

京剧与晚清上海社会

徐剑雄

(上海师范大学 政法学院, 上海 200234)

[关键词] 京剧; 上海; 城市娱乐; 京剧女伶; 女性解放; 社会变革

[摘要] 1867年, 京剧传播到上海, 迅速盛行, 成为晚清上海城市流行艺术。戏园观剧是上海市民闲暇生活重要部分, 捧角和玩票也是市民乐此不疲的消遣; 京剧女伶滥觞于上海, 女伶登上城市戏剧舞台是晚清上海女性解放的重大成就; 京剧及伶人与晚清上海社会变革紧密相连, 京剧被赋予启迪民众的重任, 伶人被视作教育民众的大师。以京剧为经纬可以勾勒出一幅晚清上海社会色彩斑驳的图画。

[中图分类号] J821 K25(251) [文献标识码] A [文章编号] 0583-0214(2008)06-0113-08

Peking Opera and Shanghai Society in Late Qing

XU Jian-xiong

(College of Law and Politics, Shanghai Normal University, Shanghai 200234, China)

Keywords: Peking Opera; Shanghai; city entertainment; Peking Opera actress; women emancipation; social change

Abstract: In 1867, Peking Opera spread through Shanghai and became in vogue rapidly. It became the popular art of the city of Shanghai in late Qing Dynasty. Watching plays in theatres was an important part in the leisure life of Shanghai residents, thus supporting their favourite actors and acting as amateur performers became the favorite entertainment of the residents. Peking Opera actress originated in Shanghai, whose appearance on the stage was the great achievement of the women emancipation of Shanghai in late Qing Dynasty. Peking Opera, the actors and the social change in Shanghai in late Qing Dynasty were closely connected, Peking Opera was entrusted with the important task of enlightening the populace. Actors are regarded as masters who can educate the populace. The outline of the colorful social life of Shanghai in late Qing Dynasty can be drawn with Peking Opera as the latitude and longitude.

涉及京剧与晚清上海社会的研究, 当首推张仲礼主编的《近代上海城市研究》, 它从城市文化角度来研究上海戏曲(包括京剧), 认为“戏曲是近代上海很重要的一门大众流行艺术”。“城市的戏曲活动其形式和内容往往透露出个城市特有的社会心态”。^[1](p1120~1121)] 许敏的《近代上海的戏曲和市民生活》^[2]、罗苏文的《沪滨闲影》^[3]和《论近代戏曲与都市居民》^[4]等, 也谈到了京剧对上海居民生活的影响。但上述研究的视角, 主要落在民国时期而非晚清时期的上海, 研究的戏曲剧种也不限于京剧, 而且, 只是泛泛谈及市民的戏剧欣赏活动。李长莉的《晚清上海社会的变迁——生活与伦理的近代化》^[5]从社会伦理角度分析了晚清女伶兴起引起的社会影响。许敏的《晚清上海的戏园与娱乐生活》^[6]一文, 认为晚清上海戏园活动是世俗生活, 是娱乐社交场所。龚和德的《京剧与上海》^[7]一文, 探讨的是京剧与上海的历史因缘及其文化意义, 笔墨集中于上海对京剧艺术面貌的影响上, 而对京剧与上海社会其

他方面则付之阙如。本文在前人研究基础上, 力求另辟蹊径, 主要从捧角、玩票等城市大众娱乐, 京剧女伶与女性解放, 京剧与城市社会变革等角度去研究京剧与晚清上海社会。

一 京剧在晚清上海发展概貌

上海开埠前, 处在发达的江南文化影响之下。在元代, 上海就已经出现了相当规模的戏剧活动; 开埠后, 经济日益繁荣, 人口急剧增长, 城市化速度加快、规模扩大, 与此相对应, 各种文化娱乐活动也兴盛起来。上海特殊的政治地位, 使它得以避免清末几次大的国内战争, 因此积聚了大量财富, 城市基础设施逐步完善, 为日后京剧表演提供了优越条件。

京剧的起源, 始自徽班进京。清乾隆五十五年(1790年), 以高朗亭为首的扬州徽班“三庆班”进京向皇帝祝寿, 之后“四喜”、“春台”、“和春”等徽班陆续抵京。徽班初以唱二黄调为主, 兼唱昆曲、吹腔、梆子等, 是诸腔并奏的戏班。清

乾嘉年间,汉调传入北京,汉戏伶人搭入徽班演出,徽汉两调在艺术上逐步融合,出现“徽汉合流”局面,从而丰富了剧目,充实了表演技术,诸腔杂奏变为皮黄为主,舞台语言以中州韵为规范,沿用部分湖广音。由此,在北京民风习俗影响下形成一种新的演出格局,大约在道光年间逐渐形成一个独立的剧种,由于主要曲调是西皮调和二黄调,故时称“皮黄戏”。皮黄戏在北京广泛流传开来,并逐步向全国传播。京班初到上海是在同治六年(1867年)。同治五年(1866年),英籍华人罗逸卿在公共租界南靖远街(今福建路广东路口)营建了一座仿京式茶园,名“满庭芳”。次年春天,“满庭芳”从天津邀请来皮黄戏艺人演出,尽管只是二三流角色,票价也较昂贵,楼上楼下统售一元,但因为这是京班破天荒第一次到上海,所以“沪人初见,趋之若狂”。^{[8]p3}紧接满庭芳而起的是刘维忠开设的“丹桂戏园”。刘维忠派人到广东置办华丽行头,且有银鼠雏凤袍靠给伶人严冬穿用,倍极奢华。刘维忠亲自入京邀来“三庆”、“四喜”等班的名角,组成强大阵容。1867年冬,丹桂开锣营业,票价比“满庭芳”便宜,楼上楼下售洋八角,一年中丹桂获利丰厚,挤垮了“满庭芳”。刘又在小东门开了分园“南丹桂”,不久,升平轩、金桂轩等京班戏园相继开设。

皮黄戏形成一种新的独立剧种后,在北京有很长时间仍称徽班,有时也称乱弹或二簧戏。京班南来之前,上海的戏剧舞台几乎是徽班的天下,京班把皮黄剧传到上海后,为了与上海原有的徽班戏相区别,一般以京班或京调称之。光绪二年(1876年)三月初二《申报》发表一篇题为《图绘伶伦》的文章,称:“京剧最重老生,各部必有能唱之老生一二人,始能成班,俗呼台柱子。”这是目前见到的“京剧”一词最早的文字记录,以后“京剧”之称开始流行,并流布全国。

京剧来沪后,逐渐风行,而徽调式微,上海戏园出现“京班出而徽班皆唱二簧”^{[9]p33}的情势。京剧场面宏伟热闹,武戏技击精湛、惊险刺激,文戏悦耳动听,角色齐整,名伶荟萃。京剧以此优势迅速挤压了徽班而在上海剧坛独占鳌头。时人竹枝词曰:“自有京班百不如,昆徽杂剧概删除。”^[10]

同治末年,上海戏园普遍陷入经营困难境况,而此时西方赛马、魔术等娱乐也传进上海,夺走了一批看戏的观众。随后,同治帝后去世,全

国进入“国丧”期,禁止演戏,使上海戏园雪上加霜,很多戏园难以支撑而闭歇。京班戏园纷纷寻找出路,“当时如丹桂、天仙诸茶园尚溶化昆、徽、京三剧于一团”^{[11]p456},这种试验使它们得以度过危机生存下来。在它们的示范下,采取与其他剧种合演的方式来吸引观众成了众多戏园的选择,而这一为生存不得已的选择却改变了京剧在上海的命运,也使上海京剧一开始就显示出开放的态度和胸怀。从1867年到19世纪末戊戌变法期间,京剧在上海经历了京昆合演、京徽合演、京梆合演,吸收融会了昆曲、徽戏、梆子的艺术精华,形成了南派京剧。

京昆合演。昆曲在上海受到各种新兴戏剧的竞争,日趋衰落,京剧来沪给昆曲带来新的压力,“仙乐如闻出帝京,当筵高唱遏行云。从今压倒昆山部,不数红墙玉笛声”。^[12]“丹桂茶园金桂轩,燕歌赵舞戏新翻。人人争看齐称好,闲煞笙箫山雅园。”^[13]从这些当年的竹枝词中可以看出南下的京班压倒昆班、京剧兴昆腔衰的情况。为挽回颓势,昆曲尝试与京剧合演,1876年1月,大雅、全福两昆班在三雅园演出,排《五福堂》新彩灯戏,并邀请著名京剧伶人孙菊仙等插演京剧,初试合演。昆曲在逆境中仍坚持演出,然难以挽狂澜于既倒,昆曲的最后阵地三雅园虽然“皆吴下旧伶”,可是“惜知音鲜矣”^{[9]p33}。观者寥寥,改弦更张,为大势所趋,在生计压力下,昆班艺人纷纷改入京班,如昆班名角邱阿增、姜善珍、周凤林、小桂林、小金宝等分别加入天仙茶园、大观茶园、新丹桂茶园,与京班艺人合演。京昆合演使京剧吸收了昆曲优秀剧目,一批昆班名角如周凤林等后来也是京剧名伶,在昆曲启发下,京剧也开始排演灯彩戏,以至后来发展为机关布景。

京徽合演。1869年开设的“金桂轩”茶园是上海京徽合演的主要场所,“金桂轩”的前身是上海最大的徽班戏园一桂轩。京班戏园出现后,金桂轩无力竞争,邀来京班艺人与原金台班徽班合演,以图发展,园中京、徽艺人各占其半。“金桂”脚色齐整,拥有众多武生、武旦,遂以武戏闻名沪上,与丹桂茶园齐名,所谓“文丹桂、武金桂”,堪称上海戏园中之巨擘。继金桂之后,升平轩、丹凤、同乐、天仙、宜春、一洞天等茶园均实行京徽合演。合演的结果:一是徽戏的剧目和唱腔(如[高拨子]、[吹腔])带入京班,经加工后变成京剧

的剧目和唱腔,丰富了上海京剧的剧目和唱腔。二是不少徽班伶人转入京班,改唱京剧,王鸿寿即是其中的突出代表,他开创的以关羽为主人公的红生戏成为上海京剧的一大特色,他也成为早期上海著名京剧伶人代表。

京梆合演。京剧来沪后,京班戏园园主经常邀请山陕梆子和直隶梆子的梆子艺人南下献艺。同光年间,北方频遭灾害,山陕梆子和直隶梆子艺人纷纷南下谋生,搭京班戏园演出。时人云,“近有梆子腔附丽于京调,独出冠时,其声呜呜然,如大声疾呼,如痛哭流离,悲伤噍杀,感人最深”。^{[14](p156)}当时因旦角戏最受沪人欢迎,故应聘南来最多的是旦角伶人,如十三旦两次来沪,第二次演于丹桂茶园,以《辛亥驿》等剧享名一时,据说他“甫一登场,掷缠头如密雪……不数月,累累者已盈巨万,乃重返都门”。^{[15](p179)}十三旦的成功,刺激了其他梆子艺人南下,到了光绪中叶,丹桂、金桂、大观、天仙、天福、咏霓、满春、天华等戏园中都有梆子伶人搭班,与京、徽艺人同台合演,形成“京梆两下锅”的态势,“戏馆京徽接比邻,其中梆子最分明。都因爱听新翻曲,冷落梨园旧谱声”。^[16]京梆合演时间长达40年,梆子班的优秀剧目为上海京剧吸收并转为其传统剧目,一批梆子伶人的加入充实了上海京剧队伍,如李春来成为南派京剧武戏创始人,张国泰和毛韵珂等推进了南派旦行艺术的发展,其他方面如郑长泰、郑法祥父子刻画的孙悟空形象,在京剧猴戏表演上自成一家,创立南派猴戏。

京剧在上海与昆曲、徽戏、梆子同台合演,不断吸收、改造、融化其他剧种,受上海的人文、经济等社会环境影响,形成了具有地域色彩的流派——南派京剧。

晚清时期,京剧流行和上海城市化进程相伴,故以京剧为经纬可以勾勒出一幅晚清上海社会色彩斑驳的图画,借此一窥晚清上海社会变迁概貌。

二 京剧与城市大众娱乐

1867年后的四五年里,京剧风行,茶园兴盛,租界内的茶园发展到三十几家,这些大大小小的戏园“大多日夕演剧,观者云集”。^[17]此后,戏园有增无减。据统计,从1843年至1911年,上海正式的营业性戏园先后有120家之多。^{[18](p665~675)}时人感叹道:“洋场处处足逍遥,漫

把情形笔墨描。大小戏园开满路,笙歌夜夜似元宵。”^[19]营利性戏园的增加,是上海城市化的需求,作为商业化的城市,上海最早推动戏剧走向市场。听戏观剧从宫廷贵族和富贵官绅的专有享受,逐步走向世俗的商品市场,演变为市民大众的公共消费形式,戏园渐成市民大众娱乐的公共空间,“桂园观剧”^{[20](p112)}被推崇为晚清上海租界的十大景观之首。

为吸引和招揽观众,有实力的戏园大多穷极奢华,所谓“群英共集画楼中,异样装潢夺画工。银烛满筵灯满座,浑疑身在广寒宫”。^[19]而且采用了当时从西方引进的最先进的煤气纱罩灯,悬挂于戏园大门口和戏台前,作为照明工具,每当夜戏开演,观众坐在戏园里,但觉“最为巧妙绝烟氛,地火光明面半醺。上下楼台都照澈,暗中机括熟能分”。^[21]

上海戏园建立之初就为观众提供了安全、舒适的观剧休闲娱乐的场所,并且不断改进。戏园内有为阔绰主顾们设置的“官厅”、“包厢”,也有为普通观众安排的“楼厅”、“边厅”。不同档次座位戏价各异。同光年间戏价为:“正厅包厢,每客售洋八角,廉者四五六角不等。起码则青蚨百文或数十文;正厅设于楼上,每客日售钱二百文,夜二百八十文,厢楼每客日售钱一百二十文,夜售钱一百八十文。”^{[22](第1卷第1期)}不同的戏资享受不同坐席,舒服程度不同。戏园的服务有时真是别出心裁,如“备有木制之小搁脚凳,作优待女宾之需”。^{[22](第1卷第3期)}戏园除有茶供品尝外,还有瓜子、点心供应。戏园热闹非凡,“丹桂园兼一美园,笙歌从不间朝昏。灯红酒绿花枝艳,任是无情也断魂”。^[23]

早期京班戏园价格是比较贵的,“四元在手邀花酒,八角无踪入戏场”。^{[9](p49)}同治中叶上海的大米市价为两元一担,市上大饼和馒头每个只三四文小钱,普通平民人均生活费每日为十几文小钱。八角的戏资加上戏园里面瓜子、水果、糕点、手巾等小账费用显然是不菲的消费。据当时报纸记载,上海“戏馆每二人戏资,可为每一月五名寡妇养赡之费”。^[24]由此可见,到京班戏园看戏是一项奢侈的享受,戏园在清末有“销金窟”之称,时人认为:“窟之大者有三:曰妓馆,曰戏馆,曰酒馆,一日夜所销不下万数千元焉。”^[25]尽管耗费很大,当时很多富商在看戏时还叫局邀妓助兴,“竟把黄金视作灰,纷纷舆马戏场开,兴豪正

桌居然坐,还写红笺叫局来”。^[19]有的干脆直接携妓到戏园观剧,“包定房间两侧厢,倚花傍柳大猖狂,有时点出风流戏,不惜囊中几个洋”。^[19]以致此种消遣娱乐,渐成风气,不仅富人为之,只要手中有铜板的人也起而效尤,终致“戏园中携妓观剧者,纷如也。翠袖红裙,环坐几无隙地”。^{[20](p115)}妓女在戏园往还匆忙,应接不暇,成为早期戏园一景,“一阵花香扑鼻,回头行过雨人来。吴娘唤到淡妆同,醉脸霏微浅露红。隔座忽传鸳牒下,花香钗影去匆匆”。^[26]妓女进出戏园,更增添了娱乐色彩,营造了娱乐氛围。

光绪年间,中小型的京徽、京梆合演的戏园大量出现,使得票价得以下降,观众群体进一步扩大。到宣统年间,京剧有时只卖一二角,比外国影戏便宜,无怪呼戏园每天“京徽争哄,士女纷纭,错坐几无缝”。^{[20](p114)}

晚清上海受租界西人影响,有礼拜天休息日,闲暇时间增多,娱乐也频繁,看戏是最时尚的娱乐,“第一关心逢礼拜,家家车马候临门。娘姨寻客来相请,不向书场向戏园”。^[27]

京剧逐步成为晚清上海城市流行文化,市民在欣赏京剧过程中产生一种新的娱乐:捧角。

捧角伴随京剧流行而兴盛起来。当京剧表演中名角制产生后,一些著名的京剧角儿成为戏迷们追捧的对象。捧角作为城市社会的大众娱乐,达官贵族,社会名流,平民百姓,都疯狂地投身这一娱乐之中。

有钱有势的名流自视捧角为高尚娱乐,捧角成为他们业余生活不可或缺的部分,是他们精神生活的重要内容,也是他们满足虚荣心理的手段。驰骋商场的商人借捧角放松紧张的精神、缓解疲惫的身心;文人以捧角附庸风雅,消解落寞的情怀。而其他诸如官僚、贵族捧角更是为了寻欢作乐,为此,他们花钱如流水,也借此显示自己的经济实力、社会地位,从而获得心理满足,所谓花钱买乐子。

一般市民把捧角当作闲暇里的消遣。女伶登台演剧扩展了戏剧舞台对美的展示范围,进一步增强了戏剧娱乐功能。于是人们对女伶演技趋之若鹜,以求声色之娱,此种享乐迅疾风靡沪上,君不见“红氍贴地,翠袖场(扬)风,绕梁喝月之声,拨雨撩云之态,足使见者悦目,闻者荡心……名园宴客,绮席飞觞,非得女伶点缀其间几不足以尽兴”。^[28]晚清,上海妇女是戏园重要的

观众,就整个女性群体来说,她们进戏园看戏的历史是很短的,艺术欣赏水平自然低,娱乐是主要目的。“女看客是刚刚开始看戏,自然比较外行,无非来看个热闹,那就一定先要拣漂亮的看。像谭鑫培这样一个干瘪老头儿,要不懂得欣赏他的艺术,看了是不会对他发生兴趣的。所以旦的一行,就成了她们爱看的对象”。^{[29](p115)}妇女们对名伶风采极其羡慕和崇拜,她们不仅捧女伶,更捧男伶。“金桂何如丹桂优,佳人个个懒勾留。一般京调非偏爱,只为贪看杨月楼”。^[10]像杨月楼一样的京角很多,他们以精湛的技艺和矫健、英武的形象,吸引了很多女性观众,她们拥进戏园,以致“每当白日西坠,红灯夕张,鬓影钗光,衣香人语,沓来纷至。座上客常满,红粉居多”。^[30]在女性观众捧男伶的同时,很多男性观众去捧女伶,“寻常一辈少年郎,喜为坤伶去捧场。金字写来如斗大,崇衔唤作某亲王”。^{[31](p285)}这同样是为了娱乐。

晚清上海已经成为一个商业城市,“商业社会是享乐主义的社会,它需要丰富而刺激性的文化娱乐作为生活的佐料,需要文化为消闲、享乐服务”。^{[32](p134)}捧角带有很强的商业色彩,金钱支配下的娱乐难免出现低格调,低格调捧角是为色而乐,有首新乐府嘲讽捧角家说:“林黛玉十八扯,怡园电灯亮如水,大家争把正座包,万头耸动如毫毛。齐齐心,喊声好,喊破喉咙我不老。眼波溜,眉峰锁,右之右之左之左,老哥适才瞧见否,黛玉分明望着我”。^[33]穷形极相,捧角者寻欢作乐的心态直露无遗。捧角是在商业氛围中成为城市大众娱乐文化的,这种娱乐文化是近代上海城市文化的重要内容,捧角到极端不可避免地与时俗相撞,这是通俗文化为追求消费效果的必然结果。

除了捧角,玩票也成为部分市民孜孜以求的娱乐。京剧在上海流行后,票友、票房也应运而生,票房拓展了以京剧为娱乐的空间,如果说戏园是大众以戏为乐的园地,那么票房则是少数“有闲阶级”借戏为乐的天堂。

票房的存在满足了城市中富裕有闲阶层的娱乐需求。这个阶层是在上海商品经济发展过程中成长起来的,他们不仅仅满足于像一般市民那样去戏园看看戏,而要追求一种更高层次的娱乐享受:看戏,懂戏,研究戏,还要演戏,从中展现自身才华,陶冶性情,体验表现自我的愉悦,于

是,玩票之风渐起。潘光旦认为,近代娱乐方式虽多,但要具备三个条件才能满足一般人的胃口:一是必须本人能参加,二是个人可以自由参加,不必组织团体,三是要具备相当的艺术意味。^{[34](p234)}当票友恰恰满足了这三个条件。当票友最初大都为游戏娱乐,陶冶性情。票友在社会上有令人羡慕的职业,谋生的技能,家给人足,衣食无忧,他和职业伶人心态迥异,伶人以唱戏为生,“对社会上无论何人要周旋‘人缘饭’,票友则不然,大不了无人请教、不能过戏瘾。但闭门自唱自听,人又奈何哉。内行唱戏必关注社会风气,票友则我行我素,不管流行”。^[35]说到底,票友图的是快乐,追求的是一种高尚的正当娱乐,而不是把学京剧当作谋生的技艺。

票房是票友高尚娱乐的处所。“盖海上票房大都以消遣娱乐当前提”^{9[36](第1卷第2期,p23)},几个兴趣相投的人集中起来,创办一个票房,求哼唱之娱,享丝竹之乐。“久记社”的成立即源于九个志趣相投的商人对于京剧的业余爱好,戏瘾渐深,租赁一屋成立票房,其目的就是闲暇时娱乐,不刻意求精求深。“雅歌集”也是为了同人公余借丝竹弦歌“洗涤嚣声以遣逸兴”。^[37]票房为票友提供了一个娱乐的空间,每日公余之暇,大家集合一处,或一起吊嗓、清唱,或一起彩排,你方唱罢我登台,全身心放松。

在票房的定期彩排是票友的集体娱乐。“能够称为一个完整的票房,至少需要三部分人的参加:唱的,伴奏的,在一边‘看着玩儿’和‘瞎起哄’的”。^{[38](p109~110)}三部分人组成了娱乐集体来进行一场集体的娱乐,角色不同,目的一致,各得其乐。定期彩排是每个票房的基本活动,通过彩排来检验票友的技艺,相互交流帮助,在实践中提高演唱水平。而票友在这一实践过程中充分体验参与的乐趣,享受展现自我的愉悦和满足。

另外,参加堂会也是票友自娱、娱人的娱乐活动。一些富裕之家每遇喜事即举办堂会,邀请票房参加串戏,票友也乐于在这种场合表现自己,和亲朋好友一起娱乐。

围绕京剧而展开的娱乐活动是晚清上海城市绚丽多彩的社会生活的重要组成部分。

三 京剧与城市女性解放

京剧表演中本无女性演员,京剧女伶是京剧在上海嬗变过程中出现的,上海京剧女伶的重要

来源是从髦儿戏(“髦儿戏”也称“毛儿戏”、“猫儿戏”)班演化而来:同治初年,一个京班二路丑角李毛儿,在上海创建了一女子童伶戏班,学艺者都是贫苦人家的女孩,年龄在10至16岁,这个女戏班不进戏园,专应富绅官宦家的堂会,李毛儿借此获利丰厚,引发他人纷纷投资创办女戏班,以图获利。上海就有谢家班、林家班、朱家班、清桂班等许多髦儿戏班,这些戏班不仅承应官绅富商宅第堂会,而且在上海的张园、徐园等园林舞台公开献艺,至“光宣间,猫儿戏渐见发展”。^{[39](第11册,p5051)}为扩大影响,一些班主延请京伶对髦儿戏伶人悉心教授京剧的唱念等基本功,培养出一批色艺俱佳的女伶,女伶开始崭露头角。光绪二十年(1894年),上海的二马路石路口(今九江路福建路口)出现了第一家京剧女班戏园——美仙茶园,其后又有霓仙、群仙、女丹桂、云仙、玉仙等女戏园开办,自此髦儿戏班有了固定的演出场所,女伶正式登上城市戏剧舞台。

髦儿戏起初以武旦为多,上海在光宣年间,即有郭凤仙专演武旦兼工武生,“这是上海坤角演武戏之嚆矢”^{9[40](p170)},到了清末,老生、青衣、花旦、丑角人才辈出,上海髦儿戏班日臻完备,艺术大见提高。法租界群舞台(后称共舞台)有老生恩晓峰、花旦张文艳、武生小宝珊;宝善街丹桂茶园有青衣刘喜奎,武生牛桂芬,老生桂云峰,花旦白玉梅;群仙茶园有文武老生小长庚,武旦一阵风,花旦小金仙,一时云蒸霞蔚。“所有后来在京剧界成名的女伶人,十九来自上海,因而追本溯源,上海可称得上是坤角的发祥地。”^{9[40](p171)}此时王家班在沪法租界共舞台原址开设凤舞台,添聘王克琴、恩晓峰等著名坤角,售价之昂、叫座力之强不亚于大新等清一色的男伶舞台,“沪上坤伶当以此时为最极盛时代”。^{[41](第1卷第5期)}1911年后,坤伶在沪之势力日见衰落,难以独自成班,随着专门的坤班戏园闭歇,坤伶纷纷走上男女合演之途,重新崛起。

上海女伶登上戏剧舞台打破了清朝禁例,它凸现了上海社会变迁之深刻,也表明上海走在妇女解放的前列。

在晚清上海,女子不可抛头露面、应足不出户、在家相夫教子的陈腐观念还有相当大的市场。女伶的出现也就引起一些守旧士大夫的不满,他们或吟诗作赋,对这一现象加以讽刺、丑化,或写文递书吁请禁止,企图在社会舆论上形

成一股贬斥、蔑视、抵制女伶的氛围。如《花鼓戏·髦儿戏》云：“异处求工，淫呈妖姬逛呈童。花鼓新腔送，卖眼春心动。咚！丑态帽儿同，干戈虚弄。一样排场，难把周郎哄。看看轻薄桃花总是空。”^[9](p66)]在这里，有女伶表演的戏剧只是卖弄淫姿丑态，为士大夫所不齿。上海道台和租界当局也屡屡发出禁令。1890年1月27日，《申报》刊登《英租界谕禁女伶》，报道英租界会审官以毛儿戏班艺人演剧“伤风败俗”为由，会同巡捕下令停演。同样，“男女大防”、“男女授受不亲”等观念在晚清上海残存着，男女同台演出自然遭到攻击和禁止。

尽管遭禁，女伶终究登上了城市戏剧舞台，逐步为社会所接受、欢迎，这是女性解放的初步成果。女伶在上海出现之时，中国正经历数千年未有之变局，鸦片战争后，西风东渐，东南沿海被迫对外开放，上海首先笼罩在欧风美雨中，资本主义的文明冲击着中国原有道德价值体系，女性解放、男女平等观念也传入中国。以往人们考察妇女解放习惯于关注重大政治事件和革命运动中妇女的表现，实际上，晚清上海女伶出现及其作为，也是妇女解放的重要一面。源于对妇女的歧视，在很长时期内，人们认为妇女上戏台、进戏房会带来不祥之灾，如有人误犯，必须举行破台典礼来禳解灾难。女伶登台，戏台和戏房禁止妇女光顾的迷信之风也就自动消亡了，这也是对束缚妇女的陈规陋习的沉重一击。戏剧舞台上长期是“以男扮女”，对女性伶人的排斥就是“男尊女卑”的男权思想在作祟。1909年，丹凤茶园添聘男伶人，实行男女合演时，在布告中强调此举为“开通风气”，男女合演即是实践男女平等。在中国古代，“娼”和“优”是联系在一起的，清季豁贱为良后，在社会上，伶人属三教九流，女伶地位更加低贱了。晚清上海女伶队伍的壮大、女伶登上城市戏剧舞台，走向社会，其社会影响逐步扩大，地位有所提高，社会开始逐步认同和接纳她们。女伶登上舞台“反映了女艺人已开始进入戏剧这种以往基本由男人独霸的娱乐行业，为女子的社会就业开出了又一条渠道”。^[5](p371)]有了职业就有经济保障，妇女才能真正独立。19世纪中叶以来，江南受到外国商品和资本输入严重影响，男耕女织的小农经济日益破产，迫使大批女性离开农村流入城市，脱离家庭走向社会。开埠较早已渐显繁华的上海城对她们自然最具诱惑，

大批妇女涌进上海，她们多数没有受过基础教育，适合她们的职业岗位毕竟有限，而且大多是对技能和力气要求不高的服务行业，娱乐业就是其一。于是许多妇女利用其自身的优势纷纷跻身戏剧行业，并且逐步得到社会认同，唱戏表演作为谋生自立的一种职业成为众多女性的选择。晚清上海“梨园之盛，甲于天下”^[42](p101)]的局面与她们是分不开的。自从专门的女班戏园建立，独立售艺后，“常得保有其沪上剧业五分之一地位，男京班外，即当首数坤班”。^[43]

女伶在为社会大众提供娱乐享受的同时，也肩负启迪、教育民众的任务，这是时代变革赋予她们的使命。1904年11月，陈去病发文，鼓励上海女伶演出《瓜种兰因》、《长乐老》、《玫瑰花》、《缕金香》、《桃花扇》等新戏，以便“开通这班痴人，唤醒那班迷人”。^[44]这代表了社会给予女伶较高的期望，希望女伶投身社会改革，利用舞台影响社会、教育大众。此外，女伶还主动参与社会活动，扩大影响，如举行义演。字林西报曾经报道：著名中国女伶40人在英租界大马路市厅演剧补助华洋公会，筹集赈款。^[45]由此可见，在社会进步思潮熏陶下，女伶已经朦胧地意识到自身解放和社会的关系。

四 京剧与上海社会变革

晚清上海的京剧舞台是伶人谋生的天地，是伶人争取生存和人格尊严的舞台。觉醒后的伶人开始奋争。伶人从被统治者定为贱民到争取人格尊严、要求基本权利、投身社会变革，他们的辛酸史折射出社会的变迁。

在戏园这个公共空间中，伶人首先为自身生存而向传统伦理秩序发出挑战。清朝时，皇室重要成员死了，谓之国丧，清朝定制，全国在限定期内禁止演戏娱乐，初为三年，后渐减为一年、100天。国丧禁戏，给伶人造成很大生计困难，遭到伶人抵制。同治十三年(1874年)年底同治皇帝驾崩，接到京师哀音，上海各戏园一律停演，但丹桂、金桂、一桂、山雅、久乐、富春等戏园要求上海道台准予开演，“谓班中人数颇多，且均系贫苦之辈，若历久停演，未免糊口无资矣”。^[46]没有得到官方准许，1875年2月13日，宝兴茶园遂以国丧期间遏音乐不遏歌唱为由挂牌清唱，其他戏园纷纷效仿，挂牌清唱。1881年慈安太后死去，1908年光绪帝去世，上海各戏园继续抵制禁令、

冲破阻挠,照旧演戏。伶人为自己的生存而集体挣脱传统禁锢,向统治者挑战,这是史无前例的。

伶人进一步的奋争就是要求平等、人格尊严和基本权利。

清朝,由于严禁官吏嫖妓,“彼辈乃转其柔情,以向于伶人”,^[47]^①在北京出现了相公堂子,一些清秀如女子的男童在相公堂子里学唱男旦,他们任务之一就是为官吏侑酒,经常遭到他们的猥亵,此种际遇如同上海妓女出局应客。夏月珊兄弟鉴于京师私房也是伶人一部分,而为人侑酒,其贱等同娼妓,于是建议梨园公会,设法将此例革除。至宣统年间经过梨园界和社会共同努力,全力压迫,终将此陋习革除。“追厥原始,夏月珊昆季之功不可湮没也”。^{[11](p501)}尊重戏剧伶人、提高他们的社会地位,是20世纪初期戏剧改良者主张之一,陈独秀大声疾呼:“人类之贵贱,系品行善恶之别,而不在于执业之高低”,“优伶者,实普天下人之大教师也”。^[48]陈去病呼吁有志青年:“不如牺牲一身,昌言堕落,明目张胆而去为歌伶”。^[49]这些倡导提高伶人社会地位的呼吁,对于唤起整个社会改变歧视伶人的陈腐观念,具有积极意义。

上海京剧改良与晚清社会变革密切相连。戊戌变法失败后,一批爱国知识分子鼓吹文艺的社会教育功能,而戏剧被他们当作启迪民智、改造社会的手段,如王钟麒呼吁:“欲改革政治,当以易风俗为起点;欲易风俗,当以正人心为起点;欲正人心,当以改良戏曲为起点”。^[50]他们主张戏剧为革命服务,为革命摇旗呐喊。上海京剧界纷起响应,编演了大量具有革命思想的新戏。汪笑侬,满清贵族,具有进步思想,“尝编《党人碑》剧,以刺满清之捕杀民党;编《哭祖庙》剧,以刺权奸之卖国求荣;编《洗耳记》以刺官僚之争权夺制”。^{[51](p334)}汪笑侬希望以此来唤醒沉睡的人们,激发人们革命的决心。新舞台及其伶人群体在晚清上海社会变革中有着重大影响,新舞台建于十六铺,之所以选址于华界南市,用意在通过开办娱乐业,带动南市以至华界的经济繁荣,抵制西方势力的扩张。新舞台伶人和革命党人交往密切,辛亥革命中,新舞台京剧伶人还参加了攻打南市高昌庙制造局的战斗。

义演是晚清上海社会变革中的新事物,它发端于京剧伶人,首开近代中国社会公益活动之先河。西方侨民经常在上海举办义演筹集资金来

赈济本国灾民,这种公益活动,极大刺激了上海市民,有人感叹:“同一事也,华人借之以利己,西人借之以济人,故自华人看见之则以为无益之行为,而西人视之则以为有益之举动,如演戏一事是也……使华人亦能效其所为,遇事照此办理,必易成就,演戏优伶果亦能如此用心,如此行事,实属大可有益于世,而且诸君仗优伶以成,又何至优伶为贱业哉。”^[52]部分市民已经认识到通过优伶演剧募集社会资金来赈济灾民等弱势群体是一件很有意义的事情,对社会有益,也可逐步改变社会对优伶的偏见和歧视。为此,以报纸为媒介,社会上进行了关于演戏救灾的讨论,论者希望通过舆论宣传使市民效法西人演剧赈灾,在中国形成这样的社会风气;论者还希望通过舆论使伶人能被触动而行义举。关于演剧赈灾这样的讨论发生在上海开埠三十余年后,它表明上海市民的主体意识和公益观念开始萌生,京剧伶人也逐步萌生起公益意识和观念,并付诸实际行动,反过来又推动主体意识和公益观念在整个社会的普及。晚清国内的几次大的灾荒发生后,上海京剧伶人都积极开展赈灾义演,如1877年山东旱灾、1888年河南、安徽的水灾、1907年云南地震等。

综上,以京剧为经纬,纵横考察晚清上海社会的诸多方面,对于深刻理解晚清上海社会变迁不无裨益。

参考文献:

- [1]张仲礼.近代上海城市研究[M].上海:上海人民出版社,1990.
- [2]许敏.近代上海的戏曲和市民生活[J].上海文化,1996,(2).
- [3]罗苏文.沪滨阴影[M].上海:上海辞书出版社,2004.
- [4]罗苏文.论近代戏曲与都市居民[J].上海研究论丛,1993,(9).
- [5]李长莉.晚清上海社会的变迁——生活与伦理的近代化[M].天津:天津人民出版社,2002.
- [6]许敏.晚清上海的戏园与娱乐生活[J].史林,1998,(3).
- [7]龚和德.京剧与上海[J].上海戏剧,2004,(12).
- [8]姚民哀.南北梨园略史[A].周剑云.菊部丛刊·歌台新史[M].上海交通印书馆,1918.
- [9]葛元煦.沪游杂记[M].上海:上海古籍出版社,1989.
- [10]仝情生.续沪北竹枝词[N].申报,1872-05-18.
- [11]陈伯熙.上海轶事大观·戏剧之变迁[M].上海:上海书店

① 冯尔康、常建华在《清人社会生活》(天津人民出版社1990年版)一书第38页里也说到“京官遂嫖男色,狎戏班演员”。

出版社,2000.

- [12]龙漱旧隐.丹桂观剧词[N].申报,1872-12-23.
[13]花川梅多情生.沪北竹枝词[N].申报,1872-09-09.
[14]池志激.沪游梦影[M].上海:上海古籍出版社,1989.
[15]梦响生.粉墨丛谈[M].上海:上海古籍出版社,1989.
[16]茗溪红蕉馆主人.沪北杂咏[N].申报,1883-01-01.
[17]戏园主具稟[N].申报,1875-02-11.
[18]中国戏曲志·上海卷[M].中国 ISBN 中心,1996.
[19]养浩主人.戏园竹枝词[N].申报,1872-07-09.
[20]王韬.瀛壖杂志[M].上海:上海古籍出版社,1989.
[21]松江养廉馆主.上海茶园竹枝词[N].申报,1874-02-05.
[22]海上漱石生.上海戏园变迁志[J].戏剧月刊,1928.
[23]海上逐臭夫.沪北竹枝词[N].申报,1872-05-18.
[24]论寡妇宜贍恤勿令定入局勒肯事[N].申报,1872-07-10.
[25]申报,1872-07-13.
[26]花川梅多情生.沪北竹枝词[N].申报,1872-09-09.
[27]鸳湖隐名氏(张春华).洋场竹枝词[N].申报,1872-07-12.
[28]英租界谕禁女伶[N].申报,1890-01-27.
[29]梅兰芳.舞台生活四十年[M].中国戏剧出版社,1987.
[30]严禁妇女入馆看戏告示[N].申报,1874-01-07.
[31]顾炳权.上海洋场竹枝词[M].上海:上海书店出版社,1996.
[32]乐正.近代上海人社会心态[M].上海:上海人民出版社,1991.
[33]之刼.捧角家之心理[N].晶报,1922-04-30.
[34]潘光旦.中国伶人血缘之研究[M].上海:商务印书馆,1941.
[35]马二先生.票友之研究[G].周剑云.菊部丛刊·剧学论坛.

上海交通大学图书馆,1918.

- [36]小票友.票友应铲除不良习气[J].戏剧周报,1936.
[37]雅歌集简章[J].雅歌集特刊,第1号.
[38]徐城北.京剧之迷[M].北京:时事出版社,2002.
[39]徐珂.清稗类钞·戏剧类[M].北京:中华书局,1986.
[40]江上行.六十年京剧见闻[M].上海:学林出版社,1986.
[41]味纯.坤伶兴衰史[N].戏剧月刊,1928.
[42]黄式权.淞南梦影录[M].上海:上海古籍出版社,1989.
[43]菊屏.二十年前沪上坤班之概况(一)[N].申报,1925-03-04.
[44]醒狮.告女优[J].二十世纪大舞台,1904,(2).
[45]西报记女伶演剧助赈事[N].申报,1907-01-07.
[46]戏园主具稟[N].申报,1875-02-11.
[47]张次溪.清代燕都梨园史料·郑振铎序[M].北京:中国戏剧出版社,1988.
[48]三爱.论戏曲[J].安徽俗话报,1904,(11).
[49]佩忍.论戏剧之有益[J].二十世纪大舞台,1904,(1).
[50]僂.论戏曲改良与群治之关系[N].申报,1906-09-22.
[51]北京市艺术研究所,上海艺术研究所.中国京剧史(上卷)[M].北京:中国戏剧出版社,1990.
[52]论演戏救灾事[N].申报,1877-02-08.

收稿日期 2007—06—10

作者徐剑雄,历史学博士,上海师范大学政法学院副教授。

【责任编辑 映雪】