

济南大学

硕士学位论文

汪笑侬戏剧改良活动研究

姓名：张月苓

申请学位级别：硕士

专业：中国古代文学

指导教师：郭浩帆

20100521

摘 要

汪笑侬是近代优秀的戏剧改良家。周信芳等老一辈戏剧家对其人、其戏剧改良活动都有比较高的评价。汪笑侬戏剧改良是近代戏剧改良活动的重要组成部分,研究汪笑侬戏剧改良活动具有重要的意义:一方面有助于对汪笑侬及其戏剧改良活动进行系统研究,另一方面作为个案研究,同时可构成整个戏剧改良活动研究的有机环节,从而开拓近代文学研究的空间。但目前学术界对汪笑侬戏剧改良活动乃至近代戏剧改良活动的研究还十分薄弱,研究论文少,系统性较差,多以零星的形式出现在戏剧研究著作中,如《中国京剧史》、《京剧流派》等。目前只有很少几篇论文涉及该论题,但也多是综述汪笑侬一生的活动,对其戏曲改良活动则涉及较少,如周信芳《敬爱的汪笑侬先生》、李仲明《清末民初的京剧改良家汪笑侬》、傅秋敏《戏剧改良的前驱汪笑侬》等等皆是。关于汪笑侬戏剧改良活动的许多问题都有待于深入探索。

本文把汪笑侬戏剧改良活动置身于近代戏剧改良活动的大潮中进行研究。主要从以下几个方面开展工作:一、通过对汪笑侬诗、词、对联等作品的研究,弄清其思想发展过程;二、对汪笑侬戏剧改良活动进行文化学的探源,深入挖掘其社会文化意义;三、对汪笑侬的戏剧改良活动展开全方位研究,在分析其戏剧作品的基础上,发掘其思想内涵,总结其艺术成就并分析其丰富多彩的演出实践和实践理论;四、在前面研究工作的基础上,对汪笑侬在近代戏剧改良活动中的历史贡献给予客观的评价。

本文主要包括以下五个方面:

第一章结合前人的相关记载,综述汪笑侬的生平与创作,简要分析其思想发展过程,作品的艺术特征等。

第二章探讨汪笑侬彰显时代特色的戏剧改良理论与实践。揭示其独具特色的戏剧改良理论,详细分析其集编、导、演于一体的戏剧改良实践活动。同时结合社会时代背景和汪笑侬思想分析其戏剧改良的原因,着重探讨汪笑侬戏剧改良的内在原因,深入挖掘其社会文化意义。

第三章分析汪笑侬戏剧改良的艺术成就。重点从唱词、风格、唱腔、舞台表演等方面尽可能深入地分析其独特的艺术成就。

第四章在前前三章研究的基础上,客观评价汪笑侬戏剧改良的历史贡献,同时指出汪笑侬戏剧改良活动的不足之处。

最后“附录”部分是汪笑侬研究文献目录,以期为后来的研究提供一些资料。

关键词：汪笑侬；戏剧改良活动；研究

Abstract

Wang Xiaonong is an excellent drama of modern home improvement. His dramatic improvement of the evaluation activities is high relatively by the older generation of dramatists such as Zhou Xinfang. The modern drama improvement activities of Wang Xiaonong is an important part in drama improvement, so the reaching of Wang Xiaonong is of great significance. On one hand, he helped us to study activities of the system. On the other hand, the problem as a case study, constitutes the entire theater an integral part of improvement activities at the same time, thus opening up a room for modern literature. But their dramatic improvement of the academic activities is of a lack of appropriate studies, and the study of Wang Xiaonong dramatic improvement activities is very weak. The research papers are less and the System is poor. So far, the reaching of Wang Xiaonong academic activities, is in the form of sporadic books in the Drama, such as *History of Chinese Opera*, *schools of Beijing Opera*. Articles in the system of Wang Xiaonong and his improvement activities are less, even if a few papers are mostly summarized the research Wang's life, such as Mr. Zhou Xinfang's *Dear Mr. Wang Xiaonong*, Li Zhongming *Late Qing Dynasty opera reformers Wang Xiao-ning*, Fu Qiumin *dramatic improvement of the precursor Wang Xiao-ning*, etc. So the dramatic improvement activities remains to be explored further.

This paper includes five aspects:

The first chapter mainly combining predecessors notes summarized Wang's life and creation, briefly analyzes its ideological development process, the characteristics of art and so on.

The second chapter focuses on Wang's highlight characteristics of the times dramatic improvement theory and practice. Reveal the unique drama improved theory, a detailed analysis of the set of writers, directors, actors in one drama improved practice. Combined with social background and Wang Xiaonong thinking of the dramatic improvement of the reasons, focuses on Wang Xiaonong dramatic improvement of the underlying causes, tapping their social and cultural significance.

The third chapter focuses on Wang's drama improved artistic achievements. Focus from the lyrics, style, singing, stage performances and so on as in-depth analysis of its unique artistic achievement.

The fourth chapter combines the first three chapters of Wang 's writers, directors, actors and other aspects of objective evaluation of his dramatic improvement in the historical contribution, a inadequate.

Finally, according to the information available to do the research appendix in order to provide for the later study of the researchers information.

Key words: Wang Xiao-nong; Dramatic improvement activities;research

光绪末年,以康有为、梁启超为首的资产阶级维新派,开展了一场轰轰烈烈的资产阶级改良主义运动。西方资产阶级文化如一股清泉,涌进沉闷、闭塞的旧中国。随着资产阶级民主革命运动的兴起和文学革新运动的发展,改革戏剧的要求越来越迫切。20世纪初,受“诗界革命”、“文界革命”、“小说界革命”的影响,“戏曲改良”已经成为大势所趋。戏剧朝着迅速反映时代内容、摆脱曲的格律束缚、对白日趋口语化和舞台动作向着“写实”的方向发展。1902年,梁启超在《新民丛报》创刊号上发表《劫灰梦传奇》,揭开近代戏剧改良的序幕。1904年,以陈去病、柳亚子为首的资产阶级革命派创办《二十世纪大舞台》,柳亚子撰《〈二十世纪大舞台〉发刊词》,正式打出“戏剧革命”的大旗,公开号召组织“梨园革命军”,为资产阶级民主革命服务。“他日民智大开,河山还我,建独立之阁,撞自由之钟,以演光复旧物、推到掳朝之状剧快剧,则中国万岁!《二十世纪大舞台》万岁!”¹同年,三爱(陈独秀)在《安徽俗话报》上发表《论戏曲》,从理论上阐述戏剧的教育功能。他提出了五点改良意见:“一、宜多编有益风化之戏;二、采用西法;三、不可演神仙鬼怪之戏;四、不可演淫戏;五、除富贵功名之俗套。”²这些都在文艺界引起了很大的反响,启迪着汪笑侬探求真理的热情。正是在这样的社会背景下,汪笑侬凭借自己渊博的文化修养,挥笔编新戏、创新声,大胆走上了戏剧改良的道路。

第一章 汪笑侬的生平与创作

汪笑侬(1858—1918),本名德克俊(一作德克金),又名儼,字笑侬,号仰天、竹天农人,斋名天地寄庐,满族人。³近代著名京剧演员、剧作家和导演。他从小好读诗书,天资聪慧,十七岁应试入学,二十二岁中己卯科举人,此后却不在功名上求进取,而潜心于听书顾曲。当时三庆徽班正在北京演出,他对新兴的京剧产生了浓厚的兴趣。朋友们劝他“上进”,他笑着回答说:“我不愿作书卷中的蠹鱼。”⁴他还常去票房学戏、演戏,很快成为名票。

汪笑侬中举后不久,家庭生活日渐窘迫,加上其父望子成龙心切,乃集资为他

¹ 周贻白.中国戏曲发展史纲要(第一版).上海:上海古籍出版,1980.

² 三爱.论戏曲.转引自阿英.晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷(第一版).北京:中华书局,1960.

³ 汪笑侬.汪笑侬戏曲集.北京:中国戏剧出版社,1957.

⁴ 周信芳.周信芳文集.北京:中国戏剧出版社,1982.

捐了个县官，为河南太康县令。“汪笑侬……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。汪性旷达不羁，不以失官为意，回京后益发致力于戏曲。”¹朋友亲戚为他扼腕叹息，他却如释重负般轻松地说：“我如何而来，如何而去；今日幸能摆脱桎梏，现在我可逍遥自在了。”²

汪笑侬本不姓汪，原名德克俊（亦作德克金）。他之所以改名汪笑侬，据说还与汪桂芬有一定的关系：汪笑侬私淑程长庚，但自觉嗓音不是最上乘，不敢学程而求其次，每效汪桂芬唱法。某日一席间，汪高歌一曲后，请益于桂芬，桂芬笑而不答，汪大惭恨，从此益发勤学苦练。光绪甲午前，汪感于时事日非，竟摒弃仕途，易名笑侬，正式下海演唱。时时往来于京津沪各地，四十岁后享名。³

汪笑侬学识渊博，才气过人，精于琴棋书画和医卜星象，对佛法和金石之学都有很深的造诣。西学传入中国后，他还涉猎过心理学、催眠术、法律、西洋史、商业史等。他喜欢吟诗作对，也善骈四俪六的八股文。如此才子竟然下海唱戏，表明他视功名如草芥的人生态度。汪笑侬下海后，亲友们责备他以县官身份厕身于倡优之列，他却笑着回答说到自己做县官止七品耳，今则王侯将相任己所为，是一件很快乐的事情。他自号为“仰天”，署其居为“天地寄庐”，以表示他那种愤世嫉俗、落拓不羁的情感。当道者剥去了他的旗籍，逐出都门，于是他漫游南北，到各地演出。他在两首《自题肖像》诗中写道：

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，一处舞台一老汪。⁴

汪笑侬以铜琶铁板当作生涯，主要是借戏剧以发泄内心的忧愤，目的是通过高台教化，凭借自己的口舌声手，以讽刺、抨击黑暗的政治和社会。正如当时海上漱石生（孙玉声）所说，汪笑侬“慨清政之不纲，愤然弃轩冕……遂隐于伶，每日优孟登场，以陶写胸中郁勃之气。”当时有不少人都称他为“伶隐”。⁵

光绪中期以后，汪笑侬到上海，先后在丹桂茶园和春仙茶园演出。时逢京剧改良运动兴起，他与陈去病等人于光绪三十年（1904）九月创办了中国最早的戏剧杂志《二十世纪大舞台》，宣称“以改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想，为

¹ 苏雪安.京剧前辈艺人回忆录（第一版）.北京：中国戏剧出版社，1958.

² 周信芳.敬爱的汪笑侬先生.中国戏剧，1957，11（12）：3.

³ 苏雪安.京剧前辈艺人回忆录（第一版）.北京：中国戏剧出版社，1958.

⁴ 汪笑侬.汪笑侬戏曲集（第一版）.北京：中国戏剧出版社，1957.

⁵ 孙玉声.退醒庐笔记（第一版）.台北：文海出版社，1982.

唯一之目的。”¹他在《自题肖像》中说：“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。”任二北《优语集》引龙显明语说：“光绪三十年，《大陆报》载有汪诗多首。内一联云：‘意中深服华盛顿，眼底绝无拿破仑！’笑侬之抱负可知。其曰‘化身千万’，总归有‘众生不成佛，我不成佛’之大慈悲胸襟。若斯人者，固暗室之明灯，载记中罕见之畸人也！宜有专集以传。”²

除北京、上海外，汪笑侬还到南京、济南、天津等地演出、讲学并从事戏剧改良活动。他每到一地，都引起不小的反响。

近人刘豁公《洗耳记》剧本云：“伶隐汪笑侬，为满人之具革命者。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。……汪既不惟人所谅，遂托于歌以讽世。尝编《党人碑》剧，以刺满清之捕杀民党；编《哭祖庙》剧，以刺权奸之卖国求荣；编《洗耳记》，以刺官僚之争权夺利。演时慷慨悲歌，声与泪俱。人皆赏其饰伪如真，不知其用心苦也。”³正如海上漱石生所说，汪笑侬“慨清政不纲，愤然弃轩冕……遂隐于伶，每日优孟登场，以陶写胸中郁勃之气”。

4

汪笑侬一生创作了大量的剧本，可惜散佚颇多，给今天的研究工作带来诸多不便。流传下来的剧本主要收录在《汪笑侬戏曲集》中。该书收录汪笑侬编创的剧作近 20 本，这些剧本是我们研究汪笑侬的重要依据。

蒋星煜教授《汪笑侬编演剧目存佚考》一文列出汪笑侬编演剧目共三十八种，其中有刊本流行者二十七种：《洗耳记》、《兴赵灭屠》、《波浪推》、《喜封侯》、《马前泼水》、《半日阎罗》、《鞭打督邮》、《怒斩于吉》、《耒阳县》、《张松骂曹》、《献地图》、《左慈戏曹》、《受禅台》、《哭祖庙》、《金马门》（一名《骂安禄山》）、《马嵬驿》（一名《六军怒》）、《党人碑》、《骂阎罗》、《游武庙》、《排王赞》、《骂王朗》、《战蚩尤》、《继母骂殿》、《孝父羹》、《长乐老》、《刀劈三关》、《煤山恨》；有藏本未有刊本者二种：《河伯娶妇》、《廉颇负荆》；见于代序未见藏本、刊本者六种：《失街亭》、《瓜种兰因》、《易水寒》、《马毛延寿》、《完璧归赵》、《敲鼓断金》；无藏本、刊本经调查访问得知确有剧本者三种：《芦花记》、《沉香亭》、《吓荆蛮》。⁵

其实，汪笑侬所创作、改编或加工润饰过的剧目远远超过上面的统计。据《记

¹ 张次溪.清代燕都梨园史料 (第一版).北京:中国戏剧出版社,1988.

² 任二北.优语集(第一版).上海:上海文艺出版社,1981.

³ 孙玉声.退醒庐笔记(第一版).台北:文海出版社,1982.

⁴ 孙玉声.退醒庐笔记(第一版).台北:文海出版社,1982.

⁵ 蒋星煜.中国戏曲史探微(第一版).济南:齐鲁书社,1985.

〈缕金箱〉之内容》一文记载：“春仙园伶隐汪笑依与夜来香（即周凤文）近又新唱《缕金箱》新剧，案《缕金箱》为明季杨文聪方藏故事。……兹有隐名‘红光’者特编此剧，赠诸笑依，复由笑依加以润饰。笑依自扮杨友龙，夜来香则扮方藏。”¹可见《缕金箱》一剧虽由“红光”执笔，但经过汪笑依加工润饰后才搬上舞台演出是事实，同时，该剧后来以“孝农”署名，发表于《二十世纪大舞台》。《桃花扇》、《西门豹》、《玄帝升天》等剧也都经过汪笑依加工或改编后才搬上舞台演出。

除创作、改编京剧剧本以外，汪笑依还编演了不少话剧剧本，因不见流传，真伪难辨，有些仅知名目而已，所以很难进行系统的梳理。但据1913年朱双云《新剧史》记载，《新茶花》一剧前二本为王钟声所编，原名《缘外缘》，“后有某氏赠之新舞台，乃易今名……嗣该台以该剧足资号召，因窃取汪笑依编之《武士魂》改头换面，变为三、四本之《新茶花》。（原本系仆代主战，新舞台改为卓然代战）”。²由此可见，汪笑依曾编演过《武士魂》，而三、四本《新茶花》的真正作者是汪笑依。

汪笑依是内外行公认的“戏才子”，他在剧目的编创上下了很大功夫。“君尝改编《桃花扇》为京剧，情文并茂，为君生平绝大文字，然以角色不易齐全，故未演唱，是又君之遗憾也。其他剧本，情节有不合事实，及词句欠典雅者，君多所删润，固今世所演戏剧，百尾贯串，皆君之功”。³他编写剧本，富于革新精神，从不墨守陈规。为避免因律害义，他常打破京剧七言十言的成规。《受禅台》的摇板，最多的长达二十余字。他又常常在句中加词，词中加字，使唱白更加生动活泼。有人对此加以责难，他却回答说：“格律原为人所创造，何妨由我肇始？”⁴

汪笑依还从昆曲、传奇改编剧本，这一类剧本主要有：《党人碑》、《马前泼水》、《马嵬驿》（又名《六军怒》）、《琵琶泪》、《波浪推》、《易水寒》、《洗耳记》等。《刀劈三关》一剧，从徽调翻成皮黄，不仅唱腔曲调有所改变，在剧作和表演上也有创造发展。徽班原剧主人公为雷振海，京剧则改成了雷万春。原来戴“黑髯”的老生变成戴“白满”的老生，身手眼法步也随之起了相应的变化。

京剧老戏如《献地图》、《骂阎罗》《完璧归赵》等，经过汪笑依的丰富提高，增删润色，都与旧本迥不相同。他修改剧本，既情节合理，又吻合史实；还要求文理通顺，上口流畅。

¹ 朱双云.新剧史,转引自傅秋敏.论汪笑依的戏曲改良活动.戏曲艺术,1988,(3):46-47.

² 《二十世纪大舞台》第一期,转引自傅秋敏.论汪笑依的戏曲改良活动,戏曲艺术,1988,(3):45-54.

³ 张次溪.清代燕都梨园史料(第一版).北京:中国戏剧出版社,1988.

⁴ 周信芳.敬爱的汪笑依先生.中国戏剧,1957,11(12):4-5.

通过对汪笑侬的戏剧编演情况的初步统计,我们可以看出汪笑侬是一位多产的剧作家(包括创作和编演的作品)。这与他渊博的文化修养密切相关。周信芳先生对汪笑侬的才学给予高度评价,他说:“笑侬先生学识渊博,才器过人。琴棋书画,无所不能,医卜星象,无所不晓。西学传入中国后,他还涉猎过心理学、催眠术、法律、西洋史、商业史等。老一辈的朋友还听他谈讲过佛法和金石之学。经常吟诗作对,也善骈四俪六的八股文。”¹除此之外,汪笑侬还创作了大量的诗文。这些诗文,除了其本身特定的历史价值和意义外,对他的剧本创作也有着直接的影响。张庚认为“剧作也是一种诗。”²这是因为戏曲剧本的正式产生与诗歌发展到一定的阶段是分不开的。汪笑侬善填词,而他的诗文风格和艺术情趣对他的剧本创作无疑有着直接的影响。

汪笑侬在早期(1903年)发表过三首通俗浅近的时调。因这三首时调署“竹天农人”(“竹天”即“笑”,“农人”即“侬”),登载于李宝嘉主编的《绣像小说》杂志,未被辑入《汪笑侬戏曲集》,所以一向鲜为人知。只有阿英先生《清木的时调》一文对此作了记载。

这些时调比较典型的反映汪笑侬诗文创作的特色,以及它们与汪笑侬剧本创作的关系。除诗文和时调的影响以外,汪笑侬的剧本创作主要是受其改良思想的支配。也就是说,剧本创作是汪笑侬改良思想的外在表现。

汪笑侬的唱腔,“西皮多于二黄,二六多于原板、摇板,收句虽极沉郁,然不掩本来字音。且二六淋漓痛快,如长江之水,一泻千里,此又汪之所以异于众者”。³他的行腔抑扬吞吐,重视韵趣;收句落音能放,上海小报曾戏称其为“炸弹”。一则因其收尾前细后重,再则由于放音一出必引起暴雷般的掌声和喝彩声,所以以“炸弹”二字加以形容。他的唱腔不仅能放,亦能蕴蓄。遇有细腻的感情,擅用迂回曲折的腔调来表达。同时汪笑侬善于吸收各家之长,兼容并蓄,形成独特的汪派风格。《耕尘社剧话》描写他的唱功说:“檀板一生,凄凉忧郁,茫茫大千,几无托足之地。出愁暗恨,触绪纷来,低徊呜咽,慷慨淋漓,将有心人一种深情和盘托出,借他人之酒杯浇自己之块垒。笑侬怠以歌场为痛苦之地者也。”⁴

然而,在艺术上有如此成就的京剧“怪才”晚景却十分凄凉。长时间的忧郁和生活贫困使汪笑侬身体越来越差,特别是他的连襟、我国话剧创始人之一王钟声被清政

¹ 周信芳.敬爱的汪笑侬先生.中国戏剧,1957,11(12):4-6.

² 张庚.戏剧概论(第一版).长沙:湖南文艺出版社,2003.

³ 张次溪.清代燕都梨园史料(第一版).北京:中国戏剧出版社,1988.

⁴ 肝若之.琴心剑气楼忆墨,转引自周贻白.中国戏曲史长编(第二版).北京:人民文学出版社,1960.

府杀害于天津后，汪笑侬深受刺激，对晚清政府更是深恶痛绝，他曾写过一部剧本《问天》，谴责晚清统治者，为王钟声的遇害大声疾呼。1918年春，汪笑侬赴大连，带病登台，致使病情加重。这一年秋天，汪笑侬的病情进一步恶化，终于9月23日逝世于上海，享年60岁。上海伶界联合会和汪笑侬的亲友出资，将汪笑侬安葬在真如梨园公墓。周信芳先生沉痛地说：“笑侬先生死前，生活极为颠连困苦。饱学多才胸怀理想，愤世嫉俗，不满现实，却有茫茫然不知何去何从；虽遁迹舞台，借歌曲亦济世，希望讽古喻今，达到移风易俗之目的，但孤军奋斗，终难多所作为。因此，半世陷于苦恼，乃借酒浇愁，赍志而没。……可惜的是，他所以留下来的如此丰富的优秀剧目，积渐失传，如今绝大部分竟无人能演，致令一代艺术大师与孤坟荒草一同湮没，思之无限感慨！”¹汪笑侬的传人有恩晓峰、石月明等。

¹ 周信芳.敬爱的汪笑侬先生.中国戏剧,1957,11(12):4-5.

第二章 与时俱进的戏剧改良理论与实践

第一节 汪笑侬戏剧改良的原因

一、汪笑侬自身的原因

汪笑侬投身戏剧改良活动,并非仅仅因为爱好或出于金钱考虑,他与普通下海的票友是不一样的。他认为“演剧与美术有密切之关系,皆无范围之催眠,有形式之教育,或活动或不活动,皆从心理上解决,为社会最有益者。”¹可见,汪笑侬是以戏剧改良家的姿态活跃于戏剧舞台上的。汪笑侬投身戏剧,一方面大隐隐于戏;另一方面则希望在戏剧改良方面走出一条新路来。孙玉声《退醒庐笔记》载:“伶隐汪笑侬隶旗籍,云为前常镇关某观察之侄,某年举孝廉,纳粟入仕途,供厘金等差有年,慨清政之不纲,愤然弃轩冕以席须生戏以自娱,坐是去职,遂隐于伶,每日优孟登场,以陶写胸中郁勃之气。”²由此可见,汪笑侬在从事戏剧的创作、改编及表演过程中,除了“自娱”以外,他还有鲜明的启蒙意识。在他的戏剧改良过程中,自始至终都有一个明确的目标,即利用戏剧来呼唤民众,激励民心。正如肝若之所言:“当此之时,汪笑侬已有改良戏剧、编纂新戏之志,尝倩余编文信国故事为戏,谓大义凌然,炳炳千古者,岳飞之后,唯信国一人,而梨园中无论京秦混乱,皆舍之未尝搬演,殊为憾事。”³他不是为写英雄而写英雄。在一个没有英雄的时代、一个以卑鄙为崇高的时代,对英雄的向往本身就有着强烈的针砭社会的色彩。

汪笑侬早年推崇“新法”,对于中国传统政体表现出彻底的失望,这在他的很多剧作包括诗歌中都有体现:“无端平地起起波涛,海外石田空力劳,此土总难生万物,幸能新法种葡萄”(《闻报知海上沙田宜种葡萄口占二十八字以寓意》),“中国非无独立性,误于历史四千年”(《愤时》)。他认为体制的不合理并不可怕,可怕的是民众的愚昧,例如:“四万万声同一笑,可能警醒黄粱梦。”(《闻教案有感其二》),“自由钟送一声声,争奈昏昏梦不惊。白浪庵中空激烈,黑甜乡里总承平。啼鹃流血苦长夜,化蝶随心乐半生。虽聚蚊雷扰不醒,撩人何况是黄莺”,“大梦沉沉终不语,千呼万唤总徒然。当头一棒喝难醒,解体八刀死胜眠。量弼几曾征博说,情民尽欲学陈抟。春

¹ 余杰.伶隐汪笑侬.书屋,1999,12(1):18-20.

² 孙玉声.退醒庐笔记(第一版).台北:文海出版社,1982.

³ 肝若之.琴心剑气楼忆墨.转引自周贻白.中国戏曲史长编(第二版).北京:人民文学出版社,1960.

雷震地谁先觉，惊起螯龙直上天”（《大梦二首》），“人尽陈抟睡不醒，世多崔灏诗休题”（《无题二首其二》），“四百兆心容易死，五千余岁体难支”（《又论中国之现象并以诗答之》）。从汪笑依的诗作中，我们不难看出，他的“诗心”与“文心”“剧心”是相互融合的，他编剧演剧的目的是想通过戏剧改良达到“高台教化”、“移风易俗”的目的。他在1914年演出宣言中说的更加明确：“戏虽小道，古所谓‘高台教化’，即今社会教育也，感人最易”。¹

汪笑依在戏剧改良活动中俨然以民众启蒙导师自认：“手挽颓风大改良，靡音曼调变洋洋”（《自题肖像其二》），“笼中何物非良药，生克原因一着差。敢乞先生医国手，为吾同种治痹麻”（《与巢崇山先生畅谈医理不胜钦佩口占二绝》）。在他的很多作品中，汪笑依的先觉者形象凝固成了侠士的具体意象：“春恨无限恨无涯，磨洗干将与莫邪”、“谁谓红绡盗不得？才知妙手让昆仑”（《读平等阁主人东三省诸作不禁技痒偶拟六绝》），“祖生毕竟英雄也，击楫中流犹恨迟。”（《送长风如弟游东瀛》）。汪笑依崇敬英雄侠士，他不仅以英雄侠士自比，而且在其创作中也将英雄侠士作为一个最重要的题材，如《将相和》、《波浪椎》、《骂王朗》、《刀劈三关》、《党人碑》、《哭祖庙》等剧目，皆惊心动魄、有铮铮作响之力道。肝若之曾这样评价汪笑依的剧作：“《瓜种兰因》之劈头四句：‘好官我自为之，笑骂由他笑骂，试观今日域中，竟是谁家天下？’措词之典雅而又沉痛，洵非如潘、夏诸伶满口新名词、随意胡诌者可比，笑依尤工悲剧，其演《党人碑》时，一种悲愤之气布满眉宇之间，与‘楼头题诗’段，发声凄惨，直如商妇琵琶，恨人如余，不能不为之泪湿青衫也。”²

汪笑依在专制时代直斥统治者，有气吞万里之势。同时汪笑依的表演也非常投入，每每俨然与角色融为一体。在大连演出《哭祖庙》时，他以“国破家亡，死了干净”这有力的八个字，感动了在日本殖民地残暴统治下挣扎的无数同胞，一时竟成为大连全市人民的口头禅。后来在上海演出《继母骂殿》时，由于针砭时弊太激烈，引起地方恶势力的嫉恨，竟有流氓向剧场投掷烟雾弹。由此可见，汪笑依的戏剧表演在当时具有很大的影响力，这和汪笑依进步的戏剧观是分不开的。他认为：“戏虽小道，古所谓‘高台教化’，即今社会教育也，感人最易。”³正是由于戏剧具有“感人最易”的特点，汪笑依才特别重视戏剧的教化作用，他才以戏剧为武器教育民众，唤起同胞的爱国之情。

¹ 郭延礼.中国近代文学发展史(第一版).北京:高等教育出版社,2001.

² 肝若之.琴心剑气楼忆墨.转引自周贻白.中国戏曲史长编(第二版).北京:人民文学出版社,1960.

³ 郭延礼.中国近代文学发展史(第一版).北京:高等教育出版社,2001.

通过上述分析可以看出,汪笑侬进行戏剧改良的原因不仅仅是出于爱好或是金钱的考虑,促使他从事戏剧改良的最大动因在于他想通过戏剧来教育民众,达到救国救民的目的。“戏虽小道,古之所谓“高台教化”,即今社会教育也!感人最易”一句话,也许是汪笑侬进行戏剧改良活动的最好诠释。汪笑侬巧妙利用文化为进步的改良思想和民族思想服务,开京剧之先河,这在当时实属难能可贵。

二、时代发展的必然要求

汪笑侬生活在晚清这一特殊的历史时期,其戏剧改良活动在很大程度上受到当时社会时代的影响,这主要体现在以下几个方面:

首先,汪笑侬戏剧改良的发生有着深刻的时代根源。戏剧变革的最初动因在于中国落后挨打的社会现实刺痛了国人。一些有识之士把戏剧作为宣传资产阶级民主革命的工具。戊戌变法失败以后,逃亡海外(日本)的维新派首领梁启超等人,从单纯的政治变法失败的教训中认识到:欲使维新救国大业获得成功,必须首先“新民”,即刷新国民精神,提高国民觉悟,振作国民志气。按照当时人们的理解,“新民”的最有效方式就是用文学向国民灌输文明思想和救亡意识。而当时陈旧的文学内容和形式是不能承担这项任务的,于是他们在倡导“诗界革命”、“文界革命”、“小说界革命”的同时,也提出“戏剧改良”的主张。继维新之后出现的资产阶级革命派人士,虽然其政治目的和方案与维新派有所不同,但在用文学对国民进行启蒙教育这一点上,其认识又与维新派基本上一致。同时这些有识之士在维新派人士政治上落伍之后又成为搬演戏剧改良运动的主要角色。当然,近代资产阶级启蒙思潮与后起的五四启蒙思潮相比,还远未深入到像五四那样对“人”的启蒙的层次上。这种启蒙思潮是直接服务于反对君主专制的政治斗争的,是直接服务于反对异族侵略、维护民族独立的救亡斗争的。其特点是对国民进行群体的启蒙、民族的启蒙,是灌输国民非“君”之子民而是“国”之人民的新国民意识的启蒙。因此,他们强调更多的是君主专制的腐朽,是国耻,是民族的危难,是个人对国家和民族应尽的责任和献身精神。同时,这些有识之士注意到戏剧在群众中的深刻影响,主张利用戏剧作为舆论宣传、开启民智,服务现实斗争需要的工具。这是近代特定历史条件下的必然结果。近代戏剧改良运动中出现的一大批新剧作,其基本内容和思想倾向异常鲜明的反映了上述资产阶级启蒙的思想和诉求。

政治的改良导致了文艺的改良。1904年,陈独秀在《安徽俗话报》上发表《论戏曲》一文,提出了五点改良意见:“一、宜多编有益风化之戏。二、采用西法。三、

不可演神仙鬼怪之戏。四、不可演淫戏。五、除功名富贵之俗套。”¹最后，他再次强调戏剧改良社会的巨大意义：“惟戏剧改良，则可感动全社会，虽聋得见虽盲可闻，成改良社会不二法门也。”²这在当时文艺界引起了很大的反响。

阿英先生指出：“戏剧运动的旗帜是鲜明的：‘改革恶俗，开启民智，提倡民族主义，唤起国家思想。’强调的是：‘以霓裳羽衣之曲，演玉树铜驼之史。凡扬州十日之屠，嘉定万家之惨，以及虏酋丑类之愆，烈士遗民之忠荃，皆绘声写影，倾筐倒篋而出之。华夷之辨既明，报复之谋斯起，其影响捷矣’。目的是要借‘清歌妙舞，招还祖国之魂’。”³

其次，汪笑侬从事戏剧改良活动还受到西方文学观念和戏剧文学的影响。近代自甲午战败、洋务运动受挫后，西学东渐就出现一些新的变化，具体来说呈现出以下特点：声光化电、船坚炮利之外的西方社会政治学说和文学也被大量的译介到中国。国人重诗文轻小说戏曲、重雅文学轻俗文学的传统文学观念逐渐受到冲击。维新运动失败后部分维新派、革命派人士被迫转移到国外（主要是日本）活动，这就使得他们有机会亲身了解西方和日本（日本是准西方式的）的文学现状。在这种背景下，国人的文学观念发生了巨大变化，其中最突出的就是小说、戏曲这些所谓的俗文学倍受重视，其文学地位和社会功能实际上被置于诗文之上。梁启超在《论小说与群治之关系》中称：“小说有不可思议之力支配人道，”⁴但他说的小说实际上是包含了戏曲在内的，他在论述小说对读者的“熏”、“浸”、“刺”、“提”四种“神力”时所举例证中即有“实甫之琴心、酬简，东塘之眠香、访翠”之语。此外，部分读者还从中西方戏剧的横向比较中，看到西方戏剧的长处和中国戏曲的短处，由此激发出革新中国戏曲的要求，天繆生在《剧场之教育》一文中指出，“昔者法之败于德也，法人设剧场于巴黎，演德兵入都时之惨状，观者感泣，而法以复兴”；而中国“戏剧一途，乃为雅士所不道”，剧场所演又多系“淫褻、劫杀、神仙、鬼怪之说”，于此可知“吾国风俗之弊，其关系与戏剧者，为故非浅显矣”。⁵天繆生的见地未见得多么严谨，但学习西方以改良中国戏剧的态度是极为真诚的。可以说，没有西方文学观念和戏剧的影响，没有中西文学交融碰撞的文化氛围，戏剧改良运动很难提上议程，也就更不会有汪笑侬的戏剧改良活动了。

¹ 三爱.论戏曲.转引自阿英:晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷(第一版).北京:中华书局,1960.

² 三爱.论戏曲.转引自阿英:晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷(第一版).北京:中华书局,1960.

³ 阿英.晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷(第一版).北京:中华书局,1960.

⁴ 梁启超.论小说与群治之关系.转引自欧阳健.晚清小说史(第一版).杭州:浙江古籍出版社,1997.

⁵ 天繆生.剧场之教育.转引自公书仪.晚清戏曲的变革(第一版).北京:人民文学出版社,2006.

三、戏剧艺术演进的内在需求

汪笑侬进行戏剧改良也是近代戏剧艺术演进的内在需求所致。鸦片战争后，中国的民族矛盾和阶级矛盾日益加重，晚清王朝逐步呈现出日渐凋零的衰世境况。于是一种大厦将倾的危机感和救世乏人的焦灼情绪在部分敏感的剧作者中弥漫开来，这就使得以情节曲折、节奏舒缓、文辞优美、音乐婉转的“雅部”发生了一些转变：有的剧作开始曲折的针砭现实，如李文瀚《银汉槎》以河灾、海患来结构全剧，隐喻中国内忧外患两相交迫的现状，并对长期以来支撑封建大厦的忠臣义士、孝子贤豪、圣经贤传发出责难，戏剧为社会改革服务的功能得到加强；有的剧作呈现出苍凉悲愤的美学格调，如黄燮清的《帝女花》通过对明王朝覆亡悲剧的反思，表达对清王朝末期衰败现实的忧虑，剧中人周世显所说的“病剧医庸，旗输子乱”八个字不啻是对时代危机所下的断语，戏剧表现民族心理和时代情绪的作用得到凸显；有的剧作不用宫调，不遵曲牌，如范元亨的《空山梦》名为传奇，但唱词却是相对自由的长短句。通过上述例子可以看出，古老的传奇杂剧也迈出了曲律解放的步伐。所有这些都是戏曲改良的先兆。当然，由于新的阶级力量尚未形成，由于西方文学对中国文学的影响几乎还没有生成，还缺乏一个对中国文学进行较全面改革的可供借鉴的参照系，因此上述改良先兆还只是个人的、局部的行为，还未越出以儒家思想为指导的文学查补得失、干预现实的规范，还未酿成一种运动。但它说明，近代戏剧要反映极具变化的现实生活，改良是必由之路，是迟早要发生的事情。

具体到汪笑侬，他从事戏剧改良也是戏剧本身发展的内在要求。汪笑侬不仅善于写传统题材，还曾大胆尝试编演外国题材，而写外国题材的内容和写传统题材本身就有不同。如他的《瓜种兰因》就是中国戏剧舞台上第一次出现的洋装新戏。剧本来源于波兰被瓜分的历史故事，其内容新颖，是我国戏剧史上第一部写外国题材的剧本。内容的革新带来了形式上的变化，因为只有形式变化才能更好的反映变化的新内容。在形式上，汪笑侬对剧本进行了改革。例如，剧中人物有了姓名。发表在1904年《警钟日报》上的新编《瓜种兰因》第一本，在每个人物的出场、唱、白前统一标上人名，如：波皇——奥加斯达斯，波兰贵族院总议长——队儿斯吉等等。这种写法，突破出自宋杂剧流传下来的传统剧本的生、旦、净、末、丑的行当标明法，推动剧作家从写人物共性开始转向注重描写人物个性，并使读者阅剧本时能对人物一目了然，有更深刻的印象。此外，汪笑侬在剧本的改革中还有很多创新之处，本章就不一一赘述，这方面的内容将在第四章重点论述。

因此,汪笑依所投身的近代戏剧改良运动的兴起,不仅有戏剧外部的政治、思想、文化环境等方面的原因,也有戏剧自身演进方面的原因,是内外因综合作用促成的结果。

第二节 独具特色的戏剧改良理论

汪笑依的表演美学理论,因其所撰的理论著作《戏剧教科书》八十篇未能发现,我们只能从其散论中窥见其戏剧理论和美学原则。

1914年,汪笑依与孙菊仙在丹桂茶园上演的第一天,便印了一张宣言附随票送到观众手中。在宣言中汪笑依指出:“戏虽小道,古之所谓‘高台教化’,即今社会教育也,感人最易;然以词句中之义,不能传词句中之情,不能得词句中之神,则不足以感人!唱必字斟句酌音正腔圆;做工必合其人之身份;神气必合其事之形容;强调必合其词之语气。按五音,传其情,设身处地,方足以动人视听。”¹

1916年12月14日,汪笑依特意在《申报》上登了一段《启事》。其中指出:“自元年从事通俗教育以来研究改良戏曲,始知腔调为通俗教育一大弊害。盖脑筋中将腔调充满无领会词句中之余地矣,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。”²

没多久,汪笑依又在《申报》上为《空城计》的演出发了一篇宣言。其中指出:“《空城记》为旧剧之最优美者,惜情节与《三国演义》不符,况斩谿一段尤无精采,今按《三国志》逐节改正,街亭一战,赵云则护送官吏,以当郭隗。斩谿时上蒋琬,求情诸葛,自责痛哭先帝,添‘二六’一大段,似觉较为完备。……笑依白”³

在《申报》1917年3月3日登出的广告上,汪笑依再次指出:“《李陵碑》一剧为鑫培第一杰作,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,大失庐山之真面目也。笑依此剧仍习用旧词,敢请诸君一尝异味。或有人曰:鱼我所欲也,熊掌也我所欲也。知音乎?知己乎?舞台一证之。笑依白。”⁴

通过上面几段零散的表述可知,目前可见的汪笑依的戏剧改良理论虽然未成系统,但还是散而有序的。概括起来可以归纳为以下几个方面:

¹ 陈义敏.京剧改良家汪笑依.戏曲研究,2006,18(12):15-17.

² 《申报》1916年12月14日广告.转引自傅秋敏.论汪笑依的戏曲改良活动.戏曲艺术,1988,(3):45-54.

³ 《申报》1916年12月16日广告.转引自傅秋敏.论汪笑依的戏曲改良活动.戏曲艺术.1988,16(3):45-54.

⁴ 《申报》1917年3月3日广告.转引自傅秋敏.论汪笑依的戏曲改良活动.戏曲艺术.1988,16(3):45-54.

首先,强调戏剧的社会教育作用。汪笑侬改良戏剧的主体意识是欲借思想文化作为解决问题的途径。反映到戏剧领域,他认为演戏虽然被视为不登大雅之堂的小道,但它作为一种直观的艺术样式,却最能打动观众的心弦。在关系民族危亡的特定时期,演戏有一个特殊而崇高的历史使命,即进行社会教育,帮助人们从本民族文化的历史长河中去汲取一切精神的因素,从而达到感化人心、“启迪民智”的目的。因而,强调戏剧的社会教育功能,成为汪笑侬改良戏剧的主导观念,贯穿于他戏剧艺术生命的整个过程当中。

其次,确定“传情”、“达义”、“得神”的美学要求。“神”这个概念是《易传》在讲宇宙万物发展变化时提出的,后经庄子的发展,“神”用来特指人们在技艺上所达到的神化境界。汪笑侬把达到神化的境界作为自己进行戏剧改良的美学要求和毕生追求的审美理想。汪笑侬认为,要得其“神”,演员演戏首先要理解、然后表达清楚念白和唱词中的涵义,才能向观众传递词句中的感情。只有这样才能通向神化的境界以求达到“高台教化”之目的。“传神”、“达义”、“得神”三部曲,作为一种“美的规律”,有其独到之处。

第三,提倡“设身处地”的体验法则。汪笑侬戏剧改良中倡导的是现实主义的创作原则。他认为将感性的东西心灵化,最好的法则是“设身处地”,演员应该“设身处地”去体验角色。一个演员如果不分析角色深邃的思想感情,不把握角色内部的一切复杂、细致的活动,就不可能形之于外,做到“达义、传情、得神”,戏曲的教育作用也就无从谈起。

第四,规定“装龙像龙”的演剧方法。中国戏曲重视程式,程式是戏曲艺术区别于其他表演艺术形式的主要标志。它规定中国戏曲表演不仅强调内心体验,还十分注重外部表现,同时把外部表现提到非常重要的地位。汪笑侬从自己的演剧实践中深深地体会到戏剧表演的这一奥秘。他提倡戏剧的体现必须伴随着它固有的程式技术去再现角色生活,因此,他非常重视演员表演程式训练。“字斟句酌音正腔圆”是汪笑侬在演唱方面提出的美学要求。在做工方面,汪笑侬则要求演员做到:做工必合其人之身体;神气必合其事之形容;强调必合其词之语气。¹“三合一”才能“达义、传情、得神”,从而贴近“装龙像龙、装虎像虎”的传统戏曲演剧要求。

第五,批评旧戏曲的陈旧形式。汪笑侬在其早期的戏剧改良活动中重视内容出新,不重视形式的革新。到天津从事戏剧教育后,他开始反思自己的戏剧改良实践,总结

¹ 阿英.晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷(第一版).北京:中华书局,1960.

出戏剧旧有形式、严格的程式规范往往会阻碍观众对戏剧的接纳程度。他提出凡人为设置的阻隔观众接受的藩篱，都应予以舍弃，而一切能通达观众心灵的手段，都要设法改造。汪笑侬从理论上意识到戏剧的旧有形式“强调”是戏剧改良的一大弊端，反思形式与内容的辩证关系，因此，汪笑侬在其后期的戏剧改良活动中不仅要求内容的革新，在适当的范围内对形式也进行有意识的改革。这是汪笑侬戏剧改良观的一种发展和进步。

第六，反对单求“形似”的模仿继承。传统的戏曲演员学戏，主要以师傅口传心授为主。演员的主动创造性较差，他们通过学习师傅表演传统剧目，规规矩矩的学习，不敢越雷池一步，有的甚至以“象”作为审美标准。汪笑侬反对这种刻板的、一成不变的表演学习法则。他指出学演传统戏，应以“传其真味”为上乘，如果一味追求外在模仿的“形似”，忽略内在的“真味”，其结果必然永远无法超越前人，而且从本质上说还可能会“大失庐山之真面目”。与此相适应，汪笑侬通过自己的演出实践来论证这一美学思想。他演谭鑫培的代表剧目《李陵碑》就能以旧本出新意。汪笑侬这种美学理论对后来的戏剧改良理论家以很大的启发。

第七，指出演剧应如何符合观众审美心理的问题。《空城计》是著名的京剧传统剧目，汪笑侬的演出广告别出心裁的加上“特别改良与众不同”八个字。这个特别表现在街亭一战，改赵云护送官吏；《斩谿》一场蒋琬求情诸葛，添加大段二六自责痛哭先帝。汪笑侬之所以要这样改，是因为他认为《空城计》一剧情节与原书《三国演义》不符，这样会与观众原来的心理发生矛盾，导致无法得到观众的全面认同。为了取得良好的剧场效果，沟通审美主客体之间的心态联系，就得研究观众的接受心理，不能与他们的审美要求、原有知识水准出入太大。因此，像《空城计》这类中国古典小说名著改编的剧目，就应尽量不脱原著模式，从而吻合观众有传统积淀而构成的审美心态。

第三节 彰显时代特色的戏剧改良实践

一、戏剧编创活动

汪笑侬是一位富有改革精神、才思敏捷的多产剧作家，他一生创作、改编的剧目达三四十种，不仅有历史题材的戏，还有不少时装戏。令人感到惊奇的是：汪笑侬亲自撰写每个新编剧本的说明书，而且都是整整47个字，不多也不少。据王庚先生说，他曾亲眼目睹有一次汪笑侬正在后台扮戏，管事人来向他要说明书，他接过纸笔，不

假思索，一挥而就。写完后交给管事人说：“还是老样子，47个字。”¹其构思之急速，可见一斑。

蒋星煜先生《汪笑侬编演剧目存佚考》一文著录有汪笑侬编演剧目共三十八种。

²据现存的剧本，汪笑侬剧作的内容大致可以分为以下四类：

（一）唤起民众，救亡图存

这类剧目，主要有《瓜种兰因》、《哭祖庙》等。《瓜种兰因》是借波兰亡国之史实来教育民众。而脍炙人口的《哭祖庙》则以北地王刘谏哭诉祖业、自刎殉国的情节来针砭时弊。剧中响彻着“国破家亡，死了干净”的时代强音。

（二）抨击误国奸臣

此类剧目为数不少，《受禅台》、《骂王朗》、《骂阎罗》等就是其中的杰出代表。

《受禅台》通过汉末华歆等逼汉帝禅让于魏王曹丕的剧情来怒斥“乱臣贼子当道专权”，哀叹“炎刘氏四百载二十四代乾坤一旦倾”的惨状。《骂王朗》则以诸葛亮之口，痛骂乱臣王朗“神鬼之所共怒，天地之所不容”、“人人得而诛之”。《骂阎罗》更是直抒胸臆。南宋书生胡迪闻岳飞被秦桧杀害，去阴府质问阎王，直到十八层地狱，亲眼看见秦桧鬼魂受刑，方解心头之愤。胡迪的唱、念都围绕着一个“骂”字。

（三）反对以革命的形式救国

汪笑侬否定洋务派的亡国路线，同时他也反对“内乱”，即以农民起义或彻底推翻清政府的革命方式来救国。例如在《煤山恨》中，汪笑侬以李自成破京，致使崇祯皇帝自缢煤山，明朝灭亡的悲剧来歌颂皇权，说明农民起义方式不可取。汪笑侬的这种思想在另外一些剧本里也有表现，如《长乐老》中，明末遗臣张瑶星唱到：“闯王的官不久长，穿着草鞋好快跑。”在反对农民起义的同时，汪笑侬对孙中山的旧三民主义也不赞同。虽然他在剧中没有明确指出，但在诗中却指名道姓的加以批评。其《题和平救国不二策》中说：“先生能乱不能治，爆裂中原顷刻中。映雪读书无热力，孙康未必是英雄。”这些诗比较真实的反映了汪笑侬的政治主张，以及他的民族偏见，显现出其时代和阶级的局限。

（四）推崇儒释治国

汪笑侬既反对洋务外交政策，也不赞同农民起义和孙中山的民主革命，他推崇以孔教和佛学来治理国家的政治主张。《伶人叹》诗云：“洪水横流没孔教，陆沉海啸地天昏。穷途字洒新亭泪，乐府空招中国魂。”同时在《冷笑》诗中叹道：“推翻孔教破

¹ 周信芳敬爱的汪笑侬先生.中国戏剧,1957,11(12):4-5.

² 蒋星煜.中国戏曲史探微(第一版).济南:齐鲁书社,1985.

佛说，中下纷争便不休。如此危亡知日暮，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。”由此可见，汪笑依认为如果推翻了孔教和佛学，中国就失去了国魂，便会出现纷争不休、天下大乱的局面。所以他得出的结论就是不仅要恢复，而且需要加强儒释治国。

通过对汪笑依剧作的简要分析不难看出，汪笑依作品中洋溢着强烈的爱国思想，主要表现在以下几个方面：

第一，密切关注时局，表现出强烈的忧国忧民意识。甲午战争失败，举国震惊。在台湾，刘永福等人成立共和国，喊出“愿人人战死以失台，决不愿拱手而让台”的口号；在北京，康有为发起著名的“公车上书”；小说家也创作《台战演义》、《台湾巾帼英雄传》等时事小说。此时，汪笑依虽离开官场，但仍密切关注时局，表现出强烈的忧国忧民意识。在剧作中，他对亡国惨状的揭露淋漓尽致，其中以《哭祖庙》的唱词最为痛切：“自古以来哪里有将大好的江山，白送人家的道理！”“今日的堂堂天子尚称朕，明朝就是亡国君。”“恨不得乱臣贼子刀刀斩，从今后再不要凤子龙孙自命不凡。”矛头直指最高统治者。尤其是刘谌的唱词，在八十多句[反二簧]中，首先追述先祖打天下的艰难，然后怒斥“昏昏沉沉睡梦间，直到如今睡了几十年”的皇帝和“不敢开战”的满朝文武，最后描画出“匍匐尘埃投那邓艾”的亡国惨状，淋漓尽致的唱出了一腔怨愤，引发人们对时局的感叹和共鸣！剧中一句“想我国破家亡，死了倒也干净”一时成了观众们议论时局的口头禅。《耕尘舍剧话》形容汪笑依的演出说：“檀板一响，凄凉忧郁，茫茫大千，几无托足之地。出愁暗恨，触绪纷来，低回呜咽，慷慨淋漓，将有心人一种深情和盘托出，借他人酒杯浇自己之块垒。笑依殆以歌场为痛哭之地者也。”¹

第二，主张团结御侮，具有明确的“大中华”意识。清末社会动荡，各种党派学说纷起，在促进思想解放的同时，也造成了一定的社会动荡。对此，汪笑依认为时局的稳定，政权的统一是救国保种的重要前提，所以主张放弃门户之见，共御外侮，表现出明显的“大中华”意识。在帝国主义和中华民族的矛盾已经上升为主要矛盾的背景下，这一主张显然是很有意义的。当时的时局非常混乱，作为乱世之民，令汪笑依无法接受现实是国破家亡。《哭祖庙》中“国破家亡，死了干净”的疾呼就是汪笑依内心最真实的想法。不过，他并未就此沉溺于伤感、悲哀之中。他认为：“尚有国旗在世上，几分权利或能争。一朝树倒猢猻散，在想猢猻弄不成。”²面对资本主义的

¹ 瘦碧生.耕尘舍剧话.转引自齐如山.京剧之变迁(第一版).沈阳:辽宁教育出版社,1989.

² 汪笑依.汪笑依戏曲集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1957.

疯狂侵略,汪笑侬清醒的认识到国破即意味着家亡,当前至关重要的是如何抵御外侮。因此,救亡图存便成为汪笑侬政治思想中的主旋律,也是他进行戏剧改良、剧本创作的内在动力。

第三,把握时代潮流,具有积极的爱国民主意识。汪笑侬受康梁改良主义思想的影响,希望对晚清政府进行改良。汪笑侬认为权臣奸佞是造成时局混乱、政绩败坏的罪魁祸首,因此在剧作中对奸佞权臣给予了猛烈的抨击,如《受禅台》中逼迫汉帝让位于曹丕的华歆,《刀劈三关》中通敌卖国的郭章,《骂王朗》中通敌卖国的王朗等等。其中《骂王朗》中的[二六]骂得最为淋漓尽致:“王朗你本是汉老臣,食君之禄当报国恩。匡扶汉室你全不论,兴刘安汉心无分毫。助纣为虐篡了汉鼎,甘心愿为谄媚臣……”¹与此同时,汪笑侬极力赞同开明君主,如在剧作《战蚩尤》中,他赞扬皇帝是一位贤明的君主,“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。”²在《煤山恨》中,他对亡国的崇祯皇帝满怀同情,特别是对崇祯帝临死前留血诏给李自成,要他“宁可问我儿子罪,千万莫害众黎民”的行为给予肯定。但随着戊戌变法的失败,血的教训促使他去寻求新的救国道路。谭嗣同留下“我自横刀向天笑,去留肝胆两昆仑”的豪言走向刑场,汪笑侬则发出“他自仰天长笑,我却长歌当哭”³的悲叹。在《洗耳记》中,他明确表现出对君主制度的否定制度,借剧中许由之口抨击这皇位“以一人压天下原非正道,到后来祸临头公理不饶”。⁴在袁世凯篡夺辛亥革命成果后,他更是在《博浪椎》中借张良之口唱出:“我想把好乾坤重新构造,我想把专制君万剐千刀”,呼唤着“国民起义师恭行天讨”,⁵对君主制度展开猛烈的抨击。在反美华工禁约运动中,他更是清楚地认识到人民的强大力量。1905年,在上海春仙茶园排演《波兰亡国惨》时与熊文通共同致书曾少卿说:“抵制风潮正吃紧,孝农等爰排一戏名曰《苦旅行》,取波兰遗事,内容甚丰,表明不爱国之恶果……相形之下,足见我国民非劣种,实有优胜之资格,大有可为。”⁶以上充分显示出汪笑侬强烈的爱国民主意识。

当我们将汪笑侬的剧作内容和思想稍加梳理后不难发现,汪笑侬剧本创作动机与其政治思想具有十分密切的关系。作为一名戏剧改良家,他所能做的就是借助戏剧改

¹ 汪笑侬.汪笑侬戏曲集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1957.

² 汪笑侬.汪笑侬戏曲集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1957.

³ 周信芳.敬爱的汪笑侬先生.中国戏剧,1957,11(12):4-5.

⁴ 汪笑侬.汪笑侬戏曲集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1957.

⁵ 汪笑侬.汪笑侬戏曲集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1957.

⁶ 北京市艺术研究所,上海艺术研究所.中国京剧史(第一版).北京:中国戏剧出版社,1990.

良来召回他所倡导的“中国魂”。汪笑依曾在《二十世纪大舞台》中自题肖像说：“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。”同时他还在该刊物上题词：“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。世界一场戏，犹嫌舞台小。”¹他编剧演戏，除个人兴趣之外，主要是为了拿起文艺这一有效武器，进行高台教化，以此来救国救民。这种创作基因必然带来一种特殊的创作效果，即从宏观上看，汪笑依的剧作是一种典型的政治剧。

二、舞台演出活动

作为一个戏剧全才，汪笑依的戏剧改良活动还表现在其多姿多彩的舞台演出活动中。他的舞台演出实践主要包括导演、表演和舞台演出等领域。

首先，在导演领域，汪笑依掌握整体观念的导演方法。《说排戏之难》一文载：“汪伶隐传四箴堂之学，能融汇汪谭孙三家而贯通之。又本其文学之长，发为声音，遂得极尽反复咏叹之能事，卓然自树。不屑依傍门户也。即其排戏亦有独得之处。”这里的“排戏”实指“导戏”。汪笑依导演工作的独得之处“在于别人排一戏，动辄累日经旬，乃至演出，人不免生枝脱节，疵谬迭见。笑依则集各配角于一处，将戏中腔调节奏，词句身段，口讲指画，移时而就。翌日能演，竟能无误……”²可见汪笑依排戏，是将全体演员集合在一起，这与现代导演方法颇为相似；然后将事先设计好的唱腔、念白、身段“口讲指画”交给配角演员，然后搬上舞台即可演出。这里既含有导戏的成份，也包含教戏的因素。

对于这种导演方法，汪笑依曾这样解释道：“所以必使集于一处者，不惟令各脚仅各自知其词句身段也。尤须注意设法，不使其与他人之词句相混淆。”³此话简明扼要阐明了汪笑依排戏的目的和整体指导思想。汪笑依认为，导演最主要的工作就是和全体演员一起排戏，这能使每个演员都能树立一种整体观念，这样演员不仅明白自己所饰演的角色，还能使他们知晓剧中其他角色的台词、唱腔和身段。汪笑依之所以这样做，是因为他深深明白每个演员只有知己知彼，方能形成各自表演的个性而不至于雷同化。汪笑依的导演思想在当时是十分难能可贵的，因为那时的京剧演出习惯于主角制，配角演员只是跑跑龙套而已，很少有人从整体上把握整场戏的演出。这种整体的导演方法使汪笑依所编创的改良新戏在京剧舞台上独树一帜。

¹ 汪笑依：《汪笑依戏曲集（第一版）》，北京：中国戏剧出版社，1957。

² 转引自北京市政协文史资料委员会：《京剧谈往录（第一版）》，北京：北京出版社，1996。

³ 周信芳：《敬爱的汪笑依先生》，《中国戏剧》，1957，11（12）：4-5。

在整体性思想的指导下，汪笑侬指出导演的具体做法：“凡各脚之中中下者，不可告以戏情，以免其妄作聪明胡扯瞎闹。其老练深于戏者，则必将戏情详细与之剖说，以备随时纠（救）正他脚之误。总之排戏非难而难在相脚，若相脚既准，则因才任使，各就其所宜而尽其所长，一戏之成，自易易矣。”¹汪笑侬的这段话涉及到三种具体方法：

第一，对一般的、尤其是刚刚接触戏剧的年轻演员，为了防止他们在台上自以为是瞎胡闹，不对其说明剧情关目。

第二，对经验丰富的老演员，则详细剖析剧情，来弥补年轻演员的不足和失误。

第三，导演不仅要会排戏，还要掌握当伯乐的本领，即学会相角，使其角色人选对路，这样才能到处好戏。

汪笑侬这些导演方法的产生有其特定的原因：作为主要演员，汪笑侬天天演出，每天更换剧目，有时常常日夜两场，同时他还要编创剧目，根本没有完整的时间为年轻演员反复说戏，只能依靠演出结束后短暂的时间来拍戏。虽然这些方面有点原始，但比早期京剧主角演员只顾自己，配角演员临时上台凑合的做法要前进了一大步。导演必须具备整体观念，了解每个演员的表演个性，培养、发挥每个演员的长处，在今天早已成为导演工作应该掌握的技能和导演本身的素质。但是，汪笑侬在七十多年前就能独立担当起导演工作，并从理论上有着那样的阐释，真的是非常难能可贵的。

表演是舞台演出的主体部分，汪笑侬戏剧改良的舞台演出实践除导演工作以外，还体现在他的表演艺术上。由于没有汪笑侬的戏剧表演影像资料，我们只能凭借前人的回忆和零散的文字记载，做一粗略的概述。

汪笑侬的舞台表演在吸收程长庚、汪桂芬、孙菊仙的基础上，结合自身的嗓音条件，形成独特的表演风格，这主要表现在以下几个方面：

首先，汪笑侬重视与合作者的配合与交流。李洪春曾形象的描绘汪笑侬与王鸿寿表演《张松献地图》时，关公迎接张松的一段戏。王鸿寿在原来简单的过场、平常的身段中，增加了提刀、斜蟒和复杂的趟马式等程式动作，见到张松时又有细致的表情。汪笑侬立刻接受了王鸿寿给予的新刺激，增加了台词：“公乃何人？”并把一段形容关羽威武形象的“二六”板唱得声情并茂。两位演员通过双向交流与刺激，配合得十分默契，把剧中人物的思想感情淋漓尽致的展现给观众。等到散戏之后，汪笑侬真挚的对王鸿寿说：“今天我才遇见置信‘老爷’了。”²

¹ 汪笑侬.汪笑侬戏曲集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1957.

² 马玉岭.一代戏剧改革家汪笑侬.长寿,1997,13(10) 46.

其次，汪笑侬重视把握角色的个性特征。中国戏曲表演的程式容易造成角色的类型化。为了防止表演上的类型化，汪笑侬非常强调把握角色的个性特征，如《马前泼水》中的朱买臣、《玉簪记》中的潘必正、《彩楼记》中的吕蒙正都为书生戏，但汪笑侬饰演这些书生时，在做工、气质上迥然有别。他表演的这些书生，每个人都有自己的特征，如朱买臣年纪稍大，饱经沧桑，沉稳练达，不寒不酸；潘必正眉宇俊秀而面带憔悴；吕蒙正则寒而且酸，书呆子气浓，火气尤旺。

再次，汪笑侬重视表演程式的活用。这方面最鲜明的一个例子就是《马前泼水》。剧中朱买臣遭到崔氏的奚落嘲骂，陡然愤怒，不能控制。汪笑侬根据朱买臣的情感变化，将戏剧变脸的程式活用，来了“三个变脸”，即从红到紫又变白。起初朱买臣听到崔氏的责难，尚能自矜，因自觉寒伧，脸上下意识的变红；等到发现崔氏实在可恨，肝气上升，脸由红变紫；继而认为不该和崔氏一般见识，只好把火气强压进肚，脸由紫变白，最后缓缓复原。这种变脸程式的运用，正是恰到好处的揭示了朱买臣的内心活动，使人物活现于舞台。

在重视舞台表演的同时，为了推动戏剧改良运动的发展，汪笑侬还亲自到各地演戏并传播戏剧改良的种子。1911年他曾赴济南演出，被聘为山东戏剧改良所主任，并制定山东戏剧改良规划。1912年他又赴天津演出，被天津戏剧界推为正乐育化会副会长，主办易俗改良社，招生百余人。他亲自讲授，播下戏剧改良的种子。天津后来之所以成为北方戏剧改良运动的中心之一，大约与汪笑侬的努力分不开。1914至1915年间，汪笑侬又一度回到他开始从艺的北京，连续演出自己编演的《博浪椎》、《哭祖庙》、《刀劈三关》、《党人碑》、《桃花扇》等剧目，颇受人们的欢迎。他还参与由著名戏剧改革家田际云创办的翊文社，有力推动了北京的京剧改良运动。1915年，汪笑侬重返上海演出，当时正值上海爱国艺人鼓吹文明，表演新戏，他毅然与上海戏剧同行合作，演出《宦海潮》、《张文祥刺马》等富有民主革命色彩的新戏，影响很大。

第三章 汪笑侬戏剧创作的艺术成就

第一节 以“新意境”入旧风格

前文已经提到汪笑侬创作的戏剧是一种政治剧，有其独特的艺术形态和艺术情趣。汪笑侬剧作最鲜明的特色表现为“以新意境入旧风格”，即剧本内容出新，传统的戏剧形式基本不变。这种特质的产生与晚清诗界革命有直接的关系。改良派诗歌的美学原则是“我手写我口”，“以最浅之文字，存以深意”，¹主张以新意境入旧风格，达到开启民智改革社会之目的。

通过对汪笑侬改良剧本的分析，我们可以看出他所倡导的新意境具有下列特征，即：他所创作、改编的每个剧本都具有紧密结合现实生活，借他人之酒杯浇自己之块垒的明确主旨。如1911年冬，汪笑侬的连襟、著名新剧家王钟声赴天津策划起义事宜，不慎走漏风声。当王钟声被直隶总督陈夔龙逮获处决后，汪笑侬当即挥毫编写《问天》一剧，以示抗议。由于紧扣时代脉搏，汪笑侬编剧的“新意境”带来的剧场效果是巨大的，在当时各界引起的社会反响可想而知。

这种新意境始终渗透在汪笑侬的剧本创作中，如他写的《博浪锥》借张良谋刺暴君秦始皇的故事，剧中张良的唱词慷慨激昂并富有战斗性：

只恨我穷书生身微力小，空怀着报国志昼夜心焦，望国民起义师恭行天讨，到如今还不见草泽英豪，好让那虎狼秦多行凶暴，只苦了众百姓受尽煎熬，我想把好乾坤重新构造，我想把专制君千刀万剐，本是我祖国仇理应当恨，恨不能学专制刺杀王僚。²

此剧大约写于袁世凯窃取国权之时，借历史人物张良之口痛骂秦始皇，揭露晚清统治者专制独裁的凶残面目，具有很强的社会教育意义。

汪笑侬剧作之新意境还体现在，继承我国古代戏曲现实主义的优良传统，通过戏剧反映当时的社会现实生活，激发人们的爱国感情。如汪笑侬根据苍海公刺杀秦王故事编写《博浪锥》，演书生谢琼仙不满蔡京怒打党人碑故事的《党人碑》，演胡迪到阴曹怒斥阎王的《骂阎罗》，以及《骂王朗》、《骂安禄山》、《骂毛延寿》等一些所谓的“骂戏”。这些剧作一方面揭露封建统治者的昏庸无能和政治上的腐败，一方面对于

¹ 袁进.中国文学的近代变革(第一版).桂林:广西师范大学出版社,2006.

² 汪笑侬.汪笑侬戏曲集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1957.

人民的反抗精神给予热情的歌颂。在这类戏中，尤其值得一提的是《洗耳记》。该戏故事穿插颇为奇巧：唐尧欲将帝位传给一个叫许由的百姓，然而许由不仅没有接受皇帝的恩赐，反而觉得皇帝的言语污染了他的耳朵，于是到溪边用水冲洗耳中污言。恰巧在下游饮牛的巢父听说许由洗耳的原因后，愤然责怪许由将水弄浊而污染了他饮牛的河水。这巧妙而深刻的讽刺，表达了清末人民对封建统治者的藐视。

汪笑侬剧作之新意境还体现在他改编创作的时装新戏上。汪笑侬与上海京剧艺术家田际云、潘月樵、夏月润、刘艺舟等，编写了大量以现实生活为题材的时事新戏，如《宋师平东》、《惠兴女士》、《波兰亡国惨》等，“这些戏讲中国就穿当代服装，演外国就着洋装。汪笑侬时装新戏的题材，大都采自社会新闻。有时他正和朋友闲谈，突然发现报纸上一段新闻是可以编写新戏的题材，他立刻旁若无人的考虑起来，三五天后，这出戏的基本结构就已经拟好。再过不久，由他自编、自导、自演的一些新剧目，就在舞台上与观众见面了。”¹

汪笑侬一生创作、移植、改编了二十多个剧本，大部分都是托古喻今、反映当时的政治斗争的作品。如在自编自演的《马前泼水》一剧中，汪笑侬以嘹亮的念白“死得好”三字终场（据说当时西太后正值病危之际），以表达对统治阶级的愤懑。“用戏剧情节寓意时政，借剧中人之口干预时政，是汪笑侬表演艺术上一个鲜明的特点”。²

汪笑侬在戏剧创作中“以新意境入旧风格”，但并不是说他的戏剧创作在形式上没有创新之处。内容的变化，必然导致形式上的某种变更。此种形式上的变化，是汪笑侬戏剧改良剧本的一部分，主要表现在：

首先，旧剧一般不分幕与场，用的是“折”，汪笑侬写戏时则改为分场。《瓜种兰因》共有十六本，第一本就有十三个场次。汪笑侬改用分场，便使剧作者跳出了程式的框子，更自由的运用形式，尤其能使形式更好的为剧情内容服务。同时，剧本在每个人物的出场、唱、白前统一标上人名，如：波皇——奥达斯达斯，波兰贵族院总议长——队儿斯吉等等。这种写法，突破了传统戏曲本生、旦、净、末、丑的行当标明法，推动了剧作家从写人物共性开始转向注重描写人物个性，并使读者阅剧本时能对人物一目了然，有更深刻的印象。

其次，适当增加有演说意味的念白。汪笑侬的剧本往往根据题目的需要，增加大段口语化的念白。《瓜种兰因》第一本第十三场有个典型的例子：波兰贵族院总议长队儿斯吉向众议员，实际是向观众直接宣讲：“列位，我波兰衰亡有三种原因：一，

¹ 张俊才：近代戏剧改良运动的始末及意义，河北师范大学学报（哲学社会科学版），1994，8（3）：69-74。

² 北京市政协文史资料委员会：京剧谈往录续编（第一版），北京：北京出版社，1996。

公选国王……更有甘心为虎作伥者，残害同胞，尤令人可恨。虽有热心之人拼铁血恢复国权，俺前门拒虎，他后门引狼，可怜同胞多少头颅，终归失败，此波兰衰亡第三原因也……”¹他竟一口气发表五百多字大白话式的言论演讲，铿锵有力，实际上矛头直指清朝的误国奸臣。当观众聆听这些旷古未闻之言，谁不为之热血沸腾呢？戏中演说的新形式，首先得到了陈独秀的肯定：“戏中夹些演说，大可长人见识。”²这种形式对新剧（早期话剧）颇有影响。

再次，加唱。汪笑侬为充分揭示其剧旨模式，不仅增加言论念白，还以增加唱词来抒发人物的真实情感。如《空城计》中，汪笑侬添加一大段蒋琬求情诸葛亮，自責痛苦先帝的唱词，使得整部戏剧感情真挚，催人泪下；《哭祖庙》接连用了七大段议论说理的反二黄。据说演出时“因剧中唱句有二百余句，历时一点三刻之久”，³因此多加唱词成了汪笑侬改良剧目中特殊的艺术表现形态。

第四，排演连台本戏。光绪中叶以前，京剧演出以演单本戏为主。虽然光绪二十四年（1898），山海丹桂茶园首演过十二本《查潘斗胜》，但这类演出却尚未形成京剧演连台本戏的势头。而经过汪笑侬的戏剧改良活动，上海京剧连台本戏的演出出现盛况。汪笑侬编过很多连台本戏，如十本《党人碑》、三本《瓜种兰因》、二本《哭祖庙》等等。据载，《哭祖庙》全本从邓艾渡阴平起至刘谌哭祖庙止，须演四个多小时。可见《汪笑侬戏曲集》所辑入的剧本，有些是经过后人删削改定过的，并非完整的原本。连台本戏是南派京剧的一个重要特征。汪笑侬对南派京剧的形成和兴盛起到重要的作用，因此将汪笑侬视为南派京剧的鼻祖，并非过誉。

第二节 自成一派的汪氏表演艺术

汪笑侬的唱腔特点是苍老遒劲，最适于慷慨悲歌。他同谭鑫培一样是“云遮月”的嗓音，初唱稍暗哑，越唱越亮；后又学会了程长庚运用“脑后音”，兼有各派之长，既吸收谭派的清刚隽逸，也吸收了孙派的豪气纵横，但给与他最多的确实汪桂芬的雄劲刚健，力气弥满。

他的唱腔以“云遮月”和“脑后音”的嗓音，加上优美的韵味，常常获得高亢、悲戚、激昂的效果。旋律婉转、吞吐急徐，希求自然流利。他的唱腔，西皮多于二簧，二六多于原板、摇板；收句尾腔的特点是把它顿住后再猛然一放，这一“放音”就像奔流急湍直泻到底。当时有人称之谓“炸弹腔”，而且汪笑侬的这种腔调每炸必博得

¹ 汪笑侬.汪笑侬戏曲集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1957.

² 三爱.论戏曲.转引自阿英.晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷(第一版).北京:中华书局,1960.

³ 《申报》1916年广告.转引自李仲明.清末民初的戏剧改良家汪笑侬.民国春秋,1995,10(3):28-30.

满堂喝彩。

汪笑侬在唱腔和韵味上，均以汪桂芬为法，同时也兼取谭鑫培与孙菊仙之长，并以徽、汉二调掺和己意，融为一体，自立新派。其嗓音高亢中见深沉，咬字朴实，不喜雕琢附会。他的唱腔奔放，能曲能直。京剧中反二簧腔调，向以深沉悲切为其特长，汪笑侬则能一破旧法，创出反二簧的高亢腔调。《耕尘会剧话》描写他的唱法说：“檀板一声，凄凉忧郁；茫茫大千，几无托足之地。出愁暗恨，触绪纷来；低回呜咽，慷慨淋漓，将有情人一种深情和盘托出，借他人之酒杯浇自己之块垒。笑侬殆以歌场为痛哭之地也！”¹从这段话可以看出汪笑侬演唱重视曲情。

汪笑侬的唱功在当时也是很著名的，他以大段唱功而闻名整个京剧界。如在其自编自演的《哭祖庙》一剧中刘谡的唱段：

先皇啊，昭烈帝，皇祖哇！（唱回笼腔）

将人头供神案祭奠祖先！（改反二簧）

高皇帝手提着三尺宝剑，

灭强秦破暴楚才定江山；

至孝平国运衰王莽谋篡，

毒药酒鸩先帝龙驾归天；

光武爷走南阳迁都为东汉，

全仗着云台将二十八员；

传位到桓灵帝信宠太监，

黄巾贼遍地起乡狼烟，

先皇祖灭黄巾威名振显，

宴桃园三结义牛马祭天，

遭不幸在徐州弟兄们失散，

到后来会占城才得团圆，

走荆州依刘表重兴炎汉，

不料想蔡夫人为人不贤，

跳潭溪吾皇祖身遭危险，

水镜庄备夜间才遇高贤，

隔墙壁吾皇祖龙耳听见，

¹ 瘦碧生.耕尘会剧话.转引自齐如山.京剧之变迁(第一版).沈阳:辽宁教育出版社,1989.

他言道伏龙凤雏得一人天下可安，
徐元直走马把诸葛亮荐，
那先生三顾请才下高山，
博望坡新野县两次交战，
用火攻烧操兵心胆俱寒，
吾皇祖长坂坡又遇大难，
吾祖母乱军中命丧井泉。
好一个赵将军他浑身是胆，
百万军中救祖还，
出重围撩铠甲低头细看，
那时节吾皇父睡怀中，
昏昏沉沉睡梦间，
知道如今睡了几十年。
奸曹操领兵将八十三万，
玄武池练水军吞并江南。
东吴的武将们个个要战，
交步官个个的袖手旁观。
鲁子敬过江来把诸葛亮见，
那先生一帆风去到江南。
他也会舌战群儒光辉坛站，
他也会草船借箭在大雾间，
他也会祭东风七星台上面，
他也会赤壁鏖兵火烧曹瞒。
唾手儿得荆州未遂心愿，
张永年献地图才得西川。
报弟仇与东吴两家开战，
烧连营七百里火焰连天，
兵败在白帝城身遭大限，
吾的先皇祖哇！
才知道得江山创业艰难。

贼邓艾渡阴平十分的冒险，
吾皇父闻此言心胆皆寒。
满朝的文武将不敢开战，
老譙周在一旁一味地谈天。
有本爵闻此事心忙意乱，
进皇宫双膝跪倒在父皇前。
吾言道势已危急倒不如
君臣父子背城一战，
再不然学当年破陈李左车
坚壁清野计出万全。
贼邓艾孤军深入利在速战，
那时节吾父子们少了成都退守深山；
率领着军民人等文武百官再围都城战，
贼邓艾在成都进也不能进
退也不能退战也不能战
守夜不能守既无有粮又无有草
三军自乱杀的他片甲不还。
吾父皇不听儿良言相劝，
反将我踢出宫满面羞惭；
众弟兄一个个无颜相见，
莫奈何杀妻子祭奠祖先。
吾皇祖在天灵可曾看见，
念皇孙国又破家又亡妻又杀吾的子又斩
以身殉国倒不如死也心甘。
想起了先皇祖令人悲叹，
叹先皇数十年南征北战东挡西杀
昼夜杀砍马不停蹄
才得来这三分帝鼎一隅的江山
他断送在眼前！
吾皇父太昏庸不听良谏，

每日里在深宫苟且偷安。
投降后何面目把臣民来见，
九泉下见先皇有何话言。
想当年让成都刘璋好惨，
到如今我皇父焚符弃玺反缚车棕
率领着文武百官把臣民来见，
九泉下见皇室有何话言。
匍匐尘埃比那刘璋更加可怜！
莫不是我汉家气数已满，
才知晓创业难守成更难。
在祖庙前哭得我肝肠寸断
肝肠寸断（转“摇板”）
耳边厢又听得金鼓喧天。
料此刻我父皇把邓艾来见，
我何忍见他堂堂天子
跪倒在马前，
恨不得乱臣贼子刀刀斩，
从今后再不要凤子龙孙自命不凡，
恶恨恨拔出龙泉宝剑，
俺本爵殉国死倒也心甘！（自刎而死）¹

这段唱词多达一百多句，从中足以看出汪笑侬在演唱上的真实功力。其中大段反二黄共 120 句，最长句达 40 余字，。汪笑侬在演唱中并不是从头至尾平均用力，而是将它分为 7 个层次，每个层次中都由弱至强、由低至高，盘旋而上，形成各自的高潮，7 个高潮又依次渐进增强，自然地推上峰顶，造成总体上慷慨激昂的气势，将剧中人悲愤之情宣泄无余，给人一气呵成的印象。

汪笑侬在唱腔方面留给我们后人的是当时灌制的一些唱片。经有关专家鉴定，其中有些唱片是鱼目混珠，但上海百代公司出品的《刀劈三关》、《马前泼水》、《八义图》、《孝父羹》等几张钻针片确系汪笑侬本人灌制，这些是研究汪笑侬唱腔最宝贵的音响资料。由汪派传人筱月红、露兰春、徐淑贤、筱爱如等灌制的唱片，也很值得我们研

¹ 汪笑侬.汪笑侬戏曲集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1957.

究参考。根据这些唱片，我们可以发现汪笑侬的唱片大致有如下特点：

第一，以情带声，声情并茂。汪笑侬的嗓音纤细沙哑，演唱条件并不理想，加上在“无腔不学谭（鑫培）”的特定背景下，很难有所超越。但是汪笑侬善于扬长避短，他发现很多演员是口中有曲，心内无曲，大抵背诵居多。他便反其道而行之，首先设身处地的去体会剧中人物的神情，然后以情带声，获取声情并茂的效果。有人认为汪笑侬之成功得力于牢骚，此言颇是。汪笑侬正是将自己一腔忧国忧民的悲愤、牢骚倾注于他的唱腔里，使他的演唱具有慷慨悲歌的独到魅力。《哭祖庙》中的“叹先皇数十年南征北战东挡西杀昼夜杀砍马不停蹄才得来这三分帝鼎一隅的江山断送在眼前”¹一句唱词长达四十一个字，汪笑侬能唱得一气呵成，淋漓痛快，有一泻千里之势。探其奥秘，全在充溢与舞台上的演唱者强烈的真实情感。

第二，行腔多用剁板。剁板的特点是节奏鲜明、语言简洁，具有强烈的感染力。汪笑侬演唱往往西皮多于二簧，二六多于原板，西皮二六中又往往多用剁板。剁板的运用形成了汪笑侬行腔明白如话、以唱演说的演唱风格。汪笑侬不仅充分掌握剁板的特性而且敢于突破窠臼，改革原有的格律为其所用。例如，据王庚生回忆，《受禅台》汉帝的一段回笼腔：“打破了冲天冠，脱去了赫黄袍，可怜我，堂堂天子匍匐尘埃，好不伤悲呀……”²汪笑侬套用谭鑫培《碰碑》中二簧反调“被困在两狼山”³的唱法，一开始就采用前无古人的六字一剁，以急促的节奏表达了汉帝此时此刻惊骇恐惧、痛恨悲愤到极点的紧张心态。如用三字一剁，将显得松散无味。

第三，尾音加叹号。一提到汪笑侬的唱腔，给人最直观的感受是汪笑侬每句唱腔的尾音都有一个叹号。有的评论家称之为“炸弹”。“炸弹”之所以能引爆，其技巧在于行腔收句时，发音的气息先收后放，音量先轻后响，节奏由缓慢到突快。这种变更便于集中表达人物的备份情绪，对当时观众敏感的心态有极强的溶解力，所以很容易被观众接受。而当剧场内爆发的雷鸣般的掌声和喝彩声不断反馈于演唱者时，这种尾音加惊叹号的方法便被固定下来，成为汪笑侬唱腔的一大艺术特色。

汪笑侬编写唱词从不墨守陈规，他常打破京剧唱词七言或十言的成规，常常在句中加词、词中加字，使唱白更加生动活泼。在剧本创作中，他敢于冲破传奇、杂剧的陈旧格式，特别注意向民间戏曲剧本学习。他的剧本结构严谨，矛盾集中，绝不拖泥带水。一般出自文人手笔的戏词，大多用语深奥，难以听懂。汪笑侬虽出身文士，但

¹ 汪笑侬.汪笑侬戏曲集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1957.

² 汪笑侬.汪笑侬戏曲集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1957.

³ 张金梁.中国戏曲脸谱(第一版).北京:北京工艺美术出版社,1996.

他特别注意运用大众化的语言，唱词文理透辟，通俗易懂，真正做到雅俗共赏。

在唱句的格式上，他也有诸多创新之处。戏曲唱词一般多为七字句、十字句，而汪笑侬所作句词则根据内容的需要，创造性的运用六字句、八字句、九字句以及多至三十余字的“垛子”形式。这种接近新体诗的写法（实际上汪笑侬也受到新体诗的影响），不仅有利于表达人物的思想感情，而且这种长短句相间使用的方式，配以长短句不同的行腔，给人以跌宕起伏、活泼新颖的感觉。

汪笑侬剧作的又一特点是善于通过大段演唱抒发人物的复杂感情。如《排王赞》一剧中崇祯帝的一段唱词，竟多至一百三十句。这种大段唱词，配以慷慨激昂的强调，若大海奔涛，激动人心。总之，在汪笑侬的剧作中，凡不足以表达剧本思想、人物性格的旧有格律和形式，他都敢于突破，他常常以“格律原为人所创造，何妨由我肇始”指导自己。

汪笑侬的表演艺术更是别具一格。他的表演处处是戏、处处生动。他在大小节骨眼上一丝都不肯放松，能细腻的表达出人物的复杂感情。换句话说，汪笑侬善于刻画人物，演谁像谁。同样是演读书人，他能从细微处体现人物性格的差别，如演朱买臣重在体现他的寒酸，演谢琼仙重在表现他的义愤，而演胡迪则重在传达他的书卷气，演《献地图》中的张松，更是充分揭示其“交人无行”。尤其是演三四本《走麦城》的糜化，那种须发飘洒、气急败坏，对着孟达膝行泣血颤抖求援的做工，真是惊心动魄。

汪笑侬的武功根底很深。下海前，他漂泊各地，曾受过名家传授，他的武功表演内外都臻至佳境。然而他的武打却极为含蓄，如他演《刀劈三关》的大刀花，不尚花哨，力求精炼干净；演《喜封侯》中蒯彻装疯后的形态，也是既形象又自然。在《党人碑》中演谢琼仙，用“鹤行步”步法，着重刻画谢琼仙的醉态，可谓惟妙惟肖。

第四章 汪笑侬戏剧改良的历史贡献

汪笑侬戏剧改良活动从多方面拓宽、丰富了中国戏剧思想，在戏剧理论史上具有开创性的历史意义。它在戏剧观念、戏剧实践方面深深地影响近代中国的戏剧。汪笑侬对近代戏剧改良的杰出贡献，主要体现在以下几个方面：

首先，汪笑侬的戏剧改良活动正式拉开近代京剧改良运动的序幕。

1901年4月，汪笑侬在天仙茶园首演《党人碑》一剧。这出根据清末苏州派作家邱园同名传奇改编的京剧，借书生谢琼仙在舆论禁锢的政治黑暗中怒砸元祐党人碑，一泻心中愤懑的历史故事。其目的一为悼念戊戌变法失败中被送上断头台的六位义士，一为勇敢冲决维新失败后整个阴霾遍布、人人噤若寒蝉的昏暗局势。在演出中，汪笑侬难以按捺对时局走向的悲愤情绪，经常即兴发挥，作振作图强、改变时弊的大段演讲。《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：“近年有汪笑侬者，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？”¹因为该戏的巨大反响，使人意识到“演戏之移易人志，直如镜之照物，靛之染衣，无所遁脱，论世者谓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？”²

受此鼓舞，1902年以后，京剧改良运动在上海蓬勃发展，汪笑侬与夏氏兄弟、王鸿寿等京剧界有识之士，决意将京剧改良作为振兴民族意识的重要手段。他们自觉从题材、内容、主题、风格等各方面全面革新京剧，使之契合时代民众的新兴要求，鼓吹维新思想，让京剧艺术进入到一个时代文艺的最前沿。此时，京剧改良文学的创作热情高涨，一出出改良新戏题材新颖、表现形式多样，足以新人耳目，开风气之先。比如夏氏兄弟等人陆续创演的《玫瑰花》、《潘烈士投海》等剧开京剧时装戏先河。同时，为了从理论上深入探讨京剧改良的意义和手段，为改良寻求可持续发展的动力和方向，汪笑侬与柳亚子、陈去病等人创办《二十世纪大舞台》，与当时在各个期刊上鼓吹戏剧改良的文章相互呼应，完整而深入的阐发京剧改良的现实意义、未来走向、评论改良实践的成果与不足，起到振奋梨园精神，推动京剧个新的积极作用。至此，京剧改良运动在上海可谓已经深入人心，声势非凡。

¹ 郭绍虞.中国历代文论选(第一版).上海:上海古籍出版社,2001.

² 郭绍虞.中国历代文论选(第一版).上海:上海古籍出版社,2001.

汪笑侬的戏剧改良运动不止在梨园内产生很大的影响，连圈外人士也投入京剧剧本的创作之中。如春梦生发表于1903年《新小说》杂志的《维新梦》，“初拟作传奇，奈昆曲近成绝响”，而京剧改良剧目的演出“发扬蹈厉，感人至深，声色并传，雅俗共赏，亦别开演说一生面也。”¹因而，受此影响改用京剧体制来进行创作。受此影响，除《维新梦》外，梨园外人士参与创作的京剧改良作品数量不少，大多发表在报纸期刊上，有的还被搬演于舞台上。仅为阿英《晚清文学丛钞·说唱文学卷》收录的完整剧本，就有佚名的《木兰从军》（1903）、《黄天荡》（1904），讴歌变俗人的《经国美谈》（1904），汉血、愁予的《崖山哀》（1906），东亚病夫原著、天宝宫人编串的《孽海花》（1908）等等²。

其次，汪笑侬的戏剧改良活动在理论上肯定了戏剧的文学地位，它第一次以现实社会作为评判戏剧价值的标准。在对于戏剧和社会关系的理论表述方面，汪笑侬的戏剧改良理论比古典戏曲理论完整、系统。这是因为由于汪笑侬处在晚清这一特定的社会历史时代，他的戏剧改良理论强调的不再是戏剧所具有的“诗的艺术”，而是它所包含的丰富的现实社会内容。在晚清，由于以戏曲文学为中心，所以在创作上特别强调戏剧与社会现实的关系。进而，写实主义的创作方法在戏曲改良理论中获得了自觉地阐发。同时，汪笑侬的戏剧改良理论在思维上突破传统的戏曲理论过分注重形式的局限。他大胆的吸收西方近代思想，并以西方近代戏剧作为参考对象。“旧的艺术观念与研究方法束缚了封建社会末期知识分子的思想，他们在旧的研究道路上已无所作为，不可能获得理论上的重大突破。戏曲研究和整个思想文化领域一样，在期待着新的历史变革的到来。”³

同时，汪笑侬的戏剧改良理论还直接推动了地方戏曲的改革和早期新剧的发展。由于汪笑侬的戏剧改良活动的重心在戏剧的社会内容、社会思想方面，而早期话剧则 can 看作诗西方戏剧形式与近代戏剧改良理论的结合物。大多数的早期话剧理论家常强调话剧与社会的关系，并以此与传统旧剧相对立，所谓“新剧之所以见重于我人者，夫岂不日其能改良风化也，革新社会也。”⁴通过分析，我们可以看出汪笑侬的戏剧改良理论对它的影响是十分明显的。

再次，汪笑侬的戏剧改良活动深深地影响了戏剧创作。在以往的中国戏剧史上，

¹ 阿英.晚清文学丛钞·说唱文学卷(第一版).北京:中华书局,1960.

² 阿英.晚清文学丛钞·说唱文学卷(第一版).北京:中华书局,1960.

³ 叶长海.中国戏剧学史稿(第一版).北京:中国戏剧出版社,2005.

⁴ 沈所一.劝学篇.转引自转引自傅秋敏.论汪笑侬的戏曲改良活动.戏曲艺术,1988,(3):46-47.

没有任何一种戏剧理论能够像它那样左右戏剧创作实践。而汪笑侬及晚清戏剧改良者的戏剧理论对于酣睡百年、日益痼弊的戏剧界犹如一阵惊雷，它像一股清流为凝滞徘徊的戏剧注入新的生命，使晚清的戏剧创作从狭隘的才子佳人的传统里挣脱出来，担负起描绘时代风云的重任。受此影响，一大批题材新、思想新的作品脱颖而出，这些新作品一扫传统戏曲创作中陈腐的陋俗习套。这些作品大胆的把笔触深入到现实社会的各个方面。有的唱颂资产阶级革命家的可歌可泣的英雄业绩，具有强烈的时代感。有的描写西方资产阶级革命的历史，宣传资产阶级的社会政治思想，其中描写法国革命的《断头台》、希腊革命的《唤国魂》、古巴学生反抗西班牙殖民统治者的《学海潮》，还有表现日本资产阶级革命家的《海天啸》等等。如此广泛的题材，如此新颖的思想，在中国戏曲史上的确堪称前无古人。

第四，汪笑侬的戏剧改良活动以爱国为宗旨，起到“激荡鼓舞”民心的极大作用。汪笑侬对京剧改良的认识，主要是体现了当时资产阶级民主主义的思潮，同时也表现了他的爱国主义思想，这对于鼓舞广大人民群众的爱国的热情起到极大地作用。隐侠《汪笑侬小传》说：“笑侬尝谓锡山俊人秦航鏊君曰：‘人而至于为忧，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，尚遇知音，则尽我所能以报之。’”¹可见，汪笑侬将京剧舞台作为抒发自己忧国忧民的场所。光绪三十一年（1905），他在上海春仙茶园排演《波兰亡国惨》等剧，曾与熊文通所致书曾少卿，表明自己的京剧改良主张：

抵制风潮正吃紧，孝农等爰排一戏名曰《苦旅行》，取波兰遗事，内容甚丰，表明不爱国之恶果，与无主权国民之苦况，以证波兰王国的原因。中断描写非洲红种野蛮统治，相形之下，足见我国民非劣种，实有优胜之资格，大有可为。末后，以波兰同种相残，痛下针砭，殿以皇帝降谕，点到本题。鼓舞激昂，面面俱到。择于本月初十、十一、两夜演前本，十二夜演后本。屈移玉趾一曲曲误。²

这里，汪笑侬明确出其戏剧改良活动以爱国为宗旨，已达到鼓舞民心，改良社会的目的。惟其如此，他才积极参加《二十世纪大舞台》的创办工作，鼓吹戏剧改良，重视戏剧改良舆论的重要。所以辛亥革命后，有人就指出：“汪笑侬创办《二十世纪大舞台》于上海，其宗旨在尊重优伶人格，改良曲本词曲，鼓吹民主主义，欲盖借舞台现身说法之地，以达其勸世警人，革命排满之目的也。”汪笑侬在北京丹桂茶园上

¹ 转引自徐慕云《梨园影事》（第一版），上海：东华公司出版，1922。

² 汪笑侬、熊文通致曾少卿书。转引自北京市艺术研究所、上海艺术研究所《中国京剧史》（第一版），北京：中国戏剧出版社，1990。

演《党人碑》、《黑籍冤魂》等剧时,即有《宣言》随票附送,更表达了他对戏剧教育功能的认识:

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。然以词句为本。不能达词句中之义,不能传词句中之情,不能得词句中之情,则不足以感人。唱必字正腔圆;做工必合其人之身份;神气必合其事之形容,强调必合其人之语气。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。一得之余,未审当否?敬请大君子顾误,即希校正。——汪笑侬鞠躬白¹

由此我们可以看出汪笑侬以戏剧来宣传改良思想,发扬戏剧“高台教化”的社会作用。汪笑侬不仅在理论上对戏剧改良的作用给予阐释,他在其戏剧改良实践中更是注重戏剧的教育作用,通过其舞台演出来达到激励民心,移风易俗的作用。如汪笑侬的改良新戏《哭祖庙》、《瓜种兰因》、《受禅台》等剧目抒发亡国之痛。在以上戏剧剧中,汪笑侬把国家灭亡、人民伤痛情状描摹尽致,目的在于警醒人们,呼吁人民团结一致,共御外侮。其杰出代表作《哭祖庙》一剧中“国破家亡,死了干净”的悲叹,打动了无数有着家国之痛的百姓的心灵,一时成为当时人们的口头禅。这些剧目强烈的引起中国人的共鸣,观后令人悲愤填膺、潸然泪下。时人曾如此评价汪笑侬的剧作:“《瓜种兰因》是以欧西亡国之实录,作中国前途之龟鉴。”²这些剧目的演出,的确带有强烈的艺术感染力,“可歌可泣,最是动人感情。”³一位中国留美学生曾致函汪笑侬云:“顷局海外,见友人自上海来者,言足下与三位同志,采泰西史实,描写新戏,以耸动国人危亡之惧,起爱国之念。逼人闻之,不禁大喜。谓笑侬此举,洵于开民智中多一利器矣。”⁴此外,同盟会设在香港的《中国日报》也极力称赞他对于戏剧改良的贡献。辛亥革命前后,汪笑侬声誉很高,被戏剧界誉为“京剧改良的开山鼻祖”、“中国第一戏剧改良家”。⁵

¹ 转引自董维贤《京剧流派》(第二版),北京:中国戏剧出版社,2006。

² 陈去病《瓜种兰因新剧弁言》,载《警钟日报》,转引自郭延礼《中国近代文学发展史》(第一版),北京:高等教育出版社,2001。

³ 陈去病《瓜种兰因新剧弁言》,载《警钟日报》,转引自郭延礼《中国近代文学发展史》(第一版),北京:高等教育出版社,2001。

⁴ 北京市艺术研究所,上海艺术研究所《中国京剧史》(第一版),北京:中国戏剧出版社,1990。

⁵ 郭延礼《中国近代文学发展史》(第一版),北京:高等教育出版社,2001。

第五，汪笑侬为了推动近代戏剧改良运动的发展，他还到国内各地演戏并传播戏剧改良的种子。宣统元年（1911）年他曾赴济南演出，¹被聘为山东戏剧改良所主任，同时，他还制定了山东戏剧改良计划，对山东的改良戏剧的发展做出杰出的贡献。1912年，汪笑侬赴天津演出，被天津戏剧界推为正乐育化会（伶界联合会）副会长；在天津，汪笑侬创办易俗改良社，招生百余人，他亲自讲课，播下戏剧改良的种子；天津后来之所以成为北方戏剧改良的中心之一，大约于汪笑侬的努力分不开。1914至1915年间，汪笑侬再次回到他开始从艺的北京，连续演出自己编演的《博浪锥》、《刀劈三关》、《党人碑》、《桃花扇》等剧目，颇受欢迎。同时，他还参与由著名戏剧改革家田际云创办的翊文社，有力的推动着北京的京剧改良。²1915年，汪笑侬重返上海，恰逢上海爱国艺人鼓吹文明，竞演新戏，他毅然与上海戏剧同行合作，演出《宦海潮》、《张文祥刺马》等富有民主革命色彩的新戏，颇受人们的欢迎。这一切既是汪笑侬对近代戏剧改良运动所做出的杰出贡献，同时也充分说明汪笑侬在艺术上大胆探索、勇于革新的精神。

当然由于时代的局限，汪笑侬的剧作中也有糟粕，比如他的《孝妇羹》，写婆婆张氏对儿媳百般挑剔，无论儿媳作出何等孝顺举动都挑出毛病，但最后儿媳割肉事亲，就使婆婆痛改前非，这样的改变过于简单。同时这出戏突出封建的愚孝思想，这说明汪笑侬头脑中还残存着封建思想的余毒。当我们不能因为汪笑侬思想的局限性而忽视汪笑侬在戏剧改良活动以自己的创作和舞台实践，为近代戏剧改良运动特别是京剧改良运动所做出的重要贡献，可以说，在中国戏剧发展史上汪笑侬具有不可忽视的作用，其成果和意义更是空前和难能可贵的。另一方面，受到汪笑侬戏剧改良活动的鼓舞，更多戏剧艺术家汲取其经验教训，谨慎而努力的向着戏剧革新之路发展，使戏剧迎来焕然一新的面貌，并促进二十世纪话剧的产生和繁盛。

¹ 洪深.中国新文学大系·戏剧集.上海:上海文艺出版社,1981.

² 吕慧娟,刘波.中国历代著名文学家评卷续编三(第一版).济南:山东教育出版社,1989.

参考文献

- [1]汪笑侬.汪笑侬戏曲集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1957.
- [2]阿英.晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷(第一版).北京:中华书局,1960.
- [3]阿英.晚清戏曲小说目(第一版).北京:中华书局,1954.
- [4]孙玉声.退醒庐笔记(第一版).上海:上海书店出版社,1997.
- [5]郭延礼.中国近代文学发展史(第一版).北京:高等教育出版社,2004.
- [6]张庚,郭汉城.中国戏曲通史(第一版).北京:中国戏剧出版社,2006.
- [7]中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成(第一版).北京:中国戏剧出版社,1959.
- [8]张次溪.清代燕都梨园史料(第一版).北京:中国戏剧出版社,1988.
- [9]左鹏军.近代传奇杂剧研究(第一版).广州:广东高等教育出版社,2001.
- [10]左鹏军.晚清民国传奇杂剧考索(第一版).北京:人民文学出版社,2005.
- [11]欧阳予倩.近代戏剧选(第一版).上海:上海文艺出版社,1942.
- [12]欧阳予倩.自我演戏以来(第一版).北京:中国戏剧出版社,1959.
- [13]梁淑安.中国文学家大辞典(第一版).北京:中华书局,1997.
- [14]吴国钦.中国戏曲史漫画(第一版).上海:上海文艺出版社,1980.
- [15]北京市政协文史资料委员会.京剧谈往录(第一版).北京:北京出版社,1996.
- [16]北京市政协文史资料委员会.京剧谈往录续编(第一版).北京:北京出版社,1996.
- [17]北京市艺术研究所,上海艺术研究所.中国京剧史(第一版).北京:中国戏剧出版社,1990.
- [18]中国戏曲研究院.中国戏曲唱腔选(第一版).北京:中国戏曲出版社,1958.
- [19]张金梁.中国戏曲脸谱(第一版).北京:北京工艺美术出版社,1996.
- [20]周信芳.周信芳文集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1982.
- [21]吕慧娟,刘波.中国历代著名文学家评卷续编三(第一版).济南:山东教育出版社,1989.
- [22]洪深.中国新文学大系·戏剧集(第一版).上海:上海文艺出版社,1981.
- [23]周贻白.戏曲演唱论著辑释(第一版).北京:中国戏剧出版社,1986.
- [24]黄希坚.近代戏曲选(第一版).上海:华东师范大学出版社,1995.
- [25]董维贤.京剧流派(第一版).北京:中国戏剧出版社,2006.
- [26]么书仪.晚清戏曲的变革(第一版).北京:人民文学出版社,2006.
- [27]陶君起.京剧剧目初探(第一版).上海:上海文化出版社,1954.
- [28]苏雪安.京剧前辈艺人回忆录(第一版).北京:中国戏剧出版社,1958.

- [29]秋文.京剧流派欣赏(第一版).上海:上海文艺出版社,1962.
- [30]康保成.中国近代戏剧形式论(第一版).桂林:漓江出版社,1991.
- [31]张建民.京剧著名唱腔选(第一版).北京:人民音乐出版社,1985.
- [32]王元化.清园谈戏录(第一版).上海:上海书店出版社,2007.
- [33]南通市文联戏剧资料编理组.京剧改革的先驱(第一版).重庆:重庆出版社,1982.
- [34]扬子野.京剧唱腔研究(第一版).北京:人民音乐出版社,1998.
- [35]刘静沅.京剧艺术发展史简编(第一版).合肥:安徽文艺出版社,1984.
- [36]徐朔方.徐朔方说戏曲(第一版).上海:上海古籍出版社,2000.
- [37]徐朔方.徐朔方集(第一版).杭州:浙江古籍出版社,1993.
- [38]齐如山.京剧之变迁(第一版).沈阳:辽宁教育出版社,1989.
- [39]蒋星煜.中国戏曲史沉钩(第一版).郑州:中州古籍出版社,1982.
- [40]蒋星煜.中国戏曲史探微(第一版).济南:齐鲁书社,1985.
- [41]蒋锡武.京剧精神(第一版).武汉:湖北教育出版社,1997.
- [42]梁淑安.中国近代文学的特点、性质和分期(第一版).广州:中山大学出版社,1986.
- [43]伊兵.在戏剧战线上(第一版).上海:上海文艺出版社,1962.
- [44]赵景深.戏曲笔谈(第一版).上海:上海古籍出版社,1962.
- [45]李鑫.菊部轶闻(第一版).哈尔滨:黑龙江大学出版社,1984.
- [46]林澜.论潮剧艺术(第一版).广州:花城出版社,1987.
- [47]徐慕云.梨园影事(第一版).上海:东华公司出版,1922.
- [48]武进.菊部丛谈(第一版).人民出版社,1985.
- [49]田本相,董建.中国话剧研究(第一版).北京:中国传媒大学出版社,2008.
- [50]章诒和.伶人往事(第一版).长沙:湖南文艺出版社,2006.
- [51]骆正.中国京剧二十讲(第一版).桂林:广西师范大学出版社,2004.
- [52]黄裳.旧剧新谈(第一版).北京:北京出版社,2003.

致 谢

时光飞逝，三年的硕士生活已接近尾声，回想起三年来的点点滴滴，我深深感受到自己是在可敬的师长、同学、朋友的关怀与爱护下一步步成长起来的。再此，谨向三年来所有指导、帮助和关心过我的师友们表示我诚挚的谢意！

首先要感谢我的导师郭浩帆教授。本论文是在我的导师郭浩帆教授的亲切关怀和悉心指导下完成的。郭老师严肃的科学态度，严谨的治学精神，精益求精的工作作风，深深地感染和激励着我。从课题的选题到论文的最终定稿，郭老师都始终给予我不懈的支持和细心的指导。每当我的论文写作遇到困难时，郭老师总是不厌其烦的分析指导，可以说我论文的字里行间都渗透着郭老师的心血。为便于我们了解学科发展的最新动态，郭老师多次带领我们参加学术会议，教导我们“走出去”，鼓励我们多向行内专家学者请教，在此，请允许我向敬爱的郭老师表示衷心的感谢！

此外，我还要感谢济南大学文学院的老师们长期的教导和帮助。学院老师们多次组织召开座谈会，询问我们的学习和生活情况。任课老师们全心全意的指导我们的学习，经常与我们一起讨论，在讨论中我们的知识更加丰富，理解更加深刻。在此，请允许我特别感谢范丽敏教授，范教授在论文资料的收集与整理方面给予我无私的帮助。

同时我还要感谢一起愉快的度过三年研究生生活的同学们，特别感谢我的室友贺丽、孙晓超、张晓培三位同学给予我的帮助，每当我学习和生活中遇到困难时，她们总在我的身边陪着我，鼓励我，给予我巨大的精神支持！

最后，我还要感谢培养我长大的含辛茹苦的父母！

正是由于以上的鼓励和支持，我能顺利地完成自己的学习任务 and 学位论文的写作。谨以此文献给所有关心帮助过我的老师、同学、朋友以及养育我，始终关心和支支持我的父母和家人！

附 录 A

攻读硕士学位期间发表的论文：

- [1] 《〈二十年目睹之怪现状〉与〈沧浪之水〉比较研究》，《济南大学学报》（社科版），学术论丛，2008 年，第 18 卷，第 S2 期，第 24—25 页，第一作者。
- [2] 《周桂笙翻译研究》，获济南大学第四届创新论坛优秀论文，第一作者。

附录 B 汪笑侬研究文献目录

一、 论文:

1. 祖袭尧.京剧界的怪杰汪笑侬.文史杂志,1995,(4):26-27.
2. 傅秋敏.论汪笑侬的戏曲改良活动.戏剧艺术,1988,(3):45-54.
3. 李仲明.清末民初的戏剧改良家汪笑侬.民国春秋,1995,(3):28-30.
4. 傅秋敏.戏曲改良的前驱.民国春秋,1995,(3):42-43.
5. 马玉岭.一代戏剧改革家汪笑侬.长寿,1997,(10):46.
6. 音.上海纪念汪笑侬诞生百周年.中国戏剧,1957,(12):38.
7. 余杰.伶隐汪笑侬.书屋,1999,(19):18-20.
8. 李大椿.汉剧余洪元与京剧汪笑侬.戏剧之家,1997,(2):63-64.
9. 徐凌云.纪念爱过艺人汪笑侬.中国戏剧,1957,(12):6.
10. 周信芳.敬爱的汪笑侬先生.中国戏剧,1957,(12):3-5.
11. 李玫.汪笑侬和京剧《党人碑》.文史知识,1998,(6):36-39.
12. 章海琛.京剧名家汪笑侬的对联.对联.民间对联故事,1998,(3):15.
13. 杨葆荣,向家炳.侬惟自笑 伶亦可隐——汪笑侬[弃官为伶]史记补遗.中国戏剧,1986,(11):54-55.
14. 张继平.汪笑侬智改《捉放曹》.走向世界,2008,(2):56-57.
15. 陈国忠.汪笑侬的《空城计》.中国京剧,1996,(1):18.
16. 张俊才.近代戏剧改良运动的始末及意义.河北师范大学学报(哲学社会科学版),1994,(3):69-74.
17. 颜全毅.清末京剧改良文学的成果与不足.戏剧艺术,2005,(2):85-91.
18. 袁国兴.晚清戏剧变革与外来影响——兼谈近代近代戏剧变革模式的演变和早期话剧与改良戏曲的关系.文艺研究,2002,(3):106-110.

二、 著作:

1. 汪笑侬.汪笑侬戏曲集(第一版).北京:中国戏剧出版社,1957.
2. 阿英.晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷(第一版).北京:中华书局,1960.
3. 阿英.晚清戏曲小说目(第一版).北京:中华书局,1954.

4. 孙玉声.退醒庐笔记(第一版).上海:上海书店出版社,1997.
5. 郭延礼.中国近代文学发展史(第一版).北京:高等教育出版社,2004.
6. 张庚,郭汉城.中国戏曲通史(第一版).北京:中国戏剧出版社,2006.
7. 张次溪.清代燕都梨园史料(第一版).北京:中国戏剧出版社,1988.
8. 北京市政协文史资料委员会.京剧谈往录(第一版).北京:北京出版社,1996.
9. 北京市政协文史资料委员会.京剧谈往录续编(第一版).北京:北京出版社,1996.
10. 北京市艺术研究所,上海艺术研究所.中国京剧史(第一版).北京:中国戏剧出版社,1990.
11. 董维贤.京剧流派(第一版).北京:中国戏剧出版社,2006.
12. 么书仪.晚清戏曲的变革(第一版).北京:人民文学出版社,2006.
13. 陶君起.京剧剧目初探(第一版).上海:上海文化出版社,1954.
14. 苏雪安.京剧前辈艺人回忆录(第一版).北京:中国戏剧出版社,1958.
15. 秋文.京剧流派欣赏(第一版).上海:上海文艺出版社,1962.