

社会公器、梨园戏德与个人私权的观念困境 ——梅兰芳《天女散花》维权案与民初戏剧著作权讨论^{*}

曹菲璐^{**}

摘 要：本文以梅兰芳纪念馆现藏《内务部批准梅兰芳〈天女散花〉一剧注册的批复和执照》为中心，考察梅兰芳《天女散花》面世后被黄润卿高调仿演事件及其相关论争，并勾连出仿演风波前后北洋政府通俗教育研究会戏曲股关于戏剧著作权判定的认知变化，重访北洋政府时期关于戏剧是否应有著作权及其归属的观念角力现场，在梅兰芳维权难题中重新观照晚清以来戏曲“工具论”对戏曲艺术发展的限制，以及制度的近代化过程中社会公器、梨园戏德与个人私权的观念困境。

关键词：戏剧著作权 天女散花 通俗教育研究会戏曲股 戏曲改良

DOI:10.15915/j.cnki.cn11-1172/j.2024.05.006

晚清以来，在知识阶层和有识剧人的积极改良下，传统戏曲的创作、表演和评论也呈现出别样的“现代”风貌，这些文本里令人惊喜的主旨、意识与观念的改头换面已多为学界捕捉到。然而上述层面的“现代性”固然令人振奋，但具体落实到与这些思想变革相匹配的实际操作层面，或许远比上述先进表现滞后得多，甚至受到的阻力也更为复杂。

梅兰芳纪念馆现藏一组《内务部批准梅兰芳〈天女散花〉一剧注册的批复和执照》（以下根据具体行文简称《批复》和《执照》），即 1918 年 2 月 1 日梅兰芳获得官方对其《天女散花》著作权的批复和认证文件。据笔者目力所及，梅兰芳此项主张几乎是近代以来演员申请戏剧著作权保护的首个案例，能够将我国戏剧著作权讨论及具体实践的时间轴拉回到百余年前，或可为相关法律法规的完善提供一个更深远的反思视角。

但值得注意的是，这组文件的价值并不仅仅在于它作为“首个”案例的荣耀，更重要的是它“失败”的一面——这并不是一份最终解决著作权争议的文件，也并没有帮助梅兰芳解决《天女散花》被侵权的实际问题，维权主张甚至将梅兰芳置于社会公器的合法性与个人私权的正当性相矛盾的观念困境之中。这组文件最重要的价值在于它勾连着一场民国初年官方围绕戏剧著作权的悬而未决的讨论，见证着民国成立后民间关于流派传承观念的转换。有赖于梅兰芳先生超前的版权保护与文献保存意识，我们才得以藉此重访民初戏剧著作权保护难题的胶着地带与深层矛盾，触

^{*} 基金项目：国家社科基金艺术学重大项目“当代戏曲生态现状与传承发展研究（ZD2404）”阶段性成果。

^{**} 作者简介：曹菲璐，梅兰芳纪念馆研究实习员；研究方向：戏曲史研究、梅兰芳研究。

摸这场“失败”的行业规范化探索如何影响至今的历史脉搏。

一、吊诡的论争：从黄润卿仿演《天女散花》风波谈起

1917年12月1日，梅兰芳在北京吉祥园首演筹备了近8个月的古装新戏力作《天女散花》^①，收获如潮好评。梅兰芳在京首演后，沪上人士风闻，渴盼如狂。但由于种种原因，梅兰芳并未能及时赴上海演出，却不料为黄润卿的仿演提供了可乘之机。距离《天女散花》首演过去四个多月后，丹桂第一台就已经安排黄润卿于1918年4月20日（三月初十）首演^②，并在预热广告中声称：“《天女散花》一剧只有梅兰芳与黄润卿在北京演过，其名已震动全国”，“本台特烦黄润卿君排演是剧，并由东瀛购来五色翻烂电光，……比北京各园所演大不相同”，甚至罔顾事实地称“北京不考究景彩，只仗做工，今本台不惜巨资，既办出神入化之景彩，以佐黄润卿君之绝技”^③。

黄润卿是否还在北京上演过《天女散花》，由于材料局限待考，但以该剧的震动程度、复刻成本和对演员姿容功底的要求，短时间内演员似乎无法完全吃透该剧贸然仿演，或许是上海剧场广告惯用的噱头。丹桂第一台营销黄润卿《天女散花》的广告也承认“沪上各界皆渴慕是剧，惜无人能演之，实则无人敢演之”^④。而黄版《天女散花》实际上仅为梅版“平替”。在扮相上，梅在《天女散花》中三易其服：天女亮相着黄绣帔，梳古装头，持云帚；《云路》一场戴珠翠头面，着淡青色古装袄子，系同色腰裙，披孔雀翎制云肩与小腰裙（后改真孔雀翎为刺绣），梳海棠髻，饰以风带；《散花》一场发髻不变，穿浅花纹白色古装袄裙，珍珠饰小云肩，五色珠网小腰裙，胸前饰以五彩璎珞与粉绿风带。《云路》《散花》两场的燕尾式绸带以印度绸拼接，尺寸长度不同，颜色各异。^⑤黄版则仅换以“服湖色衫裙，缘妃色飘带……肩头用硬骨子作圈形飘带，袖头不用水袖，飘带长仅及膝”^⑥；而且将三场天女唱段的难度下调，将梅第二场《天香》的二黄慢板换为西皮慢板，第四场《云路》的西皮导板、慢板、二六、快板换为西皮原板，第六场《花舞》的【风吹荷叶煞】因嗓弱气薄换为【万花齐放】，^⑦散花时长、电光配合、配角选择方面也并不令人满意。后来也有剧评人坦诚：“初次上海有《天女散花》而在梅来之前者，则有黄润卿，身段既僵硬，嗓音更

① 梅兰芳述，朱家潘、许姬传记，梅兰芳纪念馆校订整理：《舞台生活四十年》，湖南美术出版社2022年版，第655、676页。

② 《广告》，《申报》1918年4月20日第5版。

③ 《广告》，《申报》1918年4月18日第8版。早在梅兰芳在吉祥园首演当月，即有记者在文章中记叙梅兰芳舞台实况：“另于舞台上搭一高台，四周围以云彩，天女立于台上，照以五色电光，神景乃更入画理也”，“目至花舞一场，则卸去披肩腰裙，改作坦胸装，而饰以璎珞，电光一照，光彩渲晕，极为悦目。”见《梅兰芳排演天女散花之成功谈》，《时报（附录余兴）》1917年12月21日第7版。

④ 《广告》，《申报》1918年4月18日第8版。

⑤ 详见梅兰芳述，朱家潘、许姬传记，梅兰芳纪念馆校订整理《舞台生活四十年》，湖南美术出版社2022年版，第659、660、666、668页。值得注意的是《时报》记者记叙梅兰芳《天香》《云路》两场分别穿五彩软帔、五彩围裙，可能是五彩电光打在浅色衣裙所致。《散花》一场则选择了与敦煌壁画天女形象更相近的坦胸佩璎珞装束，《舞台生活四十年》未提及，只着重讲解璎珞的设计，可能是梅兰芳或整理者在新的文化语境中斟酌后的结果。

⑥ 小隐：《黄润卿之〈天女散花〉（一）》，《鞠部丛刊》1918年版。

⑦ 剑云：《黄润卿之〈天女散花〉（二）》，《鞠部丛刊》1918年版。

直秃，惑于宿所未见之散花，当时则不得不誉美之，实乃（与梅）别为一派，截然不同。”^①

与著作权观念深入人心的今天所不同的是，对于黄润卿的公然抄袭和抢演，不仅沪上观众欣然接受，甚至当时《鞠部丛刊》的两大主要撰稿人周剑云、冯小隐也并未认为此举不光彩，称其“善迎社会之心理”，认为黄版《天女散花》“虽不得梅，慰胜于无”^②。当演员开始保护自己作品的著作权，必然会带来其对于作品的垄断，并相应提高观众欣赏该作品的成本。我们无法要求观众都是“理性经济人”，但在相较于北京更加标榜求新求变的上海，却吊诡地反对梅党主张著作权这一与国际接轨的“先进”行为。二人针对北京观众尤其是梅党对黄润卿的批驳展开了相当集中的回护，连发五篇文章《黄润卿之〈天女散花〉》《黄润卿与〈天女散花〉》《论黄润卿之演〈天女散花〉》《论兴行权无益于伶人》等，理中客般臧否黄剧之优劣，但也似乎意在以承认其模仿得并不像梅，来反击北方的侵权说法。

从这场论战中可以看到，自梅兰芳开创古装新剧以来，效仿者纷起，在南已经有欧阳予倩《西施灭吴》《宝蟾送酒》《晴雯补裘》《馒头庵》、赵醉梅《骊姬害申生》、赵君玉《黛玉焚稿》、王灵珠《白牡丹》、黄润卿仿演之梅剧《千金一笑》，尽管这些剧目存在着对梅兰芳不同程度的借鉴和模仿，但均并未引起哗然舆论，反而使此次梅党的正当要求显得大惊小怪。周剑云更表示，黄润卿在上海演《天女散花》并未与梅兰芳形成实质竞争，甚至是“帮助”无暇来沪的梅兰芳在上海造势，^③实际上无视了这一仿演行为可能造成潜在观众的流失和莫须有的比较对梅兰芳的影响。

面对梅党对标日本早已颁布的“兴行权”，主张梅兰芳对《天女散花》具有绝对的演唱权，周剑云认为中国与日本国情不同，不能生硬地移植；况且民国没有著作权法，哪怕有，也应该属于编剧李释戡和齐如山，而不属于梅兰芳。那么，既然法律缺位，政府未公布《天女散花》为梅兰芳专有，编剧亦未主张黄润卿侵权，梅兰芳也未申请立案，黄润卿演《天女散花》便不构成侵权。^④冯小隐较为鲜明地反对著作权观念介入戏曲发展，认为新编戏的著作权保护机制不仅会令演员丧失危机感，也会伤害戏曲同戏竞演以辨高下的传统，令演员各自敝帚自珍，不仅无益于全行业表演水平的提升，最后官方著作权认定的滥发也会降低剧目原创性的门槛。^⑤

在著作权的延长线上，这次论争也冲击了当时的流派观念，浮现出著作权保护与流派传承的矛盾。周剑云认为，梅兰芳近年俨然呈花衫盟主之势，如欲自成一派，则端赖传人开枝散叶，如谭派今日的声势，皆因学谭腔、唱谭剧者众多。梅兰芳若想巩固梅派事业则需广开其门，并称尚小云、赵醉梅等已为梅派人物。^⑥冯小隐反驳张謇子抨击黄润卿没资格演出《天女散花》只是道德层面的要求，并在此之上指出一个颇为尖锐且难以回避的问题——谭鑫培之能戏《碰碑》《卖马》《空城计》《连营寨》，汪笑侬自编《哭祖庙》《烂柯山》被广泛学习演出，均未有抄袭之虞，余紫云代表作《玉堂春》《虹霓关》梅兰芳可以演，为什么梅兰芳的《天女散花》他人不能演？^⑦

① 舍予：《上海〈天女散花〉之比较观》，《时报（附录余兴）》1920年12月19日第8版。

② 小隐：《黄润卿之〈天女散花〉（一）》，《鞠部丛刊》1918年版。

③ 剑云：《黄润卿与〈天女散花〉》，《鞠部丛刊》1918年版。

④ 同上。

⑤ 小隐：《论兴行权无益于伶人》，《鞠部丛刊》1918年版。

⑥ 剑云：《黄润卿与〈天女散花〉》，《鞠部丛刊》1918年版。

⑦ 小隐：《论黄润卿之演〈天女散花〉》，《鞠部丛刊》1918年版。

这场侵权论争最终因为梅兰芳并未正面回应，而抄袭之风不止而不了了之，时人大多以为梅兰芳团队对此无所作为。其实鲜有人知的是，就在1918年上海剧评人以著作权法律缺位、政府未受理梅党主张而咄咄相逼时，梅兰芳已经在政府层面为《天女散花》备案，并申请了著作权认证。不过直到访美前期，梅兰芳回答葛参赞《天女散花》的著作权问题时，才表示：“前几年《天女散花》曾向内务部立案，但是中国向来这种观念是很薄弱的，所以也只得任人仿演。”^①当时的立案证明《内务部批准梅兰芳〈天女散花〉一剧注册的批复和执照》现藏于梅兰芳纪念馆，笔者拟结合这份馆藏文献与北洋政府戏曲改良时期的政策与讨论重探梅兰芳维权失败前后的观念角力。

二、无效的认定：《天女散花》注册执照背景与被驳回的维权请求

北洋政府戏曲改良机关通俗教育研究会戏曲股早在1915年下半年成立伊始，就规定各处剧场应于开演日提前呈送戏单报备，既为了解市面上正在上演哪些剧目，也为使各戏园少排演有伤风化的恶劣戏码，以期收震慑约束之效。^②到1916年年底，事先呈送戏单的规约已渐成风气。^③同时，戏曲股也开始了对市面上新编新演剧目的调查，京师警察厅不仅需将以前核准演唱的新剧脚本抄交送会，申请上演新剧的具禀人在警厅备案后，需另抄脚本一份送交戏曲股以资研究。^④《天女散花》上演之前，梅兰芳当时所在的双庆社社长俞振庭即向京师警察厅备案《天女散花》将于1917年12月1日、2日上演，并提供剧本内容备查。^⑤

据《内务部批准梅兰芳〈天女散花〉一剧注册的批复和执照》显示，1918年2月1日梅兰芳《天女散花》正式获得著作权认证，由此可知早在黄润卿首演前，或许就在得知仿演消息时，梅兰芳及梅党就已经筹措著作权申请事宜，而非被仿演之后被动应对。本《批复》和《执照》现藏于梅兰芳纪念馆，兹将内容抄录如下：

内务部批第六七号

原具呈人梅澜

呈一件，呈送《天女散花》曲本，请注册给照由。

据呈送《天女散花》曲本一种著作物，请予注册给照等情，并样本二份，注册费银五元，到部核与《著作权法》第一条暨第四条相符，应准注册，除汇案公布外，合行批示执

① 肖迪、封杰编：《梅兰芳纪念集壹编》，商务印书馆2013年版，第80页。

② 《戏曲股第九次会议 三读改良戏剧案》，载《通俗教育研究会第一次报告书》：“李君廷璠主张先由本会或警厅通知各戏园，令其于演唱前一日先将分配脚色之戏单送会审核，就其戏单调查良否而改正之……黄君中垓主张先送戏单，以为各剧园既知须送戏单则于排戏时自必稍加注意，不复敢排出恶劣有伤风化之戏，是无形中已得少收效果。”见民国时期文献保护中心、中国社会科学院近代史研究所编《民国文献类编》第673卷，国家图书馆出版社2015年版，第429页。

③ 《戏曲股第二十九次会议 修正戏曲奖励章程并讨论卢州城及毁名全交各剧稿》，载《通俗教育研究会第二次报告书》，《民国文献类编》第674卷，第134页。

④ 《详教育部咨内务部转饬警厅抄送新剧脚本文并批》《戏曲股第二十七次会议 修正青年镜剧稿》，载《通俗教育研究会第二次报告书》，《民国文献类编》第674卷，第131页。

⑤ 《京师警察厅函送双庆社〈天女散花〉脚本文》，载《通俗教育研究会第三次报告书》，《民国文献类编》第674卷，第228页。

照，并发此批。

中华民国七年二月一日

内务总长钱 高道铭监印 吕日东核对

□字第捌百零贰号

内务部据梅澜呈送《天女散花》曲本一种著作物，请予注册。查与《著作权法》第一四条规定相符，应即填具执照，给梅澜收执。

中华民国七年二月一日给照。

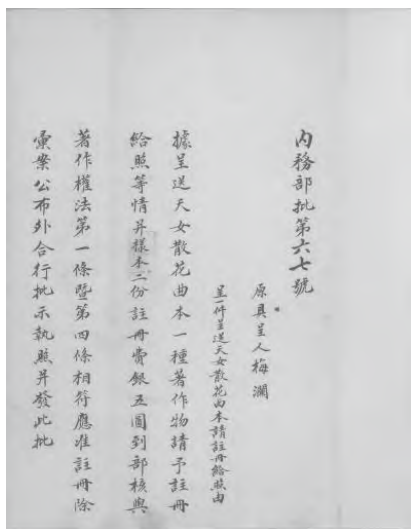


图 1、2 内务部批准《天女散花》一剧的注册，
给具呈人梅澜（梅兰芳）的批复

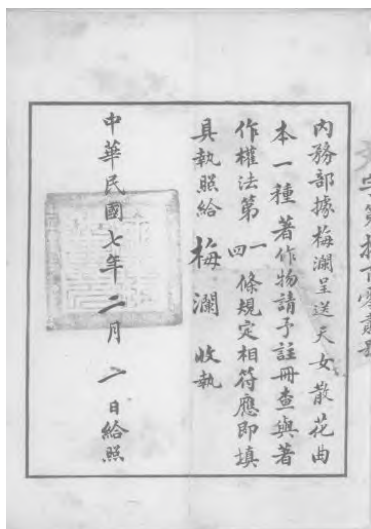
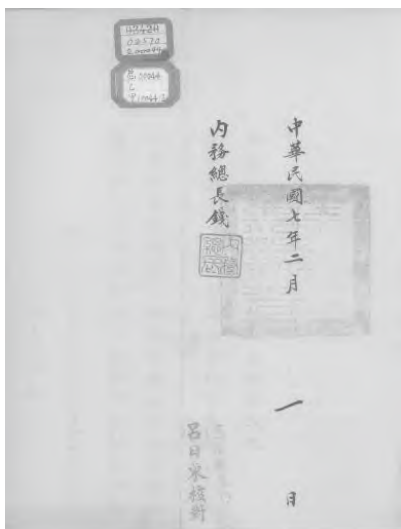


图 3 内务部批准《天女散花》
一剧的注册，给具呈人梅澜（梅
兰芳）的执照

这组《批复》和《执照》的内容也大致勾勒了民初创作主体向政府申请著作权保护的过程，文件中提到的“著作权法第一条暨第四条”正是 1915 年北洋政府颁布的《著作权法》，也是中华民国首部著作权法。但我们可以从上海剧评称“民国没有著作权法”中看到，此部法律在民间的实际影响极为有限，也可窥见制度的近代化之难。

1710 年，英国颁布了世界上第一部以保护作者合法权益为主的著作权法，简称《安娜法》，使著作权的概念从复制权转变为作者权，并使主要保护印刷出版者转为主要保护作者。此后美国、德国、西班牙、俄国等陆续颁布了著作权法，法国 1791 年的《表演权法》与 1793 年的《作者权法》，更突破了仅仅保护作者及其他权利人的财产权，开始重视作者精神利益和智力成果的保护，将保护范围扩大到了作品的创作者和表演者本身。给清代中国带来巨大影响的明治日本也于 1898 年颁布了著作权法。在《安娜法》颁布 200 年后的 1910 年，丧钟濒临敲响的清政府在进步学者严复、蔡元培等人对著作权的多年呼吁与沈家本先生的主持下，终于正式颁布了《大清著作权律》，这是我国历史上第一部著作权法。^①

① 江建名：《著作权法导论》，中国科学技术大学出版社 1994 年版，第 37—47 页。

《大清著作权律》虽实行未久，但却对 1915 年的北洋政府著作权法和 1928 年的国民政府著作权法产生了重要影响，后二者只在前者的框架内对题名、章节和技术性条文进行微调，并未脱离《大清著作权律》规定的范畴。民国初立，著作权申请与认定事宜仍遵照《大清著作权律》办理。^①直至 1915 年 11 月 7 日，北洋政府正式颁布《著作权法》，共 45 条；^②又于次年 2 月 1 日，颁行《著作权法注册程序及规费施行细则》，规定了相关呈报流程和制式要求。^③相比《大清著作权律》，1915 年的北洋政府著作权法的进步在于更具体地规定了著作物中“文艺”一类的范畴，分为：一、文书、讲义、演述；二、乐谱、戏曲；三、图画、帖本；四、照片、雕刻、模型；五、其他有关学艺美术之著作物。这也意味着戏曲作品被官方认定了其本身的复制价值，戏曲创作由士大夫不屑一顾、甚至不愿署名的“小道”，转变为标识着现代启蒙观念与艺术创作价值的知识产权、智力成果。

1915 年版北洋政府著作权法虽将戏曲写入著作权保护范畴，但也因其并不完善留下了很多隐患，从梅兰芳维权之难上即可窥一斑。黄润卿仿演《天女散花》后，梅兰芳团队即向内务部起诉，部里以“既无明文自难照准”驳回了梅兰芳的诉求。^④但实际上并非全无“明文”，查阅北洋政府《著作权法》第三章“著作权之侵害”第二十五条，著作权经注册后，遇有他人翻印仿制及其他各种假冒方法，致损害其权利利益时，得提起诉讼；第三十四条，因著作权之侵害提起民事或刑事诉讼，得由原告请求法院，将涉于假冒之著作物暂行停止其发行；以及第四章“罚则”第三十六条，翻印仿制及以其他方法假冒他人之著作物者处五百元以下、五十元以上之罚金。其知情代为出售者亦同。^⑤由此可知，当时政府并非无法对黄润卿的仿演进行处罚，至少可以停止黄润卿的演出并罚款，并不至于“驳回”；但是否应该像保护其他文学著作物一样保护戏曲作品，甚至保障演员的“专演权”，其背后另有其他顾虑，问题的核心在于个人戏剧著作权保护与民国初年戏曲改良大众传播要求之间的矛盾。

三、启蒙的悖论：改良公器与个人私权的矛盾及立法之难

（一）《天女散花》仿演事件前多次搁浅的官方戏剧著作权讨论

早在晚清时期，立法部门就已经触及过“专演权”问题。戏曲股名誉会员、大理院书记官王

① 《著作物呈请注册暂照前清著作权律分别核办通告文》，载《中华民国法令大全》（增补再版），上海商务印书馆 1915 年版，第五类第 8 页。

② 《著作权法》，《中华民国法律大全补编》，上海商务印书馆 1917 年版，第五类第 64 页。

③ 《著作权法注册程序及规费施行细则》，《中华民国法律大全补编》，上海商务印书馆 1917 年版，第五类第 67 页。著作权申请书应写明“禀为著作权注册事 窃某人有某种著作 照著作权法随送样本 禀请注册给照 一体保护 谨禀内务总长”，落款籍贯、年岁、职业、住址，姓名谨禀押等字样。

④ 《戏曲股第五十五次会议》，载《通俗研究会第四次报告书》，1919 年版，国家图书馆古籍部藏。

⑤ 《中华民国法律大全补编》，上海商务印书馆 1917 年版，第五类第 66—67 页。北洋政府著作权法规定的注册费、注册流程与《大清著作权律》相同，但罚金相应提高了 25%。

劲闻^①提到,早在其参与起草《大清著作权律》时,已与同仁“对戏曲著作上亦几加研究,于准许专有演唱权一层,当时亦曾提及,惟起草员中已有多人不赞同此议,遂不果行。”在北洋政府著作权法起草时也有相关讨论,参与者持“我国戏剧尚在幼稚时代,如有新剧脚本出现,正宜广为传播以期普及,自不能规定专有演唱权以限制之”,故经几番讨论未果。^②

出于社会教育的考量,便鲜明地将戏曲改良的大众传播与个人的著作权保护对立起来,同样的观念依然延续到政府着手戏曲改良时期。1916年北洋政府戏曲改良研究机关——通俗教育研究会戏曲股因剧本搜集受阻,搜集来的剧本质量不足以修改,考虑到戏曲界自编新戏能力匮乏等问题,开始内部编制新戏,集体讨论修改,以期发交模范剧本给剧界排演。^③1917年3月,戏曲股首次向社会公布示范剧本时,为社会教育传播计,自动放弃了新编剧本的著作权(也导致真正的执笔者潘志蓉等人作者之名不彰),不限自行翻印,并打算拟定演唱条例附于卷首;同时也议定“演唱者自不能专利,且若许其专利反与本会改良社会之旨相违”。^④

同年8月3日,戏曲股讨论正乐育化会想为会内新剧申请著作权一事,会员裘善元以同样的口径答复了会外戏曲改良机构,“编制新剧意在改良,不能享有著作权”。此时虽正值戏曲股与正乐育化会关系逐步恶化时期,但此答复也并非意气之言,而是代表着当时教育界普遍的视戏曲为改良社会“利器”的“工具论”观念。会员许绳祖更直言,“编新剧所以替代旧剧,以改良为职志,以普及为目的,彼反欲藉此以谋一身之利益,毋乃刺谬。”^⑤

戏曲著作权的认定几乎已经搁浅,然而戏曲股股员对当时蓬勃发展的白话新剧的关注,使著作权相关讨论得到了新的刺激和推进。8月17日前^⑥,戏曲股股员嵩堃提交了一份《奖励白话新剧议案》,原议案内容不存,我们只能通过当时的讨论记录推断原案大概提出搜集剧本、奖励创作、编制新剧、组织新剧团体排演四项内容。会内对于前三项的可操作性意见基本统一,唯对第四项提出了质疑。会员多认为新剧对于舞美和演技要求较高,仰赖个人天赋和后天培养,极易演得不伦不类。虽然上海周边新剧发展迅速,但北京对于白话新剧的欢迎程度远不及旧剧,而且会内目前并无此项经费组织剧团,目下除南开新剧团、天津戏剧改良社两处水平尚佳外,并无足以支撑剧团的优秀演员,建议此议案缓办。但早年曾跟随开明社赴日演出,参与过春柳剧场,拥有新剧

① 王劲闻(1879—1939),名光祖,安徽英山(今属湖北)人,清光绪年间举人,毕业于公立京师法政学堂,历任清政府内阁中书、民政部员外郎等职。中华民国成立后,任大理院书记官、记录科主任,兼文官高等惩戒委员会事务长等,后在北平开业,任律师。中国近现代历史学家、教育家郑天挺称其为表姐夫,在日记中多次提及。见黄培、史简:《试笔轩窗漫道胡同岁月》,群言出版社2021年版,第117页。

② 《戏曲股第五十四次会议》,载《通俗教育研究会第四次报告书》,1919年版,国家图书馆古籍部藏。

③ 1916年2月11日,戏曲股第十四次会议上首次公布股员潘志蓉编成《生死交》《曹娥投江》《交印刺字》三剧。戏曲股编制新戏缘起的考察,详见拙文《北洋政府戏曲改良活动管窥——以通俗教育研究会戏曲股新编剧目为中心(1915—1918)》,中国人民大学2023年硕士学位论文第二章。

④ 《戏曲股第三十四次会议》,载《通俗教育研究会第三次报告书》,《民国文献类编》第674卷,第366页。此批公布的剧本为戏曲股名誉会员齐如山审核的《缢索救父》《庐州城》《木兰从军》《童女斩蛇》《谋产奇判》《牧人爱国》六种。原版演唱条例未见于会议纪要,查《富连成藏戏曲文献汇刊》第29册由富连成社领去的《庐州城》剧本卷首,存有4月8日戏曲股第三十七次会议后根据剧本公布后现实情况讨论修改后的版本。

⑤ 《戏曲股第四十二次会议》,载《通俗教育研究会第三次报告书》,《民国文献类编》第674卷,第383页。

⑥ 《戏曲股第四十三次会议》,载《通俗教育研究会第三次报告书》,《民国文献类编》第674卷,第385页。此次会议讨论嵩堃提交的初版提案,故笔者推测此案完成并提交到会应至少在该日之前。

排演经验的会员苏少卿^①对全案尤其是奖励创作和组织排演两项积极回应，以“文明进步，戏剧亦与之俱进，白话剧似剧中之进化者，本会自应予以提倡”为说服策略热情主张。主任黄中垔决定先以调查为主，指定苏少卿以北京为范围拟一“调查白话新剧规程”。

但嵩堃、苏少卿重订的版本^②在一个多月后的复议会议上再次受阻，社会教育司司长高步瀛认为白话剧对社会的辐射力度不足以受到特别重视，对成长中的白话剧的关注并非出于其艺术价值，而是仍被置于社会教育的框架下：“本股虽名戏曲，不能无种种研究提倡，然主旨所在仍在教育，不在戏剧也。质言之不过藉戏剧之为灌输社会教育之方法而已，即有所奖励提倡亦宜于一般戏剧中求之，不宜偏重某种白话剧，不过如梆子、二簧为剧种之一种，似根本上已无单独提倡之必要。”^③也有会员指出，西方国家对白话剧的扶持与其经济水平适配，我国在表演人才、制作经费、剧场管理方面目前远远不能达到相应的水平。至于退回到仅“调查”一层，也仍有表演并不依据脚本、盛演白话剧的外埠租界难以调查等种种顾虑。在开展难度和实际效力的衡量下，不仅此案中较有实操性的提议，如对新剧史上著名团体民鸣社、民兴社的关注，以及有关著作权问题的新举措被忽略，提案本身也再次遭到搁置。^④该提案更值得关注的一项在于，首次提出请内务部、司法部制订《脚本著作专利权法》，保障作为智力成果的戏剧文学，但也因提案的失败被隐没在戏曲史书写中。

（二）梅兰芳维权风波对补充立法的推动与现实难点

1918年4月黄润卿在上海首演《天女散花》引起的维权风波，或也再次迫使官方戏曲改良机关正视之前屡被搁置的戏剧著作权问题，5月17日^⑤戏曲股即在例会上集体讨论了裘善元^⑥提交的《保护新剧著作权法案》^⑦。

我们虽无法断言黄润卿仿演事件对裘善元的提案具有直接影响，但结合裘善元提案中指出的市场痛点——“是则甲园穷年月之功制成一戏，经种种手续获有著作权，而甫经登场乙园不费丝毫之力仍可公然仿演”，与戏曲股主任黄中垔发言时提及的“前闻有某园曾将新编之剧呈请内务部准

① 苏少卿（1890—1971），戏曲评论家、演员、编剧。1912年加入李君馨、朱旭东合组的开明社，从事新剧实践。1914年率该社赴大阪、东京，配合文明新剧先锋演员刘艺舟演出。1915年回国，加入集合了欧阳予倩、陆镜若、吴我尊、徐半梅等“话剧”初创时期元老的春柳剧场，直至9月陆镜若去世、春柳剧场解散。同年，“悟新剧不足有为，遂观光北平，盖欲专研旧剧。”参见张一帆《苏少卿新剧演艺与戏曲评论之关系考述》，《戏曲研究》2018年第2辑。此提案对于规范文明新戏的期待和关注，或可为我们理解苏少卿自称“专研旧剧”后的活动作一新的补充视角，但遗憾的是戏曲股并未足够重视这份热血重燃背后的意义。

② 嵩堃、苏少卿：《拟奖励白话新剧议》，载《通俗教育研究会第三次报告书·提议事件》，《民国文献类编》第674卷，第275页。

③ 《戏曲股第四十六次会议》，载《通俗教育研究会第三次报告书》，《民国文献类编》第674卷，第393页。

④ 同上。

⑤ 《戏曲股第五十四次会议》，载《通俗教育研究会第四次报告书》，1919年版，国家图书馆古籍部藏。

⑥ 裘善元（1890—1944），字子元，浙江绍兴人，考古学家，曾任教育部办事员，通俗教育研究会会员，是鲁迅在教育部交往较密切的好友。1929年至1936年任国立中央研究院历史博物馆筹备处管理主任，1935年调任南京中央博物馆筹备工作，1936年至1943年任国立中央博物院筹备处北平历史博物馆主任。期间参与交接明清内阁大库、河北巨鹿宋城的发掘、收购堪輿万国全图入藏北平博物馆等重大考古项目和事件。抗战时期，为保护国家珍贵文物，不顾个人安危主持中央博物院向西内迁工作。曾购藏部分居延汉简，为防止文物流失做出了巨大贡献。参见杜鹏姣、王江东、乔文《国立西北图书馆原藏汉简考略》，《丝绸之路》2023年第3期。

⑦ 《保护新剧著作权法案》，载《通俗教育研究会第四次报告书》，1919年版，国家图书馆古籍部藏。

其专有演唱之权，经该部批以“法律既未规定，自难准行”^①，不难看出该提案具体回应的现实情况，即梅兰芳申请注册《天女散花》著作权后，不仅专演权得不到保障，面对侵权也无能为力。

裘善元在《保护新剧著作权法案》中指出，对比他国戏剧政策，不仅演剧有严格的单行条例，在奖励措施方面也有授予褒状奖章、奖金、著作权兼有专演权的规定。1917年正乐育化会曾提议颁发奖金，但因政府财政紧张难以实行。^②而参看1915年著作权法第一条第四项，既然将戏曲写入著作权法，但却未考虑戏曲的复制价值在于舞台呈现的特殊性，保护著作权的同时也应兼有专演权迟迟未写明。

随着戏曲股改良工作逐渐走向深入，他们逐渐意识到：向社会输入模范剧本虽在文本内容上起到了引导作用，减少了审核成本，但戏曲班社自主创作的能力却得不到锻炼，反而会助长依赖范本的风气；主任黄中垔“查戏曲之效用纯在演唱，苟演唱之限制无所规定，则虽定有著作权将徒托空言”^③，以及裘善元提案中“特因戏曲以实现舞台为前提”等，对于戏曲舞台呈现重要性的再认识，不仅指向一个现实的危机——如若本就稀缺的新编剧目得不到应有的“专演权”保障，则此后更无人愿意穷尽心力改良旧剧，而且“励艺术而收实效”的字里行间也力图在承认戏曲“艺术”价值的同时，对曾经武断地认为“新编戏曲乃改良公器，不应挟著作权影响传播”的陈旧观念进行纠偏。

参考通俗教育研究会会员孙百璋（冠华）所译《俄国演剧法择要》一书中俄国保护戏曲著作权条例六项^④，与王劲闻补充的日本相关专演条例，会议决定提交议案呈请内务部追加相关条例，或别订保护新剧法以作补充。然而戴克让指出，专演权问题并非如此简单。比如著作权应当在“戏”还是在“人”？在剧本还是在呈现？如何衡量演员、导演、编剧对最终舞台呈现的贡献程度，以判定著作权归属？如以排演见长、真正赋予剧本灵魂的奎德社社长杨韵谱获得该剧著作权，演员习得后能否复在他班演唱，杨又能否再请他人排演？但类似的问题只能归于个人许可的范畴，如主任黄中垔认为，此则属于私权范畴，应得本人许可或按契约履行即可。王劲闻从法律角度指出，“凡私权被侵夺如非本人告诉官厅，不予干涉”。徐协贞也补充：“日本新剧法亦订明：如得本人许可即可演唱。”该年7月5日的会议上，内务部批复此次提案最终因事关修改法律，只能期待“新国会成立再由议员提议修改”。^⑤然而随着1918年后北京政局的多次动荡，最终“专演权”相关条例也徒托空言。

虽然民国初年的戏剧著作权讨论并没能给予戏曲创作者、表演者（二者实际上也并不能截然

① 《戏曲股第五十四次会议》，载《通俗教育研究会第四次报告书》。

② 《保护新剧著作权法案》，载《通俗教育研究会第四次报告书》。

③ 《戏曲股第五十四次会议》，载《通俗教育研究会第四次报告书》。

④ 《俄国保护戏曲著作权条例》（孙百璋译述，曹振勋、许丹校订）：第一条，因保护编剧者之著作权起见，于各城市设置委员会管理此事。第二条，未经委员批准，将编剧者所编脚本率行演唱者，应科以相当之处罚，除与著作人以赔偿费外，并判以二个月至八个月之拘留。第三条，因保护戏曲著作、翻译者之著作权，特在莫斯科瓦（笔者注：即莫斯科，Москва）设立俄国戏剧著作公会。第四条，俄国戏剧著作公会会员所编译之脚本，得遵照该会条例所规定，由剧园国主排演。第五条，凡剧园国主欲排演会员所编译之脚本，须按照戏剧之性质订立条件。第六条，凡剧园欲演该会之脚本，须禀明地方委员核定脚本之价值，并呈缴于地方委员，转发戏剧著作公会领取。

⑤ 《戏曲股第五十五次会议》，载《通俗研究会第四次报告书》。

分开)财产和精神方面真正的保护,但我们依然能够看到这一阶段也曾出现过戏曲股会员嵩堃、苏少卿的《拟奖励白话新剧议》、裘善元的《保护新剧著作权法案》这样极具时效性、建设性、现代性的提案。北洋政府时期封建主义与资本主义的交织含混和不彻底性,国家集权能力的根本孱弱,导致哪怕当时的民族国家文艺建设者具有对标国际的视野和尝试,也拥有对国内问题并不落后于时代的实际建议,也终究在立法上优柔寡断,在执行上缺乏底气。但除了这一问题,更重要的是官方戏曲改良所依托的“社会教育”公器与民国以来所倡导的公民个人主体性的萌芽之间的底层悖论。

自梁启超等知识人对戏曲的“发现”,并将其提高到前所未有的高度,到晚清中国对“社会教育”体制的日本舶来,^①再到民国教育部设立社会教育司,将戏曲列入民国社会教育、塑造国民的重要环节,以往士大夫不屑相顾的底层戏剧游艺就此进入近现代公共事业序列,成为国家文化建设的重要组成部分。但这次“升格”背后,我们也可以从著作权讨论中看到,“戏曲”在“社会教育”框架之外,不能被民族国家建设直接利用的部分,难以得到官方相应的认可,进而得到合理的保护;而在其“社会教育”的公共性之维,又与民国资本主义启蒙精神倡导的公民权益、主体意识、个人创造相抵牾。戏曲作品是“个人智慧结晶”的观念开始萌芽,但对其价值的制度性追认,却囿于“普及”与“提高”的社会需求一再被延宕。

四、观念的困境:个人创造与梨园戏德的龃龉

启蒙精神指引下的戏曲的“升格”不仅造成了戏曲作为社会改良公器与个人私权的矛盾,也带来了个人智慧结晶与梨园戏德之间的对立。正如周剑云所说,梅兰芳应当考虑“梅派”壮大的问题,大度地允许仿演,这样才能令他的作品如谭派一般有所传承。^②冯小隐虽然在立场上为黄润卿辩驳,但也不乏敏锐地意识到了一个戏曲传承的转捩时刻——谭鑫培、汪笑侬的戏可以被广泛学习,为什么梅兰芳的戏不许别人学?既然梅兰芳不许别人演自己的《天女散花》,为什么梅兰芳就可以演余紫云的代表作《玉堂春》《虹霓关》呢?^③

民国成立,对封建制度的推翻也同样伴随着对封建制度上层建筑的清理,以及在启蒙精神指引下资本主义制度对个人权利的张扬。呼应着民族国家的文化艺术建设,戏曲不再是不入大雅之堂的、并无竞争价值的小道,而是启迪民智的社会公器,更是真正在社会观念转轨之际,获得原创性、艺术性,凝结着个人智慧结晶,并确认现代性的“自我存在”的作品。这种知识产权的觉醒实际上与封建时代为了维系这一行业的存续互相取暖的“公心”相龃龉,并非个人戏德品性的

① 1902年,日本教育家佐藤善治郎写作于1899年的《最近社会教育法》被中国最早的教育专业刊物《教育世界》第31号译介为《社会教育法》,为中国知识界学习“社会教育”的具体方法和思想观念提供了最早的理论框架,可以说影响了20世纪初我国社会改良的具体实践路径,比如:“社会教育”是相对于并补足于“学校教育”的概念,目的是在于提高社会之智识、道德;其书第十二章列举了10项“于社会改良上,有最大之效力”的“社会改良之机关”: (1)神社, (2)宗教, (3)公园, (4)博物馆, (5)图书馆, (6)歌谣及音乐, (7)兴行物(即戏曲), (8)小说, (9)谈话演说会, (10)团体。参见王雷《中国近代社会教育史》,人民教育出版社2003年版,第153页。

② 剑云:《黄润卿与〈天女散花〉》,《鞠部丛刊》1918年版。

③ 小隐:《论黄润卿之演〈天女散花〉》,《鞠部丛刊》1918年版。

高下。其实唯有以著作权意识逐渐萌芽的角度反思之前的流派美谈、梨园戏德的问题，我们才能够理解流派传承乏力的观念肇端和底层逻辑。

在法律意义上，著作权限制的即是通过复制作品获益而损害著作权人正当权益的行为。余紫云（1855—1899）去世时，梅兰芳刚刚五岁，二者之间其实并未构成实质的竞争关系，与黄润卿仿演《天女散花》本质并不相同。而更重要的是，同光十三绝时代及之前名角的代表作，在民国已沉淀为约定俗成的行当正典，被划进“祖师爷传的戏”这一历史传承之内，“传统”开始被隐形地划分出来。这一问题在梅兰芳维权失败的几年后，从上海大舞台偷演亦舞台原创剧目《诸葛亮招亲》的“兴行权”（“著作权”的日本表述）争论中仍可窥一斑：大舞台坚称若《诸葛亮招亲》是亦舞台“用脑筋想出来的戏”，不能被别人演，那么《空城计》《李陵碑》《打棍出箱》也是前人用脑筋想出来的，怎么人人都能演。最终这些戏则被模糊地归为“祖师爷传下来的老戏，自幼由师父教的戏”，另当别论。^①

在梅兰芳的古装新剧序列里，如果说1915年的《嫦娥奔月》、1916年的《黛玉葬花》《千金一笑》仍是在青衣行当与传统视觉形象之中寻求戏曲表现女性角色的丰富性，1917年的《天女散花》则几乎另起炉灶地创造出一种不同于标准化、程式化的侍女、女仙、女将的表演法则，尤其梅兰芳驾驭加长彩绸时难以轻易复制的协调感、力量感，呈现出一种内化于角色的、而非“表现”的文武兼擅。似乎也正是《天女散花》面世后的1920年代初，“花衫”作为一种视觉转向被广为提及，如强调“慧生近演散花，身段姿势逼肖畹华，貌亦不少让”^②，不仅成为旦角色艺是否双绝的试金石^③，更成为梅派花衫的标志性剧目。当时甚至有剧评人痛心指出，“见今之以梅派自命者，不慕其态度，而状其古装，不法其细腻，而为其肉口”^④，或许这非梅兰芳本人所愿达到的结果，但我们似可以从中一窥“梅派”的广为流传之初，与“古装”、“做派”以及与之匹配的视觉凝视深度勾连的集体认同。

而对于“梅派”传承发展的期许，周剑云等人对尚小云、赵醉梅作为梅派人物，认为黄润卿仿演有助于壮大梅派的认证中，则呈现出时人对于“流派”定义的含混性——到底是学习梅兰芳独特唱腔、做派，或演梅派剧目即可自称或被目为“梅派”演员，还是得到梅兰芳本人认可（拜师梅兰芳及其弟子、或向梅兰芳本人学戏等方式），才可称为“梅派”？若从师承方面定义的“梅派弟子”而论，那么只有从1919年向梅兰芳执弟子礼的程砚秋算起，才真正具有流派传承意义的合法性。但在梅兰芳维权失败后的第二年，欧阳予倩排演了名异实同的《散花仙》^⑤，张文艳也上

① 张伟主编，孙莺选编：《近代报刊文献辑录丛书·旧时上海》，上海科学技术文献出版社2023年版，第313页。

② 舍予：《武林听歌记》，《申报》1920年7月13日第14版。

③ “《天女散花》这出戏，谁也知道是梅兰芳唱红了的拿手戏。自从兰芳走后，凡是趋时的旦角，莫不把这出戏大唱特唱，无奈色既有凭，艺尤不及。”载《申报》1920年12月12日第5版。

④ 柳遗：《东篱轩杂缀》，《申报》1919年8月28日第14版。

⑤ 《九亩地专电》，《小时报（附录余兴）》1919年1月27日第7版。

演了《天女散花》^①。据不完全统计,1920年代就有荀慧生^②、小翠花、小金铃^③,绿牡丹^④、刘筱衡^⑤、潇湘云^⑥、郭素梅^⑦、琴雪芳^⑧、赛灵妃^⑨、鸿雪芳^⑩、月妃^⑪、俞艳秋^⑫、张碧艳^⑬、雪艳琴^⑭、花美兰^⑮等演员都排演了《天女散花》。尽管剧评中都或多或少展现出这些剧目与梅剧相比并不尽如人意之处,但也并未有人再站出来言辞激烈地反对,甚至有人开始积极地比附梅兰芳。而这背后的原因之一或在当时市场对效仿者的定义里浮现得较为鲜明,即早在梅兰芳自己承认他们、甚至认识到“梅派”已然形成之前,剧界就已将他们视为“梅派”弟子。杭州第一舞台为白牡丹(荀慧生)“帜立梅派,复央其演《散花》”^⑯,也有人称潇湘云为“梅派坤角花衫潇娘湘云”^⑰。

个人价值的觉醒、戏曲地位的提升与市场竞争的繁荣,促成了“京剧”及其消费模式的真正形成,在此条件下的表演主体因具有标识性风格与独创性剧目成为立身之本,这是“流派”得以出现的重要背景。在演员并不具备真正创作能力的前京剧时代,有作为最高审美格范的文人为戏曲表演框定理想形式,口耳相传的公共文本为演员提供创作素材,演员的个人创造还远未成为戏剧的中心,唯有到戏剧的“表演”维度逐渐确立的时期,“流派”才开始被归纳和追认。

“梅派”最初的民间认证,并非因为这些演员们具备诸如“中正平和”“雍容华贵”等如今被奉为典范的“梅派”标志性特征,或者真正向梅兰芳拜过师学过艺,而是存在着仿梅腔、演梅剧等含混多元的认证标准。这份约定俗成的认证,其实早在梅兰芳自己认识到“梅派”形成之前就已经存在,它源于剧评人(观众)与演员之间的微妙张力,同时也赋予了仿演者在著作权不受重视的时代“光明正大”仿演的权利。当时,演员自称“梅派”或被指认为“梅派”,看似表面上是一种面向市场的荣誉性的标榜,甚至能够成为“为梅兰芳增色”的美谈,但在著作权视角下,毋宁说是一种在这些潜在竞争者本身并不具备原创能力的情况下,可以未经许可(包括向梅兰芳学习)演出梅兰芳原创剧目的“免责声明”。对于一个原创者而言,尤其是要承担戏剧艺术特殊的“在场性”的演员而言,被抄袭的文学作品尚且能够存留原本,而独特的表演技巧一旦被偷师,则要承担被替代的风险,这反而需要倒逼原创者锤炼自己的不可替代性,被市场冠以所谓的“宗师气

-
- ① 《特约马路电》,《小时报(附录余兴)》1919年11月7日第7版。
 ② 訥斋:《白牡丹的〈天女散花〉》,《先施乐园日报》1920年8月26日第4版。
 ③ 挹翠馆主:《小翠花的〈天女散花〉》,《新世界》1920年11月30日第4版。
 ④ 参见痴老:《绿牡丹之〈天女散花〉》,《时报》1921年10月17日。小珏:《赛灵妃之〈天女散花〉》,《新世界》1924年7月2日第2版。
 ⑤ 《刘筱衡〈天女散花〉照片》,《游戏世界》1921年第6期,第1页。
 ⑥ 江善均:《志潇湘云演〈天女散花〉之盛况》,《先施乐园日报》1922年3月15日第3版。
 ⑦ 之江一帆:《志郭素梅之〈天女散花〉》,《大世界》1922年3月8日第3版。
 ⑧ 林子和君赠:《琴雪芳艳影》,《礼拜六》1922年第191期第4页。
 ⑨ 小珏:《赛灵妃之〈天女散花〉》,《新世界》1924年7月2日第2版。
 ⑩ 春晚楼主:《记鸿雪芳之〈天女散花〉》,《大世界》1924年7月6日第3版。
 ⑪ 黛红:《月妃之〈天女散花〉》,《环球画报》1925年第1期。
 ⑫ 扶云生:《俞艳秋之〈天女散花〉》,《先施乐园日报》1926年8月13日第3版。
 ⑬ 《张碧艳〈天女散花〉照片》,《海滨(上海)》1928年第1卷第1期,第1页。
 ⑭ 翁燮言:《雪艳琴之〈天女散花〉照片》,《骆驼画报》1928年第10期,第1页。
 ⑮ 《哈尔滨坤伶花美兰之〈天女散花〉》,《大亚画报》1929年第145期,第2页。
 ⑯ 舍予:《上海〈天女散花〉之比较观》,《小时报(附录余兴)》1920年12月19日第8版。
 ⑰ 江善均:《志潇湘云演〈天女散花〉之盛况》,《先施乐园日报》1922年3月15日第3版。

度”，于原创者而言，“立派”与其说是荣誉毋宁说是枷锁。

从 1930 年代的“文艺大众化”道路，到 1950 年代及之后的“社会主义文艺”的创作路线，资产阶级文艺创作观下的“个人创造”越来越与“人民文艺”的根本要求不相协，也再度落入戏剧工具论的历史循环。流派创始人所创造的经典剧目再度沉淀为流派正典，即如前所说“祖师爷传下来的戏”，不仅是各流派弟子传承的使命所在，更成为各流派弟子内部竞争的战场。这组矛盾似可在原创性危机之外，为我们理解如今流派创制的终结和传承的乏力提供某种动力学思考。

吴开英曾考证徐悲鸿赠送梅兰芳的经典名作《天女散花图》背后缘由，此图绘于戊午暮春（1918 年 3 月），上有罗瘿公题款，可能是罗瘿公敦请徐悲鸿绘制，为程砚秋准备的拜师大礼，于 1919 年程砚秋拜师当日悬挂于梅家厅堂，暗示梅兰芳艺术的种子洒向人间，此事被传为美谈。^①耐人寻味的是，此图绘制之时，或许正是上海积极筹备黄润卿首秀《天女散花》，令梅党众人想尽办法维权之时；此后的一年中，维权失败、京沪论争、“梅派”涌起，又令梅兰芳正式接受并不求形似梅兰芳的程砚秋拜师，并将此画张悬于拜师礼之上平添了别样况味。

（责任编辑：李小红）

^① 吴开英：《梅兰芳若干史实考论》，文化艺术出版社 2014 年版，第 100—120 页。