

專輯論文

自發的現代性：歷史人類學視角下的 《楊三姐告狀》個案研究

梁君健

摘要

1949年之後，評劇因善於反映現代生活成為中國大陸僅次於京劇的第二大傳統戲曲劇種，成兆才創作《楊三姐告狀》被認為是這一傳統的開創性事件。本文以成兆才創作《楊三姐告狀》這一文化實踐為研究對象，使用歷史人類學的方法對當時具體的歷史語境和結構與事件的關係進行深描。本文認為，成兆才創作《楊三姐告狀》時所採取的文化實踐策略，在將當代新聞納入劇作題材方面固然有其歷史偶然性和個體能動性的要素，但整體上依然是受戲曲表演的市場化的推動，以及成兆才以往劇目創編實踐的敘事慣習的影響，體現了結構對事件的包容和消解。在這一文化實踐背後所體現出的「自發的現代性」，隨着現代知識分子在傳統戲曲這一場域內展開的話語實踐，最終被建構為「常規意義的現代性」。

關鍵詞：《楊三姐告狀》、成兆才、評劇、自發的現代性、歷史人類學

梁君健，清華大學新聞與傳播學院講師。研究興趣：影視傳播，視覺人類學，文化研究。電郵：liangjj06@139.com

論文投稿日期：2013年9月23日。論文接受日期2014年3月26日。

Special Issue Article

Spontaneous Modernity: A Historical Anthropological Study of *Miss Yang's Lawsuit*

Junjian LIANG

Abstract

Due to its ability to represent modern life, the Ping opera became the second largest traditional opera just behind the Peking opera since 1949 in mainland China. Cheng Zhaocai's famous work, *Miss Yang's Lawsuit*, is recognized as the beginning of this special tradition. Through the method of historical anthropology, this paper treats Cheng's work as a cultural practice and provides a thick depiction. In consideration of the historical context and the interaction between the structures and events, this paper argues that Cheng's work demonstrates a spontaneous modernity at the root of the social change in Late Imperial China, which was generated by commercialized performance and influenced by Cheng's existing narrative skills. In the following years, this kind of spontaneous modernity has been successfully constructed as normal modernity by Chinese modern intellectuals, demonstrating how events exert their reaction on structures.

Junjian LIANG (Lecturer). School of Journalism and Communication, Tsinghua University. Research interests: visual communication, visual anthropology, culture study

Keywords: *Miss Yang's Lawsuit*, Cheng Zhaocai, Ping opera, spontaneous modernity, historical anthropology

Citation of this article: Liang, J. (2014). Spontaneous modernity: A historical anthropological study of *Miss Yang's Lawsuit*. *Communication & Society*, 29, 43–71.

研究對象概述及問題的提出： 在進步與落後夾縫中的成兆才

成兆才被視為評劇初期最為重要的劇作家，他是冀東蓮花落改革為平腔進而發展為評劇這一現代戲曲史歷程的核心參與者，改編和創作了一百餘部評劇劇本，這些劇作成為評劇得以成立和流行的重要基礎，其中的一些直到今天仍然是評劇的保留劇目。尤為世人注意的是，成兆才的部分劇作涉及了晚清民國時期的現實生活，是評劇時裝戲的肇始。《楊三姐告狀》正是成兆才的時裝戲中最为著名的作品，在第一次搬演時就倍受歡迎，此後不斷演出，直至今日中國各主要評劇院仍然常常上演。《楊三姐告狀》也成為戲曲研究者們討論成兆才創作風格和歷史地位的主要參照。例如，在一九五七年中國大陸出版的《評劇創始人之一成兆才先生紀念集》由時任中國戲曲研究院院長的梅蘭芳題寫書名，主要內容分為祝詞(來自二十個相關的單位與個人)、傳略(一篇)、評論(九篇)和回憶(十一篇)四個部分，其中的九篇評論主要討論了成兆才的現代戲創作，多名作者從反映階級鬥爭和堅持群眾路線等角度正面評價了成兆才評劇時裝戲的時代意義。

另一方面，正如當時對於大多數歷史人物的「辯證」態度，上述1950年代的戲曲評論者們也指出了成兆才的「時代侷限」，他創作的若干古裝戲劇目在1950年代因宣揚封建迷信等原因曾一度被禁演。對成兆才的這種辯證式的評價在本書不具作者姓名的〈傳略〉中得到了典型體現：

從他創作的某些劇目來看，不可否認，由於當時的歷史侷限，和社會上就道德觀念左右的結果，是夾雜着一些「封建迷信」和「因果報應」的消極因素的。但這並不能貶低他在評劇劇目創作上的主要貢獻和巨大成就。這就是，他不但在絕大多數的作品中，以他的勞動人民立場，善良、正義的情感，和樸素的人道主義精神，表現了他對被迫害者、對被侮辱、被損害的女性的悲慘命運的同情；對勇敢、大膽、敢於反抗、敢於追求合理生活的青年男女的歌頌；對流氓、惡棍、勢利小人的痛恨；對惡霸、地主、刀筆脅

紳、軍閥暴政，新興的城市資產階級罪惡的無情揭露；使其作品，特別是後期的作品，不只體現了一定的時代特徵，在某種程度上比較深刻的反映了帝國主義、封建主義統治下的殖民地、半殖民地的社會面貌和階級矛盾。（成兆才紀念委員會，1957：6）

這種對於成兆才的認識一直延續到1987年出版的由周妙中撰寫的《清代戲曲史》。在討論成兆才的創作過程時，周妙中（1987：464）將當時的情境描述為：「反動統治者的禁演、舊社會對民間藝人的輕視，經常發作令人難忍的腹痛病，絲毫沒有動搖他忠於評劇事業的決心，恰恰相反，三座大山的壓力、殘酷的階級鬥爭、不平的社會現象促使他意志更加堅強，同時也為他從事創作提供了大量的藍本。」他對成兆才創作的總體評價中仍然遵循了階級分析方式下進步與落後的二分法：「成兆才終於是舊社會成長的作家，雖出身無產階級，卻也有時代烙印，使他的作品中也存在着報應循環等封建糟粕，這普遍存在於舊社會文藝作品中的缺點，我們又怎能苛求一位農民出身而對評劇藝術作出傑出貢獻的作家呢？」（周妙中，1987：465）

當然，這些評劇研究者們對於成兆才的研究自有因所處的特殊歷史語境而不得不遵循的話語策略，我輩學人不應當以當下標準苛責，而是要將其作為闡釋現代戲曲史的有益參照。可惜的是，當1980年代之後大陸社會科學研究因意識形態控制的減弱和國際交流的頻繁而逐漸發展的同時，作為當代中國傳統戲曲影響力和遍佈範圍僅次於京劇的評劇卻遠離了戲曲研究的核心領域，關於成兆才和評劇初創時期的相關研究十分罕見，這使我們對於成兆才這一中國現代戲曲史關鍵人物的理解一直止步不前。本人希望從傳播學和現代性的角度重新進入這一歷史空間，通過對於成兆才創作《楊三姐告狀》的個案研究，增加對清末民初時期傳統媒介現代性問題的基於特定歷史語境的理解。

「現代性」這一概念源自於「現代」和「現代化」。最初意義上的「現代」是一個關於歷史分期的概念，與「古代」或「近代」同屬對歷史在時間範疇上的描述。後來，由於歷史分期的標準，以及全球史觀的形成，「現代」這一概念逐漸具備了超越單純時間範疇的內涵，「現代」意味着對某一個時間點之後的關於歷史的總體定義，與全球市場的形成、工業革命

對社會的改變，以及相應的政治體制的建立和民族國家的出現有關，而「現代性」這一概念則概括了「現代」社會相對「古代」社會的主要特徵。長期以來，民國和共和國的知識分子在上述從傳統到現代的直線史觀的影響下，均將戲曲反映當代生活認定為文學的現實主義風格，並以此為戲曲這一傳統媒介的現代性的重要標誌之一。建國以來對成兆才的「辯證」的評價，正是在這種戲曲現代性的觀念下產生的，並肯定了《楊三姐告狀》中關於階級鬥爭、大眾啟蒙等方面的主題。

然而，近年來學者更多地強調現代性的多樣化特徵。來自中國、日本、印度等後發現代化國家的學者依據對近現代歷史的深描，發現了不同於西方傳統的「另類現代性」的存在。(李歐梵，2002)雖然成兆才創作《楊三姐告狀》出現在1919年這個現代中國史中具有劃時代意義的年份，但從成兆才的歷史主體性出發，他的這種文化實踐究竟體現的是哪種現代性仍然值得討論。通過對當時歷史語境和成兆才創作行為的深描，並參照王德威提出的「被壓抑的現代性」的觀點，本文試圖闡明，成兆才的戲曲創作中長期被視為糟粕而從現代文化中剔除的要素，可能恰恰是當時特定歷史語境下現代性的表現；而其中被五四以來諸多文人學者所闡釋出來的「現代文明」的意義，則是20世紀漫長的社會建構過程的一部分。

研究方法與資料：歷史人類學與史料的時空語境

如上所述，本文的研究個案是成兆才特定劇目創作這一文化實踐的過程而並非劇作文本本身，成兆才所處的時空語境橫跨了晚清民國時期。對於這一時期的小說戲曲等「俗文學」的創作而言，隱藏在「糟粕」和「文明」等論斷背後的，是傳統與現代之間所造成的緊張感，這構成了個案時空語境的關鍵結構。胡曉真在對晚清時期上海文人的彈詞創作展開研究時思考了基於這一歷史結構的文學改良觀念的合理性：

對持直線史觀者而言，中國舊體文學發展到晚清，已是日落西山，理應走入歷史，由新文學斬斷前緣，另立傳統。古典與現代，亦應於此截然劃分。然而，晚近的研究已改寫了這個詮釋模

式，轉而求索現代文學與晚清文學甚至整個明清文化不可割裂的關係。……我們發現這個「舊」的評價，其實是在與新文學運動折衝的過程中，根據特定的意識形態與價值觀，才被確定下來的，而與這批作者對自己與其作品的了解，並不見得相符。（胡曉真，2013：286-321）

胡曉真注意到了後人評價與作者自己的創作觀念之間的區別。他所提及的晚近的研究首先是王德威（2003：25-26）對晚清文學的現代風格的闡釋，他用「被壓抑的現代性」泛指晚清、五四及三零年代以來，種種不入流的文藝實驗：「在追尋政治正確的年代裏，它們曾被不少作家、讀者、批評家、歷史學者否決、置換、削弱或是嘲笑。從科幻到狎邪，從鴛鴦蝴蝶到新感覺派，從沈從文到張愛玲，種種創作，苟若不感時憂國或吶喊彷徨，便被視為無足可觀。」不同於王德威對晚清文學文本的細讀和闡釋，李孝悌從城市文化的角度關注文本創作實踐中在舊瓶中裝入新酒的嘗試，認為「在近代上海的這一特定時空語境中，不論是改良京劇、鴛鴦蝴蝶派的小說，還是在上海流通、創作的彈詞小說，這些傳統的文化形式，共同為上海近代城市文化中傳統與現代的交雜，提供了一個令人想像不到的視野。」（李孝悌，2007：17）

上述的研究豐富了我們對於晚清民國這一時空語境下中國傳統文學樣式的現代化轉型（如果這種轉型的確存在的話）的認識，其中包括了新與舊的對立與融合的不同方式，以及來自於傳統和外部的多向度的現代性在這一時空語境中不斷地被規訓為單向度的現代性的文化過程。本文關注的這一個案，正可基於晚清民國豐富的時空語境的基礎上，深入揭示清末民初時期傳統媒介的現代化轉型過程，及其背後表現出來的當時中國社會的現代性的特徵。基於文化史研究而產生的歷史人類學這一方法，是對史料進行語境化的深描與闡釋，進而探討文化過程和群體觀念的重要手段，因而也成為本文的核心方法論。

歷史人類學的方法首先強調對於歷史主體的行為與觀念在深描基礎上的深度理解。Gourevitch在一篇名為〈歷史與歷史人類學〉的文章中從歷史學家的角度回顧了20世紀史學科學化的浪潮所導致的歷史中行動的個體其主體性的喪失，以及史學的去人文化。正是在這個意義

上，Gourevitch (1990, p. 75-89) 認為：「當今歷史人類學研究的一個核心任務是探究物質和觀念之間的互動是如何產生的，以及個體主觀思維、觀念和感受的物質性的表達方式。」周建新(2006)等學者均認為，歷史人類學是一種研究取向而非一個獨立學科，來自於歷史學家和人類學家相互借鑒方法與合作，以日常生活的心態與歷史為主要的關切對象。基於對傳統的人類行為決定論的反思，歷史人類學注重在歷史整體觀的視角下重新將歷史主體視為具有能動性的個體，探討客觀的歷史語境與主觀的個體能動性之間不斷互動的各種文化過程。正如人類學家 Comaroff 夫婦(1992)所總結「歷史的民族誌」的方法論特徵——給與意義實踐而不是事件更多的方法論關注，在這一視角下，本文將成兆才的評劇劇目創作視為處於特定歷史環境下的個體能動性的表現，以及這種能動性與歷史語境/歷史結構之間展開互動的文化實踐。這實際上提出了歷史人類學的第二個問題，即結構與事件、偶然與必然之間的關係。

歷史人類學研究一向關切歷史進程中的結構與事件之間的互動關係。蕭鳳霞(2009)認為：「只有少數會批判地解構歷史材料，從中揭示深藏在當下田野記述地層中的結構過程——這正是我認為歷史學和人類學可以交相結合的地方。」在《歷史之島》中，薩林斯使用「並接結構」這一概念處理事件與結構的關係：「在並接結構中，通過不同人群的實踐及其相互作用，事件獲得了結構性的意義，同時也對結構發生作用，這種反作用可能產生兩種後果：一方面，如果人們依據對文化秩序的既有理解去組織行動計劃，並賦予行動目標以意義，那麼，結構在行動中就會以歷史的方式被再生產出來；另一方面，如果行動的偶然情境與群體賦予的傳統意義不相吻合，人們可能會創造性地重新思考他們的慣用圖式，在這種情況下，就會產生結構轉型。」(徐大慰，梁德闊，2008：75-79)在這樣的過程中，歷史性與共時性、個體能動性與社會規制之間達到了統一。

李孝悌、胡曉真等所研究的晚清上海的「舊瓶」與「新酒」的文化實踐，以及本文所關注的成兆才的評劇現代戲的創作實踐，均可在「並接結構」這一操作性的概念中展開歷史人類學的探究。結合歷史人類學的方法論，本文的核心問題可以進一步地表述為：成兆才創作《楊三姐告

狀》這出現代戲的文化實踐，究竟是有別於傳統文化實踐的「結構轉型」、導向了現代性，抑或只是對歷史結構的再生產；《楊三姐告狀》文本中被解讀出來的現代性特徵，究竟是出於成兆才的主體意識，還是後人對成兆才的誤讀。對這一問題的解答，需要結合成兆才這一歷史主體在特定語境下文化實踐的能動性進行解答。因而，本文的研究思路確定為：首先藉助社會史尤其是戲曲社會史的若干文獻和資料，梳理評劇產生的歷史過程及所處的歷史語境，從而為成兆才的文化實踐和《楊三姐告狀》的出現提供一個時空坐標；其次，以成兆才所有的評劇劇目創作和人生史為資料，探討成兆才這一歷史主體的主觀觀念及其社會來源，這既包括了第一部分所闡釋的戲曲生發的機制，也包括這一部分所重點揭示的中國近代城市文化以及資本主義萌芽之後城市生活的變化；最後，在前兩部分的基礎上，對成兆才創作《楊三姐告狀》這一歷史事件和文化實踐進行闡釋，理解傳統媒體現代化轉型過程中所體現的多向度的現代性。

媒介即訊息：作為媒介的評劇及其傳遞的歷史訊息

成兆才是評劇創始人之一，是評劇初創時期最重要的劇作家。評劇的發生過程很自然地成為了成兆才創作實踐的時空坐標和歷史語境。將「媒介即信息」這一著名論斷放在中國傳統戲曲生成史的具體情境中，對於評劇發生過程我們需要解答的問題是：為甚麼從元代以來就十分成熟的中國傳統戲曲，到了清代後期發生了一次戲曲劇種的蓬勃發展？特別是在文化政策較為嚴厲、常常頒佈中央和地方戲曲禁令的清代，全國各地地方劇種的井噴式的出現更值得關注。據不完全統計，僅評劇的「老家」河北省「土生土長的戲曲和外省先後傳入的劇種就多達三百餘種」。(周妙中，1987：461)正是這種傳統媒介形態演化的獨特現象傳遞了若干關於成兆才評劇創作的歷史結構的信息。

雖然關於「評劇」名稱來源等細節問題尚存爭議，但由於較為晚出且史料相對完整，當代戲曲史家已經較為清晰地勾勒出評劇的發生過程。王乃和(1989)將成兆才所經歷的評劇發生過程分為了拆出時期(1895-1908)、平腔梆子時期(1909-1918)和奉天落子時期(1919年至

逝世)。從單口、對口的蓮花落拆出成為代言體，從農村半農半藝的表演隊到專業演出團體，評劇產生過程可以視作為中國傳統戲曲形態和演出史的再一次重演，但在清末民初這樣一個獨特的歷史時間和唐山以及東北地區這一特定的歷史空間之中，評劇的出現和發展的過程體現了獨特的「現代性」的特徵，並構成了成兆才文化實踐的具體語境。我們可以從評劇早期發展過程中應對禁演危機的策略中發展出對這些具體的歷史語境的認識。

近世帝制時期中國對於新興劇種最重要的規訓方式就是官方禁演。1901年和1908年，成兆才所在的蓮花落班社兩次在天津和永平遭到禁演，理由分別是有傷風化和光緒、慈禧去世的國喪。冀東蓮花落是一種單人或兩人共同進行的說唱表演形態，十九世紀下半葉華北傳統經濟結構的崩潰導致了冀東農民的普遍破產，一部分農民棄農從藝或半農半藝，組成蓮花落班社通過城鄉的表演糊口。遭到禁演之後，為了重新獲得演出糊口的機會，成兆才等蓮花落藝人在暫時回鄉務農從商的同時，對蓮花落進行了形態上的改造，並藉助1909年唐山地區永盛茶園邀請的機會，將蓮花落根據永平這一地名改稱「平腔梆子」，重返唐山這座新興工業城市進行表演，並持續地創編劇目，改良形態，最終在唐山站住了腳跟。

本文要討論的另一次禁演危機出現在奉天落子時期。不同於官方禁演，這次的危機來自於戲曲從業者內部的不同戲班和劇種。實際上，早在拆出時期，蓮花落就受到大劇種演員的排斥；在平腔梆子和奉天落子時期，這類來自演出市場的同行競爭依舊存在，並同時訴諸行動和象徵兩個層面。南孫班的老藝人孫鳳崗曾回憶說：

月明珠在瀋陽唱戲，當時的梆子、二黃不如他叫座，氣得梆子班直罵街。後來有人使壞，他們帶着梆子武行，拿着傢夥到月明珠戲班鬧事，進後台就把祖師爺的像給摘下來，然後問：「你們供這個穿黃袍的是誰？文場是誰留下來的？你們說對了就開戲，說不對就別想開戲。」警世戲社這邊也有武行，他們不肯受欺，便跟對方幹架，結果讓梆子武行的把祖師爺和大鑼搶走了。（杜盛蘭，葛恆，2007：23-29）

雖然評劇遭遇到的此類來自於同行的排斥大多數時候可以被理解為戲班之間主要針對市場利益的非正當競爭，但當這種行為上升到搶奪「祖師爺牌位」這類象徵物的時候，我們至少可以說，其他劇種戲班將這種非正當競爭訴諸了戲曲正統性的文化霸權。

不論是因「傷風敗俗」這樣的倫理和意識形態問題而遭到官方禁演，還是因正統性問題而受同行攻擊，評劇這一新生的戲曲媒介形態像它的先輩們剛出現時一樣，遭受了各類傳統權威的排斥。但不一樣的是，評劇並不主要藉助先輩們的方式，諸如傳統文人的參與、積極進入官方演劇系統等，來獲取權威的認可。與清代中期以來的大多數新興劇種一併，評劇從新興的城市文化和戲曲劇場中積累社會資本，從而成為了不同於元雜劇和昆曲這類前輩的新型的戲曲媒介形態。茶園是獲取這種社會資本的重要社會空間。

美國學者Joshua Goldstein研究了十九世紀茶園與京劇之間的關係。他發現：「最開始，京城茶園的老闆僅僅將戲曲演出作為招徠生意的輔助性手段；但一段時間之後他們發現演出的劇目和角色成為影響茶客是否願意花一下午的時間在茶館裏享受休閒生活的關鍵性因素。上海和天津的茶園也在1860年代至1870年代隨着京劇演出的傳播而興盛起來。」(Goldstein, 2003, p. 753-779) Goldstein (2003) 進而認為，在茶園中進行的這類商業化演出是京劇在戲曲政策嚴苛的清代得以流行的關鍵。而Goldstein闡釋的這一戲曲傳播規律，背後透露出來的正是媒介所傳遞的社會變遷的信息。

具體地說，戲曲這種媒介從元明以來一直作為文人生活方式和農村社團方式而存在，但在清代中期以後，開始和商業與城市結合。在近世中國，戲曲實際上成為中國資本主義萌芽的最好體現，不論是地方戲隨着商幫而盛行（例如評劇在東北得益於樂亭商人群體，黃梅戲在長江流域得益於徽商群體），還是演劇的經濟行為隨着城市的興盛而發生改變，從文人士大夫階層的包養和村落宗族公共資源的投入，到圍繞箱主組織起來的戲班依靠在茶園中駐場賣票獲得主要收入的帶有近現代特徵的演出經濟行為。

具體到評劇發生時期的歷史空間，平腔梆子的興起與1909年成兆才所屬的慶春班來到唐山永盛茶園的駐場演出密切相關。當時，由於

廠礦和交通的發展，唐山逐漸成為冀東地區的經濟中心，隨着這座近代工業城市的崛起，出現的大量產業工人逐漸成為了新的文化消費群體，一批文化娛樂設施隨之修建起來。「1909年，唐山開明紳士王永富得到南廠工人的資助，在唐山市貧民聚居的小山修建了一所以『什樣雜耍，改良雜技』為營業範圍的『新永盛茶園』，以滿足日益增多的產業工人、市民等底層群眾的文化生活需求，豐富職工的業餘生活。」(王穎，2012：12-13)茶園的少東家王鳳亭1957年回憶稱：「我們新永盛茶園是宣統元年舊曆三月三日被批准營業的，開業時，頭一個被邀來此演出的就是慶春班。開始受氣，營業不好，後來住在川興店進行改造，慢慢就唱紅了，那時來看戲的屬工人和窯姐多」。(王乃和，1989：60-69)通過新永盛茶園五年左右演出，平腔梆子通過與新興城市居民的磨合與互動在戲曲形態上不斷改進，逐漸改變、創作了一批廣受歡迎的劇目，獲得了初步成功。1915年，慶春班進入天津，在河東「晏樂茶園」演出，譽滿津門；1918年，在天津演出兩年後，慶春班改組為永盛合班，為擴大營業而出關，到山海關「興業茶園」演出；1919年繼續出關，相繼在營口「永大茶園」，長春「龍春」「燕春」兩茶園演出，最終於該年抵達哈爾濱「慶豐劇院」進行常年演出。《楊三姐告狀》即在此年創作和首演於「慶豐劇院」。

值得注意的是，隨着平腔梆子在茶園演出的商業成功而產生的轟動效應，士紳階層和文化權威對待這一新興媒介的負面態度也在一定程度上得到改變，評劇逐步被視作戲曲藝術的一支，而不再是他們之前所鄙薄的鄉間俚曲。在天津演出期間，梅蘭芳、劉鴻聲等京劇演員和李大釗等學者都慕名觀看了平腔梆子並給予正面評價，清末遜清太保呂海寰向慶春班贈送了上書「風化有關」的匾額，在山海關演出期間，當地鄉紳也稱讚平腔梆子的演出有「評古論今、警化世人」的作用，這些都讓平腔梆子擺脫了蓮花落時期「有傷風化」的道德指控。前面提到在瀋陽唱戲被同行搶奪明皇牌位一事，亦因酷愛平腔梆子的張作霖之母的強力介入而得到體面解決。

綜上，隨着城市規模的發展和休閒經濟的出現，清代中期以後，聽戲從社會共同體的儀式活動和文人的鑒賞活動變為大眾的日常娛

樂。正如西方小說這一文體因其為新出現的資產階級女子提供娛樂項目而被闡釋為西方文學現代性轉向類似，我們同樣可以將清代中期以來的戲曲功能的如上轉變，以及評劇發生的初期依靠商業演出成功積累了社會資本，視為明清以來商業發達和城市發展而帶來的有中國傳統社會現代性轉向的體現。這個近世中國內部生成的現代性，與晚清受西方衝擊而出現的現代性，一同構成了評劇發生時期的具有現代特徵的歷史語境。這種自發的現代性正是評劇這一傳統媒介所傳遞出來的社會訊息。

敘事要素的固化： 1909–1918年間的成兆才的劇目改編實踐

與平腔梆子本身戲曲形態的改革這一戲曲藝術學現象，以及成功的茶園演出這一戲曲社會學現象同樣成為本文個案歷史語境的，是成兆才在平腔梆子時期的劇目創編實踐。源源不斷的符合市場需求和觀眾口味的新鮮劇本，與戲曲形態改革一同確立了平腔梆子的表演風格和經典劇目，並藉助一定的敘事策略規避了倫理風險，讓平腔梆子站穩腳跟並獲得了後續發展的機會。劇作成為平腔梆子與受眾溝通的主要渠道，這種成功溝通的背後，既有成兆才這一歷史主體的能動性因素，也有他所處的歷史語境的規定性。

成兆才一生創作的評劇劇目數量極多。王乃和(1989)根據調查和資料認為共創作、改編、整理了102個劇本。1994年8月花山文藝出版社出版了《成兆才全集》，共收入劇本83個，散佚劇本存目38個，共計121個劇目。根據趙瑞軍等人(2006)的最新研究，如包括早期的對口作品，成兆才作品總計應為145個。雖然其中若干根據時事改編的時裝劇尤為後世學者矚目，但成兆才這些劇作的故事來源以改編當時共生的其他曲藝和文學形態為主。在1909年之後平腔梆子流行於城市茶園的時期，取得成功的《開店》、《花為媒》、《占花魁》、《胭脂判》、《杜十娘》等一系列平腔劇目，基本上都大量改編自《聊齋誌異》、《今古奇觀》和《宣講拾遺》三部小說文學作品集，具體的劇目對應情況如下表：

表1 1909-1918年間成兆才改編自《聊齋誌異》、《今古奇觀》和《宣講拾遺》的劇目列表

評劇劇目	改編源流
陰謀遭讎	宣講拾遺六卷陰謀遭讎
孝感天	宣講拾遺二卷仁慈格天
代友完婚	宣講拾遺六卷代友完婚
悔過愈疾	宣講拾遺六卷悔過愈疾
賢女化母	宣講拾遺二卷賢女化母
異方教子	宣講拾遺四卷異方教子
悍婦傳法	宣講拾遺五卷悍婦傳法
阻善毒兒	宣講拾遺四卷阻善毒兒
七人賢	宣講拾遺
埋金全兄	宣講拾遺二卷埋金全兄
黃氏女遊陰	宣講集要
大劈棺	今古奇觀第二十四回莊子休鼓盆成大道
占花魁	今古奇觀第七卷賣油郎獨佔花魁
杜十娘	今古奇觀第五回杜十娘怒沉百寶箱
移花接木	今古奇觀第三十四回女秀才移花接木
金釵鈿	今古奇觀第二十四回陳禦史巧勘金釵鈿
惡奴告主	今古奇觀第二十九回懷私怨恨僕告主
芙蓉屏	今古奇觀第三十七回崔俊臣巧會芙蓉屏
珍珠衫	今古奇觀第二十三回蔣興哥重會珍珠衫
二縣令	今古奇觀第二回二縣令竟義婚孤女
百年長恨	今古奇觀第三十五回王嬌鸞百年長恨
喬太守亂點鴛鴦譜	今古奇觀第二十八回喬太守亂點鴛鴦譜
花為媒	聊齋誌異十二卷寄生
王少安趕船	聊齋誌異十二卷王桂庵
因果美報	聊齋誌異七卷梅女
夜審周子琴	聊齋誌異十四卷胭脂

《宣講拾遺》由冷德鑫、莊跛仙於同治十一年(1872)編撰付刻。王爾敏研究了清代《聖諭廣訓》的頒行與民間宣講之間的關係，以及《宣講拾遺》的來源和民間文學的屬性：

故凡宣講民間，能使村民自願聚聽者，必須在內容上有所變化。大抵以故事性之敘述最能吸引聽眾。因是「宣講聖諭」通行民間，在內容上就知書之士，多予附加民間流行善書，尤其故事性之短篇說唱，成為《聖諭》之外之附加品，並在民間興盛流傳……「宣講聖諭」在鄉裏村鎮實際內容遠為豐富，地方粗淺通俗文物，稍具價值者，可以選為訓世教材，大力推廣。……因是一般標示並用「宣講拾遺」表達其性質。《聖諭》仍自宣達。已另樹「宣講拾遺」旗幟，以為召集眾民聽講之號召。（王爾敏，1993：255-276）

耿淑豔（2007）將《宣講拾遺》與《聖諭靈徵》（嘉慶年間）、《宣講集要》（至遲在同治十年[1872]以前行世）、《聖諭廣訓集證》（光緒四年[1878]）、《宣講醒世編》（至遲在光緒三十四年[1908]以前行世）等統稱為聖諭宣講小說。這類小說將我國古代小說懲勸與教化的傳統發展到極至，成為最高統治者政治教化思想的載體。在對文本敘事展開探討的基礎上，耿淑豔（2007：137-143）認為，「聖諭宣講小說的敘事基本上是以因果報應為鏈條，按照起因、啟悟、果報的過程進行。起因與果報之間的聯繫是啟悟，啟悟有的由神仙鬼怪或神秘人物承擔，也有由主人公進入夢境而獲得啟悟。」

實際上，與成兆才對《宣講拾遺》進行戲曲改編同時發生的是宣講文本的其他說唱形態的廣泛出現。游子安將《宣講拾遺》置於近代勸善方式流變的過程中予以解釋，認為「從宣講聖諭到說善書，大致可分為四個階段，即頂帶耆老誦解→一般平民宣講→半職業藝人宣講→職業藝人宣講」，「善書在明清時期發展，不僅有閱讀、傳抄用的案頭本，清中葉以來還有供說唱用的宣講本；說善書此勸善懲惡的曲種，在民間寓教於樂，步進民國時代仍顯示其堅韌的生命力。」（游子安，2008：49-58）車錫倫（2010）同樣認為《宣講拾遺》與清末流行的善書、寶卷都屬宣講聖諭的具有文學故事性的民間通俗改編物，在有些地區由於民間藝人的加入，經過不斷的演出實踐，形成為地方性的說唱藝術曲種，如湖北的「漢川善書」、河南的「汝南善書」。因而，不論是《宣講拾遺》等聖諭宣講小說，善書寶卷，還是成兆才的評劇改編劇目，都可以看做是清代宣講政策對民間媒介形態的利用，以及中國傳統文學

懲戒教化、「文以載道」傳統的延續。對於剛剛出現的評劇來說，當蓮花落因「傷風敗俗」而遭到清廷官方的禁演之後，改編《宣講拾遺》這種與官方意識形態聯繫密切的民間敘事文學也成為了平腔梆子的一種合法化的策略，能夠有效地規避倫理和意識形態方面的風險。

相比於晚清小說中的顯學，說善書或宣講小說由於思想落後而被忽視。然而，單純地依據今天標準判斷思想先進與落後並不能說明當時這類文學的具體情況，應當放在當時的語境中，從小說的改寫和觀眾的接受角度，來觀察其中所蘊含的現代性的內涵。清代中期之後聖諭宣講類小說和善書寶卷等說唱藝術的逐漸流行，有其更深層次的社會原因。清代皇帝頒發的聖諭是儒家倫理的教條化體現，聖諭宣講是清帝國傳播官方意識形態的技術性手段，民間文化看似「自發」地吸收和發展聖諭宣講的內容與形態，與明清資本主義萌芽時期因商業發展和市民社會的興起而產生的日常生活倫理的焦慮密切相關；正是因為社會上日漸增多的對道德傳統的挑戰和突破，反過來引發了傳統權威對於民間宣講的需求，被現代知識分子解讀為「封建糟粕」和「遺毒」的鬼神和果報，實際上應當被理解為將失範行為重新規訓的敘事策略。評劇對此類小說或文學的改編和傳播，正是在這種被視為「糟粕」和「遺毒」的策略「掩護」下，將男男女女在生活中所面臨的新問題、尤其是商業發展和城市生活中普羅大眾所面臨的倫理焦慮，通過敘事轉化為觀眾喜聞樂見的舞台表演。這種對日常生活倫理焦慮的充分描繪是成兆才這一時期劇目的重要內容，可以在成兆才平腔梆子時期劇作改變的另外兩個重要的故事來源《今古奇觀》和《聊齋誌異》中的女性角色中得到更加完整的體現。

胡憶肖等(1983)發現，《聊齋誌異》中的小說作品描寫女性的佔一半以上，「追求婚姻自由，蔑視和反對封建禮教，珍視愛情，這樣的女性是《聊齋誌異》中描寫最多的一類；而在眾多的女性形象中，特別引人注目的是一批反對封建黑暗勢力欺凌壓迫的女性。」(胡憶肖，畢敏，1983：序言)蒲松齡對封建社會晚期婦女生活通過小說的方式進行了全面的探究，在敘事中突出了她們在情感、家庭地位、經濟活動中的種種困境，這些基本的敘事要素和矛盾衝突大部分被成兆才繼承和搬演到平腔梆子的舞台上，並通過對現實生活情境的渲染進一步突出

了這些因社會環境變化而產生的倫理困境。例如，首演於唐山「永盛茶園」的評劇起家戲《因果美報》改編自《聊齋誌異》中的《梅女》，其中涉及了通姦、誤斷和女鬼的因果報應；評劇早期的另一重要劇目、同樣首演於唐山「永盛茶園」的《夜審周子琴》根據《聊齋誌異》中的《胭脂》編寫，其中也涉及到了寡居女子的通姦、未婚男女的情感危機以及兇殺案件的斷案等要素。

《今古奇觀》出現於明末，是署名為「抱甕老人」的明代文人編選自三言二拍的話本集，其中尤其關注商業發展帶來的通過女性角色展現的家庭倫理的焦慮。例如，成兆才的改編劇目《金釵鈿》源自《今古奇觀》第二十一卷《陳禦史巧勘金釵鈿》。這一故事最早來自明代王玉峰所作傳奇《釵釧記》，是典型的「才子佳人」模式，講述了家門中落的貧寒書生皇甫吟與富家小姐史碧桃之間幾經波折誤會而有情人終成眷屬的愛情故事。而評劇和京劇的改編本都選擇了重新講述了這一故事，以冤案偵破代替男女愛情為主要線索，其間涉及了通姦、盜竊、兇殺等倫理失範現象。與明傳奇版的源文本相比，評劇版本的金釵鈿故事在人物設定和情節走向兩個方面發生了重要變化：傳奇故事的女主角史碧桃雖然被皇甫吟的惡友欺騙，但幾經巧合之後識破，最終和寒門才子皇甫吟結為夫婦，而評劇中的女主角顧阿秀雖然以史碧桃為原型，但卻落入騙局之後因失貞而自盡，反面角色梁尚賓的妻子田氏，一個次要的女性角色，代替自盡的顧阿秀嫁給家貧的魯學曾；在人物設定上，傳奇版中男主角皇甫吟具有精英化的家族傳統，本人是才華橫溢的書生，評劇版的男主角魯學曾則是一個沒有任何家族傳統的普通男性市民，教育背景和文化成就相當模糊。這樣，才子佳人之間的「愛情童話」被成兆才改編為以市民生活為背景的倫理情節劇。同樣改編自《今古奇觀》的《杜十娘》、《珍珠衫》、《二縣令》也均涉及了游商外出貿易而造成的家庭倫理問題。

才子佳人和帝王將相一直被認為是中國傳統戲曲最主要的兩大題材和敘事模式。然而，從上文的分析中可以看出，不論是《宣講拾遺》中因家庭倫理失範而產生的果報敘事，還是《聊齋誌異》和《今古奇觀》中通過女性遭遇展示出的家庭倫理失範的威脅以及通過司法實踐這一敘事策略而完成的倫理失範焦慮的釋放，都將才子佳人的愛情神話改

編為男女情欲的現實生活，將帝王將相的政治神話更改為巧斷冤獄的具體司法實踐。成兆才對這些故事的戲曲改編不僅延續了晚期中華帝國時期通俗文學主題和敘事上的這種嬗變，而且也準確把握了當時市民群體的喜好。正如美國學者Maram Epstein (2011)研究了清代彈詞《天雨花》敘事中女性與家庭的主題時的發現，晚期中華帝國觀眾的喜好發生了變化，不僅對於家庭生活的興趣超越了國家政治，而且對於才子佳人的傳統敘事也不再具有獨特的愛好。

長期以來，晚清民國以來的現代性的觀念變遷主要被理解為「啟蒙」和「救亡」的變奏，雖然明清社會史領域中對這一時期出現在中國社會中的近代化趨勢有所闡發，但具體到晚清民國時期現代性的理解上，並未考慮到因中國本體歷史的延續而帶來的現代性的多種可能。對於成兆才這一歷史個案來說，上述的這些平腔梆子時期的著名劇目在解放後大多因涉及「封建糟粕」而被禁演或大篇幅地改編，在評價成兆才戲曲成就時，這些劇目有時被或有意或無意地忽略了，偶爾提及時也主要從「熱烈歌頌青年男女的愛情自由」、「揭露時代陰暗面」等角度予以評價，而忽視了資本主義萌芽時期商業發展和市民社會興起這一歷史語境，以及晚期中華帝國通俗文學主題嬗變的延續性。

與清代中期以來戲曲的社會功能改變所傳遞出的戲曲社會學意義的現代性的信息一樣，這一部分所關注的戲曲的主題內容也同樣展示出了一定的現代性的信息。傳統劇目中較為穩固的神靈宗教、才子佳人、帝王將相這三大題材分別對應了戲曲的儀式展演和雅集酬唱兩種在明代和清代前期最為主流的表演方式，適應的是文人士大夫和農村共同體的需求。清代中葉以來，戲曲通過茶館劇場裏商業表演的方式為城市的小工商業者和新興市民提供文化產品，他們的品位和需求與文人群體或鄉村共同體成員之間產生了極大的分野，倫理情節劇隨之成長為主要的類型。這類新出現的戲曲主題集中處理了近代城市和工商業興起之後的倫理焦慮。雖然這些大量展現獨居女子私通和因錢財偷盜殺人的故事，其走向最終以鬼神果報和清官明斷的方式重新回到了儒家綱常的意識形態中，體現了保守意識形態對現代生活的控制和壓抑。但是，在這些敘事中，對於傳統家庭倫理的焦慮，以及斷明冤獄的司法技術實踐，逐漸成為敘事的主要動力與核心線索，體現了

明清以來中國社會自身發展出來的以契約、法制和個體化為代表的現代性的萌芽，而且作為成兆才創編的評劇劇目中穩固的敘事要素，進入到以《楊三姐告狀》為代表的時裝戲的敘事中。這些敘事要素在時裝戲中的繼續出現，正呼應了本文的核心問題：我們在《楊三姐告狀》這類晚清民國時期的戲曲和其他通俗媒介中所解讀出的「現代性」，究竟是來自於新興知識分子對西方文明的引入，還是來自於晚期中華帝國因資本主義萌芽而出現的市民生活的內在邏輯，抑或二者兼而有之；成兆才在創作《楊三姐告狀》時，這種現代性是否出自這一歷史主體的能動性的意識中。

《楊三姐告狀》：自發的現代性

楊三姐告狀在歷史上確有其事，且與評劇《楊三姐告狀》的主要情節並無太大出入。這一社會事件本身所體現的民國初年女性的法律實踐及其社會動員，對探討當時中國北方社會的現代觀念極有價值，筆者當另行撰文討論。本文將目光置於戲曲文本及其創作行為，探討這一社會事件的戲曲化敘述、而非事件本身中，所包含的現代性的問題。實際上，這一思路，與民國期間及1950年代中國大陸紅色知識分子所一直探討的，戲曲如何反映現代生活的問題，具有一定的呼應。梁啟超以來的中國的現代知識分子認為，從西方傳入的文明戲，也就是話劇，是可以直接和完美地展現現代生活的，具有現實主義的風格，是現代性文學樣式的代表；而傳統戲曲，由於服裝、程式、尤其是韻文傳統，被認為與帝王將相、才子佳人這類古代題材密不可分，且其中的這些戲曲程式大多是文學進化過程中的遺跡，在現代社會已然失去意義。然而，從上文對由戲曲媒介和文學題材構成的歷史語境的探討中我們已經發現，隨着近世中國資本主義的萌芽和城市生活的興起，從小說到戲曲，其文化功能和敘事主題已經在發生顯著的變化，體現出中國明清以來內生現代性的出現。這種來自於中國戲曲題材和觀念演變之下的敘事結構和思想觀念已經能夠包容「楊三姐告狀」這樣一個來源於民國時期真實生活的故事，因此成兆才可以在有限的時間內完成創作並付諸舞台表演。

楊三姐告狀本事發生於1918年，河北省灤縣馮家狗兒莊的地主子弟高占英與大嫂、五嫂通姦，並合謀殺害自己的原配妻子楊二姐。楊二姐的妹妹楊三姐先後在灤縣和天津狀告高占英，在評劇《楊三姐告狀》上演之際，高占英已被判定有罪，評劇的廣泛傳播讓天津當局迫於輿論壓力最終將高占英槍斃。楊三姐本人出生於1902年，死於1984年，文革結束後曾任唐山市政協委員，於1950年代向劇作家吳祖光和評劇著名演員新鳳霞講述過狀告高占英的始末。楊三姐的遠房親戚杜桂林也曾向她詢問過事情的全貌，並根據回憶撰文發表在2005年第2期的《世紀》雜誌上。楊三姐告狀本事發生時，成兆才正跟隨由慶春班改組的永盛合班從唐山出發，在山海關一帶演出，並因當地鄉紳「評古論今、警化世人」的評價而改名「警世戲社」。1919年年中，警世戲社抵達哈爾濱，在「慶豐劇院」演出。正是在這段時間，成兆才從楊三姐的表兄李興周處聽說了楊三姐告狀的事件，用很短的時間創作了《楊三姐告狀》一劇，並首演於哈爾濱慶豐劇院。

楊三姐告狀這件事情本身幾乎具備了成兆才在1909–1918年間從《宣講拾遺》、《聊齋誌異》和《今古奇談》中改編而成的平腔梆子劇目中所有的體現中國社會自發現代性的敘事要素。高占英之父高貴章一家原本是自耕農，因土地不足而兼營商業，後來與人合夥在唐山開瓷器店，逐漸積累起家產，成為了地主兼資本家。在成兆才所編的《楊三姐告狀》第二場中，高貴章第一次出場，自報家門自敘家世之後，就打起剛剛病逝的合夥人張茂林的歪主意，希圖將瓷器店的產業全部霸佔歸自家所有。高貴章的大兒子高占鼈和五兒子高占奎作為他的助手，不待父親吩咐、已經開始了編造假賬的準備。這是一個典型的依靠城市從事商業致富、且為富不仁的商人家庭，而正是由於高占鼈和高占奎隨父親外出從商，提供了高占英可以與大嫂與五嫂通姦的機會。這種來自家庭內部的倫理越界，對於在故事開始就作惡的高占鼈和高占奎來說，又可以看做是一種果報。

高占英在兄弟中排行第六，是高貴章的最小的兒子，自幼讀書，畢業後回村在家中辦了一所小學，依靠學費為生。不論是杜桂林回憶出的楊三姐的口述，還是成兆才的評劇劇本中，高占奎將妓女金玉娶進家門，都是高占英通姦和殺妻的直接原因。在隨後的狀告和庭審過

程中，楊三姐的英勇和機智，以及天津檢察長的微服私訪和開棺驗屍，也同樣複製了明清以來小說和戲曲中的堅強女性和清官的人物設定和故事橋段。Epstein (2011) 以清代彈詞《天雨花》為例明了明清以來通俗文學中主要女性角色的新特徵，她們在智力、科舉、為官甚至戰鬥中均不輸於甚至超越大多數男性角色，並且以孝道作為人物的主要品行，這些都展示出十八世紀的文化趨勢。在平腔梆子時期大量對於明清以來通俗文學的劇目改編的基礎上，成兆才對楊三姐告狀的本事一定會有似曾相識的感覺。

除了成兆才在之前的劇本創作過程中在敘事要素和技巧層面的積累之外，創編新劇本身也是成兆才在此時熟練掌握的應對新市場的首選策略。正如前文所揭示出來的，清代中期以來戲曲的大眾休閒娛樂屬性改變了戲曲本身的文化功能，華北農村的破產讓成兆才這批 19 世紀後期的來自農村的戲曲從業者們將蓮花落和平腔梆子作為謀生的主要手段，遵循市場邏輯、獲取商業成功是成兆才和他的同事們進行戲曲創作演出時的主要動機。從 1909 年成兆才再次回到新興城市唐山開始，新編新排劇目就成為平腔梆子吸引底層觀眾、擴大市場影響力的主要手段，並成功地助其打開天津市場並獲得廣泛讚譽。根據 1950 年代參與過平腔梆子演出的人回憶，成兆才「每天飯後必須閱讀《今古奇觀》、《十粒金丹》等書籍，注意着書中的故事結構、人物性格、詞句與每一個情節」（成兆才紀念委員會，1957：138-140），從中尋找改編創作新劇目的素材和靈感；直到 1920 年代警世戲社分家之後，成兆才的新創劇作仍然是奉天落子戲班之間相互競爭的法寶。1919 年，作為哈爾濱戲曲演出市場的初來乍到者，成兆才理所當然地期待創作新劇目來打開和穩固平腔梆子在關外的演出市場。由於當事人已故去多年，我們今天已經無法考證成兆才聽到楊三姐告狀這一現實故事之後的心理活動，但我們有理由相信，除了多位論者所推測的義憤填膺之外，他也一定對這個看起來像是為自己當下需求而天造地設一般的故事而感到興奮。

《楊三姐告狀》又名《槍斃高占英》。哈爾濱的演出成功之後，成兆才在關外地區又根據當地的傳說和新聞事件，陸續創作了《黑貓告狀》、《槍斃駝龍》、《槍斃駝虎》、《槍斃閻瑞生》等一系列以告狀和槍斃

命名的時裝戲。雖然50年代中國大陸的戲曲研究者們一致認為《楊三姐告狀》開啟了成兆才晚年戲曲創作這一最富現實主義成就的階段，但考察作為戲曲從業者的成兆才以及清代中期以來戲曲這一傳統媒介的轉型這兩個方面的具體的歷史語境，我們更應當將《楊三姐告狀》這一歷史事件視為一種成功的文化實踐策略的開端。成兆才的這種劇目創作策略一方面將當前社會熱點新聞時事作為評劇內容來獲得市場效益，同時在敘事要素和故事結構上基本繼承了成兆才對明清通俗小說的改編劇目中的做法。

如果我們將成兆才創作《楊三姐告狀》視作歷史事件，在歷史人類學的視角下討論事件與結構之間的關係，那麼戲曲這一傳統媒介從清代中期之後發展出帶有現代色彩的功能，以及明清以來戲曲小說彈詞等通俗文學中敘事題材上所體現的現代性的要素，均可視作與《楊三姐告狀》相對應的結構，這一結構主要是晚期中華帝國依靠自身社會經濟發展而產生的現代性在戲曲的休閒娛樂功能及個體倫理觀念上的體現。成兆才創作《楊三姐告狀》時所採取的文化實踐策略，在將當代新聞納入劇作題材方面固然有其歷史偶然性和個體能動性的要素，但整體上依然是受戲曲表演的市場化的推動，以及成兆才以往劇目創編實踐的敘事慣習的影響，體現了結構對事件的包容和消解。畢竟，我們在邏輯上無法承認：僅僅因為《楊三姐告狀》這出評劇創編的與五四運動都發生在1919年，以及在此之前成兆才與李大釗之間無法證實的天津會面，就讓成兆才這一歷史主體的人生史和他身上所體現的結構性的力量發生突然的現代性轉折，並進而接受了五四思想的洗禮和現實主義的創作風格，成為中國現代知識分子所期待的通過揭露現實而喚醒民眾的戲曲工作者和改革家。

餘論：現代性的壓抑與建構

本文以上的三個部分分別探討了清代中期以來傳統戲曲媒介的商業化和明清以來資本主義萌芽對通俗文學在題材和敘事上的影響，作為成兆才創作《楊三姐告狀》的歷史語境和結構，是如何定義了成兆才創作《楊三姐告狀》時所面臨的現代性問題。再次參照王德威所提到的

「被壓抑的現代性」這一概念，相比於他所探討的晚清民國時期因西方文明衝擊和影響而產生的「不入流」的文學實驗，成兆才生平創作實踐從戲曲的市場邏輯和敘事中的個體倫理焦慮兩個方面，同樣具有現代性的特徵，只不過這種現代性更多的來自於明清以來晚期中華帝國本身在社會文化方面的發展趨勢，而非外來西方現代觀念的衝擊。如果比照「被壓抑的現代性」，我們可以將這種「另類的現代性」定義為「自發的現代性」。對於晚清民國時期的評劇這一傳統媒介而言，自發的現代性體現在藉助戲曲的城市環境中成功的商業演出獲取社會資本，在果報和明斷等敘事策略下主動探討新興市民社會和商業發展帶來的倫理焦慮和個人主義的興起。

行文至此，本文已經基本回答了《楊三姐告狀》這一案例中所體現的晚清民國時期傳統媒介的現代性的問題。本文的餘論部分將簡略考察對王德威所研究的文學實驗實施「壓抑」的這股力量，是如何重新建構了評劇《楊三姐告狀》，將其轉變為常規意義上的來自西方的現代性，並簡要討論戲曲媒介所體現出的自發的現代性與現代知識分子所建構出的常規意義的現代性之間的具體區別。在這個層面，雖然並非出自歷史行動者的主動意識，《楊三姐告狀》這一案例在歷史人類學的意義上展示了事件如何對結構產生反作用，並最終成為改變結構的話語資源。

與成兆才的創作同期出現的戲曲領域中來自現代知識分子的「壓抑」力量，主要是清末1900年代和五四之後1920年代的兩場戲曲改良運動。首先需要澄清的是，雖然二者享有共同的社會文化語境，但戲曲改良主要是由以梁啟超和傅斯年為代表的兩代文人群體自上而下的推動，相對而言成兆才的評劇創作則是更加「土生土長」。從晚清直到新中國成立之後，包括評劇在內的傳統戲曲可以被視為一個話語爭奪的空間，這個空間裏，各種觀念之間相互較量，發出了時代的聲音。然而，這些戲曲觀念的此消彼長與成兆才等人所從事的編劇和演出實踐之間，究竟是甚麼關係？平腔梆子的改革時期，成兆才在劇作中主動呼應了當時的若干社會輿論。例如在《花為媒》中張五可的唱詞就體現了當時流行的婦女解放的輿論：「往下看哪，就是蠢大的兩雙腳。我們不為羞啊，現如今講文明我們大腳的為高。恨同胞你們明白的少，

養女裹得甚麼樣的腳。」「勸同胞你們快放腳哇，中華國講文明還是我們大腳的為高。」另外，胡沙(1982：55-56)認為成兆才在編寫《楊三姐告狀》時「受到了當時新興話劇的影響。這種影響是兩方面的，一方面是藝術形式的影響，成為評劇反映現代生活的時裝戲的開端；在思想上則充滿了對勞動人民的同情」，並以成兆才將文明戲《槍斃閻瑞生》改為評劇進一步地證明當時傳統戲曲和西方話劇之間的互動關係。

不過回到具體的歷史語境來看，成兆才的現代戲創作，與戲曲改良派文人所宣揚的現代性觀念的呼應，其實是很間接的情況。梁啟超1902年在《新小說》上發表〈論小說與群治之關係〉一文，將戲曲看成是具有支配人心的巨大力量的民間藝術形式，提倡通過戲曲進行啟蒙教育。從梁啟超等第一代提倡戲曲改良的文人視角來看，民間藝人是一個複雜的客體。一方面這個客體需要接受現代性的改造，另一方面因為與下層民眾之間的密切聯繫，這些傳統戲班又被視為具有革新的力量和文化影響力。正如李孝悌(2001：164-165)所說：「在過去千百年中，戲曲和宗教是形塑中國下層社會心靈世界的兩種最重要的工具；在宗教普遍受到知識階層的撻伐、揚棄，而新的、更有效的教化媒體尚未出現之際，戲曲很自然就成為再造人心的最佳選擇。」然而，五四之後以傅斯年為首的新一代知識分子對於傳統戲曲則持有更加激進的態度。傅斯年在《戲劇改良各面觀》中說：「有人說道中國戲劇，最是助長中國人淫殺的心理，仔細看來有這樣的社會心理，就有這樣戲劇的思想，有這樣戲劇的思想，更促成這樣社會心理，兩事是交相為用，互為因果」。李孝悌指出了傅斯年對待舊劇態度中的潛在矛盾：

傅斯年認為舊劇不僅反映了民間文化的劣根性，同時也被腐敗的大傳統所侵蝕，民間戲劇因此成為整個文化、傳統的罪惡淵藪。這樣的指控是史無前例的。……傅斯年雖然站在一個負面的立場，把舊戲看成傳統文化的結晶，但透過他一再強調的戲劇與社會的緊密關係，他實際上宣示了舊劇無所不在的力量。(李孝悌，1993：281-307)

因此，在梁啟超的觀點看來，傳統戲曲媒介大有可以利用的價值，《楊三姐告狀》中所描繪的女性在社會事務中發揮核心作用無疑是

梁氏所期待的啟蒙教育的內容。但在傅斯年看來，這其中包含的家庭關係的腐朽、官場的腐敗和對清官的依賴，無疑是「淫殺的心理」和腐敗的大傳統的典型案例，直到建國後仍然有人按照這一思路批評《楊三姐告狀》中的宿命論和封建色彩。

1949年之後，由於評劇的「藝術形式和現實生活與現實語言相接近，通俗易懂」，並且在「抗戰後，差不多絕大多數的京津兩地的文明戲演員，如趙富成、李哈哈、王度芳、季月亭、楊星星、趙笑嘯等，都加入了評劇的隊伍。他們帶進了大量的文明戲劇目，增加了評劇表現現代生活的能力」（胡沙，1982：236）。在「戲曲反映現代生活」的大命題下，評劇在展現現代生活方面顯示出特長，「《小女婿》《劉巧兒》《小二黑結婚》《藝海深仇》《祥林嫂》《九尾狐》《志願軍的未婚妻》成為風行一時的，全國知名的現代劇目」，「評劇這個劇種，在全國人民的心目中，顯得非常進步，非常活潑，非常新鮮」（胡沙，1982：236）。從東北到四川，全國主要的城市都建立了評劇劇團。1957年，《楊三姐告狀》經改編整理之後重新搬上舞台，被塑造為傳統戲曲媒介展現現代生活的起源和典範，經過長達半個世紀的話語爭奪與建構，成兆才和他的《楊三姐告狀》最終被闡釋出「常規意義的現代性」。

從上述歷史過程中可以看出，起初，中國現代知識分子對現代性的籲求在成兆才創作《楊三姐告狀》時看起來並未發生直接的影響，但卻在接下來的幾十年時間內逐漸形塑了人們對評劇現代戲的看法，從而在較長時段內成功完成了對評劇這一傳統媒介的現代性的改造。這一案例體現出，將戲曲這一整體文類作為對象進行持久的話語實踐、而非僅僅地進行戲曲反映現代生活的具體題材的創作，成為中國現代知識分子傳播現代思想的成功手段。這回過頭來驗證了「媒介即訊息」的論斷，即知識分子所希求傳播的常規意義的現代性主要體現於對戲曲這一傳統媒介的觀念革新上，而非這種傳統媒介中的對於時裝戲的具體傳播實踐。

《楊三姐告狀》這一個案展示出自發的現代性與常規意義的現代性之間有如下兩方面的區別。從具體內涵上來看，自發的現代性的思考方向主要是社會生活方面的倫理焦慮和個體價值，這又是通過女性角色的情節設置來實現的；而經過知識分子建構生成的常規意義的現代

性，更多關注的是政治生活內容，例如階級之間的鬥爭、帝國主義對民族國家的威脅等等。從行動策略的訴求上，戲子們的現代性尊重傳統媒介的「市場規律」，依靠傳奇色彩和話題事件來吸引觀眾、獲取商業成功；知識分子的現代性則訴諸「啟蒙」和「教育」等帶有強制性的話語方式，將受眾視為在歷史進程中負有政治責任的、具備現代公民自覺意識的個體，而非城市休閒經濟的消費者。當然，本文所討論的上述的兩方面區別僅僅體現在《楊三姐告狀》這一個案中，這種對「自發的現代性」和「常規意義的現代性」的區分和討論在傳統媒介的現代性問題中是否具有普遍意義，還需要更多案例研究的支持。

參考文獻

中文部份 (Chinese Section)

- 王乃和(編)(1989)。《成兆才研究資料》。北京：中國文聯出版社。
- Wang Naihe (Ed.). (1989). *Cheng Zhaocai yanjiu ziliao*. Beijing: Zhongguo wenlian chubanshe.
- 王爾敏(1993)。〈清廷《聖諭廣訓》之頒行及民間之宣講拾遺〉。《中央研究院近代史研究所集刊》，第22期下，頁255–276。
- Wang Ermin (1993). Qingting Shengyu guangxun zhi banxing ji minjian zhixuanjiang shiyi. *Zhongyang yanjiuyuan jindaishi yanjiusuo jikan*. 22 xia, 255–276.
- 王德威(2003)。《被壓抑的現代性：晚清小說新論》(宋偉傑譯)。台北：麥田出版社。(原書 Wang, D. [1997]. *Fin-de-Siecle splendor: Repressed modernities of late Qing fiction, 1849–1911*. Stanford: Stanford University Press.)
- Wang Dewei (2003). *Bei yayi de xiandaixing: Wanqing xiaoshuo xinlun* (Song Weijie Trans.). Taipei: Maitian chubanshe. (Original book: Wang, D. [1997]. *Fin-de-Siecle splendor: Repressed modernities of late Qing fiction, 1849–1911*. Stanford: Stanford University Press.)
- 王穎(2012)。〈冀東評劇與近代社會〉。河北師範大學碩士學位論文。
- Wang Ying (2012). *Jidong pingju yu jindai shehui*. Hebei shifan daxue shuoshi xuwei lunwen.
- 成兆才紀念委員會(編)(1957)。《成兆才先生紀念集》。保定：河北人民出版社。
- Cheng Zhaocai jinian weiyuanhui (Ed.). (1957). *Cheng Zhaocai xiansheng jinianji*. Baoding: Hebei renmin chubanshe.

- 李孝悌 (2007)。《戀戀紅塵：中國的城市、欲望和生活》。上海：上海人民出版社。
- Li Xiaoti (2007). *Lianlianhongchen: Zhongguo de chengshi, yuwang he shenghuo*. Shanghai: Shanghai renmin chubanshe.
- 李孝悌 (2001)。《清末的下層社會啟蒙運動：1901-1911》。河北：河北教育出版社。
- Li Xiaoti (2001). *Qingmo de xiaceng shehui qimeng yundong: 1901-1911*. Hebei: Hebei jiaoyu chubanshe.
- 李孝悌 (1993)。〈民初的戲劇改良論〉。《中央研究院近代史研究所集刊》，第22期下，頁281-307。
- Li Xiaoti (1993). Minchu de xiju gailianglun. *Zhongyang yanjiuyuan jindaishi yanjiusuo jikan*. 22 xia, 281-307.
- 李歐梵 (2002)。《中國現代文學與現代性十講》。上海：復旦大學出版社。
- Li Oufan (2002). *Zhongguo xiandai wenxue yu xiandaixing shijiang*. Shanghai: Fudan daxue chubanshe.
- 杜盛蘭，葛恒 (2007)。〈評劇宗師成兆才逸事〉。《文史精華》，2007年S2期，頁23-29。
- Du Shenglan, Ge Heng (2007). Pingju zongshi Cheng Zhao cai yishi. *Wenshi jinghua*, S2, 23-29.
- 車錫倫 (2010)。〈讀清末蔣玉真編《醒心寶卷》——兼談「宣講」(聖諭、善書)與「宣卷」(寶卷)〉。《文學遺產》，2010年第2期，頁131-135。
- Che Xilun (2010). Du qingmo Jiang Yuzhen bian *Xingxin baojuan*—jiantan “xuanjiang” (shengyu, shanshu) yu “xuanjuan” (baojuan). *Wenxue yichan*, 2, 131-135.
- 周妙中 (1987)。《清代戲曲史》。河南：中州古籍出版社。
- Zhou Miao zhong (1987). *Qingdai xiqu shi*. Henan: Zhongzhou guji chubanshe.
- 周建新 (2006)。〈歷史人類學在中國的論爭與實踐——以華南研究為例〉。《內蒙古社會科學(漢文版)》，第27卷第3期，頁83-86。
- Zhou Jianxin (2006). Lishi renleixue zai zhongguo de lunzheng yu shijian—yihuanan yanjiu weili. *Neimenggu shehui kexue (hanwenban)*, 27(3), 83-86.
- 胡憶肖，畢敏 (1983)。《〈聊齋誌異〉婦女形象作品評註》。河南：中州書畫社。
- Hu Yixiao, Bimin (1983). *Liaozhaizhiyi funv xingxiang zuopin pingzhu*. Henan: Zhongzhou shuhuashe.
- 胡曉真 (2013)。〈新理想、舊體例與不可思議之社會——清末民初上海文人的彈詞創作初探〉。李孝悌(編)，《中國的城市生活》(頁286-321)。北京：北京大學出版社。

- Hu Xiaozhen (2013). Xinlixiang, jiutili yu bukesiyi zhi shehui—qingmo minchu shanghai wenren de tanci chuanguo chutan. Li Xiaoti (Ed.). *Zhongguo de chengshi shenghuo* (pp. 286–321). Beijing: Beijing daxue chubanshe.
- 徐大慰，梁德闊(2008)。〈結構與事件·歷史與結構·他者與我者——評《歷史之島》的歷史人類學方法論價值〉。《歷史教學(高校版)》，2008年第4期，頁75–79。
- Xu Dawei, Liang Dekuo (2008). Jiegou yu shijian, lishi yu jiegou, tazhe yu wozhe—ping *Lishizhidao* de lishi renleixue fangfalun jiazhi. *Lishi jiaoxue (gaoxiaoban)*, 4, 75–79.
- 耿淑豔(2007)。〈聖諭宣講小說：一種被湮沒的小說類型〉。《學術研究》，2007年第4期，頁137–143。
- Geng Shuyan (2007). Shengyu xuanjiang xiaoshuo: Yizhong bei yanmo de xiaoshuo leixing. *Xueshu yanjiu*, 4, 137–143.
- 陳婷婷(2013)。〈《今古奇觀》：中國文學走向世界最早的典範與啟示〉。《安徽大學學報(哲學社會科學版)》，第37卷，第4期，頁44–51。
- Chen Tingting (2013). *Jinguqiguan: Zhongguo wenxue zouxiang shijie zuizao de dianfan yu qishi*. *Anhui daxue xuebao (zhexue shehui kexueban)*, 37(4), 44–51.
- 董瑞海(1957)。〈一點記憶〉。成兆才紀念委員會(編)，《成兆才先生紀念集》(頁138–140)。保定：河北人民出版社。
- Dong Ruihai (1957). Yidian jiyi. In Cheng Zhaocai jinianweiyuanhui (Ed.). *Cheng Zhaocai xiansheng jinianji* (pp. 138–140). Baoding: Hebei renmin chubanshe.
- 游子安(2008)。〈從宣講聖諭到說善書——近代勸善方式之傳承〉。《文化遺產》，2008年第2期，頁49–58。
- You Zian (2008). Cong xuanjiang shengyu dao shuo shanshu—jindai quanshan fangshi zhi chuancheng. *Wenhua yichan*, 2, 49–58.
- 趙瑞軍，杜盛蘭，葛恒，肖波(2006)。〈《成兆才的生平與創作》幾個問題的補正〉。《大舞台》，2006年第5期，頁74–75。
- Zhao Ruijun, Du Shenglan, Ge Heng, Xiao Bo (2006). *Cheng Zhaocai de shengping yu chuanguo jige wenti de buzheng*. *Dawutai*, 5, 74–75.
- 蕭鳳霞(2009)。〈反思歷史人類學〉。《歷史人類學學刊》，第7卷第2期，頁105–137。
- Xiao Fengxia (2009). Fansi lishi renleixue. *Lishi renleixue xuekan*, 7(2), 105–137.

英文部份 (English Section)

- Comaroff, J., & Comaroff, J. (1992). *Ethnography and the historical imagination*. Boulder · San Francisco · Oxford: Westview Press.
- Epstein, M. (2011). Patrimonial bonds: Daughters, fathers, and power in *Tianyuhua*. *Late Imperial China*, 32(2), 1–33.
- Goldstein, J. (2003). From teahouse to playhouse: Theatres as social texts in early-twentieth-century China. *The journal of Asian studies*, 62(3), 753–779.
- Gourevitch, A. (1990). History and historical anthropology. *Diogenes*, 38, 75–89.

本文引用格式

- 梁君健 (2014)。〈自發的現代性：歷史人類學視角下的《楊三姐告狀》個案研究〉。《傳播與社會學刊》，第29期，頁43–71。