



卢向东

现就职于清华大学建筑学院。长期从事建筑设计教学、研究和创作。对于剧场建筑和中国现代剧场史有专门研究，著有《中国现代剧场的演进》一书；已发表有关剧场研究的论文十多篇，并参与、主持了国内多个重要剧场建筑的设计。

论清末民初对西方剧场的认识和实践

From Cognition to Practice: A Study on the Development of Western Theaters in China in the late Qing Dynasty and the Early Republic Period

撰文 卢向东 清华大学建筑学院

摘要 清末民初是中国现代剧场发展的肇始，中国剧场完成了移植西方剧场的任务。通过分析、讨论影响这一剧场历史的多种因素和关系，阐述中国剧场经历从对西方剧场的认识到实践的过程。

关键词 中国剧场 西式剧场 戏剧 戏曲 剧场史 建筑 建筑史

中国现代剧场的发展始于 19 世纪末。按照一般中国历史研究的划分，将 1840 年鸦片战争后的中国划入近现代，其主要的根据就是传统中国的社会、文化从那时起遭到了来自西方的巨大挑战，如清末重臣李鸿章所言“此三千余年一大变局也”。这种挑战震撼了传统中国社会、文化的各个层面，使其固有的体系面临崩塌和重组。作为文化重要方面的中国传统戏曲、戏园建筑也从那时起，受到巨大的冲击，逐渐开始其现代化的历程。

中国现代剧场的发展其实很大程度上就是西方剧场建筑移植到中国的历史。为什么一种外来的剧场，一种与我们的传统戏曲无关的观演空间能够在中国扎下根，并成为我们各种表演艺术的新“舞台”？这是一个值得追问的话题。

本文尝试从以下几个方面入手：一是从清末中西文化碰撞的一些史料中寻找相关的材料，尤其是那些有机会游历海外且曾观察、体验西方剧场和戏剧的人士，他们的著述记载的认知西方剧场的零星材料是研究中国现代剧场发展的重要文本；二是从最早的时代剧场实践的一些案例中分析西方剧场在中国的移植的实践过程的

特征；三是尝试分析、总结推动中国现代剧场发展从认识到实践的多种因素。

1 对西方剧场的最初认识

1.1 海外游历记述的西方剧场

清末，较早接触西方剧场并留下著述的中国人是一批游历海外的官员和知识分子。他们对于西方剧场的记述涉及到欧美各个主要列强，反映了中国人对于西方剧场的最早认识。了解西方剧场史的人大致知道，尤其法国、德国、意大利等欧洲强国都是当时剧场、表演艺术最发达的国家，剧场及表演艺术在这些国家占据了重要的地位。

他们的观察首先是从剧场的器物层面开始的。从文献角度，法国的巴黎歌剧院是早期对中国人最具重要影响的西方剧场。巴黎歌剧院作为世界剧场史上一个里程碑式的作品，代表了当时欧洲剧场的最高水准，在多本游历海外的著述中都对巴黎歌剧院做过描述。王韬《漫游随录图记》“法京观剧”一节记载了 1867~1870 年间，



1867年8月15日的巴黎歌剧院



巴黎歌剧院观众厅

他在法国巴黎看到的巴黎歌剧院剧场的建设情形：“余至法京时，适建新戏院，宏巨逾于寻常，土木之华，一时无两，计经至今已阅四年，尚未落成，则其崇大壮观可知矣。”¹

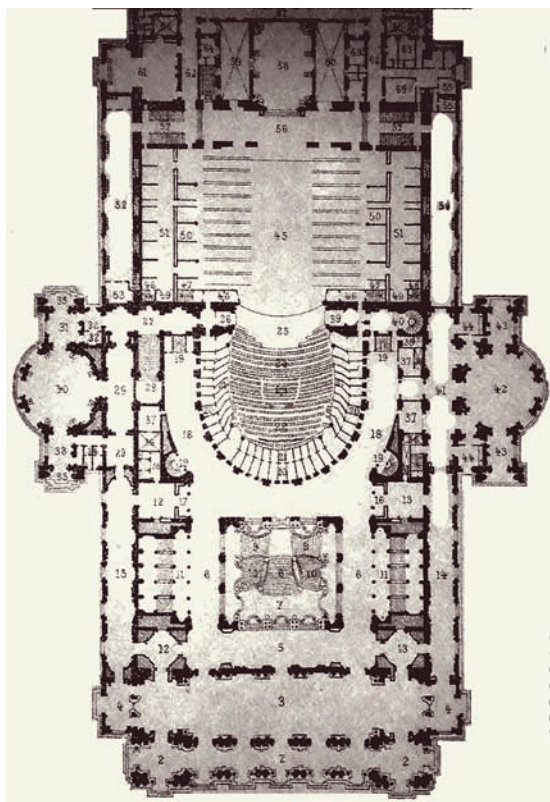
黎庶昌《西洋杂志》记录了1877年刚落成不久的巴黎歌剧院：“巴黎倭必纳，推为海内戏馆第一，壮丽雄伟，殆莫与京，凡至巴黎者，人辄问看过倭必纳否，以此夸耀外人。其馆创建于一千八百六十一年，成于一千八百七十四年。国家因造此馆，买民房五百余所，费价一千零五十万佛郎，一律拆毁改造，以取其方广如式。馆基一万一千二百三十七建方买特尔，深十五买特尔。正面两层，下层大门七座，上层为散步长厅。后面楼房数十百间，为优伶住处，望之如离宫别馆也。长厅之内，阶墀栏柱皆白石及锦文石为之。中间看楼五层，统共二千一百五十六座。”文中巴黎倭必纳

一词是法语巴黎歌剧院（Opéra de Paris）的音译。

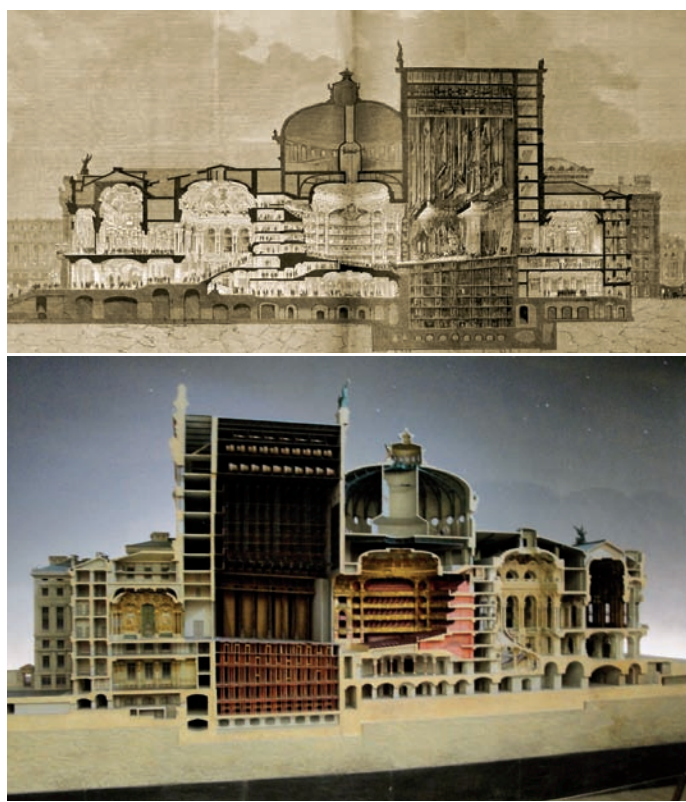
张德彝在《三述奇》一书中多次记载了光绪十年（1884年）在巴黎歌剧院观演的经历，其中一次据考证是观看歌剧“浮士德”时，这样描写该剧场：“入格朗戏园观剧。是园极大，上下可坐一千六七百人。”所谓格朗戏园即巴黎歌剧院另一称谓（Opéra de Garnier，以建筑师名字命名的巴黎歌剧院，今译加尼叶歌剧院）。

1.2 认识西方剧场的角度

王韬、黎庶昌、张德彝等都是清末杰出的知识分子，具有深厚的中国传统文化根底，他们观察巴黎歌剧院的视角却是大致相同的：都聚焦在西方剧场形式和空间的宏伟壮丽，即西方剧场的器物层面上。跟随这种视角，他们还观察到了西方剧场技术层面



巴黎歌剧院平面图



巴黎歌剧院剖面及模型照片

的种种特点，尤其是舞台的配置、规模，灯光、布景、道具、音色、室内环境等剧场的各技术环节上，这些先进的技术措施配合台上的各类演出创造了奇幻炫目的演出效果，让这些中国人更加赞叹不已。

例如，斌椿《乘槎笔记》记录其在清同治五年（1866年）海外游历的见闻。其中有清同治五年3月24日在法国巴黎观看剧的记录（文中并未说明该剧场的名称），对于表演的舞台及效果赞叹不已：“台之大，可容二三百人，山水楼阁，顷刻变幻。衣着鲜明，光可多目，女优登台，多者五六十人，美丽居其半，率裸半身跳舞。剧中能作山水瀑布，日月光辉，倏而见佛像，或神女数十人自中降，祥光射人，奇妙不可思议。观者千余人，咸拍掌称赞。……”根据文中的信息，可以大致知道该剧场可容纳千余人，舞台宽大，有成熟的舞台布景、灯光、机械设施。演出的内容是舞剧。类似的赞叹很多，再如张德彝《三述奇》中记载的巴黎的另一剧场，“至格拉奚巷第二十四号路益戏园观剧。台座整齐，铺陈华美。所演系义大利故事，不甚闹热。惟末出山林楼阁，雷电奔驰，山崩地裂，水涌房摇，令人真假莫辨。”

这些西方剧场的演出令斌椿、张德彝这样的官员也称羡不已，他们关注的焦点还是剧场器物层面上的问题，说明了当时中国传统剧场在设施方面与西方剧场有着巨大差距。

1.3 基于器物层面认识西方剧场

这种对于西方剧场器物层面上惊叹和艳羡并不是孤立的，这是当时中国知识分子普遍存在的对于西方文化的认识局限所造就的。关于这一点，正如1922年梁启超在《五十年中国进化概论》中总结中国人认识自身与西方差距的几个阶段时所写到的：“第一期，先从器物上感觉不足。……第二期，是从制度上感觉不足。……第三期，便是从文化根本上感觉不足。……革命成功将近十年，所希望的件件都落空，渐渐有点废然思返，觉得社会文化是整套的，要拿旧心理运用新制度，决计不可能，渐渐要求全人格的觉醒。”现代剧场在中国的早期发展所显现的历史进程基本上能够与梁启超的这一段描述作类比。

从器物层面上认知的中西剧场建筑的差异很快就变成了中国本土学习模仿西方建筑实践的探索。在讨论此之前，先谈谈当时中国传统剧场的发展背景和西方人在中国的剧场初期实践。

2 对西方剧场的最初实践

2.1 西人在中国的剧场实践及影响

中国古代剧场的发展至清末形成了以茶园剧场为代表的成熟形制。这种由民间商人、戏班主等主导的剧场建设是以商业运营为目的，将吃喝、聚会、观演融为一体的剧场建筑类型，具有当今商业综合体的类似特征。其建筑的原形大致是由中国传统院落建筑与戏台结合后加盖屋顶而成。茶园基本的形制是长方形空间，戏台居于一端，观众三面围观，设有池座和楼座，规模不大，一般最多容纳数百人而已，建筑形式与其他传统建筑类似。应该说，这已经是中国传统剧场发展的一个顶峰。清末，在上海、北京、天津、武汉等地，传统茶园剧场伴随着传统戏曲的兴盛，达到了一个前所未有的高潮，兴建了众多以茶园命名的“戏园子”，茶园就是剧场的代名词。

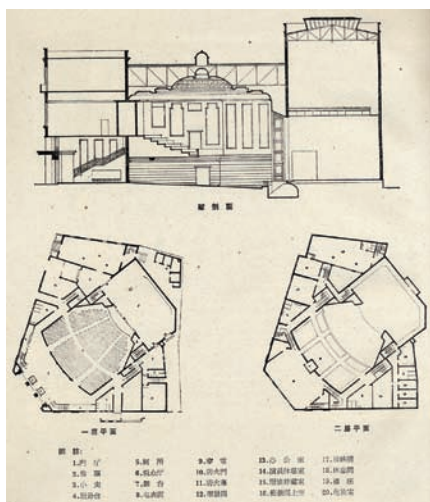
这里还需要补充说明的是在中国本土生活的西方人，首先根据自己的生活娱乐需要，在澳门、上海等地兴建了最早的西式剧场，如1860年落成的澳门岗顶剧院、1866年落成的上海兰心剧院，这两座剧院分别由澳门的葡萄牙人和侨居上海的英国人兴建。这些中国本土的西式剧院尽管与当时欧洲的诸如巴黎歌剧院之类的主流剧场相比甚为简陋，但是其根本性的剧场的器物层面与清末的主流茶园剧场相比，优势仍然是非常明显的。反映在剧场的各技术层面上，从建筑形式、空间布局到舞台设施、灯光、音响等诸多方面而言，西方剧场都有优势。以兰心剧院为例，通过举办各种观演活动，包括接纳来自西方剧团的演出，租借给当地的中国传统戏班演出，使观众和演员体验到一种全新剧场的魅力，这些都直接刺激了传统剧场的革新。1876年葛元煦著《沪游杂记》中这样描述兰心剧院：“园式，顶圆如球，上列煤气灯如菊花式，火光四射，朗澈如昼。台三面环以看楼，演时先有十数人排座台上，面涂黑，眼眶及唇抹以丹砂，或说白或清唱数次，然后扮演各种故事，以跳踮合拍为长技，与中国有别。”当时的报纸对兰心剧院介绍：此院视金桂、丹桂较大，而院内整设甚为精致。楼座两层，座椅方便，戏台之后，地位广大。台角之下坐乐工处，也按西人戏台，上除演戏者余不见人。1907年，我国最早的新剧团“春阳社”租赁了兰心大戏院，演出新剧《黑奴吁天录》。开演时盛况空前。新的剧场采用了新的演出方式：演员的服饰是



岗顶剧院照片



岗顶剧院观众厅



兰心剧院（新）



兰心剧院

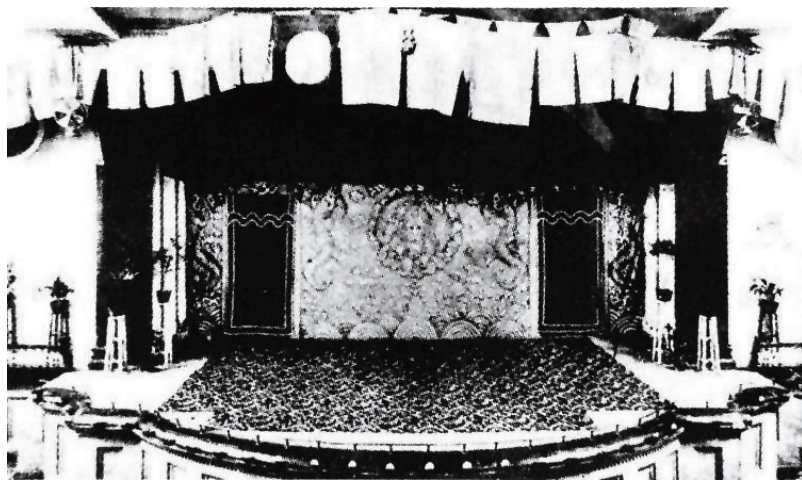
西式服装；演出分幕进行；舞台上有写实布景，还有舞台灯光，这些都是过去的传统中国戏园子里所没有的，引起了很大的轰动。

2.2 国人对西式剧场的实践

在这个社会转型的时期，清王朝的统治能力逐渐降低，民间的戏曲和茶园剧场因此获得了发展的空间。在一些沿海开埠地区，如上海，民间的资本力量获得了较大增长，有能力兴建大量的茶园剧场。盈利目的驱使商人、戏班主们开始模仿、移植西方剧场建筑的做法、舞台设施、灯光，以争取更佳的观演效果，获得更高的票房收入。至此，早先游历海外的知识分子、官员们对于欧美剧场的艳羡转变成了民间商人、艺人的剧场实践。这种对于“器物”不足的认识导致了现代剧场发展过程中的一种重要剧场类型的产生——改良剧场。这个阶段的主要特征就是对于旧式茶园剧场进行改革，主要是模仿西式剧场形制进行改建或新建剧场，尤其是改进舞台设施，增大舞台，增设布景、道具及舞台机关，灯光、听音、视线也有了很大的改进，以至于一段时间内，上海、北京、武汉等地出现了一大批以“大舞台”命名的新式的改良剧场。例如：1912年改建的上海新新舞台最先引进了有风云雷雨日月星辰的舞

台背景，据清末上海著名作家海上漱石生（本名孙家振）在其著作《上海戏园变迁志》中记载：“其机件购自日本东京，司机者亦日人，而以施姓赵姓二华人副之。风声呼呼，雷声隆隆，云则有片，雨则有丝，日红而润，月皎而明，星辰之光晶莹闪烁，皆可于幕上升降。主任调切者，为日人坪田虎太郎。第一夜演御碑亭，避雨一场，各景俱有，见者咸叹观止，盖在当时沪上实为人目所未睹。速后该台将日人辞歇，施赵二华人已得其秘奥，机件毁损之后，亦能自行仿制。今他舞台有设备及此者，即为所仿之品，虽风雷之声稍弱，聆之亦颇酷似，孰谓华人不知哉。”表明了当时借助更早开放的日本人兴建改良剧场的史实。

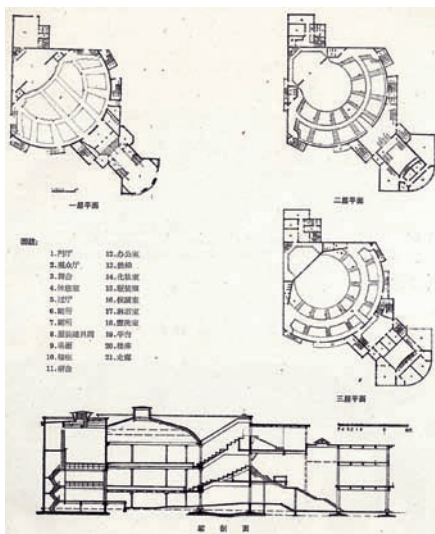
但是限于财力和技术能力，这种粗陋的模仿并没有继续太长时段，很快，在民国初年，随着一批西方设计师来华，加之从海外留学归来的中国建筑师的参与，纯粹的西式剧场开始大量出现，这是中国现代剧场史上移植西式剧场的时期。这种西式剧场拥有更好的“器物”条件，更能满足观众的需求。但这一时期中国现代剧场的发展仍然没有超出对于“器物不足”的认识。作为文化体制下的戏剧、剧场，并没有改变其民间的属性，只是在民国逐渐增长的资



1908年落成的新舞台照片



上海大新舞台改造后的天蟾舞台



20年代上海天蟾舞台

本主义的发展中，获得了更大的资本。因此，剧场的规模、水准在一些发达地区如上海，达到了较高的水平。以上海的南京大戏院（今上海音乐厅）为例，建成之日，引起了广泛的轰动，甚至不少海外报刊也争相报道。上海地区由于开埠较早，成为了清末民初现代剧场最为发达的热点地区，至今还在使用的如国泰大戏院、美琪大戏院等就是当时盛况的见证。

这里简单讨论一下清末民初的戏剧活动与剧场发展的关联。对传统戏曲的改良和对以话剧为代表的新剧的创造是清末民初戏剧活动的两个重要方面，出现了所谓的“时装新戏”、“爱美的剧”、“话剧”等多种戏剧实践探索。这些戏剧运动出于表演效果的追求，大量运用西式剧场的各种设施，都从正面推动了西式剧场的发展。即便如梅兰芳那样的传统戏曲大家也都完全认可西式剧场，在其回忆录中赞赏了新式剧场“丹桂大舞台”表演京剧的效果：“我初次踏上这陌生的戏馆的台毯，看到这种半圆形的新式舞台，跟那种照例有两极柱子挡住观染视线的旧式四方形的戏台一比，新的是光阴舒敞，好的条件太多……”^[9] 种种情况表明，传统茶园剧场的衰落已成定局。

3 中西两种体系下的剧场

3.1 对西方剧场认识的盲区和实践的局限

对于中西剧场在器物层面上差距的原因，清末的知识分子们很少加以思考和追问，他们更多地只是看到了剧场建筑在技术层面上的差距，很少从中西两种社会、文化体制层面上进行比较。

在当时的欧洲各国，剧场和表演艺术很大程度上是各国君主、贵族们展示自身及国家实力的重要手段，剧场也往往由各国的君主、王公贵族们直接出资修建，可以说是国家行为。同时，剧场还成为了社交、娱乐、政治的活动场所。事实上，从黎庶昌记录

巴黎歌剧院文中，我们便能够管窥到这座宏伟剧场背后的政治因素和国家的影子：“其第一层附近戏台两厢，专为伯理玺天德、上下议院首领座次，余皆各官绅论年长租，非由官绅送看，无从得其照票。上四层坐位，始由馆主租售。戏台后亦有长厅，为演戏者散步之所。优伶以二百五十人为额，著名者辛工自十万至十二万佛郎，编戏填词者，每演一次取费五百佛郎，至四十次后减为二百。国家每年津贴该戏馆八十万佛郎，可以知其取资之宏富矣。”因此，像巴黎歌剧院那样的剧场就成为法国的文化象征，这也是这种文化体制决定的。

而反观清末的中国戏剧、剧场情形则大大不同。欧洲各国为由上而下的推动，而中国戏曲、剧场的发展则主要是基于民间的推动。尽管也有帝王和王公大臣们兴建的少量戏台、戏园，如：皇家园林颐和园内大戏楼、承德避暑山庄的清音阁、紫禁城内的畅音阁、恭王府的戏园等，但这些剧场都是仅供社会上层消遣娱乐的，并不承担向外宣扬中华文化的重任。清朝的统治者似乎更担心民间戏曲可能产生的诲淫诲盗、伤风败俗的副作用，动摇清王朝统治的人心基础，因此曾经颁布过众多的“限娱令”。清政府还禁止在北京内城开设戏园，这样才形成了北京城南前门外民间商业地带内茶楼、戏园的聚集，乃至至今日，我们把前门、天桥一带的演艺区当作引以为豪的传统文化遗产，其实不过是清王朝与民间在戏曲、剧场问题上博弈的结果。

历史上，中国历代艺人在社会上的地位很低，优娼并列，与西方艺人的社会地位迥异。关于这一点，李鸿章在 1896 年访问英国应邀观剧时就曾发现：“入夜，戏园总办请使相观剧（英俗演剧者为艺士，非如中国优伶之贱，故戏园主人亦可与于冠裳之列），兼邀诸随员惟遍。……”^[6] 清末的茶园剧场都是民间的商人、艺人兴办，戏曲、戏园发展的动力主要来自于社会的娱乐需求和艺人的谋生需要。因此，其发展是根植于社会基层的。这种中西差异是由

于不同的社会、文化体制的历史决定的。

西方戏剧、剧场在社会的较高地位导致了其在发展过程中拥有权力和资本的优势，其结果就反映在器物层面，造就了宏伟壮丽的剧场和华美炫目的演出，具体表现在剧场技术层面，就是西方剧场的建筑艺术、舞台设施、灯光、听音等都达到了很高的水平。而清末戏曲、剧场的民间性确定了其所占据的社会权力和资本的有限性，不可能兴建高水平的剧场设施。戏剧、剧场在中西两种社会、文化体系内位势不同，高差明显，形成了“压差”，是西方剧场单向性向中国传播的原因。

3.2 关于西式剧场在中国传播的考问

关于西式剧场在中国顺利传播，还有一个需要回答的问题：清末形成的成熟的传统剧场茶园已经与传统戏曲的表演形成了融洽的表演空间关系，为什么戏曲能改换至西式剧场上去演出呢？关于这个问题，作者曾在《中国现代剧场的发展》一书中作过初步的回答。这是因为：历史上，传统戏曲艺人在中国社会低下的社会、经济地位造成了其表演空间的简陋性和随意性。但实际上，中国戏曲表演几乎可以在任何场所进行，看一看齐如山总结的中国传统演出场所的名称就知道这个说法的正确性：有“歌台、歌楼、歌馆、舞台、舞榭、舞场”，还有“戏园、戏馆、戏院、剧场”等等。^[8]地位低下、因陋就简的缺陷却变成了中国戏曲表演的艺术特征，即所谓的时空虚拟、不用道具布景。但事实上只要财力、物力允许，中国的传统戏曲同样也可以使用各类舞台机关道具，造复杂的戏楼，拥有三层戏台并安装了舞台机关的皇家颐和园大戏楼便是如此。

这一点，西方有很大不同。西方剧场的发展历史与戏剧发展历史具有高度的相关性。以巴黎歌剧院为例，这一起源于意大利的剧场类型就是与意大利的歌剧表演紧密联系的。尤其是其箱形舞台的设计充分考虑了灯光、布景、道具、场景更换等服务于歌剧表演的艺术效果。观众厅的设计同样也是为了突出正面观看的透视效果而设置的，其视线、听音也都考虑了观演效果。

当传统的茶园剧场遇到了西式剧场，二者器物层面的明显

差距造成了传统剧场的迅速衰退，以至于 20 世纪 20 年代后，西式剧场基本上占据了现代中国剧场的主流。这里还需要理清的一个事实是：这一时期在中国实践的西式剧场基本上沿袭了当时英美相对简陋的商业剧场的模式，尤其是舞台设施非常简单。其原因还是由当时剧场的民间属性和民间资本的局限所决定的（这种戏剧、剧场在文化体制内的格局，直至 1949 年新中国成立之后，才发生了根本性的改变，目前我国的戏剧、剧场的属性基本上是由国家权力、资本控制，其民间性一度消失。从这个意义上说，从清末开始的这一场学习西方剧场的运动，直至 1949 年后，才完成了其体制上的学习。改革开放后的剧场高潮，很大程度上与 19 世纪欧洲国家兴建剧场的动机、体制相似：都是国家、政府支持和推动的，目的是为了推动文化建设宣扬文化成就，塑造国家软实力的活动。因这不是本文重点，暂不展开讨论。）

4 结语

事实上，民国初年 20~30 年代，关于中国现代剧场发展的器物层面的认识和实践已经达到阶段性的成果。但这些关于西方剧场的认识和实践存在明显的盲区和实践局限，这主要是因为中西两种社会、文化体系不同所造就的。知识分子和民间的商人、艺人在向西方剧场学习的问题上已完全达成了共识，完成了从认识到实践的接力。尽管二者的目的性有明显的差异：知识分子更多地是基于推动社会文明进步、教化国民的目的；而商人和艺人更多地是利用西式剧场优势来盈利谋生。这些努力，都是在中西文化碰撞所触发的社会变革的环境下进行的。在社会体系变革过程中，国家权力和资本在戏剧、剧场活动的缺席，使得社会下层的戏剧、剧场活动有了比较宽松的空间，造就了这一时期我国西式剧场的民间性和商业性的根本特征。

在清末民初，通过社会不同阶层的努力，完成了中国现代剧场从认识到实践的第一阶段任务，并最终移植西式剧场的方式完成。■

注释

1 作者据有关史料推测，王韬所见的正是兴建中的巴黎歌剧院。巴黎歌剧院 1860 年设计，1875 年落成，正是王韬游历法国期间。

参考文献

- [1] 张德彝. 航海述奇[M]. 湖南人民出版社, 1981.
- [2] 张德彝. 欧美环游记(再述奇)[M]. 岳麓书社, 1985.
- [3] 张德彝. 随使法国记(三述奇)[M]. 岳麓书社, 1985.
- [4] 黎庶昌. 西洋杂志[M]. 湖南人民出版社, 1981.
- [5] 戴鸿慈. 出使九国日记[M]. 岳麓书社, 1986.
- [6] 蔡尔康. 李鸿章历聘欧美记[M]. 湖南人民出版社, 1982.
- [7] 斌春. 乘槎笔记[M]. 湖南科学技术出版社, 1981.
- [8] 齐如山. 齐如山回忆录[M]. 中国戏剧出版社, 1989.
- [9] 梅兰芳. 舞台生活四十年[M]. 平明出版社, 1952.
- [10] 王韬. 漫游随录图记[M]. 山东画报出版社, 2004.
- [11] 李畅. 清代以来的北京剧场[M]. 北京燕山出版社, 1998.
- [12] 卢向东. 中国现代剧场的演进[M]. 中国建筑工业出版社, 2009.
- [13] 陈坚, 盘剑. 二十世纪中国文化转型与话剧兴衰[J]. 文学评论, 1999(4).
- [14] 满新颖. 法国歌剧在晚清的传播与接受[J]. 音乐研究, 2011(6).