

论文题目：都市文化视角下的沪剧与近代上海社会

学科专业：中国近现代史

学位申请人：王馥梅

指导教师：吴强华

中文摘要

沪剧原为上海城郊的田头山歌小调，原称“本滩”。1920年，著名艺人邵文滨等将“本滩”改名为“申曲”，取申城之曲之意。20世纪20年代后期，一批文明戏演员转行加入申曲戏班，编演了不少时装戏、古装戏，其戏曲表演的形式日趋成熟。40年代，又有一批话剧、电影人士加入，从事申曲的编、导、舞美工作。1941年起，申曲改名为“沪剧”。

从早期的“花鼓戏”到初入上海都市的“本滩”，从欲与京昆平分秋色的“申曲”到最终定名为“沪剧”，称谓的改变不仅反映了沪剧剧种在发展过程中艺人们的不同心态，而且折射出沪剧发展史上与上海社会变化的密不可分。然而，沪剧的发展远非只有艺人们的努力就达到，作为上海都市的草根戏曲，沪剧发展过程中的不断改良和提高与上海社会的人群不无关系。

新剧编导加盟申曲剧团，为沪剧的进一步发展增添了新的活力，注入了新鲜的血液。他们的编导不仅为剧团创作了许多叫座、卖座的好戏，而且增加了剧团的实际收益。不论对普通观众还是申曲艺人都是一举多得的好事。随着上海都市社会日新月异的变化，新兴媒介——报刊、电台等对沪剧的报道和传播日渐增多，这种物质条件的丰裕为沪剧的传播和发展提供了坚实的基础。通过报刊、电台的报道，市民观众有了与沪剧演员和明星互动的平台，这种互动关系有利地促进了沪剧剧种的繁荣。

正是在这样丰富的物质基础之上，加之“八一三”事变后上海沦为“孤岛”，上海市民的大众娱乐消费观念产生了变化，沪剧艺人们为了寻求剧种的改良和更进一步的发展，将“西装旗袍戏”推向了繁盛的境地，而这一沪剧的繁荣也在上海社会周边地区逐渐显示出来。

关键词：沪剧 近代上海 都市文化 西装旗袍戏

Abstract

Hu Ju is the original Shanghai opera, formerly known as "Ben Tan". In 1920, Shao Wenbin and other famous artists renamed "Ben Tan" as "Shen Qu", to take the meaning of Shanghai's song. After 1920s, group of Wenming Xi performers changed jobs to apply for Shen Qu troupe, staged many large fashion show and costume play, making Hu Ju performances in the form of maturing. In 1940s, a group of drama, film people engaged in Shen Qu troupe to do some director and choreography jobs. From 1940s, Shen Qu has changed the name to "Hu Ju".

From the early days of "Hua Gu Xi" to entering the city of Shanghai, "Ben Tan", "Shen Qu" for Beijing Opera and Kun Qu evenly divided to eventually named "Hu Ju", titles' change reflects not only the artists of Shanghai opera operas in the development process different state of mind, but also a reflection of the history of development of the Shanghai opera and the Shanghai social change are inseparable. However the development of Hu Ju is far from being only the efforts of the artists, as the grassroots opera of Shanghai city, Hu Ju in the development of continuous improvement and improve social groups are not unrelated.

The new play writers and directors participated in the Hu Ju troupe, adding a little new vitality to the development of Hu Ju. Their new directed plays not only made more wonderful plays, but also increased the income of the troupe. With the increasing number of urban society changing and emerging media ---newspapers, radio reports on the Hu Ju, this report was to a certain extent on the development of Hu Ju form a public opinion environment. Due to the rise of the newspaper industry, the Shen Qu audience can through the press to more timely information on the performance of Shen Qu, newspaper content was rich and varied, novel part to build a broad platform for the communication between the audience and the artists.

It is in such rich material basis, coupled with "813 Incident" Shanghai become "islands", the Shanghai public mass entertainment consumer attitudes had changed, the Shanghai opera artists in order to seek improvement and further development of the operas, pushing Xizhuang Qipao Play a prosperous situation, and the prosperity of Hu Ju in Shanghai the social surrounding areas gradually appeared.

key words: Hu Ju Modern Shanghai Urban Culture Xizhuang Qipao Play

目 录



绪 论	1
一、选题缘由	1
二、学术史回顾	2
三、理论方法与资料来源	7
四、思路与框架	8
第一章 从乡村到都市——沪剧发展概述	9
第一节 沪剧的早期发展	9
一 乡间小曲——沪剧的早期形式“花鼓戏”	9
二 初入都市——“花鼓戏”易名为“本滩”	11
第二节 沪剧的“都市化”进程	16
一 欲登大雅之堂——“本滩”改称“申曲”	16
二 都市戏曲的最终成型——“西装旗袍戏”与“沪剧”	18
第二章 都市人群与沪剧的关系	22
第一节 新剧编导的加盟与沪剧的转型	22
一 从“说书先生”到“三顶小帽子”	22
二 新编剧目与沪剧的发展	24
第二节 市民观众与沪剧的互动	27
一 市民观众与沪剧发展	27
二 沪剧演员对观众的影响	33
第三章 都市社会发展与沪剧变迁	36
第一节 都市的近代化发展与沪剧繁荣	36
一 报刊媒介对沪剧的传播	36
二 新式剧场及“空中剧场”与沪剧的发展	43
第二节 都市文化的发展与沪剧繁荣	52
一 上海社会时尚对沪剧发展的影响	52
二 文化中心城市对周边地区的辐射	57

结 语	62
附录 1942 年文滨剧团上演新剧剧目本事	63
参考文献	70
致 谢	75

图表目录

表 1-1 20 世纪二三十年代沪剧的主要演出场所	14
表 2-1 1942 年文滨剧团上演新戏剧目表	25
表 3-1 20 世纪三四十年代有关沪剧的刊物概况	37
表 3-2 20 世纪 30 年代主要申曲电台简况	45
表 3-3 1940 年 1 月 2 日各剧团播音节目	47
表 3-4 1939 年 7 月 2 日《上海无线电》刊载申曲节目表	49
表 3-5 1939 年上海沪剧主要剧团发展概况	54

绪论

一、选题缘由

沪剧是上海的地方戏曲剧种,起源于吴淞江和黄浦江两岸农村的山歌俚曲,起初以民间说唱的形式出现,被称为“山歌”或“东乡调”,后来受到其他民间说唱及戏曲的影响,逐渐演变成说唱形式。¹至清朝同光年间,这一说唱形式逐渐向由上、下手操琴、击鼓,自奏自唱,有一定戏剧表现形式的“对子戏”、“同场戏”过渡,故而又称“花鼓戏”。²早期花鼓戏曾遭到封建统治者的仇视和迫害。据《南汇县志》“乡鄙有演唱淫词者,或杂以妇人,曰花鼓戏。或在茶肆,或在野闲,开场聚众,最足伤风败俗,近因官司严禁暂息。”³同治七年(1868年),江苏巡抚丁日昌下令禁演,原来流动演唱于上海城郊的戏班受到打击,无法生存。光绪五年(1879年),后来被沪剧界尊为“祖师爷”的两位艺人——许阿方、胡兰卿开始涉足市区,他们或走街串巷(即“跑筒子”),或圈地卖唱(即“敲白地”),在新北门、十六铺一带卖艺。至光绪二十五年(1899年),许阿方、庄羽生等八人在“公共租界”的升平茶楼(今福州路福建路口)以坐唱形式登台演出。不久先后有8个戏班在“法租界”聚宝楼、如意楼等茶园演出,与此同时,在华界南市,有陈阿东、胡锡昌等人在里马路、四牌楼等茶楼演唱。⁴这时,花鼓戏班子在华洋两界逐渐打开局面,在上海城区得以立足。为了与其他同在上海演唱的苏滩、锡滩、杭滩等区别,艺人们自称本地滩簧,简称本滩,或申滩。⁵

1914年,本滩艺人施兰亭、邵文滨、丁少兰等发起组织“振新集”,对本滩进行艺术改良,将本滩更名为“申曲”,此后随着剧目的变化,申曲的影响力逐渐扩大,至20世纪30年代,形成了文月社、新雅社、子云社和施家班四大班社。1934年11月,上海申曲歌剧研究会成立,此时已有将近400人的会员,“孤岛时期”的申曲繁荣发展。至1941年上海沪剧社成立,申曲易名为“沪剧”,此后沪剧进入新的发展时期。

根据嘉庆元年(1796年)《淞南乐府》中的相关记述,沪剧已有200多年的历史。沪剧作为土生土长的上海地方戏曲,有其独特之处与鲜明的特色。根植于上海社会的沪剧,从起初花鼓戏遭禁演,到老艺人在上海城区立足;从圈地卖唱,进入茶楼、游乐场所演出,直至正规戏院的舞台;从“本滩”改称“申曲”,后易名为“沪剧”;历次剧目的修改,舞台布置的变化,表演方式的改进……其发展、改良、繁荣不仅显示了上海都市文化的变迁,而且折射出上海社会的变迁。

¹ 《上海艺术文化志》编纂委员会编:《上海艺术文化志》,上海:上海社会科学院出版社,2001年,第370页。

² 汪配、陈剑芸、蓝流编:《上海沪剧志》,上海:上海文化出版社,1997年,第1页。

³ (清)张文虎撰:光绪《南汇县志》卷20《风俗志》,第594页。

⁴ 《上海艺术文化志》编纂委员会编:《上海艺术文化志》,上海:上海社会科学院出版社,2001年,第371页。

⁵ 汪配、陈剑芸、蓝流编:《上海沪剧志》,上海:上海文化出版社,1997年,第1页。

沪剧虽为“草根”戏曲，但是其内容贴近生活，由上海地方方言演唱，所以也有相当数量的观众，这些观众群体中，有帮会分子，有平头百姓。众多的观众对沪剧的解读和欣赏自然各有不同，而这些人在听戏、看戏的过程中与沪剧产生了怎样的互动，通过何种形式表达自己对沪剧的要求，而新媒介如报刊的出现对沪剧的发展有着何种作用，沪剧的发展又与这些新媒介有何种关系，报人对于沪剧的报道对沪剧的发展有何种影响，近代上海社会的都市发展对沪剧发展的影响何在，如何分析都市社会发展，包括其畸形发展这一特殊时期对沪剧发展的影响，这些都是笔者的关注之处并希望通过本文的阐述得到明晰。

二、学术史回顾

沪剧作为土生土长的上海地方戏曲，是上海都市文化中不容忽视的一个戏曲剧种。本文立足于对沪剧与近代上海都市社会的互动关系的分析，通过分析都市人群与沪剧发展的互动及都市社会发展对沪剧的影响，以此反映出沪剧与近代上海都市文化的关系。笔者将从关于沪剧本身的研究及其他戏曲种类与社会互动的研究两个方面来梳理总结前人的研究成果，借此为本文的相关论述提供理论帮助。

（一）关于沪剧的研究

目前学术界对于沪剧的研究不是很成熟，主要著作及相关论文大多集中在戏曲学、音乐学方面，鲜有涉及历史考察和分析。

1、对沪剧进行艺术分析的研究主要有：褚伯承的《乡音魅力：沪剧研究与欣赏》¹，作者作为专门的沪剧研究家和评论家，利用其专业知识及丰富的戏曲研究、评论经验，对多年来关于沪剧研究的主要评论进行了总结，该书收录的文章可分沪剧的总体研究、沪剧名家的研究、沪剧剧目的研究以及其他艺术门类的研究四个部分。英国学者施祥生的《沪剧：现在上海的传统戏曲》²一书按时间顺序，对沪剧的早期发展、女艺人在沪剧发展中的作用等进行了论述。该书运用音乐学的理论，把沪剧作为上海都市文化中的个案进行研究。尽管作者对于沪剧的发展、演员、音乐表演等方面做了很多有益的考察研究，也为笔者的论述提供了可借鉴的思路，但是，作者的研究资料主要是沪剧的剧本、老艺人的回忆录等，对于很多可利用的史料如档案、报刊等鲜有使用。正是由于施祥生研究的欠缺，使得笔者可以通过对史料的整理挖掘，来研究沪剧与观众的互动，读者通过沪剧报刊对沪剧的反馈等内容。宋抒音《试论沪剧现实主义创作传统》³一文通过对沪剧形成与发展的梳理，运用现实主义美学原理，在研究沪剧剧目的基础上，总结出沪剧在现实主义创作方面的突出表现，并对沪剧的现实主义创作传统形成的

¹ 褚伯承：《乡音魅力：沪剧研究与欣赏》，上海：上海社会科学院出版社，2004年。

² [英]施祥生：《沪剧：现在上海的传统戏曲》，赵玥译，上海：上海音乐出版社，2009年。

³ 宋抒音：《试论沪剧现实主义创作传统》，上海戏剧学院2009年硕士论文。

原因进行了研究。金宙旻《沪剧现代戏创作之路》¹一文以“沪剧现代戏”为主要研究对象,对建国十七年(1949—1966年)以来沪剧现代戏创作上的成就与经验进行总结,阐述了沪剧现代戏的历史渊源、成功要素、创作成就、创作缺憾等方面。在介绍沪剧现代戏的历史渊源中,有一些沪剧与近代上海城市变迁的论述,这为笔者的研究提供了新的视角。

2、对沪剧进行历史学分析的研究主要有:来平《战时上海大众娱乐研究(1937—1945)》²一文以战时上海为研究背景,以戏曲和电影为主要研究对象,在分析战时上海的发展趋势和特点的基础上,展现了京剧、越剧、沪剧、电影、评弹等都市大众娱乐形式。文章以电影《木兰从军》及越剧《秋海棠》作为研究个案,重点考察了上海在“孤岛时期”和“沦陷时期”不同的大众娱乐形式,并且探讨了不同时期、不同的娱乐形式共同演绎着一个娱乐主题的意义。作者对战时上海这一特殊背景下,上海大众娱乐发展的趋势及特点进行了梳理,认为沪剧等地方剧种,适时抓住机遇,获得了前所未有的发展。尽管此文不是以沪剧为主要研究对象的文章,但是作者对战时上海的社会分析及其独特的考察视角对笔者的论述不无裨益。虞伟红《生意、艺术、情感——战时上海沪剧时装戏的兴盛和解读(1937—1945)》³,文章以战时上海沪剧时装戏的发展为研究对象,讨论了都市文化空间和抗战这一特殊的历史环境对上海大众文化的塑造。全文对沪剧成长的都市文化环境、战时上海的沪剧团体、申曲改良、演员的身份及其重塑和沪剧时装戏舞台内容等五个方面作出分析,通过作者的论述可以看到,在战时上海这一特殊历史背景下,由于沪剧顺应潮流实施改良使其在这一时期成功向“都市化”转型,这不仅与上海都市空间有关,更与战时特殊的历史情境有关。同是对战时上海大众娱乐的研究,由于虞氏文章以沪剧为主要研究对象,因而从整体看来,没有将战时上海沪剧时装戏的研究置于长时段的沪剧研究中,这也为笔者在论述本文时提供了思考的空间。

3、对沪剧与上海社会的关系进行研究的主要有:周良材《现代帮会与海派戏曲》⁴一文主要阐述了青洪帮控制戏曲界和戏曲界加速帮会化两方面的问题,本文虽篇幅短小,但是其中涉及沪剧与帮会势力的关系,以及帮会对沪剧发展产生的影响,因此对笔者的论述不无裨益。钱乃荣《沪剧与海派文化》⁵一文通过对沪剧发展基本史实的叙述,剖析了沪剧与海派文化的关系。文章第一部分对沪剧唱词使用的上海方言及唱腔进行论述,以此论证沪剧在语言上与海派文化的关系;第二部分对沪剧剧目的梳理、演剧形式的改进及沪剧的兴衰说明沪剧与上海

¹ 金宙旻:《沪剧现代戏创作之路》,上海戏剧学院2009年硕士论文。

² 来平:《战时上海大众娱乐研究(1937—1945)》,华东师范大学2008年硕士论文。

³ 虞伟红:《生意、艺术、情感——战时上海沪剧时装戏的兴盛和解读(1937—1945)》,华东师范大学2009年硕士论文。

⁴ 周良材:《现代帮会与海派戏曲》,《上海艺术家》1994年第2期。

⁵ 钱乃荣:《沪剧与海派文化》,《上海文学》2005年第10期。

都市文化的关系；最后肯定了沪剧对海派文化建设的贡献，认为沪剧是一个“重现代轻古代、重兼容不封闭、重创新勇放弃、重民俗轻高雅、重民间轻贵族、重方言轻规范、重借鉴轻固守、重融和不孤芳、重经济轻封锁、重现实少修饰的戏剧”¹。在肯定沪剧的同时，作者还对沪剧衰败的原因作出了分析，对于沪剧今后的发展思路，提供了自己的想法。尹蓉《明清上海戏曲研究》²，以明清时期（1368—1911年）上海戏曲作为研究对象，对500多年来上海戏曲的历史进行系统深入地研究，选取了商人与戏曲、移民与戏曲、花鼓戏、本地滩簧等几个特定的角度，探讨了上海戏曲的发展与社会现实、政治斗争、经济变革、文化思潮、风俗民情的关系，以此揭示明清时期上海戏曲发展的特征。其中第四章“东乡调、花鼓戏、滩簧和早期沪剧”这一部分，对沪剧早期的发展演变、剧目内容及其与明清时期上海社会的关系做了详细的阐述。日本学者田仲一成《20世纪40年代中期上海剧坛与帮会的关系》³一文，作为1940年9月侵华日军有关电影、音乐等方面的一个调查报告，对沦陷时期上海剧坛的状况有一定的研究价值。全文分为序言、帮会之缩影（略）、剧坛与帮会三个部分，第一部分对于京剧、沪剧、越剧、粤剧等戏剧的表演、剧场、演员、票房、观众等内容进行了论述；第三部分就剧场主及演出商、六大戏院的经理、剧场使用人、演员、观众等与帮会的关系做出分析。由于本文的特殊性，报告内容中很少有史料运用，但是文章对沪剧与帮会的论述部分为笔者今后通过挖掘史料进行论述提供了很好的思路。胡海英《“西装旗袍戏”的海派文化精神》⁴一文以“西装旗袍戏”为主要研究对象，文章重点对此时沪剧“西装旗袍戏”的剧目进行分析，通过对各类剧目的详细论述，作者认为沪剧“西装旗袍戏”的兴盛推动了20世纪三四十年代沪剧的发展，尽管有不尽如人意的地方，然而其敢于吸收，勇于创新之处，正是海派文化的精神之所在。胡海英《“申曲”时期的沪剧及其上海都市文化情结》⁵，文章就沪剧发展阶段中的一部分——沪剧称为“申曲”的阶段——展开论述，通过“申曲”名称的由来、“西装旗袍戏”的兴起以及电台、报纸等新媒介对申曲发展的推动三个部分来阐述此时沪剧与上海都市文化的关系。此文只是就“申曲”这一阶段沪剧的发展做出论述，并未把这一阶段置于整个沪剧发展的大背景中，这为笔者进一步研究沪剧与近代上海社会都市文化的互动提供了空间。

综上所述，目前学术界关于沪剧的专门研究还不很成熟，研究沪剧史的专著甚少，就现有论著及文章而言亦不足以反映沪剧发展的全貌，这也为笔者进行深入研究提供了广阔的空间。

¹ 钱乃荣：《沪剧与海派文化》，《上海文学》2005年第10期，第84页。

² 尹蓉：《明清上海戏曲研究》，华东师范大学2007年博士后论文。

³ [日]田仲一成：《20世纪40年代中期上海剧坛与帮会的关系》，袁英明译，李兴国、周华斌主编：《大戏剧论坛》（第3辑），北京：中国传媒大学出版社，2007年，第102—117页。

⁴ 胡海英：《“西装旗袍戏”的海派文化精神》，《上海戏剧》2008年第10期。

⁵ 胡海英：《“申曲”时期的沪剧及其上海都市文化情结》，《戏剧艺术》2010年第3期。

（二）关于地方戏曲与社会文化的研究

尽管学界对于沪剧的研究不甚纯熟，尚有发展余地，但是关于京昆等戏曲的研究内容颇丰，因此，笔者就这类成果中有关戏曲与社会变迁的内容选取出来，以出版时间的先后分列如下。

姚小鸥、陈波《〈申报〉的戏曲广告与早期海派京剧》¹一文通过对《申报》中戏曲广告的梳理，分《申报》戏曲广告的产生和发展、《申报》的戏曲广告与上海京剧艺人、戏曲广告对海派京剧演出体制的影响三部分论证了戏曲广告对于京剧在上海发展的重要影响，指出二者的良性互动体现了新式传媒与新兴艺术之间的关系。周秦《论昆曲艺术的原生环境与文化特征》²一文主要就昆曲产生的原生环境及这一环境赋予昆曲的艺术基因这两方面进行论述，通过对昆曲产生地域的人文环境进行历史地纵向梳理，得出昆曲的艺术基因产生的人文原因。朱琳《昆曲与近世江南社会生活》³，全书共分六章，各章节环环相扣，内容紧凑。第一章昆曲——江南社会生活的伴奏，本章历史地再现了昆曲在江南社会的信仰生活、喜庆生活、社交生活、冶游生活及日常生活中的“形象”，表明昆曲与江南社会生活的密切关系，论述了昆曲在江南社会生活中的重要地位。第二章昆曲在江南社会生活中流播的原因，本章通过对江南庞大的昆曲消费群体如文人士绅、富商大贾、湖海游滨等的分析，阐释了近世江南民众普遍喜爱昆曲、参与昆曲的原因。第三章昆曲在江南社会生活中的作用与功能，主要讨论了昆曲在近世江南社会生活中所发挥的诸如丰富和调节社会生活，促进社会交往，融洽人际关系，传播信息及文教知识等方面的社会功能。第四章昆曲对江南社会生活的影响，主要论述了昆曲在江南社会中对文艺、手工艺及其他行业发展的积极影响，以及由昆曲带来的负面的影响，以此反映了昆曲与近世江南社会的互动。第五章近代江南昆曲演出的变化，本章主要探讨了昆曲在近代的表演方式、活动中心、经营策略等方面的变化，以此作为折射近代江南社会生活变迁的一个侧影。第六章近代江南社会生活变迁与昆曲的由盛而衰，本章以江南社会生活的变迁对昆曲的影响为侧重点，剖析了近代江南社会环境的变动、江南农村社会生活的变迁、市民生活的变动以及知识群体社会生活的变动等四大方面对昆曲命运走向的影响。徐剑雄《京剧与晚清上海社会》⁴一文以1867年京剧传入上海后与上海社会变迁的关系为切入点，论述了京剧在晚清上海的发展概况及其成为晚清上海社会的重要娱乐消遣形式，女伶登上戏曲舞台是晚清上海女性解放的重大成就，京剧在晚清上海社会中有启迪民众的教化作用这三大内容。全文紧扣京剧与晚清上海社会二者的关系进行论述，运用报刊、竹枝词等一手资料佐证论点，使得文章有较高的

¹ 姚小鸥、陈波：《〈申报〉的戏曲广告与早期海派京剧》，《现代传播》2004年第1期。

² 周秦：《论昆曲艺术的原生环境与文化特征》，《苏州科技学院学报（社会科学版）》2006年5月第23卷第2期。

³ 朱琳：《昆曲与近世江南社会生活》，桂林：广西师范大学出版社，2007年。

⁴ 徐剑雄：《京剧与晚清上海社会》，《史学月刊》2008年第6期。

史学意义及借鉴价值。王改君《近代河南豫剧艺人群体研究》¹一文以河南戏曲的典型代表——豫剧为研究对象,通过社会史的视野考察了豫剧艺人这一群体与河南近代社会发展的内在联系。文章第一章主要阐述了近代豫剧艺人的数量、来源、构成及内部构成。第二章探讨了豫剧艺人群体的生存状况,就其演出状况、收入状况、生活水平、宗教信仰等方面较为全面地展示了豫剧艺人的生存情境。第三章主要分析了豫剧艺人与班主这一特殊群体的关系,由此也显示出豫剧艺人生活的艰辛,注定了其生活在社会底层的结局。第四章作者通过对艺人与政府、艺人与文人、艺人与民众、艺人与其他社会阶层的关系的分析,以此阐释了豫剧艺人与河南近代社会的关系。第五章主要分析了豫剧的主要流派及其主要代表人物的艺术创造。最后,作者进一步探讨了近代河南豫剧艺人群体的特点并对豫剧艺人在建国后的状况以及未来之发展作出阐述。褚秋艳《二十世纪早期上海京剧市场营销研究》²一文以20世纪早期上海的社会和文化背景为依托,以当时京剧在上海市场的营销为主要研究对象,对上海的京剧市场与营销环境、戏剧生产的营销方式、戏剧经营的营销方式做出系统的论述,最后给出总结和思考。作者就20世纪上海这一特定历史阶段中京剧发展中的一部分——营销做出论述,这在戏曲研究中是不多见的,通过作者对京剧营销的分析使笔者深受启发,同时,根据20世纪早期上海社会的特点制定相应的营销策略,也是京剧与上海社会的互动之处,使得笔者的写作思路得到扩展。陈佳《晚清上海报刊与京剧的传播》³一文以晚清上海社会为背景,论述了晚清上海的报刊与京剧传播的关系。文章第一部分概括说明了晚清上海报刊的发展,指出报刊发展与京剧的关系;第二、三部分主要论述晚清上海报刊中京剧广告对京剧传播的影响,前者侧重对京剧广告的分析,后者侧重对报刊的评论京剧部分的分析;第四部分概述了晚清上海报刊与京剧改良运动的关系,说明报刊对京剧改良的宣传和报道起了舆论上的支持。作者的可贵之处在于,将晚清上海报刊所载京剧篇目及《申报》所在京剧广告做出了索引,不仅有助于文章的论述,而且便于后人查阅。赵蝶《昆曲与晚明清初士人审美心理》⁴一文主要分析了在晚明清初这一昆曲发展的黄金期士人阶层对昆曲的审美心理。第一章从改革声腔、创作剧本、蓄养家班三方面叙述士人与昆曲的渊源;第二、三章分别论述了晚明士人与清初士人对于昆曲的审美心理;第四章进一步探讨晚明与清初士人对昆曲的审美心理,及这种审美心理的变化对昆曲发展的影响。李恩志《明清以来徽州演戏活动与徽州社会》⁵一文以徽州社会为背景,以徽州戏曲为主要研究对象,主要论述了徽州戏曲演戏活动的经费问题,宗族和徽商在徽州演戏活动中的重要作用,以及在徽州这一传统社会中徽州演戏

¹ 王改君:《近代河南豫剧艺人群体研究》,华中师范大学2008年硕士论文。

² 褚秋艳:《二十世纪早期上海京剧市场营销研究》,中国艺术研究院2009年硕士论文。

³ 陈佳:《晚清上海报刊与京剧的传播》,上海师范大学2009年硕士论文。

⁴ 赵蝶:《昆曲与晚明清初士人审美心理》,湖南师范大学2009年硕士论文。

⁵ 李恩志:《明清以来徽州演戏活动与徽州社会》,上海师范大学2009年硕士论文。

活动所扮演的社会功能与由此生发的社会问题。姜进《女性,地域性,现代性——越剧的上海传奇》¹一文以戏曲和上海大众文化的交叉点作为切入点,探讨了传奇戏和女子越剧在上海兴起的历史过程,以此考察民国时期上海大众文化中的女性、现代性和地域性特征。全文的第一部分主要阐释中国戏曲史中的传奇与越剧;第二部分论述了上海女性消费市场的形成,分析了以上海女性作为越剧的观众群体,对于越剧的兴盛起了至关重要的作用;第三部分探讨了地方戏与都市移民潮的关系。郑锦燕《昆曲与明清江南文人生活》²一文以美学的角度探讨江南文化与戏曲发展之间的互动关系,通过对明清文人阶层的日常生活与昆曲之间关系的梳理,总结了江南文人日常生活与昆曲之间的相互影响。吴琛瑜《晚清以来苏州评弹与苏州社会》³一书以评弹书场为研究对象,通过对评弹书场“小社会”的分析反映出苏州“大社会”的社会变迁。第一章以时间顺序论述了晚清以来苏州社会变迁下的书场发展;第二章主要论述晚清以来书场的空间构成与经营运作,探讨了书场的布局设施、人员构成、经营运作及书场间的竞争;第三章阐述了晚清以来苏州书场空间的形塑与人际交往,揭示了书场与苏州社会的互动关系;第四章通过书场内的听客、评弹艺人及文学创作中的描写再现了晚清以来苏州书场内的日常生活与感官文化;第五章进一步探讨了晚清以来苏州书场的重组与权力更迭。

综上所述,目前学术界对沪剧进行历史学专门研究的并不多见,偶有论文也仅限于沪剧发展的某一特定时期,鉴于此种情况,对笔者搜集史料并对其进行深度挖掘提出了更高的要求。“他山之石,可以攻玉”,通过与其他戏曲的分析、对比,为笔者提供了开阔的思考空间。

三、理论方法与资料来源

理论方法:

本文主要依据目前开放的档案资料、报刊文集、唱片等有关沪剧的史料进行整理,运用文献研究法以及对老一辈沪剧艺人进行采访等对其充分挖掘和研究。文献研究法主要是依据现有资料,针对目前学界对沪剧研究不足的情况,深入分析民国时期档案、报刊以期从中获取成果所采用的研究方法。对老一辈沪剧艺人进行口述史的研究,主要是因为目前老艺人回忆录资料不足,通过采访获取更充足的资料进行论述。本文将运用都市戏曲文化研究的视角,对近代上海社会中沪剧的发展情况进行论述,说明沪剧对于近代上海都市文化的作用以及近代上海都市社会对沪剧发展的影响。

资料来源:

本文主要依据民国时期的报刊、档案及沪剧老艺人的回忆录等史料。其中,

¹ 姜进:《女性,地域性,现代性——越剧的上海传奇》,《史林》2009年第5期。

² 郑锦燕:《昆曲与明清江南文人生活》,苏州大学2010年博士论文。

³ 吴琛瑜:《晚清以来苏州评弹与苏州社会》,上海:上海人民出版社,2010年。

报刊资料主要有《申曲日报》、《申曲剧讯》、《申曲画报》、《申声月刊》、《沪剧周刊》、《沪剧万象》、《好友申曲专刊》等沪剧的相关报刊,《申报》、《力报》、《新闻报》等有关沪剧的报道,以及《罗宾汉》、《戏迷传》、《戏报》、《戏世界》等娱乐小报。档案资料主要集中在上海市档案馆收藏的民国时期有关沪剧团体的登记文件、剧目、剧场、演出情况的报告等。有关沪剧老艺人的回忆主要集中在《上海戏曲史料荟萃》(第2集)¹和《戏曲菁英》²中。

四、思路与框架

本文主要分三章以都市文化的视角来论述沪剧与近代上海社会的关系。第一章主要阐述沪剧从乡村到都市的发展情况。第一节主要论述19世纪末20世纪初早期沪剧的发展情况,第一部分主要叙述沪剧最初在乡野田间的原始形式——花鼓戏,分析此时政府对沪剧的打压及艺人从业的艰辛;第二部分主要叙述沪剧由乡村到都市的转变,通过易名为“本滩”,初步融入近代上海都市的生活。第二节主要介绍沪剧“都市化”的进程,第一部分重点阐述1914年沪剧易名为“本滩”后所经历的发展变化,分析“振新集”的创立及沪剧易名为“申曲”对沪剧“都市化”产生的影响。第二部分主要叙述沪剧时装戏集中反映近代上海都市社会的内容——“西装旗袍戏”。20世纪二三十年代“西装旗袍戏”开始出现,并逐渐成为沪剧表演的主要形式,其发展繁荣与近代上海都市发展不无关系。

第二章主要探讨近代上海都市人群与沪剧的关系,本章分为二节。第一节主要分析新剧编导这一群体对沪剧产生的影响。沪剧由乡村进入都市,必然受到近代上海都市文化的影响,对于沪剧而言,要适应这一社会的变化,必须进行改良以符合观众的口味,从而赢得生存空间。值得一提的是,在沪剧改良的过程中,新剧编导进入其中对沪剧改良起了很大作用。第二节将视野放到近代上海普通大众身上,普通市民观众对于沪剧有何种期待,他们的需求以何种渠道反映出来;沪剧演员怎样与观众互动,普通市民观众与沪剧演出之间产生了怎样的互动关系,这些都是本节要解决的重点问题。

第三章主要分析近代上海都市社会变迁对沪剧发展的影响,第一节主要讲述近代都市发展进程中沪剧的相应变化,论述新式舞台、新式剧场、新型媒介(报刊、电台等)对于沪剧的影响,正是近代上海社会坚实的物质基础为沪剧演出的繁荣提供了极大的可能性。第二节主要阐释近代都市畸形发展即“孤岛时期”的上海社会对沪剧发展的影响,主要讲述都市畸形发展之下都市大众娱乐文化繁荣的情况,及此时沪剧“西装旗袍戏”的繁荣。由于上海文化高地的辐射作用,沪剧开始向苏浙地区发展传播。

¹ 中国戏曲志上海卷编辑部编:《上海戏曲史料荟萃》,第2集,上海:上海艺术研究所,1986年。

² 上海市政协文史资料委员会编:《上海文史资料选辑第六十二辑》(戏曲专辑),《戏曲菁英》,上海:上海人民出版社,1989年。

第一章 从乡村到都市——沪剧发展概述

沪剧作为上海都市社会下孕育的戏剧剧种,其产生、发展、演变与近代上海社会息息相关。早期沪剧的发展经由从田野乡间到城区市镇的地区变迁,其名称甚至剧目内容、演唱形式等也随之发生了较大更改。这种变化看似是剧种内部的发展演变,其实质则是早期沪剧艺人们为了尽快融入上海都市社会环境而对剧种本身进行的改良。不论是“花鼓戏”更名“本滩”,或是“本滩”易名“申曲”,亦或“沪剧”称谓的最终确定,这种为适应近代上海都市社会而采取的剧种发展方式值得思考。

第一节 沪剧的早期发展

早期沪剧的发展主要是沪剧形成过程中“花鼓戏”和“本滩”时期的发展状况。这一时期是早期沪剧由乡村到都市的重要开端,由“花鼓戏”易名为“本滩”开始,早期沪剧开始进入都市,实现了沪剧作为都市戏曲的登台亮相。

一 乡间小曲——沪剧的早期形式“花鼓戏”

沪剧是植根于上海社会的戏曲表演形式,距今已有 200 多年的发展历史。沪剧起源于吴淞江和黄浦江两岸农村的山歌俚曲,起初以民间说唱的形式出现,被称为“山歌”或“东乡调”,后来受到其他民间说唱及戏曲的影响,逐渐演变成说唱形式的滩簧。¹至清朝同光年间,这一说唱形式逐渐向由上、下手操琴、击鼓,自奏自唱,有一定戏剧表现形式的“对子戏”、“同场戏”过渡,故而又称“花鼓戏”²。沪剧作为土生土长的上海地方戏剧种,其发展变迁与这一地域独特的地理环境息息相关。浦江两岸农村地处长江三角洲平原,这里气候宜人,雨水充沛,物产丰饶,河汉纵横,交通便利,至清代中期已是全国经济较发达地区之一。耕作在这一地区的人民生活较为富裕,在满足其基本物质生活之外,对精神文化娱乐生活有一定的追求,这为从田头山歌、乡间俚曲向戏剧形态发展的早期沪剧提供了一定的基础。³

以“花鼓戏”作为剧种称谓的文字记载,最早可见于清代青浦人诸联所写的《明斋小识》:“花鼓戏传未三十年,变者屡矣。始于男,继以女;始于日,继以夜;始于乡野,继以镇市;始盛于村俗农氓,继沿于纨绔子弟。胡琴弦子,俨号官商。”⁴1813 年(嘉庆十八年)《明斋小识》出版,此时距花鼓戏传入已经历了 30 年的发展演变,期间演出者由单一的男性演员(女性角色大多为男扮女装即“扎头髻”饰演)发展至女性演员可以直接参演;演出时间由最初的只有日场发展为日场和夜场;演出地点由乡村鄙野扩展至城区市镇;观众由普通村民增至纨

¹ 《上海艺术文化志》编纂委员会编:《上海艺术文化志》,上海:上海社会科学院出版社,2001 年,第 370 页。

² 江配、陈剑芸、蓝流编:《上海沪剧志》,上海:上海文化出版社,1997 年,第 1 页。

³ 茅善玉主编:《沪剧》,上海:上海文化出版社,2010 年,第 17—18 页。

⁴ (清)诸联:《明斋小识》(第三册)卷九,上海:上海进步书局,1936 年,第 3 页 b。

缙子弟等各色人群。此后发现的一些清代地方志关于“花鼓戏”的记载，形式虽有不同，其内容却无一不是记述花鼓戏有伤风化，应严加禁止。1879年（光绪五年）刊刻的《南汇县志》称“乡鄙有演唱淫词者，或杂以妇人，曰花鼓戏。或在茶肆，或在野闲，开场聚众，最足伤风败俗，近因官司严禁暂息。”¹1884年（光绪十年）刊刻的《松江府续志》载文称“又有棍徒携带妇女，出没乡鄙，演唱淫词——俗称花鼓戏——亦导淫之弊俗也。”²杨光辅所著《淞南乐府》中记载有“淞南好，官禁役生财，地棍盆堂牛劫数，村优花鼓妇淫媒，革俗待谁来”³这样的文字。从上述文字记载中可以看出，早期沪剧即花鼓戏的发展主要集中在农村、远离城市，演出内容被称作“淫词艳曲”，由此可窥见当时花鼓戏的生存发展状况不容乐观。

花鼓戏演出之所以会遭到此种待遇，主要与其演出内容有关。早期沪剧的演出剧目多是以前保留下来的传统老戏，这些剧目伴随着花鼓戏时期而产生、发展并逐渐积累，后经由历代艺人的口传心授积累而来。从一些剧目所表现的内容来看，可以反映出不同时期的时代特征、社会风貌及发展变迁的情况。⁴如《拔兰花》、《庵堂相会》、《卖草囤》等剧目，因其演出内容以冲击封建婚姻制度，宣扬青年男女争取婚姻自由为主，所以统治阶级出于维护传统社会秩序的需要便以此展开对花鼓戏的攻击：“近日民间恶俗，其最足以导淫伤化者，莫如花鼓淫戏，（吴俗名摊簧，楚中名对对戏，宁波名串客班，江西名三脚班。）所演者，类皆钻穴逾墙之事，言词粗秽，煽动尤多。……高台演唱，男妇纷来，习以为常，恬不为怪，演者尽情摹绘，无非密约幽期，观者注目流连，暗动痴情幻想，遂至寡妇失节，闺女丧贞，桑、濮成风，变端百出，流毒更何忍言哉。俗语云：‘摊簧小戏演十出，十个寡妇就改节。’……盖此戏俚俗不堪，最易学习，地方男妇，耳濡目染，皆能摹仿声容，互相传习，一人唱出，合巷皆闻，兄弟姊妹，初无顾忌。……而穷乡僻壤，偏有此等狂妄之徒，日以诲淫为事，惑我齐民，是国家岁旌节孝千百人，不敌花鼓淫戏数回之感化为尤速，为可痛也。”⁵花鼓戏这一乡村田野间流传的戏剧形式，由于贴近群众生活，因而容易学唱、便于流传，本是受人民喜闻乐见的。经由封建卫道士的口诛笔伐，花鼓戏成了不堪入耳的淫词，“上海地方最足坏人心术者又莫如花鼓戏，请为详陈之。查梨园至设由来已久，原属例所不禁，苟所演诸剧均忠孝节义、可泣可歌之事，使人观感兴起。未始非易俗移风之一助，即有事涉风流而曲文雅，驯断非俗人所能领解为害，尚不甚深。若

¹（清）张文虎撰：光绪《南汇县志》卷20《风俗志》，第594页。

²（清）傅润修，姚光发等纂：光绪《松江府续志》卷五，光绪十年刻本，第13页b。

³张春华：《上海滩与上海人·沪城岁事衢歌·上海县竹枝词·淞南乐府》，上海：上海古籍出版社，1989年，第174页。

⁴文牧、余树人：《从花鼓戏到本地滩簧——沪剧早期历史概述》，中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃（沪剧专辑）》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年，第3页。

⁵（清）余治：《得一录》卷十一之二《禁止花鼓戏串客戏议》，王利器辑录：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981年，第314—315页。

花鼓戏则以真女真男当场卖弄凡淫艳之态，人所不能为。……穷乡僻壤偶尔开台一阙，甫终片帆已挂。盖恐当道闻风驱禁，犹存顾忌之心，而乡间妇女尚有因之改节者密约幽期，尚有因之成就者诱人犯法，已属不堪。今则倚仗洋商恃居租界，目无法纪，莫敢谁何。”¹统治阶级要禁止花鼓戏的演出，主要是因为演出剧目的内容与封建伦理纲常制度相悖，与其宣扬的礼义廉耻、忠孝仁义的思想相左，因此花鼓戏演出被视为洪水猛兽，被严加防范。

“抑又闻之，演此戏者，多为聚赌窝匪之计，以故淫戏一开，赌风日甚，盗贼潜生，案牍繁多，株连无已，近世民间恶俗之可为痛哭流涕长太息者，孰有过于此者哉。阳明先生传习录深言淫戏之弊，可见此事为风俗大害，先儒固早虑及此。”²如果说花鼓戏是“淫词艳曲”，演出内容与封建统治者尽力宣扬的伦理道德和三纲五常相违背，那么，由于花鼓戏的演唱而吸引群众聚赌，就不仅仅是花鼓戏本身的问题了，这与当时群众生活的不良风气也有一定关系。艺术创作是源于生活，又高于生活的。在清朝的一些地方志中曾有“聚众赌博，道光、咸丰间，此风最盛”³的说法，比如《借红纱》、《陆雅臣》等花鼓戏剧目对当时社会上盛行的赌博现象有一定的反映，对于赌徒的形象描写也是刻画细致、入木三分。这类剧目中演员们演出精彩到位与其在平日里的生活环境和细心观察有密切的联系。早期沪剧的发展主要集中在乡野田间，空旷的场地不仅便于演出，而且容易与乡野村民接触，有“不逞之徒，旷野搭台，敛钱演戏，背派出资，甚有纠率少妇、演习俚歌、谓之花鼓戏。”⁴还有“不逞之辈于乡村开设茶坊……赌博、斗殴、演戏种种干例之事，皆由聚集坊中所致。”⁵不论是旷野或是茶坊，正是由于花鼓戏演员与赌徒们的长期接触，对其有一定的了解和认识之后，经由艺人们的精心创作和艺术上的创新，才能在舞台上将赌徒的形象演绎得活灵活现。

然而，观众喜闻乐见的艺术形式不见得为官府所重视，早期沪剧的发展就遭到了官方的百般禁止，各种禁演花鼓戏的禁令不胜枚举，各种记载批驳花鼓淫词艳曲的地方志亦俯首皆是，这种文化重压将早期沪剧逼到一种“绝境”，为了适应社会发展，保存自身，花鼓戏不得不进行改良，由此揭开了沪剧发展的新阶段——“本滩”时期。

二 初入都市——“花鼓戏”易名为“本滩”

所谓“本滩”是“本地滩簧”的简称，也称“上海滩簧”、“申滩”。“滩簧是长江三角洲地区的人们对产生并成长于该地的由说唱嬗变为戏曲的表演艺术的

¹ 《请禁花鼓戏说》，《申报》，1872年9月14日，第一版。

² （清）余治：《得一录》卷十一之二《禁止花鼓戏申客戏议》，王利器辑录：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981年，第315页。

³ 光绪十五年《罗溪镇志》刻本卷一·风俗九。

⁴ 光绪八年《宝山县志稿》刻本卷十四·风俗四。

⁵ 光绪八年《宝山县志稿》刻本卷十四·风俗四。

一种习惯性的称谓。”¹作为“近代江浙间最为发达而最有潜势力之民间艺术。其所以发达之原因，不外以唱词简明易懂，与剧情带有通俗性。及用该当地方言演唱，适合于上中下各阶级社会之心理。”²不过，对于“滩簧”二字如何书写，大抵有“摊簧”、“摊黄”、“叹簧”、“滩王”等几种写法。据沪剧艺人夏福麟回忆“有的书上写成‘摊簧’，‘摊’者，即是打开唱本唱开篇的意思。也有人说‘本地滩簧’是沿海地区产生的剧种，取名‘滩簧’，是临近海滩之意”³，而夏福麟拜师不久后，业师施兰亭给他的一本传统老戏抄本的封面却写着“叹簧脚本”四个字⁴。那么，究竟哪种才是“滩簧”的正确写法呢？周贻白认为“‘摊’，为展布之意，故旧以打开书本作摊书。摊头，殆即今之所谓开篇。”⁵所以“摊簧”或是“摊头”与“滩簧”是不一样的。朱恒夫认为“‘滩簧’本为‘摊黄’，但现在长江三角洲地区的人们大都说成与写成‘滩簧’了，所以只能从众。”⁶当时的沪剧观众对从“滩簧”到“沪剧”也曾有类似的疑问：“滩簧与申曲有什么不同？申曲与沪剧又有什么不同？将来沪剧再要改什么？”⁷报刊编者如是回答道：“滩簧是古代的地方戏，分前滩和后滩之别，只重唱工对白，没有像真的舞台装置，申曲是滩簧到沪剧的过渡名词，一切虽经初步改良，但名称于事实上不适合，沪剧是具备了舞台化充分条件的上海戏，将来也不致再改名称”⁸。笔者选取大众通用的“滩簧”二字，对本节进行论述。

之所以改名为“本地滩簧”，与此时沪剧发展进入上海市区有一定关系。19世纪80年代，花鼓戏已由农村流入城市。当时的上海市区，包括上海县城内外与租界在内，热闹繁华的地段并非今天的南京路、淮海路，而是在县城宝带门（今小东门）外十六铺、念三铺地区（今中山东二路、中山南路沿黄浦江一线）。这一带船舶码头、商行货栈林立，马路上茶楼戏园、酒肆饭馆聚集。此后，随着城市建设的发展，而逐渐移向英大马路（今南京路）、法大马路（今金陵东路）等地段。据前辈艺人回忆：花鼓戏入城之初，是以卖唱方式活动在街头巷尾，行话称之为“跑筒子”；有时据空地演唱，行话称之为“敲白地”；类似于清乾隆末叶打花鼓传来时的原始形态。当时，在“三雅园”、“金桂轩”等类似的大戏园中演唱的是京班、徽班、昆班等戏曲剧种，即使在茶楼书场，也没有花鼓戏的一席之地。虽然此时的花鼓戏与前文所述杨光辅所记载的早期花鼓戏的时间已经过百

¹ 朱恒夫：《滩簧考论》，上海：上海世纪出版集团，2008年，第1页。

² 《申曲考（一）》，《申曲画报》，1940年2月8日，第77号，第三版。

³ 夏福麟口述、劳愉记录整理：《学唱滩簧五十春》，中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃（沪剧专辑）》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年，第69页。

⁴ 夏福麟口述、劳愉记录整理：《学唱滩簧五十春》，中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃（沪剧专辑）》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年，第69页。

⁵ 周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，上海：上海古籍出版社，1984年，第550页；转引自朱恒夫：《滩簧考论》，上海：上海世纪出版集团，2008年，第4页。

⁶ 朱恒夫：《滩簧考论》，上海：上海世纪出版集团，2008年，第6页。

⁷ 《大阿福信箱》，《沪剧周刊》，1946年6月8日，第18期，第三版。

⁸ 《大阿福信箱》，《沪剧周刊》，1946年6月8日，第18期，第三版。

年,但是,这期间花鼓戏的发展却由于当时中国长期受到外来势力的压迫及太平天国运动而受到影响,连年的战火,生灵涂炭,百姓颠沛流离,居无定所。可以想象花鼓戏艺人们连生存问题都尚待解决,哪有条件来进行艺术创作呢?¹因此,长期的战乱和不安定因素使得艺术非但无法继续传承,甚至还面临着断代的危机。并且封建统治阶级发布层层禁令,对花鼓戏的发展百般阻挠,甚至是扼杀了花鼓戏,以至于此时,花鼓戏的发展延缓。

本地滩簧在上海的发展演变,如同其他地区滩簧的发展一样,都是经过了较长时间的发展历程,经由乡村进入城市,规模由小到大,演出水准逐渐提高。这不仅符合事物发展变化的基本规律,更重要的是本滩为适应上海都市社会的发展而必然选择的发展方式。但是,封建统治阶级对于花鼓戏的层层禁令并不会因为花鼓戏入城而解除。笔记资料中就有“自叶顾之观察宰我邑时,严行禁止,有犯必惩……虹口及西门外幽僻之处,时或一演,苟为捕房所闻,无不及时逮案”的记载可证。²不仅如此,租界殖民当局也并不放松对花鼓戏艺人的迫害。因此,花鼓戏艺人为了能在城市站稳脚跟,寻求剧种长期生存发展的道路,改变剧种称谓就成了一种抵制查禁、求得生存的自我保护手段。

花鼓戏之所以要更为滩簧而非其他,原因主要有以下两点:其一,专称滩簧的曲种(即后来改称的苏滩)比花鼓戏进入上海要早,花鼓戏入城时它已风靡一时,同时期二者都有类似的节目比如《卖草囤》、《借妻堂断》等,所以为了效仿滩簧,便有了沪剧史上第一次更名。其二,出于追求经济效益和扩大观众面的考虑,花鼓戏艺人们决定更名为滩簧。据老艺人沈锦文说:“花鼓戏艺人看到滩簧在上海生意好,也改叫滩簧。在农村里还是叫花鼓戏的。”³随后,为了区别于苏滩,进一步更名为本地滩簧,简称“本滩”。有关滩簧在上海演出的最早资料见于1900年(光绪二十六年)《申报》的一段记载:“演唱花鼓淫戏,例禁甚严,本邑法租界中迩来市面清寥,好事之徒遂赴工部局纳捐请暂行弛禁,工部局董俯顺舆请,准其演唱对白滩簧,以兴市面。不料此端一启,靡然从风,自公馆马路(今金陵东路)以及小东门外各茶肆,每晚座客常盈,演唱花鼓戏之风,盛行一时。”⁴尽管“滩簧”一词最早见于1900年《申报》,然而就上述文字记载看来,滩簧在上海的演出活动并非始于1900年。在早期沪剧的发展过程中,艺人们除了在名称上效法苏滩,改称本滩外,在演出剧目、曲调音乐,甚至唱白都从苏滩中吸收了很多有益之处。这些对于本滩在丰富艺术表现内容、增强艺术表现手段和提高艺术表现能力诸方面都大有裨益。

¹ 文牧、余树人:《从花鼓戏到本地滩簧——沪剧早期历史概述》,中国戏曲志上海卷编辑部编:《上海戏曲史料荟萃(沪剧专辑)》,第2集,上海:上海艺术研究所,1986年,第6页。

² 文牧、余树人:《从花鼓戏到本地滩簧——沪剧早期历史概述》,中国戏曲志上海卷编辑部编:《上海戏曲史料荟萃(沪剧专辑)》,第2集,上海:上海艺术研究所,1986年,第6页。

³ 文牧、余树人:《从花鼓戏到本地滩簧——沪剧早期历史概述》,中国戏曲志上海卷编辑部编:《上海戏曲史料荟萃(沪剧专辑)》,第2集,上海:上海艺术研究所,1986年,第7页。

⁴ 《禁唱淫词》,《申报》,1900年3月5日,第三版。

在十九世纪末,以许阿方、胡兰卿为代表的沪剧先辈艺人,组成五、六人规模的演唱班子,先后从街头、大篷进入了“升平楼”(公共租界)、“如意楼”(法租界)等茶楼书场。三四年内,以法租界论,茶楼书场竟发展到八个以上,演唱班子也增加到八人左右的规模。由于当时茶楼书场客观条件的限制,演唱形式也是仿效苏滩的坐唱形式。¹由街头巷尾进入茶楼书场,本地滩簧在这一时期的发展成为沪剧历史上值得重视的一个发展阶段。因为此时的发展为沪剧这一剧种在上海城市立足开辟了演唱基地,扩大了市民观众面,为以后沪剧艺术的进一步发展奠定了基础。

进入二十世纪,1913年,随着上海市区第一家游艺场“楼外楼”的建立,众多大中型游艺场如雨后春笋般出现在上海市区各地。其中有代表性的有“新世界”、“大世界”、“天外天”、“绣云天”、“小世界”、“花花世界”、“永安天韵楼”、“先施屋顶乐园”、“福安公司游乐场”等游乐场。如下表所示:

表 1-1 20 世纪二三十年代沪剧的主要演出场所

演出场所	演出时间
先施乐园(游乐场)	1924 年、1927 年、1929-1938 年
新世界(游乐场)	1918-1927 年、1930-1938 年
永安天韵楼(游乐场)	1920-1921 年、1924 年、1933 年、1937-1938 年
大世界(游乐场)	1922-1938 年
小世界(游乐场)	1923-1927 年、1932-1935 年
花世界(游乐场)	1918 年
花花世界(游乐场)	1920 年
神仙世界(游乐场)	1925-1927 年、1932 年
自由影戏院	1925 年
新芳影戏院	1925 年
国货商场(游乐场)	1926 年、1932 年
新市场(游乐场)	1927-1928 年
聚福楼(茶楼书场)	1928 年
上海舞台(申曲场)	1929 年
梵皇宫(游乐场)	20 世纪 20 年代
天济舞台(申曲场)	1930 年

资料来源:中国戏曲志上海卷编辑部编:《上海戏曲史料荟萃》,第2集,1986年。

这些新兴游艺场的出现,不仅丰富了上海市民的娱乐生活,更重要的是,为本滩的演出发展提供了一个不可多得的演出场所。同年,上海县知事吴馨委任李

¹ 文牧、余树人:《从花鼓戏到本地滩簧——沪剧早期历史概述》,中国戏曲志上海卷编辑部编:《上海戏曲史料荟萃(沪剧专辑)》,第2集,上海:上海艺术研究所,1986年,第7页。

济为上海县通俗教育事务所主任,进行文化改良工作,以净化剧目。政府组织通俗宣讲团,提倡“文化改良”,其中便有“改良花鼓戏”一项。这一带有自上而下性质的“改良”,实属官方号召。在政府的号召下,1914年,滩簧艺人施兰亭、邵文滨、胡锡昌、陈阿东等发起组织了行业内部的艺人团体——“振新集”,要求艺人们响应“改良花鼓戏”刍议,废演带有淫秽色情等内容、词句的传统剧目。本滩艺人们的这一举动随即引来了社会各界的好评,同年《申报》也刊载文章宣布了官方对滩簧的态度:“南市第一区境德兴楼茶馆拟设改良滩簧,遵章认缴同捐,补助地方公费。会经呈请上海工巡捐局,给谕在案。兹经朱局长函,由第一警区查明,该茶楼附设之滩簧确系改良小说,并无淫词秽语,自当照准。故于昨日批示,给发执照矣。”¹同年,专门刊载沪剧新闻的《申曲日报》在上海创刊,其内容主要有如下三大特点:娱乐性、时效性、沟通性。本滩就这样在一个社会变革的大环境中逐步改变,从此沪剧发展迎来了一个新的历史阶段。

1916年,沪剧艺人丁少兰、陈阿东进入天外天演出,成为本滩历史上进入游艺场演出的“第一人”²。随着本滩班社(如“邵文滨班”、“马金生班”、“新兰社”、“沈桂英班”、“花月社”等)的建立壮大,也涌现出了一批在观众中享有声誉的新生代艺人,如施兰亭、邵文滨、花月英、沈桂英、丁少兰、王筱新、刘子云等。新一代艺人的努力不仅提高了沪剧艺人的社会地位,为自身发展寻到新的机会,更重要的是为沪剧剧种的生存赢得了更广阔的舞台和空间。

1917年,伴随着进入游艺场的本滩班社数量的增多,本滩演唱由原来的每场一至一个半小时的插场演出扩展至每场四个小时的正场演出。³同年,施兰亭班社进入游艺场演出,由于女艺人的不断增加,男女合演的禁锢被逐渐打破,并获得了新的发展契机,与此同时,演出形式也恢复了花鼓戏时期的立唱形式。本滩之于花鼓戏时期的发展不仅体现在表演艺术上的精益求精,更多的还体现在舞台布置上,此时已有了包括“厅堂”、“书斋”、“绣房”、“草舍”、“山水”、“郊野”等画面的软幕布景。虽然此时的本滩演出剧目尚且停留在花鼓戏时期保留下来的一些传统剧目上,但是在不断的艺术实践中,一代代艺人们的无私贡献使得沪剧演出在艺术表现上达到了一个新的高度。

自20世纪20年代开始,本滩又改称“申曲”,“申曲”便成为本地滩簧的雅称。这一次更名不仅体现在沪剧名称的改良上,更多地还反映出沪剧要求进一步在上海都市发展,欲与京、昆一争高下的决心。

¹ 《改良滩簧准予开唱》,《申报》,1914年4月12日,第10版。

² 茅善玉主编:《沪剧》,上海:上海文化出版社,2010年,第30页。

³ 文牧、余树人:《从花鼓戏到本地滩簧——沪剧早期历史概述》,中国戏曲志上海卷编辑部编:《上海戏曲史料荟萃(沪剧专辑)》,第2集,上海:上海艺术研究所,1986年,第7页。

第二节 沪剧的“都市化”进程

初入都市后的本滩艺人为了谋求剧种更长久的发展再次决定更改剧种名称,这一决定一方面显示了艺人们无可奈何的心理,同时在另一方面也折射出本滩艺人有志将本剧种发扬光大,进一步求得进步及生存空间的要求。无论如何,再次更名是本滩由“俗”至“雅”,不断提高剧种地位、拓展观众面的过程。本节重点将重点论述如下内容:为何“本滩”会更名为“申曲”,申曲阶段有何发展进步,“沪剧”是何时成为剧中最终名称的,沪剧最终定名之后又经历了怎样的发展。

一 欲登大雅之堂——“本滩”改称“申曲”

从1843年开埠,上海社会经历了半个多世纪的发展,封闭的上海城区逐渐被打破,上海被称为“冒险家的乐园”。二十世纪的上海,五方杂处,租界众多。各地戏曲班社纷纷来沪,各游乐场都演得兴旺红火,这都为本滩发展创造了难得的历史机遇。“租界中戏剧爱好的演变也反映了上海社会生活的发展。上海原只流行本地滩簧。上海滩簧,植根甚浅,形式简单,唱词浅陋,其时尚不足以称为一种剧种。它能流行,只是其时少竞争者而已。”¹尽管经历了花鼓戏、本滩时期的发展,沪剧作为一个剧种在20世纪初尚未出现。与此同时,本滩的“竞争者”——京剧、昆曲、徽调等却纷纷来到上海寻求发展机遇。

1914年,由施兰亭、邵文滨、胡锡昌、陈阿东、马金生等滩簧艺人联名发起组织了沪剧史上第一个行业内部的艺人团体——“振新集”。这一组织以“本滩改良”为旗帜,首次提出了要以“申曲”取代以往“东乡调”、“花鼓戏”、“本滩”等沪剧名称。或许他们认为花鼓戏、东乡调、本滩等等名称都觉得不雅致,所以就改名申曲。大抵因为“一叫申曲,便与昆曲相并肩,似乎是雅了吧,于是申曲这名称竟夺去了花鼓戏等的本名了。申曲这名称,到一九三四年十一月念八日上海市申曲歌剧研究会正式成立,在上海市党部注册,可说已是正式的了。我们对于‘申曲’两字,也很赞成,因为他能够表出地方性的缘故,至于雅不雅,倒在其次。”²但是,为何施兰亭、邵文滨等人要将自己的团体组织命名为“集”,又为何将剧种名称改称“曲”呢?

在当时的上海,京剧和昆曲等被公认为高雅艺术,社会名流、富商巨贾、达官显贵,甚至帮会势力等对此皆趋之若鹜,呈现攀附之势。而昆曲的地位更是高于其他地方戏剧种。把本滩改名申曲,其内涵除有“附庸高雅”之意,更深层的意义在于要向昆曲看齐;同时也不乏自我虚夸的成分,表明申曲的艺术品位要高于其他地方戏。“申曲”的“申”字本是上海的简称,取名申曲,意指这是上海本地的地方戏。至于新成立的组织称“集”,也是模仿当时上海滩名噪一时的京

¹ 唐振常主编:《上海史》,上海:上海人民出版社,1989年,第747页。

² 吴企云:《申曲研究》,上海通社编:《上海研究资料》,上海:上海书店出版,1984年,第565页。

昆社团组织——“遏云集”、“雅歌集”。沪剧老艺人们欲把申曲置于和京昆同起同坐的地位，也可以看出施兰亭、邵文滨的努力追求和良苦用心。尽管“振新集”在沪剧史上如昙花一现，并未引起很大的效应，但是不论是老一辈艺人们倡导的“本滩”更名“申曲”，还是他们第一次自发组织的沪剧社团，对于加强民间分散的沪剧班社间的团结，提倡剧种改良，维护本剧种权益等，对今后沪剧的发展都有着不容忽视的作用。

1920年，邵文滨正式将沪剧易名为“申曲”。1922年3月，上海少年宣讲团，“正在上海城里大施活动，改良申曲这件事，他们认为是他们‘职司教育’的范围里的事务，也就毅然地担任起来了。他们写信给演唱申曲的朋友，要求改良申曲。”¹而后，邵文滨和花月英具名回信说到申曲改良的三种困难：“一、申曲原名东乡调，词句粗俗，久为识者所不齿，近虽改良，本未尽善，业申曲者，又皆贫寒之士，目不识一丁字，其欲改良本非易易，难题一；二、沪上申曲家不下数百，人心涣散，良莠不齐，难题二；三、唱句虽属乡音土白，制辞造句亦不容易，改良之职，责诸数百目不识丁之申曲份子，事岂有济，难题三。”²自称“职司教育”的少年宣讲团对于邵、花二人提出的难题自然有其解决的办法：“一曰互相团结，办半日学校；二曰速将曲本交通人审查改善”³。对于唱申曲者相互团结这一点，1930年3月16日，他们组织成立了申曲歌剧研究会。⁴不幸的是，随着“一·二八事变”的爆发，上海被卷入全国抗日的大潮中，申曲歌剧研究会会务因缺少负责人员而被迫停顿下来。1934年9月，停顿数年的申曲歌剧研究会假借少年宣讲团举行了该会的改选大会而重新活跃起来。由于市党部认为“申曲歌剧研究公会”组织与中央所颁民众团体组织法令不合，经市党部与教育局训令该会改组研究会。经由刘子云、陈福宝、杨敬文、陈高升、徐鸿声、沈孝临、朱泉根等七人整理委员会的重新筹备，同年11月28日上海市申曲歌剧研究会正式宣告成立。⁵当时，参加会员达三百多人，大家推选筱文滨担任理事长，施春轩、王筱新和刘子云等为常务理事。也就是在申曲歌剧研究会成立前后，“申曲”的名称才普遍应用开来。

申曲歌剧研究会成立之后，所做的第一件事情就是禁止了一些“演词粗俗，有碍风化”的剧目，如（一）王长生（二）何一帖（三）渡过桥（四）肚郎叫喜（五）和尚看病（六）扞木香（即逃七关）（七）男碰河（即比汉郎）（八）双梦遗（即浪被单）等。成立大会开过之后，会员们还拟创办一个子弟学校。⁶二十世纪三十年代的海，申曲演出活动日益兴盛，当时活跃在舞台上的申曲艺人，

¹ 吴企云：《申曲研究》，上海通社编：《上海研究资料》，上海：上海书店出版，1984年，第567页。

² 吴企云：《申曲研究》，上海通社编：《上海研究资料》，上海：上海书店出版，1984年，第567—568页。

³ 吴企云：《申曲研究》，上海通社编：《上海研究资料》，上海：上海书店出版，1984年，第568页。

⁴ 吴企云：《申曲研究》，上海通社编：《上海研究资料》，上海：上海书店出版，1984年，第568页。

⁵ 吴企云：《申曲研究》，上海通社编：《上海研究资料》，上海：上海书店出版，1984年，第568页。

⁶ 吴企云：《申曲研究》，上海通社编：《上海研究资料》，上海：上海书店出版，1984年，第569页。

除了筱文滨、施春轩、王筱新、刘子云等，还有由他们分别带领的申曲四大班社——文月社、施家班、新雅社、子云社等。这四大班社有各自的特点和优势，文月社号称儒雅申曲，施家班标名文化申曲，新雅社叫高尚申曲，子云社则以改良申曲自居，从这些名称上也能多少领略不同申曲班不同的艺术追求。申曲班社在上海滩大大小小的游乐场同时献艺，形成一种相互角逐、相互竞争的局面。“申曲以前均处于茶园楼头演唱且翻牌（点唱）之举极盛，故为一般知识阶级所漠视，认为俗不可耐而不能登大雅之堂，然试看今之申曲，则风起云涌，盛极一时，大有一日千里之概，茶园楼头亦早已销声匿迹，且筱文滨之登台新都，座价打破记录，实可驾任何地方戏而之上；而一般文人雅士所赏识之歌女——群芳会唱则仍潜于茶园楼头，点唱之风依然如往昔。”¹申曲歌剧研究会的成立促进了申曲行业内部艺人的团结合作，有利于申曲作为一个剧种开始进入一个新的发展时期。与此同时，四大班社之间同行互动、良性竞争的局面不仅扩大了申曲的影响，吸引了更多的观众，也使得这一时期的申曲演出活动呈现出一派热闹红火的景象。

二 都市戏曲的最终成型——“西装旗袍戏”与“沪剧”

20 世纪的中国社会经过了辛亥革命、新文化运动等社会活动的洗礼，要求变革和改良的思想逐渐渗透到社会生活的方方面面。1914 年“振新集”成立后“申曲”的名称一改之前“花鼓戏”、“本滩”而成为一个戏曲剧种的称谓，1934 年，申曲这一名称被广泛应用开来，但是没过多久，剧种称谓再次发生改变，并且最终定名为“沪剧”。而这一名称的再次变动又一次体现了沪剧改良过程中，从乡村到都市并欲求逐渐融入都市社会生活的根本愿望。

申曲原是本滩的改名，在若干年之前，只听见本滩场，不听见申曲场。直至国民政府控制了全国，从事发扬我国固有的戏剧艺术，才因本滩从业员本身可觉悟，而从事改为申曲。但是这一个改革，至今研究起来，毕竟是一个绝大错误。把两字来分析，“申”果然是指上海，“曲”却是小曲之义。有人说：昆曲也是称曲，见得何等的高尚？笔者意见：昆曲高尚固高尚，于今却没落了。岂非也是受曲之害吗？所以这里却有一个忠诚的提议：申曲二字，应该从速改为沪剧。这理由是根据平剧、越剧、粤剧等而起，完全依着戏剧本身的发源地来类推，何况现在的申曲，不是像从前一般专重唱曲，而不重做戏。目前的申曲，有场面，有布景，有道具，有灯光，有做工，有表情，再加说白唱工，一切的一切，完全和平剧、粤剧、越剧没有差别，甚且再以比较粤剧等剧设备来得更胜一筹。难道平粤越应该称“剧”，申曲就不应该称“剧”吗？反之，申曲称“曲”，何以平粤越不称平曲、粤曲、越曲呢？这里笔者已把申曲应该改为沪剧的原因和理由，简单的分析出来。希望申曲歌剧研究会执政诸公，负起责任，下决心从事改名。能够在农历元旦起各剧团一律改为沪剧更好。以正观听，并且提高申曲的地位，不要再

¹ 《废庐杂缀》，《申曲画报》，1939 年 10 月 7 日，第 31 号，第三版。

使人们脑海里有着申曲仅仅是小曲一类不登大雅之堂的恶劣印象罢！¹

“浦滨楼主”对于申曲改名的建议，与昔日“本滩”改名“申曲”的初衷截然相反。如果说二三十年代艺人们为了提高剧种地位而改称“曲”，那么，四十年代由“曲”改“剧”还是出于附庸平剧、越剧的兴盛而被迫进行称谓改变的下策。1941年，随着上海沪剧社的成立，申曲正式更名为沪剧。

1941年《申报》全文刊载了《闻兰亭、虞洽卿、蔡洪生、张法尧、杨顺铨、范恒德、严春堂、张善琨、柳中浩、王景虎、李祖莱、余祥琴为赞助上海沪剧社成立启事》，其内容如下：“地方戏剧以通俗之故，深入民间，普遍群众。申曲之风靡一时，有由来矣。顾以下里巴人设备简陋，弗为通人雅士所重。夏连良君知其然也，蓄志加以改善，藉以发扬文化，辅助社教，爰以巨资苦心筹划，商聘申曲名旦王雅琴等，假座皇后剧院，表演改良申曲，并征请电影界、话剧界艺术专家参加指导，举凡编剧、导演、服装、道具、灯光、配乐种种，舞台设施力争上游，务求美化，以新型的高尚艺术提高娱乐水准，庶几雅俗共赏，为文化之先驱，裨社教于万一。同人等以其励志可嘉，合予赞助，谨布区区，尚希公鉴。”²申曲从滩簧发展而逐步形成起来，发展至二十世纪四十年代，已大大不同与花鼓戏时期的说唱，而是开始有演出情节和较为完整的剧目，已经形成一种地方戏剧，因此，称其为申曲已不再合适。³所以，将申曲易名就成了当时艺人们共同的心声。

“沪”是上海的简称，多数艺人认为称为“沪剧”较合适，于是也就有了“上海沪剧社”这一名号。上海沪剧社成立之后，对于沪剧演出提出了一些具体的要求比如，“导演电影化、剧本话剧化、表演艺术化、唱词申曲化、布景写实化、灯光科学化、道具美术化、服装时代化、效果真实化”⁴等。但是，演出什么剧目才能符合这些要求呢？

据当时执笔改编并导演沪剧首演剧目《魂断蓝桥》的导演戈戈，即戈定波回忆：“当时有二种意见，一是：专演进步戏；二是：要适当考虑观众接受水平和当时环境，不能冒进。第二种意见占上风，选来选去，选中了当时深受欢迎的外国电影《魂断蓝桥》。”⁵由于这个电影格调较高，雅俗共赏，因此被定为上海沪剧社成立后的首演剧目。1941年1月9日上海沪剧社在皇后剧场首演《魂断蓝桥》，从此“申曲”易名为“沪剧”。

1940年《魂断蓝桥》在美国首映，同年1月该片在中国放映，很快便掀起了

¹ 浦滨楼主：《申曲改作风》，《申曲画报》，1940年1月8日，第62号，第三版。

² 《闻兰亭、虞洽卿、蔡洪生、张法尧、杨顺铨、范恒德、严春堂、张善琨、柳中浩、王景虎、李祖莱、余祥琴为赞助上海沪剧社成立启事》，《申报》，1941年1月5日，第二版。

³ 陆介人、戈定波、刘麦生：《从申曲走向沪剧——忆〈魂断蓝桥〉首演》，《上海戏剧》，1984年06期，第43页。

⁴ 陆介人、戈定波、刘麦生：《从申曲走向沪剧——忆〈魂断蓝桥〉首演》，《上海戏剧》，1984年06期，第43页。

⁵ 陆介人、戈定波、刘麦生：《从申曲走向沪剧——忆〈魂断蓝桥〉首演》，《上海戏剧》，1984年06期，第43页。

一股热潮。改编成沪剧后的剧情并无很大修改，沪剧《魂断蓝桥》的主角决定有解洪元饰演罗伊，王雅琴饰演玛拉。沪剧社决定一改往昔的幕表制而采用剧本，这样一来不仅固定了唱词，而且把演员的对话也固定了，因而减少了排演之间的差错，提高了剧目的水平。同时，排戏的方法也采用了话剧的形式——分析剧本、对台词、试唱腔、走地位、分幕排、总排、彩排等程序。对于习惯幕表制排戏和自由发挥的演员来说，这些改革无疑增加了他们排戏的负担。除此之外，话剧界的人还以舞美设计必须服从戏情的需要为理由，抵制了后台老板夏连良为了多赚钱，提出制作富丽炫耀的布景和奇装异服等以招徕观众的主意。正是出于对“导演电影化、剧本话剧化、表演艺术化、唱词申曲化、布景写实化、灯光科学化、道具美术化、服装时代化、效果真实化”要求的严格遵守，在编剧、导演、演员及其他工作人员的一起努力下，沪剧《魂断蓝桥》的首演获得了意想不到的好评，这不仅给以往的申曲观众以耳目一新之感，更重要的是它从内容到表演都颠覆了以往申曲的演出形式，使“西装旗袍戏”从此在沪剧舞台上大放异彩。

所谓“西装旗袍戏”主要是区分与以往的古装戏、清装戏。沪剧由产生到发展，其演出内容一直与上海社会生活密切相关，然而由于最初的花鼓戏、本滩早期，受客观条件的限制，无法在演出道具、服装、舞台上“精雕细琢”，以致出现过凡是演出古装，男角儿一律扎辫子（如“链条箍”、“如意头”这些简单的造型），着装也是一律清朝装扮。随着上海都市社会物质生活的发展，在服饰领域发生的变化也逐渐体现在沪剧演员上，艺人们在角色扮演上，男角儿穿西装，女角儿穿旗袍，因而这一类沪剧时装戏被称为“西装旗袍戏”。不过，最早的西装旗袍戏并非出现在三四十年代，早在沪剧史上的“本滩”时期，就有了第一部西装旗袍戏——《离婚怨》。1918年，由刘子云领导的子云社在“花花世界”演出，刘子云和当时的文明戏演员范志良合作，以民国初年发生在上海城内的时事为题材，编演了一出时装新戏，由丁少兰、孙是娥分别扮演男女主人公。《离婚怨》的上演，开创了沪剧史上演出西装旗袍戏的先河。¹

《离婚怨》主要讲述了一个爱慕虚荣的女子，因不满于贫穷失业的丈夫，闹离婚后，被“拆白党”所骗而走向堕落，与之形成对比的是，其前夫因勤劳致富而娶得淑女重建了美满幸福的家庭的故事。²此剧一经上演，就在当时上海社会引起轰动，很多观众更是对此眼前为之一亮。由于剧目内容与现实生活贴近，观众对《离婚怨》反响很好，所以即便是在“申曲”时期，该剧仍经常重演。由于西装旗袍戏引起的效应不仅体现在市民观众的良好反响上，更重要的是，进出游艺场的沪剧艺人和文明戏演员接触频繁，沪剧的发展开始走向新改良，这一改良

¹ 文牧、余树人：《从花鼓戏到本地滩簧——沪剧早期历史概述》，中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃（沪剧专辑）》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年，第8页。

² 文牧、余树人：《从花鼓戏到本地滩簧——沪剧早期历史概述》，中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃（沪剧专辑）》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年，第8页。

过程，有文明戏编导的加入，也有上海市民与沪剧的互动。这是本文在第二章要重点阐述的内容。

至于更名后的“沪剧”，这一叫法并未马上被大家所接受。直至1946年元旦《沪剧周刊》创刊，其主编仍是早先主办《申曲画报》、《申曲日报》的“大阿福”——叶峰。到了1947年6月，原来属于上海游艺协会的海上海申曲歌剧研究会改为独立团体上海沪剧研究会，这时，申曲界改称沪剧界，才真正完成了由申曲到沪剧的名副其实的转变。

从早期的“花鼓戏”到初入上海都市的“本滩”，从欲与京昆平分秋色的“申曲”到最终定名为“沪剧”，称谓的改变不仅反映了沪剧剧种在发展过程中艺人们的不同心态，而且折射出沪剧在发展过程中与上海社会变化密不可分的关系。为了摆脱被禁演的命运，老一辈沪剧艺人开始在上海市区“跑筒子”、“敲白地”，寻求演出基地；为了提高剧种的地位，第二代、第三代艺人们组织沪剧艺人团体，创办班社，积极实现剧种改良；为了在上海戏曲舞台上更高的地位，一代代沪剧艺人为此付出了诸多汗水和艰辛。然而，沪剧的发展远非只有艺人们的努力就可以达到，作为上海都市的草根戏曲，沪剧发展过程中的不断改良和提高与上海社会的人群不无关系。

第二章 都市人群与沪剧的关系

在沪剧不断改良和发展的过程中,除了沪剧艺人们不断努力、开拓进取之外,上海都市社会的人群与沪剧之间的互动也对沪剧本身的发展、变化产生了一定的影响。沪剧经由“本滩”到“申曲”最后到“沪剧”的真正转型,不仅是剧种称谓上的改变,更多的是沪剧改良和发展过程中迎合都市社会人群的口味而进行的自我改变,这种改变的过程,一方面由沪剧艺人自身完成,另一面则是通过近代上海社会的都市人群推动来完成的。本章主要叙述新剧编导的加盟及市民大众与沪剧发展之间的互动关系。

第一节 新剧编导的加盟与沪剧的转型

如果说沪剧因其贴近社会生活而被人们所喜爱,那么生活在近代上海社会中的各类人群对沪剧的演变必然会产生互动关系。这种互动关系不仅仅反映在普通的上海市民对沪剧剧目、演员表演的看法和意见上,还有更多知识群体、社会势力参与其中。早期沪剧的演出形式较为灵活,多由演员自身经验积累,经过心口相传,代代流传下来。随着沪剧在上海城市的不断发展壮大,沪剧艺人与文明戏演员之间的接触逐渐增多,一些文明戏的编剧开始加入沪剧剧目的创作中。这些新剧编导的加盟一方面为沪剧的发展注入了新鲜的血液,增添了发展的动力;另一方面也对沪剧演员塑造人物形象、理解剧本含义等方面提出了更高的要求。

一 从“说书先生”到“三顶小帽子”

较早的编导人员是与新的排戏形式——幕表制紧密相连的。早在1918年本滩时期子云社便吸收了文明戏演员范志良,刘子云与范志良共同编导的沪剧史上第一部“西装旗袍戏”——《离婚怨》在“花花世界”首演,引起了上海社会的轰动。其后加入的有宋掌轻、王筱新、刘谦、赵燕士、范青凤、徐醉梅、王梦良、叶子等,他们主要编写幕表制的新剧目,有的也担任“说戏先生”指导排戏,他们对申曲扩大题材尤其是演出城市生活题材起了重要作用。1928年前后,宋掌轻将文明戏的幕表制引用到沪剧中来¹,掀开了沪剧发展史上的重要一页。

新剧编导的加入与《离婚怨》首演所带来的效应是分不开的,在1926年下半年起,“弹词戏”(即沪剧发展过程中,取材于弹词说部改编成的剧目)代替了之前的传统滩簧老戏的主导地位,而“弹词戏”只有“幕表”没有剧本,属于半剧本阶段。所谓“幕表”,是指“一出戏的分场关目和每场戏的出场人物和故事情节的简单提要,没有对白唱词”²。那么,不是剧本也没有对白唱词,这戏要如何编排、导演呢?宋掌轻等“说书先生”的作用在这一时期慢慢凸显出来。

¹ 宋掌轻口述、范华群记录整理《漫话幕表戏》,中国戏曲志上海卷编辑部编:《上海戏曲史料荟萃(沪剧专辑)》,第2集,上海:上海艺术研究所,1986年,第20页。

² 夏福麟口述,劳愉记录整理:《学唱滩簧五十春》,中国戏曲志上海卷编辑部编:《上海戏曲史料荟萃(沪剧专辑)》,第2集,上海:上海艺术研究所,1986年,第73页。

说幕表的“说书先生”，集合了编剧、导演的身份，据宋掌轻回忆，他在说幕表的时候要求所有演员不论主角还是龙套，眼睛都要朝他看，如果有人眼睛不看他，他就说不下去了。¹因此在说幕表的时候，要求演员的注意力高度集中，这种对演员的严格要求并非苛刻，而是出于演出需要和幕表戏的特殊性。因为“说幕表的只管说剧情、人物关系、上下场、人物间的交流”²，这就要求演员有较好的记忆力。同时，说幕表只讲重要的剧情，由于没有剧本，所以也无法固定太多细节，都是只讲重要的，这也对演员即兴表演的能力提出了更高的要求。演员如果没有集中思想听幕表，或是没有认真准备，都无法把一出幕表戏演好。因此，编导和演员之间在台下的沟通和交流就显得尤为重要。

“编幕表戏，要适合剧团主要演员的戏路。施春轩和他的学生赵云鸣习惯唱得轻松愉快，滑稽风趣，吸引一批短打服装的观众来看。因此，编戏时就要多考虑一些他们的特点，多在戏里加一些笑料噱头。筱文滨这一派的戏，喜欢唱得儒雅温文、曲折动听，适合家庭妇女、商界太太之类的观众，编戏取材就要从他们的特点出发。”³当时业界对于宋掌轻说幕表的评价很高，他像说书的一样既谈故事情节又剖析角色内心活动，甚至连人物的面部表情和细节动作都讲得十分细致，使艺人们觉得有戏可做。⁴由于宋掌轻知识渊博、知道的掌故很多，所以说幕表戏说得很好，在当时被艺人们公认为以为有真本事的“说书先生”。

随着《离婚怨》首演后时装剧兴起，申曲演出急需大量新剧目，因此一些申曲班社开始引进更多的“说书先生”。其中，以筱文滨的文月社（即后来的文滨剧团）聘请的“三顶小帽子”最为出名。所谓“三顶小帽子”，指的是徐醉梅、王梦良和范青凤三位新剧编导。他们之前都是文明戏演员，所以老戏底子厚，各自都有代表作品。

徐醉梅为文滨剧团重新编排了《贤慧媳妇》。这出戏是根据宋掌轻早年幕表戏《恶婆婆与凶媳妇》改编的，文滨剧团盛演一时，并受到电影界的瞩目。1938年，五星电影公司请徐醉梅编剧、筱文滨导演，以筱文滨、沈桂英、杨月英、筱月珍、凌爱珍和邵滨孙的强大阵容把这个戏搬上了银幕。这是有史以来第一部沪剧电影。徐醉梅还把电影《胭脂泪》改编成《慈母泪》，由文滨剧团在大中华剧场首演。日后，杨飞飞在戏中加上了她所擅长的“杨八曲”，使其成为沪剧西装旗袍戏名剧《妓女泪》。

王梦良还是文明戏演员时，就开始了幕表戏创作。1933年，他拜申曲艺人沈桂林为师，先后参加中山社和文月社，主要编写申曲新戏的幕表。他的作品很多，

¹ 宋掌轻口述、范华群记录整理《漫话幕表戏》，中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃（沪剧专辑）》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年，第20页。

² 宋掌轻口述、范华群记录整理《漫话幕表戏》，中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃（沪剧专辑）》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年，第20页。

³ 宋掌轻口述、范华群记录整理《漫话幕表戏》，中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃（沪剧专辑）》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年，第22页。

⁴ 褚伯承：《“西装旗袍戏”来由》，《上海戏剧》2008年第10期，第19页。

其中根据同名电影改编的时装剧《空谷兰》，1938年4月由文月社首演，筱月珍、筱文滨、凌爱珍、顾月珍和邵滨孙主演，很受欢迎。

范青凤也是文明戏演员出身，早在1927年就进入申曲界，先到施家班，后进文月社。他编有约20多出时装戏，其中最著名的是描写大学生汪志超和李玉如爱情波折的《碧落黄泉》。该剧故事跌宕起伏，感情缠绵真挚，生动地反映了旧社会青年知识分子的不幸遭遇和悲惨命运。1946年，由文滨剧团的王盘声、凌爱珍和王雅琴主演该戏，立即引起轰动。

从“说书先生”宋掌轻到“三顶小帽子”——徐醉梅、王梦良、范青凤，新剧编导参与沪剧剧目的编写给沪剧表演艺术注入了一股新鲜的血液，为其进一步发展提供了新的动力。

二 新编剧目与沪剧的发展

“三顶小帽子”的加入，不仅为申曲界增添了多部优秀的作品，同时也为文滨剧团赢得了良好的声誉，带来了一定的经济效益。《申曲画报》曾有文章称“文滨剧团中拥有徐醉梅、范青凤、王梦良等三位编导家，名作新戏，源源上演，已达电影化之高速度，惟该剧团之领导人筱文滨君，因对内对外，公私粟六，极少有便利机会，编排新戏，兹悉筱文滨君现乘仙乐剧场登台余暇，正在悉亲自改编著名大悲剧《张阿喜逼杀妻》，并联合徐醉梅、范青凤、王梦良三君，通力合编家庭伦理阴险热烈大悲剧全部《青衫泪痕》，以上两剧无异筱文滨之处女作，逆料上演后，必能轰动一时云。”¹申曲艺人亲自编演新戏，筱文滨不是第一人，1938年12月，施春轩第一个将曹禺名作搬上了沪剧舞台，他以幕表形式改编了《雷雨》，亲自饰演周萍，他的妻子施文韵饰演繁漪。申曲《雷雨》“演出时间长达四个多小时，观众看得如痴如醉，居然都置租界实行的宵禁于不顾，没有一个舍得提前退场的。戏结束时，离12点宵禁只有20分钟了，观众纷纷急奔回家，路远的只能花大钱雇出租车”。²观众对于好的剧目的渴求从这段史料中可窥见一斑。优秀的演出剧目及观众对于剧目的需求促进了大量新编导的加盟，这为沪剧的发展增添了新的活力。“沪剧皇帝”解洪元曾以“羊角”为笔名编写新戏，《镀金少爷》和《风流女窃》都出自他的笔下。邵滨孙则根据同名小说编演了《秋海棠》，还把电影《桃李劫》改成《恨海难填》上演。《恨海难填》成为文滨剧团拍摄的第二部申曲电影。

除了“三顶小帽子”，文滨剧团还招徕了一些原先进行话剧、电影编剧的人加入其中。如赵燕士、莫凯和叶子等，他们的到来为申曲的发展带来了话剧、电影进步的艺术理念和现代表现手段。赵燕士于1942年受聘于文滨剧团，他编写的《叛逆的女性》、《石榴裙下》构思精巧，内涵丰富，在沪剧舞台上久演不衰。莫凯原名顾梦鹤，早年曾参加田汉创办的南国社，1942年投身沪剧界后，他为

¹ 《筱文滨编排处女作》，《申曲画报》，1939年10月19日，第35号，第二版。

² 褚伯承：《“西装旗袍戏”来由》，《上海戏剧》2008年第10期，第20页。

文滨剧团改编了曹禺名剧《原野》。而后，莫凯和李智雁合作编写了沪剧西装旗袍戏的保留剧目《大雷雨》。叶子年轻时随郑正秋编演话剧，被文滨剧团聘用后编有《春花秋月》、《铁骨红梅》等作品。1947年7月，田汉看了他的《铁骨红梅》后赞赏不已，曾在《新闻报》上撰文《沪剧第一课》，分“生活化与形式义”、“现代剧与历史剧”、“分幕与幕外戏”、“音乐的简单与丰富”四个部分对沪剧进一步发展、改良提出了看法。¹关于1942年“水泊梁山”文滨剧团招募新编剧后编写的30余出演出剧目（参见表2-1），其编剧内容（有关1942年文滨剧团上演的30余出新戏，参见本文附录一）多与女性婚恋、家庭情感有关。这种贴近社会生活，反映都市人群情感生活的现实题材的剧目，自然是一上演就会收到观众的追捧和喜爱。

表2-1 1942年文滨剧团上演新戏剧目表

时间	剧目	编剧
1942年1月1日	《忐忑夫人》	邵滨孙
1942年1月8日	《婚变》	王梦良
1942年1月15日	《月下枪声》	徐醉梅
1942年1月20日	《红粉劫》	吕静佛
1942年2月4日	《姊妹花冢》	不详
1942年2月23日	《月影情丝》	不详
1942年2月24日	《人间地域》	不详
1942年2月25日	《最后一滴血》	不详
1942年2月27日	《月缺花残》	不详
1942年2月28日	《流动之爱》	不详
1942年3月2日	日戏：《冰娘惨史》夜戏：《恨海难填》	不详
1942年3月5日	《谁之罪》	田驰
1942年3月15日	《浮生若梦》	范青凤
1942年3月20日	《情海风波》	徐醉梅
1942年3月26日	《好事多磨》	王梦良
1942年4月1日	《风卷残云》	范青凤
1942年4月7日	《险险险》	徐醉梅
1942年4月13日	《海枯石烂》	王梦良
1942年5月5日	《二十年间》	邵滨孙
1942年5月14日	《桃花泣血记》	范青凤
1942年5月18日	《夜合花开》	筱文滨

¹ 田汉：《田汉论创作》，上海：上海文艺出版社，1983年，第286—289页。

1942年6月1日	《余之妻》	不详
1942年6月8日	《秋扇怨》	范青凤
1942年6月14日	《忍痛割爱》	田驰
1942年6月18日	《雪海香魂》	不详
1942年6月28日	《慈母泪》	徐醉梅
1942年7月6日	《红牡丹》	王梦良
1942年10月15日	《少女心》	田驰、邵滨孙
1942年10月22日	《沈贞孀》	徐醉梅
1942年12月9日	《石榴裙下》	筱文滨、赵燕士

资料来源：《申曲日报》1942年1月1日—1942年12月25日

当然，参与新戏编写的人还有很多只是曾经上过学、有点文化的艺人。这些沪剧艺人也纷纷拿起笔来，加入时装剧编写阵营。由于他们熟悉剧种、熟悉舞台、更熟悉其他演员，因此在创作上也颇有成就。“演而优则导”成为当时沪剧界编导的一个特征。当然，也不是所有识字的人都可以做编导，编导对于整个新戏乃至剧团有着举足轻重的作用。因此，作为剧团的同行应该体谅编导工作之艰辛，理解编导编写新戏的不易。“编导者在地位上的困难迥非他人所能相像其万一，除了找寻使能获得抓住大量观众心理的好题材之外，再要慎重分配一下阵容。分配阵容，表面上看来很容易，其实是一件极困难的事，这是一个显著的问题，大场子角儿多，要能够面面顾到，戏情分配，适当平均，这无论如何办不到，万一剧中人的戏情，轻重悬殊，同等地位的角儿，担任不同的戏角，在此时真要难为煞编导人了。其实想得开一点，一个能唱能做艺术精湛的角儿，就是出场一幕两幕，也能在这一两幕中充分发挥他的艺术，如果这位角儿滥竽充数，就是一场到底，没有真艺术发挥出来，也得不到观众的好评。所以戏的轻重，在编导者当然必须审慎分配于先，绝不能包藏私心，以适合演员个性做配角标准之外，一经编导者分定，演员们绝不能再有表示反对于后，这是演员们，应该绝对体谅编导者的苦衷。”¹由此可见，编导在一部新戏诞生过程中的地位和作用不容忽视。“编剧和导演，他所处的地位，不在头等红牌角儿之下，一本戏的是否够叫座力，编导者要付一半责任。所以编导者应该给予安定的生活，给予充分的资力，去采购名贵小说，名贵剧本，或是赏光名贵的影剧，作为参考，作为编剧导演的改进。”²不过，与艰辛付出不成比例的是编导的待遇很低，有报道称“申曲界编导人材太形缺乏，在于待遇上的未能安定他们的生活，也是一个大的原因，待遇一低，新的人材，就不会踊跃地产生出来，直接就影响到减少够上水准的新戏，简接就是整个申曲界的损失。几位申曲的领导们，对于编导先生的待遇，应该在可能范

¹ 《体谅编导者》，《申曲日报》，1941年9月15日，第193期，第四版。

² 《短评·编导者》，《申曲日报》，1941年8月31日，第178期，第四版。

圈内, 尽量提高, 虽及不来顶儿米儿的名角儿, 至少也须维持他们二路角儿相仿的水准线, 一方面编导者本身, 有了安定的待遇, 也当为老板出力, 为申曲界鞠躬尽瘁地忠心服务下去, 于公于私, 都有重大的关系。”¹ 编导的重要性之于剧团乃至整个沪剧界都不容忽视, 人才缺乏对于提高剧种地位和剧目质量都有较为严重的影响。“名导演叶子先生, 遽尔病故, 沪剧界莫不为失此一好手惜! 且为人材愈形凋零危, 沪剧在革口前某一时期, 编导人仅等于三路角色, 今则地位日高, 人人均知编导人实一新戏中之灵魂, 有好手, 才能排出好戏来也。”²

新剧编导参与沪剧剧团, 给沪剧发展增添了些许新的活力, 注入了新鲜的血液。他们的编导不仅为沪剧剧团创作了更多叫座的好戏, 而且增加了剧团的收益, 不论对申曲爱好者还是对申曲艺人来说都是一举多得的好事。

第二节 市民观众与沪剧的互动

沪剧从产生之初就是走在一条“说新闻, 唱新闻”的道路上, 与新剧编导不同的是, 即使沪剧观众学富五车、才高八斗, 也不可能直接参与到沪剧剧目的编写过程中去。这对于普通的市民观众或者一般的戏迷票友可能没有特别大的影响, 但是对于深爱沪剧表演, 同时又喜欢热切追捧沪剧明星的沪剧“发烧友”来说, 观众和沪剧的沟通就变成相当重要的事情。本节笔者将从市民观众与沪剧的互动角度来论述都市人群与沪剧的关系。

一 市民观众与沪剧发展

“申曲因以通俗易懂, 适合大众口胃, 更能比任何地方戏来得普遍而深入民间, 其印象且予人易于深入脑际, 知所警惕, 可辅助社会教育,”³ 普通社会大众对于沪剧这样一种喜闻乐见的戏曲形式还是采取欢迎态度的, 随着上海都市社会的发展和战时社会的突变, 市民大众对沪剧也提出了自己的意见和建议, 这对沪剧的发展之路同样有着不容忽视的作用和影响。通过报刊媒介, 喜爱沪剧的市民观众提出了自己的一些要求, 主要内容大致有如下几方面:

一、对沪剧演员提出的要求。“我希望一般申曲从业员多在学业上, 再下些功夫。我希望每个申曲员, 减少一点工作时间, 来研究戏剧学。”⁴ 这位观众通过报刊直接表达了自己对于申曲从业者精进学业, 多加研习戏剧学的请求。有些观众则直截了当写出观戏之后, 演员对戏中某些细节处理不当的看法: “唱戏人一登舞台, 无论平剧或申曲, 全身是受戏剧拘束, 非但不能嘻嘻哈哈, 瞎加穿插,

¹ 《编导者》,《申曲日报》,1941年8月31日,第178期,第四版。

² 《粟六集》,《沪剧周刊》,1947年9月27日,第82期,第三版。

³ 《康庐杂俎》,《申曲画报》,1939年9月22日,第26号,第三版。

⁴ 《我希望》,《申曲日报》,1941年7月13日,第129期,第四版。

或多饮茶。对于服装及首饰方面，最宜注意。譬如扮演戏中贫苦者，无论如何不能戴金戒手表等物，否则失去剧中真情，致全剧失色，岂不可惜！虽则演员富有，然在数小时候演戏中，宁可暂时脱去，免发生矛盾之事。曾记得鄙人幼时听人说：某演员（业余）客串赵五娘吃糠不慎，未将金戒脱下，致被旁观者看见，大不满意，竟办交涉，结果该演员道歉处罚了事。故希望申曲界，请勿忽略，急宜改良，并希望各剧团一律师行。”¹演员穿金戴银本无可厚非，但是置于具体演出剧目中，由于所饰演的角色身份不同，自然对于其穿衣打扮会有一些的要求和限制。这位读者大胆提出要求申曲剧团关注细节，对申曲演员服装、首饰最应注意的要求，也是出于希望申曲越办越好的初衷。“我希望申曲剧本取材，再好好地改良一下。我希望发现有意义、有固定说白唱词的申曲新剧本。”²好的剧本可以表现演员精湛的演技，通过演员的演出与观众形成互动，观众自然希望有更多更好的剧目呈现在舞台上。除了热心观众对于沪剧发展所提出的注意事项之外，观众通过报刊媒介也传递了对沪剧演员的爱慕之情。《沪剧周刊》曾有一位陆姓读者来信说：

“大阿福先生，我在写这封信之前，首先该和你声明，因为我是一个十八岁的女性，你别误会我是个男子，可是为什么不肯宣布我的真名字呢？实在因为对于自己的名誉有关，今天来信，我逢到了一个难关，因为我看了沪剧，极爱×××的人品和艺术，不知怎的？一缕情丝，已经寄在他的身上了，但我和他想见不相熟，从来不回和他讲过一句话，即使希望交一个朋友，也是从何而起呢？我的家庭，只有一个爸和一个弟，一切听我自由的，但是我也懂得理智，明明这种单恋，是没有用的，可是不知怎的？我总是丢不了这一笔相思债，在没有办法之中，只有要求你热心的大阿福先生，指示我一个南针，也好使我解除这一个烦恼。”³显然，这位陆姓读者对沪剧演员的情感已超越了普通观众和演员的界限，已经不属于单纯的“追星”，而是“单恋”。对于这种情况，报刊编者出于对读者和沪剧演员的双重考量，对二者的姓名分别匿名，体现了报刊编辑对于个人隐私的重视。同时“大阿福”先生的回答十分巧妙地化解了读者与演员的尴尬，对读者和演员都做出了合理的解释和交代：“你既是一个有理智的姑娘，也该懂得些世故人情，男女间的结合，必须出于两造司意，片面的单恋，于事无补，你在想他，可是他的脑海中，未必有你的印象，老实告诉你罢，他已使君有妇，不容第二个异性参与其间了，你家友一个年高的爸，和年幼的弟弟，还得要你去安慰和照料，请你丢了这一个心思罢！”⁴在当时，这种通过报刊表达对沪剧演员爱慕情愫的信件并非只有这一例，这从另外一个角度说明观众对于沪剧演员喜爱有加。除了上述情况，读者对于沪剧的发展，尤其是在文化建设方面也提出了有建设性的意见：“我是

¹ 《申曲演员应注意一点》，《申曲日报》，1941年9月15日，第193期，第三版。

² 《我希望》，《申曲日报》，1941年7月13日，第129期，第四版。

³ 《大阿福信箱》，《沪剧周刊》，1946年5月25日，第16期，第三版。

⁴ 《大阿福信箱》，《沪剧周刊》，1946年5月25日，第16期，第三版。

一个十足道地的申曲迷，尤爱申曲的唱腔。屡次欲想加入申曲票房为票友，因为路远不便，我现在想到一个提议，希望贵报联合几位申曲界热心人士，创办一所申曲函授学校。每期印讲义之外，再由空气中教授，等于本身加入申曲票房一般无二，学费不妨酌量收取，鄙人这个提议，务望贵报刊载出来，我想一定可以博得大众的赞美吧！”¹创办申曲学校一直是艺人们努力追求的方向，由于受客观条件的制约，真正创办起来的申曲学校并不多，有名的可能要数丁婉娥办的“婉社儿童申曲班”。这位热心读者提出的创办申曲函授学校的建议，实属有利于沪剧发展之举，难能可贵。

二、对沪剧剧场提出的要求。演员的表演和艺术上的提高需要有一个平台展示给观众。沪剧演出场所，即剧场，则是提供观众看戏的地方。剧场环境是否良好直接关系到观众观看演出是否有好的效果。因此，很多观众通过报刊表达了要求提高剧场演出环境的愿望。“申曲场子现在虞洽卿路畔集中地，自从申曲先进改革排演连台新戏之后，剧场人山人海座无隙地，天天满堂，成为申曲家创破例的光荣史。但排座一多，秩序紊乱，再美中不足是演剧逼真时，各种小贩同茶役，强卖香茗，绞手巾，索小账，争论之声，不断入耳。鄙人数观剧场亦不少，最好新都剧场文滨剧团出演时，前台老板广东人，上海人俗语硬碰硬，又无各种小贩，不强卖香茗，愿者泡一杯，招待周到。八点钟开锣，除有少些客人晚到吵声，到九时相近，声息全无，真可说使曲迷静听便利，不知以为对否？”²可以想象剧场中除了观看沪剧的观众外，还有很多闲杂人等，小贩的叫卖声、演员的唱念宾白、观众私下的窃窃交谈……或许真要仔细听、用心听才能听到演员的对白吧。这些小商小贩纵有为生计操劳之苦，但这也不能成为扰乱剧场秩序的理由。所以有的读者更加直接地表达了自己的想法：“我希望申曲场里，在演戏时，不要使闲杂人等乱跑，阻碍观众视线。”³类似的意见即便是在当下看来也具有一定的现实意义，观众素质的提高不仅是社会发展、文明发展的表现，对于整个社会文明的进步也有一定的促进作用。当然，剧场的改进和观众素质的提高也不是一朝一夕之事，而这也不会成为阻碍热心戏迷看戏的因素，对于经典剧目、名家名角的出演，甚至还会出现“一票难求”的局面。“现申曲剧场林立，更拥有大量观众，倘若去得稍迟，便得向隅或坐不着好位子，因有一般观众竟老早的去买了票子俟位子，且争先恐后，时有纠纷发生，故各剧场亦早已提倡先期购票，对号入座制，以免观众老早的去守座位等麻烦。”⁴沪剧经由“花鼓戏”“本滩”发展至“申曲”时期，演出场所已经不同与以往的茶楼、书场或游艺场，此时申曲演出的场所已发展至专门的剧场，因此，由于这种演出场地的不同，沪剧剧团应有与之相应的

¹ 《一个读者来函希望设立申曲函授学校》，《申曲画报》，1940年2月17日，第73号，第三版。

² 《本报读者来函 希望剧场改进》，《申曲画报》，1940年1月2日，第60号，第三版。

³ 《我希望》，《申曲日报》，1941年7月13日，第129期，第四版。

⁴ 《废庐杂缀》，《申曲画报》，1939年9月19日，第25号，第三版。

安排座位、引导购票的一些措施。所以，这位读者针对观众买票难、找座难等情况提出了自己的意见，符合当时沪剧发展的要求。观众的建议通过报刊传递到沪剧剧团，经由剧团和剧场的协商共同改进，这对沪剧的良性发展无疑起到了很大的推动作用。“一切在新的场面中展开新的姿态，角儿济济，布景全新，道具全备，一本一本新的剧本，在大编导家徐醉梅、范青凤、王梦良三位竭力编排之下，显得异常丰富，给予观众良好的印象，所以从大伏天一直演唱到秋凉，售座方面，始终保持了水准线以上”。¹这种新局面的产生无疑带动更多的观众观看沪剧演出，这样一来，座位和票价就成为观众较为关心的问题。一位地道的申曲迷道出了自己的心声：“希望各剧团一律要办到对号座，公开售票。因为我每次赶先卖票，前排座位，总是操在卖票人或招待人的手里，无法问津，使我气的五荤六素。”²这种类似于现在“黄牛票”的情况，不仅扰乱了正常的市场秩序，而且导致了一些真正喜欢沪剧的观众因无法买到票而被拒之门外。因而，这位读者进一步提出了改进剧场售票方式的意见：“先到先卖票，慢到慢卖票，依着号数就座，绝对不能把前排座位的支配权，操在卖票人和招待人的手里，完全公开，不要认得的自己亲戚朋友，或是小张多开销些的观客，给他坐在前面。反之，别人不赚得卖票人或招待人，或是平日看戏不化小张的，就放在落后。”³观众看戏买票这是天经地义的事情，但是不论售票方式是否合理，观众对于票价高低还是各执己见。以上海沪剧社上演的《风波亭》为例，“确实，《风波亭》的排演服装道具，所耗的费用，已打破申曲界的记录，不过抬高座价之后，使许多能力不足的观众无力接受这新戏，上海沪剧社既以提高水准灌输文化为目的，这种措施，完全使上海沪剧社走到一条相反的路上去。为了爱好有意义的申曲，我向上海沪剧社当局提出一个要求，就是减低座价，再继续演下去。”⁴总之，观众对于沪剧剧场提出的要求主要集中在要求改进剧场演出环境、提出合理的售票方式、降低票价等方面。

三、拜师学艺的要求。同其他地方戏一样，很多观众由于对沪剧的喜爱，萌生拜师学艺的念头，这种想法通过不同的报刊读者呈现在了更多人的眼前，从另一个侧面反映了当时沪剧与观众通过报刊产生的互动关系。一位名叫张嘉福的读者曾致信《沪剧周刊》：“我是一个穷小子，家里没有隔宿粮，所谓一天不做，一天不吃。可是对于沪剧，极感兴趣，要想拜师，又没有拜师金。请问你神通广大的大阿福先生，有什么妙法，可以学习沪剧。”⁵“神通广大”的“大阿福”先生并没有为这名读者提供拜师学沪剧的途径，反而以一种另类的方式给这位读者回了信：“你先学会不饿术，可以常年不吃，安心学戏，至于没有拜师金，你可以

¹ 《文滨剧团脱离新都 临别纪念声中》，《申曲画报》，1939年10月13日，第33号，第一版。

² 《关于票位问题 一个读者来函》，《申曲画报》，1940年1月26日，第67号，第三版。

³ 《关于票位问题 一个读者来函》，《申曲画报》，1940年1月26日，第67号，第三版。

⁴ 《关于〈风波亭〉》，《申曲日报》，1941年8月19日，第166期，第四版。

⁵ 《大阿福信箱》，《沪剧周刊》，1946年8月3日，第26期，第三版。

研究点金术，这两个问题成功之后，你的拜师问题，岂非也解决了么？”¹“大阿福”先生用还算委婉的言词，巧妙地回绝了这位没钱吃饭还想拜师学戏的读者，不过，面对同一期的另外一位拜师的读者，“大阿福”先生则采用了另外一种回答的方式。署名“悯”的读者来信说：“我要拜邵滨孙为先生，但二十四期贵刊上，叫我拜一位女的先生，但我另有主见，所谓巧妙不同。我想请你阿福先生转言，请邵先生能否约一地点谈谈，或者请你阿福先生另外想一妙法。”²这位“悯”读者是一位女性，她要拜邵滨孙为师，在当时的沪剧界还是不太可能的事情，而后她提出的要另约一地与邵先生见面，更是无稽之谈。因此“大阿福”先生毫不客气地回复了这位读者的来信：“你越说越不对了，你是一个女性，何以要拜师邵滨孙为师，始终讳莫如深，巧妙何在？原因不肯说明。试问邵滨孙怎样会郑重其事，约一地点和你谈谈呢？最后告诉你一句，这个妄想请你省了罢。”³沪剧发展至20世纪40年代，早已不同于老一辈艺人开创沪剧的时代，此时的沪剧演出不仅在业界有较高的地位，而且网罗了上海社会及周边城市一大批观众，这些观众群体中难免会有通过拜师学艺走上沪剧道路的一些人。然而就从上述读者来信中不难发现，读者通过报刊来拜师学艺的成功者可能寥寥无几。这其中的原因除了与观众本身素质条件有关之外，另一方面还涉及到所拜的“师”。就这一点，执笔《沪剧周刊》的沪剧旦角黄绍铭曾有如下见解：

几天时，常接到要求拜师的来信，对于这许多希望跨进沪剧圈子的姑娘们，自然表示非常的同情心。可是我也有一个计划打算，因为照过去沪剧界的往例，陆续一个学生一个学生收进来，即使一个一个的去教她们戏，既多浪费时间，也不切合实际。所以我的计划，把陆续来信的几个姑娘，经过一次当面谈话之后，十个或是十个以上之后，约定一个日期，举行集团拜师仪式，一方面也好使她们减轻负担，一方面也可以免除陆陆续续教戏的麻烦。

说得再明显一点，比如办三两桌拜师酒，一个学生的负担太重，十个学生的负担就轻了。教戏也是如此，一个学生教一遍，十个学生要教十遍，假使我把十个学生，集中在一起，所费的精神，可以减少许多。

同时我对于沪剧界无组织的教戏制度，不敢赞同。新生们不容易上进，也为这种制度的不良。所以我觉得集团拜师仪式举行以后，每天上午，抽出一二小时的时间，作有组织有秩序和有纪律的训练。在沪剧界没有戏校产生以前，我认为这是一个比较有意义的创举。⁴

黄绍铭从“师”的角度为拜师学艺之后徒弟进一步的学习提出了自己的意见，这也为其他沪剧名师收徒提供了有一定参考价值的看法。不过，就广大的沪剧观

¹ 《大阿福信箱》，《沪剧周刊》，1946年8月3日，第26期，第三版。

² 《大阿福信箱》，《沪剧周刊》，1946年8月3日，第26期，第三版。

³ 《大阿福信箱》，《沪剧周刊》，1946年8月3日，第26期，第三版。

⁴ 《某旦手记》，《沪剧周刊》，1947年7月26日，第73期，第三版。

众而言，沪剧演员更多的不是被看作拜师学艺的“师”，而是被看作众星拱月的“星”。

四、对沪剧发展过程中存在的疑问。上海社会观众对于沪剧发展所做的贡献更多的表现在关心剧种发展，真正促进了剧种改良。对于沪剧史上的一些现象，读者也通过报刊媒介试图寻求真相，而报刊媒介也尽自己的努力尽量还原沪剧发展的原貌。“朱雀来信：大阿福先生：（一）滩簧与申曲有什么不同？申曲与沪剧又有什么不同？将来沪剧再要改什么？（二）男演员为什么要拜女先生？女演员为什么要拜男先生？（三）明星制与演员制的区别在那里？以上三点，乞道其详。大阿福答：滩簧是古代的地方戏，分前滩和后滩之别，只重唱工对白，没有像真的舞台装置，申曲是滩簧到沪剧的过渡名词，一切虽经初步改良，但名称于事实上上下适合，沪剧是具备了舞台化充分条件的上海戏，将来也不致再改名称，（二）沪剧在未会实行集团化训练之前，仍保持一贯的业师制，业师的同性与异性，对于教授方面，并无多大差别，（三）明星制吃重一二位主角戏，把人来去支配戏，演员制视剧情的发展而定，拿戏来支配人。”¹“杨成道来信：绍兴戏都唱古装戏，为何沪剧不唱古装戏，（二）张文俊是谁？（三）赵云声与赵云鸣，是否亲兄弟？大阿福答：（一）古装戏靠行头，沪剧表演时装戏，完全抓住现实，反映到社会每一个角落，是人生的写照，现实的缩影，意义不同。（二）张文俊即筱文滨。（三）赵云声与赵云鸣，是师兄弟，他俩同姓不同宗。”²观众通过报刊提出疑问，经由“大阿福”先生解答，问题基本可以得到解决。也有好事者对于“大阿福”究竟是“何方神圣”十分好奇，“邱小山来信：你叫大阿福，何以出此名？试述其来源？究竟身体怎样大？一本直说，切勿吹牛，贵老婆，是否也是大块头？乞道其详。”³其实沪剧界对于“大阿福”先生是谁早已心知肚明，他就是曾主编《申曲画报》、《申曲日报》的叶峰，对于这位《沪剧周刊》的热心读者，“大阿福”也给出了自己的回答：“大阿福三字，顾名思义，可以不必追问来源，身体怎样大，最简便的答复，两个殷秀岑比我一个，胖老公当然有胖老婆。”⁴

观众与沪剧的互动关系，并非沪剧艺人演戏与观众看戏这种简单的台上台下的沟通，一部部反映上海都市社会生活的剧目被搬上沪剧舞台，观众自然对此有兴趣观看。而观看后的感受和反响则通过当时流行的沪剧专刊被传达出来，这种由报刊媒介架起的沟通沪剧艺人与热心观众的桥梁的作用不容忽视。同时，上海都市社会的变迁也为这一沟通桥梁的搭建起到了潜移默化的作用。正是由于沪剧所处的大上海的社会背景，才造就了沪剧在20世纪三四十年代的繁盛。

¹ 《大阿福信箱》，《沪剧周刊》，1946年6月8日，第18期，第三版。

² 《大阿福信箱》，《沪剧周刊》，1946年5月25日，第16期，第三版。

³ 《大阿福信箱》，《沪剧周刊》，1946年8月3日，第26期，第三版。

⁴ 《大阿福信箱》，《沪剧周刊》，1946年8月3日，第26期，第三版。

二 沪剧演员对观众的影响

追求时尚、追求潮流、追求美好的事物是人们的一种基本共识。处于不断发展、壮大中的沪剧,经由几代艺人的辛勤创作已逐渐占领了一番属于自己的市场,那些看沪剧、听沪剧的人,很多都有独自钟情的沪剧演员。而在当时,通过报刊媒介传递对沪剧名角的喜爱之情也多见于报端。

一位笔名“隐绿”的读者对沪剧女艺人杨飞飞曾有这样的描述:“在我初闻你的玉音,我已知你将来是个不得的人才,尤其是一曲蹦蹦调,使我百听不厌。屈指算来,醉心你的唱词,已有半年多了,我觉得你的歌喉婉转动听,珠圆玉润,实是不可多得的佳音。因此我的脑海中,深深的刻着你的芳名,可以说永远不会磨灭。未见你的芳容时,我想像着你定有如鹅蛋般的脸儿、黑而圆的眼珠、灵活的秋波、天真的姿态。我的心目中,一心一意的要见到你的庐山真面目,然而总是被功课及书本所挫扰,不能如我之愿……”¹在隐绿心中,杨飞飞女士就是美好形象的代言人,这种朝思暮想急切希望能与“偶像”见一面的心情,在这封信的后半部分渐渐显露出来。“总之,你的情形,不能使我忘怀,我今诚意的要求你,与我结一个同性好友,常常书信来往,或有机会的话,会面谈谈,请你不要失我的愿望!我与你交友,是我的诚意,决没有丝毫的恶意,假使杨小姐你愿的话?借《申曲日报》二十号的一角答复我吧!”²然而,即便是如此急切想要见到杨飞飞本人,或是想收到杨的回信,但这位读者在信的末尾,还是表达出了普通观众在沪剧演员面前的自卑:“但是请你把我的来信,不必宣布出来,因为这种粗而陋,不通文的话,怎能给叶峰先生看呢?而且怎能给申曲日报的读者看呢?使你看了,我已经是于心何忍?受罪不起,而况他们众人呢?那我更受罪不起了,请你给我一种圆满的答复,大概不致使我失望吧,现在我的住址,暂时不告诉你,因众目纷多,旁观不雅,这一点要请你原谅我的,并且我再要求你,把你贵府的地址,忠直的告诉我,以后可以互相通信!直接的不使后台的几位演员先生即女士小姐们看见,因为我是很怕……请别忘了,以后的我们可成友谊,这是我最庆幸的一件事。”³对于观众如此殷切的盼望,身为“明星”的杨飞飞并没有摆架子,而是诚恳地回复了这位读者:“隐绿小姐:真使我惭愧!承你这么大大的赞扬,如何担当得起。你的来信,本来我想不发表,可是叶峰先生说,没有来信,只有答信,登在报上,反使读者模糊。而且叶先生也说你写得交关好,既然目的是交一个同性朋友,可以不必隐瞒的。至于你的提议,我很赞成,因为我最喜欢交几个小姊妹,所以先决问题请求把最近的玉照,寄一帧来,写明白你的住址,我也准备接到你的玉照之后,奉赠你一帧倩影。我们大家能相熟之后,也好有机会当

¹ 《给杨飞飞姑娘的一封信》,《申曲日报》,1942年1月21日,第321期,第三版。

² 《给杨飞飞姑娘的一封信》,《申曲日报》,1942年1月21日,第321期,第三版。

³ 《给杨飞飞姑娘的一封信》,《申曲日报》,1942年1月21日,第321期,第三版。

面谈谈，祝颂你的愉快！”¹

绿隐与杨飞飞的交流更多地还停留在观众追星的阶段，并且同为女性，会有较多的交流空间。不过，这位署名盛培新的观众写给丁是娥的信就是另一种互动了。“在知识界青年还在把沪剧盲目歧视的时候，我先后欣赏了小姐主演的几部戏……《红粉罪人》，《黑狐盗宝》，《蛾眉惊梦》，《红唇如蜜》，《四大金刚》，《铁骨红梅》，《何处玉人来》。不但对于沪剧的前途表示乐观，对于小姐艺术的高超和表演的精湛，更表示钦佩之至。小姐有多方面的天才，《红粉罪人》里的机智，《黑狐盗宝》里的冷静，《铁骨红梅》里的呕心沥血都使我神往，我真想不到在《蛾眉惊梦》前半部里天真娇憨的小姑娘，会在《四大金刚》里演成一位老于世故的妓女。”²这位观众对于丁是娥所饰演的角色可谓如数家珍，他不仅熟知丁是娥所饰角色的特点，而且对于哪些适合丁来演，哪些建议丁不要演，都在信中有清晰的表达：“在我所看的戏中，我希望小姐能少走《红唇如蜜》这条戏路，因为说不定会影响小姐的艺术前途。在几次台上台下相见以后，对小姐衷心钦慕，于是就把我的一些小意见，贡献如上，作为小姐发展前途的参考，语多率直，望小姐见谅。我完全用爱护小姐的立场，写这封信，祝你成功。”³

除了观众对女艺人的追捧外，对于沪剧男角儿的喜爱也有读者通过报刊一隅呈现出来：

滨孙先生：

我这样冒昧的来信，自觉唐突得很，但是请你多多原谅，希望你能读完我这封信，并且能成全我，一个简单的要求，这是我所热切的新望着，请千万勿使我失望！

鄙人是一个爱好沪剧者，同事中都称我为沪剧迷，因为在“中央”“恩派亚”“新都”“皇后”，在每次新戏登台的时候，我可说是必到的一位，我嗜爱沪剧，我称沪剧在社会上，是一种最良好的剧艺，它能改变人生观念，指邪改正，它能揭破社会黑幕，主持公道，我希望各位沪剧领导者，不断努力，达成沪剧最光荣的一页。

在沪剧人才中，先生的表情动作，最使我所敬仰，当我每次观剧，见到你的表情，在惊险的时候，我很□为担忧，在悲惨的时候，我会带抱不平，因你的表情像真，太使人感动了，我想在我之外，不知有多少的人？同样的在仰慕着你呢！

鄙人任职文化界，因爱好沪剧唱词，故积集甚多，现精选优良唱词，印就标准沪剧单行本，不日即欲出版，鄙人为读者能熟识各位沪剧名家起见，故欲将各位名家玉照，印就铜板像片，插图本内，现已觅得多张，如若能得先生之伟影加入，一定能生色不少，故今特奉函相恳请赐玉照一帧，并希先生代向中艺剧团诸

¹ 《给杨飞飞姑娘的一封信》，《申曲日报》，1942年1月21日，第321期，第三版。

² 《给丁是娥的一封信》，《沪剧周刊》，1947年8月16日，第76期，第四版。

³ 《给丁是娥的一封信》，《沪剧周刊》，1947年8月16日，第76期，第四版。

位名家代付，再欲请赠最新唱词及天字第一号唱词，想先生素抱慷慨热肠，定能完我愿望，鄙人本欲来前拜望，因先生近日东方即将上演，公务忙繁，未敢造访，故特函恳，请百忙中赐我□覆，并希完成我的要求，不胜感激之至，再会。¹

观众对于沪剧艺人的喜爱和追捧大多出于个人喜好，有的因长期追随沪剧发展而对某些沪剧艺人情有独钟。由于沪剧报刊的创办，为读者与沪剧艺人沟通搭建了一个较好的平台，除此之外，沪剧观众与明星之间的互动还表现在普通市民生活的衣食住行之处。“‘甜心姑娘’丁是娥，近来的装束很是摩登，上身她穿一身翻领夹克装，袒开上胸，露着玉臂，下面束着极短的裙子，露着光而富有曲线美的腿，赤足穿着漏空皮鞋，所以她身子的十之三四都露在外面。”²身处时尚之都的沪剧明星们自然对时尚的潮流有自己的解读，这些袒胸露背的服饰穿着即便在当下也依然有人敬而远之，不敢轻易尝试。明星们的穿着一方面反映了其自身对与时尚潮流的品味，另一方面要得益于上海这一近代化程度很高的都市社会。正是由于上海以其开放的姿态，宽阔的胸怀，使得处于社会各个阶层的人们可以更近距离的接触到沪剧明星们的穿着打扮。

随着上海都市社会日新月异的变化，新兴媒介——报刊、电台等对沪剧的报道日益增多，这种报道在一定程度上对沪剧的发展形成一个舆论环境。这一舆论环境将对沪剧的发展产生何种影响？“孤岛”时期上海都市人群的大众娱乐文化消费观与沪剧“西装旗袍戏”的繁荣有没有关系？这些问题将在本文第三章重点阐述。

¹ 《写给邵滨孙的信》，《沪剧周刊》，1947年8月30日，第78期，第四版。

² 《甜丁的摩登装束》，《申曲日报》1942年8月27日，第356期，第二版。

第三章 都市社会发展与沪剧变迁

上海作为近代中国开埠最早的城市之一,受到西方资本主义经济文化的冲击较其他地区尤为显著。在沪剧进入上海都市社会之后,其发展演变越来越受到都市社会对其的影响。除了第二章讲到都市人群对沪剧发展的影响之外,都市社会本身所具有的充裕的物质条件为沪剧的进一步发展提供了更广阔的空间。报刊媒介的舆论传播、新式剧场的舞台布景、“空中剧场”的优势资源为沪剧艺人创新剧目内容、精进演出水准提供了可能性。同时,上海社会作为文化中心城市,其经济、文化、社会发展的优越性逐渐凸显,尤其是抗战时期作为“孤岛”的上海文化娱乐消费异常繁荣,这不仅带动了沪剧的兴盛,而且使得“文化高地”上海对苏浙二省的辐射效应通过沪剧的传播逐渐显现出来。

第一节 都市的近代化发展与沪剧繁荣

沪剧的发展变迁与上海都市社会的近代化过程密不可分,近代上海社会先进的物质条件和优越的物质基础,为沪剧剧种发展提供了便利,本节将从报刊媒介、新式剧场、电台等方面分析上海都市社会的近代化与沪剧繁荣发展的关系。

一 报刊媒介对沪剧的传播

不论是幕表制的运用还是新兴编导人员的加盟,这些都是沪剧或者说沪剧剧团为了自身发展所做的适应和调整。从社会环境来看,大众媒介尤其是报刊(当时专门介绍沪剧的有1939年创刊的《申曲画报》¹,1941年创刊的《申曲日报》,1946年创刊的《沪剧周刊》等报刊)的分析、评价、陈述、宣传甚至其他不实言论,对沪剧演员以及班社、剧团的发展构成了一个舆论环境,这种报界舆论环境对沪剧发展所产生的影响不仅反映出知识阶层与沪剧的互动关系,同时折射出报刊媒介的舆论导向对沪剧传播的影响。

受到当时戏曲界及报刊出版行业兴盛的影响,专门刊载戏曲新闻的报刊不胜枚举,其中,专门刊载沪剧(申曲)的刊物也有很多。这些报刊在传播沪剧新闻,沟通沪剧艺人和戏迷们之间起到了很好的桥梁作用,与此同时也有效地传播了沪剧界的一些重大事件,使戏迷们更好地了解沪剧的发展。有关20世纪三四十年代出现的主要沪剧报刊简介,见表3-1:

¹ 按:《申曲画报》于1939年7月9日创刊于上海,据1940年5月9日《申曲画报》第一版《关于本刊百号纪念的几句缓话》,其宗旨有二:第一是发扬申曲艺术,其次是报道申曲界消息珍闻和刊登照片。所以《申曲画报》是立在申曲艺员和申曲迷的中间,从事拉拢,使得双方发生精神上密切的连系关系。1941年6月《申曲画报》停刊,共出227期。在“终刊启事”中,告知读者将从同年7月1日起将三日刊改为日报,即后来的《申曲日报》。

表 3-1 20 世纪三四十年代有关沪剧的刊物概况

刊名	刊期	编者	发行者	已知卷期	刊行年月	提要介绍
申声月刊	月刊	上海中声月刊编委会编辑兼发行		1—5	1935 年 1 月—1936 年 12 月	本刊是中曲歌剧研究会出版的专业性沪剧刊物。宗旨为“使人手一册，得悉剧情，其有功于社会人心，移风易俗”。分设中曲剧本、申曲开篇、苏滩剧本、各种小曲等栏。
申曲画报	三日刊	叶峰编	中曲画报社发行	1—227	1939 年 9 月—1941 年 6 月	本刊是沪剧专刊，不时辟有中曲座谈、申曲信箱、申曲点将录、播音网、剧评、小情报等栏目，是了解沪剧史的主要刊物。
好友无线电	月刊	上海好友广播电台编辑兼发行		1—12	1940 年 6 月—1941 年 6 月	本刊是广播电台创办的综合性歌曲、戏曲唱词、曲谱类的刊物。分设杂曲、甬剧、评剧、越剧、申曲、歌曲、弹词、滑稽等栏目，汇集了当时各剧种流派唱腔唱词几百段。此外还包括一些商业广告性质的唱词。
申曲剧讯	周刊	上海申曲剧讯社编辑兼发行		1—22	1940 年 8 月—1941 年 1 月	本刊是沪剧专刊。专门报导沪剧界动态、新人、剧作、剧坛掌故、艺人生平、名伶逸事等。并辟“申曲风景线”、“读者信箱”栏目。
好友申曲专刊		上海好友广播电台出版发行			1941 年 5 月	本刊是广播电台转为听众编印的中曲唱词刊物之一。汇集了沪剧界名流的代表性唱段 93 出，包括《四季春调》、《庵堂相会》、《卖红菱》、《赠花银》、《叹五更》等。
沪剧周刊	周刊	叶峰主编	上海沪剧周刊社发行	1—183, 300	1946 年 2 月—1953 年 5 月	本刊专门介绍沪剧界消息。报导沪剧界上演剧目动态，登载沪剧艺人生活逸事。此外，每期还辟有《播音园地》栏目，介绍沪剧各流派唱腔特色等。

沪 剧 画 集		何也编绘	上海东方 剧场发行	1, 2	1948 年 10 月—11 月	本刊是沪剧专刊。内容为沪剧开 篇唱词、沪剧人物介绍、沪剧名 剧选栏, 以及上艺剧团、文滨剧 团、中艺剧团、正艺剧团和施家 剧团等五大沪剧剧团剪影等。
沪 剧 万 象		上海艺华 出版社编 辑兼发行		创刊 号	1949 年 10 月	本刊是沪剧专刊。内容有名伶轶 闻动态、剧坛剧讯, 其中有些文 章对沪剧的起源和发展有阐述 性的论述。

资料来源: 中国戏曲志上海卷编辑部编:《上海戏曲史料荟萃》, 第3集, 上海: 上海艺术研究所, 1987年, 第92—110页。

报刊舆论对沪剧的影响主要反映在如下三个方面:

首先, 报人通过报刊媒介宣传沪剧, 介绍新戏, 对沪剧演员提出高要求。

申曲之所以能普及上中下各层阶级, 实缘其说白念唱之通俗易懂, 不若上海人看平剧之格格不入, 故剧中务宜竭力避免官话为是, 有人谓提倡国语, 事关重要, 然申曲为上海方言剧, 不若电影话剧等所可比拟。

三年以来, 申曲座价由一角二角, 一跃而贵至近两元, 要非申曲从业员之埋头苦干, 从事奋斗改良, 以求上进, 则何能臻此地步。

街头里巷传出抑扬动听之收音机播放歌声, 如留神加以统计, 收听申曲者, 可占十之七八, 申曲之受人欢迎于此可见一斑。

申曲界应集中力量, 组织一宗旨纯正之俱乐部, 使申曲员闲时得一高尚消遣场所, 于身心方面大有益处。

申曲从业员之体格羸弱, 此为无可否认之事实, 此后一般少壮男女演员, 应竭力提倡拍网球踢足球游泳等各种必要运动。

申曲界有极多佳嗓子, 埋没于无形之中, 盖留神视察, 若干没无闻之三四路角儿, 设能一登电台播音, 必其立时可以走红。

在收音机里听到各人的唱腔, 往往和台上听到各人唱腔, 前后不同, 拍若两人, 在收机里听得有味的, 在台上未必听来也有味, 反之在台上唱功好的, 在收音机里未必也听得好。¹

短短几百字的小文, 却足以看到作者对于沪剧发展的关心备至: 由本滩发展到申曲, 离不开演员的不懈努力和观众的紧紧相随, 演出票价的上升不仅是对演员演出的肯定, 同时反映了当时社会物价的变动。文章作者对于沪剧演员提出了诸如提高身体素质和专业素养等方面的具体要求, 可以窥见当时媒体舆论对沪剧的发展具有一定的鞭策作用。

¹ 《三言两语》, 《申曲日报》, 1941年7月24日, 第140期, 第四版。

沪剧发展与报刊媒介的关系不仅体现在报刊对沪剧演出的报道、演员的介绍以及与观众的互动交流上,在推介沪剧新戏及其主要内容方面,报刊作为大众媒介的作用就凸显出来了。1947年的《沪剧周刊》曾刊载了这样一篇介绍沪剧新戏的文章:

亲爱的“白艳冰”,我们俩踏进了恋爱的阶段,回忆在湖边明月高挂的一夜,河中的水,是那样的“碧海春痕”对照着明月,在水中波动,我俩情不自禁的接吻着,“红唇如蜜”般甜,我们高唱着“天伦歌”“美人心”等曲,我俩又像“洞房花烛夜”那么高兴,希望不久的将来,造一座“万象新村”在上海,这时候“乡下姑娘”,不就是上海小姐一样吗?在这“豆蔻年华”的时候,要打开这一条艰难的“血路”,船跟着水波前进着,“白荷花”“鹃声花影”点缀着湖色的清静,“天亮五点钟”了,轻微的对你说:可是你被那诱人的湖色月光所陶醉,我俩登岸,在“石榴裙下”休息,“对对燕双飞”“绿草花冷”这一副美景,真是在替那灯红酒绿的朋友们报晓,“大地回春”了,我们这样的幽闲,不知多少的人在“饥饿线上”挣扎,再会吧一声,打破了我一场“春梦”,不,这不是梦,是事实,离开多月,我尝“失恋以后”的痛苦,不知“何处玉人来”,大概你受了家长的作主,与人结婚遇吗?这是我的猜想,希望你得到一个好好的归宿,不要跟着“人面虎”的人,做一个可怜的“流浪夫人”,从今起,我“荒唐先生”般去流浪,“天涯海角”是我登身之所,真是“恨海难填”从我“出走以后”,遂想着你冰,你这“委屈夫妻”是“女性沧桑”,为什么要“粉碎鸳鸯牒”,像我不自由,“母宁死”,你的父,好像“黑狐盗宝”般的凶险,我好像“雪里残红”那么的苦,冰!今夜“魂断青楼”“悲惨之夜”,请封建的家长们醒醒吧!冰!我只有死,解除我心头的恨,再会吧!成为我终身的“千古恨”。¹

乍看起来这篇文章好像赠予情人的书信,认真读完后会发现这实际上是编者苦心编写的三十六部沪剧新戏名称的大串联。这种别出心裁的推介手法,体现了报人在宣传沪剧剧目上的创新心意。由于手法新颖,内容涉及新近上演的沪剧剧目,因此,在传播沪剧新戏内容上也起到了一定程度的积极作用。

与此同时,随着报刊的刊行和受众的扩大,报刊主编也会利用沪剧演员中的资源,深入挖掘最新、最热的沪剧界消息,以此增加读者对报刊的关注度,从而扩大报刊的发行量和知名度。比如曾经为《沪剧周刊》执笔的艺人,“除王盘声,邵滨孙,解洪元,某名旦暨邵滨孙高足黄绍铭外,兹又有一度为大通新闻社女记者之陆梦萍,及筱文滨新生王麟书,石筱英新生范雪芳,允为经常写稿,此外,文坛宿将乔红薇先生,已为沪滨奇谈之继任者,‘三点水’沈颂若,亦为中艺剧团做宣传大臣,每期担任一二篇出笼消息,挤挤多士,堪为本刊有史以来之全盛

¹ 谷人:《嵌沪剧新戏三十六剧名·戏拟一封无法投递的情书》,《沪剧周刊》,1947年8月23日,第77期,第一版。

时代，而陆范二小姐，以沪剧女记者姿态出现报端，当更为本刊万千读者所欢迎者也。”¹

报界与沪剧界资源互补，充分利用了各自的优势资源，这无疑是广大沪剧观众及报刊读者的福音。“本刊销数与日俱增，统计表上，红线逐期上升颇速，庞大之数字，殊非时下某几种小报所能及，亦足反映沪剧日渐为知识分子所重视耳。”²当然，沪剧在日渐受到知识分子重视的同时，也难免会出现某些无良执笔者为了牟取稿酬而恶意中伤沪剧艺人名誉的不实新闻报道。宣称“宗旨纯正，对于别报一味烂骂狂捧作风决不采取”³的《沪剧周刊》中曾刊载了一篇关于黄绍铭痛陈某小报执笔者报道不实消息的文章，（黄绍铭）“发觉某一张小报上，连续几次，捏造事端，对于我作恶意的宣传，我想报纸是报道消息的，何以这张报纸上的写稿子人，偏偏要破坏人家名誉，有失这张小报的尊严。……可是某报执笔者，不知具了什么心肠，对我作有计划的攻计，使我百思莫解，有人说：小报上人格高尚的执笔者，果然很多，难免有一二份子，专以莫须有的消息，去换取一些稿费，对别人的名誉，他完全不顾，这种人，显然没有人格，已经离开了他的本位。不过国家的法律是尊严的，我想破坏他人名誉，在法律上是不会宽恕的，所以我正和某律师作过数度的接洽，对付此种无人格无道德的执笔者，惟有希望法律去加以制裁了。”⁴本文作者黄绍铭正是受到了这种无良执笔者的不实报道所害，试图通过法律手段解决问题，维护自身的合法权益，这在某种程度上也反映出沪剧艺人对自身利益的维护及其法律意识的提高。

除此之外，报界尤其是沪剧专刊，对于沪剧艺人的要求以及沪剧剧团的发展也提出了自己的看法。针对排戏中关于幕表制的使用，报界认为艺人如果“排戏的时候，不听戏情，上了台，只有一知半解，将会影响到全部的剧情。”⁵非但如此，演员还应该虚心接受批评，“捧角虽然没有一定的限制，也许有相当标准；艺事要在水平线之上，力求深造，有上进的思想，确实有一捧的价值，”⁶但是，“越是红牌角儿，越该接受别人的批评。”⁷该追捧的要追捧，该批评的要批评也在一定程度上反映了报界对沪剧演员相对客观的态度。并且，演员“不要嫌得派到的戏太少，只要把派到的戏，求其怎样演得成功”⁸。报界对于沪剧演员或新戏的宣传无疑是当时风行于上海社会中的沪剧专刊的主要内容。然而，报刊的娱乐性、时效性之外，对沪剧发展弥足珍贵的则是那些涉及申曲改良或者说是沪剧

¹ 叶峰：《福庐新篇》，《沪剧周刊》，1947年8月16日，第76期，第四版。

² 叶峰：《福庐新篇》，《沪剧周刊》，1947年8月16日，第76期，第四版。

³ 《大阿福信箱》，《沪剧周刊》，1947年9月6日，第79期，第四版。

⁴ 《某名旦手记》，《沪剧周刊》，1947年9月6日，第79期，第三版。

⁵ 铁汉：《三言两语》，《沪剧周刊》，1947年9月27日，第82期，第一版。

⁶ 《志王雅琴》，《申曲画报》，1939年9月19日，第25号，第三版。

⁷ 铁汉：《三言两语》，《沪剧周刊》，1947年9月27日，第82期，第一版。

⁸ 铁汉：《三言两语》，《沪剧周刊》，1947年9月27日，第82期，第一版。

发展重要方面的报界舆论。

其次,报人通过报刊媒介传达了进行申曲改良的要求。二十世纪三四十年代,申曲已成为上海唯一大众化的戏剧,不仅妇女爱听,一般知识阶级也开始对申曲有了较为深刻的认识。¹“最近因与友人交谈时正在收听杨月英唱《合同记》之《田素珍哭更》,腔调悠悠动听,音乐和顺,悦耳非常,唱到悲惨处声泪俱下,令人酸鼻。无怪申曲能风行与曲,自有其唱词通俗容易感人之魔力,所以申曲实是民众最普通的娱乐物了。但希望申曲家不以此自满,最好再能加以改善,一方面并希能编制有意识的剧本来演唱,使申曲有更进一步的地位。我怀着十二分的希望,寄托在这前途无限的申曲上。”²惠风关于申曲未来的发展设想符合当时报界对于申曲改良以进一步提高的愿望。值得注意的是,尽管当时申曲发展形势一片大好,但是作为报刊媒介,《申曲日报》在1942年却发出了关于改良申曲的不同声音,全文刊载如下:

一年前的今天,上海沪剧社顺应社会的需要,揭起了“改良申曲,发扬文化教育”的旗帜,而以一种崭新姿态出现于观众之前,居然能在短短的一年中,得到了不少观众,证明了改良的实效与需要,这真是值得欣喜的一件事。但我们是否拿既成的“改良成绩”认为满足呢?当然不,正如剧评者素兮先生所说:“它(指申曲)与理想距离尚远”。那么,为了要走近我们的理想,这里,我拉杂地提出些肤浅的意见。

一,首先我们应该了解“改良”的真正意义。所谓改良,决不是旧内容的躯壳,披上了立体布景与红绿灯光的绮丽外衣就算完事,而是乎如何使健康的内容与演出的形式,两者作有机的合理的配合与统一。

二,申曲就剧本的内容,大抵不切合时代,剧情也比较所写凌乱,谈不上布局结构。这里,我们不妨截取话剧剧本的优秀部分,例如本题的正确传达与强调,人物性格的典型刻画,布局结构的严谨,分幕分场的简洁,剧情展开的富有来龙去脉等,用来注射于申曲剧本内,那么必然地,会使演到形式更为生动。

三,无庸讳言,过去的申曲导演!徒有其名的,一致演出松弛散漫,但是为了增强效果起见,我却希望能建立起真正的导演地位,但这里我们又得了解,申曲导演是不尽同与话剧导演的。因为申曲究竟是申曲,决不能勉强使为全部“话剧化”若使真要那样蛮干,那将会赶跑了观众,不要忘记申曲观众的欣赏观点,是有着极大的不同,那么,申曲导演应该担当起什么样的任务呢?我以为,例如:剧本的主题怎样把握?怎样强调?角色的性格如何形象?如何夸张?更理与调排最基本的动作,地位,表情等,这几点,至少在目前,是申曲导演,应尽的最低的人物。

愿我们从事于改良工作的朋友们努力吧!使得改良申曲能达到理想的辉煌之

¹ 惠风:《我对申曲的感想》,《申曲画报》,1939年9月16日,第24号,第三版。

² 惠风:《我对申曲的感想》,《申曲画报》,1939年9月16日,第24号,第三版。

境。¹

本文对于申曲改良的实质含义及剧本内容、导演的地位等方面做出了分析,从另一个角度对申曲改良提出了意见。无疑,在吸收了各家意见之后,申曲的发展之路似乎是越来越顺畅了,然而,也就是在申曲大发展的阶段,出现了一些前所未有的新问题。

第三,报界对于申曲与其他地方戏剧种的比较分析。之所以更名为“申曲”或者“沪剧”无非是艺人们受到当时社会条件下昆曲、京剧繁盛的影响所致。申曲大发展时期,不仅名称上与这些剧种类似,就连演出的内容、形式甚至唱白等方面都有很多相似之处。《申曲画报》曾在1939年10月间连续发表《对于申曲平剧化的一个检讨》、《读花魁女对申曲平剧化论后》、《申曲平剧化之我见》、《为什么申曲要平剧化?》、《关于申曲平剧化》(分上、中、下三篇)等多篇关于“申曲平剧化”的内容,这对申曲的发展无疑起到了警醒的作用。

“现在正是申曲的全盛时期,有不少的艺员很努力于改进上,可是太疏忽了,对于这最重要的根本不去研讨,申曲而成平剧化,还叫怎么申曲呢?不如干脆一些的叫平曲罢!为了听不懂平剧,所以要去听申曲,若使申曲也和平剧一般的演出,那末还不是一样的模糊吗?怎能引起她们的兴趣呢?独得她们的信心呢?同时巩固自己的地位呢?以此在这申曲的改进声中,务望全体艺人们要多多的顾到申曲这二字面上去用功,不要随波逐浪的去模仿他人,成为非骡非马的畸形艺人才对呀!申曲界中有不少的人才,都能于自己范围中的艺术上去努力,他日也能自成一派,在申曲界中放一异彩,不是比舍本逐末摹仿他人好得多吗?”²报界舆论这时对申曲发展起到的监督和警示的作用值得重视,与此同时,除了分析“申曲平剧化”的原因、表现及危害以外,报界对于申曲和当时红极一时的越剧也做了比较分析。报界对于越剧这一浙江的地方戏剧种因何而能在上海城市发展至庞大规模做出了自己的判断:“越国伶人,同申曲伶人的生活不同,几十个人的团体,每餐都是吃的大锅饭,而且小菜只有一道,荤的难得尝到,这样的节俭之风,真是少有。回顾申曲界,大家养尊处优惯了,这种一道素小菜的大锅饭,无论如何也度不惯。越伶的包银,比较申曲界要小脱好几倍,雇佣一个相等的申曲演员,所费的代价,可以雇佣越伶两位三位。由于待遇上的优薄,生活上的不同,所以申曲剧团和越剧团的经费也不同,于是乎越剧团在万分巴结之下,小场子会得逐渐蔓延开来,申曲剧团在开支庞大之下,小场子难以立足。”³申曲与越剧艺人的节省程度不同,不仅导致了申曲剧团开销的日益庞大,而且对于处于发展和改良阶段的剧种也并非益事。

纵观20世纪三四十年代报界舆论对沪剧发展的影响,总体而言还是从督促

¹ 《关于改良申曲》,《申曲日报》,1942年1月29日,第329期,第三版。

² 《为什么申曲要平剧化?》,《申曲画报》,1939年10月25日,第37号,第三版。

³ 《短评·猛省》,《申曲日报》,1941年8月25日,第172期,第四版。

申曲改良、提高演员素质、改进剧本内容等方面着手,并且由于报刊行业的兴盛,申曲观众可以通过报刊了解到更多及时的关于申曲演出的信息,同时报刊内容丰富多样,栏目新颖也为观众与艺人的沟通搭建了一个广阔的平台。通过投递信件的方式,读者可以与报刊编辑进行直接对话,经由报刊的媒介中转作用,读者甚至可以与喜爱的申曲艺人沟通,由此,观众与沪剧的发展也有了互动。

二 新式剧场及“空中剧场”与沪剧的发展

1843年,上海开埠以来,城市的发展逐渐受到西方文化的影响,声光电化各个方面的变化对沪剧的发展也产生了一定程度上的影响。20世纪三四十年代,沪剧的演出场所已由原来的茶楼书场、游艺场进入专门的书场。尤其是在“孤岛”时期,原来的一些电影院、说书场所也改来演出申曲,如恩派亚、大中华等;同时,新增了申曲花园剧场和新乐宫申曲场等场所专门演出申曲。除了在剧场演出外,沪剧艺人还经常借助电台播音的形式演唱。

新式剧场的出现,为沪剧演出提供了舞台,也给观众欣赏沪剧带来了便利。“新光剧团定今天下午二时揭幕。这一个崭新的剧团,第一天开始和观众相见。他具备之新的布景,新的灯光,新的彩头,一切都够上了新的设备。在申曲剧坛上,又展开了光荣的一幕。该剧团除了这几项优点之外,再把阵容一看,着实弹硬得勿是一眼,有着这样一个场面,引起观众刮目相看。第一夜对号坐,二天之前,预定一空,足见苗头十足。”¹“记者一进场子,觉得一切都已浸沉在新的气氛里,墙上挂满了新的缎匾,各界致赠的贺语,琳琅满目,美不胜收,台上张着新的布景,新的幕布,台前悬着新的灯光,台上排着新的银盾,新的花篮,大众感想到新光的苗头十足,细观台下观众,离开锣还有相当时间,而观客已轧个空前客满,座无隙地”²。“中南书场设置新型布景后,现新装科学灯光六座,特聘电气专家一人管理,每日须付管理费二元,此项灯光,即与新都及皇宫所设备者同样,可由黑夜中出月亮,再由月落变成出太阳,渐暗渐亮,从此中南书场中设备益臻现代化云。”³

从舞台布景到灯光设计,新式剧场给沪剧带来的是一种前所未有的新面貌。舞台设计者们,如仲美、姜云峰、孙浩然、魏征、潘根才、王鲁平等,为新式剧场的布置贡献了力量,然而,一些布置中出现的问题,也是值得注意的。

近观施家剧团《魏痕娘棺中产子》和《红颜女子薄命鬼》两剧,以剧情言似后者较胜,以曲折言前者较为离奇,布景各有一二场伟大杰作。总之咸有可取之庭,然对于彻末上之小灯泡,似有可疑之处,若《魏痕娘》中天打一场,当棺木开后,棺木之空架上悬有不少五彩电灯,本来此场在暗蓝的灯光下视之,石人石

¹ 大尤:《东方新光剧团 新布景新灯光新彩头》,《申曲画报》,1939年9月16日,第24号,第一版。

² 《东方新乐宫中南揭开新的场面 日夜场空前客满 男女角个个卖力》,《申曲画报》,1939年9月19日,第25号,第一版。

³ 《中南书场 添设现代化灯光》,《申曲画报》,1940年4月23日,第95号,第二版。

马荒郊景状非常像真，此五彩灯一挂真像乃全失，因棺中并无悬灯之事，再末场母子花园相会，乃在半夜，亦为精彩布景之一，由花园进出之书房门口亦插满灯光，粗看固然合理，但是照剧中服装看来，知非现代之事，那有电灯做装饰之事，况且书房内书桌明明有台炷，岂不是矛盾？《红颜女子》中，富翁之客厅月洞门上，也有一圈小电灯，这是苏州的事实，或许是近代的事，电灯的有否不必讨论，但是剧中所演的时间无异地可断定是日间，因为夜里绿色灯光配置。既是日间就不必开灯了，以上种种，望注意及之，或是为台上光线问题，但是仔细研究，总觉得有些不妥，故敢向施家剧团进一言。

布景上装置五彩电珠，不自申曲始，试观平剧新戏中，明明时代还在千百年前，而满台电灯，红绿辉煌，此盖借助电之万能，以补助布景衬托之不足故也。是以书房门口机客厅月洞门口装配小电灯，均为增进布景美观效率，设定欲以时代错误为质，此则牵动整个戏剧界。至于棺木空架上悬五彩电灯，显拟使棺木特别引起观众注目，众精会神于斯。洪涛君所述一点，问题不在棺木架装电灯之矛盾与否？而在于棺木架装电灯对背景石人石马有无光线上之影响。故布景上装配电灯适当与否？不独施家剧团应注意及此，即其他各剧团均应注意及之也。如能于设计装配电灯之前，再顾及种种方面可能的反响，臻于尽善尽美之境，于布景学上作一划时代之改革，诚于申曲史上再创一新纪元矣。¹

文滨剧团的演出在综合艺术上也有很大的改进提高。筱文滨主张向话剧学习，舞台装置从软片发展到立体布景，化妆以油彩代替过去的水粉，灯光也从过去仅用照明灯到开始用五彩灯和聚光灯。同时根据剧目的需要，添置了许多西装、旗袍、古装和清装。道具也远比过去讲究，仅服装道具的箱子就有 21 只之多。在音乐上，除原来的四大件外，还先后增加扬琴、秦琴、小提琴和大提琴，甚至尝试过用钢琴伴奏。乐队除了演员演唱托腔拉过门，还演奏开场音乐和气氛音乐，使演出效果得到很大改善。

除了新式剧场之外，电台的出现也为沪剧艺人的演唱提供了新的平台。专门播送申曲的电台主要有（见表 3-2）：

¹ 《布景配置电灯我见》，《申曲画报》，1940 年 2 月 8 日，第 70 号，第三版。

表 3-2 20 世纪 30 年代主要申曲电台简况

台名	主办单位、负责人	开办时间	停办时间及原因	历史沿革	备注
大中华	大中华电器公司	1931 年 1 月	1952 年 10 月，参加“联合”台	1939 年 7 月前后自动停播，1946 年 9 月 8 日复播	
国华	国华电器行 陈子桢	1931 年	1941 年 12 月，被日军封闭		
东方	东方饭店 陈鞠春	1932 年 1 月	1952 年 10 月，参加“联合”台	1938 年 12 月自动停播，1946 年 9 月 6 日复播	
亚声	亚声无线电研究	1932 年	1937 年 9 月，台主黄菊隐募款舞弊被枪决，电台被淞沪警备司令部封闭		
友联	友联电器公司 郑国治	1932 年春	1941 年 12 月被日军封闭		
华美	港粤沪华美电器行李佩珩（代表人毛礼祚）	1932 年 6 月	1952 年 10 月，参加“联合”台	1937 年 12 月 1 日自动停播，1946 年 9 月 8 日复播	
华东	华东公司	1932 年 6 月	1940 年 5 月改为“好友”电台		1946 年 5 月，华东公司李洪声申办复播，为电信局取缔，未开设
中西	中西大药房 陈廷桢	1932 年 8 月	1941 年 12 月被日军封闭		1946 年拟再开设，被电信局取缔，为开设
元昌	元昌广告公司 张元贤	1932 年 11 月	1952 年 10 月参加“联合”台	1935 年 1 月 28 日夜失火被焚，迁址菜市路（今顺昌路）170 弄 7 号复播。1938 年	

				4 月自动停播， 1946 年 9 月 8 日 复播	
明远	明远无线电 材料行秦德 邻	1933 年 1 月 21 日登记	1941 年 12 月被 日军封闭		
永生	永生无线电 公司	1933 年 1 月 21 日登记	1935 年冬，交 通部命令停办		1938 年 8 月向 日本广播监督 处登记重播
华兴	华兴公司 许劲先	1933 年 3 月 6 日登记	1941 年 12 月被 日军封闭		1946 年拟回复 重播，被电信局 封闭，后成为 “中坚天声”军 营电台
敦本堂	顾重九	1933 年 7 月 登 记 1934 年 11 月 20 日开幕	1937 年 2 月 1 日被上海电报 局取缔		1946 年拟在林 森中路(淮海中 路) 19 弄 1 号 设台，未开设， 被电信局取缔
东陆	东方旅社 张锦伯	1933 年 5 月 8 日登记	1941 年 12 月被 日军封闭		
新声	周庸琦	1933 年 6 月 1 日正式播 音	1937 年 2 月 1 日被上海电信 局取缔	1939 年 8 月向日 本监督处登记重 播，1941 年 12 月被日军封闭	
富星	富星乾一银 公司龚元炳	1933 年 6 月 4 日试播音	因拒绝向日本 广播监督处登 记，1938 年底 被迫停业		1946 年 8 月拟 复播，尚未开 设，被电信局取 缔
大陆	中法药房	1935 年 12 月 21 日开 幕	拒绝向日本监 督处登记，1939 年冬自动停播	1946 年 9 月 8 日 复业	1952 年 10 月参 加“联合”台
大美	大美无线电 行梅鹤年， 徐天生承租	1938 年 4 月	1941 年 12 月被 日军封闭		

金鹰	黄国屏	1938年6月			
大米	马襄卿	1938年7月	1941年12月被日军封闭		
精美	潘淦生	1938年9月	1941年12月被日军封闭		
新华	陈正章（后为乌济城）	1938年9月	1941年12月被日军封闭	1946年5月沧州书场负责人陈子桢主办复播。同年8月9日被电信局取缔	
中美	麦正学	1938年12月	1941年12月被日军封闭	1946年，中美文化协会主办“中美”电台，被电信局取缔	
华英	陈显宗	1939年2月	1941年12月被日军封闭		
华盛		1939年3月			

资料来源：《中国戏曲志》编辑委员会编：《中国戏曲志·上海卷》，北京：新华书店，1996年。

电台的出现为申曲艺人演出提供了新的平台，也为沪剧迷们接触沪剧提供了新的形式。在播送申曲的黄金时期，几乎可以说是人们一扭开收音机就能听到申曲的节目。以1940年1月2日为例，当天的电台播放节目单如下：

表 3-3 1940年1月2日各剧团播音节目

领导者	班社名称	播音时间	播音电台
王筱新	新雅剧团	11:20——12:40	金鹰
王龙生、沈淑贞	播音团	11:20——12:00	中美
		13:20——14:00	大米
石福根	福英剧团	18:00——18:40	精美
沈筱英	筱英社	12:40——13:20	李树
		13:20——14:40	友联
		14:40——15:20	中美
		16:00——16:40	明远
		18:00——18:40	永生
		18:40——19:20	金鹰
		20:00——20:40	两友

		20:40—21:20 21:20—22:40	民声 华兴
周新声	新声剧团	11:20—12:00 14:00—14:40 14:40—16:00 16:40—18:40 18:40—19:20 20:40—21:20 22:00—22:40 22:40—23:20	金鹰 中美 明远 精美 大美 建华 李树 新华
施春轩	施家剧团	17:20—18:40 23:20—24:00	明远 大美
夏福麟、张爱琳	播音团	10:00—12:00 18:40—19:20	华兴 中美
筱文滨	文滨剧团	12:00—13:20 12:40—14:00	明远 新新
杨敬文	敬文剧团	18:40—19:20	李树
刘子云	子云剧团	11:20—12:00 15:20—16:00 16:40—17:20 17:20—18:00	明远 中美 明远 金鹰
卫鸣歧、石筱英	鸣英剧团	13:20—14:00 17:20—18:00 18:00—18:40	明远 大美 新华
戴雪琴、陈鹤轩	新光剧团	10:40—12:00 18:00—18:40 18:40—17:20	大美 大美 东陆
顾今才	今才剧团	10:00—11:20 11:20—13:20 19:20—20:00	明远 永生 金鹰

资料来源：《各剧团播音节目》，《申曲画报》，1940年1月2日，第60号，第四版。

由上表可知各大班社在各家电台播送申曲的时间，不同剧团（班社）通过不同频率的电台给沪剧迷们带来了听觉上的盛宴，这种类似于轮番轰炸似的播送方式不仅没有使戏迷们感到厌烦，反而使喜欢沪剧的人们有了一个新的平台接受沪剧节目。这种有别于在剧场看戏的形式，一时间收到了沪剧观众的热情追捧。几

乎是同时期的《上海无线电》则有数据显示出各时间段申曲的播送电台及演唱人员的具体情况：

表 3-4 1939 年 7 月 2 日《上海无线电》刊载申曲节目表

时间	演员	电台
0: 00—0: 40	筱文滨	中西
0: 00—2: 00	周新生	商业
0: 40—1: 20	刘子云、姚素珍	中西
9: 20—10: 00	盛秋声、盛妙贞	李树
9: 20—10: 00	顾兰根	大米
10: 00—10: 40	顾今才	明远
10: 00—10: 40	石根福	大米
10: 00—10: 40	张爱琳	华兴
10: 00—10: 40	筱文滨、筱月珍	金鹰
10: 00—10: 40	盛秋声、盛妙贞	李树
10: 00—10: 40	王别声、姚玉翠	大美
10: 00—10: 40	管一峰、管艳芳	精美
10: 40—11: 20	施家班	大亚
10: 40—11: 20	顾今才	明远
10: 40—11: 20	石根福	大米
10: 40—11: 20	陈鹤轩	大美
10: 40—11: 20	张爱琳	华兴
10: 40—11: 20	筱文滨、筱月珍	金鹰
10: 40—11: 20	管一峰、管艳芳	精美
11: 20—12: 00	刘子云、姚素珍	明远
11: 20—12: 00	孙永林、丁是娥、小艳琴	友联
11: 20—12: 00	张爱琳	华兴
11: 20—12: 00	陈鹤轩	大美
11: 20—12: 00	范灵僧、丁慧琴	金鹰
11: 20—12: 00	盛秋声、盛妙贞	李树
11: 20—12: 00	顾今才、汪秀英	永生
11: 20—12: 00	张丽君	民声
11: 20—12: 00	宋美琴	大蟾
下午		
12: 00—12: 40	筱文滨、筱月珍	明远

12: 00—12: 40	丁惠琴	大米
12: 00—12: 40	张谷声、向美玲	大美
12: 00—12: 40	顾今才 汪秀英	永生
12: 00—12: 40	张丽君	民声
12: 40—1: 20	石根福	友联
12: 40—1: 20	筱文滨、筱月珍	明远
12: 40—1: 20	石筱英、卫鸣歧、周新生	金鹰
12: 40—1: 20	顾今才、汪秀英	永生
1: 20—2: 00	筱文滨	新新
1: 20—2: 00	沈筱英	友联
1: 20—2: 00	石筱英、卫鸣歧、周新生	明远
1: 20—2: 00	姚玉翠	大米
1: 20—2: 00	徐宝奎、顾月珍	中美
1: 20—2: 00	王筱新、王雅琴	天蟾
1: 20—2: 00	沈义新	精美
1: 20—2: 00	张谷声盛秋声盛妙珍	永生
2: 00—2: 40	周新生 筱秀山	中美
2: 00—2: 40	沈筱英	友联
2: 40—3: 20	沈筱英	中美
2: 40—3: 20	朱泉根、张美云	大美
3: 20—4: 00	朱泉根、张美云	大美
3: 20—4: 00	沈筱英	中美
4: 00—4: 40	沈筱英	明远
4: 00—4: 40	顾今才	建华
4: 40—5: 20	石根福、周新生	金鹰
4: 40—5: 20	刘子云、姚素珍	明远
4: 40—5: 20	施春娥	中美
5: 20—6:00	周新生、筱秀山	中美
5: 20—6:00	刘子云	人亚
5: 20—6:00	王筱新、王雅琴	金鹰
5: 20—6: 00	施家班	明远
6: 00—6: 40	施家班	明远
6: 00—6: 40	刘子云、姚素贞	大米
6: 00—6: 40	沈筱英	商业

6: 20—7: 00	石根福	精美
6: 40—7: 20	沈筱英	金鹰
6: 40—7: 20	姚玉翠	大米
6: 40—7: 20	张爱琳	中美
7: 10—8: 20	陈云保	华东
7: 20—8: 00	顾今才	金鹰
7: 20—8: 00	周新生	华兴
7: 20—8: 00	施春娥	大美
8: 00—8: 40	张爱琳	中美
8: 00—8: 40	石筱英、卫鸣歧	新华
8: 20—9: 00	丁秀宝	华东
8: 40—9: 20	周新生、筱秀山	华兴
9: 00—10: 00	丁秀宝	华东
9: 20—10: 00	沈筱英	华兴
10: 00—10: 40	沈筱英	华兴
10: 00—10: 40	周新生、筱秀山、筱惠琴	李树
10: 00—10: 40	顾今才	民声
10: 40—11: 20	石筱英、卫鸣歧	商业
10: 40—11: 20	筱文滨	民声
10: 40—11: 20	顾永德	大米
10: 50—11: 30	施春轩、施文韵	大美
11: 20—0: 00	石筱英、卫鸣歧	友联
11: 20—0: 00	陈鹤轩、杨美梅	中美
11: 30—0: 10	施春轩、施文韵	大美

资料来源：《上海无线电》，1939年7月2日，第68期，第二版。

由上表不难看出，这种高强度、高频率的播送，使得人们几乎是随手扭开收音机，便能听到沪剧节目了。“空中剧场”的出现为沪剧剧目的传播提供了极大的便利，电台播送申曲节目不仅提高了剧种知名度和观众的熟识度，同时，利用电台这一新兴平台，申曲还为抗战前线募捐举行大播音和播音会串。这些善行义举在一定程度上反映了沪剧作为近代上海都市戏曲的社会功能和社会使命。“今日为五九国耻纪念日，各电台均行停止播音一天。同时上海贫儿失学救济所，为筹募基金，此次商请申曲歌剧研究会各剧团，假座明远电台全体参加义务播音一天，希望上海各慈善家，慷慨解囊，踊跃输将，以便集腋成裘，为贫儿失学救济之用，兹录播音节目如下：十二——一，王龙生、夏玉英；一——二，顾月珍、解洪元；二——三，夏福麟、张爱琳；三——四，刘子云、谭莲芬；四——五，

朱泉根、张美云；五——六，顾今才、汪秀英；六——七，施春轩、施文韵；七——八，王筱新、王雅琴；八——九，沈筱英、曹掌生；九——十，石根福、张彩霞；十——十一，卫鸣歧、石筱英；十一——十二，戴雪琴、陈鹤轩；十二——，周新生、筱秀山、筱慧琴；一——二，筱文滨、筱月珍”。¹

沪剧表演在报刊舆论、新式剧场、舞台布景、灯光设置、艺术特效、电台播音等方面的影响都深深印有上海都市社会的近代化过程的烙印。这是近代上海都市社会为沪剧发展提供的广阔平台，正是身处这样宽广的舞台，沪剧艺术的发展才有了20世纪三四十年代的繁荣与极盛。

第二节 都市文化的发展与沪剧繁荣

近代上海都市社会近代化的物质条件为沪剧剧种的进一步发展提供了坚实的基础，同时，近代上海都市社会的文化特质也对沪剧剧种的繁荣发展产生了巨大的影响。这种文化层面上的影响和冲击，不仅引导着都市人群欣赏剧目的时尚潮流，还在某种程度上辐射到上海周边城市。

一 上海社会时尚对沪剧发展的影响

“八·一三”事变爆发后，上海一改往日的经济萧条：大量外来难民的涌入，特别是上海附近地区的地主大户纷纷前来避难，促使了租界内部的畸形繁荣。“旅馆、电影院经常客满，茶楼酒肆川流不息地吐故纳新着衣冠楚楚的人群，各种商店也无不生意兴隆。这些来自外地的阔老，是租界殖民者所欢迎的，因为他们对租界繁荣带来了好处。”²这种今朝有酒今朝醉的消费观念不仅存在于生活消费品上，更多的有钱人选择了娱乐文化等大众消费品。所谓“孤岛”的产生，是由于“自一九三七年十一月国民党军西撤后，上海租界外围地区尽入日军之手，但是日本未向英、美、法等国宣战，不能占领租界”³，因此上海租界就有了“孤岛”的称号。“孤岛”时期的上海似乎远离抗战的硝烟之外，相对于整个中国的全民抗战，“孤岛”上海还是相对稳定和安全的。这种相对安全稳定的环境，加上上海便利的交通运输条件、劳动力极其廉价且供大于求、市场需求较大等条件，使得“孤岛”内各行各业形势一片大好，在巨额利润的刺激下，生产、消费都迅速增长，由于买空卖空、囤积居奇等逐渐兴起，也在一定程度上加剧了“孤岛”时期经济的畸形繁荣。⁴

经济繁荣带来了文化消费的繁荣。外地难民大量涌入，使得申曲观众也因此骤增，由文月社改名而来的文滨剧团努力编演“西装旗袍戏”，还成立剧务部，

¹ 《明远电台 今天救难播音》，《申曲画报》，1940年5月9日，第100号，第一版。

² 陶菊隐：《孤岛见闻——抗战时期的上海》，上海：上海人民出版社，1979年，第4页。

³ 陶菊隐：《孤岛见闻——抗战时期的上海》，上海：上海人民出版社，1979年，第27页。

⁴ 陶菊隐：《孤岛见闻——抗战时期的上海》，上海：上海人民出版社，1979年，第804—805页。

先后吸收徐醉梅、范青风、王梦良和赵燕士等文明戏演员担任编剧，所创剧目久演不衰。随之而来的是申曲界几乎所有演员争相加盟，此时的申曲已成为上海众多市民熟悉的艺术样式。据子云社创始人刘子云回忆：“战事爆发以来，我申曲界同人本救己救难之责任，从事参加救难运动，历时一达两载余。舞台上之救难会串，空气中之救难广播，从不后人。虽其效果尚未达到理想中之最高度，然以迭次成绩而言，亦差堪自慰矣。此次上海难民救济协会市民组劝募委员会，举行筹募难胞棉衣经费游艺大会，我申曲同仁，忝属游艺界一份子，自当本过去精神再接再厉，追随游艺界诸先进之后，竭效绵薄，以期无负社会付托之重。兹值申曲画报刊行救难专辑，聊志数语，并望爱护申曲诸君，热忱协助，以完成此盛大义举，则子云更感戴于无涯矣。”¹

“孤岛”时期是沪剧“西装旗袍戏”最为兴盛的阶段。伴随着演出场所由游艺场向专业剧场的逐渐转移，沪剧在舞台表演艺术上也取得了较大的进展。1941年上海沪剧社成立，正式将“申曲”定名为“沪剧”。在话剧界、电影界人士的积极参与下，改编自美国同名电影《魂断蓝桥》被搬上了沪剧舞台。该戏的演出摒弃了原来的幕表制，而采用固定剧本；舞台软景改为立体布景；化妆改水彩为油彩；并综合运用了灯光和音响效果。这种较先进的剧场艺术表现形式立即引起了沪剧界广泛关注，各剧团争相效法改进，整个沪剧业界的面貌很快有了较大的改观。据统计，二十世纪三十年代末至五十年代初上演的“西装旗袍戏”有250出左右，这超过了以往沪剧老传统戏和清装戏的总和。

沪剧“西装旗袍戏”的内容丰富，取材广泛，由于贴近社会生活，更容易为市民阶层所接受和喜欢。这一时期“西装旗袍戏”的取材大致可以分为以下几类：一、原创类作品。如反映社会现实题材的作品《阮玲玉自杀》、《黄慧如与陆根荣》、《枪毙阎瑞生》、《碧落黄泉》、《妓女泪》、《叛逆的女性》、《铁骨红梅》等。这类作品或是作者根据当时社会上轰动一时的时事新闻改编，或是作者根据自己熟悉的生活题材进行创作。二、改编类作品。孤岛时期的文艺成就是多方面的，其中，以杂文、戏剧和报告文学的收获最为可观。²众多优秀的电影、小说、话剧等为沪剧“西装旗袍戏”的创作带来了灵感。改编自话剧的如《雷雨》、《上海屋檐下》等；改编自小说的如《秋海棠》、《啼笑姻缘》、《骆驼祥子》、《家》等；改编自电影的如《孤儿救母记》、《贤惠媳妇》等。三、西化类作品。上海作为近代中国开埠较早的一批城市之一，其接受西方外来文化的时间也较早，伴随着欧风美雨的浸润，沪剧“西装旗袍戏”的创作中也出现了改编自西方电影、小说的作品。如改编自美国同名电影的《魂断蓝桥》、改编自美国小说《飘》的《乱世佳人》、改编自英国莎士比亚名剧《罗密欧与朱丽叶》的《铁汉娇娃》、改编自英国莎士比亚名剧《哈姆雷特》的《银宫惨史》、改编自法国同名小说的《茶花女》以及根

¹ 《刘子云先生感言》，《申曲画报》，1939年11月27日，第47号，第二版。

² 唐振常：《上海史》，上海：上海人民出版社，1989年，第816页。

据意大利同名歌剧移植的《蝴蝶夫人》等。随着剧种影响的扩大,《贤慧媳妇》、《恨海难填》和《阎瑞生》等剧目还相继拍成了电影。

有关“孤岛”时期,沪剧剧团的发展状况,在1940年的《申曲画报》曾载文《民国廿八年度上海申曲界鸟瞰》介绍了自淞沪抗战以来沪剧界由“一度停顿”到“战后繁荣”的局面,笔者根据此文制表介绍1939年沪剧剧团的发展概况。

表 3-5 1939 年上海沪剧主要剧团发展概况

剧团名称	领导者	演出场所/区域	发展概况
一峰剧团	管一峰、 管艳芳夫妇	徐家汇的一乐天	一个新兴的小剧团,独家经营,风头很健
子云剧团	刘子云、 姚素珍夫妇		老牌扶风中曲。由于刘姚二人结束婚约,导致台柱更换,剧团发展并无影响
文滨剧团	筱文滨	由恩派亚跳到皇后,由皇后跳到仙乐,由仙乐跳到新都,由新都依旧回到仙乐,再跳到大中华,由大中华回到皇后,一共换了七个场子	加入了新雅社的台柱王雅琴。有过两出划时代的改革新戏,完全用电影手法来表演。一本是《情天血泪》,一本是《再世孽劫》,前者是筱文滨和邵滨孙合编,后者是邵滨孙的杰作,在申曲观众脑海里,重重的冲动了一下
文雪社	小筱文滨	永安天韵楼八楼申曲场	无多大的变动
施家剧团		由大中华跳到仙乐	聘进儒雅小生张谷声,名口张丽君的客串,再又情商卫鸣歧石筱英的参加演唱,在申曲界又创一件光荣的史蹟,冬天转入新都,新戏源源搬出,创排新戏速度的新纪录。同时并首创分出一个施家第二剧团,先后出演在南洋大戏院和东兴剧场,由施春娥领导,博得美誉
泉根剧团 (一名新化社)	朱泉根、 张美云	大世界	保持了平稳的姿态,维持了原状
秋声剧团	盛秋声	沪西静安剧场	以盛妙珍为台柱,曾经在申曲界里吃香过,彩成停顿,仅仅盛秋声个人的活动
桂英社	沈桂英	大世界	桂英社因为种种关系,和前台大世界当局分离,桂英社也在这时解散。仅仅一年多的命

			运,暂时宣告结束,何日恢复桂英社,还是一个问题
雪声社	戴雪琴、 张谷声	新世界	戴雪琴下嫁,张谷声由施家班重金聘用,雪声社成为历史
琴社	丁慧琴领导、 杨敬文扶助	大新	丁慧琴在正义立场上坚持不合作主义,与大新抗衡,宁愿牺牲一切,将组成五天的琴社解散。而报效问题,自始至终不予承认,为中曲界扬眉吐气,故琴社虽属昙花一现,而其精神迄今犹存
筱英社	沈筱英	大新	因沈筱英身体羸弱,筱英社散而复聚聚而又散,变动之快如开快车一般,至于何时复活尚未可知
福英剧团	石根福	一度出演沪西静安剧场,再度在新乐宫客串。接着又转到西摩剧场,因为黄金荣赏识,又进入大世界	和松江梅兰芳张彩霞合作,在上海奠定了基础
敬文剧团	杨敬文	新乐宫	在新乐宫始终保持了前进的姿态,上下手角儿,很是弹硬,上手有赵春芳王别声顾今才三位健将,下手有杨美梅丁慧琴汪秀英三位健将,旗鼓相当,自是不凡
新雅社	王筱新、 王雅琴	东方	王雅琴归宁不成,再由文滨剧团情商礼聘了去。新雅社名义虽然仍旧维持下去,却不过变为有新(筱新)而无雅(雅琴)来了。至于王雅琴何时回归新雅社尚未可知
新光剧团		东方	蓬勃发展、前途未可限量
新声社	小筱文滨	先施乐园	过去由陆美君充台柱,陆美君进入新世界丽君社后,另行物色男角充任。由于处在先施中较少有人引起注意
新型剧团	叶经声	西摩剧场	昙花一现的新型剧团
鸣英剧团	卫鸣歧、 石筱英夫妇		以崭新姿态出现这中曲界,倍受中曲迷们的欢迎。不论演出还是电台、堂会较新雅社更胜一筹

联合社	顾泉笙、 华月英夫妇	永安天韵楼	始终维持了水准线，没有多大变化
丽君剧团	张丽君	大新、大沪、新世界	曾停顿若干时，张丽君一度加入敬文剧团，后以另组丽君剧团，应聘新世界接替雪声社，期满又回新世界，维持原状

资料来源：《民国廿八年度上海申曲界鸟瞰》，《申曲画报》，1940年2月11日，第71号，第一版，第二版。

沪剧“西装旗袍戏”的繁盛和沪剧剧团的快速发展无疑是“孤岛”时期上海沪剧界的主要特点，这种发展繁盛背后透露的则是上海社会中人群出于战乱时期的不稳定心理。追求时尚潮流、享受纸醉金迷的生活，在孤岛时期的上海比比皆是。通过大众娱乐文化的刺激来麻木心理也是很多人选择看戏的原因，正是在抗战大背景下人们畸形的消费娱乐观念的引导下，沪剧“西装旗袍戏”才有了足够的市场和消费空间。但是，这种畸形繁荣的文化消费也引来了有危机意识的沪剧艺人对剧种自身发展的重新思考：“自战事以来，百业均呈畸形之发展，娱乐事业，自亦不能例外。而申曲的发展，更为神速，大有一日千里之势。虽然，申曲还被认为是落后的地方戏，于是申曲迷竭力鼓吹‘改良申曲’，申曲从业员亦高呼‘改良申曲’。的确，近年来的申曲，已呈改良的现象。但是——最少我以为还没有澈底的改革”¹。刘仁在后来几期的《申曲画报》上继续论述了他对于“申曲改良”的意见和看法，他认为：

第一，应该“消除陈腐的封建思想”，因为“申曲听众大多为意志薄弱，思想落后，文化较低的妇孺和中下级人士，故‘以毒攻毒’是否能收事半功倍之效，果足以怀疑，而且干脆的说：反足加强他们的封建思想。所以，改良申曲应澈底的消除封建色彩，而代之以教育和民族思想。”²第二，要“纠正无聊的滑稽穿插”。尽管滑稽适当的穿插，可以使申曲演出够趣味。但是，“无聊的滑稽穿插，既名之为‘申曲’而不说‘申语’，就迹近荒唐，而且这种带有侮辱和轻视的态度，在此非常时中，更是要不得的。”³因此，要尽量减少滑稽等低级趣味和胡闹的演出。第三，要求申曲演员“认真演戏”。“演戏时务须抓住剧中人的个性，和认清所处的地位，‘认真’演戏，聪明的申曲家，大家来检讨一下吧！自己曾否犯过这个缺点，假使有则改之，无则加勉。”⁴第四，倡导“申曲应该申曲化”。就申曲日后的发展趋势，《申曲画报》曾针对“服装应否平剧化”和“对白应采国语抑沪上者”展开过深入而激烈的讨论。⁵“对于第一点，我是赞成平剧化的。因为平剧的服装，有相当的考据，而能切合朝代，对于第二点，则我以为不论用国

¹ 刘仁：《论改良申曲（一）》，《申曲画报》，1940年4月17日，第93号，第四版。

² 刘仁：《论改良申曲（二）》，《申曲画报》，1940年4月20日，第94号，第四版。

³ 刘仁：《论改良申曲（三）》，《申曲画报》，1940年4月23日，第95号，第四版。

⁴ 刘仁：《论改良申曲（四）》，《申曲画报》，1940年4月26日，第96号，第四版。

⁵ 刘仁：《论改良申曲（五）》，《申曲画报》，1940年4月29日，第97号，第四版。

语或土白，只要一样而不杂以其他各地方言就行。”¹第五，要“慎重排演有意义的新剧”。虽然此时沪剧新剧如雨后春笋般，但呈现在世人面前的多为家庭伦理剧，“对于讽刺现实社会，和含有教育意义的剧本，则绝无仅有。但这些都是曲迷们所渴望着的，希望各剧团领导和编剧者，对这一类的剧本，以慎重的姿态，多加演出”²。刘仁以审慎的态度提出了申曲应该有涉及社会教化功能的戏。第六，“不要冒险改革”。“改革的精神，虽属可嘉，但未经严密考虑而妄加改革，实非所宜，敬告申曲家，在将剧情改良之前，须详加参卢，以免效颦之讥。”³刘仁对于申曲今后发展提出的几点看法和建议对于当时处在改良阶段的沪剧还是有一定的积极意义的。

“孤岛”时期沪剧“西装旗袍戏”的繁盛是伴随着整个孤岛上海大众娱乐文化的畸形繁荣而逐渐形成的。由于外来移民的大量涌入，不仅为沪剧发展带来了新的观众和契机，同时也对申曲改良提出了新的挑战和要求。更重要的是，正当沪剧在上海都市发展繁盛之时，周边地区的居民也开始追赶这一潮流，这种“文化高地”的中心效应开始在苏浙二省首先显露出来。

二 文化中心城市对周边地区的辐射

1941年上海沪剧社成立，此时“申曲”易名为“沪剧”，沪剧发展进入了一个新的阶段，“西装旗袍戏”在这一时期逐渐成为沪剧舞台上的主要表演形式，随着舞台布景、道具、灯光、化妆等方面的进步，演员表演技术的不断纯熟，一些沪剧剧团逐渐收到上海以外其他地区的表演邀请。

“杭州西湖上矗立着一座大世界，这是杭埠唯一的游艺场，里面有四处八方的各种戏剧，一切陈设，堪和上海各游艺场媲美。

杭垣所处的上海人和上海邻近各县相似沪语方言的人，何啻万千人，会动脑筋的老板，就想起征聘申曲剧团的脑筋来。

最近在上海接妥申曲界出名的脱底棺材汤永福领导‘永福剧团’，前往演唱，于昨日下午，全班人马乘三点多钟的一般沪杭车赴杭，预计当晚七八点钟，可以安全到杭，今天日夜登台演唱。

永福剧团所组的阵容，男角汤永福，丁菊亭，郑福林，陈三多等，坤角杨美梅，陆美君，毛秀英等，一共三十多人，带去全副文武场面，新颖布景。今天日场开演连台戏《玉蜻蜓》，夜戏《白艳冰雪地产子》两夜演完。”⁴

永福剧团之所以收到杭州大世界的邀请，不仅是游艺场的老板出于盈利要求，还与观众需求密切相关。杭州与上海地理位置靠近，交通便利，古都杭州有深厚的文化底蕴和独特的人文气息，并且，同为吴语方言区，与上海在文化交流

¹ 刘仁：《论改良申曲（五）》，《申曲画报》，1940年4月29日，第97号，第四版。

² 刘仁：《论改良申曲（六）》，《申曲画报》，1940年5月3日，第98号，第四版。

³ 刘仁：《论改良申曲（七）》，《申曲画报》，1940年5月6日，第99号，第四版。

⁴ 《杭州西湖大世界接申曲邀永福剧团昨赴杭登台》，《申曲日报》第125期，1941年7月9日，第三版。

上有较多的文化认同。“杭垣所处的上海人和上海邻近各县相似沪语方言的人”¹，较多的沪语人口为沪剧出现在杭州的舞台上提供了可能，这是杭州大世界能邀请沪剧剧团为其盈利创收的主要原因。

根据 20 世纪 40 年代的沪剧专刊《申曲日报》、《沪剧周刊》等刊载沪剧新闻的报刊记载，沪剧剧团在外埠²的发展主要集中在杭州、苏州、南京等城市。关于沪剧演员去苏州的演出，曾在《沪剧周刊》上有连续的报道和记载，报刊编者认为苏州与上海仅有两百里之隔，由于“空气中的传达”³，沪剧受到苏州观众的疯狂追捧。“永德剧团在观前街怡园剧场表演，营业之盛出乎预期之外，接着又有老牌刘子云组织的子云剧团，配合了一个相当充实的阵容，浩浩荡荡，远征到苏州后开拓新天地”⁴。

由于演出地点不在上海，需要演职人员等剧团人员乘火车往返，出于剧团自身发展的需要，派出演员和在上海市区演出的不会完全一样，而且受时间限制，沪剧剧团在苏杭的演出仅是客串而已。

“文滨剧团在歇夏期中，突然冒着热浪，来一下远征苏州的豪举，这不得不使人佩服全体演员们的精神，不过为期只有短短的五天，而且完全是情面关系，客串性质。

原来苏州观前街宫巷万利剧场蔡老板，曾在上次来沪，向筱文滨君接洽过，要把文滨剧团情商去客串，筱文滨因为那时天气炎热，同时因为浦东剧场有约在先，所以婉词谢绝了。

这一次，蔡老板二度专诚来邀请，筱文滨在情不可却之下，接受了上演五天的口头信约。

这一次出发赴苏州的人，计有筱文滨，王雅琴，凌爱珍，杨飞飞，向美玲，杨云霞，杨月英，王筱新，王盘声，钱逸梦，丁国斌，陈松麟，金耕泉，张一新，俞麟童，顾振铭等，全体三十余人。

十九号的上午六时，乘早快车出发，第一天休息，廿号起开幕，演到廿四号为止，廿五号早上，全体返沪。”⁵

剧团在外埠的发展除了演出剧目之外，还有唱电台等活动。比如受邀南京金谷酒家杨炳华的情商，中艺剧团的周丽丽曾到南京去演出沪剧，本该一周之后返沪，但却留在南京发展起来，“她决定和陈鹤轩，陆艳君，×××等，共同合作，在首都⁶电台播音，每日中午十二时至二时，播送新旧唱词固定节目，为期大约

¹ 《杭州西湖大世界接申曲邀永福剧团昨赴杭登台》，《申曲日报》第 125 期，1941 年 7 月 9 日，第三版。

² 《沪剧周刊》中的《外埠新闻》还涉及浦东地区沪剧的发展情况。

³ 《一群到苏州开拓新天地的艺人》，《沪剧周刊》第 18 期，1946 年 6 月 8 日，第三版。

⁴ 《一群到苏州开拓新天地的艺人》，《沪剧周刊》第 18 期，1946 年 6 月 8 日，第三版。

⁵ 光化：《文滨剧团远征苏州》，《沪剧周刊》第 77 期，1947 年 8 月 23 日，第一版。

⁶ 即南京。

两个月”¹。

沪剧在苏浙地区的发展,不仅受到观众的追捧和喜爱,同时还受到媒体人的关注和重视。例如《沪剧周刊》对于演员们在苏州的发展情况,曾撰有多篇文章,其中,“一篇通信稿,是艺员群众的小生赵吉人,到达苏州的第一天写来的,看完了全文,对于艺人们的远征生活,也可以知道一些,同时希望赵先生以后每星期六,必须寄出一篇,关于艺人们在苏州的动态,演出方面的情形,以及苏州人对沪剧怎样的认识?陆续写来,本刊至迟每星期二或三,就要发排进去,以期迅速供读者们的阅览。”²

关于沪剧在苏、浙二省的发展,主要受到观众和剧场的影响。观众对沪剧表演的反应直接影响着演员乃至剧团的创收,“南京带来口信,新街口之鸿楼琴蓓剧团,贡院街。金谷万象厅福麟新光剧团,两家打对台,生意家家好,金谷主人杨炳章先生,以沪剧营业发达,挽留继续演下去”³。剧团打擂以良性竞争促进了行业内部的发展,不仅为沪剧剧团带来效益,同时为观众呈现精彩剧目,这是观众与沪剧的良性互动。但是,不是所有的观众都能欣赏到好的演出,并且,看到精彩演出的也不一定都是有素质的观众。

“杭州西湖大世界,曾在七月初派代表来沪,邀聘申曲,当时有汤永福领导永福剧团应聘演唱,去的人马,非常弹硬,岂知开演了五天,汤永福全体演员,竟愤愤然提出总辞班,搭车返沪。原来杭州地方,情形特殊,机关林立,佩了一张符号,不论你是‘亨头’,或是杂役茶房,都可不买票看戏,申曲场开幕几天,都被这般‘公务’华人挤满了。本来永福剧团的包银,是前台包账的,你买票也好,不买票也好,横是与后台没有关系,可是这班大宾,不但不买票看白戏,算够了,而且有一部分人仗势欺人,在场烂吃豆腐,欺侮良好观众,这样不平的情形,在上海是罕见的。全班团员,看了这种情形,个个愤愤地,眼睛里要爆出火星来,在第五天的夜里,终于由领导汤永福向前台方面提出了总辞班,意旨是非常的坚决。

前天对于永福剧团的突如其来,起初表示惊异,拼命的挽留,后来看到该剧团的坚决要走,无论如何挽留不住,前台绅士型的经理先生,脸上现了一阵苦笑之后,也就答应了永福剧团。

永福剧团全体乘车返沪了,回头望望杭州,叹了一口气,从此任何申曲剧团,不会再在这个‘陆上天堂’的地段上献艺了。”⁴

看白戏者古已有之,但是能让“任何申曲剧团”都不再登上杭州舞台的,可见此种看白戏的人与一般的不同,使身经百战的上海沪剧演员都忍无可忍了。沪

¹ 姗姗:《周丽丽首都打天下》,《沪剧周刊》第81期,1947年9月20日,第三版。

² 《一群到苏州开拓新天地的艺人》,《沪剧周刊》第18期,1946年6月8日,第三版。

³ 《外埠新闻》,《沪剧周刊》第89期,1947年11月15日,第四版。

⁴ 《杭州看白戏的吓坏人 永福剧团愤极辞班 全体返沪》,《申曲日报》第148期,1941年8月1日,第四版。

剧作为一种戏剧形式,本身具有开启民智、教化百姓的作用,同时,有文化素质、欣赏层次的观众又可以对沪剧的发展、改良提出有参考价值的意见,因此,沪剧的发展与观众的欣赏水平有一定的关联。“从大势看来,沪剧在上海本土根基地,惟有在中心市区是够发达和繁荣的,但在上海的郊区,就会瞠乎其后,一来郊区教育程度低落,欣赏力水准不够,二来郊区人口的密度,不及市区远甚。”¹尽管上海郊区与苏、浙的发展程度不同,并且由于远离沪剧发展的本土,可能在演出、发展过程中存在一些问题,笔者认为这些都是不可避免的。

既然沪剧的发展势必会冲破上海市区这一固定范围,从市区发展至郊区,乃至江苏、浙江等地,那么沪剧剧团就面临如何发展外埠市场的问题。

“那末谈到发展郊区沪剧,如何去策划?恕笔者不是专家,想不出一个具体办法来,仅就管见所及的几点,对沪剧界作一贡献。

一,同时组织五个至十个流动剧团,(视郊区地盘多寡而定数量)。……每一剧团至少有十部创作戏,全部剧本制,每一演员,都能背得烂熟。

三,每一剧团不分领导演员,取共同合作制,包银以百分比计算,视收入多少?作比例分配,试办期一年,期内不得退出,上台不能松懈。

四,每一剧团,在一个场子内,限定只演十天,日夜场唱一部剧本戏,十本戏唱足十天,再和其他各剧团轮流交换场子,有五个剧团,五十天回到原地一次,有十个剧团,一百天回到原地一次。

五,在轮演期中,每一剧团赶紧筹备第二循环中的十部戏,以便五十天或一百天后上演。

这个轮演制度实行以后,每一市镇的观众,每天有创作新戏着,每隔五天或十天,可以掉一班人看,掉来的新剧团,绝无炒冷饭戏演出,剧本取材一好,对郊区观众的吸收力,自然的提高,繁荣郊区沪剧,在此一举,同时至少可解决一百至二百剩余演员的生活问题。”²

《如何发展郊区沪剧场?》是报刊界关于上海郊区沪剧发展的建议,其内容涉及了沪剧演出的剧团、演员和导演、每个剧团如何轮演等主要方面,这一建议或者说对沪剧发展提出的改良措施,在一定程度上有利于沪剧在外埠的演出,同时可以提高观众对沪剧的认知和欣赏程度。不过,流动剧团在数量上如何设置以及剧本的取材及编写都需要花费一定的时间和精力,并且从沪剧的长期发展来看,如何提高郊区或是上海之外其他地区观众的欣赏水平,如何针对这些外地观众做出沪剧的革新,怎样保证沪剧在外埠的长久发展繁荣,这些问题都是值得深思的。

综上所述,20世纪40年代,沪剧发展至“西装旗袍戏”这一新的阶段,一定程度上带动了沪剧向周边地区的发展,这一时期沪剧在苏浙二省的演出也证实

¹ 《如何发展郊区沪剧场?》,《沪剧周刊》第89期,1947年11月15日,第四版。

² 《如何发展郊区沪剧场?》,《沪剧周刊》第89期,1947年11月15日,第四版。

了沪剧在此时的繁荣。由于交通便利，语言文化差异较小，沪剧剧团受到外埠观众的喜爱和追捧，同时也为剧场等演出场所带来经济效益。然而看白戏等不良因素又影响到沪剧剧团的演出和发展，因此，沪剧如何更好地在外埠发展成为一个不容忽视的问题。

结 语

沪剧,作为上海城市文化的一个重要组成部分,其产生、发展的过程与近代上海都市社会的大背景密不可分。晚清时期,随着鸦片战争的爆发,中国社会发生了剧烈的变动。《南京条约》的签订使得上海成为最早一批开放的城市。外国资本主义势力在长江三角洲一带肆意横行,浦江两岸自然也难逃此劫。伴随着自然经济的逐渐解体,农村的经济基础趋于瓦解。旧的经济基础的变化,引起了社会风俗、伦理道德等一系列的社会变化。正是在这样深刻的时代背景下,早期沪剧的发展也被烙上了挥之不去的深刻印记。反映社会生活题材的剧目慢慢流传开来,这也成为沪剧剧种发展中的一大特点,即反映社会生活,贴近群众。

进入二十世纪,受西方文化的熏染,上海成为当时世界上最开放的城市之一。万方来航、中西交汇,造就了上海大都市的繁荣。正是因为有着创新善变、海纳百川的胸怀,才使得上海在中国近代化进程中扮演了极其重要的角色。上海的近代化过程,将东方的文化传统和西方的科学理念糅合,开辟了一个新的多元文化的空间。¹这种独特的上海近代化的方式,在潜移默化地影响着沪剧的改良和变迁。不论是剧种称谓上的屡次改变,还是演出剧目上的求新求变,无一不体现着“海派文化”对沪剧发展的影响。

近代上海以其优越的地理位置、难得的历史机遇、独特的人文精神成为近代中国具有“开风气之先”的城市。随着近代城市在政治、经济、文化各个领域的发展变化,上海也出现了各种新兴的社会阶级与阶层,这些人群不仅对上海社会的发展有着不容忽视的影响,对于沪剧发展而言,更是成为了沪剧观众中的一员。上海的新兴市民阶层在创造新型生活方式的同时,也为沪剧的发展和进步带来了机遇和挑战。

近代上海城市所产生的以创新、多元、嬗变为核心的“海派文化”,在沪剧发展的每一个阶段都有显著的体现。不仅如此,受上海文化高地的影响,苏州、杭州、南京等城市也渐渐形成了一定的沪剧观众群。这不仅是沪剧艺人辛勤耕耘,开拓外埠市场的结果,更是“海派文化”兼容并包的宽广胸襟造就的结果。

¹ 苏智良:《上海:城市变迁、文明演进与现代性》,上海:上海人民出版社出版,2011年,第5页。

附录 1942 年文滨剧团上演新剧剧目本事

《志忑夫人》 上海贤德医院有病人沈秀娟，乃一有夫之妇，而生性浪漫，与其夫冯诚之，若即若离，志忑未定，曾有青年邹翔生者，养痾隔房，透秀娟内心，以词挑动，竟成苟且。冯诚之由南京来接其妻，而妻早日离院去矣。秀娟与翔生，同居不久，翔生因恋舞女陈莉莉，故对秀娟爱情日趋冷淡，秀娟床头金尽，翔生更进一步施行虐待，秀娟至此，自怨遇人不淑，徒叹薄命而已。邹翔生有童养妇彩姑，自乡回来，求依其夫，夫恋莉莉，矢口否认，彩姑一伶仃弱女子，孰知薄幸郎恶辣手段，若求不致，悻悻而返。秀娟见翔生如此狠心，回首己身，一经失足，千古成恨，夜半人阑，修就遗书，仰药自尽。冯诚之与秀娟胞妹丽娟，议婚之日，秀娟跌蹶而至，跪对夫前，一陈悔恨，忙何毒发，而志忑之秀娟，遂等鬼籍矣。

《婚变》 陶素贞与徐清华热恋已达极点，陈仓暗渡，竟结珠胎，后被陶父发觉，遂与徐母面订婚约，缘徐致书友人，书中偶涉瓯海道尹政事，诘被瓯海道尹花伯强查悉，徐陶结婚之日，花伯强遣卫兵捕徐清华以去，素贞新婚之日遭此惨变，芳心几碎。花道尹有女名艳春在道尹署充任秘书襄助乃父，花伯强审问徐清华之时，忽得省府长途电话召花伯强进省，因不及审徐清华乃将徐案交付女艳春，艳春视徐清华年少英俊，不禁心中暗中缓颊，竟告无罪并得花太守之垂青，阶下囚反为座上客。素贞自丈夫入狱后，初则与丈夫监中晤会，互诉离情，未几素贞产子，时隔数月因该处适患旱荒，致瓯海居民流离失所，因此素贞亦未得与丈夫谋面，苦守光阴竟致饔餐不继，抱子沿途乞至省城。一日天降大雪，为饥寒所迫，抱子跌在雪中，适遇梅巡长相救，询明素贞原由，乃领回梅家，暂为抚养，此时花伯强亦已遣调至省城，期年徐清华竟泯没天良，抛弃糟糠竟与花艳春订婚，并请梅巡长为证婚人，当大婚之日，梅巡长宣读证书至徐清华履历籍贯时顿忆陶素贞原系徐清华之发妻，乃即询徐清华，陶素贞其人可识，徐竟言否识，梅巡长即速陶素贞至，素贞抱病而至，梅巡长申述经过，花艳春因徐清华是忘恩负义之徒，亦不愿结婚，陶素贞因病势突变而气绝身亡，徐清华至此痛恨自己之薄幸无赦。

《红粉劫》 玛逊夫人少艾时，夫没家寒，时借助于巨贾多尔士，期年即再醮与多，夫人有掌珠二，长曰黛瑛，次曰亚碧，均艳绝，多妻无所出，黛母醮后亦久不育。多有犹子邓脱，性暴戾，粗知书文，多溺之，养为嗣子，与黛亚朝夕相处。黛亚意为既父其人，却兄其子，原不必规行矩步也。一日，邓向求婚，黛瑛大为差异，严辞侃侃，责以伦常之谊，并谓诉阿母继父，邓惧乃罢。然黛与邓，遂时存一疏远之心也。有漪依者，小家女也，生有殊色，乃父居委奇货，使投乐籍，艳幟所及，宾朋恒满，邓闻名往访，大为神往，漪利其富有，更曲意逢迎，遂相恰焉。一日黛偕所爱杜蕾，游卡兰公园，而邓与无赖玛尼士亦在散步，邓见

黛瑛，妒火如焚，欲与为难，被马所阻，谓以妙计除之，邓谓若能如愿，当以漪依脱籍以报君酬。翌日，邓访漪于庄阁，谓有友人马尼士今晚来此，余有事借助于彼，愿为介绍结香火缘，漪依允焉。邓既探悉杜蕾寓所召马速即行事，某晚马持刀往候，杜回寓，尾后出其不意刺死，移尸厨橱中，事竣出门，适黛到来，马遗刀遁去。记者司达渥，事竟言旋，方抵寓所，乍闻邻寓妇女凄声，未几一女郎邻寓，出手持利刀，奔至司处直上前扶之月光之下，仿佛艳绝，状若木鸡，司曰何事如斯，女郎聆言骤醒，弃刀而去。司鸣警笛，未几警长率队至，告以该寓发生事故，入内检查，并召侦探以明真相。马尼士已杀杜蕾，捷报邓，以践前言，缘漪依与邓有约，一味搪塞，马诱漪至某旅社。

《浮生若梦》 著作家冯育才，赁屋于华龙喀鸣凤里一四号居住，生活清幽，为人风流倜傥，性殊高洁，曾有同居戴姓之女，名秋云，端庄秀丽，病后无聊，时顾育才处闲谈，彼此情感颇洽，内心均有夫妇之想焉，辛秋霞时代女郎也，聪慧特甚，其父遁情，囤积居奇之奸商也，一日秋霞独游公园，与育才邂逅相逢，互通款曲，并询育才住址，道别后会。翌日，秋霞造育才寓所，此时适逢二房东收租金，无以应，约以暂缓三天，此时秋霞不速而入，几为所窘，而秋霞似无所觉，仍与育才兴然招呼，邀其伴游而去。戴士杰为秋云之胞兄，在大陆沙厂充任司账，生活日高，入不敷出，乃妹见此环境，自愿入厂做工，而士杰为体面关系，雅不愿，秋云谓权且隐名而入，愿工作矣。辛遁情有子女各一，女即秋霞也，子名伯仁，有登徒癖，见秋云艳绝，惊为天人，欲思染指，乃托女工头从中设法之，一日秋云与乃兄在厂中谈话，适为伯仁所见，心含醋意，而士杰竟被革职失业焉，越月工头送秋云回家，始悉被与士杰为兄妹也，乃将伯仁之意，告知戴母，允其所请，士杰由斯复业矣。某日辛遁情之寿诞，贺客盈门，于筵前夫子闹醋，一场笑话，须臾之间，伯仁竟被刺矣。凶手就捕，据供姓戴，究其杀人缘由，系为妹复仇，辛家福无双降，祸不单行，继而凶耗频传，遁情受此打击，神经失常，顿成疯病耳，秋霞送乃父入院，疗养疯病，甫出院，遇育才。

《好事多磨》 果农罗耕发，植桃园于龙华之桃源村，有女洁心，貌殊秀丽，颇其孝心，日为父送午餐，途遇左怜秦守真，自幼相识，无所顾忌，因之谈笑甚洽，守真为女摄影，并向求婚，洁心含羞不答，而心已默认焉。守真幼失怙恃，由乃叔仲义抚养，一日姑母携女桃凤英来秦家，见守真已长成，思以女妻之，乃商诸仲义，并传告守真，而守真婉却之，谓学业未成，对于婚事尚非其时，翌日，束装赴笑肆业矣。耕发有妹，适翁氏，所天早故，乃回罗家，然凤英之母时相顾从。一日，凤母顾罗家，偶述家常，并为小女凤英，已许字守真，时洁心在侧，闻之背地心酸而竟珠泪暗弹矣。春夏之交，青黄不接之时，耕发忽患中风，甚致不治，罗本寒素，将伯谁呼，正在困难之际，而索租者又复光临，大有雪上加霜之慨，收租者池济道，家颇小康，妻甄楚云，婚后多年不育，而池抱子心切，是

日往罗家收租，见洁心孤苦伶仃，而心怜之，更心美之，乃示洁心，姑母必欲纳为小星，斯时洁心进退维谷，兼之姑母说以利害，而洁心无法善后，乃忍痛允焉。守真毕业回乡，伊姆母乃提前议，欲与凤英结褵，守真不愿，谓侄儿已与罗洁心订有婚约，仲义谓：“洁心其父死后，已嫁上海池某为侧室，不必再生梦想。”甄氏因不育，乃立可武为嗣子，济道自秘，娶洁心后，时或夜不归家，楚云疑有外遇，因嘱可武秘密追踪，乃得洁心住址，集合佣人兴师问罪，逐走洁心，此时洁心，竟为失群之雁。守真自得悉洁心另嫁为妾，未之信，乃往罗家探询，不期洁心被大妇逐出，只有重回故乡，正在守真探访之时，适逢洁心归来，二人相见，抱头大哭，各诉经过，正在难解难分之际，而济道亦追踪而至，强领洁心回去，守真眼见情人被人夺去，竟呆若木鸡，顷刻昏厥倒地，真所谓良缘易阻，好事多磨也。

《风卷残云》 油滑少年钱伯良，常居舅父赵鹤鸣家，赵家小康，个性顽固，娶有妻妾各一，妻生长女素云，贤淑端庄，有大家风，妾亦生一女，名碧云，系一时代女郎也。一日素云在后园散步，伯良竟来向之求婚，素云见其品性卑鄙，拒而逸去，时碧云在侧，窥破个中，笑与伯良携手同行，赴影院谈恋爱矣。素云回进家中，偶见孙乳妈之子天民，假日省母，素云见天民诚信有礼，因之心羨，而试其才学，天民应对流利，愿托终身，天民因有主仆关系，不敢答允，素云谓婚姻自由，无分阶级而允焉。鹤鸣以男大当婚，女大当嫁，乃为素云择配，素云直诉婚姻自由，乃父怒辞乳妈，素云亦离家庭，而赵妾洪氏，携女碧云而来讽劝，素云哭别乃母，而姊妹竟成仇矣。鹤鸣因妻妾均不育男，再纳小星，洪氏泼醋，自谓年轻能育，适巧乃女，乃即避去，碧云出言招呼，献茶敬烟，殷勤招待，而索款者醉翁之意不在酒，宽衣架上，送客时已失马褂，实为伯良窃去。天民与素云自离开赵家后，从事学业，已任职于公安局科长，而鹤鸣受刺激太深，乃即病故，素云思母心切，迁回母家，以慰老母暮境。伯良穷途落魄，竟与氓匪为伍，事发被捕，碧云乃到天民家中哭求救援乃夫，经天民向局通电，据谓伯良系盗犯，已解法院，是否可救，未能预决，并劝碧云且归。碧云归后，本有旧病，更兼儿子发出天花，通宵不睡，是晚狂风暴雨，伤心，遇此更觉伤心。翌日有同居者拿来晨报，今日校场枪毙盗状，碧云闻信，知为乃父碧云，抱子到姊家，抱孤乃姊素云，碧云竟一瞑不视，大有风卷残云以去。

《海枯石烂》 艳阳天气，西子湖边，有学子徐振华，偕表妹素秋素蕊，散步湖滨，提起婚事，双方情感早有丝罗之愿，乃即允焉，交换饰物，回去禀明家长，双方赞成，请林校长为媒，遂订婚约。当华秋散步湖滨之日，适与同学罗尤兰相逢，兰有表兄冯子春亦至，一见素秋，惊为天人，要求尤兰介绍相识，愿重金酬谢，兰允同伴回去矣。约游之期已届，兰与子春先赴西湖，未几，秋蕊姗姗而来，兰嘱子春暂避，接见秋蕊，子春复至，乃为之介绍，兰则雇舟引去，子春

突向素秋求婚，卑词梗耳，杨氏姊妹见兰不回，愤恨而去，振华起程之日，与素钱别，临行之时，付秋一纸云，天荒地老心不易，海枯石烂爱勿泯，愿妹不忘，乃别。子春有病，母召巫医，父不赞成，甚至夫妇反目，尤兰来探，深知病原，告知姑母，自愿向杨家请庚，不期愿与事远，反被讥讽，没兴而回。振华搭轮出洋，中途触礁，旅客十死八九，海峰见报告，女素秋，悲痛交集。尤兰作伐不成，商诸钱介儒，钱谓与杨有旧，当有办法，设宴邀杨怀德父子伴客，当席求婚，海峰以振华中途遇险，或无生还，乃允焉。迎娶之日，花轿到门，鼓乐之声，素秋早服药片自杀，毒发已香消玉殒，正在纷乱之时，振华亦至，见尸大哭，家人劝止，办理丧事为要，素芯亦颇爱振华，愿代姊嫁，振华以爱情专一为贵，婉言却之。事后振华神经失常，一日至素秋墓前痛哭，而子春亦在哭墓，甚至两人争夺死妻，子春带有利刀，欲刺振华，而振华夺子春之刀杀子春，振华亦追往泉下寻素秋矣。

《二十年间》大学生邢嘉华，独自一人，在书室中坐在靠窗书桌，于淡淡灯光下写日记。嘉华与诸明皓小姐，由两年来学业上的研讨，而就步上恋爱途径，现在正记录他俩的新罗曼史。嘉华有姑母柳邢芝舫，是日于嘉华背后坐下，极寂静诚恳而问曰：“听说你与女同学诸小姐，已生了情爱，未知确否？嘉华见无可隐瞒，乃谓确有其事。”芝舫谓嘉华：年青时代，恋爱为必经之途，不过话虽如此，可是将来或有演变，是难预料，是时就想起二十年前的往事，为嘉华告。你姑父柳明义，与司寅有兴，往某剧院观剧，见对面包厢，坐着一对男女，情形非常亲爱，仔细一看，女子原是舅弟媳绮琴，旁坐男的，是一个素不相识的绅士派一流人物，是极奇怪。隔了不多几日之晨，忽有警察多人，击门入，手执武器并小照，对辛子面部校核，就将辛子抓去，用刑逼供，不胜其苦，翌日，绮琴回来，以辛子犯罪为借口，宣告离异，辛子受到两重刺激，就与世长辞，舫就收拾辛子家庭，并领嘉华抚养，时嘉华只周岁耳。舫述毕回去，嘉华展诸皓明玉照，对影微笑，自语云：你我情爱不致变端，未几，乃入华胥。皓明有表兄吴杰人，时来诸家，并邀皓明观电影，皓明拒绝不去，诸母劝驾，明亦不愿往，杰人谓诸母说：“皓明与男同学某，结不解缘。”因之，诸母不许皓明再去求学，皓明驰函告嘉华，商酌一切。嘉华接函，复字皓明，约于公园音乐后商量善后办法，不料复函被诸母接到，私拆个中秘密，尽为诸母洞悉，仍将复函交于佣人，嘱其转交皓明。皓明接到复函，向母托词，谓至某同学家午膳，实则赴嘉华之约，其母于皓明起身后隔五分钟，亦追踪而至，然彼一对爱侣，亦方晤会，正开始谈话也。诸母在后窃听，听到嘉华说我母丁绮琴与我邢辛子之一切经过，诸母想到了二十年前所作所为，自悔莫及，乃即回去，留字皓明，就不告而别。书中谓二十前之丁绮琴，原来是我，嘉华是我亲生儿子，我不能再帮弄二十年前的悲剧，重演于今日，我走了。”

《桃花泣血记》 皖省某乡有牧者陆起，生女琳姑，会值花朝，见母植桃树，女怪问，母具告之曰，汝幼时善哭，非逗桃花而不止，尔父乃以桃枝植屋前，经数十载汝渐长大树，已成林，汝上进，花必茂盛，否则花将为汝憔悴而死也。数日后牧场主金夫人，携子德恩进香，便探陆起，相逢琳姑，德见女，不施铅华，天然丰韵，爱羡备至，在花间谈笑，并约女，入城盘桓，彼此心灵中，固已深种情根矣。方鹤亭，为电报局之职员，生有二女，长名秀宝，次名秀珍，均极摩登浪漫，妄施恋爱，与小杨小马，早结不解缘，乃父迁职华北，将彼二人寄居金府，方氏姊妹，移爱德恩，年少英俊共夺事之。金母醉心时潮，坚欲适子，德不愿，并实告，爱琳之事，金母怒斥德恩，命其速送女归，德则阳奉阴违，另某金屋藏娇，遂致引出许多惨事。越数月琳姑珠胎暗结，适其父，由方氏姊妹，引至新屋寻女，陆起见女，新装华服，大为反对，逼令重易村装，同往金府评理，反遭斥责，起盛气与辨，乍得妻危信，匆匆携女归乡，而德恩，已遭母之禁锢。陆起虽已退职，心仍效忠金家，护守牧场，致负重伤而归，正值琳姑，腹痛生产之际，不克设法，为父求医，无多几日，陆起一命呜呼，与世长逝。乡间有富翁周某，涎女色，委托蜂媒示意，女因父丧，乏钅殍殓，激于孝恩，决心应允。蜂媒引琳姑，道经桃林红云吐雾，触景生情，忆及母言，抱树痛苦，毅抱决心，宁死不辱，几至昏厥。琳姑一以产后之体，二以丧亲之故，柔肠寸断，亦奄然卧病势极垂危之时，德恩得仆人之报告，突门而出，来乡探望，金母亦追踪而至，时值琳姑弥留之际，金母虽悔悟，已经不及，而琳姑含悲泣血，于是永别矣。

《夜合花开》 姜太太希望她的侄女帼英，嫁一个有钱的夫婿，然而帼英却钟情于为人很正直的蒋克明，蒋克明与一位王子厚的外室李寒梅，当初有过一段罗曼史，此时，李寒梅却在追求着罗志强。这里还有一位辛婵夫人，因为过着浪漫糜烂的生活，被她的丈夫杨恭甫驱逐了，再也不能腹水重收。蒋克明与罗志强决斗了，李寒梅想做得渔翁之利，不想终于失败了，蒋克明与帼英毕竟成就了良缘。

《余之妻》 我国旧俗，有指腹为婚之举，然二十年后，男女两家，贫富悬殊，或性情不合，就要演出离合悲欢种种变幻之事，《余之妻》一剧，即基于此。有秦望云者，大富贾也，性慷慨，与史秋星之父为莫逆交，当时彼双方夫人，均有孕焉，因交好，遂指腹定婚矣。至十六后，秋星父母相继逝世，秦翁家道中落，其女玉织自幼与秋星青梅竹马，两小无猜，及至豆蔻年华，恪于礼教，遂疏晤会焉。秦翁有妻弟薛子衡者，是好赌无赖之流，因积欠金仲文之款，追索甚急，子衡就以献甥之计进，可以来偿其愿，仲文本一登徒之流，闻之窃喜，而遂其成。当金秦订婚时，以明霞为名，实则玉织也，初则秘而不宣，及至吉期，乃方说明，玉织闻讯，往告秋星，而相对凄然，令人酸鼻。吉期已过，三朝回门，玉织一身素缟，再面秋星，表明衷心，并作最后之诀别，别后，秋星当无再留秦家之必要，

即留书去矣，途遇陈大郎赴港，此时秋星如失之际，遇此忠实长者，遁与之同赴沪上矣。秋星抵沪，由陈某伴至宋玉卿家，见面之后，口称恩公，询伊原缘，据云二十年前，宋父在皖经商，被奸徒所害，幸秋星之父为之洗雪，得出其罪，宋父临终，嘱子莫忘史家恩惠。仲文娶妻，得不到夫妇之情，乃责冰人，子衡无法。秋星回来，自知有负，乃以次女明霞配与秋星，秋星因有玉织，故婉拒之，玉织洞悉其故，乃自杀而成全明霞与秋星之伉俪焉。

《秋扇怨》 苦工金楚宝，妻马氏，生一女，两子，长女燕燕，子名福康，次子名寿康，一家五口，生活艰难。马氏乃与燕燕帮佣裴府，主妇孀而富，小主伯英，钦羨燕燕，日久发生恋爱，越年举一女，因婆媳素来不睦，伯英且有别爱，以致闹成离婚，燕燕被弃归家，老母贫病交加，忧郁而逝，燕为环境逼迫，沦为舞女。一日与公园中受伤，适逢青年韩俊英救送医院，伤愈后韩知金系裴氏亲母，便另赁住所，以泰水礼待之。裴露茜系金燕燕之妻女，归韩姓，小夫妇情爱颇笃，宴会之夜，露茜得闻乃夫俊英，近有外心，于斯醋泼兴作，节外生枝，险乎陷落情海，身败名裂，幸为燕燕察觉，尽力挽救，反遭俊英奚落。燕燕毕生遭遇，刺激太深，脑海之中，常存自杀之念，结果却是忧心积虑，咯血而亡，可谓秋扇损怨，不亦哀哉。

《忍痛割爱》 方麟生畏社会之商民，专心于职业上，他明了纯洁的情爱，非赤身可以谈得上的，其妻范莉娜，是意志薄弱的女子，经不起诱惑的，歹人浮少年胡宗明借此自杀之名来恫吓，莉娜被他就勾引了。从此认识了他，终日于逆旅之中，其夫闻悉病倒，夫妻间失了和睦，麟生详解劝道，始终是忠言逆耳，反而变本加厉，要求离婚，就委律师割爱，就此各分天涯。慈心的莉母，被女所害，致气居于妹夫家，素英为妹之遗女，坚决非得心上人而不嫁，并非是爱漂亮，虚荣，热情，他是爱有为青年，解世人之家庭幸福，莉母试探其志，将作主嫁于其，姊矢口否认，素英默默无言，知他心愿，就举行婚礼。胡宗明本来爱不专一，认识了唐雪丽，泼辣手段，范莉娜被弃痛悔，投奔至姨夫家，恰巧彭家寿期，友仁性古怒责其不评主妇之道，使有今日之下怨谁，乃就告诉他素英嫁与麟生之消息，莉娜得此耗惊，一气而匆别去了。惠德医院中睡了许多失业生活被逼的自杀及病者，另一位红艳佳人，以服毒过深，奄奄一息，胡宗明阅报得悉，追踪前来认罪，凑巧他的亲戚亦来探望莉娜，看了麟生的手，珠泪满腮，只说了一句对不起你，就长逝了。

《雪海香魂》 季女慧贞，幼时怙恃，依兄嫂以居，为学校之高才生。其兄因家道中落，欲联姻巨室，遂以慧贞字贾生小玉。曾有柳景患者，性佻健，为慧嫂杨爱花之表哥，涎慧姿色，以游词呵斥，柳恼羞成怒，阴谋报复，问计于杨爱花，杨与慧亦有宿怨，乃为设计，邀贾生游园，使与慧目成，慧深悦贾，而则视贾闲花野草，继成燕好，二人互匿家世，未以真姓名相示。距慧竟因是珠胎暗结，

贾又弃之如遗，旋慧婚期迫近，却扇之夕，贾猝见慧贞，始恍惚此日常前同命鸟，即昔时陌上连理枝，悉怒若狂，致罢婚礼，贾生惘惘成病，慧既见绝于所天，又殇其爱子，遂得疾病，乃知罪不在慧，而在柳杨，方深懊丧间，慧忽癫发，徒跣而至，贾向之乞恕，慧瞠目若不相识，舜即狂笑悲哭仆地而逝，贾生至是遂手刃柳杨为慧复仇云。

《红牡丹》 沈红雯，幼失怙恃，依舅氏抚养，所有双亲遗下资产，亦由舅父杨子聪管理，初中毕业，拟再求学，舅父不允，同学陈默君愿助学金，造就人才，因之两心相印，惟未涉及婚嫁焉。赵子聪与警察局秘书汪雪卿友善，托谋美缺，会局长张寿石丧偶，颇思续弦，汪见子聪甥女艳绝，乃以娶甥为条件，红雯是爱虚荣者，一日约金来，询之，红雯饰词搪塞，后探悉已允婚局长，默君失望焉。有歌花衫名伶红牡丹，登台之日，捧着颇众，而追求者亦复不少，其中最力者为史韵山，然局长亦其中之一，颇思染指，红牡丹感史韵山之诚，本人不能成事实，乃介绍凌艳芬成为眷属矣。红牡丹已知张寿石曾娶红雯矣，在未娶红雯之前，又与婢晴凤同居，颇知底蕴，因与寿石约法三章而允焉。红牡丹已嫁寿石，见有红雯，质以 违约，已既娶人，何在娶我，寿石谓可与红雯离异，红牡丹谓俗物无信，不愿白首，乃与红雯说明前因后果，留言寿石，偕之远走高飞，有情人竟成眷属，张寿石而成幻梦也。

《少女心》 居莉君是个热情的少女，遇着无义的郎君，私定白首之约，中途抛弃莉君。范立武，是多情种子。飞凤十分精明，二人落花有意，乐天赏友报情，月下私奔未遂，县长大发雷霆，将女许配松林，立刻遂差立武。丽君秀装改扮，寻找乐天薄情，不料旅馆巧遇两下见面陌生，松林任意追求，飞凤距离家庭，荒山遇盗危险，丽君露出真情，乐天忏悔认错，立武叙畅前情，天下情人成眷属。

《沈贞孀》 姑缙媳墓旧事重提：待病心切深盼子归；良辰合卺虚度双呈；割肉煎汤难起沉痾；金夫毙命玉女断肠；怜惜视疾含血喷人；夜对孤灯突来登徒；形形相吊愿入空门；极端诱骗难避姑苏；凛然全节绝笔投缳。

《石榴裙下》 有湘兰夫人者，盛年夫死，遗产甚丰，不耐岑寂，诸少年争相献媚，而夫人独垂青其夫之堂弟王立群。时王方读于某大学，两相爱悦，久之遂孕。顾以夫服未阕，不克再醮，日惧腾笑社会，乃问计于老医生洪菊村，洪言有贫家女钱阿絮，等伊病死，夫人亦服阕，岂非一举两得，夫人从之。絮父母示不欲，以家贫，力请字王，初王视之颇落落，伊自知旦夕间将为墓中人，亦不欲近王，惟抚夫人所生子，过于己出，王至是对伊竟渐生情愫，夫人患之，密以毒药，而肺疾大瘳，盖药虽毒，能愈肺疾也，夫人恐事泄，禁伊与父母往还，会絮兄自南洋营矿业归，登门诘问，竟掣絮归宁，王爱絮，亦追踪而去，夫人至是，念及故情，遂跪于其夫遗影前自陈忏悔焉。

资料来源：1942年《中曲日报》

参考文献

一、史料

(一) 报刊

1、沪剧报刊

- 《申声月刊》(1936 年)
- 《申曲画报》(1939 年—1941 年)
- 《申曲剧讯》(1940 年—1941 年)
- 《好友申曲专刊》(1941 年—1942 年)
- 《申曲日报》(1941 年—1943 年)
- 《沪剧周刊》(1946 年—1949 年)
- 《沪剧画集》(1948 年)

2、其他报刊

- 《罗宾汉》(1926 年—1945 年)
- 《现世报》(1926 年—1928 年)
- 《戏迷传》(1930 年—1940 年)
- 《戏世界》(1935 年—1945 年)
- 《申报》(1937 年—1945 年)
- 《新闻报》(1937 年—1945 年)
- 《力报》(1937 年—1945 年)
- 《戏剧杂志》(1938 年—1941 年)
- 《上海无线电》(1938 年—1940 年)
- 《凤鸣播音月刊》(1939 年)
- 《文林月刊》(1941 年)
- 《风光》(1946 年)
- 《快活林》(1946 年—1947 年)
- 《戏报》(1946 年—1948 年)
- 《大声：无线电半月刊》(1947 年—1948 年)

(二) 史志资料

- 1、中国戏剧家协会主编，上海市文化局编：《中国地方戏曲集成上海市卷》，北京：中国戏剧出版社，1959 年。
- 2、上海通社编辑：《上海研究资料》，上海：上海书店，1984 年。
- 3、上海市文史馆上海市人民政府参事室文史资料工作委员会编：《上海地方史资料》(五)，上海：上海社会科学院出版社，1986 年。
- 4、中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃》，第 1 集，上海：上海艺术研究所，1986 年。

- 5、中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃（沪剧专辑）》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年。
- 6、中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃》，第3集，上海：上海艺术研究所，1987年。
- 7、中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃》，第4集，上海：上海艺术研究所，1987年。
- 8、中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃》，第5集，上海：上海艺术研究所，1988年。
- 9、（清）杨光辅：《淞南乐府》，上海：上海古籍出版社，1989年。
- 10、上海市政协文史资料委员会编：《上海文史资料选辑第六十二辑》（戏曲专辑），《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年。
- 11、中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃》，第6集，上海：上海艺术研究所，1990年。
- 12、王孝俭：《上海县志》，上海：上海人民出版社，1993年。
- 13、《中国戏曲志》编辑委员会编：《中国戏曲志·上海卷》，北京：新华书店，1996年。
- 14、汪培、陈剑云、蓝流编：《上海沪剧志》，上海：上海文化出版社，1999年。
- 15、上海市政协文史资料委员会编：《上海文史资料存稿汇编》（10），上海：上海古籍出版社，2001年。
- 16、《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。

二、著作

- 1、祝文豪，朱超然：《全沪中曲集》，新鸣广告公司，1940年，上海图书馆馆藏资料。
- 2、中曲研究会编：《中曲大集成》，华英书局，1943年，上海图书馆馆藏资料。
- 3、奚峥：《最新中曲大戏考》，文元书局，1946年，上海图书馆馆藏资料。
- 4、王铭心：《沪剧唱词》，世界书报社，1953年，上海图书馆馆藏资料。
- 5、上海元昌广播电台：《沪剧唱词精华》，1950年，上海图书馆馆藏资料。
- 6、上海文艺出版社编：《沪剧小戏考》，上海：上海文艺出版社，1979年。
- 7、陶菊影：《孤岛见闻——抗战时期的上海》，上海：上海人民出版社，1979年。
- 8、丁是娥口述，简慧等整理：《展开艺术想象的翅膀》，上海：上海文艺出版社，1984年。
- 9、魏绍吕、吴承惠编：《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上、下卷），上海：上海文艺出版社，1984年。
- 10、郑逸梅、徐卓呆编著：《上海旧话》，上海：上海文化出版社，1986年。
- 11、梁淑安：《中国近代文学论文集（1919—1949）戏剧卷》，北京：中国社会科学出版社，

1988年。

- 12、张春华等：《沪城岁事衢歌、上海县竹枝词、淞南乐府》，上海：上海古籍出版社，1989年。
- 13、葛元煦等：《沪游杂记、淞南梦影录、沪游梦影》，上海：上海古籍出版社，1989年。
- 14、洪泽主编：《上海研究论丛》第四辑，上海：上海社会科学院出版社，1989年。
- 15、张仲礼：《近代上海城市研究》，上海：上海人民出版社，1990年。
- 16、魏绍昌：《艺苑拾忆》，上海：上海三联书店，1991年。
- 17、乐齐主编：《中国新感觉派圣手：穆时英小说全集》，北京：中国文联出版公司，1996年。
- 18、陈无我：《老上海三十年见闻录》，上海：上海书店出版社，1997年。
- 19、郁幕侠：《上海麟爪》，上海：上海书店出版社，1998年。
- 20、熊月之主编：《上海通史》，上海：上海人民出版社，1999年。
- 21、高义龙、李晓主编：《中国戏曲现代戏史》，上海：上海文化出版社，1999年。
- 22、陈伯熙：《上海轶事大观》，上海：上海书店出版社，2000年。
- 23、路应昆：《戏曲艺术论》，北京：北京广播学院出版社，2002年。
- 24、《上海百年文化史》编纂委员会编：《上海百年文化史》，上海：上海科学技术文献出版社，2002年。
- 25、陈建森：《戏曲与娱乐》，上海：上海人民出版社，2003年。
- 26、赵山林、田根胜、朱崇志：《近代上海戏曲系年初编》，上海：上海教育出版社，2003年。
- 27、解波、汪逸芳：《我的爸爸妈妈和阿姨》，杭州：浙江文艺出版社，2004年。
- 28、褚伯承：《乡音魅力：沪剧研究与欣赏》，上海：上海社会科学院出版社，2004年。
- 29、胡晓军、苏毅谨：《戏出海上：海派戏剧的前世今生》，上海：上海文汇出版社，2004年。
- 30、朱恒夫：《中华艺术论丛：滩簧研究专辑》，上海：上海辞书出版社，2004年。
- 31、[法]白吉尔：《上海史：走向现代之路》，上海：上海社会科学院出版社，2005年。
- 32、罗苏文：《近代上海：都市社会与生活》，北京：中华书局，2006年。
- 33、朱琳：《昆曲与近世江南社会生活》，桂林：广西师范大学出版社，2007年。
- 34、姜进主编：《都市文化中的现代中国》，上海：华东师范大学出版社，2007年。
- 35、曹聚仁：《上海春秋》，上海：三联书店，2007年。
- 36、陈存仁：《抗战时代生活史》，桂林：广西师范大学出版社，2007年。
- 37、李兴国、周华斌主编：《大戏剧论坛》（第3辑），北京：中国传媒大学出版社，2007年。
- 38、姜进、李德英主编：《近代中国城市与大众文化》，北京：新星出版社，2008年。

- 39、朱恒夫：《滩簧考论》，上海：上海古籍出版社，2008年。
- 40、[英]施祥生：《沪剧：现代上海的传统戏曲》，赵珩译，上海：上海音乐学院出版社，2009年。
- 41、陆敬文：《沪剧演唱艺术浅说》，上海：上海音乐学院出版社，2009年。
- 42、丁淑梅：《清代禁毁戏曲史料编年》，成都：四川大学出版社，2010年。
- 43、姜进：《娱悦大众：民国上海女性文化解读》，上海：上海辞书出版社，2010年。
- 44、吴琛瑜：《晚清以来苏州评弹与苏州社会》，上海：上海人民出版社，2010年。

三、论文

- 1、石筱英：《沪剧也有传统》，《中国戏剧》1956年第11期。
- 2、陈应时：《沪剧变成了“新歌剧”》，《中国戏剧》1956年第11期。
- 3、诸葛文谦：《试从三个剧目谈沪剧的“西装旗袍戏”》，《上海戏剧》1962年第12期。
- 4、高震：《沪剧应保持编演现代戏的优良传统》，《江苏戏剧》1981年第11期。
- 5、文牧：《沪剧史上的“花鼓戏”》，《上海戏剧》1983年第6期。
- 6、丁是娥：《“唱够做足”》，《戏剧报》1983年第5期。
- 7、陆介人：《从中曲走向沪剧——忆<魂断蓝桥>首演》，《上海戏剧》1984年第6期。
- 8、宗洲：《沪剧<魂断蓝桥>首演两年之后》，《上海戏剧》1985年第5期。
- 9、朱扬：《海派戏剧艺术笔谈：海派艺术与沪剧时装戏》，《上海戏剧》1986年第2期。
- 10、朱扬：《海派艺术与沪剧时装戏》，《上海戏剧》1986年第2期。
- 11、朱扬：《时装戏对沪剧的贡献》，《上海戏剧》1986年第3期。
- 12、何俊：《为现代戏创作开出了路子——亦谈沪剧“时装戏”》，《上海戏剧》1986年第3期。
- 13、沈鸿鑫：《沪剧泰斗筱文滨》，《上海艺术家》1991年第15期。
- 14、周良材：《解放初期沪剧界活动摘要》，《上海文化史志通讯》1991年第12期。
- 15、沈鸿鑫：《生成在大都市的戏曲：沪剧》，《地方戏艺术》1993年第3期。
- 16、周良材：《现代帮会与海派戏曲》，《上海艺术家》1994年第2期。
- 17、王灿：《沪剧与地域文化》，《中国音乐》1995年第4期。
- 18、魏捷：《上海本地曲种：沪书兴衰史录踪》，《上海文化史志通讯》1996年第41期。
- 19、沈鸿鑫：《都是戏曲，吴越文化：漫谈沪剧》，《戏曲艺术》1998年第2期。
- 20、李晓：《重构演出空间：沪剧<影子>小剧场的艺术探索》，《中国戏剧》1998年第8期。
- 21、褚伯承：《沪剧艺术家解洪元的从艺历程》，《上海文化史志通讯》1998年第49期。
- 22、钱久元：《海派京剧初探》，上海戏剧学院2004年博士论文。
- 23、姚小鸥、陈波：《<申报>的戏曲广告与早期海派京剧》，《现代传播》2004年第1期。
- 24、钱乃荣：《沪剧与海派文化》，《上海文学》2005年第10期。
- 25、褚伯承：《中曲皇后王雅琴》，《上海戏剧》2006年第5、6期。
- 26、周秦：《论昆曲艺术的原生环境与文化特征》，《苏州科技学院学报（社会科学版）》2006年5月第23卷第2期。

- 27、刘艳卉：《上海淮剧研究》，上海戏剧学院 2007 年博士论文。
- 28、尹蓉：《明清上海戏曲研究》，华东师范大学 2007 年博士后论文。
- 29、米平：《战时上海大众娱乐研究(1937—1945)》，华东师范大学 2008 年硕士论文。
- 30、王改君：《河南豫剧艺人群体研究》，华中师范大学 2008 年硕士论文。
- 31、胡海英：《“西装旗袍戏”的海派文化精神》，《上海戏剧》2008 年第 10 期。
- 32、徐剑雄：《京剧与晚清上海社会》，《史学月刊》2008 年第 6 期。
- 33、姜进：《女性，地域性，现代性——越剧的上海传奇》，《史林》2009 年第 5 期。
- 34、赵蝶：《昆曲与晚明清初士人审美心理》，湖南师范大学 2009 年硕士论文。
- 35、褚秋艳：《二十世纪早期上海京剧市场营销研究》，中国艺术研究院 2009 年硕士论文。
- 36、李恩志：《明清以来徽州演戏活动与徽州社会》，上海师范大学 2009 年硕士论文。
- 37、陈佳：《晚清上海报刊与京剧的传播》，上海师范大学 2009 年硕士论文。
- 38、虞伟红：《生意、艺术、情感——战时上海沪剧时装戏的兴盛和解读（1937—1945 年）》，华东师范大学 2009 年硕士论文。
- 39、郑锦燕：《昆曲与明清江南文人生活》，苏州大学 2010 年博士论文。
- 40、胡海英：《“中曲”时期的沪剧及其上海都市文化情结》，《戏剧艺术》2010 年第 3 期。
- 41、代虹：《近代沪剧女艺人研究》，上海师范大学 2012 年硕士论文。

致 谢

光阴荏苒，时间流转，三年的研究生学习生活即将结束。回忆过去，那些逝去的往昔如一帧帧图片串起了我的整个师大时光。

还记得三年前研究生考试志愿填报时，我毅然决然地选择了上师大中国近现代史专业，感谢上大好友秦中亮和世界史祝雨微学姐的支持、鼓励和帮助，才使得我有幸投入恩师吴强华先生门下，开启了我的师大求学之路！

承蒙先生悉心教诲，我从一个历史系的本科生逐渐走进历史学的研究领域。最初我对区域社会史研究十分陌生，先生耳提面命，耐心指导，一次次精彩的课堂讨论和长谈交流，一本本史学经典的解读分析，一个个细微的进步提高，都与先生对我的教诲息息相关。本文从选题的确定、框架结构的设计、资料的搜集整理，到开题报告的完成、论文的撰写、初稿的修改至最终定稿完成，无不倾注了先生的大量心血。在此向先生表示深深的感谢和敬意！先生学识渊博、治学严谨、尽职尽责、为人谦和、乐观豁达、幽默风趣，其做人做事的态度令人感动、受人尊敬。耳濡目染，我将终生受益。“雏既壮而能飞兮，乃衔食而反哺。”先生在学业上对我的孜孜教诲，在生活中对我的无私厚爱，我将终身难忘！

三年来，同样非常感谢唐力行老师、苏智良老师、邵雍老师、钱杭老师、徐茂明老师、高红霞老师、洪煜老师、邢丙彦老师的无私教诲，使我拓宽了思路，增长了学识。感谢诸位老师对本文在开题和预答辩时提出了宝贵的修改意见和学术指导，促使了本文更好的完成。由于本人才疏学浅，对于沪剧的认识还停留在感性认识层面，离先生和诸位老师的期望还有较大距离，未能写出一篇精彩的硕士论文，在此也恳请老师们谅解！

感谢同门霍丽芳、熊家武师兄、代虹师姐、王红飞师兄、宋寿胜师弟、董美美师妹、马林师弟，感谢你们在我论文收集资料、完成撰写、不断修改至最终定稿过程中提出的宝贵意见和诸多帮助！同样感谢三年来对我关爱有加、温婉动人的黄清老师，是您和先生的真诚使我们这些初来沪上求学的孩子感受到了家的温暖。

感谢 2010 级硕士六班中国近现代史专业的同学们——徐渊、穆书宾、张鹏、张再军、万飞、周子扬、尹茜等，三年的学习生活转瞬即逝，难忘大家在一起的日子！感谢博约楼 303 室的姐妹们——汤亦佳、杨敏、葛海娜，大家同处一室，磕磕碰碰，欢声笑语，诸多难忘记心间！在此祝愿各位都有一个美丽人生。

感谢父母二十七载养育之恩，正是由于父母莫大的支持和默默的关爱才使本人能安心学习，顺利完成学业！

感谢自己的坚持！

王馥梅

2013年4月于博约楼

论文独创性声明

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

作者签名：王馥梅

日期：2013年5月18日

论文使用授权声明

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

作者签名：王馥梅

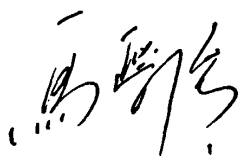
导师签名：王馥梅

日期：2013年5月18日

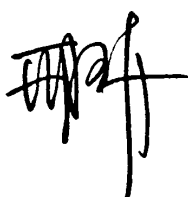
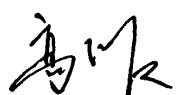
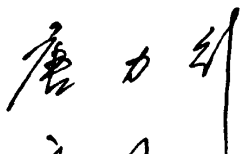
本论文经答辩委员会全体委员审查，确认符合上海
师范大学硕（博）士学位论文质量要求。

答辩委员会签名：

主席（工作单位、职称）：



委员：



导师：

