

学校代码：10270

分类号：I01

学号：122200028

上海师范大学

硕士学位论文

清末民初海派京剧剧目唱词中的新 观念

学 院： 人文与传播学院

专 业： 文艺学

研 究 方 向： 文艺美学

研究生姓名： 温彦娟

指 导 教 师： 陈伟

完 成 日 期： 2015 年 4 月

论文题目：清末民初海派京剧剧目唱词中的新观念

作者：温彦娟

指导老师：陈伟

完成时间：2015 年 4 月

摘要

清末民初，海派京剧以迅猛的势头发展，在当时的上海乃至全国都产生了很大的影响，成为了当时最为流行的艺术样式之一，但是由于其本身的一些不足和缺陷也导致了它后期发展的停滞和被人所忽视。在当代的京剧研究领域，大多数的学者们也将目光投向了京派京剧或者昆曲、梆子戏等领域，对于海派京剧的系统研究还较少。其实，海派京剧无论在艺术上还是美学上都有其不菲的成就。

清末民初是中国古典美学向现代美学转型的重要阶段。在这种特定历史背景下发展起来的海派京剧也蕴含了这一美学转型时期的各种特点。本文以海派京剧中的一些剧目唱词为研究基础，来探究分析这一时期海派京剧中所体现出来的新观念，以及这些新观念在我国现代美学转型期间所体现出了的美学意义。

很多相关的剧本资料和相关理论书籍都进一步佐证了海派京剧的在二十世纪初期的盛行有其历史的必然性。同时也是中国美学由传统和谐美到现代崇高美转型期间的典型代表。在它的身上，我们既能看到些许传统古典美的和谐与中庸，又能感受到充满时代现实色彩的崇高感。尤其是后者，成为了海派京剧最大的特点。海派京剧较之京派京剧，最大的特点就在勇于革新创造，善于吸收新事物新思想，能及时地反映现实社会。从海派京剧的剧目唱词中，最突出的新观念主要有爱国救亡、民族独立思想，男女平等、妇女解放思想，戒除鸦片、劝善惩恶思想等，这些思想都是在当时特定历史阶段下形成的具有时代社会意义的思想，既是中国美学转型时期的必然产物，又对中国现代美学的形成起了推动作用。

关键词：海派京剧；美学转型；现代性

Abstract

In the late Qing Dynasty and the beginning of R.O.C. Due to its rapid development, Peking Opera in Shanghai had great influence at that time in Shanghai and even the whole country, which became one of the most popular artistic form. However, some shortcomings and defects in itself also lead to its late development stagnation and it was ignored by people. In the contemporary opera study field, most of the scholars have been paying attention to the Beijing opera or Kun opera, Bangzi opera and etc, but the systematic study on the Shanghai Opera is less. Through a period of data access and analysis, I found that the Shanghai Opera have achieved a lot both in art and aesthetics. In the current study, there is a lot of research for its artistic achievements, so I attempt to do some research on them from the perspective of aesthetics within my ability, and hopefully contribute to the study field of Peking Opera in Shanghai.

The late Qing Dynasty and the beginning of R.O.C is an important stage in the transformation of Chinese classical aesthetics to modern aesthetics. Shanghai Opera developed in this specific historical background also contained various features of the aesthetics in the period of transition. In this paper, based on the lyrics of Peking Opera in Shanghai, I am aimed to explore and analyze the new concept embodied in this period of Peking Opera in Shanghai, which showed the aesthetic significance during the transition in China's modern aesthetics.

Within a year's time, after I consulted many related script data and relevant theory books, I am more confident that Shanghai Opera's prevalence in the early part of the twentieth Century had its historical inevitability, which was also a typical representative during Chinese aesthetics period of transformation from the traditional to the modern harmonious beauty. From it, we can see some harmony and moderation of traditional classical beauty, and also can feel the noble sense of reality of the times. Especially the latter became the biggest characteristics of Peking Opera in Shanghai. Shanghai Opera in comparison with Beijing opera, had the biggest feature of innovation, was good at absorbing new ideas and new things, and could reflect social reality promptly. From the lyrics of Peking opera in Shanghai, the outstanding and new concept mainly reflected patriotism, nationalism, equality between men and women, women's emancipation, getting rid of opium, the thoughts of propaganda

kindness and punishing the vicious , which were formed at the time of the specific historical stage with the thoughts of the social significance .They were China inevitable products of aesthetics in the period of transition , and played an important role in promoting the formation of modern aesthetics .

Key words: Shanghai Opera; Aesthetic Transformation; Modernity

目录

摘要.....	I
Abstract.....	II
目录.....	IV
序言.....	1
第1章 海派京剧的形成和发展.....	3
1.1 京剧的形成和特点.....	3
1.2 海派京剧的形成和兴盛.....	4
1.3 海派京剧中体现出来的新特点.....	5
第2章 海派京剧剧目唱词中的现代国家思想.....	7
2.1 抨击社会黑暗,建立民族独立民主自由现代化国家的剧目.....	8
2.2 汪笑侬和他的进步戏.....	12
2.3 其他著名的戏剧家和他们的作品.....	17
第3章 海派京剧剧目唱词中的现代女性思想.....	19
3.1 中国近代妇女解放思想的发展.....	19
3.2 以现代女性思想解放为主题的剧目.....	21
3.3 海派京剧剧目唱词中现代女性思想的表现.....	25
第4章 海派京剧剧目唱词中的现代社会风气思想.....	28
4.1 以树立现代社会新风为主题的剧目.....	29
4.2 海派京剧剧目唱词中戒除鸦片树立社会新风的思想.....	30
4.3 海派京剧剧目唱词中批判金钱色欲的思想.....	32
第5章 新观念与中国美学现代性转型之间的双向关系.....	34
5.1 “新观念”是中国美学现代性转型萌芽时期的产物.....	34
5.2 “新观念”的社会历史价值和美学意义.....	40
结语.....	44
参考文献.....	45

序言

海派京剧是清代后期开始，主要在上海及其周边舞台上，一部分艺人在传统京剧的基础上勇于革新创造，吸收新鲜事物，从而改演形成的艺术样式。海派京剧在继承传统的基础上，凸显出了许多具有时代社会意义的新特点，这些新特点无论在当时的社会思想方面，还是在美学现代性的转型方面都具有重要的作用，值得我们深思和进一步研究。

十九世纪后期海派京剧正式形成，十九世纪末二十世纪初，海派京剧迅速发展并达到顶峰，甚至对传统的京剧产生了冲击和推动。到了二十世纪三四十年代，由于受到战争等社会因素的影响，海派京剧发展势头逐渐衰弱。当今社会对海派京剧的看法和评论褒贬不一，但大致有两种态度。

第一种是认为海派京剧不过是商业化催促形成的以盈利为目的的比较粗俗的娱乐样式，称其为“恶海派”。例如“每剧一打”的现象，无论文戏、武戏，不管需不需要，都必打一场，只为迎合观众的看戏需要，没有过多的文化内涵，华而不实。

第二种是认为海派京剧在中国特殊的历史时期形成，它虽然具有很多的不足和缺点，但是其勇于创新，紧密联系社会实际的表演方式和表演内容，对于京剧艺术的革新具有重要的意义。

这两种态度从不同的侧面看到了海派京剧的优缺点，总的来说，我们应该用批判地的眼光看待它，肯定其积极正确的方面，也要摒弃其低俗不足的部分。

另外，在海派京剧的研究方面，除了流传下来的众多史料外，还有越来越多的资料汇编问世，这对我们这些后来的研究有着重要的辅助作用。目前在这方面最重要的资料莫过于中国人民政治协商会与上海市文史资料委员会编的《戏曲菁英》和中国戏曲志上海卷编辑部编纂的《上海戏曲史料荟萃》。《戏曲菁英》搜集的主要是解放前活跃在戏曲舞台上的演员等所撰写的回忆文章。其中与海派京剧有关的有《京剧表演艺术大师周信芳》、《江南活武松盖叫天》、《孟小冬》、《南方四大名旦》等文章。《上海戏曲史料荟萃》共6集，其中与海派京剧有关的有第1集、第3集、第4集。其中第一集中有《上海京剧忆旧》、《谭鑫培六到上海》、《上海的旧式戏园——茶园》、《上海剧场变迁纪要》、《上海地方志中的戏曲史料》、《上海戏曲竹枝词》等。第3集中有《梨园旧事二题》、《机关布景大王周筱卿》、《六十春秋话“天蟾”》、《上海戏曲演出场所变迁》等等。第4集是《申报》戏曲文章目录索引。除了这两本戏曲史料汇编，其他的还有吴汉民主编的《20

世纪文史资料库（7）》、上海文史馆上海市人民政府参事室文史资料工作委员会编的《上海地方史料（五）》等。

除此之外，还有一部分艺人自己的回忆录，如盖叫天的《粉末春秋》、《燕南寄庐杂谈——盖叫天谈艺录》，周信芳的《周信芳文集》等都有着重要的史料研究价值，从这些资料中我们可以得到很多关于海派京剧的重要材料。除此之外，在我国京剧大师梅兰芳的《舞台生活四十年》中，也提到了他多次来上海演出时所了解到的上海的剧院、观众、演出风气等。这些对于海派京剧的研究都是不可多得的多得的珍贵史料。

长时间以来，学术界对于海派京剧的研究都比较低迷，近些年来才开始繁盛起来，但是与其他方面的学术研究相比较，对于海派京剧的研究还是比较欠缺的。综合上文，在海派京剧的研究方面，一方面集中于对史料的搜集和汇编，另一方面局限于从艺术和社会现实的角度去分析。因此，对于海派京剧的研究还有很大的空间，本文拟从美学的角度进一步研究探讨海派京剧剧目和唱词中体现出来的现代思想。在参考了《二十世纪大舞台》、《上海京剧志》、《申报》等大量的京剧史料书籍和京剧剧本的基础上，从海派京剧的剧目唱词中探析其与当时时代、社会现实、社会思想之间的双向关系，分析海派京剧剧目唱词中所体现出来的现代国家、社会风气、现代女性等思想及其与中国现代美学转型之间的内在联系。

本课题的最初灵感来源于在课堂上导师对于现代美学思想转型的深刻探讨，中国现代美学的转型是一个从量变到质变的过程，这一时期主要集中于中国近代社会巨大变革的的几十年。在这几十年的变革中，中国无论在社会性质还是民族思想方面都发生了翻天覆地的变化。海派京剧就是在这一时期形成、发展并壮大起来的。

海派京剧是指传统京剧进入上海以后，在上海繁荣的工商社会和中外文化交流等的背景下，受上海经济和观众的需求，所形成的具有新的思想观念、新的表现手法、新的表演方式等的一种新的京剧表演形式。为了表达新的审美体验，它主要以新的剧目为表演内容，是一种具有巨大的创新性、社会现实性和大众性的新兴京剧表演形式。表现出了强烈的革新意识。它的演变轨迹反映出了中国美学形态从古典和谐型向现代对立崇高型的转变。

海派京剧主要代表人物有盖叫天、汪笑侬、夏月珊、夏月润、毛韵珂、潘月樵、冯子和、周信芳、欧阳予倩等等。在这些京剧演员中，有很多都是关注国家政治、社会时事的新兴知识分子和革命家，他们创作了一批新的具有重大社会现实意义的作品，不仅为海派京剧的繁荣发展起到了重要作用，更加推动了中国近代人民的觉醒和思想解放。

第1章 海派京剧的形成和发展

1.1 京剧的形成和特点

京剧是中华民族的艺术瑰宝，以其无限的艺术魅力被人们称为“国粹”。京剧利用歌舞演绎故事，是包括文学、音乐、舞蹈、武术、美术、杂技等各个艺术行类的综合体现。

“京剧”之名最初出现在清光绪年间（1876年）的《申报》，但是京剧的出现却远远不是1876年才出现的。早在乾隆55年（1790年），为了给清高宗祝寿，高朗亭率领徽腔的著名戏班“三庆班”到了京城演出，受到了人们热烈的欢迎，取得了巨大的成功。从此又有不少徽班陆续进京，其中产生重大影响的如“四喜”、“春台”、“和春”等，它们与之前的“三庆班”被人们合称为“四大徽班”进京。由于徽腔丰富优美的声腔曲调，贴近生活的戏曲内容，刚柔并济的演绎技巧，极大地契合了京城观众的审美趣味。在北京迅速发展壮大起来。为京剧的正式形成奠定了坚实的基础。到了乾嘉年间，汉调演员搭徽班演出，“徽汉合流”两派演员的切磋探讨更加丰富了京剧的表演手法和艺术内涵。京剧就是这样“在徽班内部逐渐孕育、演化而形成的，是徽调、汉调、昆曲、梆子互相交流、结合、融化，从而产生的新剧种。”¹大约到了1840年，京剧在不断吸收、融合各剧种优良“基因”的基础上，正式形成。并且在1840年到1860年这二十年间，迅速的发展并成熟了起来，拥有了一整套成熟的表演模式。行当、唱腔、板式、道具、服装等方面也有了比较明确的规定。在当时的北京，京剧的表演主要以校社团的形式构成，以名演员为核心，剧场一般设在茶馆之类的比较小的场地中。唱前人们可以吃饭、喝茶、买东西等。

在京剧的表演内容方面，正如吴小如先生在《吴小如戏曲文录》中所说的：“京派的戏曲是给贵族看的。”传统京剧以欣赏为主。而这一特点的形成可以说和当时的“统治者”慈禧太后有着很大的关系。

我国传统京剧的形成与兴盛很大程度上受到了慈禧太后的影响。在最初阶段，京剧被人们认为是“上不得台面的乱弹”，而慈禧太后就是喜欢这种乱弹的二簧戏，并且不满足于宫里的演出，常常要派人请外面的伶人来演。伶人们为了得到慈禧太后的赞赏，不断的革新、完善京剧，京剧在清朝宫廷内空前繁荣起来。同时也在形式和内容方面都成熟起来。上行下效，京剧很快在整个统治阶层风行起来。

统治阶层的人们大都受过一定的教育，对一些历史知识了然于胸，与其说

¹北京市艺术研究所、上海艺术研究所编撰，《中国京剧史（上）》第76页。北京：中国戏剧出版社 1999年。

他们喜欢看戏，不如说他们更喜欢听戏。从听觉上去欣赏京剧的诗词韵律美，去感受中国古代忠孝节义的传统价值观。因此这一时期的京剧在内容上还是偏向于古代历史故事及诗词歌赋等，主要倾向于迎合官绅阶级的审美需要，供他们慢慢品味咀嚼。

此外，清代的京剧的大部分剧目都是满清统治者用来歌颂独裁专制、奴化人民思想的工具，很多京戏中所表现出来的所谓“民族正义”、“爱国守礼”也不过是宣传遵守封建专制统治式的“尊君护主”思想。这些思想也成了后来新文化运动中胡适、鲁迅、刘半农等先进知识分子反感、反对京剧的重要原因。

总之，在清朝末年，京剧形成并兴盛起来。特定的社会性质和历史背景也赋予了它一定的思想局限性。

1.2 海派京剧的形成和兴盛

如果说京派京剧的形成和成熟是因为受到了政治上统治者的青睐和扶持，那么海派京剧的形成最重要的就是受到了经济上商业的巨大发展和推动。

1843年，作为第一批通商口岸，上海被迫开埠。成为中国实现“对外开放”的先驱。开放后，大量的西方先进技术和文化涌入中国，与中国传统文化融合碰撞，使得上海处于一个文化空前繁荣的境地。

1866年英国籍华人罗逸卿仿照北京的茶楼在上海建立了第一个茶园“满庭芳”，1867年京剧正式“进军”上海演出，受到了人们的热烈欢迎，“沪人初见，趋之若狂”²“满庭芳”茶园也因此“收益颇丰”。受到了经济利益的感染，上海逐渐开设了许多旧式茶园：“丹桂茶园”、“南丹桂”、“金桂轩”、“升平轩”、“天仙茶园”等等。京剧在上海站稳脚跟。同时，激烈的竞争、以盈利为目的的商业化经营方式、中西方思想交流碰撞的社会风气都对从“古典”而生的京剧产生了巨大的影响，海派京剧的幼苗就在这里孕育、发芽、诞生。远离帝都的地理位置使得海派京剧在产生的一开始就很大程度摆脱了封建专制的思想限制，受到了西方自由民主思想的熏陶；上海工商业社会的“社会存在”也决定了海派京剧以盈利为目的的经营运作方式。因此，海派京剧从它的一出生就受到了现代意义的社会和思想的影响。

由于京剧传入上海以后，仍然保留着原始的表演特点，如考究的设施、昂贵的票价使得它在某种程度上仍然局限于较高的社会阶层，是当时官僚巨贾、洋行买办等社会上层人士的交际媒介，是当时“社会时尚、身价地位”的代名词。这样的经营运作模式显然不太符合上海这个工商业竞争型的社会，在商业利润的驱逐下，大小茶园、新式剧场等相继设立。消费决定生产，在上海地域经济文化的

² 徐辛捷 蔡世成主编.《上海京剧志》[M] 第1页.上海：上海文化出版社，1999.

影响下，具有强烈革新特点的海派京剧迅速发展壮大起来。

例如，1904年，汪笑侬创办了近代中国第一个戏曲刊物——《二十世纪大舞台》，1908年夏氏兄弟与潘月樵创建了中国第一个新式剧场——商办新舞台。随后新剧场、亦舞台、共舞台、天蟾舞台新新舞台等大量的新式舞台创立，海派京剧如火如荼的盛行了起来。在上海强大的经济实力的支撑下，他们引进了大量的西方先进设备、服装、表演技术，编演了大量的时事新戏，文明戏，外国戏等。具有强烈的革新意义，这些戏剧求新求变，一方面迎合了当时人们的审美心理，另一方面，这些剧中表现出来的针砭时弊、男女平等先进思想也对人们的思想觉悟等起到了积极的作用。这种内容上紧密联系社会实际，表演方式和舞台布景等方面大胆创新、不拘一格的特点，使得海派京剧成为区别于传统京剧，具有自身独特新颖风格的文艺样式，在当时风行一时。正如吴自荀教授所说：“我家1900——1903年曾住上海，据我祖父说，当时还没有京派海派的说法”，“1911——1917我家又住上海，‘京派、海派’的名称竟然连我这个幼童都听到了”。³可见，当时海派京剧发展之繁盛。但“海派”之“海”并不单纯地指上海地区，从范围上来讲，它覆盖了杭州、武汉、南京、苏州等南方城市，在表演范式上也仍然以传统、定型的京剧范式为基干。海派之“海”指的其实就是以上海为核心代表的中国最早萌发具有现代意义的工商经济和思想观念沃土上，在特定的社会历史转型时代大潮中，通过演员和观众共同努力，传统京剧艺术的演出形式、消费群体、审美需求等方面发生的巨大革新变化。

这一时期，虽然海派京剧以势不可挡的劲头发展着，但是这条道路也并不是一帆风顺的。1912年辛亥革命的失败，使得海派京剧遭到了巨大的打击，引起了当时很多京剧艺术家对海派京剧发展的忧虑和出路的思考。1919年五四运动爆发，周信芳、欧阳予倩等京剧艺术革命家也投入到了新民主主义革命的阵营中，排演了大量的时事新戏，不仅推动了中国革命的发展，也把海派京剧推向了一个新的高峰。建国以后，海派京剧与京派京剧互相交流，共同提高。改革开放以后到现在，海派京剧正不断地朝着“新海派”的方向发展着。

1.3 海派京剧中体现出来的新特点

上海是中国最早崛起的近代工商业大都会，又是西方文明最早的登陆点。西方文明与现代商业经济因素的交互作用，使任何刻板分工和僵硬框范对艺术实践的控制力急速消褪。海派京剧为更好地适应当代潮流和市民口味而呈现出开放势态，打破成规，锐意革新，广采博纳，强调一种都市化的审美品格。

³ 徐辛捷 蔡世成主编.《上海京剧志》[M] 第110页.上海：上海文化出版社，1999.

从表现手法上来看，与京派京剧重视程式、注重表演本身不同，海派京剧更注重的是观众的体验。上海的剧场属于完全的商业运作，以盈利为目的。上海剧场的观众和北京比也发生了巨大的变化。在北方，京戏主要是唱给贵族官僚等有钱有势力的人们听的。到了上海，强烈的商业竞争使得京剧成为了一种商业化的工具。票价较低，公司可以长期包厢看戏，有好戏看时，邀请顾客一起看。普通的观众亦可以买票进入剧场。这样，海派京剧的观众变得复杂起来，这些观众文化水平参差不齐，对京剧的欣赏能力较北方也有所下降。因此，北方贵族式的美学欣赏已经不再符合上海人民的需求。他们更追求的是情节上的动人和表演动作上的刺激。因此海派京剧在表演方式上更注重观众的体验，为了吸引观众，他们演本戏，编演曲折动人的故事情节。他们在表演上利用真枪真刀，甚至无论什么样的戏剧，在结尾处都要来一段打斗戏，不然观众就会觉得不够过瘾。除此以外他们有的还穿西装上台、牵动物上台，在演戏时讲英文对白，利用变魔术的方法增加情节的趣味性等等。在表演方式上进行了前所未有的大胆创新，同时也赋予了海派京剧浓厚的时代气息。

从道具布景上来看，为了最大程度上吸引观众，海派京剧艺术家们在演出硬件上也下了很大的功夫。如 19 世纪 70 年代，上海戏院在照明上使用煤气照明，继而改为电灯，增强了舞台观赏效果；将舞台设计成月牙形，舞台上天桥，可在上面骑马、开车；剧场座位采用横排座椅，装空调；表演时采用机关布景；为演员购买全新行头；开始使用真的动物、钢琴、刀枪等舞台道具。这些新科技和新表演手法的使用也使得海派京剧充满了现代化的气息。

从剧目题材上来看，海派京剧与北京传统戏剧在内容上特别注重“忠孝节义”“诗词歌赋”有所区别，正如上文讲到的，海派京剧为了能够得到更多观众的青睐获得更大的利益，在表演内容上极致创新。紧密联系社会现实，吸引观众，引发观众共鸣。在当时的社会历史背景下，海派京剧在内容上表现出了诸如人权思想、共和思想、男女平等、追求光明、揭露社会黑暗等一类的思想。在剧目具体内容的选材上也积极求新求变。有的直接移植西方剧目，用西方思想来揭露中国弊端；有的借用古代题材来表现现代思想。如夏月润、潘月樵等戏剧家，把很多民国的思想通过古典戏剧情节的方式，在剧场里传播给了观众。还有的直接将当时的社会实事编成戏剧搬上舞台。这些戏剧的演出在当时起到了很大的积极意义。

总之，海派京剧是传统京剧范式定型后南下传播，受以上海为中心的工商社会影响和文化转型熏陶，在剧目题材、道具布景、表现手法等诸多方面表现出强烈革新意识的京剧流派，他传递了新的社会观念，表达了新的审美体验，引领了新的审美趋向。

第2章 海派京剧剧目唱词中的现代爱国思想

海派京剧形成和发展于清末民初这一特殊的历史时期,中华民族处于空前的危机之中。海派京剧作为一种文化传播方式,在发挥其娱乐民众的作用的同时,一部分有觉悟、拥有爱国思想的先进知识分子和名伶们也自觉地担起了反对封建专制统治、反对帝国主义侵略,呼吁民族觉醒、爱国救亡、取得民族独立、民主自由的伟大使命。汪笑侬、夏月润、夏月珊、潘月樵、周信芳等,都是海派京剧中具有拳拳爱国之心的优秀艺术家,他们编演了大量的呼吁爱国救亡、民族独立的戏曲,在当时的上海社会也起到了很大的作用。

其实,关于爱国思想的戏剧,并不是在这个时期才出现的,在中国古代戏曲、传统京剧中都不乏这样的剧目。但是在清末民初这一特殊的历史时期,海派京剧剧目唱词中表现出来的这些新思想被赋予了一些新的时代意义。

首先,时代背景的变化。在近代以前,中国经历了长达两千多年的封建社会,中国古典戏剧的产生和发展都是在这种社会体制下进行的,戏剧中所宣扬的“忠孝节义”等思想也主要是为统治阶级的封建统治所服务的。例如赞美杨家将、岳飞等民族英雄的《杨门虎将》、《精忠报国》、《精忠岳飞》等剧目,剧中表现出了这些民族英雄们不畏强敌、誓死报国的伟大节操,这些精神是值得后世包括我们现代人所学习的珍贵品质。但是,在封建社会的制度下,他们的实际意义也只是局限于维护封建统治的层面上,效忠于当时的皇帝。具有鲜明的阶级色彩。而海派京剧形成于清朝统治摇摇欲坠的十九世纪后期,兴盛于清末民初,这一时期,中国日渐沦为半殖民地半封建社会,是旧民主主义革命逐渐完成,新民主主义革命日渐兴起的特殊历史时期。这一时期,海派京剧中所宣扬的爱国救亡思想追求的更多的是民族独立和民主自由思想,它具有反帝反封建的双重性质,不再是为统治阶级服务的“唇舌”。

其次,历史使命转变。古典戏剧中具有很多爱国题材的作品,但是从中国古代戏剧的发展方面来看,这些戏剧大都是作为一种模范的标杆被人所欣赏赞颂的,当然,也有一定的教化作用。而且这些戏曲主要是面对统治阶层或者社会上层人物的艺术形式,因此,其受众的局限性也导致了它教化作用的有限性。而海派京剧是在中国社会风雨飘摇的特殊历史条件下形成并发展起来的,因此从它诞生的那一刻开始,就不可避免地附带了“救亡”的历史使命。尽管海派京剧是以商业盈利为目的的,但是其中不乏有大量的海派京剧家们,他们忧国忧民,编演了大量的爱国戏剧。再加上上海现代化的大剧场、商业化的运作模式,使得更多的群众进入剧场,京剧变得更加平民化,海派京剧中的这些爱国思想更直接地传播到了广大民众的心中,对于唤醒当时人们麻木的心理和激发

人们爱国救亡的思想起到了较大的现实性作用。

总之，在抵制外来侵略，中华民族面临着亡国灭种的历史背景下，反对封建统治、反抗外来侵略、爱国救亡、民族独立、民主自由成为了时代的主题，它区别于传统意义上的爱国思想，更具有一种追求民族独立、民主自由的新观念。

2.1 抨击社会黑暗，建立民族独立民族自由现代化国家的剧目

在清末民初中国社会特定的历史背景下，京剧家们编演了大量的关涉政治时事的剧本，这些剧本中，有的是通过创编古代戏借古讽今来隐涉当时的社会政治，如汪笑侬的《党人碑》、《哭祖庙》；有的是直接编演当时的重大的社会历史事件和社会轶闻，如《宋教仁》、《火烧第一楼》；有的是借外国故事来暗示中国社会现实，如《瓜种兰因》、《拿破仑》等。这些剧目所表现出的社会思想从总体上可以分为以下几类：反对封建专制统治、反对帝国主义的侵略、激励人们思想觉醒、追求民族独立民主自由。

以下为当时人们编演的部分相关戏目搜集整理，其中很多剧目的剧本已经遗失，无法探寻，只留下了少量的信息供人们参阅解读。

表 1 海派京剧中具有朴素现代社会思想的部分剧目表

剧目	表演者/编剧	表演舞台	信息来源\首演时间	备注
《血泪碑》	欧阳予倩表演 冯子和编演	天蟾舞台	剧情见欧阳予倩 《自我演戏以来》	时装京剧
《卖国求荣》	杨瑞亭、张俊德	天蟾舞台	1917 年 7 月 2 日 《申报》广告	痛斥汉奸
《博浪椎》	汪笑侬	丹桂茶园	1912 年	创编古代戏
《瓜种兰因》	汪笑侬	春仙茶园	1904 年	洋装戏
《长乐老》	汪笑侬	丹桂茶园	1901 年，剧本见 于《二十世纪大 舞台》	创编古代戏
《金缕箱》	汪笑侬	丹桂茶园	1901 年，剧本见 于《二十世纪大 舞台》	
《骂王朗》	汪笑侬	春仙茶园	1897 年	创编古代戏

《骂安禄山》	汪笑侬	丹桂茶园	1897 年	创编古代戏
《骂毛延寿》	汪笑侬	春仙茶园	1897 年	创编古代戏
《骂阎罗》	汪笑侬	丹桂茶园	1897 年	创编古代戏
《党人碑》	汪笑侬	丹桂茶园	1912 年	创编古代戏
《哭祖庙》	汪笑侬、王鸿寿等	天仙茶园	1900 年	创编古代戏
《玻璃恨》	不详	不详	剧情介绍摘载 1917 年 3 月 19 日《申报》	碧玻璃热心爱国，被人卖入青楼，励志救父的故事。
《捉拿活阎王》	张德禄、夏月华	新舞台	1917 年 2 月 5 日 《申报》广告	
《宋教仁遇害》	周信芳、孙玉声	丹桂第一台	1913 年 3 月 28 日首演，不就遭禁	揭露袁世凯复辟时装戏
《张勋》	不详	共舞台	剧情介绍载于 1923 年 10 月 27 日上海《新闻报》	反对张勋复辟时装戏
《复辟梦》（《恢复共和》）	刘豁公（编）	天蟾舞台	1917 年	讥讽保皇党之丧心病狂。
《学拳打金刚》	任无知（编）周信芳（演）	丹桂第一台	1919 年 5 月演出	以五四运动为题材的新京剧时装戏
《上海义士为国捐躯》	夏月珊、夏月润、潘月樵	新舞台	1917 年 3 月 10 日《申报》广告	鼓励民众积极参加就民主主义革命
《中国人害中国人》	毛韵珂、夏月珊、潘月樵	新舞台	1917 年 2 月 5 日 《申报》广告	痛斥汉奸
《铁血将军》	不详	齐天舞台	1931 年 11 月演出 《上海市剧目》	
《同胞义气》	刘汉臣	不详	1921 年 3 月上海 《新闻报》广告	

《满汉结婚》	小翠花、刘汉臣	不详	1921 年 2 月 21 日上海《新闻报》	呼吁民族团结
《爱国血》	不详	新舞台	1919 年 5 月 13 日《申报》广告	时装戏
《哀鸿泪》	欧阳予倩	新舞台	1911 年编演	暗指国家灭亡、百姓流离失所。
《法国拿破仑》	欧阳予倩	新舞台	1911 年编演	洋装戏
《梁红玉》	欧阳予倩自编自演	新舞台	1937 年编演	体现了强烈的爱国主义思想
《桃花扇》	欧阳予倩自编自演	新舞台	1937 年编演	体现了强烈的爱国主义思想
《汉刘邦统一灭秦楚》	周信芳	大舞台 天蟾舞台	1924 年	创编古代戏
《满汉三百年》	周信芳	桂仙茶园	1912 年编演	创编古代戏
《徽钦二帝》	周信芳	桂仙茶园 丹桂第一台	1915 年编演	创编古代戏
《洪承畴》	周信芳	新新舞台	不详	创编古代戏
《火烧第一楼》	王鸿寿	桂仙茶园 新新舞台	1919 年	时装戏
《汉皋宦海》	王鸿寿	天仙舞台	1904 年	时装戏
《徐锡麟》	王鸿寿	庆乐台	1906 年	时装戏
《广州血》	王鸿寿	天仙舞台 丹桂舞台	1906 年	时装戏
《三万三千三百三》	汪笑侬	春仙茶园	1915 年	时装戏
《民军起义得武昌》	王鸿寿	天仙舞台	1911 年	时装戏
《潘烈士投海》	王鸿寿、汪笑侬	春仙茶园	1906 年首演 《晚清文学丛钞》	时装戏

《长乐老》	汪笑侬	丹桂茶园	1912 年	创编古代戏
《受禅台》	汪笑侬	丹桂茶园	1908 年	创编古代戏
《张汶祥刺马》	汪笑侬	丹桂茶园	1911 年	时装戏
《宦海潮》	汪笑侬	丹桂茶园	1909 年	时装戏
《黑奴吁天录》	潘月樵	新舞台	1913 年 4 月 11 日首演	创编洋装戏
《新茶花女》	夏月润	新舞台	1909 年 6 月首演 《京剧剧目初探》	时装戏
《玫瑰花》	冯子和、汪笑侬、 夏月珊、夏月润	丹桂茶园	1904 年编演	鼓吹革命 时事新戏
《江宁血》	冯子和	丹桂茶园	1910 年编演	歌颂北伐战争
《哀鸿遍野》	冯子和	丹桂茶园	不详	创编古代戏
《恨海》	冯子和	丹桂茶园	1910 年编演	创编古代戏
《拿谢虎》	盖叫天	天蟾舞台	剧母见于《民国 京剧戏单〈拿谢 虎〉》	反封建，歌颂绿 林英雄，宣扬民 族正气。
《拿破仑》	潘月樵演 惜秋编剧	新舞台	1911 年首演	洋装戏
《史可法》	周信芳	天蟾舞台	1927 年	呼吁民众积极参 加救亡
《篡位大汉奸》 （《王莽篡位》）	周信芳、冯子和	丹桂第一台	1915 年 10 月 13 日首演	创编古代戏
《血手印》	潘月樵	新丹桂茶园	1906 年	针砭时事的改良 京剧
《新三国》	周信芳、赵君玉	桂仙茶园	1912 年 11 月 30 日、12 月 1 日合演	讽刺袁世凯的寓 言剧（连台本戏）

《民国花》	周永荣等编剧 周信芳演出	丹桂第一台	1912年9月14、 15日首演	谴责袁世凯的现代戏(连台本戏)
《鄂州血》	不详	不详	1917年5月9日 《申报》	本事见《清史通俗演义》第97回
《中山被难》	孙少荃等演出	天蟾舞台	1921年2月首演	洋装戏
《中外共和》(即《雁门关》、《南北和》)	周信芳、冯子和	丹桂第一台	1915年8月6日 首演	反对军阀分裂，维护共和政体。
《昏皇鉴》	周信芳、何月山等、欧阳予倩	丹桂第一台	1916年5月13日、28日各首演四本	讽刺袁世凯复辟
《两朝领袖》	汪笑侬、欧阳予倩等	丹桂第一台	1917年3月25日首演	讽刺当时汉奸
《明末遗恨》	汪笑侬	新舞台	1910年首演	创编古代戏

2.2 汪笑侬和他的进步戏

汪笑侬，原名德克金，出身宦宦世家，正黄旗满洲人。他自幼聪明好学、精通音律，1879年中举时，年仅22岁，第二年，父亲为他捐一河南太康知县，却因性情耿直，为民情愿、主持正义、惩办邪恶，惹恼了当地的土豪劣绅，被弹劾罢职。

由于他自幼精通音律，又对戏曲有着浓厚的兴趣，于是转而投身戏曲界。他由河南辗转来到天津，希望拜师王桂芬，岂料王桂芬一句“谈何容易”就拒绝了他的请求。由此他改名汪笑侬，发奋努力，誓要在戏曲界闯出一片天地。

汪笑侬出生于1858年，1918年离世，而这个时期，也是中国社会的异常黑暗同时又呼唤着大变革的时代。他目睹了晚清政府的腐败、社会的黑暗，愤世嫉俗。“他迫切地要求社会改革，但却不知道何去何从，因此他就想通过高台教化，凭自己的身手口舌来达到移风易俗的目的。”⁴从事戏曲创作以后，极富正义感和社会使命感的汪笑侬，一心想要通过自己的戏剧艺术，来推动民族的觉醒和自强，促进社会的变革与进步。因此他常常亲自编演一些有关时事的作品进行社会教化。其中，有表达对冥顽昏聩的封建统治者强烈不满的“骂戏”——如：《骂王

⁴ 汪笑侬著.《汪笑侬演出剧本集》第3页.北京：中国戏剧出版社.2010年版.

朗》、《骂毛延寿》、《骂安禄山》、《骂阎罗》等；有鞭挞奸细卖国，控诉镇压变法反动势力的《党人碑》；有痛惜国家衰弱、国破家亡的《哭祖庙》；有反对君主专制、反对袁世凯复辟的《博浪锤》、有借外国之事警示人们的《瓜种兰因》等等。

汪笑侬的一生，是一个逐步进步的过程，他的主张由爱国、拥护、封建改良等一步步进步为赞同民主革命并为之不懈奋斗的“革命战士”。

1. 痛惜国家衰弱、国破家亡——《哭祖庙》

1900年，八国联军入侵北京，生灵涂炭，国家、人民受到了前所未有的蹂躏和欺凌。使得汪笑侬悲痛不已。为了平息战争，清廷被迫签订了庚子条约，这更使汪笑侬悲痛欲绝，他创作且演出了六场京剧《哭祖庙》，以三国时期刘禅投降后其子刘湛杀妻斩子又殉国的故事，戏词直接抨击了当权者的卖国行径，整部剧的中心思想是谴责清王朝对帝国主义一味的妥协屈服，在国家面临被瓜分的危险时，借以倾吐满腔悲愤。但是作者看不到光明的前途，因此全剧弥漫着一种伤感绝望的气氛。其中，“国破家亡，死了干净”这八个字更是感动了无数爱国同胞的心。

2. 鞭挞奸细卖国、痛骂镇压变法——《党人碑》

1901年，戊戌变法在清政府顽固派的无情镇压下失败了，汪笑侬对谭嗣同赴刑时“我自横刀向天笑，去留肝胆两昆仑”的豪情无比敬重，发出了“他自仰天长笑，我却长歌当哭”的慨叹。随即编演了四场京剧《党人碑》，借鞭挞宋代奸佞蔡京、高球、童贯之流的劣迹，来控诉镇压变法维新的反动势力，为戊戌变法的牺牲者鸣不平。

《党人碑》采集了说部中的东坡逸事加以附会，影射现实。“如在酒楼独叹时，酒保误认蔡京为菜心，误认司马光为丝瓜汤，说苏东坡有三个弟弟，分别是西坡、南坡、和北坡，东拉西扯，诙谐有趣。”⁵吸引了很多观众观看，演出取得了巨大的成功。除诙谐有趣外，这部戏曲最大的亮点就在于对当下时事的揭露和对社会的教化作用。它“能使看客为之痛苦，为之流涕，为之长太息。”其中“何人如此胆包天，毁谤忠良为哪般？权臣乱政无人管，仅把贤良当奸佞。蔡京、高球和童贯，奸贼为何在朝班？怒气不息把碑打烂，活活气坏我谢琼仙。”这句唱词中，借“高球、蔡京、童贯来暗指镇压变法的封建顽固派，借司马光、苏轼等来暗指为”革命牺牲的维新变法六君子，鞭挞了奸臣和封建顽固派们守旧、卖国的社会事实，褒扬了为拯救国家来兴起革命的义士们。

时人对《党人碑》的评价中曾说道：“呜呼殆哉！今日之中国也，群奸内乱，强邻外逼，国几不国，而上自朝廷，下至黎庶，昏昏沉沉，醉生梦死，仍无丝毫忧戚，震动人心，而其病在不知立国之义，以致有今日之危急，故我不得不将立

⁵ 徐珂编撰.《清稗类钞》第二册第291页.北京：中华书局.2003年8月1日版.

国之义，宣告诸公。试思今日事势，与我国人关系如何？自必群情奋发，人人震惊，合群力，集众财，以图靖内奸，御外侮矣，国之成立，绝非无端集合，实由列倔群立、齐来犯我，我不能不抵御，独力不足以抵御，不能不合同种之群力以抵御，于是有国，国必有总理公事之人，于是有君，君必有总理公事之地，于是有朝廷，由是观之，君也，朝廷也，不过是为国总理公事之人地耳，是故国事之废兴，人人俱有关系，俱有责任，即国事之是非，人人俱当究心，俱当竭力，不应视同秦越也，今诸公孰不有保身家之情，诸公知家之当保矣，亦知无国之无家乎？诸公知身之当保矣，亦知种减何有身乎？今国事危殆已极，我国人合众力，集众财，以图挽回，或可免减亡之祸。不然，我与诸公之死期皆不远矣。呜呼殆哉！诸公，诸公！与其束手以待毙，不若竭力以争存。与其留金银以资敌，曷若纾家财以助饷。务望诸公将保身保家之心，移而保国保种，则内奸可靖，外侮可御，否则国破种减，虽欲罄其家财，亦无及矣。”⁶由此可见，《党人碑》在当时的巨大轰动及其不可替代的进步作用。

3. 反对君主专制、反对袁世凯复辟——《博浪锥》

1903年，辛亥革命后，袁世凯篡位复辟，这一历史悲剧使汪笑侬悲痛不已，他又着手在昆曲原作上改编上演了京剧《博浪锥》。

《博浪锥》的大致情节为：“秦始皇兼并六国，统一海内，成为了中国历史上第一个皇帝，但是他的专制暴横、焚书坑儒、使人民敢怒不敢言。原韩人张良，具济世之才，怀救国之略，欲报仇雪耻而未成功，他与沧海公为莫逆之交，沧海公愿意牺牲自己来帮助张良完成行刺任务。在博浪沙中，沧海公埋伏在路旁，待始皇经过时，操铁锥击之，却误中了副车，始皇安然无恙。后沧海公被捕，撞死在庭柱间。张良后来辅佐刘邦，成为一代功臣。”在剧中，汪笑侬借始皇称帝及张、苍对始皇的仇恨来讽刺袁世凯复辟以及自己对专制统治的深恶痛绝。他借张良之口唱出：“我想把专制君一脚踢倒，我想把秦嬴政万剐千刀，我想把好乾坤重新构造，我想把秦苛政一律勾销。本是我祖国仇理应当报，恨不学专诸刺杀王僚。”这一句，将汪笑侬心中的愤怒表达的淋漓尽致，也突出地表达出了他推翻袁世凯专政的决心。

4、借外国之事警示人们亡国之险——《瓜种兰因》

清朝末年，一系列不平等条约的签订，使得清政府的统治风雨飘摇，也使得中华民族面临着王国灭种的危机。这种危机持续存在于19世纪后期，到了20世纪初，这种危机持续发酵，成为了中国国内有志之士们痛心疾首的一大难题。汪笑侬也是如此，1904年，他编演了爱国戏曲《瓜种兰因》、《桃花扇》等。其中《瓜种兰因》借波兰语土耳其开战、兵败乞和之事，影射清政府的腐败无能。

⁶ 吴下健儿 汪笑侬编演.《党人碑》[N].申报.1911-9-25.第3张第3版.

《安徽俗话报》上刊登的《新排瓜种兰因班本》开头曾这样介绍这个剧本。它说：“听说《瓜种兰因》是说波兰国被各国瓜分的故事，暗切中国时事，做的非常悲壮淋漓，看这戏的人无不感动。列位看俗画报的，在家有事，不得上海看这样好的新戏，所以我要将这本戏文，登在报上给列位一看呀。”⁷

在剧本中，作者借用剧中人物之语暗切当朝权贵之昏聩、人民之愚钝、军备之松弛……

当土耳其进攻波兰时，主战大臣傲慢轻敌，这样说道：“俺想那土耳其，不过蛮族，哪知利害，此番征战，何尝放在我心上……”⁸；当土耳其由于地形原因，对波兰久攻不下时，出现了卖国贼“王国奴”卖国求荣，“虽有列克士老练达成，无奈性情高傲，近来闻得他仗了拦江岩、回舟台两处险要，不去防守，也是天保佑，土国丧了无数兵甲……俺小百姓倒要在这国家事里发点财了，从来人说见利忘义，我也顾不来了。”“上下交征利，君臣皆无权，排外改媚外，亡国在眼前……”⁹“亡国奴”不仅出卖了自己的国家，从他的言语中，我们也看到了当时“波兰”的军备之松弛、军队之涣散。亡国奴说：“想我国之官兵，水师统帅，一般晕船。没有打仗，不是撞着船了，便是触着礁了，纵然遇到敌船望风而走，回来还有的说呢，不是机器不灵了，须说是煤炭不足了，至于陆军的统领，一千个兵，有五百个足矣，那是极有良心的了。操也不讲究洋枪，要讲究烟枪，营里头不见有好的武馆，家里头很见有好的姨太太，买了一个想买两个，直买到十二个，也不算多……这样的兵，这样的官，哪能打仗？”¹⁰这些话明着是在说波兰国，但句句见血，全都是在说中国军队的弊端。

更可恨的是当波兰惨败后，一些求和的大臣公然说道：“战败求和，乃是弱国的本能，何羞之有？”无羞无臊，置国家尊严于不顾。

整个剧本全部使用外国人名、地名、国名，外国故事，但是暗切的全都是中国的时事，尤其是在戏曲后半部分波兰与土耳其签订不平等条约的地方，俨然就是中国与西方列强签订不平等条约的场景原现，下面将其转录于此：

第十一场：求和

（加白）第一条：我土国因波兰无理于我皇，故尔兴兵，波兰当认兵费，赔偿三千万两

（加白）割波兰三省之地为抵，待赔款偿清，地归原主。（波白）我波兰今有八省之地，何能割让三省，贵大臣休要取笑，某情愿以一省之地作抵。（加白）明割三省，你是不肯，若有人暗吞三省，你等只好问不了。（波白）敢问第二条。（加白）我土国因波兰乱党，扰乱和平，要在你京城驻兵三千，以保和平之局。（波白）无故驻兵，欺人太甚了，此条断不能允。（加白）此条不允，即刻开战。（索白）大

⁷ 陈独秀主编.《安徽俗话报》第十二期.第31页.安徽：安庆出版社.1904年.

⁸ 陈独秀主编.《安徽俗话报》第十二期.第35页.安徽：安庆出版社.1904年.

⁹ 陈独秀主编.《安徽俗话报》第十二期.第36、37页.安徽：安庆出版社.1904年.

¹⁰ 陈独秀主编.《安徽俗话报》第十二期.第36页.安徽：安庆出版社.1904年.

臣要忍耐些呵……………(加白)看波兰全权臣如此懦弱,是定要被我国土所灭了,哈哈(下)

第十二场 见景

……………可恨我波兰君臣嬉荒上下蒙蔽,各党争权,又逢土国开衅,主战党占了多数,自开战以来,列克士骄兵大败今屈意求和,国王独断,也未经贵族议院议准,便派全权大臣前去,我想此次合约定然大损国权,是俺今日元老院探听条约的消息,尚未发现,走的我心焦口渴。

……………

……………

(条约白)

第一条:土国因保全生灵,允准停战,以结和平之约。

第二条:波兰允赔土国兵费二千万两,十年分还,以波兰一省之地作抵。

第三条:土国因波兰乱党,扰乱和平,波兰国应允土国驻兵三千。

(急死倒椅状)(唱)见条约,不由我,魂飞魄散,一腔热血向上翻,猛然睁眼来观看,分明是:瓜分小波兰,若容那土耳其,屯军马,各国利益要均沾,你驻兵三千,他三千,眼睁睁,亡国祸,就在眼前……………俺想这条约,大大伤了国体,赔款各地,尚犹可恕,唯有第三条要在波兰京城驻兵三千,借口扰乱和平,明明要用强权,干涉俺的内政,况且各国,援利益均沾之条,纷纷地驻兵,俺波兰大好河山,岂不要瓜分了。

……………

第十三场: 开议

我波兰衰亡有三种原因:

一、公选国王

……………

以异族之君王,临我同胞之百姓,于我波兰非但无益,而又害之,此衰亡第一原因也。

二、人民不得与政治

……………

三、各党半倚外人之势

……………

最可恨的是依靠外人,毫无独立的性质,比如靠甲国,则甲国侵我主权,靠乙国,则乙国侵我主权,更有甘心为虎作伥者,残害同胞,尤令人可恨,虽有热心人之拼血恢复主权,俺门前拒虎,他后门引狼,可怜同胞多少头颅,终归失败……………

唯第三条土国要在我京城驻兵三千,此事关系重大,设使各国利益均沾之例,我波兰岂不有瓜分之祸。况外兵入京,干涉内政,欺压良民,事所不见,为害最烈。

¹¹

上面这每一条分明就是中国自己的遭遇,自己与外国列强签订的不平等条约。如果到现在人们还不加以警觉重视,那中国像波兰一样的亡国可就“指日可待”了。汪笑侬也在他的《自题〈瓜种兰因〉新戏》中写道:“拒虎门前原不易,岂止后户引狼来?驱除异族仍无救,种教相同亦祸胎。”“多少人才难救国,却因众志未成城。一家犹自分门户,无怪强邻界限争。”“一纸条约催命贴,内伤外感一齐来。良医国手竟无效,妙药终难打祸胎。”¹²在这些诗句中,有作者对于清政府的埋怨牢骚,有作者对于外国侵略者虎狼行径的强烈谴责,也有作者对于卖国

¹¹ 陈独秀主编.《安徽俗话报》第十二期第40页.第十三期第29—32页.安徽:安庆市出版.1904年.

¹² 汪笑侬著.《汪笑侬演出剧本集》第295、296页.北京:中国戏剧出版社.2010年版.

求荣奸诈小人的痛恨责骂,更有作者对于现在中国形势的一种失望悲痛和对国民觉醒、征战沙场、保家卫国的强烈愿望。这部戏,受到了人们的热烈追捧,但是好景不长,便被当局所禁,可见其进步意义非同一般。

除了上述这些剧目,汪笑侬著名的戏曲代表作还有很多,如他的《徽钦二帝》、《骂王朗》、《骂毛延寿》、《骂安禄山》、《骂阎罗》、《将相和》、《明末遗恨》、《洗耳记》等也全都具有深刻的进步意义,如在《将相和》中,作者通过写廉颇蔺相如的故事,借以宣扬爱国思想,激励爱国志士团结起来共同抵御外侮。在《洗耳记》中,借许由之口,说出了:“笑世人圣心同盗贼,或争权或争利不让分毫……位愈尊身愈险你可知道?又何必争天下糜烂同胞”¹³的言论。表现出了对当时军阀混战的强烈不满。在《骂阎罗》中指桑骂槐,表面上是在骂阎罗,实际上却是在对政府当局的强烈谴责。戏词中:“你既为王殿阎君,就该将阳世善恶查勘分明,看你形同聋聩,报应不明,要你何用。”“善恶报应神全不理,何必烧香祷神祈。”。在新戏《玫瑰花》中,他揭露清朝残暴统治,鼓吹革命。陈佩忍也在《偕笑侬观〈玫瑰花〉新剧》发出了“村中饿虎村人捕,错见引将猎户来。分明当日思陵事,李闯张王起竞争。”的感慨和“携君同观戏中戏,大家暗地一伤心。珠申王气今何在?会见欧西自祸临”的革命呼吁。

如上,汪笑侬在舞台上所编演的剧目大都是出自一颗拳拳的爱国之心。他本着宣扬爱国主义思想,唤醒沉睡的中国民众的救亡意识的目的,大量的编演时事新剧,创办戏曲专刊。很多剧目如《党人碑》、《骂阎罗》等都受到了当局的禁演,他所创办的《二十世纪大舞台》也在创刊两期之后受到了“封杀”。但是在当时国家风雨飘摇,随时有亡国之险的历史背景下,他的剧目对当时民众的启蒙还是起到了很大的作用,例如在他的《党人碑》上映之后,时人就发出了“保国保种”的呼吁,引起了社会极大的轰动。使得统治当局受到震动,继而禁演。汪笑侬高超的艺术才华及其编演的大量爱国戏目,使得人们给予了他“伶圣”的高度赞誉。

2.3 其他著名的戏剧家和他们的作品

除了汪笑侬,这一时期具有一腔爱国热情并通过戏曲表现出来的还有很多。如被人称为“演讲老生”的潘月樵,他总喜欢在戏曲表演的中途加入大段的演讲做鼓动宣传,人称“潘式演出”。京剧老艺人苏雪安在《京剧前辈艺人回忆录》中评价演员潘月樵时指出:“当清廷末年,朝廷腐败,进步的具有革命意义的新戏,应运而生,潘式演出最早。”¹⁴“潘氏演出”即在演出中表达新思想,阐述新观点,告诉人们当下的局势,呼吁人们觉醒、认清时事,爱国保种等。

¹³ 周简段著.《梨园往事》第55页.北京:新星出版社.2008年3月版.

¹⁴ 苏雪安.《京剧前辈艺人回忆录》[M]第154页.上海:上海文化出版1958年版.

周信芳也是海派京剧的典型代表,是海派京剧发展的集大成者,在他几十年的表演生涯中,主要有两类剧目,一类是直接配合时事,意图号召观众投入现实斗争,如袁世凯窃国前后他编演了《宋教仁遇害》、《王莽篡位》,五四运动时他编演《学拳打金刚》,另外一类是他在长期的表演过程中筛选完善的具有很高艺术价值的作品,如《打渔杀家》、《四进士》等。周信芳大量编写反映社会时事、激励人民觉醒的戏剧,在中国社会风雨飘摇的历史时期,起到了重要的作用,他“以最大决心拒绝为卖国贼为一组侵略者歌唱,在民族危难的日子表现了作为人民艺术家的气节与高尚品质”¹⁵在他编演的《文天祥》和《徽钦二帝》,曾激起了观众强烈的民族民主感情。

再如欧阳予倩、余叔岩等京剧艺术家,也创作并演出了大量的宣扬爱国主义的戏曲作品。

《桃花扇》是欧阳予倩的代表作之一,这部作品无论在爱国主义思想还是女性解放思想上都得到了很大的突破。在这部戏中,他借人物之口,讽刺当时社会的投降派。其中,男主人公柳敬亭和幕内有这样一段对白。

柳问:“你是干什么的?”

内答:“我是演小丑的”

柳:“这样兵荒马乱的时候,你要到哪儿去?”

内:“我到金陵去。”

柳:“到那儿做什么?”

内:“准备演出”

柳:“演什么呢?”

内:“丑角戏呗。”¹⁶

当时正值上海“孤岛”时期,南京已经沦陷。欧阳予倩本着抗敌救亡的精神进行创作,剧本针对现实,处处显露出批判的锋芒,对投降派多有揭露。除此以外,在唱词中还有“奉劝大家休气馁,中原再造靠我们”“唤醒江南世外人”等这些非常直白的鼓励大家爱国保种,进行民族革命、抗敌救亡的呼吁之词。

《击鼓骂曹》是余叔岩先生的代表作之一,这部戏取材于《三国演义》第23回,故事叙述名士祢衡被孔融推荐给曹操,曹操对他非常的轻慢,祢衡当着满朝文武大骂曹操,并借击鼓发泄。余叔岩先生在上海表演这部戏时,引起了上海人民的广泛共鸣,在二十世纪二十年代,连贩夫走卒,拉三轮车的都会唱,可见其影响之广。这部戏在1924年一度被列为禁戏。据1924年1月29日《申报》报道:“近闻京中戏园,有于日前奉警察厅布告,无论男女,一概禁唱《三国志》中《击鼓骂曹》一剧之说,各戏园不遵办云。”¹⁷其中的一些唱词如:“平生志气运未通,,似蛟龙困在浅水中。有朝一日春雷动,得会风云上九重。”、“馋臣当道谋汉朝,楚汉相争动枪刀”借传统历史故事,来暗指当时国家混乱,奸臣当道、

¹⁵ 周信芳著.《周信芳演出剧本集》第74—75页.北京:中国戏剧出版社1961年版.

¹⁶ 徐幸捷 蔡世成主编.《上海京剧志》.上海:上海文化出版社.1999年版.

¹⁷ 李德生著.《禁戏》第102到103页.天津:百花文艺出版社出版.2009年1月版.

卖国求荣，希望人们能够振作精神，推倒反动统治。

除了对军阀、帝国主义的反对，在当时的海派京剧中，还涌现出了很多反对封建专制制度的戏曲。如《打渔杀家》、《荒山泪》等。《打渔杀家》说的是梁山好汉阮小七在起义失败后，化名为萧恩，与女儿桂英相依为命，本想安定地生活下去，却遭到了当地恶霸丁员外和官员勒索，一忍再忍后，奋起反抗的故事。这部戏深刻地揭示了剥削阶级相互勾结压榨穷苦百姓的血淋淋的事实，指出了人民对于剥削阶级不能心存幻想，必须拿起武器进行战斗。

《潘烈士投海》是京剧家王鸿寿的代表作品之一。这部剧以当时的社会时事为背景，主人公为当时的爱国青年潘英伯，他赴日本留学时认识了陈天华，二人因对清政府的腐朽和无能感到绝望，遂相继跳海自杀，希望以此来警醒处于懵顿之中的中国民众，激励国人的行动。被誉为“一腔正气满乾坤”。

《黑奴吁天录》本是李叔同先生根据斯托夫人的小说《汤姆叔叔的小屋》改变的话剧。但由于这部话剧中具有帝国主义惨无人道的迫害华工的情节，如果将他排演出来，必然能够起到唤醒民族觉醒的作用，于是由潘月樵为首的新舞台艺员们将他改编成了京剧，并在1913年4月11日首演于新舞台，演出时也起到了良好的社会反响。

第3章 海派京剧剧目唱词中的现代女性思想

在2000多年的封建社会里，妇女们受制于“三纲五常”、“三从四德”等封建礼仪，一直处于较为低贱的地位，思想受到了严重的禁锢。从宋朝开始，随着经济的高速发展，资本主义萌芽在城市中悄然产生，随着资本主义萌芽的出现，思想界相继出现了一批具有先进理念的思想家，如：李贽、唐甄、颜元等。他们主张男女平等，提倡妇女解放，希望将女性从残酷的封建礼教中解救出来。虽然受到了强大封建势力的压制，除了揭露、批判没有更好的武器去彻底摧毁人们心中顽固的封建思想，但是在一定意义上启迪了人们的思想，在一些先进知识分子心中种下了朦胧了女性解放思想观念。如清朝文学家俞正燮的反对女子守贞观，将男女平等思想融入文学作品《镜花缘》中的李汝珍。

明清时期，由于受到强大封建势力的压制，作为人们反对封建专制的有力武器之一——女性解放思想，在社会上的传播收到了很大的局限。直到中国旧民主主义革命开始，才为真正意义上的女性解放提供了得以成长的土壤。

3.1 中国近代妇女解放思想的发展

1840年鸦片战争失败以后，帝国主义争先恐后地抢夺中国这块肥肉，签订

了很多不平等的条约。外国商人、传教士、官员，群众等纷纷登上了中国的国土，客观上为中国带来了许多新的思想观念。例如西方传教士在中国进行传教时，看到了中国女子身体上的一双双小脚和精神上的无知，他们感到极大的震惊和疑惑，认为这种现象“遍地球不见于他国，唯中国而已”。¹⁸在他们创办的《万国公报》、《字林西报》、《北华捷报》等期刊上发表了大量的关于中国妇女问题的文章。如从1877年到1899年相继发表于《万国公报》的《劝戒缠足》、《革裹足弊俗论》、《裹足论》、《去恶俗说》、《缠足两说》等等。在传教士们的宣传和身体力行的引导下，中国各地都成立了天足会，是女性在身体上解除了一些禁锢。

除此之外，传教士们还主张男女平等，让妇女接受教育，他们认为：“人之所以为人者，学问而已矣！无学问者不得谓之人”¹⁹。还将西方的妇女形象、思维观念等介绍到中国，以唤醒中国人的女性观，扭转中国女子深受禁锢的处境。

虽然传教士们这些行为的初衷只是为了宣传基督教教义，带有浓厚的宗教色彩，对中国妇女的启蒙也很有限，但是他们在客观上对中国妇女从身体到精神上的解放还是起到了非常积极的作用。

在西方人士、文化进入中国的同时，被迫打开国门的清政府也开始派遣留学生到西方国家考察，王韬、张德彝、李鸿章等人都曾多次走访西方国家。走出国门后的中国人看到了西方不同的文化传统、政治理念。回国后写了大量的“游记”、“小说”来介绍西方文化，其中也不乏大量的关于西方女性的介绍。如清代著名的教育家在其《漫游随录》中写道：“名媛幼妇，即于初见之倾，亦不相避，食则并席，出则同车，然皆花妍其貌而玉洁其心，秉德怀贞，知书守礼。”²⁰“婚嫁皆自择配，夫妇携老，无妾”²¹张德彝在目睹了巴黎公社革命后，在他的《随使法国记》中这样描述法国的妇女，他说：“女则有造火药者，有缝布袋装沙石以筑土城与炮台者，有能文工书草露布者，竟有荷戈而小勇倍于男者，奇甚！”这些思想一反中国古代女子三从四德、足不出户，婚姻媒妁之言的传统，和中国妇女的处境形成了强大的反差，使中国人大开眼界。

这些传教士的宣传和留洋人员的记载，使得“长久与世界隔绝的中国人从封闭的状态中惊醒，开始睁开眼睛看世界”，曾在英法漫游的王韬在他的《镜花缘图叙》中就这样写道：“天之生人，阴阳对待，男女并重，巾帼之胜于须眉者，岂少也哉？特世无才女一科，故皆湮没而无闻耳。武如木兰，文如崇嘏，久已脍炙人口。历观记载，其奇突足传者，固难以更仆数。妇德、妇言、妇容、妇工，

¹⁸ 张莲波《中国近代妇女解放思想历程》第30页。郑州：河南大学出版社2006年8月版。

¹⁹ [美]林乐知，《中国振兴女学之亟》载《万国公报》1905年8月。

²⁰ 王韬，《漫游随录》见钟叔河《走向世界丛书》第一辑第6册126页。长沙：岳麓出版社1985年。

²¹ 王韬《漫游随录》见钟叔河《走向世界丛书》第一辑第6册，107页。长沙：岳麓出版社1985年。

四者本所不废。自道学之说兴，乃谓女子无才，便足为德，而闺阁少隽才矣。”²²在客观上极大地推动了妇女解放思想在中国的传播。

1894 年，甲午中日战争给中国带来了亡国灭种的危机，统治着阶层也开始希望通过改革来拯救风雨飘摇的统治，在维新变法中，康有为、梁启超把妇女问题作为一个重要的问题提出，“废除缠足”、“广设女学”、“使女性享有国民权力”。

“梁启超大力提倡兴女学，认为‘母教乃治天下之本’，严父在女子婚姻方面主张婚姻自主、晚婚晚育、一夫一妻等观点。经元善克服种种困难，在 1898 年 5 月，开设了中国第一所女子学校。1898 年 7 月，中国妇女又创办了《女学报》，在这里觉醒的中国女性勇敢地提出了男女平等的口号，在男女平等的大旗下，越来越多的妇女们开始觉醒，她们痛斥封建礼教对妇女的残害，主张实现社会对女性思想到身体上的禁锢和压迫，这种观点得到了越来越多地女性朋友的响应，在当时形成了一种风气。”²³

3.2 以现代女性思想解放为主题的剧目

1867 年，传统京剧南下进入上海，为了适应上海地区人们的消费口味，它吸收昆曲、徽戏、梆子等剧种中的有益元素，形成南派京剧。19 世纪末二十世纪初，南派京剧中的新潮派从中分离出来，海派京剧正式形成。

自上海开埠以来，西方的思想观念进入中国，传教士们除了大力宣传废除女性缠足和提倡女性教育外，还身体力行设立了大量的女塾，在上海就有七八处之多。中国海外考察使者的记录，郑观应、陈炽、宋恕等人对女性思想的一再主张，女性解放思想 在中国民众的思想中慢慢流淌并传承着。19 世纪末期，统治者阶层发起了由上而下的变法维新，在民间产生了巨大的影响，康有为和梁启超对中国的妇女问题非常重视，把它们作为变法维新的重要内容来对待。上海也成为了他们变法维新的主要阵地之一。1897 年 6 月在上海《时务报》上发起不缠足运动并发表《倡议女学堂启》、《变法通议·论女学》等文章大兴女学。1898 年 5 月，经元善在克服了种种阻力之后，在上海创建中国第一所女学，受到人们的热烈欢迎和追捧。1898 年 7 月 24 日，中国妇女在上海创办了《女学报》，大力宣扬男女平等、婚姻自由、妇女参政、女子教育等思想。1903 年，第一部论述妇女解放思想的《女界钟》在上海大同书局出版，大力主张宣传男女平等，主张婚姻自由，提倡妇女教育，提倡女子参政。这一系列轰轰烈烈的事件对中国近代女性的崛起起到了巨大的在作用，是中国近代女性思想解放里程碑式的突破。

戊戌变法对于女性解放思想的极力推进，震醒了处于蒙昧时期的中国国民，

²² 王韬著.《镜花缘图象叙》见丁锡根编著.《中国历代小说序跋集》(下)第 1446 页.北京:人民文学出版社 1996 年版.

²³ [美]林乐知.《中国振兴女学之亟》载《万国公报》1905 年 8 月.

使得中国女性开始自觉地走向思想和身体上的解放,对封建束缚展开了前所未有的反抗,如《女报》的创办者陈撷芬,她创立这个女学报馆的目的就是为了宣传妇女解放,在办报期间,她先后发表了《论女子宜讲体育》、《中国女子之前途》、《独立篇》、《女界之可危》、《群》、《尽力》等大量文章。尤其是她写的《独立篇》被人们认为是近代妇女独立的宣言书。她不仅控诉封建旧制度对妇女的残害,更加呼吁妇女们树立独立的思想意识,在中国内外交迫的情势中拯救国家,做“爱国爱种”、“胜于彼男子”、“优于欧美女子”²⁴的新女性。再如女子兴学保险会的张竹君,她出身书香门第,精通医学,立誓要用自己的医治技能普救中华同胞。她穿洋服、看洋书,发演讲,用自己的实际行动宣传妇女解放。她1904年到达上海后,上海当时的资产阶级革命活动非常的激烈,民主思潮也相当活跃,这种开放的思潮给张竹君的妇女解放宣传带来了极大的便利,1904年,她组织女子兴学保险会,团结妇女群体保卫女性权利。1905年,她开办中西医院,在武昌起义中出入枪林弹雨,她组织上海卫生讲习会,向妇女们讲述讲究卫生与国家富强的关系。她走到了传统女性所不能达到的地方,经营着一直以来被人们认为只有男性才能办到的事情。

但是,随着戊戌变法的失败,封建顽固派对女学等妇女解放机构展开了攻击,使得一部分女性解放运动转到地下。到了辛亥革命期间,孙中山的民权与女权思想的肯定和支持,在更大程度上推动了女权运动的发展。五四运动以后,妇女解放运动以更加豪迈的姿态不断推进、蓬勃发展。

海派京剧正是在这种女性思想空前高涨的背景下逐渐发展成熟起来的。在海派京剧界也不乏像周信芳、荀慧生等这样具有民族忧患精神和受到女性解放思潮熏陶的先进知识分子,他们本着救国救民、女性解放的目的,编演了大量的女性戏剧,对女性思潮的发展和妇女解放、男女平等思想的宣传起了巨大的作用。当然,海派京剧在本质上还是以商业运营为主,因此舞台上的大部分剧目都是为了盈利而作。在当时的上海,由于受到资本主义发展的冲击和女性思潮的影响,上海的女性开始崛起。大量女工、女性知识分子、女性领导人涌现,这样就使得剧场中有了大量的女性观众,为了迎合这批女性观众的兴趣,剧场编演了大量的女性戏剧。当然其中也不管是为了商业目的,还是部分先进士人有意为之,女性思潮在当时的海派京剧中风靡一时,它们在赚取高额利润的同时也进一步广泛传播了这种思想,促进了女性思想的发展和进步,在历史的发展潮流中起到了积极的推动作用。

从当时的《申报》记载上可以发现,当时出现了众多关于女性的戏剧,但是无奈的是由于保存不力,除了部分剧本外,很多剧本都遗失掉了,有的只剩下了

²⁴ 陈撷芬.《中国女子之前途》.载于《女学报》第二年第四期.1903年.

剧情梗概，有的甚至只有剧目名字。现在尚且可以考察到的剧目如：《大姐姨娘捉强盗》、《女界君子》、《女界英雄》、《六十岁老太太学体操》、《夫妻之道》、《男女平权》、《男友刚强，女友烈性》、《奇异女子》、《侠盗烈女》、《满汉结婚》、《同命鸳鸯》、《老五殉情记》、《黄慧如》、《尤三姐》、《武松杀嫂》、《血泪碑》、《周秦婚变记》、《祝英台》、《杜十娘》、《石头人招亲》、《摩登伽女》、《华伦夫人的职业》、《新茶花女》、《梁红玉》、《桃花扇》、《木兰从军》等等。它们从不同的角度入手，蕴含着女性解放、男女平等、婚姻自主、追求自由爱情等先进思想。不仅迎合了当时人们的心理需求，并且更加广泛地传播了这些新兴思想。关于这些剧目的很多信息大多已经遗失，下表中是我经过搜集的进行的大致整理：

表2 海派京剧中具有朴素现代女性思想的部分剧目表

剧目	表演者	表演舞台	信息来源/首演时间	备注
《女夺状元》	张顺来、王少云	新舞台	1917年9月29日《申报》广告	创编古代戏
《女界英雄》	毛韵珂、潘月樵	新舞台	1917年3月10日《申报》广告	创编古代戏
《男友刚强，女友有烈性》	赵君玉	天蟾舞台	1917年10月6日《申报》广告	时装戏
《林四娘大破孤鸾阵》	绿牡丹、杜文林	天蟾舞台	1921年3月17日《申报》广告	创编古代戏
《奇情异女》	毛韵珂	大舞台	1919年12月13日《申报》广告	创编古代戏
《侠盗烈女》	毛韵珂	大舞台	1919年12月14日《申报》广告	创编古代戏
《女界君子》	赵文连、周凤文	申舞台	1917年7月20日《新报》	古装新戏
《老五殉情记》 (《蒋老五哭灵》)	不详	不详	剧目见于《京剧戏目大辞典》	《上海市剧目》民国实事(时装戏)
《六十岁老太太学体操》	王蕙芳	新舞台	1918年2月《申报》广告	时装戏
《男女平权》	不详	新舞台	1922年3月25日上海《新闻报》	时装戏
《石头人招亲》	小杨月楼	亦舞台	1922年6月13日	婚姻自主
《男不男女不女》	毛韵珂、夏月润、赵文连	新舞台	1922年首演	时装戏
《大姐姨娘捉强盗》	赵如泉、应宝连	大舞台	1917年3月10日《申报》广告	古装新戏
《馒头庵》	欧阳予倩	新舞台	1911年首演	反映反封建、争自由、宣扬个性解放的时代主题

《宝蟾送酒》	欧阳予倩	新舞台	1911 年首演	反映反封建、争自由、宣扬个性解放的时代主题
《晴雯补扇》	欧阳予倩	新舞台	1912 年首演	反映反封建、争自由、宣扬个性解放的时代主题
《鸳鸯剑》	欧阳予倩	新舞台	1911 年首演	反映反封建、争自由、宣扬个性解放的时代主题
《黛玉葬花》	欧阳予倩	春柳剧场	1915 年首演	反映反封建、争自由、宣扬个性解放的时代主题
《桃花扇》	欧阳予倩自编自演	新舞台	1937 年 10 月	上海沦为孤岛后激烈人们爱国之作
《梁红玉》	欧阳予倩自编自演	丹桂第一台	1937 年	创编古代戏
《董小宛》	周信芳	丹桂第一台	1927 年	创编古代戏
《双茶花》	周信芳	丹桂第一台	1912 年 7 月 27 日首演	连台本戏
《新茶花》	夏月润	新舞台	不详	《京剧剧目初探》
《华伦夫人之职业》	毛韵珂 汪优游改编	新舞台	1920 年 10 月 16 日首演	洋装戏
《祝英台》	冯子和	丹桂茶园	1904 年首演	古装新戏
《杜十娘》	冯子和	丹桂茶园	1904 年首演	古装新戏
《武松与潘金莲》	欧阳予倩编演	南国社	1927 年首演	创编古代戏
《香妃恨》	周信芳	卡尔登大剧院	1938 年 8 月 19 日	创编古代戏
《痴心女子负心汉》	周信芳、冯子和	丹桂第一台	1915 年 8 月 2 日首演	时装戏
《薄汉命情女》	周信芳、冯子和	丹桂第一台	1915 年 10 月 2 日首演	改编自西方歌剧《波希米亚女郎》
《黄慧如》(《黄慧如与陆根荣》)	赵如泉	上海舞台	1928 年 12 月 7 日	上海实事
《柳爱环为国殫情记》	周信芳、冯子和	丹桂第一台	1921 年 8 月 11 日首演	爱国现代剧
《尤三姐》	冯子和、周信芳	丹桂第一台	1922 年 1 月 22 日首演	古装新戏
《女状元巧戏探花》	王灵珠、周信芳	丹桂第一台	1919 年 9 月 22 日《申报》广告	古装新戏

3.3 海派京剧剧目唱词中现代女性思想的表现

在众多表现女性解放思想的剧本中,《同命鸳鸯》、《老五殉情记》、《血泪碑》、《梁红玉》等一部分剧本深受观众的喜爱,并且获得了较高的票房和口碑,下面我们就来具体分析一下这些作品及其它们所包含的女性解放思想观。

一、追求自由爱情、婚姻自主思想的表现

《同命鸳鸯》这部戏讲的是主人公石浮萍、庄淑宜因为与彼此交往,被人所馋而被父亲逼死,后来被人所救,父母醒悟并被她们的爱情打动,最后使二人成婚的故事。

《老五殉情记》是根据民国实事编写的一出戏,讲的是上海名妓蒋老五与商人罗炳生相爱,罗炳生以售卖日本货获利。后来全市抵制日货,罗炳生亏本甚多,投黄浦江自尽。蒋老五哭祭其灵,服鸦片而死。

《血泪碑》是冯子和编演的一出时装新戏,讲的是女学生梁如珍与男生石如玉相遇相爱的故事。梁如珍美貌动人遭到了恶汉陆文卿的垂涎,陆文卿想尽方法却得不到梁如珍,进而恼羞成怒,杀害石如玉,诬陷梁如珍,后又将她卖到妓院。石如玉受伤未死,从妓院将梁如珍赎出,可惜梁如珍备受摧残,一病不起,继而离世。临死之时,叮嘱石如玉一定要为她报仇,如玉报仇之后,在如珍碑前设祭,后触碑而死。这三部戏都是讲述男女主人公追求自由爱情和婚姻自主的故事,在当时引起了很大的反响。

《石头人招亲》是由小杨月楼、杜文林编演的石头与人结婚的故事。唱词中,“你是个石头人,你是个肉人,咱们两个怎么会成为夫妻呢?这件事真是稀奇古怪”“你不该到荒郊野外菜篮子套住了我的脑袋,我为你把相思病来害。”²⁵

这部戏虽然不是专门来表现自由爱情的,但是石头人和肉人私自结婚的情景已经冲破了传统婚姻中父母之命、媒妁之言的桎梏。其他如《黄慧如与陆根荣》中的“他是奴我是主相差百分”“奴奴与你终身定,一夜夫妻百夜恩。”“一家老小俱抛尽,但愿二人永不分。”²⁶《摩登伽女》中的“华贵青年儿见惯,俗骨生成惹人嫌,既得阿难他来会面,我的娘你快与孩儿结凤鸾且莫迟延。”“恩情似海君当领,踊跃相扶鸳帏共枕,君不见诸天上欲界王淫,刃利他天化多快乐眼角传情,想世尊在当年婚配曾定,贵人你并非是作俑之人。悉达无有天伦性,罗喉他是何许人,缱绻幽情春心荡引,学一个夜摩天相抱之情。”²⁷这部戏这些直白大胆的表达用语突破了古典女性被动顺从的桎梏,体现出他们主动追求爱情、婚姻的新思

²⁵ 梅花馆主编.《大戏考》第十八版全集第168页.《石头人招亲》中华民国十八年十一月初版.

²⁶ 梅花馆主编.《大戏考》第十八版全集第169页.《黄慧如》中华民国十八年十一月初版.

²⁷ 学苑出版社编.《民国京昆史料丛书》第二辑 第206—207页.《摩登伽女》学苑出版社.2008年1月版.

想。尤其是《摩登伽女》取材于印度佛教故事，原本是宣传宗教道德的故事，可是在尚小云的笔下，却增加了一种女性对于追求自由爱情的胆大告白，直接表达出了希望与喜欢的人结合的想法。这不能不说是一种巨大的突破。

《武松和潘金莲》是由欧阳予倩编演的一部创编古代戏，1936 年上演于天蟾舞台。这部剧仔细分析了潘金莲沦为荡妇又毒害亲夫的原因，给予了潘金莲很大的同情。其中在《杀嫂》一场中潘金莲说道：“能死在心上人武松的手上也是幸福的。”武松回道：“我爱你，我更爱我哥哥”这样的对白一反过去武松对潘金莲恨之入骨的情感，使得戏剧有了一种更加复杂的情绪。在宣扬正义的同时也控诉了封建礼教和旧的婚姻制度对女子的摧残，表达了对旧式婚姻下女子悲惨命运的深切同情。

二、思想解放、男女平等思想的表现

除了对爱情和婚姻自由的追求，女性自身思想解放，追求男女平等的思想在海派京剧也得到了充分的体现。如：京剧《女界君子》，1917 年 7 月 20 日由赵文连、周凤文演于申舞台；《女界英雄》，1917 年 9 月 22 日由毛韵珂、潘月樵演于新舞台；《男女平权》，1922 年 3 月 25 日演于新舞台；《新茶花女》；《华伦夫人的职业》……类似这样的剧目还有很多，今天它们也大都仅以一个故事梗概，甚至只有一个“名目”被存留了下来，具体的唱词早已无迹可考，但是其中所包含的这种男女平等思想却被人们一直保留了下来。

在这一时期，海派京剧家们还将中国古代或文学作品中的部分女性形象加以演绎编排，使之蕴含了一些先进的思想观念，从而向大众演出。

例如，荀慧生先生根据《红楼梦》中的尤三姐形象编演了京剧《尤三姐》，“姐妹生成金玉质，凭空反被恶犬欺。心头难忍不平气，情愿捐生委沙泥”“妾身不是杨花性，莫把夭桃例女贞。”²⁸ 剧中，尤三姐虽然是一女流之辈，身份地位也较卑微，但是她不愿意依附于男人，不愿做男人的玩物的性格得到了广大民众的喜爱，一个具有独立人格的新女性形象在这一时期更是被赋予了新的时代意义。

再如，周信芳先生编演的《梁红玉》，他将历史故事与当时时事紧密结合，塑造了一个巾帼英雄梁红玉。她不但文韬武略、智慧过人，而且自尊自强，不做三从四德的“贤妇”，要做保卫家国、奋勇杀敌的新女性。她认为保卫国家不仅仅是男人的事，女人同样可以扛枪上战场，一样可以处理国事，为国分忧。在剧中，也正是因为梁红玉的睿智，才得以使战局扭败为胜，保护了国家安全。这些新的思想在剧本的唱词中全部都可以体现出来，以下是我整理出来的部分唱词，借以佐证：

“梁红玉：眼看神州要陆沉，红颜慷慨须眉奋，杀敌还须共担承。催动征骑

²⁸ 中国戏曲研究院编.《荀慧生演出剧本选集》.第二集第 37 页.上海：上海文艺出版社.1962 年

朝前进。”

“梁红玉：自古红颜多薄命，世间不重女儿身；是我偏要来挣扎，打破陋习见光明。”

“韩世忠：妇道人家，只要在厨房里烧烧饭，管管家事，也就是了，无缘无故，你怎么去操起兵来？”

“梁红玉：花木兰可以替父从军，梁红玉怎么不能帮丈夫打仗？……如今是什么时候？国家已经到了危急存亡之秋，不分男女，都应当起来抵抗金寇才是，你还要把我赶到厨房里去。我以前当你有点作为才嫁给你的，原来你也是不识时务。得了，我带着我养的孩子走吧。”

“梁红玉：你看不惯是不是？可是她们都会冲锋打仗，保卫国家。

韩世忠：夫人言之有理，倘若全国男女，都能冲锋打仗，国家便无忧矣。

（唱）救国大家有责任，

梁红玉：（唱）为男为女不必分。

韩世忠：（唱）如今的打仗是要百姓

梁红玉：（唱）军民一体方可行。”

“哈蜜蚩：啊，夫人这厢有礼！

梁红玉：军师少礼，请坐。

（哈蜜蚩一看，哈哈大笑）

梁红玉：军师为何发笑？

哈蜜蚩：我笑的是中原无人。

梁红玉：何出此言？

哈蜜蚩：两国的大事，交付于一个女人，真是令人可笑。

梁红玉：女子有才一样处理国事，军师少见多怪，岂不貽笑大方。”²⁹

这样的剧目数不胜数，此外还有《荀灌娘》、《穆柯寨》、《秋瑾》、《桃花扇》等等，这些剧目中包含的浓厚的女性解放男女平等思想既是在当时女性思潮风靡下，迎合观众的心理需求编演的，同时反过来又更加广泛的宣传了这种思想。

《荀灌娘》

荀灌：（唱“西皮慢板”）

“闺阁英雄志量广，文韬武略世无双，从来不喜风流样，胸襟更比男子强。”

荀灌：“爹爹呀！

（唱“西皮摇板”）昔日里小缙萦也是女郎，上书救父美名扬。曹娥本事闺阁女，为寻父尸自投江。这都是红妆女子好榜样，我荀灌搬救兵解救襄阳。”

荀崧：儿呀，听你之言，倒也有道理，怎奈贼兵甚众，你若前去，岂不白白送命。

荀灌：不去突围求救，城破之日，也是一死，不如舍命突围，万一侥幸脱身，搬来救兵，不但救了国家城池，也救了爹爹和全城军民的性命，岂不是两全其美。

（唱“西皮摇板”）

爹爹且把宽心放，儿到后堂我就改戎装（下）

荀崧：哎呀。儿呀，今看来生儿何须喜，养女不必愁，一十八岁的儿子不及一十三岁的女儿，真乃恨事，嗯，真乃恨事！”³⁰

《穆柯寨》

穆桂英：“占据山头闺中英秀，韬略有，智广多谋，神勇世无双。”

穆桂英：“巾帼英雄女丈夫，胜似男儿盖世无，足下斜踏葵花镫，战马冲开百万图。”³¹

²⁹ 中国戏剧家协会编.《周信芳演出剧本选集第102—115页.北京：中国戏剧出版社.1955年版.

³⁰ 荀慧生著《荀慧生演出剧本选集》第二集183、194—195页.上海文艺出版社1962年版.

³¹ 邵爱生 邵幼生.京剧二百名段（续编）第89—95页.武汉：武汉出版社.2012年.

《秋瑾》 《说什么妇女们国事莫管》

“说什么妇女们国事莫管，自古来保国家也赖红颜。花木兰她也曾替父出战，杀敌人立战功强似男儿。穆桂英挂帅印番兵丧胆保住了大宋朝锦绣江山。”³²

海派京剧从本质上来说，是传统京剧进入上海以后，在上海繁荣的工商社会和中外文化交流等的背景下，受上海经济和观众的需求，所形成的具有新的思想观念、新的表现手法、新的表演方式等的一种新的京剧表演形式。因此海派京剧在表演过程中所受到的商业因素是非常大的。舞台上所编演的剧目大都是为了盈利而作，并不是专门为了宣扬女性主义而编演。当时上海女性崛起，大量女工、女性知识分子、女性领导人的涌现，使得剧场中有了大量的女性观众，为了迎合这批女性观众的兴趣，剧场编演了大量的女性戏剧。当然其中也不乏像周信芳、荀慧生等这样具有民族忧患精神和受到女性解放思潮熏陶的先进知识分子，他们本着救国救民、女性解放的目的，也编演了大量的女性戏剧。不管是为了商业目的，还是部分先进士人有意为之，女性思潮在当时的海派京剧中风靡一时，它们在赚取高额利润的同时也进一步广泛传播了这种思想，促进了女性思想的发展和进步，在历史的发展潮流中起到了积极的推动作用。

同时，这种思潮在海派京剧中的涌现也使得海派京剧拥有了一种崇高美。在传统京剧中，无论在服饰、动作、唱腔还是表演内容上，全都在追求一种和谐的古典美，给人以优美舒适的审美感受。而海派京剧中这种新兴的女性思想在某种程度上无疑具有与传统男尊女卑思想相对抗的因素，它企图打破传统女性的桎梏，是女性获得身体、精神上的自由和平等。这种思想在受到部分人士追捧的同时，当然也引起了很大程度上的争议。二十世纪初，正是中国美学由古典和谐美向近代崇高美转折的重要阶段，海派京剧中，这种女性思潮的风靡及其带来的这种崇高美正是这一转折的重要体现。

第4章 海派京剧剧目唱词中的现代社会风气思想

清末民初时期的上海，因其得天独厚的地理条件，成为了中国第一批接受欧风美雨浸润的城市。但是在西方先进文化传入的同时，也附加带来了许多糟粕。这个时期的上海五方杂处，像被拼贴出来的城市，各种各样的人混居。知识分子、小市民、工人、人力车夫、乞丐、暴徒、妓女、卖艺者、小摊贩、冒险家、还有大量新移民和过客，各自循着不同的生活方式在这个纷扰的城市中寻找自己的生存空间。这种错综复杂的社会环境一方面繁荣了上海的经济文化，孕育了上海“海纳百川”的城市精神，另一方面也造就了上海“十里洋场”、“灯红酒绿”背后混

³² 邵爱生 邵幼生. 京剧二百名段（续编）第130页. 武汉：武汉出版社. 2012年

乱的社会不良现象。如：追逐金钱，沉溺色欲、赌博，抽食鸦片，黑社会横行等不良现象在这一时期都发展到了不可复加的程度。上海处于既繁荣发展又动荡不安的社会环境中。

4.1 以树立现代社会新风为主题的剧目

海派京剧作为当时上海社会娱乐文化的典型代表，在它的舞台上也表现出了这些社会百态，既有反映这些低俗文化的戏剧作品，如《杀子报》，写的是王徐氏为了与和尚那云通奸将自己亲生儿子杀死的故事，剧中不乏阴谋杀子及通奸淫欲的情节。这和当时人们的一些低俗心理需求所契合，也受到了一定的欢迎。海派京剧也因为这类型的剧目也被戴上了“低俗”、“恶海派”的帽子。

也有反对社会不良风气，企图宣传树立新的人生价值观，正确的社会文化心理的戏剧作品。如呼吁人们戒除鸦片的《黑籍冤魂》，警戒人们不要贪求金钱的《阎瑞生》，告诫人们远离赌博色欲的《沈万三得聚宝盆》等等。这些作品大都是根据当时的社会实事所编写，启迪民智，扬善劝恶，具有强烈的社会现实意义，对当时上海现代社会风气的建立也起到了一定的积极作用。

以下是我搜集的关于这一时期海派京剧中关注民生疾苦，惩恶扬善，对于现代社会风气的建立具有积极意义的代表性剧目。由于这些剧目强烈的社会现实性，在某种程度上也削弱例如其作为一种艺术样式的艺术高度，因此大都是红极一时之后便被人们所淡忘，很多剧目也因此没有被存留下来，能够找到的信息相对很有限。

表3 海派京剧中具有朴素的建立现代社会新风气思想的部分剧目表

剧目	编剧\表演者	表演舞台	信息来源/首演时间	备注
《枪毙烟犯》	小孟七	亦舞台	1917年8月17日 《申报》广告	呼吁戒烟
《查潘斗胜》		春桂茶园	1909年首演	时装戏
《枪毙劝不醒》	小孟七	亦舞台	1917年8月1日 《申报》广告	呼吁戒烟
《秃扁儿之烟鬼》	不详	不详	见《图画日报》之 《三十年来伶界 之拿手戏》第288 号第8页	呼吁戒烟
《赌徒造化》	毛韵珂、夏月珊、周文凤	新舞台	1917年3月7日 《申报》广告	呼吁戒烟

《黑籍冤魂》	潘月樵、夏月珊 编剧	丹桂茶园	1907年5月25日 首演	取材于吴研人同名小说。京剧剧本遗失。(时装戏)
《烟鬼叹》	孟鸿茂	不详	十九世纪二十年代 (具体年份不详)	京剧史上第一出现代戏
《人不如其狗》	不详	不详	剧目见于《京剧剧目大词典》	劝善惩恶
《沈万山得聚宝盆》	赵如泉	大舞台	剧目见于《京剧剧目大词典》	戒赌戒淫
《善恶昭彰》	不详	天蟾舞台	1919年8月2日 《申报》广告	创编古代戏
《嫖界现形记》	毛韵珂、周凤文	天蟾舞台	1917年3月7日 《申报》广告	世界新剧
《义节奇冤》	潘月樵、夏月珊	新舞台	剧目见于《京剧剧目大词典》	戒烟
《阎瑞生》 (《枪毙阎瑞生》)	赵君玉、夏月珊、夏月润、毛韵珂、赵如泉	新舞台 大舞台 共舞台	1920年11月27日 首演	民国实事连台本戏

4.2 海派京剧剧目唱词中戒除鸦片树立社会新风的思想

明清时期，鸦片渐渐流入中国市场，到十八世纪晚期，吸食鸦片在中国已经非常严重。这些行为也引起了清政府的高度重视，清政府采取了很多禁烟措施，但是屡禁不止。到了十九世纪三十年代，林则徐担任起了销毁鸦片的重任，他发起了“虎门销烟”取得了较大的成果，这一举引起了英国商人的“愤怒”，他们鼓动英国政府发动了侵掠中国的鸦片战争。这场战争以中国的失败告终，从此，鸦片在中国更加肆无忌惮的横行起来。

清政府的统治风雨飘零，中国面临着亡国灭种的危机，而中国人民还沉浸在大烟的世界中，这引起了当时一些先进知识分子的担忧，在上海京剧界，以夏月珊夏月润兄弟为主的一些名伶们相继编演了很多戒烟的剧目来“现身说法”。《黑籍冤魂》、《赌徒造化》、《节义奇冤》等都是当时非常流行的戒烟剧目。尤其是《黑籍冤魂》，更是引起了巨大的反响。

《黑籍冤魂》是取材于吴研人同名小说而编演的一部痛斥鸦片给人带来巨大危害的时装戏。1908年6月25日在丹桂茶园首演。从1908年到1916年间，它在全国各地演出，都产生了很大的影响。尤其是在当时上海的新舞台上，这部戏发挥出了它最大的价值。单是流传下来的在新舞台所演出的剧本梗概文献就有大约四种。如：《黑籍冤魂·新剧》、《陈列所购白衣绣像，新舞台演，〈黑籍冤魂〉》、

《世界新剧·黑籍冤魂》、《黑籍冤魂图说》。可惜的是，这里面仅仅是包含有《黑籍冤魂》的故事梗概，它的具体的剧本早已遗失，没有流传下来。新舞台是上海京剧界编演改良新戏的先锋舞台。它的创办者夏月珊、夏月润兄弟本就是民族革命的积极参与者，他们先进的思想理念使得新舞台称为了当时上海新戏编演的集大成之地。《黑籍冤魂》只是当时比较有代表性的一部戏。这部戏在发挥巨大影响的同时，也引起了很多鸦片贩子和外国鸦片商人，收到了很多恐吓信和炸弹警告，。但是新舞台毫不畏惧，夏月珊曾上台对观众说：“戏要演，毒要抗，绝不退让”体现出了当时我国伶界艺人可贵的骨气。民国建立初年，孙中山也曾到新舞台观看《黑籍冤魂》这部剧，之后以“现身说法”来评价这部戏。而“现身说法”也恰好最能代表新舞台艺员们凛然正义的社会责任感。

《黑籍冤魂》全剧以念白为主，主要讲大烟鬼曾伯傢由于沉溺于抽鸦片最终导致妻离子散、家破人亡的故事，以警示人们鸦片的危害性，呼吁群众共同抵制鸦片，戒掉烟瘾。

该剧多处采用科诨手法，给群众以直观上的强烈冲击。它演出了吃烟人身上发生的种种苦状，把每一个真实的细节都在舞台上放大，让人们看清楚沉溺于大烟给人们带来的各种危害甚至是人性的扭曲。主人公曾伯傢本来是一个富家子弟，受父母之命开始抽大烟，没想到一发不可收拾，最后到了家破人亡的地步。这部戏中，大致分为“劝子”、“丧父”、“药误”、“哭坟”、“反目”、“仰药”、“提审”、“探狱”、“堕劫”、“遇娇”、“结果”。在第二场中，曾伯傢因迷于抽烟，赶不及为其父送终，说道：“还有两口没抽完，谁知他死得这么快。”第三场中，他一边抽烟一边做“孝子”送终；在《提审》一场中：

“……至衙署，见承审官，独坐堂皇，二隶卒掣伯傢至堂下，禀南面者。未几，南面者诘伯傢曰：‘欠各债户几何？现在私产有几何？及经理何以走？店何以毁？’种种被控原由。乃伯傢瞠目不能对，惟赧颜曰‘某实不知，某实不知’南面者曰‘汝均不知，然则，汝知之者何？伯傢良久曰：‘某惟知鸦片耳。’南面者笑曰：‘鸦片乎？鸦片逼汝死，鸦片逼汝父、母、妻、子亡，鸦片逼汝家破，汝尚知有鸦片乎？’无已，其押追。于是，堂下一片吆喝，纷拥曾伯傢之囹圄。”³³

第二十一场中，“两眼巴巴，望着女儿当了婊子”³⁴讽刺揶揄、插科打诨的意味十足，再加上表演上的直观体现，给观众的心灵造成了很大的冲击。获得了广泛的社会认同，甚至有时会在戏剧演出完毕后，众多观众齐呼戒烟或者主动捐钱戒烟的情景，可以说起到了十分良好的效果。让人们看到了“国弱民贫，皆由鸦片之烟之流毒。”企图“唤醒痴迷人苦海者，诞登彼岸。”

随着《黑籍冤魂》的影响逐渐扩大，这部戏的影响超出了新舞台，波及到整

³³ 环球社编辑部编：《图画日报》第3册第3—69页。上海：环球出版社出版。1909年8月创刊。

³⁴ 《图画旬报》第1—9册《黑籍冤魂·新剧》1919年3—5月连载

个上海甚至深入到了中原大地。《戒烟戒赌》、《烟鬼叹》、《节义奇冤》、《赌徒造化》等剧目相继排出。其中，孟鸿茂的《烟鬼叹》是仅有的留下来部分剧本的剧目。以下是它的部分剧词：

（倒板）叫鬼卒驾阴风灵堂来进。见灵堂不由我好伤心。

（白）烟鬼进灵堂，用目观端详。上供三碗菜。倒有两碗汤。菜是烂白菜。汤是清水汤。

听闻快把烟来吸。抽烟的人儿无下场。

（反二簧）未曾开言泪满腮，尊一声贤德妻细听根源。

（二段）恨奸贼做了主。心神改变。尊一声众烟友细听根源。道光间我将它合家来吸。外国人将大烟运进了中原。我中国从倒吸鸦片。鸦片烟有治头晕。有治腰酸，还有的烟瘾。可怜我今日里丧至在九泉。我就一命丧九泉。鸦片烟吓。好一似步儿到了云端。可怜我身死在阴曹地府。可怜我并无有忘尽了烟磐。

（摇板）辞别了众烟友。贤德妻忙出门外。又恐怕南天白难以回转。³⁵

“抽烟的人儿无下场”这些唱词带有一种勉励劝戒的意味，劝诫自己的家人不要再吸烟，不要再做“黑籍冤魂”了，要尽早回头。

4.3 海派京剧剧目唱词中批判金钱色欲的思想

进入近代以来，在西方文化、商品、价值观念等的冲击下，随着中国商业经济的发展，中国的社会风气逐渐发生变化，上海作为中国对外开放的桥头堡，在这几十年的时间里，更是发生了翻天覆地的变化。除了第一节中提到的鸦片的肆意横行外，拜金、娼妓、盗匪、赌博等行为也变得异常猖獗。

随着商业经济的发展，上海民众的价值观念逐渐偏离了传统，金钱越来越成为一个人向社会、向他人进行炫耀的财富资本，在人们的社会交往中日渐占据主导地位。这种拜金的奢靡时风，在带动城市商业和消费迅速发展的同时，也使得上海社会充满了一种浮躁的心理，社会道德日益败坏。

如赌博、娼妓的风行。其实上海的妓院历史并不十分久远，一直到明代中期上海还没有正式挂牌营业的妓女和妓院，但是就在上海被迫开放后的短短几十年间，上海的妓院数量就超过了全国任何一个地方，且其名目繁多、等级分明，除了中国妓女外还加入了大量的外国妓女。甲午中日战争后，以娼妓为公开职业的妓院，仅虹口就有 30 余家。上海社会无论商场还是官场都已经达到了“无妓不饮，无妓不欢”³⁶的地步。赌场更是如此，在旧上海病态的繁荣中，“赌博”可以说是其举世闻名的一张“名片”，在这里丰富多彩的赌术吸引着众多的赌徒，他们把时间、金钱、甚至生命都泡在赌场里面。俗话说：“十赌九输”，大多数赌徒的“命运”都是一个字——“输”。输得倾家荡产、妻离子散、家毁人亡。而开

³⁵ 梅花馆主编.《大戏考》第十八版全集.第 218 页.上海：文艺出版社.1981 年版.

³⁶ 孙国群.《旧上海娼妓秘史》第 31 页.郑州：河南人民出版社 1988 年版.

赌场的老板以及他们的保护伞——黑帮、官员则是最大的赢家。在海派京剧《沈万三得聚宝盆》中就借明朝沈万三的故事来反映了当时的这种社会现状。明朝时期的沈万三是富绅的后代，家财万贯。可是他后来被各种新奇的赌术以及赌博时的刺激快感所吸引，沉溺于赌场不能自拔。除了赌场，他最多光顾的则是大大小小的妓院。不久以后家财就全都败净。他愧疚后悔无颜面对家人，于是在自己后花园中企图自杀。自杀未遂后在自家花园里面发现了聚宝盆，从此洗心革面重新生活。这部剧表面上是明朝的事情，却暗中契合了当时上海社会现实。赵如泉先生在大舞台演出此剧时产生了巨大的影响，被当时的人们评论为“实为青年子弟沉色好脂之当头棒喝也”的戒赌戒淫之戏。再如根据当时社会真实事件编演的剧目《阎瑞生》。剧中的主人公阎瑞生是一个嗜赌成性的人，他在债台高筑、走投无路之际，开始寻觅一个摆脱“困境”的方式。一天，他在朋友家里见到了当时的名妓王莲英，看到王莲英珠光宝气，佩戴着很多非常值钱的首饰，就萌生了谋财害命的意图。他借来一辆高级轿车骗王莲英出去兜风，和朋友一起在郊外杀害了王莲英。后被抓获后，二人都被判处了死刑。这部戏在上海社会上也引发了巨大的震动。夏月珊、夏月润兄弟认为这个事件不仅可以加以炒作而且可以起到警戒世人的作用，于是着手将它改编成了京剧、文明新戏，在新舞台演出，常演不衰。

此外，当时的上海社会在治安上也存在很大的问题，甚至可以说是盗匪横行，单当时的《图画日报》就刊登了有近百篇作品来生动形象地反映当时的盗、匪、骗现象。诓骗式是仅次于持械抢劫而较常见的一种，从事的多为小伙匪徒，他们“或穿华服，或冒商贩，三五成群，走在各街市游行，见有诚实可欺之人，身带洋物者，即多方诱骗抢夺。”³⁷海派京剧编演的《查潘斗胜》就生动反映了当时的这一社会现象。《查潘斗胜》讲的是浪子查三不务正业，整日在街上游荡，碰到了伪装成商人的盗贼骗子，骗子以做生意的诱惑蒙骗了不愿努力工作一心只想不劳而获的查三，查三的家产基本上都被骗去，最后导致家庭败落的故事。在当时的社会，这种蒙骗之事常有发生，因此在此剧演出后，引起了很多人的共鸣，当时就有评论道：“此戏有功于世道人心不浅。”

除了以上我们所分析的具体剧目，还有如《人不狗》、《善恶昭彰》、《嫖界现形记》、《父子嫖院》等很多作品，这些作品都是针对当时糜烂的社会风气而编演的，一定程度上具有企图摒弃旧的社会风气、树立新的现代社会风气的目的。但是从根本上说，这些现象是上海工商业经济发展过程中由于人们开始对金钱高度重视而产生的必然结果，包括在很多海派京剧的舞台上也编演了很多契合当时人们嗜赌、嗜色的作品，如《纺棉花》、《杀子报》等。并不是少数具有先进思想

³⁷环球社编辑部编，《图画日报》第3册，第251页《耀武扬威 强盗坐轿》。

的艺人编演几部影射社会现象的作品就能改变的。但是其中包含的朴素的建立现代社会风气思想确实具有一定的积极意义。

总之,无论是爱国救亡、男女平等还是戒除不良嗜好,这些新思想并不是在这个时期首次出现的思想,而是在社会历史背景下,开始成为与以往不同的社会主流的思想,它们所处的时代背景以及所具有的历史意义、社会意义都是前所未有的。例如男女平等、爱情婚姻自主的思想从中国宋朝开始,资本主义开始萌芽时期就曾经出现过,在柳永的诗中,在《牡丹亭》中,在《红楼梦》中,但是它们都是在封建思想背景下激起的一丝先进的思想浪花,受到了统治阶级的禁锢,随即消隐退在了当时社会主流文化中。其次,从中国美学的发展历史来看,这种思想的出现是中国崇高型美学的萌芽时期,宋朝以后中国美学某种程度上处于两线共同发展的状态,和谐性美学形态和崇高型美学形态,但是此时的崇高型美学形态的发展由于没有坚实的经济基础作为依仗,它的发展是非常缓慢而羸弱的。在当时封建经济仍然占据主导地位,政府重农抑商的政治背景下,和谐型的美学形态仍然占据不可动摇的主导地位。因此这些新思想也大都昙花一现,无法形成多大的社会影响。而清末民初,清政府日渐倒台,外国思想迅速涌入,工商业经济日益成为主导,这些思想拥有了全新的社会土壤。这一时期,它们的迅速兴起和传播无论是对于中华民族的生死存亡还是对于中国美学的发展前行等都起到了非常重要的作用。

第5章 新观念与中国美学现代性转型之间的双向关系

5.1 “新观念”是中国美学现代性转型萌芽时期的时代产物

5.1.1 清末民初中国现代美学转型

1840年,清政府在鸦片战争中的惨败,使得中国社会进入了一个前所未有的巨大变革的时期,帝国主义列强闯入中华大地,中国日渐成为半殖民地半封建社会。随着政治主权的日渐丧失,在经济上,传统的农耕经济初步解体,工商经济初具规模,社会经济日渐转型。在文化上,西学东渐之风日甚,很多西方的思想文化通过一些先进知识分子及传教士等的介绍、翻译,纷纷涌入中国。具有西方思想观念的美学也是在这一时期进入了国人的视野。

这种美学思想与中国古典美学思想相比,是一个巨大的变化。众所周知,中国传统思想的核心是天人合一思想。国学大师钱穆曾在他的《中国文化丛谈》中指出:“按中国传统观念,人与宇宙万物拥有共同的根源,都源于天的最高存在,都不违背天心与天意。因此,人与宇宙万物之间始终存在着一种既原始又终极的

和谐境界，人类生存过程中的一切矛盾，包括过去、现在、未来的种种矛盾、纠纷和冲突，都从这一和谐境界着手来解答：首先从感性个体的和谐内心开始，继而求得心与心之间的和谐。”³⁸中国古典美学也不例外，它根源于中国历史悠久的农耕实践，在漫长的农耕社会，原始先民们过着“日出而作，日落而息”的自然生活，几千年来秉承着这种“天人合一”的思想境界，人们也逐渐形成了这种以“和”为美的审美倾向。我们知道，作为人类基本生存方式的审美活动，它不仅包括人们对世界和自身的理解，也包括人们对于某种行为方式的认同。孔子的“里仁为美”、孟子的“充实之谓美”等等，无论是倡导人与人之间的互助互爱还是宣扬人与人自然、社会之间的和谐统一，这些以和谐为宗旨的行为方式一直被中国的古代人民所尊崇，是中国古典美学的典型特征。而近代以来，由西方流入中国的“美学”与中国古典美学形态产生了巨大的不同，两种美学观念之间发生了激烈的碰撞与融合，从而开启了中国美学现代化转型的漫长历程。

清朝末年，随着中西方文化的不断交流碰撞，逐渐形成了一种中西互译的文化格局，“美学”一词由此进入人们的视野。十九世纪六十年代，在当时编写的中英大词典中就出现了“Aesthetics”的词条。1875年，德国传教士花子方《教化议》中首次使用“美学”这种提法，1901年京师大学堂编纂的《日本东京大学规则考略》更是多次使用了“美学”一词。此外，中国的一些知识分子们也积极地引进西方美学思想。在当时特定的时代背景下，在西方现代美学的影响下，时代对于中国美学的发展提出了新的要求。美学在某种程度上开始担负起了“民族独立”、“人的解放”的重任。如王国维和蔡元培，他们作为中国现代美学的先驱，都不单把美学看成是一门学科，一种学术，而是将它看成更新中国文化，改造中国当时社会现状的有力武器。如蔡元培先生“以美育代宗教”的主张，希望用美育代替宗教，用美的事物来培养人们伟大而高尚的情感和行为。除了王国维、蔡元培，还有梁启超、鲁迅等人，他们为中国西方美学的引进和中国美学由古典和谐美向现代崇高美的转型都付出了巨大的努力。

崇高又称为壮美，在西方美学史上，最早涉及崇高内容的是毕达哥拉斯，而最早将崇高当作一种美学范畴的则是朗吉弩斯，他在著作《论崇高》中写道：“崇高是伟大心灵的回声”引起了一些西方美学家的共鸣，从此，“崇高”作为一种审美范畴才渐渐被人们所注意，但并不被人们所重视。严格意义上讲，近代英国著名哲学家伯克在《论崇高与美》一文中对崇高的研究和讨论才使得崇高真正成为美学的范畴。而真正把崇高看作是一种审美形态的则是康德。而伯克和康德对崇高的重视也并不是一种偶然现象。可以说，崇高美的繁荣是资本主义经济上

³⁸ 钱穆.《中国文化丛谈》.第207—216页.台北：台北三民书局.1969年版.

升时期的产物。十八世纪,是西方社会剧烈变革的时期,是资本主义经济迅速发展、资产阶级迅速崛起的时期。这一时期,新兴资产阶级在政治上反对封建主义,在思想上提倡启蒙主义,社会的发展和对于封建腐朽思想的厌恶使得他们的审美趣味不再拘泥于包裹在古典和谐观念里的宫廷沙龙和精美艺术,他们急切地盼望革新、创造。在欣赏上推崇崇高也已经成为了他们的共同主张。在当时文学艺术领域所积极推崇的浪漫主义思潮下,也产生了不少具有崇高美的文艺作品。如雨果的《巴黎圣母院》,他将美与丑,理想与现实的对立冲突通过四个不同的主人公深刻地表现了出来,反映出了被社会异化的人类,以唤醒人们本来应该有的灵魂世界,使读者达到了“崇高”的审美体验。再如巴尔扎克的《高老头》,里面几乎没有一个可以称作“美的典型”的艺术形象,但是通过作家对故事情节的一步步叙述,丑恶的事实一点点被揭示,它们在给予读者心理上震撼的同时,读者也对自身与社会进行反思,从而建立起具有“肯定性价值内涵的审美形态”——崇高美。因此,作为资本主义上升时期蓬勃发展起来的崇高美,它带有明显的时代印记。

在近代中国社会,国家日益沦为半殖民地半封建社会,中国人民面临着反帝反封建的双重历史使命。社会经济由于受到西方资本主义经济的影响,农耕经济日益解体,工商业迅速发展。这一时期西方崇高美的传入一方面具有了研究与发展的现实社会土壤,另一方面也被中国的先进知识分子所重视。梁启超、王国维等一部分知识分子们认为,在中国众多的社会问题中,“人的问题”最为严重,中国人在精神状态和感情状态上出现了很大的问题,在救亡图存的背景下,这个问题的解决对国家的生死存亡显得更为重要。而对于人们精神和感情状态的改造,他们将希望寄托在了审美的身上。梁启超认为美可以激发人的活力,增强群体的凝聚力,从而改变国民性,重振民族精神。因此中国现代崇高美,“不仅具有反封建的性质,还具有反帝的性质”,“它的启蒙作用不仅在思想文化方面针对着落后、腐朽的封建和谐意识,而且在民族意识方面为唤醒国人的自强自立而努力奋斗着。”³⁹

工商业经济的发展,半殖民地半封建社会的国情已经麻木的国民等,着一系列的社会现实因素使得中国美学由古典和谐美向现代崇高美的转型成为了历史的必然。

5.1.2 海派京剧及其新思想是中国美学现代性转型的典型代表

清末民初,中国社会处于一种空前的动荡之中,帝国主义企图一步步侵吞中国主权,对于中国人民而言,救亡图存、爱国保种已经成为了时代的主题。

³⁹ 陈伟.《崇高论:对一种美学范畴和美学形态的历史考察》.上海:学林出版社.1992年版 17—18页.

在帝国主义侵吞主权的背后更多的是一种利益的争夺,他们希望在中国获取最大限度的利益,于是鸦片横行,通过向中国市场贩卖鸦片,帝国主义赚取了不菲的利益。伴随着政治和经济的脚步,西方的一些思想文化也渐渐传入中国,并不断冲击着人们的思想,妇女解放思潮在这一时期风起云涌,外国文学、小说作品被不断译著,中国社会处于中西方文化剧烈碰撞的时期。

在这种救亡图存的时代背景下,西方美学的传入启发中国知识分子们希望通过审美的方式来拯救国民,拯救国家。因此中国现代美学从一开始便被赋予了救亡、启蒙的历史使命。中国美学也开始从古典和谐美逐渐向现代崇高美转变。上海作为中国第一批通商口岸,是当时中西方文化交流最为繁盛的地方,在上海发展并兴盛起来的海派京剧身上,无疑也充满了这种时代的印记,是中国美学由古典和谐美向现代崇高美转型的典型代表。我们可以从以下几个方面来分析。

第一,海派京剧中运用传统故事表达新思想的作品

海派京剧是从京派京剧发展而来的艺术样式,它与京派京剧最大的不同点就表现在它敢于创新和紧密联系社会现实的特点上。中国的传统戏曲一般都是以休闲娱乐为目的的艺术形式,京派京剧也是如此,它们通常追求一种大团圆式的结局,并以此来满足人们的同情心,得到人们心理上的认同,达到一种和谐的美学效果。于是他们更倾向于采用一种“原来和谐、产生矛盾、重归和谐”的情节模式,最为人们所熟知的如《赵氏孤儿》和《窦娥冤》都是如此。赵氏孤儿一家被政敌屠岸贾设计杀害,孩子从一出生就失去了所有的亲人,就连自己的性命都是用一干忠义之士以及程婴刚出生的孩子的命换来的,可谓是悲到了极点。但是可能受到传统和谐思想的影响,后期孩子长大以后,认屠岸贾为义父,并最终杀死了自己的敌人,报了大仇,故事有了一个圆满的结尾。《窦娥冤》也是如此,窦娥受到张驴儿儿子的陷害,诬陷她杀害了张驴儿,再加上贪官受贿,最后使得窦娥冤死,临死前的三桩誓愿一一成就,可谓悲到了极点,可这最终也还是以鬼魂申冤,恶人遭报,窦娥沉冤得雪告终。这样的情节设置在一定程度上满足了人们的心理需求,但是在当时特定的历史条件下,这种追求“虚善虚美”的大团圆和谐式的剧情结尾在某种程度上并不能使人对残酷的现实进行深刻的思考,再加上京剧这种艺术形式趋于虚拟化、程式化,内容更多的也是才子佳人、帝王将相等,这些在当时中华民族几乎面临亡国灭种的时代背景下,已经不足以表现人们的思想情感,不足以满足人们的审美需求。

康德在他的《判断力批判》中曾说:“崇高感是一种不愉快的感觉,由于想象力在对大的审美的估量中和那通过理性的估量不合致,然而在这里同时引起一种愉快感,正是由于下列评判:即最大的感性机能的不合致正是和理性观念的相

应和。而这对于理性观念的企望和努力，对我们正是规律。”⁴⁰也就是说，崇高感虽然给了我们不愉快的感觉，但是它同时也为我们认识理性、认识客观世界开辟了道路。而这一时期，知识分子们所期望人们认识到的客体世界即是当时的国家社会现实与人们麻木不仁的精神面貌，从而唤醒民众、启迪民智，改变国家命运。

在这种背景下，海派京剧家们在继承传统文化的基础上，编演了大量的创编古代戏、新编历史剧。如汪笑侬编演的《明末遗恨》、《长乐老》、《博浪锤》等都是利用传统历史题材“旧瓶装新酒”来表达新的社会时代思想。《明末遗恨》又称《煤山恨》，是汪笑侬编写的一部新编历史剧。它讲述的是：明末，李自成攻打北京，走投无路的崇祯皇帝雪夜亲自拜访国丈希望向他借些军饷，而国丈周奎却闭门不见，给崇祯皇帝吃了闭门羹。北京被攻破以后，除了大将李国桢坚持抗敌外，其他将领无一抵抗，最终崇祯皇帝在煤山自缢身亡，李国桢在刺杀李自成失败后自杀。这部戏表面上看起来和传统京剧中的故事情节没有二致，但实质上却有了很大意义上的转变。首先从传统京剧的角度去看，这部戏在某种程度上承继了京派京剧中所倡导的“忠孝节义”思想。崇祯皇帝努力抗敌，企图能抵挡住李自成的攻打；大将李国桢效忠国家，在国家面临必败的情况下，仍然誓死保卫；皇后在明白国家形势后，在对自己父亲深度绝望、不想连累夫君的情况下自杀；宫女费贞娥在敌军到来时假扮公主杀死了敌军的一名大将等等，这些情节全都符合人们对于传统“忠孝节义”思想的审美期待，容易被广大观众所接受。但是与此同时，与传统戏曲追求“和谐”、“大团圆”的故事结尾相反的是，这完全是一个悲剧性的结尾，皇帝自杀，国家灭亡，充满了无限的遗憾。这种国破家亡、悲从中来的戏剧效果显然不符合人们追求和谐的心理期待，但是人自身又无法改变这种结局，于是在排斥、压抑、悲痛、震撼之后，开始认真地思考当时社会现状，认清局势，逐渐从麻木中清醒过来。这其实就是崇高的内涵——“人的本质力量在经过巨大的异己力量的压抑、排斥、震撼之后，最终通过人生实践尤其是审美实践活动而得到全面的高扬和完整的体现。”⁴¹这部戏演出以后引起了巨大的震动，当时就有人赠联曰：“国犹忍卖何论友，金不能捐况在躯。”⁴²这种表演形式后来被田汉称为是“运用旧的形式描写当前现实内容的一种有益的尝试。”⁴³它既没有完全背离人们传统的审美趣味，又符合了当前社会现实下的审美要求。在海派京剧中，这样的剧目数不胜数，《拿谢虎》、《博浪锤》、《武松与潘金莲》、《香妃恨》、《徽钦二帝》、《洗耳记》等等都是这样的剧目。在这些剧目中，我们看到了中国传统戏曲现代化转型的轨迹。

⁴⁰ 康德.《判断力批判》(上)第97页.北京:商务印书馆.1984年版.

⁴¹ 朱立元主编.《美学》第195页.北京:高等教育出版社.2001年版.

⁴² 徐幸捷 蔡世成主编.《上海京剧志》第112页.上海:上海文化出版社.1999年版.

⁴³ 徐幸捷 蔡世成主编.《上海京剧志》第113页.上海:上海文化出版社.1999年版.

第二,海派京剧中具有大量直接运用现实题材或借用外国题材来启发民智的作品。

除了通过传统题材旧瓶装新酒的形式来表现当时社会现实的,海派京剧家们还根据当时发生的社会时事和从外国流传过来的新兴题材编写成剧本,把它们搬上海派京剧的舞台上。很多作品多引起了人们巨大的反响,起到了积极的社会作用。例如根据当时时事编写成的《潘烈士投海》,讲述了爱国青年陈天华、潘伯英痛恨清廷腐败、主张实业救国。后为了抵抗日本颁布的《取缔清朝留学生条例》投海自杀的故事。这部戏在歌颂潘伯英强烈的爱国主义思想的同时,也宣扬了资产阶级民主革命的新思想,激励青年们投身到革命中去。被人们誉为“一腔正气满乾坤”。再如,揭露外国货对国货冲击,悲叹买办命运的《蒋老五哭灵》;表现鸦片对人和社危害,呼吁人们戒除鸦片的《黑籍冤魂》、《枪毙老烟枪》;鼓吹人们参与革命、救亡图存的《宋教仁》、《徐锡麟》、《广州血》、《火烧第一楼》;歌颂战争的《江宁血》等等。这些剧目都是直接取材于当时中国的社会时事,将它们搬上表演的舞台,通过对这些发人深省的事件的再现和演绎,激发观众的情感共鸣。

另外,直接借鉴国外故事编演的代表剧目主要有《新茶花女》、《华伦夫人的职业》、《黑奴吁天录》、《拿破仑》等。《黑奴吁天录》中,借黑奴哲尔治一家对奴隶主的反抗来宣扬民主、平等,勇于斗争的精神;《华伦夫人的职业》中借微微自己出走,通过自己的力量来养活自己的行为来宣扬新女性的独立精神;《新茶花女》中,借女主人公辛茶花的爱情故事和爱国故事将爱国主义思想与女性主义思想紧密结合,对当下女性起身投入革命的洪流保家卫国起到了一定的引导作用。这些剧目大都直接取材于西方的小说或话剧,他们虽然与中国的现实社会相距较远,但是相同的思想内涵使得它们在中国的舞台上也具有了相当的现实意义。

蔡元培先生也说过:“要使国家中兴须以西制为质,而集古籍及近世利病发挥之。”⁴⁴上面所叙述的这些海派京剧剧目正是从“近世利病”出发编演的艺术作品。艺术家们企图通过京剧这种艺术样式来唤醒人们,希望人们认清现实,激发人们对现实的抗争。这种由主客体之间的对立而体现出来的激烈的冲突和从这种冲突中从表现出来的主体坚强不屈、无惧无畏的精神就是崇高美。就崇高的内涵上来看,它存在于不同的审美对象中,如自然景观中、社会实践中、人性中、人的情感中等等。我们从海派京剧《宋教仁》、《徐锡麟》中感受到了在旧民主主义革命中,革命志士拯救国家命运的迫切情怀和为国捐躯的伟大精神和高贵人格;在《火烧第一楼》中,我们感受到了爱国青年们反对反动军阀的革命热情;在《黑

⁴⁴ 转引自:高平叔.《蔡元培年谱》第8页.上海:中华书局.1983年版.

籍冤魂》中，我们感受到了艺术家带领人民群众反对鸦片与之斗争的强大力量和决心；《蒋老五哭灵》中，我们既看到了买办商人的悲惨命运，又看到了妓女蒋老五以死殉情的伟大情感。《新茶花女》中，我们既看到了茶花作为一名女性强烈的爱国主义情感，又被她作为一名独立女性及其对于自由爱情的追求精神所感动。总之，不管是正义与邪恶的激烈斗争还是进步与落后之间的生死较量，这些剧目都带给了人们一种巨大的心灵震撼。这种震撼可以唤醒人们心中的道德感、同情心等，从而激发人们对于国家命运、个人价值等的思考，最后达到唤醒国民、拯救国家的时代使命。由此来看，这些根据现实题材而编写的海派京剧的精神内涵与在近代特殊历史背景下承担起爱国救亡的现代崇高性美学的实质是一致的。所以说，海派京剧是中国美学现代性转型时期的典型代表。

5.2 “新观念”的社会历史价值和美学意义

如果说海派京剧及其新观念是在中国半封建半殖民地的社会背景下、面临亡国灭种的危机下、受到工商业经济和西方先进文化影响的情况下形成的一种具有强烈现代意义的艺术样式，那么，作为顺应时代潮流、吸收时代新进思想理念的海派京剧，在他的发展和兴盛反过来也对时代、社会等产生了一定的影响。

5.2.1 “新观念”的社会历史价值

海派京剧发展兴盛于中国近代动荡的几十年中，特殊的时代背景无形中赋予了它特殊的社会使命。再加上很多海派京剧家们本身受过先进的思想教育，对于当时中国的社会现实有着较为深刻的认识。这就决定了海派京剧在当时急切的“启迪民智、改造人民精神面貌”的社会使命上会起到一定的作用。

汪笑依是海派京剧的代表人物之一，他除了编演了大量的海派京剧作品外，还积极创办了京剧刊物《二十世纪大舞台》，在《二十世纪大舞台》中，他就明确指出：“本报以改革恶俗、开通民智、提倡民族主义，唤起国家思想为唯一之目的。”⁴⁵徐凌霄也曾任《瞿园杂剧评述》中所言：“外患频仍，国势积弱，尤其庚子大难之后，知识界之脑海发生剧烈之震动，一切文学戏曲的作品，都向着唤醒国民、针砭病态的途径走去。”所以，海派京剧及其剧目唱词中所表现出来的这些爱国救亡、民族解放、男女平等、婚姻自主、戒除鸦片等思想，对于唤醒当时沉睡的中国民众，把中国人民从自大、鸦片、麻木的精神面貌中拯救出来，促进了广大民众（无论男女）积极参与到旧民主主义革命中去，极大地促进了人民思想觉悟的提高。（关于这方面的作用，本文在第二章中已经做了详细的叙述，再此不再赘述。）

⁴⁵ 《二十世纪大舞台》丛报招股启并简章[J].二十世纪大舞台，1904，（1）

除了启迪民智,海派京剧的风行对社会风气的开化也起到了积极的作用。就拿海派京剧中女性观来说。由于女性主义的风行和剧场中女性观众的增加,海派京剧舞台上出现了很多宣扬男女平等、女性解放、婚姻自主的思想等,这些思想的宣扬在某种程度上促进了社会上对于男女地位、婚姻等思想的开化。就拿京剧本身来讲,在传统京剧中,是禁止女演员演出的,但是在九十世纪末,上海出现了第一家女戏班,“自此女演员开始正式登上上海戏园舞台,同男演员一争天下。”⁴⁶到了1909年,“原女班戏园丹凤茶园开始添聘男班名角,实行男女合演,并在布告中称此举为‘开通风气,以兴市面’。”⁴⁷渐渐地,女性开始摆脱了封建主义的禁锢,获得了平等和自由的社会权利。

再如标榜戒除不良嗜好的海派京剧《黑籍冤魂》,它在京剧舞台上的成功,给人们带来了巨大的震动和启迪。这个故事后来不仅成为了人们茶余饭后的谈资,更被先后搬上了话剧的舞台、电影的屏幕,不仅在启蒙人们思想上起到了巨大作用,而且对于新型艺术形式的推动也起了积极的作用。

5.2.2 “新观念”的美学意义

正如鲁迅先生所言,“一切艺术之本质,皆在是使观听之人,为之兴趣怡悦。”⁴⁸观众到剧场看戏,无外乎就是获得情感上的审美愉悦。海派京剧剧目唱词中体现出来的这些新观念在客观上都迎合了当时观众的审美情感需要。

近代以来,中国社会日益进入了一个动荡不安的时期,外辱内乱的国家危机使得中华民族面临着“保国保种”的严重考验。此时的中国美学也渐渐地从古典和谐型向着现代崇高型日益转变。梁启超等中国当时的先进知识分子们正是这一转变的践行者。使得“救亡”、“启蒙”成为了中国现代美学的形成发展的内在动力。可以说西方美学进入中国后,中国人最先是将它与现实的社会人生问题结合起来来看的。在中国面临救亡图存的背景下,先进知识分子们认为中国人的精神和情感方面出现了很大的问题,导致整个国家在这个方面出现了严重的问题。因此他们认为必须要改造人们在精神、情感、审美方面的问题。而他们选择的承载这一使命的方法就是“审美”。且这种审美更加注重对人情感、精神的影响。

海派京剧在某种程度上就迎合并影响了现代审美的这一特征:更加注重人的精神情感。海派京剧是以盈利为目标的一种商业化运作。而想要获得人们的青睐,得到较大的商业收益就必须注重人的精神感性趋向。在海派京剧的舞台上,不管是从舞台布景、演出剧目还是演员表演,具体唱词上都表现出了极大的感性色彩,通过抓住观众感性上的喜怒哀乐来赚钱。从舞台布景上来讲,海派引进西方先进

⁴⁶ 陈独秀主编.《二十世纪大舞台》丛报招股启并简章[J].第108页.1904,(1)

⁴⁷ 徐辛捷,蔡世成,主编.上海京剧志[M].第12页.上海:上海文化出版社.1999版.

⁴⁸ 鲁迅先生纪念委员会编辑.《鲁迅全集》第一卷202—203页.北京:人民文学出版社.1973年版.

的机关布景方式,运用现代化的技术来吸引人们的眼球;从表演方式来看,海派注重真枪实刀,相当重视做功。甚至在当时出现了“每戏一打”的传统,无论是武戏还是文戏,最后一定要“打”一场。即使是毫无需要“打一场”的情节需要,演员也会照打不误,因为这是观众的需求。打戏主要运用真刀真枪,这样才有看头,甚至出现过拉着真毛驴上台的表演经历。此外还有演员高级的化妆方式等,于此种种,都在某种程度上表现出了当时人们看戏的心理和情感需求。从海派京剧的新剧目和新思想上来看,这些剧目和思想更是跟着观众的审美需要而不断被编写。“根据《申报》的剧目广告初步统计,仅从同治九年到光绪二十六年戏曲改良运动兴起之前的三十年间,上海戏园上演的新编剧目就不下百出。”⁴⁹

其次,它们促进了中国现代美学理论的形成和发展。

海派京剧作为中国现代美学转型的典范,同时也促进了中国现代美学的形成和发展。它的剧目唱词中展现出的新思想很大程度上体现出了现代新的美学思想,作为一种艺术形式,海派京剧的文艺实践已经走在了中国现代美学理论的前面,推动着中国现代美学理论的形成和发展。

从审美趣味上来看,真实美开始凸显。在中国的传统戏曲中,由于观众基本局限于达官贵族身上,这些人受到了中国传统文化的深刻影响,更喜欢欣赏“阳春白雪”似的高雅文化,因此在戏曲上也更追求一些符合主流思想文化的在表演和舞台上都具有“善、美”特点的形式,因此在中国传统戏曲中,无论是思想、剧目唱词、表演方式、舞台都具有一种虚善虚美的唯美感。而海派京剧则打破了这一传统惯例,在海派京剧中,我们感受到的是一种真实美。在表演方式上,主张真刀实枪;在剧目唱词上,取材于现实,将现实搬上舞台;在舞台设置上,尽可能地布置真实的场景。更加满足了具有现代审美思想的观众的审美趣味。

从审美理想上来看,启蒙性受到重视。审美理想是在社会实践中产生的具有社会文化气息的观念尺度,不同的社会性质和阶级立场都可能产生不同的审美理想。在我国古代,“天人合一”的思想贯穿于我国古典文化的方方面面,审美理想也不例外。在我国的古典戏曲中,始终追求的是一种虚善虚美的艺术境界。观众则是作为欣赏者的角度来品味欣赏这些戏曲。而在海派京剧中,由于特定历史背景下的特殊使命,海派京剧作为一种艺术样式,它希望给观众带来一种启蒙的作用。

无论从审美趣味还是审美理想上看,海派京剧都表现出了与传统京剧不同的一面,而它所重视强调的追求真实性、现实性的审美趣味和启蒙性的审美理想都是中国现代美学的重要特征,因此海派京剧的发展和繁荣促进了中国现代美学的形成。

⁴⁹ 《二十世纪大舞台》第16页 丛报招股启并简章[J]. 1904, (1) .

此外，海派京剧的发展并不是以中国美学的形成为终点的，在 1919 年以后，中国美学理论开始迅速发展成熟起来，海派京剧也继续发展成熟着，周信芳等伟大的京剧艺术家也是在这一历史时期迅速发展壮大起来的，周信芳先生编演了大量的新式京剧，周信芳在《必须推陈出新》中说：“如果不进行改新，就无法反映现实生活，无法直接反映时代。”⁵⁰这些京剧都与中国近现代爱国抗敌的主题密切联系，如《桃花扇》、《梁红玉》、《文天祥》等，都是他的代表作品。这些作品对于激励民众站起来反抗侵略，及其人们民族民主情感都具有巨大的意义。而这些与中国现代美学发展的思想内涵是一致的。

总之，海派京剧是中国现代美学转型期的典型代表，海派京剧中的新剧目和新观念对于中国现代美学的研究也具有重要的价值。

⁵⁰周信芳.《必须推陈出新》. 刊载于《文艺报》第十二期.

结语

清末民初，海派京剧形成、发展并繁盛起来。在它的发展道路上表现出了与传统京剧与众不同的特点和轨迹。在在资本主义工商业的基础上产生，受到了中西方不同文化的熏陶，摆脱了北京深刻的贵族阶层烙印和浓厚的封建意识的影响。表现出了极大的革新特点。它通过创编古代戏、移植西方戏剧小说作品、编演时事新戏，涌现出了大批深受欢迎的新剧目。本文所分析的部分新剧目都是海派京剧中摆脱传统封建意识，具有朴素现代思想的剧目。

本文从海派京剧的剧目唱词着手，分别从现代国家、现代女性和现代社会风气三个方面进行分析。如《潘烈士投海》中，通过主人公潘伯英为国投海自杀的故事表现出了鼓励青年们投入旧民主主义革命，建立新型现代社会的愿望。此外还有《恢复共和》、《宋教仁》、《鄂州血》等剧目，这些剧目都是结合当时社会时事所编演的，这其中所表现出来的“爱国”含义已不再是传统封建观念上与“忠君”等同，赋有现代意义的独立主权国家概念成为唤醒国民凝聚人心的基本内核。再如《黄慧如》中，通过对少女黄慧如与男仆陆根荣不幸爱情遭遇的描写，强烈控诉了封建包办婚姻带来的恶果，倡扬了女性恋爱自由、婚姻自主的时代诉求。再如揭露社会黑暗、针砭时弊陋习的《黑籍冤魂》、《烟鬼叹》、《赌徒造化》等剧，这些剧目拥有极强的现实针对性，一针见血地揭露了抽食鸦片这种社会风气可能会对国家未来产生的可怕后果，表达出了人们对于肃清社会风气，建立良好社会风气的美好愿望。

总之，海派京剧所编演的这些剧目一方面充分迎合了上海民众关注现实生活、乐于追新逐异的审美需求，另一方面，开启了时代之风，彰显了现代国家社会的民主科学等观念。

从文艺美学的视角考察，海派京剧的发展历程及其形成的独特风格，较为清晰地体现了中国从古代社会以和谐美学为重心的古典美学形态，向现代社会以对立崇高为美学重心的现代美学转型。

以 1919 年“五四”新文化运动为肇始，中国确立了全新的现代美学形态，中国美学现代性正式发端。如果说，这是中国美学从和谐古典美学形态向对立崇高型现代美学形态的质的飞跃，那么这种质变前的量变积累在清末民初时期的上海就已经凸显。海派京剧就恰恰与之吻合，成为体现美学现代性的最佳文艺载体之一。本文所具体分析的现代国家思想、现代女性思想等这些新元素已经开始在海派京剧中酝酿生长。它们传递了新的社会观念，表达了新的审美体验，引领了新的审美趋向。

参考文献

学术著作：

- [1] 李德生著.《禁戏》[M].天津：百花文艺出版社.2009 年.
- [2] 张莲波著.《中国近代妇女解放思想历程》.郑州：河南大学出版社.2006 年
- [3] 钟叔河.《走向世界丛书》第一辑第 6 册.王韬著.《漫游随录》.长沙：岳麓出版社 1985 年
- [4] 汪笑侬著.汪笑侬戏曲集.北京：中国戏剧出版社.1957 年版.
- [5] 梅花馆主编.《大戏考》第十八版全集.中华民国十八年十一月初版.
- [6] 学苑出版社编.《民国京昆史料丛书》第二辑.《摩登伽女》.北京：学苑出版社.2008 年 1 月版
- [7] 荀慧生著《荀慧生演出剧本选集》第二集.上海文艺出版社 1962 年版.
- [8] 徐珂编撰.《清稗类钞》第二册第 291 页.上海：中华书局.2003 年 8 月 1 日版.
- [9] 徐剑雄.京剧与上海都市社会（1867——1949）.上海：上海三联出版社.2012 年.
- [10] 彭养欧.绘图黑籍冤魂：醒世小说.上海：改良小说社.1909 年.
- [11] 徐幸捷 蔡世成.上海文化艺术志编纂委员会.《上海京剧志》编辑部[编].上海京剧志.上海：上海文化出版社.1999 年.
- [12] 中国戏曲志编纂委员会.《中国戏曲志》.中国 ISBN 中心.1996 年
- [13] 《汪笑侬戏曲集》.北京：中国戏剧出版社.1957 年
- [14] 李洪春.《京剧长谈》.北京：中国戏剧出版社.1982 年
- [15] 陈伟.《中国现代美学思想史纲》.上海.上海人民出版社.1993 年.
- [16] 陶君起.京剧剧目初探.中国戏剧出版社.1963 年.
- [17] 陈鸣.周信芳：海派京剧宗师.上海：上海教育出版社.1999 年.
- [18] 蔡世成辑选.《申报》京剧资料选编（内部发行）.上海：上海京剧志编辑部 1994 年.
- [19] 《二十世纪大舞台》.上海图书馆.上海科学技术情报研究所馆藏.
- [20] 吴小如著.《吴小如戏曲随笔集》[M].天津：天津古籍出版社.2005 年 5 月.
- [21] 胡晓军.苏毅谨.戏出海上一——海派戏剧的前世今生.上海：文汇出版社.2007
- [22] 于嘉茵.民国戏剧守望.上海：东方出版社.2013
- [23] 陈伟.文艺美学论纲.上海：学林出版社 2004 年.
- [24] 邵爱生 邵幼生.京剧二百名段（续编）.武汉：武汉出版社.2012.
- [25] 连波.京剧传统戏经典唱段 100 首.安徽：安徽文艺出版社.2009.
- [26] 陈伟.文艺美学的理论和历史上海：上海三联书店 2006 年.
- [27] 中国戏曲志编纂委员会.中国戏曲志.北京：中国 ISBN 中心.1996 年.
- [28] 沈鸿鑫著.京剧大师周信芳.上海：东方出版中心.2009 年.
- [29] 吴小如著.《吴小如戏曲随笔续集》[M].天津：天津古籍出版社.2005 年 5 月.
- [30] 黄钧、徐希博主编.京剧文化词典.上海：汉语大词典出版社.

- [31] 陶君起编著. 京剧剧目初探. 北京: 中国戏剧出版社. 1963 年 3 月第一版.
- [32] 郭汉城著. 戏曲剧目论集. 上海: 上海文艺出版社. 1987 年版.
- [33] 顾乐真著. 戏曲唱词浅谈. 北京: 中国戏剧出版社. 1986 年版
- [34] 戏剧报编辑部、戏曲研究编辑委员会合编. 论戏曲反映伟大群众时代问题. 北京: 中国戏剧出版社. 1958 年、1959 年出版.

学术期刊:

- [1] 钱久元. 海派京剧的奥秘——钱久元博士论文及剧作选. 安徽: 合肥工业大学出版社. 2006 年出版.
- [2] 唐雪莹. 海派京剧: 传统戏曲近代化转型的典范. 《四川戏剧》2013 年第二期.
- [3] 刘恒健. 论美学的转型——新世纪中国美学之展望[J]. 陕西师范大学学报(哲学社会科学版). 2000(03)
- [4] 张炼红. “海派京剧”与近代中国城市文化娱乐空间的建构. 《戏曲艺术》2005 年第 3 期.
- [5] 张泽刚. 海派京剧——中国近百年文化的鸿篇大作. 《上海戏剧》1996 年第 3 期.
- [6] 姚小欧、陈波. 〈申报〉的戏曲广告与早期海派京剧. 《现代传播》. 2004 年第 1 期.
- [7] 蔡世成. 海派京剧的形成和发展. 《戏曲研究》1995 年.
- [8] 李远达. 试论改良新戏〈黑籍冤魂〉的艺员与观众互动. 《汉语言文学研究》2013(4)
- [9] 房默. 艺海弄潮儿与革命旁观者[M]. 山东: 山东师范大学学报(人文与社会科学版), 2012 年第 57 卷第 3 期. 第 154 到 160 页.
- [10] 陈伟 王展. 海派京剧与现代美学转型[M]. 南昌: 江西社会科学, 2014 年第 12 期. 第 83 页到 88 页.
- [11] 刘勇. “古今之争”与美学现代性[M]. 乌鲁木齐: 新疆大学学报, 2007 年 9 月第 35 卷第 5 期. 第 125 到 128 页.
- [12] 龚战. 海派京剧与周信芳[M]. 北京: 中国京剧·艺术论坛. 1995 年 10 月出版. 第 14 到 16 页.
- [13] 陈伟 桂强. 论 20 世纪前期中国美学现代性的一维化特征[M]. 沈阳: 社会科学辑刊, 2014 年版. 第 166 到 172 页.
- [14] 吕宏波. “趣味”范畴与中国美学现代性[M]. 长沙: 中南大学学报(社会科学版), 2007 年第 13 卷. 第 546 到 551 页.
- [15] 徐迎新. 人格审美与感性重建[M]. 沈阳: 辽宁师范大学学报(社会科学版), 2011 年 7 月. 第 75 到 79 页.
- [16] 李远达. 试论改良新戏《黑籍冤魂》的艺员与观众互动[M]. 郑州: 汉语言文学研究, 2013 年 12 月 15 日出版. 第 93 页到 104 页.
- [17] 邹华. 中国美学的现代性问题[M]. 北京: 文艺研究, 2008 年版. 第 26 到 31 页.
- [18] 宋旭红 张华. 美学现代性: 一种历史性描述[M]. 济南: 文史哲, 2003 年. 129 到 133 页.
- [19] 曹树钧. 简论新时期海派京剧的国际影响. 《世界文学评论社》2007 年第 1 期.
- [20] 刘恒健. 论美学的转型——新世纪中国美学之展望[J]. 陕西师范大学学报(哲学社会科学版). 2000(03)

- [21] 周均平. 跨世纪历史性转换的前奏——美学转型问题研究综论[J]. 文史哲. 1998 (03)
- [22] 朱崇志. 《图画日报》与近代上海戏剧传播[M]. 出版地: 戏剧艺术, 2014 年 4 月. 第 124 页到 128 页.
- [23] 张诗崎. 从《图画日报》管窥明末民初戏评特点[M]. 出版地: 戏剧研讨, 2009 年 2 月. 第 27 页.
- [24] 林美莉. 媒体形塑城市:《图画日报》中的晚清上海印象[M]. 天津: 南开学报 (哲学社会科学版), 2011 年第 2 期. 第 124 页.
- [25] 刘家林、熊丽. 辛亥革命前《图画日报》的社会图景[M]. 太原: 编辑之友史料. 2012 年 5 月. 第 122 页到 124 页.

报纸文献:

- [1] 《图画旬报》. 第 1—9 册. 《黑籍冤魂·新剧》. 1919 年 3—5 月连载
- [2] 环球社编辑部编. 《图画日报》第 3 册. 第 3—69 页
- [3] 上海图书馆近代文献资料室馆藏. 申报缩印本 (清末、民国时期报纸)
- [4] 汪笑侬等主编. 二十世纪大舞台. 上海图书馆上海科学技术情报研究所

学位论文:

- [1] 程艳. 上海师范大学硕士学位论文《〈图画日报〉视野下的清末社会文化研究》2011 年 5 月。
- [2] 孔令姗. 安徽财经大学硕士学位论文《晚清上海城市社会生活研究——以〈图画日报〉为中心》2014 年 5 月.
- [3] 夏亮. 湖南师范大学硕士学位论文《叙事学视野下的晚清〈图画日报〉》2012 年 6 月.

致谢

三年前，我在家人的期待与担忧中踏上了远赴上海的求学道路，来到了上海师范大学这所美丽的学校继续学习。三年中，我有幸和同学们一起聆听老师们的谆谆教诲，珍惜着这来之不易的求学机会。光阴荏苒，三年的时光已然结束，而这三年的研究生生活也使我受益匪浅。

奋战多时的毕业论文终于写作结束，从研一结束的 2013 年暑假开始搜集资料，到今天终于完成毕业论文的写作，其中也发生了很多的波折，遗憾的是由于自己的不慎，遗失了很多好不容易搜集起来的珍贵材料，让自己始终觉得论文不够出色；开心的是这一篇文章的一字一句都是自己辛勤汗水的结晶。也许它还存在很多问题，但也是对我自己研究生涯的一个交代。

这篇文章能够顺利写完，我首先要感谢导师陈老师的悉心教导，从选择题目到素材积累、理论指导，陈老师都给予了我很多帮助。在陈老师的课堂上，我也总有一种如临汪洋，恍然顿悟之感，只可惜学生没能做到举一反三，深感愧疚。身教甚于言传，陈老师在言谈举止中透出的远见博识、真切性情和豁达胸怀，不仅利于治学，更益于为人，使我受益匪浅。在此，我衷心地感谢您三年来对我的悉心教导和无私付出。

同时，同时，还要感谢文艺学专业的每一位老师，各位老师的教诲是我最珍贵的财富，能够拥有这三年的美好时光是我最大的荣幸！

最后，感谢家人和朋友们对我无微不至的关怀、鼓励和支持！我相信在以后的学习生涯中，我会继续坚持在写论文时秉持着的“科学严谨”、“不轻言放弃”的精神，继续前进，努力取得更大的成果。

2015 年 4 月