戲劇研究　第30期
Journal of Theater Studies
2022年7月　頁73-102
DOI: 10.6257/JOTS.202207_(30).073

一九三〇年代上海改良文明戲的實踐及其批判

徐亞湘
國立臺北藝術大學戲劇學系教授

前言

中國戲劇史中的話劇一詞，一開始就以非唱的對話形式推動情節刻劃人物、強調嚴肅的製作演出及明確的主題意識確立其藝術品性，創作者及觀眾群的知識菁英色彩相對鮮明，而同時活躍於大城市中遊藝場及部分劇場，已經採用純然對話形式及通俗題材、主要爲小市民提供娛樂消遣的新劇／文明戲，雖然標榜演出的是「高尚話劇」，卻仍然不被彼時話劇界及後世戲劇學界所認可，致使一九一四年「甲寅中興」之後上海的新劇／文明戲發展，長期爲中國話劇史書寫所忽視或低估。但事實上，彼時新劇／文明戲的發展在上海從未明顯衰落，只是隨著各大小型遊樂場及百貨公司附設遊藝空間的陸續成立，進行演出場域的轉移而已，另有笑舞台的新劇演出持續十四年（1915-1929）之久，[1]長期穩定地提供小市民通俗演劇的娛樂需求，以及在相當程度上擴大了現代戲劇形式在中國的影響範圍。

一九二〇年代前後，上海文明戲界因高度商業化發展而面臨內外部的壓力，因而自發性地推動文明戲的改良動作，並取「白話新劇」的簡稱「話劇」一詞而於一九三〇年代漸以「高尚話劇」之姿獲得上海市民觀眾的認同與歡迎，而話

[1] 笑舞台相關研究可參見黃愛華：〈笑舞台的崛起及其對文明戲後期劇壇的意義〉，《首都師範大學學報（社會科學版）》2015年第4期，頁96-103；趙驥：〈新劇演出史上的常青樹1915-1929年間的上海笑舞台〉，《雲南藝術學院學報》2020年第1期，頁43-58。

臺灣大學學術期刊資料庫

劇界人士爲爭取更多的觀眾並擴大其演出影響，也提出應打入文明戲陣地並對其進行改良以實現話劇大眾化目的的呼籲。八一三淞滬會戰後，則再次提出具大眾通俗特質的文明戲應予改良以爲文藝大眾化及抗戰宣傳所用，因而在上海出現了一波改良文明戲的論爭。自一九一九年秋上海新劇公會組織戲劇研究會開始，到一九三〇年代中後期大中華話劇場、皇后劇院及綠寶劇場先後以改良文明戲陣地自居，並以現代的編導制試圖取代其傳統的幕表制，諸多改良實踐促進了文明戲、話劇、滬劇、電影界的人才藝術交流，以及文明戲與話劇俗雅合流的速度，這不僅讓文明戲正式成爲話劇家庭的一員，同時，也刺激了話劇有更多的通俗化、商業化作品的創作。

關於文明戲改良之相關研究，中國話劇史學者穆海亮和尹詩關注最早。穆海亮在其〈論孤島時期改良文明戲論爭〉一文[2]，首先針對一九三八年上海文化界一場關於改良文明戲有無必要價值、有無負面影響，以及改良的方向與原則爲何的論爭有深入的分析，對於我們瞭解彼時文化界對改良文明戲的態度認知極有幫助；而尹詩在其《海派話劇研究（1928-1951）》第二章第一節「文明戲的積極改良」中[3]，則對於一九三〇年前後改良文明戲的提出及實踐有相對細緻的梳理，一如其對海派話劇的寬泛定義，該文對於文明戲界改良作爲的認定亦嫌過於寬鬆，不過，其歷時性的整體關照仍對結構性理解改良文明戲有所啓發。另有徐亞湘的〈小市民的高尚娛樂——孤島時期上海綠寶劇場及其話劇演出（1938-1941）〉一文[4]，曾對上海孤島時期綠寶劇場的改良文明戲實踐有過實證的分析探討。可惜三者皆爲主題式研究，缺乏對一九一〇至一九四〇年代的文明戲改良歷程進行歷時性的整體關照，文明戲界及其觀眾觀點的缺席尤其是一大缺憾。文明戲改良的動力實則源自內外二部，只不過受限於文明戲改良的相關報導文章多出自知識分子、話劇人士，而導致現象、觀點的偏斜及概念的強化，進一步影響了我們對其實況的認知。

本文在先行研究的基礎上，廣泛運用彼時專著、報刊資料及新劇／文明戲藝人回憶文章，力求觀點的平衡，針對一九三〇年代的改良文明戲作爲、論爭及運

[2] 穆海亮：〈論孤島時期改良文明戲論爭〉，《戲劇藝術》2012年第1期，頁57-66。

[3] 尹詩在2014年11月實已於《中國現代文學研究叢刊》發表內容相同的〈文明戲改良和海派話劇的產生〉一文。

[4] 徐亞湘：〈小市民的高尚娛樂——孤島時期上海綠寶劇場及其話劇演出（1938-1941）〉，《戲劇學刊》第32期（2020年7月），頁7-35。

臺灣大學學術期刊資料庫

動進行溯源及研究，梳理文明戲何以改良、何需改良、何人改良、如何改良及其影響等相關問題，並對話劇的實質內涵及話劇／文明戲二元對立結構提出看法並進行批判，希冀對中國話劇史研究有所深化及突破。

一、文明戲改良呼聲的背景及提出

一九一四年新劇「甲寅中興」前後，自晚清以來原以通俗教育、社會教育、民智啓蒙、思想傳播爲劇目編演重點的新劇發展方向與社會形象，因商業化、職業化的發展，幾乎已經被迎合小市民審美趣味的商業娛樂所取代，據王鳳霞〈「甲寅中興」之上海新劇團體考〉一文統計，彼時上海一地的新劇團體數量已近五十，[5]其中的職業新劇又以新民社、民鳴社、民興社等之商業發展、劇目轉向最爲顯著。新劇在獲致市場成功之際，隨之而來的是一窩蜂地起班設團，在演員需求量大增的情形下，許多劇藝不精、人品低下者也以「新劇家」之姿投入新劇隊伍之中，這讓原來多爲學界出身的新劇過來人感到極度憂慮，他們認爲新劇界演員結構的改變及其劇目俗化的後果，極有可能導致新生十年左右的新劇偏離原有教育、啓蒙的初衷，背棄前期的進步性及革命性精神，且不忍好不容易建立起來的積極正面形象因諸多「墮落」而失卻社會的支持。

中國第一個新劇公會成立於一九一四年三月三十一日的上海，[6]同年五月《新劇雜誌》第一期刊登一篇署名「曉峰」的〈新劇公會成立記事〉，該文在詳述新劇公會成立過程的同時，即點出本來應該擔負社會教育大任的新劇，其從業者的藝德沉淪所引發社會的惡評是最令人憂心，也是亟需「我新劇界諸鉅子。其速共謀內部之整頓。學術之教養。造成新劇家之品格與實力。是急宜繼新劇俱進會之遺緒。改絃更轍。若新劇學校。新劇公報。新劇聯合會。新劇編譯所。分門別類。立新劇之基礎。在在不容稍緩。」[7]此呼籲一提出，當時即有

[5] 王鳳霞：〈「甲寅中興」之上海新劇團體考〉，《文化遺產》2011年第3期，頁41。

[6] 1914年農曆三月初五，新劇公會於上海中舞台開成立大會，與會新劇界人士約三百人，並選舉出正理事汪洋、副整理許嘯天、藝術主任陸鏡若、編撰主任徐半梅（徐卓呆）、會計主任王漢祥、文牘主任林孟鳴、庶務主任陶天演、交際主任王无恐、評議主任馮叔鸞（馬二先生）。

[7] 曉峰：〈紀事：新劇公會成立記事〉，《新劇雜誌》第1期（1914年5月），頁7。文中指出彼時新劇演員已多有「徒自各立門户。招搖傾軋。外界之名譽日敗。內部之敗類日眾。堂堂正正之社會教育。一變而爲自欺欺人之流氓生活。好女色也。貪貨利也。相鬬狠也」

臺灣大學學術期刊資料庫

二百餘名新劇從業者簽名贊同，這是首次新劇界內部對新劇發展日趨嚴重庸俗化的反省與批評。在上海這樣一座新興的現代化商業城市，文化生產最終還是取決於市場價值，隨著上海各處遊藝場中新劇演出場所如新世界（1915）、繡雲天（1916）、大世界（1917）、先施百貨「先施樂園」（1917）、勸業場「小世界」（1917）、永安百貨「天韻樓」（1918）等之陸續設置，加速了新劇商業化、職業化的發展，[8]新劇界之前對演員素質劣化及劇目走向庸俗化的擔慮，不但未能得到緩解反而是日益加重，此具備通俗、大眾、娛樂特質並概稱爲「文明戲」的「文明新劇」，至此遂與「墮落」一詞等同，知識界、文化界尤其對其不滿及嫌惡，不時地將其推上道德審判台，公開於報端進行猛烈批評。一九一七年一署名「菊園」者，即曾以幾近歇斯底里的情緒性字眼對新劇何以「墮落」提出了他的觀察：

> 余嘗對人言，今之新劇所以不能立足之故，非戲的問題，乃人的問題。此輩演員如不痛改前非，盡除其拆白黨行爲，不如死盡滅絕，新劇方有恢復名譽之一日。[9]

此看似單純「人」的問題，實則與演出場所（遊藝場）、觀眾（婦女、小市民）及劇目（家庭戲、清宮戲、偵探劇、彈詞戲等）等都有著互爲因果的作用關係，只不過「人」的惡性較爲外顯，較爲人所矚目及憂慮罷了。而彼時一波波對新劇演員道德人格否定的警聲，也在在刺激著經歷過清末民初新劇以演出社會教育爲重的新劇人的反省，此即爲後來一批新劇人結合文化人共同推動業餘演劇——愛美劇的重要原因。另有一些對新劇仍抱有期待者，則對此庸俗化的文明戲稱之爲「僞新劇」或「僞白話劇」，以期與「眞的新劇」做出區隔。[10]

的情形。而文中提及之新劇俱進會，據陳凌虹〈「新劇俱進會」始末考〉一文（《戲劇藝術》2015年第1期，頁42-54）考證，該會成立於1912年7月14日，由吳敬恆、任天知、李君磐等38人發起，鄭正秋、張蝕川、經營三等4人爲贊成人，正理事爲劉藝舟、副理事王漢強、演劇主任陸鏡若、編輯主任徐半梅。（引文句讀爲筆者所標）

8 林慧貞：《近代上海遊藝場之小報及演藝活動研究——以新世界與大世界爲核心》（臺南：國立成功大學中文系博士論文，2019年），頁222-224。

9 菊園：〈質鳴新社主任（續）〉，《民國日報》第2張第8版，1917年9月24日。拆白黨指20世紀上半葉上海一地不務正業、騙人財物女色等流氓行爲的人，奉行白吃食、看白戲、睡白覺（嫖妓宿娼、略誘婦女）「三白主義」。（參見汪仲賢撰文，許曉霞繪圖：《上海俗語圖說》，上海：上海書店出版社，1999年，頁106-108）

10 鴻年：〈二十年來之新劇變遷史〉，《戲雜誌》第1-8期連載（1922年），收錄於傅謹主編，王鳳霞選編：《中國話劇百年典藏．理論卷（1）（1906-1929）》（北京：人民文學

臺灣大學學術期刊資料庫

一九一九年十月，新劇、電影前輩鄭正秋（1889-1935）受五四運動影響，爲求中國各地新劇同志的團結、感情上的聯絡、道德上的激勵，因而發起成立全國新劇總公會，其在〈全國新劇總公會宣言書〉中呼籲新劇同人，應該要跟上時代的變化及擔負起時代的責任，以在臺上「作人類精神的表現、增進人類未來幸福的功課、以已覺悟的頭腦來改造未覺悟的頭腦、盡打破階級制度的力量」：

> 五四運動得的是宣講的力。五四以後。學生演劇的風氣大開。可見新劇的功用。新劇的價值。是逐漸的在那裡大起來高起來了。不趁此伸張勢力。把社會教育的事業立一個根基。那吾輩新派劇人豈不是自己看輕自己的人格嗎？[11]

鄭正秋點出了新劇的社會教育功能及其對學生演劇風氣的促進與影響，可惜此番的期許及呼籲似乎僅停留在紙上談兵的階段而未見具體行動。一九二〇年一月，就有吳笑凡投稿鄭正秋主持之「藥風劇場」發行的《藥風日刊》〈忠告新劇公會▲討論改良新劇〉長文一篇，表達對剛成立的上海新劇總公會行事消極的不滿，並提出他對新劇改良的十二點建言：演員資格需中學畢業、設劇學研究館以改造演員、減少滑稽表演、多研究劇本、不演舊戲、不演荒誕不經的戲、劇社設新聞記者席、減少演多幕戲、改良前台、演員宜注重道德、打破資本家的束縛及宜組織模範新劇場等。[12]這是首次外部關心新劇發展者的改良建議書，我們可以發現，此涉及演員、表演、劇本、管理等各層面的改良建言，也側面反映出彼時新劇／文明戲的現實問題與社會觀感。《藥風日刊》編輯同時也是新劇人的周劍雲（1893-1967）在文末按語中也認爲，作者並不外行，建言很有研究的價值。[13]

出版社，2017年），頁539。「初辦新劇時理想未嘗不高，現在新劇所以弄到這步地位，被人家指它爲假的新劇！……是時新劇演員，限於學界中人，不若今日之演新劇者，不論何等樣人，均得濫竽充數。故當時新劇演員頗爲世人所重視，而社會教育之頭銜，即爲彼等所利用矣。」而1922年有上海戲劇協社、晨光美術會成員唐越石，曾說明白話劇的形式爲何，並指稱文明戲實爲「僞白話劇」。

11 正秋：〈全國新劇總公會宣言書〉，《藥風日刊》第2版，1919年10月12日。關於當時新劇運動主要的領導人鄭正秋受五四新文化運動影響其及相關作爲，可參見趙驥：〈五四新文化運動與新劇的發展〉一文（《雲南藝術學報》2020年第4期，頁98-109）（標點及底線爲筆者所加）。

12 吳笑凡：〈忠告新劇公會▲討論改良新劇〉，《藥風日刊》第2、3版，1920年1月25日；吳笑凡：〈忠告新劇公會▲討論改良新劇（續）〉，《藥風日刊》第2、3版，1920年1月26日；吳笑凡：〈忠告新劇公會▲討論改良新劇（續）〉，《藥風日刊》第2、3版，1920年1月27日。

13 吳笑凡：〈忠告新劇公會▲討論改良新劇（續）〉，《藥風日刊》第3版，1920年1月27

臺灣大學學術期刊資料庫

一九二一年前後，新劇界內部有兩個回應動作頗值得注意。一是一九二〇年十一月上海新劇總公會「殷鑒於文化運動的勢力日厚，自知舊時所演的戲劇，不適用於現世。」而組織戲劇研究會，欲先從「改良舊有戲劇」入手，後則繼以蒐羅西洋劇本，灌輸西歐戲劇知識，以達「眞的新劇」的目的。[14]以既有新劇劇目改良爲先，西洋劇本移植改譯爲後，此「中體西用」的改良策略是採召喚新劇傳統與回擊「假的新劇」雙線並行的，從彼時各遊藝場之新劇場所演出的盛況看來，戲劇研究會當時發揮的功能似乎極其有限。二是新劇家陳大悲（1987-1944）、汪優游（汪仲賢，1888-1937）、歐陽予倩（1889-1962）、沈冰血、徐半梅（1880-1961）等結合鄭振鐸（1898-1958）、沈雁冰（茅盾，1896-1981）、熊佛西（1900-1965）、蒲伯英（1875-1934）等文化界人士，一九二一年發起成立上海民衆戲劇社、戲劇協社及一九二二年北京的新中華戲劇社，力矯新劇因商業化、職業化所導致的弊端，而提倡業餘演劇的愛美劇運動，「愛美」係Amateur的音譯，指非職業性之意。其中汪優游在加入民衆戲劇社之前，即已於新舞台嘗試演出蕭伯納（George Bernard Shaw，1856-1950）名劇《華倫夫人之職業》，雖然票房失利，[15]但也促使他對業餘、職業演劇作用於「眞的戲劇」的追求有了更深刻的反省。一九二一年一月，他就發表了一篇〈營業性質的劇團爲什麼不能創造眞的戲劇？〉一文，稍後又發表獨幕劇《好兒子》[16]，而陳大悲也在此時完成了戲劇專書《愛美的戲劇》（1921）及五幕劇《幽蘭女士》（1921）。這些都是新劇家對新文化運動的具體回應、新劇家與文化人（尤其是文學研究會成員）的交誼，以及對於戲劇理論、劇本創作的著述成果，也都爲之後的新劇改良累積先行經驗及實驗基礎，但也因愛美劇的業餘性、藝術性追求等特質，致使在當時的社會影響相對有限。

話劇一詞，咸認爲是一九二八年洪深提出後得到普遍的認同而通行。[17]

日。

14 〈新劇公會之新組織〉，《時事新報》第2版，1920年12月22日。

15 《華倫夫人之職業》演出失利事可參見〈上海新舞台華倫夫人之職業的失敗史〉一文（《戲劇》第1卷第5期（1921年9月），無頁碼）。

16 該劇初發表於《戲劇》，見汪仲賢：《好兒子》，《戲劇》第1卷第6期（1921年10月），頁1-20。

17 歐陽予倩曾於廣東戲劇研究所《戲劇》第4號（1929年11月，頁1-29）發表〈戲劇運動之今後〉一文提及此事：「話劇這個名詞成立並不久，還是前年恰好易卜生百年紀念日，上海三個劇團——南國社、戲劇協社、辛酉劇社——想聯合演易卜生的戲，就由洪深、田漢

臺灣大學學術期刊資料庫

其實，在此之前與戲曲／舊劇重「曲」相對應重「對話」的新劇就有「白話劇」[18]、「白話新劇」的別稱，故另有一說，話劇爲白話劇、白話新劇的簡稱。[19]我們如果先將話劇一詞源出何處的考古問題擱置，至少，話劇一詞提出並得戲劇界認可普遍使用之後，「舊的新劇即文明戲／眞的戲劇即話劇」這樣的概念區別認知是愈發的明顯了，因而，新劇／文明戲界必須改良的內外部壓力也隨之加重。

尹詩於其《海派話劇研究（1928-1951）》一書中以一九二八年文明戲退出笑舞台的漸趨沒落爲界，認爲一九二九至一九三一年是文明戲界自發性推動改良動作的起始期，[20]並例舉了上海市新劇同志聯合會、中華劇藝創平團、現代劇團的成立及皇宮大戲院演出文明戲以資證明。事實上，一九二九年十二月底上海市白話新劇聯合會（上海市話劇同志會）的成立，乃與民立中學庶務主任蘇祖衍與其妻的離婚官司有關，因蘇在法院供狀上有侮辱新劇言論，鄭正秋遂聯合新劇界並委託律師詰問並責令其道歉，得蘇道歉後，新劇界才籌設此新劇同志聯合會，[21]其成立之因在於新劇界的「團結精神、聯絡情誼」，與新劇改良實無關係。一九三一年四月，新劇演員譚志遠、沈冰血、李昌鑑等，聯合京劇小生伍鳳

和我們幾個人聯合三社社員，在大西洋餐室聚餐，席上由田漢提及愛美劇這個名詞不妥，研究之下，大家一致通過改用『話劇』兩個字。」（傅謹主編，王鳳霞選編：《中國話劇百年典藏．理論卷（1）（1906-1929）》，頁612）

18 「因爲用人與人普通談話的形式來表演戲劇，所以叫做白話劇。白話劇非但他的語言和通常人說的話一樣，就是他的舉動也和普通人的舉動一樣。」（唐越石：〈白話劇的價值〉，《時事新報》第4版，1922年10月17日）

19 「改『新劇』名稱爲『白話新劇』是老前輩沈冰血先生在開新劇公會成立大會（按：1929年12月30日）會場上通過的，是以或簡稱曰『話劇』。」（護荷使者：〈王君達求救鄭正秋〉，《羅賓漢》第2版，1932年1月10日）關於文明戲一詞的查考及使用流變，可參閱王鳳霞〈從《申報》廣告看「文明戲」稱謂的變化〉一文。（《文藝爭鳴》2010年12期，頁99-104）

20 尹詩：《海派話劇研究（1928-1951）》，頁34-35。文明戲退出笑舞台實爲新生命劇社於1929年5月14日的演期結束。

21 靈蛇：〈蘇祖衍離婚與新劇聯合會〉，《福爾摩斯》第1版，1929年12月17日；碩石：〈話劇同志聯合會近況〉，《小日報》第4版，1930年1月6日；起碼人：〈記話劇同志成立會〉，《羅賓漢》第3版，1930年1月8日。鄭正秋爲主任委員、董天民爲總務主任、王福田爲慈善部主任、王无恐爲劇務主任、周天悲爲組織部主任、高梨痕爲文牘部主任、徐寒梅爲會計部主任、張四維爲宣傳部主任，並聘汪優游、陳大悲、陳無我、顧無爲、董天厄、歐陽予倩、徐半梅、朱雙雲等爲指導委員。

臺灣大學學術期刊資料庫

春[22]、電影佈景畫師經禮庭[23]等人發起中華劇藝創平團並對外招生，觀察其創立宗旨「改革舊劇、提倡新藝、融平劇話劇電影於一爐」，[24]或許其有已改稱話劇的文明戲改良企圖，可惜未見該團之後有任何的演出紀錄。同年十二月底，從廣州返滬的歐陽予倩籌組現代劇團並公開招考團員三十餘人，欲創辦此職業劇團以「提倡高尚話劇，替垂死的新劇革命」，創立後除了授課之外並開始排練第一齣戲《桂林之死》，可惜，未及演出即遇「一．二八事變」[25]的影響而解散。[26]雖然上述二者的新劇／文明戲改良理想未能實現，但受新興話劇的影響，文明戲界亟思改良的壓力／動力似乎已經蓄勢待發了。

中國新興的話劇運動一直伴隨著職業化、大眾化問題的討論與思考，較之話劇早一步職業化並成功取得大眾化成績的文明戲，在持續被抨擊批判的同時，也開始引起話劇界部分人士的注意。他們認爲話劇想要爭取更大的觀眾群及擴大話劇運動的影響力，將擁有廣大小市民觀眾的文明戲進行改良以拉近其與話劇的藝術距離，甚而促進其漸次質變爲話劇，是務實且可行的權宜發展策略。

一九三三年，上海話劇界即已提出改良文明戲此一課題，而一九三四年一篇陳奕的〈從改良文明戲談到觀音戲〉則明確地談到去年「如何改良」的五點討論內容：（1）應組織採用劇本及新的舞臺設備的職業劇團打入文明戲市場並與其競爭；（2）用新的導演、編劇、演員及技術人才加入文明戲團，以糾正他們的錯誤並導引到新的路線發展；（3）提供新的、有意義的、兼具淺顯趣味的劇本給文明戲團體使用，以便教育觀眾；（4）多演新聞時事戲；（5）演出時特別要注意舞臺設備和演劇技巧等。[27]因爲這是全然出自對文明戲欠缺理解的話劇界的

22 伍鳳春（？-1938）爲伶界前輩伍月華（汪笑儂弟子、呂月樵之師）子，初學老生，敗嗓後改學青衣花衫，演《黛玉焚稿》、《霸王別姬》、《貍貓換太子》知名，後再改演小生。

23 經禮庭爲明星電影公司佈景師、譚派老生票友。

24 湯姆摩：〈紀中華劇藝創平團〉，《羅賓漢》第3版，1931年4月10日。

25 又稱爲淞滬戰爭、第一次上海事變，是日本在1932年初發動侵略上海的戰爭。1932年1月28日晚，日軍突然襲擊駐閘北的國民革命軍第十九路軍，隨後又對江灣和吳淞發起進攻，十九路軍在軍長蔡廷鍇、總指揮蔣光鼐指揮下發起反擊，史稱「一．二八事變」。

26 劇場幹事：〈歐陽予倩與現代劇團〉，《羅賓漢》第2版，1931年12月28日；〈戰劫中之現代劇團〉，《晶報》第2版，1932年3月18日；〈現代劇團香江復活記〉，《社會日報》第2版，1936年7月7日。1934年冬，歐陽予倩於香港曾以現代劇團名義演出《油漆未乾》，1936年回返上海前預計在香港演出《雷雨》、《油漆未乾》等戲。

27 陳奕：〈從改良文明戲談到觀音戲〉，《社會月報》第1卷第3期（1934年8月），頁93-94。

臺灣大學學術期刊資料庫

主觀企圖，指導干預色彩濃重，當文明戲的市場仍然蓬勃鞏固，且在二者鮮少互動交流的情形下，[28]以上的討論當然僅只流於圈內的議論呼籲而難有具體成績，畢竟彼時的話劇界尚無此能力及影響力，而主要活動於遊藝場中的文明戲界亦無改良的急迫性及需要，一場無文明戲界參與的文明戲改良之聲於是在相關的輿論中淡去，而一九三〇年代前期驅動文明戲改良之力者，還是來自於文明戲界內部。

二、改良文明戲的實踐與論爭

最先打出改良新劇口號的文明戲團體是甫脫離「大世界」的尚樂社，該社以王美玉（1902-1964）、王君達、王雪豔之「王家班」爲核心，一九三一年九月五日起演於新建落成未久的皇宮大戲院（Palace Theatre，位於跑馬廳新世界遊藝場南側），廣告宣傳演出的是「高尚改良白話新劇」，標榜爲一「打倒腐敗化新劇」的「改良新劇生力軍」，務求在「編劇、情節、結構、表演、白話」等各方面皆予改良，且特別延請福建畫師繪製特色佈景並配以新法燈光，強調座位舒適並配有電扇，降低票價並憑票入座、廢除案目等特色。[29]編導爲劇團台柱王美玉之夫王君達，後鄭正秋受託曾推薦弟子愼和生協助編劇。[30]

皇宮大戲院是一九二九年笑舞台結束新劇演出後第一個演出新劇的獨立劇院，檢閱尚樂社於此駐演九個月[31]的《申報》演出廣告，其改良面向主要展現在演出場所從遊藝場轉換到獨立劇場的形象新塑，只是在製作、演出方面相對嚴謹以對，盡力去除遊藝場文明戲演出予人隨意、草率、湊合的印象而已，此時當文明戲在商業劇場中仍具一定競爭力，此缺乏針對文明戲主體進行改良思考是可以理解的。之後強調演出「高尚愛美話劇」的正俗話劇社（譚志遠主辦，演於西

28 彼時話劇界與文明戲界雖在劇場演出中幾無交流，但是在新興的電影界則多有合作。

29 《申報》本埠增刊第5版，1931年9月1日。

30 護荷使者：〈王君達求救鄭正秋〉，《羅賓漢》第2版，1932年1月10日。愼和生爲新劇演員愼愁紅之弟。

31 尚樂社於1932年5月31日與皇宮大戲院的合約到期，「皇宮」隨後由新劇悲旦葉文英的毅社續演「高尚愛美白話新劇」。

臺灣大學學術期刊資料庫

藏路爵祿飯店內）[32]、毅社（葉文英主辦，演於皇宮大戲院）[33]亦不脫此改良思維，強調編導功能、演出名劇、提高藝術及國語對白，是此時區別遊藝場文明戲演出之內部改良重點。

一九三〇年代中期，上海話劇界隱隱然有三種不同的群體，一爲活動於各遊藝場裡的文明戲班，二爲演於獨立劇場、飯店及百貨公司內表演廳的改良文明戲團體，三是主要爲業餘但已開始職業化的「純正話劇」團體。三者雖然共用話劇一詞，亦即前二者也標榜自身演出的是話劇，[34]並已取得小市民觀眾的認可及形成他們對話劇的認知，但是，支持認同及參與實踐的「純正話劇」者們，仍以藝術／娛樂、嚴肅寓意／低級趣味等藝術道德標尺及區別意識鄙視「他們」，界線鮮明，不容跨越，並對「他們」對話劇一詞的「盜用」行爲持續表達不滿。然而，此時演於獨立劇場、飯店及百貨公司內表演廳的改良文明戲團體，配合著話劇環境生態的變化發展及凸顯自身在商業市場中的競爭優勢，也開始慢慢地在劇目、表演、舞台、演員等方面向「純正話劇」靠攏並與之互動交流。一九三五年的友聯劇團（陳秋風、劉一新主辦，演於大中華話劇場）[35]、世界話劇團（張嘯天、林如心主辦，演於河北歌劇場）、鐘社話劇團（董天民主辦，演於中南話劇場）[36]、一九三六年的皇后劇院（王君達、王美玉主辦）[37]、顧雷音話劇團（顧

32 該團於1932年1月演出《戰地情人》、《復活》、《苦海情淚》三戲，成立之初的報紙宣傳強調該團爲「話劇界的鐵軍急先鋒」、「愛美劇中的新生命」。

33 該團首演於1932年6月1日，演出改編自張恨水同名小說《落霞孤鶩》，台柱演員有葉文英、倪妙玉及原尚樂社的宋痴僧、胡君安等人。（〈皇宮大戲院　歸葉文英主辦〉，《時報》第2張第8版，1932年6月1日）

34 關於20世紀上半葉新劇、文明戲、話劇等稱謂的流變，可參閱王鳳霞〈從《申報》廣告看「文明戲」稱謂的變化〉一文。

35 大中華話劇場位於四馬路（現福州路）大中華飯店東廳，友聯劇團在該處的演期爲1935年5月19日至1936年2月19日，計9個月。

36 少白：〈譚志遠編導「天王老子」特由鐘社話劇團演出〉，《時代日報》第6版，1935年9月30日。該社宣傳演出「眞善美高尚話劇」，編導譚志遠、葉良讓、董天民、製景董天慰，於中南話劇場（愛多亞路中南飯店東廳）的演期爲1935年9月15-30日。

37 1936年1月21日至1937年8月14日先後演於湖社、新世界飯店底層劇場，後又繼續自1937年12月4日演至1938年8月。

臺灣大學學術期刊資料庫

雷音主辦，演於新光大戲院）[38]、勵社（陳秋風主辦，演於大新遊樂場）[39]、一九三七年的上海話劇社（陳秋風、劉一新主辦，演於大中華話劇場）[40]，以及一九三八年的綠寶劇場（新新公司主辦）[41]莫不如是。

一九三五年五月十九日，大中華話劇場開幕當天的報紙廣告是這樣寫的，「開演友聯劇團最新時代偉大的白話新劇」、「劉一新編導、陳秋風領銜主演，驚世新劇《亂世之花》，發揮戀愛的眞諦，指示青年的出路」，[42]一九三七年大中華話劇場則有上海話劇社兩度演出曹禺名作《雷雨》，以及聘請春柳劇場前輩演員趙燕士專職編劇，[43]在藝術形式上的突破、編導職能的發揮及劇目內容社會意識的強化，是彼時大中華話劇場「改良」意圖之所在；而皇后劇院在一九三六年舊曆元旦於湖社[44]開幕時的報紙宣傳用語，則更具動人耳目、擾人心緒的效果，「一九三六年首話劇界一個驚天動地的消息！」、「假座北京路滬上高尚富麗場所湖社，長期開演新型舞台話劇」、「大規模的話劇運動，爲藝術界建一奇功」，強調「新式舞臺瑰麗無匹、精選劇本極大衆化、立體佈景謀電影化、燈光道具求美藝化」等特色，[45]劇團編劇陳大悲則以改編法國喜劇作家莫里哀（1622-1673，Molière）名劇《標準太太》和《多情的醫生》（即《太太學堂》、《飛天醫生》）、改編張道藩（1897-1968）的四幕話劇《自救》爲《天作之合》、改編自己的同名長篇小說《紅花瓶》和《皇后的丈夫》，以及改編通俗小說大家

38 〈顧雷音話劇團將公演〉，《時報》第3版，1936年7月6日。顧雷音曾參加進化團、民興社演出，1930年代初組織顧雷音話劇播音團名聞滬上廣播界。該團於新光大戲院僅4天（7月9-12日）演期中分別演了改編自托爾斯泰《復活》的《靈魂的復活》4場及雨果的《孤星淚》3場。

39 演期自1936年12月5日（大新遊樂場開幕）至1937年8月14日。大新遊樂場位於大新百貨公司內6-8層。

40 演期自1937年12月12日至1938年5月。

41 演期自1938年8月至1943年底。

42 《申報》本埠增刊第12版，1935年5月19日。

43 〈雪海香魂　大中華今晚演出〉，《力報》第5版，1938年4月13日。「經萬利公司公司管理後，整飭改進，不遺餘力，前曾兩度上演雷雨，大受觀眾歡迎，咸謂此後應多演劇本戲，裨提高戲格。因是該公司特延請戲壇前輩趙燕士，專任編劇。」

44 湖社爲1924年由浙江湖州旅滬同鄉會所組織之聚會場所，址設上海市北京路，該址前身爲壽聖庵，後做爲革命烈士陳英士（陳其美）紀念堂。陳蘐士（陳英士弟）、潘公展、戴季陶、張靜江、朱家驊、陳果夫、陳立夫等皆爲該社幹部成員。參見李曉主編：《上海話劇志》（上海：百家出版社，2002年），頁140-141。

45 《申報》本埠增刊第7版，1936年1月15日；《申報》本埠增刊第4版，1936年1月18日。

臺灣大學學術期刊資料庫

張恨水（1897-1967）的長篇小說《金粉世家》等，一新該團的改良形象。三個月後轉赴新世界飯店禮堂重新開幕時，除了強調演出劇目盡皆「離奇戟刺幽默熱烈電影化新型的舞台名劇」之外，還有關於「美化建築、新式舞台、視線集中、彈簧座椅、對號入座、廢除惡習、招待周到、人才濟濟、編劇導演及佈景燈光」等十大無敵特點的詳細介紹，[46]顯見其改良的幅度相對全面及更具宏大的市場企圖。

事實上，大中華話劇場及皇后劇院在一九三〇年代中期進行改良文明戲的同時，上海新劇界同人透過臨時組合演出團體並做商業演出的情形亦所在多有，而且各有不同的「改良」作爲。如一九三五年七月，有新劇女泰斗林如心（？-1974）與張嘯天合組的世界話劇團，曾在新世界飯店內的河北歌劇場演出林如心改編自法國小說家雷夢依的《律師夫人》；[47]新劇、電影前輩鄭正秋過世兩個月後的一九三五年九月，鐘社話劇團即迅速地在中南飯店東廳的中南話劇場演出「高尚話劇」《鄭正秋先生》，並強調演出有十大佈景相應；[48]一九三六年上半年則有電影明星夏佩珍（1908-1975）、譚志遠領銜編導的電影化舞台劇《姊妹花》[49]演於東南大戲院，強調此戲爲「一九三六年開端第一炮展開話劇界新局面」；[50]一九三六年七月顧雷音話劇團在新光大戲院的演出雖僅四天七場，但其有意識的在劇目選擇、舞台裝置和演員表演上模仿中國第一個職業話劇團中國旅行劇團（1933-1947）而爲當時觀衆所讚許。比如其演出改編自俄國大文豪托爾斯泰（Leo Tolstoy，1828-1910）小說《復活》的《靈魂的復活》時，就有觀衆認爲「第一，態度非常認眞，第二，雖然能力似乎不夠些，在演出上，既不是文

46 《申報》本埠增刊第5版，1936年4月18日。

47 《申報》本埠增刊第6版，1935年7月2日。感謝羅仕龍教授提供雷夢依可能爲比利時作家Camille Lemonnier（1844-1913）的相關訊息。

48 《申報》本埠增刊第6版，1935年9月23日。1935年7月16日新劇、電影前輩鄭正秋過世。劇中出現的十大佈景爲（1）鄭洽記土行眞景、（2）大碼頭鄭府眞景、（3）鄭府閨房眞景、（4）武昌督府內部眞景、（5）二十年前漢口仕宦行台眞景、（6）光復時火燒道台衙門眞景、（7）當時妓院眞景、（8）新新舞台帳房眞景、（9）某公館眞景、（10）當年望平街四馬路逼眞夜景，由新化佈景公司擘劃布置。

49 該劇改編自明星影片公司出品的同名電影，僅演出兩天。電影《姊妹花》爲鄭正秋1934年根據自編的新劇劇本《貴人與犯人》改編而成的劇情片，導演鄭正秋，主演鄭小秋、譚志遠、胡蝶、景宣琳等。夏佩珍爲文明戲前輩夏天人姪女。

50 《申報》本埠增刊第10版，1936年1月18日。譚志遠在片中劇中都扮演同一角色、夏佩珍爲鄭正秋義女演繹鄭之遺作、新劇旦角演員夏天人與夏佩珍爲叔姪關係，因面容相似於劇中同飾姊妹等皆爲宣傳重點。

臺灣大學學術期刊資料庫

明戲，又不像話劇，然而他們能夠認眞的努力向上的去做，這種毅力和勇氣，總無論如何是值得我們佩服的。」[51]一九三七年五月，大新遊樂場的勵社話劇團則由劉一新改編曹禺的《日出》爲《上海夜生活》並分二晚演出，雖然在表演上仍不脫文明戲風格，但有觀衆認爲這次的演出能夠擺脫以往文明戲「才子佳人」、「黑幕豔史」等題材窠臼而採用話劇劇本，即是一種進步的現象。[52]

這一波投入文明戲改良的團體、劇人數量不能算少，但相對於大部分是演期短、成員臨時聚合的情形，大中華話劇場及皇后劇院皆是創作人員相對穩定、演期分別超過一年及兩年、改良作爲也相對積極的例子，皇后劇院甚至曾被人譽爲「改良文明戲的參謀本部」。[53]此時，除了延續提升舞台美術水平、強化編劇導演職能之外，有意識的改編世界和中國知名文學、電影、戲劇作品，尤其開始嘗試朝向編寫定本「劇本戲」努力，皆爲當時這些文明戲團體向「話劇」學習的具體改良作爲。

對於中西名作的改編，改良文明戲團體通常能爲小市民觀衆的理解與喜好設想，將文明戲的通俗易懂和「純正話劇」的複雜深刻巧妙融合，爲原作打造出另一番話劇面貌。如果以南國社出身的話劇、電影演員顧夢鶴（1904-1991）於一九三八年八月加入皇后劇院時改編曹禺《原野》的《虎子復仇記》爲例加以說明，將會更有利於我們對此之理解。顧夢鶴加入文明戲陣營後的改編並不以忠實詮釋爲目標，而是將原劇一些晦澀難懂或隱藏在後的情節，以直白的方式表現出來。比如，他把作者曹禺隱藏在情節背後，像是原劇所無焦閻王是怎樣害死仇虎父親仇榮的事情，都很明白地編出並搬上舞台，化名劇的高深嚴肅爲通俗的易懂好看。[54]似此之改編策略，創造出改良文明戲的正面形象、服務小市民觀衆審美習慣、擴展經典名劇社會傳播力及影響力的三贏局面。

一九三〇年代中期，相較於整個文明戲界，部分人士自發性地對戲劇生態變化做出改良回應者畢竟是少數，數量衆多在各大小遊藝場中的文明戲演出，吸引

51 紫燕：〈「血淚交流」和靈魂的復活〉，《時事新報》第4張第1版，1936年7月13日；〈「靈魂的復活」改良文明戲〉，《世界晨報》第2版，1936年7月14日。男主角的表演係模仿中國旅行劇團副團長的戴涯（1909-1973）。

52 玉樹：〈文明戲也演日出〉，《立報》第3版，1937年5月10日。《日出》一劇爲曹禺1936年所作，1937年2月首由復旦大學戲劇工作社演於卡爾登大戲院，導演歐陽予倩。

53 史楫：〈上海改良文明戲運動〉，《文獻》第1卷第1期（1938年10月），頁H6-8。

54 貫誠：〈雷雨在綠寶劇場——文明戲改良的實踐者〉，《戲劇雜誌》第1卷第3期（1938年11月），頁28-29。

臺灣大學學術期刊資料庫

著大批小市民、太太小姐、風月女子的觀賞，這才是當時上海商業戲劇發展的實況。不過，知識界、文化界、話劇界認爲此繁盛局面實爲藝術沒落表徵，史楫在其〈文明戲史的發展及其展望〉一文中對文明戲沒落原因的看法就很具代表性：（1）文明戲原具革命社會意義，後來卻與鴛鴦蝴蝶派小說結合；（2）文明戲職業化後爲應付劇本荒和生意便不惜降格；（3）參加者水準逐漸低下，私生活又不自愛、不嚴肅，失卻社會人士的尊敬與好感而爲「文明戲子」；（4）一批把雞毛帚插在頸後的滑稽風氣，演員一代不如一代；（5）文明戲演員的幫派化。[55]在抗日戰爭爆發民族存續的緊要關頭，史楫認爲「我們」應該督促文明戲這位「破落戶」加入抗戰的隊伍中，「教育他，幫他戒絕一切惡嗜好，成爲建設新中國的有力份子」，期待這經過改良的「新的文明戲」，既能發揮其大衆性優勢，又能吸收「純正話劇」優點，使這一對「最友愛的兄弟」能共同協力爲建設新中國而努力。

隨著抗戰爆發，上海淪爲孤島，文藝大衆化及建立戲劇界統一戰線成爲迫切需要。於是，一九三八年下半年文化界展開了新一波的改良文明戲討論，加上此時影劇明星顧夢鶴、白虹（1920-1992，黎錦光妻）加入皇后劇院，引發了是「爲了生活」抑或「投入改良」的道德問題爭議，又讓相關的討論益形熱烈，上述史楫所論即爲其中一說。當時上海文化界的改良文明戲論爭，主要是圍繞著上海在孤島形勢下改良文明戲有無必要價值、有無負面影響，以及改良的方向與原則等三個論題而開展，雖然正反雙方意見各自表述，但支持文明戲改良並認爲其有正面影響，以及兼取文明戲與「純正話劇」優點並創造新的文明戲等肯定性意見佔有明顯優勢。[56]雖然，文化界對於改良文明戲口號的提出及相關討論帶有明顯的功利性色彩，亦即他們是從抗戰宣傳價值的角度進行改良文明戲的討論，但不可否認的，這次持續半年有餘的論爭仍對文化界提高對改良文明戲的重視程度、反省孤島話劇運動與市民大衆的關係，以及直接影響文明戲界改良的藝術實踐是有正面的作用。

顧夢鶴與白虹加入皇后劇院並高舉改良文明戲旗幟一新社會耳目，不但未能挽救票房，反而加速其衰敗速度。主要原因是編劇兼主演的顧夢鶴堅持定詞劇本

55　史楫：〈文明戲史的發展及其展望（上）〉，《劇場雜誌》第1卷第2期（1938年10月），頁36-37。

56　穆海亮：〈論孤島時期改良文明戲論爭〉，《戲劇藝術》2012年第1期，頁57-61。

臺灣大學學術期刊資料庫

演出，要求所有演員語言上的統一及演技的規範，他先對文明戲的舊形式來個全部否定，[57]以致此要求速效、「突變」的改良實踐，首先就面臨了文明戲演員的不適應和觀眾的不接受，在經過《現代貂嬋》、《無名夫人》和《虎子復仇記》三戲的演出後終以失敗收場。顧夢鶴在皇后劇院的文明戲改良無法成功爭取演出同仁、觀眾群體及社會輿論的支持，其根本原因還在於「話劇」人對於文明戲的一種上對下的指導改造心態，以及無法在藝術理想與現實考量間取得平衡之故，而文明戲人屈從於時勢與輿論壓力下的被動配合，也使得此次的文明戲改良實踐註定淪爲「過渡戲劇」的尷尬處境。

在改良文明戲論爭的同時，受其鼓舞成立並取得較佳成績者就屬綠寶劇場。位於上海新新百貨公司四樓的綠寶劇場，編導及演員是主要網羅大中華話劇場原班人馬[58]及部分皇后劇院成員而成，一九三八年八月成立時即以「改良文明戲」爲宗旨。[59]標榜演出「高尚話劇」的綠寶劇場，不僅成爲孤島上海最重要的改良文明戲演出重鎮、改良文明戲工作者聚合與實踐的主要場所，他更是透過劇人、劇目的交流移植使得文明戲成功過渡到「純正話劇」的關鍵所在。[60]

穆海亮曾在其〈論孤島時期改良文明戲論爭〉一文中提及，綠寶劇場的改良措施主要體現在與話劇界保持緊密聯繫、經常搬演思想嚴肅意識進步的話劇作品、推行編導制並能注重劇本、改進燈光佈景等方面。[61]首先，綠寶劇場確實集合了一批具改良文明戲豐富經驗者，如來自大中華話劇場的陳秋風、劉一新、王曼君、趙燕士及來自皇后劇場的李君磐、顧夢鶴、王雪豔等，並禮聘原中國旅行劇團演員姜明（1910-1990）、沈凌、藍青、古寒等話劇演員及電影明星范雪朋（1908-1974）、朱秋痕（1915-?）等加入並與之合作。

其次，綠寶劇場的演出劇目雖以自己編劇群所新編的作品佔大宗，但嘗試演出西洋戲劇經典之翻譯劇、改譯劇及國內名劇、小說、電影之改編作品亦爲數不少，如法國莫里哀的《正人君子》（即《僞君子》）、《庸人自擾》、法

57 〈顧夢鶴加入皇后約法三章〉，《力報》第3版，1938年8月30日；李蒔：〈改良文明戲的問題：從顧夢鶴失敗說起〉，《至尊》1938年第4期，頁7。

58 新石：〈話劇的靈魂（下）——記綠寶劇場〉，《申報》本埠增刊第15版，1938年12月12日。

59 李宗紹：〈一年來孤島劇運的回顧〉，《戲劇與文學》1卷1期（1940年1月），頁16。

60 徐亞湘：〈小市民的高尚娛樂——孤島時期上海綠寶劇場及其話劇演出（1938-1941）〉，《戲劇學刊》第32期（2020年7月），頁12。

61 穆海亮：〈論孤島時期改良文明戲論爭〉，頁62。

臺灣大學學術期刊資料庫

郎士（Anatole France，1844-1924）的《啞妻》、勃羅萊（Marcel Pagnol，1895-1974）的《金銀世界》（即《人之初》）、英國王爾德（Oscar Wilde，1854-1900）的《理想丈夫》、高爾斯華綏（John Galsworthy，1867-1933）的《風月世家》及俄國托爾斯泰的《慾魔》、奧斯托洛夫斯基（Alexander Ostrovsky，1823-1886）的《大雷雨》等，改編中國文學作品者有巴金（1904-2005）的《家》，演出中國戲劇名作者則有曹禺（1910-1996）的《雷雨》、《日出》、周貽白（1900-1977）的《北地王》、魏如晦（1900-1977）的《葛嫩娘》、于伶（1907-1997）的《女子公寓》等。這部分是綠寶劇場在「話劇化」的文明戲改良過程中，以演出中外名劇帶動編導演同時提升、形塑其職業話劇場代表性地位的有意識作爲。[62]

第三，綠寶劇場在落實編導制相對徹底，[63]一改文明戲幕表戲的生產模式而多演定詞劇本戲，該劇場甫成立即設有由李君磐、劉一新、陳秋風、趙燕士、王曼君所組的編劇股，採分工合作、編導合一的模式出戲，以應付每五天一換劇目的演出需求，後主力演員顧夢鶴、田曉青、胡了然、姜明、喬野（？-1949）等陸續投入編導陣容，後來成爲中國旅行劇團專職編劇的周貽白也曾於一九四〇年受邀編導《北地王》一劇。第四，綠寶劇場的佈景設計楊鏡心爲舞台佈景大家張聿光（1885-1968）高足，之前在明星電影公司擔任佈景設計即已享有盛名。

綠寶劇場以改良文明戲的實踐與理想爲燃料，促進了文明戲與「純正話劇」俗雅合流的速度，不僅讓文明戲正式成爲話劇家庭的一員，同時，也刺激「純正話劇」有更多的通俗化創作嘗試，對於話劇藝術在市民社會中的普及化做出巨大貢獻。

三、與「話劇」愈近，離大眾愈遠

回顧整個文明戲的改良歷程，可以說是從新劇家力辯何爲「眞的新劇」到文化界呼喚「新的新劇」，再到文明戲、話劇交流匯合的過程。

---

62 徐亞湘：〈小市民的高尚娛樂——孤島時期上海綠寶劇場及其話劇演出（1938-1941）〉，頁17。

63 綠寶劇場設有劇務股，新撰劇本需經其會議討論通過後才能演出，且一齣戲的編劇、導演可有票房營收的5%、3%的上演稅（厘稅）收入。參見筱文濱口述：〈我的自傳〉，《上海戲曲史料薈萃．第二集》（上海：上海藝術研究所，1987年），頁45。

臺灣大學學術期刊資料庫

文明戲的概念一開始是時髦、新穎並與舊劇對立的。當新劇的概念漸漸變得寬泛後，它可以與許多名詞搭配在一起，構成一個「新劇」加上「某某」的語言模式，如「文明新劇」、「白話新劇」等，文明戲即是文明新劇的俗稱，話劇則爲白話新劇的簡稱。隨著新劇演出從獨立劇場轉移至上海各遊藝場及屋頂花園，新劇演員需求量大增導致新劇隊伍迅速膨脹，表演水平及人品遠低於以往，又全爲迎合特定觀客審美趣味之故而在表演、劇目上產生嚴重庸俗化的傾向。[64]於是，文明戲才一面倒地成爲負面、惡性的同義詞。在新劇家及其支持者心中，庸俗的文明戲是「盜用」新劇之名的「假的新劇」，是對具革命宣傳、教育啓蒙及藝術品質等「眞的新劇」的背叛。

受五四運動影響，自一九一九年底起位於上海的全國新劇總公會即多次呼籲，新劇同仁宜針對被視爲墮落的文明戲予以改良以跟上時代的變化及符合社會的期待。此僅見呼籲宣誓而未見具體實踐的改良之聲，淹沒在彼時上海各大小遊藝場及屋頂花園之文明戲場觀眾席中的歡笑聲及啜泣聲中，或許我們視其爲新劇界內部有識之士對五四新文化運動的表態，以及對文明戲「墮落」的社會形象的回應辯白更爲合適。而一九二〇年代初，一批無力於扭轉文明戲現狀的新劇前輩們，則選擇投身愛美劇運動中推動業餘演劇、學生演劇以圖實現「眞的新劇」的追求，儘管最終成績有限，但從另一側面觀察，這也算是一種以絕決捨棄代替漸進改良的戲劇改良態度吧！

除了笑舞台，整個一九二〇年代上海的職業新劇／文明戲演出皆發生在遊藝場和屋頂花園附屬的文明戲場中，文明戲在小市民間不僅建立起堅固的堡壘並有擴大的趨勢。此戲劇大眾化的達成，在話劇界產生了一種在市場／藝術、通俗／嚴肅、娛樂消遣／社會責任之間擺盪的張力與衝突，而文明戲界和文化界則皆藉著改良文明戲對此做出回應。首先，一九三一年尚樂社進駐獨立劇場——皇宮大戲院演出，以相對嚴謹的製作、演出之「高尚」形象，與予人低俗、墮落印象但數量更爲龐大的遊藝場文明戲做出市場區隔，儘管打出「改良」口號，但其目的仍爲商業競爭而未涉及針對藝術本體的改良作爲。同時，走過愛美劇運動之後的「純正話劇」發展則一直伴隨著如何大眾化的思考，堅持藝術正道與社會責任的結果竟是其觀眾越趨菁英小眾，遠不敵「墮落」文明戲場所召喚出數量龐大的看客，故對其進行必要「改良」而成爲「新的新劇」並爲我所用，於是成爲當時

[64] 趙驥：《話劇與上海市民社會1907-1949》（北京：中國戲劇出版社，2011年），頁28。

臺灣大學學術期刊資料庫

部分「純正話劇」工作者解決戲劇大眾化問題的藥方。雖然，一九三三年上海話劇界有了第一次改良文明戲的討論，但是，因爲缺乏對文明戲界足夠的理解與交流，而又企圖以介入、指導的高姿態對文明戲劇團進行糾誤，一場無文明戲界參與的文明戲改良之聲必然地淪爲同溫層的意見交流而已。不過，話劇界對文明戲界公然「盜用」話劇之名（還強調爲「高尚話劇」）並儼然成爲話劇界代表，對此所顯示的憂慮不平及其對文明戲的改良態度是值得我們注意的。

一九三〇年代中期，話劇一詞有其曖昧與歧異性。一般文明戲班自稱或宣傳爲某某「話劇團」，強調演出的是「高尚話劇」，小市民及太太小姐們等主要觀眾群體進文明戲場看的是「話劇」自然成爲他們的主要認知，在不知「純正話劇」爲何的情形下，文明戲即爲話劇。但是，當他們自然表露其話劇印象而稱「純正話劇」工作者爲「演文明戲的」時，就會惹得後者的極度不悅，因爲文明戲與話劇的從業者及藝術表現截然不同，不容混淆。有一「陸熙」對此之辯白即極具代表性，他曾寫〈「話劇」與「文明戲」〉一文從各方面強調二者根本上的差異：在演出目的上，一爲藝術，一爲商業；在演出作用上，一予人以思考刺激，一予人以肉慾興奮；在核心精神上，一向上前進，一營利賺錢；在劇本內容上，一是思想前進，一則思想污濁；在排練上，一是各部門嚴謹合作，一則因幕表導致隨便；在舞台裝置方面，一強調燈光佈景爲劇本服務，一則佈景與劇情無關；在表演上，一深刻富創造力，一則浮淺散漫；而在觀眾方面，一爲愛好藝術，一則別有懷抱。[65]此帶有藝術及道德高傲姿態的區別心，相信是彼時文化界、知識界中人的普遍現象，所以，如果他們要將悖離藝術嚴肅性及無法負擔社會時代使命的文明戲進行改良時，將難以避免地採取一種上對下的指導、教育方式提出建議，此缺乏對文明戲及其觀眾足夠理解的改良正義，終因爲爭取大眾而生，又因瞭解大眾不足而敗。

隨著左翼戲劇、學生演劇的發展，[66]一九三五年左右「純正話劇」演出日盛，該年並有「話劇年」之稱。[67]外部的壓力常成爲內部改變的趨動力，此時演於獨立劇場及飯店、百貨公司內表演廳的改良文明戲團體，也開始慢慢地在劇目、表演、佈景、演員等方面進行調整，並向「純正話劇」靠攏並與之互動交

65 陸熙：〈「話劇」與「文明戲」〉，《藝術與生活》第1卷第5期（1939年12月），頁11。

66 葛一虹主編：《中國話劇通史》（北京：文化藝術出版社，1997年），頁116-138。

67 高潔：〈雜誌年與話劇年〉，《世界晨報》第2版，1935年10月30日。話劇演出相對熱絡的1936、1937年亦有話劇年之稱。

臺灣大學學術期刊資料庫

流，這是文明戲內部首度具主動意識的改良作爲，儘管趙驥認爲此帶有功利主義目的，並制約著改良文明戲的藝術實踐。[68]其中以大中華話劇場及皇后劇院的改良作爲相對積極，並表現在影劇人才的引入、編導職能的強化、中西文學、電影、戲劇名作的改編，以及開始嘗試捨幕表而演出定詞劇本上。

但此舊瓶（文明戲）裝新酒（純正話劇）的折衷改良方式，首先必須面對的就是來自文明戲演員的適應及觀眾的接受問題——文明戲演員和「話劇」演員眞的能合作嗎？文明戲的觀眾能接受「話劇化」的改良文明戲嗎？[69]觀察當時大中華話劇場和皇后劇院的演出劇目，我們可以發現，以幕表方式創作的文明戲仍占其演出總數的十分之九以上，文明戲觀眾的審美趣味仍牢固地制約著文明戲的藝術生產方式，改良文明戲在無明顯市場價值的情況下，形象改塑及爭取認同或許才是其改良背後的主要原因。換個說法是，改良文明戲團體是有意識的根據自身需求而在演出形式、內容上選擇變與不變，一爲適應時代及劇界演變而選擇「變」以形塑其正面、改革形象，又爲體貼忠誠看客及遷就演員現實而選擇「不變」以維持其市場競爭力。

中日戰爭爆發後，孤島上海的文化界開始在文藝大眾化及建立戲劇界統一戰線的思考下將改良文明戲提上臺面討論，雖然論爭的焦點集中在改良文明戲有無必要價值、有無負面影響，以及改良的方向與原則三個面向上，但實際上是一個「如何利用具大眾基礎的文明戲並對其進行改良，以能呼應時代及爲抗戰宣傳所需」問題的討論，且此隱隱然已經透露出「將文明戲改造爲『話劇』，並將文明戲觀眾提升爲『話劇』觀眾」這樣的企圖與目的。

但是，對於文明戲的改良方式究竟是要選擇介入改造還是理解引導，常成爲兩派人的理念之爭所在。有一「汪傑」者就從顧夢鶴退出皇后劇院的改良文明戲失敗談起，認爲文明戲的觀眾落伍頑固，想要以舊瓶裝新酒的方式進行改良根本不可行：

> 文明戲與話劇本就是一而二，二而一，根本沒有什麼差異，現今所以成爲兩條不能合攏的急流，無非是「質」的相反。前者是封建的庸俗的，完全

[68] 穆海亮：〈論孤島時期改良文明戲論爭〉，《戲劇藝術》2012年第1期，頁64。

[69] 1938年9月皇后劇場演出《現代貂嬋》一劇時，影劇演員白虹與文明戲演員王雪豔有一場對手戲，王雪豔演出時滔滔不絕，言所欲言，白虹竟無法接話，場面大窘，文明戲觀眾皆以爲王雪豔的表演遠勝白虹許多。（半文：〈皇后之改良文明戲〉，《社會日報》第3版，1938年9月9日）

臺灣大學學術期刊資料庫

> 迎合姨太太們的低級趣味，而後者是前進的戰鬥的，以人生藝術爲最高目的，……我們現在不必儘在舊形式上徒耗光陰，以新〔形〕式儘可能通俗化抵制固不可忽視，然而最要緊的，還是期待最後勝利的實現。[70]

另有「維屏」的〈從話劇沉寂談到文明戲〉一文，提出假冒話劇之名、非屬藝術的文明戲，「應從速來一個徹底的大改革，使他步著話劇的後塵慢慢地向前進化。」[71]而能擔當此改革大任者，當然是進步的「話劇」工作者，倘使有人有勇氣投入，「維屏」也建議盡可不予理會他人對其「墮落」、「爲了生活」的指責。

> 尤其是處於今日大時代的變動中，尤其是處於今日孤島客觀的政治形勢底下，對於文明戲的改正，給以教育意識的健全，我們不能高站雲端的以「革」者的口吻去說教式的儘搬理論，應該是希望進步的藝人們，有勇氣深入它的陣營。[72]

深入文明戲陣營也好，或是呼籲文明戲從業者「棄暗投明起義來歸」也罷：「我們懇切地請你們拋去那已不中用的工具，把用在那裡的熱情和精力，移用於社會文化上會發出偉大作用的話劇來！」[73]此皆可見「話劇」界高傲的指導心態，在「我們／你們」明顯的區隔意識及大部分文明戲界缺席的情形下，文明戲的改良、改造工作自應要由進步先鋒的「話劇」人來帶領，此「美意」無須徵求文明戲界的同意，只需全然接受。

> 在民族大眾本身的生活環境還沒有統一的現實，要想用單獨的戲劇形式——話劇——來推廣戲劇運動，縱然話劇是時代的最先鋒，藝術的手腕是如何的高于其他戲劇形式的一切，但是無論如何難使不同生活環境的大眾接受，主要的還是他們彼此的生活體驗的不同，和智識水準的不夠，不過我們也不能否認，話劇是可以站於領導的地位，幫助改良其他不同的戲劇形式，來負起推進戲劇大眾化的使命的。[74]

另有一些人是站在理解、調和的角度來看文明戲的改良問題，跳脫全然俯視的

---

70 汪傑：〈舊瓶裝新酒 文明戲史與話劇〉，《迅報》第4版，1938年9月24日。

71 維屏：〈從話劇沉寂談到文明戲〉，《青年學生》第2期（1938年5月），頁5-6。

72 三阿哥：〈藝人們可以大膽地打進文明戲的陣營去〉，《舞風旬刊》革新號第8期（1938年9月），頁26。

73 天休：〈「文明戲」的批判〉，《東山》第三期（1936年3月），頁5。

74 金明：〈戲劇大眾化與改良文明戲〉，《青年之友》第2卷第4期（1938年10月），頁23。

臺灣大學學術期刊資料庫

「話劇」視角之後，方能持平的看待「話劇」與文明戲的不同而非藝術的高下。一「賈誠」者就曾舉綠寶劇場演出的《雷雨》一劇爲例，認爲文明戲改良是可以的，但不要把文明戲改成話劇了。他建議文明戲的改良者，是可以借用話劇的劇本，但不可把劇本的對話完全照用，應該加以適度的改編，使文明戲的觀衆一聽就明白這句話的主題是爲了什麼。他在〈雷雨在綠寶劇場　文明戲改良的實踐者〉一文中還特別舉一劇中台詞爲例，很精準的說明了不同觀衆的理解程度對文明戲改良成敗與否所起的關鍵作用。

> 比如：雷雨裡的周繁漪說：「這屋子裡氣悶得很……」，我敢相信這一句話，在有一層觀眾，他們決沒有了解到眞實的意思，他們一定以爲這悶氣是爲了不開窗，但他們決沒有想到這悶氣是預先告訴我們，這舊家庭將要崩潰的一種預兆。[75]

另有「史楫」欣見改良文明戲繼起的新陣地——綠寶劇場的成功經營，認爲這改良過後的新文明戲，他的形式既不等同於之前的文明戲，也應該要與話劇迥異（他在文中稱話劇爲文明戲的弟弟），並期許他們這一對兄弟，能互相學習對方的優點，爲大衆服務，爭取大衆擁戴，並向堅決抗戰的新中國進發。[76]

這場雷聲大雨點小的改良文明戲論爭證明了一件事，文化界亟欲爭取大衆又不願靠近大衆、貶抑商業價值影響又將戲劇大衆化視爲理想、鄙視文明戲又企圖利用文明戲並以話劇標準對其進行指導改造的多重矛盾，這註定讓改良之聲與改良行動絕少交集。綠寶劇場的文明戲改良實踐，雖受改良文明戲論爭的啓發影響，但其成功營運近五年時間，仍是以具改良意識的文明戲人與少部分願意投入的「話劇」人共同合作努力而成。在綠寶劇場，話劇沒有高高在上，文明戲也繼續親民。在觀衆至上的商業劇場運作邏輯中，綠寶劇場以自己的方式實現了文明戲的改良工程，並對之後上海淪陷期（1941.12-1945.8）話劇的商業化發展（尹詩的「海派話劇」概念）產生影響。[77]

---

75 賈誠：〈雷雨在綠寶劇場　文明戲改良的實踐者〉，《戲劇雜誌》第1卷第3期（1938年11月），頁29。

76 史楫：〈文明戲史的發展及其展望（下）〉，《戲劇雜誌》第1卷第3期（1938年11月），頁32。

77 參見徐亞湘：〈小市民的高尚娛樂——孤島時期上海綠寶劇場及其話劇演出（1938-1941）〉一文。

臺灣大學學術期刊資料庫

結語

張仲禮主編的《近代上海城市研究（1840-1949）》談到上海通俗文學刊物共有的三個特點：通俗性、趣味性與地方性，[78]這其實也是商業化之後的新劇／文明戲得以獲得市民大眾歡迎的主要原因。劇目通俗、表演趣味、角色行當化、常使用方言及穿插戲曲、曲藝表演，新劇／文明戲在形式、內容上是「新中帶舊」的，雖然其模糊、過渡、混雜的特質常遭致批評，但不可否認的，他的確帶給人們一種新的眼光與感受，在接觸、觀賞、喜愛有別於戲曲的新式戲劇的同時，又可在裡頭找到他們生活、娛樂的熟悉感，亦即新劇／文明戲提供了他的觀眾——太太小姐們及小市民在娛樂需求上新／舊、文明／傳統的雙重滿足，並在劇場裡形成一種新的觀劇氣氛、人生態度與戲劇景觀。

但是，這樣一個大眾戲劇的發展過程也都伴隨著各方的貶抑、批評和改良籲求，這除了是文明戲本身戲與人的社會觀感問題之外，新劇人與話劇人對於文明戲「雙重盜名」所產生的憤怒及回應也是值得我們留意的。首先是一九二〇年代庸俗化的文明戲人盜用「新劇」之名，這惹得幾為學界出身的新劇家們的不平，自清之餘還提出了改良新劇的呼籲，以求恢復「眞的新劇」。再則是一九三〇年前期文明戲團體的盜用話劇之名，這次則引起了文化界及話劇愛好者憤怒，而提出以打進文明戲陣營並以改造文明戲來推動文明戲的改良大任，試圖建立一「新的新劇」。到了一九三〇年代後期，因文藝大眾化及建立戲劇界統一戰線以利抗戰宣傳之需，由文化界發起的改良文明戲論爭才對話劇與文明戲的區別、文明戲可否改良、如何改良、由誰改良等問題才有較為廣泛、深刻的討論，並對綠寶劇場的改良文明戲實踐及上海的商業話劇發展有所影響，[79]進一步促進了文明戲和話劇二者的匯合。

戲劇史是創作者、劇團戲院經營者、觀眾、評論者等各個合力的結果，而由觀眾主導出的市場則是總體發展的推動力與內部自然的秩序。我們若觀察整個改良文明戲歷程可以發現，代表大眾的文明戲界及其廣大觀眾，是被揮搖改良文明戲大旗的文化界、話劇界所鄙視輕忽的，致使他們採取了一種上對下縱向的領

[78] 張仲禮主編：《近代上海城市研究（1840-1949）》（上海：上海人民出版社，2014年），頁807。

[79] 邵迎建：《上海抗戰時期的話劇》（北京：北京大學出版社，2012年），頁314。

臺灣大學學術期刊資料庫

導、改造行動而非彼此橫向的理解、合作作爲，這反映了理念與實踐不同邏輯的矛盾，以及知識菁英欲與大眾契合的妄念。

近代中國戲劇史中的文明戲及其改良問題，無論其評價爲何、喜歡與否，都是不可忽視的存在，討論或研究二十世紀前半葉的中國話劇，對此絕不可迴避，也切不可再用未加反思的話劇史認知來應對當下，亦即唯有當我們將其視爲同屬「話劇」的前提下建立起二者的辯證、交織關係時，中國話劇史較爲完整的敘事方有可能達成。

臺灣大學學術期刊資料庫

一九三〇年代上海改良文明戲的實踐及其批判

徐亞湘

國立臺北藝術大學戲劇學系教授

中國戲劇史中的話劇一詞，一開始就以非唱的對話形式推動情節、嚴肅的製作演出及明確的主題意識確立其藝術品性，創作者及觀眾的知識菁英色彩相對明顯，而同時活躍於大城市中遊藝場及部分劇場，已經採用純然對話形式及通俗題材、主要爲小市民提供娛樂的新劇／文明戲，雖然標榜演出的是「高尚話劇」，卻仍然不被彼時話劇界及後世戲劇學界所認可，致使一九一四年「甲寅中興」之後上海的新劇／文明戲發展及其影響，長期爲中國話劇史書寫所忽視低估。但事實上，彼時新劇／文明戲的發展在上海從未明顯衰落，只是隨著各大小型遊樂場及百貨公司附設遊藝空間的陸續成立，進行演出場域的轉移而已，並長期穩定地提供小市民通俗演劇的娛樂需求，以及在相當程度上擴大了現代戲劇形式在中國的影響範圍。

一九二〇年代前後，上海文明戲界因高度商業化發展而面臨內外部的壓力，因而自發性地推動文明戲的改良動作，並於一九三〇年代漸以「高尚話劇」之姿獲得上海市民觀眾的認同與歡迎，而話劇界人士爲爭取更多的觀眾並擴大其演出影響，也提出應打入文明戲陣地並對其進行改良以實現話劇大眾化目的的呼籲，八一三淞滬會戰後，則再次提出具大眾通俗特質的文明戲應予以改良以爲文藝大眾化及抗戰宣傳所用，而在上海出現了一波改良文明戲的論爭。自一九一九年秋上海新劇公會組織戲劇研究會開始，到一九三〇年代中後期大中華話劇場、皇后劇院及綠寶劇場先後以改良文明戲陣地自居，並以現代的編導制取代其傳統的幕表制，促進了文明戲、話劇、電影界的人才交流，以及文明戲與話劇俗雅合流的速度，這不僅讓文明戲正式成爲話劇家庭的一員，同時，也刺激話劇有更多的通俗化、商業化創作。本文擬對一九三〇年代的改良文明戲作爲、論爭及運動進行

臺灣大學學術期刊資料庫

研究，梳理文明戲何以改良、何需改良、何人改良、如何改良、改良影響等相關問題，並對話劇的實質內涵及話劇／文明戲此二元對立結構提出看法，希冀對中國話劇史研究有所深化及突破。

關鍵字：上海　話劇　改良文明戲　顧夢鶴　綠寶劇場

臺灣大學學術期刊資料庫

Implementation and Criticism of Modified Crude Stage Plays of Shanghai in the 1930s

Ya-hsiang HSU
Professor, Department of Theatre Arts, Taipei National University of the Arts

In the history of Chinese drama, the term "stage play" refers to moving a plot in the form of unsung dialogues. The artistic character building is validated through production performances and explicit theme awareness. The essence of intellectual elitism is apparent in the creator and audience. At the same time, amusement arcades and some theaters actively operating in the city had adopted pure dialogue forms and popular themes to provide new dramas/crude stage plays for city residents. Although "modern drama" performances were flaunted, they were not recognized by the stage play circles and troupes at the time or the later drama academia. Consequently, the Shanghai new drama/crude stage plays after the flourishing period of 1914 (*jiayin zhong xing*甲寅中興) have long been neglected and underestimated by stage play history books. In fact, the development of new dramas/crude stage plays in Shanghai at the time was not showing an obvious decline; instead, only the venue that hosted the performances had changed following the establishment of amusement arcades and department stores. Long-term and stable entertainment were in turn provided to city residents to meet their needs for popular drama entertainment. To a certain extent, the scope of influence of modern drama forms in China had been broadened.

Around the 1920s, Shanghai's crude stage play circle faced internal and external pressure due to a high level of commercialized development. Modified movements in crude stage play were spontaneously promoted. In the 1930s, crude stage plays gradually gained recognition as a paragon of modern drama and were well received by Shanghai residents. In order to seek larger audiences and extend the influence of performances, the stage play community proposed the idea of entering and modifying the arena of the crude stage play in order to realize the appeal for popularizing stage plays. After the Battle of Shanghai on August 13, 1937, modifying crude stage plays with popular characteristics, popularizing culture and arts, and serving as propagandization for resisting the Japanese were proposed once again, setting off a wave of debate over modified crude stage plays in Shanghai. Starting with the drama research workshop organized by the Autumn Shanghai New Drama Guild in 1919, to the mid-1930s and late-1930s when the Greater China Stage Play, Queen's Theatre, and Green-Pao Theatre considered themselves to be the venues for modifying crude

臺灣大學學術期刊資料庫

stage plays, the traditional playwright-director system was also replaced with a modern one, which facilitated exchanges among talents in crude stage plays, stage plays, and motion picture circles. The convergence of refined and popular stage plays and stage plays was facilitated, thereby inspiring more popular and commercial creations of stage play. In this paper, modified crude stage play practices in the 1930s, the arguments and movements, were studied to sort out how to modify crude stage plays, why they should be modified, who should modify them, how to modify them, and the effects of modification. The opinions in this paper on the substantive connotations of stage plays and the binary, oppositional structure of stage play/crude stage plays were put forward, hoping to deepen the study of stage plays in China and achieve breakthroughs.

Keywords: Shanghai Stage play Modified Crude Stage Play Gu Meng-He Green-Pao Theatre

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引資料

文獻資料

〈上海新舞台華倫夫人之職業的失敗史〉，《戲劇》第1卷第5期，1921年9月，無頁碼。

天休：〈「文明戲」的批判〉，《東山》第3期，1936年3月，頁5。

尹詩：《海派話劇研究（1928-1951）》，北京：中國社會科學出版社，2018年。

王鳳霞：〈「甲寅中興」之上海新劇團體考〉，《文化遺產》2011年第3期，頁41-51。

_____：〈從《申報》廣告看「文明戲」稱謂的變化〉，《文藝爭鳴》2010年12期，頁99-104。

史楫：〈上海改良文明戲運動〉，《文獻》第1卷第1期，1938年10月，頁H6-8。

____：〈文明戲史的發展及其展望（上）〉，《戲劇雜誌》第1卷第2期，1938年10月，頁36-37。

____：〈文明戲史的發展及其展望（下）〉，《戲劇雜誌》第1卷第3期，1938年11月，頁30-32。

李宗紹：〈一年來孤島劇運的回顧〉，《戲劇與文學》1卷1期，1940年1月，頁11-33。

李蒔：〈改良文明戲的問題：從顧夢鶴失敗說起〉，《至尊》1938年第4期，頁7。

李曉主編：《上海話劇志》，上海：百家出版社，2002年。

汪仲賢：《好兒子》，《戲劇》第1卷第6期，1921年10月，頁1-20。

_____撰文，許曉霞繪圖：《上海俗語圖說》，上海：上海書店出版社，1999年。

邵迎建：《上海抗戰時期的話劇》，北京：北京大學出版社，2012年。

金明：〈戲劇大衆化與改良文明戲〉，《青年之友》第2卷第4期，1938年10月，頁23-24。

林慧貞：《近代上海遊藝場之小報及演藝活動研究——以新世界與大世界爲核心》，臺南：國立成功大學中文系博士論文，2019年。

徐亞湘：〈小市民的高尚娛樂——孤島時期上海綠寶劇場及其話劇演出（1938-1941）〉，《戲劇學刊》第32期，2020年7月，頁7-35。

陸熙：〈「話劇」與「文明戲」〉，《藝術與生活》第1卷第5期，1939年12月，頁11。

陳奕：〈從改良文明戲談到觀音戲〉，《社會月報》第1卷第3期，1934年8月，頁92-96。

陳凌虹：〈「新劇俱進會」始末考〉，《戲劇藝術》2015年第1期，頁42-54。

張仲禮主編：《近代上海城市研究（1840-1949）》，上海：上海人民出版社，2014年。

傅謹主編，王鳳霞選編：《中國話劇百年典藏．理論卷（1）（1906-1929》，北京：人民文學出版社，2017年。

黃愛華：〈笑舞台的崛起及其對文明戲後期劇壇的意義〉，《首都師範大學學報（社會科學版）》2015年第4期，頁96-103。

筱文濱口述：〈我的自傳〉，收入《上海戲曲史料薈萃．第二集》，上海：上海藝術研究所，1987年。

臺灣大學學術期刊資料庫

賈誠：〈雷雨在綠寶劇場——文明戲改良的實踐者〉，《戲劇雜誌》第1卷第3期，1938年11月，頁28-30。

葛一虹主編：《中國話劇通史》，北京：文化藝術出版社，1997年。

維屏：〈從話劇沉寂談到文明戲〉，《青年學生》第2期，1938年5月，頁5-6。

趙驥：《話劇與上海市民社會1907-1949》，北京：中國戲劇出版社，2011年。

____：〈新劇演出史上的常青樹1915-1929年間的上海笑舞台〉，《雲南藝術學院學報》2020年第1期，頁43-58。

____：〈五四新文化運動與新劇的發展〉，《雲南藝術學報》2020年第4期，頁98-109。

歐陽予倩：〈戲劇運動之今後〉，《戲劇》第4號，1929年11月，頁1-29。

穆海亮：〈論孤島時期改良文明戲論爭〉，《戲劇藝術》2012年第1期，頁57-66。

曉峰：〈紀事：新劇公會成立記事〉，《新劇雜誌》第1期，1914年5月，頁7。

報刊資料

《力報》

《小日報》

《立報》

《申報》

《世界晨報》

《民國日報》

《迅報》

《社會日報》

《時代日報》

《時報》

《時事新報》

《晶報》

《福爾摩斯》

《舞風旬刊》

《藥風日刊》

《羅賓漢》

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫