

论民国前期艺术表达权利制度的文化禁忌

余超

摘要 | 法律的文化本质属性，在近代中国、民国前期艺术表达权利制度变迁中，体现得至为明显。肇因于中国古代儒家文明，孕育于该既存现有文化母体，润入于政权合法理论证成方式过程中三大文化禁忌谱系，其恒变又恒定的文化指令作用，构成这一母体的文化遗传密码信息，它形成于过往，并传习于后世，对历代政权在此领域的价值判断、立法选择、制度构建与法律实施，均起到了潜移默化、不可忽视的控制性、支配性作用。这种控制、支配作用，使得中国法文化语境下的艺术表达权利之行使，不仅是一个个体层面单纯的思想表达问题，更是一国家层面的复杂政权安定问题。

关键词 | 艺术表达；文明圈；政权合法性理论；文化禁忌

作者简介 | 余超，江汉大学法学院法学系系主任、党支部书记，教师，法学博士。

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



一、引言

作为表达权利、母体派生之一成部分，艺术表达权利（为叙述方便，下统“艺术表达”）同表达权利共享基于权利属性上的同一性，即：其一，从权利行使主体来看，其行使主体都为自然人。其二，从权利行使过程来看，都是建筑于思想自由价值理念上的个人意思表示、个体意志外化。其三，从权利行使手段上看，这一内在意思外部表达的手段、方式与途径多种多样，其包括但不限于口头、书面等多种形式，如说话、交谈、演讲、评论、朗诵、演唱、发文、著书等^[1]。其四，从权利行使功能来看，都是某一特定信息的人际传导、社会扩散之动态过程。所不同则主要在于，艺术表达作为人类这

一高等生物所独有的认知实践活动，其通过表达过程中的形象化展示、感性同理性相统一运用等手段，旨在达致满足人们的审美需求，唤醒灵魂的美好情感，实现精神的终极依归等既定目的^[2]。概言之，艺术表达是以各种艺术形式为外部载体，借以实现叙述故事、抒发情感、表现夙愿、展示理想、塑造信念、赏玩情趣、营造美感、陶冶性情、传送信息、

[1] 余超：《表达自由制度的近代植入与文化重构——以民国前期为例（1912—1937）》，武汉大学2016年博士论文。

[2] 参见王宏健：《艺术概论》，文化艺术出版社2010年版，第18—30页。

教化民众、休闲娱乐并传承文化等诸多功能及目的,之一种认识世界、反映世界的世界观与方法总和。

另一方面,艺术表达又不仅单属于个体形而上层面的精神享受范畴。其理由主要为:第一,从行权过程来看,如前所述,它毕竟仍属个体思想、意志外化、扩散的一种信息流通人际过程。易言之,其行为本身的社会意义、社会效果是客观存在、无法回避的。第二,从行权结果来看,任何艺术表达行为,其背后不可避免地带有某种价值判断过程,及价值传递结果。换言之,都是表达主体意欲通过表达行为传递给表达受众的一种有意识、有目的、有期待的动态信息传递、反馈机制。是故,因之具备了法律调整的必要性及可行性。所以,在任何国家和地区,绝对自由意义上的艺术表达权利向度、限度尽皆势难存在。不同立法者基于不同的价值取向、情感倾向,则易于将这一基于历史传习而来、润入当下制度的文化指令、正当理由等内蕴要素,有意、无意地嵌入到从立法、执法到司法的全过程中,使得该领域内的艺术表达制度现况,呈现出各自所特有的文化式样,由此反映出彼此不同的文化根由。此亦即陈晓枫教授尝谓:“法律的本质,为一文化现象”^[1]这一论断在艺术表达领域的逻辑起点所在。此点,对于理解中华儒家文明圈范畴的下的本土艺术表达权利向度及限度问题,更趋具有指引与指导意义。

二、中华儒家文明圈下的古代社会艺术表达禁制略考

(一) 论证前提:中华儒家文明圈

文明圈的理论是由文化传播学派所创立的,当代政治文化学者亨廷顿又用不同意识形态、智识模型解释了文明圈,指出主要以不同宗教为代表特征的文明圈模式下,存在着各不相同的各类行为界限^[2]。这种文明圈类型的分析,可指引我们析论不同艺术表达权利底线的进路。具言之,任一文明圈中特定政权的建立,都必须依赖于一个合法性理论为基础。该基础,即为构成该文明圈文明式样的始源。艺术表达权利限度从根由意义上,正是由这种政权合法性理论本身所能够接纳的空间所决定的。循此理路,中华儒家文明圈是一独特的文化圈。该独特性体现在:作为艺术表达之母体的表达权利领域,它能够思考并讨论的对象具有自己的特定范围。而这一母体向度限定,深深嵌入该文化圈政权合法性理论的证成范式当中。该范式的形成,整合

了儒家文化所依赖的特有地理条件、生产方式、政权组织和生活方式。因此,文化学者自觉或不自觉地将之冠以“儒教”^[3]的名义,并探求儒学传统与法律制度的关系。具言之,该文明圈存有以下几种特征,影响了从表达权利、到艺术表达的范围之可能。

首先,权威核心的“准政教合一”色彩是孕育各类表达禁忌之温床。回溯中国国家的诞生肇始,这种基于农耕文明的政治共同体的形成,是通过“宗法拟制,扩族为国”^[4]的路径来建构的。第一个中央奴隶制国家夏朝通过“均合作享”的方式来统一各族,建立跨越氏族、部族和血缘的中央国家机构雏形起^[5],后世各代莫不竞相效仿、遵循前例。这种基于“封闭东亚大陆条件、传统农业生产方式”基础之上,所沉淀形成的以父系权威核心,从家庭到国家、从微观到宏观的建构组织及管理方式,至明显的特点,是各级权威在社会共同体不同层级当中,各具有主体性地位——在家族里为父亲,在社会上为老师,在国家中为皇帝的“作君、作亲、作师”角色扮演,成为三位一体的复合权威体系结构。

这种集族权、教权和政权为一身的儒家一元化权威体系建构方式,对于表达行为的影响,主要体现在:其一,从权威类型看,皇权在全社会中居于绝对的统率地位,不容被置疑,不能被侵犯,具有个体的无限神圣性——这种神圣性、绝对性,正是一切排他性表达禁忌产生的思想、心理之基础。其二,从官方意识形态内容来看,儒家经义当中浓厚的泛道德化色彩,大量的义务性规范内容,也为表达禁忌供给了丰富的思想资源。正如马克思·韦伯在《中国儒教与道教》中指出,在以皇权为核心的“三作”权威地位的自然推导之下,身为臣民唯一的选择与正道便是遵分循纪地“作臣”,“作子”,“作徒”。其间,重要的

[1] 陈晓枫:《中国法律文化研究》,河南人民出版社1993年版,第13页。

[2] [美]塞缪尔·亨廷顿:《文明的冲突与世界秩序的重建》,周琪、刘绯、张立平、王圆,译,新华出版社2010年版,第135-161页。

[3] [德]马克思·韦伯:《中国的宗教:儒教和道教》,康乐、简惠美,译,广西师范大学出版社2010年版。

[4] 陈晓枫,柳正权:《中国法制史》(上册),武汉大学出版社2012版,第3页。

[5] 同上注,第19页。

不是其基于自由意志下的表达权利,而是基于政权稳定下的表达抑制。其三,政权合法性理论上独有的“天命天授”话语体系,为表达禁忌的合理化、合法化与正当化供给了终极支撑。即权威核心用已经获得的皇权,来反证自身获得了天命,形成有权解说天命之反向证明话语体系。而这种“王者德化天下,庶众顺从权威”^[1]的传统文化话语方式,沉淀更新到近现代,便体现为:一个掌握了先进思想的核心力量,率领人民实现江山易色^[2],这样一条合乎中国传统政治法律文化的政权合法化路径。

在这样一种“暴政时代→先进思想→武装战胜→获有民心和天下”^[3]的政权合法性证明过程中,虽然不能说它是完全排斥表达权利;但至少可以发现,个体层面的表达行为在这个话语体系里,并不占有重要的地位。群体通过对于一种新型权威核心的热烈拥护,支持其获得执政地位本身,便构成了其意愿的集合性表达。即:它本身既然是人民意愿的表达结果,就自然获得了代表其根本利益的合法性基础。顺之而然,权威核心执政以后的表达行为也当可被视做人民群众表达行为的合理之替代,即:执政者的表达即被视为民众的表达。是故,包括但不限于民众艺术表达在内的其他种种之表达行为,总处于次生性或依附性的地位。反之,一方面,民众所享有的有限表达空间,皆被笼罩覆盖于该政权合法性理论的框架、范畴之中。另一方面,这一合法性理论中所暗含的种种文化禁忌、行为指令,总在有意无意、或明或暗地对个体表达行为起到了影响、控制乃至支配性的作用。这在历朝历代对于艺术表达的禁制过程中,均有所反映。

(二) 从皇权维护,到政治禁忌

依据艺术表达的一般理论,常见的表达方式根据其产生的先后时间顺序,大致可分为文学、诗歌、美术、雕塑、音乐、舞蹈、戏剧、电影等^[4]。就古代社会而言,囿于社会物质生产条件对于人们生活方式的限制,艺术表达则主要是以文学、诗歌、美术、音乐、舞蹈与戏剧等方式得以呈现。反之,这些表达方式顺之亦易成为帝制时期以皇权为代表的权力体系予以禁制的客体和对象。在禁制过程中,起核心文化指令的各类文化禁忌之固有作用,遂得日益凸显。其中,首当其冲的即是以维护皇权权威为核心的政治禁忌,对于艺术表达的种种抑制、乃至反制。一个典型例证,便是北宋年间大文豪苏轼在“乌台诗案”因诗获罪,触动了以王安石为代

表的变法派根本利益,而身陷囹圄,并牵连甚广。在该案中,苏轼因其系列诗稿中存有诽谤朝政之嫌疑,而被监察御史追究其讥讽朝廷责任,其主要证据有:(1)表达对于变法整体之不满:如“陛下知其愚不时,难以追陪新进;察其老不生事,或能牧养小民”(《湖州谢上表》)。(2)表达对于青苗法之不满:如“仗藜裹饭去匆匆,过眼青钱转手空。赢得儿童语音好,一年强半在城中”(《山村五绝》)。(3)表达对于禁盐政策之不满:如“岂是闻韶解忘味,尔来三月食无盐”(《山村五绝》)。(4)表达对于科举不考法科之不满:如“读书万卷不读律,致君尧舜知无术”(《戏子由》)。(5)表达对于兴修水利、劳民伤财之不满,如“东海若知明主意,应教斥卤变桑田”(《八月十五看湖五绝》)^[5]。从表面看,苏轼诗篇内容似为针对变法本身。从实质看,因变法根本推动者实系于宋神宗一人。所以,苏轼对变法的质疑、反对,便转化为对以宋神宗为表征的皇帝权威的“大不敬”。类似例子,同样见诸于明清两代。在明朝,户部右侍郎高启因《上梁文》中“虎踞龙蟠”之用被指藏有“称帝野心”,监察御史张尚礼在《宫怨》中被控“妄议宫廷”,高僧来守仁、德祥分别在《翡翠》《夏日西园》中被指“谤讪嫌疑”,以上数人尽被处死^[6]。在清朝,同样存在《岭云集》案、阎尔梅诗案、《鹿樵纪闻》案、《续金瓶梅》案等“逆诗案”^[7]。此外,还有内阁学士胡中藻因其《坚磨生诗钞》中的“悖逆”诗句、“谤及本朝”而被斩立决、抄没家产。徐述夔后人因其遗作《一柱楼诗集》中的“逆书”“违碍”而被分别处死、戍边。徐本人及其子则被开棺戮尸、枭首示众^[8]。这一文化禁忌影响之深远,由此可见一斑。

[1] 陈晓枫:《中国宪法文化研究》,武汉大学出版社2013版,第16页。

[2] 同上注,第25页。

[3] 同上注,第43页。

[4] 王宏健:《艺术概论》,文化艺术出版社2010年版,第86-135页。

[5] 谢苍霖,万芳珍:《三千年文祸》,江西高校出版社2015年版,第196-199页。

[6] 同上注,第285-289页。

[7] 同上注,第361-378页。

[8] 同上注,第418-430页。

（三）从禁书改戏，到暴力禁忌

以政治禁忌为基础，又可派生、演绎与衍生出另一关联禁忌类型，即：暴力禁忌。盖因为，如前所述，中华儒家文明圈的合法性证成范式中，从“先进思想”到“获得天下”之间，“武装斗争”是一关键性中介与桥梁。进言之，从古代社会王朝更迭的动力机制来看，暴力因素总是不可或缺的构成要素。反之，此亦为历代统治者所必欲防范和管控的重点。这一禁忌，在艺术表达禁制中同样得到了体现与反映。例如，明崇祯十五年，邢科给事中左懋地为陈请焚毁水浒传题本所持理由，即：“以宋江等为梁山啸聚之徒，其中以破城劫狱为能事，以杀人防火为毫举，日日破城劫狱，杀人放火，而日日讲招安，以为玩弄将吏之口实。不但邪说乱世，以作贼为无伤，而如何聚众竖旗，如何破城劫狱，如何杀人放火，如何讲招安，明明开载，且预为逆贼策算矣”^[1]。换言之，之所以要禁绝《水浒传》，系因其所暗含的非法聚众、暴力举事、假借招安、操弄官府等因素，给帝制统治秩序所带来的影响与破坏。崇祯十六年，兵部也以同因提出此议，以期使农民起义的“降丁各归里甲，勿令仍有占聚”，所以，必须“速行烧毁，不许隐匿”。

此外，在古代社会还有一种重要的艺术表达方式戏剧。因其所具有表达方式的特性，即往往需要在某一特定人群聚集、公共场所（如戏院，戏园或户外舞台等）进行，从而使得戏剧内容中所承载的价值观，极易得到一定范围内的高效传播，进而形成起事动乱的源头。所以，成为历朝历代统治者所关注、关照的中心。其间，因由前述政治禁忌所派生出来的暴力禁忌，在官方针对该领域的禁制过程中，同样占据了相当的权重。例如，清嘉庆年间，因民间演剧中“每喜扮演好勇斗狠各杂剧，无知小民，多误以盗劫为英雄，以悖逆为义气，目染耳濡，为害尤甚”^[2]，故而应当“认真禁止”^[2]。不惟如此，在观戏过程中频繁发生的治安问题，也是清政府加强戏剧禁制的重要原因之一。其中，最为常见的是士兵在看戏过程中相互之间逞勇斗狠、打架互殴，以及士兵同观众之间，以及其他执法者、政府官员之间的身体冲突。例如，光绪二十二年，在江苏仪凤戏园，督辕卫队十数人擅闯栅栏、看霸王戏，引发官民之间的流血冲突^[3]。又如，光绪三十四年，在苏州春仙戏园，中营勇丁同公所巡缉队之间因不

付戏资、发生殴打^[4]，等等。正因为此，早在雍正年间，即已颁行《禁八旗官兵出入戏园酒馆》之法，该法规定，如有“不守本分，嬉游于前门外戏园酒馆”的，“一经拿获，官员参处，兵丁责革”^[5]。同时要求“各衙门出示晓谕，实贴各戏园酒馆，禁止旗人出入”。此一做法，在乾隆、嘉庆等年间均得延续。

（四）从女权压迫，到性的禁忌

所有古代文明都专注于控制人的性生活。例如，现存最早的成文法来自于早期苏美尔人的乌尔纳姆王朝（大约公元前2100年），其中相当一部分与性有关。如《乌尔纳姆法典》第7条规定，“已婚女子如果勾引别的男子就要被处以死刑，她们的情人则免于受到惩罚”。在近东地区，所有与他人有染的妻子都难逃死刑惩罚，而情夫们的命运则掌握在她们丈夫的手中^[6]。而这一法理精神在流传至今、从构成当代西方文明、文化之基石的《圣经》中，也可窥见历史之传习：《申命记》第25章第11节至第12节记载，“如果两个男子……打斗在一起，其中一人的妻子过来，把丈夫从打人者手中解救出来，如果他伸手抓住那男子的生殖器，那你可以斩断她的手。你不应有怜悯之情”^[7]。从中约略可知，在这系列关乎性的禁忌法律、宗教或道德的规定中，实质上隐含着—个潜藏的逻辑、现实前提，即：女性地位，整体低下。换言之，性的禁忌、义务本身是同女权压抑、不张的彼此之间，存有密切的关系。此一点，在女性的童贞在古代无论东方抑或西方，皆是一种有价格、有市场的商品，男子对它的拥有权受法律保护方面，都得到了—以贯之的体现。如《汉谟拉比法典》规定，已婚女人如果不检点，轻视丈夫或以未经许可离家出走的方

[1] 王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社1981年版，第16页。

[2] 同上注，第65页。

[3] 刘庆：《管理与禁令：明清戏剧演出生态论》，上海古籍出版社2014年版，第158页。

[4] 同上注，第159页。

[5] 王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社1981年版，第30页。

[6] [美]埃里克·伯科威茨：《性审判史：一部人类文明史》，王一多、朱洪涛，译，南京大学出版社2015年版，第10-11页。

[7] 同上注，第12页。

式来羞辱自己丈夫就有被溺死之虞。概言之,没有什么比女性的不忠更让古代立法者愤怒,而且鲜有其他罪行被如此重判过。直到1878年,《英国医学杂志》还刊登了大量信件,讨论处于生理期女人摸过的火腿是不是会变质的问题^[1]。

人类社会、文明发展具有的一定程度共同性规律,在此一方面或存异曲同工、殊途同归的况味。就法文化现象的证据而言,中国古代法律中,从婚姻缔结过程中的“六礼”程序,到女子嫁入夫家后的“三从四德”,再到被迫离婚条件中的“七出”条件,凡此种种,莫不反映出女性在社会生活、家庭领域中的客体性、依附性和从属性地位。从中西文化的比较视角来看,所不同止在于其背后的文化作用机理、根由之差异,即:中国文化语境下,主要源自于中华儒家文明圈特别强调重视“从家族内部和谐,到国家整体稳定”的直观外推式统治秩序观之实现,因此对于可能严重破坏这种政治伦理关系之“性的禁忌”^[2],绝对是要严厉防范、不能有丝毫懈怠的。瞿同祖先生在《中国法律与中国社会》中,对该问题曾经有过深入而细致的探讨。曾广泛存在于传统法律关系不同主体之间的“奸非罪”,则是这种禁忌内容在法律制度当中的直接体现。并且,历代对于这种主要表现为家族内部逾越名分的乱伦犯禁行为,处罚亦是越来越严:早在汉代,就有定国与其父亲、兄弟的妻妾子女通奸,而畏罪自杀的记载^[2]。唐代以后,针对于家族内部发生于亲属关系之间的奸非行为,一律设内乱罪尽皆重加惩罚。例如,唐、宋律奸非男女各徒三年,强者流两千里,折伤者绞。明清律相奸者杖一百徒三年,强者斩候^[2]。族内奸非行为重罪而入“十恶”,和亲属间的伦常混乱的性犯罪并列为危害封建政治统治的重罪独罪,充分表达了传统法律对性禁忌的高度重视。究其原因,笔者认为,则要追溯到中华文明在国家构建之初的早期方式上去。在“宗法拟制,扩族为国”^[3]而形成的家国同构式社会共同体中,性行为之混乱失范,将是对宗法建国秩序的严重冲击。因此,所谓性的禁忌实质上意欲禁止防范的不仅仅是性行为本身,而是它的可能导致对于传统家族伦理道德的破坏,以及对于建立在家族基础之上国家统治秩序的颠覆。这也是为何“内乱”罪问题,一直会成为历代王朝所严厉打击对象的主要文化根源。而且这种文化的顽强坚韧还体现在,即便是在对卖淫现象较为容忍宽松的个别朝代,在官方意识形态中,此类禁忌仍然是未得些许懈怠的。因此,它顺之也成为艺术表达禁忌范畴中

的第三类重要因素。

例如,早在非典型性儒家文明圈类型下的元代,即有“唱淫词决仗”^[4]之规定。明正统年间,亦有“禁唱妻上坟曲”^[5]之举。及至清代,则将此禁忌的禁制发扬到极端。顺治年间,即有“禁刻琐语淫词”^[6]之令,“违者从重究治”^[6]。康熙年间,针对淫书、淫词小说、因其“人所乐观,实能败坏风俗,蛊惑人心……乐观小说者,多不成材,是不惟无益而有害”^[7],所以“俱宜严行禁止”^[7]。甚至“禁止戏女进城”^[8],以免“不肖官员等人迷恋,以致罄其产业”^[8]。直到清末光绪年间,在针对花鼓戏的禁令中,仍可瞥见该文化惯性的历史幽影。

三、民国前期北洋政府艺术表达文化禁忌之赓续、形变

从基本动因来看,民国的成立,同过往历代略有不同之处则在于,其主要的发起、创建者革命党人自身,并非主要依靠武力来推翻旧政权(虽然他们的武力因素的确起到了重要作用)。毕竟,仅就军事实力而言,革命党所掌握民军是远逊于袁世凯治下北洋军的,并不具备推翻满清的绝对实力。此一点,成为后世所谓袁世凯通过长袖善舞、政治手腕等方式窃取革命果实的最重要之筹码,进而推动了“南北议和”、及其倒逼清廷被迫通过颁布《清帝退位诏书》,“将统治权归诸全国,定为立宪国体”,促成了中国历史第一次的、至少在形式上实现政权的和平转移。以中华儒家文明圈政权合法性理论观之,此实非政权更迭过程中的常态,而为一历史偶

[1] [美]埃里克·伯科威茨:《性审判史:一部人类文明史》,王一多、朱洪涛,译,南京大学出版社2015年版,第15页。

[2] 瞿同祖:《中国法律与中国社会》,中华书局2003版,第55页。

[3] 陈晓枫,柳正权:《中国法制史》,武汉大学出版社1999版,第3页。

[4] 王利器:《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社1981年版,第3页。

[5] 同上注,第15页。

[6] 同上注,第13页。

[7] 王利器:《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社1981年版,第25页。

[8] 同上注,第29页。

然之“变态”。从表面上看,从晚清、到民国的过渡参照过去王朝勃兴凡例可谓风平浪静、波澜不惊。从实质来看,其背后的暴力因素仍是或明或暗、若隐若现。因此,这一民国前期政权转换中的二元复杂性,对艺术表达中的禁忌作用之发挥、彰显,也起到了逻辑上、现实中多重作用的功效。一方面,法律文本中,北洋政府至少在形式上赋予了民国国民较为广泛的各类表达权利;另一方面,具体条文中,其又通过种种义务、责任的创设,变相限制、乃至抑制了艺术表达的自由空间。核心功能,仍在维系以袁世凯为核心的北洋军阀统治集团这一权威核心的统治秩序。

(一) 政治禁忌

政治禁忌方面,顶层设计层面,则以《出版法》为代表对于印刷出版物领域中,对包括但不限于艺术表达领域等所谓犯忌行为进行了较为全面系统的规制。《出版法》第11条规定:“文书图画有左列各款情事之一者,不得出版……一、淆乱政体者;二、妨害治安者……”^[1]。单行法令层面,针对各自不同的艺术表达行为类型,出台了相应的具体文本。文学小说领域,1916年,通俗教育研究会颁布的《审核小说杂志条例、标准与奖励章程》规定:“本会审核小说,认为有左款只一者,应禁止之:一、宗旨乖谬,妨碍公共秩序者;……三、思想偏激,危害国家者”^[2],首开民国时期文学小说政治禁忌之先河。同年,该会还针对当时文人喜欢创作一些反映讽刺官场腐败、社会黑暗的批判文学风潮,找了一条“暴扬社会之弱点,诱导国民之恶性,流弊所至,特难测想”的“言他理由”,专门发函、苦口婆心,要求作家“不再编写黑幕一类小说”,以期达“维护社会良好风尚”^[3]、巩固政治统治秩序的目的。在戏剧电影领域,鉴于这两种独特的艺术表现形式由于存在前述表达方式上的直观性、立体性、动态性与丰富性,其在塑造传递价值标准、影响人群生活方式上,较之传统的文学小说更具优势。因此,自然也成为北洋政府在艺术表达禁制制度构建过程中,政治禁忌体现的重要内容。1916年,通俗教育研究会所制定的民国时期最早戏剧审查法令之《审查戏剧章程》中,明确将“倡论邪说,意图煽惑”^[4]这类,针对现政权不利的带有政治色彩性艺术表达行为罗列在内。1926年,教育部在颁布的《审查影剧章程》中,也仿效戏剧审查方面法令,同样将“迹近煽惑,有妨治安者”^[5]列入政

治禁忌的基本范畴。执法层面,1928年,外交部会同内务部特定致函全国省长、都统,明令禁止苏联宣传影片在中国内地放映,以防止其将影片本身作为宣传其“赤化思想”^[6]的工具,则为这一时期电影领域具有代表性的政治性审查法令。

(二) 暴力禁忌

暴力禁忌方面,北洋政府在法令措施上也是莫敢放松。戏剧电影领域,1916年,《审查戏剧章程》在第3条第2款即已将具有“凶暴悖乱,足以影响人心风俗者”^[7]的戏剧内容,作为严厉禁止的范围之列。1920年,教育部针对当时其由西方传入,社会上风行的“西洋景”,亦即人工放映的动画这一电影前身,由于其在内容上常常直观表现了封建王朝时期凌迟枭首的血腥残忍,政府强烈担心会使广大老百姓在观看之后,“养成凶残心性,似较之淫秽画片,其害更甚”^[8]。因此,对于此类“怪异画片”^[8],要“随时查察”,一遇到有胆敢公开放映情势,则要“立即禁止搬演”^[8]。1924年,政府对《阎瑞生谋害莲英案》与《张欣生谋产案》两部根据真实事件改变的影片,因其“残忍惨酷”^[9],为防止“流弊起见”^[9]而禁止公映,为这一时期因暴力而禁演的先导。该立法基本精神,在《审查影剧章程》中也有所体现,即同样也将“凶暴悖乱,足以影响人心风俗者”^[6]而列入禁片条目中。

(三) 性的禁忌

性的禁忌方面,北洋政府的法令措施更是层出不穷。文学小说领域,立法层面,通俗教育会在前述的《章程》中,同将“词意淫邪,违反善良风俗

[1] 中国第二历史档案馆:《中华民国史档案资料汇编》(第三辑,文化),江苏古籍出版社1991版,第435页。

[2] 同上注,第152页。

[3] 同上注,第160-161页。

[4] 同上注,第167页。

[5] 中国第二历史档案馆:《中华民国史档案资料汇编》(第三辑,文化),江苏古籍出版社1991版,第177页。

[6] 同上注,第178页。

[7] 同上注,第166页。

[8] 同上注,第157页。

[9] 同上注,第176页。

者”^[1]作为禁止创作小说范围。同时,该会在同年颁布的《劝导改良与查禁不良小说办法》中,复又规定对于“有妨害于风俗”^[2]的小说,书业商会须“自行取缔,停止贩售”^[2];各省行政长官也应当予以注意、查禁。此外,该会还在向广大作家发出的《提倡勤朴艰苦美德小说致作家的函》中,提到色情文学会“播散淫靡之词,青年阅之最易荡情之志”^[3],所以倡议应多撰写出版表现“刻苦自励之美德”^[3]的文学作品,或可才能对此所谓荡情危局“挽回于万一”^[3]。执法层面,具体针对此类淫秽邪恶文学小说的查禁工作,是由京师警察厅及教育部来具体执行。1916年,京师警察厅针对市场上描写渲染“房中奇术”“有意导淫”“大伤风化”之书,厉行了严格的查禁措施,其数目总计共就有六十余种之多^[4]。而在1922年北京书业进德会所禁售的同类书目,也达到了接近三十余种^[5]。北洋政府对传统儒家道统捍卫之坚决,对淫秽色情打击之彻底,由此可见其厉。

戏剧电影领域,1913年,京师警察厅通过拟定《管理戏班规则》,在前述规则基础上,在第5条中进一步提出:“排演各戏,须取有益于国家社会,不得排演淫邪迷信,有伤风化之剧”^[6]。1916年,通俗教育研究会在其制定的《审查戏剧章程》,同在该章程第三条、第四条中分别对戏剧禁止及修改事宜进行规定,即“凡编演之剧,经本会审查结果认为有左列各项之一者,应禁止之:一、情节淫秽、有伤风化者……”(第三条),“凡编演之剧,经本会审查结果认为有左列各项之一者,得由本会令其修改之:一、剧中某过场或某语涉及淫邪,有伤风化者……”^[6]。“风化道统”传习教化之认真严肃,也亦实乃频繁迭次、颇有成效。执法层面,基于各执法主体所前后颁行的规则法令,针对不符合法律要求的戏剧之禁止取缔工作,也是一直从未放松。1920年,教育部认为在北京城新世界、城南游艺园等剧场中上演的《文章会》《富贵图》《梵王宫》《男女拆白党大交战》与《珍珠衫》等戏剧有伤风化,提请京师警察厅予以禁止。1922年,京师警察厅明令禁止的各类“淫邪戏目”,总计亦有将近四十余种^[7]。这一管理戏剧、戏班的表达禁制法律手段,在电影方面也有所体现。1921年,京师警察厅颁布的《修订取缔电影园规则》第5条中,便已规定:“电影园内所有电机、电片,不得借用外国人所有

之物,并不得开演淫邪迷信、有伤风化等影片”^[8]。不仅如此,北洋政府对于“男女大防”问题的极端关注,在立法上也是迭有涉及。该《规则》第8条还规定:“电影园内,除包厢外,均男女分座”^[8]。1926年,教育部颁行《审查影剧章程》,再次将“迹涉淫褻,有伤风化者”^[1]列入“禁片”范畴之内,则亦是因循时例的结果。

四、南京国民政府时期艺术表达文化禁忌之重构、回归

1928年,国民党北伐成功,张学良旋即宣布东北易帜,服膺国民政府管辖,北洋政权被推翻,南京国民政府(下称“国民政府”)实现了对全国形式上的统一。1931年,国民政府颁布《中华民国训政时期约法》(下称《训政约法》),在第30条中规定:“训政时期由中国国民党全国代表大会代表国民大会行使中央统治权”^[9],从法理上确立了孙中山政治遗嘱中关于“军政,训政,宪政”之建国三部曲中,起中介与过渡关键作用的训政秩序。该秩序中,国民党的党权作为一种新型权威核心,其法律地位被文本确认的同时,亦在实际中对全社会起着总管辖之效,从某种意义上,国民政府的成立,在当时历史条件下,仍契合了中华儒家文化圈当中特定政权合法性理论的证成机制,即:一个先进人群(国民党)依靠一个先进理论(经孙中山融合了新三大政策后的改良版三民主义),通过武装斗争(北伐战争)获得全国性的执政地位。因此,随着中华儒家文明政权合法性理论的“另类回归”,原有文化母体中的艺术表达传统禁忌,也继之益更凸现、重构,复又获得法律制度构建过程中的支配

[1] 中国第二历史档案馆:《中华民国史档案资料汇编》(第三辑,文化),江苏古籍出版社1991版,第178页。

[2] 同上注,第153页。

[3] 同上注,第156-157页。

[4] 同上注,第154-156页。

[5] 同上注,第158-160页。

[6] 同上注,第166页。

[7] 同上注,第173页。

[8] 同上注,第175页。

[9] 周叶中,江国华:《从工具选择到价值认同——民国立宪评论》,武汉大学出版社2010版,第358-359页。

性作用。

该支配性作用体现在,同北洋政府时期类似,尽管国民政府形式上在《训政约法》在第11条、14条、15等条文中对人民可享表达之权作了形式上的规定。但实际上,国民政府针对艺术表达的令行禁制,基于文化指令、惯性作用下,较北洋政府却更尤甚。在三民主义、“总理遗教”不断地被“党国”予以人为神圣化、绝对化和教义化,成为全社会不容质疑、不能动摇的主流意识形态后,其对以思想自由为内核的表达权利、艺术表达,抑制程度更趋严格。再加之,国民政府实际领导人蒋介石是一较为信奉儒家传统道德,并力图将已在民众中塑造成为集“天地君亲师”五位一体的“卡里斯玛型”之完美领袖。在此复古氛围中,艺术表达权利制度虽在表面上被全面移植、形似洋化,实则传统底色频仍,甚至更趋保守。此外,鉴于蒋本人在与宋美龄结婚后改信基督教,其思想体系变得较为复杂多样,具有一定多元可能。在政治领袖个人意志对上层建筑影响总是较大的传统儒家政治文化传统当中,又对此一时期的艺术表达权利制度,起到了些许积极作用。

(一) 政治禁忌

文学小说领域,立法层面,鉴于国民政府施行了统一的《出版法》《出版法实施条例》之故,因此并未制定如同北洋政府时期《审核小说杂志条例、标准与奖励章程》般的单行法规体例,而将其整体纳入到“出版品”的范畴当中,实行统一的法律规制标准。所以,传统艺术表达权利中的三大禁忌问题,在《出版法》第19条中业已可视为得到了大略体现。譬如,第1款“意图破坏中国国民党或三民主义者”“意图颠覆国民政府或损害中华民国利益者”之政治禁忌,第3款“意图破坏公共秩序者”之暴力禁忌,第4款“妨害善良风俗者”^[1]之性的禁忌等。但是,国民政府的文艺政策也有自己的特色。1932年,国民党中央宣传委员会制定的《通俗文艺运动计划书》(下称《计划书》)中,已认识到文学艺术作品由于“为一般民众所爱好,而视为日常精神生活上必须之品,故于无形中对于民众心理发生一种极大之影响”^[2],因此必须认识到“对于通俗文艺的提倡,实为当今最紧要而迫切工作”^[2],而“使民众意识有一种正确的倾向——三民主义的倾向”^[2]。

在三民主义意识形态统摄文艺工作的总体方针

和全局背景之下,一方面,国民党在《计划书》中,拟定了关于通俗文艺的“十二大题旨”,作为文艺创作的根本原则与大体框架。在这当中,除了“民族意识”“民族自信力”“反帝思想”“抗日耐心”“服务精神”“科学常识”“社会技能”^[3]等中性词汇以外,更为重要的,则是循循善诱、极力灌输于民众以所谓“自动剿匪,并揭露赤匪之罪恶”“纯正的道德观念”、并不为“反动言论所迷惑”^[3]等一系列带有极强之政治鼓动与禁忌色彩交相并存的词句话语。在此基础上,1933年,国民党中央执行委员会还专门为此制定了《文艺创作奖励条例》,对“思想正确”者给予包括但不限于发给奖金、代印作品、介绍刊载在内的各种精神与物质奖励,以期更好地加强“党国”对于文艺创作及其意识形态领域的引导和控制^[3]。另一方面,对不符合官方意识形态价值要求的“异端思想”,国民政府同北洋政府一样,也是奉行绝不姑息、严查不贷的零容忍政策。除了依据《出版法》《出版法实施条例》等规定进行处罚外,执法层面,当局针对进步文学刊物与知名文化人士的查禁封锁、打压迫害,一直并行不悖、毫不手软。1927年,知名左翼作家郭沫若就因为“言论举措,趋附共产”而被国民党开除党籍、公开通缉^[4]。1930年,国民政府又先后查封了以上海社会科学家联盟、左翼作家联盟为代表的八个进步文艺团体^[5]。1931年,著名作家鲁迅先生在上海被捕,引起了包括北平文化界在内的全国人民的集中声讨、广泛抗议^[6]。1936年,复有上海文化救国会所办之《大众》《生活》杂志,同因“阴谋捣乱”“恣意煽惑”“破坏本党威信”而被官方一并查禁^[7]。

戏剧电影领域,自电影于20世纪初叶被引入到近代中国之后,历经三十余年的发展,国民政

[1] 中国第二历史档案馆:《中华民国史档案资料汇编》(第五辑,文化),江苏古籍出版社1994版,第81页。

[2] 同上注,第321页。

[3] 中国第二历史档案馆:《中华民国史档案资料汇编》(第五辑,文化),江苏古籍出版社1994版,第322页。

[4] 同上注,第401-402页。

[5] 同上注,第405-407页。

[6] 同上注,第411-414页。

[7] 同上注,第418页。

府时期达致发展的高峰。1930年,中国第一部有声片《歌女红牡丹》的上映^[1],它在各主要城市里,已经大有开始取代传统戏剧地位,成为当时最为流行的大众娱乐休闲方式之一。因此,在这一阶段,电影这种新型的艺术表达方式,逐渐成为国民政府时期艺术表达权利制度当中的一个特别重要的关注审查对象。立法层面,1930年,国民政府颁布《电影检查法》,第二条规定,“电影片有左列情形之一者不得核准:一、有损中华民族之尊严者;二、违反三民主义者……”^[2]。而对于究竟何为“有损中华民族之尊严”“违反三民主义”的问题。1932年,国民政府颁布《电影片检查暂行标准》,采详细列举方式,对其做出明确说明。此外,对于外国人在华拍摄电影方面,也同样对其做出了一体规范,体现了属地主义与法律面前人人平等的原则——其颁布的《外国人在华摄制电影片规程》第5条亦同规定:“外国人在华摄制电影片,……应避免左列各情事:(1)有损中华民国体面之事件;(2)关于违反三民主义之表演……”^[3]。不仅如此,在正面引导方面,对国产和外国影片,也分别提出了“阐扬总理遗教及本党主义政纲政策”“表现本党革命史绩”^[4]“不违背本党主义而有利于本党宣传”“鼓励被压迫民族之奋斗精神而适合于中国国情”^[5]等多项具体之要求。由此侧面反映出其政治禁忌之繁琐严苛,较北洋时期亦实有过之而不及。

执法层面,在国民政府的“禁片行动”,主要体现在针对“阶级斗争”“俄国革命”“共产主义”等具有左倾色彩的诸类电影,反映了相当强调和避讳有损国民党权威之政治禁忌的明显特点。1932年,国民政府下达行政命令,鉴于苏联革命影片存在“抄募红军胜利等情,对于民众亦将发生不良影响”^[6],一概禁演。1933年,浙江省政府主席还特地为此上书中央,对所谓共产党利用电影事业为其自身理念主义、革命事业宣传问题提出“挽救办法”,认为应当厉行加强检查、严格删减、及时查禁、严厉查办等有力措施,以维护巩固国民党及三民主义在意识形态领域的统治地位^[7]。

(二)暴力禁忌

除了在《出版法》第19条做出针对“意图破坏公共秩序者”的出版禁止义务外,国民政府针对艺术表达的暴力禁忌之禁制,主要体现在电影立法领域。例如,在其颁行的《电影片检查暂行标准》

中,它一共使用多达六款之罗列,对包括“自杀”“虐杀”“盗匪”“流氓”“斗争”“处决”^[8]等带有严重暴力性色彩的艺术演绎和内容表达排除在外,以免激发煽动起民众的犯罪动机与反抗精神,影响社会的安定秩序。此外,国民政府对于一些国产的“武侠神怪片”,同样也是予以关注,在“正风俗”“去迷信”的名义之下该禁则禁,对影片《火烧红莲寺》的大规模查封、禁影活动就是一典型例证。这部于1928年上映的武侠电影,主要讲述的是湖南乡野少年陆小青历经艰辛、拜师学艺,后误入黑寺、得以逃脱的江湖故事。该片上映之后,获得了空前成功,一时万人空巷,成为当时中国最为流行的国产影片之一。然而,该片造成的广泛社会影响,引起了国民政府高度关注。自1930年《电影检查法》颁行之后,它便成了该法实施之后的首个重点打击对象,从1931年起即被予以禁演。而其理由也是充满矛盾、语焉不详——国民政府并没有依据《电影检查法》第2条中的任何一款进行执法,而是转而援引《出版法》第23条、39条,认为其因改编自著名武侠小说《江湖奇侠传》,而《江湖奇侠传》本身则存内容荒诞,有违党义的问题。因此,电影作为“系用机械及化学方法印刷而供出售散布之图画”,同样也适用于《出版法》的禁止性条件。况且其“传播之广,危害之烈,甚于书籍”,自然就更需要被“一体查禁,以免流毒社会”^[9]。换言之,官方欲禁的,并不是《火烧红莲寺》这部单独影片;官方

[1] 黄献文:《昨夜星光——20世纪中国电影史》,湖南人民出版社2002版,第30页。

[2] 中国第二历史档案馆:《中华民国史档案资料汇编》(第五辑,第一编,文化),凤凰出版社1994版,第357页。

[3] 同上注,第365页。

[4] 同上注,第366页。

[5] 同上注,第367页。

[6] 同上注,第378页。

[7] 中国第二历史档案馆:《中华民国史档案资料汇编》(第五辑,第一编,文化),凤凰出版社1994版,第379-386页。

[8] 同上注,第359-360页。

[9] 顾倩:《国民政府电影管理体制(1927—1937)》,中国广播电视出版社2010年版,第274页。

实所欲禁的,是作为《火烧红莲寺》故事渊源的《江湖奇侠传》。而事实上,“有罪”的也并不单是《江湖奇侠传》,而是以《江湖奇侠传》为代表的一系列描写“侠客江湖、快意恩仇”之中国传统武侠小说中,所蕴含的那种存在民间社会中对于现行政权之不满情绪表达上的强力对抗、以暴制暴。而正是这种反抗和颠覆现有统治秩序的思想精神,才是国民政府须防范的核心根本。所以,《火烧红莲寺》的禁演,并非一个孤立的现象。自1931年到1934年间,经电影检查委员会查禁的此类武侠神怪类影片就有将近六十余部^[1],绝大多数靠此类影片生存的中小电影公司,也因此纷纷倒闭、关张大吉^[2]。

(三) 性的禁忌

性的禁忌方面,如前所述,早在其颁布的《出版法》中第19条第4款关于“妨害善良风俗”的记载外,更多同样也是在电影立法中迭有涉及、较为具体。譬如,《电影检查法》第2条中关于“妨害善良风俗”的禁止性规定,即是一例明证。值得一提的是,同政治禁忌相类似的是,在《电影片检查暂行标准》中,对于相关“善良风俗”中的性之禁忌问题,也在第3款中进行了多达五项的列举释义,如“……(四)描写淫秽及不贞操之情态;(五)描写对异性施用引诱或强暴手段以达到好淫目的之情形;(六)描写或暗示乱伦之情景;(七)以不正当的方法表演妇女脱卸衣裳;(八)表演生产临盆或堕胎之情景……”^[3]。同北洋政府时期大而泛之

的“迹涉淫褻,有伤风化”相比,国民政府在性的禁忌之法律规定上面显然较为规范化、具体化、技术化和细致化,具有更强的法律适用性与现实可操作性。

五、结语

归根结底,任何法律制度皆为人所创造。因此,立法者在创制法律时,大脑中既存的思维定势^[4],包括但不限于思维模式、致思途径、价值结构和情感方式诸端,存在民族意识的深层,规定着法律文化的基本范畴^[5]。此亦即,基于“决定论”基础上理解任何法律制度其来有自的题中应有之义。所以,呈现于民国前期艺术表达权利制度中的禁制模式、及其背后文化禁忌,同中华先民在漫长社会生活、国家建构过程中所形成特有之组织生活、国家建构方式,具有密切关系。而这一禁忌本身,作为历史传习的民族精神之一部,其惯性效果、指令作用并不因中华法系的消亡而丧失其主体性、功能性,反而会以“旧瓶装新酒”方式润入当下,得以另一种样态,实现其回归和再现,指引与形塑了法律制度的重构和更新。这一点,对于今人深刻理解从晚清、到民国年间艺术表达制度的嬗变过程,具有一定陈寅恪先生所谓之“理解、同情”的价值。同时,对于当下及未来艺术表达权利制度构建,以期亦能获取一些参考、借鉴之资源。

[1] 中国第二历史档案馆:《中华民国史档案资料汇编》(第五辑,第一编,文化),凤凰出版社1994年版,第395-397页。

[2] 顾倩:《国民政府电影管理体制(1927—1937)》,中国广播电视出版社2010年版,第271页。

[3] 中国第二历史档案馆:《中华民国史档案资料汇编》(第五辑,第一编,文化),凤凰出版社1994年版,第361页。

[4] 陈晓枫:《中国法律文化研究》,河南人民出版社1993年版,第23页。

[5] 同上注,第41页。