Y2542665

Thesis for Master's degree, Henan University, 2014

The Study of YI WU XI in the Late Qing and the Republican Period (1906-1937): An Investigation centered on the Changes in Beijing, Tianjin and Shanghai.

A Dissertation Submitted to
the Graduate School of Henan University
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of
Master of History

By

Pengxing Yue

Supervisor: Prof.Chang-Ying Guo

May 2014

关于学位论文独创声明和学术诚信承诺

本人向河南大学提出硕士学位申请。本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下独立完成的，对所研究的课题有新的见解。据我所知，除文中特别加以说明、标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包括其他人为获得任何教育、科研机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同事对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

在此本人郑重承诺：所呈交的学位论文不存在舞弊作伪行为，文责自负。

学位申请人（学位论文作者）签名：

2014 年 5 月 27 日

关于学位论文著作权使用授权书

本人经河南大学审核批准授予硕士学位。作为学位论文的作者，本人完全了解并同意河南大学有关保留、使用学位论文的要求，即河南大学有权向国家图书馆、科研信息机构、数据收集机构和本校图书馆等提供学位论文（纸质文本和电子文本）以供公众检索、查阅。本人授权河南大学出于宣扬、展览学校学术发展和进行学术交流等目的，可以采取影印、缩印、扫描和拷贝等复制手段保存、汇编学位论文（纸质文本和电子文本）。

（涉及保密内容的学位论文在解密后适用本授权书）

学位获得者（学位论文作者）签名：

2014 年 5 月 27 日

学位论文指导教师签名：

2014 年 5 月 28 日

摘 要

义务戏是在中国近世才出现的一种新的戏剧演出方式，主要是有梨园艺人参加的不计报酬的义务演出。清末民国时期（1906—1937），由于时代的更迭和社会的演变，义务戏在京、津、沪三地的表现较为突出，并成为民众参与社会慈善公益事业的重要方式之一。作为中国传统文化在近世社会变迁中的一个案例，义务戏体现了一定的价值内涵和文化意义。

清末，随着近代社会的变迁，上海的先进士人受到西方演剧筹款的启发，同时在报人积极地呼吁下，并以“丁戊奇荒”为背景，最终促成了演剧筹赈的诞生。从此，通过传统戏剧的义务演出募款成为办理慈善公益事业的新渠道。相比而言，京津地区则是在戏剧改良和国民捐运动的作用下，以“惠兴女学事件”为契机，促成了义务戏的出现。京津地区义务戏的出现既拓宽了义务戏的社会功能，也在一定程度上突破了上海一地的局限，并为义务戏的发展奠定了基础。

民国时期（1912—1937）继承了清末义务戏的发展态势，并表现出了更多的内容。根据此时期的时代特征，从三种社会情境即常规社会状态、自然灾害状况、战争情况入手，共时性地分析义务戏在此时期的具体内容，可以窥见义务戏主要用于同行救济、助学助医、冬赈扶贫、灾荒救助以及募款抗战，等等。总体而言，民国时期（1912—1937）的义务戏举办次数逐渐增多、规模逐渐变大、募款能力逐渐增强、管理更加成熟、类型也多样化，呈现出了从发展到成熟的过程。

透过清末民国时期（1906－1937）义务戏的具体情况，还可以看到义务戏主要表现为慈善公益性、社会网络性、剧种多样性和民间主体性等显著特征。同时，义务戏以慈善公益为灵魂、以梨园艺人为核心、以京剧为主要演出剧种、以民间慈善公益力量为重要支撑，多位一体、交糅并蓄，最终促进了义务戏的发展和繁荣。而这样的义务戏演出也正是近代城市慈善娱乐风尚形成的重要组成要素。

义务戏作为传统戏剧在近世社会新陈代谢中诞生的一种慈善演艺形式，表现出了“寓乐于善”的良好品质；义务戏也是梨园艺人献身社会慈善公益事业的重要方式和主要活动；随着近世民族危机的严重，在爱国进步意识的引导下，民众通过义务戏积聚力量、筹募款项为抵抗侵略服务；同时，义务戏还起到了改良社会风俗特别是戏剧演出习

俗的作用，而且有助于社会助益氛围的形成。义务戏作为一种实体性的演艺传媒，一定程度上也是戏剧文化近代转型的结果与表现。

关键词：清末民国，义务戏，慈善公益

ABSTRACT

Yi Wu Xi is a new way of drama performances which emerged in the modern China, mainly refers to the opera artists' obligations to play. In the Late Qing Dynasty and the Republican Period (1906-1937), because of the evolutions of society, Yi Wu Xi was more prominent in Beijing, Tianjin and Shanghai. In that time, it played an important role in the ways of social charity undertakings which people participated in. As a case that the traditional Chinese culture changed in modern times, reflects on a certain meaningful and valuable of cultural significance.

In the Late Qing Dynasty, with the changes of modern society, the western's action namely the obligation to play the drama inspired the advanced Chinese scholars in Shanghai. While "Ding Wu Qi Huang" as the background and the journalist actively invoked, eventually to promote the fundraising through drama was born. The fundraising through traditional theater performances applied to become a new channel for charitable cause. In contrast, the dramatic improvement and the national donation movement in the Beijing and Tianjin as the background and the "Waihing female school incident" as an opportunity to contribute to the Yi Wu Xi appeared. The Yi Wu Xi in Beijing and Tianjin broadened the social function of the play and surmounted the limitations of Shanghai in one place. These elements laid the foundation for the development of the Yi Wu Xi.

Republic of China (1912-1937) inherited the Yi Wu Xi of development trend in the late Qing Dynasty and exhibited more content. According to the character in this period, I divide the society into conventional social status, natural disaster situation and the war situation. Through the analysis of the specific content of the Yi Wu Xi in three social contexts, you can get a glimpse of the Yi Wu Xi which mainly used for internal mutual dramatic profession, help education and medical, relief poverty in winter, famine relief and fundraising war and so on. Overall, the frequency of Yi Wu Xi gradually increased, its scale became larger, its fundraising capability gradually increased, its management diversed more mature types. Yi Wu Xi showed the process from development to mature in the Republic of China (1912-1937).

Through specific circumstances of the Yi Wu Xi in the Late Qing Dynasty and the Republican Period (1906-1937) , its main characteristics exhibited charitable public welfare, social networks, drama diversity

and civil subjectivity. Meanwhile the charity for the Yi Wu Xi as the soul, the opera artists as the core, the Peking opera as the main drama, the folk charitable force as an important support, these factors were integrated and promoted the development and prosperity of the Yi Wu Xi.

Yi Wu Xi as a form of charitable performing arts which born in social metabolism in modern times, showing a good quality namely "share the joy of sharing the same kindness"; Yi Wu Xi had played an important role of devotion and the main activities of social charity undertakings; With the serious national crisis, under the guidance of patriotic and progressive consciousness, Yi Wu Xi had been raised money to resist aggression; Yi Wu Xi had improved social customs especially theater practices and contributed to the philanthropic atmosphere of the society. Yi Wu Xi as an entity of the media of performing arts, which was the result of the transformation of modern theatrical culture and performance.

KEY WORDS: Late Qing Dynasty and the Republican Period, Yi Wu Xi, Charity

目录

摘 要 I

ABSTRACT III

绪论 1

一、选题意义 1

二、研究现状述评及创新点 1

（一）研究现状述评 1

（二）创新点 4

三、相关概念界定 4

（一）“义务戏”界定 4

（二）时期界定 5

（三）地区划定 6

第一章 义务戏在清末的起始 7

一、上海演剧筹赈的诞生 7

二、京津义务戏的出现 11

三、小结 19

第二章 民国时期(1912—1937)的义务戏 21

一、三种社会情境下的义务戏 21

（一）常态社会与义务戏 21

1、同行互助 21

2、助学助医 24

3、冬赈扶贫 25

（二）自然灾害与义务戏 27

1、筹赈善举 27

2、聚沙成塔 29

（三）战争与义务戏 33

1、救济战争难民 33

2、为辛亥起事筹饷.....34
3、军阀纷争之下.....35
4、募款抵抗侵略.....36
二、从发展到成熟的演变.....37
（一）频次逐渐增多.....37
（二）规模相对较大.....38
（三）管理渐趋成熟.....38
（四）募集款项较多.....39
（五）类型的多样化.....40
三、小结.....41
第三章 义务戏的属性.....43
一、慈善公益性.....43
（一）义务之名.....43
（二）善款之源.....44
二、社会网络性.....47
（一）社会团体的参与.....47
（二）梨园艺人为核心.....50
（三）社会名流的支持.....53
（四）报业传媒的推动.....56
（五）票友的互动.....58
三、剧种多样性.....61
（一）京剧主导.....62
（二）其他剧种.....64
四、民间主体性.....65
（一）民间为主导.....65
（二）资金取用的民间性.....68
（三）政府的角色.....71
五、小结.....74
第四章 对义务戏的评价.....75

一、慈善公益的作用.....75
二、艺人的价值体现.....76
三、演剧抗战的作用.....77
四、社会风俗的改良.....78
余 论.....81
参考文献.....83
后 记.....89

绪论

一、选题意义

义务戏是中国近世才出现的一种新的戏剧演出形式。同时,义务戏作为蕴含着丰富慈善公益精神的一种演艺形式，既是我国传统文化面向近世的一种应对，也是时代潮流作用于传统文化的一种表征。把它放在具体的历史情景之中进行考察，分析它的缘起、流变、内在属性及特征，既可以对近世的慈善演艺事业做一探讨，同时还可以挖掘我国传统社会文化中饱涵精华的一面。

慈善事业作为社会良性运转的润滑剂，它的社会功能不言而喻。义务戏作为慈善演艺的一种重要载体，它所带来的社会效应更值得我们去借鉴。因此笔者还希冀通过对义务戏的探讨，并进行清晰的梳理，不仅取得对义务戏本相的认识，而且还可以挖掘它的内在价值。本文力求通过对清末民国时期(1906-1937)义务戏的考察，来间接地为当下社会的慈善事业提供一种参照，特别是为我国优秀的传统文化在发挥现实价值的层面上提供一种具有可操作性的考量。这既有助于我国传统文化的保护与开发，也有助于弘扬慈善公益精神，为现实的社会服务。

二、研究现状述评及创新点

（一）研究现状述评

义务戏作为一种新的慈善演艺形式，当下学术界多是把它简单的看做京剧的一种演出方式。而对于其它方面的探讨相对较少，从慈善演艺的角度来进行梳理更是相对缺失。就笔者所见，国外针对义务戏的研究很少，其中吉川良和以 1907 年北京娼妓业主办的义务戏为切入点来探讨京剧本体的变化[①]。该文的价值颇大，不过囿于材料，使得关于相关问题的探究有待进一步的深入。此外，吉田登志子通过对 1923 年 10 月梅兰芳等艺术家们赴日进行义赈演出的史实梳理，并对梅兰芳出演《霸王别姬》进行考述，阐发联想，表达艺术实践的共鸣[②]。但本篇文章相对与前者，学术意义稍显浅薄。

[①]吉川良和:《光绪卅三年の北京における娼妓義務戯の研究》，日本一桥大学《一橋論叢》第 135 卷第 3 号，平成 18 年(2006 年) 3 月。

[②] 吉田登志子，李毅译:《梅兰芳先生的艺术特征——从慈善公演到<霸王别姬>和舞剑的联想》,《中国京剧》1995 年

国内关于义务戏的探讨比国外较多。张古愚以“剧坛轶事”的形式介绍了一场在民国时期北京戏曲界诸行名家愿为贫寒同业唱演义务戏的情况[①]。王永运对1940年8月在周信芳倡导下，上海大小13个戏班以上海伶界联合会的名义于20日到22日演出3天4场义务戏以筹款自救的历史事实进行了耙梳，特别提及了周信芳的舞台艺术以及献身公益的精神[②]。他还对天津20、30年代的几场规模较大的义务戏进行了叙述[③]。借一斑以窥全豹，具有一定的参考价值。何国栋以文学纪实的手法对建国初期上海京剧界为抗美援朝捐献飞机大炮而举行的义演的事实进行了论述[④]。封杰以简短的篇幅对1939年12月3日在上海更新舞台为赈灾捐款而举办的义务戏进行了记述[⑤]。石磊论述了梅兰芳于1934年在河南开封的赈灾演出情况。[⑥]刘曾复则针对著名京剧大师余叔岩演艺生涯中的堂会戏和义务戏进行了探察[⑦]。贾寿玉追述了自己在第一舞台观看义务戏的历史记忆[⑧]。这些有助于丰富我们对义务戏的认识。黄卫东对马连良所率领的扶风社于1943年10月在东北为捐资助校而举办义务戏的历史过程进行了梳理，特别是对这次义务戏的缘起、经过以及所带来的对于马连良的种种谣诼都进行了剖析[⑨]。

以上国内诸篇文论对于义务戏的探讨，为进一步地考察提供了许多有用的素材，但是它们还算不上真正有意义的学术论文，学术意义不是太大。而杨原从义务戏的缘起、种类、管理及影响等几个方面对近代北京梨园行的义务戏进行了阐述，学术价值较大[⑩]。孙玫探讨了清末民初戏曲艺人的一些赈灾义演情况[11]。杨秀玲对1922年12月17日至19日，《大公报》馆以南善堂的名义在法租界天福舞台举办为期三天的义务戏进行了史实钩沉，并对以《大公报》为代表的媒介形式与义务戏的演出之间的关系进行了考察[12]。她的探究方法对于进一步考察义务戏具有重要的参考价值。近世的戏剧演出，除了专职的艺术家来进行外，票友也扮演一个重要的角色。邹越探讨了民国时期上海的票友群体

第1期。

① 张古愚：《英雄聚义盛况空前》，《中国戏剧》1981年第9期。

② 王永运：《周信芳为上海“梨园坊”义演纪实》，《中国戏剧》1995年第4期。

③ 王永运：《天津可贵的京剧义举》，《中国京剧》2010年第2期。

④何国栋：《“京剧界”飞机诞生记》，《中国戏剧》1996年第4期。

⑤ 封杰：《六十六年前的一场义务戏》，《中国京剧》2006年第4期。

⑥石磊：《泽溉中原德音孔昭——记梅兰芳先生1934年在河南开封的一次赈灾义演》，《中国京剧》1994年第2期。

⑦刘曾复：《忆堂会戏和义务戏中的余叔岩》，《戏曲艺术》1989年第4期。

⑧ 贾寿玉：《记第一舞台的一场大义务戏》，《燕都》1988年第5期。

⑨黄卫东：《马连良来东北义演的前前后后》，《党史纵横》2011年第4期。

⑩ 杨原：《近代北京梨园行的义务戏》，《北京社会科学》2011年第6期。

[11]孙玫：《清末民初梨园行赈灾义演及其它》，《艺术百家》2010年第1期。

[12] 杨秀玲：《<大公报>举办的最大一次义务戏演出》，《中国京剧》2013年第1期。

状况，文中也有很多票友举办义务戏的历史事实[①]。他还通过对《申报》相关报道的分析与考察，反映出民国时期票友、票社的具体活动方式与生存状态，为了解当时都市社会的戏曲文化生活提供了独特的视角[②]。邹越对民国时期上海票友的考察，使得在考察义务戏的同时不仅拓宽了范围，而且提供了更多角度的思考。总之，杨原、孙玫、杨秀玲及邹越的有关论述对于进一步挖掘义务戏的相关研究提供了十分有益的探索，只是囿于时间、地点、材料等，他们并没有对近世的义务戏进行完整的阐述，这也为我们开展考察提供了相当的学术空间。

学位论文方面还没有见到以义务戏为研究对象。硕士论文很少涉及，伊莉娜对义务戏的考察着墨相对较多[③]。不过并没有就义务戏进行系统的梳理。部分博士论文特别是研究中国传统戏剧方面的文章也会涉及到义务戏的内容。例如，陈赓将义务戏作为京剧市场的演出业态之一进行论述[④]。他的看法对进一步深化研究具有重要意义。于建刚把义务戏看做京剧演出习俗中的一种演出类型而存在，笔墨相对较少[⑤]。孙语圣将义务戏演出看做娱乐助赈的一种进行考量，着力不多[⑥]。但是从自然灾害救治的社会化角度来看，还是颇有意义。钱久元虽然着力在海派京剧[⑦]，但民国时期的上海作为京剧演出的主要舞台，义务戏的演出就不可避免成为海派京剧的一种演出形态。作者没有专论义务戏，但是却保留了许多有用的材料和较有价值的看法。除上述论文对于义务戏进行了梳理外，学术专著中也有关于义务戏的论述，例如张发颖在《中国戏班史》[⑧]一书的第十六章第五小节“义务戏与伶界内部互济”中就说明了京剧界举办义务戏的种种情状，并立足于伶界内部救济进行考察。叶涛将义务戏作为京剧的一种演出形式进行了考察，相对单薄[⑨]。刘东升从艺术家传记的角度来看义务戏的演出[⑩]。像这样的论述也不少，特别是撰写艺术家个人的著作，都提供了不可多得的材料和线索。但是诸如此类的著作还没有把义务戏作为一个独立的研究主题来进行挖掘。

综上所述，义务戏作为一种在近世出现并走向繁荣与成熟的慈善演艺形式，学界对

---

① 邹越：《传统与摩登的融合——民国时期上海的票友社及票社》，《文化遗产》2008 年第 2 期。
② 邹越：《民国都市业余演剧活动的缩影—— 对《申报》中票友、票社史料的钩沉与解读》，《江西社会科学》2008 年第 5 期。
③ 伊莉娜：《清末民初伶人公益事业研究》，山西师范大学 2013 年文学硕士论文。
④ 陈赓：《民国北京戏剧市场研究（1912-1937）》，武汉大学 2011 年博士论文。
⑤ 于建刚：《中国京剧习俗研究》，中国艺术研究院 2008 年博士论文。
⑥ 孙语圣：《民国时期自然灾害救治社会化研究——以 1931 年大水灾为重点的考察》，苏州大学 2006 年博士论文。
⑦ 钱久元：《海派京剧初探》，上海戏剧学院 2004 年博士论文。
⑧ 张发颖：《中国戏班史》，学苑出版社，2003 年版。
⑨ 叶涛：《中国京剧习俗》，陕西人民出版社，1996 年版。
⑩ 刘东升：《京剧表演艺术家候喜瑞》，中国戏剧出版社，1996 年版。

于它的研究也只是冗杂谫陋，且没有进行系统的耙梳，还有太多的内容需要补充。考虑到慈善公益性是义务戏最重要同时也是最具有社会价值的一个方面，文章会着重的从慈善演艺的视角给予关照，不仅梳理出义务戏的具体情状，而且能够对它进行全面的历史解读，进而挖掘出它的现实意义。

（二）创新点

文章的创新之处也就在于通过对清末民国时期义务戏进行梳理，同时发掘义务戏的内在属性与特征，并将它放在具体的历史情景之中考量其价值与意义。

观点的创新：义务戏作为近代慈善演艺的一种重要的演出形式，深深地扎在中国传统的社会文化之中，是由传统向近代转型的产物。义务戏的慈善公益性质是义务戏最重要的社会文化特征，同时并因时局变幻、社会变迁而发展不平衡。义务戏的发展与繁荣对于近代中国戏剧的发展演变具有重要的促进作用，它也是演艺界“寓乐于善”优良品质的体现。义务戏所代表的力量主体是民间力量，但政府作用亦有影响。

研究方法的创新：运用历史学、社会学、文化传播学、艺术学等多学科理论与知识，采用实证研究方法，在广泛搜集和整理文献资料的基础上进行研究。利用学科交叉的优势，在纵向上从发展阶段作演进态势的考察，在横向上对义务戏作内涵与外延的综合分析，争取对清末民国时期（1906—1937）的义务戏作出较为全面的反映与深度分析认识。

本文不仅力求梳理明晰清末民国时期（1906-1937）义务戏的变化形态，还将对它的历史价值给予关照，弥补学术界在这个问题研究上的相对不足。

三、相关概念界定

（一）“义务戏”界定

“义务戏”作为一个专属名词是近世以来的概念。要明晰它的含义，首先，需要对“义务”一词进行探究。远自汉代，中国才出现了“义务”一词。徐干的《中论·贵验》中说：“言明友之义务，在切真以升于善道也”[①]。这里的“义务”在很大意义上是“义”的同义词，是道德语境。而且作为道德范畴的“义务”仍属少见。在中国思想史上，首次论述“义务”范畴的是梁启超。他提倡“天赋义务论”。只是他的这种思想带有明显的西说浸染痕迹。自此以后，“义务”一词才既作为富含道德语境，又作为法律用语的

[①] 转引自徐显明主编：《公民权利义务通论》，群众出版社 1991 年版，第 15 页。

词汇传播开来，这样才赋予了现代的意义。不过“义务戏”之“义务”还是多带有道德语境。其次，笔者发现该词最初明确的出现时间源于1906年以北京名伶田际云为首的梨园界为杭州惠兴女学义务演剧筹款这一史实。《京话日报》中最早直接出现了“义务戏”这一个称谓，标题为《又要唱义务戏》的文章内容说“李毓臣、乔蒠臣约会票友，要唱义务戏，定于十八、十九两天开演，已在总厅具禀，不致批不准。自从玉成班的老板办理匡学会，很是做脸。所以各票友感动热心，都要尽尽义务”[①]。也就是说，李毓臣、乔蒠臣约会票友的义务戏演出是在玉成班的老板田际云办理匡学会之后。同时也印证了田际云最早在北京组织义务戏的事实。可以说，“义务”的现代概念和思想内涵在得到民众的认同，特别是得到梨园界的认可之后才诞生了“义务戏”这一个词的称谓。

当代出版的《京剧文化词典》对“义务戏”概念的明确定义为：“义务戏指不取报酬的演出。旧时京剧界为帮助贫苦的演员或参加赈济灾荒、慈善事业募捐等社会公益活动，联合各戏班的名角，举行盛大演出。演出收入，除必要的开支外，悉数交梨园公会或有关机构”[②]。而《中国戏曲曲艺词典》中对“义务戏”的定义为“戏曲界俗语。指不计报酬的演出。旧时梨园界（戏曲界）有时集合各个班社的主要演员，联合举行盛大演出，收入除必要开支外，全部交梨园公会或有关机构，救助贫苦同行，并举办各种慈善事项”[③]。笔者根据搜寻的史料并进行归纳和分析，认为《中国戏曲曲艺词典》中用“梨园界”代替“京剧界”，更加符合义务戏的本相。不过上述词典定义也只能作为一种客观知识普及的参照，而且笔者在梳理材料中所见到的“演剧筹款”、“义剧”、“大义务夜戏”、“义务赈济戏”等称谓，其实也是义务戏在历史情境中的别称。

总之，鉴于史料以及近世慈善演艺的具体情况，笔者认为只要是以我国传统戏剧为主体的“义务”演出，均可算作义务戏的范畴。通俗的说，义务戏就是戏曲艺人不计报酬参加传统戏剧的义务演出。

（二）时期界定

本文的主要考察时限定位于清末民国（1906—1937）时期。之所以这样安排是考虑到二个方面：一是义务戏本体的变化。文章本身的研究对象——义务戏的诞生、发展和成熟的时间是1877—1937年，这正好符合义务戏的情状。同时源于1906年义务戏开始

① 《又要唱义务戏了》，《京话日报》，1906年5月18日，第3版。
② 黄钧、徐希博编：《京剧文化词典》，上海市：汉语大词典出版社，2001年12月第1版，第11页。
③ 上海艺术研究所、中国戏剧家协会上海分会编：《中国戏曲曲艺词典》，上海市：上海辞书出版社，1983年1月版，第72页。

突破上海一地最初的形式，并在京津地区也开始出现，因此文章主要内容的起始时间定位于1877年，却突出于1906年之后，意图紧扣义务戏的发展情况；

二是对1937年以后义务戏单独考察的必要性与认知约束。时间下限定在1937年日本全面侵华战争的开始，主要是因为战争的爆发使得沿海地区相对繁荣的娱乐业和其他产业受到巨大冲击，著名戏剧演员、艺人或者避居内陆，或者闭门不演，或者忧愁而逝。北京、天津的梨园界受到的打击很大，虽然上海作为“孤岛”出现了娱乐业的“畸形繁荣”。但是总体而言，受到的战争创伤使得梨园界的义务演出活动表现出了衰退趋势。全面抗战对于义务戏的巨大影响使笔者觉察到有对1937年以后的义务戏进行单独考察的必要。更为重要的是，笔者在搜寻史料的过程中囿于自己智识浅薄，尚不能根据已有的材料来对1937年以后义务戏的情况进行系统考察，因此考虑截止到1937年为恰当。

总之，笔者以1877年上海出现演剧筹赈到1937年日本全面侵华战争开始为基本考察时段，并突出1906年京津义务戏的出现所带来的影响效应，以清末民国（1906—1937）时期为主要的时间段进行分析，希冀可以取得预期的研究目标。

（三）地区划定

文中涉及的地区集中在北京、天津和上海三个地方。原因在于：首先，这三个地方在近世的中国具有特殊的意义，使得考察研究具有一定的典型性与延展性。同时史料的指向也是很重要的一个方面，有价值的史料更多体现在当时的报刊报道之中，相对比较琐碎，而且北京、上海、天津这三个都市的报业相对发达，被记载的概率相对较高；

其次，主要是因为近代以来这三个地方的戏剧市场最为发达，特别是在这三个以京剧为主要剧种的带有辐射全国影响力的地区，戏院、班社、演出艺人的质量和数量也最优越。要考察作为以京剧为主体的义务戏的演出形式，就必须选取戏剧市场多元发达，同时京剧剧种占有重要比重的地区，北京、天津和上海当然是最好的选择；

最后，虽然这三个城市的特点有所不同，但是从演出艺人的流动、剧场的资讯、信息的对称等方面看，可以认为在近世特别是民国时期（1912—1937），北京、天津、上海这三个地区的戏剧演出已经形成了全国性的联系，同时戏剧演出的信息流动在这三个地区也较多地实现了汇聚的状态。北京—天津—上海成为众多演出艺人流动最重要的线路之一。

出于种种考虑，笔者遂以京、津、沪三地考察为妥当。值得说明的是，文中对历史时期三个地区的表述方式均以当代名称即北京、天津、上海为准。

第一章 义务戏在清末的起始

在中国近世以前，本没有义务戏的概念和这样一种演出方式。宏观上看，义务戏的起始与当时梨园界的发展情况相关。京剧的诞生，并在晚清表现出了从发展到成熟的上升趋势。民众对于戏剧的热爱与戏剧的社会功用共同建构着戏曲演出的新生态。同时义务戏的诞生也与近世的时代变迁有很大关联。透视时代变迁的最佳典型便是上海。由于对西方的较早接触、经贸比较发达、划定租界利于西方社会生活方式的介入等因素使上海成为演艺界突破原有传统演出生态的先锋。

从微观上说，伴随同治、光绪朝义赈的兴起，上海梨园界内部演剧筹赈开始出现，标志着义务戏这种演出形式的诞生。自此，梨园界演剧筹赈成为义赈取得募款的一个重要途径。从某种意义上说，演剧筹赈这种义赈手法正是义务戏的最初形式。那么，上海最初的演剧筹赈是何种情况呢？

一、上海演剧筹赈的诞生

据学者朱浒研究认为，演剧筹赈这种新的赈灾方式是在西方影响下诞生的。演戏筹资的形式“在义赈活动中的最初出现，极有可能是对西方义演形式的一种效仿”。[①]那么当时西方义演是什么情况？中国人又是何时效法、如何效仿的呢？朱浒并没有深层次的论说。就在 1877 年，随郭嵩焘、刘锡鸿出使英国的张德彝在 7 月 4 日的日记中曾提及英国慈善医院的“各项经费，率为绅富集款。间有不足，或辟地种花养鱼，或借地演剧歌曲，纵人往观，收取其费，以资善举。”这些方法就连张德彝自己也说“诚义举也”[②]。这是国人较早对于演剧筹款的直接认知，而且还是亲临其境的见闻。只是当时身在英国的张德彝并不知道这样的义举手法已经早几个月开始在上海出现。

近代最早见到有关演剧筹款的记录是《申报》于 1877 年 2 月 8 日刊载《论演戏救灾事》的论说。该文开篇便说像演戏这样的事情，“华人藉之以利己，西人藉之以济人。故自华人视之则为无益之行为，而自西人视之则为有益之举动。”然后接着说：“日前有英国战船猝遭沉溺，兵丁水手死于是役者，殊堪悲悯。复有家属零丁孤寡无所倚靠，更

[①] 朱浒：《地方性的流动及其超越——晚清义赈与近代中国的新陈代谢》，中国人民大学出版社 2006 年版，第 363－364 页。

[②] 钟叔河主编：《走向世界丛书——随使英俄记》，岳麓书社 1986 年版，第 427 页。

觉可怜。有心者即于十九晚相集演剧，于赴观者皆税其赀，即以是夕所税之赀尽为周济沉沦家属之用。”并评价这样的行为，“其立心不减于仁人施济，且使来观者既得娱目亦足以写其好行……一举两得，诚为甚便。”还说：“使世之演戏皆如此用心，则谓之有益亦无不可。”就在报人讲完因战船沉没，英人演剧筹款赈济兵丁、水手之家属以外，又说法国人也有同样的行为，“去冬上海租界寄居之法人缘法国有一地方饥荒，法人之在沪者欲集赀以赈之，亦用此法演戏。两日所得之赀尽行寄往，以助赈务。”然后再一次评价演戏助赈这样的行为，“其法亦可谓良矣。出赀者不费大力而集腋成裘，众擎易举。既得多赀，有益正事。”英国人、法国人的行为刺激了该报人的感官。接着报人就呼吁华人“效其所为，遇事照此办理，势必易于成就。”并特别提及伶人应最先行动起来。恰巧此时华北地区出现了百年难遇的大旱灾即“丁戊奇荒”，报人便又希冀戏馆、优伶积极主动起来，热心于演剧筹款的事业之中，“演戏之优伶果亦能如此用心，如此行事，实属大可有益于世。”同时报人还提及说：“日前，沪上闻燕台等处灾荒甚巨，亦有倡议欲令各戏馆于礼拜六夜演戏一霄，各馆所得之赀聚送一处，汇寄燕台等地以助赈，项商之于平日与各戏馆相熟之人属往相商于各馆。”可见，已经有人开始酝酿着办理演剧筹赈的事情。而且该报人还从沪上演剧的传统“打野鸡”中找根据，认为“有此习俗，故以为事在可成。”他还大发议论，并强烈呼吁戏馆赶快行动起来，“岂有不肯帮赈大众之饥饿乎？”他甚至直接说明连篇累牍的原因：“盖欲使各戏馆知西人有此办法或能触目动心，有此一举”。“苟少一夕之赀，即少一日之用，似不可以一概而言，但人之欲善，谁不如我？况仅一霄所得尽行助赈，似欲各馆尚无大损。何不以小人之业而为君子之事？”“彼演戏者尚能如此，何况我辈席丰履厚者哉？果能如此，则其有功于赈务，岂得独谓演戏为无益之行为，非有益之举动乎？”最后还说：“吾是以不惜谆谆相劝而不肯止也，又况所失者小而所得者大，从此沪上各戏馆之美名亦可以与西人演戏行善之美名同见称于一时也。岂不美乎？”[①]

仔细分析这篇论说可以发现：一则演戏救灾在上海亘古未有，否则报人也不会以如此热情号召演戏助赈，并希冀自己的呼吁能够得到实施；二则某些追求先进的中国人士的确是从西人的演剧筹款中触发了灵感，看到了英人、法人等西人演剧助赈这样的义举方式，便企图模仿；三则当时上海的梨园界已经酝酿出良好的氛围，旧的演出传统中已经蕴含着演剧筹赈的萌芽，“打野鸡”其实已经包含着救济互助的精神。所谓“打野鸡”，

[①] 《论演戏救灾事》，《申报》，1877年2月8日，第1页。

《清稗类钞》中这样说："上海各戏园之至腊月也，四方过客皆纷纷言归，家居者料量度岁，方日不暇给，戏园之生涯自必锐减。至是而案目商於园主，有请客之举。请客者，以戏券售之於向识之看客，恒较常日为昂，俗谚谓之打野鸡"[①]。通俗说就是，腊月之际职业推销戏券的"案目"请客看戏，间接帮助了戏园[②]之生涯。

巧合的是，就在报人的强烈呼吁下，上海的鹤鸣戏院于1877年4月15日"起至端午日止，每日所得戏资，除去房租、伙食外，各伶人皆不取辛工。所有余银，愿为山东赈款。"面对这样的做法，报人还感叹道"何优孟中亦知自好，如是哉！""则知天良俱在，为善最乐之语，非虚也"[③]。自此演戏助赈在中国的戏园开始付诸实践。也即是说传统戏剧的义务演出于1877年的上海开始出现，这也是所见最早的记载。西方人演戏筹资的行为启发了国人，同时《申报》作为新兴媒体的作用也不能忽视，报人的呼吁和报道对演剧筹赈在上海的诞生起到了直接促进作用。

那么报人的呼吁与鹤鸣戏院的演戏筹赈存在必然的联系吗？假如上面的材料不甚明了上海鹤鸣戏院与前者报人呼吁之间关系的话，《申报》所刊登的《书本报戏资助赈告白后》就可以很清晰地看出二者的前后关联。文中先说："山东旱灾……故各处中外绅商以及富户，或有出资以倡捐者，或有出力以劝捐者，集成巨款，送山东以助赈项之不逮。"接着报人便提及"去冬，吾见西人设法筹捐之时，聚集能演戏者在西人戏园演戏一宵，邀请中外之人，素悉西戏者往观，按人纳资。"并评价说："可知所急务设法救人之心无微不至矣。"接着报人进一步说："本馆深嘉西人之志，故屡论之，并常劝中国戏馆如法办理。又闻有人力劝素与各戏馆相熟之人前往说法。后其人覆信则言此事恐难成功第。其人曾否往劝抑劝之而不能从，无由得知耳。"通过报人的讲述正好可以与前面的报人的呼吁相互照应。接着该报人便开始就伶人以及鹤鸣戏院筹款的事情进行论述，说："当东华医院开局劝助山东赈项之时，有高升戏园主人罗某捐银一千两。"并认为"真不愧为勇于为义之人，能不负余屡次论劝之意。"并因为鹤鸣戏院的举动而感到"喜而不寐"，认为自己的呼吁"未付东风也"，且戏院所筹款项"真乃山东灾民之幸也。"然后便介绍了鹤鸣戏院领班领班的事迹，说："此领班向在上海以演戏为业，后因犯案拨军旋蒙两次。恩赦援例免罪释放，今岁新正在园演戏每日可得三百余洋，除用度外每日可剩二百洋内外。今愿以五十日所剩之洋，尽为山东救灾之项可以至万洋光景。"还

[①] 徐珂：《清稗类钞》第37册，北京市：商务印书馆1928年8月版，第48页。
[②] 晚清时期，人们对旧式戏剧演出场所的称谓不一，或称茶园，或称戏院、戏园、戏馆等，茶园的称谓较多。文中表述，不作统一划归。
[③] 《戏资赈饥》，《申报》，1877年4月26日，第2页。

评价该领班 “以获罪幸免之身，忍而为此义举，在国法则可为赎罪，在儒教则可谓改过，在佛门则可为忏悔，在道家则可为释然，犹为有所为而为之也。所难得者，全班之人均愿捐出辛工襄成此义举耳。”最后颇具吊诡地说：“鹤鸣园诸人竟能少有所余即行义举，是以下等人而为上等人之事，不负余之期望，亦可嘉矣”[①]。言下之意，就是希望上层人士也能够积极热心善举，共济时艰。

随着时间的渐进，演剧筹赈的做法越来越引起人们的注意，梨园界也更多加入到这样的活动中来，风气渐开。如，1877 年 5 月，上海的久乐园“不揣薄绵，拟分所得戏资赈务”并将“所得票金支发园租工食之外，其余全数上缴”[②]。又如，1878 年 5 月办理义赈的“经募司董向各戏园熟商助赈。丹桂园许于本月二十六日即礼拜一起，每逢礼拜一、四日演，共一月计八期。大观园于本月二十六日夜即礼拜一，又本月三十日夜即礼拜五，又五月初三夜即礼拜一，又五月初七夜即礼拜五共四期。天仙园于本月二十九夜起即礼拜四共一月计四期。”并说：“三园每逢是期邀集名优排演新戏所集戏赀除茶点开销之外，余洋尽数送交果育堂助赈。”丹桂园、大观园、天仙园频繁的义务献演，并将所余之款尽交慈善机构果育堂办理[③]，演出的规模逐渐扩大，同时报人还呼吁“凡诸君欲及时行乐者皆宜届期往观，既畅游兴与藉助赈资，真一举而两得也”。除呼吁报人往观外，还提及“老三雅、禧春两园尚未闻定议，想善与人同，当不闻风兴起也”[④]。

后来，随着这种演戏助赈的做法逐渐变多，有人便逐渐认识到梨园界蕴藏的价值，认为《申报》的捐献清单中也应该将梨园伶人加入其中，来提倡捐款筹赈。《申报》于 1887 年 12 月 21 日刊登的《广梨园助赈说》一文说：“昨报登梨园助赈一则，谓新丹桂戏园，准于二十八日间演戏一天尽以戏资捐助河南赈款，并劝乐善好施者于是日结伴往观，既可娱目赏心又可阴行其德，盖一举而数得焉。又闻天仙园伶人戴天林悯灾黎之荡析离居、无衣无食，特邀集同伴子弟各解腰缠慨充豫赈”。梨园助赈对于乐善好施者是一举多得，甚至某些伶人也慷慨解囊。而“本报清单诚可谓结善缘不遗余力，说者上自王公卿相，下逮富商巨贾，墨客文人咸能通大义发慈悲。”但是囿于当时社会的成见，却并没有将伶人之名列于捐献清单之中。因此报人质疑说此举“何解于梨园助赈之事？夫人而至优伶，其品卑矣。不特王公卿相不屑与之并驾齐驱，梨园之优孟亦可动恻隐之

[①] 《书本报戏资助赈告白后》，《申报》，1877 年 4 月 30 日，第 1 页。
[②] 《久乐园顺天班天乐班谨启》，《申报》，1877 年 5 月 11 日，第 5 页。
[③] 果育堂是当时上海著名的善堂，影响较大。冯桂芬的《显志堂稿》卷 3，第 30、31 页的《上海果育堂记》对其有专门论述。
[④] 《戏剧助赈》，《申报》，1878 年 5 月 25 日，第 3、4 页。

心，发慷慨之意。”接着报人便积极呼吁将梨园艺人也列于捐献清单之中，来表达对伶人的尊敬以及对梨园助赈之事的提倡。“综计沪北四戏园日可积二十余千之谱，今请将此项裁去以助赈捐……灾民亦受惠良多矣，不大愈于见死不救之辈乎？因观梨园助赈事而推广言之，然耶？否耶？试质之筹赈诸君子”[①]。

更值得注意的是，前期的演剧助赈都是以个体的戏园为单位，可是到了 1905 年，鉴于当时上海崇宝水灾的严重性，各戏园进行了联合，出现了“助赈专场”。丹桂茶园一直是梨园乐善的代表，“前者海上诸公创办救济善会及红十字会，该园均与各园会串捐助巨款。”此次，“兹因崇宝一带水灾死者以数十万计。园主恻然动念，于本月二十六日礼拜日戏涌园，名角一律登台，看资悉数助赈，所有案目、扣头等项，亦复涓滴献公、丝毫不取”[②]。“助赈专场”随后便被记载下来：“天仙茶园，九月初三礼拜日名角答演好戏，戏资全数充公以赈济崇宝一带。……春仙茶园，礼拜日名角一齐登楼助赈济。王全福《匡下河东》，孩儿红《日锁五龙》，汪笑侬《目连救母》……九月初三夜准演，王全福《夺取东川》，孩儿红《单鞭救主》，小桂枝《说亲回话》，周春奎《捉曹放操》……天仙茶园，九月初三礼拜日请看助赈好戏。朱炳林《三气周瑜》、左月春《十二太保》、小桂芬《四郎探母》……”[③]从此各戏园联合演出也逐渐流行开来。这样的情况已经预示着演剧筹款已经发生着不小变化，社会上已经逐渐形成了演剧筹款办理慈善公益的氛围。

总之，西人的演剧筹款之举激发了国人的向善之心，报人的积极呼吁与持续关注成为梨园界义务演出的关键。上海的演剧筹赈从最开始的报人呼吁到戏园、艺人的单个实践，再到“助赈专场”的出现，呈现出一种线性化的表征。同时从上海演剧筹款的发端和发展，可以看到最初的演剧筹款是为了赈灾。虽然它还没过多涉及慈善公益事业的其他方面，譬如助学等。但是它毕竟改造着传统的戏曲演出方式，塑造着新的社会影响，并营造出新的社会氛围。

二、京津义务戏的出现

如果说上海的演戏筹赈是义务戏最早的形式，那么京津地区最早通过演剧筹款进行慈善事业是何种情状呢？二者之间是否有直接的联系呢？遗憾的是，笔者并没有发现上

① 《广梨园助赈说》，《申报》，1887 年 12 月 12 日，第 1 页 。
② 《梨园乐善》，《申报》，1905 年 9 月 23 日，第 2 张第 9 版。
③ 《申报》，1905 年 10 月 1 日第 2 张，第 7 版。

海演剧筹赈的诞生直接影响到京津地区的原始材料。不过却发现1906年，北京兴起的一场为筹措庚子赔款的“国民捐”运动[①]，使得京津演剧筹款的星星之火开始得到点燃。在这场运动之中，不仅民众的“国民”思想得到洗炼，民众对“国民义务”的观念也得到了一定的认识。国民捐“倡自京都继及津保，凡有国家思想、知国民义务者，莫不争先举办，以救时危。且闻卑如优伶如娼妓亦能知义务劝办此捐”[②]。当时“名优杨小乃等、及歌妓玉仙等均报效国民捐至千金”[③]。同时伴随清末新政以及启蒙思潮的影响，“民智始开、思想发达”[④]，京津梨园界也开始积极献身公益事业。

这期间戏曲改良的作用也不可忽视，随着清末新政的推行，京津地区便兴起了一股北方最早的戏曲改良活动[⑤]。《大公报》、《京话日报》等报纸媒介便积极鼓吹戏剧改良。当时天津的林墨卿办理戏曲改良还得到了袁世凯的支持，并“设立移风乐会研究所……邀某文人编辑新戏”[⑥]。文人的参与刷新了戏曲的剧目。天津如此，同样“北京新戏改良，多蒙奖励”[⑦]。改造旧的形式，编演新的剧本；呼吁关注社会，改良旧的思想已经成为戏曲改良的主要内容，并得到了蓬勃的发展。正是这样也使得京津的演剧活动更加兴盛。总体上看，顺应戏曲改良的大势，在北方国民捐运动的热潮中诞生了京津的义务戏。

恰逢其时，杭州惠兴女士殉身办学的事情在京津地区产生了很大影响。借着这样的契机，田际云为首的梨园界开展了一场规模空前的义务戏剧演出，成为京津地区义务戏形成的标志和典型，并“开创了北方地区社会募捐的新形式”[⑧]。那么，事情到底如何呢？惠兴又是何人呢？惠兴，满族，杭州人，立志兴女学来造福女界。1904年在杭州创建贞文女学堂，创学伊始便立志要倾尽全力乃至生命为女学做贡献。后因经费没有着落，到处借贷，无果。最终服毒自尽，愿以自己的生命唤醒世人对女学的关注。这样悲壮的事情传到了京津地区，立刻引起了民众的关注。《北京女报》馆的张太夫人还为惠兴“开

---

① 关于这场运动的研究，可以参见武艳丽：《<京话日报>和20世纪初年的国民捐运动》，《清史研究》2006年第3期；王鸿莉：《清末国民捐运动考》，《现代中国》（第13辑），北京大学出版社2010年11月版；彭秀良：《<京话日报>与国民捐运动》，《文史精华》2009年第5期等文章的论述。

② 《京榆铁路同人公办国民捐原启》，《大公报》（天津版），1906年3月8日，第6版。

③ 《优妓报效国民捐》，《大公报》（天津版），1906年3月20日，第4版。

④ 《民捐》，《大公报》（天津版），1906年3月4日，第2版。

⑤ 关于北方地区戏剧改良运动的研究可参见吴新苗：《清末民初北方地区戏曲改良活动考述（一）》，《中国戏曲学院学报》2011年第3期；甄光俊：《梨园百花艳 敢为天下先——回眸百余年来天津戏曲创新发展的轨迹》，《天津市社会主义学院学报》2012年第1期；邵璐璐：《戏曲改良运动与清末民初的社会变迁——以天津为中心的考察》，《福建论坛·人文社会科学版》2010年第3期等文章的论述。

⑥ 《新戏出现》，《大公报》（天津版），1906年10月9日，第4版。

⑦ 《新戏出现》，《大公报》（天津版，）1906年10月9日，第4版。

⑧夏晓虹：《旧戏台上的文明戏——田际云与北京“妇女匡学会”》，《现代中国》（第5辑）湖北教育出版社，2004年10月，第28页。

追悼会”[①]，淑范女学校也开追悼会，“一时维新女士毕集”，时人还赠联说惠兴此举为“拼将一死呼群梦，愿我同胞觉晓钟”[②]。后来，被惠兴女士事迹所感动，《北京女报》主编张展云经过报纸筹款助学的效果不太理想之后，便开始考虑与梨园界相互结合，“欲演戏三日以所得戏价邮寄杭州以便兴学”[③]。张展云找来商量此事的戏曲界人士就是田际云[④]，他也愿意“演三夜之戏”，“皆尽义务”[⑤]。田际云与汪桂芬本来就曾经拟建伶界的学堂并“递呈学务处，情愿集款开办学堂。”还提出了具体的方案，“系言每日登台唱剧，愿加演一剧，即以此项剧价作为学堂经费”[⑥]。可惜没有下文。此时正好可以借着惠兴的事迹将自己的想法付诸于实践。最后张展云和田际云商量的结果便是组织“妇女劻学会”[⑦]，形成团体力量，以惠兴的事迹排演新戏《惠兴女士传》，“定于三月初五、初八、十二，三日内在湖广会馆演戏”，以戏资邮寄贞文女学堂。同时《惠兴女士传》的演出情况，报界也进行了实时跟踪报道。《大公报》一则消息还说：“京都玉成班田际云因杭州贞女学堂，惠兴女士为创办学堂筹款殉节，见其意烈可钦，按照前情排演新戏。今春三月初五、初九、十二等日，在北京福寿堂恭请北京大小名角共办劻学会，又请各城票友是日各尽义务，演唱三昼夜，大众不取分文，共筹款五千余元，由日升昌汇寄杭州将军瑞转寄贞文学堂”[⑧]。当时有报人评价此举说：“庶为士大夫之向导乎？”[⑨]时人还说“剧资兴学”之事，“为二十世纪中伶人之特色，以增历史之荣光，将来浙中女学之发达，则必以某鞠部为最美最优之一大纪念”[⑩]。

笔者在搜寻资料的过程中，还发现了前人追述这次义务戏演出的传单，并说：“清末，有杭州贞文女学校董惠兴女士，因经费不足，上书副都统贵福，贵福不答，女士乃以身殉学，此稍习旧闻者共知之事也。及此噩耗传来，各界乃纷起为援，女界尤甚。于是‘北京妇女匡学会’乃发起大规模之‘筹款义务戏’”[11]。其中传单所述可以更加明晰此次演出的规模以及组织情况。该单先是发布了“妇女匡学会演戏小启”，说：“本会因杭州惠兴女士，自为学殉身后，经费仍不敷用，仝人拟代为筹款，以匡不逮。爰仿各国慈善办

① 《女追悼会》，《大公报》（天津版），1906年2月5日，第5版。
② 《淑范女学校开追悼会详纪》，《大公报》（天津版），1906年2月6日，第6版。
③ 《名优颇尽义务》，《大公报》（天津版），1906年3月6日，第4版。
④ 田际云，艺名“香九霄”，玉成班班主。光绪末年时任精忠庙的庙首，是清代的内廷供奉。
⑤ 《名优颇尽义务》，《大公报》（天津版），1906年3月6日，第4版。
⑥ 《大公报》（天津版），1905年10月29日，第3版。
⑦ 有关妇女匡学会的内容可见《大公报》（天津版）1906年3月24日，第5版《记妇女匡学会》的记载。
⑧ 《新戏来津》，《大公报》（天津版），1906年8月27日，第5版。转引自吴新苗：《清末民初北方地区戏曲改良活动考述（一）》，《中国戏曲学院学报》2011年第3期。
⑨ 《剧资兴学》，《大公报》（天津版），1906年3月13日，第4版。
⑩ 《记惠兴女杰为学殉身事》，《大公报》（天津版），1907年3月14日，第2版。
11 景孤血：《三十年前北京妇女匡学会义务戏传单》，《立言画刊》，1939年第16期，第9—10页。

法，演戏三日，专卖女座。经梨园善士，大众热心，允尽义务，所收戏资，除零碎开支外，全数汇缴杭州将军，作为贞文女学堂经费。”点明了演出的由来，而且还是仿照各国慈善办法即演剧筹款，“专卖女座”也比较少见。最终“定于三月初五、初九、十二日三天开会，凡女界中热心人士，有愿赞成此举者，均请于此三日前购票听戏。”还特别提及“事竣后并将大名登诸报端，以彰美意”。接着还在传单中公布了京师巡警部的批示，说：“所请演戏三日，应照准，不得逾限。惟有唱戏句，须于三日前禀报外城工巡总局查核，方准照演。仰即转饬遵照，并于开会日派捕妥为弹压”[①]。然后传单中便公布了具体的规则和有关详情：“一、演戏地方，原定湖广会馆，今改在前门外打磨厂福寿堂。二、演戏时刻，早以十一点钟开演，夜以两点钟止。三、所有戏座，分为包厢、头等、次座三种；每厢包间价洋三十元，头等每桌六座价洋十八元，单座每位三元，次等每桌六座，价洋十二元，单座每位三元。小孩自八岁以上至十三岁，均卖半价，仆妇五角。四、听戏者有本处备便席一餐，不另索价（晚四点钟便席，夜十二点灯果）。五、本会一概不卖男座。六、凡听戏诸位，须先期买票，自本月二十六日起，每日早十二点钟至六点钟止，即在福寿堂卖票。早到者得好座，并不得强占他人已座之位。七、本会为匡学筹款起见，非借此射利营私，听戏诸女士，均因热心助善而来，总祈诸位谅此区区苦心戏，凡所用男丁，如车夫、跟班等，务须自为约束，令其在戏场外静待，不许擅入，以昭慎重，以省口角，如有买物套车等事，可令随代仆妇传言，即本会亦雇有女仆，预备使唤。八、此三日所言戏文，经工巡总局审定，均系光明正大之戏，凡有伤风化者，一概不演”[②]。那么此次演出的艺人情况如何呢？材料中也有显示：“系玉成班作底，凡外约演戏诸位，均系当场出色，名动京师。今将惠兴女士兴学殉身原事实排成新戏，三日分演。瑾演女士者为田际云。”并说：“诸善士均具一片热心，慷慨好义，襄成善举。是日无论风雨，咸来助善。”然后就罗列了演出的人员[③]，并说：“核之当时在京师之名伶，殆已网罗无遗”[④]。

[①] 景孤血：《三十年前北京妇女匡学会义务戏传单》，《立言画刊》，1939年第16期，第9—10页。
[②] 景孤血：《三十年前北京妇女匡学会义务戏传单》，《立言画刊》，1939年第16期，第9—10页。
[③]演出人员有：俞润仙，谭鑫培、汪桂芬、侯俊山、金秀山、罗寿山、余玉琴、郭宝臣、玉楞仙、朱素云、陆华云、路三宝、许荫棠、王瑶卿、孙佩亭、杨筱亭、龙云甫、田桐秋、杨宝珍、德后如、孙怡云、俞振亭、刘鸿升、白鉴堂、瑞德宝、张福义、马林山、董春山、贾洪林、陈德霖、姜妙香、王凤卿、何桂山、郭凤云、刘春喜、崔德荣、于永海、穆长久、黄润甫、张喜、刘宝卿、马德成、李连仲、朱文瑛、张麒麟、韩山、孙喜云、刘景然、钱金福、王长林、李顺亭、唐玉喜、高四保、傅小山、纪寿臣、陆杏林、杨永元、高得录、周长奎、郑长泰、慈瑞泉、李寿山、袁子明、马连登、王月芳，周如奎。
[④] 景孤血：《三十年前北京妇女匡学会义务戏传单》，《立言画刊》，1939年第16期，第9—10页。

这份传单的信息量非常大，基本上将本次演出的由来、预定计划、规范以及人员等等事项交代的清清楚楚。同时从组织、演出的规模阵容上看，可以说是空前的。有些艺人甚至听到这样的消息，还专门赶赴参加演出。如，《京话日报》一则消息报道："名优崔德荣……现在天津演戏，听见玉成班创办劻学会，大动热心。临期要由天津赶回，入会助善"[①]。由于新闻媒体与梨园界的密切合作，《惠兴女士传》的演出效果也比较好。有人说这是"北京戏园二百余年，此乃感动之第一声"[②]。冒广生的《小三吾亭词话》还记载道："杭州惠兴女士，以身殉学，天下悲之。田伶际云，广其遗事，排为乐府，座客为唏嘘泣下者。"林纾还曾赋《齐天乐》一首来赞誉田际云[③]。时人还说"自惠兴一死，北京女学逐渐发达"，"妇女匡学会虽优伶歌妓亦动热诚"，"提倡女学风气大开，为我国前途贺也"[④]。可以说，此次演出标志着梨园界为主体的名角荟萃、饱涵慈善公益精神的义务戏于1906年在北京开始出现。

同时，由于京津相邻，演出很快波及到天津。《大公报》的一则消息说："今有赵广顺老板到京特约田际云，将所有演《惠兴女士》原戏角色至津演唱，所加洋元均上国民捐，定于七月内在日租界天仙茶园准演"[⑤]。也就是说，赵广顺专程来到北京请田际云在天津日本租界天仙茶园演出，并将所得到的券资全部上缴国民捐，显示出义务演出的特点。这也是最早发现的梨园界在天津义务演出的记载。以田际云为首的梨园界积极参加到社会公益事业中来，正如他所说："我们行业虽微，敬重侠烈的热心，可是跟士大夫没有两样"[⑥]。而正是义务戏演出，使得艺人在近世的慈善公益事业中占有一席之地。惠兴女学事件是京津地区义务戏诞生最直接的诱因。

此次义务戏还配合"国民捐运动"引发了许多义务演出筹捐活动，募捐主要是办理女学以及国民捐。是年5月18、19日，乔葸臣与李毓臣约请"京师票友在福寿堂演戏，开乐善义务会"[⑦]。此次乐善义务会于"十八、九两日卖票1442元，前后共捐532.5元，共入1974.5元。""除去开销净存1462.5元。一半731.25元捐济良所，一半731.25元

---

① 《名优热心》，《京话日报》，1906年第563号，第3版。

② 《文明戏剧之感动力》，《大公报》（天津版），1906年6月4日。

③ 其词为："一襟天宝年间恨，凄凄寄怀筝柱。小部花辰，离宫雁侯，挑起深愁无数。湖光正曙，看供奉宸班，按歌金缕。水碧山明，四弦能作海青语。 歌喉初转变徵，替贞娥诉怨。何限凄楚，地下冤忠，人间酸泪。黯到无情飞絮，收场更苦。演独槿西泠，翠阴庭户。数遍梨园，吉光留片羽。"

④ 《女学发达》，《大公报》（天津版），1906年4月3日，第5版。

⑤ 《新戏来津》，《大公报》（天津版）1906年8月27日。转引自吴新苗：《清末民初北方地区戏曲改良活动考述（一）》，《中国戏曲学院学报》2011年第3期。

⑥ 田际云：《匡学会给助善诸位道谢》，《京话日报》，1906年4月9日。

⑦ 《演戏捐款》，《顺天时报》，1906年5月14日。

暂存华丰锦银号，候申江学界回信再拨”[①]。账目管理还是相当明晰的。诸如此类的事例还有，1906 年 10 月“王子贞、乔惹臣等志士为筹捐学款起见，自本日三日间，在打磨厂福寿堂，演唱各种改良词曲，并请报界热心志士登台演说，以维持女学”[②]。“朝阳门外的柳荫居茶社还邀请诸子弟公尽义务演唱各种改良词曲，所收茶资悉数提入国民捐，集腋成裘”[③]。王子贞还约集国风雅韵社及文韵畅怀社“各票友同尽义务……所收戏资悉数归入国民捐，以资提倡”[④]。

虽然京津地区的义务戏最开始被用于兴女学、提倡国民捐，但是遇到自然灾害的时候，义务戏这种手法很快被用于赈灾。1906 年夏到 1907 年间爆发了江北大水灾[⑤]。面对灾情，京津的梨园界积极开展募款赈灾。当时天津城内出现了许多善会团体，如书画慈善会[⑥]、小小慈善会、中国妇人会等，其中较具规模者，首推公益善会[⑦]、广益善会[⑧]与艺善会[⑨]。公益善会面对“江皖浩灾，惨不忍闻”，曾发布助赈启文说：“东西洋文明诸国平时有各种善会，一遇灾难即由善会提倡募捐，自男女学生及工商业界之有声望者，下至伶人艺妓均各献所长，集资助赈”。然后以日本慈善会为例进行说明。并说“我国虽风气未开”，但“津门素称仗义之乡，且歌楼剧馆星罗棋布，”只要设法募捐，演戏募款，便可“多一分之银即可多救一人之命”[⑩]。后来经过努力，公益善会募款“大洋 13047.98 元”，通过户部银行“汇至江督端午帅酌量江皖灾情，妥速散放”[11]。广益善会则邀请谭鑫培、王瑶卿、金秀山、王长林等，“地点在李公祠，共演五天六场”[12]，所得款项最后“寄江北 4116.2 元，并交户部银行”[13]。艺善会“由北京特邀叫天及各等名角，由二月初四日起至初八日止，演戏助赈”[14]。另外，在它们举办义务戏的影响下，“各茶园闻风兴起者，相继而起”。永顺茶园义演虽仅一天，然情形相当热烈：“数场曲艺后，由英敛之登台演说灾民情状，及激劝座客尽力助捐。次由刘子良演说后，众皆鼓掌”[15]。兴盛

---

① 《乐善义务戏会账目清单》，《京话日报》第 650 号，第 5 版。
② 《演戏助女学经费》，《顺天时报》，1906 年 10 月 5 日，第 14 版。
③ 《茶社提倡国民捐》，《大公报》（天津版），1906 年 8 月 15 日，第 4 版。
④ 《演戏提倡国民捐》，《大公报》（天津版），1906 年 8 月 22 日。
⑤当时的徐州、海州是灾情最严重的地方，故又称此次水灾为徐海大水灾或江皖水灾。
⑥ 由大公报馆与日日新闻社组织发起。
⑦ 发起人为吴颂平、王祝三等，赞助员为张云衢、王善孙、英敛之、方药雨等等。
⑧ 发起人为陈念新等。
⑨ 承办人为李三雄、刘恩庆等，赞成人为刘少平、孙玉生等，发起人为刘子良。
⑩ 《公益善会李公祠开演电影、新戏助赈启》，《大公报》（天津版），1907 年 2 月 6 日，第 8 版。
11 《公益善会演戏助赈入款开销清单》，《大公报》（天津版），1907 年 3 月 15 日，第 6 版。
12赵山林：《中国近代戏曲编年（1840—1949）》华东师范大学出版社，2008 年版，第 249 页。
13 《广益善会演戏助赈告白》，《大公报》（天津版），1907 年 3 月 27 日，第 6 版。
14 《六纪艺善会》，《大公报》（天津版），1907 年 3 月 12 日，第 5 版。
15 《纪永顺茶园倡办赈捐》，《大公报》（天津版），1907 年 3 月 17 日，第 6 版。

茶园园主“与后台班主、房东公同商酌”，发起兴益善会，“特请京津名角，准于十二日演戏一天，将早晚所收茶戏资并房东房租、箱价均行捐助”[①]。聚庆茶园则“早晚加演新戏，所入之款全数充江北赈捐”[②]。可以说“天津自公益善会演戏筹赈后，继起者遂有艺善会、广益善会及花界慈善会等蝉联，而下无日无之”[③]。兴盛茶园的台柱之上还悬挂一联：“兴起合群，何分南北；益成善举，挽救同胞。”并说“足见社会之进步焉”[④]。时人还评论这样的演剧助赈热潮为“乞丐倡优各感动，蝼蚁愿将一粟驼。（英敛之、刘子良二君到处演说致梨园各愿售技助赈）”[⑤]。以上针对江皖水灾的义务戏筹款数目不小，《大公报》馆的“告白”之中提到“公益善会，大洋 13047．98 元；广益善会，大洋 4116．2 元；艺善会，大洋 2958．4 元”，这些捐款连同书画慈善会以及中国妇人会的捐款共“汇洋 35252．06 元，陆续由天津户部银行汇至南洋大臣散放”[⑥]。

北京的情况也不少。1907 年正月间，乔葸臣等人倡办“开演义务大戏，业经外城总厅批准，于元宵节后开演，兼卖女客座，在打磨厂福音堂试办”[⑦]。后来他还联合田际云、王子贞“倡办普仁戏会，于 24 日在打磨厂开演”，“并有中国妇人会到场出售物品，所得之款全部汇至江北灾区”[⑧]。还有文时泉等人在白云观“倡办江北赈灾义会”，“演唱改良新曲，并演说江北灾状，筹收义款以救江北同胞”[⑨]。后来，田际云等发起“北京普仁乐善会”，“在福寿堂演戏助赈，自二十四日起接演十日，所得戏资全济灾区”，并约请“谭鑫培、汪桂芬二名角共襄义举”[⑩]。孙宝瑄还曾在福寿堂观剧，并说“梨园中皆尽义务，开慈善会，名优皆集。”并评价此次演剧“诚绝唱也”[11]。后来，北京皇会又“拟联名递禀内外城总厅，在内外城地方分期演会，仍须购票入观，以所收票价一律汇至江北”[12]。而且北京的普仁戒烟会在福寿堂主办义务戏会，将所得款项的一部分提拨为江北火灾的赈款。普仁义务会还在福寿堂现场设置江北收捐处，代收灾款[13]。女性

---

① 《兴益善会演戏助赈启》，《大公报》（天津版），1907 年 3 月 23 日，第 6 版。
② 《演戏助赈》，《大公报》（天津版），1907 年 3 月 24 日，第 6 版。
③ 《纪兴益善会》，《大公报》（天津版），1907 年 3 月 26 日，第 4 版。
④ 《纪兴益善会》，《大公报》（天津版），1907 年 3 月 26 日，第 4 版。另《大公报》（天津版）1907 年 4 月 3 日第 6 版的整个版面为《二月十二日兴益茶园兴益善会助赈清单》，足见民众善举。
⑤ 小宋黄璟：《慈善会善举有感》，《大公报》（天津版），1907 年 3 月 23 日，第 6 版。
⑥《江皖赈捐数单》，《大公报》（天津版），1907 年 5 月 12 日，第 6 版。
⑦ 《举办义赈》，《大公报》（天津版），1907 年 2 月 28 日，第 4 版。
⑧ 《义务戏会助善》，《大公报》（天津版），1907 年 3 月 4 日，第 4 版。
⑨ 《乞丐热心》，《大公报》（天津版），1907 年 3 月 4 日，第 6 版。
⑩ 《京师演戏募捐》，《大公报》（天津版），1907 年 3 月 4 日，第 4 版。
[11]孙宝瑄：《忘山庐日记》，上海古籍出版社 1983 年版，第 1069 页。
[12] 《皇会拟请募捐》，《大公报》（天津版），1907 年 4 月 15 日。
[13] 转引自《记田际云为直顺水灾演义务戏集款赈济事》，傅谨：《京剧历史文献汇编（清代卷）》，第五册，凤凰出版社 2011 年版，第 431 页。

也主动发起这样的活动，是年2月间，东四牌楼王姬贞女士“慨捐五百金开演新戏，以所人之款一律助江北灾赈”[①]，并“在二条胡同余园内开演小吉祥班灯彩新戏，并约请票友往尽义务”[②]。是年4月，北京伶界中有王凤卿、姜妙香、姚佩秋、王琴侬等人“分布传单，禀请总厅假地演戏，以所收入票价一律汇至江皖助赈”[③]。是年4月23日，《顺天时报》在第5版刊出了一则“伶界赈济会报告”。开篇便说此次江皖大灾“北京及各省志士仁人怆然慨此，已先后募款劝捐，集货颇巨。惟兹伶界独忍袖手旁观，而不思设法以救济乎?”梨园艺人意识到自己不能袖手旁观，接着便说要组织伶界赈济戏会“用兹集腋成裘，或于江、皖同胞不无稍补。”接着进一步说：“同人倡办此会赈济江、皖灾民，各出演戏卖票集货，以尽同种相恤之义务。”最后还呼吁“同人幸勿膜视，裹足不前”[④]。时至此时，由单个的戏园或者艺人演出已经扩展为整个行业的自我认同。可以说义务戏已经成为梨园界人士献身社会公益最直接最有效的方式。

由于办理江皖赈灾所显示出的巨大力量，恰逢此时顺直地区也发生了水灾，“永定决口，通州、香河、宝坻、霸州等各属地低洼之地，均成泽国”[⑤]。于是天津的小小慈善会[⑥]便“不揣绵力，邀请京津名角在李公祠演戏四日晚，所得戏资，悉数助赈”[⑦]。演出中“座客楼上下皆满，约有千人”[⑧]，所定戏价“包厢十元，散座五角”，剧目有“麒麟童《凤鸣关》、田雨农《恶虎村》、王雨田《洪洋洞》、李玉奎《连环套》”等等[⑨]。此次义务戏“共收大洋2712元、小洋3885角、铜元3393枚，如数于8月16日送交直隶赈抚总局”[⑩]。当时天津的商界人士也积极行动起来，特商“下天仙戏园前后台老板，演戏两天，入款悉数助赈。”商界人士则“各尽义务，担任分售戏票、延请亲友，襄此善举”[11]。在演出中“各角及全班人等皆不受文，尽力做戏，毫无怨色”。最后共收“大洋35元、小洋390.05角、铜元99吊5，外募大洋30元、小洋98角、铜元2205枚”[12]。此次义务戏有梨园艺人、戏园、商界的联合运作，特别是各商家“踊跃担任分票售价，

① 《女士热心助赈》，《大公报》（天津版），1907年3月8日，第4版。
② 《演戏助赈》，《大公报》（天津版），1907年4月8日，第6版。
③ 《伶界演戏救灾》，《大公报》（天津版），1907年4月21日，第4版。
④ 陈义敏，李宗白：《京剧史料选刊》，《艺坛》（第五卷），上海书店出版社2007年1版，第328－329页。
⑤ 《慈善会演戏助赈告白》，《大公报》（天津版），1907年8月30日，第2版。
⑥ 发起人：娄翔青、吕幼才、方药雨、魏连舫、英敛之等；赞成员：奥界天仙茶园、日界天仙茶园、日界丹桂茶园。
⑦ 《慈善会演戏助赈告白》，《大公报》（天津版），1907年8月30日，第2版。
⑧ 《纪慈善会》，《大公报》（天津版），1907年9月14日，第5版。
⑨ 《李公祠慈善会演戏助赈》，《大公报》（天津版），1907年9月15日，第7版。
⑩ 《慈善会演戏助赈入款清数》，《大公报》（天津版），1907年9月25日，第7版。
11 《下天仙戏园演戏助赈广告》，《大公报》（天津版），1907年9月1日，第1版。此次义务戏的赞成人：李吉瑞、赵海亭、余三胜、尚和玉、张丹林、薛凤池等等；发起人：宁星普、刘子良、英敛之、孙娇安。
12 《纪天仙演戏助赈》，《大公报》（天津版），1907年9月7日，第6版。

并自捐款极为出力”。报人还评价商人此举使“社会蒙福不浅矣”[①]。北京亦有“筹议演戏助赈之善举，本月二十六、二十八、三十等日为李毓臣、乔苾臣、田际云等在福寿堂演戏之期”，并请“汪桂芬到园演唱”[②]。可以说以义务戏为主的筹款助赈“在某种意义上，称为北方义赈之先声，亦不为过”[③]。后来截止到民国元年，京津的义务戏演出虽然没有因为出现大的灾情或事件而频繁举办，但是依然有零星的记载。如，1908 年伶界大王谭鑫培的家乡遭遇水灾，他便“独率诸园治义剧三日，所获数千金为赈”[④]。

三、小结

1877 年在上海出现的演剧筹赈在一定程度上为近世的中国搭建了一个善款来源的好平台。上海诞生的演戏筹款在一定程度上受到了西方的影响，报人的呼吁与关注直接促进了演剧筹赈的兴起，同时义演赈灾也是其最主要的方面。相比而言，京、津义务戏的兴起则主要受益于惠兴女学事件在社会中的反响、戏曲改良的推动以及国民捐运动的蓬勃发展，义务戏的社会功能也有赈灾而扩展为助学与赈灾并举。1906 年义务戏在京津的出现，使义务戏由上海一地的局限而得到突破，并最终跨越到京津地区，这就为创造南北联动的态势奠定了基础。同时也实现了由赈灾筹款的单一功能扩展到助学、国民捐的多元功能转变。虽然没有材料显示京、津义务戏的兴起直接受益于上海演剧筹赈的影响，但是随着近代社会的变迁、交通及信息的逐渐便捷，特别是报刊传媒的推动，这也就为义务戏在京、津、沪的活跃乃至联动提供了条件，也为义务戏进入民国时期积累了历史因子。

① 《商界热心》，《大公报》（天津版），1907 年 9 月 12 日，第 6 版。
② 《演戏助赈》，《大公报》（天津版），1907 年 9 月 7 日，第 5 版。
③ 朱浒：《民胞物与：中国近代义赈 1876—1912》，人民出版社 2012 年版，第 239 页。
④ 陈澹然：《异伶传》，《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社 1988 年版，第 733 页。

此页不缺内容

第二章 民国时期(1912—1937)的义务戏

“变化是历史分析和描述的本质内容。历史学基本上处理事物（人们、制度和观念等等）从一个状态向另外一个状态的变化”[①]。从这个角度看，民国诞生以来，社会变迁开始加剧，经济方面也出现了新的内容，慈善事业的发展变化更为突出，堪称“是中国慈善事业成长最好的时期”[②]。在这样的时代环境与社会生态下，义务戏也经历着从发展到成熟的演变。

一、三种社会情境下的义务戏

义务戏在此时期因社会境遇的不同而表现出不同的社会功能。为了考察的需要，根据义务戏的演出目的和时代情形从横向的层面着手，透过常态社会、自然灾害状态和战争状态这三种社会视域来针对性地对民国时期（1912－1937）的社会进行勾勒，希冀更好地展现义务戏在不同社会情境下的图景。

（一）常态社会与义务戏

常态社会是相对而言，主要是指在没有发生较大的灾害、战争及动乱等情况下的一种历史情境。常态下的义务戏主要表现为梨园界内部的互助、助学助医以及“冬赈”扶贫等方面。这样的义务戏与清末时期相比，拓展了它的社会功能，并表现了些许新的内容。

1、同行互助

梨园行内部本有互助的传统，多似邻里救助，基本上就是为了解燃眉之急。民国肇建之后，京、津、沪等地的梨园组织，如北京的正乐育化会、上海的伶界联合会等，更加注重通过义务戏来筹款集资，来救济同行内部生计困难的成员。例如，在 1915 年，北京正乐育化会为了赈济贫苦同业，就组织了两场大型义务戏，安排李鑫甫、高庆奎、汪笑侬、德珺如、王瑶卿、俞振庭、刘鸿升、梅兰芳、王蕙芳、李洪春等艺人“在 2 月 6 日(阴历腊月二十三)于天乐园演义务夜戏”，所得戏价，除电灯等开销外，全归贫苦同

[①] 【英】埃尔顿著，刘耀辉译：《历史学的实践》，北京大学出版社 2008 年版，第 9 页。
[②] 周秋光：《中国慈善发展的历史与现实》，《史学月刊》2013 年第 3 期。

业均分，以便过年。[①]又如，梨园公会在1923年冬季举办了一场救济同业的义务戏，时人还赞其“格外精彩”，“梅兰芳、杨小楼、余叔岩、王长林、王凤卿、钱金福、范宝亭、田春喜、慈瑞泉、尚小云、程砚秋、李寿山等等均有出演。”“池座只卖五元，真是好价廉！”并特别提及杨小楼“夙不卖力，惟救济同业义务戏中，无论演何剧皆特别讨好”，赞其“顾全同业见义勇为也”[②]。同样北京梨园公益会在1936年也举办过救济同业的义务戏，“为尚小云所倡办……两日收入除抵还欠款，更为目前救济同业之须”[③]。

搭桌戏是梨园界内部互助，救济贫苦艺员的演出形式，属于义务戏的一种。此时期举办的搭桌戏也很多。如，1929年天津的“赵子英假新明戏院演搭桌戏”，所邀艺人有著名票友刘叔度、内行胡碧兰等，“结果成绩极佳，共售洋一千五六百元，出去前后台开销净得余利千金之谱”[④]。《益世报》还报道了天津市游艺促进会在1934年“十二月二十五日晚于东方戏院演救济贫苦艺员义务戏”的情形。此次演出最终“余洋四百一十五元九角四分。兹购洋面、玉面两种，凡贫苦艺员，在本会登记者，每人洋面一袋，未登记者玉面二十斤”[⑤]。

梨园界只有名角生活尚称富裕，像跑龙套、打旗等这样的配角，平常不过仅够维持当日生活。于是“梨园公会像欧洲一样，每年都要在过节的两三天里为他们组织一些义演”[⑥]。但至若不知节俭者，则无不穷苦不堪。每届年关，则困苦更甚。“梨园公会有感于斯，故每年封箱之前，必要筹借一批款项，救济穷苦之同行，往年在经济正常时期，向例于腊月二十几举行义务戏三天。所得票价，当场分散给穷苦同行”。但又因“其施助之数极众”，分发至个人的数目也只能满足基本温饱，故“称之为‘窝窝头义务戏’。”这种演出“向来系从下午两点开始，直演至夜间天明四时为至，所有故都名角一律参加。”而且“无人争执次序，人人皆卖力气”[⑦]。这种窝窝头义务戏，史料记载很多。有人回忆说：“在民国初年，梨园行有窝窝头会，每年冬季演义务戏，为同行贫苦者谋资助”[⑧]。张聊公更具体地提到：“民国十一年一月，值旧历岁暮，故都梨园行，颇多贫苦同业，度岁维难，一班名伶，乃特为窝窝头会演义务戏两晚于第一舞台，以资赈济。窝窝头会，

① 《筹赈》，《群强报》，1915年2月8日。
② 嵩：《追记过去之——梨园济贫义务戏》，《三六九画报》，1943年第19卷第6期，第24页。
③ 一尊：《第一舞台两日义务戏前场花絮》，《半月剧刊》，1936年第2期，第10页。
④ 《津门游艺界所闻见——新明戏院》，《益世报》（天津版），1929年6月16日。
⑤ 《本市游艺促进会救济贫苦艺员》，《益世报》（天津版），1935年1月13日。
⑥ 《焦菊隐文集》编辑委员会：《焦菊隐文集》（第1卷），文化艺术出版社1985年版，第253页。
⑦ 《故都之窝窝头义务戏》，《大地周报》，1947年第96期。
⑧ 老迁：《对义务戏感言》，《立言画刊》，1941年第124期，第13页。

亦梨园行所组织，以救济贫苦同业”[①]。到了30年代中期，这种窝窝头义务戏毅然受到重视。如，鉴于“旧都梨园行，每届旧历年终，演义务戏筹款以济梨园同行，名窝窝头会。”梨园公会在1935年2月“定于本月二、三两日，假第一舞台演唱，除余、梅外，其余程砚秋、荀慧生、尚小云、杨小楼、马连良等均加入，届时当有一番盛况”[②]。

不过笔者在梳理资料的过程中发现：“窝窝头会者，始於清末，慈善团体之一也。京师贫民搏黍屑蒸而食之曰窝窝头。此会专为救济贫民，故以名焉”。“集资於众，不足则演义务戏以充之。不仅赈饥，兼筹御寒”[③]。可见这则年代记载较早的史料，并没有将窝窝头会认定为梨园界自己的组织，而是一个慈善团体。笔者还查找到了当时窝窝头会“热心公益”筹款赈济的记载：1918年“窝窝头会等筹款赈济，刻经曹经略使、张巡阅使、孟督军、蔡都统，各捐现洋三十元，又潘丹亭、李提贸、王兰亭三先生各捐助玉米面三百斤”[④]。这样详尽的记载再次印证了窝窝头会并非梨园组织的看法。那么它的具体情况又是什么呢？1921年的《申报》的报道将其说的清楚明白。笔名为静观的作者开篇便说：“窝窝头会者，北京办理慈善事业团体之一也。会何以窝窝头名，可先就窝窝头三字而略释其义，然后再言其会之由来。”顺着他便解释什么是窝窝头，并从制作材料，外表形状、适用地区等方面进行论说，并提及“食此物者，大都为劳动社会寒苦极贫之人。中等人家则偶尔取之以换口，若富厚者则可终其身不见斯物焉。”接着静观便介绍窝窝头会的由来及功用，“至该会最初之由来，最初发起人为陈启元。陈北京慈善家也。悯贫民之无告，因于年末寒风凛冽，冰雪载途之时，自斥私财若干，并约同志劝募若干，专购杂和面蒸成窝窝头，散给极贫之民”。还说“普通一人一日所得之窝窝头为四五枚，即可敷衍生活，价较贱，面施放之手续又较简单，一年行之而有效。于是每年冬季辄赓续行之，初则同志仅3、4人，继乃渐扩而增多，其始仅有私人蒸放者，殆区域广食品多，乃托内外城之警署代办，办理之后，例有发报清单，所列收放，至为详细。”并评价说“一般社会对于该会，无不具有好感”[⑤]。可见，窝窝头会并非为梨园界内部的组织，只是说它有可能在发展过程中与梨园界结合的更为密切，以至于产生窝窝头会是梨园界内部组织的错误观感。不过作为北京地区的慈善组织团体，梨园界通过窝窝头会这一团体举办义务戏，将所得到的戏资捐助给贫寒的同业，一样可以达到救济

[①] 张聊公：《听歌想影续录：记窝窝头义务戏》，《三六九画报》，1943年第21卷第13期，第21页。
[②] 《平窝窝头会之盛况》，《北洋画报》，1935年2月2日第1201期第3版。
[③] 夏仁虎：《旧京琐记》，北京古籍出版社1986年版，第42页。
[④] 《热心公益》，《京话日报》，1918年第2564号，第2版。
[⑤] 静观：《记北京窝窝头会》，《申报》，1921年1月14日，第1张第7版。

贫苦同行的目的。贫苦艺人所得，虽为“窝窝头”，但点滴之助，以彰其善。

2、助学助医

捐资助学是义务戏在清末时期的重要社会功能之一。同样，民国时期（1912——1937）通过义务戏来筹款集资建设学校、资助贫苦学生，也很多见。如，1919 年“北京提署为筹办四郊贫儿学校，特于是年元旦起，假第一舞台邀集名伶，演唱义务戏四晚”[①]。天津也有筹款助学的记载。如，1927 年 10 月 7、8 日，艺人“为新民学校筹款，假明星戏院，开演义务戏”[②]。又如 1929 年，鉴于天津“宝坻城内喻氏小学校因添设图书仪器，款无所出。”京津名坤等角便“于夏历正月初旬，演唱义务戏，藉资筹款。”周围地方的“第六区黄庄镇，第八区大口屯镇，睹此情形，亦援例呈请开演筹款，扩充学校”[③]。义务戏深入到附近的基层社会便产生了多次援例开演的反响。1930 年 6 月，郝寿臣、高庆奎、李慧群等艺人，还举办了“津市培才学校之义务戏，定三十日在新新戏院开演，收入完全捐助该校建筑校舍”[④]。助学的事例在上海也同样存在。如，1919 年“十二月三十号北四川路晏摩氏女校因筹筑校舍，经费由该校学生假座二白渡桥瑰西教堂义务演剧一天”[⑤]。这样的义举手法甚至被戏曲艺术家带到了东瀛日本。如 1919 年，神户市的华侨商人马聘三和王敬祥等发起为华侨的中华学校募集基金，约请梅兰芳赴该市出。“梅兰芳慨然同意，遂于 5 月 23—25 日率团在神户聚乐馆演出三场。演出的剧目为 5 月 23 日《游龙戏凤》、《武家坡》、《嫦蛾奔月》，5 月 24 日《春香闹学》、《游园惊梦》，5 月 25 日《琴挑》、《天女散花》三场演出，赢余悉数捐赠，这可以说是中国演员首次在国外国义演，赢得了华侨的赞扬”[⑥]。

有时候，艺人们为了梨园科班学校的发展，也会出演义务戏。如 1929 年，程砚秋为了给太平戏剧学校筹款，就“纯尽帮忙之义务”，“一星期来所得，闻有数千元之谱”[⑦]。同时随着专业戏曲学校的建立，它们也利用自身的有利条件发起过这样的义举事业。典型的事例，如 1933 年，程砚秋与戏专学生举办了“‘建筑南京戏曲音乐学院筹备会’，张公权、李石曾、褚民谊诸先生，特请程先生在国民大戏院演剧五日，筹款建筑剧场及

① 《听歌想影续录：办贫儿学校义务戏记》，《三六九画报》，1942 年第 17 卷第 7 期，第 23 页。
② 《记明星义务戏（上）》，《北洋画报》，1927 年 10 月 15 日第 189 期，第 3 版。
③ 《宝坻演剧兴学风行一时》，《益世报》（天津版），1929 年 4 月 11 日。
④ 《培才义务戏》，《北洋画报》，1930 年 6 月 28 日第 491 期，第 3 版。
⑤ 《记晏摩氏女校义务剧》，《申报》，1920 年 1 月 1 日，第 3 张第 11 版。
⑥北京市艺术研究所，上海艺术研究所：《中国京剧史》（中卷），中国戏剧出版社 1990 年版，第 773 页。
⑦ 《津门游艺界所闻见——太平戏剧学校经过》，《益世报》（天津版），1929 年 5 月 15 日。

校舍”[①]。其所有出演剧目如下：

表 2—1 程砚秋及戏专学生演出表

日期	程玉霜先生	戏专学生
二十一日	《碧玉簪》	《汾河湾》
二十二日	《奇双会》（与溥西园合演）	《四郎探母》
二十三日	《花舫绿》	《戏凤》
二十四日	《鸳鸯冢》	《桑园寄子》
二十五日	《赚文娟》	《宝莲灯》
二十六日	《金锁记》	《双狮图》
二十七日	《荒山泪》	《苏三起解》

资料来源：《剧学月刊》1933 年第 2 卷第 10 期第 1 页

通过义务戏筹款购买医药或增添医院医疗设备，也是义务戏社会功能铺展的一种表现。如，1929 年 6 月北京市慈仁医院创办人张树元，鉴于产科医院“多不完备，初具规模，唯以经费欠缺”。便来到天津希望胡碧兰能够“开演义务戏筹款来资助”[②]。此次义务戏还被冠以“慈仁”二字进行宣传。同年天津还举办了“农工军警医院之募款义务戏”，而且情况也不错，“闻四日之中，卖座情形以第四日为最佳，其余各日，亦均在八成左右”[③]。上海也有这样的情况。如，1937 年上海伶界联合会便“请尚小云为伶界养老寡妇长生会公演义务戏一天，集资举办施米送药各项善举”[④]。

3、冬赈扶贫

贫困是民国社会的一个顽疾。通过义务戏来参与扶贫的事业，集中展现了梨园艺人的高尚情怀，也更大程度上彰显了民众扶困救弱的善举。如，1933 年 9 月 2 日在第一舞台举办了由“国民空军创立会、梨园公会、公安局，救济贫苦儿童联合筹款义务戏”[⑤]。在北方地区，冬季天寒，贫民饥乏，梨园界更多地发起“冬赈义务戏”来资助贫民。譬如，1933 年 11 月，天津的法租界天祥市场小广寒戏院，便“发起演唱义务戏捐助本市冬赈。”“该院于本月六七两日，共演早晚四场，计售得票款洋一千二百九十九元，当场并由梁化侬女士向观众劝募洋一百四十七元三角，除前后台开销二百四十五元外，净得

① 《剧学月刊》，1933 年第 2 卷第 10 期，第 1 页。
② 《胡碧兰举办之慈仁义务戏》，《北洋画报》，1929 年 6 月 9 日第 338 期，第 3 版。
③ 《津门游艺界所闻见——春和义务戏之结束》，《益世报》（天津版），1929 年 5 月 19 日。
④ 《伶界筹演长生会义务戏在杜寿期中名伶可望毕至》，《影与戏》，1937 年第 1 卷第 32 期，第 13 页 。
⑤ 《图画周刊》，1933 年 9 月 3 日第 9 卷第 3 期，第 4 版第 2 页。

一千二百零一元三角，全数送交本市慈善事业联合会充作冬赈”[①]。报人还分析此次义务戏成绩显著的原因说：“实因该院经理王文华、李树棠、张绍庭，暨同德社社长常樾乔，执事刘荫庭、宋文玉、胡占元等热心善举，加以同德社张蕴馨、刘又萱、盖荣萱、于紫仙诸女士之艺术超群，故观众异常拥挤，无日不告满座”[②]。

天津举办过许多扶助贫民的冬赈义务戏。如，天津艺曲改良社“每年届冬令，即集合本埠剧界演唱义务戏藉以补助冬赈”[③]。又如，1936 年 1 月票房团体琴声雅集社也组织过“冬赈义务戏，于 7 日晚在北洋戏院演出，剧目为：倪姗媛《虹霓关》，倪淑贞、徐觉民、王者相《二进宫》，朱作舟《铁龙山》，倪姗媛、周培生《贵妃醉酒》”[④]。天津慈善事业联合会作为民国时期天津最重要的慈善机构，也常常举办冬赈义务戏。梨园艺人也积极配合。比如，1935 年 12 月 11 日 “天津慈联演冬赈义务戏，邀请诸大名角在中国戏院登台出演，杨小楼、梅兰芳等均皆加入”[⑤]。又如，1932 年 10 月 27 日，天津慈善事业联合会召开了该年进行冬赈工作的筹备会议，通过了冬赈实施的方案。在募款方面准备三项办法，其中第一项便是仿照“北平窝头会办法，所有本市各娱乐场每处尽一日义务，除去挑费概助本会”[⑥]。北平窝头会的办法即是通过举办义务戏来募款扶贫。

冬赈义务戏募款集资主要用于粥厂购买煤炭、粮食等基本物资。贫民是最大的受助群体。如，1935 年 1 月，天津“慈善事业联合会，冬令所设粥厂，因就食贫民，较去冬加倍”。于是“该会会长赵聘卿、王晓岩，推举孟少臣筹办义务戏，补助赈款。孟君昨亲赴平，约请名伶杨小楼、荀慧生、小翠花、高庆奎、叶盛兰、马富禄、侯喜瑞。该艺员等，义不容辞，慨允来津”。并“定于本月二十一日、二十二日两晚，假座法租界北洋大戏院，表演精绝名剧，联合搭配。”表演的剧目为：“二十一日晚，叶盛兰《雅观楼》，荀慧生、小翠花、马福禄《樊江关》，杨小楼、侯喜瑞《连环套》。二十二日晚，叶盛兰、马福禄《连升三级》，高庆奎、荀慧生《龙戏凤》，杨小楼、小翠花、侯喜瑞《大战宛城》。”时人还赞扬此举“实为本市贫民之福音”[⑦]。到了年末，天津慈善事业联合会“主办之五处粥厂已一律开锅，津郊各乡贫民闻讯，多来津就食。故食粥人数，日有增加，昨日统计达两万六千余人。”于是慈联会就邀请黄咏霓、尚和玉、王又宸等艺人“假北洋戏

① 《小广寒冬赈义剧》，《益世报》（天津版），1933 年 11 月 9 日。
② 《小广寒冬赈义剧》，《益世报》（天津版），1933 年 11 月 9 日。
③ 《艺曲改良社将演唱义务戏补助冬赈》，《益世报》（天津版），1928 年 11 月 16 日。
④ 王永运：《天津戏曲大事记（1935—1936 年）》，《中国戏曲志天津卷资料汇编》（第 1 辑），1984 年版，第 87 页。
⑤ 《杨、梅在津义务戏演出》，《影与戏》，1936 年创刊号，第 17 页。
⑥ 《慈联会昨日开会通过本年冬赈实施方案》，《益世报》（天津版），1932 年 10 月 18 日。
⑦ 《慈联会募赈款演义务戏》，《益世报》（天津版），1935 年 1 月 14 日。

院演唱”[①]，扩大募款。施粥与义务戏同时进行，很容易发现冬赈义务戏的社会效用。同时冬赈义务戏通过呈请往往可以得到政府免税的支持，这也是政府支持民间慈善力量的一种体现。1936年，北京市各慈善团体联合会约定承华社全体艺员于10月11日晚在第一舞台演唱义务戏，一晚所得票价除少数开支外，悉数捐助该会办理冬赈。“并将筹商举办冬赈情形暨演戏助赈办法备文”呈请北平市社会局“鉴核备案，并请转函公安局。”最后社会局“免收一切捐税”，给予支持。[②]

在上海，此类救助贫民的义务演剧活动也不乏其事。特别是慈善团体所发起的演剧活动，救助效果更为明显。“浦滨公益会专办各种公益善举以谋福利社裨益民生为宗旨”，1920年冬季，“该会怜贫民乏食无衣之痛，亟思救济，惟因经费无着。乃央新舞台艺员及客串寒云主人、张壮学子、逸农山人、菊隐等排演好戏，定于旧历十一月初十夜假新舞台义务演剧，所得剧资除开支外，悉充该会本届冬季善举经费”[③]。又如，1927年12月鉴于“淞沪残废、乞丐、游民教养院自开办以来，经费万分困难，转瞬天寒，衣被食米，均需预备”。于是天蟾舞台主顾竹轩“特请该台全体艺员演义务日戏一天，均系拿手杰作，所得券资，完全移助该院经费”[④]。全体艺员旨在义务献演，可谓“艺精仁至”。

（二）自然灾害与义务戏

民国成立到1937年间，“各种灾害之大者，统计其频数，竟亦达七十七次之多。计水灾二十四次，旱灾十四次，地震十次，蝗灾九次，风灾六次，疫灾亦六次，雹灾四次，歉饥二次，霜雪之灾二次”[⑤]。灾情之多，损失的程度之大，对民众的生活产生了深远影响。面对灾情，义务戏作为一种救灾方式，特别是作为一种筹款手段，对于处身在水深火热中的灾民来说，起到了解燃眉之急的作用。

1、筹赈善举

民国以降，通过义务戏筹款赈灾的活动较清末为多。这既与民国时期（1912——1937）自然灾害的频繁相关，也与义务戏筹赈善举的深入民心相联。当时记载这方面的材料不少。譬如，1912年夏季，“海沱之水，深溢津沽，千百余里倾荡无常，加以黄流之剽悍，挟其滔天之狂力，以直走天津”[⑥]。面对灾情，是年8月，天津的中华新剧社

① 《冬赈义务戏今日开演》，《益世报》（天津版），1935年12月21日。
② 《北平市市政公报》，1936年 第376期，第23页。
③ 《浦滨公益会演剧筹款》，《申报》，1920年1月1日，第3张第11版。
④ 《淞沪教养院演戏筹款》，《申报》，1927年12月3日，第4张第15版。
⑤ 邓云特：《中国救荒史》，河南大学出版社2010年版，第35页。
⑥ 《论天津水灾之堪虑》，《大公报》（天津版），1912年8月8日。

便组织义务戏筹款，并“约请各园最热心善举之名角”[①]，“假定地址天乐茶园准于阴历二十六日起演唱义务戏三日，除正式开销外，概归赈款”[②]。后来，杨庆如、赵仲三等人也“发起筹办津沽水灾赈款演唱义务戏三日，所约男女各名角均极热心，不辞劳苦”，并“将所得茶资交于红十字会充作赈款”[③]。到了三十年代，像这样的例子举不胜举。如，1932 年 3 月 27 日，天津北洋戏院开演了“淞沪赈灾义务戏”[④]。1933 年，“黄灾义务戏，于十八十九两晚，在春和院演唱，以尚小云、孟小冬为主干人物，第一晚合演《四郎探母》……第二晚，尚演《玉堂春》、孟演《空城计》，皆为唱工重戏”。时人还评价说：“两小之见义勇为，各演杰作，其热心赈济，固皆为男女名伶中之难者矣”[⑤]。其实像尚小云、孟小冬这样的艺人有很多。同年“黄河水灾救济会聘请程玉霜先生等在励志社义务演剧，筹款赈灾”[⑥]。名伶雪艳琴也于 1936 年“十二月十三日在北平为水灾筹款出演义务戏”[⑦]。马连良还于 1933 年“在济南出演鲁西水灾义务戏”， 时任山东省主席的韩复榘还赠马连良金牌以示表彰。[⑧]1935 年，王又宸还在“湖北水灾义务戏”中“出演四郎探母”。[⑨]截止到 1937 年，“豫省灾荒告急，全国震惊。旅平人士尤为关怀桑梓，兹发起赈灾义务戏，遂假第一舞台，演义务戏夜戏二晚”。有人还评价“该晚之剧，各伶均十分卖力，场内秩序亦可，观众皆甚满意”[⑩]。以义务之名，行募款之法，践赈灾之实，义务戏的慈善功用被很好的彰显出来。

值得注意的是用于赈灾的义务戏往往能够得到政府的支持。如 1915 年，北京市政府发布《京都市政公所核定京都市工巡捐局戏捐章程》，将戏捐的缴税标准以戏院规模为主要依据，把征税等级分为五个等级。其中的第五等级为：“经警察厅特许专为地方公益，或因济赈灾荒特别筹款，纯粹义务性质者，概予免缴”[11]。又如，1936 年，察哈尔报社代理社长杨伟英拟定于 9 月 5、6 两日在庆丰戏院组织义务戏两夜，所收戏价拨充四川水灾急赈之用，并恳准免征戏捐等情到省财政厅。后来得到省会公安局和财政厅

① 《北郑水灾赈款义务戏改期广告》，《大公报》（天津版），1912 年 8 月 7 日。
② 《演剧助赈》，《大公报》（天津版），1912 年 8 月 8 日，第 5 版。
③ 《致谢各园男女名角》，《大公报》（天津版），1912 年 9 月 11 日，第 4 版。
④ 《北洋画报》，1932 年 4 月 1 日第 795 期，第 3 版。
⑤ 一苇：《两小合作之义务戏》，《风月画报》，1933 年第 2 卷第 43 期，第 1 页。
⑥ 《剧学月刊》1933 年第 2 卷第 10 期，第 1 页。
⑦ 《良友》1936 年第 113 期，第 47 页。
⑧ 《图画周刊》，1933 年 11 月 12 日第 11 卷第 12 期，第 1 页。
⑨ 《图画周刊》，1935 年第 9 卷第 8 期，第 2 页。
⑩ 仲溪：《北平“豫省赈灾筹款义务戏”记实》，《十日戏剧》，1937 年 12 期，第 2、3 页。
11 《朱启钤为改订戏捐车捐章程请备案咨》，《中华民国史档案资料汇编·第 3 辑·财政》，江苏古籍出版社 1991 年版，第 1674 页。

的支持，将“应缴纳之营业税及公安戏捐应准一律豁免，以示提倡”[①]。

除了国人鉴于自然灾害危及民众生计而发起的赈灾义务戏之外，义务戏还被用于外国的赈灾之中。例如，1923 年 9 月，日本东京发生了大地震。是年 9 月 3 日北京的《晨报》等报纸便报道了“空前悲惨之日本大地震”，“东京大地震与火灾”的消息，梅兰芳与杨小楼听到这样的讯息，便马上召集艺人举办义务戏的演出，筹划支援东京的遇难者。并且梅、杨二位决定以“北京剧界日灾助赈会“之名演出[②]，演出中名角、名剧云集。此次演出“共收入 8637 元，除去杂费还剩 7095 元 3 角”，经协议决定，“3000 元救济在日华侨、留学生，4095 元 3 角救济日本灾民”[③]。另外，外国人出演义务戏救济另一个国家人民的情况也有记载。如，1927 年 2 月“十七日晚旅平美侨为俄国灾民筹款演义务戏于协和大礼堂”[④]。又如，1935 年“德国小姐雍竹君女士参加青市赈灾义务戏”[⑤]等。上海亦然。1933 年，绅商界虞洽卿、王晓籁、杜月笙等为筹募黄河水灾赈款，假座四马路西首天蟾舞台表演京剧。“除沪上名票友客串约请参加献艺外，并烦请驻北平德国闺秀雍竹君小姐登台客串”[⑥]。《申报》还刊登了大幅照片来积极宣传。

2、聚沙成塔

为了更好地展现义务戏在自然灾害状况下的情形，笔者不妨以 1920 年上海《申报》报载内容为主要材料，就义务演戏筹赈北方旱灾为例来进行简单考察。

1920 年夏季伊始，北方地区就很少降雨，温度奇高，并发展为旱情。“直隶、山东、河南等省，雨泽稀少，亢旱成灾，赤地千里，饿莩载途”[⑦]。河北“大名灾况甚重，男孩每名售洋两元，甚有不索元给人者，全属灾民约四十四万两千余，虽稍富有者，亦用高粱三分之一与树根配合充饥”[⑧] 。华洋义赈协会向直鲁豫晋陕五省境内各教会调查灾情，接到回执的详报，说：“共计灾民约有一千零六十二万四千人”，“鲁西一处，至少有灾民五百万余人。每人每月需洋两元历五个月之久，始能保全生命，难民全家自杀者

---

① 《察哈尔省政府公报周刊》，1936 年 8 月 26 日第 1027 期，第 29 页。

②剧目为：“10 月 2 日夜戏，贾大元、朱琴心《乌龙院》，马连良《战樊城》。徐碧云《女起解》，李万春、蓝月春《两将军》，尚小云、王又宸《庆顶珠》，余叔岩、王长林《盗卷宗》，梅兰芳、姜妙香《捡柴》，梅兰芳、郝寿臣《连环套》，梅兰芳、龚云甫、王凤卿、朱素云《美人计》《回荆州》。10 月 3 日夜戏，徐碧云、朱素云《虹霓关》，贾大元、朱琴心《梅龙镇》，李万春、蓝月春《独木关》，陈德林、马连良《四进士》，余叔岩、钱金福《南阳关》，梅兰芳、杨小楼、王凤卿《霸王别姬》。”（转引自吉田登志子，李毅译：《梅兰芳先生的艺术特征——从慈善公演到<霸王别姬>和舞剑的联想》，《中国京剧》1995 年第 1 期）。

③《顺天时报》，1923 年 10 月 12 日。

④ 《霞光画报》，1928 年 第 2 卷第 30 期，第 20 页。

⑤ 《青岛画报》，1935 年第 17 期。

⑥ 《德国小姐雍竹君为黄河灾民请命——将在天蟾舞台表演京剧》，《申报》，1933 年 9 月 16 日，第 5 张第 18 版。

⑦《申报》，1920 年 9 月 12 日，第 2 张第 6 版。

⑧《申报》，1920 年 10 月 11 日，第 2 张第 6 版。

常有所闻”[①]。河南的灾情尤为严重。《申报》的版面中接连发布有关灾情的文章，如“开封之闹荒风潮”[②]、“豫境灾荒之惨象”[③]、“河南济源之灾象”[④]等。天津传来电文还说的河南灾情：“济源无收获、灾民十万，温县、孟县、沁阳灾况未详，西华收四成，彰德二十万，杞县六万，怀庆三十五万，林县二十万，内黄十万，阳武十万，深武五万，临漳十万”[⑤]。面对大范围严重的旱灾，主管河南政区的赵倜便发出乞赈电文呼吁各界救济豫省灾荒，说：“去年泌阳一带，被水成灾，民众不堪其命。今年河北二十余县，赤地千里，荒旱又成。近年以来，信阳、洛阳同受上游西北两军之蹂躏，惨罹兵祸、更不聊生、饿殍载途、嗷鸿遍野、目不忍见、耳不忍闻”[⑥]。

接着，与之相对的筹赈也开展起来。身处北京的“北大教职员以北方灾情重大，特组赈灾会，学生至少认赈一元”[⑦]。政府也“令着内务、财政两部会同各该省长官迅筹款项，赶办急赈，一面督饬地方官绅、办理平粜，所需米石杂粮，经过地方关卡，一律准免税厘，并由各该省长饬属会勘，被灾情形，将应征钱粮，分别呈请蠲缓”[⑧]。针对河南灾区广袤，施赈不易普遍的情况，“河南主教怀德氏在泰晤士报论河南旱灾事”，并分析因“河道堵塞，交通不便，未能于灾区外各地迅速运粮救济，灾象如是蔓延。”还特别警示说明春亦难免疫疠之流行，恐死亡之多。并在“英境内筹办赈灾会，由汇丰银行代收捐款，立即汇交中国”[⑨]。“英美各国认助赈款六十万，不日即可汇汴。”还提及“熊希龄致函对于救荒，拟定办法两项（一）加收交通税，（二）催办陇海铁路工程”。且有赵倜、张钫“电上海各善会与慈善家，请求代募赈款”[⑩]。

就在积极筹赈的过程中，有人便热切地呼吁公共娱乐场积极投身于救灾的行动中来。并提议通过附加税的方式来筹款，说：“北方之旱灾是也。赤地千里，嗷嗷待哺，甚至啃树皮，啖土屑以为食。而我上海游戏场游人如云。戏馆中座客常满，管弦笙歌。以较灾区之哀呼号泣，流离失所为何如？醉饱温暖以较灾区之衣食无着，哀鸿遍野为何如？呜呼，一居天堂，一在地狱，期间苦乐，奚啻霄壤。”对比之后，接着说：“我人处此福地，亦宜思及灾区同胞之苦况尽力救助。此筹募急赈之所以刻不待缓也。”于是便

① 《华洋义赈会之灾区调查》，《申报》，1920年10月21日，第2张第6版。
② 《申报》，1920年9月20日，第2张第7版。
③ 《申报》，1920年9月26日，第2张第7版。
④ 《申报》，1920年9月30日，第2张第7版。
⑤ 《申报》，1920年10月28日，第2张第6版。
⑥ 《赵倜乞赈电》，《申报》，1920年8月16日，第3张第6版。
⑦ 《申报》，1920年9月25日，第1张第4版 。
⑧ 《申报》，1920年9月12日，第2张第6版。
⑨ 《申报》，1920年10月6日，第3张。
⑩ 《河南荒政之各迅》，《申报》，1920年10月9日，第2张第7版。

提议“代灾区同胞，请命于各游戏场、各戏场。……游戏场每一门票附收赈款钱十文或二十文。聚沙成塔，巨款立成矣。”最后还说：“鄙意苟能实行，则所集赈款为数量亦颇为可观耳”[①]。可见，有人已经注意到娱乐演剧所带来的经济效益完全可以转移于慈善救济事业。更进一步说通过营业舞台结合义务演剧，将戏票视为附加税资便是演艺界乃至娱乐行业投身慈善救济事业的扩大化。义务戏就是这种扩大化的表征。

与呼吁相伴行，义务演戏助赈的声浪也是此起彼伏。上海还在酝酿的时候，北方的“华北救灾会于十月三日在第一舞台义务演唱广东剧戏。一日一夜所得戏资，悉充本会赈款。日戏为《举狮观图》，与京剧大致相同。夜戏为《孝节奇逢》，其中悲欢离合，情节尤佳。”报人还评论说：“该会票友，均在本京各机关服务，曾因筹办广东公益，在京津广东会馆演唱三次。其出演于剧场者，此为创举。”评价道：“乐善诸君，何妨以赈灾恤难之心，为游目骋怀之举”[②]。这种义务演出粤剧的情况也在上海稍晚出现。如，粤帮群芳影班班主陈玉臣及全班坤伶李雪芳等，“因念北方哀鸿遍野，时已冬令，愫苦更甚。拟演剧数天，筹款助赈”[③]。同时中国红十字会还联合上海众多舞台联合出演义剧，以券资充赈，规模更大。如，11月5日中国红十字会“延请大舞台、亦舞台、第一台及新舞台艺员，在九亩地新舞台联合义务演出好戏，所得券资，尽充灾赈”，时人还说：“四大舞台合演，为近今海上少见，届时既饱眼福，且助善举，愿曲家当勿失之交臂”[④]。此次联合演出的票价和剧目为：座位“二等三角，头等六角，特厢二元，客票暂停。剧目有：张展云《卖绒花》，刘汉臣《拾黄金》，倪金利、刘汉森《收关胜》，麒麟童与王玲珠合演《别窑投军》，毛韵珂《新安驿》等等”[⑤]。演出当晚，中国红十字会还“特备纪念章，分赠观客。南洋兄弟烟草公司，亦有顶上香烟，在场分送”[⑥]。可见演出热潮的盛况。

沪上的学校、学生组织义剧筹款助赈也有表现。是年“南洋公学、约翰大学、复旦大学等因北方灾情极重，共同集议，定于阴历十一月初五日，假座夏令配克影戏院表演戏剧及各种游艺，所得剧资拟充赈款”[⑦]。“法租界贝勒路民生女学，服务社会，极为热心”，目前“江苏第二师范因哀怜灾民，定于二十八日演剧筹款赈灾，特请该校加入，

① 湘聆：《公共娱乐场之筹赈法》，《申报》，1920年11月2日，第4张第16版。
② 《筹赈声中之面面观》，《申报》，1920年10月4日，第2张第6版。
③ 《群芳影班演剧助赈消息》，《申报》，1920年11月29日，第3张第11版。
④ 《四大舞台合演助赈》，《申报》，1920年11月4日，第3张第11版。
⑤ 《念五夜中国红十字会假座新舞台义务演戏助赈》，《申报》，1920年11月5日，第3张第8版。
⑥ 《四舞台合演筹赈续闻》，《申报》，1920年11月5日，第3张第11版。
⑦ 《各大学演剧助赈》，《申报》，1920年11月20日，第3张第11版。

闻该校业已允许，将于二十八日与爱国、城东两女校”[①]联合演出。同时留学海外的中国学生也积极献艺助赈，是年10月11日“在东京使署义务演剧助赈北方旱情”[②]。佛教界也参加到义务演剧的热潮中。“佛教救苦会为北五省灾黎筹赈，特商假新舞台，于旧历二十八夜演新编之《释迦佛因地舍身救苦》事迹，所售剧资，悉充赈款”[③]。上海的女界义赈会也参加到演剧助赈中来，报载：“女界义赈会为筹款赈济北方灾黎起见，特请九亩地新舞台全体演员义务演剧三日。昨晚为第一日，先演《九十九岁》、《女界大英雄》、《虹云关》诸剧。继演《男女平权》新剧”，“最后演《嫦娥下界》旧剧”。“是夕，观剧者约两千余人，由童子军及女界义赈会会员配章款待，秩序极为静肃，另有南洋兄弟烟草公司等捐洋约两千元”[④]。从剧目中看，所演各剧多以女性角色为主，以塑造女性的新形象。这既有利于女界义赈会的价值体现，还有助于新女性的内在诉求，亦有利于慈善救济的氛围营造，可谓一举多得。通过义务演剧，社会群体的慈善之心得到了展现。

1920年下半年的义务演剧救济灾民一直持续到1921年初。并在南北方都有联动演出，呈现出南北共举的态势。1921年1月，上海鉴于“北方灾情严重，各慈善团体及各学校演剧助赈者甚多。约翰大学特组织义务演剧事项”[⑤]。华北地区是重灾区，北京作为京剧艺术家的荟萃之地，通过义务戏募款赈灾也一直持续。“难民云集于京师之内外城者至众，无衣无食，情尤可哀。乃有陈氏兄弟数次集议，公推钱能训、江朝宗、陆定三人继主窝窝头会”。“惟以贫民众多，需用窝窝头太多，北京社会筹款又极不易。乃由三君及在会诸君约伶界同人演剧二日，所有捐款悉数移作会用。本月8、9两日即为该会大演义务戏之期，一时如王凤卿、杨小楼、梅兰芳、韩世昌、王瑶卿、尚小云、金友梅之俦，咸集于西珠市第一舞台，”“每日入场人数，约及八千，所收捐款总数当在四万元左右”[⑥]。一场义务戏的演出即筹得“四万元左右”的数目已经相当可观。就在1920年时，北京的物价是“米0.14元/斤，肉0.18元/斤，棉花0.42元/斤，盐0.05元/斤，糖0.20元/斤，布0.14元/尺”[⑦]。1921年1月初的物价水平也与1920年的物价水平没

① 《民生女学又为灾氏奏艺》，《申报》，1920年11月24日，第3张第11版。
② 《申报》，1920年10月8日，第2张第6版。
③ 《佛教会演剧助赈》，《申报》，1920年12月5日，第3张第11版。
④ 《女界义赈会演剧筹赈纪，今明二日（二十二·二十三）仍行开演》，《申报》，1920年12月22日，第3张第10版。
⑤ 《约翰大学演剧助赈预闻》，《申报》，1921年1月20日，第3张第11版。
⑥ 《申报》，1921年1月14日，第1张第7版。
⑦ 北京市/上海艺术研究所编著：《中国京剧史》中卷，北京：中国戏剧出班社，2005年1月版第643页。

有多少的差别。由此可见四万元的款项可以购买多少亟需的赈灾物资，进而可见义务戏的筹款能力之强。

在“一文钱救活一条命”的情况下，多少的捐助都可以成为灾民的“及时雨”，义务戏的演出规模可见一斑。义务戏已经成为赈灾款项来源不可或缺的渠道。通过义务戏，集腋成裘，聚沙成塔，足见民众的乐善之意。

（三）战争与义务戏

战争是民国时期不可或缺的社会主题之一。从民国肇始到军阀割据混战，从国共第一次内战再到日本全面侵华，战争较为常见。而且战争往往伴随的是兵灾、匪灾及难民等问题。正如时人所说：“今人苦于兵祸，又苦于匪祸，兵祸等于匪祸”，“继兵祸而起为匪祸正在目前，是诚四万万人之浩劫厄运也”[①]。那么战争之下的社会氛围里义务戏有哪些主要的内容呢？

1、救济战争难民

义务戏在战争情境下的一种表现即为募款救济战争带来的难民。比如 1912 年，四川红十字会在天津的会员，鉴于辛亥革命时期川省受难较多、社会动荡，便在天津的天仙茶园于 2 月 12 到 14 日“连演三日夜义务戏并邀请各园名角助成善举”[②]，救济受难同胞。民族战争之下，更是如此。如，1932 年冬季，东北义勇军苦战力撑。为救济难民起见，南京的后援会“特函请与梅兰芳相识之中委张群、褚民谊、吴铁城、曾仲鸣等转邀梅兰芳来京义务演剧数日，俾集巨资，以资接济，并赈济东北难民”[③]。1933 年中华铁路协会在发给上海各慈善团体赈济东北难民联合会的函中还提到：“本会此次二十一年大会义务演剧筹款所得，悉作赈济东北难胞之用。”并说：“已将收到票款洋伍百元由上海银行汇上。至尚有零星票款而未收到者，容收齐后当再奉寄”[④]。除此之外，甚至在 1932 年 12 月，蒋介石进攻鄂豫皖红军根据地之后，为了帮扶鄂豫皖地方的难民摆脱困境，也举办过义务戏。《申报》报道：“自蒋委员长出发剿匪后，豫、皖、鄂三省匪乱业已次第肃清。焦如该三省之人民，既遭共匪蹂躏于先，复罹兵灾损失于后，颠沛流离，其困苦实有不堪以言语形容者。蒋委员长亲视见及此，至为怜悯。乃函沪上绅商史量才、虞洽卿、王晓籁、杜月笙、张啸林诸君发起演剧筹赈。”可见，蒋介石亦看到了义务戏

[①] 社评：《兵祸与匪祸》，《大公报》（天津版），1927 年 12 月 3 日，第 1 版。
[②] 《四川红十字会筹办慈善赈济义务演剧启》，《大公报》（天津版），1912 年 2 月 29 日。此次演出也是最早发现的天津地区红十字会组织的义务戏。
[③] 《首都东北义军后援会邀梅兰芳演剧》，《申报》，1932 年 12 月 28 日，第 4 张第 12 版。
[④] 《中华铁路协会会刊》，1933 年第 5 卷第 1 期，第 60 页。

的社会功用。最终此次演出“假座天蟾舞台敦请海上名媛及伶界耆宿久未登场之姚、姜二老太太，各演拿手之杰作”[①]。不管是在民族对外的战争还是民族内部的战争，从兵灾引发难民的角度考虑，通过义务戏募款救济，都有助于解决难民的困境。

同时随着广播电台技术的引进，通过义务戏并借助电台广播来为战争难民募款在上海也有体现。1937 年，随着战事的加剧，上海市救济委员会本来“收容难民，不下三万余人。”而且“战事扩大，后至者纷至沓来。兹以天气渐冻，难民需要棉衣，同时给养方面亦为数不多。”于是“伶界联合会又自动发起邀请梅兰芳博士及周信芳等名伶，借本市富星电台广播精彩节目，筹募救济捐款。”并说“募得捐款有万余元之巨”[②]。又如 1937 年，“名票名媛包小蝶、沈元豫等感于天气渐寒，本市难民衣食困难。特商同本市救济委员会假黄金大戏院于十一月三、四、五日三天，演剧筹募救济捐款，并商同广播业公会，指定富星电台于十日月一日先行播音，推销戏券。”[③]

2、为辛亥起事筹饷

辛亥首义时梨园界积极参加革命的活动，以上海的新舞台最为典型。潘月樵、夏月珊、夏月润等人除了直接献身革命、参加战斗之外，还积极募集款项赞助革命。他们主持的上海新舞台还首创演剧筹饷支持革命。并以“振市公司”的名义，捐献 2000 元。潘月樵、毛韵珂等人还以私人的名义，各捐过 1000 元钱。“新舞台还联合商团、票友义务演剧筹饷，以支持革命。在戏剧界影响很大，其他各团体也纷纷仿效”[④]。《申报》1911 年 12 月 7 日刊登了一则新舞台演戏助饷广告：“本舞台开设以来，对于公益事宜无不赞助，顷承吴铁城、邱子寄、张汉杰、黎玉山、汪瀚尘、陈勒生、张叔良、张无尘诸君来函，以武汉起义军饷浩繁，凡属国民均有协赞义务。”然后接着说：“九江为海、陆两军荟萃要地，尤应特别宽筹，俾资接济。除联合各界公司筹措外，特属本舞台设法协筹云云。本舞台极表同情，特订本月 18 日晚开演改良新剧，入场券每张售洋一元。是晚所演戏资，悉邮汇九江军政府，听候拨用。”还呼吁“各界热心诸君暨寿母、名媛，届时务乞惠临。”新舞台此举得广大群众和军界的赞赏。同日《申报》曾刊《中华民国学生军鸣谢潘月樵等演戏助饷启事》一文，开篇便说：“满虏一日未除，吾人之自由一日未复，援鄂、北征，刻不容缓。同人等爰集身强志坚之学生编练成军，克期出发，惟是饷

① 《豫皖鄂三省赈灾义务戏，今起在天蟾舞台举行》，《申报》，1932 年 12 月 5 日，第 3 张第 9 版。
② 《市救济会昨请梅兰芳广播——伶界自动发起，周信芳等参加》，《申报》，1937 年 9 月 26 日，第 2 张。
③ 《名票名媛筹款赈济难民——黄金戏院演剧三天，富星播音推销戏券》，《申报》，1937 年 11 月 1 日，第 2 张第 6 版。
④ 北京市艺术研究所，上海艺术研究所编著：《中国京剧史（上卷）》，中国戏剧出版社 1990 年版，第 349 页。

耤浩繁，待用孔亟。”接着说：“今承新舞台潘君月樵，夏君月珊、夏君月润暨全体艺员慨助本军军费五百大元，并定于本月二十晚登台演剧，用济军需，同人等铭感无既：今登报章，借鸣谢悃，届期必有新剧发明，新人耳目。以新世界之新国民入新舞台，日新又新，共命维新，愿为新国民祝万岁。”梨园艺人演戏助饷可谓亘古未有。这也是梨园艺人积极参与社会变革的表现。革命战争的时境下，突破旧社会约束的张力在梨园界也有了很好的见证。

3、军阀纷争之下

战争可能带来军阀，军阀一定带来战争。伴随着军阀纷争的来临，义务戏也表现出很多新情况。例如，天津的《益世报》便有这样的记载：“自军兴以来，本埠军队甚多。而各军士出游，向在各游艺场、戏园、电影院娱乐，然不给票资。以致各戏园、电影院，特备官厢及军警优待座。”本来想如此变通，设立优待之座，可以解决问题。结果“无如各军人多不一致，仍坐客位。虽旧历新正，各戏园之收入仍不足开销，故亏累不堪。”最终，“经各戏园拟变通方法，按日轮流演义务戏，不卖座，不售票，专供军人娱乐。但非应演义务戏之各戏园，则不准军人入内，或一律收票。”并说此举“藉以维持营业”[①]。各戏园为了维持演出，由最开始优待座的设置到轮流出演义务戏以专供“军人娱乐”，可见义务戏的命运惨烈至此。如果说这样的义务戏成为一种折衷办法的话，那么梨园艺人个人的命运就是对于军阀的一种彻底鞭笞与反抗。周信芳曾经在1930年9月份的《梨园公报》上发表《伶人亦有自由否？》的文章，开篇便说：“昨阅某报，有“余叔岩的特别脾气’一则，小题是‘宁使叩称谢罪，誓死不唱义务戏’。言之凿凿，或有其事。读竟，不胜感慨。”然后从梨园艺人献身公益说起：“我国历年以来，水旱频仍，慈善家为拯救灾民计，奔走相告。大声竭呼，不遗余力。伶人亦如此。”接着反问道：“至于‘某巨公，以军需孔亟着名伶演戏’筹款，其征叔岩，试问此项是何义务？”为慈善公益而义务献演比之为军阀无益之纷争而演出，可谓天地之别。周信芳还说：“人各有志，演与不演，乃个人之自由也。毁誉自有舆论，强迫为之，不啻剥夺自由。”最后感慨道：“呜呼，军阀之专制，使无辜者‘叩头如捣蒜’，平等何在？轻视伶人者，据为笑柄，然军阀对于人民亦如是耳。叔岩不得已可怜，人民失其自由平等，更属可怜”[②]。饱涵社会慈善公益精神的义务戏面对这样的情景，实属可悲可叹。军阀纷争之下，这些情况也是义务戏的发展遭到挫折的表现。

---

① 《各游艺场优待军人》，《益世报》（天津版），1928年1月30日。
② 周信芳：《周信芳文集》，中国戏剧出版社1982年1版，第388页。

4、募款抵抗侵略

在民族危机的关头，通过义务戏募款为抵抗暴力的事例有很多。如 1937 年，南京“军训委员会，为募款购机”，“议定六月四、五、六三天，假中华大戏院举行空前名票大会串，日夜场均演”[①]。而之前“绥远战争的爆发，使全国民众都受到莫大的刺激，觉悟到这并不是什么绥远局部的问题，而是关系华北及整个民族安危的重大问题。故当战争爆发开始，募捐运动便普遍了全国”[②]。上海的援绥抗战也被调动起来，黄金荣、杜月笙等人还决定在黄金大戏院举办援绥义务戏，募得款项用于援绥。“程砚秋约二星期后再率领程剧团来申，表演义务戏”[③]，“台柱周信芳，亦将与梅氏同台出演。同时并悉，名伶马连良、李万春”，“届时亦将加入黄金之援绥义务戏”，时人还说：“八仙桥畔又将轰动一时矣”[④]。有人还呼吁票友积极参加，来促进义务戏的效用。“自大战爆发，海上票友，有职业与有钱有闲阶级，皆深居简出。窃以为海上票友，必全动员”。“而能为义剧出力之人士，仍未被邀请。银行界中如孙履安、孙养农、聂榕卿、朱缙侯，及工商各界如黄修伯、裘仲称夫妇等，不仅艺术动人，且富有销票力量。”最后还反问说：“上述诸人，苟被邀请，吾知于义剧各方面，均能有利，何不为乎？”[⑤]

与上海相比，天津的募捐情况也一样。1931 年东北三省沦陷。1932 年初，日寇又制造“淞沪事件”，转年并向热河、榆关一带进犯。北方的京津处于战争的前线之地，社会上普遍发动对抗日战士的筹款捐助。正在天津演出的“四大名旦”之一尚小云与著名老生艺术家王又宸发起，于 1932 年 3 月 6 日晚，在北洋戏院演出义剧《白罗衫》与《盗魂铃》，所得票款悉数捐赠前方浴血抗战的第十九路军。紧接于 9 日晚，“著名坤伶雪艳琴与著名老生吴铁庵，在春和戏院举办慰劳上海前方将士义务戏，上演《廉锦枫》、《白蟒台》等剧。”随后，“著名京剧女伶章遏云，于 1932 年“在 3 月 14 和 15 日两晚，露演了两场风格别具的粤剧：《仕林祭塔》与《园林幽怨》，筹款计两千元，全数捐汇上海第十九路军抗日将士”[⑥]。同年年底，“天津名票俞珊女士为声援东北义勇军，还在春和戏院演出《玉堂春》。1933 年 1 月 23 日，著名京剧艺术家陶默庵、奚啸伯又在春和戏

① 《一号起六号止名票空前会串：首都军训会盛大义务戏：性质为募款购机》，《影与戏》1937 年第 1 卷第 26 期，第 10 页。
② 《全国一致的援绥运动》，《申报周刊》，1936 年第 1 卷第 47 期，第 11 页。
③ 《黄金演义务戏》，《影与戏》，1936 年第 1 卷第 3 期，第 12 页。
④ 《梅兰芳登台演援绥义务戏》，《影与戏》，1936 年第 1 卷第 2 期，第 16 页。
⑤ 《黄金义务戏——能说票界总动员吗？》，《戏报》，1936 年第 1 期，第 6 页。
⑥ 陈洁：《民国戏曲史年谱（1912—1949）》，文化艺术出版社 2010 年版，第 141 页。

院举办赈捐榆关被难同胞义务戏，两人合作上演了《红鬃烈马》”[①]。其实像这样的例子很多，足以彰显出梨园艺人的爱国情怀。

二、从发展到成熟的演变

共时性的探讨勾勒了义务戏在民国时期（1912—1937）的多重表现。历时性的梳理则利于考察义务戏在此时期的演变情况。清末以来的义务戏并没有因民国初年的乱政而出现巨大的挫折，相反却一直秉承着发展的趋势。特别是京剧繁荣期（1917－1937 年）的到来，极大促进了义务戏的发展。虽然 1927 年以来北京的政治地位有所下降，“国都南迁，失业日繁，经济萧条已达极点”[②]，进而带来了京津戏剧演出的相对淡漠，并刺激了南京等城市戏剧市场的泛起。但是总体上看，此时期的义务戏还是表现出了从发展到成熟的演变。这主要体现在以下几个方面：

（一）频次逐渐增多

民国肇建，京、津、沪的梨园界便成立了新的团体，并进行了政府登记。随着梨园公会的完善，义务戏已经成为从主要以个人名义相号召自发互助，转为有组织、成规模的行业活动。最具有代表性的是于 1912 年成立的上海伶界联合会。在它的组织下，上海的义务戏演出逐渐增多。“上海伶界联合会，年必邀合著名艺员，举行合演一次，筹资以充养老恤嫠、施衣施米、筹办学校等善举之用，颇著佳绩”[③]。1928 年 11 月 7 日上海伶界联合会还出于公益事业，在“天蟾舞台义务演剧，有小杨月楼、麒麟童等之《龙凤帕》，欧阳予倩、陈嘉麟、高百岁等之《潘金莲》”等剧目，并“共发券九百九十张，每张仅售一元，除开销外，约筹百余元之数”[④]；北京是戏剧文化的中心地带之一，伴随着京剧艺术走向鼎盛，义务戏演出也逐渐增多。其中第一舞台作为著名的演出场所就举行了非常多的义务戏。一位笔名为嵩的作者便追忆说：“每届残腊梨园主事人，必举行演唱救济贫苦同业义务戏。凡在京名角一律参加，地点向在第一舞台。由七点多钟开锣演至黎明，东方已现鱼白之色，始竣事”[⑤]。如，“1924 年的阴历年底，第一舞台有筹款赈济京剧界同业的例行大义务戏”[⑥]。像这样的例子很多。同时梅兰芳等新一代艺人

---

① 王永运：《南北谈艺录》，中国戏剧出版社 2004 年版，第 35 页。
② 《北平市特别市政公报》，1929 年第 3 期，第 3 页。
③ 《伶界联合会演剧筹款》，《申报》，1928 年 11 月 7 日，第 4 张第 15 版。
④ 《伶界联合会演剧筹款》，《申报》，1928 年 11 月 7 日，第 4 张第 15 版。
⑤ 嵩：《追记过去之——梨园济贫义务戏》，《三六九画报》，1943 年第 19 卷第 6 期，第 24 页。
⑥ 刘曾复：《忆堂会戏和义务戏中的余叔岩》，《戏曲艺术》1989 年第 4 期。

的演出也使得义务戏更加凸显；天津的义务戏演出也比较发达。到1937年，“义务戏在今日之津沽，无异家常便饭，风行草偃，此行彼效，几于无日不唱义务戏，无事不演义务戏，非假学校之筹款为口实，即借慈善事业之兴办为号召”[①]。义务戏在京、津、沪的举办已经不再作为一种即时性的表演活动，特别是在新的梨园公会或者其他社会团体的积极参与下，已使得演出活动表现出常态化的趋势。笔者根据陈洁的《民国戏曲史年谱（1912—1949）》[②]中有关记载义务戏的次数进行统计，发现从1912年到1937年，仅京、津、沪三地举办规模较大的义务戏次数不下130次之多。

（二）规模相对较大

民国以降，义务戏的演出规模逐渐变大。政府的参与、社会团体的推动、民众的支持、艺人的奉献，多为一体，使得义务戏的演出规模逐渐增大，进而筹款的能力也渐曾强。比较有代表性的义务戏，如1930年11月，北平市公安局各区署及北平筹募辽省水灾急赈会、北平梨园公会、世界红十字会等于17至19日三晚，在第一舞台演义务夜戏。梅兰芳、尚小云、杨小楼、荀慧生、高庆奎、言菊朋、侯喜瑞、王凤卿、朱琴心等名角悉数登场。最终“此次义务戏三晚共得洋一万三千余元，其中五成归辽灾、陕灾，四成归贫民收容所及红十字会，一成归梨园公会”[③]。可见，政府部门、慈善机构与梨园界已很好的融合在义务戏的演出活动中。梨园界各名角也能够打破固有班社的局限，在公会组织的协调下，积极出演。票价虽然略显昂贵：“特级包厢六十元，一级六座包厢三十元，一级四座包厢二十元，二级包厢二十四元，三级包厢十六元，正厅四元，中厅三元，前厅二元，旁厅二元，木炕二元，后背一元，三层楼一元”[④]。但是从所得款项来看，民众的参与还是比较积极的。更为重要的是资金的分配，九成用于慈善救济，梨园公会几无所得，充分体现了梨园界的献身慈善公益的精神。

（三）管理渐趋成熟

对于义务戏的管理主要涉及到组织者的管理活动以及政府对于义务戏演出的管理情况。通常来说，义务戏多由梨园界自己的公会组织负责，推荐具有声望的艺人担任管事人，演出的戏码由大家共同商量确定。同时演出也多是由各班各社名角相互搭配，几

① 《今日之义务戏》，《风月画报》，1936年第8卷，第2页。
②陈洁：《民国戏曲史年谱（1912—1949）》，文化艺术出版社，2010年5月版。
③ 张开：《北平菊部大事记》，《戏剧月刊》，第3卷第5期。
④ 张开：《北平菊部大事记》，《戏剧月刊》，第3卷第5期。

乎所有名伶都会积极参与，基本体现出群英荟萃的状况。义务戏虽然也有压轴戏与大轴戏之分，但因为角色都是一流演员，名次不分先后。也就是说相对于营业戏等演出形式，义务戏的演出约束更少，管理也自然更加的灵活。此时期对于前后台、剧场的秩序、资金的监管、艺人的现场表演的管理都更加的成熟。其中对于筹款所得资金的管理与分配也能做到明细化。到30年代的时候，义务戏的资金管理更加透明。譬如，1931年1月17日，梨园行会与世界红十字会中华总会联合在华乐戏院举办了一场资助困难伶人的义务戏。此次义务戏的“收入2537元，红十字会捐洋1000元，上海大舞台经理黄金荣捐洋1000元，梅兰芳自沪返京捐洋1330元，合计5867元。发给生行165人，旦行110人，净行144人，丑行84人，武行36人，流行(龙套)39人，剧装科82人，剧通科(监场、检场)35人，容妆科(化妆)49人，容帽科33人，经励科28人，交通科(催戏人)110人，合计917人。每人分给4元，合计支出3668元。另外散发给伶界孤寡120份，每份5元，合计600元。总计支出4268元，下余1599元，以备不时之需”[①]。透过资金分配可见对于义务戏的管理情况还是值得肯定的；而民国时期（1912——1937）政府对于义务戏的管理，除了民国初年沿袭清末戏剧演出规定之外，值得注意的是，新出现了清末时期不曾有过的政府直接主持举办义务戏的情况。南京国民政府成立后，随着京、津、沪三地社会局的设立，使得义务戏演出表现为更加规范化的倾向，也表明义务戏的影响力逐渐扩大。

（四）募集款项较多

民国时期（1912—1937）义务戏所募集的款项逐渐增多。这样的事例不少，比如，在1925年9月11、12、13日，北京梨园公益会举办的义务戏中，“梅兰芳、杨小楼、余叔岩三大名伶一起出马，程砚秋、尚小云、小翠花、朱琴心、王琴侬、王凤卿、王又定、马连良、谭富英、言菊朋、王少楼、贯大元、周瑞安、龚云甫、郝寿臣等名伶都悉数登场”[②]。而且梅兰芳、杨小楼二人几乎每天都有重头戏。由于名角出演名剧，所以票价也很贵：“包厢分一百二十元、九十元、八十元、六十元、四十八元五等。池子三座，最高价为每座十元，最低价为二元。”“但在演戏的前五天，早已卖光。三天售票总数约计三万五千余元。除掉开销，净余三万元”[③]。又如，为了赈济辽宁水灾，天津“协

[①] 侯希三：《戏楼戏馆》，文物出版社2003年版，第118页。
[②] 梅花馆主：《值得追述的三天大义务戏》，《半月戏剧》，1937年第4期。
[③] 梅花馆主：《值得追述的三天大义务戏》，《半月戏剧》，1937年第4期。

庆社前晚在春和露演辽灾义务戏，成绩甚佳，收入达一千九百六十八元九角”。[①]除此以外，杨小楼与梅兰芳共同出演的义务戏“收入方面按照希望每天可达六千元，三日合一万八千元，除五千元外，尚余一万三千元”[②]。可见，义务戏的募款金额还是相当可观的。通过举办义务戏，名角名剧、民众热心、寓乐于善，往往能够取得良好的效果。而一旦义务戏与义卖等募款手段相互结合，筹款能力就更强了。同时“民国时期的中国是一个到处都有京剧的中国”[③]，广大民众对于戏剧的热爱，也使得善款能够源源而来。

（五）类型的多样化

此时期，根据义务戏的性质基本可分为搭桌戏、义赈戏和募捐戏。搭桌戏主要针对梨园界内部互助而言，梨园界内部有艺人出了天灾人祸或者生老病死，便有威信高、辈份高的前辈出来号召、组织唱搭桌戏，其收入用于帮助这位同行度过难关。通俗的说，就是梨园艺人“因经济困难，约梨园界的朋友尽义务唱一天，替他弄一笔收入”[④]。如，1936 年梅兰芳以及余叔岩就为俞派武生传人俞振庭演过搭桌戏。京剧界名家金少山等人晚年境遇不好，生前治病、死后安葬都靠的是众人唱“搭桌戏”。“1932 年初，年关将近，荀慧生听马富禄、赵桐珊说，同班社的徐德增以及前后台的几位管事经济困难，恐怕连年都过不了了，有意请他帮个忙，演场‘搭桌戏’”[⑤]。又如“上海伶界联合会缺少救济金，著名武生演员盖叫天自告奋勇，愿为贫寒同业唱一台搭桌戏，戏码为《英雄义》”[⑥]。虽然“义务戏多为公益事业或慈善事业筹款而举办，搭桌戏多为私人筹款而举办”[⑦]，但是从义务戏的外延来看，搭桌戏其实也可算是义务戏的一种类型；所谓义赈戏主要是指梨园界为了赈济自然灾害而举办的义务演出活动。相对来说义赈戏的阵容以及规模比较大，演出的艺人们也不拿取报酬，是义务戏慈善救济价值旨归的集中体现。如，“1917 年北京戏剧界为赈济山东水灾难民合演大义务戏”[⑧]等；而募捐戏则主要是针对其他社会公益业进行筹款的演出活动。它更多的是对学校、医院、贫苦群众等需要帮扶的社会组织和群体的筹款资助，最大程度上体现了义务戏的公益性质。比如，天津八善堂之一的南善堂为孤儿院募捐而举办的义务戏，“在下天仙茶园唱了 10 天戏，票款收入，除必

① 《益世报》（天津版），1930 年 10 月 25 日。
② 《益世报》（天津版），1930 年 10 月 25 日。
③ 陆大伟：《我们为什么要注意京剧》，《京剧与现代中国社会——第三届京剧学国际学术研讨会论文集（下）》2009 年 5 月出版。
④ 伯远：《搭桌戏》，《剧学月刊》，1935 年第 4 卷第 5 期，第 25 页。
⑤ 李伶伶：《荀慧生全传》，中国青年出版社 2010 年版，第 460 页。
⑥ 张古愚：《英雄聚义盛况空前》，《中国戏剧》1981 年第 9 期。
⑦ 伯远：《搭桌戏》，《剧学月刊》，1935 年第 4 卷第 5 期，第 24 页。
⑧ 田京辉：《百岁名净侯玉山》，《中国戏剧》1991 年第 8 期。

要开支外，全部捐给了孤儿院”[①]。义务戏类型的多样化，其实也是义务戏社会功能多元化的表现。

三、小结

揆诸事实，透过本章的论述可以窥见民国时期（1912－1937）义务戏表现出了从发展到成熟的演变。演出频次的增多、演出类型的多样、演出规模的扩大、筹款能力的增强等等都表明义务戏的上升趋势。在常规社会状态下，义务戏筹款用于行内互助、助学、助医、济贫等主要内容。在自然灾害的社会境遇下，义务戏的筹款赈灾功能得到了充分的体现。在战争为主的历史情境之中，义务戏表现为多重面相。三种社会情境之中，义务戏所发挥的社会功用因时境不同，差异不小。从历时性的角度去看，义务戏在此时期总体上是一种线性的发展。同时，也会因为军阀纷争之下社会环境的交迫而略显往复，但尚不足以造成强烈的震荡。进一步挖掘义务戏的内在属性及特征则会更加凸显义务戏的深层意义。

[①] 转引自于建刚：《中国京剧习俗研究》，中国艺术研究院 2008 年博士论文。

此页不缺内容

第三章 义务戏的属性

前面笔者针对义务戏的归类和述论。其中已经涉及到义务戏的一些显著特征，同时深度发掘它的内在属性，分析它的特征还很有必要。本章从义务戏的内在属性及具体特征入手，更加明晰义务戏的情况。

一、慈善公益性

慈善公益性是义务戏的最大特性，而且还是其本质属性。义务戏是一种通过传统戏剧演出的筹款形式。它很好地将戏曲演艺与现代慈善公益糅合在一起。传统的戏曲演出形式主要是以牟利为旨趣的堂会戏与营业戏。义务戏则以慈善公益为灵魂，离开了现代层面上的慈善公益精神，义务戏就失去了它的本真意义。同时义务戏做到了“寓捐募于欣赏，看着无所损失；尽劳力为灾胞，演者已获有代价”[①]。虽为杯水车薪，但亦能集腋成裘，可谓慈仁之至。

（一）义务之名

1909年兰陵忧患生的《京华百年竹枝词》中曾这样说：“夜戏公然见帝京，争将歌舞绘承平。缘何不许金吾禁，都有章章义务名。(京师向无夜戏，现各班均以义务开演，争奇斗胜，日盛月增，从此夜夜演唱，不复禁止)”[②]。由此可见，“章章义务之名”是夜戏在北京开始演出的旗号。传统戏剧演出都是在白天进行的，但是义务戏自诞生以来，便突破了白天演戏的习俗。这一点，以北京地区最为明显。如，1908年11月北京“天乐园义务夜戏：玉成班初五日准演许处、松春甫的《打金枝》，小连芬的《定军山》，张玉锋的《剑峰山》，朱素云、时慧宝的《寄子》”[③]等剧。本来清政府曾经规定北京戏馆不准唱夜戏[④]，而正是义务戏才将这样的禁令打破。这样的变化也正是因为义务戏所蕴

① 《义剧赈灾》，《北洋画报》，1931年8月29日，第15卷第670期，第3版。
② 张次溪：《北平梨园竹枝词荟编》，《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年版，第1178－1179页。转引自孙玫：《清末民初梨园行赈灾义演及其它》，《艺术百家》2010年第1期。
③ 《北京醒世画报》，1908年11月6日，第18期。
④ 戏园通常是中午12点以后开场，下午5点到7点散场。见廖奔：《中国古代剧场史》，中州古籍出版社，1997年版，第106页。

含的慈善公益属性。“从这义务夜戏唱开了端，才渐渐地把‘不准演夜戏’的旧习惯、旧脑筋改变过来。进一步就连戏馆的营业戏，也普遍地都演夜戏了”[①]。

进入民国以后，在北京作为商业演出的夜戏已是时时有之。而每逢演出义务夜戏(尤其是为了赈灾)，总还是要特意标明，以示其非同一般。例如，第一舞台于1916 年12月3日开演“义务夜戏”，三日之后“义务夜戏坤班”。又如，第一舞台于1917 年2月24、25日开演“义务夜戏安徽赈捐”。再如，吉祥戏院于1917年4月1日“义务夜戏闽赈”。[②]拿“义务”之名，至少要求义务戏必须饱涵慈善公益的精神。正因为如此，义务戏才不仅具有了慈善的功用，公益的性质也使其成为梨园界为代表的民间公益力量在近世逐渐兴起的一种表征。

（二）善款之源

义务戏至少是一种筹款的方式。值得注意的是，围绕义务戏的资金流向情况，譬如通过义务戏筹款上缴给有关救济机构的金额比例大小、多少也是凸显义务戏慈善公益性的一个重要方面。义务戏因为名角名剧群集使得它的票价虽高，但是群众热心助善，募集的款项还是不少的。如，1929年天津“鹤鸣社在春和大戏院代筹建筑费除一切挑费外实得三百七十七元五角。”后来在“学界俱乐部演唱第二次义务戏”，昼夜“共计售出票四百九十二张”[③]。又如1921年12月26日，上海的“鲁浙水灾急赈会假座新舞台演剧”，“观者甚重，坐无隙地，当场捐款者有山东会馆200元，简振南、陈炳谦各100元，严汝霖50元，何绍裕40元”，“足见沪人士之慈善为怀”[④]。如果义务戏与义卖进行结合，那么募集款项的能力就更强了。如，1917年京津地区发生了大水灾，“因由广东音乐会发起筹演义务戏助赈，约集唐山、南口、张家口各旅北粤人来津，协同组织。”到场人数众多，“池子厢房均无空座”。“是夕，各员排演各尽其技，做工唱情大有可观，鼓掌之声时如雷声”。演出获得成功的同时，“场内有粤号、北安、西洋点心店报效西饼酒水助赈，南洋兄弟烟草公司报效全场香烟，得款尽行付赈。又徐君玉麟报效印刷品。又有报效书画、雅扇藉筹赈款者，种种色色不一而足。”演出场所还悬挂“我辈登场且莫错看名角出，诸君到座问谁不为热心来”一联激发助善热情[⑤]。从中可以看出围绕义务戏演出已经形成了一个慈善募捐的场域，与演出相互搭配的是各种义卖的进行。又如1935

[①] 梅绍武、梅卫东编：《梅兰芳自述》，中华书局2005年6月版，第61页。
[②] 周明泰：《五十年来北平戏剧史料》（下），台北广文书局1977 年版，第 628 、631、635 页。
[③] 《报告鹤鸣社义务戏售票数目》，《广智馆星期报》1929年广字38号，第6页。
[④] 《鲁浙水灾急赈会演剧》，《申报》，1921年12月27日，第3张第11版。
[⑤] 《旅津粤人演戏筹赈详志》，《益世报》（天津版），1917年9月3日。

年 1 月，《北洋画报》报道天津慈善事业联合会“假北洋戏院，演唱义务戏，所邀尽当代名伶。票价售至五元、四元，包厢五十元，卒亦无隙地”[①]。接着还报道了社会局长邓庆兰的说辞：“慈善会在今日市面不景气的状况下，依然实施冬赈，办理粥厂。现七粥厂就食者以五万七千人计，需筹款九万余元，现已由各方筹得之四万八千元外，尚不足三万五千元之数，此举办义剧之由来也。此次义剧预料可收入七千余元，仍不足两万八千元。故需待慈善家之倾囊相助”[②]。也就是说在市面不景气的情况下，天津的七个粥厂办理施粥需要大约 9 万元，而一次义务戏的演出所得就是 7 千余元。一次义务戏的演出募得的款项占到总数的约 8%，可见冬赈义务戏的成绩还是不小的。当场的捐助也间接增强了义务戏的募款能力。

鉴于举办义务戏的次数比较频繁、延续的时段较长、规模大小不一、地域性的演出也有些许差异，不妨从一些相对较小的典型事例出发，管窥蠡测，来考察义务戏募集款项的能力。典型案例，如 1934 年，北京市政府根据 1933 年“冀、豫、鲁、察四省水灾、兵灾救济一案。经议定统筹募捐办法以演义务戏、游艺会等项，饬由社会、公安、财政三局筹办并函请故宫博物院、历史博物馆、古物陈列所及其他公共游览场所于十月十八日起捐助票价三日”[③]。此次办理募捐由政府牵头主导，同时有多个管理机构协作进行，而且捐助的对象是冀、豫、鲁、察四个省份，可见规模不小。后来统计的捐款数额如下表所示：

① 《慈联会冬赈义剧记》，《北洋画报》，1935 年 1 月 26 日，第 1198 期第 3 版。
② 《慈联会冬赈义剧记》，《北洋画报》，1935 年 1 月 26 日，第 1198 期第 3 版。
③ 《报告本府经募上年冀、豫、鲁、察四省水灾救济捐款数目及分配汇寄四省府清单》，北平市市政府编审室、北平市市政府秘书处第一科编纂股：《北平市市政公报》1934 年第 230 期，第 30 页。

表 3—1 北京市政府救济冀、豫、鲁、察四省水灾、兵灾一案募捐情况统计表

单位或类别	捐票价具体数目（单位：元）	所占总额（9221.196）百分比	备　注
故宫博物院	68.99	0.75%	
历史博物馆	30	0.33%	
古物陈列所	50	0.54%	
北海公园	140.66	1.53%	
中山公园	128.35	1.39%	
坛庙管理所	3.516	0.03%	
管理颐和园事务所	327.64	3.55%	
游艺会	2008.42	21.78%	除开销外在中山公园举办
第一舞台义务戏	5782.58	62.71%	除开销外在第一舞台演两晚
开明戏院义务戏	681.04	7.39%	除开销外在开明戏院演两晚

资料来源：本表根据北平市市政府编审室，北平市市政府秘书处第一科编纂股：《北平市市政公报》1934 年第 230 期第 30 页所制

从办理募捐的款项可以发现，义务戏与游艺会募得的款项占到总额的 90%以上，其中义务戏募得的款项占到此次募集款项总额的 70%以上。而且这些善款是在开销之外的净余额，也就是说通过义务戏实际筹款的数额更大。横向对比来看，毫无疑问，义务戏相比较公共游览部门而言具有更强的筹款能力。是年，作为中国最大的慈善组织中国红十字会总会的全年收入是 163137.66 元[①]，两场义务戏所筹款项相当于它的 5%，足见义务戏的筹款能力很强。总体而言，通过捐助票价而进行的募捐活动中，义务戏所占的比重是显而易见的。后来北京市政府按照各省灾情轻重分配汇寄各省的金额，如下表所示：

表 3—2 北京市政府募款总额分配表

省份	数目
河北省政府	3500 元
河南省政府	3500 元
山东省政府	1220 元
察哈尔省政府	1000 元

资料来源：本表根据北平市市政府编审室，北平市市政府秘书处第一科编纂股：《北平市市政公报》1934 年第 230 期第 30 页所制

[①] 张建俅：《中国红十字会初期发展之研究》，中华书局 2008 年 3 月版，第 139 页。

透过本次政府主导的募款活动可以发现义务戏筹款能力的强大及其蕴含的巨大的社会功能与价值。义务戏所承担的社会价值以及“寓乐于善”的良好品质可见一斑。可以说正是慈善公益属性才保证了义务戏成为近代慈善演艺事业的重要内容之一。

二、社会网络性

“社会网络”主要取其广义的概念，也即是说所有围绕义务戏来进行活动的群体都涵摄在以义务戏为范畴的社会网络之中。本小节主要从社会团体、艺人、社会名人、报刊传媒乃至票友等方面来探讨它们与义务戏之间的种种关联。

（一）社会团体的参与

社会团体与义务戏是一种内涵复杂、外延较广的关系。在一定程度上社会团体包含着梨园界内外两个视野。梨园界本身就具有自己的公会组织。而且大多数情况下，义务戏都与梨园界自己的公会团体发生着密切的关联。同时其他社会团体出于各种情况的考虑，也会邀请众多名角、艺人进行演出。不管何种情况下，通过社会团体举办的义务戏，由于良好的组织性能，基本上都能取得较好的演出效果以及广泛的社会影响。

梨园界内部的组织有一个演变的过程。北京梨园组织相对复杂，“经历了由精忠庙——正乐育化会——梨园公益总会——梨园公会的演进过程”[①]。前文已经论述，以田际云为首的梨园艺人直接催生了京津的义务戏。进入民国，以田际云、谭鑫培为核心的正乐育化会获得了政府的备案。黄兴于1912年9月23日《在北京正乐育化会欢迎会上的演讲》中还对谭鑫培等人提出了“仿欧美之成规、尽鼓吹之能力，普社会之文明，为我伶界维新之开幕”[②]的期望。与期望相符，正乐育化会每年都会在年终组织各戏班参加演出义务戏，“于阴历十二月二十八日开放米粮，凡梨园中实系贫苦者，每人皆领米拾解，亦维持同业之善举也”[③]。举办义务戏既是扶助贫苦伶人，也是旁及其他慈善事业的常用方式。谭鑫培等逝世后，会务瘫痪，北京伶界在1923年自动发起了梨园公益总会。将“公益”二字加入其名，可见梨园公会的作为。梨园公益会以梅兰芳、杨小楼、

[①] 陈赓：《民国北京戏剧市场研究（1912——1937）》，武汉大学2011年博士论文，第74页。
[②] 黄兴著，文明国编：《黄兴自述》（上），第191页。转引自陈赓：《民国北京戏剧市场研究（1912——1937）》，武汉大学博士论文。
[③] 《顺天时报》，1915年1月30日，第5版。

余叔岩任总会长，其中《梨园公益总会成立简章》中的第四条中规定公会“可随时约集同人演义务戏，以资补助”[①]。

天津梨园组织的变化相对简单，最开始是1903年胡秋宝在安徽会馆主持的“精忠庙”，曾经举办义务戏筹款兴建梨园墓地。民国肇建之后，鉴于北京的“正乐育化会”，胡秋宝及李吉瑞也开始组建更为健全的梨园组织“正乐育化会”，在“教育司禀请备案”[②]，并“每逢年节联合京津名演员唱义务戏，演出所得买玉米面、旧棉衣作救济之用”[③]。天津“正乐育化会”组织一直得到了保留，举办的义务戏也较多。如，1915年为了响应“救国储金”运动，它还在6月11日“假座南市丹桂园昼夜演唱义务戏，所得戏资全数统归救国储金”[④]。演出共“劝募大洋81元、小洋342角、铜元1094枚”[⑤]。同时天津“正乐育化会”还在邀请京、沪名角登台天津的演出中发挥着重要的作用。

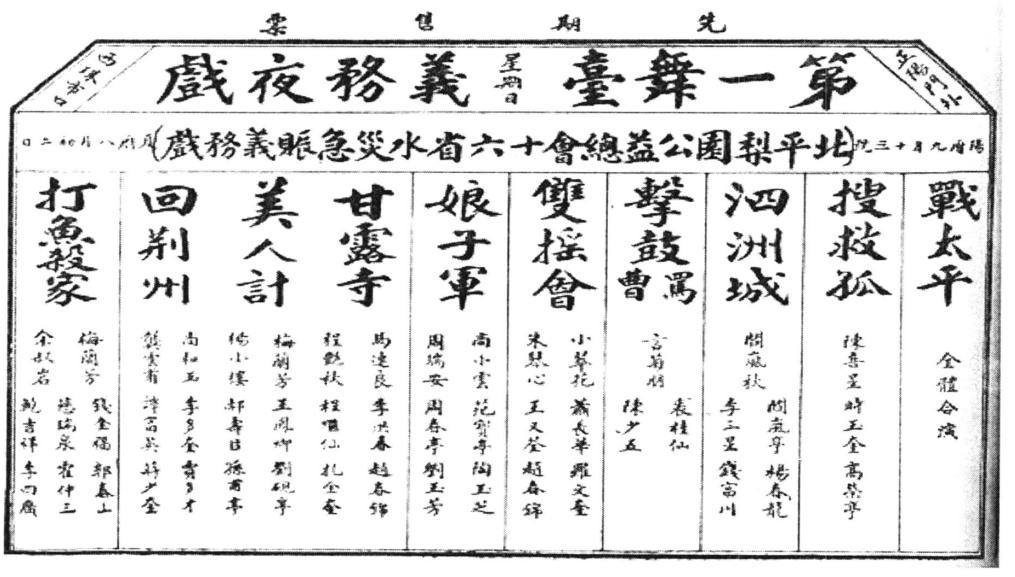
上海作为“海派京剧”的发源地，真正成立梨园界自己的组织——上海“伶界联合会”是在1912年2月份。由京剧艺人潘月樵、夏月珊等呈报孙中山，核准成立。以夏月润为首任会长，“以改良旧曲，排演新戏，表扬革命真铭，阐发共和原理，使萎靡之社会日就进化，旁及教育慈善事业”为宗旨[⑥]。而黄兴所述“民国起义之时，上海伶界同胞亲身犯阵，最称奋勇，可知伶界之中亦不乏豪杰之士”[⑦]。便指的是夏月珊、潘月樵等人。上海伶界联合会成立后，除了团结广大京剧艺人外，还“举办了一些福利事业，如对于同行中无依无靠的鳏寡孤独，按月给予补助或给药施材，购地建筑梨园公墓，创办榛苓小学等”。[⑧]上海伶界联合会参与了大量的慈善事业，通过义务戏来筹集善款也是它获取资金来源的主要方面。同时它的组织框架除了“二次革命”失败后被迫稍加改动，基本上没有发生大的变化。即使在抗日战争期间，上海伶界联合会毅然运作如昨。例如，在1942到1943年的华北旱灾之年，“上海伶界联合会为华北旱灾严重”，“假座大舞台共舞台演唱会戏两天……以便多筹款项，救济难胞”[⑨]。

通过梨园公会而举办的义务戏，比较有代表性的年份是1931年，那时“水灾遍十

① 李洪春《京剧长谈》，中国戏剧出版社1982年版，第412页。
② 《育化会立案》，《大公报》（天津版），1913年3月20日，第6版。
③ 中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料委员会编：《天津文史资料选辑》（第99辑），天津人民出版社2003年版，第187页。
④ 《演戏储金》，《大公报》（天津版），1915年6月9日，第1张第6版。
⑤ 《女子热心救国》，《大公报》（天津版），1915年6月13日，第2张第1版。
⑥ 北京市艺术研究所，上海艺术研究所组织编著：《中国京剧史（上卷）》，中国戏剧社2005年版，第245页。
⑦ 《民立报》，1912年9月29日。
⑧北京市艺术研究所，上海艺术研究所组织编著：《中国京剧史（上卷）》，中国戏剧社2005年版，第245页。
⑨ 《上海伶联会为华北旱灾筹备盛大义务戏》，《上海宁波公报》，1943年5月25日，第4版。

六省，当百年来中国未有过的大灾”[①]。是年的9月13日，北京梨园公益总会十六省水灾急赈义务戏[②]在平正阳门外西珠市口第一舞台上演，规模很大。戏单如下图所示：

图3-1 北京梨园公益总会十六省水灾急赈义务戏戏单



资料来源：徐慕云《梨园影事》，东方百代有限公司出版，1933年

除了梨园界的公会组织之外，其他社会团体所举办的义务戏也有很多。譬如，1929年天津女子航业传习所就组织过义务戏，在“日界新明戏院”，并“由杨小楼、梅兰芳合演”[③]。1936年天津振成学社也“假座北洋，演唱义务戏”[④]。北洋即天津北洋戏院。1931年天津市电报局国剧社“对于公共事业尤为热心”，“近为救济水灾，特以兹局名义发起义务戏，定于本月十六日晚假座春和大戏院开演”[⑤]。天津市慈善事业联合会更是对于义务戏更加热心，筹款助赈也曾得到过政府的支持。天津的基督教组织、报社等社会团体也都举办过义务戏来开展赈济工作。如，1934年天津的基督教青年会“鉴于黄灾奇重，冬寒飞雪，灾黎痛苦可知，故特定期举办义务戏，以资筹款”[⑥]。又如，1935年天津商报社准备发起赈灾义务戏，并同天津市救灾联合会进行了联系，邀请身在北京的

① 《赈灾中几件可办的事情》，《北洋画报》，1931年9月1日第671期，第3版。

②整理的演出剧目有：《战太平》（全体），《搜救孤》（陈喜星、时玉奎、高荣亭），《泗州城》（阎岚秋、阎岚亭、李三星、杨春龙、钱富川），《击鼓骂曹》（言菊朋，裘桂仙、陈少五），《双摇会》（筱翠花、朱琴心、萧长华、王又荃、罗文奎、赵春锦），《娘子军》（尚小云、周瑞安、范宝亭、周春亭、陶玉芝、刘玉芳），《甘露寺》（程艳秋、马连良、李洪春、程继仙），《美人计》（杨小楼、梅兰芳、王凤卿、郝寿臣、刘砚亭、孙甫亭），《回荆州》（尚和玉、龚云甫、李多奎、谭富英、贾多才、蒋少奎），《打渔杀家》（余叔岩、梅兰芳、钱金福、慈瑞泉、鲍吉祥、郭春山、霍仲三、李四广）。

③ 《新明未来之义务戏》，《北洋画报》，1929年5月28日。

④ 王永华：《记北洋之义务戏》，《风月画报》，1936年第6卷第326期，第3页。

⑤ 《电报局义剧》，《北洋画报》，1931年9月8日第15卷第674期，第3版。

⑥ 《青年会为黄灾筹赈》，《益世报》（天津版），1934年1月5日。

尚小云、孟小冬来出演。北京的铁路局知晓后，“免费运送，以襄义举”[①]。后来“天津《商报》于29、30两晚，假座明星戏院举办救灾义赈戏。首晚为尚小云之《白罗衫》、孟小冬之《盗宗卷》，次晚为尚小云、孟小冬合演《探母回令》”[②]。此前《商报》馆就组织过义务戏的演出，1927年天津的“永兴国剧社、《商报》馆合办之水灾义务戏九日晚间在春和演唱，备极盛况”[③]。唐山离京津较近，也有团体组织义务戏的演出。如，1929年唐山妇女协会“为筹措经费，特于本月二、三两日假座庆口舞台举行义务戏三日，特约天津名票王庾生及女伶李红霞赴唐演出”[④]。除天津之外，沪上也有记载。上海市二马路英华街鑫记大舞台，“封箱以后，尚拟赴苏州城外表演义务戏三日”[⑤]。还有1927年，上海临时慈善会“为轸恤贫寒，募款不足。特恳梅君畹华、王君凤卿、李君万春及诸艺员等演义务戏三天，藉资腋集”[⑥]。并期望“诸君子善与人同、乐为赞助、踊跃购券、成此义举”[⑦]。上海市的儿童幸福委员会也同样组织过义务戏。如1934年“本市儿童幸福委员会为筹募劳动托儿所经费，敦请梅兰芳、王又宸等义务演剧”[⑧]。像这样的例子有很多，社会团体参与的义务戏不胜枚举。

（二）梨园艺人为核心

梨园艺人是义务戏最主要的参与者，他们不仅直接参加了义务戏的演出，而且有时还充当了义务戏的组织者。义务戏之所以能够卖座在很大程度上也与艺人群体紧密相关。梨园艺人戏剧艺术的展现、对于戏剧美的追求在一定程度上也成为义务戏得到广大戏迷、民众欢迎的一个重要因素。由于民国时期（1912—1937）戏剧市场特别是京剧市场的繁荣，使得戏剧艺人在一定程度上引领着当时娱乐业的潮流。像谭鑫培、田际云、杨小楼、梅兰芳、程砚秋、尚小云、余叔岩、孟小冬等等名角可谓大红大紫。

戏剧艺人作为演出者是义务戏的一种常态。没有艺人便没有义务戏。作为义务戏的组织者，更凸显了艺人的重要性。如1930年，朱作舟、孟小冬等发起“为天津冬赈及辽西水灾筹款”义务戏，“两夕均上满座，闻开销之外，可剩三千余元”。时人还说：“如

① 《津救灾联合会准备下月内结束》，《益世报》（天津版），1935年10月29日。
② 王永运：《天津戏曲大事记（1935—1936年）》，《中国戏曲志天津卷资料汇编》（第1辑），天津人民出版社1984年5月版，第85页。
③ 萍：《永兴义剧杂记》，《北洋画报》，1927年10月15日第189期，第3版。
④ 《唐山妇女协会义务戏志盛》，《北洋画报》，1929年11月21日第400期，第3版。
⑤ 《鑫記大舞台约在二十封箱后，全班赴赴苏演义务戏三天》，《影与戏》1937年第1卷第7期，第10页。
⑥ 《申报》，1927年1月1日，第3张第8版。
⑦ 《申报》，1927年1月1日，第3张第8版。
⑧ 《明星公司演剧为儿童幸福会筹款》，《申报》，1934年6月24日，第4张第15版。

此盛况，谓非诸名票具有叫座特殊能力，不可得也”[①]。又如1932年末，梅兰芳、马连良等“各艺员决定于月初赴京组织参加义务戏剧”[②]。当时的名家名角几乎都参与过义务戏的演出。如，郑子褒[③]于1925年去北京，“刚碰上三天大义务戏。梅、杨、余三大名伶都一起出马。其余如周信芳、尚小云、小翠花、朱琴心、王琴侬、王凤卿、王又宸、马连良、谭富英、言菊朋、贯大元、王少楼、尚和玉、周瑞安、龚云甫、阎岚秋、郝寿臣等亦如数加入。脚色是齐全极了”[④]。又如，天津慈善事业联合会所办的义务戏“所邀角色，若杨小楼、高庆奎、荀慧生、小翠花等，皆当代名伶”[⑤]。程砚秋也积极参加义务戏，据记载“中华戏曲音乐院所发起首都慰劳伤兵、赈济辽西水灾游艺大会。艺员方面，已分别邀定程砚秋等来京奏演义务戏。各方多乐于参加奏艺，募得捐款，半数用于慰劳，半数用于赈灾”[⑥]。盛名之下的“冬皇”孟小冬也频繁参加义务戏，如1932年天津“《天夙报》日前发起赈灾义务戏，邀请孟小冬女士在北洋戏院登台，演唱促筹”[⑦]。

梅兰芳与荀慧生可算作是当时组织和参加义务戏的主要代表。关于梅兰芳出演义务戏的记载非常多。如，1927年10月“梅兰芳博士将于日内在平演救灾义务戏三日”[⑧]。还有1930年10月梅兰芳“在津演义务剧三日，为辽西水灾募款”[⑨]。就在1935年旅欧回来之后，梅兰芳便参加到义务戏的演出之中，1935年8月6日的《申报》载文先说：“梅兰芳博士平生对于慈善事业，夙具热忱，历年各省灾赈，无不乐于赞助。”高度称赞之余，接着说：“日前由欧载誉旋沪，闻其提前回国原因专为本年各省水灾惨重，拟为灾民尽其义务。在沪作较长期间之演剧筹赈。梅氏以前所演筹赈之剧，至多三日或五日。此次抱巨大牺牲决心从事长期表演助赈”[⑩]。除了在上海准备进行义务戏之外，他一有机会便在南京义务出演。如1935年《申报》报道：“梅兰芳一日晨七时随褚民谊乘车抵京，向当局报告出国经过，并筹商演剧助赈”。“梅在京表演日期已定于十一日至十六日，共六日”[11]。与梅兰芳一样，荀慧生也积极参加义务戏。比如，1929年11月，天津市对俄外交后援会举办慰劳东北将士义务戏，四大名旦和杨小楼、陈德霖、筱翠花等

① 《冬赈暨辽灾义务戏两夜记》，《北洋画报》，1930年11月15日第551期，第3版。
② 《梅兰芳等演剧消息》，《申报》，1932年12月29日，第3张第11版。
③ 即梅花馆主。
④ 梅花馆主：《值得追述的三天大义务戏》，《半月戏剧》，1937年第4期。
⑤ 《慈联会义务戏角色谈》，《北洋画报》，1925年1月19日，第1195期第3版。
⑥ 《首都举办游艺募款》，《申报》，1930年11月9日，第2张第6版。
⑦ 乐天：《孟小冬唱义务戏》，《北洋画报》，1932年9月12日，第676期第2版。
⑧ 《北洋画报》，1927年10月15日，第189期第3版。
⑨ “专电”，《申报》，1930年10月9日，第2张第6版。
⑩ 《梅兰芳发起长期演剧助赈》，《申报》，1935年8月6日，第3张第12版。
11 《梅兰芳抵京筹商演剧助赈事宜》，《申报》，1935年9月2日，第4张第4版。

应邀演出了三天。“在他的日记里，记载了他在30年代初参加的几场义务戏，其中有：1930年8月29日，在吉祥戏院，为赈济陕西灾民，他演出《十三妹》，所售票款共一千余元，悉数捐出。”“1932年2月2日，也就是九·一八事变之后，为援助抗日将士，他演出了《双沙河》。这天的义务戏，另外两大名旦也都参加了。尚小云和高庆奎合作了《刺巴杰》，梅兰芳和杨小楼合作了《霸王别姬》。1932年2月13日，为慰问抗日将士，应王琴侬之邀，他南下上海，与高庆奎合作演出了《翠屏山》。1932年5月10日，在第一舞台，为救济贫苦儿童，他与筱翠花合作演出了《双沙河》。1933年2月11日，为慰劳前方将士，他演出了《荀灌娘》。1933年4月4日，在哈尔飞戏院，为抗日前方将士购买飞机，他演出了《红鬃烈马》”[①]。总之，艺人已经成为义务戏在表演艺术方面的核心内容，离开了艺人，义务戏就失去了存在的意义。

同时值得注意的是组织者为了出新，罗致名角不遗余力。1918年10月第一舞台的义务戏中，请出了年逾古稀、与谭鑫培、汪桂芬齐名的孙菊仙。艺人客串演出也成为一种有效方式，在反串戏走红的时候，义务戏的戏码也稍微发生了变化，在拿手戏之后，最后的大轴戏也变成了反串戏。翁偶虹记忆中的1921年的义务戏戏码大轴反串的《八蜡庙》里，姜妙香反串费德恭、杨小楼反串张桂兰、黄润卿反串施大人、俞振亭反串小姐、王瑶卿反串褚彪、刘鸿声反串丫鬟、梅兰芳反串黄天霸、尚小云反串金大力、王蕙芳反串关泰、王又宸反串米龙、郭仲衡反串窦虎、高庆奎反串朱光祖、郝寿臣反串小张妈、龚云普反串费兴儿。此前的1918年4月17日，冯国璋家曾经举办过一场堂会戏，大轴戏就是《八蜡庙》，这是正常的当行扮演。吴小如在《吴小如戏曲文录》中，保存了这份珍贵的演出名单：杨小楼扮演费德恭、梅兰芳扮演张桂兰、王凤卿扮演施公、尚小云扮演小姐、余叔岩扮演褚彪、程砚秋扮演丫鬟、俞振亭扮演黄天霸、高庆奎扮演院公、朱桂芳扮演后张桂兰、钱金福扮演关泰、许德义扮演米龙、俞华庭扮演贺仁杰、李连仲扮演窦虎、王长林扮演朱光祖、范宝亭扮演老道、张文斌扮演老妈子、慈瑞泉扮演费兴、李敬山扮演费升。对比一下1921年的反串《八蜡庙》，就会发现：反串演出时，每个角色上场都是出人意外的，噱头丛生，使人绝倒。这场演出由于演员阵容强大、名伶云集，成为反串的大观，《八蜡庙》也成为反串的经典剧目。在很长的时间里，反串《八蜡庙》都是约定俗成、一年一见的义务戏，特别是杨小楼反串的张桂兰以噱头见长，梅兰芳反串的黄天霸以功夫取胜，这两个角色固定是他们的，正常扮演《八蜡庙》反而

[①] 李伶伶：《荀慧生全传》，中国青年出版社2010年版，第459—460页。

很少演出了。“反串戏虽然是游戏之作，也能令人耳目一新，演员和角色的玄黄颠倒常常让人始料不及，不但前台时时哄堂大笑，后台也觉得异常开心。年头岁尾，戏迷们谁不愿意看一场这样难得的、名伶云集的精彩演出呢？”[①]名角聚义、精彩异常，民众自然趋之如流，寓乐于善、一举数得。

前面简单的论述可以看到，梨园艺人是积极参加和组织义务戏演出的。实质上可以认为义务戏最核心的力量就是梨园艺人。梨园艺人展现艺术，热心善举，用自己的方式来承担社会责任，进而也体现了自身的社会价值。

（三）社会名流的支持

这里的社会名流[②]是与著名艺人相互并列的狭义概念。社会名流作为一个很重要的社会群体，这些人中典型的，如上海的王晓籁、杜月笙等，他们的参与在义务戏的变化中担负着重要的角色。由于时段选取、地区差异以及材料的限制，从总体上论述较为繁琐。不妨以20世纪30年代上海的社会名流为例简单勾勒如下。

当时上海的社会名流主要有王晓籁、袁履登、张啸林、杜月笙、谢衡厅、赵晋卿、黄金荣、乌志豪、张伯英、许世英、熊士辉、虞洽卿等等，他们通过各种方式聚集了不少财富，并成为上海总商会的重要参与人和经办人。由他们组织并支持的义务戏相对规模较大、持续时间较长、募款较多，成为当时上海地区戏剧演出的主流。《申报》便记载了不少这方面的事例。如，1930年末，河南地区出现了罕见的大灾，“豫省连年灾荒，此次更遭战祸，现值天寒岁逼，灾民露宿风餐，因冻馁而死者，不可胜计。”于是“前河南省政府民政厅长张钫来沪，报告豫省灾情，并商之赈务会主席许世英及王一亭、王晓籁、袁履登、张啸林、杜月笙等要求转请梅兰芳、王凤卿、谭富英、姜妙香、姚玉芙暨海上各名伶义务演剧助赈，以救灾民。”12月26日“晚间七时，特由许世英、王一亭、李祖绅三人出面，公宴梅、王、谭、姜、芙等于大华饭店，并邀王晓籁、袁履登、张啸林、杜月笙、谢衡厅、赵晋卿、乌志豪并市党部范争波，河南代表李子中等作陪”，“席间，首由许世英报告豫省灾重，请梅博士演剧筹赈，已邀允诺，特治薄酒、以为款待。次由范争波、李子中将豫灾详细报告，几至声泪俱下，并代表河南灾民，敬谢梅博士。”梅兰芳“谓敝人此次来沪，时间短促，恐不能多做流连，但刚从听许主席及范、李两君报告，豫灾奇重，自当勉尽义务，不过原定演期尚有二十余日，应请俟过此期后，即行

[①] 么书仪：《程长庚·谭鑫培·梅兰芳：清代至民初京师戏曲的辉煌》，北京大学出版社2009年版，第154页。

[②] “社会名流”的说法仁者见仁。其大意是指在社会或某一地区或某一领域有一定地位、一定影响力的人物。此处主要是献身于社会慈善公益事业的知名人士。

续演。”接着袁履登说“梅博士为全世界文明之人，现豫省灾情如此之重，得梅博士登台助赈，全球均知，必谓吾国人民，有同胞相救之美德。”还说自己“亦属一份子，追随诸君子之后，竭力帮忙，决不推辞”[①]。这篇文稿将社会名流的群相表露出来，也栩栩如生地将以梅兰芳为主的艺人义务献演的事情表达出来。后来《申报》继续报载了河南的灾情说：“大雪成灾，灾民受冰天雪地之苦……衣不蔽体，食不充饥，居则冰天，卧则雪地……因饥冻致死者，日益加多”[②]。河南甚至“拟移灾民十万来东北垦荒就食”[③]。也就是在这样的情况下，上海的社会名流“张伯英、许世英、熊士辉、王一亭、虞洽卿、王晓籁、张啸林、杜月笙等以河南、江西灾情奇重，亟待赈济。特商请梅兰芳等于今日假大舞台演剧一日夜，所得票资，悉数用于赈济该二省灾民。剧目日戏为《虹霓关》、《法门寺》，夜戏为《霸王别姬》”[④]。并提醒观众“皆为梅君拿手好戏，梅君此次在沪演剧最后一天，爱观梅剧者，幸勿失此机会”[⑤]。这些行为且被国民政府认为“为赈济救灾工作，开辟了一条康庄大道”[⑥]。

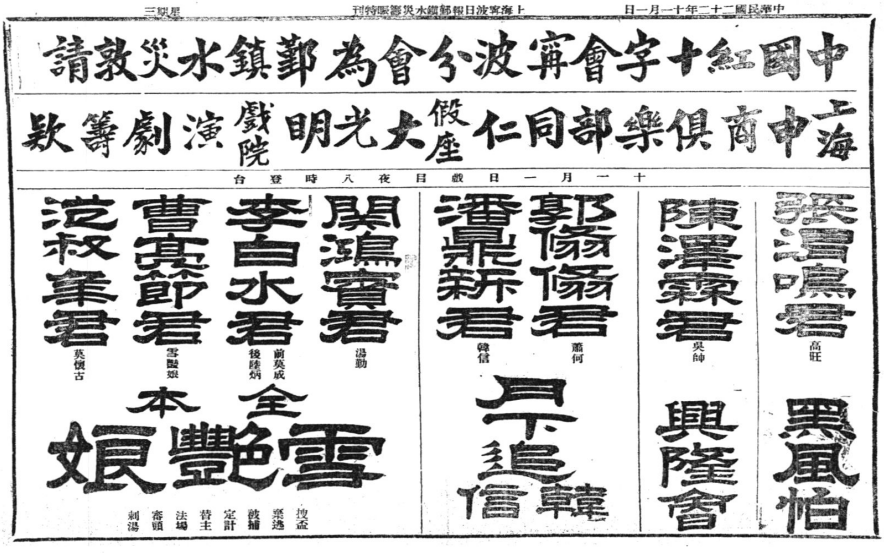
其实像黄金荣、杜月笙[⑦]等社会名流是比较注意社会救济事业的。黄金荣还亲自发布启事来向民众告知义务戏的出演。如 1932 年 12 月，他发布启文说：“梅君兰芳、马君连良此次南来纯为鄙人发起漕泾医院事登台表演以符其平日赞助社会事业之志。”“兹已定于本月三十、三十一两日正式开演漕泾医院义务戏，仍假天蟾舞台登台敬祈。”并期望“邦人君子、闺阁名媛，同移玉趾，早降高轩。既欣赏名剧，复襄善举，且勿失此不易多得之机会”[⑧]。又如，1934 年梅兰芳赴豫出演义务戏也是一个社会名流与艺人合作的典型事例。《申报》载：“豫省主席刘峙因豫地灾情浩大、救济需财孔急，代为筹集赈款，特致函黄金荣、杜月笙两氏，在沪代邀梅兰芳、王又宸、姚玉芙、姜妙香诸名伶，赴豫演戏”[⑨]。经过黄、杜的努力，梅兰芳等艺人积极行动起来，莅豫出演。此次演出在当时的河南省会开封引起了巨大反响。梅兰芳的到来，“轰动开封全城民众，竟有人借债购票往观。人民会场前人山人海，仰首翘足，争看梅郎下装之仪容，颇极一时之盛”

① 《梅兰芳允为豫灾演剧筹赈》，《申报》，1930 年 12 月 26 日，第 3 张第 12 版。
② 《河南大雪成灾》，《申报》，1931 年 1 月 27 日，第 4 张第 14 版。
③ 《申报》，1931 年 3 月 25 日，第 3 张第 9 版。
④ 《梅兰芳为河南、江西赈灾演剧》，《申报》1931 年 1 月 18 日，第 4 张第 16 版。
⑤ 《梅兰芳为河南、江西赈灾演剧》，《申报》1931 年 1 月 18 日，第 4 张第 16 版。
⑥ 韩希白：《京剧与上海帮会》，中国戏曲学会、山西师范大学戏曲文物研究所编：《中华戏曲》（第 14 辑），山西古籍出版社 1993 年版，第 84 页。
⑦ 关于杜月笙参与的社会救济事业的探讨，有顾建娣：《杜月笙的救济行为浅议(1927～1936)——以<申报>为中心》（中国社会科学院近代史研究所：《中国社会科学院近代史研究所青年学术论坛 2004 年卷》，社会科学文献出版社 2005 年版）一文的探讨。
⑧ 《黄金荣启事》，《申报》，1932 年 12 月 29 日，第 2 张第 5 版。
⑨ 《梅兰芳赴豫演戏》，《申报》，1934 年 6 月 20 日，第 3 张第 12 版。

[①]。可以说没有黄金荣、杜月笙等社会名流的努力，义务戏的社会效果就难免大打折扣。

宁波帮是上海地区商人中比较重要的群体，同时宁波毗邻上海，出现灾情，沪上的支持也会很多，义务戏也成为重要的募款方式。如 1933 年宁波遭受“飓风为灾，甬属七邑以镇海各区所受损失为最巨，棉稻收货大减，乡区灾况，惨不忍睹”，于是“宁波各界发起演剧筹赈会，定于本月二十八日起三十日止，假座宁波新街大光明戏院演剧，公推宁波商会常务委员袁端甫君来沪，至申商票房请袁履登会长赞助。”结果袁履登“慨诺，并预定本月二十七日该票房全体票友由沪起程赴甬，二十八日登台串演”[②]。可以发现，这样的义务戏与当时上海的社会名流也是不可分离的。最终此次演出的戏单如下所示：

图 3-2 上海申商俱乐部同人假座光明大戏院演剧筹款广告



资料来源：《上海宁波日报》1933 年 11 月 1 日

总之，社会名流作为社会的精英群体之一，由于他们拥有广泛的社会关系和丰富的资源，因此他们的参与有利于义务戏的顺利举办。某种程度上，社会名流也正是凭借义务戏的举办提升了自身的名誉，无形之中积累了自己的“符号资本”。总体而言，义务戏这样的慈善公益行为也正因为社会名流的参与和支持而更加凸显了它的社会网络性。

[①] 转引自石磊：《泽溉中原 德音孔皓——记梅兰芳先生 1934 年在河南开封的一次赈灾义演》，《中国京剧》1994 年第 2 期。

[②] 《甬各界演剧筹款赈济镇海灾民》，《上海宁波公报》，1933 年 10 月 18 日，第 1 版。

（四）报业传媒的推动

广义上说，“在西学东渐大潮中兴起的近代报刊和出版机构打破了传统戏剧狭隘的运行机制”[①]。报业传媒与义务戏的关系便可以说明这样的看法。报业传媒是近世以来的产物，它包括报纸媒介与报馆（报社）两个方面的主要内容。报业传媒对义务戏的发展起到了很好的促进作用。

在报纸媒介方面，它的作用主要体现在宣传义务戏以及传播演出消息。我们可以通过天津的《北洋画报》以及上海的《申报》来进行简单的窥视。《北洋画报》对义务戏的报道除了对其活动的组织者介绍和深度报道之外，还从演剧的“角色”、“唱段”，赏戏的“票友”等不同角度进行给予积极宣传。既迎合了民众的戏曲艺术喜好，又有助于梨园艺人的新形象在民众中的树立。值得注意的是它还十分的注意业内人士如记者、报馆经理等善士的报道，如，“《新天津报》经理刘髯公君，热心公共事业，近因杨村修闸，及赞助河北民兴小学，特主办义务戏一次，定十六、十七两日在春和举办”[②]。还有，1936 年 11 月 15、16 两日“北平新闻记者于华乐演唱赈灾义务戏”等[③]。本文所摘引的《北洋画报》有关义务戏的记载相当的多，不再赘述。《北洋画报》注重从多种角度、以不同形式报道义务戏的演出情况，宣传捐助者的慈善义举，并且图文并茂，在民众中产生了良好的社会影响。

《申报》虽然没有《北洋画报》这样特别注重版面对演艺艺术的追求，但是通过报刊媒体来推广宣传乃至呼吁义举，是《申报》也是当时报刊媒体推介义务戏最基本的传播手段。广告、启事、征信录、文论等内容则成为主要的表现形式。《申报》创刊的时候就特辟“各戏园戏目告白”栏目，开创了戏剧和报刊结合的先例。对于义务戏的报道也很多，而且往往成为焦点。如，1927 年上海临时慈善会为举办义务戏发表的启事：“大新舞台为慈善演剧筹款三日，前两日均在夜间开演，今晚仍循前例，恐购票诸君或有误会开演者，特此声明。临时慈善会王一亭、施省之、关絅之等敬谢”。[④]启事就像发布广告一样，向人们昭示和传播有关义务戏的信息。又如，《申报》对 1935 年孟小冬参演义务戏的报道中可以更加明显的体现出这种功效。文论开篇便说：“本年黄河长江流域，蒙受水灾，灾民无衣无食，疾病丛生。今则更趋严寒，冻馁交加，其情尤惨。”接着反

① 田根胜：《近代报刊与近代戏剧》，《长江大学学报（社会科学版）》2006 年第 3 期。
② 《刘髯公举办义剧》，《北洋画报》，1930 年 12 月 13 日，第 12 卷第 563 期，第 2 版。
③ 一挥：《平新闻界义剧排演拾趣》，《北洋画报》，1936 年 11 月 19 日第 10 卷第 1480 期，第 2 版。
④ 《临时慈善会启事》，《申报》，1927 年 1 月 1 日，第 3 张第 8 版。

问道："吾人亦属同胞，岂能坐视？"顺着便说要采取的措施，即"本市各省水灾义赈会筹募组有鉴于此，特厢各方面答请捐助。前请梅兰芳氏在黄金大戏院出演既是一例。近者为灾民而请命，特派人专程北上，邀请孟小冬、章遏云女士来沪演出。孟章二女士亦因事关救灾，情无可却，故当首允。惟是时二女士亦正在平演剧筹赈，因此之故，迟至日昨始抵。遂准备于明日（十二日）夜间仍假黄金大戏院登台义务表演十天，尚希各界踊跃参加，共襄义举。"最后便将剧目发布出来"第一日节目如下：张德禄君《恶虎村》，花想容、刘文魁《二戏白牡丹》，王其俊君、钱老翔君《独木兰》，章遏云女士《六月雪》，孟小冬女士、金少山君《捉放曹》"[①]。这篇文论基本上将有关义务戏的举办原因、目的、时间、任务、地点、剧目交代的清清楚楚，同时还呼吁同胞不能坐视灾民受难于水深火热之中。清晰的交代既保证了信息的全面性，也有助于宣传和传播。等到本次义务戏演出完毕后，《申报》还进一步地跟踪报道："本年水灾奇重，警闻宇内。现届冬寒，冻饿交逼。其情之惨，非可言喻。本市各省水灾义赈会筹募组为各地灾民请命"，并说"邀请孟小冬、章遏云女士来沪演剧助赈，已于前日登台，盛况繁荣，不减前昔。可与前次梅兰芳在黄金大戏院出演时相媲美，各界送花篮、银盾者甚多。如本市闻人黄金荣氏送骈帐一幅，上镌'绕樑三匝'，杜月笙氏赠送横额一方，上书'泽被灾黎'等，极一时之胜。"然后大赞孟、章二人，"关于孟、章二女士之剧艺如何，自无须吾人加以陈述也，自有观众热烈评语。然孟、章二女士不辞远道南来，能为千百万灾民请命，如此热忱，甚为难得"[②]。报道的内容既起到了宣传的作用，更有助于良好社会氛围的塑造。除此之外，有的报道还将募集的款项在报刊的版面中呈现出来，起到了征信和监督的作用。报纸媒介的参与使得义务戏演出更加具备了现代层面的意义。

报业传媒在更深层次上对义务戏的支持表现在报馆直接组织主办的义务戏演出。譬如，天津的《大公报》馆于1922年12月17日至19日以南善堂的名义在法租界天福舞台举办为期三天的义务戏。从1922年的12月15日起，《大公报》便刊登《请看空前之好戏》等文章，介绍了演出的时间、演员、演出的目的以及售票方式等等。紧随着义务戏的开演，《大公报》馆也是报道跟进同时还不忘呼吁募款。为了这次的义务戏演出，《大公报》馆做了充分的准备工作，包括市场运作、艺术评论、人员接待等。由于这次义务

① 《孟小冬等表演义务戏助赈—明晚登场共演十天》，《申报》，1935年11月1日，第3张第11版。
② 《孟章两女士救灾演剧成绩警人》，《申报》，1935年11月14日，第4张第9版。

戏举办的相当成功，所以影响颇大。正如杨秀玲所说，梨园界与报纸媒介的合作“扩大了梨园界慈善公益力量的社会影响力，这种相互的合作也是义务戏形成了一种模式”[①]。

总之，通过报业传媒与义务戏演出的深度结合，使得义务戏的演出业态更加成熟，影响也更加的广泛。报业传媒的参与使得义务戏走向了戏剧文化舞台的核心区域，同时又由于近代报业传媒面向大众的特点，也使得义务戏的号召力逐渐增强。

（五）票友的互动

票友实际上是比较复杂的社会群体。以梨园界而论，票友是梨园艺术的痴迷者、追捧者，大部分只能认定为梨园艺术的下层人士。但更重要的是，大部分的票友都是社会的有闲阶层，也就是说票友群体既是社会中上层人士的一部分，也是社会休闲娱乐发展的一种表现形式。这样的群体特征使得票友组织和出演的义务戏便具有了社会化的双重内涵。

票友组织和出演义务戏与义务戏的发展历史是同步的。清末北京地区的国民捐运动正在如火如荼的时期，北京票友就义务演戏，宣传、报效国民捐。“海秀岩、德寿山、成菊川诸位票友，因为玉成班田际云演戏助学，大家都动了热心，排出几本新曲儿，叫做《六国和约》劝人爱国，《旗民共乐》劝人合群，《母子同惟》劝办学堂，《工商献艺》劝兴实业。定在三月初七日，约请各票友排演，每月二、三次，所收的座儿钱，一半归国民捐，一半帮女学堂。这些位票友，借着唱曲儿，自己出点真力气，也要尽一尽义务”[②]。从材料可以发现这些票友是深受田际云出演义务戏筹款助学的影响。“自民国成立后，因无禁令，学戏者十居八九，于是票房林立，如雨后春笋，表面上与旧票房相同，内容则格外进步”[③]。这主要是因为旧票房的费用全由票头包办，而新票房并没有票头，费用统有入票者摊任，因此给用就更加宽裕，这样票友的活动就更加的频繁。1918 年 5 月 20 日，“北京著名票友，演义剧于第一舞台，应中妇女慈善会之约也。兹以所观各剧，票友有赵自宜、董伯平、乔蕙兰、钱金福、王敬臣、书子元、张小山、言菊朋与章小山等”[④]。像这样的例子还有很多，如“1916 年 12 月 8 日，因为内城右三区的小学经费

[①] 杨秀玲：《〈大公报〉举办的最大一次义务戏演出》，《中国京剧》2013 年第 1 期。
[②] 《八角鼓票友真热心》，《京话日报》，1906 年 3 月第 566 号。
[③] 王晓春：《票房沿革史》，《实报》，1936 年第 4 期，第 82 页。
[④] 张聊公：《票友义务戏》，《听歌想影录》天津书局 1941 年版，第 150—151 页。

困窘，张虎臣、吴俊山等人邀请票友在文明茶园演出义务戏，资助办学。同年 12 月 9 日，为了救赈安徽水灾以及为龙泉孤儿院筹款，有社会慈善家约请票友上演义务戏”[①]。

不仅北京的票友活动不少，天津的票友活动也很多。近代，天津的民众娱乐形式中传统的戏曲和曲艺依然占有很重要的地位。“京剧在天津的兴盛还与大量票友、票房的存在有关。票友在天津的出现始于清末，二三十年代风行一时。天津的票友人数之多、普及之广，实力之雄厚，在全国首屈一指”[②]。当时有许多的机关、公司、报社等机构就专门组织票房。举办义务戏也成为一种很常见的形式。譬如，天津总工会便组织过义务戏来救济贫苦的同业人员。1929 年 9 月总工会鉴于工友“谋事不成，归家不得，流离失所，生活断绝，实在可怜极。”就“定于本月二十七、八、九三晚，假南市大舞台，演唱义务夜戏，筹款设立工厂，来救济这一般苦工友们。”并说：“所请的角色，除去著名票友们以外，还有雷喜福、安舒元、王少楼、胡碧兰、李艳香、金钢钻等诸名伶，演唱拿手的好戏”[③]。天津的票友也出演过赈灾的义务戏。如，“1935 年 9 月天津邮务工会联合河北邮务职工会，于十六、十七日晚于春和戏院演出水灾赈捐义务戏。天津名票刘叔度、王竹忱、田奎生、韩炳如、王瑞祥、宋笑菊等参加，剧目为：《失空斩》、《桑园寄子》、《捉放曹》、《文昭关》等。”1935 年 9 月“天津永兴国剧社，于 16 日假座明星戏院演出救灾义赈戏(日夜两场)，参加的名票有：朗月馆主、钟启英、魏病侠、宋剑秋、徐仲朴、潘紫青、陈鹏程、赵文榕、奚凤亭等。剧目有：《战宛城》、《坐宫》、《群英会》、《二进宫》、《金牌调寇》等”[④]。助学的演出也不少。1936 年 1 月“名票王竹生、裘仲衡等，为天津预成学校筹募款项，于十四日日场在北洋戏院演出全部《忠烈图》”[⑤]。正如冯文洵的《丙寅天津竹枝词》中的一首所述“非筹急赈即冬防，票友伶人义务忙。半为助捐半娱乐，百元不惜定包厢”。每一次的义务戏演出都离不开艺人包括票友的支持与奉献，著名的票友如王庾生、刘叔度、王又宸等都积极参与到义务戏的演出活动中。如“1935 年 3 月，天津名票王庾生、徐润生、洪汉璋、李星南、张锦波等，为私立业精小学募款，于 26 日在春和戏院演出义务戏两场。日场剧目为：《宝莲灯》、《连环套》等，

[①] 转引自杨原：《近代北京梨园行的义务戏》，《北京社会科学》2011 年第 6 期。
[②] 罗澍伟：《近代天津城市史》，中国社会科学出版社 1993 年 7 月版，第 622 页。
[③] 《总工会义务戏之宣传》，《益世报》(天津版)，1929 年 9 月 26 日。
[④] 王永运：《天津戏曲大事记（1935—1936 年）》，《中国戏曲志天津卷资料汇编》（第 1 辑），天津人民出版社 1984 年 5 月版，第 85 页。
[⑤] 王永运：《天津戏曲大事记（1935—1936 年）》，《中国戏曲志天津卷资料汇编》（第 1 辑），天津人民出版社 1984 年 5 月版，第 87 页。

夜场剧目为：《打鱼杀家》、《落马湖》等”[①]。天津的票友团体也积极参加甚至组织义务戏。如 1931 年 8 月，“江南患水，一片汪洋，筹募赈济，刻不容缓。”正所谓“每遇公益之事，剧票两届，向不后人”。“此次准备表演义剧者：本市有中原公司之大戏场、永兴国剧社、南开学校学生之国剧社先后发起，取价不昂，戏码甚硬，成绩始可预卜”[②]。

上海由于经济相对繁荣、近代化的程度更高，所以票友群体相对京津而言略有不同。这主要表现在上海的票友及其团体更加注重娱乐休闲，也就是说更加注重满足自我以及社会化的需要。这样的结果就有利于将个人的休闲娱乐与社会助益更好更多地结合在一起。义务戏作为这种结合的最佳方式并被大量运用。同时上海大量的票友、票房也使得义务戏的演出更加繁荣。“票房就是票友集会之所，最早出现的是昆曲票房，后来才有京剧票房，京剧发源于北京，但论票房之多，人数之众，当以上海为最”[③]。票友的大量存在也就使得参加、组织义务戏的情况更多。如 1931 年 3 月，上海筹募陕灾临时急赈会所定之游艺募捐，“各票房名票友，请尽义务数天，所得券资，一概拨充陕赈”[④]。《申报》对于票房及其票友献身于慈善公益事业的报道也不少。 如“共舞台票友会串记”[⑤]、“今日笑舞台之名票大会串”[⑥]、“追记陕西救灾义务会戏”[⑦]、“律和票房将演筹赈剧”[⑧]、“兰社将为直灾演剧”[⑨]、“记中华体育之义务戏”[⑩]、“平社十周年纪念义务彩串”[11]、“红社施诊演剧记”[12]、“永安乐社将筹款赈济难民”[13]等等。不仅《申报》的记载很多，《戏报》也报道许多呼吁上海的票友进行慈善救助的事情。如，“有人说假使全上海的票友们，联合起来，给难民想想办法，一定有的是办法。”然后提及“名票张中原，眼见得流落上海的难民，无家可归，便想筹办一次义务戏，刻下已经联合包小蝶等积极进行，地点卡尔登大戏院”[14]。票房中最有代表性的是久记社票房，“每遇公益善举，戏剧、丝竹两部，必往效力”[15]。而“雅歌集对公益善举也当仁不让，见义勇为，据统

[①]同上，第 82 页。
[②] 《义剧赈灾》，《北洋画报》，1931 年 8 月 29 日第 15 卷第 670 期，第 3 版。
[③] 江上行：《六十年京剧见闻》，学林出版社 1986 年 1 版，第 220 页。
[④] 《陕灾急赈会游艺募捐》，《申报》，1931 年 3 月 31 日，第 3 张第 10 版。
[⑤] 《申报》，1923 年 12 月 23 日，增刊 1 版。
[⑥] 《申报》，1928 年 1 月 16 日，增刊 1 版。
[⑦] 《申报》，1929 年 4 月 22 日，第 17 版。
[⑧] 《申报》，1924 年 8 月 6 日，增刊 2 版。
[⑨] 《申报》，1926 年 1 月 1 日，增刊 1 版。
[⑩] 《申报》，1929 年 1 月 27 日，第 21 版。
[11] 《申报》，1929 年 8 月 7 日，第 21 版。
[12] 《申报》，1930 年 8 月 8 日，增刊 3 版。
[13] 《申报》，1935 年 9 月 18 日，第 12 版。
[14] 《义务戏筹赈》，《戏报》，1936 年第 17 期，第 5 页。
[15] 菊园：《久记票房七年记》，《菊部丛刊·歌台新咏》，第 22 页。

计，1909至1924年间举办大型赈灾、助学义务戏演出共计12次”[①]。总体上看，由于上海票友、票社 “通过大量的公开演剧活动、以慈善捐款为目的义务演出，以种种方式实现其作为民间社团对社会与大众应有的贡献”[②]。

上面笔者简单列举了京、津、沪的一些情况，这里不妨举出名票袁克文的例子来体现票友出演义务戏的情况。袁克文“民国四公子”之一，也是袁世凯的次子[③]，由他出演的义务戏很多。如，1919年9月13日夜，“寒云主人袁克文及伶界夏月珊为安徽水灾助赈事，假座城内九亩地大境路新舞台演剧筹款。”当时“除特厢特厅等卖满座外，各客座左右前后隙地亦均为之满。”而且舞台的“右花楼为武进盛泽臣包定，左花楼为南洋简照南包定，遥遥对峙，足代表我国中部南部两方面之雄富”。由于是袁克文出演，所以“卖座之资逾两千数百金。”演出现场“苟其奏演时座中击节声不绝。台下有三种声，一拍手、二叫好、三起哄兴之态。实平时不能多见”[④]。袁克文虽然是票友，但是他的艺术造诣以及受到人们的追捧程度还是比较高的，演出结果自然比较成功。后来“自1929年至1930年，袁克文曾在津参加为林墨卿创建广智新楼，为孙菊仙修贡院筹款，为私立慈惠小学和西开普济平民学校建校集款等”义务戏[⑤]。

总之，“票友作为观众的核心力量”[⑥]，他们的存在对提高观众的欣赏水平和提高演员的表演艺术水平都起了促进的作用。票友出演与组织义务戏，从另一个侧面也可以作为近代城市民众的生活质量的一种考量。

三、剧种多样性

剧种的多样性是针对义务戏本体而言，多剧种的演出使得义务戏更容易深入社会实际，也更容易引发民众对它的关注和热情，同时也是地区性差异的一种体现。由于京、津、沪三地的近代戏剧市场中京剧作为主导剧种的存在，笔者在本小节中的探讨就着重分为两个方面进行梳理。

---

① 转引自徐建雄：《近代上海的京剧票友、票房（1911——1949）》，《史林》2006年第4期。

② 邹越：《传统与摩登的融合——民国时期上海的票友及票社》，《文化遗产》2008年第2期。

③ 关于他的事迹历史上记载很多，戏曲著作方面有么书仪的《晚清戏曲的变革》中已经有了很多的介绍，这里不再赘述。

④ 《寒云主人演剧助赈记》，《申报》，1919年9月14日，第3张第11版。

⑤ 中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料委员会编：《天津文史资料选辑》（第99辑），天津人民出版社2003年版，第191页。

⑥ 北京市艺术研究所，上海艺术研究所：《中国京剧史（上卷）》，中国戏剧出版社1990年版，第124页。

（一）京剧主导

清末以后，戏曲舞台的很大一部分被京剧所占据。京剧的走强、成熟与义务戏的发展成正相关的联系。义务戏诞生后，二者可以说是相辅相成的关系。“京剧”的最早称谓是1876年谭鑫培赴沪演出，《申报》报载这一事实而称呼提及的。自京剧南下后，沪上的徽剧逐渐让位于京剧，由京徽同班同台走向了化徽为京的地步。以后不管在上海，还是原先就植根的北京及天津，京剧的影响力越来越大。以至于上海对于京剧的追捧和改良使得“海派京剧”也成为京剧历史上乃至近代历史上一个很重要的文化现象。同时北京——天津——上海这一条戏剧演艺流通的路线，越来越担负起繁荣戏剧市场的重任，越来越具有影响全国的辐射力量。

不管在京津还是在上海，京剧的繁荣也是喜好中国传统戏剧的人士追捧的结果。也正是拥有了广泛的群众基础，才会让义务戏成为市民生活不可缺少的一个部分。义务戏演出的剧目、演出的艺人中也大多以京剧剧种为主、京剧流派为主。活跃在前台的艺人如谭鑫培、梅兰芳、尚小云、程砚秋、王瑶卿、杨小楼、余叔岩等等都是著名的京剧艺术家，他们的艺术造诣在义务戏这个大舞台上也得到了锤炼和展示。京剧作为义务戏的主要演出剧种既反映出京剧在近代的发展和繁荣，也反映出该时期民众社会娱乐生活的一个面相。同时也是“寓慈善于欣赏、寓公益于娱乐”这种一举多得的义务戏较强生命力的体现。京剧的主体性主要表现在三个方面：第一是演出的剧目多为京剧剧目。如1922年12月30晚7时，天津的梨园界为浙江水灾急赈会，假座南市荣业大街广和楼戏园，出演义务戏。“第一日，闻是晚，戏目第一幕为茅蓉生、姚承舜之《鸿鸾喜》。第二幕为枫林居士之《桑园寄子》。第三幕为张紫宸之《问樵闹府》。第四幕为王又荃枫林居士、石良枕之《黄鹤楼》。第五幕为李吉瑞之《独木关》。第六幕为刘叔度之《华容道》。第七幕为王颂臣之《洪洋洞带盗骨》。第八幕为卧云居士与王华甫之《钓金龟》。第九幕为蒋君稼、郭仲衡之《汾河湾》。戏有九幕之多，扮演者多为京津名角客串”[①]。剧目全为京剧。笔者粗略地统计，此类演出的京剧剧目主要有：《霸王别姬》、《战蒲关》、《捉放曹》、《连环计》、《战宛城》、《群英会》、《临江会》、《借东风》、《华容道》、《定军山》、《空城计》、《斩马谡》、《桑园寄子》、《麒麟阁》、《柳迎春》、《独木关》、《贵妃醉酒》、《打金枝》、《红鬃烈马》、《龙虎斗》、《双锁山》、《金沙滩》、《李陵碑》、《清宫册》、《三岔口》、《天女散花》、《坐宫》、《二进宫》、《金牌调寇》、《红拂传》、《青石山》、《岳母刺字》、《四

[①] 《演剧助赈》，《益世报》（天津版），1926年12月19日。

郎探母》、《荷珠配》、《乌龙院》、《马殿》、《八腊庙》等，这些都是比较经典的京剧剧目。除此之外，演出的京剧戏码之中还有一些是排演的新戏，如《赵氏孤儿》、《状元媒》、《雁荡山》、《一缕麻》、《邓霞姑》、《十五贯》、《响马传》等等；第二是参加义务戏的演员基本上是以京剧艺人为最多。北京的谭鑫培、汪桂芬、田际云、丁至云、余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯、李洪春、许荫棠、荀慧生、梅兰芳、程砚秋、尚小云、王瑶卿、时慧宝、孟小冬、郝寿臣等，上海的夏月珊、夏月润、潘月樵、周信芳、汪笑侬、赵如泉、常春恒、林树森、盖叫天、郑法祥、张翼鹏、冯子和等，天津的孙菊仙、李吉瑞、王又宸、刘赶三、侯喜瑞、马德成等等全都是京剧艺人出身。京剧艺人们出演义务戏相当热心，正如荀慧生的日记中所述“关注贫民百姓，是吾等的责任”。同时“在‘四大名旦’称谓确立后，他们四人曾共同参加了一些义务戏的演出”。“著名编剧翁偶虹这样说：‘从1928年以后，义务戏即由四大名旦、三大须生(即余叔岩、高庆奎、马连良)共撑局面’。”[①]第三是组织义务戏演出的戏剧班社多为京剧班社。如，北京的崇雅社斌庆社、荣春社、鸣春社，天津的稽古社、鹤鸣社、奎德社等等纯粹的京剧班社都举办或者参加义务戏。除此之外，戏剧剧场舞台也都承应京剧的演出。特别是上海，由于舞台剧场本身就包括演出班底（以京剧居多），因此往往使得京剧的演出相对的便捷与发达。如1921年12月，“鲁浙水灾急赈会，近因筹款助赈，假座新舞台九班义务合演妙剧三日”，并说：“观者更为拥挤，客串寒云之《惨赌》，金碧艳之《千金一笑》等，皆甚优美，尤以《惨赌》为佳。其余各剧，如芙蓉草之《天女散花》、赵君玉之《贵妃醉酒》、李春来之《白水滩》等”[②]。组织者通过舞台剧场，合多家班社进行演出，效果更加明显。

同时不得不否认，由于义务戏的剧目大多以传统剧目居多，因此一些人就倡言将社会中的事实或现象大量排演成剧，登上舞台。其实这样的改革呼声从清末民初就十分的高涨，但是义务戏力求为了募集更多的款项，演出内容中占绝大多数的内容还是京剧艺人的拿手好戏，新的有较大影响力的剧目，并流传很久、很广的相对不多。特别是在演剧赈灾方面，就更加突出。因此有人就认为：“演剧既算不是为赈济，我们平时也总看得戏的，而且看戏也不总是为了享乐。我们既不否认戏剧有教育大众的意义，那么戏剧至少于我们的生活总有多少影响”。接着便说：“但是只可惜名义上虽然是‘演剧赈灾’，而剧的内容却半点‘灾’情都没有了。因为观众看后依然是毫无所感的，原因就在于他

[①] 李伶伶：《荀慧生全传》，中国青年出版社2010年版，第458页。
[②] 《鲁浙水灾急赈会续演剧助赈》，《申报》，1921年12月28日，第3张第11版。

们和寻常看戏并没有两样”[①]。这样的认知与诉求体现出民众对于义务戏的一种期待和表达。突破剧种、突破内容的限制与约束也成为义务戏发展演变过程中必须注意的一环。

（二）其他剧种

义务戏的演出剧种虽然主要是京剧，但是观众喜好的差别、地方剧种的生命力、艺人演出的差异等因素使得其他类别的剧种也参与到演出中来。由于北京的京剧艺术在梨园界处于一枝独秀的地位，相比之下使得其他类别的剧种在津、沪特别是在上海表现较为明显。上海的沪剧申曲就是例子，1936 年“黄金义务戏将自夏历 11 月 20 日至 12 月 20 日为止，其中 21 至 27 日将由施春轩、王筱新、筱文滨、刘子云等四档申曲会串”[②]。其中提及的施春轩、王筱新、刘子云等人就是民国时期沪剧申曲的著名艺术家。同时粤剧在上海的出演相对来说也比较突出。典型事例，如，1919 年便有粤伶李雪芳助赈鄂灾。《申报》的报道较多，首先是组织者沈敦和、朱葆三、劳敬修等为骨干成员的湖北义赈会发布启文。开篇便说：“鄂省水灾重大，现在又值严寒，灾黎无衣，情属可怜。兹承粤东群芳艳影班名伶之李雪芳女士暨全班女艺员慨念鄂灾，于阳历十月初十日在北四川路虬江桥戏院演剧一宵，担任义务。所售戏资悉充鄂赈。”接着说“李雪芳负时下盛名，前在粤时曾为粮食救济会演剧助糶，存活甚众。其热心公益实为不可多得。”介绍完李雪芳的具体情况后，又说：“现因期满返粤特为鄂灾演其生平杰作之佳剧，诚为难得之机。”最后呼吁：“务祈各界善士、闺秀、名媛联袂偕来以襄义举，既可极视听之娱又可救灾黎之命，一举两得，亦何乐而不为耶？”[③]紧接着，是年 11 月 28 日，《申报》第三张第 10 版还展出了湖北义赈会题赠粤女伶李雪芳演剧纪念的大幅照片。后来还发布了这次助赈的后记，同时还附录了本次的募款情况。提到：“是夕，设有慈善特座为盛频臣以五百元购得，并有席立功、龚子渔劝募汇丰银行捐银两千元，杨小川劝募香港华商总会一千元。至一旬钟闭幕，车水马龙，颇为热闹”[④]。湖北义赈会作为办理慈善事业的团体通过粤剧义务戏的演出，既体现了粤剧的影响力，也为自己办理慈善事业募集了善款并扩大了自身的知名度。

同时除了通过慈善团体来举办之外，粤剧艺人、班社团体也会组织义务粤剧演出，如 1931 年，全国发生了大水灾，天津市粤剧界的艺人们就组织义务戏来共同募款赈灾。

---

① 《闲话：演剧助赈》，《申报》，1935 年 9 月 30 日，本埠增刊第 1 张。
② 《剧讯》，《影与戏》1936 年第 1 卷第 3 期第 42 页。
③ 《第一女名伶李雪芳演剧助赈鄂灾》，《申报》，1919 年 11 月 27 日，第 1 张第 2 版。
④ 《湖北义赈会演剧助赈记》，《申报》，1919 年 12 月 1 日，第 3 张第 11 版。

“于九月五、六两晚，演唱水灾义务戏，地址已假定新新戏院，戏目第一晚为《荒城剑侣》及《西蓬击掌》，皆为古装剧。第二日为《拉车被辱》及《举狮观图》，前者为滑稽剧，后者为古装剧，皆系粤剧中之佳作”[①]。与此同时，面对灾害，上海的“粤剧永寿年班白玉堂、千里驹、李云农等，兹以各省近日屡患水灾，特与上海伶界联合会商议筹赈办法。伶界联合会林树森、周筱卿、杨慧侬等为普遍救济灾民起见，亦愿意与永寿年班合作，会串义务戏，将售资所得，悉数充济灾民”[②]。其中“会串义务戏”就是多剧种联合演出的意思。“会串义务戏”的例子也不少，比如1934年，上海的中华慈幼协会，为实施“幼慈救济事业，救济浪童与受压迫之女子起见，决筹设小规模之教养院及投诉收容所。此项经费筹措，闻该会已决定举行慈幼剧会劝募”，并决定6月3日起“连演三日，至十五日止。券资分三元、五元、五十元三种，除商得永安公司之永安荣社表演义务粤剧外，并由杜月笙、张啸林两君担任请得名伶小达子等登台表演，而杜、张两夫人亦登台客串。三日之剧目：为十三日粤剧《当炉报》（永安乐社主演）、京剧《刀劈三关》（杜夫人主演）、秦腔《三娘教子》（张夫人、小达子主演）；十四日粤剧《乱世鸳鸯》（永安乐社主演）、京剧《吊金龟》（杜夫人主演）、秦腔《桑园会》（张夫人、小达子主演）；十五日粤剧《山东响马》（永安乐社主演）、京剧《回龙阁》（杜夫人主演）、秦腔《回荆州》（张夫人、小达子主演），其中回龙阁一剧，由北平名票华慧麟女士饰代战公主、卢夫人饰薛平贵、杜夫人饰宝川”[③]。由材料可见多剧种（京剧、粤剧、秦腔），名票名角联袂出演已经成为会串义务戏不可或缺的内容。这既体现出地方戏在民国时期的成长，也表现出义务戏良好的运作态势，同时还体现了民国时期民众娱乐生活的差异性。

四、民间主体性

义务戏还有一个重要的属性是它以民间慈善公益力量作为支撑。近代民间的慈善力量逐渐兴起。义务戏就是民间慈善公益力量主导下的一种戏剧演出形态。从义务戏的最初诞生到全面抗战的爆发，它的发展历程都离不开民间慈善公益力量的促动与支持。

（一）民间为主导

义务戏的组织者，不管是梨园界的行业公会还是其他的社会团体，不管是演出艺人还是社会名流，几乎全部来自民间慈善公益力量。参与者的主体人群不管是绅商善士、

① 《津市各界踊跃救灾》，《益世报》（天津版），1931年8月27日。
② 《伶界热心筹济灾民》，《申报》，1931年8月6日，第4版。
③ 《慈幼协会演剧筹款设教养院》，《申报》，1934年6月7日，第3张第11版。

票友戏迷还是广大的民众百姓，几乎都不带有政府力量的痕迹。商人的参与更值得注意。其实早在1911年的天津，商人的参与就已经十分活跃。《大公报》记载“湖北变乱，市面奇窘，兼以时届隆冬，津郡城厢内外鳏寡孤独以及老弱残疾之人，势必饥寒交迫，失业流氓到处皆是，实堪悯恻。”面对此情，天津的缙绅、商董[①]“特约同仁演戏助赈，已与各界发起人商定，于本月十三日晚在奥租界东天仙，十四日晚在日租界下天仙，准演新戏，所得戏资全归赈济”[②]。在这样的情况下，缙绅、商人与民众的助善热情被很好的调动起来，而商人的参与有力地保证了善款的来源。又如1935年，长江流域发生了大的水灾[③]。面对灾情，上海的“大舞台、天蟾舞台、共舞台、黄金戏院、各园园主暨伶界联合会，自动于上月三十日假座康记大舞台合演义务助赈戏一天。”最后，“计共售净洋一千八百三十元六角四分，除去开支二百五十元外，净存大洋一千五百八十元六角四分。”最后，“即有本埠云南路上海筹募各省水灾义赈会常务理事杜月笙先生转交该会，速汇灾区赈济”[④]。从这一个实例可以看出，完全是民间的力量在主导着慈善事业的开展，至少从经费的来源以及管理规划上看，没有显示出一点主政者的因素。就上海的义务戏来看，其实在一定的程度上证明了“对慈善活动给予支持，并积极参与的主体，正是上海市民”这样的说法[⑤]。我们也可以通过《申报》的特刊广告进行直观的了解，其中民间团体、知名人士以及艺人等被很好地展现出来。如下图所示：

[①]缙绅、商董发起人：李星北、阎俊卿、汪春斋、方药雨、李捷三、顾梦臣、宁星普、王松樵、张月丹、郑省三、徐少文、彭禹门；赞成人：张敬元、鹿允卿、王竹林、王瀛孙、刘仲誉、杜筱琴、刘丹甫；各园名角发起人：时惠宝、尚和玉、张雅樵、刘鸿升、张玉顺、赵广顺、白文奎、九阵风、陈善堂、高福安、刘永奎、张吉林；赞成人：张黑、陈文起、马长奎、小达子、刘凤樵、赵东升、王德山、吴望芳、李长山、王芝玉、梅荣斋、薛凤池、吴彩霞、张春荣、姚长海、李吉瑞；各园坤角赞成人：王克琴、刘喜奎、张桂林、小香水、小菊芬、小翠喜、金月梅、张凤仙、姜桂喜、小兰英、小荣福、金玉兰。

[②] 《演戏助赈》，《大公报》（天津版），1911年12月28日，第6版。

[③] 有关此次水灾的详情，民国时期陈赓绪在《江汉水灾视察记》（《近代史资料·第67辑》收录）一文中进行了报道。

[④] 《伶界演剧助赈成绩》，《申报》，1935年11月1日，第3张第11版。

[⑤] 徐姓民：《上海市民社会史论》，上海文汇出版社2007年版，第244页。

图 3-3 《申报》刊登义务戏广告

资料来源：《申报》（本埠增刊）1933 年 12 月 31 日第 9 版

假如这样的事例是宏观视野的话，那么单个艺人的慈善努力便是微观的考察。《申报》上也提及程砚秋，说“程砚秋等六十余人，于昨乘轮船抵渝，定十二夜起演剧两周，据程云所得悉数赈灾”[①]，同样是民间的助善。

可以说，义务戏所包含的民间慈善力量主要体现在梨园界的艺人（包含票友界）、民间色彩为主的结社团体、报馆报社、社会民众个人等等。同时它们并不是孤立的，而是共同合作、发挥出最大效应。比较有代表性的是赈灾的义务戏，一般的运作模式是办理救灾的慈善团体与梨园公会或者艺人班社进行商议，确定戏码与日期后，假座某个舞台进行演出，通过派发或者正常的售票售得的票款，统一缴到相关的机关办理赈济。在这个过程中，报纸媒介一般也都会积极地报道并呼吁捐款并宣传义举。如 1921 年 9 月，

① 《程砚秋等到渝定期筹款赈款》，《申报》，1936 年 5 月 10 日，第 2 张第 8 版。

天津急赈会“因苏、浙、皖、鲁洪水为患，灾民流离，哀鸿遍野，惨不忍闻。同人等为筹办赈款起见，商同正乐育化会，特于阴历九月初一、初二、初三，假座大舞台，筹办江苏、浙江、安徽、山东四省义务戏三日。所得戏资，除开销外，尽数汇交四省，充作急赈，以襄善举”[①]。此次义务戏的发起人如张亦湘、方药雨、郭芸夫、姒继先、杨敬林、刘俊卿、曹秉权等[②]，基本上都是当时天津的名人或者在全国都有影响力，由此我们可以发现民间慈善力量举办义务戏的群策群力。

（二）资金取用的民间性

义务戏的资金来源及服务对象上是来自民间、用之于民间。一般情况下，组织者发起义务戏，主要通过出售票券，募集来自观众所支付的资金及其他捐献所得，并直接将最终所剩余的金额汇至办理慈善事业的机构，最终转至需要扶助的地方。中间资金环节的监管完全属于慈善机构的管理与运作。同时在许多情况下，组织者还通过报纸刊登“征信录”的方式来向社会民众表示信用。典型的事例，如，《申报》于1928年9月记载上海市华洋义赈会的登报鸣谢说：“蒋伯器、黄金荣、杜月笙、张啸林、王晓籁诸公怜念粤灾惨重，举行义务演剧筹款赈济，并承共舞台假座各名票友加入以及男女演员热忱辅助暨各界鼎力匡襄，谨代百粤灾黎竭诚申谢。”接着还说：“计此次义举本会因有未销剧券送到捐款者收入洋二千一百五十元（前于第八次捐款报告登鸣谢），直接收入券资洋一千六百六十八元。又蒙王晓籁先生转交洋一千五百三十三元，统共收入洋五千三百五十元悉数解往广州散放灾区”[③]。然后还将此次的捐款人及捐款数额进行列举以示信用：蒋伯器、黄金荣、杜月笙、张啸林、王晓籁诸君举行演剧筹助粤赈共洋五千三百五十元细数分志如下：

---

① 《急赈会演义务戏助赈》，《益世报》（天津版），1921年9月28日。

②其他人员还有：王彦侯、陆梦孚、齐裴章、叶星海、严焦铭、吕幼才、宋峻崎、杨庆明、杨青甫、姬吟愚、赵近宸、周寅初、王伯辰、丁振芝、王品南、周弼辰、赵润泉、刘岐山、陈泽久、朱富庭、德寿松；赞成人：李桂春、李吉瑞、杨瑞亭、马兰亭、黄润卿、赵趾斋、刘永奎、邓兰卿等。

③ 《申报》，1928年9月5日，第2张第7版。

表 3—3 上海市华洋义赈会致谢捐款人及捐款数额表

名称	捐款数
王晓籁	1532 元
粤侨商业联合会	488 元
陈炳谦	200 元
陆维镛	200 元
王一亭	200 元
宋汉章	100 元
黄楚九	100 元
潘登波	100 元
朱子奎	50 元
袁履登	40 元
严成德	40 元
姚子仑	38 元
石芝坤	22 元
虞洽卿	20 元
王骏生	20 元
陈良玉	20 元
劳敬修	20 元
陈翊庭	10 元
潮州会馆	2000 元
广肇公所	100 元
顾吉生	50 元

资料来源：该表根据 1928 年 9 月 5 日星期三《申报》第二张第 7 版所载内容而制

可见在义务出演的情况下，艺人贡献、寓捐于赏、聚沙成塔、可谓一举多得。又如，1910 年的《大公报》还有记载说“北京各戏园，文明、广德、同乐、三庆、庆乐、中和、福寿、燕喜、天乐、吉祥、丹桂、西安、同益、春仙十四家，每月均有提捐赞助龙泉孤儿院的经费。今知上月份统计，共同协赞一千三百二十四吊八百文。”接着报人

评价说："孤儿院每月有这赞助的款，全活孤儿不少，可称大公益"[①]。同时笔者还在《益世报》的报道中发现了一份收支报告，提及"大直沽志修堂公所之慈善小学校，日前演义务戏筹款四日，结果闻除开销之外，净得洋六百三十元之谱"[②]。该校寄来收支报告具体情形如下表所示：

表 3—4 慈善小学校举办义务戏收支报告清单

收项（元）	支项（元）	合计（元）
戏票洋　986.25	前台　66	
紫竹林起卸行　50	后台　235.76	
沈荫卿先生　20	汽车费　78	
东发顺米庄　20	饭费　65	
义聚永酒店　15	杂项　66.95	
三义庄街村公所 10		
陈子臣先生　10		
李云先生　10		
钱子彬先生　5		
孙德永先生　5		
石文奎先生　5		
义丰和酒店　3		
同兴和酒店　2		
1141.25	511.75	629.5

资料来源：根据《津埠游艺界所闻见——慈善学校演戏所得》，《益世报》1929 年 5 月 26 日所载而制

透过征信录来看，慈善小学校通过义务戏来筹集款项补助学校的社会捐献行为，完全是民间社会的自主行为，而且从资金管理上做到了明晰化。总之，通过义务戏将民众捐助的资金直接面向需要帮助的地方，取之于民、用之于民，解灾民一时之困，解学校一时之需，解贫民大众一时之苦，体现了义务戏追求慈善公益的精髓。

① 《协赞公益》，《大公报》（天津版），1910 年 7 月 1 日，第 7 版。
② 《津埠游艺界所闻见——慈善学校演戏所得》，《益世报》（天津版），1929 年 5 月 26 日。

（三）政府的角色

政府在义务戏中所扮演的角色比较微妙。也有材料显示政府力量在义务戏的演出活动中所参与的作用，比如说派出警察提供安全保护。例如，北平市公安局1934年1月8日至14日的“要牍录由”中记载“北平宪兵司令部、卫戍司令部副官处，演唱坤伶义务戏请派队弹压”[①]。部分政府工作人员在开演之前也发表过演讲表示支持。例如，1917年京津地区发生水灾，“由广东音乐会发起筹演义务戏助赈”，“杨处长除派警保护外，复亲临场演说”[②]。甚至还有政府免除义务戏税金的情况。如1930年6月，上海的燕居雅集票房同陕灾急赈会商议，就陕西的灾情义务演剧，所得款项一并救灾。急赈会就向社会局申请演出事由以备案。上海市社会局致函陕灾急赈会，准许燕居雅集票房演剧助赈呈请备案，同时还致函公安局，提及“准免一切捐税，相应函达”[③]。除了上述政府力量的参与及努力外，笔者还发现了政府力量直接办理义务戏的情况，主要表现在两个方面：第一是由政府官员直接发起。例如，1921年“苏省秋收歉薄，灾荒已成。瞬届隆冬，灾民嗷嗷待哺。”淞沪警察厅长徐辅州与上海市经董陆文麓往来函商办法，提及“何护军使悯此灾黎，不忍坐视。特提议邀请诸君发起，假新舞台约集名伶演唱义务戏三夜，筹款助赈以资救济”[④]。在这样的情况下，政府官员出面办理义务戏，是政府力量的积极一面；第二是有政府出面直接办理义务戏。比较有代表性的例子。如，1931年全国大部分范围内发生了较大的水灾，天津市政府面对空前的灾害，积极开展劝募工作，并把举办义务戏作为重要的募款手段。《益世报》记载天津市成立水灾救济会规定的募款办法中便有“演义务戏”[⑤]。有时政府也把义务戏作为战争筹饷、慰劳军士的手段，如1929年南京市社会局，特“假座府东街大舞台，开演募捐义务戏两天，将所得券资，悉数购物送往前线，实行慰劳各将士。”而且“券资定为一元、二元、三元三种”[⑥]。而当时南京市社会局在调查粮食的平均价格的时候，其中“苞米，每石五元”，“高级白籼，每石十一元”[⑦]。可见，政府举办义务戏的票价还是不便宜的。

但是实际上政府直接办理义务戏的情形比较民间力量的自发组织还是很少。一般情况下，政府都是提供一些积极的支持而已。这点可从北平市社会局局长雷嗣尚于1937

① 《北平市政公报》，1934年第231期。
② 《北郑水灾赈款义务戏改期广告》，《大公报》（天津版），1912年8月7日。
③ 《上海市政公报》，1930年第52期，第6页。
④ 《官绅演戏筹赈志》，《申报》，1921年10月15日，第4张第14版。
⑤ 《市救济会昨开第二次全体委员会决先集六万元汇交朱庆澜》，《益世报》（天津版），1931年8月30日。
⑥ 《筹备演剧募捐》，《首都市政公报》，1929年第49期，第12页。
⑦ 《调查批发物资平均价格》，《首都市政公报》，1929年第49期，第12页。

年 3 月 24 日给北平市私立普励学校的一份指令中清晰看出这样的情形，命令说“据呈四月三日邀听涛社票友在中和戏院演唱义务夜戏一场，筹款修垫操场、添置体育器械各节准予备案。”而社会局转函给警察局和财政局的文电将这一事情讲的更加明白，文电记载说北平市私立小学“西院操场面积约合一百五十余方丈。近因年久失修，浮土过重。本校与打磨厂小学合用此场。两校共计不下八九百儿童，终日在操场呼吸，与生理卫生危害甚大。现值教育部注重提倡体育之际，此场实不堪用，运动器械亦嫌太少。并于本年一月十三日经均局督学涨肇基临校视察，认为有急修之必要。即行招商，估计全场用黄土垫厚轧实五寸需银四百八十余元，并设械器井一座需银一百元左右，连同安设三组滑梯、两运助梯、单双杠、轩轾板等运动器械需银一百三十余元，并挪移厕所内男女厕所需银百余元，共需银八百数十余元。”再介绍完具体的情形后，说“除动用校存、局发补助建筑费一百六十八元外，不敷甚巨。经本校董事会会议筹思再四，值此金融紧迫之际，捐款实属不易。”于是经该校“董事长鲁彬儒提议约请本市听涛票社全体票友演唱义务夜戏一台为之筹款建设。如不敷时，再行设法补偿，兹定于本年四月三日在前门外粮食店中和戏院由下午六时起至夜一时半止演唱义务夜戏一台。”最后说“除指令准予备案外，相应函请查照免一切捐税并饬区派警弹压为荷”[①]。笔者大篇幅引出社会局的文电就是为了明了在这个过程中政府所扮演的相对努力的角色，而其具体作为也就是所谓的免捐、派警弹压而已。教育局下拨的教育金额完全不能够满足建设的需求，义务戏却成为一种最好的筹款办法。

尽管政府也表现出了一些积极扶持的一面，但是从总体上看，政府力量在义务戏的发展中表现出的却是支持与控制的胶着。也就是说政府力量并没有在义务戏的演出中承担主导的角色。就连男女同台演出的方面也保持着比较强的控制功能。例如 1930 年 1 月，北平市公安局呈请北平市政府提及男女同台演出事，先说斌庆社的呈文：“窃据广德楼姜全海、斌庆社、俞振庭等合词，呈称迭次应演游艺、义务戏与诸女伶同献一幕，秩序整严，毫无紊状。蓋风气既顷于男女平等之新潮社会即能各守规则。敝社有鉴于此，拟于一月三十一日起，斌庆社加演坤伶在广德楼合演以应革新之风，请鉴核批示等情。”然后公安局认为“查现值革新之际，凡百团体均无性别之限制，戏剧亦为艺术团体之一，男女合演，辽、津等处早经实行，近日义务戏剧亦闻有合演情事，其内部管理方法，尚属严整，并未发生窒碍。”于是“据呈前情，拟准予暂行试办，除批示外，理合呈报鉴

[①]“命令、文电”栏，《北平市市政公报》，1937 年第 401 期。

核备案。”接着市政府令公安局“呈悉既经该局批准应准暂行试办，仍仰随时派员考察，以维风纪”[①]。三十年代，北京梨园行的义务戏演出已经相当的成熟与繁荣，但是男女同台演出依然需要政府部门的许可，同时政府还要求“暂行试办”、“随时派员考察”。可见政府的控制还是比较严格的。

同时笔者还认为政府对义务戏的管理功能更多体现为控制功能，也就是说政府还面向义务戏演出抽税以及政府始终保留对于义务戏演出的行政审批许可的权利，这些主要表现在以下方面：第一，从严限制甚至禁止义务戏的演出。如，当时的北平市政府于1933年向国民政府行政院呈请的年度预定行政计划书中曾记载，“本市私立各学校及慈善团体往往以经费困难或办理救济事项为名，呈请举办游艺会及义务戏藉资筹款补助。”接着便说：“本年拟照定章从严限制，非办有成绩及实系必要者不准举办，以杜流弊”[②]。作为年度计划的一部分，政府这样做只能削弱义务戏的实际效果与影响力，明显对于义务戏的演出不利；第二，面向演出征税。义务戏是慈善公益的演出活动，但是政府依然保有向义务戏征税的权利。以北京市为例，“本市各种捐税大部分沿袭前京师工巡局暨左右翼税局之旧制征收名目。各种捐税名称……公益捐、戏艺捐、乐户及妓捐，以上有财政局经收；娱乐场弹压费、娱乐场慈善捐由公安局经收；广告捐……由工务局经收”[③]。也就是说，北京市政府一直保有对义务戏的征税权利，而且这种征税的还要三个政府部门协同。一场义务戏的演出，在没有向政府部门争取免税的情况下，需要向政府部门缴取公益捐、戏艺捐、娱乐场弹压费、娱乐场慈善捐、广告捐。在这样的生态下，义务戏的演出活动只能受到压制与约束。可幸的是，后来北平市政府于1934年整理并颁布了新的征收细则，使得办理慈善事业的娱乐场慈善捐、公益捐等苛细的名目得到废除。但是不可否认的是征收捐税其实已经持续了相当长的时间。就北京一地来看，“民国北京戏剧税制的一些近代性变迁并未带来赋税负担的减轻”[④]；第三，对义务戏演出内容以及时间的限制，而且一直享有准许演出的行政权利。政府对演出内容的限制主要体现在对剧目的严格审查。比如说，南京市政府认为南京的娱乐场所为数甚多，所演戏剧、迷信较多、漫无限制，有伤社会风化。根据市教育局拟定的准演戏目，其中第一期为170多部，第二期为150部。函请警察厅令各场所遵照，并“逐日送局申请审查剧目，分别

[①]《北平市市政公报》，1930年第31期第11页。
[②]《北平市市政公报》，1933年第269期。
[③]《北平市市政公报》，1933年第269期。
[④] 陈赓：《1912—1937年北京戏剧税捐研究》，《戏剧（中央戏剧学院学报）》2013年第4期。

详加考核”[①]。汉口市[②]也一样，1936 年 6 月，汉口市以普字第 802 号通令各戏场义务演剧募款需申请备案。1937 年，汉口市长吴国桢又通令各场院嗣后对于募捐务照法令办理。“令汉口市警察局、戏剧审查委员会、剧场业同业公会、各影戏院、各游艺场、各戏场，遇有假座演剧募捐者，应先验明本府许可登记，方得准演”[③]。当时的北京市也一样，1933 年“将所有新旧戏剧，令饬主管局逐一审查，分别准演、禁演详加规定，并令饬各剧场演唱夜戏规定冬季以七时至十一时半为限，春夏季以七时半至十二时为限”[④]。限制夜戏的时间在一定程度上就限制了义务夜戏的演出。虽然政府对剧目的审查是出于禁止淫戏或者其他因素的考虑，但是对于整个戏剧市场的控制不可避免会对义务戏的演出生态产生约束与影响。

五、小结

通过本章的论述，笔者认为慈善公益性作为义务戏最重要的内在属性，既是它深得民众支持的重要原因，也是它能够蓬勃发展的主要决定因素；社会网络性则是义务戏在近世能够得以支撑和繁荣的重要方面。离开了社会团体的参与、戏剧艺人的出演、社会名流的提携、报业传媒的推动乃至票友的积极互动，义务戏的发展会受到较大的制约，甚至某种程度上会停滞不前；剧种的多样性主要是针对义务戏这一种演出的“舞台”而言，“舞台”上剧种的多彩也是“舞台”生命力的见证；民间慈善公益力量的主体性是与政府力量参与义务戏的演出形态相对而言，义务戏的发展从诞生之初就植根于民间慈善公益的力量之中，撇开了民间慈善公益的力量和热心，义务戏就失去了它的本相，就会成为无源之水；总体而言，多位一体的建构总体上保证了义务戏的发展，也促进了义务戏的繁荣。

① 《公布准演戏剧》，《首都市政公报》，1930 年第 56 期，第 6 页。
② 即今天的武汉市。
③ 《湖北省政府公报》，1937 年第 337 期，第 10 页。
④ “专载”，《北平市市政公报》，1933 年第 269 期。

第四章　对义务戏的评价

义务戏作为传统戏剧在近世社会变迁中诞生的演艺载体，作为近世新兴的一种以慈善公益为意旨的演出形式。对于它的评价，笔者考虑从以下几个方面给予关照。

一、慈善公益的作用

不管是在常规社会形态下的演出，还是在灾害、战争情况下的表现形式，义务戏的主旨及意蕴统统都可以划归为慈善公益的范畴。在灾情严重、饥民遍野的情形中，正如《申报》中呼吁："救灾即救命，多捐一文钱，多救一条命"[①]，义务戏带给世人特别是灾民的并不是乱世悲剧，而是一份份及时的帮助。名角为首、带团演出，艺人们风尘仆仆，献身公益。就在全面爆发抗战的前几天，民族危机空前严重的前夜，程砚秋还到太原"将应各界请演义剧助赈"[②]。在战争的情况下，特别是民族战争的情形中，义务戏则更多地表现为献身民族公益、挽救民族危亡的壮举。

同时义务戏的运作模式也是近世民间慈善公益力量的一个缩影。从行业的内部救助到行业外的扶贫救弱，从筹款助学到救助灾黎，从难民安置到抗战募捐，义务戏都没有面对困难、挫折而停滞，相反，集众人之力来襄助穷黎、合众善之心以救济贫弱，成为义务演出之所以成为"义务"戏的本质追求。义务戏内化的慈善公益精神，通过本身这种良好的运作模式，在吸引广大民众积极行善、践行实际行动的同时，也在一定程度上将慈善公益的氛围传播开来。"寓善心以欣赏"，可以说这是一种饱含生命力的行善模式。"积少成多"、"聚沙成塔"，正是民间慈善之心的点滴汇聚才使整个社会的良性循环得以顺畅的代谢。

对比其他的募款手段，义务戏既是内生性的传统文化发挥现代慈善精神的表现，也是集娱乐性与慈善公益事业于一体的绝佳方式。民众在欣赏传统戏剧的同时，不自觉地参与到慈善公益中来，既娱乐了自己，也帮助了他人，同时也使得办理慈善公益的理念深入人心。义务戏在吸引观众关注戏曲演出的同时，也加深了社会公众对于慈善事业的参与与认知。从这个意义来说，义务戏还一定程度上在近世以来逐渐形成的"教养并重"慈善公益理念之外，额外的开辟了另外一种"寓乐于善"的慈善演艺模式与理念。而且

① "专电"，《申报》，1935年11月1日，第3张第11版。
② 《程砚秋抵并演剧助赈》，《申报》，1937年7月4日，第3张。

这样的模式与理念一直延续，在近当代的历史上一直发挥着它应有的效力。

二、艺人的价值体现

梨园界本身就具有内部互助的传统，也不乏侠义热肠之士，譬如谭鑫培、田际云等。突破行业内部的局限，展现梨园界应有的社会价值；突破戏子、艺人下九流的传统氛围，改变社会已有的看法，也逐渐成为近代以来演艺界人士的一种身心驱动。随着传统社会向现代社会的转型，随着西方戏剧、新音乐的传播，随着戏剧改革浪潮的推进，梨园界藉传统的优势并凭借西方的演出方式，发艺人固有的恤邻之心、行善之意，透过义务戏将自身的价值完整地体现出来。与此同时，这在一定程度上也反作用地改变着社会对艺人群体的看法。虽然这是一个相当长时间的转变过程，但是艺人的努力是转变看法不可缺少的一环。程砚秋便说过“替梨园行多尽一些力，第一要紧的事情，就是要使社会认识我们这戏剧，不是‘小道，是‘大道’，不是‘玩意儿’，是‘正经事’”[①]。艺人的正视决定了艺人的定位，艺人的具体实践更让民众切身认知并觉悟到扭转传统看法的必要。“马连良对亲戚，对朋友都是一副热肠子。他演义务戏一向热心。有义务戏演出，只要人在北京，他是一定参加的，每年梨园公会演义务戏，更是当仁不让”[②]。从戏子艺人的无情无义到艺术家的感观变化，可以说义务戏在戏曲艺人良好形象的塑造以及广大民众的认可方面有着举足轻重的重要地位和作用。

义务戏对于戏曲艺人价值体现的作用还表现在通过义务戏这个“演艺舞台”推动着艺人们对于戏曲艺术的不断追求。将义务戏放在近代戏曲变革的历程中，可以发现义务戏从舞台艺术的精益求精到适应义务诉求编演新的剧目，从日间剧场的舞台演艺到夜时演艺的舞台塑造，从媚求达官贵人的艺术旨趣到适应广大民众的演艺追求，从独角单社的演出到名角群英荟萃的展现，每转变一步，艺人们都尽量将戏剧艺术追求到极致。义务戏这样的大舞台既提供了艺人们追求艺术价值的试验场，也促动着他们与时俱进地对本身的表演艺术给予不断的改革和重塑。

同时义务献演既促进了京、津、沪三地的艺术交流，也在一定程度上促进着梨园艺术走向鼎盛和繁荣。从另一个角度看，义务戏使得京、津、沪三地的艺人们、票友们不断磨合、切磋梨园艺术，使得剧、票两界不断的展开交流与配合，使得戏剧舞台的面貌也得到巨大的改观，最大程度上营造着梨园艺术的辉煌。单就京剧艺术而言，可以说“义

[①] 程砚秋：《致梨园公益会同人书》，《剧学月刊》，1932年第1卷第3期，第1页。
[②] 梅兰芳，马连良等著：《中国戏剧大师的命运》，作家出版社2006年版，第13页。

务戏一方面反映了京剧艺人济世救灾的义举，另一方面也为京剧名家荟萃一堂来促进京剧事业的发展和为戏剧爱好者一饱眼福创造机会”[①]。而这些都与艺人密不可分。

三、演剧抗战的作用

随着近世民族危机的严重，特别是在民国时期日本大肆入侵的时间里，在爱国主义精神的鼓舞下，义务戏顺应时代热潮，积极投入到抵抗侵略的行列之中，积聚社会力量、筹募款项为抵抗侵略服务。如 1932 年 9 月，上海地方协会鉴于“东北既受兵灾，又遭水患，难民众多，困难异常。”就开始“组织东北救济会设法救济，并于二十八、二十九、三十晚义务演剧，售资助赈。”同时演出中还有“《明朝平寇记》新剧，摹写前代故事，激发爱国热情。演员具极有名望之人，不惜牺牲时间为难民服务”[②]。

这样的事例不胜枚举。演艺界通过编写抵抗侵略的剧目并演出，最大程度上唤起民众的抵抗热情，发挥戏剧“教化育民”的作用，为挽救民族危亡贡献自己的力量。在民族危机、爆发战争的情形下，编演抵抗侵略的剧目出演并焕发抗战热情既是救亡的一部分，也是义务戏在战争形态下的一个表现。正所谓“从戏剧还没有成为戏剧的时代，它就是社会斗争最前卫的艺术。它是直接地不断地以理智的说服达到情绪的组织的一种艺术。它暗示、指摘、指斥、呼号、号召迫使群众走向一个行动。”“救亡前线的戏剧工作者要认清他们的两种任务：开展救亡运动和建立新的戏剧的基础”[③]。著名旦角艺人王瑶卿就通常出演义务戏，而且演出的剧目有很多都在表彰民族气节。他的代表作《花木兰》、《万里缘》、《江南捷》等剧便表现他的爱国之情，像《双挂帅》、《破洪州》、《延安关》、《金猛关》等剧也体现了他的爱国精神。最有代表性的义务戏演出剧目便是梅兰芳编演的《抗金兵》与《生死恨》。上海的著名艺人周信芳“不仅编演宣传抗战的剧目，还投身于抗日救亡的各种活动”[④]。“上海各界爱国同胞纷纷募捐慰问，周信芳率团演出《战蒲关》、《潞安州》等，鼓舞守军的士气。周信芳经常参加这样的慰问演出和义演”[⑤]，其中著名的剧目还有《文天祥》、《徽钦二帝》等等。同时，艺人还亲自以实际行动做出表率，抵抗侵略行径，直接拒绝为侵略者献演。如 1937 年，日本侵略占领北平，

[①] 从鸿奎：《二十世纪天津京剧的一鳞半爪》，《天津文史丛刊》（第七期），天津市文史研究馆 1987 年 8 月版，第 138 页。
[②] 《地方协会演剧助赈》，《申报》，1932 年 9 月 28 日，第 3 张第 11 版。
[③] 张庚：《戏剧与救亡运动》，《读书生活》，1936 年第 4 卷第 7 期，第 358 页。
[④] 中国艺术研究院戏曲研究所，《戏曲研究》编辑部编：《戏曲研究》（第 45 辑），文化艺术出版社 1993 年版，第 96 页。
[⑤] 贾志刚：《中国近代戏曲史》（下），文化艺术出版社 2011 年版，第 27 页。

日本人登门北平梨园公益会，企图组织梨园界唱捐献飞机的义务戏，派人找到程砚秋，他却“斩钉截铁地说：‘我不能给日本人唱义务戏，叫他们买飞机去炸中国人’”[①]。更被人熟知的便是梅兰芳闭演八年，蓄须明志，以抗拒侵略行为。随着抗战的进行，制定更加有效而且完备的演剧政策直接为抗战服务，已经成为时事之亟。时人不断的呼吁并表达自己的意见来为政府建言，如葛一虹便发表《战时演剧政策》[②]一文从十一个方面系统的阐述战时演剧政策应该注意的内容。后来，义务戏在全面抗战时期的作用就更加的直接和明显了。

四、社会风俗的改良

义务戏诞生以来，便与近世以降兴起的戏剧改良风潮相互作用。就义务戏诞生而言，便可窥见戏剧改良运动的些许影响。大而言之，义务戏的表演，特别是演出的内容，所表达的近世变革的思想内容对于受众的影响起着潜移默化的作用。时人沈亮衷说“见国家之文明必先见社会之文明。社会之文明于何见之？厥惟报纸与戏剧而已。”而且他还认为戏剧的收效更大一些，“且夫戏剧之演也，昭昭于目前，娓娓于耳侧，对于观客易以印人脑际，感人至深。”“故其演亡国惨状也，使官僚派观之汗流浃背，改除卖国手段，消减党争私见；演毁家纾难也，使守钱虏观之，而鄙吝潜消忽焉而慷慨解囊矣；演忠心报国也，使凉血者观之，徒增爱国热忱。谁谓优孟衣冠无补于世道人心也？”[③]义务戏在最开始诞生的时候，时人就说义务戏“这件事于社会很有益，请看着吧，效验一定快。千万不要把梨园人看轻，移风易俗，全在梨园”[④]。义务戏作为演艺界一种重要的表演模式，在它的影响下，“移风易俗”的社会功用被很好地得到发挥。

首先，义务戏改变了戏曲业的演出习俗。在义务戏没有繁盛之前，演戏受到的约束很多。譬如，1881 年慈安太后逝世，按旧例“戏馆一律停止，盖八音遏密，须俟三年”。“而优人贫穷者多，自失业以来，窘难言状。”于是 1882 年，有梨园艺人就“合班清唱”。时人见此情景便评价说：“该伶竟敢优孟衣冠，每日扮演两剧，登场一曲，可谓无法无天矣”[⑤]。可见这样的传统规约和社会氛围对于演艺界不能不说是一种约束。不过随着义务戏的发展，以慈善公益之名，演戏受到的制约渐轻。民国之后，这样的规约便基本

① 云汉：《程砚秋隐居务农》，《满族研究》1995 年第 3 期。
② 葛一红：《战时演剧政策》，《时事类编特刊》，1938 年第 29 期，第 75—85 页。
③ 沈亮衷：《文明戏剧有益于社会说》，《广益杂志》，1919 年第 14 期第 26 页。
④ 《又要唱义务戏了》，《京话日报》，1906 年 5 月 18 日，第 620 号第 3 版。
⑤ 《违例演剧》，《益闻录》，1882 年第 144 期，第 64 页。

不存在了。同时自义务戏诞生以后，戏剧演出主要是营业戏与堂会戏的两足鼎立转换为三足鼎立，而且义务戏的影响也越来越大。特别是义务戏的发展，改变了传统演出对于戏剧演出时间的限制，将夜间也划进戏剧演出的时段。

其次，义务戏使得妇女可以大量进入戏园，甚至男女同台演出。义务戏诞生以前妇女进入戏园并不是普遍的情况，时人还说："妇女之观剧，为最恶最陋最劣最愚最伤风化最害人心之秕俗"[①]。通常演出堂会戏的时候，家庭的女眷方可以听戏、观戏。但是堂会戏的演出一般都是大户人家，普通民众的女子并没有这样的机会。义务戏却使得旧的约束慢慢松散，女子进入戏园看戏已经不再零星，同时伴随着社会变迁，特别是民国以后社会的变动，男女分座的状态也被打破，出入戏园变得更为经常。不过也应该看到，早在清代同光年间，上海便出现了女子班社，后来逐渐发展到天津、北京等地。但是北方地区"禁止妇女上台或入后台"的规约一直存在，特别是在京剧班社中，情况更加突出。也就是说男女并不能一齐登台演出。后来义务戏大量灵活的演出，使这些旧习惯得到改变。男女同台演出逐渐得到认可并习以为常。同台演出也使得演员男扮女、女扮男的演出情况逐渐向男扮男、女扮女得方向转化。

再次，义务戏塑造着良好的社会氛围。"近代京、津、沪大城市中，市民嗜剧成癖"[②]。而"戏曲这种娱乐方式就是传媒的风向标，它所表演的内容和传递的信息反映了公众因社会转型而产生的物质需求、心理需求、情感需求的变化，从而担当起表达民情和反映、形成舆论的职责"[③]。同时由于义务戏的"义务"性质、蕴含慈善公益的精神，它的举办既为仁人善士献身慈善公益事业提供了一种新渠道，同时也在潜移默化之中塑造着良好的社会氛围。艺人在舞台的演出，自身义务献演外，同时也在戏园、戏院创造出一种热心善举的气氛，还在一定的程度上感染着来听戏的民众。除此之外，报刊传媒的参与也使得义务戏在塑造献身慈善公益的社会氛围，促进社会风俗改良方面的作用更加明显。从媒体传播的层面上看，报纸传媒的参与，对于提高民众慈善公益意识、形成良好的社会风尚，发挥出了积极的舆论引导作用。作为新兴与新型的传播媒体，将献身慈善、推广公益的思想观念迅速扩散到各社会阶层中，改善人们旧有的行为习惯和思维方式，在近代的中国起到了举足轻重的作用。

---

① 《读张蔚臣先生来稿之感言》，《大公报》（天津版），1906年4月6日，第2版。
② 乔志强：《中国近代社会史》，台北：南天书局，1998年6月版，第320页。
③ 侯杰著：《<大公报>与近代中国社会》，南开大学出版社2006年版，第255页。

此页不缺内容

余 论

以义务戏为个案，当我们在探讨西方因素的时候，很容易洞见“近代中国历史的特征并非是一种对西方的被动反应，而是一场中国人应付内外挑战的主动奋斗”[①]。义务戏的最初诞生是国人受到西方演剧筹款的影响而直接促发的。同时国人也并不是被动的接受。结合旧有的传统往往是国人“主动奋斗”所不可缺少的内容。“西艺东渐”大潮的冲击，虽然使民族演艺活动受到了多方位的影响，甚至造成某些民族演艺事业的挫败，但是义务戏却表现出向前发展的态势。不管是凭借旧有的演出形式、演出内容，还是对旧有的社会团体的吸纳，义务戏都表现出与时俱进的特点。义务戏这样寓乐于善的演出类型可以看作是中国传统文化在近世社会转型中的一种典型案例。

从另外一个角度看，义务戏这种艺术演出活动的确是一种实体性的演艺传媒。而“近代演艺传媒不仅对社会文化发展起到一定宣传推动作用，还动员和吸引了部分富有阶层参与慈善活动。同时，其自身也运用演艺形式，济贫救困、济危解难。所有这些，既给予贫弱人群和遭受灾难者以关爱和救助，还产生了良好的社会教育作用，有助于形成关爱弱者、慈善待人的良好社会风气”[②]。这样一种演艺传媒，同时也培养着京、津、沪地区群众戏剧艺术的鉴赏能力。通过义务戏，梨园艺人客观上向民众传播了一种审美方式，让民众了解到中国传统戏剧艺术的魅力和精华，同时也培育着慈善与奉献的爱心认同。许多民众还透过义务戏来表达自己的认知。有人说自己对于义务戏的感受：“我没有戏的学问，够不上批评二字，就是有些不满意的话，也是一点劝善的意思。花了昂贵的戏价，看了许多名伶的精华，不能不略微叙述，留作永久的纪念”[③]，接着便记录下自己的感官。学生群体也是义务戏的追随者。比如，1930 年，北京“各界曾为慰劳东北将士起见，与此间伶界中人，商定排演义务戏作变相之募捐运动。”时人还说此举使得“一时同学中有周郎癖者，咸得极视听之娱。”就在义务戏演出的时候，“万头攒动，侧耳倾听，一种静穆之状态，虽当纪念周行三分钟静穆礼时，亦所未有”[④]。可见义务戏

[①]【美】徐中约，计秋枫、朱庆葆译：《中国近代史（1600－2000）：中国的奋斗》，世界图书出版公司 2008 年版，第 9 页。
[②] 郭常英：《近代演艺传媒与慈善救助》，《史学月刊》2013 年第 3 期。
[③] 观闻：《北平梨园大事记——第一日义务戏简写》，《半月剧刊》，1936 年第 2 期，第 9 页。
[④] 调客：《又一义务戏》，《税专月刊》，1930 年第 4 卷第 34 期，第 44 页。

之魅力。从某种意义上说，义务戏作为演艺传媒的一种类型，正因为其广泛的社会影响及深植于广大民众之中，才促进了近代戏剧的繁荣。

义务戏的活跃一定程度上也是戏剧文化近代转型的结果与表现。近代戏剧文化的转型“在表演形式和内容方面，经历了由‘旧戏’向‘新戏’、‘封建戏’向‘文明戏’的转折；在表演主体戏剧艺人方面，经历了由‘戏子’向‘艺员’、‘民间艺人’向‘表演艺术家’的转化”[①]。而义务戏在戏剧文化转型之中的作用功不可没。在表演形式和内容方面，义务戏就提供了实践的空间和舞台。京津义务戏的出现便最能直接说明由“旧戏”到“新戏”转变情况；在表演主体即戏剧艺人方面，义务戏的社会功用恰好是改变民众对于梨园艺人旧有观感的重要基石。梨园艺人展示个人才艺、担负社会责任、献身公益事业，潜移默化之中实现了由“戏子”向“表演艺术家”这一人格形象的巨大转变。可以说义务戏奠定了继续建构戏剧艺术的基础，扩展了更大范围再现和演绎社会生活的艺术空间。从这个意义上说，义务戏作为一种戏剧演出的方式与戏剧本身（包括演艺者）构成了一种交糅的模式，二者不可分离同时又相互影响与作用。这样的形态也正好是中国传统戏剧在近代历史情境之中不断衍化、转变的表征。

总之，关于近代义务戏的相关问题牵涉甚广，此次探讨仅仅是一个开始，希望本文的论述可以为以后的研究提供些许可以利用的内容。

[①] 伍国栋：《〈民国戏曲史年谱〉序》，《民国戏曲史年谱（1912—1949）》，文化艺术出版社 2010 年版，第 1 页。

参考文献

一、报刊资料类：

1、《申报》

2、《戏报》

3、《良友》

4、《实报》

5、《大公报》

6、《益世报》

7、《北洋画报》

8、《益闻录》

9、《影与戏》

10、《群强报》

11、《半月剧刊》

12、《顺天时报》

13、《立言画刊》

14、《大地周报》

15、《剧学月刊》

16、《京话日报》

17、《读书生活》

18、《广益杂志》

19、《税专月刊》

20、《图画周刊》

21、《十日戏剧》

22、《风月画报》

23、《霞光画报》

24、《青岛画报》

25、《半月戏剧》

26、《三六九画报》

27、《中华铁路协会会刊》

28、《北京醒世画报》

29、《广智馆星期报》

30、《上海宁波公报》

31、《时事类编特刊》

32、《北平市市政公报》

33、《上海市政公报》

二、论著类：

1、张发颖. 中国戏班史[M]. 北京市：学苑出版社, 2003.

2、胡金兆. 见闻北京七十年琐记[M]. 北京市：学苑出版社, 2007.

3、王俊秋. 中国慈善与救济[M]. 北京市：中国社会科学出版社， 2008.

4、蔡勤禹. 国家、社会与弱势群体——民国时期的社会救济(1927－1949)[M]. 天津市：天津人民出版社, 2003.

5、朱浒. 地方性的流动及其超越——晚清义赈与近代中国的新陈代谢[M]. 北京市：中国人民大学出版社, 2006.

6、钟叔河主编. 走向世界丛书——随使英俄记[M]. 长沙市：岳麓书社, 1986.

7、徐珂纂. 清稗类钞[M]. 北京市：商务印书馆, 1928.

8、夏晓虹. 旧戏台上的文明戏——田际云与北京“妇女匡学会”[C]. 现代中国·第五辑. 武汉市：湖北教育出版社, 2004.

9、朱浒. 民胞物与：中国近代义赈(1876－1912)[M]. 北京：人民出版社, 2012.

10、[英]埃尔顿著，刘耀辉译. 历史学的实践[M]. 北京市：北京大学出版社, 2008 年.

11、《焦菊隐文集》编辑委员会. 焦菊隐文集(第一卷)[M]. 北京：文化艺术出版社, 1985.

12、北京市艺术研究所、上海艺术研究所. 中国京剧史[M]. 中国戏剧出版社, 1990.

13、邓云特. 中国救荒史[M]. 开封市：河南大学出版社, 2010.

14、夏仁虎. 旧京琐记[M]. 北京市：北京古籍出版社, 1986.

15、中国戏曲志编辑委员会. 中国戏曲志·天津卷[M]. 中国 ISBN 中心出版社, 2000.

16、周信芳. 周信芳文集[M]. 北京市：中国戏剧出版社. 1982.

17、陈洁. 民国戏曲史年谱（1912—1949）[M]，北京市：文化艺术出版社. 2010.

18、侯希三. 戏楼戏馆[M], 北京市：文物出版社, 2003:118.

19、张聊公. 听歌想影录[M]. 天津市：天津书局, 1941.

20、廖奔. 中国古代剧场史[M]. 郑州市;中州古籍出版社, 1997:106.

21、张建俅. 中国红十字会初期发展之研究[M]. 北京市:中华书局, 2008:139.

22、李洪春. 京剧长谈[M]. 北京市:中国戏剧出版社, 1982:412.

23、李伶伶. 荀慧生全传[M]. 北京市：中国青年出版社, 2010.

24、么书仪. 程长庚·谭鑫培·梅兰芳：清代至民初京师戏曲的辉煌[M]. 北京市：北京大学出版

社,2009.

25、梅绍武，梅卫东.梅兰芳自述[M].北京市：中华书局,2005.

26、王永运.南北谈艺录[M].北京市:中国戏剧出版社,2004.

27、罗澍伟.近代天津城市史[M]. 北京市:中国社会科学出版社,1993:622.

28、江上行.六十年京剧见闻[M].北京市:学林出版社,1986:220.

29、徐甡民.上海市民社会史论[M].上海:文汇出版社,2007:244.

30、梅兰芳,马连良.中国戏剧大师的命运[M].北京市：作家出版社,2006:13.

31、贾志刚.中国近代戏曲史[M].北京:文化艺术出版社,2011:27.

32、乔志强.中国近代社会史[M].台北:南天书局,1998:320.

33、侯杰著.《大公报》与近代中国社会[M].天津市:南开大学出版社,2006:255.

34、[美]徐中约著，计秋枫、朱庆葆译.中国近代史(1600-2000)：中国的奋斗[M].北京:世图书出版公司,2008:9.

35、赵蕙蓉.燕都梨园[M].北京市：北京出版社.2000.

36、李孝悌.清末的下层社会启蒙运动 1901－1911[M].石家庄市：河北教育版社.2001.

37、周秋光，曾桂林.中国慈善简史[M].北京市：人民出版社.2006.

38、余丛，周育德，常静之.中国戏曲史略[M].北京市：人民音乐出版社,2005.

39、中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料委员会.天津文史资料选辑（第99辑）[M]. 天津市：天津人民出版社,2003：187.

三、论文类

（一）期刊论文

1、吉川良和:《光绪卅三年の北京における娼妓義務戯の研究》，日本一桥大学《一橋論叢》第135卷第3号。

2、吉田登志子，李毅译:《梅兰芳先生的艺术特征——从慈善公演到<霸王别姬>和舞剑的联想》,《中国京剧》1995年第1期。

3、张古愚:《英雄聚义盛况空前》,《中国戏剧》1981年第9期。

4、王永运:《周信芳为上海“梨园坊”义演纪实》,《中国戏剧》1995年第4期。

5、王永运:《天津可贵的京剧义举》,《中国京剧》2010年第2期。

6、何国栋:《“京剧界”飞机诞生记》,《中国戏剧》1996年第4期。

7、封杰:《六十六年前的一场义务戏》,《中国京剧》2006年第4期。

8、石磊:《泽溉中原德音孔昭——记梅兰芳先生1934年在河南开封的一次赈灾义演》,《中国京剧》1994年第2期。

9、刘曾复:《忆堂会戏和义务戏中的余叔岩》,《戏曲艺术》1989年第4期。

10、贾寿玉:《记第一舞台的一场大义务戏》,《燕都》1988年第5期。

11、黄卫东：《马连良来东北义演的前前后后》，《党史纵横》2011 年第 4 期。

12、杨原：《近代北京梨园行的义务戏》，《北京社会科学》2011 年第 6 期。

13、孙玫：《清末民初梨园行赈灾义演及其它》，《艺术百家》2010 年第 1 期。

14、杨秀玲：《<大公报>举办的最大一次义务戏演出》，《中国京剧》2013 年第 1 期。

15、邹越：《传统与摩登的融合——民国时期上海的票友社及票社》，《文化遗产》2008 年第 2 期。

16、邹越：《民国都市业余演剧活动的缩影——对《申报》中票友、票社史料的钩沉与解读》，《江西社会科学》2008 年第 5 期。

17、武艳丽：《<京话日报>和 20 世纪初年的国民捐运动》，《清史研究》2006 年第 3 期。

18、王鸿莉：《清末国民捐运动考》，《现代中国》（第 13 辑），2010 年 11 月版。

19、彭秀良：《<京话日报>与国民捐运动》，《文史精华》2009 年第 5 期。

20、吴新苗：《清末民初北方地区戏曲改良活动考述（一）》，《中国戏曲学院学报》2011 年第 3 期。

21、甄光俊：《梨园百花艳 敢为天下先——回眸百余年来天津戏曲创新发展的轨迹》，《天津市社会主义学院学报》2012 年第 1 期。

22、邵璐璐：《戏曲改良运动与清末民初的社会变迁——以天津为中心的考察》，《福建论坛·人文社会科学版》2010 年第 3 期。

23、郭常英：《近代演艺传媒与慈善救助》，《史学月刊》2013 年第 3 期。

24、周秋光：《中国慈善发展的历史与现实》，《史学月刊》2013 年第 3 期。

25、刘曾复：《忆堂会戏和义务戏中的余叔岩》，《戏曲艺术》1989 年第 4 期。

26、徐建雄：《近代上海的京剧票友、票房（1911——1949）》，《史林》2006 年第 4 期。

27、云汉：《程砚秋隐居务农》，《满族研究》1995 年第 3 期。

28、田根胜：《近代报刊与近代戏剧》，《长江大学学报（社会科学版）》2006 年第 3 期。

29、陈赓：《1912—1937 年北京戏剧税捐研究》，《戏剧（中央戏剧学院学报）》2013 年第 4 期。

（二）硕博论文

1、伊莉娜：《清末民初伶人公益事业研究》，山西师范大学 2013 年文学硕士论文。

2、陈赓：《民国北京戏剧市场研究（1912-1937）》，武汉大学 2011 年博士论文。

3、于建刚：《中国京剧习俗研究》，中国艺术研究院 2008 年博士论文。

4、孙语圣：《民国时期自然灾害救治社会化研究——以 1931 年大水灾为重点的考察》，苏州大学 2006 年博士论文。

5、钱久元：《海派京剧初探》，上海戏剧学院 2004 年博士论文。

6、谢欣：《从<顺天时报>看晚清京剧的生态》，中国戏曲学院 2013 年硕士论文。

四、史料集

1、张次溪．清代燕都梨园史料[M]．北京市：中国戏剧出版社，1988.

2、周明泰．五十年来北平戏剧史料[M]．台北市：台北广文书局，1977：628—635.

3、傅谨．京剧历史文献汇编[M]（清代卷）．南京市：凤凰出版社，2011：431.

4、北京市政协委员会文史资料研究委员会编．京剧谈往录续编[M]．北京市：北京出版社，1988.

此页不缺内容

后 记

论文定稿之时，内心还是禁不住的困惑与彷徨，更多的则是愧疚！

拿出这样的文章来作为硕士毕业的“筹码”，着实让我感觉有愧。文章在撰写之始，我就下定决心力争通过自己对史料的梳理与思考，可以将近世“义务戏”的本相明晰起来。但是在写作之中，我却发现连简单的“是什么”就已经让我感到力不从心。“义务戏”是什么？在近代，它有什么影响和意义？它离我有多远？深夜困倦之时，我曾经不住地追问自己。就在惺忪迷离之中，我曾经凭吊过“伶界大王”的谭鑫培，倾听过田际云的侠义心肠、程砚秋的大仁大义、梅兰芳的仁善柔肠、马连良的艺精仁至……这些过往的历史人物、艺术名家，他们用自己的点滴行动铺就了“聚沙成塔”的至善通途。而在现实生活之中，当我面对“郭美美式”的欺骗、“扶不扶”的拷问、“地沟油”的泛滥、“毒奶粉”的黑心……我曾经不止一次扪心思考，这到底是为什么？难道是因为五颜六色的社会？难道是因为人心的冷漠与阴暗？难道是因为我们本身就是这样的？为什么我们就不能够发掘“正能量”，更多汲取历史上人性之中的善良品质去对抗现实中的种种“沉沦”？难道“义务戏”不正是这样扬善的实例吗？

灵魂的叩问影响了我的撰写，也让我在很大程度上愈来愈感到无名的压力。我越是想探究“义务戏”所包含的巨大价值，越是感到自己的无知。“书到用时方恨少，船到江心补漏迟。”本来力争的一篇史料丰富、用心付出、逻辑缜密、思维清晰的学术论文，最终竟是这样的结果，如何让我不感到愧疚呢？

论文写作之中，恩师郭老师作为坚实的后盾，一直给予了悉心地指导。每次面见老师，我都感到又怕又喜。怕的是自己的无能会给本来就工作繁忙的老师以更多的负担，喜的是恩师的点拨总能给我新的见识，恩师母亲般的呵护总是给我战胜困境的力量。论文的成型乃至最终的定稿，与恩师的悉心教导密不可分。恩师，您辛苦了！而学生却有负期望，怎能不感到愧疚呢？

文章的写作也与院系其他老师的照顾分不开来，感谢翁有为老师、马小泉老师、张艳老师、赵金康老师、赵广军老师、柳岳武老师、黄俊华老师、付燕鸿老师……同时也要感谢中国社会科学院的闵杰老师、左玉河老师、闻黎明老师、王也扬老师、马勇老师、栾景河老师……三年时光里的授课辅导、生活上的帮助与照顾、课余之际的耳提面命，

这些如沐春风般的温暖都给了我极大的勇气去克服遇到的问题与困难。诸位老师，谢谢您！而我的论文却粗糙谫陋，拙劣不堪，敬请原谅！

同时，王哲同学和杨洁慧同学也在我的论文写作之中提出了许多比较好的建议，使我能够顺利进行下去。曾几何时，依然记得我们三个在春光之中的开心笑语，夏日中的书香辩驳，秋风中的放浪形骸，冬雪之下的杯酒豪迈。你们给我带来了那么多宝贵的知识和开心的生活，谢谢！在这里，也要感谢众多师弟、师妹、室友的帮助和支持，同样谢谢你们！

三年的硕士生活就要告一段落，最后衷心地祝福母校河南大学能够更加的昌盛！祝愿老师们能够工作顺利、身体康健、万事如意！祝愿诸位同学、师弟、师妹能够快乐生活、开心学习！

扶卷掩息，不能自已。脱稿之时，临别之际，不禁愧然。甲午春末述于河南大学图书馆，是为记。

岳 鹏 星

二０一四年四月