鴉片的時裝戲「大戰罌粟花」。但另一方面，報刊上的傳奇雜劇，在 1911 年之後，開始逐漸消亡。⁹⁰戲曲改良的大旗由「京劇」和「話劇」接手。

三、戲劇成爲「政治宣傳利器」

清末戊戌變法前後到民國成立的這段期間，在救亡圖存與改革求變的時代大

⁸⁷ 上海學生的演劇，最早始於外國人的教會學校中的節日娛興活動，演出時使用外語，由外國教師指導排演。戊戌變法失敗之後，學生受到社會思潮的影響，開始將時事編成戲劇，演出時沒有使用鑼鼓樂器，亦無演唱，「但有時因模仿京劇的時裝戲演法，所以戲曲的痕跡很重。」漸漸地，學生演劇活動也擴大範圍到教會學校之外。新劇相關發展可參考張庚、黃菊盛：《中國近代文學大系·戲劇集，導言》（上海：新華書店，1996,3），頁 12-20。

⁸⁸ 張庚、黃菊盛：《中國近代文學大系·戲劇集，導言》（上海：新華書店，1996,3），頁 14-15。

⁸⁹ 同前注。

⁹⁰ 康保成：「近代傳奇雜劇就整體而言，始終是以案頭劇本文學的形式出現的，並沒有也不再有必要向舞台演出本過渡。」

趨勢下，使得消沉已久的傳奇與雜劇，因其「功能」受到青睞，在發展的末期出現短暫的「迴光返照」。大量的創作，如雨後春筍般出現於報刊上；另一方面，也因未留學生到歐美與日本留學，帶回了新的戲劇元素，產生了「時裝新戲」與「新劇」的表演，一開始是由留學歸來的知識份子演出，進而連專業演員也加入了革新的行列。柳亞子、陳去病和京劇老生演員汪笑儂共同創辦了第一本專門性的戲曲刊物《二十世紀大舞台》宣揚「抵禦外侮、恢復國權」鼓吹民族主義與愛國主義的理念。在梁啟超代表的「維新派」提出戲曲改良的主張後，代表「革命派」的「南社」也以發行刊物正式宣告了對於戲曲改良的主張。

《二十世紀大舞台》主要的負責人是陳去病和汪笑儂，編輯部設在革命派報紙《警鐘日報》⁹¹社內，而《警鐘日報》的編輯柳亞子等人也參與了編輯語撰稿工作。相較於在海外進行編輯的《新民叢報》與《新小說》能夠暢言理念並且維持數年，《二十世紀大舞台》受到了清廷的阻撓與查禁，被列為禁書不許公開發行，並且因為《警鐘日報》揭露德國侵佔山東主權罪行，被上海租界當局強行查封，設在《警鐘日報》社內的《二十世紀大舞台》也同時被查封。因此只出版了兩期，就被迫中止。柳亞子、陳去病為首的「南社」成員，主要是「鼓吹民主革命惟宗旨，以文學創作弘揚愛國主義和民族主義」。他們和梁啟超一樣，以「文學」作為宣揚愛國、救國的工具，並且都重視戲劇的改革。雖然《二十世紀大舞台》被查封，但因為汪笑儂能夠登場演出，所以仍藉由舞台演出使改良理念也擴及到上海的劇壇。⁹²而之後其他各個以「戲劇改良」為號召的運動，也都緊扣著「教育」和「愛國宣傳」的功能論。這個現象直到國民黨與共產黨政權分立兩岸，卻都還是利用「戲曲」進行政治上的重要工具。

張俊才先生歸納近代產生「戲劇改良」的原因有三：一是為政治服務與啓蒙斯思潮的需要；二是西方文學觀念和戲劇文學影響；三是戲曲發展的必然要求。⁹³董靈與張福海先生認為「它是在政治問題提出之後才被提出來的，它不是政治的附庸，卻是政治變革的直接產物，並接受政治上深刻的影響。」⁹⁴而且支持戲劇改良「工具論」，不單單只是借用戲劇的形式，所謂的「改良」還具有「重塑和再造傳統文化」的內涵。⁹⁵梁啟超號召以「文學革命」作為國家救亡圖存的手段，並籌組「學會」匯聚理念相同的同伴、出版「報刊」藉以宣傳理念、發表言

⁹¹ 《警鐘日報》由蔡元培所創立，該報的前身是《俄事警聞》，該報屬「革命派」，推行「抵禦外侮、恢復國權」鼓吹民族主義與愛國主義。

⁹² 梁淑安：〈近代戲曲改良運動的先鋒柳亞子與陳去病〉，《南京理工大學學報》。

⁹³ 張俊才：〈近代戲劇改良運動始末及意義〉，《河北師範大學學報》，第 17 卷第 3 期，頁 69-74，頁 69-70。

⁹⁴ 董靈、張福海：〈清末民初戲劇改良思想研究〉，《戲劇研究》，2006 年 4 月，頁 47-54，頁 47。

⁹⁵ 董靈、張福海：「傳統戲曲的社會功能是服務於傳統社會意識形態的，如傳統社會的倫理道德觀念等等，其所體現的是古代社會的審美理想。戲劇改良家們要戲劇實現自己所設定的目的，首先，就要對戲劇這門傳統藝術實行改造，即所謂的『改良』。氏著〈清末民初戲劇改良思想研究〉，《戲劇研究》，2006 年 4 月，頁 47-54，頁 48。

論，這樣的模式在海外以及中國境內租界大量展開。包括對於「戲劇」、「戲曲」具有想法之士，也各自提出「戲劇改良」或是「戲曲改良」的主張。晚清的局勢促進了愛國之士鼓吹革命，進而在戲曲領域內也形成了宏大潮流。⁹⁶阿英先生歸納出：「戲劇運動的旗幟是鮮明的『改革惡俗，開通民智，提倡民族主義，喚起國家思想。』」⁹⁷

隨著「小說界革命」的號召，舞台上的京劇也受到影響。「一些維新派和革命派的報刊陸續刊載了大量的以宣揚革命思想、喚起民族精神為宗旨的改良京劇劇本。」⁹⁸「京劇改良運動的高潮出現在 1908 年上海『新舞臺』創立至辛亥革命前後，時裝新戲大量湧現，發生著較廣泛的影響。時裝新戲對京劇從內容道形式都進行了很大的創新，而且帶來了戲班體制、演出場所和戲曲教育等多方面的重大變化。」⁹⁹

即便「政治目的」消失之後，觀眾與讀者開始對「改良戲劇」進行殘酷的汰選。但是作為「宣傳利器」的功能，已獲得驗證。因此欲通人民「耳目」者，紛紛借用「戲劇」達到「喉舌」之功能。¹⁰⁰因此民國初年菊壇上還曾盛行「議論老生」或「言論老生」，作為吸引觀眾的號召之一。後來「為革命而演劇」的話劇團如春陽社和進化團，還在劇中增設專門發表演說的角色，¹⁰¹雖然因為過度重視「演說」影響到戲劇性遭到批評，¹⁰²但是「政治」與「戲劇」的結合，已成為近代戲劇發展中不可忽視的一個現象。無論是後來大陸的樣板戲或是臺灣的軍中競賽戲，主事者都將「戲劇有益於教化」的理論應用在以戲劇進行「政治思想改造」之上。

夏紅永先生認為西方思想的傳播促進了戲曲改良的興起。伴隨「西學東漸」的浪潮，西方的文化、科技知識傳到中國，中國的知識份子注意到東西方戲劇文化的不同，並與中國落後於西方的關係聯繫起來，因此要求戲劇現代化。¹⁰³「如蔣觀雲 1904 年發表的《中國之演劇界》中認為西方多悲劇所以強盛，我國多喜

⁹⁶ 阿英《晚清文學叢鈔·傳奇雜劇卷序例》：「當時中國處於『危急存亡之秋』，清廷腐朽，列強侵略，各國甚至提倡『瓜分』。日本也公然叫囂『吞併』，動魄驚心，幾有朝不保暮之勢。於是愛國之士奔走號呼，鼓吹革命，提倡民主，反對侵略，即在戲曲領域內，亦形成了宏大潮流，終於促進了辛亥革命的成功。」

⁹⁷ 阿英：〈生活讀書〉，《阿英文集》（新知三聯書店，1981）。

⁹⁸ 左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》（臺北：學生書局，2001.9），頁 23。

⁹⁹ 同前注。

¹⁰⁰ 此為梁啟超對於「報刊功能」的比喻，梁啟超認為報刊不但可以啟民智，還具有「通耳目」、為民「喉舌」的作用。

¹⁰¹ 陳龍〈近代戲劇對戲劇性問題的最初感悟〉，《全國中文核心期刊藝術百家》第 71 期（2003 年第 1 期），頁 62。

¹⁰² 例如馬二先生（馮叔鸞）評論：「新劇中萬不可多加演說，蓋演說自演說，劇自劇，若劇中多加演說則非劇矣。引自陳龍〈近代戲劇對戲劇性問題的最初感悟〉，《全國中文核心期刊藝術百家》第 71 期（2003 年第 1 期），頁 62。

¹⁰³ 夏紅永：〈論晚清戲曲改良〉，《中國戲曲學院學報》第 28 卷第 3 期（2007 年月），頁 62。

劇因此貧弱。他提出改革『而欲保存劇界，必以有益人心爲主，而欲有益人心，必以有悲劇爲主。國劇刷新，非今日劇界所當從事哉！』另外，天僂生在《劇場之教育》中亦認爲『今日欲救吾國，當以輸入國家思想爲第一義。欲輸入國家思想……舍戲劇未由。』¹⁰⁴

田根勝先生總述近代的的思想啓蒙者與社會革新家參與戲劇的方式：

(他們)審視現實、懷揣理想，站在歷史潮流的浪尖上，以戲劇作武器，一大批鼓民力、開民智、新民德、振刷國民精神、鑄造新的國魂的歷史劇、時事劇應運而生。它們或描寫征討之苦，侵凌之暴，與夫家國覆亡之慘，人民流離之悲；或譜寫法蘭西之革命，美利堅之獨立，意大利、希臘恢復之光榮，砥礪興國鬥志，傳播愛國民主思想。¹⁰⁵

梁啓超對於近代文學發展變化具有「催化」之功，雖然梁氏進行文學革命運動集中在戊戌變法(1898)到《新小說》停刊(1906)之間，之後轉向推行立憲運動，未再鼓吹「文學革命」。但是許多受到啓發的接續者延續了他的理念，使各種文類的革新迅速且持續的進行中。雖然民國初期五四運動推行另一波的現代文學改革時，梁啓超已轉進學院進行教學與研究工作，但是五四運動中的許多大將在學生時代都受到梁啓超言論的啓發與影響。

四、「惟新至上」的劇壇風潮

關心社會，以「時事」入劇的現象在明代便已經出現，因爲清朝箝制思想嚴格，動輒遭受「文字獄」之禍，怎敢創作諷諭時事的作品。直到清末國勢轉弱後，才又開始大量出現時事劇，康保成先生以 1898 年戊戌變法，將近代傳奇的創作劃爲前後兩期，在題材上具有明顯差異，在維新派倡導「文學改良」之前，創作較少與時事聯繫，基本上走的是舊傳奇寫作的老路。例如黃燮清以《帝女花》寫明思宗之女坤興公主嫁周世顯事，《居官鑑》敘王文錫爲官清廉事。楊恩壽取材《品花寶鑑》寫成《桂枝香》。¹⁰⁶主要還是以傳統題材或是改編小說爲主。在戊戌變法之後「作家把戲曲當作改造社會、移風易俗的武器，寫出了不少激動人心的時事劇。」¹⁰⁷例如上海戲園曾經演過以太平天國與清軍對戰爲內容的《鐵公雞》，連演十幾場而不衰。¹⁰⁸1900 年南洋公學的學生編演了時事新劇《六君子》、《經

¹⁰⁴ 同前注。

¹⁰⁵ 田根勝〈多元文化背景下的近代戲劇個性〉《江西社會科學》(2006.7, 頁 191-194), 頁 191。

¹⁰⁶ 康保成：《中國近代戲劇形式論》(桂林：灕江出版社，1991.5)，頁 15-18。

¹⁰⁷ 同前注。

¹⁰⁸ 陳龍〈近代戲劇對戲劇性問題的最初感悟〉收錄於《藝術百家》(2003 年第 1 期總期第 71 期，頁 62-65)，63。

國美談》、《義和團》三部戲，南洋中學後來也演出了京劇腳本改編的新劇《張文祥刺馬》、《英兵擄去葉名琛》、《張廷標被難》、《監生一班》四部時事劇。¹⁰⁹

梁啓超以「意大利建國三傑」為戲劇創作，不但開創全新的題材，且具有「時事劇」的性質。但需要特別釐清的是，雖然晚清許多戲劇改良者是以創作「時事新劇」作為改良手段，但梁啓超的戲劇改良並不同於「時事劇」或者「時裝新劇」的概念。晚清民初各種「戲劇改良」主張如百花爭勝一般，儘管都以「新」為標榜，但是彼此之間仍存在著差異，當時的「時事劇」除了有和梁啓超以「救國」、「教育」為目的一類之外，也有偏向以「新聞性」、「傳奇性」滿足娛樂目的的一類。

晚清民初戲劇改良運用的題材不僅有歷史、時事，更擴及外國歷史或文學創作，所創作出的新戲，對於近代重大事件都有取材，包括戊戌變法、庚子事變、辛亥革命、反袁起義，還有為重要人物作劇，如徐錫麟、秋瑾、宋教仁、蔡鄂等。¹¹⁰同樣取材時事，但是因為編演者的思想、知識結構不同，大多展現出劇作家強烈的個人立場與鮮明的主題意識。¹¹¹加上「新式舞台」的流行，採用「光學」、「電學」等西方技術，更促進了近代中國戲劇的改變。

梁啓超等人的創作以雜劇和傳奇形式為主，而他們的維新思想亦蔓延到了戲劇舞台，「京劇方面，北京的汪笑儂、上海夏氏兄弟與潘月樵等親身實踐的京劇改良運動，梅蘭芳所推出的『時裝新戲』也和此觀點有一定的關係。」¹¹²雖然都以「愛國」為號召，但是隨著「改良新戲」在舞台演出逐漸盛行，在「寓教於樂」之餘，也產生了「娛樂化」、「商業化」的取向。¹¹³隨著晚清上海出現模仿西方的新式劇場「新舞台」¹¹⁴，潘月樵和夏月珊、夏月潤兄弟開創了另一種商業劇場的「戲劇改良」。「改良戲劇就此擺脫了以案頭劇本和輿論宣傳為主的局面，轉

¹⁰⁹ 同前注。

¹¹⁰ 張庚、黃菊盛：《中國近代文學大系·戲劇集，導言》（上海：新華書店，1996,3），頁 17。

¹¹¹ 張庚與黃菊盛分析：「戲曲改良的倡導者們，如梁啓超、陳去病等，都到過日本或西歐，即使參加演出實踐的戲曲藝人，他們的知識結構，也與以往的藝人有所不同。如汪笑儂、不但精於中國的傳統藝術，而且深諳外國歷史、法律、心理學等知識。」同注 110，頁 17。

¹¹² 王安祈：《為京劇體系發聲》，頁 109。

¹¹³ 以「改良新戲」作為商業劇場號召的情況，在辛亥革命成功之前就已經出現，民國成立之後，「變形」的情況更為厲害。例如在 1917 年 7 月的一則售書廣告，以「高尚風雅消暑品」作為《帝女花傳奇》刊本的銷售宣傳，其廣告語更是脫離了「寓教於樂」的文學功能，充滿了休閒消費的商業氣息：「暑假無事，綠窗畫永。靜對一編，清涼沁脾。勝於雪藕冰瓜萬萬。」（1917 年 7 月 23、26 日申報廣告），相關論述參見秦燕春：〈寓教於樂的尷尬：走向「通俗」的晚明敘事〉，《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁 342-381。

¹¹⁴ 1908 年 10 月，潘月樵和夏月珊、夏月潤兄弟創建「新舞台」於上海十六鋪，而後曾經六次遷移、四次易名，直到 1924 年夏月珊病故，新舞台隨之結束。新舞台是中國戲劇演出歷史上第一個使用燈光、布景的新式劇場。它首次將「茶園」式的劇場，改為鏡框式的月牙形舞台。參見秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁 361。

入了舞台演出的實踐。」¹¹⁵也因為舞台形式和設備的創新，成為吸引觀眾的一大賣點，劇本和演員表演也因為新設備而產生了改變。但是「其在演藝界的藝術風格與品牌形象，歷來以『形式改良，固其先導』、『新戲亦有裨於社會』著稱。」¹¹⁶儘管在歌舞昇平的上海，「新」的內涵以經變成用來吸引觀眾的商業噱頭，但是仍然以「有裨於社會」作為提高價值的旗幟。該劇場在 1910 年 3 月 18 日起連續在《申報》刊登廣告，廣告內容如下：

戲劇事與社會，關係最大，本舞台有鑒於此，曾演《潘烈士投海》，所以警人心之萎靡不振也。更編《黃勛伯》一劇，所以策國體之渙散不堅也。戒煙則有《黑籍冤魂》，拒賭則有《賭徒造化》，冀其貢獻於社會者，不無略有裨益。然此尤其小焉者。自來世事之悲慘，孰有甚於亡國者。本舞台撫今追昔，有感觸於懷，特就有明末造李闖入京故事編《明末遺恨》一劇。其寫庸相之誤人，奸黨之賣國，外戚之營私罔利，勇士之慷慨激昂，烈女之報仇雪恨。莫不繪影繪聲，惟妙惟肖。使觀者知明之亡非亡於闖賊，實自亡之也，歲月變遷，山河依舊，有明君在九京之下，當無限嘆。觀者追慕當日情景，毋使後之視今猶今之視昔也。現已排成，擇日試演，先此謹布。¹¹⁷

該劇演出明末崇禎亡國故事，此則廣告以「有益社會」、「以古鑑今」作為廣告號召，但是新舞台其他廣告都是強調「改良時事情節新劇」、「異樣西式改良布景」，¹¹⁸和「明代舊事」形成一種矛盾。張法先生認為戲劇與維新運動和革命的結合，使「娛樂與政治達到了極佳的一致和應和。」¹¹⁹並且認為「新」因身分不同，而有不同的意義：

新，於維新家、革命家是內容革命，於藝術家是形式變革，於觀眾是娛樂新感。因此戲劇改良既是政治宣傳，又是藝術變革，還是娛樂革命。¹²⁰

「戲劇改良」風潮盛行之後，所謂的「新劇」不僅搬演時事劇，也搬演歷史劇「以

¹¹⁵ 參閱馬彥祥〈清末之上海戲劇〉，《東方雜誌》第 33 卷。轉引自秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁 361。

¹¹⁶ 秦燕春：〈寓教於樂的尷尬：走向「通俗」的晚明敘事〉，《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁 361。

¹¹⁷ 同前注，頁 361-362。

¹¹⁸ 例如其他廣告詞有：「新排文武故事情節新戲」、「特排著名演員新排情節加景異彩新戲」、「特煩全班文武著名藝員合演情節新戲」、「新編大明改良情節新戲」、「新編加景好戲」……等。秦燕春：〈寓教於樂的尷尬：走向「通俗」的晚明敘事〉，《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁 362-363。

¹¹⁹ 張法：「戲劇在中國傳統中本是一種大眾娛樂形式，維新和革命把戲劇抬高為一種社會政治鬥爭的工具，在當時的社會氛圍中維新和革命恰好是最大的社會熱點，娛樂與政治達到了極佳的一致和應和。」氏著：〈戲劇改良：新舊形式的互滲互改〉，《中國人民大學學報》1995 年第 6 期，頁 80。

¹²⁰ 同前注。

古鑑今」。例如清末舞臺曾經盛行《明末遺恨》，演出的廣告中有言：「觀者追慕當日情景，毋使後之視今猶今之視昔也。」¹²¹劇中出現大量的議論、演說的橋段，但是亦能「令坐客淒然淚下，如聽聲聲河滿也。」¹²²但是辛亥革命之後，同樣是由名伶潘月樵演出，卻引來觀眾批評：

月樵酷愛於新戲中發議論，且喜用新名詞，接接連連一句話中，總有幾個。第期間之貫穿與否，余庸為之起粟矣。寄語月樵，論理不在名詞新舊，而在見地遠大。既有此一片婆心，何妨老實談談，不必咬文嚼字，使人不解，恐伶界偉人四字反招人侮也。¹²³

同樣的演員，同樣的表演特色，但因時空背景轉換，觀眾開始挑剔雜用新名詞妨礙理解劇情。使用新名詞遭受批評的原因，可能還和「錯用」有關，例如 1912 年 5 月 21 日的《申報》上曾刊登一篇戲評，當中說道：

李國楨對眾百姓哭勉一場中有「壓力你們」之語，案壓力二字實系名詞，不能作動詞用，各處演新劇者，多犯此病，以後宜改說「壓制你們」也。

¹²⁴

使用「新名詞」是改良戲劇的主要特徵，即使是知識份子創作亦有使用失當情況，實為新舊時代過渡的適應過程。但是似乎在民國成立後，對於伶人演出改良戲劇的評論標準變得嚴苛，在另一則申報對於《明末遺恨》的考辨中出現以下批評：

新舞臺自詡改良戲劇，鋪張揚厲，然究其內容，程度低者甚多。聞教以文字稍深之白口歌曲，則皆視為畏途，不願受教。以不學無術之優伶，而欲求其改良戲曲開通社會，南轅北轍，庸有濟乎。¹²⁵

批評者對於該劇的主題內容、演員作功以及演出效果仍給與頗高評價，該劇在清末明初為京劇「改良戲劇」中最受好評之劇目之一。但評論者以「不願受教」、「不學無術」批評演員「自詡改良戲劇」，除了是伶人教育程度不高的事實外，也透露出在部分知識份子的心目中，對於優伶仍有所歧視。從心理層面思考，戲劇改良發展逐漸由場上演員接手，京劇與新劇透過演出，產生的效果和影響力遠超過

¹²¹ 秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁 367。

¹²² 況梅：〈譯余雜綴〉，原刊於《民立報》1911 年 4 月 25 日，轉引自秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁 367。

¹²³ 塵因：〈梨香社劇話〉，原刊於《民權素》第 8 期，1915 年 7 月，轉引自秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁 367。

¹²⁴ 鈍根《自由談·戲評》原刊於 1912 年 5 月 21 日的《申報》，轉引自秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁 369。

¹²⁵ 吳下健兒：〈戲考〉，原刊於 1911 年 11 月 13-15 日《申報》，轉引自秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁 368。

報刊上刊登的文人劇。對於文人來說，風采被優伶搶走了，難免心生不平。文人劇戲劇性不高，伶人教育程度較低，這些現象在清末民初的時代背景中原本就存在，只是因為救國意識的熱情轉移了注意力，當新國家建立之後，這些缺點開始被放大檢視。

辛亥革命之前，不管是新編傳統戲還是話劇，通通被稱作「新劇」，只要穿時裝或是演現代或外國故事的便叫「時裝新劇」，其界定非常的模糊、朦朧。但是在 1914 年之後，開始出現檢討「不舊不新」、「不中不西」的聲音，對於「形式」的辨明，戲曲改良逐漸分化，開始清晰。¹²⁶在民國成立之後，「戲劇改良」的方向隨著觀眾好惡而轉變，因「商業娛樂」的需要，使得「改良京劇」和「文明新戲」蔚為風尚。¹²⁷但取材從政治事件與愛國英雄轉向一般社會新聞或是重大刑事案件，更出現改編鴛鴦蝴蝶派小說的家庭倫理戲和改編外國偵探故事的偵探劇。¹²⁸清末民初這一段「戲劇改良」運動的興起，和政治有著直接的關聯性，當創作的「動機」削弱後，戲劇的題材又再度回歸到演員表演與觀眾好惡之上。也為這一段伴隨「維新」、「改良」、「革命」等政治主張的戲劇改良運動劃下句點。

演外國事以為借鑑的題材，在革命成功之後，成為具有娛樂性的號召，例如在 1911 年 11 月 13 日《申報》中刊登新舞臺「准演雙齣連台好戲」《法國拿破崙》的演出廣告：「新添真汽車、雙馬車、真炮車、軍隊上台，特備全套器械及法國地圖油景。」¹²⁹梁啟超首度嘗試以外國故事入劇，當中對於西方人物外部形象的塑造，僅就西式服裝、手持道具如手杖、新聞紙等作重點提示。到了民初的商業劇場，發展成以真車、真槍、油畫布景的「炫奇」噱頭。除了顯現「娛樂性」為戲劇演出的重要目的之外，也證明了以傳統戲曲演出外國故事的確可行。

康保成評論民初的文明戲的演出內容「每況愈下」：「民國六七年間『文明戲』的演出每況愈下。其原因是後期『文明戲』演出那麼嚴肅，甚至開始墮落。以致

¹²⁶ 袁國興：「晚清戲曲改良運動在辛亥革命之後逐漸走向衰弱，與戲劇變革模式的選擇—形式有一定關係，……人們也把新劇運動的停滯歸因於沒有徹底實行國外戲劇—話劇方式。基於這種潛在意識，出現了對改良戲曲和話劇模式的辨析，新劇概念開始分化，話劇從朦朧的新劇向往目標，變成了清晰的戲劇變革模式選擇。」同前注，頁 109。

¹²⁷ 在梅蘭芳《舞台生活四十年》裡提到，觀賞了有別於傳統京劇的「新戲」，影響了他推出「時裝新戲」的動機。梅蘭芳第一次到上海公演時，到新舞臺欣賞了夏氏兄弟的《黑籍冤魂》、《新茶花》、《黑奴籲天錄》，還到謀得利劇場欣賞歐陽予倩所參加的春柳社所演出的《茶花女》、《不如歸》、《陳二奶奶》。這兩類演出的形式不盡相同，前者還保留了京劇的文武場和唱腔，不過服裝扮相是現代的，後者則是所謂的「純粹話劇化的新戲」。王安祈：《為京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006），頁 65。

¹²⁸ 辛亥革命之後，新劇家劉芝舟、汪優游、歐陽予倩等參加新舞台，又把新劇劇目如《黑奴籲天錄》、《猛回頭》、《家庭恩怨記》、《熱血》、《恨海》等改編為京劇，歐陽予倩還取材《紅樓夢》自編自演了《寶蟾送酒》、《饅頭庵》、《鴛鴦劍》等戲。¹²⁸ 1913、1914 年梅蘭芳兩次到上海觀摩了京劇和話劇的「新劇」演出，回京後也排演了時裝戲《孽海波瀾》、《鄧霞姑》、《一縷麻》。

¹²⁹ 轉引自秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008.12，一版），頁 377。

弄得聲名狼藉，被說成是『假新戲』。¹³⁰儘管遭受批評，但是以「新」為號召，仍吸引了大量的票房收入。不僅場上之劇如此，報刊也大量刊登「鴛鴦蝴蝶派」等消閒取向的作品，使得原先以啓蒙民智、愛國救國為主題的小說和傳奇漸漸黯然消失，報刊也逐漸世俗化、娛樂化。

戲劇與小說被拿來當作愛國宣傳利器，得到了「文學最上乘」的封號，主要是因為「老少咸宜」的「通俗娛樂」性質，但最後亦是因為「通俗娛樂」使得「改良戲劇」變調。早在梁啓超 1905 年刊登《班定遠平西域》時，也不小心透露出他也受到「娛樂性」的影響，因為他在〈例言〉中將自己作品主角比擬為當時最流行的翻譯小說《茶花女》中的男主角「亞猛」，並且頗為得意。《俠情記》應「同人之邀」而另行刊出的原因，也是因為革命英雄的「情事」具有吸引力。若再檢視《新小說》中的各篇作品，許多亦是以科學、新奇、懸疑等特性來吸引讀者，甚至每期刊末的「趣談」、「趣聞」亦與「愛國」、「改良社會風氣」相去甚遠。梁啓超在提倡「小說界革命」後二十年，因無法忍受「改良」輪為世俗化或是無意義的娛樂，又滲入了「誨盜誨淫」之毒，因此提出〈告小說家〉。梁啓超在政治上與文學上都曾經提出具有影響力的論述，並且產生了影響。但是最後的結果都未依照他的理想路徑發展，甚至出乎他的意料。

在民國八年五四運動興起之後，白話文學取代了傳統文學地位，傳奇雜劇發展也宣告終止。但是戲劇的發展仍在進行中，只是主角變成了新式舞台上的各種傳統戲曲與新式戲劇表演，時至今日，各種戲劇革新的主張仍繼續被提出。

結語

梁啓超所提出的文學改良主張，幾乎全面式的將所有的文學體裁都網羅進革新範圍。採取在原體裁之上進行「思想風格」變革。因此能夠「以簡馭繁」地將「文學革命」納入他的「政治改良」體系之中。戲劇改良運動並非單線發展，至少牽涉文人劇、京劇和話劇三條主線，不但各自發展也相互影響，具有錯綜複雜的關係。梁啓超僅參與開端部分，因此不能將近代戲劇改良運動的結果逕與梁啓超作連結。但是梁啓超在戲劇改良的第一波浪頭之上，以其個人在政治與報刊界的力量，對近代戲劇發展具有推動之功。

雖然小說和戲曲在民初呈現繁盛的景象，但是過度的娛樂取向嚴重扭曲了晚清「戲劇改良」為小說戲曲所塑造的改良社會利器的形象。因此梁啓超發表了〈告小說家〉一文，一反其過去以理說人的論辯風格，改以痛罵、詛咒的口吻，勸那些危害社會風氣的「小說家」停止創作，否則將受因果報應，禍延子孫。這位「小

¹³⁰ 康保成：《中國近代戲劇形式論》（桂林：灑江出版社，1991.5），頁 44。

說界革命」的先行者，看到自己所推行的「改良」最後又淪為「誨淫誨盜」的負面教材，過去藉報刊言論足以影響社會的輿論界鉅子，面對「戲劇改良」的「洪流」，除了以「道德」和「鬼神」勸說，似乎無能為力。

清末李伯元以維新運動為題材的小說《文明小史》¹³¹中，曾用「這一千人」稱呼康梁一派，在作品之中有一段對於他們的評價：

（現在的光景），大約離著那太陽要出，大雨要下的時候也就不遠了。何以見得？你看這幾年，新政新學，早已鬧得沸反盈天。……這一千人，且不管他是成是敗，是廢是興，是公是私，是真是假，將來總要算是文明世界上的一個功臣。¹³²

若以最後的結果論成敗，梁啟超所推動的政治運動或戲劇改良，都未能達成所預期的目標。但近代戲劇發展過程中，梁啟超終究留下了一些蹤跡，並且確實對於五四運動中的「後浪」具有思想啓迪之功。對於近代戲劇而言，梁啟超的劇作與戲劇觀具有開創新局與承襲傳統的時代意義。



¹³¹ 發表於 1903 年創刊的《繡像小說》中，創刊者為昔日的維新派人物夏曾佑。但因為康有為轉為保皇黨、梁啟超先後又傾革命、保皇和立憲，故當時頑固派罵康梁叛逆，革命黨罵康梁保皇，因此主張「維新改良」的刊物如《繡像小說》、《新世界小說社報》等，也起而批評之。參考馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996），頁 170。

¹³² 李伯元《文明小史》。轉引自馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》（臺北：文津出版社，1996），頁 170。

參考書目

一、梁啟超著作

- 梁啟超：《飲冰室合集》（全十二冊）（北京：中華書局，1989）
梁啟超：《梁啟超全集》（北京：北京出版社，1999）
梁啟超著、吳振清等人編校整理：《飲冰室文集點校》（昆明：雲南教育出版社，2001）
梁啟超：《桃花扇註》，1925年初版，（臺灣：中華書局，1983）。

二、專書

- 丁文江、趙豐田編：《梁啟超年譜長編》（修訂本）（上海：上海人民出版社，1983）
小野川秀美著、林明德、黃福慶譯：《晚清政治思想研究》（台北：時報出版，1985）
王爾敏：《晚清政治思想史論》（臺北：臺灣商務印書館，1995）
王曉秋主編：《戊戌維新與近代中國的改革—戊戌維新一百周年國際學術討論會論文集》（北京：社會科學文獻出版社，2000年5月）
王爾敏：《近代文化生態及其變遷》（南昌：百花文藝出版社，2002）
王安祈：《傳統戲曲的現代表現》（台北：里人書局，1996）
田根勝：《近代戲劇的傳承與開拓》（上海：三聯書店，2005）
左鵬軍：《近代傳奇雜劇史論》（台北：學生書局，2001）
石元康：《從中國文化到現代性：典範轉移》（臺北：東大圖書公司，1998）
阿英：《晚清戲曲小說目》（北京：中華書局，1958）
阿英：《晚清文藝報刊述略》（北京：中華書局，1958）
阿英：《晚清文學叢鈔——小說戲曲卷》（北京：中華書局，1960）
阿英：《晚清文學叢鈔——傳奇雜劇卷》（北京：中華書局，1962）
李惠綿：《元明清戲曲搬演論研究》（臺北：文史哲出版社，1998.12）
李瑞騰：《晚清文學思想論》（臺北：漢光出版社，1992）
朱傳譽主編：《梁啟超傳記資料》（19冊）（臺北：天一出版社，1985）
朱萬曙：《明清戲曲論稿》（合肥：安徽大學出版社，2008）
林鶴宜：《明清戲曲學辨疑：規律與變異》（台北：里仁書局，2003）
吳荔明：《百年家族—梁啟超和他的兒女們》（臺北：立續文化，2001）
吳圳義：《晚清上海租界社會》（台北：文史哲出版社，1978）
孟祥才：《梁啟超傳—救國篇》（臺北：風雲時代，1990年11月）
孟祥才：《梁啟超傳—學術篇》（臺北：風雲時代，1990年11月）
周作人：《中國新文學的源流》（上海：華東師範大學出版，1995年）
胡曉真：《世變與維新：晚明與晚清的文學藝術》（台北：中央研究院中國文哲

- 研究所，2001年。)
- 秦燕春：《清末民初的晚明想像》(北京：北京大學出版社，2008.12)
- 徐剛：《梁啟超傳》(廣州：廣東旅遊出版社，2006.4)
- 徐松榮：《維新派與近代報刊》(太原市：山西古籍出版社，1998)
- 郭英德：《明清文人傳奇研究》(臺北：文津出版社，1991.1)
- 康來新：《晚清小說理論研究》(臺北：大安出版社，1990.8)
- 康保成：《中國近代戲劇形式論》(桂林：灕江出版社，1991.5)
- 夏曉虹：《覺世與醒世—梁啟超的文學道路》(北京：中華書局，2006)
- 連燕堂：《梁啟超與晚清文學革命》(桂林：灕江出版社，1991.5)
- 魯迅：〈「題未定」草(七)〉《魯迅全集第6卷》(北京：人民文學出版社，1958)
- 許俊雅：《梁啟超與林獻堂往來書札》(臺北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2007)
- 陳芳：《晚清古典戲曲的歷史意義》(台北：學生書局，1988)
- 陳平原：《二十世紀中國小說史》第一卷(北京：北京大學出版社，1989)
- 陳平原、夏曉虹：《二十世紀中國小說理論史料》(北京：北京大學出版社，1997)
- 陳平原、王德威、商偉：《晚明與晚清：歷史傳承與文化創新》(武漢：湖北教育出版社，2001)
- 陳平原：《觸摸歷史與進入五四》(台北：二魚文化出版社，2003)
- 陳龍：《中國近代通俗戲劇》(台北：東大圖書公司，2002)
- 陳玉申：《晚清報業史》(濟南：山東畫報出版社，2004)
- 陳敬之：《中國新文學運動的前驅》(臺北：成文出版社，1980.7)
- 陳曉明：《現代性與中國當代文學轉型》(昆明：雲南人民出版社，2003)
- 陳建華：《革命的現代性：中國革命話語考驗》(上海：上海古籍出版社，2000)
- 陸萼亭：《清代戲劇與崑曲》(臺北：國家出版社，2005)
- 曾永義：《中國古典戲劇論集》(台北，聯經出版公司，1975)
- 曾永義：《詩歌與戲曲》(臺北：聯經出版社，1988)
- 張朋園：《梁啟超與民國政治》(臺北：食貨出版社，1978)
- 張朋園：《梁啟超與清季革命》(臺北：中研院近史所，1982)
- 張朋園：《知識分子與近代中國的現代化》(南昌：百花洲文藝出版社，2002)
- 張庚、黃菊盛：《中國近代文學大系：第六卷 戲劇集》(上海：上海書店，1996)
- 張啓華：《風塵孤劍在一梁啟超》(臺北：萬卷樓出版社，1999，初版)
- 張堂錡等著：《中國近代文化的解構與重建【康有為、梁啟超】》(臺北：國立政治大學文學院，2000.5)
- 馬少波等主編：《中國京劇史》(北京：中國戲劇出版社，1999.9)
- 馬積高：《清代學術思想的變遷與文學》(長沙：湖南出版社，1996.1)
- 馬寶珠：〈中國維新文化之崛起〉，《中國新文化運動史》(臺北：文津出版社，1996)
- 孫燕京：《晚清社會風尚研究》(北京：中國人民大學出版社，2002)
- 曾永義：《說俗文學》(台北：聯經出版社，1980)
- 曾永義：《論說戲曲》(台北：聯經出版社，1997年。)

- 傅謹：《二十世紀中國戲劇的現代性與本土化》（台北：國家出版社，2005）
- 黃遵憲《黃遵憲集》（天津：天津人民出版社，2003）
- 黃保真、成復旺、蔡鍾翔：《中國文學理論史—清末民初時期》（臺北：紅葉文化1994.4，初版）
- 程平華：《中國小說戲曲史料的近代轉型》（上海：華東師範大學出版社，2001）
- 楊聯芬：《晚清到五四—中國文學現代性的發生》（北京：北京大學出版社2003）
- 廖奔：《戲劇：中國與東西方》（台北：學海出版社，1999）
- 廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》（太原：山西教育出版社，2000）
- 葛一虹：《中國話劇通史》（北京：新華書店出版社，1997）
- 趙山林：《戲曲散論》，（台北，國家處版社2006年5月）
- 華瑋、王璦鈴主編：《明清戲曲國際研討會論文集》（台北：中央研究院中國文史哲研究所，1998）
- 薛化元：《中國近代史》（臺北：三民書局，1995.8）
- 鍾賢培、汪松濤主編：《廣東近代文學史》（廣東：人民出版社，1996）
- 盧前：《明清戲曲史》，（臺北：臺灣商務印書館，1994，）
- 鄭世興：《梁啟超教育思想》（臺北：幼獅文化事業，1980）
- 鄭子瑜、實藤惠秀編校：《黃遵憲與日本友人筆談遺稿》（臺北：文海出版社，1974）
- 蔣廣學：《梁啟超和中國古代學術的終結》（南京：江蘇教育出版社，1998）
- 葉長海：《曲學與戲劇學》（上海：新華書店出版社，1997）
- 葉慶炳：《中國文學史·下冊》（臺北：學生書局，1987）
- 熊月之：《西學東漸與晚清社會》（上海：上海人民出版社，1995）
- 謝冕：《1898：百年憂患》（濟南：山東教育出版社，19985）
- 劉輝：《小說戲曲論集》（台北，貫雅出版公司，1992年3月。）
- 魏仲佑：《黃遵憲與清末「詩界革命」》（臺北：國立編譯館，1994.12）
- 羅檢秋：《梁啟超家族的文化史—新會梁氏》，（北京：中國人民大學出版社，1999）
- 劉慧芬：《古今戲臺藝術與戲曲表演美學》（台北：里仁書局，2001）
- 嚴明、樊琪：《中國文學的傳統》（台北：紅葉文化出版社，1999）
- 嚴昌洪、許小青：《癸卯年萬歲：1903年的革命思潮與革命運動》（武昌：華中師範大學，2001）

三、報刊、雜誌

- 《新民叢報》（1902~1907）（台北市：藝文出版社，1966）
- 《新小說》（1902~1906）（趙毓林編，上海：上海書店，1980）
- 《新新小說》（1904~1906）（新新小說社編，上海：上海書店，1980）
- 《繡像小說》（1903~1906）（上海：上海書店，1980）

四、學位論文

林幸慧：《「申報」戲曲廣告所反映的上海京劇發展脈絡》，指導教授：王安祈，清華大學中國文學研究所博士論文，2004年。

陳芳：《晚清戲曲的歷史意義》，指導教授：曾永義，台灣大學中國文學研究所碩士論文，1986年

李仁淵：《晚清的新式傳播媒體與知識份子：以報刊出版為中心的討論》，指導教授：王泛森，台灣大學歷史學研究所碩士論文，2002年。

林鴻鈞：《新民與新國的追求：〈新小說〉研究》，指導教授：丘為君、陳俊啓，東海大學歷史學系碩士論文，2003年

黃文政：《李玉傳奇的搬演研究》，指導教授：陳芳，台灣師範大學國文學系碩士論文，2009年。

五、期刊論文

王一川：〈晚清：中國文學現代性的發生時段〉，《江蘇社會科學》（2003年第2期）

王衛民：〈古代戲曲考辨三題〉《中國戲曲學報》第25卷第4期（2004年11月）

孔范今：〈梁啟超與中國文學的現代轉型〉，《文史哲》2000年第2期

左鵬軍：〈中國近代使外載記中的外國戲劇史料論述〉，《華南師範大學學報》2001年第2期（2001年4月）

田根勝：〈多元文化背景下的近代戲劇個性〉，《江西社會科學學報》（2006年7月）

李簡：〈論梁啟超的戲曲創作〉，《湖北大學學報》（2003第一期）

朱班遠：〈晚清民間戲曲革命意涵的研尋〉《中央大學社會文化學報》第二期（1995.5）

吳秀亮：〈從晚清到「五四」：文化轉型與小說的雅化進程〉，《江海學刊》（2002

周光慶：〈梁啟超「新文體」的基本特徵和歷史價值〉，《漢武教育學院學報》（第14卷2期1995年。）

沈惠如：〈略論中國近代的戲曲改良運動〉，《德育學報》第18期

沈繼成：〈梁啟超與《時務報》〉，《華中師範大學學報》（第37卷5期，1998年9月）

林明德：〈梁啟超的戲劇理論與實踐〉，《輔仁國文學報》

袁國興：〈晚清戲劇變革與外來影響—兼談近代戲劇變革模式的演變和早期話劇與改良戲曲的關係〉《文藝研究》（2002年第3期）

陳芳：〈梁啟超戲劇三種研究〉，《警專學報》（1988.6）

陳芳：〈京劇「汪（笑儂）派」探蹟〉，《國文學報》（第三十四期，2003）

陳龍：〈近代戲劇對戲劇性問題的最初感悟〉，《藝術百家》（2003年第1期總期第71期，頁62-65）

郭漢民：〈梁啟超對中國近代化的貢獻〉，《湖南師範大學社會科學學報》（2005年9月）

劉永文：〈晚清報刊小說的傳播與發展〉，《社會科學輯刊》（2003年第一期。）

遲雲飛：〈革命、改良與革命、晚清革命的起因〉，《首都大學學報》（社會科學

版)，(2003 年第 2 期。)

劉虹：〈從梁啟超報刊實踐看其「善變」與「不變」〉，《廣西大學學報》第 22 卷第 5 期(2000 年 10 月)

張法：〈戲劇改良：新舊形式的交滲互改〉，《中國人民大學學報》1995 年第 6 期，頁 79-85。

夏紅永：〈論晚清戲曲改良〉，《中國戲曲學院學報》第 28 第 3 期(2007.8)，頁 62-65。

孫宜學：〈語言變革：晚清戲曲改良運動的先導〉，《同濟大學學報》第 16 卷第 5 期(2005 年 10 月)，頁 69-72。

楊東甫：〈晚清傳奇雜劇短暫中興與消亡〉，《廣西師院學報》第 21 卷第 1 期(2000 年 3 月)，頁 47-53。

謝柏梁：〈序跋在戲曲文化傳播中的作用〉，《中國戲曲學院學報》第 25 卷第 3 期(2004 年 11 月)

