

华东师范大学

硕士学位论文

汪笑侬戏曲研究

姓名：李雯

申请学位级别：硕士

专业：中国古代文学

指导教师：谭帆

20091101

论 文 摘 要

汪笑侬，满人，清末民初著名京剧剧作家兼演员，京剧改良运动中的重要人物。从汪笑侬自创新剧、登台演出起，人们就开始关注他的戏曲活动，但一直缺乏整体性的分析。本文以京剧改良运动为背景，以汪笑侬的戏曲活动为研究对象，通过史料分析、文本解读的方法，分三章对汪笑侬作为伶隐的思想变化和戏曲活动作出梳理。

第一章主要分析汪笑侬的生平，结合他的隐于伶、仕于伶及至晚年的回归于伶的经历来分析他对自身的期待，认识到汪笑侬是借戏曲来实现自己的人生价值。

第二章主要是对汪笑侬的戏曲创作做出文本解读，主要着力于：一、传统伦理道德和爱国思想的题材内容及长歌当哭的表现特性；二、作品的舞台特性。

第三章则是在前人基础上对汪笑侬的导演、表演的舞台实践做出总结，并结合《申报》上刊登的有关戏曲广告来分析汪笑侬戏曲传播的近代化特征。

最后在结语部分将通过对汪笑侬身世、创作、表演三方面的概述来总结汪笑侬戏曲活动的历史地位。

关键词：汪笑侬 京剧改良 舞台实践 传播

ABSTRACT

Wang Xiaonong , a Manchu people, is a well-known Peking Opera playwright and actor who also played an significant role in the reform of Peking Opera. Although his drama practice has drew other's attention since he created the new style of drama and played a role on the stage, no one has analyzed it systematically. With the Peiking Opera Reform as the background and Wang Xiao nong's drama practice as research subject, this essay clarifies his turning of thought and drama practice as a secluded actor in 3 chapters by the way of historical analysis and text interpretation.

The first chapter focuses on Wang Xiao nong's life history, analysis on his aspiration combined with his retreating from and being an official through being an actor and resuming this career, and realizes that he fulfilled his life value by drama.

The second chapter concentrates on text interpretation of Wang Xiaonong's creation, mainly from these aspects: theme on traditional ethnic and patriotism with expression style of grief and joy; stay feature of works.

The third chapter summarizes Wang Xiaonong's practice on directing and performing and analyzes the modernization of his drama communication based on drama advertising posted on *the Sheng* paper.

At last, in the conclusion, it's outlined of Wang Xiaonong's position on drama history in terms of his family background, creation and performance.

Key words: Wang Xiaonong, reform of Peking Opera, performing, communication

学位论文独创性声明

本人所提交的学位论文是我在导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

作者签名： 李更 日期： 09.11.11

学位论文授权使用声明

本人完全了解华东师范大学有关保留、使用学位论文的规定，学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其指定机构送交论文的电子版和纸质版。有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆被查阅。有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索。有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

学位论文作者签名： 李更

导师签名：

江平

日期： 09.11.11

日期： 09.11.11

引言

汪笑侬（1858——1918），清末民初著名的老生演员、剧作家，京剧改良运动前期重要的领军性人物，在编、导、演等多方面都取得了一定的成就。研究汪笑侬，可以深入了解这位当时人称“伶隐”、“儒伶”的剧作家兼演员的传奇人生，认识其创作和表演的独特艺术价值，并对考察当时剧坛，认识京剧改良运动，从而进一步考察汪笑侬和京剧改良运动在京剧发展史上的地位都有着重要作用，对于我们今天发展戏曲也会有较大的借鉴意义。

对于汪笑侬，人们已有一定研究，《中国京剧史》第一卷生行传记中有傅秋敏执笔的汪笑侬专节，主要是从生平经历、舞台表演、编导情况及对后人的影响几方面对汪笑侬作了较为全面的介绍。周贻白《中国戏曲发展史纲要》对汪笑侬也有较多论述，结合汪笑侬的生平对其编、改剧作有平实、恳切的分析，更切近汪笑侬的真实情况。吴小如的《京剧老生流派综论》在京剧老生前前后三杰之外为汪笑侬另立一派——“汪派”，称他独树一帜，自立门户，风靡一时，评价较高，但偏重于表演方面。田根胜的《近代戏剧的传承与开拓》对汪笑侬有专节介绍，从倡导京剧改良，编新戏、创新声、宣传爱国思想和善因善创、改良曲本方面对其进行评议，突出其改良活动的成就。颜全毅的《清代京剧文学史》对汪笑侬则列为专章介绍，称其为京剧改良大家，侧重其创作成就，分别从历史地位、主体风格、剧作样式及人物形象这四个角度对其创作进行分析，突出了汪笑侬在京剧改良运动中的地位，这是迄今为止对汪笑侬剧本创作的最全面的论述，可惜未能从汪笑侬的经历及剧作去挖掘其改良思想的形成，对汪笑侬思想和剧作风格的评议不够全面。另外，傅秋敏发表于1988年2月《戏剧艺术》的《论汪笑侬的戏曲改良活动》，对汪笑侬的剧本创作和舞台表演两方面的戏曲改良实践有一个较为全面的分析。另外一些散见于各种书籍和期刊上的文章只是一些片断式的回忆或介绍，错讹不少。

从上述对于汪笑侬的研究现状来看，不足之处主要有以下三点：一、大多是对汪笑侬的生平或剧作、表演的简介或局部论述，有的则是回忆梨园掌故的笔记式文字，缺少系统性研究和综合分析。二、对汪笑侬的戏曲活动分析过于单一，强调了他作为京剧改良领军者的身份和贡献，使之成为京剧改良的一个代表符号，却未能还原运动背后一个真实的人物。三、更多关注了汪笑侬剧作的时代投

影，却没能关注其剧作题材的另一面——对教化的重视。汪笑侬的剧本创作和表演在当时风靡一时，如何结合京剧发展史，正确认识汪笑侬戏曲的历史地位是我们的一个研究任务。

本文将通过史料分析对汪笑侬作为伶隐的思想变化和戏曲活动作出梳理，结合当时剧坛面貌，还原其真实的生存空间，探究其思想变化过程，把握其戏曲观。希望通过对汪笑侬作品和舞台实践的分析，进一步了解京剧改良运动背景下汪笑侬的编创、导演、表演等方面的贡献和不足，以求真实认识汪笑侬在京剧史上的艺术价值和历史地位，帮助人们了解当时的剧坛状况。而对其作品传播的分析可以看出当时戏曲发展的一些轨迹，对近代戏曲传播作出一些也许有益的规律性的总结，对我们今天的戏曲演出也会有所帮助。在结语中，将对汪笑侬身世、创作、演出三方面作一概述，以求真实全面认识汪笑侬的历史地位。

第一章 汪笑侬的生平

第一节 丢官为伶——隐于伶

汪笑侬（1858——1918），原名德克俊，又叫德克金，字润田，号仰天；又名德楞额，字俊清；又名舜，字舜人，号孝农，或写作孝侬、笑侬、筱侬，别署竹天农人。满人，曾以八旗官学拔贡出身，任过某地知县。后因故丢官，遂下海。张次溪《燕都名伶传》有记载：

君先固满洲人，姓德名克金，肄业于八旗学官。每届咸安官会考，君辄冠其曹。……君本皖南人，以一榜大挑用知县，不得志，遂寄情于戏曲。适为大吏所知，去其官。君愤甚，乃托伶以终其身焉。此又一说也，惜其生时未能以此质之。然观其人，则固不得志者之所为也。¹

又张次溪《燕归来簪随笔》之“伶名小录”：

笑侬原名德楞额，字俊清，自易名舜，字笑农，号伶隐。满族，职为云骑尉，幼肄业于八旗官学，天资颖悟，每届咸安官会考，屡列前茅。笑侬性豪迈，善谈吐，傲骨天成，视人若无物，见人之诗文，必摇首曰不妥，故人皆呼之为“德不妥”。²

又燕山小隐在《近世伶工事略》中有记载：

汪笑侬原名德克金，系出满族八旗官学生也。昔在津门，同官绪绍昌自言曾与汪同学，较可征信。³

周剑云的《汪笑侬的家庭》一文有类似记载：

汪笑侬名舜字舜人，号仰天，原名德不妥，又名德克金。而据穆诗樵君言，实名德润田，满人世袭子爵，由拔贡得县令，性情疏懒，沉湎诗酒。以清狂革职，隐于伶，别署伶隐。⁴

苏雪安的《京剧前辈艺人回忆录》可为佐证：

牧守中州，常郁郁不得志。上峰因其耽于歌舞，颇嫌其行止不检。因某案，不肯受贿，得罪豪家，上峰借词汪某“耽于声色，怠于牧民”，竟被纠参。汪性旷达不羈，不以失官为意，回京后益发致力于戏曲。⁵

¹张次溪著，《清代燕都梨园史料续编》，民国丛书第五编 57，上海，上海书店，1996 年版。

²张次溪著，《清代燕都梨园史料续编》，民国丛书第五编 57，上海，上海书店，1996 年版。

³周剑云编，《鞠部丛刊》，民国丛书第二编 69，上海，上海书店，1990 年版。

⁴周剑云编，《鞠部丛刊》，民国丛书第二编 69，上海，上海书店，1990 年版。

⁵周剑云编，《鞠部丛刊》，民国丛书第二编 69，上海，上海书店，1990 年版。

齐如山在《清代皮黄名脚简述》中也对汪笑侬有介绍：

笑侬旗人，原名德克津，字舜人，拔贡分省知县。我与之很熟，他肄业于国子监南学，该学人才很多，他的手笔也不错，颇有思想，看情形以为前清大势已不可为，遂弃知县而唱戏，也是一肚的牢骚……他初时唱戏，请汪桂芬听。汪听了一乐，故特名汪笑侬。⁶

周信芳在《敬爱的汪笑侬先生》里也有介绍：

笑侬先生是满族人，本名德克俊，又名舜，号仰天。1858年（清咸丰八年）5月15日出生于一个官宦家庭。从小好读诗书，天资颖慧。17岁应试入学，22岁考中己卯科举人。⁷

1903年第二号《大陆报》上也有记者附志：

汪君高士也。有卓识，负奇气，为某省旧令尹，伤时厌世，慨然弃官，以伶隐于沪。⁸

另据民国三十一年铅印本的《太康县令》和太康县志编纂委员会编，河南郑州中州古籍出版社1991年版的《太康县志》，光绪年间出任太康县令的人中未见汪笑侬或德克金、德俊卿等姓名，待考。

由以上材料，可以推断汪笑侬应是旗人出身，八旗官学出身，曾经咸安宫选拔，或任某处知县。其出仕时间，当在光绪中期；后因沉溺戏曲，且不媚权贵，得罪了上司，被迫丢了官职。

另有与汪笑侬相交甚密的陈去病著有《汪笑侬传》，云：

汪笑侬者，不知何许人也，或曰蒙古拔贡生，或曰曾为皖县令，要之皆勿深考，而以余所亲闻于君者近是。笑侬之言曰：“余祖父为蒙古人，其氏为博尔济吉特，其世袭封爵为台吉，而其母则汉人，故余为汉蒙种人云。”⁹该材料于他处不见，暂存。

丢官后的汪笑侬返回到京城，有了充足的时间致力于自己喜爱的戏曲。他常去京城西直门内盘儿胡同的翠峰庵票房，像刘鸿声、金秀山、德郡如、黄润甫、郝寿臣都曾是其中的名票。汪笑侬在其中学戏、票戏、揣摩戏情、精研戏理，收获极大。一次票友演出《四进士》，饰宋世杰的票友临时缺场。救场如救火，大家商议后推汪笑侬代演。彼时汪笑侬虽未曾学过这出戏，然翻阅剧本默记身段后即行登场，表演流畅，台下叫好声不绝。自是汪笑侬名动一时，为日后下海打下

⁶ 齐如山著，《京剧之变迁》，沈阳，辽宁教育出版社，2008年版，249-250页。

⁷ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，1-2页。

⁸ 《大陆报》，1903年第2号，上海，大陆报社。

⁹ 殷安如、刘颖白编，《陈去病诗文集》（上），北京，社会科学文献出版社，2009年。

基础。

1894年，汪笑侬三十六岁，在天津正式投身戏曲界。同年赴上海先后演出于丹桂、天仙、春仙茶园，挂名王清泉，成为职业京剧演员。这可视为汪笑侬投身伶界的起点。

有材料说明当时汪笑侬为债务所逼而被迫下海。1924年3月8日的《申报》上载有署名为菊屏的《汪笑侬述闻》：

汪字笑侬，伶隐其别著也。少业儒，举孝廉，壮而入仕，因不善逢迎上司蜂意，失其官，且负债焉。汪本有戏剧癖，为票友，造诣甚深，至此愤而下海。¹⁰

对当时梨园掌故了解较多的张次溪、周剑云、孙玉声等人都未提及这一点，其他人的文字中也未提及这一说法，故不采信。

正式下海后的汪笑侬面临诸多问题，半路出家、嗓音条件有限，如何才能戏曲界走出自己的道路？这期间发生的一件事情给了汪笑侬极大的刺激。一次演出，有著名老生汪桂芬往顾其曲，笑而非之。这一笑促使汪笑侬索性由“德克金”更名“汪笑侬”，自励奋发，勤学苦练，最后终成名优。据近人张次溪《燕都名伶传》记载：

汪笑侬，名僭，字笑农。初献技于沪，有名伶汪桂芬者往顾其曲，笑而非之。君侦知曰：“汪桂芬笑我也。”乃自署曰笑侬。¹¹

但中国素以倡优为贱业，“自清代以异族入主中原，部落野蛮之习，骄奢淫逸之行，挟以俱来。蓄优如耍童，狎昵侮辱，等于青楼卖笑之流：所演亦淫杀神怪之剧居多；倡优隶卒同称，不耻于士大夫之口，身价于是乎一落千丈。”¹²汪笑侬下海时正是清季，“其时风气犹未开，视优伶为贱业，所亲力阻，不能夺其志，乃为伶以终焉。”¹³

由万民之上的官员变为下九流的优伶，汪笑侬内心是否能安然呢？汪笑侬虽幼嗜戏曲，而一旦登台为伶，心中仍有曲折犹豫。他曾经对友人说过：“人而至于为优，复何庄严足云！”¹⁴世人的眼光也往往如此，1911年9月25日的《申报》上一篇署名“吴下健儿”的《戏考》写道：“昔沪上开菊榜拔筱侬为文榜状元，

¹⁰《申报》，1924年3月8日，上海，上海申报馆。

¹¹张次溪辑，《清代燕都梨园史料续编》，民国丛书第五编57，上海，上海书店，1996年版。

¹²周剑云编，《鞠部丛刊》，民国丛书第二编69，上海，上海书店，1990年版。

¹³《申报》，1924年3月8日，上海，上海申报馆。

¹⁴任二北编，《优语集》卷八清下“何足庄严云”，上海，上海文艺出版社，1981年版，214页。

不为圣朝之循吏（汪本拔贡出身曾为县令），而得伶界之状元，亦可伤己。”¹⁵这样的评论确实道出了世人眼中汪笑侬的不如意之处。

“伶隐汪笑侬，旗籍人，相传其叔曾为常镇道，己身亦候补知县，且曾名登乙榜，惟人若询其家世，则又讳莫如深，第言手版脚靴，囊固饱尝滋味，即考场亦经一履其地。今既隐迹于伶，前程奚必复言？其深自韬晦如此。”¹⁶这是孙玉声在《汪笑侬修表谢抡元》一文里对汪笑侬的评述。作为当时著名的报人，孙玉声对伶人地位的认识还是颇有可信之处的。汪笑侬如此讳言身世，这其中的确有对世人看法的考虑。张次溪在《汪笑侬传》中也回忆了这样一段往事：“余喜歌，君闻之大喜，要余从之学。余不可，君曰：‘子以优孟为不可学耶？子非知我者，我将老死于此矣。’”¹⁷齐如山在《清代皮黄名脚简述》里也说汪笑侬弃知县而唱戏，“也是一肚牢骚……有句云：‘满腔热血无从洒，逼得而今从下流’，可以知其意向矣。”¹⁸汪笑侬深知时人对优伶的态度，如何让自己安心于伶的地位呢？

汪笑侬很快为自己找到了一种解释方式：“隐”于伶。近人包子云在《汪笑侬轶事》中有这样的记载：“光绪间，初次来金陵，出演于卫仪凤阁，每月所入，仅三十千文。住于园侧斜对门之潘姓屋内，几净窗明；暇则吟啸其中，悠然自得。与大门首自撰一联云：‘大英雄无用处，古乐府有余音。’亦可观其抱负矣。”¹⁹这一联正见出汪笑侬自视甚高，胸怀甚广，不以世人眼中的职业贵贱为限，对于优伶的身份自有自己的一番见解，那就是“隐于伶”。联系汪笑侬为自己取的舜人、孝农的名和竹天农人的号，汪笑侬为自己的“隐”做好了心理准备。

中国古代社会一向有所谓的隐士文化。天下有道则现，无道则隐；达则兼济天下，穷则独善其身。儒家先贤用自己的人生体验为后世读书人指出了一种行之有效的人生方式。或是因社会黑暗、当道无德；或是因仕途屡屡受挫，一时无法找到自己的价值定位，人们往往会选择各种方式隐居，如阮籍、稽康隐于酒，陶渊明隐于田园，王维隐于山林，酒、田园、山林正是他们寄托人生志向的绝佳方式。而汪笑侬生逢清末乱世，仕途不顺，又感于时局，他选择了隐于“伶”。

张次溪对汪笑侬的“隐”也有这样的解释：“世有奇才而隐于伶者曰汪笑

¹⁵ 《申报》，1911年9月25日，上海，上海申报馆。

¹⁶ 《戏剧月刊》第一卷第二期之海上漱石生《梨园旧事鳞爪录》之二，见《中国早期戏剧画刊》，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

¹⁷ 《戏剧月刊》第三卷第三期，见《中国早期戏剧画刊》，姜亚沙主编，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

¹⁸ 齐如山著《京剧之变迁》，沈阳，辽宁教育出版社，2008年版，249-250页。

¹⁹ 《十日戏剧》第一卷第九期，见《中国早期戏剧画刊》，姜亚沙主编，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

依。……阮籍刘伶之于酒，刘毅刘裕之于博，潜之于琴，杜甫李白之于诗，张旭之于书，此皆所谓意不在此，而不获已，以为之寄也。笑依之于伶亦酒博琴诗书也。观其所演剧，不拘于法，放形骸于物外者，其情殊可悯也。夫笑依又岂善歌者哉？”²⁰汪笑依为伶的目的是“隐”。

汪笑依登上舞台，在滚滚红尘中、在歌哭笑骂中、在每日出将入相的粉墨生涯中装扮种种人物形象，演绎段段历史故事，以寄托人生志向。他以伶为隐，慷慨自傲，视人生为戏场，登舞台以完成人生角色扮演的欲望表达。正如他在第一期《二十世纪大舞台》的卷首词所写：

历史四千年，成败如目睹。同是戏中人，跳上舞台舞。

隐操教化权，借作兴亡表。世界一戏场，犹嫌舞台小。²¹

吴梅也有过类似表达：“自来帝王卿相，神仙鬼怪，皆不可随意而为之，古今富贵寿考，如郭令公者，能有几人？惟填词家能以一身兼之。我欲为帝王，则垂衣端冕，俨然纶綍之音。我欲为神仙，则霞珮云裾，如带朝真之驾，推之万事万物，莫不称心所愿。屠门大嚼，聊且快意。士大夫伏处蓬庐，送穷无术，惟此一种文字，足泄其抑塞磊落不平之气。借彼笔底之烟霞，吐我胸中之云梦，不亦荒唐可乐乎？”²²在现实的世界里，因为种种原因人们不能实现人生理想，有许多不如意处，那么就借舞台来展示抱负，抒发人生的感慨。剧作家如此，优伶亦是如此。汪笑依登上舞台不仅仅是出于衣食所需，他隐于伶，每日优孟登场，以陶写其胸中郁勃之气。故而在编创和演出的过程中，汪笑依往往会投入自己的人生体验，表达自己人生不得志、不如意的种种伤心。

第二节 手挽颓风大改良——仕于伶

汪笑依曾在《哀鸣》一诗中明确指出：“稍有人心当自励，羞随鸡犬入桃源。意中深服华盛顿，眼底绝无拿破仑。”²³在彼时彼地的情境中，汪笑依并非是放弃一切，做一个不问世事的隐士。他素以才华自傲，在他的心中自有一番救国救民、立人生伟业的宏大抱负。他寓居济南时，自题所居为“天地寄庐”，并写有一联：

墨笑儒、韩笑佛、司马笑道，依惟自笑也。

²⁰ 《戏剧月刊》第二卷第三期之《汪笑依传》，张次溪，见《中国早期戏剧画刊》，姜亚沙主编，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

²¹ 《二十世纪大舞台》，1904年第1期，上海，大舞台从报社。

²² 吴梅，《顾曲麈谈》，民国丛书第一编63册，上海书店，1989年版，4—5页。

²³ 《汪笑依戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，306—307页

舜隐农、说隐工、胶鬲隐商，伶亦可隐乎？²⁴

上联是说墨子曾反对儒家、韩愈曾反对佛教、司马相如也曾反对道教，我只自己嘲笑自己。下联出自孟子的《孟子·告子下》，言舜、傅说、胶鬲被重用之前，都曾以各种形式隐居民间，我可以隐于伶吗？以墨、韩、舜等人相比照，可见汪笑依自视甚高。由此可见，汪笑依的“隐于伶”并不是真正的躲进小楼不问世事，恰恰相反，他借“伶”来实现自己“仕”的愿望。“仕”是什么？在有志文人那里，“仕”绝不仅仅是为了高官厚禄，更是为了人生价值的实现。达则兼济天下，基本上所有的中国文人在儒家思想的影响下都会希望出“仕”，这样既能够安身立命，又能够施展才学、发挥影响，实现自己的人生抱负。故而，汪笑依的“隐”于伶不过是将伶的职业生涯作为表达情志、实现人生价值的另一种方式。我们可以清楚看到汪笑依其实欲借隐于伶而实现另一种方式的“仕”。

当汪笑依在舞台上找到自己的人生方式时，时代潮流也为他提供了支持。鸦片战争唤醒了部分有识之士，中法战争、洋务运动、甲午战争、戊戌变法……一系列战争或运动的失败使人们意识到改变国民精神的重要性。为了开启国民智识、刷新国民精神、提高国民觉悟、振作国民志气，人们选择了办报纸、开学会、兴教育，举文学，用种种方式来传输文明思想和救亡意识。这其中文学的教育功能被提到了最重要的层面，尤其是戏曲，以其广泛的受众面成为他们改变民智的第一选择。戏曲成为宣传工具，改良戏曲成了时代的要求。严复在1897年时就认为说部“几几出于经史之上，而天下之人心风俗，遂不免为说部之所持。”²⁵他认识到小说戏曲对人们的思想可以产生强大的社会作用。陈去病进一步发扬光大，认为戏曲的宣传作用比一篇革命宣言还要大：“彼也囚首而丧面，此则慷慨而激昂，彼也间接于通人，此则普及于社会；对同族而发表宗旨，登舞台而亲演悲欢；大声疾呼，垂涕以道，此其情状、其气概，脱较诸合众国民，在北美利坚费城府中独立厅上，高撞自由之钟，而宣告独立之檄文，夫复何所逊让？”²⁶。无涯生在《观戏记》一文中也认为政治革新要从戏曲改良开始：“中国不欲振兴则已，欲振兴可不于演戏加之意乎？加之意奈何？一曰改班本，二曰改乐器。”²⁷如此种种，都高度强调了戏曲的重要性，并由此高呼欲新民必从戏曲始。与此同时，戏曲演员的地位也被抬到了前所未有的高度：“戏园者，实普天下人之大学

²⁴任二北，《优语集》卷八清下“汪桂芬笑我”，上海，上海文艺出版社，1981年版，241页。

²⁵《〈国闻报〉附印说部缘起》，见阿英《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，北京，中华书局，1960年版，12页。

²⁶陈去病《论戏曲之有益》，《二十世纪大舞台》，1904年第1期，上海，大舞台从报社。

²⁷阿英编，《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局，1960年版，67页。

堂也；优伶者，实普天下人之大教师也。”²⁸面对这样的时代洪流，汪笑依喜获知音。于是他迅速投身改良戏曲、革新社会的潮流中，希望通过戏曲的教化功能来唤醒民众、改良社会，并在这个过程中实现自己的人生价值。这其实已经回归到文人出仕治国安民的传统，汪笑依试图以“伶”的方式实现“仕”的理想。

这种“仕”包括创办戏曲理论杂志，改革旧戏，编创新戏，任戏曲改良所所长，办新式科班学校等各种社会活动。

1904年汪笑依与陈去病一起创办了中国第一份戏曲刊物《二十世纪大舞台》，这是汪笑依“仕于伶”的起点。《二十世纪大舞台》作为中国第一份专门戏曲理论刊物，它的诞生标志着戏曲改良运动的理论探索。杂志开宗明义表明其创刊宗旨就是“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。”²⁹在《二十世纪大舞台》的第一期中，汪笑依有《自题肖像》（二首）：

铜琶铁板当生涯，争识梨园著作家。此是庐山真面目，淋漓粉墨漫相加。
手挽颓风大改良，靡音曼调变洋洋。化身千万倘如愿，一处歌台一老汪。

30

从这两首诗歌中我们看到了汪笑依对自己的自信，对戏曲改良价值的重视。尤其是最后两句，更让我们感受到了汪笑依的理想，那就是全力投身戏曲，用戏曲来实现自己的人生志向。

随着《二十世纪大舞台》的创刊，戏曲改良运动开始走向高潮，汪笑依也开始积极投身戏曲改良运动，改革旧戏《党人碑》、《铁冠图》等，并编演新剧《博浪锥》、《瓜种兰因》、《长乐老》等，任戏剧改良所所长，办新式科班学校。

据近人隐侠《汪笑依小传》中所记：

笑依尝谓锡山俊人秦毓君曰：“人而至于为优，复何庄严足云！予志不在售艺，凡属舞台，皆为我陶写性情之地，苟遇知音，则尽我所能以报之。”

31

所以当有人请他出仕从事戏曲改良相关工作时，汪笑依就抱着极大的热情投身其中。宣统二年（1910年）汪笑依至济南，当时蔡儒楷主管山东省的教育，他久闻汪笑依在戏曲改良上的成就，聘他为戏曲改良所所长。汪笑依积极投身其中，后来，蔡儒楷离开山东，汪笑依也不得不离去。辛亥革命后，汪笑依任天津正乐育化会副会长，1913年又与严范荪、蔡儒楷、卞庚言等人，组织了“易俗

²⁸ 陈独秀《论戏曲》，见于阿英《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局，1960年版，52页。

²⁹ 《〈二十世纪大舞台〉招股并简章》，见《二十世纪大舞台》，1904年第1期，上海，大舞台从报社。

³⁰ 《二十世纪大舞台》，1904年第1期，上海，大舞台从报社。

³¹ 任二北，《优语集》，上海，上海文艺出版社，1981年版，244页。

改良社”，提出“移风易俗，改良戏曲”的口号，专门从事京剧改良活动。“易俗改良社”地址在今天天津河大经路中山公园内，兼具新式科班性质。同年，又任天津戏剧改良社社长，亲自撰写学戏讲义为学生讲学。近人遗纲《谭虎室联语》还载有汪笑侬题戏剧学校的对联：

尧舜老生，汤武武生，宋齐梁陈，不过丑末耳。千古帝王，上台下台真似戏！

经传正板，子史散板，诗词歌赋，其犹二六乎？一堂教育，新剧旧剧学而优。³²

这一对联正是汪笑侬对戏曲的认识和他办学的方式。可惜的是第一期学生毕业后，这个戏剧改良所也就结束了。

蔡儒楷的重用让汪笑侬颇有知遇之感，故对这段历史颇为珍视，1916年到上海演出时还以此为宣传。他曾借《献西川》中张松献地图表达过这样的情感：“张松并非求封赠，为报皇叔知遇的恩。”也正如前面隐侠在《汪笑侬小传》所记载的那样：“苟遇知音，则尽我所能以报之。”³³

总的来说，这一段时期汪笑侬积极参加戏曲改良运动，不再“隐于伶”，而是积极“仕于伶”，用多种多样的戏曲活动来实现教化民众、改良社会的人生理想。

但是时人也有异议，1918年10月11日《申报》上署名柳遗的《东篱轩谈剧》云：“近读报悉闻汪笑侬病歿，汪伶别署仰天，四年来京，演剧于天乐园，与周惠芳偕，时与余相往还，其谈吐好似社会教育等种种新名词掺入，此其受人厌弃之处。然伶界中具有新思想若仰天者，诚为不可多得。”正是褒贬各半。《汪笑侬述闻》里有这样一段话：

其时沪上有革命奇人，汪即其一也。余二人，一为徐静湖，绰号野鸡大王，每日置纸笔于茶肆中，草太平天国史。然除原有之半页外，未见其书一字也。夜则设书摊于四马路昇平楼茶肆下，售禁书，利优绝，民报一册，码洋二角，可售一元，人犹争购之。每夜必对众大讲其革命，听者群集，而其书亦在此时畅销矣。更其一为某氏，业刻字匠，设木戳摊于三马路之某弄口。艺极劣，鲜人过问，然实为老同盟会之先进老同志也。辛丑冬季，革命告成，某巨公自海外归来，即携之往南京。此二人者，实以革命为生活之职

³²任二北，《优语集》，上海，上海文艺出版社，1981年版，244页。

³³任二北，《优语集》，上海，上海文艺出版社，1981年版，244页。

业（时称吃职业饭），诚不足伍汪氏，以其事尚有趣，故连类及之耳。³⁴

人们对汪笑侬热烈投身戏曲改良的行动并不是一致赞同。当汪笑侬呼应思想家的改良主张，试图用戏曲实践来实现救亡图存的目的时，很多人却视之为职业革命家。汪笑侬效全力而为之的戏曲改良在普通百姓那里，只是茶余饭后的闲谈。

1915年以后，京剧改良运动开始走向衰微。汪笑侬也遇到了何去何从的问题。他继续辗转四处登台，据此时期《申报》的演出广告，1916年以后汪笑侬主要在上海第一台演出。这一时期是汪笑侬戏曲表演的黄金时期，经历过人生的各种风雨，见识了各种戏曲门类，丰富的人生阅历和舞台经验使汪笑侬对人生与戏曲有了更深切的认识，在表演上有了更成熟的表现。从上海到北京，汪笑侬的表演获得了越来越多的承认，一些名作名段也得以广为流传。汪笑侬以自己的剧本创作和舞台表演将京剧改良的成果巩固下来，对以后的京剧发展有着深远的影响。这一点将在下面的章节详细探讨。

同时汪笑侬也开始更多考虑演出的商业性，照顾观众的欣赏口味，致力于舞台演出的效果。这时他演出的剧目虽然也还有《哭祖庙》、《党人碑》等改良京剧作品，但新排演的剧目却更多以连台本戏、灯彩戏为号召，对演出的商业效果考虑得较多。

汪笑侬长期沉溺于阿芙蓉，甚至每日登场都需靠此提神。1918年7月参加浙江督军杨善德的堂会，下车时遇警察以查烟片为由讹诈未遂，发生冲突而遭逮捕，再次受到打击。冯小隐《顾曲随笔》记有此事。³⁵返沪不久，于9月23日吐血而亡，享年61岁。身后极为萧条，由上海伶界联合会出资及同仁和亲友集资，葬于沪西真如梨园公墓。

回顾其生平，汪笑侬从隐于伶，到仕于伶，直到最后回归舞台，他把大半生的时光奉献于京剧舞台。从最初的人生志向不得于时，借歌台以抒情写志的隐于伶到借歌台为将为相，甚至进一步把戏曲活动与社会教育相联系的仕于伶，汪笑侬一直没有放弃自己儒的身份。时代风云推动汪笑侬积极投入京剧改良，促使他成为京剧改良运动前期的重要人物。到了后期，汪笑侬的戏曲活动主要是演出于上海的第一台，他把更多精力放在创作与表演的精雕细琢上，关注的是作品的场上演出和传播。

³⁴ 《申报》1924年3月8日，上海，上海申报馆。

³⁵ 《戏剧月刊》第一卷第十二期，见《中国早期戏剧画刊》，姜亚沙主编，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

第二章 汪笑侬的戏曲创作和改编

汪笑侬有比较高的文学修养，孙玉声《梨园旧事鳞爪录》有“汪笑侬……昔称戏才子”语。³⁶当时报纸上常刊登其议论时政的诗歌，《汪笑侬戏曲集》里收录了阿英收集编纂的汪笑侬的诗词百余首。据周信芳《敬爱的汪笑侬先生》所言：“笑侬先生学识渊博，才气过人。琴棋书画，无所不能；医卜星相，无所不晓。他还涉猎过心理学、催眠术、法律、西洋史、商业史等。老一辈的朋友们还听他谈讲过佛法和金石之学。经常喜欢吟诗作对，也善骈四俪六的八股文；此外，据我所知，他还写过不少的小说和小品。”³⁷由此可见汪笑侬的才华。当然，汪笑侬的主要精力还是在戏曲实践上，这些实践活动对京剧改良运动起到了极大的推动作用。尤其是他的剧本创作及改编，呈现出非常鲜明的时代特色和个人风格，为京剧改良运动成果的代表作。

汪笑侬的作品今天我们能够见到剧本或故事梗概的有 20 部，从题材上可以分为历史剧、时事剧和社会剧。历史剧有：《战蚩尤》、《洗耳记》、《芦花荡》、《将相和》、《西门豹》、《博浪锥》、《喜封侯》（又名《蒯彻装疯》）、《马前泼水》（又名《朱买臣休妻》）、《玉门关》、《献西川》（又名《张松献地图》）、《受禅台》、《骂王朗》、《哭祖庙》、《马嵬驿》、《刀劈三关》、《党人碑》、《骂阎罗》、《排王赞》、《煤山恨》、《长乐老》、《镂金箱》、《桃花扇》；时事剧有《瓜种兰因》；社会剧有《孝妇羹》、《琵琶泪》。³⁸

另有今未存剧本但《申报》上登有内容简介的自编剧目：《西门豹》（又名《河伯娶亲》）、《玉门关》、《桃花扇》、《琵琶泪》、《芦花荡》：

《西门豹》：“此剧汪君笑侬在直隶教育司时所编学堂课本，系采投巫故事，观此知古人行政之手段，能设法破除社会之迷信，不使酿成暴动，真千古之良使也。”³⁹

《玉门关》：“按后汉书班超传，明帝永平十六年，寿春都尉窦固西击匈奴，以超为假司马，与从事郭恂俱使西域。超至鄯善（国名），鄯善王广奉超礼敬甚

³⁶孙玉声《梨园旧事鳞爪录》，《戏剧月刊》第一卷第十期。《中国早期戏剧画刊》，姜亚沙主编，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

³⁷《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，2页。

³⁸《战蚩尤》、《洗耳记》、《将相和》、《博浪锥》、《喜封侯》、《马前泼水》、《献西川》、《受禅台》、《骂王朗》、《哭祖庙》、《马嵬驿》、《刀劈三关》、《党人碑》、《骂阎罗》、《排王赞》、《煤山恨》、《长乐老》、《孝妇羹》均可见于《汪笑侬戏曲集》，《镂金箱》见于《二十世纪大舞台》第一期，《瓜种兰因》原载于《警钟日报》，现可见于《中国近代文学大系》（戏剧集一）。

³⁹《申报》，1916年12月14日，上海，上海申报馆。

备。后忽疏懈。超谓其官属曰：“宁觉广礼意薄乎？必有北虏使来，狐疑未知所从故也。”乃召侍胡（胡人之为超侍役者）诈之曰：“匈奴使来数日，今安在乎？”侍胡惶恐，具服其状。超乃闭侍胡，悉会其吏士三十六人，与饮酒酣，因激之曰：“卿曹与我俱在绝域，今虏使到才数日，而王广礼敬即废，假令鄯善收吾属送匈奴，骸骨长为豺狼食矣。为之奈何？”官属皆曰：“死生从司马。”超曰：“不如虎穴，焉得虎子？为今之计，惟有因夜以火攻虏使，虏尽则鄯善胆破，而事功成矣。”因于初夜将吏士往奔虏营，令十人持鼓藏虏舍后，见火然则鸣鼓大呼。余人持兵夹门而伏，超乃顺风纵火，前后鼓噪。虏众大惊乱，悉被斩杀烧死。明日召鄯善王至，以虏使首示之，国人皆震怖。超晓示抚慰，鄯善大定。”……笑依之本则与史册相符。⁴⁰

《桃花扇》：“此戏系明末故事，崇祯自缢梅山之后福王在金陵登基，奸佞满朝。时值先帝周年忌辰，文武齐至江边遥祭。有一老赞礼在家痛饮狂歌，被右缇口赶赴江边。痛哭先帝，词意激烈，触怒阮大铖，要将他斩首。幸史可法力保得免。事后赞礼潜逃。其中老赞礼有二黄叹五更并哀江南歌，十分精采。”⁴¹

《琵琶泪》：“此剧系家庭怨剧。缘有一善弹琵琶者名吴有才，挟其术奔走江湖，出入于达官贵人之门，所挣金钱颇巨。家有子媳及孙。奈其子泉獍性成，无所不为。有才藏金不与，因而父子结仇，酿成逆伦之事。后托兆于孙并活捉其子，致家业衰落，媳孙度日甚艰。有才生前传琵琶之绝技于其孙，母子恃此过活。不幸路遇报马，撞碎琵琶。母子愤不欲生，而不知其祖翁藏金券于琵琶中也。”⁴²

《芦花荡》：“此剧系孔门高弟之故事，诚家庭教育之佳剧也。”⁴³

第一节 汪笑依戏曲的题材内容及表现特性

风雨欲来危满楼的近代中国，“爱国之士，奔走呼号，鼓吹革命，提倡民主，反对侵略，即在戏曲领域内，亦形成了宏大潮流”。⁴⁴这种背景下汪笑依积极投身戏曲改良，体现在题材上，就是多选择重建传统伦理道德和揭露权奸误国、抒亡国之悲的题材来唤醒民众。这种时代悲愤与自身的不如意相融合，使汪笑依长歌当哭，借剧作来抒发个人情怀，借他人酒杯浇自己块垒。

⁴⁰ 《戏剧月刊》第二卷第一期之《荒腔走板室戏考》，成之，见《中国早期戏剧画刊》，姜亚沙主编，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

⁴¹ 《申报》1916年12月26日，上海，上海申报馆。

⁴² 《申报》1917年1月1日，上海，上海申报馆。

⁴³ 《申报》1916年12月29日，上海，上海申报馆。

⁴⁴ 阿英《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》（卷上）之《叙例》，北京，中华书局，1962年版，1页。

一 传统伦理道德的重建

在已有的评述中，我们见到的汪笑侬多以戏曲改良领军人物的身份出现，人们关注的多是他用充满时代气息的创作呼应当时维新者的戏曲改良运动，却忽视了他的剧作中大量对传统伦理道德进行重建的题材。

“院本大率不过谑浪调笑，杂剧则不然，君臣如《伊尹扶汤》、《比干剖腹》，母子如《伯瑜泣杖》、《剪发待宾》，夫妇如《杀狗劝夫》、《磨刀谏妇》，兄弟如《田真泣树》、《赵礼让肥》，朋友如《管鲍分金》、《范张鸡黍》，皆可以‘厚人伦，美风化’”。⁴⁵汪笑侬的创作作为这种观点作了京剧史上的实践。

君臣父子夫妇朋友，社会的种种关系都被汪笑侬归结为“道”——中国传统社会的伦理道德，这个“道”也正是汪笑侬试图用来重整纲常、整顿社会、振兴国家的法宝。所以汪笑侬的作品在题材的选择和编创上的指向是一致的，那就是关注历史兴亡，为时代的政治服务。晚清时期，社会动荡、伦理废弃，于是汪笑侬试图在剧中重申传统伦理关系。在他的剧作表述中，如果每个人都能遵守自己应尽之道，以国家、家庭的利益为重，就会国家安定、家庭圆满。反之则会国家破亡、家庭解体。正如他在《排王赞》一剧中所表述的：

天有道下的是甘露细雨，
地有道长的是五谷苗根，
君有道第一家万民之主，
臣有道尽忠心敦化人伦，
父有道慈教子归依正道，
子有道孝父母是个根本，
夫有道好夫妻纲常道理，
妇有道有好合四德三从，
兄有道宽有余安居和乐，
弟有道忍为高同气连心，
朋有道交心田言而有信，
友有道重仁义仁义化民，
国有道出些个孝子贤孙，
事有道得良能遂心如意，
鸡有道司晨昏五更三唱，

⁴⁵ 夏庭芝《青楼集志》，见《中国古典戏曲论著集成》（二），北京，中国戏剧出版社，1959年版，7页。

犬有道常守夜唬跑贼人，
千条道万条道中正之道，
千条理万条理一理可寻。⁴⁶

这十八句唱词正是汪笑侬建构传统社会的标准——各行其道。所谓“道”，也就是传统社会的伦理道德关系。

这种价值观的确立与汪笑侬对戏曲功能的认识有关。

受中国“文以载道”思想的影响，戏曲的有益风化、劝善惩恶的功能一直以来为人们所重视，如周德清《中原音韵序》所云：“自关、郑、白、马一新制作……观其所述，曰忠曰孝，有补于世。”⁴⁷“不关风化体，纵好也枉然”，⁴⁸戏曲的高台教化功能在汪笑侬这儿被充分重视。1914年，汪笑侬返京首演于丹桂园，第一天随票赠送一份《宣言》，“吁！笑侬离故乡父老又二十年矣。无学不才，而仕于伶官。癸丑(1913年)蒙民政长冯，委任改良戏曲之责，从事研究其中利弊。知戏虽小道，古之所谓‘高台教化’，即今社会教育也！感人最易。”⁴⁹不难看出，他重视戏曲的社会作用，欲借戏曲实现“高台教化”或曰“社会教育”的目的。所以我们看到汪笑侬剧作中一系列对传统道德重建的题材。

如《战蚩尤》是汪笑侬剧作中对传统伦理道德的美好设想，剧中君臣一心、后妃贤德，大败蚩尤。剧中黄帝是“自登基以来，创立甲子，振兴文化，制造兵戈以修武备，政教大昌，天下太平”⁵⁰。他手下的臣子也是各行其政，各管一方：“大挠作甲子文化流行，有岐伯和雷公灵枢厘定，采医药疗疾病救护人群。”⁵¹后妃元后闻知蚩尤造反、黄帝有急时，献马车图、驱使雾神协助黄帝战胜了蚩尤。从黄帝到后妃、臣子，每个人都遵循自己之“道”，这就形成了中国历史上最理想的社会形态，正是作者理想的有道之治。蚩尤背叛臣子之道，挑起战争，试图谋反。这意味着一旦传统的伦常道德遭遇破坏，就会天下大乱、政局动荡。这时候人们应该积极投入救国活动，挽回国家的衰颓。涿鹿之野一仗黄帝大败，而君臣齐心协力，加上后宫贤德，共同摧毁了蚩尤的军队，重新赢得国家的稳定。《将相和》写的是对臣子之道的期盼。蔺相如与廉颇文臣武将同为国家之股肱，共同筑成对秦国的对抗。蔺相如深明其理，故处处退让，最终赢得了廉颇的理解

⁴⁶汪笑侬，《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，227-228页。

⁴⁷周德清著，《中原音韵·序》，见《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1959年版，175页。

⁴⁸高明著，《元本琵琶记校注》卷上，上海，上海古籍出版社，1980年版，1页。

⁴⁹马少波主编，《中国京剧史》，北京，中国戏剧出版社，1990年版，332页。

⁵⁰《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，4页。

⁵¹《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，4页。

与钦佩。廉颇与蔺相如的和好充分展现了汪笑依心中的为臣之“道”：“文武同心必强国”⁵²，“要紧的是赵国山河。”⁵³

传统之道包括“隐”。《洗耳记》就是一幅绝佳的隐士画像，哪怕是尧之禅让，隐士仍然可以保有自己的高洁志向。汪笑依在为官受挫的情况下寄身于伶，明确表示自己是“隐于伶”，时人也常常称之为“伶隐”。天地巨变、江山易主时，人们除了殉国之外，更可以借“隐”来实现自己的道德准则。国家消亡既然无可避免，个人以“隐”作为解脱和超越的方式是无奈的选择也是最佳选择。剧作《长乐老》中的张瑶星面对明朝不可挽回的灭亡结局，飘然逝去，这也许正是作者自己的写真。共同的人生追求，形成了艺术与人生的同构。

汪笑依还从反面展示了他对各行其道的思考。蚩尤身为臣子擅自征伐，乃至叛变，其下场只能是兵败身亡。而《排王赞》、《煤山恨》里的崇祯帝励精图治克勤克俭，却没能挡住李自成农民起义的大军。原因在哪里呢？国家危难的紧要关头，“奸党按兵不出，叫朕无计奈何”，⁵⁴“朕看着满朝中多少文武，没一个敢对阵去杀敌人。”⁵⁵《排王赞》、《煤山恨》里谴责的对象落在了误国的权奸身上，灭国的原因就在于权奸没能坚守自己的为臣之道。同时剧作表现了崇祯帝对百姓的歉疚，“造罪原是朕一人，你宁可问我儿子罪，千万莫害众黎民。”⁵⁶这里我们依然可以看见汪笑依对君主的维护、对传统之道的维护。这种对君主的维护在《喜封侯》一剧有更明确表现，刘邦犯错时，臣子不能反抗，最多只能佯狂避祸。而当刘邦收回对蒯彻不公平的处罚时，蒯彻也就高高兴兴的参拜皇帝，叩谢不斩之恩，甚至还要为自己貌似癫狂实则一针见血的言语向刘邦请罪。

这种“道”的反面阐释在《党人碑》、《骂阎罗》、《骂王朗》等剧体现得更为分明。在剧本中，我们看到的是人们把国家政治问题归结为臣子的忠奸，臣子的道德决定了政治的清明与否，而对君主则是避而不谈。作者把奸臣对忠臣的毁谤称为“可谓败伦伤化”⁵⁷，归结为伦理道德的败坏。作者维护的还是传统的君主统治和伦理道德，是希望唤醒臣子百姓对国家的忠贞，希图在君主统治基础上通过道德的调整来重建一个君贤民治的传统社会。

与君臣大义相对应的是家庭内部的伦理规范，这也是汪笑依剧作所关心的传

⁵² 《汪笑依戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，44页。

⁵³ 《汪笑依戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，43页。

⁵⁴ 《汪笑依戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，227页。

⁵⁵ 《汪笑依戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，232页。

⁵⁶ 《汪笑依戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，249页。

⁵⁷ 《汪笑依戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，190页。

统道德的重要组成部分。

南戏以来，传统戏曲多把目光投向文人中举之后的停妻再娶，从《张协状元》到《琵琶记》，都是一种女性立场的批判，试图用这种方式来提醒男性“富贵易妻”是对社会伦理道德的背叛，容易造成社会的不稳定。而《马前泼水》则秉持男性立场，从另一面为大家展示了贫士中举之前有可能遇到的窘况。四十九岁的寒儒朱买臣蹭蹬多年未能出仕，只得以砍柴为生，以薄粥养家，受尽妻子崔氏的羞辱。大雪飘飞的冬日，朱买臣因路滑而无法上山砍柴，空手回家的他再一次遭到妻子的耻笑。万般无奈之下，朱买臣被妻子强逼写下休书。数年后朱买臣高中归乡，“身穿着大红腰横着玉带足蹬着朝靴头戴着乌纱颤巍巍两朵芙蓉花”⁵⁸，扬眉吐气地在故乡游街。而此时崔氏已沦为乞丐，走投无路的她抱着侥幸之心在大街上叩于朱买臣马前，乞求收留。朱买臣回忆“想当年我将你娶家下，实指望夫唱妇随宜室又宜家”，⁵⁹后来却“因是家徒四壁手中无钱花……立逼我休书忙写下。”⁶⁰痛骂一番后朱买臣令人泼水于地，以“覆水难收”讥之。崔氏羞愧难当，撞死马前。“崔氏不念当年旧，后悔不及面惭羞。今日撞死在街口，这就是不是夫妻不到头。”⁶¹这个故事为人们提供了另一种道德经验：女性如果不能遵从传统道德规范就会落得不幸下场，嫁鸡随鸡嫁狗随狗才是出嫁女性必须遵守的道德守则。这正是女性在家庭中应遵循的夫妻之道。

《孝妇羹》则为我们展现了另一位牢记三从四德并用自己的血肉来实践的女性的命运。张氏为独吞家产虐待前房遗子炳顺及其妻，并逼炳顺休妻；而亲生子炳义却纵妻苛待母亲。张氏病重，被休媳妇割己肉做成羹汤送上婆婆。张氏食之即愈。适炳顺也高中回来，张氏乃痛悔不识贤孝。一家重新团聚，富贵平安。这个故事恰可以与《马前泼水》对照而读，同是被休的女子，一嫌贫求休，一割肉待亲，结果改嫁的撞死马前，割肉的夫荣妻贵。不同的道德选择带来不同的命运，两种相反的形象映照出汪笑侬强烈的传统道德观念。女性所应遵循的夫妻之道正是前面所引崇祯帝唱词中的“妇有道有好合四德三从。”⁶²汪笑侬在戏曲中一而再、再而三阐释的就是这种对传统伦理道德的维护，希图以此重返传统社会的稳定圆满。

同属这种社会伦理剧的还有《琵琶泪》和《芦花荡》，两剧都以家庭教育相

⁵⁸ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，93-94页。

⁵⁹ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，93页。

⁶⁰ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，93页。

⁶¹ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，94页。

⁶² 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，228页。

号召，忠孝之义仍是作者创作的旨归。

这样的创作旨归不是汪笑侬的独创，远的如《五伦全备记》，为表现孝道，大写两个媳妇竞相割股疗亲的欢欣。近的如《庶几堂今乐》更是全部采用风化教义的题材来进行创作，作者余治在《庶几堂今乐·自序》里写道：

古乐衰而梨园之典兴。原以传忠孝节义之奇，使人观感激发而不自觉，善以劝，恶以惩，殆与《诗》之美刺、《春秋》之笔削无以异，故君子有取焉。贤士大夫主持风教者，固宜默握其权，时与厘定，以为警愤觉聩之助，初非徒娱心适志已也。⁶³

在他的作品《活佛图》里一样有媳妇割肉事婆婆的关目。这种观点正是承袭中国古典戏剧理论的“教化观”，无论是邱濬还是余治，都过多强调了教化，却忘记了戏曲应该是因美求善的，过于强调伦理，甚至弃美就善、弃情就理，违反了艺术规律，反而使作品成为人们所厌弃的道德教科书。

陈去病曾在《论戏剧之有益》中承认余治教化观点颇有可取之处，他在文中引了余治在《庶几堂今乐·自序》里的一段见解，即上文所引，后云：“吾未尝不佩其议之坚，识之卓”。⁶⁴与陈去病交往甚密的汪笑侬也深受这种教化观的影响。他的部分作品如《马前泼水》，既讲人情又讲伦理，以情释理，并能遵循戏曲创作的艺术规律，因此后世常演不衰。当然，像《孝妇羹》这样的作品，塑造的正面人物炳顺和炳顺妻缺乏自己的声音，完全是伦理道德的注解，整部作品只有教化宗旨而无艺术价值，所以也就难以流传了。

综观汪笑侬的创作，我们会发现汪笑侬所秉持的是一种传统社会的民间道德情怀，这种道德不触及君主统治这种社会政体，他关注的是国家和家庭的伦理规范。传统伦理社会的重建是他创作的主要动机，时代的风云际会则为他与当时人们情感的共鸣提供了背景。

二 时代风云的注入

在国家危亡背景下，爱国情怀成了传统道德中最突出的一点。汪笑侬将戏曲“有补于世”的观念结合时代背景，演绎为社会教育，意为唤醒民众，救亡图存。汪笑侬在《〈二十世纪大舞台〉丛报招股并简章》中写道，“同人痛念时局沦胥，民智未通，而下等社会犹如睡狮之未醒。侧闻泰东西各文明国，其中人士注意开通风气者，莫不以改良戏剧为急务，梨园子弟，遇有心得，辄刊印新闻纸，报告全国，以故感化捷速，其效如响。……以改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，

⁶³ 转引自颜全毅，《清代京剧文学史》，北京，北京出版社2005年版，188页。

⁶⁴ 《二十世纪大舞台》，1904年第1期，上海，大舞台丛报社。

唤醒国家意识。”⁶⁵国家危亡关头，倡导戏曲改良，用戏曲来教化民众、唤起救亡、挽救国家大厦将倾的命运就成了汪笑依道德创作的时代演绎。

时代风云体现在汪笑依剧作的题材上，就是多选择揭露奸臣误国、政治黑暗或抒亡国之痛的题材来唤醒民众，如《党人碑》、《瓜种兰因》、《哭祖庙》、《受禅台》、《煤山恨》。另外，初步的民主思想也有一定程度的体现。

具体有如下三种主题，一是影射奸臣误国、政治黑暗。其实这类主题与前面伦理道德题材中对臣子之道的思索是同一类型，但在独特的时代背景下，人们很自然就会将历史与现实对照起来，故将这种类型单独列出为影射时事之作。

戊戌变法失败后，汪笑依有感于时局的黑暗，他把满腔的愤怒转化成艺术创作的激情。汪笑依截取清代苏州派作家邱园同名传奇中的两出，借书生谢琼仙之口痛斥奸臣残害忠良：“想那司马先生，虽三尺童子，也只他是正人君子，怎么说是奸党，这真可恼吓，可恼！（唱）一见碑字怒冲冠，擅自大胆谤前贤，司马在朝把忠心献，为何说他是奸谗？……何人如此胆包天，毁谤忠良为哪般？权臣乱政无人管，反把贤良当奸谗。蔡京、高俅和童贯，奸贼为何在朝班？怒气不息把碑打烂！”⁶⁶作品借舞台人物之口悼念戊戌变法失败后被杀害的六位义士，勇敢冲决维新失败后整个社会阴霾遍布、人人噤若寒蝉的昏暗局势。《党人碑》以拷问现实、昂扬激切的入世精神和悲愤力量，引起社会各界极大震撼，时人评论说：“近年有汪笑依者，撮《党人碑》以暗射近年党祸，为当今戏班革命的一大巨子。意者其法国、日本维新之悲剧，将见于亚洲大陆与？”⁶⁷因为该戏的巨大反响，人们意识到“演戏之移易人志，直如镜之照物，靛之染衣，无所遁脱，论世者为学术有左右世界之力，若演戏者，岂非左右一国之力者哉？中国不欲振兴则已，欲振兴可不于演戏加之意乎？”⁶⁸（关于这部作品的创作背景有两种说法，一种是张次溪的“戊戌变法说”，一种是“清流党争说”，因清流党祸的时间比《党人碑》的演出早了二十多年，故取前者，详见吕承焕的博士论文《同光时期上海京剧活动研究》176-177页。）

《瓜种兰因》一出戏则采用波兰亡国之史实来教育民众。汪笑依曾谈过作品的创作目的：“取波兰遗事，内容甚富，表明不爱国之恶果，与无主权国民之苦况。”⁶⁹该剧写波兰与土耳其开战，由于国内权奸当道误国、统治者懦弱无能，

⁶⁵ 《二十世纪大舞台》，1904年第1期，上海，大舞台从报社。

⁶⁶ 《汪笑依戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，190-191页。

⁶⁷ 无涯生《观戏记》，见阿英《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，北京，中华书局，1960年版，67—72。

⁶⁸ 无涯生《观戏记》，见阿英《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，北京，中华书局，1960年版，67—72。

⁶⁹ 汪笑依、熊文通《致曾少卿书》，见阿英《反美华工禁约文学集》，北京，中华书局，1960年版，332页。

导致波兰兵败求和，丧权辱国。事虽取于外国之事，然作者大声疾呼的恰是中国面临的危急形势，如果像戏中的波兰国那样，人心涣散、不思抵抗，必将遭致同样的亡国之灾。1904年8月7日该剧首演于春仙茶园，剧本发表于《警钟日报》，得到了广泛的热情赞誉。时人评论说：“伶隐汪笑侬所排新戏《瓜种兰因》一出，寄托之遥深，结构之精研，音律之悲壮，实为梨园所未有之杰构。于民族主义虽弗显露，然处处隐刺中国时事，借戏中之关目以点缀入场，使听者无限感动。”⁷⁰

二是描写亡国之惨，抒发亡国之恨。

《哭祖庙》、《受禅台》、《煤山恨》等剧直接以亡国之悲来激励民众。

三国末期，魏大将邓艾兵逼成都，后主在巫的导引下做出投降的决定。这时北地王刘谡哭谏后主，主动请战。但这样的恳求遭到了后主的断然拒绝。最后，刘谡带着夫人、二子以及老太监董敏的四颗头颅在祖庙哭祭祖先，自刎殉国。这是《哭祖庙》的剧情。覆巢之下，岂有完卵？国家一旦不存，个人又将何处安身？在今天的时代背景下，人们在情感上无法接受这样的情节安排，个人生命价值难道没有江山的姓氏重要吗？但是回到具体的历史情境中，我们就能从这看似无理荒诞的剧情中感受到作者对国家的一片深沉情怀。在传统文人的思想中，朝代与个人是紧密相连的。刘谡既然不能投降苟安于异朝，受辱于他姓，在国破的形势下就只能选择家亡来成全道德的坚贞。《煤山恨》的杀妻杀女也是同样的艺术选择，用一种最彻底的破坏来唤醒人们对国家存亡的重视，正是一种强化冲突的戏剧手法。

即便投降，亡国之耻也是难堪的。登上受禅台的汉献帝满心惶恐，泪流满面，而曹洪、曹休则大斥汉献帝，剥其衣冠，踢其坐地。面对这样的侮辱，汉献帝还得跪下谢恩。《受禅台》以传神的笔墨描摹了亡国之君的极大耻辱，深深激起了人们的哀痛。作者意在通过这一系列的形象，再现历史上易代亡国的悲剧，激发朝野上下的民族危机感。汪笑侬在特定的时代背景下创作了这些作品，剧作悲愤苍凉的感情在当时感染了无数观众。

三是初步民主思想的萌芽。

在近代文学的改良浪潮中，近代文学家们用从欧洲传来的资产阶级启蒙思想家所鼓吹的民权自由思想来反对封建专制。他们对资产阶级启蒙家及其著作非常崇拜。他们拿来西方的哲理，结合中国的国情，以文艺的形式来抒发情感，表达抱负。尽管他们对西方的政治、哲学一知半解，但并不妨碍自由、平等、民主等

⁷⁰ 《警钟日报》，1904年8月16日，上海，警钟日报社。

词语频频出现在他们的作品中，民主思想也初步体现在部分作品中。汪笑侬也是其中一员，就像周信芳所说那样，他涉猎过法律、西洋史等西学，故在《瓜种兰因》、《博浪锥》等剧作中都出现过这一类词语，也体现出初步的民主思想。如《博浪锥》一剧就显示出汪笑侬不再坚守对君王的维护，如果昏君专制无道，那么人们可以奋起反抗。秦始皇暴虐无道，激起人民的公愤，于是就有了沧海公的刺秦行动。其中义士张良唱道：“我想把好乾坤重新构造，我想把专制君万刚千刀，本是我祖国仇理应当报，恨不能学专诸刺杀王僚。”⁷¹在这里就出现了“专制”“祖国”这样的新词语。《献西川》中张松有这样的唱词：“天下乃天下人之天下，非一人之天下也，有德者居之，无德者失之。”故而张松会背叛故主，将地图献与刘备。⁷²在《洗耳记》中尧帝自称“也是国家一庶民。”⁷³在《马前泼水》里人物还说出了“自由结婚”、“自由离婚”这样的词语。这些都体现出汪笑侬初步的民主思想。但这种民主思想很有限，更多时候只是一种概念，作品中出现这样一些词语并不意味着汪笑侬的思想就变成了民主平等自由的思想。《博浪锥》虽有刺杀秦王的行动，但汪笑侬着眼点仍是对传统社会的修补，君主制是前提。《马前泼水》中，崔氏和张三成亲时无人作媒，张三说“把手这么一拉，把胳膊这么一扯，这就是自由结婚。”⁷⁴后来张三财尽，让崔氏卖身。崔氏就以“自由离婚”的理由离开了张三。这样的剧情安排和真正的民主思想完全是不相关的。

汪笑侬不是一个革命家，他并不反对君主制度，他反对的是奸臣误国，反对的是那些未能遵守传统伦理道德的行为。“推翻孔教破佛说，中下纷争便不休。如此危亡知旦暮，更谁悚惧读春秋。头颅大好何人砍，手足无灵不自由。努力齐心犹恨晚，尚忘公害快私仇。”⁷⁵国家动乱的原因多半在于国人内部的纷争，所以对于当时所谓排满兴汉的思想汪笑侬也不赞同。他借《自题〈瓜种兰因〉新戏》表达了这种态度，其一为“拒虎前门原不易，岂知后户引狼来？驱除异族仍无救，种教相同亦祸胎。”其二为“多少人才难救国，却因众志成城。一家犹自分门户，无怪强邻界限争。”⁷⁶诗中汪笑侬甚至明确表示过对革命的反，认为如果推翻旧朝代的话，甚至会出现国家很快灭亡的危险，所以应该采取温和的改良措施，如《题和平救国不二策》：“先生能乱不能治，爆裂中原顷刻间。映雪读书无热力，

⁷¹ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社 1957 年版，48 页。

⁷² 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社 1957 年版，111 页。

⁷³ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社 1957 年版，19 页。

⁷⁴ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社 1957 年版，84 页。

⁷⁵ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957 年版，303 页。

⁷⁶ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957 年版，303 页。

孙康未必是英雄。”⁷⁷在诗题里汪笑侬就提出了“和平救国”的主张。再如《自题〈瓜种兰因〉新戏》之五：“尚有国旗在世上，几分权利或能争。一朝树倒猢狲散，再想猢狲弄不成”⁷⁸也表达了同样的政治主张。这些都显示了汪笑侬思想的局限性，也影响了他剧作的思想高度。

梁启超在《饮冰室诗话》中云：“过渡时代，必有革命。然革命者，当革其精神，非革其形式。吾党近好言诗界革命。虽然，若以堆积满纸新名词为革命，是又满洲政府变法维新之类也。能以旧风格含新意境，斯可以举革命之实矣。苟能尔尔，则虽间杂一二新名词，亦不为病。不尔，则徒示人以俭而已。”⁷⁹虽言诗界，于戏曲也是相通。在汪笑侬的剧作中，时代催生的新意境表现为爱国精神和初步的民主思想萌芽。汪笑侬的创作以传统伦理道德为根本，在时代风云的影响下，突出表现了传统道德中的爱国思想，但也出现了一定的民本思想。这体现出中国古典戏曲教化观在近代的转型。程华平在《中国小说戏曲理论的近代转型》中总结了近代戏曲对戏曲社会功能的重视，认为这时期的优秀剧作“以抒发国难，鼓吹维新、呼唤救亡、反帝抗清、民主自由、独立自主的呐喊与吁求，把戏曲内容从传统的英雄、儿女、鬼神之类，扭转向反映时代风云，针砭现实，关注社会之上，君臣社稷之义，已让位于国家民族意识，自由、平等的思想也取代了传统的三纲五常之类的伦理教化，在戏曲所反映的内容上，体现了近代的色彩，标志着我国戏曲观念的一次质的飞跃。”⁸⁰汪笑侬题材选择上的重伦理道德、重爱国思想和初步的民主思想的萌芽这些特点正显示出这种的由传统向近代转型的特点。

三 抒情言志，浇胸中之块垒

题材的选择很大程度上决定了表现形式的选择。汪笑侬生当末世，家国之忧使他的胸中郁积了无数悲愤之情，对国家时局的担忧和对权奸误国的怨愤在戏曲中就常常以长歌当哭的方式表现出来。尤侗说：“予穷愁多暇，间为元人曲子，长歌当哭。”⁸¹徐翊为沈泰作序时亦云：“今之所谓南者，皆风流自赏者之所为也；今之所谓北者，皆牢骚肮脏、不得于时者之所为也。文长之晓峡猿声，暨不佞之夕阳影语，此何等心事，宁漫付之李龟年及阿蛮辈，草草演习，供绮宴酒阑所酣眺！他若康对山、汪南溟、梁伯龙、王辰玉诸君子，胸中各有磊磊者，故借长啸

⁷⁷《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，302页。

⁷⁸《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，295页。

⁷⁹梁启超，《饮冰室诗话》，北京，人民文学出版社，1959年版，51页。

⁸⁰程华平，《中国小说戏曲理论的近代转型》，上海，华东师范大学出版社，2001年版，208页。

⁸¹尤侗，《黄九烟秋波六义气序》，《西堂杂俎》二集卷三，扫叶山房，11-12页

以发抒其不平，应自不可磨灭。”⁸²汪笑侬与他们一样，在剧作中寄托自己对社会、人生的诸多感受，借他人酒杯浇自己胸中之块垒，尽抒内心的磊落不平之气。

“筱侬感身世之飘零，所编戏多系悲剧，借恨事以重提，泄胸中之块垒，殆柳敬亭之流亚。与前在春仙演此剧时，声调凄恻，情致缠绵，尤能体贴入微，能使观者泣下衣襟，戏剧之感人也深矣。”⁸³汪笑侬把人生不得意的愤懑和对国家前途的担忧都寄托在了戏曲活动上，尤其是那些带有明显时代特色的作品多为悲剧，他把一腔忧愤都倾注于他人的悲剧故事中，强烈的共鸣使作者在人物身上寄托了自己的怀抱，借剧中人物传达了“举世皆浊我独清，众人皆醉我独醒”的无奈。对于《党人碑》的编写，时人刘豁公曾有这样的评价，云：“伶隐汪笑侬为旗人之具革命思想者，生当清季，目击时艰，深以清廷之举措为非，怨愤之情时复见于言表。群以狂士目之，其实彼何狂者？汪既不为人所惊，遂托于歌以讽世，尝编《党人碑》剧以刺官僚之争权夺利，演时慷慨悲歌，声与泪俱。人皆赞其饰伪如真，不知其用心苦也。”⁸⁴可谓知汪者。

汪笑侬在《冷笑》一诗的自记中写道：

冷笑二律何为而作也？因抱怀乱世、惊心前途而成。此时何暇笑，而何以独能笑？乃又不能不笑，盖欲哭而哭不出耳。⁸⁵

面对国家的混乱，欲哭而不能哭，这正是长歌当哭的心理由来。

综观汪笑侬的这些发抒泄愤之作，有如下几个特点：

一、选择悲剧题材，借主人公之口抒发自己忧国忧民的爱国情感。

自王国维起，近世戏曲就多倡扬悲剧，王国维更是极力主张描写通常之人生的悲剧。《哭祖庙》、《受禅台》、《排王赞》、《煤山恨》等剧中的人物皆为帝王或贵族，因自身位置和时代而不得不遭遇悲剧结局，虽不是描写通常之人生，但仍具有打动人心的力量。尤其是刘谔、崇祯，地位虽高，在历史与命运面前与普通民众一样无力，只能以死亡来完成自己的道德塑造。这种合理的情节安排与人物塑造，带来必然的悲剧结局，汪笑侬用作品为悲剧题材创作做出了颇有价值的实践。

这些悲剧或绘失国之悲，或写忠良被害，在国家动荡的时候，特别能激起演员与观众感同身受的情感，舞台上下形成共鸣。“筱侬触景生情，悲不自胜，抚

⁸²徐翊，《盛明杂剧序》，见沈泰《盛明杂剧》，北京，中国戏剧出版社1958年据诵芬室影印本。

⁸³《申报》，1911年9月25日，上海，上海申报馆。

⁸⁴《戏剧月刊》第一卷第十期，87页，见姜亚沙主编，《中国早期戏剧画刊》，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

⁸⁵《大陆报》，1904年第二号，上海，大陆报社。

今追昔，慷慨悲歌。剧中至念诗时声调悲壮苍凉，凄然泪下，现身说法，一若身历其境，几不知为演戏矣。座客知与不知，无不动容。”⁸⁶

二、借大段的曲或白抒发强烈的情感

汪笑侬剧作有一个很明显的特点，就是常安排大段唱词，借以表达慷慨淋漓之悲愤。如在《哭祖庙》一剧里，君主投降、国家不复的关键时刻，皇子力阻投降。作者以此为切入点，展现皇子刘谏一腔爱国热忱无处挥洒的痛苦。家何以家？国何以国？这样的艰难处境正是作者与主人公的情感呼应。于是作者借最后一场戏中刘谏的大段唱词来尽情发泄内心的愤懑。这一段唱词足有八十四句之多，多数是十字句，而少数几句达四十余字。唱词常用铺排和重复的手法，历数历史，铺陈事件，表达情感，把慷慨愤激之情挥洒得淋漓尽致，给观众带来一种震撼。这段唱不是脱离情节硬加进去的，而是剧情发展和情感抒发的必然要求，是刘谏杀妻杀子后祭祖时的内心独白，正是水到渠成的抒情需要。

有些时候，作者出于过于强烈的情感会来不及安排唱词，而是直接采用口语化的演说意味的念白。如《瓜种兰因》第一本第十三场中波兰贵族院总议长队尔斯吉向众议员，实际是向观众直接宣讲道：“列位，我波兰衰亡有三种原因：一，公选国王……二、人民不得与政治。……三、各党半倚外人之势。……虽有热心之人拼热血恢复国权，俺前门拒虎，他后门迎狼，可怜同胞多少头颅，终归失败，此波兰衰亡第三原因也……”⁸⁷这一段五百多字白话式的言论演讲，是波兰亡国之因，也是中国危急之因，既是宣讲者演说的必要，也是汪笑侬借人物之口尽情挥洒郁积于心的悲愤之言。《骂阎罗》中也有一段直接的念白：

你身为王爷，位分也大了；造孽一生，银钱也够了；年逾古稀，寿数也高了，你还不知足？还要招权纳贿，卖官鬻爵，做这等不知羞耻的勾当。咳，老阎呵老阎，我问你还有良心吗？⁸⁸

这样的念白可谓锋芒毕露，成为抨击时政的愤怒情感的最好表达。

这种念白在当时成为一时风尚，甚至还出现了所谓的言论老生。但大量采用这种念白打断了观众对剧情的欣赏过程，影响了京剧本身的表演魅力。开始人们或许还有点新鲜感，事件一长，人们也就开始厌弃这种念白的方式了。所以《骂阎罗》中的这段白只出现在人们记录当时演出情况的笔记中，今天留存下来的剧

⁸⁶ 《申报》，1911年9月26日，上海，上海申报馆。

⁸⁷ 张庚、黄菊盛《中国近代文学大系·戏剧卷》（1840—1919），上海，上海书店出版社，1996年版，641页。

⁸⁸ 《戏剧月刊》第一卷第十二期，见姜亚沙主编《中国早期戏剧画刊》，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

本中没有保留。

三、以“骂”为核心构思整个故事。

时人称汪笑侬有“五骂”：

其最擅场者厥惟五骂，与刘鸿生之三斩后先辉映。五骂者，骂阎罗、徐母骂曹、骂王朗、骂杨广，及打鼓骂曹是也。其道白及唱词皆纯以己意从而增减之，有天衣无缝之妙，而无画蛇添足之讥。⁸⁹

这五骂，都是以“骂”为中心事件来构思全剧，只是所骂对象的不同。汪笑侬借人物之口痛斥权奸，骂出了郁积在人们心中对国家和时局的不满，慷慨悲愤，畅快激昂，故而非常受欢迎。另有《党人碑》一剧，虽不以“骂”为题，但故事核心仍是谢琼仙对蔡京、高俅、童贯等奸臣的指责，直呼其为奸贼，骂到最畅快淋漓之时一气推倒他们为陷害忠良而树的党人碑。“骂”成了情节发展中的最关键一环，“骂”也成了抒发情感的最有效方式。而这种“骂”，其实是对社会、对国家的最深沉的关切。该戏上演后，吴下健儿从汪笑侬的骂声中听出了悲愤难当，据他记载“汪在春仙演此剧时，适当事者封禁苏报馆及大舞台报（此报为汪笑侬所组织），罗织党人，侦骑四出。筱侬触景生情，悲不自胜，抚今追昔，慷慨悲歌。剧中至念诗时声调悲壮苍凉，凄然泪下，现身说法，一若身历其境，几不知为演戏矣。座客知与不知，无不动容。当此天荆地棘，钳制清议之时，独能借往事以刺当世，演悲剧以泄公愤。道人之所不能道，优孟直胜于衣冠也。”⁹⁰观此可知人们对这种“骂”的认识，这种“骂”抒发的是对是非颠倒、政局黑暗的愤怒，是对国家衰颓、民生凋敝的悲伤。“骂”中其实饱含着期待，期待社会重新回归正轨、回归传统。

焦循称“元玉系申相家人，为孙公子所抑，不得应科试，因著传奇以抒其愤。”⁹¹所谓的抒愤，正是因为现实生活中的种种痛苦无处抒发，就借戏场之上的古人声口来传达发泄。汪笑侬身处清季，自身经历坎坷，又对社会现实强烈不满，但这些在现实生活都无力改变。戏曲改良的兴起给了汪笑侬一个机会，让他能在戏曲中发现自身的价值，感同身受的激愤情绪促使作者拿起手中之笔，这是一种借古人酒杯浇自己块垒的创作过程，具有历史的苍凉感和个人的伤痛感。个人失意之情与社会的愤激之情相统一，也就更有了一种打动人心的力量。故而瘦碧生在《耕尘舍剧话》中说他“檀板一声，凄凉幽怨，茫茫大千，几无托足之地，

⁸⁹ 《戏剧月刊》第一卷第十一期，见《中国早期戏剧画刊》，姜亚沙主编，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

⁹⁰ 《申报》，1911年9月26日，上海，上海申报馆。

⁹¹ 《剧说》卷四，见《中国古典戏曲理论集成》第八册，北京，中国戏剧出版社，1959年版，158页。

幽愁暗恨，触绪纷来，低回音鸣，慷慨淋漓，将有心人一种深情和盘托出，借他人酒杯，浇自己块垒，笑依殆以歌场为痛哭之地者也。”⁹² 杨尘因也曾评汪笑依演戏“人多有所感触，不尽目其为娱乐品。”⁹³ 这一点正是古典戏曲理论讽世泄愤观在近代的继承与阐释。

时人也多注意这一点：

汪笑依腹中有诗书，所编之剧……不违讽世本旨，为京剧脚本放一异彩。

94

骂阎罗愤世风之恶，而泄其不平于死后者也；《党人碑》著蔡京之罪，即所以影射清廷之严捕党人也。其他如《镂金箱》等约十余剧，每一剧中，无不寓有一种愤世忌俗之慨，而爱国爱种之义，尤其诸剧中共同一贯之主要原素焉。⁹⁵

这种评论倾向其实正反映了当时人们对戏曲功能的认识，视戏曲为社会革命的工具，这也是当时剧坛的独特风貌。

这种讽刺或泄愤都是剧作者创作时的主观意识，视作品为剧作者抒发情感的载体，强化创作过程中的主体表现性，体现了一种主体为主，客体为从的创作准则。遵循这个准则，创作时对戏曲的故事本体处理不必拘泥于客体的真实性，故汪笑依对历史故事的改编常多据剧作的主题来处理，而不是一味尊古。如《马前泼水》一剧就是把姜子牙的故事嫁接到朱买臣的身上。张庆霖曾就此剧的编剧有评论：“马前泼水……以此入剧，深得取材之法。若照史演为载入后园，虽于本事不谬，在编剧转为笨伯。故专就此戏编制之本体立说，洵为精当周至之论也。”⁹⁶ 这段论述不拘泥于史实，独具慧眼地指出了汪笑依编剧不拘于史实而更重塑造人物、表现主题、抒发情感的特点。

第二节 汪笑依戏曲的舞台特性

兼为一位职业演员，汪笑依借戏曲实现教化目的、抒发政治激情时，也非常注重作品的舞台特性。所以他的作品相比当时一些为政治而创作的剧作，更适合

⁹² 马少波主编，《中国京剧史》上卷，北京，中国戏剧出版社，1990年版，436页。

⁹³ 《春雨梨花馆剧话》，见周剑云编《鞠部丛刊》，民国丛书第二编69，上海书店，1990年版。

⁹⁴ 《戏剧月刊》第二卷第三期之徐则曾，《顾误录》见《中国早期戏剧画刊》，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

⁹⁵ 《申报》，1924年3月8日，上海，上海申报馆。

⁹⁶ 《戏剧月刊》第二卷第五期之张庆霖《晓风杨柳说甄娥》，见《中国早期戏剧画刊》，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

搬之场上。儒与伶的双重身份使其剧作的文学性与戏剧性实现了兼胜。

汪剧的情节往往不求复杂曲折，但求生动流畅、简洁动人。采单线形式，不用闲笔。场与场之间环环相扣，发展迅速，紧锣密鼓而又纷繁有致地展开情节。有话则长，无话则短，情节虽然短暂，但高潮场景特别抓人，充满了戏曲的张力。如《哭祖庙》，剧情很简单，全剧共六场，三、五两场是过场戏，第五场甚至无白无唱，但从第二场最后刘谿的一句“我先杀妻后杀子再杀自身”⁹⁷起，观众的注意力已经完全被剧情吸引，对情节发展充满期待。有时也不求情节的整一性，如《党人碑》就只截取了传奇《党人碑》数十出中的两出。还有《马嵬驿》，作者索性放弃了叙事，而把笔墨完全放在了对人物情感的刻画渲染上。可见在组织情节时，汪笑侬更关注的是情节所传达的情感，情节为情感服务，情感抒发决定着情节的安排。

不过，尽管汪笑侬的剧作情节设置比较简单，但也尽量做到不平铺直叙，会适当运用波折来使剧情摇曳，更具有吸引力。《喜封侯》一剧刘邦建国后对功臣大加迫害，杀害了韩信，又要陷害蒯彻。蒯彻无奈装疯避祸。被逼无奈时在金殿佯狂痛责刘邦。刘邦一怒，抬上了油鼎要杀他。情势危急之时，蒯彻索性回溯往事，表明自己的功劳与刘邦的过失。此时剧情急转，刘邦幡然醒悟，命人抬下油鼎，为蒯彻换上袍服，并大宴群臣。最后在一片喜庆气氛中蒯彻叩谢皇恩，皆大欢喜。整个故事充满一波三折的变化之美。再如《洗耳记》中许由为避帝位，离家躲避。尧帝则紧紧追随。许由以帝言污耳而去溪边洗涤。故事到此本该结束，作者却巧添一笔，有巢父饮牛下流，闻此事怒斥许由浊水污牛，顿足牵牛而去。情节虽短却波折横生，充满趣味。

颜文毅在《清代京剧史》中总结京剧人物相对类型化、单纯化，是在单纯中追求厚重生动。这一点与明清传奇中人物的丰富内涵差别很大。汪笑侬身处京剧成熟期，用自己的创作强化了京剧人物的这一特点。他笔下的人物形象鲜明，个性突出，比如对臣子强调忠君、对君主强调爱国爱民，对女性强调妇德。为突出人物的这些特点，甚至不惜极端化，所以剧中会出现杀子、杀妻，割肉为羹的情节，初看觉得极不合情理，但其实是艺术处理的一种方式。为了强调人物某一方面的特点而故意忽略其他特性，牺牲人物的丰富来换取人物的单纯而强烈。

但是，在类型化的框架内，汪笑侬又赋予每个人独特的个性和神采。如同为失国之君，汉献帝和崇祯帝就有很大不同，汉献帝身为傀儡，软弱忍耐，最后被

⁹⁷ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，142页。

废，封山阳公苟活于世。“来至在受禅台珠泪滚”⁹⁸“我只得三呼万岁珠泪双垂”⁹⁹，汉献帝的哭泣更多是哀叹人们对他的欺辱，所以唱词中连用了十个“欺寡人”。而崇祯帝励精图治十七年却无法挽回明亡的命运，痛苦无奈之下自缢而死。排王赞加上煤山自缢两场戏相互映衬，使崇祯帝的形象更加饱满。他为皇后与公主伤心哭泣，更为忠臣和国家悲痛落泪，他的眼泪更突出了他的爱国爱民。对这两个相似人物的塑造能够切合各自的命运和性格，突出各自特点。再如《马前泼水》写崔氏手持休书离去后朱买臣的依依不舍，人物形象显得很真实。

朱买臣拭泪，望。

崔氏回上。

崔氏 你回去吧，你我从此以后，就如同陌路之人了。（下。）

朱买臣用目送望。

崔氏再回上。

崔氏 你不要再看了，我是去了。（下。）

朱买臣（哭头）崔氏，我妻啊……我的妻呀！（唱）

九载夫妻一朝散，

撇下了买臣孤单单！（下。）¹⁰⁰

再看曲词。京剧语言是口语化的文学语言，富于文学性和舞台性，汪笑依的剧作很好的体现了这一点，实属当行之语。剧中人物的唱词不仅用来抒情，还可以用于叙事和表现人物之间的矛盾冲突。有些曲词看似重复，但颇具舞台效果，如《献西川》中，张松将行，刘备率关羽、张飞、赵云、孔明、庞统前来送行，每人上前敬了一杯酒：

刘 备 看酒！（唱）

备送先生无别敬，

一杯水酒表寸心。

张松接杯饮酒。

孔 明 （唱）人来看过酒一樽，

我与先生来饯行。

张松接饮。

庞 统 （唱）这杯水酒先生请，

⁹⁸ 《汪笑依戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版。122页。

⁹⁹ 《汪笑依戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版。123页。

¹⁰⁰ 《汪笑依戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，81-82页。

表表庞统诚敬心。

张松接饮。

关 羽 （唱）叫人来看过了杯中酒，

这斗酒送你到西川城。

张松接饮。

张 飞 （唱）手捧斗酒礼恭敬——

先生啊！（唱）

你暂饮咱老张这一樽。

张松接饮。

赵 云 （唱）手执银杯把酒敬，

赵云与公来饯行。

张松接饮。

张 松 （唱）他君臣一派礼恭敬，

吃得我张松醉熏熏，

辞别皇叔跨金蹬！……¹⁰¹

这几杯酒敬的相当有意思，刘备君臣六人轮流上前，每人两句唱词劝张松饮酒，各人敬酒词意思相同，但声口不一，寥寥数语就突出了每个人的性格，如刘备的谦逊、孔明的沉着、庞统的稳重、关羽的大气、张飞的简单、赵云的俊逸，更重要的是在演出时，舞台上走马灯一般轮流上前的六个人，不厌其烦的反复敬酒，这些都吊足了观众的胃口，这张松要走了，西川的地图可到底怎么办呢？

刘 备 （哭）先生啊！

张 松 （唱）刘备一旁放悲声！

刘 备 先生你我今日一别，不知何日才得相见？（哭）

张 松 （唱）他恋恋不舍我心何忍？

刘 备 天吓！……天地虽宽，备无立足之地了！

张 松 （唱）！他言道天下难存身，

低下头来暗思忖——（想）

倒不如将地图献与这人。¹⁰²

至此，张松才表达了将地图献给刘备的意愿，观众们也才松了一口气，下面的剧情就水到渠成了。而这过程中刘备的哭和张松的答也极具趣味，一推一拉，推动

¹⁰¹ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，109-110页。

¹⁰² 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，110-111页。

着剧情顺利过渡。整个过程舞台表演显得生动活泼，场面调度也很漂亮。

再如《骂阎罗》一剧也充分运用了对唱的技巧。胡迪在鬼卒的导引下来到地狱，死去的亲友一个个与胡迪见面对唱，借此展示了地狱的种种规则。最后是秦桧夫妻和岳家父子的登场，他们的出现展示了“福善祸福，一丝不爽”¹⁰³的思想，也呼应了开头。同时舞台上既有穿线人物胡迪，又穿插了众多与之相关人物的活动，场面活跃有序。

汪笑侬在剧中还会安排大段的对唱，以推动剧情的发展，展示人物剧烈变化的心情，如《刀劈三关》一剧。唐代郭章暗通辽国，欲夺天下。大将雷万春遣子雷一振、雷一胜，雷一鸣迎战辽军，谁料遭奸臣陷害。雷一振、雷一胜战死阵前，雷一鸣则降为辽军万花公主的驸马。雷万春亲自出征战胜辽军，生擒首领羌洪。阵前走马换将，双方和好，万花公主与雷一鸣也终成眷属。这最后一段雷万春与万花公主的对话非常精彩。双方先以阵前敌人的身份互见，碍于身份，都以较为激烈的言辞要求对方放人，一个唱：“你将我父来放下，我将你子放回家。走马换将免争杀，如若不然动厮杀！”¹⁰⁴一个高声叫恼，唱道：“万花女说的是哪里话，本帅言来听根芽，番邦女子多奸诈，走马换将礼太差，你若是与我动杀法，老夫开城动厮杀。”¹⁰⁵情形一时激化。万花公主救父心切，转将怒气发泄在雷一鸣身上“听一言来怒气杀，骂声无义小冤家，咬定牙关将你打，活活打死你这小冤家。“雷万春见此也唱要打羌洪。万花公主拔剑要杀雷一鸣，雷万春同样宝剑伺候。此时羌洪也来发话：“你降了吧降了吧，你不降他要杀你爸爸。”¹⁰⁶无奈之下，万花公主“攀鞍落蹬下了马，看爹爹情面饶恕你这小冤家，夫妻双双跪城下！”¹⁰⁷至此剧情告结，双方结为亲家，皆大欢喜。这一段对唱设置巧妙，此前观众已经可以从人物的性格和前一场关目的设置隐约猜出结局，但怎么安排就看编剧的技巧了。万花公主与雷万春的对唱词使场面一层推进一层，直到最后宝剑出鞘、矛盾激化，再由羌洪出言劝解方才转过局面，实现双方的和解。此处正是用唱词来推动剧情的典范。而在这个过程中万花公主的年轻气胜、雷万春的老练沉着、羌洪的灵活宽容也都得以尽情展现。

汪笑侬所编剧的曲词还有一个明显的特征，就是常常为人物安排大段的独唱，往往有数十句之多，最长的一段当推《哭祖庙》，刘谌自刎前的独唱有八十

¹⁰³ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，224页。

¹⁰⁴ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，184页。

¹⁰⁵ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，184-185页。

¹⁰⁶ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，185页。

¹⁰⁷ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，186页。

四句之多，且其中不乏四十余字长的句子。这样长的独唱既有助于充分刻画人物心理，又自抒悲愤，将悲剧气氛推至顶点，对观众有着极大的感染力。

汪笑侬剧作中的科白处理的也较好，是成功的舞台语言，既符合人物的身份特点，将雅俗的尺度把握得恰到好处，又颇能造“戏”。如《马前泼水》中一段朱买臣与其妻崔氏的对白：

崔氏 常言道的好：嫁汉嫁汉，穿衣吃饭。你是个男子，你不养妻子，难道叫旁人替你养活我不成。

朱买臣 想吾朱买臣，今年四十九岁，时运未至，等待明年，衣锦还乡，你就是一位夫人了，今日虽受些贫寒，还要你忍耐忍耐。

崔氏 你还想做官！

朱买臣 做官。

崔氏 你是柳木官，门插官，河里水判官，庙里的泥判官，我看你这穷倒运，终久不过冻饿而死。

朱买臣 我好言相告，你竟敢辱骂于我，真正是个泼妇！

崔氏 你不能养活妻子，还说我是泼妇；你说泼妇，我就是泼妇，哎哟天呐！¹⁰⁸

崔氏是咄咄逼人，步步紧逼；朱买臣则是落魄无奈，处处退让。剧情在这个过程中一步步推进。这段对白对朱买臣和崔氏的身份特点把握较好，把朱买臣的无奈、崔氏的现实传达得很出色。而朱买臣的一句“我好言相告，你竟敢辱骂于我，真正是个泼妇”更传达出朱买臣落魄秀才的特点。

另外，汪作在对白中对科诨的运用也比较精彩。科诨者，在中国古典戏曲中一直有着重要作用，正如李渔所说：“插科打诨，填词之末技也。然欲雅俗同欢，智愚共赏，则当全在此处留神。……若是则科诨非科诨，乃看戏之人参汤也。养精益神，使人不倦，全在于此，可作小道观乎？”¹⁰⁹像前面所引崔氏讽刺朱买臣想做官时骂他“你是柳木官，门插官，河里水判官，庙里的泥判官”，语言泼辣流畅，使观众对崔氏的形象有更深的了解。时人对《党人碑》的记载中中也提到一段科诨，写酒楼里谢琼仙与酒保的对白，但今天留下的剧本里没能见到：

余最爱其党人碑剧之编制，寓庄于谐，饶有风趣。例如酒楼一场饰酒保之小丑，误听蔡京为菜心，司马光为丝瓜汤，已堪令人捧腹，乃闻生称苏轼，又疑为苏式筵席，因答云：“本馆为京菜馆，只有京式酒席，没有苏

¹⁰⁸ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，76页。

¹⁰⁹ 李渔著，徐寿凯注释，《李立翁曲话·词曲部·科诨第五》，合肥，安徽人民出版社，96页。

式酒席。”生云苏轼即苏东坡，人也，非菜也。丑色赧然云：“你问苏东坡嘎，那是我的盟兄，他有三个兄弟，一个叫苏南坡，一个叫苏西坡，一个叫苏北坡，跟我都是很要好的。”闻之尤能喷饭，而其题壁诗云：“长安归去已无家，瑟瑟西风吹白沙。竖子不知亡国痛，等闲犹唱后庭花。”则又悲壮苍凉，令人不忍卒听。笑侬洵编剧之能手也。¹¹⁰

这种科诨不是平白加入，而是符合人物身份和情境的，如上面的科诨就切合崔氏和酒保的身份。这些精彩的科诨不但没有脱离剧情，更起到有效刻画人物、传达主题的作用。人们在脱口一笑的同时也会为崔氏对朱买臣的鄙夷和酒保对苏轼的不了解不关心而思考，正是“于嬉笑诙谐之处，包含绝大文章，使忠孝节义之心，得此愈显。”¹¹¹科诨的价值在此得到了提升，绝不仅仅是场上逗乐、调剂场面所用。

另外汪笑侬还会借人物的独特精神状态来运用科诨，如“疯”。如《喜封侯》中蒯彻装疯独坐茅檐下，两个乞丐走了过来。他们之间就展开了一场滑稽有趣的对话，蒯彻称两个乞丐是自己的儿子，又称自己的丈人是丞相萧何、丈母是萧何的老婆、媒人是秦始皇、妻子是月里嫦娥，满朝文武来贺喜，送亲的就是这乞丐二人。蒯彻的装疯卖傻听来委实可笑，但一细想，却又好似颇有寓意。更重要的是借这样的对话完成了对蒯彻装疯的刻画，是情节发展的必然过程。期间再夹以甲乙两乞丐的插科打诨，使得整场戏活跃起来，而且与下文金殿上蒯彻义正词严指斥刘邦杀害功臣形成强烈对比，突出了人物的形象。

有些白对时政的讽刺非常犀利，如《瓜种兰因》中王国奴上场独白：

想我国的兵官、水师统领，一般晕船，没有打仗，不是撞勒船，就是触勒礁了，总然遇见敌船望风而走。回来还有说的呢，不是机器不灵了，须说是煤炭不足了，总没有他的差儿就是了。只有陆军的统领，一千个兵，有五百个足额。那是极有良心的勒，操也不讲究枪，要讲究烟枪，营里头不见有好武官，家里头很见有好姨太太，买了一个，想买两个，直买到十二个也不算多。无怪乎头上的顶子，蓝变红，就红变绿了。¹¹²

对清朝官员的讽刺真是一针见血、入木三分。

另外，在《孝妇羹》一剧中作者还运用了苏白来调剂场面。如果是在吴方言

¹¹⁰ 《戏剧月刊》第一卷第十二期之杞怀《侧帽余谈》，见《中国早期戏剧画刊》，姜亚沙主编，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

¹¹¹ 李渔著，徐寿凯注释，《李立翁曲话·词曲部·科诨第五》，合肥，安徽人民出版社，98页。

¹¹² 张庚、黄菊盛《中国近代文学大系·戏剧卷》（1840—1919），上海，上海书店出版社，1996年版，636页。

地区演出，对舞台下面的观众是一种呼应。

由上面的分析可以看出汪笑侬长于对白的安排，对于插科打诨的运用得心应手，切合人物身份，推动了情节发展，活跃了舞台气氛，有时还寓有言外之意，发人深思。

汪笑侬在这场京剧改良运动中，既推动了题材上对现实的关注，也比较好的兼顾了场上演出，对情节、人物、唱词、对白等等都处理的比较好，文学功底扎实，作品能够做到既通俗又文雅，既能够成功的演于舞台，又可供案头欣赏。汪笑侬以自己的作品推动着京剧创作走向成熟，可谓功不可没。

当然，汪笑侬的作品中也存在一些不足之处，如《骂王朗》一剧诸葛亮与王朗对阵互骂时，二人的对白不免太文，现略选两段白以资证明：

王朗：盖天地有变，神器更易，而归有德之人，此自然之理。汉世数尽，黄巾扰乱，天下争锋，董卓叛逆，催汜行凶，袁术称帝于寿春，袁绍称雄于邺土，刘表占据荆州，吕布虎吞徐郡，社稷倾覆，生灵涂炭，我太祖皇帝，扫清四海，平定八方，并非以权势所取，实天命所归也。世祖皇帝，圣神文武，以承大统，法唐尧禅位虞舜之道，以治天下，岂非天心人意。古人有云：“顺天者昌，逆天者亡。”先生幸勿逆天行事，枉费辛劳，倘若马前归顺吾主，定不失封侯之位。

诸葛亮：……

老夫今有一言，要说与诸君众将听道：昔日桓灵之世，汉统凌替，十常侍作乱于宫中，黄巾贼扰乱于边内，董卓催汜，相继而起，劫夺圣驾，残害生民，国乱岁凶，苍生涂炭，以致狼心狗肺之辈，皆食禄于庙堂；奴颜婢膝之辈，均垂绅于殿阁。幸皇天不绝汉嗣，昭烈皇帝，亲承汉统，践位西川。吾今奉幼主之命，兴师前来讨贼，你既为叛逆之臣，就该藏头缩首，怎么你还敢在这行伍之前，讲什么天数！我把你这皓首匹夫，苍髯老贼，罪孽深重，恶贯满盈，神鬼之所共怒，天地之所不容；又道是乱臣贼子，人人得而诛之，天下之人，恨不得食尔之肉也！¹¹³

像这样的两段对白情辞文雅，有些句子如“以致狼心狗肺之辈，皆食禄于庙堂；奴颜婢膝之辈，均垂绅于殿阁”整齐有力，颇类骈文。但在舞台上演出时，却未免深奥了些，观众多半似懂非懂，影响了舞台效果。相比前面《献西川》唱词的雅俗得宜、生动活泼，可谓是一道里之别。所以今天偶尔我们还可以在舞台上见到

¹¹³ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版，132-133页。

《献西川》的演出，而《骂王朗》则湮没在尘封的典籍中了。

再如《瓜种兰因》在题材上呼应了当时的改良理论，采外国故事解释不爱国的后果，单纯以主题打动人心，却忽略了戏曲的舞台特性。《孝妇羹》中人物普遍缺少个性，每个人都成为道德演绎的一个符号。《煤山恨》城破之际，皇亲周奎竟同六部尚书、四位阁老、陈国公朱老爷等人在家闭门饮酒，不合情理。《马前泼水》崔氏开场一段抱怨朱买臣的无能，最后一句是“情到不堪回首处，一齐吩咐与东风”¹¹⁴，这句未免太文，不合崔氏身份，也是微疵之一。

汪笑侬戏曲作品创作于京剧成熟期，也是京剧改良运动的高潮期。他在剧本编创上所做的大胆实践和精心安排对后来京剧的发展起到了极大的推动作用，而他的剧本中出现的问题也恰好显现了京剧改良运动存在的问题，这些都是汪笑侬为京剧发展提供的宝贵财富。

¹¹⁴ 《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏曲出版社，1957年版，73页。

第三章 汪笑侬的舞台实践和戏曲传播

第一节 汪笑侬的舞台实践

关于汪笑侬的舞台实践傅秋敏在《论汪笑侬的戏曲改良活动》¹¹⁵中已有比较详细的探索，本文主要在其基础上探索汪派的创立和对导演制度的探索。

首先我们注意到汪笑侬独特的声腔流派。

汪笑侬的先天嗓音条件并不出色，“汪之喉音暗不成声”，¹¹⁶“盖汪之嗓音幽闷而老辣，遇沉郁不展时，转入哇字，尽情一放，不如此不能宏也。……唱戏之喉咙而如汪笑侬，可谓苦极闷极。”¹¹⁷但他能取程长庚、孙菊仙、汪桂芬、谭鑫培之长，结合自己的嗓音条件，仔细揣摩，勤于练习，在技巧上下功夫，并在演唱时融入自己的情感，创造出一种吐字有力，苍老遒劲、慷慨悲郁的演唱风格。

“汪笑侬的老生，也算独创一格。”¹¹⁸汪笑侬的演唱极具个性特色，他吸收前辈之长和徽调、汉调的唱腔，结合自己嗓音高窄的特点，常能在低回处上扬，以强调词意，高低音的转换很见功力。每句唱腔在结尾处一放，当时小报称之为炸弹腔。其技巧在于行腔收句时气息先收后放，音量先轻后响，节奏由缓慢到突快，形成突变。这种突变便于表达人物的悲愤情绪，在当时极受欢迎。

汪笑侬身兼剧本创作者和表演者的双重身份，可以把剧本和表演更好的结合起来，从而最大程度地发挥个人嗓音和气质特点，创造出个性鲜明的艺术作品，从而形成自己独树一帜的风格。他在自己独有的剧目中结合个人的嗓音条件创造了一系列新的唱腔，西皮多于二黄，二六多于原板，西皮二六中又往往多用垛板，形成一种明白如话、以唱带演的特殊演唱风格。西皮旋律高亢激昂，二六速度较原板稍快，演唱跌宕起伏，充满跳跃之感，与《哭祖庙》《骂阎罗》《排王赞》《煤山恨》等戏激昂慷慨的感情相得益彰。垛板的使用更使唱句连贯累累如珠，情感抒发淋漓尽致、酣畅饱满，对于演唱者的技巧是一种极大的挑战，对于观众也是绝佳的艺术享受。这些唱腔以鲜明的特色吸引了观众，连带着这一批剧目也不胫而走，成为家喻户晓的流行戏，如《马前泼水》、《刀劈三关》、《哭祖庙》。《马前泼水》的二六、《刀劈三关》的流水、《哭祖庙》的反二黄，尽管为一些持保守观

¹¹⁵ 《戏剧艺术》，1988年2月。

¹¹⁶ 周剑云编，《鞠部丛刊》，民国丛刊第二编69，上海书店，1990年版。

¹¹⁷ 《戏剧月刊》第二卷第三期之张次溪《汪笑侬传》，见《中国早期戏剧画刊》，姜亚沙主编，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

¹¹⁸ 齐如山著《京剧之变迁》，沈阳，辽宁教育出版社，2008年版，96页。

点的“京朝派”人物所讥嘲，但在当时也的确让人耳目一新。张次溪就曾这样评价汪笑侬的演唱：“君之演戏也，西皮多于二簧，二六多于元板，摇板收句。虽极沉郁，然不淹本来字。且二六淋漓痛快如长江之水一泻千里，此又君之所以异于众者也。”¹¹⁹

汪笑侬还反对一味为格律所束缚，主张不墨守成规。如《哭祖庙》，唱句多有突破七言、十言限制，长达四十余字，唱来酣畅淋漓，体现不因律害义的主张。“贼邓艾在成都他进也不能进退也不能退站也不能守既无粮又无有草三军自乱杀得他片甲不留”一句长达四十六个字，而“叹先皇四十年南征北战东挡西杀昼杀夜砍马不停蹄才得来三分帝鼎一隅的江山他断送在眼前”一句也有四十一个字，这么长的句子他一气呵成、慷慨激昂、淋漓痛快，将胸中无限悲愤不平之气尽情倾吐。

时人对这种做法也有一定的疑议，如：

无论何剧，率以自命得意之怪调二六或数板数十句，数来数去，实在不敢恭维。”¹²⁰

汪伶隲之戏，余非绝端反对，惟以二六为编戏之主体，终觉不甚妥当。然其流毒于关外，甚深甚广，余此次转涉江省，道经奉天、长春、滨江等处，学士商贾凡涉足梨园者，均能哼几句类似大鼓调之二六板，秦楼楚馆，善歌者亦非汪腔不习也，其流毒有如此。笑侬有知，当含笑于地下。”¹²¹

的确，演唱如果一味卖弄技巧，不能与人物心理和情节相融，就会缺少打动人心的艺术魅力，观众最初的新鲜感过去后，也就不会再有欣赏的兴趣。艺术技巧只有与真实的人性相结合才会有恒久的艺术魅力。在汪笑侬的剧作中，这些唱腔的运用还是比较合适的。如《哭祖庙》中刘谡的唱段是杀妻杀子后情感抒发的必然，《煤山恨》里的唱段则是为刻画崇祯帝勤政爱民而设，这些地方都不能说是为技巧而技巧，而是为刻画人物、抒发情感而设，所以才具有打动人心的力量。这也是汪笑侬留给我们的艺术思考。

另外，对于道具、服装、动作等等，汪笑侬也能够结合剧情加以更改，使之更符合人物形象和戏剧情节。1915年，汪笑侬搭班第一台时曾与周信芳合演《献西川》，为了突出张松在戏中的主角地位，汪笑侬为张松带上一顶小纱帽，在帽上挂“桃翅”，身穿宫衣，系上绦子。受到启迪，周信芳也让自己扮演的刘备改

¹¹⁹ 《戏剧月刊》第二卷第三期之张次溪《汪笑侬传》，见《中国早期戏剧画刊》，姜亚沙主编，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

¹²⁰ 《申报》，1918年10月11日，上海，上海申报馆。

¹²¹ 《申报》，1919年7月19日，上海，上海申报馆。

穿上“靠”；这样一来就更符合剧情，舞台风格也更统一。这一段经历使周信芳获益匪浅。¹²²

除了技巧的创新外，汪笑侬更注重演出时的以情动人。戏曲的动人力量被汪笑侬发挥得淋漓尽致。

党人碑亦汪筱侬所编，……筱侬触景生情，悲不自胜，抚今追昔，慷慨悲歌。剧中至念诗时声调悲壮苍凉，凄然泪下，现身说法，一若身历其境，几不知为演戏矣。座客知与不知，无不动容。¹²³

骂阎罗亦汪筱侬所编。……筱侬去胡迪骂阎罗时义愤之气溢于言表，捶胸顿足，冤诉不已痛责之，痛责不已谩骂之，借题发挥，满腹牢骚尽情吐出。汪本伤心人，以伤心人演伤心事，宜其如此之沉痛悲壮也。¹²⁴

马嵬坡……与前在春仙演此剧时，声调凄恻，情致缠绵，尤能体贴入微，能使观者泣下沾襟，戏剧之感人深矣。¹²⁵

这些评论都强调了汪笑侬演出时的以情动人，情感成为汪笑侬的表演打动观众的重要原因。

表演技艺的创新、表演时的真情动人，这些使得汪笑侬的舞台表演别具特色，齐如山称“他嗓音极窄……然确有味，板槽亦极磁实，亦算自成一派。”¹²⁶吴小如也称其为汪桂芬之外的另一汪派。故而后人将他的表演单独列出，称为“汪派”。在京剧后三甲雄踞剧坛之时，汪笑侬以票友出身，凭着并不理想的嗓音条件，却走出了风格独特的一条艺术道路，正可为后人多资借鉴。

汪笑侬还在长期的舞台演出中探索出属于自己的导演制度。

传统戏曲演出无明确的导演制，但事实上的导演是早已有之。戏班教师、懂行的班主，某些谙熟舞台艺术的剧作家或批评家，或是某位演员，都在实际上担负了导演的职能。如人称“驱梨园领袖，总编修帅首，捻杂剧班头”的关汉卿就是较早一位集编、演、导于一身的戏剧家。而据潘之恒《鸾啸小品》卷三《情痴》的描述，在排演汤显祖名剧《牡丹亭》时，吴越石“先以名士训其义，继以词士合其词，复以通士标其式”，即请文学、音乐、戏剧方面的行家讲解剧本，设腔定谱，设计身段和舞台表演格式。这种做法也是有效地培养家班的方法，其实做的也就是导演的工作。还有冯梦龙的演出范本，张岱的演出总结等等，也都具

¹²² 沈鸿鑫著《周信芳传》，上海，上海文艺出版社，1996年版，38页。

¹²³ 《申报》，1911年9月26日，上海，上海申报馆。

¹²⁴ 《申报》，1911年9月27日，上海，上海申报馆。

¹²⁵ 《申报》，1911年9月25日，上海，上海申报馆。

¹²⁶ 《清代皮簧名脚简述》，见齐如山著《京剧之变迁》，沈阳，辽宁教育出版社，2008年版，249-250页。

有导演的职能。而更具现代意义的导演当推李渔。他在《闲情偶寄》一书中通过专章“演习部”对戏曲导演问题作了从选剧到变调、授曲、教白、脱套等全过程、全方位、较系统的总结和论述，为戏曲表演创立了“成格”。这些实践为中国古代戏曲的演出积累了宝贵的导演经验。

到了京剧发展的成熟期，戏曲演出已由剧本制转变为名角制，搭班制盛行，在经济利益第一的戏院老板的眼中，花费大量时间来培养演员、训练演出是耗时过度、回报有限的举措。以往的方法已不太适合。这时盛行于班社的多为这样两种排演方式：一是攒戏，由班社里经验丰富、能戏颇多的教戏师傅、鼓师或“抱总讲”先生¹²⁷来搭架子，即确定每个演员的程式身段、锣鼓点子，以及上下场等舞台调度。在此基础演员自己结合人物揣摩表演。二是说戏，由主角本人或主角管事向配角说明配合的关键点。在这样的背景下，汪笑侬形成了自己一套重主角、整体性、行之有效的导演方法，具体表现为：

第一，以剧情为核心，对主要演员或经验丰富的老演员详细说戏教法。

在当时，传统京剧流传一种“以戏唱人”的旧习，一台戏下来，只留下主角的几句唱词几个声段，却搞不清戏的情节。为了克服这种唱人不唱戏，一味追求主角的“角儿”效应的传习，汪笑侬在第一台时就创造了一种以剧情引导主角的排戏方法。每当编完新戏、派定角色时，汪笑侬就召集主要演员，将剧中的唱腔、台词、动作等依次示范一遍，还跟主角剖析剧情，以应付配角上台演出时的不测。要演好一台戏，主角的确很重要，让主角在理解剧情的基础上表演，很大程度上消解了那种角儿的过度的自我表现欲，由以戏唱人转为以人演戏。

第二，注重整体，协调全班人员的演出的排戏法。

汪笑侬常常是自己编创剧本、自己担纲出演主角，所以他的导演工作更多体现于协调全班人员的演出。他主张“集各配角于一处，将戏中腔调节奏、词句身段，口讲指划。”“所以必使集于一处者，不惟令各角自知其词句身段也；尤须注意设法不使其与他人之词句身段相混淆。凡各角之中下才者，不可告以剧情，以免其妄作聪明，胡扯乱闹。其老练深于戏者，则必将戏情与之剖说，以备随时救正他角之失误。”¹²⁸这正是全剧一盘棋的现代导演方法。今天看来实属平常，但相比当时演出习惯于主角制，配角演员则是跑跑龙套的演出惯例，汪笑侬的这种整体性的导演观念应该是非常可贵的了。

这些导演方法对后来一起搭班“第一台”的周信芳启发很大。1918年6月，

¹²⁷ 即班社中文化较高，能看懂剧本的人，多系主角之管事。

¹²⁸ 马少波主编，《中国京剧史》，北京，中国戏剧出版社，1990年版，436页。

周信芳和汪笑侬共同编演了连台本戏《风流天子》，一上演就轰动申城。周信芳还将这种以剧情为核心的排戏准则推而至配角，发现配角的舞台意义。在这些实践基础上，1925年周信芳在为新戏《汉刘邦统一灭秦楚》在申报所做的广告中，明确标出自己导演的身份，称“丹桂第一台特烦周信芳君主导新编破天荒大汉开国历史好戏”，此前的广告中只有“新编”字样。这是上海京剧界第一次明确导演制。¹²⁹汪笑侬的重主角、重整体的导演观念是他在戏曲导演方面的改良活动，对京剧导演制度的确立影响很大。

另外，汪笑侬作为一位戏曲改良者，还曾通过专门的戏曲学校来进行戏曲演员的培养。

1913年3月27日，天津成立改良戏剧练习所，由原教育司蔡志庚主持，汪笑侬任所长，专门培养改良戏剧人才。这是当时培养戏曲人才的一种新式科班。成立后专门招收学生数十名，课程设有喉音练习、词令、戏曲讲义、演说学、技术、拍歌、说白、剧文、国文、体操等。这些课程加强了基础文化教育，演说、体操等课程更是当时从西方新引进的课程，汪笑侬的眼光不可不谓高超。汪笑侬亲自撰写学戏讲义八十篇，为学生讲学，名《戏剧教科书》，连载于天津《教育报》。这个戏剧练习所培养了一批专演新戏的京剧演员，如陈菊影、王冠影、邵竹影等，可惜1914年第一期学生毕业后，该所就结束了。但这种尝试已以成为戏曲史上的有益探索。

第二节 汪笑侬戏曲的传播

赵山林在《中国戏曲传播接受史》中曾概括过戏曲传播接受的近代转型，其标志为：与报刊传媒的密切关系、市场化的运作方式和灵活的经营体制、舞台装置和演出形式的革新。作为京剧改良时期的大家，汪笑侬的戏曲传播也呈现出这种非常明显的近代转型，本文归纳为以下两个方面：传播媒介的变革和演出的变革。

第一个方面是传播媒介的变化。

以往戏曲的传播就是书籍和演出，可近代报刊的出现使戏曲传播有了新的媒介。汪笑侬就非常懂得借助报刊来为自己的戏曲活动助力。中国第一种专门的戏曲理论刊物《二十世纪大舞台》的发起人和组织者就是汪笑侬和陈去病。汪笑侬借助报刊传播自己的戏曲具体体现为以下四点：

¹²⁹ 《申报》，1925年5月23日，上海，上海申报馆。

第一，戏曲作品可以通过报刊等传播。

当时的维新派宣扬文学艺术救国，试图通过文艺唤醒民众，救亡图存。在文艺中又特别看重小说戏曲的力量，所以许多报刊上都专门辟出小说戏曲专栏。许多作品都是不仅在舞台上演出，更把剧本刊登在报刊上。《瓜种兰因》就是连载于陈去病主编的1914年8月20日至31日的《警钟日报》，后陈独秀主编的《安徽白话报》也据以转载。《二十世纪大舞台》上也登有他的剧本《长乐老》、《镂金箱》。通过报刊传播戏曲作品，极大地扩充了汪笑侬作品的接受人群。一部分不喜欢或不方便进戏院看戏的人们也可以通过报刊来了解戏曲作品，并且还可以一再玩赏。

第二，戏曲理论可以通过报刊等传播。

汪笑侬不仅在报刊上传播自己的剧作，而且还通过报刊传播自己的戏曲理论。如在《二十世纪大舞台》上的题词和招股启事、《申报》上的创作或演出启事等等。汪笑侬1914年在北京演出时随演出赠送《宣言》，表达他对戏曲功用和戏曲表演的认识：

知戏虽小道，古之所谓‘高台教化’，即今社会教育也！感人最易。然以词句为本，不能达词句中之义，不能传词句中之情，不能得词句之理，则不足以感人。唱必字正腔圆，做工必合其人之身份，神之必合其事之形音，腔调必合其人之语气。按五音，传七情，设身处地，方足以动人听闻。若腔过多，但求悦耳，使听者脑筋中无领会词句之余地，是一大弊害也。笑侬研究如是，以身作则，请自隗始。¹³⁰

在这段宣言里。汪笑侬认为戏曲具有社会教育的价值，戏剧表演应讲究理解唱词、应设身处地去进行表演。这正是汪笑侬对自己戏曲理论的一次宣传。

1916年12月19日的《申报》戏曲广告栏刊登了汪笑侬对自己改编《空城计》的一段认识：

启者：《空城计》为旧剧中之最优美者，惜其情节与三国演义不符，况斩马谲一段尤无精彩者，今按《三国志》逐节改正，街亭一战赵云则护送官吏以当郭隗，斩谲时上蒋琬求情，诸葛自责痛哭先帝添二六一一大段，似觉较为完备。敬以质诸顾曲诸君，然否并命教正。笑侬白。¹³¹

这一段文字汪笑侬解释了自己改编《空城计》的理由和办法，认为改编史事要考虑观众的心里接受，也是汪笑侬的戏曲见解。

¹³⁰马少波主编，《中国京剧史》，北京，中国戏剧出版社，1990年版，332-333页。

¹³¹《申报》，1916年12月19日，上海，上海申报馆。

1916年1月14日汪笑依在第一台园主为其所刊登的宣传广告下面也有一段话，表明了自己对于戏剧改良的认识：

笑依于星期一抵沪，阅报见贱名上列哲学二字，不禁色骇然怵然愧惶惧然。自元年从事于通俗教育，一大弊害，盖脑筋中将腔调充满，无领会词句之余地矣。因此立意欲改良，先自隗始，乃以双声而切一字，取其听者真切，以七情而发五音，取其听者解悟。再以身段说白补取之，或合改良之初步。若云哲学，依绝对不敢承认。一顾娱再顾娱，敬乞诸君指教。¹³²

在这些戏曲广告里，汪笑依或是直接宣传自己的戏曲主张、或是通过阐释自己的编剧原因，表达了自己的戏曲见解，更与观众达成了交流。

第三，戏曲信息可以通过报刊等传播。

1916年1月13日到1918年8月13日，汪笑依在第一台的每日演出都会提前一天在《申报》上刊登广告，并将当日戏码列出，从无间断。广告形式多样。

如1916年1月13日的《申报》上以第一台园主的身份刊登广告，上写：“汪笑依现已到申，即日登台。”通告了汪笑依抵沪。紧接着14日登有大幅广告：

第一台礼聘寰球欢迎独一无二新旧剧哲学大家著名须生汪笑依二十夜登台烦演《张松献地图》。汪笑依君于辛丑年间在上海曾经《消闲报》取为文榜状元，北上后声名大噪。日本《九州日报》比于田十郎加以月桂冠，美国新闻则以君之剧具有哲学之原理心理学之作用，中外驰名，毋庸赘述。民国元年，君从事于通俗教育，经直隶教育司长蔡任为戏曲改良社副社长。一年蒙现，副总统冯兼任民政长特委改良戏曲练习所所长，改良旧戏，编辑新戏，不下数十出。社会欢迎达于极点，入京后鑫培亦推许其字句音韵，自愧弗如。本园主人托友聘请，大费手续。今拨冗来申，特此预先披露，想顾曲知音诸君子必表同情之欢迎。园主白。¹³³

这么一大幅文字交代了汪笑依的履历，突出他的戏曲文榜状元身份，日本、美国新闻界对汪笑依的高度评价，主持戏曲改良所的经历，最后是谭鑫培的自愧弗如。诸多介绍，都是为了突出汪笑依戏曲的不同寻常，尤其是人们的称赞与欢迎，更增加了对观众的吸引力。

1917年3月2日的《申报》戏曲广告上汪笑依也有一段文字：

启者：《李陵碑》一剧为鑫培君第一杰作，鸿升远不及也，皆因其有火气耳。其余演者但知仿其新词，不知传其真味，千首雷同，大失庐山之真面

¹³² 《申报》，1916年1月14日，上海，上海申报馆。

¹³³ 《申报》，1916年1月13日，上海，上海申报馆。

目也。笑依此剧仍用新词，敢请诸君一尝异味。或有人曰：鱼我所欲也，熊掌亦我所欲也。知音乎？知己乎？舞台一证之。笑依白¹³⁴

这一段文字为自己演出谭鑫培的剧目作了解释，先批评时伶演出时的不知其味，后强调自己表演的独特风格，顺势邀请观众到舞台验证。通过激发观众的好奇心来吸引观众走进戏园，诚是一次绝佳的戏曲广告。

第四，戏剧评论通过报刊传播。

在众多批评中，“戏考”的形式较为常见。各种类型的戏考多为介绍剧情，考其本源。在此时期出现的主要有对《洗耳记》、《桃花扇》、《煤山恨》、《玉门关》、《马嵬坡》、《献地图》、《喜封侯》、《马前泼水》、《党人碑》、《骂阎罗》等剧的介绍。主要是对剧情做大概介绍，并交代其故事的来源。如“献西川亦名张松献地图，原系徽班旧戏，汪笑依始改为京剧。其剧情系……”¹³⁵“《马嵬坡》剧，徽班旧已有之，惟词句鄙俗，难登大雅之堂。经名须生汪笑依大加润色，遂有点铁成金之妙。其剧情系……”¹³⁶“《马前泼水》一剧曩曾风行一时，最时髦之汪派戏也。此剧本笑依由昆腔《烂柯山》改为二黄，朱买臣之故事也。不知剧情与实情全不相符。按马前泼水乃姜子牙事，……”这样的介绍比比皆是。这类戏考一方面可以激发读者欣赏戏曲的好奇，另一方面也可以满足戏曲爱好者对剧情做进一步追索的兴趣。

而其他各种批评或关注作品的讽世泄愤功能，或对表演做出评价，都在一定程度上起到了传播汪笑依戏曲的作用。

第二个方面是演出的变革。

近代戏曲演出的一个重要特征就是商业化，尤其是南派京剧。为了应付激烈的营业竞争，迎合市民的欣赏趣味，需要采取一种商业化的运作方式。各种广告宣传手段无所不用其极，戏园主人在报纸上大肆渲染戏目以招徕观众。汪笑依的戏曲活动也具有这种特点。如上所引，汪笑依初抵沪的时候就以“哲学家”的头衔来打招牌。这种商业化的演出体现为题材的选择与演出形式的革新。

题材的选择上主要是以编演关注时事、宣传爱国救亡思想的剧作为主。演出紧扣时代大事、切合当时国情的剧目，这也是吸引观众的一种手段。1917年2月4日的《申报》在汪笑依当日剧目《洗耳记》下有这么一段说明：

¹³⁴ 《申报》，1917年3月2日，上海，上海申报馆。

¹³⁵ 《戏剧月刊》第二卷第二期之成之《荒腔走板室戏考》，见《中国早期戏剧画刊》，姜亚沙主编，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

¹³⁶ 《戏剧月刊》第一卷第十期之豁公《笑依杰作洗耳记剧本》，见《中国早期戏剧画刊》，姜亚沙主编，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

孔子曰为君难为臣不易，此专制时代之语也。予则曰为总统难，为责任内阁亦不易，非共和时代之语乎？岂知三代以上早有人鉴及于此。吾知其人必非富贵利达横亘于心，国立民福常悬于口者。今民国选举大总统之期近矣，谨排演此剧以告世之贤者。¹³⁷

政治借戏曲来扩大影响，戏曲借政治吸引观众，二者的携手显现了近代戏曲演出的一个特点。

对演出形式的革新也是多姿多彩的。

为了吸引观众，舞台装置上大胆采用了新颖的形式和近代的科学技术，尤其是灯光。这时灯彩戏兴起，汪笑依在上海演出时也曾多次以灯彩、布景或是奇幻的道具来吸引观众。如1917年2月4日《申报》登有广告：

第一台十四夜特烦三麻子君汪笑依君合排异样拿手灯彩好戏全本《玄帝升天》。此戏系披发祖师在莲花岛得遇，一切故事情节离奇，内用五龙捧圣，满台五色莲花倒彩，新加骨牌灯富贵不断头，以及各色花样。而且有唱有做有声有色，大有可观。¹³⁸

2月6日《申报》宣传《玄帝升天》时特别强调“玄帝升天，以灯彩胜。”¹³⁹紧接着，2月14日的广告又对当日剧目《左慈戏曹操》作了说明：

送礼物黄柑自空，受毒刑假装安睡。施神通枷锁自开，指狱卒呆神定身。粉墙壁画龙取肝，空盆中牡丹自开。池内钓四腮鲈鱼，紫芽姜变在空盆。掷酒杯化成鸠鸟，隐身法投入羊群。分身法戏弄曹操，招仙鹤天空飞腾。众尸首提头索命，阴空中鬼打奸臣。¹⁴⁰

满台奇幻的魔术、纷繁的道具，华丽的灯彩，各种光怪陆离之事眩人眼目，正是所谓的“幻术灯彩戏”。

这些幻术、灯彩，有时再加上真水景、真道具，甚至称“此种奇样彩景皆请东瀛技师置成，沪上从未有过”¹⁴¹，正是纯以新奇花哨取胜，但一时还是颇受欢迎的。

这些舞台装置的革新不可不谓大胆出新，但能否有长久的艺术生命力就要看与剧情的结合和演员自己的功力了。不然，虽暂时吸引了观众的眼球，时间一长就会遭到观众的厌弃。

¹³⁷ 《申报》，1917年2月4日，上海，上海申报馆。

¹³⁸ 《申报》，1917年2月4日，上海，上海申报馆。

¹³⁹ 《申报》，1917年2月6日，上海，上海申报馆。

¹⁴⁰ 《申报》，1917年2月14日，上海，上海申报馆。

¹⁴¹ 《申报》，1917年8月13日，上海，上海申报馆。

为了吸引观众走进戏园，汪笑侬还将一些相关剧目连缀起来，冠以统一剧名，排演成连台本戏，如《关公麦城升天》、《许田射鹿》。这种做法也的确起到了一定的效果，从一而再再而三地进行这种连台戏的演出和广告宣传就可以见出。

但是这种做法是否合理呢？小隐在《尊谭室戏言》里有不同意见：

剑云前论三本《走麦城》命名之非，某君与之大起笔舌之争，虽然剑云所论固甚有理由也，海上第一台排二本《许田射鹿》，内容如打鼓骂曹屯土山赠袍赐马白马坡等戏，皆包括其中，不过稍有增补，以期联贯而异。情节至此，去许田射鹿已违，命名之失，得毋与三本《走麦城》同。若此，三本四本接演下去，恐至走麦城时，犹可名曰若干本走麦城耳。名不副实，莫此为甚。周王二人皆属俗伶，原不足责，独汪伶隐以文学大家自命，不为纠正，反甘同流，此则甚不可解者也。¹⁴²

由此可见，这种做法的确值得商榷，但这样可以在一定程度上将一些剧情具有连贯性的戏目统一起来，更利于宣传。而且当时一再采用这种形式，说明这种方法对观众还有颇有号召力的。

另外，汪笑侬还特意演出当时名伶的一些拿手戏，以独具特色的表演来吸引观众。如1917年1月12日汪笑侬演出《逍遥津》，在《申报》上大书：“特别改良与众不同《逍遥津》”，并在下面注明：“《逍遥津》乃昔年春台班重要之旧剧，亦孙菊仙之绝唱，汪君笑侬从不肯演，以尽同袍之谊。然由深知汪君者言其‘欺寡人’一段有卅句之多，皆其自己删改，故再三相烦。”¹⁴³又曾演谭鑫培的《李陵碑》、《珠帘寨》、《托兆碰碑》，都以自己独特的声腔为号召，显示出汪笑侬对自己表演的自信。另一方面其实也是一种借名家宣传自己的方式。

这些大胆的演出获得过时人的欣赏，但也招来了批评，同样还是小隐在《尊谭室戏言》里指出：

汪笑侬之《空城计》自知难与人较胜，遂将斩马谲一段改二六板而城上之西皮亦窜改词句，非复“我本是卧龙岗散淡的人”之旧，标新立异，以为人即难论其非，可谓狡矣。近年于斩谲复加入蒋琬求情，以为可补老本之缺。要知空城计一事，不见正史，排戏者无非取材于演义。蒋琬求情不求情，于剧则既无甚出入，于艺术更无关优劣。若谭鑫培之空城计，既无蒋琬求情，亦复耐人寻味。若汪笑侬之空城计，便有蒋琬求情，仍然未

¹⁴²周剑云编，《鞠部丛刊》，民国丛书第二编69，上海，上海书店，1990年版。

¹⁴³《申报》，1917年1月12日，上海，上海申报馆。

见佳妙。……呜呼！乱世揭竿，王侯自位，若汪笑依之演珠帘寨麒麟童之演连营寨潘月樵之演寄子小达子之演逍遥津、芦花荡，皆为无耻之尤。¹⁴⁴

“无耻之尤”四字可见讥评之重，并且南派京剧名伶几乎全在被批之列，可见京海两派的争论。燕山小隐在《近世伶工事略》里也曾评说汪笑依“嗣在海上，居然饰珠帘寨之李克用，其胆大妄为有如此者。”¹⁴⁵京海两派各有妙处，艺术上的探索和争论是必须的，但以之作为人品评价的标准似为不妥。

尽管有所争议，但这种方式在当时还是被屡屡使用，可见还是起到了一定的拉动观众的作用。而汪笑依勇于创新挑战名家的勇气亦是难得。关于名家名段的创新改造，孰优孰劣可以见仁见智。但若因名角曾经演过，他伶日后就不再演出，这可能会使许多好戏无上演机会。毫无疑问，汪笑依的这种大胆改造是京剧发展所必须的，如果一味学习或因尊重而不再演唱，那只能裹足不前，不利于京剧的发展。

当然，汪笑依大量的舞台演出也起到了推动传播的作用。这时期盛行的搭班制使演员的活动更为自如，故汪笑依的演出遍及大江南北，北京、天津、大连、济南、南京、上海、武汉，所到之处，产生了很大影响。日本人波多野乾一曾在他的《京剧二百年之历史》中记载过这样一件事，当年汪笑依在大连演出《哭祖庙》时有“国破家亡，死了干净”之语，彼时大连全市人人皆善述此两语，殆成为口头禅。¹⁴⁶由此可见汪笑依当时在大连的影响力。

据李大椿《汉剧余洪元与汪笑依》一文记载，1904年在武汉演出时，汪笑依与汉剧演员余洪元京汉同台合演《俞伯牙听琴》和《辕门斩子》，异常精彩。台下，汪笑依将《哭祖庙》赠送给余洪元，后来该剧成为汉剧三生大王吴天保的绝唱，在纪念徽班进京二百年时由他的传人江西京剧团女老生何玉荣演唱。同时，余洪元也将汉剧传统戏《刀劈三关》赠送给汪笑依，此剧后来也成为汪派的代表作之一。

¹⁴⁴周剑云编，《鞠部丛刊》，民国丛书第二编 69，上海，上海书店，1990年版。

¹⁴⁵周剑云编，《鞠部丛刊》，民国丛书第二编 69册，上海，上海书店，1990年版。

¹⁴⁶任二北《优语录》，上海，上海文艺出版社，1981年版，243页。

结语：汪笑侬戏曲的历史地位

身当末世，蹉跎不遇，丢官后的汪笑侬选择隐于伶，借戏曲创作和舞台演出寄托人生志向，实现个人价值，成为一代京剧改良大家。他的身世、创作、表演各方面都为后人留下了丰富的研究材料，以下就从这三个方面作一概括，以显示汪笑侬戏曲的独特价值和地位。

第一，汪笑侬旗人身份、官员出身，下海后讳言身世，自称“隐于伶”。对此时人普遍认同，对其志向、才气一时推崇。正是所谓的“世有奇才而隐于伶者。”¹⁴⁷后戏曲改良大兴于世，汪笑侬又投入到京剧改良运动中，借伶为仕。这种仕指的是对社会事务的积极参与。汪笑侬不再满足于“隐于伶”，而是将自己的艺术和时代联系在一起，积极参加京剧改良活动，投身于社会这个大舞台。汪笑侬希图以自己仕于伶努力实现个人的人生价值，也提高了“伶”在世人眼中的地位。

第二，汪笑侬以自己的创作推动了京剧改良，为京剧走向巅峰期打下了扎实的基础。这个时期有许多新作品出现，但能够搬演于舞台并流传后世，为后人提供规范的作品很少。汪笑侬剧作甚丰，内容上多采昆曲为蓝本，兼弋、秦、徽、汉，改之为二簧，丰富了京剧剧目。作品风格鲜明，多为重建传统伦理道德，揭露权奸误国的题材。这种题材特点也是京剧改良运动的重点，正是时代风云在作品中的投影。

另外，长期舞台演出的经历使汪笑侬特别注意剧作的舞台性，从题材选择、情节结构、人物塑造以及曲词、念白等方面都做了很好的尝试，为京剧发展至顶峰打下了良好基础。汪笑侬的戏曲创作是可以作为京剧成熟期的一种规范来进行学习和分析的，可惜当时及其后的评论很少就此方面做出评价，其实也从侧面反映出一直以来戏曲评论的某些缺失。

京剧改良运动时期，倡导者提倡编演适应现实生活的新剧，并吸收西方美学观点，提倡多编悲剧。这是具有积极意义的。但是带着明显的功利目的去改良戏曲，强调戏曲的社会功能，强调编时事剧、爱国剧，认为只有悲剧才有价值，这就忽略了戏曲艺术自身的艺术规律和特点。事实上，当时许多一味追求反映时事却不讲究艺术技巧的作品今天在舞台上早已不见，如《黑籍冤魂》、《玫瑰花》虽轰动一时却很快消失，甚至有些在当时就只是出现于报刊而没能上演。但是汪笑

¹⁴⁷ 《戏剧月刊》第三卷第三期，见《中国早期戏剧画刊》，姜亚沙主编，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

依的作品却以其丰富的内容、多样的风格长期流传，一再激发人们的思考，给观众美的享受，成为京剧改良运动的主要成果。成功之处在于他既吸收了京剧改良的优势，又能从戏曲艺术自身规律出发进行创作，这就使作品具有了长久的艺术生命力。这正是我们今天重新审视汪笑侬戏曲的原因。

第三，作为演员，汪笑侬能够在京剧后三鼎甲辉煌剧坛时独树一帜，创立风格独特的汪派。他先天不好，嗓音高窄，后因长期吸食鸦片而变得低哑，但却能熔铸各派，结合自己的嗓音条件，创造出一种苍老遒劲、慷慨悲郁的演唱风格。他所设计的唱腔切合他的剧本创作，多用二六数板，和情节、情感有机结合，很有艺术感染力。

对于这种唱腔上的革新，虽存在争议，但无改这种唱腔风靡一时的状况。因为这种唱腔的革新是根据剧情安排的，适合于情感的倾诉，能够打动身处风雨飘摇、国家动荡时期的人们。这种积极创新又遵循艺术规律的做法颇值得后世学习。

汪笑侬留给我们的艺术思考是丰富的。与前代相比，他的京剧剧本创作无人可比，数量和质量都达到了较高水平。而他的表演也同样能给人启发。处在京剧发展的成熟期，汪笑侬对京剧题材的丰富、形式的规范、场面的调度、人物的穿插、角色的定位、美学风格、演唱技巧、表演形式等都有贡献。今天流传下来的《哭祖庙》、《马前泼水》、《刀劈三关》、《献地图》等剧对于我们研究京剧改良运动的意义和教训都大有帮助。

汪笑侬的作品在当时很受欢迎，与汪笑侬对戏曲“场上”的认识大有关系，这一点足为后世剧作家学习。而他借助报刊和商业化运作的传播方式对后世的戏曲演出也是大有启发。

参 考 文 献

一、作品类

《汪笑侬戏曲集》，北京，中国戏剧出版社，1957年版。

张庚、黄菊盛主编：《中国近代文学大系·戏剧集》（一、二），上海，上海书店，1996年版。

黄希坚、俞为民选注：《近代戏曲选》，上海，华东师范大学出版社，1995年版。

阿英编：《反美华工禁约文学集》，北京，中华书局，1960年版。

《晚清戏曲小说目》，北京，古典文学出版社，1957年版。

二、工具书类

《中国戏曲志·上海卷》，北京，中国 ISBN 中心，1996年版。

《中国戏曲志·北京卷》，北京，中国 ISBN 中心，1996年版。

《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，北京，中国大百科全书出版社，1983年版。

徐幸捷、蔡世成主编，《上海京剧志》，上海，上海文艺出版社，1999年版。

上海文化艺术志编纂委员会编：《上海文化艺术志》，上海，上海社会科学院出版社，2001年版。

《中国近代期刊篇目汇录》（共六册），上海，上海人民出版社，1980-1984年版。

中国艺术研究院戏曲研究所资料室编著：《中国戏曲研究书目提要》，北京，戏剧出版社，1992年版。

傅晓航、张秀莲主编：《中国近代戏曲论著总目》，北京，文化艺术出版社，1994年版。

齐森华、陈多、叶长海主编：《中国曲学大辞典》，杭州，浙江教育出版社，1997年版。

陶君起编著：《京剧剧目初探》，北京，中国戏剧出版社，1963年版。

三、戏曲研究论著：

阿英编：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，北京，中华书局，1962年版。

周明泰：《道咸以来梨园系年小录》，北京，中国戏曲艺术中心，1985年版。

《都门纪略中之戏曲史料》（几礼居戏曲丛书第一种），几礼居 1932年版。

周剑云：《鞠部丛刊》，民国丛书第二编 69，上海，上海书店，1990年版。

张次溪：《清代燕都梨园史料·正续编》，民国丛书第五编，上海，上海书店，1996年版。

- 任二北编著：《优语录》，上海，上海文艺出版社，1981年版。
- 蔡世成辑选：《〈申报〉京剧资料选编》，上海，上海书店，1994年印。
- 中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会编：《京剧谈往录三编》，北京，北京出版社，1990年版。
- 赵惠蓉：《燕都梨园》，北京，北京出版社，2000年版。
- 梁淑安编：《中国近代文学论文集·戏剧卷》（1919-1949），北京，中国社会科学出版社，1988年版。
- 周贻白：《中国戏剧史长编》，北京，人民文学出版社，1960年版。
- 《中国戏曲发展史纲要》，上海，上海古籍出版社，1979年版。
- 徐慕云：《中国戏剧史》，上海，上海古籍出版社，2001年版。
- 董每戡：《中国戏剧简史》，上海，商务印书馆，1949年版。
- 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》，北京，中国戏剧出版社，1980年版。
- 张庚：《戏曲美学论》，上海，上海书画出版社，2004年版。
- 北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著：《中国京剧史》，北京，中国戏剧出版社，1990年版。
- 王芷章：《中国京剧编年史》，北京，中国戏剧出版社，2003年版。
- 赵山林：《中国戏剧学通论》，合肥，安徽教育出版社，1995年版。
- 赵山林、田根胜、朱崇志编著：《近代上海戏曲系年初编》，上海，上海教育出版社，2003年版。
- 赵山林：《中国戏曲传播接受史》，上海，上海世纪出版集团，2008年版。
- 谭帆：《优伶史》，上海，上海文艺出版社，1995年版。
- 谭帆、陆炜：《中国古典戏剧理论史》，上海，华东师范大学出版社，2005年版。
- 谭帆：《中国雅俗文学思想论集》，北京，中华书局，2006年版。
- 程华平：《中国小说戏曲理论的近代转型》，上海，华东师范大学出版社，2001年版。
- 田根胜：《近代戏剧的传承与开拓》，上海，上海三联书店，2005年版。
- 吴小如：《京剧老生流派综论》，北京，中华书局，1986年版。
- 董维贤：《京剧流派》，北京，中国戏曲出版社，2006年版。
- 么书仪：《晚清戏曲的变革》，北京，人民文学出版社，2006年版。
- 康保成：《中国近代戏剧形式论》，桂林，漓江出版社，1991年版。
- 许金榜：《中国戏曲文学史》，北京，中国文学出版社，1994年版。

颜全毅：《清代京剧文学史》，北京，北京出版社，2005年版。

苏移：《京剧二百年概观》，北京，北京燕山出版社，1995年版。

钱久元：《海派京剧的奥秘》，合肥，合肥工业出版社，2006年版。

左鹏军：《文化转型中的中国近代戏剧》，海口，南方出版社，1999年版。

张发颖：《中国戏班史》，学苑出版社，2003年版。

陈伯海：《上海文化通史》，上海，上海文艺出版社，2001年版。

庄永平、潘方圣：《京剧唱腔音乐研究》，北京，中国戏剧出版社，1994年版。

四、相关研究论文及报纸、期刊

傅秋敏《论汪笑侬的戏曲改良运动》（《戏剧艺术》1988，02）

李仲明《清末民初的京剧改良家汪笑侬》（《民国春秋》1995，03）。

祖袭尧《京剧界的怪杰——汪笑侬》（《文史杂志》1995，04）。

陈国忠《汪笑侬的〈空城计〉》（《中国京剧》1996，01）。

张海芳《戏剧改革的先驱》（《戏剧丛刊》2002，06）。

张扶直《一代奇伶》（《文史知识》2004，07）。

吕承焕《同光时期上海京剧活动研究》，2007，10。

姜亚沙主编《中国早期戏剧画刊》，北京，全国图书馆文献缩微复制中心，2006年版。

《申报》，上海申报社编辑，1872年—1911年。

《警钟日报》，蔡元培主编，1904年—1905年。

《新民丛报》，梁启超主编，新民丛报社，1902年—1907年。

《春柳》，春柳月刊社，1918年12月—1919年10月（1—8期）。

《二十世纪大舞台》，上海大舞台丛报编辑发行，1904年。

《繁华杂志》，锦章图书局发行，1914年—1915年。

《梨园公报》，上海梨园公会主办，1928年—1931年。

《绣像小说》，商务印书馆发行，1903—1906年。

《中国白话报》，中国白话报社，1903—1904年。

《大陆报》，大陆报社，1911—1949年。

后记

走进华师是我的幸运。

最幸运的是遇见恩师谭帆先生。他不嫌我的浅薄无知，居然容我入其门下。这是信任也是压力。门下三载，感受甚深。但个人能力有限，成绩菲薄。高山仰止，却也是动力。希望能在以后的岁月里践行恩师的教导，谨以为报。

求学的课堂上遇见了许多位优秀的老师：赵山林、方勇、程怡、归青、查正贤、陈晓芬、朱惠国、彭国忠。他们风神各异、德行如一。虽不能及，心向往之。还有程华平、王意如、王冉冉三位老师，我贸然闯入他们的课堂，得到的却是他们的微笑。感谢这些老师的悉心指导，德行学问铭记在心。

论文的写作中，从开题到撰写，一直有导师的指导，我才得以在柳暗花明中寻出一条路来。论文写不下去时，我会向导师的著作里寻找方向。收到导师的修改意见时，我总能豁然开朗。从最初的选题到基本框架的确定，从初稿到定稿，无不凝聚导师的心血。谭师待人温和，治学严谨，我永志难忘。

其间还受益于赵山林老师颇多，批改作业，推荐发表，借我书籍，点拨关键；还有殷国明老师，言笑蔼蔼，润物无声。还有在我撰写论文中给过我帮助的同门：刘晓军、涂育珍、汪超、季翠霞、毛杰、霍丹，谢谢你们的援手。还有邓集田、贺文婷、求洁、彭丽熔、牛敏以及所有的同学，有你们的时光总是那么快乐。

感谢父母，桑榆之景，因我而多了几分辛劳、几多牵挂，无以为报，心甚歉疚。感谢女儿，夜深人静时，论文写累了，你轻轻的呼吸和温暖的小手是我最好的安慰，你是我暗夜的天使，我却只能为你盖好被子。孩子与学业是两难，既然选择就只有认真做下去。那些分离，我希望是送给女儿的人生礼物，有些事情是人生必须承担的。还要谢谢姐姐，为我做了那么多。

李雯

2009年11月