

论文题目：上海市申曲歌剧研究会略论（1934—1947）

学科专业：中国近现代史

学位申请人：霍丽芳

指导教师：吴强华

中文摘要

1934年11月28日成立的上海市申曲歌剧研究会是近代沪剧发展史上规模最大的行业组织之一。在近代戏曲改良浪潮的推动下，为顺应社会发展的要求，探寻沪剧发展的路径，沪剧界在原申曲歌剧公会的基础上组建了上海市申曲歌剧研究会。该研究会以联络同业感情，互谋同仁福利，保障会员应得之权益及协助推行社教，提高申曲水准为宗旨。

研究会成立后，致力于申曲改良，整顿申曲剧目，禁演淫戏，并创办会刊《申声月刊》，以推动剧目改革。研究会通过组织申曲名班的会串演出，扩大沪剧影响，如研究会组织的文滨、施家、新雅、子云四个班社在中央大戏院和新光剧场举行的沪剧史上颇具影响的“四班会串”就轰动沪上，对提升沪剧人气产生了重要作用。1937年抗战开始后，申曲歌剧研究会也曾多次举行义演，救济难民，彰显了沪剧艺人的社会责任感，对维护沪剧演员的群体形象，提高沪剧地位起到了积极的作用。

30年代末“孤岛”时期的上海，文化娱乐业异常繁荣。在上海市申曲歌剧研究会的引导下，各沪剧剧团和研究会会员在沪剧剧目、舞台艺术、道具服装和组织管理等方面进行了变革，沪剧剧团在性质与规模上逐渐发生变化，沪剧也迅速发展起来。在申曲歌剧研究会的推动下，沪剧剧团在舞台程式、剧本创作和道具服装上向平剧、电影和话剧借鉴，在剧目建设上花费大量人力物力，从话剧、电影邀请导演编剧，上演了大量贴近都市生活、表现时代风貌的时装戏，使“西装旗袍戏”迅速发展起来，沪剧开始迈入现代剧场艺术，充分展现了沪剧的都市化戏曲的艺术特征，最终成为上海都市文化的重要组成部分。

此外，上海市申曲歌剧研究会对各剧团的督促与会员的监督机制，提高了整个沪剧团队的凝聚力和保证了沪剧剧团的质量，对沪剧的繁盛起到了积极的保障作用。

关键词：上海市申曲歌剧研究会 沪剧剧团 沪剧改良 西装旗袍戏

Abstract

Shanghai Shenqu Opera Research Institute was one of the largest opera organization in the history of Huju, which was established on November 28th, 1934. In the promotion of movement of modern opera improvement, in order to comply with the requirement of social development and explore the developed path of Huju, Huju's world organized the Shanghai Shenqu Opera Research Institute on the base of the original Shenqu Opera Guild. The purpose of the institute was to contact peers' feeling, to seek for colleagues' common benefits, to protect the interests of members, to assist in the implementation of social education, and to improve the level of Shenqu.

After the foundation of the institute, to promote reform of repertoires, it was committed to improve Shengqu, readjust the repertoires, stop the pornographic shows, and create the "Shensheng magazine". Shanghai Shenqu Opera Research Institute has organized four theatrical troupe, which called Wen Bin, Shi Jia, Xin Ya, Zi Yun. They held "Four string class meeting" in the Central theatre and the Xin Guang theatre which was influential during the history of Huju. In 1937, after the war of resistance against Japan, Shanghai Shenqu Opera Research Institute also has held many charity performances. What's more, the institute relieved many refugees, so it played a important role in highlighting the social responsibility of opera artists, expanding the affection of Huju, and improving Huju's position.

At the end of the nineteen-thirties, Shanghai has fallen to be "Isolated Island", but the career of mass cultural entertainment has changed to be prosperity. Under the guidance of Shanghai Shenqu Opera Research Institute, Huju's troupes and artists have reformed a lot in the way of opera's repertoire, stage's art, costumes, organization's management and so on. Huju's troupes has changed in nature and scale, and finally Huju got a rapid development. Under the urge of Shanghai Shenqu Opera Research Institute, Huju's troupes referenced to Peking Opera, Film, Modern drama in the way of stage program, script writing and costumes. And they spent a lot of

manpower and resources on the construction of repertoire. For example, they invited the director and screenwriter from Modern drama or Film and showed some fashion shows which were closed to city life and displayed the ages appearance. So Modern Huju Opera has developed rapidly. From now on, Huju began to enter the modern theatre art, which fully demonstrated the art features of the opera of Huju Urbanization. At last, Huju became an important part of Shanghai's urban culture.

What's more, the urge to Huju's troupes and all the members from Shanghai Shenqu Opera Research Institute has improved the cohesion of whole Huju's team and guaranteed the quality of Huju's troupe. Furthermore, it also made Huju flourish quickly.

Key words: Shanghai Shenqu Opera Research Institute; Huju's troupes; Huju's improvement; Modern Huju Opera



目 录

绪 论.....	1
一 选题缘由.....	1
二 学术史回顾.....	2
三 史料、理论与方法.....	8
四 基本思路.....	8
第一章 上海市申曲歌剧研究会概述.....	10
第一节 申曲歌剧研究会成立前沪剧的发展.....	10
一 早期沪剧发展历程.....	10
二 上海市申曲歌剧研究会成立的原因.....	15
第二节 上海市申曲歌剧研究会的组织概况.....	21
一 申曲歌剧研究会的成立.....	21
二 申曲歌剧研究会的会员构成分析.....	23
三 申曲歌剧研究会的章程解读.....	28
第二章 上海市申曲歌剧研究会与沪剧剧团.....	35
第一节 研究会会员组织的沪剧剧团概况.....	35
一 沪剧剧团的蓬勃发展.....	35
二 沪剧艺人的培养.....	40
第二节 沪剧剧团的改良.....	44
一 筱文滨与沪剧界的“托拉斯”.....	44
二 上海沪剧社的建立与《魂断蓝桥》首演.....	51
第三章 研究会组织下沪剧的发展.....	57
第一节 研究会的主要举措.....	57
一 高台教化：《申声月刊》.....	57
二 踵事增华：申曲会串.....	62
第二节 申曲改良与“西装旗袍戏”的繁荣.....	70
一 申曲改良的讨论.....	70
二 沪剧剧目的革故鼎新.....	78

结 语.....	87
附 录.....	89
一 上海市申曲歌剧研究会章程.....	89
二 《申曲歌剧研究会会员名册》.....	93
三 《申声月刊》第一到第五期目录.....	102
参考文献.....	111
一 史料.....	111
二 专著.....	113
三 论文.....	114
致 谢.....	117

图表目录

图 1—1 上海市申曲歌剧研究会成立大会全体会员摄影.....	23
图 2—1 婉社儿童申曲班演出《火烧百花台》剧照.....	42
图 2—2 上海沪剧社隆重开幕.....	53
图 3—1 上海市申曲歌剧研究会第二次会串留影.....	68
表 1—1 本滩的产生系统.....	13
表 1—2 1916—1938 年沪剧演出场所发展概况.....	14
表 1—3 1916—1935 年沪剧演出团体.....	19
表 1—4 上海特别市党部圈定执监委员名单.....	22
表 1—5 上海市申曲歌剧研究会基本职员.....	22
表 1—6 申曲歌剧研究会会员年龄划分统计表.....	23
表 1—7 申曲歌剧研究会会员籍贯统计表.....	24
表 1—8 申曲歌剧研究会会员学历分析表.....	25
表 1—9 20 世纪 40 年代中期上海市申曲歌剧研究会理监事名册.....	31
表 1—10 上海市申曲歌剧研究会职员职务.....	32
表 2—1 1935—1938 年沪剧班社的发展概况.....	36
表 2—2 1939 年上海市沪剧剧团发展概况.....	37
表 2—3 1940 年沪剧剧团播音时刻表.....	38
表 2—4 1937 年、1946 年、1947 年上海戏曲演出场所一览表.....	40
表 2—5 1931—1939 年文月社发展变化.....	44
表 2—6 文滨剧团今夕观.....	48
表 2—7 文滨剧团 1941 年 3 月到 1942 年 12 月上演剧目.....	49
表 2—8 上海沪剧社《魂断蓝桥》后台工作人员.....	54

表 3—1	1934—1947 年举行的申曲会串.....	62
表 3—2	1939 年 11 月 28 日上海难民救济协会举行会串申曲组节目表.....	67
表 3—3	1940 年 3 月金鹰电台申曲播音节目.....	77
表 3—4	1941 年上海沪剧社上演新戏剧目表.....	81

绪论

一 选题缘由

沪剧是上海地方剧种,“起源于浦江两岸的民歌俚语”¹,沪剧起初被称为“花鼓戏”或“东乡花鼓调”,因被严厉禁止,而隐去花鼓二字,简称东乡调。19世纪末在上海城区立足,这一时期被称为“本滩”或“申滩”,1914年由施兰亭、邵文滨、胡雪昌等本滩艺人发起“振新集”,把本滩改名申曲,1941年上海沪剧社成立,将申曲改名为沪剧。

受到19世纪末20世纪初的戏曲改良运动、新文化运动影响,沪剧不断进行改良,在编创剧目、演出场地、舞台设施等方面不断进步。首先是编创剧目,最初演唱“老滩簧戏”,到20年代改编文明戏、评弹、话剧、小说、外国影片及世界名著等,在40年代又有不少沪剧剧目相继被拍成沪剧电影;表演剧目也由最初的清装剧、古装剧向时装剧转移。其次是演出场地,最初为“敲白地”、“跑筒子”,进入上海市区后,在书场、茶园进行演出,辛亥革命之后进入游乐场演出,30年代转入独立的剧场。再次是舞台设施,从最初的无舞台美术可言,到20年代开始借鉴文明戏的“软画景”,或京剧的“机关布景”,1941年上海沪剧社成立后,舞台布景以立体布景为主,将“软画景”改为立体硬片,并配以彩色灯光与真实的道具。另外,1925年实行的幕表制到1941年被摒弃,开始采用固定剧本,并且初步创立了导演制度,沪剧的班社也向专业剧团发展。

进入20世纪30、40年代之后,沪剧有了突飞猛进的发展,沪剧的发展不仅是战时上海大众娱乐发展繁荣的结果,而且是沪剧内部自身改革的结果,而申曲歌剧研究会的成立,规范了沪剧界的行业准则,把沪剧艺人团结起来,使沪剧界面貌焕然一新,到1938年,沪剧剧团猛增至三十多个。申曲歌剧研究会成立后的主要任务之一就是改革剧目,首先禁演了带有色情表演的剧目,并创办《申声月刊》,组织“大会串”,扩大了沪剧的影响,使沪剧剧团向专业化方向发展,为40年代“西装旗袍戏”的繁荣奠定了基础。那么申曲歌剧研究会成立之前,申曲班社、申曲艺人的发展状况如何;申曲歌剧研究会成立之后,沪剧班社、沪剧艺人又有哪些新变化,申曲歌剧研究会起到了怎样的作用,申曲歌剧研究会的主要活动内容是什么;30年代末申曲班社向专业化方向发展,表现在哪些方面,40年代“西装旗袍戏”发展繁荣,其原因是什么、主要表现是什么,这些问题是笔者关注并要着力解决的。

¹ 《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,第370页。

1914年本滩艺人响应上海县通俗教育事务所通俗宣讲团的“改良花鼓”倡议而成立“振新集”，“其旨在于顺应社会趋势，提倡改良”。把本滩改为申曲，但是并没有提出建设性的改良意见。1930年，申曲演唱者团结起来组织一个申曲歌剧公会，后由于一二八沪战而停顿下来。1934年11月，上海申曲歌剧研究会成立，把申曲艺人团结起来，并筹备成立整理委员会和福利委员会等。“该会成立筹备委员会后，第一桩事就是禁止演唱下列几种戏：（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《浪被暄》）。禁止的理由是‘演词粗俗，有碍风化’，以一九三四年（民国二十三年）十二月份起实行”¹，是申曲改良的良好开端。1947年6月，经上海市社会局批准，“将原在战时成立的属于上海游艺协会的申曲歌剧研究会改为独立民间团体——上海沪剧研究会”²。因此我将这篇论文的时间界定为1934-1947年。

二 学术史回顾

（一）关于沪剧的研究现状

目前对于沪剧的研究，主要集中在艺术学的角度，从历史学角度对沪剧进行考察的文章还不多。从历史学角度研究沪剧发展过程中各个阶段发展概况的文章有胡海英的《“申曲”时期的沪剧及其上海都市文化情结》³，虞伟红的《生意、艺术、情感——战时上海沪剧时装戏的兴盛和解读（1937-1945）》⁴，来平的《战时上海大众娱乐研究（1937-1945）》⁵。

胡海英的《“申曲”时期的沪剧及其上海都市文化情结》阐述了三个方面的内容：第一，沪剧中“申曲”名称的由来，这一时期沪剧由“本滩”改为“申曲”并不仅仅是名称的变化，而且在表演场地、表演形式、舞台设施和演出剧目等方面有飞速发展；第二，“申曲”时期是“西装旗袍戏”全力发展的时期，从30年代末到50年代初，编排的时装戏有250出左右，并提出在20世纪20年代的剧目有创作、改编和外国作品沪剧化三种类型；第三，“申曲”时期的沪剧是借着唱电台、做广告宣传等上海的传播媒体迅速发展起来的。本文从这三个方面说明沪剧的发展离不开上海这座城市的发展，同时通过沪剧的发展见证了上海城市发展、壮大的过程，也迎合了上海市民不断变化发展的审美情节。虞伟红的《生意、艺术、情感——战时上海沪剧时装戏的兴盛和解读（1937-1945）》是以战时

¹ 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，第190页。

² 汪培、陈剑云、蓝流主编：《上海沪剧志》，上海：上海文化出版社，1999年，第15页。

³ 胡海英：《“申曲”时期的沪剧及其上海都市文化情结》，《上海艺术》2010年第3期（总155期）。

⁴ 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。

⁵ 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。

上海八年间沪剧的发展状况作为研究对象,从战时上海特殊的历史环境与这一时期大众娱乐文化的繁荣来考察战争与娱乐的关系,而沪剧作为大众娱乐文化的一个表现形式,阐释与解读了都市生活的变化与大众心态的变迁。本文追溯了沪剧进入上海后从乡村走向城市的发展过程,并以文滨剧团与上海沪剧社两个剧团为例,描述了传统戏班与新型剧团的发展历程,以申曲改良为基点,以“新文艺青年”为改良的指导者,关注沪剧演员身份的重塑,体现地方戏曲的专业化进程。战时上海是大众文化最凸显的时代,因为战争带来了都市社会的重组,沪剧的“西装旗袍戏”顺应了此时大众娱乐市场的趋势而发展鼎盛。本文内容丰富,集中反映了战时沪剧发展的全过程,但正因为反映全面,而不能够充分的论证沪剧发展的各个方面,并且作者的史料主要运用了《申曲日报》,对于当时出版的专业刊物《申曲画报》、《申声月刊》、《申曲剧讯》、《沪剧周刊》等都没有涉及,资料稍显单薄。来平的《战时上海大众娱乐研究(1937-1945)》,本文是以战时上海的大众娱乐为研究对象,以戏曲和电影作为代表,探讨京剧、越剧、沪剧、电影、评弹等大众娱乐形式在这一时期的发展趋势和特点,并以《木兰从军》和《秋海棠》作为个案分别讨论了上海孤岛时期和沦陷时期,考察了不同的娱乐形式所展现出的同一个娱乐主题及其反映的历史背景与意义。全文从大众娱乐形式入手,点面结合,较全面的反映了战时上海的大众娱乐的情况,对于京剧、越剧的论述较多,对于沪剧这一地方戏只进行了总体介绍,并未进行深入研究。

英国施祥生所著的《沪剧:现代上海的传统戏曲》¹一书是研究沪剧的学术专著,本书是以时间为轴,第一章主要论述了1920年之前沪剧的兴起与发展,呈现了沪剧从乡村民歌发展到戏曲的清晰脉络;第二章详细探讨了女艺人的出现以及对女性相关话题的研究;第三章则论述了20世纪中期沪剧发展的形态,如戏曲专业化增强、演出团体规模的扩大、娱乐产业的发展等;第四章主要论述了1949年以后沪剧的发展,并以三部沪剧作品来评论透析当时的社会;第五章是对民族音乐学的探讨。本书是民族音乐学与历史学相结合来研究沪剧的演变,理论与实例相结合,对沪剧的研究提供了新的方向,但作者运用的史料主要是艺人的回忆录、访问资料、戏曲音乐与剧本等,没有运用史实性的资料。褚伯承的《乡音魅力——沪剧研究与欣赏》²一书是对沪剧的总体研究,全书共分为四个部分:专题篇、人物篇、剧目篇和百花篇,清晰的反映了沪剧从产生、发展、进入高潮到今日的历史过程,本书的重点是对沪剧艺术历史和现状的理论研究,并不是一本历史研究专著。

对沪剧史上的“西装旗袍戏”与海派文化的关系进行解读,有诸葛文谦的《试从三个剧目谈沪剧的“西装旗袍戏”》³,主要是从《碧落黄泉》、《秋海棠》、《茶

¹ 【英】施祥生:《沪剧:现代上海的传统戏曲》,赵玥译,上海:上海音乐学院出版社,2009年。

² 褚伯承:《乡音的魅力:沪剧研究与欣赏》,上海:上海社会科学出版社,2004年。

³ 诸葛文谦:《试从三个剧目谈沪剧的“西装旗袍戏”》,《上海戏剧》1984年第6期。

花女》三个剧目入手,以艺术学角度探讨这些剧目的艺术构思、艺术技巧等,并从中发现这些剧目的可取与不足之处。朱扬的《海派艺术与沪剧时装戏》¹主要是论证沪剧时装戏也是“求新善变”的,是具有海派特色的,应该受到重视而焕发光彩。李晓的《谈“西装旗袍戏”》²认为“西装旗袍戏”在20世纪30年代是“滥觞”,到了40年代其剧目特征和表演艺术才真正趋于成熟,并且认为“西装旗袍戏”与海派文化是有关系的。周良材的《海派艺术与“西装旗袍戏”》³从三方面论证了“西装旗袍戏”体现了海派艺术的本质特征,同时也表明了“西装旗袍戏”中一些剧目宣扬爱情至上、颓废主义和伤感主义的不足。胡海英的《“西装旗袍戏”的海派文化精神》⁴对“西装旗袍戏”的产生进行了分析,并按照剧目取材对其进行分类。

从上述关于沪剧研究的现状来看,主要是对沪剧的发展进行概括的论述,本文的研究对象申曲歌剧研究会在学术研究领域的研究还不成熟,还值得我们深入的思考与挖掘。

(二) 关于戏曲改良的研究现状

发生在19世纪末20世纪初的近代戏曲改良运动对于戏曲的发展有很大推动力,研究戏曲改良运动的文章很多,大都集中在清末民初这一时期,包括对清末民初戏剧改良的形成、演变、思想、成果、不足与意义等的研究,本文就不一一罗列,本文仅对一部分关于研究申曲歌剧研究会和沪剧有帮助的文章做一个简单的介绍。

对戏曲行业组织进行的研究有李悦的《中国近代戏曲组织》⁵,作者把戏曲组织按照不同的功用分为三种类型:戏曲班社组织、戏曲教育组织和宫廷戏曲组织,按照中国近代戏曲发展的历史为线索,对每一个戏曲组织机构的历史、建制、功能和作用等都进行了客观的描述和理性的分析,对戏曲组织的习俗也进行了讨论,设民间习俗、戏班习俗、祭祀习俗三节对这些习俗进行了详细系统的考察。该书系统介绍了戏曲组织体系,对于研究申曲歌剧研究会有借鉴意义。何云贵、马韵梅的《抗战时期大后方戏剧运动概观》⁶、何云贵的《抗战时期大后方的戏剧组织》⁷两篇文章把大后方的众多戏曲组织按照功能划分为三类:戏剧领导组织、戏剧演出组织和戏剧教育组织,对于主要戏剧组织的成立时间、地点、主要领导人、主要活动等进行了简要的分析,有助于读者了解战时大后方戏剧组织发展概况。

¹ 朱扬:《海派艺术与沪剧时装戏》,《上海戏剧》1986年第2期。

² 李晓:《谈“西装旗袍戏”》,《上海戏剧》1986年第3期。

³ 周良材:《海派艺术与“西装旗袍戏”》,《上海戏剧》1986年第3期。

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 李悦:《中国近代戏曲组织》,北京:中国戏剧出版社,2006年。

⁶ 何云贵、马韵梅:《抗战时期大后方戏剧运动概观》,《重庆师专学报》2001年第2期。

⁷ 何云贵:《抗战时期大后方的戏剧组织》,《戏剧文学》2005年第10期。

从总体上论述近代戏曲改良的文章有田根胜的《近代戏剧的传承与开拓》¹和艾立中的《论20世纪30年代戏曲改良思潮》²。田根胜的《近代戏剧的传承与开拓》，本文共分为三章：京派崛起与京派海派分流，历史剧风行和时装剧繁盛，理论观念的开拓与更新。本书以1840年到1919年这一时间段为论述空间，把这一时期的近代戏剧作为一个统一的整体，研究近代戏剧发展的总趋势，并将这一时期分为不同的历史阶段加以考察，发现其中的异同。作者以近代政治思想变革、西方文化的流入、新兴知识分子的崛起、大众媒体的影响等作为背景，来论述近代戏剧既传承又开拓的历史价值。本书内容丰富，各个章节间环环相扣，对于研究沪剧的整体框架以及历史背景的分析等方面是很好的参考，并且作者对于戏剧观念与戏剧改良问题，都有自己的创见，很值得学习。艾立中的《论20世纪30年代戏曲改良思潮》一文，论述了在经历晚清、辛亥革命和五四前后的戏曲改良思潮之后，在20世纪30年代又形成一次新的戏曲改良思潮，本文主要论述了在20世纪30年代戏曲改良思潮中，戏曲界动机目标的多元化：利用和取代论、共存论、国宝论和古董论、分化论，也对戏剧改良的理论、戏曲本质等进行探讨，并且对一系列的戏曲要素如导演问题、戏曲音乐、舞台布景、服装、戏曲人才等都提出了系统的改良主张，使得戏曲改良得以深化，是以往戏曲改良所不及的。

戏曲改良运动不仅使传奇杂剧创作出现繁荣局面，而且使京剧与地方戏曲也走上了戏曲改良的道路。论述戏曲与近代都市社会关系的文章有徐剑雄的《京剧与晚清上海社会》³、冷晓琼的《都市文化中的上海越剧》⁴、刘嘉乘的《地方戏曲的现代转型与地域文化之建构——以“湘剧”为中心》⁵等。徐剑雄的《京剧与晚清上海社会》一文以晚清时期京剧在上海的发展概况为基点，论述了京剧来沪后，逐渐风行，从1867年到19世纪末，京剧在上海经历了京昆合演、京徽合演、京梆合演，不断吸收融入了其他剧种，逐渐形成了带有地域特色的海派京剧，并以京剧的发展过程来解析晚清上海城市大众娱乐的发展概况，第三部分阐述了女伶登上上海京剧舞台，女伶社会地位的提高，第四部分论述了上海京剧改良与晚清社会变革紧密相连，对研究“沪剧”在20世纪30、40年代的发展壮大对近代上海社会的变迁不无裨益。冷晓琼的《都市文化中的上海越剧》，本文从越剧进入上海为时间点，探讨了越剧在上海的发展历程及受到的上海都市文化的影响，论述了越剧与上海市民生活的交融之处，在这两者基础上探讨了越剧的文化特色与剧种风格，并分析了越剧发展所面临的问题与机遇，对本文写作在上海都市文化对沪剧的影响，以及沪剧在都市文化中生存与发展所进行的改良提供了对比和参考。刘嘉乘的《地方戏曲的现代转型与地域文化之建构——以“湘剧”为

¹ 田根胜：《近代戏剧的传承与开拓》，上海：上海三联书店，2005年。

² 艾立中：《论20世纪30年代戏曲改良思潮》，《中央戏剧学院学报》2005年第2期总第116期。

³ 徐剑雄：《京剧与晚清上海社会》，《史学月刊》2008年第6期。

⁴ 冷晓琼：《都市文化中的上海越剧》，上海师范大学2009年硕士论文。

⁵ 刘嘉乘：《地方戏曲的现代转型与地域文化之建构——以“湘剧”为中心》，厦门大学2009年硕士论文。

中心》，本文主要从清末民初时期长沙的戏曲演出机制出发，探讨了长沙的戏曲从被定义为“声色”的范畴，到20世纪20年代“湘剧”的构建过程，以及30年代“湘剧”的改良，湘剧被贴上“省粹”的标签并与民族复兴联系起来的发展过程，折射一个地域文化的重构过程。受这一理论过程的启发，本文对于“沪剧”的个案分析，也将关注沪剧演变的历史过程及其内涵的变化，对本文写作很有借鉴意义。

对地方戏曲改良进行总体介绍的文章有郭勇的《晚清四川戏曲改良的历史还原（上）——问题辩索与改良舆论》¹、《晚清四川戏曲改良的历史还原（下）——主要措施与积极成果》²、陈翘的《抗战时期福建地区戏曲改良运动》³等。郭勇的《晚清四川戏曲改良的历史还原（上）——问题辩索与改良舆论》、《晚清四川戏曲改良的历史还原（下）——主要措施与积极成果》，这两篇文章主要论述四川戏曲改良的几个问题：（一）对几个核心问题的辨析，戏曲改良的对象、戏曲改良的机构与团体、戏曲改良的阶段划分和后续发展、戏曲改良的主导力量与代表人物；（二）戏曲改良的理论宣传及在省内的反响，如四川戏曲改良的策论、与省外改良思潮的呼应；（三）改良措施的个案分析，有“补助”与“干涉”并举的官方管制、改制剧本、戏园与娱乐业的商业化等措施；（四）论述了戏曲改良的积极成果，变戏曲为民众正当娱乐、借戏曲为社会教育工具、因戏曲而移风易俗、提倡戏曲以繁荣都市、用戏曲以抒发文人的情怀与积闷等五个方面的影响。陈翘的《抗战时期福建地区戏曲改良运动》，本文是从抗战时期福建的闽剧、歌仔戏、莆仙戏的改良入手，进行历史分期研究，把抗战时期福建戏曲改良运动分为两个阶段：第一阶段论述1931年到1938年4月的闽剧改良运动，第二阶段论述1939年到1944年的歌仔戏与莆仙戏的改良。分析了各时期、各个剧种改良的社会背景、组织机构、实施过程及戏曲改良的成果和影响，总结了抗战时期福建戏曲改良运动的历史概况。这篇文章对于沪剧史上的戏曲改良和对申曲歌剧研究会的研究是很好的借鉴。

以戏曲及其相关内容作为个案进行分析的文章有陈文勇的《改良戏曲寻常事，灯彩谁家比得来——试论上海“新舞台”的戏曲改良运动》⁴、裴潇的《时装新戏研究》⁵。陈文勇的《改良戏曲寻常事，灯彩谁家比得来——试论上海“新舞台”的戏曲改良运动》，本文主要论述了上海“新舞台”产生的社会背景，“新舞台”的历史演变，以及“新舞台”的剧目是符合当时变革的时代要求和舞台特征并逐步趋向专业化，但是随着革命热情的退却，加之黑暗的社会现实，“新舞

¹ 郭勇：《晚清四川戏曲改良的历史还原（上）——问题辩索与改良舆论》，《四川戏剧》2008年第6期。

² 郭勇：《晚清四川戏曲改良的历史还原（下）——主要措施与积极成果》，《四川戏剧》2009年第1期总第127期。

³ 陈翘：《抗战时期福建地区戏曲改良运动》，《上海戏剧学院学报》2007年第6期总140期。

⁴ 陈文勇：《改良戏曲寻常事，灯彩谁家比得来——试论上海“新舞台”的戏曲改良运动》，《中央戏剧学院学报》2011年第1期总第139期。

⁵ 裴潇：《时装新戏研究》，中国艺术研究院2008年硕士论文。

台”的戏曲改良以失败而告终，但其意义是深远的。裴潇的《时装新戏研究》，本文的研究对象为20世纪20、30年代的时装戏曲。第一章主要论述了时装新戏兴起、兴盛和衰落的发展过程；第二章论述了时装新戏的主要演出团体及演员，以在戏曲改良运动中较有影响力的团体为个案，如上海新舞台、奎德社、三庆会和易俗社，对在戏曲演出过程中出现的问题进行改良，并得到继承与发展；第三章总结了时装新戏的主要题材内容，主要分为三大类：反映社会时事政治的“时装新戏”、清代服装的“清装戏”和外国题材的“洋装新戏”，内容涉及到社会生活的各个方面；第四章阐述了时装新戏的剧场和舞台艺术；第五章分析了时装新戏的影响与意义。整个文章条理清晰，使人一目了然，对于研究沪剧在题材上有很大的帮助。

从艺术学角度对戏曲进行考察的文章有钱久元的《海派京剧初探》¹、刘艳卉的《上海淮剧研究》²、朱小珍的《越剧改革现状研究》³、张泓的《试论西安易俗社的剧目改良》⁴等。钱久元的《海派京剧初探》，首先对海派京剧的发展史进行了简要介绍，然后介绍了海派京剧发生发展的原因，并且从戏剧学角度论述了海派京剧在剧目、舞台表演、舞台美术、美学特征等方面的不断进步，充分论证海派京剧是东西方文明碰撞与融合的结果。刘艳卉的《上海淮剧研究》，主要考察了淮剧自进入上海以来直到2006年的发展历程。全文共五个章节，前四章以时间为序，论述了淮剧在上海兴起、生长、成熟和变异四个时期的发展过程，并对每一时期的状况进行了概括，也对某些重要的问题进行反思，填补淮剧研究中的空白；第五章考察了淮剧在上海环境影响下的风格变化，对地方戏曲的发展进行思考，余论对上海淮剧的发展进行展望。朱小珍的《越剧改革现状研究》，主要论述20世纪80年代越剧的改革，主要是从表演艺术、剧目、导演艺术、剧团等方面入手，并且对越剧改革进行总结思考。张泓的《试论西安易俗社的剧目改良》，本文以民国初年戏曲改良大潮中建立的西安易俗社秦腔的剧目改良为研究对象，论述了剧目改良的创作者、剧目的文艺思想、题材内容和艺术特征。并从改良剧目的比较中考察了西安易俗社的史剧意识、史剧的行当设置以及时装戏的创作，更加确定了易俗社剧目改良的重要意义。

此外，马睿的《晚清到民国年间（1902-1949）政府对四川地区戏曲表演活动的介入与控制》⁵一文对四川地区的戏曲改良进行了介绍，四川地区的戏曲改良运动是在清末新政时期的戏曲改良思潮影响下兴起的，本文主要论述了清末时期成立的“戏曲改良公会”到民国时期成立的成都市戏曲编审委员会的管理，及

¹ 钱久元：《海派京剧初探》，上海戏剧学院2004年博士论文。

² 刘艳卉：《上海淮剧研究》，上海戏剧学院2007年博士论文。

³ 朱小珍：《越剧改革现状研究》，上海戏剧学院2004年硕士论文。

⁴ 张泓：《试论西安易俗社的剧目改良》，上海戏剧学院2005年硕士论文。

⁵ 马睿：《晚清到民国年间（1902-1949）政府对四川地区戏曲表演活动的介入与控制》，四川大学2007年硕士论文。

警察厅对娱乐场所的管理这一历史发展过程。本文共分为四个章节,分别是清末四川的戏曲改良运动及官方的介入,官方在四川地区戏曲改良运动中规范控制戏曲表演内容方面的努力与所受的局限,对戏曲演出场所的管理控制以及在对戏曲表演的保护中获利,即抽取税捐。对于分析沪剧中申曲歌剧研究会的发展是很好的比较与借鉴。

目前对于沪剧的历史研究不多,研究上海申曲歌剧研究会文章更是寥寥无几,但对于地方戏曲的研究已取得相当多的成果,从地方戏曲改良的角度对戏曲进行研究的文章也很丰富,在题材、文章架构与研究方法上对研究沪剧是很好的借鉴。

三 史料、理论与方法

史料:

本文依据的核心史料有上海市档案馆收藏的民国时期申曲歌剧研究会申请登记的文件,上海市沪剧研究会申请登记的文件以及沪剧剧团的档案资料等。老一辈沪剧艺人的回忆录有中国戏曲志上海卷编辑部编的《上海戏曲史料荟萃》第二集,以及中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会所编的《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》下册等。

报刊杂志类资料有《申声月刊》、《申曲画报》、《申曲剧讯》、《申曲日报》、《沪剧周刊》、《沪剧画集》等沪剧专刊,还有《申报》、《新闻报》等专业报刊,以及《罗宾汉》、《戏报》、《戏迷传》等相关的戏曲娱乐报纸。

理论与方法:

文献研究法,通过查阅现存资料来挖掘近代沪剧发展的事实与证据,从而全面了解20世纪30、40年代申曲歌剧研究会与沪剧改良的发展状况,并对其进行分析。个案研究法,在把握近代戏剧改良运动的大局基础上,注重研究和分析具体的沪剧改良发展状况,进行分析和总结,以达到尽可能真实的反应沪剧改良的过程。

四 基本思路

本文将分为三个章节来探讨在20世纪30、40年代在上海申曲歌剧研究会这一组织引导监督之下沪剧的发展状况。

第一章概述上海市申曲歌剧研究会。上海申曲歌剧研究会是沪剧史上第一个正式的行业性组织,对沪剧在改良过程中起到了引导的作用。本章共分为二节,第一节对沪剧的早期历史进行介绍,并分析申曲歌剧研究会成立的原因;第二节是申曲歌剧研究会的组织状况,对会员名册中300多名申曲艺人的性别、年龄、籍贯等进行考察,分析申曲艺人的年龄构成比例、性别构成比例,并从会员名单中分析沪剧艺人的发展现状,从而考察沪剧的发展现状。申曲歌剧研究会制定了

七章三十三条章程，其中包括研究会的总则、会员的权利与义务、组织、经费等事宜，在对此进行分析的基础上，探索此章程对于沪剧艺人及行为准则的规范作用，观察沪剧的行业组织性质。

第二章，上海申曲歌剧研究会成立时，执行委员分别是刘子云、王筱新、张文俊（即筱文滨）、施春轩、石根福、杨月英、杨美梅、徐鸿声、丁婉娥、陈福宝、陈高陞，其中刘子云为子云社班主，王筱新为新雅社班主，筱文滨为文月社主持人，施春轩为施家班领导人，石根福于1926年创立了福英社，丁婉娥于1936年创办了婉社儿童申曲班等，本章第一节主要介绍申曲歌剧研究会的会员领导的申曲班社的发展状况，论述申曲团体从班社走向剧团的发展过程，关注申曲机构在规模和组织上的成熟历程。在30、40年代申曲团体有三十多个，其中婉社儿童申曲班是比较特殊的一个，它是由丁婉娥建立的，主要培养年龄均在11至15岁之间“小囡”，所以又叫“小囡班”，培养了一批优秀的演员。第二节以文滨剧团和上海沪剧社为例，说明传统戏班和新型剧团殊途同归的走势，体现在商业运营之下地方戏曲舞台的专业化进程。文滨剧团是于1938年由文月社扩充后而改名建立的，该团阵容强大、剧目新颖、质量稳定，该团的筱文滨锐意改进，聘请文明戏编剧、成立剧务部、主张因人设戏等，并以上座率来设立本团演出剧目的金牌奖、银牌奖等，使该团在40年代发展成沪剧界最大的剧团，成为“沪剧界的托拉斯”，成员达220多人。而上海沪剧社是于1941年1月成立的新式剧团，其主要演员王雅琴、夏福麟、戴雪琴、顾月珍、俞麟童等都是申曲歌剧研究会会员，都坚决支持沪剧改良，沪剧社成立之初将申曲易名沪剧，本节以《魂断蓝桥》首演，来探讨沪剧在演出形式、化妆技术等方面的改良，这些改良对沪剧的发展起到了推动作用，各个沪剧剧团纷纷效仿。

第三章主要论述申曲歌剧研究会对于沪剧发展所起到的作用及所做的贡献，第一节对申曲歌剧研究会成立后创办的《申声月刊》，举行颇有影响的“四班大会串”、义演，救济难民等内容进行简要介绍，并且对不少班社在剧目内容、舞台形式、音乐等方面照搬照抄平剧、京剧的现象，提出改良申曲的意见。申曲歌剧研究会作为民间性质的戏剧组织，身处当时抗战时代的氛围中，必然打上时代的烙印，自觉不自觉地配合政府的策略和民众的情绪。从20世纪20年代到50年代初沪剧史上剧目的主要题材内容是“西装旗袍戏”，在40年代“西装旗袍戏”达到繁荣，这是申曲歌剧研究会团结申曲艺人的结果，申曲歌剧研究成立后主要任务之一就是改良剧目，第二节主要论述申曲歌剧研究会组织下沪剧剧团的发展概况，以及在40年代“西装旗袍戏”的发展繁荣。在此基础上考察沪剧剧团的发展以及申曲歌剧研究会对“西装旗袍戏”繁荣所起的作用。

结语在全文的基础上论述上海申曲歌剧研究会的作用，讨论上海申曲歌剧研究会对沪剧发展的影响，申曲歌剧研究会在沪剧史上的地位。

第一章 上海市申曲歌剧研究会概述

沪剧产生已有两百多年的历史,最初称为“花鼓戏”,主要反映社会底层人物的生活愿望,因其在表演剧目中透露出反封建礼教的思想,被视为“淫戏”,禁止演出。在19世纪末,花鼓艺人由农村流入城市,为生计所迫而以卖唱的方式活动在街头巷尾,但仍为封建阶级所不容,报刊也常刊登“禁止花鼓淫戏”的文章。花鼓艺人有鉴于此,为使花鼓戏作为一种合理的艺术形式进行正当的演艺,而借鉴苏滩改名为“本地滩簧”,开始进入茶楼书场演出。1916年上海天外天游乐场开业,此后一大批游艺场所相继建立,为申曲的发展提供了演出平台。

上海市申曲歌剧研究会是沪剧史上第一个正式的行业性组织,对沪剧的改良起到了引导的作用。20世纪30年代,上海社会相对稳定,经济繁荣,文化昌盛,上海娱乐业发展为申曲的发展提供了广阔天地,此时的申曲团体已相继建立过三十多个,加之电台播音的普及,为申曲歌剧研究会建立奠定了基础。1934年11月28日,上海市申曲歌剧研究会成立,对该会会员名册中300多名申曲艺人的性别、年龄、籍贯等进行考察,可以了解沪剧艺人的现状,从而考察沪剧的发展情况。其章程共分为七章三十三条,包括研究会的总则、会员的权利与义务、组织、经费等,起到了对沪剧艺人及行为的规范作用,并从中观察上海市申曲歌剧研究会的行会组织性质。

第一节 申曲歌剧研究会成立前沪剧的发展

沪剧起源于18世纪末期,19世纪80年代由农村进入城市,在封建统治阶级对其发布各种禁令禁止演唱的悲惨条件下,沪剧艺人不断通过自身的努力尝试开创新的天地,在团体规模、演出场所、剧目改良等方面也逐渐发生变化,沪剧逐渐发展成为具有上海地方特色的戏曲剧种。

一 早期沪剧发展历程

沪剧发展历史上最早的称谓是花鼓戏,亦称东乡花鼓调,因严禁花鼓,故隐去花鼓二字,简称东乡调。¹1813年(嘉庆十八年),青浦人诸联所著《明斋小识》一书中记载“花鼓戏传未卅年,而变着屡矣”,演员情况是“始以男,继以女”;活动时间为“始以日,继以夜”;地域范围是“始于乡野,继于镇市”;演出对象是“始盛于村俗农忙,继沿于纨绔子弟”;音乐与乐器为“胡琴弦子”、“伊号宫

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》,第2集,上海:上海艺术研究所,1986年,第2页。

商”；演唱者为“淫妇奸夫”，¹上述材料集中系统地描述了花鼓戏发生发展三十年间的形态，并可推算出花鼓戏大约起源于1783年（乾隆四十八年）。1796年（嘉庆元年），南汇县人杨光辅所著《淞南乐府》有云“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”²，自注道：“男敲锣、妇打两头鼓，和以胡琴、笛、板……演必以夜，邻村男女，键户往观”³，可看出在乾嘉时期，花鼓戏已为人们所喜听，其缘故为“所唱皆淫秽之词，宾白亦用土语，村民悉能通晓”⁴，这也是花鼓戏发展起来的主要原因。在《上海戏曲史料荟萃》第2集中指出淞南即今上海、青浦、松江等县范围，由此不难看出花鼓戏演出的地域范围已经扩展到上海县区。钱学伦在《新语》中也提到：“初村妇村民看之，后则城中具有知识者亦不为嫌，甚至顶冠束带，俨然视之”⁵，由此可见花鼓戏的观众面也在逐渐扩大，城乡各阶层都争相观看花鼓戏。

花鼓戏出自乡间，主要反映了下层社会生活和人们的愿望，“早期花鼓对子戏百分之九十以上为婚恋戏，如被称为‘九计十三卖’中最流行的十三出卖头戏《卖红菱》、《卖花带》、《卖桃子》等”⁶，“有反映青年男女邂逅相遇后一见钟情的（如《拗木香》、《摘石榴》等）；有表现热恋的情侣设法摆脱父母包办婚姻的（如《十打谱》，即《双落发》等）；有描写年轻寡妇冲破封建礼教重新改嫁的（如《磨豆腐》、《小寡孀采米》等）；有讴歌有情人在一方已经另嫁后力争摆脱现状，重新与之结合的（如《卖红菱》、《拔兰花》等）”⁷，也有少数直接描写性行为并言语粗俗的色情小戏。这类剧目的共同特点是：“主人公大都处于社会底层，他们都蔑视纲常，酷爱自由，追求幸福，他们总是力争自己去掌握自己的命运，而不甘忍受封建势力的摆布。”⁸这些剧目中透露出的反对封建礼教，追求爱情自由和某些色情成分的存在，使它从一开始，便被官府和士绅们视为淫戏而屡加斥责与

¹（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。

² 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。

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 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。

⁵ 周良材：《百年沪剧沧桑》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第144页。

⁶ 熊月之主编，熊月之、张敏著：《上海通史》第6卷《晚清文化》，上海：上海人民出版社，1999年，第443页。

⁷ 朱恒夫主编：《中华艺术论丛：滩簧研究专辑》，上海：上海辞书出版社，2004年，第183页。

⁸ 朱恒夫主编：《中华艺术论丛：滩簧研究专辑》，上海：上海辞书出版社，2004年，第183页。

禁止。

其最足以导淫伤化者，莫如花鼓淫戏（吴俗名摊簧……），所演者，类皆钻穴逾墙之事，言词粗秽，煽动尤多。夫床第之言不逾闾，中篝之言丑不可道，一自当场演出，万众齐观，淫态淫声，荡魂摄魄，当此而能漠然不动，等诸过眼云烟者，有几人乎？……况乡间耳目逼近，高台演唱，男妇纷来，习以为常，恬不为怪，演者尽情摩绘，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，十个寡妇九改节。”向特以为甚言之耳，今观于某乡因演摊簧数日，两月内屈指其地寡妇改醮者十四人，多系守节有年，一旦改志者，更有守节十余年，孤子年已近冠，素矢不嫁，而忽焉不安其室，托媒改醮者。……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。¹

花鼓戏被视为洪水猛兽，封建统治阶级大声疾呼“国家岁旌节孝千百人，不敌花鼓淫戏数回之感化为尤速……”²，并设想出官方筹划策略，民间筹募资金，设立禁锢局，来禁止花鼓串客的方法。1867年苏松太道通飭示禁：“花鼓滩簧，多系男女褒狎事，忘廉丧耻，长恶导淫，尤为风俗人心大害。节经示谕严禁，不许演唱在案。乃访得元妙观内各茶坊，仍多杂唱滩簧淫曲。男女环听，哄动多人，实属有伤风化……为此示仰军民人等知悉，自示之后，如有无耻之徒，再蹈前辙，依然演唱滩簧，许即扭解此案。以便立予惩究斥逐，毋任延害。”³想要拿办在乡间开办演唱花鼓戏者。此说“滩簧淫曲”，是指滩簧初期在茶坊酒肆表演的坐唱形式，这是清代以立碑示禁的方式第一次明确禁演滩簧的禁令。

19世纪80年代，花鼓戏由农村进入城市，并以卖唱的方式活动在街头巷尾，行话称为“跑筒子”，有时也在空地演唱，行话为“敲白地”。“花鼓戏久干例禁，今闻四明公所后之荒地上，又有男女在彼演唱，如《双望郎》、《拔兰花》等出，种种淫亵声口，不堪入耳。虽听者半系肩挑负贩之流，及乡村妇女，伤风败俗，莫此为甚”⁴，“又迩来英租界新大桥南每夜黄昏时分，亦有花鼓戏，系搭布蓬演作，男二人，一作为女，穿白洋布衫，淡蓝洋布马甲，项间提痧，细长匀密。其亵态淫词，难以言述。观者除男人拥挤外，妇女亦不可数计，履舄交错，殊属不

¹（清）余治：《得一录》卷十一之二《禁止花鼓串客戏议》，丁淑梅：《清代禁毁戏曲史料编年》，成都：四川大学出版社，2010年，第245-246页。

²（清）余治：《得一录》卷十一之二《禁止花鼓串客戏议》，丁淑梅：《清代禁毁戏曲史料编年》，成都：四川大学出版社，2010年，第246页。

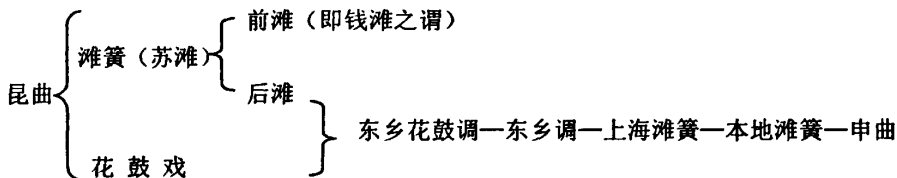
³《江苏布政司禁止元妙观内各茶坊演唱滩簧碑》，丁淑梅：《清代禁毁戏曲史料编年》，成都：四川大学出版社，2010年，第229页。

⁴《复演花鼓戏》，《申报》，1880年5月31日，第二版。

成模样……”¹，从上述二则材料中，可得出以下几个结论：花鼓戏演出场所为街头巷尾，演出时间在黄昏时分，演出组合为男子二人，由男子串演旦角，行话为“扎头髻”。这与早期花鼓戏相比，其发展出现了明显的倒退。此时统治阶级的禁令仍未解除，“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，时有一演，苟为捕房所闻，无不及时逮案”²，租界当局也不放松对花鼓艺人的迫害。花鼓戏始终都不能作为一种合法的艺术形式进行正当的演艺，于是改变剧种的称谓成为花鼓戏艺人势在必行的求生手段。

在花鼓戏进入上海之时，苏滩已风靡一时，花鼓戏艺人鉴于苏滩受观众欢迎，对经济收入有利，并且苏滩有一些与花鼓戏相同的剧目和小调，“即采取滩簧（即苏滩）中之后滩，与花鼓戏之性质，而造成‘本地滩簧’，……简称之曰‘本滩’”³。将本滩之产生系统，列表如下：

表 1—1 本滩的产生系统



程云：《申曲考》（五），《申曲画报》，1940年2月23日，第七五号，第三版。

花鼓戏改为本地滩簧之后，在十九世纪末，“以许阿方、胡兰卿为代表的先辈艺人，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”⁴，“茶资（票价）由制钱40文涨到60文”⁵，逐渐扩大了观众面，为本滩在城市立足打下了基础。辛亥革命之后，大中型的游艺场在上海市区各处兴建，1916年天外天游艺场开业，丁少兰和陈阿东进入演唱，这是本滩第一次进入游艺场演出。游艺场的建立，为本滩的发展提供了新的演唱阵地。

¹ 《淫戏类志——禁花鼓演唱》，《申报》，1881年9月30日，第二版。

² 王利器主编：《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页。

³ 程云：《申曲考》（四），《申曲画报》，1940年2月20日，第七四号，第三版。

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》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年，第7页。

⁵ 周良材：《百年沪剧沧桑》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第6-7页。

表 1—2 1916—1938 年沪剧演出场所发展概况

演出场所	演出时间
天外天（游乐场）	1916—1917 年
云外楼（游乐场）	1916 年
绣云天（游乐场）	1917 年
劝业场（游乐场）	1917—1919 年
先施乐园（游乐场）	1918—1919 年、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
梵皇宫（游乐场）	20 世纪 20 年代
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
新新花园（游乐场）	1930—1934 年、1936—1938 年
天济舞台（申曲场）	1930 年
东方书场	1930—1932 年、1937—1938 年
永乐园（游乐场）	1932 年
福安公司（游乐场）	1933—1937 年
徐园（游乐场）	1933 年
奥飞姆大戏院	1933 年
大千世界（游乐场）	1934 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，上海：上海艺术研究所，1986 年。

上述表格资料是通过班社在报刊刊登的广告信息中所得，但也能在一定程度上反映这一时期沪剧发展的基本面貌。在 1934 年之前，沪剧曾先后在 27 个演出场所进行演出，分为茶楼书场、游乐场、剧场等，演出时间不一，有的只有短短

几个月,但有的持续时间很长,如在先施乐园、新世界、永安天韵楼、大世界、小世界等游艺场演出时间在五年以上。上海游乐场的开设,为申曲得以发展和自新提高了极好的机会。本滩在以游乐场为演出阵地后,更获得了与南北戏曲、曲艺等进行交流、相互借鉴的机会,丰富了本滩的艺术表现能力。

二 上海市申曲歌剧研究会成立的原因

一二八事变后,政府对社会组织的要求越来越严格,尤其是娱乐组织。因此在申曲界同仁的呼吁努力之下,上海市申曲歌剧研究会于1934年11月28日成立,它的成立主要有以下几方面的原因:

(一) 20世纪初戏曲改良运动的影响与20世纪二三十年代上海娱乐业的繁荣

在20世纪初,中华民族处在国难当头的时刻,涌现出了一批倡导戏剧改良运动的先进知识分子,其中绝大多数并不是戏剧界人士,而是“一批站在时代前列、关注民族命运的知识分子”¹,“他们强调戏剧的社会作用,主张通过戏剧开启民智,进行政治变革”²。在改良戏曲的实践中,涌现出了一大批新创作的作品,以传奇、杂剧最为引人注目。这些作品以密切关注社会现实,及时反映社会现实,针对重大事件进行发言为主要特点,主要有以揭露社会现实为主的现实题材、以表达爱国志士情感为主的历史题材和以表现外国革命者为主的外国题材等作品。而在上海戏剧舞台上活跃的是海派京剧,柳亚子把从事改良的“南部乐都”,称之为“梨园革命军”³,海派京剧改良的大本营是“新舞台”。海派京剧的改良,在艺术风格上重视可看性和灵活性,表演程式不受限制,采取来自现实生活的写实动作,舞台美术上引进声光化电等科技手段,视觉效果丰富多彩,舞台剧目触及时弊、激励国人。海派京剧的改良对上海戏剧界产生了深远的影响,沪剧也在这一影响下发展起来。此时沪剧恢复了花鼓戏时期的立唱形式,在表演艺术上,也不再不仅仅限于手面动作,逐步注意到台步、身段等形体动作,使其日益精进,“在舞台艺术方面,也开始有了整堂包括‘厅堂’、‘书斋’、‘绣房’、‘草舍’、‘山水’、‘郊野’等画面的软体布景”⁴,尽管演出剧目还是花鼓戏时期所积累的传统老戏,与京剧的舞台艺术相比,是不可同日而语的,但在沪剧史上已经是很大的进步。

20世纪20年代是上海戏曲历史上的一个重要时期,也是沪剧艺术的重要发展阶段。“在这以前,流入上海的地方戏曲,形式非常简单,演出场所大多是街

¹ 《上海百年文化史》编纂委员会编:《上海百年文化史》第二卷(上),上海:上海科学技术文献出版社,2002年,第569页。

² 《上海百年文化史》编纂委员会编:《上海百年文化史》第二卷(上),上海:上海科学技术文献出版社,2002年,第570页。

³ 柳亚子:《二十世纪大舞台发刊词》,见《柳亚子选集》,北京:人民出版社,1989年,第53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》,第2集,上海:上海艺术研究所,1986年,第8页。

头巷尾。即使进茶园、游乐场,也只是采用‘一桌两椅’的坐立唱形式,无法进入上海的主流商业演出剧场,其地位和影响都很有限……从20年代开始,随着整个社会对于剧场文化娱乐消费需求的增大,一些新的演出场所逐渐建立,在京剧等主流戏剧进入更大规模的新建演出场所后,也为其他戏曲的发展留出了空间。”¹20世纪20年代开始,本地滩簧已改名申曲,申曲艺人开始从评弹、文明戏、京剧中改编和移植剧目,到20年代后期,这类戏已经成为申曲剧目的主流,沪剧的幕表制也在这一时期开始推行,并逐步建立起编导队伍等,申曲的发展又进入了一个新的历史阶段。

从1927年上海特别市政府成立到1937年日军侵略上海,这一时期是上海历史上相对稳定的一段时期。此时的上海是远东最大的城市之一,政治相对稳定,经济比较繁荣,文化日益昌盛,被誉为“东方的巴黎”,“极其众多而密集的人口、特殊而安定的租界环境、陆续引进的近代物质文明、人际关系疏离的移民社会、无所不在的帮会势力、相继而至的新型文化人等促成了上海繁荣昌盛的娱乐业。”²除此之外,上海的交通机关日益完备,上海的文化机关日益发达,“三百几十万人讲着的上海话,跟着也就日益扩大其势力,而与北平话已并驾齐驱。或者竟可以说已打倒北平话了,因为上海时时刻刻在创作新话,在输入新话。而此种上海新话,借无线电、电话、电报、报纸、火车、飞机、轮船、汽车、书籍等等,而传播于全国”³,申曲用地道的上海方言来唱,有这样的语言优势,加之申曲的不断进步,为申曲歌剧研究会的成立打好了语言基础与物质准备。

(二) 沪剧艺人的艺术生涯艰辛

在上海市申曲歌剧研究会绘制的《先辈图》中,可以发现姓“贵”的特别多,如贵金钟、贵金根、贵杏乡等,这其中包含的是沪剧艺人的血泪史。“原来有些先辈,虽然从艺多年,乃至几十年,同行们却都不知道他们的真姓,只晓得他们的绰号叫麻皮雪春、水果景唐、赤鼻头掌生等等。”⁴后辈在制作《先辈图》,排列姓名时,认为再用绰号,似为不雅,不得已就用“贵”字代姓,可见他们当年的社会地位是何等卑微低下。

19世纪末,花鼓戏进入上海时,被公认为沪剧祖师爷之一的许霭(阿)方与花鼓戏艺人经常活跃于上海各县乡镇,偶尔也在市区新北门、廿三铺、十六铺一带流动卖艺,但屡次遭受官府的拘禁捉拿,没有固定的演出场所。后赵小和开设升平茶园,邀许阿方、水果景唐、庄羽生等人登台演出,由于地处租界,有洋人庇护,清政府奈何不了他们。“到了年底,许阿方突遭袭击,主要是这天演出

¹ 熊月之主编,熊月之、张敏著:《上海通史》第6卷《晚清文化》,上海:上海人民出版社,1999年,第211-212页。

² 翟辉:《20世纪二三十年代上海的娱乐空间及其分层研究(1927-1937)》,华东师范大学2008年硕士学位论文,第7页。

³ 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,第198页。

⁴ 周良材:《百年沪剧话沧桑》,中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会:《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》,上海:上海人民出版社,1989年,第142页。

对子戏《磨豆腐》，内容是恶霸小金和破坏豆腐工人潘大芳与洗衣姑娘的恋爱，最后给潘狠狠揍了一顿。情节虽属简单，但触怒了一大帮象戏中小金和那样的流氓，于是以男演员赤膊演出‘有碍风化’为由，集中警察、包打听包围茶楼，捉拿演员，飭令停业，许阿方等最终被驱离上海。若干年后，先辈艺人唐春林在法租界‘吉祥楼’演出时，因‘扎头髻’（沪剧行话，即男扮女角），亦以‘有碍风化’罪论处，押送出境。”¹20世纪初，王筱新也曾被官府以“淫唱花鼓”的罪名关进衙门，在20世纪30年代，丁是娥在杭嘉湖地区走江湖时，有一回扮演折子戏《剪发卖发》中的悲旦赵五娘，因情节逼真，表情丰富，“引得观众席里飞来许多铜板。好心的观众把铜板丢到我身边。但是，那些嬉皮笑脸的‘歪戴帽子’，却存心扔个把臭钱来耍弄我，还油腔滑调叫嚷：‘爷叔赏依一把铜板，快点磕几个响头！’台下有的家伙把两个铜板用茶水一蘸，合成湿漉漉的‘双铜板’，投掷到我的脸上，我害怕眼珠被打瞎，又不敢用手捂住双眼……只好用双手在眼前左右晃动，略为挡一挡。但是这个动作看起来有点象摇手，观众席里怪话又来了：‘铜板勿要了是口哉？’我只得把手放下来，任凭铜板砸来，我疼痛难忍，却还向他们‘四跪八拜’表示谢忱。地痞们竟然哈哈大笑，说‘真有趣，赵五娘变成花脸哉’。”²申曲艺人们不仅受到封建统治者的镇压与拘禁，还要受到地痞流氓的欺辱，社会地位之低可见一斑。建立一个团结有力的组织，来维护他们的权益是刻不容缓的。

（三）振新集的建立并未起到应有的作用

“花鼓戏因为淫秽而常被禁止。花鼓戏虽常被查禁，因为民众爱听而终于不绝。所以禁者自禁，唱者自唱。”³有识之士认为禁止演唱不是积极的方法，只有改良花鼓戏，才是正当的方法。于是，1913年，吴馨任上海县县知事时，委李绮为上海县通俗教育事务所主任，组织通俗宣讲团，对民众进行资产阶级民主革命的宣传教育，提倡文化改良，革除封建陋习弊俗，其中就有“改良花鼓”一项。1914年，前辈艺人施兰亭、邵文滨、胡雪昌、马金生、陈阿冬等也亮起“改良”的旗帜，发起组织民间艺人的群众团体“振新集”，“带头废弃传统老戏中的若干淫秽剧目，如《王长生》、《何一帖》、《驮过桥》等等，取得一定的进步成果”⁴，并第一次提出以“申曲”这个称谓来取代“花鼓戏”、“本滩”。为什么其组织要称为“集”，剧种改称为“曲”呢？这是因为“当时京剧与昆曲，在上海被公认为骚人墨客、巨贾买办等上层人物所欣赏的‘阳春白雪’，地位高于其他地方戏

¹ 周良材：《百年沪剧话沧桑》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第143页。

² 丁是娥：《终生追求矢志不渝》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第164-165页。

³ 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，第188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》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年，第3页。

曲。而‘遏云集’、‘雅歌集’等等组织又属沪上响当当的京昆票房、社团”¹，沪剧此刻之所以称为“集”，称为“曲”无非是附庸风雅，欲抬高自己身价，与之同起并坐，更无声地宣告，这个剧种不应属于通俗宣讲团管辖，其用心实为良苦。

1914年《申报》刊载《改良花鼓准予开唱》一文，文曰：“南市第一区境内德兴楼茶馆拟附设改良滩簧，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，准予开唱，给发执照矣。”²由此可见振新集对滩簧的改良取得一定成效，得到社会各界的赞扬。改良滩簧进入游艺场演出，开始了它的繁荣时期，1914到1918这几年中，本滩掀起了一个艺术竞争的新局面，“我们从报刊游艺广告中，看到了诸如‘申滩时调’、‘改良时曲’、‘改良本滩’、‘时事本滩’、‘改良戏曲’等等标新立异的称谓”³。然而到20世纪30年代，仍然有一些不良分子在演出淫秽剧目，“自从上海申曲优秀份子施兰亭、王筱新等发起改良内容，铲除淫词，大致比较雅驯得多，无奈有些不良腐化份子，不懂什么叫做有碍风化，粗俗秽褻，依然无所不用其极，于是动遭当道深恶痛恨，三令五申的到处查禁在案，最近吴县公共娱乐审查委员会常务委员陈质君、邹竞、吴耀章又联衔重申禁令，雷厉风行，旨在强制该项恶劣游艺的死命……”⁴。原文摘录如下：

吴县公共娱乐审查委员会 为禁申曲通告各娱乐场

为通告事查上海本滩一名申曲，词类多秽褻，表演又极佻□导人以恶，于社会风化所关至巨。早经查禁有案兹据审查委员报告，此间各娱乐场所，仍由阳奉阴违巧立名目公然演唱情事，查各该场所，具呈备案原旨，显属事实不符，依据审查条例第四条第一第二项及第七条之规定，应即严予取缔等情，到会当经召集会议决定令知各该场所不准演唱申曲，如再巧立名目阳奉阴违，一经查出，立即停止营业，并函公安局吊销营业执照。在案除函公安局查照外，合行通告各该娱乐场所一体知照，嗣后如再发现演唱申曲或类似申曲之淫戏滩簧者，一经查出，立即制止营业，并吊销其营业执照，仰即毋□，特此通告。⁵

“振新集”没有起到应有的作用，在沪剧史上只是昙花一现，“申曲”这个称谓到30年代上海市申曲歌剧研究会成立前后才被普遍认可。然而，作为滩簧

¹ 周良材：《百年沪剧话沧桑》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第146页。

² 《改良滩簧准予开唱》，《申报》，1914年4月12日，第十版。

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》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年，第8页。

⁴ 《申曲在苏州的厄运》，《罗宾汉》，1931年4月28日，第一版。

⁵ 《罗宾汉》，1931年4月28日，第一版。

艺人能够自发地把各个分散的班社组织起来,加强团结,进行自卫,其历史功绩是不容忽视的。

(四) 申曲的迅速发展

本滩从农村进到城市,从受农民的欣赏到成为小市民的娱乐,其面貌有明显的改变:“(一)戏班子组成了;(二)不单是清唱而能表演了;(三)有了固定的表演地点和时间;(四)演员的参加,以致更能吸引观众;(五)剧本的加以改良,内容比较文雅和充实;(六)服装以当时流行的随身行头为主,惟旦角有时插珠花之类,戏装是极少的;(七)面部已略加化装;(八)角色只有生、旦、丑,演唱时青衣、花旦不分,小生老生无别,只在面部和装饰上略加区别……”¹。加之1913年上海市区第一家游艺场“楼外楼”建立之后,专门从事娱乐营业的场所迅速发展起来,遍布繁华市区,这也为本滩的发展提供了新的契机。本滩班社的数量迅速增加,艺人数量也在不断壮大,1935年之前主要班社发展情况如下:

表 1—3 1916—1935 年沪剧演出团体

演出班社	演出时间
丁少兰(班)	1916-1917年、1929-1931年、1934年
洪少卿(班)	1917年
邵文滨(班)	1917-1923年
马金生(班)	1917-1923年、1928年、1930-1932年
李少棠(班)	1918-1919年
吴子春(班)	1918年
孙是娥(班)	1918年、1921-1922年
新兰社(王筱新、施兰亭),又名王筱新(班),	1917年、1919年、1920-1927年
申江班	1920年
张美云(班)	1921年、1925年、1927-1932年、1934年
顾秀娥(女子申曲班)、顾秀娥(班)	1924-1925年, 1927年、1933年
少兰社(丁少兰、丁婉娥)	1924-1928年
花月社(花月英),(前期为花月英班)	1922-1923年、1924年、1928-1931年
桂英社(沈桂英),(前期为沈桂英班)	1918-1919年、1924-1925年
子云社	1924年、1926-1935年
范素珍(班)	1924-1925年
陈阿冬(班)	1924年
王新宝(班)	1925年

¹ 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,第202页。

徐润生（班）	1925 年
岳美英（班）	1925 年
张爱琳（班）	1926 年、1932 年
福英社（岳美英、石根福）	1926-1927 年
施家班	1927-1935 年
范松林（班）	1927 年
新雅社（王筱新、王雅琴）	1928-1935 年
文月社（筱文滨、顾月珍），（前期为筱文滨班）	1929 年、1932-1935 年
朱泉根（班）	1929 年、1935 年
婉社（丁婉娥）	1930-1935 年
新声社（赵月珍、顾云卿）	1930-1931 年
徐鸿声（班）	1932 年
兰英社（王兰英）	1932-1935 年
沈凤珍（班）	1932 年
中山社（徐鸿声、张丽君）	1933 年
顾泉生（班）	1933 年
金月琴（班）	1933 年
赵三宝（班）	1934-1935 年
敬兰社（杨敬文、奚素珍）	1934 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，上海：上海艺术研究所，1986 年。

从上表可以看出申曲演出班社中，除了第一代先辈艺人的努力之外，又涌现出了一批批在观众中享有声誉的新人，如施兰亭、丁少兰、邵文滨、沈桂英、花月英、王筱新、刘子云、王雅琴、筱文滨、杨敬文等。而且在申曲歌剧研究会成立之前，申曲艺人已先后建立过三十七个申曲班社，这为申曲歌剧研究会的建立奠定了坚实基础。

等到无线电播音设立起来，收音机普遍之后，许多商店请申曲班社播音做广告，因此不能到游艺场中观看的观众，在收音机里可以欣赏到了。“法商百代公司、德商高亭公司以及胜利、大中华等唱片商都纷至沓来，邀请胡兰卿、施兰亭、邵文滨、王筱新、丁少兰等灌制留声机唱片。形形色色的电台，五花八门的堂会，也遍布沪剧艺人的足迹。”¹申曲的势力，风靡一时，这为上海市申曲歌剧研究会成立打下了物质基础和广泛的群众基础。

¹ 周良材：《百年沪剧沧桑》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第 62 辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989 年，第 147 页。

第二节 上海市申曲歌剧研究会的组织概况

上海市申曲歌剧研究会于1934年11月28日成立,是由原申曲歌剧公会改组而成,比前辈艺人施兰亭、邵文滨建立的“振新集”更加成熟、严密,它是有组织有纲领的戏曲行会组织,规范了会员的行为准则,保证了会务的有序进行,在一定程度上改变了申曲界参差不齐的现状,有利于提高整个申曲团队的凝聚力和保证团体的质量。

一 申曲歌剧研究会的成立

1930年3月16日,申曲艺人成立了申曲歌剧公会,后由于一二八沪战爆发,会务乏人负责,就停顿下来。1934年7月26日,申曲同业代表会议召开,“兹为同业谋福利,既改良歌剧起见,有欣复组织之必要”¹,决定于1934年9月3日上午在小西门少年宣讲团召开第一次改选大会。上海特别市党部与教育局认为申曲歌剧公会,“系属文化团体,核与现用公会名义殊有未妥,亟应改正名称为‘上海市申曲歌剧研究会’”²,并派员监督申曲歌剧研究会的成立,委派“刘子云、陈福宝、杨敬文、陈高升、徐鸿声、沈孝临、朱泉根等七人为该会整理委员”³,10月3日整理委员会宣布就职。

1934年11月27日,《申报》刊载文章:“本市云南路申曲歌剧研究会,奉令整理,已逾三月,现定于十一月二十八日上午八时,假座小西门少年宣讲团,举行成立大会,入席会员,咸须各佩该会发给之证章,否则概不招待,凡会员之在各电台播唱申曲者,均于是日下午二时前,一律暂停,业由该会分别知照各商号矣。”⁴

上海市申曲歌剧研究会于11月28日在少年宣讲团举行成立大会,有270余人出席,其中会员共206人,在外埠演出及未能入会的申曲从业人员有很多。大会“公推施春轩、刘子云、王筱新、筱文滨、徐鸿声、杨敬文、唐春林等七人为主席团”⁵,会议议程如下:“由主席施春轩致开会词,刘子云报告整理经过及收支账目情形毕,继由市党部代表及我等相续致词,其次由该会秘书顾正致祝词,旋即讨论会章。修正共三十二条全部通过。”⁶

¹ 《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》,1934年8月-1936年10月,Q235-2-1706,上海档案馆。

² 《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》,1934年8月-1936年10月,Q235-2-1706,上海档案馆。

³ 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,第190页。

⁴ 《申曲会定期成立》,《申报》,1934年11月27日,第十一版。

⁵ 《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》,1934年8月-1936年10月,Q235-2-1706,上海档案馆。

⁶ 《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》,1934年8月-1936年10月,Q235-2-1706,上海档案馆。

表 1—4 上海特别市党部圈定执监委员名单

职务	人数	人员
执行委员	十一人	刘子云、王筱新、张文俊（即筱文滨）、施春轩、石根福、杨月英、杨美梅、徐鸿声、丁婉娥、陈福宝、陈高升
候补执行委员	四人	鲍福奎、吴祥云、沈林生、丁兰亭
监察委员	五人	唐春林、杨敬文、金泉生、张月珍、姚素珍
候补监察委员	二人	曹俊山、顾泉生

资料来源：《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》，1934 年 8 月-1936 年 10 月，Q235-2-1706，上海档案馆。

在执监委员名单的基础上，确定了本会基本职员名单，列表如下：

表 1—5 上海市申曲歌剧研究会基本职员

职务	职员	职务	职员
常务委员 （理事长）	张文俊 （即筱文滨）	组织科副主任	丁兰亭
常务委员兼 总务科主任	刘子云	训练科副主任	唐春林
常务委员兼 财务科主任	王筱新	总务科副主任	吴祥云
常务委员	施春轩	财务科副主任	陈高升
常务委员	陈福宝	宣传科副主任	杨月英
训练科主任	曹俊山	广告股总干事	韩明发
组织科主任	杨敬文	秘书兼 《申声月刊》主编	顾正
宣传科主任	徐鸿声	文书股总干事兼 《申声月刊》编辑	倪伟音

资料来源：《申声月刊》1935 年 1 月 1 日，创刊号，第 83-84 页。

上海市申曲歌剧研究会经过半年左右的筹备，在该会职员戮力同心，周详计划之下，内部组织业已非常完备，在申曲改良上的功用也逐步体现出来。中国国民党上海特别市执行委员会公函第四六八八号证明组织健全的训令，文曰：“经启者案查上海市申曲歌剧研究会业经本会派员指导正式成立，并经考查该会组织以臻健全，应着该会向主管政府机关呈请登记。”至此上海市申曲歌剧研究会正式成立。

¹ 《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》，1934 年 8 月-1936 年 10 月，Q235-2-1706，上海档案馆。

图 1—1 上海市申曲歌剧研究会成立大会全体会员摄影



资料来源：《申声月刊》，1935 年 2 月，第二期。

二 申曲歌剧研究会的会员构成分析

上海市申曲歌剧研究会于 1934 年 11 月 28 日举行成立大会之时，有会员 206 人出席大会，在外埠演出及未能入会的申曲从业员有很多。在 1935 年 1 月 1 日出版的申曲歌剧研究会会刊《申声月刊》创刊号中刊载的研究会会员录，总计有 395 名会员。而以时间推算，在上海档案馆保存的 20 世纪 40 年代中期申曲歌剧研究会公布的会员名单中共有会员 306 人。本节以上海档案馆保存的申曲歌剧研究会的会员名册为准，来探讨会员的发展概况。

在申曲歌剧研究会公布的 306 名艺人中，男艺人 197 名，占总人数的 64.4%，女艺人 109 名，占总人数的 35.6%，并以年龄为标准再进行划分，除四位没有登记年龄的男艺人外，其统计如下：

表 1—6 申曲歌剧研究会会员年龄划分统计表

年龄段	总人数	性别	人数	所占比例
14-20 岁	47	女	36	76.6%
		男	11	23.4%
21-30 岁	118	女	45	38.1%
		男	73	61.9%
31-40 岁	79	女	21	26.6%
		男	58	73.4%
41-50 岁	31	女	6	19.4%
		男	25	80.6%

51 岁以后	27	女	1	3.7%
		男	26	96.3%

资料来源：《申曲歌剧研究会会员名册》，Q6-5-570，上海档案馆。

从总体上看，会员年龄分布大范围是在 21 到 40 岁之间，总共 197 人，占总人数的 64.8%，这一时间段正是艺人表演生涯的黄金年龄，有一批有技艺、有活力、喜欢演戏的艺人们活跃在沪剧舞台上，像王盘声、顾月珍、邵滨孙、向美玲、杨美梅、石筱英、解洪元等新晋艺人的崛起，为沪剧的发展注入了新的力量，也是 40 年代沪剧界大发展的主要原因。

以年龄划分阶段来看，女艺人随着年龄的增长所占比例越来越小，而男艺人却恰恰相反。14 到 20 岁之间的艺人大都为各剧团的学徒，“本会会员收领学徒不论男女……年在十四岁至二十岁之间，身家清白并须得到家长之书面允许”¹，但为何以女孩子居多？这主要是由于一个非常贫穷的家庭背景结合重男轻女的社会价值观念的现实所决定的，贫穷家庭寄希望通过女儿学艺来贴补家用，维持基本生活。21 到 40 岁之间女艺人所占比例较高，这一年龄段也是女艺人发展的黄金时期。在对 1939 年沪剧剧团发展概况进行总结的基础上，沪剧剧团的领导人多为男女搭档，或是夫妻关系或是合作关系，卫鸣岐与石筱英建立鸣英剧团，施春轩与施文韵组建的施家剧团，杨敬文与丁慧琴夫妇成立的敬文剧团，杨美梅与奚惠珍合作成立正谊剧团，朱泉根与张美云合作的新光剧团，张丽君建立的丽君剧团，王筱新与王雅琴合作建立的新雅社等，可看出沪剧女艺人已经加入到沪剧剧团领导人的行列，对于组织剧团与改良沪剧，都参与其中。此外，女艺人为了获得技艺认同，展示自身才华，常争取主要角色，博得观众的认可，获得了声誉与威望，社会地位得到提高。

表 1—7 申曲歌剧研究会会员籍贯统计表

籍贯	人数	籍贯	人数	籍贯	人数
上海	179	江苏	18	浙江	5
江苏宝山	4	江苏常熟	1	浙江杭州	1
江苏崇明	2	江苏川沙	6	浙江湖州	1
江苏南翔	2	江苏无锡	7	浙江宁波	6
江苏奉贤	1	江苏武进	3	浙江平湖	1
江苏南汇	7	江苏南通	1	浙江绍兴	2
江苏嘉定	2	江苏吴江	1	山东	1
江苏镇江	3	江苏松江	13	江西	1

¹ 《上海市游艺协会沪剧研究会会规草案》，1946 年 3 月，Q6-13-191-1，上海档案馆。

江苏吴县	36	安徽	1	云南澄江	1
------	----	----	---	------	---

资料来源：《申曲歌剧研究会会员名册》，Q6-5-570，上海档案馆。

从上述资料可总结出，上海市申曲歌剧研究会会员构成中上海籍 179 人，占总人数的 58.5%；江苏籍 107 人，占总人数的 35%；浙江籍 16 人，占总人数的 5.2%；山东籍、江西籍、云南籍、安徽籍各 1 人，大多数艺人为上海本地人、江苏人。沪剧最初是借鉴苏滩发展而来的，“说白均用土语”¹，其中“土语”即吴语，“江南无数的县镇，凡是属于吴县方言范围内的，南至松江嘉兴，西至昆山苏州，北至崇明，东至浦东海滨，这是申曲方言剧具有无限潜势力的地方”²，也是沪剧艺人主要来源地。上海本地艺人占有地理优势，沪剧通过电台传遍到上海的大街小巷，他们是从小耳濡目染。而江苏籍人士大多属宝山、崇明、南汇、吴县、川沙和松江等地区，这些地区与上海紧邻，沪剧剧团也经常到外埠进行演出，文滨剧团全体同人于 1940 年 7 月曾赴苏州客串一周，文滨唱片也大受苏州客商青睐，而浙江地区戏剧种类主要是以越剧和绍剧为主，再加以五里不同音，十里不同调，浙江与上海虽同属吴语方言区，但在发音咬字上还是有差别的。

表 1—8 申曲歌剧研究会会员学历分析表

姓名	艺名	年龄	学历	经历
侯国廷		41	私塾	研究沪剧二十一年
刘子云		52	私塾	
王筱新		50	私塾	研究沪剧三十二年
顾桂山		36	小学	研究沪剧五年
顾泉笙		56	小学	研究沪剧三十二年
何桂芳		35	小学	研究沪剧十年
江椿柏		34	小学	研究沪剧三年
金子样		30	小学	
沈锦文		54	小学	研究沪剧二十九年
石根宝	石良	24	小学	
王陈瑛	陈梅琳	26	小学	
杨月霞		23	小学	
张娟珍		26	小学	研究沪剧九年
赵月珍		42	小学	研究沪剧二十八年
朱泉根		46	小学	研究沪剧二十年

¹ 吴申元：《上海最早的种种》，上海：华东师范大学出版社，1989 年，第 132 页。

² 《农村经济衰落外码头班子纷纷返沪》，《申曲日报》，1941 年 6 月 12 日，第九十八期，第三版。

朱文裕		19	小学	
李廷康		31	初小	研究沪剧九年
梁斌斌	冰冰	39	初小	
王卓人	沈天洪	31	初小	研究沪剧十年
叶培生		34	初小	
张一新		31	初小	研究沪剧十年
陈庆林		34	高小	
顾月珍		25	高小	研究沪剧十年
茅凤歧		28	高小	研究沪剧十一年
石筱英		29	高小	研究沪剧十八年
王盘声		23	高小	研究沪剧八年
夏福麟		38	高小	研究沪剧二十一年
陈爱珍	筱爱珍	19	初中	
陈鹤轩		38	初中	研究沪剧十八年
丁幻醒		39	初中	
顾毓	顾今才	32	初中	研究沪剧二十年
黄庆祥		不详	初中	
解洪元		31	初中	研究沪剧十五年
金嘻石		41	初中	
孔嘉滨		33	初中	研究沪剧九年
陆根发		28	初中	
秦志洪		29	初中	
沈鑫泉	侠民	28	初中	
盛美珍		23	初中	
谭莲芬	赵莲芬	30	初中	
王云龙		31	初中	研究沪剧九年
吴云楼		40	初中	
吴云珍		31	初中	
杨美梅		29	初中	
袁李氏	袁爱珠	28	初中	
张鹤亭		24	初中	
张文俊		42	初中	
张仲英	张莎因	58	初中	
赵大铨	赵云声	39	初中	研究沪剧十九年

赵凤英	何凤英	17	初中	
朱念祖	朱耳谷	56	初中	
钱逸梦		28	中学	研究沪剧八年
邵滨孙		27	中学	研究沪剧十二年
施春轩		45	中学	研究沪剧二十四年
孙永麟		27	中学	
卫鸣岐		32	中学	研究沪剧十六年
杨敬文		43	高中	研究沪剧二十一年

资料来源：《申曲歌剧研究会会员名册》，Q6-5-570，上海档案馆；《上海市社会局关于上艺剧团设立登记事文件》（1945-1949），Q6-13-198，上海档案馆；《上海市社会局关于正艺剧团设立登记事文件》（1945-1949），Q6-13-207，上海档案馆；《上海市社会局关于施家第一、第二沪剧团设立登记事文件》（1945-1949），Q6-13-217，上海档案馆；《上海市社会局关于华光沪剧团设立登记事文件》（1945-1949），Q6-13-225，上海档案馆；《上海市社会局关于中艺沪剧团设立登记事文件》（1945-1949），Q6-13-226，上海档案馆。

在对上述材料进行分析整合之后，获得申曲歌剧研究会 58 名会员的基本信息。其中初小为初级小学，是小学一到三年级，高小是指小学四至六年级。因此，本文把初小、高小和私塾都纳入小学范围，总计有 28 人，占 48.3%，中学学历总计 29 人，占 50%，高中学历 1 人，占 1.7%，这仅仅是这 58 名会员的学历比较，因没有全部会员学历情况的资料，不能对申曲歌剧研究会的总体情况进行分析。

“1946 年，上海市民中受高等教育者有 2.14%，受中等教育者有 11.10%，初等教育者有 27.57%，沪地人口规模大，其大中小学生的绝对数量远高于中国其他城市，在数量上一定程度的集中形成了相对近代教育人口的‘高地’”¹，与 1946 年上海市民受教育程度相较而言，沪剧艺人在初等教育与中等教育方面还是占有优势的。

最初进入上海的沪剧艺人，学识水平较低，1914 年发起组织“振新集”，倡议改良本滩，但因为当时艺人文化水平很低，整顿剧目很难开展，难以发挥作用，而在上表中可看出，在已知的沪剧艺人学历中，小学学历与中学学历旗鼓相当，如筱爱珍、顾今才、解洪元、孔嘉滨、杨美梅、邵滨孙、卫鸣岐、顾月珍、石筱英、王盘声等一批新生代的艺人的学历水平都在高小及其以上，并且学艺年龄都在十年左右，其中石筱英十一岁、顾今才十二岁时开始学习沪剧，邵滨孙每逢别人演出，“就在一旁揣摩摹仿，默记于胸……从沪剧前辈王筱新、施春轩身上汲取艺术养料，从王美玉、王曼君、王呆公处借鉴文明戏表演手法，从众多京剧演员那儿学习身段、动作和唱腔”²，不断进行艺术积累。王盘声在学习的过程中

¹ 樊卫国：《民国上海市民文化素质略论》，“多元视野中的中国历史”国际会议暨第二届中国史学国际会议。

² 邵滨孙：《从艺岁月》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第 62 辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989 年，第 196 页。

逐渐养成了“自己动手修改唱词，自己安排唱腔的习惯”，“在乘车、走路、吃饭时，有时在睡觉时口里也会不停地咀嚼着唱腔，推敲词意，琢磨如何咬字、吐字，怎样注意口形、发声”¹，被时人称之为“王派”。顾月珍为了背熟记牢唱段“走在路上，会在电线杆上撞得鼻青脸肿，睡在床上，梦里也会哼出曲调”²，有一定的知识基础，就能够看懂幕表，记唱段，加以肯学肯练，不断磨砺自身的技艺，在沪剧舞台上大放异彩。

1940年卫鸣岐与石筱英改鸣英社为鸣英剧团，1944年解洪元与顾月珍组建了洪元沪剧团，1947年邵滨孙和石筱英建立了中艺沪剧团，顾今才建立了华光沪剧团。在40年代中期申曲歌剧研究会理监事名册中，总共20名的理监事名单上，年龄在20到40岁之间的有13人，分别是常务理事邵滨孙、顾今才、卫鸣岐，理事解洪元、赵春芳、侯国廷、陈鹤轩，候补理事张一新、孔嘉滨，监事李廷康、王卓人，候补监事钱逸梦、王盘声，涵盖了所有的职别，他们不仅是沪剧剧团的领导人，同时也是申曲歌剧研究会新一代的领导者，是沪剧舞台上新生的主力军，肩负着领导沪剧、改良沪剧、铸就辉煌的重任。

三 申曲歌剧研究会的章程解读

上海市申曲歌剧研究会成立后，第一件事情就是议决禁止演唱了八出戏，并讨论修正会章，记录为“三十二条全部通过”³，在吴企云的《申曲研究》一文中，也提到“会章共八章三十二条”⁴，并记录以下文字：

第五章会务，指出该会应办之事务如左：

一、关于同人发展事项：

二、关于会员与会员或非会员间之争议，经会员请求调解事项：

三、关于党政机关委办事项：

四、关于会员失业介绍事项：

五、关于剧本改进事项：

六、关于本会会员其他一切有益之事项。⁵

而在上海档案馆搜集到的《上海市申曲歌剧研究会章程》第五章会务，第二十四条指出本会应办之会务有：

¹ 蔡颜：《不尽浦江王盘声》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第235页。

² 解波：《著名沪剧艺术家顾月珍》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第290页。

³ 《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》，1934年8月-1936年10月，Q235-2-1706，上海档案馆。

⁴ 梁淑安：《中国近代文学论文集（1919-1949）戏剧卷》，中国社会科学出版社，1988年，第190页。

⁵ 梁淑安：《中国近代文学论文集（1919-1949）戏剧卷》，中国社会科学出版社，1988年，第190页。

(一) 阅检会务业展事项

(二) 阅检党政机关委办事项

(三) 阅检本会会员其他一切有益事项¹

会章共有七章三十三条,因此可看出这个章程与研究会初成立时所制定的会章、吴企云文章中提到的并不是同一个章程,在时间上,这个章程肯定晚于前者,是经过会员的多次商榷决定下来的,因此要比前者更进步,更能体现章程的合理性、完整性。

这则章程共七章三十三条,主要包括总则、会员、组织、会议、会务、经费和附则。在第一章总则中指出“本会以申曲歌剧界同人所组织定名为上海市申曲歌剧研究会”,本会以“联络同业感情,互谋同仁福利,保障会员应得之权益及协助推行社教提高申曲水准”为宗旨,本会“为上海市游艺协会会员受上海特别市党部之指导社会局监督”²,其中本会为上海市游艺协会会员,要求本会会员在品学修养、业务道德、劳资协议、收徒规例等方面遵守上海市游艺协会的规范。

章程第二章是对该会会员行为准则的规范,会员是本会组织的基础,本会会员分为基本会员和从业会员两种,基本会员要求为“中华民国国民,不分性别,具有申曲技能经验者”³,从业会员要求为“在申曲界担任编剧、导演及司布景、音乐、灯光、效果、服饰、口幕等职各项工作者”⁴,并规定了会员入会的手续,必须达到四点要求,“(一)基本会员须经会员二人以上之介绍并由业师之证明,从业会员则由领导者负责登记之;(二)填具入会志愿书;(三)缴纳入会费;(四)经理事会审查合格而通过者”⁵,方为研究会会员。会员是权利主体,享有“发言权、表决权、选举权及被选举权”、“有受屈事情得请求本会力争伸雪之”、“与会员发生争执时得请求本会排解之”、“子弟可入本会附设之学校半费读书”、“如遇父母妻子儿女有疾病请求本会医药顾问免费诊治”、“其他各项福利事业之享受”⁶的权利。会员也是义务主体,须遵守本会章程及决议,必须履行“担任本会推定或指派之职务、缴纳会费、接受本会之咨询及调查、按时出席各种会议、严格遵守申曲界固有之业规”⁷的义务,如若不履行这些义务者,按事实轻重有警告、处罚或取消权利、开除会籍三种处罚方式。对会员自动申请出会者,“须备具理由书,经理事会之许可方为有效,但所缴会费概不返还”⁸,凡有“(一)褫夺公权尚未复权者;(二)有兼营不正当业务者;(三)受产之宣告者;(四)

¹ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》,Q6-5-570,上海档案馆。

² 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》,Q6-5-570,上海档案馆。

³ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》,Q6-5-570,上海档案馆。

⁴ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》,Q6-5-570,上海档案馆。

⁵ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》,Q6-5-570,上海档案馆。

⁶ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》,Q6-5-570,上海档案馆。

⁷ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》,Q6-5-570,上海档案馆。

⁸ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》,Q6-5-570,上海档案馆。

有不良嗜好及无行为能力者”¹‘四情节之一者，不得为本会会员。原申曲歌剧研究会常委陈福宝“于本年七月间连续奸淫同业刘天丽，并于同月三十一日诱拐出境藏匿黄渡”²，后经上海第一特区地方法院审理供认不讳，“金谓该陈福宝身居常委竟敢如此不法行为，殊属有碍本会之信誉，且无以继续领导会员，爰经召集第四次执行委员会会议议决改推执行委员石根福接充常务委员”³。1943年1月申曲歌剧研究会在《申曲日报》上发表文章，声明：“上海市申曲歌剧研究会为整顿会员破坏会章起见，已经大会决议，嗣后任何一个会员，在其手续未了清之前，突然离开其参加的剧团，经过调解不理，就在《申曲日报》上，刊载通告，敬告任何一个剧团不得聘用，这是一种最严厉的制裁办法。”⁴并附通告二则，作为申曲歌剧研究会强硬执行会章的第一声：

张素琴

为通告事，顷据文滨剧团主任筱文滨君来函声称，敝团演员张素琴，违反本团契约，不别而行，此种情形，实犯业规，请求调解等情，本会据情，查得该会员未会具报本会。现在何处？无从通讯，为特通告全体，如欲雇佣张素琴者，须负料理一切手续之责，倘隐而不报，领导亦须同等处分，以定业规，特此通告。

郑云宝

为通告事，据鸣英剧团主任卫鸣岐函称，敝团郑云宝演员，在二月之前，不别而行，对于本团手续未清，有犯业规，望请办理等因，兹查该会员行踪不明，无法通讯，为特通告全体，在其手续未会了清之前，不得予以录用，否则录用者，负完全责任。⁵

申曲歌剧研究会章程对会员行为规范的不断强化，在一定程度上改变了申曲界参差不齐的现状，有利于提高整个申曲团队的凝聚力和保证团体的质量。

在申曲歌剧研究会召开成立大会时，由上海特别市党部圈定的研究会执监委员共二十二人，其中执行委员十一人，分别为“刘子云、王筱新、张文俊（即筱文滨）、施春轩、石根福、杨月英、杨美梅、徐鸿声、丁婉娥、陈福宝、陈高升”⁶，候补执行委员四人，分别为“鲍福奎、吴祥云、沈林生、丁兰亭”⁷，监察委员五人“唐春林、杨敬文、金泉生、张月珍、姚素珍”⁸，候补监察委员二人“曹

¹ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》，Q6-5-570，上海档案馆。

² 《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》，1934年8月-1936年10月，Q235-2-1706，上海档案馆。

³ 《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》，1934年8月-1936年10月，Q235-2-1706，上海档案馆。

⁴ 《申曲公会执行会章》，《申曲日报》，1943年1月19日，第六六六期，第二版。

⁵ 《申曲公会执行会章》，《申曲日报》，1943年1月19日，第六六六期，第二版。

⁶ 《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》，1934年8月-1936年10月，Q235-2-1706，上海档案馆。

⁷ 《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》，1934年8月-1936年10月，Q235-2-1706，上海档案馆。

⁸ 《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》，1934年8月-1936年10月，Q235-2-1706，上海档案馆。

俊山、顾泉生”¹，这与第三章第十二条规定“（一）本会由会员大会选举理事十一人，候补理事三人，组织理事会票选最多数之一人为理事长，次多数之四人作为常务理事处理日常事物；（二）本会由会员大会选举监事三人，候补监事二人组织监事会，并由监事会中推定常务监事一人，执行监察职权”²大致相同，但并未选出理事长与常务监事，后在1935年出版的《申声月刊》上，刊登的本会基本职员名单中，推选筱文滨为理事长，常务委员有王筱新、刘子云、施春轩和陈福宝四人，后陈福宝由石根福接任常务委员。在上海档案馆藏的20世纪40年代中期申曲歌剧研究会理监事名册中，严格遵守了章程中所规定的。

表1—9 20世纪40年代中期上海市申曲歌剧研究会理监事名册

职别	姓名	职别	姓名
理事长	筱文滨	候补理事	张一新
常务理事	邵滨孙	候补理事	孔介滨
常务理事	顾今才	候补理事	顾泉笙
常务理事	刘子云	监事	李廷康
常务理事	卫鸣岐	监事	王筱新
理事	杨敬文	监事	王卓人（沈天红）
理事	解洪元	候补监事	钱逸梦
理事	赵春芳	候补监事	王盘声
理事	侯国廷		
理事	陈鹤轩		
理事	施春轩		

资料来源：《申曲歌剧研究会理监事名册》，Q6-5-570，上海档案馆。

第三章第十六条明确划分了本会各科职务设置：

（一）总务科得设文书、庶务等各股

（二）财务科得设会计、出纳等股

（三）组织科得设登记、设计、调查等各股

（四）福利科得设医药、殍殓、救济等各股

（五）研究科得设剧务、宣传、审核等股

（六）交际科

（七）各科设主任一人、副主任一人，由理事会互推分任之各股设股长一人，

视事物之□得聘请专事若干人³

¹ 《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》，1934年8月-1936年10月，Q235-2-1706，上海档案馆。

² 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》，Q6-5-570，上海档案馆。

³ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》，Q6-5-570，上海档案馆。

由于所掌握研究会的资料有限，并没有涉及这方面的资料，只是在档案、报刊资料中有关于各科人事大致的介绍：

表 1—10 上海市申曲歌剧研究会职员职务

科室 \ 职务	主任	副主任
总务科	刘子云	吴祥云
财务科	王筱新	陈高升
组织科	杨敬文	丁兰亭
训练科	唐俊山	唐春林
宣传科	徐鸿声	杨月英

资料来源：《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》，1934年8月-1936年10月，Q235-2-1706，上海档案馆。

从这个表格也只能看到这一时期申曲歌剧研究会内部职务划分的雏形，并未形成一个系统。

第四、五章主要是对本会会议与会务的介绍，从第四章第二十一条可以看出，本会会议种类分为三种：会员大会、理事会和监事会，会员大会“每年举行一次，但理事会认为必要时或经会员半数以上之请求得临时召集之”¹，并且“会员大会之决议，须以会员过半数以上出席通过施行之”²；理事会“每两星期召开一次”³，常务理事会议“每星期召开一次，但遇紧要事项得临时召集之或召开监事联席会议”⁴，“监理事会之决议，须以监理事过半数出席之同意施行之”⁵；监事会“每月召开一次，但遇紧要事项得临时召集之”⁶。本会应办之会务有三：“（一）阅检会务业展事项；（二）阅检党政机关委办事项；（三）阅检本会会员其他一切有益事项”⁷。本会章程对会议与会务的详细规定，能使申曲组织更加健全，使申曲艺人与从业员在申曲歌剧研究会的领导下，团结更加紧密，共同处理会内会外事物。但由于资料欠缺，仅在报刊资料中能偶尔看到申曲歌剧研究会举行理事会，以及罗列出几项议案，至于结果如何，也不得而知，不能判断会议会务的实际情况。

第六章是对本会经费管理机制的规定，经费是行会组织会务运行的物质基础，是对行会组织各项职能的发挥有直接的影响。经费来源充裕，则组织健全；

¹ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》，Q6-5-570，上海档案馆。

² 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》，Q6-5-570，上海档案馆。

³ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》，Q6-5-570，上海档案馆。

⁴ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》，Q6-5-570，上海档案馆。

⁵ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》，Q6-5-570，上海档案馆。

⁶ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》，Q6-5-570，上海档案馆。

⁷ 《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》，Q6-5-570，上海档案馆。

行会资本薄弱,则组织简单,开展活动亦捉襟见肘。第二十五条规定本会会费分为经常费和临时费两种:经常费包括会员入会费和会员月费两部分,会员月费又分为领导与演员两种;临时费包括四部分:筹募会所基金、特别捐、全体合演会串所得收入和祖师圣诞日期筹募的基金。翼宿星君老郎祖师,一年三度的圣诞之期,申曲艺人都要到徐家汇路高恩路口陈泾庙去拈香礼拜以表尊敬。1941年7月上海市申曲歌剧研究会曾借祭拜翼宿星君老郎祖师之机而在陈泾庙举行临时会员大会,公推杨敬文为临时主席,吴飘萍记录,讨论变更征收会费办法,“凡会员月薪在三十元以内者不收,三十元至五十元者,每月五角,五十元以上至一百五十元,每月一元五角,一百五十元以上者二元,领导分五元十元两种,每月指定杨敬文,顾根林,沈麟声,吴飘萍私人负责收取,不得拖延……”¹。新方法虽经会员大会上全体一致通过,但实践状况并不理想,“各会员等,徒知享受属会施医给药、施材赠衣及一切救济之权利,而对于会费之缴纳颇多藉端推诿,延不履行,以致会库如洗碍及进行,而会员等之凡遇有年老失业冬暖号寒者、贫病交迫者急待诊视或者后萧条贫无以殓者,各常委等莫不急其所急,慷慨解囊屡以私人之力量作为会方之救济,使一切痛苦得以随时解除之,惟独会员应缴之月费依然置若罔闻,实无制裁之方法”²。因此恳请上海市社会局颁发游艺职业证,使本会会员的艺术能够随时测验并督导其进行逐步改进,并注明“凡持证人拒缴会费逾期三月者或演唱已禁各戏者均得缴销执业证”³的字样,以期达到会库充裕、会务发展的目的。1943年1月《申曲日报》刊载《申曲会通告会员填表呈照具领职业证》一文,鉴于监理事联席会议提议,申曲歌剧研究会须发会员职业证书,以便于证明,并“准于民国三十二年一月一日开始,来会具领,以正业规,而利切身,务勿自误”⁴,并附告领取会员职业证的手续规则:“(一)在开始之前,来会具领请求,发会员职业证书一纸,照表填明,呈交本会科。(二)二寸半身最近照相两张。(三)具领请求书时,须交中储券三元正。(四)须具保人一人(以本会会员资格)。(五)无职业证者,不得在本会同业中登台演唱。一经查出,须罚中储券三十元,以充救济科慈善经费。(六)尚无领导剧团登记证书来雇佣,不得参加演唱,着系违反,吊销职业证书”⁵。自此,申曲歌剧研究会开始颁发会员职业证。

上海市申曲歌剧研究会是沪剧史上第一个比较正规的戏曲行会组织,它的建立在沪剧发展历史上有重要的意义,它是申曲向沪剧转变过程中的基石,是申曲界大团结的象征。申曲歌剧研究会制定的章程,使申曲会员行为规范有章可循,保障了会务的正常运行,但申曲歌剧研究会作为一个传统的戏剧行会组织,内部

¹ 《陈泾庙中举行临时会员大集会》,《申曲日报》,1941年7月6日,第一二二期,第一版。

² 《上海市申曲歌剧研究会为颁发游艺执业证事致社会局呈》,Q6-18-312-49,上海档案馆。

³ 《上海市申曲歌剧研究会为颁发游艺执业证事致社会局呈》,Q6-18-312-49,上海档案馆。

⁴ 《申曲会通告会员填表呈照具领职业证》,《申曲日报》,1943年1月6日,第六五四期,第一版。

⁵ 《申曲会通告会员填表呈照具领职业证》,《申曲日报》,1943年1月6日,第六五四期,第一版。

机构分工并不明确，没有形成运作有序的组织体系，缺乏监督机构，使其作用不能得到充分地发挥。

第二章 上海市申曲歌剧研究会与沪剧剧团

八一三事变之后,上海沦为“孤岛”,到1938年经济迅速恢复,在研究会的监督与会员领导下,沪剧也发展起来,沪剧剧团在演出团体、空中剧场的规模都在不断壮大,开始迎来沪剧发展的新时期。此时婉社儿童申曲班的建立,为沪剧发展培养了众多人才,是沪剧史上的一枝独秀,是培养沪剧演员的摇篮。在上海申曲歌剧研究会的引导之下,各沪剧剧团都在为寻求自身的发展而进行沪剧改良,而以“沪剧界的托拉斯”著称的文滨剧团和以“新型剧团”为宗旨的上海沪剧社,也在沪剧改良方面做出了贡献,使沪剧发展成为一种能够吸纳融合多种戏剧并自成一体的剧种。

第一节 研究会会员组织的沪剧剧团概况

在上海市申曲歌剧研究会的引导下,由研究会会员组织建立的沪剧剧团数量越来越多,在电台播音上大放异彩,并且沪剧演出场所也呈均衡发展状态。而丁婉娥建立的婉社儿童申曲班虽不算完整意义上的科班,却以集中教学的方式培养了一批艺术人才。

一 沪剧剧团的蓬勃发展

进入20世纪30年代,沪剧有了较大发展,当时著名的申曲班社有筱文滨、筱月珍的“文月社”,称为“儒雅申曲”;王筱新、王雅琴的“新雅社”,称为“高尚申曲”;刘子云、姚素珍的“扶风社”,称为“改良申曲”;施春轩、施文韵的“施家班”,称为“文化申曲”等,各大班社都人才济济,大都为申曲歌剧研究会会员,有许多拿手的剧目,除单独演出之外,还经常举行会串以扩大申曲的影响。1932年一二八事变之后,民心不稳,市场萧条,游艺场和茶楼等演出场所受到很大影响,大都停演,不少申曲艺人到外埠演唱,张谷声、张美云和徐鸿声开码头到湖州、嘉兴等地演唱,夏福麟等到青浦、松江一带村、镇演出,陈鹤轩也在杭嘉湖上建立了赫赫有名的“中山社”,这不仅扩大了申曲在外埠的影响,也为申曲培养了一批优秀的艺人。1934年11月上海市申曲歌剧研究会成立以后,沪剧班社的发展概况如下:

表 2—1 1935—1938 年沪剧班社的发展概况

时间	班社数量	沪剧班社
1935 年	12	施家班、子云社、文月社、新雅社、婉社、花月社、兰英社、朱泉根（班）、顾秀娥（班）、赵三宝（班）、张冬生（班）、雅言社、品新社
1936 年	12	施家班、子云社、文月社、新雅社、婉社、花月社、丽君社（张丽君）、福英社（石根福、石筱英）、顾秀娥（班）、王雅芳（班）、雪声社（张谷声、戴雪琴）、桂英社（沈桂英、沈筱英）
1937 年	13	施家班、文月社、新雅社、桂英社、婉社、丽君社、雪声社、敬文社、琴社（丁惠琴）、桂林社、集贤社、花月社、儿童申曲班
1938 年	16	丽君社、文月社、福英社、新雅社、施家班、雪声社、子云社、婉社、集贤社、琴社、花月社、联合社、鸣社（卫鸣岐、赵素英）、儿童申曲班、张美云（班）、正谊申曲剧团（陈鹤轩、杨美梅）

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，上海：上海艺术研究所，1986 年。

这个表格辑录的只是 1935—1938 年报刊《时报》、《申报》刊登的广告所反映的活动于租界中心的一些班社的演出情况，不包括郊县在内，并不能表现出整个沪剧班社整体的发展面貌，但在一定程度上也反映出沪剧班社是在不断更新换代、发展壮大的。

1937 年 8 月 13 日，淞沪抗战爆发，日寇在虹口、南市、沪西、闸北等地奸淫烧杀，建筑物破坏殆尽，给上海的社会、经济和文化造成了空前的灾难。有学者认为“日本发动的侵略战争毁灭性地破坏了上海近代化的进程”¹。租界当局遂告“中立”，外侨、大地主、大豪绅等纷纷涌入这个“中立”区，同时“四乡沦陷，来沪避难及求生者日众”²，到“1938 年下半年，上海租界人口已从战前的 167 万猛增至 400 多万，并构成空前规模的消费市场”³，经济迅速恢复。上海大众娱乐在这一刺激下迅速繁荣起来，京剧、越剧和话剧等都不同程度的有所发展，而以表现都市社会生活见长的沪剧，因地域优势也获得发展的先机，“百行百业，均形特殊发展，那么申曲界亦不能例外，各申曲剧场，生意兴隆，日夜售座，无场不满，以今例昔，大有一日千里之感。”⁴此外，各班社在申曲歌剧研究会督促下也陆续改称剧团，如施家班改名施家剧团，文月社改名文滨剧团，敬兰社改名敬文剧团等，剧团成员也扩展到三、四十人。申曲剧团以独立的姿态，出演于各个剧场，“文滨剧团之登台于恩派亚，施家班之登台大华及福英社之演

¹ 熊月之等主编，张培德、王仰清、廖大伟著：《上海通史》第 7 卷《民国政治》，上海：上海人民出版社，1999 年，第 337 页。

² 《申曲进展及价值谈》，《申曲画报》，1940 年 5 月 18 日，第一〇二号，第三版。

³ 熊月之主编，潘君祥、王仰清等著：《上海通史》第 8 卷《民国经济》，上海：上海人民出版社，1999 年，第 362 页。

⁴ 《申曲进展及价值谈》，《申曲画报》，1940 年 5 月 18 日，第一〇二号，第三版。

出于中南……陈鹤轩等出演上海书场……经过一个时期，新雅社亦告成立，翌年春石卫结婚，以鸣英剧团名义登台中南……”¹。本来各剧团的分别演出，是为了摆脱八一三事变后申曲低迷的发展状态，但却吸引了大量的观众，而申曲播音事业也随之大盛。

到 20 世纪 30 年代末申曲剧团的阵容在不断的扩大，以 1939 年上海的主要沪剧剧团为例：

表 2—2 1939 年上海市沪剧剧团发展概况

申曲剧团	领导人	领导者关系	演出场所	备注
子云剧团	刘子云、姚素珍 (后为奚惠珍)	夫妻 合作关系	大世界	
文滨剧团	筱文滨、筱月珍	夫妻	先后演出于恩派亚、皇后、仙乐、新都、大中华等五个场子	
合众剧团	陆月明、叶经声	合作关系		
施家剧团	施春轩、施文韵	夫妻	大中华、仙乐剧场	
施家第二剧团	施春娥		南洋大戏院、东兴剧场	与本年建立
泉根剧团 (新化社)	朱泉根、张美云	合作关系	大世界	
新光剧团	陈鹤轩、戴雪琴	合作关系	东方剧场	
鸣英剧团	卫鸣岐、石筱英	夫妻	新乐宫、中南书场	与本年建立
敬文剧团	杨敬文、丁慧琴	合作关系	新乐宫剧场	
秋声剧团	盛秋声		沪西静安剧场	
福英剧团	石根福、梅兰芳、张彩霞	合作关系	静安剧场、新乐宫、西摩剧场、大世界等剧场演出	
正谊剧团	杨美梅、奚惠珍	合作关系	大世界、新乐宫剧场	
新型剧团	叶经声、陆惠芳	合作关系	大新、西摩剧场	与本年解散
丽君剧团	张丽君		大新、大沪剧场、新世界	
一峰剧团	管一峰、管艳芳	夫妻	一乐天	
文雪社	小筱文滨、朱凤英	合作关系	永安天韵八楼申曲场	
新雅社	王筱新、王雅琴	合作关系	东方剧场	
筱英社	沈筱英、王龙生	合作关系	大新剧场	
新声社	小筱文滨		先施乐园	
联合社	顾泉笙、花月英	夫妻	永安天韵楼	
桂英社	沈桂英		大世界	与本年解散

¹ 《申曲界近几年来的一篇流水账》，《申曲画报》，1939 年 12 月 3 日，第四十九号，第三版。

雪声社	张谷声		意定剧场	与本年解散
琴社	杨敬文、丁慧琴	合作关系	大新剧场	组团五天即告解散
福音社	石根福、侯泉棠	合作关系		

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，第七一号，第一版、第二版；《申曲处团领导或台柱调查》，《申曲画报》，1939年10月7日，第三十一号，第三版；《申曲处团领导或台柱调查》，《申曲画报》，1939年10月10日，第三十二号，第三版；《申曲眷侣》，《申曲画报》，1940年1月2日，第六〇号，第三版。

在1939年，主要有24个沪剧剧团在上海发展，在这些沪剧剧团中，有先后继承发展的关系，施家第二剧团是在施家剧团的基础上分出来的；新型剧团是在筱英社初次解散之后，由叶经声负责另组剧团登台的；新光剧团是在新雅社若干基本人才的基础上，由陈鹤轩、戴雪琴带头领导的。此外，沪剧剧团中文滨剧团、施家剧团、鸣英剧团等领导人多为夫妻，夫妻档的频繁出现，既有个人情感因素，也是演出剧目、发展申曲的需要，并且沪剧剧团的领导人都为上海市申曲歌剧研究会的会员，这些剧团是在申曲歌剧研究会会员的领导下不断发展壮大的，同时也受申曲歌剧研究会章程的制约。

1939年沪剧在上海社会已经红透了半边天，在电台上更具有超然的号召力，“每日上午9至12时，下午12时至翌晨1时，都有申曲节目，而且在多家电台同时播唱，尤其在黄金时间内，全市播唱申曲的电台有中西、鹤鸣、华兴、金鹰等20余家。参加播唱的有文滨、施家、子云、鸣英等剧团以及沈筱英、顾今才、石根福、吴祥麟、姚玉翠、张爱玲、周新声、王筱新、盛秋声等。”¹专在电台演唱的艺人有孔嘉宾、崔文轩、筱秀文、宋美琴、顾美霞、鲍福奎、筱惠琴等。

1940年沪剧电台播音仍兴盛不衰，参加电台播音的剧团有：

表 2—3 1940 年沪剧剧团播音时刻表

沪剧剧团	播音时间	播音电台
王筱新领导新雅剧团	上午十一点二十分至十二点四十分	金鹰
王龙生、沈淑贞领导播音团	上午十一点二十分至十二点 下午一点二十分至二点	中美 大来
石根福领导福英剧团	下午六点至六点四十分	精美

¹ 汪培、陈剑云、蓝流主编：《上海沪剧志》，上海：上海文化出版社，1999年，第11页。

沈筱英领导筱英社	中午十二点四十分至一点二十分 下午一点二十分至二点四十分 下午两点四十分至三点二十分 下午四点至四点四十分 下午六点至六点四十分 下午六点四十分至七点二十分 下午八点至八点四十分 下午八点四十分至九点二十分 下午九点二十分至十点四十分	李树 友联 中美 明远 永生 金鹰 两友 民声 华兴
周新声领导新声剧团	上午十一點二十分至十二点 下午二点至二点四十分 下午二点四十分至四点 下午四点四十分至六点四十分 下午六点四十分至七点二十分 下午八点四十分至九点二十分 下午十点至十点四十分 下午十点四十分至十一點二十分	金鹰 中美 明远 精美 大美 建华 李树 新华
施春轩领导施家剧团	上午十点至十二点 下午六点四十分至七点二十分	华兴 中美
夏福麟、张爱琳领导播音团	上午十点至十二点 下午六点四十分至七点二十分	华兴 中美
筱文滨领导文滨剧团	中午十二点至一点二十分 中午十二点四十分至二点	明远 新新
杨敬文领导敬文剧团	下午六点四十分至七点二十分	李树
刘子云领导子云剧团	上午十一點二十分至十二点 下午三点二十分至四点 下午四点四十分至五点二十分 下午五点二十分至六点	明远 中美 明远 金鹰
卫鸣岐石筱英领导鸣英剧团	下午一点二十分至二点 下午五点二十分至六点 下午六点至六点四十分	明远 大美 新华
戴雪琴、陈鹤轩领导新光剧团	上午十点四十分至十二点 下午六点至六点四十分 下午六点四十分至七点二十分	大美 大美 东口
顾今才领导今才剧团	上午十点至十一點二十分 上午十一點二十分至一点二十分 下午七点二十分至八点	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，第六〇号，第四版。

1941年春天，租界被日本侵略者占领，“勒令日本开战国租界内的所有电台一律关闭，但允许俄国、德国、意大利等国的电台营业，于是许多本滩艺人应邀

到这些电台演唱”¹，到抗日战争胜利之后，许多电台恢复营业，沪剧艺人生意日渐兴旺，往往一日赶数家电台，沪剧播音出现了异常繁荣的影响，这不仅扩大了沪剧的影响，也拉近了沪剧与听众的关系，对培养沪剧观众起到了十分积极的作用。

沪剧在发展的过程中，除了电台演唱、承接堂会之外，舞台演出是最主要的活动形式。在 20 世纪 20 年代是以游艺场演出为主要形式，到 30 年代末沪剧开始转入正规的剧场演出，“孤岛时期，沪剧演出场所的数量不断增加，不仅原有一些电影院、说书场改演申曲，如恩派亚、大中华等，而且还新增一些专门演出申曲的场所，如申曲花园剧场和新乐宫申曲场等，最多时达 20 家。”²

表 2—4 1937 年、1946 年、1947 年上海戏曲演出场所一览表

时间	戏剧类别		平剧	越剧	江淮剧	申曲	滑稽	总数
	比例	数量						
1937 年			5	40	22	14	—	81
所占比例			6%	50%	27%	17%	—	100%
1946 年			6	33	13	11	3	66
所占比例			9%	50%	20%	17%	4%	100%
1947 年			6	30	15	10	2	63
所占比例			10%	47%	24%	16%	3%	100%

资料来源：熊月之主编，罗苏文、宋钻友著：《上海通史》第 9 卷《民国社会》，上海：上海人民出版社，1999 年。楼嘉军：《上海城市娱乐研究（1930-1939）》，上海：文汇出版社，2008 年。

从上表中可以看出在，在 20 世纪 30 年代到 40 年代末，申曲演出场所的发展变化幅度不大，所占比例在 16%到 17%之间，与其他戏剧演出场所相比，所占比例较稳定，这说明申曲的演出场所分布具有相对的稳定性，这是申曲发展已经达到成熟阶段的重要特征。

二 沪剧艺人的培养

在沪剧史上，没有像京剧史上的富连成科班、三乐社（后改正乐社）、斌庆社和昆剧史上的昆剧传习所那样规模较大、经验丰富的科班教学。从花鼓戏发展到沪剧，这个剧种的薪火相传主要是依靠学徒制的方式，据解洪元回忆：“经邵

¹ 朱恒夫：《滩簧考论》，上海：上海古籍出版社，2008 年，第 123 页。
² 翟辉：《20 世纪二三十年代上海的娱乐空间及其分层研究（1927-1937）》，华东师范大学 2008 年硕士毕业论文。

鹤峰介绍,我进了丁少兰戏班,拜侯国廷为师。当时所谓拜师学艺,先要帮老师做家务,当杂差。老师有空,教你几句,无空让你自己到台边听戏。”¹在王筱新的回忆中,也这样记述到:“起初只是唱‘开篇’、‘阳档’,难得唱开锣小戏。自己唱完,就坐在旁边认真仔细听着老师的唱做演出。”²但到1936年沪剧女艺人丁婉娥创办的“婉社儿童申曲班”(俗称“小囡班”)别开生面,轰动一时,在沪剧史上留下重要的一页。

丁婉娥,原名金小妹,出生于1905年,宝山罗店人,从小跟随父母来到上海。1920年拜丁少兰为师,入“少兰社”,丁婉娥对苏滩艺人孙是娥和蒋婉珍非常敬佩,因此,“就他俩的名字中各取一字,加上少兰先生的姓,取了个艺名——丁婉娥”³,1924年与丁少兰结婚后改班社名为“婉兰社”,后与丁少兰分手,成立了“婉社”,为上海市申曲歌剧研究会会员。

1936年,“婉社”在新世界演出时,班子里已有不少艺徒,最大的十五、六岁,最小的十一、二岁,这些孩子已教唱开篇、敲阳档和一些小戏,但申曲舞台上演出的大都为成人剧目,孩子们很少有机会上台演出,艺术上也难以提高。而当时大世界的儿童京剧班正办得风风火火,因此丁婉娥就萌生了办一个儿童申曲班的想法。“她把这一打算和熟悉的几位申曲班社的班主和主要演员商议,大家都拍手叫好,十分支持,纷纷把跟自己学戏的孩子送来,一些家长闻讯也带着子女来要求加入,没几天就聚集了二三十个。”⁴“婉社儿童申曲班”在1936年秋正式开张。

婉社儿童申曲班在成立之初,只有丁婉娥一人主持,“班主任、老师以及演出事务的管理,都由她一人兼办”⁵,后邀请了功底扎实的胡锡昌、严福生和鲍福奎等老艺人,胡老师教唱,严老师会武功,教一些简单的身段动作,由陈嘉麟拉胡琴。丁婉娥要求小艺人们不仅要学会唱、学会表演,还要求每人都要学会演奏一两件乐器。

办小囡班,最重要的是演出场所,正式剧场是进不去的,主要是因为小囡班没有社会影响力,而剧场首先考虑的是业务收入。在王筱新的帮助下,小囡班在天韵楼游乐场登台献艺,因为游乐场是卖通票,小囡班的表演不会影响整个场子的营业,天韵楼的老板答应让小囡班来尝试,但必须遵照他的要求,“只能唱日场,试唱期间车饭自理”⁶,就是说让小囡班没有报酬地演一段时间,丁是娥为

¹ 解洪元:《雪泥鸿爪印草台》,中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会:《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》,上海:上海人民出版社,1989年,第178页。

² 王雅琴口述,张剑菁记录整理:《回忆王筱新》,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,第32页。

³ 丁婉娥口述,周靖南、于秀芬记录整理:《婉兰社、儿童申曲及其他》,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,第95页。

⁴ 茅善玉:《沪剧》,上海:上海文化出版社,2010年,第62-63页。

⁵ 汪秀英:《沪剧生涯十忆》,中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会:《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》,上海:上海人民出版社,1989年,第252页。

⁶ 茅善玉:《沪剧》,上海:上海文化出版社,2010年,第64页。

了给小艺人们一个直面观众的机会而忍气吞声。小囡班各个行当齐全，乐队也是由儿童担任，“这些稚气未退，无牵无挂，不知天高地厚的孩子集合一起，嘻嘻哈哈，蹦蹦跳跳，好不有趣……满台都是十几岁的‘小萝卜头’，穿上戏装，生、旦、净、丑行当齐全，粉墨登场演出成年人的戏，颇能吸引观众”¹。小囡班在天韵楼的演出一炮而红，后被大世界老板黄金荣知道后，便到大世界共和厅演出，那时大世界是申曲的大本营，辟有“申曲”专场，筱文滨、施春轩、王筱新等班子经常轮流在此公演，观众想看戏，除门票二角外，还须另购一角申曲场票，而楼下的小囡班，可以不另外购票。因此想看申曲、又想省钱的观众就纷纷拥向小囡班。

婉社儿童申曲班的小艺员有二三十人，女孩子有小小婉娥、小月明、小秀英、丁亦娥、丁月娥、丁幼娥、丁兰娥、丁贞娥、杨飞飞等，男孩子有小秋秋、小介林、筱福田、吴旭文等，还有小阿顺、小嘉生、王春松等打琴、胡琴的小演奏员。这些名字大都为艺名，其中小小婉娥是丁是娥、小秀英是汪秀英、丁兰娥是筱爱琴、小秋秋为杨步青、小嘉生为朱介生等。

图 2—1 婉社儿童申曲班演出《火烧百花台》剧照



图为 1938 年儿童申曲班演出的《火烧百花台》剧照，后右二为丁是娥，后右三位汪秀英，左跪者为杨飞飞。资料来源：茅善玉：《沪剧》，上海：上海文化出版社，2010 年，第 62 页。

小囡班出名后，丁婉娥并没有放松对孩子们的教学。每天上午教戏、学戏、排戏，“除了传统的对子戏、大小同场戏外，还教了新出现在申曲舞台上的《双

¹ 汪秀英：《沪剧生涯十忆》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第 62 辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989 年，第 252 页。

珠凤》、《珍珠塔》、《百花台》、《赵五娘》等一些弹词戏中的折子。上午学会的戏，小因班下午和晚上就在大世界的台上试演，接受观众检验”¹。据杨飞飞回忆：“丁婉娥老师平时教徒是很严格的。有一天，丁老师坐在当中，我和阿是娥（即丁是娥）分立两旁，戒尺就放在桌上，由阿是娥教我《摘石榴》，她一只‘肩胛’教一遍，我跟着学一遍，不清楚可以问，然后再教第二只‘肩胛’。记忆中老师要我在一天之内把《摘石榴》全部学会，于是只能晚上睡在搁楼里再向阿是娥请教。”²小艺人们每天除了上午学戏，下午或晚上表演之外，还要应付数不尽的堂会和电台节目，十分辛苦。“小家伙们有时累得直哭直跳，但由于师道尊严，不敢违拗”³，由此艺术大为精进，在成人班中没有机会演的角色，在小因班“‘山中无老虎，猴子称大王’，老爷、太太、少爷、小姐、英雄、武士、马弁、随从，什么角色都有机会演，只要你肯钻肯演，愿挑重担”⁴。

1937年八一三抗战爆发，大世界被迫停演，丁婉娥只能把这些孩子送还给他们的老师和家长，战争稍平息后，小因班曾以“演出时来，演毕回家”⁵的形式存在过一段时间，但终难维持，于1938年秋解散。

婉社儿童申曲班自创办到解散，前后仅两年左右的时间，但在沪剧史上有重要影响。对于婉社儿童申曲班的性质，《申曲画报》曾这样评论：“彼时适申曲前辈丁婉娥组织一儿童申曲剧团……可说是申曲界中一个有组织的小科班，与平剧中厉家班先后媲美而有异曲同工之妙”⁶，这一说法并不准确，第一，由于丁婉娥把关严谨，每一个进班的“小因”都有一定的艺术基础，并各有师承，进班时间也有先有后。丁是娥原是“婉社”的艺徒，汪秀英是汪彩荪的学生，当时因支援小因班而把她送来，并已经能唱开篇和小戏，杨飞飞原拜胡铁魂为师学文明戏，因非常喜欢申曲，在1938年阴历四月初八进小因班拜丁婉娥为师改学沪剧。第二，丁婉娥也无意作为科班去培训，大多为“小因教小因”，杨飞飞在初进小因班学戏时，“由儿童班里的丁贞娥教我唱一只《双人开篇》，内容从一到十，再从十唱到一”，“中午汪秀英拿了把胡琴帮我‘套傢生’，教我出口起唱只要记住一记板、二记板的特征，日场就上台唱了”⁷。虽然婉社儿童申曲班并不是正规的科班教学，但它也为沪剧界培养了一批艺术人才，在小因班中，俨然是小台柱的丁是娥，日后成为沪剧界的领军人物，以反串陆雅臣为一绝的汪秀英，日后独树

¹ 茅善玉：《沪剧》，上海：上海文化出版社，2010年，第64页。

² 杨飞飞：《向前辈老师与传统艺术学习》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第245页。

³ 周良材：《百年沪剧话沧桑》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第150页。

⁴ 汪秀英：《沪剧生涯十忆》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第252页。

⁵ 茅善玉：《沪剧》，上海：上海文化出版社，2010年，第67页。

⁶ 《最丁是娥》，《申曲画报》，1939年9月25日，第二七号，第三版。

⁷ 杨飞飞：《向前辈老师与传统艺术学习》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第245页。

一帜，创立了汪派艺术，杨飞飞创立了杨派艺术，进小囡班最晚、年龄最小的筱爱琴也在日后以一出《星星之火》风靡沪剧舞台。

第二节 沪剧剧团的改良

本节主要以传统戏班文滨剧团和新型剧团上海沪剧社为例，来探讨沪剧剧团的改良状况，说明传统戏班和新型剧团殊途同归的发展走势，体现了商业运营之下地方戏曲舞台的专业化进程。

一 筱文滨与沪剧界的“托拉斯”

筱文滨（1904-1986），原名张文俊，1920 年拜邵文滨为师，拜师当天，在一个堂会上演唱《寿星开篇》，令人刮目相看，邵文滨遂改其名为筱文滨，他的学徒生涯正式开始。拜师三天后，开始在场子里演唱，最初是唱开篇，后在戏中扮演小生角色，遂成为班中“挑大梁”的。1926 年，邵文滨离开舞台后，班社由筱文滨接手，继续带班演出。在此后的四五年时间里，班社基本在茶楼演出，当时班社人员只有十三四个，演出剧目大多为老滩簧戏和对子戏，也很少唱“堂会”。

1931 年，筱文滨与筱月珍结为夫妇，就在两个人名字中各选择一个字，正式成立了文月社，并于 1934 年双双加入上海市申曲歌剧研究会，筱文滨任理事长一职。从 1931 年文月社的建立到 1938 年 9 月改名为文滨剧团这七年多的时间里，文月社曾在恒雅书场、新世界游乐场、东方书场、先施乐园、大世界、天蟾茶楼、大新游乐场等演出。演员阵容、剧目和乐器等方面都有相应的变化。

表 2—5 1931—1939 年文月社发展变化

时间	主要演员	剧目	乐器	乐组人员
20 世纪 20 年代 末	陈阿冬、金泉笙、筱月珍、杨月英、沈桂林、奚惠珍、吴祥云等	老滩簧戏 对子戏	不详	不详
1931 年	演员增加了陆秀宝、赵三宝和杨笑声	同上	主胡、副胡、琵琶、弦子、凤凰箫	杨鸿声、杨关寿、谭金根和周根生等
20 世纪 30 年代 中期	演员增加了戴雪琴、赵月珍、程月仙、凌爱珍等	中期弹词戏 上升到主导 地位	增加了锣、铙钹等乐器	主胡是杨鸿声、杨关寿，琵琶兼笛子是周新生，敲乐器有阿六兄弟等

资料来源：筱文滨：《我的自传》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第 62 辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989 年。邵滨孙口述，

智雁整理：《杂忆文月社及文滨剧团二三事》，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。

从上图不仅可以观察到演员数目的不断增加，还可以看出剧目与乐器等方面的变化，剧目由老滩簧戏向弹词戏转变，乐器方面也是在不断增加。除此以外，对艺人装扮和舞台设计的要求也在不断提高，在1932年文月社第一次进大世界演出时，当时的艺人“化妆用的是水粉。服装男的穿马褂、长衫，女的穿短袄、长裙。官老爷不分朝代，一律都穿清装”¹，在舞台方面，“布景是软片，后面是蓝色天幕。桌子、椅子上用桌围和椅披”²。到1936年，文月社第三次进大世界时，筱文滨与黄金荣商量，“利用舞台两侧的空间，搭了两个搁楼，右面坐打击乐器伴奏者，左面坐拉、吹、弹奏乐器伴奏者”³，这样就解决了演员上下场与乐组人员的矛盾。

1937年八一三事变后，上海沦为孤岛，大量富人涌入租界，市场迅速恢复，沪剧在这一时期迅速发展起来，可谓沪剧全盛时期，“剧场如雨后春笋的创设，且竞相争聘申曲班子演唱，若东方新光剧团，新乐宫之敬兰剧团，天宫之施家班”⁴，其中筱文滨、筱月珍领导的文月社在进行了一系列改革之后，在1938年9月改名为文滨剧团，“一跃而成为沪剧界‘托拉斯’，人称‘水泊梁山’”⁵。筱文滨领导文滨剧团进行改革，主要包括以下几个方面：

（一）建立团委会

在1936年筱文滨组织文月社第三次进大世界时，重金聘请了文明戏剧团里的徐醉梅、范青凤和王梦良作为创作剧目的主力。在1940年前后，陆续邀请了原“绿宝剧场”演文明戏的赵燕士、田驰、刘谦，擅长作词的乔红薇、苏丹、叶峰等十几个人进团。

到40年代文滨剧团租赁了恩派亚和大中华两个剧场，由原来的拆帐制改为租金制，剧场划归文滨剧团管理，因有两个剧场进行演出，并需要统一的管理，因此成立了剧团与剧场两套领导班子，“管前台业务的有经理室，老师自任总经理，赵信川任经理，叶志成任副经理兼总务（有关钱财、签订演职员合同、发银等事务）”⁶。筱文滨与上述编创人员组织了“团委会”，“团委会的职责主要是

¹ 筱文滨：《我的自传》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第272页。

² 筱文滨：《我的自传》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第272页。

³ 筱文滨：《我的自传》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第273页。

⁴ 《康庐杂缀》，《申曲画报》，1939年11月18日，第四十四号，第二版。

⁵ 周良材：《百年沪剧话沧桑》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第151页。

⁶ 邵滨孙口述，智雁整理：《杂忆文月社及文滨剧团二三事》，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，第49页。

讨论业务方面的事情,如剧目上演、更换、演出质量、角色名单等等”¹,每隔几天碰一次面,主要听编导人员讲戏,也可以把个人写的戏在团委会上进行讨论,大家发表意见,有涉及演员方面的问题,也可与演员交流看法,除此之外,团委会还要管理“舞台装置及管理,诸如买木料、做布景以及服装道具等”²。这一时期舞台艺术逐渐向话剧与电影靠拢,“舞台装置从软片发展到用立体布景;化妆以油彩代替过去的水粉;灯光过去只有照明灯,以后就开始用五彩灯和聚光灯;服装也根据剧情的需要添置了许多西装、旗袍、古装、清装等;道具也增加了许多,较以前更考究”³。音乐上乐器除原有的之外,又增加了扬琴、秦琴、小提琴和钢琴等,1941年文滨剧团音乐组实行改组,“胡琴卫仁卿,叶龙寿,谈荣生,琵琶周根生,弦子张新根,全体一律着河色布长衫,形色上亦极别致”⁴,“人物造型方面请了电影界的化妆师来辅导(先是宋小江,后是李亦非),舞美设计请了仲美及其胞弟仲慰等”⁵。

文滨剧团成立之初,演出还是幕表形式的,后逐渐向剧本过渡,即半幕表,“由说戏先生写好一张提纲,其中包括剧情、人物、人物关系、特定的环境等,贴在后台墙上。演员就根据上述内容到台上自由发挥”⁶。到大中华时期,受“绿宝话剧界”的影响,经团委会决定,由幕表制改为剧本制,但是此时并未真正使用剧本制,此时的幕表是比以往更加具体详细,重要的唱词都由编剧编写,词句都较以前流畅,并以文本形式记录下来,便于以后演出时作参考。

这个团委会虽然没有完整的工作方法和规章制度,属于团委会发展的初级阶段,但团委会的设立在申曲界是开风气之先,打破了“一言堂”的局面,在当时能够成立这样一个集体领导班子已实属难得,是文滨剧团的艺术创作的核心。

(二) 扩大演员阵容

文滨剧团在进入大中华初期,号称有演职人员70多人,基本演员有筱文滨、筱月珍、顾月珍、陆秀宝、金泉生、陈秀山等。1939年,王筱新、王雅琴领导的新雅社宣告解散后,筱文滨力邀王筱新、王雅琴加盟,新雅社并入文滨剧团,使剧团的实力大增。当时筱文滨所抱的是“广收名流,不搞清一色一种流派”⁷的宗旨,不惜工本,网罗各类艺人,并与所有的演职人员签订定期的合同,如“文

¹ 筱文滨:《我的自传》,中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会:《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》,上海:上海人民出版社,1989年,第281页。

² 邵滨孙口述,智雁整理:《杂忆文月社及文滨剧团二三事》,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,第50页。

³ 筱文滨:《我的自传》,中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会:《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》,上海:上海人民出版社,1989年,第283页。

⁴ 《文滨音乐组》,《申曲日报》,1941年9月7日,第一八五期,第二版。

⁵ 邵滨孙口述,智雁整理:《杂忆文月社及文滨剧团二三事》,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,第50页。

⁶ 筱文滨:《我的自传》,中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会:《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》,上海:上海人民出版社,1989年,第281页。

⁷ 筱文滨:《我的自传》,中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会:《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》,上海:上海人民出版社,1989年,第282页。

滨剧团领导筱文滨氏,鉴于奚女士不独具有天才艺术,且扮相美丽,确一上驷之材,此次特斥重金礼聘,双方于昨日上午十时,假冠生园签订合同一年,在期内所有剧场电台堂会一切参加,按奚惠珍自念四日休息一天,五日起正式参加文滨剧团在皇宫登台云”¹。筱文滨的爱惜人才,求才若渴,使文滨剧团产生了很强的凝聚力,陆续进团的艺人还有丁是娥、石筱英、顾月珍、杨飞飞、赵春芳、汪秀英、解洪元和筱爱琴等。文滨剧团当时可以称得上是人才济济,称为“水泊梁山”,在文滨剧团的全盛时期,基本演职人员在220人左右,是沪剧界规模最大、影响最广的剧团,被称之为沪剧界的“托拉斯”。

当时艺人各具特色,“老旦有沈桂英、杨月英、向美玲等;旦角有筱月珍、凌爱珍、王雅琴、陆秀宝、小筱月珍、逢爱琴、周丽丽等;小旦有丁是娥、杨飞飞、筱爱琴等;小生有我、王盘声、丁国斌、李廷康、钱逸梦(赵春芳来唱过一个月左右,后来解洪元也来客串半年,王盘声也唱过半年);基本老生有王筱新、张一新、金泉笙、陈秀山、陈松龄等”²。筱月珍与杨月英都是唱做俱佳的演员,筱月珍声音清脆响亮,唱腔刚劲有力,时人称为“刚腔”,杨月英的嗓音则是软糯动听,虽略有沙哑,但很圆润,小筱月珍歌喉清脆,宛似出谷的黄莺,沈桂林擅长徐娘彩旦和老旦,王筱新不仅能演老生,小生、老旦、彩旦都能演。

筱文滨不仅广收沪剧名流,也为沪剧青年艺人发展艺术提供了一个很好的平台。丁是娥、杨飞飞、筱爱琴、解洪元、王盘声等在当时都是新人,筱文滨当时也已收徒,先后有“徐宝奎、吴万达、邵滨孙、周云聪、沈金法、孙滨雄、王龙杰、朱滨龙、袁滨忠等”³。在文滨剧团这些青年艺人能够近距离与著名艺人接触,并从先辈身上受到启发与教育,杨月英曾对杨飞飞提点说:“演小姐要笑不露牙,走不露鞋,坐有坐法。如是娘娘旦,坐着脚交叉可以向前些,如是姑娘就要缩后些。”⁴丁是娥曾请教筱月珍怎样才能吸引观众,她回答说:“即使做七客一过路,也要想办法让看戏的人坐得住,立得牢,记得依”⁵。邵滨孙在进行艺术积累的过程中,借鉴了王筱新、施春轩的艺术形式,参照文明戏艺人的表演手法,从京剧艺人那里学习身段、动作与唱腔,并在文滨剧团这个大舞台上不断拓宽自己的戏路。“在《珍珠塔》中既演方卿,又演陈御史,还演老家人王本,甚至反串过姑母方朵花。在《何文秀》中,我演孝子杨文保,在《药茶计》中扮‘拖油瓶’张保,在《大地回春》中前演父亲,后扮儿子,在《石榴裙下》扮王立群,在《青年镜》中出任父亲一角,在《全家福》中演银行行长。在这众多的角色中,

¹ 《奚惠珍应聘文滨剧团签订一年合同下月五日登台》,《申曲画报》,1940年4月26日,第九六号,第一版。

² 邵滨孙口述,智雅整理:《杂忆文月社及文滨剧团二三事》,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,第50页。

³ 邵滨孙、孙滨雄:《沪剧宗师筱文滨》,《上海戏剧》,2004年第9期,第14页。

⁴ 杨飞飞口述,张剑菁记录整理:《向前辈老师与传统艺术学习》,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,第111页。

⁵ 丁是娥:《终生追求矢志不渝》,中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会:《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》,上海:上海人民出版社,1989年,第166页。

我力求演得贴切真实，符合人物身份。”¹在筱文滨的提携与帮助之下，一批批的青年艺人崭露头角，开始有各自的代表作，如杨飞飞在《碧海春恨》中的“投河曲”、邵滨孙在《白艳冰》中的“唐寿哭少爷”、王盘声在《碧落黄泉》中的“志超读信”和顾月珍在《空谷兰》中的“良彦哭灵”等，都成为脍炙人口的唱段。

在1941年8月10日《申曲日报》一则关于《文滨剧团今夕观》的文章中，将准备演出全部《连环计》的演员与剧中人物一一罗列出来。

表 2—6 文滨剧团今夕观

剧中人物	今之演员	昔之演员	四班会串
蔡秀卿	筱文滨	筱文滨	筱文滨
四阿姐	筱月珍	筱月珍	筱月珍
张义生	筱文滨	筱文滨	筱文滨、施春轩
蔡妻	沈筱英、王雅琴	陆秀宝、杨月英	王雅琴、姚素珍、施春娥
汪蔡氏	筱月珍	凌爱珍	施文韵
蔡渭廷	王筱新	金泉声	王筱新、刘子云

资料来源：《文滨剧团今昔观》，《申曲日报》，1941年8月10日，第一五七期，第二版。

“今之演员”是指这次演出的演员阵容，“昔之演员”是指文滨剧团原先演出《连环计》的演员阵容，而“四班会串”是由筱文滨筱月珍领导的文月社、施春轩领导的施家班、王雅琴王筱新领导的新雅社、刘子云姚素珍领导的子云社四班组织的申曲会串，从上表可看出文滨剧团的演员阵容并不次于四班会串，网罗了沪剧界众多艺术名家，对扩大沪剧的影响力，起到很大的作用。

（三）狠抓剧目建设

文滨剧团之所以能够出类拔萃，蒸蒸日上，最主要是因为狠抓剧目建设：（一）借鉴“绿宝话剧界”的办法，创设了“金牌奖”和“银牌奖”，通过比较，上演满座者得金牌奖，其目的是为了制造编导人员与演艺人员之间的竞争，调动编导的积极性，提高剧目质量。（二）提倡为演员写戏，文滨剧团此时演艺人员众多，并分两个剧场演出，因此要求编剧根据艺人不同的戏路，选择不同题材，让艺人有戏可演，“一方面减少人与人之间的矛盾，做到大家有戏演，其次演出质量也相应有了保证。因为剧本是根据演员的戏路和特长写的，故演员演出时十拿九稳，这样不但提高演员本人的声誉，同时也扩大了剧团的影响”²。（三）创作新戏，“徐范王三位是基本主脑之外，邵滨孙成为一枝生力军，他所能贡献的却是种新

¹ 邵滨孙：《从艺岁月》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第197页。

² 筱文滨：《我的自传》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第284页。

型化的申曲剧本，一切剧中的设计和手法，都有逐步的改革，徐范王三人的剧本，作风也是不同，各人有各人的专长”¹，并于1941年6月进行改组，“将全班编剧人材，分为四大系，邵滨孙为一系，徐醉梅为一系，范青凤为一系，王梦良又为一系，这四系成为一个循环，新近一个循环，演至最近公演徐醉梅编的《夜雪孤女》为止，连续四本都是时装戏，下期决定掉换观众口味，来一本清装戏……”²。（四）为能够吸引观众的眼球，在剧目题材上广征博采，古今中外的都加以吸收，借鉴京剧、评弹、电影、话剧等。（五）有一套经营理念，对剧目进行及时更调，一出戏不能因其上座率高，而无限期地演下去，“不管什么戏，不管生意多么兴隆，决不拖长演期，见好就收。理由很简单，不让戏演滥，下次再演仍可轰动，始终保持旺盛”³。以1941年、1942年文滨剧团上演的剧目为例，来看在文滨剧团全盛时期剧目的发展状况。

表 2—7 文滨剧团 1941 年 3 月到 1942 年 12 月上演剧目

时间	剧目	编导人员
1941 年 3 月 14 日	《情》	筱月珍
1941 年 4 月 15 日	《落花流水》	王梦良
1941 年 4 月 22 日	《夜半凄声》	徐醉梅、胡霜
1941 年 5 月 4 日	《好妹妹》	范青凤
1941 年 5 月 10 日	《儿女春色》	王梦良
1941 年 5 月 16 日	《雨过天晴》	邵滨孙
1941 年 6 月 2 日	《夜雪孤女》	徐醉梅
1941 年 6 月 8 日	《再生夫妻》	范青凤
1941 年 6 月 14 日	《最后一滴血》	筱月珍
1941 年 6 月 22 日	《罗帕冤》	徐醉梅
1941 年 6 月 28 日	《铁窗红泪》	邵滨孙
1941 年 7 月 5 日	《失足恨》	范青凤
1941 年 7 月 12 日	《慈母贤妻》	王梦良
1941 年 8 月 9 日	《月影情丝》	邵滨孙
1941 年 8 月 20 日	《雨过天晴》	邵滨孙
1941 年 8 月 24 日	《闺女泣血记》	徐醉梅
1941 年 9 月 1 日	《家庭地狱》	范青凤

¹ 《由简单的组织变成复杂的组织，文滨剧团管理口臻科学化》，《申曲日报》，1941年4月10日，第三十六期，第一版。

² 《文滨剧团》，《申曲日报》，1941年6月1日，第八十七期，第一版。

³ 蔡颜：《不尽浦江王盘声》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第238页。

1941年9月7日	《流动之爱》	王梦良、邵滨孙
1941年9月15日	《燕三小姐》	徐醉梅
1941年9月21日	《金钱与美色》	范青凤、筱文滨
1941年9月29日	《粉碎鸳鸯牒》	筱文滨、邵滨孙
1941年10月7日	《柳梦娘》	王梦良
1941年10月13日	《碧桃花》	徐醉梅
1941年10月20日	《凄风惨雨》	范青凤
1941年11月2日	《恨海难填》	邵滨孙
1941年11月9日	《人间地狱》	王梦良
1941年11月17日	《最后一封信》	徐醉梅
1941年11月23日	《姊妹花冢》	张冶儿、筱文滨
1941年12月11日	《顽固家庭》	王梦良
1941年12月16日	《苦怜的嫂嫂》	徐醉梅
1941年12月25日	《忐忑妇人》	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、王梦良
1942年3月5日	《谁之罪》	田驰、邵滨孙
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
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、邵滨孙
1942年6月18日	《雪海香魂》	不详
1942年6月18日	《慈母泪》	徐醉梅编
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	《沈贞娘》	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》，1941年3月6日—1942年12月31日。

在1941年3月6到1942年12月31日，文滨剧团总共上演新戏53出，除了每年的例行歇夏与年底封箱之外，平均每十天左右，就有新剧目上演，其中多以时装戏为主。在文滨剧团演出过的剧目中，《铁血红窗》改编自新华电影公司出品的陈燕燕、梅熹、朱炎的作品，《恨海难填》改编自袁牧之、陈波儿主演的电影《桃李劫》，《家庭地狱》是根据徐枕亚的《棒打鸳鸯》改编的，由于剧目常演常新，在当时深受观众喜爱，有的成为文滨剧团的保留剧目，其中有范青凤的《碧落黄泉》、徐醉梅的《冰娘惨史》、王梦良的《碧海春恨》和《寒梅吐艳》、田驰的《恨海难填》、赵燕士的《叛逆的女性》等，还有《白艳冰雪地产子》、《陆雅臣》、《庵堂相会》、《卖妹成亲》等，文滨剧团的《贤慧媳妇》和《恨海难填》还被拍成电影搬上大银幕。

除此之外，为增加文滨剧团的影响力，保证剧团经营，文滨剧团加强了组织宣传工作，不仅张贴大型海报、悬挂霓虹灯、销售说明书，而且在一些大型报刊《申报》、《新闻报》，申曲专刊《申曲画报》、《申曲日报》、《沪剧周刊》上刊登文滨剧团的消息，也曾创办《文滨戏刊》介绍本剧团的内部信息。

文滨剧团这一系列改革，并不能算完整意义上的成功，但带动了整个沪剧界的改革创新，“各个专业团体纷纷仿效他们的做法，改进舞美音乐，竞演西装旗袍戏，自觉适应都市观众新的审美需求，使申曲舞台出现了难得的繁荣兴旺的景象”¹，筱文滨与文滨剧团在沪剧艺术改革中所起的作用是功不可没的。

二 上海沪剧社的建立与《魂断蓝桥》首演

20世纪40年代初，“正是沪剧在上海舞台大放异彩的时期。尤其是‘孤岛’时期，因为战争造成外国电影输入中断，使得舞台剧异常繁荣。不少以前专门放映西片的剧场像恩派亚、卡德等，因为片源断绝，只能改作戏曲演出场所”²，同时，日本由于侵略战争急需能源，大大压缩了沦陷区的电力资源，对电影、电台等严加限制，使各个电影厂停业、电台倒闭，大批从业人员失业。此外，“平剧的高深，以及抗战后蹦蹦戏、越剧等之在上海演出，极能卖座”³，申曲界不得不进行改良，不得不进步，上海沪剧社就是在这个境遇下建立起来的。

1941年1月9日，新光大戏院老板夏连良网罗了不少著名申曲艺人，从文

¹ 茅善玉：《沪剧》，上海：上海文化出版社，2010年，第83页。

² 熊月之主编，许敏著：《上海通史》第10卷《民国文化》，上海：上海人民出版社，1999年，第214页。

³ 陈志良：《论沪剧的成长》，梁淑安：《中国近代文学论文集（1919-1949）戏剧卷》，中国社会科学出版社，1988年，第202-203页。

滨剧团聘走王雅琴、凌爱珍、解洪元，从施家剧团约请到范灵僧、赵云鸣，从鸣英剧团请到夏福麟、俞麟童、顾月珍等，建立了“上海沪剧社”。其实“沪剧”一词，并不是在这时才提出来的，1940年1月《申曲画报》上刊登浦滨楼主的《申曲曲改作风》一文，“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？”¹认为申曲不仅重视唱曲，在布景、道具、唱念做打等方面都有了不同程度的进步，已经发展成为一个较为完整的表演体系，与京剧、越剧处于同等的地位，理应把“申曲”改名为“沪剧”。

上海沪剧社于1941年1月5日在《申报》上发表成立启事：“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”²，这十二人在当时上海社交名流与娱乐界中都是知名人士，是很有势力的。“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。”³从上述文字中可以看出，夏连良不仅笼络了一批著名的申曲艺人，而且还邀请了电影界、话剧界的艺术家们来进行指导，以提高申曲演出的整体水平。

¹ 浦滨楼主：《申曲曲改作风》，《申曲画报》，1940年1月8日，第六二号，第三版。

² 《申报》，1941年1月5日，第二版。

³ 《申报》，1941年1月5日，第二版。

图 2-2 上海沪剧社隆重开幕



资料来源:《申报》,1941年1月9日,第十四版。

上海沪剧社为扩大影响,1月6日、1月7日、1月8日、1月9日陆续在《申报》上刊登广告。1月6日宣布九号起在皇后剧院隆重演出《魂断蓝桥》,并在1月7日“假座亚开电台,上海沪剧社全体名角,播送特别节目”¹,声称“沪剧”的诞生是“划时代的申曲具宣扬文化使命,创历史的沪剧随时代巨轮推进”²,认为《魂断蓝桥》是“以电影至尊杰作,用申曲艺术奏演”³,是“电影化话剧化标准申曲”⁴。1月8日的广告非常引人注目“一九四一年序幕:申曲界大革新,过去的本滩叫做申曲,今年的申曲改称沪剧。一样的申曲,异样的演出,一般的观众,眼福的不同。电影界、申曲界、话剧界联合阵线组织下上海沪剧社崛起”⁵。1月9日更是以“本社十大特点”夺人耳目:“导演电影化、剧本话剧化、表情艺术化、唱词申曲化、布景立体化、灯光科学化、服装时代化、道具美术化、化妆舞台化、配音写实化”⁶,同时还宣布标准申曲《魂断蓝桥》由“王雅琴领衔,主演阵容:王雅琴、孔嘉麟、范灵僧、俞麟童、夏福麟、凌爱珍、张谷声、程雅仙、华德山、解洪元、杨云霞、赵云鸣、戴雪琴、顾月珍”⁷,还特别指出《魂断蓝桥》是由“电影大导演严幼祥先生导演,话剧编导家戈戈先生编剧,电影置

¹ 《申报》,1941年1月6日,第九版。

² 《申报》,1941年1月7日,第十四版。

³ 《申报》,1941年1月7日,第十四版。

⁴ 《申报》,1941年1月8日,第十四版。

⁵ 《申报》,1941年1月8日,第十四版。

⁶ 《申报》,1941年1月9日,第十四版。

⁷ 《申报》,1941年1月9日,第十四版。

景家包天鸣先生置景”，“后台工作人员有舞台监督陆沉、唱词胡知非、化妆戈登、灯光凌波、效果巫悼、王即絮、音乐张冬声”。¹从上述几则广告中可观察到此时的上海沪剧社已与话剧界、电影界合作，《魂断蓝桥》除基本演员阵容为沪剧界人士外，后台工作人员大都为话剧界、电影界的从业人员，列表如下：

表 2—8 上海沪剧社《魂断蓝桥》后台工作人员

姓名	职位	简介
戈戈	编剧	又名戈定波，话剧导演，是上官云珠演艺事业上的“伯乐”
严幼祥	导演	艺华影业公司创办人严春堂之子，曾负责艺华公司制片业务，1940年后导演《刺秦王》、《观世音》、《女人心》等影片
包天鸣	置景	参与制作过多部电影，代表有《红粉盗》、《清宫秘史》等作品的置景工作，后到台湾发展，一部《董夫人》荣获1971年第九届台湾金马奖中的最佳黑白影片美术设计奖
陆介人	舞台监督	又名陆沉，是话剧界名人，是上海艺术剧团剧务部长
胡知非	唱词	最早是新剧艺人，后成为沪剧编剧，曾加入施家剧团、上海沪剧社，后转入越剧界，编导了《泪洒相思地》等剧
戈登	化装	不详
凌波	灯光	不详
巫悼	效果	不详
王即絮	效果	上海剧艺社社员，话剧演员，曾在《黑夜孤魂》、《花溅泪》、《解语花》等多部影视作品中扮演角色
张冬声	音乐	沪剧先辈施兰亭的学生，原为施春轩班中一员

资料来源：《中国电影大辞典》，上海：上海辞书出版社，1995年，第1166页。张仲礼主编：《近代上海城市研究》，上海：上海人民出版社，1990年，第1127页。寇立光、李玉芝：《台湾香港电影名片欣赏》，太原：山西教育出版社，1993年，第364页。中国电影艺术研究中心中国电影资料馆编：《中国影片大典·故事片·戏曲片 1931-1949.9》，北京：中国电影出版社，第316页。

上海沪剧社对于申曲的改革，是王雅琴、解洪元、孔嘉宾、俞麟童、赵云鸣等申曲歌剧研究会的会员们坚决支持的，“我们改良旧形式的目的当然在利用旧形式，同时使旧形式得向更高一级发展。所以我们是站在申曲的立场来改良申曲的……我们要使每个演员都有唱，这是最起码的条件。演员的动作和表情，都以现实的为原创，而且废弃‘场面’（锣鼓之类的打击乐）。在演出形式方面，我们是采用幕表的，并且有幕前戏的，因为观众曾在闭幕的一刹那，闹起来，不过这在渐次改良中，将来是可以把它取消的。灯光、布景、效果和各种话剧的舞台技术，我们都把它用进去。”²《魂断蓝桥》是话剧导演戈戈改编的美国电影，王雅

¹ 《申报》，1941年1月9日，第十四版。

² 春曦：《访问上海沪剧社》，《剧场新闻》，1941年，第10-12期，第7页。

琴扮演女主角,解洪元扮演男主角,由导演戈戈指导排练,分析剧本主题、人物特征与规定情景。第一幕戏是男主角在桥边用“葛路林年纪高半百,家中尚未娶妻房……”一段回忆往事,“我满以为十几句唱是区区小事,谁知道迟迟得不到导演的批准,导演一而再、再而三地要我重唱,理由老是三个字:不真实。这意外的打击把我几乎搞迷糊了……只好耐下心来,翻来复去地唱了近20遍,唱得额头冒汗”¹才获准通过。王雅琴在表演一出女主角赶往车站与即将奔赴前线的恋人分别的戏时,导演认为王的说话语气没有感情,“导演为我深入分析了角色的心理状态,指出这对恋人的分别可能是永别,却又没能送上,她一定是望着火车远去,心里万分凄楚和懊丧,满怀失望和痛苦回来,故而轻飘飘无动于衷的语调是不能表现她此时此刻的心情的”²,这给了她很大的启迪,又一次次不厌其烦地投入到排练中,这也让申曲艺人们认识到“唱戏要符合剧中人物的思想感情,不能为唱而唱,要唱出性格,唱出情绪”³。此时的幕表制已经被剧本制所替代,不仅把唱词固定下来,就连对话也是规定好的,这一大改革,对申曲艺人来说很不习惯。“剧团的排戏也进行了改革,采用话剧的排练方法:分析剧本、对台词、试唱腔、走地位、分幕排、总排、彩排等程序”⁴,还采取了电影话剧化的立体布景和灯光效果,舞台软片布景改为立体布景,初改时,三面布景搭好以后,艺人不知道从哪边进出场,常常闹出笑话,但提高了舞台艺术的表现形式。此外还以舞美设计必须服从戏情的需要为理由,将粉妆改用油彩妆,由电影演员严化、陈燕燕、周曼华等帮艺人们化妆,起初艺人们对脸上油彩不习惯,看到化妆师来了,便叫“殡仪馆”来了。

在陈志良的《论沪剧的成长》一文中,提到沪剧演出时的弊病,有:“(一)缺少完整、严密和统一的剧本;(二)台步身段之不讲究;(三)唱腔之单纯平淡;(四)说白之无节奏;(五)服装只有清装和时装,演清代之前的历史戏,不相配合;(六)角色不专,缺少专攻的当行之戏;(七)没有武戏和靠把戏;(八)演员尚少严格的训练;(九)文明戏色彩太浓厚;(十)采用不甚配合的西乐;(十一)‘开凉’注太多。”⁵此时《魂断蓝桥》的演出,不论在剧本、导演、灯光等方面,还是在布景、化妆、道具等方面,都还很粗糙,但较之沪剧以前的演出有重大变化。这为沪剧及上海沪剧社以后执行编导制度、演好“西装旗袍戏”、沪剧走向现代化奠定了基础。

¹ 解洪元,《雪泥鸿爪印草台》,中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会:《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》,上海:上海人民出版社,1989年,第182页。

² 王雅琴:《我的艺术之路》,中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会:《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》,上海:上海人民出版社,1989年,第222页。

³ 杨云霞口述,朱廖祖、冯春尼记录整理:《从沪剧〈魂断蓝桥〉说起》,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,第107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,第6期,第43页。

⁵ 陈志良:《论沪剧的成长》,梁淑安:《中国近代文学论文集(1919-1949)戏剧卷》,中国社会科学出版社,1988年,第203页。

在上海申曲歌剧研究会的引导之下,各沪剧剧团都在为寻求自身的发展而进行沪剧改良,取得各方面不同程度的改进。为了沪剧能够更好地呈现在观众面前,不仅在剧目上把平剧、电影和话剧等作品搬演到沪剧舞台,在舞台程式、剧本创作、服装灯光等方面也开始向平剧、电影和话剧等借鉴,使沪剧发展成为一种能够吸纳融合多种戏剧并自成一体的剧种。

第三章 研究会组织下沪剧的发展

戏剧为社会教育的基础,有使民开化的重要作用,有人把“戏剧作品当作改造社会、移风易俗的锐利武器,当作表达进步思想、鼓吹改良革命的有力工作”¹,而改良的真正意义“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”²。申曲歌剧研究会成立之后,把改良剧目作为主要任务之一,并创刊《申声月刊》,对申曲的剧本和唱词进行改编。在30年代末40年代初对申曲改良的讨论在《申曲画报》、《申曲日报》中层见叠出,在此指引下各沪剧剧团在剧本创作、舞台程式和服装灯光等方面不断进步。

第一节 研究会的主要举措

1934年11月28日上海市申曲歌剧研究会成立,主要任务是“改良剧目,调节纠纷,发展组织及关心群众福利”³,其成立后第一件事就是自动停演了八个带有色情表演的剧目,并创办了《申声月刊》。在1934到1936年间,联合四大班社举行沪剧史上颇有影响的“四班大会串”,自此申曲会串盛行一时,扩大了申曲的影响,提高了申曲的演出质量。

一 高台教化:《申声月刊》

《申声月刊》于1935年1月1日创刊,由《申声月刊》编辑委员会编辑并校阅,上海市申曲歌剧研究会出版,上海商学会印刷与发行,本刊共刊行五期,但因特殊原因,第四期、第五期是于1936年9月才刊发的。本刊主编为顾正,编辑有倪伟音、金霁岚,广告股人员有韩明发、王雅琴、王筱新、筱文滨、筱月珍、施春轩、施文韵、石根福、石筱英、陈福宝、唐春林、刘子云、姚素珍等申曲歌剧研究会会员。《申声月刊》以申曲的研究和改良为己任,是上海市申曲歌剧研究会会刊。

创办《申声月刊》的原因有二:(一)20世纪30年代的我国外受世界经济危机恐慌的袭击,内受农村经济破产的影响,内忧外患,相继煎逼,而此时,世界战争的风云笼罩着全世界,中国也不能置身事外。在此危机之秋,试观国内,“熙熙攘攘,醉生梦死者如故也,耽于声色之娱,犬马之乐者如故也,视民气,

¹ 王齐洲主编:《中国文学史简明教程》,武汉:华中师范大学出版社,2006年,第265页。

² 《关于改良申曲》,《申曲日报》,1942年1月29日,第三二七期,第一版。

³ 《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,第602页。

则民气消沉，云抵货，而外货倾销，岌岌之势未有甚于今日者也，岂九一八，一二八之创痕，已事过境迁，不复为国人记忆耶，抑我中华民族，其真无血性耶，盖以我国教育之不普及，大多数人民未能有深切之意志也。尝谓我国受强邻欺辱不足虑，丧师失地不足虑，而此大多数人民之浑浑噩噩，不识不知乃足虑”¹。此当务之急在于启发大多数浑浑噩噩不识不知的人民，使其有所警惕，而教育为立国之本，“教育之普及，首在推行社会教育，举凡戏曲歌剧，皆为推行社会教育之要端”²，因此申曲歌剧研究会要肩负起从戏剧中教育普通大众的任务。（二）申曲在过去大多是才子佳人，悲欢离合，劝善惩恶的剧本，也因其通俗易懂，适合大众口味，与其他地方戏相比更普遍更深入人心，对其印象也易于深入脑际，对于辅助社会教育，有相当的效能，但因申曲向来以口传心授为主，随着年代久远，难免失传，“本会有鉴于斯，尽量搜罗，努力研究，稍涉秽褻者改善之，跡近荒謬者摒弃之，且载诸月刊，定名申声，使人手册，得悉剧情，其有功于社会人心，移风易俗，岂浅鲜哉”³。而且在少数申曲剧本中，陈腐的剧情，空泛的意识，低级的趣味，给予大众的是麻醉的作用，对于这种陋言烂语，也亟待改良。

因此本刊，对于申曲同仁，是一个指点迷途的指南，对于社会教育，能有一些真诚的贡献，“对内，从事歌词之改良剧情之研究”⁴，尽量探讨整理，使剧情现实性增强，意识正确，避免空泛的穿插，不低卑下流，使申曲趣味浓厚而易于欣赏，至少在大众的心里，有一些新的印象。“对外，注重民智之启发，不尚理喻，不务空谈，脚踏实地的以娱乐之性质，诱导低级民众，以助教育之不及”⁵，使他们“不致永远陷在封建余孽的深渊里，灌溉一点新时代的意识给他们，必须从大众队伍里，来纠正一切意识和行动，不致像迷了路的羔羊，或者做着十九世纪的梦”⁶，应注重劝人为善，弃恶求良，礼义廉耻要分明，剧本中词句须清白，其中文字，要以浅显通俗，维持风化为原则，“既不能太深、又不能太俗，不宜过于拘谨，又不宜过于浪漫，要用雅俗共赏，庄谐并作的文字”⁷。

《申声月刊》主要有申曲剧本、申曲开篇、苏滩剧本、话剧剧本、小品文字、各种小品、短篇小说、长篇小说等栏目，主要文章多为申曲歌剧研究会会员编创或收藏的，编辑人员多为申曲歌剧研究会会员，其中有刘子云、姚素珍、徐鸿声、陈福宝、丁兰亭、石根福、王筱新、丁婉娥、花月英、顾泉生、瞿长根等老一辈申曲艺人，也有筱文滨、施春轩、施竹韵、石筱英、王雅琴、卫鸣岐、筱月珍、杨月英、杨敬文等新生代艺人，也有滑稽戏和弹词艺人，像於斗斗、俞寿石、郁霆武等。在对《申声月刊》五期报刊进行整理的基础上，统计有申曲剧本三十二

¹ 金雨山：《序》，《申声月刊》，1935年1月1日，创刊号，第2页。

² 《卷头语》，《申声月刊》，1936年9月，第四期。

³ 《卷头语》，《申声月刊》，1936年9月，第四期。

⁴ 顾正：《发刊辞》，《申声月刊》，1935年1月1日，创刊号，第1页。

⁵ 顾正：《发刊辞》，《申声月刊》，1935年1月1日，创刊号，第1页。

⁶ 顾正：《我们的话》，《申声月刊》，1935年1月1日，创刊号，第75页。

⁷ 自省斋主：《自省斋随笔》（一），《申声月刊》，1935年1月1日，创刊号，第68页。

篇、申曲开篇共八十六篇、苏滩剧本四篇、话剧剧本三篇、各种小曲和时新小曲五十九篇、小品文字二十三篇、短篇小说五篇、长篇小说两篇,其中申曲剧本和申曲开篇所占比重在一半以上。“用浅显通俗之文字,编成申曲开篇剧本等……使凡听申曲者,各手此一篇,而其内容,皆以启发民智为宗旨,其他为小说、话剧、及各种文字,无不深加考虑,多有关于辅助社教,维持风化者,以歌唱娱乐之方式,晓喻大众,而朝夕唤起爱国之观念,民众之思想,使彼懼于国难之深也,而努力团结,惕于漏卮之鉅也,而服用国货”¹。

申曲剧本和申曲开篇共 111 篇,介绍了《庵堂相会》、《败子回头》、《柴米夫妻》、《东北泪》、《陆酒鬼》、《游码头》和《周老龙叹穷》等老戏唱本。九一八事变后,东三省迅速沦陷,东北人民也陷入水深火热的生活中,在施春轩编的《东北泪》一出剧本中,华卜氏(二十九岁)唱:“金戈铁马出扶桑,野心勃勃到我邦。起事就在九一八,数小时内夺沈阳。负责官长全逃散,抱定宗旨不抵抗。”²唱出了在九一八事变时,国民党的不抵抗政策,使日本军队唾手可得东三省,老百姓为避灾荒而四处流亡。“近日来兵灾难以作营生,每日三餐难维持,一连数日饮粥浆,我与丈夫尚可忍。少民年幼泪满眶,婆婆年高近花甲,风中残烛瓦上霜,身上寒冷肚饥饿。”³描述了在战争情况下,东北人民艰辛的生活状况。华母陆氏(五十六岁)唱:“我老来不死受灾殃,既然日兵拉夫虏,吾儿切莫往外行,倘被日兵拉了去,家中老幼怎样当,迟早亦必要饿死,情愿全家同死在门墙。”⁴说明此时人民不仅要受食不果腹的艰苦生活,而且在心理上也要承受家中男儿被日本兵拉去当俘虏的厄运。剧本中也对卜诗仁这一卖国求荣,对日本人阿谀奉承的卖国贼进行了讽刺,在本剧中华国民、华卜氏、华少民和华母陆氏四口之家住在潘阳乡间的穷客堂,穿着贫民化,而卜诗仁及其姨太太住在南满车站的富丽洋房中,穿着摩登化,这样的搭配,使其之间的对比更加明显,更能体现在日本蹂躏下国土的沦丧和民众的水深火热,加深了对卖国贼的痛恶。

1932 年发生一二八事变,中国军队虽以败退而告终,但十九路军的英勇作战,也激励着国人的爱国热情,申曲界人士也不例外。

头七到来哭哀哀,日本派兵到上海,日夜装来千多万,要夺闸北炮台湾;
二七到来好凄凉,日本几次吃败仗,卫锋死脱无其数,野村无法电报打;
三七到来两面板,植田中将到上海,要用毒炮达姆弹,浏河几次又打退;
四七到来细思想,矮奴弗敢上战场,中将植田无法想,押之日兵回东洋……
七七到来哭豪陶,害我百姓顶倒灶,房子烧脱无其数,矮奴真是勿实调。⁵

¹ 金雨山:《序》,《申声月刊》,1935 年 1 月 1 日,创刊号,第 2 页。

² 施春轩:《东北泪》,《申声月刊》,1935 年 1 月 1 日,创刊号,第 7 页。

³ 施春轩:《东北泪》,《申声月刊》,1935 年 1 月 1 日,创刊号,第 7 页。

⁴ 施春轩:《东北泪》,《申声月刊》,1935 年 1 月 1 日,创刊号,第 8 页。

⁵ 顾秀英:《一二八》,《申声月刊》,1935 年 4 月,第三期,第 45 页。

一二八，上海滩，百姓受灾。东洋人，甩炸弹，想得上海。中国境，受倭人，几次三翻。十九路，把打仗事，用尽计策。我本当，去当兵，杀尽倭奴，正难我气力小，无计奈何，每日里枪炮声。飞机飞过，飞过去，飞过来，探听军情。逃难人，救得来，租界闷坐，白川贼，死脱了我心中好快活。¹

不仅反映了当时战事的残酷，在枪林弹雨下人民内心的恐慌与生活的艰苦，而且也表达了对十九路军英勇作战的敬佩。

在申曲歌剧研究会建立之后，申曲界举行四班大会串，并筹集灾难救济款，捐给灾区，此时也编创了一些赈济灾民的唱词。“说凤阳，话凤阳，凤阳年年遭灾殃，堤坝不修河水涨，田园万里变汪洋，多少人家葬鱼腹，多少人家没衣裳，奴家为着三餐饭，身背花鼓走四万。说凤阳，话凤阳，凤阳年年遭灾殃，从前军阀争田地，如今矮鬼动刀枪，沙场死去男儿汉，村庄留下女和娘，奴家走遍千里，到处饥寒到处荒。”²把凤阳从前遭受军阀抢占田地，日本发动战争，男儿奔赴战场，现今遭受水灾，人民苦不堪言的情形淋漓尽致的表现出来。

秋风秋雨愁急人，何堪愁里听悲鸣，哀鸿遍野啼声急，最重灾区算海宁。

往年是，黄梅时节家家雨，今年是，梅子黄时日日晴。

水浅河干田龟裂，农民无法插秧针，纵有几家秧插好，奈何久旱缺甘霖，禾苗枯稿奄奄死，一年希望等于零。

叹农家，春耕夏耘多辛苦，无非指望好收成，遭此天灾胡惨酷，却教何计度残生，山穷水尽无生路，农民大半变灾民。

有的是，煮土成盐权济急，怎奈又横遭容情；

有的是，典质俱穷借货绝，可怜无计可生存；

有的是，卖男鬻女延残喘，伤哉骨肉惨离分；

有的是，绝粮乏食难生活，竟致于，全家服毒尽牺牲，伤心惨目言难尽，铁石人闻也泪淋，因思筹赈难容缓，为调线索诉灾情，奉劝热心诸善士。

还有那，软心肠小姐与夫人，大家各发慈悲念，或捐米面或捐银，仁浆义粟来施赈，救救那，嗷嗷待哺苦灾民。

须知道，救人一命阴功大，苍天不负善心人，胜造浮屠塔七层。³

唱出了浙江省海宁县遭旱灾的情形，把灾害发生的原因，由农人变成灾民，把希望变成失望，生动形象的表现出来，并写出了灾民生活的艰苦，困苦无依，调动热心慈善人士、软心肠的小姐夫人等，为灾民出一份力，做力所能及的事情，

¹ 薛鸿宝：《一二八》，《申声月刊》，1935年4月，第三期，第52页。

² 施春轩：《新凤阳歌》，《申声月刊》，1935年4月，第三期，第49页。

³ 俞寿石：《劝赈》，《申声月刊》，1935年4月，第三期，第26页。

并且全文对账工整，文字上更加流畅。

1934年蒋介石提出新生活运动，以礼义廉耻为中心思想，在《申声月刊》中，也对这一国民教育运动进行宣传，“自从那年日本打上海，市面弄得大推背，经济恐慌做人难，各处农村才破产，说到农工商学兵，样样色色真为难，乡下人要拿田来种，田租加仔二三倍。今年虽然收成好，话咭亦要加关税，弄得乡下地方等勿来，大家才到上海滩。”¹对新生活运动实行之前的社会大环境进行了描述，使读者对新生活运动实行的必要性进行了解。“国民政府大人物，蒋委员长亲口说，世风日下非昔比，急须运动新生活……尊重礼义并廉耻，还宜提倡旧道德，旧道德就是新生活，新生活运动可救国。国强家齐都从修身起，莫将鸦片红丸吃，有的是终朝花天并酒地，把那有为光阴尽错失。最可叹年少青春女，好自打扮爱装饰，效学欧西摩登化，勿着丝襪膀露出。奉劝男女众同胞，一切恶习要改革，衣着饮食须注意，卫生之道为第一。欲求身体常康健，生冷东西吃勿得……”²施春轩对新生活运动进行了具体介绍，并提出了自己的看法，编成唱词，希望各界同心，共同努力。

郁庭武的《二十四年元旦开篇》一文中，把当时上海市民的生活状况用唱词的形式记录下来。

有的是，趁此闲暇聚一席，谈吐风生到酒边。
有的是，玩赏清光郊外去，风驰电击赛神仙。
有的是，傍炉相对成一局，闲敲棋子各周旋。
有的是，静坐书斋无个笔，题红得意写诗篇，兴来还把（那）醇醪饮，挥毫落纸似云烟。
有的是，相约邻家好姊妹，携手街头（像）蝴蝶穿。
有的是，爱惜良缘游览去，扶摇直上到山巅。
有的是，自嗟落魄难生活，今年可得胜去年。
有的是，满腹牢骚多愤怒，为道文章不值钱。
有的是，颠沛流离来都市，说道是，农村破产不耕田。
有的是，凌冽寒风桥畔坐，娘娘太太更可怜。
所以是，一样云霞天际里，新年旧事两难全。³

把当时富裕人家的吃喝玩乐、游山玩水与穷人的辛酸苦楚进行了明显的比较，作者希望每个人都能实行新生活运动，把新生活条件广泛宣传。

从上述几首唱词的分析可见，此时的唱段反映的内容，都是紧扣现实生活的，内容也越来越广泛，并与普通百姓生活息息相关；在唱词方面，已经是尽量避免

¹ 於斗斗：《新生活运动》，《申声月刊》，1935年4月，第三期，第18页。

² 施春轩：《新生活运动》，《申声月刊》，1935年1月1日，创刊号，第50页。

³ 郁庭武：《二十四年元旦开篇》，《申声月刊》，1935年1月1日，创刊号，第49页。

无聊的穿插,在唱词上更富趣味性,易于引起读者的兴趣。申曲歌剧研究会研究和改良剧本、辅助社会教育起到重要作用,是申曲歌剧研究会进行剧目改良的第一步。

《申声月刊》刊行之后,申曲同仁又出版发行了一些书籍,1939年鸣英剧团编创的《鸣英集》,1940年祝文豪、朱超然编的《全沪申曲集》,1943年申曲歌剧研究会编《申曲大集成》,1946年系崢编的《最新申曲大戏考》、1946年姚江居士编的《袖珍申曲新戏考》等,都是三四十年代有关沪剧剧本的著作,对沪剧剧本和开篇都有更加完整的介绍,对进行沪剧改良也有很好的借鉴作用。这些书籍的出版不仅丰富了沪剧的剧本内容,也为40年代演好西装旗袍戏打下了基础。

二 踵事增华:申曲会串¹

1934年11月上海申曲歌剧研究会成立,这是一个结构比较严密的戏剧行会组织,该会成立后主要任务之一就是发展组织和关心群众福利,并于1934年底到1936年假中央大戏院和新光大戏院,举行了三次“四班会串”,由当时被称之为申曲“四大天王”的文月社、新雅社、子云社和施家班共同参加,“他们举办这次史无前例‘大会串’的目的,一是扩大沪剧影响,二是救济贫困同行”²,申曲界的大会串是于1934年底开始举办的,是由申曲歌剧研究会发起的。从1934年到1947年曾举行过多次的申曲班社大会串,列表如下:

表3-1 1934—1947年举行的申曲会串

时间	演出单位	剧团或演员	主要表演剧目	演出场所
1934年底 -1935年	“四班会串”	文月社、新雅社、子云社、施家班 -	陆雅臣、 养肚汤、 借黄糠、 赵君祥 等几出老戏	中央大戏院
1936年	“四班会串”	筱文滨、施春轩、刘子云、王筱新	白蛇传	新光大戏院

¹ 会串一词是曲社的专有名词,当各地曲社中的曲友汇聚一堂,“联合彩串演出,称为‘会戏客串’,简称‘会串’”(吴新雷主编:《中国昆剧大辞典》,南京:南京大学出版社,2002年,第268页),上海最早关于“会串”一词的出现是光绪元年(1875年)《申报》上刊登的三雅园广告:“特请浙湖维扬清客十位大花面会戏客串”(吴新雷主编:《中国昆剧大辞典》,南京:南京大学出版社,2002年,第268页)。“义务戏”最初是以接济同行为目的,后逐渐发展成为赈济灾民和捐资助学的慈善义举,参加各角都是义务演出,没有酬金,“封箱”是戏班的习俗,是班社在每年年底演的最后一场戏。在对现有资料的整理中发现,不论是申曲艺人还是20世纪30年代出版的报刊杂志,都对沪剧剧团所举行参加的“义务戏”和“封箱戏”都称之为“会串”,因此在本文写作中,也主要使用“会串”一词。

² 周良材:《百年沪剧话沧桑》,中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会:《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》,上海:上海人民出版社,1989年,第149页。

春末夏初				
1938年1月23日	申曲歌剧研究会年底封箱	由沈桂英、盛秋声、张丽君、戴美丽、向美玲、沈淑贞、侯泉棠、严福田等	文武香球、玉蜻蜓等弹词戏	卡德大戏院
1938年1月23日	申曲歌剧研究会年底封箱	丁惠琴、丁婉娥、王筱新、王雅琴、石筱英、石根福、朱泉根、沈筱英、沈淑贞、邵鹤峰、施春轩、施文韵、范灵僧、姚素珍、侯国廷、夏福麟、陈阿东、陈佩珍、陈鹤轩、张丽君、张谷声、奚惠珍、陆莲宝、筱文滨、筱月珍、筱美玉、杨月英、杨敬文、杨美梅、赵月珍、卫鸣岐、鲍福奎、戴雪琴等	演出传统老戏	中南书场
1938年1月28日	申曲歌剧研究会年底封箱	文月社、新雅社、子云社、施家班、顾泉生班	演出传统老戏	中央大戏院
1938年9月24日	上海慈善团体联合救灾会救济战区难民委员会	筱文滨、施春轩等	不详	天蟾舞台
1939年7月14日	上海救济难民儿童教养院舍落成劝募经费播音宣传大会	申曲界各主要剧团、班社的主要演员共五十余人	不详	新新玻璃电台
1939年10月29日	上海市贫儿失学救济所十区义务中学播音宣传大会	筱文滨筱月珍、盛秋声盛妙珍、卫鸣岐石筱英、杨敬文杨美梅、陈鹤轩杨云霞、赵春芳谭莲芬、石根福张翠霞、张爱琳王龙生、沈筱英曹掌生、施春轩施文韵、顾今才汪秀英、顾月珍张云福等十五档，由刘子云杨敬文二人担任报告各界慈善家	不详	不详
1939年11月28日	上海难民救济协会市民组劝募委员会	子云、文滨、敬文、福英、联合、新光、筱英、正谊、新化、施家等十三个团社参演	放水墩、庵堂盘夫、逼写退婚、珍珠塔、求岳母	更新舞台
1940年1月31日	上海难胞消费社筹募基金会	子云、施家、福英、新雅、文滨等五个团社	铁莲花、同胞义气、游码头、送花楼会、借妻堂断	共舞台

1940年2月1日	申曲歌剧研究会年底封箱	施春轩、施文韵、王筱新、王雅琴、戴雪琴、夏福麟、汪秀英、张谷声、石根福、张彩霞、唐春林、陈秀山、鲍福奎、顾泉生、侯雪芬、盛秋声	不详	东兴剧场
1940年5月9日	上海贫儿失学救济所	王龙生夏玉英、顾月珍解洪元、夏福麟张爱琳、刘子云谭莲芬、朱泉根张美云、顾今才汪秀英、施春轩施文韵、王筱新王雅琴、沈筱英曹掌生、石根福张彩霞、卫鸣岐石筱英、戴雪琴陈鹤轩、周新生筱秀山筱慧琴、筱文滨筱月珍等	不详	明远电台
1940年5月13日	上海游艺界联谊会	子云剧团、新雅剧团、施家剧团、文滨剧团、福英剧团、新光剧团	赵五娘	东方第一书场
1940年5月16日	上海救济难民儿童教养院募捐游艺会	申曲界子云、文滨、文雪、施家、华光、敬文、福英、新光、新声、新声(社)、新化(社)、联合(社)、龙声、丽君等十四个团(社)大会串	遗产毒(药茶计)	更新舞台
1941年2月3日	申曲歌剧研究会会员慰问“八百抗日壮士”军营	刘子云、施春轩、筱文滨率领施家、文滨两剧团全体人员	庵堂相会、绣荷包、卖桃子、双鸳鸯	不详
1941年5月18日	申曲歌剧研究会发起组织申社平剧票房	申曲界后起之秀 丁是娥、筱爱琴、小筱月珍、王雅琴、王云龙、王盘声、王礼卿、石筱英、何桂芳、邵滨孙、俞麟童、梁斌斌、夏福麟、袁一鹤、凌爱珍、张谷声、张云达、陈庆林、解洪元、杨敬文、杨美梅、杨忠侠、杨素娟、赵春芳、卫鸣岐、顾月珍、顾今才、顾海鸥、顾永德等	刁刘氏	东方第二书场
1941年5月29-30日	上海义济善会	顾今才、筱文滨、王筱新、解洪元、顾月珍、卫鸣岐、石筱英、张爱玲、夏福麟、张云福、顾筱珍、孔嘉宾、宋美琴、施春轩、施文韵、筱月珍、王雅琴、张谷声、刘子云、马凤珠、张彩霞、梁永声、筱秀山、筱秀珍等	不详	国华、民远、中西、友联、新新、华兴、利利、大来等八家电台
1942年7月25日	同仁辅元堂	上海沪剧社、施家剧团、黎明剧团、鸣英剧团等	不详	法国文化电台
1942年10	为保甲自警宣	坤角方面，有丁是娥、王雅琴、石	小分礼、	大美电台

月15日	传劝募保甲经费	筱英、沈筱英、汪秀英、施文韵、张丽君、筱月珍、杨飞飞等，乾角方面，王龙声、施春轩、张云福、筱文滨、卫鸣岐、顾今才等	陆雅臣、送花楼会、借黄糠、君臣游园	
1942年11月17日	申曲歌剧研究会	施家剧团、鸣英剧团、敬文剧团、新申社、上海沪剧社和文滨剧团	求下山、孟丽君、秦香莲、相见恨晚、求岳母	更新舞台
1943年1月18日	市政府主办三十一年度冬赈经费筹募委员会	丁是娥、丁婉娥、小筱月珍、王筱新、王盘声、方桂棠、孔介滨、石根福、石筱英、向美玲、沈筱英、沈锦文、邵滨孙、吴祥云、吴飘萍、金耕泉、施春轩、施文韵、施春娥、夏福麟、陈秀山、陈松麟、陆美君、陆莲宝、凌爱珍、孙永林、张爱珍、程雅仙、筱文滨、筱月珍、杨月英、杨飞飞、杨敬文、杨美梅、杨云霞、赵春芳、管艳芳、刘子云、卫鸣岐、钱逸梦、戴雪琴、顾今才、顾月珍、顾泉笙	不详	大上海电台
1943年1月22日	上海游艺界冬赈义演	解洪元、筱文滨、赵云鸣、卫鸣岐、石筱英、沈筱英、杨飞飞、顾月珍、丁是娥、向美玲、管艳芳、顾月珍、戴雪琴、王筱新、石根福、施春轩、金耕泉等五十余位	珍珠塔	金城大戏院
1943年6月23日	申曲歌剧研究会	演员七十余人	玉蜻蜓	黄金大戏院
1945年	申曲歌剧研究会	解洪元、顾月珍、卫鸣岐、石筱英等	出走以后	不详
1946年1月1日	为上海市奉化中小学校筹募基金	筱文滨、筱月珍、王雅琴、刘子云、施春轩、筱文韵、卫鸣岐、石筱英、邵滨孙、解洪元、顾月珍、汪秀英等	一本万利 -	中央大戏院
1947年2月14日	第四届戏剧节、本市文化运动委员会、伶界联合会游艺协进会	上海所有的角儿，如筱文滨、邵滨孙、施春轩、王雅琴、石筱英、凌爱珍、杨飞飞等男女红角儿全体登台	千金济贫	黄金大戏院

资料来源：周良材：《百年沪剧话沧桑》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第148页。汪培、陈剑云、蓝流主编：《上海沪剧志》，上海：上海文化出版社，1999年，第9—14页。《申曲画报》，1939年10月31日，1940年2月1日，1940年3月15日，1940年5月9日。《申曲日报》，1941年5月18日，1942年10月16日，1942年10月17日。

1943年1月18日。《罗宾汉》，1946年12月31日，1947年2月13日，1947年2月17日。

由上述表格内容可观察到，上海申曲歌剧研究会共举办或参加了27次大会串活动，其中在申曲歌剧研究会号召下举行的申曲大会串共有11次，参加上海救济难民儿童教养院、上海慈善团体联合救灾会、上海市贫儿失学救济所、上海难民救济协会、上海难胞消费社筹募基金会、上海贫儿失学救济所、上海救济难民儿童教养院、上海义济善会、冬赈经费筹募委员会、上海游艺界冬赈义演、戏剧节、上海游艺界联谊会等主办的活动也有数十次。但并不能说申曲歌剧研究会仅有过27次会串，这是不准确的，上述表格文字是把资料较为完整的录入，对于资料不够详实的，没有录入，像1937年“申曲歌剧研究会响应救济难民的倡议，举行义演，在沪演出的主要班社都积极参加”¹，1941年《申曲日报》刊载申曲后起之秀将集体表演的《家》，但因没有具体的时间、地点和演出人员，因此不能详细的分析。

这一时期，申曲剧团和申曲艺人积极参加各种慈善救济活动，而这些活动，均是由申曲歌剧研究会议决通过的。1940年5月申曲各剧团参加的三次救难会串，在申曲歌剧研究会的常务理事会上经过讨论，并刊登于《申曲画报》：“（一）民营电台公会来函，为上海贫儿失学救济所，筹募经费，请义务参加播音案。（议决）通过，遵照所定五月九日为播音日期，假座明远电台举行。并支配各剧团钟点后，分别通告办理。（二）残废养老堂来函：为筹募经费，假座东方书场举行上海游艺界登台义务表演，请参加案。（议决）定本月十三日日场为申曲表演日，公推杨敬文君负责支配办理。（三）难童教养院为劝募经费，函请参加五月十六日更新舞台义务表演案。（议决）通过，公推杨敬文君支配办理。”²由此可知会串是申曲歌剧研究会的主要活动之一，并且此时申曲的发展已受到社会各界的关注，频繁邀请申曲界参加慈善义演。

申曲歌剧研究会在三四十年代参加或举行大会串主要分为两个部分：（一）“八一三”事变后，大量难民流入公共租界和法租界，人数最多时达到七十余万，难民生活非常艰难，连最低生活保障无法维持，对于难民的救济工作也是由各类社会团体承担，上海游艺界也积极参加慈善救济活动，作为游艺界的一份子，申曲艺人也有义不容辞的责任，“自从战事发生以后，成千成万的难民，丧失了他们一切的自由，吃的，着的，住的，都要靠上海的慈善界来维持。我们游艺界里，虽然没有经济的实力来帮助，不过义卖救难，终算尽了些天职。申曲同志……从来不肯轻易诿卸我们的责任。力量虽然不大，问心也可自安。”³申曲界参加慈善救济组织举行的各种慈善救济，并多次在报刊杂志上以救人救己为主旨，为难民

¹ 汪培、陈剑云、蓝流主编：《上海沪剧志》，上海：上海文化出版社，第10页。

² 《申曲歌剧研究会常务理事会议》，《申曲画报》，1940年5月6日，第九九期，第一版。

³ 《为推进申曲救难问题新乐宫杨敬文访问记》，《申曲画报》，1939年12月15日，第五十三期，第一版。

请命。1939年11月27日到30日上海难民救济协会市民组劝募委员会为筹募难民棉衣经费而举行游艺大会,电影、平剧、滑稽、越剧、票界等积极参加,申曲界十三班社也集体参加,“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”¹,并于28日日场演出,从中午十二时半起到下午六时止,在短短六个小时内,共组织八场演出。

表 3—2 1939年11月28日上海难民救济协会举行会串申曲组节目表

时间	演出团体	剧目	主要演员及所演角色
十二点半至一点	子云剧团	《放水墩》	刘子云—李俊明;姚素珍—小因;杜鸿宾—太皇金星
一点至二点	文滨剧团	《庵堂盘夫》	筱文滨—陈宰廷;筱月珍—红云;王雅琴—金秀英;杨月英—师太;金泉笙—小俊兴
二点至三点	福英、联合两剧团会串	《逼写退婚》	顾泉生—金学文;石根福—陈宰廷;张爱琳—红云;张翠霞—金秀英
三点至五点	王家、正谊、盛家、敬文、新光、新化、筱英、鸣英八剧团会串	《珍珠塔》婆媳相会起,庵堂认母止	赵春芳、卫鸣岐、王龙声、陈鹤轩—四演方卿 夏福麟、朱泉根—双演陈御史;杨美梅、石筱英、丁慧琴—三演尼姑;张美云、沈筱英、戴雪琴—三演采蘋;奚惠珍—翠娥;王筱新—陈太太 沈林生、曹掌生—双演王本;顾今才、盛秋声—双演毕云显;王别声、杨敬文—双演方太太;汪秀英、王美琴—双演红云
五点至六点	施家剧团	《求岳母》	施春轩—陆雅臣;施文韵—岳母;顾月珍—陆妻;张云福—蔡伯伯;吴云珍—阿姨妹

资料来源:《申曲救难专辑上海难民救济协会筹募难民棉衣经费游艺大会申曲大会串节目表》,《申曲画报》,1939年11月27日,第四十七期,第一版。

这次会串在申曲界是空前的,几乎网罗了全沪申曲名家参加,“各剧团之演员,莫不聚精会神,各献身手,一争雄长,虽非互相别苗头,然为难民请命,具有同一伟大志趣,自当格外卖力”²,申曲艺人不仅自身积极参与救济,也号召广大申曲迷加入,“申曲艺人在台上献艺,也是为救难,曲迷在台下听曲,也是为救难”³。申曲艺人为难民请命而参加大会串,不仅申曲界同仁能够尽自己的一份责任,难民从中也受惠匪浅,申曲迷也享受到申曲唱作带来的乐趣,从而也扩大了申曲的影响,而且通过同台演出交流,提高了申曲界的演出质量。

(二) 1932年一二八事变之后,政府对于民间事业的管理严格,对于各项

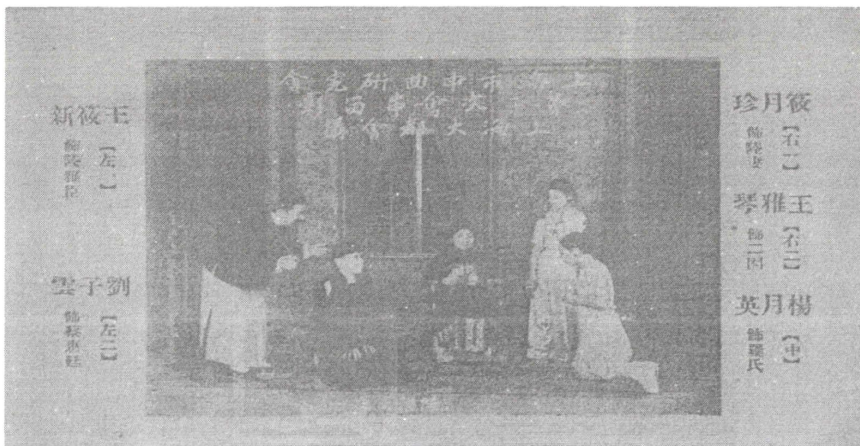
¹ 《刘子云先生感言》,《申曲画报》,1939年11月27日,第四十七期,第二版。

² 《廿八日午后更新台上别足苗头为难民请命》,《申曲画报》,1939年11月24日,第四十六期,第一版。

³ 《本月廿八日午后更新舞台申曲界十一班大会串》,《申曲画报》,1939年11月21日,第四十五期,第一版。

娱乐事业尤甚，因此数位热心的申曲家发起建立了申曲歌剧研究会改善申曲，而尤以王、施、筱、刘四大班“联合登台会串，以改良姿态贡献海上提高申曲价值，尤对于各种义务戏不遗余力参加”，“申曲于海上之势力大增，由低贱的阶级跃至今之高贵阶级，其功不得不归于会串也”¹，自此之后申曲会串时有所闻。申曲歌剧研究会举行的会串活动分为年底封箱和筹募慈善基金两种，封箱戏是戏曲界的习俗，申曲界也一直沿用，每个剧团在每年年底都会演封箱戏以示休息，1938年1月23日、1月28日和1940年2月1日等举行的都是封箱会串，有读者经常在《申曲画报》和《申曲日报》上发表文章希望申曲界能在年底封箱时举行申曲会串，“自应再举一更伟大之救难大会串，希诸申曲界组联合阵线以为之”²，“不分南北新老各派，全体一致参加”³，既扩大申曲会串的阵容，又为难民筹集更多的基金。

图 3—1 上海市申曲歌剧研究会第二次会串留影



资料来源：《申声月刊》，1936年9月，第四期。

申曲歌剧研究会为筹募会费也举行了多次会串，其中规模较大的是1942年11月17日本会为筹募慈善基金而举行的大会串，《申曲日报》1942年10月21日刊登《申曲界会筹募慈善基金将举行六大团体大会串》一文，预示着申曲界要在年底之前将举行慈善会串，并已经开始筹备，11月4日在《申曲日报》上揭晓本次会串的主旨是“为申曲界本身兴办慈善工作”⁴，有“百花厅的敬文剧团，恩派亚的新申社，璇宫的沪剧社，东方的鸣英剧团，大中华的文滨剧团，新都的施家剧团”⁵六大申曲团体一同参加，会串程序取决于拈卷。11月4日晚申曲会

¹ 《为救难专刊作》，《申曲画报》，1939年11月27日，第四十七期，第三版。

² 《会串之今昔感，更望扩大救难运动》，《申曲画报》，1939年12月6日，第五十期，第一版。

³ 《会串救难之我见》，《申曲画报》，1939年12月6日，第五十期，第一版。

⁴ 《申曲会串揭幕有日》，《申曲日报》，1942年11月4日，第五百九十四期，第一版。

⁵ 《申曲会串揭幕有日》，《申曲日报》，1942年11月4日，第五百九十四期，第一版。

举行监理事会议，推定了全部负责人员，计有“后台总干事顾泉笙，干事陈鹤轩、顾今才，前台总干事沈麟笙，干事卫鸣岐、解洪元、邵滨孙、赵云鸣四位小生，财务保管人杨敬文，剧务徐醉梅、宋掌轻、胡知非、朱炎，戏馆接洽人代表刘子云，票务高玉岐、张云达”¹，并有王筱新、石根福、施春轩、筱文滨和顾根麟五位监督人员，座价方面也己敲定，为“五十元，二十元，十五元，十元，八元，三元六种”²。会串场所是总务主任刘子云与牛庄路更新舞台当局洽谈成功的，时间定于11月17日中午十二时开幕，夜场六时开幕，共计六小时。11月14日在《申曲日报》公布了会串的表演程序：“（一）开幕；（二）全沪大名角集体揭幕；（三）全沪大名旦集体剪彩；（四）申曲会代表致开幕词；（五）来宾演说；（六）申曲名角上台摄影；（七）表演开始，施家剧团《求下山》；（八）鸣英剧团《孟丽君》；（九）新申剧社（敬文参加）《秦香莲》；（十）沪剧社新戏《相见恨晚》；（十一）文滨剧《求岳母》”³，16日揭晓了会串戏目阵容，17日《申曲日报》作为申曲慈善大会串特刊对此次大会串进行总体介绍，由此可看出申曲界对于慈善会串的重视，为这次会串的举行，申曲歌剧研究会曾召开大小会议数次，筹备时间达两个月之久，并确立了专门的负责人员，分工有序，表演剧目是时装戏和古装戏相结合，为吸引戏迷的目光，座价五十元者发放荣誉券并特制徽章赠送以作留念，此次会串集腋成裘，众志成城，是一种大众力量的表现。申曲会向以来以救济本会生老病死为己任，“历年有施诊给药之举，专供一般老弱同志，患病无力医治时，予以救济，还有现在天气转瞬将进隆冬，老弱贫苦同志，无力添办棉衣御寒，由会中发款，施赠棉衣，再有老弱贫病同志，一旦身故，身后萧条，或者没有家属，无人代为成殓，也由申曲会斥资成殓”⁴，而随着物价的不断高涨，医药、棉衣和棺木等价格也在不断上涨，会费收支相抵，并无充分基金，举行会串活动所得善款不仅可以充当本会会费救济同行，也可举办慈善事业经费帮助难民，发扬互助精神，为社会服务。

每次举行会串，申曲各剧团聚集一堂，同台表演，各耍绝招，共同拼搏，不但能够提高剧团的演出质量，而且能够增强整个申曲界的向心力。第一次“四班会串”时，充分体现了互相谦让、团结合作的精神，“除了确保筱文滨（理事长）这一儒雅小生的地位外，其他人几乎生旦净丑样样都演，缺啥配啥，来者不拒”⁵，为以后历次会串树立了好榜样，1941年5月在为申曲平剧票房筹募基金的会

¹ 《全上海六大团体大会，前晚推定全部负责人员》，《申曲日报》，1942年11月6日，第五百九十六期，第一版。

² 《全上海六大团体大会，前晚推定全部负责人员》，《申曲日报》，1942年11月6日，第五百九十六期，第一版。

³ 《更新舞台申曲慈善大会串，表演程序业已完全确定》，《申曲日报》，1942年11月14日，第六〇四期，第一版。

⁴ 《申曲慈善会串积极进行》，《申曲日报》，1942年11月9日，第五百九十九期，第一版。

⁵ 周良材：《百年沪剧话沧桑》，中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会：《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》，上海：上海人民出版社，1989年，第148-149页。

串演出中,邵滨孙、解洪元、卫鸣岐三大小生,在《刁刘氏》一出戏中“礼让为先”,“邵滨孙前饰毛龙,后饰差头,解洪元前饰袁瑞亭,后饰差头,卫鸣岐前饰王六,后饰差头”¹,互相切磋技艺,形成良性竞争。艺人在慈善活动中的表率作用超出了他本身所贡献的。申曲界通过参与救济慈善活动,不仅可以展现自身的社会责任,也能够引导申曲迷参与到这项事业中来,“为救人救己起见,更应尽力之所及”²,为难民呼吁也是曲迷们义不容辞的责任。此外,会串演出也使申曲艺术在上海发扬光大,扩大了申曲的影响,提升了申曲的社会地位,使申曲在与其他戏曲同台切磋交流的过程中,取其精华,去其糟粕,逐渐发展成为具有现代艺术特征的地方戏剧。

第二节 申曲改良与“西装旗袍戏”的繁荣

在30年代末40年代初,以《申曲画报》和《申曲日报》为阵地,沪剧观客和报刊读者对沪剧在演出过程中出现的问题提出意见,而沪剧剧团与艺人也在这些建议的指导下,不断改良沪剧,使沪剧剧目数量增加和质量不断提高,“西装旗袍戏”发展繁荣起来,带来了沪剧的兴旺发达,使沪剧向现代剧场艺术迈进。

一 申曲改良的讨论

20世纪30年代,在申曲歌剧研究会领导下,各个剧团艺人们团结奋进,同舟共济,从事研究申曲改良,提高申曲的价值,申曲发展有了长足的进步,表演剧目从古装剧、清装剧向时装剧转变,演出场地从游乐场转入了正规的中小剧场,舞台布景从软布景向立体布景转化,从1925年实行的幕表制也开始向半幕表、剧本制转换,此外,“化妆的进步,灯光的利用,唱词的固定,音乐的配合,道具的布置,服装的统一,在任何方面都已获得初步的成功”³,在申曲的演出过程中,许多下意识的动作已经改除,并添加了更多有意义的动作,改变了一出戏中戏服相差三四百年的情况,的确比从前进步很多。并且申曲已发展成为大众化的娱乐,“已成为大众精神上,所必需的食料,因为它在演出上,比较通俗化,对于无论那一级的观众,容易发生同感”⁴,“申曲因以通俗易懂,适合大众口味,更能比任何地方戏来得普通而深入民间,其印象且予人易于深入脑际,知所警惕,可辅助社会教育,获得相当效能”⁵。申曲的发展已远远超过了其他地方戏,单单拿上海来说,“所有申曲场,几乎是天天客满牌子高挂着;无线电里每分钟都

¹ 《申曲集体大会串》,《申曲日报》,1941年5月12日,第六十七期,第一版。

² 《上海难民救济协会定期邀申曲救难会串》,《申曲画报》,1940年3月15日,第八二号,第一版。

³ 《漫笔》,《申曲日报》,1941年3月7日,第二期,第四版。

⁴ 秋郎:《改良申曲的刍议》(一),《申曲画报》,1939年11月24日,第四十六期,第三版。

⁵ 《向编剧家一言》,《申曲日报》,1941年6月16日,第一〇二期,第四版。

有播送申曲的节目。申曲剧本《恨海难填》的上银幕，还有申曲电影《闰瑞生》正在摄制中，在文字方面，有‘申曲日报和申曲画报’在出版。申曲演唱者的薪水从数十文已经提高到数百元。”¹申曲盛极一时，已有极广泛的观众群，也正因为申曲的迅速发展，在各个方面还有诸多不足，引起了曲迷们的关注，提出了申曲改良的讨论，认为申曲剧目虽如雨后春笋的推出，但不能仅仅抓住现实，多是“私定终身后花园，落难公子中状元”的剧情，对于讽刺现实社会，含有教育意义、国防意识的剧本，则是凤毛麟角，因此恳请申曲界，多编排一些有意义而现实性强的戏剧。并且在申曲平剧化、剧本与唱词的革新、电台播音的改进等方面也提出了改良的建议。

（一）申曲平剧化的讨论

自1867年第一个京班到达上海，到20世纪30年代末京剧在上海已发展了六十多年。京剧以剧目题材多样，表演多姿多彩，在唱念做打四功上又吸收了文明戏、话剧、电影、徽班和绍剧等表演程式，因而使舞台表演不断创新，同时也吸引了各个剧种纷纷对其效仿。沪剧的表演程式远不能满足剧目变化和观众要求有新鲜感的心理需求，必须借鉴其他表演艺术，扬长避短，而京剧以其源远流长、博大精深为沪剧提供丰富的艺术养料。解洪元就曾在“太子哭坟”一段唱词中借鉴了京剧短促激越的“五音联弹”，创造了一种沪剧的新曲调，邵滨孙曾拜周信芳为师，并借鉴麟派唱腔，设计了“四四调”，把麟派艺术中一些表演程式也搬上了沪剧舞台，而沪剧艺人卫鸣岐、石筱英、杨美梅、赵春芳和俞麟童等都是爱好平剧的戏迷，曾在明远电台，举行平剧大会串。

在对申曲平剧化这一问题的理解上，主要是对官话、做工和服装三个方面进行了讨论。1、申曲过去曾被人认为粗俗不堪、不登大雅之堂，因此申曲改良者，认为应该以提高文化为前提，在新编剧本中说白多以白话文为主，并略用北音，即“官腔”，这是因为“上海为各省市人士荟集之地，申曲欲吸引外乡观众，亦以保持现状为安，盖吾国言语，至为复杂，北方语早经国府明令，定为国语，语音较多，故申曲说白一部，采用国语，则外乡人虽不能窥全句，最低限度，对于剧情必能明瞭也”²。而且，“不论用国语或土白，只要一样，而不杂以其他各地方言就行。因为国语能吸引更多的客地人，而用上海土白，则因为申曲是上海之地方戏之故”³。运用官腔，只限于剧中达官贵人使用，为官者在朝廷或官衙要说官话，审问事实必以官话讯问不致失落体统并且大方动听，如若“满身穿了做官的服装在公堂上审事或朝见皇帝的时候而不讲官话，既失去威严的场面，又不成体统，所以除了讲官话之外，再也没有其他补救的办法了”⁴，在家庭中与妻

¹ 彬戈：《改良申曲的必要》（上），《文林月刊》，1941年，创刊号，第33页。

² 紫英女史：《申曲平剧化之我见》，《申曲画报》，1939年10月22日，第三十六号，第三版。

³ 刘仁：《论改良申曲》（五），《申曲画报》，1940年4月29日，第九七号，第四版。

⁴ 洪涛：《关于申曲平剧化》（上），《申曲画报》，1939年10月31日，第三十八号，第三版。

子儿女等,以本地话为佳,普通人士也仍用本地话。但有作者主张官话应一律取消,一律使用本地话,这是因为申曲艺人普通说白为“浦东话”,而演出时,官员所说的官话,即“北京话”,申曲艺人在演出时,“说慢了‘浦东’,说话出来的‘北京话’,就称为‘叶青官话’,因为带着极浓厚的‘浦东话’音在里面,这样既不是‘北京话’,又不是‘浦东话’,变成了不伦不类,在不能惯的人听起来很难听”¹。如果用“浦东话”,要在语调方面努力,而用“北京话”,就要说得干脆利落,这两点都是不容易办到的。也有作者认为目前申曲,仅仅是为了剧情需要而采用北音,官员在朝堂上用官话,私下里当然是恢复本地话,“如此既不涉父说官话妻女说沪话的矛盾,又不违背申曲的本志,公堂审事又能助威”²,并不能以此来判定申曲平剧化。

2、申曲由最初的立唱形式,到进入茶楼演出时改为坐唱形式,20年代又逐渐恢复“立唱”,虽然在演出剧目和形式上吸收其他剧种的表演加以融合,但因当时运用幕表制和半幕表制,临场发挥,随意性很大,动作简单自由,全凭个人能力展现,表演质量也难以保证。20年代麒麟童周信芳在上海声名大噪,申曲艺人解洪元、卫鸣岐和邵滨孙因倾慕周信芳的艺术,佩服得五体投地,曾预拜周信芳为寄父,为增加申曲与平剧的联络,多了研究探讨的机会。平剧每出戏中固定做工和固定身段,一定程度上可以弥补申曲舞台艺术的不足,但“平剧的做工,都须下过相当的苦功才能演来得心应手,如手指,水袖,水髮,髯口,吊毛,跌打身段等绝对不是随心所欲而能做到的”³。申曲艺员台步动作,经常效仿平剧,如若“平剧中之动作,皆有规律,稍有参差,演来便觉不妥”⁴,但也有作者认可申曲艺人的做法,“各人官职之不同有各职之动作,各人身体之不同有各身之状态”⁵。当时申曲场中,已加配锣鼓场面,不仅可以缓解艺人演戏时的紧张,而且可以使听众感到兴奋而精神为之一振,艺人们的一举一动,“与鼓点有密切之关系,且皆有一定之规矩与秩序,出场之台步,念引子,定场诗,表做等均合乎节拍”⁶。但申曲不能一味的模仿平剧,而是要找寻平剧中的长处加以应用,每一处唱念做打都要固定,不能误乱,创造申曲舞台艺术的新特色。

3、在本滩时期,沪剧对于服装方面不太注意,以一出《孟丽君》为例,“太後は明朝打扮,皇帝箭衣黄褂,是清朝打扮,刘燕玉烫发旗袍是摩登打扮……还有几位老生和小生,往往只穿一件箭衣,加一条硬领,随便见皇帝,问案子,都是这样打扮”⁷,这样的穿着打扮,在申曲舞台上并不少见,而“平剧的服装,

¹ 彬戈:《改良申曲的必要》(下),《文林月刊》,1941年,第二期,第162页。

² 洪涛:《关于申曲平剧化》(上),《申曲画报》,1939年10月31日,第三十八号,第三版。

³ 洪涛:《关于申曲平剧化》(中),《申曲画报》,1939年11月3日,第三十九号,第三版。

⁴ 花魁女:《对于申曲平剧化的一个检讨》,《申曲画报》,1939年10月16日,第三十四号,第三版。

⁵ 程养浩:《申曲平剧化之我见》,《申曲画报》,1940年1月8日,第六二号,第三版。

⁶ 虞荪:《虞庐杂记》,《申曲画报》,1939年9月19日,第二五号,第三版。

⁷ 自安:《向申曲家进一言》,《凤鸣播音月刊》,1936年,第一期,第7页。

有相当的考据,而能切合朝代”¹,因此诸多申曲剧团,不惜花费大量金钱来置办平剧化的服装,施家剧团在排演《卓文君》一剧中,为防止发生汉宋时代之戏,带清朝帽子的矛盾,加紧赶制汉朝古装,剧中“男女服装,完全采取古式古香之汉朝古装。长袖拂舞,大有平剧化之色彩,故施家剧团能改良服装,当为申曲界放一异彩云”²。因制服装而成本增加,以致票价也随之增长,已达八角的高峰,与平剧电影票价并驾齐驱,因此有人认为服装的讲求,并非改进,应该取消这种无谓的消耗而降低票价以达到两全其美。

有关申曲平剧化主要是通过以上三个方面进行讨论的,作者秋郎认为“唱申曲而宗师麟派,以及说白,服装,台步等,都去追随平剧的艺人,那不是太没落了吗?太没有意识了吗?非骡非马的演出,日后恐怕会和申曲二字脱离关系也难说罢”³,观众因为听不懂平剧而去听申曲,“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?”⁴这是激励申曲艺人不要舍本逐末地去模仿他人,而是要在“申曲”二字上用功,要抓住最重要的。而作者洪涛却认为,改良申曲并非易事,对于申曲伶人来说,他们是肩负改良使命的主动者,“他们采取平剧为依靠作申曲初步的改良,当然也经过相当的考虑和有相当的理由,因为平剧在中国已被认为国剧,且有悠久的历史,同时也最普遍,和其他戏剧比较又来得标准,所以有许多伶人就竭力的摹仿平剧作风来演申曲(也有很多伶人反动)。”⁵对于申曲平剧化,还有作者认为是早已有之,但并不普遍,仅仅是一部分艺员的嗜好而已,不能以偏概全。

(二) 演员唱作与剧本的革新

戏剧舞台艺术是一门综合性艺术,它把表演、舞蹈、音乐等多种艺术综合起来,需要编导、演员和舞台服装等工作人员多方面的努力。而在戏剧舞台艺术的发展过程中,演员的表演是戏剧的中心元素,余上沅也非常强调戏剧演员在戏剧中的作用,他认为一部戏剧的成功,演员是“让纸面上的人物活化为舞台的艺术形象”⁶,肯定了演员对戏剧舞台艺术的丰富和创造。同时也自觉地把戏剧接受对象纳入到戏剧理论的范畴中,他认为:“研究戏剧艺术不是可以单从书本上着手的,实用戏剧人才的养成更需要舞台上的经验,在观众的合作、批评、督促之下,戏剧艺术才容易得到进展。不但表演技艺离不开观众,就是研究戏剧理论、编制剧本,以至于剧场的经营管理,也没有一样能够离开观众”⁷,明确接受观

¹ 刘仁:《论改良申曲》(五),《申曲画报》,1940年4月29日,第九七号,第四版。

² 尤辉:《施春轩大动脑筋》,《申曲画报》,1940年1月8日,第六二号,第一版。

³ 秋郎:《为什么申曲要平剧化?》《申曲画报》,1939年10月25日,第三十七号,第三版。

⁴ 秋郎:《为什么申曲要平剧化?》《申曲画报》,1939年10月25日,第三十七号,第三版。

⁵ 洪涛:《关于申曲平剧化》(上),《申曲画报》,1939年10月31日,第三十八号,第三版。

⁶ 上海艺术研究所话剧室等主编,张余编:《余上沅研究专集》,上海:上海交通大学出版社,1992年,第277页。

⁷ 转引自上海艺术研究所话剧室等主编,张余编:《余上沅研究专集》,上海:上海交通大学出版社,1992

众的批评与监督的重要性。

1、演员唱作

在申曲舞台上,观众认为申曲艺人在舞台上常犯的弊病有以下几点:“(一)不认真做戏,有时自己兴趣不好,或是看客少的时候,登台台上精神毫无,没精打采,看得别人生厌。(二)滥放噱头,往往剧情里不须要你义进的时系,偏偏放放噱头,想引起别人对你的好感……(三)向台下瞎搭讪,遇见熟识的人眼睛一霎,嘴巴一巧,或者对他一笑,表示招呼的意思……”¹,虽大部分演员的演出还是循规蹈矩的,仍能遵守一出戏中的唱作,但不免少数演员,不顾剧情和剧中人的身份,不合情理地演出,以致影响整部剧的演出状况。

凡演员登台演出,都是当笑处宜笑,该哭处当哭,所谓假戏真做,也能引人入胜,但有的演员在台上敷衍塞责,窃窃私语,更有甚者,“在悲剧中极紧张时期,嬉笑自若”²,抑或“在台上之一举一动,往往背向观众……譬如宾客之对坐亦应斜向观众,在官府审堂时,官吏向外,坐在里面,犯人应向内跪,背向观众,但是身向里面,表情不能使观众看见”³,抑或“在剧情中已入室内者,而犹把一顶铜盆帽高顶头上”⁴,这些都有悖于事实情理,全剧演出也为之失色。申曲演员在演宣扬正义的角色时,能够演得理直气壮,惟妙惟肖,激发观众的思想,引起他们的兴趣,但不能灵活运用新思想改良旧演技的不当,申曲剧目中不免一些调情说爱的情节,演员不能避重就轻,用旁敲侧击的演技来补救,而“一味的用粗线条的的演法来博得一般只有低级思想的小市民的彩声,每每在演谈私情的时候,粗声粗气,动手动脚的演来……”⁵,因此提倡申曲演员应以演唱高尚申曲为主,各种淫荡小调,最好取消,而且在唱词方面,必须做到雅俗共赏,并建议为提高申曲的价值,在唱词方面应该做到四点:“(一)不唱淫词;(二)改良唱词;(三)纯正表演;(四)多唱雅曲”⁶。此外,因申曲演员缺少特殊训练与演戏常识,在表演过程中随意而动,不能达到真情流露,不能引起观众的关注,终究不能受大众欢迎,如果这样发展下去终归要被淘汰,只有改良申曲,才能巩固申曲的地位,因此有作者认为“应从改善剧情意识,纠正演员台上动作,提高表情水准等处着手”⁷,演戏要恰和剧中人的身份,“演员至少要明白他或她所饰的角色的个性和地位,然后认真的表演,他或她适合的唱,说,和动作,如此方能感人,并使观众会在不知不觉之中表同情,而好像身临其境一般”⁸,这

年,第277页。

¹ 《演员的弊病》,《申曲日报》,1941年5月19日,第七十四期,第四版。

² 《演员应注意两点》,《申曲日报》,1941年6月13日,第九十九期,第四版。

³ 《演员应注意两点》,《申曲日报》,1941年6月13日,第九十九期,第四版。

⁴ 《四佛轩杂缀》,《申曲画报》,1940年3月9日,第八十号,第三版。

⁵ 秋郎:《改良申曲刍议》(三),《申曲画报》,1939年12月6日,第五十号,第三版。

⁶ 《发扬申曲之我见》,《申曲日报》,1941年5月25日,第八十期,第四版。

⁷ 《四佛轩杂缀》,《申曲画报》,1940年3月9日,第八十号,第三版。

⁸ 秋郎:《改良申曲刍议》(五),《申曲画报》,1939年12月15日,第五十三号,第三版。

就需要申曲各剧团通力合作,共同设计改革方针,改除旧习,取长补短,设定每一出戏固定的唱作,重剧本唱词,重唱念做表,使申曲的唱词有所规定,申曲的动作合乎剧情。

滑稽穿插,又称“噱头”,无论是在哪一种戏剧中,都是以调剂观众的兴趣,调剂剧场气氛,变换观众心理为目的。在申曲舞台上,演员们为了讨好观众而滑稽穿插,穿插得适当、够趣味则会引起观众的喜欢,如若为了使观众发笑而不顾剧情不合情理地滥放噱头,讲不要讲的话,打不应该打的趣,往往一幕极有价值的戏,给一两个想出风头的角儿一加胡闹,构成一幕戏的失败,也容易使观众产生厌恶感。因此,在舞台上演出,“应尽量减少滑稽的穿插,必要时可由喜剧的形式,或讽刺的对白演出,退一步讲:也应采取‘中级趣味’,而切忌‘低级趣味’和胡闹的演出”¹,最好采用有讽刺的幽默对白,同时合理的滑稽剧情,倒也可以采取,但要注意“第一须要合乎剧情,第二须要合乎情理,第三要细腻的演出”²,如此方能提高申曲演出的质量,又不失对观众的吸引力。

2、剧本创作

剧本创作是舞台演出的依据和基础,剧作家洪深就非常注重剧本在戏剧中的重要性,从某种程度上来看,可以把剧本看做戏剧过程的起点。上海沪剧社成立时所演出的《魂断蓝桥》在沪剧史上是真正第一次开始使用剧本制,在此之前,是运用的幕表制、半幕表和半剧本制。本文主要运用剧本一词,以方便读者了解。

申曲在最初盛行时,称之为本滩,它以教育伦常为多,“忠孝贤奸,智愚不肖,儿女情长,悲欢离合,体贴入微,丝丝入扣,能惟肖惟妙,兴味无穷”³,像剧目《借黄糠》、《欺父出家》等,讽刺世道,警惕世人,对教化世道人心是很有裨益的。20世纪20年代“西装旗袍戏”兴起,到40年代已成为沪剧舞台演出的主流,各个剧团勃兴,新戏编排层出不穷,不胜枚举,虽几经改进,像“落难公子中状元”、“后花园私定终身”的演出已经很少,但仍沿袭旧规,不脱旧思想,像“公子哥因美遭难”、“千金小姐因美受过”等,只是用字比较文雅。申曲剧目对当时风起云涌的抗日救亡运动没有提及,而且“戏中的大学生似乎与世隔绝,不知道也不关心民族危亡,而一味沉浸在花前月下之中。他们即使有痛苦和烦恼,也只是局限在个人的小圈子里”⁴。申曲的观客多是普通市民,申曲剧本的好坏直接影响着观众的心理,有作者建议,在取材方面,最好着重于教育方面,多编排有益于家庭社会的剧本,“用浅近的方式来灌输一些意识伟大宣扬正义的剧情给这一般观众,那末所得的结果,一定有益于国家和社会”⁵。更有具有民族主义的作者认为在此国难当头之际,申曲编导人员应负国民一份责任,“救国

¹ 《论改良申曲》,《申曲画报》,1940年4月23日,第九五号,第四版。

² 秋郎:《改良申曲刍议》(六),《申曲画报》,1939年12月24日,第五十六号,第三版。

³ 《对于申曲之我见》,《申曲画报》,1940年6月23日,第一一四号,第三版。

⁴ 茅善玉主编:《沪剧》,上海:上海文化出版社,2010年,第79页。

⁵ 秋郎:《改良申曲刍议》(二),《申曲画报》,1939年12月3日,第四十九号,第三版。

不忘娱乐，娱乐不忘救国，尽力宣传，务使孤岛上醉生梦死诸君与以打击，切勿花天酒地糊里糊涂……”¹。

而且，有的剧团在编排新戏时，“不问其戏情机构完善与否，排演成绩何如，不妨试之开演”²，这虽然加快了新戏上演的速度，缓解观众的审美疲劳，但粗制滥造的剧目并非长久之计。因此观众提议申曲各剧团应做到两点：“（一）应将剧本统一，并有一定剧词，（二）编剧应须充分之申申”³。也有一些观客认为应该取消申曲老戏，因为它唱词粗俗，内容腐败，没有提倡的价值。但申曲剧本的中心意识，是从“劝人为善”四字上出发的，因时代关系，它的取材比较陈旧，却并不应该革除，而且申曲歌剧研究会在申曲老戏方面，对几本无意义或涉及淫秽的剧本已经取消或删除十八处之多，申曲前辈杨敬文，鉴于老戏逐渐没落的危险，“志愿发起好像一个老戏研究会，无形体那么的组织，预备请几位老前辈像唐春林、曹俊山等做顾问，接受申曲迷的要求，把几出名贵老戏，在申曲日报里披露”⁴，申曲各剧团每隔一段时期，都会搬演申曲传统老戏，像《庵堂相会》、《陆雅臣》、《陆阿喜》、《连环记》等每次上演都座无虚席，观众对此也是百看不厌，已经成为申曲保留剧目，1940年邵鹤峰组建的“古今剧团”，即取新老戏并唱的意思。因此在老戏方面，“除了极粗俗句子的略去外，可在适当的时候，加些带有教育意味的话”⁵，并提出三点意见：“（一）删除不重要的场子和唱词；（二）拿演新戏的精神来做老戏；（三）配以相当布景、灯光和服饰”⁶，以此来提高老戏的观赏价值。

（三）电台播音的改进

在第二章第一节中已叙述过在20世纪40年代申曲电台播音事业的兴盛，“电台上差不多十分之六为申曲节目，而一般收听的听众，确有十分之八九喜欢听申曲”⁷，申曲已经发展成为最普遍最受欢迎的乐曲，申曲播音分散在上海的各个角落，它对于普通市民来说，已经成为生活的一部分。电台播音不仅替各商号做广告，而且也是播音员自我宣传的好方法，“任何一家商店公司，做一次申曲特别节目，管叫他出品销路广大，获利丰厚，笑颜逐开”⁸。申曲艺人王筱新、王雅琴、顾月珍、张美云、筱惠琴、小筱月珍、沈筱英、戴美丽、杨飞飞等都是在电台播音节目中红起来的。播音电台的负责人鉴于申曲强大的号召力，“无论大公馆小家庭，公司行号，凡备有收音机者，均以收听申曲占绝对多数。即如各电

¹ 程养浩：《申曲平剧化之我见》，《申曲画报》，1940年1月8日，第六二号，第三版。

² 《改良申曲之我见》，《申曲画报》，1939年12月3日，第四十九号，第三版。

³ 《改良申曲之我见》，《申曲画报》，1939年12月3日，第四十九号，第三版。

⁴ 《申曲老戏行将失传声中，杨敬文发起保存精粹办法》，《申曲日报》，1941年5月26日，第八十一期，第三版。

⁵ 《发扬申曲之我见》，《申曲日报》，1941年5月26日，第八十一期，第四版。

⁶ 洪涛：《提倡旧剧》，《申曲画报》，1940年4月17日，第九三号，第三版。

⁷ 沙源：《漫谈改良申曲》，《文林月刊》，1941年，第四期，第361页。

⁸ 《金鹰电台明年新计划，每天专播十小时申曲》，《申曲画报》，1939年12月27日，第五八号，第二版。

台之连续举行申曲特别节目，无不轰动社会，足见申曲播音之广告效力特宏”¹，特推行申曲每日特别节目的方法，欲完成统一申曲播音阵线，每日动员全沪申曲家播送十四小时申曲，现将三月份申曲播音节目列表介绍如下：

表 3—3 1940 年 3 月金鹰电台申曲播音节目

时间	播音节目	时间	播音节目
九：二十	张一新王云珍	十：〇〇	文滨剧团乙组
十：四〇	文滨剧团乙组	十一：二〇	顾月珍解洪元
十二：〇〇	王筱新王艳琴	十二：四〇	杨敬文奚惠珍
一：二〇	筱文滨筱月珍	二：〇〇	张一新王云珍
二：四〇	王龙生沈淑珍	三：二〇	沈筱英曹掌生
四：〇〇	美玲小姐问答	四：四〇	沈筱英曹掌生
以上自由点唱			
五：二〇	施春娥张谷声	六：〇〇	赵云鸣杨美梅
六：四〇	陈鹤轩戴雪琴	七：二〇	顾今才汪秀英
八：〇〇	孔介彬宋美琴	八：四〇	朱泉根张美云
九：二〇	石根福张翠霞	十：〇〇	刘子云谭莲芬
十：四〇	新声剧团	十一：二〇	顾月珍解洪元
以上专播全部《何文秀》			

资料来源：《金鹰电台破天荒创举》，《申曲画报》，1940 年 3 月 6 日，第七九号，第一版。

从上表足可以看出 40 年代申曲播音的繁盛，对于申曲艺人和申曲剧团而言，是不可分割的重要组成部分。文滨剧团搬演《恨海难填》上银幕时，曾提前在明远电台播音十二小时特别节目，轰动效果强烈，订出数千张戏票，朱彬声汪秀英领导的长乐剧场艺光剧团开幕前，假大美电台连续十二小时特别节目，订出为数不少的前三天的对号戏票。申曲的发展，还是要依靠电台在空气中的宣传力量。

但申曲播音事业的发展，并不能紧随申曲发展的步伐，申曲曲迷在收音机旁每天收听到的“多是老戏，或已称过去的新戏”²，初期是以唱新戏为主，像“《玉蜻蜓》，《碧玉簪》，《二度梅》，《红灯记》等等”³，每天唱一段，天天连续下去来吸引听众，对演唱者本身而言，是把电台播音作为过渡时期的桥梁，把听众往剧场中吸引，这样一来电台上的节目就没有大的变化，于是又恢复到唱老戏的路上，“《借红纱》，《公孙求乞》，《活捉大因》，甚至《十八摸》等等重又在收音机

¹ 《金鹰电台破天荒创举》，《申曲画报》，1940 年 3 月 6 日，第七九号，第一版。

² 《论改良申曲》（八），《申曲画报》，1940 年 5 月 9 日，第一〇〇号，第四版。

³ 沙源：《漫谈改良申曲》，《文林月刊》，1941 年，第四期，第 361 页。

里播送到空气中”¹。有些艺人为讨好观众在电台上边笑边讲，“嘻脱嘻脱的笑声，由空气中传出来，反把正当的歌词耽误了不唱”²，更有甚者，在三人合唱一出老戏《比家福》的过程中，一位生角，“唱至大妹郎要开老土行，吃雅片顶风光，唱到‘光’字以后音（恩）——言糊油滑的字句来唱下去，引得二位坤角，哄然大笑之声播出来……”³，相当好听的一出曲子，中间被阻断数分钟，再加入呵呵大笑声，对申曲和曲迷是极其不尊重。也有少数艺人在播音剧目中不当的采用插科打诨，不唱申曲，反而学会了电台上报告员的腔调，“短短数十分钟的播音节目，来滔滔不绝的报告将‘矣，恩，纳未，呵呵笑声，与阿是，’等等字句来答复听众，而将宝贵申曲词句，丢在脑后，直至钟点将完时，稍为敷衍几句，草草了事”⁴，让曲迷们非常不满意。因此读者恳请申曲界各艺员留意，能特别注重空气中的播音，对后起之艺人应多加管教，为提高申曲的质量，对一些低级趣味的曲目应尽快取消，保持申曲的高尚地位。

申曲观客和报刊读者在对申曲界提出的建议中，主要是对申曲平剧化、演员唱作与剧本的革新、电台播音的改进三个方面进行了探讨，这对于不断进步中的申曲有很好的借鉴作用，使各剧团在剧目排演和电台播音中，能时刻牢记观众对申曲的要求，也激励着申曲艺人改革申曲的决心。到40年代申曲已经发展到繁荣阶段，并与京剧话剧并驾齐驱而改称沪剧，在各个方面都有了很大进步，这与申曲观众的严格要求与鼓励不无关系。

二 沪剧剧目的革故鼎新

沪剧在建国前的剧目发展，主要经历了三个阶段：滩簧戏、弹词戏和时装戏。滩簧戏可分为对子戏和同场戏两种，弹词戏有些因要连续唱好几场，又叫连台本戏，时装戏因其扮演多为都市青年男女，着装多数为当时流行的西装和旗袍，而又称之为“西装旗袍戏”。沪剧在最初称之为花鼓戏时，是从对子戏和同场戏算起的，在现存的沪剧对子戏剧目中，有百分之九十以上为婚恋戏，多以争取婚恋自由，掌握自己的命运为主题，因此被以伦理纲常占统治地位的封建统治者所不容，不仅把《卖草囤》、《卖橄榄》、《拔兰花》等许多剧目列为禁戏，而且禁止花鼓戏演出，一时关于禁花鼓戏的布告文章层出不穷，花鼓戏艺人为了生存而改弦更张，开始表演以反映家庭生活为主的同场戏。同场戏的出现不仅是戏剧间竞争的结果，也是封建统治者乐见的，是为了抵制并取代对子戏，把滩簧戏纳入封建伦理纲常的轨道，因此同场戏的剧目在不同程度上反映了封建的旧思想和旧道德。这一时期的剧目主要有《陆雅臣卖娘子》、《赵君祥卖囤》、《卖妹成亲》、《借

¹ 沙源：《漫谈改良申曲》，《文林月刊》，1941年，第四期，第361页。

² 《千万不可效尤的恶劣笑腔》，《申曲日报》，1941年5月8日，第六十三期，第四版。

³ 《杂感》，《申曲画报》，1940年6月26日，第一一五号，第四版。

⁴ 《杂感》，《申曲画报》，1940年6月26日，第一一五号，第四版。

黄糠》、《借海青》、《蓝衫记》等，这些剧目集中描写了没落的地主家庭生活，这是与当时的社会息息相关的，鸦片战争之后，资本主义经济入侵，东南沿海地区的小商品经济迅速瓦解，因此就产生了一大批破产的中小地主阶级，此时的同场戏真实地描述了在半殖民地半封建社会里江南社会的时代风貌和风土人情，具有时代性和现实性。

到20世纪初期，本滩以游乐场为演出阵地，废除带有淫秽色情内容的剧目，并在与其他戏曲长期合作与竞争的过程中，从中学习吸收了不少东西，不再一味演出反映乡土人情的滩簧戏，而是借鉴弹词、京剧和文明戏，移植改编了大量剧目，《珍珠塔》、《白蛇传》、《文武香球》和《玉蜻蜓》等是取材于弹词的剧目，此外还有《三笑》、《碧玉簪》、《秦香莲》、《孟丽君》、《火烧百花台》、《十三妹》、《封神榜》、《火烧红莲寺》、《双珠凤》等是从其他剧种吸收过来的历史神话和民间传说等题材改编或移植的剧目，都归纳为“弹词戏”的范畴。在20世纪20年代末，弹词戏代替了传统老滩簧戏的主导地位，成为申曲演出剧目的主流。但因当时剧团条件所限，也为了与其他剧种有一个明显的区别，因此在着装服饰上一律穿清装而不穿古装，“小生是长衫、马褂、瓜皮帽；旦角是短袄、长裙、绣花鞋。只有出官老爷角色时，才穿官服，也是清装”¹。到40年代，施家剧团领导人施春轩着手花大资本，筹办申曲界从未有过的全副古装，是申曲舞台上的一大改进，也是剧种发展的必然结果。但申曲艺人的功底远不如其他剧种艺人扎实，在演艺传统题材的水平和能力上也是远不及的，而当时上海正处于日伪统治时期，“电影、话剧以及各戏曲剧种，由于日伪对文化艺术控制很严，都避开现实题材，同时也着眼于生意，致使大量古装剧目（不外乎是民间流传的《西厢》、《三笑》、《武松与潘金莲》）等充斥市区银幕与舞台”²，申曲艺人很难在这个平台上与其他剧种展开激烈的竞争，因此决定扬长避短，发挥自身优势，回归到早期表现现实社会生活的传统剧目，并开始向话剧和电影等现实艺术靠拢，尝试以贴近都市生活、表现城市男女为题材的时装戏作为演出的主要形式。

沪剧史上第一部以表现都市生活为先河的时装新戏是1918年“花花世界游乐场”子云社编排的《离婚怨》，子云社领导人刘子云邀请文明戏艺人范志良根据民国初年上海城内实事而构思改编，虽然思想内容有所局限，但对于披露当时社会的某种现象还是有其积极的意义。此外对沪剧界西装旗袍戏创作贡献最大的是文明戏艺人宋掌轻，他于1924年为花月社编排了《恶婆婆与凶媳妇》，同年5月，把电影《孤儿救祖记》搬上了新兰社的舞台，并从此专门从事申曲班社幕表戏的

¹ 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》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年，第73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》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年，第77页。

³ 《上海戏曲史料荟萃》第2集《沪剧专辑》中载文是1918年子云社排演《离婚怨》，而茅善玉主编的《沪剧》一书中，记载为1921年。

编创,编写了《阮玲玉自杀》、《啼笑因缘》、《何处再觅返魂香》、《女带帮》等众多的申曲时装戏。随着时装戏的兴起,一些申曲班社也陆续引进了更多的说戏先生,有“范青凤、徐醉梅、王梦良、赵燕士乃至刘谦(刘一新)、田驰(田晓青)、柯达(顾肯夫)、莫凯(顾梦鹤)、邵华、舟启(周起)等人,还有张恂子、李昌鉴、冯玉奇等”¹,此外申曲艺人如施春轩、筱文滨、筱月珍、邵滨孙、解洪元、顾月珍等也加入到西装旗袍戏的编导队伍。西装旗袍戏在申曲舞台上的不断进步,与这些从其他剧种转入沪剧界从事编导工作的编导人员是分不开的,他们为西装旗袍戏的发展起了一定的作用。

1934年11月28日上海市申曲歌剧研究会一告成立,第一件事情就是议决禁演了八出戏:“(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》(七)《男碰河》(即《比汉郎》)(八)《双梦遗》(即《浪被单》)”²,并把剧目改良作为主要任务之一。此后,对申曲老戏有过几次改革,“老戏中有几本无意义或是涉于淫秽的剧本,一共取消或是删改过的,有十八出之多”³,申曲会领导的各剧团与艺人们也为申曲剧目改良作出了贡献,是西装旗袍戏30年代后期发展成为主流,40年代进入鼎盛时期的核心力量。沪剧界从30年代末到50年代初所编演的西装旗袍戏总计约二百五十出左右,相当于老传统戏和清装古装戏的总和。在丁是娥的《终生追求矢志不渝》一文中,把西装旗袍戏按创作题材划分为五个方面:“(1)根据当时社会上轰动一时的时事新闻编写,如《阮玲玉自杀》、《黄慧如与陆根荣》、《枪毙阎瑞生》;(2)剧作者根据自己熟悉的生活素材进行创作,如《碧落黄泉》、《妓女泪》、《叛逆的女性》、《铁骨红梅》;(3)根据流行小说改编和从其它剧种移植,如《啼笑姻缘》、《秋海棠》、《海上姐妹花》;(4)搬演话剧和电影,如《家》、《原野》、《上海屋檐下》、《骆驼祥子》、《雷雨》、《一幅流亡图》(即话剧《欢乐图》)、《恨海难填》(即电影《桃李劫》)、《八年离乱》、《天亮前后》;(5)外国作品沪剧化,如《乱世佳人》出自美国小说《飘》,《铁汉娇娃》及《银宫惨史》(又名《窃国盗嫂》)来自莎士比亚名剧《罗密欧与朱利叶》和《哈姆雷特》,还有《魂断蓝桥》、《空谷兰》、《茶花女》等,则分别源于英、美、法等国的同名电影和小说。”⁴西装旗袍戏在40年代的繁荣把沪剧引领上新的航程。但有人认为沪剧剧目不良,演唱鄙陋粗俗,导致社会风气的败坏,“在不知不觉之间,大众的精神,日就衰落,谁还想到祖国目前在千钧一发的时机中,谁还想到国民一份子的责任的重

¹ 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》,第2集,上海:上海艺术研究所,1986年,第78页。

² 《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》,1934年8月-1936年10月,Q235-2-1706,上海档案馆。

³ 《物价高涨收支不敷,申曲会定期举行常会》,《申曲日报》,1941年3月20日,第十五期,第三版。

⁴ 丁是娥:《终生追求矢志不渝》,中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会:《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英》,上海:上海人民出版社,1989年,第169-170页。

大?无疑地,这会直接毒害了大众,间接阻碍了长期抗战的国策”¹。认为剧目剧情多为男欢女爱,家庭悲剧,对于讽刺现实社会,含有教育意义的剧本,在沪剧界是绝无仅有的。更有甚者,认为沪剧在百年的发展过程中是改而不良,“词句的粗俗,音乐的草率,还是和从前一式一样,反不如从前的东乡调,倒还有几句笑话好听,偶然也能够引起看客们张口一笑,现在的申曲,把旧小说中的陈旧古董,都搬上舞台,生吞活剥,不但不加改良,而且比原著格外的落伍低级,演出来的东西,一些儿没有价值……”²,对申曲改良和西装旗袍戏完全否定,对剧目改良不加分析的下结论。本节以上海沪剧社为例,来关注40年代沪剧剧目的发展与变化。

1941年1月新建的上海沪剧社,以“新型沪剧”为旗帜,其意不是指标新立异,而是想从旧申曲里,寻求出一条新的康庄大道来。第一出戏是根据著名电影改编的《魂断蓝桥》,这是一部真正意义上的西装旗袍戏,剧本编制、舞台技术和音乐配合等都运用电影与话剧的设计,其目的是为了烘托剧情和为演员服务,在保持沪剧原有优点的基础之上,竭力使沪剧舞台艺术更贴近现实,使《魂断蓝桥》一炮而红,打响了上海沪剧社的名号。沪剧社1941年上演的新戏剧目列表如下:

表3—4 1941年上海沪剧社上演新戏剧目表

时间	剧目	编剧	导演	来源
1941年1月9日	《魂断蓝桥》	戈戈	严幼祥	电影
1941年3月7日	《孤儿救母记》			
1941年3月12日	《冷月诗魂》			
1941年3月16日	《大家庭》	戈戈	张石川	电影
1941年4月2日	《艳琴惨史》		戈戈	
1941年4月4日	《孔雀东南飞》		徐欣夫	电影
1941年4月19日	《四姊妹》	戈戈-		
1941年5月8日	《鸳鸯劫》	俞乔依		
1941年5月19日	《新茶花女》	岳枫		话剧
1941年5月30日	《马路天使》	陈明勋、陆沉、戈戈		电影
1941年6月8日	《断肠花》	胡知非、戈戈		
1941年6月19日	《上海屋檐下》	戈戈、陆沉	夏天、舒适	

¹ 邵怀宗:《申曲必须改良》,《申报》,1939年3月3日,第十九版。

² 粟:《改而不良的申曲》,《现世报》,1940年,第九十九期,第6页。

1941年7月12日	《风流寡妇》	戈戈	李萍倩	电影
1941年7月24日	《悲惨泪》	胡知非	戈戈	
1941年8月8日	《风波亭》	戈戈、陈明勋	夏天、舒适	话剧
1941年8月20日	《双姝泪》	胡知非	乔奇	
1941年8月23日	《生死恋》	黄鲁	陈明勋	
1941年9月5日	《小和尚哭灵》			
1941年9月7日	《斩六假》			
1941年9月9日	《灯笼记》			
1941年9月11日	《苦命向导女》	宋超	夏天	
1941年9月24日	《新大庵堂》			
1941年10月1日	《舞女痛史》	宋超	舒适	
1941年10月15日	《红颜血仇记》	戈戈	宋超	
1941年10月20日	《杀子报》			
1941年10月25日	《白衣天使》	宋超、胡知非、戈戈		
1941年10月30日	《续集风流寡妇》	陈明勋		
1941年11月6日	《可怜的梅娘》	毕志萍		
1941年11月12日	《同命鸳鸯》	顾月珍处女作		
1941年11月21日	《家花那有野花香》	夏天		
1941年12月3日	《月缺花残》	胡知非	俞侨依	
1941年12月12日	《多情女子负情汉》	戴雪琴	俞侨依	
1941年12月24日	《太子哭坟》			

资料来源：《申曲日报》，1941年3月6日—1942年12月31日。

上海沪剧社上演的三十三出新戏中，除了《小和尚哭灵》、《斩六假》、《灯笼记》和《新大庵堂》是老戏新作之外，大部分都是西装旗袍戏，对古装戏的演绎很少。1941年，上海还处于日本统治之下，当局为了压制人民大众对反动政府的不满以及抵制不断增长的民主革命愿望，逐渐加强对新闻、图书、杂志，尤其是戏剧的检查制度，给戏剧的创作与演出带来诸多不便。剧作家为了揭露黑暗的社会现实，反映人民的愿望，又要争取通过戏剧检查这一关卡，因此常常寻找历史题材，借古讽今，以鞭策国人，宣传爱国主义，提高人民的思想觉悟。施家剧团就曾于1940年连续搬演《卓文君》、《林则徐》、《西施》等古装戏到申曲舞台，这些剧目都是以反对帝国主义入侵，收复失地为主题，对激励人民的抗日斗志，

有积极的影响。上海沪剧社曾易名话剧被禁剧本《岳飞》为《风波亭》，并于1941年8月8日首演。该剧由戈戈、陈明勋编剧，夏天、舒适导演，讲述的是一代英雄岳飞精忠报国、壮志未酬的故事，沪剧社准备用申曲手法来演绎历史上的伟大爱国故事，剧情方面，在大体上保持完整剧情的基础上，“对于非必要的地方，酌予删改，使成为一本纯粹的爱国戏”¹，并为了达到理想状态，“全部古装，全部布景，全部道具，均在专门制造处制造完竣……共装四卡车”²，定制多把古剑与一面古式大锣。古剑是演员们的武器，顾月珍担任女主角银瓶小姐，为演好这一智勇双全的姑娘，请专门教师每天练习剑术，演员们也日夜加紧彩排，个个为该剧做出很大牺牲。《风波亭》的主要阵容是：“岳飞—解洪元，秦桧—金耕泉，牛皋—□□□，岳云—朱彬声，张宪—小谷声，周三畏—张谷声，哈迷蚩—俞麟童，万俟卨—赵云鸣，张保—孔嘉滨，赵士褒—范灵僧，李老公公—华德山，李老太太—程雅仙，银瓶姐—顾月珍，兴儿—汪秀英，王氏—陈佩珍”³。《风波亭》后台职员有：“舞台监督夏天，舞台管理乔琪，舞台干事梁开元、姚允炎，编剧戈戈、陈明勋，唱词胡知非，导演夏天、舒适，装置陈明勋，灯光毕志萍，服装蒋青、张辟，化装宋小江、李鸿泉，道具施济群、朱麟甫，效果吴冰、姚玲，提示俞侨依、赵警铃，音乐张冬生”⁴。这样强大的演出阵容，加以采取话剧设计方法的灯光、布景和音乐效果，由艺华、国联两公司提供的服装和道具以及“国联化装师宋小江，艺华化装师李洪泉帮忙”⁵，使沪剧社为观众打造一部伟大的爱国历史剧《风波亭》打下了坚实基础。《风波亭》在演出的过程中，“自开幕至闭幕，观众的灵感，是一直给正义二个字支配着的，谁爱护国家，谁出卖灵魂，大家都看得清清楚楚，明明白白。顾月珍饰银瓶姐，最见成功，她的□□，与唐若青相仿，说一句话，走一步路，是那么雄赳赳，气昂昂，真不愧是巾帼英雄。解洪元的岳飞，唱做并重，出场的时候，忠气溢于言表，我的一颗心，也不觉为其震动，最后看到三次重刑，掉下眼泪来。张谷声演周三畏，是大理寺之正堂，奉公守法，为官清正，以岳飞有功于社稷，无罪于国家，不愿判罪，挂冠而去”⁶。虽是老戏新唱，但沪剧艺人还是兢兢业业，对角色的扮演非常认真，使得《风波亭》成功演出，并得到各方的赞扬，认为其不仅在布景、道具、灯光、化装和服装等方面可与话剧相媲美，而且向观众传达了爱国爱民的思想感情，岳飞从事抗金战争，站在抗金斗争的最前线，筹划收复中原、统一祖国，在无形中与现实

¹ 《沪剧社将开排〈风波亭〉为慎重计剧本已呈请当局审查》，《申曲日报》，1941年7月9日，第一二五期，第一版。

² 《沪剧社〈风波亭〉运到古装布景道具四车》，《申曲日报》，1941年8月4日，第一五一期，第四版。

³ 《沪剧社〈风波亭〉排出阵容》，《申曲日报》，1941年8月5日，第一五二期，第一版。

⁴ 《〈风波亭〉日场彩排夜场公演，皇后全部改装古色古香》，《申曲日报》，1941年8月8日，第一五五期，第一版。

⁵ 黎歌：《新闻报上一条报道关于〈风波亭〉的谈论》，《申曲日报》，1941年8月10日，第一五七期，第一版。

⁶ 《申曲〈风波亭〉观后纪》，《申报》，1941年8月21日，第十二版。

社会状况想吻合，能激发观众的爱国热情，培育人民的民族精神。

虽古装戏《风波亭》大获成功，但在40年代沪剧界还是以西装旗袍戏为主流。沪剧在古装戏表演的能力与水平上不及其他剧种，而在时装戏的表演上占有优势，它与沪剧早期的同场戏、对子戏是一脉相承的，都是以表现都市社会生活为主题，反映普通百姓家庭的悲欢离合，为反映现实生活积聚了宝贵的经验，并表现出鲜明的上海地域特点，寻找到一条独特的发展道路，在与众多戏剧的竞争中形成自身的特点。西装旗袍戏在形成与发展的过程中，虽然缺点有之，但优点也不容忽视，上海沪剧社于1941年4月19日上演的《四姊妹》，全剧“描写四姐妹因家庭贫穷被流离分散，每人都遭遇不同的命运，换句话说，在金钱万能的社会制度下，被玩弄着，被蹂躏着，使姐妹间彼此仇视，敌对等到悲剧产生，发现是亲生姐妹，已经晚了，这里还有夫子争风吃醋的丑态”¹，四个姊妹因家庭破产，而被债权人带走，米店主人带走大女儿张忠娟，并强娶其为太太，煤球店主带走二女儿张孝娟，后沦为卖唱女，放印子钱人带去了三女儿张节娟，其沦为妓女，房东留下了四女儿张义娟，让她去学习平剧，使四姊妹的命运极为悲惨。放印子钱人通过盘剥百姓从中获取暴利，仍把三女儿送入妓院为其招揽客人，二房东本就通过转租房屋而抬高租金，从中收取各种杂费获利，但却让张义娟去学习平剧，在群芳会演出，依凭着义娟作为摇钱树。本剧对投机的米商、煤球店主、放印子钱人和二房东的丑态的刻画，再现了沦陷时期上海社会的真实面貌。

1941年6月19日，夏衍的小说《上海屋檐下》搬上沪剧舞台，这是发生在一座弄堂房子里的五户家庭一天的生活经历。“客堂楼住着二房东林志成，和他的妻子彩玉，这有一个女孩的名叫葆珍，灶披间住着小学教员赵振宇一家，前楼住着施小宝，一个私娼一类的人物，亭子间里住着失业的大学生黄家楣夫妇，三层楼住着一个绰号叫李陵碑的酒鬼”²。沪剧社在对这五个不同家庭、不同人物的生活轨迹进行迭次的表演过程中，为了能够更好的使剧情紧凑，结构妥帖，并使观众眼前一亮的效果，把整个立体的房屋搭建在舞台上，分为亭子间、灶批间、客堂、阁楼等，把普通市民日常生活状态真实再现在舞台上。此外采用剧本制，唱句对白一律请专家编写，要求沪剧演员“完全依照剧本讲话，依照剧本唱词，一律固定，不能随意乱说乱唱”³。并为了抓住观众的心理和集中注意力，运用灯光技术，在舞台上使用打灯光，作为变动，如“堂间演戏，则前楼亭子灶披间一律漆黑无光，灯光轮流转动，各间轮流演戏”⁴，这样不仅使剧情发展过程中矛盾冲突更为集中，也使舞台艺术更具感染力和凝聚力。通过对都市中小人物的喜怒哀乐和悲惨遭遇的细腻描写，表现了他们内心的苦闷、悲伤和希冀，发出了

¹ 《皇后戈戈编〈四姊妹〉》，《申曲日报》，1941年4月17日，第四十三期，第二版。

² 《〈上海屋檐下〉本事》，《申曲日报》，1941年6月20日，第一〇六期，第二版。

³ 《〈上海屋檐下〉沪剧社全力排演》，《申曲日报》，1941年6月12日，第九十八期，第二版。

⁴ 《皇后〈上海屋檐下〉灯光已完全改造》，《申曲日报》，1941年6月23日，第一〇九期，第一版。

对国民党黑暗统治的控诉,暗示了光明即将来临。该剧在演出以后,得到电影界和话剧界的一致好评,有多位影剧艺人前往皇后剧场观看,“有话剧《家》编者,话剧《上海屋檐下》导演吴江帆君,与电影《十字街头》导演及《爱与仇》改编者吴琮君等”¹,对《上海屋檐下》一致赞许,认为沪剧已经够上水准,而且是卖一场盛一场,口碑载道。

此外,《大家庭》、《孤儿救母记》、《眼前报》、《孔雀东南飞》等剧,都是渗透了现实的题材,多以社会问题和家庭题材为故事,暴露封建大家庭的黑暗,《魂断蓝桥》、《断肠花》、《鸳鸯劫》、《悲惨泪》等剧,都表达了在这样一个动乱的局势每一个人应负的责任。“皇后沪剧社俞侨依,新编杰作《鸳鸯劫》,描写清廷封建时代爱国志士之割爱,名妓女之仗义,忠良之慷慨入狱,使奸究丧胆,”²,“电影化名剧《马路天使》,暴露上海之人肉市场,描写卖淫妇女的血泪史,吹号手的狭义肠”³。为了使剧情发展更合乎实际,在布景设置上也是投资巨大,《大家庭》一剧所用于布景开销达数千金,《马路天使》中,有一场楼外楼,“这面是一家鸟师赵云鸣,老鸨杨云霞,和卖场女王雅琴,顾月珍,卖淫女戴雪琴,凌爱珍的家,对面是军乐队解洪元的家,两对面窗口可以讲白话,王雅琴顾月珍,在这一面,唱一支‘天涯歌女’插曲,把对方面的解洪元,听得出神,这一幕布景,新颖别致,超越标准话剧之上”⁴,《风流寡妇》一剧中,“六少奶奶之一座客厅,内有盘梯等设备……当闭幕之前,徐宝奎与顾月珍,结成一对夫妇,走向光明大道时,布景上映出彩色光芒,蔚为奇观”⁵。有沪剧演员唱作认真,加以在服装、布景和化装等方面的不断进步,沪剧演出越来越受观众欢迎,“自启演《孔雀东南飞》以来,无论风雨,日夜两场,俱告满座,现已达廿五场,仍不减初演时之盛况”⁶,《上海屋檐下》也在上演时场场爆满,第十三天时,“前台结账,全部收入,已近二万元,诚为暑夏中新开的记录”⁷。

上海沪剧社的剧目演出,已经摆脱了沪剧早期只知花前月下、儿女情长的浅显内容,开始触及社会问题,对黑暗的社会现实进行抨击,并在舞台艺术、剧目革新和化装服饰等方面向话剧和电影学习,有了很大的改变。但也应该看到沪剧剧目虽然在一定程度上反映了旧社会的不公平现象,局部揭露了现实的黑暗,可是由于受时代、阶级的局限性,不能深层的挖掘出造成人物悲剧命运的社会根源,这是剧目改良的不足。再者为适应观众的口味,并保持良好的上座率,沪剧剧目更新换代的速度非常快,这不免有精华部分,有糟粕部分,也有好坏掺杂在一起的。不可否认的,是上海沪剧社剧目改良较为成功,有的剧目演出质量也较高,

¹ 《影剧艺人纷莅皇后》,《申曲日报》,1941年7月4日,第一二〇期,第二版。

² 《皇后继<鸳鸯劫>之后,公演<风流寡妇>》,《申曲日报》,1941年5月9日,第六十四期,第二版。

³ 《<马路天使>盛况!》,《申曲日报》,1941年6月1日,第八十七期,第二版。

⁴ 《沪剧社新型布景划时代的改造》,《申曲日报》,1941年6月4日,第九十期,第一版。

⁵ 《<风流寡妇>伟大布景超过以往<魂断蓝桥>》,《申曲日报》,1941年7月16日,第一三二期,第一版。

⁶ 《皇后》,《申曲日报》,1941年4月15日,第四十一期,第三版。

⁷ 《屋檐下售座记录》,《申曲日报》,1941年7月2日,第一一八期,第二版。

使其他申曲剧团纷纷效仿，在 40 年代都改名为沪剧，并在剧目和舞台设计等方面向大致相同的方向发展，沪剧剧种的面貌有了相当大的进步。而“西装旗袍戏”在 40 年代的繁荣不仅带来了沪剧兴旺发达的局面，也极大丰富了沪剧剧目，促使其发展成为现代城市剧场艺术，沪剧最终融入上海都市化的进程中。

结 语

沪剧最初起源于“花鼓戏”，1914年邵滨孙和施兰亭发起组织的“振新集”，举起“改良”的旗帜，把坐唱形式改为立唱形式，使沪剧从一个单纯的说唱艺术衍生成舞台艺术，把“滩簧”改名“申曲”，不仅使沪剧与其他滩簧戏拉开了距离，也使沪剧开始融入上海都市，便于辨识，虽没有得到大多数沪剧艺人的响应，但其历史功绩是不容忽视的。到30年代沪剧进入大发展时期，各大班社人才济济，拿手剧目纷纷上演，1934年11月28日上海市申曲歌剧研究会成立，会员最多时达400多人。1941年，由王雅琴等人发起成立的“上海沪剧社”成立，这是把“申曲”改名为“沪剧”的首次应用。由最初的“花鼓戏”到进入城区的“本地滩簧”，从改名“申曲”到最终易名“沪剧”，沪剧追求潮流、迎合风尚的风格一览无遗，在历尽磨难、苦苦挣扎、初步发展和鼎盛繁荣这几个过程之后，沪剧最终走向成熟。

上海市申曲歌剧研究会甫一成立，就以研究和改良剧目为己任，并创办《申声月刊》，为扩大申曲影响而举行四班会串，艺人与观众数量与日俱增，对内对歌词之改良，剧情之研究有所裨益，并为救济贫困同行筹募了基金，为沪剧艺人与其他艺人同台献艺提供了舞台，并在互相切磋交流的过程中获得技艺的突破；对外对辅助社会教育，维持社会风气也有帮助，在会串的过程中，不仅展现了沪剧艺人的社会责任感，也扩大了沪剧的影响，提升了沪剧的社会地位。在上海市申曲歌剧研究会的引导之下，各个沪剧剧团为寻求自身的发展在不同程度上进行沪剧改良，从班社到剧团，说明了沪剧剧团在性质和规模上的变化，使沪剧在上海都市社会中占有一席之地，在演出阵容、剧目建设和舞台艺术等方面都进行的改革，使沪剧在上海都市戏剧舞台上迅速成长。

从30年代末到50年代初，沪剧的“西装旗袍戏”总共有250出左右。这一时期“西装旗袍戏”的繁荣发展离不开上海市申曲歌剧研究会的引导与各个沪剧剧团的积极改良。通过三四十年代《申曲画报》、《申曲日报》，大众媒介对沪剧舞台上的种种陋习进行批评并指出应该改良的方向，在此基础之上，在申曲歌剧研究会的指引之下，各沪剧剧团在剧目建设上花费大量人力物力，并从话剧、电影界邀请导演编剧，在舞台程式、剧本创作和道具服装上也向平剧、电影和话剧借鉴。沪剧吸收容纳多种戏剧，并与以贴近都市生活、表现城市男女为题材的时装戏相融合，使“西装旗袍戏”迅速繁荣起来，最终融入上海都市化的进程中，沪剧发展走向成熟并达到鼎盛。

1947年6月，经上海市社会局批准，“将原在战时成立的属于上海游艺协会的申曲歌剧研究会改为独立民间团体——上海沪剧研究会”¹。上海市申曲歌剧研究会在沪剧历史上是以沪剧改良的姿态产生的，它对于沪剧从默默无闻到最后发展鼎盛起到了主导的作用，是整顿沪剧剧团，团结沪剧艺人，进行沪剧改良的主体，在沪剧史上的功劳是不可泯灭的。此后，沪剧界又于1950年先后成立了上海影剧公会沪剧分会和沪剧改进协会，并以“整顿与健全队伍，提高从业人员的思想修养与业务素质，推动沪剧界的‘改戏改人改制’，并关心群众生活福利”²为宗旨，曾多次召开编导会议，讨论新剧目的创作与传统剧目的整理，鼓励创作人员深入社会生活，并组织各剧团举办联合公演，以解决会员的生活问题，在推动沪剧事业发展上有积极的影响。

¹ 汪培、陈剑云、蓝流主编：《上海沪剧志》，上海：上海文化出版社，1999年，第15页。

² 汪培、陈剑云、蓝流主编：《上海沪剧志》，上海：上海文化出版社，1999年，第52页。

附录

一 上海市申曲歌剧研究会章程

第一章 总则

第一条 本会以申曲歌剧界同人所组织定名为上海市申曲歌剧研究会

第二条 本会以联络同业感情，互谋同仁福利，保障会员应得之权益及协助推行社教提高申曲水准为宗旨

第三条 本会会所云南路四二号——四四号二楼

第四条 本会为上海市游艺协会会员受上海特别市党部之指导社会局监督

第二章 会员

第五条 本会会员分两种

（甲）基本会员 凡中华民国国民，不分性别，具有申曲技能经验者□为基本会员

（乙）从业会员 凡在申曲界担任编剧、导演及司布景、音乐、灯光、效果、服饰、
□幕等职各项工作者得为从业会员

第六条 会员之入会手续

（一）基本会员须经会员二人以上之介绍并由业师之证明，从业会员则由领导者负责登记之

（二）填具入会志愿书

（三）缴纳入会费

（四）经理事会审查合格而通过者

第七条 会员有享受各项之权利

（一）在大会中有发言权表决权选举权及被选举权

（二）会员有受屈事情得请求本会力争伸雪之

（三）会员与会员发生争执时得请求本会排解之

（四）会员之子弟可入本会附设之学校半费读书

（五）会员如遇父母妻子儿女有疾病请求本会医药顾问免费诊治

（六）其他各项福利事业之享受

第八条 会员应尽各项之义务

（一）遵行本会章程及一切决议案

（二）担任本会推定或指派之职务

（三）缴纳会费

（四）接受本会之咨询及调查

（五）按时出席各种会议

(六) 严格遵守申曲界固有之业规

第九条 凡会员有不遵守第八条各项规定之一者按照事实之轻重分别予以惩罚

(一) 警告

(二) 处罚或取消其权利

(三) 开除会籍

第十条 凡会员自动申请出会者须备具理由书，经理事会之许可方为有效，但所缴会费概不返还

第十一条 凡有下列情形之一者不得为本会会员

(一) 褫夺公权尚未复权者

(二) 有兼营不正当业务者

(三) 受产之宣告者

(四) 有不良嗜好及无行为能力者

第三章 组织

第十二条 本会之组织

(一) 本会由会员大会选举理事十一人，候补理事三人，组织理事会票选最多数之一人为理事长，次多数之四人为常务理事处理日常事物

(二) 本会由会员大会选举监事三人，候补监事二人组织监事会，并由监事会中推定常务监事一人，执行监察职权

第十三条 本会选举采用记名投票法

第十四条 本会监理事任期均为一年，连选得连任之

第十五条 监理事不得遇事推诿，有不得已事故请求辞职，须备具理由书呈请主口机关核准后方可辞职

第十六条 本会设下列各科分掌职务

(一) 总务科得设文书、庶务等各股

(二) 财务科得设会计、出纳等股

(三) 组织科得设登记、设计、调查等各股

(四) 福利科得设医药、殓殮、救济等各股

(五) 研究科得设剧务、宣传、审核等股

(六) 交际科

(七) 各科设主任一人、副主任一人，由理事会互推分任之各股设股长一人，视事物之口得聘请专事若干人

第十七条 本会于必要时得设特种委员会，其组织及办法细则另定之

第十八条 监事会之任务执行稽核财政之出纳，审查会务之进行及理事之勤口工作

第十九条 理事会之任务执行会员大会口决按及接受会员之合法建议，解决常务理事会议不能解决问题

第二十条 本会职员均为名誉职位必要是得口同雇员

第四章 会议

第二十一条 本会会议之种类如左

(一) 会员大会每年举行一次，但理事会认为必要时或经会员半数以上之请求得临时召集之

(二) 理事会每两星期召开一次，常务理事会口每星期召开一次，但遇紧要事项得临时召集之或召开监理事联席会议

(三) 监事会每月召开一次，但遇紧要事项得临时召集之

第二十二条 本会监理时会之决议，须以监理事过半数出席之同意施行之

第二十三条 本会会员大会之决议，须以会员过半数以上出席通过施行之

第五章 会务

第二十四条 本会应办之会务如左

(一) 阅检会务业展事项

(二) 阅检党政机关委办事项

(三) 阅检本会会员其他一切有益事项

第六章 经费

第二十五条 本会经费分经常临时两种如左

(甲) 经常费分列

(一) 会员入会费 暂收国币五百元

(二) 会员月费，分领导演员两种，领导及主持者分甲乙丙丁四

甲、每月每剧团暂收国币七千五百元

乙、每月每剧团暂收国币五千元

丙、每月每剧团暂收国币二千五百元

丁、每月每剧团暂收国币一千或五百元

会员月费不论基本与从业每月依然包银暂收百分之一计算

(乙) 临时费分列于后

(一) 筹募会所基金

(二) 特别捐

(三) 全体合演会串所得之收入

(四) 祖师圣诞日期每年举行三次筹款办法分列于后

甲、是日演员应提缴半天包银

乙、是日领导及主持者如开支折除外，所得以半数缴入本会，如不足演职员半天包银者领导及主持者亦须依照半天包银之数缴入本会充作福利费用

第二十六条 会员会费每月由各剧团主任负责经收口缴本会财务科领取收据分交各会员并制就报告逐月公布以照大信

第二十七条 本会会员如有失业或疾病时无力缴纳会费者，应即随时书面报告，经本会调查证实正式通知后，方可免缴，若未经本会之许可欠缴至三个月者，即通知该领导通知会员限期缴纳，如逾期拒缴照违章论（惩处其停业）

第二十八条 会员剧团应外埠之聘，亦须按月缴纳规定之会费，如逾期三个月不缴会费，按照欠条未经许可之例办理。

第二十九条 本会如遇特别事故，须筹募特别捐时，须经会员大会之议决，如会员大会不及召集时，得经监理事联席会议出席之监理事三分之二以上通过施行之，但仍须提交下届大会追认之

第三十条 本会经费每月由财务科收支，款项编制简明报告揭布于会，所迟至一年编制征信录送交监理事会审核后提交大会通过并呈报

第七章 附则

第三十一条 本会各种办事细则另订之

第三十二条 本章经会员大会通过并呈请，机关核准实行之

第三十三条 本章如有未尽善处得由理事会随时修正之，但须呈准主管机关核准后施行并提交大会追认之

资料来源：《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》，Q6-5-570，上海档案馆。

二 《申曲歌剧研究会会员名册》

姓名	性别	年龄	籍贯	备注(艺名)
叶月珍	女	43	上海	筱月珍
施春轩	男	45	上海	
施文韵	女	33	上海	
陈庆林	男	34	上海	
沈翠花	女	39	上海	
吕口泉	男	30	平湖	
沈令提	女	21	松江	筱惠琴
吴云珍	女	31	上海	
吴云楼	女	40	上海	
汪艺萍	女	15	吴县	
丁兰芳	女	21	武进	
潘启盛	男	24	镇江	丁国斌
顾慧英	女	23	上海	赛筱英
石根宝	男	24	上海	石良
赵月珍	女	42	上海	
顾筱珍	女	27	上海	
张丽君	女	33	上海	
杨美梅	女	29	上海	
王永泉	男	36	吴县	
丁惠琴	女	37	川沙	
张菊芬	男	40	南汇	
杨素娟	女	16	上海	
杨宝英	女	17	上海	
赵大铨	男	39	上海	赵云声
张世荣	男	31	上海	
顾泉笙	男	56	南汇	
夏玉英	女	27	江苏	
解洪元	男	31	上海	
王卓人	男	31	上海	沈天洪
陈福秋	男	25	上海	筱秋声
蒋秀珍	女	18	上海	秀君
周天能	男	32	上海	
沈锦文	男	54	上海	

浦介东	男	29	无锡	浦月亭
王陈瑛	女	26	上海	陈梅琳
赵凤英	女	17	吴县	何凤英
沈四海	男	38	上海	
蒋幼夫	男	35	绍兴	
周杏贞	女	26	武进	周酌
刘永新	男	45	嘉定	
沈凤珍	女	51	上海	
俞再青	男	33	上海	
方坤泉	男	56	上海	
汪彩声	男	45	上海	
宋纪根	男	24	上海	
赵兰君	女	23	上海	
陆根发	男	28	上海	
熊仁甫	男	35	宁波	
季松口	男	23	澄江	季小松
丁幻醒	男	39	吴县	
姚美玉	女	33	上海	
张筱珍	女	24	上海	
杨悲声	男	44	上海	
凌爱珍	女	34	上海	
陈素娥	女	25	上海	张素娥
马秀英	女	26	上海	
崔金氏	女	20	上海	金美口
徐文奎	男	26	上海	筱文龙
王天飞	男	36	上海	
王证	男	30	松江	王申玉
徐富根	男	31	上海	徐再亭
黄庆祥	男	不详	上海	
许月明	女	24	吴县	筱月明
张志峰	男	28	吴县	筱新声
沈根生	男	39	上海	
钱月珠	女	34	上海	沈月珠
姚秀清	男	34	上海	
刘子云	男	52	上海	
马玲贞	女	15	常熟	
邵滨孙	男	27	上海	

陈贤良	男	47	上海	陈松林
沈林生	男	54	上海	
杨月英	女	45	上海	
陈丽贞	女	17	上海	
朱尚仁	男	19	吴县	朱培涵
王筱新	男	50	上海	
张爱贞	女	20	上海	
翁兴权	男	16	宁波	
张丽珍	女	27	上海	
吴伟达	男	27	上海	
朱彬声	男	不详	上海	
张新根	男	34	上海	
陈秀山	男	63	上海	
陈石勇	男	32	上海	
陈鹤轩	男	38	上海	
张仲英	男	58	吴县	张莎因
张冬声	男	43	上海	
陆文奎	男	51	南汇	
陆祖培	男	23	上海	
张金奎	男	38	江苏	张荣仁
刘秀滨	男	28	上海	
朱念祖	男	56	吴县	朱耳谷
方桂宗	男	48	上海	
工银因	男	24	上海	筱阿顺
金泉生	男	56	上海	
金德泉	男	44	上海	
蒋田奎	男	45	上海	
江椿柏	男	34	吴县	
沈健	男	37	江苏	沈善勤
徐君亭	男	不详	上海	
米金千	男	32	南汇	丁金海
沈孝临	男	61	宝山	
刑哈哈	男	51	江苏	
严兰泉	男	38	无锡	严化依
黄绍铭	男	21	上海	
杨壹心	女	22	上海	筱小英
向美玲	女	27	江苏	

张明华	男	20	吴县	
盛美珍	女	23	上海	
张云良	男	29	江苏	
米凤娥	女	26	吴江	
杨永滨	男	23	上海	
孙永麟	男	27	上海	
陈爱珍	女	19	上海	筱爱珍
金爱琴	女	33	江苏	
陈嘉林	男	56	上海	
潘桂琴	女	24	无锡	潘造红
张兹贞	女	23	宁波	
赵警玲	男	39	杭州	赵口
陶福章	男	27	川沙	兰震鸣
陆蟾心	女	21	上海	
潘瑞琬	女	22	吴县	
陆达宝	女	35	上海	
朱云祥	男	30	崇明	
孙醒悟	男	17	上海	
顾丽琴	女	16	上海	
王秀英	女	15	上海	筱秀英
姚秀珍	女	17	浙江	汪秀珍
陆惋怀	男	54	浙江	员外
徐凤珠	女	38	上海	
金连文	男	25	吴县	
吴玉琴	女	19	镇江	
王雅琴	女	29	上海	
杨月霞	女	23	奉贤	
袁李氏	女	28	无锡	袁爱珠
潘吟梅	女	30	上海	口美云
汤云福	男	31	浙江	
韩仲辰	男	54	上海	
杨敬文	男	43	上海	
顾鉉	男	32	南汇	顾今才
王纪奎	男	51	上海	
陆小唐	男	23	宁波	兰生
孔嘉滨	男	33	上海	
潘杏芬	女	17	浙江	汪小英

李立佛	男	55	吴县	李协和
王素贞	女	26	吴县	小筱月珍
沈鑫泉	男	28	松江	侠民
陆美英	女	18	上海	
叶培生	男	34	江苏	
施梅珍	女	22	松江	
钱逸梦	男	28	上海	
顾月珍	女	25	上海	
姚梅贞	女	15	上海	
侯国廷	男	41	上海	
谭莲芬	女	30	上海	赵莲芬
胡渭滨	男	30	上海	
潘懿	女	20	上海	
沈月娟	女	23	宝山	
孙介峰	男	22	上海	
高玉岐	男	34	无锡	
奚掌根	男	28	上海	奚嗣昌
袁雍钧	男	40	吴县	
袁一鹤	男	39	无锡	
卓一亭	男	27	上海	
朱琴声	男	56	武进	
何桂芳	男	35	上海	
吴占一	男	28	上海	
王金桃	男	56	上海	
汝英	女	18	上海	陈秀萌
陈翠娥	女	28	川沙	
刘阿龙	男	20	上海	刘一鸣
张曼君	男	26	上海	
金子样	男	30	上海	
张云山	男	20	上海	
曹海全	男	28	吴县	
翁阿倾	女	22	宁波	杨□□
王阿琴	女	34	上海	王雅芳
吴东笙	男	22	松江	吴旭文
梁斌斌	男	39	上海	冰冰
仲筱根	男	45	吴县	
丁兰亭	男	51	上海	

米格生	男	43	上海	
朱西林	男	38	湖州	家彬
朱元根	男	17	上海	
顾红卿	男	38	上海	
彭大弟	男	28	宝山	彭芝瑞
朱根麟	男	23	上海	筱介朴
朱容生	男	20	上海	筱介生
赵燕华	女	18	上海	
赵君芳	男	31	上海	
钱伟君	男	45	吴县	
钱玲美	女	31	上海	
孟俊泉	男	21	浙江	
项金根	男	34	吴县	
马秦芳	女	18	江苏	
倪连棠	男	24	南通	
徐思英	女	31	上海	
沈根口	男	26	江苏	
沈石氏	女	26	无锡	石秀珍
沈柳瑞	男	32	崇明	
王肃鸣	男	30	上海	
毛秀英	女	29	上海	
许龙生	男	25	上海	许龙龙
王文镛	男	30	松江	
王文霓	男	24	松江	
丁筱娥	女	18	上海	
丁婉娥	女	36	上海	
陈柳亭	男	39	吴县	
邵心娟	女	17	吴县	陈茹真
胡梅影	女	43	吴县	胡梦兰
叶峨樵	男	52	吴县	叶子
陈太瘦	男	56	江苏	
陈春口	女	35	吴县	
冯志远	男	23	上海	筱志洪
陆媛媛	女	38	南汇	
金嘻石	男	41	上海	
王云龙	男	31	上海	
王龙生	男	35	上海	

盛桂森	男	18	上海	
殷玲弟	女	17	上海	
李廷康	男	31	宁波	
张一新	男	31	川沙	
沈爱琴	女	42	上海	
谈义钧	男	21	吴县	
张月华	女	14	上海	
高良才	男	31	上海	
查铁僧	男	31	安徽	
许品芬	男	35	吴县	
王玉山	男	不详	松江	
张月娥	女	22	上海	
张鹤麟	男	25	上海	
张鹤亭	男	24	吴县	
米玉林	男	28	上海	
石筱英	女	29	上海	
卫鸣岐	男	32	上海	
茅凤歧	男	28	上海	
蒋筱妹	女	15	上海	
石根福	男	45	上海	
卫仁卿	男	34	南汇	
张彩芳	女	24	松江	
程雅君	女	27	川沙	
吴福宝	男	41	吴县	反良
张鸿声	男	26	上海	
王康云	男	54	江苏	
王康麟	男	41	上海	
程志良	男	27	川沙	
赵良滨	男	37	绍兴	
胡爱弟	女	16	江苏	
邹筱玉	女	16	江苏	
杨朱氏	女	44	江苏	杨素莲
宋培良	男	53	江苏	宋掌轻
俞如玉	女	28	松江	
罗珍妹	女	15	南翔	罗韻君
陆骏骅	男	33	上海	
张彩霞	女	34	松江	

华德山	男	51	江苏	
邹玉英	女	36	江苏	
黄口声	男	23	吴县	
吴祥云	男	48	上海	
秦志洪	男	29	吴县	
陈林根	男	23	上海	
筱艳芳	女	24	嘉定	
丁贞斌	女	20	上海	
陈王仙	女	24	上海	
顾松亭	男	24	上海	
杨霞云	女	19	上海	
张小云	女	19	南翔	
张娟珍	女	26	上海	
张海鸣	男	47	镇江	
张文俊	男	42	上海	
朱伯良	男	44	上海	
赵吉人	男	23	上海	
郑福麟	男	27	上海	
俞麟童	男	34	吴县	
杨云霞	女	31	上海	
梁筱斌	男	20	吴县	
朱云卿	男	26	上海	
陆文龙	男	28	上海	
卜文美	女	21	上海	
徐福生	男	21	吴县	
舒春无	男	22	江西	
黄胡宗	男	25	上海	
沈样福	男	25	上海	
王文爵	男	27	松江	
彭小弟	男	26	宝山	
张杏生	男	35	上海	
曹月英	女	18	上海	
筱祥云	男	24	吴县	
顾桂山	男	36	上海	
沈丽霞	女	17	上海	
汪原堂	男	49	上海	
范金根	男	30	上海	

陈凤珍	女	18	上海	
陈珍弟	女	15	上海	
吴□泉	男	30	上海	
吴松林	男	22	松江	
朱泉根	男	46	上海	
朱文裕	男	19	上海	
夏福麟	男	38	吴县	
马半痴	男	51	山东	
徐小弟	男	22	上海	
金耕泉	男	34	上海	
赵鸿生	男	30	上海	
钱韵秋	男	35	上海	
曹世泉	男	25	上海	
周香君	女	24	上海	

资料来源：《申曲歌剧研究会会员名册》，Q6-5-570，上海档案馆。

三 《申声月刊》第一到第五期目录

刊期	栏目	作者	文章
第一期	短篇小说	许疯侠	十字街头的王先生
第一期	短篇小说	石声	往事如烟
第一期	话剧剧本	舒相俊藏	琵琶记(书馆)
第一期	话剧剧本	张正权	灾民泪
第一期	申曲剧本	刘子云、陈福宝合编	庵堂相会
第一期	申曲剧本	王筱新、王雅琴合唱	游码头
第一期	申曲剧本	施春轩编	东北泪
第一期	申曲开篇	郁庭武作	二十四年元旦开篇
第一期	申曲开篇	施春轩编	新生活运动
第一期	申曲开篇	不详	樊家树(游天桥)
第一期	申曲开篇	刘子云编	啼笑因缘(樊家树初次会凤)
第一期	申曲开篇	施春轩编	申曲改良
第一期	申曲开篇	陈福宝藏	上寿
第一期	申曲开篇	刘子云编	鼎丰桂圆大王
第一期	申曲开篇	刘子云藏	白蛇传(扫墓)
第一期	申曲开篇	刘子云藏	白蛇传(盘问)
第一期	申曲开篇	刘子云藏	白蛇传(解苏)
第一期	申曲开篇	刘子云编	王大生香号
第一期	申曲开篇	郁庭武编、刘子云藏	火烧江北草棚
第一期	申曲开篇	杨敬文藏	小尼姑思凡
第一期	申曲开篇	杨敬文藏	富贵不断头
第一期	申曲开篇	筱文滨唱	哭师开篇
第一期	申曲开篇	姚素珍	花名
第一期	申曲开篇	王筱新编	老九章

第一期	申曲开篇	刘子云	妓女
第一期	申曲开篇	刘子云	朱買臣
第一期	申曲开篇	姚素珍	思妻
第一期	申曲开篇	刘子云藏	催嫁
第一期	申曲开篇	王筱新编	济华堂
第一期	申曲开篇	筱文演唱、蔡蕊荣撰	三国志
第一期	申曲开篇	瞿长根藏	茶叶
第一期	申曲开篇	瞿长根藏	樊梨花
第一期	申曲开篇	瞿长根藏	渔家乐
第一期	申曲开篇	刘子云藏	戏婢
第一期	申曲开篇	杨敬文编	尼姑结婚
第一期	小曲	刘子云编	天绿总号糕名（仿小热昏）
第一期	小曲	丁兰亭、邵鹤峰合编	申曲戏名五更调
第一期	小曲	不读书生	潘洪生活捉郝良心（扬州调）
第一期	小曲	不详	粉红世界（新苏滩）
第一期	小曲	不读书生	结婚离婚歌（杨柳青调）
第一期	小曲	不详	滑稽小开篇（词弹）
第一期	小曲	不详	私因告状（告阴状调）
第一期	小曲	陈福宝	新十送郎
第一期	小曲	不详	姑娘们莫要堕落（道情）
第一期	小曲	不详	青年人莫要嫖（道情）
第一期	小曲	姚素珍	五更写字楼
第一期	小曲	不详	外国花旦（流水板）
第一期	小曲	不详	摩登姑娘（铜鼓调）
第一期	小曲	王筱新	手扶栏杆
第一期	小曲	刘子云藏	四季相思
第一期	苏滩剧本	孙是娥秘本、刘子云藏	借茶
第一期	小品文字	自省斋主	自省斋随笔（一）
第一期	小品文字	齐岚选编	总理遗言录（一）

第一期	小品文字	祝章鸿旧稿	译杜诗无家别四绝
第一期	小品文字	石根福题	宝塔诗
第一期	小品文字	陈福宝	知足
第一期	小品文字	石美英	记梦游申曲歌剧研究会
第一期	小品文字	顾正	我们的话
第一期	小品文字	张正权	弹词杂话
第一期	长篇小说	毛君武	爸爸的隐痛
第二期	短篇小说	赤心	倚梦（母怀）
第二期	话剧	不详	灾民泪
第二期	话剧	祝祷	远足东满纪
第二期	话剧	祝祷	他的腐痛
第二期	申曲剧本	刘子云、陈福宝合编	庵堂相会
第二期	申曲剧本	王筱新、王雅琴合编	游码头
第二期	申曲剧本	施春轩	东北泪
第二期	申曲剧本	杨月英	教十训
第二期	申曲剧本	刘子云藏	朝赋
第二期	申曲开篇	刘子云藏	金不换（守岁待酒）
第二期	申曲开篇	刘子云藏	润大车行
第二期	申曲开篇	丁婉娥编	强者又强
第二期	申曲开篇	王筱新	摩登老太太
第二期	申曲开篇	王筱新	色害
第二期	申曲开篇	徐鸿声	阴告
第二期	申曲开篇	王雅琴	百喜
第二期	申曲开篇	瞿长根	送郎
第二期	申曲开篇	山野农民	劝酒
第二期	申曲开篇	山野农民	西湖景
第二期	申曲开篇	花月英、顾泉生	劝孝
第二期	申曲开篇	马月松藏、汪移荪撰	赵五娘（暗藏千字文）
第二期	申曲开篇	逢德笙编	光荣

第二期	申曲开篇	姚素珍藏	百寿图
第二期	申曲开篇	筱文滨藏	四时（二十四节气）
第二期	申曲开篇	姚素珍藏	水果
第二期	申曲开篇	刘子云藏	活捉三郎
第二期	申曲开篇	卫鸣岐	打到关亡
第二期	申曲开篇	卫鸣岐	惜钱
第二期	申曲开篇	刘子云编	啼笑因缘（何娜丽）
第二期	申曲开篇	刘子云编	啼笑因缘（开秀姑思樊）
第二期	申曲开篇	姚素珍藏	哭夫
第二期	申曲开篇	徐坤荣藏	喜字
第二期	申曲开篇	卫鸣岐编	洪昌顾南货号
第二期	申曲开篇	刘子云藏	送子
第二期	申曲开篇	筱月珍藏	昭君一
第二期	申曲开篇	王雅琴	昭君二
第二期	时新小曲	徐鸿声	抖乱百家姓（谐音）
第二期	时新小曲	陈九鼎藏	道情
第二期	时新小曲	陈九鼎	血书
第二期	时新小曲	陈九鼎、徐坤荣合编	四句头山歌
第二期	时新小曲	丁兰亭、邵鹤峰藏	戏曲新春调
第二期	时新小曲	姚素珍编	李三娘（仿春调）
第二期	时新小曲	逢德竿编	酒色财气（五更调）
第二期	时新小曲	丁兰亭	蟋蟀赋
第二期	时新小曲	姚素珍编	吃烟五更
第二期	时新小曲	山野农民编	满江红闹元宵
第二期	时新小曲	山野农民编	八仙上寿
第二期	时新小曲	张剑峰	全本庵堂相会戏目歌（仿春调）
第二期	时新小曲	夏月娥藏	西瓜调
第二期	时新小曲	徐坤荣藏	滑稽审苍蝇
第二期	时新小曲	刘天丽	四喜调

第二期	时新小曲	陈九鼎藏、施素珍唱	苏三叹十声
第二期	时新小曲	於斗斗	哭潘洪生
第二期	时新小曲	筱月珍唱、邵儒昌录	七朵花
第二期	苏滩剧本	孙是娥秘本、刘子云藏	借茶
第二期	苏滩剧本	舒相俊藏	琵琶记
第二期	小品文字	自省斋主	自省斋随笔
第二期	小品文字	齐岚选编	总理遗言录
第二期	小品文字	於斗斗编	银箫词（金龙舞）
第二期	小品文字	王秋若编	北国民谣集（一）（二）（三）（四）
第二期	小品文字	王秋若	田园老人
第二期	小品文字	北苑	寒鸭（一）
第二期	小品文字	不详	漫谈
第二期	小品文字	张正权	歌颂者
第二期	小品文字	张正权	寂寞的旅途
第二期	小品文字	新文化播音团、於斗斗编著	播音讲义（一）（二）
第二期	长篇小说	毛君武	爸爸的隐痛
第三期	短篇小说	静华	乡村绅士
第三期	短篇小说	万寿岁	一个伶俐的女招待
第三期	话剧剧本	张正权	灾民泪（续）
第三期	申曲剧本	王筱新	败子回头
第三期	申曲剧本	施春轩	东北泪
第三期	申曲剧本	刘子云、陈福宝合编	庵堂相会
第三期	申曲剧本	杨月英	十教训
第三期	申曲剧本	陈福福撰	辕门赋
第三期	申曲开篇	刘子云编	新生活
第三期	申曲开篇	筱文滨唱	讨荆州
第三期	申曲开篇	王筱新藏	夫妇乐
第三期	申曲开篇	陈福宝编	春词
第三期	申曲开篇	华震	四季相思

第三期	申曲开篇	刘子云编	阮玲玉自杀
第三期	申曲开篇	於斗斗编	新生活运动
第三期	申曲开篇	筱文滨藏	清明弔古
第三期	申曲开篇	卫鸣岐手编	希奇
第三期	申曲开篇	姚素珍藏	哭妻
第三期	申曲开篇	陈福宝编	秋词
第三期	申曲开篇	华震	摩登小姐
第三期	申曲开篇	王筱新藏	知足常乐
第三期	申曲开篇	刘子云编	樊家树先农坛劝学（一）（二）
第三期	申曲开篇	郁蓬武编	弔阮玲玉自杀
第三期	申曲开篇	俞寿石	劝解
第三期	申曲开篇	华震	玉蜻蜓（文宣哭观音）
第三期	申曲开篇	王筱新藏	关秀姑夜探樊家树
第三期	申曲开篇	卫鸣岐编	赌色（嵌花会名目）
第三期	申曲开篇	刘子云藏	黄金与爱情
第三期	申曲开篇	周少兰藏	戏叔
第三期	申曲开篇	周少兰藏	征东
第三期	申曲开篇	徐鸿声	孙权
第三期	申曲开篇	徐鸿声	西施
第三期	各种小曲	於斗斗编	哭潘洪生（续）
第三期	各种小曲	万寿岁	阮玲玉自杀
第三期	各种小曲	万剑鸣	哭灾民（仿小孤孀调）
第三期	各种小曲	黄强编	阮玲玉（仿告阴状）
第三期	各种小曲	姚素珍藏	刁刘氏（春调）
第三期	各种小曲	陈福宝	王文（四季春调）
第三期	各种小曲	不详	王文（对刁刘氏玉兰春调）
第三期	各种小曲	姚素珍	玉兰（劝刁刘氏春调）
第三期	各种小曲	马凤珠	春兰（劝刁刘氏春调）
第三期	各种小曲	刘天丽	夏兰（劝刁刘氏春调）

第三期	各种小曲	王雅琴藏	玉兰（五更调）
第三期	各种小曲	筱文滨	劝世人山歌
第三期	各种小曲	薛鸿宝	新编改良哭家主婆
第三期	各种小曲	顾秀英编	一二八（仿春调）
第三期	各种小曲	薛鸿宝	一二八（仿定军山唱苏音）
第三期	各种小曲	笑哈哈、非非编唱	教化自叹（仿马前泼水江北音）
第三期	各种小曲	马凤珠	古人名（仿春调）
第三期	各种小曲	刘子云藏	纣王进香（仿夜夜游调）
第三期	各种小曲	施春轩	新凤阳歌
第三期	各种小曲	姚素珍	凤阳花鼓
第三期	各种小曲	王筱新藏	度日难
第三期	各种小曲	施文韵	孩儿歌（仿无锡景调）
第三期	各种小曲	施春轩编	希奇春调
第三期	各种小曲	薛鸿宝	一二八（打渔杀家）
第三期	各种小曲	薛鸿宝	张达民哭阮玲玉（仿王又宸唱连营寨）
第三期	各种小曲	陈菊生	劝同胞赈济灾民新山歌
第三期	各种小曲	徐鸿声	抖乱百家姓（谐音）
第三期	各种小曲	黄钟良选	申曲歌谱
第三期	苏滩剧本	孙是娥秘本、刘子云藏	借茶（续前）
第三期	苏滩剧本	笑哈哈、笑非非	新苏滩
第三期	苏滩剧本	董思泉藏	琵琶记（描别）
第三期	小品文字	齐岚选编	总理遗言录
第三期	小品文字	自省斋主	自省斋随笔
第三期	小品文字	祝涛	谈谈墙壁文
第三期	小品文字	龚秉彝	春神的降临
第三期	小品文字	赤心	忆
第三期	小品文字	菲子	“诗”我忘记的一切
第三期	小品文字	棲影樓主	棲影樓漫感
第三期	小品文字	鸳湖万剑鸣撰	小诗

第三期	小品文字	不详	三十自述
第三期	小品文字	王秋若	北国民谣集
第三期	长篇小说	王秋若	二屍
第三期	长篇小说	北苑	寒鸦(续)
第四期	申曲剧本	刘子云	蘼堂相会
第四期	申曲剧本	朱全根、卫鸣岐	周老龙叹穷
第四期	申曲剧本	王雅琴、筱月珍、王筱新、 刘子云、杨月英	败子回头
第四期	申曲剧本	施春轩	斩康七
第四期	申曲剧本	筱文滨、筱月珍、杨月英	赵君样卖媛
第四期	申曲剧本	吴祥麟、吴金凤	连环记
第四期	申曲剧本	沈小英、沈桂英、鲍福奎、 张剑峰、顾金才、郁永林	连环记(再续)
第四期	申曲剧本	鲍福奎藏本、陆瑞朝笔记、 杨鸿生矫正	陆酒鬼
第四期	申曲剧本	吴祥云藏本	朝赋根清鲛
第四期	申曲剧本	於斗斗编剧	柴米夫妻
第四期	申曲开篇	姚素珍	追舟
第四期	申曲开篇	石筱英	赤壁赋
第四期	申曲开篇	王雅琴	陶渊明
第四期	申曲开篇	筱月珍	藏舟
第四期	申曲开篇	刘子云	啼笑因缘(樊家树探病开篇)
第四期	申曲开篇	施文韵	长亭
第四期	申曲开篇	石根福	三笑遇美
第四期	申曲开篇	朱云祥作、陈九鼎矫正	西厢记
第四期	申曲开篇	卫鸣岐	潮流开篇
第四期	申曲开篇	张美云	苏三起解
第五期	申曲剧本	刘子云	败子回头
第五期	申曲剧本	筱文滨、杨月英、沈筱英、 鲍福奎	连环记(续前蔡秀卿临终)
第五期	申曲剧本	鲍福奎藏本、陆瑞朝笔记、 杨鸿生矫正	陆酒鬼

第五期	申曲剧本	王雅琴、王筱新合唱	庵堂相会
第五期	申曲剧本	卫鸣岐	周老龙叹穷
第五期	申曲剧本	於斗斗编剧	柴米夫妻
第五期	申曲剧本	陈阿东、筱月珍、张美云、 吴祥云合唱	卖桃子
第五期	申曲剧本	石根福、石筱英合作	梁祝哀史
第五期	申曲剧本	顾泉生、盛秋生、花月英、 张丽君、吴祥麟、吴金凤	玉蜻蜓之一
第五期	申曲剧本	施春轩、施文韵施家班全体	申曲家顾玉麟编唱玉蜻蜓之末本开缸滴血
第五期	申曲剧本	方桂堂	满月开篇
第五期	申曲剧本	娄特声	恭贺申声月刊开篇
第五期	申曲剧本	顾今才书	秋字开篇
第五期	申曲剧本	丁婉娥	庆祝蒋寿开篇
第五期	申曲剧本	施竹亭	娶妻劝世歌
第五期	申曲剧本	於斗斗编剧	柴米夫妻
第五期	申曲剧本	刘子云	啼笑因缘
第五期	申曲剧本	王雅琴	寻魂开篇
第五期	申曲剧本	姚素珍	惊变开篇
第五期	申曲剧本	丁慧琴	埋玉开篇
第五期	申曲剧本	石筱英	絮阁开篇
第五期	申曲剧本	张美云	闻铃开篇
第五期	申曲剧本	花月英	刺相开篇

资料来源：《申声月刊》第一期到第五期。

参考文献

一 史料

(一) 报纸、期刊

1、沪剧专辑

- 《申声月刊》 1936年1月—9月
《申曲画报》 1939年9月—1941年6月
《申曲剧讯》 1940年8月—1941年1月
《申曲日报》 1941年3月—1943年1月
《沪剧周刊》 1946年4月—1949年10月

2、其他相关报纸、期刊

- 《申报》 1872年—1949年
《罗宾汉》 1926年—1949年
《现世报》 1926年—1928年
《戏世界》 1935年—1945年
《凤鸣播音月刊》 1939年
《戏迷传》 1930年—1940年
《上海无线电》 1938年—1940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) 档案

《上海市教育局关于申曲歌剧研究社呈请立案》，1934年8月—1936年10月，Q235-2-1706，上海档案馆。

《上海市社会局关于申曲歌剧研究会申请的登记的文件》，Q6-5-570，上海档案馆。

《上海市游艺协会沪剧研究会业规草案》，1946年3月，Q6-13-191-1，上海档案馆。

(三) 史志资料

1. 郁达夫：《戏剧论》，上海：商务印书馆，1933年。
2. 独立出版社编辑：《抗战与戏剧》，上海：独立出版社，1939年。
3. 钱公侠、施瑛：《戏剧》，上海：启明书局，1939年。
4. 卫鸣岐、石筱英：《鸣英集》，上海：鸣英剧团，1939年。
5. 祝文豪、朱超然：《全沪申曲集》，上海：新鸣广告公司，1940年。

6. 申曲研究会编, 张瑛校: 《申曲大集成》, 上海: 华英书局, 1943 年。
7. 系峥: 《最新申曲大戏考》, 上海: 文元书局, 1946 年。
8. 上海市传统剧目编辑委员会: 《传统剧目汇编·沪剧》, 上海: 上海文艺出版社, 1959 年。
9. 上海文艺出版社: 《沪剧小戏考》, 上海: 上海文艺出版社, 1979 年。
10. 杨明: 《戏曲杂谈》, 昆明: 云南人民出版社, 1980 年。
11. 徐珂编辑, 无谷、刘卓英点校: 《清稗类钞选·文学艺术戏剧音乐》, 北京: 书目文献出版社, 1983 年。
12. 上海通社: 《上海研究资料》, 上海: 上海书店出版, 1984 年。
13. 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: 《上海地方史资料》(五), 上海: 上海社会科学院出版社, 1986 年。
14. 中国戏曲志上海卷编辑部: 《上海戏曲史料荟萃》, 第 1 集, 上海: 上海艺术研究所, 1986 年。
15. 中国戏曲志上海卷编辑部: 《上海戏曲史料荟萃》, 第 2 集, 上海: 上海艺术研究所, 1986 年。
16. 中国戏曲志上海卷编辑部: 《上海戏曲史料荟萃》, 第 3 集, 上海: 上海艺术研究所, 1987 年。
17. 中国戏曲志上海卷编辑部: 《上海戏曲史料荟萃》, 第 4 集, 上海: 上海艺术研究所, 1987 年。
18. 中国戏曲志上海卷编辑部: 《上海戏曲史料荟萃》, 第 5 集, 上海: 上海艺术研究所, 1988 年。
19. 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。
20. 中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会: 《上海文史资料选辑》第 62 辑《戏曲菁英》, 上海: 上海人民出版社, 1989 年。
21. (清) 杨光辅: 《淞南乐府》, 上海: 上海古籍出版社, 1989 年。
22. 中国戏曲志上海卷编辑部: 《上海戏曲史料荟萃》, 第 6 集, 上海: 上海艺术研究所, 1900 年。
23. 中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会: 《上海文史资料选辑第 73 辑》, 《文史荟萃》, 上海: 上海人民出版社, 1993 年。
24. 王孝俭: 《上海县志》, 上海: 上海人民出版社, 1993 年。
25. 《中国戏曲志》编辑委员会: 《中国戏曲志·上海卷》, 北京: 新华书店, 1996 年。
26. 《上海文化艺术志》编纂委员会: 《上海文化艺术志》, 上海: 上海社会科学院出版社, 2001 年。

二 专著

1. 陆澹安:《戏曲词语汇释》,上海:上海古籍出版社,1981年。
2. 吴贵芳:《上海风物志》,上海:上海文化出版社,1982年。
3. 丁是娥口述、简慧等整理,上海艺术研究所编:《展开艺术想象的翅膀》,上海:上海文艺出版社,1984年。
4. 吴申元:《上海最早的种种》,上海:华东师范大学出版社,1989年。
5. 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。
6. 葛元煦:《上海滩与上海人·沪游杂记·淞南梦影录·沪游梦影》,上海:上海古籍出版社,1989年。
7. 张仲礼:《近代上海城市研究》,上海:上海人民出版社,1990年。
8. 中国艺术研究院戏曲研究所资料室:《中国戏曲研究书目提要》,北京:中国戏剧出版社,1992年。
9. 余上阮:《国剧运动》,上海:上海书店出版社,1992年。
10. 付晓航、张秀莲:《中国近代戏曲论著总目》,北京:文化艺术出版社,1994年。
11. 周育德:《中国戏曲文化》,北京:中国友谊出版公司,1996年。
12. 陈无我:《老上海三十年见闻录》,上海:上海书店出版社,1997年。
13. 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。
14. 汪培、陈剑云、蓝流主编:《上海沪剧志》,上海:上海文化出版社,1999年。
15. 熊月之主编,熊月之、张敏著:《上海通史》第6卷《晚清文化》,上海:上海人民出版社,1999年。
16. 熊月之主编,许敏著:《上海通史》第10卷《民国文化》,上海:上海人民出版社,1999年。
17. 麻国钧、沈亢、胡薇:《剧种·剧目·剧人——中国传统戏曲知识简介》,北京:大众文艺出版社,2000年。
18. 钱理群主编,封世辉编著:《中国沦陷区文学大系·史料卷》,南宁:广西教育出版社,2000年。
19. 路应昆:《戏曲艺术论》,北京:北京广播学院出版社,2002年。
20. 《上海百年文化史》编纂委员会:《上海百年文化史》,上海:上海科学技术文献出版社,2002年。
21. 陈建森:《戏曲与娱乐》,上海:上海人民出版社,2003年。
22. 郑士有:《上海民俗》,兰州:甘肃人民出版社,2003年。
23. 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。

24. 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。
25. 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。
26. 褚伯承:《乡音的魅力:沪剧研究与欣赏》,上海:上海社会科学出版社,2004年。
27. 田根胜:《近代戏剧的传承与开拓》,上海:上海三联书店,2005年。
28. 刘彦君、廖奔:《中外戏剧史》,桂林:广西师范大学出版社,2005年。
29. 李悦:《中国近代戏曲组织》,北京:中国戏剧出版社,2006年。
30. 罗苏文:《近代上海:都市社会与生活》,北京:中华书局,2006年。
31. 朱琳:《昆曲与江南社会生活》,桂林:广西师范大学出版社,2007年。
32. 胡小军、苏毅谨:《戏出海上:海派戏剧的前世今生》,上海:文汇出版社,2007年。
33. 方平:《晚清上海的公共领域 1895-1911》,上海:上海人民出版社,2007年。
34. 楼嘉军:《上海城市娱乐研究(1930-1939)》,上海:文汇出版社,2008年。
35. 朱恒夫:《滩簧考论》,上海:上海古籍出版社,2008年。
36. 姜进、李德英:《近代中国城市与大众文化》,北京:新星出版社,2008年。
37. 【英】施祥生:《沪剧:现代上海的传统戏曲》,赵玥译,上海:上海音乐学院出版社,2009年。
38. 谭为宜:《戏剧的救赎:1920年代国剧运动》,北京:人民日报出版社,2009年。
39. 任访秋:《中国近代文学史》,开封:河南大学出版社,2009年。
40. 丁淑梅:《清代禁毁戏曲史料编年》,成都:四川大学出版社,2010年。
41. 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。

三 论文

(一) 期刊论文

1. 文牧、余树人:《沪剧史上的“花鼓戏”》,《上海戏剧》1983年第6期。
2. 诸葛文谦:《试从三个剧目谈沪剧的“西装旗袍戏”》,《上海戏剧》1984年第6期。
3. 陆介人:《从申曲走向沪剧——忆〈魂断蓝桥〉首演》,《上海戏剧》1984年第6期。
4. 朱扬:《海派艺术与沪剧时装戏》,《上海戏剧》1986年第2期。
5. 李晓:《谈“西装旗袍戏”》,《上海戏剧》1986年第3期。
6. 周良材:《海派艺术与“西装旗袍戏”》,《上海戏剧》1986年第3期。
7. 王立兴:《近代戏剧史料发微》,《艺术百家》1993年第2期。
8. 王立兴:《近代戏剧史料发微》(续),《艺术百家》1993年第3期。
9. 王灿:《沪剧与地域文化》,《中国音乐》1995年第4期。
10. 何云贵、马韵梅:《抗战时期大后方戏剧运动概观》,《重庆师专学报》2001年第2期。
11. 陈多:《沪剧“西装旗袍戏”的“定性”问题》,《上海戏剧》2003年第5期。

12. 王染野:《吴中滩簧新考——兼谈锡剧、沪剧、梨簧剧等的源头》,《苏州科技学院学报》2003年第20卷第1期。
13. 邵滨孙、邵滨雄:《沪剧宗师筱文滨》,《上海戏剧》2004年第9期。
14. 何云贵:《抗战时期大后方的戏剧组织》,《戏剧文学》2005年第10期。
15. 钱乃荣:《沪剧与海派文化》,《上海文学》2005年第10期。
16. 艾立中:《论20世纪30年代戏曲改良思潮》,《中央戏剧学院学报》2005年第2期。
17. 陈翘:《抗战时期福建地区戏曲改良运动》,《上海戏剧学院学报》2007年第6期。
18. 胡海英:《“西装旗袍戏”的海派文化精神》,《上海戏剧》2008年第10期。
19. 徐剑雄:《京剧与晚清上海社会》,《史学月刊》2008年第6期。
20. 郭勇:《晚清四川戏曲改良的历史还原(上)——问题辩索与改良舆论》,《四川戏剧》2008年第6期。
21. 郭勇:《晚清四川戏曲改良的历史还原(下)——主要措施与积极成果》,《四川戏剧》2009年第1期。
22. 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。
23. 沈寂:《难忘的申曲大会演》,《上海戏剧》2010年第8期。
24. 陈文勇:《改良戏曲寻常事,灯彩谁家比得来——试论上海“新舞台”的戏曲改良运动》,《中央戏剧学院学报》2011年第1期。

(二) 学位论文

1. 钱久元:《海派京剧初探》,上海戏剧学院2004年博士论文。
2. 朱小珍:《越剧改革现状研究》,上海戏剧学院2004年硕士论文。
3. 张泓:《试论西安易俗社的剧目改良》,上海戏剧学院2005年硕士论文。
4. 马睿:《晚清到民国年间(1902-1949)政府对四川地区戏曲表演活动的介入与控制》,四川大学2007年硕士论文。
5. 刘艳卉:《上海淮剧研究》,上海戏剧学院2007年博士论文。
6. 裴潇:《时装新戏研究》,中国艺术研究院2008年硕士论文。
7. 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。
8. 朱建华:《昆曲家班研究》,苏州大学2008年硕士论文。
9. 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。
10. 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。
11. 金字旻:《沪剧现代戏创作之路》,上海戏剧学院2009年硕士论文。
12. 刘嘉乘:《地方戏曲的现代转型与地域文化之建构——以“湘剧”为中心》,厦门大学2009年硕士论文。
13. 冷晓琼:《都市文化中的上海越剧》,上海师范大学2009年硕士论文。

14. 潘倩菲:《都市民俗生态和民俗戏曲——都市民俗学视野下的上海民俗戏曲研究》,华东师范大学 2010 年博士论文。
15. 代虹:《近代上海沪剧女艺人研究》,上海师范大学 2012 年硕士论文。

致 谢

时光荏苒，岁月如梭，三年的研究生生涯即将结束，回溯往事，感慨颇多，虽不曾悲欢离合，但亦有酸甜苦辣，在时光的陶冶中，我也慢慢变得自信、坚强起来，从一个起点走到一个终点，今天我又要开始新的征程。在此之际，谨借此机会表达我个人深深的敬意与感谢。

2010年9月我成为上海师范大学中国近现代史专业的一名学生，蒙吴强华先生不弃，拜师门下。在学习上，研究生一年级时，先生就为我们开设了专门课程，先生深厚渊博的学术素养、幽默风趣的语言和随和乐观的态度，使我受益良多。先生在我论文的选题、搜集资料、开题报告与论文写作过程中，先生始终用其严谨的治学态度，耐心细致的帮助我解决论文中遇到的每一个问题与困惑，指导我分析研究、理清写作思路，并教导我如何去运用资料，培养我全面思考问题的意识，正是先生的严格要求与关怀照顾，我才顺利完成了这篇论文的写作，但因自身资质有限，不能达到先生的期望，在此表示深深的歉疚。在生活上，先生与师母黄清老师，对我们关怀备至，让我在他乡感受到了家的亲切与温暖，三年来给予我无微不至的照顾与支持，谨表示我深深的谢意与由衷的感激。

三年的学习生活，中国近现代史的诸位老师渊博的专业知识，诲人不倦的高尚师德，平易近人的人格魅力对将要踏上教师工作岗位的我影响深远。在此向唐力行老师、苏智良老师、钱杭老师、徐茂明老师、邵雍老师、高红霞老师、洪煜老师、邢丙彦老师、姚霏老师等致以诚挚的谢意！此外，感谢我的同门兄弟姐妹熊家武、王红飞、代虹、王馥梅、宋寿胜、董美美、马林在我论文写作过程中，给予我的宝贵意见与帮助。同窗好友方晨、朱雯、穆书宾、姚清、周子扬、高萍萍、王月昀、张再军、江玲、尹茜、何自荣、万飞、张鹏、徐渊，谢谢三年的研究生学习与生活有你们相伴，我们从最初的陌生到相识，从相识到相知相惜，在欢声笑语中结下了深厚的友谊，让我非常荣幸与备受感动。

感谢我的爸爸妈妈，在漫漫求学路上，是他们给予我无限的支持，他们用自己的艰辛与辛劳筑起了我二十年的求学之路，是我学习的动力与源泉，我将终生铭记于心，尽最大的努力给予最好的回报。

此外，还要感谢在百忙之中抽出时间审稿和参加论文答辩的老师们，感谢您们对本文的意见与建议，这样我才能更快地意识到自己的不足，加以改正得以提高。

霍丽芳

2013年5月

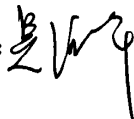
论文独创性声明

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:  日期: 2013.5.18

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:  导师签名:  日期: 2013.5.18

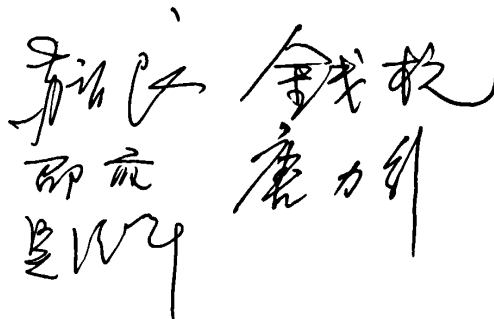
本论文经答辩委员会全体委员审查，确认符合上海师范大学硕
(博)士学位论文质量要求。

答辩委员会签名:

主席 (工作单位、职称):



委员:



导师: