

复旦大学

博士学位论文

同光时期上海京剧活动研究

姓名：吕承焕

申请学位级别：博士

专业：中国古代文学

指导教师：陈广宏

20071020

摘要

本論文按照歷史發展的基本脈絡，對同治光緒時期上海京劇發展中的一些重要問題，以專題的形式作了梳理。

本論文共分五章，其主要內容如下：

第一章是上海京劇戲園變遷考。丹桂茶園、金桂軒、天仙茶園和大觀園是當時上海京劇的四大戲園，他們的變遷史實即是濃縮的同光上海京劇發展史。本章第一節即是丹桂茶園變遷考。第二節是金桂軒變遷考。第三節是天仙茶園與大觀園的變遷史。第四節則是關於其他一些小型戲園歷史的描述。

第二章主要集中探討戲園的經營活動。因為演員的演出、上海京劇的創新發展，都是以戲園作為基本單位的，而上海鮮明的近代化特徵也能在戲園的經營中有充分的反映。第一節探討上海戲園、戲班合一的經營體制和名角挑班制的形成與發展過程。第二節則是關於戲園的宣傳活動，戲園能自覺充分利用近代媒體，這是上海京劇區別與北京京劇的一大特徵。第三節則是以“淫戲”的禁與演為中心，考察官方及士紳與戲園之間限制與反限制的博弈。對於過去學者大惑不解的京劇越禁越發展的現象，有了一個初步的解答。

第三章則是關於京劇如何在上海的舞臺上不斷與別的劇種競爭、融合，最後形成獨特的上海京劇海納百川風格的歷史考察。所分別論述的，第一節京劇與崑劇，第二節京劇與徽戲，第三節京劇與梆子戲的合演、融合的過程。

第四章探究了上海京劇兩大創設——燈彩戲、連臺本戲的產生、發展、演變的歷史。這兩種創設曾被看作海派京劇成立的標誌，其上海京劇中的標誌性、重要性不言而喻。它們的出現都反映了上海京劇特有的近代性特徵。

第五章則是對上海京劇新編劇本創作特點的分析。第一節分析新編歷史劇的創作，第二節探討改良京劇的創作。必須承認，能充分吸取傳統戲曲優點，又能荷載時代精神的新編歷史劇往往容易產生經典之作；而以政治宣傳為第一目標的改良新戲，從藝術的角度審視則往往不能成功。

關鍵詞： 同光時期 上海京劇 京劇活動

ABSTRACT

A Study on the Activities of Shanghai's Peking Opera during the Reigns of Tongzhi and Guangxu

According to the basic sequences of historical development, this dissertation thematically summarizes certain important issues of the activities of Shanghai's Peking Opera during the Reigns of Tongzhi and Guangxu.

This dissertation has five chapters. It reads as follows.

Chapter One is a study on the historical changes of Peking Opera House in Shanghai. The famous "Four Opera House" for Shanghai's Peking Opera are "Dangui", "Jingui", "Tianxian", and "Daguan" Opera House. The history of their changes is a concentrate reflection of the history of Shanghai's Peking Opera during the Reigns of Tongzhi and Guangxu. The first three sections respectively study the four Opera houses. The last section describes certain small Opera Houses.

Chapter Two focuses on the management of Opera Houses. It was based on the unit of each Opera House that Shanghai's Peking Opera realized its innovational development and actors carried on their performances. Moreover, Shanghai's modern characteristics fully revealed themselves in the management of Opera Houses. The first section discusses the unified management system of Shanghai's Opera Houses and theatrical troupes. It also describes the development of the challenging system against famous performers. The second section is about the publicity and promotional activities of the Opera Houses. They consciously took full advantages of modern media, which was a distinguished difference between Shanghai's Peking Opera and that of Peking. Focusing on the prohibitions and performances of "Erotic Operas", the third section surveys the game of prohibition and anti-prohibition attitudes among officials, literates, and Opera Houses. This section also provides a preliminary answer for a question which has confused many scholars in the past, that is, why Peking Opera was more prosperous in spite of more prohibitions.

Chapter Three surveys the historical development of Shanghai's Peking Opera, which competed and combined with other operas on stage and finally formed a distinguished style which was described as "all rivers run into sea". The three sections respectively analyses Peking Opera's combining process with Kun Opera, Hui Opera and Dapper Opera.

Chapter Four studies the origination, development and evolvement of Colored Lantern Opera and Continuing Grand Opera. These two innovations were defined as the founding symbols of the School of Shanghai's Peking Opera. Served as indispensable signs of Shanghai's Peking Opera, their appearance reflected Shanghai's modern characteristics.

Chapter Five analyses the creative features of new scenarios of Shanghai's Peking Opera. The first section analyses the creation of new history operas. The second section discusses the creation of meliorated Peking Operas. One undeniable fact is that more classic works were produced in new history operas, which absorbed merits from traditional operas and loaded spirits of the age. Meanwhile, taking political propagandizing as the first goal, meliorated operas were doomed to fail in the aesthetic aspect.

Keywords:

Reigns of Tongzhi and Guangxu, Shanghai's Peking Opera, Activities of Peking Opera

论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或其它机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中作了明确的声明并表示了谢意。

作者签名：_____ 日期：_____

论文使用授权声明

本人完全了解复旦大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名：_____ 导师签名：_____ 日期：_____

緒論

一、選題緣起與研究意義

筆者從就讀於韓國成均館大學學習中文開始，逐漸對中國傳統戲曲發生了濃厚興趣。對中國人將戲曲舞臺上的悲歡離合視為濃縮的人生，將人生看作舞臺上的跌宕演出這種思想觀念尤其認同和欣賞。因此，筆者選定中國古典戲劇研究作為終身的事業，完全是出於一片赤忱的熱愛。在韓國，筆者主要的研究方向是唐宋戲劇，已有的研究成果包括專著《唐代歌舞戲研究》和所發表的十來篇論文。選擇到上海留學，使筆者有機會跳出此前的紙面研究，而比較多地欣賞到中國的國粹即崑曲和京劇演出，所感到的興味無法言喻。筆者由此決定在崑曲和京劇中選擇一個對象作為博士論文的研究題目。大量查閱已有的研究成果之後，筆者發現，兩者的有關著述都是相當豐富的，但是，獨樹一幟的上海京劇至今缺少一部專史，¹尤其是對發軔、發展、成型時期，即同治、光緒時期的上海京劇，已有的研究還是相對不足的。筆者決定利用在上海的有利條件，對海派京劇成立階段的歷史作一研究，希望能為一部完整的上海京劇史的早日出現貢獻一點綿薄之力。

京劇是中國的國粹，而上海是除北京之外京劇發展的另一個中心，“京劇”的名稱也定名於此。²幾乎所有北京著名的京劇演員都曾來此“淘金”、“鍍金”，很多人甚至定居於此，培養出大批著名的京劇人才。因為上海獨特的經濟、文化環境，³京劇藝術在此也有很多創新，進而因為鮮明獨特的風格獨樹一幟、自成

¹ 雖然缺少一部專門的上海京劇史，但是學者已經為此作了大量的基礎性研究工作，其成果包括《中國戲曲志·上海卷》、《上海京劇志》和趙山林、田根勝、朱崇志編著的《近代上海戲曲繁年初編》，這些扎實的資料整理工作使每個研究者從中受惠，讓人由衷地感激。

² 根據現有資料來看，有明文記載最早出現的“京劇”一詞，大概是在光緒二年二月初七日（1876年3月2日）《申報》第二版第四條上刊出的《圖繪伶儔》一文中。其文曰：“京劇最重老生，各部必有能唱之老生一二人，始能成班，俗呼為台柱子。”（《申報》影印本，上海書店（據上海圖書館所藏全套原本縮二分之一影印），1983年，[8]冊，289頁。《申報》縮印本共四百冊，[]中數字代表冊數，下同。）評論中首見“京劇”一詞，卻未必是此時才發明，很有可能此時“京劇”的稱呼，已在上海開始流行。此後“京劇”的使用漸漸普及，時常見於廣告劇評和文人筆記中，後來又傳回北京，成為通行的稱謂。所以有學者說：“京劇在宣南誕生，在北京成長，在上海定名，在全國發展。”（王政堯《京劇之名小考》，《中國戲劇》，2006年2月，41頁）又按，日本學者田仲一成曾經在其《中國戲劇史》中考證認為“京戲”一詞極有可能在康熙時即已出現（參見田仲一成著、云貴彬、于允譯《中國戲劇史》第七章第三節有關部分，北京廣播學院出版社，2002年9月第1版，429-430頁）。但是，此時皮、簧二調皆未進京，根本無所謂今天意義上的京劇，因此真正意義上“京劇”名稱的起源恐怕還是在同治末、光緒初的上海。

³ 關於近代上海的經濟、政治、文化環境，即上海京劇發展大的背景，海內外已有的研究成果相當豐富，可謂今時顯學。有代表性的關於晚清上海的著述如《上海史研究譯叢》中的諸書（上海古籍出版社），如[法]白吉爾《上海史：走向現代之路》（王菊、趙念國譯，上海人民出版社1994年版）、戴鞍綱《港口·城市·腹地——上海與長江流域經濟關係的歷史考察（1843-1913）》（復旦大學出版社1998年版）、丁日初主編《上海近代經濟史》（上海人民出版社，第1卷1994年版，第2卷1997年版）、劇世勛等編著《上海公共租界

一派，形成與北京京劇並峙的海派京劇。而且，以上海為輻射中心，京劇的影響擴大到全中國，晚清袁梨老人曾說：“長江數千里，上至武漢，內及蘇、杭，遠去閩、粵，甚至湖南之常德郡，亦有京班足迹，僉以上海為根本。”¹因此，有學者曾說：“沒有上海京劇的繁盛，也就沒有京劇的南方大本營和全國化趨勢，也就沒有京劇作為國劇的前所未有的劇種地位。”²上海京劇在京劇發展史上的地位由此可見。而晚清既是京劇在北京成熟、壯大的時期，也是上海京劇發生、發展，至形成自己風格的關鍵時期，對上海京劇史而言，探究這一時期的歷史顯然具有追本溯源的重要意義。

通過研究可以看出，自同治年間京劇傳入上海之時起，其個性就明顯可見。在經營體制上，上海京劇不是北京那樣以戲班為核心，戲班、戲園兩不相屬，而是採用了班、園合一，以戲園為基本演出單位，受戲園老板全權管理的體制。上海激烈的商業競爭，是在各個戲園之間展開，一部晚清上海京劇的發展歷史，幾乎就是上海京劇戲園的變遷史。而戲園老板為了吸引觀眾，除了不斷邀約名角外，更廣邀各地方劇種入園演出，由此促進了上海京劇吸取其他劇種的優點而不斷發展；同時，在舞臺裝置的創新上、新劇目的編演上，這些戲園也都挖空心思，這些都是造成上海京劇獨特風格的重要原因。而風格的形成只是結果，對學術研究來說，重要的是研究海派風格形成的過程，也就是上海京劇在同、光時期的發展歷程。對形成過程有了深入理解，反過來對海派京劇風格特徵、長短優劣的認識，相信也會有新的促進作用。

讓人略感遺憾的是，已有關於上海京劇的研究大都集中在海派京劇形成之後，即民國以後的歷史階段，真正對晚清上海京劇的發生、發展歷程作集中深入探究的論著，嚴格意義上說只有趙山林、田根勝、朱崇志編著的《近代上海戲曲繫年初編》一部而已。因為編年體體制的限定，專題性的研究與論述仍然付之闕如，這是必然的。正是有鑒於此，筆者才希望選擇上海京劇在形成時期相對最重

史稿》（上海人民出版社 1980 年版）、李長莉《晚清上海社會的變遷——生活與倫理的近代化》（天津人民出版社 2002 年版）、羅蘇文《女性與近代中國社會》（上海人民出版社 1996 年版）《上海傳奇——文明嬗變的側影（1553-1949）》（上海人民出版社 2004 年版）《近代上海——都市社會與生活》（中華書局 2006 年版）、馬長林主編《租界裏的上海》（上海社會科學院出版社 2003 年版）、[法]梅朋、傅立德《上海法租界史》（倪靜蘭譯，上海譯文出版社 1983 年版）、上海市公用事業管理局編《上海公用事業史（1840-1986）》（上海人民出版社 1991 年版）、唐振常主編《上海史》（上海人民出版社 1989 年版）、汪暉、余國良主編《上海：城市、社會與文化》（香港中文大學出版社 1998 年版）、吳圳義《清末上海租界社會》（文史哲出版社 1978 年版）、熊月之主編《上海通史》（上海人民出版社 1994 年版）、姚秉楠等主編《大上海》（上海人民出版社 1991 年版）、張仲禮主編《近代上海城市研究》（上海社會科學院出版社 1991 年版）、張仲禮主編《中國近代城市·企業·空間》（上海社會科學院出版社 1998 年版）、張忠民主編《近代上海城市發展與城市綜合競爭力》（上海社會科學院出版社 2005 年版）等等。其中既有深入細緻的專題研究，也有概述性文字，如果在正文中對晚清上海的經濟、政治、文化環境加以描述，哪怕只是很簡單的描述也要佔用大量篇幅，而且只能是復述前人的意見，這顯然是不太妥當，也缺少意義的。因此筆者不打算在此詳述這一問題，而是採用在後面的章節中就具體問題具體分析的辦法。

¹ 袁梨老人《同光梨園紀略·自序》，收錄於《樂府新聲》，上海國華書局印行，1905 年初版，1 頁。

² 謝柏梁《上海京劇的歷史地位與文化精神》，《中國戲劇》1997 年第 8 期，19 頁。

要的一些專題進行研究。具體來說，即戲園變遷、戲園經營管理、京劇與其他劇種的匯通、舞臺創新和劇本創作五個方面。雖然限於資料與個人能力的問題，這一研究不敢說非常全面，但是相信對上海京劇發展初史的研究不無小補。

此外，本課題的研究如果能更進一步，深化對於近代上海商業、文化環境的理解與認識，為理解中國近代化歷程提供一些生動鮮活的例證，那筆者將感到深深的榮幸。

二、研究對象的基本界定

本論文以“同光時期上海京劇活動研究”為題目，對這一論題的選定經過了一段曲折的歷程。筆者最先擬採用“清末海派京劇研究”這樣的題目，可不久發現“清末”在時間的界定上不夠清晰，而“海派京劇”運用在本論文中也未必合適。於是將題目改為“同光時期上海京劇研究”。在實際的研究與論文寫作的過程中，仍然感覺這一題目不夠清晰，最後才將題目確定為“同光時期上海京劇活動研究”。

本論文之所以放棄常用的“海派京劇”或“南派京劇”之名而採用“上海京劇”，是基於尊重歷史和已有學者意見的雙重考慮。海派或南派，在歷史上和研究者的使用中，有一個發展變化的過程。最初“海派”（也被稱作“外江派”）只是北京京劇藝人對外地皮黃藝術輕蔑的稱呼，以標榜自己居於京朝正統的地位。¹雖然“無論海派或‘外江派’，顯然都含有貶義”，但是“海派坐大後，上海一些文人和藝人也坦然以海派自命，並以京派或‘京朝派’回敬對方。這樣，兩派就逐漸形成了感情上的對立”。²隨著時代的發展，海派之名早已不是其最初的含義，不過在學者那裏，也存在兩種不同的看法。一種是在海派與南派、外江派之間划上等號，認為海派京劇就是傳入上海、形成自身特色的京劇派別。如周貽白、于質彬、陶雄與《中國京劇史》（上卷）即持這種觀點。³這派學者借海派（南派）

¹ 徐珂（1869-1928）《清稗類鈔》上有資料說：“京伶呼外省之劇曰海派。海者，泛濫無範圍之謂，非專指上海也。京師轎車之不按站口者，謂之跑海。海派以唱做力投時好，節外生枝，度越規矩，為京派所非笑。”（無谷、劉卓英點校《清稗類鈔選》（文學·藝術·戲劇·音樂），書目文獻出版社，1984年4月第1版，360頁。）盧冀野《中國戲劇概論》中也記載說：“皮黃本以北京為根據地，而具有完全的規模。各處演皮黃而不合正堂規範的，都叫做‘外江派’。”（盧冀野《中國戲劇概論》，世界書局，民國23年3月初版，272頁。）可見，海派之稱對於京劇而言，最早不過是輕蔑之詞，而且並不專指上海京劇。

² 陶雄《略論海派京劇》，《菊園攝英：陶雄戲劇論文集》，上海新聞出版社，2001年，50頁。

³ 周貽白《中國戲劇史講座》：“根據上海觀眾的趨向，並與其他劇種相結合，由是有‘海派京劇’之稱。”（中國戲劇出版社，1958年5月第1版，239頁）于質彬《略談南派京劇的形成和發展》：“南派京劇是與北派京劇相對而言的，沒有北派，也就無所謂南派。”（見收于質彬《南北皮黃戲史述》，黃山書社，1994年1月第1版，496頁）陶雄《適應·趨時·開拓：我看海派京劇》：“海派京劇，即南派京劇，指以上海為軸心、流行於江南廣大地區的京劇演出活動，是相對於京派而言的。”（《菊園攝英：陶雄戲劇論文集》，63頁）《中國京劇史》（上卷）：“南派京劇是同北京的‘京朝派’（亦稱‘京派’）京劇相對而言的。它是發祥於北京的京劇藝術南來後，在上海這一特定的社會環境中的一種地域性的京劇派別。南派京劇又稱‘海

之名，表稱相對於北京京劇，上海京劇的相對獨立性和鮮明的個性。而另有一派學者，則著眼於上海京劇發展流變的歷程，主張對“南派”與“海派”兩個名稱加以區分使用。比如《中國大百科全書》即明確稱海派京劇是戲曲改良運動的產物。¹而楊常德以南派京劇指稱晚清在上海經過京劇與徽戲、梆子戲等融合交流之後形成的京劇新派別，而以海派指稱戲曲改良運動以後，有了更多、更大新變的南派京劇。²在此基礎上，有學者明確提出：“海派京劇不是上海京劇的全部，在海派京劇出現之前，上海京劇就有南北之分。南派京劇大多出身於徽班或梆子班的藝人改唱京劇後，仍保留着原來的某些戲路子，有濃厚的鄉土氣息，北派即京朝派的角兒頻頻南下後，提高了上海觀眾欣賞京劇的水平，比照出了兩者的區別，遂稱南派為鄉土派。海派是南派中分化出來的新造派。南派主要是個地域性概念，海派則多了一種內涵：京劇的近代化。京劇形成於近代，然在北京形成的京劇，從文化性質上說，是古代戲曲的終結。京劇的近代化是從上海開始的。”³

第一種“海派”的名義是北京藝人對外地藝人的蔑稱，顯然早已不具備實際使用的功能。而現代學者的第一種看法，雖然以海派京劇或南派京劇指代上海京劇，但他們也都無一例外的承認，獨具特色的海派京劇有一個形成過程。于質彬指出：“南派京劇的形成終歸是以徽班藝術墊底的，然後兼收並蓄，集崑、梆、漢調和北派京劇之大成。”⁴可見，海派（南派）的最終形成有一個較長的過程，並非北京京劇一入上海，就可以被視為海派京劇的。而形成的標誌，或以為是《湘軍平逆傳》等連臺本戲的上演，其時間約在 1898 年左右。⁵但是，對特色鮮明、多樣的海派京劇，簡單以一兩種連臺本戲的出現作為其形成標誌，說服力恐不夠充分，因此，有些學者則並不以為有什麼特別標誌，而是認為上海京劇在不斷發展過程中最終由幾位傑出藝人塑造奠定了可稱之為海派京劇的新流派。學者們都同意貢獻上排第一位的奠基人就是王鴻壽（1850-1925）。⁶王鴻壽在上海活動最

派’、‘外江派’。”（中國戲劇出版社，1990 年 1 月第 1 版，273-274 頁）

¹ 《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》“海派京劇”詞條：“京劇成熟時期，京劇向全國流布，在上海天津這些由現代商業資本經營的城市中立正之後，更較快地接收了西方資產階級文化思想的影響，出現了一批新的京劇藝術家，如汪笑儂，潘月樵，夏月珊，夏月潤等。他們思想活躍，傾向進步，甚至直接投身於資產階級革命活動，在藝術上富有革新精神，是戲曲改良的積極參加。其藝術創作不拘陳規，唱做率直，表演真切，形成了新的流派，是為‘海派’，它使京劇的風格氣勢為之一變。”（中國大百科全書出版社，1983 年第 1 版，154 頁。）

² 參見楊常德《說南派話海派》，中國人民政治協商會議上海市委員會、文史資料委員會編《戲曲菁英》（上），上海人民出版社，1989 年 9 月版，237-250 頁。

³ 龔和德《京劇與上海》，毛時安、蘭水鈞主編《傳承與發展》（第四屆中國京劇藝術節研討會論文集），上海社會科學院出版社，2005 年 5 月第 1 版，96 頁。

⁴ 于質彬《南北皮黃戲史述》，363 頁。

⁵ 如徐筱汀《京派新戲和海派新戲的分析》：“海派新戲的開山鼻祖，要推《湘軍平逆傳》了。”（《戲劇月刊》第一卷第 3 期，1928 年 8 月）他又曾說：“至於‘海派’名稱為上海戲劇界所專有，約在光緒後期（1898 年左右）。據 1938 年版的《老副末談劇》云：‘平曲初無京、海之分，予到申時，尚未聞有此名。自潘月樵創《湘軍平逆傳》，夏月潤之《左公平西傳》繼之，爭奇鬪勝，延江湖賣解之流，授以刀劍刺擊之術，名之曰特別武打，而上海派之名，乃漸聞於耳。’”（轉引自《中國京劇史》（上卷），276 頁）

⁶ 參見于質彬《南北皮黃戲史述》，363-369 頁。陶雄《南派京劇掠影》，《菊園擲英：陶雄戲劇論文集》，36-37 頁。

主要的時期是在光緒時期（1876-1908），因此，這三十年的時間大概就是海派京劇形成的時段。

至於另一派學者，雖然區分南派與海派，但是在他們看來，海派形成於戲曲改良運動之後，南派的形成則是“京、徽在上海合流，接着又從河北梆子等劇種吸取養料以後，便在上海戲曲舞臺上逐步形成了一個藝術風格上明顯地帶有徽戲和梆子特點的京劇新派，這就是南派京劇。簡而言之，所謂南派京劇，實即京徽合流的產物。”¹而其開創者，仍然推王鴻壽。²

綜合兩派學者的意見，無論南派京劇、海派京劇有無區分，但有一點是共同的，即海派（南派）京劇不是簡單指代上海地區的京劇，這個名稱標誌的是形成獨特風格後的京劇新派別，是京劇南傳之後不斷發展的結果。但本論文所要研究的恰是京劇南傳上海以後最初的發展階段，也就是上海京劇獨特風格的形成過程，顯然對還處於形成階段的上海京劇來說，直接稱之為海派京劇（或南派京劇）是不太恰當的。就像雨最終落到地面之前，畢竟只是天上的雨雲，而不是雨水。因此，筆者最終決定採用“上海京劇”這一名稱，是爲了更嚴謹、準確地表明本論文的研究對象，是上海地區的京劇活動的初始階段，而其發展結果就是海派京劇的最終形成。

至於將研究時段限定在“同光時期”，主要有兩方面的考慮。首先是時間上的明確化，畢竟同治六年（1867），京劇才傳入上海，如果以晚清或清末名題，不免過於寬泛而失之籠統。另一方面，則是從上海京劇發展的實際歷程來考慮的。如果說上海京劇一直以各種不斷出現的創新區別於相對保守的北京京劇，那麼晚清最後十年的戲曲改良運動就將上海京劇的創新能力發揮到了極致。各種西方的、新的要素都被搬到了上海京劇的舞臺上。所以才有學者要以此區分南派京劇與海派京劇。或者可以據此認為，海派京劇“不拘一格”的特點，³是由戲曲改良運動所最後賦予的。恰好在光緒最後一年（1908），改良新戲的演出基地“新舞臺”落成營業，標誌著戲曲改良運動走向其高潮。在此以後，將上海京劇稱為海派京劇大概就確定無疑了。那麼以京劇改良運動之前的上海京劇發展為主，並附帶論及改良京劇運動中的某些問題，相信作為海派京劇的形成階段，應該可以被接受。

最後，論文明確以“京劇活動研究”為題目，則是根源於筆者在於京劇研究上的一種基本思路和看法。即京劇研究應當著眼於京劇本身的特點。京劇作為至今仍然活躍在戲劇舞臺上的傳統戲劇藝術，其最大的特徵是，它的藝術魅力主要通過演員的舞臺活動來傳達和體現。相反，很少會有人去閱讀京劇劇本，這與今

¹ 楊常德《說南派話海派》，《戲曲薈英》（上），241頁。

² 同上，242頁。

³ 同上，245頁。

人對元明雜劇、明清傳奇的接受方式是不大一樣的，可以說，京劇的實踐性勝過其文學性。最說明問題的就是，京劇劇本中可能十幾、二十字的科介，在舞臺上卻能由演員表演很長的時間，並贏得滿堂彩。而一部閱讀時平淡無奇的劇本，經由演員演繹之後，可能跌宕起伏、感人肺腑。¹因此，京劇研究，其演出活動遠比劇本分析重要。同樣，京劇史研究，具體到本文的上海京劇早期歷史的研究，其發展歷程，特別是與形成海派京劇特色直接相關的經營管理活動、與其他劇種的交流融合活動、舞臺創新活動等，就應該是被重點關注的對象。標明“活動”，也就表明本論文不是劇本文學性為中心的研究。

筆者的這一思路也與現在戲曲史研究界新的思路和動向相合。關於戲劇史，不少學者強調應當在傳統的劇本史之外，拓展研究思路與領域，而以此思路撰成的論著實例如范麗敏的《清代北京戲曲演出研究》，作者在“引論”部分說：“從構建一個更全面、更完整的戲曲史的角度來說，予以文學劇本為中心的戲曲史之外，寫一部戲曲演出史十分有必要。”²另外，著名日本學者田仲一成不久以前完成的《中國演劇史》（譯書名《中國戲劇史》），更完全跳出了此前中日學者傳統的研究套路，將視野集中在鄉村戲曲的研究上，進行了長期、大量的田野調查工作，在此基礎上結合書面文獻，取得了讓人且驚且敬的研究成果。更加說明擴展戲曲史研究思路的重要性。而具體到京劇史的研究上，解玉峰在《近代以來京劇研究中的幾個問題》一文中則提出，京劇史研究，應該在科班訓練、腳色體制、班社構成、劇場沿革等薄弱環節有所突破。³這與筆者的思路不謀而合，也正是本論文用力的地方。

三、既存研究概況

已有的關於上海京劇的研究成果大概有兩種類型，一是戲劇志類和編年類形式的資料綜合整理工作，一是戲曲史論著。第一種類型，最重要的成果大概有4種。第一是中國戲曲志編輯委員會、中國戲曲志上海卷編輯委員會編纂的《中國戲曲志·上海卷》。編纂工作始於1985年，至1996年由中國ISBN中心出版。正文包括綜述、圖表、志略、傳奇、附錄五大部分，其中志略又分為劇種、劇目、音樂、表演、舞臺美術、機構、演出場所、演出習俗、文物古籍、報刊專著、軼文傳說、諺語口訣行話。上限自元代起，下限至1982年為止。其中對同光上海

¹ 參見陳多《戲史何以需辨》中有關論述，胡忌主編《戲史辨》，中國戲劇出版社，1999年11月第1版，7-17頁。

² 范麗敏《清代北京戲曲演出研究》，人民文學出版社，2007年5月第1版，12頁。

³ 解玉峰《近代以來京劇研究中的幾個問題》，《戲曲藝術》第26卷第1期，2005年2月，17頁。

京劇重要的演員、劇作者、戲園、舞臺創設、報刊書籍等，都列有專門詞條加以解釋介紹。

第二種更加專門的戲劇志是上海文化藝術志編輯委員會、上海京劇志編輯部編(徐幸捷·蔡世成主編)《上海京劇志》(上海文化出版社, 1999 年)。該書時間上限為 1863 年, 下限為 1996 年。除概述、大事記外, 該書另分機構、劇目、導演、表演、音樂、舞臺美術、劇團管理、演出場所、類型、習俗、傳記、軼聞、書刊與出版物、人物等十一章, 比較完整地勾勒出上海京劇發展的全貌。

編年類的著述在 2003 年同時出版了兩種, 一是王芷章氏的《中國京劇編年史》(中國戲劇出版社, 2003 年)。該書以大事編年的方式記錄了京劇藝術自孕育、形成、演變直至趨於鼎盛 130 年間的歷史發展過程。記述時間起於乾隆五十年(1790)三慶班在北京成立, 止於 1919 年“五四”運動時期的京劇改良活動。此書“以北京為主, 兼及天津、上海、山東、江蘇等地區京劇流傳、演變的活動”(余從《序二》), 因此, 對晚清上海京劇的活動也有簡單的記錄。但是有關上海京劇的部分, 作者所依據的史料似乎基本只是《南北梨園史料》, 不免失之簡陋。

同時另一種則是趙山林、田根勝、朱崇志編《近代上海戲曲繁年初編》(上海教育出版社, 2003 年)。《繁年》記述時間從 1840 年到 1919 年, 其編輯目的是“想對近代上海戲曲發展過程中的有關事件進行一次初步的梳理, 為進一步的研究提供一點基本的線索。繁年的內容, 包括了重大政治事件、戲曲創作活動、戲曲演出活動、戲曲理論探討等各個方面, 以期通過研究, 弄清它們的相互關係, 在廣闊的背景上展現近代上海戲曲的完整面貌和發展歷程。”¹以上 4 種著述都是一種綜合性資料整理工作, 同光上海京劇的情況可以在其中找到很多記述。對於晚清上海京劇史雖然缺少系統、連貫的描述, 但它們為本課題的研究提供了許多有用的資料與線索, 它們筭路藍縷的開創之功無疑是巨大的。

不過, 有一點需要特別指出。周明泰(1896-1994)曾撰有《道咸以來梨園繁年小錄》一書, 並於民國 21 年雕版付印。該書的性質與王芷章氏之書接近, 只是相對簡略些。由於作者家世富厚、學識淵博, 又曾與不少晚清、民國的京劇演員交接, 他的書為不少後代學者遵奉, 大都採信不疑。但是, 筆者曾經據《申報》及其他晚清人記述核對該書, 發現此書中關於上海京劇部分的記述, 大都有誤, 實不可靠。因此, 上面四種書以及其他專門史著中根據周書所作的記述便很不幸發生訛誤。筆者在論文中無暇對這些訛誤一一指正, 但是讀者卻不可不知。

在戲曲史論著方面, 海內外已有的戲曲通史和斷代史有數十種之多, 但其中關於京劇的論述往往較簡單, 關於上海京劇, 更是被忽略不計, 或者一筆帶過。這在民國時期出版的戲曲史中表現得尤為明顯。對於以劇本文學性為中心建構起

¹ 《近代上海戲曲繁年初編·前言》, 上海教育出版社, 2003 年 7 月第 1 版, 6 頁。

來的中國古典戲劇史而言，這樣的研究格局並不值得驚奇。1949 年到 1966 年之間，中國戲劇史方面最有成就和影響的學者當屬周貽白。周貽白是一個強調“戲劇非奏之場上不為功”的學者，所以他頗能突破前人窠臼。他的《中國戲劇史長編》（人民文學出版社，1960 年），以三章篇幅描繪清代戲劇史，其中只有一章是關於花部戲劇的，而最後兩章分別是《清代戲劇的轉變》和《皮黃劇》。只消看這兩章的節目（“花部的勃興”、“京腔與秦腔”、“四大徽班與皮黃”，“皮黃劇的初期”、“昇平署與內廷演劇”、“各地亂彈與皮黃劇本”、“劇場的沿革與扮演”、“各地方戲劇的發展”），便可以清楚地看到周貽白在戲劇史研究上的突破。遺憾的是，周氏雖然詳細描繪勾勒了北京京劇的發展歷程，對與之並峙的上海京劇卻並未有太多措意。但是他已經較為明確地指出海派京劇是京劇在上海不斷融合、發展的產物，而其特徵就是“突破成規，大膽創新”；而且他還指出，京劇影響擴展到全國，正是以上海為中心完成的。¹後來的學者正是在他的基礎上，對海派京劇有了越來越清晰的認識。

1976 年之後的戲劇史著作，除了承襲此前研究格局之外，有兩種尤值一提。其一是由北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編著，中國戲劇出版社 1990 年出版的《中國京劇史》（上卷）。除了第三編“傳記”中有不少著名上海京劇演員的傳記外，此書第二編以第八章《南派京劇的形成與發展》、第九章《京劇改良運動》兩章的篇幅，主要對晚清上海京劇發展的一些情況作了概述。其中關於上海京劇戲園管理體制的問題，關於京劇與其他劇中的合流問題，關於改良京劇劇本創作的問題都有探究，雖然仍然比較簡略概括，有時歷史發展的綫索也還不夠清晰，但是同光時期上海京劇的整體面貌首次有了一個較為完整清晰的勾勒，在研究思路的拓展和問題的發現提出方面，其貢獻是非常巨大的。

第二部重要的研究著作是于質彬的《南北皮黃戲史述》（黃山書社，1994 年）。于書第五章《南方京劇史述》，以上海為中心，描述了南派京劇的發展史。于書

¹ 周貽白《中國戲劇史講座》：“當時的上海，是所謂‘十里洋場，五方雜處’，工商業相當發達。京劇能在上海立足，當然因其本身是由徽班發展而來，而參合了漢調的唱法。……同時，京劇的戲碼中雖有崑曲，其身段做工，尤多自崑曲脫化而來……因為這些原因，京劇不僅在上海站住了腳，同時也有一部分伶工在上海落戶生根。根據上海觀眾的趨向，並與其他劇種相結合，由是有‘海派京劇’之稱。海派，……實際上是京劇流行到上海地區後的一番發展。個別的伶工，或有表演過火之處，但整體說來，比方武戲部分，上海便較北京為冲猛。至於增用布景，排演新戲，則北京實有不及上海的地方。同時，京劇之能發展到長江一帶地區，遠及廣東、福建、四川、雲南等省，上海實為其中途站。不但這些支局邀脚成班，都是以上海為中心，甚至制辦行頭，編錄劇本，也都在上海。而其間最值得提出的一件事，是京劇發展到上海後，曾產生了不少的人材。有些腳色，甚至是通過上海的演出，在藝術上獲得精進後，從而才一躍成名的。”（中國戲劇出版社，1958 年 5 月第 1 版，239 頁）又周貽白《中國戲曲發展史綱要》（完成於 60 年代）：“茲既南行，為了適應當地觀眾，自不能不適應當地的民情風俗而措施。故上海的京劇，從劇目到表演方式，和北京的京劇縱無根本上的不同，而其故事取材，場次安排，乃至人物表現，唱白氣勢，都有其分別。特別是一些武劇及新排之劇，前者，飄跌之衝，起打之猛，已與北京講究穩練不同。后者，突破成規，大膽創新，亦不比北京之牢守矩矱。……實則京朝派與海派，各有其獨擅劇目和著名藝人，兩者頗難軒輊，如目京朝派為近於保守，則海派實以京朝為其基礎；如認為海派過於火野，則京劇實由此而獲得一些新的發展。尤其是京劇的推行，與其說是京、津藝人的藝事精湛有以致之，不如說是上海藝人發展能力較強，營謀之心較切，因而隨處找到它的立足點。”（上海古籍出版社出版，1979 年 10 月第 1 版，431-432 頁）

對揚州里下河徽班與上海京劇的融合過程有較為詳細的描述，他認為南派（海派）京劇的形成，徽班的融合貢獻最大。因此，他對由徽班轉京班的藝人也作了比較細緻的介紹。

最近期的相關研究成果，當以田根勝《近代戲劇的傳承與開拓》（上海三聯書店，2005年）和錢久元《海派京劇的奧秘》（合肥工業出版社，2006年）最為重要。兩部著作都是作者在博士論文基礎上修改完成的。田著具有相當宏闊的視野，他以1840-1919年間北京、上海戲劇的近代化演化為研究內容。田根勝的導師趙山林在此書序言中稱：“以‘京派’與‘海派’京劇在不同地域的不同發展、演變為主，探索地域的經濟、政治、社會環境和觀眾的審美需求等對此一時期戲劇表演藝術、劇目內容、舞臺表演形式與手段發展的影響，審美主體的‘聽戲’和‘看戲’的不同等等。就這一領域的研究而言，這種細緻的發展史觀和生態學在戲曲研究中的應用，是帶有一定開創性的。並且它對正在日益引起學者關注的‘海派文化’、‘海派戲劇’研究，也將起到重要的參考作用。”¹這樣的評價比較準確。而錢久元的《海派京劇的奧秘》對海派京劇的發展簡史和特徵從各個方面加以了描述。雖然兩部著作都是相對宏觀的視角，但對本文都不無啟發。

至於已有的單篇研究論文，從早期的藝人研究、海派京劇特徵研究，到近年來對劇場的關注漸多，其動向與學界動向是一致的，具體篇目可參見本論文參考書目。

總的說來，隨著學術研究的不斷深入發展，上海京劇發展史也受到越來越多的關注。但是，一部完整的上海京劇史仍有待學者的努力，尤其是上海京劇初傳、發展，至形成獨樹一幟的海派京劇的這一段歷史，相對仍是研究最薄弱的環節。但是不明其源，何論其流，不溯其本，難究其干，是以筆者希望能於此用力，略近綿力。

四、研究方法與思路

本論文所採用的基本方法是按照歷史發展的基本脈絡，對同光時期上海京劇發展中的一些重要問題，按照專題的形式加以梳理。所依據的材料，盡量以原始材料為主。其中最重要的原始材料是當時的報刊，尤其是其中的《申報》。《申報》自1872年創刊，到1949年停刊，前後共出版了77年，是近代中國存續時間最長、影響最大的報刊。有關上海社會生活的方方面面幾乎都可以在其中找到詳細的記載，可謂研究近代上海的資料寶庫。從1872年之日起，《申報》上就出現了

¹ 田根勝《近代戲劇的傳承與開拓》，上海三聯書店，2005年7月第1版，2頁。

有關當時上海京劇的各種文字(包括戲園廣告、通訊、特寫、人物傳記、劇評、動態等)。常常，前人互相矛盾的記述，只要核對《申報》，便很容易辨清其中是非。因此，《申報》是本論文所依據的最重要的原始材料。其次，晚清及民國時人的筆記、日記、戲劇論述也是非常重要的原始資料。不過這些資料未必都可信，使用時必須小心核實。本論文正是從原始資料的蒐集、整理開始，再通過仔細分析，綜合運用這些資料並充分參考已有的研究成果，探討同光時期上海京劇發展的實際情況。

從具體的章節上來說，本論文共分五章。第一章是上海京劇戲園變遷考。上海京劇最大的體制特點之一，即是戲園與戲班的合二為一。因此，考察戲園的變遷，實即考察戲班的發展，也就是考察上海京劇最基本的生存面貌。

第二章主要集中探討戲園的經營活動。因為演員的演出、上海京劇的創新發展，都是以戲園作為基本單位的，而上海鮮明的近代化特徵也能在戲園的經營中有充分的反映。

第三章則是關於京劇如何在上海的舞臺上不斷與別的劇種競爭、融合，最後形成獨特的上海京劇海納百川風格的歷史考察。

第四章探究了上海京劇兩大創設——燈彩戲、連臺本戲的產生、發展、演變的歷史。這兩種創設曾被看作海派京劇成立的標誌，其上海京劇中的標誌性、重要性不言而喻。它們的出現都反映了上海京劇特有的近代性特徵。

第五章則是對上海京劇新編劇本創作特點的分析。必須承認，能充分吸取傳統戲曲優點，又能荷載時代精神的新編歷史劇往往容易產生經典之作；而以政治宣傳為第一目標的改良新戲，從藝術的角度審視則往往不能成功。

當然，對上海京劇早期發展史的探究，本論文的研究仍是不夠充分、全面的，筆者希望在今後的研究中不斷擴展、完善這一研究，以期更清晰地展現上海京劇發展歷程。對論文中已有研究的缺失之處，也誠懇地希望得到專家學者的批評指正。

第一章 戲園的變遷

同光時期上海京劇的產生與發展，與京劇戲園的創設與興起有直接的伴生關係。因為上海京劇特殊的班園合一的制度，¹對戲園變遷的考察，實際就是對上海京劇戲班歷史的考察。因此，此時京劇戲園的變遷與活動可以作為我們考察上海京劇活動的有效切入點。

上海第一家京劇戲園是同治六年（1867）正式開場的滿庭芳。它由英籍新加坡華人羅逸卿仿照北京戲園樣式建造，²邀請天津的京班演員開場。滿庭芳為上海租界內最早的由私人開設、且設備較為完善的戲園，它的開場標志着京劇開始傳入上海。當時到滿庭芳的天津京班演員及其演出劇目的詳細情況已不可考，但在滿庭芳的京劇演出確實受到上海觀眾的熱烈歡迎，引起了“滬人初見，舉國若狂”的社會反響。³不過不久，在滿庭芳對街租地丹桂茶園開場，滿庭芳最終因“丹桂地勝屋勝人勝”⁴，在競爭中失利，遂閉歇。

從滿庭芳開始到光宣之際，上海前後開過的戲園不下百家。滿庭芳之後，最著名的戲園是丹桂茶園、金桂軒、天仙茶園和大觀茶園，號稱同光上海四大京劇戲園。其他著名的戲園還有久樂茶園、昇平軒茶園、留春茶園、鶴鳴茶園、聚仙茶園、衆樂茶園、詠霓茶園、宜春茶園、詠春茶園、桂仙茶園、群仙茶園、天寶茶園、長春茶園、春桂茶園、天福茶園、玉成茶園、天儀茶園、天華茶園、雲仙茶園、玉仙茶園等等。⁵本章即先對最重要的四大戲園作專節考述，然後對那些

¹ 筆者案，班園合一是上海京劇在表演、經營上區別於北京京劇的特有的體制，即是戲園園主兼為戲班班主，戲園與戲班一體經營的一種管理體制。具體的情形，將在本論文第二章第一節中有詳細描述。

² 羅逸卿，外號羅四虎。民哀《南北梨園略史》云：“當時有叻叻人羅逸卿，隸英籍，肆意妄為，人畏之如虎，因其行四，故稱之曰羅西虎。”（收錄於劉紹唐、沈葦窗主編《菊部叢刊》（第一冊），傳奇文學出版社，民國63年4月影印初版，205頁。）他建造滿庭芳之前，在租界內開設賭場發了大財。但後來賭博為上海官廳所禁，羅逸卿深知靠賭場發財不是長久之計，乃關閉賭場，在英租界實善街南靖遠街（今福州路廣東路附近），建造了一座戲園。哀梨老人《同光梨園紀略·羅逸卿開滿庭芳》云：“租界當離亂之秋，莠多良少，羅在工部局納捐開賭。……羅數年殷削，囊橐充盈，賭業永禁，乃以資在實善街南靖遠街北橫街，做京式建造戲館。”（收錄於《樂府新聲》上海國華書局印行，1905年初版，3頁。）

³ 《同光梨園紀略·羅逸卿開滿庭芳》，《樂府新聲》，4頁。

⁴ 同上。

⁵ 對於當時將戲園稱做茶園的原因，張古愚在《上海京劇憶往》中說：“過去上海只有書場，附設在茶館內，上午賣茶，下午說書。劉維忠興建的劇場，雖然白天並不賣茶，可是對晚上看戲的觀眾，每位仍贈送香茗一壺，所以取名丹桂茶園。”（收錄於中國人民政治協商會議上海市委員會、文史資料委員會編《戲曲菁英》（上），上海人民出版社，1989年12月，第211頁。）而赫馬在《上海舊話》中《戲園為甚麼稱茶園》一文說：戲園稱做茶園的直接的來源，是從蘇州傳過來的。咸豐元年（1850），崑劇盛行於蘇州，但因國喪期間，百姓要帶孝三年，所以，崑班演員不能登臺演出。不久，蘇州戲園為了維持演員的生計，在戲園門口不用戲園的名義，牌子上寫“某某茶園”。後來，國喪已過，沒有用茶園的必要，不過茶園二字已很時髦，大多上海戲園就使用茶園的牌子。（見赫馬《上海舊話》，上海文化出版社，1956年12月第1版，1-3頁。而根據丹桂茶園創辦者劉維忠的經歷以及丹桂茶園的建立背景，筆者以為，在丹桂先懸挂“茶園”招牌的原因，也有可能是因為受到北京茶園式戲園的影響。

史料較少的戲園集中作一簡述。

需要附帶說明的是，本章的有關史料以袁梨老人的《同光梨園紀略》和姚民哀的《南北梨園略史》兩種著作最為集中，故此章中對他們的引用與考辨相對較多。

第一節 丹桂茶園

丹桂茶園在同光時期創辦的上海京劇戲園當中聲名最著，因不斷從北京邀請京劇演員南下，其演員行當陣容整齊，名角衆多，允為海上戲園之冠。時人在竹枝詞中詠《滬北十景》，第一就是“桂園觀劇”，其詞云：“相傳鞠部最豪奢，不待登場萬口誇。一樣梨園名弟子，來從京國更風華。”¹同時，丹桂茶園存續時間最長，而且前後變化最多。同治六年（1867），浙江定海人劉維忠即於寶善街近大新街口（廣東路近湖北路）投資興建丹桂茶園，並於是年冬正式開業。劉維忠（生卒年不詳），曾在清軍江南大營任都司之職。因向太平軍偷售軍火而遭通緝，遂棄官。一度避難於三慶班，與程長庚交往甚密，²漸有開設戲園之意，同治四年（1865），劉維忠回上海，又看見滿庭芳開業後生意非常好，角勝之心益堅。《同光梨園記略·劉維忠續開丹桂》中，對其丹桂茶園的建立過程有如下記載：

先是劉維忠因案避往北京，得與三慶班中人相稔。又見都中戲館規模宏大，高敞堂皇，久蓄開戲館之意。今又見羅開滿庭芳生意甚好，角色類皆下駟，回申後，便不吝工本，以巨資租寶善街適中之地，限期二十年。復由北京繪成戲館圖樣，示申地水木作。精益求精，加工建造，異常堅固。一面派人赴粵，置辦定好行頭，另購銀鼠出風袍靠，備嚴冬所著。³

開場時丹桂茶園不但文武角色整齊、行頭精美，而且為觀客提供了新穎而舒服的觀劇環境。戲園除了硬件設施齊備舒適以外，戲至夜半，還要為觀客提供“點心充饑，手巾不需索錢”的供應。又當時租界規定，禁止深夜通行，晚上演出不得超過 12 時。但丹桂茶園“特向捕房捐取路照，看客可以早晚自由”。⁴所以京劇初到上海就深受觀客，特別是上層社會人士歡迎和青睞。

¹ 見收葛元煦著、鄭祖安標點，《滬游雜記》，上海古籍出版社，1989年5月第1版，50頁。

² 轉引自《上海文化藝術志》編纂委員會編《上海京劇志》，上海文化出版社，1999年12月第1版，416頁。

³ 《樂府新聲》，4頁。

⁴ 《同光梨園記略·劉維忠續開丹桂》，《樂府新聲》，6頁。

丹桂茶園正式開業前，劉維忠曾親自去北京邀請名角，是為北京京班演員來上海登臺之始，也正是他們與此前來自天津的京劇演員一起，構成了上海第一代京劇演員的藝術群體。當時南來的並非出自同一戲班，演員如下：

鬍子生（文武老生），銅驃子、夏奎章、熊金桂、周長春、周長山、景四寶。架子花臉，董三雄，寧天吉。武生，胖羊兒。開口跳（武丑），棚匠張三。花臉，疤痢王（王攀桂）。青衣，王桂芬。花旦，浪雙喜（陳雙喜）、馮三喜。周老旦，何老旦，馮老旦。¹

上述演員當中，主角是夏奎章。夏奎章（1824-1893）。安徽懷寧人，出身於徽班，後進京。同治三年（1864），在三慶班坐科，工文武老生，有“活馬超”之稱。同治六年應邀南來，成為丹桂茶園的臺柱。茶園有夏奎章這樣出類拔萃的名角，不僅生意興隆壓倒滿庭芳，也使京劇在上海扎了根。後，夏奎章不再北返，在上海成家立業。²有四子成為海上著名京劇演員（次子夏月恒、三子夏月珊、八子夏月潤、九子夏月華）。特別是，夏奎章從北京帶來十本《五彩輿》（又名《小紅袍》），這是上海最早演出的京劇連臺本戲。該劇一經在丹桂茶園上演，立即受到了熱烈的歡迎。夏奎章外，丹桂請來的大部分演員也留居上海，對上海京劇發展，起了很大的推動作用。現依據史料簡述部分演員的事略如下：

銅驃子（生卒年不詳），本名童應喜，湖北人。道光初年，糾合徽、漢二調藝人組班，後來因為力弱散班。³道光三十年（1850）搭入春臺班、咸豐五年（1855）搭入重慶班演出。同治六年應劉維忠之邀請初來上海後，出演在上海各京劇戲園，不再北返。

熊金桂（生卒年不詳），安徽石牌人。同治三年（1864）搭過普慶班演出。同治六年到上海後，以老生行盛名。⁴至同治九年，他在石路新開業金桂軒。

景四寶（生卒年不詳），同治二年（1863）搭過廣和成班、同治四年搭過阜成班演出。在丹桂茶園演出後，遂在上海成為名角。光緒二年（1876）加入金桂軒演唱老生，光緒三年，返京加入永勝奎班演出，數年後回到上海，以教授弟子為業。⁵

疤痢王（？-1874），本名王攀桂，因面有癍疤，人稱疤痢王。道光廿五年（1845）

¹ 《同光梨園記略·劉維忠續開丹桂》，《樂府新聲》，5頁。

² 江上行《海派京劇名角點將錄》，收錄於中國人民政治協商會議北京市委員會、文史資料委員會編《京劇談往錄四編》，北京出版社，1997年10月第1版，“夏奎章和夏家班”。

³ 參見王芷章《京劇名藝人傳略集》，收錄於王芷章《中國京劇編年史》，中國戲劇出版社，2003年10月第1版。

⁴ 光緒三年七月廿二日（1877年8月30日）《申報》刊登滬上寓公作《梨園贊語》中，對熊金桂的品評：“海上梨園，惟君創始，雛風清聲，方興未已。”（《申報》[11]冊，210頁。）

⁵ 《梨園贊語》中云：“景四寶，無骨開張，鬚眉欲活，生氣凜然，蓬蓬勃勃。”

坐科嵩祝班，習架子花臉。同治二年搭過春臺班演出。同治六年到上海後，沒有再回北京。

花旦陳雙喜（1818-？），到丹桂茶園演出後，在上海也一時頗負盛名。此後沒有再回北京，卒於上海。同治十一年四月，海上逐臭夫（袁祖志）作《丹桂九枝吟》，其九咏陳雙喜云：“高彈別調陳雙喜，金水橋邊著姓名。好似穿花狂蛺蝶，鴉娘雛婢亂相併。”¹

開場不到一年，丹桂茶園獲利頗厚，同治七年（1868）秋，劉維忠又自北京邀來名角，以壯大丹桂茶園的演出陣容。此次演員如下：

花臉，大奎官。武旦，王桂喜。老生，周春奎。武生，任七。武丑（武花臉）張七。老生兼武生，楊月樓。²

此批演員中，最著名的是楊月樓。楊月樓（1849-1890），本名久昌，外號楊猴子，安徽懷寧人。楊月樓不僅是生行張（二奎）派的主要繼承者和代表人物，而且融彙貫通程（長庚）、余（三勝）、張三派之長，因而是京劇舞臺上以老生兼演武生的傑出人才。他在上海立即紅了起來，成為戲園推出的名角。黃式權《淞南夢影錄》對當時楊月樓的名聲有“丹桂園主人聘之來滬，未及一年，芳譽大噪，每一登場，青樓中趨之若鶩，幾如衛洗馬豐姿，令人看殺”。³的記載。

楊月樓外，其他演員的事略如下：

大奎官（生卒年不詳），本名劉萬義，北京人。咸豐五年（1855）與張二奎共同組成雙奎班演出，同治二年（1863）與任春廷共同組成萬順奎班，同治三年改搭嵩祝成班演出。同治七年應劉維忠之邀請南來。《丹桂九枝吟》其六咏大奎官云：“群推花臉大奎官，聲若洪鐘滾舌端。不信但看臺下客，人人洗耳倚欄杆。”⁴

王桂喜（生卒年不詳），同治二年（1863）搭過阜成班，同治三年搭過嵩祝成班，常與大奎官同演武戲。同治七年亦隨大奎官來上海。

周春奎（生卒年不詳），字星垣，北京人。咸豐五年（1855）搭入雙奎班演出，同治二年（1863）掌春臺班事，又加入奎慶班為班主，頗著聲譽。同治七年在丹桂茶園活動後，光緒二年（1876）隸屬金桂軒演出中，列生行之首。⁵

任七（生卒年不詳），本名春廷，小名任七十，北京人。為上海京劇武生最

¹ 見《中國京劇編年史》，370頁。又《梨園贊語》中云：“陳雙喜，弱態激昂，柔情慷慨，吾視魏徵，彌覺嫵媚。”

² 《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），205頁。

³ 黃式權《淞南夢影錄》，鄭祖安標點本，上海古籍出版社，1989年5月第1版，125頁。

⁴ 《中國京劇編年史》，370頁。又同書轉引《京劇之變遷》一文說：“百年以來，唱花臉最出名，首推大奎官，當年花臉的戲，無論哪一出戲，都可叫座。”599頁。

⁵ 《梨園贊語》中云：“周春奎，戲海飛鴻，行空天馬，卓爾不群，夫惟大雅。”

早享盛名的演員，功架、武打都很出色。咸豐五年（1855）搭過雙奎班演出，名已大噪。同治二年（1863）與大奎官共立萬順奎班，同治三年又搭入久和班。同治七年南來後，在上海大紅起來，遂不再返北京，一直在上海演出。¹

張七（1850-1895），北京人。咸豐五年（1855）搭入雙奎班，同治二年（1863）改搭春臺班演出。後改業專制舞臺砌末行頭著名。

此次南來除上述演員外，其時三慶班主要鼓師，班主程長庚之子程章圃也專程來祝賀開場并參加演出。

劉維忠第二次所邀角色大部分以武戲見長。任七和張七與稍後南下的孟七合稱“武行三七”（又稱“江北三七”），他們的南來，可以說為上海京劇武戲開闢了另一世界。後來武戲在上海有了極大的發展，實是從此發端。《南北皮黃戲史述》說，任七、張七二人，“都在蘇、皖一帶參加了太平軍的戲班，太平天國失敗後，二人都輾轉進入上海，並都成為江南京劇舞臺的中堅力量。後來，任、張二伶都定居江南，成為南派京劇武生名宿。”²這樣，丹桂茶園因兩次邀請演員，一時名角雲集，行當分工明確，演出文武唱做俱全，所以觀者如潮，一躍成為上海最著名的戲園，而獲利豐厚。

一年後，同治八年（1869）丹桂茶園“生意日盛，人才濟濟，遂分班小東門，名南丹桂。”³至同治十一年劉維忠繼續邀請北京名角，吸引上海觀眾的耳目。同治十一年五月初三日（1872年6月7日）《申報》上刊登《戲館瑣談》中，評論新到名角的演出特點和所演劇目說：

丹桂園今又新到京都名優四人，爭奇角勝，層出不窮。昨夜所演正戲若《雅觀樓》之纏綿，《彩樓配》之濃艷，《黃鶴樓》之豪邁，弦索丁丁，極情盡態，是真不遺餘力者。即《雙沙河》之神情曲折，《朝金頂》之曼衍新奇，亦非庸手所能。滿堂喝采，座客盡為流連，宜矣哉。⁴

另外，無名氏《絳芸館日記》（日記起同治十年止光緒七年）中，記載了同治十一年在丹桂茶園看戲的感受，可知其時新到名角的演出情況：

往丹桂茶園看戲。今日為楊月樓回申復演，熱鬧之至，戲亦十分可觀。
（同治十一年八月廿五日）

新到清客孫菊仙，串演《牧羊圈》，杜蝶雲串演《玉玲瓏》，安靜芝亦到

¹ 《梨園贊語》中云，“任七，矯若鷹鷹，闢如虬虎，精悍之色，見于眉宇。”

² 于質彬《南北皮黃戲史述》，黃山書社，1994年1月第1版，108頁。

³ 《同光梨園記略·劉維忠續開丹桂》，《樂府新聲》，8頁。

⁴ 《申報》[1]冊，126頁。

丹桂，演《虹霓關》，楊月樓演《翠屏山》，并皆佳妙，丹桂日盛一日矣。（同治十一年九月廿八日）

今夜爲新脚色，小水上飄上臺，頗熱鬧。（同治十一年十一月初五日）¹

不過，小東門南丹桂茶園開演不久，即因“廣潮幫圍攻南丹桂事件”關閉，演員遂歸屬於五馬路丹桂茶園（可稱爲北丹桂）合演。此事件發生在同治十一年十二月十八日下午，²而《近代上海戲曲繁年初編》將南丹桂茶園的關閉時間定在同治九年，³當是不確。事件大概如下：

有某武行向押舖買衣，爭執口角，某武伶回園大興問罪之師，儕輩類皆少年選事之徒，頓將押舖擊毀。十六鋪一帶潮閩人多，見之不平，一唱百和，齊集南丹桂報復。其時三下鐘，場上正演文戲。潮人一閱而進，楊月樓適在，聞人聲嘈雜，知事不佳，見無賴輩隨聲附和。月樓知機，即由後臺踰牆而遁。看客亦受波及，巡捕無從彈壓。北丹桂得信，武戲已完，任七首先率衆飛馳來南。在途聞人言，楊月樓被人圍住，不得脫身。任七本有真武藝，遂奮不顧身，直奔人叢亂闖，將近館門知戲已停。先將文角求出，爾時文武地方官聞報俱已到場。幸兩造皆未傷人，事後以津潮均非安分，姑不深究，由法公堂訊結。武場咸楊月樓禍首，其實大冤，當夜南丹桂停演，北丹桂兩清客忽然同串，本晚看人之多，座無餘隙。南丹桂從此即停，防潮人暗算報讎也。

4

同時，五馬路丹桂茶園看似繁榮，但因投資巨大以及需付借款利息，對兆豐銀行第二年起付利息，七年共付利息三千多兩銀子，餘下部分在同治十二年底連本帶利一次付清後，終虧本停業。⁵從開辦到此年，共有七年之久。關閉後，有西人租半個月作演馬戲之用。⁶此後不久，丹桂茶園由原在丹桂搭班的小生杜蝶雲接手。

杜蝶雲（1839 - ?），本名玉卿（又作玉慶），江蘇吳縣人。於同治二年（1863）在四喜班列小生行第首座，已是北京聲望籍籍的小生。同治十年初，迫於事南來，在丹桂茶園客串演出。正式搭班後，聲名立顯，一時推爲丹桂領袖。所以，袁祖

¹ 《絳芸館日記》，收錄於《清代日記叢抄》，上海人民出版社，1982年4月第1版，309頁。

² 見《中國戲曲志·上海卷》，797頁。

³ 趙山林、田根勝、朱崇志編著《近代上海戲曲繁年初編》，上海教育出版社，2003年7月第1版，55頁。

⁴ 《同光梨園記略·南丹桂武在小東門筆事》，《樂府新聲》，66頁。

⁵ 姚志龍《上海茶園的變遷》，收錄於周華斌、朱聯群主編《中國劇場史論》（下卷），北京廣播學院出版社，2003年1月第1版，583頁。

⁶ 《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），205頁。《絳芸館日記》（同治十三年四月廿一日條）中也說：“至丹桂園看西國術師演戲法、隱戲，新穎異常，頗覺悅目。”（《清代日記叢抄》，313頁。）

志《丹桂九枝吟》其一咏杜蝶雲說：“領袖爭雄杜蝶雲，早從日下播聲聞。看他演到《閨房樂》，文采風流信出群。”《同光梨園記略·杜蝶雲接開丹桂》記杜蝶雲南來到接開丹桂的過程如下：

蝶雲頗有名望，因堂會開罪白頭髮張都老爺，觀準借事，杖八十，不便在京。遂偕老生陳夢珩、青衫李隸香航海來申，投丹桂客串。當時海報子大書，特請京都子弟爺台陳、杜、李清客串演唱。旬日，劉維忠勸其搭班，杜、李欣然允。從乞假回京接眷，陳返北。迨劉虧閉，杜遂接開丹桂，角色多且好。¹

當時隨杜蝶雲南來的陳夢珩是京班老生，他在丹桂茶園以客串戲演出，頗有聲名。《絳芸館日記》云：

今夜因有客串陳夢珩開演，戲園萬分熱鬧。（同治十年九月初四日）

往丹桂茶園，看新到客串戲，……京班中之出色者，其一則上年所來之陳夢珩也。戲極熱鬧。（同治十一年五月初一日）²

李隸香是以青衣兼演小生的。他此時演出在丹桂茶園中，初著聲譽。袁祖志《丹桂九枝吟》其二咏李隸香云：“我見猶憐李隸香，就中信足冠群芳。惜他惟酒真無量，一曲清歌最擅長。”後，光緒五年（1879）李隸香離開丹桂茶園改入吳蟾青的大觀園，光緒十年又加入新丹桂茶園，都是和杜蝶雲一起演出的。

同治十二年（1873），杜蝶雲接辦丹桂茶園後不久，除原有演員以外，又由京津兩次邀請許多著名演員，另行組班演出。其陣容如下：

老生孫春恒、孫菊仙、吳鳳鳴，淨角大奎官、劉廷玉、董三雄、寧天吉，武生黃月山、李春來、曹吉安，武二花郝福芝，武三花謝梅卿、杜錦芳（阿五子），武旦韓桂喜、仇三華、喜四壽、開口跳田黑兒、陳吉太（小喜祿父），童伶夏月恒（與杜錫芳為郎舅），花旦謝寶林、劉鳳林、馮三喜，小丑周松林、米全、禿扁兒、朱二小、徐九，青衣李隸香、陳雙喜，馮老旦，何老旦。後復添武二花劉福義，武旦王大喜（即王慶雲），武三花張九柱（譯名外國狗，張鑫培父），張大本，童伶小庚弟。熊文通復往北邇來老生劉慶桂，掃邊苑興盛，新靴子邵寄舟（均唱老生。苑專配裏子，無正戲，故曰掃邊。邵

¹ 《樂府新聲》，9頁。

² 《清代日記叢抄》，307頁、308頁。

逢禮拜六，必着新靴，故名），人才輩出，卓然可觀。¹

上記諸演員當中，重要演員的南來前所搭戲班及此時在上海的活動情況如下：

孫春恒（1847-1884），小名六兒，天津人。幼拜張勝奎爲師，習老生，曾搭阜成班。同治七年（1868）首次到上海，隸丹桂茶園，不久北返，未能享名。同治十一年，再次南來，成爲丹桂老生行的重要演員。袁祖志《丹桂九枝吟》其三咏孫春恒云：“春恒亦京號孫郎，身價高能壓輩行。《三子經》原推獨步，絕無人敢妄稱量”。杜蝶雲接開丹桂後，他遂在丹桂茶園掛頭牌，名噪一時，成爲早期上海京劇老生行的代表演員。

孫菊仙（1841-1931），本名濂，又名學年，天津人。同治九年（1870）初來上海，同治十一年以客串（票友演出爲“客串”）的名義，加入劉維忠的丹桂茶園演出，以“孫處”而聞名上海。²當時對孫菊仙的情況，《丹桂九枝吟》其四云：“客串今惟孫菊仙，京都風氣不談錢。而今一樣論身價，辜負虛名萬口傳”。可見孫菊仙來上海之後，其做派風格很快就上海化、商業化了，不再羞於公開的逐利。同治十三年冬，孫菊仙與友人陳永和合股昇平軒茶園開場，因營業不佳，不久虧閉。此後，孫菊仙再次加入杜蝶雲所開的丹桂茶園。

黃月山（1850-1900），河北武清人。同治十一年（1872）以前即已到上海，在丹桂拜任七爲師，創造了武生行的新流派。周明泰《道咸以來梨園繁年小錄》中云：“光緒元年（1875），二十六歲的黃月山初次到申，演於寶善街老丹桂。”³但是此處關於黃月山到上海的時間及他的年歲都記錯了。因爲，早在同治十一年四月，袁祖志《丹桂九枝吟》其三即云：“黃月山能繼月樓，身懷絕技性風流。莫嫌風貌年來減，結束登場洞不侔。”金桂軒開場後，邀請名角時，與武生陳春元、沈雲秋等改入金桂軒演出過，‘同治十二年，與武生李春來等在杜蝶雲的丹桂茶園演出。

李春來（1855-1925），本名李起山，河北新城人。初入北京豐臺喜春臺梆子科班坐科習藝，習武丑，後改武生。後曾在津京各處搭班演出，同治十二年（1873），首次到上海，在杜蝶雲的丹桂茶園登臺。初來時，以梆子武生演開鑼戲，後在丹桂茶園從同臺武生謝梅卿學習皮黃戲，逐漸走上梆子、皮黃“兩下鍋”的道路。當時李春來以其武藝精絕、翻打勇猛而得到上海觀眾的歡迎。蘇雪庵在《京劇前輩藝人回憶錄》中說：“李春來的武功極深，腰腿上的功夫確是超人一等。因此

¹ 《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），206頁。

² 當時票友演出均不寫本名，以“處”字代之。

³ 周明泰《道咸以來梨園繁年小錄》，中國老年文物研究學會、中國戲曲藝術中心編纂，內部發行，1985年，19頁。按，周氏之書，乖謬處不止這一兩處，而是觸目皆是，誠不知其所依據爲何。而後人多根據此書立說，如此處處便爲《南北皮黃戲史述》一書所引用，結果往往踵誤蹈謬，積非成是。

⁴ 見《同光梨園記略·徽班京班同開金桂軒》，《樂府新聲》，12頁。

他走得好，打得好，亮得好。動作比任何人都快，不但快，而且老練扎實。”¹

韓桂喜(生卒年不詳)，幼時習河北梆子花旦。同治十一年(1872)從天津來上海，在丹桂茶園演出後，很受到上海京劇第一代觀眾中的文士階層的歡迎。當時，倉山舊主(袁祖志)有贈韓桂喜絕句二首，在自序中說：“韓桂喜者，丹桂部之伶人也。來自津沽超羣菊部。申江之聞秦腔，自韓桂喜始。……有藝有色而又有志，似出淤泥而不染。”²又《丹桂九枝吟》其六云：“人因桂喜願瞻韓，一揭竹簾萬目看。如此身材真矯捷，分明彩鳳九霄搏。”同治十二年七月廿三日的《絳芸館日記》中，對韓桂喜的評價如下：“韓桂喜演《煙花棍》，極妙。滬上優伶不知凡幾，要得文武兼長、色藝雙絕者，惟韓桂喜一人。余最賞識，定為伶元。遂口占一絕以紀之：雛伶幾輩集申江，角武爭文未肯降。第一端推韓桂喜，推他色藝世無雙。”³

除了這些演員以外，曹吉安，同治三年(1864)搭過久和班、雙奎班演出。同治六年自為班主，新成立高生班。同治十三年初次來上海，在丹桂茶園演出。

郝福芝，同治十一年(1872)小福勝學生，習武二花。同治十三年南來後，到光緒二年(1876)在丹桂茶園演出，光緒三年回京加入永勝奎班。

杜錦芳，同治十一年(1872)搭過小和春班演唱老生、小生。同治十三年來上海後，改唱武丑。

小庚弟(1868-1924)，本名夏月珊，夏奎章之三子。幼年承繼家學，學習文武老生以及文丑。同治十三年(1874)冬，在孫菊仙主持的昇平軒茶園，以“小童串”名義初次登臺演出(童伶時藝名小庚弟)。此後經常在丹桂茶園為父輩們演唱開鑼戲。

熊文通(1861-1933)，熊金桂之子。同治六年(1867)，隨父親熊金桂一起來上海。初唱花臉，後從父親改唱老生。

這樣，杜蝶雲的丹桂茶園文武名角具備，卓然可觀，繁盛一時。《申報》從光緒元年三月十七日起，再次刊登名為“戲園告白”的廣告，此日丹桂茶園日演告白如下：

丹桂茶園日演：吳鳳鳴、陳雙喜《吳汗殺妻》，謝寶林、杜蝶雲《得意緣》，張大四、黃月山、薛大慶《八蠟廟》，大奎官、謝寶林《江湖會》，禿扁兒、孫春恒《閻王樂》，大奎官、謝梅慶《淮安府》，孫春恒、陳雙喜《桑園寄子》，杜蝶雲、李棣香《寫狀》，王招奎、王寶鳳《滿朝笏》。⁴

¹ 蘇雪安《京劇前輩藝人回憶錄》，上海文化出版社，1958年4月第1版，104頁。

² 見《同光梨園記略·韓桂喜一夜兩唱》，《樂府新聲》，70頁。

³ 《清代日記叢抄》，311頁。

⁴ 《申報》[6]冊，363頁。

尤其從光緒二年五月初四日（1872年6月25日）開始，丹桂茶園開演杜蝶雲主持的京劇《請宋靈》，演岳飛迎還徽、欽二帝靈柩事，園中名角多參演，¹受到“該園新戲以文武岳請宋靈最好”²的評價。當時《申報》上有對該劇的評述：

昨見《迎宋靈》一出。……岳王忠心耿耿，聲淚俱下，所告四太子之言，義正詞嚴，深得大國之體，乃孫春恒所演，有聲有色，令人忠義之氣勃勃而生，此雖京中所未有也，可為上海獨步。³

但未幾，杜蝶雲便陷入“朝不保暮之勢”的經營危機，因為，此前同治九年（1870）由熊金桂在石路創辦的金桂軒的營業日盛，到此時已漸漸超過丹桂茶園。杜蝶雲為了打開不景氣的局面，邀請原屬金桂軒的楊月樓登臺。《申報》載其事云：

滬上京班，以丹桂、金桂兩處為大。前年則丹桂稍勝於金桂，近來則金桂大勝於丹桂矣。以所有名角色皆在金桂故也。丹桂僅大奎、菊仙、春恒、雙喜數人而已，觀者既少，演者亦不高興，每演寥寥坐客如同晨星。班主杜蝶雲竟有朝不保暮之勢，乃再三邀請楊月樓登臺，月樓不允。蝶雲又復懇請滬上衣冠中人，以及候補官場中為其說項勸駕，月樓不能却情，允其幫演三夜。⁴

據成於光緒二年（1872）冬至的葛雲煦《滬游雜記》卷四所附“丹桂、大觀、天仙各茶園名班脚色”來看，其時演員老生行有孫春恒、孫菊仙、徐岱雲、吳鳳鳴；小生行有杜蝶雲；武生行有楊月樓、李春來、謝梅卿；旦行有李隸香、陳雙喜、謝寶林；淨行有大奎官等；丑行有周松林等。又聲腔方面來看，除了多數為唱皮黃者外，如周松林、朱二小、周來全，則為唱徽調者，如韓桂喜、劉鳳林，則為唱梆子腔者。可以說，行當具備，聲腔各異，仍具相當實力。⁵

不過，至光緒四年（1878）春，杜蝶雲仍累虧，“實支持不住，扁舟私逸，就此閉歇。”⁶後來，孫春恒與大奎官、謝梅卿等合伙，接手丹桂茶園。《同光梨園記略·孫春恒接開丹桂》中說：

¹ 主要參加演員有孫春恒、孫菊仙、大奎官、李隸香、黃月山、郝福芝、吳鳳鳴、張九柱、杜錦芳等。

² 《同光梨園記略·杜蝶雲接開丹桂》，《樂府新聲》，10頁。

³ 《申報》光緒二年五月初六日，《申報》[8]冊，590頁。

⁴ 《丹桂請楊月樓演劇》（《申報》光緒二年九月廿五日），《申報》[9]冊，453頁。

⁵ 參見葛元煦《滬游雜記》，鄭祖安標點本，上海古籍出版社，1989年5月第1版，86頁。

⁶ 《同光梨園記略·杜蝶雲接開丹桂》，《樂府新聲》，10頁。

自杜蝶雲私遁，天仙時已開在滿庭芳，特遣孟七說合邀。春恒以天仙局面太小，不足展其才婉却之。乃約大奎官、謝梅卿等，共匡殘局，接開丹桂。孫菊仙則去大觀。¹

此後，謝梅卿往北京邀請直隸梆子花旦名角侯俊山，在丹桂茶園演出約一年時間，其間丹桂茶園的生意頗好。侯俊山（1854-1935），山西洪洞人。十三歲成名，因得藝名十三旦。光緒四年，已具有顯赫的聲望的侯俊山應邀到丹桂演出，因感人的旦行表演技術，受到觀眾的歡迎。但惜好景不長，一年後侯俊山回北京，丹桂茶園遂無力支持而停演。《同光梨園記略·孫春恒接開丹桂》中說：

謝梅卿以所蓄進京邀十三旦，生意陡好。惜時未久，十三旦回京，一丹桂蹶不能復振，角色亦零落星散。甚至龍套人亦不全。春恒、奎官尚支持匝月，直到水盡山窮，始停演。然春恒才力未可以成敗論之。大奎官無法回京，孟七知春恒進退維谷，仍申前約，並代料理未完。丹桂房租亦代清理，其未滿期限。天仙由滿庭芳遷進，以補其隙。從此寶善街無丹桂矣。²

光緒十年（1884）中秋，劉維忠又出資在四馬路大新街口（今湖北路福州路口），建造戲館，規模比以前丹桂茶園更大，為別於此前之丹桂，故名“新丹桂”。《同光梨園記略·武二花與丹桂》中說：“上海戲館以劉維忠所造最為堅固。大新街之丹桂，尤為認真，歷二十餘年，毫無走動，戲臺之板，硬同堅石”。³在這裏，回過頭來再探討劉維忠的情況。同治十三年（1873）初寶善街丹桂茶園轉讓他人，當時劉維忠“在大新街大興土木，建造廣廈，屋甫落成，已歸他姓，補苴乏術，遂於同治十二年癸酉秋虧閉”。⁴此後，他一度離開上海經商，不過，他仍然“心實不甘，且以牽累閉歇，並非戲館真虧，故一心仍圖恢復舊業。所謂跪不忘履，盲不忘視者是也”。⁵遂捲土重來，光緒七年（1881），在大新街元芳花園東首地基建造成戲園，館名滿春茶園（又作滿春茶社）。但未滿半年，關閉。⁶不久，光緒十年中秋，又在大新街開場新丹桂。

劉維忠首先以重資邀請在上海活動的名角。如老生徐岱雲、夏奎章、穆瑞堂、林連桂，小生杜蝶雲，青衣李隸香、孫瑞堂，花旦想九霄。又將在天仙茶園活動

¹ 《樂府新聲》，16 頁。

² 《樂府新聲》，16 頁。

³ 《樂府新聲》，127 頁。

⁴ 《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），205 頁。

⁵ 《同光梨園記略·劉維忠重開新丹桂》，《樂府新聲》，32 頁。

⁶ 見《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），207 頁。

的花旦周鳳林、小桂鳳，以重資接來，并邀請小生周釗泉，付角姜善珍。另入京聘請名角，如大奎官、小叫天，及武旦余玉琴，武丑張永升，武二花趙德虎、張九柱等加入。此後，又由北京邀請刀馬旦文琴舫，隨來打出手者譚鎖兒、蔡和祥、蔡和福、吳俊臣等。後又邀三麻子（王鴻壽）入班，演出全本《鐵公鷄》，只是不見佳。¹當時新丹桂致力於以新戲為號召，名噪一時。不過，因經濟關係，債權人追逼不已，劉維忠不得已“將戲館押與瑞生行買辦何丹書，以償所欠，於是更形竭蹶”。²後，劉維忠將新丹桂改為合股性質，前後臺共負責任，三麻子、薛大慶都是股東。但終不能延長很久，於是周鳳林等仍由天仙茶園再加包銀挖回，小桂鳳、想九霄均散，生意不可收拾。³最後，讓歸想九霄接開，這是光緒十三年（1887）的事情。

想九霄（1864-1925），也作響九霄，本名田際雲，河北高陽人，在天津唱梆子花旦，有聲名。光緒四年（1878），掌管天津盛軍小班的翟善之，帶領全班來上海，在石路接開金桂軒，此時想九霄隨該班由天津來上海金桂軒，是想九霄首次來上海登臺演出。⁴光緒八年，應北京瑞勝和班的邀請，回京，光緒十年再來上海加入新丹桂。光緒十三年三月在北京聯合梆子演員成立小玉成科班。新丹桂散後，想九霄招集同門再來上海接開新丹桂。王芷章《京劇編年史舊稿》中，對想九霄的演員有如下記載：

響九霄自到滬後，即用夏月恒為管事，并參加演出。班中帶來的多為梆子演員，計文武老生有達子紅、徐文壽、蓋天紅，小生為小金紅，武生為活天霸，青衣為水上飄、猫猫旦，花旦有馬全祿、小金，花臉有驚天雷、索鳳鳴。此外則徵班角色加入，那些人多為本唱昆腔，後來改唱皮黃的。計花旦有小金虎、小桂林、小金寶，丑角有何家盛、何金壽等人。班中皮黃、梆子兩下鍋，而且兼有昆曲。田、夏皆屬思想進步，并富有創造性，因而開始編演新戲、本戲，以資號召。⁵

光緒十四年正月廿二日（1888年3月4日）起，新丹桂在想九霄的主持下，上演了新編燈彩戲《斗牛宮》，用燈彩等各種機巧來營造神仙境界以吸引人，由是頗能轟動一時。尤其是設置寫實的機關布景，以與在此前天仙茶園排演的燈彩戲《洛陽橋》相競爭。可以說，光緒十四年的新丹桂以燈彩戲《斗牛宮》演出為盛。

¹ 見《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），208頁。

² 《同光梨園記略·劉維忠重開新丹桂》，《樂府新聲》，34頁。

³ 見《同光梨園記略·劉維忠重開新丹桂》，《樂府新聲》，34-35頁。

⁴ 參見切膚《誌玉成科班》，收錄於劉紹唐、沈葦窗主編《菊部叢刊》（第一冊），傳奇文學出版社，民國63年4月影印初版，241頁。

⁵ 見《中國京劇編年史》，596頁。

次年，想九霄將小玉成科班改組，更名爲玉成班，帶全班回北京。此後，李春來又重開新丹桂茶園。

李春來在杜蝶雲的丹桂關閉後，即糾合章志俊出資，開衆樂茶園。¹不久，他回京奉母，光緒十三年（1887）回到上海。光緒十五年，他邀集一些沒有跟着想九霄回京的演員，接開新丹桂茶園。他又自往天津，將上小一盞燈邀來。至光緒十六年正月，生意非常好。不過，同樣是好景不長，李春來的新丹桂也未能堅持太久，對失敗的原因，《同光梨園紀略·李春來開丹桂》說：

第一，春來目不識丁，凡事動輒需人，而又疑心太重，不肯假人事權。

第二，自以爲好角，看不起文場角色，自己武場總排中場大演。第三，胸無含蓄，喜怒形之於色，生意略好則昂首自誇其能，謂此實武戲賣錢。²

李春來經營新丹桂期間中，想九霄再回到上海，仍在新丹桂展開演出活動。尤其，光緒十六年六月，他演出連臺本戲《封神榜》時，“見長燈彩切末，千變萬化，雖在六月，座無餘隙”。³此年冬，李春來新丹桂關閉後，他將新丹桂底班移到寶善街改名天成，至年末再回原處，仍名丹桂。光緒十七年春，想九霄又回北京，至此，他結束了在新丹桂的經營及演出活動。⁴接着，周鳳林將丹桂租出來，改名丹桂桐記。

周鳳林（1854-1917），字桐蓀（或作桐生，桐森），江蘇蘇州人。小唱班出身，精擅旦行各門，尤工花旦。有近代“第一崑旦”之稱。光緒四年（1878）二月，從蘇州初到上海參加三雅園的大雅班，因其精緻傳神的演唱，爲上海各京劇戲園所矚目。大觀茶園爲了與天仙茶園對抗，自光緒五年十月起，邀請周鳳林加入，并與孫菊仙同臺文武合演，⁵當時周鳳林的待遇與大觀茶園臺主孫菊仙相同。他在大觀茶園一直演出至光緒五年末，後返蘇州。光緒七年九月初，他再隨蘇州大雅班來上海，到次年三月，在三雅園演出。後來，周鳳林就正式脫離大雅班，隸屬天仙茶園，參加京、崑合演。光緒十年，也曾搭入劉維忠新丹桂演出，光緒十六年，周鳳林脫離曾搭班8年之久天仙茶園，改隸天福茶園作短期演出，與京劇名角汪桂芬同挂正牌，開上海戲園雙頭牌之先例。⁶周鳳林在上海戲班包銀之多，名望在上海崑劇界之盛，一時無兩，爲他將來自己開戲園打下了基礎。光緒十七年九月初，周鳳林脫離天福茶園，自己接辦丹桂茶園。《同光梨園記略·周鳳林

¹ 見《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），207頁。

² 《樂府新聲》，40頁。

³ 《同光梨園記略·想九霄開丹桂》，《樂府新聲》，39頁。

⁴ 見《同光梨園記略·想九霄開丹桂》，《樂府新聲》，39頁。

⁵ 見《申報》光緒五年十月初六日“大觀戲園告白”，《申報》[15]冊，391頁。

⁶ 《近代上海戲曲繁年初編》，127頁。

開丹桂桐記》中說：

周鳳林兩次搭天仙，一次搭丹桂。身價日高，但從未自做老板。久蓄要開戲館之念，苦無館子可唱。辛卯春，想九霄全班去京，鳳林即租是館，加桐記二字。約周釗泉等崑角十數人。後來釗泉與鳳林不合，因有夙約，不肯隨走。惟姜善珍、小桂香、邱阿增過班，小腳籃父子後添，竟虧折。¹

周鳳林主持的丹桂桐記，是他用多年來演劇所積之款經營，所演出之劇多照顧到與他同時的崑劇演員。開業初期演出劇目“崑多於京，武戲不甚注重”²當時周鳳林攜帶的崑班出身演員，除引文中提到的外，還有老生李子美，六旦小金虎，小面王小三、小黃四等。

不久，因管理前後臺事的武生郝福芝經營上橫行，周鳳林約租界巡捕房包探何瑞福進班合股，抑制郝福芝。不想戲園漸至落入於何瑞福之手，將周鳳林硬令退股。由此，戲園內盈虧，與周鳳林無涉，遂何瑞福接手丹桂桐記，名改為丹桂瑞記。³這大約是光緒二十二年（1896）的事情。何瑞福開丹桂瑞記後，新邀請李春來、沈韻秋、梆子青衣天娥旦、武旦張燕芳、開口跳雲中燕、武生長順來等。但，未及一年，因李春來發脾氣，何瑞福亦已萌退志。所以他擬讓還周鳳林，此時周鳳林沒有回收資金，乃打算將戲園讓給何永寬，因衆角譁然不服，最後落入何家聲、夏月珊之手。兩人接開後，改名為丹桂月記。⁴

當時有一班角色同進丹桂月記，如夏月潤、夏月華、雲中仙等。夏月潤（1878 - 1931），原名昌泗，字雲础，小名泉兒，夏奎章第八子。幼年即受父兄以及丹桂茶園的衆多名角的指教，學習老生和武生。光緒十四年（1888），在想九霄的新丹桂首次出臺演唱。丹桂月記開場之後，即加入。何、夏兩人又從蘇州將三盞燈、四盞燈邀回，並邀請二花李春利、武旦雲中燕等。⁵他們排演全本《洪楊始末記》，生意頗好，演出至光緒二十五年秋。⁶但當時何家聲、夏月珊“皆斤斤自守之人，雖生意無虧，日夜兢兢，惟恐折本”⁷。於是，至光緒二十五年季秋，上海人喬聘礪，投資接手丹桂月記。喬聘礪請夏月恒管事，全班角色不增不減，生意甚好，乃改名為丹桂勝記。⁸

光緒二十六年（1900），因義和團作亂，八軍聯軍進城以後，北京的社會秩

¹ 《樂府新聲》，53 頁。

² 《南北梨園史略》，《菊部叢刊》（第一冊），209 頁。

³ 見《同光梨園記略·何瑞福開丹桂瑞記》，《樂府新聲》，54 頁。

⁴ 同上。

⁵ 見《同光梨園記略·何家聲夏月珊接開丹桂》，《樂府新聲》，55 頁。

⁶ 見《南北梨園史略》，《菊部叢刊》（第一冊），209 頁。

⁷ 《同光梨園記略·何家聲夏月珊接開丹桂》，《樂府新聲》，55 頁。

⁸ 《同光梨園記略·邑人喬聘礪開丹桂勝記》，《樂府新聲》，57 頁。

序大亂，各戲園全體停演，戲班解散。但上海戲園却由是得福，“由北來南者以申江爲樂土，由申避往蘇鄉者均一一遷回，人煙稠密更甚於前”。¹於是，喬聘礮除原有角色外，又邀請小桃紅、小喜祿、七盞燈等，生意格外起色。不過，光緒二十八年夏，有漢口滿春戲園將丹桂勝記全班以高薪包往演出，合同半年，至次年四月。上海丹桂勝記館屋空閑之時，有杭州人楊三租此館接開丹桂勝記，邀請老生瑞德寶、旦角小萬盞燈、丑角何家聲等。但不滿三個月即關閉。²

最後，丹桂勝記歸夏月珊、夏月潤兄弟接辦，這是光緒三十年(1904)前後的事情。至光緒三十四年十月，夏氏兄弟率丹桂勝記全班遷至南市十六鋪新開設的新舞臺。在原址由梆子老生李德奎開設德仙茶園。到了宣統三年(1910)正月，許少卿在四馬路大新街新丹桂原址上創辦丹桂第一臺。因爲其中演員已基本與前無涉，我們可以認爲，清末那個由演員與戲園互相貫穿的丹桂茶園的生命，至此已宣告終結。

通過對丹桂茶園及其演員興衰成敗、離合變遷過程的考察，我們實際看到的是京劇在清末上海發生、發展的曲折歷程，上海京劇的許多重要特徵，丹桂茶園都是其發源地之一，如新戲園相異於舊戲班的經營模式、如上海京劇武戲的發展、如新編燈彩戲的出現等等，正是清末許多京劇、崑劇、梆子戲演員在丹桂舞臺上的演出、交流、融合，爲上海京劇的形成和發展，作出了他們傑出的貢獻。

第二節 金桂軒

金桂軒是同治九年(1870)由曾在丹桂茶園搭入過的老生熊金桂在石路(福建中路近廣東路附近)創辦的京劇戲園。它的前身是同治二年(1863)在寶善街開業的徽班戲園一桂軒。一桂軒是同治初年上海最大的徽班戲園，以擅演武戲聞名當時。這一時期，上海的徽班承襲了“聯絡五方之音，合爲一致”³的徽班舊傳統，所以兼容包并了江南各地不同性質的唱腔樂曲和表演方法，深受上海觀眾的歡迎，並逐漸取代當時崑曲在上海的優勢地位，一時成爲上海最盛行的一種戲曲形式。⁴

¹ 同上。

² 《同光梨園記略·楊三揮開丹桂》，《樂府新聲》，62頁。

³ 見小鐵笛道人《日下看花記·自序》，收錄於張次溪《清代燕都梨園史料》(上)，中國戲劇出版社，1988年，44頁。

⁴ 《同光梨園紀略·羅逸卿開滿庭芳》則云：“同治三年，金陵克復，仍爲清平世界。滬北十里洋場，中外巨商，薈萃於此，女閨三百，悉在租界，間有女班，唱皆徽調。”(《樂府新聲》，2頁。)

但好景不長，同治六年(1867)京劇正式進入上海，並迅速受到觀眾熱烈歡迎。在與包括徽戲在內的花雅部戲曲的競爭中，京班的優勢地位日益明顯。《上海軼事大觀·倡優（戲劇之沿革）》中說：

清同治初，海上始有徽班，徽人開滿庭芳於南靖遠街，人爭趨之，向之崑班（爲之文班）如大章、大雅無復有人問鼎者矣。未幾京班踵至，燕臺、雛風譽滿春江，而徽班相形之下，亦漸歸於淘汰。¹

在這種情況下，滬人爭趨於京劇戲園，而一桂軒漸受冷落，經營步履維艱，戲園雖移址石路，並改名“金桂”，但仍難見起色。爲迎合觀眾的喜好，最後新建立的金桂軒不得不糾資邀請一批京班演員，以挽救局面。《同光梨園紀略·徽班京班同開金桂軒》中曾記載云：

寶善街本有徽班，自滿庭芳、丹桂先后開演京班，咫尺之間，相形見絀，遂改移石路，館名金桂。……奈滬人喜新厭故，數見不鮮，遂糾資邀京角。

2

金桂軒開業後，徽班、京班各占其半，始開了上海京劇戲園京班、徽班合演的先河。據記載，同治十三年（1874）前後搭入金桂軒的兩班角色如下：

徽班角色：老生呂昭卿、四麻子、景元福，青衫旦王九芝，小生錢星觀、張盈壽，武生朱湘其，花臉吳喜貴、應凌雲，老生諸阿壽，武旦李銘順，小丑周松林、周來全等。

京班脚色：老生馬六、林連桂，花臉小穆、趙殿奎、趙祥玉，小青衣王喜壽、陳彩林，武生陳春元、黃月山、沈韻秋、環九，武二花臉孟七，開口跳楊貴，小武旦黑兒、大福喜、鐵兒，武生徐世芳，武二花臉張大黑，青衫常子和等。³

上記已活動的徽班就是來自揚州的金臺徽班，以擅演武戲聞名滬上，尤以武生朱湘其（王鴻壽之師）功底磁實，技藝全面名重一時。⁴後來這些徽班演員大多數轉入天仙茶園，由是天仙茶園亦負盛名。上述京班諸演員中南來前事略之可考者

¹ 陳伯熙編《上海軼事大觀》，上海泰東圖書局印行，民國13年2月6版，159頁。

² 《樂府新聲》，12頁。

³ 見《同光梨園紀略·徽班京班同開金桂軒》，《樂府新聲》，12頁。

⁴ 見北京市藝術研究所、上海藝術研究所編《中國京劇史》（上卷），中國戲劇出版社，1990年1月第1版，252頁。

如下：

小穆（1840-1912），本名穆長壽，一名鳳山，北京人。工銅錘和架子花臉。京劇淨行中能自創新腔，并自成一派的，首推穆長壽。幼年時拜大奎官為師，習正淨。曾搭入四喜班演出，同治十一年（1872）初來上海金桂軒演出。

趙殿奎（生卒年不詳），外號猴王，幼年時習武二花。同治二年（1863）搭入阜成班演出，同治三年加入嵩祝成班、兼搭普慶班演出淨行，同治四年擔任阜成班主，同治八年搭入榮春和班演出。同治十二年加入雙順奎班演出後，到上海加入金桂軒。

趙祥玉（生卒年不詳），河北高陽人，幼年時習梆子腔，為梆子花臉。同治十二年之前，隨玉成班來過上海搭入金桂軒演出。

陳彩林（生卒年不詳），同治十一年搭入勝春奎班演出青衣，該班散後，到上海加入金桂軒。袁祖志《海上吟》中有贈陳彩林絕句二首，在自序中說：“陳彩林，上海金桂軒之伶人也，初隸京師勝春奎班。班為內監某所蓄，其時彩林尚在髫齡，因不赴某侍御之召，侍御銜之，飛章彈宦官不得私蓄梨園，上韙其言。該班散，而彩林遂來上海，登場四顧，傾倒一時。”¹

陳春元（生卒年不詳），同治二年（1863）搭入阜成班演出小生行，同治三年改搭嵩祝成班，同治四年又回阜成班演出，同治五年加入新成立的義順和班。南來之前，同治十一年加入勝春奎班演出。

沈韻秋（1853-1926），原名二立。幼年向羅巧福學花旦，又拜武生任七為師，改學武生。同治十一年（1872）前後隨師來上海，演出於金桂軒。

此時，在金桂軒的舞臺上，京、徽兩班演員通力合作，各展其長，並且由於擁有眾多的京班武生武旦，尤能以武戲見長。這是這一時期金桂軒最大的特色，並因此一段時間裏，與當時最有名的丹桂茶園並稱上海京劇戲園之雙雄。而同治十一年四月楊月樓應聘在金桂軒演出，更使金桂軒聲名大振。《同光梨園記略·徽班京班同開金桂軒》對楊月樓演出的情況說：“楊月樓由杭初來，搭該班，唱文武老生。壁壘一新，駸駸乎並駕丹桂。”²《南北梨園略史》還記載：“楊月樓初次來滬時，即在金桂軒出演，演武戲，能勝過丹桂。”³略需辨正的是，楊月樓原應丹桂茶園設立者劉維忠邀請，於同治七年首次來上海，並在丹桂茶園出演。⁴可能楊月樓在丹桂茶園不過演出幾場，後加入金桂軒演出後聲名大振，這大概是兩書說他首次來上海即在金桂軒演出的原因。金桂軒因楊月樓的到來，座客大增，一時駕於丹桂茶園之上。但當時金桂軒以武戲見長，且其座客多是貪看楊月樓的

¹ 見《中國京劇編年史》，368頁。又《梨園贊語》中云：“陳彩林，飛鳥依人，新荷出水，紅袖添香，稱此嬌婢。”

² 《樂府新聲》，13頁。

³ 《菊部叢刊》（第一冊），206頁。

⁴ 詳見前文第一節。

青樓女子，因此當時文人多有金桂軒的演出水準不及丹桂茶園的批評。同治十一年四月十二日（1872年5月18日）《申報》刊登忤情生草稿的《續滬北竹枝詞》，其中有：“金桂何如丹桂優，佳人個個懶勾留。一般京調非偏愛，只爲貪看楊月樓。”¹袁祖志《海上竹枝詞》（光緒二年刊行）中所錄《續滬北竹枝詞》爲加小注說：

戲以丹桂爲較優，而勾欄中人獨趨金桂，致招物議。楊月樓爲顯宦之家伶，玉立亭亭，藝兼文武，現稱串客焉。²

此外，當時《申報》評論上，“金桂何如丹桂優”的說法經常出現，如：

洋涇浜戲園林立，其最著名者爲丹桂茶園、金桂軒，皆京班也。金桂僅以楊月樓一人轟動時目，遂使車蓋盈門，簪裾滿坐，幾欲駕丹桂而上之。而丹桂之扮演則爭能角勝，傾異標新，務在與金桂相抗。蓋勢成陳楚，竟有狎主齊盟光景焉。³

金桂、丹桂本齊名，乃近日觀之，則有微分優絀者，知音之人自能辨之也。金桂以跌打跳擲爲專長，故彩衣秀裳未必新艷奪目，生旦唱口未必婉轉盡緻。……丹桂園今又新到京都名優四人，爭奇角勝，層出不窮。⁴

申地戲園林立，終惟丹桂金桂爲巨擘。然金桂僅以武技見長，刀槍劍戟，滿地筋斗，似易生厭；至生旦唱口、做工，終有格格不入者，反不如丹桂之文武兼優，引人入勝也。⁵

由此可知，當時劇評者認爲金桂軒“僅以楊月樓一人轟動時目”、“僅以武技取勝”，提出丹桂茶園勝於金桂軒的見解。對這種劇評的出現原因，有人提出一個解釋。即，掌握發言權的文人雅士階層偏好丹桂茶園，金桂軒所吸引的觀眾則以中下階層爲多。⁶筆者以爲，丹桂茶園的演出的確更適合文士階層的審美標準，但金桂軒發展出了自己鮮明而獨特的風格，故能吸引底層觀眾，而與丹桂茶園爭勝。楊月樓在金桂軒演出期間不過幾個月，即被丹桂茶園高價挖走。⁷楊月樓歸

¹ 《申報》[1]冊，58頁。

² 轉引自顧炳權《上海洋場竹枝詞》，上海書店，1996年12月第1版，12頁。

³ 佚名《戲園雜談》（《申報》同治十一年四月廿九日），《申報》[1]冊，113頁。

⁴ 佚名《戲館瑣談》（《申報》同治十一年五月初三日），《申報》[1]冊，126頁。

⁵ 都門惜花子《戲劇閒評》（《申報》同治十二年正月初六日），《申報》[2]冊，89頁。

⁶ 林幸慧《上海京劇奠基期的市場運作與評賞標準》，收錄於北京廣播學院影視藝術學院戲劇戲曲研究所編《大戲劇論壇》第1輯，北京廣播學院出版社，2003年11月第1版，129頁。

⁷ 《同光梨園記略·楊月樓開鶴鳴茶園》云：“楊月樓即應金桂每年包銀八百兩，登臺演唱，以爲奉養主母幼主之需。後丹桂以千二百金挖去，同時滿庭芳亦邀，兩館爭控。問官陳寶渠司馬，判月樓恩搭誰家爲定，即歸丹桂。”（《樂府新聲》，15頁。）

丹桂茶園後，金桂軒仍然在上海京劇界與丹桂茶園齊名，由《申報》刊載《竹枝詞》的描寫，足以證明。

金丹二桂戲超羣，滿座簪纓未足云。別有一番新點綴，風流強半擁紅裙。¹
丹桂茶園金桂軒，燕歌趙舞戲新翻。人人爭看齊稱好，閑煞笙簫山雅園。²

後來，光緒元年（1875）十二月，官府衙役王炳堃“攬收金桂人衆”，³在石路滿庭芳原址創辦天仙茶園。因此，金桂軒角色全部去了天仙茶園，金桂軒不得不解散。⁴至光緒二年，黃月山和余孟等人重開金桂軒，著名角色再歸金桂軒，同時因杜蝶雲創辦的丹桂茶園的經營危機，金桂軒的營業日盛，金桂軒大勝於丹桂茶園。光緒二年九月廿五日（1876年11月10日）《申報》上有云：

滬上京班，以丹桂、金桂兩處爲大。前年則丹桂稍勝於金桂，近來則金桂大勝於丹桂矣。以所有名角色皆在金桂故也。⁵

根據《中國京劇編年史》記載，此時屬於金桂軒的演員如下：

周春奎、景四寶、劉均喜、任七、黃月山、孟七、貴小、常子和、王喜壽、陳彩林、蓋山西、梨雙玉、黑兒、小秀三、趙寶鈴、金香翠、李毛兒、趙殿奎、董三雄、環九、張大四、王八十、張大黑、任子山、對兒。⁶

上記演員，按行當來說，周春奎、景四寶、劉均喜，均屬於老生行，任子山屬於小生行。任七和黃月山屬於武生行，孟七、趙殿奎、董三雄屬於淨行，貴小、李毛兒，則屬於丑行。常子和、王喜壽、陳彩林、趙寶鈴、黑兒等，均屬於旦行。可見，此時金桂軒也是文武兼備了。但，後來黃月山去北京演出時，余孟不善經營，慘淡維持，金桂軒又在光緒三年（1877）六月停業。不久，黃月山回到上海，見金桂軒門關戶閉，觸目傷情，而金桂軒班底演員則流落街頭，衣食無靠。黃月山再次接手金桂軒，收留原班底人員，並將金桂軒改名月桂軒。同年十月他將金桂軒文武角色遷往廣東路中桂茶園（原鶴鳴茶園），並改名爲大觀園，金桂軒乃關閉。⁷

¹ 慈湖小隱《續滬北竹枝詞》（《申報》同治十一年七月初五日），《申報》[1]冊，349頁。

² 花川梅多情生《滬北竹枝詞》（《申報》同治十一年八月初七日），《申報》[1]冊，445頁。

³ 見《同光梨園記略·王炳堃開天仙趙錦繼之》，《樂府新聲》，25頁。

⁴ 見《同光梨園記略·徽班京班同開金桂軒》，《樂府新聲》，13頁。

⁵ 《丹桂諸楊月樓演劇》，《申報》[9]冊，453頁。

⁶ 見《中國京劇編年史》，437頁。

⁷ 見《上海茶園的變遷》，《中國劇場史論》（下卷），584頁。

光緒四年（1878），天津武狀元出身佟四來上海，知金桂軒散班，在滿庭芳原址開一家戲園，仍稱金桂。但是佟四以脅迫手段邀角色，究竟因沒有名角，不久即停閉。《同光梨園記略·天津武狀元佟四開金桂》中，對於這戲園的開場到關閉的過程，有如下記載：

佟四知上海大有可為，亦航海來申。滬上諸無賴奉佟為首，無惡不作。知金桂散班，即賃滿庭芳，仍名金桂。角色大半硬邀，包銀亦無足數，以致人眾俱藉詞不就。知李春來將開眾樂，力阻其去搭伊班，不從則露刃恐嚇，春來不為少動。又逼孫菊仙過班，菊仙大懼，推病不出。究以乏本，戲難招客。生意日替，佟四料難支持。遂將班底轉贈李金龜，己則返津。”¹

佟四以後，又李金龜接收金桂底班，當時，恰好石路全桂小班回北，李金龜將全班仍遷回石路，仍名金桂。但他也是“天津著名大流氓，到申專以敲詐折稍為業”，所以演員畏他甚於佟四，戲園也依舊不振，與佟四的金桂一樣，遂關閉。²

光緒四年（1878）末，掌管天津盛軍小班的翟善之，帶小班來上海，在石路開了一家戲園。《同光梨園記略·天津盛軍小班開全桂》中云：

掌管小班之翟姓號善之，……帶領小班來申，在石路開全桂。班中花旦想九霄，青衣水上飄，皆超等角色。武生張順來，亦該班出身。奈全係子，又去京邀小叫天，青衣孫彩珠。再邀幫子老生達子紅，本有老生大子紅（即劉廷順），生意甚好。³

這家戲園的名稱頗值探究。因為，上文記載“全桂”，所以，參考此書寫作的《上海軼事大觀·倡優（戲園沿革史）》中說：“石路中復有天津盛軍小班開全桂。”⁴但《南北梨園略史》中有如下記載：“天津盛軍小班管事人翟善之，在石路開金桂戲園。”⁵即，作者認為翟善之開的是“金桂”。所以，參考《南北梨園略史》編著的《中國京劇編年史》中，亦記載“金桂戲園”。⁶而且，《中國戲曲志·上海卷》和《上海京劇志》所錄的金桂軒記載中，亦寫到“金桂軒再歸翟善之的掌管”。⁷筆者認為，根據當時史料考查，翟善之所開戲園的名稱應該是“金桂”。當時翟

¹ 《樂府新聲》，18 頁。

² 見《同光梨園記略·李金龜開金桂》，《樂府新聲》，20 頁。

³ 《樂府新聲》，23 頁。

⁴ 《上海軼事大觀》，162 頁。

⁵ 《菊部叢刊》（第一冊），207 頁。

⁶ 《中國京劇編年史》，484 頁。

⁷ 見《中國戲曲志·上海卷》，635 頁。見《上海京劇志》，312 頁。

善之去北京邀請譚鑫培和孫彩珠，這是名角譚鑫培首次來上海。光緒五年正月初六日《申報》刊登“金桂茶園告白”中，有“特請京都新到譚鑫培、孫彩珠”的廣告。¹所以，根據《申報》廣告所載譚鑫培在金桂軒演出的事實，翟善之開場的戲園可以確定為“金桂”。²

譚鑫培在金桂軒連演五十餘日，無一重複。³除了譚鑫培外，翟善之的金桂軒還網羅了許多名角。因為演員陣容的强大，一時觀者如潮，生意甚好，但是後來小班期滿回津，不久翟善之身死，衆人四散，譚鑫培轉到大觀茶園去了。⁴按，譚鑫培在大觀茶園半年，於光緒六年（1880）還京，⁵則翟善之身死之日當在光緒五年年末。翟善之一死，金桂軒又被迫解散關閉，時間在光緒六年之前。不久，金桂軒改名金桂軒全記。光緒六年正月在金桂軒南面又開一家戲園，因在金桂軒南面，因他取名為南金桂軒。“金桂軒全記非常明白，這家茶園是與他們搶生意，南金桂軒營業對他們威協很大，趁他們開場不久，營業還未走上正軌時，登報聲明南金桂軒與金桂軒混取園名，所有往來賬目、押包與金桂軒全記無涉。南金桂軒看到聲明，害怕有侵權之疑，怕上法庭，脇於輿論壓力，不久即關閉。”⁶之後，有關金桂軒的文字記載極少，只知道光緒二十一年（1895）金桂軒的招牌被遷到滿庭芳街一家戲園，改名金桂茶園，前後班底主角還有孫彩珠、田際雲、水上飄、小叫天、達子紅、陳吉太、劉鳳林等。⁷此後再無關於金桂軒的消息。

從同治九年（1870）到光緒六年（1880），大約 10 年的時間裏，金桂軒是與丹桂茶園齊名的上海最著名的京劇戲園之一。它脫胎於徽班戲園，京徽同臺、以武戲見長，是其早期最顯著的特徵，並以此吸引大批底層觀眾，與丹桂爭勝。後來的金桂已變成一個較純粹的京劇戲園，雖迭有起伏，但一直是上海京劇最重要的演出場所。在同治末光緒初上海京劇的發展過程中，金桂軒所提供的舞臺起了很重要的作用，它見證了上海京劇一段多彩的歷程。

¹ 《申報》[14]冊，71 頁。

² 按，關於譚鑫培初到上海之事，後人記述多有錯誤。《上海軼事大觀·倡優（譚叫天來滬演戲考）》中稱李金龍邀請譚鑫培來滬（見《上海軼事大觀》，168 頁），《上海京劇志》中則認為佟四邀請譚鑫培（見《上海京劇志》，312 頁），皆誤，實際邀請譚鑫培的當是在石路開金桂軒的翟善之。蓋李金龍繼佟四在寶善街滿庭芳舊址開金桂，而譚鑫培首來上海則是在石路金桂軒演出，脈脈與民哀皆作此記載。（參見《譚鑫培來滬之回溯》（一）、（二），收錄於《菊部叢刊》（第一冊），343、344 頁。）又據《同光梨園紀略·李金龍開金桂》中記載，李金龍被上海官府驅逐以前，沒有離滬北上過（見《樂府新聲》，20-21 頁），可知北上邀請譚鑫培的另有其人。而民哀之《譚鑫培來滬之回溯》（二）明確記載，“小叫天初來滬在請光緒五年乙卯，係受盛軍小班翟善之所開石路金桂茶園之聘”（同上，344 頁），當為較正確之記載。

³ “是時已文武並唱，武戲如《挑華車》、《冀州城》、《長板坡》等，做工戲如《瓊林宴》、《盜宗卷》、《王佐斷臂》等。演五十餘日，無一重複。”（《上海軼事大觀·倡優（譚叫天來滬演戲考）》，168 頁。）

⁴ 見《同光梨園紀略·天津盛軍小班開全桂》，《樂府新聲》，23 頁。

⁵ 見同上。

⁶ 《上海茶園的變遷》，《中國劇場史論》（下卷），586 頁。

⁷ 參見《上海京劇志》，312 頁。

第三節 天仙茶園、大觀園

天仙茶園與大觀園不但名列同光時期上海四大京劇戲園之內，而且它們對上海京劇的發展尤其具有非同一般的意義。蓋上海京劇是在不斷融合其他劇種、吸取它們的藝術養料的基礎上發展出自己獨特的風格的。而其中天仙茶園是當時京劇與崑劇合演的最主要基地，而大觀園則是京劇與梆子戲同臺獻藝、互相學習的基本場所，可以認為，京劇向崑劇和梆子戲的學習，主要是在這兩個戲園中完成的。這樣的貢獻對於上海京劇來說，絕對是非同一般不可忽視的。此外，這兩個戲園也都是當時創設、表演燈彩戲、連臺本戲的主要戲園，他們與丹桂、金桂和其他一些戲園一起見證了上海京劇在發展階段旺盛的生命力和創造力。

因為有關史料相對前面要少一些，這裡將這兩個重要戲園方在一節中，分別敘述他們的變遷歷史。

一．天仙茶園

天仙茶園，光緒元年（1875）十二月，由官府衙役王炳堃在石路（今福建中路近廣東路一段）滿庭芳原址開場。¹此時，王炳堃將金桂軒班底攬收而自開天仙茶園，由金桂軒轉入的主要演員有孫春恒、周春奎、景四寶、孫瑞堂、薛瑤卿、李長勝、趙小廉等。但，至光緒四年，因碰到資金回轉困難，轉讓給同役友人趙錦接辦。此時適杜蝶雲所開場的丹桂茶園閉歇，周松林和周來全兄弟及孟七都來願意加入天仙茶園。乃趙錦管理前臺，并請趙嵩綬，與周來全擔任後臺總管，又孟七為武行首領。²

趙嵩綬（1850-1915），又名趙阿松，安徽人（一說江蘇蘇州人）。幼年在太平軍創立的科班中習藝，原工老生，對其他行當也無所不能。同治初年隨徽班名角諸壽卿、薛瑤卿、呂昭卿首次到上海，在清音班司鼓、教曲。於同治末年在石路開辦三慶茶園。後，於光緒四年任天仙茶園總管事兼鼓師及編劇，此後逐漸掌

¹ 按，《同光梨園記略·王炳堃開天仙趙錦繼之》中稱：“如天仙，開自光緒元年。先由廨役王炳堃與大觀門氣而開（王本在大觀充茶房頭腦，為人傾軋，忿而辭出，遂自開大觀）。”但是大觀茶園實開在光緒三年，即1877年，時間晚於天仙。且此處敘述混亂，既稱王開天仙，又稱他受氣於大觀而自開大觀，錯亂之處，殊不可解。

² 見《同光梨園記略·王炳堃開天仙趙錦繼之》，《樂府新聲》，24頁。周來全（生卒年不詳），又作周來泉，江蘇南京人。徽班名丑，同治十二年（1873）首次與兄周松林一起來上海，加入金桂軒演出，後改入杜蝶雲丹桂茶園。光緒四年（1878）改搭天仙茶園，被譽為該園的“戲膽”。孟七（生卒年不詳），名福保，山西太原人（一說山東人）。徽班出身，工武淨，兼演文武老生。光緒初年首次來上海，在金桂軒演出。加入天仙茶園後，兼任後臺武管事。此時與王鴻壽、潘月樵、周來全等同臺，以武戲演出，頗受歡迎。他武藝精深，尤擅編排武打的套路和擋子。

握天仙的權柄一直到光緒二十六年為止。他不僅是著名的京劇鼓師，還善於編劇，此後，天仙茶園所編新戲，大都出自他與三麻子（王鴻壽）之手。但他與天仙同人的關係不太好，《同光梨園紀略·趙嵩綬父子》中說：“趙嵩綬在天仙，則開國功臣，與趙錦主賓契合。臨終遺託館事，又為趙殿臣顧命。應與天仙同休，方為厚道。乃因排擠怏怏，非少祖之臣，中道而散，時在庚子除夕。”¹殿臣是趙錦之子，庚子年是光緒二十六年（1900）。一年后，趙嵩綬再次回到天仙，但不再掌控天仙的管理大權。

至光緒三年（1877），天仙茶園生意日盛，在寶善街設分園取名“義錦”。《同光梨園紀略·天仙分開義錦》說：“天仙下場門包廂後，即馬棚弄，南牆拆通為寶善街西首戲館。後臺趙錦，以多一戲館，即多分一館利益。自詠霓散後，頂將此館租定，遂打通與天仙聯成一氣。分班演唱，園名義錦。”曾有武生牛松山、花旦張桂雲、文武老生潘月樵等演于此。後因營業不振，義錦茶園在光緒二十一年（1895）歇業。²

光緒四年前後，趙錦又邀請徽班及京班名角，如徽班花旦小桂壽，小丑小金生，紅生三麻子、熊文通、小禿三，京班武生任七、沈韻秋，大面謝雲奎等。此時，三麻子（王鴻壽，1850-1925），因天仙茶園多徽班名角，他得以廣泛求教，藝事日益精進，遂經常搬演徽戲劇目。雖仍唱徽調，但在唱法上比老徽調已有發展和變化。³後來，他長期在天仙茶園演出，把徽戲的優秀藝術傳統與京劇舞臺連接起來，在聲腔和表演方面上，創造自己獨特的風格。邀請徽班名角以外，光緒四年末，天仙茶園以高薪和“演中軸戲、不演日戲”等優惠條件聘到當時在大雅班演員中最受歡迎的崑旦邱阿增和崑丑姜善珍。當時兩人以單演或合演形式演出他們拿手的崑劇折子戲，大獲成功。到了光緒五年（1879）三月，天仙茶園先後又邀請白面小腳籃、小生周釗泉、六旦倪錦仙、小面宜慶等演員加入，加強了崑劇演員的力量，具備了演出整臺崑劇的條件。對於此時天仙茶園內崑班與京班同臺合演的具體情況，本文將會在第三章第一節中有詳細論述。

這樣，此時天仙茶園因演員陣容強大，實力雄厚，局面日大。特別是，京班、徽班、崑班名角的濟濟同臺，使得天仙茶園成為當時有名望的戲園之一。所以，時人到天仙茶園看戲時說：“角色齊全，文武崑徽，各擅其勝，頗堪悅目。”⁴而且，對此時天仙茶園的情形，《同光梨園紀略·王炳堃開天仙趙錦繼之》中說：

角色雲屯，竟成滬上巨擘。具見時運之來，風雲際會，他館皆瞠乎其後。

¹ 見《樂府新聲》，130頁。

² 見《樂府新聲》，28頁。

³ 見楊常德《說南派、話海派》，收錄於中國人民政治協商會議上海市委員會、文史資料委員會編《戲曲菁英》（上），上海人民出版社，1989年9月第1版，242頁。

⁴ 《絳芸館日記》（光緒五年五月廿四日），《清代日記叢抄》，319頁。

後由滿庭芳移寶善街，規模更大，復邀孫春恒。再遷六馬路，以地偏僻，生意不佳，三徙石路。人言：天仙發財太驟，冥冥中若有神助。相傳戲館咸有塗山氏之跡，當滿庭芳為起首老館，即有仙人出入。趙錦接手後，恪恭將事供奉甚虔，仙暗中庇佑。遷石路，更覺蒸蒸日上。¹

光緒六年正月初一日(1880年2月10日)起，天仙茶園在鼓師趙嵩綬主持下編排並演出燈彩戲《全本燈戲洛陽橋》²，大獲成功。此前的光緒二年正月，崑劇戲園老三雅園曾排演燈彩戲《洛陽橋》，一時風靡上海。而京劇戲園當中，首先開始搬演燈彩戲的就是天仙茶園。當時參加演員有孫春恒、周釗泉、周松林、蓋山西、小脚籃、倪金仙、周來全、陳彩林等。³天仙茶園成功以後，大觀、金桂、丹桂、宜春、滿春等其他京劇戲園競相效仿，投入巨資，對燈彩戲和布景作重大改革，舞臺上的布景多姿多彩。由此，燈彩戲在上海盛極一時。對天仙茶園的燈彩戲演出情況，本文將會在第四章第一節中有詳細論述。

值得一提的是，光緒六年四月，官府借禁止淫戲為名，強令各戲園排演無錫士人余治所作皮黃善戲《庶幾堂今樂》。因此“大觀園主杜榮、丹桂園主薛貴山、天仙園主趙錦等到案，令具‘以後勿演淫戲，願習《今樂》，以三個月為限，每日搭演一齣’之結”。⁴但此時各戲園主對於這一行政命令，並未馬上實現，還在觀望。直到同年五月廿一日，天仙茶園首次排演善戲《魁星現》，才算正式“遵示演戲”。⁵據當年《絳芸館日記》中的記錄，可以窺見當時天仙茶園中上演善戲的情況，茲引錄於下：

往天仙園看戲。新排善戲《延壽策》，似寓勸懲之意。卒至諸鬼跑臺，瀉血祭義，殊覺乏味。(光緒六年七月十二日)

往天仙，……演《魁星》，現亦善戲也。關目既不見佳，又失戲名本旨，甚至魂游地府，數見不鮮，迨還陽之時，必須由棺而出，不特閱者碍目，實屬笨不可解。(光緒六年七月十七日)

至天仙看戲。演《難中福》，係胡文忠克復丹陽，發逆為王三麻子關目，既合唱演，亦真行頭別致，旗幟鮮明，一新耳目，善戲中之首推佳作也。(光緒六年七月十九日)⁶

¹ 《樂府新聲》，25頁。

² 當時天仙茶園有一次因營業虧損，而園主趙錦欲將家鄉房產抵押以付包銀，後臺總管趙嵩綬說法為園主解難，遂根據蔡襄故事排編了燈彩戲《洛陽橋》。(見《中國戲曲志·上海卷》，835頁。)

³ 見《申報》[16]冊，227頁。

⁴ 見《遵示演戲》(《申報》光緒六年四月十八日)，《申報》[16]冊，561頁。

⁵ 此日，天仙茶園特別登出告白說：“本園遵奉憲諭頒發之善戲《庶幾堂今樂》，乃謝家福公等編評，命小園細心習演。……排成一齣，名為《魁星現》，雖屬善戲，其中音韻關目，頗具娛心悅目之妙。移動轉折，暗寓警世勸戒之功。”(《申報》[16]冊，695頁。)

⁶ 《清代日記叢抄》，319、320頁。

可見，大多數善戲無論是內容還是表演上，大都缺乏精彩之處，所以對觀眾的吸引力很小。雖然天仙茶園已經非常在舞臺佈置上煞費苦心，甚至將真實的道具搬上舞臺，又與燈彩相結合，但是，除了偶獲稱讚外，多數時候是不太受歡迎的。所以，善戲在天仙與其他戲園中並未能存在太長時間，不久就逐漸為各戲園所淘汰。

光緒八年（1882）四月，有近代“第一崑旦”之稱的崑劇名角周鳳林正式脫離大雅班，隸屬天仙茶園。他在四月廿一日（6月6日）夜演時，第一次登臺演出《獨占花魁》。¹周鳳林加入天仙茶園後，天仙茶園的京、崑劇目豐富多彩，角色薈萃。由此吸引眾多上海京劇觀眾，再次使天仙茶園聲名大振。對此，《崑劇演出史稿》中說：

天仙茶園羅致崑班藝人加演崑劇的創舉，受到很好的效果，以排場冷靜為世詬病的崑戲，一旦插演在緊鑼密鼓的京班劇目之中，却起到調劑的作用，並能滿足多方面觀眾的需要，居然一新人們的耳目。²

此外，在趙嵩綬、王鴻壽主持下，自光緒三年演出6本《濟顛佳話》以來，至這一時期，演員陣容強大、實力雄厚的天仙茶園排演了大量的連臺本戲，深受到觀眾的歡迎。

至光緒十年（1884），天仙茶園為上海最有影響力的戲園。此年四月，在上海一家名叫管可壽齋的書坊，出版了一本《精刻新畫申江名勝圖說》，書中繪當時上海新奇名勝諸景共42幅，其中第28圖就是“天仙園桂鳳演湖船圖”，這是書中惟一的一幅關於當時上海戲園演出情況的畫。由此推想，此時天仙茶園確是上海最負盛名的京劇演出場所。有學者認為，“《精刻新畫申江名勝圖說》一書的編者，在當時上海的眾多的戲曲演出場所中，惟獨挑選了天仙茶園，是經過反復比較，深思熟慮的精心選擇。因為天仙茶園在當時確是最具有代表性的戲曲演出場所。”³

天仙茶園生意興隆，但由於建造年代久遠，老式茶園已不適應需要，就在光緒十年，遂全班移至福建路天桂茶園（廣東路北門面朝西），並將天桂茶園改名為天仙茶園。⁴

後來，自光緒十九年十月廿七日（1893年12月4日）起，天仙茶園上演趙

¹ 見《申報》[20]冊，766頁。

² 陸萼庭《崑劇演出史稿》，上海教育出版社，2006年1月第1版，293頁。

³ 沈定戶《清光緒十年到十八年間上海曲壇概況及書場經營方式》，收錄於《中國劇場史論》（下卷），598頁。

⁴ 參見《上海茶園的變遷》，《中國劇場史論》（下卷），587頁。

嵩綬與王鴻壽合作的新編連臺本戲頭本《鐵公雞》。¹該劇是 90 年代代表性連臺本戲作品，天仙茶園演出後，名噪一時。連臺本戲因為在天仙茶園大獲成功，“既獲奇效，同業者爭起效之”，²從此，上海京劇各戲園上演連臺本戲便蔚為風氣，但能比肩天仙《鐵公雞》那樣的畢竟屈指可數。而天仙也不斷推出新的連臺本戲，生意一直很好。

天仙茶園在光緒二十六年（1904）一度關閉。³至宣統二年（1910）趙如泉、李春利在寶善街另開“新天仙”，“老天仙前後達四十年之久。由於該園地點適中，且角色齊全、陣容強大，演員團結，擅排新戲，非一般戲園能比。”⁴另外，在各大京劇戲園中，天仙茶園最大的特色在於，在很長的時間裏，這裡一直匯聚了上海最優秀的崑曲演員，京崑合演、動靜結合是天仙吸引觀眾的因素之一。因此，天仙茶園在上海京劇發展史上，其特出的意義在於，它是京劇與崑曲融合交匯最重要的舞臺，對於上海京劇的豐富與發展，天仙茶園可謂恐不可沒。

二. 大觀園

大觀園，光緒三年（1877）八月，由兆豐洋行買辦吳蟾青創辦。⁵地址在寶善街（今廣東路近福建中路以東一段）鶴鳴茶園原址。八月廿三日（9月29日）開演時參加演員有林連桂、李振山、陳吉太、王八十、趙祥玉、對兒、黃月山、長大四、吉勝奎、張雲亭、侯長壽、李毛兒等。⁷《同光梨園紀略·吳蟾青開大觀園》中說：

鶴鳴館基，兆豐產。自文班散後，其館空閒。周大升、黑兒慫恿該行買辦吳蟾青，不如自開，周願輔佐。吳聞怦怦心動，遂開大觀。邀孫菊仙、常子和等。適杜蝶雲賦閒，約同管事派人到京，邀青衣陸小芬。⁸

¹ 見光緒十九年十月廿六日《申報》上刊載天仙茶園廣告，《申報》[45]冊，631頁。

² 《申報》1925年2月13日，《申報》[209]冊，687頁。

³ 在光緒二十六年，“捕房以天仙館屋年久，恐傾圮傷人，勒令停演重建。不得已，暫已胡家宅天華班底。唱日無，虧折不少。石路舊館，愚儉梁換柱之法，塗墍粉飾。……三月而後，遷回原址。”（《同光梨園紀略·王炳堃開天仙趙錦繼之》，《樂府新聲》，26頁。）

⁴ 見《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），210頁。

⁵ 見《中國戲曲志·上海卷》，636頁。

⁶ 關於大觀園的創辦者和創辦時間，近人周明泰在《道咸以來梨園繁年小錄》中有另一種說法：“（孫菊仙）三十四歲甲戌，又與英商韓某合開大觀茶園。二年大獲利，旋將大觀園讓與黃胖、周鳳林。”此說乖謬之極，讓人大感詫異。蓋周鳳林初來上海乃在崑劇戲園三雅園演出，時為光緒四年戊寅（1879），如何能在兩年之前在上海接手大觀園。且核查《申報》，光緒三年八月廿三日之前從未見大觀園廣告，很難讓人相信早在同治十三年甲戌大觀園即已開業，且生意紅火，持續兩年之久。故周氏之說不能採信。

⁷ 《申報》[11]冊，315頁。

⁸ 《樂府新聲》，24頁。

開場後不久，同年十月，出身梆子戲班的黃月山接手大觀園，¹該園成為陸續南來的著名河北梆子演員主要的演出場所。如十月廿三日，梆子名角侯俊山（十三旦）及人參娃、一斗香等首次來到上海即在大觀園演出。²《絳芸館日記》（光緒三年十月廿七日條）云：“至大觀園看戲，正卿亦來，招香娥同觀，點《羅章跪樓》一出，乃新到脚色十三旦、人參娃、一斗香三人合演也。”³其中的侯俊山，正是在大觀園的舞臺上一炮而紅，樹立了自己在上海戲劇界的聲名。侯俊山以外，河北梆子名角萬蓋燈（李紫珊）、朱翠鳳、十四旦等，在光緒四年（1878）九月到大觀園，⁴與京班演員同臺合演，演出河北梆子傳統劇目，一時名動上海。因此，此時大觀園成為京、梆合演最重要的京劇戲園。對這些演員的事略及演出情況，將會在本文第三章第三節中有詳細言及，這裏就不再縷述。

在這裏，需要檢討的是，《中國戲曲志·上海卷》中對大觀園創辦時演員的記載問題。該書稱：

開辦時主要演員有老生小叫天（譚鑫培）、孫菊仙、紀壽臣，青衣常子和、陸小芬、李棣香，小生杜蝶云、德珪如，花旦劉鳳林，武二花周大升，老旦羊長喜，武旦黑兒，小丑周小二等，一時生意頗盛，翌年春一批名角相繼北去，戲園遂閉。⁵

即，開辦時（1877年）參加演員中包括譚鑫培。但，譚鑫培初次來上海時期是光緒五年（1879）正月，當時他應金桂茶園之邀請，與孫彩珠等南來。⁶譚鑫培在金桂演出五十餘日後，“繼過吳蟾青所開之大觀茶園，前後共演半載，名不遠著。至光緒六年庚辰，挈其姘婦張秀卿還京。”⁷所以，認為大觀園開辦時譚鑫培即已加入該園的情況，不合事實。此外，李棣香亦是在光緒五年才離開丹桂茶園改入大觀園的，他同樣不在大觀園初創演員之列。關於諸書致誤的原因，筆者認為，可能是出於對《同光梨園紀略·吳蟾青開大觀園》中記載的誤解所致。《同光梨園紀略》中在談到吳青蟾開大觀園、邀請陸小芬的情況之後，繼續又說：

後小叫天由全桂過班。又邀劉鳳林、朱二小、李棣香。青衣德珪如赴粵過申，邀作清客串，與羊長喜合串探審，異常出色。……至次年春三月，孫

¹ 此前對黃月山的事略，詳見第一節“丹桂茶園”。

² 見《申報》光緒三年十月廿三日“大觀戲園告白”，《申報》[11]冊，515頁。

³ 《清代日記叢抄》，316頁。

⁴ 據《申報》光緒四年九月廿七日“大觀戲園告白”，《申報》[13]冊，391頁。

⁵ 《中國戲曲志·上海卷》，636頁。此外，《上海京劇志》（312頁）、《近代上海戲曲系年初編》（85頁）等記載亦相同。

⁶ 《申報》光緒五年正月初六日刊登“金桂茶園告白”中，有“特請京都新到譚鑫培、孫彩珠”的廣告。（《申報》[14]冊，71頁。）

⁷ 民哀《譚鑫培來滬之回溯》，《菊部叢刊》（第一冊），344頁。

菊仙、小叫天俱去，周大升、黑兒亦思北去。張勝奎（非京中之老張勝奎）乃約黃月山、長大四、王八十並大幫武角北上，大觀關閉。¹

這裡的“後小叫天由全桂過班”不是指大觀園初開時的情況，根據《申報》和民哀等的記載，可確定譚鑫培是光緒五年由金桂（而非全桂）轉到大觀園來的。由於此處誤解為光緒三年之事，那麼大觀園的第一次關閉自然也被認為是在光緒四年，但其實是在光緒六年。這是關於大觀園歷史的重要內容，故不得不稍為辯正。

光緒六年三月間，大多數角色相繼北上，²大觀園因此停閉。不久，大觀園重開，光緒六年六月起，與天仙、丹桂茶園一樣，奉命排演燈彩新戲《庶幾堂今樂》善戲。³後，到 80 年代初，大觀茶園以燈彩戲與布景，聞名上海。《上海茶園的變遷》中說：“大觀茶園舞臺上的布景燦爛奪目，對戲園場內也不惜工本，用五色彩綢扎成異樣燈彩，舞臺上下，正廳包廂，以及周圍壁柱，都用色彩鮮明的彩燈裝飾，一場戲演下來花費蠟燭千餘支，整個園內恍若山水復雲，氣派宏偉，光彩奪目，觀客猶如被燈彩包圍之中。”⁴

80 年代中葉以後，大觀園時開時閉，至光緒十四年（1888），黃月山再度重開大觀園。光緒末年大觀園毀於大火。⁵由於史料不足，關於大觀園的敘述，只能到此為止，這還是讓人頗感遺憾的。

第四節 其他戲園

一．昇平軒茶園

同治十三年（1874）十一月，由孫菊仙（1841-1931）與友人陳永和合股開辦，地址在南市小東門南丹桂原址。王芷章在《京劇名藝人傳略集》中，關於在上海孫菊仙的活動情況如下記述：

三十歲庚午，官保因粵省試開賭博，被議去官，菊仙遂至滬上。既流落無所事事，乃出私蓄，與友人合營昇平軒茶園，揭幕後，生理頗佳，收入亦

¹ 《樂府新聲》，24 頁。

² 譚鑫培北上後仍回三慶，孫菊仙、王八十等加入到嵩祝成班。康黑兒和他的搭檔演員周大升，則加入到永勝奎和春臺二班，分別演出。

³ 見《申報》光緒六年六月初一日“大觀戲園新排新戲告白”（《申報》[17]冊，27 頁。）

⁴ 《中國劇場史論》（下卷），587 頁。

⁵ 參見《近代上海戲曲繁榮初編》，85 頁。

厚，但孫以天性豪宕，喜揮霍，多與名士往還，凡有告急者，無不罄囊相助，故未及半載，即以虧累歇閉，舉昇平軒及他所有以償，猶覺不足。三十二歲壬申，有老丹桂茶園主人劉維忠者，出為代還債務，請幫忙一年，用清客串三字，北方藝員用此，自菊仙始也。¹

又《中國京劇史》一書中說：

同治九年（1870），英西林因粵省開試賭博案，被議去職，孫菊仙乃赴上海，出私蓄與友人合營昇平軒茶園，僅半載，以虧累歇閉。同治十一年（1872），老丹桂茶園主劉維忠代為還清債務，孫菊仙乃以清客串名義出演，以“孫處”聞名上海。²

如果根據上文記述，孫菊仙 30 歲（同治九年）開場昇平軒，不久以虧累歇閉後，32 歲（同治十一年）以清客串加入丹桂茶園。但這樣的情況，不合事實。按，前引兩段材料的共同來源大概都是近人周明泰的《道咸以來梨園繁年小錄》，其原文是：

三十歲庚午，宮保因粵省開中賭博被議去官，菊仙至滬，與友合開昇平茶園，虧累閉歇。三十二歲壬申，有老丹桂茶園主劉為忠老板為代還債，務請幫忙一年，用清客串三字。北省藝員用清客串之名，自菊仙始也。³

但是此處的記載與《同光梨園記略》和《南北梨園略史》顯然相悖，後二書都說孫菊仙開場昇平軒的時期是同治十三年（1874）冬：

孫菊仙，……來申隸丹桂。不久返津再來，時同治十三年冬，在小東門自開昇平軒。……一月餘，即遭穆宗國忌停演。光緒元年，始行續演。⁴

孫菊仙自開昇平軒於小東門南丹桂原址也。……未滿二月，適值同治國喪，不久即虧閉。⁵

同治帝於同治十三年十二月初五日（1875 年 1 月 15 日）去世。所以按照上文所說，“當時昇平軒開場未滿兩月，因適逢同治帝去世，奉令停演”的情況，昇平

¹ 收錄於《中國京劇編年史》，918 頁。

² 《中國京劇史》（上卷），424 頁。

³ 周明泰《道咸以來梨園繁年小錄》，10-11 頁。

⁴ 《同光梨園記略·孫菊仙開昇平軒》，《樂府新聲》，10 頁。

⁵ 《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），206 頁。

軒的開場時期並不是同治十年，而是在同治十三年。而《南北梨園略史》只是含糊地說昇平軒遭遇國喪，不久虧閉；《同光梨園紀略》則明確說明光緒元年昇平軒仍演出了一段時間。不管如何，這與周明泰等人所說同治十年左右即虧閉相去甚遠。

那麼究竟孰是孰非呢？查《申報》，可以看到光緒元年三月廿三日（1876年4月28日），昇平軒的廣告第一次出現在《申報》上。這充分證明此時昇平軒正在營業，這足以判定《同光梨園紀略》的記載為可信之實錄，而《道咸以來梨園繫年小錄》一書完全不足據信。而後人不加考證採信周書，便不免以訛傳訛，皆成謬誤。

開場當時基本角色，武生有李春來、楊二奎，武二花張大四，武巾生王八十，開口跳宋立官，花旦劉峰林，小丑朱二小，老生夏奎章、小庚弟，小大花臉熊文通等。¹

光緒元年正月昇平軒再開營業，“正月生意好，二月將就敷衍，三月漸形竭蹶”²，後孫菊仙自己知道很難支持，暗搭杜蝶雲所開的丹桂茶園。因此引起昇平軒同人的憤怒，而發生武二花臉張大四的“穿臺拚命”事件。³不久，未到光緒元年中秋，角色星散，遂昇平軒虧閉。⁴後陳永和獨立維持，聘全慶班支撐局面。但無奈虧空依舊，於光緒二年四月由他人接手，改稱公興茶園。翌年英租界大馬路（今南京路）中亦開昇平戲園。光緒七年和十五年，又兩次在寶善街滿庭芳原址開設昇平茶園，延續很長時間。

二. 鶴鳴茶園

關於鶴鳴茶園的開場，哀梨老人說：“楊月樓自集股在寶善街丹桂西首一桂故址重造戲館，名鶴鳴。於光緒三年丁丑元旦日開演。”⁵即，他認為，楊月樓是鶴鳴茶園的創辦者。但據現存資料，鶴鳴茶園於光緒二年（1876）年末，由奧地利商人巴客在寶善街一桂軒原址，投資建造。巴客建造戲館後，公開召租，“邀請中國京班戲，無論何等角色均可進場演出，價格面議。”⁶但是，因為不熟悉京劇，又不懂戲園業務，開場即發生與聚仙茶園的訴訟。⁷因此，開場之初，鶴鳴

¹ 同上。《申報》上，從光緒元年三月廿三日（1875年4月28日）起，出現昇平軒的廣告。（《申報》[6]冊，383頁。）

² 《同光梨園紀略·孫菊仙開昇平軒》，《樂府新聲》，11頁。

³ 參見《同光梨園紀略·張大四穿臺》，《樂府新聲》，40頁。

⁴ 見《同光梨園紀略·孫菊仙開昇平軒》，《樂府新聲》，11頁。

⁵ 《同光梨園紀略·楊月樓開鶴鳴茶園》，《樂府新聲》，15頁。

⁶ 參見《上海茶園的變遷》，《中國劇場史論》（下卷），585頁。

⁷ 具體情況如下：開業之間巴客忽然發現，原與鶴鳴簽訂演出合同的三名角色，被聚仙茶園業主李小毛勾引跑掉，向法會審公廨狀告李小毛至英租界查辦。法會審公廨謝問，業主招供曾借用高、王（兆奎）二人，並無頭等名角。巴客一口咬定被挖走，謝利史當場駁斥，巴客若再堅持按誣告罪論處，巴客只得撤回訴狀。

茶園內“京徽崑亂，雜湊成班，一無可觀”。¹不久，巴客將戲園租給楊月樓，楊月樓在光緒三年正月初一日（1877年2月3日）正式開場。光緒三年正月初七日（2月19日）《申報》上首次出現“鶴鳴茶園告白”。當時參加演員有熊文通、劉久奎、劉均喜、郝福芝、劉雙林、王兆奎、朱二小、小禿三、宋立官、袁世奎等。²

不過，開未一個月，“事為上海道馮竹儒觀察（煥光）所知。以楊月樓乃犯事遇赦遞解回籍之人，不應又來犯事地方，公然唱戲。爰札飭上海縣暨會審同知飭差驅逐，或勒令自行回籍，倘違仍復逗遛，定即從嚴懲辦。月樓聞風，不待差來，業早逃往蘇州”。³楊月樓此後再未來上海。巴客則無奈繼續經營鶴鳴茶園，仍因業務不熟虧本，經營七個月後，出售鶴鳴茶園，鶴鳴茶園遂關閉。在《申報》上刊登的鶴鳴茶園最後廣告時期是光緒三年六月十一日（1877年7月21日）。⁴此時，購入鶴鳴茶園者改名為中桂茶園。⁵不久，中桂關閉（八月十六日），⁶至八月廿三日，鶴鳴原址即由吳蟾青開大觀園。

光緒二十三年（1897），此時負責管理天福茶園（園主武永泰身在廣東）的夏月恒買下寶善街老丹桂，到了光緒二十四年，夏月恒正式將天福搬遷至新園，並改名鶴鳴茶園，挂牌開張。⁷取名鶴鳴，是因夏月恒字鳴皋，這家鶴鳴與楊月樓早先所開那家完全沒有一點關係。對這鶴鳴茶園的開場背景，《同光梨園紀略·武永泰開天福》中說：

當天福初開，賬房櫃臺皆屬津人利藪。迨發包銀，已無洋元，除由案目墊付，則向廣東追索。如此二年，後歸夏月恒管事，前臺易郭壽春。適六馬路館基為天仙買去，夏見津人來者日多，將有不可收拾之勢，不忍坐視，遂越俎代庖，謀趁館將遷，預作未雨綢繆。先商定天儀焚基，尅日建館，准於戊戌閏三月十一葉開臺，時光緒廿四年，館名鶴鳴。託言乃夏月恒所開（月恒名鶴皋，取“鶴鳴九皋”之意。仍武館業，非前楊月樓之鶴鳴），杜津人侵潤也。⁸

對於此後鶴鳴茶園的管理及變遷，哀梨老人繼續說：

（見《上海茶園的變遷》，《中國劇場史論》（下卷），585頁。）

¹ 《絳芸館日記》（光緒三年十二月十一日），《清代日記叢抄》，315頁。

² 《申報》[10]冊，147頁。

³ 《同光梨園紀略·楊月樓開鶴鳴茶園》，《樂府新聲》，15頁。

⁴ 《申報》[11]冊，71頁。

⁵ 在《申報》上中桂茶園廣告的最初出現時期是六月十五日（7月25日）。見《申報》[11]冊，83頁。

⁶ 見《申報》[11]冊，291頁。

⁷ 從光緒二十四年三月十三日（1898年4月3日）至七月十九日（9月4日），在《申報》上刊登鶴鳴茶園的廣告。（《申報》[58]冊，555頁、[60]冊，25頁。）

⁸ 《樂府新聲》，43頁。

自起演後，津人一概不許進館問事。後臺凡有與津人表裏為奸之角色，皆辭不用。一時弊絕。此後進款涓滴歸公，不似從前漫無稽考。用是津人銜夏剝骨，亦無如之何。即相率去粵，見武以危言進。……（武永泰終於被說動，決定不再任用夏月恆）知張國泰由津為夏邀申，即以辭張師徒為由。夏果恚忿，一面令張到蘇，一面自亦告退。武仍派其弟來申管理，館事大更。又邀李春來等進班。後臺知夏欲退，各角紛紛辭去。夏出李進，所有一班津人，又復鴟張，狼噬鯨吞，更甚於前矣。武弟非不知李遜夏優，但有夏在，不便從中舞弊，李來則渾水裏頭好摸魚。自利進班，生意驟落，所惜者，三月至五月，價仍五角，就此一亂，登時清淡，豈不大奇？武永泰在粵始知誤信人言，然已追悔莫及。李春來來日無多，將館改名慶樂。又達炎夏，見買賣大挫，知難而退。約其一眾私人到滿庭芳與五月仙開詠香，慶樂就此讓人。

1

可知，由夏月恆一手創建並管理的新的鶴鳴茶園曾經生意紅火，既然李春來接手後“生意驟落”，那麼此前應該是高朋滿座的。夏月恆的鶴鳴茶園在存在時間及影響上，都遠非光緒初開的鶴鳴所能比擬的，為當時上海著名京劇戲園之一。

三．衆樂茶園

光緒四年（1878）春，杜蝶雲所開的丹桂茶園關閉後，至光緒八年（1882）五月，李春來糾合韋志俊出資，在丹桂西館址開衆樂茶園。²哀梨老人說：“武生李春來，自昇平軒散出，搭杜之丹桂，繼黃月山也。適月山回京，寶善街西館空出，乃有自稱記名提督湖北人周田潤，糾合一曾作長毛投誠而保武職之韋志俊出資，以李春來出面而開重樂。”³開場時搭班角色有小老生夏月珊（時年十三歲，懸牌名小東弟），花旦劉鳳林，小丑朱二小、何家聲，青衣薛寶生，武二花臉于五頭，開口跳郝二明等。⁴

開演不到三月，韋志俊因李春來遇事專橫，將本銀收回，李春來獨力難支，勢處維谷，進退兩難，乃授計於母舅王福連，假言母喪北上，乃一去不復返。⁵李春來北上後，衆樂茶園曾由杜蝶雲勉力維持過一段時間，《同光梨園記略·李春

¹ 《樂府新聲》，43-44 頁。

² 在《申報》上衆樂茶園廣告的最初出現時期是光緒八年五月初四日（1882 年 6 月 19 日）。見《申報》[20] 冊，844 頁。

³ 《同光梨園紀略·李春來糾資開衆樂茶園》，《樂府新聲》，18 頁。

⁴ 同上，19 頁。

⁵ 見《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），207 頁。

來糾資開衆樂茶園》上說：“館事暫託杜蝶雲權爲主政，並求諸人竭力幫忙。多則一月，少則二十天。人不來錢來，大衆見春來遽遭大故。北人究屬心直，不虞有詐，任其脫身。詎去如黃鶴，金蟬脫壳，事外逍遙，竟一去不來。杜蝶雲苟延殘局，力竭散班。”¹

四．詠霓茶園

詠霓茶園，光緒九年（1883），由武二花臉周大升創辦。此前，光緒六年（1880）三月，曾在大觀園搭過的周大升與他的搭檔康黑兒一起還京後，參加到永勝奎、春臺二班演出，受到觀衆的歡迎。到光緒七年三月，因慈安太后國喪，在北京禁止演戲，他就返回上海。對當時他的南來情況，哀梨老人說：“（周大升）知劉維忠在申租大新街元芳花園東首地基，建造戲館，業已落成，現有甯波班在內演唱。大昇、黑兒仍領多人遵陸南下，十一月中趕到，即在該館演唱。仍用甯班，館名滿春。”²半年後，滿春歸周大升，他將滿春全班移寶善街，改名詠霓，時在光緒九年。³

周大升開詠霓後，除原有班底外，另添聘老生汪桂芬⁴、小生沈硯香等。但汪桂芬開演不久，即因忿北去，⁵遂詠霓再移六馬路。不久，周大升又邀請武生賽活猴、武旦佛動心，李春來亦應詠霓之邀請來上海。但生意日落，“周大升自知站立不住，乃率全班赴甯，詠霓遂關閉。”⁶

五．留春茶園

留春茶園，光緒十二年（1886）五月，由兆豐洋行買辦陳方水創辦。《同光梨園紀略·陳方水開留春》上說：“巧林（按，李巧林，陳方水情婦）力慫方水自開戲館，伊可親身到京約月山轉邀汪桂芬來申。陳頗聽其言，至時商之洋東密司霍，亦以爲然。遂一面安排申江各事，即令巧林携資入都，先約月山邀聘汪桂芬一同南下。兆豐行東帶汪到英領事署簽字，然後，擇吉開張，館名留春。”⁷開

¹ 《樂府新聲》，20 頁。

² 《同光梨園紀略·周大升康黑兒開滿春》，《樂府新聲》，29 頁。

³ 見《同光梨園紀略·周大升開詠霓》，《樂府新聲》，29 頁。在《申報》上，從光緒九年十二月廿四日起，出現詠霓茶園的廣告。（《申報》[24] 冊，123 頁。）

⁴ 此時汪桂芬（1860-1909）已第二次來上海，第一次南來在光緒七年（1881），由何福安約來。但未出臺即還京。

⁵ 《同光梨園紀略·周大升開詠霓》中說：“汪鬧脾氣，周大升不受，相處至此年，彼此更積不相能。故將其戲排第二，或送客，特有意犯辱之。汪不能堪，即辭，周亦不留，任其去。……汪得坦然回北。”（《樂府新聲》，30 頁。）

⁶ 《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），207 頁。

⁷ 《樂府新聲》，35 頁。

場時，以老生汪桂芬爲臺柱。其他名角如林，有老生王玉芳、林連桂、林寶奎，花旦蔡桂喜、真萬盞燈，武生黃月山、李春來、沈韻秋，小生沈硯香，淨李長勝，武二花吳桂喜、趙德虎，青衣金蘭卿，小丑何家聲，老旦羊長喜等，文武角色齊全，生意大盛。¹但是，戲園甫開，汪桂芬即因新丹桂糾葛，致涉訟公堂。²汪桂芬竟因此大發脾氣不唱，李春來亦從而效之，蔡桂喜病瘵而死，黃月山改就新丹桂，汪桂芬又返京。留春茶園遂瓦解，不能復振，不得不關閉。³

留春散後，李春來、沈硯香、許處、劉培山、何家聲、周雙林、李奎山、林寶奎等，以十分股開天和茶園。⁴

六. 桂仙茶園

桂仙茶園，光緒二十五年（1899）元旦，由茶園案目應桂馨和演員李春來合開。此前，李春來在滿庭芳原址開場詠仙茶園，不過，他以爲局面太小，不足展自己的才能。遂與應桂馨在大新街三馬路新造戲館，館名桂仙。初開時，以武戲出名，武旦王瑞雲、武二花李勝奎、武丑馬飛珠，均爲該園臺柱。⁵後又有花旦小喜鳳名噪一時，使得茶園生意不錯。但，應桂馨與李春來二人之間的矛盾卻不斷積累，終於導致應、李二人的分裂。《同光梨園紀略·應桂馨李春來合開桂仙》中說：“應之爲人與李春來同病，加以性喜鋪張揚厲，古云，兩小無猜，今則二人各有疑忌，焉能處久。遂漸積不相能，李春來無他技，專以率大眾一闖而散，以爲挾制地步，王瑞雲、李勝奎、馬飛珠等，受李籠絡。更子夏，應李不洽，李即率衆而去蘇。”⁶

光緒二十七年（1901），桂仙茶園由馬夫阿六接手，“阿六本在桂仙做手巾，自李春來拆股後，應獨力難支，阿六即入股，久之，全歸阿六。”⁷即所謂“鷸蚌相爭，魚夫得利”。阿六先邀劉永春、王玉芳南來，繼而自己入京專聘譚鑫培南下，七月登臺。光緒二十八年，再聘孫菊仙、朱素雲、路三寶等。後將戲館讓陳桂芳，不久再歸阿六，此時，改名“三慶”。但因財力不濟，遂歸孫菊仙接開，取名雲仙。⁸

七. 群仙茶園

¹ 見《樂府新聲》，37頁。

² 新丹桂主劉維忠赴英美租界會審公堂控告汪桂芬不履行合約，收受包銀而不至新丹桂演劇。經會審公廨刑訊，汪桂芬被判歸還包銀一千五百兩，並罰款五百兩。（見《近代上海戲曲繫年初編》，115頁。）

³ 見《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），208頁。

⁴ 《同光梨園紀略·十分老板開天和》，《樂府新聲》，37頁。

⁵ 《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），209頁。

⁶ 《樂府新聲》，58頁。

⁷ 《同光梨園紀略·阿六接開桂仙改名三慶》，《樂府新聲》，61頁。

⁸ 見同上，61-62頁。

群仙茶園，光緒二十五年（1899）十二月，由租界巡捕房包探童子卿創辦。初名天錫天華茶園，又稱天華茶園，專演梆子戲。梆子班走後，原天儀班在寶善街一家茶園演出，因租期滿搬入天華演出，改名天儀茶園，只半年便結束，光緒二十五年年由童子卿盤進，改名群仙茶園，上演髦兒戲，即坤班戲。十二月開演時，演員有周玉娥、段玉紅、鳳月娥、鄭菊卿、朱鳳林、朱賽玉、謝媛媛等。¹群仙茶園為光緒末在上海頗享盛名的女班戲園，²至民國五年（1916）關閉，是上海清末民初開辦時期最長的女班戲園。

群仙開場後，先後邀請名角，文班名角始有老生吳新寶，繼有郭少娥，花旦為金月梅、白玉蘭，武旦為郭鳳仙。海上名妓林黛玉和津沽名坤伶翁梅倩及名丑周來全之女小來全等也一度搭班於群仙茶園。武戲班底著名的有陳長庚、一陣風、小黑燈等，皆具號召力。而且，專演武戲的天津王家班、寧家班長期在此演出。髦兒戲班有武戲，始於群仙。劇場名聲之大，影響之廣，非其他女班戲園，如美仙茶園、女丹桂等所能匹敵。³

八．春仙茶園

光緒二十六年（1900）夏，李春來自桂仙拆股後，到蘇州短唱，同年九月回來上海。此時，由郎四在寶善街開的福仙茶園生意不好，乃熊文通勸郎四將班底及行頭讓歸李春來，李遂接手福仙，改名“春仙”，於十月開場。李春來素以能武戲自負而輕視文戲，所以開場初武行角色極多。除福仙舊有演員及他帶來的王瑞雲、馬飛珠、李勝奎、韓春祥外，還有武二花臉郝二明、李福祥、劉廷玉、趙德虎，小班花旦小喜順，武生小七金子、魚鱗黑、沈韻秋等。‘後來，李春來繼續邀請更多的角色，引《南北梨園史略》記載如下：“趙嵩綬、趙小簾之武生，謝雲奎之銅鎚花臉，謝月亮之武生，余玉琴之武旦，丁劍雲之梆子花旦，白文奎之老生。又有人薦賈洪林之老生，金鋼鑽之花衫，周雙林之丑角。入京邀淨角金秀山，小生德珪如。”⁵

¹ 見《上海茶園的變遷》，《中國劇場史論》（下卷），591頁。

² 上海出現第一家京劇女班戲園是光緒二十年開場的美仙茶園。當時演員有老生吳新寶，花旦林鳳仙，青衣王桂芳，花臉金處、周處等。美仙茶園後，即有寬仙、群仙、女丹桂和大富貴等京劇女班戲園開設。自此，上海的髦兒戲有了固定的演出場所，女演員們開始正式登上戲園的舞臺，同男伶戲班的男演員們爭取同等地位。對光緒末上海京劇女班戲的繁興景象，光緒三十一年刊行的《繪圖游歷上海雜記》中云：“髦兒戲，……海輪通後，京戲盛行，行頭角色各擅其長，每屆上燈時候，車馬紛來，令人目不暇賞，其臺上則革竹金絲，百音齊奏，迨至銅龍將盡，玉兔漸低，而青樓之嫵媚來遲者，猶復蘭麝烟迷，綺羅雲集，誠不夜之芳城，鎖金之巨窟也。”（轉引自《中國京劇史》（上卷），282頁。）

³ 參見《中國戲曲志·上海卷》，637頁。

⁴ 見《同光梨園紀略·李春來盤開春仙》，《樂府新聲》，60頁。

⁵ 《菊部叢刊》（第一冊），210頁。

但是到了光緒三十年（1904）五月，春仙茶園終因拖欠衆演員包銀尚過多，無力支付而關閉。對其原因，哀梨老人說：“三年中，角色來去，無一定踪跡。按上海有四館，丹桂角色從不更換，天仙次之，後亦時易，玉仙苦於本不足。惟春仙所有角色，此三年中，忽辭忽邀，三翻四覆。皆由春來性情不常，用得著此人，即異常親熱，雖呵脣舐痔，在所不辭。一經事過情遷，即登時掉頭不顧，不俟終日。他角色知其脾氣，樂得要求，邀一次加一次包銀。至甲辰五月，真正混不過去。”¹可見，根本問題在於李春來缺乏經營上的能力，所以戲園屢開屢閉，皆不能長久。

¹ 《樂府新聲》，61 頁。

第二章 戲園的经营與活動

公開的戲劇演出，多數時候都是一種商業行爲，這一點並不會有地域差異。但是，上海京劇從一開始就置身在一個比較純粹的商業化環境中，他的種種設置都要與之相適應。而北京則更多是一座政治與文化的城市，由於環境的不同，上海京劇與北京京劇的種種差異便因此產生。具體來說，在晚清的上海，逐步形成了相對成熟的商業性的戲劇演出市場，其觀眾構成以商人、市民爲主體。同時由於商業資本的介入，投入的資本要有保證，則固定資產，即房產的存在成爲基本條件，再以此爲基礎招募演員，從事表演。這樣，演出活動的決定權、經營權就自然由演員、由戲班轉向了投資方，即戲園老板這邊。於是在上海就形成了以戲園爲基本單位的演出體制，而所謂戲班與戲園的合一，其實是以戲園爲核心，戲班依附於戲園的。同時演員，尤其是大牌演員也就具有了相對較大的流動性和自主性，這與今天的娛樂業的情形相一致。此外，對利潤的追逐，會促使資本方重視宣傳，甚至主動與政府的管理、限制行爲進行博弈，這些都是題中應有之意，卻是在晚清的北京很難看到的。

因此，本章依然以上海京劇戲園爲研究對象，試圖探求他們在經營管理的模式、宣傳手段和反抗政府限制上所做過的種種極富近代商業特色的努力。

第一節 戲園的商業化經營管理

一. 戲園與戲班的一體制

同治十一年六月初四日（1872年7月9日）《申報》上刊登的晟溪養浩主人《戲園竹枝詞》云：

洋場隨處足逍遙，漫把情形筆墨描。大小戲園開滿路，笙歌夜夜似元宵。
穿來柳巷與花街，一片歌聲處處皆。新彩新燈新脚色，教人沿路貼招牌。
競把黃金視作灰，紛紛與馬戲場開。興豪正桌居然坐，還窩紅箋叫局來。
包定房間兩側廂，依花傍柳太猖狂。有時點出風流戲，不惜囊中幾個洋。

1

¹ 《申報》[1]冊，233頁。

可以看出，因為當時上海租界商業經濟的不斷發展，京劇進入上海僅僅幾年後，京劇戲園已成為一種極聲色之繁的商業性娛樂場所，且極受歡迎。同光時期上海的京劇戲園自創設之始，即置身商業經濟的潮流中，他們既要面對演藝行當中激烈的競爭，更要受商品經濟價值規律的制約，因此戲園的經營管理模式從一開始就體現出非常強烈的商業化特徵。蓋言之，同光時期上海京劇戲園的商業化經營管理，並不因襲北京戲園的成規，他們在經營管理上獨具特色，即戲班與戲園合為一體，形成一個演劇實體。而這正是上海的戲園管理模式與北京的明顯差異之處。

而北京的茶園式劇場興起之時，正是徽班在北京達到極盛的階段，但因為各種原因，北京的戲班與戲園一開始即形成各自獨立的單位格局。《中國戲班史》說：“按清代規定，戲園不准自己組班，當然戲班亦不能兼營戲園。演出活動中戲園一方稱為‘前臺’，戲班一方稱為‘後臺’。演出過程中，戲班要與戲園簽定合同，然後按合同演出。”¹戲班與戲園簽定合同之前，雙方商量演出條件。齊如山《戲班·下簽》描述其情形說：

戲班未演之前，須與戲園定立契約。在定契約之前，須兩方商量條件，其條件在前清時代不過幾句話，故向無成文規條，大致不過是賣進錢來，應如下分帳，戲報子則完全歸戲園寫貼。……認定之後，則前臺交後臺款若干，名曰“定簽”。如現在廣和樓，每年給富連成尚有八百之多。班中收到定簽款後，即與戲園一條，名曰“下簽”。自下簽之後，則無故不得回戲矣。倘無故回戲，則必有罰款。²

戲園接到戲班的“下簽”後，根據“簽”上所出劇目及宣傳內容去張貼戲單廣告。而且，當時在北京戲園裏進行演出的戲班並不固定，即各戲班在各戲園輪轉演出。對此，齊如山在《戲班·安轉》中描述說：

在前清時代，各戲班均係在前門外各戲園輪流演唱，所謂活轉。在每年三月十八日或年底談公事時便將推行的日期定好。如三慶班，自初一之初四日，在慶樂園演唱，初五日之初十日在三慶園演唱之類。各班皆依次推移，如慶樂園，初一至初四為三慶班演期，初五至初十為四喜班演期之類，名曰“安轉”。從前各戲園門口，皆挂一牌，橫列各班輪演日期，俾觀眾知某班某日在本園演唱。而班中亦有一牌詳列某日到某園演唱，恐遺忘也。但均悉

¹ 張發穎《中國戲班史》，學苑出版社，2003年1月第1版，324頁。

² 收錄於《齊如山全集》（一冊），臺灣聯經出版事業公司，民國68年，277-278頁。

先盡大班定期，其餘閑日期方歸次路班演之。¹

這樣，在北京戲班與戲園的關係是演出場地的租借關係。廖奔在《中國劇場史》中說：

從理論上說，戲班與茶園是租承關係，即由戲班向茶園租場演出。實際實行方式則稍有變通：輪流演出時期，戲班和茶園定約以後，茶園依靠售票獲得經濟利益，茶園在把所得到的收入按照協約分給戲班。固定劇場演出以後，茶園要先向戲班付定金，以後的收入再按照比例分成。²

可見，北京戲園在一定時期內為戲班提供演出場所，因而有人形象地比喻說：“戲園如逆旅，戲班如過客”，³戲班在戲園里演出，經濟獨立，盈虧自負，戲園不受其影響，演員只隸屬於戲班，與戲園無直接關係。⁴

但上海京劇戲園的情況則與此相反，他們與戲班形成了所謂“有班必有園，無園不成班”的緊密關係，實行戲班與戲園的一體制。民哀在《南北梨園略史》中說，北京的京劇演出“皆以班為系統，而上海則重在戲園。”⁵所以可以說，同光時期有的上海京劇戲園名稱就是戲班名稱。同治六年（1867）冬，劉維忠開場丹桂茶園後，以自由搭班、待遇優厚，邀請北京戲班演員來上海演出。對當時戲園主劉維忠的經營體制，《同光梨園紀略·劉維忠續開丹桂》中說：“其所邀角色，無論大小，如與園主合式，除正項外，另遺餽贈；否則甯舍已付包銀，再給船票回北。一無吝嗇，一年之中，獲利頗厚。”⁶這就是戲班與戲園一體制的早期形態。即演員全部隸屬於戲園，在契約期限內從戲園主領取包銀以維持生活，並服從園主安排。當然，演員的演出收入全部歸戲園主所有，戲園營業盈虧由園主一家承擔。可以說，園主與戲班班主是合二為一了。這種經營體制，“使戲班及其所屬演員同戲園之間的關係發生了根本性的變化，即由原先在京中戲園的“過客”變成了上海戲園業主的雇員。”⁷對這樣情況，陶雄在《適應、趨時、開拓——我看海派京劇》一文中說：

¹ 同上。這種在戲園各戲班輪轉演出情況，可以參照廖奔《中國劇場史》所附表4“道光年間北京戲園各班輪演順序”的資料。（《中國劇場史》，中州古籍出版社，1997年5月第1版，100-105頁。）

² 《中國劇場史》，99頁。

³ 見徐珂編輯、無谷·劉卓英點校《清稗類鈔選》（文學、藝術、戲劇、音樂），書目文獻出版社，1984年4月第1版，376頁。

⁴ 見北京市藝術研究所、上海藝術研究所編《中國京劇史》（上卷），中國戲劇出版社，1990年1月第1版，259頁。

⁵ 民哀《南北梨園略史》，收錄於劉紹唐、沈葦窗主編《菊部叢刊》（第一冊），傳奇文學出版社，民國63年4月影印初版，204頁。

⁶ 收錄於《樂府新聲》，上海國華書局印行，1905年初版，6頁。

⁷ 《中國京劇史》（上卷），259頁。

在北京，戲班組成和戲館經營分離，采取分帳制，一般為七三開；上海京班則實行“場園合一”制，由戲館老板直接邀腳，商定演期及包銀。這樣做，減少層次，統一事權，演員不再按日拿“戲份”，而是按月或是按季、按年受聘，生活較有保障，演戲更為專一，個人與戲館的關係自然而然地密切起來。南來的京腳對此頗能適應，大都自願在滬落戶扎根，作長久計，這對海派京劇的形成與發展是有所裨益的。¹

北京戲班以名角領銜組班並選擇戲園，利益和戲園主協議分成，戲班以名角為核心，戲園以名角相號召，名角的地位極重要，但也相對比較保守，難免出現一山難容二虎的現象。而上海京劇以園主為核心管理人物，戲園主為了適應激烈的營業競爭的需要，同時為了滿足上海觀眾的喜好，發揮自己經營能力運營戲園，實行包銀制而邀請名角。這種經營模式的優勢之處尤在於，戲園主利用絕對的權力，常常越出戲班及至劇種的界限，廣邀不同戲班和劇種的名角充實自己的演出力量，而各名角皆受僱於戲園主，無法自我中心，而是要通力合作。如丹桂茶園主劉維忠，同治六年（1867）和同治七年（1868）兩次入京邀請名角，²此時來上海的演員，南來之前在北京隸屬不同戲班的名角。即，首次應邀來的名角中，主角夏奎章是三慶班出身，主要演員熊金桂來自普慶班、景四寶來自阜成班、疤痢王（王攀桂）來自春臺班。又，同治七年再次應邀來上海的名角中，有嵩祝成班的大奎官和王桂喜，春臺班的周春奎，還有搭入久和班的任七和楊月樓等。丹桂茶園以外，同治九年（1870）金桂軒開業後，應邀來上海的京班演員也不是來自同一戲班。如同治十二年（1873）在金桂軒活動演員中，³趙殿奎，南來之前搭入雙順奎班演出，趙祥玉隨玉成班南來，陳彩林和陳春元來自搭入勝春奎班。這樣，同治時期丹桂茶園和金桂軒的組班結構就是原來分別隸屬的名角為核心的組班方式，這樣的組班方式與北京戲班不同。當時北京的戲班規定對班中每一角色都有嚴格的約束性，在各戲園輪流演出時，戲班乃是以一個完整的演出單位的面目出現。因此，有學者認為，“這是戲園演出最早對傳統戲班舊規的破壞。”⁴

同樣為了滿足上海觀眾的要求，戲園主不斷邀請不同劇種如徽戲、崑劇、梆子戲等名角，實行與京劇演員同臺合演。例如，金桂軒開場後邀請里下河徽班的名角，在舞臺上一直實行京劇與徽戲的同臺合演，由於擁有眾多的徽班名角，在相當一段時間裏，與丹桂茶園並稱上海京劇戲園之雙雄。又如天仙茶園，光緒元

¹ 收錄於《菊園擲英 - 陶雄戲劇論文集》，上海新聞出版社，2001年版，65頁。

² 詳見本論文第一章第一節。

³ 詳見本論文第一章第二節。

⁴ 解玉峰《論角兒制》，收錄於《京劇的歷史·現狀與未來》（上冊），京劇的歷史·現狀與未來暨京劇學學科建設學術研討會，中國戲劇出版社，2006年8月第1版，153頁。

年（1875）開場以來，以優惠條件邀請許多崑班名角與京班合演，特別是在光緒八年（1882）聘到當時最受歡迎的第一崑旦周鳳林後，成為當時上海最有影響力的戲園。此外，光緒初年以來，幾乎所有河北梆子名角都來過上海，一時上海各京劇戲園皆盛行京劇與梆子同臺合演的演出形式。這樣，上海京劇戲園根據營業競爭的需要，不為劇種所囿，以集京、徽、崑、梆於同一舞臺的組班方式和演出形式，充實了舞臺陣容，而提高了戲園的競爭能力。

戲園與戲班合一的經營制度，使得光緒時期上海京劇戲園能夠靈活應對市場變化，因此演出活動日益頻繁，不僅大小型戲園增多，觀眾數量也隨之增加。京班戲園打破慣例，不失時機地抓住觀眾心理，倚靠其強大的演員陣容，雄厚的經濟實力，爭相以新角、新劇、新道具、新設施取悅和招徠觀眾。《中國京劇史》中說：

由於班園一體制，不但突破了戲班的獨立性，還限制了戲班的流動性，演出方式亦隨之改變，即除少數角兒外，各戲班中之基本演員由歷來跑碼頭、趕場子的方式，變為長期固定在其所屬的戲園裏登臺表演。當時京班戲園通常是每天開演日夜兩場，每場戲為八至十齣，即平均每日演近二十齣戲，除上等主顧點演的“加戲”劇目外，上演戲碼不得經常重複，而演員們的能戲，畢竟有限。因此，戲園欲繼續維持和發展營業，除不斷增聘新角搭班獻藝外，還不得不從劇目和表演藝術的創新方面尋找出路。在張貼於街頭和報載的戲園廣告上，“新角、新戲、新彩、新砌”等字樣時有出現。¹

在班園合一的運營體制中戲園主的經營能力就是戲園成敗的重要因素之一。戲園主出資開設戲園，並總攬戲園人事、財務、經營的大權。同光時期戲園的組成人員除了戲園主和演員外，主要還有前臺管事（受戲商委托代辦一切對外事務），帳房管事（傳管戲園日常收支帳務，為演員分發月俸包銀等經濟業務），後臺管事（專職管理演出之全盤業務。下設文管事人和武管事人各一，分別管理文戲和武戲演出事宜），催場人（開演時期負責舞臺上的監督管理），檢場人（舞臺演出中負責在臺上為配合劇情需要隨時安置桌椅、床帳、切末等物），案目（專為戲園兜攬生意和接待上層觀眾的服役人員），箱管（負責經管行頭等衣飾物件，並輔助演員穿戴化妝的專職人員），梳頭人（專門為旦行演員化妝的人員），場面（即為演出伴奏之樂隊，以打鼓佬為總指揮，統領全場的演奏）等。這些人員一般也都由戲園主聘用。²建造或尋找包租戲園，管理所有雇用人員，掌握戲園的人事和經營權，並應對各種內外事務，與官府、社會上的三教九流打交道，所有

¹ 《中國京劇史》（上卷），260 頁。

² 參見《中國京劇史》（上卷），263-264 頁。

這些事務都要由戲園主一力承擔，可謂非有大力者不能辦，所以，同光時期上海京劇戲園主大都是租界內有財有勢的人物。張古愚在《上海京劇憶往》中說：

北京劇場……只供演出團體短期使用，屬臨時借座性質，劇場主人依靠借座收入維持。至于劇團，則是由名角兒出面組織，雇用大小演員作為幫角，名角兒是劇團的老板，其他角兒實際上是伙計。上海則不然，……劇場建成後，屋主一般出租給他人經營，合同大抵十年為期，在此期內，劇場可以由租賃者自營，也可轉租給他人經營，所以上海劇場老板經常換人。後臺則有組織健全的一副戲班子，成員多至百人，不論演員是否有名，全是劇場的雇員，由劇場老板按月支付工薪。所以，上海劇場老板一般都有較厚資本，否則難以維持。¹

其實，戲園主的人員構成是比較複雜的，他們中既有商人、買辦，又有著名演員，還有與官府有關的胥吏等，甚至還有許多流氓惡棍，上海灘的光怪陸離在這裡同樣展現得淋漓盡致。以商人而言，光緒二年末開場的鶴鳴茶園，由奧地利商人巴客投資創辦的，開場時巴客公開召租，“邀請中國京班戲，無論何等角色均可進場演出，價格面議。”²他先租楊月樓，但巴客不熟悉京劇，又不懂業務，戲園內“京徽崑亂，雜奏成班，一無可觀”³，經營七個月後出售戲園。同樣從光緒初開始，一些洋行買辦見開京劇戲園有利可圖，亦紛紛出資開設戲園，如光緒二年（1876）兆豐洋行買辦吳蟾青獨資開設大觀園，光緒十年瑞生洋行買辦何丹書接開新丹桂，光緒十二年兆豐洋行買辦陳方水開設留春戲園等。這些洋行買辦一般不親自在戲園出面，而委托他人代掌日常經營業務，因此戲曲界稱之為“園東”，後來就叫做“後臺老板”。⁴與此相先後，一些有錢的名演員亦以獨資或合股經營的形式開設戲園。如同治十三年（1874）孫菊仙與友人合股開設昇平軒，⁵光緒三年（1877）黃月山接辦大觀園，此後，李春來糾資開設衆樂茶園（光緒四年）、桂仙茶園（光緒二十五年）、春仙茶園（光緒二十九年）、春桂茶園（光緒三十一

¹ 收錄於中國人民政治協商會議上海市委員會、文史資料委員會編《戲曲菁英》（上），上海人民出版社，1989年9月第1版，213頁。

² 見姚志龍《上海茶園的變遷》，收錄於周華斌、朱聯群主編《中國劇場史論》（下卷），北京廣播學院出版社，2003年1月第1版，584頁。

³ 《絳芸館日記》，收錄於《清代日記叢抄》，上海人民出版社，1982年4月第1版，315頁。

⁴ 參見《中國京劇史》（上卷），262頁。

⁵ 其後，光緒二十七年（1901）孫菊仙再次來上海，與潘月樵合開天仙茶園，光緒二十九年創辦雲仙茶園，同年與李春來合開春仙茶園，並光緒三十四年參與新舞臺的創辦。對光緒二十七年以後孫菊仙在上海活動的情況，《南北皮黃戲史述》中如下評價：“一方面表明孫菊仙在南方京劇舞臺享有的聲譽，另一方面表明他的思想觀念不同於一般的北派名伶。他似乎是在進行一種實驗：演員與演出場所即劇場的合二而一，可能有利於戲曲藝術與市場經濟運作的協調一致。他在上海開辦各戲園期間，以戲園的基本演員之身分甘心為各地赴滬演出的青年演員配戲；又以戲園負責人的身分責無旁貸地為來園演出的演員提供方便。”（于質彬《南北皮黃戲史述》，黃山書社，1994年1月第1版，140頁。）

年)，又光緒九年（1883）周大升開設咏霓茶園，光緒十三年想九霄接開新丹桂，光緒二十五年熊文通開設天寶茶園，光緒二十八年何少山開設長春茶園，光緒二十九年王鴻壽接開玉仙茶園等。這些戲園致力於以京劇演員自己開業唱戲的經營為號召，名噪一時，受到觀眾的歡迎。但，他們資金有限，經營經驗不足以及戲園內部不團結等種種原因，往往開業時間不能持久，便虧損難支以至停鑼易主。

大概第一個有官方背景的戲園是丹桂茶園的創辦者劉維忠。他曾在清軍江南大營任都司一職，因向太平軍偷售軍火而遭通緝，遂棄官經上海逃往北京，避難於三慶班，當時他“見戲館規模宏大，高敞堂皇，久蓄開戲園之意。茲返滬鎖案，見滿庭芳之發達，遂出巨資，在寶善街適中之地，建丹桂戲園。”¹。此外，光緒元年（1875年）十二月，官府衙役王炳堃創辦天仙茶園。至光緒四年，因碰到資金回轉困難，轉讓給同役友人趙錦接辦。又光緒十九年（1893）捕役出身何永寬獨資開設天儀茶園，光緒二十二年捕房包探何瑞福接辦丹桂瑞記，光緒二十五年十二月，租界巡捕房包探童子卿創辦群仙茶園等。

上海京劇戲園主中更值得注意的是那些出身流氓的人物，他們大概是近代上海灘特有的產物。同治末光緒初上海的租界已逐漸成為流氓集團橫行的地域，有時候他們與租界的巡捕、包探相互勾結，對商家百般敲詐勒索，他們看到戲園生意頗能發財，便往往要搶奪到手中自己經營；而他們經營戲園，也能避免再被流氓勒索。同治六年（1867）正式開場的上海最早京劇戲園滿庭芳，其主羅逸卿是英籍新加坡華人，他建造滿庭芳之前，在租界內開設賭場發了大財。開設賭場之徒，自然非流氓莫屬。《同光梨園紀略·羅逸卿開滿庭芳》中說：“究以賭非正道，迫於公論，即行停止。羅數年朘削，囊橐充盈，賭業永禁，乃以資在寶善街南靖遠街北橫街，倣京式建造戲館。派人到天津約京班角色，又置全金行頭，館名滿庭芳。”²然羅逸卿還算是改惡從善之人，另有一些流氓惡棍，怙惡不悛，也以戲園為利藪。從《同光梨園紀略·天津武狀元佟四開金桂》記載中，可以看到當時流氓敲詐勒索戲園情況之一斑，文中說：“當同治末光緒初，凡天津流星渾星無業者，皆以上海為利藪、逋逃藪，航海來申，結黨成羣，敲詐百出。尤以梨園為若輩利源，稍不遂意，即抽刀恫喝，班中人畏之如號。”³這些人後來乾脆自己經營戲園。光緒四年（1878），天津流氓佟四、李金龜等相繼接手金桂軒，主持經營。佟四是天津的頭等侍衛出身，“知上海大有可為，亦航海來申，滬上諸無賴奉佟為首，無惡不作。知金桂散班，即賃滿庭芳，仍名金桂。”⁴李金龜也是天津著名大流氓，“到申專以鼓詐折稍為業，於梨園中人尤甚。佟四見機離申，將金

¹ 《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第1冊），205頁。

² 《樂府新聲》，3頁。

³ 《樂府新聲》，17頁。

⁴ 同上。

桂班底歸李，名角畏之甚於佟四。”¹對這樣的情況，赫馬在《上海舊話》中說：

過去開戲園的老板，個個都是窮光蛋，他們沒有資本，只憑惡勢力。有了惡勢力，就可以開戲園。上海的戲園，最初開在南市時，戲園老板，都是些衙門中人。後來開在城外租界上，又都是些巡捕房中人物，或包探之類，以及大流氓等等。他們都會做沒本錢的生意，只要租下戲園的房屋來，一聲傳出去，某人要在甚麼地方開戲園了。於是資本就會送上門來。²

話說得有些絕對，戲園主還不至於都是惡勢力，但是作為當時較為普遍的一種現象，赫馬的描述仍有相當的史料價值。

總的來說，上海京劇這種以戲園主為核心的班園合一的制度，是為了適應上海經濟、文化、社會環境的必然產物，其優劣之處也無不與此密切相關。北京京劇戲班以名角為班主，以其他演員為幫角的體制使得戲班發展完全決定於班主個人的眼光、心胸和藝術造詣，有時不免失之於偏狹。而上海京劇以戲園主為總負責人，對於演員則能盡量延攬各劇種、各行當的名角，讓他們在舞臺上通力合作，取長補短、互相學習，對於促進京劇的發展功莫大焉。此外，上海京劇在劇目、舞臺布景上的創新也是有目共睹，《海派京劇的奧秘》中說：

班園合一制有利於藝術的創新，促進了連臺本戲的發展。戲班子的流動演出，意味着觀眾的不斷換新，這樣，戲班子的劇目就不必經常地變更，它可以長期演出固定的一些劇目，因為它經常更換演出的場地，也就因此而經常地更換了自己的觀眾，對於觀眾來說，劇目是常變常新的。這種情況的好處是容易形成可以長期上演的保留劇目，一個戲班子不斷地上演少數幾個劇目，千錘百煉之下，當然有助於表演技能的提升，甚至於有些劇目可以達到百看不厭的境界，而其缺點則是不利於劇目的翻新。上海則由於戲班子的固定性，它的觀眾也因此是固定的，老是上演舊的劇目將會造成觀眾的厭倦，這就促使演員們不斷地創造新的劇目，不斷地上演新的內容。所以，海派京劇地所以富於創新精神，這無疑是與它的藝術市場運營體制密切相關的，連臺本戲的演出形式尤其適合一個戲班子固定了一個劇場裏演出。因為一個戲上演了之後，只要觀眾喜歡，戲班子就可以一本接着一本地編造下去。³

¹ 《同光梨園記略·李金龜開金桂》，《樂府新聲》，20頁。

² 赫馬《上海舊話》，上海文化出版社，1956年12月第1版，12頁。

³ 錢久元《海派京劇的奧秘》，合肥工業大學出版社，2006年3月第1版，43頁。

但是，這些長處既是源於市場的推動力量，物極必反，同樣的市場力量也會造成流弊。《中國京劇史》即說：“戲園為藝術競爭，不斷增聘名角，其結果往往造成演員過剩，人浮於戲，以致因開支龐大而經營困難。在豐富上演劇目和藝術形式創新的同時，京劇舞臺上開始滋長了一種不良傾向，即為應付演出，排演新戲常粗制濫造，以低級庸俗的噱頭、花樣翻新的彩繪布景和燈彩點綴，以及脫離劇情的雜技表演，來迎合觀眾心理。這種不良傾向為後來的南派京劇商品化程度的加劇埋下了契機。”¹與北京京劇的劇目相比，上海京劇的新劇目往往創新有餘，而錘煉不足，這不能不說與上海戲園主一貫求新求變求轟動的初衷有密切關係。

二．以名角為核心的演出體制

同光以前北京的早期京劇戲班是從徽班演化來的，所以，戲班的組織結構基本上是以“腳色制”（一種“群體制”）為核心的徽班組織形式。以腳色制為組織核心的戲班，其組成演員一般是較為穩定的，演員不能輕易改搭或脫離戲班。張次溪《近六十年故都梨園之變遷》中，對演員隸屬一個戲班的情況說：

往者四大徽班，皆有一下處之設（亦曰總窩）。凡無家口而隸於此班者，皆在宿其中，即不演戲之時，衣食亦告無缺。遇有疾病死亡，其一切費用，悉歸班中開支，法之善也。故其時一人之終身隸屬於一班者，所在皆是。同光以來，戲班屢有變動，本在此班者，因戲班改組，可以改搭他班，然定例亦只許搭入一班，不准同時更搭他班演唱。²

齊如山《京劇之變遷》中亦說：

從前一個腳色改搭別班，並不十分容易，比方上條所說錢寶峰由四喜改三慶一節，當時同去的，還有陳三福、李順亭諸人。聞三慶、四喜因為這件事情，打了許多天官司，四喜輸了。該角才歸三慶。³

宋元以來中國傳統戲班腳色制組織上，其主要特點在於，各門腳色在戲班中的地位是平等的，班中演員不論其工於哪種腳色，也不論其有名與否，都可以在某些

¹ 《中國京劇史》（上卷），261 頁。

² 收錄於《劇學月刊》，第3卷第7期。

³ 《齊如山全集》（二冊），829 頁。

戲或某場戲中爲主角，而在某些戲或某場戲中爲配角或雜色。解玉峰《論角兒制》中說：

戲班中的演員天分有別，後天因緣有異，所以事實上，即使在以角色制爲組織形式的戲班中，有些演員也會因其表演技藝較爲優秀，成爲班中突出的“角兒”，引人矚目。由於宋元過來的家班受制於家班主人，職業戲班則有嚴格的班規約束（都須在老爺廟挂牌），所以班中即使有演藝突出的演員，這樣的演員也很難真正成爲高人一等的、站在他人身上的“角兒”。¹

所以可以說，由於嚴格的班規，傳統戲班中演員個人位居於群體之中，似乎沒有甚麼個人的突出地位。但到了同光時期，上海京劇戲園均以邀聘名角演出爲營業競爭的重要手段。自同治末年起，上海各京劇戲園開始了激烈的商業競爭，爲了保證演出的成功，各戲園爭相從北京戲班中邀請名角，名角在戲班中的重要性越來越突出，戲班也逐漸脫離從前脚色制，形成以主要演員爲中心的演出方式。這樣當時上海京劇戲園的商業性演出活動直接促成了傳統戲班的瓦解。

一般來說，京班的角色可分爲頭等（路）角、二路角、三路角和上下手、龍套、武行等幾種等級。同治末年以來，上海京劇戲園主將這演員分爲“班底”和“角兒”兩大類。即早年來戲園從藝的基層演員爲班底，表演藝術上出類拔萃、有社會影響的演員爲角兒。對班底演員大都實行長期雇用的方式，對於角兒則採用一個月或半年、一年爲期的合同聘請方式。關於上海京劇戲園的邀來角兒演出情況，馬明捷《舊京劇戲班的組織與管理》中說：

劇場成班人不斷地邀請“角兒”到劇場演出，“角兒”有時是一、二位，有時是一個小組，由劇場的班底配合演出。邀“角兒”時，雙方講好“公事”，去多少人，唱甚麼戲，唱多少場，給多少銀（工資），然後簽定合同。劇場對“角兒”一般實行“四管”，即在“包銀”之外，負擔來回路費、住、伙食、俗話稱爲管接、管送、管吃、管住。“公事”若講的是唱一個月，必然不包括頭三天“打炮”演出（“四管”的費用即出在這裏），也有的“公事”裏講好一個月“包銀”唱三十六天。演出過程中，“角兒”由於演出水平出了問題，唱砸了，就得退“包銀”回去，若演出正常，但上座不好，“角兒”多唱幾天，不另拿包銀，叫“幫日子”。²

因爲這類角兒對戲園經營起着舉足輕重的作用，所以各方面都受到優待，包銀豐

¹ 《京劇的歷史·現狀與未來》（上冊），148頁。

² 收錄於《上海藝術家》1990年6期。

厚，搭班也比較自由，有相對的流動性，可根據合同，自行挑班到別的戲園或外地戲園演出。¹這種體制，可以視做上海京劇戲園的“名角制”，或稱“角兒制”。所謂“名角制”是以主要演員自己的號召力吸引觀眾，在劇目安排上，主要演員總是最后出戲演大軸的主角，並在此基礎上安排其他角色其他劇目。觀眾往往衝著他所欣賞的演員、劇目而去的。《中國京劇史》云：

京劇形成之初，一場演出中的劇目先後排列，一般說不完全憑演員技藝水平的高低。優秀演員的戲，也許在後，也許在前。但名角制的形成則是按演員水平的高低來安排演出順序。最後的演員演戲放在最後（所謂“大軸”），第二位演員的戲大多放在倒數第二（或稱“壓軸”）。京劇形成之初，一個戲班中的演員，互相配戲，不分主次。演員們更多注重的是角色行當之別。技藝上的高下之分，不是很明顯。名角挑班制形成以後，以主要名角為中心（為首），其他演員按技藝高下分出檔次，有主要配角與次要配角的區別。²

文中所說的“名角挑班制”主要是就北京京劇的情況而言，但上海也有類似的現象，對此本文將在稍後分析。名角挑班，對於戲班、戲園來說，名角就是中心，是吸引觀眾的天字第一號招牌，於是上海戲園便紛紛不惜重金從北京禮聘名角南下。

因為商業競爭的需要，同光時期上海京劇戲園對名角可謂殷勤有加，不但待遇極尊榮恭謹，而且名角的包銀也因為名角不斷提高要價而飛速上漲，因此，戲園平常最大支出項目即是給名角的包銀。《上海戲園變遷志》記載其時名角的待遇說：

藝員包銀之巨，始於北來諸名角，且有管接管送等條約，並須先期派人赴北，卑禮厚幣，徵其願否就聘。既就聘矣，乃與訂定南下日期，專人往接。鐵道未通以前，概乘輪船，今則乘火車者居多。惟是車價較昂，故除正角及重要之配角乘車外，其餘隨從人等仍俱乘船到申，送歸之日亦如之。以是一來一往，恒需川資數百元或千餘元，為數殊不貲也。至於接到之後，概須供應膳宿，先時猶假中等旅館或賃屋二三幢，近則非上等旅館不可。亦有特為賃一巨室者，飯食則或向旅館包定中西餐，或雇庖丁飯司，專司烹飪之職，厥費尤為浩大。而每日所需雜項，亦須由舞臺供給。角兒乘坐之汽車，亦由舞臺承備。統計名角登臺一二月，其費非數千金不可。³

¹ 參見《中國京劇史》（上卷），264頁。

² 同上，149頁。

³ 《中國劇場史論》（下卷），574頁。

而《同光梨園紀略·上海包銀之大小自孫菊仙始》則記載了名角們的包銀數額：

上海在同治末，京班初到，包銀惟楊月樓、周春奎，歲不過千六百兩。周鳳林乙未年由丹桂回天仙，增至二千四百兩一年。十三旦三千元，汪桂芬遞加至四千元，已無可再加矣。光緒二十七年辛丑，孫菊仙南下，索每日百元，真駭人聽聞。天仙竟以四六折帳。小叫天踵至，搭桂仙，二千元一月。菊仙此後搭班包銀，以二千元為的。小桂芬一千元，路三寶四百元，尚可言也。朱素雲四百元，未免太貴，小生非比老生花旦。其後劉永春月得二百六十元，汪笑儂已逾二百元，李春來搭天仙，居然七百元。¹

數額之巨，讓人咂舌。於是這些名角為“掙大錢”便一而再，再而三地來上海，努力奮鬥。²可以說，這種名角制因其能不斷吸引最優秀的北京京劇演員南下，而成為上海京劇迅速走向繁榮的必要條件。

顯然，名角的聘請對於戲園營業上的重要性不言而喻，因此為爭聘名角而引起上海戲園間的毆鬥、爭訟等事件時有發生。比如，楊月樓、孫菊仙、汪桂芬、譚鑫培等著名演員當時在上海演出期間，都曾一度成為戲園主競爭邀請的對象。其中楊月樓（1849-1890）在同治末引起爭訟的代表性人物。同治七年（1868），他應丹桂茶園主劉維忠的邀請，首次來上海演出在丹桂茶園，“未及一年，芳譽大噪，每一登場，青樓中趨之若鶩，幾如衛洗馬豐姿，令人看殺”。³至同治十一年四月，楊月樓加入演武戲為主的金桂軒，演出《四郎探母》、《牧羊卷》、《翠屏山》、《趙歌樓》等劇目。因楊月樓的到來，金桂軒座客大增，一時駕於丹桂茶園之上。同治十一年四月十二日（1872年5月18日）《申報》刊登有署為“忤情生草稿”的《續滬北竹枝詞》，其中有：“金桂何如丹桂優，佳人個個懶勾留。一般京調非偏愛，只為貪看楊月樓。”⁴足見金桂角色俱不如丹桂，但竟因為楊月樓

¹ 《樂府新聲》，122頁。

² 當然，名角的多次南來，也有不得已之處。齊如山在《戲界小掌故·角兒的生活》中有一段很有意思的記載：“北平好角還有一種進項，就是專靠出外跑碼頭演戲，可以多掙錢，最好是上海。每個好角，都想有這種機會，戲界俗話名曰淘金。……往上海雖然可以掙錢，但前兩次是無錢可賺的。因為第一次去約角的人，不知該角是否能紅，不敢驟然就多出錢，所以第一次去滬的角色，都是賠錢，只是做行頭，就受不了。上海班中，公共的行頭都很好，自己是一個好角，不好意思穿公共的行頭，必要自備。倘做的不及人家公共的，更不好看。往好里做，就得多花錢，所以第一次，不會有利。第二次，能把第一次所賠的賺回來，就算不錯。能去三次以後，就能大掙錢了。倘不能掙錢，人家也就不約了。”（收錄於《京劇談往錄三編》，中國人民政治協商會議北京市委員會、文史資料研究委員會編，北京出版社，1990年9月第1版，429-430頁。）也許，歷史的複雜與有趣，正是體現在這些細節之中了。

³ 黃式權《淞南夢影錄》，鄭祖安標點本，上海古籍出版社，1989年5月第1版，125頁。

⁴ 《申報》[1]冊，58頁。又，袁祖志《海上竹枝詞》（光緒二年刊行）中所錄《續滬北竹枝詞》為加小注說：“戲以丹桂為較優，而勾欄中人獨趨金桂，致招物議。楊月樓為顯宦之家伶，玉立亭亭，藝兼文武，現稱串客焉。”（轉引自顧炳權《上海洋場竹枝詞》，上海書店，1996年12月第1版，12頁。）

一人之故，而凌駕丹桂之上。爲了重振聲勢，同年六月，丹桂茶園主許以一千二百元包銀，欲重新聘請楊月樓，引起金桂軒不滿。同時，滿庭芳亦向楊月樓提出聘請要求。各戲園相持不下，遂將此事上訴英美租界會審公廨。因楊月樓到堂表示願到丹桂搭班，會審公廨遂把楊月樓判給丹桂。¹後來，楊月樓回北京，光緒二年（1876）九月又應杜蝶雲之邀在丹桂茶園演出。當時《申報》上刊登《滬上丹桂請楊月樓演劇》，報道楊月樓的演出情形：

班主杜蝶雲竟有朝不保暮之勢，乃再三邀請楊月樓登臺，月樓不允。蝶雲又復懇請滬上衣冠中人，以及候補官場中爲其說項勸駕，月樓不能却情，允其幫演三夜。前夜爲《牧羊卷》、《泗州城》文武兩出，觀者幾無從插足。初唱《牧羊卷》，聲音宏亮，腔調圓熟，無不喝采，曲終逼音格調，純是京都程長庚脫胎。後演《泗州城》。扮悟空收妖，槍棒如梨花滾雪，明月走珠，至于平空縱跳，武備是其所熟嫻者也。舊劇新演，神乎技矣。²

光緒三年以後，楊月樓再回北京隸屬三慶班，此後再未來上海。值得一提的是，此時他的身價更增高，他自己覺得吃虧，便向戲班主要求改變包銀制度。即，從楊月樓開始，北京劇壇的固定“包銀制”改爲當日分成的“戲份制”。

北京戲班從前也講包銀，各腳包銀說定以後，一年不許更改，班主賠賺與腳色無干，這個情形傳了多少年沒有更動。到光緒初年，楊月樓由上海回京，搭入三慶班，非常之紅，極能叫座，他自己以爲拿包銀不合算，所以與班主商妥，改爲分成，就是每日賣多少錢，他要幾成，從此以後，北京包銀班的成規，算是給破壞了。上海現時還都是包銀班，北京算是沒有了。³

戲份是演員以每日戲園收入，按所規定好的百分比提取酬金。名角拿戲份要比拿包銀有更多的收入。更重要的是，演員從此不再束縛在一個固定的戲班，而可以較自由地參加自認爲合適的戲園演出。

除了楊月樓以外，“伶界大王”譚鑫培（1847-1917）也多次應聘來上海，其演出過程及挑班情況，也值得提及。譚鑫培一生共六次來上海演出，光緒五年（1879）正月，他首次應翟善之所開金桂茶園的邀請，與孫彩珠、真禿扁等來上海演出。在金桂演出後，接着到大觀茶園演出，差不多半年後返京。光緒十年十

¹《同光梨園紀略·楊月樓開鶴鳴茶園》中說：“楊月樓即應金桂每年包銀八白兩登臺演唱，以爲奉養主母幼主之需。後丹桂以千二百金挖去，同時滿庭芳亦邀，兩館爭控。門官爲陳寶渠司馬判，月樓願搭誰家爲定，即歸丹桂。”（《樂府新聲》，15頁。）

²《申報》光緒二年九月廿五日，《申報》[9]冊，453頁。

³齊如山《京劇之變遷》，《齊如山全集》（二冊），907頁。

月，應劉維忠續開新丹桂的邀請，與大奎官等同來，這是譚鑫培的第二次南下。但譚氏與劉維忠意見不合，未按合同演滿期，即於十二月歸京。光緒十七年七月，譚鑫培第三次來上海演出，在約五個月的期間中，先在馬夫阿六所開的桂仙茶園登臺，後在丹桂、天仙茶園演出。《同光梨園紀略·小叫天來申顛末》中詳述此時他的塔班情況：

計在唱仙一月，賣洋一萬二千元，可謂盛矣。然小叫天不恤人言。不洽輿論，不顧大局，不近人情，皆牀頭長舌婦設施小叫天，惟婦言是聽。每月有如此，巨資猶以為不足，而又難於措詞，祇有藉赴杭進香為由。臨行，阿六餞行，直抉其隱，是否回申另搭丹桂。叫天聞言色變，答以杭州回來，如搭丹桂，我不姓譚。阿六以叫天罰誓，坦然不疑，任其動身。乃到杭之後，忽發電致堦夏月潤云，此次回申，定搭丹桂，請令兄掛牌。月恒得電，游移不決。丹桂名角如林，無勞叫天，但彼既念親情又不便固執拂其來意，素知叫天夫婦惟利是圖，因以禮貌待之。況其愛女嫁在夏家，人非草木未必重利輕情，遂一面掛牌，一面在泥城橋福緣里租三層樓洋房。……桂仙見丹桂掛牌，始知叫天言而無信。即托強有力者，遞呈控告。丹桂又恐叫天吃虧，亦預為布置，嗣經居間兩面調處，令小叫天到桂仙補唱三夜，摘牌。桂仙定後，叫天再入丹桂。登臺亦唱匝月，即一葉扁舟，又向吳中回就天仙。查天仙與丹桂向來和睦，如有為難，彼此聯絡。今天仙既邀叫天，應先知照丹桂，有無首尾，如丹桂言無，方可掛牌。今貿然從事，大屬非宜。叫天在蘇，亦恐丹桂口舌，不敢遲來，屬天仙布置妥當，候信回申。天仙亦知冒昧，乃挽薛瑤卿先向夏月潤道歉，托其緩頰。月恒以天仙本屬舊好，今既認錯，不為已甚，應將叫天前次與桂仙訟費，由天仙償還，決不在事苛求，兩傷和氣。天仙如命付還，丹桂摘牌。叫天回申，天仙掛牌。¹

光緒十七年的譚鑫培事件，如果拋開譚鑫培的個人品性等偶然性因素不論，這一事件的確體現出了名角在上海京劇戲園中所具有的前所未有的自主流動性。而這種自主流動性正是因為在日益激烈的商業競爭環境中，名角成為戲園吸引觀眾的首要條件，其地位日益提高；²又因為是包銀制，便有毀約的可能，於是，名角的流動就成為一種早晚出現的必然結果。而品性相對不端的名角又自然成為開先河者。

¹ 《樂府新聲》，85-87 頁。

² 如海上漱石生《上海戲園變遷志》說：“邇來名角至滬，其叫座力遠勝於昔時，戲價亦必因名角而增，夕可售洋至數千元，少亦千數百元，與昔年之上下滿座，僅售洋元數百，最多千元左右者，亦殊大相徑庭。故各舞臺不畏開支支鉅，爭相延聘名伶，以期利市三倍。其結果每得如願以償，絕不聞以耗費過鉅，致遭虧損，是則名伶之足以號召座客，其魔力誠大矣哉。”（《中國劇場史論》（下卷），574 頁。）

此後，譚鑫培於宣統二年（1910）10月、1912年11月、1915年夏末，應新舞臺、新新舞臺等邀請多次來上海演出。在這裏，需要補充的是，譚鑫培與名角挑班制的出現。譚鑫培第三次南來之前，光緒二十二年（1896）在北京他自己聘請鼓師、琴師等專門的場面藝人，組織同春班演出。¹因此，在學界認為這是真正建立起名角挑班制的一個重要標識。²

其實，依現有史料來看，早在同光時期，在上海京劇戲班、戲園一體的經營體制上，以名角為組織核心的組班方式已經出現了。因為在各種組班方式中，除了巨商富賈的戲園主邀名角組班以外，也有名角乾脆自己組班，並接開戲園，同時掌管戲班演出與戲園經營的情況。比如，光緒十一年（1885）田際雲（即響九霄）在北京創辦小玉成班，到了光緒十三年，他率該班來上海，接開新丹桂。田際雲自己演大軸主角，又在他的主持下，班中梆子與京劇演員實行同臺合演，深受到上海觀眾的歡迎。後，光緒十五年（1889）田際雲帶玉成班回京，李春來又邀集一些沒有跟着田際雲回京的演員，重開新丹桂茶園。並自往天津，將小一盞燈邀來，因此，至光緒十六年正月，生意非常好。³不過，終于因他對經營的自信力過強，衆心渙散，不久即閉。對李春來經營失敗的原因，《同光梨園紀略·李春來開丹桂》說：

第一，春來目不識丁，凡事動輒需人，而又疑心太重，不肯假人事權。

第二，自以為好角，看不起文場角色，自己武場總排中場大演。第三，胸無含蓄，喜怒形之於色，生意略好則昂首自誇其能，謂此實武戲賣錢。清則滿臉不豫，即大言於衆，有這許多角兒，竟不上座兒，看他們諸位好意思拿我包銀。功歸於己，過諉於人。⁴

李春來雖然經營不算成功，但他的確是以名角挑班。這樣，有的名角既是戲班的主角，又是戲園的老板，實為同時維持戲班、戲園二者運營的關鍵人物，對戲班、戲園的生死存亡具有至關重要的作用。這可以視做上海式名角挑班制，又是在上海京劇戲園較為常見的現象。

¹ 另外，譚鑫培在北京多次組班演出，如光緒三十二年（1906）稱同慶班；宣統二年（1910）稱春慶班；1914年稱永慶社，有的亦稱雙慶社；1916年稱陶咏社；1917年稱春臺社等。對當時其班名屢有更易的原因，有學者認為：“或謂伶人所謂‘挑班’，其盈虧非伶人自任，而另有‘頭兒’負之，此人者除邀角兒，找配角，講包銀，定戲碼，接洽戲園等任務外，不論久暫，必擇一發財吉祥之名其劇壇。或不利，則更改之，則譚鑫培之屢易班名，皆非由自主耳。”（何時希《梨園舊聞》，收錄於《京劇談往錄三編》，495頁。）

² 比較有代表性的如《中國京劇史》說：“清光緒二十二年（1896）譚鑫培通過宮中總管太監明心劉、祥五等人介紹，第一次以戲班臺主演員名義私人聘請場面藝人組班。聘用的場面藝人有鼓師李五、琴師孫佐臣、小鑼汪子良、月琴浦長海、弦子錫子剛等，都是向名一時的場面藝人。私人聘用場面藝人可以說是京劇班社名角制形成初期的一個標識。自譚以後，各戲班亭名演員都相繼自帶琴師等。于是，京劇演出上的名角制逐漸發展。”（《中國京劇史》（上卷），149頁。）

³ 詳見本論文第一章第一節。

⁴ 《樂府新聲》，40頁。

正是因為名角挑班，當大權獨攬的挑班名角只顧個人利益，而漠視戲班戲園中大家的利益時，難免出現戲班解散，戲園倒閉的結局。例如，同治十三年（1874）冬開場的昇平軒主孫菊仙。孫菊仙（1841-1931），同治九年初來上海，同治十一年以清客串的名義，加入劉維忠的丹桂茶園演出。袁祖志曾在《丹桂九枝吟》其四中云：“客串今惟孫菊仙，京都風氣不談錢。而今一樣論身價，辜負虛名萬口傳”。¹可見，孫菊仙初來上海時還是很清高的，不久卻沾染上了洋場市儈的習氣，變得唯利是圖起來。後來，孫菊仙與友人陳永和合股昇平軒開場，不過僅幾個月後營業不佳，他自己知道很難支持，應丹桂茶園主杜蝶雲之邀請，暗搭丹桂。因此引起昇平軒同人的憤怒，而發生武二花臉張大四的“穿臺拚命”事件。²因這一場大鬧，不久昇平軒虧閉。

總而言之，無論是班園合一制還是名角制，都是適應於上海的商業環境而發展起來的制度。對於上海京劇而言，他們既可以看作演出特點，更是富有特色的商業化管理模式。這些制度應運而生，然後推動上海京劇走向繁榮，同時也出現了一些商業化的弊端，這些都是在回顧上海京劇歷史時值得挖掘分析的地方。

第二節 戲園的廣告與宣傳

一. 戲園的廣告

自同治末以來，由於上海京劇戲園之間激烈的商業競爭，各戲園更加强了對戲園演出劇目及其演員的宣傳。在班園合一的戲園運營體制上，爲了提高上座率，邀請名角之後，宣傳便成了戲園主下一步的用力之處。同光時期上海京劇戲園的廣告大致有戲園內外張貼廣告、向觀眾發送戲單和報紙刊載廣告三種形式。張貼廣告是古老的宣傳方式，自然也是早期戲園的主要宣傳手段。當時戲園廣告大都貼在戲園外牆和鬧市街頭，以告示觀眾，觀眾靠這種廣告來獲得戲園演出信息，然後凭自己的興趣選擇戲園買票入場。因此，張貼的廣告被稱爲“招紙”或“招

¹ 見《中國戲曲志》編輯委員會編《中國戲曲志·上海卷》，中國 ISBN 中心，1996 年 12 月第 1 版，“歷史資料”，993 頁。

² 《同光梨園紀略·張大四穿臺》云：“孫菊仙已暗搭寶善街杜蝶雲丹桂，懸牌起演。同人見之，大爲不平，然皆無可奈何。獨武二花臉張大四怒不可遏，擬候孫菊仙等臺之夜，前去穿臺，與之拚命。丹桂略有所聞，以張大四不過氣忿之語，未必真敢穿臺。菊仙則頗有戒心，開臺夜場上唱第三個碼子，乃邱阿增崑劇，杜在後臺，忽連打噴嚏，即言不好，將有事矣。趕即知會菊仙，暫緩來館，遣人方去。張大四已隻身忿忿而來，丹桂管事薛桂山及大眾將張攔至後臺，竭力勸解。況丹桂向有交情，斷不可因此失和，張經衆說，怒氣稍平。當即議每夜由丹桂派好角到昇平軒幫忙，如生意欠佳，不妨偕王八十來搭丹桂。張大四爲衆拘住，祇好收篷，諾諾而去。”（《樂府新聲》，70 頁。）

牌”，後來亦稱爲“海報”。當時開場的大型京劇戲園大多設置專人按日書寫海報，力求美觀醒目，並在鬧市街頭上設有海報專欄。而此時的北京戲園中人，似乎還不知道海報爲何物。¹海上漱石生在《上海戲園變遷志》中說：

戲園於通衢牆壁上所粘招貼，呼爲海報。最初亦以爛紅紙爲之，且以正幅紙分裁爲二，故闊只一尺有奇，草書當晚或當日之各戲於上，而無演員名字。²、

可知，早期戲園的海報廣告形制頗爲簡陋，戲園主大概捨不得在宣傳上多所花費，所用紙張既差，而且尺幅非常小，是以海報上只寫劇目，並沒有演員姓名。但是，海報的作用有時並不會因爲其本身的簡陋而變小，有時京劇演員初到上海在戲園演出時，戲園主把他們排演的新戲貼出來，便能吸引大量看客。如同治末在丹桂茶園演出連臺本戲《五彩輿》時，袁祖志曾描寫戲園外情況說：“街頭招貼人爭看，十本新排《五彩輿》。”³又時人所詠：“新彩新燈新脚色，教人沿路貼招牌”⁴，“今宵新彩兼新砌，招紙貼來到處傳”。⁵這樣的情形無疑讓戲園主逐漸認識到海報在戲園招徠觀衆時所能起到的重要作用，因此光緒初年以後，隨着京劇戲園的繁榮，戲園的海報亦不斷受到重視而日趨講究。《上海戲園變遷志》說：

後改用雲母箋，仍對裁作狹長式，惟字則概用棕印，不再書寫，略見整齊。逮用全張大雲母箋，戲上始有演員之名。然所貼並不甚多，每家每日不滿百張。遇有新角登臺，出戲三天，刊於一張之上。當日不復另貼。前清光緒中葉後，此項海報日多，於是有議其糜費太過，未必能號召座客者，欲除去之。某歲新正，會議一律不再粘貼。不意未及數日，各園小行情之看客，驟見冷落，因知海報未始無吸引力，急即相率規復，從此愈貼愈多。舞臺成立之後，班中正角，每天必有獨堂海報，不與他人並入一張。且此正角之名，必以一品金字寫，字大於斗。新戲亦然。間有惜費之家，則用白有光紙紅字，第正角兒所演之戲，非用紅紙金字不可。⁶

海報紙由爛紅紙改用雲母箋，以整齊的棕印字體，印上劇目和演員名字。即，戲園主爲了借助演員來招徠更多觀衆，制作海報時，除劇目外，同時注明演員名字。

¹ 參見齊如山《戲界小掌故》，《京劇談往錄三編》，471頁。

² 《中國劇場史論》（下卷），566頁。

³ 袁祖志《續滬北竹枝詞》（《申報》同治十一年四月十二日），《申報》[1]冊，58頁。

⁴ 晨溪養浩主人《戲園竹枝詞》（《申報》同治十一年六月初四日），《申報》[1]冊，233頁。

⁵ 鴛湖隱名氏《洋場竹枝詞》（《申報》同治十一年六月初七日），《申報》[1]冊，245頁。

⁶ 《中國劇場史論》（下卷），566頁。

尤其是，遇有新角登臺，將其三天打炮戲碼刊於獨張海報之上，以告示觀眾。此後，這種海報很快即為演員為主、劇目為次的形式所替代，演員姓名往往劇目之上，人名遠比戲名更顯赫。所以，至清末民初，由舊式茶園改為新式舞臺後，京班中正角或新角每天有單獨的貼演劇目海報，以一品金字寫斗大醒目字體於大紅紙上。而且，海上漱石生的記載頗為生動地描述了戲園對海報的宣傳作用曲折認識的過程，他們經歷了不貼海報而生意驟然冷落的事實，才真正意識到海報的作用，由此對海報才愈發經意。

民國二年（1913）十一月，梅蘭芳首次到上海在丹桂第一臺演出，後來他回憶當時上海京劇戲園的宣傳情形說：

戲館老板邀到了北京名角，他們的宣傳方式，是登日報、貼海報。新角在報上登的名字、佔的篇幅，大得可怕。滿街上每個角落裏又都可以看到各戲園的海報，等於現在的廣告路牌。這種海報都是紅紙上面引着一個黑框子，裏面用金子填寫角兒的名姓和戲碼。那時的習慣，不拿劇團做單位，都拿角兒做單位。¹

民國二年的情況應該與清末基本一致，因此根據梅蘭芳的記述，可以大略了解光緒末上海京劇戲園“以名角為主”的海報廣告情況。而且，光緒以來，除了街頭海報以外，還有劇場海報。其中一種稱為“門報”，那是張掛在戲園門首的劇目廣告，大都為長方形黑漆木牌，以白粉寫當場劇目者，高懸於門框和甬道兩邊牆上，以引起觀眾注意。另一種稱為“堂報”，即張掛在戲園大廳的廣告，形式與門報相同，大都高懸於兩廊的梁柱上，以示一場演出的進程，並預告下一場的劇目。²如果“戲園遇有名角登臺，或新戲開演，向例先須懸牌報告。然此所懸之牌，不過以黑筆寫於全幅之硃砂紙上，用板糊掛之。”³

為了增強宣傳效果，除了海報以外，光緒中期以來，上海戲園又引進了另一種宣傳品，即每天開演之前公布的“戲單”。戲單是戲園一場演出的一種說明書，可以看作今天的“節目單”。據現存資料來看，光緒初期北京戲園已在開演之前有人到官座送戲單。沈太侔《宣南零夢錄》引光緒九年（1883）成書的楊靜亭《都門叢載》咏官座詩曰：“坐時雙腳一齊盤，紅紙開來窄戲單。”解釋說：

當時各園戲單係用長約二寸，高約一寸黃紙印成。此單未選之先，另有

¹ 梅蘭芳口述，許姬傳、許源朱整理《舞臺生活四十年》（《梅蘭芳回憶錄》），團結出版社，2006年1月第1版，138頁。

² 參見上海藝術研究所編《上海藝術史》（上），上海人民美術出版社，2002年4月第1版，85頁。

³ 《上海戲園變遷志》，《中國劇場史論》（下卷），567頁。

園中探得是日戲目，用紅單片開最佳之戲數出呈諸官座，各富豪挨座傳觀，有願先賭為快者，閱訖賞以一二十文。咏座兒錢云：“當十青銅一吊三，付來觀戲也恰然。恨他有意相欺哄，牌上偏書小制錢。”¹

又齊如山在《戲界小掌故》中，對於光緒時期在北京戲園界出現戲單的情形，有如下記述：

從前沒有戲報子，也不貼廣告，更沒有新聞片，更沒有新聞紙，也無報可登，每日演甚麼戲，事前絕對不發表。在光緒初葉以前，有程長庚等印主持，規矩較嚴。各戲園戲碼，差不多在前一天就都規定妥當，不許再改。到了光緒中葉以後，譚鑫培等演戲，規矩就差多了，事前往往不定戲碼，就是規定之後，也常常臨時再改。比方我一次去看戲，人人都說叫天演《坐樓殺惜》。這出戲，不但叫天演得最好，且也相當累，所以大家都歡迎，上座特滿。不意演到第四五齣戲時（從前每日大致演十齣戲），忽又專說，叫天因身體不好，改演《翠屏山》。觀眾許久沒有看過打的武生戲了，以為他一定去石秀，也還別致。及至上場，他只去楊雄，當然就簡單省力多了。大家雖不高興，但也無法。因為事前並未說明誰演何戲也。因這種情形，所以才有送戲單之人。²

上海京劇戲園最早的戲單為光緒十九年至二十三年（1893-1897）由汪桂芬領銜的“京都永生名班”在天儀茶園演出期間所印的紅紙木印，現在已很難看到。³當時戲單較為簡陋，“初時皆以爛紅紙為之。紅闊二寸餘，長三寸餘，文班儘有劇名，京徽班則於劇上兼列人名，然彼時尚無鉛字，盡係木刻，演員之名，其字雖略分大小，然類為學徒所刻，筆劃不甚整齊，且武行泰半有名無姓。”⁴後來，戲單逐漸發展，至光緒末民國初，木板刻印改為鉛印，並根據角色的主次和演員的身分，排列名次的大小和位置。⁵遇有新角登臺，名字上加“特請內城府初次新到”字樣，遇有新戲出演，在此戲名左右，加刊“新排新戲新彩新切”等字句。

6

¹ 轉引自廖奔《中國古代劇場史》，中州古籍出版社，1997年5月第1版，97頁。

² 《京劇談往錄三編》，471頁。

³ 現存最早的戲單是宣統年間（1909-1911）新舞臺、歌舞臺的戲單，早期多用紅紙，也有綠的，後多用白紙，上端為戲園名稱，下注地址、電話、日期，其下即為詳細戲目，按演出順序自右至左排列。每一劇目的上半部是演員名單，下半部是劇目，劇目附注詳細開目、情節綱要或劇情說明，戲單的左上角是票價和服務項目等。（參見《上海藝術史》（上），87頁。）

⁴ 《上海戲園變遷志》，《中國劇場史論》（下卷），567頁。

⁵ 大抵最上面一排的正中為最主要，右邊貼近正中的第一名次之，左邊貼近正中的第一名再次之，右邊第二名更次之，依此類推。（參見《上海藝術史》（上），87頁。）

⁶ 《上海戲園變遷志》，《中國劇場史論》（下卷），567頁。

戲單在每天開演前由案目送上老觀眾，袁祖志有竹枝詞記其事云：“案目朝朝送戲單，邀朋且盡一宵歡。倌人請客微分別，兩桌琉璃高脚盤。”¹詩後並有自注云：“案目，各戲園應客者之稱。”²蓋所謂案目，就是上海京劇戲園中經營票務、負責服務等事項的專職人員，俗稱接生意。當時在各戲園的相互競爭中，推銷戲票成為戲園經營的重要一環，除了在街頭張貼海報及報紙刊登廣告外，還得依靠案目去做宣傳、推銷工作，³這樣，案目在戲園中的作用和地位極大。赫馬在《上海舊話》中把案目稱為“戲園中的隱名資本家”，文中說：

案目，實在是一個小資本家的集團。那末，做案目，到底有多大好處呢？他們不過招攬幾位熟的客人進來看戲，或是引導幾位生客入座，他們的正當收入，是每一張票子上，可以拿一個九五扣，就是他向帳房裏交帳時，只消九五折算帳好了。應交一百元，只要交九十五元，他有五元好處，數目似乎不大，不過合算起來，倒也相當可觀。譬如今天賣一千元的話，就可得五十元。這個月賣三萬元的話，就可得一千五百元。換一句話說，就是戲園子裏要吃虧一千五百元。那末，戲園子裏如果不用案目，豈不是每月就可以多收入這許多錢麼？難道不用案目，就不會有觀客上門麼？不然！不用案目，雖然不會絕對沒有人來看戲，而多數的觀客，都被別的戲園吸引而去，影響不會不少，況且一筆開辦費，完全拿案目的押櫃來做抵擋，老板靠他們的地方多着呢！⁴

北京雖然有人送戲單，但並不以此為生，而上海案目則由早期袁祖志所記的較為單純的送戲單之人，發展到後來成為頗近似於今日的推銷員的人，他們專賣拉客，並以戲票回扣為生，這樣職業非近代化之上海不能產生。所以，梅蘭芳從北京初到上海時，就對案目留下了深刻印象，他在前引貼海報那段話的後面接着說：

戲單由案目分送到許多熟主顧那里去。他們在上午就專門發戲單，到了傍晚館子開鑼以後，又站在戲館門口，兜攬生意，招待熟識的主顧。他們的打扮，大都是嘩嘰花呢的袍子，上面加一件黑緞子的對襟坎肩，有四個口袋，有的表袋上挂一根金質的表鏈，外帶兩個小金鏢，一頭穿在扣子下面。頭上大都是呢帽或者緞子瓜皮小帽。口內含着煙卷。遇到戲館生意好，他們是興

¹《續滬北竹枝詞》（《申報》同治十一年四月十二日），《申報》[1]冊，58頁。

²詩注不見於《申報》，而見於後來袁氏所編著之《海上竹枝詞》，轉引自顧炳權編著《上海洋場竹枝詞》，上海書店出版社，1996年12月第1版，13頁。

³按慣例，每家戲園一般有案目二十人，並以一人為首，稱案目頭。案目由案目頭選用，他們要頭腦靈活，善於辨貌觀色，能缺交各行業的頭面人物及寓公紳士，每人還需交一百元押拒金，存於戲園老板手中。（見《中國戲曲志·上海卷》，714頁。）

⁴赫馬《上海舊話》，上海文化出版社，1956年12月第1版，13頁。

高采烈，得意洋洋，對於一些生主顧上門，就有點愛理不理的樣子；碰着生意清談，他們立刻又換了一副臉子，對待顧客也就顯得溫和客氣，非常遷就。只要走到戲館門口，看看他們的表情，就可以猜着裏面座兒的好壞了。¹

這種光緒末在上海京劇戲園中實行的案目制，新式舞臺剛剛建立的時候，還得以沿襲，後來到了 20 世紀 20 年代在劇場改良的攻擊聲中逐漸廢除。²

與張貼海報、發送戲單相比，上海京劇戲園在宣傳上更大的創新則是在報紙上刊登廣告，這一事件是典型的近代事件，從此，媒體開始深刻地介入中國藝術的發展歷程之中，從而極大的影響了傳統戲劇的發展方向。同治十一年三月二十三日（1872 年 4 月 30 日），《申報》在上海創刊。創刊時《申報》上沒有廣告的名稱，而是把它叫做“告白”。《清末四十年申報史料》中說：

那時廣告的排列和新聞一樣單調，排列的形式是一皮一欄的，既沒有顯著的標題，也沒有動人的詞句來吸引讀者。《申報》主人美查爲了吸引華商來登廣告，把廣告的收費價格定得非常便宜，華商登廣告費用只及西人的四分之一。盡管如此，因爲那時華商不認識登廣告可以幫助推銷商品，所以到《申報》館去刊登廣告的還是很少。³

《申報》剛剛創辦的時候，其他華商還不能對報紙上刊登廣告的作用有正確的認識。但也許是受到了海報宣傳作用的啓發，那些聰明的戲園主已經較早地發現報紙廣告在宣傳上的作用。因此，創刊不久的同治十一年五月十三日（1872 年 6 月 18 日），《申報》上特辟了一個名爲“各戲園戲目告白”的欄目，專供戲園刊登演出劇目宣傳廣告，這就是戲園登報廣告的開始。⁴自此，在報紙上發布戲目告白，遂漸取代了海報廣告的重要地位，成爲向上海觀眾傳送演劇消息的主要媒介。《申報》五月十三日（第 7 頁）刊登丹桂茶園、金桂軒、久樂園的戲目告白，

¹ 《舞臺生活四十年》，138 頁。

² 當時劇場改良的大潮中，改革人事多次提出劇場經營合理化及案目制改革方案，例如《申報》1923 年 7 月 2 日刊登《劇場應須改良之要點（三）》（第一：管理）中說：“劇場中當訓練管理員數人，此項管理員，至少須受過高小教育，品行端正，其所負之責任，即管理劇場中之招待，如有侮辱看客及不按定章辦事者，當指示或訓戒。管理員之下，則設招待，專爲招待看客。如入場領座等事，與案目之職務不同，亦須粗通文字，品行端正。”（《申報》[193]冊，42 頁。）又 1924 年 1 月 1 日刊登馬二先生《中國戲劇之概況》中說：“劇場之制度必將改革非僅建築爲然。演劇之時間，因社會中職務冗忙，必將減短，大概當以三四小時爲率，一也；劇場內因秩序關係，必將禁止售食物、吸煙、喝茶等，而另辟休息處所，二也；案目招待，或將廢除。而以預行購票以訂座，三也。”（《申報》[199]冊，20 頁。）

³ 徐載平、徐瑞芳《清末四十年申報史料》，新華出版社，1988 年 4 月第 2 版，74 頁。

⁴ 《清末四十年申報史料》中說：“發現報上出現戲劇廣告最早的日期是公元 1872 年 9 月 28 日（清同治 11 年 8 月 26 日）”（75 頁），但筆者查閱那時期的《申報》，《申報》刊登戲園廣告的最早時期是同治十一年農曆五月十三日。

預告三個戲園將要演出的劇目，全文如下：

丹桂茶園十二日演：《虎囊彈》、《灑金橋》、《大賣藝》、《擊掌》、《打龍袍》、《金水橋》、《胭脂虎》、《拏謝虎》、《通大河》。

金桂軒十三夜演：《雁門關》、《蘆花河》、《山海關》、《玉蘭記》、《丑配》、《飛坡島》、《賣身》、《丁甲山》、《青石嶺》。

久樂戲園十三日演：《風雲會》、《戰北原》、《三上吊》、《迥龍閣》、《一匹布》、《黑沙洞》、《義虎報》、《鬧花燈》。¹

這一份告白不僅是中國近代報紙上最早的戲園廣告，也可以說是中國歷史上首次通過報紙向觀眾傳達戲園演出信息。雖然此時所廣告的內容與海報並無二致，但報紙廣告的受眾範圍與影響力絕非海報所能比擬，且廣告無形中對讀者興趣、喜好的塑造力尤超出時人的想象，則刊登報紙廣告不但有益於一時之宣傳，在潛在觀眾的養成上，為功尤著。同時，戲園廣告登上《申報》，也標誌著一種市民空間在媒體上的出現。所以，有學者認為：“這則廣告對於近代上海的戲園和近代上海京劇的發展具有重要的象徵意義。它體現出中國戲曲界首次意識到近代傳媒的重要性，開創了戲曲和中國近代傳媒相互結合的先例。”²

同治十一年五月十三日首次刊登戲目告白之後，五月份只有星期天的廿三日和卅日沒有登載，至於接下來六月份沒有登載戲目告白，則應該是由於戲園界歇夏，停止演出的緣故。又，同治十二年三月二十日（1873年4月16日），戲目告白突然消失，直到同治十三年十二月十九日（1875年1月26日）才重現。³此後，除了星期天和少數幾次短期中斷之外，《申報》基本上每天都在第4頁、第5頁、第6頁、第7頁刊登“各戲園戲目告白”，這戲目告白幾乎可謂與《申報》相始終，一直刊登到1949年5月27日《申報》停刊為止。

《申報》剛開始刊登戲目告白的時候，其內容很簡單，只是把要演出的劇目告示觀眾，既沒有演員的名字，更沒有劇目內容的介紹。但這種情況很快有了改進，同治十一年十一月廿三日刊登的金桂軒上演戲目告白上，就出現了演員的名字。

廿三夜演：《拏嚴嵩》，新到《鳳鳴關》，陳大噪《天水關》，《賣鏢鏢》，黑兒、黃月山《八壩廟》，小穆、小奎官《白良關》，劉均喜《雙官浩》，《盜

¹ 《申報》[1]冊，164頁。

² 姚小鷗、陳波《〈申報〉與近代上海劇場》，《鄭州大學學報》第37卷第2期，2004年3月，52頁。

³ 此日見“丹桂茶園會戲”告白。《申報》[6]冊，87頁。）戲園廣告停刊的原因，筆者尚未能考證出，不敢妄為懸測，只能暫時闕疑。

仙草》，《換妻》，《賞桂圖》。

廿四日演：《萬花獻瑞》，《進蠻詩》，小奎官《雅觀樓》，劉均喜、黑兒、黃月山《興周圖》，《送灰面》，陳大噪《金水橋》，《惡虎村》，《端午門》。¹

同治國喪期間以後，上海各戲園再開營業，通過當時在《申報》上刊登戲園告白，可以看出，除了開場戲與送客戲之外，幾乎將每一出戲的主要演員都開列出來。而且不只金桂軒如此，丹桂茶園也隨即跟進，接着同時刊登告白的昇平軒、滿庭芳都比照辦理。如光緒元年三月廿四日（1875年4月29日）戲園告白全文如下：

金桂軒戲園廿四日演：《滾古山》，劉均喜《斬黃袍》，小穆《黑風怕》，貴小、陳春元、趙祥玉《摩天嶺》，張世亭、張天元《送盒子》，《白虎堂》，《五家坡》，《紫霞莊》。廿四夜演：小穆《取洛陽》，蓋山西、陳彩林《花園贈珠》，趙殿奎、王鴻福、陳彩林《吳天關》，王喜壽《彩樓配》，阿狗、孟七、貴小、祥玉、大福、喜春、元韻秋、洪福《金刀陣》，張世亭、張天元《丑表功》，清客串陳萬有《打鼓罵曹》，《淹七軍》。

丹桂茶園廿四夜演：《鋼包勉》，謝梅卿、吳鳳鳴《隔平關》，謝寶林、杜蝶雲《玉玲瓏》，王寶鳳、王招奎、陳雙喜《乾坤帶》，仇三喜、張大四、李棟香《金山寺》（新到燈彩），謝寶林、杜蝶雲、孫春恒、禿扁兒《九更天出》（當場出彩），新演《賣饅饅》、《五花洞》、《打花鼓》。

昇平軒戲園廿四日演：《滾鼓山》，小瑞堂、陳玉堂《打金枝》，茹福官、夏奎章《觀金牌》，小勝奎《扎包勉》，小庚弟《進蠻詩》，朱二小、劉鳳林《殺皮》，才兒、和尚、振亭、玉山、立官、王豹、春來、二奎《九花洞》，《打刀》。廿四夜演：夏奎章《臨連山》，小勝奎《江東橋》，小庚弟、小瑞堂《三休》，客串孫菊仙、楊成春《馬接山》，朱二小、劉鳳林《頂磚》，春來、和尚、王豹、玉山、二奎、桂林、振亭、才兒、福官、立官《探濟州》，《立府鬧學》。

滿庭芳戲園廿四日演：汪庭桂《回朝》，福視《審刺客》，得喜、桂卿、順寶、方德《金沙灘》，王桂芳、翠玉《落園》，徐岱雲《七星燈》，長山、三宏、大喜、文仲《人義》，福芝、福太、馮三喜、雙玉、松林《紅鸞禧》。

2

這種廣告讓觀眾對戲園演出情況更加了解，增強了廣告的刊出效果。而且，可以推知，此時演員的重要性已然大幅增加。此後，在《申報》上刊登廣告的所有戲

¹ 《申報》[1]冊，707頁。

² 《申報》[6]冊，387頁。

園都把演員名單視為廣告內容的基本組成，許多京劇名角在上海成名，這些廣告可謂功不可沒。另一方面，上海京劇戲園也逐漸以這些名角為號召，促進了“名角制”的形成和發展。即，為了保證演出的成功，光緒以來各戲園主對邀來的名角，還要進行大力的包裝與宣傳，其主要形式之一就是《申報》的“各戲園戲目告白”。

到了光緒三十一年（1905），《申報》進行了大改革，每日廣告從以前的四版增加到八版以上，戲園廣告的版面也逐漸擴大。¹因此《申報》上刊登廣告的京劇戲園越來越多，戲園廣告的形式也有很大的提高。比如，當時的戲園廣告為了醒目，演員的名字根據演員聲望的大小，採用不同的字體排版。《梨園海上花》中說，在《申報》廣告上，“還有個今天看了覺得可怪可笑的現象，就是角兒的名字，不僅以其聲望大小寫得大小不一，而且有躺着的（姓名三個字並排用大號字體），有坐着的（姓在上名在下用較小的字體）。”²所以，梅蘭芳首次到上海演出時，看了新角在報紙上刊登的名字，覺得“占的篇幅，大得可怕”，他描述說：

日報和海報，都在我們的名姓上面，加上許多奇奇怪怪的頭銜。鳳二爺是“禮聘初次到申天下第一王派須生”、“寰球第一須生”；我是“敦聘初次到申獨一無二天下第一青衣”、“寰球獨一青衣”，像這種誇張得太無邊際的廣告，在我們北京戲報上是看不見的。所以我們初到上海，看了非常眼生，并且覺得萬分惶恐。³

從沒有演員名字到如此誇張地刊登演員名字，上海京劇戲園對廣告宣傳上經歷的變化真是太大了。而根據現在材料來看，這種大號字刊登演員名字的做法大概出現的時間是在 19 世紀 90 年代的中後期。海上漱石生在《上海戲園變遷志》中記載說：

及新聞報出世，斯時各戲園已知廣告效力，相率樂為刊登，惟尚祇每天戲目，刊資皆以月計，為數甚微。自特別廣告發現，遇有北來名角到滬，或新戲出臺，報中皆刊極大木戳，於是耗資乃鉅。⁴

¹ “《申報》在大改革前，每份報紙的篇幅只有八版，其中廣告和行情占四版，三十三年以來，大致是如此的，在大改革後，由於報紙張數增加到八張以上，版面由八版增加到十六版。有時因稿件和廣告的擁擠而增加張數，故而廣告的地位由原先的四版增加到八版以上，而論前廣告開始以後，尚只有一版地位，後來則逐漸增加到一又四分之三版。刊登廣告的不僅是工商，而且擴大到文化界，如學校開教等等。其中比較明顯的是戲劇界的廣告。”（《清末四十年申報史料》，78 頁。）

² 姚旭峰《梨園海上花》，上海人民出版社，2003 年 1 月第 1 版，117 頁。

³ 《舞臺生活四十年》，138 頁。

⁴ 《中國劇場史論》（下冊），567 頁。

按,《新聞報》創刊於 1893 年,那麼這種變化只能出現在此後,故大致推定在 90 年代中後期,或許離事實不遠。

19 世紀 80 年代以後,在《申報》廣告上,除了原來只有劇目和演員的名字以外,還刊登了各戲園新編排演新戲的宣傳及燈彩戲的描繪。如光緒七年(1881)十月十一日至十九日,《申報》刊登各戲園演出的新戲情形如下:

金桂茶園,“全部新戲,文武合演,前後 4 本 28 齣”《玉虎墜》、“全部新戲,文武合演”《鳳蓮山》、“新排全堂新戲”《三世修》、“新排全本燈戲,文武全班合演,稀奇變化”《十萬金》、“新切新彩新鮮新極”《飛雲嶺》。

大觀戲園,“第念 8 本”《降天鵬》、“新排新戲”《大清英烈傳》。

天仙茶園,“新戲”《萬事足》。

喜椿茶園,“新排頭二本燈戲,文武,新切新彩”《昭君全傳》、“全本”《楊家將》。

又,對燈彩戲的描繪,如光緒六年十月初四日,《申報》上大觀戲園的“新排異樣燈戲”《蜃中樓》廣告、金桂軒的“初四夜准演新排燈戲”《馨泉池》廣告和全桂戲園的“新者異妙燈戲”《鳳蓮山》預告等。此後,上海京劇戲園在《申報》廣告中,用較大的篇幅描繪舞臺的機關布景,以招攬觀眾,這對於京劇戲園重視機關布景的演出風格有較大的影響。有關廣告的具體內容,筆者已經在本文第四章第一節關於燈彩戲的部分詳為引證,這裡就不再重複了。那些不惜繁詞麗藻大篇幅描述舞臺切末的燈彩戲廣告無疑能充分調動觀眾胃口,甚至影響觀眾的想象、塑造他們的趣味,是戲園廣告的一種創新。

此外,各戲園演出比較著名的同一個劇目時,通過《申報》戲園告白,彼此展開了激烈的競爭。比如,光緒六年九月廿一日(1880 年 10 月 24 日),全桂茶園邀請雲裏飛、馬上飛演出《三上吊》時,以“真《三上吊》”為號召。¹同月廿三日,喜椿茶園告白中,出現“真真《三上吊》”的廣告文,演員是新請到的名角蓋一等和客串滿臺飛、跟鳳山等。²過了兩天,大觀戲園的告白中也出現了“京都新到,紅兒李燕飛”,“新演比眾不同”的《三上吊》演出消息。³廿七日,全桂茶園再次以“京都起首,《雙三上吊》”來表明自己是北京嫡派。同日,喜椿茶園的告白中說:“雲中鉤子,懸辮飛舞。”⁴次月初一日,全桂茶園告白中說:“又添彩繩,蜘蛛放絲,懸空武演,與別家不同。”而且,這一天崑劇戲園三雅園也

¹ 見《申報》[17]冊,463 頁。

² 見《申報》[17]冊,471 頁。

³ 見《申報》[17]冊,479 頁。

⁴ 見《申報》[17]冊,485 頁。

突然演出“與眾不同”的《三上吊》：“金鷄獨立，千變萬化，金鉤掛月，百般武藝。”¹第二天，三雅園更出現了《女三上吊》。至九月初四日（11月6日），始終悶聲不響的丹桂茶園也上演《三上吊》。²這場競爭的喜劇，延續了一兩個月之久。可以看，這一時期上海戲園之間以《申報》為陣地，展開了白熱化的公開的競爭，而這種宣傳上的公開叫板的現象，在同一時期的北京戲園中是看不到的。這與當時的北京缺少一份像《申報》這樣的商業報刊，缺少近代化的廣告手段有最直接的關係。自然，這種通過《申報》廣告的戲園間競爭也成了大量吸引觀眾的一個方式。

總而言之，《申報》的京劇廣告作為一種嶄新的媒介不僅為京劇藝術在上海的傳播起到了重要的推動作用，而且京劇在上海的興起與盛行也使《申報》的京劇廣告得到了不斷地發展，其在內容上逐漸的豐富起來，形成了一種獨特的戲園廣告傳播樣式。

二. 《申報》與上海京劇：互動中的宣傳

上海京劇與報刊存在著密切的互動關係，因為《申報》是上海存在時間最長、發行量、影響力最大的報紙，具有很高的史料價值，被稱為“近現代史的百科全書”。這裡選擇《申報》作為分析媒體與上海京劇關係的典型示例。

《申報》的創刊，³較上海最早的中文報紙《上海新報》遲十餘年，‘但作為商業性報紙，《申報》很快後來居上，成為滬上第一大報。《申報》的創刊就是上海走向近代化、商業化的標誌，它從創刊以來到1949年5月停刊前對上海的政治、經濟、文化等各方面情況都作了全面的報道和記載，無論從對包括文化生活的上海社會生活的影響來看，還是從對後世的史料價值而言，《申報》所具有的作用與價值都是毋庸置疑的。

商業報刊以營利為導向，不斷追尋、引導著大眾的興趣、口味，因此文化娛樂的相關信息天然成為商業報刊的重要內容，無形之中，媒體便與文藝界之間產

¹ 見《申報》[17]冊，503頁。

² 見《申報》[17]冊，515頁。

³ 《申報》原來名為《申江新報》，由英商安納斯脫·美查（Ernest Major）於同治十一年三月廿三日（1872年4月30日）創辦的。美查在同治初年來中國，經營茶葉和棉布生意，後來生意出現虧損，便經營報業，他請與香港報人王韜相識的錢昕伯到香港學習辦報的經驗，錢昕伯回來之後，美查與他的3位友人每人出股銀400兩，由美查負責實際經營的責任，創辦了《申報》。

⁴ 《上海新報》是1861年12月由字林洋行創辦的，初創時為週刊，後改為雙日刊，同治十一年（1872）改為日刊。不過，與《申報》競爭中，虧蝕太多，在同年12月31日停刊。

生出一種多層次、多面向的互動關係。《申報》與上海京劇正是具有這樣一種互動關係。雙方都以商業利潤為根本目的，《申報》要爭取讀者，而上海戲園要招徠觀眾，因此戲園需要《申報》以擴大其影響，而《申報》則借戲園演劇信息的刊載以迎合讀者，這是雙方合作互惠的一面。¹另一方面，《申報》常常出於各種原因登載官府禁演淫戲的消息，或者為了爭取士人的讀者群體而刊載他們關於戲劇、戲園的各種吟詠、評論，其中不乏理性嚴肅的思考、反思，甚至批評；此時的戲園則不得不在報章及自身等各個方面做出回應與調整，這又是雙方的一種博弈，是互動的另一種形式。一般學者簡單認為晚清的上海戲園與《申報》之間存在一種“未曾簽約的同盟關係”，這是對歷史的簡單化想象，其結論恐怕未必能成立。

《申報》自創刊以來，上面關於戲劇的內容大概以三種形式出現，其一是有關戲劇的各種吟詠、評論，其一是戲園演劇的廣告，還有則是有關的新聞報道。從出現的時間早晚上來說，劇評是最早出現的，早在同治十一年四月十二日（1872年5月18日）即刊登海上逐臭夫（袁祖志）的《滬北竹枝詞》和《續滬北竹枝詞》，其中多有關於演劇的吟詠；同年四月二十九日的《申報》上，則刊載了一篇名為《戲園瑣談》的評論。而戲園廣告則是在稍后的五月十三日才出現。至於新聞報道，則要到第二年十一月初四日的《楊月樓誘拐卷逃案發》以後才出現。吟詠、評論的最早出現大概與《申報》為了爭取讀者，鼓勵士人投稿的策略有直接的關係。在創刊號刊登的《申報館條例》中說：“如有騷人韻士有願以短什、長篇惠教者，如天下各地區‘竹枝詞’及長歌紀事之類，概不取值。”²當時報紙刊登投稿是要收費的，《申報》不收費，所以能吸引文人騷客，而與戲園、戲劇有關的內容也就因此早早地出现在了《申報》上。

與戲園廣告相比，吟詠、評論以及新聞報道雖然不一定是戲園直接主動的宣傳手段，但這些文字對於提高戲園知名度的作用力有時更在直接的廣告之上。如袁祖志在《滬北竹枝詞》中所詠：“丹桂園兼金桂軒，笙歌從不問朝昏。燈紅酒綠花枝艷，任是無情也斷魂。”又《續滬北竹枝詞》云：“進桂何如丹桂優，佳人個個懶勾留。一般京調非偏愛，只為貪看楊月樓。”³丹桂與金桂的知名度自然會因為袁祖志的宣傳而更上一層。蓋借助《申報》的流佈，袁氏竹枝詞聞名當時，並得以在四年後刊版發行。時人記載說：“錢塘袁翔甫大令祖志，風雅好事。寓

¹ 當然，雙方合作的理由除了各自的利益需要這一基本原因之外，也不能忽視歷史的細節之處，《申報》創刊初期的第二任總主筆錢昕伯和主筆何桂笙都對京劇有特別的喜好，他們的嗜好也影響到了《申報》的態度，孫玉聲《報海前塵錄》中記載說：“霧裏看花客錢昕伯、高昌寒食生何桂笙皆曾任《申報》編纂之職，二人皆嗜音律，各能歌花曲。賞識周鳳林、徐介玉二伶人。何桂笙也嗜京劇，與諸伶往返。何桂笙目近視，不須入座觀劇，每入後臺諦聽之，遇佳處，必擊節稱賞，越日為文刊諸報端，使之頓增聲價。”（轉引自《清末四十年申報史料》，24頁。）有時，這種偶然性因素的重要性也是不可輕視的，只是因為正文中強調《申報》與戲園的互動，故只能在此處注腳中對此私人性因素略加說明。

² 《申報》[1]冊，1頁。

³ 《申報》[1]冊，58頁。

滬有年，嘗即目見耳聞之事，賦成《竹枝詞》百餘首。纖悉無遺，文言道俗，手民甫竟，幾於無翼而飛。”¹受到如此的歡迎詩歌，等於無意間為丹桂、金桂作了最好的廣告。而這樣的“廣告”，又非《申報》這樣的傳媒不能提供。蓋《申報》自創刊以來，逐漸成為最受讀書識字的官紳、文士、商人歡迎的報紙，時人有竹枝詞云：“客窗寂寂靜難禁，一紙新文說字林²。今日忽傳有申報，江南遐邇共知音。”³可見《申報》很快就壓倒了先前的《上海新報》，而成為最受歡迎的報紙。

除了竹枝詞這種形式，《申報》上的戲劇評論對當時的戲園的各種品評，則在客觀上以更直接的方式為這些戲園作了宣傳。《申報》創刊一個多月後的同治十一年四月廿九日（1872年6月4日），刊登佚名《戲園雜談》，品評丹桂茶園、金桂軒的京劇演出，介紹演出劇目，其全文如下：

洋涇浜戲園林立，其最著名者為丹桂茶園、金桂軒，皆京班也。金桂僅以楊月樓一人轟動時目，遂使車蓋盈門，簪裾滿坐，幾欲駕丹桂而上之。而丹桂之扮演則爭能角勝，傾而標新，務在與金桂相抗，蓋勢成晉楚，競有狎主齊盟光景焉。近丹桂又新到都中名優，為老生、為武旦者數人。連日登場，容藝雙絕；而歌喉之妙則如貫珠、如裂石，抑揚頓挫，淋漓盡緻。蓋自鞏毅之外，固無能與之並駕齊驅者也。二十七日演《奪太倉》、《忠節烈》等劇，摹寫英雄忠烈之技，真覺神采奕奕。金鼓聲中，刀光飛舞，跳擲之技，神化無論，而尤以《法門寺》客串之唱口為最妙。蓋旦角之扮宋氏女，老生之扮鄢鄒縣者，皆極能用真實本領竭力獻技，用相角斗；至扮劉司禮之角色，則又儀觀俊偉，類非常人，冠帶場中真覺惟妙惟肖也。夫近時讀曲者本少其人，誰則能為顧誤之周郎哉！而惟此弦索、亂彈、二簧雜運，則群樂往觀，已為習於視聽也云爾。至神情何以逼肖，音節何以恰合，則固耳目所共賞也。登場者其亦真善於揣摩乎？⁴

這就是《申報》創刊後第一篇京劇評論，也是最早的見於報紙的戲曲評論文章，從中可見當時上海京劇兩家最大的戲園丹桂、金桂競爭、抗衡的態勢。三天之後的五月初三日，又刊登《戲館瑣談》，再次對金桂和丹桂兩家戲園的演出特點和所演劇目進行比較和評論：

金桂、丹桂本齊名，乃近日觀之則有微分優絀者，知音之人自能辨之也。

¹ 黃式權《淞南夢影錄》卷三，131頁。

² 此時的“字林”指《上海新報》，因它是由字林洋行所創辦。

³ 嘉門晚紅山人《續滬江竹枝詞二首》（《申報》同治十一年八月廿六日），《申報》[1]冊，513頁。

⁴ 《申報》[1]冊，113頁。

金桂以跌打跳擲爲專長，故彩衣秀裳未必新艷奪目，生旦唱口未必婉轉盡致。惟前日夜演《翠化宮》，張貴妃唱之梆子腔，殊覺從容自在。《趙家樓》之楊月樓，神采俊拔，是爲最出色。戲至《寶蓮燈》、《取荊陽》二出，全恃老生唱口，惜皆以喉中格格未盡所長。至摹狀飛檐走壁之奇，則身手矯捷，固爲差強人意者也。丹桂園今又新到京都名優四人，爭奇角勝，層出不窮。昨夜所演正戲若《雅觀樓》之纏綿，《彩樓配》之濃艷，《黃鶴樓》之豪邁，弦索丁丁，極情盡態，是真不遺餘力者；即《雙沙河》之神情曲折，《朝金頂》之曼衍新奇，亦非庸手所能。滿堂喝采，座客盡爲流連，宜矣哉！¹

兩篇評論中都提到的丹桂、金桂優劣的問題，在此后很長的一段時間內，成爲《申報》所刊登的戲劇評論文章的熱門話題，在丹桂以文戲勝出於金桂這一點上，各篇評論的意見驚人的一致。如同治十一年十二月初六日（1873年1月4日）《申報》載惜惜主人《觀劇書所見》，比較金桂與丹桂的武旦黑兒與韓桂喜時，猶無所軒輊；²不久都門惜花子卻說：

申地戲園林，終推丹桂，金桂爲巨。然金桂僅以武技見，刀槍劍戟，滿地斛斗，似易生厭；至生旦唱口、做工，終有格格不入者，反不如丹桂之文武兼優，引人入勝。³

都門惜花子出於對丹桂的偏愛，甚至認爲韓桂喜較之黑兒“有過之而無不及也”，其理由也是韓“極盡妍態”，乃是以做工相衡量的。這一時期丹桂的勝出似是士人的定論，絳芸館主人在《絳芸館日記》中提到，他曾草擬《明珠暗投記》已則投到《申報》，“惜蓋山西之投金桂也”。⁴對於蓋山西從丹桂轉到金桂，絳芸館主人的痛惜之情溢於言表，他對丹桂的偏愛無可置疑。到了光緒二年（1876）丹桂勢積而金桂人才濟濟之時，《申報》的文章仍然承認：“前年則丹桂稍勝於金桂。”⁵對於文人的偏好，有學者認爲金桂以武戲見長，所以更能吸引中下層的觀眾，而更偏好文戲的文士階層掌握了話語權，所以《申報》上才會出現一邊倒的評論。⁶這樣的意見當可接受，《申報》上可以找到旁證。同治十一年七月初十日（1872年8月13日）《申報》所載嶺南羈士的《觀劇小紀》中，作者對丹桂茶園所演《雷

¹ 《申報》[1]冊，126頁。

² 見收《申報》[2]冊，14頁。

³ 《觀劇閑評》（《申報》同治十二年正月初六日），《申報》[2]冊，89頁。

⁴ 《絳芸館日記》同治十二年五月廿六日條，見《清代日記匯鈔》，310頁。按，絳芸館主人所撰之文後改名《論蓋山西演劇如鶴立雞群》，在是年五月廿九日《申報》上刊出。

⁵ 《丹桂請楊月樓演劇》（《申報》光緒二年九月廿五日），《申報》[9]冊，453頁。

⁶ 參見林幸慧《上海京劇奠基期的市場運作與評賞標準》，收錄於《大戲劇論壇》第1輯，北京廣播學院出版社，2003年11月第1版，129-130頁。

擊張計寶》一劇作了繪聲繪色的描述，並發表了一大通戲劇影響世道人心的議論，文末卻說：

適改演武戲，鑼鼓喧天，無甚意味，相率歸寓，漏以四下矣，因挑燈而爲之記云。¹

重文戲輕武戲的心態流露地淋漓盡致，足爲一有力的證據。

可不論丹桂、金桂究竟優劣如何，文士們在《申報》上對他們不間斷地吟詠、評論，對他們聲名的傳揚，有著莫大的好處。²許多初次來滬的士人，“此戲園也，爲游滬者必有事也”，³而觀劇則首選丹桂、金桂，當然與《申報》上的這些吟詠、評論有直接的關係。

如果說上面的吟詠、評論都是當時文士的個人行爲，那麼《申報》上另有一些戲劇評論，它們的身份就顯得非常可疑了。光緒十三年（1887）到光緒十七年（1891）的大部分時間中，丹桂茶園由著名演員想九霄（田際雲）接手經營。想九霄極富創新精神，丹桂首排的燈彩戲《斗牛宮》就是由他主持，於光緒十四年正月廿二日（1888年3月4日）推出。次日，《申報》即刊出了一篇名爲《新丹桂戲園新劇志奇》的評論，對該劇大加讚賞，並對燈彩切末作了詳細生動的描繪。原文將在本論文第四章第一節中引用，這裡先不贅引。評論的最末說：“略志數語，以表其奇。欲擴眼界者，必當爭先快睹也。”全篇文字，像極了今日的電影宣傳海報語，而最末一語，更讓其像廣告語，而非嚴肅客觀的劇評，這便不得不讓人產生疑問。如果這樣的文字僅此一篇，那麼疑問也許並不會加深，但類似的評論文字，稍后又出現了。同年二月廿五日（1888年4月6日），《申報》又刊出《善可嘉戲》一文：

戲者所以勸善懲惡者也。然近時之戲往往誨淫誨盜，漸失本旨。俞蓮村先生所制古樂府，多以勸懲爲事，曾經各憲傳令本埠各戲園扮演。無如節目清疏，觀者頗嫌冷落，以故終未盛行。昨日七里灘漁子，邀余至新丹桂觀新戲《水火報》，於魚龍曼衍之中，悉出以勸善懲惡之意，既足以驚心動目，又可以悅目賞心，其用意之厚爲何如矣。吾知此戲既行，該戲園生意必且蒸蒸日上，而所以感人者尤深且廣焉。至其戲之新奇，則有目者所共賞，無煩

¹ 《申報》[1]冊，354頁。

² 同治十一年一年中之中《申報》上刊載的吟詠上海戲園的竹枝詞除了已提到的袁祖志之作外，還有六月初四日晨溪養浩主人的《戲園竹枝詞》、六月初七日駕湖隱名氏的《洋場竹枝詞》、七月初五日慈湖小隱的《續滬北竹枝詞》、八月初七日花川梅多情生的《滬北竹枝詞》和十月廿三日龍湫舊隱《丹桂觀劇詞》。同治十二年則還登載了六月初二日吳門隱生的《前洋淫竹枝詞》。同治十三年七月廿七日，則有懷情生的《和滬北竹枝詞》。

³ 池志激《滬游夢影》，胡珠生標點本，上海古籍出版社，1989年5月，157頁。

贅述也。¹

而光緒十五年二月十七日（1889年3月18日）《申報》上又刊登了一篇名為《觀劇小紀》的評論：

西婦閣蠟，演劇於丹桂戲園，盡態極妍，早已有目共賞矣。月圓之夕，偕客往觀，畫燭通明，履綦滿座。園例每晚必演京崑戲四五折，然後西劇登場。是時李郎紫珊方演《畫春園》，脂柔粉膩，中間以刀光如雪，忽而怡神悅志，忽而動魄驚心，聲音感人竟如是人！繼之以《雙盞湖船》，則徐郎介玉、陳郎桂林皆作時下梳妝，歌姑蘇諸小曲，令人想見山塘七里風月繁華焉。至鐘鳴八下二刻，而閣蠟乃嚴妝而出，談謔調笑，變幻離奇，生面別開，出神入化，其取盒之紅線耶？其飛劍之隱娘耶？苟非天仙化人，安能若此之遊戲三昧？玉溪生詩曰：“不須看盡魚龍戲，終遣君王怒偃師”。仆則不惟不忍怒，且更不能讚一詞已。每一二折畢，雜以小伶跳舞，舞必一男一女，或若變之獨立，或如燕之雙飛，或眉語以傳情，或目成而示意。鴛鴦妖小，別具風流，未免有情，能無神往乎？至日本人登臺作股技，而予以略有倦色，踏月而歸。聞尚有美女置身空中，映以電光，無異清虛仙子，迷離悄恍，益非筆墨所能宜。惜乎枕上神雞已經啼徹，未及一恢眼界為悵然耳。²

文中提到的李紫珊就是著名的梆子戲演員萬蓋燈，陳桂林是小桂林，他們都是當時想九霄戲班中的名角。兩篇引文都同樣記錄了想九霄特出的創造力，他居然能將沉悶無味的“善戲”改得“驚心動目”、“悅目賞心”，同時又將西人、日本人延請到戲園，以為招牌，則想九霄不但是優秀的演員，更是經營上的奇才。正因為想九霄有如此的經營能力，才更讓人懷疑這幾篇評論的性質。在《申報》上，它們同樣不署作者姓名，同樣對新丹桂的演出大加揄揚，看上去更像是為新丹桂所寫的廣告詞，而非評論。如果與前面所引同治時期的劇評相比，其風格差異是明顯可見的。為什麼在想九霄經營期間，《申報》上會集中出現數篇關於新丹桂的類似廣告的評論呢？對此，一種可能的解釋是想九霄與一些文士，甚至就是與《申報》的編輯有特別密切的關係，所以後者願意寫作這樣的廣告式評論。而在此基礎上也不排除想九霄除了利用私人交情外，也願意為這些文章支付一筆“潤筆”。當然，在找到明確證據之前，這些只是可備一說的推測。

可無論推測是否真實存在，這一時期出現了一些在風格、效果上接近廣告的評論卻是不爭的事實。這讓人感到此時的戲園，尤其是新丹桂，與《申報》的編

¹ 《申報》[32]冊，539頁。

² 《申報》[34]冊，388頁。

輯、投稿人之間存在著一種密切的互動關係。因此，戲園很有可能充分利用了這種關係開闢了廣告之外的另一種有效的宣傳手段。

前面提到的情況，都是戲園與《申報》的互利合作，對於戲園的發展具有正面的影響，但這只是雙方互動關係中的一個方面。《申報》複雜的關係網、利益鏈也會使它經常刊載很多不利於戲園的信息，這時，戲園所做出相應的對策與回應就顯得頗有意味。

比如，對待淫戲，《申報》一直是持一種負面的態度。從其創辦以來，上面刊登的戲劇新聞，大多是官府以及租界工部局關於禁止淫戲的各種布告、申明；此外，《申報》上刊載的士紳來稿中，很大一部分也是論淫戲應當禁止。無論是負有統治、管理之責的官方，還是負有教化之責的士人，在他們看來，戲劇演出“如將古來忠孝節義事跡描摹演唱，亦屬可歌可泣，足以動人興感之心，是於無益之中尚不盡屬無益也”，但是“演唱淫戲易啓邪思，演唱武戲尤近誨盜。凡年輕子弟，血氣未定，觀此淫浪之劇，無不神馳心蕩，艷彼所爲。其粗暴愚氓，性本非良，再看強悍之戲，更生桀黠之心，詭爲英干。光天化日之下，何容有此誨淫誨盜之爲”。¹晚清《申報》讀者以官紳士商爲主體，他們的態度自然決定了《申報》的態度。對此，各戲園不能不感受到壓力。

淫戲是最能吸引士紳以外的觀眾的（其實有些士紳也未必無此嗜好），面對禁令，一般戲園因爲置身租界之內，並不會嚴格遵守，官方也不得不承認，“歷經各憲禁令嚴申，終難風清弊絕”。²而一旦禁令開始鬆弛，戲園便會變本加厲地上演淫戲，對此，本文將會在稍後的第三節中有詳細論述。但是，犯禁總還是有風險的。比如，會仙、天仙茶園就曾因此受到處罰：

日前本邑英租界中，會仙、天仙兩戲園諸伶搬演《小上墳》，《送灰面》等淫戲，先後經張才寶、胡瑞龍、金立生諸包探將各國主傳送英美租界公堂，稟請判罰。³

可見，只是單純靠犯禁上演淫戲一途來爭取觀眾，終究是要冒風險的。

聰明的戲園老板們便也同時紛紛從表演創新和宣傳上尋找應對之策。所謂表演上的創新，最讓人矚目的就是燈彩戲的出現與興盛。光緒六年（1880），官府強迫各戲園搬演所謂“善戲”《庶幾堂今樂》，但是沉悶的說教、冗遲的情節使得

¹ 《第一藩司禁演淫戲告示》（《申報》光緒十六年四月廿七日），《申報》[36]冊，968頁。

² 《滬地嚴禁淫戲》（《申報》光緒十一年三月二十日），《申報》[26]冊，652頁。

³ 《滬英租界示禁淫戲》（《申報》光緒二十八年十二月十二日），《申報》[70]冊，122頁。

“觀者頗以爲不足極視聽之娛”。¹正是在此時，各戲園紛紛將善戲編排爲燈彩戲，以求在觀賞效果上出奇制勝。同時，各戲園，如大觀戲園、金桂軒、全桂戲園等等，也充分利用《申報》的宣傳平臺，紛紛在上面刊佈長篇的關於燈彩戲的廣告，誇耀自己華麗炫目的舞臺裝置，以求重新招徠觀眾。前面引用的戲評《善戲可嘉》，也可看作是後來丹桂園在宣傳上所使用的一種類似的卻更加巧妙的手段。有關燈彩戲上演的詳細過程，本文會在後面第四章第一節中細緻梳理，這裡先略過。

此外，面對晚清時局的變幻，面對士大夫對教化的強調，一些頗具時代感的戲園老板與演員，也開始在戲劇改良上用力了。光緒三十二年（1906），人們已經注意到，“今上海諸劇場，亦稍知改良班本矣”。²而這些變化，也不斷通過《申報》上的評論被宣傳，而擴大其影響。如宣統二年三月廿八日（1910年5月7日）《申報》上的《新劇場觀劇記》：

世界感化力最大之一物，何物也？曰戲劇而已。歡樂悲感，摹寫情狀，均足以移人心志而動其興趣。以故滬上各戲園莫不爭奇斗勝，排演新劇，歡動一時。而法界之新劇場，尤爲角色齊備，唱演俱佳。如新排《血淚碑》一齣，激昂哀艷，真足令人墮淚。演至割股一節，足令人慨然增其志氣。此外如女學生家庭不幸，男學生慷慨赴義，地痞設謀之可惡，劇盜天良之忽發，監獄之黑暗，官吏之顛預，莫不隨處指點，有聲有色，誠妙劇也！³

當近代知識分子看到新編京劇的出現，會覺得是自己教化的成功；而這種評論文字的出現，對劇場來說，也是最好的宣傳。雙方的互動，再次在《申報》得以精彩呈現。

可以說，《申報》的商業性特徵使得上海戲園在面對壓力時可以通過宣傳爲自己尋求新的出路，客觀上擴大了上海京劇的生存空間。當教化與娛樂、精英與草根發生衝突時，而且這種衝突通過《申報》的新聞、評論被公開化、擴大化時，也正是《申報》的商業性本質與巨大的公共話語空間，爲後者提供了一個反制約、反宣傳的機會，並推動了上海京劇的變革。這使得《申報》與上海戲園之間的互動關係顯得饒有趣味。而與近代媒體具有最密切的互動關係，這正是上海京劇所獨具的鮮明的時代特徵。

¹ 《中西戲館不同說》（《申報》光緒九年十月十七日），《申報》[23]冊，831頁。

² 《論戲曲改良與群治之關係》（《申報》光緒三十二年八月初五日），《申報》[84]冊，815頁。

³ 《申報》[106]冊，102頁。

第三節 限制與反限制：權力與教化規範下的戲園生存

從上海戲園與《申報》的互動關係中已可以看出，上海京劇和上海戲園的發展並非始終一帆風順，來自官方和士紳階層的干禁之聲從未停歇。在一般士紳看來，戲曲是教化民衆最通俗直接的工具，因此忠孝節義之戲值得大力提倡，而誨淫誨盜，特別是其中的“淫戲”，尤其需要嚴禁。而官府則以手中的權力將士紳的主張化作實際的禁令。在戲園林立的上海，各戲園之間的生存競爭異常激烈，爲了招徠觀衆，各個戲園都不免要違禁上演淫戲。自然，官府、士紳與戲園之間的博弈，便貫穿了晚清上海京劇發展的整個歷程。當然，關於雙方的限制與反限制的博弈，除了淫戲問題外，還有是否允許婦女看戲，是否允許坤伶演戲、尤其是男女同臺演戲的問題，但因爲史料不夠豐富等原因，這裡只以淫戲問題爲例，展開這一節的敘述。

需要特別說明的一點是，對於“淫戲”的態度，即便是在今天大多數國家，仍是一個被不斷爭論的話題。今日通行的電影分級制度，正是爲了保護青少年觀衆的心靈不被“污染”。因此，上演淫戲未必意味著自由、解放，禁止淫戲也並不就是保守、落後。本文並沒有對淫戲作道德評判的願望，這裡要做的工作只是對上海京劇的發展進行一番客觀的歷史描述。

在晚清人的心中，究竟什麼樣的戲可以被稱作淫戲？是否有一個明確的標準？答案是肯定的，從現有材料來看，那些有模仿性愛場面表演的戲就會被視作淫戲。光緒五年九月初二日（1879年10月16日）《申報》頭版上曾刊載一篇評論《淫戲不可不禁論》，其開篇即說：

淫戲、淫書均爲壞人心術，貽誤子弟之事。而充其流弊，則淫戲更甚於淫書。淫書約有二種，一則以文言道俗，借風花雪月諸般點綴秘戲，非畧解吟詠、善讀小說章回書者，雖日置案頭，猶覺漠然無睹。即如《西廂》、《牡丹亭》，淫褻極矣。試與掩卷，而《曼歌》、《酬簡》、《驚夢》數齣，愚者不知也。《金瓶梅》、《肉蒲團》，以及各種小書，淫放甚矣。若不知講解，而徒順文讀之，不識字之婦女以及未諳文理之童蒙，亦若忘其爲淫也。蓋此等情事，寫之筆墨間，必用興比兩體，若實事求是，純用真實字句，則村夫酒漢之罵人而已，不成書矣。故上等者寓深文奧義，即淺近者亦必不能如道平常

話也。若傳之於戲，則置其曲調而不之聽，至一切醜態，當場現出，稍知人道，莫可自制。靡靡忘倦，必至於斷喪天真，戕賊其身而後已。¹

文中首先將淫戲與淫書對舉。《金瓶梅》、《肉蒲團》這樣的書可毋庸置疑，即所提到的《西廂記》、《牡丹亭》中的《酬簡》、《驚夢》等出，都是有性愛場景的，所以被看作淫書。那麼作為相對應的淫戲，當然是指有性愛場面的戲。而“至一切醜態，當場現出，稍知人道，莫可自制”一語則再次證明這一點。所謂“知人道”，就是指性能力的具備，正因為淫戲中有許多性愛場景的模仿表演，才會讓青春萌動、血氣方剛的人無法自制。而如果没有性愛表演，只是單純的刻畫兒女情長，這樣的戲是不會被看作淫戲的。《申報》上曾有評論說：“昔年雅尚崑腔，音雅志和，平矜釋躁，雖猶是兒女之情、閨房之事，而和平中正，絕不畫角描頭。誠哉，盛世之元音，固有合於樂不淫、哀不傷之大旨也。”²閨房之樂，只要不描頭畫角，都可以接受，這段話足為明證。當然，有些淫戲如《小上墳》之類的，並沒有床第雲雨的表演，不過這樣的戲仍然是以調情、吃豆腐等等比較低俗的表演贏得觀眾的，所以也一併被視作淫戲。而且，到底《小上墳》這樣的戲比較少，大多數淫戲都是直接表現男歡女愛的。所以，淫戲不但為官方所禁止，也遭到大多數傳統舊士人和五四新文化人的反對，並非沒有道理。

不過，除了這些淫戲之外，很多武戲同樣被視為有傷風化，不可接受。古語云“少不讀《水滸》”，即認為《水滸》誨盜。所以武戲也常常與淫戲並舉，同在禁止之列。如光緒十六年《申報》上刊載的江南布政司《禁演淫戲告示》，其中有云：

惟演唱淫戲易啟邪思，演唱武戲尤近誨盜。凡年輕子弟，血氣未定，觀此淫浪之劇，無不神馳心蕩，艷彼所為。其粗暴愚氓，性本非良，再看強悍之戲，更生桀黠之心，詭為英雄。光天化日之下，何容有此誨淫誨盜之為。

3

武戲雖然不如淫戲那樣易犯官紳之怒，但在承擔教化責任的官紳士人階層看來，

¹ 《申報》[15]冊，429頁。

² 《淫戲難禁說》（《申報》光緒十一年三月廿八日），《申報》[26]冊，699頁。

³ 《禁演淫戲告示》（《申報》光緒十六年四月廿七日），《申報》[36]冊，968頁。

很多正面描寫強盜生涯的武戲到底敗壞人心，所以還是禁止為宜。

從《申報》上，可以看到前後幾次官方所禁止的淫戲的名單，今列於下：

同治十二年：《翠屏山》、《海潮珠》、《晉陽宮》、《梵王宮》、《關王廟》、《賣胭脂》、《巧因緣》、《賣徽面》、《瞎子捉姦》、《雙釘記》、《雙搖會》、《截尼姑》。¹

光緒十年：《月英偷情》（即《賣胭脂》）、《廟中會》（即《關王廟》）、《殺嫂山上》（即《翠屏山》）、《天緣巧配》（即《巧姻緣》）、《第一報》（即《殺子報》）又名《油壇記》、《仍還報》、《冤還報》、《孽緣報》、《善惡報》、《瞎子算命》、《送灰面》、《打齋飯》、《百花贈劍》、《珍珠衫》、《雙沙河》、《殺皮》（即《萬安情》）、《贈劍投江》、《巧洞房》、《崔子殺妻》、《青紗帳》、《錯殺奸》、《榮歸祭祖》（即《小上墳》）、《月中情》、《金鐲記》。²

光緒十六年：《賣胭脂》、《打齋飯》、《唱山歌》、《巧姻緣》、《珍珠衫》、《小上墳》、《打櫻桃》、《看佛手》、《挑帘裁衣》、《下山》、《倭袍》、《瞎子捉奸》、《送灰面》（即《二不知》）、《殺子報》（即《天齊廟》）、《秦淮河》（即《大嫖院》）、《關王廟》。另有禁止武戲若干齣：《八蠟廟》、《趙家樓》、《青楓嶺》、《潯陽山》、《武十回》、《三上吊》、《綠牡丹》、《鴛鴦樓》、《殺嫂》、《刺媳》、《盜甲》、《劫獄》。³

光緒二十八年：《賣胭脂》、《打齋飯》、《唱山歌》、《送灰面》、《巧姻緣》、《珍珠衫》、《小上墳》、《打櫻桃》、《看佛牙》、《挑帘裁衣》、《下山》、《倭袍記》、《瞎子捉奸》、《殺子報》（即《天齊廟》）、《秦淮河》（即《大嫖院》）、《關王廟》、《蕩湖船》。⁴

可以看到，四次告示，前後三十年的時間，所禁之戲大抵一致，充分說明這些淫戲在當時受歡迎的程度，所以各戲園才會對禁令置若罔聞，而不斷演出。客觀上講，淫戲的演出部分保障了戲園的收入，也增加了演員的收入，並為演員提供了相對固定的演出場所。晚清上海京劇能夠持續發展、不斷繁榮，觀眾的支持是首要原因，而淫戲又是吸引觀眾的重要因素。因此，同樣從功能效果的角度觀察，站在社會的道德的立場，則淫戲當誅；站在京劇發展的立場上，則淫戲又自有其

¹ 《道憲查禁淫戲》（《申報》同治十二年十一月廿二日），《申報》[4]冊，33頁。

² 轉引自《近代上海戲曲繁年初編》，110頁。

³ 《禁演淫戲告示》（《申報》光緒十六年四月廿七日），《申報》[36]冊，968頁。

⁴ 《示禁淫戲》（《申報》光緒二十八年十二月十二日），《申報》[70]冊，122頁。

存在的一定道理。有了這種雙重視角，再來看官府、士紳與戲園之間圍繞淫戲的博弈，便覺得格外有意味。

士紳個人是否喜好淫戲，固然因人而異，但作為一個整體，肩負宣道教化、以天下為己任傳統的他們，必然是反對淫戲的。在他們看來，移風易俗、導人向善是自己當然的責任。初時以官紳士人為主要編輯、創作、閱讀群體的《申報》，雖然是商業性報紙，但其對待淫戲的態度是非常鮮明的，即堅決反對。所以上面大量刊載官方禁止淫戲的諭令布告，以及為數眾多的劇論，大都是以反對淫戲為論題。“淫戲之宜禁，本館屢言之，已為數見不鮮”，¹這句告白明確地表明了《申報》的立場。可以說，《申報》充分表明了近代媒體所自覺承擔的傳統士大夫的教化責任。過去，士紳推行教化所依靠的主要是國家的權力資源；而現在，《申報》為教化的施行提供了一種全新的大眾宣傳工具，而這種資源是商業性。可以說，在反對淫戲這一點上，代表商業的《申報》與代表國家權力的官府立場一致，而中間的聯結紐帶正是近代士人群體。所以，同治十一年《申報》創刊伊始，即刊載一篇名為《勸戒點淫戲說》的來稿，其文云：

戲劇濫觴於優孟，其由來也久矣。取往事而流連，藉昔人為勸懲。偶遇忠孝節義諸大端，苟能摹繪入神，往往動人感泣，雖戲也亦寓導民為善之意焉。以故沿習至今，不干禁令。乃今日上海各戲園中，專演淫戲，榜諸門首，帖諸街衢。……百般穢褻，萬種淫污，不顧衣冠之滿堂，不問男女之雜坐，且有座上之客，指名索點者，廉恥云亡，以居何等。此種過失，較之刊布淫書、描畫春冊者，尤為大傷陰鷲。聖人之言曰：“非禮勿視，非禮勿聽。”奉勸諸君於揮金買笑時少為留意，勿大荒唐。尤勸開場戲園者，既存圖利之心，勿為喪德之事，託業已卑。為惡又大，天聽不遠，恐報應之機，捷於影響也。可不懼哉！可不懼哉！²

文章的論調頗為陳舊，勸誡也極顯無力，但卻很有象徵意義。它表明《申報》一開始就站在了反對淫戲的立場上。

從勸誡到禁止，官紳態度轉變的契機源于不久後的楊月樓事件。同治末年，上海劇壇上享名最盛的京劇演員大概是楊月樓，他形容俊朗，技藝精湛，又常常演出淫戲，使人如痴如醉，所以最受女性觀眾歡迎。同治十二年（1873）年末，

¹ 《論申禁淫戲之法》（《申報》光緒七年九月十一日），《申報》[19]冊，479頁。

² 《申報》同治十一年五月廿九日，《申報》[1]冊，218頁。

轟動一時的“楊月樓誘拐卷逃案”發。¹蓋時有廣東商人之女因看戲而迷戀於楊月樓，遂與訂婚，但是良賤通婚，難容於世，楊月樓竟因此橫遭官府摧折，幾乎性命不保。²這一事件在社會上引起極大的轟動，對當時的官員、士紳也有很大的刺激，他們中的不少人一致認為楊月樓事件的發生完全是淫戲敗壞風俗、腐蝕道德所導致的結果，因此主張嚴禁淫戲。事發不過二十天左右的時間，時任蘇松太道道台的沈秉成（1822-1895，原名秉輝，字仲復，號聽蕉，浙江湖州人）即行文各府縣嚴禁淫戲，他說：

查演唱淫戲，久干禁例。近來各國租界內，各戲館每有演唱淫戲，引誘良家子女。如優伶楊月樓，凡演淫戲，丑態畢露，誘人觀聽，以致作奸犯科，傷風敗俗，莫此為甚。除楊月樓犯案由縣按例嚴辦外，此後各戲館如再不知悔改，仍演淫戲，應即查拿征究，以昭炯戒等。因將淫戲名目，開單禮飭業邑尊，并及租界之陳司馬，會同嚴切示禁，將告示實貼戲館，使之觸目警心，違則重究云。³

告示中所開列的淫戲名單，即前引同治十二年查禁者。名單中第一齣《翠屏山》，即楊月樓最擅場、最受的歡迎的劇目之一。從告示中可以很清楚地看到，這次官方禁戲最直接的導火索就是楊月樓事件。如果說此前淫戲的存在，只是為一些士人反感，他們的態度還不足以影響到上海京劇的實際發展的話，那麼從此開始，京劇在上海的發展受到了來自權力機構的直接關注與干預。從現有材料來看，這大概是京劇傳入上海之後所首次遭到的來自地方當局的干涉。⁴有意思的是，楊案發生前《勸戒點淫戲說》還只是勸人不要點淫戲，而此後《申報》上文章的態度就基本變成了要求嚴禁。雖然楊月樓本人的遭遇得到很多人的同情，但同情者對於淫戲卻是無例外的反對，這是值得注意的。

沈秉成的禁令在頒佈的頭幾年中還是有一定約束力的，但慢慢也變得鬆弛。最晚到光緒五年（1879），上海戲園中，淫戲的上演又一如從前了。於是又引起了一些士人的驚呼：

¹ 《申報》第一篇關於楊月樓案件的報道《楊月樓誘拐卷逃案發》發表在同治十二年十一月初四日的報紙上。

² 詳細經過，可參看《同光梨園紀略·楊月樓韋阿寶案》（《樂府新聲》，67-70頁）。此外，從同治十二年十一月初四日開始到第二年全年的《申報》，關於這一案件的新聞、各方的評論多達上百篇，也可參考。

³ 《道憲查禁淫戲》（《申報》同治十一年十一月廿二日），《申報》[4]冊，33頁。

⁴ 雖然同治十一年以前無《申報》可供參考，但從後來的材料看，人們提到官方禁止淫戲的行為一定以同治十二年沈秉成的這一次居首，據此可以推知，這是可能是太平天國戰亂結束之後官方的首次禁戲行為。

余自今秋薄遊滬江，偶至戲園聽戲，見《迷人館》、《賣胭脂》、《送灰麵》等齣，摹寫淫情，醜態畢露。……一園如此，則別園可想推其故。……前沈仲復觀察分巡蘇松太道時，曾嚴禁淫戲，各戲館均能恪遵憲諭。何以沈公陞任後不過數年，而該戲館等竟敢故智復萌，肆無忌憚如是耶？¹

兩年後，到了光緒七年，則“戲館之演淫戲者，仍復日盛一日”。²除了京劇以外，最為俚俗而多淫穢表演的花鼓戲，也漸漸恢復生機。³

面對這樣的情況，士紳要求嚴禁淫戲的呼聲便越來越強烈。光緒五年八月十六日，《申報》上有目擊心傷人的《淫戲不可不禁說》，感慨“始由於演戲者之誨淫，繼由於觀戲者之好淫，遂致風俗卑靡，淫風大熾”。⁴同年九月初二，又有《淫戲不可不禁論》，認為淫戲的危害甚至遠大過淫書，“若淫戲之殺人，則凡男女老幼貧富貴賤之人，無一而不在其誘惑之中。夫是以可概也”。⁵又此年十月初十，有《淫戲宜禁》之文。⁶

除了在報紙上呼籲外，士紳還直接向官府“稟請申禁”，⁷地方官員勢難坐視不理，因此，地方官府和租界當局便遵循成例，一再下令禁止淫戲的演出。如光緒八年（1882），“本埠租界各戲園，曩時搬演淫戲，疊經陳太守傳案嚴行諭禁，着令具結在案。無如日久玩生，漸已陽奉陰違。近則居然照舊掛牌開演。是以日昨復經陳太守傳集諭斥，如此後再敢犯禁定即重懲云。”⁸光緒十一年（1885），“近悉英界會審委員黃芝生太守復諭各戲園，所有艷曲淫詞，一概不准演唱。如敢違犯，定予嚴懲。”⁹光緒十六年（1890），又有“英會審員蔡太守奉到蘇藩司黃方伯禁演淫戲告示”。¹⁰光緒二十八年十二月十二日（1903年1月10日），“因特重申禁令，出示嚴禁”。¹¹

¹ 目擊心傷人《淫戲不可不禁說》（《申報》光緒五年八月十六日），《申報》[15]冊，370頁。

² 《論申禁淫戲之法》（《申報》光緒七年九月十一日），《申報》[19]冊，479頁。

³ 如同樣，在光緒五年，《申報》上刊登《淫戲宜禁》一文，提醒當局：“英法兩租界向有花鼓淫戲，早經當道官一體嚴禁在案。茲於英租界大馬路一洞天相近處，有鳳鳴茶館演唱花鼓戲。雖是坐唱，然履霜堅冰，宜防其漸，所宜早為禁止也。”（《申報》[15]冊，582頁）光緒七年，英租界新大橋南又有花鼓戲演出，觀者如堵。（參見《淫戲類志》，《申報》光緒七年七月二十日，《申報》[19]冊，297頁。）

⁴ 《申報》[15]冊，370頁。

⁵ 《申報》[15]冊，429頁。

⁶ 《申報》[15]冊，582頁。

⁷ 《論申禁淫戲之法》（《申報》光緒七年九月十一日），《申報》[19]冊，479頁。

⁸ 《申禁淫戲》（《申報》光緒八年三月初九日），《申報》[20]冊，521頁。

⁹ 《太守嚴禁淫戲》（《申報》光緒十一年三月二十日），《申報》[26]冊，652頁。

¹⁰ 《禁演淫戲告示》（《申報》光緒十六年四月廿七日），《申報》[36]冊，968頁。

¹¹ 《示禁淫戲》，《申報》[70]冊，122頁。

在禁止之外，士紳們更希望上演按教化目的編寫的善戲，於是在光緒六年，他們稟請當時上海道台，責令各戲館唱演《庶幾堂今樂》，以教導觀眾。同時責令各戲館出具甘結，不得再演淫戲，各戲館主也都遵諭具結在案。¹《庶幾堂今樂》是余治（1809-1874，字翼廷，號蓮村、暉齋、寄雲山人，江蘇無錫人）爲了“借梨園之口，宣佈訓言”而特地採用皮黃調編寫的，其宣善抑惡的教化目的非常明確，故爲當時官紳士人所稱道。²可惜，善良的初衷並不能掩飾其戲劇沉悶乏味的缺點，結果很難吸引觀眾。時人記載“余蓮村先生所制古樂府，多以勸懲爲事，曾經各憲傳令各戲園扮演，無如節目清疏，觀者頗爲冷落，以故終未盛行”。³

化育的做法不能成果，結果官方只能選擇禁止這一條路。禁令的再三頒佈，是官方對上海京劇的直接干預，各戲園對此不能不有所顧忌，畢竟有犯禁受罰的可能。‘但同時也說明，官方的干預力量是比較弱的，尤其是在租界內，淫戲演出因此所受的影響並不太大，所以才需要再三申告。究其原因，先不論市場需要，只看官方那邊，政務繁忙，並不會真正把演戲之事放在心上，況且戲園的經營多有役吏參與，他們又如何會真正執行禁令呢？所以光緒十一年，租界當局剛頒佈禁令，即有人在《申報》上高唱對臺戲，說：“竊料黃太守必不能行也。太守高坐堂皇，踞案判決，舉凡酗酒拆梢之案，拚頭搭腳之風，案積如山，不能遽了。至於淫戲，則演者、觀者既以遊戲視之，即禁者亦何不可以遊戲視之？此次諭條大抵循例奉行耳，況公堂示諭，何人不視爲具文？豈獨戲館爲然哉？太守亦何嘗計較哉？吁！”⁴所說例行公事，徒爲具文，蓋非虛言。當然，戲劇市場的需要纔是最根本的原因，這一點，將在稍後分析。

面對來自官方與士紳的壓力，各戲園顯然不會坐以待斃，而必須有所應對。在積極的方面，他們在演出與宣傳上都不斷創新，這已經在上一節中有所提及。從消極的方面講，他們則違抗禁令，仍然大量上演淫戲。沈秉成在同治十三年禁止淫戲時，各個戲園初次面對來自官方的壓力，不知道如何應對，懾於威勢，在一段時間之內都停止演出淫戲。可隨著沈秉成的陞任離去，禁令也逐漸鬆弛，所謂人去政息，戲園便依舊上演起淫戲來。到了光緒五年，“京徽舊調、梆子新腔，

¹ 詳見《遵示演戲》（《申報》光緒六年四月十八日），《申報》[16]冊，561頁。

² 關於余治的情況，可參見《中國京劇史》第十四章第一節，中國戲劇出版社，1990年1月第1版，566-570頁。

³ 《善戲可嘉》（《申報》光緒十四年二月廿日），《申報》[32]冊，539頁。

⁴ 《申報》上刊登的新聞中，因上演淫戲而受罰的，除了上一節提到的光緒二十八年會仙、天仙茶園外，還有光緒二十四年，時任天仙茶園園主的差役趙勝。參見《禁止演唱淫戲說》（《申報》光緒二十四年十月初五），《申報》[60]冊，565頁。

⁵ 《淫戲難禁說》（《申報》光緒十一年三月廿八日），《申報》[26]冊，699頁。

所以擅勝場者，若《翠屏山》、《雙釘記》、《巧嫵緣》、《賣胭脂》等戲，從前曾摘目指禁者，至今公然挂牌，毫無忌憚矣”。¹重新將舊淫戲掛牌復演，是淫戲演出再次成為公開的活動，足見其復演當在較早時間之前便已開始。先是悄悄零星上演，見無人干涉而漸至大膽常演，最後重新公開掛牌，從情理上推測，當有這樣一個過程存在。而稍後《申報》上也說：“然而近日以來，戲館之演淫戲者，仍復日盛一日。其初不過偶搭一二齣，繼而無人焉以懲之，於是膽日益，漸至淫戲日多。甚有一夜之間，疊點淫戲三五齣者。是則終不以憲示為意也。”²足為明證。

戲園的膽大妄為當然會招致官方的再次干預，畢竟禁令從未取消，隨時可以據此責罰有關人員的。於是光緒八年，租界官員再次將各戲園園主“傳集諭斥，如此後再敢犯禁定即重懲”。此時的戲園主們都有了充分的經驗，簡單的訓斥顯然很難起到作用。他們於是採取在表面上讓步，而實際不為所動的做法，即採用了將淫戲更換劇名而照常上演的策略。光緒九年，時人記載各戲園“巧於嘗試，將向來淫戲名目更改別字以期掩飾”。³具體的改名，“如《瞎捉奸》則改名《眼前報》矣，《迷人館》則改名《畫春園》矣，《打齋飯》則改名《無介寺》矣，《翠屏山》則改名《石十回》矣，《鋤姑子》則改名《白衣菴》矣”，“陽奉陰違、掩耳盜鈴的手段，也是一時應付之舉。

如果說光緒九年的改名行動還體現了一點對官方的懼怕心理的話，那麼當局光打雷不下雨的做法就讓戲園方面徹底變得無所忌憚了。⁴此前早有有心人預言過：“就此時而禁之，徒以一紙告示，彼將視為紙上空談，仍前玩愒，吾恐變本加厲，無濟於事也。”⁵後來的事實果然證明了這一點。最有意思的例證是，光緒十一年三月二十日，租界當局再頒禁令，傳諭各戲園，可是僅僅一周以後的三月廿八日的《申報》上卻出現了如下文字：

近英界會審委員黃芝生太守有嚴謹淫戲之舉，本館聞之，喜而不寐，亟登報牘，極意頌揚，意以為從此弊絕風清，戲館之惡習當為之一洗矣。閱日之晚，友人拉某往某戲園觀劇，見煌煌諭條黏貼櫃內，私幸各優伶□能奉令承教若此，見非黃太守之善政入人，焉能若是？既而見演《殺子報》，其淫

¹ 《淫戲不可不禁說》（《申報》光緒五年八月十六日），《申報》[15]冊，370頁。

² 《論申禁淫戲之法》（《申報》光緒七年九月十一日），《申報》[19]冊，479頁。

³ 《論淫戲之害》（《申報》光緒九年六月廿三日），《申報》[23]冊，151頁。

⁴ 《淫戲難禁說》（《申報》光緒十一年三月廿八日），《申報》[26]冊，699頁。

⁵ 《申報》上首載的戲園主因淫戲受罰的報道在光緒廿四年十月初二日，第二次則又到了光緒廿八年十二月十二日，此後再無消息。而且處罰都不過是金錢上的薄責，這樣的懲罰力度，當然不足以真正禁止淫戲。

⁶ 《論申禁淫戲之法》（《申報》光緒七年九月十一日），《申報》[19]冊，479頁。

穢之狀實難令人注目。既又觀演《瞎捉奸》，見淫更超乎《殺子報》之上，不禁詫異者久之。友曰：嘻，子何少見多怪若此？即堂堂一監司大員，然且旋禁而旋演，而況租界中之會審委員，安能令出維行，即時禁絕？¹

到此時，對禁令已經完全置若罔聞了。所以光緒十八年時士紳之人只能哀嘆，對於淫戲，是“禁者自禁，演者自演”。²

非但如此，戲園方面並不滿足於舊有的那些淫戲，還不斷推出新戲。“久之，其禁漸緩，館中巧於嘗試，將向來淫戲名目更改別字以期掩飾。數年以來，居然無人過問。近則日日扮演，又不知禁令之為何矣。乃昨見有紅招高貼，曰某日某夜准演新戲《金瓶梅》。《金瓶梅》何書也，而竟扮作戲劇乎？”³這是光緒九年的事。十一年，已是“且近日淫戲亦愈禁而愈多矣。如《南樓傳》、《金瓶梅》、《金瓶記》、《口殺娼》諸戲，當禁令初懸之日，正若輩登場得意之時”。‘從最初的令行禁止到此時的無所忌憚、愈禁愈多，越到後來，戲園便越在博弈中佔得上風。而士紳、官府也無可如何，只能聽之任之了。

那麼，究竟是什麼原因使得淫戲在重重禁令下卻“生意盎然”呢？大概而論，當局的態度和做法是其必要條件，而戲曲演出市場的根本力量則是其充分條件。當局者在禁戲上三心二意的態度一直受到一些士人的指責，前面已有述及，此處再引用光緒十八年《申報》上的一段材料為証：

故禁淫戲一節，雖經三令五申，而禁者自禁，演者自演。其所以漫無顧忌者，豈真不畏官刑哉？差保既為之徇蔽，當道又憚其多事，若輩潛窺默喻，深知其術之可售，遂毅然為之二不勞顧忌。此雖小人常伎，然亦在上者有以成之也。⁴

在淫戲的令行不止上，士紳對官方的不滿是可以想見的。但是，對基層社會缺乏直接有效的控制手段，這是傳統中國政府的一貫特點；況且對社會全面監控的技術手段是任何一個前現代民族-國家政府都缺乏的，更何況又是在租界之內，站在今日的立場上看，禁令的無法貫徹，原在意料之中。通觀明清歷史，即使是在

¹ 《淫戲難禁說》（《申報》光緒十一年三月廿八日），《申報》[26]冊，699頁。

² 《論酬神宜禁淫戲》（《申報》光緒十八年十月十六日），《申報》[42]冊，593頁。

³ 《論淫戲之害》（《申報》光緒九年六月廿三日），《申報》[23]冊，151頁。

⁴ 《淫戲難禁說》（《申報》光緒十一年三月廿八日），《申報》[26]冊，699頁。

⁵ 《論酬神宜禁淫戲》（《申報》光緒十八年十月十六日），《申報》[42]冊，593頁。

國家全盛之時，某些著名的地方官嚴厲禁止淫書淫戲、打擊不法、革除弊端的政令基本上都只能維持很短的一段時間，最多等他們遷任之後，一切便又恢復常態。風氣一新容易，持之以恆卻難，這是通則。所以，民間戲曲一直在官方的打壓下興旺發展著，晚清上海京劇中的淫戲也同樣如此，其根本原因還在於這些淫戲受到觀眾歡迎。

食色，性也。對性的興趣，古今中外，概莫能外。所謂禁慾節慾，只可對少數人施機，卻不能對常人說法。如花鼓戲的野臺班在上海搭臺表演淫戲時，“觀者除男人擁擠外，婦女亦不可數計”，¹可見淫戲所受一般人的歡迎。尤其是在上海，自開埠以來，商業飛速發展，消費水平也不斷提高，巨商大賈雲集，漸漸形成一種享樂崇奢之風。一切新鮮奢華、刺激人感官的娛樂活動都受到人們的歡迎。²就戲劇部分而言，“惟通商大埠，氣象繁華，絲管笙歌，達旦不息。則觀劇之人愈夥，演戲之技亦層出不窮。蓋戲既有館，終年上演，窮工極麗務求耳目一新。於是角色必請最優，戲名必選最新，衣服甲仗必製鮮豔，燈彩煙火必設最奇，使常觀者日日不倦之意，罕觀者亦有幸得一見之樂。無非因人心之喜新厭故，而出其心思巧力，以迎人而牟其利也。而風俗亦愈趨愈下矣。上海戲館林立，近年北腔入時，崑部減色日競其巧，而博人歡，而其間惟淫戲尤為繪聲繪色”。³且當時看戲之人多有挾妓同觀的，廣眾擁擠，本為淫來，更不會以看淫戲為恥。風氣推盪，漸成氣候。所以在北京最受歡迎的老生戲，在上海卻有點受冷落，當時人曾記載說：

自是二十年來，戲館愈多，戲情愈壞。往往帷房之樂，床第之私，搬演於大庭廣眾之中，而不以為惡。而觀者亦不知許事，且食蛤蜊。見有老生登場，整襟危坐，則幾如魏文侯之聽古樂，不免端冕而臥。及一觀花旦諸劇，則早已色舞眉飛。觀至淫狎之處，雲情雨態，刻意描摹，則更不覺手舞足蹈，喝采聲疾若春雷。原優伶之所以為此者，豈樂於描繪密戲圖作此傷風敗俗之事哉？特欲愜觀者之意向耳。⁴

觀眾既以淫戲為最愛之觀，“甚有一夜之間，疊點淫戲三五齣者”，那麼戲園就只

¹ 《淫戲類志》（《申報》光緒七年七月二十日），《申報》[19]冊，297頁。

² 詳細的描述，可參看李長莉《晚清上海社會的變遷》一書第四章《享樂崇奢之風與消閒消費觀念的商業化》，天津人民出版社，2002年8月版，235-312頁。

³ 《論淫戲之害》（《申報》光緒九年六月廿三日），《申報》[23]冊，151頁。

⁴ 《淫戲難禁說》（《申報》光緒十一年三月廿八日），《申報》[26]冊，699頁。

能不斷上演了。可見，在戲館林立的上海灘，要在激烈的競爭中生存下來，就一定要迎合觀眾的口味，觀眾好淫，則非淫無以為繼也。市場的導向力量，決定了各戲園必然違抗禁令。所謂“上海奢華淫靡，徧地球之上無處可以方喻。其風俗之愈趨愈下，原不在乎淫戲之演不演也”，正是篤論。¹當局和士紳希望通過禁止淫戲來整頓風俗，顯然是本末倒置了。上海的淫戲不過是其繁華的近代商業社會的必然產物，一個有系統的消費、娛樂市場已經形成，沒有有效的社會監控手段，沒有合理的疏導、規範措施，只是通過單純的禁令，又怎麼可能使其消失呢？所以，戲園在反抗對淫戲的限制時必然獲勝，這是無可置疑的。

¹ 《論淫戲之害》（《申報》光緒九年六月廿三日），《申報》[23]冊，151頁。

第三章 與其他劇種的融合匯通

同治六年（1867）京劇南傳到上海是京劇發展史上重大的事件。當時在上海特殊的文化環境中，京劇與崑劇、徽戲、梆子戲以及其他劇種既競爭又相互學習，通過持續的京崑、京徽、京梆合演，最終海納百川，兼備衆長，形成獨具特色的上海京劇。可以說，晚清上海京劇不斷發展，直至形成獨特獨樹一幟的風格的歷程，就是他在競爭中又不斷吸收、融合其他劇種長處以豐富自身的過程。因此，對上海崑劇、徽戲和梆子戲的演出活動及與京班合演情況的考察，對研究同光時期上海京劇發展史具有極重要的價值。

本章各節將首先為京劇南來前後崑劇、徽戲、梆子戲在上海的演出活動花費一定筆墨，以此勾勒京劇南來之際，上海戲劇演出界的生態面貌。這樣既能對上海京劇成長所置身的最近切歷史背景有一全景性的了解，又能更深刻地感知上海京劇發展壯大的歷程與原因。

第一節 崑劇與京劇

一．京劇南來前後崑劇在上海的演出活動

道光二十三年（1843）十一月，上海正式對外開放為商埠。此後，崑劇演出的市場，就逐漸由蘇州向上海轉移。至道光末、咸豐初年，上海的崑劇演出活動走向高潮。咸豐元年（1851），上海第一家崑劇戲園三雅園開業，專門演出當時稱作文戲的崑劇。京劇進入上海，形成“燕臺趨鳳，譽滿春江”¹的局面，對上海崑劇演出構成了巨大衝擊。雖然，三雅園採用各種手段革新應變，有過短暫的繁盛，但上海崑劇的衰落終究是歷史大勢所趨，三雅園也難逃最終歇業的命運。在崑班力量逐漸衰弱的同時，京劇卻蒸蒸日上，於是崑班不得不依附於京班，從邀請京劇演員同臺合演到崑劇名角脫離崑班加入京班演出，即以京、崑合演的形式維持崑劇藝術的生命。雖然通過合班演出，崑劇獲得了與京劇豐富的交流機會，但京劇的繁盛與崑劇的衰微都難以逆轉。至光緒末，崑班只能偶爾到京劇戲園作短期演出，終于基本退出上海戲劇舞臺。而此時的上海京劇，已能獨樹一幟，與北京京劇相抗衡。

¹ 黃式權《淞南夢影錄》，鄭祖安標點本，上海古籍出版社，1989年5月第1版，116頁。

三雅園開業之前，上海還沒有正式經營崑劇演出的戲園。此前，上海的崑劇演出活動可以分爲：定期或不定期的廟會戲、假會館臺演、私人堂會戲等。¹三雅園設立於縣東街鄰近四牌樓的地方（今南市四牌樓附近），上海縣署西首顧姓的住宅裏。顧姓原是上海巨族，戲園由住宅改造而成。開場初期三雅園的營業方式是“上午賣茶，下午和晚上兼作戲園”。²陸萼庭在《崑劇演出史稿》中，對三雅園創建初期的情況作了如是描述：

三雅園所在地原是一家顧姓的住宅。這是沿街八扇門的高平房，進門入內，即見小型庭園，花木扶疏，假山縱橫，戲臺係由大廳改建而成，池子里陳設着一些紅木椅桌，作爲觀衆席，佔地并不大。演出什麼戲，那時候還沒有海報通告觀衆，只在臺前懸挂白漆木牌一塊，用墨筆寫上日夜開演的劇目。

3

當時在三雅園活動的崑班和所屬演員的詳細情況已不可考。不過，從道光二十九年（1849）開始，蘇州四大崑班（鴻福、大章、大雅、全福）中，鴻福班已在上海從事崑劇演出活動。近代著名學者、報人王韜的《滬壖雜志》卷一中有如下記載：

滬人觀劇，不喜崑腔。崑腔之在滬者，以鴻福爲領袖，其次若寶和新劇，亦高出一籌。榮桂年十五六，豐姿綽約，絕似好女子。聯其音，雖雛燕嬌鶯不啻也。有三多者，纖腰婀娜，態有餘妍。其他諸伶，皆擅絕技，每發談諧，滿座爲之投沒杯案。⁴

《滬壖雜志》記錄了道光二十九年到同治元年（1862）13年間王韜客居上海時的親身見聞。根據王韜所錄，可以得知，三雅園設立之前鴻福班已進入到上海演出。王韜還提到榮桂和三多兩個旦角演員，稱讚兩個人的高超演技。但是，在《滬壖雜志》裏，王韜并未提及當時鴻福班是否已在三雅園演出，也沒有說明榮桂、三多二人是否屬鴻福班。因此，現在不能考知當時的具體情況。但是，同治十一年（1872）六月四日，《申報》刊載晟溪養浩人所作《戲園竹枝詞》有“鴻福名優迥出群，眉梢眼角逗紅裙”⁵之句，正是讚嘆鴻福班屬下旦角演員的演技。光

¹ 見陸萼庭《崑劇演出史稿》，上海教育出版社，2006年1月第1版，282頁。

² 姚志龍《上海茶園的變遷》，收錄於周華斌、朱聯群主編《中國劇場史論》（下卷），北京廣播學院出版社，2003年1月第1版，580頁。

³ 《崑劇演出史稿》，282頁。

⁴ 王韜《滬壖雜志》，沈恒春、楊其民標點本，上海古籍出版社，1989年5月第1版，9頁。

⁵ 《申報》[1]冊，233頁。

緒四年（1878），從三月廿七日到四月十七日，三雅園以“新集姑蘇老洪福文班開設在石路中金桂軒舊址”¹的招牌開演崑劇。據此可以推測，鴻福班曾有較長的時間的散班，直至光緒四年才重新集成。所以，筆者以為三雅園設立之初，主力戲班很可能就是蘇州鴻福班，而鴻福班的演員則以旦角為主。

咸豐三年八月五日（1853年9月7日），劉麗川領導的小刀會在上海發動起義，至咸豐五年正月，上海小刀會起義失敗。當時三雅園因隣近縣衙門，為清兵鎮壓小刀會起義時焚掠所毀。²咸豐九年，浙紹公所附設的戲園遷至法租界小東門外沼浜一號棧內，新開戲園，仍名三雅園，又稱新三雅園。田仲一成在《中國戲劇史》中說：

浙紹公所是浙江紹興府的錢業商人會館，位于豫園北部，後來成為錢業公會，戲臺移到了小東門外，浙東崑班使其成為上海最初的三雅園。會館的戲臺引進了戲園里。³

同治三年（1864），崑班小生陸吉祥與人合資在英租界石路（今福建中路近廣東路），重新開設一個戲園，招牌仍用三雅園。袁梨老人《同光梨園紀略·羅逸卿開滿庭芳》條有如下記載：

同治三年，……昆生陸吉祥糾股集崑班，在石路花牆頭，以市屋平地為臺，館名三雅。⁴

由於陸吉祥重開三雅園，為別於此前之新三雅園，故稱老三雅園，又稱石路三雅園。開業時石路三雅園的崑劇演員大多原屬蘇州的著名崑班大章、大雅兩班。大章、大雅班約在嘉慶道光年間先後形成於蘇州，此後直至咸豐十年（1860），仍在蘇州頻繁演出，為觀眾所歡迎。以後兩班都以上海三雅園為重要演出基地。陸萼庭在《崑劇演出史稿》中，對兩班初來上海演出有所描述。他據在光緒二年（1876）成書的葛元煦《滬游雜記》卷二《戲園》條說：

三雅園文班戲的聲譽，就是蘇州大章、大雅班藝人們創造出來的。同治二、三年間很可能就是大章、大雅來滬，三雅園重建的確切年份。⁵

¹ 《申報》光緒四年三月廿六日“三雅園告白”，《申報》[12]冊，267頁。

² 趙山林、田根勝、朱崇志《近代上海戲曲繁年初編》，上海教育出版社，2003年7月第1版，31頁。

³ 田仲一成《中國戲劇史》（云貴彬、于允譯），北京廣播學院出版社，2002年9月第1版，400頁。

⁴ 收錄於《樂府新聲》，上海國華書局印行，1905年版，第3頁。

⁵ 《崑劇演出史稿》，282頁。

《滬游雜記》記載如下：

文班唱崑曲，皆姑蘇大章、大雅兩班所演，始於同治二年。¹

但根據王韜《蘅華館日記》記載，大章班已於咸豐九年來上海演出：咸豐九年正月初六日，王韜入城觀劇，已有“滬人不喜聽崑腔，而弋陽等粗率無味，不如崑腔遠甚。今崑腔之在滬者，不過大章班而已”²之語。從此可知，大章班於石路三雅園開設幾年前，已轉移到上海，開始崑劇演出活動。大雅班來上海時間比大章班稍晚。咸豐十年太平軍攻占蘇州，絕大部分蘇州崑班涌向上海謀生，當時大雅班亦隨大章班流入上海，從同治二年（1862）始，與大章班合班演出。同治三年，三雅園重開後，大雅班的主要活動便一直在上海展開了。

同治六年（1867），英籍華人羅逸卿仿照京式茶園興建的滿庭芳和浙江商人劉維忠投資設立的丹桂茶園先后開場，分別邀清天津京班和北京三慶、四喜班等京班演員來上海演出。此後至同治末，上海京劇戲園陸續設立，大都開設在租界內，集中於寶善街一帶（廣東路福建路附近）。自此，三雅園日漸受到觀眾的冷落。同治十一年四月十二日《申報》刊登海上逐臭夫作《滬北竹枝詞》中，描寫當時在上海崑班的情況：“自有京班百不如，崑班雜劇概刪除”。³又同年八月初七日《申報》刊登花川悔多情生作《滬北竹枝詞》：“丹桂茶園金桂軒，燕趙歌舞戲新翻。人人爭看齊稱好，閑煞笙簫山雅園”，⁴反映當時京劇演出深受歡迎，壓倒崑劇的情形。於是，在《滬游雜記》卷二《戲園》條中，作者忍不住對崑劇知音漸少的情況大發感歎：“邇來京班以丹桂茶園、金桂軒為最，金桂武戲較勝文班，惟三雅園皆吳下舊伶，惜知音者鮮矣。”⁵不過，即使在京劇一時風靡上海之時，三雅園仍然保持着上演全本崑劇的傳統。⁶可惜三雅園對崑劇的堅持，畢竟無法吸引新的觀眾，尤其是以商人和普通近代市民為主體的上海觀眾，同治十一年六月初七日《申報》刊登鴛湖隱名氏作《洋場竹枝詞》中，曾有對三雅園的尷尬境遇的描繪：“崑腔勉力舊園開，新戲《香球》演幾回。畢竟富紳有京派，頭牌叫得阿真來。”⁷

至光緒元年（1875），另有一家崑劇戲園開業，地址在石路三雅園貼隣の廣

¹ 葛元煦《滬游雜記》，鄭祖安標點本，上海古籍出版社，1989年5月第1版，33頁。

² 收錄於《清代日記匯抄》，上海人民出版社，1982年4月第1版，255頁。

³ 《申報》[1]冊，58頁。

⁴ 《申報》[1]冊，233頁。

⁵ 《滬游雜記》，33頁。

⁶ 比如，同治十一年七月十四日，三雅園開演全本《文武香球》（計16齣），在《申報》廣告上刊登劇目如下：《山會》、《赴試》、《奪魁》、《狐媚》、《引見》、《演法》、《擒寶》、《索寶》、《綉球》、《邊報》、《管會》、《斗法》、《珍妖》、《結拜》、《賜婚》、《球圖》。（《申報》[1]冊，171頁。）這是現存關於三雅園開演崑劇劇目的最早文字記載，也是在《申報》上第一次出現崑劇演出劇目廣告。

⁷ 《申報》[1]冊，246頁。

東路上，戲園模式和石路三雅園一樣，也取名三雅園。姚志龍在《上海茶園的變遷》中，對它與既存三雅園的競爭作了具體說明：

那時三雅園股東還不懂有侵版權，不准仿冒，却害苦了外地來滬的觀客。兩個三雅園很難辨別真假。只有上海人給他們區分，新開的稱新三雅。福建路上的三雅園仗着牌子早名氣響，自稱老三雅，就這樣，新老兩家三雅園為爭奪觀客展開激烈競爭。新三雅邀請全福，大雅兩班，以角色全行頭新為號召，同時以座位贈送號票一張，對號取物以招徠觀衆。為了將老三雅壓倒擊垮，除演出昆曲外，還邀請外國魔幻團演出，并經常調換劇目。在贈物上又不斷新花樣，從絲巾、手帕、洋磁東洋雜耍等物改成增送外國香水，名貴異鳥，絲綢花絨、進口鐘表，洋琴等物。這些贈物果然吸引觀客。生意興隆。老三雅倚老賣老墨守陳規，營業下降，已到入不敷出的窘境。老三雅不甘失敗，擴大經營範圍，一度邀請浙潮維揚戲，外國雜技等進場演出。也仿效新三雅的做法，對號取彩等，因上演節目和經營方式陳舊，觀衆寥寥，1876年競爭不力閉歇，老三雅關閉反響非常強烈，班中有些人員不服輸，又重新組織一班人馬，擴大招股額，得到崑劇戲迷的支持。集得一筆巨額後，整修劇場，改良座椅，整個場內粉刷一新。1876年9月開業，取名三雅園復記，仍稱老三雅以捲土重來，與新三雅決一雌雄。¹

實際上，在文獻記錄裏，沒有對當時新老兩個三雅園的明確區分，都稱三雅園。但是，根據以上引文的記載，并從《近代上海戲曲繁年初編》上的資料中，可以查到光緒元年兩個三雅園的演出活動情況。即新三雅園從光緒元年五月十六日起至六月初三日（6月19日-7月5日）止，曾邀蘇州全福班到上海演出。從七月廿四日起至九月廿七日（8月24日-10月25日），則是全福、大雅兩班在新三雅園合演。²而老三雅園方面，光緒元年十二月十三日，“特請蘇州及杭嘉湖清客與滬上崑班舉行大花面會串。不久，又有揚州清客與崑班舉行花面會戲。”³又光緒二年正月十六日（1876年2月10日），老三雅園邀請全福班的小脚籃、周釗泉、姜善珍等演員，演出夜戲燈彩戲《洛陽橋》。該劇是近代上海著名燈彩戲之一，在老三雅園的演出是為上海首演。當時《申報》刊登三雅園聲明語說：“每日夜開演成本老戲，逢夜戲准演新聯燈戲，脚色精名，扮演行頭，燈彩鮮艷。”⁴老三雅園排演燈彩戲《洛陽橋》風靡上海後，各京劇戲園競相效仿，燈彩戲在上

¹ 《中國劇場史論》（下卷），581頁。

² 參見《近代上海戲曲繁年初編》，75-76頁。

³ 《近代上海戲曲繁年初編》，79頁。

⁴ 《申報》光緒二年三月廿四日“三雅園聲明”，《申報》[8]冊，267頁。

海極盛一時。對此，本文將會在第四章第一節中有詳細論述。

關於老三雅園的演出活動，根據《崑劇演出史稿》的統計，光緒二年（1876）重新開業以後，至光緒八年冬暫告輟演為止，每年仍邀請全福班、大雅班繼續開演崑劇。¹其中，規模較大的演出活動是，如光緒六年五月十六日起至廿九日止（1880年6月8日-6月21日），大雅班在此演出；又同年七月廿三起至九月二十日止（8月29日-10月23日），仍聘大雅班開演崑劇，唯演員有所變動。五月演出時，三雅園在《申報》上廣告說：“上海之崑腔文班，前因各優星散，所致幾次皆屬參差不齊，致觀者未免向隅，今本園特聘蘇州老班各友及新行頭，并在滬著名角色”，其主要演員如下：

前一次演出：陸老四、葉老永、吳錦山、陳老四、王松、張八、陸祥林、趙金寶、陳福來、沈壽林、王鶴鳴、張榮春、葛子香、丁老五、金錦福、殷桂深。

²

後一次演出：張介生、吳錦山、田成虎、葉老永、陳吟槎、朱春山、沈壽林、陳福來、王鶴鳴、張榮春、吳慶壽、陸雲喬、王松、陸祥林、張茂松、陸受卿、陸老四、馬金、小王四、趙金寶、序瑞寶、丁蘭亭、陳老四、關四、季生、邱喜、金福、施松福、卞二、葛子香、福官、李長生、陳蘭生、施四喜、小阿虎。³

兩次演出在演員陣容上都相當不錯，可謂極一時之勝。但是，與當時京劇戲園日益興盛的局面相比，老三雅園到底曲高和寡，頹勢終究難以挽回。僅僅以“看戲贈物”的方式吸引觀眾，也難以扭轉局面。《崑劇演出史稿》對當時崑班的日趨沒落原因，有如下分析：

崑劇還是擁有基本觀眾的，一些著名藝人更為群眾所歡迎，崑劇之所以日趨沒落，在當時其原因很多，但與崑班的墨守成規、不善變革却也不無關係。崑劇藝人收入極微、演出時間極長，戲班所受封建束縛的烙印也遠較京班為深，比如同在租界上演戲，每年碰到所謂國定的“忌辰”，崑班要輟演，京班却是日夜場照常演出的。諸如此類的封建束縛，當然不利於新形勢下進行合理的有效的改革。⁴

經營不力，所以生意慘淡，於是大雅班的優秀演員不斷被京班挖走，由此三雅園

¹ 《崑劇演出史稿》，286-287頁。

² 見《申報》光緒六年五月十六日“三雅園廣告”，《申報》[16]冊，515頁。

³ 見《申報》光緒六年七月廿三日“三雅園廣告”，《申報》[17]冊，239頁。

⁴ 《崑劇演出史稿》，295頁。

的經營愈發困難，而人才流失也就愈嚴重。如此惡性循環，難以自振。

從光緒九年（1883）起至光緒十二年（1886）止4年間，老三雅園停業。這期間，光緒十二年，上海各戲園的營業也頗清淡。當時《申報》上刊登《觀醒世良言有感而書》一文中說：“顧近年以來，市面清淡，銀根緊迫。今年復值米價翔貴，以故各戲園生意亦頗寥寥。”¹這是蘇州崑班不能來上海的主要原因之一。光緒十三年（1887）正月初六日，老三雅園於停業4年後重新開場，仍邀請大雅班上演崑劇。當時《申報》廣告上說：“全新行頭以及燈戲”，搭班演員有小桂林、小長生、小金虎、小子香、陸祥林、陸老四、王鶴鳴、呂金福、沈壽林、施松福、黃老四等。²其中，前四人是新出臺的年輕旦角演員。《申報》上曾刊登申左夢畹生（黃式權）的《三雅園觀劇歌》，描寫此時三雅園舞臺布景與演員演出情況：“層臺岌岌排晴空，千枝火樹燒天紅，絲聲瀏亮竹聲細，登場袍笏俱雍容。”³到了本年四月末，老三雅園暫告輟演。後從八月初五日至十月二十一日（9月21日-12月8日），老三雅園又繼續開演崑劇。開演當時標榜“三雅園特聘姑蘇大章、大雅、嘉湖回申鴻福三班，挑選頭等名角”，此時新出臺演員有徐小金寶、小如意。⁴“三雅園在上海最後一次開演，是光緒十六年七月二十日起至十二月初一日止（1890年9月4日-1891年1月11日），繼續由大雅班演出崑劇。《申報》刊登《雅樂重奏》說：

本埠戲園林立，顧多係京腔，梆子、崑戲則幾成廣陵散矣。今由諸大雅集資雇得蘇崑名班，在寶善街滿庭芳舊址開設三雅園和記文班，以朱西樵、徐介玉（即小金寶）領其事。⁵

此後，蘇州崑班結束了在三雅園約四十年的崑劇演出活動，基本上退出了上海舞臺。

二. 京劇與崑劇的同臺合演

京劇初來上海時，深受上海觀眾歡迎，引起“滬人創見，舉國若狂”⁶的反

¹ 《申報》光緒十二年十月十四日，《申報》[29]冊，647頁。

² 《申報》[30]冊，134頁。

³ 《申報》[30]冊，134頁。

⁴ 《申報》光緒十三年八月初五日“三雅園廣告”，《申報》[31]冊，515頁。

⁵ 《申報》光緒十六年七月二十日，《申報》[37]冊，424頁。

⁶ 《同光梨園紀略·羅逸卿開滿庭芳》，《樂府新聲》，4頁。

響。到同治末年，許多著名演員先後來上海演出，上海京劇戲園呈現出“大小戲園開滿路，笙歌夜夜似元宵，穿來柳巷與花街，一片歌聲處處皆”¹的繁榮氣象。相對的，崑劇的演出勢力已顯得“吳下舊伶，漸若晨星落落矣”。²但在這段期間裏，上海崑班活動因三雅園還存在，盡管營業時斷時續，至少還保留演出空間，不必完全依附京班生存。不過，京劇的優勢仍非常明顯。進入光緒年後，上海京劇的演出活動日益頻繁，不僅大小型戲園增多，觀眾數量也隨之增加。因為京劇符合喜愛看戲的上海觀眾觀劇心理，觀賞京劇在上海逐漸成為一種時髦的風氣。與京劇相比，崑劇因“節奏太慢，詞句又不通俗，陽春白雪，大眾難以欣賞”，³所以不能叫座。例如，光緒四年（1878）正月，聚秀戲園邀全福班演出崑劇時，為了打開危機局面，“以放煙花為囿”的方式吸引觀眾，但仍然沒有收到很好的效果。《申報》上有文章說：

前夜聞聚秀園燃放煙花，約知己二三人同往觀之，園演崑戲。上海自京班名優出奇制勝，……宜乎崑山部減色矣。園屢更名，三年中時演時歇，今名聚秀，即前之一桂、豐樂、集秀也。新歲中冀稍獲利，特以煙花為囿，……乃通園椅凳尚空十之三四。⁴

到光緒十七年（1891）正月，作為上海堅持到最後的崑劇戲園，三雅園終也難逃歇業的命運，從此，崑劇在上海失去專屬的舞臺。這樣，崑劇在上海逐漸衰落的過程中，為了保持藝術生命，尤其演員為了維持生計，不得不依附京劇戲園。可以說，在上海京、崑合演乃是就大勢所趨。

實際上，在光緒初，京、崑合演的現象已初現端倪，當時崑劇戲園邀請京劇演員同臺演出。如光緒二年正月二十日《申報》三雅園廣告說：

外請王寶鳳《問探》、《廊會》、《書館》、《探窯》、《訪普》、《琴挑》、《偷詩》、新演全本《胡蝶夢》，外請韓桂喜、劉福義《演火棍》，外請孫菊仙《捉放曹》，外請陳孟珩《五家坡》，新演《描金鳳》，新演《五福堂》，新演全本《財星照》。⁵

又光緒三年正月初七日，演出崑劇的豐樂戲園“特請富春園文武合演”，挿演《三

¹ 《戲園竹枝詞》（《申報》同治十一年六月初四日），《申報》[1]冊，233頁。

² 《淞南夢影錄》，116頁。

³ 張古愚《上海京劇憶往》，收錄於《戲曲薈英》（上），中國人民政治協商會議上海市委員會、文史資料委員會編。上海人民出版社，1989年12月。216頁。

⁴ 《論技巧》（《申報》光緒四年正月廿一日），《申報》[12]冊，157頁。

⁵ 《申報》[8]冊，67頁。

叉口》、《四郎探母》、《佳期》、《小上墳》、《牧羊卷》等。¹這種在崑劇演出中插入京劇，是迫於激烈競爭的一種變通手段。可以推想，京、崑同臺，會產生一些直接的相互影響。但是，更大的變化還在後面，京劇的繁盛與崑劇的衰微都是不可逆轉的。

至光緒四年（1878）末，已有一些知名的崑劇演員脫離崑班，參加京班演出。首先，大雅班名崑旦邱阿增與昆丑姜善珍脫離崑班，改隸京劇戲園天仙茶園，為上海崑劇演員中最早改搭京班戲園者。天仙茶園於光緒元年（1875）十二月開場，以來，生意興隆。光緒四年末，以高薪和“演中軸戲、不演日戲”等優惠條件聘到當時在大雅班演員中最受歡迎的邱阿增和姜善珍。邱阿增（生卒年不詳），名增壽，江蘇蘇州人，工花旦。光緒三年至四年間，先后在豐樂園、聚秀園、三雅園等處演出，頗受歡迎。他加入天仙茶園後，成為天仙茶園的主要演員，一直在上海演出。姜善珍（約 1862-1908），江蘇蘇州人，工二面。與邱阿增一樣，他也是隨大雅班來上海，曾于光緒元年六月至七月，在三雅園演出。光緒三年（1877）正月初，再次隨大雅班到上海，在石路豐樂園演出崑劇。光緒十年末，脫離崑班進入天仙茶園，在京班串演崑劇。光緒八年以後，開始與周鳳林長期合演，周鳳林接開丹桂茶園，他也從天仙轉入丹桂。當時天仙茶園以京劇演出為主，邱阿增和姜善珍兩人以單演或合演形式演出他們拿手的崑劇折子戲，當時兩人單演及合演劇目，大獲成功。²光緒五年三月，天仙茶園先後又邀請加入白面小脚籃、小生周釗泉、六旦倪錦仙、小面宜慶，加強了崑劇演員的力量，具備了演出整臺崑劇的條件。其中，小脚籃（生卒年不詳），原名邱桂生（一名炳泉），蘇州人。兼工白面（淨）、二面（副淨），擅演重於武功的戲，功力極深。其兄邱炳之，人稱大脚籃，也工白面。周釗泉（生卒年不詳），字補枝，蘇州人。有“全能小生”、“海上小生一等第一人”之稱。他來上海後，常與周鳳林配演。下面引用光緒五年五月廿八日（1879年7月16日）天仙茶園的日演戲目。

小脚籃《劉唐》，小禿三、熊文通《回獵》，姜善珍、宜慶、小脚籃《借靴》，陳彩林、張盈壽《折柳》、《陽關》，小桂壽、錢星觀、來全、金生《殺皮》，邱阿增、姜善珍《挑帘》《裁衣》，任七、張大黑、諸阿壽《探庄》，小脚籃、宜慶、周釗泉《大小騙》，倪錦仙、宜慶《思凡》、《下山》。³

這樣，天仙茶園插演崑劇，可以活躍整臺演出氣氛，避免僅有京劇演出的單調，能滿足不同觀眾的需求。同時，對於延續崑劇的生命也起了積極的作用，因為改

¹ 《申報》[10]冊，103頁。

² 參見《崑劇演出史稿》，291-292頁。

³ 《申報》[15]冊，63頁。

隸京班的崑劇演員仍以演出崑劇為主。但是，當時這一種新變化却給崑班以沉重的打擊，而崑班的基地三雅園則因著名演員流失，演出維艱，頹勢已難挽回。值得注意的是，此時在蘇州戲園也已發生京、崑合演以及崑劇冷落的現象。光緒六年四月十一日（1880年5月19日）《申報》刊登《重整戲園》一文中說：

蘇省郡城隍廟，舊有武班戲園一所，前因滋事封禁歇閉多年。近日城內文班，知音絕少，觀劇者皆不喜崑曲而喜京腔。大抵閱者好武厭文，而演者不得不移商就徵，由是邀集武班脚色，擬就該處文武合演。現在戲園已經修理整齊，即日開臺演戲云。¹

又光緒八年八月廿五日（1882年10月6日）《申報》刊登《戲樓坍塌》中說：

蘇垣崑腔甲於天下。兵燹後，梨園子弟半多白髮。世風亦變，人皆喜二黃京調梆子等腔，而崑腔幾如廣陵散矣。今年七月初，城隍廟前改演文班，觀者寥寥。²

在這種局面下，光緒八年（1882）四月，有近代“第一崑旦”之稱的崑劇名角周鳳林正式脫離大雅班，隸屬天仙茶園。周鳳林（1854-1917），字桐蓀（或作桐生，桐森），江蘇蘇州人。小唱班出身，精擅旦行各門，尤工花旦。他在光緒四年（1878）二月，從蘇州初到上海第一次參加三雅園的大雅班，演出傳統劇目、時劇和正本戲，因其精緻傳神的演唱，為上海各京劇戲園所注目。於是自光緒五年（1879）八月起，大觀茶園為了與天仙茶園對抗，亦邀請周鳳林加入，並與孫菊仙同臺文武合演，³當時周鳳林的待遇與大觀茶園臺主孫菊仙相同。周鳳林在大觀茶園一直演出至光緒五年末，後返蘇州。光緒七年九月初起，到光緒八年三月中，他再隨大雅班來上海，在三雅園演出。這是他第二次，也是最後一次在三雅園演出。後來，周鳳林就正式脫離大雅班，隸屬天仙茶園，參加京、崑合演。第一次登臺是光緒八年四月廿一日（1882年6月6日）夜演。

間燕奎《焚棉山》，景四寶《三矮奇聞》，合演《五花洞》，蔡桂喜《瞎子捉奸》，周春奎《五雷陣》，周鳳林《獨占花魁》，孫春恒《滾釘板》，合演《翠鳳樓》合演《延壽籙》。⁴

¹ 《申報》[16]冊，533頁。

² 《申報》[21]冊，583頁。

³ 《申報》光緒五年八月“大觀戲園廣告”，《申報》[15]冊，391頁。

⁴ 《申報》[20]冊，766頁。

周鳳林是京、崑合演時期推動上海京劇發展的重要人物。他以崑旦加入天仙茶園後，天仙茶園的京、崑劇目豐富多彩，角色薈萃，為上海最有影響力的戲園。夢畹生（黃式權）《粉墨叢談》中，有這樣的評價：

三雅既歇，子弟散若晨星，法曲飄零，幾至音沈響絕。鳳林遂隸大觀京部，既復改隸天仙。年可二十餘，圓姿替月，潤臉羞花，顧盼生姿，流利馨逸。好事者著梨園艷史，儷以“白芙蕖”，品曰“娟秀”。……鳳林雖工京戲，然其擅場者，究在崑曲。所演《驚夢》、《佳期》、《盜令》、《挑帘》、《獨占》等劇，柔情綽態，婉轉抑揚。每當月滿、花滿、酒滿之時，掠鬢薰香，摹懽一笑，花枝招展，寫上春屏，見者如遊群玉山頭，不復作塵世間想。¹

光緒十年（1884）中秋，劉維忠新丹桂茶園開業，邀請京劇名角正式開演。此時，又將原屬天仙茶園的“周鳳林、小桂鳳，俱加重資挖來，並邀周釗泉、姜善珍”²，展開京、崑合演。除這些名角外，當時因三雅園的停演（從1883年至1886年）失去演出舞臺的部分崑劇演員，也脫離崑班加入新丹桂茶園。不過，此後不久，因劉維忠經營失敗，周鳳林等仍由天仙茶園再加包銀挖回。光緒十六年（1890），周鳳林脫離曾搭班8年之久的天仙茶園，改隸天福茶園作短期演出。天福茶園，由天津人武永泰在該年創辦，此時，周鳳林與京劇名角汪桂芬同掛正牌，開上海戲園雙頭牌之先例。³當時隨周鳳林同往天福茶園的著名演員還有小生邱鳳祥、六旦小金虎、丑面趙寶林等。邱鳳祥（生卒年不詳），一名鳳翔，字子卿，蘇州人，小脚籃之子。工巾生。小金虎（生卒年不詳），原名章銘坡，字瑞卿，蘇州人。工花旦，當時被稱譽為周鳳林後一人。《粉墨叢談》云：

金虎，姑胥人。珊珊仙骨，弱不勝衣。而裊裊婷婷，齊齊整整，燈下見之，頗疑姑射仙人離塵世悠然獨立。及其曼聲徐度，嚼徵含宮，則又清越輕圓，恍聆廣寒宮霓裳仙曲，惟朱唇輕啓，微露瓠犀，不免美中不足耳。所唱《跳著》、《佳期》、《拷紅》、《驚夢》等博至數十折，歌聲無態，娓娓動人。而一種苦緒幽情，尤覺描摹盡致。⁴

而對於這些崑劇演員來說，此時周鳳林在上海的聲名地位，可謂無人能及。

¹ 《粉墨叢談》，陸菁標點本，上海古籍出版社，1989年5月第1版，173頁。

² 《同光梨園紀略·劉維忠重開新丹桂》，《樂府新聲》，33頁。

³ 參見《近代上海戲曲繫年初編》，127頁。

⁴ 《粉墨叢談》，183頁。

海上漱石生在《梨園舊事鱗爪錄》中曾說：

嗣緣崑劇背時，難於振作，乃復兼習京戲，隸天仙園金臺班。自此聲名雀起，月支包銀三百元之巨，彼時已為絕無僅有。逮後稍有蓄積，自開丹桂戲園，演劇京崑兼串，賞識者咸譽為色藝俱佳。¹

周鳳林在上海戲班包銀既多，其名望在上海崑劇界既盛，為他將來自己開戲園打下了基礎。光緒十七年（1891）九月初，鳳林脫離天福茶園，自己接辦丹桂茶園，改名丹桂桐記。²並大量邀集崑劇演員搭班演出。當時被周鳳林邀請的演員，除周釗泉、姜善珍、小桂香、邱阿增外，還有小生邱鳳祥，老生李子美，六旦小金虎，白面小腳籃，小面王小三、小黃四等。但是，此時正值崑劇沒落時期，丹桂桐記茶園並沒有支持多久，崑劇文戲即逐步淘汰，越演越少。這期間，周鳳林等演員曾嘗試過編演京、崑合用。如從丹桂桐記茶園光緒十八年正月十三日（1892年2月11日）演戲目，可以見京、崑合演的情况。

祁百川、潘小奎《劍美案》，張九柱《收關勝》，周鳳林、邱鳳祥《茶叙、問病》，趙福勝、金蘭卿《轅門斬子》，牡丹花、王林桂《青紗帳》，霍春祥、邱連奎《南陽關》，李子美、姜善珍《議劍、獻劍》，邵寄舟、小金虎《胭脂虎》，小腳籃、邱鳳祥、小桂香、胡斌山《風箏誤》。³

另外，丹桂茶園偶爾邀請蘇州崑班，在京劇戲園舞臺上展開短期的崑劇演出活動。例如，光緒十八年十月十一日（1892年11月29日）“特請姑蘇大雅全班會演”（三天），‘光緒二十二年六月二十四日（1894年7月26日）“特請姑蘇大雅名班第一等合串”（三天）等。⁴

天仙茶園自周鳳林離去後，為與丹桂茶園角勝，依然保持着京、崑合演的傳統。除了原有張盈壽、周釗泉、邱阿增、周四寶以外，為了抵補周鳳林的空白，新邀請小桂林加入唱旦。小桂林（1868-?），原姓陳，字蟾仙。工旦，為周鳳林的徒弟。在前文曾提及他於光緒十三年（1887）初，老三雅園重開時，隨大雅班初到上海演出。《粉墨叢談》云：

以丁亥新春來滬，滬之人慕芳名久矣。至此無論識與不識，咸以一親玉

¹ 轉引自胡忌、劉致中《崑劇發展史》，中國戲劇出版社，1989年6月第1版，615頁。

² 詳見本論文第一章第一節。

³ 《申報》[40]冊，197頁。

⁴ 《申報》[42]冊，563頁。

⁵ 《申報》[47]冊，625頁。

貌爲榮。每一登場，豹冠滿座，後至者雖欲插足而不能。桂林溫然其容，媚然其貌，羞羞淫淫，顧影生憐，宛如十二三女郎，微露靦覷之致。最愛其演《折柳》、《陽關》一曲，柔情密意，宛轉遲回。¹

他加入天仙茶園後，與周釗泉、周四寶等串演。下面記錄是天仙茶園光緒十八年正月初九日（1892年2月7日）夜演的演員和戲目。

張盈壽、邱阿增、周四寶《定情賜盒》，左月春、王鴻壽《桑園寄子》，劉桂林、邱阿增《九更天》，謝云奎、閻燕奎、王進德《斬青龍》，賽活猴、趙小廉、周來全《刺巴杰》，三麻子、孟七《巴駱和》，小桂林、周釗泉、周四寶《胡蝶夢》，汪桂芬、孟七、諸壽卿、高彩雲、薛瑤卿《節義廉明》，周釗泉《拾書、叫書》。²

小桂林後來去北京，光緒二十二年（1896）再次到上海演出過。當時天福茶園掛出“全崑腔特請姑蘇大章、大雅名班”的牌子。³天仙茶園，又光緒二十五年（1899年1月28日），“敬請蘇湖松申各集外邀姑蘇大章名脚合演”。⁴

據上引丹桂、天仙兩家的《申報》廣告，可以知道，此時京崑合演即以京劇爲主，適當綴插崑劇。所以對此時京、崑合演的性質，《崑劇演出史稿》中說：“所謂京崑合演，絕非一半對一半，在一臺戲中，劇目安排，京重崑輕。崑劇有時一二齣，有時三四齣，顯然含有插演點綴之性質。要隔上相當時日，比如半個月、一個月，方才演出一臺崑戲，名叫‘全崑腔’，用以滿足一部分觀眾的要求。”⁵此後，崑劇演員的不定期到京劇戲園演出活動機會，越來越少，終於到光緒末年，京、崑合演始告結束。

總的來說，在最後衰落以前，清末上海崑劇也曾有過短暫的繁盛，但在屢經沉浮之後終究難逃衰落的命運。上海開埠，並逐漸成爲中國最大的商業口岸，大量的資金和人口涌入，這是崑劇演出市場存在的根本原因。同時，太平天國戰亂也加劇了江南紳士以及各類藝人向上海的流動，造成了崑劇老中心蘇州的式微和上海新中心的形成。而三雅園，則是上海崑劇演出活動最主要的舞臺。在約四十年的時間裏，雖然地點也曾變化，演出或有斷續，但總算爲上海崑劇提供了相對固定的演出舞臺，使演員有所依托，戲迷能有歸依。一時間，三雅園幾乎成爲上

¹ 《粉墨叢談》，174頁。

² 《申報》[40]冊，173頁。

³ 《申報》[54]冊，19頁。

⁴ 《申報》[61]冊，165頁。

⁵ 《崑劇演出史稿》，303頁。

海崑劇的代名詞。可以說，在對崑劇藝術的保存上，三雅園作了不小的貢獻。但是，到光緒末年上海崑劇終究衰落了。其直接原因，是京劇進入上海，並得到迅速發展，由此對崑劇發展產生巨大壓迫。當時京劇對崑劇存在相當的優勢，主要表現為京劇文武兼備，劇情曲折，又能不斷推陳出新。與相對集中於文戲、古戲的崑劇相比，對觀眾具有更大的吸引力，因此不斷蠶食崑劇的演出市場。為了應對競爭、爭取觀眾，在光緒初年，三雅園就曾邀請京劇演員同臺演出，是為京、崑合演的最初形態。到了後期，京劇的優勢愈發明顯，竟使得崑劇名角無奈脫離崑班，加入京劇戲園，崑劇演出的場所也就隨之遷移至京劇戲園。此時，京、崑合演就由崑劇為主變成京劇為主、崑劇為輔了。在相對固定的崑劇演出退出上海的戲園以前，崑劇藝術的生命總算因此得以延續一時。

但是，崑劇的不幸對於京劇來說恐怕卻要算是好事。演出市場的興替自不必說。對於上海京劇來說更重要的是，由於崑劇依附於京劇而京崑合演，京劇得以吸收了崑劇的許多優點，從舞臺表演的唱腔做態到具體的崑劇劇目，上海京劇都因此不斷豐富和完善自身。

第二節 徽戲與京劇

一、京劇南來之前徽戲在上海的活動

據現有材料，咸豐時期以及同治六年（1867）京劇南傳到上海之前，徽戲是在諸腔雜奏的上海戲曲舞臺上最受歡迎的一種戲曲形式，當時在上海活動的徽班大多來自蘇北里下河地區。¹自乾隆五十五年（1790）四大徽班（三慶、四喜、春臺、和春）等一批優秀班社紛紛進京以後，留下的徽班繼續活躍於南方地區，徽戲在南方的演出活動並未稍減，仍然受到歡迎。特別是，嘉慶、道光年間以來蘇北里下河地區成為徽戲的一個重要活動中心，²在這一地區經常活動的徽班，叫做里下河徽班。里下河徽班的源頭是揚州徽班，它與後者有一脈相承的關係。即，蓋里下河地區是揚州徽班常來常住的地方，自嘉慶年間來里下河地區演出，甚至於此落籍的揚州徽班，在向當地徽班傳授技藝的過程中，很自然地與當地徽班融合在一起，並逐漸形成里下河徽班。稍後，有自道光元年（1821）至道光十

¹ 習稱的里下河地區是泛指揚州附近、大運河以東的高郵、寶應、興化、鹽城一大地勢底洼的地區。（見《中國京劇史》（上卷），249頁。）

² 自嘉慶、道光年間至光緒年間，徽班在南方的主要活動區域，大致可分幾個地區，即安徽一地，江蘇的蘇南高淳地區和蘇北的揚州、里下河地區，浙江的杭嘉湖和金華、衢州一帶。

三年（1833）進京徽班演員的三次南歸，¹揚州、里下河徽班得到補充人才的良機，在藝術上獲得空前的大發展。而且，自北京南歸的徽班演員，把京調皮黃帶到揚州、里下河徽班，兩地徽班由此並習京調。此後，揚州、里下河徽班所到之處，都播下了京調皮黃的種子。

里下河徽班的另一次發展機會，是太平軍興起的時期。咸豐三年（1853）太平軍定都南京後，江南大片土地成為戰區，但里下河地區始終在清政府統治之下，²未受到戰火的影響，這便為里下河徽班的發展提供了相對安定的客觀環境。此時，以揚州為演出中心的徽班紛紛轉入里下河地區，與里下河徽班融彙為一體了。也就是在這一時期，開始有徽班來到上海，甚至進入租界演出。哀梨老人《百年來上海梨園的變革》一文中說：

小刀會亂時，城裏居民，避難租界，八仙浜北的荒地上，竟有人興起戲場子來，那裏是廣肇山莊的義塚地，戲場子有三箇之多，都用竹籬為牆，布篷為帳，售價低廉，戲班是流落江湖間的徽班。³

可見，約在咸豐四年（1854）左右，即有流浪江湖的徽班來上海，又因小刀會起義，避亂進入租界，並搭臺唱戲。晚清上海文人曹晟在其記述小刀會之亂的書中，有一首作於咸豐四年題謂《即景》的記事詩云：

上洋城裏鬧紅頭，紅頭籍隸本倡優。一旦跳梁效長髮，紅布紅布當兜鍪。
有日賊首慶生日，賊兄賊弟鬧籍膝。演將雜劇學菜衣，面目廬山自施筆。宋
江鬧潯陽，羅通死盤腸。偷鷄打虎辰州會，他時預兆識先藏。⁴

此詩反映了小刀會起義軍中存在演戲自娛活動，詩中提到的幾齣雜劇，《潯陽樓》、《盤腸大戰》、《時遷偷鷄》、《武松打虎》、《辰州會》等，都是徽班常演的劇目。這表明徽班在當時已很盛行，連小刀會起義軍中也有徽班演員參加。值得注意的是，他們把京調皮黃傳到上海，王韜在《瀛壖雜誌》卷6中引《洋涇七念勾》和《海上十空曲·戲館》記述咸豐年間上海的戲曲活動，其中有“新樣鬧京徽，弦

¹ 嘉慶二十五年（1820）因春臺班報散，道光元年（1821）原春臺班的一大批演員回歸揚州、里下河地區，這是進京徽班演員的第一次南歸。第二次是道光七年（1827），當時清政府裁減專司內廷演劇的南府演員，同時勅令被裁演員不得逗留京師，遂一批演員南來到揚州、里下河地區。第三次南歸是，由于和春班因上座率不佳而于道光十三年報散所致。（參見于賓彬《南北皮黃戲史述》，黃山書社，1994年第1版，253頁。）

² 自太平軍定都南京至其失敗的十餘年間，揚子江下流，包括通、泰、興、寶、鹽阜在內，整個里下河地區始終為清政府所控制。

³ 收錄於屠詩聘編《上海市大觀》，中國圖書編譯館，1947年出版。

⁴ 轉引自《中國戲曲志·上海卷》，12頁。按，曹晟原書名應作《紅亂記事草》，《中國戲曲志·上海卷》中誤引作《紅羊記事草》，今據《中國叢書總錄》更正。

絲雜奏”、“異曲同工，京徽爭哄”¹的描述，這裏的‘京’就指京調皮黃。按前所述，徽班而唱京調是揚州、里下河地區徽班最顯著的特徵，由此或可推知，此時來上海的徽班以揚州、里下河徽班為最著。

這一時期，里下河徽班由於長期處於安全地帶，同時因揚州徽班名伶的加入，而進入歷史上的鼎盛期。不久，咸豐末同治初，因為當時的上海社會相對穩定，經濟發展很快，人口激增，大批里下河徽班演員沿運河南下，相繼進入上海，引起“自徽班登場而文班減色”²的局面，逐漸取代崑曲的優勢地位。

同治初年，隨着南北交通的恢復，里下河徽班紛紛沿大運河南下至江、浙，再到贛、閩等地演出。其中也有一些戲班藝人進入上海、蘇州、杭州等大中城市。當時的上海，由於連年來人口激增，早已由單純吳語方言區變成擁有多種方言的五方雜處之地，原先盛行一時的崑班戲因藝術語言的基礎為吳儂軟語，所演傳奇劇本又都出自文人手筆，結構冗長，文辭古奧艱。因之，僅為蘇南和杭甬等處士大夫文人所喜愛，而無法適應廣大市民群眾的欣賞要求。³

對當時因里下河徽班的出現而崑班衰落的局面，王韜在他寫於咸豐九年（1859）正月初六日的《蘅華館日記》中云：

滬人不喜聽崑腔，而弋陽等調粗率無味，不如崑腔遠甚。今崑腔之在滬者，不過大章班而已。⁴

王韜代表的是士大夫好雅的口味，故揚崑曲抑花部，但他的記述正說明了此時崑曲在上海的勢微，而袁梨老人《同光梨園紀略·羅逸卿開滿庭芳》則云：

同治三年，金陵克復，仍為清平世界。滬北十里洋場，中外巨商，薈萃於此，女閭三百，悉在租界，間有女班，唱皆徽調。⁵

這是從正面記錄了同治初徽戲在上海的盛行，幾乎已經占領了上海的整個戲曲舞臺，受到自商人以下各色觀眾的歡迎。

當時上海的里下河徽班承襲了乾隆時期“聯絡五方之音，合為一致”¹的徽

¹ 王韜《蘅華館雜誌》，沈恒春、楊其民標點本，上海古籍出版社，1989年5月第1版，113、114頁。

² 葛元煦《滬游雜記》卷二《戲園》，鄭祖安標點本，上海古籍出版社，1989年5月第1版，33頁。

³ 《中國京劇史》（上卷），250頁。

⁴ 收錄於《清代日記叢抄》，上海人民出版社，1982年4月第1版，255頁。

⁵ 《樂府新聲》，2頁。

班舊傳統，所以兼容包并了江南各地不同性質的唱腔樂曲和表演方法。因此，唱腔不拘一格，劇目豐富多彩，文詞通俗易懂，尤其表演藝術上，以真刀真槍的武戲表演見長，深受上海觀眾的歡迎。對里下河徽班表演藝術的特性，《南北皮黃戲史述》中說：

里下河徽班的武戲表演直承揚州徽班，而興起於清乾、嘉之際的揚州徽班，其武戲表演則直承弋陽腔和旌陽戲子的傳統。……其武戲表演又以旌陽戲子持械（真刀真槍）鬪狠為能事。只是里下河徽班藝人在舞臺實踐中學會了避實就虛，化真刀真槍的真功夫為虛擬的武戲表演藝術。觀眾也並不拒絕真刀真槍的功夫戲。里下河徽班保留了以真刀槍見功夫的武戲如《鐵籠山》、《大鬧嘉興府》、《十字坡》、《搭子沟》、《八蠟廟》等。¹

同治初南來的里下河徽班在上海舞臺上的演出，充分顯示了這種武戲藝術特性，頗能迎合上海一般觀眾的欣賞習慣和要求。當時上海最大的徽班戲園是同治二年（1863）在寶善街開業的一桂軒²，在這所戲園裏演出的是太平軍定都南京後從揚州地區來到上海的金臺徽班，亦以擅演武戲聞名當時。據《中國京劇史》記載，搭班主要演員有老生呂昭卿、四麻子、景元福、朱阿壽，武生朱湘其，小生錢星禮、朱盈壽，花臉吳喜貴、應凌雲，武旦李銘順，丑角周松標、周來全等。

但好景不長，不久京劇進入上海，上海的徽班受到衝擊，在競爭中，京班的優勢地位日益明顯。海上逐臭夫《滬北竹枝詞》中云：“自有京班百不如，崑班雜劇概刪除”³，按徽班此前的興盛來看，詞中提到的雜劇主要當即指唱徽調的徽班。《上海軼事大觀·戲劇之沿革》一文中即明確稱：

清同治初，海上始有徽班，徽人開滿庭芳於南靖遠街，人爭趨之，向之崑班（謂之文班）如大章、大雅無復有人問鼎者矣。未幾京班踵至，燕臺雜風譽滿春江，而徽班相形之下，亦漸歸於淘汰。⁴

這樣的情況之下，因京班戲園開場而“滬人喜新厭故”，一桂軒也大受衝擊，經

¹ 見小鐵笛道人《日下看花記·自序》，收錄於張次溪《清代燕都梨園史料》（上），中國戲劇出版社，1988年，44頁。按，“五方之音，合為一致”，後世學者多引以為上海京劇最明顯的特徵，固然不錯，但這其實更是徽戲本身的舊傳統，蓋小鐵笛道人即用此語描述徽戲，由此益可證京徽之間緊密的承繼關係。

² 《南北皮黃戲史述》，342頁。

³ 民哀《南北梨園略史》云：“至同治二年，始有好事，在寶善街團一徽班，名曰一桂。”（《菊部叢刊》（第一冊），205頁。）

⁴ 見《中國京劇史》（上卷），252頁。

⁵ 《申報》同治十一年四月十二日，《申報》[1]冊，58頁。

⁶ 陳伯熙編《上海軼事大觀》，上海泰東圖書局印行，民國13年2月6版，159頁。

營步履維艱。戲園雖經移址改名等措施，但難見起色，為迎合觀眾的喜好，最後不得不糾資邀請一批京班演員，以挽救局面。《同光梨園紀略·徽班京班同開金桂軒》中即有記載云：

寶善街本有徽班，自滿庭芳、丹桂先後開演京班，咫尺之間，相形見絀，遂改移石路，館名金桂。……奈滬人喜新厭故，數見不鮮，遂糾資邀京角。

1

上述“寶善街本有徽班”的演出基地就是一桂軒，²改移石路（福建中路近廣東路附近）創辦金桂軒的時期是同治九年（1870年）。

二、京劇與徽戲的同臺合演

金桂軒的前身一桂軒本為徽班戲園，更名金桂軒，又邀來京劇演員後，乃有京徽同臺合演之事。蓋上海戲園的徽班、京班演員同臺合演，即始於此。金桂軒開業初時搭入的演員，徽班、京班各占其半，據《同光梨園紀略·徽班京班同開金桂軒》記載，兩班角色如下：

徽班角色：老生呂昭卿、四麻子、景元福，青衫旦王九芝，小生錢星觀、張盈壽，武生朱湘其，花臉吳喜貴、應凌雲，老生諸阿壽，武旦李銘順，小丑周松林、周來全等。

京班脚色：老生馬六、林連桂，花臉小穆、趙殿奎、趙祥玉，小青衣王喜壽、陳彩林，武生陳春元、黃月山、沈韻秋、環九，武二花臉孟七，開口跳楊貴，小武旦黑兒、大福喜、鐵兒，武生徐世芳，武二花臉張大黑，青衫常子和等。³

可見，金桂軒是徽班班底與京班聯合組成，而且京班人數上略占優勢。自成立起，到同治十一年（1872），金桂軒的舞臺上一直京徽合演，各展其長。由於擁有眾多的京班武生武旦，尤能以武戲見長。陶雄在《適應、趨時、開拓：我看海派京

¹ 《樂府新聲》，12頁。

² “上海戲園最早者為寶善街一桂，惟所演之劇盡係徽調。……後復有就一桂原址開金桂。”（《上海軼事大觀·戲劇之沿革》，162頁。）

³ 《樂府新聲》，12頁。

劇》一文中對此解釋說：

京班在滬所“合”的劇種及其演員，以徽班為最多。京徽同源，同臺或同劇演出，毫無鑿柘。京班初到滬，大都以徽調演員為班底，徽班名角除三麻子（王鴻壽）外，同治晚年石路之金桂軒尚有呂昭卿、四麻子、景元福、小痢痢（王鴻壽妻）、周來全等多人，其後逐漸與京班混同，不復以徽角相標榜。徽班重武功，有悠久歷史傳統，為京班增色不少。¹

在他看來，金桂軒的武風盛行與茶園的徽班底色有重要關係，此說當可接受。這一時期，金桂軒由此顯示出與當時最有名的京班戲園丹桂茶園不同的特色，在相當一段時間裏，與丹桂茶園並稱上海京劇戲園之雙雄。由《申報》所刊載的《竹枝詞》的描寫，足以證明，這種情況：

金丹二桂戲超羣，滿座簪纓未足云。別有一番新點綴，風流強半擁紅裙。
（慈湖小隱《續滬北竹枝詞》）²

丹桂茶園金桂軒，燕歌趙舞戲新翻。人人爭看齊稱好，閑煞笙簫山雅園。
（花川梅多情生《滬北竹枝詞》）³

可稍代指出的是，據詞中所記情景，此時至茶園看戲的多有青樓之紅裙，足為上海戲劇觀眾構成中最具特色的一種。金桂軒開場後，同治後期里下河徽班在上海先後開設不少戲園。據《中國戲曲志·上海卷》的記載，有寶興園、丹鳳園、久樂園（又作九樂園）、同桂軒、四美軒、寶豐軒等，‘其中以寶興園和久樂園最享盛名。寶興園於同治十年（1871）在新北門外吉祥街開場，當時在寶興園演出的是來自寶應地區的里下河徽班，主要演員有老生劉均魯、王兆奎，武生楊文玉，花臉慶振亭，花旦陸玉珍，丑角徐珍慶等。’同治十一年十月十七日《申報》刊登“各戲園戲目告白”上，出現了最早的寶興園的上演劇目廣告，此日上演劇目有《告御狀》、《雁門關》、《清官冊》、《湘江會》、《牧羊卷》、《鋼美案》、《翠雲樓》、《阿河堂》等。⁴

久樂園於同治十一年之前，在英租界大馬路開場。久樂園是當時一家有名望

¹ 收錄於《菊園擷英：陶雄戲劇論文集》，上海新聞出版局，2001年，64頁。

² 《申報》同治十一年七月初五日，《申報》[1]冊，349頁。

³ 《申報》同治十一年八月初七日，《申報》[1]冊，445頁。

⁴ 參見《中國戲曲志·上海卷》665頁，《上海其他戲曲演出場所一覽表》。

⁵ 當時寶興園常演的劇目大多是老徽班的傳統戲，如《取榮陽》、《打龍棚》、《白雀寺》、《賈家樓》、《轟潼關》、《困曹府》、《賣棉紗》、《打金枝》、《藥茶計》、《三雄結義》、《虎囊彈》、《八仙過海》、《游十殿》等。見《中國京劇史》（上卷），253頁。

⁶ 《申報》[1]冊，787頁。

的戲園，《申報》從同治十一年五月十三日起，出現久樂園的廣告，此日演出劇目有《風雲會》、《戰化原》、《三上吊》、《迴龍閣》、《一疋布》、《黑沙洞》、《義虎報》、《鬧花燈》等。¹與寶興園劇目略有不同，久樂園劇目中的《一疋布》、《鬧花燈》等都是里下河徽班常演的生活小戲。久樂園開場不久，以徽班角色老生李興齋，武生諸壽卿，花旦馮三喜，丑角姚雲霖為四大臺柱，享有盛名。²除了徽班名角的搭班演出外，久樂園在為觀眾服務上也具有極鮮明的特色，《上海茶園的變遷》一文中如下記載：

當時社會風氣較封建，觀客多為男性，且採用男女分座，故女性進茶園較少。久樂茶園向女性開放，又不分座，於是產生一個新現象，每晚演戲時，女客多於男客。……當時租界規定，晚上演戲不得超過12時，12時後宵禁。久樂園上演組戲時，在戲園附近有巡捕設崗，觀眾不分早遲退場，巡捕照樣放行，在當時只有久樂園享有此殊榮。³

但里下河徽班在久樂園好景不長，到同治末年，京劇已成為上海影響力最大的戲曲劇種，觀賞京劇成為上海市民生活的主要內容之一，甚至影響到人們衣着服飾的變化。光緒二年（1876）冬葛元煦寫成的《滬游雜記》卷二《時式衣履》條載：

洋經浜一隅，五方雜處，服色隨時更易。自京班來滬，一時官商士庶強半京裝。其甚者，男則寬衣大袖學優伶，女則靚妝倩服效妓家。相習成風，恬不為怪。上海初不知二黃調，今則市井兒童亦能信口成腔，風氣移人，一至於此。⁴

這樣，在京劇風靡上海的情況之下，久樂園也與金桂軒一樣，便不得不邀京班演員搭入演出，至光緒元年（1875）五月正式進入所謂“文、京、徽三班合演”⁵的局面。楊常德寫的《說南派、話海派》中談到南派京劇的形成情況時說：“當時徽班演員為了維持生計，不得不邀京角搭班，或者干脆自己改搭京班，從而形成了在上海京劇舞臺上京徽同臺，即‘京夾徽’的局面。”⁶京徽合演大致有兩種情

¹ 《申報》[1]冊，164頁。

² 久樂園四大臺柱的主要演出劇目，如《進蠻詩》、《馬鞍山》、《三英圖》、《哪叱廟》、《興隆會》、《蘭花院》、《荷珠配》、《打杠子》、《磨豆腐》、《百花亭》、《戲鳳》等。（見《中國京劇史》（上卷），253頁。）

³ 《中國劇場史論》（下卷），584頁。

⁴ 《滬游雜記》，20頁。

⁵ 《申報》光緒元年五月十八日，《申報》[6]冊，567頁。

⁶ 收錄於中國人民政治協商會議上海市委員會、文史資料委員會編《戲曲薈英》，上海人民出版社，1989年9月出版，239頁。

況，一是兩班演員合班同臺而不合串，即在同一場演出中既有京班戲碼，又有徽班戲碼，京徽演員分別表演各自的擅場劇目。另一種情況是，京徽同臺又合串，即由京徽演員聯合演出同一劇目，俗稱“京夾徽”。戲園排演成本大戲或大型武戲時，每每都採取這種形式，集該園藝術精萃於一臺以號召觀眾。¹由於京劇與徽戲原本有傳承關係，故京徽合演不但諧調，而且是上海徽班向京劇轉化的過渡形式。所以，不少徽班演員也由徽轉京，改唱京劇，為此後上海京劇發展做了很大的貢獻。而且，除了京徽合演以外，到同治末年，已出現了上海京班戲園普遍採取與崑班、梆子班合演的現象。在這過程中，京班在劇目、音樂和表演藝術上，得到相互交流借鑒的機會，為後來上海京劇主要風格則複合性和多樣性的形成開其端倪。

到光緒初年，京徽合演最出名的戲園是天仙茶園。天仙茶園，光緒元年（1875年）十二月由官府衙役王炳堃創辦，他為了與大觀茶園對抗，他將金桂軒班底攬收而自開天仙茶園。²因此，金桂軒徽班演員大都轉入天仙茶園，如景元福、徐茂林、劉雙林、李銘順、吳喜貴、四麻子等。當時這些徽班名角參與的京徽同臺演出情況如下：

景元福、徐茂林《打嚴嵩》，蔡四喜、小七《扇墳劈棺》，王洪壽《水淹七軍》，劉久奎、茹福官《定六國》，王海泉、董喜林《南天門》，王洪壽、李銘順、福官、四壽、玉寶等《轟潼關》。（《申報》光緒元年十一月二十日夜演告白）³

汪亭桂、劉雙林《高平關》，合串《寧武關》，蔡四喜、小二子《看皇祐》，劉久奎、王海泉、茹福官《南陽關》，周小七、俞三元《鋸大缸》，四壽、洪壽、喜貴、銘順《百舛山》。（《申報》光緒元年十一月三十日日演告白）⁴

至光緒4年（1878），天仙茶園因碰到資金回轉困難，轉讓給趙錦接辦。此時適杜蝶雲所開場的丹桂茶園閉歇，在該園搭過的徽班名丑周松林和周來全兄弟及徽班武生出身孟七都來願意加入天仙茶園。乃由趙錦管理前臺，并請徽班出身趙嵩綬（趙阿松），與周來全擔任後臺總管，又孟七為武行首領。⁵同時，邀請徽班花旦小桂壽和小丑小金生，⁶而且再邀請此前搭過的徽班紅生三麻子、熊文通、小

¹ 《中國京劇史》（上），270頁。

² 見《同光梨園記略·王炳堃開天仙趙錦繼之》，《樂府新聲》，25頁。

³ 《申報》[7]冊，583頁。

⁴ 《申報》[7]冊，615頁。

⁵ 見《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），207頁。

⁶ 黃式權《粉墨叢談》中云：“桂壽，淮甸人。肌理豐腴，身材窈窕，不必斤斤修飾，而臨風一笑，足令色授魂銷。善扮蕩婦，啼妝顰齒，淫蕩天然。其演《紅鸞喜》、《雙釘記》、《關王廟》、《賣鏹鏹》、《小上墳》，

禿三等，“局面日大，角色雲屯，竟成滬上巨擘。”¹到光緒五年（1879）時，天仙茶園仍是“角色齊全，文武崑徽，各擅其勝，頗堪悅目。”²

這一時期，出身里下河徽班的王鴻壽，是天仙茶園最著名的演員。王鴻壽（1850 - 1925），亦作王洪壽，藝名三麻子，江蘇南通人。成長於揚州。幼年在太平軍徽班小科班學藝，演武生。同治初年，流動演出於揚州、鎮江、南京一帶，同治中期到上海搭徽班演出武戲。此時上海的戲曲舞臺正處在從徽班鼎盛到京徽同臺的過渡階段。這樣的情況之下，王鴻壽在京徽合演過程中加入京班，逐漸改唱京戲。據《申報》刊載的戲園廣告，光緒元年九月十一日起先後在慶樂茶園、昇平軒茶園（十月初一日）、天仙茶園演出（十一月二十日）³。到光緒四年（1878），在天仙茶園演出時，“因天仙多徽班名角，王鴻壽得以廣泛求教，藝事日益精進，遂經常搬演徽戲劇目。雖仍唱徽調，但在唱法上比老徽調已有發展和變化。”⁴後來，他長期在天仙茶園演出，把徽戲的優秀藝術傳統與京劇舞臺連接起來，在聲腔和表演方面上，創造自己獨特的風格。按，王鴻壽是由徽戲改唱京劇的一大宗師，他獨特風格的形成，正是里下河徽班傳統與京劇傳統結合的產物。在上海京劇史上，王鴻壽以關羽戲的創制享名最盛。首先他第一次京劇舞臺上改編搬演了大量的關羽戲，漱石在《原劇》中說：“今三麻子所演枝《觀畫跑城》、《水淹七軍》、《贈袍賜馬》、《斬貂蟬》、《過五關》、《古城會》、《鐵蓮花》、《雙塔寺》等劇，皆為徽班傑構，當初劉雙林、景元福、徐茂林、應凌雲、四麻子等為之，三麻子在天仙久，故盡得其傳耳。”⁵其次，在表演上，王鴻壽得力於徽戲甚多。梅蘭芳回憶他表演關羽形象是“王的關羽形象是用銀朱勾臉的，兩道眉毛劃的極細，顯得威嚴端重。嗓門吃調不高，微帶沙音，可是咬字噴口有勁，聽上去沉著清楚。”⁶不但如此，由於王鴻壽出身於里下河徽班，表演時帶着一種特有的古樸氣息，故其樸實的動作與造型，頗能暗合古典畫象，而不像一般京劇演員因漂亮而流於花哨。⁷總之，王鴻壽既將徽戲劇目移植到京劇中，又借鑒里下河徽戲的裝扮、身段、聲腔等傳統，將其充實到京劇表演體系中，為上海京劇的最終形成作出重大貢獻，是南方京劇的京徽融合過程中最重要的人物之一。⁸

尤為妙絕一世。每演必與丑脚小金生俱。鴛鴦嬌小，比翼情深，杏子陰假鳳虛皇，恐亦無此縫。戌寅冬祀灶日，桂壽遇崇暴亡，金生哭之慟，立誓不復登場，未幾，抑鬱以死。噫！天下之負心人多矣！夕幕比肩，晨窗反目，得新亡故，聞者寒心。金生一優伶耳，與桂壽既無琴瑟之名，安有衾綢之好，而能鵲鵲雙飛，生死不渝，千古痴情，豈獨一藕官已哉？地下有之，應無遺憾。（《粉墨叢談》，179頁。）

¹ 《同光梨園記略·王炳堃開天仙趙錦繼之》，《樂府新聲》，25頁。

² 《絳芸館日記》光緒五年五月二十四日記，收錄於《清代日記彙抄》，319頁。

³ 《近代上海戲曲繁年初編》中說：“光緒2年（1876）二月廿九日（1876年3月24日）起，三麻子轉入天仙茶園演出。”（80頁。）但，據上引的《申報》光緒元年十一月二十日廣告，此時王鴻壽即在天仙茶園演出，可證《近代上海戲曲繁年初編》繁年有誤。

⁴ 《說海派》，242頁。

⁵ 載《繁華雜誌》第4期。

⁶ 梅蘭芳述，許姬傳、許源來、朱家潛記《舞臺生活四十年》，團結出版社，2006年1月第1版，232頁。

⁷ 參見蘇雪安《京劇前輩藝人回憶錄》，上海文化出版社，1958年4月第1版，138頁。

⁸ 于賓彬推王鴻壽為南派京劇的創始人，他在其《南北皮黃戲史述》第五章第六節中對王鴻壽的藝術成就

光緒初，除了天仙茶園以外，丹桂、丹鳳、鶴鳴等戲園的舞臺上也都是京徽合演的。據《滬游雜記》記載，光緒二年（1876），屬於丹桂茶園的角色有：

孫春恒、孫菊仙、楊月樓、徐岱雲、吳鳳鳴、大奎官、范興盛、杜蝶雲、李隸香、陳雙喜、謝寶林、郝福芝、李春來、謝梅卿、周松林、朱二小、周來全、韓桂喜、劉鳳林、王兆奎、寧天吉。¹

其中，周松林、朱二小、周來全、王兆奎等都是徽班演員。又據《申報》廣告，當時丹桂茶園的演員與劇目如下：

吳鳳鳴、杜蝶雲、李隸香《販馬記》，韓桂喜、月山、錦芳《泗州城》，孫菊仙、孫春恒、大奎官《取榮陽》，謝寶林、周松林《送觀演禮》，奎官、大本、春恒、孫菊仙、吳鳳鳴、雙喜、月山等《請宋靈》，鳳林、二小、寧四《豆雙》，周來全、周松林《二鈴》。²

從中可知，丹桂茶園的京徽合演兩種演出形式同時存在，既有京徽劇目的並存（《二鈴》屬徽），又有京徽演員的合作，即“京夾徽”。

同樣是光緒二年開場的丹鳳茶園也實行京徽合演，《申報》此年五月二十四日演出廣告是：

平明《渭水河》，羊喜壽、王兆奎《定軍山》，仇三喜、朱湘祺《泗州城》，張玉涵、陸玉珍《玉玲瓏》，陳萬有、薛寶生《打金枝》，慶振亭、馮三喜《紅鑾禧》，仇三喜、楊文玉、朱湘祺、羊喜壽、王少言《八蠟廟》。

3

從廣告中看不到京徽劇目的並存，而演員中王兆奎、朱湘祺、馮三喜都是徽班出身，因此，通場是京徽演員的密切合作，這當是丹鳳茶園的特色之一。光緒三年（1877），丹鳳戲園以“京夾徽”形式排演整本大戲與武戲，每場必有一二出京徽合演的劇目。如《大紅袍》、《獻西川》、《取南郡》、《渭水河》、《八陣圖》、《朱砂痣》、《天雷報》、《天獻銅橋》、《定計化緣》等，以後這些劇目便由徽戲漸變為京劇。而短命的鶴鳴茶園大概開場於光緒二年年末，也是“京徽崑亂，雜奏成

有詳細的述評，可參看。黃山書社，1994年1月第1版，363-369頁。

¹ 《滬游雜記》，86頁。

² 《申報》[8]冊，247頁。

³ 《申報》[9]冊，51頁。

⁴ 據《同光梨園紀略》記載，楊月樓所開的鶴鳴茶園開張僅一月，即因楊月樓為官府驅逐而被迫關閉。（參

班”。¹

上述京徽合演的局面一直延續到光緒中期，此後就漸漸消聲匿迹了。京徽本來就同條共貫，在不斷的合演過程中，京劇充分吸收了徽戲的長處，不斷豐富完善自己的表演體系，同時又大量移植徽戲的傳統劇目。徽戲的演員又很容易改唱京劇，像王鴻壽，甚至成為京劇名角，一代紅戲宗師，這樣，徽戲在上海勢力終於消歇，在與京劇越來越深密的融合過程中，轉移到京劇這邊來。故時人王韜說：“蓋自徽班行而文班減色，京腔出而徽班亦復自改京腔調以趨時。”不過，此時的京劇也已不再是初來時的舊模樣，從劇目到演員，從武打到聲腔，無一不烙下了里下河徽班深刻的印記。

第三節 梆子戲與京劇

一、同光時期梆子戲在上海的演出活動

京劇南傳到上海以後，上海成為京劇向南方發展的主要基地，北京、天津等京班名角便經常南來演出，又各京班戲園的業主為發展營業，不斷邀請京班名角前來搭班演出。同時，同治十年（1871）起，當時上海兩大京班戲園丹桂茶園和金桂軒，為了適應上海的京劇觀眾偏愛武戲和旦行戲的需要，先後聘請了崑班、徽班、漢班及梆子班的名旦。這些演員將各劇種的旦行戲表演藝術帶進了上海京劇舞臺，特別是，來自河北梆子的花旦和武旦戲使京班演出大為增色，並由此帶動了上海京劇旦行藝術的發展。

河北梆子是北方梆子聲腔系統中的重要支脈，梆子源於明代的秦腔，是戲曲最初創用板式變化結構的聲腔。秦腔在各地流傳，與當地的方言和民間音樂相結合，又逐漸衍變派生為各地的梆子支脈。²它是清中期以後，由進入河北、北京等地的山陝梆子直接演變而成的。³河北梆子誕生後，經過一段成長時期，咸豐、

見《同光梨園紀略·楊月樓開鶴鳴茶園》，《樂府新聲》，15頁。）

¹ 《絳芸館日記》光緒二年十二月十一日記，《清代日記叢抄》，315頁。

² 在陝西，除“秦腔”一名“西安梆子”外，另有“漢調梆子”、“同州梆子”。在山西，除“中路梆子”、“南路梆子”外，另有“北路梆子”、“上黨梆子”。在山東，則有“曹州梆子”、“萊蕪梆子”、“章邱梆子”。在河北，則有“河北梆子”、“老調梆子”。在河南，則有“河南梆子”、“南陽梆子”。（參見周贄白《中國戲劇史長編》，上海書店出版社，2004年3月第1版，604-605頁。）

³ 山陝梆子，亦稱秦腔，或稱西秦腔，因乾隆四十四年（1779）一代秦腔名伶魏長生的進京，秦腔在北京極盛一時，幾乎壓倒了京腔。李斗在《揚州畫舫錄》卷五中云：“京腔本以宜慶、萃慶、集慶為上。自四川魏長生以秦腔入京師，色藝蓋宜慶、萃慶、集慶之上，于是京腔效之，京秦不分。”（《揚州畫舫錄》，汪北平、涂雨公點校本，中華書局，1960年4月第1版，131頁。）由此許多京腔演員，改習秦腔。但到乾隆五

同治初期在河北地區已經具有深厚的群眾基礎，並得到相當程度的普及。它藝術上不僅繼承了山陝梆子的優秀傳統，而且也具有了適合當地人欣賞習慣的獨特風貌。此後，河北梆子不斷上昇、發展，一時名角輩出，而這些著名演員大都曾赴上海作過或長或短時間的演出。張古愚在《上海京劇憶往》一文中說：

上海觀眾是看戲的，重故事情節，唱腔要求字音清楚，充滿感情。所以節奏明快、演出緊張、情緒強烈的梆子旦行戲很受上海觀眾的歡迎。¹

同治末光緒初期來上海搭入丹桂茶園和金桂軒的河北梆子班名旦有花旦蓋三省、蓋山西、蓋陝西、蓋瀛州，武旦韓桂喜、康黑兒等，這批演員組成了上海第一代梆子旦行戲藝術群體。其中，蓋三省、韓桂喜、蓋山西大概在當時聲名最盛，故時人多有記述。蓋三省（生卒年不詳），²同治十年（1871）初來上海搭入劉維忠的丹桂茶園演出。《絳芸館日記》云：

往丹桂園，看蓋三省演《趕會》一齣，極好。（同治十年十一月八日條）

至丹桂園看戲。今夜為新脚色，小水上飄上臺，頗熱鬧。惜脚色平常，終不如蓋三省之嫵媚可人也。（同治十一年十一月五日條）

至丹桂園看戲。今夜新脚色開演，老生袁鵬堂頗出色，花旦蓋三省濃眉大眼，年已將及不惑，遠不如蓋山西多多矣。（同治十二年六月十九日條）³

又在《申報》光緒三年七月二十二日（1877年8月30日）刊登的滬上寓公《梨園贊語》中，對蓋三省云：“古稱傾國，奚止三省，抹倒座中，尋常脂粉。”⁴由此可知，從《絳芸館日記》所記來看，蓋三省早已不年輕，但他到了光緒三年（1877）仍能得到滬上寓公“傾國”的評價，足見其扮相與做工均臻上乘，允為旦中名角。

韓桂喜（生卒年不詳），幼時習河北梆子花旦。同治11年（1872）從天津來

十年（1785），清政府禁止在北京的秦腔演出，勒令秦腔演員改習崑、弋兩腔。因此，秦腔遭受重大打擊，不少的秦腔藝人南下，魏長生也於此時南走揚州。留京的秦腔演員則加入京班，改唱京腔，或者暗地裏演唱秦腔。嘉慶六年（1801），魏長生再進京登臺演出，秦腔再度興盛，不能禁止。從此，秦腔與京腔的關係更為密接，形成了京、秦同隸一班兼習兩腔的傳統，許多京腔演員因此兼唱山陝梆子。京腔演員多為北京、河北當地人，又他們為了適應當地觀眾的口味，有意根據當地的語言、音調作了一些改變，終於在這光年間（1820-1850）形成了一種新的聲腔，這就是河北梆子。初期的河北梆子雖與山陝梆子仍很相近，保留着許多共同的特點，但畢竟已不是山陝梆子了。因此，山陝人稱這種梆子為京梆子，文人筆下稱之為直隸梆子，又河北梆子藝人自稱秦腔等，名稱很複雜。1952年才定名為河北梆子。（參見馬龍文、毛達志《河北梆子簡史》，中國戲劇出版社，1982年10月第1版，14頁。）

¹ 《戲曲菁英》（上），216頁。

² 他出自山陝梆子，來到北京改唱河北梆子。據徐永年《都門紀略》記載，同治三年（1864）在北京河北梆子班萬順和班搭入演出。演出劇目有《反延安》（雙陽公主）、《船艙訓子》（魚婆）、《七星廟》（余賽花）等。（見《都門紀略》，收錄於《中國風土志叢刊》，144頁。）

³ 從“年已將及不惑”一語可推知，蓋三省大約生於1833年或1834年。

⁴ 《申報》[11]冊，210頁。

上海，在丹桂茶園演出後，很受到上海京劇第一代觀眾中的文士階層的歡迎。同治末光緒初期在《申報》刊登文章中，對韓桂喜演出的評價如下：

觀丹桂之韓桂喜，飛刀劍之光，猶是夫人振萬。作婆婆之舞，宛如天女散花。余故井及之，以見女子碌碌不足道也。（惜惜主人《觀劇書所見》，《申報》同治十一年十二月初六日。）¹

韓桂喜之飛舞跳躍，盡態極妍。（都門惜花子《觀劇閑評》，《申報》同治十二年正月初六日。）²

韓桂喜，鬢影生春，刀光如雪，作變徵音，彌見激烈。（滬上寓公《梨園贊語》，《申報》光緒三年七月二十三日。）³

桂喜刀光擅勝場，年來筋骨漸頹唐。風神畢竟還傾倒，一齣新排《五福堂》。（雲間最不羈生《梨園竹枝詞》，《申報》光緒三年十二月十四日。）⁴

除了上記評述外，據《絳芸館日記》的記載，可以知道同治末光緒初期搭入丹桂茶園時韓桂喜的演出劇目及情況。

往丹桂茶園，看新到脚色韓桂喜及清客陳玉棠戲。韓桂喜武戲頗好，而姿色則遠不如蓋三西矣。（同治十一年四月十五日條）

至丹桂看戲。點楊月樓演《白水灘》，韓桂喜演《無底洞》二齣，甚賞可觀。（同治十一年九月十日條）

至丹桂園，韓桂喜演《烟花棍》，極妙。滬上優伶不知凡幾，要得文武兼長、色藝雙絕者，惟韓桂喜一人。余最賞識，定為伶元。遂口占一絕以紀之：雞伶幾輩集中江，角武爭文未肯降。第一端推韓桂喜，推他色藝世無雙。（同治十二年七月廿三日條）

至丹桂園看戲。韓桂喜演《三世修》，令人聲淚俱下，好脚色扮演悲歡離合，無不確肖人情也。（同治十二年十月十七日條）

出城至丹桂園，晤竹孫，看桂喜演《碧霞嶺》，身輕如燕，色藝兼長，滬上伶人莫有過之者。（光緒二年正月初十日條）

至丹桂園聽戲。春蘅演《金馬門》，十三旦及韓桂喜合演《新安驛》。（光緒五年正月初三日條）

¹ 《申報》[2]冊，14頁。

² 《申報》[2]冊，89頁。

³ 《申報》[11]冊，210頁。

⁴ 《申報》[12]冊，54頁。

從這些記錄中頗可見當時人文雅士對韓桂喜的一致推重，通過“作變徵音，彌見激烈”和“文武兼長，色藝雙絕，滬上伶人莫有過之者”等看戲評價，可以看出韓桂喜的唱工、武工及表演方面的藝術水準。葛元煦《滬游雜記》卷4之末，附有丹桂、大觀、天仙各茶園的演員及所擅演之腳色，其中對韓桂喜的記載如下：

“韓桂喜，《五福堂》（白牡丹），《煙花棍》（楊排風），《泗州城》（龍母）。”¹

蓋山西（生卒年不詳，也作蓋三西），同治十二年（1873）以前，曾來上海搭丹桂茶園，同治十二年，再次加入金桂軒演出。《申報》同治十二年五月廿九日刊登的絳芸館主人《論蓋山西演劇如鶴立雞群》云：

近日又聞金桂二次新到腳色，並聞蓋山西亦與焉。余聞之，始而疑，繼而憾，終乃大感。何則？蓋蓋山西者，都門名下士也。前曾來滬投丹桂園，色藝雙絕，久已膾炙人口。上年業已回都，此所以始而疑也。繼見金桂懸牌定期開演，而蓋山西居然名列其上，明珠暗投深為可惜，此所以繼而憾也。及開演之次日，適有友人邀往金桂觀劇，余急欲看蓋山西演戲，遂欣然往觀。

2

可見，蓋山西初來丹桂茶園即以“色藝雙絕”馳譽海上，再來時，便已成為戲園借以吸引觀眾的招牌人物。又《絳芸館日記》云：

往金桂，看蓋山西演《煙花棍》一齣，與韓桂喜各有所長，而韓桂喜較勝也。（同治十二年十一月初二日條）

至金桂軒看戲。新來花旦蓋瀛州色藝均不如蓋山西，不足觀也。（同治十一年二月十五日條）

《申報》光緒三年刊登滬上寓公《梨園贊語》中，稱賞蓋山西云：“巧笑宜人，倩盼留媚，觀者蚩蚩，陽城下蔡。”又光緒十三年（1887）的《粉墨叢談》中云：

蓋山西，亦六七年前名旦也。豐容盛鬋，靡曼無雙。遠而望之，如初日芙蓉，搖曳於紅橋淩水。歌喉激楚，響落梁塵，黃竹白雲，無此音節。嘗見其偕想九霄演《雙小上墳》，婉轉抑揚，低徊俯仰，穿花雙蛺蝶無此輕盈。或有病其囿於秦聲，不足登大雅之堂者。不知北曲南詞，各隨風尚，苟得驚才絕艷，壓倒群芳，安見搏髀彈箏，不勝於調絲撥竹乎？世多井底蛙，毋寧

¹ 《滬游雜記》，86頁。

² 《申報》[2]冊，569頁。

占括囊之無咎。¹

除上記蓋三省、韓桂喜和蓋山西等梆子旦行演員外，據《同光梨園紀略》和《南北梨園略史》的記載，同治十二年（1873）杜蝶雲接開劉維忠的丹桂茶園後，隸屬丹桂茶園的演員中，梆子出身的有武生李春來和黃月山，開口跳田黑兒，花旦劉鳳林，小丑禿扁兒等。²這些演員中，李春來和黃月山到上海後，自梆子改唱京劇，成為梆子、京劇兼演的演員。首先，從同治末到光緒初年間，在上海李春來的活動情況如下：

李春來（1855-1925），³同治十二年（1873）前後，李春來首次到上海，在杜蝶雲的丹桂茶園演出。當時丹桂茶園武生行除李春來外，有黃月山、曹吉安、郝福芝、謝梅卿、杜錦芳等，李春來以梆子武生演開鑼戲，一時聲名顯赫。⁴又同治十三年（1874）冬19歲時，為副武生，搭入孫菊仙開昇平軒戲園，不過不久，昇平軒營業不佳，至光緒元年（1875）中秋，即關閉，孫菊仙乃復入丹桂茶園，李春來亦回丹桂茶園演出。⁵大約此時他從丹桂茶園同臺武生謝梅卿學習皮黃戲，逐漸自梆子改唱京劇。李春來初來上海丹桂茶園搭班時，來自揚州、里下河等的徽班武戲角色以豐富多彩的武戲表演而得到上海觀眾的賞識。李春來把梆子武戲與徽班武戲溶於一爐，精心提煉，在舞臺實踐中，形成了武藝精絕、翻打勇猛的武戲表演風格，提高了武戲表演藝術的審美品位。當時他所擅演梆子劇目及角色，有《三岔口》（任唐輝）、《八蠟廟》（黃天霸）、《四傑村》（俞千）、《摩天嶺》（薛仁貴）等。⁶

至光緒四年（1878）春，杜蝶雲的丹桂茶園關閉，李春來糾合韋志俊出資，光緒五年（1879）在丹桂西館址開衆樂茶園。開演不到三月，韋志俊因李春來遇事專橫，將本銀收回，李春來獨力難支，勢處維谷，“乃授計於母舅王福連，假言母喪北上”，衆樂遂關閉。⁷光緒九年（1883）李春來再回上海，加入周大升開

¹ 《粉墨叢談》，148頁。

² 見《同光梨園紀略·杜蝶雲接開丹桂》，《樂府新聲》，9頁。見《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），206頁。

³ 武生流派李派的創始人，原名李起山。河北高碑店人（一說河北新城人）。同治五年（1866）11歲加入北京豐臺喜春臺梆子科班坐科，從譚叫天（原名譚志道，譚鑫培之父）習藝，初習武丑，後改武生。相傳李春來在科時給黃月山配戲，而濡目染，對黃派藝術很有心得。黃得知後便讓他改唱武生，開始李春來不肯，一日黃月山貼演《惡虎村》，故意告假，建議由李春來代演。李春來不得已上臺，却一炮打響，從此改唱武生。（參見《中國京劇史》（上卷），411頁。）喜春臺雖為梆子班，但京班武生如三慶班殷德瑞、四喜班汪年寶等，都在那裏搭科演出。李春來幼時，是受過他們的影響的。（參見王芷章《中國京劇編年史》，中國戲劇出版社，2003年10月第1版，231頁。）出科後，同治十一年（1872）在天津崇慶、儀鳳各班露演，又在北京搭過小福勝班演出梆子戲。

⁴ 見《同光梨園紀略·杜蝶雲接開丹桂》，《樂府新聲》，9頁。

⁵ 見《同光梨園紀略·孫菊仙開昇平軒》，《樂府新聲》，10頁。

⁶ 《滄游雜記》，鄭祖安標點本，86頁。

⁷ 見《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），207頁。

的咏霓茶園唱武戲，¹後來，陳方水在寶善街開留春茶園，去京邀聘黃月山、汪桂芬，李春來亦應陳方水的邀請，搭入留春茶園以短打戲演出出名。²這時期，他所擅演短打戲劇目有《白水灘》、《花蝴蝶》、《茂州廟》、《惡虎村》、《獅子樓》等。其中最典型的短打戲就是《白水灘》。蘇雪庵在《京劇前輩藝人回憶錄》中說：

李春來的成名，大一半是仗着《白水灘》，按舊規《白水灘》主人公穆玉璣（一作孟玉池）的打扮很樸素，是青褶子、草帽圈、甩髮。禮擔也只搭上兩塊椅披。李春來把他美化了，草帽圈也做得漂亮，禮擔也是特制。有時候還來一件比較花俏的褶子，大帶也綉上了花。他這種作風，當然合了上海觀眾的脾胃。³

《白水灘》中的李春來，為適應上海觀眾的欣賞心理，注意化妝、服裝整潔而美觀。又他武戲演出時，不但對化妝、服裝作過改良並加以美化，而且在兵器、靴鞋的制作上進行了改革和創新。楊常德在《說南派，話海派》中說：“使用的長槍，槍杆粗，槍頭長，單刀和雙刀的寸尺也比一般武生所用的要長，快靴的底用雙層牛皮做成，粉靴的粉底則呈長方形，份量較重，係按梆子班規定所特制。”⁴他的長靠戲也非常好，如《伐子都》、《界牌關》、《臨潼斗寶》、《長坂坡》等戲。其中，代表劇目是《伐子都》。《京劇前輩藝人回憶錄》中云：

《伐子都》是一齣梆子戲。就在二黃班演出，也仍唱梆子（河北梆子）。李春來出身於梆子科班，對這齣戲，自然是駕輕就熟，不過他更有獨到之處。決不是一般所能企及。⁵

由此可知，李春來具備了梆子演員所特有的武工本領，對上海京劇武生藝術的發展尤多貢獻。後，上海京劇武生大都受其影響，如上海出身的武生蓋叫天、張德俊、高福安等，大都宗李派。

另外，南來後自梆子改唱京劇武生的代表人物是黃月山。黃月山（1850-1900），京劇武生三大流派中黃派的創始人，河北武清人，綽號黃胖。幼年習梆子，同治十一年（1872）以前初到上海，加入劉維忠的丹桂茶園演出。他在上海搭丹桂茶園時，拜著名武生任七為師後，改京劇武生。後，金桂軒開場不

¹ 見《同光梨園記略·周大升開咏霓》，《樂府新聲》，30頁。

² 同上，31頁。

³ 蘇雪庵《京劇前輩藝人回憶錄》，上海文化出版社，1958年4月第1版，104頁。

⁴ 收錄於《戲曲薈英》（上），241頁。

⁵ 《京劇前輩藝人回憶錄》，108頁。

久，因“滬人喜新厭故，故數見不鮮”，再邀請名角時，與武生陳春元、沈雲秋等改入新開不久的金桂軒演出過，¹同治十二年（1873）前後，與武生李春來在杜蝶雲的丹桂茶園演出。²此時對黃月山的評價，王芷章在《京劇名藝人傳略集》中說：

時當壯歲，精力充足，所演各劇，聚精會神，慘淡經營，由是聲名大噪。蓋由於師傳根底湛深，技術精妙，唱則音節清越，有燕趙悲歌遺意，而說白淋漓激昂，復能曲盡情事。武生以武工爲尚，而月山能兼唱白之長，在當時頗不多見。³

可見黃月山不但武工好，唱工、說白也都稱絕一時，因此形成了兼長唱念的演出特點。光緒二年（1876）前後，黃月山隨着老師任七，再次搭入金桂軒演出。當時他的擅演劇目及脚色有《伐子都》（子都）、《四傑村》（余千）、《趙家樓》（華雲龍）、《泗州城》（孫悟空）等。⁴此時在《申報》上發表的《梨園贊語》中云：“英姿颯爽，氣蓋一世，揚裘而來，太原公子。”⁵對於黃月山藝術上的成就及擅演劇目，張肖倫《燕塵菊影錄》云：

黃月山長靠、短打唱白表情，俱見精妙。其學力湛深，與俞菊笙分道馳名，近世論武生，並稱俞、黃。其唱激昂慷慨，得燕趙遺風，而道白高下疾徐，聲容並茂，亦自勝人。能戲之多，以飾老英雄爲最負盛譽。《溪皇庄》、《劍峰山》、《駱馬湖》、《百涼樓》、《得勝圖》、《馬三保》、《收董平》、《伐子都》、《下河東》、《獨木關》、《伐東吳》，皆負譽獨盛。即《惡虎村》、《盜御馬》、《長坂坡》，臺步之邊式，及唱工念白神情，色色俱妙，與俞派異曲同工。⁶

黃月山在演唱上盡量發揮自己的演唱特長，並吸收了梆子腔調，形成了專演以唱念表演爲主的黃派武生戲的演出風格。他的傳人有李吉瑞、瑞德寶、李桂春、馬德成等。

¹ 見《同光梨園記略·徽班京班同開金桂軒》，《樂府新聲》，12頁。

² 見《同光梨園記略·杜蝶雲接開丹桂》，《樂府新聲》，9頁。

³ 收錄於王芷章《中國京劇編年史》，980頁。

⁴ 見《滄游雜記》，86頁。

⁵ 《申報》光緒三年七月廿二日，《申報》[11]冊，210頁。

⁶ 轉引自《中國京劇編年史》，718頁。

二. 京劇與梆子戲的同臺合演

從同治末上述著名演員到上海演出起，光緒初年以來，幾乎所有河北梆子名角都來過上海，一時上海各京劇戲園皆盛行京劇與梆子同臺合演的演出形式。直至光緒末年，京、梆同臺合演，始終是上海京劇的主要演出形式。梆子與京劇的同臺合演，有幾種形式。一種是一臺戲中，幾齣京劇，幾齣梆子。第二種是一齣戲中，一半京戲，一半梆子。第三種是一齣京劇中，夾一段或幾段梆子。¹而兩種戲劇也藉由彼此不斷地融合、學習，大大豐富、發展了自身。這一時期，第一個為京、梆合演提供舞臺的重要基地是大觀園。光緒三年（1877）十月，出身梆子戲班的黃月山接手大觀園後，大觀園為陸續南來的著名河北梆子演員提供了演出場所。此年，梆子名角侯俊山（十三旦）及人參娃、一斗香等來到大觀園，²合演梆子劇目《羅章跪樓》。《絳芸館日記》（光緒三年十月廿七日條）云：

至大觀園看戲，正卿亦來，招香娥同觀，點《羅章跪樓》一出，乃新到脚色十三旦、人參娃、一斗香三人合演也。³

當時，在《申報》上刊登的雲間最不羈生《梨園竹枝詞》中，對這三人的評價是：

“人參娃美果難尋，楚楚還憐一斗金。何物寧馨十三旦，秋波一轉動人心。”⁴

正是在大觀園的舞臺上，侯俊山樹立了自己在上海戲劇界的聲名。侯俊山（1854-1935），⁵光緒3年（1877）10月，第一次來上海，在大觀園演出。第二年，北上改入河北梆子戲班瑞勝和班。⁶同年末，偕瑞勝和班所屬演員再次南下，此時南來的瑞勝和班演員有小住紅（花標）、小貓貓旦（花旦）、范福奎（胡子生）等。光緒五年（1879）正月初改在丹桂茶園與韓桂喜合作演出梆子劇目《辛安驛》，⁷紅極一時。當時對侯俊山的花旦戲《辛安驛》演出情況，《粉墨叢談》中

¹ 參見《中國京劇史》（上），240頁。

² 《申報》光緒三年十月廿三日“大觀戲園告白”：“京都新到十三旦、一斗金、人參娃。”（《申報》[11]冊，515頁。）

³ 《清代日記叢抄》，316頁。

⁴ 《申報》光緒三年十二月十四日，《申報》[12]冊，54頁。

⁵ 名達，小名瑞子，早年藝名喜麟。山西洪洞縣人。9歲入山西太原喜字班學梆子戲，3個月後出臺，轉演于晉北、張家口一帶，唱山西北路梆子花旦。13歲成名，因得藝名十三旦。同治九年（1870），17歲隨肅王府管事入京，加入全勝和班，改唱河北梆子，首演《打金枝》於慶和園。到同治十一、十二年間（1873-1874），他在北京已頗享盛名，《粉墨叢談》云：“癸酉、甲戌間，十三旦以艷名噪燕臺。且秦人，能作秦聲。貌亦姣好，蛾眉曼曼，宛若天人，品花者以‘碧桃’擬之。初都門不尚山陝雜劇，至有嘲之為‘弋陽梆子出山西，粉墨登場類木鷄’者，至是而靡然從風，爭相傾倒，冠裳裙履，座上常盈。”（《粉墨叢談》，179頁。）

⁶ 瑞勝和班是一個代表河北梆子的著名戲班，成班年代不詳，該班三易其名，原名全勝和，光緒四年（1878）由於班主易人，改名瑞勝和。其後，光緒十九年（1894）又改名為寶勝和。

⁷ 《絳芸館日記》（光緒五年正月初三日條）云：“至丹桂園聽戲。春衡演《金馬門》，十三旦及韓桂喜合演《新安驛》。”（《清代日記叢抄》，318頁。）

有如下的記載：

十三旦既復航海來申，在丹桂茶園著籍，甫一登場，擲纏頭似密雪，其演《辛安驛》也，紅氍怒磔，綠鬢低盤，兒女英雄，真令人又驚又怒。不數月，累累者已盈巨萬，乃重還都門。¹

侯俊山的花旦藝術，以做工見長，以高難度動作稱絕。《河北梆子簡史》中，對他的拿手戲《辛安驛》的評價如下：

他的拿手戲首推《辛安驛》，他扮演店主之女，初上場時女扮男裝，掛紅髯，穿女紅打衣，其走邊、跨腿、云手、甩鬚、撲鬚等動作，都是梆子花臉的功夫。及至掌燈看男扮女裝的小生時，馬上恢復女態。在[小安板]的過門中，摘下髯口扔在地下，驟然變成一個嬌滴滴的小姑娘。邊看小生，邊做內心愛慕的表演動作，然後小跑下場，突然又停步凝神顧盼，表演十分細膩動人。²

當時侯俊山本已具有顯赫的聲望，又因堪稱絕藝的梆子旦行表演，以及俊俏的容貌，一時大受上海觀眾追捧。而丹桂茶園也因侯俊山而生意火爆。

據《申報》光緒五年正月十四日刊登的丹桂茶園日演戲目及《絳芸館日記》正月十八日記載，可知他在丹桂茶園的一臺戲演出中，與京班演員同臺合演的情况。

王兆奎、王桂官《鳳鳴關》，小連生、張玉涵《彩樓配》，韓桂喜、陳雙喜、馮永順、趙珍玉、張九柱、曹吉安、郝福芝等《泗州城》，十三旦、馬順榮、滿天星、禿扁兒《珍珠衫》。³

往丹桂園看戲。王兆奎演《金蘭會》，大奎唱《打龍袍》，桂喜唱《斷橋》，春恒唱《七星燈》，福芝演《翠鳳樓》，十三旦演《海潮珠》。⁴

可以看出，此時丹桂茶園的壓軸戲皆由侯俊山擔綱，其地位無與倫比。同時，從《申報》廣告來看，王兆奎、王桂官、小連生、張玉涵、陳雙喜諸人，都是京劇演員，而韓桂喜此時也已由梆子改唱京劇，因此丹桂茶園的京、梆同臺仍是以京

¹ 《粉墨叢談》，179 頁。

² 《河北梆子簡史》，64 頁。

³ 《申報》[14]冊，95 頁。

⁴ 《清代日記叢抄》，318 頁。

劇演出為主，只是因為侯俊山個人巨大的影響力，梆子戲作為壓軸演出。所以，光緒初年在上海京劇戲園中河北梆子戲興盛局面的釀成，可以說，與侯俊山的藝術影響有關係。光緒六年（1880），侯俊山返京，仍隸屬瑞勝和班在堂會戲中演出。侯俊山回京後，丹桂茶園遂無力支持，竟因此停演。¹

同時在上海的河北梆子名角還有萬蓋燈。²光緒元年前後初來上海，曾在丹桂茶園演出。《滬游雜記》卷4之末記載中，他隸屬丹桂茶園時，所擅演的劇目及角色有《小上墳》（小寡婦）、《雙搖會》（二娘）、《翠屏山》（潘巧雲）、《烏龍院》（閻婆惜）等。³後，光緒四年（1878）16歲時已在上海上頗負盛名，《絳芸館日記》光緒四年十月十七日條云：

出城，謁子香晤談，適萬蓋燈偕其師及朱翠鳳來。詢知萬蓋燈乃天津名優，名元兒，號茗仙，年甫十六，色藝冠時。⁴

他從光緒四年九月到光緒五年正月，⁵加入大觀園，携朱翠鳳⁶、十四旦⁷等演出河北梆子傳統劇目《小上墳》、《下河南》、《送灰面》、《紅鸞禧》等戲，⁸一時名動上海。當時，在大觀園萬蓋燈及周翠鳳、十四旦參加的京、梆同臺合演的情況如下：

大觀戲園光緒五年正月十三日夜演：劉久奎《山海經》，左銅鍾《黑風伯》，林連奎、十四旦、李毛兒《紫金樹》，孫菊仙、劉久奎、朱翠鳳《打金枝》，黃月山、周大陞、康黑兒等《金山寺》，萬蓋燈、李毛兒、楊吉祥《鴻鸞禧》。

9

¹ 《同光梨園記略·孫春恒接開丹桂》云：“謝梅卿以所蓄進京邀十三旦，生意陡好。惜時未久，十三旦回京，一丹桂蹶不能復振，角色亦零落星散。甚至龍套人亦不全。春恒、奎官尙支持匝月，直到水盡山窮，始停演。”（《樂府新聲》，16頁。）

² 萬蓋燈（1863-1902），原名李紫珊，亦作李子山，號茗仙，天津人。幼年習梆子花旦，藝名萬蓋燈。

³ 《滬游雜記》，86頁。

⁴ 《清代日記叢抄》，317頁。

⁵ 據《申報》刊登大觀戲園廣告，萬蓋燈初到大觀園時期是光緒四年九月廿七日。（《申報》[13]冊，391頁。）

⁶ 《絳芸館日記》光緒四年十月十七日條云：“新到翠鳳號佩秋，年僅十七，貌亦韶秀，惜煙霞之癖太甚耳。”（《清代日記叢抄》，317頁。）

⁷ 《絳芸館日記》光緒四年十一月廿五日條云：“至大觀園看戲，新到花標十四旦，容貌秀麗，惜少豐韻，然勝十三旦多多矣。”（《清代日記叢抄》，317頁。）《粉墨叢談》云：“十四旦，精拳棒，善超躍。雖裙下雙勾，瘦如春筍，耳輕盈矯捷，無異鷹隼之激秋旻，歌喉亦嘹亮不群。時或改而為小生，扮《賣胭脂》之郭華、《翠屏山》之石秀，輕衫窄袖，款步上場，微動香唇，白雲頓遏，蓋不以色選，而以藝傳者也。性豪邁，一言不合，輒肆睚眦。而扶人之危，濟人之急，雖髻纏頭亦所弗惜。世稱馬湘蘭為紅妝季布，今得十四旦人，意者慷慨任俠之風，仍不讓蛾眉獨步乎。然而我輩更惡然矣。”（《粉墨叢談》，186頁）

⁸ 參見《絳芸館日記》光緒四年十二月初二日、光緒五年正月初二日、正月十三日、正月十四日等條。（《清代日記叢抄》，318頁。）

⁹ 《申報》[14]冊，95頁。

相比起丹桂茶園，此時大觀園京、梆合演的情況相對複雜，京劇與梆子戲的交融也更深。蓋劉久奎、左銅錘、林連奎、李毛兒、孫菊仙、周大陸、楊吉祥是京劇演員，萬盞燈、周翠鳳、康黑兒為梆子演員，而黃月山則兼演京梆。因此，大觀園的舞臺上，既有單獨的京劇演出，又有京、梆演員同臺同劇的合作演出，雙方交流十分密切。顯然，萬盞燈在大觀園也是負責壓軸的重要演員，其個人魅力可見一斑。此時對萬盞燈的評價，《粉墨叢談》云：

光緒初元，掛名大觀樂部。其時，定子芳齡，恰合闌干之數。雛髮初燥，圓渦漸生，見人則撚帶含羞，兩頰隱隱現紅霞色。閱二年，春江遊倦，返棹宣南。京洛軟紅，芳名鼎盛，至有名公巨卿執贄踵門願求一見顏色者。¹

又刊印於光緒九年的黃式權《淞南夢影錄》卷一中云：“梨園之盛，甲于天下。……昔年負重名者，如小桂壽、邱阿增、劉鳳林、小十三旦、葛子香、陸小芬、萬盞燈之類。”²

此外，光緒三年（1877）以後，河北梆子演員達子紅（名梁宗旺，老生）、一盞燈（名張雲卿，花旦）等也來到上海，在丹桂茶園及金桂軒與京班同臺演出過，受到上海觀眾的歡迎。《絳芸館日記》云：

至丹桂園看戲。……座客已滿，新到花旦名一盞燈，係山西人，演《忠孝圖》，身段面目，以及演法唱法，色色俱佳，頗堪悅目。（光緒三年七月初六日條）³

往金桂軒看戲。新到脚色譚鑫培演《挑鐵華車》，孫彩珠唱《探窯》，達子紅演《白虎堂》，均尚可觀（光緒五年正月四日條）⁴

金桂軒是除大觀、丹桂以外，京、梆合演的另一個重要京劇戲園。光緒四年（1878）末，掌管天津梆子戲班盛軍小班的翟善之，帶領全班來上海，接手在石路的金桂軒，⁵此時著名河北梆子演員田際雲應翟善之的邀請，首次來上海演唱。⁶田際雲（1864-1925），⁷光緒五年（1879）來上海後，與侯俊山齊名，兩個人同

¹ 《粉墨叢談》，177頁。

² 《淞南夢影錄》，鄭祖安標點本，101頁。

³ 《清代日記叢抄》，316頁。

⁴ 同上，318頁。

⁵ 見《南北梨園略史》，《菊部叢刊》（第一冊），207頁。

⁶ 見切膚《誌玉成科班》，收錄於劉紹唐、沈葦窗主編《菊部叢刊》（第一冊），傳奇文學出版社，民國63年4月影印初版，241頁。

⁷ 原名麟瑞，後改瑞麟，藝名響九霄（原為想九霄，又作想九霄、響九簫），河北高陽人。光緒二年（1876）13歲入涿州（今河北涿縣）白搭村雙順科班坐科，習河北梆子花旦。後科班解散，去天津，唱梆子花旦，姓名始漸顯著。

是梆子花旦中屈指可數的人物。茗水狂生《海上梨園新歷史》云：“初滬上不尚秦腔雜劇，有弋陽梆子出山西，粉墨登場，適貽木鷄之誚。自十三旦、響九霄等出，於是亦靡然成風矣。”¹田際雲在上海約二年，演出梆子劇目有《春秋配》、《蝴蝶杯》、《鳳凰山》、《紅鸞喜》等。演出很受觀眾歡迎，使當時金桂軒的聲望為全滬之冠。《粉墨叢談》云：

想九霄，姓田，小字虎兒，以秦聲馳名滬上。每一發聲，脆如炙雨鶯簧，一清俗耳，當於柳陰深處，携雙柑斗酒，危坐聽之。貌清妍，無俗韻，纖腰一搦，婀娜可憐，楊柳岸十七八女郎，當亦無此柔媚。²

光緒七年（1881）田際雲曾回京加入瑞勝和班，像上海一樣，梆、京同臺演出。當時在北京的梆、京合演，稱之謂“兩下鍋”或“兩夾鍋”，兩個劇種演員就經常通力合作，進行藝術上的相互交流。這種“兩下鍋”的同臺合演方式，很快蔚然成風，為梆、京演員所接受，為廣大觀眾所歡迎。《河北梆子簡史》中，對其歷史發展的必然性，如下說明：

河北梆子方面而言，雖然彼時正處在興盛時期，在藝術上儘管繼承了山陝梆子傳統，然而尚還有許多地方需要進一步完善，所以“兩下鍋”對於河北梆子來說，是非常需要的。皮黃也是如此，當時的京劇可以說也是一個新興劇種，京劇在其成長過程中，胃口之大，吸收力之強，是人所共知的。它在以往的崑亂同臺、徽秦并奏中，得到了很大好處，極大地豐富了自己，從而使自己獲得了蓬勃發展。京劇為使自己得到進一步的繁榮昌盛，接受“兩下鍋”也是必然的。除此“兩下鍋”的盛行，更有其經濟上的原因，通過這種演出方式能吸引更多的觀眾，使各有所好的觀眾都能坐到一起，從而擴大了經濟收入，這也是大家都願意的事情。因此，“兩下鍋”的演出方式，廣為各班採用。³

光緒十一年（1885），田際雲在北京創辦河北梆子科班小玉成班，‘光緒十三年（1887），率小玉成班再次來上海。南來後，他曾與汪桂芬、萬籟天、一陣風等演出於天仙茶園。同年，劉維忠的新丹桂散班，田際雲招集梆子演員接開新丹

¹ 轉引自《中國京劇史》（上），239頁。

² 《粉墨叢談》，174頁。

³ 《河北梆子簡史》，110頁。

⁴ 全班共70餘人，班中學生均用玉字取名，如花旦李玉鳳、李玉貴，老生李玉奇，花臉張玉鵬等。該班的教師是李成玉（河北饒陽人），能戲甚多，不僅能教梆子、皮黃、崑曲、高腔，還善于編導新戲。李成玉對小玉成科班的貢獻頗多，因此很受班主田際雲的器重。

桂。¹王芷章《京劇編年史舊稿》中，當時對想九霄帶來的梆子演員及新加入新丹桂的演員，有如下記載：

響九霄自到滬後，即用夏月恒爲管事，并參加演出。班中帶來的多爲梆子演員，計文武老生有達子紅、徐文壽、蓋天紅，小生爲小金紅，武生爲活天霸，青衣爲水上飄、猫猫旦，花旦有馬全祿、小金，花臉有驚天雷、索鳳鳴。此外則徵班角色加入，那些人多爲本唱崑腔，後來改唱皮黃的。計花旦有小金虎、小桂林、小金寶，丑角有何家盛、何金壽等人。班中皮黃、梆子兩下鍋，而且兼有崑曲。田、夏皆屬思想進步，并富有創造性，因而開始編演新戲、本戲，以資號召。²

在田際雲的主持下，班中梆子與京劇演員同臺合演《辛安驛》、《梵王宮》、《少華山》、《珍珠衫》、《賣胭脂》等戲。而且，除傳統劇目外，田際雲還編演了一些新編梆子時裝戲，如《斗牛宮》、《佛門點元》《錯中錯》等新戲，深受到觀眾歡迎。特別是，《斗牛宮》（一名《善游斗牛宮》）是田際雲帶小玉成班到上海後最先排出的新編燈彩戲，轟動一時。光緒十七年（1891），田際雲在上海歷時四年後，率小玉成科班返京，將小玉成科班改組，更名為玉成班，不再冠以“小”字，變科班爲戲班。田際雲同時聘請著名京劇演員入班，由於該班已在上海做了京、梆合演的經驗，營業非常好，田際雲才正式在北京倡導京、梆全面合演。此後數年，班中的京劇演員比重顯著增加，至光緒末年，著名京劇演員絕大多數都搭過玉成班，³使該班成爲北京第一個京、梆合演的戲班，引領了北京戲劇界京、梆合演的風氣，同時促進了兩種戲劇的發展。

再來看上海的情況，隨着河北梆子演員的陸續南來，除丹桂、金桂、大觀、天仙等大型戲園外，新開設的中小型京班戲園，如寶善、天福、咏霓、留春、滿春、天華、天成等京班戲園，爲了戲園的營業發展，無不是京、梆同臺合演。當時因梆子旦角最受到上海人的歡迎，故應聘南來最多的是旦角演員。成於光緒十九年（1893）的池志澂《滬遊夢影》云：

近有梆子腔附麗於京調，獨出冠時，其聲鳴鳴然，如大聲疾呼，如痛哭流離，悲傷嗷殺，感人最深。夫戲班之盛衰視乎脚色之優劣，班中花旦尤重，往往費千金厚幣聘諸燕京。⁴

¹ 見《同光梨園記略·想九霄開丹桂》，《樂府新聲》，39頁。

² 見《中國京劇編年史》，596頁。

³ 著名京劇演員肖長華說：“除了俞潤仙和譚鑫培，凡當時有名的演員都搭過玉成班。當時雖都打不過玉成家。”（轉引自《河北梆子簡史》，52頁。）

⁴ 池志澂《滬遊夢影》，胡珠生標點本，上海古籍出版社，1989年5月第1版，156頁。

除上述小玉成班外，光緒中後期來上海參加與京班同臺合演的河北梆子戲班，還有永勝玉班。永勝玉班的前身為始建於同治四年（1865）的河北寶坻縣永勝和班，光緒二十一年（1895）永勝和班解散，該班教師出身張國泰（1865-1915）¹率師徒到上海演出謀生，易名永勝玉班。光緒二十一年，當張國泰率永勝和班出身的花旦三盞燈（張錦峰）、四盞燈（周咏棠）、五盞燈（王貴山）等到丹桂茶園與京班演員同臺合演。當時他們將大量的河北梆子戲劇目移植到京劇中來，其中如《四郎探母》、《少華山》、《余塘關》、《梵王宮》、《忠孝牌》等劇，都成了那一時期京劇戲園競相移植搬演的劇目。同時，張國泰在上海課徒授藝，培養出毛韻珂、劉玉琴、劉慧琴、景韻琴、綠牡丹（戚艷冰）等一批優秀旦行演員，這些人與京班演員同臺合演過程中逐漸轉化為京劇演員，對以後京劇旦行表演藝術的發展起到了極為重要的作用。其中影響最大的著名演員就是毛韻珂。毛韻珂（1885-1941），藝名七盞燈，江蘇人。早年從張國泰學習梆子老生，後來改唱花旦。毛韻珂是張國泰在上海教出來的得意高徒。《同光梨園紀略·張國泰徒皆名角》中云：

七盞燈為毛芝芬子，小名秋兒，號仲林。老生花旦兼唱，大江南北，無人不知。人亦溫和可愛，且具天良，不似他人出師後，視師傅若路人。張國泰謂授徒多年，以七盞燈良心最好。²

他在上海京、梆“兩下鍋”風行之後，亦兼唱京劇。光緒二十八年（1902）11月，《同文滬報·消閑錄》主筆周病篤開“伶榜”，品評伶界演員，評出毛韻珂為“菊榜”（旦角）狀元。³後，清末民初，毛韻珂以旦角掛牌與同時期的馮子和、賈璧雲在上海劇團鼎足而立，被列為京劇名旦之一。秋星《秋雨梧桐室劇話》中說：“毛韻珂以秦腔入手，兼唱皮黃，尤善演西裝、時裝旦，居然名噪一時。曩日賈黨、馮黨之外，別有毛黨，以成鼎足。”⁴他所擅劇目有《辛安驛》、《花田錯》、《大英傑烈》、《富春樓》等，劇中自然流麗的唱工與活潑細膩的做派享譽滬上。

另外，與永勝和班出身演員同時來上海的還有一些河北梆子演員，如青衣天娥旦，武旦飛來鳳（九陣鳳）、賽陣風（張英甫）、雲中燕，武生雲裏飛，武淨馮黑燈、驢肉紅等都到上海後，搭京班戲園與京劇演員同臺合演。⁵這些梆子演員，

¹ 張國泰，河北南皮人，號治平，曾用藝名張皂兒。他早年搭梆子戲班萬順和班演出河北梆子花旦，中年即不上臺，入永勝和科班，專以教徒為業。（見《同光梨園紀略·張國泰徒皆名角》，《樂府新聲》，155頁。）

² 《樂府新聲》，156頁。

³ “文榜”狀元汪笑儂、榜眼小連生（潘月樵）、探花小桃紅，“武榜”狀元夏月潤、榜眼呂月樵、探花張順來，“菊榜”狀元毛韻珂、榜眼篠喜祿（陳祥雲）、探花小萬盞燈。

⁴ 收錄於《菊部叢刊》，712頁。

⁵ 參見《中國京劇史》，268頁。

有的人在短期演出後北還，有的則定居上海，經過一段較長的與京劇同臺合演的過程，漸趨京劇化，從而衍變成爲享譽上海的技藝精湛的京劇演員，推動了上海京劇藝術的發展。

京、梆合演，除了豐富河北梆子的表演藝術外，更重要的作用是促成了京、梆合流，從而形成了有自身鮮明特色的上海京劇。從河北梆子對京劇的影響來看，有以下幾個特點：第一，侯俊山、田際雲等旦角演員的表演藝術爲京劇演員模仿、吸收，從而使上海京劇在旦角表演上更加細膩而生動。第二，更重要的是，傑出的梆子武生出身李春來、黃月山不但影響京劇演員，而且他們自己在後來轉演京劇，並培養了大批優秀的京劇武生演員，爲上海京劇形成以武戲見長的特色作出了巨大的影響。第三，梆子演員在服裝、舞臺上的創新很快也影響到上海的京劇，並最後形成上海京劇鮮明特色之一。第四，無論何種行當，都有不少京劇演員是由河北梆子演員轉行而來，因此，河北梆子爲上海京劇貢獻有生力量這一點上，也是顯然可見的。

第四章 燈彩戲與連臺本戲的創設

同光時期上海京劇在舞臺實踐方面，充滿了創新精神。各種新的創設層出不窮，其中最引人矚目的莫過於燈彩戲與連臺本戲的大量出現。就出現的充分原因而言，商業娛樂市場的推動力量是根本性的。在晚清上海，以商人、市民、遊士為主體形成了一個相對穩定的觀眾群體，同時上海日漸繁榮豐富的娛樂生活和崇奢好奇的風氣使得這一群體在心理上追求感官的新奇、華麗、刺激。因此這些幾乎每個晚上都在自己喜愛的戲園度過的觀眾在舞臺布景上他們希望越奢華炫目越好，在劇本上他們希望看到不斷有新戲出現，而不是每天都重複上演舊戲。因為前者，燈彩戲受到歡迎；因為後者，現編現演的連臺本戲大量出現，雖然在情節上、演出上連臺本戲往往粗糙，但它們至少滿足了觀眾喜新厭舊的心理。同時，燈彩戲與連臺本戲的結合也成為常見的現象。

需要略加說明的是，在表演實踐的唱、念、做、打方面，上海京劇也有許多非常突出的新創，並形成了自己獨特的風格，但是本章卻未能加以論述。究其原因，一是因為關於同光時期上海京劇唱、念、做、打的資料保存得並不多，很難根據現存材料勾勒出一個較為詳細的面貌。更重要的是，京劇的表演研究是實踐性極強的部分，晚清的表演情形既已不可復睹，單憑文字材料，所得結論的可靠性究可懷疑。況且筆者作為一個外國人，在京劇表演實踐上的體驗和感受實在不敢自信，更不敢妄論古人，所以只好暫時從略。希望以後對中國京劇藝術的鑑賞力能不斷提高，再將缺失的這一部分補足。

第一節 燈彩戲的盛行

燈彩戲的盛行是上海京劇重要特徵之一，《海派京劇的奧秘》中說：“海派京劇的布景藝術就是從燈彩的使用開始的，燈彩的大量使用，燈彩戲的盛行一時，大大地改變了中國傳統戲曲舞臺上只有“心景”，而基本上沒有“實景”的局面。演員的表演逐漸失去了獨占舞臺空間的局面，舞臺演出不僅僅向觀眾展示演員的唱念做打之美，還要展示一種與劇情或者相關或者關係不大的另一種東西——燈火景物。”¹可以說，燈彩戲在中國戲劇發展的歷程中有重要意義，它開始在重寫意的戲劇傳統中引入了寫實的精神。

¹ 錢久元《海派京劇的奧秘》，合肥工業大學出版社，2006年3月第1版，105頁。

燈彩泛指戲曲演出中區別於一般傳統砌末的燈光、布景，又稱“燈彩砌末”或“彩砌”、“彩頭”。注重燈彩的戲曲演出，稱為“燈彩戲”或“彩戲”、“燈戲”。燈彩戲大都劇中情節離奇，有神怪出沒，用彩繪的景片和燈具作種種點綴、渲染，借以吸引觀眾。至 20 世紀 20 年代前後，漸為寫實布景、機關布景所代替。

只要在茶館戲園以及在夜間唱戲，舞臺上的燈光照明總是需要的，清代頗有茶樓與戲班已以其燈光為特色。如寫成於乾隆或稍早時期的《月明樓》鼓詞描寫月明樓戲臺說：“明晃晃戲臺真寬大，上邊吊掛真可觀。五色絢子當中掛，宮燈紗燈掛兩邊。”¹而乾隆末年李斗在《揚州畫舫錄》卷 5 中，則記載了揚州各戲班中，“小洪班燈戲，點三層牌樓，二十四燈”²，可以推想，小洪班的燈戲除了照明之用外，開始有了裝飾布景、烘托舞臺氣氛的功能，並以此成為其最大的特色。

而同治以後在上海出現的燈彩戲與以前的燈戲有了極大的甚至本質的不同，黃式權《淞南夢影錄》（光緒九年刊印）對燈彩戲曾有如下記載：

燈戲之制，始於同治初年，先惟崑腔戲園偶一演之，嗣天仙、金桂、丹桂、宜春、滿春等園，相繼爭倣。所演如《麟骨床》、《福瑞山》、《鳳蓮山》、《馨泉池》、《洛陽橋》、《寶蓮燈》、《為善得道》、《萬里尋父》之類，紅氍乍展，光分月殿之輝。紫玉橫吹，新試霓裳之曲。每演一戲，蠟炬費至千餘條。³

從材料可以看出，燈彩戲有專門的劇目，並非舞臺上固定的燈光照明。而且“每演一戲，蠟炬費至千餘條”，則花費之巨、舞臺布景效果之光艷奪目可想而知，絕非戲園日日如此所能承受的。因此，燈彩戲中所使用的燈具已超出單純的照明功用，而成為一種特殊的舞臺布景。其具體情形，可以從光緒六年十月初四日（1880 年 11 月 6 日）《申報》上的大觀戲園廣告“新排異樣燈戲”中略窺一二：

今本園別開生面，訪諸各省有名妙手，札就各色細絹異樣變化燈戲，——舉凡一名一物，無不燃燈結彩，逐樣生變。⁴

顯然，燈彩戲中的燈彩是將燈扎結成亭臺樓閣，花鳥蟲魚各色形狀，而成為一種純粹的舞臺布景。有學者曾認為“燈戲畢竟沒有真正實現劇場設施的革新，而仍

¹ 轉引自廖奔《中國古代劇場史》，中州古籍出版社，1997 年 5 月第 1 版，95 頁。

² 《揚州畫舫錄》，汪北平、涂雨公點校本，中華書局，1960 年 4 月第 1 版，136 頁。

³ 《淞南夢影錄》，鄭祖安標點本，上海古籍出版社，1989 年 5 月第 1 版，130 頁。

⁴ 《申報》[17]冊，515 頁。

然停留在照明的燈火階段”，¹這一結論恐怕值得商榷。此外，燈彩戲中更有大量彩繪背景，也是從前演劇時所沒有的。老三雅園在光緒二年三月廿四日（1876年4月18日）《申報》上《四思凡》演出廣告中說：

諸佛真像全新绣花湖綢僧衣，當場變彩，莊嚴全身所穿之衣，常時變化，毫無遮蓋，隨身出彩，大有可觀。²

而海上漱石生在《上海戲園變遷志（七）》中說：

上海各戲園之燈彩戲，始於白雀寺、大香山、游十殿，白雀寺有火景，大香山有山景，游十殿則為油鍋刀山種種地獄之變相，要皆以洋紗洋色彩繪為之。³

可見彩繪也是上海燈彩戲的一大特色。綜上可知燈彩戲是上海戲劇在舞臺裝置上的一大創設。

在上海地區，同治初年才出現燈彩戲，前引《淞南夢影錄》中對此已有說明。又馬彥祥在《清末之上海戲劇》中說：

在光緒八九年時，各戲園曾一度盛行燈彩戲。這種燈彩戲創始於同治初年，其先不過是崑曲班中偶一演之，未見如何新奇，後來天仙、金桂、丹桂、宜春等園相繼爭仿，乃流行一時。⁴

可見，燈彩戲原是上海崑班戲園的創造，為加強特殊舞臺效果而發明，後來被京劇戲園吸收並發展為上海京劇的新風俗圖。但，同治初年對上海崑班戲園的燈彩戲演出情況的資料難得一見。海上漱石生說：

白雀寺火景中，有所謂倒彩者，乃係夾層。臺上演至火燒時，檢將人連放彩火（即松香），臺上將夾層之彩翻下，先時所繪者為房屋，至是忽變為火焰，見者俱為叫絕。今日思之，殊不值一哂。遼石路天仙茶園，排演全本洛陽橋，有點金石、采蓮船、寶藏庫、水晶宮等燈彩，……以是頗能轟動一

¹ 廖奔《中國古代劇場史》，95頁。

² 《申報》[8]冊，351頁。

³ 收錄於周華斌、朱聯群主編《中國劇場史論》（下卷），北京廣播學院出版社，2003年1月第1版，571頁。

⁴ 收錄於《東方雜誌》第33卷7號，民國25年4月1日發行。

時。¹

《白雀寺》、《大香山》、《游十殿》三劇暫時不能確定是崑曲劇目還是京劇劇目，但天仙茶園排演《洛陽橋》在光緒六年（1880），據文中所述，則三劇當在此前，或許即同治末光緒初之情形。

光緒初年，崑班最著名的燈彩戲是《洛陽橋》，從光緒二年正月十六日（1876年2月10日）起至同年五月廿四日止，崑班戲園老三雅園邀請全福班演員演出該劇。²《洛陽橋》據清初李玉的同名傳奇改編，它在老三雅園的演出是為上海首演。《洛陽橋》演出時老三雅園的角色安排一反崑劇傳統做法，專重丑角，不重生旦，舞臺運用裝飾龍宮布景、燈彩，劇中還穿插百戲、雜技，扮演三百六十行故事，如縫婦補衣等，皆為調笑科諢，逗人發噱，故觀者蜂擁而至。³當時《申報》刊登老三雅園聲明說：

每日夜開演成本老戲，逢夜戲准演新聯燈戲，脚色精名，扮演行頭，燈彩鮮艷。⁴

除了《洛陽橋》等新燈戲以外，老三雅園演出有些崑班傳統老戲時，也布置了燈彩，如前引光緒二年三月廿四日《四思凡》的演出廣告即是其明證。但是，此時崑班舞臺的燈彩表現基本脫離劇本內容，常常成為形式主義的炫耀，故時能聽到各種批評之聲。對這種現象，《崑劇演出史稿》中有如下的解釋：

但是我們還不能把這種現象僅僅看作是當時上海戲曲界踵事浮華的風習在崑班的反映，而要從崑亂競爭的實際出發來加以探討。新戲、燈彩可上行頭，所謂“一應行頭燈彩，均換新鮮”，在崑班看來，這是他們在傳統老戲以外適應潮流、爭取觀眾、足以京戲園對抗的看家本領。⁵

這是比較符合實際、可以接受的看法。老三雅園排演燈彩戲《洛陽橋》風靡上海以後，各京劇戲園競相效仿，燈彩戲在上海極盛一時。京劇戲園當中，首先開始搬演燈彩戲的是天仙茶園。光緒六年正月初一日（1880年2月10日）起，天仙茶園在鼓師趙嵩綬主持下編排并演出燈彩戲《全本燈戲洛陽橋》。當時參加演員中，

¹ 收錄於《中國劇場史論》（下卷），571頁。

² 《申報》光緒二年正月十五日“三雅園告白”，《申報》[8]冊，115頁。

³ 參見《中國戲曲志》編輯委員會編《中國戲曲志·上海卷》，中國ISBN中心，1996年12月第1版，227頁。

⁴ 《申報》光緒二年二月廿六日“三雅園聲明”，《申報》[8]冊，265頁。

⁵ 陸尊庭《崑劇演出史稿》，上海教育出版社，2006年1月第1版，289頁。

有加入京班的崑劇名角。¹此時，天仙茶園在其廣告語中說：“自小園排演《洛陽橋》燈戲，真爲一時之美，名震江南，由此各戲館亦接踵排演燈戲者紛紛，以致“無夜不演燈戲”、“蓋申江目下演戲之盛，燈戲爲最，小園首先唱演。”又《上海戲園變遷志(七)》中，對當時天仙茶園演出情況作了比較詳細的描述：

逮石路天仙茶園，排演全本洛陽橋，有點金石、採蓮船、寶藏庫、水晶宮等燈彩，雖仍不脫倒彩範圍，而制作較精，且採蓮船能在臺上行動，水晶宮純以玻璃片制成，觀之令人目眩。更有果子幡、雲燈、九蓮燈、并暗八仙等手携燈，及三十六行燈彩，以是頗能轟動一時。²

這樣，天仙茶園的《洛陽橋》用各種燈彩並附以各種小燈演出，深受上海觀眾的歡迎。但燈彩戲《洛陽橋》明明是在三雅園首次演出，而不是天仙茶園。顯然，因當時天仙茶園演員陣容強大，以雄厚的力量演出大規模燈彩戲，兼之當時正是京劇風靡上海，所以天仙茶園自誇首創，也是競爭的一種策略。自天仙茶園獲得成功後，其他京劇戲園爭相排演燈彩戲，招徠上海京劇觀眾。這一時期，各戲園的燈彩戲演出競爭，“自然切合當時愛好新奇的上海人的胃口，不但吸引了衆多觀眾，同時也使京戲的聲望越來越大，在申江立定了脚跟。”³可以說，京劇在上海的興盛，燈彩戲是其中重要因素之一。

而燈彩戲的興盛，更有一奇妙的因緣。光緒六年（1880）四月，官府借禁止淫戲爲名，強令各戲園排演余治的所謂善戲《庶幾堂今樂》（又稱《勸善樂府》）⁴，四月十八日《申報》上有《遵示演戲》的報道：

協賑局紳示稟請本關道憲，禁止淫戲，令各戲園添習《庶幾堂今樂》。由道札飭陳司馬曉諭，經列前報。茲悉司馬飭差傳到大觀園主杜榮、丹桂園主薛貴山、天仙園主趙錦等到案，令具“以後勿演淫戲，願習《今樂》，以三個月爲限，每日搭演一齣”之結。已皆遵諭具結矣。⁵

1 光緒六年三月初三日《申報》天仙茶園夜演廣告中：“孫春恒、周劍泉、周松林、蓋山西、小腳籃、倪金仙、周來全、陳彩林，全班合演《洛陽橋》。”（《申報》[16]冊，227頁。）

2 《中國劇場史論》（下卷），571頁。

3 戴不凡《七十年前的上海戲園廣告》，收錄於《上海藝術家》，1999年1月總73期，59頁。

4 余治（1809-1874），字翼廷，號蓮村，又號晦齋，別署寄雲山人，江蘇無錫人。咸豐間以附生保舉訓導，署光祿寺銜。《庶幾堂今樂》，以敦忠教孝爲主旨，卷端有咸豐十年（1860）春正月自序，共收劇本28種。其子目如次：《後勤農》、《活佛圖》、《同胞案》、《義民記》、《海烈婦記》、《岳侯訓子》、《英雄譜》、《風流鑒》、《延壽錄》、《育怪圖》、《屠牛報》、《老年福》、《文星現》、《掃蠅記》、《前出劫圖》、《後出劫圖》、《公平判》、《陰陽獄》、《朱砂痣》、《同科報》、《福善圖》、《酒樓記》、《綠林鐸》、《劫海圖》、《燒香案》、《回頭岸》、《義犬記》、《推磨記》。

5 《申報》[16]冊，561頁。

但，此時各戲園主對於這一行政命令，巧妙地用陽奉陰違的辦法來抵制。即使在具結以後，淫戲還是照常公演，“每日搭演一齣”的諾言也并未馬上實現，還在觀望。直到同年五月廿一日，天仙茶園排演《魁星現》，才算正式“遵示演戲”。¹但其戲園主非常聰明，居然將這出陳詞的善戲以燈彩戲的形式予以排演，一時讓人耳目一新。其他戲園一見之下，紛紛仿效，自六月初一日起，丹桂茶園接着排演《治民記》，大觀園排演《陰陽獄》，²天仙茶園又演出《義犬記》和《延壽籙》等，《庶幾堂今樂》裏的劇目，³這些都是燈彩戲。可以想見，《庶幾堂今樂》因“宣揚禮教”的內容，在舞臺上到底不為觀眾所喜。對這種情形，《淞南夢影錄》云：先是吳中某紳士以余蓮村明輕所譜“勸善樂府”，稟請監司頒發各梨園，每夜必登場試演。嗣以觀者寥寥，旋作旋輟，近則已如《廣陵散》矣。⁴但是，燈彩戲却由此大量排演，各戲園布置燈彩的經驗不斷積累豐富而燈彩戲也更加興盛。而且，此時，燈彩戲的演出，打破了傳統京劇的衣箱體制畫扎扮方式，演員不著蟒靠等傳統行頭，改穿特制的“異樣一等新鮮服色”并“各有奇裝巧扮”，這是京劇穿着時裝之端倪。⁵此時對各戲園“遵示演戲”及燈彩戲的演出，《崑劇演出史稿》中有如下描述：

各戲園“遵示演戲”的辦法同樣很巧妙，大致利用燈戲的格局，敷衍善戲的內容，可以點竄移動，務求生動，這樣，居然也能維持于一時。可要注意，其時正當炎夏，各園照例排歇工戲，乘此大批上演善戲，既可應付當局三個月的約期，又可借以度科淡季。迨到秋涼，各戲園的善戲早已束之高閣，却掀起了一個競演燈彩戲的熱潮。⁶

善戲在京劇戲園舞臺上演出三個月後即不在上演，但燈彩的形成却得以保留發展。此後，一直到光緒七年（1881）春季，是京劇戲園燈彩戲最興盛的時期。在此期間中，各戲園投入巨資，對燈彩戲作重大改革，舞臺上的燈彩更多彩。這一時期，據《申報》上廣告文，如光緒六年十月初四日（1880年11月6日），《申報》上大觀戲園的“新排異樣燈戲”廣告、金桂軒的“初四夜准演新排燈戲”廣

¹ 此日，天仙茶園特別登出告白說：“本園遵奉憲諭頒發之善戲《庶幾堂今樂》，乃謝家福公等編評，命小園細心習演。……排成一齣，名為《魁星現》，雖屬善戲，其中音韻關目，頗具娛心悅目之妙。移動轉折，暗寓警世勸戒之功。”（《申報》[16]冊，695頁。）

² 此日，大觀戲園的“新排新戲”告白中云：“今排成善戲中之最足觀感者名曰《陰陽獄》，分作三本，每日排演一本，另加各色燈彩，異樣鮮明業已，描摹純然，神形逼肖。”（《申報》[17]冊，27頁。）

³ 《申報》光緒六年六月十三日，《申報》[17]冊，71頁。

⁴ 《淞南夢影錄》，130頁。

⁵ 參見沈定戶《清光緒十年到十八年間上海曲壇概況及書場經營方式》，收錄於《中國劇場史論》（下卷），594頁。

⁶ 《崑劇演出史稿》，298頁。

告和全桂戲園的“新者異妙燈戲”預告等，¹可看到此時燈彩戲演出的實況。

大觀戲園：本園前排《福瑞山》燈戲，業蒙賞鑑諸君衆口交讚。然數見不鮮，未免日久生厭也。今本園別開生面，訪諸各省有名妙手，札就各色細絹異樣變化燈戲，名曰《蜃中樓》。既前工價既倍，花樣尤多。內有水晶宮者，銀屏朗澈，玉宇澄清。燈光映水光，明珠顆顆；浪影涵樓影，玉瓦重重。并有蟹合蝸房，龍宮蛟室。蚌女與龜奴同處，蝦姑偕魚婢齊來。凡海中鱗介毛甲之族，無不俱備。均各真形變相，獻寶斗光。而又加以奇巧煙火，外洋電光，錯雜燦爛，恍若瑠璃世界，第令人目炫神搖也。外此變化多端，難以備述。舉凡一名一物，無不燃燈結彩，逐樣生變。至樓臺之精雅，物類之玲瓏，皆其小焉者也。現將告竣，擇日起演。務請諸大雅光顧是幸。

金桂軒：本園新扎全本燈戲名曰《馨泉池》，有綠竹山房，花園書館，東峰山奇巧，活水溫泉。曲經裏亭臺樓閣，琉璃燈彩。另有西天萬佛臺位，滿堂燈彩。南天門巧雲異樣，盤桃獻果。與衆不同也。

全桂戲園：本園不惜工資，特請徽、楊馳名妙手，扎成各色綢絹異樣變化燈彩，名曰《鳳蓮山》。有蓮花洞、聚龍橋、大王廟、亭塔園等景，皆有異迹奇兆。蓮洞中百鳥朝鳳凰、金邊蓮花、郁蘭富貴、鹿鶴盤松洞、仙人鳥、鳳凰臺、山凸仙着棋，山凹流真泉；外有飛蜈蚣、鷄公蛇兩異類，身有數丈，全身珠寶，口噴香煙，玩法如神；鷄象二精，妖仙甚衆。聚龍橋燈光映水，下迎龍舟歌會，火輪燈舟橋洞往來不息，仕女爭看觀。蓮花數里，豁然波景涌起。水晶宮龍太子招會，水中各類齊出斗寶。大王廟內龍宮，銀鑾殿閣，花卉樹木森叢，琉璃新燈滿室，夜明珠類珍寶不記，異樣新式焰火。塔園亭上萬卉全，飛鳥繪繪數難言。曲徑裏燈彩蘭杆，男女爭看燈與煙。又有奇巧烟火，外洋電光，製法不同，異景變法甚長。細詳懸在本園牌上，請賜鑒之。容整裝齊備，擇日試演，請祈光顧是幸。

從中可以看出，燈彩布景的繁復華麗已發展到讓人嗟賞嘆詭的地步。尤需注目的是，大觀戲園與全桂戲園的廣告中都提到了“外洋電燈”。按上海引用電燈是在光緒八年（1882），所以此處所提及的“電光”大概就是指煤氣燈吧。蓋光緒六年七月初七日，丹桂軒仙記以“全堂異樣新燈彩”演出《萬里尋夫》時，²首

¹ 《申報》[17]冊，515頁。

² 《申報》[17]冊，171頁。

次使用煤氣燈代替了燈彩中的蠟燭。¹據記載，上海成立首家煤氣公司是在同治三年（1864）而上海市區引入煤氣點燃煤氣街燈的時期是同治四年（1865）末，不久，煤氣燈在上海開始普及，時人有記云：

地火皆由鐵管通至馬路，于是各戲館及酒樓、茶肆俱可接點。其燈每盞有玻罩，或倒懸，或直豎，或向壁上橫穿，各隨所便。人行其間。真如入不夜城也。²

點亮的煤氣街燈照輝街市，讓人有了“不夜城”的讚嘆。如引文所提到的，煤氣燈很快就被引入戲園、酒肆、茶樓作為照明之用。到了七十年代初，有文人墨客將上海租界的各種享樂消遣項目編為“滬北十景”，賦詩題咏，其九景“夜市燃燈”云：“電火千枝鐵管連，最宜舞館與歌筵。紫明供奉今休羨，徹夜渾如不夜天。”³可以看到此時戲園酒館之中已大量採用煤氣燈照明，光照的充足與費用的適宜，使得夜戲大量上演，夜間娛樂活動不斷豐富。同時，《浪遊瑣事詞》（半禪居士）其一《戲館》亦云：“地火燈屏明燦爛，傍玉偎蘭，入座聽忘倦。”⁴所謂“地火燈”正是煤氣燈，因為煤氣燈特別燦爛，所以作者能挾妓觀戲，忘倦不歸。

煤氣燈引入戲園以為照明之具，再運用到舞臺適燈彩設置上，是順理成章之事。天仙茶園排演文武新戲全本燈戲《碧游潭》（光緒七年正月十五日首演）⁵一戲中，運用了變化燈彩。據記載，天仙茶園《碧游潭》演出時“請名家紮成異樣燈彩，其費工時大於《洛陽橋》十倍，燈彩先現月臺倏變樓亭殿閣，再變花園美景，翠竹蒼松，名花異卉、蜂蝶飛舞、鳥雀聲喧、石畔九曲紅橋、仙女婉轉游嬉、池中千層銀浪、金魚往來跳躍。石洞內有奇異燈法，一盞燈能變萬盞燈，瞬間萬盞燈變成一盞燈等景。”⁶所謂一燈變萬燈，萬燈變一燈適變幻，再蠟燭燈彩是無法想象的，顯然難以完成，這應該正是使用煤氣燈的結果。由此可見，煤氣燈的引入使燈彩的運用幾乎達到出神入化的地步，令人難以想像。而且，舞臺演出中燈彩的運用，已經從早期單純用以裝飾環境發展到與表演相結合，與故事情節的發展相結合的一種頗具塑造力的造型藝術手段。

至光緒八年（1882）四月，有外商創辦上海電光公司，上海引進亮度更高的電燈。至當年十一月，上海裝電燈的已有數十處，于是，夜觀電燈一時又成為上

¹ 參見《上海文化藝術志》編纂委員會編《上海京劇志》，上海文化出版社，1999年12月第1版，299頁。

² 辰橋《申江百咏》（光緒十三年刊本），見顧炳權編《上海洋場竹枝詞》，上海書店，1996年12月第1版，79頁。

³ 見葛元煦《滬游雜記》卷三，鄭祖安標點本，上海古籍出版社，1989年5月第1版，51頁。

⁴ 《滬游雜記》，61頁。

⁵ 《申報》[18]冊，147頁。

⁶ 姚志龍《上海茶園的變遷》，收錄於《中國劇場史論》（下卷），586頁。

海市民的一大樂事。¹光緒八年九月廿七日《申報》刊登《論電氣燈之用》云：

燈以電名，創制也。前歲始盛於外洋，今年已行於上海。其設於港之濱，路之側，茶之寮，煙之室者，外則光徹通衢，內則輝生四壁，遠近大小共計數十處。每夕士女如雲，恍遊月明中，無秉燭之勞，有觀燈之樂。²

在這種情況下，光緒九年七月初十日，寶善茶園率先“特置電燈滿堂，照光明於皓白。”³對寶善茶園使用電燈，有的學者認為：“這是中國戲曲演出史上，在演出場所的光源問題上的又一重大突破。在上海，也是在中國，首次使用電燈照明。這本身意味着傳統戲曲在上海這個特殊的地域里，開始接受先進的科學技術，並為我所用。這一成功的革命，給夜間演戲創造了有利的物質條件，為劇場表演藝術的進一步繁榮打下了基礎。”⁴即，當時上海社會經濟的繁榮以及新的科學技術的引進，舞臺上的燈彩也得到了進一步的發展，為上海京劇的繁榮昌盛創造了良好的物質上的條件。續寶善茶園後，各京劇戲園都相繼利用電燈，當時燈彩布景更加壯觀，氣勢恢宏，觀眾爭相觀看。

要補充的是，京劇戲園的燈彩表現手段很快影響了曲藝演出場所的裝飾，如開設在四馬路中的碧玉樓也以燈彩為號召。在光緒十二年（1886年6月15日）登出的碧玉樓“重增燈彩”廣告說：

本樓前邀粵東妙手，扎成滿堂玲瓏，已蒙諸君清賞，今復邀請常郡名工巧技，加增五彩牽線活動人物，裝成雄陣，《盜仙草》、《水漫金山》全部。兼有花籃燈時，時式盆景，種種巧妙異常，件件精緻堪夸，誠令人目暢心快也。⁵

但，碧玉樓所採用燈彩其功用如同早期戲園使用燈彩一樣，僅作為一種美化環境的手段。

光緒十四年正月廿二日（1888年3月4日）起，新丹桂戲園演出想九霄（田際雲）編成的燈彩新戲《斗牛宮》（一名《善游斗牛宮》），該劇故事情節很淡薄，反映了人們想要通過修身行善而超越現實人生的美好而又虛幻的願望。⁶次日（正

¹ 參見李長莉《晚清上海社會的變遷》，天津人民出版社，2002年8月第1版，77頁。

² 《申報》[21]冊，775頁。

³ 《申報》[23]冊，254頁。

⁴ 沈定戶《清光緒十年到十八年間上海曲壇概況及書場經營方式》，收錄於《中國劇場史論》（下卷），594頁。

⁵ 轉引自同上，

⁶ 劇情是寫一個書生，因為樂善好施，東方朔贈送給他一幅畫，對畫連叫三聲，則有仙女從畫中出來。仙女從畫中出來後與書生成其好事，報答了書生好善之德。

月廿三日)《申報》刊登《新丹桂戲園新劇誌奇》中，評論當時《斗牛宮》的演出情況如下：

新丹桂戲園登告白於本報後，有所謂《善游斗牛宮》新戲，初不知其情節若何也。昨為唐武氏舞六合還醉之夜，落波仙子招余往觀，時適赴春酒之召，比至已十點鐘，小金寶之《佳期、拷紅》業已演過，正在意興索然，忽見新戲開場，魚龍曼衍，幾令人目迷五色，不覺觀之忘倦。其中最妙者為高蹺十餘人，皆能屈一足作商羊舞，可稱絕技。又擡開八九座，有以一人見二人者，所扮故事亦皆戲劇。即於肩上演之，是真戲中戲矣。又有八仙，各乘魚蝦魚鯨作渡海狀，各水族皆彩畫而燃以燭，靈活無匹。末為斗牛之宮，則兩龍守門，交口作勢而欲動，燈光燦然，上為觀音，次列善才龍女，坐於機上，旋轉不止。後列各星宿，則皆安坐於彩扎假山內，以花障身，以雲補空，望之萬頭攢動，不可以數計。而上坐鯨背作觀音者，則秀麗嬌婉之郭文琴也。是日雨勢滂沱，道路溽滑，而觀者人山人海，擁擠不開。迨觀畢而出，則天公正在玉戲，乃插六出花以歸。略志數語，以表其奇。欲擴眼界者，當必爭先快睹也。¹

由此可知，新丹桂演出《斗牛宮》時，用燈彩來烘托神仙境界以吸引人，則“五花八門如入山陰道中，令人應接不暇，中間綴以五色電光，尤覺熱鬧”，²由是頗能轟動一時。尤其是舞臺上設置仙界的景色，遍布燈彩，以與在此前天仙茶園排演的燈彩戲《洛陽橋》相競爭。在此年季夏編寫的倉山舊主《重修滬遊雜記》中，對這情況的有如下記載：

戲班之盛衰，視乎角色之優劣，班中老生、花旦兩項為尤重，往往費千金厚幣，聘請京、蘇名伶。週年則有以燈彩、技藝、新戲擅長者。新戲有昔年《洛陽橋》最佳，關目明白，節次緊湊。次則今春《斗牛宮》，按情事不甚相遠，自檣以下無譏焉。《斗牛宮》創自新丹桂。新丹桂於今為盛，天仙次之，咏霓，九香又次之。³

又《戲考》云：

《斗牛宮》一戲，往昔光緒季年，滬上各戲園，演奏最盛，尚在天仙、丹

¹ 《申報》[32]冊，342頁。

² 若水狂生《海上梨園新歷史》，上海小說進步社，1910年版，10頁。

³ 轉引自王芷章《中國京劇編年史》，中國戲劇出版社，2003年10月第1版，596頁。

桂、春仙、大觀後先稱雄之時代，專以燈彩著名。蓋從前舞臺未破荒，布景、電光、轉臺等，種種新奇彩景未發明，故清水畫從畫中走出（清水畫係劇中仙女名，亦作清水花）一場，以及其他燈彩，觀者已震為奇巧絕倫，光輝奪目矣。由是頗能轟動一時，然以劇情毫無可觀大半是鬧玩笑。¹

值得一提的是，新丹桂上演《斗牛宮》時，在燈彩中加進寫實的機關布景成分，如畫中人走出圖畫的表演，這是在上海京劇舞臺上機關布景的雛形。機關布景是舞臺布景的一種類型，以畫幕、特技、魔術、攝影等手法表現離奇景象和迅速變換場景為其主要特徵。多採用於神怪、武俠、偵探等戲，以制造緊張、激烈、神奇的情節。這種布景，可以說，想九霄演出燈彩戲《斗牛宮》時首創。燕山小隱《新年梨園閑話》云：“編是劇者，則響九霄耳。九霄自飾清水畫，自畫上下來，為今日機關布景之先進。而飲酒時，壺中忽有忽無，含有戲法性質，又為今日劇中魔術之始作俑者也。”²對《斗牛宮》演出時設置機關布景，有的學者認為：

在對布景的認識上，上海京劇和北方大不相同，北京方面認為，機關布景一旦多了，就會擾亂“戲”的正常進行，好的演員應讓周圍的環境都“生長”在自己的表演中，表演到位，環境也就“生成”了。上海京劇則喜歡通過布景出奇制勝。如觀《斗牛宮》一劇，“五花八門如入山陰道中，令人應接不暇，中間綴以五色電光，尤覺熱鬧。”顯然，這是對傳統表現方式和欣賞習慣的重大突破。³

光緒十五年二月十七日（1888年3月18日），《申報》刊登新丹桂刊載根據《紅樓夢》內容編排的燈彩戲的廣告：

不惜巨資，早經聘清京都精工良匠到申，按戲揣摩，仿照賈府舊時排場圖樣，扎成大觀園亭臺樓閣，怡紅院、瀟湘館以及衆美所居，逐一齊備，裝潢景物均皆別致造就，飛禽走獸惟妙惟肖，栩栩欲活。所需燈彩，皆用五彩紗緞結成，樣樣玲瓏，色色鮮艷，光耀奪目，精巧無比，按戲布置，雅合時宜。另有點綴清虛觀打醮諸班玩藝，戲中演戲并添西洋靈巧口彩，種種新奇，筆難枚舉。⁴

¹ 《戲考》第32冊，中華圖書館編輯部編輯，民國12年7月16版。

² 《遊戲世界》第9期（1922年2月），轉引自《中國戲曲志·上海卷》，474頁。

³ 田根勝《近代戲劇的傳承與開拓》，上海三聯書店，2005年7月第1版，60頁。

⁴ 《申報》，[34]冊，389頁。

這樣，這一時期，鮮艷奪目的燈彩裝飾，使這些戲園成為上海最重要的消閑娛樂場所，甚至為從外地來的遊客一定要親身嘗試游樂的項目。池志澂在《滬遊夢影》（大約作於光緒十九年）中介紹此時上海娛樂場所及娛樂活動，他說：

當夫禮拜之期及禮拜六之夜，演者色舞眉飛，觀者興高采烈。電燈初閃，車馬爭來，接客者候諸門首，將日夜之戲印就紅箋，分送各客，……以燈彩技藝擅長者如《鳳蓮山》、《洛陽橋》、《斗牛宮》、《寶蓮燈》，每演一戲，蠟炬費至二千餘條。古稱火樹銀花，當亦無此綺麗矣。迨至銅龍將盡，玉兔漸低，而青樓之嫵嫵來遲者，猶復蘭麝烟迷，綺羅雲集，誠不夜之芳城，菊部之大觀也。此戲園也，為遊滬者必有事也。¹

燈彩戲在各京劇戲園上演的盛況一直延續到光緒三十四年（1908），這一中國第一所近代化的劇場新舞臺開場，標識着中國戲劇舞臺設置與演出形式走向了一個新的階段。新舞臺是光緒三十四年由夏月珊、夏月潤、潘月樵等人在上海十六鋪興建的新式劇場。《中國戲曲志·上海卷》上介紹新舞臺說：

全園平面為橢圓形，舞臺作伸出式半月形，雖取消了兩柱四方形的傳統舞臺，但保留了戲曲舞臺三面環臨觀眾的特點。還設有新式轉臺，由臺下按裝的一架大轉盤啓動，可同時搭建兩臺布景。舞臺之大可騎馬開車。新舞臺特別注重燈光布景在演出中的作用，採用傳入上海不久的電燈裝置面光、腳光等。布景則由夏月珊到日本東京通過歌舞伎名演員市川左團次的介紹，約請了日本的布景師洪野和木匠來上海，製作根據現代透視原理設計的寫實布景，並由畫師張聿光任布景主任，反映頗好。²

早先新丹桂茶園在排演《斗牛宮》時所設置的小機關與之相較，真有天壤之別，這是因為新丹桂畢竟是舊舞臺，要求更多更巧的機關布景是無可奈何的。由于照明充足、布景精巧，新舞臺中上演的京劇一時以布景為人稱道，《申報》1919年8月24日刊登署名柳道的《應時節戲及戲劇之布景》中云：

布景為戲劇之點綴品，決非戲劇之本位也。惟有時，竟藉此點綴品而倍增其戲劇之價值者。滬上新舞臺排演之《就是我》、《濟顛僧》等劇，非其明

¹ 池志澂《滬遊夢影》，胡殊生標點本，上海古籍出版社，1989年5月第1版，157頁。按池志澂著為離滬後追憶之作，作時當有參考他書，即引文中“每演一戲，蠟炬費至二千餘條”至“綺麗矣”一句，實引用《淞南夢影錄》，惟《淞南夢影錄》稱用蠟炬“千餘條”，此處改作“二千餘條”，蓋有諷意，刺其奢侈也。但本文中已說明，此時各戲園早已使用煤氣燈、電燈，故此處所記當非實錄。

² 《中國戲曲志·上海卷》，638頁。

證歟？¹

尤為重要的，這些新的形制變化也促使了劇本內容的變化。馬彥祥曾指出：“新舞臺可以說是中國舞臺上的第一次大革命，它不僅改變了劇場的形式，而且，用了新的舞臺形式決定了劇本的內容。”² 1913年3月13日，《申報》上刊登書名玄郎的《評滬上之紛演新劇》一文，其中說：

滬上之建築舞臺，劇中之加入布景，自新舞臺始。初開鑼時，座客震於戲情之新穎，點綴之奇妙，衆口喧騰，趨之若驚。每一新劇出，肩摩袂擊，戶限為穿，後至者俱以閉門羹相待。初演《新茶花》時，甚至有夕照未沉，而客已滿座者，其賣座備極一時之盛，股東等靡不利市三倍。³

新舞臺引起萬人空巷的京劇時裝戲《茶花女》，而不在是舊式的燈彩戲了。到了此時以茶園命名的舊式戲園在與新劇場的競爭中日趨落敗，逐漸遭到淘汰，⁴而舊戲園中的燈彩戲也隨之衰落，而以新的舞臺形式轉移至新劇場中。但有關內容的時限已超出本文的限定，故只能暫時從略，以待今後的研究。

無論如何，燈彩戲是上海京劇發展歷程中出現的重要創設之一，上海以商人、新市民為主體的觀眾構成與老北京的京劇觀眾構成是大不相同的，毫無疑問，迎合觀眾求新求刺激的欣賞口味，是燈彩戲出現的根本原因之一。⁵而在客觀上，燈彩戲促成了中國傳統戲劇審美實踐與觀念的變化。相對而言，傳統戲劇是寫意重於寫實，演員的表演是戲劇的靈魂與核心，其表演亦以虛擬性、程式化為特徵，其他舞臺布景設置等都處於附襯的次要地位。燈彩戲大大強化了布景的地位，使之成為戲劇表演中相當重要的一個元素，從而分散了演員的中心地位。可以說，這種借助物質形式追求一種類似幻覺效果的視覺感受性的變革，促使了演員、觀眾的表演、欣賞習慣由求神似向求形似的寫實性方面轉換。而燈彩戲的發展，由早期的單純裝飾向後期的燈彩性、寫實性過渡，其軌迹是明顯的。對傳統戲劇而言，寫意是詩意的，而燈彩與寫實則是世俗的。燈彩戲的出現至少表明了新市民

¹ 《申報》[159]冊，918頁。

² 馬彥祥《清末之上海京劇》，收錄於1936年《東方雜誌》第33卷。

³ 《申報》[121]冊，154頁。

⁴ 參見《近代戲劇的傳承與開拓》，69頁。

⁵ 如光緒九年六月廿三日《申報》上刊載有《論淫戲之害》一文，其中說到：“惟通商大埠，氣象繁華，絲管笙歌，達旦不息。則觀劇之人愈夥，演戲之技亦層出不窮。蓋戲既有館，終年上演，窮工極麗，務求耳目一新。於是角色必請最優，戲名必選最新，衣服甲仗必製鮮豔，燈彩烟火必設最奇，使常觀者日日不倦之意，罕觀者亦有幸得一見之樂。無非因人心之喜新厭故，而出其心思巧力，以迎人而牟其利也。”即將上海京劇不斷追求新變，追求視覺的、感官的刺激這一層商業原因闡釋得很清楚。見《申報》[23]冊，151頁。

階層對傳統戲劇的強烈影響，其精神已由“雅”走向了“俗”，由傳統走向了近代，從而成爲上海京劇的突出特徵之一。後來新舞臺等新劇場在舞臺布景上的不斷發展，其精神內核與燈彩戲正是一脈相承的。

第二節 連臺本戲的發展與興盛

連臺本戲是同光時期上海京劇的重要標識之一，應該說是此時期上海京劇表演藝術形制的代表的特色。連臺本戲，亦稱整本大戲，或長本大戲。一般來說，連臺本戲是指一本連一本連續演出的戲，故事較長，情節完整曲折，角色衆多，需要連日接演。一部連臺本戲，常常需要連演五六日，甚至多達數十日，每天演一至二本或三、四本，敷衍故事連貫不斷。

衆所周知，中國傳統戲曲劇目的演出形式主要分本戲和折子戲（散戲）兩種。本戲是相對於故事情節不完整的折子戲而言的，其根本特點是“舉凡大本事實，自首至尾，條分縷析而演之”¹，所以要求故事情節的有頭有尾。1922年5月1日《申報》刊載文章中云：“蓋本戲之良否，全視本子之關子、場子及排演者經驗手段如下”，²即，本戲主要是靠情節的完整與曲折取勝的。相對而言，欣賞折子戲重在其演員的表演，而本戲則在此之外更以戲劇的內容和情節吸引觀眾。北京的京劇觀眾多“專家級”的，故其舞臺上折子戲佔有相對優勢；而上海觀眾則喜好熱鬧、注重故事情節，因而常常對本戲情有獨鍾。京劇傳到上海後，上海的京劇藝人自然而然注重戲劇的故事情節，注重演出的連屬性，所以，他們很少選擇折子戲形式，而是更多地編演本戲。但是，有頭有尾的本戲故事有的比較長，有的比較短，因此其劇目形式與舞臺演出形式也就因此而產生了不同。周信芳在《談談連臺本戲》一文中說：

連臺本戲好比評彈里的長篇書目。一個完整的有頭有尾的故事，要分爲若干本才能演完，因此就要善於穿插，要有扣子（即關子），要能使人看了這一本，還想來看下一本。³

其實，連臺本戲有相當久遠的歷史，它早在北宋時期民間勾欄中已演出。孟

¹ 見秋星《本戲平議》，收錄于劉紹唐、沈葦窗主編《菊部叢刊》，傳奇文學出版社，民國63年4月影印初版，444頁。

² 少卿《觀金少梅劇》（《申報》1922年5月1日“自由談”），《申報》[180]冊，18頁。

³ 收錄於《周信芳文集》，中國戲劇出版社，1982年8月第1版，344頁。

元老《東京夢華錄》卷八“中元節”條云：

七月十五日，中元節。……構肆樂人，自過七夕，便搬《目蓮救母》雜劇，直至十五日止，觀者倍增。¹

可知，至少晚自北宋末年起，民間的中元節風俗活動，連續七八日演出目連戲已是其中重要內容。對當時《目蓮救母》雜劇的演出情況，周貽白曾在《中國戲曲發展史綱要》中推論如下：

其連演多天，不管為連臺繼續着一本一本之演出，或者每天都演的是同樣情節，但連臺則可見其內容之豐富，每天如是則可見其演出之精彩，否則當無如許之觀眾。²

當時所演《目蓮救母》故事的具體內容，雖然無記載可憑，但要連演七八天，並為了吸引廣大觀眾，很可能是以連臺多本形式演出目蓮救母故事。而且，目蓮救母故事，在敦煌變文中已有詳瞻曲折的敷衍，到明代衍變出《目蓮救母行孝戲文》（鄭之珍作），其大部分的情節，當與北宋時期流傳民間的演出本有相當的承繼關係。現存明刊本《目蓮救母行孝戲文》共有一百出，這部戲是可以一本一本演出的連臺多本戲，其卷場詩有“目蓮戲願三宵畢”之句。³所以可以推想，北宋時期在勾欄所演的《目蓮救母》雜劇便是早期的連臺本戲。

另外，宋代民間說唱藝術也影響到連臺本戲的產生，陶雄《略論海派京劇》一文中說：

連臺本戲大體出自傳統說講文學的形式。宋代開始流行於民間的“說話”、“宣卷”、“鼓詞”等俗文學，一向以整本大套、分回連講來吸引聽眾。海式連臺本戲正是在這個“連”字上傳了評書的代，以一天一本的演法爭取到大量觀眾。但連臺本戲與評書不同，它要編要排，即使採用幕表制也不能一蹴即就。因此，它逐漸不再連日各演一本，而變為一本連演多日甚至經年了。⁴

陶雄強調連臺本戲與傳統講唱等曲藝在連綿貫通這一點上是一脈相承的，這當然

¹ 《東京夢華錄外四種》，臺北大立出版社，民國69年10月出版，49頁。

² 周貽白《中國戲曲發展史綱要》，上海古籍出版社，1979年10月第1版，87頁。

³ 參見《中國戲曲發展史綱要》，87-88頁

⁴ 收錄於《菊園擷英：陶雄戲曲論文集》，上海新聞出版局，2001年版，62頁。

毋庸置疑。因為上海京劇也是傳統曲藝的有機部分，雖然受到近代西方文明在物質技術等方面的影響，但它生命的源泉基本上還是來自中國曲藝的大傳統的，舊的傳統的種種特徵在其身上表現出來，是再自然不過的了。

清代乾隆年間，宮廷演戲也常有連臺本戲的演出。據昭槤《嘯亭續錄》記載，¹乾隆初期建立了宮廷演戲的“月令承應”、“慶典承應”制度，並下令由張文敏（張照）等編寫“月令承應”戲。其中有《勸善金科》（演目蓮救母故事）、《升平寶筏》（演《西遊記》故事）、《鼎峙春秋》（演《三國演義》故事）、《忠義璇圖》（演《水滸傳》故事）等，這些大戲一般多是10本，每本24齣，共240齣的大規模的連臺本戲。²如果每天演一本，整本戲需要連十天。乾隆時期這些內廷演出的連臺本戲雖以傳奇的形式出現，但它實際上為後來的京劇提供大量的題材和演出範式。自四大徽班入京到同治初，連臺本戲經過傑出的京劇藝人的整理加工，在北京民間的戲劇舞臺上逐漸興起。如搭入三慶班生行的盧勝奎（盧臺子，1822-1889）編36本《三國志》，並自己飾諸葛亮演出，受到北京觀眾的歡迎。徐慕雲曾說：

當程主三慶班時，又有編劇名手盧勝奎者，藝術精深，學識豐富，嘗手編全本《三國志》、全本《列國志》等。哄動京畿，膾炙人口。兼以同班名角如林，例如程之魯肅，盧之孔明，徐（小香）之周瑜。……有時僅一《三國志》，即能連演半年之久，而座不稍衰。³

可見，乾隆時期，無論是宮廷還是民間，連臺本戲都具有相當地位，而受到觀眾的歡迎。對故事的喜好，古今中外之人概莫能外，連臺本戲的興起也就順理成章。

對於上海京劇而言，第一次連臺本戲的演出是在同治六年（1867）的丹桂茶園。此年，劉維忠丹桂茶園開場時，從北京、天津邀請京劇名角銅驢子、夏奎章、熊金桂、景四寶等，其中，三慶班名老生夏奎章（1824-1893）帶來十本《五彩輿》（又名《小紅袍》）在丹桂茶園演出，這是在上海演出連臺本戲的開始。《五彩輿》，以明代清官海瑞故事為題材，‘哀梨老人《同光梨園紀略·劉維忠續開丹

¹《嘯亭續錄》卷一“大戲節戲”條云：“乾隆初，純廟以海內昇平，命張文敏（照）制諸院本進呈，以備樂部演習，各節皆相時奏演，如屈子競渡、子安題閣諸事，無不譜入，謂之月令承應；內庭諸喜慶事，表演祥瑞者謂之法官雅奏；萬壽令節前後，奏演群仙神道添壽錫喜以及黃童白叟含哺鼓腹者，謂之九九大慶。又演目犍連尊者求母事，析為十本，為之《勸善金科》，於歲暮奏之，以其鬼魅雜出，代古人儆戒之意。演唐元奘西域取經事，謂之《升平寶筏》，于上元前後日奏之，曲文皆文敏親製，詞藻富麗，引用內典經卷，大為超妙。後又命庄恪親王諸蜀漢三國志典故，為之《鼎峙春秋》。又諸宋政和間梁山諸盜，及宋金交兵，徽欽北狩諸事，謂之《忠義璇圖》。”（收錄於《筆記小說大觀》，正編，第五冊，臺北新興書局，1973年4月版，3403頁。）

²參見陳芳《乾隆時期北京劇壇研究》，文化藝術出版社，2001年8月第1版，104-105頁。

³徐慕雲《中國戲劇史》，上海古籍出版社，2001年2月第1版，117頁。

⁴1913年4月13日《申報》刊登便署名的《五彩輿》云：“《五彩輿》演明鄢懋卿挾眷之任，其夫人所乘為五彩輿。過海瑞所轄境，命僕向瑞索女輿夫，其僕為瑞所撻辱。懋卿畏瑞，令僕肩輿而逃。適有娶親者

桂》中，對同治六年後，丹桂茶園排演《五彩輿》時南來京班演員所扮演的角色有如下記載：

丹桂所排《五彩（綵）輿》十本，均禮拜三夜演唱。角色以景四寶扮海瑞，大奎官扮徐海，浪雙喜扮馮連芳，馮三喜扮鄺夫人，潘五扮鄺懋卿，周長春扮戚繼廣，王桂芬扮戚夫人，周長山扮 xxx，寧四扮汪太尉，趙文華以苑興盛代扮，崔金福扮顧造。¹

《五彩輿》一經在丹桂茶園演出，立即受到了熱烈的歡迎。《申報》刊登袁祖志（倉山舊主）作《續滬北竹枝詞》中云：“自有京班百不如，崑徽雜劇概刪除。門前招貼人爭看，十本新排《五彩輿》。”²可見，對京劇力量在上海戲劇舞臺的擴展，連臺本戲《五彩輿》是功不可沒的。《五彩輿》以後連臺本戲即成為上海觀眾喜聞樂見的一種戲曲樣式。《中國京劇史》中說：“由於戲班長期在固定劇場演出，單靠折子戲不能持久，而連臺本戲上演時日久，又能充分發揮每個演員的技藝特長，并能以彩頭、砌末、布景等吸引觀眾，因此各戲園競相編演，連臺本戲這一演出形式遂首先在上海得以迅速發展起來。”³

《五彩輿》作為早期上海京劇連臺本戲的代表，是比較受觀眾歡迎的，所以，光緒七年（1881）八月廿七日起，大觀戲園重新以燈彩戲形式演出 20 本《五彩輿》；‘光緒二十八年（1902）秋，春仙茶園再一次排演《五彩輿》，演員方面，由孫菊仙扮海瑞，李連仲扮徐海，朱素雲扮馮連芳，周雙林扮鄺夫人，閻福海扮鄺懋卿，沈韻秋扮戚繼廣，王瑞雲扮戚夫人，李福海扮 xxx，丁長勝扮汪太尉，熊文通代扮趙文華，馬飛珠扮顧造，頗堪稱道。’⁴可惜的是，除了《五彩輿》以外，有關光緒元年（1875）之前上海連臺本戲演出情況的文字記載極少，雖然《申報》早在同治十一年（1872）三月廿三日即已創刊，並於同年五月十三日開始有戲園廣告刊登，但是關於光緒元年之前連臺本戲演出情況的文字卻非常罕見。所以，本節根據現有的文字資料，主要要探討光緒元年以後連臺本戲演出情況。據《上海京劇志》附“解放前連臺本戲演出情況簡表”，從光緒元年以後，至光緒三十四年（1908）在京劇戲園上演的連臺本戲的劇目總數達到 150 餘種，足可見

與鄺爭道，互相鬭毆，厥後娶親者誤擡五彩輿而去。此劇惟娶親誤擡一段為扮飾，而餘皆紀實也。按明史鄺懋卿傳，戶部以兩浙淮長芦河東鹽政不舉，請遣大臣一人總理。嚴嵩用鄺懋卿，使總四運司。懋卿以嵩力盡握天下鹽利，市權納賄，至以文錦被廁床，白金飾溺器。其按部嘗與妻偕行，制五彩輿，令二十女子舁之，道路傾駭。”（《申報》[121]冊，683 頁。）

¹ 收錄於《樂府新聲》，上海國華書局印行，1905 年初版，第 7 頁。

² 《申報》同治十一年四月十二日，《申報》[1]冊，第 58 頁。

³ 北京市藝術研究所、上海藝術研究所編《中國京劇史》（上卷），中國戲劇出版社，1990 年 1 月第 1 版，278 頁。

⁴ 見《申報》“大觀戲園告白”，《申報》[19]冊，442 頁。

⁵ 見《同光梨園紀略·劉錕忠續開丹桂》，《樂府新聲》，7 頁。

其興盛。¹

最早出現在《申報》廣告上的連臺本戲是於光緒元年在昇平軒茶園演出的《得意緣》。昇平軒茶園，於同治十三年（1874）冬開場。光緒元年（1875）四月廿三日起，該茶園連臺上演4本的《得意緣》。此日，《申報》上昇平軒戲園廣告云：“新排《得意緣》，新戲凡文武生旦均通班登場，計自念三日起演頭本，逐日挨次開演，於念六日演畢，此種新戲想有雅興者定皆樂往觀焉。”²《得意緣》（又名《雌雄鏢》、《星沙驛》、《風火岩》），《同光梨園紀略·得意緣》云：

得意緣聞乃一京中名士所撰，排成此戲。其盧昆傑夫婦一截，即諧鐸·惡錢。惟全本祇劉維忠在老丹桂時，滬商為典董黃老煥做壽，以丹桂正聽鋪設壽堂演劇。宴賓三日夜，樓上照常賣座，曾將得意緣正本分三次唱完。扮小生為徐德奎，時杜蝶、沈硯香尚未來申，徐欠儒雅。此後皆演第一本而已。

，

由此可知，在上海以連臺演唱為形式的《得意緣》不是昇平軒茶園的首演，而是老丹桂茶園。因為劉維忠老丹桂茶園於同治十二年（1873）關閉，而杜蝶雲初來上海在老丹桂客串演出的時期是同治十年（1871）初，後於同治十二年接辦老丹桂。³可以推知，同治十年之前，老丹桂已連三日分三次演唱《得意緣》。而後來昇平茶園則是將《得意緣》四本分四天演出，所演出之本與老丹桂是否有差異則不得而知。但是，據引文所述，清末所演《得意緣》中的情節曾取材於清代沈起鳳《諧鐸》中《惡錢》一篇，而到了民國時期，《得意緣》又借鑑了向愷然（即平江不肖生）《江湖奇俠傳》（1922年起連載，至1928年連載完畢）中的故事而加以改編重排，則民國之劇本與清末之本當有較大差異。對於受到觀眾歡迎、有市場能保證票房的連臺本戲，不同戲院會不斷加以重新編排，甚至改編，以保證一定的新穎度而反復上演，這與後來的電影翻拍是一樣的道理，此處的《得意緣》即是顯例。類似的情形在清末連臺本戲中還有很多，本文在後面還會不斷提及。

繼昇平軒後，享有盛名的京劇戲園幾乎都排演連臺本戲。如金桂軒，光緒元年（1875）四月廿七日起，夜演時排演取材於小說《西遊記》第72回至第73回的二本新戲《盤絲洞》，參加演員有阿狗、孟七、祥玉、韻秋、黑兒、福喜、貴小、環九、洪福、春元、袁世奎等。⁵從《盤絲洞》開始至光緒七年（1881），

¹ 參見《上海京劇志》，190-197頁。

² 《申報》[6]冊，483頁。

³ 《樂府新聲》，76頁。

⁴ 詳見本論文第一章第一節。

⁵ 《申報》[6]冊，495頁。

金桂軒上演的主要連臺本戲有4本《富春樓》(1875)、4本《玉兔傳》(1875)、4本《玉天仙》(1876)、4本《俠義安良》(1876)、4本《春秋筆》(1881)、2本《對戰雄阜山》(1881)等。其中,《俠義安良》取材於小說《三俠五義》。《三俠五義》,光緒元年(1875)八月,在昇平軒由劉鳳林、朱二小、慶振廷等演出,‘光緒二年四月廿二日由孟七主持,在金桂軒演出。’²丹桂茶園則在光緒三年正月十六日以《三俠五義》為劇名,由韓桂喜、郝福芝、周長春等人演出此劇。光緒十六年十二月十八日,天成茶園又將此劇改編為3本的《三俠五義》加以上演。進入民國以後,該劇不斷改編反復演出,大受歡迎,成為海派連臺本戲的代表劇目之一。³

大觀戲園,光緒三年(1877)八月開場。同年十月排演8本《大鐵弓緣》,光緒七年七月起,又排演“全都文武新戲”40本《降天鵬》(1次演出4本)。⁴又,主要連臺本戲有同年八月《五彩輿》(20本)、十一月《精忠傳》(16本)等。

天仙茶園,光緒元年十二月開場。光緒三年十月初三日起,在徽班出身的著名演員三麻子(王鴻壽)主持下,以京徽班演員同臺合演的形式演出6本《濟顛佳話》(一次演出頭本、二本,二次演出三至六本),主要參加演員有三麻子、趙洪小、吳喜桂、蔡四喜、周來全、小金生、任七、孟七、孟六等。⁵此後,至80年代末,在天仙茶園排演了大量的連臺本戲。如8本《六人傑》(1881)、2本《大名府》(1883)、2本《武十回》(1884)、2本《落金扇》(1884)、6本《九頭案》(1886)、2本《醒世良言》(1886)、12本《普天同慶》(1887)、8本《玉芙蓉》(1887)、8本《笑笑笑》(1888)、12本《文武香球》(1888)、4本《玉蜻蜓》(1889)、2本《醒世圖》(1889)等。這一時期,天仙茶園是上海一家最穩固的戲園,因演員陣容強大,力量雄厚,能排演大量的新編連臺本戲。對天仙茶園的連臺本戲演出,趙嵩綬的貢獻尤其值得一提。趙嵩綬(1850-1915),⁶光緒元年加入天仙茶園,曾任天仙茶園的總管事兼鼓師及編劇。他善於編劇,在天仙期間編排了大量新戲劇目,編寫的劇目“關目清楚,情節緊湊,唱做並重”,⁷對於豐富京劇劇目做出了重要貢獻。此外,他又善於編排燈彩戲,光緒六年(1880)根據蔡襄故

¹ 光緒元年八月廿五日《申報》“小東門外昇平軒戲園告白”,《申報》[7]冊,295頁。

² 《申報》[8]冊,443頁。

³ 據《中國戲曲志·上海卷》記載,1957年,上海京劇院院長周信芳倡儀上演連臺本戲,遂以《三俠五義》創作排編為《七俠五義》,同年9月6日起,在中國大戲院首演,受到熱烈歡迎。又於1980年3月3日在勞動劇場(即天蟾舞臺)重新上演。此時,對《七俠五義》的評價如下:“此劇去蕪存菁地繼承了海派連臺本戲中的優良傳統,情節驚險曲折,唱做武打並重,表演健康,雅俗共賞。結合劇情合理採用機關布景,而不故炫新奇。”(見《中國戲曲志·上海卷》,164頁。)

⁴ 《申報》光緒七年七月廿六日,《申報》[19]冊,203頁。

⁵ 《申報》[11]冊,471頁。

⁶ 趙嵩綬,安徽人(一說江蘇蘇州人),幼年在太平軍創立的科班中習藝,原工老生,對其他行當也無所不能。同治初年隨徽班名角諸壽卿、薛瑤卿、呂昭卿首次到上海,在清音班司鼓、教曲。於同治末年在石路開辦三慶茶園,後,光緒元年加入天仙茶園。

⁷ 《中國戲曲志·上海卷》,835頁。

事編排的燈彩戲《洛陽橋》，吸引衆多上海京劇觀衆，使天仙茶園聲名大振。《洛陽橋》成功以後，趙嵩綬排演過上記大部分的連臺本戲，採用燈彩布景。可以說，趙嵩綬對上海觀衆的欣賞口味有非常深切的了解和體會，所以能創造性地將燈彩與連臺本兩種形式結合在一起，從而創造了風靡上海灘的表演形式。他對燈彩布景連臺本戲的發展具有無可置疑的開創之功。

在這裏，需要略帶指出的是，連臺本戲與燈彩戲的關係問題。實際上，清末在上海戲園舞臺上燈彩戲盛行以後，包括燈彩設備的機關布景與連臺本戲的結合演出成爲普遍的現象，所以，連臺本戲與燈彩戲可以被看做清末上海京劇演出的重要特徵。張古愚在《上海京劇憶往》一文中，對機關布景與連臺本戲的結合背景，有如下說明：

上海人看戲重視看情節，不僅要求情節曲折，有頭有尾，還要求舞臺美觀、熱鬧。這種說法即使不全面，但上海人至少除“聽”以外還要“看”。爲了達到視聽結合，招徠觀衆，大開財源，劇場老板不惜花費巨額資金，雇用技工、美工、電工等，制造機關布景，設置電氣燈光，排演本頭戲，特別視故事情節曲折、舞臺光怪陸離的連臺本戲。他們盤算一下，只要請到一位高明編劇，問題就大部解決，反正說戲、排戲自有主要演員承擔，儘管布景投資浩大，但這些機關布景和道具的演出效果極好，況且頭本戲上用過，演二本、三本、四本時，還是用得着的，經濟上比不遠千里請北京大劇場合算得多。¹

可見，連臺本戲和燈彩布景往往都由同一個編劇統一負責、通盤指揮，所以兩種形式能在上海京劇的舞臺上比較密切地結合在一起。而以趙嵩綬爲代表的編劇，實是富於創造的天才人物。但連臺本戲，其本質上是一種劇目的形式或者演出的形式，突出的是京劇情節上的起伏變換，與作爲舞臺效果的燈彩到底是不同的，因此機關布景不是連臺本戲的本質。

天仙茶園排演的連臺本戲深受到觀衆歡迎后，新丹桂茶園，光緒十四年（1888）正月廿二日起，演出想九霄（田際雲）編成的連臺本戲2本《斗牛宮》。此時《斗牛宮》首創爲用新式燈彩布景，特別受到上海觀衆的歡迎。²同年九月廿五日起，新丹桂排演新戲24本《興周滅紂圖》。³到光緒十六年（1890）六月，由想九霄、夏月恒等改編排演時，定名爲《封神榜》，共36本。⁴《封神榜》爲

¹ 收錄於中國人民政治協商會議上海市委員會、文史資料委員會編《戲曲菁英》（上），上海人民出版社，1989年9月第1版，215頁。

² 詳見前節“燈彩戲的盛行”。

³ 《申報》[33]冊，788頁。

⁴ 因此，王芷章認爲：“《封神榜》，一說爲三十六本，一說爲二十四本。”（王芷章《中國京劇編年史》，

比較著名的清末連臺本戲劇目之一，《同光梨園紀略·想九霄開丹桂》中，此時對想九霄在新丹桂演出《封神榜》的情況云：

庚寅年（1890），復由京到，仍在原處，以《封神榜》見長。燈彩切末，千變萬化，雖在六月，座無餘隙。排至三十四本，孔宣阻兵金鷄嶺而止。¹

當時劇中主角，黃飛虎由夏月恒飾，妲己由想九霄扮演，紂王由李永華飾，哪吒由夏月潤飾，角色極為齊整，因此新丹桂上座率極高。²《封神榜》根據小說《封神演義》一至九十七回改編，其特點是把傳統單本折子戲串聯敷衍而成。³從《封神榜》開始，連臺本戲劇目的創作經常使用串聯既存單本戲的方式，這也是此後上海連臺本戲劇目的一個顯著的創作、演出特點，並極受上海觀眾的歡迎。例如，民國時期上海連臺本戲的代表作《狸貓換太子》，參考以前的演出本改編的，民國十年（1921）開始，出現多家劇場同時上演不同劇本（有 12 本、36 本、40 本等）的盛況。⁵周信芳曾經說：

好的連臺本戲，是講情節、講戲的。那時編排連臺本戲，往往是以傳統的老戲做基礎，再加以穿插和發展，因此既有骨子，又豐富了許多新的東西。像《狸貓換太子》裏，就包括了《九曲橋》、《拷打寇承御》、《斷太后》、《打龍袍》、《烏盆記》等等的折子。《九曲橋》和《拷打寇承御》是根據元曲和京劇的老戲加以改編的。《斷太后》、《打龍袍》以及《烏盆記》等等也都是老戲。在這裏經過重新組織，戲劇性加強了，人物性格也更顯得突出。⁶

而周信芳所描述的演劇情況，是民國時期比較成熟的樣式，而其始創正是想九霄的《封神榜》。對這種類型的連臺本戲，有學者評論說：

拼接現有劇目的創作模式同樣體現了海派京劇對於舊有劇目既有繼承又有發展的態度，它不僅容納了傳統，同時又是一種創作，經過串聯，戲劇

中國戲劇出版社，2003 年 10 月第 1 版，597 頁。）其實是前後兩次的排演本，不可混同。

¹ 《樂府新聲》，39 頁。

² 見《中國京劇編年史》，597 頁。

³ 《蘇護進妲己》、《姜皇后》、《朝歌恨》、《陳塘關》、《乾元山》、《姜子牙賣面》、《火燒琵琶精》、《文王訪賢》、《鹿臺恨》、《反五關》、《佳夢關》、《黃花山》、《黃河陣》、《鮑龍嶺》、《大回朝》、《三山關》、《西岐山》、《瘟瘟陣》、《骨龍關》、《金鷄嶺》、《首陽山》、《碧游宮》、《攻潼關》、《戰瀝池》、《梅花嶺》、《斬妲己》、《摘星樓》等。（見《中國戲曲志·上海卷》，219 頁。）

⁴ 光緒十六年（1890）八月卅一日，天成茶園演出前後本《狸貓換真主》，光緒二十五年六月十五日，天仙茶園演出 10 本《狸貓換真主》，光緒三十二年六月十五日，天仙茶園又由大奎官、萬蓋燈、馬飛珠、趙小廉等演出 10 本《狸貓換真主》。

⁵ 參見《中國戲曲志·上海卷》，234 頁。

⁶ 《談談連臺本戲》，收錄於《周信芳文集》，344-345 頁。

性加強了，人物性格也更顯得突出了。因為單個的折子戲常常是無頭無尾，而折子戲的拼接則形成了一個情節完整的故事。拼接者往往還要在其中增加新的人物，新的情節，這一切都需要發揮藝人的創造力和藝術想像力。¹

串聯折子戲而成的連臺本戲充分體現了它在“戲劇性”上的優勢，而且將大量單折舊戲糅合一起，加強了它們的生命力。所以，認為連臺本戲是對傳統的繼承與再創作，是非常正確的觀點。

19世紀90年代，在上海各京劇戲園的連臺本戲演出非常盛行，劇目內容也逐漸豐富。特別是，在天仙和丹桂茶園的演出劇目占了比較大的比重。例如天仙茶園，8本《渡僧橋》（1891）、8本《野叟曝言》（1891）、2本《五柳園》（1892）、2本《萌芽再生》（1892）、2本《大快人心》（1892）、6本《風火劍》（1893）、12本《鐵公雞》（1893）、5本《狼狽狼》（1894）、2本《和尚打野雞》（1894）、16本《鋼判官》（1895）、4本《胭脂神案》（1895）、4本《人頭當夜壺》（1896）、4本《蘇州佳話》、6本《玉夔龍》（1897）、2本《碎鏡中圓》（1898）、2本《奇男傳》（1899）等。丹桂茶園，4本《興師伐東吳》（1892）、2本《任順福》（1892）、18本《並蒂蓮》（1894）、6本《描金鳳》（1894）、4本《受恩報恩》（1894）、6本《雙珠鳳》（1894）、2本《銅罔陣》（1895）、6本《一枝蘭花》（1895）、2本《南樓傳》（1896）、2本《馬永貞》（1896）、5本《打齋飯》（1896）、9本《查潘斗勝》（1897）、5本《無介寺》（1897）、4本《奇年傳》（1898）、14本《湘軍平逆傳》（1898）、3本《放生報恩》等。

這些劇目中，90年代代表性連臺本戲作品就是在天仙茶園演出的《鐵公雞》。該劇取材於太平天國革命時期，清軍江南大營主帥向榮和起義軍叛將張嘉祥等圍困天京，鎮壓農民起義的史實。此前的光緒六年（1880）七月，丹桂茶園曾編演單本折子戲《大清得勝圖》，是現知最早反映此題材的京劇劇目。但是，僅僅一出折子戲，顯然無法展現波瀾起伏的太平天國運動，雙方曲折的鬥爭歷程用連台本戲來展現顯然更加合適。《鐵公雞》的首演時期是光緒十九年十月廿七日（1893年12月4日）。十月廿六日《申報》上刊載次日在天仙茶園演出的新戲《鐵公雞》廣告云：

本園特請名角合辦庶幾堂善戲，能演四點鐘之久。其中情節插科，色色驚人，兼之旗幟、衣飾，一切扎扮奇之又奇，巧之又巧，可謂別開生面矣。今已辦就，擇於二十七晚登臺試演。²

¹ 錢久元《海派京劇的奧秘》，合肥工業大學出版社，2006年3月第1版，75頁。

² 《申報》[45]冊，631頁。

《鐵公鷄》是天仙茶園鼓師趙嵩綏與演員王鴻壽、孟七等¹根據《平定越匪紀略》一書，並參照曾經光緒六年（1880）六月所演過的《庶幾堂今樂》中《難中福》等戲的情節與排場，重新改編為連臺本戲。所以，在首演廣告上標明了“合駢庶幾堂善戲”。首演時由潘月樵飾張嘉祥，王鴻壽飾向榮，趙小廉飾陳國瑞，其他演員有孟七、周來全、諸壽卿、董三雄、高彩雲等。此后隨編隨演，至光緒二十年（1894）十一月十四日第12本上演止。²《鐵公鷄》在天仙茶園演出時，劇中角色均着清裝，化粧不勾臉，戴改良髻口，屬於“時裝劇”；而且劇中武打使用真刀真槍，並有“鉗火圈”、“洋槍洋操”等特技表演，開京劇舞臺上“真械打武”之風。³

又，光緒二十一年二月十六日起，天仙茶園以湘軍將領鮑超鎮壓太平軍、擒軍事跡，編演連臺本戲《鮑公十三功》，也稱“新編鐵公鷄後本”，共為13本。⁴此外，《鐵公鷄》上演後，光緒二十一年三月二十九日起，在天儀茶園相繼演出新編連臺本戲頭本《左公平西》（5本，相傳為夏月潤作），⁵廣受觀眾歡迎。但同年五月，新任英美公共租界會審員屠興之即頒布告示，以有損清廷威信之名禁演《鐵公鷄》、《左公平西》、《鮑公十三功》等戲：

近查各茶園演唱《鐵公鷄》、《左公平西》暨《鮑公十三功》等戲，其中情節支離，任情捏造，顛倒是非，甚至譏將士為衰弱，指逆黨為英雄，其描摹凶惡情形，尤為驚心觸目，不獨有裱前代名臣，而于世道人心亦大有關係。除差飭遵照外，合行示禁。為此示仰該園管班人等知悉，自示之後，凡前項《鐵公鷄》等戲，一概停演，並不得改換名目再行演唱。倘敢有違，即行提案究辦，決不稍寬。⁶

据告示中語可以看出，《鐵公鷄》等戲的同情頗在太平天國這邊後，他們據不久前的時事敷衍成劇情，並加上了不少虛構和誇張，將太平天國將領塑造成英雄人物，而對清軍的軟弱無能予以了任情嘲諷，故而為官府所不容，甚至牽連到同時

¹ 對《鐵公鷄》一劇的排編創作者說，也有潘月樵說。潘月樵肯定是該劇目重要的創作參與者之一。菊屏《三十年來上海戲劇變遷之一班》（《申報》1925年2月13日）中說：“開風氣之先，而為滬上新劇之創始者，當推京派新劇（與表情派新劇不同）巨子潘月樵（時名小連生，後改搭丹桂始以真姓名上牌）。時潘尚少年，搭班於天仙戲園，以倒嗓不能唱須生戲，則別出心裁，編為連臺接演之時裝新戲《鐵公鷄》（在庚子之前，距今約二十七八年）。滬人士正厭舊劇之陳腐，得此紅頂馬褂，滿臺飛舞之新戲，耳目一新，趨之恐後。而潘氏之名，由是大震。”（《申報》[209]冊，687頁。）

² 《申報》[48]冊，627頁。

³ 見《中國戲曲志·上海卷》，231頁。

⁴ 《申報》[49]冊，381頁。

⁵ 《申報》[49]冊，655頁。

⁶ 轉引自《中國戲曲志·上海卷》，39頁。

演出的歌頌左宗棠平定新疆的《左公平西》一劇。因此，光緒二十四年十月廿一日（1898年12月4日）日起，在丹桂茶園又相繼演出新編連臺本戲頭本《湘軍平逆傳》（14本，相傳為潘月樵作），¹僅僅從劇名就可以看出，這一次編劇已經將清軍作為正面形象加以塑造，故能避免政治上的刁難，而演出的聲勢也同樣盛大。可以說，從《鐵公鷄》開始，一批以新近軍事故事為題材的連臺本戲紛紛出現在上海的京劇舞臺上，一時形成風氣。後來，菊屏在《三十年來上海戲劇變遷之一班》一文中說：

天仙演新劇，既獲奇效，同業者爭起效之，未幾，丹桂戲園乃有《左公平西》、《湘軍平逆》兩劇之出現。然初演時亦震動一時，不久即歸冷淡，是亦足證仿效者之終不敵創作矣。²

那麼，這些劇目中究以《鐵公鷄》最為成功，當是事實。而《左公平西》、《湘軍平逆傳》這兩部戲雖然是仿作，且“不久即歸冷淡”，但是他們在上海京劇發展史上卻有舉足輕重的標誌性地位。繼《鐵公鷄》之後，這兩部連臺本戲的上演彰顯了鮮明的上海特色，大大地擴大了上海京劇與京派京劇的差異，由此表明上海的京劇已經走出了與北京原生京劇不同的道路。所以，這三部連臺本戲被視為海派京劇興起的標識，這是大家比較公認的。甚至，《中國京劇史》說：“上海最早出現的堪稱南派京劇代表性劇目要算是光緒末年上演的《左公平西》、《湘軍平逆傳》。”³張乙廬《海派名詞之由來》一文中則說：

同一皮黃也，乃有京派、海派之分，在表面觀之，似因畛域之見，乃啓門戶之爭，其實亦不盡然，當考其原，實由於新本戲之肇端，蓋自趙嵩綬編演《鐵公鷄》後，《湘軍平逆傳》、《左公平西傳》繼之，黃牙大蠢，補褂傾項，不但行頭砌末為之改觀，即身段道白，亦多變更，以力摹清儉之習氣，屈膝打千之身段，“來呀”、“喳喳”之道白，頤指氣使，頓失皮黃劇藝之舊觀，自《鐵公鷄》盛行，而粗制濫造之小本戲，亦相繼而起。⁴

按照張氏說法，諸劇在行頭砌末、身段道白上都採用時樣，而與北京京劇大異其趣；當然，因為無需特別準備傳統的戲劇服裝、對皮黃傳統唱念功夫的漠視等，而不免被視為流於“粗製濫造”。但無論如何，這三部連臺本戲的演出，已經在

¹ 《申報》[60]冊，677頁。

² 《申報》1925年2月13日，《申報》[209]冊，687頁。

³ 《中國京劇史》（上卷），276頁。

⁴ 收錄於《戲劇春秋》第1期，1943年7月7日版。

舞臺演出道具以及舞臺演出形式上與京派京劇明確地劃出了畛域。尤其是《鐵公鷄》、《湘軍平逆傳》的“真刀真槍”的武打更是給上海觀眾留下了極為深刻的印象。徐筱汀《京派新戲和海派新戲的分析》中說：

海派新戲的開山鼻祖，要推《湘軍平逆傳》（即《鐵公鷄》）了，他的唯一動人之處，在凶狠之真刀真槍打。對於布景，也稍稍採用，至于皮黃的佳點，如唱念做打等都在漠視之列。全劇的唱工少，做工少，念白用湘魯口音，以求其象真（既不是京白，也不是韻白）。打武又無動架和步湊（驟）加言，只以蠻斗為事，所以遠不如皮黃的打武為有組織法，有審美性。這種初創的海派新戲，就和皮黃原有的佳點相左，本來不值識者一笑，然而當年李春來扮張嘉祥的時候，竟累得孫菊仙給他配向帥，聲勢的煊赫，可以想見。¹

徐氏的分析同時從正反著眼，他既指出了武打的真刀真槍是《鐵公鷄》開創的上海京劇的重要特色，同時更詳細分析了這些連臺本戲粗製濫造的原因。大概為了敷衍情節、持續以熱鬧場面吸引觀眾，連臺本戲放棄了皮黃折子戲在表演上的精緻細膩，而採取了一種粗放熱鬧的演出形式。上海大多數京劇觀眾既沒有北京觀眾精深的審美欣賞口味，而連臺本戲龐大冗長的演出結構、隨編隨演的演出形式又使其勢必無法精細打磨，而不得不選擇於粗疏刺激。如果說折子戲如電影，那麼連臺本戲則恰如電視連續劇，從藝術的角度說，大則疏、小則精，這是必然的，但從觀眾喜聞樂見的角度看，後者則未必輸於前者，甚至可能更受一般觀眾的歡迎，也是比較容易理解的。

只是，引文中徐筱汀說《湘軍平逆傳》即《鐵公鷄》，卻容易讓人產生誤會。徐慕雲《中國戲劇史》“談本戲與新戲”中同樣說《湘軍平逆傳》“即今之《鐵公鷄》”。²二徐氏都親歷晚清民國，是著名曲學家，閱劇無數，他們既然說《湘軍平逆傳》即今之《鐵公鷄》，那當然是他們親眼看過民國時期的《鐵公鷄》，應該沒有錯。問題是，晚清也有一部《鐵公鷄》（又名《火燒向榮》），其主要內容是清軍統帥向榮與太平軍降將張嘉祥事，而《湘軍平逆傳》則主要敷衍湘軍頭領曾國藩事迹，³顯然兩劇並非同一劇本。因此，只能認為晚清、民國存在兩部不同的連臺本戲的《鐵公鷄》，前者是首演於天仙茶園、開創上海連臺本戲風氣的作品，而後者則實際就是《湘軍平逆傳》在民國時期的翻演本。那麼為什麼要改名呢？其實很簡單，因為孫中山先生是大力讚揚太平天國的革命精神的，而《湘軍

¹ 收錄於《戲劇月刊》第1卷第3期，1928年8月10日版。

² 徐慕雲《中國戲劇史》，上海古籍出版社，2001年2月第1版，316頁。

³ 光緒二十四年（1898）十月十九日《申報》上刊登丹桂茶園的《湘軍平逆傳》首演廣告，廣告語大意是說：“該園準備學習古代楚國優孟衣冠的故事，編排湘軍頭領曾國藩剿滅太平軍的故事，以使他的蓋世‘功勛’、‘庶久不泯滅’。”

平逆傳》則以太平天國為叛逆，這樣的名字在民國時期顯然不再合時宜，因此此時的京劇藝人應該借用了盛極一時的“鐵公鷄”之名，並充分吸取了前者情節上的可取之處（應該記得，當初清政府禁演《鐵公鷄》，正是因為它頌揚太平天國而嘲諷清軍）。如果將兩本《鐵公鷄》混為一談，當然不應該，但簡單如有的學者那樣認為徐筱汀和徐慕雲說錯了，卻也失之粗率了。¹

光緒二十六年（1900）起，至光緒三十四年（1908），出現了大量的連臺本戲新劇目，成為傳統戲的強勁對手。其驚、險、奇、趣的特色，與同時期北京京劇演出仍以吉祥戲、神怪鬧妖戲為王牌的傳統大相異趣。於是，京劇演出原有的劇目範圍以及表演程式，在上海由於連臺本戲的接連搬演被悄然突破了。²比如，在丹桂茶園和天仙茶園的連臺本戲演出仍然盛行，丹桂茶園有 13 本《真人不露相》（1905）、12 本《女君子》（1905）、8 本《龍華寺》（1905）、3 本《金臺傳》（1905）、4 本《庚娘》（1905）、4 本《神道改良》（1905）、4 本《男不男女不女》（1906）、7 本《潘烈士投海》（1906）、7 本《兒女英雄傳》（1907）、3 本《黃助伯義勇無雙》（1907）、4 本《黑籍冤魂》等。天仙茶園有 4 本《山東馬》（1905）、14 本《十大好佬》（1906）、10 本《狸貓換真主》（1906）、6 本《戲迷傳》（1907）、4 本《四大金剛》（1907）、4 本《搖會倒票子》（1907）、4 本《泥水匠》（1907）、2 本《萬國賽珍會》（1907）、8 本《情而不情》（1907）、4 本《國民同心》（1908）、7 本《神頭鬼面》（1908）、2 本《一家三命》（1908）等。除了丹桂、天仙以外，在這一時期新開的京劇戲園，即如羣仙、春仙、玉仙、鶴仙、春桂等戲園也幾乎都推出連臺本戲劇目相競爭。其中，由李春來光緒二十六年冬創辦的春仙茶園編演了不少的連臺本戲，例如，2 本《瓜種蘭因》（1904）、4 本《財運合》（1905）、26 本《三門街》（1905）、4 本《大白水水灘》（1905）、10 本《十粒金丹》（1905）、4 本《不自由之結婚》（1906）、2 本《立憲鏡》（1906）、2 本《小兄弟捉拿大好佬》（1907）等。

這一時期之所以出現大量的連臺本戲新劇目，與當時上海文藝界普遍展開的“改良運動”有密切關係。改良維新人士於戊戌變法前後提出了“詩界革命”、

¹ 如錢久元曾引用徐筱汀的文章，然後說：“徐筱汀該文認為《鐵公鷄》就是《湘軍平逆傳》，徐慕雲在他的《中國戲劇史》中也持有同樣的說法，而施正泉《連臺本戲在上海》一文則說：‘估計當時《鐵公鷄》可能有不同的本子。’但是就現有的有關資料來看，這應當是兩部不同的戲，儘管它們在題材內容上很接近。1898 年 12 月 2 日《申報》刊登的《湘軍平逆傳》海報上有‘頭本學韓信背水滅楚之計’的廣告詞，而就《戲考》第 20 冊所收錄的頭、二、三本《鐵公鷄》的內容來看，決無所謂的‘學韓信背水滅楚之計’的內容。”顯然施正泉的猜測是有道理的，錢久元僅僅根據《戲考》所收之一種《鐵公鷄》劇本就遽下判斷，認為《鐵公鷄》與《湘軍平逆傳》不同，顯然過於草率了。按，《戲考》編定於民國初，其中收錄的《鐵公鷄》的故事是關於向榮、張嘉祥的，與湘軍無關，可以判斷其劇本是晚清趙嵩綏所編定之本，與後來二徐氏所親眼所見據《湘軍平逆傳》所改編的《鐵公鷄》顯然是不同之本。錢久元据此認為《鐵公鷄》與《湘軍平逆傳》不同，他是忘記了上海京劇連臺本戲有不斷改編的傳統，不免得出了過於草率的結論。

² 參見羅蘇文《論近代戲曲與都市居民》，收錄於《上海研究論叢》第 9 輯，上海社科院出版社，1993 年 8 月，219 頁。

“小說界革命”、“文體革命”等，強調文藝的改良思想宣傳以及社會教育功能。與此同時，他們認識到戲劇是一種有廣泛群眾性的文藝樣式，主張用它作為啓迪民智、改造社會的手段，因此發起了戲曲改良運動。在這種時代潮流之中，上海的京劇自然也不能例外地成為戲曲改良運動的一個重要組成部分，宣傳京劇改良的文章在《二十世紀大舞臺》（1904年10月創刊）等上海報刊上大量出現。與理論宣傳同步，光緒三十一年（1905）前後，包括連臺本戲的大量新劇目相繼問世。對當時情況，施正泉在《連臺本戲在上海》一文中說：

二十世紀初，這一時期之所以出現許多新劇目，與上海資產階級民主主義思想活躍有關。比如《申報》在登載戲劇廣告的版面上，同時登有嚴復翻譯的孟德斯鳩《法意》出版的廣告。這些不能不在戲劇界有所反映，連“京劇三傑”之孫菊仙在演出中也直接宣傳愛國思想。徐慕雲在1938年的《申報》上載文談到：“孫菊仙晚年演劇……竟於道白中大談其愛國言論。”這樣，連臺本戲就在適宜的氣候下很快成長起來。¹

上記在20世紀初編演的連臺本戲劇目中，代表性作品有《三門街》、《瓜種蘭因》、《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》等。《三門街》是光緒末年享名上海京劇界的改良新戲之一，《南北皮黃戲史述》中說：“上海京劇舞臺上有史以來的第一部連臺本戲，是王鴻壽于1903年自編自演的《三門街》。”²可見，《三門街》是光緒二十九年（1903）王鴻壽在經營玉仙茶園時所親自編演的，而光緒三十一年（1905）春仙茶園上演的26本《三門街》並非其首演。《同光梨園紀略·三麻子開玉仙》云：

二十八年，赴漢口滿春，次年接孫菊仙雲仙而開玉仙，資本苦短，角色又少。三麻子前在天仙排《三門街》，並不上座，演至四本即停。今姑將各新戲試演，詎竟賣錢，非初意所料，及三麻子喜出望外，至十六本更覺舉國若狂。惜原書事迹已完，乃將他書拉雜作，狗尾續貂，情節支離，在所不計，唱至二十八本，大為獲利，宿逋一清。又邀孫菊仙合串《三門街》，即無初演人多賣座矣，卒加至四十本。³

¹ 收錄於《戲曲薈英》（上），198頁。

² 于質彬《南北皮黃戲史述》，黃山書社，1994年1月第1版，365頁。《三門街》劇情如下：明朝正德年間劉瑾專權，與奸相史洪基勾結，讒害馬關鎮守使洪金章，洪子洪錦逃亡遇救。史洪基子史達居杭州與三門街李廣有隙。劉瑾侄劉彪為非作歹。李廣、徐文亮、徐文炳兄弟等眾英雄聚會，打插臺、殺奸賊、救清官等等。

³ 《樂府新聲》，65頁。

此後，由趙如泉（1881-1961）主演，¹王鴻壽本人則為其配演生、淨、丑各行角色，很受當時觀眾的歡迎。後來，光緒三十一年（1905）三月初一日起，在春仙茶園劉廷玉、高福安、沈韻秋等參加上演“全武行”頭本《三門街》。²又，光緒三十四年三月初二日（1908年1月30日）起，在天仙茶園擴充為32本，以“新排改良新戲”之名演出，此時廣告中說：“本園特煩名角排演全部三十二本，可謂匠心之至矣。其中穿插曲折，如八劍七俠十六義，俱是忠孝節義，並無奸盜邪淫，致傷風化。”³而張古愚曾在《上海京劇憶往》一文中，回憶在天仙茶園的《三門街》演出說：“出場人物衆多，好幾位優秀演員同場演出，誰都想爭取觀眾，八仙過海，各顯神通，緊張熱烈，最適合上海觀眾的口味。”⁴

總而言之，連臺本戲是上海京劇最有特色的演出樣式之一，近代上海特殊的文化環境造就了它的興盛局面，而上海京劇的優點與缺點都在其身上得到了充分體現。上海京劇是富於創造性的，連臺本戲即是上海京劇藝人的創造之一。“初期的連臺戲往往是老伶工現編現演，來不及寫腳本，只有一張提綱，掛在後臺，向演員講解一遍，就算是排戲。各個角色的詞句則自己編創，稱作‘活口’。角色之間自行磨合就匆匆上臺了。”⁵大概連臺本戲最考驗演員的臨場發揮的能力，所以從北方南下的京劇名角們基本不願意參演連臺本戲，⁶這從反面說明了上海京劇演員的創造力。在這樣的簡陋倉促的情形下，連臺本戲仍然能注重情節的曲折，而且能充分吸收各方面的新創，從而達到吸引觀眾的目的。比如武打的真刀真槍，比如舞臺上燈彩、機關的運用，比如時事劇、時裝劇，甚至改良維新劇的出現，讓連臺本戲從一開始就帶有最鮮明的時代氣息。

另一方面，連臺本戲也是最通俗的、面向大眾的。爭取觀眾是連臺本戲出現的基本原因，故而迎合本地觀眾的口味是必須的。⁷前面提到的各種創新，無不是其通俗化的表現。而正是因為其大眾化的定位，使得它最能被改良維新人士選中作為宣傳工具，通過京劇舞臺對大眾進行近代啓蒙，在這一點上，連臺本戲自

¹ 趙如泉，河北保定人，幼居江蘇鎮江，7歲開始學戲，工武生。光緒二十年（1894）和光緒二十六年（1900）兩次來上海，在老丹桂、玉仙茶園演出。光緒二十九年（1903）第三次來上海，在玉仙茶園主演《三門街》，引起轟動，名聲大噪，從此立足上海。

² 《申報》[79]冊，655頁。

³ 《申報》[93]冊，16頁。

⁴ 《戲曲薈英》（上），219頁。

⁵ 羅蘇文《滬演閃影》，上海辭書出版社，2004年7月第1版，206頁。

⁶ 同上。

⁷ 劉厚生《連台本戲》一文中說：“連臺本戲在文學上談不到甚麼成就。它多數都是幕表制，用‘單篇’，沒有文學劇本。但在形式上那種有頭有尾，有起有伏，注重情節的豐富性，講究懸念技巧，語言通俗易懂等等，較之一般老戲，無論如下是更為普通觀眾所歡迎，也有利於爭取新觀眾。目前，不少京劇傳統折子戲賣座不佳的原因之一，很多人認為是不吸引青年觀眾；但是，連臺本戲卻比較受到青年觀眾的歡迎。南方不少京劇老觀眾談起自己愛上京劇藝術的經歷時，往往也是從看連臺本戲開始，逐漸熟悉、適應直到愛上京劇藝術的。這也說明連臺本戲雖然一直挨罵，但它却在為京劇吸收和培養新的青年觀眾。（《劉厚生戲曲長短文》，中國戲劇出版社，1996年5月第1版，290-291頁。）

有其貢獻。但是，通俗的弊端則是不可避免的庸俗。情節上的拉雜拼湊、內容的庸俗無聊、重外在效果輕傳統表演等等，都是連臺本戲天然具有的缺陷，這些問題，幾乎所有的曲家與學者都有提到，這裡也就不再冗述了。無論如何，連臺本戲為上海京劇烙上了鮮明的特徵是無可否認的，它的發展過程是一段有趣的歷程。

第五章 新編劇目的創作

京劇是近代以來最終定型的花部劇種，它具有鮮活的生命力，在形成定型的過程中，其劇目不斷豐富發展。近代京劇劇目可資查證的約達 1300 餘種之多。¹而這些劇目的來源大概有四种主要的途徑：“其一，直接沿用母體徽、漢二調的劇本；其二，搬用或改編其他劇種（如崑、弋、梆子等腔）的劇本；其三，改編通俗小說與民間曲藝；其四，專為京劇新編或創作的劇本。”²而新編劇本尤以上海京劇的貢獻為大。本章所要討論、分析的正是上海京劇劇本創作的一些特點問題。

上海特殊的班、園合一的演出體制，使得京劇有了固定的演出場所，而這些戲園彼此之間的商業競爭也日趨激烈。“惟通商大埠，氣象繁華，絲管笙歌，達旦不息。則觀劇之人愈夥，演戲之技亦層出而不窮。蓋戲既有館，終年上演，窮工極麗務求耳目一新。於是角色必請最優，戲名必選最新，衣服甲仗必製鮮豔，燈彩烟火必設最奇，使常觀者日日不倦之意，罕觀者亦有幸得一見之樂。無非因人心之喜新厭故，而出其心思巧力，以迎人而牟其利也。”³當時《申報》上的這段話非常準備地說明了上海京劇戲園不斷編排新戲的根本原因。因此，京劇傳到上海以後，除了經常上演的數百出傳統老戲和從崑劇、徽戲、梆子戲等劇種移植部分劇目外，更大量編排新戲，根據《申報》的劇目廣告初步統計，僅從同治十一年（1872）到光緒二十六年（1900）戲曲改良運動興起之前，上海京劇戲園的新編劇目就不下百出。而從 1902 年到 1912 年，僅僅是不完全統計，見於報刊的改良京劇就有 40 種左右。⁴而未刊登的就更多了。可惜的是，極為豐富的同光時期上海京劇新編劇目，大都是隨演隨丟，留傳下來可供研究的資料實在太少。本章的分析只能根據現存的劇本，在通盤掌握的情況下，再選擇在藝術與思想內容上分別具有代表性的劇本進行比較細緻的分析，力圖點面結合，勾勒出同光時期上海京劇劇本創作的一些特點。

本章擬分兩節，第一節關於新編歷史劇劇本分析，第二節關於改良京劇劇本分析。傳統京劇的內容基本不出帝王將相、英雄兒女和神魔妖怪的範圍，都是歷史上的故事，可以統稱為歷史劇。京劇傳到上海後，新編的劇本除了少數時事劇以外，大多數仍是傳統題材，編演者也像北京京劇一樣基本是京劇演員，在思想

¹ 參見田根勝《近代戲劇的傳承與開拓》，上海三聯書店，2005 年 7 月第 1 版，84 頁。

² 同上，85 頁。

³ 《論淫戲之害》（《申報》光緒九年六月廿三日），《申報》[23]冊，151 頁。

⁴ 北京市藝術研究所、上海藝術研究所編《中國京劇史》（上卷），中國戲劇出版社，1990 年 1 月第 1 版，322 頁。

與形制上並無特別之處。但是上海的新編歷史劇仍有其特色，第一是新編武戲特別多，第二是出現了大量連臺本戲和燈彩戲的劇本。這些都是適應上海觀眾口味的必然產物。連臺本戲和燈彩戲常常二者結合，除了少數連臺本時事劇以外，它們仍是演繹傳統故事。如果從劇本創作上看，武戲所重在現場表演，並不以劇本為意。而燈彩戲基本以舞臺布景眩目，劇本粗糙，連臺本戲則往往現編現演，流於粗率冗長，這都是當時即有公論，所以這些劇本很少有成功的。而且這些連臺本戲、燈彩戲的劇本也大多沒有人記錄整理，未能流傳至今，今天的舞臺上再也見不到這些劇目上演了。比較而言，還是單折本的新編戲適合打磨成經典劇目，如著名演員黃月山、王鴻壽都編演了不少新戲，而這些戲至今時時出現在京劇舞臺上，展現了它們的生命力。因此，第一節中從劇本的角度各選取了黃、王二人的代表性劇目加以分析。在新編歷史劇中，最具有時代特色和藝術性的還是光緒後期汪笑儂創作的一些劇本。汪笑儂出生官宦家庭，從小接受了古典教育，具有較高的文化修養。後來他又投身演劇事業，成為自成一派的著名老生。因此，汪笑儂可能吸取中國古典戲劇的優良傳統，同時結合豐富的舞臺表演經驗，創作出一些在藝術性和實踐性上結合得很好的劇作。同時汪笑儂對西學有一定的了解，又具有近代士人濃厚的擔當意識、憂患意識，他往往借編演歷史故事，表彰歷史上的愛國志士，唾罵當道奸臣，以激發觀眾的愛國之心。因此，汪笑儂的歷史劇閃現出強烈的時代精神，是晚清上海新編歷史劇中的傑出作品。

與歷史劇相對應的是時事劇。中國古典戲劇自來有據時事編演成劇的傳統，明清兩代《鳴鳳記》、《清忠譜》、《桃花扇》等，都是著名的時事劇。傳到上海之前，京劇幾乎沒有時事劇，但是來上海之後，因為前面提到的演出體制與觀眾心理的變化，各戲園需要不斷推出新戲，將時事編演成戲的情況自然也就出現了。早在同治十一年（1871），王鴻壽即根據上一年兩江總督被刺殺的事情編成《張文祥刺馬》。不過此劇旋即被官府禁止，也沒有劇本流傳。後來，上海京劇開始出現了更多的時事劇，比如光緒十三年（1887）的《火燒第一樓》、光緒十六年（1890）的《任福順》、光緒二十年（1894）的《金田結黨》、光緒二十二年（1896）的《查潘斗勝》等等。但是，這些劇目當時都被各戲園視為獨家秘本，不肯將劇本公開流傳，因此劇本都沒有能流傳下來。而偶爾傳下的一兩種，如《鐵公雞》，也是不全的劇本。而戲曲改良運動中出現的時事劇多數與此前的時事劇不同，它們不是單純的講述故事，而是為了宣揚政治理念，這種改良京劇將在第二節中加以分析。因此，限於材料，本章無法就時事劇單列一節分戲曲取改良運動之前的時事劇本的創作情況，不能不說是一種遺憾。

本章第二節所要討論的改良京劇，如果按照一般的看法，在概念的分屬上並不與前一節的新編歷史劇構成同一層次的對等關係，因為新編歷史劇的創作貫穿

上海京劇發展的始終，但是一般所謂的清末京劇改良運動是從光緒二十八年（1902）開始的。一般學者將晚清最後十年新編的京劇從廣義上都看作晚清改良京劇。因此廣義的改良京劇既包括歷史劇、也包括時事劇和西洋劇。但是本節希望採用一個狹義的定義，將改良京劇限定為借劇中人物之口明確宣揚新民救國思想的新編京劇，即一種政治宣傳劇，這樣大多數新編歷史劇（無論是否有借古諷今的意味）和一些單純的時事故事劇就不能算作狹義的改良京劇。而取狹義的改良京劇概念時，就只與新編歷史京劇在外延上存在非常小的交集。之所以要採用狹義的改良京劇的定義，是因為所謂戲曲改良，完全是由梁啟超、柳亞子、陳獨秀等文人的政治改良主張引發的，可以說，無論在理論上還是實踐上，晚清的京劇改良完全從屬當時的政治活動。因此，如果脫離思想、政治的歷史，僅僅從戲劇史的角度看，是無法真正理解戲曲改良運動的。也正因為如此，將所有戲曲改良運動時期內出現的新編劇目都看作改良京劇，顯然無法得到當時運動提倡者和參與者的認可。本著還原歷史語境的精神，本章採用一種嚴格的定義，以期更接近歷史的原貌。

最後需要說明的，京劇是仍然富有生命力的活的劇種，人們對它的欣賞基本還是看演員的演出，而不會像對待宋詞元曲那樣，基本只能靠案頭閱讀以構擬對古人風韻的依稀想象。因此，對於同一齣劇目，由不同的演員表演，舞臺效果可能會迥異。唱、念、做、打，這些都不是單純的劇本分析所能解決的問題。此外，由於京劇有唱功戲、做功戲、武打戲等的區別，劇本創編要充分考慮這一點，其以表演為指向的目標性非常明確。因此，許多大名鼎鼎的經典劇目，只看其劇本，幾乎不能領會到其中的好處，這一點在武戲中表現得尤為明顯。但是另一方面，劇本畢竟具有相當重要的作用，劇本差了，再好的演員和舞臺布景也依然無法吸引觀眾，這一點已經為晚清上海京劇“善戲”演出的失敗所證明。可以說，劇本好壞，是一齣京劇成功的必要條件，但不是充分條件。所以，本章對京劇劇本的分析，並無劇本中心的意味，而只是希望通過分析，更好地揭示同光時期上海京劇的魅力所在。

第一節 新編傳統歷史劇的編創

京劇初到上海，所演劇目都是北方的舊劇目。後來與崑、徽、梆子諸班合演、融會的過程中，便從這些劇種中不斷移植、改編了許多新戲進入京劇之中。如徽戲之《描容掃松》、《斬經堂》、《藍關走雪》、《古城會》等，崑劇之《鐵冠圖》、《蘆林》、《武十回》、《雙下山》和梆子戲之《回荊州》、《玉堂春》、《紅鸞禧》、

《打金枝》、《蝴蝶杯》等等。同時，藝人們也一直對北來京劇的舊戲進行著加工完善的工作，最有名的如《四進士》。《四進士》原是漢調劇目，“據 1842 年成書的楊掌生（蕊珠舊史）《夢華瑣簿》記載，這齣戲在 19 世紀 30 年代曾在北京三慶部作為大軸戲演出”。¹京劇南傳上海後，於同治十一年（1872）以《四進士》之名在金桂軒首次上演。²初上演時，該劇為 4 本連臺本戲。光緒元年（1875），丹桂茶園孫春恒、周來全、杜蝶雲、吳鳳鳴等人則編演了其中的第 3、4 兩本，並改名《節義廉明》。³稍後汪桂芬、孫菊仙將頭本緊縮，又刪去第四本中的枝蔓情節，使得劇本的中心人物由此前的毛朋、楊素貞轉移集中到宋士傑身上，而中心情節則強化為三次公堂審訊，故演出時改名《三公堂》。汪、孫的改定本凝聚了中心，強化了衝突，使得情節更顯跌宕變換，自然大受觀眾歡迎，成為傳統京劇的代表劇目之一。由此，可窺見上海京劇藝人在京劇劇目改編上貢獻之一斑。

除了移植、改編以外，上海的京劇演員也參與創作、編演了大量新劇目，其中既有傳統歷史劇，也有社會時事劇和後期的改良新劇。本節所要分析的，即是同光時期上海京劇改編、新編的傳統歷史劇。

一. 《請宋靈》

《請宋靈》，由著名武生演員黃月山編排，於光緒二年五月初三日（1876 年 6 月 24 日）在丹桂茶園首次上演。⁴黃月山不但是京劇武生中能自成一派的一代名伶，而且他本人也編創了大量新劇。今天編創權仍歸於其名下的劇目有《反五關》、《火燒百涼樓》、《定燕平》、《蓮花湖》、《潞安州》、《大名府》、《二桃殺三士》、《風塵三俠》、《臥虎溝》、《東嶺關》、《十僧鬧花堂》、《難中福》、《劍峰山》、《尹家川》、《八寶鬧連環》、《賀蘭山》、《洗浮山》、《俠義英雄傳》、《鳳凰山》、《獨木關》、《黑狼山》、《銅網陣》、《請宋靈》、《精忠傳》、《木羊陣》、《巧拿大蓮花》等。⁵可以看出，其中基本是武戲，大概都是黃月山為自演而自編的。他以一人之力，能編創出如此多的新劇目，其驚人的創造力，不能不讓人佩服。不過，這些劇本也許也有人在幫助黃月山編創。齊如山在《五十年來的國劇》中曾經談到編創新劇的問題說：

到了咸豐年間，劇本又增添了些種，到這個時候，他才算是有了相當夠

¹ 中國大百科全書出版社編輯部編《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》“四進士”條，中國大百科全書出版社，1983 年 8 月第 1 版，364 頁。

² 同治十一年五月廿九日《申報》“金桂軒戲目告白”，《申報》[1]冊，219 頁。

³ 光緒元年五月二十日《申報》“丹桂茶園戲目告白”，《申報》[6]冊，575 頁。

⁴ 《申報》，[8]冊，538 頁。

⁵ 參見《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》“黃月山”條，134 頁。田根勝《近代戲劇的傳承與開拓》，100 頁。

用的劇本。那麼這些劇本，都是由什麼樣的人改編的呢？我問過許多老輩，都說不知，可是都說大約是本界人改編的，也可一定有學界人幫助。他們這樣說法，大約是不錯的，這與同光年間，北平編劇的情形，大致還沒有什麼分別。因為戲界中人，只知道戲劇的構造，不通文字。學界中人，雖能文，但不知戲劇的規矩，所以必須兩方面合作。光緒二十六年以前，幾十年中的劇本，大致都是在這種情形下編成，再往前說，也出不了這種情形了。¹

雖然沒有任何證據，但是從情理上推斷，黃月山的編創大約也不會出齊如山所描述的情形之外。

由於都是武戲，所重在於演員的臨場表演，單看黃月山的這些劇本，可讀性並不很強，這是可以理解的。但是，作為新編傳統歷史劇中的一大類型，對其進行分析，也是有必要的。《請宋靈》是黃月山劇目中有代表性的一種，也是京劇南傳上海之後較早出現的新編傳統劇目之一。在丹桂園初演時，由孫春恒、孫菊仙、大奎官、李棣香、黃月山、郝福芝、吳鳳鳴、張九柱、杜錦芳等演出，受到“該園新戲以文武岳請宋靈最好”²的評價。當時《申報》上有《名優演劇》評論云：

上海京班之戲本已馳名海內，昨見《迎宋靈》一齣。乃穆直揭黃龍府兀朮投降之事，為中國吐氣而作也。命意既新扮演尤妙其？幟之鮮明，士馬之雄壯，而為二帝發喪儀從赫然，有喇嗎僧真是塞外風景矣。岳王忠心耿耿，聲淚俱下，所告四太子之言，義正詞嚴，深得大國之體，乃孫春恒所演，有聲有色，令人忠義之氣勃勃而生，此雖京中所未有也，可為上海獨步。³

可見，這齣戲是很受觀眾歡迎的。按其劇情，於1915年到1929編成《戲考》40冊的王大錯曾概括為：“初述二帝蒙塵，被禁五國城，備極青衣行酒之苦。繼及岳飛大破金兵，金兀朮畏懼請和事，並願歸二帝還中原，岳飛始與允和。不意先一夕，徽宗忽夢太祖來，怒斥已昏庸，並言國破身亡，辱及宗廟社稷，何顏生還等語。徽宗父子，於是雖得歸國耗，而一念辱國之恥，即恨不欲生，相繼憤鬱死，僅留太后未殉。金兀朮乃乘間設計，令大丞相往報二聖凶耗，並先送太后至宋營，以解岳飛不測之怒，繼則謂二聖既崩，梓宮較乘輿尤宜敬奉，當請岳元帥親往金營中，招魂英靈，方可盡君臣之體。岳飛雖灼知其詐，然君子可欺以方，加以忠心貫日，赤膽如天，視金兵如螻蟻。本不足慮，因遂許其請，且令傳語金兀朮，

¹ 《齊如山全集》（五冊），臺灣聯經出版事業公司，民國68年，3387頁。

² 《同光梨園記略·杜蝶雲接開丹桂》，收錄於《樂府新聲》，上海國華書局印行，1905年初版，10頁。

³ 《申報》光緒二年五月初六日，《申報》[8]冊，590頁。

須穿麻戴孝，捧靈牌嚎哭，作孝子狀，以贖掠辱二聖之罪。金兀術以恃有詐謀，但翼始得岳飛至，故而弗一一如命。執意岳飛早稔其計，籌之已熟。屆時先遣牛皋等，率精兵在後接應，金兀術雖突出伏兵襲劫，而一陣廝殺，岳飛仍安然奉靈回，仍不獲擒縛，且反折損金兵無算。”¹劇本正如小說《反三國》和《說岳全傳》的後半部分一樣，一定要借助想象，將歷史憑空翻轉，以抒發人心中對英雄的景仰和對正義的渴望。

通觀劇本，因為是武打戲的緣故，全局基本以質樸的念白貫串情節，而很少唱詞。但正因為唱詞很少，僅有的幾處演唱處，便顯得格外突出，成為全劇的焦點。第一處大唱段出現在第 13 場，宋太祖趙匡胤的魂靈來到五國城斥責徽、欽二宗昏庸喪國，其詞為：

（二簧原板）五國城來了我太祖陰魂。叫長隨駕神風番營來進，又只見二昏皇貪睡沉沉。（叫頭）我把你這兩個昏皇！（白）承祖上之基業，不修朝政，連累生靈塗炭，玷辱宗廟。誰叫你元旦上表，上寫“王皇犬帝”，玉帝大怒，降下赤須龍，擾亂天下。今有岳飛帶兵前來，迎請昏皇了！

（二簧原板）二昏皇坐江山不理朝政，信寵了張邦昌塗炭生靈。歎岳飛秉忠心把駕來請，可憐他血戰萬馬營。天不遂忠良願枉把忠盡，二昏皇要生還萬萬不能！叫長隨駕神風忙歸天庭，回凌霄見玉帝細奏分明。²

借著太祖之口，痛罵當政者昏庸無能，誤國害民，其中激憤之情，不可掩抑。所謂喪權辱國，罪該萬死，所以“二昏皇要生還萬萬不能”。這樣的話，可謂借古諷今，直指當朝了。由此可以看出黃月山對現實的關注，對為政者昏庸無能的強烈不滿。

而第二處比較集中的唱段則是在第 19 場迎靈活、哭靈的時候岳飛的唱詞，先引錄如下：

（三叫頭）二聖！我主！吓，二聖吓！

（二簧導板）見靈牌不由人珠淚滾滾。

（三叫頭）二聖！我主！吓，二聖吓！

（回龍）尊一聲二主爺在天之靈！

（反二簧慢板）臣心中只把那張邦昌恨，施毒計將聖駕誑至番營。臣食祿不能夠社稷平定，龍恩重愧無報有負聖心。說不盡心頭苦胸中怨恨。

（哭）聖主爺吓！

¹ 《戲考》第十一冊，收錄於《戲考大全》2冊，上海書店，1990年12月第1版，324-325頁。

² 《戲考大全》2冊，330頁。

（反二簧原板）臣奉命到番邦空走一程！恨只恨臣不能番邦掃盡，又不能迎聖駕轉回帝京。哭罷了聖主爺把話來論，叫一聲金兀朮細聽分明。

（白）金兀朮，降表可曾預備？¹

這一段則將岳飛忠君愛國的赤膽忠心表現得淋漓盡致，其忠義之氣，尤能激動人心。所以前引《申報》上的評論專門讚揚此處說“岳王忠心耿耿，聲淚俱下，所告四太子之言，義正詞嚴，深得大國之體”。而王大錯也同樣認為：“是劇雖非唱工戲，然岳飛于聞報迎後，及哭靈等時，其幾假原板與反調，亦頗吃重，而尤以哭靈之反調，最為動聽。蓋此處本全劇聚精會神處，觀者亦最注意，故當以文武兼工之須生去之。”²這樣的唱段，雖然不像過去的文人劇作那樣儒雅工整，但以白話口語出之，更能肖劇中人物當時聲口，也更貼近普通觀眾的欣賞口味。可以想象，如配上演員的唱做，一定能將觀眾的情緒充分調動起來。

對於《請宋靈》中的唱段，不妨將之視為全劇的“焦點標記”，也就是作為全局情節、思想的最高潮的標誌，充分喚起觀眾的注意。如此劇中前一唱段表達了對當政者的憤懣，後一唱段則表現了一種忠義氣概，合起來，則全劇自能超出單純的武打之上，而產生一種精神境界。所以王大錯說：

且其劇旨正大，足以感天地泣鬼神，使人見之油然而生愛國之心。況岳武穆一生，雖無是事，而實有是心，所謂“直搗黃龍府，與諸君痛飲”者，即此物此志也。編者實體貼武穆之心，以虛構此一假事實，亦足為武穆一吐其氣。故雖無所本，而其見地實較有所自者高出萬倍，作者之胸襟可知。³

這樣的表彰，足可見黃月山編劇的成功。而最成功之處，正來源於劇中對唱詞的有效利用。這種恰到好處的配合唱詞與念白，為全戲畫龍點睛的做法，不但在其他的武打戲中很少見到，就是在黃月山自己的戲中也是不多見的，因此不能不推《請宋靈》為黃月山諸戲的代表之作。

二.《斬顏良》

《斬顏良》原名《白馬坡》，經一代紅生宗師王鴻壽改編，改名為《斬顏良》，而成為專演關公故事的紅生戲中的代表性作品。王鴻壽前已有介紹，他在紅生戲上有傑出的貢獻，經他創作並演出的關公戲有三十餘出（一說三十六出），即《斬

¹ 《戲考大全》2冊，332頁。

² 《戲考大全》2冊，325頁。

³ 《戲考大全》2冊，324頁。

熊虎》、《走范陽》、《三結義》、《造刀投軍》、《破黃巾》、《斬車胄》、《斬華雄》、《斬貂蟬》、《新野慈放》、《屯土山》、《破壁觀書》、《三許雲陽》、《贈袍賜馬》、《斬顏良》、《誅文醜》、《封金挑袍》、《破汝南》、《過五關》、《收周倉》、《收關平》、《古城會》、《漢津口》、《臨江會》、《華容道》、《戰長沙》、《單刀會》、《取襄陽》、《水淹七軍》、《破羌兵》、《青石山》等等。此外，他還編演過時事新戲《漢臯宦海》、《廣州血》和《民軍起義得武昌》等。王鴻壽在表演上，自然以飾演關羽最為出色；而從劇本編創的角度來看，王鴻壽仍是以關羽戲的改編創作最稱擅長。王鴻壽的得意弟子李洪春曾說：“我的老師王鴻壽先生根據《三國》（不管是《三國演義》，還是《三國志平話》）中，凡屬於關公的故事，都編成了戲。”¹王鴻壽出身於官宦家庭，幼習詩書，具有較高的文化水平，迥非其他京劇演員所能比，所以在改編時往往能得原書之神韻，從劇本角度看，《斬顏良》正是這樣一部成功的改編作品。

《斬顏良》²的劇本基本依據《三國演義》第二十五回《屯土山關公約三事救白馬曹操解重圍》的最後一節，即關羽白馬坡斬顏良的一段情節改編而成。小說中的許多對話都被直接搬到了劇本中。³如程昱對曹操所說“想劉玄德若往，必投袁紹，今若使關公斬了顏良，袁紹必疑劉玄德而殺之矣。玄德既死，關公又何所往哉”一段，關羽稱顏良“如土雞瓦犬耳”、“如插標賣首耳”諸語，以及曹、關對話“曹操（白）將軍真乃神人也！關羽（白）某何足道哉。我三弟張翼德，于萬馬軍中取上將之首級，如探囊取物一般！曹操（白）從今以後，若遇張翼德，不可輕敵，恐怕忘記，快取筆墨過來，寫於袍角衣襟以記之”等等，‘無不是小說中大致不差的原話。但這並不意味著王鴻壽在改編時就是簡單照搬，相對於小說，劇本在情節上作了豐富，通過合理的虛構和誇飾，更加表現了關羽的勇武威神。

小說的情節較簡單，顏良先斬宋憲，又斬魏續，復敗徐晃，曹操乃請關羽出戰，飛馬斬顏良於白馬坡下。到了劇本中，王鴻壽便將小說中烘雲托月的手法加倍運用。他首先安排宋憲、魏續兩人同時出馬，同時被斬，接著又描寫徐晃左臂被砍傷敗回。這已經使顏良的威風較小說大大增加了。但王鴻壽意猶未盡，他又增添了以下的情節：許褚請戰敗歸，夏侯惇營救復敗。這樣曹營大將幾乎都被顏良打敗。而關羽最後出戰以前，又有朱靈、路昭二將被顏良殺死。這樣的安排，在演出上等於增加了三次武打的場面，使得表演更加熱鬧好看，當然會受到觀眾

¹ 李洪春《京劇長談》，中國戲劇出版社，1982年10月第1版，269頁。

² 據《申報》廣告，第一次出現《斬顏良》的廣告是光緒二十五年（1899）十月廿五日桂仙茶園刊登的，大概王鴻壽的改編完成於此前不久。（見《申報》[63]冊，619頁。）

³ 參見羅貫中著、毛宗崗評改《三國演義》（2冊），上海古籍出版社，1989年第1版。以下徵引《三國演義》文字皆用此版本。

⁴ 見《戲考大全》2冊，《斬顏良》。

歡迎。而更重要的是，顏良被刻畫得越威猛，關羽最後的形象就被反襯得越高大。另外，觀眾在胃口被高高吊起之後終於等到關羽的手起刀落，這種情節上故意的延宕也會增強觀眾的心理滿足感。所以王大錯說：

此劇脚本甚佳，于關公斬顏良之先，容於不前，頗得紆徐瀟回之勢，烘襯映帶之法，而使關公神威，亦自照耀流露於莊嚴雄肅之中，蓋皆襲用演義原本，深得行文之法，故有此絕妙容勢也。¹

這樣的評價可謂非常中肯，可以說王鴻壽的改編是相當成功的。

不過，需要指出的是，對表演而言，這樣的改編卻並非完美，蓋出場人物增加，關羽的戲份不免減少，要最後出場的關羽在不長的時間裏將自己的神威淋漓展現，以籠罩全劇，這對演員的表演功力來說是一個極大的挑戰。表演時稍有力度不到或過火之處，則關羽的形象便不足以冠蓋全場，所以並非人人都能演得好《斬顏良》一劇。對此，王大錯曾提示說：“惟須得善演者，以威靜而不鬆懈之做工演之，方足顯其劇本之佳。歷數諸伶工，自當以王鴻壽為最，趙如泉唱做亦原不惡，惟扮相不稱，故不能如王亦儒雅亦威肅，英風凜凜，使人見之常穆然長往也。近時夏月潤，亦常扮演此等關公戲，然圓睜怒目，挺胸凸肚，但見其形容虎虎而已，實不知其何所可也。”²趙如泉（1881-1961）、夏月潤（1878-1931）都是一時名角，尚不能稱人意，趙不足而夏過火，足見此劇演出之難。所以，在王鴻壽眾多的紅生戲中，這出戲的上演率並不算太高，這不是沒有理由的。不過，僅從劇本來看，《斬顏良》之佳，實在遠出他劇之上，不能簡單以演出多寡判斷劇本好壞，當然也不能簡單以劇本優劣猜度表演實際。可見劇本與表演之間，並非完全一致的，這是分析京劇劇本時尤其需要注意的現象。

三.《獻西川》（附《馬前潑水》）、《哭祖廟》、《罵閻羅》、《黨人碑》

這幾個劇本都是晚清著名的京劇演員和劇本作家，有“伶聖”之稱的汪笑儂的劇作。汪笑儂（1858-1918），原名德克金（一說德克津、德克俊），又名德舜、玉德，字潤田，又字冷笑，號仰天，又號孝農，別署竹天農人，滿族正黃旗人。他於咸豐八年五月十五日（1858年6月25日）生於北京一個官宦家庭。自幼聰穎異常，發蒙後研讀經史，究心詩詞書畫。又酷愛戲曲，少年時常涉足三慶班，後來又是翠鳳庵票房票友，得到過孫菊仙、安靜之、金秀山諸多名家的指點，具有一定的舞臺演劇能力。同治十三年（1874），汪笑儂考入八旗官學，光緒五年

¹ 《戲考大全》2冊，397-398頁。

² 《戲考大全》2冊，398頁。

(1879)中舉，捐任河南太康縣令，因無意官場，又得罪當地土豪而被革職。棄官後更加迷戀京劇。光緒二十年(1894)，汪笑儂在天津正式投身戲曲界，藝名“筱儂”，同年來上海以王清波藝名加入丹桂茶園，打炮戲是《打棍出箱》，後加入天仙、春仙茶園等演出。光緒二十八年(1902)，因拜師汪桂芬被拒，更名“笑儂”，以自策勉。在表演上，汪笑儂博採程長庚、汪桂芬、孫菊仙、譚鑫培諸家之長，¹又能吸取徽、漢、粵等劇種長處，形成自己獨具特色的念唱風格，人稱“小汪派”。其念唱清晰，行腔蒼老遒勁，噴口強勁有力，做派真切細膩，感情飽滿充沛，時人稱其“檀板一聲，淒涼幽郁，茫茫大千，幾無托足之地。幽愁暗恨，觸緒紛來，低徊咽鳴，慷慨淋漓。”(瘦碧生《耕塵舍劇話》)。²此外，演出時汪笑儂常作即興發揮，當衆發表演說，實開後世戲劇重“言論老生”一派。

表演之外，汪笑儂更以近代京劇改良的先驅名垂於世。他幼習詩書，長研西學，首先是一個具有近代意識的知識分子。他目睹現實的黑暗、國家主權的淪喪，充滿憂患之感，在改良維新思潮的影響下，他和多數近代知識分子一樣，將戲劇看作是對民衆進行宣傳教育的最有力的工具，同時也是自我感情表達的載體，所以針對時事，抒發感慨，新編、創作、整理了大量京劇劇本。汪笑儂被譽為“戲才子”、“文榜狀元”、“怪傑”、“伶聖”，可謂當之無愧。他的劇本中著名的如新編傳統歷史劇《戰蚩尤》、《洗耳記》、《喜封侯》、《孝婦羹》、《黨人碑》、《馬前潑水》、《博浪椎》、《刀劈三關》、《獻地圖》、《將相和》、《桃花扇》、《馬嵬驛》、《排王贊》、《煤山恨》、《哭祖廟》、《受禪臺》、《長樂老》、《罵王朗》、《罵閻羅》、《罵毛延壽》等等，以及時裝戲《金縷箱》、《瓜種蘭因》、《獬豸夢》、《立憲鏡》、《博覽會》等。³其中既有如《瓜種蘭因》這樣描寫波蘭亡國的時裝新戲，更多則是借古諷今的傳統歷史劇。

汪笑儂的新編傳統歷史劇與京劇舊劇本之間的差異是非常明顯的，‘其主要表現有二，其一是文學性大大增加，其二是時代感特別強，往往借古喻今、獨抒胸臆。同時汪笑儂作為職業京劇演員，他對舞臺表演特點的又有極深的認識，不大會脫離舞臺實際去創作一些只可閱讀而無法演出的劇本。汪笑儂的劇本個性鮮明，時代感強，唱詞念白“文不甚深，言不甚俗”，可謂雅俗共賞，無論演出還

¹ 蘇雪庵《京劇前輩藝人回憶錄》中稱：“我體會他的唱法，源於（汪）桂芬（其實也必是遵循程長庚，因我未能親聆長庚，所以只用桂芬比），參酌（孫）菊仙，所以高處峭拔，近似汪派，低處沉着，近似孫腔，其實與汪孫又完全不同。所謂善學人者，求其神似而已。”（上海文化出版社，1958年4月第1版，124頁。）

² 轉引自王政堯《清代戲劇文化史論》，北京大學出版社，2005年5月第1版，69頁。

³ 《中國大百科全書·戲曲曲藝》卷“汪笑儂”條，398-399頁。《上海京劇志》第十一章“汪笑儂”條，上海文化出版社，1999年12月第1版，421-422頁。王政堯《清代戲劇文化史》，66-68頁。周貽白《中國戲劇史講座》，中國戲劇出版社，1958年5月第1版，240-241頁。

⁴ 徐慕雲說：“他所編的那一些新劇本，在理論上與技術上都比以往的高明得多了：第一他不用那些不通理的故事，第二那些不通的死板的辭句也是少見了。他完全用一種新的方法來試驗，同時在那時候的中國人，外有列強累積的加緊侵略，內裏的政府又是日漸腐敗，對於平民的甘苦一向是不聞不問，所以他常常利用戲劇來做他的工具，以便發泄他心中的不平。”（《中國戲劇史》，上海古籍出版社，2001年2月第1版，122-123頁。）

是閱讀，都有比較好的效果。汪笑儂在京劇劇本上的創作成就，也許只有後來的歐陽予倩可以媲美，這與他們兼具較高的文化素養和深厚的舞臺表演經驗有直接的關係。

論汪笑儂劇本文學性，周信芳曾經說過：

京劇老戲，他所常演的《獻地圖》、《罵閻羅》、《完璧歸趙》等，經過他的豐富提高，增刪潤色，都與舊本迥不相同。他之修改劇本，既求情節合理，又重吻合史實；不僅要求文理通順，還須做到上口流暢。¹

針對許多京劇舊本存在荒誕離奇的情節，汪笑儂往往能依據故事原本改編，使之合情合理。同時，在唱詞念白上則追求通順流暢，既不會像許多舊戲那樣爲了合轍合調，用字俚俗甚至文理不通，也不會像許多文人劇本那樣爲了求雅而至於無法演唱。

比如《獻西川》（又名《張松獻地圖》），據《三國演義》第六十四回《張永年反難楊修龐士元議取西蜀》的前半部分改編。該劇情節與小說基本一致，即寫張松出使曹操處受辱，回經荊州時受到劉備的熱情款待，遂決心投靠，將西川地圖獻與劉備。另外，小說中的許多對話也被直接搬到了劇本中，使得劇本顯然古樸不俗。在情節框架基本一致的前提下，仔細比較劇本與小說的不同，則汪笑儂改編的功力便灼然可見。

在小說中，張松兩次見曹操，中間還有一段他與楊修的鬥智，往來對話，都是張松勝出，又略繙《孟德新書》一過即能成誦，充分表現出張松的機敏強記，由此更突出表現了張松恃才傲物的緣由以及曹操氣量的狹小。但是張楊鬥智這一大段在劇本中被刪除。很顯然，兩個文人文縷綯的大段對話放在舞臺上只會讓普通觀眾不知所云而感到厭倦，而且張松背誦《孟德新書》的過程實際也無法在舞臺上表現。張楊鬥智的情節如果放進劇本中只會拖慢節奏，而不會收到任何正面效果，所以被捨去。

出使曹操的任務失敗後，小說有一段張松的心理活動：“吾本欲獻西川州郡與曹操，誰想如此慢人！我來時於劉璋之前開了大口，今日快快空，須被蜀中人所笑。吾聞荊州劉玄德仁義遠播久矣，不如徑由那條路回。試看此人如何，我自有主見。”然後未到荊州，即有趙雲前來迎接。所以在小說中，張松和劉備雙方都處於一種主動狀態，張松一早就有了獻地圖的打算，而劉備一方也是有備而來。不過從直接的描寫來看，張松的心理活動被寫出，他的主動在明；而劉備的主動則在暗，讀者只是通過其行動可以看出，而小說始終未點明，這大概與小說

¹ 《汪笑儂戲曲集·敬愛的汪笑儂先生（代序）》，中國戲曲出版社，1957年10月第1版，6頁。

要刻畫劉備忠厚長者的目的有關。但是到了劇本中，汪笑儂將這種主動的明暗展現顛倒了過來。張松是否有意要到荊州見劉備，劇本中毫無說明，倒是劉備陣營，關羽說：“今有西川張松，被曹操亂棍打出。聞聽他要從荊州回川，大哥何不將他接來，藉可探聽川中之事。”諸葛亮則直接說：“那張松本欲獻西川圖於曹操，不料曹操因他傲慢，將他亂棍打出。主公正好趁此，向他索取川圖。”¹於是，故事變成劉備一方如何一步一步套取西川地圖，人物的臉譜已偏離了小說的設定，而一絲諷意便出現在劇本中。所以，劇本詳細鋪排了劉備一方的三迎張松和長亭送別。劇本中，趙雲、關羽、劉備三迎張松，通過張松之眼，對劉備陣營的人物都有了詳細生動的描繪，這樣的描繪顯然迎合了觀眾喜愛劉備陣營的心理。當然，也生動展現了張松是怎麼樣一步一步落入劉備的圈套中的。長亭一場，劇本中張松已經醉醺醺上馬了，劉備於是突然失聲痛哭，表達依依不捨之情，於是將張松徹底感動，拱手獻出西川地圖。在小說中沒有張松去而復回的細節，只是寫劉備舉酒垂淚而已。相比起來，劇本中的劉備之哭便顯得更加虛偽。所以劇本的最後以一段劉備的唱詞結尾：

一見張松上馬行，畫圖到手，喜吟吟。胸中大事安排定，準備攻取西川城。²

這樣，劇本的主旨就得以充分揭示。與一般三國戲不同的事，《獻西川》在抑曹揚劉的一般模式之外，將劉備、張松都作為諷刺的對象，這樣，便自然透露出借古喻今的意味來。所以當時人說：

（三迎之後）松被此虛榮，與曹操處之見辱，兩兩比較，喜出望外。加以迎入敝見之後，劉豫州等供張豐盛，滿口奉承，益加心折。迨臨行時復並轡相送，餞之於十里長亭，殷勤話別，繼之以泣。松至是遂不能不死心塌地，感激涕零，傾誠於劉豫州矣。故去而復回，竟以西川地圖袖出相獻，且更以法正、孟達相推薦。遂為幾口迷湯，數行假淚，輕輕將西川及劉益州賣卻，松亦有才無行之士哉。³

將其中諷刺的意味看得很明白。蓋汪笑儂身當國家危亡之際，國族思想異常濃郁，又當時士大夫尚多無近代外交的認識，一切對外妥協都一律以漢奸國賊視之，因

¹ 《獻西川》劇本收錄於許志豪、凌善清編著《戲學全書》卷三，上海書店據《戲學彙考》大東書局1926年版影印，1993年2月第1版。

² 《戲學全書》卷三，《獻西川》11頁。

³ 《戲學全書》卷三，《獻西川》卷首《劇情考略》。

此對當時各類處理外事的官員多白眼相看。《獻西川》一劇通過情節上的小小改動，將原本處心積慮要尋找新主子的張松重新描畫，成為一個為外人些許好處迷惑，竟將國家拱手送人的無行士人，雖然與原小說不符，這個形象卻頗像晚清人心目中的許多辦外事的官員，所以可以推知汪笑儂諷今的意圖。

在人物塑造上，曹操、諸葛亮的形象都是一貫的，無需多說。張松如前分析，是個有才無行的人。他自以為聰明，恃才傲物，實際無操守無定見，無忠君愛國之心，而虛榮心又極強，其實一個自以為是而狹隘簡單的人，所以才會一步一步落入劉備的圈套。這與小說中主動尋找新主，處處試探劉備的張松大不一樣，所以有這樣的改動，前已指出是為了諷今之故。而汪笑儂在基本情節、對話不變的情況下，居然能輕鬆改寫主要人物的性格，不能不讓人佩服他的大手筆。至於劉備，拿到地圖之前還在“兩淚淋”，拿到地圖一轉眼就“喜吟吟”，其人之虛偽便生動展現出來了。人物性格的改變與揭示只是通過增加短短一個唱段來完成的，這就是汪笑儂的手段。

還值得一提的是張飛的形象塑造，“莽張飛”是民間對張飛的一貫認識，《獻西川》這出戲中並沒有改變這一點。因為莽撞冒失，說話做事便常常引人發笑，而成為劇本中的喜劇性因素。如聽說張松要經過荊州，他馬上說：“想那張松，生來身軀矮小，鬼計多端。此番從此經過，未必不是私探俺荊州消息。待俺老張，將他擒來，你看如何？”等到大家商議如何騙取西川地圖時，他又說：“大哥，想那張松，既然從此經過，待俺老張前去，不用兵將，只要一條麻繩，將他捆來，何愁西川地圖不得。”¹這樣的言語舉動是非常有趣的。因此張飛就成了《獻西川》中類似插科打諢的逗趣人物。插科打諢是中國古典戲曲的傳統，無論悲喜，大多數古典戲曲中總有插科打諢的人物出場逗樂。²像《寶娥冤》這樣的大悲劇中，仍然有盧太醫這種喜劇人物，這是比較有趣的現象。汪笑儂的很多劇本中，這一傳統都被很好的繼承和運用。

如《馬前潑水》，寫漢代朱買臣故事。買臣窮老讀書，其妻不能忍受，毅然求去，另嫁他人。后買臣見賞於漢武帝，拜會稽太守，前妻求收養，買臣潑水馬前，表示覆水難收，其妻羞愧碰死。本來是一出很嚴肅的劇作，但裏面插科打諢的地方也毫不含糊，一點不少，而且這些地方的人物對話都換成江南方言，又大量運用時新名詞，尤能讓觀眾感覺趣味十足。如劇中朱買臣妻崔氏離婚後遇見張三，兩人的對話：

張三（白） 吾與大嫂，就在一起過起來，好弗好？

¹ 《戲學全書》卷三，《獻西川》6頁。

² 關於中國古典戲劇中插科打諢的藝術傳統，可參看郭偉廷《元雜劇的插科打諢藝術》一書，中國社會科學出版社，2002年11月第1版。

崔氏（白） 好倒好，只是還要個中人。

張三（白） 弗要中人。

崔氏（白） 也要請個人來，說合說合。

張三（白） 弗要人說合。

崔氏（白） 哪有做親，無有媒人的？

張三（白） 弗要媒人。

崔氏（白） 都不要，怎能成親？

張三（白） 吾們就叫做“自由結婚”。

崔氏（白） 啥個叫“自由結婚”呐？

張三（白） 自由結婚，係都弗懂？來來來，把手就格樣一拉，把膀胳膊樣一扯，格就是自由結婚個！¹

又如崔、張二人鬧分手的第7場：

張三（白） 咳！實指望咯個姘頭，不想她好喫懶做，終日打麻雀，打撲克，把吾格銀子，都花乾淨哉。如今實無法度日，吾將他喚出來，想一個吃飯的道兒才好！家裏格，出來！

崔氏（白） 喚我做什麼呀？

張三（白） 你看你吾饑寒難忍，無錢度日，要想同你商量個格主意，好喫飯要緊。

崔氏（白） 你有什麼主意？

張三（白） 吾到有個主意格。

崔氏（白） 什麼主意？

張三（白） 吾想如今，也無有什麼妙法。吾想同你商量，你要換上兩件好衣裳，擦上些粉，在面孔上，再抹上些胭脂，頭梳得光光格！到四馬路去，等有那年輕穿好衣服過來，你就拉他回來，同他困上一夜，弄他些洋錢，就好花花哉！

崔氏（白） 呸！你叫我去當野雞啲？好不要面孔格東西！

張三（白） 這弗過是弄幾塊洋錢，用用格，又有啥個？

崔氏（白） 我同你這無恥的東西，也過不到好處，你也養活不了我，我也不同你過了！我要另想生路去哉！

（崔氏下。）

張三（白） 你看她，竟走哉，你弗要走，吾要去到官告你！

¹ 《馬前潑水》第4場，收錄於《戲學全書》第五卷，《馬前潑水》9頁。

(崔氏上。)

崔氏(白) 你告我什麼呀?

張三(白) 吾告你背夫逃走。

崔氏(白) 哪個是我的夫啊?

張三(白) 吾就是你個丈夫。

崔氏(白) 你是我的丈夫? 可有婚書?

張三(白) 這? 沒有。

崔氏(白) 可有中人?

張三(白) 也沒有。

崔氏(白) 可有媒人?

張三(白) 沒有。

崔氏(白) 都無有, 何足為憑?

張三(白) 吾是自由結婚!

崔氏(白) 你是自由結婚, 今日我不同你過了, 我這叫做“自由離婚!”
我去哉!¹

這樣的對白, 自然讓觀眾忍俊不禁。吳方言的運用, 讓小丑(張三)和花旦(崔氏)一開口就與嚴肅二字絕緣, 尤其與一口京腔京韻的老生(朱買臣)念白對照的時候, 其效果更加明顯。喜劇效果的製造的另一有效手段是新事物新名詞的運用, 借古以諷今, 如“自由結婚”、“自由離婚”、“打撲克”, 以及張三讓崔氏到“四馬路”去作“野雞”等等。這樣的手法在後來香港的喜劇電影中被大量運用, 不知道其濫觴是否就是源于汪笑儂。類似的例證在汪笑儂的劇作中還有很多, 就不再一一舉例。汪笑儂雖然提倡京劇改良, 在這種插科打諢的傳統他還是繼承發揚得極好, 可見他絕非一味趨新除舊的人物。

如果說《獻西川》是對出賣國家利益人物的諷刺, 那麼《哭祖廟》就是對寧死不屈的忠義之士的表彰。《哭祖廟》乃據《三國演義》第一一八回《哭祖廟一王死孝入西川二士爭功》前半節改編。描寫的是鄧艾逼成都, 北地王劉禪哭諫後主力戰, 不從, 回府殺夫人、小王, 哭祭祖廟, 自刎而死之事。《哭祖廟》是京劇中少有的一出詩劇, 汪笑儂仿佛有滿腔的悲憤無處發洩, 不得不借劇中人物劉禪以慷慨悲歌, 長歌當哭。在情節設置上, 《哭祖廟》比較簡單, 第一場劉禪聽到劉禪準備投降的消息; 第二場進宮勸戰反被趕出; 第三場描寫劉禪兩個小兒嬉戲的場景, 稍微舒緩緊張的氣氛, 更為反襯後來劉禪殺子時的巨大痛苦與忠烈悲

¹ 《馬前潑水》第7場, 《戲學全書》第五卷, 《馬前潑水》10-11頁。

慨之氣；第四場就是劉諶的殺妻斬子；第五場則是作為對照，簡單表現了劉禪的投降；最後第六場則是全局的精華所在，劉諶哭拜祖廟，放聲悲歌，最後自刎而死。

哭廟一場，純是劉諶一人表演，其[反二簧]的唱詞一氣呵成，長達80多句，真正是悲憤莫名，驚心動魄。這一段唱詞先回顧了劉備艱難創業的過程，可稱得上是酣暢淋漓，其中“好一個趙將軍他渾身是膽，百萬軍中救主還。出重圍擦鎧甲低頭細看，那時節吾皇父，睡懷中，昏昏沉沉睡夢間，直到如今，睡了幾十年”，¹對為政者的昏庸無能予以了辛辣的諷刺。而唱段的最後部分彌見激烈：

吾父皇不聽兒良言相勸，

反將踢出宮滿面羞慚。

眾弟兄一個個無顏相見，

莫奈何殺妻子祭奠祖先。

吾皇祖在天靈可曾看見？

念皇孫，國又破，家又亡，妻又殺，吾的子又斬，以身殉國，倒不如死也心甘！

想起了先皇祖令人悲歎，

歎先皇，數十年，南征北戰，東擋西殺，晝夜殺砍，馬不停蹄，才得來這三分帝鼎，一隅的江山，他斷送在眼前！

我皇父太昏庸不聽良諫，

每日裏在深宮苟且偷安。

投降後何面目把臣民來見，

九泉下見先皇有何話言。

想當年讓成都劉璋好慘，

到如今吾皇父，焚符棄璽，反縛輿輓，率領著文武百官，軍民人等，匍匐塵埃，投那鄧艾，比劉璋更加可憐！

莫不是我漢家氣數已滿，

才知曉創業難守成更難。

在祖廟哭得吾肝腸寸斷，肝腸寸斷！

（轉“搖板”）耳邊廂又聽得金鼓喧天。

料此刻吾父皇把鄧艾來見，

吾何忍見他堂堂天子跪倒在馬前。

恨不得亂臣賊子刀刀斬，

¹ 《哭祖廟》第6場，收錄於《汪笑儂戲曲集》，146頁。

從今後再不要鳳子龍孫自命不凡。
惡狠狠拔出了龍泉寶劍，
俺本爵殉國死倒也心干！¹

這種寧爲玉碎，不爲瓦全的愛國忠義氣概，被表現得淋漓盡致。與後來郭沫若在話劇《屈原》中的表現手段同一機杼。而唱詞也做得好，亦俗亦雅，氣勢上如連山綿嶺，如長江大河，跌宕起伏、層疊層進。“念皇孫，國又破、家又亡、妻又殺、吾的子又斬、以身殉國、倒不如死也心甘！想起了先皇祖令人悲歎，歎先皇，數十年、南征北戰、東擋西殺、晝夜殺砍、馬不停蹄、才得來這三分帝鼎、一隅的江山、他斷送在眼前”這幾句，排比開來，將心中的悲憤之情在一頓一挫之中寸寸展開，如金石擲地，鏗然有聲。只看劇本，也可以想象表演時的精彩。當時有人做《題汪笑儂〈哭祖廟〉腳本》詩云：

益都片瓦已無存，蜀道誰尋杜宇魂。付與當筵作歌哭，可知優孟亦王孫。

所謂“優孟亦王孫”，即指出汪笑儂此處實借劉謚之口，抒寫自家的家國之痛。

汪笑儂此劇本作於中日甲午戰爭結束，光緒二十一年（1895）《中日馬關條約》簽訂之後，當時一般士人莫不因其喪權辱國而切齒痛恨、群情憤激。所謂決不投降，遷都再戰的聲音成爲一時士林公論。所以劇本中劉謚一開始對劉禪的建議也是堅壁清野、遷都再戰。而對於賣國的當政者，劇本中的刻畫也可謂窮形盡相。如小說中沒有而劇本中添加的一個細節，即劉謚進宮時看見劉禪正在詢問女巫是否該投降，將祖宗社稷、國家人民盡付與一個巫人，其荒唐輕率已無以復加。而當劉謚勸父作戰時，劉禪居然回答說：“哇！動不動就要開城戰！戰勝了還則罷了，若是敗了，豈不是要了你老子的命嗎？”²則根本還是貪生怕死，毫無一絲一毫國家之念。其影射當時人心目中的慈禧、李鴻章等人，可以一望而知。

不過，這樣長達 80 句的反二簧唱段，其表演的難度可想而知，如果演員都像汪笑儂那樣滿腔悲憤，感情激越，自然能以飽滿的情緒感染人。否則僅僅作爲戲來演，演員自己情緒醞釀不足，觀眾的情緒也調動不起來，則演出自然容易流于沉悶。因此，《哭祖廟》一戲對演員的要求是很高的，這大概是一切詩劇的共同特徵。

¹ 《哭祖廟》第 6 場，《汪笑儂戲曲集》148-147 頁。

² 轉引自《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》“王笑儂”條。

³ 《哭祖廟》第 2 場，《汪笑儂戲曲集》140 頁。

《罵閻羅》和《黨人碑》是公認汪笑儂最具代表性的兩出劇目，它們都作於戊戌維新變法失敗以後不久，是汪笑儂同一個時期的作品，所以其主旨也相近，唯前者出之以戲謔，而後者怨憤之氣更濃。《罵閻羅》¹故事藍本、情節框架來自《說岳全傳》第七十二回《胡蝶醉後吟詩遊地獄金兀朮三曹對案再興兵》，但具體內容已經大不一樣。小說中書生胡蝶因寫詩斥責陰司不公，被閻羅召至地獄，親眼看到秦檜及歷代奸臣在地獄中受苦，又目睹岳飛、秦檜和金兀朮的公堂對簿，乃相信天理昭彰，心悅誠服而回。到了劇本中，被保留的只有胡蝶罵閻羅和看到秦檜被抓進地獄的情節，其他的就任意揮灑，增加了很多諧謔的地方。比如胡蝶聽說岳飛死訊氣暈醒來後，見到老道也以爲是秦檜要打，進廟見到泥塑小鬼也以爲是秦檜要打，種種呆頭呆腦的做法很容易逗人笑。又比如見到閻羅王之後，閻羅叫一聲“郭胡迪”，胡蝶回一句“五閻君”，那邊又是一句“小狂生”，這邊又叫到“煤黑子”，兩聲稱呼，便把一個憨直可愛的書生形象描繪得活靈活現，同時也讓人忍俊不禁。此外，小說中參觀歷代奸臣刑罰的情節被改成了胡蝶在陰曹中見到很多普通人的鬼魂，他們之間的對話也頗生動有趣，大意則是勸人向善，不要沉溺酒色財氣等等。

從現存劇本的情節來看，《罵閻羅》變得富於諧趣，改編時顯然充分考慮了一般觀眾的接受心理。但是這並不意味著汪笑儂就墮入庸俗的泥潭，對奸臣的痛恨，積鬱之氣的發洩在劇中仍然有充分的表露。如劇中胡蝶初聞聽岳飛被害的消息後，他的西皮唱段：“一霎時不由人心頭火起，爲國忠良喪了軀。咬牙切齒罵秦檜，屈害忠良化灰泥。”²整個第一二場中，這樣的唱段很多。而到了閻羅殿上，胡蝶更是當面質問閻君：“你既爲五殿閻君，就該將陽世善惡，查勘分明，循環報應。看你形同聾聵，報應不明，要你何用？”³問得義正詞嚴，富於激情。而據當時人記載，在實際演出時，汪笑儂演到高亢處不能歇止，更臨場加入一段尖銳的借古諷今、抨擊當朝的道白：“你身爲王爺，位份也大了；造孽一生，銀錢也夠了；年逾古稀，壽數也高了。你還不知足，還要招權納賄，賣官鬻爵，做這等不知羞恥的勾當！咳！老閻啊，老閻，我問你：還有良心嗎？！”⁴可以想象，這種臨場表演的效果極佳，大凡社會變化動蕩之時，人心不安，對當道的不滿日甚一日，故易於鼓動，更何況汪笑儂敢在大庭廣衆之中作大聲疾呼，贏得滿堂彩是必然的事情。雖然劇本中沒有這樣激烈的言論，但現有的文字已足夠演員聲情並茂地演出了。

前面已提到，插科打諢是中國戲劇的傳統。如果更進一步說，可以認爲，悲

¹ 據《申報》廣告，第一次出現《罵閻羅》的廣告是光緒二十五年十一月十九日（1899年12月21日）天寶茶園刊登的。（見《申報》[63]冊，795頁。）

² 《罵閻羅》第1場，收錄於《汪笑儂戲曲集》，206頁。

³ 《罵閻羅》第3場，《汪笑儂戲曲集》，217頁。

⁴ 太微閣《梨園故事》，見收《戲劇月刊》第一卷，第十一期。（轉引自《清代戲劇文化史論》，73頁）

喜交集才是中國古典戲劇的創作者和觀眾所共同推崇的審美品格。悲喜交集，未必受“樂而不淫，哀而不傷”的詩教影響，也未必需要用中庸思想解釋，卻與中國人樂天知命、安貧樂道的民族性格有關。苦難無常，禍福無端，悲時哭喜時笑的交織，便構成了中國人對人生體驗與認識。“得即高歌失即休，多愁多恨亦悠悠。今朝有酒今朝醉，明日愁來明日愁。”晚唐詩人羅隱這首並不算特別好的詩歌在中國人口中卻流傳最廣，不能不說與這種人生態度直接有關。而戲劇，不過是臺上人生，人生則是臺下戲劇，所以悲喜交集既是人生的常態，也是戲劇情節的一般設置。通過前面的分析可以看出，這種美學品格再次在汪笑儂的《罵閻羅》一劇中得到了極好的運用。悲憤時仍保持一份談諧，而樂觀善謔並不沖淡一腔浩氣，悲喜交集、雅俗共賞，保證了《罵閻羅》的成功。可見，汪笑儂絕大的本事並非單純的京劇改良而已，傳統的繼承與新舊融合無間才是他成功的秘訣。這一點實在值得面對新舊困惑的後人思考。

《黨人碑》¹相對於《罵閻羅》，要更嚴肅一些，大概作者在創作時胸中的怨憤之氣也要更濃一些。按《黨人碑》的創作初衷，與汪笑儂同時交接的人大概有兩種說法。其一如張次溪所說，認為是為哀悼戊戌殉難諸君子所作。張次溪說：

君乃抒其所學，編新戲，創新聲，變數百年來之妝飾，開梨園一代之風氣。奉崑曲為藍本，改為二簧，其一生心力，盡於此矣。戊戌政變，殺志士，逐黨人。死於無辜者，不可數計，君深哀痛，編《黨人碑》以悼之，觀者下涕。²

而蘇雪庵則以為是影射朝堂上新舊兩黨之爭，他說：

演出黨人碑時，正是清廷新舊兩派勾心鬥角最為劇烈的時代：新派以南皮（張之洞）高陽（張佩綸）二張為首，舊派以閻敬銘、萬青藜為主。當時他們相互間的傾軋，頗引起朝野的不滿。笑儂先生目擊時艱，心存悲憤，所以把崑曲黨人碑中的謝瓊仙、傅人龍等英雄人物有意無意的來影射了當時的南皮、高陽。雖然事實是不相符合的，但在當時，改編者的意圖，十九是為了諷刺朝政。³

¹ 《黨人碑》，光緒二十七年三月（1901年4月）於天仙茶園首演。參演者有王鴻壽、潘月樵、柳永春等，汪飾謝瓊仙。（見趙山林、田根勝、朱崇志《近代上海戲曲繁年初編》，上海教育出版社，2003年7月第1版，160頁。）

² 張次溪《燕都名伶傳·汪笑儂》，見收張次溪編纂《清代燕都梨園史料續編》，《民國叢書》第5篇，57，美術、藝術類，上海書店，1996年版。

³ 蘇雪庵《京劇前輩藝人回憶錄》，第123-124頁。

張、蘇二人的說法，當以張氏為確。蘇雪庵所謂的新舊兩黨之爭，其實是所謂清流黨人與其他一些朝臣之間的矛盾，而張之洞、張佩綸作為早期清流黨領袖的時期是在同治時期，比《黨人碑》的創作早了 20 多年。況且寫《黨人碑》的時候，張之洞早就是封疆大吏，戊戌維新失敗後他又極力向慈禧表示忠誠，當時的汪笑儂恐怕無論如何不會以英雄相影射。大概是蘇雪庵所說只是耳食之言，又諳於晚清歷史，所以會有這種不可信的結論。但是他認為《黨人碑》是有激於現實的影射之作，這一點卻是不錯的。大概正如張次溪所言，是有深痛於戊戌諸君子之死而作的。

《黨人碑》如張次溪所言，“奉崑曲為藍本”，是根據清初常熟丘園（1617-1690）的同名傳奇改編。丘園的傳奇中以《打碑》、《酒樓》兩出激昂動人，最為有名，汪笑儂的京劇即根據這兩出及另一出也經常上演的《計賺》改編而成。其故事寫越水書生謝瓊仙酒醉後在太學門前，發怒將元祐黨人碑打碎，被捉入樞密院，不日將被處死。其結拜義兄傅人龍在酒樓中探聽到這個消息，設計賺取了蔡京太師府差官的令箭，救出謝瓊仙。

崑曲原劇中以《打碑》、《酒樓》兩出最為慷慨激昂，而改編後的京劇也仍以這兩場最為動人。謝瓊仙一出場自我介紹之後就有一段西皮原板唱詞：

傅人龍，生就來，英雄肝膽。因此上，吾與他，結為金蘭。這世間，困煞了，多少好漢。謝瓊仙，何日裏，才見青天？¹

真是抑揚頓挫，悲慨莫名，讓人忍不住就生出五陵少年、江湖漂泊的蒼茫豪氣來。與之相呼應的是第二場傅人龍登場時唱的一段西皮搖板：

半生慷慨多悲嘯，三尺青鋒劍垂腰。我與謝生多交好，去到長街訪一遭。

2

這樣的唱詞，想來很容易擊中聽者的心坎，讓他們唏噓不已吧。而更讓當時觀眾熱血沸騰的，是第一場中謝瓊仙酒醉碎碑，痛斥朝堂，有不可一世的氣概。劇本中是這樣描繪的：

謝瓊仙（白）“元祐黨人碑”。什麼“黨人”？我倒要仔細看上一看。“奸黨：司馬光、呂公著……”呀呀呸！想那司馬先生，雖三尺之童，也知他是正人君子，怎麼說是“奸黨”？真真可惱吓，可惱！

¹ 收錄於《戲學全書》第 5 卷。《黨人碑》3 頁。

² 《戲學全書》第 5 卷，《黨人碑》5 頁。

（西皮搖板）一見碑字怒沖冠，
擅張大膽謗前賢。
司馬在朝把忠心獻，
為何說他是奸讒！

（白）待我再往下看來：“蘇軾、文彥博、程頤……”呀呀呸！益發地胡說了。想這文彥博，程頤夫子，怎麼也說是“黨人”？可謂敗倫傷化，好不氣煞我也！

（西皮搖板）何人如此膽包天，
毀謗忠良為哪般？
權臣亂政無人管，
反把賢良當讒奸。
蔡京、高俅和童貫，
奸賊為何在朝班？
怒氣不息把碑打爛，
活活氣壞我謝瓊仙。

（謝瓊仙推碑倒。）

謝瓊仙（白）好了！我竟將碑推倒，已跌作兩段，這方出了我這口怨氣。

這樣的言語和舉動，謝瓊仙清醒的時候未必敢說敢做，但借著酒力，他便酣暢淋漓地直抒胸臆。同樣，指斥朝廷昏庸，濫殺賢臣而任用奸佞，為戊戌六君子鳴冤叫屈的話，誰又敢公開表達呢？但是借著舞臺上古人之口，汪笑儂卻可以為今人抱不平，而當時的觀眾因為生活在同樣的歷史境遇之中，對這樣的隱喻自然心領神會，於是臺上臺下，怨氣可以放聲表達。也許今天看這段戲文，並不覺得特別激烈，但是如果有演員的精彩演繹，其感染力卻絕不可小覷。更何況，汪笑儂在表演這一段時常作即興發揮，增加大段慷慨激昂的說白，觀眾自然更感振奮。就在辛亥革命前不久，《申報》上曾經刊登了一篇觀《黨人碑》後的觀感，其人說：

《黨人碑》亦汪笑儂所編。……汪在春仙演此劇時，適當事者封禁《蘇報》館及《大舞臺報》（此報為汪所組織），羅織黨人，偵騎四出。笑儂觸景生情，悲不自勝。撫今追昔，慷慨悲歌。劇中至念詩時，聲調悲壯蒼涼，淒然淚下。現身說法，一若身歷其境，幾不知為演戲矣。座客知與不知，無不動容。當此天荆地棘，箝制清議之時，獨能借往事以刺當世，演悲劇以泄公

¹ 《戲學全書》第5卷，《黨人碑》4頁。

憤，道人之所不能道，優孟直勝於衣冠也。¹

可以再次證明，京劇的魅力，一定要靠演員的功力與發揮，才能將劇本的好處發揮到極致。筆者曾偶見後人不解前人對《黨人碑》慷慨悲歌、怒髮衝冠的推崇，將前人公論嗤之以鼻。這就是不解京劇藝術真正魅力所在，只從字外看劇本而得出結論，便不免隔山阻岳，要說外行話了。

需要指出的是，雖然《黨人碑》相對嚴肅一些，但汪笑儂也仍然堅守悲喜交集的傳統。就在第一場，謝瓊仙出場時誤把黨人碑看作一個人，與之鞠躬施禮，結果撞到碑上，跌倒於地。於是謝瓊仙發怒說：“我把你這狗頭！你謝相公，與你深深施禮，你為何將你家相公，推倒在塵埃？”²將一個爛醉書生的形象通過誇張的方式描繪得栩栩如生，便讓人忍不住要笑起來。歌哭悲笑無端，而忠義之氣勃郁其間，無怪此劇被推為汪笑儂“一生之名劇”。³

從已經分析的幾個劇本來看，汪笑儂新編的傳統歷史劇達到了很高的成就。首先他本人有很高的文化素養，所編的劇本絕非憑空臆造、荒誕不經，而是基本根據傳統的經典小說、戲劇改編而成，也就是他總是選取古典作品的精華部分加以改編，這就為他的成功奠定了基礎。其二，經他改編的劇本，雅而不深，俗而不濫，無論念白唱段都能做到清明暢達，雅俗共賞。在情節上，他有豐富的表演經驗，能將原作的情節加以改動，使之更精煉緊湊，富於戲劇衝突，從而更適合舞臺演出。如《獻西川》中原來張、楊鬥智情節的刪除，如《哭祖廟》中，在第六場哭廟之前，加上一個劉禪投降的第五場，都是成功的例證。而在人物塑造上，除了繼承原作人物的性格外，汪笑儂也能根據需要改變任務性格，往往寥寥幾筆，其人便躍然紙上，這一點在前面已有詳細的分析。其三，汪笑儂所編寫的戲劇在審美意識上同樣繼承了古典戲劇的優良傳統，最典型的例子就是他對悲喜交集的審美品格的追求和展現。最後，汪笑儂有極強的時代感和啟蒙意識。所以他的歷史劇與其他各類傳統歷史劇大有不同，基本都是借古諷今之作。作為歷史故事，汪笑儂的編排已經是成功的，更難得的是，他以古寫今，抒發愛國情懷，鼓舞人心民氣的目的同樣一望可知。亦古亦今，即古即今，是汪笑儂新編歷史劇最大的特徵。他的歷史劇所洋溢的時代憂患之感，使得他成為京劇作者中的傑出代表，後人將他的許多新編歷史劇同樣看作改良新戲，不是沒有道理的。正是趨新而又能守舊，求變而不脫傳統，使得汪笑儂的戲劇能受到廣大觀眾的歡迎，而他本人也成為一代“伶聖”。

¹ 吳下健兒《汪笑儂編演〈黨人碑〉》，1911年9月25日《申報》，《申報》[114]冊，444頁。

² 《戲學全書》第5卷，《黨人碑》3頁。

³ [日]波多野乾一著，鹿原學人譯《京劇二百年之歷史》，上海啓智印務公司，民國15年版，75頁。

第二節 改良京劇劇本的創作

改良京劇是近代戲曲改良運動中的產物。戲曲改良運動從屬於近代文學改良運動。當中國新知識界在面對“兩千年未有之大變局”時，尤其是在甲午戰敗，戊戌維新又失敗以後，決心以文學為宣傳手段，開啓民智、改造社會，以救亡圖存，再造國族。所以戲曲改良與“詩界革命”、“小說界革命”同聲相應、同氣連枝，同樣以政治目的作為文學創作的指歸，劇本都以批判陋習、啓迪新思為目標，所以當時新知識分子公開提出改良戲劇的任務是“改革惡俗，開通民智，提倡民族主義，喚起國家思想”。¹所以有清最後十來年的時間裏，不論雅部還是花部，都出現了大量新編劇作。

關於戲劇改良運動的根源、主張、過程、特點等問題，已有的研究成果非常豐富，所以筆者不準備過多重複前人。但是，此處筆者想將新編京劇與改良京劇作一區分。自1902年起到民國初的十幾年間，是京劇改良運動興起到衰落的時期，按照一般的看法，這一時期中新創作的京劇基本都被視為改良京劇。從廣義上看，這樣的處理未嘗不可。但是如果嚴格來說，筆者希望將改良京劇限定為具有近代特徵的一類京劇，它們是中國思想與藝術近代化過程中的產物。京劇改良運動是當時整個文學改良運動的一部分，梁啟超所提倡的“小說界革命”，其“小說”是總括小說、戲曲而言的，其目的是小說戲劇為工具，移俗新民，宣揚政治主張，也只有這樣的小說戲劇才能被稱為是改良作品，而對傳統以英雄、兒女、神怪為題材的小說戲劇，梁啟超們是深為反感的。就像不能把“小說界革命”理論提出後所有的新創作小說都看作改良小說一樣，將這一時期所有新編京劇都看作改良京劇恐怕也不太合適。

比如絕大多數新編歷史劇，包括前面提到的汪笑儂的那些名劇，恐怕都不能算嚴格的改良京劇，而只能稱為新編京劇。蓋汪笑儂的新編傳統歷史劇雖然往往借古諷今，有很強的時代感，但是終究洩憤之意多於新民之心，而且其形式上也基本採用傳統形式。中國傳統戲劇中，深具時代感，抒寫家國之恨的作品並不少，在明清時期尤其常見，如果借歷史以宣洩憤懣、以激勵人心的作品都要算改良戲劇，那麼明代的《鳴鳳記》、《寶劍記》，清代的《清忠譜》、《千忠戮》、《黨人碑》、《桃花扇》等作品，是否也要算改良戲劇呢？因此，可以認為汪笑儂的新編傳統

¹ 陳去病、汪笑儂等《招股啓並簡章》，《二十世紀大舞臺》第一期，1904年10月。

歷史劇是對中國古典戲劇優秀傳統的繼承之作，是古典戲劇藝術形式與強烈的憂患意識的再次結合。但是，改良戲劇作為近代思想意識與藝術形式影響下的產物，終究與傳統歷史劇是有區別的，無論這些傳統歷史劇是新編還是舊創。如果不把汪笑儂的新編歷史劇看作改良京劇，那麼其他人的新編歷史劇就更不能算了。

至於時事劇、時裝劇等，也需要作同樣的審視。比如《張汶祥刺馬》，是以時裝（清裝）上演的時事劇。同治九年（1870），張汶祥因私憤刺殺當時的兩江總督馬新貽，第二年王鴻壽即據此編演《張文祥刺馬》，旋即被官府禁止。光緒三十二年（1906），王鐘聲再次據此事編成京劇《張汶祥刺馬》。此劇流行一時，但劇中內容只是對清王朝官員貪鄙兇殘有所揭露，對張汶祥的義氣有所讚揚，這與一般傳統京劇並無大的區別，其思想內容與梁啟超、陳去病、柳亞子、汪笑儂等人提倡的改良戲劇相去甚遠，所以也不能看作是改良京劇。

此外，那些打著改良的旗號，其實借迷信或是恐怖等低俗內容來吸引觀眾的新編劇，如《刑律改良》等，就更是完全背離了戲劇改良提倡者的初衷，實在不適宜歸入改良京劇之中。

因此，本節擬採用一種狹義的、嚴格的定義，只把那些以啓迪民智、改變風俗、宣傳改良或革命的近代理念為明確目標的劇作看作是改良京劇，而其他的則一律稱為新編京劇。

一.《博浪錘》

雖然汪笑儂的新編傳統歷史劇更多是對傳統的繼承，但是要論改良京劇，仍不能不推他為第一作手。而汪笑儂最早的改良京劇，也正是從他的新編歷史劇中奪胎而出的。不少研究者都認為：“京劇改良運動正式拉開序幕，則以汪笑儂創作、演出《黨人碑》為標誌。”¹但是，本文卻仍然將《黨人碑》看作傳統歷史劇。這是因為，僅僅從現存的《黨人碑》劇本來分析，從情節到語言，無論如何看不出其與傳統古典戲劇的差別。蓋《黨人碑》的成名，除了劇本本身的精彩，更因為汪笑儂在表演時常作即興發揮，借劇中人物之口，大發自己對於政局的感慨，如同公開演講一般，開創了後來“言論老生”一派。可這些即興說白都沒有保存在現存的劇本中，而本章主要是對劇本創作進行分析，因此只能認為就劇本創作情況看，《黨人碑》還屬於傳統歷史劇。但如果要考慮演出的問題，那麼《黨人碑》的地位就值得重新討論了，不過這應該是一部更全面的京劇史的任務。

在汪笑儂的新編歷史劇中，真正具有改良京劇性質的應該是《博浪錘》。《博浪錘》創作與光緒二十九年（1903），並於十一月十五日（1904年1月2日）在

¹ 顏全毅《清末京劇改良文學的成果與不足》，《戲曲藝術》第26卷第2期（2005年5月），86頁。

《中國白話報》'第二期“戲曲”欄中刊載了其劇本。劇中故事主要講述張良與蒼海公謀刺秦始皇於博浪沙，事敗，蒼海公被執死節，張良潛逃之事。全劇分爲五場，第一場，張良與蒼海公商量行刺；第二場秦始皇準備巡遊。第三場，蒼海公行刺失敗被捕；第四場，蒼海公罵敵殉難；第五場，張良潛逃。其主旨是影射清政府的暴虐無道，歌頌反對暴君的壯舉。王大錯曾經稱讚這出戲說：

是劇腳本，系伶隱汪笑儂手編，唱句白口中，含有諷世之意，耐人尋味，實與尋常劇本，不可同日而語。京津一帶，笑儂曾經串演數次，大爲觀劇者歡迎，今笑儂雲亡，不得再見此絕妙做工也！惜哉！²

所謂“與尋常劇本不可同日而語”，決非虛譽。如果僅僅停留在借古諷今的層面，那《博浪錐》與其他的新編歷史劇的也並沒有區別，但是《博浪錐》中人物的唱詞念白已經超出了其歷史情境，借古人之口道今人之心聲的意味非常明顯，其中所表達的反專制暴政的思想，已是極近代的東西，所以此劇便不能不看作是改良京劇。如第一場中張良的唱段：

（西皮慢板）可恨那秦嬴政昏荒無道，

他本是西戎種混亂中朝。

滅六國篡江山位登大寶，

變封建爲郡縣起禍根苗。

把公產當私財行同強盜，

把人民當奴隸濫逞英豪。

築長城一萬里到處騷擾，

阿房宮三百里內藏嬌嬈。

焚了書坑了儒種種不道，

若民間有私議性命難逃。

他還想傳萬世，

（西皮快板）天命當保，

他還想成神仙快樂逍遙。

只恨我窮書生身微力小，

空懷著報仇志晝夜心焦。

望國民起義師恭行天討，

到如今還不見草澤英豪。

¹ 《中國白話報》，光緒二十九年十一月初一日創刊於上海，光緒三十年八月廿九日停刊。

² 《戲考》第31冊，收錄於《戲考大全》第4冊，《博浪錐》卷首。

好讓那虎狼秦多行兇暴，
只苦了眾百姓受盡煎熬。
我想把好乾坤重新構造，
我想把專制君萬剮千刀。
本是我祖國仇理應當報，
恨不能學專諸刺殺王僚！¹

唱詞中“把公產當私財行同強盜，把人民當奴隸濫逞英豪”和“我想把好乾坤重新構造，我想把專制君萬剮千刀”這樣的語言、這樣的觀念，完全不可能是張良所實際可能具有的，而只可能是近代知識人的觀念。當張良唱出這樣的話以後，作者的意圖就被表露得很明顯，他的目的已經超出借古諷今，而是要在古人的外衣之下，唱出時代的新聲。如果與上一節引用的《黨人碑》中謝瓊仙的唱詞比，給人的感覺，謝瓊仙仍是個宋朝書生，張良卻更像個晚清的革命志士。同樣，秦始皇的上場詩“法律由專斷，威權種禍胎。生不訪家賊，死上斷頭臺”和他的唱詞“百姓們不知是朕即國家，朕立意除淨那民黨萌芽”所展現的，也完完全全是個反對民主、民生的近代獨裁暴君，而非其本來的形象。

需要特別指出的是，汪笑儂此前的各種歷史劇中均不見他將矛頭直接指向封建君主，反對專制政體，即便在《黨人碑》中，他所憤恨痛罵的也只是當道奸臣。而在《博浪錘》中他卻直接塑造了革命志士與專制暴君的對立，並歌頌暗殺行爲。兩相比較，可以看出汪笑儂的思想已經由傾向改良轉向了傾向革命。對這種轉變，一種可能的解釋是，如桑兵先生曾經指出的，康有爲、梁啟超的保皇改良派曾經在新知識界中佔有最大的影響，但隨著時間的推移，康、梁的無所作爲，特別是唐才常自立軍的失敗，改良派在士人中的影響力不斷減弱，逐步讓位給革命黨人。²因此，汪笑儂有可能正是在這樣一種思潮變化中逐步接近革命主張的。

《博浪錘》宣揚了一種革命精神，自然應該被視爲汪笑儂改良京劇的首作。不過也要看到，在劇本中，張良、蒼海公與秦始皇各代表了革命志士與專制君主兩種類型，而非活生生性格鮮明的人物。有情節，卻無人物，改良京劇因爲理念先行，從一開始就帶上了這一毛病，雖然是老於演劇、編劇的汪笑儂也不能免，不能不讓人感到遺憾。

二.《瓜种蘭因》

《瓜種蘭因》（又名《波蘭亡國慘》、《亡國慘史》）是上海京劇舞臺上第

¹ 《博浪錘》第一場，《戲考大全》第4冊，862-863頁。

² 參見桑兵《清末新知識界的社團與活動》，三聯書店，1995年4月第1版。

一個“洋裝新戲”，是汪笑儂編寫並主演的改良京劇的又一部代表作品。該劇是上海京劇劇目中最早的外國題材故事劇，也是京劇改良運動中湧現出的另一出影響巨大、震動一時的劇目。《瓜種蘭因》主要依據《波蘭衰亡史》改編而成，為兩本的連臺本戲，寫波蘭與土耳其開戰，由於國內權奸的破壞、統治者的妥協無能，導致兵敗求和，喪權辱國。

《瓜種蘭因》首演的時間地點，是在光緒三十年六月廿六日（1904年8月7日）的春仙茶園，主要演員有汪笑儂、沈韻秋、劉廷玉、何家聲等。同年八月二十日起，其第1本連載於《警鐘日報》。¹其劇本的體制、結構卻仍然採用傳統戲曲的形式。《中國京劇史》的作者認為：“在整個京劇改良文學劇本創作中，僅是少數。顯然，這種情況的產生（採取傳統戲曲形式）與編劇者（汪笑儂）本人是京劇演員，具有豐富的舞臺實踐經驗有關。”²形式雖然保持傳統，但其思想主旨卻是新的，汪笑儂意在借描寫波蘭衰亡的故事，用以隱喻中國時局，以喚醒民衆，國家已到了生死存亡的危急關頭。汪笑儂自己就說：“取波蘭遺事，內容豐富，表明不愛國之惡果，與無主權國民之苦況，以證波蘭亡國原因。”³當時人評論說：

伶隱汪笑儂所排新戲《瓜種蘭因》一齣，寄托之遙深，結構之精嚴，音律之悲壯，實為梨園所未有之傑構。於民族主義雖弗顯露，然處處隱刺中國時事，借戲中之關目以點綴入場，使聽者無限感動。⁴

又，八月廿二日的《警鐘日報》發表陳去病（原署“垂虹亭長”）《〈瓜種蘭因〉新劇弁言》，文章熱情肯定汪笑儂所編新劇《瓜種蘭因》的積極意義在於“以歐西亡國之實錄，作中國前途之龜鑒”。⁵稍後，由陳獨秀在光緒三十年二月創刊的《安徽俗話報》也從第3期起，特辟一欄，刊載《瓜種蘭因》，並特加編輯按語

¹ 《警鐘日報》初名《俄事警聞》。光緒三十年在上海創刊。蔡元培等主編。初期揭露帝俄侵佔中國東北的罪行，作為“警鐘”，以喚起中國國人的注意。光緒三十一年二月廿二日，清政府函請上海租界會審公廨迫令停刊。

² 《中國京劇史》（上卷），327頁。

³ 汪笑儂、熊文通《致曾少卿書》，載《反美華工禁約文學集》，轉引自《中國京劇史》（上卷），332頁。汪笑儂曾作《自題〈瓜種蘭因〉新戲》詩5首：“拒虎前門原不易，豈知後戶引狼來。驅除異族仍無救，種教相同亦禍胎。幾番鐵血破工夫，議政堂間草木枯。滋蔓階前君不管，拚教多少好頭顱。尚有國旗在世上，幾分權利或能爭。一朝樹倒猢猻散，再想猢猻弄不成。國香散盡野蘭芳，七月食瓜熱血涼。請就前因譚後果，感情焉得不心傷！多少人才難救國，却因樂志未成城。一家猶自分門戶，無怪強鄰界限爭。”（《大陸報》二卷第七期，1904年）又有《自和〈瓜種蘭因〉原作五首》：“一紙條約催命貼，內傷外感一齊來。良醫國手竟無效，妙藥終難打禍胎。南北已開無限路，東西空築不羹城。黃旗青蓋尋常事，誰復登臺大競爭。無端運動到庸夫，一戰功成萬骨枯。漫道華拿容易學，問君生有幾頭顱？可憐志士心頭血，灑向疆場努力爭。幾度不能光復舊，人謀真個遜天成。幽蘭空谷失芬芳，恨煞天寒露氣涼。不肯移根生淨土，念家山破最心傷。”（《大陸報》二卷第八期，1904年）

⁴ 《警鐘日報》1904年8月16日。轉引自顏全毅《清末京劇改良文學的成果與不足》，《戲曲藝術》第26卷第2期（2005年5月），86頁。

⁵ 《警鐘日報》1904年10月1日。轉引自《近代上海戲曲繁年初編》，186頁。

說：“這本戲曲，是上海春仙茶園有名的一位生角汪笑儂先生新排出來的，……是說波蘭被各國瓜分的故事，暗切中國時事，做得非常悲壯淋瀝。看這戲的人，無不感動。”¹很明顯，從現存文字材料看，《瓜种蘭因》特別受到當時知識人的欣賞和歡迎，大概因為正是這群人對中國的前途命運關切最深的原因。當然在晚清激蕩的社會環境下，此劇在一般觀眾中也曾頗有影響。楊常德後來在《說南派，話海派》一文中說：

汪以外國故事為殷鑑，警告國人，并鼓吹“非結團體，用鐵血主義，不足以自存”的革命思想。由於該劇取材新穎，用心良苦，再加在服裝設計、表演程式方面也都有很大革新，因此社會反響強烈，被譽為“演劇改良之開山”。²

雖然體制、結構上還基本保持傳統形制，但是正如引文所說，《瓜种蘭因》在當時吸引人的地方主要得力於其取材、用心和服裝、表演上的革新。可時過境遷之後，這齣戲早已被舞臺遺忘，其根源恐怕也正是來自這些“革新”。

從劇本上看，《瓜种蘭因》與傳統京劇最大的不同在於它對唱詞與念白的配置使用上。傳統京劇唱工與說白搭配一般比較適宜，唱的時候弦胡齊奏、鑼鼓喧天，很是熱鬧。可是《瓜种蘭因》卻一改舊規，除了在無關緊要的地方偶爾有一兩句唱詞外，其他地方全是說白。可以想象，一場下來，臺上幾乎聽不到幾聲鼓點，冷冷清清的就結束了。假如念白不用韻白，這和話劇的區別就很小了，不知道當時那些習慣了舞臺上熱鬧場面的觀眾是否能夠接受。而這些說白又常常是某一個人連篇累牘發表議論，情節節奏因此變得非常緩慢。最典型的例子一是第八場“賣國”，通場只是一個叫“王國奴”的人的自白，借他之口描繪了波蘭國事的種種不堪，然後讓他自道心聲：

雖是國家事，不與俺小百姓什麼相干，俺小百姓倒要在這國家事裏發點財了。從來人說見利忘義，我也顧不來了，俺還要反口說他們呢。為君的，總想伸專制的權，貴族想保利權，僧正想長教權，何況我一個小百姓，又沒有平等開議的權，難道叫我餓死不成？我今也顧不得同胞了，不免到土耳其軍營泄機。他若直入緬江，大獲全勝，我豈不是終身富貴。³

¹ 轉引自《中國京劇史》（上卷），302頁。

² 收錄於中國人民政治協商會議上海市委員會、文史資料委員會編《戲曲菁英》（上），上海人民出版社，1989年9月，245頁。

³ 《瓜种蘭因》第八場，見張庚、黃菊盛主編《中國近代文學大系·戲劇集一》收錄本，上海書店，1996年2月第1版，636頁。

這樣的說白並不能刻畫塑造一個豐滿的人物形象，更像是在分析一般國民的心態，以此警醒國人而已。到了第十三場，汪笑儂則乾脆構想搬演了一場波蘭的貴族議院會議，讓那些議員、大臣大發政治議論。如議長首先分析波蘭衰亡原因的演說，竟然長達 600 多字：

列位，我波蘭衰亡有三種原因：一、公選國王。波蘭自千五百七十年，始更為公選，且可不選於本國，而選於他國。波蘭之鑄成大錯者，未有甚於此者也。蓋不選於本國，使人失忠愛心，選於他國使人生僥倖心。如欲迎王於甲國，則權在甲；迎王於乙國，則權在乙。以異族之君王，臨我同胞之百姓，與我波蘭非但無益而又害之，此衰亡之第一原因也。二、人民不得與政治。蓋波蘭雖夙行國王公選之制，設國會，然其所謂公選，乃貴族的公選，而平民不與；國會乃貴族的國會，而平民不與。故平民視國家如路人，而置安危於不顧。那興盛的時候，喜也貴族；到了那衰亡敗之際呢，憂也是個貴族。那一班平民呢，倒黨得不甚相干。是故文事武備，內治外交，那攘臂出力以當之者，皆貴族而非平民也矣。那平民呵，原是個立國之本。國之禍，國受之。國受之，原不是在本國之外別有一個國家來擔當的，原是那受在這平民身上的呢。今我平民，既不曉得國事，則大本已撥，哪裏能當豺狼之賊。此波蘭衰亡之第二原因也。三、各黨半倚外因之勢。我波蘭為世界黨派最多之國，無論甚麼貴族黨、議政黨、君黨、後黨、聯外人黨，不勝枚舉。有賢有否、有尤有劣。最可恨的是依靠外人，毫無獨立的性質。比如靠甲國，則甲國侵我主權。靠乙國，則乙國侵我主權。更有甘心為虎作倀者，殘害同胞，尤令人可恨。雖有熱心之人，拼鐵血恢復國權，俺前門拒虎，他後門引狼。可憐同胞多少頭顱，終歸失敗。此波蘭衰亡第三原因也。……¹

如果說第一條理由還是就波蘭的情況而言，那後兩種原因完全就是在說中國的情況。這與正式的登臺演說幾乎無大區別。公開演說在中國的興起，正是從此前後開始的。借戲劇舞臺作為演講台，前已提及，《黨人碑》中的汪笑儂已頗具其形跡，而直接將演說詞搬入劇本中，恐怕要數《瓜種蘭因》為第一。後來的改良劇作中大量類似演說詞的出現，都要歸源於此。但是作為戲劇的觀賞和劇本的閱讀，這些大段的演說議論就背離了戲劇的藝術性，使得劇作變得沉悶乏味。而其議論也很難在小眾的新派士人之外激起共鳴。當時的報刊就曾指出：

僅以說白演新戲，使用新名詞，如自由、平等、同仇、國粹等語，為激

¹ 《瓜種蘭因》第八場，《中國近代文學大系·戲劇集一》，641 頁。

動人心之鼓動，只可對上等社會中人言之，下等則，茫無覺察也。¹

這雖然是就改良新戲的普遍情況而言，但作為開山之作的《瓜种蘭因》同樣具有極大的代表性。而且這些說白對描繪人物毫無幫助，而且情節發展也變得緩慢，因此，《瓜种蘭因》的政治宣傳性完全壓倒、吞噬了其文學性、藝術性，在當時轟動之後，很快就歸於消沉了。²

三.《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》

《潘烈士投海》和《黑籍冤魂》是由“新舞臺”編演的改良京劇中比較有代表性的兩種。

光緒三十年(1904)，著名京劇演員夏月珊(1868-1924)、夏月潤(1878-1931)兄弟接手當時的丹桂桐記茶園。到了光緒三十四年(1908)十月，夏氏兄弟與潘月樵(1869-1928)等在市南十六鋪仿造歐洲和日本的樣式建造新式戲院“新舞臺”，是為近代中國第一家新式戲曲演出場所。在經營體制上，“新舞臺”承襲了上海戲園班園合一的體制，實行場團合一制，而管理則廢除戲園陳規，採用比較嚴密的近代商業管理。到1924年夏月珊病故，“新舞臺”關閉解散為止，“新舞臺”前後活動16年，中間雖六次遷徙，四次易名，但上海人始終以“新舞臺”稱之。“新舞臺”的主要創辦者、管理者如夏氏兄弟、潘月樵、李平書、沈縵雲、姚紫若等等，在思想上都傾向於革命，夏潘諸人甚至率領“新舞臺”內眾多演員參加了光復上海的戰鬥。“新舞臺”一開始就是京劇改良運動的堅定支持者和參與者，並成改良京劇最主要的編演基地。據統計，由“新舞臺”編演的改良京劇，總計約50種以上。³《潘烈士投海》和《黑籍冤魂》正是其中經常上演的兩種。

《潘烈士投海》是上海京劇改良運動中影響較大的京劇時裝戲之一。‘編劇者白雲詞人(生平事迹不詳)，於光緒三十二年(1906)初創作此劇。’同年七月廿三日，時由夏氏兄弟經營的丹桂茶園以“新排特別改良強國新戲”之名演出《潘烈士投海》。’由潘月樵飾潘英伯，孫菊仙、馮子和、夏月珊、夏月潤、馮志奎、

¹ 《海上梨園雜誌》，轉引自《中國京劇史》，370頁。

² 所以，于質彬特別指出：“其實，汪、潘夏等人的藝術成就，主要並不表現在《瓜種蘭因》、《黑籍冤魂》或《拿破崙》、《新茶花》等時裝戲、洋裝戲方面。汪笑儂的代表作是《獻地圖》、《受禪臺》、《馬前潑水》、《刀劈三關》、《黨人碑》和‘一哭五罵’（《哭祖廟》、《罵閻羅》、《罵王朗》、《罵毛延壽》、《罵安祿山》、《紀母罵殷》）。”（《南北皮黃戲史述》，黃山書社，1994年1月第1版，366頁）經過時間和表演實踐的淘汰、洗磨之後，這樣的看法可謂切中事實。

³ 具體劇目參見《中國京劇史》（上卷），341頁。

⁴ 時裝戲，即指京劇改良運動中表現現實生活的新編京戲，以穿戴當時裝束而得名，它區別於這一時期新編的歷史劇以及其他傳統劇目。時裝京戲是京劇改良運動的主要演出形式。

⁵ 劇本有改良戲曲社刊行本，封面標作“立意預備，改良社會新戲《潘烈士投海》”。該劇本收入於1960年阿英編《晚清文學叢鈔·說唱文學》卷下冊。本論文依據《中國近代文學大系·戲劇集一》收錄劇本。

⁶ 《申報》[84]冊，709頁。

邱治雲等參加演出。新舞臺創建之後，又曾多次上演，並流傳京津等地。

劇本是根據直隸通州(今北京市通縣)人潘英伯事迹寫成。潘英伯，官派留日學生，在東京結識同盟會發起人之一陳天華，兩人志意相投。後陳天華為激勵國人覺醒，在日本投海自盡。受其鼓舞，光緒三十五年(1905)末，潘英伯在歸國途中，於韓國仁川投海自殺。劇本所鋪陳的即從潘英伯赴日前後一直到他死後之事。

劇本取材即決定了其性質是以宣揚改革自強、救國新民的思想為基調。所以劇本中時時處處無處不在痛陳國家危境、社會弊端，並呼喚改革自強與人民精神的振興。比如開場不久潘英伯對書童所說他的可恨、可笑、可憐、可憂四件事。可恨是官員無忠君愛國之心，可笑是官僚習氣，可憐是官員素質，可憂是列強侵略。但根本問題更在於人民的不覺悟，不能理解現在時局的危難，所以“民智不開真可傷，要開民智在學堂。我輩熱心有志向，須要取法東西洋”。¹而在上海登船赴日以前，劇本又借潘英伯的公開演講，提出再不能因循敷衍，一定要真正的維新改革。²對於政治改革的因循敷衍和社會風氣的愚昧落後，劇作者大概深有所慨於心，所以在後面又借潘英伯、陳天華的對話再次提出這個問題。並感慨說“豈沒有，有心人，大夢喚醒。無奈是，眾愚民，知識不明”，所以兩人並有死志，希望以一己之死，喚起人民注意，“但願得從此人心能一振”。³

可以看出，此劇作者白雲詞人在編寫劇本時對立憲維新是報了很大期望的。蓋1905年12月，清政府派五大臣出國考察，準備實行預備立憲，並重新開始維新改革的新政。此時的士人普遍對其抱有很高的期望與幻想，《潘烈士投海》的創作正是發生在這一背景之下。於是劇本在第四本之末，虛構了一個人物童尚強，借他之口將作者自己的心聲傾瀉而出：

烈士豈不愛性命？爲了愛國竟亡身。不過要四萬萬人同喚醒，人人觸目與驚心。……況且國家將強盛，你不見派出洋的五大臣？五大臣歸來好整頓，必定立憲可施行。三年五載立憲定，一番氣象一番新。大家振起精神等，做個偉大好國民。我還要現身說法與眾聽，第一要改革官場人。中國官場腐敗甚，哪知愛國與愛民。將來立憲基礎定，人人都有自治能。在下須知安本分，在上要有提倡心。那纔是上下同心國勢振，不愧我中國兩字名。⁴

這樣的大聲疾呼，正是晚清改良文學的本色所在。劇作者正是希望通過戲劇的形

¹ 《中國近代文學大系·戲劇集一》，658-659頁。

² 《中國近代文學大系·戲劇集一》，664頁。

³ 《中國近代文學大系·戲劇集一》，667-668頁。

⁴ 《中國近代文學大系·戲劇集一》，676頁。

式，將潘英伯投海的事情告訴廣大的普通民衆，讓他們感到震驚而覺醒。

但是要實現這樣的目的，首先要做到讓觀眾喜聞樂見，否則便不免流於空談。在這一點上，《潘烈士投海》應該說是改良京劇中較為成功的一種。首先，在唱工與說白的配置上，此劇較好的繼承了傳統，唱與念互相配合，相得益彰。這樣舞臺上就不會出現因說白過多而冷場的現象。其次，爲了不流於單純的政治說教，劇本設計了潘英伯與老母、愛妻、幼子的好幾場戲，離別、相思、哀弔的場面，最能動人真情，而讓觀眾受到感染。親情的低回真切與政治情緒的激昂慷慨，兩相穿插，使得觀眾的情緒始終隨著人物活動場景的變換而跌宕起伏，不能自己。因爲有了親情戲，唱詞與說白就不會只是純粹高亢的政治話語，而有了許多私人的空間，這些空間最易發揮中國古典文學抒情與意象營造的特長。比如潘英伯要離家前其妻的念白與唱詞：

（旦上）鵲噪鴉鳴聽未休，吉凶兩字記心頭。無端板觸緣何事？步下妝樓不自由。奴家趙氏，丈夫潘英伯，要往東洋遊學，如何敢以兒女情長，使他英雄氣短？只是如何今日心中總覺不自在也呵！

（唱慢板）閨房裏，方才的，罷了梳妝。又來到，廚房下，料理羹湯。忽聽得，有人來，賁送銀兩。說道是，要兒夫，遊學東洋。這個是，好消息，也應歡暢。爲何的，不由得，心內驚慌？¹

語言質樸，卻情真意切，描摹人物不忍不捨，卻又不得不捨，終究放不下而暗生陰影的心理栩栩如生，大是動人。

不但如此，《潘烈士投海》的人物塑造非但不是一般改良京劇的留聲機化，也不是傳統京劇的類型化，而是相對豐滿立體，又能借鑑古典戲劇的長處，其主要人物的塑造上尤其如此。潘英伯的憂國憂民之思，慷慨激昂之氣是全劇重點表現的，不用多說。他辭妻別母時的唱詞則在一段淒涼傷心之外透出幾分英雄氣概：

一聲要別年邁娘，不由五內裂肝腸。母親呵！切莫朝朝倚閨望，使兒挂心在他鄉。回頭又向賢妻講，你須要好好奉高堂。莫學閨中少婦樣，向那楊柳樓頭怨春光。又看兒女站一旁，叫聲我兒我女聽端詳。我兒須存愛國想，我女須爭女界光。欲別還留心悵悵，灑卻英雄淚幾行。²

與清人黃仲則窮愁別母時所寫的“慘慘柴門風雪夜，此時有子不如無”相比，意緒心境大不相同。能表達出不同，正說明劇本創作不落俗套。又寫潘英伯聽到陳

¹ 《中國近代文學大系·戲劇集一》，660頁。

² 《中國近代文學大系·戲劇集一》，661頁。

天華死訊之後的心理：

（生上）咳！萬頃波濤，一天皓月，誰人知我潘英伯的心事呵！

（坐唱）一輪明月照天心，旅客情懷海樣深。想起了別家鄉淒涼情景，想起了出東京狼狽萬分。功不成名不就依然歸隱，愧煞我昂昂的七尺男身。好一個陳天華犧牲生命，千載後青史上赫赫留名。¹

其中有對友人的追悼，有對親人的相思，有功名未就、事業難成的憤恨，還有就是效法友人、留名青史的決心。唱詞很能體貼人物此時複雜的心境，讓人感覺真實可信。而潘英伯投海那一段，人物的刻畫更加細膩：

（生下復上，立臺角高處介）潘英伯，潘英伯！今日是你死的好日子！此地是你死的好所在，你要不怕死，纔是個好男子！（作將欲投海勢介）且住，我的母親呵！

（唱）想起高堂白髮親，朝朝盼望在家門。有兒不能將孝盡，罪孽如同海樣深。

（白）我的妻呵，我的兒女呵！

（唱）想起糟糠心暗疼，想起兒女痛不禁。我想你們你不省，你們哭我不聞。

（白）咳！潘英伯！你癡了！你今日爲國而死，難道還捨不得家嗎？（高聲介）要死就死！（作投海狀，水神上擁下）²

人物動作首先是“下復上”，表現一種逡巡猶疑。然後自我激勵，以堅定自己的信心。可真要投海的時候，又想起了自己的親人，心中悲痛難捨。如此心理鬥爭反復數次之後，才最後決心爲國而死。高聲一句“要死就死”，表現的是人物尋死信念的最後堅定。通過這樣的描寫，潘英伯就不是一個維新志士的符號或者傳聲筒，而被塑造成一個活生生的人。

而潘英伯的妻子和母親雖然著墨不多，但其形象也同樣生動。從劇本來看，這兩個人物的塑造是模仿《琵琶記》而來。潘母初聽潘英伯要留學日本的消息時比較支持，她的唱詞是：“男兒有志在四方，豈能困守在家鄉？只要此去心向上，烈烈轟轟做一場。他年名登青史上，祖宗地下有輝光。”³當兒媳婦說“還是不去的好”時，潘母甚至怒斥她是“婦人家見識”。但是，當潘英伯真正出洋以後，

¹ 《中國近代文學大系·戲劇集一》，669頁。

² 《中國近代文學大系·戲劇集一》，673頁。

³ 《中國近代文學大系·戲劇集一》，660頁。

潘母的心情又發現了變化：“聽罷言語喜非常，我兒此去有榮光。不知他何日歸來把心放，老懷不覺黯然傷。”¹把老人到底割捨不下的心情展現出來。這種心理的變化是很符合實際的，也與《琵琶記》中蔡伯喈父母的心理變化相仿，應該是有所承襲的。而潘妻則頗像趙五娘，前面分析已有述及。可見，《潘烈士投海》雖然是改良新戲，但是在繼承傳統上還是做的比較好的。

《潘烈士投海》的藝術性還表現其語言上。其語言雖然也以清通流暢為宗，但同樣比較注意文采。前面的引文都可以作為例證，就不再贅述了。總之，《潘烈士投海》是一部藝術性與思想性結合得相對較好的作品，所以能成為改良京劇當之無愧的代表。

《黑籍冤魂》是另一部著名於當時的改良新戲，與宣傳政治思想的《潘烈士投海》不同的是，這是一部以宣傳鴉片危害，提倡戒煙為目的的社會改良劇。此劇是由夏月珊根據吳趸人同名小說改編（一說許復民編劇，夏月珊修訂）的時裝戲。光緒三十四五月廿五日（1908年6月23日），在丹桂茶園以“警世改良新戲”之名首演。²同年十月“新舞臺”成立後，此劇就成其常演劇目。至宣統元年（1909），新劇家鄭正秋據夏月珊的演出紀錄整理成一份詳細的提綱，發表於同年創刊的《圖書日報》，並在宣統三年九月出了單行本，就是保存到今天的該劇記錄。由於只有詳細提綱，而並無完整劇本流傳，下面的分析可能會與前面稍有不同。

按《黑籍冤魂》以誇張的手法刻畫了一家愚昧的中國人，不知道鴉片煙的危害，父子相繼，一直抽到家破人亡。甄守舊是一個愛錢如命的商人，為了不讓喜歡結交朋友、愛做公益善舉的兒子甄弗戒亂花錢，他強迫兒子與他一起吸食鴉片，以此將他留在家中。不久，甄守舊病重將死，仍然執迷不悟，甚至遺言讓兒子多吸煙。而甄弗戒為了抽煙，都不肯為父親送終治喪，甚至說：“還有兩口煙沒有抽完，誰知他死得這麼快。”甄弗戒妻子梅氏苦勸丈夫戒煙，甄弗戒假意答應，買回兩盒戒煙藥以作應付之用，不想竟被兒子當作糖而吃盡。其子因此中毒而死，其母一面痛悼其孫，一面怪罪兒媳不該逼子戒煙，竟然氣死。而梅氏也終於不堪忍受丈夫的毒打虐待以及家庭的日漸沒落，絕望之下吞吃生煙自盡。同時，甄弗戒從不打理家中生意，任由兩個管事中飽私囊，終於破產流浪。窮愁之中，他將女兒賣與人作童養媳，不想買家其實是妓院老鴇。而賣女之錢又被他換作鴉片，數日吸盡。後甄弗戒發現女兒為娼，追至妓院，被痛打一頓，不久身死。臨死時甄弗戒才徹悟鴉片的危害，但已悔之晚矣。

鴉片的危害，固然是該劇首先要極力表現的，這就是記錄者鄭正秋在序言中

¹ 《中國近代文學大系·戲劇集一》，666頁。

² 《申報》[94]冊，699頁。

所說：“道咸以來，交通日廣，競爭日烈。洋舶絡繹，耗我度支巨萬萬流允散亡，更仆難數。而鴉片一種，其害於家而凶於國，尤非尋常百貨所得同年而語矣。”¹所以極寫甄弗戒一家是如何迅速走向絕戶之途的，以父子兩人吸食鴉片而全家俱死、女兒爲娼，夏月珊是希望用最激烈的方法展現鴉片的禍害。

此外，夏氏爲了破除人們對鴉片的許多誤解，特意設置了許多場景。比如第一場中甄守舊告訴兒子：“年輕人肝火心旺，有天同人打架，送掉性命，豈不冤枉。如我抽煙的人，從不動火氣，所以決不至闖禍。”²結果第九場中甄弗戒就因與妻子口角而毒打妻子，可見不動氣云云，純是鬼話。又如甄守舊誇口說抽煙的人不會染瘟疫，結果很快他就病死了，同樣早死，與染瘟疫又有什麼太大區別呢？更有諷刺的意味的是，甄守舊逼兒子抽煙的初衷是不想讓他在外面亂花錢，而是呆在家中，守住家業，結果甄弗戒卻很快將家當敗得一乾二淨。這些情節無疑都是很有警示作用的。

這些在後人看來盡人皆知的道理，爲什麼夏月珊當時要極力表現呢？其根本原因在於他和當時的新知識分子一樣，認爲中國民衆絕大多數是愚昧無知的，救國的首要任務就是開化民心、開啓民智。所以白雲詞人在《潘烈士投海》中要不斷說，希望“四萬萬人同喚醒，人人觸目與驚心”，這幾乎是所有改良新戲共有的主題。鄭正秋在序言中曾經指出：

上而公卿大夫，下而農功商賈，懵懵焉誣諉而不能去者十之二，暗昧不知返者十之三，憚慘炎歆，甘鳩如飴者十之四，而慍憐以憎，歆歆以惡，保俗以避之者殆十一耳。³

之所以不能認識鴉片的危害，根本原因還在於人民的愚昧無知。正像後來魯迅要塑造一個愚昧落後的典型形象阿Q一樣，夏月珊在此劇中也將主要人物刻畫爲這樣一種人物典型。甄弗戒本來有朝氣，熱心公益，可一旦吸食鴉片便沉溺不思戒除，家破人亡，仍然賣女抽煙，其愚昧與懦弱自不用說，夏月珊也大有“哀其不幸，怒其不爭”的意思。而甄守舊逼兒子抽鴉片，甚至臨死以前，兒子因爲要抽煙不來給他送終、聽遺囑，“守舊看見兒子不出來也並不動怒，就吩咐他老婆、媳婦道（我死以後開銷要省，省下的錢給兒子多抽幾口煙）”。“真可謂是至死不悟，所以他的名字叫“守舊”，意思就是他的陳舊保守正是他愚蒙的根源。而甄弗戒的母親也是同樣。她整天告訴兒子的是“快快去抽吧，總要多抽才是，別忘

¹ 《中國近代文學大系·戲劇集一》據宣統三年九月單行本整理，678頁。

² 《中國近代文學大系·戲劇集一》，682頁。

³ 《中國近代文學大系·戲劇集一》，678頁。

⁴ 《中國近代文學大系·戲劇集一》，684頁。

了你老子臨終的遺囑”。¹甚至孫子中毒而死，她怒罵怪罪的居然不是兒子，而是勸子戒煙的兒媳婦，這樣的情景，大概會讓觀者忍不住搖頭嘆息的。此外，編者對劇中諸色人物的辛辣諷刺也隨處可見，比如第十一場中，那個同樣抽鴉片烟的官老爺：

老爺叫他擡起頭來。弗戒擡頭，老爺對他仔細打量一回道（甄弗戒，你怎麼臉上烏漆黑黑的，都是一臉的黑氣呀？）弗戒道（回老爺的話，這不是黑氣。因為抽鴉片煙，所以臉上有那麼多的黑氣。實在是煙氣，不是黑氣。）老爺聽他這話，就把鼻子上架的眼鏡除下，叫左右看道（來，看老爺臉上有煙氣沒有？）左右回說沒有。²

這是採用了傳統京劇中丑角的勾勒方式對其諷刺。這就是從上到下，自官而民，無不懵懵懂懂，渾渾噩噩，所以才民弱國危。有的研究者認為《黑籍冤魂》只是單純表現“鴉片”的危害，認識深度不夠，這恐怕有些看輕了此劇。對落後的國民性刻畫，也是該劇較為成功的地方。在勸人戒煙之外，《黑籍冤魂》同樣包含了編者啓迪民衆，開啓民智的強烈願望。

從藝術的角度而言，《黑籍冤魂》已經隱約透露出表現國民性的努力來，甄氏父子形象便是這種嘗試的產物。愚昧昏聩前已說明。再比如，甄守舊的吝嗇自私，爲了不讓兒子捐助慈善，居然逼他抽鴉片。還有傳統孝道對人的壓迫，甄守舊口口聲聲說兒子不聽話抽煙就是不孝，甄弗戒無奈假意應承，結果才染上煙癮。還有甄弗戒性格的軟弱與意志力的缺乏。賣女的時候他本來已經因為女兒的哭訴動了真情，決定不賣女兒了。可是才一個哈欠勾起煙癮，就立刻轉了念想，跪在女兒面前，懇求女兒同意出賣。這種人性的淪喪固然是鴉片的危害，可也同樣是其軟弱性格的表現，與他當年假意答應父親抽煙是同樣性格的表現。當然，夏月珊的這種努力可能還不是明確的有意識的行爲，所以沒有在人物塑造上下更大力，劇中人物主要的形象還是集中在愚昧懵懂上，自然不能塑造出魯迅筆下那些生動深刻的人物。《黑籍冤魂》的人物形象還是比較類型化的，這一點它不如《潘烈士投海》。不過，這種表現國民性的努力還是值得肯定的。

因爲詳細提綱畢竟不是完整的劇本，所以對《黑籍冤魂》的分析大概就是以上這些了。

根據上面四個比較有代表性劇本的分析，大致可以看出清末改良京劇劇本的一些特點來。首先，改良京劇的基本性質可以認為是政治宣傳品。就其作者而言，

¹ 《中國近代文學大系·戲劇集一》，688頁。

² 《中國近代文學大系·戲劇集一》，693頁。

不外兩類人，一是新式知識分子，一是京劇演員。而後者其實是汪笑儂、夏月珊這些本身具有很高文化素養，同時又有新知識、新思想的人，他們身兼近代知識人與演員的雙重身份，與一般京劇演員大不一樣。而且兩類作者往往通力合作，他們創作改良京劇劇本的根本目的就是要宣傳自己的思想，以期實現新民救國的目標。因此改良京劇都是主體先行的，每一個劇本都有比較明確的主題。雖然編劇者可能有維新與革命不同的政治態度，但是劇本主題總不會出新民救國、維新改革、革命反抗的範圍之外。其表現手法可以借古事、外國事影射中國，可以批判國民、家庭與社會的落後現象，可以通過時事直接宣揚政治主張。反映在劇本中，編劇者常借劇中人物之口作大段演說，無論古今中外，讓人一看即知這是在闡述對中國時局的看法，有些更是直接的政治演說。這時的戲劇人物幾乎都已超出戲劇之外，成為劇作者自己的代言人。

第二個特點就是改良京劇的宣傳性對其藝術性的吞噬。劇作者為了表達自己的思想主張，往往累篇累牘地插入演說，使得多數時候很難平衡藝術性與宣傳性的關係，往往便犧牲了前者。表現在劇本上，首先是破壞了傳統京劇唱工與說白的平衡，唱段常常被壓縮到幾近於無的地步，全部戲劇基本由說白構成，傳統的鑼鼓弦胡都用不上，而且演說多且長，冷場的情況不能避免。其次是人物塑造的失敗。傳統京劇的人物一般是類型化的，但是經典劇目中的人物也常常自有個性，並不雷同。但是改良京劇中的人物有時連類型化都算不上，而只能看作是政治宣傳的留聲機，是劇作者的代言品，讓人看了毫無趣味可言。而反面人物則往往將其負面形象過分誇張，成為某種符號化的形象，其效果與正面人物相同。再次，劇本往往比較長，情節雖然起伏，但是頭緒較多，不免冗弱而不夠精煉。而劇本最後所呈現的效果與所透露出的劇作者啓蒙改良的姿態，便有一種高高在上的意味。他們將民衆都看作愚昧不堪的，需要喚醒與拯救的。雖然所宣揚的內容不同，所載之道不同，但這種教化萬民的心態與姿態其實與傳統士大夫並無二致。有學者認為改良京劇與傳統戲曲在功能上有質的不同，這恐怕值得再檢討。而且傳統士大夫的戲曲創作其實更多時候是為了抒發個人的情感與生命體驗，而改良京劇則基本放棄了抒情功能，而只保留教化功能，使得這種宣教顯得比較粗暴直接。因此，無論是從表演上還是劇本閱讀上，改良京劇的藝術效果遠不如那些經典的傳統京劇，也不如許多新編傳統歷史劇。

但是，改良京劇中也偶有藝術性與宣傳性平衡得相對較好的作品，如《潘烈士投海》，這就是充分吸取了古典戲劇的長處的結果。此外，《黑籍冤魂》中對國民性的隱約探索也是值得注意的現象。

改良京劇劇本的第三個基本特點是創作實踐與理論主張的不盡相符。京劇改良運動的理論首先是要求以戲劇作為教化工具，這一點無疑是被貫徹的。但是，

當時的改革者們同樣提出京劇新戲應該適應觀眾的審美需要，這一點顯然就落空了。¹過於功利地看待文學藝術，其結果總是對藝術本身的戕害，這一點已經反復為歷史所證明。

最後需要說明的是，此處的分析主要是著眼於已有研究相對薄弱的環節，即京劇劇本創作而來的，許多具體表演上的問題，可參看眾多的京劇史論著，而筆者只能在今後的研究中進一步努力了。

¹ 關於京劇改良運動的理論，可以參看《中國京劇史》，313-319頁。

結語

本論文嘗試對同光時期上海京劇的發展歷程作了初步探討。雖然這一探討對於上海京劇歷史來說還不是全面的，但已作研究的部分還是相對比較詳細的。通過研究，可以看出，相對保守的北京京劇，傳到上海之後，卻很快為上海近代的商業文化所同化，走上了一條具有鮮明個性的發展道路，最後形成獨樹一幟的海派京劇。而革新後的京劇也由上海進一步走向全國，最後成為具有全國影響的，當之無愧的國劇。可以說，海派京劇的形成過程，就是京劇發生近代化變革的過程。其中的成敗得失既具有歷史探究的價值，更對今人反思、總結近代以來中國文化建設的經驗教訓具有相當的啓示意義。

京劇在北京時是保守的、不喜歡新變的，但是傳到上海之後卻發展成為不拘一格、大膽創新的海派京劇，這種巨大的轉變，不能不歸因於上海特殊的近代商業文化環境。正是為了在激烈的商業競爭中生存下來，上海京劇不得不適應觀眾喜好，走上了一條不斷求新求變的道路。

京劇在上海的發展過程中至少出現了兩個層次的變化，即經營管理與具體的藝術創新兩個層面。首先是在根本的經營管理體制上。北京京劇戲班與戲園是獨立的，戲班由班主負責，帶領全班在各個戲園之間輪流演出，是演劇的核心。賣票所得的收入由戲班與戲園分成。因為戲班、演員輪流在各個戲園演出，觀眾在任何一個戲園都可能欣賞到自己喜歡的演員的演出，因此戲園與戲園之間缺少競爭的有效激勵，那些可能需要戲園承擔的創新，比如舞臺裝置的創設，比如固定的宣傳活動，便不可能出現。戲園無法成為一個有效的經營實體，實際地影響到演員的演出活動。而上海採取了一種以戲園主為核心，戲園、戲班合一的制度，演員簽約到戲園長期演出，領取包銀。因為演員相對固定，能否吸引觀眾，就成為戲園能否生存的關鍵。因此，戲園成為上海京劇不斷創新的發源地。首先是不斷邀請名角和培養自己的名角，名角就是一個戲園的招牌。觀眾看戲如同今日追星一般。比如同治末期，丹桂茶園演員的整體實力遠強於金桂軒，但是金桂軒有極受觀眾歡迎的楊月樓，便因此與丹桂並駕齊驅，不分伯仲。名角的地位由此在戲園中不斷上升，包銀不斷提高，至形成名角挑班的制度，反過來影響到北京京劇界。光緒時期一直能有不少著名演員自己組班經營戲園，便是這種名角制的結果。同時，因為演員固定，演出劇目可以事先安排，固定的海報宣傳也成為可能。當近代報刊出現以後，在報紙上打廣告立即也成為各戲園有效的宣傳手段。而違犯禁令，不斷上演“淫戲”，也是各戲園為了競爭不得不採取的手段。到了1908

年，上海更出現一座仿照西方、日本劇場模式建造的近代化的“新舞臺”。與劇場設施一起更新的，還有經營管理的模式。“新舞臺”將上海舊戲園經營上的“案目制”等陋習也一併廢除，完全採用近代商業模式運作，是上海京劇戲院進一步近代化的結果。

同樣爲了吸引觀眾，上海京劇還圍繞演出活動，吸收、創造了許多新的因素。首先當然是表演上唱念做打方面的新變化。上海觀眾的口味與北京觀眾是不大一樣的，《清稗類鈔》中收載時人看法：“觀劇者有兩大派，一北派，一南派。北派之譽優也，必曰唱工佳咬字真，而於貌之美惡，初未介意，故鷄皮鶴髮之陳德林，獨爲北方社會所推重。南派譽優，則曰身段好看容顏美也，而藝之優劣，乃未齒及。……北人於戲曰聽，南人則曰看。一審其高下純駁，一視其光怪陸離。論其程度，南實不如北。宣統末，滬人雅能聽曲，然喜高噪而不辨神韻，喜激昂而不樂鎮靜。至於能拍板眼，明音律，求做工，審情節者，實不數觀。而北方則紈褲販夫，皆能得此中三昧也。”¹因此，上海京劇演員在演唱上求慷慨激烈，在武戲上求狠求激烈，在做派上講究模擬生動，又特重扮相，行套之華美，遠過於北京同行。可惜的是，筆者作爲外國人，來中國以前很少能看到實際的京劇演出，對唱念做打的方面不敢自信，閱讀歷史文獻時也常常不能深刻理解前人的記述，關於這方面的內容，便沒有在正文中專門提及。這不能不說是一個很大的遺憾，希望隨著筆者對中國京劇的理解、欣賞的能力不斷提高，能夠在今後有機會補充這未完成的部分。

除了具體的表演，上海京劇更在舞臺布景、演劇形式等方面大膽出新。燈彩戲本來是崑劇的創設，但是上海京劇迅速吸取其長，將吸收過來，並不斷發展，最後成爲海派京劇的一大特徵。燈彩戲對於觀眾的審美心理由接受傳統虛景到後來接受話劇的實景，顯然起到了很好的培養作用。而連臺本戲甚至曾經被盧冀野等學者認爲是海派京劇成立的標誌，可見其在當時的影響。這也是上海京劇戲園爲了留住觀眾而想出的辦法。雖然連臺本戲大都現編現演，不能精心打磨，往往流於粗糙，在藝術上不能算十分成功。但曲折連貫的情節，對於吸引、培養大量年輕觀眾還是起到了積極作用的。而且，光緒後期，燈彩戲、連臺本戲與激烈的武打往往互相結合，舞臺上看上去非常絢爛熱鬧。

上海京劇的創新還表現在新編劇本的不斷湧現。這些新編劇本既有傳統歷史劇，還有根據最新的時事改變的時事劇，更在戲曲改良運動之後大量出現了宣傳政治改革、新民救國的改良京劇。在表演時，古裝、時裝、洋裝都登上舞臺。而無論何種類型的新編劇目，其中都有許多洋溢著濃烈的時代精神，借古諷今、以西喻中，甚至大聲疾呼，這些新編劇本充分體現了上海京劇人積極的時代感。但

¹ 《清稗類鈔·戲劇類·觀劇有南北兩派之別》，無谷、劉卓英點校《清稗類鈔選》（文學·藝術·戲劇·音樂），書目文獻出版社，1984年4月第1版，393頁。

是，也要看到，從藝術的角度審視，則能充分吸取傳統戲曲長處的新編歷史劇往往能出經典，而直接以宣傳為目的的改良京劇卻早已如過眼雲煙，被舞臺和觀眾遺忘。這充分說明，失去傳統性、藝術性的戲劇終究不能獲得長久的生命力。另外，新編劇目中，也有許多純粹為了迎合觀眾，粗製濫造、低級庸俗的劇作，這大概是任何商業競爭過程中不可避免的產物。

總之，上海京劇正是在這些不斷的創新中塑造自我，最後發生質的改變，形成獨具特色的海派京劇的。海派京劇的形成過程是一段曲折、複雜、多彩的歷程，值得研究者作更深入的探尋。筆者希望能在這基礎上不斷努力，更企盼得到海內外專家的不吝賜教。

主要參考書目

一. 工具、劇目書類

《申報》，上海書店縮印本，1982-1987 年。

《中國戲曲志上海卷》編輯部編《申報戲曲文章索引》：《上海戲曲史料薈萃》（4 集），內部發行，1987 年。

上海市文化局黨史資料徵集領導小組、上海市文化系統地方誌編輯委員會《上海京劇志》編輯部主編《申報京劇資料選編》，內部發行，1994 年。

《中國戲曲志》編輯委員會編《中國戲曲志·上海卷》，中國 ISBN 中心，1996 年。

《上海文化藝術志》編纂委員會編《上海京劇志》，上海文化出版社，1999 年。
中國大百科全書編輯委員會《中國大百科全書·戲曲曲藝》，中國大百科全書出版社，1983 年。

趙山林、田根勝、朱崇志編著《近代上海戲曲繫年初編》，上海教育出版社，2003 年。

吳同賓、周亞助主編《京劇知識詞典》，天津人民出版社，1990 年。

黃鈞、徐希博主編《京劇文化詞典》，漢語大詞典出版社，2001 年。

陶君起編《京劇劇目初探》，上海文化出版社，1957 年。

汪笑儂著《王笑儂戲曲集》，中國戲劇出版社，1957 年。

《戲考大全》（五冊），上海書店，1990 年。

許志豪、凌善清編《戲學全書》，上海書店，1993 年。

張庚、黃菊盛主編《中國現代文學大系》第 5 集·第 16 卷·戲劇集一，上海書店，1996 年。

二. 近人、今人專著類

李斗撰《揚州畫舫錄》，汪北平、涂雨公點校，中華書局，1960 年。

昭槿撰《嘯亭續錄》：《筆記小說大觀》，正編，第五冊，臺北新興書局，1973 年。

葛元煦撰《滬游雜記》，鄭祖安標點，上海古籍出版社，1989 年。

黃式權撰《淞南夢影錄》，鄭祖安標點，上海古籍出版社，1989 年。

黃式權撰《粉墨叢談》，陸菁標點，上海古籍出版社，1989年。

池志激撰《滄游夢影》，胡珠生標點，上海古籍出版社，1989年。

王韜撰《滄海雜志》，沈恒春、楊其民標點，上海古籍出版社，1989年。

《絳芸館日記》：《清代日記彙抄》，上海人民出版社，1982年。

哀梨老人撰《同光梨園紀略》：《樂府新聲》，上海國華書局印行，1905年。

姚民哀撰《南北梨園略史》：劉紹唐、沈葦窗主編《菊部叢刊》（第一冊），傳奇文學出版社，民國63年。

小鐵笛道人《日下看花記》：張次溪撰《清代燕都梨園史料》（上），中國戲劇出版社，1988年。

茗水狂生撰《海上梨園新歷史》，上海小說進步社，1910年。

陳伯熙編《上海軼事大觀》，上海泰東圖書局印行，民國13年。

波多野乾一著、鹿原學人譯《京劇二百年之歷史》，上海大報館出版，民國15年。

周明泰撰《道咸以來梨園繁年小錄》，中國老年文物研究會、中國戲曲藝術中心編纂，內部發行，1985年。

盧冀野編著《中國戲劇概論》，世界書局，民國23年。

屠詩聘編《上海市大觀》，中國圖書編譯館，1947年。

赫馬撰《上海舊話》，上海文化出版社，1956年。

蘇雪安著《京劇前輩藝人回憶錄》，上海文化出版社，1958年。

周貽白著《中國戲劇史講座》，中國戲劇出版社，1958年。

周貽白著《中國戲曲發展史綱要》，上海古籍出版社，1979年。

馬龍文、毛達志著《河北梆子簡史》，中國戲劇出版社，1982年。

李洪春著《京劇長談》，中國戲劇出版社，1982年。

徐珂編輯，無谷、劉卓英點校《清稗類鈔選》，書目文獻出版社，1984年。

張次溪編纂《清代燕都梨園史料續編》，中國戲劇出版社，1988年。

徐載平、徐瑞芳撰《清末四十年申報史料》，新華出版社，1988年。

胡忌、劉致中著《崑劇發展史》，中國戲劇出版社，1989年。

蘇移著《京劇二百年概觀》，北京燕山出版社，1989年。

北京市藝術研究所、上海藝術研究所編《中國京劇史》（上卷），中國戲劇出版社，1990年。

余衆、周育德、金水著《中國戲曲史略》，人民音樂出版社，1993年。

于質彬著《南北皮黃戲史述》，黃山書社，1994年。

桑兵著《清末新知識界的社團與活動》，三聯書店，1995年。

顧炳權編著《上海洋場竹枝詞》，上海書店，1996年。

廖奔著《中國劇場史》，中州古籍出版社，1997年。

徐城北著《京劇與中國文化》，人民出版社，1999年。

高義龍、李曉主編《中國戲曲現代戲史》，上海文化出版社，1999年。

許道明著《海派文學論》，復旦大學出版社，1999年。

小濱正子著、葛套譯《近代上海的公共性與國家》，上海古籍出版社，2003年。

陳芳著《乾隆時期北京劇壇研究》，文化藝術出版社，2001年。

徐慕雲著《中國戲劇史》，上海古籍出版社，2001年。

上海藝術研究所編《上海藝術史》（上），上海人民美術出版社，2002年。

田仲一成著，云貴彬、于允譯《中國戲劇史》，北京廣播學院出版社，2002年。

李長莉著《晚清上海社會的變遷》，天津人民出版社，2002年。

郭偉廷著《元雜劇的插科打諢藝術》，中國社會科學出版社，2002年。

王芷章著《中國京劇編年史》，中國戲劇出版社，2003年。

張發穎著《中國戲班史》，學苑出版社，2003年。

姚旭峰著《梨園海上花》，上海人民出版社，2003年。

馬長林主編《租界裏的上海》，上海社會科學院出版社，2003年。

周貽白著《中國戲劇史長編》，上海書店出版社，2004年。

羅蘇文著《滬濱閑影》，上海辭書出版社，2004年。

葉長海、張福海著《插圖本中國戲劇》，上海古籍出版社，2004年。

王政堯著《清代戲劇文化史論》，北京大學出版社，2005年。

邱明正主編《上海文學通史》（上冊），復旦大學出版社，2005年。

田根勝著《近代戲劇的傳承與開拓》，上海三聯書店，2005年。

陸萼庭著《崑劇演出史稿》，上海教育出版社，2006年。

梅蘭芳口述，許姬傳、許源朱整理《舞臺生活四十年》（《梅蘭芳回憶錄》），團結出版社，2006年。

么書議著《晚清戲曲的變革》，人民文學出版社，2006年。

錢久元著《海派京劇的奧秘》，合肥工業大學出版社，2006年。

羅蘇文著《近代上海——都市社會與生活》，中華書局，2006年。

范麗敏著《清代北京戲曲演出研究》，人民文學出版社，2007年。

三．單篇論文類

徐筱汀《京派新戲和海派新戲的分析》：《戲劇月刊》第1卷第3期，1928年8月。

齊如山《戲班》：《齊如山全集》（一冊），臺灣聯經出版事業公司，民國 68 年。

齊如山《京劇之變遷》：《齊如山全集》（二冊）。

齊如山《五十年來的國劇》：《齊如山全集》（五冊）。

馬彥祥《清末之上海戲劇》：《東方雜誌》第 33 卷 7 號，民國 25 年 4 月。

張乙廬《海派名詞之由來》：《戲劇春秋》第 1 期，1943 年 7 月。

周信芳《談談連臺本戲》：《周信芳文集》，中國戲劇出版社，1982 年。

張古愚《上海京劇憶往》：中國人民政治協商會議上海市委員會、文史資料委員會編《戲曲菁英》（上），上海人民出版社，1989 年。

楊常德《說南派、話海派》：《戲曲菁英》（上）。

施正泉《連臺本戲在上海》：《戲曲菁英》（上）。

吳德璋《漫談海派京劇的表演特色》：《中國戲劇》，1989 年第 8 期。

齊如山《戲界小掌故·角兒的生活》：中國人民政治協商會議北京市委員會、文史資料研究委員會編《京劇談往錄三編》，北京出版社，1990 年。

何時希《梨園舊聞》：《京劇談往錄三編》。

馬明捷《舊京劇戲班的組織與管理》：《上海藝術家》1990 年第 6 期。

羅蘇文《論近代戲曲與都市居民》：《上海研究論叢》第 9 輯，上海社科院出版社，1993 年。

劉厚生《連台本戲》：《劉厚生戲曲長短文》，中國戲劇出版社，1996 年。

江上行《海派京劇名角點將錄》：中國人民政治協商會議北京市委員會、文史資料委員會編《京劇談往錄四編》，北京出版社，1997 年。

謝伯梁《上海京劇的歷史地位與文化精神》：《中國戲劇》，1997 年第 8 期。

戴不凡《七十年前的上海戲園廣告》：《上海藝術家》，1999 年 1 月總 73 期。

陳多《戲史何以需辨》：胡忌主編《戲史辨》，中國戲劇出版社，1999 年。

陶雄《南派京劇掠影》：《菊圃擷英-陶雄戲劇論文集》（上編），上海新聞出版局，2001 年。

陶雄《略論海派京劇》：《菊圃擷英-陶雄戲劇論文集》（上編）。

陶雄《適應、趨時、開拓-我看海派京劇》：《菊圃擷英-陶雄戲劇論文集》（上編）。

海上漱石生《上海戲園變遷志》：周華斌、朱聯群主編《中國劇場史論》（下卷），北京廣播學院出版社，2003 年。

姚志龍《上海茶園的變遷》：《中國劇場史論》（下卷）。

沈定戶《清光緒十年到十八年間上海曲壇概況及書場經營方式》：《中國劇場史論》（下卷）。

林幸慧《上海京劇奠基期的市場運作與評賞標準》：北京廣播學院影視藝術學院戲劇戲曲研究所編《大戲劇論壇》第 1 輯，北京廣播學院出版社，2003 年。

陳波、姚小鷗《〈申報〉創立與京劇在上海的早期發展》：《大戲劇論壇》第1輯。
姚小鷗、陳波《〈申報〉與近代上海劇場》：《鄭州大學學報》第37卷第2期，2004年3月。

解玉峰《近代以來京劇研究中的幾個問題》：中國戲曲學院學報《戲曲藝術》，第26卷第1期，2005年2月。

龔和德《京劇與上海》：毛時安、藺水鈞主編《傳承與發展》（第四屆中國京劇藝術節研討會論文集），上海社會科學院出版社，2005年。

顏全毅《清末京劇改良文學的成果與不足》：中國戲曲學院學報《戲曲藝術》，第26卷第2期，2005年5月。

解玉峰《論角兒制》：京劇的歷史・現狀與未來暨京劇學學科建設學術研討會《京劇的歷史・現狀與未來》（上冊），中國戲劇出版社，2006年。

張煉紅《“海派京劇”與近代中國城市文化娛樂空間的建構》：《京劇的歷史・現狀與未來》（上冊）。

後記

從韓國到中國不算遠，我走了三年。從2004年到2007年不算長，我順著唐代游到了清代。在復旦大學攻讀博士學位、研究中國戲劇的生活，對我來說充滿意義。

在韓國的時候，我研究唐宋戲劇，懷著對活的中國戲劇的靈魂——京劇——的好奇，我來到復旦，開始一段新的生活。三年時間輕輕重重地滑過划過，京劇藝術進入了我的生命；我在學術研究上也轉型成功，對中國戲劇的認識也更為深刻全面，這些都讓我感到驕傲。同樣驕傲的是，當初作出決定來中國時，我的年紀已經不少，曾經猶豫彷徨，對未知的困難感到擔心；而現在，一步步走來，我安然。無論年齡還是學術方向的轉變，對我都是很大的苦難，現在回頭看看過去的日子，我微微而笑。

微笑著，也感激著。感謝我的導師陳廣宏先生，感謝他無私的指導、鼓勵，關心、照顧。學術的指點和鼓勵，常常讓身在苦惱、困惑中的我看到光亮、感到力量。於是我振作疲憊的精神，繼續前行。我知道，每一步的前行，都有老師給予的力量。老師給我的溫暖，還在生活上的無私關照。我的孩子隨到上海，讀書遇到很大的麻煩，入幼兒園、入小學，都是靠老師的一次次全力幫助，才解決問題。其他種種關心幫助，不一而足，都銘刻我的心中。也要感謝談蓓芳老師、鄭利華老師、黃仁生老師，他們在平時和論文開題時給我提的種種意見，讓我受益良多。也要感謝我在韓國成均館大學的各位老師，沒有他們一直以來的指導和關心，我也不能有今天的成績。

除了老師，我也要謝謝我的諸位同門，葛春帆、趙健、梁苑、甄煒旒、魏宏遠、張海新、葉曄、艾兮兮、張雪莉，他們在平時，都給我很多幫助、帶給我很多快樂。我要特別感謝的是劉奕，他像我的親弟弟一樣。初次相逢，對他便感覺特別親切，我們後來的關係也格外密切。三年以來，他幫我收集論文資料，幫我修改論文，幫我應付學校生活，和我一起喝酒聊天，樁樁件件，我都不會忘記。

而最後濃濃的謝意與愛意，我要獻給我的家人。2004年，我的兒子呂宗垠6歲，一句中國話也不會說。爲了不和爸爸分離，他選擇一起來到上海。初進中國的幼兒園，宗垠流了很多很多眼淚。而現在，作爲復旦附小三年級的小學生，宗垠是班上語文成績最好的學生之一，他比爸爸聰明百倍啊。每天看著活潑的、可愛的宗垠，我就忘掉了世間的煩惱，和他一起單純地爽快地笑。他是我快樂的源泉，是我努力學習和工作的動力。尹僖廷，她是我的妻，我的愛人。跟著我離開故鄉，在異鄉漂泊，她吃的苦，只有我知道。可是僖廷從沒有半句怨言，她總是

微笑著操持家務、照顧孩子，為我分擔壓力與痛苦，使我能把全部精力投入到研究工作中去。望著完成的論文，我知道，裏面刻畫的都是我對僑廷和宗垠最深最深的歉意、謝意與愛意。當然，父母親大人的恩情是無法用語言來表達的。中國的古詩云：“誰言寸草心，報得三春暉”，說的正是我現在的心情。我在中國期間，不能侍奉老父母左右，心中之痛不可說。幸得二老身體一直康健，使我略感安心。希望兩位老人健康長壽。對一直支持我，代我照顧父母的哥哥和兩位姐姐，我當然也滿懷感激。