

学校代码：10270

分类号：J022

学号：122200211

上海师范大学

硕士学位论文

论清末民初海派京剧时装新戏的
现代性研究

学 院： 人文与传播学院

专 业： 艺术学理论

研 究 方 向： 艺术史

研究生姓名： 程丹

指 导 教 师： 陈伟

完 成 日 期： 2015 年 4 月

论文题目：论清末民初海派京剧时装新戏的现代性研究

学科专业：艺术学理论

中文摘要

时装新戏是海派京剧中的一个重要分支，也是涵盖海派京剧重要特点的艺术载体。京派京剧到海派的嬗变，最突出的莫过于时装新戏在上海的流行，它折射着中国社会在变异转型的过程中渗透出来的从古典到现代的文化情调、精神理念、价值标准和心理行为方式，从而打开中国现代美学的新视界。时装新戏是海派京剧的重要代表之一，它诞生于海派文化的成长时期，同时也是海派京剧的发展和鼎盛时期。时装新戏又称“改良新戏”，是对清末戏曲改良运动过程中以表现现实生活题材、穿戴时装为主的各种改良剧目的总称。

本文从海派京剧中的一个重要艺术样式——时装新戏入手，通过解读海派京剧的地域背景，对海派京剧与时装新戏之间的关系进行一个梳理，形成对时装新戏在上海流变的初步认识。作为清末民初新潮演剧浪潮中的一支重要分流，通过分析时装新戏的生存环境，达到对上海独特的城市环境、欧风美雨的文化影响等关于时装新戏独特的生存环境的多方面认识。通过分析上海独特的生存环境，从而认识时装新戏突破以往的传统戏所呈现出的许多新特点。它不仅紧贴时代，反映时代内涵，而且在舞台表现上也更加新潮，在运作模式上也采用商业的运作模式实现了艺术和商业的紧密结合。时装新在历史的浪潮中担当了重要的作用，它不仅成为时代革命的武器，也促成了市民审美情趣的改变。

关键词：上海；海派京剧；时装新戏；近代化；新舞台；审美现代性

Abstract

The Chinese traditional opera of fashionable dresses is an important branch of “Shanghai school of Beijing Opera”, meanwhile, it covers the important characteristics of “Shanghai school of Beijing Opera” vector art. During the process of transition between Beijing opera and Shanghai opera, the most prominent feature is not more than the popular of The Chinese traditional opera of fashionable dresses in Shanghai, Which reflected the Chinese community in the course of the transformation from classical to modern cultural moods, spiritual philosophy, values and psychological behavior ways to open the new horizon for Chinese modern aesthetics. The Chinese traditional opera of fashionable dresses is one of the typical representatives of “Shanghai school of Beijing Opera”, which was born in the period of growth, but also the development as well as peak of Shanghai culture. The Chinese traditional opera of fashionable dresses called “The modified new play” when it refers to the process of reform movement in the late Qing Dynasty opera to show the real-life subject matter, wearing fashion repertoire consisting mainly of various improvements in general.

This article starts from one important artistic style of “Shanghai school of Beijing Opera” namely The Chinese traditional opera of fashionable dresses, as well as arranging the relationship between “Shanghai school of Beijing Opera” and The Chinese traditional opera of fashionable dresses, to get a new understanding when it comes to its birth and development in Shanghai. As an important branch of trendy drama wave in the late Qing Dynasty and the early Republic of China, via analyzing the living environment of the new fashion, we look upon Shanghai's unique urban environment, European and American cultural influences from many new perspectives. By analyzing the Shanghai's unique living environment, we consequently recognize the new fashion play breaking the previous traditional opera and presenting many new features. It is not only close to the times, reflecting the connotation of the times, but also showing many unprecedented features on the stage, the operation mode is also used in commercial mode of operation to achieve the close combination of art and business. The Chinese traditional opera of fashionable dresses an important role in the historical process, it has not only become the revolutionary era weapons, but also contributed to the aesthetic taste changes of the general public.

Key words: Shanghai; Shanghai school of Beijing Opera; The Chinese traditional opera of fashionable dresses; modernization; new stage; modern Aesthetic

目录

中文摘要..... I

Abstract..... II

一、绪论..... 1

 （一）选题背景..... 1

 （二）前人研究成果..... 1

 （三）研究的目的和意义..... 3

二、海派京剧的地域背景解读..... 5

 （一）京派京剧与海派京剧的内涵及学术意义..... 5

 1、“京派”与“海派”之别..... 5

 2、海派京剧与时装新戏..... 7

三、时装新戏的生存环境缘起..... 11

 （一）新的现代转型契机..... 11

 1、租界的物质繁荣..... 11

 2、欧风美雨的文化影响..... 14

 （二）观演群体构成的改变..... 15

 1、市民观众阶层的形成..... 15

 2、崛起中的新型文人阶层..... 17

四、时装新戏舞台实践的新特点..... 20

 （一）紧贴时代的“新思想”..... 20

 1、破固定模式，取现实素材..... 20

 2、破“团圆之趣”，揭现实悲剧..... 21

 （二）新式舞台的“新绝活”..... 22

 1、连台本戏..... 23

 2、演员表演..... 23

 3、机关布景..... 24

 （三）商业运作的“新模式”..... 25

 1、新的商业经营手段..... 25

 2、新的商业宣传手段..... 26

五、时装新戏艺术审美的现代转型..... 28

 （一）审美主体意识的增强..... 28

 1、个人权利的争取..... 28

 2、呼吁男女平等..... 29

 3、京剧艺人的革命性..... 31

 （二）审美取向的新变化..... 31

1、“看戏时代”的到来.....	31
2、审美大众化.....	33
结语.....	36
致谢.....	37
参考文献.....	38
攻读学位期间的研究成果.....	40
论文独创性声明.....	41

一、绪论

（一）选题背景

京剧作为国粹，走过两百年的发展历程，其兴衰沉浮在其发展的两大都市——北京和上海，体现得尤为淋漓尽致。19 世纪末到 20 世纪初，京剧在上海的流行及发展，是值得让人深思和发掘的。而时装新戏作为海派京剧的经典样式之一，在海派京剧的发展历史上占据着十分重要和特殊的地位。在上海流行的时装新戏，不仅将西式元素熔于一炉搬上舞台，而且从服装、表演、舞台等方面都打破了传统京剧的古典风貌，呈现出和生活紧密结合的新特点。这在当时封建社会逐渐瓦解的中国，它在舞台上被大众所接受和欢迎，是一种民族文化的认同，同时也是对艺术样式革新的一种认同，它是理性、进步和自由意志的体现。在社会多元发展的今天，我们对海派京剧现代美学转型的研究，不仅是对文化艺术领域多元性的展现，同时也是对传统意识和现代理念融合的探讨。它不仅是对京剧地域流派多样性的解读，更是京剧作为一种综合艺术对艺术世界内部各分支系统之间以及艺术与外部世界之间相互沟通的中介桥梁作用的肯定。艺术流派的位置有前后左右，价值有优劣长短，特色有浓淡轻重雅俗，命运有悲欢离合盛衰，正因为如此，对海派京剧时装新戏的现代性研究是对海派京剧从传统走向现代的理性思考。

纵观京剧从诞生到现如今的发展历程，京剧从原来的大众文化发展到今天成为精英文化的代表，不得不引起我们的反思。而京剧在上个世纪初到上海之时，是走上了怎样不同以往的发展之路，又是吸收和借鉴了哪些现代艺术的特点，使得京剧在当时如此受时人追捧。当今社会的多元化发展更加需要京剧艺术朝多元方向发展，所以探寻京剧的现代性内涵是一种反思和启迪。

本文通过研究清末民初海派京剧的时装新戏的现代性，力求从美学转型的角度探索其京派京剧和海派京剧相比下的审美现代性，期盼可以为今天戏曲发展提供一些新的思路。

（二）前人研究成果

京剧从诞生之初，到现如今已经走过两百多年的历史。不论是清朝还是现当代，京剧的学术成就可谓是硕果累累。追溯到清代著名的《李笠翁曲话》和《闲情偶寄》，作为清代杰出的戏曲理论家李渔，已经率先探讨了戏曲和美学以及艺术学的关系，给后世的戏曲理论著作树立了杰出的典范。著名国学大师王国维，开近代戏曲史研

究的风气，著有《曲录》《宋元戏曲史》《戏曲原考》等带有总结性的重要著作。吴梅作为清末民初的爱国进步革新作家和学者，不仅致力于戏曲史学方面的研究，更是为戏曲民主革命与戏曲的传统文化融为一体进行了毕生的努力。如果说王国维的研考重点在“戏”学，那么吴梅的重点则在“曲”学。王国维的“戏学”许多观点引自西方，吴梅的“曲学”更多的继承了中国传统曲学精神。

清末民初，戏曲界掀起了轰轰烈烈的戏曲改良运动，代表人物有梁启超、蒋观云、箸夫、陈独秀、柳亚子等。以梁启超为首的戏曲改良派为改革旧戏曲奔走呼喊，在《新小说》创刊号里发表了《小说与群治之关系》，文中分析了戏曲与小说所具有的的革命作用。继梁启超后，蒋观云的《中国之演剧界》以及箸夫的《论开智普及之法首以改良戏本为先》等相继强调了戏曲的教育作用。三爱在《论戏曲》中为戏曲具体指出了五项改良措施。之后《二十世纪大舞台》和《春柳社演艺部专章》相继问世，这些戏曲的理论著作作为当年戏曲改良注入了强力的呼声。不仅如此，为更好地宣传革命，一些京剧艺人开始身体力行的改良京剧，如汪笑侬在上海第一台对时事新戏的大胆探索，夏氏兄弟在新舞台的各种演出活动等。近代中国内忧外患的加剧，并没有消磨革命人士和京剧艺人的斗志，这些近代先进的文人将戏曲变成启民维新、救亡图存的工具，京剧渐渐由“案头之作”变为“场上之曲”。时装新戏就变成这些文人志士的变革呼声。时装新戏在上海上演期间演出了大量的剧目，有反映时事政治和社会变革的“时事新戏”，如1906年9月11日在上海丹桂茶园上演的《潘烈士投海》就是根据直隶（今河北省）人通州潘伯英因痛恨清末政府腐败为求国家富强而愤然在韩国仁川港投海殉国的真实经历改编而成。有反映清末社会图景的“清装戏”，如首演于上海春仙茶园的《缕金箱》，它以清兵南下，暗指外国在中国的残忍侵略，借此呼唤民众的爱国热情。还有改编自外国电影和小说反映外国题材的“洋装戏”，比如在1904年在上海春仙茶园首演的《瓜种兰因》，它根据波兰和土耳其的战争改编，通过波兰的兵败求和警示国人爱国的重要性。在海派时装新戏的带领下，北京和天津也掀起了时装新戏的演出热潮。1906年3月29日田纪云编写的《惠兴女士》首演，在北京和天津都大获赞扬。1908年田际云为劝诫鸦片发起筹建戒烟会，在为戒烟会筹款期间上演著名的时装新戏《烟鬼叹》。梅兰芳从上海回到北京后于1914年—1918年相继出演了《孽海波澜》（1914）《一缕麻》（1915）《邓霞姑》（1915）《宦海潮》（1915）《童女斩蛇》（1918）。河北以杨韵谱编写大量的演绎时下故事的河北梆子而出名，在1890年到1910年期间，编演了《惠兴女士》《梦游上海》《蚂蚁拿臭虫》《耗子成亲》等剧目，在辛亥革命期间，编演了《复活》《拿破仑》等，在辛亥革命后期，编演了《十五贯》《庖娘传》等。在福建，闽剧也因为排演了大量的时装新戏而闻名一时，在四川还

有时装川剧，这些地方的时装新戏都是因为上海时装新戏的流行而迅速的在全国蔓延开来。

因分工职能的明细划分，京剧新的宣传手段的层出不穷，以及京剧突破地域限制而发展等等这些因素的作用下，对京剧研究开始多样化发展起来。人们不再只是单纯地研究京剧纵向的发展脉络，开始关注京剧如今横向的发展状况，从而衍生出许多新的研究。当前，人们依然从古人的研究角度出发，注重对京剧本体的阐述，从艺术本体出发，注重对京剧的历史本身进行研究。研究京剧的文本、曲律、“四功五法”、化妆艺术、传统服饰、舞台表现，以杰出人物划分的艺术流派等等方面。发展到今天以京剧地域流派划分的海派京剧虽然在舞台上已经以骄人的成绩举世瞩目，在京剧的学术研究领域里，一些专家学者也取得了一些权威的建树。上海戏剧学院钱久元博士在《海派京剧初探》中对海派京剧进行了细地梳理和划分，并从美学领域中开始探讨海派京剧对于现代京剧发展的一些影响。唐雪莹在《四川戏剧》上发表了《海派京剧——传统戏曲近代化转型的典范》，她从戏曲近代转型的角度深入浅出的论述了海派京剧从传统到现代转型的过程中所产生的特点和影响。《江西社会科学》在2014年第10期上面发表了一篇名为《清末民初海派京剧新剧目及其意义》，从剧目的角度入手阐述了海派京剧剧目上的新特点以及产生的意义。《江西社会科学》在2014年第12期上发表了名为《海派京剧与现代美学的转型》，从现代美学转型的角度分析了京剧到上海之后的美学转变，以及海派京剧在美学风格上的突破。对海派京剧中时装新戏方面的研究，虽然有一些总结和梳理，但是在艺术学理论中，还属于薄弱环节。中国艺术研究院的裴潇在2008年发表了硕士论文《时装新戏研究》对时装新戏进行了有效的梳理和总结。关于海派京剧中时装新戏的研究，《江西社会科学》2015年第一期发表了一篇名为《清末民初海派京剧中的时装新戏》对海派京剧中的时装新戏进行有效的梳理和分析。

海派京剧与京派京剧的划分标准主要是因地域不同而引发的艺术发生环境的差异。一般对京派京剧与海派京剧都理所应当的认为是继承与发展的关系，但这关系中究竟继承和发展了什么样的内容，现当代研究者并未系统地给出一个准确性的总结，对其发展关系的内部缘由也未给出一个准确的结论，吴越文化的文化生态圈之下海派京剧又体现着怎样的文化内涵，其发展关系所体现的现代性内涵，现在还是一片空白。

（三）研究的目的和意义

近代艺术评论中，大多对海派京剧褒贬不一，本研究站在客观评价的角度上，从艺术发展规律出发，去看海派京剧时装新戏之中的可取之处，以及需要吸收有益之处的地方。伴随着京剧多样化研究发展的今天，海派京剧中时装新戏的现代性内

涵也将得到更多的学者关注，它所体现的现代美学转型也将更加丰富京剧的研究领域。本文拟从海派京剧入手着重分析海派时装新戏的内涵，生存环境缘起，以及审美取向的变化来探讨时装新戏作为一种特殊的京剧样式在上海这座城市之下的现代审美内涵。

本课题尝试以比较艺术学的视角分析海派京剧中时装新戏的生存缘起，并站在客观的角度，分析海派京剧在上海的形成特点，来具体考量在京剧发展规律中它所体现的现代性。从分析我国 19 世纪末 20 世纪初的京剧在“双城”的文化生态圈中的发展入手，结合社会转型的角度对京派京剧与海派京剧在推动社会转型的过程中起到的作用，从艺术与生活的角度对京剧进行现代美学转型内涵的探讨。

二、海派京剧的地域背景解读

（一）京派京剧与海派京剧的内涵及学术意义

北京和上海作为中国南北分立的两大城市中心在清末民初都经历了翻天覆地的变化。北京由千年帝国的政治中心逐渐解体，上海开始作为东方看世界的窗口逐渐取代北京成为全国新的经济文明中心。在北京逐渐剥离旧的传统窠臼之前，上海已经率先变成了新兴的现代都市。京剧从北京进入上海，体现了从传统到现代的嬗变。北京和上海因为地域不同形成的文化差异造就了京剧这一艺术类型的不同。从唐代禅家的南北二宗到明代画坛的“南北分宗说”，从禅宗、画坛界的艺术分野流变到上个世纪末戏曲领域中京剧的“京”“海”两流派的两分天下，不同地域的文化及艺术之争折射出截然不同的文化及艺术方面不同的审美取向。

1、“京派”与“海派”之别

中华民族的历史文化在经历了漫长的多民族交织以及不同地域之间文化交织的过程之后，逐渐形成了以长江为分界线划分以南北不同地理位置标准的独特文化现象。在中国历史上大多数经济中心和文化中心是合一的。19 世纪末 20 世纪初是中国逐渐脱离封建社会开始迈入现代性的社会转型时期，作为近代中国南北最大的两大都市，北京和上海承载着迥然不同的文化传统和现实环境。北京作为明清帝都，作为当代中国沸腾的中心，处处弥漫着典雅、规范、浑融的古典主义气息。上海作为“五口通商”的重要口岸，有着世界的东方巴黎的美誉，是理解现代中国的钥匙。在《南京条约》骤然打开国门的那一刻，便注定了上海与北京截然不同的发展征途。租界的兴起，移民的大量涌入，商业的急剧膨胀，城市的迅速崛起，上海突破原有的地缘与血缘界限，形成了兼容并包、谁与争锋的现代城市性格。近代上海的崛起突破了原有的以北京为中心的单一政治经济中心的格局，从 19 世纪后期开始，在中国社会迈入近代化的社会历史变迁中，作为政治中心的北京和新兴经济中心的上海同时成为中国双峰并立的两个经济文化中心。这样的政治中心和经济中心的分离不仅仅是“形成后来京沪二元文化对立的根本原因，也是形成京派文化与海派文化之别的根本原因”¹。

京派和海派，作为文学艺术的不同流派，其区别最早始于传统绘画。明代画家

¹ 盛丰、佘晓笛. 上海：二十世纪三十年代的戏曲文化中心. 复旦学报（社会科学版），2002，（3）：36

董其昌按照绘画的审美理想以及宗旨意趣将中国画分成南北二宗，从而开始了画坛的“南北分宗说”。“南宗为中国画提供了绘画艺术中的主题精神，它强调绘画中所体现的人格修养”，“北宗为中国绘画提供了形式、技法”。¹北宗和南宗因其用色、技法而不同，分别对中国绘画都做出了杰出的贡献，但是其南宗绘画突破传统离经叛道的精神，伴随着近代社会的发展从而显示出新的内涵，而这个内涵恰恰成为海派文化的滥觞。清末民初“海上画派”人才济济叫响了海派在画坛的名号，也成为“海派”最初的由来。从画坛延伸到文学和其他艺术领域，“京”派和“海”派之分又呈现出新的特点。

在京剧舞台上，京剧本已经姓“京”，但是和“海派”一样，是因地域划分相对于“海派”而衍生划分出来的。京剧作为国粹，在北京的土地上生根发芽，在上海的土地上茁壮成长。它在北京和上海的兴衰流变，消长沉浮，正是构成了一部活生生的京剧文化史。从1790年四大徽班进京，在“前三鼎甲”程长庚、余三胜、张二奎的带领下，融合了汉调和徽调等曲调和声腔的同时兼取昆曲和梆子戏的一些特点从而创造出皮黄，使得京剧完成了最初的定型。四大徽班在北京的兴起使得京剧在北京得以长足发展，发展到高峰阶段便是当时家喻户晓的同光十三绝。1876年，申报刊登了一篇《图绘伶伦》²的文章，文中完成对京剧的最终命名，使上海以最快的速度吸收了北京这一久远又浑厚的艺术样式，并且吸引了谭鑫培、王凤卿、杨小楼等大批京剧艺人经常南下来上海演出。上海作为最早开埠的码头之一，开放的氛围、较新的商业运作以及丰厚的演出费用，使得夏奎章、王鸿寿、汪笑侬等一批京剧艺人来上海之后便选择留在了上海。他们成为海派京剧在上海生根发芽的主力军，不仅将北方传统而古典的京剧样式带到上海，并且在上海加以吸收西方现代的艺术元素，从而创作出大量生动活泼备受当时人们喜爱的作品，时装新戏就是在这样的艺术氛围中产生。上海这座城市以最快的速度掀起了追捧时装新戏的热浪，并在上海形成了属于自己独特的发展空间，并迅速传遍了大江南北。

上海，作为中国最早的通商口岸，在十里洋场聚集了西洋歌剧、马戏、话剧、电影等大量的中外艺术形式，文化市场的形成使京剧在上海最初发展阶段就形成了市场的竞争机制，在此机制的带动下，海派京剧从一开始就打上了现代的烙印。“桔生淮北淮南”注定因地制宜而分成“橘”、“枳”不同的结果。如果说，京剧单凭“淮南”、“淮北”而形成“海派”、“京派”京剧的分野，难免有失偏颇。京剧作为一种独立的艺术形式，除了承载不同地域而形成的艺术特点外，京剧本身一定还有独特的艺术规律作为“京”“海”流派不同划分的影响因素。京派和海派虽然以地域南北不同而划分，但是它们的文化内涵和艺术特点却远远超出了地域的限

¹ 杨东平. 城市季候风：北京和上海的文化精神. 北京：新星出版社，2006. 52

² 1876年，《申报》刊登了一篇《图绘伶伦》的文章，以“京剧最重老生，各部必有能唱之一二人”的语句，完成了对京剧的最出命名。

制。京派艺术要求规范严谨，体系完整而一脉相承。它讲究“一招一式稳重大方，一腔一调合乎尺寸。”¹而海派艺术则敢于大胆突破陈规，并且注重艺术革新和反映时代风貌。京剧中“生”、“旦”“净”“末”的扮演者“人”也承担着一定的艺术重任，影响着这两大京剧流派的形成。两大双城浸染下的两大京剧流派承载着的历史交织，体现着的人文情怀、流露着的艺术特点，折射着的文化取向，蕴含着的审美情趣等等因素，都在影响着两大京剧流派的不同发展。因为这些不同的构成因素，京剧开始以多元的姿态发展。因北京与权力中心的靠近，使得京剧被赋予更强的“载道”功能，在审美和艺术形式上，贵族文化对京剧的滋养改造意义更为深远。王公贵胄对京剧品性和趣味的注重和追求，使得京剧在当时称为曲中之王。上海改变了京剧原有的艺术性质，京剧的作用发生了变化，使京剧由原来单一的“传道授业解惑”变成大众娱乐消费的代表，变为一种革命的武器，用来传递改革和变革的先声。京派京剧到海派京剧的嬗变，最突出的莫过于时装新戏在上海的流行，它折射着中国社会在变异转型的过程中渗透出来的从古典到现代的文化情调、精神理念、价值标准和心理行为方式，从而打开中国现代美学的新视界。

2、海派京剧与时装新戏

时装新戏是海派京剧的重要代表之一，它诞生于海派文化的成长时期，而这个时期也是海派京剧的发展和鼎盛时期。时装新戏又称“改良新戏”，是指清末戏曲改良运动过程中以表现现实生活题材、穿戴时装为主的各种改良剧目的总称。在上海时装新戏出现之前，早在清朝道光年间（1845年），在北京由兴金玉班领班人薛印轩就自编自演了《烟鬼叹》。1893年12月4日《铁公鸡》于上海天仙茶园演出，它的出现揭开了上海时装新戏的演出序幕，“沪人正厌旧剧之陈腐，得此红顶马褂，满台废物之新戏，耳目一新，趋之恐后”。²

梅兰芳先生在1913年第一次到上海之后便对海派京剧有自己独到的认识：“民国初年，娱乐场所的种类，还没有后来那么广泛而复杂。电影院里基本顾客都是外国人。中国人看电影的风气，还没有普遍展开。其他如大世界、新世界等大规模的游戏场，也没有建立全。所以看京班大戏，就成为各阶层观众惟一的娱乐。”³在当时的演剧界，京派、海派的斗争依然很激烈，大有水火不容之趋势。而梅兰芳先生敢于兼取南北之长处加以柔和，开创出属于他自己的表演方式。这些都和时装新戏带给他的影响有很大关系：新题材的演绎、演员新潮的穿戴、现代的表演方式、舞

¹ 陈忠培. 京剧的地域流派. 中国京剧, 2000, (2): 18

² 菊屏. 三十年来上海戏剧变迁之一斑. 申报, 1925. (2).

³ 许姬传. 梅兰芳回忆录. 北京: 团结出版社, 2006. 138

台灯光的新式布景等等都给予了他很多的启示。也正是因为这些京剧艺人的钻研和创作,时装新戏在这样的艺术氛围中诞生和成长,一跃成为沪上人们趋之若鹜的京剧样式。

时装新戏是戏曲改良实践中的一个重要演出样式,在戏曲改良的过程中参与时装戏创作的艺人不胜枚举。最早从事戏曲改良实践的是艺人兼文人汪笑侬。他有感于戊戌变法失败创作出《党人碑》,此剧写北宋蔡京专权,立党人碑,指司马光、苏轼等人为奸党,书生谢琼仙酒后怒毁元祐党人碑的故事。汪笑侬借此剧痛斥权臣把持朝政,矛头指向清王朝的反动统治者。1901年,《党人碑》首次上演,汪自饰谢琼仙,演出时他常作即兴发挥,如“毁碑”一场大段说白,慷慨激愤,就如同当众发表演说。谭嗣同临刑时仰天长吟:“我自横刀向天笑,去留肝胆两昆仑!”汪笑侬知道后他说:“他自仰天而笑,我却长歌当哭。”在他对社会现实的高度关注下,创作出《苦旅行》《张汶祥刺马》等许多优秀时装新戏。当汪笑侬在春仙茶园大量编排新戏时,潘月樵、夏氏兄弟也在丹桂茶园编演了《玫瑰花》《潘烈士投海》《穷花富叶》《黑籍冤魂》等有影响力的时装新戏,使春仙茶园和丹桂茶园成为“新舞台”成立之前演出改良京剧的两个主要场所(参见表1-1)。当时人评论说:“丹桂之新剧,多动人感情;春仙之新剧,多启人知识。……春仙之新剧,识者称之,不识者不知也;丹桂之新剧,识与不识均称之。”¹这说明时装新戏开始脱离原有的认知阶层的束缚,开始面向广大的观众层,时装新戏也因此深入人心。但是时装新戏与旧戏究竟哪里不同,为何不同,周信芳先生对“新”和“旧”有自己独到的见解。按照戏剧界的一句老话“一招鲜,走遍天”。周先生认为这“鲜”字,便是创造和革新的意思。所以在周信芳先生的努力下,先后创作出《宋教仁遇害》《学拳打金刚》等万人空巷的时装新戏作品。麒派艺术也因为“老戏新做,新戏老做”这样时尚和传统相结合的呈现方式而受到沪上人们的欢迎。

时装新戏的创作大多来源于对当时社会生活的高度关注,它呈现的更多为当时人们与社会生活的广阔画卷。时装新戏作为清末民初新潮演剧浪潮中的重要一支分流,在历史的浪潮中担当了重要的作用。从清朝末年到民国初年,不论是传统戏一统天下的北京还是趋新求变的上海,时装新戏都像雨后春笋,曾经一度在舞台上盛演不衰。时装新戏在剧目内容上不仅紧贴时事,而且题材丰富多样。以时装新戏穿戴的划分来看,不仅有反映外国题材的“洋装新戏”,而且有以古代的新编古代题材借古讽今的“古装新戏”,还有取材于晚清各种历史、社会事件,以清朝的穿戴为主的“清装戏”等。从内容上划分开看,有反映各类时事新闻和社会问题的“时事新戏”,例如围绕庚子事变及义和团创作的《红灯照被擒》《六君子》《经国美谈》《义和团》等,围绕辛亥革命创作的《黄金赤血》《共和万岁》《黄鹤楼》《江

¹ 陈伯海. 上海文化通史. 上海:上海文艺出版社, 2001. 1722-1723

宁》《鄂州血》《宋教仁遇刺》等，围绕争矿权、路权斗争而创作的《邬烈士殉路》《四川奇闻》等，围绕民国时事而创作的《闫瑞生》《铁笔血》《东皇庄》《家庭恩怨记》《失足恨》等，还有宣扬爱国思想及民族意识的《潘烈士投海》《瓜种兰因》等。有反映妇女自由、爱情平等的婚姻爱情戏等，例如《血泪碑》《黄慧茹和陆根荣》等。作为时代的产物，时装新戏以丰富而紧贴现实生活的内容，表现出强烈的时代个性（参见表 1-1）。

表 1-1 清末民初上海时装新戏演出情况一览表

年代	作品	演出地点	主要演出人员
1893 年	《铁公鸡》	天仙茶园	潘月樵、王鸿寿、赵小廉等
1896 年	《查清斗胜》	丹桂茶园	夏月珊、何家声等
1901 年	《党人碑》	天仙茶园	汪笑侬等
1903 年	《玫瑰花》	春仙茶园	冯子和、汪笑侬、夏氏兄弟等
	《苦旅行》	春仙茶园	汪笑侬等
	《穷花富叶》	春仙茶园	夏氏兄弟等
1904 年	《瓜种兰因》	春仙茶园	汪笑侬等
1906 年	《潘烈七投海》	丹桂茶园	潘月樵、孙菊仙、冯子和等
	《张文祥刺马》	春桂茶园	王钟声、汪笑侬、赵如泉等
1908 年	《黑籍冤魂》	丹桂茶园	夏月珊、毛韵珂、冯子和等
1909 年	《二十世纪新茶花》	新舞台	冯子和、潘月樵、毛韵珂、夏月珊等
	《查潘斗胜》	春桂茶园	邱凤翔、王鸿寿、夜来香等
1910 年	《血泪碑》	新剧场	冯子和、赵君玉、王鸿寿等
1911 年	《国民爱国》	新舞台	潘月樵等
	《拿破仑》	新舞台	赵文莲、夜来香、冯子和、潘月樵等
1912 年	《鄂州血》	大舞台	夏氏兄弟等
	《波兰亡国惨》	新舞台	刘艺舟、夏金声、毛韵珂等
	《猛回头》	新舞台	刘艺舟、潘月樵、夏月珊等
	《女英雄秋瑾》	大舞台	刘艺舟等
1913 年	《宋教仁遇害》	新舞台	周信芳等
	《黑奴吁天录》	新舞台	潘月樵、冯子和、夏月润等
1914 年	《电术奇谈》	新舞台	
	《自由泪》	竞舞台	杨四立、夏氏兄弟等

1916 年	《就是我》	新舞台	潘月樵、冯子和、夏氏兄弟等
1919 年	《学拳打金刚》	丹桂第一台	周信芳、王灵珠等
1920 年	《华伦夫人之职业》	新舞台	冯子和
1924 年	《失足恨》	共舞台	王云芳、李桂芳等
	《枪毙阎瑞生》	大舞台	毛韵珂、赵如泉、贾碧云等
1928 年	《黄慧如与陆根荣》	丹桂第一台	赵如泉、赵君玉、贾碧云等

资料来源：徐幸捷、蔡世成主编：《上海京剧志》，上海文化出版社 1999 年版；中国戏曲志编辑委员会，《中国戏曲志·上海卷》编辑委员会出版：《中国戏曲志·上海卷》，1996 年 12 月。

社会历史赋予了海派京剧在乱世飘零，血泪和饥寒交迫的民国时代一种新的使命，这是社会历史的选择。它使得时装新戏从诞生之初就和中国革命的命运紧紧相连。在社会改朝换代的动荡时期，作为海派京剧的杰出代表，时装新戏彰显了它与众不同的一面。它从北京走向上海，从中国走向世界，完成了从传统的古典美学到现代美学的重要过渡。

三、时装新戏的生存环境缘起

1876年,《申报》上刊登了一篇《图绘伶伦》的文章,以“京剧最重老生,各部必有能唱之老生一二人”¹的语句使上海这座城市完成了对京剧的最初命名。随着京剧传入上海,为适应上海这座独特发展的城市,它从艺术风格到经营方式等各方面都发生了深刻的变化,从而诞生了“海派京剧”这一独特的京剧样式。

(一) 新的现代转型契机

海派京剧的形成与发展与上海这座被称为“东方巴黎”的现代都市的繁荣息息相关。上海不仅仅是东西方文明的重要交汇点,也是东西方文明的一个大熔炉,在这个熔炉里,历练出了海派京剧的真金。而真正带领海派京剧走向现代化文明的,就是时装新戏。上海有其特定的历史地理条件和特定的社会时代背景,在这些因素的共同作用下最终形成时装新戏特定的戏剧理念、审美情趣和观演追求。

1、租界的物质繁荣

上海地处东海之滨,腹地广阔,“江海通津”的地理位置和温暖宜人的气候条件,使得上海在开埠以前就是江浙地区富庶的通商贸易集散地。1842年,《南京条约》的签订宣告了中国从此进入半殖民地半封建社会。上海作为“五口通商”的重要口岸之一,开埠后一跃成为全国的工商业中心和国际经济港口。在“欧风美雨”的洗礼之下,城市工商业经济日益繁荣,人口快速迁移,数量急剧膨胀,使上海快速地完成财富积累。城市基础设施的日益完善和城市娱乐活动的丰富为京剧的发展提供了优越的物质条件。从客观上讲,上海成为一个使中国挣脱封建落后走向现代化进程的重要突破口,而这个突破口的核心,就是上海租界。

上海作为近代都市的全面繁荣是与上海租界的形成发展相同步。1845年-1905年间,英国、美国、法国等国家相继在上海成立租界。战争的爆发使得大量难民涌入租界,租界从最一开始的“华洋分居”变成了“华洋杂居”的格局。难民的涌入不仅为租借地的开发提供了劳动力,贵族在租界的偏安一隅也为租界提供了资金和消费市场。与此同时,侨居上海的外国人在租界推行西方先进的政治制度和经济制度,他们大力推进道路建设,引进先进交通工具,改进城市照明设施等措施。“19世纪50年代,上海开始有了严格的市政管理;60年代,开始有煤气路灯;70年代,

¹ 蔡世成.〈申报〉京剧资料选编.上海:上海编辑部,1994.10

开始有电话，一度通火车；80年代，开始有电灯、自来水。”¹这些“植皮”似的重要举措使得租界迅速变成了“国中之国”。在相对安稳的环境里，租界的城市娱乐行业犹如雨后春笋在19世纪60年代后期迅速的增多。

戏院娱乐业的发展尤为显著。从19世纪60年代宝善街（广东路）的最初繁华到19世纪80年代四马路（福州路）商业中心的形成，（如表1-2）“进入20世纪后大马路（南京路）的崛起，成为新兴的繁华城市社区”²，大小戏园鳞次栉比的排列在租界的马路上。（如表1-3）茶馆、烟馆、戏馆、说书场等各行各业的城市娱乐场所所在租界矗立，“沪上最初之戏园，其地址在法租界的戏馆街”。³租界戏院的增多为京剧以及其他娱乐业带来了广阔的发展空间，租界内“华洋杂居”的人口格局也为戏院娱乐业带来了可观的收入。在战乱的时局之下，租界成为海派京剧重要的演出场所，以其政治和经济制度的高度自由性和完整性，以及相对稳定的生活环境，为海派京剧带来相对独立发展的温室土壤，海派京剧为适应租界内观众的审美需求，也渐渐开始了从传统走向现代的蜕变进程。

表 1-2 宝善街一带京班戏园一览表

建立年代	茶园名
1866	满庭芳
1867	丹桂
1870	金桂轩
1875	天仙、留春
1877	大观、鹤鸣、义锦
1882	众乐
1883	咏霓
1885	天成
1895	咏春
1900	春仙
1901	天宝

资料来源：曾凡安：《晚清演剧研究》中山大学出版社2010年版；上海文化艺术志编委会编：《上海文化娱乐场所志》，2002年；徐幸捷、蔡世成主编：《上海京剧志》，上海文化出版社1999年版。

¹ 唐雪莹：唐雪莹，民国初期上海戏曲研究，北京：北京大学出版社，2007. 3
² 徐剑雄，京剧与上海都市社会（1867——1949），上海：上海三联出版社，2012. 38
³ 徐剑雄，京剧与上海都市社会（1867——1949），上海：上海三联出版社，2012. 39

表 1-3 上海租界戏院一览表

建立年代	戏院名称	地址
1891	丹桂第一台	湖北路福州路
1899	桂仙茶园	湖北路汉口路口
1899	群仙茶园	福州路
1909	大舞台	九江路汉口路
1912	老天蟾舞台	九江路湖北路口
1923	卡尔登大戏院	黄河路南京西路口
1941	皇后大戏院	西藏中路汉口路口
1915	新世界	南京东路西藏路口
1917	大世界	西藏南路 1 号
1917	先施乐园	南京东路浙江路口
1918	天韵楼永安剧场	九江路金华路口
1920	大新游乐场	南京东路 830 号
1926	新新公司游乐场	南京东路 720 号

资料来源：曾凡安：《晚清演剧研究》中山大学出版社 2010 年版；上海文化艺术志编委会编：《上海文化娱乐场所志》，2002 年；徐幸捷、蔡世成主编：《上海京剧志》，上海文化出版社 1999 年版。

以“电的使用”为例，电作为一种能源在上海的使用，引起从海派京剧到全社会的一系列连锁反应。“1906 年 3 月 5 日，上海第一条有轨电车线路正式通车。”¹电车作为新式交通工具的出现，改变了上海人传统的出行方式。便捷的交通提高了人们出行的速度，节省了多余的生活时间，增加了娱乐时间的分量，“提高了市民从事娱乐活动的频度”，²在单位时间内，市民不仅去戏院的交通时间会缩短，看戏的次数也会因此增多。电灯在租界的最初使用到全上海的推行前后十多年的时间里，上海逐渐开始冠以“夜上海”的名号。它不仅改善了戏院的照明条件，增加了演出时间，而且增强了京剧本身的在舞台上的呈现效果。观众在台下可以更加清晰的看到演员的表演，看客的数量也随之不断增加。舞台上清晰的照明效果也提高了演员对于表演的要求，演员在表演上也做出了相应的改变。不仅从演出服装到演出

¹ 徐剑雄. 京剧与上海都市社会（1867——1949）. 上海:上海三联出版社, 2012. 42

² 徐剑雄. 京剧与上海都市社会（1867——1949）. 上海:上海三联出版社, 2012. 42

道具，再到整个舞台布景，这样的连锁反应使得海派京剧从创作到表演都产生了与以往传统京剧完全不同的效果。电的使用，突破了市民观看京剧的时空限制约束，使得京剧最终由“听戏”时代向“看戏”时代让渡。

2、欧风美雨的文化影响

当西方列强用坚船利炮打开中国国门的同时，中国也被迫接受了西方的先进文化。当北京的戏园还在为封建贵族服务的时候，京剧进入上海却已经开始接受西方欧风美雨的洗礼，走进市民和寻常百姓之中，形成了属于自己的独特艺术风格。

由于租界“华洋杂居”的生存环境，实际上形成了中西两种文化相互杂糅并置的局面，也就是说，租界是中西方文化的共同生存空间，租界变成了承载两种异域文化的物质载体。上海在开埠初期便有很多西方人在此定居。他们在租界内不仅建立教堂，推行礼拜制度。每逢礼拜日，作为租界内部的法定休息日，人们的娱乐时间增多，“恰逢礼拜闲无事，好把京班仔细看”。与此同时，西方的电影、魔术、话剧、歌剧、新式歌舞、马戏等艺术形式率先传入上海，这些西洋元素为传统京剧在上海演出带来了锦上添花的新鲜效果。1850年12月12日，英租界第一个西人业余剧团在新剧院（后改为帝国剧院）开始了演剧活动，这是最早有确切记载的西洋话剧演出。与此同时洋人在租界还建立很多演戏的剧场。1871年，兰心剧院在上海圆明园路建立，那是一座现代结构的剧场。戏院采用穹顶式结构，设置700多个座位，使用煤气灯照明。这些先进的技术和设备为中国人创造出属于自己的剧场奠定了坚实的基础。1908年新舞台在上海的落成，宣告了新式舞台革命时代的到来。新舞台借鉴西方剧场的一些先进设计理念，采用机关布景，配合灯光音效，使得京剧在上海舞台上演绎出和北京戏园截然不同的演出效果。

西方戏剧和中国传统戏曲是迥然不同的两种舞台艺术，其剧目服装、表演形式等都大相径庭。上海作为东方率先开眼看世界的窗口，“凡新创之事，必自上海始”¹。他们结合西方人先进的剧场设计理念，建立新舞台等众多新式舞台的同时，也率先采用了西方先进的戏剧理念和表现形式，结合沪上人们关注的社会现实，从而创造出了适合沪上风格的新式京剧，时装新戏便是中西博采众长的结果。比如时装新戏里会效仿西方人的穿着服饰而创作出新的京剧类型——“洋装戏”。著名的时装新戏《瓜种兰因》就是汪笑侬根据波兰和土耳其战争而改编的“洋装戏”，它又名《波兰亡国惨》，于1907年在上海春仙茶馆首演。汪笑侬先生通过叙述波兰和土耳其之间的战争，最后波兰兵败求和的故事，用以警示世人爱国的重要性。他的另一个剧作《越南亡国惨》，以及王钟声先生的《高丽亡国恨》，都是借外国著名的历史事件整理改编而创作。有的是根据西方著名的人物传记改编的剧目，比如《拿

¹ 陈伯熙. 上海轶事大观. 上海:上海出版社, 2000. 483

破仑》。作者希望借拿破仑失败的经验教训揭示国家如果灭亡将会给百姓带来的深重灾难。也有的是根据西方名著经典改变的剧目，比如《新茶花》。它是王钟声先生根据法国著名作家小仲马的《茶花女》改编而来，又被称为《二十世纪新茶花》，由冯子和扮演茶花女。剧中通过茶花女的悲惨经历，宣扬了作者反对帝国主义的爱国情感。这些“洋装戏”在上海搬上舞台，不仅使国人用新的眼光看世界，而且用戏剧的方式增加国人的爱国热情，使中国逐渐打破了禁锢守旧的思想，开始主动的接受新鲜的外国事物。

(二) 观演群体构成的改变

开埠后的上海因为其大量移民的涌入而变成一座典型的移民城市，城市人口由国际和国内移民构成。来自全国各地具有不同身份和文化背景的移民，构成了近代上海居民的主体。

1、市民观众阶层的形成

因为租界作为国中之国为人们提供了充足的物质保障和相对安逸的生活方式，所以上海在开埠后迅速的成为许多外商和投机商“冒险的乐园”。因为远离战争，所以同时也成为穷苦百姓逃离战争迫害的避难所。在欧风美雨的文化熏染之下，东方人开始尝试西方的文化娱乐方式。在租界里的人们不仅像西洋人一样读报纸，坐洋车，而且还专门学外语，吃西餐。西方人的魔术、马戏、戏剧、电影在上海在租界上演，不仅丰富了上海人的精神需求，同时逐渐地使上海人形成追新逐异、自由开放的社会心理。他们走进戏院大多是为了工作后的放松和怡情宣泄，“食色性也”成为上海市民走进戏院的主要动力。生活在日新月异的大都市里上海人，面对许多新鲜事物使得他们逐渐的开始用挑剔的眼光看待事物。在当时的“京朝派”还在北京的戏园内禁演夜戏、女戏以及花鼓戏的时候，上海率先打破禁戏陈规，不仅敢于在禁演期间“挂牌清唱”，而且敢演女戏，并且还有女观众登堂入座，到戏院观看演出。这些独特的风景都和上海独特的市民观众群分不开。

表 1-4 1910 年公共租界人口分布

省 籍	人 数
江苏	18 万
浙江	17 万
广东	近 4 万
安徽	5263

河北	4623
湖北	3353
山东	2197
福建	2134
江西	1488

资料来源：唐雪莹：《民国初期上海戏曲研究》，北京：北京大学出版社，2012 年 7 月版
注：其余省份为四川、河南、湖南、广西等。1910 年公共租界华人 41 万。

从图表 1-4 中可以看出：上海租界以内的华人大部分来自外地，以附近各省市的移民为主。“客籍移民在上海总人口中所占比例之高，国内罕见，它是晚清上海社会最显著的特征之一。”¹这些数量庞大，形形色色的移民来到上海后经历了关于身份的蜕变，他们的社会身份由原来的农民、商人、手工业者等单一的身份因为上海这座城市的现代蜕变而具有了近代城市市民的身份标识。从传统的乡民到近代的市民，这是清末民初上海诸多特殊社会因素相结合的结果，主要原因在于上海“城市经济的转型，密集的信息辐射网络和租界的示范效应”²，这三点原因使得上海的市民阶层在上海开埠不久就形成并迅速扩大。

上海的市民阶层在辛亥革命后逐渐的分化，大致分为三个主要群体：工业无产阶级、都市贫民、中产阶层。工业无产阶级和都市贫民是上海市民的主要组成部分，他们大多来自附近的农村。面对全新而陌生的都市环境，生活的不稳定和贫富的差距造成了他们心理上的诸多压力，而都市娱乐活动恰好给了他们一个情感的发泄渠道。时装新戏因为内容上贴近当时生活，所以从上演之初就迅速受到他们的欢迎。再加上京剧本来就通俗易懂，对于知识程度并不高的工业无产阶级和都市贫民而言，京剧就成为他们的主要消遣娱乐的代表。作为上海戏院的主要观众，他们促成了京剧观众队伍的不断壮大。

中产阶层包括工商业者、自由职业者、中高级专业人员以及一些寓公。他们是上海商业资本积累的重要力量，“据最保守估计，从 1860 年到 1862 年，至少有价值 650 万银元的巨额华人资本流入租界。”³作为市民主要构成之一的商人群体，他们是戏院的主要投资者，也是捧角的主体，更是戏院的重要顾客。商人有时走进戏院并非只为看戏，除了消遣娱乐、捧角之风之外，其“醉翁之意不在酒”，看戏成为一种商业的应酬。他们或为联络乡谊，或为结交客户，或为解决生意纠纷等等，这些都是通过满足嘉宾的精神娱乐需要为融洽各方面的关系而服务，通过这种方式

¹ 熊月之．上海通史（第五卷）．上海：上海人民出版社，1999． 411
² 熊月之．上海通史（第五卷）．上海：上海人民出版社，1999． 378
³ 熊月之．上海通史（第五卷）．上海：上海人民出版社，1999． 99

以便商业往来,获取更大的商业利益。看客的商业应酬行为更加要求京剧在创作上以浅显易懂、娱乐消遣为目的,满足看客不仅要“悦知音数之耳”,更要“娱宾朋之目”的要求。“交往是引起现代化的关键性因素,正是交往的压力带来了传统社会的土崩瓦解。”¹频繁的商业交往活动,使得海派京剧在上海这座商业气息浓厚的城市里剥离原有的窠臼,一改京剧的高台教化作用,反而变成商业棋手中把玩的棋子,赋予了现代商业娱乐的内涵。戏院将戏票发放到上海以经商为主的达官贵人手中,利用他们的名誉和声望,权势和地位扩大了京剧的知名度,为京剧作了更好地宣传,使得京剧作品更好地走向市场,迎合市场需求,获取更多的利润。这种利用商人的商业运作模式将戏曲的娱乐性和商业性紧密结合,使得看戏成为具有商业性的文化娱乐活动,在当时是一次大胆而有益的尝试。

这些中产阶级当中,有一些具有先进知识的文人,在京剧进入上海之后便开始关注京剧,并且逐渐的加入到京剧的创作行列。汪笑侬作为八旗官学拔贡出身,放弃官职后专职从事戏曲创作,编写了《党人碑》《瓜种兰因》等紧贴时事的时装新戏,王钟声留学归国后编排了《秋瑾》《爱国血》《徐锡麟》等一批宣传革命思想、赞扬革命人士的时装新戏。这些文人的加入改变了京剧原本趣味低俗、只属于三教九流之乐的文化境遇,从而变成了先进文人鼓吹革命思想,宣传进步文明的文化利器。洋务运动的开展,维新变法的思潮,新文化运动的影响,都以上海为中心,这里聚集了大量的先进的文人和进步人士,逐渐的取代北京成为新文化发展阵地。民主革命浪潮的推动之下,上海人也逐渐地受到民主思潮的洗礼。

2、崛起中的新型文人阶层

清末民初,随着民族危机的加深和维新思潮的兴起,以民族资产阶级为主的近代新型文人群体登上社会历史的舞台,他们不再留恋于用功名科举来治世救国,而是在“西学东渐”的影响下,利用西方先进的知识,深入到社会的各个领域进行启蒙宣传。新型文人阶层的出现为中国一直以批判宋明理学为主的启蒙思想带来新的曙光,这个新阶层的崛起使得中国真正开始了现代启蒙思想的进程。中国的启蒙思想和西方以“理性主义”为主的启蒙思想有所不同,中国的启蒙思想与反抗对外压迫实现民族的独立自主紧密相连,与民族危亡和个人自由紧密相连。²在列强的践踏和欺凌的现实环境下,上海作为以传统思维占据的东方窗口,用“开眼看世界”的眼光不仅了解了西方对于“天赋人权”的尊重,而且深知个人自由在西方社会的注重,所以在反抗现实压迫和实现个人独立自主的问题上,上海的呼声也更为强烈。

上海凭借租界偏安一隅的独特环境吸引了许多文人在此生活。便捷的交通和频

¹ [德]罗吉斯·伯德格. 乡村社会的变迁. . 杭州:浙江人民出版社, 1988. 309

² 楼嘉军. 上海城市娱乐研究(1930——1939). 上海:文汇出版社, 2008. 47

繁的交往,完善的基础设施和开明的文化氛围,使上海形成了适合文人的生存空间,上海也成为新知识阶层集中程度最高的城市,在19世纪末20世纪初形成了最庞大的知识阶层。资产阶级改良文化运动在社会各领域逐渐兴起,一批具有民主、爱国思想的文人分别在文学、诗歌和小说领域提出“文界革命”、“诗界革命”和“小说界革命”的口号,他们主张改革旧文体,强调将文艺作品视为启民维新、救亡图存的工具。随着西方“文明戏”的传入,中国进入杂剧传奇、京剧和话剧“三足鼎立”的时代,拥有最广泛受众的京剧进入先进文人的视野,成为这些文人直抒胸臆、宣扬政治热情的载体。一场轰轰烈烈的戏曲改良运动就此展开。

梁启超从理论和实践上身体力行的为戏曲改良开拓道路。1902年梁启超在《新小说》的创刊号上发表了《论小说与群治之关系》一文。他在文中提出了“今日欲改良群治,必自小说界革命始;欲新民,必自新小说始”¹的理论主张,强调了戏曲和小说在改良社会和民众思想上的重要作用。接着他在《新民丛报》上连续发表《劫灰梦》《新罗马》《侠情记》三部传奇,期望借助外国历史事件,用戏剧化的方式来唤醒国民的觉醒,激发国人为反抗外来侵略、为中华民族独立自主奋斗的精神。继梁启超之后,1903年蔡元培在《俄事警闻》上发表《告优》的社论,号召戏曲艺人关心国事,投身戏曲改良的活动。1904年9月,陈独秀以“三爱”为笔名用白话在《安徽俗话报》上发表了《论戏曲》一文。陈独秀首先肯定了戏曲根植于民间,强调戏曲对民众的重大作用。他认为“戏曲者,普天下人类所最乐睹、最乐闻者也易入人之脑蒂,易触人之感情。”由此宣称戏曲作为改良社会的不二法门,应为“普天下人之大学堂”,而伶人并不是三教九流中的下九流,而应为“普天下人之大教师”。正因为梁启超、陈独秀等人对戏曲改良的积极倡导,陈去病于1904年创办了我国第一个专门戏剧理论刊物《二十世纪大舞台》,开始了戏曲改良运动的理论探索。柳亚子为此撰写《发刊词》。《发刊词》明确提出“戏曲改良”是《二十世纪大舞台》的办刊精神,它的最终目的是要唤醒中国国民的民族独立意识和革命反抗精神,实现为资产阶级民主革命服务的目的。这些理论的倡导者期望通过戏曲来启蒙民众从而达到救亡图存的目的。

在这场戏曲改良运动中,除了梁启超、陈独秀等崇尚从理论进行戏曲改良的文人之外,一些西方文化影响下的文人出于对京剧和演员的情感,“把自己的文化素养和审美几点投射到京剧,使诗、画、舞、乐、技融汇成博大精深的京剧艺术”²。如齐如山、李释戡等之于梅兰芳,罗瘿公之于程砚秋等,他们通过文本的形式直接表达自己对社会的愤懑,从文字传递对唤醒国民的期待。文学进入戏曲剧本的创作,初步实现文人和艺人的相结合。正因为他们社会角色的转变,进入到戏曲活动的阵

¹ 叶长海. 中国戏剧学史稿. 北京:中国戏剧出版社, 2005. 534

² 田根胜. 近代戏曲的传承与开拓. 上海:上海三联出版社, 2005. 50

营中，才使得戏曲的文化品位得以提升，并且注入了一定的现实主义精神和时代性。他们借鉴西方戏剧的优秀成分，对传统京剧进行“去其糟粕，取其精华”的整合，创造出“时装新戏”这一新的京剧样式。上海的优秀艺人通过文人对剧本的加工润色，将之搬上沪上京剧的舞台。不仅如此，在学生群体中，学生自发的组织新型剧部，如上海沪学会演剧部、上海群学会演部、上海青年会演剧部、开明演剧部等，学生在新剧部内编演新戏，表达自己强烈的政治愿望和主张。

时装新戏的出现在一定程度上将分散的创作群体自觉的集中在一起，在理论的“案头文学”和舞台的“场上之曲”中找到宣泄的途径和呐喊的共鸣。在那个社会急剧裂变的时代，时装新戏的诞生在戏曲的舞台上掀起了一次思想解放的潮流。因为新型文人对戏曲改良运动从理论到实践的肯定，从根本上扭转了戏曲作为低级玩物的概念，转而成为现代文化的重要形态之一。

如果说新型文人将社会改革和国民思想启蒙的重任寄托在戏曲改良的运动中，试图以理论挣脱帝国主义和封建蒙昧的束缚，那么以京剧艺人为先导的时装新戏在沪上舞台的登临上演，则是将戏曲改良的口号转为舞台实践，将改良中的京剧由“案头文学”变为“场上之曲”，用实际行动打开中国启蒙现代化大门的重要推手。

zkq 20150910

四、时装新戏舞台实践的新特点

1908年,著名爱国戏曲艺人潘月樵、夏月润、夏月珊兄弟以及一批具有民族意识的开明绅商在华界南市的十六铺创建了一座新式剧院,这就是上海新舞台。这座新式的表演舞台将原本旧式茶园的三面环绕的传统戏曲舞台改变成半月形开放的镜框式舞台,取消了茶园戏台会遮住观众视线的柱子,以及舞台边缘的围栏,扩大了表演的空间,增加了看客的容量。作为第一个具有近代化设备的剧场,新舞台在带来丰厚物质收入的同时,也积极的宣传了革命思潮。新舞台的改良成就很快在上海引发了一场广泛而深刻的剧场革命。大批带有新式舞台的剧场如雨后春笋般林立在上海街头。如上海大舞台(1909)、新剧场(1910)、歌舞台(1911)、丹桂第一台(1911)、新新舞台(1912)、中华大戏院(1912)、共舞台(1915)、天蟾舞台(1916)等。

上海新舞台是时装新戏的舞台实践主要场所,它的建立“是京剧改良运动高涨的标志。他摆脱了运动开始以来以案头剧本和舆论宣传为主的局面,开始转入进行大规模的有着广泛艺人参加的舞台演出实践活动。不论是规模、范围、人员,或运动的深度,可以说都达到了一个新的水平”。¹作为时装新戏舞台实践的一次伟大尝试,它不仅仅是一个从事戏曲革新的独立演出团体,更是传播资产阶级先进思想的前沿阵地。为适应宣传资产阶级改良政治主张的要求,紧跟时代、主题鲜明的时装新戏开始在上海的新式舞台上批量上演,进步演员和演出团体纷纷热情地加入到编演改良剧目的行动中,并在舞台演出和表现手法上吸纳了很多新的戏剧形式和观念,一时间时装新戏在上海像一支新锐部队在戏曲界异军突起,并在舞台上呈现了许多新的特点。

(一) 紧贴时代的“新思想”

时装新戏不仅在剧目内容上有很多新的思想,而且内容的丰富多样为它在上海赢得了很好的口碑。它对现实社会的关注度比以往任何戏曲都要高,不仅关注当时的民主革命,更加关注寻常百姓的日常生活。除此之外,它在创作模式上对传统的突破,使得时装新戏从内容的价值意义上到创作的编写模式上都上升到一个新的高度。

1、破固定模式,取现实素材

早期资产阶级革命在戏曲领域中确立的“戏曲救国论”、“戏曲启蒙论”、“戏

¹ 北京市艺术研究所、上海艺术研究所. 中国京剧史. 北京:中国戏剧出版社, 1999. 339

曲革命论”等以戏曲为武器拯救民族危亡的理论，使许多近代文人开始关注戏曲本身的改革。无涯生将戏曲视为“国之兴衰之根源”，认为只有戏曲所表达的内容有益时，才能起到正确的启蒙民众的作用。“近代戏曲的政治使命使它要及时准确地反映现实生活，以期更好地发挥启蒙革命之作用。”¹陈独秀为此提出了具体的建议，其中重要的一条便是“除富贵功名之俗套”²。传统京剧的旧戏中大量的充斥着封建主义“忠孝、节、义”的思想，陈独秀力图要求通过改变戏曲传统的内容模式，来达到改变国民旧风俗的目的。所以，时装新戏在改良过程中大胆突破传统戏曲大多以“帝王将相”、“富贵功名”、“才子佳人”、“偷期密约”、“文武团圆”、“歌忠贬奸”的固定模式，转而从现实生活和时事中撷取素材，聚焦当下的社会形势和时人关注的焦点，表现时代心声的现实题材剧作，力图用接近写实生活的亲切感，以“清歌妙舞”在民众中产生召唤祖国救亡图存的新呼声。如反映时事政治的“时事新戏”，其中不仅有反映民主革命题材的《秋瑾》《徐锡麟》《宋教仁》《潘烈士投海》等，还有反映社会问题的时事剧，如《惠兴女士》《华伦夫人之职业》等。这些“时事新戏”从社会现实的各个方面反映了当时社会的基本面貌。在当时社会极其不稳定的中国，揭露社会的真实面貌，逼真反映社会的残酷现实，显得尤为重要。

2、破“团圆之趣”，揭现实悲剧

因为新型文人的加入，他们和进步演员紧密联合，所以时装新戏在剧目创作上进行了新的大胆尝试，即创作出许多饱含辛酸眼泪的悲剧作品，这些悲剧或写亡国之痛，或写忠良被害，或写良女被弃，或写家破人亡。汪笑侬作为清末民初著名的剧作家，在京剧改良运动中作为领军人物为时装新戏创作了大量的悲剧，最著名的有《党人碑》和《瓜种兰因》。《党人碑》借北宋书生谢琼仙的事迹来悼念戊戌六君子，《瓜种兰因》则写波兰与土耳其开战，兵败求和之事来影射中国当前面临的危机形势。汪笑侬之所以多选择悲剧进行创作，原因是“筱侬感身世之飘零，所编戏多系悲剧，借恨事以重提，泄胸中之块垒，殆柳敬亭之亚流”³。他将自己的一腔忧愤灌注到他塑造的悲剧人物身上，是因为他看到了“演悲剧以泄公愤，道人之所不能道，优孟直胜于衣冠也”⁴。

时装新戏中的悲剧借鉴西方悲剧结构的“喜—悲—大悲”模式，打破中国传统戏曲悲剧结局的“团圆之趣”，通过将社会现实血淋淋的揭露和人物结局“残酷的

¹ 唐雪莹. 民国初期上海戏曲研究. 北京: 北京大学出版社, 2007. 88

² 陈独秀. 论戏曲. 新小说, 1905(2).

³ 《申报》, 1911. 9. 25.

⁴ 蔡世成. <申报>京剧资料选编. 上海: 上海编辑部, 1994. 32

毁灭”，引起民众关注的同时传递了革命呼唤和呐喊的声音。王国维认为，悲剧存在的意义在于“示此生活之苦痛之由于自造，又示其解脱之道不可不由自己求之”¹。在社会和民族矛盾空前尖锐的时代，面对民众意识的麻木，这些时装新戏强调社会矛盾对立面的排斥与冲突，企图达到打破观众固有的某种“观剧心理补偿”，通过舞台悲剧来“放大”民众置身的黑暗社会现实和人们遭受的悲惨社会境遇，使民众站在道德的批判席上，可以变成“真的勇士，可以直面惨淡的人生，可以正视淋漓的鲜血”，由“破”而“立”，通过增加对“恶”的憎恨和不满，最终达到奋起反抗的行为目的。通过悲剧情节和悲剧人物的设定，时装新戏打破了传统戏曲中文以载道、劝惩教化的固有思想，传递了面对现实，亟需改变现实的新呼声，因而具有了现代意识。和传统戏曲结尾“崇善抑恶”的倾向不同，对主人公悲惨结局的描写和造成悲惨结局的社会黑暗现实的揭露，“不是从现实到审美的逃避，也不是现实的距离化，而是一切为了现实，完全表现现实，最终影响现实”²。如果说中国传统戏曲悲剧中的“大团圆”结局带有理想化的成分和浪漫主义的色彩，那么时装新戏中的“大悲”结局是对现实的强调，从而增添了现实主义的成分。在资产阶级民主革命时期，其悲剧中彰显启蒙精神的苏醒无疑为五四后新民主主义革命时期的现实戏剧美学思想开辟了道路。

时装新戏中对现实的揭露和批判，勇于突破古典和谐的“团圆结局”，苍凉悠长的悲情呈现，是对近代对立崇高美学观念的肯定。辛亥革命对旧制度的打破，戏曲改良运动对旧的戏曲内容和观念的大胆改革，这种善于“破”敢于“立”的表现，是适应社会思潮变化的结果。时装新戏对悲剧观念的引用和肯定，为胡适树立近代对立崇高美学观念提供了珍贵的舞台实践样本。它在表现现实上更深刻，更彻底以及更尊重人性的表现，也符合了现代社会思潮的要求。从这点上说，时装新戏对现实性和真实性的强调在近代崇高对立美学观的立场上是对古典型艺术表现方式的有力批判，为中国的现代美学道路上指明了方向。

（二）新式舞台的“新绝活”

时装新戏在最短的时间内在种类繁多竞争激烈的上海舞台上能获得巨大的影响力，原因不仅仅在于它内容上紧贴时事传递时代新思想，它在舞台上的戏剧表现也是它获得如此关注的原因之一。它改变了传统的茶园式观剧形式而使观众走向更重视视听功能的现代剧院，这样的剧场革命更引发了广泛而深刻的演剧革命。这样的双重革命体现的是戏曲由传统文化转变成现代文化的重要过渡。时装新戏在上海

¹ 余晓红. 王国维《红楼梦评论》笺说. 北京: 中华书局, 2004. 78

² 刘文纪. 近代中国悲剧观探微. 长沙: 中南大学, 2005. 27

的舞台上展现了三大“绝活”——连台本戏、演员表演、机关布景，这三大“绝活”相互帮衬，通力配合，使得时装新戏从演出方式上不同于以往的传统戏路，呈现出现代性的特点。

1、连台本戏

由于时装新戏内容涵盖广泛，情节突破以往的平铺直叙，多以离奇曲折见长，原本的分场为主“折子戏”组成的传统剧本形式难以演绎时装新戏的内容，连台本戏以其取材广泛，故事连贯，情节生动，文武相兼，场面热闹，通俗易懂的特点迅速成为时装新戏的演出范本。

连台本戏的最大特点在于情节的安排上。它删繁就简，取消了传统戏曲“每折”开头冗长“自报家门”的上场诗，着重强调情节线索的展开。为增添情节的曲折性，编剧艺人通常会增加剧情人物和线索，并且合理安排线索和人物避免剧情出现漏洞。结尾增添了“预知后事如何，且听下回分解”的预告信息，为下本情节提前埋设伏笔，使得故事来龙去脉有头有尾。这一特点不仅符合李渔戏曲创作论中“结构第一”的原则，而且符合乔吉在论述“作乐曲之法”中提出的“凤头、猪肚、豹尾”之说。为配合连台本戏的呈现，时装新戏多采用幕表制演出。狄德罗曾经这样说过，“小说家有的是时间和空间，而戏剧作家正缺乏这些东西。”时装新戏采用连台本戏的形式，用幕表制演出，突破了原有的时空限制，实现剧情蒙太奇式的剪辑和跳跃，成为戏剧现代化的雏形。从十本《五彩舆》开始，连台本戏成为上海戏剧舞台上的一大景观。连台本戏在上海出现的时间虽然比北京晚了几十年，但是它将京剧由皇宫带入民间，从20世纪20年代到40年代，连台本戏在上海舞台上大行其道，成为民间喜闻乐见的演出范本。随着辛亥革命形势的高涨，《新茶花》《枪毙闫瑞生》《黑籍冤魂》《潘烈士投海》等时装新戏通过连台本戏的形式展现在上海舞台上，不仅卖座更叫座，引起了观剧的场场爆棚。

连台本戏故事复杂，人物众多，涵盖了各个行当，对艺人的个人演技要求提高，各个角色为配合剧情需要通力合作，打破了传统的一人主唱的名角挑班制，使戏班充分发挥了团队力量。为配合舞台的演出效果，同时突出演员的表演特点，加大了对京剧艺人表演的要求。出演连台本戏的艺人经常需要跨行当演出，众多艺人同台献技，如何在舞台上脱颖而出吸引观众的眼球，成为上海京剧艺人的最大挑战。

2、演员表演

时装新戏在表演上完全符合“海派京剧演员轻唱重做，轻唱重念的艺术观念”

¹，为配合时装新戏真实通俗大众的特点，所以演员不仅在服饰扮相上大胆改进，而且表演方式更加灵活自由，并且在传统的程式上有所突破。

时装新戏的最大卖点在于它服饰的与众不同上。开埠后的上海作为中国进出口货物的重要码头，西方的货物由此输入中国，受西方人着装的影响，中国人的着装也发生了变化。当大量的洋纱、洋布、洋服、洋帽、洋鞋、洋袜等西方的服饰在上海的市面上流通的时候，国人的服饰在受西方人着装的影响，戏服同样也受到西方戏服的影响。时装新戏作为京剧改良的杰出代表，为切合时代环境和人物，沉重的靠旗和硕大的髯口不见了，扮相也不再局限于繁琐的脸谱勾勒，服饰和扮相向着新颖和轻便发展。例如“《新茶花》中主角新茶花，梳波浪式短发，身着白色长裙，腰部系带；陈少美则身着军装、皮鞋、武装带；陈其美是身着长袍，戴礼帽粘胡须，穿圆口布鞋。”²洋装戏《摩登伽女》甚至穿西式西服和高跟皮鞋。最为引人瞩目的是梅兰芳先生在《邓霞姑》中的最后一场，是邓霞姑和周士普举行婚礼。婚礼仪式突破以往中国传统八抬大轿叩拜天地的场面，转变成邓霞姑穿着新式礼服举行三鞠躬的文明结婚场景，在当时为世人惊叹。在同光之前，人们的服饰大多以“京派”作为追逐的时尚，“自同光以迄宣统，妇女服饰，以上海最为入时，流风所被，几及全国”³。上海凭借时装新戏在京剧界崭露头角，在服饰上由此取代北京成为时尚新的风向杆。

麒派大师周信芳认为戏曲当“七分话白三分唱”，众多时装新戏为贴合剧情，话白比重增多，更加通俗易懂，呈现口语化的倾向。如《开国奇冤》第十三出《公审》对白竟多至 5800 余言，而词曲仅 500 字左右。著名的老生演员潘月樵因为在众多新编剧目中有大段劝世警言式的念白，奋发处慷慨激昂，悲愤处声泪俱下，被称为“言论老生”⁴。为配合时装新戏的演出，演员服装去掉了褶子、水袖等辅助表演的工具，所以旧的程式也不适应表演的内容，“演员不必再用那‘投袖’、‘甩须’、‘撩袍’等的演作，而且都是用写实的布景的，当然也不必再作那开门，登梯的身段了。”⁵由冯子和主演的时装新戏《妻党同恶报》中，冯子和饰演柳婵瑛一角，戏里有柳婵瑛对她儿子的三次哭别，冯子和用他个性化的方式分别演绎了这“三次大哭”，观众深受感动，从而赞誉他为“江南第一悲旦”。

3、机关布景

¹ 钱久元. 海派京剧的奥秘. 安徽:合肥工业大学出版社, 2006. 81

² 贾志刚. 中国近代戏曲史(中). 北京:文化艺术出版社, 2011. 325

³ 徐珂. 清稗类钞(第四册). 北京:中华书局, 1984. 1699

⁴ 徐幸捷、蔡世成. 上海京剧志 上海:上海文化出版社, 1999. 223

⁵ 马彦祥. 徐幸捷、蔡世成. 上海京剧志 上海:上海文化出版社, 1999. 223[J]. 东方杂志(第三十三卷第七号), 1937, 4(1): 225-226

为配合连台本戏的多时空转移和时装新戏紧贴时代内容的剧情需要，原有的“一桌二椅”的传统舞台布景已经无法满足舞台美术的需要，机关布景在时装新戏中的运用像是锦上添花，为时装新戏在京剧舞台上的流行留下最光彩的一笔。早期的两柱四方形的传统舞台，设一桌二椅和简单的砌末便构成了戏曲舞台美术的全部。近代上海新式剧场的建立，圆形镜框式舞台取代两柱四方形舞台，以包括绘景、换景、灯光、魔术、杂技、电影等内容的机关布景和实物道具成为戏曲舞美表现的主要方式。

时装新戏从内容上和表演上反映出浓厚的生活气息，推动了舞台布景写实风格的转变。《黑籍冤魂》第一场布景采用三面墙式，它的舞台室内陈设正是当时社会生活中客厅的典型摆放，第十二场用整块画幕表现上海一条马路。真刀真枪以及真动物等真实道具被搬上舞台，成为时装新戏的又一看点，《张汶祥刺马》以真刀真枪的火爆场面成为最大卖点。单转台以及多转台的运用，配合了时装新戏的多场景变化，例如《枪毙闫瑞生》中，有一场闫瑞生跳水逃走，台上满台真水，到下一场时，台上滴水全无。更新舞台的老板周筱卿被称为“布景大王”，他利用灯光和音效创造出“电闪雷鸣”“五色光电”等众多特技效果，代表了当时舞台美术科技的最新成果。机关布景把当时可用的一切视听手段纳入当时的京剧舞台，通过灯光的明暗变化和其他舞台布景有机结合，不仅带动观众的情绪变化，而且增添了舞台的视觉呈现，使时装新戏呈现了“物随人变，景随情变”的戏剧效果。

（三）商业运作的“新模式”

时装新戏通过商业经营的新模式和商业宣传的新手段，实现了艺术和商业的一次紧密结合。上海有属于它自己的特定艺术的生长环境，商品经济和艺术的结缘形成特定的商品化的艺术市场，使得艺术成为商品，在竞争机制中被迫参与优胜劣汰，从而获得了艺术生命力的成长。时装新戏在上演期间获得了比传统戏曲更多的票房和影响，原因不仅是时装新戏在内容上和舞台表现上迎合大众口味，成功的商业运作模式也是时装新戏在上海舞台上获取成功的重要原因之一，而这种商业运作模式不同于以往，呈现出新的特点。

1、新的商业经营手段

时装新戏多在近代新式剧场上演，新式剧场大多由资本家投资，所以其戏院的经营方式也不同于以往，主要采用以营利为主的商业经营模式。为获取利润的最大化，新式剧场多采用雇佣合同的场团一体制。即剧场有固定的班底，通过邀请名伶同剧场的班底合作演出，同时设置前台经理和有经验懂行的名伶担任后台经理。通

过前后台经理的通力合作，在保证一定演出队伍基础上，根据演出市场行情自行调整演出方案来保证稳定的上座率。因为看客的多少和戏院的营利直接挂钩，所以为了最大限度地吸引不同层次的看客来到戏院，新式剧场废除了案目制度采用了卖票制度，并且通过戏院的设施和座位的不同而设置梯度票价。戏资的不同决定观赏效果和舒适程度的不同，充分体现了近代上海社会商品经济下的等价交换原则。各大剧场和戏院为了在竞争中获胜，争相改变各自的观演环境：安装风扇、冷气、电炉，设置公共厕所等。值得一提的是，为了商业观演的效果而改进厕所，不仅提升了人们的卫生观念和文明意识，而且提升了都市文明演进的过程。

为配合以盈利为主的商业演出模式，海派京剧逐渐脱离原来班员整体演出、不分主次的集体演出体制，继而变成以伶人名角为中心的名角演出体制。伶人可以为某一演出而“搭班出演”，这种演出体制某种程度上使演出更加灵活，名角的地位也日渐凸显。戏班剧团为招揽看客走进戏院获取更多的票房收入，更加强调对名伶的包装培养以及宣传工作。首先伶人的行头由戏班公用转而专门设立“私房名目”，行头为演员量身定做。这些行头逐渐脱离传统服饰的样式，更加轻便精巧，新颖别致，贴近生活。在舞台上吸引了众多观众的目光，甚至一度成为沪上着装时尚的风尚标。其次，名角的演出剧本也专为本人而创作，俗称为演员“打本子”。创作者有的为戏班老者，有的为新派文人，他们都对名伶进行“一对一”的创作排演，剧本也成为成为一种独家秘密，俗称“私房本戏”。创作者十分熟悉他们的表演特长和舞台演出特点，为使他们的表演在舞台上更好的发挥，这种“打本子”往往可以达到扬长避短的作用。除此以外，伶人还争相在舞台上打擂台，即唱“对台戏”而达到造势的作用。它充分调动了伶人的演出积极性，大家争相拿出各自的拿手好戏，在舞台上各显其能，这对观众有巨大的吸引力和刺激性。比如当年童芷苓和言慧珠两大坤伶分别在舞台上演绎时装新戏《纺棉花》和《戏迷小姐》，他们在舞台上的同台演绎不分伯仲，从而成为沪上擂台戏一段流传许久的佳话。通过对伶人包装和表演宣传的最大化，不仅带来了海派京剧风靡的轰动效应，同时提升了京剧在上海的知名度，更重要的是对于商人而言，同时获取了利润的最大化。这种成功的对演员包装宣传的商业模式在现代社会也得到了充分的利用。

2、新的商业宣传手段

时装新戏的商业运作模式最大的特点在于它借助新兴的媒体进行了有效的宣传。清末民初的上海作为中西文化交汇的窗口也是文化传播的集散地，大量的文化出版机构在此诞生。与此同时和京剧有关的书刊和出版物也应运而生。从最早的涉及京剧的综合性文艺刊物《二十世纪大舞台》到最早以京剧为主的戏曲刊物《歌场新月》，与京剧有关的报纸杂志层出不穷，内容不仅涉及理论探讨、逸闻趣事，还

涉及了剧评、演员介绍等一系列内容。书刊和出版物是上海文化“商业化”和“工业化”的表征，也是推动戏曲发展的有效催化剂。

在京剧与传媒紧密结合的时代，时装新戏借助这些传媒手段，为它的发展起到了推波助澜的作用。最开始的宣传方式，是从戏单上加刊“新排新戏新彩新切”等字句，在海报上字大如斗的强调名角登台和机关布景的应用，“这种海报都是红纸上面印着个黑框子，里面用金字填写角儿的姓名和戏码”¹。在当时，满大街的各个角落里都能够看到各个戏院的海报，相当于如今的广告牌。为扩大宣传力度，各个戏院可谓是手段尽用，极力为时装新戏造势。其中影响最大的莫过于《申报》的广告。就如同姚晓鸥教授所言：“自从《申报》开辟《各戏园戏目告白》之后，报纸广告逐步取代了街头的戏曲海报的重要地位，成为观众获得演出信息的主要来源。”²申报广告的刊登，使得京剧作为一种商品被受众所消费，通过申报的影响使得时装新戏这一新兴的京剧样式迅速被沪上市民所接受，使京剧和受众之间形成良性的互动。柳亚子曾引用拿破仑的一句话“有一反对之报章，胜于十万毛瑟枪”，用来形容《申报》中的广告词对时下上演的时装新戏的“新”的强调和宣传，这种方式可谓是卖足了噱头。例如1908年上演的《黑籍冤魂》的广告词“均用布彩画景花卉新排发明形式改良全本时装”，在宣传《新茶花》时强调“新编文明新剧欧美西装军械”，上演《惠兴女士》“剧种随加巧彩新词及五色电光杭州实情改良新戏”³，上演《鄂州血》时“全台均用真火真水，肉搏血飞一一现出”⁴等等词汇的突出和强调，使时装新戏的某些艺术特点转变为商业的营销卖点。时装新戏从由单一的舞台宣传走向媒体，唱片、报纸、广播、报章杂志等文体的出现，突破了旧有的杂剧传奇体制的模式，将京剧作为中国的传统文化纳入全球世界的范围，获得与外界更多的沟通机会和可能。

¹ 许姬传. 梅兰芳回忆录. 北京:团结出版社, 2006. 138

² 袁兴国. 清末民初新潮演剧研究. 广州:广东人民出版社, 2011. 440

³ 杜长胜. 京剧与现代中国社会. 北京:文化艺术出版社, 2010. 183

⁴ 袁兴国. 清末民初新潮演剧研究. 广州:广东人民出版社, 2011. 441

五、时装新戏艺术审美的现代转型

时装新戏本身就是中西合璧、博采众长的结果,作为戏曲改良的重要成果之一,它不论从内容上还是舞台呈现方式上都表现出强烈的时代意识,正因为对现实生活的准确把握而打上时代的烙印。程砚秋说:很有价值的旧房子修葺起来,或者比偷工减料的新房子,也许还来得可靠些。¹时装新戏勇于突破传统的枷锁,表达强烈的主体意识,在戏曲内容上和呈现方式上的大胆突破彰显出强烈的现代启蒙色彩。

(一) 审美主体意识的增强

中国的启蒙思想始于明清时期,在长达四百年的封建清王朝统治之下,启蒙思想只是少数士大夫对宋明理学压抑人性的批判呼声,影响十分微弱。到近代,随着西方列强的船坚炮利迅速打开中国的大门,西方先进的思想观念和启蒙思想也传入中国,中国从蒙昧无知的思想境地中苏醒,开始跳脱出纲常伦理的圈禁,思考适合中国的现代启蒙之路。因为中国的启蒙思想从一开始便和民族独立和个性解放结合在一起,所以中国的启蒙思想从一开始便更加具有革命性。

1、个人权利的争取

韩升认为,中国的传统伦理社会是具有共同价值观念和行模式的高度同质性社会,个体缺乏自主自觉的判断和行能力,缺乏社会批判精神。²发展到近代,随着戏曲改良的广泛开展,时装新戏率先向传统社会发起了挑战。时装新戏是社会历史发展的必然要求,是为适应社会和适应观众的审美而产生的,它从诞生之时就“不可不择事实之能适应社会之情状者为之,不可不择体裁之能适宜于国民之脑性者为之。”³时装新戏剧本内容鲜明的时代个性和革命性赋予了戏曲人物坚定的反抗性和革命性,它体现了戏曲改良创编新戏的要求,从编目内容上脱离了戏曲帝王将相、才子佳人的传统模式,通过对社会负面的黑暗现实的暴露,积极宣扬反抗压迫、民族独立、男女平等、婚姻自主等民主渴望,表现强烈的“惩恶扬善”的道德批判,寄托一种初具民主意识的醒世观和喻世观,这是自我意识觉醒的表现。潘月樵认为时装新戏演出的目的就是要“以清歌妙舞招还祖国之魂”。不仅如此,通过“洋装

¹ 《申报》,1933.11.4.

² 韩升. 现代性启蒙与中国的社会转型. 华南农业大学学报(社会科学版), 2010, 9(2): 89-93

³ 天僊生. 中国历代小说史论. 月月小说, 1907(11).

戏”的演绎，在某种程度上对开拓国人视野，打开闭塞的国民认识上有启蒙作用。

李玉茹认为：“戏，不仅是给观众看的玩意儿，还要看‘人’。这‘人’不仅是指美貌，更要紧的是他或她所表现的的那美与崇高的心灵。”¹值得一提的是，时装新戏重视人的个体权利，由此围绕个人事迹出现了一系列作品。1907年，秋瑾因叛徒告密，被清政府杀害，《轩亭冤》《轩亭秋》《六月霜》《碧血碑》《轩亭血》《侠女魂》等时装新戏的作品相继问世。戏剧人物的独立出现不仅仅是时装新戏对时局动荡做出的敏感反应，更是将人从社会单元中独立出来，表达出强烈的主体意识的积极表现。中国近代启蒙运动以张扬个性、追求自由、实现自我价值为基本目标，崇尚个体的价值，推崇个性的解放，它力图打破原有的封建社会秩序的圈禁，将人放入社会的范围中重新审视自己的价值定位，实现独立的自我认知，达到完善独立人格的目的。时装新戏作为摇旗呐喊的标杆，无疑担当起了传达这一主体意识的重要启蒙思想的工具，从内容上和形式上都实践了这一重要历史舞台上的启蒙诉求。近代资产阶级启蒙思潮虽然未向五四启蒙思潮那样，深入到对个体的“人”的启蒙层次上，但是时装新戏中所表现的强调的“人本思想”已经将人从封建纲常伦理中脱离出来，成为独立的个体，放置于资产阶级民主革命之“国”中思考和审视。所以，从某种程度上说，时装新戏从内容上是五四运动对强调“人”的发轫。

时装新戏对个人权利的争取不仅表现在剧本内容上，通过时装新戏的演绎，使得演员成功实现第一自我和第二自我的分离。演员通过剧本角色的塑造，认真的审视了自己的社会地位和社会价值，通过第二自我激发出对第一自我的社会角色的认知。所以，他们在现实生活中更加强调个人权利和自由的争取。陈独秀把戏园当做学堂，将伶人认作教师，有力地批判了“以演戏为贱业，不许与常人平等”的封建观念，在那个倡优并列、嗜戏薄伶的封建社会里，提高戏曲演员的社会地位，唤醒了京剧艺人对自己身份的认同和肯定。

随着京剧艺人身份被尊重，在京剧艺人内部那些长相独特身有残疾的人也通过京剧得到了充分的尊重。“新新舞台之天下第一怪，身矮而胖，长阔几相等，头大如斗，腰阔数抱，两足踵微侧，跛而行。”虽然如此，但是在唱《艳阳楼》时“唱做工架，亦楚楚可观”²。从《申报》中《新新舞台之第一怪》的这一段记载可以看出，身体残疾之人不再被世人唾弃，通过舞台演绎也获得了别人的尊重，这体现了近代天赋人权人人平等的新观念。

2、呼吁男女平等

¹ 中国人民政治协商会议上海市委员会温室资料委员会编. 戏曲菁英：（李玉茹）我与上海戏曲舞台. 上海：上海人民出版社，1989. 153

² 《申报》1912.10.6.

在海派时装新戏的舞台上，出现了女伶以及男女合演的盛况。

女性在舞台上登台演出在封建社会曾经是被禁止的。中国封建社会女伶是一直存在的，清朝顺治年间，宫廷教坊颁布法令禁止女乐，随后在民间的戏班中，女伶也逐渐的销声匿迹。女伶在清朝舞台上的消失和我国封建社会长久的男尊女卑历史积淀有很大的关系。封建社会我国妇女足不出户、不能抛头露面的道德观念影响了千年，在这千年中，女性的社会地位一直很低下。“女伶的重新出现并登上舞台是晚清的事物，滥觞于开埠后的上海。”¹同光年间，上海已经有花鼓戏，“演者，集三四人，男敲锣，妇打两头鼓，和以胡琴箏板。”²花鼓戏多为男女同台演出，内容多为男欢女爱之事，在舞台上演出时多有男女打情骂俏、插科打诨的舞蹈动作，加之看戏的票价低廉，从内容和价格上都迎合了普通市井小民的世俗情趣，从而赢得了大量的观众群。

随着京剧南下，到戏院看戏成为上海新兴流行的娱乐活动，“髦儿戏”在上海流行一时。髦儿戏班全部为女伶演出，男角也由少女扮演，这种以坤伶为主的演出形式在上海红极一时，并且有专门的演出场所。1894年在上海的二马路石当路开设了第一家京剧女班戏院——美仙茶园，专门演出女伶之戏。花鼓戏的盛行和坤班的红极一时刺激了传统的以男伶为主的戏剧队伍，原先以男伶为主的戏院开始吸纳女伶加入，实行男女同班或者男女合演。在男伶戏班招聘女伶的同时，女伶戏班为了生存竞争也开始招聘男伶，后来逐渐的男女合演成为一种戏院的习惯，也成为观众欣赏的习惯，这是同传统京剧的审美习惯相矛盾的。京剧初期没有女伶，戏剧中的女性角色只能通过男伶扮演，男人扮演女性角色，成为京剧舞台上的一种观演习惯。女伶登台之后，人们在观看到女性扮演女性的“本色出演”，对比男性扮演女性之后，得出的结论是“其优异处，亦有胜于男伶者”³，“女子性柔，属之天赋，其演女剧，纯任自然，已足取胜，绝非男伶扎扮从事者，所能强致”⁴。

女伶登台不仅使观众看到女性的真实美在舞台上绽放以获取了视觉上的美感之外，女伶在历史舞台上的重新登台也为女性的解放获取了初步的成功。女伶登台和花鼓戏男女同台合演京剧的现实，先兴起于上海租界后发展到整个上海。在中国等级森严、男尊女卑的封建社会背景之下，早期兴起的髦儿戏和花鼓戏能在上海找到演出市场，无疑是对束缚妇女陈规陋习的一记重拳，唱戏表演作为女性的一种谋生自立的手段使得妇女有了独立的经济能力，以家庭为单位的男女平等得以真正实现，女性在社会上的价值也得以体现。女伶演出和男女合演这无疑是上海城市现代化的表征，也为时装新戏的进一步发展提供了生根发芽的土壤。

¹ 徐剑雄. 京剧与上海都市社会（1867——1949）. 上海:上海三联出版社, 2012. 314

² 徐珂. 清稗类钞·戏剧类（第十一册）. 北京:中华书局, 1986. 5068

³ 徐珂. 清稗类钞·戏剧类（第十一册）. 北京:中华书局, 1986. 5051

⁴ 《申报》1925.3.4.

3、京剧艺人的革命性

在上海的京剧舞台上，京剧艺人不仅宣扬独立自主，个性解放，在舞台下，他们也积极投身革命，参与政治活动，组织伶界联合会和其他进步社团。尊重戏剧伶人，提高伶人的社会地位是 20 世纪初戏剧改良者的主张之一。陈独秀认为“优伶者，实为普天下人之大教师”，他一再主张人生来无高低贵贱之分，人的职业更无法判别人的高低贵贱。为改变伶人境遇，组织伶人团结，1872 年在上海成立了伶人的行会组织——梨园公所，并且在 1912 年改组为上海伶界联合会。上海伶界联合会的主张是“在联络同业感情，力争伶工人格，保障伶工职业地位”。伶人群体不仅通过专门的组织进行联合，在伶人内部，他们的文明整体素质也得到提升。他们组织公共演出，出演大量义务戏。在十九世纪末二十世纪初上海的舞台上曾经多次上演了京剧艺人为赈灾而举办的义务演出，这本身就是近代市民公益意识的提升。除此之外京剧艺人也投身社会革命，通过革命来彻底洗清“优伶为贱役”的落后观念，伶人登上社会革命的历史舞台，担当起呼唤民主和民族独立的历史重任。著名京剧艺人汪笑侬是时装新戏的倡导者，他在著名的时装新戏《党人碑》当中写到：“连天烽火太仓皇，几个男儿死战场。北望故乡看不见，低声私唱小秦王。长安归去已无家，瑟瑟西风吹黯沙。竖子安知亡国痛，喃喃尤唱后庭花。”他用时装新戏的方式演绎时下民不聊生的亡国苦痛，希望通过戏曲能够唤醒人们，激发群众的斗志。时装新戏使得戏曲艺人彻底从传统的三教九流的身份中脱离出来，通过舞台演出和社会革命，争取社会的话语权。伶人不再被贬称为戏子，而是获取了“艺员”的尊重，从程长庚到梅兰芳，通过时装新戏，观众开始关注艺人的艺术人格和品行，“先品行而后艺术”。

（二）审美取向的新变化

上海成立租界之后，上海由此变成“三家二方”的特殊格局。即上海分别由华界、法租界和公共租界三家分辖掌管，由中西方两种文化并存构成上海独特的文化风景。在这种特殊格局的影响下，上海变成中西异质文化相冲突和融合的交汇点，同时也成为传统文明和现代文明交融发展的大熔炉。上海市民作为主要的戏剧消费者，他们生活在上海这座紧张、高速、拥挤的都市环境里，自然发展出的是和乡村社会很不相同的文化需求和审美趣味。

1、“看戏时代”的到来

在京剧改良运动的推动下，时装新戏在新式舞台上的上演，呈现了从内容、题

材、舞台美术等演剧方法上的一些新特点，这些新的特点引起了关于观众审美取向的一系列连锁反应。内容上的对现实的关注，悲剧模式的引用，贴近真实生活的服装装扮，一桌二椅到专业绘画写实布景的出现等都说明以写实为主的现代戏剧艺术形式正在取缔以写意为主要特征的传统戏剧艺术形式。西方体验派创始人斯坦尼斯拉夫斯基有一个经典的理论为“体验基础上的再现”，这是19世纪末二十世纪初的西方戏剧美学思想之一，他主张通过逼真的生活化的表演，在舞台上再现生活。当写实为主的时装新戏搬上舞台，在舞台上不仅真刀真枪、而且十八般武艺样样上演，不仅符合西方的献技戏剧理念，而且这逐渐的改变着京剧传统的审美方法，观众由传统的“闭眼听戏”逐渐的改变成“睁眼看戏”。

一般认为，京剧的观众分为两大派，一个是以北京为首的北派，一个是以上海为首的南派。《申报》中记载了这样一段内容以区分南北在赏戏上面的区别：“然沪人之于戏剧，素不重视，不过借朋友酬酢，亲戚之款待尔。所谓看戏，非听戏也。近方主义听点，然程度亦甚幼稚。除须生外，虽有大名鼎鼎之黑头、青衫、老旦、小生，岁月有类问者。听戏程度之高首推京师，上而公卿大夫，下至舆夫走卒，无不洞悉戏情，深明板眼。对于伶人非常注意，稍露破绽，即阖座大哗，群起诘难。”¹从中我们不难看出，北派在欣赏京剧的时候必然会从唱功和咬字方面去品鉴，可是对于京剧艺人是否长得如何，其实并不在意。所以即使长成鸡皮鹤发的陈德林也能够在北京被大家认可和推崇。在上海，人们走进戏院，不是为了听戏，是为了看戏，不仅要看演员是否身段好，还要考察演员长相容颜是否也是美丽的，可是艺人究竟技艺是否是最好的，上海的观众不像北京的那么苛刻。“一言以蔽之，北人重艺，南人重色。”²这种审美角度的不同主要是不同地域的文化积淀铸就的。但是最主要的原因在于北京和上海审美主体构成的不同。北京走进戏院看戏的多为文人和贵族，他们有长久的戏曲舞台的历史积淀，他们欣赏的不仅戏文，欣赏的还是演员在表演之间的一颦一笑，一步一法。上海则不同，上海以市民阶层为主，工人无产阶级和都市贫民构成观剧的主体，他们大多没有高级文化，所以这样的文化积淀区别构成了他们在欣赏京剧的角度不同。也正是上海人注重欣赏“色”的心态，造成了海派时装新戏在上海的盛极一时。京剧的中心也逐渐的由北京转移到上海，京剧到达上海后，京剧也逐渐的由听戏时代走进看戏时代。

梅兰芳从上海回来之后，在看到冯子和在舞台上演出时装新戏后有了自己的理解：“我们唱老戏，都是取材于古代的史实，如果直接取材于现代的时事，编成新剧，看的人岂不是更有趣味。”³梅兰芳在上海观看了时装新戏的演出后，回到北京

¹ 《申报》1912.11.11.

² 徐珂. 清稗类钞:戏剧类(第十一册). 北京:中华书局, 1986. 393

³ 许姬传. 梅兰芳回忆录. 北京:团结出版社, 2006. 197

便创作出根据北京时事新闻改编的《孽海波澜》，作为他出演时装新戏的最初体验。梅先生深刻的知道观众和演员之间的密切关系。他认为“演员是永远离不开观众的。观众的需要，随时代的变迁。演员在戏剧上的改革，一定要配合观众的需要来做，否则就是闭门造车。”¹不仅根据剧情的现代背景而重新设定了人物的口音，而且重新设计服装以及布景身段和场面的配合，这出时装新戏在北京掀起了新的戏剧革命。在此之前北京的报纸上还没有剧评，继《孽海波澜之后》剧评开始出现在北京的报纸上，可以说是开风气之先声。梅先生之后还创作了《宦海潮》、《一缕麻》、《邓霞姑》等时装新戏，都获取了很大的成功，“旷观近时剧界人物，声色病猫，新旧合参，最能适应近时舞台潮流者，莫兰芳若也”²。梅兰芳对时装新戏的重视可以看出，京剧是艺术的综合体。王国维认为戏曲是“用歌舞以演故事”，所谓“无声不歌，无动不舞”讲求的就是戏曲作为综合性的艺术欣赏类型对于声、乐、舞等诸多角度的综合评价。对于京剧欣赏也应该是综合角度的，从北派对于京剧重听不重看的欣赏角度到南派重听又重看的欣赏角度的转变，正是对京剧艺术综合性欣赏的回归。

2、审美大众化

伴随近代上海新兴市民阶层的形成，由绝大多数工人、都市贫民以及中产阶级形成的新市民构成了观剧的固定群体。他们在西方工作模式和生活模式的影响下，带来了消费空间和休闲观念的重构。同时受原本的知识程度的限制，对戏曲的欣赏脱离了原有“世风之气”的影响，所以在对海派时装新戏的要求上就和原本传统的戏曲欣赏要求不同。所谓“内行看门道，外行看热闹”，这些市民的欣赏程度决定了京剧走向大众化、通俗化的道路。作为一个近代典型的移民城市，在经历了近代民主浪潮的洗礼之后，他们的审美心理发生了改变。上海市民面对旧剧中的“帝王将相”和“才子佳人”开始产生审美疲劳，他们更加关注现实生活，关心社会命运，并且将社会命运和自己的命运紧密联系，追求新的伦理道德，时刻捕捉新的社会和生活信息。在都市化环境里形成的时间、效率、享乐观念使他们形成这种趋新逐尚的心态。这些变化使他们对旧剧缓慢的节奏、拖沓的情节极为反感，反而更加看重快节奏、高效率、感官刺激强烈的京剧内容。

京剧改良运动的要求和都市市民观剧心理的变化，时装新戏从审美上呈现出由“雅”到“俗”的转变倾向。这个转变正符合了陈独秀和胡适的现代美学观念——“重视为大多数人喜闻乐见的艺术作品”³。“观剧大则可以尽孝，中则可以寓劝惩，

¹ 许姬传. 梅兰芳回忆录. 北京:团结出版社, 2006. 143

² 《申报》1927.1.1.

³ 陈伟. 中国现代美学思想史纲. 上海:上海人民出版社, 1993. 149.

小则可以破忧愁。”¹时装新戏打破了戏曲原来只能有高台教化的作用，其娱乐作用也很明显。这样的转变打破了贵族和商人的垄断阶层，延伸到社会底层的百姓，戏曲不再是“旧时王榭堂前燕”，而是“飞入寻常百姓家”。这种新型观演关系的确立，也是戏曲近代化的进步体现。

时装新戏诞生在上海这个以商品经济为主的新兴都市，由于和出身于民间草台的传统戏曲不同，它从一开始时装新戏便打上了都市的烙印。从剧本内容到舞台呈现，都市的先进商业资本、技术和文化给予了时装新戏尽可能的支持，所以作为商业环境下的都市文化的集大成者，它为上海这座城市服务便成为它的宿命。这是戏曲正式由农村走向城市的一次飞跃。伴随着演出场所由茶园到剧场的近代转型，时装新戏脱离了原来民间草台班子的演出形象，提升到欣赏艺术的领域。时装新戏打破了传统京剧“宁穿破，不穿错”的穿衣风格，正是因为其新颖时尚、花衣绣裳、力求美观的穿衣风格，在上海街头掀起了穿“时装戏服”的风尚。近代新式舞台强调了对演员的中心位置，更加要求演员的表演以及舞台呈现精益求精，时装新戏在商业竞争、受众选择和艺术本质要求下，更加注重艺术的表现力，这是艺术对美的自觉追求的体现。此时戏曲的功能开始发生转变，戏曲不再是“传道授业解惑”的革命工具，而是变成一种艺术门类成为大众娱乐消费的代表。去戏院看戏成为一种都市的时尚需求，戏曲成为上海普遍的时尚和最通用的交际语言。当戏曲商业性和娱乐性巧妙结合，戏院作为公共娱乐场所应运而生。为适应观众阶层的改变，京剧开始从剧本创作到舞台演出等一系列的改变。首先京剧的观剧环境由戏院逐渐的取代茶园，开始成为近代剧场的观剧模式。原来北京的茶园，演变成专业的京剧演出场所——戏园。“同治中叶到光绪末年，上海先后开设的京班戏园不下 50 个。”²据不完全统计，从 1843 年至 1911 年间，上海正式营业的戏园先后有 100 多家。“据称戏馆街于 30 年前，有髦儿班，有昆腔班，颇极一时之盛。”³髦儿班主要以坤角为主，主演髦儿戏。营业性的戏院使看戏成为一种大众娱乐享受，而观剧也不仅仅是在北京那样只属于王公贵族的专有享受，它进入上海这座商业都市，成为一种消费商品，成为市民大众的娱乐消费品。作为一种公共的娱乐空间，它实现了看戏的观众不分男女老少、尊卑贵贱可以雅俗共赏的用意，体现了公民自由人人平等的现代内涵。

时装新戏作为流行时尚的象征物和身份和地位的代言者，它为近代文人通过书刊报纸发表观剧后文艺评论提供了大量的现实素材，也为京剧艺人提供著书立作的相关舞台资料。人们在娱乐中把握信息，在群体中交流信息，满足了新兴市民娱乐

¹ 《申报》，1872.11.3.

² 北京市艺术研究所、上海艺术研究所. 中国京剧史. 北京:中国戏剧出版社, 1999. 62.

³ 姚公鹤. 上海闲话. 上海:上海古籍出版社, 1989. 10.

和认知的双重作用。此时在时装新戏的影响下，戏曲纳入追求“真善美”的现代美学范畴中去思考。时装新戏经历了开始的艺术和政治的紧密相连，担负革命重担，宣传戏曲教化的作用。到后期成为市民的大众娱乐工具，艺术和政治的逐渐脱离，这是实用的“功利”和审美的“自觉”的相融合的过程，从根本上扭转了戏曲作为低级玩物的概念，从而使京剧上升到现代文化的一种重要形态，是京剧由传统走向现代的标志。

时装新戏在上海这座城市经历了从农业到商业、从农村到城市、从写意到写实的转变，它体现的有雅到俗的审美倾向，使得京剧的听戏时代，率先在这里向看戏时代让渡。“戏虽游戏之具，而最能动人者，以喜怒哀乐之情也。情之所发，出于天性，故能动人，深感自不能已。复有歌曲以娱耳。情景以娱目，优游反复，耐人寻味，故人乐观之也。”¹观众不仅仅会关注演员在舞台上“五法四功”的表演程式，而且观众和演员会保持高度一致，保持两者之间的心灵配合，会随着剧情的起承转合而品位和体会，真正实现了戏曲“歌舞演故事”的作用，将戏曲作为一种综合性的舞台艺术去欣赏，符合现代审美的标准。

¹ 《申报》1912.12.7.

结语

在革命期间，时装新戏抓时代的脉搏，题材广泛而深刻，通过及时准确地反映现实生活，从艺术内容和艺术形式上与反对封建专制、反对民族侵略、维护民族的独立自主的社会意识联系在一起，“移世风”而“警薄俗”，唤起民众强烈的政治责任感和强烈的民族忧患意识，其内容宣扬独立的国家意识、民族意识、以及西方自由平等的思想而具有启蒙教育的性质，从而具有近代化色彩。时装新戏只有及时准确地反映现实生活，才能更好的发挥启蒙革命的作用，这是时装新戏的政治使命。它在戏文中体现着的人文情怀，舞台流露着着的艺术特点，审美折射着的文化取向等等，都寄托了时装新戏对艺术的理想追求和个性解放，这是时装新戏的艺术使命。时装新戏在上海的盛行，是对民族文化的认同，是近代民众思想的启蒙和觉醒，是近代社会历史在戏剧范围内的缩影。同时，时装新戏是近代文化现象的表征，是现代审美新兴艺术门类，是中国戏剧现代化的一座里程碑。它将京剧提升到艺术的高度，为京剧的多样化注入了新的活力。

如果说京剧改良传播革命反抗和民主自由的启蒙舞台，那么在这场新兴资产阶级的战场上，先进的文人和优秀的戏曲艺人就是勇猛的革命斗士，他们披上“时装”的战袍，吹响启蒙的号角，在时代风云变化的舞台上，“带着镣铐跳舞”，尽情挥洒他们的青春和汗水，谱写自由和独立的现代篇章。

致谢

夕阳下的上师大显得格外美丽，再次踏上校园已经是毕业时分，路上行人匆匆，当偶然停下脚步，我发现自己重来没有驻足好好凝视它。三年，我们在上课的路上脚步匆匆，我们在实习的路上脚步匆匆，我们在游玩的路上脚步匆匆，却忽略了这片离我们最近但却最可爱的乐土。直到要离开，不舍，依恋的情绪伴随，我知道上师大承载了我太多珍贵的回忆，而这份感情即将化作浓缩的两个字——母校。

在这里，特别要感谢我的导师——陈伟老师，他的教导循循善诱，他的课堂总是让我如沐春风。老师为人谦和，平易近人，他的身上有着一一种东方智慧的含蓄之美，不只教给我们专业课的理论知识更教我们做人的道理。在论文的写作过程中，老师还给我提供了无私的指导和帮助。

感谢本专业的其他老师，他们的关心如同亲人般温柔，在他们的课上，我收获了专业上的知识和对生活的另一种见解，他们是一群可敬又可爱的人。

感谢这篇论文所涉及到的学术作者，如果没有各位学者的研究成果，我也不会有创作这篇论文的灵感，如果没有前人的理论为基础，我将很难完成本篇论文的写作。

感谢我的师姐师兄，在论文的写作问题上帮我答疑解惑，感谢我的同学，与我一起并肩作战，感谢我的舍友，陪伴我度过轻松的校园时光。

最后我要深深地感谢我的父母和家人，给我学业和生活上极大的支持鼓励。

参考文献

1. 贾志刚. 中国近代戏曲史(上). 北京:文化 艺术出版社, 2011.
2. 贾志刚. 中国近代戏曲史(中). 北京:文化 艺术出版社, 2011.
3. 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, 2006.
4. 唐雪莹. 民国初期上海戏曲研究. 北京:北京大学出版社, 2012.
5. 袁国兴. 清末民初新潮演剧研究. 广州:广东人民出版社, 2011.
6. 么书仪. 晚清戏曲的变革. 北京:人民文学出版社, 2006.
7. 范方俊. “大历史观”视野下的清末“戏曲改良”. 北京:中国戏剧出版社, 2013.
8. 毛时安、蔺永钧主编, 第四届中国京剧艺术节组委会研讨部编. 传承与发展: 第四届中国京剧艺术节研讨会论文集. 上海:上海社会科学院出版社, 2005.
9. 杜长胜. 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(上). 北京:文化艺术出版社, 2009.
10. 杜长胜. 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). 北京:文化艺术出版社, 2009.
11. 杜长胜. 京剧与中国文化传统: 第二届京剧学国际学术研讨会论文集. 北京: 文化艺术出版社, 2008.
12. 上海市文史研究馆编. 京剧在上海. 上海:上海三联书店, 2009.
13. 胡晓军、苏毅谨. 戏出海上——海派京剧的前世今生. 上海:文汇出版社, 2007.
14. 叶长海. 中国戏剧学史稿. 北京:中国戏剧出版社, 2003.
15. 田根胜. 近代戏剧的传承与开拓. 上海:上海三联出版社, 2005.
16. 钮骠. 中国戏曲史教程. 北京:文化艺术出版社, 2004.
17. 陈伟. 西方人眼中的东方戏剧艺术. 上海:上海教育出版社, 2004.
18. 傅瑾. 京剧学初探. 北京:文化艺术出版社, 2011.
19. 徐剑雄. 京剧与上海都市社会(1867—1949). 上海:上海三联出版社, 2012.
20. 学苑出版社编. 京昆史料丛书(第三辑). 北京:学苑出版社, 2008.
21. 学苑出版社编. 京昆史料丛书(第十三辑). 北京:学苑出版社, 2008.
22. 徐幸捷、蔡世成主编. 上海京剧志. 上海:上海文化出版社, 1999.
23. 中国戏曲志·北京卷编辑委员会编. 中国戏曲志·北京卷. 北京:中国 ISBN 中心, 1996.
24. 中国戏曲志·上海卷编辑委员会编. 中国戏曲志·上海卷. 北京:中国 ISBN 中心, 1996.
25. 陈洁. 民国戏曲史年谱(1912—1949). 北京:文化艺术出版社, 2010.
26. 赵山林. 中国近代戏曲编年(1840—1919). 上海:华东师范大学出版社, 2008.
27. 蔡世成主编. 《申报》京剧资料汇编. 上海:上海京剧志编辑部, 1994.
28. 陈伯海. 上海文化通史(下). 上海:上海文艺出版社, 2001.
29. 陈伯熙. 上海轶事大观. 上海:上海书店出版社, 2006.

30. 楼嘉军. 上海城市娱乐研究. 上海:上海文汇出版社, 2008.
31. 苏智良. 上海: 城市变迁、文明演进与现代性. 上海:上海人民出版社, 2011.
32. [日]辻听花. 菊谱翻新调: 百年前日本人眼中的中国戏曲. 杭州:浙江古籍出版社, 2011.
33. 北京市政协文史资料委员会选编. 梨园往事. 北京:北京出版社, 2000.
34. 许姬传. 舞台生活四十年: 梅兰芳回忆录. 北京:团结出版社, 2005.
35. 徐暮云. 梨园外纪. 北京:生活·读书·新知三联书店, 2006.
36. 中国戏剧出版社编. 说周信芳. 北京:中国戏剧出版社, 2011.
37. 盖叫天著, 何曼、龚义江整理. 粉末春秋: 盖叫天舞台艺术经验. 上海:上海文艺出版社, 2011.
38. 杨东平. 城市季候风: 北京和上海的文化精神. 北京:新星出版社, 2006.
39. 杨义. 京派海派综论. 北京:中国社会科学出版社, 2003.
40. 杨义. 京派文学与海派文学. 上海:上海三联出版社, 2007.
41. 杨义. 京派与海派比较研究. 西安:太白文艺出版社, 1994.
42. 王朝元. 文学艺术与审美. 北京:中国文联出版社, 2004.
43. 陈伟. 中国艺术形象发展史纲: 论中国审美意识的发展与艺术形象的关系. 上海:学林出版社, 2004.
44. 李泽厚. 美的历程. 天津:社会科学院出版社, 1981.
45. 叶朗. 中国美学史大纲. 上海:上海人民出版社, 1985.
46. 陈伟. 中国现代美学思想史纲. 上海:上海人民出版社, 1993.
47. 宗白华. 美学散步. 上海:上海人民出版社, 1981.
48. [德]尼采, 周国平译. 悲剧的诞生: 尼采美学文选. 太原:北岳文艺出版社, 2004.
49. 朱立元主编. 美学与艺术评论. 太原:山西教育出版社, 2011.
50. [瑞士]沃夫林著, 杨蓬勃译. 艺术史的基本原理. 北京:金城出版社, 2011.
51. 王廷信. 艺术学的理论与方法. 南京:东南大学出版社, 2011.
52. 王纪人. 文艺美学的理论和历史. 上海:上海三联出版社, 2006.
53. 文学武. 京派文学与中国现代都市文化空间. 上海交通大学学报(社会科学版), 2011, 19(1): 89-96.
54. 廖奔. 中华戏曲文化美学与其现代转型. 文化艺术研究, 2010, 3(2): 130-15.
55. 徐碧辉. 美学与中国的现代性启蒙——20 世纪中国的审美现代性问题. 文艺研究, 2004, (2): 4-14.
56. 谢志浩、李玉毕. 观察“京派”和“海派”的新视角——南北文化生态圈的差异. 北京日报, 2005 年 5 月 16 日(21).
57. 徐剑雄. 浅论京派与海派. 中国京剧, 2006, (12): 20-2.
58. 杨义. 京派和海派的文化因缘和审美形态. 海南师范大学学报, 1996, (1): 7-16.

攻读学位期间的研究成果

程丹. 论时装新戏的现代转型契机. 艺术教育, 2015 (5): 220.

程丹. 试论清末民初时装新戏的商业运作模式. 戏剧之家, 2015 (5): 13.

论文独创性声明

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

作者签名：程丹 日期：2015.5.20

论文使用授权声明

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

作者签名：程丹 导师签名：程丹 日期：2015.5.22

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

答辩委员会签名：

主席（工作单位、职称）：

薛

委员：

陈黎男

王旭光

导师：

陈伟