

学校代码：10270

分类号：K25

学号：132200174

上海师范大学

硕士学位论文

题 目： 近代沪剧剧目研究

学 院： 人文与传播学院

专 业： 中国近现代史

研究方向： 区域社会史研究

研究生姓名： 张琦

指导教师： 吴强华 副教授

完成日期： 2016年5月11日

摘要

从 20 世纪初到 40 年代前后的几十年间,沪剧从一种被人所轻视的乡村小戏迅速发展为上海滩最炙手可热的剧种之一。剧目作为沪剧的主要组成部分,是反映沪剧本身的发展与上海这座近代迅速崛起的城市之间关系的最直接体现。社会的变迁,人们的日常生活,在一定程度上可以通过剧目反映出来;而观众市场的开拓、人们的喜好,也都必须通过对剧目的调整得以满足。

沪剧剧目发展的阶段性特征明显。沪剧早期剧目以反映上海周边乡间的日常生活以及农村婚恋为主的“对子戏”、“同场戏”为主。而在 20 世纪 20 年代以后,沪剧界逐渐吸收其他戏曲及话剧,电影等艺术形式的优长所改编创作出“弹词戏”、“西装旗袍戏”剧目逐渐成为沪剧大舞台上的主流。剧目类型的变化反映出沪剧自身的发展与进步,更反映出了沪剧发展所处的大环境的发展与变化。早期沪剧流行于上海乡间,决定了这一时期的剧目以反映乡间生活为主;进入上海城区后,观众与演出场所的变化则为沪剧演出提出了新的要求,而沪剧界人士也结合自身特点,先后创作出了以古代传奇为蓝本的“弹词戏”与反映城市资产阶级生活的“西装旗袍戏”作为对新需求的回应,同时剧目的创新也吸引来更多观众,推动了沪剧的进一步发展。

值得注意的是,在近代沪剧剧目的发展历程中,上海城市社会对其产生了重要影响。观众群体的变化与政治环境的变迁为沪剧剧目发展提出了外在的要求,而近代上海娱乐业的繁荣与聚集于此的知识分子群体则为剧目的创新提供了借鉴与可能性。这些因素共同推动沪剧成为海派文化的重要代表之一。

关键词: 沪剧剧目 弹词戏 时装戏 近代上海社会

Abstract

From the 1900's to the 1940's, with the rapid development, Shanghai opera became one of Shanghai's hottest opera from a despised country opera. As the main part of the Opera, Drama can clearly reflect the relationship between the development of opera itself and Shanghai city which is fast and sharply rising in modern times. The drama can well reflect the transformation of society and daily life in Shanghai. At the same time, through the adjustment of the drama, practitioners can broaden the target audience and meet different needs of different people.

The development of Shanghai opera's drama presents apparently a periodic distribution. At the early stage, the drama of Shanghai opera named "Duizi dramas" and "Tongchang dramas", which reflect the daily life of the surrounding rural areas of Shanghai. After 1920s, Shanghai opera gradually absorb the advantages of other Chinese opera, drama and films. Create many new dramas which are called "Tanci dramas" and "fashion dramas". The types of dramas change reflect the development and progress of the Opera, as well as the development and change of social environment. At the early time, Shanghai opera were popular in country around Shanghai, which determined that the dramas need to reflect the country life. After the artist enter the urban area of Shanghai, it makes new requirements for the Shanghai opera, With the changes of the audience and venues. At the same time, theatrical personage based on their own points create many new dramas as a response to the new demand. Meanwhile, the innovation of dramas attract more audience, which promote the further development of the Opera.

It should be noted that, during the development of Shanghai opera's dramas, urban society of Shanghai had produced important effect on it. It puts forward the external request to the development of Shanghai opera's dramas of changes about audience and social context. In the meantime, it provides reference and possibility for dramas of the prosperity of the entertainment industry and the intellectuals gathered here. These factors promote the Shanghai opera has become one of the important representative of Shanghai Culture.

Keywords: Dramas of Shanghai opera; Tanci dramas; Fashion dramas; Modern Shanghai

目录

绪论	1
一、选题缘由.....	1
二、学术史回顾.....	2
三、史料与理论方法.....	7
四、思路框架.....	8
第一章 近代沪剧发展历程与沪剧早期剧目概况	10
第一节 近代沪剧发展历程与剧目一览.....	10
一、沪剧起源的再讨论与发展概述.....	10
二、沪剧发展中的剧目.....	15
第二节 早期沪剧剧目发展.....	17
一、对子戏剧目的发展概况.....	17
二、同场戏时期剧目发展.....	19
第三节 早期剧目中的社会风貌.....	22
一、早期剧目中所反映的清末上海乡村地区的婚恋观念.....	22
二、清末上海民间的赌博陋习——从几个同场戏剧目说起.....	25
第二章 沪剧改良后的剧目发展	30
第一节 “幕表制”的引入与沪剧剧目发展.....	30
一、沪剧“消失的四十年”与申曲改良的提出.....	30
二、弹词戏剧目的发展.....	32
三、“弹词戏”剧目移植中的继承与变化.....	36
第二节 时装戏剧目的发展及特色分析.....	40
一、时装戏剧目的发展.....	40
二、时装戏剧目特色研究.....	47
(一) 外国名著的本土化改编	47
(二) 时装戏中的时事新闻戏	51
(三) 时装戏剧目改编中的困扰	52
第三章 近代上海城市社会与沪剧剧目	57

第一节 沪剧编剧群体与沪剧剧目.....	57
一、近代上海“新剧”的兴衰与沪剧编剧群体的形成.....	57
二、编剧群体对沪剧剧目发展的影响.....	61
第二节 上海新媒体的发展与沪剧剧目——以电影业为中心.....	66
一、中国电影业的初步发展与申曲电影的拍摄.....	66
二、电影对沪剧剧目创作的推动.....	70
第三节 “孤岛”时期沪剧剧目的新尝试.....	73
一、孤岛时期沪剧演艺事业的兴盛.....	73
二、由“风花雪月”到“救亡图存”——《风波亭》的编演.....	76
结语	79
附录 上海市沪剧传统剧目目录	81
参考文献	93
致谢	99

图表目录

表 1 对子戏剧目分类统计表.....	17
表 2 同场戏剧目分类统计表.....	19
表 3 1921 年——1937 年新增剧目.....	34
表 4 1940 年 1 月份三大剧团剧目演出情况.....	42
表 5 部分沪剧界编剧情况统计表.....	61
表 6 1931 年——1936 年在上海城市演出的沪剧剧团.....	73

绪论

一、选题缘由

中华戏曲文化源远流长。由于中国幅员辽阔，地大物博，再加上各地审美习惯、表达方式、方言不同，各个地区都在不同时期产生了极具地方特色的戏曲种类。

沪剧作为上海土生土长的地方性剧种，与其他地方戏曲一样，可以在一定程度上反映出本地的风土人情、语言习惯等特点。但与其他大多数将中国历史故事作为题材的戏曲剧种不同的是，无论在内容还是形式上，沪剧的诞生、发展、变迁，始终与上海城市的历史社会和文化进程密切关联。

沪剧起源于黄浦江两岸的民间地头的山歌俚曲，“到了乾隆年间，浦东浦西的乡村和集镇开始出现由这种小曲小调发展而来的情节小戏，其中二人演出的戏叫做‘对子戏’，二人以上演出的戏叫做‘小同场戏’、‘大同场戏’”^①。但是沪剧在乡村的发展并不顺利，随着封建统治者的一纸禁令，沪剧艺人们不得不放弃土生土长的家乡，走入了刚刚兴起的上海城区及租界。从街头卖艺到茶馆坐唱，再到进入游艺场及剧院，沪剧为了满足不同观众的观影需要，在完善本身的剧目的同时，不断吸收其他戏曲及话剧、电影等的优长，逐渐创造出“清古装戏”、“时装戏”等新的剧目及表演模式，大大促进了沪剧的发展。

剧目作为沪剧的主要组成部分，是反映沪剧发展与上海兴衰变迁之间的关系的最直接体现。社会的变迁，人们的日常生活，都可以通过剧目反映出来；而观众市场的开拓、人们的喜好，也都必须通过对剧目的调整得以满足。因此，通过研究沪剧剧目发展变化，不仅能够了解沪剧的发展情况，更能解读出上海城市社会的变迁。

目前对于沪剧的研究，大多着眼于沪剧的艺术特点及演员生平方面，对于沪剧的历史学研究则多以沪剧史上的“西装旗袍戏”为主要切入点。沪剧剧目虽在一些文章中有所涉及，但大多是对一个或者几个剧目的解读或对一个阶段经典剧目的简单罗列，因此对沪剧的剧目进行整体研究十分必要。

因此，本文以近代沪剧剧目为研究对象，通过对建国以前沪剧剧目的研究，希望达到以下目的：一、对建国以前的沪剧剧目做一个整体性的梳理；二、对不同阶段的剧目进行分类并系统地考辨其源流；三、探讨沪剧剧目与沪剧的发展，沪剧剧目的演变与当时上海沪剧变迁之间的相互关系，来分析沪剧剧目的现实主义特色，以及这种特色形成的原因与过程。

^①中国戏剧家协会主编：《中华戏曲·沪剧》，社会科学文献出版社 2013 年版。

二、学术史回顾

（一）沪剧研究概况

当前对于沪剧的研究并未呈现出完整的体系化，主要著作多集中于对于沪剧的科普性介绍以及音乐学、艺术学方面。

1、专著研究：

中国戏剧家协会主编的《中华戏曲·沪剧》^①，此书分为十二个章节，比较系统地梳理了沪剧产生、发展、传承至今的各个阶段。它以时间为叙述主线，详细介绍了沪剧从产生于田间地头的小曲小调，发展为在浦东浦西各地乡村广为流传的花鼓戏，再到由于种种原因花鼓艺人被迫改头换面从乡村转移到城市发展，并随着时代变迁不断主动或被动地吸纳其他戏曲及表演形式的专长，最终发展为以秉承反映生活、贴近现实为优长的成熟戏曲流派的历史进程。此书引用的大量上海地方史志以及本地文人书稿手记之中的内容，对于我们研究沪剧前期在乡村发展的状况，具有十分重要的启发意义。

英国学者施祥生所著的《沪剧：现代上海的传统戏曲》^②，此书以戏曲文化中的人类学、社会学特征为研究的出发点，以田野考察为主要研究方法，以民族志学、民族音乐学、女性主义研究等作为理论视角，对沪剧的音乐结构、沪剧的起源与发展、女性角色及女艺人等方面进行了深刻的阐释。其最大的特点是以城市民族音乐学、历史民族音乐学为研究视角，又丰富、发展、完善了两者的研究理论。笔者认为，此书虽是以音乐学为主要研究角度，但是书中对沪剧唱段的历史及社会分析为笔者的研究提供了一些十分有益的启迪。

汪培、陈剑云、蓝流主编的《上海沪剧志》^③。此书立足于上海市，详实地介绍了上海市及所属区县的沪剧发展情况，共分为十二个章节，记载了包括团体机构、剧目、表演艺术、导演艺术、音乐、舞台艺术、演出、出版物、演出习俗、拍摄影片和电视片、业余沪剧活动、等在在的沪剧发展历程中的各个方面。其中第二章详细介绍了沪剧有代表性的剧目，并根据各个剧目所处历史阶段及内容的不同做了如下划分：第一节传统剧目下设对子戏与同场戏两部分，介绍沪剧早期的剧目情况；第二节清古装戏介绍了沪剧吸收其他中国古典戏剧创作出的古装戏各个剧目；第三节时装戏则记载了 30 年代出现的，以时事新闻及电影故事为题材的“西装旗袍戏”的剧目发展情况；第四节当代新编剧目则介绍了新中国成立以来所创作的现代戏、新编历史戏、外国装戏的剧目名称及剧情梗概。笔者认为，此书包含的内容十分全面，材料十分详实，可以作为沪剧研究的统领性材料。

^① 中国戏剧家协会主编：《中华戏曲·沪剧》，社会科学文献出版社 2013 年版。

^② [英]施祥生：《沪剧 现代上海的传统戏曲》，上海音乐学院出版社 2009 年版。

^③ 汪培、陈剑云、蓝流主编：《上海沪剧志》，上海文化出版社 1999 年版。

褚伯承所著《沪剧研究与欣赏——乡音的魅力》^①，此书以戏曲学为主要角度，从早期传统经典到中期西装旗袍戏，再到现代戏，都进行了详细介绍。内容主要分为四个方面：专题篇、人物篇、剧目篇、百花篇。其中专题篇对沪剧的总体发展历程以及沪剧与文学作品的关系、新时期如何吸引青年观众作了深入探讨；人物篇主要介绍了沪剧史上的几大名家及其各自所创立的流派；剧目篇主要对沪剧史上的著名剧目进行了评论与分析研究；百花篇则主要是针对艺术和戏曲的总体研究以及其他艺术门类的名家名作的研究，是一本以戏曲角度研究沪剧的通论性著作。

2、论文研究

从音乐学、戏曲学对沪剧进行研究的论文主要有：

王盘声的《谈谈沪剧唱腔与王派》^②，此文以一个沪剧演员的角度，介绍了三方面内容：王派唱腔的简介、对传统流派唱腔的继承与创新以及如何才能够学习好沪剧唱腔。

金宙旻《沪剧现代戏创作之路》^③，此文以沪剧建国后的现代戏为研究对象，以1949年至1966年为起止时间，系统地分析了这一时期沪剧现代戏创作的渊源、成功原因、取得的成就、遗憾。其中，文章中提到的沪剧剧目创作渊源，对笔者的研究有一定的借鉴意义。

宋抒音的《试论沪剧现实主义创作传统》^④，此文以现实主义为分析视角，结合现实主义美学原理，通过对沪剧的产生与发展过程的梳理，以及对经典剧目的个案分析，研究沪剧与现实主义的密切联系，分析其成因，并探讨了如何让沪剧在今后的创作过程中更好地集成、发展现实主义创作方法。其中，此文以现实主义美学视角来研究沪剧，为笔者的研究思路提供了的启迪。

诸葛文谦的《试从三个角度谈沪剧的“西装旗袍戏”》^⑤，此文从《碧落黄泉》、《秋海棠》、《茶花女》三个沪剧西装旗袍戏的经典曲目，分析剧目的成型过程与民国时期的西装旗袍戏所存在的问题。文章认为，剧目作者的资产阶级艺术观与立场使得三个剧目充满了小资产阶级的情调，这与我们现在的生活是格格不入的。但是，与此同时，这些剧目所反映的那个时代的历史现实，值得我们批判的加以借鉴吸收的。因此对于西装旗袍戏不能简单地全盘继承，也不能全盘否定，应该批判继承，具体问题具体分析。

从都市文化视角对沪剧进行研究的论文有：

^① 褚伯承：《沪剧研究与欣赏——乡音的魅力》，上海社会科学出版社2004年版。

^② 王盘声：《谈谈沪剧唱腔与王派》，《上海戏剧》2014年第4期。

^③ 金宙旻：《沪剧现代戏创作之路》，上海戏剧学院2009年硕士论文。

^④ 宋抒音：《试论沪剧现实主义创作传统》，上海戏剧学院2011年硕士论文。

^⑤ 诸葛文谦：《试从三个角度谈沪剧的“西装旗袍戏”》，《上海戏剧》1986年第三期。

钱乃荣的《沪剧与海派文化》^①，此文对沪剧以及海派文化之间的关系进行了研究与分析。围绕沪剧与上海方言的深层契合、沪剧唱腔的广采博纳、沪剧在都市文化氛围中的成长、沪剧对海派文化发展和转型所提供的经验教训等进行了阐述，并提出了海派文化不是贵族文化而是大众文化的重要观点。

胡海英的《申曲时期的沪剧及其上海都市文化情节》^②，此文通过对沪剧的“申曲”名称由来、西装旗袍戏的异军突起以及上海传播媒介对申曲发展的积极作用三方面来分析，阐述申曲时期沪剧的发展历程及其与上海都市文化发展的关系。值得注意的是，文章中“西装旗袍戏”一节提到的剧目分类，对笔者将旗袍戏下属的剧目进行更为精细化的分类具有重要意义。

沈鸿鑫的《都市戏曲 吴越文化——漫谈沪剧》^③，此文从剧目的角度阐述了沪剧的特点：与其他将历史故事作为剧目的地方戏剧不同，沪剧以反映现代都市生活为主。同时分析说明了沪剧表演通俗、写实、质朴、细腻的特征。并对沪剧的唱腔做了一定的分析。其文对沪剧介绍全面，并在沪剧音乐曲调及剧目的研究方面进行了有益的探索。

陈多的《浅说“海派滩簧”——沪剧》^④，此文对上海沪剧的发展进行了分析。文章认为，沪剧在中西文化碰撞与交汇的改编工作中，多数作品是相当成功的。既做到了兼容并蓄，又牢牢把握住中国人和沪剧的“魂灵”。并提出掌握中国人的“魂灵”并将其运用于作品创作及改编中，不仅是沪剧时装戏成功的经验，也是所有文艺作品创作过程中应遵循的规律。

朱扬的《海派艺术与沪剧时装戏》^⑤，此文首先对沪剧时装戏做了概念界定：沪剧时装戏产生于二十世纪三十年代，又称西装旗袍戏，是当时的现代戏。作者认为海派艺术的精髓是“求新善变”，而这一点在沪剧时装戏中表现得淋漓尽致：沪剧与锡剧前期发展轨迹极其相似，但是在此后的发展，锡剧更多的向京剧靠拢，而沪剧则大胆求变，吸收了话剧与电影的长处，最终走向了一条独具特色的发展道路。

王馥梅的《都市文化视角下的沪剧与近代上海社会关系研究》^⑥，此文从沪剧发展概况、都市人群与沪剧关系、都市社会发展与沪剧变迁三个方面，分析了上海都市文化对沪剧的促进发展作用，说明了沪剧的产生、发展、成熟与上海都市文化之间不可分割的密切联系。

从历史学角度对沪剧进行分析及研究的论文有：

^① 钱乃荣：《沪剧与海派文化》，《上海大学海派文化研究中心第二届学术研讨会论文集》，2003年。

^② 胡海英：《申曲时期的沪剧及其上海都市文化情节》，《戏曲艺术》2010年底3期。

^③ 沈鸿鑫：《都市戏曲 吴越文化——漫谈沪剧》，《戏曲艺术》1998年第2期。

^④ 陈多：《浅说“海派滩簧”——沪剧》，《上海大学海派文化研究中心第二届学术研讨会论文集》，2003年。

^⑤ 朱扬：《海派艺术与沪剧时装戏》，《上海戏剧》1986年第2期。

^⑥ 王馥梅：《都市文化视角下的沪剧与近代上海社会关系研究》，上海师范大学2013年硕士论文。

虞伟红的《生意、艺术、情感——战时上海沪剧时装戏》^①，此文以沪剧时装戏在战时上海的发展为例，对上海的都市文化空间以及抗战的特殊历史时期对上海大众文化的塑造进行了深入研究。其共分为五个部分：第一部分追溯沪剧从乡村进入城市的发展过程；第二部分对沪剧机构在规模和组织上的成熟历程进行了研究；第三部分探讨了戏剧改良时期沪剧舞台的转型；第四部分讲述了演员是如何在戏曲改良时期对自己的身份进行重塑及其面临的困境；第五部分对扎根上海的都市大众生活方式及心理转改进行了解读，并探讨了其与沪剧时装戏舞台内容之间的关系。

代虹的《近代上海沪剧女艺人研究》^②，此文共分为三部分内容：第一部分以时间为主线叙述了沪剧发展的各个阶段中，女性艺人从出现走向职业化的发展历程；第二部分记载了沪剧女艺人的演艺生涯以及在日常生活中的生存状况；第三部分则对沪剧女艺人在台上及台下的形象塑造进行了深入的研究分析，较为完整的反映出了建国前沪剧女艺人的形象及生活状态。

文牧、余树人的《沪剧史上的花鼓戏》^③，此文较为全面的介绍了沪剧起源的各种说法，确认了花鼓戏在沪剧史上确实存在。文章指出沪剧史上花鼓戏时期演唱的内容，多以争取婚姻自由为主旨，表现了青年男女不畏封建礼教，追求自由爱情的故事。此文是研究沪剧早期发展的重要文章，填补了早期沪剧研究的空白。

霍丽芳的《上海市申曲歌剧研究会略论（1934——1947）》^④，此文主要研究了成立于1934年11月28日的申曲歌剧研究会的相关内容。此文分三个部分：第一部分为申曲歌剧研究会概况，追溯了研究会成立前沪剧发展的情况以及申曲歌剧研究会的成立及组织概况；第二部分为申曲歌剧研究会与下属剧团之间的关系以及研究会是如何引导剧团进行改革的；第三部分主要分析了申曲歌剧研究会成立后如何推动沪剧进一步发展。

（二）其他戏曲剧目研究概况

1、学术期刊论文研究：

侯少奎、胡明明、张蕾的《北方昆曲经典剧目演变传承：以〈单刀会〉、〈林冲夜奔〉、〈千里送京娘〉为例》^⑤，此文主要以戏曲学为研究角度，以北方昆曲剧院《单刀会》、《林冲夜奔》和《千里送京娘》三出侯派武生经典代表性剧目为例，从剧目演变、舞台表演、传承源流等方面，试图归纳出上述三出戏在其演变传承

^① 虞伟红：《生意、艺术、情感——战时上海沪剧时装戏》，华东师范大学2009年硕士论文。

^② 代虹：《近代上海沪剧女艺人研究》，上海师范大学2012年硕士论文。

^③ 文牧、余树人：《沪剧史上的花鼓戏》，《上海戏剧》1983年第6期。

^④ 霍丽芳：《上海市申曲歌剧研究会略论（1934——1947）》，上海师范大学2013年硕士论文。

^⑤ 侯少奎、胡明明、张蕾：《北方昆曲经典剧目演变传承：以〈单刀会〉、〈林冲夜奔〉、〈千里送京娘〉为例》，《戏曲艺术》2003年第一期。

过程中值得借鉴的一些经验。

张雅宁的《秦州小曲剧目研究》^①，此文对长久以来流传于天水民间的地方戏曲——秦州小曲的剧目来源及思想内涵进行了研究分析。作者分析剧目来源共有四种：秦腔及其他地方戏曲剧目、元杂剧南戏和明清传奇、史料记载和演义小说、民间生活。同时，作者将秦州小曲的思想内涵概括为颂扬爱情及寓教于乐。

张萱的《民国时期豫剧剧目的形式与艺术特色》^②，此文认为民国时期的社会虽然动荡不安，开封豫剧演出剧目的数量也已无详实的史料记载，但是，可以肯定的是民国时期上演的豫剧剧目不但从数量上已经大大超过了前代，而且在取材上也更加广泛，表现内容更是丰富多彩，犹如一部社会生活的百科全书。它不仅是一种戏剧艺术，更是一部社会民众的教化指南，不仅对民间文化的继承和传播起到了重要作用，更在豫剧发展史上有着无可替代的地位。

李晖飞的《山东梆子传统剧目题材研究》^③，此文首先分析了山东梆子传统剧目存在的两个特点：英雄戏与公案戏较多，并从民族意识、历史渊源、思想传统几个方面对其原因进行了初步的探讨。

田根胜的《近代京剧剧目之来源》^④，此文首先从道光至民国年间京剧剧目数量的变化分析，认为演出剧目的创制是近代京剧产生与发展的重要因素，进而阐述了京剧剧目的四种来源：其一，直接沿用其母体徽、汉二调的剧本；其二，搬用或改编其他剧种的剧本；其三，改编通俗小说与民间曲艺；其四，专为京剧新编或创作的剧本。

2.对于剧目进行研究的学位论文有：

刘梅的《徽剧剧目研究》^⑤，此文作者从戏曲戏剧学角度对徽剧的经典剧目进行了研究。全文共分为四部分：第一章对徽剧的剧目进行了全局性的概述；第二章以“婚恋题材”及“历史题材”为标准，对徽剧剧目进行了分类；第三章探讨了徽剧剧目的来源与沿革；第四章则对徽剧剧目的民间化特色进行了深入的探究。此文通过对徽剧的考察与论述，较为全面地再现徽戏剧目的真实面貌。

寇涛的《秦腔传统剧目研究》^⑥，此文共分为五个部分：第一部分对秦腔的传统剧目进行了综述；第二部分通过多个角度，运用不同标准，对秦腔的剧目做了分类；第三部分分析了秦腔传统剧目的素材来源；第四部分则对秦腔传统剧目表现出的爱国、忠义、不屈的民族精神进行分析；第五部分简述了对优秀秦腔剧目的整理改编。此文从秦腔剧目出发，研究秦腔剧本形态及其剧目题材来源，并

^① 张雅宁：《秦州小曲剧目研究》，《渭南师范学院学报》2014年第14期。

^② 张萱：《民国时期豫剧剧目的形式与艺术特色》，《大舞台》2014年第5期。

^③ 李晖飞：《山东梆子传统剧目题材研究》，《戏剧丛刊》2014年第3期。

^④ 田根胜：《近代京剧剧目之来源》，《中华戏曲》2004年第2期。

^⑤ 刘梅：《徽剧剧目研究》，安徽大学2007年硕士论文。

^⑥ 寇涛：《秦腔传统剧目研究》，陕西师范大学2012年硕士论文。

从文化学的角度对这些民间戏曲剧目所反映的民族精神进行观照,以期使秦腔研究更加完整全面,为地方剧种的抢救保护和改革发展提供文献资料和文学价值参照。

孙艳林的《新时期以来北路梆子剧目创作研究》^①,此文首先介绍了北路梆子的历史沿革及其演变过程,然后以整理改编传统戏、新编历史故事戏和现代戏为标准对剧目进行了分类,并对一些重点剧目进行了深入的分析与评论。最后,归纳了部分北路梆子存在的问题,以期对北路梆子的现代发展贡献绵薄之力。

张佳佳的《近代上党梆子剧目发展研究》^②,此文共包含以下方面内容:第一,了解近代中国的时代背景和戏曲发展概况,并对上党梆子的溯源及在近代的发展情况进行介绍。第二,研究晚清上党社会与上党梆子剧目的发展。介绍晚清上党梆子的常演剧目及其题材特征,并通过分析代表剧目,总结这个时期上党梆子剧目所具有的特点,并对这些剧目演出后带来的社会影响进行叙述。第三,研究民国时期的社会变革与上党梆子剧目的发展。分为三个阶段,每个阶段再分别以社会状况和剧目发展情况展开分析。此文揭示社会历史发展与地方文化艺术发展之间的相互联系及相互影响,为今天上党梆子剧目发展提供了启示。

关于其他戏曲的剧目研究的文章还有很多,本文不再一一赘述。目前对沪剧的研究多集中于戏曲戏剧学视角,对于沪剧的历史学研究并不充分,而且对于沪剧剧目的整体性研究更是少之又少,但是,其他戏曲的剧目研究成果相当丰富,为笔者的写作提供了很好的借鉴意义。

三、史料与理论方法

史料:

本文依据的核心史料有上海市图书馆馆藏的民国时期关于沪剧剧目的相关唱本及报刊资料。唱本有《申曲大全》、《全沪剧曲集》、《申曲大集》等,报刊资料有《申声月刊》、《申曲画报》、《申曲剧讯》、《申曲日报》、《沪剧周刊》、《沪剧画集》等沪剧专刊,还有《申报》、《戏报》、《戏世界》等相关的戏曲娱乐报纸以及上海市档案馆收藏的民国时期戏曲班社和剧团等方面的档案。

另有中国戏曲志上海卷编辑部编的《上海戏曲史料荟萃》、中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会所编的《上海文史资料选辑(第62辑)·戏曲菁英》、《中国戏曲志·上海卷》、《上海文化艺术志》等专著,以及老一辈沪剧艺人的回忆录作为参考资料。

理论方法:

^① 孙艳林:《新时期以来北路梆子剧目创作研究》,山西师范大学2014年硕士论文。

^② 张佳佳:《近代上党梆子剧目发展研究》,山西师范大学2014年硕士论文。

一、历史文献研究法，通过对现有的沪剧资料，首先对近代以来沪剧的发展脉络有一个整体性了解，其次通过对现存的沪剧剧目辑录以及报刊资料，对沪剧剧目进行梳理。

二、个案分析，沪剧自产生开始就一直秉承反映生活、紧贴现实的优长。而这一优长可以从沪剧剧目中很好的体现出来。因此，通过对沪剧经典剧目进行个案分析，可以很清楚地了解到沪剧演出题材是如何来源于现实并反映现实的。

四、思路框架

本文将分为三章对近代以来沪剧剧目的发展进行论述。

第一章将对近代以来沪剧的发展历程、沪剧早期的剧目的发展及其中所体现的清末上海乡村生活进行论述。本章共分为三节内容：第一节主要记述近代沪剧的发展历程与剧目的发展变化。剧目是沪剧的重要组成部分，而剧目的发展也是随着沪剧本身的发展不断变化的，因此将沪剧近代以来的发展与剧目的发展变化放在一起进行论述。第二节主要对早期沪剧剧目的发展作详细的论述。沪剧起源于黄浦江两岸的田间地头，因此沪剧早期剧目也多体现近代上海乡村的日常生活。此外，第二节将早期的沪剧剧目进行一下细化的分类，根据题材可分为农村生活题材与爱情婚姻题材。第三节对这一时期的剧目的特色进行总体分析，并以沪剧早期中婚恋题材及赌博题材中的典型剧目为切入点，分析沪剧早期的剧目是如何反映当时的现实生活的。

第二章对进入上海城区后经过改良的沪剧剧目发展历程进行记述与分析。本章分为两节内容。第一节主要对沪剧改良情况及“弹词戏”剧目的发展进行叙述。沪剧从上海周边的乡村转入城市之后，在观众增加的同时，也受到了多方面的挑战。对此，沪剧不断创新自身的演出形式与演出内容，吸收借鉴其他剧种的剧目及演出形式，通过幕表制，沪剧改编了许多评弹说部及京剧的剧目，这些剧目帮助沪剧吸引了许多城市观众，为沪剧在城市中立足奠定了基础。第二节主要对沪剧主要对沪剧史上的“时装戏”（又称“西装旗袍戏”）进行梳理与分类，并对沪剧“时装戏”剧目如何体现将沪剧的现实主义创作传统进行考察与研究，以及分析时装戏剧目的特色。时装戏剧目多来源于话剧、电影、文学著作及时事新闻，通过对不同类别的时装戏剧目进行分析，解读沪剧如何逐渐从为社会底层民众所喜爱转变为老少咸宜、雅俗共赏的一个上海本地剧种。

第三章着眼于近世上海的社会环境是如何影响沪剧剧目发展的。本章分为三节内容：第一节分析近世上海的人才环境对沪剧剧目发展的影响，本节主要以沪剧界的编剧这一主要上海知识分子组成的群体作为切入点，分析在近代上海知识分子聚集的背景下，沪剧编剧群体的形成与沪剧剧目编写的规范化；第二节主要

以电影这一新艺术形式为着眼点，研究在近代上海电影业繁荣的背景下，沪剧界在近代的三次“触影”以及自电影改编而来的剧目给沪剧革新带来的积极作用；第三节则单独选取抗日战争这一特殊时期，在沪剧演艺事业异常繁荣的背景下，选取沪剧《风波亭》的编演作为个案进行研究，分析沪剧界爱国人士是如何尝试通过创作爱国剧宣传抗日救国来达到这一目的。

第一章 近代沪剧发展历程与沪剧早期剧目概况

中华戏曲文化源远流长。由于中国幅员辽阔，地大物博，再加上审美习惯、表达方式、方言不同，许多地区都在不同时期产生了极具地方特色的戏曲种类。沪剧作为上海土生土长的地方性剧种，一定程度上反映出本地的风土人情，语言习惯等特点。但与其他大多数将中国历史故事作为题材的戏曲剧种不同的是，无论内容还是形式，沪剧的诞生、发展、变迁，始终与上海城市的历史社会和文化发展进程密切关联。沪剧的早期资料流传甚少，而作为沪剧研究资料中最重要的——老戏剧目，也因传统艺人的授业方式、官府的打压、观众需求的变化等等原因流失甚多，这无疑给沪剧早期的剧目的研究带来了很大的困难。1962年，“在文化局、人民沪剧团领导的倡导和各大剧团的配合支持下，组织了大量老艺人共同回忆、挖掘、整理了许多失传剧目”^①，为我们对传统沪剧老戏的研究，留下了宝贵的资料。根据这些由老艺人整理的老戏剧目，我们可以看出沪剧早期剧目发展的基本轮廓。在一定程度上，我们也可以根据老戏剧目解读出当时上海甚至整个吴中地区的风土人情与社会风貌。

第一节 近代沪剧发展历程与剧目一览

一、沪剧起源的再讨论与发展概述

早在乾隆年间，上海周边的乡镇已经出现了沪剧的雏形。但是沪剧有据可考的发端则是到了光绪年间。根据史料记载，在光绪初年，已经有比较成型的戏班在上海周边进行演出活动。“1877年（光绪三年）到1890年（光绪十六年）这段时间内，据老艺人回忆，当时有沪剧先辈艺人陆小妹，（大陆小妹）、许阿方、胡兰卿、松江王先生、麻皮雪春、花鼓阿六、陆桂英（小陆小妹）等各自正在东、南、西、北诸县农村中演唱”^②。而现保存在沪剧院的《上海沪剧工会先辈图》也印证了这一点。

而对于沪剧的起源，学界并无定论。在文牧与余树人合著的《从花鼓戏到本地滩簧》一文中提到沪剧起源的两种说法：“一说是：沪剧是由农村山歌……逐步发展成民间说唱，进而演变为称作滩簧（本地滩簧）的戏曲剧种。有的同志还认为是由东乡山歌演变来的，并认为此剧种称作东乡调……另一说是：沪剧发展历史上最早的称谓是花鼓戏，亦称东乡花鼓调，因严禁花鼓，故隐去花鼓二字，简称东乡调……”^③这种观点大概是受到了吴企云创作于20世纪30年代的《申曲研究》的影响：“现在流行的申曲，原来实在叫花鼓戏。民国初元，还是称为

^① 陶一鸣、史鹤幸著：《滩簧乱嚼》，上海三联书店2013年版，第353页。

^② 文牧：《从花鼓戏到本地滩簧》，《上海戏曲史料荟萃·沪剧专辑》，上海艺术研究所1987年版，第3页。

^③ 文牧：《从花鼓戏到本地滩簧》，《上海戏曲史料荟萃·沪剧专辑》，上海艺术研究所1987年版，第3页。

花鼓戏的。1884年（光绪十年）出版的上海繁华小志中，花鼓戏一诗云：‘畅月楼中集女仙，娇音唱出小珠天，听来最是销魂处，笑唤冤家合枕眠’，诗中所称小珠天，即系申曲剧本之一，至今尚在演唱，即此，申曲就是旧日的花鼓戏”^①。但是，仅凭一部小志之中的描述，就断定申曲源于花鼓，难免有些偏颇。花鼓戏起源于凤阳，“清雍正时，救济泗州水患，注全力于高家堰，而淮水大患，悉集凤阳。人民流离，以唱花鼓戏为生，流转至于城市”^②，“盛清赵瓿北陔余丛考，谓江苏诸郡，每岁冬必有凤阳人来，老幼男妇，成行逐队，散入村落乞食。至明春二三月间始回。”^③从这些记述中可以得知，花鼓戏艺人因为天灾等原因，经常会到江苏诸郡进行表演，因此，在一些民间并不清楚戏曲差别的志传记载来说，对于类似的表演形式，称作花鼓戏便不奇怪了。

从上文可知，早期沪剧的确与花鼓戏类似，属于中国传统戏曲中的花部，但是它从对子戏剧目来看，早期沪剧与吴中地区的滩簧也有着密切联系。沪剧早期的对子戏剧目多取材自整个吴中地区的农村故事。对子戏剧目《借红纱》故事背景便发生在松江府青浦县，而《双落发》的故事则发生在常州府宜兴县。类似的还有发生在苏州府的《借披风》、《卖花带》；发生于昆山县的《捉垃圾》等等剧目，这些都证明了早期沪剧的对子戏剧目取材并不局限于上海县周边，甚至不局限于松江府所辖各地。在锡剧的滩簧阶段，“素有四庭柱一正梁”之说。其中，所谓的“正梁”指的是剧目《庵堂相会》，“四庭柱”分别为《朱小天》、《拔兰花》、《约四期》、《借黄糠》，而在早期沪剧之中，这五部剧目也是流传最广的几出老戏，其中《借黄糠》更是沪剧传统的骨子戏之一。

另外，从唱腔方面来看，沪剧对子戏时期的唱腔也与锡剧早期唱腔类似。“沪剧老前辈根据地域的语言特色归纳整理了十八个半韵辙，沪剧艺人称为‘韵脚’，他们是：姜洋、唐郎、衣溪、天仙、开台、兰山、根青、同中、爹妈、塔杀、琉球、绞绡、花茶、铁屑、百尺、鹃园、乌夫、知思，半个韵脚老艺人说法不一，有的说是上海话学习的‘学’、还有认为是上海话的‘鱼’，视为半个根青韵”^④。

而秀才出身的锡剧老艺人白秋荣也曾整理过滩簧腔系的十八个半韵脚：

白秋荣运用自己的音韵知识，确立了滩簧腔系的十八个半韵脚和编词规则，并选了十八出戏作为范本，每出戏都一韵到底，便于艺人传习并知声用韵。这十八出戏是：金清韵——《摘菜心》；香常韵——《摘木香》；堂皇韵——《双夺郎》；同中韵——《借披风》；肖好运——《秋香送茶》；花茶韵——《借披风》；佳妈韵——《拔兰花》；头欧韵——《摘石榴》；倭可韵——

^① 吴企云：《申曲研究》，《上海研究资料正集》，文海出版社1988年版，第564页。

^② 柯如：《再论花鼓戏之起源》，《申报》，1933年6月15日，第21613期，第15版。

^③ 柯如：《三论花鼓戏》，《申报》，1933年10月31日，第21750期，第15版。

^④ 陶一铭、史幸鹤著：《弹簧乱嚼》，上海三联书店2013年版，第357页。

—《双落发》；蓝山韵——《卖橄榄》；开来韵——《约郎》；玩欢韵——《游花园》；天仙韵——《买眠郎》；机气韵——《约四期》；支四韵——《瞎子算命》；陆续韵——《张老福》；塔煞韵——《卖花带》；铁锡韵——《卖水笔》。另半韵未有范本，故今说法不一，仅有吴语特殊发音的少数几个字，如“鱼”字等。^①

从两者对比可以得出，同中韵、花茶韵、蓝山韵、塔杀韵等韵脚，都存在于两种戏剧的早期韵脚之中，而根青韵、堂皇韵、开台韵、知思韵等韵脚，因为方言的不同而导致叫法不同，但仍可视作同一种韵脚。而锡剧起源于吴中滩簧这一观点无可争辩，因此沪剧可以说是花鼓戏中的一个分支，同时与吴地本土的滩簧有着密切联系。

早期的沪剧因其贴近本地乡村日常生活，且多用本地方言演唱，受到了广大群众的欢迎。在《沪游杂记》中曾由这样一段记述：“一角彩旗斜挂处，小小茶楼，忽打咚咚鼓。未出画屏声早度，销魂最是莲花步。新样时装新乐府，兰芍欢情，争睹娉娉舞。駮女痴男观似堵，宵阑不避行多露。”^②这段话生动形象的描写了早期沪剧的演出场景及观众们对其的痴迷程度。但正因为早期沪剧的观众为乡间的下层民众，其所表达的内容，也多是下层民众的愿望与追求，而对爱情的渴望，正是千百年来人们一直喜闻乐见的题材，因此早期的花鼓戏题材也多以对爱情的追求。据统计“早期花鼓对子戏百分之九十以上为婚恋戏”^③。但是自由恋爱一直是被封建伦理纲常所无法容忍的，因此以此为主要题材的花鼓戏，亦成为了士绅阶层的眼中钉。嘉庆十一年（1806年）青浦县衙就曾颁布《禁花鼓告示》^④，但因地域局限，对早期沪剧发展的影响较小。但是随着早期沪剧在上海周边诸乡越来越受欢迎，演唱的地点也从农闲时的乡村逐渐向乡镇及县城拓展，这也逐渐为士绅阶层所重视，官府屡次颁布法令禁演花鼓戏。1867年颁布的《苏松太兵备道示》就认为花鼓戏“伤风败俗，害人不浅”，“要求各府、州、厅、县‘于常年淫戏最多之处树立禁碑，以垂久远’”^⑤。1868年，江苏巡抚丁日昌饬令查禁“淫书”、“淫戏”，并单独增列《小本淫词唱片目》，列出111种应当查禁的戏曲唱本，其中包括了早期沪剧的许多经典曲目，如《拔兰花》、《卖草囤》、《隔河私情》等。与此同时，地方士绅也在《申报》上大肆鼓吹戏禁。因此早期沪剧的发展愈发艰难，虽并未完全禁绝，但也造成了早期沪剧艺人生计艰难，演员断层等影响。

为了求得生存，“光绪初年，东乡（南汇、川沙）、西乡（松江、金山）、北

^① 金毅主编：《锡剧传统剧目考略》，上海文艺出版社1989年版，第3页。

^② [清]葛元煦：《沪游杂记》，上海书店出版社2006年版，第259页。

^③ 熊月之，张敏：《上海通史·晚清文化》，上海人民出版社1999年版，第443页。

^④ 中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志·上海卷》，中国ISBN中心出版社1996年版，第10页。

^⑤ 熊月之，张敏：《上海通史·晚清文化》，上海人民出版社1999年版，第444页。

乡（宝山）三路花鼓戏艺人进入上海租界”^①。但是此时官府对于花鼓戏的禁令依旧没有放松，而租界也对花鼓戏进行查禁，于是花鼓戏艺人只能以“跑筒子”、“敲白地”的方式，即边走边唱或在空地当街演唱的方式进行演出，维持生计。

与此同时，在进城前后的这一段时期，艺人为了躲避官府的禁令，演唱形式及剧目也发生了一定的变化。最初的花鼓戏演出形式主要由男女两个演员为演唱者，其中男艺人持锣，女艺人敲鼓，并加以胡琴、笛、板等乐器加以演奏。但是花鼓戏的题材多以描述乡村男女的爱情题材，更有一些是直接描写性行为的情色小戏，这是为封建纲常所不能容忍的，因此士绅阶层屡次刊文，鼓吹禁止花鼓戏，其中有特别提到对花鼓戏女艺人的处置措施：“于省会中设一禁锢教习局……凡遇演唱花鼓妇女，除拿到先行惩戒外，随即解入省垣收入此局”^②。从此，花鼓戏男女合演的情况越来越少，旦角逐渐由男演员进行客串，成为“扎头髻”^③。与此同时，花鼓戏的演出剧目也发生了一定变化，逐渐增加了许多宣扬封建礼教、因果报应的同场戏剧目。

早期沪剧在进入县城及租界一段时间后，因为禁令的原因，艺人们发现以“跑筒子”、“敲白地”的方式进行演奏并非长久之计。于是他们决定将剧种的称谓改为滩簧，“其原因有二：一是专称滩簧的曲种（即后来改称的苏滩），比花鼓戏进入上海为早，花鼓戏入城时它已风靡一时，并有一些与花鼓戏相同的节目如《卖草囤》、《借妻断堂》和时曲小调。花鼓戏改成滩簧是因有所效仿。二是见滩簧受观众欢迎，于经济收入有利。”^④本地花鼓在将名称改为滩簧的同时，也积极借鉴滩簧的表演形式。在演出方式上，“部分艺人为躲避租界当局的禁令，借鉴曲艺苏滩的坐唱形式，改演戏为坐唱”^⑤。同时，在曲目方面，将苏滩中的著名曲目《荡河船》完整的移植过来，而且也吸收了苏滩中的曲调音乐，大大丰富了早期沪剧本身的艺术表现形式。

在进入本滩时期后（花鼓戏改名滩簧后，为与早已进入上海的苏滩等类似表演形式区分，又被称为本滩），艺人逐渐走入了茶楼书场进行表演。与此同时，租界出于繁荣市场的考虑，“准其演唱对白滩簧，以兴市面”，一时间“斐然成风，自公馆马路以及小东门外各茶肆，每晚座客常盈，演唱花鼓戏之风，盛行一时”^⑥。本滩逐渐在租界站稳了脚步。

辛亥革命后，在文化领域也刮起了一阵革新之风。上海受其影响，也建立起了“通俗教育事务所”，并成立宣讲团，以促进移风易俗，其中特别提到“改良

^① 中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志·上海卷》，中国 ISBN 中心出版社 1996 年版，第 125 页。

^② 王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社 1982 年版，第 314 页。

^③ 即男旦，沪剧发展早期中的一段时间禁止女艺人登台，只能由男艺人反串女性角色。

^④ 文牧：《从花鼓戏到本地滩簧》，《上海戏曲史料荟萃·沪剧专辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 7 页。

^⑤ 中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志·上海卷》，中国 ISBN 中心出版社 1996 年版，第 125 页。

^⑥ 《禁唱淫词》，《申报》，1900 年 3 月 5 日，第三版。

花鼓”。邵文滨、施兰亭、胡锡昌等著名本滩艺人积极响应，于1914年组织振新集，并提倡将名称改为“申曲”，但此名称当时并未被广泛接受，观众及茶楼还是习惯性的将其称为本滩。需要注意的是，这次改良并不彻底，“在名称上欲借昆曲之雅，掩盖花鼓戏之俗，但其演出内容依旧”^①。

但是随着时代的发展，本滩简陋的演出形式越来越不能满足观众的要求。自1913年第一家游乐场“楼外楼”建立后，“大世界”、“新世界”等各类游乐场在上海纷纷兴起，成为在沪各类戏曲表演的新阵地。1917年，“丁少兰等以东乡调、本土滩簧之名，在上海天外天游乐场演出，这是本滩首次献艺于游乐场。”^②但是初次走向游乐场舞台的本滩仅仅是作为一个多小时的插场的方式进行演出，并未产生多大影响，大部分观众“迷京戏，迷文明戏，却独独看不起申曲……申曲文不文武不武，既无京戏规范严整的程式，又不如文明戏内容新颖”^③。

感受到差距的本滩艺人，开始尝试对戏曲的改革。在剧目方面，1918年“子云社”请来编剧范志良，编排出了沪剧史上第一个时装戏《离婚怨》，其题材不同于以往的剧目，以当时家庭伦理为主题，受到了观众的广泛好评。进入二十年代后，一批文明戏演员及编剧加入申曲戏班，并将许多文明戏剧目及幕表制的编演方式带入了申曲界。

所谓幕表制，最先运用于文明戏之中，其并非是文明戏所独创的，来自于京剧中的“提纲”。文明戏在出现后，常与京剧同台演出。采用剧本制无法满足文明戏的演出要求，于是许多新剧艺人就按照京剧中提纲的样子，在演出前几小时把提纲挂出来，艺人按照提纲规定的剧情来演出，具体的台词及站位等，由艺人自己发挥。

在从文明戏中引入幕表制后，申曲将许多诸如《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《火烧红莲寺》等广受欢迎的弹词戏及连台戏剧目引入沪剧之中，这些举措大大丰富了申曲剧目种类。而随着剧目的更新，申曲的表演形式、服饰、舞美设计也有了很大变化。在表演形式上，艺人们逐渐开始关注台步、身段等形体动作；在服饰方面，许多班社开始效仿京剧增添了花顶戴、红缨帽、薄靴等服饰；在舞美设计方面，开始使用软幕布景，并引进了当时比较先进的机关布景，大大增强了申曲的舞台表现力。

这一时期的申曲在演出方面进行革新的同时，沪剧艺人之间的联系也愈加紧密。1930年，申曲歌剧公会成立，但因“一二八事件”的爆发，工作陷入停滞。1934年，申曲歌剧公会重组为申曲歌剧研究会，会员达到了三百九十五人。此外，在这一时期申曲的演出团体与团体规模也大大增加，申曲在沪影响力大大增

^① 熊月之：《上海通史·民国文化》，上海人民出版社1999年版，第212页。

^② 中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志·上海卷》，中国ISBN中心出版社1996年版，第126页。

^③ 邵滨孙：《从艺岁月》，《戏曲菁英·下》，上海人民出版社1989年版，第74页。

强。

到了二十世纪三十年代末,申曲效仿文明戏中的时装戏,编演了很多时装戏剧目。到了四十年代,这类时装戏剧目取代搬自评弹及京剧等剧种之中的古装戏,成为了申曲舞台上的主流。与此同时,越来越多的其他剧种及电影界人士加入了申曲的编演工作。一时间,《冰娘惨史》、《碧落黄泉》、《铁汉娇娃》、《空谷兰》等时装新戏成为申曲舞台上的主流,并广受观众青睐。1941年,具有青帮背景的老板夏连良组织起了上海沪剧社,并通过“软硬兼施”的手段邀请了当时风靡沪上的艺人王雅琴等加入,“沪剧”这一称谓逐渐代替“申曲”,成为上海这一土生土长的戏曲的正式名称。在名称革新的同时,沪剧在四十年代的上海这一大舞台上也大放异彩,因其“秉承反映生活,贴近现实的优长”^①,并凭借着一代又一代艺人的努力,吸收借鉴其他戏曲的有益部分,正式发展成为了一个独立的地方剧种。

二、沪剧发展中的剧目

沪剧的起源可以追溯到200年前的乾嘉时期,但是沪剧真正作为一种地方剧种走入大众视野,登上上海这个大舞台,也不过150余年的时间。而在这150年中,正是整个中国极速近代化的过程。上海在这个过程中,始终扮演着十分重要的角色。期间,它从一个滨海小县城,变化成为中西文化交流融合的大都市。沪剧作为上海土生土长的戏曲,在这段时间中,它从乡村走向城市,并随着上海的发展而不断发展变化,以适应这一时期观众的观赏要求。剧目作为沪剧的重要组成部分,通过对其的研究,可以最直接的反映出沪剧本身的发展与上海这座城市的历史变迁之间的关系。

正因为沪剧发展历程较短,且处于中西文化交流最为频繁的海地区,因此沪剧剧目的发展也表现出了明显的阶段性。

沪剧在最初时期以“对子戏”为主要表演形式,所谓对子戏,即由男女两个演员为演唱者,其中男艺人持锣,女艺人敲鼓,并加以胡琴、笛、板等乐器加以演奏。这一时期的剧目以“九计十三卖”中的“卖头戏”为主。即《卖花带》、《卖花球》、《卖花香》、《卖桃子》、《卖冬菜》、《卖红菱》、《卖草囤》、《卖混沌》、《卖夜壶》、《卖佛手》、《卖冰糖》、《卖瓜子》、《卖茶叶》等13个以“卖”开头的对子戏的统称。

而随着传唱范围的扩大,早期沪剧开始出现职业化戏班,同时演出舞台逐步从乡村走向市镇,为了满足不同观众群体所带来的不同的要求,早期沪剧出现了同场戏。相较于对子戏两人一唱一和的形式,同场戏时期的剧目已经有了比较完

^① 中国戏剧家协会主编:《中华戏曲·沪剧》,社会科学文献出版社2013年版,第3页。

整的情节，角色设置也脱离了原来的一生一旦，变得更加多样化，参演的演员也越来越多。在同场戏时期，具有代表性的是“九计”，即《咬舌计》、《双钉计》、《僧帽计》（《陶增福休妻》）、《扁担计》（又称《打花包》）、《花鞋计》、《酒壶计》、《酒缸计》（《小和尚哭灵》）、《珠衫计》、《麦团计》。同时，沪剧一贯的反映生活、贴近现实的优长，在同场戏剧目中也有所体现，例如传唱至今的经典剧目《陆雅臣》即是以青浦当地的实事演化而成。但是同场戏时期的剧目并非完全独立于对子戏的剧目，而是对其扩充与再演绎，如《借黄糠》一戏与“九计十三卖”中的《灯笼计》情节相似，可视为《灯笼计》的扩充与再创作。

19世纪80年代前后，官府“严禁花鼓”的禁令仍未解除，花鼓戏艺人纷纷进城以求生计。其后，为躲避官府缉拿，同时为扩大受众，艺人们效仿苏州滩簧之名，亦将花鼓戏改称“滩簧”，同时积极向苏州滩簧学习，在剧目方面也吸收借鉴了许多苏州滩簧的优长，“如《荡河船》就是从苏滩移植过来的。戏中李君甫角色，演唱时夹用苏白。其他如《捉垃圾》中的‘大搬场’，《双怕妻》中的‘吃看’，都是从苏滩中吸收而来”^①。

辛亥革命在对国家政治层面革新的同时，也带来了文化层面的革新。就滩簧剧目来讲，艺人们积极响应“改良花鼓”的号召，废除了传统老戏中的一些直接描写性行为、格调低下的剧目，如《王长生》、《何一帖》、《双梦遗》等。与此同时，随着游乐场的纷纷建立，滩簧也作为本土戏曲，登上了游乐场的大舞台。但是陈旧的剧目与简陋的演出形式，已经无法完全适应观众的需求，因此起初滩簧演出的反响并不热烈。但是滩簧艺人并没有止步不前，20世纪20年代，“幕表制”的引入使得沪剧剧目发生了巨大变化。在这一时期，艺人们将“本地滩簧”改名为“申曲”，并进一步借鉴学习其他优秀剧种及新剧的优长。首先需要提到的便是由文明戏编剧范志良通过“幕表制”为“子云社”编排的《离婚怨》，这为申曲开辟了一条时装戏的新道路。与此同时，申曲还吸收了许多弹词戏及连台戏剧目，如源于苏州评弹的《珍珠塔》、《双戏凤》，源自京剧的《女侠十三妹》、《火烧红莲寺》等。

30年代后，申曲继续沿着时装戏的思路对剧目进行创作，聘请许多文明戏导演及编剧进行沪剧时装戏的编剧工作，并编排出了《冰娘惨史》、《碧落黄泉》、《寒梅吐艳》、《叛逆的女性》、《空谷兰》等一系列时装戏剧目，“逐渐开辟出一条新的生路和新的模式，这种被称为‘西装旗袍戏’的形式的确立，使沪剧脱离附庸地位，发展为一个独立的剧种”^②，并于40年代改名沪剧。

另外还需要提及的是，由于“孤岛时期”日本对租界的封锁，许多电影院陷

^① 文牧：《从花鼓戏到本地滩簧》，《上海戏曲史料荟萃·沪剧专辑》，上海艺术研究所1987年版，第7页。

^② 熊月之：《上海通史·民国文化》，上海人民出版社1999年版，第214页。

入了片源的中断的问题，沪剧引入了电影及现代话剧中的“剧本制”，将许多电影剧本搬上了沪剧舞台，譬如《魂断蓝桥》、《铁汉娇娃》（《罗密欧与朱丽叶》）等。

无论是对其他戏曲的吸收与借鉴，或是对话剧、电影、小说的改编，抑或是以时事新闻为蓝本进行的剧目创作，都体现出了沪剧一贯的贴近现实、反映生活、联系时事的特点，为沪剧的风靡一时注入了动力。

第二节 早期沪剧剧目的发展

一、对子戏剧目的发展概况

对子戏是沪剧最早的演出形式，所谓“对子戏”，即男女对唱对演的演唱形式。根据建国后老艺人们整理出的 120 出滩簧剧目来看，其中有 66 出剧目可以划分为对子戏剧目，根据题材的不同，可以大致划分为三部分：

表 1 对子戏剧目分类统计表

对子戏	婚姻爱情	《拔兰花》（拔兰花、进门口、排八字、谈情赋、赠花鞋）、《小庵堂》、《小分礼》（约四期、上楼梯、骂癞痢、倒约私期）、《摘石榴》、《摘菜心》、《徐阿增》（大出灯、作保证）、《绣荷包》、《绣龙衣》、《打窗楞》、《双落发》、《十不许》、《男投河》、《嫂告》、《荡河船》、《赠六件》、《磨豆腐》、《秋香送茶》、《呆大烧香》（甬剧）、《小寡妇余棗》、《卖红菱》、《卖桃子》、《卖草囤》、《卖花带》
	农村生活	《周老龙》（叹穷、借披风、还披风）、《借红纱》、《翁郎中》、《王阿天》、《捉垃圾》、《捉白虱》、《捉牙虫》、《逼杀妻》、《陆酒鬼》、《陆阿招》、《访白堂》、《游花园》（游花园、抖乱百家姓、还金钗、台湾赋）、《叠大佛》、《借酒壶》、《下药硝》、《拾魂牌》、《贩大麦》、《修布机》、《小开台》、《剪刀口》、《同中台会》、《卖佛手》、《卖冰糖》、《卖瓜子》、《卖冬菜》、《卖茶叶》、《卖馄饨》、《卖花香》、《卖花球》、《卖夜壶》
	“粉戏” ^①	《王长生》、《何一帖》、《凉被单》、《肚上叫喜》、《男碰河》、《驮过桥》、《和尚看病》、《拗木香》

（资料来源：陶一鸣、史鹤幸著：《滩簧乱嚼》，上海：上海三联书店，2013 年，第 353 页。）

^① 即早期沪剧中低俗内容较多的淫秽小戏

从上面的图表中可以看出，早期的对子戏剧目的题材很简单，主要是反映人们对爱情的渴望与农村的琐碎生活，但这却能反映出沪剧题材来源于现实的创作传统，从沪剧创始初期，便深深地镌刻在沪剧剧目之中。

早期对子戏剧目，并没有成文的剧本，而是有赖于艺人通过收徒的形式口耳相传。这种剧目的传承方式会带来一些问题，如随着观众的变化，一些不适合新观众群体口味的剧目就会逐渐失传。如20世纪30年代吴启云所作的《申曲研究》一文中，就曾经提到“我们曾探问申曲家，申曲剧本有多少。据说有百余部。我们知道的本事，约有八十部左右，其中已得到底本的约三十部，像用弹词来改编的新戏，都不在内”^①，这里所提到的申曲剧本，便是指的传统对子戏与同场戏剧目。由此可见，虽仅仅经历几十年的时间，沪剧中的老戏便流失大半。

但是脱离剧本的剧目传承形式，也给老艺人们带来了极大的自由程度，可以根据时间地点的变化将台词改编得更加应时应景。如在上海沦陷，租界区域沦为“孤岛”之时，许多沪剧界演员就在表演的时候添加一些即兴或是应时的唱词，来暗地嘲讽日本侵略者的丑恶嘴脸。例如老艺人施春轩就曾在上海沦陷后，在台上表演时，“在《陆雅臣》的唱词中添进‘死脱两个东洋人’等字句”，“全场观众报以热烈掌声”^②。另外，这种方式也可以让艺人们把一句台词灵活地运用于不同的剧目之中。对子戏中的许多句子，都出现在不同的剧目当中：

东方日出照纱窗，香闺静坐大姐姐，忽然想起心头事，想起堂前两爹妈，
勿养三男并四女，单生兄妹两冤家。（赠金钗）

东方日出照高楼，香闺独坐女姣秀，忽然想起心头事，想起堂前两老头，
勿养三男并四女，单养奴奴女娇秀。（卖花球）

东方日出照纱窗，佳人对镜插兰花，忽然想起心头事。（拔兰花）

东方日出照乾坤，陆家娘娘叹终身，忽然想起心头事，……，勿养三男
并四女，单生女儿一个人。（摘菜心）

许多剧目之所以采取同样的句式，一方面是因为老艺人们为了节省记忆台词的时间，另一方面还与对子戏剧目的取材类似、情节简单有关。对子戏剧目的来源多为吴中地区的农村生活，因此这些剧目的情节也是非常简单的。以剧目《捉牙虫》的情节为例：

人物：男——小贼

女——捉牙虫娘子

情节：捉牙虫、关亡、看风水、看相算命等骗术糊口的捉牙虫娘子在一
路呼叫招揽顾客时，遇到一个以偷窃为生的朱阿狗；朱欲诈骗捉牙虫娘子的

^① 吴企云：《申曲研究》，《上海研究资料正集》，文海出版社1988年版，第570页。

^② 施萌、棣孜整理：《施春轩艺事》，《上海戏曲史料荟萃·沪剧专辑》，上海艺术研究所1987年版，第59页。

钱物，邀她到家算命、关亡，并乘机加以调笑。捉牙虫娘子知朱阿狗不怀好意，撬去朱的牙齿后溜走。

在这个剧目中，人物设置只有一男一女两个人，而情节也仅仅是小贼与捉牙虫娘子两人相遇，小贼趁机调笑，娘子识破意图给了小贼一个教训并溜走。情节简单，演唱时间也很短，沪剧发展到本滩阶段阶段后，这些对子戏剧目便经常以三部、五部连续演出的形式来出现了。

至于对子戏的演出形式，也是极其简陋的：“在原始的东乡调时代，只有唱而没有演，客串的多于职业的，班子极少，乐器只有胡琴，唱时没有一定的时间和地点，只有男子而没有女子，完全是乡村农民的娱乐。”^①

虽然早期对子戏剧目情节简单，演出人员也多为业余人员，但是这并不能否定对子戏作为沪剧发展开端的历史作用，随着早期沪剧传唱范围的逐渐扩大，早期沪剧的演唱形式也逐渐从对子戏发展为同场戏。

二、同场戏时期剧目的发展

由于早期的对子戏在吴地乡村的传唱度越来越广，影响力也越来越大，演出的场所逐渐从农村转移到了乡镇之中，艺人们偶尔也会在县城的茶馆之中进行表演。因此，对子戏剧目简单的情节设置与简陋的表演形式必然不能满足人们的需求。随着演唱头尾贯串的本头对子戏的增多，以及演出场次的日益增加，于是便很自然地过渡到有六七人同台演出的形式。当这一形式逐步固定时，沪剧就进入了同场戏时期。

根据建国后上海市文化局组织沪剧老艺人所整理出的进城前的 120 出滩簧剧目之中，同场戏共有 54 出：

表 2 同场戏剧目分类统计表

小同场戏	婚姻爱情	《双怕妻》、《双投河》、《双脱花》、《双望郎》、《双买花》、《双收纱》、《收花鞋》、《收肚兜》、《毛瞎子捉奸》
	农村生活	《打花包》、《酒楼行令》、《施斑桥》、《阿必大》
大同场戏	婚姻爱情	《珠衫记》、《酒缸计》、《花鞋计》、《朱砂记》、《连环记》、《庵堂相会》、《卖妹成亲》
	农村生活	《僧帽计》、《烟筒记》、《谋夫告父》、《蓝衫记》、《男落庵》、《女落庵》、《朱小天》、《陆雅臣》、《杀狗劝夫》（杂剧）、《欺嫂失妻》、《卖妻葬父》、《赵

^① 陈志良：《论沪剧的成长》，《中国近代文学论文集（1919-1949）·戏剧卷》，中国社会科学出版社 1988 年版，第 201 页。

		君祥卖囡》、《张凤山卖布送人情》
	民间传说	《窦娥冤》、《王小二过年》、《杀子报》、《赵皮匠杀妻》（京剧）、《孟姜女过关》、《借妻堂断》

（资料来源：陶一鸣、史鹤幸著：《滩簧乱嚼》，上海：上海三联书店，2013年，第354页。）

在同场戏剧目中，还可以分为小同场戏剧目与大同场戏剧目。所谓小同场戏，即是指三人及以下的，剧目情节相较于大同场戏较为简单的小戏，但是小同场戏较对子戏时期仅有“上手”、“下手”两人表演的演出方式，已经有了进步。在对子戏剧目中，情节的设置极其简单，严格来讲，并没有戏剧所要求的真正剧情，而小同场戏剧目则有了一些简单的情节变化，来推动剧情的发展。另外，小同场戏中许多剧目的主要剧情，都与大同场戏相应剧目中的剧情颇有渊源，例如小同场戏之中的《孟姜女过关》这一剧目，便是大同场戏《窦娥冤》中的一小节，因此小同场戏可以看做是从对子戏到大同场戏的中间阶段，也是过渡阶段。

大同场戏，即需要五人以上进行表演，故事剧情变化较大的戏。大同场戏的情节设置较对子戏复杂的多，而需要的角色也一改对子戏仅需“上、下手”二人便可表演的演出形式，角色设置更加多样。以《庵堂相会》为例：

- 人物：一、陈宰庭（男主角）
二、金秀英（女主角）
三、俊兴（书童）
四、红云（丫头）
五、徽州汪好人（木行老板）
六、豆腐店七婶婶
七、豆腐店阿大（七婶子）
八、金学文（秀英父）
九、金老太太（秀英母）
十、小贼
十一、王家舅父母
十二、德官（王家书童）
十三、静修庵师太
十四、水果店南货店员
十五、划龙舟数人
十六、农夫数人
十七、看坟人
十八、吹打手

- 情节：一、金家老夫妇上祖坟，秀英与红云乘机到庵堂。
二、金陈未婚夫妇在庵堂相会。
三、老夫妇回家拷打红云。
四、王家请金老夫妇看大闹龙舟。
五、陈宰庭二次遇骗，三进金家花园。
六、金学文逼陈宰庭写退婚书。
七、秀英黑夜到陈家。
八、遇小贼，秀英宰廷被掠。
九、秀英上吊。
十、红云哭小姐。

- 十一、小贼盗棺，宰廷自杀。
- 十二、天打还阳，秀英宰庭复活。
- 十三、丈人回心，赠银赴考。
- 十四、得中头名，宰庭荣华大做亲。^①

从上面的简介中可以看出，在人物方面，同场戏《庵堂相会》较对子戏《捉垃圾》，增加了许多配角，人物达到了十八人以上。而在剧情方面，《庵堂相会》比较对子戏剧目也复杂的多，全戏共分为《庵堂盘夫》、《拷打红云》、《大看龙舟》、《三进花园》、《秀英归天》、《盗棺还阳》、《奉旨团圆》等七个折子。从《庵堂相会》与《捉垃圾》的对比来看，很明显同场戏剧目的演出内容和形式较对子戏剧目更加复杂，也更适合职业的班社剧团进行演出，因此，在同场戏时期，出现了为数不多的一些职业艺人与简单的班社组织。

大部分的同场戏与沪剧对子戏时期的题材类似，都是以反映争取婚姻自由为主旨、表现青年男女爱情题材以及反映农村生活的剧目。虽然大部分剧目的题材与对子戏类似，但是内容上，同场戏中反映日常生活题材的剧目，较之对子戏剧目，却大不相同。这类同场戏剧目多以反映破落的地主家庭的生活为主。并大都以“借”或者“卖”字开头。以现代人的视角来看，这些人都应是衣食无忧的。那为什么他们会沦落到“借”或者“卖”呢？这些剧目中告诉我们的答案是因为“赌”。如在剧目《朱小天》中描述朱小天被阮密骗、韦勿转教唆他“看铜板搬场”而输的倾家荡产，而《赵君祥卖囡》中赵君祥也曾唱道：“卖脱囡，卖脱娘，扎扎实实赌一场”。但是，因赌致贫仅仅是表象，同场戏剧目中所描述的地主阶层纷纷破产的原因，还与当时大的社会环境有关。随着鸦片战争迫使清政府改变了延续几百年的闭关锁国政策，上海地区也被动地成为了通商口岸。随着洋货的大量倾销，持续千百年的自给自足的小农经济体系受到极大冲击，大批破产的贫民涌入城市成为了苦力，而地主阶层的一部分则转而成为了外国人在华的代言人，成为了买办。但是成功转为买办的地主毕竟数量有限，大批不善应变的中小地主，也只能跟农民一样，纷纷破产。而这才是同场戏中许多剧目所描写的破落地主产生的真正根源。

值得注意的一点是，相较于早期的对子戏剧目，同场戏剧目中出现了一些宣扬忠孝节义、因果报应的剧目。如《窦娥冤》、《借妻堂断》以及《杀子报》等。这些剧目出现的原因，一方面是由于随着职业艺人及班社的出现，早期沪剧的传唱范围扩大了，从乡村逐渐开始进入乡镇及县城进行演出，在演出的过程中，也会吸收当时同一时期一些大型戏曲剧种如昆曲、弋阳腔、乱弹班的影响，但最重要的还是受到了当时封建统治者的干预。当时吴中地区的各级官员与士绅阶层一

^① 吴企云：《申曲研究》，《上海研究资料正集》，文海出版社 1988 年版，第 572 页。

方面纷纷撰文批判流传在民间的滩簧小戏，另一方面又颁布法令，要求演出“劝人向善”的杂剧，如颁行于同治六年（1867）的《上海道通飭示禁淫戏颁发永禁碑式》中就写到：“为通飭示禁事。照得搬演杂剧。律内止许妆扮孝子顺孙。义夫节妇。劝人为善之事”^①，试图运用行政手段，来用这些描述“劝人行善”的剧目取代传统的以追求自由恋爱为主要题材的对子戏剧目。因此在同场戏中这类剧目的出现，也就不足为怪了。

虽然同场戏剧目中存在着许多宣扬忠孝节义、因果报应的剧目，但是同场戏中的大部分剧目，还是很好地反映了当时整个吴中地区的社会状况，保持了沪剧剧目创作中一贯秉持的现实主义的创作传统。

第三节 早期剧目中的社会风貌

一、早期剧目中所反映的清末上海乡村地区的婚恋观念

爱情是艺术永恒的主题，戏曲也不例外。无论是在京剧、昆曲等全国性大剧种之中，还是以沪剧为代表的地方性色彩浓厚的本土剧种之中，以爱情为题材的剧目俯拾皆是，如传唱至今的《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《白蛇传》等等剧目。但是在这些剧目当中，它们的背景多是假托古代，借古喻今。不仅如此，作为风靡全国的剧种，五大剧种因其影响力巨大，这些源自民间传说与文学作品的爱情剧目也屡屡遭到禁演。因此这些剧种大多数还是以历史故事作为剧目的主要来源。但是沪剧作为地方性剧种，其源于乡村的特性，则决定了它早期的剧目很少受到“封建伦理纲常”的影响，因此剧目中的男女主角，也很少受到“三纲五常”的禁锢，更能反映下层民众的所见、所闻、所想。

清朝中后期的吴地，与其他地区一样，婚姻方面仍采取“父母之命，媒妁之言”的方式。根据成书于光绪三十三年（1907）的《上海乡土志》中记载，民间对于婚姻的态度十分严肃。作为终身大事，婚姻经常“曾以各种各色以耗其财”^②，而这是普通平民所难以接受的。并且结婚的程序也十分复杂，男女婚姻，首先要男方父母请媒婆，带上注有男方生辰八字的彩帖以及新衣服、首饰等到女方家进行提亲。女方家若同意，则将生辰八字交于男方家，由男方家请来江湖术士来计算两人是否相合，如果两人八字相合，则进入“过文定”阶段，这一阶段，男方家携带丰厚的彩礼到女方家下聘书，其后要用瓜子、桐子等干货做粘成花鱼走兽的样子馈赠以亲友。到了大婚之日，女方家备好丰厚的嫁妆，请鼓乐队在前吹吹打打，送至男方家。对此，对子戏剧目《嫂告》中曾对婚姻嫁娶的情况进行描述：“攀亲攀仔年半把，喊个瞎子排排八字算算命。拣个日子好勿过，十二月廿四灶家亲。

^① 王利器辑录：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社 1981 年版，第 140 页。

^② 李维清著：《上海乡土志》，上海古籍出版社 1988 年版，第 74 页。

临年临月正时辰，两个媒人前头走，那个阿哥来勒后头跟。叫啥前来拜丈人，行来走到场角浪。但听见咯输咯输三个迎喜铳，咪哩吗啦接新人”^①。另外，《嫂告》中对整个婚房的装饰以及拜堂的流程等，也有详细的描写。

《嫂告》这个剧目主要是通过嫂嫂与小姑子两人的对话来描述哥嫂夫妇二人结婚的整个过程。从《上海乡土志》的记载以及《嫂告》中嫂嫂的描述不难看出，在当时的社会中，婚姻的主导是父母，媒人跟算命先生也能从不同程度上来影响婚姻的进行。在婚姻进行当中，男女双方家都要耗费许多无益之资。但是作为婚姻的主角，结婚的青年男女反而在整个流程中的地位十分次要，在最极端的情况下，男女双方只有在送入洞房，掀开盖头的那一瞬间，才能真正相识。这从现在的眼光看来是难以理解的。而在当时乡间真实的情况，也并非如同方志中记载的那样刻板与迂腐。

上文中曾经提到，婚姻进行中一个重要的环节，就是需要请算命先生来计算男女两人的八字，因此经常会出现一个人的终身幸福，就决定于一个“瞎子”的所排的八字当中。对于这种现象，剧目《女落庵》就曾经进行过讽刺。在《女落庵》中，适逢吉日，少女梅郎之母外出拜佛烧香，由梅郎自己在家看守门户。适闻瞎子算命先生胡琴声路过，便唤其入内算命。瞎子推算“八字”之后，认为梅郎命坏，必须出家为尼才能避免灾祸。少女信以为真，便决意投入空门。其母及亲戚苦劝无用，最终一个少女因为算命先生的一段“判词”而遁入空门。在此剧中，少女的哥哥为劝妹妹回心转意，唱到：“告得依休信江湖话，江湖之语勿可真，八八六十四卦流星诀，专门瞎三话四女人面上骗钱文”^②。可见，民间许多人对坊间所流行的江湖算命之术也是将信将疑。《女落庵》通过一出悲剧，反映出了许多乡间群众对江湖术士的矛盾态度。

另外，在传统的“父母之命，媒妁之言”的婚姻制度中，作为婚姻的主角，男女双方在整个婚恋过程中却没有太大的发言权。但是在沪剧老戏剧目中，却有很多剧目都反映出了乡村青年男女对于婚姻的自决与自主。在剧目《卖花带》之中，以贩卖花带为生的陈桂大，一日叫卖花带至苏州某村。村子里的一名姑娘王凤姐欲购买花带，便将陈桂大叫至屋中。陈诚恳以待，任其挑选，并坦率地给予建议。凤姐见他为人忠厚，顿生爱慕，便产生如下对话：

旦唱：两人调情不必话，讨过娘子全晓得。知己出身要明白。阿哥啊，今年贵庚有几岁？问侬声，屋里阿曾讨姐姐？

生唱：妹妹哇，年纪当中勿为大，三七并头廿一岁。只怨堂前两爹妈。屋里向并未攀亲讨姐姐。姐问郎来郎问姐。妹妹拉，今年妙龄由多大？阿可

^① 施春轩编：《改良申曲大全》，沈鹤记书局 1946 年版，第 55 页。

^② 沈陆云等编：《申曲大全·第二集》，曼丽书局 1940 年版，第 26 页。

曾出帖配夫家？别人面浪勿好说。今朝仔，后生面前话勿疑啥。

旦唱：阿哥哇，做小妹，今年青春正十八。未曾出帖配夫家。爹娘养奴身长大，终身耽搁娘房家。但等阿哥回家转，央仔媒人到我家。讨我转去做人家。阿哥哇，切勿可走出墙门心向歪，再讨别家每大姐。

生唱：做阿哥，决定勿讨别家姐。

旦唱：做小妹，洽勿嫁啥别家人。活勒阳间同罗帐，死勒阴间合坟埋。合同生死不分家。^①

从这段对话中可以看出，凤姐在对陈桂生产生爱慕之情后，便大胆询问其是否已经婚配，在得知陈并无婚配后，便要求其寻找媒人到家里提亲，两人发出“活勒阳间同罗帐，死勒阴间合坟埋。合同生死不分家”的誓言。根据老艺人说，此剧根据当地实事编演^②。这反映出，在民间，并不会完全做到统治阶层所要求的及地方史志所记载的那样，男女青年之间，也是存在着自由恋爱现象的。与此类似的剧目还有对子戏剧目《剪刀口》、《小分理》、《绣荷包》，同场戏剧目《庵堂相会》等。

在剧目《剪刀口》之中，男女主角是一对恋人，一日姑娘前来看望小伙，并对小伙的裁缝手艺做了一番考验之后，便提出了要小伙去“央一个媒人”，两人要做“乡下小夫妻，一步弗离失”。而《小分理》则讲一个青年书生与富家女约期相会，两人几次约期，都因为种种原因未能相见。最终两人相见后，都埋怨对方失约。两人解释失约原因，最终重修于好。《庵堂相会》中，金学文将女儿金秀英许配给同乡陈宰庭，在陈家家道中落后，金父企图悔婚，而金秀英却坚持嫁予陈宰庭，两人冲破重重阻隔，终成眷属。这些剧目都从不同的侧面反映出了当时乡间民众特别是青年男女的爱情观念，并非如同史志记载的那般一潭死水。

在地方史志之中，《节妇传》与《列女传》是其不可或缺的一部分。在这些记载当中，将“陆氏川沙九图曹天瑞妻乾隆二十三年夫亡氏年二十二守节六十二年八十三”^③，“元吴氏夏鼐之母年三十寡志不再醮抚育二子鼐鼎及长”^④作为正面事迹而加以记载，足见当时统治者对于“贞节”的重视。但是，在早期的沪剧剧目中，却有《小寡妇粳米》、《双落发》描写寡妇改嫁及男女私奔一类的剧情描写。在《小寡妇粳米》中，年轻寡妇蒋素娥在新寡之后，继承了丈夫的米店，一人苦苦支撑，“孤孤凄凄营生作”，最终在与长工王阿大买卖大米的过程中，大胆主动地与王阿大吐露心声，结为夫妇。剧目《双落发》则描写一对青年男女一见钟情，却因为女方父母的阻碍，女子被迫嫁与他人。男子得知姑娘嫁人后便与

^① 沈陆云等编：《申曲大全·第二集》，曼丽书局1940年版，第22页。

^② 金毅主编：《锡剧传统剧目考略》，上海文艺出版社1988年版，第17页。

^③ [清]应宝时编：《同治上海县志》，苏州吴门臬署1871年版，卷二十六。

^④ [清]汪祖绶、熊其英纂：《光绪青浦县志》，上海书店出版社1991年版，第497页。

其商议对策，最终决定双双出家，“有人来看见，云房里面虚教经卷念弥陀。无人来看见，禅房里面两欢愉”，待风声过后，“还俗和尚娶老婆”^①。此外，还有《磨豆腐》等剧目，其所表达的思想也与上述两出戏类似。

上述所提到的这些剧目，都颇受农村与小市镇贫民的欢迎。它们都从不同层面上反映了清末上海乡村地区普通民众对婚恋所持的观念。许多士绅在看到这些剧目时，惊呼“国家岁旌节孝千百人，不敌花鼓淫戏数回之感化为尤速”^②，殊不知，这些剧目正是反映了那些无钱娶妻成家贫苦农民对新生活的渴望与民间对自由恋爱诉求的直观反映。当然这些戏曲剧目作为艺术的表现手段，肯定并非完全是事实，会有一些艺术上的夸张。但是这些剧目能够在乡间广为流传，也可以在一定程度上证明这些剧目的确是反映了底层民众的真实生活与想法。

二、清末上海民间的赌博陋习——从几个同场戏剧目说起

沪剧早期发展到同场戏阶段，出现了许多主角因赌致贫的剧情，如传唱至今的剧目《陆雅臣》、《朱小天》等。

《陆雅臣》是沪剧同场戏经典剧目之一，自从沪剧早期出现这一剧目后，便广为传唱，且经过一代代沪剧艺人的改编，至今仍是沪剧演出的经典剧目。究其原因，除《陆雅臣》的剧情贴近生活，唱腔独具特色之外，其所提醒世人不要沉湎于赌博的警示，也是其能够代代相传的因素。

这一剧目是根据青浦县的真人真事改编而成，在剧目中，“陆雅臣”自述：“我出身家住青浦县，青浦县也算好出身。”是青浦富绅陆显文之子。陆显文乐善好施，四十七岁老来得子，即是本戏主角陆雅臣。陆雅臣从小生活在优裕的环境中，逐渐沾染上娇纵习气。陆雅臣成年后，同乡罗永成为报其父陆显文救命之恩，将长女秀贞嫁予陆雅臣。但是婚后陆雅臣并未收敛，反而“银铜卖仔赌干净”，并在人贩子的唆使下准备卖掉妻子秀贞偿还赌债，时恰逢其岳母前来探亲，苦劝陆雅臣回心转意不得，被逼无奈只得拿出一百银元将女儿“买”了回去。而陆雅臣又将银元悉数输光，回到人去屋空的家里，才思念起妻子的种种好，于是萌生短见，幸得邻居相救。经此大难后，陆雅臣决心浪子回头，求得了岳母的原谅，与妻子破镜重圆，此后勤俭自励，改掉了嗜赌的恶习。

同样在另外一部同场戏剧目《朱小天》中，主角朱小天曾经感叹自己的身世道：“家里豪富该家当，敌国之富有铜细。东九千，西九千，南九千，北九千，共有三十九千千”^③。但是因为好赌，将家产变卖一空，最终沦落到要去以前的仆人家借钱。

^① 沈陆云等编：《申曲大全·第二集》，曼丽书局 1940 年版，第 41 页。

^② [清]余治编：《得一录》，苏州得见斋 1869 年版，卷十一之二。

^③ 沈陆云等编：《申曲大全·第二集》，曼丽书局 1940 年版，第 48 页。

戏曲对现实进行改编需要做一些艺术上的夸张。那么，清末上海地区赌风盛行是否如同沪剧早期剧目中所描绘的那样对平民造成了如此严重的伤害，造成这种悲剧发生的原因为何，又造成了怎样的危害？这值得我们进行深入的探讨分析。

赌博作为一种古老的灰色产业，一直存在于民间。就上海所在的吴地而言，“吴地赌博风气，由于统治阶层的参与，在六朝时曾兴起一个高潮，……但若论赌博参与者的普遍，赌博名目、花样的众多，还是在清一代。”^①但是，历代统治者因其容易造成社会动荡，破坏风气，多加以禁止。清代前期，对赌博的态度也是严行禁止，为此在《大清律例》之中，对赌博者、组织者，甚至制造赌具者的惩处措施都有详细规定：如在《大清律例·刑律·杂犯》之中，对于赌博者就规定：“凡赌博财物者杖八十，摊场钱物入官。”

但是，到了清朝后期，情况发生了转变，上海地区以至整个苏州地区赌博之风逐渐弥漫开来。首先，由于清末战乱频仍，清朝的庞大的军费以及赔款支出等给清朝财政体系造成了极大的压力，于是许多地方官员便默认赌博的存在，并抽取赌税，以弥补巨大的财政漏洞。其次，清朝上至王公大臣，下至一般胥吏，无不热衷于赌博。慈禧太后作为当时实际掌权者，就热衷于赌博。据记载，慈禧太后经常召集“诸王福晋，格格博，打麻雀也”^②，于是上行下效，赌博之风蔓延至整个社会。

具体到上海地区而言，俗语有云：“苏湖熟，天下足”。吴地土地肥沃，民众不愁生计。同时，吴地还是重要的棉花产地，以松江为例，《农政全书》中就曾记载：“垦田几百万亩，大半植棉”，商品经济十分发达。而商品经济的发达与民众的富裕为赌博业的发展提供了温床。另一方面，租界的形成，也导致了赌博业在上海的生根发芽。在租界中，赌博业的存在是合法的。而由于租界的“独立性”，使得官府很难对存在于租界的赌场进行查禁。由此，在各方面的合力作用下，上海乃至整个吴地赌博习气蔚然成风。

于是，到了清朝末年，吴地赌博风气越来越盛，甚至到了无处不赌，无人不赌的境况。具体而言，就上海一域，以嘉定为例，《嘉定县志·风俗》中就曾记载：“害民之事，曰花鼓戏，曰博场……乡镇茶坊大半赌场也”。其他各县县志中，亦均有关于赌博风俗的记载。而在租界之中，《申报》中曾这样记载：“赌博之风渐盛于洋场也，日甚一日。法界之赌仅不过无赖小人设赌摊于新街各处道路之旁，与之赌者亦不过无业游民与乡村蠢人而已。其输赢亦不能多，至输极无邹均散而为扒手小窃。虽足为患，然所患者不过如此而已。至英界则不然。由外观之颇似

^① 王卫平：《清代吴地赌风述论》，《苏州大学学报（哲学社会科学版）》，1993年第3期，第100页。

^② 徐珂：《清稗类钞》，中华书局1986年版，第4907页。

弊绝风清，毫无赌博之事者。然极大之赌场皆在于英租界之中矣。”^①从这段记载中我们不难看出，租界中的赌场不仅存在，还因区域的不同而有所区别：在法租界中多为地痞无赖设局，参与者也多为下层民众；而在英租界中，则多是富丽堂皇的大赌场，赌博成为了租界区的一项产业。

从上文中的研究来看，《陆雅臣》、《朱小天》等同场戏剧目中对于赌博的描写还是比较客观的，能够真实反映的反映出当时上海周边地区赌风的盛行。

在沪剧早期的剧目中，赌博的参与者多为落魄地主与贫民。在当时的现实生活中，赌博的参与者，也几乎包含了社会的各个阶层。“赌则旧用叶子、泉卢、排九诸戏，妇女戏牙牌；近又名目繁兴，博尤豪态，村市无赖，倚庇土豪、保甲，公然聚赌。商贾农夫辍业以嬉……而绅士且或溺焉”^②，上至士绅商贾，下至农夫妇女，都通过不同形式参与赌博。

士绅地主是赌博的重要参与者。在以士绅为主要编辑者与作者的地方志与笔记中，往往斥责赌博为“闲游惰民”之举，与地主士绅毫无关联，但这仅仅是他们的一厢情愿，清人袁景澜所撰之《吴郡岁华纪丽》就曾道出实情：“三吴赌风甚盛，地方查拿，不过小赌，其真正大赌，皆属绅富，密室深居，吏管保庇，役不能拿，人不敢问”^③。而像同场戏剧目《陆雅臣》、《朱小天》等中的主角一样的绅士并不在少数，以致许多富裕之家“输赢千万，资产空荡”。且士绅们不仅将赌博作为一种娱乐，还将赌博视为升官之捷径，妄图利用赌博的形式对上司进行贿赂，“绯红旋转喝能定，一笑升官有捷径”^④。当然，士绅阶层中许多开明之士也注意到了赌博的危害，并著文宣传赌博的危害，但这些声音在清末败坏的社会风气之中，如石沉大海，并无太大作用。

而贩夫走卒，平民百姓，更是赌博的受害者。“乡村农民之赌博遍及各地。他们主要是在过年、过节、庙会与农闲时进行赌博活动。而农村集镇的赌博几乎终年进行。”^⑤例如，庙会举办之时一般会邀请剧团进行演出，“戏台和赌台连在一起，这边唱戏，那边就在赌博，输了钱的赌徒就来看看白戏。……有些艺人因为这样的演出环境迷上赌博，输得分文不剩，赌债一身”^⑥。而在城市之中，更有市井无赖设置赌场，起名“宝场”，引诱到城市做生意的乡民。而农民一旦被骗入赌局，市井无赖便会想尽千方百计骗尽他们的钱财。而租界里兴起的跑马场、跑狗场，吸引了许多下层人民的参与，“甚至有的贫苦农民将其视为致富的唯一途径，不借节衣缩食，购不了一张的，就几人合购一张，据说上海浦东一周姓农

^① 《论赌博》，《申报》，1876年9月8日，第一版。

^② 上海书店出版社：《上海府县志辑10·民国崇明县志·风俗》，上海书店出版社2010年版，第247页。

^③ [清]袁景澜撰，甘兰经，吴琴校点：《吴郡岁华纪丽》，江苏古籍出版社1998年版，第1页。

^④ [清]袁景澜撰，甘兰经，吴琴校点：《吴郡岁华纪丽》，江苏古籍出版社1998年版，第20页。

^⑤ 戈春源：《中国近代赌博史》，福建人民出版社2005年版，第86页。

^⑥ 陶一鸣、史鹤幸：《弹簧乱嚼》，三联书店2013年版，第303页。

民至死都没能如愿。只有立下遗嘱，嘱咐其子饭可以少吃，香槟票不能不买”^①，足见其对下层民众的诱惑力。

至于赌博的方式，在《朱小天》中就曾提到过“纸牌”、“推牌九”、“摇宝”等形式。而在现实当中，因为清末上海特殊的地理环境，也呈现出二元性的特征。在广大乡村之中，多为传统博戏或由传统博戏衍生而来的赌博手段。传统博戏多与时令相关联，不同时节所作之博戏亦不同，如“白露前后，驯养蟋蟀以为赌斗之乐，谓之‘秋兴’”，“沪人于霜降前后，多尚斗鹤鹑。畜养之徒，彩绉作囊，笼于袖中，若捧珍宝。斗时角胜，贴标头，分筹马，每斗一次，谓之一圈”^②。到了清末，麻将、牌九等赌博形式又在上海地区风靡起来。麻将，又称麻雀。其起源已不可考，“情光绪初由宁波江夏延及津沪商埠”^③，此后，麻将的影响力越来越大，上至官僚士绅，下至乡野村民，都沉迷于其中。牌九则作为重要赌具流行于乡间赌局之中，甚至许多茶馆、妓院、酒楼都置有这类赌具。《陆雅臣》中提到陆雅臣所沉迷的便是此种赌博方式：“隐隐‘天牌’初鼓更，陆雅臣‘长么’（长夜）落地等时辰。‘人牌’八字生颠倒，陆雅臣铜钊真睹昏，缩来像一只痴‘鹅’能”^④，足见牌九在上海之流行。

在上海县城及租界地区，赌博的种类和方式与周边乡村又大有不同。租界建立后不久，外国人便在静安寺路（今南京西路）强占土地，开辟跑马场。“从此每年春秋两季（即每年5月和11月）举行赛马会一次，以跑马总会会员赛马为名，公开大规模举行赌博。赛马时中同人入场赌博的甚多，……更有所谓‘跑马大香槟票’，在场外普遍发行，每张10元”^⑤。此外，1655年自法国兴起的“轮盘赌”，在开埠后不久也被引进租界。除此种大规模的博彩之外，扑克牌随着开埠也逐渐在上海的达官贵人、洋商、买办之中流行开来，玩法有二十一点、比点子、梭哈、接龙等。“因扑克之戏方便易行，故‘达官贵人之豪赌，以此为最，一掷万金，日夕数次者，时有所闻’”^⑥。

清末上海赌博之风盛行，使得当时已经糜烂的社会风气，更加不堪。赌博的横行导致官者贪、富者贫、贫者被迫为奴。如陆雅臣、朱小天这样的乡镇地主因为赌博而被迫抛妻卖子的并非少数，许多沉迷于赌博的士绅都“输赢千万，资产空荡”。富裕之家尚且如此，沉溺于此的平民的处境则更加凄惨。上文中提到的进城做生意而被骗入“宝场”的乡民尚属幸运，许多赌棍看准人们的暴富心理，故意把赌场设置在工人云集之地，并诱惑工人进行赌博，并许以借款，许多工人

^① 郭双林，肖梅花著：《中华赌博史》，中国社会科学出版社1995年版，第201页。

^② [清]王韬：《瀛寰杂志》，上海古籍出版社1989年版，第15页。

^③ 杜亚泉：《博史》，开明书店1934年版，第34页。

^④ 赵洁：《新编沪剧小戏考》，上海文化出版社2004年版，第157页。

^⑤ 上海市文史馆编：《旧上海的烟赌娼》，百家出版社1988年版，第72页。

^⑥ 王卫平：《清代吴地赌风述论》，《苏州大学学报（哲学社会科学版）》，1993年第3期，第102页。

“以可賒欠而赌愈赌。赌愈狂而所欠愈多，所欠既多，馆主乃以此项赌账划归之雇工者。故有多数华工，因赌账之纠葛，其工资已领至十年之后者，遂至终为人奴矣”^①。

不仅如此，赌博之风的流行还造成了社会治安的恶化。赌博的对象中许多无业游民与贩夫走卒，而在赌窟输尽家产之后，这些人往往变成“扒手小窃”。同时，赌博的巨大利润使得许多流氓无赖投入其中，并为地盘、顾客等大打出手，如在上海县城东关，“闽、粤游民群聚榆次，赌馆、烟舍鳞次栉比。一有睚眦，辄兴械斗。邻家尽闭户深匿，虽有官长弹压，莫能之尽”^②，而这些流氓地痞组织的进一步发展，最终在民国时期形成了黑社会组织。给上海的社会治安造成了久远的不良影响。

正因赌博的危害如此深远，以《陆雅臣》、《朱小天》等为代表的沪剧剧目对后世的现实意义及警示作用远大于其他同期戏曲的剧目，而这也是我们新时代剧作家在创作新的剧本时应该注意的一点。

^① 徐珂著：《清稗类钞》，中华书局，1986年，第5379页。

^② [清]王韬著：《瀛壖杂志》，上海古籍出版社，1989年，第7页。

第二章 沪剧改良后的剧目发展

由于官府的打压，早期的沪剧艺人们只能离开已经有一定群众基础的乡镇，转而到上海县城及租界寻找机会。为了躲避官府的查禁，老艺人们效仿同样源于吴中地区、演唱形式类似且早已进入城区及租界茶馆的苏州滩簧，将早期沪剧改名为“本地滩簧”，并吸收了其中的许多剧目。在辛亥革命后，“移风易俗”变成了一个时兴的名词，沪剧艺人们也借着这股潮流，将“本地滩簧”易名为“申曲”，并以“改良申曲”的名义进行商业宣传。但是许多所谓的“改良”都只有其名而无其实，沪剧老戏剧目中仍充斥着许多黄色内容。直到20世纪20年代中期，申曲引进了“文明戏”中源于京剧提纲的幕表制，并将一系列弹词戏及京剧唱本引入申曲中来，成为了申曲剧目中的主流。同时许多老艺人也不再向年青一代的艺人传授涉及黄色内容较多的老戏剧目，人们对申曲“低俗”的印象才逐步转变。1930年申曲界成立了“申曲歌剧公会”，进一步规范了申曲剧目，废除了若干“粉戏”。淞沪会战的爆发，使得沪剧演艺事业陷于停滞，战后沪剧演艺事业很快便重新开业。战前已经风靡沪上的电影演艺事业因为战火而陷入了片源不足、电力受限等问题而产生了一段空白期，沪剧剧团则趁上海娱乐业在这一时期的空白机会将许多热门事件、电影及文学作品编演成沪剧剧目，搬上了舞台。于是，沪剧凭借“西装旗袍戏”成为了沪上最热门的戏曲剧种之一。

第一节 “幕表制”的引入与沪剧剧目的发展

一、沪剧“消失的四十年”与申曲改良的提出

十九世纪六十年代末七十年代初，江苏巡抚丁日昌数次发布禁令查禁所谓的“淫词唱本”及饬禁开设戏馆点演淫戏。正所谓“上有所好，下必甚焉”，一时间，江苏各州县官员纷纷查禁淫词小说，“并于常年淫戏最多之处，树立禁碑，俾众触目惊心，以垂久远”^①。一时间，演出阵地已经从乡村逐渐转入乡镇的早期沪剧艺人，失去了演出的舞台，这一时期早期沪剧已经有了许多相对成熟的职业班社，而乡村经常春秋两季才会邀请这些班社登台演出，难以满足这些职业班社及艺人的生存需要。于是，迫于无奈，沪剧老艺人们只能转入上海县城以求得生存。但是，县城内对于这些“淫词小戏”的查禁更是严格，于是，沪剧艺人们只能通过边走边唱或者临时在街边圈地表演的方式来进行演唱。一直到了1899年公共租界区成立后，许阿方等人才受邀进入了租界的茶楼进行演唱。在租界茶楼演唱虽然不会再受清朝政府差役的驱逐，但却因许多老戏剧目中都有捉弄及教训流氓地痞的情节，经常受到流氓的滋扰。与此同时，租界区也经常有人呼吁驱

^① 王利器辑录：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社1981年版，第141页。

逐以早期沪剧为首的“花鼓淫戏”。为了防止再受租界当局的驱逐，这一时期沪剧的演出形式逐渐由“立唱”改为“坐唱”，剧目方面也没有什么新的剧目出现。直到1913年后，各种大中小型游乐场的逐渐建立，早期沪剧在与其他戏剧同台竞技的同时，逐渐吸收其他戏剧中的优长，才迎来了新的发展契机。而从十九世纪70年代到20世纪初的大概40多年的时间，这一阶段鲜有对于早期沪剧的记载，成为了沪剧史上“消失的四十年”。

辛亥革命后，已经改名为“本地滩簧”的沪剧为了在租界的茶楼站稳了脚步，使沪剧不再因其中的消极内容而让自身的发展受到影响，同时为响应革命的号召，“唱花鼓的一班领袖人物发起振新集，把花鼓这个名称改良为申曲。但是内容呢？那是另一个问题了”^①，可见当时所谓的“申曲改良”就如同辛亥革命后许多政府机构一样，仅仅换了块招牌。从成立于1912年，以“改良风俗，补助教育”为宗旨的上海少年宣讲团于1922年致信申曲界，要求改良申曲，邵文滨、花月英夫妇回信中提到“申曲原名东乡调，词句粗俗，久为识者所不齿，近虽改良，本未尽善，业申曲者，又皆贫寒之士，目不识一丁字，其欲改良本非易事”^②的情况来看，也能从侧面证明在辛亥革命胜利后的这段时间里，早期沪剧剧目之中的低俗内容依旧没有太大的改观。究其原因，主要还是与老戏剧目的传承方式与市场需求有关。一方面，沪剧老戏并没有唱本流传下来，剧目中的唱词，都是由一代代的艺人口口相传，许多艺人文化水平很低，能将剧目中的唱词唱好已属不易，更不能奢望他们能够改编已经相传数代的“遣词造句”了。另一方面，沪剧老戏中有许多对于“性”的描写内容。当时的社会背景下，主流社会对“性”的话题讳莫如深，避之不及。但是作为早期沪剧观众群体中的主要部分，下层民众对这类题材又深感兴趣，如果此时革除老戏中的这方面内容，又会失去大部分观众，给沪剧艺人带来生存上的压力，因此此时的“申曲改良”流于表面也就不甚奇怪了。

那么沪剧早期剧目中的低俗内容究竟有多么严重？限于老戏没有剧本流传，而且后来许多老艺人也不再传授老戏剧目中的许多低俗的剧目，我们已经不得而知，但是从现今流传下来的许多改良后的老戏唱本中，我们也能初窥端倪。以对子戏剧目《扎石榴》为例，其中村姑刘金秀为病中的母亲解渴，到后院为母亲摘石榴，正遇恶少对其调戏：

生唱：勿动手勿动手，阿是老实头，石榴拿出第三只，再要起花头，让我肚里相转念头，摸摸姑娘奶奶头。

旦唱：埋怨后生陶成少，头一只石榴要做老实头，第二只石榴勿动手，

^① 吴企云著：《申曲研究》，《上海研究资料正集》，文海出版社1988年版，第574页。

^② 吴企云著：《申曲研究》，《上海研究资料正集》，文海出版社1988年版，第574页。

石榴拢到第三只，横泾烧酒起花头，为啥老摸疼姑娘奶奶头？咧辣耳光打逃走。

生唱：摸奶两个字，像个尺打尺打开台戏。啊哟大小姐还有正本在后头。

①

在姑娘与恶少两人的对话中，恶少用双关语对姑娘进行调戏。这个唱本收录于1940年的《申曲大全》中，此时沪剧中的传统剧目早已改良，而类似这样男女调笑的情节仍广泛存在于老戏之中，可见改良前的沪剧中的淫秽内容的确不少。

对申曲改良的呼吁虽早已从辛亥革命后便以开始，但是对于申曲剧目彻底地革新，还要等到1920年后申曲逐步在各游乐场站稳脚跟，从弹词戏、京剧中引入大量“古装戏”之后。

二、弹词戏剧目的发展

1913年上海城内各种游乐场纷纷建立，邀请各种风靡沪上的戏曲进入其中演唱，申曲作为一种地方性特色浓厚的戏曲，也被邀请进了游乐场，并逐渐在其中站稳了脚跟。但是随着演出场所的变化，申曲观众也发生了变化。以1919年为例，刊于《申报》1919年1月1日的大世界游乐场的广告显示，在此时，门票是二角一位，而当时福新面粉厂正式工人的月平均工资为12.25元^②，折合每天大概赚4角，把每天工资的一半花在游乐场上几乎是不可想象的，因此进入游乐场进行消费的观众多有一定的财力基础，对于消费的要求也有相应的提高。随着观众群体的变化，取材于乡村，反映乡村日常生活与婚恋为主的沪剧老戏剧目，亟待改变。而与此同时，与申曲一同进入游乐场，同台竞技京剧、苏州评弹、新剧等剧种，则为申曲界学习这些剧中的长处，革新剧目创造了条件。于是，1923年后，申曲各社团分别邀请同样在游乐场演出的新剧艺人为申曲社团排戏，并通过这些新剧艺人带来的“幕表制”将大量的弹词戏及京剧的剧目引入到了申曲中来。

将“幕表制”引入沪剧之中，对于沪剧的剧目来讲，可以说是一次重大改革，这标志着沪剧剧目的取材及面向的主要对象开始从农民及城市下层民众向小市民阶层转变。关于“幕表制”，从新剧界转入沪剧界的编剧宋掌轻曾有过完整的描述：

演出之前，先安排好分幕分场，写出幕表。这项工作不能一个人做，一定要把担任角色的主要演员凑在一起来商量，哪场是幕外，哪场是幕里。如果全本是十一场的话，就要按五场幕外，六场幕里分好。再规定好每一场戏

① 沈陆云等编：《申曲大全·第一集》，曼丽书局1940年版，第18页。

② 上海社会科学院经济研究所编：《荣氏家族史料（上）》，上海人民出版社1962年版，第123页。

的主要情节。确定哪些角色在这场戏里出场，哪些演员先出场，都作了规定。每场戏不能象“拉洋片”那样，一个镜头、一个镜头地拉过去就算数，而是要按照戏剧艺术的规律：作好构思与安排。规定了每场的情节以后，戏就初具轮廓了，然后就分派角包。演员少，角色多的，就要把戏不重的角色合并起来（这也要与几个主要演员商量），然后分幕分场写出来再广泛吸收大家意见。这样，一张幕表就基本上算写成了。^①

我编好幕表之后，说起来很顶真，把有角色的演员全部集中起来，将幕表一场场内容讲清楚。我不允许演员在听我说幕表时思想不集中。因为听幕表要全面听，一场也不能缺，缺了演起来就前后不连贯。一个演员粗枝大叶就会影响整个戏的演出。^②

说幕表编、导一身兼。角色从哪里登场，他登场后对谁讲话，对方是什么身份，与自己有什么关系遇见对方后应该讲些什么话，以什么态度对待对方，甚至说某一句话时不能给对方听见等等，都要一一交代清楚。否则，演员上台就无所适从了。

说幕表的，只管说剧情、人物关系、上下场、人物间的交流。至于演唱的台词和表情、动作，则都是演员自己的事。一般说来，演员会唱的传统老戏越多，他就越不害怕，因为传统戏的唱句都能在幕表戏中搬来搬去运用，有时甚至把整段唱词搬到新戏中套用。^③

在“幕表制”中，“说戏先生”作为剧本的主导者，掌握整个剧目剧情的发展与人物关系。与此同时，幕表制还能最大程度的发挥演员自身的优势，“老戏虽无书面剧本，但毕竟还有现成的戏文、唱文可资摸索学习。幕表戏却只有大致故事和分幕分场轮廓，没有现成白口和唱句。分幕、分场只简单地两个字，如：‘游春’、‘路遇’、‘借贷’、‘告别’等等，怎么游法？如何相遇？怎么借贷？如何告别？完全要靠演员自己去发挥、创造”^④这些都从一定程度上使得采用“幕表制”的剧目中的角色能够打上演员自身的烙印，使得整部戏曲有血有肉，感染力与演出效果更好。

此外，“幕表制”排戏快，能够很好地适应在游乐场中剧目更换快，弥补老戏剧目中同场戏数量有限、对子戏演出时间过短的缺点。随着“幕表制”的引入，

^① 宋掌轻口述、范华群记录整理：《漫话幕表戏》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1986 年版，第 21 页。

^② 宋掌轻口述、范华群记录整理：《漫话幕表戏》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1986 年版，第 20 页。

^③ 宋掌轻口述、范华群记录整理：《漫话幕表戏》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1986 年版，第 20 页。

^④ 赵云鸣口述，张梅立记录整理：《四十年沪剧漫忆》，《上海戏曲史料荟萃·第一辑》，上海艺术研究所 1985 年版，第 55 页。

十九世纪二三十年代,各个申曲剧团将大量的取材于弹词说部及京剧的剧目搬演到了申曲舞台上,统称为弹词戏。以 1921 年至 1937 年登载在《申报》、《新闻报》中的申曲广告中的剧目为例:

表 3 1921 年——1937 年新增剧目

时间	新增剧目类型	
	弹词戏	时装戏
1921 年	无	无
1922 年	无	无
1923 年	《还金镯》、《赵五娘》、《珍珠塔》、《双珠凤》	《离婚怨》、《活捉薛少梅》
1924 年	《黄狼记》、《珠宝记》、《李三娘》、《磨房产子》、《刘香女》、《秦雪梅》	无
1925 年	《烧骨计》	无
1926 年	《何文秀》、《同恶报》、《吉祥如意》、《人情秋水》	无
1927 年	《杨乃武》、《描金凤》、《火烧百花台》、《白罗山》、《沉冤海底》	无
1928 年	《玉堂春》、《玉蜻蜓》、《落金扇》	无
1929 年	《再生缘》、《十美图》、《唐僧出世》、《贩马记》	无
1930 年	无	无
1931 年	无	无
1932 年	无	无
1933 年	无	无
1934 年	《杜十娘》、《蜜蜂计》、《麒麟豹》、《玉连环》、《莲花庵》、《王华卖父》、《陈世美不认前妻》、《四香缘》	无
1935 年	《冯小青》、《梁祝哀史》、《药	无

	茶记》、《半夜夫妻》、《潇湘夜雨》、《龙凤锁》、《孟丽君》	
1936 年	《双金花》、《阴阳宝扇》、《玉龙记》、《巧联珠》、《双蝴蝶》、《昭君和番》、《红鬃烈马》、《劈山救母》、《刁刘氏》、《碧玉簪》、《三笑》	《自杀结婚》
1937 年	《十五贯》、《马介甫》、《翡翠印》、《双金锭》、《法门寺》、《文武香球》、《贞女血》、《大红袍》、《双官诰》、《白蛇传》、《乾隆下江南》、《合同记》、《玉鸳鸯》、《彩云球》、《薛仁贵东征》、《鸿鸾禧》、《乔太守乱点鸳鸯谱》、《白鹤图》、《烈妇投江》、《黄金印》、《风流债》、《朱买臣休妻》、《卖油郎独占花魁》、《王魁负桂英》、《二度梅》、《绣香囊》	《可怜姨太太》

（资料来源：上海沪剧院艺术研究室整理：《1916-1938 年演出资料辑录》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海：上海艺术研究所，1986 年，第 130 页）

从上图中可以看出，在 1938 年之前，申曲所排演的“幕表制”剧目除了《离婚怨》、《自杀结婚》、《可怜姨太太》等几部“时装戏”之外，其余如《珍珠塔》、《双珠凤》、《红鬃烈马》、《法门寺》等等绝大部分剧目，是从苏州评弹或者京剧中搬演而来。究其原因，主要有以下两点：一、苏州评弹与京剧在上海的受欢迎程度高。乾隆年间进入北京的四大徽班，在道光年间与汉调合流，形成了早期的京剧。并于同光年间传入上海。京剧艺人的表演，受到了上海观众的欢迎。而到了 20 世纪 20 年代，京剧早已占据了上海戏剧舞台的中心位置，成为了观众最多的戏曲。而苏州评弹在乾隆年间已将上海作为一个重要的外出码头。在太平军攻占苏州后，大批评弹艺人到上海租界地区避难，并在茶楼安定下来，逐步在上海站稳了脚跟。民国之后，苏州评弹更是成为沪上最为风靡的戏曲之一。“（游乐场）游人听弹词是娱乐的重要项目之一。每个游艺场最少有一个书场。而大世界游艺

场竟有七个书场，每天日夜演出”^①，可见评弹在上海的受欢迎程度。二、就剧目自身而言，申曲中引入的京剧与评弹剧目绝大部分都是这两种戏曲之中传唱已久，经久不衰的剧目。这些剧目大多取材于元人杂剧或者明清小说与历史演义，有较生动的故事性和艺术感染力，“便于演员塑造人物，敷衍故事”^②；同时这些剧目多为连台本，情节丰富曲折，一部剧目需要一连上演多日才能将故事讲述完整，以“连续剧”的形式吸引观众，增加票房。到了1935年左右，“‘弹词戏’已作为经常演出剧目，但滩簧老戏，仍占一定比例。一般是日场演对子戏或大、小同场戏，夜场演新戏（弹词戏）。”^③

三、“弹词戏”剧目移植中的继承与变化

1923年后，随着“幕表制”的引入，申曲中出现了大量的“弹词戏”，又因这些剧目大多取材于明清小说与历史故事，故又称为“古装戏”。这些剧目大多改编自苏州评弹与京剧中的经典剧目，剧目的剧情也基本与原剧目相同。但是由于演唱形式、面向对象的不同，这些剧目也在继承原本剧目优点的同时，在许多方面出现了一些变化，使之更加适合作为申曲剧目进行演出。

首先在剧情方面，由于申曲搬演的“弹词戏”剧目大多剧情已经相当完整，故事连贯，情节性较强，所以在搬演时剧情方面的变化不大。以搬演自评弹的《珍珠塔》为例。《珍珠塔》是弹词戏中最有影响力的书目之一，1923年“幕表制”引入初期便被子云社搬演到申曲中来。在评弹中，《珍珠塔》的剧情梗概如下：

明河南开封府祥符县太平村有秀才方卿，字元音，父为奸臣害死。方卿与母杨氏同居坟堂，生活艰苦，奉母命往襄阳向姑母借贷。

左都察院陈璉，襄阳人，妻方氏，即方卿姑母，生一女名翠娥。陈璉生日，亲友大集，适方卿来到。陈璉见方衣着褴褛，恐为亲友所轻，命老仆陈宣自后园送见姑母，与更换衣巾，再至前厅相见。谁知姑母势利，怪方玷辱门面，不认亲情，逐之出门。方卿不屈，一怒而去。为表姐翠娥所知，命婢采屏留住，代母谢罪，且赠以银，方卿不受。翠娥乃暗以珍珠宝塔置点心中，托方带送舅母，方卿始不能辞，受之而去。陈璉闻之，与陈宣追至九松亭，坚留不住，以女许婚而别。

方卿夜宿，发现珍珠宝塔，颇感表姊深情。次日上路，遇大风雪，饥寒交迫，昏倒雪中。江西巡抚毕云显为方卿同学，适上任路过遇见，救之同行。毕母爱方卿秀美，将女赛金许为次室。方卿即以珍珠塔作聘。

方母因子去不归，求乞至襄阳，在积福堂尼庵为佛婆。翠娥怀念方卿成

^① 姜昆、倪钟之主编：《中国曲艺通史》，人民文学出版社2005年版，第489页。

^② 赵云鸣口述，张梅立记录整理：《四十年沪剧漫忆》，《上海戏曲史料荟萃·第一辑》，上海艺术研究所1985年版，第54页。

^③ 赵云鸣口述，张梅立记录整理：《四十年沪剧漫忆》，《上海戏曲史料荟萃·第一辑》，上海艺术研究所1985年版，第53页。

病，愈后往庵还愿，遇舅母，命庵主优礼相待。归家后即告父，命采屏常去探望，予以生活照顾。

方卿改名方定，应试中状元，为七省代天御史。至襄阳，乔装道人，进陈府后园，遇陈宣，为姑丈请入内堂，命唱道情。方即借欺贫重富之故事以讥姑母。方氏盛怒，逼丈夫退婚。方卿亦请翠娥退婚，以试其心意。翠娥怒其无情，上楼自缢，为采屏救下。毕云显本陈璉门生，送妹来此完婚。众方知方卿已贵显。

方卿往庵中接母至陈府。方母见姑娘，不禁痛责。因方氏自五岁起即由嫂抚养成人，何至竟驱走侄儿，使几至于死，实太无情。但念姑丈、外甥女情谊，姑不予深究。

于是，方卿与翠娥、赛金成婚，又以采屏为妾。全家归乡，重整门庭。后方卿官至吏部天官，共生三子。^①

在申曲方面，根据金才整理，由长江沪剧团印制的老戏单《珍珠塔》中的剧情梗概，沪剧《珍珠塔》在背景设置与剧情发展方面与谭正璧所记载的评弹之中的珍珠塔大致相同，只有少数细节不同。如在沪剧当中，“珍珠塔”是方卿姑母出嫁时方卿的母亲赠与她的嫁妆，删去了毕母将赛金许配给方卿作为次室等剧情。而其他如《玉蜻蜓》、《杨乃武》、《秦香莲》等剧目也与《珍珠塔》的改变类似，基本上完整保留了原剧目情节。

虽然情节上面的改动不大，但是由于沪剧与评弹的演唱方式有较大的不同，因此在唱词上也有较大的改编。评弹是一种说唱艺术，所以评弹艺人以说、噱、弹、唱为主，艺人是故事的讲述者，因此叙述的篇幅要远大于演唱；而申曲时代的沪剧因为已经进入了游乐场，开始逐渐摆脱了刚进入城区时为了摆脱官府的查禁而实行的“坐唱”形式，每位演员都有自己的角色，情节的推动主要靠演员自身的念白与唱词。因此，申曲对于表演演唱方面所进行的改编较大。以《珍珠塔·赠塔》一节为例：

^① 谭正璧著，谭焜、谭箴编：《谭正璧学术著作集 8·弹词叙录》，上海古籍出版社 2012 年版，第 270 页。

评弹《珍珠塔·赠塔》	沪剧《珍珠塔·赠塔》
<p>陈翠娥不放心那座珍珠塔，想要着重叮嘱方卿，所以追上去喊一声：“贤弟，且慢动身，愚姐还有话要讲！”</p> <p>方卿想，表姐不是已经说过恕愚姐不送了么，怎么还跟在背后呢？哦！一定是忘记了什么紧要说话，现在刚想着，所以追来同我讲的。“姐姐，小弟还在，有何话儿，吩咐便了！”</p> <p>陈翠娥看方卿立定，想我别的说话是没有，就是要叫你干点心当心些，你可能会当我小气，但是我总得要说的。</p> <p>“贤弟啊！保重身躯为第一，太平人返太平村，干点心一路要留神！”</p> <p>“啊？”一本正经喊住我，我当你有什么大事要同我讲，结果是为了一包干点心，叫我一路要留神点。这样看来，小气人家出来的人，终究是小气的，因为我拿了她一包干点心，没有谢她，所以她特地追上来讨谢意的。她送这包干点心时候，说明不是送给我，而是孝敬我娘的，我应该要道谢，当时我因为时候不早，急于动身，所以忘了谢她，现在就让我补谢她一声吧。“多谢姐姐，见赐点膳！”</p> <p>陈翠娥一听，表弟弄错了，当我是来讨谢意的，所以他这一声谢，不是真心，以为是我讨谢才谢的。既然他不领会，那倒再要叮嘱他一句，“贤弟啊！荒村雨露眠宜早，野店风霜晏起身，干点心到处要留神！”</p> <p>方卿听表姐说话接连不断，想，算算我已谢过她了，为什么她要再说一</p>	<p>翠娥：表弟且慢走，这点心之中尚有珍珠塔，待我叮嘱他一番。（唱） 表弟，点心虽少心意重，内藏愚姐一片心，一路之上当心好，一定要带到太平村。</p> <p>方卿：小弟，准定当心！</p> <p>翠娥：（唱）表弟，你风急浪高休过渡，月明如画莫长行，枯庙凉亭少耽搁，干点心千定要当心。</p> <p>方卿：知道了……</p> <p>翠娥：（唱）逢人少说三分话，因为知人知面不知心，你要当心这包干点心。</p> <p>方卿：请你放心好了。</p> <p>翠娥：（唱）你日间背在肩膀上，夜里全做枕头困，你要当心这包干点心。</p> <p>方卿：一定当心。</p> <p>翠娥：（唱）并非表姐勿放心，恐怕你途中带不稳，你若把它充饥饿，徐侃四野可有人，点心当中有点心，你要千当心来万当心。</p> <p>方卿：知道了！哎！（唱）势利母亲养了个势利女，一包点心何用多叮咛，当心说了几十句，不知她存点啥格心，表姐请你放大胆，我绝不负你一片情，定将此身留心好，安然带回太平村，现在辰光已不早，小弟作别就动身。^①</p>

^① 金才整理：《珍珠塔》，上海长江沪剧团印制，内部发行。

遍?哦!大约我刚才这一声谢太轻飘了,不着力,因此她嫌我不够诚恳,那我就再谢第二声。方卿因为心中不愿,所以谢第二声的语气不太好听。“多承姐姐,见赐偌大一包干点心,多谢,多谢,多谢姐姐的深情厚意!”

小姐一听,表弟的说话不对头,他还是没听出我话中之意。如果听出了,说话是和顺的;现在他的语气,是惹厌我的样子。想你仍没有明白,那我只能继续叮嘱:“贤弟啊——风急浪高休过渡,月明如昼莫长行,干点心切记要留神!”

方卿想,老人说话,一点不错的:“吃了女人家一粒芝麻,要唠叨半世。”何况这样一大包干点心,她是要喋喋不休了。现在我只有不去理睬她,她才可以不再讲下去。所以方卿闷声不响,别身想走。^①

从上面的评弹《珍珠塔》与沪剧《珍珠塔》来看,在两者之间,前者更侧重于描述角色的心理活动,情节主要依靠评弹艺人的第三者描述来推动,剧中角色之间的对话较心理活动来说,篇幅要少很多;而沪剧则作为一种戏剧艺术,注重的是表演,角色的所思所想都要靠演员的表演及唱词来体现。虽然两者的演唱形式大有不同,但是从沪剧《珍珠塔》的唱词当中,也能明显地看出从评弹之中的借鉴的痕迹。例如翠娥唱道:“表弟且慢走,这点心之中尚有珍珠塔,待我叮嘱他一番。”则就是对于评弹《珍珠塔》中描述翠娥不放心那座珍珠塔的心理活动的具象化表演。

另外值得一提的一点是,这些搬演自评弹及京剧的“弹词”戏,因为剧目故事多发生于古代,因此又被称作“古装戏”。在弹词当中,因为艺人们以第三人称进行讲述,因此对服装的要求不高,一般男艺人着长袍,女艺人着旗袍;京剧则早在形成地初期便以上演古装戏剧目为主,因此在“行头”方面也比较考究。但是在沪剧很长一段历史当中,这些古装戏都被称为“清古装戏”,这是因为早

^① 魏含英演出本,周良评注:《珍珠塔》(上),上海文艺出版社1988年版,第48页-第50页。

期的沪剧以农村生活剧目题材为主，因此在演出服装上面并不考究，而在吸收了大量“弹词戏”剧目后，一时间也没有财力购置演出这些“弹词戏”所需要的古装，因此只好统统用清代服装来代替。直到1940年施家剧团开演《孟丽君》时，才第一次采用古表演唱，从此之后各个剧团纷纷效仿，逐渐摆脱了任何时代的剧目都着清装上演的窘境。这虽是一件小事，但也可以从中看出沪剧在发展中的不易与艰辛。

第二节 时装戏剧目的发展及特色分析

一、时装戏剧目的发展

沪剧时装戏，又称西装旗袍戏，其名称来自演员身着当时流行的“时装”——西装与旗袍——区别于以往演唱老戏与弹词戏剧目演出时身着的古装。沪剧时装戏于1923年首次出现于沪剧舞台，并在孤岛时期发展壮大。这一阶段是沪剧从“曲”到“剧”演进过程中的一个重要发展阶段。从表面上来看，时装戏时期的剧目与传统剧目有着明显的区别：时装戏剧目的故事多反映当时上海小市民阶层的生活与感情，这与沪剧传统老戏中所反映的上海及其周边地区的乡村生活的剧目有较大的不同。但从本质上来看，沪剧时装戏仍旧没有丢弃沪剧剧目创作中一以贯之的传统——贴近生活，反映现实。从主观上讲，时装戏剧目的兴盛是沪剧界为迎合观众群体的变化而做出的变化。在本地滩簧时期活跃于上海城市中的许多沪剧剧团进入游乐场后，沪剧所面对的观众就逐渐从社会底层民众为主转变为以公司职员及有一定财产的小市民为主要顾客，“若再因循守旧，按‘弹词戏’不伦不类的服饰演出，势必会使观众生厌”^①。因此，沪剧艺人们为了吸引顾客，增加收入，必然在剧目上做出相应的调整；从客观上讲，时装戏剧目的来源大致分为四个部分：一是改编自经典文学作品的剧目；二是根据当时的社会新闻及编剧所熟知的生活素材创作的剧目；三是改编自著名电影的剧目；四是各剧团编剧部编写的侦探类型的作品。表面上，这四类剧目有着明显的区别，但在实际上，这些剧目都有着共同点——“流行”。这些剧目都源自当时上海社会的流行文化，因此这些剧目也都从一定程度上反映出近代上海的社会与文化风潮。

谈到近代上海的社会与文化风潮，就不得不提到一个概念——“海派文化”。从字面上来讲，“海派文化”就是指上海所特有的流派及其所产生的文化。鸦片战争以后，随着上海的开埠，大量的移民进入上海的租界及城市区域，本地的传统文化包袱较轻；同时在与外国人进行大量的商业贸易的同时，也从很大程度上受到了西方的契约精神与商业文化的影响。因此在上海产生了不同于当时其他地

^① 夏福麟口述，劳愉整理记录：《学唱滩簧五十春》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第77页。

区的社会与文化风气。这种文化表现在戏曲上，便是对以历史故事，宣扬忠孝节义为传统的剧目以及对呆板的表演形式的改变。

时装戏虽被沪剧所发扬光大，但是却非沪剧界所创，最初的时装戏出现于京剧之中。早在戊戌变法前后，许多维新派人士便通过创作爱国剧目与表现现实生活的剧目来表达自身的政治诉求，出现了诸如《维新梦》、《爱国魂》、《海侨春》之类的剧目。但是这些剧目一般只见于报刊杂志，并没有被搬上京剧的舞台，所以影响力并不大。直到了辛亥革命前后，一大批京剧时装戏出现在了上海的京剧舞台上。造成这种现象的原因有两方面：一方面，上海作为一个新兴的城市，由于其作为与西方进行商业贸易的最主要港口，其思想上也多受西方的影响，同时上海存在的租界区域也给这些维新及改革人士提供了庇护场所，因此上海成为维新派与革命派的重要根据地，而京剧作为当时上海滩最受欢迎的戏曲，新派文人们自然不会无视京剧的重要影响力，希望能够将京剧作为宣传反帝反封建的舆论舞台；另一方面，上海观众在戏曲方面的审美情趣与需求与北京观众大有不同。相较于北京观众重唱功的欣赏偏好，上海观众更加偏爱于欣赏演员的“演技”与剧情，为了迎合这一观众要求，上海京剧艺人排演了众多诸如《贞女血》、《枪毙阎瑞生》之类剧情上较传统京剧剧目更为新鲜和更具吸引力的时事题材剧目。这些时装新戏剧目的出现，使得海派京剧在内容与形式上都较京派京剧有了较大的变化，同时“也带来了班社体制、剧场和教育方面的重大变化”^①。但是由于京剧表演艺术自身的限制，使得时装京戏在上演时经常出现“伶人们穿了西装登台，唱几句摇板，不中不西，不伦不类”^②；同时，时装京戏在发展过程中为了吸引观众，在剧目创作上过于追求“新、奇、险”，导致剧目内容上追求“短、平、快”，剧目质量水平总体不高，使得时装京戏很快便消失在了主流京剧舞台上。

虽然时装京戏只在辛亥革命前后昙花一现，但是它以社会时事热点与现实生活为蓝本的剧目创作特色与剧目编排中的幕表制被许多同为京剧爱好者的文明戏演员继承了下来，并于20世纪20年代早期通过文明戏演员介绍到申曲界之中。

时装戏被介绍到沪剧之中，由于其顺应观众群体的变化，同时又有时装京戏的演出经验可供参考，因此时装戏也就顺理成章的成为了沪剧剧目中的重要组成部分。

虽然时装戏剧目早在20世纪20年代早期便出现在申曲舞台上，但从整体来看，直到1937年，申曲中最常上演的剧目还是通过幕表制改编而来的弹词戏剧目。根据上海沪剧院艺术研究室所整理的《1916——1938年沪剧演出资料辑录》所统计的剧目演出情况显示，在1923年到1937年的这一段时间内，沪剧舞台上

^① 北京艺术研究所、上海艺术研究所编：《中国京剧史（上）》，中国戏剧出版社1999年版，第303页。

^② 徐半梅著：《话剧创初期回忆录》，中国戏剧出版社1957年版，第2页。

每年新增剧目不过十几出,而且几乎全部都是搬演自其他戏曲的弹词戏剧目。但是在1938年,沪剧新增的演出剧目多达117出,在这其中,时装戏剧目则占一半以上^①。这种现象出现的原因,主要有三点:第一,随着1937年8月至11月在上海的战事,上海的娱乐业一度陷入停滞状态,直到1938年初才重新恢复营业。但是由于战时的特殊环境,已经在此前获得长足发展的电影业陷入了片源中断的状态,同时许多剧场也因为限电政策而无法进行电影的上映。而演出形式与电影类似的时装戏可以从一定程度上填补这一时期电影业市场的空白。第二,由于许多电影剧院无法放映电影,这些剧院为求盈利,邀请了许多剧团进入剧院进行演出,许多申曲剧团亦在其列。而剧院与游乐场几种戏曲轮流演出的形式不同,需要一个剧团进行日夜的连续演出,促进了各个沪剧剧团对新剧目的编排。第三,申曲艺人在长期的演出过程中,逐渐发现在演出弹词戏剧目时,容易受到其他戏曲形式的影响与限制。如搬演京剧的机关武打剧目《十三妹》、《火烧红莲寺》时,由于受到沪剧一直以来重演唱而不重身段以及艺人武术功底不足的限制,演出时显得不伦不类。而与话剧及电影交集较多的时装戏,显然更容易使沪剧艺人们扬长避短,发挥优势。因此时装戏剧目在此时大量出现也就不足为奇了。

1938年到1939年间,活跃于租界区域的文滨、施家等剧团纷纷搬入各大剧场。到了1940年时装戏剧目已经逐渐超越弹词戏剧目,成为了沪剧舞台上的主流。以1940年1月文滨剧团、新光剧团、施家剧团的演出情况为例:

表4 1940年1月份三大剧团剧目演出情况

日期	文滨剧团		新光剧团		施家剧团	
	剧目	类型	剧目	类型	剧目	类型
1940/1/1	林慧娘三 刺吕月秋	弹词戏	古屋凄声 银宫惨史	时装戏 时装戏	阮玲玉 自杀 陆雅臣	时装戏 老戏
1940/1/5	龙凤扇 啼笑因缘	弹词戏 时装戏	半夜夫妻 银宫惨史	弹词戏 时装戏	小孤孀 女性	老戏 时装戏
1940/1/6	苏小小 啼笑因缘	弹词戏 时装戏	同前日		同前日	
1940/1/7	孽海沉冤 啼笑因缘	时装戏 时装戏	痴心女子 银宫惨史	时装戏 时装戏	魏痕娘 棺中产 子	时装戏

^①上海沪剧院艺术研究室整理:《1916——1938年沪剧演出资料辑录》,《上海戏曲史料荟萃·第二辑》,上海艺术研究所1987年版,第131页。

1940/1/8	同前日		双钗记 孟姜女	弹词戏 弹词戏	同前日	
1940/1/9	同前日		双钗记 雪地寻母	弹词戏 时装戏	同前日	
1940/1/10	同前日		痴心女子 银宫惨史	时装戏 时装戏	同前日	
1940/1/11	再世孽劫	时装戏	何文秀 蒋剑秋	弹词戏 时装戏	空谷兰	时装戏
1940/1/12	恶晚娘	弹词戏	出水莲花 弑父救母	时装戏 时装戏	风流寡 妇	时装戏
1940/1/13	同前日		丁郎寻夫 弑父救母	弹词戏 时装戏	同前日	
1940/1/14	三告御状 再世孽劫	弹词戏 时装戏	同前日		同前日	
1940/1/15	薛云兰 再世孽劫	弹词戏 时装戏	同前日		同前日	
1940/1/16	三部老戏 再世孽劫	老戏 时装戏	烧骨计 婚变	弹词戏 时装戏	同前日	
1940/1/17	林慧娘三 刺吕月秋 (续集)	弹词戏	哑钦差 (上) 潇湘夜雨	弹词戏 弹词戏	同前日	
1940/1/18	晴天血海 林慧娘三 刺吕月秋 (续集)	时装戏 弹词戏	哑钦差 (中) 燕雁劫	弹词戏 时装戏	同前日	
1940/1/19	青衫泪痕 林慧娘三 刺吕月秋 (续集)	弹词戏 弹词戏	哑钦差 (下) 燕雁劫	弹词戏 时装戏	同前日	
1940/1/20	冰娘惨史 逼杀妻	弹词戏 弹词戏	桃色惨案 燕雁劫	时装戏 时装戏	同前日	
1940/1/21	再世孽劫	时装戏	花落人亡 燕雁劫	时装戏 时装戏	红颜女 子	时装戏
1940/1/22	鸳鸯恨	时装戏	同前日		同前日	

1940/1/23	大庵堂 鸳鸯恨	老戏 时装戏	叔嫂卖唱 姊妹泪	弹词戏 时装戏	同前日	
1940/1/24	孽海沉冤 鸳鸯恨	时装戏 时装戏	苦怜姨太 太 姊妹泪	时装戏 时装戏	梨花劫	时装戏
1940/1/25	啼笑因缘 董小宛	时装戏 弹词戏	赵五娘 歌坛泪痕	弹词戏 时装戏	同前日	
1940/1/26	啼笑因缘 女落庵	时装戏 沪剧老戏	双钗记 孟姜女	弹词戏 弹词戏	同前日	
1940/1/27	同前日		泣血惨史 歌坛泪痕	时装戏 时装戏	同前日	
1940/1/28	兰花梦	时装戏	燕雁劫 歌坛泪痕	时装戏 时装戏	遗产毒	时装戏
1940/1/29	同前日		同前日		同前日	
1940/1/30	四出老戏		姊妹泪 古屋凄声	时装戏 时装戏	鸳鸯血	时装戏
1940/1/31	封箱		银宫惨史 五出老戏	时装戏 老戏	同前日	

(资料来源:《申报》第 23651 号至第 23678 号)

从上面的图表中可以看到,1940年1月文滨剧团、新光剧团、施家剧团三家剧团共上演了59部剧目,其中时装戏剧目有27出,几乎占了演出剧目总数的一半。从时装戏剧目大量出现的1938年时到1940年1月短短两年的时间,时装戏剧目在沪剧舞台上的上演数量及频次就超越了已经存在于沪剧舞台十多年的弹词戏剧目,可见沪剧时装戏发展之迅速。

值得注意的一点是,虽然1938年到1940年这一段时间时装戏剧目已经逐渐成为了沪剧舞台上的主流,但此时的时装戏剧目在编排过程中仍旧受到中国传统戏曲中角色划分的影响与限制,仍将时装戏中的角色以生旦丑等角色的形式来划分。例如时装戏《恶婆婆与凶媳妇》之中的角色划分:

恶婆——老旦(含彩旦) 恶婆丈夫——老生 长子——小生 次子——童生 长媳——悲旦 次媳——泼旦 娘舅——老生 舅娘——徐娘旦^①

同时,由于幕表制的编排方式的特点,许多演员在表演时装戏时所用的唱词仍旧搬自沪剧中的传统老戏,或由演员根据自身经验进行即兴创作,如沪剧老艺

^① 汪培、陈剑云主编:《上海沪剧志》,上海文化出版社2000年版,第106页。

人丁国斌就曾回忆石筱英在演唱《阮玲玉自杀》时即兴创作的一段唱词：

阮玲玉唱：
只见大家都罔静，
莫非我死日到来临。
带我抽开抽屉仔细看，
见安神药片有三瓶。
我在此地毒药吞。
我死一生无足惜，
甩勿落小玉与母亲，
趁我还有一口气，
立下遗书托夫君。^①

这些唱词反映的内容，都是紧扣现实生活由演员自编自唱的，因此较弹词戏唱词更为流畅。但也正是由于唱词都是由演员本人编演，因此在演出质量上受不同演员水平的影响而参差不齐。而剧本制的引入，则很好的解决了这一问题。

剧本制的演出形式区别于幕表制由说戏先生说剧情，演员自由进行发挥的形式，是编导与演员根据成文的剧本进行演出的形式。剧本包含两方面，一是舞台指示，二是成文的唱词。

沪剧剧目的第一次严格按照剧本制来进行编排是上海沪剧社于1941年1月9日上演于皇后剧院的《魂断蓝桥》。但是在此之前，沪剧界就曾经有过一些剧目编排剧本化的尝试。

1940年前后，随着日本对我国侵略的加剧，施家剧团在此时曾经编演了一系列借古喻今，“以反对帝国主义侵略，收复失地为主题，激起人们抗日斗志”^②的古装剧，其中《西施》一剧中的唱词就是由编剧进行作词，而非以往由说戏先生说戏后由演员自编自唱。但是其中舞台指示仍然由说戏先生进行掌控，因此施家剧团的这一剧目可以看做是沪剧剧目的编演方式变化的有益尝试。

1941年青帮成员夏连良组织了上海沪剧社，“上海沪剧社登台第一炮，即开排申曲界从未演过之新戏，系大华影戏院轰动一时之战争爱情巨片《魂断蓝桥》”^③。夏连良利用他与电影界老板严春堂的关系，请来了华光戏剧学校教师戈戈作为编剧编写剧本，“并商请艺华影片公司小老班严幼祥君亲自导演”^④。艺人杨云霞曾经回忆当时的排戏情景：

^① 丁国斌著：《沪剧解放前各发展阶段的唱片简介》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第19页。

^② 施萌、棣孜整理：《施春轩艺事记》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第60页。

^③ 《沪剧社第一炮 新戏〈魂断蓝桥〉》，《申曲画报》，1940年12月27日，第一百七十六号第一版。

^④ 《沪剧社第一炮 新戏〈魂断蓝桥〉》，《申曲画报》，1940年12月27日，第一百七十六号第一版。

我们申曲艺人演惯老滩簧和弹词戏(幕表制),到舞台上比较注重肩胛,同时也稍微考虑一些小动作,而《魂断蓝桥》开始采用剧本制,要演员即背对白和唱词,又要按照导演的舞台调度去表演,一时确实很难适应。……可是,这位导演却不了解这些,排戏时,非要演员说唱和表演动作俱全。演员不买他的账,所以导演很着急,怕第二天难于正式公演,要我们通宵拍戏,演员全不愿意,并担保明天演出附和导演的意图,出不了差错。导演也没有办法,排到深夜一时左右就结束了。第二天日场上戏时,导演提心吊胆在台下看戏,看到剧中人物有板有眼地按照他的意图演唱,剧场效果也很好,方知我们沪剧演员还有这一手,然而也给他们摸索到当时出戏快,换戏勤的导演工作方法。^①

杨云霞所提到的“出戏快,换戏勤的导演工作方法”就是指打破西方话剧与电影剧本制与导演制相结合的剧目编排方式,结合沪剧自身特点,充分发挥沪剧艺人自身的能动作用,实行剧本制的基础上,改话剧及电影编排中的导演主导为艺人主导的编演形式。这种剧目编排形式充分发挥了沪剧演员自身唱词功底强的特点,能够展现出艺人自身的唱腔形式与演出特点,同时结合沪剧惯用的幕表制,能够使剧目的编排速度适应沪剧演出剧目更换的速度。

在上海沪剧社的《魂断蓝桥》演出获得成功后,其他剧团也纷纷引入了剧本制的编排形式。例如文滨剧团在1942年前后,“受了‘绿宝话剧’的影响,再加上团委中田驰、刘谦的建议,经团委讨论决定,由幕表改成用剧本”^②。而鸣英剧团也于1942年9月在《申曲日报》上打出广告,公布编写了《神秘之花》、《恭喜发财》、《大学之道》等29部剧本^③。

剧本制在沪剧剧目中的应用是沪剧剧目发展的又一大进步。剧本制的实行使得剧目的演出质量更加稳定,时间上也更加可控,同时剧本制让“演员演出时有根据,以后复演也方便”^④,尽管当时的剧本和演出还很粗糙,但“有了这个起始,为我们剧种后来的严格执行编导制度、演好现代剧奠定了基础”^⑤。

自此,从20世纪第一个十年开始的沪剧界剧目的革新,最终完成。沪剧界形成了完善的剧目编演体系。从此之后直到1949年上海的解放,沪剧舞台上的剧目形成了以时装戏为主,兼有弹词戏与老戏剧目的局面。

^① 杨云霞口述,朱廖祖、冯春尼记录整理:《从沪剧<魂断蓝桥>说起》,《上海戏曲史料荟萃·第二辑》,上海艺术研究所,1987年,第107页。

^② 筱文滨口述,张剑菁、王传江、李智雁记录整理:《我的自传》,《上海戏曲史料荟萃·沪剧专辑》,上海艺术研究所1987年版,第44页。

^③ 《东方剧场鸣英剧团发表大批名贵剧本》,《申曲日报》,1942年9月22日,第五百六十五期第四版。

^④ 筱文滨口述,张剑菁、王传江、李智雁记录整理:《我的自传》,《上海戏曲史料荟萃·沪剧专辑》,上海艺术研究所1987年版,第44页。

^⑤ 杨云霞口述,朱廖祖、冯春尼记录整理:《从沪剧<魂断蓝桥>说起》,《上海戏曲史料荟萃·第二辑》,上海艺术研究所1987年版,第107页。

二、时装戏剧目特色研究

沪剧时装戏，是现代沪剧剧目中最重要的组成部分，同时也是沪剧作为上海海派文化而不同于其他地方戏曲的最明显的表现。沪剧时装戏肇始于 20 世纪 20 年代，并在“孤岛时期”成为沪剧演出的最主要剧目。在“孤岛时期”以及上海沦陷后，由于战争的影响，电台及影院因为供电等问题纷纷歇业。所以在这一段时期内，沪剧时装戏成为了租界内的人了解时事，满足娱乐需求的重要途径之一。时装戏剧目的来源主要由四个部分组成：一是改编自经典文学作品的剧目，二是根据当时的社会新闻及编剧所熟知的生活素材创作的剧目；三是改编自著名电影的剧目；四是各剧团编剧部编写的侦探类型的作品。在这些剧目当中，对外国经典剧目的搬演考虑到本土观众的接受能力，经常也会做一些本土化的改编。对于小说与电影改编的版权问题，许多编剧及作者也漠然置之，但是有时，剧目的改编也会遇到原作者的反对及版权追究；而对于时事新闻的改编，也经常会遇到新闻当事人的抗议，使得沪剧剧目的改编陷入困境。另一方面，沪剧凭借时装戏而风靡于上海滩时，沪剧界艺人们也并没有故步自封，而是大胆地与电影界合作，走出了一条戏曲发展的新路。

（一）、外国名著的本土化改编

作为西装旗袍戏剧目的重要组成部分，外国名著所改变的剧目一直活跃在沪剧的舞台之上。这些剧目改编自西方经典名著，这自然是其长盛不衰的原因之一，但是根据本土观众知识水平及不同的娱乐要求而对这些剧目进行的本土化改编，则是这些剧目能够成为沪剧史上经典剧目的最重要因素。

1924 年刘子云所率领的子云社请来了文明戏演员及编剧范志良帮助子云社排演了时装戏《离婚怨》，成为了沪剧发展史上的一个转折点，也正是在此之后，西方名著改编剧目作为新剧所上演的剧目的一个重要组成部分，被引进到沪剧界中来。

但是，在早期新剧作品当中，对西方经典文学作品的引入，并不是一帆风顺的。1920 年，文明戏演员汪优游就曾经将萧伯纳的经典话剧《华伦夫人的职业》搬上了新舞台，并在《申报》、《新闻报》等报纸上刊登广告，以吸引观众的观看。但是，这部戏剧在上演之后，却打破了新舞台最差的票房纪录，观众在演出途中便纷纷退场，并且许多观众在演出之后，以“看不懂”、“不热闹”为由，要求退票。此后，许多新剧演员便提出了“爱美的”运动，并以非营利化为方针。但是另一方面，许多新剧演员也意识到了对于戏剧的演出，根据本国文化风俗与观众群体的不同而进行“移植”与修改，是必要而且必须的。毫无疑问，沪剧中的西方剧目的本土化改编就是对这一思想的继承。

在对西方名著的改编中，最成功的例子当属改编自英国戏剧家王尔德的《温德米尔夫人的扇子》的时装戏剧目《少奶奶的扇子》以及改编自法国著名作家小仲马的小说《茶花女》的《新茶花女》。

《温德米尔夫人的扇子》讲述的是原本生活幸福的温德米尔夫妇，却因为两个陌生人的闯入而使得生活陷入了混乱。第一个陌生人是温德米尔夫人在宴会上认识的达林顿，并对他对自己露骨的爱慕表达表现的欲拒还迎。另一位是她未曾谋面的、混迹于上流场所的“交际花”、温德米尔夫人的生母——埃尔林夫人，并在达林顿及自己的好友勃维克公爵夫人的误导之下，认为与自己的丈夫有染。而埃尔林夫人接近温德米尔的本意是为了见一见未曾谋面的女儿，但又因为自身的出身，无法亮明身份与温德米尔夫人相认。善良的温德米尔十分同情埃尔林夫人的遭遇，并时常救济埃尔林夫人，但这却使得温德米尔夫人对温德米尔的误会越来越深。最终，在温德米尔夫人生日宴会是否邀请埃尔林夫人参加这个问题上，温德米尔夫妇之间的矛盾爆发了。温德米尔夫人留下一封书信，离开家到了追求自己的达林顿家中，准备与他私奔。另一方面，埃尔林夫人却提前发现了这封书信，并回忆起自己也是因为对丈夫的误会而私奔，最终流落到风月场所，眼见女儿将重蹈覆辙，埃尔林夫人跑到达林顿家中，希望劝回自己的女儿。正在此时，达林顿与客人一起回家，母女二人躲了起来，但是温德米尔夫人的扇子却落在了客厅之中，于是埃尔林夫人站出来承认扇子是自己的，使得自己女儿能够暗地里离开，名声得以保全。最终母女虽未相认，但却也解开了两人的误会。

这部话剧被搬演到沪剧舞台上时，在背景及人物设定上做了大量的改动。首先，故事发生的背景被改变为 20 世纪 40 年代的上海。但这也带来了一个很大的问题：当时的上海并没有如西方一样的贵族，于是在人物设定上，《少奶奶的扇子》将“温德米尔”这个人物设定为上海的银行经理徐子明，这样就与当时的生活情境相对应了起来。而对于“埃尔林夫人”这个误入风月场所的母亲，设定为因反对旧家庭的强制婚姻而与同学私奔，却“偏遇负心人，我真心肠换来了假惺惺”^①的金曼萍，完美切合了辛亥革命所带来的女性解放这一背景。同时，温德米尔夫人与达林顿之间的关系，也变为了杜曼萍与觊觎其美色的同学刘伯英的关系，使得观剧群众更容易接受两人之间的互动。

在剧情方面，相较于王尔德的原著，结构上的整体改动并不大，但是在许多细节上面也照顾到中国文化与西方文化背景的不同，有所改变。如杜曼萍在母女相见之前，唱了一段《思母》的唱词：

（刘唱）逢生日思娘亲，像失恃的羔羊心怅惘。二十年前端午节，生下我曼萍母命丧。在家受尽父宠爱，嫁后夫婿情义长。如今我已有襁褓儿，才

^① 赵洁著：《新编沪剧小戏考》，上海文艺出版社 2004 年版，第 60 页。

能体会娘心肠，世上唯有母爱最伟大，唯有母亲最慈祥。曼萍我自幼失母爱，饮水思源恨绵长！娘啊娘，你若有知在泉下，定知曼萍将你想。^①

短短几句唱词，唱出了杜曼萍对母亲的思念，这在一定程度上也体现了中国传统文化中重视亲情血缘关系的情节，使得杜曼萍这个人物更容易被中国观众所接受，同时也为后来金曼萍以为孩子着想的角度来劝杜曼萍放弃与同学私奔买下了伏笔。

与《少奶奶的扇子》的改编类似的还有改编自小仲马的小说的剧目《新茶花女》。

《新茶花女》是由上海沪剧社所编排的，1941年5月19日上演于璇宫剧场一出沪剧时装戏。在《新茶花女》中，主角被设定为乡下姑娘小英与资本家之子志峰：

作为富家子弟的志峰，却十分憎恶都市女子的奢华与虚伪。在回乡间避暑之时，志峰偶然在写生之时与小英相识，并为小英的善良与纯真所倾倒。自此以后，小英与志峰常常在一起玩，并在一个暴风雨的夜晚，两人在躲雨的柴房中，偷食禁果。随后没几天，志峰父亲来信催促其回上海读书。志峰回到上海后不久，与交际花曼丽相遇，并因曼丽与小英容貌相似而诧异，而曼丽却以为志峰对其有好感，便周旋于志峰身边，志峰最终与曼丽坠入情网，而把小英抛在了脑后。另一方面，已有身孕的小英只身到上海寻找志峰，暂时寄居在周大哥家，并产下一子。随后，小英被介绍到曼丽家中当佣人，有天曼丽差使小英去拿回她与志峰的订婚照，看到照片的小英方知道志峰变心，悲痛之下把照片打碎，遭到了曼丽的痛骂。其后得知志峰下落的小英去志峰家寻找他，却又碰见志峰与曼丽在汽车上卿卿我我，小英倒在了路边，而志峰此时也认出了小英，然而此时小英已经命丧黄泉，志峰追悔莫及。^②

相较于《少奶奶的扇子》对原著只是进行了一些背景上的改编，人物关系的设定以及剧情并没有太大改变而言，《新茶花女》对于小仲马的原著的改编可以说是颠覆性的。女主角小英不再是原著中乡下贫苦少女为了生计而沦落于风尘之中，而是一个积极、纯洁的乡下女子，使得观众更容易认同她的身份，对她的遭遇产生同情；而剧情的发展，也做了较大的“中国化”改编，从原著中以妓女的爱情悲剧为线索改编为不同阶层的两个人之间的爱情悲剧。剧情上的改变使得《新茶花女》较原著《茶花女》的思想深度有所损失，但却更为契合当时大上海的时代背景。在当时，城乡之间的隔阂所造成的类似悲剧并不鲜见，例如以当时新闻事件改编的剧目《荫与钰》中的男主角，就是在从农村进入上海后，抛弃了

^① 赵洁著：《新编沪剧小戏考》，上海文艺出版社2004年版，第59页。

^② 《新茶花女本事》，《申曲日报》1941年5月20日，第七十五期第二版。

原来的结发妻子而与富家小姐结合，后又因流连于风月场合，第二任妻子也离他而去，并带走了他的重要生意文件，最终落得人财两空。

但是，《新茶花女》在许多剧情设置上让读过《茶花女》的人似曾相识，以提醒人们这部时装戏仍是脱胎于小仲马的原著的。例如，二号女主角曼丽的设定就与原著中茶花女玛格丽特类似，而曼丽的父亲因为小英与曼丽容貌相似而待她很好，也与原著中因玛格丽特与其夭折的女儿容貌相似而资助玛格丽特的裘拉蒂公爵的设定相似。最重要的一点是：《新茶花女》并没有因为剧情上的改变而改变了原著的主题——依旧是对资产阶级的虚伪道德的控诉。这是沪剧《新茶花女》改编中最重要，也是最成功的一点。

值得注意的是，在进行外国名著的本土化改编时，也并非机械化地将故事的背景移植到当时的上海，而是根据原著的设定，灵活地进行改编。

至今仍作为沪剧西装旗袍戏经典保留剧目而时常上演的《铁汉娇娃》，改编自莎士比亚的经典爱情悲剧《罗密欧与朱丽叶》。在原著当中，阻碍罗密欧与朱丽叶结合的最主要原因是罗密欧的蒙太古家族与朱丽叶的凯普莱特家族之间的世仇，而近代上海作为一个新兴的城市，把家族之间的世仇搬到近代上海这个大舞台上，并不合适，于是，编剧便把《铁汉娇娃》发生的背景放在了清代：

清代有朱、罗两姓世代为仇，互不通婚。朱姓有女丽云，天生而质，性情孤傲。一日在庙中邂逅罗杰，两人一见倾心，可家族世仇，难结良缘。幸得奶娘帮助，月夜私会，订下白首之约。此事为屡向丽云求婚的表兄濮天龙所知，遂挑唆朱父与后母强迫丽云与其成婚。迎娶之日，丽云服饰寺长老之药假意自杀，罗不知真情与濮决斗。将其杀死，至丽云灵前大哭一场，自戕而死。丽云醒来，悲痛难忍，也自杀殉情。^①

将故事背景安排在清代，作为造成男女主角爱情悲剧的最主要因素的大家族间的世仇，就显得十分合理了。另外将男主角罗杰与女主角丽云的相会安排在庙中，也体现出了改编者的对于情节改编的合理性的努力。虽然依旧有男主角与人决斗等不符合当时时代背景的情节的出现，但从改编剧目《铁汉娇娃》的整体来看，也足可以看出编剧对名著改编的用心了。

另外，我们还需要注意到的一点是，将国外经典搬上沪剧的舞台时，编剧们对于剧目是否需要改编，如何改编，都是在不损害原著的精神的情况下尽量顾及到观众群体的观影需要，并非所有的外国经典都需要改编。

作为上海沪剧社开社之作的剧目《魂断蓝桥》，由于其取材自当时在美国热映的同名电影，因此便把电影剧本拿过来，根据沪剧自身的艺术特点稍加改编，便搬上了舞台。这部戏因为采用的是剧本制，“要演员既背对白和唱词又要按照

^① 赵洁著：《新编沪剧小戏考》，上海文艺出版社 2004 年版，第 198 页。

导演的舞台调度去表演，一时确实很难适应”，“女主角王雅琴要在逃飞机时跌一跤，几次跌倒，导演总是摇头说跌得不真实，要真跌，以后又跌几次，将丝袜都跌破了，导演仍说不像”^①。虽然在排练时演员有着种种的不适应，但是使用原作电影剧本的沪剧《魂断蓝桥》，却在上演后大受欢迎。究其原因，一方面因为这部剧目完全采用了剧本制，表演质量更容易保证，而且舞台采用了立体布景，使得整部戏剧更加生动。但最重要的一点原因是，在当时上海处于“孤岛时期”的情形下，《魂断蓝桥》的故事虽然发生在欧洲，但是其中的战争场面与男女主角因为战争而被迫分离的情景，使得观众能够产生身临其境之感，获得一种共鸣，使得沪剧《魂断蓝桥》最终大获成功。

无论是如《少奶奶的扇子》、《新茶花女》一般将故事背景搬演到近代上海来，还是如《铁汉娇娃》那样为了保持故事的完整性而将故事发生的时间改编为清代，亦或者是如《魂断蓝桥》那样将原剧本照搬过来，这些都是为了在尽可能保留外国经典原著的精神与情节的同时，照顾到观众本身的娱乐需求与审美水平。我们现在在创作新剧目的时候，也应该像 20 世纪 40 年代的那些编剧一样，创造一些真正为人民群众所喜闻乐见的优秀剧目。

（二）、时装戏中的时事新闻戏

时事新闻戏是指说戏先生将当时轰动一时，引起人们关注的新闻改编为沪剧时装戏的一种剧目类型，如《黄慧如与陆根荣》、《阮玲玉自杀》、《阎瑞生》等都属于时事新闻戏的范畴。

时事新闻戏因其描写的多为当年现实生活，生活气息很浓，同时由许多热门新闻改编，能够满足观众的好奇心理，成为了当时沪剧时装戏剧目的重要组成部分。时事新闻戏的主要特点是实时性与娱乐性。所谓时事性，是指发生于与观众同时代的题材，因此其艺术感染力强，更容易为观众所接受。所谓娱乐性，则是指时事新闻戏剧目多取材于当时的“奇案”，故事情节曲折，许多观众在通过报纸读过这些故事后仍觉不过瘾，通过戏剧形式表现出来，使这些“奇案”更加直观。

时事新闻戏可以分为两大类：

一类是已经结案，但影响力巨大的案件。虽然案件已经终结许久，但依旧有很高的关注度，且衍生的作品较多，上文中提到的三个剧目都属于此类。特别是《阎瑞生》、《黄慧如与陆根荣》，不仅被沪剧、京剧等搬上了舞台，也曾被电影公司拍摄成电影。这种时事新闻戏因为已经事件本身已经结束，因此剧情较为完整，同时剧团为了观众接受的考虑，也经常做一些剧情上的改编。如剧目《黄慧

^① 杨云霞口述，朱廖祖、冯春尼记述整理：《从沪剧〈魂断蓝桥〉说起》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 107 页。

如与陆根荣》中，剧目原型“主仆情奔案”的结局是陆根荣被以“奸淫诱拐罪”为名投入监狱，后改判无罪，黄慧如在等待陆根荣的过程中病亡；而在剧目中则将结局改为了“法庭在舆论压力下，被迫将陆当庭释放”^①，有情人终成眷属的大团圆结局。

另一类则是由媒体曝出，但事件尚未结束的时事新闻戏剧目。这类剧目最重要的是实时性，剧团为了借助这一事件的影响力而增加票房收入，许多时候案情还未明了就上演，宋掌轻先生曾经回忆过这种剧目的编写情况：

如果某天早上，看到报纸上有段谋杀亲夫的社会新闻，我们知道这类风化案件观众是喜欢看的，于是就动脑筋把它作为素材来编写幕表。报纸上的新闻只是素材，编成幕表要安排故事情节，对素材那一部分要，那一部分不要，要有所取舍。为了充实情节，看了新闻以后，还要到案子发生的现场去作一些了解，仔细听一听事情发生的前因后果。谋杀案必有奸夫，案中必有不明之人，这就要到出事地点的左邻右舍及周围群众中去打听，把各种各样的说法搜集起来。为了吸引观众，往往实事中的案情还未弄清时就急于上演，事态发展到哪里就演到哪里。^②

这类剧目功利性较强，随着案情的发展而发展，如上海沪剧社于1942年7月9日上演的剧目《荫与钰》，在宣传上就标榜“完全按事实表演”^③，而7月16日当案件有了新的进展的时候，沪剧社也传出了排演《荫与钰》续集的消息^④，案件结束后，剧目也就不会再继续上演，因此艺术性上与第一类时事新闻戏剧目有差距。

沪剧时事新闻戏作为沪剧时装戏的重要组成部分，因其内容紧扣当世生活，成为了“海派文化”中一道亮丽的风景线。

（三）、时装戏剧目改编中的困扰

沪剧剧目的创作一直具有遵循现实、贴近生活的传统，这一特点在时装戏剧目之中尤为突出。

时装戏剧目的来源主要有以下几种：一是通过各个剧团编剧部创作而成，如《鬼姻缘》、《月下枪声》、《险险险》一类的惊悚冒险题材剧目。这些剧目大多形成于20世纪40年代后。这一时期大批电影界、话剧界的编导及演员加入各个申曲剧团，建立编剧部后为各自剧团量身定做的。

二是改编自著名电影的剧目，如《魂断蓝桥》、《马路天使》、《归来》等，这些剧目存在的原因有两点，首先，在建国前，国民政府虽极力推动国语规范化，

^① 茅善玉著：《沪剧》，上海文化出版社2010年版，第72页。

^② 宋掌轻口述，范华群记录整理：《漫话幕表戏》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第77页。

^③ 《〈荫与钰〉完全按事实表演》，《申曲日报》，1942年7月6日，第四百八十七期第四版。

^④ 《沪剧社开排续集〈荫与钰〉》，《申曲日报》，1942年7月16日，第四百九十七期第四版。

但是仍有大部分市民听不懂国语,而电影申曲化能很好地照顾这一部分人群的语言习惯;其次,上海在进入抗战时期后被日军封锁,变成一个“孤岛”,电影影片面临片源缺乏的问题,因此许多经典电影被活跃在上海的各个剧种搬上戏曲的舞台。

三是改编自真实新闻事件的剧目,《阎瑞生》、《阮玲玉自杀》、《荫与钰》等剧目便属于这种类型。许多新闻轰动一时,事件发生后各大报纸纷纷进行跟踪报道,但是新闻报道毕竟不及戏曲演员表演所来的直观与生动,因此这一题材的剧目也受到了许多观众的欢迎。

四是对于经典文学作品的改编,如《家》、《雷雨》、《茶花女》等。这些经典的文学作品所具有的感染力与影响力十分巨大,且因为其表现形式与话剧类似,所以一般首先被搬上话剧舞台,而后再被申曲、越剧等中国本土地方戏曲改编后在各自的戏院上演。

但是,由于时装戏剧目大多来源于现实事件与文学名著,许多时装戏在编剧与演出时,就会遇到作者与当事人的抗议,因此许多剧目不得不延期上演甚至排而不演,给剧团带来严重的损失。

近代史上的中国,自1840年鸦片战争英国人打破了清朝闭关锁国的政策之后,西方的契约精神与法律意识作为入侵的附带品,也纷纷进入了中国。世界上第一部关于版权保护的法令是1710年英国颁布的“安娜法令”。1886年签订于瑞士伯尔尼的《伯尔尼保护文学和艺术作品公约》于次年正式生效,而此时的中国清王朝正处于动荡之际,自然没有加入,甚至谈不上了解。但是1879年自英国留学归来的严复,就曾在自己的作品与给友人的书信中^①提出过著作者人身权、作者财产权的保护问题。而后,戊戌变法的领头人之一的梁启超在编辑出版各种报刊书籍的同时,必然会涉及到版权方面的问题,为此梁启超在亲身实践过程中,也曾提出一些关于版权保护的建议。随着清王朝被迫“开放”的进程,关于版权方面的问题与摩擦越来越多,如在《中美续议通商行船条约》中,“仅就版权条款,双方就有过持久而激烈的争论”^②,同样,在《中日续议通商行船条约》中,也遇到了相关的问题。随着版权纷争愈演愈烈,在国际舆论的施压下,新成立的商部同意采取措施,制定版权律。最终于宣统二年十一月(1910年12月18日),中国第一部著作权法——《大清著作权律》由皇帝下旨予以颁行。

但是著作权相关法律毕竟是在西方列强的压力下制定颁布的,在广大民间社会,对于版权的保护意识,仍旧十分薄弱。例如,20世纪30至40年代上海戏曲业因上海处于孤岛时期而畸形繁荣之时,各个剧种之间常常将其他剧团甚至

^① 严复在译书过程中曾提出的“信、达、雅”,其中的“信”实际上就包含有译者尊重原作者的人身权问题。

^② 李明山:《中国近代版权史》,河南大学出版社2003年版,第82页。

其他剧种广受欢迎的剧目搬上自己的舞台。就此,《申曲日报》曾经采访过作品多次被搬上不同剧种舞台的文滨剧团编剧徐醉梅:

文滨剧团首席编导徐醉梅,他平生所编的戏,不下几百部,顶红的当推《冰娘惨史》、《白艳冰雪地产子》、《白艳冰抱子投江》和《碧桃庵产子》这四本戏,连环画书早有出版,越剧里也有数家争相排演,可见徐醉梅并不引以为异,照情理一部创作的戏,创作人有他的专用权,可以同翻演的交涉,可是徐醉梅不以为然,前晚他在某一个机会里同记者谈起这个原因:第一,他很重情面;第二,他的戏,编出来有人效尤,他也足以自豪了,所以把他申曲创作戏,翻成连环画书,或是搬上越剧舞台,他总没有反对过,做人的确很够交情。^①

文章中,徐醉梅认为自己创作给别人派用场,是足以自豪的事,而记者也称徐醉梅“够交情”,都不认为这是侵权之事。虽然这仅仅是对一位编剧的采访,但却足以看出戏曲界的版权意识的缺失。

虽然版权在申曲界并没有引起足够的重视,但是申曲在改编文学作品时,却遇到了版权方面的阻碍。

1941年6月初,由卫鸣歧领导的鸣英剧团准备排演由著名作家巴金先生所著的家庭伦理题材的《家》。6月7日,鸣英剧团收到了一封开明书局的来信,并附有律师的声明,在来信中,开明书局称在报刊中看到了鸣英剧团上演《家》的广告,要求剧团与书局联系,以获得改编许可权。而所附律师声明,是这样写的:“查巴金先生所著的《家》、《春》、《秋》及其他著作,均经内政部注册,获有著作权,嗣后各剧团影片公司或其他团体个人,如欲将巴金先生著作,改编剧本或摄制影片时,应与其驻沪代表人‘索菲’君接洽,征求同意,以重权利”^②。需要注意的是,此时全国通行的是由国民政府1928年所颁布施行的《著作权法》,与现今世界所通行的“著作权以作品创作完成这一法律事实的存在而自然取得,无需履行任何手续”的规定所不同的是,28年著作权法要求:“就下列著作物,以本法注册,专有重制之利益者,为有著作权:一、书籍论著及说部。二、乐谱剧本。三、图画字帖。四、照片雕刻模型。五、其他关于文艺学术或美术之著作物”^③;“著作物之注册,由民国政府内政部掌管之”^④,而在律师声明中着重提到这一点,可见开明书局是有备而来。

而在剧团方面看来,“这封信早不来,晚不来,刚刚《家》筹备好,资本下

^① 《徐醉梅够交情》,《申曲日报》,1942年1月14日,第三百一十四期第三版。

^② 《〈家〉的版权律师来函》,《申曲日报》,1941年6月7日,第九十三期第一版。

^③ 《中国百年著作权法律集成》汇编组编:《中国百年著作权法律集成》,中国人民大学出版社2010年版,第16页。

^④ 《中国百年著作权法律集成》汇编组编:《中国百年著作权法律集成》,中国人民大学出版社2010年版,第16页。

了许多，那部《家》将要开演之前，接到了这封变相式的警告信，无疑来了一个晴天霹雳”^①。一般而言，剧团在上演新剧目时，首先要经过剧团编剧部的创作或改编，再根据剧本购置相关道具，同时需要确定演员进行排练，前期投入很大。这些成本都需要依靠新剧目上演后带来的票房来补足，因此如果在《家》即将上演之时按照版权方的要求取消演出，会给鸣英剧团带来极大损失。因此，鸣英剧团团长卫鸣歧决定一方面亲自去找书局沟通，另一方面要求剧务部继续对其进行排演，以减免损失。但是剧团方面与开明书局方面的谈判并不顺利，而《家》本来是鸣英剧团在夏歇之前上演的最后一部戏，但是为了避免官司，只能临时上演《上海滩》作为代替。在夏歇期间，鸣英剧团依旧没有放弃对这部戏的筹备，同时寻找中间人进行疏通，以期早日解决这个问题。最终，在鸣英剧团编剧朱炎的斡旋下，书局方面对剧目的排演表示了谅解，筹备许久的申曲《家》，最终于1941年9月20日在东方剧场上演。

《家》的版权问题给当时的戏曲界带来了很大的震动，许多申曲剧团在此后也曾经遭遇过许多类似的版权纠纷，如在《家》的版权解决后不久，鸣英剧团就曾收到过署名“姚克”的来信，要求剧团正在上演的剧目《清宫怨》改名，因为由其创作的《清宫怨》正在话剧舞台上上演。但是有了相关问题处理经验的剧团并不像上次那般被动，在认真咨询了相关法律人士的意见之后，剧团以《清宫怨》并未在国府注册及申曲的《清宫怨》与姚克所著的《清宫怨》剧情不同为由，拒绝了改名的要求，这一事件此后不了了之。

除了改编文学作品有时会受到原作者的版权追究之外，时装戏剧目重要来源的新闻事件，也经常会受到当事人的阻挠。

改编自轰动上海滩的《荫与钰》，描写的是一桩家庭伦理剧。剧中男主角易荫之，在十八岁那年受父母之命在乡下娶妻。但是易荫之却对妻子的姿色并不满意，常常嫌弃她的“乡土气”太重，萌生了另外再娶的念头。后来经人介绍，他到了上海在一家银行里做实习生，并结识了富家小姐金钰珍。而金钰珍作为具有新思想的年轻女青年，也被易荫之所吸引，拒绝了同学李正义的追求，坚决同易荫之在一起。这件事后来被远在乡下的父母跟妻子知道后，一家人赶到上海来。善良的易荫之的乡下妻子在看到了金钰珍对其丈夫的感情之后，决定成全他们。但是这件事并没有结束，与金钰珍结婚后的易荫之，凭借着金家的影响力大搞投机生意，在赚了一大笔钱之后，与一名舞女勾搭在了一起。失望的金钰珍离家出走，并带走了易的商业文件。

这件事完全由当时的新闻事件改编，因当事人登报寻找妻子而引起许多报

^① 《鸣英剧团〈家〉著作问题未解决》，《申曲日报》，1941年6月8日，第九十四期第一版。

纸的关注，而当时的沪剧社依照新闻的报道，将这一事件改编为了沪剧剧目，同时为了保护当事人的隐私而特意更改了男女主角的姓名，但是因剧情过于逼真而引起了当事人的不满，便委托律师以剧情太过逼真为由，“亲自到璇宫沪剧社，访问夏老板，根据当事人的意思，即日停演”^①。但是沪剧社方面早已做过准备，认为这一事件经过报纸的报道，已经成为了一个公开的事件，而且编剧只是将着个事件作为灵感的来源，所以并没有侵权，于是继续上演，对这些要求“一概不予理会”，顶住了来自当事人的压力。

通过这几次剧目改编的风波我们可以看出，沪剧在从农村走向城市，逐渐发展出符合城市观众口味的“西装旗袍戏”的同时，沪剧剧目依旧没有因为环境的改变而改变自身贴近生活的传统。同时随着时代的变化，沪剧发展也遇到了随之而来的剧目版权及人身隐私权等问题。为此，沪剧人士并没有止步不前，而是努力适应时代的发展变化，不断提高自身的法律意识与版权意识。这种既不丢弃传统又不故步自封的精神，在传统戏曲业逐渐凋零的现在，值得借鉴与学习。

^① 《荫与钰》，《申曲日报》，1942年7月6日，第四百八十七期第一版。

第三章 近代上海城市社会与沪剧剧目

随着沪剧逐渐转入城市，沪剧这一上海土生土长的戏剧与上海这座城市的发展联系愈发紧密，沪剧剧目的编演方式及内容也随之发生了较大变化。

清末民初，上海逐渐成为了与北京平起平坐的文化中心，并形成了独具特色的海派文化。海派文化的内涵，除了包含新思想、新知识之外，还有新的生活娱乐方式。其中从教会学校学生及海外留学生群体中孕育产生的“新剧”，使得西方的戏剧编演方式进入了沪剧界人士的视野，并在其影响下建立了独具特色的编剧体系，使得沪剧成功适应了城市的市场需求，为沪剧的进一步发展奠定了坚实的基础。

在上海城市地位不断提升的同时，上海的娱乐业也不断发展进步，初创于1895年的电影艺术很快便传入了上海这座不断发展的城市。凭借着便利的交通优势以及浓厚的商业氛围，电影业逐渐在上海生根发芽并不断壮大。电影业的发展丰富了上海娱乐业的同时，也为传统娱乐业中的沪剧带来了许多新的变化，促进了沪剧的发展。

而在1937年11月，随着日本侵占上海大部分地区，上海进入了孤岛时期。在这一时期内，聚集于上海的精英知识分子纷纷撤离，而因日本侵略东三省而逐步兴起的抗战文学也逐步式微。相反，因为周边地区资本家及难民的涌入，“孤岛”内的娱乐业却在短暂的沉寂之后表现出了一种“畸形的繁荣”，而沪剧也抓住这一时期普通民众旺盛的娱乐需求，成为了租界内最流行的戏曲剧种之一。

第一节 沪剧编剧群体与沪剧剧目

一、近代上海“新剧”的兴衰与沪剧编剧群体的形成

上海开埠后，许多西方学者热衷于在上海租借区域建立讲堂、书馆、医院等机构。这些机构的创建，对西方文化优越性的示范作用是毋庸置疑的，这些新事物对早期进入上海的旧式知识分子引起的震动，直接促进了他们的思想向近代化的转型的同时，也直接培养出了许多“新式学生”。这些学生在学校的鼓励与影响下，很快兴起了一阵学生演剧的风潮，推动了中国近代话剧事业的出现。

提到中国近代话剧事业的产生，首先需要了解当时中国人最早接触到话剧这种艺术，最主要的途径：

第一种是国外侨民自发组织的剧团。随着上海租界区的建立，作为一种娱乐方式，在19世纪中叶，生活在租界区的国外侨民自发的组织起了两个业余剧社。其后两个剧社又合二为一，即ADC剧社。其后，专为ADC剧社剧演所准备的兰心戏院于1867年落成。“ADC剧社每两三个月演出一次，每年必定演出三至四次。它的演出说明书很有意思，每次演剧的说明书上。总把历来演过的剧名意

义附印着，而且还有上演日期。所演的都是世界有名的剧目”^①。但是，这种由外国人所组织的剧团所上演的剧目也主要是面向租界内的外国侨民的，生活在附近的普通市民一般没有机会欣赏这些剧目。因此，“（外国侨民自发组织的剧团）在中国的剧运上，帮助是很少的”^②。

第二种是中国传统戏剧所发生的“异变”。1867年第一个专演京剧的茶园满庭芳在上海开张，一时间京剧在上海流行开来。但是随着时局的变化，清政府的统治在内忧外患的情况下愈发变得岌岌可危，在这样的背景下，“于是一部分观众，对于那些《打金枝》、《五雷阵》、《文昭关》等等老戏，有些厌倦了，似乎需要他们改革”^③。于是，描述刚刚发生不久的太平天国运动的剧目《铁公鸡》在这种情况下诞生了，虽然其的艺术价值一般，但是却受到了当时观众的欢迎，于是剧团就将剧本一直编下去，一连演出了十三本。同时，以描述当时轰动上海滩的仆人任福顺为了香粉知己而杀人放火案件为蓝本的《任福顺》也于不久后上演，并被人们取名为“时事京戏”。需要注意的是，这两部戏剧中，对白远多于唱腔，与近代西方的话剧已有一些相似，可以看作是上海京剧界为迎合观众需求而主动进行的改良。但是，这一类型的京戏也存在着演出技术技巧粗陋，“形式上不中不西、不伦不类以及冷冷清清的舞台，削弱了观众的实感和共鸣”^④等等问题，因此长期处在一种尴尬的地位之中。

第三种便是上文中提到的由租界区新式学生与留学生组织的话剧剧团，特别是留日学生所介绍而来的西方话剧体系。“远在一八八九年，就有教会学校圣约翰学院学生出演的《官场丑史》”^⑤，其后也有许多其他教会学校开演类似新剧。而第一个由中国人所创办的话剧剧团是由留日学生李叔同、曾孝谷等人于1906年在东京创立的春柳社演艺部，在他们所制定的《春柳社演艺部专章》中明确的规定到：“演艺之大别有二：曰新派演艺（以言语动作感人为主，即今欧美所流行者）；曰旧派演艺（如吾国之昆曲、二黄、秦腔、杂调皆是）。本社以研究新派为主”^⑥。并首先上演了由曾孝谷所改编的《黑奴吁天录》，与此同时，春柳社成员还与上海的话剧爱好者有所联系，如徐半梅就曾在《话剧创时期回忆录》中提到过“时常与东京的陆镜若通消息”^⑦。1907年7月，受东京留学生的影响，以提倡新剧为办学宗旨的通鉴学校正式成立，并在3个月之后以“春阳社”的名义

^① 张殷著：《中外戏剧简史》，武汉大学出版社2009年版，第213页。

^② 徐半梅著：《话剧创时期回忆录》，中国戏剧出版社1957年版，第5页。

^③ 徐半梅著：《话剧创时期回忆录》，中国戏剧出版社1957年版，第1页。

^④ 张殷著：《中外戏剧简史》，武汉大学出版社2009年版，第211页。

^⑤ 欧阳予倩著：《谈文明戏》，《中国近代文学论文集（1949-1979）·戏剧、民间文学卷》，中国社会科学出版社1988年版，第311页。

^⑥ 《春柳社演艺部专章》，转引自阿英：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局1960年版，第635页。

^⑦ 徐半梅著：《话剧创时期回忆录》，中国戏剧出版社1957年版，第16页。

将春柳社在东京上演过的《黑奴吁天录》搬上了兰心大戏院，但其演出形式与所谓的“时事京戏”并无差别，仍旧显得不土不洋，但这次的演出却打响了“春阳社”的名号。五个月后，春阳社举行第二次公演，这次被搬上舞台的是《迦茵小传》，与上次不同的是，演出完全取消了唱腔、锣鼓等传统戏曲的表演方式，完全采用对白的形式进行演出，“到了这一出《迦茵小传》，才像了话剧的形”^①。

《迦茵小传》上演后，新剧团体逐渐建立起来了。在林林总总的这些所谓新剧剧团当中，可以粗略分为三个流派：“一是进化团派，惯于采用幕表制进行角色分配，在剧情中穿插议论，编剧上富于传奇色彩，并使用方言”，这一派的代表为任天知所领导的进化团；“二是春柳派，比较注重话剧的法则，但后来也逐渐与戏曲传统结合”，顾名思义，其中代表性的剧团是从日本回国的春柳社；“三是学生派，按照西方的编剧法则，融入学生熟悉的内容，自编、自导、自演”^②，其中南开新剧团是以此形式出演的代表。至此，话剧的前身“新剧”作为一种新的戏曲形式登上了上海这个戏曲大舞台。

新剧出现后，因其主题的革命性倾向，曾一度得到“观众的热烈鼓掌”^③。但是随着辛亥革命的成功，新剧得以迅速发展而赖以生存的革命宣传主题日益失去了市场。各个新剧剧团虽然积极寻求剧演上的新突破，逐渐转为家庭戏的演出。但是限于剧团的主要组织者大多为学生，其编演的剧目与商业演出要求及观众的需求并不相符，于是大概在1920年后，“新剧的演出越来越糟，直到不可收拾，……剩下的演员，只能走向游乐场勉强维持生活”^④，而走进游乐场的新剧演员中的一部分，则在成为了沪剧编剧群体的重要组成部分。

1913年，上海第一家游乐场楼外楼在二马路湖北路的新新舞台的顶层开张了。与传统的茶楼戏院所不同的是，楼外楼作为游乐场，拥有多个戏台，可以同时邀请不同种类的戏曲同时演出。一时间，苏州评弹、京剧、苏州滩簧等流行于上海的剧种纷纷被邀请上了楼外楼游乐场。其后，因为游乐场生意的火爆，楼外楼的拥有者黄楚九又投资兴办了新世界游乐场。一时间，上海大大小小的游乐场纷纷建立，作为沪剧前身的本地滩簧与时兴的新剧也都被邀请上了游乐场的舞台。各种戏曲在游乐场的舞台上争奇斗艳的同时，也会在排演的间隙了解一下其他戏曲的演出情况，相互学习与借鉴。在这种情况下，子云社的班主刘子云，在“花花世界”演出的间歇，注意到了对面新剧舞台上演的反映上海滩现实生活的时装戏《离婚怨》受到了观戏群众的欢迎，于是，刘子云便出面，托人邀请来了

^① 徐半梅著：《徐半梅回忆录》，中国戏剧出版社1957年版，第57页。

^② 张殷著：《中外戏剧简史》，武汉大学出版社2009年版，第220页。

^③ 欧阳予倩著：《谈文明戏》，《中国近代文学论文集（1949-1979）·戏剧、民间文学卷》，中国社会科学出版社1988年版，第311页。

^④ 欧阳予倩著：《谈文明戏》，《中国近代文学论文集（1949-1979）·戏剧、民间文学卷》，中国社会科学出版社1988年版，第320页。

新剧演员范志良，帮助子云社同样编排一场《离婚怨》。此剧上演之后，场场爆满，引起了极大的轰动，这个剧目也成为了“沪剧史上创新剧目的转折点”^①。

此后，随着在 20 世纪 20 年代中前期，新剧在种种因素的影响下，生意逐渐走向衰败，“文明戏（即新剧）里面的不少演员及其他从业人员，转业到滩簧来，带来了大批滩簧老戏没有的剧目”，“排戏先生大家熟知的有宋掌轻、范青凤、徐醉梅、王梦良等人”^②。

老艺人杨美梅在回忆录中曾提到过沪剧编剧群体的出现与壮大的情况：

我们剧种在滩簧阶段是没有编导的，戏词由业师口传，排戏靠前辈指点。在二十年代中期，开始演弹词戏、连台本戏以后，便有排戏先生说幕表，也就是说，有了侧重于编导工作的艺人了（所谓“侧重于编导工作”，是指这些排戏先生，除说幕表排戏外，往往还兼做演员，出出零碎角色和申曲艺人所不熟熟的行当，如一些官老爷之类）。

有人讲宋掌轻是沪剧的第一个编导，我认为这种说法与史实有出入。因为在宋掌轻从文明戏转到我们剧种来之前，就有不少人做过排戏先生了。仅我所知就有范志良、杨青史、张梦辰（梦人）等。我们剧种的第一个排戏先生应该是范志良。

前面提到我在“小世界”、“婉兰社”敲板时，常去四楼女子文明戏场子里看戏。有时也到“小世界”另一个文明戏场子“三角台”看男子文明戏，宋掌轻当时还是旦角演员，擅演悲旦，小生演员叫张静渔，他后来也与宋掌轻一起到沪剧界来排戏。^③

八一三事变后，由于大部分文明戏艺人赖以生存的演出场所游乐场纷纷关闭或者挪作他用，“由文明戏转到申曲里来当编导的人员也逐步增多，除了早就进入申曲界的宋掌轻、范青凤、徐醉梅、王梦良之外，又来了田驰、刘谦和李昌鉴等”^④。

根据刊载于 1942 年的《申曲日报》中的《申曲界编导人才》中记录，在 1942 年前后活跃于沪剧界的编剧有十几位，“原有王梦良、朱炎、宋掌轻、范青凤、胡知非、徐醉梅等之外，又有艺坛剧作家田晓青、李昌鉴、柯达、叶子、张恂子几位”^⑤。而这些编剧，几乎全部来自于新剧界当中：“申曲逐步改进以后，引起影剧界的一致加以重视……小说家兼电影名剧作家李昌鉴君的去年拿一半精神

^① 周良材著：《百年沪剧沧桑》，《戏曲菁英（下）》，上海人民出版社 1989 年版，第 147 页。

^② 赵云鸣口述，张梅立记录整理：《四十年沪剧漫忆》，《上海戏曲史料荟萃·第一辑》，上海艺术研究所 1986 年版，第 54 页。

^③ 杨美梅口述，周靖南、于秀芬、劳愉记录：《艺事漫忆》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 88 页。

^④ 夏福麟口述，劳愉记录：《学唱滩簧五十春》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 76 页。

^⑤ 《申曲界编导人才》，《申曲日报》，1942 年 4 月 16 日，第三百九十五期第四版。

分身到申曲界来,担任鸣英剧团的剧务荣誉职,已是各方面一致加以歌颂,文滨剧团的田驰君,也是话剧坛上的领导……当年话剧界编剧巨子叶子先生,打进申曲圈子来”^①;“(王梦良)十八岁已是一个老式话剧团的团员……他在话剧团十多年,先登台,后编剧,因此也是话剧团里跳进申曲的一员”^②;“朱炎……民国十五年,离开了‘干么’、‘老乡’的(军队)生活,投身到话剧界(文明戏改革后)中去,担任的是编剧职……到了民国十九年,加入了丁婉娥的婉娥剧团”^③;“名作家张恂子君,是文坛的健将,舞台上的名作者,这两年里头,绿宝话剧场里,有过甚大的贡献,好几本轰动一时的名剧,都出自张先生的手笔。璇宫沪剧社的夏老板,此番聘进一位当年笑舞台名剧作家叶子先生,担任剧务方面之外,现又竭力设法,热情商议,把这位张恂子先生请了进去”^④。

表 5 部分沪剧界编剧情况统计表

姓名	来源	所属剧团	主要编写剧目
王梦良	话剧界	文滨剧团	《红牡丹》
朱炎	话剧界	婉娥剧团 ^⑤	《碧海青天》
宋掌轻	话剧界	施家剧团	《梅花落》
范青凤	话剧界	文滨剧团	《浮生若梦》
胡知非	话剧界	施家剧团	《雪地鸳鸯》
徐醉梅	话剧界	文滨剧团	《月下枪声》
田驰	话剧界	文滨剧团	《谁之罪》
李昌鉴	电影界	鸣英剧团	《恼人春色》
柯达	电影界	上海沪剧社	《魂断蓝桥》
叶子	话剧界	上海沪剧社	《相见恨晚》
张恂子	话剧界	上海沪剧社	《交际皇后》
刘谦	话剧界	文滨剧团	《苦娘娇女》

(资料来源:根据《申曲日报》、《上海戏曲史料荟萃》等资料整理)

至此,大概在 20 世纪 40 年代早期,各大沪剧团都仿照新剧剧团建立起了剧务部,沪剧编剧群体基本形成。

二、编剧群体对沪剧剧目发展的影响

沪剧编剧群体的形成,对于沪剧的发展产生了巨大的影响。详细来说,影响主要有三部分:一是带来了许多文明戏中的剧目;二是为各个沪剧剧团带来了幕

^① 《叶子打进申曲圈》,《申曲日报》,1942 年 3 月 8 日,第三百五十六期第一版。

^② 《王梦良(五)》,《申曲日报》,1942 年 3 月 4 日,第三百五十二期第二版。

^③ 《朱炎(二)》,《申曲日报》,1942 年 3 月 9 日,第三百五十七期第四版。

^④ 《张恂子先生打进申曲圈》,《申曲日报》,1942 年 4 月 7 日,第三百八十六期第四版。

^⑤ 婉娥剧团解散后,加入鸣英剧团。

表制的排戏方式，并使用幕表制排演了许多弹词戏剧目，使沪剧剧团脱离了只能演出一百二十出老戏的窠臼；三是随着 40 年代各大剧团剧务部的建立，这群由新剧转入沪剧界的编剧构成了这些剧团剧务部的中坚力量，并推动了沪剧时装戏剧目的发展，使沪剧成功从乡间小戏演变为独具特色的地方性剧种。

辛亥革命后，新剧剧团编演了许多家庭题材的剧目，这部分剧目大都被引入沪剧之中，“沪剧幕表戏的发展，先是拿文明戏中的单本戏改编，演上十几天之后，再换演分两天演完的戏，如《李三娘》、《赵五娘》、《玉堂春》、《陆应凤》、《百花台》、《烧骨记》等。文明戏演分两天演完的戏，拿到本滩里去能演上三、五天。而后再演连台戏。连台戏没有一定的本数，重复演出三次也不能有一定的本数。这要看主要演员的艺术基础，他会得多，戏就拉得长”^①。除了上文中已经提到的剧目，由新剧编剧新编的及改编自外国小说的《恶家庭》、《空谷兰》、《梅花落》、《绿窗红泪》、《血手印》等剧目，都被这些编剧引入到了沪剧之中。

对于这些新剧剧目，编剧们也并不是照搬照抄，“文明戏的本子移植到本滩中来，也要看戏情是否合适。与演员的戏路是否合得上，绝不能贸然行事”^②。可见，编剧们移植而来的剧目质量也是很高的，他们并没有简单的把新剧中所有剧目不加分辨的搬过来，而是根据演员自身条件，并结合观众的需求，因此可以说沪剧对新剧剧目的移植是成功的，其中许多剧目也变为了沪剧保留剧目。

与此同时，随这些排戏先生而来的，还有在新剧中广泛使用的排戏方式：幕表制。

所谓幕表制的排戏方式，即是指首先由说戏先生确定一个故事，将这个故事截长补短，分成若干幕，确定每幕的情节，再设置好演员的上下场顺序，基本就完成了大纲的创作。其后，把大纲整理成一张表，挂在后台，再召集演员，首先告诉他们每人所扮演的角色，再把这出戏的剧情讲解清楚，便可登台演出了。至于具体的台词衔接，表演动作，则需要各自演员的发挥了。幕表制最初广泛应用于新剧的排演之中，但是它并非是新剧所创造的，而是由京剧中的提纲演化而来。幕表制的最初出现，是因为新剧需要每天上演新戏，如果照搬西方话剧体系中的剧本制，很容易排演不及，而幕表制可以大大提升戏曲的排演速度以及剧目的丰富程度，因此幕表制成为了新剧的主要排演方式。

而在当时，刚刚从茶楼戏院进入游乐场的申曲，还处于演唱从花鼓戏时期代代传承下来的一百二十出老戏的阶段，“文不文武不武，既无京戏规范严整的程

^① 宋掌轻口述，范华群整理：《漫话幕表戏》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 23 页。

^② 宋掌轻口述，范华群整理：《漫话幕表戏》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 23 页。

式，又不如文明戏内容新颖”^①，因此经营情况并不十分乐观。幕表制得以推广后，由幕表制改编的弹词戏剧目逐渐成为了沪剧舞台上的主流剧目。“‘弹词戏’这个名称，是指取材于弹词说部改编成的剧目，如《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《白蛇传》、《文武香球》、《双金锭》等等。后来同行中习惯地把从其他剧种和电影中吸收过来的历史神话、民间传说等题材改编或移植的剧目（如《秦香莲》、《孟丽君》、《十三妹》、《封神榜》、《火烧红莲寺》等）都归入‘弹词戏’范畴。这些戏往往一两场唱不完，要连唱好几场，所以也有叫‘连台戏’的。”^②

值得注意的是，幕表制被引入沪剧中来，与移植自新剧的剧目类似，也并非完全照搬新剧的排演方式，例如在安排分幕分场的时候，这个工作是由说戏先生与申曲演员共同完成的。这是因为，沪剧在演出时，与新剧只有对白不同，必须安排好对白与唱词。“第一只‘肩胛’应该唱什么？一场戏几只‘肩胛’^③？怎样配合？什么时候‘甩’过来？什么时候‘接’过去？双方都要商量好，唱要安排的有起有伏，有高潮”^④。

随着幕表制在沪剧界的推广，沪剧的剧目组成发生了巨大变化：“从 1926 年下半年起，‘弹词戏’代替了传统老滩簧戏的主导地位，一直延续到四十年代，才逐渐由‘西装旗袍戏’取而代之”^⑤；“原先演出剧目只是早期的滩簧老戏，日场演对子戏，夜场演同场戏……自此（1927 年）以后，每天夜场都编演幕表新戏”^⑥。

与此同时，剧目的变化也为沪剧剧团及沪剧自身的进一步发展奠定了基础。在弹词戏剧目大量出现之前的一百二十出老戏之中，只需要两到三个人便可演出的对子戏占了大部分，对子戏演出时间短，需要演员少，而需要演员较多的同场戏剧目数量有限，因此各个剧团的规模并不大，而经过幕表制改编的弹词戏剧目一方面需要演员更多，另一方面许多剧目的故事很长，可以连唱几天甚至十几天，这就让许多剧团有了独自在剧场演出的能力，为各个沪剧剧团的壮大及进一步商业化创造了条件。

此外，幕表制为沪剧带来的大量弹词戏剧目，还为沪剧演员的培养创造了新的条件。起初演员在学习表演时，都是以观摩老师的表演，并在台下独自练习，记忆唱词为主，等到熟练掌握老戏唱词之后，才有机会登台演唱。而幕表制可以

^① 邵滨孙：《从艺岁月》，《戏曲菁英（下）》，上海人民出版社 1989 年版，第 195 页。

^② 夏福麟口述，劳愉记录：《学唱滩簧五十春》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 73 页。

^③ 对唱中的每一段唱词，从起腔、落腔到甩腔的一小段叫“一只肩胛”。

^④ 宋掌轻口述，范华群整理：《漫话幕表戏》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 22 页。

^⑤ 夏福麟口述，劳愉记录：《学唱滩簧五十春》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 73 页。

^⑥ 施萌、棣孜整理：《施春轩艺事》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 57 页。

根据不同的演员创造出一些小角色，能够“让小年轻多上台唱，实践多了，自然就会唱的像样起来”^①。编剧宋掌轻曾以训练女演员演女扮男装情节戏为例，论述了如何通过弹词戏剧目培养演员的能力：

开始先让她穿上简单的便装和靴子走路，要求步子要像男的，喉咙也要放大。先让她们演《乔太守乱点鸳鸯谱》中的刘慧娘角色，只要穿上新官人衣服。代替哥哥拜堂成亲，做完拜堂动作就可以了，无需多讲多唱，比较简单，容易入手。进一步就让她们演《粉妆楼》中的柏玉霜、《沈万山》中的刘小姐，都是乔装逃离家门，戏不重，改扮的是一般男装便服。再进一步就让她们唱官装戏，如《双珠凤》中的霍定金，《四香缘》中的甄怀玉；这些角色非但扮男装，戏中还要做官，著官服做戏难度就高一些。最后，才让她们唱重头戏《孟丽君》。孟丽君女扮男装可以说是到了登峰造极的地步。这样循序渐进地把这些戏演下来，演技就会逐渐成熟，并能发挥所长。这种由浅入深的训练办法，我以为是有效果的。^②

这段话虽然并没有直接说明幕表制对演员培养的变化，但是我们也可以从侧面看出，正是幕表制改变了丰富的弹词戏剧目，才让年轻演员有了更多登台演出的机会，促进了演员培养方式的变化。

幕表制在 20 世纪 20 年代就被引入了沪剧界中，而沪剧也随着幕表制的推广影响力逐渐增强，但是帮助沪剧剧团排戏的“排戏先生”，大多都是兼职，在帮助沪剧剧团编演新戏的同时，还要兼顾自己在新剧中的演艺事业。沪剧真正建立起现代化的编剧制度，则要等到 20 世纪 40 年代前后。

1936 年，作为申曲界最有影响力的剧团“文月社”第三次进入大世界进行演出，而长期与申曲界有所合作的新剧编剧徐醉梅、范青凤、王梦良正式加入了文月社，进入申曲界工作。到了 1940 年，已经改名为“文滨剧团”的文月社，成立了专门负责后台及演出的剧务部，“先后邀请了原在“绿宝剧场”演文明戏的田驰、刘谦、赵燕士和电影界的顾梦鹤（后改名莫凯）以及擅长作词的乔野、乔红薇等人”^③，其后，又受“绿宝话剧”的影响，文滨剧团领导人筱文滨接受了田驰、刘谦等编剧的建议，由幕表制改成用剧本，以便“演员演唱时有根据，以后复演也方便，并且还可以一直传下去”^④。同时，筱文滨还参照流行于话剧界的编导上演税制度，实行了设“金牌奖”、“银牌奖”的方法，通过上座率来决

^① 宋掌轻口述，范华群整理：《漫话幕表戏》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 25 页。

^② 宋掌轻口述，范华群整理：《漫话幕表戏》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 25 页。

^③ 邵滨孙口述，智雁整理：《杂忆文月社及文滨剧团二三事》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 49 页。

^④ 筱文滨口述，张剑菁、王传江、李智雁整理：《我的自传》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 44 页。

定给编写剧本的编导的分成的高低。

随着文滨剧团业务的蒸蒸日上，其他剧团也便纷纷效仿这一成功的编导方式。

20世纪30年代末，沪剧演员卫鸣歧与石筱英共同建立了鸣英剧团，在吸纳了赵春芳、沈锦文、石根福、顾月珍、杨飞飞等著名沪剧艺人的同时，也邀请了一批编剧的加入，“有当时在电台广播讲侦探小说而著名的李昌鉴，从文明戏转入沪剧的朱炎，施春轩的高足张幸之，以及袁一鹤等，朱炎的夫人也用‘雷英女士’的笔名参加编导。”^①这些编剧帮助鸣英剧团许多不同类型的剧目，如侦探剧《白夫人》、《秘密客》，言情剧《啼笑因缘》、《长恨绵绵》，改编自电影的《空谷兰》、《桃花湖》、《贵妇风流》等。其中，改编自巴金先生的小说的沪剧《家》，更是“受到了观众的热烈欢迎，达到了连满四十场的上座纪录”^②。

1941年由有青帮背景老板夏连良所成立的上海沪剧社，因其老板的帮会背景，在成立初期便从电影界、话剧界请来了许多编剧人才，并效仿电影界的做法，建立了编导制度，帮助沪剧社演员排演由电影所改编的沪剧《魂断蓝桥》，“该剧摒弃幕表制，一律采用定词定唱的剧本制，并以导演为中心”^③，并大获成功，一下子声势压倒了文滨剧团与施家剧团，成为了租界区最具影响力的沪剧团。

文滨剧团、鸣英剧团、上海沪剧社等在20世纪40年代所建立的现代编剧制度，给沪剧的发展带来了深远的影响。随着沪剧影响力的扩大以及剧团的发展，沪剧与其他剧种的竞争更加激烈。同时“沪剧观众逐渐对‘老滩簧’和‘弹词戏’艺术欣赏上的不满足”^④，推动着各个沪剧剧团在剧目与演出方面进行探索与变革，许多沪剧艺人在演出中发现，老滩簧剧目多为描写当年现实生活，生活气息浓厚，但是演古装戏却没有相应的基础，而新剧中的“时装戏”题材应时，表演上又与沪剧接近，演员能尽快进入角色，因此沪剧剧目需要进行第二次大的变革。而上文中各个剧团中的编剧，则为这种变革提供了可能性。

“时装戏”逐渐形成我们剧种的主导地位，又是和文明戏、话剧、电影界中一部份从业人员转到沪剧界来从事编导工作分不开的。早期从文明戏来的范志良、宋掌轻（过去有人说宋掌轻是沪剧界的第一编导，其实范比宋还早一些，只是范志良的成就不及宋掌轻，说的戏少一些而已）给沪剧带来不少幕表制的“弹词戏”。后来陆续转到沪剧界来的有范青凤、徐醉梅、王梦

^① 杨美梅口述，周靖南、于秀芬、劳愉记录：《艺事漫忆》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第88页。

^② 杨美梅口述，周靖南、于秀芬、劳愉记录：《艺事漫忆》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第88页。

^③ 周良材著：《百年沪剧话沧桑》，《戏曲菁英（下）》，上海人民出版社1989年版，第157页。

^④ 夏福麟口述，劳愉记录：《学唱滩簧五十春》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第78页。

良、赵燕士乃至刘谦（刘一新）、田驰（田晓青）、柯达（顾肯夫）、莫凯（顾梦鹤）、邵华、舟启（周起）等人，还有张恂子、李昌鉴、冯玉奇等。他们替某些剧团当编导，为沪剧时装戏发展起了一定的作用。^①

从夏福麟的口中，我们足可以看到编导制度的建立对沪剧时装戏剧目的产生及发展的重要作用。

第二节 上海新媒体的发展与沪剧剧目——以电影业为中心

一、中国电影业的初步发展与申曲电影的拍摄

1895 年末，法国人卢米埃尔兄弟发明了电影这种艺术形式，在不到一年的时间内，这项技术便传播到了中国。1896 年 8 月 11 日，位于上海东唐家弄（现名天潼路）的徐园，放映了“西洋影戏”，成为了中国电影业发展的开端。自电影这项产业在中国出现开始，便与戏曲这项中国的艺术发生了联系。1905 年摄制于北京丰泰照相馆由谭鑫培主演的戏曲影片《定军山》，成为了有史记载的中国人自己摄制的第一部电影。但是中国人独资的电影拍摄机构的出现，还要等到 1910 年之后。1917 年，上海商务印书馆开始涉足电影拍摄行业，并于 1919 年获得了美国环球影业公司的支持，得到了最新的摄影机与印影机，并建立起了摄影棚。商务印书馆在获得了一整套摄影设备之后，首先选择进行拍摄的电影便是京剧之中的“古装戏”与新剧之中的“时装戏”题材。20 世纪 20 年代与 30 年代上海的电影事业稳步发展，出现了“大中华”、“昆仑”、“百合”、“大陆”等一批比较有影响力的电影公司及“兰心”、“新光”、“大光明”等几家一流的电影院，并涌现出了胡蝶、阮玲玉、周璇、上官云珠等一大批优秀电影演员。

随着上海电影业的不断发展，电影的题材也愈发多样，出现了一系列优秀的故事电影以及爱国影片。与此同时，上海电影界人士也没有放弃戏曲电影这一独具中国特色的电影题材，除京剧外，起源于上海本土的沪剧，在二十世纪三十年代末四十年代初，沪剧西装旗袍戏广受好评的同时，也先后三次“触影”，将三部时装戏剧目搬上了电影的大荧幕。

第一部被搬上电影大银幕的剧目是《贤惠媳妇》。《贤惠媳妇》原名《恶婆婆与凶媳妇》，由原文明戏编剧宋掌轻由文明戏同名剧目改编为幕表戏。并由花月英任团长的“花月社”最先上演。其剧情主要描述的是婆媳关系之间的问题：温柔娴淑的徐婉贞，自幼失去双亲，后嫁至郑家。其婆母周氏抱着“廿年媳妇廿年婆”的陈旧观念，对其百般刁难，后徐婉贞之夫郑仲青病重，周氏归罪于婉贞，将其驱逐出家。婉贞好友蒋剑秋为婉贞打抱不平，嫁给郑仲青之弟幼青，周氏依

^① 夏福麟口述，劳愉记录：《学唱滩簧五十春》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所 1987 年版，第 78 页。

旧如刁难婉贞一般刁难蒋剑秋，被剑秋痛殴。周氏无奈投奔胞弟，婉贞不计前嫌假扮侍女服侍周氏。周氏终于幡然悔悟，向婉贞道歉，同时剑秋也来认罪，婆婆与两位媳妇重归于好。

由于幕表戏仅靠说戏先生现场说戏，并无成文剧本，因此 1938 年文滨剧团编剧部编剧范青凤与徐醉梅将其重新整理，编排成为《贤惠媳妇》。并由筱文滨出资，联合上海五星影业公司将其拍摄为申曲电影。但是限于当时拍摄及录音技术所限，最能体现戏曲电影艺术特色的演唱声音部分并没有录制的很清晰，不得不说是一个遗憾。但是作为申曲电影的试水之作，首开将申曲搬上银幕的记录，并为后两部申曲电影的成功奠定了坚实的基础。

当时电影的配音条件以及技术还不成熟，因此第一部申曲电影《贤惠媳妇》虽由于录音条件的问题，演员们的唱功并未完全体现出来，但是这部电影上映后依旧获得了不错的票房，同时也扩大了申曲的影响力。因此电影界与申曲界都有继续合作的意向。在这样的条件下，第二部申曲电影《恨海难填》的拍摄正式提上日程。

《恨海难填》的主要剧情讲述的是民国初年进步青年谋求自由恋爱的一出悲剧。大学生张仲衡因其父因循守旧，反对张仲衡与其同学刘碧华自由恋爱而离家出走。迫于生计只能在纱厂工作。纱厂经理觊觎刘碧华美色欲轻薄之，被刘碧华断然拒绝而怀恨在心。其后刘碧华怀孕后身染重病，张仲衡向经理求助却被其设计，诬陷张盗窃而被逮捕入狱。与此同时，张仲衡之父张鸿年拆散仲衡胞妹梅馨与恋人陈少英，迫使其下嫁给军阀王某。后梅馨与陈少英私会被王某撞见，陈被王某击毙。陈少英胞弟为陈报仇暗杀王某，救出了梅馨。而刘碧华遇侠盗相助，张仲衡沉冤得雪。正当全家团聚之际，刘碧华因病去世。

《恨海难填》虽为申曲剧目，但其创作时便于电影界颇有渊源。其剧情改编自袁牧之与陈波儿主演的电影《桃李劫》，后经文滨剧团改编为申曲剧本，并于 1940 年 9 月首先上演于大中华剧场。上映之后，因其曲折的剧情以及演员们的精湛演技而广受欢迎，连续上映多天而场场爆满，并引起了金门影片公司的注意。1940 年 12 月 12 日，《申曲画报》以《金门影片公司拍摄申曲影片的壮举——文滨剧团前后集恨海难填将上银幕》为题，在头版头条对文滨剧团与金门公司合拍《恨海难填》的电影版进行了报道。因为拍摄期间剧团仍旧需要照常演出，所以影片的拍摄时间一般是在夜晚散戏后进行的。

经过几个月的辛苦拍摄，影片最终于 1941 年 3 月 6 日上映于新光电影院。有了《贤惠媳妇》录音失败的经验，“这次文滨剧团再度摄制《恨海难填》录音在唱的时候能使观众听得清晰有味了”^①。这一次的电影获得了广泛的好评，“初

^① 《恨海难填献映获得佳评》，《申曲日报》，1941 年 3 月 9 日，第四期第一版。

次公演连售五十几场，……在新光大剧院里突破了四十多场客满记录，申曲迷都有了趋之若鹜之势”^①，并于4月12日在中央大戏院重新上映，大获成功。

与《贤惠媳妇》的拍摄不同的是，这次电影的拍摄完全是由金门影片公司出资拍摄，并选用电影界导演陈翼青作为本片导演，电影拍摄的流程更为顺利，发行与营销专业程度也更高，因此取得了极好的票房成绩，也为电影公司与申曲界的进一步合作奠定了良好的基础。

由于《恨海难填》上映的成功，申曲界与电影界的第三次合作很快就到来了。

《恨海难填》上映后一个月，金门影片公司宣布与施春轩领导的施家剧团合作拍摄另一部新片。这一次被搬上荧幕的是由上海轰动一时的“阎瑞生案”改编而来的申曲剧目《阎瑞生》。

“阎瑞生案”因其所具有的八卦性与话题性在当时的上海轰动一时，就连2014年上映的电影《一步之遥》也是改编自此案，可见这一案件的影响力。而申曲剧目中的《阎瑞生》以这一案件为蓝本，基本完整恢复了案件的完整过程：毕业于上海某知名大学的阎瑞生，毕业后与流氓赌棍厮混在一起，终日出入赌场妓院等地。一日赌光钱财后，阎瑞生向相好题红馆借来一颗钻戒，抵押后继续去赌马，不料又输的精光，便与赌友吴春芳，方若山商议，设计向名妓“花国总统”王莲英伸出毒手，谋财害命。阎瑞生假意邀请王莲英参加一场晚宴，王莲英上车后阎瑞生便开车到了西郊，与吴、方二人合伙将王莲英勒死，抢夺了其所带的珠宝，将王弃尸麦田。阎瑞生逃至青浦岳父家，后又到松江、苏州、青岛躲藏，最终于徐州火车站被抓捕，经上海公共租界捕房审讯后处于死刑。并传说阎瑞生被处决时有一妙龄女子为之嚎哭，有人猜测是其相好题红馆。

起初施家剧团并未决定将这一剧目定为拍摄剧目，“起初原定拍摄古装影片《文姬归汉》，后来放弃原议，一度预备拍摄《棺中产子》，可是施春轩并没有采用，最后施君和金门当局慎重商讨之后，决定的剧本，是上海实事《阎瑞生》，申曲是上海的地方戏，拿上海戏剧的人才，拍上海实事戏，用上海话来表白，这一切上海化的作风，无疑地可以保证能够获得更满意更具号召力的成功”^②。最终商议好剧本后，申曲影片《阎瑞生》于4月12日正式开机。

《恨海难填》的成功使得《阎瑞生》的拍摄过程关注度大大的提升了，仅以专门报道申曲界花边为主要内容的《申曲日报》为例，从影片的开机到最终上映，就有30多篇报道。同时，《中国影讯》等电影界杂志也对影片的拍摄做了报道。而在电影公司方面，也早早就为这部影片造势。开机后，金门公司为了制造噱头，就宣布对影片的拍摄“厉行封锁政策”，防止剧照外流。在拍摄过程中，又宣布

^① 《〈恨海难填〉进中央》，《申曲日报》，1941年4月11日，第三十五期第四版。

^② 《金门影片公司又一大伟大名作——施家班阎瑞生上银幕》，《申曲日报》，1941年4月7日，第三十二期第一版。

将《阎瑞生》改名为《青楼恨》，并称“‘阎瑞生’三个字太简单而不能包含全部剧情，‘青楼恨’虽也只有三个字，但是意义深远，把阎谋杀王的全盘戏情，完全托了出来”^①，后来证明，这也是影片公司的一种手段，一方面为了防止竞争对手抢先排出同样题材影片并提前上演，另一方面也为宣传《阎瑞生》这部影片制造话题。而在上映前夕，报纸又爆出了施家剧团与金门影片公司之间存在分歧，施春轩坚持在申曲电影《阎瑞生》上演的同时在舞台上同时演出这一剧目，而电影方则担心这样会影响电影的票房，几天之内，双方为了这个分歧在相关报纸上打开了“广告战”，并最终于电影上映前两天（1941年8月7号），在夏连良的调解下解决，影片如期上映。

在围绕电影的上映进行宣传与“炒作”的同时，《阎瑞生》这部申曲影片本身也比起前两部有所突破。与前两部电影的拍摄都在内场进行有所不同的是，《阎瑞生》采取了部分外景实地拍摄的方式，在所有外景当中，外滩与跑马厅的拍摄都采用了实景。同时，这部影片拍摄时间长达四个月，演员平时继续登台演唱，只有在夜晚散戏后才集体到电影公司的摄影棚内进行拍摄，通宵达旦更是常见。道具方面，这部申曲电影的道具也有进步，甚至在8月9日上映之前，“《阎瑞生》整部片子前天早晨送请租界电影检查会审查的时候，内有麦田杀害王莲英一段，电检会认为有不妥的地方，不予通过，或许要重新审查，或者予以删除”^②，足见其拍摄的逼真程度。

最终，《阎瑞生》这部影片大获成功，“盛况大有超过国语片子之上”^③。

但是，作为申曲电影的《阎瑞生》的大获成功也引起了一些争论，《上海影讯》以《应予“枪毙”施春轩的〈阎瑞生〉》为题对申曲电影做出了批评，文章首先对申曲进行攻击，认为“‘想爷娘不养三男并四女，单养我小女一个人’的东乡调做蓝本的申曲影片，这非但是观众的不幸，是上海电影界的耻辱，而又是违背国家法令的举动。因为在战前早有不得用方言摄制声片的禁令”，并对影片的导演及申曲演员进行人身攻击，认为导演陈翼青是“电影界的捣乱分子”，“那些荡口帮的花国娇虫，都由唱惯申曲的浦东女人饰演；直别别的身体，死板板的面孔，翁鼻头的说话，都是制造笑话的原质”^④。

对于这样的诋毁，申曲界也一一予以驳斥，在1941年8月14日的《申曲日报》上，施春轩便发表谈话稿对《上海影讯》的观点进行了驳复，认为“把申曲称为靡靡之音是对于申曲界的侮辱”，“申曲在今日，已不是十年前那种老腔老调的民间小曲戏可比了”，“反对地方影片上银幕，虽是提倡国语过程中必须有的一

^① 《施家剧团荣誉影片〈阎瑞生〉已正式改名〈青楼恨〉》，《申曲日报》，1941年5月29日，第八十四期第一版。

^② 《〈阎瑞生〉献映还有问题》，《申曲日报》，1941年8月9日，第一百五十六期第一版。

^③ 《阎瑞生影片卖座特好，影片老板拟再拍申曲片》，1941年8月11日，第一百五十八期第一版。

^④ 《应予“枪毙”施春轩的〈阎瑞生〉》，《上海影讯》，1941年第1期第五版，第38至第39页。

举，不过在国语不普及的今日，地方戏剧还得要保存，政府极力提倡方言剧，才是这个意思”^①。

申曲影片为代表的戏曲影片，虽与西方主流电影不同，但这是电影引进中国后进行本土化的必然尝试，是必要的，也是必须的。这些影片的拍摄也表明中国本土戏曲并非只是固守自身的表演程式，而是积极主动的融入时代的潮流，以寻求更大的发展。遗憾的是，在《阎瑞生》上映后，近代上海再也没有以申曲为题材的电影上映。无论如何，《贤惠媳妇》、《恨海难填》、《阎瑞生》这三部申曲影片，是申曲对新的表演形式的有益尝试，同时也扩大了申曲的影响力，是沪剧历史上的重要组成部分。

二、电影对沪剧剧目创作的推动

中国的电影业生于上海，长于上海，并深深影响着上海的文化娱乐产业。20世纪30年代后，作为上海滩新崛起的戏剧——沪剧，也与电影这项崭新的艺术形式之间互动不断，在将几部优秀的沪剧剧目搬上电影大屏幕的同时，沪剧界的人士也积极的向电影界学习，将许多优秀的电影移植为沪剧剧目。同时，也吸收了电影拍摄过程中剧目编排方式，共同推动了沪剧时装戏在20世纪40年代的繁荣兴盛。

上世纪40年代，在与上海其他剧种的竞争的过程中，沪剧界的许多人士开始感到“沪剧要在市中心巩固演出阵地，争取更多观众，在剧目和演出上如不进行探索、变革，势必被淘汰。‘南方歌剧’的没落，就是前车之鉴”，同时艺人充分考虑到考虑沪剧本身的“老滩簧”剧目大部分是描写当年的现实生活，生活气息很浓，“而演古装戏却无基础，京戏的路子又走不通，而文明戏、话剧、电影在表演上和我们比较接近。‘时装戏’所表演的是同时代人的题材，艺术感染力强，演员能较快进入角色，易为观众接受。所以剧种的发展就走上了话剧、电影的路子”^②。老艺人夏福麟口中“文明戏、话剧、电影在表演上和我们比较接近”的意思是指相较于京剧中程式、身段等比较固定的表演形式，沪剧的表演形式比较自由，与新剧、电影类似。此外，新剧剧目与电影的题材以反映同时代为主，与沪剧一以贯之的现实主义特色又相通，因此沪剧学习新剧与电影的剧目题材，甚至直接搬演新剧与电影的剧目，也就不难理解了。

电影由于经过编、导、演的艺术创造，“有了思想性、艺术性的基础”^③，本

^① 《电影报纸抨击〈阎瑞生〉，施春轩发表谈话稿答复》，《申曲日报》，1941年8月14日，第一百六十一期第一版。

^② 夏福麟口述，劳愉记录整理：《学唱滩簧五十春》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第76页。

^③ 宋掌轻口述，范华群整理：《漫话幕表戏》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第27页。

身情节完整，观众又有一定的了解，因此改为沪剧剧目后都会深受好评。但是沪剧毕竟只是一种舞台剧，与电影可以直接展现出现实场景不同，需要进行一些改造，对此，沪剧编剧宋掌轻先生曾有过叙述，可一窥当时改编电影剧目的方法：

我改编电影为幕表戏，是把电影的情节全部打乱拆散，再重新分幕分场，把内容集中安排成六场戏，情节对申曲观众胃口的就保留下来，六场戏包括不了的就用幕外戏来补救。场次集中，布景就少用，多用布景老板不答应。六场戏加幕外，这样做既讨好老板，又给主要演员有重场戏演，同时，电影中为观众所喜爱的台词，也必须保留下来，满足观众的胃口。

由电影改幕表，有些旁枝可以砍去，但是脉络要清楚，场次要接得紧，改编要一气呵成。插进去的戏更合乎情理，要防止生拼硬凑的做法。戏中不能表现的，要作好交代。否则观众看不懂。譬如《慈母泪》中女主角的丈夫本是工厂里的工人，因失业而留在家。为了让观众明白，就在安排男的去上工，在厂门口就遭到回头生意、不让进厂的幕外戏，这样一交待观众就明白来龙去脉了。^①

有文字记载的最早搬演自电影的沪剧剧目为《姊妹花》。1933年，由郑少秋编导，胡蝶主演，明星影片公司出品的电影《姊妹花》自一上映，便受到了上海观众的广泛欢迎，很快，在南市大东戏院演出的“敬兰社”，便请人采用幕表制的方式移植到舞台上，由戴雪琴与石筱英分饰主角“大宝”与“二宝”。“由于电影的影响，以及当时‘大东’的坚强阵容，《姊妹花》的上演，轰动了南市”^②，此后，沪剧界又先后用幕表制的方式改编了《胭脂泪》、《春残梦断》等一系列的电影。

1941年，青帮头子芮庆荣的手下，新光电影院经理夏连良，因孤岛时期电影片源中断，电影院经营惨淡，便转行组织起了“上海沪剧社”，演出的第一部剧目便是自美国著名爱情电影《魂断蓝桥》改编而来的同名沪剧。这一部电影改编剧目，成为了沪剧史上的又一转折点。在演员方面，夏连良借助他的黑社会背景，用认干亲、高薪聘请、威胁恐吓等方式，挖来了几乎沪剧界的“半壁江山”。而在剧目编排方面，夏连良则借助与艺华公司老板严春堂的关系，邀请电影界人士，从编、导、演三方面，完全采用电影拍摄的流程对沪剧《魂断蓝桥》进行编排：

上海沪剧社登台第一炮，即开排申曲界从未演过之新戏，系大华影戏院轰动一时之战争爱情巨片《魂断蓝桥》。特聘请华光戏剧学校教授，曾为各

^① 宋掌轻口述，范华群整理：《漫话幕表戏》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第27页。

^② 杨美梅口述，周靖南、于秀芬、劳愉记录：《艺事漫忆》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第87页。

业余剧社导演《好公寓》、《狄四娘》、《卓文君》之青年戏剧家戈戈君改编并商请艺华影片公司小老班严幼祥君亲自导演，所有本剧设计布景，系商请艺华影片公司美工部主任包天鸣君担任。包君远原不肯轻易参加任何剧社，此次系特向艺华当局请商破例参加，且另添效果一部，亦请电影界专门人才担任，足见本剧伟大之一斑。^①

从上面的记述可以看到，过去搬演自电影的剧目仅仅是以搬演其中剧情，这次沪剧社排演《魂断蓝桥》则是邀请了电影界人士对沪剧演员进行了一次现场的电影编排示范。

不仅如此，剧目《魂断蓝桥》的编演对沪剧的舞台布景、演员装扮、演奏乐器方面也进行了一次革新。在舞台布景方面，“沪剧在早期是不用布景的，采用布景，是二十年代‘弹词戏’兴起以后才开始的。那时的布景，仅是整个舞台后方接着画上水景、路景、厅堂、书房、公堂、孝堂、穷舍等十几块布质软幕而已，按剧情需要，象‘拉洋片’似的拉上拉下、拉拢拉开，不断更换”^②，而在《魂断蓝桥》之中，沪剧舞台第一次改用立体布景，“夏连良利用他与电影界严春堂老板的关系，拉了不少电影界的人来，帮他搞立体布景，新式灯光，服装化妆。演出时需要什么服装道具，就到电影公司去搬”^③，在边片、簷幕、背幕上运用不同的图案，来营造出建筑以及场景的立体形象。同时，在化妆上，沪剧艺人只用胭脂花粉“薄施淡妆”，而在剧目《魂断蓝桥》种，艺人演出一律使用油彩。请了许多电影演员来帮助沪剧艺人化妆。在演奏乐器方面，“废除锣鼓式场面，以免观众烦杂扰乱视听之弊病，用五套国乐奏艺，开场前休息时与散戏时，放送音乐名曲，悠扬悦耳”^④。

最终，《魂断蓝桥》与1941年1月9日正式在皇后剧院上演，并大获成功：

皇后剧院上海沪剧社，业于本月九日，以崭新之姿态与申曲观众行相见礼。第一日开幕盛况，观众如潮涌而至，通夜挤得全场并无隙地。各界所送之花篮，场内交悬十余只之外，大门内与走廊中，陈列之花篮，多至数十只，美丽夺目，洋洋大观，集花篮之大成。观众中除申曲迷占大部分之外，甚有一般平素不看申曲之陌生观众，亦纷纷莅临，且都系知识分子，观戏时，声息全无，静看静听，并无嘈杂叫好之声，足见观众程度之提高。（又悉）九号隆重开幕之皇后剧院上海沪剧社，第一炮新戏，贡献全副空前阵容，辅以

^① 《沪剧社第一炮，新戏〈魂断蓝桥〉》，《申曲画报》，1940年12月27日，第一百七十六号第一版。

^② 杨云霞口述，朱廖祖、冯春尼记录整理：《从沪剧〈魂断蓝桥〉说起》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第106页。

^③ 杨美梅口述，周靖南、于秀芬、劳愉记录：《艺事漫忆》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第93页。

^④ 《上海沪剧社明日隆重启幕》，《申曲画报》，1941年1月8日，第一百七十九号第一版。

新型设计布景道具与效果，博得每一位申曲迷之赞美。^①

从观众的反应来看，《魂断蓝桥》在编演方面的改革是成功的。“因为这出戏的演出，不论在布景、服装、化妆、道具，甚至剧本、导演、灯光、效果等方面都较沪剧以前的演出有重大的变化”^②。

从沪剧界对电影剧目的改编历程来看，上海电影业的发展不仅为沪剧剧目带来了题材上的更新，同时也对沪剧剧目的编演形式、舞台布景、演员装扮方面进行了一次彻底革新，为沪剧的进一步发展奠定了基础。

第三节 “孤岛”时期沪剧剧目的新尝试

一、孤岛时期沪剧演艺事业的兴盛

1937年11月11日，驻守南市的国民部队奉命撤离上海，由国民政府控制的上海区域全部沦陷。上海租界正式进入“孤岛”时期。

在上海陷入战火之前，流行于海上的戏剧有京剧、越剧、滑稽戏、申曲（沪剧）、话剧等戏种。京剧，毫无疑问，在战前的上海独占鳌头，而申曲在这一时期发展总体较为平稳。以1931年——1936年活跃于上海的剧团为例：

表 6 1931年——1936年在上海城市演出的沪剧剧团

时间	剧团
1931年	施家班、新雅社、丁少兰（班）、张美云（班）、花月社、婉社、子云社、新声社、马金生（班）
1932年	新雅社、子云社、文月社、施家班、张美云（班）、徐鸿生（班）、兰英社、张爱琳（班）、马金生（班）、沈凤珍（班）、婉社
1933年	兰英社、施家班、新雅社、婉社、文月社、中山社、子云社、顾秀娥（班）、顾泉生（班）、金月琴（班）
1934年	新雅社、子云社、婉社、敬兰社、花月社、兰英社、丁少兰（班）、赵三宝（班）、张美云（班）
1935年	兰英社、雅言社、婉社、花月社、品新社、文月社、朱全根（班）、顾秀娥（班）、赵三宝（班）、张冬生（班）、施家班、子云社
1936年	施家班、桂英社、婉社、花月社、丽君社、福英社、顾秀娥（班）、王雅芳（班）、文月社、新雅社、雪声社
1937年	丽君社、新雅社、施家班、文月社、桂英社、婉社、雪声社、敬文社、琴社、桂林社、集贤社、花月社、儿童申曲班

^① 《上海沪剧社开幕之日观众来如潮涌》，《申曲画报》，1941年1月11日，第一百八十号第一版。

^② 杨云霞口述，朱廖祖、冯春尼记录整理：《从沪剧〈魂断蓝桥〉说起》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第108页。

（资料来源：上海沪剧院艺术研究室整理：《1916-1938年演出资料辑录》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海：上海艺术研究所，1986年，第129页）

从上图中可以看出，1931年到1937年间，活跃于上海市核心区域的戏班基本维持在11个左右，数量变化基本不大。这种情况的原因是在淞沪会战前，申曲界虽早在1924年就曾上演过由刘子云与话剧编剧范志良联合编演的时装戏《离婚怨》，但总体而言，这一段时期内的剧目基本上还是以上演滩簧时期的同场戏为主，而新增加的剧目也多是京剧、越剧、评弹中搬演而来，根据《申报》上所刊登的沪剧演出信息，1930年至1933年，申曲所刊登的广告剧目皆与1929年相同，换句话说，四年间并未上演新的剧目。而在1934年至1937年这一段时间内剧目数量虽有增加，但大多是《杜十娘》、《梁祝哀史》、《孟丽君》一类的古装戏剧目。

沪剧平稳发展的状态，到了1938年，情况则大为改变。从沪剧界总体情况来看，无论是剧团数量还是演出阵地都较之前有了明显的增加，而剧目方面也出现了巨大的变化。

首先从剧团方面，1938年活跃于上海核心区域并在各大报纸上刊登剧演信息的剧团有：“丽君社、文月社、福英社、新雅社、施家班、雪声社、子云社、婉社、集贤社、琴社、花月社、联合社、鸣社、儿童申曲班、张美云（班）、正谊申曲剧团”^①，剧团增加到了16个。剧团的增加，相应的剧演阵地也增加了好莱坞乐园、南方书场、上海书场、西园书场、大中华剧场、上海小剧场、逍遥剧场、时代剧场、新都剧场、新大沪剧场、太原剧场、天蟾申曲场、大罗天申曲场、西海大戏院、卡德大戏院、中央大戏院、皇后剧场。上演申曲的剧场的总数从1937年的14个猛增至1938年的27个。

剧目方面的增加则更为明显：

1938年：新增剧目跃居演出的主导地位，除少数班社演老滩簧剧目为主外，大多数班社均以演新增剧目为主。

新增剧目除同1937年凡又增有：贤惠媳妇、丁郎寻父、观音得道、血泪碑、阮玲玉自杀、黄慧如与陆根荣、阴阳河、闺女的贞操、喜星高照、财神临门、一本万利、万年大庆、荒山得金、天赐赖儿、沈万山、平地一声雷、临江驿、刑律改良、红楼镜、王老虎抢亲、恶婆婆与凶媳妇、烈女救夫、卖身葬父、生死板、雪杯圆、董小宛、白马驮尸、阎瑞生、痴心女子、春秋配、红楼梦、斩经堂、回龙传、游龙传、家庭恩怨记、十三妹大破能仁寺、粉妆楼、苗凤英、黑籍冤魂、风筝误、姐妹易嫁、鲍超招亲、麻疯女、战地夫妻、

^① 上海沪剧院艺术研究室整理：《1916——1938年沪剧演出资料辑录》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第128页。

采菱女、空谷兰、李香君、冤枉孽障、瓦车蓬产子、牙痕记、啼笑姻缘、九美图、剖腹验花、情天恨海、可伶卖花女、九曲桥、失罗帕、春闺热泪、夜半枪声、盗金牌、神秘的夫人、少奶奶的手帕、蒋老五、黄金与爱情、好儿女、少爷与大姐、风流将军、婚变、两对双生子、为爱牺牲、河东狮吼、马永贞、美郎艳史、他的母亲、孝女婿、人道贼、三个父亲、同胞爱恋、羊大王、将军爱歌女、末路英雄、弃夫、堕落夫人、破镜重圆、逃犯、彭公案、花花世界、风流寡妇、天地良心、杀吾父者、宦海潮、天河配、鬼冤录、御碑亭、碧桃庵产子、唐明皇游月宫、僵尸、姐妹花、冰娘惨史、摩登小姐、侠义英雄、娼门子、母亲、武松、范高头、桃花河、大盗成佛、红蝴蝶、妾之痛苦、女性的秘密、浪漫娘、罪恶与良心、孤女血泪、雷雨、秘密夫人、花落人亡、清宫十三朝。^①

从数量上来看，1938年新增117出新戏，几乎与滩簧时期的老戏的数量持平。而在内容方面，除搬演自京剧、评弹、越剧等戏曲界其他剧种的剧目仍占有重要的地位外，西装旗袍戏在这一年迎来了一场大的“爆发”，《啼笑姻缘》、《少奶奶的扇子》、《雷雨》等一直流传至今、经久不衰的剧目都是在这一年出现。

而从单个剧团方面来看，各个剧团也抓住了战争导致的上海娱乐业的“真空期”，实现了飞跃性的发展。以筱文滨所领衔的文滨剧团为例。“八一三”事变后几个月，文滨剧团的前身文月社就恢复了在沪的演出，从天蟾茶楼重新开业，而不到一个月后，文月社因为生意的火爆而转到了座位更多，设施也更为高档的恒雅茶楼。后又受到恩派亚大戏院的注意，受戏院的邀请第一次脱离了茶楼，进入了剧院进行演出，而演出的剧目也由原先的滩簧老戏转变成了《冰娘惨史》、《白艳冰雪地产子》、《碧桃庵产子》等较为新颖的剧目，“其中《冰娘惨史》因剧情比较曲折，再则筱月珍在戏中有精彩唱段，故此曾轰动一时，连唱一个月，场场满座，以后，便成了保留剧目。每次复演，都要客满。那时的观众各阶层都有，有泥木工、三轮车工人，有一般的职员和小市民，也有大老板。演出时，恩派亚门口总是停了许多三轮车和小汽车。”^②其后，随着业务的兴旺，文滨剧团又先后进驻了新世界“小皇后”、新都剧场、大中华剧场进行演出。

在剧演事业逐步火爆的同时，文滨剧团的剧务部也逐渐建立了起来。除了在文滨剧团的前身“文月社”进入“大世界”时已经加入的编剧徐醉梅、范青凤与王梦良之外，赵燕士、田驰、宋掌轻、刘谦、乔红薇、苏丹、叶峰等十几个位编剧都加入了剧团的剧务部，编演形式也从幕表制转向剧本制，演出质量较以前稳

^① 上海沪剧院艺术研究室整理：《1916——1938年沪剧演出资料辑录》，《上海戏曲史料荟萃·沪剧专辑》，上海艺术研究所1987年版，第131页。

^② 筱文滨口述，张剑菁、王传江、李智雁记录整理：《我的自传》，《上海戏曲史料荟萃·沪剧专辑》，上海艺术研究所1987年版，第43页。

定了很多，对演唱时间的把握也逐渐增强。与此同时，剧团的经营管理也逐渐制度化，舞台舞美方面也较战前有了巨大的提升。

总之，在“孤岛”时期，申曲的演艺事业呈现出一番欣欣向荣的景象。但是申曲界的剧团及演员们，在“孤岛”时期忙于演艺事业的同时，并未忘记当时国家的危亡，沪剧《风波亭》的编演就体现了沪剧界演员们的拳拳报国之心。

二、由“风花雪月”到“救亡图存”——《风波亭》的编演

相较于活跃在上海戏曲舞台上的京剧、评弹、话剧等戏曲，作为生于斯，长于斯的沪剧的前身申曲，发展速度仅仅差强人意，经营情况也并不十分乐观。但是发生于1937年的“八一三”事变，很大程度上改变了上海文娱产业的格局，而沪剧也借着“孤岛”时期大批文人撤离上海，话剧演艺事业的式微，抓住机会，各个剧团上演的剧目由传统的滩簧老戏与取材于其他剧种的古装戏转向更能反映当时上海社会市民风貌的“西装旗袍戏”（又称“时装戏”）。据各申曲剧团登于《申报》、《时报》上的剧团演出信息，在1938年之前，沪剧时装戏仅有《离婚怨》、《阮玲玉自杀》等寥寥几出。但在1938年所上演的117出新戏中，时装戏则占了半数有余。

事实证明，沪剧演艺人员在这一时期对剧目题材的变更，是十分成功的。时装戏的产生与风靡是沪剧发展史上的一大转折点，时装戏剧目的大量出现标志着沪剧由本土乡村戏曲转变为海派城市戏曲。沪剧自产生之日，便因其剧目多反映乡村的真实生活而广为流传于乡村地区。但是在进入城市后，沪剧却因为艺人水平及剧目内容脱离城市生活等原因而受到市民的冷落，仅能在城市中一些小茶馆立足或是在游乐场中作为串场而存在。虽然后来吸收借鉴了部分苏州评弹及京剧中的剧目，沪剧的影响力有所上升，但演出条件简陋，艺人演唱的特点等原因使得沪剧仍难登“大雅之堂”，而沪剧时装戏的题材多反映上海市民生活，使得市民阶层更有了代入感与亲切感，沪剧的主要受众群体逐步变化。另外，戏曲性质的变化以及影响力的增加也推动着沪剧从“曲”向“剧”的转变。

但是，沪剧时装戏剧目的取材也带来了一些争议。有人曾尖锐的指出：“演唱卑鄙粗俗的戏曲，其影响于社会风气的败坏，实非浅鲜。在不知不觉之间，大众的精神，日就衰落：谁还想到祖国目前在千钧一发的时机中，谁还想到国民一份子的责任的重大？无疑地，这会直接毒害了大众，间接阻碍了长期抗战的国策。贤明的申曲家们，于心何忍？”^①

这些批评，都是时装戏中的确存在的现象。但是造成时装戏着重描写诸如“消极颓废，风花雪月”之类小市民情感的原因，是由当时所处的历史环境所造成的。“孤岛”时期的上海，大批难民涌入上海，其中既有因战争流离失所，无家可归

^① 邵怀宗：《申曲必须改良》，《申报》1939年3月3日，第十八版。

者，也有上海周边地区的大地主与大资本家。而当时的历史环境并不容乐观，租界的四周皆由日军所控制，侵略者也随时可能侵入租界，因此在租界的各个阶层，都抱有一种消极颓废的心态。看戏则成了他们重要的消遣方式之一。现实中的压力使得他们更欢迎这种描述“才子佳人相悦相恋，不拆不开”的题材，而剧团为了盈利，也只能顺应这种需求，因而造成了“鸳鸯蝴蝶”在申曲舞台上的泛滥。

但是，沪剧界的演员们，虽然文化水平有限，但是也未被利益冲昏了头脑，他们中的大多数，面对国仇家恨，也用义演、编演爱国剧目等方式，来响应抗日救亡的号召，爱国史诗《风波亭》的上演就很好的证明了这一点。

早在上海沦陷，租界区域沦为“孤岛”之时，许多沪剧界演员就在表演的时候添加一些即兴或是应时的唱词，来暗地嘲讽日本侵略者的丑恶嘴脸，例如老艺人施春轩就曾在上海沦陷后，在台上表演时，“在《陆雅臣》的唱词中添进‘死脱两个东洋人’等字句”，“全场观众报以热烈掌声”^①。这虽然仅仅是一件小事，但却足以看出申曲演员们的拳拳报国之心。

而在1941年8月9日上海沪剧社排演的古装戏曲《风波亭》，体现了全体沪剧界演员们坚定支持抗日救亡的爱国情怀。

值得注意的是，在沪剧界《风波亭》开排之前，话剧界的华声剧团就曾在兰心大戏院上演过相同题材的话剧《岳飞》，但是由于话剧一贯的“左翼”倾向，话剧《岳飞》上演后很快引起了租界方面的注意，很快就被禁止演出。但就是在文化审查如此严格的情况下，上海沪剧社的演员们并没有退缩，冒着被禁演的危险毅然排演。这次《风波亭》的上演，并不像以前许多时装戏，两三日便排演完毕，登台演唱，早在7月9日，上海沪剧社便传出排演的消息，其后不久，报纸上便刊登出了沪剧社编剧戈戈正在尽力编写《风波亭》剧本的消息。同时为了使得剧目更为真实的还原南宋抗金的史实，“邀请舒适及陈明冲联合编导，舒适系话剧《岳飞》之舞台监督”，同时《申曲日报》也评论道，“古装戏的布景服装，道具应下一番考据功夫，决不能随随便便，马马虎虎”^②。而沪剧社也的确做到了这一点，仅用于布景方面的花费，“价值达六千金以上”^③。而因为上海沪剧社仅仅成立不到一年，先前并没有排演过古装剧，因此服饰方面也都是当时订做，同时为了营造真实的舞台效果，也想方设法通过各个方面商借古式大锣，大鼓等道具。在当时物资匮乏的情况下定做新的戏服，沪剧社对《风波亭》排演的决心，可见一斑。与此同时，戏曲界、电影界等人士，也大力支持协助这一出爱国戏曲的上演，国联影片公司、艺华影片公司分别派来了自己的化妆师及摄影师等工作人员，帮助上海沪剧社进行彩排。

^① 施萌、棣孜整理：《施春轩艺事》，《上海戏曲史料荟萃·第二辑》，上海艺术研究所1987年版，第59页。

^② 《沪剧社不同凡响的〈风波亭〉》，《申曲日报》1941年7月18日，第一百三十四期第一版。

^③ 《沪剧社开排四部古装戏》，《申曲日报》1941年7月27日，第一百四十一期第二版。

8月11日，排演接近一个月之久的爱国沪剧《风波亭》，正式于皇后大戏院上演。此前，沪剧社为了精益求精，于8月9日首先邀请了新闻界、电影界、话剧界的相关人士参观《风波亭》的彩排，《申曲日报》这样记录了上演时的盛况：

昨天是风波亭正式彩排的一个下午，该社最高当局，特地招待新闻界、电影界、话剧界参观，本报记者准时到场。

二点过后，参观的来宾纷纷踏进皇后，全场新近改装油漆，成为一座古色古香的古宫，这是符合表演古代戏的心理。

音乐片放送到全场，接着一阵流利的报告之后，展开《风波亭》的序幕。全院突然变成黑黑，古式的鼓、古式的锣，发出惊心动魄的声响，接着十几条男嗓子，高唱起雄伟的满江红歌曲，天落式的幕布，在黑暗中极慢的渐渐升起。

歌声过了三分之二，幕布已经升足，莱斯灯光先在深处打开蔚蓝色的曙光，约摸十分钟之后，台前花黄色的莱斯灯光，也渐渐的亮了，歌声甫停，凑巧灯光放足，这一个场景，正挺伟大，灯光幕布效果，也联络的紧凑。

第一幕先就展开岳飞军营的雄伟场面，小兵、银瓶娘、岳飞、张保、牛皋，各在不同的时间中登场，动作不是平剧化，完全话剧化。这是适合申曲作风改良标准，因为呆板的平剧作风，无论如何，是不会长久的适合于戏剧的。

全场五幕戏，加着三场幕外戏，搬出了的伟大布景，在申曲界从未见过，伟大的道具，古色古香，有申曲史来的第一次。

演员们经过六七次的彩排，虽然戏情万分复杂，却已经表演的头头是道。

①

最终，经过精心编排的大型爱国沪剧《风波亭》大获成功。

《风波亭》的排演，使人们摆脱了对沪剧“只是一种地方戏，而从来不知追求进步，演来演去，只是一些民间故事，封建思想，甚至礼教的遗毒”^②的刻板印象，使人们感受到了沪剧界人士的爱国之心。同时，凭借着《风波亭》大受欢迎的契机，上海沪剧社及其他沪剧社团，将大量的爱国救亡戏曲搬上了沪剧舞台，大大拓展了沪剧的受众面，为沪剧的进一步发展创造了良好的条件。

① 《沪剧社招待各界风波亭彩排中的一瞥》，《申曲日报》1941年8月9日，第一百五十六期第一版。

② 《新闻报上一条报道，关于风波亭的谈论》，《申曲日报》1941年8月10日，第一百五十七期第四版

结语

本文以近代沪剧剧目作为研究对象，对沪剧剧目的变化、剧目的现实主义创作特色、剧目对沪剧发展的推动作用及近代上海城市社会对沪剧剧目的影响等方面进行了初步的探讨。

沪剧的发展历程并不久，它出现于十九世纪三、四十年代，最初的沪剧剧目多以反映上海周边乡村的现实生活及婚恋题材为主，表现出了浓厚的生活气息。其后，随着沪剧的演出舞台从乡村扩展到了市镇，剧目方面也出现了剧情、角色设置更为复杂的“同场戏”剧目。但是，受士绅阶层的打压，艺人则为了求得生存，只得进入当时刚刚建立的租界区域。在进入租界区域初期，老艺人们只能以当街卖唱的方式以获得微薄的收入，这段时间持续了大概四十年。在这段时间内，沪剧不仅没有任何新的剧目出现，甚至表演方式及演奏乐器方面的发展都出现了一定程度的倒退，成为了沪剧史上“消失的四十年”。

随着沪剧艺人们的努力及租界观众的要求，租界逐渐放宽了限制，沪剧开始进入茶楼、游乐场等娱乐场所进行演出。在这些更宽广的舞台上，沪剧界人士结合观众需求，不断对自身剧目进行革新，邀请了大量文明戏艺人及编剧到各个剧社，来帮助沪剧编演新戏，并通过文明戏中幕表制的编演方式编排出了一大批优秀得“弹词戏”剧目。1938年后，许多热门事件、电影及文学作品被编演成为沪剧剧目，搬上了舞台，沪剧凭借“西装旗袍戏”成为了沪上最热门的戏曲剧种之一。

在沪剧剧目的发展史中，最值得一提的便是其中的“西装旗袍戏”剧目。这一的出现和发展与沪剧界人士所处的历史大环境和他们自身的努力都是密不可分的。从大环境来看：首先，相较于沦陷区与国统区，租界的政治氛围较为宽松，对于剧目的题材与形式限制较少，创作比较自由；其次，受战乱影响，风靡沪上的电影演艺事业陷入了片源不足、电力问题而产生了一段空白期，沪剧剧团则趁此机会将这些电影故事搬上了沪剧的舞台；第三，由于剧场无法放映电影，为求盈利，剧场经理纷纷邀请沪剧剧团到剧场进行演出，由于剧场演出的形式为日夜连演，客观上推动了新剧目的创作。而在另一方面，沪剧艺人在长期的表演过程中取兄弟剧种表演艺术之长，结合沪剧传统表现手法，融会贯通，最终创作出了独具特色的“西装旗袍戏”剧目。

如果说老戏剧目是一种朴素的乡村生活的艺术化表现，“弹词戏”剧目是对流行于上海滩的其他剧种剧目的亦步亦趋，那么“西装旗袍戏”则是沪剧界人士结合沪剧演艺的特点，针对观众喜好，借鉴话剧、电影等其他艺术形式而形成的独具上海城市特色的戏剧剧目。正是这些中西合璧的“西装旗袍戏”剧目，帮助

沪剧剧团吸引了许多戏曲票友之外的新观众，帮助沪剧成为民国上海戏曲舞台上的重要力量。同时，“西装旗袍戏”剧目以其贴近市民生活的题材，反映上海社会现实的重要特色，成为了海派文化之中的重要符号。

附录 上海市沪剧传统剧目目录

类别	剧名	又名	口述人	记录人	备注
对子戏	卖花球		曹、宋	吴、王	口述人： 曹掌生 宋美琴 金泉生 吴祥云 夏月娥 施文韵 陆莲宝 陈秀山 记录人： 吴祥云 王 行 朱 炎 潘 琪 吴文彬 以上均以 姓为简称
对子戏	赠六件		宋、金、吴	王	
对子戏	扎石榴		吴、宋	吴、王	
对子戏	卖红菱		宋、夏、金	王	
对子戏	陆酒鬼		金、夏、吴	吴、王	
对子戏	讨月生		陆、夏、金	吴、王	
对子戏	男碰河		吴、曹、陆	吴、王	
对子戏	嫂 告	女看灯	宋、夏、陆	吴、王	
对子戏	下药硝		宋、夏、陆	王	
对子戏	捉垃圾	大搬场	金	朱	
对子戏	修布机		吴、金、宋	吴	
对子戏	周老龙叹穷	说 古	金、吴、陈	吴	
对子戏	秋香送茶	戏秋香	吴、宋	吴、宋	
对子戏	同中台会		金、宋	吴、王	
对子戏	卖桃子				
对子戏	打窗楞				
对子戏	陆阿招				
对子戏	绣荷包		吴、金、宋	吴	
对子戏	卖冬菜				
对子戏	徐阿增				
对子戏	十打谱				
对子戏	余巢	小寡妇			
对子戏	翁郎中				
对子戏	小分离				
对子戏	卖草囤				
对子戏	卖馄饨				
对子戏	拔兰花				
对子戏	卖佛手				
对子戏	小开台	大发财			
对子戏	借红纱	张阿福		以下尚未 记录	
对子戏	借酒壶				
对子戏	捉牙虫				
对子戏	王阿天				
对子戏	王长生				
对子戏	游花园				
对子戏	绣龙衣				
对子戏	叠大佛				
对子戏	双梦遗				
对子戏	渡过桥				
对子戏	十不许				

类别	剧名	又名	口述人	记录人	备注
对子戏	拗木香				
对子戏	拾罗牌				
对子戏	贩大麦				
对子戏	剪刀口				
对子戏	荡湖船				
对子戏	磨灶角				
对子戏	罗林赋				
对子戏	兰山台会				
对子戏	肚上叫喜				
对子戏	卖郎眠				
对子戏	卖花带				
对子戏	卖冰糖				
对子戏	卖瓜子				
对子戏	卖茶叶				
对子戏	还金钗	台湾赋			
小同场戏	系肚兜		曹、宋、夏	王	
小同场戏	双收纱		吴、宋、夏	吴	
小同场戏	双望郎		宋、夏、金	王	
小同场戏	酒楼行会	酒楼逼吊		朱、吴	
小同场戏	呆大烧香				
小同场戏	打花包				
小同场戏	兰花蕊头				
小同场戏	双脱花				
小同场戏	双卖花				
小同场戏	摘菜心				
小同场戏	收花鞋				
小同场戏	何一帖				
小同场戏	男投河				
小同场戏	双怕妻				
小同场戏	双投河				
小同场戏	施班桥				
小同场戏	背和尚				
小同场戏	陆老娘				
小同场戏	和尚看病				
小同场戏	孟姜女过关				
大同场戏	陆雅臣	败子回头	曹、金、吴	王、吴	
大同场戏	咬舌计		金、曹、吴	王	
大同场戏	花鞋计		宋、吴、夏	王、吴	
大同场戏	烟筒记		宋、夏、金	王、吴	
大同场戏	麦团计	风情波	吴、金、宋	吴	
大同场戏	父子同科	扁担计	宋、夏、金	王、吴	
大同场戏	毛瞎子捉奸		金、吴、宋	潘、吴	

类别	剧名	又名	口述人	记录人	备注
大同场戏	赵皮匠杀妻	吉祥如意	金、吴、陈	吴	
大同场戏	庵堂相会		金、吴、宋	朱、吴	
大同场戏	借还披风				
大同场戏	男落庵				
大同场戏	蓝衫记				
大同场戏	珠衫记				
大同场戏	赵君祥				
大同场戏	女落庵				
大同场戏	连环记				
大同场戏	张凤山		曹、宋、金	王、吴	
大同场戏	老干讨饭				
大同场戏	杀狗劝夫				
大同场戏	三坍宠				
大同场戏	卖妹成亲				
大同场戏	谋夫告父	灯笼记			
大同场戏	阿比大				
大同场戏	逼杀妻	陆阿喜			
大同场戏	朱小天				
大同场戏	僧帽计				
大同场戏	酒缸计				
大同场戏	双钉计				
大同场戏	酒壶计				
大同场戏	借妻断堂	胡锦涛借妻			
大同场戏	欺嫂失妻	欺嫂卖妻			
大同场戏	卖妻葬父				
大同场戏	斩康七				
大同场戏	羊肚汤				
大同场戏	春风记				
大同场戏	朱砂记				
大同场戏	黄狼记				
大同场戏	王小二过年				
大同场戏	严三官开店				
弹词戏	双珠凤				
弹词戏	描金凤				
弹词戏	珍珠塔				
弹词戏	玉蜻蜓				
弹词戏	合同记				
弹词戏	何文秀				
弹词戏	赵五娘				
弹词戏	李三娘				
弹词戏	秦雪梅				
弹词戏	刘香女				

类别	剧名	又名	口述人	记录人	备注
弹词戏	碧玉簪				
弹词戏	钗头凤				
弹词戏	蝴蝶杯				
弹词戏	百花台				
弹词戏	玉堂春				
弹词戏	麻风女				
弹词戏	十三妹				
弹词戏	宝莲灯				
弹词戏	贩马记				
弹词戏	生死恨				
弹词戏	双金锭				
弹词戏	双金花				
弹词戏	白罗衫				
弹词戏	十美图				
弹词戏	龙凤锁				
弹词戏	顾鼎臣				
弹词戏	六月雪				
弹词戏	落金扇				
弹词戏	四香缘				
弹词戏	马介甫				
弹词戏	鸡鸣冤				
弹词戏	玉连环				
弹词戏	玉龙记				
弹词戏	彩云球				
弹词戏	烧骨计				
弹词戏	天雨花				
弹词戏	双珍珠				
弹词戏	红梅阁				
弹词戏	董小宛				
弹词戏	阴阳河				
弹词戏	杜十娘				
弹词戏	药茶计				
弹词戏	三雅园				
弹词戏	探阴山				
弹词戏	蜜蜂计				
弹词戏	大红袍				
弹词戏	济公传				
弹词戏	血滴子				
弹词戏	宏碧缘				
弹词戏	赛金花				
弹词戏	粉妆楼				
弹词戏	孟丽君				

类别	剧名	又名	口述人	记录人	备注
弹词戏	西厢记				
弹词戏	卓文君				
弹词戏	贾宝玉				
弹词戏	白蛇传				
弹词戏	西 施				
弹词戏	三 笑				
弹词戏	赵匡胤				
弹词戏	一捧雪				
弹词戏	麒麟豹				
弹词戏	樊梨花				
弹词戏	临江驿				
弹词戏	林 冲				
弹词戏	绣香囊				
弹词戏	水红菱				
弹词戏	红灯计				
弹词戏	飞龙传				
弹词戏	回龙传				
弹词戏	渔家乐				
弹词戏	再造天				
弹词戏	五美图				
弹词戏	六美图				
弹词戏	双钗记				
弹词戏	换空箱				
弹词戏	胭 脂				
弹词戏	宋金郎				
弹词戏	梅花梦				
弹词戏	冯小青				
弹词戏	贞女血				
弹词戏	还金钗				
弹词戏	完女红				
弹词戏	民族魂				
弹词戏	春阿氏				
弹词戏	马永贞				
弹词戏	穿金宝扇				
弹词戏	鹊桥相会				
弹词戏	红鬃烈马				
弹词戏	文武香球				
弹词戏	卖花三娘				
弹词戏	痴心女子				
弹词戏	观音得道				
弹词戏	目莲救母				
弹词戏	白马驮尸				

类别	剧名	又名	口述人	记录人	备注
弹词戏	王祥卧冰				
弹词戏	桑园寄子				
弹词戏	半夜夫妻				
弹词戏	游龙戏凤				
弹词戏	铁汉娇娃				
弹词戏	嫦娥奔月				
弹词戏	木兰从军				
弹词戏	昭君和番				
弹词戏	王华葬父				
弹词戏	凉亭产子				
弹词戏	光绪痛史				
弹词戏	禁烟斩子				
弹词戏	泼水告状				
弹词戏	二度梅开				
弹词戏	孝女藏儿				
弹词戏	空门情怨				
弹词戏	文姬归汉				
弹词戏	气壮山河				
弹词戏	浮生六记				
弹词戏	妻党同恶报				
弹词戏	张文祥刺马				
弹词戏	失落黄金印				
弹词戏	嘉兴八美图				
弹词戏	火烧红莲寺				
弹词戏	吕布与貂蝉				
弹词戏	姜女换江山				
弹词戏	皇帝与妓女				
弹词戏	马钗凤产子				
弹词戏	日月雌雄杯				
弹词戏	珊瑚好娘子				
弹词戏	家和万事兴				
弹词戏	金镯玉环记				
弹词戏	雪里小椰香				
弹词戏	碧桃庵产子				
弹词戏	武松与潘金莲				
弹词戏	王文与刁刘氏				
弹词戏	杨乃武与小白菜				
弹词戏	陈世美不认前妻				
弹词戏	梁山伯与祝英台				

类别	剧名	又名	口述人	记录人	备注
弹词戏	安德海大闹龙舟				
弹词戏	生死离别花烛夜				
弹词戏	苏小妹三难新郎				
弹词戏	乔太守乱点鸳鸯谱				
弹词戏	卖油郎独占花魁				
弹词戏	金玉奴棒打薄情郎				
弹词戏	钱秀才错占凤凰筹				
时装戏	私生子				
时装戏	妾看罢				
时装戏	女单帮				
时装戏	三朵花				
时装戏	范高头				
时装戏	阎瑞生				
时装戏	白荷				
时装戏	姊妹花				
时装戏	甜姑娘				
时装戏	再相逢				
时装戏	毋宁死				
时装戏	秋海棠				
时装戏	薄命花				
时装戏	茶花女				
时装戏	母与子				
时装戏	碧落黄泉				
时装戏	石榴裙下				
时装戏	冰娘惨史				
时装戏	八年离乱				
时装戏	天亮前后				
时装戏	春残梦断				
时装戏	啼笑因缘				
时装戏	来日方长				
时装戏	寒梅吐艳				
时装戏	乡宦世家				
时装戏	香衾重暖				
时装戏	大地钟声				
时装戏	大地回春				

类别	剧名	又名	口述人	记录人	备注
时装戏	花花公子				
时装戏	骆驼祥子				
时装戏	蛇蝎美人				
时装戏	乱世佳人				
时装戏	压寨夫人				
时装戏	荣华夫人				
时装戏	两代搏斗				
时装戏	万世流芳				
时装戏	脂粉罪人				
时装戏	银宫惨史				
时装戏	富贵贫贱				
时装戏	上海小姐				
时装戏	荒唐先生				
时装戏	桃红柳绿				
时装戏	血溅晨钟				
时装戏	神圣之爱				
时装戏	朋友之妻				
时装戏	花落知多少				
时装戏	夜来风雨声				
时装戏	月上柳梢头				
时装戏	风雪夜归人				
时装戏	血溅大礼堂				
时装戏	双泪落君前				
时装戏	海上姊妹花				
时装戏	天下父母心				
时装戏	张勋小毛子				
时装戏	海上屋檐下				
时装戏	叛逆的女性				
时装戏	明月重圆夜				
时装戏	现代孟姜女				
时装戏	天涯寻芳草				
时装戏	抱牌位做亲				
时装戏	夫人与爱人				
时装戏	母亲的错误				
时装戏	葡萄与庄稼				
时装戏	家庭恩怨记				
时装戏	洞房花烛夜				
时装戏	良心与罪恶				
时装戏	天不住春光				
时装戏	一幅流亡图				
时装戏	母亲的秘密				
时装戏	谁是意中人				

类别	剧名	又名	口述人	记录人	备注
时装戏	平地一声雷				
时装戏	大地恩仇记				
时装戏	连环风流债				
时装戏	粉碎鸳鸯碟				
时装戏	家				
时装戏	雷雨				
时装戏	牺牲				
时装戏	女犯				
时装戏	冤家				
时装戏	原野				
时装戏	初恋				
时装戏	归亲				
时装戏	母爱				
时装戏	春				
时装戏	夜店				
时装戏	心狱				
时装戏	怒吼				
时装戏	间谍				
时装戏	春梦				
时装戏	日出				
时装戏	嫂嫂				
时装戏	霹雳				
时装戏	孽障				
时装戏	投海曲				
时装戏	空谷兰				
时装戏	方珍珠				
时装戏	祷告客				
时装戏	白夫人				
时装戏	妓女泪				
时装戏	钟玉女				
时装戏	杨柳村				
时装戏	君子风				
时装戏	美人心				
时装戏	新茶花				
时装戏	血泪碑				
时装戏	雪里红				
时装戏	蒋老五				
时装戏	梅花落				
时装戏	同心花				
时装戏	返魂香				
时装戏	慈母泪				
时装戏	珊瑚泪				

类别	剧名	又名	口述人	记录人	备注
时装戏	离婚怨				
时装戏	一吻情				
时装戏	繁华梦				
时装戏	血手印				
时装戏	白云塔				
时装戏	寒夜曲				
时装戏	小千金				
时装戏	残花泪				
时装戏	铁蹄下				
时装戏	鸳鸯劫				
时装戏	离惊恨				
时装戏	四女性				
时装戏	不了情				
时装戏	蝶恋花				
时装戏	喜相逢				
时装戏	罪与罚				
时装戏	血泪仇				
时装戏	乳燕劫				
时装戏	千古恨				
时装戏	慈母血				
时装戏	黄金潮				
时装戏	女鬼心				
时装戏	小厂主				
时装戏	孽海花				
时装戏	鲁男子				
时装戏	恩与仇				
时装戏	娥唐怨愁				
时装戏	姊妹血案				
时装戏	刻骨相思				
时装戏	黄浦江边				
时装戏	孤女血泪				
时装戏	鸟声花影				
时装戏	欢天喜地				
时装戏	乱世儿女				
时装戏	绿窗红泪				
时装戏	铁树银花				
时装戏	血案绞绡				
时装戏	黄金白骨				
时装戏	严霜秋草				
时装戏	断桥风月				
时装戏	女儿忠魂				
时装戏	魂断青楼				

类别	剧名	又名	口述人	记录人	备注
时装戏	真假千金				
时装戏	人财两得				
时装戏	恨海难填				
时装戏	春花秋月				
时装戏	贤慧媳妇				
时装戏	半张小照				
时装戏	红粉泣血				
时装戏	窃国盗嫂				
时装戏	黑夜枪声				
时装戏	人面桃花				
时装戏	古塔奇案				
时装戏	花开花落				
时装戏	前因后果				
时装戏	情场逐鹿				
时装戏	镀金小姐				
时装戏	家花野果				
时装戏	叔嫂情仇				
时装戏	母亲女人				
时装戏	艺海深仇				
时装戏	黄金万两				
时装戏	贤母孝子				
时装戏	普天同庆				
时装戏	大地光明				
时装戏	荒村夜店				
时装戏	地窟魔王				
时装戏	秋扇明灯				
时装戏	失恋以后				
时装戏	妖妇阴谋				
时装戏	荒山女魂				
时装戏	都市男女				
时装戏	桃色将军				
时装戏	乞丐新娘				
时装戏	血海香魂				
时装戏	孽海双珠				
时装戏	时代儿女				
时装戏	谁是爹爹				
时装戏	新秋海棠				
时装戏	古塔人妖				
时装戏	掌上明珠				
时装戏	碧玉雄心				
时装戏	魔窟啼痕				
时装戏	谁入地狱				

类别	剧名	又名	口述人	记录人	备注
时装戏	农村之光				
时装戏	巾帼英雄				
时装戏	梨园英烈				
时装戏	还我自由				
时装戏	一场风波				
时装戏	都市之虎				
时装戏	玻璃女郎				
时装戏	卿何命薄				
时装戏	谁是新娘				
时装戏	我入地狱				
时装戏	今世无缘				
时装戏	禽兽衣冠				
时装戏	标准丈夫				
时装戏	假凤虚凰				
时装戏	花花草草				
时装戏	孤离血泪				
时装戏	川岛芳子				
时装戏	鬼计多端				
时装戏	牡丹花下				
时装戏	卖笑千金				
时装戏	憔悴红颜				
时装戏	贞节坊下				
时装戏	少奶奶的扇子				
时装戏	你是谁的女儿				
时装戏	第五号招待所				
时装戏	女招待的秘密				
时装戏	白艳冰雪地 产子				
时装戏	黄慧如与陆 根荣				
时装戏	灯红酒绿夜 归人				

(资料来源:《上海市沪剧传统剧目目录》, B172-1-296, 上海档案馆)

参考文献

一、报刊类

1、沪剧专辑：

《申声月刊》	1936年1月—12月
《申曲画报》	1937年7月—1941年6月
《申曲剧讯》	1940年8月—1941年1月
《好友申曲专刊》	1941年1月—1942年2月
《申曲日报》	1941年3月—1943年1月
《沪剧周刊》	1946年2月—1949年10月
《施春轩特刊》	1948年
《沪剧画集》	1948年10月—11月

2、其他报纸期刊：

《申报》	1872年—1949年
《罗宾汉》	1926年—1949年
《现世报》	1926年—1928年
《戏迷传》	1930年—1940年
《戏世界》	1935年—1945年
《上海无线电》	1938年—1940年
《风光》	1946年
《快活林》	1946年—1947年
《戏报》	1946年—1948年

二、著作类

- 1、中国戏剧家协会主编：《中华戏曲·沪剧》，北京：北京社会科学文献出版社，2013年。
- 2、汪培、陈剑云、蓝流编：《上海沪剧志》，上海：上海文化出版社，1999年。
- 3、[英]施祥生：《沪剧：现代上海的传统戏曲》，上海：上海音乐学院出版社，2009年。
- 4、上海市传统剧目编辑委员会编：《传统剧目汇编·沪剧》，上海：上海文艺出版社，1959年。
- 5、上海文艺出版社编：《沪剧小戏考》，上海：上海文艺出版社，1959年。
- 6、中国唱片社编：《沪剧小戏考》，上海：上海文艺出版社，1963年。

- 7、赵洁编：《新编沪剧小戏考》，上海：上海文化出版社，2004年。
- 8、中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃》，第1集，上海：上海艺术研究所，1986年。
- 9、中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃》，第2集，上海：上海艺术研究所，1986年。
- 10、中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃》，第3集，上海：上海艺术研究所，1987年。
- 11、中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃》，第4集，上海：上海艺术研究所，1987年。
- 12、中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃》，第5集，上海：上海艺术研究所，1988年。
- 13、中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃》，第6集，上海：上海艺术研究所，1990年。
- 14、傅晓航、张秀莲著：《中国近代戏曲论著总目》，北京：文化艺术出版社，1994年。
- 15、《中国戏曲志》编辑委员会编：《中国戏曲志·上海卷》，北京：新华书店，1996年。
- 16、上海市政协文史资料委员会编：《上海文史资料存稿汇编》（10），上海：上海古籍出版社，2001年。
- 17、《上海文化艺术志》编纂委员会编：《上海文化艺术志》，上海，上海社会科学院出版社，2001年。
- 18、上海通社编：《上海研究资料》，上海：上海书店出版社，1984年。
- 19、上海市政协文史资料委员会编：《上海文史资料选集第62辑》，上海：上海人民出版社，1989年。
- 20、上海市政协文史资料委员会编：《上海文史资料选集第73辑》，上海：上海人民出版社，1993年。
- 21、陈洁编：《民国戏曲史年谱：1912-1949》，北京：文化艺术出版社，2010年。
- 22、张春华著：《上海滩与上海人·沪城岁事衢歌·上海县竹枝词·淞南乐府》，上海：上海古籍出版社，1989年。
- 23、葛元煦等著：《沪游杂记·淞南梦影录·沪游梦影》，上海：上海古籍出版

- 社，1989年。
- 24、熊月之主编：《上海通史》第六卷《晚清文化》，上海：上海人民出版社，1999年。
- 25、熊月之主编：《上海通史》第十卷《民国文化》，上海：上海人民出版社，1999年。
- 26、朱恒夫著：《弹簧考论》，上海：上海古籍出版社，2008年。
- 27、丁淑梅主编：《清代禁毁史戏曲史料编年》，成都：四川大学出版社，201年。
- 28、唐雪莹著：《民国初期上海戏曲研究》，北京：北京大学出版社，2012年。
- 29、陈建森著：《戏曲与娱乐》，上海：上海人民出版社，2003年。
- 30、胡晓军、苏毅谨著：《戏出上海：海派戏剧的前世今生》，上海：上海文汇出版社，2004年。
- 31、朱恒夫主编：《中华艺术论丛：弹簧研究专辑》，上海：上海辞书出版社，2004年。
- 32、赵山林、田根胜、朱崇志主编：《近代上海戏曲系年初编》，上海：上海教育出版社，2003年。
- 33、上海地方志办公室编：《上海研究论丛》第2辑，上海：上海社会科学院出版社，1989年。
- 34、独立出版社编：《抗战与戏剧》，上海：独立出版社，1939年。
- 35、卫鸣岐、石筱英著：《鸣英集》，上海：鸣英剧团，1939年。
- 36、申曲研究会编：《申曲大集成》，上海：华英书局，1943年。
- 37、系铮主编：《最新申曲大戏考》，上海：文元书局，1946年。
- 38、王利器主编：《元明清三代毁尽小说戏曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981年。
- 39、（清）杨辅光著：《淞南乐府》，上海：上海古籍出版社，1989年。
- 40、胡平生著：《抗战十年间的上海娱乐社会（1927-1937）：以影剧为中心的探索》，台湾：台湾学生书局，2002年。
- 41、陶一铭、史鹤幸著：《弹簧乱嚼——那个“风花雪月”的沪剧》，上海：三联书店，2013年。
- 42、郭汉城著：《戏曲剧目论集》，上海：上海文艺出版社，1981年。
- 43、麻国钧等编：《剧种·剧目·剧人——中国传统戏曲知识简介》，北京：众

文艺出版社, 2000 年。

- 44、吴晟辑著：《明人笔记中的戏曲史料》，南昌：江西人民出版社, 2007 年。
- 45、朱恒夫著：《论戏曲的历史与艺术》，上海：学林出版社, 2008 年。
- 46、马少波著：《戏曲艺术论集》，北京：中国戏剧出版社, 1982 年。
- 47、王长安著：《中国戏曲》，合肥：安徽教育出版社, 2002 年。
- 48、宋光祖著：《戏曲写作论》，上海：百家出版社, 2000 年。
- 49、苗怀明著：《二十世纪戏曲文献学述略》，北京：中华书局, 2005 年。
- 50、程华平著：《中国小说戏曲理论的近代转型》，上海：华东师范大学出版社, 2001 年。
- 51、涂沛主编：《中国戏曲表演史论》，北京：文化艺术出版社, 2002 年。
- 52、郝荫柏著：《戏曲剧本写作教程》，北京：文化艺术出版社, 2009 年。
- 53、郑传寅著：《传统文化与古典戏曲》，武汉：湖北教育出版社, 1990 年。
- 54、孙崇涛著：《戏曲文献学》，太原：山西教育出版社, 2008 年。
- 55、常静之著：《中国近代戏曲音乐研究》，北京：人民音乐出版社, 2000 年。
- 56、焦垣生，吴小侠编：《戏曲鉴赏》，西安：西安交通大学出版社, 2008 年。
- 57、张凯等著：《戏曲鉴赏》，重庆：西南师范大学出版社, 2008 年。
- 58、赵山林著：《中国近代戏曲编年 1840-1919》，上海：华东师范大学出版社, 2008 年。
- 59、罗苏文著：《近代上海都市社会与生活》，北京：中华书局, 2006 年。
- 60、钱乃荣：《海派文化的十大经典流变》，上海：上海书店出版社, 2007 年。
- 61、戈春源著：《中国近代赌博史》，福州：福建人民出版社, 2005 年。
- 62、徐半梅著：《话剧创时期回忆录》，北京：中国戏剧出版社, 1957 年。
- 63、李明山主编：《中国近代版权史》，开封：河南大学出版社, 2003 年。

三、期刊论文类

- 1、文牧、余树人著：《沪剧史上的花鼓戏》，《上海戏剧》1983 年第 6 期。
- 2、诸葛文谦著：《试从三个剧目谈沪剧的“西装旗袍戏”》，《上海戏剧》1984 年第 6 期。
- 3、朱扬著：《海派艺术与沪剧时装戏》，《上海戏剧》1986 年第 2 期。
- 4、陆介人著：《从申曲走向沪剧——忆〈魂断蓝桥〉首演》，《上海戏剧》1984 年第 6 期。

- 5、李晓著：《谈“西装旗袍戏”》，《上海戏剧》1986年第3期。
- 6、周良材著：《海派艺术与“西装旗袍戏”》，《上海戏剧》1986年第3期。
- 7、汪培著：《西装旗袍戏之我见》，《上海戏剧》1986年第3期。
- 8、朱扬著：《时装戏对沪剧的贡献》，《上海戏剧》1986年第3期。
- 9、麦夷著：《戏剧的移植与社会文化》，《上海戏剧》1986年第5期。
- 10、王灿著：《沪剧与地域文化》，《中国音乐》1995年第4期。
- 11、陈多著：《沪剧“西装旗袍戏”的“定性”问题》，《上海戏剧》2003年第5期。
- 12、王染野著：《吴中滩簧新考——兼谈锡剧、沪剧、梨簧剧等的源头》，《苏州科技学院学报》2003年第20卷第1期。
- 13、邵滨孙、邵滨雄著：《沪剧宗师筱文滨》，《上海戏剧》2004年第9期。
- 14、钱乃荣著：《沪剧与海派文化》，《上海文学》2005年第10期。
- 15、黄益军、魏向东著：《从<申报>看晚清上海人的娱乐生活及其特征（1872—1911）》，《苏州大学学报》（哲学社会科学版），2006年第4期。
- 16、胡海英著：《“西装旗袍戏”的海派文化精神》，《上海戏剧》2008年第10期。
- 17、褚伯承著：《“西装旗袍戏”来由》，《上海戏剧》2008年第10期。
- 18、易红霞著：《人类学视野下的戏班研究》，《暨南学报（哲学社会科学版）》2009年第6期。
- 19、胡海英著：《“申曲”时期的沪剧及其上海都市文化情结》，《戏剧艺术》2010年第3期。
- 20、钱乃荣著：《上海的方言戏剧与海派文化》，《上海戏剧》2010年第4期。
- 21、沈寂著：《难忘的申曲大会演》，《上海戏剧》2010年第8期。*
- 22、钱乃荣著：《早期申滩戏中的草根生活气息》，《上海戏剧》2011年第9期。
- 23、褚伯承著：《早期沪剧中的松江戏》，《上海戏剧》2012年第3期。
- 24、傅谨著：《抗战时期的上海演剧》，《文艺研究》2012年第4期。
- 25、褚伯承著：《映现时下的沪剧经典》，《上海戏剧》2014年第7期。
- 26、石筱英著：《沪剧也有传统》，《中国戏剧》1956年第11期。
- 27、刘如曾著：《沪剧音乐表现现代题材的经验和问题》，《人民音乐》1963年第10期。
- 28、顾仲彝著：《从<借黄糠>看沪剧的优秀传统》，《中国戏剧》1959年第16期。
- 29、毛时安著：《风中的紫竹调--上海沪剧院60年艺术历程中的现代戏创作》，《艺术评论》2014年第2期。
- 30、吕复著：《丰富剧目的品种，提高剧目的质量》，《上海戏剧》1962年第10期。
- 31、沈栖、石筱英著：《跪着对镜排戏的艺术家》，《档案春秋》2010年第6期。

32、丁是娥著：《首先应该考虑剧目的思想性(沪剧)》，《文汇报》1963年第10期。

四、学位论文类

- 1、钱久元：《海派京剧初探》，上海戏剧学院 2004 年博士学位论文。
- 2、陈超：《扬剧表演团体生存状态展现、比较与分析——以当今江都地区四种团体为个案》，上海师范大学音乐学院 2006 年硕士学位论文。
- 3、马睿：《晚清到民国年间（1902-1949）政府对四川地区戏曲表演活动的介入与控制》，四川大学 2007 年硕士学位论文。
- 4、田飞：《从“百代小红楼”考察民国时期上海的唱片业发展和影响》，上海音乐学院 2007 年硕士学位论文。
- 5、裴潇：《时装新戏研究》，中国艺术研究院 2008 年硕士学位论文。
- 6、来平：《战时上海大众娱乐研究（1937-1945）》，华东师范大学 2008 年硕士学位论文。
- 7、虞伟红：《生意、艺术、情感——战时上海沪剧时装戏的兴盛和解读（1937-1945）》，华东师范大学 2009 年硕士学位论文。
- 8、宋抒音：《试论沪剧现实主义创作传统》，上海戏剧学院 2009 年硕士学位论文。
- 9、冷晓琼：《都市文化中的上海越剧》，上海师范大学 2009 年硕士学位论文。
- 10、金字旻：《沪剧现代戏创作之路》，上海戏剧学院 2009 年硕士学位论文。
- 11、胡红：《中华剧艺社研究》，重庆师范大学 2010 年硕士学位论文。
- 12、陈丽媛：《电子媒介影响下的戏曲传播研究》，电子科技大学 2010 年硕士学位论文。
- 13、代虹：《近代上海沪剧女艺人研究》，上海师范大学 2012 年硕士学位论文。
- 14、霍丽芳：《上海市申曲歌剧研究会略论（1934-1947）》，上海师范大学 2013 年硕士学位论文。
- 15、王馥梅：《都市文化视角下的沪剧与近代上海》，上海师范大学 2013 年硕士学位论文。
- 16、宋寿胜：《近代上海沪剧演出场所研究》，上海师范大学 2014 年硕士学位论文。
- 17、马林：《近代沪剧报刊研究》，上海师范大学 2015 年硕士学位论文。
- 18、董美美：《近代上海沪剧演出团体探究》，上海师范大学 2015 年硕士学位论文。

致谢

逝者如斯夫，不舍昼夜。转眼间，三年求学时光即将结束。第一天来到上海师大的记忆仍然历历在目。转念间，却发现，离开上海师大，已经近在咫尺。

2013年9月，我有幸进入上海师大成为吴强华老师的学生，本论文在选题、资料查询、开题、研究和撰写的每一个环节，无不得到吴老师的悉心指导和帮助。吴老师多次询问论文的写作情况，并为我指点迷津，帮助我开拓研究思路。先生一丝不苟的作风，严谨求实的态度，都深深影响着我。三年间，先生不仅授我以文，而且为我今后的发展提供了许多宝贵的经验，使我终身受用无穷。在此对吴老师的感激之情无以言表。

在这三年里，中国近现代史专业的老师们用他们渊博的知识感染了我，在他们身上不仅学到了知识，还学会做人。在这里向唐力行老师、苏智良老师、邵雍老师、徐茂明老师、高红霞老师、洪煜老师、邢丙彦老师、姚霏老师等致以真诚的谢意。感谢我的同门宋寿胜师哥、马林师哥、董美美师姐、王娟、彭超师弟、袁立芬师妹、冯晓聪师妹、赵严峻师弟等在我论文写作中的大力协助。李志强、邵常岁、王亮、杨桢、赵倩等同窗从陌生到相识，从相识到相熟，我将牢记这份来之不易的友谊。

最后，感谢我的父母，他们在赋予我生命的同时，也给我带来了一生的爱。让我在漫漫人生旅途中，心灵有了虔敬的皈依，而且也为我能够顺利的完成学业提供了巨大的支持与帮助。在未来的日子里，我会更加努力的学习和工作，不辜负父母对我的期望。

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：张琦 日期：2016.5.29

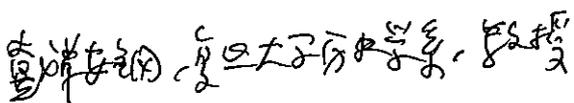
论文使用授权声明

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：张琦 导师签名：姜良 日期：2016.5.29

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）： 曹祥安 复旦大学中文系 教授

委员： 洪煜 蔡新良 徐茂明
邵燕

导师： 吴凡