

华东师范大学

博士后学位论文

明清上海戏曲研究

姓名：尹蓉

申请学位级别：博士后

专业：中国文学

指导教师：赵山林

20071001

# 中文摘要

明清时期上海地区戏曲活动丰富多彩，不仅出现了许多作家作品，舞台演出也很频繁，在剧种声腔方面，亦有自己独特的风格。戏曲在上海都市文化形成和发展过程中具有重要的地位和作用，在全国戏曲发展过程中也产生了重大的影响。

有明一代至清中叶，家乐是上海戏曲演出的主要形式之一。文人士大夫蓄乐成风，这推动了上海地区戏曲创作和理论的发展，提高了戏曲演出水平，对上海昆曲“劲而疏”（潘之恒《鸾啸小品·叙曲》）风格的形成也起了一定的作用。

明清时期，上海棉纺织业发达，吸引各地商人前来贸易。商人重利奢华的生活方式对上海戏曲的发展起一定推波助澜的作用。商人演剧活动主要有两种形式，一是庙会演剧，二是会馆演剧。商人讲求排场之风气对戏曲的发展也产生过一定的负面影响。

晚清开埠后，江浙、闽粤、苏北等地人口涌入上海，在上海形成不同阶层，也带来了各种地方戏曲，如广东戏、苏滩、宁波滩簧、绍兴戏以及淮剧、扬剧，它们在上海的发展各不相同，但不同程度地丰富了上海戏曲，促进了海派戏曲文化风格的形成。

沪剧是上海土生土长的戏曲种类。它在形成过程中，和东乡调、花鼓戏、本地滩簧关系密切。由于使用土语宾白，内容贴近生活，多是有关男女爱情的描写，所以屡遭清朝统治阶级的严禁。但是它却受到了上海普通观众的喜爱。最后，在吸收其他剧种演唱方式的基础上，发展成为上海特有的剧种。

明清上海戏曲系年是按照时间顺序，记述了上海戏曲发展的脉络，明清时期上海作家生平交游、戏曲作品及其本事、上海地区戏曲演出情况、戏曲理论的发展情况等，为我们了解上海戏曲发展提供一些线索。

**关键词：**家乐 商人演剧 移民 花鼓戏 本地滩簧

# 绪 言

## 一、研究意义:

关于上海戏曲的研究,很多人都把眼光集中在晚清开埠之后到解放前这段时间。的确,这段时间是上海戏曲发展的黄金时期,有许多问题都值得我们去研究探讨,如关于戏曲改良运动、关于海派京剧、关于越剧、沪剧等剧种的形成以及近代戏剧运动理论等等,这都是一些戏曲史上的重要问题。

但是明清时期丰富多彩的上海戏曲舞台也是我们不能忽略的研究对象,它对于完整地展示上海戏曲的发展历程,揭示上海戏曲的发展变化规律,科学地评价戏曲在上海都市文化形成和发展过程中的地位和作用,以及它在全国乃至世界产生的重大影响,为我们进一步深入研究中国戏曲史和上海文化史都有着不可估量的意义。

本课题以明清时期(1368—1911)上海戏曲作为研究对象,对五百多年上海戏曲的历史进行系统深入的研究,力图梳理清楚这个时期戏曲发展的脉络,选取几个特定的角度,探讨上海戏曲的发展与社会现实、政治斗争、经济变革、文化思潮、风俗民情的种种关系,揭示明清时期上海戏曲发展的特征和地域风格。

## 二、研究现状:

### 1、综合类的研究:

目前研究上海戏曲的综合性的著作有《中国戏曲志·上海卷》、《上海艺术史》、《上海昆剧志》、《上海沪剧志》等。

《上海艺术史》中《上海戏曲史》部分的“第三节明代上海地区戏曲的繁荣及对后世的影响”和“第四节清代前期和清中叶上海地区的戏曲活动”等,按时间顺序,介绍了明清时期上海地区戏曲声腔的流传状况、作家作品以及戏曲的演出活动以及有关的戏曲理论,资料比较详细。书中涉及到了明清时期上海戏曲发展的特点,但是还可继续深入挖掘。

《上海昆剧志》从昆曲班社和剧团、剧目、演出场所、人物传记、演出习俗、声腔音乐等方面,全面论述了昆曲在上海发展的概况,材料翔实,既收集了很多宝贵的资料,又汇总了前辈艺人和专家的研究成果,是一部研究上海昆曲发展史

的集大成之作。

蓝凡先生的《明代上海地区的戏曲诸腔》和《清代中叶前后上海的地方戏曲》论述了明代以及清嘉庆前后上海地方声腔的繁荣的问题。弋阳腔、花鼓戏、滩簧等都兴盛一时，它们对光绪年间上海“花部”戏曲的兴起，都产生过很大的影响。

朱建明先生的《从〈玉华堂日记〉看明代上海戏曲演出》从声腔、班社、演员、剧目等方面，比较详细地介绍了《玉华堂日记》中记载的戏曲演出情况，从中可窥见明代上海戏曲家班演出状况之一斑。

关于上海戏曲的编年，现在有赵山林教授等编的《近代上海戏曲系年初编》，如果再编明清时期上海戏曲系年，那我们对上海戏曲的发展就会有一个比较完整的、深入的了解。

## 2、作家作品研究：

关于上海地区作家研究的论文有周巩平先生的《上海明清戏曲家考略》，邓长风先生的《七位明清上海戏曲作家生平钩沉》、《上海明清戏曲家考略》。这些文章从各类史籍与地方文献中的具体材料出发，对沈龄、徐霖、范文若、吴骥、李宜之、顾问、倪蛻、王初桐、廖景文、周文和等十位作家的情况作了一番详细的考证。邓长风先生的《七位明清上海戏曲作家生平钩沉》则补充了张昉、张一鹄、缪谟、徐春和、徐鄂等人生平的描述，纠正了其他书籍中一些关于这些作家生平和事迹的疏漏和讹误，为我们研究上海地区作家的生平及其创作提供了丰富翔实的资料。

单个作家研究成果比较突出的是蒋星煜先生，论文有《明代上海大戏剧家范文若》、《夏秉衡及其〈秋水堂传奇〉：上海古代戏曲家介绍》、《清初上海名戏曲家黄之隽》、《清代中叶上海著名的连台本戏剧作家张照》、《周书及其〈鱼水缘〉传奇》等，另外还有谭正璧《〈三元记〉作者沈受卿生平事迹的发现》、赵景深《沈采的〈千金记〉》以及邓长风《徐霖和他的〈绣襦记〉》和《徐霖研究：兼论传奇〈绣襦记〉的作者》、周巩平《清初戏曲家周稚廉生平补正》等。

赵景深《沈采的〈千金记〉》从情节、结构、用韵以及选曲等方面，介绍了《千金记》的一些特点，指出“《千金记》是本色传奇”，并且《千金记》很多曲子都是袭用元曲。

周贻白《范文若〈花筵赚〉》、《黄之隽〈忠孝福〉》、《周书〈鱼水缘〉》从本事、

音律和文词等方面，对这几部传奇进行了详细的考证。

周华尧《试论〈博山堂三种曲〉》分析了明代上海戏曲家范文若剧作的特色及与明末剧坛的传承关系，以及对当时和后世的俗文学创作产生的影响。

### 3、戏曲理论研究：

朱万曙的《明代戏曲评点研究》中的“明代戏曲评点的三大署名系统”专有一节论述“陈评”系统，比较详细地介绍了署名“陈眉公批评”曲本的数量和版本，并对其真伪做了分析，认为“师俭堂刊刻的‘陈评’曲本，其真实性大体可信。”

研究何良俊及其论著《曲论》的论文有黄天骧的《何良俊的〈曲论〉》、金宁芬的《何良俊〈曲论〉发义》等。金宁芬的《何良俊〈曲论〉发义》系统地分析了何良俊《曲论》中的两大主张：提倡本色，首重声律，阐述了一些不同于批评史、戏曲史的看法，如“‘宁声叶而词不工，无宁词工而声不叶’是何良俊在声叶、词工二者不可见得时，表示赞同前者，否定后者。并非在任何情况下都提倡‘声叶而词不工’”，颇有见解。

## 三、主要内容

上海的戏曲发展经历了一个相当长的历史过程，其最早的戏曲活动记载见于元代。元末，由于农民起义战争此起彼伏，中原及江南一带，都被战火所笼罩，只有松江府的大部分地区，由于“地处海隅，境内九峰三泖及海上均为躲避兵火的安全场所，于是南北文人士子均蜂拥而至”<sup>1</sup>。在这些南北文人士子中很多是著名的曲家，如陶宗仪、钟嗣成、杨梓等人，他们和上海本地籍文人曲家一起，饮酒赋诗，看戏评戏，促进了元末上海戏曲的繁荣。

到了明清两代，随着上海地区经济的发展，戏曲活动日益繁盛。上海自明代以来，出现了如沈采、徐霖、王玉峰、范文若、张照等著名戏曲家，创作了大量的戏曲名作，这些作品在全国产生了很大影响，有的至今仍经常在舞台上演出。

在演出方面，明清上海戏曲舞台演出频繁，有明一代至清中叶上海戏曲演出，民间职业班社和私人家班都很兴盛，而晚清戏曲演出的主要场所是茶园。此外迎神赛社演出也是明清两代戏曲演出的主要形式之一。光绪三十四年

---

<sup>1</sup> 高春明主编《上海艺术史》（上），上海人民美术出版社2002年4月，页42。

(1908)上海建成我国第一座新式剧场——新舞台，以后又建成了多家新式剧场，引起了戏曲表演的变化，逐步形成了海派戏曲的表演风格。

明清时期，上海的戏曲理论也比较发达，何良俊《曲论》中的“本色”说，明末徐于室所编纂的戏曲音律专著《南曲九宫正始》以及陈继儒的戏曲点评，各有独特的贡献，在中国戏曲理论发展史上都占有重要地位。

为了全面展示明清上海戏曲的发展特色，避免重复性的论述，本课题选取以下几个专题展开论述：

1、明清时期上海的家乐活动。从明初到清中叶，家乐一直是上海舞台的主要演出方式之一。由于明清时期上海经济的发展，很多文人士大夫家中都蓄有家乐，如沈霖、徐霖、何良俊、顾正心、潘允端、李廷敬等。上海的家乐演员一般来自苏州，因为当时以苏州演员的水平最高。家乐演出的声腔有北曲、海盐腔、弋阳腔、昆山腔，其中以昆山腔为主，剧目则是以当时流行的折子戏为主。

明清上海家乐活动对上海戏曲的繁荣发展起着重要作用，具体表现在以下几个方面：

首先，促进了上海昆腔的发展，对上海昆曲“劲而疏”<sup>1</sup>风格的形成起了一定作用。昆曲在上海地区的盛行，与文人士大夫的喜爱与推崇有很大关系。昆曲在流传过程中，融入上海地区特有的一些民风民俗，因此，形成了上海昆曲独有的特征。

其次，家乐频繁的演出和交流活动，文人士大夫的评剧论剧活动，提高了上海昆曲的演出水平。家乐主人的文化修养水平都比较高，知音懂律，有的人本身就是曲家和戏曲理论家，这对上海戏曲的创作和舞台演出水平的提高有大帮助。

再次，家乐的舞台实践，促进了上海戏曲创作的繁荣和戏曲理论的发展。明清时期上海曲家如沈龄、徐霖、创作了大批的传奇剧本，有的至今还在舞台上表演。而何良俊的“本色”、“当行”论，也是与他亲自参与家乐的舞台实践分不开的。

2、明清时期上海商人和戏曲活动。上海从宋代起商贸活动就很繁盛。到了

---

<sup>1</sup> 潘之恒《鸾啸小品·叙曲》。

明清，上海由于棉纺织业的发展，吸引全国各地的商人前来贸易。观赏戏曲是商人一种重要的娱乐活动，而商人那种喜欢享乐、乐于挥霍的风气，对上海戏曲的发展更是起了一定推波助澜的作用。

明清上海商人或者商业组织的戏曲活动主要有庙会演剧与会馆演剧两种。商人或者商业组织的演剧活动，一方面是为了祈福禳灾，期望获得更多的商业利润；另一方面则是为了展示自己的经济势力，内部的凝聚力以及增强一种乡人的认同意识。

商人和商业组织积极组织各种“会”的活动，在“会”上各种戏曲演出频繁，种类多样，场面盛大。既有昆曲，也有富有特色的地方戏；既流行的剧目，也有神戏；由于商人财大气粗，因此在会上演出的戏班，既有民间戏班，更多的是当时有名的戏班，真可谓是“名班演剧，百戏杂陈，笙歌之声，昼夜不歇”。<sup>1</sup>

会馆演剧也是商人和商业组织常见的一种演剧方式。上海早在顺治年间就有了第一家商业会馆，之后，商业会馆如雨后春笋般的出现。在会馆中一般都会建有戏台和看台，供敬神演戏、共联乡谊之用。会馆演剧形式多种多样，有春祈秋报，有岁时节令，还有红白喜事等等。会馆公所的戏曲表演，包括各种声腔，一般是当时最流行的演员和剧目，还有从商人家乡请来的地方戏班，这种地方戏班来沪演出，有利于不同声腔剧种之间的交流。

商人和商业组织的各种演剧活动，不仅促进了上海戏曲的交流，对海派戏曲风格的形成产生了深刻的影响。

3、晚清上海移民和戏曲。晚清开埠后，上海迅速成为全国的商贸大埠，各地移民纷纷涌入，其中以周边的江浙地区以及广东、福建等地的移民为主。按照来上海的方式，这些移民可分为三大类，一是商业移民，主要是指闽粤、江浙一带的移民；二是战乱移民，主要是江浙一带的移民；三是自然灾害移民，主要是指苏北等地的移民。

随着各地移民的到来，各种地方戏也开始进入上海，在上海生根落地。有的地方戏则在上海多元环境的影响下，汲取了丰富的营养，发展成新的剧种。

广东戏是比较早到上海的地方戏之一，同治年间，就有广东戏班的演出记录。二十世纪初，上海就有了第一家广东戏馆。晚清广东戏虽然因为语言的关系，演

---

<sup>1</sup> 清·毛祥麟撰 毕万忱点校《墨余录》上海古籍出版社，页189。

员、听众大多为粤籍人士，但是广东戏对上海的戏曲，特别是对京剧表演，在服装、背景以及男女合演等方面都产生过影响。

苏滩、宁波滩簧、绍兴戏等地方小戏是随着江浙绅商进入上海的，它们在上海的发展各不相同。苏滩在晚清民初曾盛行一时，它对上海本滩的形成影响比较大；宁波滩簧的主要观众群体比较固定，且在上海有比较高的经济地位，因此，宁波滩簧的变化不是很大；绍兴戏也是较早来沪的地方戏之一，早期是以武戏闻名。

香火戏、童子戏、扬州清曲等地方小戏开始是与苏北逃难的移民联系在一起的，它们来沪之后，为了生存下去，不断吸收、融合上海京剧以及其他各地剧种的优势，后来发展成为了新的剧种：淮剧和扬剧。由于苏北移民处于上海社会的最底层，淮剧和扬剧等也主要是流行在苏北移民聚集地。

这些随着各地移民来到上海的地方小戏，无论它们在上海的发展如何，都在不同程度上丰富了上海的戏曲文化。

4、东乡调、花鼓戏和早期的沪剧。沪剧是上海本地的地方戏，形成于民国时期。关于它的起源众说纷纭，但是不可否认的是，早期的沪剧和流行与上海郊区的东乡调、花鼓戏关系密切。

上海地区浦东、东乡等地方民歌小调“东乡调”与外地来的花鼓戏相融合，形成了具有上海地方特色的花鼓戏。花鼓戏最早是流行于上海的各个郊区，观众多为乡民。上海开埠后，需要大量的劳动力，因此，周边农村人口开始大量涌入城市，花鼓戏也随之进入到市区和租界。由于花鼓戏被统治阶级认为是“淫戏”，受到了围追堵截，为了生存下去，花鼓戏吸收了苏滩等滩簧小戏的特征，发展成为本地滩簧，民国初年，改名为申曲。

早期沪剧的观众和演员以上海本地人居多，演出方式由郊区的搭台，到入城后的跑筒子、敲地白及茶楼坐唱，一直到游艺场的表演。内容大多与封建说教、因果轮回没有关系，主要表现的是男女恋情和富有生活气息的场景，其中还有劝戒赌等，由于非常贴近生活，受到了观众的喜爱。

虽然花鼓戏等早期沪剧形态，屡遭当局的严禁，但是却一直在发展，从东乡调到花鼓戏，在到申曲，最后形成具有上海地方特色的剧种——沪剧。

5、明清时期（1368—1911）上海戏曲系年：这部分内容包括明清时期上海地

区作家生平交游、戏曲作品及其本事、上海地区戏曲演出情况、戏曲理论的发展情况等，可为我们研究明清时期的上海戏曲提供一些基本的线索。

由于明至清中叶，有关上海的戏曲资料比较少，因此，这部分的戏曲系年相对简单。晚清开埠以来，随着上海印刷业的发展，报刊杂志的增多，戏曲演出的繁荣，相关的戏曲材料非常丰富，所以晚清以来的戏曲系年内容相对详细，但是受时间和精力限制，还是遗漏了许多东西，只好留待以后再做补充。

这部分的材料主要来自于：王永宽等《中国戏曲史编年(元明卷)》、赵山林等《近代上海戏曲系年初编》、《中国戏曲志·上海卷》、《上海昆剧志》、《上海沪剧志》以及一些相关的笔记小说等。

#### 四、创新之处：

- 1、全面系统地研究明清时期的上海戏曲。目前为此，对明清时期上海戏曲做系统全面研究的论文、专著不多见，只在《上海近代文学史》、《上海艺术史》《上海昆剧史》等书中有所涉及，这对于上海戏曲的研究来说是远远不够的。
- 2、本课题在结构上突破了一般史论研究的框架，前半部分以专题的形式，论述明清上海戏曲发展中的富有特色的问题。后半部分则以编年的方式，梳理明清上海戏曲发展的脉络。两个部分参看，有助于对上海戏曲比较全面的认识。

#### 五、研究方法：

- 1、立足于文献学，结合文物学、历史学、文艺学进行研究。明清时期，有关上海戏曲的资料非常丰富，本课题主要依据各种文献，但对有价值的文物，例如戏台、剧场的遗址等等，也注意考察，并且在此基础上，通过历史学、文艺学的综合研究，梳理明清上海戏曲的发展脉络，对明清上海戏曲进行深入的理论阐释，探讨其各个方面的发展变化，力求阐明其中的规律。
- 2、共时的研究与历时的研究相结合。上海戏曲发展的历史纷繁复杂，因此既要弄清同一时间发生的各种事件及其相互关系，又弄清事件发生、发展的全部进程，这就要求我们将共时的研究与历时的研究结合起来，对纷繁复杂的历史事件进行认真梳理、细心探索，使有关事件的横向联系和纵向发展得到清楚显示，尽可能做到来去清楚，因果分明。

## 六、研究思路：

明清上海戏曲极其丰富，为了避免平铺直叙的论述，以突出这个时期上海戏曲发展的特色，本课题打破了以往按时间顺序的史论写法，前半部分选取了明清时期，在上海戏曲发展中比较富有特色的专题，如《明代文人士大夫与上海戏曲的发展》、《清代商人与上海戏曲的交流活动》、《晚清移民与上海戏曲》、以及《花鼓戏、滩簧与沪剧的起源》等问题进行深入研究，尽可能地展示明清时期上海戏曲发展的地域风格。由于时间仓促，还有一些问题如《明清地方官吏与戏曲》、《晚清上海传媒的兴起与戏曲的发展》等，只有留待以后再进一步探讨。

与前一部分专题研究相呼应，课题附录部分采用编年的方式，梳理明清上海戏曲的发展脉络，其内容包括作家生平交游，戏曲作品创作及其本事、戏曲演出情况、戏曲理论的发展等，这样，不仅能为我们研究明清时期的上海戏曲提供一些基本的线索，而且能让我们完整地系统地了解明清上海戏曲发展的历程。

## 第一章 明清时期上海的家乐

宋元时期，戏曲演出主要场所是瓦舍勾栏，到了明代，取而代之的是藩王缙绅富室的厅堂演出、神庙戏台演出或者临时搭建在城市、乡村的戏台演出。正如胡忌、刘致中二先生指出：“明代的戏曲，包括杂剧和传奇，特别是昆剧，主要是通过私人办置家庭戏班——家乐和民间职业戏班演出”。<sup>1</sup>这种状况一直持续到清中叶，之后便被茶园、酒楼等商业演出形式所替代。

家乐是明清时期戏曲的主要演出形式之一。家乐，顾名思义即是家庭戏班，“士大夫居家无乐事，搜买儿童，习讴歌，称为家乐”，<sup>2</sup>它是指由私人蓄养的以满足家庭娱乐为主旨的家庭戏乐组织以及这种特殊的戏乐组织所从事的娱乐活动。它是我国古代优伶组织的一种特殊形式。<sup>3</sup>其演出目主要是自娱和交际的需要。

私人蓄养歌姬乐人，早在先秦时期就已经出现，如《左传·昭公二十八年》载：“冬，梗阳人有狱，魏戊不能断，以狱上。其大宗赂以女乐，魏子将受之。”这种风气在汉魏唐宋一直存在，到了明清时期，遂成大观，涉及当时社会各个阶层。

明初，家乐主要存在于藩王邸中。明太祖朱元璋为了杜绝汉、晋“末大不掉”的弊病，确立了“分封而不锡土，列爵而不临民，食禄而不治事”（《明史·列传第四》）的封藩制度，鼓励藩王坐食俸禄，歌舞娱年。据说洪武初年，亲王之国，“必以词曲一千七百本赐之”（《张小山小令后序》）。因此，许多皇室亲王都是戏曲的爱好者，如“明太祖朱元璋看到高明的《琵琶记》后，极为称赏，曰：“五经四书，布帛菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》如山珍海错，贵富家不可无。”（徐渭《南词叙录》）有的还成了著名的戏曲家，如朱权、朱有燬等。

从明中期开始，随着世人对戏曲态度的转变，以及社会经济实力的增强，蓄乐的队伍越来越大，有王公贵戚、士绅巨族以及商人巫医等有能力的普通家庭，都开始训练家班伶人，以供自己宴饮交际赏曲之需。清梁份《江母八十寿序》说：“通州滨东海，擅渔盐利，而约斋徽产也。徽之俗善心计，拥高货，所居必夏屋，

<sup>1</sup> 《昆剧发展史》中国戏剧出版社 1989 年第 1 版，页 188。

<sup>2</sup> 陈龙正《几亭全集》，《四库禁毁书丛刊》集部，北京出版社 1998 年版，页 155 上。

<sup>3</sup> 刘水云《简论明清家乐对戏剧发展的影响》，《戏剧艺术》2004 年第 4 期。

被执绮，挟赵女燕姬，多丽仆，张筵设伎乐，出入必乘坚策肥，交通必显达以赫奕其声势。”（《怀葛堂文集》卷八。）《五茸志逸随笔》卷一亦记载：“吾松神医秦景明，讳昌运。其先裕伯者，侨居上海，传至芝石，以选贡历官别驾，生公，……随成名医。……其为人风流潇洒，复豪迈不群。家有台池花榭、歌姬舞女，弹铗归来者无不厌所欲而去。”但是在这支庞大的蓄乐队伍中，文人士大夫逐渐成为了蓄养家乐的主体。

明清时期，清柔缠绵、委婉悠远的昆山腔盛行，特别是明代嘉靖年间，经魏良辅改革后的昆山腔，“一字之长，延至数息”，清柔婉转，玉润珠圆，有如“水磨”。这种“柔婉曲折的艺术格调契合文人的审美趣味……有利于风流才子们抒发细腻蕴藉的艺术情感与外化其婉丽幽邃的内心世界。”<sup>1</sup>因此，“士大夫稟心房之精，靡然从好。”许多文人士大夫都积极参与到昆山腔的演出和创作当中来。正如清魏象枢所说：“余见世之为大僚者，……辄广接纳、竞豪华，凡诸宫室、舆马、仆从、优伶、田园、器具、服饰、宴饮之类，无不侈然。”<sup>2</sup>

很多文人士大夫大多出身世家巨族，从小接受良好的教育，曾考中状元、进士或举人，在文学、音乐、书画等领域造诣颇高，他们的参与，大大促进了戏曲创作、演出水平以及戏曲理论的发展。

## 第一节 明清上海家乐演剧活动

### 一、家乐的发展概况

明初社会稳定后，苏松一带经济得到了很大的恢复和发展，张瀚《松窗梦语》记载：“自金陵而下控故吴之墟，东引松常，中为姑苏，其民利鱼稻之饶，极人工之巧，服饰器具，足以炫人心目，而志于富侈者，争趋效之。”松江缙绅士大夫的经济实力也在不断增强，吴履震《五茸逸志》：“吾松士大夫归，一味美宫室，广田地，蓄金银，豢妻妾，宠嬖妾，多童仆，受投靠，鱼粮税，结官府，穷宴馈而已。”在松江“士大夫一中进士之后”，“而日逐奔走于门下者，皆言利之徒也。

<sup>1</sup> 郭英德《明清传奇史》江苏古籍出版社2001年，页79。

<sup>2</sup> 《寒松堂全集》卷十一《通议大夫福建督粮道参议前巡抚陕西兵部右侍郎兼都察院右副都御史伯街张公墓表》。

或某处有庄田一所，岁可取利若干”。<sup>1</sup>很多缙绅士大夫实际是大地主，有的甚至是身兼商人的角色。如嘉靖朝内阁大学士华亭徐阶，“田赋在华亭者岁运米万有三千石，岁租银九千八百余两，上海、青浦、平湖、长兴者不计也，佃户不下万人。”且还从事家中仍“多蓄织妇，岁计所积，与市为贾”。<sup>2</sup>何良俊的父亲何孝也是：“视丰美田产，多买童仆，岁时督课耕种，……由是收息渐广，十倍于前。”（《何翰林集》卷二十四）而上海另一个望族顾正心家家道中落时，也是靠经商，“谋什一致钜富”，成为一方巨室大户。

随着经济实力的增长，受江南蓄乐之风的影响，明代上海地区也出现了许多家乐。据刘水云《明清家乐研究》中统计，晚明家乐大概共有 172 家，其中：

江苏：65 占 37.8%      浙江：38 占 22.1%      松江：26 占 15.1% ✓

江浙松三地便有 129 家，占总数的 75%，而松江地区，则排名第三，从中可见上海地区家乐的繁荣。当时比较著名的家乐有沈龄家乐、何良俊家乐、潘允端家乐、顾正心家乐等。

后来明清易代之际，因战争的破坏和政权体制的革故鼎新，加上清初“江南赋税奏销案”，<sup>3</sup>明代极盛一时的缙绅士大夫受到严重打击，很多旧乡绅，在“奏销案”中破产，无力蓄养家乐，因此，清初上海缙绅士大夫家乐也出现了低潮。据叶梦珠《阅世篇》卷十《居第一》载：“顾氏赐第，乃先朝神庙时特旌高义青字顾光禄正心也。……制极壮丽，……余幼时犹见其胜也。顺治乙酉（1645）八月，毁于兵，中堂及两庑诸佐室犹存，其后，流为营兵所居，马矢瓦砾，几与山等。”<sup>4</sup>但是随着经济的恢复和发展，康熙年间，文人蓄养家班继万历后又出现了一次高峰，上海地区的松江、华亭等地，也出现宋敬亭、张云翼、张裳、沈荃等家乐。

到了雍正乾隆年间，由于清政府对绅士大夫蓄养家乐的管束逐渐加强，在雍正二年（1724）十二月二十八日的上谕说：“外官蓄养优伶，殊非好事”，“家有优伶，即非好官，着督抚不时访查。”<sup>5</sup>在乾隆三十四年（1769）又重申“禁止外官蓄

<sup>1</sup> 何良俊《四友斋从说》卷 34，商务印书馆 1959 年版，页 312—313。

<sup>2</sup> 范守己《曲洧新闻》卷二。

<sup>3</sup> 江南奏销案：《清圣祖实录》卷三顺治十八年六月庚辰：“江宁巡抚朱国治疏言：苏松常镇四府属并溧阳县，未交钱粮文武绅衿共一万三千五百一十七名，应照例议处……得旨：绅衿抗粮殊为可恶，该照例加议处。”

<sup>4</sup> 叶梦珠《阅世篇》上海古籍出版社 1981 年 6 月，页 222。

<sup>5</sup> 胡忌、刘致中《昆剧发展史》中国戏剧出版社 1989 年，页 425。

养家乐”的禁令，且措辞严厉。因此，“雍、乾间，士夫相戒演剧，且禁蓄声伎，至于今日，则绝无仅有矣。”<sup>1</sup>《锡金识小录》说：“较之前明，不及十之一也。”<sup>2</sup>当然禁令一出，并不意味着家乐的消失。“嘉道之际，海内宴安，士绅宴会，非音不搏”（《清稗类钞》）因此，上海等地实际上还是有很多的缙绅士大夫在蓄乐，如松江布政使李廷敬也于任职期间蓄乐演剧，曾演出过《秣陵秋》、《护花幡》、《洞庭缘》等传奇。

但是总的来说，上海地区清代家乐和明代相比，无论是数量还是水平，都不如明代，且清中叶之后，家乐演出不再是戏曲演出的主要方式之一了，取而代之的是广场和戏园演出。

## 二、家乐演剧形态

**1、演员来源：**明清上海地区的家乐，主要来自苏州。据范濂《云间据目钞》卷二载，因为上海等地文人家乐争购“吴门戏子”，导致“苏人鬻身学戏者甚众。”“又有女旦、女生，插班射利，而本地戏子十无二三矣。亦一异数。”<sup>3</sup>可见本地的演员不是很多。潘允端《玉华堂日记》记载，自万历十六年（1588）以来，潘允端陆续从苏州等地购买“串戏小厮”呈翰、呈清、呈春、呈节、呈良、钱义、顾端、呈鹤、呈辅、呈嘉、来仪、许应魁等十余人，组成潘氏家乐。

上海家乐，追捧苏州戏子，主要是因为当时昆曲演员的水平，以苏州戏子最为高，所谓“姑苏声伎几甲天下”、“苏州戏班名天下”。潘之恒说：“吴中名旦，其举步轻扬，宜于男而嫌于女，以缠束为矜持，神斯窘矣！”<sup>4</sup>“昆腔之于生旦，尤重其选。旦则择少年子弟之秀者为之，扮为妇女，态度咸秾，婉转娇媚，人多为所蛊惑，于是苏州声色之名甲天下。近日纳妾者必于是焉，买优人者必于是焉。”<sup>5</sup>

上海本地也有戏子，主要在民间江湖班中，他们的演出水平较苏州戏子略逊一筹。也有一些水平高的，如明代的王月、王翠翘、曹成、魏桂、唐四官等人，色艺俱佳，王月“善以吴音度曲，演传奇旦色数十本，皆精绝”（潘之恒《互史》）他们也会和文人士大夫的家乐一起演出，如丙戌年四月十二日，在潘允端的乐寿

<sup>1</sup> 徐珂《清稗类钞》中华书局2003年，页5057。

<sup>2</sup> 黄印《锡金识小录》光绪二十二年（1896）王念祖等木活字本。

<sup>3</sup> 范濂《云间据目钞》，笔记小说大观第十三册，页111。

<sup>4</sup> 潘之恒《鸾啸小品》卷三。

<sup>5</sup> 戴名世《忧庵集》第71条，《戴名世遗文集》中华书局2002年，页107。

堂，请“王洪州、徐南孺、唐汾州同坐，本处梨园，夜分方散。”民间江湖班杨成班丙戌年十二月间，一个月在潘宅中连演了五天，可见该班艺人自有其声压江湖的绝招，但是后来水平下降了<sup>1</sup>。道光五年，上海女伶顾兰州演唱女曲家吴藻的创奇《乔影》，也出现了“见者击节，闻者传抄，一时纸贵”（吴功载《乔影》跋）的现象，可见其演唱水平之高。

但是总体上看，上海本地戏子不太受士大夫的欢迎，《玉华堂日记》中就有“乌合梨园不成章”、“杨成班戏子极丑，略作即止”等语，冯梦禎《快雪堂日记》也有：“以风不大堪移舟，闷坐作戏。戏子松江人，甚不佳，演《玉玦记》”的记载。

**2、演出场合：**明清时期，上海地区家乐演出频繁，岁时节令、红白喜事这些特殊的日子要演戏，清初姚廷遴的《历年记》（上）载，顺治九年（1652）十二月二十二日，他叔祖 90 大庆，“本县文武及乡绅士庶，及别郡门生故旧亲戚，男女毕集，称觞贺拜，拥挤一日，家宴戏酌而散”，就是生日寿辰的演出；文人之间的交游燕集，所谓“美人爱唱吴趋曲，才子平吟子夜篇”（周茂源《鹤静堂集》卷三《庚戌元夕感怀》诗），或者即便是平时居家无事，演剧皆为常事。

文人雅集观剧评剧，一般多用诗歌表现，如《春日张友鸿招饮家园索童子度曲》、《念奴娇·张友鸿招诸同人宴集鸿范堂观剧，女郎莺初侑酒》（张友鸿即是清代上海曲家张一鹄）；还有黄图珌《看山阁集·南曲》卷二《舞红灯·上元灯筵集友》。徐钊七首《春暮客云间喜周釜山顾见山诸公招饮过从各赋》五言律诗等，徐诗写于康熙辛亥（1671）年春天，在周茂源宅中，和顾大申、张一鹄、董含等人一起听戏唱曲之时。

关于文人缙绅士大夫家乐演剧，记载最详细的要算潘允端的《玉华堂日记》，潘府几乎每天都要演剧，其场合主要分为以下几类：

**岁时节令：**丁亥年十一月二十三日，“五更往见祝圣寿，及学庙各祠拈香，各宅拜节”、“弋阳班梨园起更散”；壬辰年五月十八日，“王殿献五方贤圣，小厮与弋阳子弟两班做戏”；

**红白喜事：**万历十四年（1586）潘氏本人做寿，从四月初七至十八，家中天

<sup>1</sup> 朱建明《从〈玉华堂日记〉看明代上海的戏曲演出》，《戏曲论丛》甘肃人民出版社 1986 年 5 月。

天演戏；万历十七年，潘之长子又为其六十四岁“设席为寿”，“两班戏子各献伎”，据潘氏《日记》中反映，其长子死了，白天受祭，晚上“串戏”；潘妻顾氏死了，做二七时也命家乐搬演戏曲。

文人宴集：丙戌年五月十三日，“午后，请（吴）曲石、（王）贞庵、（顾）研山、（徐）南孺、易斋及梅岩弟，移席于家，吴门梨园众皆称美，一更散。”丁亥年四月十二日，“午设席乐寿堂，请陆婿及瞿三川、馆宾、汪、朱、赵、刘陪顾会海，弋阳梨园起更散。”戊子年六月十二日，“午，郭公上席，乌合梨园不成章，促席坐，小厮串戏数出，申散。”

居家无事：戊子年四月三十日，“请三儿妇，小厮做戏。”戊戌年十一月十八日，“余弟侄子共十二人，陪两班戏子做戏。”

其中，岁时节令、红白喜事以及居家无事时的演出，主要是以自娱为主，一般在家族成员范围内进行的，很多都与娱亲有关，如祝寿、祭祀等。而文人宴集时的演出则是一种交际手段，也是明清时期文人之间一种重要的、规格很高的交际方式，因此，家乐演出的水平的高下与否，关系到家乐主人的面子或者身份问题。另外，大量的咏剧诗也是出现在这种曲宴上。

## 2、演出声腔、剧目：明初是以海盐腔、北曲为主，明中叶之后则以昆腔为主，

间有弋阳腔等。明初，北曲盛行。顾起元《客座赘语》卷九“戏剧”条云：

南都万历以前，公侯缙绅及富家，凡有燕会，小集多用散乐，或三四人，或多人，唱大套北曲，乐器用箏、……拍板。若大席，则用教坊打院本，乃北曲四大套者，中间错以撮垫圈、舞观音，或百丈旗，或跳对子。<sup>1</sup>

嘉靖初，任职南京的何孟春亦云：“北曲音调，大都舒雅宏壮，真能令人手舞足蹈，一唱三叹。若南曲则凄婉妩媚，令人不欢，直顾长康所谓老婢声耳。故今奏之朝廷郊庙者，纯用北曲，不用南曲。”（《余冬序录摘抄内外篇》）

但是随着南戏的兴起和流传，它逐渐替代北曲，成为家乐的主角。最初受文人士大夫青睐的是声调轻柔婉转的海盐腔，杨慎《丹铅总录》：“近日多尚海盐南

<sup>1</sup> 顾起元《客座赘语》，中华书局1997年，页303。

曲，士大夫稟心房之精，从婉娈之习者，风靡如一。甚者北土亦移而耽之。”（卷十四）清人张牧《笠泽随笔》亦云：“万历以前，士大夫宴集，多用海盐戏文娱宾客。若用弋阳、余姚，则为不敬。”但那时，在上海士大夫的家乐中，还是有不少坚持北曲的，代表是何良俊家乐。沈德符《万历野获编·弦索入曲》记载：

嘉隆间，度曲知音者，有松江何元朗，蓄家僮习唱，一时优人俱避舍。然所唱俱北词，尚得金元蒜酪遗风。予幼时犹见老乐工二三人，其歌童也俱善弦索，今绝响矣。何又教女登数人，俱善北曲，为南教坊顿仁所赏。<sup>1</sup>

宋懋澄《九龠集》卷五记何良俊行止：

好客，客恒满座，家僮四五十辈，多习金元名家杂剧，与大内院本，各成一队绮丽如落日云。<sup>2</sup>

上海地区一直到晚明，还有提倡北曲的家乐。如施绍莘就曾经复兴过北曲，他的《秋水庵花影集》卷尾附陈继儒跋曰：“吾松弦索几绝，近来诸名家始稍稍起废，然不久便散逸。……子野（施绍莘）避地空山，绝迹城市，日撰新声，令宗工名手商榷翻度，差为弦索兴灭继绝。时时率诸童过予顽仙庐，丝竹嘈嘈，随风飘扬。”但是北曲最后终空谷足音，为柔丽婉转的昆山腔所取代。

从明代中叶一直到清中叶，上海地区家乐上流行的是契合文人审美趣味的昆腔：

华堂、青楼、名园、水亭、雪阁、画舫、花下、柳边、佳风日、清宵、皎月、娇喉、佳拍、美人歌、耍童唱、名优、姣旦、伶人解文义、艳衣装、名士集、座有丽人、佳公子、知音客、鉴赏家、诗人赋赠篇、座客能走笔度新声、闺人绣幕中听、玉卮、美酿、佳茗、好香、明烛、珠箔障、绣履点拍、倚箫、合笙、主妇不惜缠头、厮仆勤给事、精刻本、新翻艳词出。<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 沈德符撰《万历野获编》卷二十五，中华书局年版，页641。

<sup>2</sup> 宋懋澄撰《九龠集》卷五《顾思之传》，《四库禁书》第16册，北京出版社1999年，页12219。

<sup>3</sup> 王骥德《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》四，中国戏剧出版社1959年版，页182-183。

这就是王骥德在《曲律》中提出的“曲之亨屯”：“夫曲易尝不藉所遇以为幸不幸哉，遇则亨，而不遇则屯也。”<sup>1</sup> 清代上海曲家廖景文在他的诗文集《清绮集》卷三亦云：

昆腔曲谱，起于玉峰魏良辅，后遂盛行于苏。凡传奇。首推《琵琶》，其文精，其律细，加以老梨园排场之妙，遂而超群绝伦。若所谓乱弹，则词多鄙俚，系若辈随口胡诌，不经文人手笔，宜其当无大雅矣。<sup>2</sup>

认为昆曲的“精”、“细”才能和他们的身份相配，才可以在文人宴饮雅集时演出。因此，家乐上演出的剧目以昆腔为主，文辞优美、风雅，一般是自己或友人创作的，或是当时流行的剧目，据《玉华堂日记》载，当时演出的主要剧目有：

《琵琶记》、《荆钗记》、《宝剑记》、《西厢记》、《三元记》、《玉环记》、《精忠记》、《窃符记》、《虎符记》、《四节记》、《金丸记》、《钗钏记》、《双环记》、《寻亲记》、《分钱记》、《连环记》、《银瓶记》、《鸾钗记》、《明珠记》

从中可致，有南戏作品，如《琵琶记》、《荆钗记》等，有根据元代杂剧改编的传奇，更多的是不同时期文人创作的剧本，如《三元记》、《玉环记》、《连环计》、《明珠记》等。之后，汤显祖的传奇《牡丹亭》，在舞台上亦很活跃，据董含《三冈识略》“削须偿米”条载，华亭大族顾正心的曾孙“顾名威”：

性喜博，又酷好梨园，聘四方轻薄子，演临川《牡丹亭记》，有一少年，应剃髭髯，装杜丽娘，进曰：“俗语去须一茎，偿米七石，倘勿吝，乃可从命。”顾拊掌笑曰：“此细事耳。”即令一青衣，从旁细数，计削须四十三茎，立取白粳三百石送其家。诸人互相怂恿，益为豪举，所费不赀。<sup>3</sup>

浙中名士毛际可，到云间游历，看戏也是一项重要的内容，据他的《云间燕

<sup>1</sup> 同上。

<sup>2</sup> 转引《上海艺术史·上海戏曲史》，上海人民美术出版社 2002 年 4 月，页 71。

<sup>3</sup> 董含《三冈识略》，辽宁教育出版社 2000 年 1 月，页 46。

集记》载：“（乙丑）是夕，赴许鹤沙先生之招，演《越绝春秋》剧。”

很多文人创作的新剧本，往往都在家乐上演出过。如上海曲家夏秉衡《八宝箱》传奇，写杜十娘的故事，“叙其始末，谱为新曲”，脱稿后，“旗亭画壁，一时脍炙三吴人士口”（沈德符《清绮轩集》序）周书的《鱼水缘》传奇，也是“付伶伦歌之，颇合节”（《鱼水缘》传奇序）廖景文的《比枪》、《顾曲》（写周瑜的故事）等剧，“在合肥时，命家乐演之，今复传播闽中。”（《清绮集》卷八）他的另外一部传奇《遗真记》，据诸联《明斋小识》卷六载，也常在家乐上演出：

廖古檀先生景文，性喜风华，……卜筑小檀园于吾里，既檀园林之胜，复多丝竹之娱。伶工、侍妾辈以所撰“小青杂曲”，依声迭奏。故桑榆晚景，逸兴倍豪。每招致名流，飞觞坐月，为一时风骚盟长。<sup>1</sup>

“小青杂曲”就是指《遗真记》，写冯小青的故事。清代李廷敬家乐曾演出过陆继辂《洞庭缘》、《秣陵秋》、《海上谣》、《护花幡》等剧作。陆继辂在《崇百药斋文集》卷四《自题〈洞庭缘〉曲并呈李兵备》（组诗）其一云：“画诺才完日未偏，白云如镜照华筵。春莺小部传呼急，唱我黄河远上篇。”其五云：“重翻旧曲触闲愁，同把清尊话昔游。恨我识公迟十载，一帘秋影独登楼。”其六云：“豪丝激竹动春潮，乐府新传上海谣。我亦歌声出金石，尊前吹裂小红箫。”三诗分咏李廷敬家乐演出《洞庭缘》、《秣陵秋》、《海上谣》。

## 第二节 家乐对上海戏曲发展的作用

明清上海地区家乐的活动，对上海地区戏曲发展，起了重要作用，其具体表现在以下几个方面：

1、推动了昆山腔在上海的发展，对上海昆曲“劲而疏”风格形成起了一定的作用。

昆山腔最早发源于苏州昆山地区，开始只据吴中一隅，影响不大。“今唱家

<sup>1</sup> 诸联《明斋小识》卷六，《笔记小说大观》第35册，江苏广陵古籍刻印社。

称‘弋阳腔’，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之。称‘余姚腔’者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之。称‘海盐腔’者，嘉、湖、温、台用之。惟‘昆山腔’，止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人。”<sup>1</sup>弘治、正德间著名曲家祝允明(1460—1526)在《猥谈》中亦有记载：

数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于声音大乱。……而歌唱愈缪，极厌观听，盖已无音律腔调。愚人蠢工徇意更变，妄名余姚腔海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类，变易喉舌，趁逐扬，杜撰百端，真胡说耳。<sup>2</sup>

可见，那时候的昆山腔，还处于民间流行的状态。但明代正德、嘉靖年间，经魏良辅的改革，昆山腔融合老南北曲之优点，发展成为了一种：“调用水磨，拍捥冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀，功深琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细”的“新声”，并很快便在江南地区风行开来，“声场稟为曲圣，后世依为鼻祖”。<sup>3</sup>并随之传播到了大江南北。

上海最早的昆山腔是由民间戏班带入的。在万历之前，上海地区曾流行过各种南曲声腔，其中亦包括昆山腔。在潘允端《玉华堂日记》中就曾载有“弋阳梨园”、“太平梨园”、“余杭梨园”、“余姚梨园”、“绍兴梨园”、“吴门梨园”等，其中“吴门梨园”可能就是演唱昆山腔的民间戏班。苏州与上海毗邻，民间戏班之间交流频繁。万历之后，昆山腔在上海流传甚广，当时文人对它还持否定态度。何良俊在《四友斋丛说》中说：

松江近日有一谚语，盖指年来风俗之薄，大率起于苏州，波及松江，二郡接壤，习气近也。谚曰：一清狂，圆头扇骨揩得广浪当。……九清狂，不知腔板再学魏良辅唱。……<sup>4</sup>

最早把梁辰鱼改良后的昆山腔带入上海的，是当时的青浦县令屠隆，据沈德符《万历野获篇》卷二十五《词曲》：“梁伯龙传奇”载：

<sup>1</sup>徐渭《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》三，中国戏剧出版社1959年版，页242。

<sup>2</sup>祝允明《猥谈》，载陶宗仪等《说郛三种》上海古籍出版社1988年，页2099。

<sup>3</sup>沈宠绥《度曲须知》载《中国古典戏曲论著集成》中国戏剧出版社1959年，页198。

<sup>4</sup>何良俊《四友斋丛说》卷35，《明代笔记小说大观》（二）上海古籍出版社，页1155。

《浣纱》初出，梁游青浦，时屠纬真隆为令，以上客礼之。即命优人演其新剧为寿。每遇佳句，辄浮大白酬。梁亦豪饮自快。演至“出猎”，有所谓摆开摆开者，屠厉声曰：“此恶语当受罚。”盖已预储（水+夸）水以酒海灌三大盂。梁气索强尽之，大吐委顿，次日不别，竟去。屠凡言及必大笑，以为得意事。<sup>1</sup>

《浣纱记》约作于嘉靖三十九年至四十四年之间（1560-1565），而屠隆作青浦令是在万历七年（1579），据《鄞县志》卷三十八载，屠隆万历“七年调系青浦，甫至，大霖雨，诸堤且就溃。”上海演出《浣纱记》，是在梁辰鱼创作不久之后的事情，并且还请到曲家梁辰鱼本人观赏。

在整个观曲的过程中，屠隆不仅好酒相待，还善意地作弄了作者梁辰鱼。屠隆和梁辰鱼关系密切，屠曾还为梁的《鹿城诗集》作序，云：“余自汝颖税驾由拳，揽髻山冈，……昆阳盖有梁伯龙云。伯龙少时好为新声，是天下之绝丽，余闻而太息。……以彼其才，令力追大雅，上可东阿、萧统，下不失为王江陵、李王孙，而胡乃自比都尉，侈为艳歌？”可见他对梁辰鱼的推崇。但是这次演出之后，受作弄的梁辰鱼“次日不别，竟去”，堪称曲坛的一件轶事，亦足见此事的影响。

大约在万历二十一年（1593）左右，由于潘允端、顾正心、陈大廷等人从苏州购买戏子，昆曲从此在上海得到了广泛传播，出现了“松人争尚苏州戏”的情景。<sup>2</sup>上海的昆曲，在传播过程中，为了适应观众的审美要求，逐渐形成了“丽”、“劲而疏”的风格，潘之恒《鸾啸小品》卷二说：

长洲、昆山、太仓，中原音也。名曰昆腔，以长洲、太仓皆昆所分而旁出者也。无锡媚而繁，吴江柔而清，上海劲而疏：三方者犹或鄙之。而毗陵以北达于江，嘉禾以南滨于浙，皆逾淮之橘，入谷之莺矣。远而夷之勿论也。<sup>3</sup>

这些风格的形成，与上海位于濒海地区，具有不同于苏州的民风、方言等因

<sup>1</sup> 据沈德符《万历野获篇》卷二十五《词曲》。

<sup>2</sup> 据范濂《云间据目钞》载云：“近年上海潘方伯，从吴门购戏子颇雅丽，而华亭顾正心、陈大廷继之，松人又争尚苏州戏。”范濂生于嘉靖十九年，《云间据目钞》大概写于万历二十一年（1594），因此潘允端从吴门购买戏子的时间，大约也是在万历二十一年左右。

<sup>3</sup> 《潘之恒曲话》，汪效倚辑注，中国戏剧出版社1988年，页8。

素有很大的关系，也与上海文人崇尚北曲的传统有一定的联系。

上海虽然毗邻苏州，两地的文化、风俗甚至语言都很接近，但是上海毕竟是一个濒海地区，有着自己的一些特质。范濂在《云间据目钞》亦云：“上海健讼，视华、青尤甚。”王韬的《瀛壖杂志》亦载：

濒海之民，龌鄙近利，尤好争斗，……范叔子以沪邑风俗鄙陋，故常倦游。盖海滨之民气质刚劲，举止率卤。读书子弟亦俗氛满面，绝无深识远虑可与谈者，宜为其所讥也。<sup>1</sup>

这种说法虽然有些夸张，但是不无道理。这是波涛汹涌的壮阔的大海铸造出来的性格，也是尚武好斗吴越古风的一点遗留。所谓“民气易动而寡静”（钟琦《上海县志序》）、“民多尚拳勇，什佰为徒，各分党翼，凡细事相争，逞其膂力，持械角斗，名曰打降，此皆濒海恶习。”<sup>2</sup>这大概是上海昆曲声腔“劲”风格形成的原因之一。

加上上海的方言，虽然近似周边的江浙地区，但是还是有些差别：“（松江）郡语言皆与苏嘉同，间亦小异，细分之，则府境亦自不同。……府城视上海为清，视苏州为重，大率同为吴音而微别耳。”<sup>3</sup>这种区别，总体上是：

沪人之音重唇，不逮吴趋柔脆。方言间有相同，第其声浊而。且五方杂处，音韵易淆。今井里恒潭，顾影少年渐作吴侬软语，一群哑哑白项鸟，知免矣夫人。<sup>4</sup>

这种语音的区别，对昆曲演唱风格的的形成有重要作用，王骥德在《曲律》中云：

“昆山”之派，以太仓魏良辅为祖。今自苏州而太仓、松江，以及浙之杭、嘉、湖，声各小变，腔调略同，惟字泥土音，开、闭不辨，反讥越人呼字明确者为“浙气”，大为词隐所疵！详见其所著《正吴编》中。甚如唱火作呵上声，唱过

<sup>1</sup> 王韬《瀛壖杂志》，页15。

<sup>2</sup> 清·嘉庆《直隶太仓州志》卷一六，《风土》。

<sup>3</sup> 清·嘉庆《松江府志》卷五上，《风俗》。

<sup>4</sup> 王韬《瀛壖杂志》，页18。

为个，尤为可笑！过之不得为个，已载编中；而火之不可为呵上声，词隐犹未之及也。然其腔调，故是南曲正声。<sup>1</sup>

在上海方言重“重唇”、“浊”等以及犷悍民风的影响下，上海的昆曲显示出了与苏州昆曲不同的唱腔的特质。

## 2、促进了戏曲交流，提高了上海戏曲的演出水平。

明清时期，上海蓄养家乐的文人士大夫大文化修养都比较高，很多都能诗善文的，是当时著名的文学家、画家或者音乐家。如上海比较早蓄养家乐的文人沈龄，《安亭志》卷十七《人物二》称他：

究心古学，落拓不事生产，尤精乐律，慕柳耆卿之为人，撰歌曲，教僮奴为俳優，画竹仿文洋州，书法出入苏文忠、赵承旨。诗歌清绮绵婉，名满大江南北。太傅杨一清谢政居京口，特招致之，适馆授餐，日与为诗酒之会。<sup>2</sup>

还有顾斗英、施绍莘等，据《列朝诗集小传》丁集中“顾公子斗英”称：“少有隼才，磊落不羁。穷服馔，娱声色，选伎征歌，座客常满，日费万钱不惜。”

《明词综》卷五“施绍莘”载：“子野少负隼才，作别业于泖上，又营精舍于西畬，极烟波花药之美。时陈眉公居东畬，管弦、书画兼以名童、妙伎来往嬉游，故自号浪仙。”

有的家乐主人本身就是戏曲家、戏曲理论家，知音懂律，如沈霖、何良俊、陈继儒、孙克弘、倪蜕等，他们常常亲自指导或者延请曲师指导家乐的演出。如据清吴履震《五茸志逸随笔》卷一称：“何元朗家蓄梨园甚精，曲皆手自校定。”另一家乐主人孙克弘在何氏家乐曲宴中，亦会参与顾曲指导：“汉阳（指孙克弘，孙曾任汉阳知府）喜元朗叔皮之为人好客，客恒满座，家僮四五十辈，多习金元名家杂剧与大内院本，各成一队，绮丽如落日云。汉阳侧耳注目，如少不当家，则即席呵谴。”（明宋懋澄《九禽集》卷五《顾思之传》）。

不少家乐主人还能粉墨登场，如潘允端经常以优戏为乐，据《玉华堂日记》

<sup>1</sup>王骥德《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，页117。

<sup>2</sup>清·陈树德编纂，朱瑞熙点校《安亭志》卷十七上海古籍出版社年版，页296。

载，戊子年四月十三日，“阿桂来，留坐，合家人做戏”；庚子年十二月初五，“三小孩请余内室扮戏”；戊子年四月初二，“予与四儿做戏二本，抵暮散。”<sup>1</sup>倪蜕自幼便爱好戏曲，在为吴立三《岁寒交》剧本写的序言中，他说道：“仆少能顾曲，艺亦近夫俳優，长好填词，实学惭于格律。”《文集卷一》可见他很小就会唱曲，演技甚至接近专业演员。<sup>2</sup>清代曲家廖景文晚年归田回乡后，也常常亲自按板：“甲申展重阳，予携王西庄、光禄暨诸同学，畅叙廖古檀听吟轩，琴樽与竹树争辉，裙履共笙箫俱韵。……时金陵郁雅君在座，光禄命唱《牡丹亭》[小桃红]数曲，古檀亲为按板……”<sup>3</sup>（《梦草书堂偶笔》），廖古檀就是廖景文。

因为家乐水平，与主人在交际中的面子身份有关，所以很多家乐主人在训练家乐，提高家乐演唱技艺方面，也是想尽办法，如潘允端一开始就要他家的戏子学唱被人们称为“戏祖”、“戏胆”的《琵琶记》等剧目，才学一个月，就命令装扮演出，还经常携带他们去其他士大夫宅中演出，让他们和水平比较高的民间职业班同台演出，这些措施都是为了提高他们的演出水平。何良俊邀请南教坊著名曲师老顿为其家乐授曲（见《四友斋丛说》卷三十七《词曲》）。朱云崱家乐的教授也是自有一套方法，据张岱《陶庵梦忆》卷二“朱云崱女戏”条曰：

朱云崱教女戏，非教戏也。未教戏，先教琴，先教琵琶，先教提琴、弦子、箫管、鼓吹、歌舞。借戏为之，其实不专为戏也。……丝竹错杂，檀板清讴，入妙腴理，唱完以曲白终之，反觉多事矣！西施歌舞，对舞者五人，长袖缓带，绕身若环，曾绕摩地，扶旋猗那，弱如秋药。女官内侍，执扇葆璇盖、金莲宝炬、纨扇、宫灯二十余人，光焰荧煌，锦绣纷叠，见者错愕。<sup>4</sup>

因此，明清时期上海家乐的水平普遍比较高，何良俊家蓄养的家乐，“一时优人俱避舍”；有的家乐还曾参加教坊演剧，能和教坊演剧一争高下。据《安亭志》卷十七《人物二》载：“武宗南巡，幸一清第。一清张乐侑觞，苦梨园无善本，谋于龄，为撰《四喜》传奇。更选伶人之绝聪慧者，随撰随习，一夕而成。

<sup>1</sup> 朱建明《〈从玉华堂日记〉看明代上海戏曲的演出》，《戏曲论丛》（1），甘肃人民出版社1986年5月。

<sup>2</sup> 周凤平《上海明清戏曲家考略》《戏曲研究》（24）文化艺术出版社1987年12月，页291。

<sup>3</sup> 《清绮集》卷四。

<sup>4</sup> 张岱《陶庵梦忆》，卷二《朱云崱女戏》，页45。

明旦供奉，武宗甚喜。”<sup>1</sup>徐霖的家乐也先后两次为武宗表演，《上元县志》称：“徐霖……伎乐满前……武宗南狩，两幸其居。”后来徐霖正德十六年从京师归来后，隐居故园，以诗酒词曲自娱，安度晚年。

家乐之间的互相交流，也提高了上海戏曲的表演水平。由于观看家乐表演是当时文人士大夫日常生活的一部分：“用家班来招待嘉宾，可以说是明清时期最显雅致且高规格的一种交际方式……，除了在家用家班来宴请，班主也可以带领家班到对方家里演。”<sup>2</sup>因此，各个家乐之间交流频繁。何良俊小时候曾见过松江王西园家乐表演：

每一入城。好事者争趋之。其舟次常满。喜歌曲。曾教妆戏者数人。名丹桂者亦有声。<sup>3</sup>

而王西园家乐在当时属于水平比较高，据《鸾啸小品》卷三《凤姝》描绘云：

（西园主人）出十二三女子四五人，扬眉举趾，极蛾燕之飞扬。妙舞轻歌，兼绛腊之婉丽。五方之彩，杂错以成章。南北之音，协调而应拍。<sup>4</sup>

这对何良俊以后蓄养家乐不无影响。潘允端的《玉华堂日记》中亦有大量秦嘉谔、顾正心等家的梨园，在豫园演出的记载，如万历十四年（1586）九月二十五日日记：“凤楼梨园为文谷家唤，因使用之。”十月二十五日日记：“凤楼梨园二鼓散。”万历十五年（1587）十月二十八日日记：“凤楼家梨园演岳武穆，不胜感慨，一更散。”十一月二十八日日记：“凤楼家梨园二更散”。万历十六年（1588）闰六月十三日日记载：“留饮顾青字家，梨园抵暮散。”万历十八年（1590）五月二十四日日记载：“青字戏子做戏，二更散。”万历二十六年（1598）七月初七日记：“申，赴顾青字席，有二口女做戏，抵暮散。”凤楼即是秦嘉谔，青字则为顾正心。

明代上海家乐戏班不仅与本地家乐交流频繁，且与邻近吴门家乐来往密切，

<sup>1</sup>引自胡忌、刘致中《昆剧发展史》，中国戏剧出版社1989年版，页50。

<sup>2</sup>刘桢、谢雍君《昆曲和文人文化》，春风文艺出版社2005年2月，页88。

<sup>3</sup>何良俊撰《四友斋丛说》卷十七，中华书局1959年版，页150。

<sup>4</sup>汪效倚辑注《潘之恒曲话》，中国戏剧出版社1988年，页60。

何良俊有《十七夜皇甫司勋宅观灯，家姬出舞，赠二首》，写的就是他到江苏长洲人皇甫司勋家观乐的情景，而皇甫汸家乐以舞蹈很出名，很多都是他自制的：“华馆夜留宾，芳筵应早春。好将灯作月，况以玉为人。舞出前溪艳，歌传白雪新。陈王擅词赋，知是洛川神。”据清汪汝谦《西湖纪游》载，华亭人朱国盛家乐也曾到西湖演出，“女乐之最盛者为茸城朱云来同卿、吴门徐清之中秘，两公所携莫可比拟。清讴缓舞，绝代风流，共数晨夕。”（《春星堂诗》卷五）。这种交流，可以取长补短，互相学习。

家乐与民间职业戏班的交流，也同样提高了家乐的表演水平。明清时期，上海地区职业戏班很多，它们或者以班主的姓名为班名，或者以善于演出的节目作为班名，它们一般在迎神赛社或者庙会上演出，极受欢迎。

同书卷二还载有“万历辛卯(十九年)，郡有奸徒二十余人，忽谋建小武当于南门外演武场西，前后殿宇穷极壮丽……戏子、妓女约十余班。”民间职业戏班演出水平，虽然被文人士大夫认为是“蝉噪蛙鸣”，如明嘉靖年间进士、嘉定（上海人）徐学谟（1522—1593）《归有园稿》卷五有题为《子柔嗔曼重习弋阳旧曲，醉中误出秽语，醒复悔之，更裁五绝句相解，予如其数代曼作答》诗五首：

其一，蝉噪蛙鸣并鸟啼，那分上下与东西。声从口出俱天籁，论到庄生物自齐。  
其二，或怪昆山道士腔，如君更击弋阳忙。不知坐井观天者，何用桑蓬射四方。  
其三，旧曲温成奉主君，岂知墙外有人闻。君家安得饶牛矢，始信兼收是广文。  
其四，感君意气日周旋，度曲何须苦浪缠。纵使调高惊绝代，不过老作李龟年。  
其五，嗔面难将雅道论，醉言虽直欠温存。低头未敢伤君意，背却银灯试泪痕。

但是还是被经常邀请到士绅的厅堂上演出，如潘允端家的堂会曾经有弋阳子弟（弋阳腔）、太平梨园（太平腔）、余姚梨园（余姚腔）、余杭梨园（杭州腔）、松江梨园（昆山腔）、浙江戏子（海盐腔）等多种声腔的戏班来演出的记载：

“家中梨园并口顾家三人做戏，一更散。”（1588年3月25日）

“大儿设席为寿，苏州子弟回。……两班戏子各献技。”（1589年4月13日）

“小厮与妓白四串戏，一更散。”（1589年4月27日）

“苏州大子弟六人同小厮做戏，一更已。”（1589年9月8日）

“未赴三儿席，吴门戏子及小厮各做戏，抵暮散。”（1591年4月12日）

“赴五儿席位，二班戏日晡散。”（1595年4月13日）

“两班戏子做戏，鸡鸣散。”（1598年12月18日）

据《玉华堂日记》载，从万历十五年到二十年（1587-1592）有七次观看弋阳戏的记录。如万历十八年（1590）四月二十日记载：“唤弋阳小戏子做戏，顾振海强携生、旦去，可恨也。”“小厮及弋阳子弟两班做戏。”（1592年5月18日）

这种家乐之间的互相交流以及家乐与民间职业戏班之间的交流，提高了上海家乐的表演水平。后来，松江地区优秀的演员，也会向江浙一带流入，并得到了吴地文人的肯定。如何良俊家乐陈悦，到了到了无锡顾可学家，“最后得何元朗优奴陈悦，饮醉声益扬，演范睢剧，尤得当年意气”（黄印《锡金识小录》卷十《前鉴·优童》），这样极大地促进了戏曲的交流和发展。

### 3、促进了上海戏曲创作和理论的繁荣

明清时期，上海很多曲家家中都蓄有家乐，如沈龄、徐霖、张一鹄、王玉峰、廖景文、周稚廉、周书、黄图秘、张照等。他们把自己的创作和家乐演出结合起来，如“沈元寿，……撰歌曲教童奴为俳優，以此称于邑人。”（光绪《嘉定县志》）徐霖，也能“自度曲为新声”（周晖《金陵琐事》），“填南北词皆入律”，经常“命伶童侍女被其新声”，“都人竞传而歌之”（钱谦益《列朝诗集小传》），时人称之为“曲坛祭酒”。

由于和舞台演出相结合，有些作品虽然故事情节稍逊一筹，但是还是受到伶人观众的欢迎，如沈龄的传奇作品在音律上很有特点，比较适合吴人歌唱，明代吕天成《曲品》著录他所创作的剧本有《三元记》、《娇红记》、《龙泉记》，评云：“沈寿卿蔚以名流，雄乎老学。语或嫌于凑插，事每近于迂拘。然吴优多肯演，吾辈亦不厌弃。”说沈龄剧作故事情节不怎么样，但是比较适合演唱，所以他的曲子不仅在当时引起了轰动，对后世也产生了很大的影响，清代钱大昕有一首诗云：“徵歌曾费锦缠头，檀板家僮唱石州。好事沈郎今不见，晓风残月付东流。”这和沈龄亲自“教童奴为俳優”的实践活动是分不开的。

这种演出和实践结合在一起，不仅有利于提高创作，使得戏曲的艺术性、场

面、情节、关目的安排等都不会有案头化的倾向，也有利于提高戏曲的表演水平，如果曲家亲自做导演，更有助于对剧本的理解、情感的把握，因此戏曲演出才更有感染力。明清时期上海曲家创作的，经常在家乐舞台上演出的作品有：

《绣襦记》：明徐霖作。写常州刺史郑儋之子元和上京应试，流连名妓李亚仙，盘缠殆尽，被鸨母赶了出来。遭父亲责打，沦为乞丐。后被李亚仙收留，且激励他发愤读书，考中状元，两人结为夫妇。常演的折子戏有《坠鞭》、《入院》、《卖兴》、《当巾》、《打子》、《教歌》、《剔目》等。

《焚香记》：明王玉峰作。写书生王魁娶青楼 桂英为妻，赶考得中，被授为徐州金判。巨富金垒为了强占桂英，将登刻录改调。桂英得到假的休书，愤而自尽，引鬼兵勾取王魁魂魄。后来海神判官探明真情，令王魁、桂英两人重返阳间，夫妻团员。后来王魁剿寇有功，官职升迁，喜上加喜。此剧一改南戏《王魁》中的负心汉故事，是为王魁翻案之作，这也是沿袭民间已有的一些故事。舞台上常演的曲目有《阳告》、《阴告》、《陈情》、《鸣冤》、《折证》等。

《鸳鸯棒》：明范文若作。《鸳》取材于话本小说《金玉奴棒打薄情郎》，叙述落魄书生薛季衡与发家乞丐钱盖之女媚珠成婚，在钱家帮助下获取功名，后背恩负义，终遭惩罚的故事。

《珊瑚玦》：清周稚廉作。写书生卜青经 15 年离乱，最后以珊瑚玦与妻子儿女团圆的故事。剧中着意表现“秀才之苦苦无加”，借剧中人物大发“秀才不如丐，丐不如狗”的议论。

《遗真记》：清廖景文作。写冯小青的故事。由于汤显祖《牡丹亭》的关系，冯小青故事曾经很流行。为了写好这本杂剧，廖景文到杭州寻访小青的遗迹，还让画师画了一幅小青的画像。写成后，演出非常成功。廖静文晚年曾感慨云：“遗真一曲谱真真，旧事传来墨晕新。物换星移家乐散，十年春恨细如尘。”（《湖海诗传》卷十三）

《升平宝筏》：清张照作，清代宫廷大戏之一。演唐僧师徒西天取经的故事。共 10 本，每本 24 出。舞台上常演《北钱》，写唐僧西行，尉迟恭等百官至长安郊外送行饯别。

《雷峰塔》：清黄图珌原作（失传），后来陈嘉言修改。内容写峨眉山白蛇与青蛇精同游西湖，邂逅许仙，一见钟情。成婚后，在苏州开药铺。端午节误饮雄

黄酒，现形吓死许仙，于是上嵩山盗取仙草，救许仙复活。因官府查白娘子所盗失物，许仙被发配镇江，被法海和尚点化，白娘子和小青水漫金山，但不敌法海。后备发还金钵收于雷峰塔下。这个故事一直在民间流传，清乾隆初被黄图珌改编为《雷峰塔》。由于黄本坚持除妖宣佛，“与世稍有未合”，后剧本失传。但是后来的演出本，多是以黄本为底本所改。

在戏曲理论上，明代著名家乐主人何良俊，提出了“本色”说：“盖填词需用本色语，方是作家。”（《曲论》）他所谓的本色，指词曲要蕴籍、简淡，“叙述情事，婉转详尽”、“然既谓之曲，须要有蒜酪”。这很大程度上也是和家乐的表演实践相结合的。因此，他批评《琵琶记》卖弄学问，而赞扬《拜月亭记》当行于舞台：

《拜月亭》是元人施君美所撰，《太和正音谱》“乐府群英姓氏”亦载此人。余谓其高出《琵琶记》远甚。盖其才藻虽不及高，然终是当行。其“拜新月”二折，隐括关汉卿杂剧语。他如《走雨》、《错认》、《上路》、馆驿中相逢数折，彼此问答，不须宾白，而叙说情事，婉转详尽，全不费词，可谓妙绝。<sup>1</sup>

所谓的“当行”，强调的也是戏曲的舞台表演性。何良俊关于《琵琶记》和《拜月亭》的论述，挑起了明代曲坛上关于一场对《琵琶记》和《拜月亭》孰优孰劣论争。

何良俊本人精通音律，因此他是用“知音”者的眼光来鉴赏戏曲的。在《曲论》开篇，他感慨道：“今世律法亡矣！”在接下来的论述中也十分强调音律的重要性，他认为“‘声音之道，与政通矣’。佛经亦曰：‘以我所证，音声为上。’今佛家梵呗，如念真言之类，必和其音者，盖以和诏和，用灵通气也。”这是因为这样，所以他在评论南戏《吕蒙正》、《王祥》、《杀狗》、《江流儿》等九种戏文时，虽明知其词不尽工，却因其“皆入律”而给予肯定：

……此九种，即所谓戏文，金、元人之笔也，词虽不能尽工，然皆入律，正以其声之和也。夫既谓之辞，宁声叶而辞不工，无宁辞工而声不叶。<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 何良俊《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》四，中国戏剧出版社1959年，页12。

<sup>2</sup> 何良俊《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》四，中国戏剧出版社1959年，页12。

这是从舞台实践的“能唱”、“入乐”等角度来论述戏曲的，“宁声叶而辞不工，无宁辞工而声不叶”也是对戏曲舞台表演的精辟论述，在声叶、词工二者不可兼得时，他赞成前者，否定后者。

程芸博士认为何良俊从“声叶”与“辞工”关系出发“称赏《拜月亭》等九种早期南曲戏文于声律上所实现的和谐动听的美感效应”，“主要是与嘉隆年间南曲北唱这一特定演艺现象相联系的一种审美观念：……当何良俊以‘皆上弦索’为依据去赏鉴《拜月亭》等的声律成就时，他实际上是在以能否使用北曲器乐弦索来伴奏作为评价早期南曲戏文艺术得失的主要标准”<sup>1</sup>此话有一定的道理。何良俊推崇北曲，曾聘请著名蒙古曲师顿仁在何氏家班中任教，顿仁对此曾感激涕零，称云：“顿仁在正德爷爷时随驾自北京，在教坊学得，怀之五十年。供筵所唱，皆是时曲，此等辞并无人问及。不意垂死，遇一知音。”（《中国古典戏曲论著集成》四《曲论》）因此，何家小鬟能唱五十余种北曲，何良俊的“声叶”、“辞工”等观点，就是从舞台实践出发而谈的。

何良俊的这种观点后来成为吴江派的理论核心，吴江派盟主沈璟在他的论曲散套[二郎神]中说：“何元朗，一言儿启词宗宝藏。道欲度新声休走样，名为乐府，须教合律依腔。宁使时人不鉴赏，无使人挠喉啖嗓……。”可见何良俊戏曲理论在当时和后世的影响。

## 小 结

明清时期家乐演出是戏曲舞台的主要演出形式之一。上海文人士大夫蓄乐成风。家乐的盛行，对上海戏曲，特别是昆曲的流行、创作、演出水平的提高、上海昆曲地域风格的形成，以及戏曲理论的成熟和发展都有重要作用。

---

<sup>1</sup> 程芸《沈璟“合律依腔”理论评述》，《文学遗产》2000年第5期。

## 第二章 明清上海商人和戏曲

### 第一节 明清上海商业发展概况

上海地区处东海之滨，夙擅渔盐之利。“春秋属吴，后属越。名不甚著。旋入于楚。战国时期相传为楚春申君封邑。……宋末于其地设市舶提举及榷货场，百货辐辏，称为雄县。元时遂称壮县。”<sup>1</sup>“人烟浩穰，海舶辐辏，遂成大市”。<sup>2</sup>入明后，由于地理环境的变化，海盐的产量日趋下降。一些以盐业经济为基础的市镇相继衰败。但是以棉花为主的种植业和纺织业却兴盛起来。

上海因其特殊的地理位置，“田土高仰，物产瘠薄，不宜五谷，多种术棉”（乾隆《苏州府志》卷第八，《户口》卷一）加上元末明初，松江乌泥泾人黄道婆从海南回来，带回来了先进的纺织技术，“乃教以做造捍弹纺织之具，至于错纱配色，宗线契花，各有其法。以故织成被、褥、……，其上折枝团凤棋局字样，粲然若写。人既受教，竞相作为。转货他郡，家既就殷。”（《南村辍耕录》卷二十四）

于是上海广大农村“家纺户织，远近通流，”且“纺织不止乡落，虽城中亦然”，即“士大夫家，多以纺织为业。”大官僚张翰先世“亦以机枢起。”何良俊《四友斋丛说》卷十三云：“昔日逐末之人尚少，今去农而改业为工商者，三倍于前矣。昔日原无游手之人，今去农而游于趁食者，又十之二三矣。大抵以十分百姓言之，已六七分去农。”<sup>3</sup>

棉花纺织业的发展，带来的是棉布贸易的空前繁荣。明末上海名士陈继儒在《布税议》一文中曾描述了当时的盛况：“凡数千里外装重资而来贩布者曰标商，领各商之货物者曰庄户。乡人转售于庄，庄转售于标。其沂淮而北走齐鲁之郊，仰给京师，达于九边，以清源为绾毂；出长江之口，径楚蜀而散于闽粤秦晋滇黔诸国，以芜关为绾毂，是皆孔道要津。布商麋集，舟车负载，昼夜驰骛而不息，此天下之大命脉也。”（《陈眉公先生全集》卷五九）有的地区还形成了棉布易银完税对做法，如许惟枚《瀛海掌录》卷四云：“（崇明县）崇地植棉，十居六、七，田家输租之外，易粟糊口，富家载往他邑，易银完课。”

<sup>1</sup> 王韬《瀛海杂志》，岳麓书社1988年5月，页1。

<sup>2</sup> 明·顾清等修撰 明正德七年刊本《松江府志》 成文出版社有限公司印行，页25。

<sup>3</sup> 《明代笔记小说大观》二，上海古籍出版社。

因此，上海的棉布交易亦列居全国之首，有衣披天下之称。各地商人汇集上海，活动频繁，从事与棉布有关的商业活动。“富商巨贾，操重货而来，白银数以万计。”（叶梦珠《阅世篇》）屈大均《广东新语》卷一五《货语》载：“（广东市场上的棉花）多至自吴楚，松江之梭布，咸宁之大布，估人络绎而来。”<sup>1</sup>褚华《木棉谱》载：“秦晋布商皆主于家，门下客常数十人为之设肆收买，俟其将成行李时，始估银捆载而去，其力甚厚，以致富甲一方。”还有徽商，据乾隆《宝山县志载》，宝山县的罗店镇，“东西三里，南北二里，出棉花纱布，徽商丛集，贸易甚盛。”这种状况一直持续到清代，据杨光辅的《淞南乐府》“闽、粤人于二、三月载糖霜来卖，秋则不卖布，而只买花衣以归，楼船千百，皆装布囊累累。”（褚华《木棉谱》）

另外，自明初开浚范家浜和黄浦江水系形成以后，水路交通发达，“巨舰可直驶部（上海）（嘉庆《上海县志》修例）从此，“上海为海运要津，东南通闽越，西北距江淮，”海商“贩湖、襄、燕、赵、齐、鲁之区”（弘治《上海县志》卷一，《形式》、《后序》）。上海所产木棉“行于浙西诸郡”（《阅世篇》卷七），上阔尖细之“标布”，“俱走秦、晋、京边诸路”；稍狭而长之“中机”，则“走湖广、江西、两广诸路。”各地“富商大贾，操重资而来市者，白银动以数万计，多或数十万两。”（《阅世篇》卷七《食货志》五）嘉定县所产棉布“商贾贩鬻，近至杭、翥、清、济、远至蓟、辽、陕，其用至广，而利亦至饶。”（万历《嘉定县志》卷六，《田赋·物产》）“（上海）谚号为小苏州，游贾之仰给于邑中者，无虑数十万人。”（《记录汇编》卷二〇四，陆楫《兼葭堂杂著摘抄》）<sup>2</sup>

嘉庆时，上海港海外贸易有了进一步发展，“闽、广、辽、沈之货，鳞萃羽集，……岁亦间至，地大物博，号称繁剧，诚江海之通津，东南之都会也。（嘉庆《上海县志》卷首，《陈文述序》）因此，在鸦片战争之前，上海已是闽、广、浙诸省海船通商之地。“广东潮州等府人民繁庶，地方虾卤，故皆不惜身命，轻去他乡，……间有失业水手，流落上海等处。”（向荣奏片（咸丰五年十一月二十四日）《太平天国》，第546页。）

晚清开埠之后，上海凭借对外开放口岸和优势的地理位置，逐渐成为了全国的商业贸易中心。大批外国商人蜂拥而至，原来是一片荒郊野地的沪北一带，经

<sup>1</sup> 屈大均《广东新语》卷一五《货语》。

<sup>2</sup> 王育民《上海地区开埠以前历史人口的变迁》上海研究论丛第8辑，上海社会科学出版社1993年8月。

过二三十年的建设，洋房林立，外国货轮来来往往，一派繁忙的景象。李维清在《上海乡土志》“第一百二十五课·商业”中载：

上海商业，甲于东亚，不独冠中国诸口岸也。全年出口入口货物之价值，约一万一千八百八十余万两，商业可谓盛矣。惟出口之货，以丝茧花茶为大宗；进口之货，以洋药、洋货为大宗，其数逾于出口之货。<sup>1</sup>

而中国人办的各种商号店铺，更是雨后春笋般地涌现。1876 年据《沪游杂志》统计，在大型的中国商栈共约有 266 家，其中丝栈 79 家，茶栈 21 家，钱庄汇业 129 家，洋布店 22 家，客栈 15 家等。到了十九世纪六、七十年代，上海已经成为了全国最大、最繁盛的通商巨埠：“人杂五方，商通四域。洋货、杂货、丝客、茶客，相尚繁华。勾心斗角，挤挤焉，攘攘焉，蜂屯蚁聚，真不知其几多数目。”<sup>2</sup>

## 第二节 明清上海商人和戏曲活动

随着商业贸易的发展，明清上海商人或者商业组织的戏曲活动也较前代更为活跃。除了自己家里蓄养家班，供自己娱乐宴饮外，商人更多的是为了洽谈商务，招待客户，奉承官府，交好士民，而聘请戏班演戏。总的看来，明清时期，上海地区商人或者商业组织有关的戏曲活动主要有庙会演剧与会馆演剧两种，另外还有堂会、包厅等形式。

### 一、庙会演剧活动

#### 1、庙会与商人

庙会活动源于古代的春祈秋报，带有比较浓郁的宗教色彩，但是到了明清时期，特别是明中叶后，赋役折色征银的实行，加强了农民和市场的联系，很多农副产品都投向了市场，因此，很多迎神赛社的庙会活动，都成了商品交易的重要平台，正如仲春明所说：“庙市缘起于庙会，原指善男信女求神拜佛的宗教集会，

---

<sup>1</sup> 李维清《上海乡土志》上海古籍出版社 1989 年 5 月，页 100。

<sup>2</sup> 《洋场风俗》，载 1871 年 12 月 5 日《上海新报》。

它与经济贸易本风马牛不相及。但是，庙会期间，寺庙香火鼎盛，信徒云集，游人接踵，又为市场提供了天然场所。”<sup>1</sup>每一次庙会，活动本身耗费的商品，赴会者消费的物品，购买的商品，以及所需的交通工具等，其中蕴涵的商业价值都十分可观。

早期的庙会活动或是官办，或是乡民自己筹资举办。随着商业经济的发展，商人实力增强，他们逐渐成了这种“会”的积极组织者和参与者，很多大型的庙会或者游神活动都是由当地的商人或者商人组织所筹办的，如东岳庙会，“在东岳出巡的这一天，各行各业，都有他们自己的会，名曰‘群会’，……会的名称皆用一个‘安’字作标记，另冠以一个与本行业有联系的字。”<sup>2</sup>无锡的城隍庙会，热闹非凡，盖“由北塘商贾所集，出钱易也”（《锡金识小录》卷一，《备参上》）。在江南一带，每年四月上旬，徽商主持都天会灯会，赛会三天，展览的花灯，“旗帜、伞盖、人物、花卉、鳞花之属，剪纸为之，五色十光，备极奇巧，合城士庶往观，车马填喧，灯火达旦”（甘熙：《白下琐言》卷四），被称为“徽州灯”。

上海地区亦是如此，如江浙交界的枫泾镇，是著名的棉布加工地，据董含《莼乡赘笔》载：“枫泾镇为江、浙连界，商界丛积。每上巳，赛神最盛，筑高台，邀梨园数部，歌舞达旦。曰：‘神非是不乐也。’”“神非是不乐也”大概就是商人谋利使出的不同手段。光绪《嘉定县志·岁时》云：“十月二十五日俗传城隍神诞，市侩敛钱演剧，乡民络绎入城。”此所谓市侩即指商人。

到了晚清，此风更是盛行。如上海的药业公所举办的醮事：“当时药业中人借醮事以举赛灯会，游行于南市一带，其盛况亦有可得言者。盖醮事临了之夕，各业中人例必提灯游行，随以锣鼓，后复以无数纸锭，沿途焚化，云以赈济乏祀孤魂，而药业则于此夕更兴高采烈，踵事增华。沪上药行共有数十家，每家必有一起，每一起中间必有龙舟台阁、奇灯异彩，靡不夸富斗丽，各逞奇巧，如是者长及数里，所经过之处观者塞途，亦一时之盛会也，李越缙云此亦足助太平之观。”<sup>3</sup>还有上海广肇山庄举办的醮事，也是极盛一时：

社会旧俗，无论大小各业，每年必于七月间举行盂兰盆会，俗称“打醮”。

<sup>1</sup> 仲春明《中国的庙会市场》载《上海经济研究》1987年第5期，页57。

<sup>2</sup> 秦耀先《东岳庙会》，《淮安文史资料》第1辑，政协淮安文史资料研究委员会1984年9月，页73。

<sup>3</sup> 胡祥翰《上海小志》上海古籍出版社1989年5月，页43。

或延僧人，或雇道流，少则一日，多则三日，诵经礼忏，并作种种法事，有公所或会馆即在公所会馆中举行。寓沪之广帮客商，每年七月十四、十五、十六三日必在新闸路广肇山庄内大建此会，遍处悬灯结彩，而陈设之古玩珍品、名人书画，尤极繁富，并有粤中名手巧制之活动人物灯彩，栩栩如生，以资缀点。他若应有之事，亦必务极奢华，一会之费，动辄万金，届时不特百粤衣冠，座中毕集，而吴娃楚艳，亦莫不宝马香车，络绎而至，流连至东方既白，始行返旆言旋，如是者三日夜，颇极一时之盛。当道恐发生事端，故必派勇协同该山庄丁役分头巡缉，以免滋扰。<sup>1</sup>

上海各商人会所之所以如此热心办“会”活动，不仅迎合了迎神赛会的大众习俗，也为自己创造出了日益众多的商业机会和可观的商业利润。另一方面还可以“有助于增强乡人认同意识、表现乡绅社会控制作用，而且展示了……经济实力、内部凝聚力和 political 影响力。”<sup>2</sup>因为“做会”需要大量的资金，商人在贸易中可以获得巨额利润，因此，他们乐于拿出其中的一部分，且如果经营得好的话，有时还有一笔客观的收益。如上海各大戏园做的“九皇会”：

以九月朔日起，重阳止，设坛持斋诵经至虔，在馆中择一静屋，摆设高坛香案，所有大小角色，皆于八月杪斋戒沐浴，不食荤酒，男妇不同宿，所供为北斗星君，念经拜忏。……九日之费，以包银扣一成充用。……上海以天仙最久，然不如丹桂整齐，陈设古玩，亦以丹桂为精雅，果供分致，如孔庙祭丁分胙之义。董其事者，一次可得若干中饱，足以御冬，各角明知之，无议其非者。<sup>3</sup>

当然这是次要的，有的商人压根不在乎这点钱。“天仙历年赵嵩绶主政，惟丹桂管事，不愿贪此非议之财，责令马长清管理。”<sup>4</sup>明清时期上海各种庙会等迎神赛社活动，由于商人的参与，次数更频，形式更多，声势规模更为宏大，内容更加丰富多彩，对于地域社会和民众日常生活影响也很深远。

<sup>1</sup> 胡祥翰《上海小志》上海古籍出版社 1989 年 5 月，页 43。

<sup>2</sup> 赵世瑜《狂欢与日常——中国传统庙会中的狂欢精神》，三联书店 2002 年 4 月，页 136。

<sup>3</sup> 袁梨老人《乐府新声》上海国华书局印行 1905 年，页 138。

<sup>4</sup> 袁梨老人《乐府新声》上海国华书局印行 1905 年，页 138。

## 2、庙会上的演剧活动

在庙会上演戏娱神是一向的传统，从原始社会至历史时代的早期，鼓乐歌舞一直是沟通人神两界的重要手段。<sup>1</sup>所谓“民间春秋祀田祖五谷之神，作乐宴会，盖祈谷报赛之遗礼也。”<sup>2</sup>明清时期的庙会，必定演戏。明崇祯《外冈志》载：“三月二十八日，为杨彝老诞辰……结棚演戏，万人观聚，罢市三天。”康熙二年（1663）《松江府志》卷五十四载：“松俗颇尚淫祀，信师巫，城市乡镇多迎神祈赛，盛饰彩亭，仪从沿门抑派……又当春月，遍处架木为台演剧，名曰神戏。”<sup>3</sup>清初姚廷遴《历年记》中多次提到庙会演剧：

康熙三十年岁次辛未，余年六十有四岁。二月初二日，往东乡去，归由赵元官家住一日，又至周浦镇看戏而回。……三月……初六日小庙前演戏四本，看者尽多。我家惟大女儿及二妻嫂而已。二十五日西边三官堂内做戏，此时余同毛八在邑，为康定官家官司事也。<sup>4</sup>

一个月之内，就看了三场戏。根据演出时间二月初二日以及演出地点小庙前、三官堂，可知应都属于庙会演剧。还有乾隆间陆立编辑的《真如里志》载：“四月八日，释迦佛诞。前后数日香信，悬灯演剧赛会迎神，士女进香，填塞道路。”葛元熙《沪游杂记》“黄婆庵”条载：“庵祀黄婆，塑老妪像，向来香火最盛，每届秋成，演戏酬神。”<sup>5</sup>演戏所需，除了地方社会募集分摊，多半出于商人赞助。

上海比较大型的庙会活动有天后圣诞、城隍出巡、黄道婆圣诞等。上海由于地处东南沿海，崇奉天后，“盖水道交通媒介，上海襟江带海，故凡远省来沪经商者，无不乞灵于天后以求神佑。”<sup>6</sup>人们崇敬天后，即所谓“倘遇风浪危急，呼妈祖，则神批发而来，其效立应。若呼天妃，则神必披冠帔而至，恐稽时刻。”<sup>7</sup>相传天后信仰源于闽南地区，上海许多商人贸易的通道都与海路有关，因此，商家对此尤为热心。上海不仅设有天后宫，且各会馆内均设天后神牌，“朔望拈香

<sup>1</sup> 童恩正《中国古代的巫》，《中国社会科学》1995年第5期。

<sup>2</sup> 乾隆《安肃县志》卷1，《风俗》，页41下。

<sup>3</sup> 《中国戏曲志·上海卷》，页10。

<sup>4</sup> 《清代日记汇抄》，上海人民出版社1982年4月。

<sup>5</sup> 葛元熙《沪游杂记》，上海古籍出版社1989年5月，页6。

<sup>6</sup> 姚公鹤《上海闲话》上海古籍出版社1989年5月。

<sup>7</sup> 赵翼《陔余丛考》卷35，《天妃》，河北人民出版社1990年，页626。

以致敬礼”。相传天后圣诞为三月二十三日，“各会馆于此数日内，每每开筵演剧，以申祝嘏。”<sup>1</sup>

在天后神诞日整个上海可谓是热闹非凡，王韬《瀛壖杂志》云：“三月二十三日为天后诞辰，灯彩辉煌，笙歌喧沸，大小东门一带尤盛。闽粤商人无不殫其财力以奉神。沿街店铺，赌胜争奇，陈设彝鼎字画，精雅绝伦……于时，航海帆樯，远近毕集浦滨，金铙聒耳，彻夜不绝。”<sup>2</sup>“前后数日，城外街市，盛设灯彩，自大东门外之大街，直接南门暨小东门外之内外洋行街，及大关南北，绵亘数里，高塔彩棚，灯悬不断。店铺争奇赌胜，陈设商彝周鼎，秦镜，……，内外通明，遥望如银山火树，兰麝伽南，氤氲馥郁，金吾不禁，彻夜游行。百里外舟楫咸集，浦滩上下，泊舟万计。名班演剧，百技杂陈，笙歌之声，昼夜不歇。”<sup>3</sup>

据申报载，1889年（光绪十五年）3月16日，洋行董事出资雇用戏曲艺人在沪北天后宫演剧酬神；1890年（光绪十六年）5月，潮、惠、广、肇洋货洋药商贾，雇天仙、天成、丹桂等茶园戏班在天后宫演剧，庆祝天后圣母诞辰，浙绍酒业、各处税行也先后雇班演剧；1897年（光绪二十三年）4月24日，是日夏历三月二十三日，为天后圣母诞辰，各商号集资雇戏曲艺人在沪南各会馆演剧酬神。照当时的风气，商人们共同出资筹办的戏曲演出活动要一连持续10多天，“其时香火缭绕，日日弦歌之声不绝于耳，而附近普通的百姓也都拥进会馆，在戏台周围看热闹”。<sup>4</sup>

由于商人出手大方，所以庙会上所请的戏班，一般是名班，所谓“名班演剧，百戏杂陈，笙歌之声，昼夜不歇”，且演出的剧目，也是当时流行的剧目。范濂《云间据目抄》卷二《纪风俗》记云：

倭乱后，每年乡镇二三月间迎神赛会，……般演杂剧故事，如《曹大本收租》、《小秦王跳涧》之类，皆野史所载，理鄙可笑者。……至万历庚寅，各镇赁马二三百匹。演剧者皆穿鲜明蟒衣靴带，而模头纱帽，满缀金珠翠花，如扮状元游街，用珠鞭三条，价直百金有余。又增妓女三、四十人，扮为《寡妇征西》、《昭君出塞》，色名华丽尤甚。其他彩亭旅鼓兵器，种种精奇，不可悉述。街道桥梁，皆

<sup>1</sup> 姚公鹤《上海闲话》上海古籍出版社1989年5月。

<sup>2</sup> 王韬《瀛壖杂志》岳麓书社1988年5月，页21。

<sup>3</sup> 《中国戏曲志·上海卷》，页38。

<sup>4</sup> 《上海艺术史·上海戏曲史》，页75。

用布慢，以防阴雨。郡中士庶，争挈家往观。游船马船，拥塞河道，正所谓举国若狂也。每镇或四日、或五日，乃止。<sup>1</sup>

董含《三冈识略》卷下“伶人被刺”条记载了枫泾镇上已赛神，曾上演过《精忠记》：

枫泾镇上已赛神最盛，架高台，演秦桧杀岳忠武父子。曲尽其态。一人从众中跃出，登台，挟利刃直前刺秦桧，流血满地。执缚送官讯杀人之故。其人曰：“民与梨园，从无半面。实因一时激愤，愿以桧死，初不计真与假也。”有司怜其义愤，竟以误杀薄其罪。<sup>2</sup>

岳飞故事一直是民间广为流传，反映了民间对民族英雄的敬佩，对奸臣的憎恨。搬上舞台后，越发深入人心，加上比较高的舞台表演水平，才会发生冲上舞台杀死“奸臣”的举动。

庙会上演出的还有神戏。清初笔炼阁主人的话本小说《五色石》卷七一，写了一个松江府旧家子弟宿习，因受一班浪子引诱，染上赌博恶习。有一天，宿习和友人谕卿来到城隍庙，正碰上了庙会演戏：

只见庙前门首戏台边拥着许多人，在那里看演神戏。听得有人说：“好赌的都来看看这出戏文！”谕卿便对宿习道：“我们且看一看去。”两人立住了脚，仰头观看。锣声响处，见戏台上扮出一个金盔金甲的神道，口中说道：“生前替天行道，一心归顺朝廷。上帝怜我忠义，死后得为神明。我乃梁山泊宋公明是也。可恨近来一班赌钱光棍，把俺们四十个弟兄图画在纸牌上要子，往往弄得人家子弟家破人亡，身命不保。俺今已差鬼使去拘拿那创造纸牌与开赌哄人的来，押送阴司问罪……”，台下看戏的人都喝彩道“好戏！”谕卿对宿习道：“闻说这本新戏是一个乡绅做的，因他公子好赌，故作此作而警之。”宿习点头嗟叹，寻思道：“赌钱的既受人骂，又受天遣，既受官刑，又受鬼责；不但为好人所摒弃，并为强大盗贼所不容。”一发深自懊悔。走到城隍神座前，不觉泪如雨下，哭拜道：

<sup>1</sup> 《笔记小说大观》笔记小说大观第十三册，江苏广陵古籍刻印社。

<sup>2</sup> 董含撰 致之校点《三冈识略 三冈续略卷》，辽宁教育出版社 2000 年 1 月，页 236。

“宿习不幸为赌所误，今发愿改过自新。”<sup>1</sup>

这出神戏是劝人戒赌的，有一定的现实意义。西周生《醒世姻缘传》第五回写江南华亭县来了“一班苏州戏子”，“在大寺内搭了高台，唱《目莲救母记》与众百姓们玩赏，连唱了半个月方才唱完。”

在“广肇山庄醮事”上，戏曲演出也很热闹，据海上漱石生《海上繁华梦》二十回描述云：

正在驻足观看，忽然听得左壁厢一阵锣鼓之声，原来男客厅外面，有班清音在那里唱《北钱》的大面昆曲。……曲曲折折的绕至后边，果然见一个大翻轩中，陈设着许多广东灯彩，扎的乃是“观音大士香山得道”全本。那大士的面相，开的甚是美丽，并且内有机关，手眼多能活动。还有那妙庄王与白雀寺和尚，并十殿阎君、牛头马面、狱卒判官，一个个多如活的一般。结末乃是一座落伽山景致，大士端坐在紫竹林中白莲台上，两旁站着善才龙女，合掌朝恭。……

二人说说笑笑，猛然间，一阵的钹声怪响，震得人两耳欲聋。却原来灯彩旁边，有一班广东唱班唱起曲来，那大钹比大锣还大。击得聒耳乱鸣。三人觉得厌烦，走了出去。<sup>2</sup>

上海的各处商帮，来自不同的地方，他们在主办的庙会上，也会从自己家乡请来一些戏班，演唱地方戏。如广肇山庄会上除了昆曲、台阁表演外，还有唱广东戏的，虽然广东戏不甚受欢迎，但是并不影响人们去广肇山庄看热闹。

由于上海天后宫神诞或者城隍庙的演戏，场面比较严肃盛大，如上海的城隍庙会，“三月清明节前一日，由县移牒城隍神，于清明日到厉台，赈济各义冢及幽孤，名为祭坛会，俗名也叫三巡会……当城隍神出巡时，四司每随同遍行城厢内外，……仪仗与徙，士民执香花拥导。”<sup>3</sup>上海自古香火最盛的，莫过于城隍庙会，“连朝祝霁风光，镇日喃喃奠酒浆。二百年来香火运，生恩万姓戴城隍”，<sup>4</sup>因此，当地的官府也会参与，“先期县官出示，沿街鸣锣，令居民悬灯结彩以祝。”

<sup>1</sup> 转引韦明铤《江南戏台》上海辞书出版社2004年1月，页33。

<sup>2</sup> 海上漱石生《海上繁华梦》，上海古籍出版社1991年5月，页138。

<sup>3</sup> 上海通社编《上海研究资料》上海书店出版1984年1月，页528。

<sup>4</sup> 张春华《沪城岁事衢歌》，《中华竹枝词》北京古籍出版社，页1058。

<sup>1</sup>且官员则会到场拈香，如1888年12月26日《申报》“演剧盛志”云：“昨日城隍庙演剧酬神，清晨九点钟时，即锣鼓喧阗，登场开演，衫兜杏子扇，舞态歌声，真不数广寒宫里。以故观者甚众，几无插足之方。上海县裴邑尊于十下钟时，亲诣神前拈香行礼，至午后始排道而回。”<sup>2</sup>1889年1月16日《申报》“演剧酬神”载：“昨日洋药董事资雇梨园子弟在沪北天后宫酬神演剧并请清江海关道龚观察英界议员蔡太守前往拈香。”<sup>3</sup>上海当地官员的参与，不仅给庙会打上了官办的痕迹，而且对于商人或者商人组织来说，交接官府官员，也有利于今后的商业贸易活动的展开。

在各种各样“会”上的戏曲演出，还必须遵守一定的程式。如戏班武行做的“武猖会”：

不定日期，期必逢三，不拘上中下三旬之中，拣一三日，在戏台之中，安设三牲，供品局中，佛马不知何神，台口插五面大旗，铁条挂五色纸，拖长将及于地，拜者皆武行中人，后唱三出，头加官出场，次乃副末扮黄门官，又一小生状元装束，红袍纱帽，执笏唱《点绛唇》，跪佛前，唱如《琵琶记·辞朝》之蔡伯喈模样，唱毕，黄门官宣谢万岁，退班。二角进场，则金榜女，系老旦所扮，宜乎俗呼老班做亲，然后池子里化铙放爆。有五个角色用刀斩鸡头，沥血洒满台，以快为利。其余武角悉在下向上罗跪，泥首叩头，后会事毕。<sup>4</sup>

由于各地商人往往信奉某一神灵，故其会馆就是该神庙宇，演戏酬神活动，当然是由各地商人资助举行，且轮流充当活动的“值年首事”。这就和商人的会馆演出形式合二为一了。

## 二、商人和会馆演出

### 1、上海会馆概述

明清时期北京、天津、上海等各大城市会馆林立，“会馆是明清时期异乡人在客地建立的一种社会组织。它产生于明朝建都北京后，发展于明朝中叶嘉靖万

<sup>1</sup> 毛祥麟《墨余录》上海古籍出版社，页188—189。

<sup>2</sup> 1888年12月26日《申报》，(32)360页。

<sup>3</sup> 1889年2月16日《申报》，(34)382页。

<sup>4</sup> 袁梨老人《乐府新声》上海国华书局印行1905年，页140。

历时期，并逐渐在全国的通都大邑兴起，清朝已达到了它的兴旺时期，差不多有异乡人聚居较多的地方，就会有会馆出现。”<sup>1</sup>明清时期的会馆分为三种：科举会馆、移民会馆、商人会馆等等，其中商人会馆出现最晚，也最为豪华。“一般认为，商人会馆初见于万历时期的苏州。”<sup>2</sup>因此，会馆数量的多少，可以作为衡量一个地区商业繁荣的标志之一。

在上海经商的人，大多是外地人，据李维清《上海乡土志》云：“（上海）惟业商之徒，多广、潮、浙、宁、徽、建人，于土著无所裨益。故本邑之人，亟宜振兴商务，研究实业，尚可亡羊补牢之计也。”<sup>3</sup>因此，从清代顺治年间（1644—1661）起，在上海先后建立了20多所会馆和近百所公所，他们大多是由商人所建，分布在十六铺大小东门和老城内外的洋行街咸瓜弄、棋盘街、董家渡、斜桥以及城隍庙一带，以致形成了会馆集中密布的会馆街。<sup>4</sup>

上海最早的商业会馆是顺治年间创立的关东公所及康熙五十四年（1715）创立的商船会馆，其中商船会馆始由无锡、金匱、崇明沙船众商共建的，它的建立，是和康熙开海禁之后，沿海大规模的贸易发展有关。到了晚清，上海更是商贾云集，“中西互市以来，时局日新，商业日富，奇货瑰宝，溢即填壑。而握其枢者，……顾商战之要，业欲其分，志欲其合。盖分则竞争生，而商智益开，合则交谊深，而商情自固。公所之设，所以浚商智，联商情也。”<sup>5</sup>出现了大批的会馆公所，据李维清《上海乡土志》第一百五十二课“会馆”条载：

上海五方杂处，侨寓之民实多于土著，故各处之旅沪者，皆立会馆以通声气。宁波人最多，所立者为四明公所；粤人次之，所立者为广肇山庄、潮惠会馆；他若湖南、楚北、泉、漳、浙绍、锡金、徽宁、江宁、江西等处，各有会馆。此外未设会馆之处，每月开有同乡会者，亦联络乡情之意。<sup>6</sup>

会馆形式多种多样，除了以经商地区相同而建立的会馆公所外，还有同业组织为保护自己利益而组合的会馆，如药业会馆、钱业会馆、丝业会馆、木商会馆、

<sup>1</sup> 吕作燮《南京会馆小志》，载《南京史志》1984年5月。

<sup>2</sup> 王日根《乡土之链——明清会馆与社会变迁》，天津人民出版社1996年5月，页45。

<sup>3</sup> 李维清《上海乡土志》，上海古籍出版社1989年5月，页100。

<sup>4</sup> 叶树平、郑祖安《百年上海滩》，页141—143。

<sup>5</sup> 《上海碑刻资料选辑》上海人民出版社1984年，页399。

<sup>6</sup> 李维清《上海乡土志》上海古籍出版社1989年5月，页108。

颜料会馆等。因为上海早期戏园带有明显的资本主义商业化性质，为了更好的竞争，上海戏曲界也建有梨园公所：“上海向无梨园公所，故班规不齐，时有坐班邀人及跳班挖人等弊。……辛丑年丹桂之夏月恒，会同天仙赵嵩绶，春仙熊文通等，在各园捐资，以城中旧有庙址，拆造梨园公所，并与大小角色包银百元扣取五角，然工程浩大，……遂亦仿照章程，以春秋二季八次轮流于礼拜日四班合演，此园唱则彼三园停演，……四次津贴，每园百元，作为班本……丹桂林宝奎在日，并办长生会，另劝各角量力捐资，购备棺木，惜甫有就绪，宝奎病死，夏月珊、熊文通承其之。”<sup>1</sup>

会馆建立的主要目的，是为了联络乡情，为在商贸中获取更大的利润。而联络乡情，最好的办法莫过于看戏听戏，特别是上演自己家乡的地方戏曲，因此，会馆演出也是上海商人戏曲演出的主要活动之一。

## 2、会馆与演剧活动

“夫会馆演剧，在在皆然，演剧而千百人聚观，亦时时皆然。”（乾隆三十三年《旅食祠碑记》，道光《佛山忠义乡志》卷十二）会馆演剧，主要在会馆内的戏台内进行。上海除了梨园会馆自己有戏园戏台外，其他的商业会馆中，绝大多数都建有戏台和看台，上海最早的会馆——商船会馆大殿戏台，就是始建于康熙五十四年（1715年）会馆成立之日，乾隆二十九年（1764年）重加修葺。很多会馆公所的戏台一般规模宏大，装饰得金壁辉煌，有的还能容纳千百号人。一些小的会馆，没有戏台，或者戏台不能用，则借助城隍庙戏台进行戏曲演出，如饼豆业公所，“位于上海县城隍庙侧，供奉城隍神像。道光十六年（1836）邑庙戏台被火焚毁，由饼豆业同人捐款修建。故其业同人演敬神戏，亦用城隍庙戏台。”<sup>2</sup>

上海不同的会馆公所，根据母地的风俗习惯以及出于各自的需要，供奉的神灵各不相同，有关帝的，如四明公所，有许圣真君的，如江西的豫章会馆，有鲁班的，如鲁班殿（水木、雕锯、石匠等业的敬神之所），还有供奉天后圣母的，如浙宁会馆、潮州会馆等等。很多会馆公所还不止供奉一个神灵，如上海潮惠会馆“前祀天妃，后之堂为楼，以祀关帝，其左右祀财星、双忠。”<sup>3</sup>商船会馆“重

<sup>1</sup> 哀梨老人《乐府新声》，上海国华书局印行 1905 年，页 120。

<sup>2</sup> 《中国戏曲志·上海卷》，页 230。

<sup>3</sup> 《上海碑刻资料选辑》，页 326。

加修葺，添造南北两厅，祀福山太尉褚大神于北厅，祀成山骠骑将军于南厅。”<sup>1</sup>

会馆公所戏台一般都是建在主神位正殿的对面。“一般会馆的大门与戏台合建在一起，但随会馆建筑的规模不同其大门与戏台也可分开设立……主体建筑部分也往往采用沿主轴线对称布局的官式建筑手法，即沿大门、戏台、内院、月台、殿堂形成一条主轴线。”<sup>2</sup>如嘉庆二十四年（1819）四月立《上海药业重修药皇庙碑》载：其建筑“殿宇鸿敞，堂字深深邃”，“前面筑以墙垣，高接楼檐；正中建宫门二，左右各设门二。前构戏台，中营大殿，塑炎帝神农氏圣像于中，两廊庑做楼于其上。”<sup>3</sup>江西豫章会馆是“正殿供奉许圣真君，旁殿供奉五路财神，厅楼供奉文昌帝君诸神像”、“建有台门，以供演剧酬神”。还有建于宣统二年（1911）的三山会馆，“神座南向，剧台北向，东西楼相对峙，余地分筑室宇，宜具者悉具。”（《沪南果桔三山会馆碑记》）。

会馆的这种建制，是模仿神庙戏台而来的，但是和神庙演出相比，会馆演出商业性更为浓郁。不同会馆演戏的时间，或者春祈秋报，或者根据供奉神位的不同，以及各地风俗习惯的不同而不同。但是其功能却大多一致，即借神诞或者春祈秋报来“共联乡谊”或者协商各项商业事宜，制定各种规章制度。如光绪元年（1875）仲冬月立《浙绍永锡堂关帝诞辰典礼捐款姓氏碑》载：“永锡堂为吾绍闾郡公所，向供关帝圣像。每年五月十二日清音宴侍，公所出资，旧有定章。而于十三日圣诞之辰，尚未备礼典。集同人商议捐资，每名各出洋蚨拾元，存庄生息，以为十三日演剧设席之需用。以仰答神庥，共联乡谊。”<sup>4</sup>

据《申报》载，一八七六年三月二十五、二十六号，潮州会馆请天仙茶园演出，九月初四、初五则请丹凤戏园演出，就是“春祈秋报”之意，最有趣的是江西豫章会馆，由于“江西为夏布产生之地，每年暑间，各商号正在产地购货。及八月初，则为布市告终，故于此时为赛神之举。别帮系春祈，而江西则系秋报。”<sup>5</sup>可见，会馆的春祈秋报以及不同时间的赛神演出活动，都和不同地区商人的商业活动密切相关。

会馆演出的形式多种多样，除了神诞日和春祈秋报外，新会馆落成后，一般

<sup>1</sup> 《上海碑刻资料选辑》，页 196。

<sup>2</sup> 巫纪光、柳肃《中国建筑艺术全集·会馆建筑》北京建筑工业出版社 2003 年，页 8。

<sup>3</sup> 《上海昆剧志》，页 230。

<sup>4</sup> 《上海昆剧志》，页 229。

<sup>5</sup> 姚公鹤《上海闲话》，上海古籍出版社 1989 年 5 月，页 22-23。

都要演戏庆祝。如浙宁会馆因为太平天国运动，被战火烧毁之后，“嗣经该董事等集资重建，鸠工尼材，迄今将届三年，始克告成。是以宁帮各号商及各钱庄，于前月起至本月中旬止，逐日演戏，以庆落成。”（1883年5月8日《申报》）还有某个商人或者商业组织，如果违反行业规章制度，得罪其他商人，也往往罚戏以示惩戒。

会馆公所的戏曲表演，包括各种声腔，一般是当时最流行的剧目，据《申报》记载，清光绪二年（1876）正月，北市钱业公所延请三雅园老全福班于财神殿打唱台演昆腔戏《交印》、《刺字》、《折柳》、《阳关》、《琴调》等剧。除了昆曲外，还有徽戏和京剧以及商人带来的地方戏。1876年九月初四、五日，丹凤戏园的日戏在潮州会馆演出，丹凤戏园属于京戏戏班。还有光绪元年十一月二十七日，商船会延天仙茶园全班于天后宫大戏楼演剧，主演者为王鸿寿、蔡贵喜、大和尚、汪亭桂、景元福、俞三久、周小七、王海泉、刘久奎、李铭顺等，演出徽班剧目和京剧传统戏《大赐福》、《白虎堂》、《百忍图》、《朱雀关》、《荷珠配》、《海潮官》、《送亲上门》、《界碑关》等数十出剧目。会馆上演从商人母地请来的地方戏，往往是最受欢迎的。

### 3、其他形式的演出活动

#### （一）、包厅：

商人平常集会或者有特殊的事情，如红白喜事、做寿等，也会用包厅的形式到各茶园戏馆，邀请戏班演出。包厅演出也是商号商人联谊的形式之一。据清无名氏的《绛芸馆日记》载：“（同治十年）四月初三。壬戌。晴，夜雨。饭后，至科，邀筠坡、子范，往丹桂茶园看戏，适为祥顺公号家包厅，俱系点戏，颇热闹，戏亦可观。”，还有“（同治十年）十月二十二。己卯。晴。……薄暮，余邀往浦五房夜膳，遂至咏霓茶园，看团拜戏，关中同人毕集，极其热闹，戏亦可观。”<sup>1</sup>

#### （二）年规戏

自乾隆嘉庆以来，上海商界还形成了一条不成文的规定，即每年新春伊始，各商帮同业公所轮流出资延请戏班在南市邑庙戏台（豫园西园戏台）演剧，市人称此一约定俗成、相沿成习的演剧活动为“唱年规”。道光年间，本地人张春华有感于“春月各业次第演年规戏”，作诗云：“豫园晴午景轩眉，同上春台次第窥。

<sup>1</sup> 无名氏《绛芸馆日记》，载《清代日记汇钞》上海人民出版社 1984 年 2 月，页 305、307。

相约破工夫早到，庙接日日有年规。”“年规戏”即春月各业演剧为报赛。无名氏《绛云馆日记》中载有，同治十年，（1872）新春，关中同人毕集，假咏霓茶园举行春节团拜活动，并于宴会时观赏山陕地方戏曲秦腔梆子腔，这也属于年规戏。

### （三）赈灾演戏

这主要是向西方人学习的。商人在攫取商业利润的同时，把一部分利润返回社会。1887年12月26日的《申报》的“论演戏救灾事”云：“去冬上海租界寄居之法人，缘法国有一地饥荒。法人在沪者，有欲集资以赈之。亦有此法演戏，两日所得之资，进行寄往，以助赈，务其法可谓良矣。”<sup>1</sup>虽然中国原有赈灾性质的演戏活动“打野鸡”，“因租界各戏馆一至残冬，所有寄居各戏馆之各处客民，均求各戏馆代演一宵，所得余资，尽归求演各人分用，名之曰‘打野鸡’。”这种“打野鸡”的对象主要是“上海大富商、洋行买办、客帮商人等等，因此，一次打野鸡，利润十分可观，可以过一个快活年。”<sup>2</sup>

最早这种公益性质的演剧开始在中国“竟无人肯言”，但是不久之后，上海商人就多次发起过赈灾演剧，如1900年“庚子年，京津遭拳匪之乱，官商民庶，男女老稚，同罹斯难，浙潮陆纯伯部郎悯之，仿外国十字会，创设救济会，援出人数不少，又因经费不足……，襄劝上海各梨园好角会串，以看资充善后费，……除看戏出资外，商民妓女，乐输甚多。”<sup>3</sup>还有1907年5月24日《申报》的“商团公会演剧助捐”：

沪北商团因云南待赈孔急，又以同济、仁济两医院经费竭蹶，定于二十五、六、七三日下午七时半起，在英租界南京小菜场楼上会演，特别改良新戏，并请绅商合串，所取看资即日分拨，助同济、仁济及云南灾赈，其预定二十五日戏单如下：

《秦琼卖马》、《乌盆伸冤》、《司马挂帅》、《彩楼巧配》、《华容挡曹》、《扫雪打碗》（演至此暂停十分钟）、《头本醒世警钟》（此系特编改良新戏），尚有二十六、七两日戏目明日续登）<sup>4</sup>

<sup>1</sup> 《申报》第10册页133。

<sup>2</sup> 《上海地方史资料》（五）上海社会科学院出版社 1986年1月，页202。

<sup>3</sup> 《乐府新声》，上海国华书局印行1905年，页119。

<sup>4</sup> 1907年5月24日《申报》，89册页46。

上海赈灾演戏很多时候都是由商人发起的,这是上海商人演戏活动出现的一种新的情况,它在民国时期有了进一步的发展。

### 第三节 商人对上海戏曲发展的影响

#### 一、促进了戏曲的传播与交流

在上海经商的人大多是其他地方的人,因此会馆、公所一般都是由异乡人建立的社会组织,“因贸易于斯,侨居于斯,或联同业之情,或叙同乡之谊”,而联系乡情、同业之情最好的办法就是演母地的地方戏,因此,很多地方戏被各地的商人带到了上海,极大地促进了戏曲声腔剧种的艺术交流,有的地方声腔因此还发展成为一种新的剧种,如绍兴戏、广东戏以及早期的梆子戏等,为近代上海戏曲的繁荣奠定了基础。

开埠后早期移居上海的居民中,以广东和浙江宁(波)、绍(兴)二邑人的商人最多,所以除了京剧和梆子戏外,比较早来到上海的剧种还有粤剧和绍兴戏。后来随着各地来沪投资经商的“商帮”,又有一批戏曲剧种先后来到上海,其中成熟的剧种,如汉剧、川剧、闽剧等,作暂短演出后退回原地,有的则在上海生根发芽,如越剧、甬剧等。(《中国戏曲志·上海卷》)

上海很多戏园,都是商人出资建造的,著名的如丹桂园,系浙江定海商人刘维忠所建,“以租宝善街适中之地,限期二十年,复由京绘成戏馆图样,示申地水木作,精益求精,加工建造,异常坚固。一面派人赴粤置办顶好行头,另购银鼠出风袍靠(甲北人呼为靠),备严冬所著。已则亲入都,邀到胡子生铜骡子(姓刘)、夏奎章(月恒父)……于是冬开台,园名丹桂。”<sup>1</sup>一改上海戏园“行头既欠鲜明,衣料多半呢布”的状况,对上海京剧的发展产生了深厚的影响。

且由于商人财大气粗,有些连台本戏也只能在商人出资的场合才能演出,如《乐府新声》“得意缘”条载:

《得意缘》闻乃一京中名士所撰,排成此戏。其卢昆杰夫妇一载,即谐恶贱。惟全本祇刘维忠在老丹桂时,沪商为典董黄老焕做寿,以丹桂正厅铺设寿堂演剧,

<sup>1</sup> 《乐府新声》上海国华书局印行1905年,页4。

宴宾三日夜。楼上常卖座，曾将《得意缘》正本分三次唱完，扮小生为徐德奎，时杜蝶云、沈砚香尚未来申，徐欠儒雅。此后皆演的一本而已。<sup>1</sup>

上海一些商人组织各种昆曲曲社，在保存昆曲方面，还起到了很大的作用。如福建商人李翥冈（1873—1945），先后执业与上海艺川洋行、华商纱布交易、金业交易所等等。他喜欢听昆曲，其父出重金请老师教曲，学习旦角。稍长参加过霓裳社，光绪二十八年（1902）7月，创建赓春社，任社长，在他的主持下，上海的昆曲有了一定的发展。

## 二、负面影响

由于商人在贸易中能获得比较丰厚的利润，因此他们行事常常比较奢华，如清萧韶《永宪录》卷二载：“奢靡之习莫甚于商人，内实空虚而外事奢侈。俳优伎乐醉舞酣歌，宴会嬉游殆无虚日。”<sup>2</sup>

晚清上海商人尤为如此，看戏成为他们炫耀身份和富豪程度的主要手段，“观戏就末座”被戏曲看客所诟病，因为末座价廉，显其无钱，戏园成为富豪争奢之所，有“不夜之芳城，宵金之巨窟”之称，令观者惊叹“习俗豪奢，至于此极。”（黄式权《淞南梦影录》卷二），因此，商人的一掷千金，讲求排场以及奢华的生活方式，对上海戏曲的发展也起了一定的反作用。

如喜欢点淫戏，“沪上为众商聚会之所，凡举会清客者咸邀入戏馆，利其便也。钱多席丰者居正席，钱少席寡者居旁座。而点则点于正席之主客焉。尝见点戏之时，有务择淫谑之戏，以夸所点之善者。”<sup>3</sup>

商人捧角的恶习，也扼杀了许多优秀的戏曲演员。山西票号在这方面可谓是臭名昭著，“从前旧式戏园，……凡新角到上海，在登台之前几天，由案目领往有势力的官商富豪家拜客，其中山西帮票号最占面子，因为当时上海捧角儿都由客帮开始，他们仗有钱有势，自以为是上等人物。假使新角儿不去拜客，便认为是看不起他们，就仗势作难，使用种种手段来欺压艺人，所以当时艺人，因社会环境恶劣，只能忍气吞声。”<sup>4</sup>

<sup>1</sup> 《乐府新声》上海国华书局印行 1905 年，页 67。

<sup>2</sup> 清萧韶《永宪录》卷二，《大清世宗宪皇帝实录》卷十，中华书局，页 135。

<sup>3</sup> 《劝点正戏说》，载 1872 年 1 月 17 日《上海新报》。

<sup>4</sup> 《上海地方史资料》（五）上海社会科学院出版社 1986 年 1 月，页 204。

## 小 结

明清时期上海商人演剧活动频繁。主要有庙会演剧和会馆演剧两种形式，目的是为了创造商机和联络乡情，以便获得更多的商业利润。但是客观上促进了上海各种戏曲声腔的传播和发展，丰富了上海戏曲文化。另一方面，商人奢华的本性，对上海戏曲的发展也有一定的负面影响。

## 第三章 晚清上海的移民与戏曲

### 第一节 晚清上海移民概况

晚清上海开埠后，随着商业贸易和工业的发展，人口数量也急剧膨胀。1843年开埠前，上海市的人口约37万，至1910年已达128万，跃居全国首位。在这些增加的人口中，很大一部分是外地来的移民。据1907年上海地方志的作者们指出，“上海是一块混合杂居地，来自全国各地的人们杂居于此。外地人的数量超过了本地人。”<sup>1</sup>据统计，1885年移民约占上海市人口的85%，此后移民的比例则一直在这个数字上下浮动。

晚清上海的移民按照来上海的方式，可分为三类，一类是商业移民。开埠之前，上海地区由于盛产棉花，“松之为郡，售布于秋，日十五万焉，利矣。”<sup>2</sup>加上上海上交通的便利，商贸活动频繁，各地商人“凡数千里外，装重资而来贩布者”，不胜其数，“客贩湖襄燕赵齐鲁之区，不数年可致巨产”<sup>3</sup>安徽、山西以及闽粤、山东等沿海一带来沪经商的人众多。有的商人就此定居在上海，但是这毕竟还是少数。开埠后，随着商业贸易的进一步发展，各地移民蜂拥而至，其中以上海周边江苏、浙江以及对外贸易发展较早的闽粤等省份的为人最多。

第二类是太平天国运动时期，到上海避难的各地移民，导致了上海人口第一次大量增加。1853年太平天国攻占南京以及1862年太平军进军上海前后，大量江浙富户巨室以及贫苦百姓来到上海租界内，导致上海人口数量急剧上涨。据统计，“上海公共租界的人口从1855年（英美租界）的2万余人增加到1865年的9万余人，净增长了7万余人，法租界的情况也类似公共租界，约增4万余人，两租界的人口合计净增长11万人之多”<sup>4</sup>

第三类则是因家乡自然灾害，到上海谋生的移民。这类移民数量最多。在历次流入上海的人口中，除了商人、富户外，更多的是那些一贫如洗的下层贫民，他们因为家乡频繁的自然灾害，生存环境恶化，最后不得不离开自己的家乡，象

<sup>1</sup> 《苏北人在上海，1850—1980》美·韩起澜著 卢明华译 上海古籍出版社2004年8月，页9。

<sup>2</sup> 清·钦善《松问》，转引《上海通史》，页134。

<sup>3</sup> 沈德符《万历野获篇》卷一二，《户部·海上市舶司》。

<sup>4</sup> 邹依仁《旧上海人口变迁的研究》上海人民出版社1980年12月，页3。

潮水般逃到上海来，他们除了一双手外，几乎是无以为生，在生活上海社会的最底层。如苏北、淮北等地因各种灾荒中逃向上海的人，绝大多数就属于贫民阶层。

由此可知，晚清流入上海的移民，地域性非常明显。这和中国人的乡土观念重有很大关系。因为在上海，如果没有熟人或者亲戚，能够解决临时的食宿问题，人生地疏的，是很难贸然进入上海的，因此通过各种各样的关系进入上海的移民，呈现出很浓的地域色彩，其中以江浙以及闽粤一带人居多。据公共租界 1885 年的年度报告，公共租界的中国居民人数约 10.9 万，其中江苏人约 4 万，占 36.7%；浙江人 4.1 万，占 37.6%；广东人 2.1 万，占 19%。苏、浙、粤三省人口占公共租界人口的 93.2%。<sup>1</sup>

不管如何移居上海的，这些移民来到上海，通过自己辛勤的劳动，促进了上海经济文化的发展，为上海的繁荣和发展做出了巨大的贡献。而且随着各地移民的到来，也纷纷带来了自己家乡的戏曲，如粤剧、甬剧、苏滩、扬剧、淮剧、他们互相融会，取长补短，在上海生根发芽，不仅丰富了上海的戏曲文化，而且奠定了近代上海戏曲的繁荣局面。

## 第二节 晚清广东移民与戏曲

### 一、广东移民概况

明清时期，广东和上海之间贸易往来频繁，正如清中叶上海人褚华在《木棉谱》中描述：“闽粤人于二三月载糖霜来卖，秋则不买布而止买花衣以归，楼船千百，皆装布囊累累。”<sup>2</sup> 广东人来时把一些富有南国特色的土产带到上海，走的时候，则“取上海所有百货而去。”到了 1843 年（道光二十三年），上海成为五口通商口后，沪、粤之间的联系进一步加强。

上海在开埠之初，主要是向广东学习。如开埠后几任道台都认为“夷人最惧怕粤人，且广东人深悉夷情，……夷人虽忌而莫敢如何。”因此建议“……江苏

---

<sup>1</sup> 乐正《近代上海社会心态》上海人民出版社 1991 年，页 171。

<sup>2</sup> 褚华《木棉谱》，载《丛书集成初编》。

上海之苏松太道，皆用广东籍贯之员，……使五口声气相通。”<sup>1</sup>上海第四任道台吴健彰更是广东香山的一个大买办，其政策不仅是向广东商人、买办倾斜，而且将许多同乡安排在上海衙门的许多职位上。<sup>2</sup>由此可见当时广东人在上海对外关系中的优势。因此，当时在广东，就有“一上（海）、二香（港）、三暹罗（泰国）”的说法，意思是到上海赚钱谋生最容易。

在沪的广东人，除了在“西人处经纪通商事务外”的洋行买办外，还从事着其他各种各样的行业，如经营茶馆酒楼，“广东茶馆向开虹口，丙子春棋盘街北新开同芳茶居，楼虽不宽，……视他处别具风味。”<sup>3</sup>由于广东开放较早，广东技术工人比较成熟，因此，最早在上海船厂、工厂中做工的也主要以广东人为主，如1852年和1853年，美商先后在徐家滩（今东大名路南侧）和今大名路的远洋公司所在地，设立简单船坞和修船厂，主要技术工人都来自广东。1866年我过第一家民族资本企业——发昌机器房创办，工厂大部分工人也是来自广东。

在这样的背景下，广东人源源不断进入上海，一度成了上海最多的移民，光绪《上海广肇会馆序》称：“沪渎通商甲天下，我粤广肇两郡或仕宦或商贾，以及执艺来游、挟资侨寓者，较他省为尤众。”姚公鹤在《上海闲话》中也说：“上海五方杂处，各省均有寄寓之人，首指者为广帮”。<sup>4</sup>据统计，1853年在上海的广东人就达到了8万人。当时的武昌路、天潼路、福德路率先被人称为广东街。

## 二、广东移民的演剧活动

在沪的广东人，特别是那些有一定经济势力的商人，为了加强广东人之间的联系，则常常利用大家喜闻乐见的戏曲形式进行各种联谊活动。如《绛芸馆日记》载：

（同治十三年）六月二十七。戊戌。晴。季花来，约游邑园，在四美轩茶叙。今日为广帮公请前任广东巡抚蒋中丞，招丹桂全班在点春堂演剧，颇热闹。<sup>5</sup>

<sup>1</sup> 费正清《中国沿海的贸易和外交》，第393—409页，哈佛大学出版社1953年。转引自梁元生《上海道台研究——转变社会中之联系人物，1843—1890》，上海古籍出版社2003年12月。

<sup>2</sup> 梁元生《上海道台研究——转变社会中之联系人物，1843—1890》，上海古籍出版社2003年12月，页50。

<sup>3</sup> 葛元煦《沪游杂记》，上海古籍出版社1989年5月，页21、31。

<sup>4</sup> 姚公鹤《上海闲话》，上海古籍出版社1989年5月，页109。

<sup>5</sup> 无名氏《绛芸馆日记》，《清代日记汇钞》上海人民出版社1984年2月，页314。

广东商人用堂会戏的形式请家乡的巡抚看京剧。但是广东商人的戏曲活动更多是和会馆联系在一起。广东商人早在乾隆四十八年（1783）就在上海建立了潮州会馆，之后揭普丰会馆、潮惠会馆、南海会馆、顺德会馆等广东人的会馆相继建成。《潮惠公所创立记》所云：“重以时事交迫，津梁多故，横征私敛，吹毛索瘢，隐倚神坐，动成疮痍。虽与全局无预，而偶遭株累，皇皇若有大害。踵乎厥后，既同井邑，宜援陷井，亦能代表捍卫，而终不若出于会馆，事从公论，众有同心，临以明神，盟之息址。”<sup>1</sup>

会馆定期举行盛大的敬神演剧活动，“春秋演剧答神庥而联乡谊”，如光绪十五年（1889年）三月十七、十八、十九日，潮惠会馆请留春戏园和丹桂戏园演戏敬神；同年三月二十三日和九月初九日，潮州会馆请天仙茶园、新丹桂茶园演出，等等。

在广东人的这类酬神演戏中，以广肇山庄的“孟兰盆会”最为著名。《淞南梦影录》载：

广肇山庄，在新闻之南，粤中人会馆也。每年七八月之间，彼都人士竞集资为孟兰盆会。香烛锭帛，务极奢华。一会之费动至万金。至期不特百粤衣冠，座中毕集，即吴娃楚艳，亦莫不香车宝马，络绎而来。鬓影钗光，撩乱于夕阳影里。门外必雇西捕弹压，否则打架扛帮，随时而有。殊无谓也。<sup>2</sup>

广肇会馆是在同治时期由任上海地方官的香山人叶顾之、大买办徐润和唐廷枢等的支持下建成的，会馆经费主要由洋务帮、洋广货帮、铁木业帮等捐助，是广东会馆中势力最大的会馆之一。因此，每年举办的敬神活动也是热闹非凡，成为上海广东人和非广东人关注的焦点，“不论男男女女，多可前往。莫说别人，姊妹（指妓女）们也去的甚多，里面收拾得很是好看”、“同往广肇山庄而去。看看路上边来往的马车，好似蜂屯蚁一般”。<sup>3</sup>关于广肇山庄孟兰盆会的戏曲表演情况，海上漱石生《海上繁华梦》二十回有详细的描述：

<sup>1</sup> 《上海碑刻资料选辑》，上海古籍出版社1984年，页331。

<sup>2</sup> 黄式权《淞南梦影录》，卷四上海古籍出版社1989年5月，页147。

<sup>3</sup> 海上漱石生《海上繁华梦》，上海古籍出版社1991年5月，页136、137。

一同进了大门。但见正中间一条甬道，挂着无数敦梓唐兰盆胜会灯笼。……甬道两旁，站着好几个巡丁，一手执着灯亮，一手拿着根藤条，指点进来的人分男女左右两路，不许混杂。……正在驻足观看，忽然听得左壁厢一阵锣鼓之声，原来男客厅外面，有班清音在那里唱《北钗》的大面昆曲。……曲曲折折的绕至后边，果然见一个大翻轩中，陈设着许多广东灯彩，扎的乃是“观音大士香山得道”全本。那大士的面相，开的甚是美丽，并且内有机关，手眼多能活动。还有那妙庄王与白雀寺和尚，并十殿阎君、牛头马面、狱卒判官，一个个多如活的一般。结束乃是一座落伽山景致，大士端坐在紫竹林中白莲台上，两旁站着善才龙女，合掌朝恭。

……

二人说说笑笑，猛然间，一阵的钹声怪响，震得人两耳欲聋。却原来灯彩旁边，有一班广东唱班唱起曲来，那大钹比大锣还大。击得聒耳乱鸣。三人觉得厌烦，走了出去。<sup>1</sup>

可见，在广东人举办的孟兰盆会上，演出的戏曲既有昆曲，也有广东戏，戏曲种类繁多。当然在沪广东籍人对自己的家乡戏是情有独钟的，据 1890 年正月 10 日一闰 2 月（3 月）初三日《申报》载，广东钧天乐名班连续三个多月，在一仙茶园上记演出，剧目丰富繁多，有正本戏，也有折子戏。如《正本玉留春》、《仁义存忠》、《貂禅拜月》、《打金枝》、《陈世美不认妻》等等。

### 三、晚清上海的广东戏

#### 1、戏班与戏园

广东戏很早跟随广东人进入了上海，早在同治年间，上海就有广东戏班。“清同治 11 年（1862 年），第一个广东戏班——童伶上元班来到上海，被安置在南京路的‘富春茶园’演出，戏票 1 元一张。”<sup>2</sup>之后，南京路的“久乐园”、三马路路口石路的“同乐戏院”、五马路的满庭芳戏园等都有广东的“普丰年”、“尧山玉”、“极丰年”、“咏霓裳”等戏班登台演出。因此，在清末民初上海的曲坛，除了京班、徽班外，广东戏亦自成一派，姚公鹤《上海闲话》说：“若夫同时并起

<sup>1</sup> 海上漱石生《海上繁华梦》，上海古籍出版社 1991 年 5 月，页 138。

<sup>2</sup> 姜武《旧上海的广东戏》，《广州日报》1988 年 12 月。

(与京班、徽班), 又有山西班、绍兴班、广东班”。<sup>1</sup>黄式权《淞南梦影录》也说: “此外, 又有山西班、绍兴班、广东班”。<sup>2</sup>

二十世纪初, 上海出现了第一家专演广东戏的剧场, 一些广东商人在广东人聚集的海宁路、江西北路转角处, 搭起了一些竹木结构的戏台, “这就是上海第一家专演广东戏的剧场。” 1907 年, 广东人梁炳垣将东鸭绿江路一座货仓改作同庆大戏院, 聘请几位粤剧名伶来沪演出。1910 年, 海宁路上的“高升戏院”落成, 两年后又改名“鸣盛梨园”, 也是专演广东戏。<sup>3</sup>

虽然广东戏(班)园时开时歇息, 姚公鹤《上海闲话》云: “此不过为一时嗜好, 时开时歇, 其亦天然之淘汰欤!”<sup>4</sup>《淞南梦影录》卷二亦云“时开时歇, 论者等诸自郅以下。”<sup>5</sup>但是广东戏并没有被淘汰, 而且随着上海广东人的增加, 其居住区域的扩张, 广东戏的戏园数量和演出的频率都在不断增加。陈薄熙在《上海佚事大观园》中“上海之广东戏园”一条中, 详细地介绍了几家广东戏园的变迁情况:

广东戏园七年前惟虹口鸭绿路桥畔一家, 名曰重(同)庆戏园, 开幕月余, 观者尚多, 究以地处荒僻, 黑暗异常, 限于往返, 故观客日渐稀少, 不半年遂闭。后此继起者有鸣盛梨园, 在海宁路, 原址即今爱伦影戏院也, 然开演年余亦闭, 自此粤戏遂一蹶不振。近年以来复重整旗鼓, 搭盖戏棚于虬江路, 虽草草经营, 而生涯颇佳。其时计有二家, 一在虬江路东, 一在虬江西, 未几又相继闭矣。迄今惟存中华戏园一家(即广舞台)规模尚伟, 全园均仿西式, 每晚车尘马足, 络绎不绝, 该处市面已无沉寂之感矣。<sup>6</sup>

1924 年广东戏班在虹口路兴建广东戏院, 取名为“广舞台”, 从此广东戏便开始在新式戏院开锣演出, 不再游离不定了。

## 2、演员

<sup>1</sup> 姚公鹤《上海闲话》, 上海古籍出版社 1989 年 5 月, 页 28。

<sup>2</sup> 黄式权《淞南梦影录》, 上海古籍出版社 1989 年 5 月, 页 116。

<sup>3</sup> 姜武《旧上海的广东戏》, 《广州日报》1988 年 12 月。

<sup>4</sup> 姚公鹤《上海闲话》, 上海古籍出版社 1989 年 5 月, 页 28。

<sup>5</sup> 黄式权《淞南梦影录》, 上海古籍出版社 1989 年 5 月, 页 116。

<sup>6</sup> 陈薄熙《上海佚事大观园》, 上海书店出版社 1999 年 12 月, 页 484。

广东戏班的演员，都是从广东聘来的，据姜武《旧上海的广东戏》一文统计，清末民初，广东的一些男女名角，如俏丽湘、俏丽红、贵妃文、张淑勤、林绮梅、增三多、冯云少等，都曾到过上海演出。如光绪年间，著名的崩牙启曾演出于金利源戏院。崩牙启是晚清粤剧的著名小武，本姓何，由于他的嗓子很好，被誉为有锵金戛玉之音。他的首本戏是《再生缘》，唱做俱佳。1907年，同庆大戏院聘请了几位粤剧名伶来沪演出，其中就有最受广东同乡欢迎的武生匙羹荣（蛇公荣）：

蛇公荣，清末时人。亦以擅演“三奏”排场著称。……一般演员只能吹起数根须，荡漾一会儿即下垂，而他却能吹起五十多根须。当他唱到“车纱帽，撩蟒袍”时，使劲摆腰，身躯不动，乌纱帽却能旋转九十度角，两个幅翅由原来的一左一右，变为一前一后。表演撩袍时，……而蛇公荣却不用脚踢，不用摇头，而是借助腰部、腿部、颈部的内功力量。他的首本戏有《六郎罪子》、《四郎探母》等。<sup>1</sup>

光绪丁酉、戊戌间（1897—1898）宝善街的同庆园聘请过粤剧花旦奇子来沪演出，受到广东观众的好评：

在原籍聘请色艺俱全之花旦奇子来申，开演《石头记》中《晴雯补裘》一出，描摹公子之痴情，雏鬟之病状，其一种仪态缠绵，令人神往，观众莫不同声喝彩。洵岭南戏剧种最为出色者也。<sup>2</sup>

晚清时期，广东很多有名的广东戏演员，都曾到过上海演出。

### 3、剧目

广东戏班上演的剧目，既有传统的折子戏、全本戏，如《六国封相》、《大香山》（全本）<sup>3</sup>、《晴雯补裘》、《三战吕布》等等；也有新编的，反映新时代意识的作品，如《还我河山》、《温生财刺孚琦》、《炸凤山》、《安重根刺伊藤》等激

---

<sup>1</sup> 赖伯疆 黄镜明《粤剧史》，中国戏剧出版社1988年，页180。

<sup>2</sup> 陈无我《老上海三十年见闻录》，上海书店出版社1997年第1版，页74。

<sup>3</sup> 胡祥翰《上海小志》“广东戏园”中记载曾演出过全本《小香山》。

烈排满、鼓吹革命的政治剧。这些新编剧，多为革命党，特别是广东籍的革命党刺杀满清权贵的故事，一般和当时发生的重大事件联系在一起，具有时事性和新闻性的特点，如新编剧《温生财刺孚琦》就写于“温生财刺孚琦事件”之后数日；1910年5月1日，在鸭绿江路11号重庆戏院演出了《叶名琛失广州城》、《熊飞战死梅花塔》等新编剧目，也是刚发生不久的大事。但是广东新编剧一般都是案头剧，即使上演，影响也不是很大。

广东传统戏《六国封相》又名《六国大封相》，简称《封相》，演出战国时代纵横家苏秦的生平故事，虽然许多其他地方戏也有此剧目，如京剧、豫剧等，但是粤剧《封相》“是一出最具规模、阵容最大、意义最深、作用最大、地位最尊之开台首演例戏”<sup>1</sup>：

演出前，由全体演员在乐队伴奏下，以“苏秦拜相”的形式，按文武生、武生、小生、二帮花旦、丑生、老生、正印花旦的顺序，出场亮相，来显示自己的实力和水平，大型剧团全体演员出场亮相为“大封相”，小剧团全体演员出场亮相为“封相”。这里内容与形式完全相同，仅仅是规模大小不同而已。……《六国大封相》必须有两个“双生”（二个文武生）、“双旦”（两个正印花旦）出场亮相。……还有《倒串大封相》实际就是文武生与正印花旦男女反串出场亮相。<sup>2</sup>

广东戏《六国封相》的频繁演出，正如一首竹枝词所云：“封相出头戏不新，无人着意看苏秦；此出正角谁为主，季子车前执盏人。”它道出了广东人喜爱《封相》的缘由。因此它在上海的演出频率也很高。如1873年9月21日起，广东荣高升部在大马路（南京东路）攀桂轩旧址演出粤剧，剧目就有《封相》等。19世纪80年代又有普太平班、普霓裳班先后在文乐园可老三雅园演出过。1910年6月2日，新华年班在海宁路鸣盛梨园也演出过。

#### 4、影响

虽然很多非广东籍人士对广东戏不是很以为然，就像《海上繁华梦》二十回中苏州人杜少牧、扬州人游冶之等人感觉是“聒耳乱鸣”、“三人（指杜少牧、游

<sup>1</sup> 梁沛锦《粤剧剧目研究之一——〈六国大封相〉剧目、本事、传演与编者初探》，《香港中国古典文学论文研究选萃 1950—2000 小说、戏曲、散文及赋篇》2002年，页330。

<sup>2</sup> 周志正《粤剧在沪演出120年》，《上海扬剧志·上海甬剧志·上海锡剧志》，上海市文化局史志办公室，页320。

冶之、郑志和)觉得厌烦”,在《续梦》第二十回亦有杜少牧、游冶之等人到广东堂子听戏,有《狡妇窝鞋》、《香山得道》等,但是众人的反映是“因背后坐着许多粤妓,语言不通,唱的曲子也听不出它,本甚没趣。”<sup>1</sup>因此,广东戏的观众一般是上海的广东人。陈无我《老上海三十年见闻录》中“同庆园之粤剧”一文中说“惟系粤调,故座客粤籍居多。”<sup>2</sup>上海人或者江浙一带的移民对其兴趣不大,正如黄式权在《淞南梦影录》描述了其他地方的人对广东戏的态度:“选胜名流,听歌雅侣,未免掉头不顾矣。”<sup>3</sup>

但是由于广东戏演出频繁,其他一些非广东籍的人士也注意到了它。同治十二年(1873)八月初一日《申报》登载了《夜观粤剧记事》,云:

予去粤几及十年,珠海梨园久不寓目。昨荣高升部来沪,在大马路攀桂轩故址开园登场演剧,粤都人士兴高采烈招予往观,予亦喜异地闻歌,羊石风流宛然复睹也。及门,觉金鼓震天,旌旗拂地。出头粤人谓之《封相》,盖即合纵连衡之苏季子游说六国,衣锦还乡也。其堂皇冠冕,光怪陆离,炫人心目;至织锦宫灯之旦角,淡妆浓抹,皓齿明眸,色非不佳,而视金丹两桂相去甚远。……锣鼓喧天,履鞋错杂,自邻以下,吾不予观矣……。至其座位之逼窄,茶汤之干涸,几若相如病渴,司马针毡。望移步以换形,勿因陋就简……。<sup>4</sup>

作者不是广东人,但和广东的渊源很深,开始对粤剧感情很深“羊石风流宛然复睹也”,但是由于有了京剧的冲击“视金丹两桂相去远甚”,加上剧场条件不好,使得作者“不欲观矣”,但最后,作者还是对广东戏的发展提出了自己的看法,“望移步换形,勿因陋就简”。《绛芸馆日记》记载了绛芸馆主人于光绪四年(1878)五月十九日“往观大马路看广东戏”,据林幸慧先生考证,绛芸馆主人为陕西人,<sup>5</sup>虽然日记中没有留下具体的评论,但是不管怎么说,广东戏进入上海,不仅丰富了上海人的文化生活,而且对上海戏曲也产生了一定的影响。

虽然在晚清上海剧坛,占主流地位的是京剧,但是广东戏的进入,在服装、

<sup>1</sup> 海上漱石生《海上繁华续梦》,上海古籍出版社1991年5月,页546。

<sup>2</sup> 陈无我《老上海三十年之见闻》,上海书店出版社1997年第1版,页74。

<sup>3</sup> 黄式权《淞南梦影录》,上海古籍出版社1989年5月,页116

<sup>4</sup> 《申报》1873年9月22日。

<sup>5</sup> 林幸慧《上海京剧奠基期的市场运作与评赏标准》,《大戏论坛》(1)北京广播学院出版社2003年1月。

舞台布景以及男女合演、使用真军器等方面，对京剧以及上海剧坛或多或少都产生了一些的影响，如广东戏的一些服装，成为上海京剧的效仿的样式。刘维忠在创办“丹桂”时，为了压倒“满庭芳”，不仅亲自去北京邀请名角，而且“派人去广东采购绣工精细的行头，定制银鼠出锋的长靠（从前粤剧戏班中由此装束）。"<sup>1</sup>后来梅兰芳在上海演出，也定制过广东式样的戏服。

在舞台背景方面，广东戏对京剧等剧种亦有影响。胡祥翰《上海小志》云：“上海昔有广东戏园，余非粤人，罔敢评议，惟曾见《大香山》全本，台中张有各种背景画片，此足为今日舞台布景之先河也。”<sup>2</sup>而上海京剧舞台上加入布景，是从新舞台建立之时起（1908）。“沪上之建筑舞台，剧中之加入布景，自新舞台始。初开锣时，座客震于戏情之新颖，点缀之奇妙，众口喧腾，趋之若鹜。……后北市大舞台、新剧场、歌舞台、第一台、新新舞台相继而起”。<sup>3</sup>虽然上海舞台布景的使用，是在西方文化或者直接或者间接的影响下产生的，但是广东戏中舞台背景的使用，却早于上海的京剧，这不能不说是上海戏曲舞台背景的滥觞。

对于女演员，上海官方一直限制其登台，但是广东戏班中很早就存在女演员。为了满足广东籍观众的需要，1896年（光绪二十二年）6月，宝善街满庭芳同庆戏园雇广东女艺人美玉、桃仔来演出。清末民初，粤剧著名花旦银老鼠来沪演出。这是第一个来沪演出的坤班。据云银老鼠“秣纤得中，体态轻盈，一剪双瞳，尤足令观者魄夺。唱工清脆，历历如出谷黄莺，表情媚绝。”<sup>4</sup>

而最早上海的男女合演最早也出现在广东戏园中，1895年在广东路满庭芳坊内的广东戏园首开上海曲坛男女合演之风气，据载：

一家为广东戏院，已忘其名，台柱为女艺人美玉，所演《西游记》、《下江南》等，均为全本。这家戏园有两事开上海剧场风气之先：其一为男女合演，当时戏院男女合演，认为‘有伤风化，在禁止之列，而对广东戏独开禁例，原因何在不得而知……’。<sup>5</sup>

<sup>1</sup>王仲钧 胡仲龄 《上海戏园琐议》，《上海地方史资料》第5辑。

<sup>2</sup>胡祥翰《上海小志》，上海古籍出版社1989年5月，页33。

<sup>3</sup>玄郎《申报·自由谈》1913年1月13日。

<sup>4</sup>1925年2月11日《申报》，缩印本第209册，页204。

<sup>5</sup>徐凌云述，管际安记《上海的旧式戏园——“茶园”》，《上海戏曲史料荟萃》，1986年总第1期，页85。

虽然在广东戏中男女合演已为常事，但是在上海，“男女合演，工部局为有关风化，向悬为厉禁”，但是由于广东戏影响范围不大，“广帮外，沪人罕顾问者。以故外间皆不甚措意。”<sup>1</sup>这次演出，其实还是受到了工部局的干涉，在戏园主请美国商人出面交涉后，才准许该女艺人不挂牌号连续演两月，规定一旦期满，立即回籍。而上海京剧界出现男女合演，大约在20世纪初，“及乎近十年，而女伶始露头角，渐与男子合演，天津开其先，上海继其后。”<sup>2</sup>

还有在表演中，使用真刀真枪，也是从广东戏开始的。据海上漱石生在民国十二年（1923）写的《沪垣菊部拾遗志》载：

广东戏昔在宝善街与满庭芳演唱最久，其剧有出头及整本之分，角色有文有武。尝见其演整本《万年青》、《五梅尼》、《打擂》，纯用真军器，极为纯熟。彼时京剧中之真军器武打犹未风行也。<sup>3</sup>

总之，广东戏在许多方面都开上海曲坛的风气，在上海戏曲史中应该占有一定的地位。广东移民不仅为晚清上海工商业的发展作出了自己的贡献，也为上海文化包括剧坛带来了一股新的风气。

### 第三节 晚清江浙移民与苏滩、宁波滩簧、绍兴戏

浙江、江苏邻近上海，与上海之间交通便利，因此三地不仅地缘接近，且风俗文化都比较相似，商贸、文化、人口交流非常频繁。

#### 一、上海江浙移民概况

从明初到清中叶，苏州一直是全国的商业中心和时尚之都，经济文化非常发达，被称为“人间最为繁华之地”。康熙时人沈寓说：“东南财赋，姑苏最重；东南水利，姑苏最要；东南人士，姑苏最盛。”<sup>4</sup>当时上海的衣食住行，很多都是模仿苏州，戏曲演员也以苏州产为最好。到清代嘉、道时期，苏州因运河航运的衰

<sup>1</sup> 陈薄熙《上海轶事大观》，上海书店出版社1999年12月，页485。

<sup>2</sup> 钝根《论男女合演》，《申报》1914年9月20日。

<sup>3</sup> 转引《中国戏曲志·上海卷》，页15。

<sup>4</sup> 沈寓《治苏》，《清经世文编》卷二三。

退、海运地位的上升，加上太平天国战乱的影响，丧失了作为江南区域经济中心地位，而相比之下，“沪北弹丸之蕞尔之地，而富丽繁华，甲于天下。”因此，很多苏州商人都愿意到上海发展。根据公共租界和华界对人口的分省籍统计，在上海外来移民的人数的籍贯中，江苏、浙江最多，这种情况可以说一直持续到解放后。

浙江宁波和上海，早在明代贸易往来就很密切。《上海四明公所缘起》中说：“盖甬人之旅沪，直明至清数百年于兹矣。”（《上海四明公所档案选》）因此，一直到晚清，上海就是浙江的宁波商人的主要市场之一，在“鸦片战争前夕，宁波商人集结于上海已有相当人数，初步建立了融通资金的钱庄业，为货物运输的沙船业，以及药材、木村、海味、草席、食糖等行业，并于1797年组织了以乡谊为纽带的同乡团体四明公所。”<sup>1</sup>

浙江的绍兴商人则主要在上海从事锡箔业、绍酒业、柴炭业以及钱庄、豆业、染坊业等等，清乾隆初年，浙绍炭业、钱业、豆业的绅商在上海创建浙绍公所，这是，这是上海最早设立的同乡组织之一，标志着旅沪的绍兴商帮正式形成了。

不仅如此，在上海的地方官中，也以江浙籍的官员居多，如上海的道台，1843年前有7人为江浙籍，1843年后有6人，合计为13人，占其清代上海道台总数的16.25%。这种现象在上海稍低层次的官员中也同样存在。

上海江浙籍人口的大量增加，是在1853年太平军攻占南京以后，这一带的富户豪族以及贫民百姓纷纷逃向上海，“‘粤匪’陷金陵，……蹂躏十余省，东南完善者，独上海一隅，其在江宁也约千里，乡人之昔懋迁于此者有之。”<sup>2</sup>后来，太平军向南京以东的镇江等地逼近，一时间“天京以及各处子女大半迁徙苏郡，又由苏郡移及上海”，形成了一股“搬移者始自关外（南京）旋及苏州，十去其七，渐及上洋（上海）”的人口流动潮，<sup>3</sup>就连苏州等地的官府也多半逃向了上海。而1861年太平军占领宁波后，这里的钱庄和商人不是逃向乡下，就是涌入上海。

逃向上海的江浙人，很多都是商人富室，携带有大量的资金，据载，当时苏州典当业巨子程卧云在逃入上海时，身携10万两白银，因此当时的《北华捷报》说上海租界内，聚集了大半中国最有钱的富人，“亦以租界处中立地位，作为世

<sup>1</sup> 黄逸平《近代“宁波帮”与上海经济》，载《论近代宁波帮》。

<sup>2</sup> 《创建上海江宁七邑公所碑》，《上海碑刻资料选辑》，上海人民出版社1980年，页397。

<sup>3</sup> 《忠王李秀成给上海百姓谕》，《太平天国史料专辑》，中华书局1979年，页124。

外桃源，商人集则商事兴，绅富集则金融裕，而领袖商业之金融机关乃次第开设矣。此为北市钱业发达之最初原因也”<sup>1</sup>，这促进了上海金融业的极大发展，程云卧后来就在上海开设了钱庄。

因此，晚清时期上海的江浙人是以宁波、绍兴、苏州、常州等地人为主，他们在上海大多从事金融业、商业、服务业等行业，具有比较高的社会地位。当时伴随着江浙一带的移民，进入上海的戏曲主要有苏滩、绍兴戏、宁波戏、常州滩簧等等，其中苏滩、绍兴戏等在上海特有的文化氛围中，吸收京剧等戏的优点，在民国时期发展成了上海新的剧种，如苏剧、越剧等，丰富了上海地区的戏曲种类。

## 二、苏滩在上海的发展

苏滩原名对白南词，俗称“打山头”，是乾隆年间兴起于江浙地区的一种说唱艺术形式，它分为前滩和后滩。

后滩产生时间较早，据赵景深先生《曲艺丛谈》云：“乾隆间沈起凤的《文星榜传奇》第四出科浑道士云：‘唱滩王是我起首。’又云：‘《卖橄榄》粗话直喷，《打斋饭》嚼咀一泡。’按《卖橄榄》和《打斋饭》都是‘后滩’出名的戏，想不到在乾隆年间就已经有这些戏了。”“乾隆三十九年《缀白裘》同集（即今本《缀白裘》十一集三卷）《算命》出中有云：‘慢点，还要饶一只滩头来’，连道士和算命人也要唱滩簧，可见当时滩簧的普遍。”<sup>2</sup>

前滩则与昆曲有着很深的渊源关系。周贻白在《中国戏剧史·论滩簧（二）》中说：“苏州之有滩簧，实从昆腔遍处改其文体和声腔，而作通俗的演唱。”范祖述的《杭俗遗风》（成书于同治二年，即1863年）云：

滩簧以五人分生、旦、净、丑脚色，用弦子、琵琶、胡琴、鼓板。所唱亦戏文，如《谒师》、《劝农》、《梳妆》、《跪池》、《和番》、《乡探》之类。不过另编七字句。近又兴锣鼓滩簧，亦有串客。<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 姚公鹤《上海闲话》商务印书馆1933年，页161—163。

<sup>2</sup> 赵景深《曲艺丛谈》中国曲艺出版社1982年12月，页232—233。

<sup>3</sup> 徐珂编辑 无谷 刘卓英点校《清稗类钞选》（文学 艺术 戏剧 音乐卷）书目文献出版社1984年4月，页452。

上海开埠后，由于商业经济的迅速发展，加上战乱的影响，大批江浙一带的移民来沪，在上海从事各种行业。与此同时，原流行于江浙一带的滩簧，也随着移民的流动传入上海。据载，大约在同治年间（1862—1874）滩簧传到了上海。但是当时习唱者多为江浙一带的商界人士，他们有一定的地位，唱滩簧仅仅是为了自娱，称为清客，著名的清客有汪利生（运输业）、王鹤珊（开海威行）等。

在这些商界人士中间，水平最高，对苏滩贡献最大的，要首推汪利生，他收林步青为徒弟，说“此子灵活，能为苏滩争光。”后来林步青果然不负师望，将苏滩在上海发扬光大。林步青是江苏丹阳人，“原为上海万源珠宝店的学徒，爱唱昆曲。受票友汪利生的影响，学唱苏滩。下海后，创立了上海第一个专业苏滩班子‘林家班’”。<sup>1</sup>成员有其弟林步瀛、周子卿、周幼卿、周珊林、林子香、毛惠生等。

后来苏州艺人朱菊峰来沪建班，成员有张子林、杨子卿、沈志诚、朱鸿庆、吴寿生等。张筱棣也建班于上海，成员有张子云、叶菊荪、潘玉卿、沈福生、沈子谓、沈苇生等，这是上海最早出现，也是最富盛名的三副专业班子。“林步青（擅丑）、张筱棣（擅老生）、朱菊峰（擅大面）被誉为苏滩界‘三鼎甲’。”当时苏滩的演员基本都是苏州等江浙地区的人。

苏滩艺人最杰出的代表是林步青，他经常自编自演新节目，反映现实，揭露时弊。尤其善于吸纳新名词，诙谐百出。有“改良苏滩家”之称。《清稗类钞·音乐类》载：

上海流行苏滩，以林步青最为有名。林善滑稽，能作新式科白，妇女尤欢迎之，所至之处，座客常满，其价亦较他人为昂。<sup>2</sup>

1912年12月26日，上海大舞台举行二周年纪念大会，林步青、范少山在会上演唱弹簧时，中华国货维持会某职员递上国货维持会名片一张，林步青立即改唱“维持国货”滩簧。这种随机应变式的演唱方式，受到了观众的喜爱和推崇，滩簧在上海也愈发流行起来。

<sup>1</sup> 赵山林《浅议林步青的“时事新赋”》，中华艺术论丛（2），上海辞书出版社2004年6月，页216。

<sup>2</sup> 徐珂编辑 无谷 刘卓英点校《清稗类钞选》（文学 艺术 戏剧 音乐卷） 书目文献出版社1984年4月，页452。

到十九世纪末二十世纪初，苏滩已成为上海流行的曲种之一，《清稗类钞》云，“晚近以来，上海流行苏滩”，并形成了自己热闹风趣的风格，被称为“海道”，以区别于清丽细腻的“苏道”。在乐器方面，也有所变化，“苏州都唱调面，唱高于乐器；上海都唱调底，乐器高于唱。……苏州的苏滩丝竹声较低，故唱句字音清楚，而上海的苏滩丝竹声颇响，唱词往往不易辨清。”<sup>1</sup>这都是苏滩到上海为了适应观众的需要发生的变化。

当时苏滩的观众也主要是以江浙一带的人为主，据光绪十七年的《海上冶游备览》载：

摊簧之声，最为淫靡，摊簧之曲，亦极淫荡，如《买橄榄》、《卖草囤》之类，诸妓皆有擅者，不必女先生独能也。琵琶及西胡合奏为姑苏人所爱闻，他省之聆者，亦不解其所以然耳。<sup>2</sup>

光绪年间，林步青与京、昆演员周凤文、何金寿、小桂枝、王永利等，常在丹桂茶园、新舞台合演京昆小戏，并在幕间化妆表演苏滩段子，如《马浪荡》、《荡湖船》、《买橄榄》等。自此，苏滩便由曲艺坐唱演变为具有简单舞台表演形式的戏曲雏形（《中国戏曲志·上海卷》）。后来才有了女子滩簧，上海女子苏滩以王美玉姐妹为最早，颇受人欢迎。

### 三、宁波滩簧

宁波滩簧是流行于长江三角洲江、浙、沪地区的戏曲剧种，也属于滩簧声腔系统，在上海有时称为甬剧。

由于宁波人在 18 世纪乾嘉时期，就大量融入上海经商，嘉庆初年就建立了旅沪宁波同乡会，因此宁波滩簧是最早进入上海的滩簧声腔之一，光绪六年（1880）宁波“串客”艺人乌拾来、杜晓通等应上海茶馆老板马德芳、王章才之邀，从宁波进入上海，在小东门“凤凰台”和“白鹤台”等茶楼演唱，获得了空前的成功，为后来宁波滩簧来沪奠定了基础。后来为了区别其他地区的滩簧，定名为宁波滩簧。

1915 年

宁波滩簧在“客串”时期，“上演草花戏时，扮演一般百姓，穿戴为斜襟或

<sup>1</sup> 赵景深《谈苏剧》，《戏曲笔谈》上海古籍出版社 1962 年 11 月，页 212。

<sup>2</sup> 迷途人《海上冶游备览》，光绪十七年三月寄月轩主校梓，上海图书馆藏。

对襟衫，下围竹布裙，毡帽，蒲草鞋，丑角按颗痣，或者抹上白粉，有的则包帽，后插羊角髻，扮演文人的生角，多半穿长衫，戴红顶子帽，有的则头戴方巾，身穿海青。……进入宁波滩簧时期，旦角演出时，穿绣袄，生角则穿长衫、马褂和红顶帽或瓜皮帽。”<sup>1</sup>

宁波滩簧在沪最早的班子是“徐庆堂滩簧班”，由艺人沈春林购置“徐庆堂”房舍，组建于1900年左右，演员有大钉子、长脚阿春以及小钉子、烂桃子等人。演唱宁波滩簧的艺人，一般为浙江宁波等地人，如被称为宁波滩簧“拾来师公”的乌拾来是浙江奉化县西乌镇庆南村人，著名演员孙翠娥、王宝云等也是浙江宁波市人。

宁波滩簧演唱的剧目为七十二出小戏，如《拔兰花》、《马浪荡》、《大补缸》等等。宁波滩簧在上海的观众一般是浙江宁波等地人，有时也会唱唱堂会，如乌目山人《海上大观园》第四十三回“纺绩娘扁舟访阿姨，西王母上苑集群仙”载：

螺丝夫人五十大庆，“以后自初八起，至十四止，唱七本戏，每日传各班进来，轮流演唱。此外，什么东洋戏法、西洋戏法、中国戏法、大鼓调、堂名、男滩簧、女滩簧、双簧、三弦唱书、文书、大书、小书、髦儿戏、武术会、绍兴戏、宁波戏（甬戏）、浦东戏，也一齐定好，并且一类总有两三班。”<sup>2</sup>

走书，滩簧小调，滑稽。

因为宁波商人在上海金融界占有很大的势力，因此，宁波滩簧在上海始终有一定的市场，既不用象其他滩簧或者地方小戏一样，为了生存，不断吸收其他剧种的优点，不断改革发展，又不至于没落下去，它“始终不见有特殊地位，但亦能维持其原有的地位。”<sup>3</sup>

#### 4、绍兴戏

绍兴戏是绍兴地方戏，是浙江众多乱弹剧种中较为古老的一种，以唱【二凡】、【三五七】为主，光绪年间，它分为文班和武班。绍兴戏很早就进入上海，且与广东戏、梆子戏并称。姚公鹤《上海闲话》说：“若夫同时并起（与京班、徽班），

<sup>1</sup> 周良材主编 上海市文化局史志办公室编《上海扬剧志 上海甬剧志 上海锡剧志》，页166。

<sup>2</sup> 乌目山人《海上大观园》上海古籍出版社1991年5月，页342

<sup>3</sup> 1947年1月6日《申报》，页58。

又有山西班、绍兴班、广东班”。<sup>1</sup>黄式权《淞南梦影录》也说：“此外，又有山西班、绍兴班、广东班”。<sup>2</sup>姚公鹤等人指的“绍兴班”，多指绍兴大班，以精湛的武艺立足于上海，但是在太平天国起义期间，上海的绍兴武班却“乱离星散，难以集成”（民哀《南北梨园略史》）。

光绪末叶，又有一些绍兴武班演员再度组班来沪，并且有了相对固定的演出场所。据《新世说》记载：“近有伶人某，在上镜花园之绍兴戏馆，演《三凤缘》一出。”<sup>3</sup>海上漱石生《上海衣食住之今昔》亦载：“初假自来水桥沿浜某货栈余屋，开设镜花园，浙绍人乐观之；既而海宁路天宝里有越舞台，新疆路北公益里口有升平歌舞台，法租界老北门外大街曾有凤仪戏园，皆系绍人所谓大班。”<sup>4</sup>

清末绍兴大班的表演，在上海可谓独树一帜，深受到观众的欢迎，徐慕云在《中国戏剧史》中云：“清季末叶，越剧（指绍剧）班曾莅沪奏演，以武戏名角之武工冠绝一时，为各班所弗及。”又云：“其武角之身手灵活，跌摔认真，实高出皮黄班之武生、武二花等百倍以上。”<sup>5</sup>棘公《越剧漫谈》<sup>6</sup>一文亦云：

当年武生之重头戏，如《蜈蚣岭》、《挑梁王》等戏甩跟斗数以百计，跌打出场之“倒提筋”、“顺提筋”，则至少亦在五、六个以上。至于对头跟斗以八人至十六人为一排，各向对方头上盘旋翻出，为数当以数十计。一时辗转轮翻，观众为之眼花缭乱，俗称“炒黄鳝”，亦绝技也。<sup>7</sup>

绍兴戏早期演出剧目为“老十八本”传统戏，如《紫金鞭》、《龙虎斗》、《打登州》、《三官堂》、《双贵图》等，再加上“紫云老十八本”，如《潼关》、《挂玉带》、《三奏本》等。较早在镜花园演出的绍兴大班是老鸿秀吉庆，主要演员有李玉水（武老生）、张正奎（武生）、阿龙（武净）、筱东林（武旦），再有两个丑角，阿喜和林世海，皆系绍人。

从十九世纪末（约光绪二十余年，即 1895—1903）上海盛行武班，后来由于绍兴武班人才日少，渐行凋落，文班则渐渐兴起，取而代之。文班侧重做唱，

<sup>1</sup> 姚公鹤《上海闲话》，上海古籍出版社 1989 年 5 月，页 28。

<sup>2</sup> 黄式权《淞南梦影录》，上海古籍出版社 1989 年 5 月，页 116。

<sup>3</sup> 韦明铤《江南戏台》上海辞书出版社 2004 年 1 月，页 112。

<sup>4</sup>

<sup>5</sup> 徐慕云《中国戏剧史》

<sup>6</sup> 这里的越剧，泛指绍兴地方戏剧，包括绍兴乱弹、高调、目连戏及绍兴文戏（今越剧）。

<sup>7</sup> 《戏剧月刊》1929 年第 2 卷第 2 期。

以演出男女爱恋一类的戏为主。在 1904 年左右，文班盛行一时，有四十多个班子，因此，很多武班都改唱文班。“虽然还有两三武班，不过供五六月唱大戏之用。平日减价演唱，都不大有人看。”<sup>1</sup>

绍兴戏在上海不仅历史悠久，且有一定的影响。京剧名伶潘月樵和夏月珊等经常到镜花园看林锦芳的表演，但是后来“看客似乎以绍兴人居多，终因不能获得各地游客的欢迎，难以普遍而停演。”<sup>2</sup>

在上海绍兴戏的观众也主要是浙绍人，各种绍兴商帮的组织和成员，不仅自己爱看绍兴戏，大多还是绍兴戏的支持者与宣传者。

## 第四节 苏北移民与早期的淮剧、扬剧

### 一、上海苏北地区的移民

苏北地区主要指江苏长江以北地区，“包括从长江北岸的海门、南通至最北部的海州和江苏西北远边的徐州之间的每一环。最北地区（江苏省淮河以北地区）最为崎岖不平，干旱少水，庄稼生长季短，该地区出产冬小麦、小米、玉米、花生、甘薯。”<sup>3</sup>随着 19 世纪江南商业和工业经济的拓展，随着苏北自然灾害的日益频繁，大批的苏北人迫于生计，沿着长江、运河进入上海，相继在浦东、杨树浦、闸北一带定居落户。“大江以北，地瘠民贫，比年迫于生计，来沪谋食者不下数十万人。”<sup>4</sup>许多人来沪后，居住在临时的棚户区内，从事的都是最底层的劳动，靠出卖自己的劳动力为生。

他们有的在上海工厂做工，成为“廉价劳动力的绝好源泉”。甲午战争后，上海新设之机器织造厂“皆接踵而起”，大量招收工人，如 1896 年，仅纺织厂和缫丝厂即创办 37 家，“共招雇工人约二万五三万之多”。苏北人的到来，正好解决了工业企业大规模开办与发展所急需的劳动力问题。且很多工厂为了节省成本，还大量雇用苏北地区的女工和童工，到 1907 年时租界就有年轻女子六万四

<sup>1</sup> 赵景深《谈绍剧》，《戏曲笔谈》上海古籍出版社 1962 年 11 月，页 218。

<sup>2</sup> 《从绍兴戏说到的笃班》，1938 年 2 月 4 日《申报》，第 360 册页 65。

<sup>3</sup> 安东尼娅·菲南《清朝统治下扬州及其乡村地区的盛衰，1644—1810》，博士论文，澳大利亚国立大学，1985 年第 103 页。转引自韩起澜《苏北人在上海，1850—1980》，页 9。

<sup>4</sup> 刘明逵《中国工人阶级历史状况》第一卷第一册，中国中央党校出版社 1986 年，页 524。

千人，其中“在各厂做工者有三万人。”<sup>1</sup>

除了在工厂做工外，他们中更多人从事的是人力车夫、搬运等苦力劳动。苏北人一直是上海人力车行的主力军，“从19世纪中叶上海迅速发展之初起，依靠人力车的运输工具就被认为是苏北移民的职业。19世纪60年代，即早在黄包车出现之前，独轮推车通常载物驮人，被称为江北马车，因为苏北移民占马车夫的多数。1875年黄包车开始使用时，苏北人立即接手黄包车。到1913年，上海大约有一万名黄包车夫，估计80%—90%是苏北籍人，大多数来自盐城鹤阜宁。”

2

晚清上海的码头的搬运工，也多由苏北人组成。由于人口众多，还形成了镇江帮、扬州帮等组织，一直到二十世纪30年代前后，苏北话成了上海码头的主要通用语言，可见从事该业的人数之多。

江北人定居上海后，还经常按照家乡的风俗习惯，请家乡的戏班来唱“童子戏”、“草台戏”，这样就把家乡小戏带到了上海，并在上海发展为淮剧与扬剧。

## 二、早期的淮剧与扬剧

### 1、早期的淮剧

早期的淮剧，又叫香火调、淮蹦子，在十九世纪末期以前，流行于苏北地区的盐阜与两淮地区。清末民初，不少淮剧艺人流浪到上海谋生，有时做苦工，有时在苏北人集中的地方做“太平会”，或做童子替孩子“过关”，有时也拉围子和铎墩演出“六人三抵面”的草台戏，借此维持生活。

早期淮剧在演唱时并无弦乐伴奏，只用锣鼓敲起落板，用扳鼓，“‘六人三对面’，台上两人或三人，加上伴奏人员。演出过程中，演员可以代敲锣鼓，伴奏人员也可以与演员措话配戏。化妆、道具极其简单。伴奏乐器仅有‘竹根’（代替单皮鼓）、大锣、小锣三件，演出内容主要是‘二小’或‘三小’戏，即‘小生、小旦、小丑’戏，如《小放牛》、《刘秀抢饭》等”。<sup>3</sup>后来它吸收了京剧等其他地方戏的演唱方式，如用二胡托腔伴奏，吸收“西皮流水”等唱腔板式，这大大推动淮剧的形成和发展，因此，在上海的苏北人群中受到了欢迎。

淮剧演员也是以苏北人为主，主要有何孔德、何孔标、时炳南、韩国茂、武

<sup>1</sup> 汪敬虞《中国近代工业史资料》，第二辑（下），页1181，页1192。

<sup>2</sup> 《苏北人在上海，1850—1980》美·韩起澜著 卢明华译 上海古籍出版社2004年8月，页57。

<sup>3</sup> 筱文艳《淮剧在上海的落户和发展》《戏曲菁英》（下）（上海文史资料选辑六十二辑），页330。

旭东、吕祝山、顾汉章、骆云清、苏玉、陈裕宽、苏文索、陈为翰、仇孟七、殷麒麟等，他们在 1911 年前后都来过上海，推动了淮剧在上海的发展。

## 2、早期的扬剧

扬剧是起源于江苏苏北、发展于上海的一个重要剧种。它由维杨大班(原名“大开口”，用大锣大鼓伴奏，曲调粗犷昂扬)和维扬文戏(原名“小开口”，用丝竹乐器伴奏)以及花鼓戏等在上海汇合、交融、发展而形成的。虽然从时间上看，“小开口”形成得比较早，“大开口”则稍晚，但进入上海的时间则是大开口在前、小开口在后。

清末，镇江和扬州等苏北地区的移民，虽在上海定居下来，但是仍保留其原有的一些习俗，在渔业丰收、逢年过节时邀请香火举办“獭毛会”、“太平会”和“孟兰会”，请家乡的班子过来做会表演，唱“大开口”。1905 年，“香火戏艺人杨五全家由江苏江都樊川来上海浦东落户。随后，邀约扬州一带的香火艺人贾玉清、丁崇斋、丁崇恒、王明浩、王德奎、王德龙等人来上海，在浦东、闸北、南市等地‘做会’，唱‘大开口’，主要演唱《袁天罡卖卦》等神书。”<sup>1</sup>杨五香火戏班大约持续了 10 左右，一般是每年秋季至次年春季在沪“做会”，农忙季节，回乡务农。开始的演出场所非常简单，以广场空地或者私宅作坊为“戏场”，用方桌、木板合并或者芦苇铺地为“戏台”。后来随着来沪谋生移民的增加，影响的扩大，逐渐进入到一些草棚戏馆、茶楼书场中表演。

“小开口”即是扬州清曲，它是扬州地方性的曲艺，坐唱为主，曲牌丰富，唱腔委婉，以弦乐为伴奏乐器，演唱节目广泛。清末，由于扬州地区的经济衰颓，大批来到上海谋生，从事理发、沐浴、饮食等行业。(所谓“扬州三把刀”)，于是扬州清曲最早是在上海这些行业的职工中开始流传开来。后来在扬州本地，这种清曲倒是渐渐失去了观众，据《扬州闲话》载：

扬州尚有一家清唱的，叫做双凤茶楼。每人收茶资三角小洋，连戏资在内，有一个姑娘，叫做一点青的，唱须生还好，其余不敢恭维。这个清唱社生意极不好，第二回去看时，已关门了。<sup>2</sup>

<sup>1</sup>周良才主编 上海市文化局史志办公室编《上海扬剧志 上海甬剧志 上海锡剧志》，页 22。

<sup>2</sup>易左君《闲话扬州》上海中华书局印行 1938 年，页 13。

在本世纪二十年代，大小开口为了生存与发展，打破门户之见，互相融合，并吸收京剧等剧种的优点，在唱腔、伴奏乐器、身段、道白以及道具服装方面向京剧学习，增强了自己的表现力。1926年3月26日，成立了上海维杨伶界联谊会，在沪演员携手合作，联袂登场，举行义演，推进了大小开口的联合，并逐渐改称为“维杨戏”或者“扬州戏”。

由于苏北人一直生活在上海的底层，早期扬剧和淮剧在“当时苏北戏在苏北人中喜闻乐见，但从未成为上海精英文化的一部分。对于记者和旅行指南的作者来说，这几乎是视而不见的，甚至不值一提。这是边缘文化，同同治上海戏剧界的江南风格风马牛不相及。”<sup>1</sup>它们只是在苏北人聚集地的茶馆或者搭建的露天舞台演出。

虽然从20世纪头10年起，淮剧和扬剧团就开始在上海演出。（《中国大百科全书戏曲曲艺》第130、528）“但这两个剧团几乎从未在公共租界或法租界的大名鼎鼎的戏院里登台出演，而且在《申报》刊登的戏曲广告上，也很少见到它们的身影。”不过这并不影响淮剧和扬剧在上海的传播和发展，在十九世纪二十年代左右，在融会其他地方剧种的基础上，发展成为了一种深受市民百姓欢迎的新剧种。

## 小 结

上海开埠后，各地移民纷纷涌入。其中以广东、江浙以及苏北一带的移民居多。随移民进入上海的，是各地的地方戏曲，如广东戏、苏滩、宁波滩簧、绍兴戏以及早期的淮剧、扬剧等。它们在上海的发展各不相同，但是都不同程度地丰富了上海戏曲文化，促进了上海戏曲的繁荣和发展。

---

<sup>1</sup> 《苏北人在上海，1850—1980》美·韩起澜著 卢明华译 上海古籍出版社2004年8月，页48。

## 第四章 东乡调、花鼓戏、滩簧和早期的沪剧

沪剧是上海地方特有的戏曲种类，其形成较晚。但是关于它的起源还是众说纷纭，有的学者认为它起源于东乡调，有的学者认为它和花鼓戏是一回事，还有人认为它的前身是滩簧。上海通社编的《上海研究资料》中“申曲名称的考察”条云：

现在流行的申曲，原来实在叫花鼓戏。民国初元，还是称花鼓戏的，一八八四年（光绪十年）出版的《上海繁华小志》中花鼓戏一诗云：“畅月楼中集女仙，娇音唱出小珠天。听来最是销魂处，笑唤冤家合枕眠。”

申曲亦称东乡调，东乡是指浦东一带地方，东乡调便是浦东腔。

申曲又称本滩，本滩即本地滩簧之简称，亦即上海滩簧。<sup>1</sup>

据此可知，申曲是后来定的名字，历史上又曾叫过花鼓戏、东乡调以及本地滩簧，但是它们之间究竟是怎样一种关系，从名称的变化中也很难知道。文牧、余树人在《从花鼓戏到本地滩簧》中说：“沪剧发展历史上最早的称谓是花鼓戏，亦称东乡花鼓调，因严禁花鼓，故隐去花鼓二字，简称东乡调，因此，起源于花鼓戏，其渊源是民歌小曲。”“我们经过一段时间的调查和研究，认为在沪剧史上确实存在以花鼓戏为剧种称谓的漫长历史时期，这是不能避而不谈甚至矢口否认的。”<sup>2</sup>这种说法有一定的道理，但是花鼓戏和东乡调是孰先孰后，还是值得商榷的。

这些关于早期沪剧的各种说法虽不同，但是不可否认的是，沪剧与东乡调、花鼓戏、滩簧之间确实是关系密切。之所以会发生名称混乱的现象，一方面是因为上层统治阶级认为花鼓戏等民间小戏属于“诲淫”的东西，对它们严加禁止，“所以屡次改换名称”。另一方面也是因为在早期沪剧发展过程中，东乡调、花鼓戏、滩簧之间互相融合的结果。这种融合，具有时间短，变化快等特点，《明斋小识》中记载花鼓戏的情况：“始以日，继以夜；始于野，继于镇市；始盛于村俗农叟，继沿于纨绔子弟。”《上海研究资料》也说：“花鼓戏是从乡间发生的，

<sup>1</sup> 上海通社编《上海研究资料》上海书店出版社1984年1月，页564—565。

<sup>2</sup> 文牧、余树人《从花鼓戏到本地滩簧》，载《中华艺术论丛》第2辑，上海辞书出版社2004年。

而后逐渐流入市镇的。最初是在白天表演的，后来是在夜间做了。最初是由男子扮演的，后来女子也参加了。这一切的变化，还只是自花鼓戏创始未满三十年中的变化。”<sup>1</sup>因此，才会容易发生名称混乱的现象。直到1914年（民国三年）花鼓戏等正式确定为申曲之后，这种混名现象才逐渐结束。

事实上，按照时间发展顺序，以上海地区来考察，我们大致可以把东乡调、花鼓戏、本地滩簧看作是沪剧早期的三种形态，通过分析他们之间的关系和变化，我们可以初步勾勒出沪剧形成的过程，剖析沪剧形成和发展的原因。

## 第一节 东乡调和花鼓戏

历史上的东乡，指的是上海浦东一带，包括淞吴江、黄浦江两岸。而最早的“东乡调”也就是流行于浦东地区的山歌，有“四句头山歌”、“对唱山歌”和“叙事性长山歌”，“这些山歌或者二局一段，或四句一段，节奏自由，接近口语，风格委婉朴实”。<sup>2</sup>他们最早只有腔调，没有戏文，是一种典型的民间小调。后来加入了唱词，据老艺人回忆，这些山歌内容大多表现爱情婚姻，亦有反映劳动生活，如《郎唱山歌象铜铃》、《十二生肖》、《童养媳》、《哭出嫁》、《长工山歌》、《对花》、《对鸟》等等。

“在原始的东乡调时代，只有唱而没有演，客串的多于职业的，班子极少，乐器只有胡琴，唱时没有一定的时间和地点，只有男子而没有女子，完全是乡村农民的娱乐。”<sup>3</sup>可见，早期沪剧在东乡调时期，主要是流行与浦东等地的郊区，属于民间小调的一种。

早期沪剧后来到了城市，在被称作“花鼓戏”的同时，有时还被称作“山歌”或者“东乡调”，如张春华《洋场竹枝词三十八》云：“商量何处去陶情，姐妹相携趋午晴。闻说景芳花鼓好，山歌唱得最分明。”光绪十年《海上花天酒地传》载：

马双珠……扬州人，……马秀卿女，以善歌名，其花鼓曲俗名东乡调，尤为

<sup>1</sup> 上海通社编《上海研究资料》上海书店出版社1984年1月，页564—565。

<sup>2</sup> 《中国戏曲志·上海卷》，中国ISBN中心1996年12月，页124。

<sup>3</sup> 陈志良《论沪剧的成长》《中国近代文学论文集（1919—1949）》（戏剧卷）中国社会科学出版社1988年3月，页201。

擅长。双珠后起继声，颇得家传心法。

一八八四年（光绪十年）出版的申江名胜图说中，聚丰园买醉拥名花一图说明中，亦谓妓女“徐度东乡调一曲”。大概刊于1912年左右的《张山凤卖布送人情全本》，也是冠之于“新刻东乡花鼓调”，以此来吸引读者和观众。可见，花鼓戏和东乡调之间关系密切。

“花鼓”一名早在宋代就出现了，它属于一种民间歌舞小戏。据蓝凡先生《秧歌、花鼓、采茶与滩簧考辨》云：“花鼓，本也是一种歌舞形式，前人认为源自宋代的‘舞趺鼓’，或是由宋代的花腔腰鼓所演化而成。”<sup>1</sup>明代安徽凤阳花鼓就已经很有名了，明代顾见龙所织《花鼓子》一图，描绘的就是这种打花鼓歌舞。明周朝俊在所撰《红梅记》传奇第十九出“调婢”、二十出“秋怀”中，也描写了凤阳花鼓艺人演出时的情景，“紧打鼓儿慢筛锣，听我唱个动情歌”。

晚清浦东、东乡一带的花鼓戏也很盛行，它们最初是由乞丐带来的，据松江人钱纶《新语》（刊于乾隆五十年）记载：“花鼓戏，不知始于何时，其初乞丐为之，今沿城搭棚演唱淫词、歌谣……”。光绪年间的《川沙厅志》亦云：

各团路秋成时间有外来男女演唱淫词，曰“花鼓戏”。每十日为一排，贿蔽开场，及官府访究，又逸往别路口矣，此最足伤风败俗。

可见花鼓戏演出人员是流动的。在早期花鼓戏剧目《马浪荡》中也有唱词云“乡下人，茶坊店内，唱之两声土滩簧，唱滩簧，唱书滩头书来唱，凤阳女子肩背生活走街坊。”<sup>2</sup>可见，花鼓戏、滩簧等小戏系统和凤阳花鼓都是有渊源关系的。

1933年何如在《再论花鼓戏的起源》中也认为浦东等地的花鼓戏，源于凤阳花鼓：“蒙古佟赋敏著《新旧戏曲之研究》，厕花鼓戏于杂剧之列。略谓花鼓戏系吹腔，创于凤阳。清雍正时，救济泗州水患，注全力于高家堰，而淮水大患，悉集凤阳，人民流离，以唱花鼓戏为生，流转于城市。”正如河东逸史《请禁花鼓戏说》载：“花鼓戏以真男真女，当场卖弄，……此等戏班，兵燹（道光、咸

<sup>1</sup> 蓝凡《秧歌、花鼓、采茶与滩簧考辨》，《艺术百家》2005年1期。

<sup>2</sup> 《新编戏海——改良滩簧》上海戏剧研究社印行，1927年10月。

丰年之间)以前,东乡一带亦常有之,然一叶扁舟往来无定。”<sup>1</sup>因此,很多花鼓艺人都是靠便利的水路交通,来往于上海及附近的各个郊区,“及官府访究,又逸往别路口。”(光绪五年《川沙厅志》卷一)

为了适应上海本地观众的口味,流传在东乡一带的凤阳花鼓戏与本地的民间小调“东乡调”互相融合,形成了自己独特的风格,其演唱方式除了“男敲锣,妇打两头鼓,和以胡琴笛板”外,更重要的是,“所唱皆淫秽之词,宾白用土语,村悉能通晓,曰:花鼓戏。”(杨光辅《淞南乐府》)能用本地方言演唱了,这是融和后花鼓戏最突出的特点,也是它受到广大群众喜爱的原因之一:“花鼓戏以妇人说土话,当场演出淫词秽语”,所以“虽至乡愚妇稚莫不会通”。<sup>2</sup>

在声腔上,浦东的花鼓戏也融合了浦东调,即所谓“掰拉掰拉有点硬舌根者是也,而尤多鼻音”,就像《卖红菱》中所说的“吃了三口黄浦水,掰拉掰拉有点硬舌头”,因此,愈发受到本地观众的喜爱。据《盘龙镇志》记载花鼓戏演出的盛况是“观者如狂,趋之若鹜”。钱学伦《新语》记载松江花鼓戏时也说:“后生子弟,着魔废业,演习投伙,甚至染成心疾,歌唱发癡”。1906年《申报》载上海宝山刘行镇左右各村演唱花鼓戏时的情景:“男女登场,穷形尽态,……近该镇演唱此戏已有七日,卜昼卜夜,如醉如狂”<sup>3</sup>

和东乡调一样,花鼓戏最早是在上海郊区演出,“始盛于村俗农忙”,但是由于上海开埠后,随着中外贸易的扩大和工业的发展,周边农村剩余劳动力开始涌向上海市区,随即把花鼓戏也大量入城。

上海产业工人的社会来源主要是农民,那些市民和外地的熟练手工业只占极少数,据民国《法华乡志》卷2“风俗”条:

光绪中叶以后,开拓市场,机厂林立,丁男妇女赴厂做工。男工另有种花园、筑马路、做小工、推小车。女工另有做花边、结发网、粘纸纹、帮忙工。生计日多,而专事耕织者日见其少。

民国《川沙县志》卷首导言:“五十年前,人民生事,农而已矣。有副焉者,

<sup>1</sup> 1933年6月15日《申报》,(305)页413。

<sup>2</sup> 1869年11月20日《上海新报》。

<sup>3</sup> 1906年8月11日《申报》,(84)页413。

厥惟纺织，机巧淳兴，徒手势利。年龄壮者，大都赴上海从事工商业。”相对于男子，由于雇佣成本比较低，妇女亦成了上海产业工人的主力军之一，据1893年的《北华捷报》载：“上海一地有一万五千或两万妇女被雇用，从事清理禽毛以及便载运出口，从事清拣棉花与丝，从事制造火柴与卷烟”。<sup>1</sup>“中国第一家棉纺织厂，上海机器织布局初创时的女工，主要都是来自上海周围农村。”<sup>2</sup>且由于上海城市建设的发展，市政建设需要大量土木工匠，因此浦东川沙建筑业迅速崛起。《川沙县志》所述：“上海成为容纳川沙羨余人口之绝大尾闾。论其量，则数之大，以水木工人为第一，他业亦颇有相当地位。论其质，则无论以知识、以劳力，凡能自食，或因以起家。百分之十以上皆恃上海。夫以逼临上海之故，人口有余则移之上海，职业无成则求之上海。”

因此，流行于浦东、川沙等郊区的花鼓戏，随着农村人口流向，开始往上海市区传播。陈志良《论沪剧的成长》一文载：

在二十多年之前，唱东乡调的只是一批裁缝司务和泥水匠，他们在做工的时候，手里有工做，嘴却闲着，于是哼着不大入调的东乡调，以做消遣。有时在夏天乘风凉的时候，白相了“丝竹家生”（即国乐）之后，如有会唱的人，随便“浪”上一二段，就可吸引一大围的听众。（“浪”是唱滩簧所说的“花儿反”“唱”字的上一个音。唱字的花儿反是“浪寸”，有时只说上一个音“浪”）。<sup>3</sup>

而花鼓艺人到上海市区的时间，据毛麟祥《对山余墨录》载，大概在清道光二十三年，上海新辟租界时，上海的“卖淫婆”中就已经有了“花鼓婆”，也就是唱花鼓戏的女艺人。

## 第二节 从花鼓戏到本地滩簧

由于花鼓戏的内容比较“淫秽”，男女合演，有碍统治阶级的男女大防，因此它在浦东农村演出时，就已经遭到了清政府地方官员的责骂和严禁，如嘉庆元

<sup>1</sup>转引孙毓堂《中国近代工业史资料选辑》第一辑，页1231—1232。

<sup>2</sup>《洋务运动》，《中国近代史资料丛刊》第七册，上海人民出版社1961年，页494。

<sup>3</sup>陈志良《论沪剧的成长》，《中国近代文学论文集（1919—1949）》（戏剧卷）中国社会科学出版社1988年3月，页199。

年（1796）《月浦志》载：“不逞之徒于旷野搭台演戏敛钱，……演习种种俚歌淫态，谓之花鼓戏。”嘉庆、道光年间辑成的《蒲谿志》载：“有最足败坏风俗者，旧花鼓戏。”（蒲即是今七宝镇。）道光、咸丰初年《紫淞村志》载：“村俗好唱花鼓淫词，嘉庆间里绅曾禀官驱逐，宜永禁之。”（紫即今诸翟镇）但是效果却不大，“官虽禁，空文而已。”（光绪7年《嘉定县志》）花鼓戏进入上海市区后，依然是被围追堵截，黄式权《淞南梦影录》载：

自叶顾之观察宰我邑时，严行禁止，有犯必惩，其风始熄。比年，虹口及西门外幽静之处，时或一演。苟为捕房访闻，无不即时逮案。方整鸳鸯之队……，而若辈遂不敢明目张胆矣。<sup>1</sup>

即便在氛围稍微宽松些的租界也是这样。1872年6月，上海道台沈秉成与各国领事商议禁绝洋泾浜地区（今延安东路一带）女艺人演唱花鼓戏，开始驱逐花鼓女艺人，所有演唱花鼓戏戏园均遭封闭：

上海道宪与各领事官议禁洋泾浜之花鼓戏女堂倌等淫秽之事……英领事往候，上海道宪又复面许三日定行禁绝，现查英国租界内凡遇此等妇女尽行驱逐，不留一人。所有演唱花鼓戏之戏园，亦皆封闭。……法国、美国、普国及各国领事知之当亦闻风兴起，断不至于各租界内仍留此种恶习……。<sup>2</sup>

1873年3月6日（正月十八日），法国总领事命法租界各小戏馆禁演花鼓戏。1877年8月25日，《申报》刊登了《上海花鼓戏宜禁》等等，一直到民国，禁止表演花鼓戏的声音可谓是屡屡不绝。

花鼓戏艺人为了生存，在和滩簧同台演出的时候，逐渐融合了同为小戏系统的滩簧演唱形式，并在此基础上发展为本地滩簧。

滩簧是乾隆年间兴起于江浙地区的一种说唱艺术形式，分为前滩和后滩。后滩产生时间较早，据赵景深先生《曲艺丛谈》云：“乾隆间沈起凤的《文星榜传奇》第四出科浑道士云：‘唱滩王是我起首。’又云：‘《卖橄榄》粗话直喷，《打

<sup>1</sup>黄式权《淞南梦影录》上海古籍出版社1989年5月，页104。

<sup>2</sup>1872年6月1日《申报》第一册，页225。

斋饭》嚼咀一泡。’按《卖橄榄》和《打斋饭》都是‘后滩’出名的戏，想不到在乾隆年间就已经有这些戏了。”“乾隆三十九年《缀白裘》同集（即今本《缀白裘》十一集三卷）《算命》出中有云：‘慢点，还要饶一只滩头来’，连道士和算命人也要唱滩簧，可见当时滩簧的普遍。”<sup>1</sup>

前滩则与昆曲有着很深的渊源关系。范祖述的《杭俗遗风》（成书于同治二年，即1863年）云：

滩簧以五人分生、旦、净、丑脚色，用弦子、琵琶、胡琴、鼓板。所唱亦戏文，如《谒师》、《劝农》、《梳妆》、《跪池》、《和番》、《乡探》之类。不过另编七字句。近又兴锣鼓滩簧，亦有串客。<sup>2</sup>

上海开埠后，由于商业经济的迅速发展，加上战乱的影响，大批江浙一带的移民来沪，从事各种行业。特别是1853年太平军攻占南京后，江浙一带的富户豪族开始逃向上海，“‘粤匪’陷金陵，……蹂躏十余省，东南完善者，独上海一隅，其在江宁也约千里，乡人之昔懋迁于此者有之。”“当是时，都人士之襁负而来者，络绎于道，顾地为华夷互市之区，五方杂处，重以流民，因而街市之间，肩摩趾接，居室则嚣杂湫隘，荒地亩辄百余金。”<sup>3</sup>他们在上海开设钱庄，“租界钱店当时系避地官绅所设”，办厂经商，如绍兴人引为自豪的“三缸”（酒缸、酱缸、染缸）行业等等，这些都进一步促进了上海商业贸易的发展。

与此同时，原流行于江浙一带的滩簧，也随着移民的流动，在上海扎根落户，据《清稗类钞》载，“晚近以来，上海流行苏滩”，在从事运输业的商人汪利生和开海味行的王鹤珊的推动下，苏滩在上海有了进一步的发展，出现了一大批唱滩簧的演员，他们大多也是江浙一带的移民，如其中最著名林步青，就是江苏丹阳人，“原为上海万源珠宝店的学徒，爱唱昆曲。受票友汪利生的影响，学唱苏滩。下海后，创立了上海第一个专业苏滩班子‘林家班’”。<sup>4</sup>滩簧的观众也主要是以江浙一带的人为主，据光绪十七年的《海上冶游备览》载：

<sup>1</sup> 赵景深《曲艺丛谈》中国曲艺出版社1982年12月，页232—233。

<sup>2</sup> 徐珂编辑 无谷 刘卓英点校《清稗类钞选》（文学 艺术 戏剧 音乐卷）书目文献出版社1984年4月，页452。

<sup>3</sup> 《创建上海江宁七邑公所碑》，《上海碑刻资料选辑》，上海人民出版社1980年，页397。

<sup>4</sup> 赵山林《浅议林步青的“时事新赋”》，中华艺术论丛（2），上海辞书出版社2004年6月，216页。

摊簧之声，最为淫靡，摊簧之曲，亦极淫荡，如《买橄榄》、《卖草囤》之类，诸妓皆有擅者，不必女先生独能也。琵琶及西胡合奏为姑苏人所爱闻，他省之聆者，亦不解其所以然耳。<sup>1</sup>

虽然和花鼓戏一样，滩簧也被统治阶级认为是“淫秽”的东西，如陆士谔《新上海》载主人公仲芬、梅伯等人听滩簧的感觉：

一时见有华衣美服的少年走上台坐下，堂倌绞上把手巾，那几个少年借了，抹一抹嘴脸，就拉起胡琴，打起拍板，扭头扭脑唱将起来，都是粗鄙不堪的闾巷淫褻歌谣。……这时滩簧已经完毕，调了变戏法上来。”<sup>2</sup>

但是由于江浙移民在上海多从事商业、金融活动，地位比较高，而且事实上，从1730年到1911年，来自浙江的上海道台以及州、厅、县一类官员比较多，他们中很多人都喜欢听家乡的滩簧，也极力推广家乡戏曲。因而苏滩、甬滩等滩簧小戏很少受到上海当局及其租界的禁止。在上海清政府各项禁淫戏的告示中，也少见滩簧的身影。<sup>3</sup>笔者翻检1872—1910年的上海《申报》，虽然有大量的禁止“淫戏”、“花鼓”的告示，只在1907年2月20日找到有“禁查演唱滩簧”的条目。

从乡村进入城市的花鼓戏为了生存，常常附设在滩簧场进行演出。据记载，最早进入茶楼进行演唱的艺人是许阿方、顾掌生、庄羽生、红鼻头掌生、水果景糖等，他们在清光绪二十四年（1898年）进入昇平茶楼演唱花鼓戏，虽然不久也遭禁了，但是之后，“比较大一点的乡镇和上海的二三流茶馆之中，有时附设了‘滩簧场’来开唱，卖座是很好的，可是官厅中认为‘花鼓淫戏’而要取缔，地痞流氓常来滋扰，戏也不多，所以寿命不长。”<sup>4</sup>即便如此，总比成天四处流浪

<sup>1</sup> 迷途人《海上冶游备览》，光绪十七年三月寄月轩主校梓，上海图书馆藏。

<sup>2</sup> 陆士谔《新上海》上海古籍出版社1997年7月，页73。

<sup>3</sup> 在江苏、浙江等地，倒是常常可以看到官府禁止滩簧的告示，如道光三十四年，江苏武进县四乡立碑以禁滩簧，……：“永禁城乡市民开场摇宝聚赌，甚至演唱滩簧淫戏，弹唱淫词艳曲及窝藏贼匪娼妓等。”至咸丰、同治年间，在江浙一带的地方法令中，连篇累牍地发布了对“唱说滩簧”的禁令，如《禁串客淫戏告示》等。

<sup>4</sup> 《论沪剧的成长》陈志刚《中国近代文学论文集（1919—1949）》（戏剧卷）中国社会科学出版社1988年3月，页201。

四处唱花鼓戏要好得多，且一些茶馆的老板，为了吸引茶客，不甚理会当局的禁令，还为尽量为之掩盖，如上海“头壩之洪园小茶馆”：

近于夜间演唱花鼓戏，甚为热闹，前夜有甲乙二人来听靡靡之音。偶然争论，遂至用武，台凳茶杯，进行打翻，复扭至第一楼茶馆评理，甲欲鸣捕，经洪园茶馆老板劝解而罢。盖以唱花鼓戏，有干禁例。故不敢涉讼公庭也。<sup>1</sup>

因为经常附设在“滩簧场”开唱，且为了避免被查禁，加上花鼓戏和滩簧之间本来就存在一些相通的地方，花鼓戏吸收了滩簧，特别是苏滩的坐唱的演唱形式，在东乡调时期，花鼓戏是‘男敲锣，女打鼓’的歌舞小戏，入城之初，也是‘跑筒子’、‘敲地白’，载歌载舞，后来才在酒楼茶馆或者游乐场坐唱，或者由男女合演改为男子二人表演，我们从《申报》上一系列禁至花鼓“淫戏”的告示可见花鼓戏吸收滩簧的演唱形式，如1877年8月25日《申报》云：

上海租界地方向有花鼓之戏，男女合演，淫声浪态，不堪逼视。自中西各官会禁后，此风绝者二年。前月老北门外法租界之新街口有无赖某，纠合花鼓戏班借楼开唱。男女皆坐而不演，已为人心风俗之忧，近闻女优二人，男优三、四人竞于坐唱开篇之后，起而互演，煌煌禁令，视若具文，司牧者想已有所闻，务当除其根株也。<sup>2</sup>

1879年10月10日《申报》载：“英法两租界向有花鼓淫戏，早经当道官一体严禁在案，兹悉英租大马路一洞天相近有鸣凤茶馆，演唱花鼓戏，虽是坐唱，然履霜坚冰，宜防其渐，所宜早为禁止也。”<sup>3</sup>1884年9月30日《申报》载：“今闻租界复有茶肆中坐唱淫戏，殊为禁令。”<sup>4</sup>“坐而不演”，是花鼓戏为了生存下去所做的一系列改变之一。

除此之外，在唱腔、剧目等方面，花鼓戏也向苏州滩簧、无锡滩簧等学习了很多，正如陈志良在《论沪剧的成长》中说：

<sup>1</sup> 1883年4月15日《申报》，第22册页722。

<sup>2</sup> 1877年8月25日《申报》第11册页317。

<sup>3</sup> 1879年10月10日《申报》第15册页582。

<sup>4</sup> 1884年9月30日《申报》，第25册页794。

我又认为申曲和苏州、无锡、常州等地的滩簧，非但发生密切的关系，而且受到很大的影响。譬如申曲的一种调名《阴阳血》者（即《庵堂相会》里《问叔叔》那段），全用苏滩的腔调。申曲在未唱正场滩簧之先，就有丝竹合奏，如《梅花三弄》或《四合如意》之类，也和苏滩同样的作风。无锡滩簧的腔调，十分之八和申曲相同。常州滩簧的干唱和行腔，也有十分之二三相同于申曲；现在唱沪剧的某某等人的新腔，实际上就是模仿常州滩簧的。<sup>1</sup>

文牧、余树人先生的《从花鼓戏到本地滩簧》也说：“事实上，沪剧早期历史发展中，不仅是在剧种称谓上，效法‘苏滩’吸收过来的，戏中人物李君甫这个角色，演唱还夹用苏白；其它如《捉垃圾》中的《大搬场》、《双怕妻》中的《吃看》，就都是从‘苏滩’吸收而来；至于在曲调、音乐方面，如《四季相思》、《五更调》、《小九连环》等都是来自‘苏滩’。”<sup>2</sup>且据老艺人沈锦文说，花鼓戏艺人看到“滩簧”在上海生意好，也就改叫“滩簧”，而在农村仍叫“花鼓戏”。<sup>3</sup>光绪二十七年（1901）左右，上海第一家演唱花鼓戏的茶楼聚宝楼开业，为了和苏州滩簧、常州滩簧等相区别，上海观众称之为“本地滩簧”。

1913 年上海知县吴馨委托李济为上海通俗教育事务所主任，组织通俗宣讲团，宣传革除封建陋习积弊，提倡文化改良，其中就有“改良花鼓戏”一项。第二年，本滩艺人施兰亭、邵文滨、马金生等组织民间艺人团体“振兴集”，旨在响应当时“改良花鼓戏”刍议，顺应社会趋势，振兴本业。成立后，建议本剧沿用的“花鼓戏”、“东乡调”、“本滩”诸称谓改称“申曲”，并建议行业中废演带有淫秽色情等词句内容的传统剧目。

### 第三节 早期沪剧的演剧形态

#### 一、演出场所及观众群

在农村时候，花鼓戏一般是搭台演出，据松江人钱纶《新语》记载：“花鼓

<sup>1</sup> 陈志良《论沪剧的成长》，《中国近代文学论文集（1919—1949）》（戏剧卷）中国社会科学出版社 1988 年 3 月，页 199。

<sup>2</sup> 《中华艺术论丛》，上海辞书出版社 2004 年 6 月，页 179。

<sup>3</sup> 《中华艺术论丛》，上海辞书出版社 2004 年 6 月，页 179。

戏，不知始于何时，其初乞丐为之，今沿城搭棚演唱淫词、歌谣，丑恶之状不可枚举……。”《月浦志》载：“不逞之徒于旷野搭台演戏敛钱，演戏种种俚歌淫态，为之花鼓戏。”一直到二十世纪前后，依然如此，如1881年7月20日《申报》载：“今上海县莫大令访得沪西法华镇北新泾地方，有上台演唱花鼓戏”的人。民国初年《嘉定县续志》曰：“花鼓戏来自东乡，每于夏秋之夜，搭台扮演，情节淫秽，歌词鄙俚，而乡民甚好之。虽禁不绝，大为风俗之害。”

刚入城的花鼓戏，演唱方式一般是“跑筒子”或者“敲地白”，没有固定的演出场所。“据前辈艺人回忆，花鼓戏入城之初，是以卖唱的方式活动在街头巷尾，行话称之为‘跑筒子’（又称跑弄堂，边走边唱，吸引人家去听演唱）。有时据空地演唱，行话称之为‘敲白地’。（在广场上拉起胡琴，吸引路人围观听唱，然后出签敛赏。）”<sup>1</sup> 还有的属于“搭高台”，即临时搭起露天舞台，或者在四周拉起布幔进行演唱，如1881年7月20日《申报》载：“又迩来英租界新大桥南，每夜黄昏时分，亦有花鼓戏，系搭布棚演做。男子二人，一人作为女，穿白洋布衫，淡蓝洋布马甲，项间提纱细长匀密，其褻态淫词，难以言述。观者除男人相拥挤外，妇女亦不可数计。”<sup>2</sup>早期沪剧由于大多取材于农村城镇生活，所以演员大多还是清代江南农村常见装束。

但是无论是“搭台唱戏”还是“跑筒子”或者“敲地白”，花鼓戏都遭到统治阶级的严禁。后来花鼓戏有了固定的演出场所，但是由于统治当局的严厉禁止，不得已改为坐唱的形式。1898年左右，许阿方、胡兰卿等人，开始在四马路石路口的升平茶楼，用坐唱的方式进行演出：“不售戏票，出售茶筹子。当局不准男扮女装（扎头笄），后男扮女装也不准，只能以抽象动作代替女角。”<sup>3</sup>但是仅仅半年，就因对子戏《磨豆腐》被指“有伤风化”而被勒令停止演出。1908年上海第一家演唱本滩的万福茶楼开业，但是未满一年，也被禁演。

东乡调、花鼓戏及本滩的主要观众，大多是本地下层群众和浦东等郊区的进城务工人员，如1880年6月7日《申报》所言：“花鼓戏久干例禁，今闻四明公所后之荒地，又有男女演唱，如《双望郎》、《拔兰花》等出种种淫褻声，口不堪入耳。虽听者半系肩挑负贩之流，及乡村妇女，伤风败俗莫此为甚。”<sup>4</sup>还有1888

<sup>1</sup> 文牧、余树人《从花鼓戏到本地滩簧》，《中华文史论丛》（2）上海辞书出版社2004年6月，页177。

<sup>2</sup> 1881年7月20日《申报》，第19册页297。

<sup>3</sup> 《上海沪剧志》上海文化艺术出版社1999年12月，页5。

<sup>4</sup> 《申报》1880年6月7日，页609。

年2月27日《申报》上载有云间最不羁生的《梨园竹枝词》：“花鼓声停已六年，近闻渐渐拨新弦。茶楼一角娇歌飞，赚得乡农几十钱。”因此，在他们的支持下，花鼓戏虽屡被官府严禁，但是仍在不断发展，最后形成了上海特有的地方剧种，丰富了上海戏曲的种类。

那些对花鼓戏的发展起到一定作用的，也是大多是一些有势力的、喜欢花鼓戏的流氓地痞，“自中西各官会禁后，此风俗绝着二年。前月老北门非法租界之新街口，有无赖某纠合花鼓戏班，借楼开唱。”<sup>1</sup>具体的“无赖某”不知是谁，但是可以肯定的是，他们很多都是上海郊区人，著名的如“三光麻子”赵小和、范高头等人。“三光麻子”是上海市郊的罗店人，喜欢花鼓戏，他利用关系在公共租界内领到了执照，利用洋人的庇护，开设了升平茶楼，邀请许阿方、庄羽生、水果唐景等人登台演出。与此间时，在华界的南市，流氓头子，川沙人范高头与捕快“四六娘舅”看得眼红，也通过各自后台，分别邀请陈阿东、胡锡昌等班子在里马路、四牌楼等茶楼演出。从此，花鼓戏进入茶楼演唱。

上海游戏场开设后，花鼓戏获得了长足的发展。第一个把花鼓戏引入游乐场的是黄楚九。他在泥城桥畔，倡办新世界俱乐部，“知道有一部分游客，喜欢听本地戏，于是把申曲也罗致去了，其时叫做‘本滩’，因为观众不多，戏艺所在，都在小场子里。其后，黄又开办大世界，本滩始努力与苏滩竞争，女主角雇用女性演出，不再男扮女装，并且利用化妆技术，申曲渐渐走红。王筱新、施春轩、筱文滨、马金声、朱泉根等，都是十几年前申曲的红角儿。”<sup>2</sup>在与苏滩的竞争中，花鼓戏（本地滩簧）利用“纯粹土白”优势，吸收京剧等剧种的长处，终于战胜了苏滩等外地的滩簧系统，成为上海本地人喜爱的剧种之一，拥有了大量的观众群。

## 二、早期演员及剧目

早期花鼓戏艺人的地位不高，多是些处于社会底层的上海人，黄式权《淞南梦影录》载：

无业流民及梨园弟子之失业者，纠土娼数辈，薄施脂粉，装束登场，荡

<sup>1</sup> 《申报》1877年10月1日，页317。

<sup>2</sup> 1947年1月6日《申报》，页58。

态淫声，不堪听睹，名曰“花鼓戏”。<sup>1</sup>

可见，当时早期的花鼓戏演员很多是“无业流民以及梨园弟子之失业者”，女演员很多都是一些“土娼”。即使是客串花鼓戏的人，也是一些“游手好闲、不习上流之子弟”，据《上海新报》（1871年4月22日）载：“若串客之花鼓淫戏，则全是丑恶可憎之淫戏，并无一曲正戏。且都系游手好闲、不习上流之子弟，平日毫无廉耻，专喜淫荡，把一种小本唱片买来，你唱我和。”1893年1月的《飞影画报》中“诲淫获谴”亦云：“近日四马路德亿楼，及桃源里谓泉楼书场，邀集无赖少年演唱花鼓淫戏。檀板声喧，座客常满。”把花鼓艺人称做“无赖”、“游手好闲”之辈，虽不乏那些封建卫道士的“诬蔑”，但是从另外一方面看，也是演唱花鼓戏的艺人在社会上的地位确实不很高。

因此，关于这些演员资料特别少，“《先辈图》是沪剧祖先留给后人唯一的‘家谱’，它是由1934年成立的申曲歌剧研究会绘制的一幅立轴，上书100多名已故老艺人的姓名。”<sup>2</sup>这些老艺人虽然从艺多年，但是人们不知道他们真实的姓名，留下的只有绰号，如“麻皮雪春”、“水果景唐”、“赤鼻头掌生”等等，“几十年后，后辈们在制作此图，排列姓名时，深感再用绰号，似乎不雅，不得已乃用‘贵’字代姓。仅此一端，就可想见他们当年的社会地位是何等卑微低下。”<sup>3</sup>

沪剧界公认的祖师爷许嵩(阿)方和胡兰卿，之后，比较著名的本滩艺人有施兰亭、杨鸿声、丁少兰等人。据《上海沪剧志》载：

许阿方（生卒年不详），大约生活于光绪年间。早年和其他花鼓艺人结班在上海的东乡、西乡及北头演唱，后来进入上海租界的街头广场演唱。光绪二十四年（1898年）秋至年底，组班进入升平茶楼演唱花鼓戏。因演出对子戏《磨豆腐》，被当局以赤膊演出有伤风化而禁演。第二年应苏州青阳地茶楼的邀请，与松江阿三（张南方）等组班到苏州演唱，约两年后，发展为四个班子，扩展了苏州演出基地。光绪二十六年（1900）左右，重返上海，组班进入法租界聚宝楼，因为茶楼附设书场，遂模仿苏滩改为坐唱，此后的班子均采用坐唱。由是观众称之为滩簧或者本地滩簧。

<sup>1</sup> 黄式权《淞南梦影录》上海古籍出版社1989年5月，页104。

<sup>2</sup> 周良才《百年沪剧话沧桑》，《戏曲菁英》上海文史资料选辑第62辑。

<sup>3</sup> 同上。

许阿方在沪剧滩簧时期于上海市区开辟了茶楼演唱场所，吸收苏滩簧的剧目、曲调与演唱形式，对沪剧从农村进入市区的发展起了重要作用。

胡兰卿（1869—1914）上海市南汇县人。清光绪年间，组织花鼓班社巡回演出与南汇、川沙一带农村集镇。常演剧目有《卖红菱》、《拔兰花》、《庵堂相会》等对子戏和同场戏。农忙时在上海城郊搭棚卖唱。1900年，与其徒施兰卿组成兰和班，首次在如意楼演出。1913年进入楼外楼屋顶花园演出，深受观众的喜爱。百代唱片公司邀请他与陆金龙、施兰亭灌制东乡调《卖红菱》等唱片。是第一个把沪剧灌制成唱片的沪剧艺人之一。

施兰亭，上海市人。1900年前后和陆金龙、孙和尚等随师父在上海法租界如意楼演唱，1914年为响应通俗宣讲团“改良花鼓”的提议，与邵文滨、胡锡昌发起成立“振兴集”，该花鼓为本滩或申曲，并带头不唱黄色戏。施兰亭善于发现和培养演。清光绪三十一年（1905），施兰亭与胡兰卿、孙和尚等因在“如意楼”演出，成为了红极一时的著名本滩艺人，且收有陈阿东、杨鸿声等多名徒弟。有一天，他偶然走过石路（今福建南路）某衣铺门口，听到一个二十来岁的青年伙计连唱带讲地在“喊摊”（旧时服装行业的一种经营方式，店员双手拿着衣服，边出示，边叫卖）因其嗓音嘹亮，节奏明快，语言生动，引起施的注意。他伫听良久，萌生了收他为徒之念。回家后，施兰亭特地令大弟子陈阿东登门邀请，动员他来“拜先生”。这小伙子一听名师派人找上门来，自然喜出望外，立即表示愿意拜倒在施的门下。这个衣铺的小伙计就是后来在沪剧界名噪一时的著名艺人丁少兰。<sup>1</sup>这些早期的沪剧艺人，大多是上海郊区附近的本地人，如南汇、川沙、罗店等地人，且出身都不高，但是在沪剧的发展中起到了重要作用。

早期的沪剧是以东乡土语为主，有的夹杂了一些普通白话，其内容“……并且连因果报应的思想都是没有的，它们的性质都是求满足男女恋爱的表示，而且是异常热烈的、无讳饰的，这还不过是上海的民风。”<sup>2</sup>的确如此，早期的沪剧剧目是以描写男女恋情以及一些富有生活气息的故事为主，如《小朱天》<sup>3</sup>、《卖布送人情》、《拔兰花》、《捉牙虫》、《卖草囤》、《买红菱》、《庵堂相会》、《陆雅臣》等。

<sup>1</sup> 《中国戏曲志·上海卷》页843。

<sup>2</sup> 1929年4月18日《申报》，第222册页413。

<sup>3</sup> 《小朱天》：现存油光纸石印小唱本，上洋永吉堂印，是沪剧较早期的唱本。它是滩簧时期骨干老戏之一，1911年改为《朱小天》，一直延用至今。

写人情冷暖，世态炎凉，则刻画得惟妙惟肖，《卖布送人情》中写张山风受到干婆的奚落后：

（干婆白）阿呀呀，呸（唱）张山风个老穷人，人情送仔钱二分，草纸包仔七八层，汤灌水才吃干净，坑缸满仔二三寸，还仔唔杂勿受京。（风山唱）骂你一声贱娼根，欺贫重富勿该应，送来四钱大人情，拿来还我卖果吞。……永世勿上千家门。”<sup>1</sup>

就如同真实的场景一般，富有浓郁的生活气息。其中还存在劝诫的作用：“败子回头金不换，看此乡词立定心”。“劝人戒赌”是民间小戏常见的一个主题，如《小朱天》写朱小天因狂嫖滥赌，导致家产败尽，岳父 60 大寿，却衣衫褴褛，不好意思前往，到以前朱家奴仆家里去借海青，反倒被羞辱一番。《陆雅臣》写富家子弟陆雅臣好赌成性，终将家产输尽。在人贩子的唆使下，竟然卖妻再赌，最后人去财空，悔恨交加，只好悬梁自尽。这些故事实际都宣扬了赌博害人的思想，所以深受到观众的喜爱。

还有一些以调笑为主的，反映小人物机智的故事。如《捉牙虫》写以捉牙虫、看风水、看相算命等骗术糊口的捉牙虫娘子，遇见一个以偷窃为生的朱阿狗，朱欲诈骗捉虫娘子的财物，邀请她到家中算命，并乘机加以调笑，捉虫娘子最后识破了朱阿狗的阴谋，撬去朱阿狗的牙齿后溜走。《卖草囤》写年轻姑娘妙贞，因家中迷信命中犯克，被强迫送进庵堂为尼。但仍与恋人相会，生下一小孩，在庵中抚养。时值天寒，妙贞将一卖草囤者引入庵中，来人见庵中都是小孩所用之物，所以故意用言语旁敲侧击，措词风趣、幽默，插科打诨，妙贞应答如流，从容应对，最后买下了小孩坐的草囤。剧本无论是人物形象还是故事情节，都很贴近生活，都是堂会和茶楼经常点唱的剧目之一。

当然，早期沪剧中最受欢迎的还是那些描写男女恋情的，如《拔兰花》、《卖红菱》、《庵堂相会》等。《庵堂相会》写暴富金学文之女金秀娥自幼许配给了同乡富室陈宰庭。后陈家家道中落，寄居庵堂。金学文企图赖婚。金秀娥不许，在庵堂与陈宰庭端午节相约金家后花园，赠银助其赶考，被金父发现，逼其退婚，

<sup>1</sup> 《新刻东乡花鼓调张风山卖布送人情全本》，上海图书馆藏。

后在金母及婢女的帮助下，二人逃出金家，终成眷属。故事情节虽有些老套，但是最后二人的结合，不是中状元金榜题名，歌颂了男女主人公对爱情的执着。《卖红菱》写农村青年范凤英和薛金春相爱，且订有婚约。凤英父母双亡后，被叔父逼嫁富户张家，诬告薛金春勾引两家妇女，并将其发配充军。薛刑满后，乔装成卖红菱的，到张家探望凤英，互诉衷肠，相约庙会时一起远走高飞。相爱的青年男女因为种种原因，不能在一起，容易引起当时人们的共鸣。

因此，早期沪剧虽屡遭禁止，但是“乡人视听之余，争掷青蚨，群相哗笑，深以为乐。然禁者自禁，唱者自唱，虽处以严刑，此浇薄之风，不能戢也。”即使是对之持鄙夷态度的人，也不得不承认有的东乡调“尚可一听，最惨而动情者，如《蓝衫记》、《借黄糠》等，闻之令人泪下”，足见其影响之大。

## 小 结

沪剧是上海土生土长的剧种，它最早属于民间小调，后来吸收了外来花鼓戏的演唱形式。上海开埠后，随着郊区进城务工人口进入市区和租界。由于被清政府认为是“淫戏”屡遭严禁。为了生存下去，花鼓戏融和了滩簧小戏的演唱方式，发展成本地滩簧。沪剧用上海本地土语宾白演唱，内容贴近生活，是上海特有的剧种之一。

## 第五章 明清（1368-1911）上海戏曲系年

### 明代（1368年—1644年）

#### 洪武元年（1368）

夏庭芝此年尚在世，已入暮年。

陶宗仪《南村诗集》卷二有《与邵青溪张林泉会胡万山夏雪蓑访陈孟刚》七言长律诗，作于入明之后。夏庭芝，字伯和、百和，号雪蓑，别署雪蓑钓隐，松江（今属上海）人。元末明初曲家。与张鸣善、朱凯、郑经、钟嗣成等交好。所著《青楼集》，专门记载元代演员事迹，具有重要价值。

#### 洪武五年（1372）

正月，郑经与邵亨贞同客横泖，元宵节有观灯之乐，相约作词纪事。横泖即华亭，今上海松江。

郑经（约1360前后在世），亦作朱经，字仲谊，亦作仲义，号观梦道士、西清居士，仁和（一作陇）人。元进士。元末为浙江省考试官，因侨居吴山之下。尝为钟嗣成《录鬼簿》及夏庭芝《青楼集》题跋。与贾仲明亦相交甚深。诗文有《玩斋集》。亦工曲，有《玉妖奉》及《鸳鸯冢》杂剧，皆不传。

邵亨贞（1309—1401），字复孺，号清溪。云间（今上海松江）人。曾任松江训导。生当元、明之际，入明后生活近三十年。终于儒官，足迹不出乡里。有《野处集》、《蚁术诗选》、《蚁术词选》。

#### 洪武六年（1373）

二月，朱元璋发布禁止戏曲扮演古代帝王圣贤的诏令。

《太祖实录》卷七十九：“壬午（二月初十），诏礼部申禁教坊司及天下乐人毋得以古先圣帝明王忠臣义士为优戏，违者罪之。先是，胡元之俗往往以先圣贤衣冠为伶人笑侮之饰，以侑燕乐，甚为渎慢，故命禁之。”

是年，朱元璋召见昆山百岁老人周寿谊，问及“闻昆山腔甚嘉，尔亦能讴否”（周玄暉《泾林续记》）。可见此时昆山腔已在上海周边地区流传。

是年，陶宗仪被地方官员荐举至京师，不受官而归。

陶宗仪，字九成，号南村，黄岩（今属浙江）人。元末寓居松江（今属上海），与夏庭芝等交往。所著《南村辍耕录》，记载了曲家、艺人逸事，曲牌资料，院本名目等，极具价值。

#### 洪武二十二年（1389）

八月，更定《大明律》，规定：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百。官民之家容令妆扮者与同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者不在禁限。”

#### 宣德元年天顺六年（1462）

徐霖出生于华亭（今松江）。徐霖是明代著名昆剧作家，字子仁，号髯仙、九峰道人。幼年随兄寄寓南京，长补诸生，为人放浪自适。

梁辰伯《浣川记》

传奇作家 南词谱

南戏作家 词

昆曲在明代不流行

#### 成化七年（1471）

《新编全相说唱石郎驸马传》刊行于本年。

1967年，上海嘉定出土了一批明成化年间说唱词话和传奇刻本，后汇编影印，取名为《明成化说唱词话丛刊》，此为其中之一。篇末镌“成化七年仲夏永顺书堂新刊”。

#### 成化八年（1472）

《新编全相说唱包龙图公案断歪乌盆传》刊行于本年。

此为《明成化说唱词话丛刊》之一种。篇末镌“成化壬辰岁季秋书林永顺堂刊行”。

#### 正德十五年（1520）

张昉出生于本年前后。张昉，字元昊，号友莲。江苏华亭人。作有传奇《木锥记》，今佚。据嘉庆《松江府志》卷五十四载：“性狷介，固守穷约，或竟日不举火。董传策慕其人，以币交，不受；访之，亦不报。邑令屠隆造访，避弗见；

赠金，弗纳；索诗，不与。惟陆章彦馈以酒粟，辄受曰：‘此贤者之惠，不妨我廉也。’……年七十余卒。”

#### 嘉靖十年（1531）

徐霖七十岁，于其所居快园开宴庆寿，召妓百人奉觞，盛况空前，《客座赘语》：“子仁七十时，于快园丽藻堂开宴，妓女百人称觞上寿，缠头皆美之诒者。美之即黄琳，是孝宗时在宫中得宠的黄太监的侄子，他与徐霖的交谊颇厚，当年建造快园，黄琳曾资助徐霖白银二百两。（见周晖《金陵琐事》）徐霖正德十六年从京师归来后，隐居故园，以诗酒词曲自娱，安度晚年。有时他也外出游历，此年，他即有安徽之游，曾到桐城，作《桐城归舟漫兴》诗，从有关材料看，徐霖晚年生活舒适，其爱好词曲亦未减兴致，七十庆寿，仍显出其昔日的风流。

#### 嘉靖十七年（1538）

徐霖卒。《徐子仁霖墓志铭》：“嘉靖戊戌，年七十七，以七月二日卒于家，传讯于郢，……”。顾璘与徐霖的私交甚深，二人来往频繁而密切。顾早年自开封贬官全州时，回故乡曾专访徐霖。……徐霖是当时一个奇才，博学多艺，他工绘画已见正德十五年，又工书法，……还善篆刻……亦精于词赋，妙解音律，与陈铎并称为“曲坛祭酒”。

《客座赘语》中有“髯仙秋碧联句”节，记述了黄琳元宵宴集富春堂时徐霖与陈铎联句的盛举。

徐霖的剧作，据《金陵琐事》卷二《曲品》云：“徐霖少年数游狭斜，所填南北词，大有才情，语语入律。武宗南狩时，伶人臧贤荐之于上，令填新曲。余所见戏文《绣襦》、《三元》、《梅花》、《留鞋》、《枕中》、《种瓜》、《两团圆》各种行于世。”

又《三家村老委谈》云：“徐髯仙《柳仙记》事见《幽怪录》，词亦古质，然寂寥实践浅，斤两不足。谷子敬先生已有《度城南柳》，不勘并观。”据此，知徐霖剧作共有8种，今《六十种曲》种存《绣襦记》题薛近兗作，《三元记》（即《冯京三元记》）题沈受先（龄）作，俱非徐霖作品。

又谓徐渭《南词叙录》种著录有《商辂三元记》1种，未题撰者姓名，《今乐

考证》著录时注云：“当即沈受卿作”，为推断语气，《古本戏曲丛刊》初集收录此剧，未明言作者为谁，而庄一拂《古典戏曲存目考证》据姚燮《今乐考证》列为沈受先作，证据尚欠充分，沈龄一人作内容不同而剧名相同的两本《三元记》似乎不大可能，故笔者怀疑《商辂三元记》为徐霖作品。

#### 嘉靖三十四年（1555）

八月，吴承恩在何良俊宅听小伶弹箏。《续金陵琐事》卷下“听箏”一节，记此年八月在何良俊宅有小伶李节弹箏，在座文人作诗咏此事，但未言及吴承恩，然《西游记》作者吴承恩当时在场（至少有一次），他作有《金陵何太吏宅听小伶弹箏次韵》三绝句。（见《射阳先生存稿》卷一）

#### 嘉靖三十六年（1557）

十二月，何良俊等在南京永宁寺集会饮酒赋诗，陈鹤亦自会稽来相聚。

何良俊《何翰林集》卷五有《集永宁寺得初字》诗，前有小序云：“丁巳腊月之望，金平渊、姚秋涧、陈衡崖、盛云浦、余少峰觴客于永宁寺，时陈海樵自会稽至，……宾主十一人，得诗十一首。”诗中第三句为“最喜群公携酒日，恰逢狂客罢官初。”知此时何良俊辞去南翰林孔目不久。

#### 嘉靖三十六年（1558）

陈继儒出生。陈继儒，字仲醇，号眉公，华亭县（今松江人）。明代著名的戏曲理论家。《康熙青浦县志》卷七云：“字仲醇，号眉公。徐文贞器之。长为高才生。与同郡董其昌齐名。娄江王文肃招其子衡读书支硎山，郡邑大夫询政，四方求文者距相属，朝臣交荐，引吴兴弼例，辞不就。寿八十二卒。继儒性好宾客，子梦莲，字寿卿，能承父志，洁供具以待客，继儒意有不恚，辄长跪不敢起，人服其孝。”陈继儒学识渊博，对元明两代多种名剧作有评点注释，称为“陈眉公本”，流传于世者有9种。

#### 万历元年（1573）

六月何良俊卒。王世贞《悲七子篇》诗（弇州山人四部稿卷十五）前有小序

云：“隆庆壬申初冬，梁礼部思伯以使事访我，还南海。明年万历改元，六月，余之楚杲过吴门，文博士寿承丧，归自燕，余往吊，传云间何翰林元朗故物……遂成一章，以当一恸耳。”王世贞所记，是何良俊卒年的确凿根据。王世贞又有《挽何翰林元朗》诗，见《弇州山人四部稿》卷二十九。

#### 万历二年（1574）

徐迎庆生。徐迎庆是明代著名曲家，字溢我，号于室，华亭人。是明嘉靖相国徐阶的曾孙。不求仕进而笃好词曲，利用家藏元明戏曲善本与音韵著作，对宫调曲谱进行系统研究。从天启六年（1626）起，与老曲师钮少雅互相切磋，共同完成了最为详备的《汇纂元谱南曲九宫正始》。另有独立完成之《北词谱》，其后为李玉诸人加以审订增补为《北词广正谱》。徐迎庆是明代南曲、北曲两方面研究最有研究成果的理论家。清乾隆年间编订的《九宫大成》，也参照了徐氏的著作。

#### 万历四年（1576）

在松江的弋阳腔戏班改唱昆山腔。

#### 万历七年（1579）

十二月，屠隆任青浦县令。《鄞县志》卷三十八载，屠隆万历“七年调系青浦，甫至，大霖雨，诸堤且就溃。”又据屠隆《发颖阳记》（《由拳集》卷十八），知当时“夜奉檄遂行”，“诸生各骑一蹇驴，复走大雪中三百里”相送。

#### 万历十年（1582）

冬，屠隆迁任礼部仪部司主事。据《康熙青浦县志》，屠隆任青浦知县止于此年，其在青浦知县任时是有政绩的，据县志载：“（隆）以才调青浦。下车之日，首请割华亭集贤乡、上海新江乡之未尽者，以益本邑。值岁大饥，议减赋额，疏河流，招流亡，请之诸台使，略见施行，能雪冤狱……善属文，四方骚雅之士争归之。……政成，擢礼曹去。”……是年，屠隆还为梁辰鱼的《鹿城诗集》作序，云：“余自汝颖税驾由拳，揽髻山冈，……昆阳盖有梁伯龙云。伯龙少时好为新

声，是天下之绝丽，余闻而太息。……以彼其才，令力追大雅，上可东阿、萧统，下不失为王江陵、李王孙，而胡乃自比都尉，侈为艳歌？”

《万历野获篇》卷二十五“梁伯龙传奇”条云：“……《浣纱》初出，梁游青浦，时屠隆纬真为令。以上客礼之，即命优人演其新剧为寿。每遇佳句辄浮大白酬之。梁亦豪饮自快。演至“出猎”，有所谓摆开摆开者，屠厉声曰：“此恶语当受罚。”盖已预储（水+夸）水以酒海灌三大盂。梁气索强尽之，大吐委顿，次日不别，竟去。屠凡言及必大笑，以为得意事。

此年，松江王玉峰作《焚香记》传奇。剧本取材于自宋代以来流行于民间的王魁与桂英故事，但改变了王魁负心，桂英自杀的不幸结局，把桂英的不幸归结为小人的捣乱，两人最后通过海神的帮忙而最终团圆。袁于令在《焚香记·序》“悲欢沓见，离合环生”，“突兀起伏，不可测识”。这出戏一直在舞台上演出，《阴告》、《阳告》、《陈情》、《鸣冤》、《折证》至今仍为昆曲的保留剧目，也被其他剧种改编。

#### 万历十四年（1586）

范文若生。范文若，明代著名昆剧作家。初名景文，字更生，字号吴侬句鸭。明万历十七年的进士。范文若作传奇十种，今存《博山堂乐府》三种：《花筵赚》、《梦花酣》、《鸳鸯棒》，前两种当时即已演于场上，据祁彪佳《祁忠敏公日记·役南琐记》“癸酉（1663）春夏”卷记云：“（正月）十八日……午后出于真定会馆，邀吴儉育、李玉完、王铭韞、水向若、凌铭柯、李磐、吴磊斋饮观《花筵赚》记。记为范香令作，巧趣叠出，坐客解颐……”。

《嘉庆上海县志》一九（《说梦》）载：“生而颖异，甫数岁童子科，郡守许绳斋见其韶秀，能文善书，应对敏捷，抱置膝上，曰：‘世间何物为宝，如此子乃真宝耳。’后丙子举于乡。先是，文若之父有一妹嫁于陆，早寡。夫族贫甚，怀妊而归。依其兄岁余。陆有老仆，经过范后门，见此妇在篱间晒秽衲，遥问之，曰：‘男也。’此后亦绝不闻问。迨文若贵，而陆群起言曰：‘此实陆之遗腹，范固攘以为子耳。’讼之官，而寡妇久物故，范老曰：‘妹实产一男，不周岁而死矣。’乃引老仆为证，而老仆自隔篱间问答而外，绝不知其后事。官以陆为诬妄，杖而驱之。文若恃才诞傲，故不能通显。里居时，值天暑，纳凉书室，家人刘贞怀利

刃直前，洞刺其胸。太夫人闻变往救，母子俱殒。”

#### 万历十四年（1586）

十月二十八日，上海秦凤楼寿辰，令家乐戏子演《岳武穆》。

#### 万历十六年（1588）

曾有“小梨园”在豫园演出《琵琶记》。

#### 万历十八年（1590）

李宜之生。李宜之，明末清初嘉定人。著有杂剧《步非烟》。光绪《嘉定县志》卷二十六载：“侯开国曰：‘先生放荡不羁，尝寄兴与青楼，有毁之者，乃移书先文节以自明其意。集二十一史帝王卿相豪杰好酒色、……游侠者数万余条。’”

《练水画徵录》把李宜之列为明末人，在“李流芳”条中提到他：“宜之，字緇仲，名芳子，流芳侄。每有著述，引古证今，或至数万言，倾河倒峡，莫测其涯涘。而放旷不羁，寄兴饮博，流连青楼红粉间。有规之者，宜之乃集帝王卿相豪杰奇伟之士，……见于史者，累数万余条。其博学强记类此、世居南翔，家有漪园。乱后寓侯氏东园，故以寓园名其集。画有家法。”

#### 万历二十三年（1595）

农历1月和7月，豫园潘允端家演出《寻亲记》，其中一次是串毕全剧。

#### 万历二十六年（1598）

潘允端二儿子家的“小戏子”演出《连环记》。

#### 万历二十七年（1599）

十一月初四日，松江戏子在船上演《玉玦记》。冯氏《快雪堂日记》：“以风不大堪移舟，闷坐作戏。戏子松江人，甚不佳，演《玉玦记》。”

### 万历三十二年（1604）

张一鹄生。张一鹄明末清初戏曲家，《传奇汇考标目》别本著录其《三合掌》一本，今已佚。叶梦珠《阅世编》记载：“吾郡张氏，支派甚多，……学士里友张一鸿（按当作‘一鹄’），其尊人醉石，故孝廉也，家颇殷厚，由里庠入太学。易代后，往往为乡党所侮。年逾五十，奋志北上，中顺治丁酉顺天乡榜，戊戌进士，除授云南府司理，年将六旬矣。以奏销议降归，优游林下十余载而卒。”

### 万历三十五年（1617）

据说《游居柿录》载，此年，袁中道两次会晤百岁老人王玉峰。

### 万历四十二年（1614）前后

金陵（南京）萧氏师俭堂的《鼎镌陈眉公先生批评西厢记》刊印。全书 20 出，分上下两卷。评语分眉评、每出总评、全剧总评 3 部分。均有显著的特点。评点时，兼重校勘与注释，内容风趣活泼。

### 万历四十八（1620）

松江地区流行《牡丹亭》，出现了擅扮杜丽娘的名角。（昆剧志）

### 天启元年（1621）

次年，戏曲家吴骥、顾大申生。《吴日千先生集》中《吴日千先生行状》云“吴骥，字日千，号铠龙，别号九峰遗黎。世居华亭之西郊。……幼颖敏，过目成诵。董文敏公、陈徵君以神童目之。……弱冠补华亭学弟子员。……乙酉八月，郡城兵燹，泰符公遇兵伤左臂，创甚。先生悲痛，至废寝食。遂弃诸生，杜门奉侍。……晚年好佛，了悟心性。”另据《华亭县志》与《吴先生传》（姚光撰，《吴日千先生集》卷末附言：“吴先生……与王光承兄弟以名节相砥砺。家徒四壁，取舍不苟。留客一饭，即与妻啜粥一日以补之。光承称其艰苦自守，三旬九食，五月披裘。侮之不怒，周之不受。”

吴骥作有传奇《碧霞记》、《金钱记》、《天台梦》、《蓝桥月》4 种。剧本都与“梦”有关，寄托了他深沉的故国之思。

顾大申，字见山，华亭人，顺治壬辰（1652）进士。曾授工部主事，分督水政，颇有政绩。他“博雅喜文辞、善书画”，喜欢看戏，和当时一些曲家有交往，作有杂剧《东溪》四出，见于清代丁晏《山阳诗徵》卷十三中马骏《张鞠存吏部召集东溪偕顾见山工部》一诗，这首诗是专门写他这部作品版样情况，注云：“时度见山所谱《东溪》四出。”

#### 天启五年（1625）

徐迎庆与钮少雅开始编写《南曲九宫正始》。

#### 天启六年（1626）

徐迎庆与老曲师钮少雅相互切磋，完成了《汇纂元谱南曲九宫正始》。

#### 崇祯二年（1629）

清·曹家驹《说梦》载：“华亭张积润（次璧）此际作《双真记》传奇，刺里豪朱国盛，被控毁板。”

#### 崇祯六年（1633）

祁彪佳代理苏松巡抚三月。祁彪佳有《远山堂剧品》、《远山堂曲品》等戏曲论著。

#### 崇祯七年（1634）

凌蒙初以贡生授上海县丞。凌蒙初有《红拂记三传》、《合剑记》等剧作以及《谭曲杂札》、《南音三籁》等戏曲论著。（上海昆剧志）

#### 崇祯九年（1636），

徐迎庆卒。

#### 崇祯十二年（1639）

81岁的陈继儒病逝于松江佘山。对他的评价不一，有人讥笑他是“飞来飞

去宰相衙”的“云中鹤”。

## 清代（1644—1911）

### 顺治四年（1647）

华亭宋存标、宋征舆、宋征璧、张安茂、宋思玉、林子襄、许实先，青浦杨弘、杨稠，上海范彤孤、朱寄林列名沈自晋《重定南词新谱》。

### 顺治七年(1650)

朱寄林撰《倒鸳鸯》传奇，反映明末清初上海战乱生活。余怀至松江晤宋征璧等，同观戏剧表演。

《三吴游览志》载，四月一日，余怀从南京出发，开始了他的漫游。十四日，抵华亭。此后，他的旅游行便停留于华亭。整个旅程总共约八十日有余，但其日记中可看出，余怀足有四十余日停留华亭。

“四月十五日，午，赴司李陈天乙之招，复饮于李素心、王伊人、徐丽冲，观女郎楚云演《拜月亭》。是时，云为伶父所（耳加厄），娥眉敛愁，低首含泪。讯之，云郡守客逞势狼戾，非人所堪，观其态、色，真东坡所谓‘石榴半吐红巾蹙’也。”

四月二十一日，宋尚木、王伊人、何簪寿及友鸿、素心“置酒觞予，演《两世姻缘》，喧阗彻夜。”征璧。

四月十五日，余怀在华亭，过章少章，与友人李素心、王伊人观女郎楚云演《拜月亭》……十六日访楚云，其母浣月，善歌舞。……。

五月初七，余怀和华亭士子在西园雅集，参加者有歌姬楚云、陆浣月等。

### 顺治八年（1651年）

周稚廉生。周稚廉，昆剧作家，字冰持，号可笑人。华亭人（今松江县）。少年时作《钱塘观潮赋》饮誉江南。但是时运不济，屡试不中，29岁（1861年）郁郁而死。

《乾隆江南通志》载：“字持冰，华亭人。茂源孙。幼颖异，日读书以寸许，才名籍甚。尝游浙中，倡文会于西湖，合千余人，题为《钱塘观潮赋》。稚廉先

成，索纸急书，一座愕眙。明日，众物色之，已扬帆归矣。为国子生，屡试被放，牢骚以死。所著诗古文词，藻丽精妙，人谓夏完淳后身云。”

有戏曲集《容居堂三种曲》：《元宝媒》写一太原乞丐，性豪侠，囊有余金便资助别人，拾金则寻找失主归还，具有高尚的节操。《珊瑚块》写明末大乱，卜青与妻祈氏分佩珊瑚块之半，以便将来相认。后历经艰难，终于得以重圆。《双忠庙》写明武宗时宦官刘瑾把持朝政，舒真、廉国宝上疏弹劾，反为所害。其子女为太监和仆人所救，栖身双忠庙，最后刘瑾获罪，忠烈昭雪。而保护忠良的义仆和太监，竟然感动了上苍，致使“男生乳，阉生须”。

周稚廉创作剧本，是为了抒发一肚子不平之气。但是在当时梨园颇为流行，张宪汉评：“近醉其斋，得观伶人所演新谱诸剧。”

### 康熙七年（1668年）

黄之隽生。黄之隽，初名兆森，字若木，号石牡，华亭人。在史学方面有扎实的功底，但是科场不顺。康熙五十二年（1713），出任《江南通志》总裁。后被任命为翰林院编修，参与重修《明史》，后遭弹劾回乡。

《光绪重修华亭县志》卷十二载：“字牧石，选庶吉士。雍正元年，授编修，充日讲起居注官，纂修《明史》。视学福建，人不敢干于私。一年，升右中允，转左。巡抚毛文铨奏之隽庇护生员，召回。令仍在编修行走。五年，以试闕时浮开禀额职。乾隆元年，举博学鸿词，以老疾报罢。归著《香屑集》、《庀堂诗》。按之隽居陶宅，为今奉贤境，后迁娄境。”

黄之隽所著戏曲作品统称为《庀堂乐府》。其中《四才子》包括《郁轮袍》、《梦扬州》、《饮中仙》和《蓝桥驿》四种杂剧，每种均为四折。《郁轮袍》写王维中第故事。此剧借唐代轶闻映射清代科举弊端。《梦扬州》歌颂了杜牧的风流和牛僧孺的爱才。《饮中仙》取材书法家张旭故事。《蓝桥驿》为裴航遇仙故事。题材均属唐代青年才子逸事，故合称《死才子》，其剧本很符合文人的口味，而且他很注意音律，剧本都附上曲谱，容易上口，因此经常搬演。

另有《忠孝福》传奇，写五代后周殷旭及其子孙事，共三十出，基本出之虚构。但是牵涉到了平民百姓伦理道德问题，所以演出非常广泛。

### 康熙十年（1671）

春，华亭周茂源于思鲈巷周宅中宴请顾大申、张一鹄、王广心、董含、徐鉉等一批精通音律和爱好戏曲的朋友，在席中听戏，十分热闹。徐鉉为此留下了7首《春暮客云间喜周釜山顾见山诸公招饮过从各赋》五言律诗。其二《赠釜山太守》云：“顾曲曾无误，论诗岂易才。”

### 康熙二十三年（1684）

秋，浙中名士毛可<sup>7</sup>际游历云间。其《云间燕集记》多次有观剧记载，如：“戊午，周鹰垂、张豫章招饮，观宫剧，工巧出人意表。”

“庚申，饮鲁谦庵郡斋，丝竹喧阗，几达丙夜。”

“（乙丑）是夕，赴许鹤沙先生之招，演《越绝春秋》剧。”

### 康熙三十年（1691）

张照生。张照字得天，号泾南，或称得天居士。娄县（今松江县）人。康熙四十八（1709）年中进士。《乾隆娄县志》二十六载：“字得天，集从子。……照幼稟异质，读书日诵千言。八九岁能临摹历代诸家碑帖，做劈窠大字。年十三补诸生，随父京师入国子监。时祭酒孙岳颁擅书名，见照书激赏曰：‘华亭复思翁矣。’康熙四十七年，领顺天乡荐。明年成进士。”55岁时逝世，后人称为张文敏公。

编有《劝善金科》、《升平宝筏》、《月令承应》、《法宫雅奏》、《九九大庆》等宫廷大戏。《劝善金科》共240出，取材佛经中木连救母故事，实际是根据郑之珍《木连救母劝善记》戏文加以整理改编而成。《升平宝筏》也是240出，写唐三藏、孙悟空师徒一行西天取经故事，既参考了元代杨景贤的杂剧《西游记》，也从吴承恩小说《西游记》中采择许多情节。《九九大庆》包括《万寿无疆》、《天开寿域》、《升平雅颂》等40余种，都是万寿节扮演群仙祝寿的歌舞戏，或者是以吉利的语言朗诵为主，并非都有完整的故事。《月令承应》为四季应景以及民间佳节如上巳、寒食、端阳、重九等节日所演的戏，如《曲江赐宴》、《杜宝劝农》、《追叙绵山》、《屈子竞渡》、《天香节庆》、《子安题阁》等，共20出左右。《法宫雅奏》为宫廷内部后妃及诸王寿诞、婚配等喜庆时所演节目。内容比较空

泛。

### 康熙三十九年（1700）

黄图珌生。昆剧作家。字容之。号蕉窗居士、守真子。华亭（今松江县人）雍正六年（1728）以荫生入都，旋任杭州府及衢州府同知，官至河南卫辉府知府。诗文曲词，均所擅长。所著传奇七种，《雷峰塔》、《栖云石》、《梦钗缘》、《解金貂》、《双痣记》等，合称《排闷斋传奇》。其中流传较广的是《雷峰塔》，与《今古奇观》中的《白娘子永镇雷峰塔》故事情节相似。此剧影响很大，后来陈嘉言父子、方培成《雷峰塔》传奇都是在他这个剧本的基础上修改而成的。黄图珌的《看山阁闲笔》也是一部研究戏曲唱法和发声技术的戏曲理论著作。

### 康熙四十三年（1704）

春末，江南提督张云翼邀请洪升访游松江，为其演出《长生殿》。由张云翼主持，在松江“选吴优数十人搬演”，邀作者洪升观演，据《巾箱说》载“昉思游云间、白门也，提帅张侯云翼降阶延入，开宴于九峰三泖间，选吴优数十人，搬演《长生殿》。军士执殳者，亦许列观堂下。而所部诸将，并得纳昉思。”这次演出的影响很大，后来苏州织造曹寅也把洪昇请去观演《长生殿》，“公（曹寅）置剧本于昉思席，又自置一本于席，每优人扮演一折，公与昉思做对其本，以合节奏，凡三昼夜才毕”。（《不下带编》）

### 康熙五十三年（1714）

宝山人秦倬仿《邯郸梦》、《南柯梦》作《南窗梦》传奇。

### 康熙五十八年（1719）

周书生。周书（1719-?）昆剧作家，宝山县人，号淡庐。幼年长于诗文，但是不愿在八股文上花功夫，所以16岁补上秀才后，一直没能中举。乾隆十三年，松江人凌存淳出任广州肇庆知府，将周书请到肇庆执教书院。在肇庆期间，周书据小说《情梦诉》改编为《鱼水缘》传奇。写书生胡楚卿追求佳人沈若素故事。情节曲折离奇，在肇庆经常演出：“付伶仃歌之，颇合节”（《鱼水缘》序言）

### 雍正三年（1726）

曹锡黼生。曹锡黼，昆剧作家，宝山县人。《乾隆上海县志》卷十载：“字诞文，号菽圃。藏书甚富，晨夕披览，博而能该。手著《碧鲜斋诗钞》、《无町词余》、《四色石》、《桃花吟》传奇。任太常司所牧，年二十九卒于官。”

《桃花吟》取材于唐代崔护觅浆故事。分《艳遇》、《再访》、《哭征》、《重圆》4折，写少女渴望爱情生活之思想波动，很感人。郑振铎认为《桃花吟》较孟称舜杂剧《人面桃花》为佳。

《四色石》包括《张雀纲延平感事》、《序兰亭内史临波》、《宴滕王子安检韵》和《寓同谷老杜兴歌》4剧。第一出用“门可罗雀”典故写人情冷暖、世态炎凉，别具匠心。后3出分别写王羲之兰亭修楔、王勃滕王阁写文赋诗以及杜甫暮年寓同谷时心怀。

夏秉衡生。夏秉衡（1726-？）昆剧作家。字平千，号古香子。华亭人（今松江县）清乾隆三十年（1765）入陕西周至知县两年。生平著有传奇三种：《八宝箱》、《诗中圣》、《双翠圆》，有秋水堂看本，因此合称《秋水堂传奇》。

《八宝箱》为杜十娘故事，充满了对她的同情。《诗中圣》写杜甫入川出川至湖南耒阳，奉旨任工部侍郎，描绘了李白和杜甫两人生死不渝的友情。《双翠园》写明嘉靖年间名妓王翠翘的风流韵事，暴露了奸臣胡宗宪畏寇如虎，陷害忠良欺压百姓的罪恶。

### 乾隆二十九年（1764）

重阳节，廖景文家小檀园文人宴集聚会，演唱《牡丹亭》，“甲申展重阳，予携王西庄、光禄暨诸同学，畅叙廖古檀听吟轩，琴樽与竹树争辉，裙履共笙箫俱韵。……时金陵郁雅君在座，光禄命唱《牡丹亭》[小桃红]数曲，古檀亲为按板……”<sup>1</sup>（廖景文《清绮集》卷四引《梦草书堂偶笔》载）

### 乾隆四十八年（1783）

上海昆剧艺人以上海局名义，参与苏州重修老郎庙活动。

---

<sup>1</sup> 《清绮集》卷四。

### 嘉庆十三年(1808 年)

蒋敦复(1808-1867)生。蒋敦复,字剑人,始名金和,字纯甫,又易名尔锷,字子文。江苏宝山(今属上海市)人。七八岁即有神童之誉,屡应科试皆不利。足迹遍及大江南北。其貌不扬,生性好辩,江淮间人名之曰“怪虫”。著有《啸古堂文集》、《啸古堂诗集》、《芬陀利室词集》、《芬陀利室词话》、《诗词补遗》、《随园轶事》及传奇《群珠碎》等。

### 道光九年(1829)

王初桐生。王初桐(1729-1827),字于扬,一字竹所。嘉定(今上海嘉定县)人。据光绪七年《嘉定县志》卷十九·人物部载:“王初桐,字于扬,一字竹所。诸生。乾隆丙申淀津召试列二等,四库馆膳录。议叙选齐河县丞。天才藻丽,尤工倚声。乾隆庚戌恭遇八旬万寿,圣驾南巡,巡抚长龄令拟献寿迎銮曲本进呈,御览衍之行宫。”其作品有《东山祝嘏九成乐曲》九卷,是奉命为乾隆皇帝祝寿撰写的作品。创作于乾隆五十五年,剧本进呈,便在皇帝行宫内演出。

### 道光五年(1825)

吴藻(女)的《乔影》(一名《饮酒读骚图》)在上海会馆广场演出。吴藻(1799-1862),字蘋香,号玉岑子。浙江仁和(杭州)人,她多才多艺,工音律。父商人,丈夫姓黄,无官职,也无文名。她是陈文述的学生,能绘画,善鼓琴,娴于音律,尤工词曲。同当时以词曲闻名的赵庆熺和黄燮清都有交往。晚年,因生活坎坷,绝笔文字,皈依禅宗。有《花帘词》、《香雪南北词》等。

杂剧《乔影》写谢絮才自惭为形骸所束缚,一日写小影一幅,改作男儿衣履,悬诸斋头,自对画轴读《骚》饮酒,将平生意气尽情摹写,实为作者自况。莱山吴载功跋《乔影》剧云:“乙酉秋,余客沪上,友人出眎此册。读之觉灵均香草之思,犹在人间;而得之闺阁,尤为千古绝调。适有吴门顾兰郎兰州善奏缠绵激楚之曲子,爰以是出授之广场演剧,曼声徐引,或歌或泣,靡不曲尽意态。见者击节,闻者传抄,一时纸贵。”

### 道光十九年（1840）

京剧剧本《极乐世界传奇》八卷刊行，署名“观剧道人编撰”，根据《聊斋志异》中《罗刹海市》、《夜叉国》、《织成》等故事改编而成。后罗瘿公、李毓如分别改编，且都名之《龙马姻缘》。

汪柱，字石坡，袁浦（今上海奉贤）人，生卒年不详，活动于道光、咸丰年间，著有传奇二种，杂剧六种，均为松月轩刊本。汪柱的传奇合称《砥石斋二种曲》，其一为《诗扇记》，另一为《梦里缘》。杂剧为《破牢愁》、《梅妻鹤子》、《楚正则采兰纫佩》、《陶渊明东篱赏菊》、《江采蘋爱梅赐号》、《苏子瞻画竹传神》，后四种杂剧总题为《赏心幽品四种剧》，其格局仿照明徐渭的《四声猿》。这四种短剧，分别以兰、菊、梅、竹为题，借物抒怀，典型地表现了士大夫清高孤傲的情趣。

### 道光二十三年（1844）

戏曲家徐鄂（1844—1903）生。徐鄂，字午阁，号棣亭，别号汗漫生。江苏嘉定（今属上海）人。父早亡，由母抚养成人，并教其读书，故以“诵荻”为斋名。戏曲作品有《梨花雪》、《白头新》、《洛水犀》、《点额妆》四种，前二种存，有《诵荻斋二种曲》刊本，上海图书馆藏有光绪年间石印本。

《民国嘉定县续志》卷一一载：“字午阁，号棣亭，别字汗漫道人。光绪乙酉顺天举人，工诗文、书画、词曲，精算术。族多贵显，而谈宦情，游幕燕、赵、齐、豫、赣数十年，举凡赈灾、治河、试工考礼诸要政，其所规划措施，皆洞中机宜。平生大著作学问，多为人发泄而已，不预其名。以功叙同知，保知府指分浙江补用。年六十卒于家。鄂生九月失怙，母守节抚孤，庚申燹被虏至金陵，以计脱归，知母殉节，昼夜号泣，遍觅骸骨于邑之长桥庙北乡泾，沥血得之，与父合葬，时年仅十七，尤称其孝。著有《梨花雪传奇》等书行世。”

《梨花雪传奇》共14出，取材于一件真人真事。其主要情节是围绕金陵女子黄淑华（婉梨）展开，反映了曾国荃率湘军攻破南京时，对无辜平民所犯下的罪行。《白头新传奇》写程允元幼时与刘玉环订下婚约，后彼此不知音讯达50年之久，见面时均已白发苍苍，老态龙钟。知县为之完婚，旌表曰：“义贞之门”。这两本传奇均有光绪年间《荻荻斋二种》石印本，其他传奇均已散失。

### 道光二十四年（1845）

四月，海盐黄燮清游上海。黄燮清（1805-1864），一名宪清，字韵珊，自号吟香诗舫主人，浙江海盐人。道光十五年（1835）举人，六应会试不第，充实录馆誊录，后官湖北知县。早年工词曲，颇负盛名。中年以后，始致力于诗文。晚年怡情山水，家居著述。所作戏曲，传诵一时，世人比之为尤侗。戏曲有《茂陵弦》、《帝女花》、《桃溪雪》、《脊令原》、《鸳鸯镜》、《居官鉴》、《凌波影》，合辑为《倚晴楼七种曲》，另有《玉台秋》、《绛绡记》两种传奇。《帝女花》（上下两卷，二十出）叙明崇祯帝公主朱徽姬事。此剧艺术成就居作者诸剧作之冠。

同年，上海上演时装剧《烟鬼叹》。写魏不饱染鸦片疾而死，死后思念全家，鬼魂回家探望，见妻子哭泣甚哀，深悔不该吸食鸦片，乃痛陈鸦片之害。这是一出唱功戏，情节简单，但是颇为动人。

### 道光二十六年（1847）

俞粟庐生。俞粟庐，清曲家，名宗海，娄县（今松江县）人。粟庐于同治年间在松江担任千总、守备等职。光绪初年，转金山守备。光绪八年（1884）年调至苏州太湖水师营务处任帮办营务官，以起草文稿为主。光绪二十年（1894）辞去营务。青少年时，能唱100多出昆曲，26岁正式拜韩华卿为师。韩是《纳书楹曲谱》作者叶堂的再传弟子，松江人，家居上海。俞粟庐深沉好学，因而尽得叶派唱法真谛。业余执教昆曲近六十年，所教学生不下五六十。传有《粟庐曲谱》，经其子俞振飞整理出版。

### 道光二十七年（1848）

九月，王韬（1828-1897）只身赴沪，始受聘于英国传教士麦都思所办之墨海书馆。王韬（1828-1897），原名利宾，字紫诠，号子久（一作子九），又号仲弢、南天邈叟。江苏吴县人。晚年在上海主持格致书院，编辑《申报》，是我国早期的新闻工作者。其文艺作品有《瀛壖杂志》六卷、《淞隐漫录》十二卷、《淞滨琐话》十二卷、《蘅华馆诗录》五卷等十四种，保留了大量晚清时期上海的戏曲资料。

### 道光二十八年（1849）

黄钧宰拔贡就上海奉贤（今属上海）训导。黄钧宰，原名振钧，字仲衡，一字宰平，号天河生，江苏山阴（今淮安）人，生卒年不详。著有笔记《金壶浪墨》等七种，合称《金壶七墨》；传奇四种，合刊称《比玉楼四种》，即《呼梦幺》（一名《旌节记》）、《鸳鸯印》、《双烈祠》、《十二红》。

《呼梦幺》取材于作者所撰笔记《金壶浪墨》卷八，写赌徒陆生之妻的故事。《鸳鸯印》取材于《金壶浪墨·心影》，写黄生与蜀女秦碧莲之离合悲欢的故事。黄生以词卷为聘，碧莲以玉鸳印报之，故以《鸳鸯印》为剧名。黄生实际上是作者对自称。《双烈祠》叙安徽阜阳人陈振邦（铁臣）因镇压捻军，于陈滩中炮身亡，其妻吴氏服毒以殉。旨在赞扬其夫妇之“忠烈”。《十二红》取材于《金壶浪墨》卷五，叙南河厅贪污黠货事。因参与其事之党共十二人，俗称得时乘运者为红，故以《十二红》为剧名。

本年，苏州昆班开始在上海从事演出活动，保和班也开始常年在上海演出。

### 道光二十九年（1850）

道光年间（1821-1850），是上海最早的昆曲曲社庚扬集的活动时期，曲师及主要曲友有张云卿、王柳桥、金蓉江等人，活动范围在上海、松江、苏州等地。其后有姜局，由南市姜衍泽药店主人姜某发起，曲师及主要曲友有张子祥、顾霭堂、童笏卿、何桂笙（高昌寒食生）等人，活动范围在上海旧城一带。

### 道光三十年（1851）

春夏之际，姚燮到上海。姚燮（1805-1864），字梅伯，号复庄、野桥，又号大梅山民、复道人。浙江镇海人。所著《今乐考证》是戏剧考证的集大成之作；所编《今乐府选》是包括金元明清诸宫调、杂剧、传奇、散曲四百多种的大型选本。作传奇三种：《香山愿》、《退红衫》，已佚；《梅心雪》尚存残稿。

上海第一家营业性质的昆剧戏园三雅园开业。位于当时县署西首一顾姓大族家中，今南市四牌楼附近。上午卖茶，下午兼作戏园（初时城内尚无夜市），专演昆剧折子戏。

怡怡集曲社成立，成员有王拙如、姚澹人、舒春圃、邓顺之、韩华卿等人，

活动地点在上海旧城一带。

### 咸丰元年（1852）

黄式权生。黄式权（1852-1925），上海南汇人，熟悉中西文化，曾任《申报》编纂主任多年，有“洋场才子”之称。作有《淞南梦影录》、《粉墨丛谈》，书中留有大量戏曲资料。

### 咸丰二年（1853）

2月-3月，姚燮在上海。

聚芳集、集贤集二曲社在上海成立，活动于上海旧城一带，“演出《思凡》、《断桥》。王韬《瀛壖杂志》卷一载：“沪人喜梨园歌曲，有聚芳、集贤二局，皆富室子弟为之。……尝演《思凡》、《断桥》二剧，尽态极妍，合座为之倾倒。”“昆腔之在沪者，以鸿福为领袖，其次若宝和新剧，亦高出一筹。”

戏曲家李文瀚补嘉定知府。李文瀚（1805-1856），字云生，号莲舫，别署讯镜词人。安徽宣城人。道光八年（1828）举人。曾任鄞州知州、嘉定知府等。与林则徐、冯桂芬为知交。冯桂芬为撰墓志铭，有《味尘轩四种曲》（《紫荆花》、《胭脂舄》、《银汉槎》、《凤飞楼》）

此年前后，由于太平天国和清廷的战争，昆剧根据地由苏州转移到上海。

### 咸丰三年（1854）

苏州昆班大章、大雅到上海演出。

2月17日，因遭清兵攻击，小刀会撤离上海县城，临近县署的三雅园被战火焚毁。

### 咸丰四年（1855）

夏，王韬日与蒋敦复、李善兰、郭友松至城隍庙饮酒赋诗，作《消夏集》。

姚燮重游上海，寓居较久。

姚燮为蒋敦复《芬陀利室词集》作序。友人集资，为蒋敦复刊刻《啸古堂诗集》后四卷。

### 咸丰十年（1860）

部分昆剧艺人从苏州来上海，参加大章、大雅两班演出。

绍兴昆弋班来沪演出

### 咸丰十一年（1861）

11月27日黄燮清自甬江航海至上海，寓于同里金振华之楼。12月，访宝山蒋敦复于沉香阁修志局。二人神交二十余年，至是始得一会。蒋敦复因黄燮清将赴楚，作《送黄韵父大令之官湖北序》送之，文收入所著《嘯古堂文集》卷七。

### 咸丰十二年（1862）

同治初年，上海盛行昆曲，昆班大章、大雅、鸿福、集秀尤为著名，名旦邱阿增、葛子香、谈雅芳饮誉沪上。

### 同治元年（1863）

扬州金台班老生吕昭卿、四麻子、景元福、朱阿寿，武生朱湘其，小生钱星礼、朱盈寿，花旦小桂寿，丑角周松林、何家声等到上海演出。咸丰、同治之际来沪的里下河徽班名伶老生刘均鲁、王兆奎，武生诸寿卿等，南京籍名丑周来全亦此际到沪。

孙玉声生。孙玉声（1863-1939），名家振，字玉声，号海上漱石生。上海人。所著《三十年来上海伶界之拿手戏》、《沪壖菊部拾遗志》、《上海戏园变迁志》、《梨园旧事鳞爪录》、《上海百名伶史》、《六十年梨园往事录》，都是研究戏曲的重要文献。

### 同治二年（1864）

老三雅园开业。昆剧艺人陆吉祥与人合资，在英租界石路（今福建中路近广东路）花墙市屋边重建三雅园，自称“老三雅园”，人称“石路三雅”以示区别。专唱昆剧，角色多为苏州大章、大雅两班旧人，如葛子香、邱阿增、小桂香、王鹤鸣、陆祥林等。

一桂茶园开业。地址在宝善街（今广东路近福建中路一段），首邀请兼演昆

曲的扬州徽班演出。

### 同治四年（1866）

兰心戏院建立。这是中国第一所近代剧场，地址在圆明园路，是第一个正规的西方剧场，以演出戏剧为主，兼演马戏。

是年，西方侨民在上海租界自发组织的两个业余演剧团体——浪子剧社和好汉剧社合并，组成上海西人业余剧团（Amateur Dramatic Club Of Shanghai），简称 A. D. C 剧团，这应是在中国演出的最早的话剧团体。

### 同治五年（1867）

春，英籍华人罗逸卿创办的满庭芳戏院开张，由天津京班艺人演出。是为京班首次进入上海。满庭芳是近代上海租界内第一座中国戏院。

据姚民哀《南北梨园略史》记述，同治五年（1866）英籍华人罗逸卿有一在宝善街之南靖远街（福州路广东路一带），兴建一仿京式茶园，次年春落成开业。专门派人北上置办行头道具，并邀天津京班南下演剧。由于是京班首次进入上海，加之“楼上楼下，售价一元”，因而出现了“沪人初见，趋之若鹜”的社会反响。丹桂茶园开张后，满庭芳在营业竞争中失利，遂闭歇。此后，又有其他戏商在满庭芳旧址开设过戏园，如天仙、金桂轩等茶园即是。

冬，丹桂茶园开张。丹桂茶园由浙江定海人刘维忠投资建成，是近代上海开办时间最长，前后变化最多，名气影响最大的京班戏园。坐落于宝善街大新街口（广东路近湖北路），因剧场是由刘维忠之友何丹书的居房改建，故取名“丹桂”。开张后最先由北京艺人演出，演员有多来自北京三庆、四喜等班。这是上海第一次请来北京京班，一时生意十分兴隆。后来又在小东门分设南丹桂，未获成功，不久关闭。而丹桂茶园也于同治十二年（1873）秋停业。在短期租与外国人演出马戏之后，由原在“丹桂”客串的小生杜蝶云接办，直至光绪四年（1878）春歇闭。易手孙春恒、大奎官、谢梅卿诸人，再次赴京请来十三旦重整旗鼓，但时间不长。以后一度称天仪茶园重新挂牌营业。1884 年刘维忠于在大新街四马路口（湖北路福州路口）建成规模更大的丹桂茶园，时人习称新丹桂，以别于前者。

先后邀徐岱云、夏奎章、穆瑞堂、林连桂、夏月恒、赫福连、韩桂喜、田际云、谭鑫培等京班名角。此为丹桂全盛时期。后因故转让给何丹书，不久由田际云接管，请夏月恒任管事，又显兴旺。后田际云回京，班底迁回宝善街原址，改名天成茶园。光绪十六年（1890）前后归李春来经办，仍称丹桂。以后又多次易手，周凤林、何瑞福、乔聘礪、夏月珊等先后主持。老板依自己之姓，先后称瑞记、周记、胜记、月记等，脚色时有变更。宝善街另有女伶戏园，人称“女丹桂”。

11月-12月，上海道台禁“淫戏”，颁发永禁碑式。

### 同治六年（1868）

4月2日（三月初十），清穆宗载淳发布焚毁传奇小说通谕，云：“丁日昌奏设局刊刻《牧令》各书一折。州县为亲民之官，地方之安危系之。丁日昌现拟编刊《牧令》各书，颁发所属，着即实力奉行，俾各州县得所效法。……至邪说传奇，为风俗人心之害，自应严行禁止，着各省督抚饬属一体查禁焚毁，不准坊肆售卖，以端士习而正民心。”（《大清穆宗毅皇帝圣训》卷十《圣治》三）根据清政府的这一通谕，江苏巡抚丁日昌于5月7日（四月十五日）、5月13日（四月二十一日）两次发出禁毁小说、戏曲的“通饬”，所禁书目达269种，《水浒传》、《红楼梦》、《拍案惊奇》、《龙图公案》、《西厢记》、《牡丹亭》、《白蛇传》等均在禁毁之列。这是继道光二十四年（1844）以来清廷第二次大规模禁书。本次禁书收书目系据道光刻本《劝毁淫书征信录》，而所禁之书并不止于“淫词”一类，大概有关于秘密结社、攻击贪官污吏、怪诞不经以及所谓有关风化的全部在禁例之内。

春喜园创办。位于小东门新三雅原址。主要演出京剧。

### 同治七年（1869）

是年，南丹桂茶园（丹桂分园）由刘维忠创办，地址在小东门，因宝善街“丹桂”兴隆，刘维忠另设分园，杨月楼曾演于此，另有周春奎、任七等演员。同治九年（1870）关闭。

## 同治八年（1870）

上海戏园编演时事新戏《刺马传》，写张汶祥在南京校场刺杀两江总督马新贻一事，这是上海最早的时事新戏。此剧上演不久即禁演。《清朝野史大观》卷四载：“时上海戏园编出《刺马传》全本，皖抚英翰闻之请上海道台涂宗瀛出示禁示，并为马请谥，铺张马之功，有休戚相关之谊云。厥后乔勤慤有七律咏其事，末二句云：‘群公章奏分明在，不及歌场独写真。’”

本年或者稍后，杨葆光评点《牡丹亭》。评点系手稿，书写于《吴山三妇合评牡丹亭还魂记》（同治庚午重刊，清芬阁藏版）之上。杨葆光（1830-1912），江苏娄县人（今上海松江）。

京班老生熊金桂在石路（福建中路近广东路附近）创办金桂轩茶园。初邀杨月楼充班底台柱，又邀徽京两班众多演员参加，始开上海戏园京班、徽班同演之先例。武戏演员阵容庞大，显示出与丹桂不同的特色。光绪元年（1875），天仙茶园崛起，金桂全部班底转入，金桂轩遂日渐走向清淡，上座不佳，不得已几易其主。光绪三年（1877）八月由黄月山接手，改名月桂轩。次年转给天津人佟四，迁至满庭芳旧址，仍称金桂轩。光绪五年（1879），邀谭鑫培来沪登台，依旧不振。后又转让给李金鳌。光绪七年（1881）又归翟善之掌管。光绪二十一年（1895），满庭芳址再开金桂轩，一度称金桂茶园。前后班底主角还有孙采珠、田际云、水上飘、小叫天、达子红、陈吉太、刘凤林等。时人常将其与丹桂、大观、天仙并称为清末上海四大京班戏园。

京剧名老生孙菊仙赴沪与友人合营升平轩茶园。地址在小东门“南丹桂”原址。

## 同治九年（1871）

从本年至1874年，丹桂轩和金桂轩两大京班为了适应上海京剧观众偏爱武戏和旦角戏的需要，先后聘请了昆班名旦周凤林、邱阿曾，徽班名旦陈桂寿，汉班名旦蔡桂喜，山西、直隶梆子班中花旦盖三省、盖山西、盖瀛洲，武旦韩桂喜、田黑儿等众多旦角演员充当台柱。

女伶戏园杏花园开业。地址在英租界大马路，这是最早的，也是同治年间最有名的女伶戏园。王韬《瀛壖杂志》卷五载：“教坊演剧，俗呼为髦儿戏，……

沪上北里工此者数家。”

### 同治十一年（1872）

4月30日，英商人美查在上海创办《申报》，初隔日出版一张，四个月后，改为日报。这是旧中国历史最久的报纸。

5月袁祖志作《上海戏曲竹枝词》。

5月，杨月楼应聘在金桂轩演出，剧目有《四郎探母》、《牧羊卷》、《翠屏山》、《赵家楼》等。《申报》海上逐臭夫（袁祖志）所作竹枝词云：“金桂何如丹桂优，佳人个个懒勾留。一般京调非偏爱，只为贪看杨月楼。”杨月楼（1844-1890），名久昌，字月楼，安徽怀宁人。父亲是拳师，卖艺为生。月楼幼入北京张二奎之忠恕堂，工老生兼武生，别名玉楼，与武生俞玉笙（俞菊笙）同名，被誉为文武双璧。擅演猴戏，常在《安天会》中饰孙悟空。曾在上海演出。

6月4日，《申报》刊登《戏园琐谈》，品丹桂茶园、金桂轩的京剧演出。言“金桂仅以杨月楼一人哄动时目，遂使车盖盈门，簪裾满坐，几欲驾丹桂而上之；而丹桂之扮演则争能角胜，领异标新，务在与金桂相抗，盖势成晋楚，竟有狎主齐盟光景焉”。这是最早的见于报章的戏曲评论。

6月18日，《申报》开辟“戏园戏目告白”栏目，刊登丹桂茶园、金桂轩、久乐戏园等演出剧目。这是我国最早的戏曲广告，至此，报刊戏目告白逐渐代替了街头广告。

6月，上海道台沈秉成与各国领事商议禁绝洋泾浜（今延安东路一带）女艺人演唱花鼓戏。公共租借开始驱逐女艺人，所有演唱花鼓戏的戏园均遭封闭。

6月-7月，丹桂园主杜蝶云许以一千二百包银，欲聘请杨月楼到该园演出，引起金桂轩的不满，满庭芳戏园亦向杨月楼提出聘请要求。个戏园相持不下，发生争执，向英美租借会审公廨提出上诉。杨月楼到堂表示愿到丹桂搭班，会审公廨遂将杨月楼判与丹桂。

7月9日，《申报》刊登晟溪养浩人《戏园竹枝词》，描述当时租借戏园演出场面。

7月12日，《申报》刊登鸳湖隐名氏《洋场竹枝词》，评论当时的戏曲演出。

8月13日，《申报》刊登《劝诫点淫戏说》和岭南羁士所作《观剧小记》<sup><雷</sup>

击张计宝》》。

9月9日,《申报》刊登花川悔多情生《沪北竹枝词》,反映了当时上海昆腔冷落、京剧兴盛的局面。

10月,孙菊仙应聘以“清客串”的名义在丹桂茶园演出,剧目有《牧羊卷》。孙菊仙(1841-1931),名濂,又名学年,号宝臣。天津人。京剧名演员,擅演老生。与谭鑫培、汪桂芬齐名,并称“老生新三杰”、“新三鼎甲”。

12月(十一月),江苏学台颁布严禁“淫戏”告示,称“现在戏园中无论文武京班,大率以淫戏动人,据为利藪”,下令“梨园子弟嗣后此种不准再演,违者绳之以峻法”。

12月23日,《申报》刊登龙湫旧隐《丹桂观剧词》,反映京班演出受欢迎的情形。

本年,京剧艺人在上海县城老北门内洗马桥组织成立梨园公所,以联络同业人情感,保障伶工利益为宗旨。经费来源分两种:常年经费由艺人按各自包银数每月提交五厘,名曰“五厘捐”;特需经费则由各戏班演“会串戏”筹集。曾建有梨园山庄(公墓)、恤寡会、长生院、榛苓学堂等福利教育机构。民国元年(1912)上海伶界联合会成立后,梨园公所撤消。

本年,久乐茶园创办。地址在英租界大马路一洞天。此为小型戏园,池子并无座位,看客皆须站立,主要演出京昆。

本年或者稍早,景芳园创办。地址在小东门外。为中型戏园,除了唱京剧外,兼唱沪剧、花鼓。

## 同治十二年(1873)

1月,小东门南丹桂戏园一龙套与广商发生口角,继而动武。广潮帮将此迁怒于正在南丹桂演出的杨月楼,并纠集数百人包围南丹桂,杨月楼遁走。北丹桂误以为杨月楼被劫,由武生任七率武行多人前去营救,并与广潮帮发生斗殴。上海道台派兵前去镇压。各商号唯恐受损,纷纷罢市。后丹桂园主刘维忠与广潮帮商会董事出面调解,事遂平息。

2月3日,《申报》刊登都门惜花子《观剧闲评》。

3月31日,四马路(福州路)弹子行传唤中国和西洋戏剧演员合演中西戏

剧演员合演中西戏剧。英国领事着清朝官服与英美租借会审官员陈宝渠及在沪之中西官商前往观看。

4月,《瀛环琐记》第六卷刊载西脊山人的《笔谈剧本》。

6月2日,《申报》刊登吴门隐生《前洋泾浜竹枝词》,反映北方京班和徽班粉粉来沪,昆班日益衰败的境况。

8月,《瀛寰琐记》第十卷刊载尊璞主人的《寒斋读曲图记》。

9月21日,广东荣高升部在大马路(南京东路)攀桂轩故址演出粤剧,剧目有《封相》等。《封相》又名《六国大封相》,演出战国时代纵横家苏秦的生平故事,是全体演员亮相,显示戏班实力的一出开台戏。“封相出头戏不新,无人着意看苏秦;此出正角谁为主,季子车前执盏人。”它道出了广东人喜爱《封相》的缘由。

9月22日,《申报》刊登佚名的《夜观粤剧记事》。

秋,丹桂茶园停业。

12月22日,杨月楼与广东商人韦氏之女结婚,被韦氏族人及同乡控告“诱拐韦阿宝并卷走财物”,杨月楼被会审公廨逮捕,次日,解送上海县,县令叶廷春对杨月楼刑讯逼供,并将其收押外监。此事在《申报》上引发了大讨论。连续发表《持平子致本馆论杨月楼事书》、《不平文论杨月楼事》、《公道老人劝息争论》等十余篇文章,或为杨月楼、韦阿宝鸣不平,或支持上海县令对该案的审理。

本年,刘熙载在上海龙门书院,所著《艺概》成书刊行,中有《词曲概》,论及散曲、戏曲。刘熙载(1813-1881),字伯简,又字融斋,晚号寤崖子。江苏兴化人。晚年在上海龙门书院讲学。学识渊博,通晓经史、天文算法、字学、韵学,工诗词,尤注重古典文论探索。

丰乐园开张,地址在石路(今福建中路近广东路一带),演出昆曲。

圆明园路上的“兰佃姆”、大马路上的“谋得利”等外国剧场先后落成,这是有文字记载的上海最早的洋式剧场,亦是我国最早出现的西洋戏剧演出场所。

李翥冈生。李翥冈(1873-1945),原籍福建同安,生于上海。于光绪二十八年(1902)创建庚春社,致力于昆曲的演唱和传播工作。年老后,被曲界称为“老郎菩萨”,海上曲友之“祭酒”。

## 光绪四年（1874）

1月7日，上海县令叶廷春应上海县绅董江承桂、郁熙绳等以杨月楼案为由所上稟请，颁布《严禁妇女入馆看戏告示》。

1月，上海道台传谕上海县及公共租借会审公廨禁查“淫戏”，并具列所禁“淫戏”剧目。昆腔有《挑帘裁衣》、《茶坊比武》、《来唱》、《下唱》、《倭袍》、《斋饭》。京戏有《翠屏山》、《海潮珠》、《晋阳宫》、《梵王宫》、《关王庙》、《卖胭脂》、《巧姻缘》、《卖徽面》、《瞎子捉奸》、《双钉记》、《双摇会》、《截尼姑》。

1月13日，《申报》刊登《与众乐乐老人致本馆书》，对禁演“淫戏”表示赞同，而对禁止妇女看戏提出异议。

2月，《瀛环琐记》第十六卷刊登俞樾的《广乐志论》。

3月6日，法国总领事命法租界各小戏馆禁演花鼓戏。

3月20日，丹桂茶园戏班应西人之邀，在新建成的西国戏园与西洋戏班同台演出。

春，丹桂茶园歇闭。

4月-5月（二月至三月），杨月楼被解往松江府与江苏省审讯时翻供，又遭到刑责。8月（七月），由江苏省发回上海县监禁。

5月，《瀛寰琐记》第二十卷刊登西余山樵的《观剧杂咏》。

6月21日（五月初八），《申报》刊登吴门隐生《前洋泾竹枝词》云：“共说京、徽色艺优，昆山旧部倩谁收。一枝冷落宫墙柳，白尽梨园少年头。”描述京剧、徽剧先后入沪演出，昆剧遭到冷落之情状。

9月，《瀛环琐记》第二十四卷刊登葛起龙的《〈长生殿〉传奇题诗》。

12月，《瀛环琐记》第二十七卷刊登春草吟庐的《演戏文集四书句》

荣棠在英租界大马路吉祥原址开设富春茶园，演出昆剧。

浙江鸿秀班在沪演出草昆善戏《活佛图》、《同胞案》、《西方路》、《保婴福报记》、《红蛇记》、《借谷记》、《穷极图》、《绿林图》等。

## 光绪元年（1875）

1月12日，同治帝去世，上海各戏园奉令停演。

1月，《瀛环琐记》第二十八卷刊登无睡生的《姚伶宝香小传》和《秦伶风

宝小传》。《瀛环琐记》至此停刊，更名为《四溟琐记》。

2月10日，丹桂、金桂、一桂、三雅、富春、久乐等戏园主到公堂请愿，请求准予开演，未获批准。此后，其他戏园主亦赴公共租借公堂请求开演，均未获批准。

2月13日，宝兴园以国丧期间遏音乐不遏歌唱为由挂牌清唱，金桂轩等继之响应。

4月21日-7月3日，一桂轩开演昆剧，于传统折子戏间插入“清客戏法，洋人扇戏”，大雅班演出灯彩戏《呆中福》。

6月，丹桂轩演出《盘丝洞》（共二本），升平茶园演出《得意缘》（共四本），皆为沪上较早演出的连台本戏。

6月19日-7月5日，三雅园开演昆剧，苏州昆班包括全福班再次来沪。

8月24日-10月25日，全福、大雅合演灯彩戏《浑天球》。

黄月山赴沪演出于丹桂茶园，丹桂倚为台柱。黄月山（1850-1900），天津人，京剧武生三大流派之一——黄派创始人。

11月27日，生平轩戏园红纸招贴，谓演《洪秀全窜陷金陵》，好奇者纷纷往观，座为之满。然开场数出后，一武生出场，自称洪秀全，命部下攻打金陵，便哗然结束，忽演别剧，观众大哗，怒砸戏台。

本年，天仙茶园开张。属于京昆徽梆兼演剧场。由官府衙役王炳堃创办。地址在石路（今福建中路近广东路一段）。开张时，演员有孙春恒、周春奎、景四宝、孙瑞堂、薛瑶卿、李长胜、赵小康等人。后在宝善街设立分园，名为“义锦”，有文武小生牛松山、花旦张桂云、文武老生小连生（潘月樵）献演于此，不久因营业不盛仍归并天仙。天仙茶园在光绪末年也曾一度关闭。宣统二年（1910）“石路天仙”仍在，牌号一直延伸到民国初年，前后达四十年之久。天仙茶园先后演出的名剧甚多，如灯彩戏《洛阳桥》、全部十二本连台戏《铁公鸡》（小连生、王鸿寿主演），均曾名噪一时，

本年，陈方水创办留春茶园。地址在宝善街，为京戏班。

自本年至1877年，上海升平轩、丹凤、天仙、丹桂、同乐、宜春、一洞天等十余所戏园普遍实行京徽合演。

此年前后，髦儿戏出现。这是继女弹词之后出现的一种全部由青少年女演员

演出的戏班，活跃在上海及江浙一带，以演出京戏和昆剧为主。

本年，著名演员李春来沪。首演于丹桂茶园，继而又入升平轩、留春等戏园与孙菊仙、黄月山等合演。李春来（1855-1925），字起山，河北高碑店人（一说新城人）。十一岁时入北京丰台喜春台梆子科班学艺，初习武丑，后改武生。十七岁科后唱京剧。光绪十三年（1887）以后回到上海并定居。长期活跃于上海京剧舞台，开创了早期武生三大流派之一——李派，并成为南派武生鼻祖。盖叫天的艺术即脱胎于李派，周信芳十三岁时也曾执弟子礼向他问艺。

### 光绪元年（1876）

1月9日，三雅园特定苏州及杭嘉湖清客与沪上昆班举行大花面会串。不久又有扬州清客与昆班举行花面会戏。

1月20日，大雅、全福两昆班在三雅园演出，排《五福堂》等新灯彩戏，并邀请著名京剧演员孙菊仙插演京剧。

2月7日，《申报》刊剧评《图绘伶伦》，中有“京剧最重老生，各部必有能唱之老生一二人，始能成班，俗呼为台柱子。”此为“京剧”一词首见，以前皆以“京班”代之。

2月10日，三雅园夜戏演出《洛阳桥》，时所演灯彩戏传统剧目新排。《洛阳桥》为清初李玉传奇。另据姚燮《今乐考证》记载，许见山亦有同名传奇。写北宋状元蔡襄于泉州海滨建洛阳桥，因风涛险恶，不能下桩，乃遣差役夏得海往龙宫投书，经海神引见龙王，龙王批一“醋”字。蔡襄领悟应于二十一日酉时动工，是日开工，桥果然顺利落成。此次演出，舞台装饰龙宫布景，火树银花，灯烛辉煌，加以小脚篮（白面）、周钊泉（小生）、姜善珍（丑）等演员的精彩表演，轰动一时。

3月24日起，三麻子（王鸿寿）转入天仙茶园演出。

6月25日，丹桂茶园开演由班主杜蝶云主持的京剧《请宋灵》，演出岳飞迎还徽、欽二帝灵柩事，主要演员有孙春恒、孙菊仙、大奎官、李棣香、黄月山、郝福芝、谢梅卿、吴凤鸣、张九柱、杜锦芳。此剧后成为黄（月山）派代表剧目。

10月18日，《申报》刊登《论禁戏》。

11月10日，《申报》刊登《丹桂请杨月楼演剧》，报道丹桂班主杜蝶云因剧

场不景气，再三邀请杨月楼登台演剧，杨月楼不能却情，允许帮演三夜。观众几乎无从插足。

12月7日，一桂改名丰乐园，此后两年，两度更名为集秀园、聚秀园。

王韬《瀛壖杂志》于广州出版，“专记上海一邑之事”（包括戏曲演出）。此后，葛元煦《沪游杂记》，黄式权《淞南梦影录》、《粉墨丛谈》，池志征《沪游梦影》等一批载有戏曲史料的笔记陆续成书或出版。

### 光绪三十四年（1877）

2月3日，鹤鸣茶园开张，坐落在宝善街一桂轩原址（今广东路近福建中路一段），奥地利商人巴克创办。先租于杨月楼，兼演京徽昆乱。

3月，上海道台差人缉拿在鹤鸣茶园演戏的杨月楼，杨逃匿苏州，此后再未来沪。鹤鸣茶楼遂关闭。

4月21日，《申报》刊登《荒诞戏宜禁》。

4月-6月，鹤鸣、久乐等戏园为上冻等地旱灾举行赈助演出，受到各界称赞。

8月，金桂轩因上座不佳，由黄月山接手，改名月桂轩。之后几经转让，但终究一蹶不振。

8月25日，《申报》刊登《上海花鼓戏宜禁》。

8月30日，《申报》刊登《论禁戏》和沪上寓公《梨园赞语》。对周春奎、孙月恒、孙菊仙、熊金桂、常子和、杨月楼、黄月山等三十九名演员的演艺进行品评。如评周春奎：“戏海飞鸿，行空天马，卓尔不群，夫惟大雅。”评孙月恒：“披一品衣，抱九仙骨，名士风流，想见诸葛。”评孙菊仙：“行神如空，行气如虹，兴高采烈，绝大神通。”评熊金桂：“海上梨园，惟君创始，雏凤清声，方兴未已。”

11月7日起，天仙茶园演出《济癫佳话》，主要演员王鸿寿、赵洪小、吴喜桂、蔡四喜、周来全、小金生、任七、孟七、孟六。此为早期带有海派特色的连台本戏。

直隶梆子科班永胜玉科班自北方来沪，后逐渐转化成为京剧班子，对以后旦行表演艺术的发展起到了极为重要的作用。

本年，京班戏园大观茶园开张，为兆丰洋行买办吴蟾青联合孙菊仙创办。坐落于宝善街（广东路近福建中路一段）。次年春，大批名角相继北上，大观茶园

遂闭。光绪五年（1879）原址重开大观茶园，谭鑫培曾在此演出。此后时开时闭。光绪十四年（1888），黄月山再度重开大观茶园。光绪末年该园毁于大火。

本年义锦茶园开张，由赵锦创办，是天仙分园。地址在宝善街。因生意不振，不久仍归并天仙茶园。

聚仙茶园开张，创办人为李小毛，京剧戏园。

盈柱轩开张，地址在新北门外吉祥街，京昆兼演。

喜春园开张，创办人为左月春和四麻子，地址在小东门外“公兴”原址，京徽昆兼演，园名又作“禧春”或者“喜椿”。

集秀园开张，地址在石路丰乐园原址，上演昆剧。开张之际，苏州老红班在此演出，次年关闭。

集庆园开张，上演昆剧。

#### 光绪三年（1878）

2月，聚秀园由全福班开演昆剧。

2月起，昆剧名角周凤林初次从苏州到上海，在三雅园演出昆曲。周凤林（1866？-1917？），字桐荪，或作桐生、桐森，江苏苏州人。著名昆剧演员，工旦角，四、五、六旦兼擅。长期在上海演出。

5月，丹桂、大观、天仙等茶园分别为冀陕晋豫四省灾民举行赈灾演出。

4月20日（三月十八日），《申报》刊登《宁波演剧纪盛》。

6月4日（五月初四），《申报》刊登《天津戏园观剧热闹》、《续纪天津演戏盛况》。

年底，邱阿增、姜善珍加入天仙茶园，在京班串演昆剧。

本年，直隶梆子花旦十三旦（侯俊山）首次来沪在丹桂茶园演出，剧目有《辛安驿》、《花田错》等。

黄月山邀山陕梆子名角童子红、一斗金，直隶梆子名角万盏灯（李紫珊）、朱佩秋、十四旦至大观园演出《百草山》、《小上坟》、《下河南》、《鸿鸾禧》等剧。

#### 光绪四年（1879）

1月27日，谭鑫培初次赴上海，在金桂轩茶园演出。谭鑫培演出五十余日，

所演各剧，文武昆乱俱全，如《挑滑车》、《冀州城》、《长坂坡》、《琼林宴》、《盗宗卷》、《王佐断臂》、《空城计》、《李陵碑》、《汾河湾》等。但知音者不多。后来，谭鑫培在上海得到孙小六（孙春恒）的指点，颇受启发。谭鑫培（1847-1917），本名金福，以字行。湖北江夏人。父谭志道应工老旦，声狭音亢，人称“谭叫天”，鑫培艺名“小叫天”源此。十一岁入北京金奎科班，习昆乱武生和老生。十六岁随父搭班三庆班，先后拜程长庚和余三胜为师，艺术日益精进。与汪桂芬、孙菊仙并称“老生新三杰”、“新三鼎甲”，而谭鑫培声誉尤高，有“伶界大王”之称，是京剧的代表人物。曾多次来上海演出。

1 月，天仙茶园赵锦华发起筹建三圣宫（即老郎庙）

3 月 29 日，苏州昆剧名角小脚篮、姜善珍在天仙茶园演出。

5 月 20 日，上海线、丝业绅商邀请来华访问的美国前总统格兰特往大观园观剧，格兰特因故未往，其子由美国总领事陪同前往观看《赐福加官》、《金山寺》、《双摇会》、《四杰村》等剧。

9 月-11 月，《申报》先后刊登《淫戏不可不禁说》、《黄梅淫戏》、《淫戏不可不禁论》、《淫戏宜禁》等文。

八月起至年底，周凤林加入上海大观京戏园，与孙菊仙合作。年底演毕，返苏州仍演传统昆剧。

十三旦（侯俊山）再度南下，偕小水上漂、小猫猫旦、范福奎等演出丹桂茶园。

施兰亭生。施兰亭（1879-1924）上海人，著名沪剧演员。其师即为被视作沪剧剧种鼻祖的胡兰卿。1900 年前后随师在上海法租界如意楼演唱。1914 年，为响应通俗宣传团“改良花鼓”的提议，参与发起成立“振兴集”，改“花鼓戏”为“本滩”或“申曲”，并带头不唱黄色戏。1918 年组班去天津演唱，开创了本滩北上天津的先例。1920 年，与王筱新组建新兰社，后协助丁婉娥成立“婉社”。

## 光绪五年（1880）

2 月 10 日，天仙茶园演出由鼓师赵嵩绶编排的京班灯彩戏《洛阳桥》，其广告语说：“自小园排演《洛阳桥》灯戏，真为一时之美，名振江南，由此各戏馆亦接踵排演灯戏者纷纷，以致无夜不演灯戏。”后金桂、丹桂、宜春、满春等

园竞相模仿，灯彩戏在上海极盛一时。

5月（四月），协赈公所绅士谢家福等募资刊行余治遗作《庶几堂今乐》，共剧本二十八种，稟请苏松太道刘瑞芬饬发各戏园演出，“每日搭演一出，以端风化”。同时会审会公廨奉刘瑞芬之命颁布严禁“淫戏”告示。各戏园园主具结“遵示演戏”，以灯戏敷衍。

6-7月，天仙茶园、丹桂轩、大观园先后奉命演出余治《庶几堂今乐》中的《魁星现》、《治民记》、《阴阳狱》、《难中福》等剧。

7月20日起，丹桂轩演出京剧《大清得胜图》，这是上海戏剧舞台第一次出现的反映太平天国事件的戏剧。主要演员有三麻子、谢金林、杜锦芳等。

田际云创办金桂园，地址在石路中市正丰街口，上演昆剧。

殷桂深随大章班来沪，演于石路三雅园。殷桂深，生卒年不详。苏州人，曲师。光绪末来沪教曲。有三大特长：戏多、笛精、鼓好。

葛子香卒于上海。葛子香是苏州人，咸丰、同治年间著名的昆剧艺人，擅长演六旦戏。

邵文滨生。邵文滨（1880-1933），原名阿六，著名沪剧演员，工生行。与马金生、施兰亭、丁少兰并称为滩簧时期“四大小生”，拿手戏有《十八押》、《辕门赋》等。

## 光绪六年（1881）

4月，慈安太后去世，各戏园奉令停演。

6月23日，禧春茶园主投诉法租界公堂称停演已2月，各伶人衣食无着，拟请四天后挂牌清唱，未获批准。两天后，天仙茶园伶人蔡其桂等23人投诉公共租借公堂，请准开演，未获准许。6月29日，因大观园挂牌于本日客串清唱，太守提领班黄月山、司帐人吴长林到案究问。后稍微从宽，先期数日准其清唱。

8月13日，汉班演员月月红在金桂轩演出《玉环醉酒》（即《贵妃醉酒》），从此，该剧成为京班常演剧目之一。

9月，禁城内开设茶园违禁演戏。

周凤林第二次来华，随同大雅班在三雅园演出昆剧。有评论称其“身裁袅娜，秀外慧中，隶上海三雅园昆曲部中，声伎为诸伶之冠。所演《定情》、《絮阁》诸

出，如见太真当年风致”（光绪八年正月《申报》，味馨室主人赠诗序）。

### 光绪七年（1882）

4月，鉴于租借各戏园重又挂演出禁戏，公共租借会审公廨重申严禁“淫戏”规定。

5月-6月，周凤林正式脱离昆班，改隶天仙茶园，6月6日，与名小生周钊泉合演打炮戏《独占花魁》，以后一直在上海演出，形成南方花旦一大派。

本年，众乐茶园由李春来。韦志俊创办，主演京剧，地址在宝善街“丹桂”西侧。

宜春园开张，上演昆剧。地址在六马路（今北海路）联芳胡同。光绪十年关闭。

### 光绪八年（1883）

3月-5月，南市浙宁会馆重新落成，宁帮各商号及钱庄逐日演习庆祝。

7月26日，《申报》刊登《论淫戏之害》。

8月8日，汪桂芬首次来沪演出于宝善茶园。同来演员有沈砚香等，剧目有《天水关》、《八大锤》等。汪桂芬（1860-1906），名谦，字艳秋，号美仙，人称“汪大头”。湖北汉川人。一说安徽人，生于北京。九岁入春茂堂习老生兼老旦，嗓音极佳。十四岁入三庆、四喜两班，二十二岁搭春台班。因曾为程长庚操琴，故能学程氏唱腔而又加以变化，有“长庚再世”、“长庚变活”之誉。与谭鑫培、孙菊仙齐名，并称“老生新三杰”、“新三鼎甲”。

11月17日，《申报》刊登《中西戏馆不同说》，提出“戏仍各从其俗，而章程规模尚能仿照西戏馆之法，庶几两美皆备，犹可以观。”

黄式权仿葛元煦《沪游杂记》作《淞南梦影录》，记叙上海风土人情，其中有很多光绪间上海著名演员的记载。

刘维忠创办满春茶园，地址在四马路胡家宅大新街口，主要演出京昆。

周大升创办咏霓茶园，地址在宝善街大观茶园原址。

巨商徐鸿奎筑徐园，为清末民初昆曲主要演出场所。地址在闸北唐家弄。文人雅士及戏曲演员经常在此聚会，弦管清曲。堂会之日，两座古戏台上演昆剧、

京剧、滩簧。

### 光绪十年（1884）

刘维忠重建新丹桂，地址在大新街四马路路口（湖北路福州路口），规模比老丹桂更大，时人习称为新丹桂，后多次易手。

本年，潘月樵受天仙茶园之聘，以“小连生”艺名登台，一唱即红。潘后在天仙演出 20 余年，排演的新戏和本戏达百出之多，其中以连台本戏《铁公鸡》最红。潘月樵（1869-1928），名宗岳，原名万胜，艺名小连生，江苏甘泉（今扬州）人。初习梆子，后改京剧老生，因嗓音不亮，偏重做工。九岁登台，十六岁入上海天仙茶园，蜚声沪上，一度与汪桂芬齐名。三十岁应夏氏兄弟邀请，脱离“天仙”入“丹桂”，后又与夏氏兄弟等共同创办新舞台，从事京剧改良，与夏月珊等合作演出过《茶花女》、《黑籍冤魂》、《潘烈士投海》等具有进步思想内容的时装新戏。他功底深厚，文武兼长，是海派老生的主要代表之一。辛亥革命中带领伶界商团和伶界救火会成员，参加攻打江南制造局战役，受到孙中山嘉奖。民国初年积极参加反袁斗争。曾任伶界联合会主席。又热心教育，曾在上海办榛苓学堂，在苏州办蕞莪学校，免费招收贫家子弟读书学戏，培养了不少人才。

10 月，谭鑫培第二次赴上海演出。

《上海繁华小志》出版，中有《花鼓戏》诗，可见其时已流传。

### 光绪十年（1885）

5 月 4 日，《申报》刊登《太守严禁淫戏》，报道英界会审委员黄芝生太守传谕各戏园“所有艳曲淫词，一概不准演唱。如敢违犯，定予严惩。”

11 月，由上海 30 名童伶组成的戏班赴新加坡演出。

12 月，上海租界会审官奉命颁布严禁“淫戏”告示，指责租界内各戏馆将所禁“淫戏”改换名目穿着近时官服装点扮演，“实属有伤体统。”并列有淫戏剧目有：《月英偷情》（即《卖胭脂》）、《庙中会》（即《关王庙》）、《杀嫂上山》（即《翠屏山》）、《天缘巧配》（即《巧姻缘》）、《第一报》（即《杀子报》，又名《油坛记》）、《仍还报》、《冤还报》、《孽缘报》、《善恶报》）、《瞎子算命》、《送灰面》、《打斋饭》、《百花赠剑》、《珍珠衫》、《双沙河》、《杀皮》（即《万安情》）、《赠剑投江》、

《巧洞房》、《崔子杀妻》、《青纱帐》、《错杀奸》、《荣归祭祖》（即《小上坟》）、《月中情》、《金镯记》。

本年，李春来定居上海。从此长期在上海演出。

昆曲曲社清扬集成立，结束于 1895 年。活动于上海旧城一带，地址在邑庙飞丹阁。

昆曲曲社箫红集成立，是由钧和集改组而成，结束于 1890 年。活动于上海旧城一带。

昆曲曲社二弥集成立，结束于 1890 年，由钧和集改组而来，活动于上海旧城一带。

昆曲曲社拍红集成立，结束于 1895 年。活动于上海租界地带，地址在六马路（今北海路）华商总会内。

丁少兰生。丁少兰（1885-1939），原名丁建生，川沙县人，著名沪剧演员，施兰亭的弟子，滩簧“四大小生”之一，1918 年在“花花世界”演出时率先改坐唱为化妆表演，又共同编演了沪剧史上最早的时装戏《离婚怨》。

#### 光绪十一年（1886）

5 月，丹桂戏园主刘维忠赴英美租界会审公堂控告汪桂芬不履行合同，收包银而不到丹桂演剧，经会审公廨刑讯，汪桂芬被判归还包银一千五百两，并罚款五百两。

11 月 20 日，法国总领事及夫人召集老丹桂戏园艺人在新辟公家花园内五层楼月台演戏，招待在法文书塾中学习的中国学生，剧目有《大赐福》、《双跑马》、《打金枝》、《赵家楼》。

本年，义锦园开张，专演梆子戏。不久关闭，演员转入天仙茶园。

#### 光绪十三年（1887）

2 月，三雅园再次开张，大雅班来沪，推出小桂林等演员。小桂林是苏州人，工旦角，名旦周凤林之徒，少年即隶大雅班，为大雅班青年旦角之首。系全福班后期台柱，人称“矮子花旦”。拿手戏有《折柳》、《胖姑》。晚年在苏州、上海教曲，“传”字辈新乐府时期，被聘为教师，主教旦角戏。

5月，徐鄂《梨花雪》、《白头新》等由大同书局绘图石印出版。

7月5日，老丹桂戏园准备上演根据阅苑第一楼茶馆被焚事编写的京剧《火烧第一楼》，因第一楼股东等欲集结多人与戏园为难，会审公廨恐肇事端，下令停演。后该剧排戏人王鸿寿将剧名改为《火烧第十楼》，公演数场。

9月，三雅园特请大章、大雅、鸿福三班名角演出，继续推出新角小金宝、小如意。

本年，黄式权作《粉墨丛谈》，徐鄂作序。介绍当时著名戏曲艺人以及当时名流戏迷给优伶的题咏及回赠之作，这对研究近代上海戏曲的发展有重要作用。

### 光绪十三年（1888）

3月4日，新丹桂戏园演出灯彩新戏《善游斗牛宫》，该剧继灯彩戏《洛阳桥》之后，又一次引起轰动。

3月5日，《申报》刊登《新丹桂戏园新剧志奇》，评论《善游斗牛宫》。

3月7日，上海县令裴大中雇天仙茶园艺人在城隍庙演剧，并亲自往神位前拈香行礼。

4月6日，《申报》载《善戏可嘉》，谓余治《庶几堂今乐》“多以劝惩为事，曾经各宪传令本埠各戏园扮演，无如节目清疏，观者颇嫌冷落，以故终未盛行”。

11月20日，《申报》刊登《戏评》。

本年，九香园开张，设于宝善街“金桂轩”原址，又作久香园，演昆剧，次年关闭。

冯子和生。冯子和（1888-1942），祖籍江苏吴县，生于上海。著名京剧演员。

汪优游生。汪优游（1888-1937），上海人。是一名富有创造性的全能演员，同时又是一位新剧宣传家。

### 光绪十四年（1889）

3月16日，洋行董事出资雇戏曲艺人在沪北天后宫演戏酬神。上海道台龚照璠及公共租界会审官应邀前往拈香。

3月18日，《申报》刊登《观剧小纪》，评论李紫珊所演《画春园》、徐介玉、陈桂林所演《双荡湖船》等剧。

3月28日，新丹桂茶园演出新戏《红楼梦》。

6月29日，《申报》刊登桂宫侍史《观剧杂咏》，评论《空城计》、《凤鸣关》、《进蛮诗》、《梅龙镇》等剧目。

黄月山经营留春茶园。次年倒闭，黄月山离沪返京。

孟鸿寿重开金桂园，京昆兼演。

### 光绪十五年（1890）

1月27日，《申报》刊登《英租界谕禁女伶》，报道英租界会审官以髦儿班艺人演剧“伤风败俗”为由，会同巡捕房下令停演。

3月7日，《申报》刊载《谕禁淫戏》，所禁剧目为《杀子报》。

5月，潮、惠、广、肇洋货药商雇天仙、天成、丹桂等茶园戏班在天后宫演剧庆祝天后圣母诞辰。浙绍酒业、各处税行也先后雇戏班演戏。

6月14日，《申报》刊登江南布政司使《禁演淫戏告示》。所禁剧目有《卖胭脂》、《打斋饭》、《唱山歌》、《巧姻缘》、《珍珠衫》、《小上坟》、《打樱桃》、《看佛手》、《挑帘裁衣》、《下山》、《倭袍》、《瞎子捉奸》、《送灰面》、《杀子报》、《秦淮河》、《关王庙》、《八蜡庙》、《赵家楼》、《青枫岭》、《浔阳楼》、《武十回》、《三上吊》、《绿牡丹》、《鸳鸯楼》、《杀嫂》、《刺惜》、《盗甲》、《劫狱》等。

8月，小金宝在宝善街（今湖北路）满庭芳旧址开设三雅园和记文班。小金宝，生卒年不详，光绪、宣统间人。原名徐介玉，苏州人，昆剧演员，1875-1911年间在世。工旦角，隶三雅园。

9月22日，《申报》刊登《梨园新语》，评论沪上京班、昆班分合事。

时事新戏《任顺福》约于次年前后盛行上海，该剧以当时社会新闻为题材，是旧戏演员穿上时装表演社会现实生活的开始。

周凤林脱离天仙茶园，改隶天福茶园做短期演出，与汪桂芬同挂正牌，开上海戏园双头牌的先例。

武永康创办天福茶园，地址在六马路，上演昆剧。

### 光绪十六年（1891）

1月，三雅园关闭。这是坚持数十年，唯一演昆剧的戏园。

9月6日起，广东丁财贵班应聘在三雅园演出广东戏。剧目有《庆太平》、《六国封相》、《惜婢缘》等。

丹桂第一台开幕。它是场团合一的机构。地址在四马路大新街。以招股集资形式开办。剧场由英国著名设计师设计，为钢筋混凝土结构洋式大剧场。后因股东分红产生分歧，拆股停演。嗣后由许少卿重新组织，对剧场重新进行拓建和装修，特聘留学生编排演出新剧。

周凤林接开丹桂茶园，仍保持一贯特色，昆乱兼演，盛名不衰，被孙玉声誉称为“别树一帜”，改旧名为丹桂桐记。

乔红薇生。乔红薇（1891-1971），上海南汇人，沪剧编剧。编写了大量沪剧，并编有《沪剧音韵》韵表。

#### 光绪十七年（1892）

5月至6月，兆丰洋行向英国领事控告汪桂芬欠银五千余两，谓光绪十二年春开留春戏园时邀汪演剧，曾立合同，后其用尽银两遁逃，今又来上海，请为传追。英国副领事照会会审员蔡二源传汪桂芬到堂，汪请英国律师担文申辩。迭经会审，以留春园帐目不清，判汪桂芬无罪结案。

10月15日，清政府禁妇女听书宴会。

郑法祥生。郑法祥（1892-1965），河北故城人。生于上海。京剧演员。工武生。擅演悟空戏，1929年起以演悟空戏出名。1953年应上海戏剧院之聘任传授悟空戏和武功的教师，后又至中国戏曲学院传艺。他总结归纳了演悟空戏的口诀和技法，1963年著《谈悟空戏的表演艺术》（刘梦德记录整理）。

#### 光绪十八年（1893）

9月25日，为监狱中供奉之萧王神“诞辰”，上海县监狱雇佣戏曲演员演戏酬神，县令黄承喧及巡捕房官员均至神像前拈香行礼。

11月，潮州班应聘在凤仪茶园演出《芦花絮》等剧，这是潮州戏首次来上海演出。

12月4日起，天仙茶园演出新编连台本戏头本《铁公鸡》。该剧是天仙茶园鼓师赵嵩绶与王鸿寿等根据《平定粤匪纪略》一书，并参照《难中福》等戏改编。

该剧为清末上海灯彩戏之一，剧中武打使用真刀真枪，并有“钻火圈”、“洋枪洋操”等特技表演，开京剧舞台上“真械打武”之风。

### 光绪十九年（1894）

2月，浙江绍兴昆弋小蕊芝班开设小科班，后至上海演出。上海郊区清末流行的“四六班”，即为昆弋小蕊芝班一类班社。

7月13日，天福茶园上演反映太平天国题材的京剧新戏《金田结党》。

上海宝文书局刊印杨组荣传奇《佛门缘》（又名《鸚鵡媒》），绘图石印本。二十出，每出配有一图。杨组荣，生卒年不详，安徽怀远人。道光、咸丰年间在世。性刚直，不肯趋炎附势，后抑郁而死。有传奇《佛门缘》一种。

汪笑侬赴上海先后演出于丹桂、天仙、春仙茶园，成为职业京剧演员。汪笑侬（1858-1918），原名德克金，字润田；又名舜，字舜人；号仰天，孝农，别署竹天农人。满族。光绪五年（1879）中举，任河南太康县令，因无意官场，又得罪当地土豪而被革职。他自幼酷爱戏曲，少年时常涉足三庆班，又曾入翠凤庵票房学唱京剧老生，得孙菊仙等名家指点，演技大进，他是京剧改良运动的先行者。编写剧本几十部，其中《党人碑》、《哭祖庙》、《受禅台》、《博浪椎》、《瓜种兰因》都产生了广泛的社会影响，成为近代京剧改良运动的代表性剧目。

著名演员吕月樵首次至沪演出，从此把上海作为主要献艺码头。吕月樵（1869-1923），名仲麟，天津人。初演青衣，改演武生和文武老生，又工老旦，以多才多艺为人称道。曾先后搭桐记丹桂茶园、天仪茶园演出，又曾与孙菊仙等合开云仙茶园。宣统二年（1910）大舞台建成，长期被聘为老生台柱。辛亥革命中与潘月樵等人一道参加攻打江南制造局的战役。演出过《新茶花》、《孤儿泪》、《鄂州血》等新戏，尤其擅编连台本戏，在情节、关目及技巧设计等方面均有所创新。

上海出现第一家京剧女戏班——美仙茶园，地点在二马路石路口（今九江路福建路口），角色有吴新宝、陆菊芬、徐处等，自此，上海的髦儿戏班有了固定的演出场所。

## 光绪二十年（1895）

7月，新任公共租界会审员屠兴之颁布告示，指责《铁公鸡》、《左公平西》、《鲍公十三功》等戏“情节支离，任情捏造，颠倒是非，甚至讥将士为衰弱，指逆党为英雄，其描摹凶恶情形，尤为惊心触目，不独有褒前代名臣，而于世道人心亦大有关系”，下令一概停演，并不得改换名目再行演唱。

9月，上海张氏味苑园聘苏州昆班演出，仍沿用三雅园的名义，标曰：“味苑园大洋房内三雅园文班”，演了两周左右，又到天福、丹桂茶园演出几天日场，最后与上海业余曲社铿锵鸣集、谱红集合作演出后折回苏州。

9月23日，北京京剧名角余紫云应邀在丹桂茶园客串演出《游龙戏凤》等。

9月24日起，汪桂芬应聘在天福茶园演出《战长沙》等剧。

昆曲曲社旷音集约建此年至1908年间，创办人为赵鉴湖、朱小香，曲师及曲友有杨也良、沈粹生等，主要活动于上海旧城及租界一带。

昆曲曲社咏和集约建于此年至1908年间，曲师及曲友有王春州、王三省、潘杏堂、穆少香。主要活动与上海旧城及租界一带。

咏春茶园由唐竹光、唐月仙创办，地址在宝善街，有男女合演，革新布景，通宵演剧。

广东戏班在叙乐茶园演出，首开男女合演之先例。不久京剧也出现了男女合演。

绍兴昆弋小蕊芝班在浦东、奉贤、闵行、南汇及金山等地演出。

## 光绪二十一年（1896）

6月，宝善街满庭芳同庆戏园雇佣广东女艺人美玉、桃仔演剧，公共租界会审员屠兴之以为男女混杂有伤风化，至函广肇公所董事传谕改园园主驱逐女艺人，并颁布告示，严禁戏园聘请女艺人演剧。同庆戏园主请美国商人出面交涉，并以园中亏累额巨，托律师向上海道台黄祖络恳商，获准该女艺人不挂牌号续演两月，一旦期满，立即回籍。

11月5日，在浙江绍兴成立的昆弋小蕊芝班赴上海外围的浦东、南桥、闵行、嘉定、南翔、南汇、金山等地演出。

夏月珊、何家声等编时装戏《查潘斗胜》，共十三本。全剧以查三浪子败家、

遭人蒙骗为警喻，当时评论家认为“此戏有功于世道人心不浅。”演出后，轰动一时，成为改良新戏中上座较佳的一出。

名旦周凤林的徒弟小桂林至沪演出，在天福茶园挂出“内城府头等名脚”的牌子。

刘子云生。刘子云（1896-1976），上海人，著名沪剧演员。

### 光绪二十二年（1897）

3月24日，天仪戏园失火被焚。

4月24日，天后圣诞，各商号集资雇佣戏曲艺人在沪南各会馆演戏酬神。

6月24日，李伯元在上海创办《游戏报》，为文艺小报，内有艺人新闻等内容。

11月，《消闲报》在上海创刊，高太痴、周病鸳主编。这是一份综合报纸，侧重戏曲，有“梨园菊榜”、“梨园文榜”、“梨园武榜”、“梨园女榜”等。曾改名《同元消闲报》、《消闲录》。

林树森生。林树森（1897-1947），祖籍福建，生于上海，京剧演员。出身梨园世家。长期在天蟾舞台等剧场演出，与王鸿寿、李桂春以及梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、金少山等诸大名家合作。曾四次当选为上海伶界联合会主席。他的关公戏全面继承了王鸿寿的表演特长，又有创造发展，从而独标一格，博得了“红生大王”的美誉，成为京剧南派最具代表性的人物之一。

### 光绪二十一年（1898）

12月4日，丹桂茶园演出潘月樵等新编连台本戏《湘军平逆传》，该剧被认为是海派京剧兴起的标志，追求生活逼真性，以真刀真枪著称。

王欣甫任上海知县，爱曲成癖，常召曲友至府拍曲。王欣甫（？—1921），字豫熙，浙江海盐人。

丹桂茶园特请“江南第一等名脚周凤林重排《白蛇传》”，采用“新彩新灯”、“文武灯彩新戏”。

苏州昆班文全班至张氏味莼园演出。

本滩许阿方、顾长生、应羽生、红鼻头掌生、水果景唐等进入四马路石路口

（今福州路福建路东首）升平茶园演唱“东乡调”，不售戏票，出售茶筹子。当局不准男女合演，女角只能男扮女装（扎头笄），后男扮女装也不行，演员只能以抽象的动作代替女角。演唱自每年七八月间至年底。后以一出对子戏《磨豆腐》被指责“有伤风化”而勒令禁演。

项馨吾生。项馨吾（1898-1982），嘉定人（今属上海）人。曲家，擅六旦。

### 光绪二十二年（1899）

3月，天仙茶园花旦高彩云私通报关行职员之妾事发。判决：重责高彩云二百板，押捕房半年，期满后递回原籍。高不服，上诉上海县署。经县令王豫熙审理，高被重责二千板子，并钉上脚镣收禁。江苏藩台夏仲芳闻讯，谕令将案犯解研讯定罪。经苏州知府彦咏数次刑审，高彩云被判入府狱，后死于昆山狱中。

6月22日，《申报》刊载报道称：沪上盛行秦京腔已20余年，昆腔一派久同阳春白雪，曲高和寡，乃自开设大诚茶园专演昆剧，以保流传。大诚茶园地点在四马路胡家宅（福州路平望街口）。

6月，甬昆演员徐云标等在大诚茶园演出，剧目有《白罗衫》、《度关》、《摇令》等。

桂仙茶园由案目和演员李春来合开，是为京剧戏园。后由马夫阿六接手，更名为三庆茶园，光绪二十八年（1902）因财力不济，让归孙菊仙开云仙茶园，后原址多次开设新茶园，演出京徽梆子等。

租界巡捕房包探童子卿创办群仙茶园。地址在四马路胡家宅（福州路平望街口）。后来髦儿戏武班，也始于群仙。戏园民国五年关闭，是开设时间最长的髦儿戏班。

熊文通开办天宝茶园，地点在宝善街。所排新戏《刘坤一破生番》，极为叫座，与当时丹桂茶园所排《洪杨始末记》旗鼓相当。后焚于火。

丹桂茶园分头二本演出黄燮清《桃溪雪》传奇。

上海圣约翰书院中国学生在圣诞晚会上演出自己编排的“时事新戏”，名为《官场丑史》。这出戏的情节和场面对传统戏曲有不少借鉴，但是它无唱工、做工，穿时装，已不同于传统的戏曲。

光绪二十五年（1900）

1月—3月，法租界市场冷落，经稟请，工部董事准予演唱对白滩簧，以兴市面。后来，自公馆马路（今金陵东路）以及小东门外各茶肆每晚坐常客满，演唱花鼓戏之风盛行一时。而法租界驻沪总领事白薄泰认为此举藏垢纳污，谕令法租界自3月4日起重新禁演花鼓戏。

4月20日起，汪筱侬在天仙茶园演出。

春，刘鄂携眷从北京归，侨寓上海。

仲春，《小蓬莱仙馆传奇》由上海藻文馆石印刊行。

9月，公共租界的玉明楼开唱滩簧《倭袍传》，被捕头查知，会审公廨传案讯惩。

10月，桂仙戏园开演新戏《捉拿张桂卿》。捕头认为情节淫秽，遂将园主应桂馨解送会审公廨，判罚银圆二百；不久又勒令停演。

盖叫天12岁，与四兄张英俊自天津来上海，投奔在天仙茶园演唱的大哥张英甫。来沪后，从陈福奎习老生，初次登台于天仙茶园，扮演《打金枝》中的唐明皇。后随班赴汉口演出，又习老旦。

女丹桂戏园开张，并请外地有名的京班髦儿戏班来沪演出。

本年前后，夏月珊、夏月润兄弟接办宝善街的“丹桂胜记茶园”。

赵嵩绶创办京剧科班小金台科班，这是上海最早的京剧科班。

天乐茶园、仙乐茶园开张，上演昆剧。天乐茶园地址在胡家宅。仙乐茶园地址在正丰街东首。

甬昆老班徐云标、仇云奎、顾九兰等在天乐茶园演出。

本年前后，上海县令王欣甫倡导成立昆曲清唱社，有清扬、拍红、咏和、挹青、锵鸣等社。影响最大的是庚春和平声两社。

昆曲曲社竭云社建立，社址在胡家宅闲庐。主要活动于市西一带。后并入鸣盛集。

昆曲曲社霓裳社建立，社址在云南路，主要活动于上海租界地带及旧城，后并入庚春社。

## 光绪二十六年（1901）

3月，孙玉声在上海创办《笑林报》，并撰写《沪上名伶好戏榜溯源记》，记述上海菊部有关历史。

4月，汪笑侬加工修改的《党人碑》首演于上海天仙茶园。该剧根据清人丘园所作同名传奇剧本改编。汪笑侬饰谢琼仙，演出时常作即兴发挥，当众发表演说，实开后世戏剧中“言论老生”一派。

8月，谭鑫培第三次赴沪演出，时上海仅有丹桂、天仙、三庆、春仙四家戏园，谭鑫培已搭其三，所受待遇殊厚，次年3月，谭鑫培才返京。

琴师梅雨田随谭鑫培来沪，闻天仙茶园鼓师赵嵩绶之名，三次登门拜访，“两人一见，成为契友，凡雨田有所询，无不悉心教授，举凡锣鼓经，曲牌名，赵氏均以彩笔绘成图形，加以诠释。”（《申报》1946年11月11日《上海圣手》）

天宝茶园由熊文通开办。地址在上海宝善街，班底主角有孟鸿群、孟鸿芳等。

李叔同在上海登台演出京剧《八蜡庙》和《白水滩》。1904年李叔同与学友穆湘瑶等组织“沪学会”于南市，共同切磋书画诗词音乐，并附设学校，成为上海较早有影响的文艺团体。

本年，上海第一家本滩茶楼场子聚宝楼（今金陵东路山东路口）开业，艺人许阿方、红鼻头掌生、庄羽生、施少卿、水果景唐、潘小弟等人进入演唱。此时已正式称为本滩，但演唱形式简单，只有二人，胡琴、敲板由演员兼任，为避免引起法捕房注目，开始只是坐唱，只唱不演。

## 光绪二十七年（1902）

1月，公共租界会仙、天仙二戏园演出《小上坟》、《送灰面》，园主因之被会审公廨判罚，当局亦重颁严禁“淫戏”告示。

7月，李翥冈等人在上海发起昆曲社庚春社，社名取意于“阳春白雪，再和再赓”。

11月14日（十月十五日），梁启超主编的《新小说》月刊创刊于日本横滨。次年改在上海出版，由广智书局发行。1906年1月停刊，共出24号。梁启超的理论名作《论小说与群治之关系》发表于创刊号。这是近代最早出现的重要的小说（包含戏剧）论著，第一次正面提出“小说界革命”的口号，指出：“今日欲

改良群治，必自小说界革命始；欲新民，必自新小说始”。而梁启超所说的“小说”实际上包含了戏剧，因此它对于近代戏剧的发展也产生了重大的影响。成为近代小说、戏曲革命的纲领性文献。

11月14日，梁启超《侠情记》载《新小说》第一号。原属“饮冰室主人撰”。原属“新广东武生”的《黄箫养回头》连载于《新小说》第一号至第七号。全名《新串班本黄箫养回头全套》，注明“广东戏本”。

11月，《同文沪报·消闲录》主笔周病鸳开“伶榜”，评伶界演员。评出“文榜”状元汪笑侬、榜眼小连生（潘月樵）、探花小桃红，“武榜”状元夏月润、榜眼吕月樵、探花张顺来；“菊榜”（旦角）状元毛韵珂、榜眼筱喜禄（陈祥云）、探花小万盏灯。

12月14日（十一月十五日），《新小说》第二号刊载蒋鹿山作《冥闹》。一折。

长春茶园由何少山创办，地址在石路，演出京剧。

孙菊仙与潘月樵合资在上海开办天仙茶园，又与李春来合开春仙茶园，并参与上海新舞台的创办。

第二家本滩茶楼乐意楼自东来火街开业。后来西自来火街如意楼、八里桥路菜市街口杏源楼、东新菜市街口复阳楼、金陵东路新桥街口天香楼、金陵路磨坊街口百花楼村茶楼、天宝楼等本滩茶楼相继开业。其范围都在法租界大马路（今金陵东路一带），是商业繁华地区，也是当时烟、赌、娼集中的地方。此时本滩的演出形式从做唱又该为有演有唱，女角是由男角“扎头笄”充当。

盖叫天14岁，受聘于王鸿寿主持的上海春仙茶园，演出《白水滩》、《伐子都》等戏，由老生改演武生。

### 光绪二十八年（1903）

1月13日，原署“南荃外史”杂剧《叹老》一出载《新小说》第三号有光绪三十二年（1906）排印本，附刊《警黄钟》后。

春节后，鸿秀班先后在苏州、湖州、上海等地演出。

5月，《新小说》第七号起，开设《小说丛话》专栏，发表小说戏曲批评文章。

梁启超《桃花扇丛话》发表于《小说丛话》专栏。作者把《桃花扇》看作“民族主义”的作品，称赞《桃花扇》“冠绝前古”，“其事迹本为数千年历史上最大关系之事迹，惟此时代能产此文章。”

10月5日，春梦生《团匪魁》传奇载《新小说》第八号。

12月19日，《中国白话报》于上海新闻创刊，初为半月刊，自十三期起改为旬刊，林獬主编。共出二十四期。1904年10月停刊。该刊辟有论说、历史、传记、新闻、批评、实业、时事问答、科学、小说、戏曲、歌谣等栏

梁启超主编的《新小说》月刊改在上海出版，由广智书局发行。

黄藻作《少年登场》，原署“无名氏”，载《黄帝魂》（上海东大陆图书印刷局刊行）。该剧无故事情节，仅一折。

冯子和与汪笑侬、夏氏兄弟合作，主演《玫瑰花》，是为第一出时装戏。

京剧演员潘月樵、夏月珊、夏月润等在上海丹桂茶园编演时装新戏《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》等。

上海南洋中学演出《张汶祥刺马》、《英兵掳去叶名琛》、《张廷标被难》、《监生一班》四剧（引自欧阳予倩《谈文明戏》）。

春节后，鸿秀班先后在苏州、湖州、上海等地区巡回演出。

## 光绪二十九年（1904）

1月2日，汪笑侬的改良京剧《博浪锥》在《中国白话报》第二期“戏曲”栏刊发表。写六国被秦灭后，张良与沧海公谋刺秦始皇，候秦始皇出巡用锤击之。沧海公自带铁锤在博浪沙行刺，误中副车，被擒不屈而死。全剧分为四场，场与场的转换依靠人物的上下场，体现了早期改良京剧的特点。

1月9日，佚名《告优》刊于《俄事警闻》“社说”栏。这篇文章是专门写给戏曲演员的。主旨是希望演员能战胜自轻自贱的弱点，投身于当前的拒俄运动，以尽国民的一份责任。《俄事警闻》是蔡元培在1903年12月15日在上海创办的日报，是一份以拒俄宣传为宗旨的报纸。

1月31日，吴梅《风洞山》传奇首折《先导》在《中国白话报》第四期上发表。

1月，柳亚子《松陵新女儿》剧作载于《女子世界》第一年第二期，署名安

如。仅成第一折《侠感》。是一部歌颂作者家乡吴江的妇女争取女权，反对封建婚姻斗争的戏剧。《女子世界》月刊是1904年1月17日，由丁初我、曾朴主编的，是当时以妇女为对象的刊物中历时最长、影响较大的一种。

2月16日，吴梅《俄占奉天》上本“袁大化杀贼”在《中国白话报》第五期上发表。

4月，高增《女中华》刊于《女子世界》第一年第五期。原署“大雄”。一折。无故事情节。女主人公名黄英雌，辫发西装登场。旨在鼓吹反清革命，提倡男女平权。

5月30—6月1日，健鹤在《警钟日报》“征文”栏发表《改良戏剧之计划》。该文以欧美特别是日本的演剧活动作为借鉴，从戏剧演员、作家、组织、脚本、革新等方面提出改良戏剧的计划。

6月23日，感惺《断头台》杂剧载于《中国白话报》第十三、十四、十六、十八期。取材法兰西革命史，作品主旨在介绍西方资产阶级议会制度及宪法，宣扬自由、平等的观念，反对封建专制主义。

7月27日，幼鱼（马裕藻）在上海出版的《宁波白话报》改良第四期上发表《论戏曲宜改良》，提出应使戏曲教“各人有国民的思想，晓得现在世界上的形势”，改良的宗旨：一明国耻，二作民气，三是描摹社会上的现状。

8月7日，《警钟日报》第一百六十四号刊登《戏剧改良会开办简章》。

8月8日，《警钟日报》第一百六十五号刊登《绍兴戏曲改良会简章》。

8月11日，陈伯平《同情梦》传奇刊于《女子世界》第八期。也是宣扬男女平等之作。

8月20日—30日，《警钟日报》连载汪笑侬编《瓜种兰因》第一本，署名“笑侬”，共十三场。包括《庆典》、《祝寿》、《下旗》、《警交》、《挑衅》、《遇险》、《卖国》、《通敌》、《廷哄》、《求和》、《见示》、《开场》。

8月，春仙茶园首次演出汪笑侬编《瓜种兰因》（又名《波兰亡国惨》、《亡国惨史》），该剧主要依据《波兰衰亡史》改编而成，是京剧舞台上第一个“洋装新戏”，揭示了“不爱国之后果”。

8月21日、24日、26日，《论戏剧之有益》刊于《警钟日报》“社说”栏，未署名。实为陈去病所作。

8月，天仙茶园上演时事新剧《玫瑰花》，写玫瑰村驱除猎户事，暗寓推翻清王朝之意。

8月，天仙茶园上演汪笑侬所编洋装京剧《多少头颅》，写波兰被俄瓜分事。

8月30日，汪笑侬所编洋装京剧《多少头颅》刊载于《中国白话报》第20期“戏曲栏”。

8月起，洪炳文《警黄钟》连载于《新小说》第九号至第十七号。

9月4日，末上台台上人《黄大仙报梦》载《新小说》第十号（补印），此系广东戏本。

9月，《新新小说》月刊创刊于上海，陈景韩主编，开明书店总经售。内容以翻译小说为主，间附戏曲、诗话。

10月1日，《警钟日报》发表陈去病《〈瓜种兰因〉新剧言》，原属“垂虹亭长”。

10月8日，感惺《三百少年》杂剧、觉佛《活地狱》传奇刊于《中国白话报》第二十一至二十四期合订本。《三百少年》四折，写日俄辽阳战事中，书生乐平、虞有姊及女士班又昭同入万国红十字会，前往战场。双方激战，俄军大败。俄军前队有不少中国人，其中有三百少年死于沙场。班又昭与同伴查明情况，为死者招魂。认为死者身为中国人，充当帝国主义侵略战争的牺牲品，十分可哀可叹。

《活地狱》曲亦为反清之作，带有非常强烈的狭隘民族主义情绪。主人公历数清兵入关后种种罪行，把国家弄得如同活地狱一般，故尔“愤江山之易主”，“伤民族之颠连”，号召人民起来推翻清王朝专制统治。

10月，《二十世纪大舞台》在上海创刊。这是我国最早的戏剧刊物。宣称“以改革恶俗、开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想为唯一之目的”，积极鼓吹戏曲改良，民族民主革命色彩浓烈。共辟有“图画”、“论说”、“传记”、“传奇”、“班本”、“小说”、“丛谈”、“谈谐”、“文苑”、“歌谣”、“批评”、“记事”、“答问”等十六个小栏目，除“小说”栏外，均与戏曲有关。主要撰稿者为陈去病、柳亚子、汪笑侬、孙襄镜、欧阳巨元诸人。社址在上海四马路（今福州路）惠福里《警钟日报》社内。月出两期，陈去病筹备第三期时，随《警钟日报》同时被封。

10月，柳亚子《〈二十世纪大舞台〉发刊词》，署名“亚庐”。称赞汪笑侬等人的改良戏剧为“梨园革命军”，强调通过戏剧反映清朝政府的民族压迫，以激

起革命情绪。陈去病《论戏剧之有益》、《南唐伶工杨花飞别传》、孙寰镜杂剧《鬼磷寒》、《安乐窝》、欧阳淦《新上海》传奇载于《二十世纪大舞台》。

11 月，欧阳淦的洋装戏《拿破仑》剧本片断、幽并子《黄龙府》载于《二十世纪大舞台》第二期。

11 月，上海发生爱国志士万福华在金谷香菜馆枪击已革职光地巡抚王之春事件。此事发生后，陈去病立即写成杂剧剧本《金谷香》，反映这一事件，褒扬爱国志士的精神，并发表在自己主编的《二十世纪大舞台》第二期上。

11 月，陈去病《告女优》刊于《二十世纪大舞台》第二期，鼓励上海女艺人演出《瓜种兰因》、《长乐老》、《玫瑰花》、《缕金箱》、《桃花扇》等新。

11 月，陈去病《日本大运动家名优宫崎寅藏传》刊于《二十世纪大舞台》第二期。

11 月，署名“美国留学生某”的《致汪笑侬书》刊于《二十世纪大舞台》第二期。文章肯定汪笑侬“与三数同志，采泰西史事，描写新戏，以耸动国人危亡之惧，起爱国之念”，“笑侬此举，洵于开民智中多一利器矣”。并强调“欲造新世界，除非鼓吹文明感动大众，使之咸思奋趋，则一国兴矣。今笑侬以新戏改良，处处激刺国人之脑，吾知他日有修维新史者，以笑侬为社会之大改革家，而论功不在禹下也”。文章还强调演员应当“有品有学，洁身自爱”，才能赢得社会的尊重，达到改革社会的目的。

12 月 14 日，梁启超于 1902 年 11 月在日本创办的《新小说》迁到上海，由广智书局出版发行。

12 月 24-25 日，《原戏》以“社说”形式刊登于《警钟日报》。该文是晚清第一篇专门探讨中国戏剧起源的论文。

爱俪园由哈同开办，地址在今延安中路 1000 号，1910 年扩建，亦称哈同花园，内有“天演界剧场”，专演京剧。

上海昆曲曲社平声曲社成立。社长陈奎堂。社址在小北门大境关帝庙内。和庚春社并称，有“南平声，北庚春”之说。

上海最早的京剧票房“盛世元音”创办。位于大新街（今湖北路）迎春房坊。

光绪三十年（1905）

2月18日，庚春社于社员杨定甫宅彩串。李翥冈、张石如、凌艺舫、邱梓琴、周紫垣、张萍甫等主演《絮阁》、《惊梦》、《三醉》、《三闯》、《乐驿》、《出猎》、《惊丑》等折子戏十餘出。

3月，陈独秀用文言在《新小说》第二卷第二期发表《论戏曲》（《论戏曲》首先用白话发表于1904年9月10日《安徽俗话报》第十一期）。文章强调戏曲的艺术力量和教育作用，指出：“戏曲者，实普天下之大学堂也；优伶者，实普天下之大教师也。”文章还陈述改良戏曲的五项意见：第一，宜多新编有益风化之戏；第二，“采用西法”，特别是学习西方“戏中有演说，可长人见识”；第三，“不可演神仙鬼怪之戏”；第四，“不可演淫戏”；第五，“除富贵功名之俗套”。

3月起，王鸿寿编排《三门街》在春仙茶园上演，共二十六本。后扩充为三十二本，后又扩充为三十二本，于光绪三十四年（1908）3月2日在天仙茶园演出。广告以“新排改良新戏”、“特烦名角排演全部三十二本，可谓匠心之至矣。其中穿插曲折，如八剑七侠十六义”相号召。这是早期享名上海的连台本戏，也是早期见于报纸广告的改良新戏。

夏，宝山县西与嘉定县毗邻处，各村落集资开演花鼓戏，并有上海游妓二人登台串演。观者甚众，并发生斗殴事件。吴淞镇计家桥南首杨家村亦演唱花鼓戏，观者一人落沟溺毙。

8月起，《爱国魂》刊于《新小说》第十九至二十四号、第二年第七号至十二号。原署“川南筱波山人”。姓名生平不详，著有传奇一种。

9月24日，由孙菊仙发起，丹桂茶园为崇明、宝山一带水灾举行助赈义演。孙菊仙、夏月珊、夏月润、冯子和、毛韵珂等同台演出《大打城隍》、《拿费德公》、《桑园寄子》、《有道休妻》、《双翠屏山》等剧。

9月，曼殊室主人（梁启超）著《班定远平西域》（地方戏）连载于《新小说》第十九至二十一号。

秋，谭鑫培参加拍摄我国第一部戏曲影片——《定军山》，该片也是中国人自己拍摄的第一部影片。

11月6日，为慈禧太后寿辰，上海道台袁树勋在泥城外洋务局雇人扎就灯彩牌楼，演戏一天。中外官员前往祝贺并观戏。

《海侨春》传奇作于今年或者稍后，原署“南荃居士”，上海广智书局排印。

哀梨老人《乐府新声》（一名《同光梨园纪略》）由上海国华书局出版。记叙了戏剧界发生的一些大事，并有对演员、演出的评论。

李春来开办春桂茶园，地址在三新街三马路口“玉成”对面。刘鸿声受春仙茶园之聘来沪演唱。

谭鑫培与田际云演出表现当代生活的京剧《惠兴女士》，并把演出所得票款两千多两银子汇往杭州，捐赠贞文女校。

### 光绪三十一年（1906）

1月8日，春仙茶园演出武戏用真刀真枪，公共租界捕头传令园主禁用，违者纠罚。

3月25日，《新民丛报》七十七号“译述”栏发表渊实的《中国诗乐之迁变与戏曲发展之关系》，这篇译述长达一万一千多字，是晚清最长的单篇戏剧论文。

5月，陈天华《黄帝魂》载《民报》第二号。署“过庭”，为小说《狮子吼·楔子》中的一部分。旨在宣传革命理想。

8月，宝山县刘行镇左近各村连续十数日昼夜演唱花鼓戏，且时有聚众械斗之事发生。大场、江湾、刘行、罗店等镇绅董先后致函县令签差驱逐。

9月11日，《潘烈士投海》在上海丹桂茶园首演，这是近代戏曲改良运动中影响较大的京剧时装戏之一。潘月樵饰潘伯英，孙菊仙、冯子和、夏月珊、夏月润等参加演出。作者署名白云词人，根据当时实事创作。剧本约创作于1906年初。有戏曲改良社刊行本，封面标作“立宪预备，改良社会新戏《潘烈士投海》”。

9月22日，因上海报界同人在张园举行立宪祝典，潘月樵、夏月珊等演出《爱国青年》一剧，观者群情激愤，《申报》为此发表《论戏曲改良与群治之关系》一文。提出“欲革政治，当以易风俗为起点；欲易风俗，当以正人心为起点；欲正人心，当以改良戏曲为起点”。

9月，《论戏剧弹词有关于地方自治》载《新世界小说报》第五期。作者不详。文章阐述了戏剧、弹词于社会、政治的关系，提出：“戏曲良，则风俗与之俱良；戏曲窳，则风俗与之俱窳；戏曲退步，则风俗与之俱退；戏曲进步，则风俗与之俱进。讲治地方，必自风俗始；讲治风俗，必自戏剧、弹词始”。文章还指出整

治戏曲有禁、改两种办法，“主严义则曰禁，主宽义则曰改；而吾谓禁之不如改之之善”。

10月-1907年1月（九月至十二月），洪炳文（原署祈黄楼主）《悬蚕猿》载《月月小说》第一号至第四号。剧作于光绪三十年（1904），五折。取材于沈梅史《胜国传略》所载明末张煌言抗清殉国事迹。

11月1日起，原署“社员某”撰《宝带缘》传奇（五出），载《月月小说》第一号、五号、六号，全题《维多利亚宝带缘》（未完）。

12月起，浴日生传奇《海国英雄记》连载于《民报》第九期、第十三期。据卷首作者《自序》，此后当尚有《誓师》、《讨贼》、《征台》、《星殒》、《连兵》、《拒抚》、《乞师》、《汉亡》、《馀痛》九出，未见刊出。浴日生，姓名、生平不详。1906年前后留学日本，著有传奇一种。

杨掌生《京尘杂录》刊，四卷，上海同文书局版。含《辛壬癸甲录》、《长安看花记》、《丁年玉笋志》、《梦华琐簿》四种，系作者寓居北京时观剧见闻，包括演员评论、京剧历史等。杨掌生（生卒年不详），名懋建，号尔园，又号蕊珠旧史，广东梅县人。

王钟声改编的时装京剧《张汶祥刺马》上演，受到评论界赞扬。张汶祥、马新贻均用真名，被马新贻杀害的曹二虎则改名窦玉虎。王钟声自饰张汶祥，汪笑侬、赵如泉、万盏灯等均在剧中饰主要角色，演于春桂茶园。据宣统二年（1910）出版的《海上梨园杂志》载：“钟声气概轩昂，窦（玉虎）被戮后，出场临哭，怒发冲冠，四座莫不动色。”后来，天仙茶园王鸿寿、群仙茶园髦儿戏班林黛玉等亦相继排演，成为一时流行的时事新戏。辛亥革命后常以连台本戏形式演出，并有真刀真枪开打。

本年，上海继文友会之后，又出现了一批剧社，如上海沪学会演剧部、上海群学会演剧部、上海学生会演剧部、上海青年会演剧部、开明演剧会等。学生演剧更为频繁。

本年上海沪学会新剧部主持人李叔同东渡日本，就学于东京美术学校。

## 光绪三十二年（1907）

1月，补助华洋义赈会为江北水灾邀集数十位著名女艺人在大马路（今南京

东路)议事厅合演戏剧助赈,受到各界的称赞。

1月,由汪仲贤、朱双云等组织开明演剧会进行公演,为替徐淮水灾助赈,编演《六大改良》为总题的新戏。“演出计三日,售券所得,约二百金,而为剧情所感动,解囊捐助者,亦在百五十金以上”(朱双云《新剧史》,上海新剧小说社1914年版)。学生演剧在上海蔚成风气。

1月,上海南翔镇小学组织演出新剧《黑龙江》,反对沙俄侵占黑龙江。

2月15日,潘月樵、夏月珊、夏月润等私人集资创办上海榛苓小学,这是我国第一所由艺人自行开办的子弟学校。上海道台、电政大臣等到场观礼。

2月,李慈铭《蓬莱驿》、吴梅《暖香楼》刊于《小说林》第一期。

3月,李慈铭《星秋梦》刊于《小说林》第三期,与《舟艑》合称《桃花圣解盒乐府》。

5月26日,吴研人杂剧《曾芳四》载《月月小说》第八、九号。仅《标目》、《涎美》、《劝娇》三出,未完。意在揭示上海十里洋场的浑浊、阴暗面。

7月5日—7日,沪北商团公会为云南旱灾暨同济、仁济两医院筹集经费,在南京路小菜场楼上会演京剧改良新戏《醒世警钟》等剧。

7月17日,李春来开办之春桂戏园开张。参加演出者有许福熊、盖三省、沈蕴秋、刘廷玉、李春来等,剧目有《天官赐福》、《解宝收威》、《辛安驿》、《长坂坡》等。

10月26日,吴梅《轩亭秋》载《小说林》第六期。取材于秋瑾事迹。据篇末洒蛩楼评云:“此剧开场……以学成归国为主,则以下受明道之聘,罹党锢之狱,皆无窒碍。而第四折《哭奠》之朱、胡,即于此处逗出,尤为剔透玲珑。”

10月,赢宗季女撰《六月霜传奇》由改良小说社出版。据自序,剧作于光绪三十三年(1907)秋瑾牺牲后不久,“爰竭一星期之力,撰成十四折。匆匆脱稿,即付手民。”正文十四出,首冠《前提》一出。赢宗季女,姓刘,人称刘家小妹。浙江山阴人,为秋瑾之同乡、同学,著有传奇一种。

10月,刘春来因邀请被当局通缉的京剧艺人丁灵芝到春桂戏园演戏而被拘。会审公廨拟将此案移送上海县署审理。后上海广肇公所董事唐元湛、罗崇龄等应广东同乡要求,向上海道台梁如浩告发李春来勾引广东籍钦差大臣黄开甲之妾朱氏婚姻事。故判其关押公共租界监牢三年,期满后又将其递回天津。

11月,玉泉樵子(许善长)《风云会》传奇载于《月月小说》第十、十二至

十九、二十一、二十四号。

11月20日,《月月小说》第十号卷首刊出《中国近代大博学家兼小说家德清俞曲园先生像》。

12月19日,原署“佛”(吴沃尧)《邬烈士殉路》载《月月小说》第十一号、第十二号(1908年1月18日)上,仅二折:《先殉》、《追悼》。

本年,周信芳以“麒麟童”艺名,演出于南京、上海。拜南派名角李春来为师。

### 光绪三十三年(1908)

1月4日起,丹桂茶园演出京剧连台本戏《黄勋伯义勇双全》,

2月7日,丹桂茶园发表声明:潘月樵今后演出改用本名,不再使用艺名“小连生”。

2月8日,王钟麒《剧场之教育》载于《月月小说》第二年第一期。署“天僇生”。文章指出:“今日欲救吾国,当以输入国家思想为第一义。欲输入国家思想,当以广兴教育为第一义。然教育兴矣,其效力之所及者,仅在于中上社会,而下等社会无闻焉。欲无老无幼,无上无下,人人能有国家思想,而受其感化力者,舍戏剧末由。盖戏剧者,学校之补助品也。”

4月,吴梅撰《奢摩他室词馀》,刊于《小说林》第十期。

4月,天宝宫人撰《义侠记》传奇,载于《月月小说》九、十三、十四号(1909年)。

4月,原署“天虚我生谱”(陈栩)传奇《媚红楼》(三出)载《月月小说》第十六号。

3月,日本宫崎来城《论中国之传奇》(报癖译)刊《月月小说》第十四号。

5月27日,北京女老生恩晓峰应聘在丹凤茶园演出《四郎探母》、《失空斩》、《落马湖》等剧。

5月,王钟麒著《孤臣碧血记》,载《月月小说》第二年第四号。

5月,庞树柏撰《碧血碑》载于《小说林》第十一期。叙述近代女革命家秋瑾被清廷杀害后,其女友吴芝瑛在西子湖建筑坟安的葬秋瑾遗骨事。《自序》云:“吴芝瑛夫人为秋女士营葬一事,其义侠亦令人闻而钦敬。”

6月23日,夏月珊等根据吴趼人同名小说改编的《黑籍冤魂》(一说许复民

改编，夏月珊修订）由上海丹桂茶园首演，这是一出揭露鸦片之害的时装京剧。此戏受文明戏影响，采用写实手法，并用新式背景，唱少白多，念白掺杂上海方言，显示出海派特征。

9月，啸庐撰《轩亭血》传奇，载《小说林》第十二期。仅《楔子》和第一出《侠泪》，未完。《楔子》写秋瑾鬼魂前往上海春阳社观看演出《轩亭血传奇》。《侠泪》写秋瑾携两儿游园，睹物伤情，感叹时事。

10月26日，夏月珊、夏月润兄弟率“老丹桂”全部班底迁往新舞台，这是夏氏兄弟和潘月樵等在上海南市华大聚居的十六铺建造的中国第一个仿日镜框式舞台的新型剧场。开始把现代的布景和灯光应用于戏曲改良。上海道台蔡乃煌等官员绅商学报各界前往祝贺并观赏《南北和》、《定君山》二剧。

11月，光绪帝、西太后相继病疫，戏园按惯例须停演27天，经各国领事及租界工部局董事核议，此事关系市面繁荣，遂决定租界各戏园停演3日。

京剧演员冯子和、林颀卿据广东戏改编的时装京剧剧本《妻党同恶报》（一名《莲花庵》）完成。是冯以“制造女子、家庭为入手”，实现“改良戏曲，匡时救弊”报负的一种创作实践。该剧上演后，轰动一时。特别是冯子和的表演，如泣如诉，凄婉悲凉，深深地打动了观众，一时有“江南第一悲旦”之称。至1915年1月，新舞台还曾续编上演后本《妻党同恶报》。

本年，20岁的盖叫天先后在上海歌舞台与丹桂第一台演出。

上海旧城区花衣街第一家演唱本滩的万福茶楼开业，登台的艺人有米杏卿、陈阿东、胡锡昌、唐德山、阿锡春等。未满一年，即遭禁演。

继万福楼开业不久，城区四牌楼又有一家茶楼书场开业，演唱者有胡锡昌、许旦旦、潘小弟、王桂卿等，演出半年也即遭禁演。

### 光绪三十四年至宣统元年（1909）

1月22日，原女班戏园丹凤茶园开始添聘男班名角，实行男女合演，并在布告中称此举为“开通风气，以兴市面”。

1月下旬，会审公廨臬员宝颐就丹凤茶园男女合演事上书上海道台蔡乃煌，称该戏园“虽名为分剧演唱，然经卑臬调阅戏单，其配角之中实系男女混杂。伤风化而败治安，莫此为甚，亟应严行禁止。”其后丹凤茶园广告中仍称“特请男

女两班一齐登台”。

2月18日，同庆戏园开张，并请广东戏班演出《六国大封相》等剧。

3月16日起，新舞台演出连台本戏《妻党同恶报》。

6月12日，寰球中国学生会为筹款事，请新舞台演出冯子和等改编的新戏《新茶花》。

6月—7月，各大戏园为甘肃灾荒举行助赈义演，包括春桂茶园《甘民泪》、新舞台《甘肃灾荒人吃人》、同庆戏园《二桃杀三士》等，繁华社等亦组织伶界女艺人在丹凤茶园举行大规模义演。

12月8日，小叫天谭鑫培在上海南市十六铺新舞台演出，这是小叫天第四次来沪演出。此番小叫天以63岁的高龄连演20天，剧目有《失街亭》、《空城计》、《斩马谕》及他的拿手好戏《琼林宴》。

12月16日，新舞台为上海医院及孤儿院筹集经费，在张园出品协会环球音乐厅演出京剧头二本《黄勋伯义勇无双》。

12月30日，新建大舞台开张。赵如泉、吕月樵、万盏灯、王永利、刘永春、沈韵秋、应宝莲、林步青、何家声等前往贺演。

冬，田际云邀王钟声领导的剧团到北京玉成班演出改良新戏。这次演出对梅兰芳的影响很大。

雅歌集成立，为上海早期京剧票房中规模最大、历史最长的一家。原在泥城桥（西藏中路北京东路口）福源里，后曾迁移数次，民国元年迁至爱多亚路（延安东路）南京大戏院（上海音乐厅）对面。

小杨月楼应丹桂第一台许少卿之邀，来到上海。第一台演《四郎探母》、《空城计》等，相当成功，一时名动上海。

光绪末年，沈秋舫编《沪上竹枝词》。评论丹桂园夏氏兄弟、潘月樵、冯子和等以及新舞台。

## 宣统二年（1910）

1月3日，上海共舞台成立。此为场团合一机构，有新老之分。老共舞台位于法大马路（金陵东路）卜邻里口，由王鸿寿（三麻子）筹资创办，半年后易名凤舞台，后又改称群舞台，聘群仙、吉庆两班髦儿戏班演出。

2月23日，新舞台首演新戏《明末遗恨》，为创编古代戏，又名《铁冠图》、《煤山恨》。

3月1日，孙玉声把自己30多年来观剧所见之演员及剧目，以《三十年来上海伶界之拿手戏》为题，在《图画日报》上向读者逐一介绍。每天以数百字写一演员及擅演剧目，连载近二百天。反映了同光年间上海的戏馆、演员、剧目及各种剧种竞争情况。

4月7日，京剧时装新戏《血泪碑》首演于上海法租界新剧场，共八本，冯子和编演。

4月百代公司灌制的谭鑫培唱片在上海发行。

夏，正在日本留学的陆镜若从日本归国渡假，同王钟声等用文艺新剧场的名义，在味莼园演出《爱海波》，同时，又排演了他改编的日本新派剧《猛回头》。

8月29日，《小说月报》在上海创刊。商务印书馆总发行。由王蕴章（莼农）编辑。第三卷第四期起，改由恽树珏（铁樵）编辑。主要刊登文言章回小说、旧体诗词、改良新剧，以及用文言翻译的西洋小说和剧本。

9月22日（八月十九日），上海南北两市商务总分会各商董邀请来华访问的美国实业团到新舞台观看京剧《黑籍冤魂》。

10月21日，吴趼人卒于上海寓所。

11月，任天知等在上海张园演出《黄金赤血》、《共和万岁》、《黄鹤楼》等剧目，直接反映辛亥革命，宣传反对帝制和封建势力，演出轰动一时。

12月26日，谭鑫培第四次赴沪演出，首日出台，唱《空城计》，27日演出《乌盆记》。以后相继演出《天堂州》、《黑水国》、《群英会》、《天雷报》、《状元谱》、《王佐断臂》、《讨鱼税》、《黄金台》、《定军山》、《南阳关》、《翠屏山》、《朱砂痣》、《八义图》、《洪洋洞》、《李陵碑》、《琼林宴》、《取帅印》等戏。依次而下，然卖座不佳。惟两次《琼林宴》，因传其踢鞋一跃能落在头上，故卖满座。

伤时子（生平不详）作《苍鹰击》，由上海改良小说公社排印。

茗水狂生《海上梨园新历史》由上海小说进步社印刷出版，鸿文书局发行。内容有：“名伶列传”、“遗珠补录”、“歌舞丛谭”、“剧名录”，另附“各名伶拿手戏表”、“游戏文”等。全书介绍了小叫天（谭鑫培）、孙菊仙、汪笑侬、王鸿寿等八十六位住在上海有影响的京剧演员的生平艺事，七十一位演员的拿手戏目，“剧目录”列有《三门街》、《潘烈士投海》等一百零六出当时京剧舞台上的新戏，

内容均为作者观剧见闻的记录和鉴评，前有作者自序和吴门伧楚序二篇。

### 宣统三年（1911）

1月15日，四马路（福州路）丹桂第一台开幕。参加演出者有吴彩霞、贵俊卿、路三宝、张德俊、陈文启、应宝莲、九阵风、盖俊卿、刘永奎、林步青、曹寿山、筱菊笙（李菊笙）、李少棠等。

2月，南社第四次雅集于上海愚园。冯子和自苏州献艺，演出《血泪碑》。

3月3日起，广东戏班应聘在鸭绿江活趣戏园演出。剧目有《纣王女媧庙拈香》、《崇侯虎大破冀州》、《妲己入宫败商朝》、《董卓谋废王》、《王允献貂蝉》、《三英战吕布》、《凤仪亭诉苦》等。

3月21日—4月22日，孙雨林《皖江血》传奇载《申报》。十六出。该剧取材于清末徐锡麟、秋瑾事迹。

3月25日起，歌舞台演出京剧新戏《杨乃武》。

3月，陆恩煦《李范晋殉国》刊于《东方杂志》第八卷第二号。一折，全名《朝鲜李范晋殉国传奇》。陆恩煦，浙江钱塘人，生平不详。

4月16日，新舞台为全国商团联合会筹款演出新戏《国民爱国》。潘月樵在剧中借国王与民共议图强之策，大声疾呼国人奋起救国，观者情绪激愤。

4月19日—20日，新舞台首演惜秋（欧阳淦）编洋装戏《拿破仑》。主要演员有赵文连、夜来香、七盏灯、潘月樵、夏月润、夏月珊、林步青、邱治云。

5月23日，陆恩煦《血手印》刊于《小说月报》第二年第四期。一折，取材于当时实事。叙安徽受灾，吴江人杨夏为募集赈灾款项，组织义演新剧《血手印》，杨亦在剧中扮演角色。剧中有窃贼以刀刺杨胸的情节，不料杨胸前所带护胸板片滑落，致使刀刺入胸膛，当场死亡，酿成悲剧。作者以此事迹，“唤起国民筹助灾鸿赈”。

5月，京剧票房“久记社”成立，前身为“宜楼”票社。地址原在上海新闸路太平坊，改“久记社”后，社址在北京路紫阳里。

6月4日，京剧票房雅歌集同人在康脑脱路（今康定路）徐园召开第一次纪念大会，会员演戏庆祝。

6月，上海“自治公所”公布《取缔影戏场条例》。

8月19日，王蕴章《碧血花》刊于《小说月报》增刊版。

11月3日，为响应武昌起义，在沪革命党宣布上海反清独立，凌晨，敢死队二百余人率先攻入江南机器制造总局。敢死队中有京剧艺人潘月樵、夏月珊、夏月润、夏月华、张顺来、马飞珠、薛寿龄、冯子和、吕月樵、王永利等。潘月樵在此役中受伤，并被送往医院治疗。

11月15日，蠡仙《梨园小史》载于《小说月报》第二年第九期。

11月，上海各界在张园举行庆祝武昌起义的活动，任天知率进化团演出《黄金赤血》、《共和万岁》、《黄鹤楼》等剧目，直接反映辛亥革命，宣传反对帝制和封建势力，演出三天，轰动一时。

12月26—29日，新舞台、大舞台、歌舞台、丹桂第一台四家戏园园主许少卿、夏月润、童子卿、何瑞甫、贵俊卿、王鸿寿等发起为北伐军举行联合助饷义演。

慕优生编《海上梨园杂志》由上海振聩社出版。共十二卷，包括演员传记、艺术评论、伶界佚闻、剧目考证、游戏文章。

本年起，滩簧时期第一批“扎头竿”的唱片由法商百代唱片公司灌制。现存上海图书馆唱片组，可查的有：（旦）陆金龙唱《王长生》，（生）胡兰卿、施兰亭和（旦）陆金龙唱《倒十郎》，（生）胡兰卿、（旦）陆金龙唱《卖红菱》，（生）陈少卿、（旦）陈锡卿唱《男落庵》，（生）施兰亭、（旦）王筱新唱《游码头》。

## 参考书目

- 1、《新编戏海——改良滩簧》，上海戏剧研究社印行 1927 年 10 月
- 2、《新刻东乡花鼓词张凤山卖布送人情全本》，（无出版社）
- 3、《新刻时调滩簧十弗攀》本堂发兑
- 4、高春明等《上海艺术史》，上海人民美术出版社 2002 年 4 月
- 5、《中国戏曲志·上海卷》，中国 ISBN 中心 1 9 9 6 年 1 2 月
- 6、方家骥、朱建明主编《上海昆曲志》，上海文化出版社 1998 年 10 月
- 7、汪培、陈剑云、蓝流主编《上海沪剧志》，上海文化出版社 1999 年 12 月
- 8、周良材主编《上海扬剧志 上海甬剧志 上海锡剧志》，上海市文化局史志办公室 1996 年 6 月
- 9、于曼玲《中国古典戏曲小说研究索引》，广东高等教育出版社 1992 年 8 月
- 10、《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1959 年版
- 11、王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社年版
- 12、赵景深、张增元著《方志所见元明清曲家传略》，中华书局 1987 年版
- 13、雷梦水、潘超、孙忠铨、钟山《中华竹枝词》（二），北京古籍出版社
- 14、《中国地方志民俗资料汇编》，（华东卷上）书目文献出版社
- 15、朱建明《〈申报〉昆剧资料选编》，上海昆剧志编辑部
- 16、《上海戏曲史料荟萃》（4），中国戏曲志上海卷编辑部 1987 年
- 17、《申报》影印本，上海书店 1983 年 1 月
- 18、《戏剧月刊》，上海图书馆藏
- 19、《戏杂志》，上海图书馆藏
- 20、《笔记小说大观》，江苏广陵古籍刻印社 1984 年 3 月
- 21《明代笔记小说大观》，上海古籍出版社
- 22、《清代日记汇钞》，上海人民出版社 1984 年 2 月
- 23、徐珂《清稗类钞·戏剧类》，中华书局 1986 年 7 月月版
- 24、何良俊《四友斋丛说》，中华书局 1959 年 4 月
- 25、明沈德符撰《万历野获编》，中华书局年 1959 版

- 26、明陶宗仪撰《南村辍耕录》，中华书局 1959 年版
- 27、叶梦珠《阅世篇》，上海古籍出版社 1981 年 6 月
- 28、董含撰 致之校点《三冈识略》，辽宁教育出版社 2000 年 1 月
- 29、《松江府志》、《青浦县志》、《嘉定县志》、《上海县志》等不同时期的上海方志。
- 30、余怀《板桥杂记》，上海古籍出版社 2000 年
- 31、王韬《瀛壖杂志》卷一，上海古籍出版社 1989 年 5 月版
- 32、《沪游杂记 淞南梦影录 沪游梦影》，上海古籍出版社，1989 年 5 月
- 33、胡祥翰等《上海小志》，上海古籍出版社 1989 年 5 月
- 34、李维清《上海乡土志》，上海古籍出版社 1989 年 5 月
- 35、姚公鹤《上海闲话》，上海古籍出版社 1989 年 5 月
- 36、王韬《淞滨琐话》，齐鲁书社 1986 年 6 月
- 37、毛祥麟《余墨录》，上海古籍出版社 1985 年 1 月
- 38、半痴生《海上冶游备览》，光绪十七年三月寄月轩主校梓
- 39、哀梨《乐府新声》，上海国华书局印行
- 40、乌目山人《海上大观园》，上海古籍出版社 1991 年 5 月
- 41、孙玉生《海上繁华梦》，上海古籍出版社，1991 年 5 月
- 42、陆士谔《新上海》，上海古籍出版社 1997 年 7 月
- 43、郑逸梅、徐卓呆《上海闲话》，上海文化出版社 1986 年 6 月
- 44、易君左《闲话扬州》，上海中华书局印行 1934 年 3 月
- 45、上海通社编《上海研究资料》，上海书店出版社 1984 年 1 月
- 46、上海博物馆等编《上海碑刻资料选辑》，上海人民出版社，1980 年
- 47、马学强《上海通史》第 2 卷（古代卷），上海人民出版社 1999 年 9 月
- 48、邱明正《上海文学通史》（上册），复旦大学出版社
- 49、《上海研究论丛》第 7 辑，上海社会科学出版社 1991 年 10 月
- 50、《上海研究论丛》第 8 辑，上海古籍出版社 1993 年 8 月
- 51、《上海地方史资料》（五），上海社会科学院出版社 1986 年 1 月
- 52、《20 世纪上海文史资料文库》，第 7 辑，上海书店出版社 1999 年 9 月

- 53、《上海小刀会起义史料汇编》，上海人民出版社 1980 年 7 月
- 54、陈薄熙《上海佚事大观园》，上海书店出版社 1999 年 12 月
- 55、关仁安《明清时期上海地区的著姓望族》，上海人民出版社 1997 年 9 月
- 56、张仲礼《近代上海城市研究》，上海人民出版社 1990 年 12 月
- 57、李长莉《晚清上海社会的变迁》，天津人民出版社 2002 年 8 月
- 58、邹依仁《旧上海人口变迁的研究》，上海人民出版社 1980 年 12 月
- 59、美·韩起澜著 卢明华译《苏北人在上海，1850—1980》，上海古籍出版社 2004 年 8 月
- 60、梁元生著《上海道台研究——转变社会中之联系人物，1843——1890》，上海古籍出版社 2003 年 12 月
- 61、钱乃荣《上海方言俚语》，上海社会科学学院出版 1989 年 12 月
- 62、罗苏文《上海传奇——文明嬗变的侧影》，世纪出版集团 上海人民出版社 2004 年 12 月
- 63、吴仁安著《明清时期上海地区的著姓望族》，上海人民出版社 1997 年 9 月版。
- 64、《中国近代文学论文集》（1949—1979）（戏剧、民间文学卷），中国社会科学出版社 1982 年 7 月
- 65、陆萼庭《昆剧演出史稿》，上海文艺出版社 1980 年 1 月
- 66、刘水云《明清家乐研究》，上海古籍出版社 2005 年 6 月
- 67、明铎《江南戏台》，上海辞书出版社 2004 年 1 月
- 68、《戏曲菁英》（下），（上海文史资料选辑六十二辑）
- 69、朱万曙《明代戏曲评点研究》，安徽教育出版社 2002 年 8 月
- 70、王永宽等《中国戏曲史编年（元明卷）》，中州古籍出版社 1994 年 12 月
- 71、《近代上海戏曲系年》，上海世纪出版集团 上海教育出版社 2003 年 7 月
- 72、邓长风《明清戏曲家考略》，上海古籍出版社 1994 年
- 73、邓长风《明清戏曲家考略三编》，上海古籍出版社 1999 年 2 月
- 74、周贻白《周贻白小说戏曲论集》，齐鲁书社 1986 年
- 75、周贻白《周贻白戏剧论文选》，湖南人民出版社 1982 年
- 76、赵景深《小说戏曲新考》，上海世界书局 1939 年

- 77、赵景深《戏曲笔谈》，上海古籍出版社 1962 年 11 月
- 78、褚伯承《乡音的魅力——沪剧研究与欣赏》，上海社会科学出版社 2004 年 11 月
- 79、邓小秋《淮剧的渊源与形成》，《戏曲研究》第 51 辑
- 80、罗萍《绍兴戏曲史》，中华书局 2004 年 9 月
- 81、赖伯疆《广东戏曲简史》，广东人民出版社 2001 年 12 月
- 82、黄天骥《何良俊的〈曲论〉》，南国戏剧 1982 年 5 期
- 83、周巩平《上海明清戏曲家考略》，戏曲研究 1987 年 24 期
- 84、蓝凡《明代上海地区的戏曲诸腔》，复旦学报 1981 年 4 期
- 85、蓝凡《明清两代上海地区流传的花鼓戏》，上海社会科学 1983 年 4 期
- 86、蓝凡《清代中叶前后上海的地方戏曲》，华东师范大学学报 1981 年 5 期
- 87、于思《顿仁：蒙古曲师》，戏曲研究 1982 年 21 期
- 88、邓长风《徐霖和他的〈绣襦记〉》华东师范大学学报 1990 年 5 期
- 89、邓长风《徐霖研究：兼论传奇〈绣襦记〉的作者》，上海研究论丛，1990 年 5 期
- 90、谭正璧《〈三元记〉作者沈受卿生平事迹的发现》，光明日报 1962 年·9·9
- 91、隗芾《屠隆及其剧作》，戏曲研究 1988 年 28 期
- 92、赵景深《明末曲家沈自晋》，文艺春秋 1946 年 2·5
- 93、蒋星煜《明代上海大戏剧家范文若》，新民报晚刊 1957 年 12·5
- 94、蒋星煜《范文若的生平与〈博山堂三种〉：关于〈中国近世戏曲史〉、〈中国戏剧史〉〈明人传奇总目〉〈古典戏曲存目汇考〉对范文若记载的补正》，戏曲艺术 1984 年 2 期
- 95、金宁芬《何良俊〈曲论〉发义》，《中国古典文学论丛》（3），人民文学出版社 1985 年 2 月
- 96、赵景深《“九宫正始”与宋元戏文》，复旦学报 1937 年 6 期
- 97、钱南扬《跋〈汇纂元谱南曲九宫正始〉（附图）》，文史杂志 1948 年 6·1
- 98、隋树森《嘉靖本旧编南九宫谱》，文史杂志 1948 年 6·3
- 99、王刚《徐庆卿〈北词臆论〉校定》，戏曲研究 1987 年 25 期
- 100、蒋星煜《清初上海名戏曲家黄之隽》，上海戏剧 1962 年 4·5

- 101、蒋星煜《清代中叶上海著名连台本戏剧作家张照》，上海戏剧 1962 年 9 期
- 102、邓长风《廖景文和他的<清绮集>》，艺术百家 1988 年 4 期
- 103、蒋星煜《夏秉衡及其<秋水堂传奇>：上海古代戏曲家介绍》，上海戏剧 1980 年 2 期
- 104、蒋星煜《周书及其<鱼水缘>传奇》，光明日报 1986 年 • 1 • 14
- 105、姜武《旧上海的广东戏》，广东文史资料第 62 辑
- 106、汤伟康《申曲的来由》，文汇报 1980 年 7 • 28

## 后 记

三年前，走出中山大学的校门，原以为没有学习的机会了。但是承蒙赵山林先生不弃，让我有幸再次重返校园。这份工作报告，从定题到论文框架的设立，到字句的斟酌，都离不开先生的指导。先生的谆谆教诲，时刻铭记在心；而先生宽厚的长者风范，亦时时让我有如沐春风之感。但无奈学生天资钝鲁，与先生的期望相差深远，心中深感愧疚。惟有在今后的学术道路上，加倍努力，才不辜负先生对我的栽培。

来华府两年，多次得到齐森华先生、谭帆先生、陈晓芬先生的悉心教导，让我感激不尽。特别是齐森华先生从我进站开始，就一直关心我，帮助我，这种爱护后进之心，着实令我感激不已。我的博士生导师黄天骥先生、康保成先生以及硕士生导师杜华平先生，对我的出站报告亦一直很关心，在此对他们的关爱表示真挚的谢意。

同门师谊，丁淑梅、姚惠兰、李有强、李昕欣等人，在我离开上海的时候，多次帮我处理各项事宜，免去我许多奔波之苦；华东师范大学博士后流动站办公室以及中文系的许多老师，曾无私帮助过我，在此一并致谢！

一直求学在外，不仅没有好好尽到为人子女的责任，反倒是经常让父母家人为我担心，这令我惭愧万分。在此，再次感谢父母家人对我求学的支持，他们永远是我坚强的后盾。

另外，来沪这两年参加了多次学术会议，看了不少戏，对专业学术研究领域和戏曲舞台表演，都有进一步的了解，亦可谓是有相当大的收获。

出站在即，是为记。

尹蓉

二〇〇七年十月二十九日