

学校代码：10270

分类号：J022

学号：132200194

上海师范大学

硕士学位论文

启蒙现代性——海派京剧奠基人汪 笑侬研究

学 院： 人文与传播学院

专 业： 艺术学理论

研究 方向： 艺术评论

研究生姓名： 魏晗宇

指 导 教 师： 陈 伟

完 成 日 期： 2016 年 3 月

摘要

19 世纪后半期,京剧进入上海,深受上海移民型城市格局、边缘性文化传统,以及开埠后兼容并蓄的文化氛围影响,京剧从艺者对京剧进行大量创新,形成自己的风格,造就了其有别于传统京剧和其他艺术形式的一道独特人文景观,人称“海派京剧”。海派京剧代表人物甚众,擅演会编的优伶汪笑侬即为一例,其作为京剧改良运动的先驱,编演新戏,力主戏曲改良,提倡减少程式化表演,进行实体化道具布景和连台本戏的创新尝试,剧作具有鲜明的进步倾向。

本文旨在以汪笑侬编演的海派京剧作品入手,通过书写他身上的启蒙话语,分析海派京剧是如何在传统戏曲真实、通俗、大众化的道路上开拓进取的。并对其创作体现的海派京剧美学特征进行阐释,即通过针砭时弊,力求启迪明智的思想诉求,从“虚善虚美”到“求真求善”的审美转变,市场化背景下内容和形式方面的多重创新。

并且通过解读海派京剧的地域背景,将它放置在上海都市文化的语境下,海派京剧的商业运作模式吸引了大量市民阶层的消费群体,也造就了其迥异于传统京剧的演出形式、京剧内容和审美形态。

本文正是以早期海派京剧代表人物汪笑侬的戏剧作品及先锋主张作为切入点,来研究京剧如何从古典形态脱胎出来,并最终开始了它的现代性转型道路。

关键词: 汪笑侬; 海派京剧; 美学现代性

Abstract

Second half of the 19th century, Peking Opera was introduced into Shanghai. Pattern of Peking Opera are greatly affected by immigrants in Shanghai city, edge cultural traditions, and inclusive culture after the opening. Performers of Peking Opera has done a lot of innovation, which it has formed its own style. It is a unique cultural landscape different from the traditional Peking Opera and other forms of art. It is called "the Shanghai school of Peking Opera". There are many representatives of the Shanghai school of Peking Opera. Wang Xiaonong is one of the outstanding representatives. As a pioneer in the reform of the Shanghai school of Peking Opera, Wang Xiaonong advocated reducing the stylized performances, choreographed and performed new plays. What's more, Wang Xiaonong strongly advocated that the Opera improvements with distinctive progressive tendency.

This thesis wants to write Wang Xiaonong's enlightenment discourse and the characteristics of the Shanghai school of Peking Opera of he represents. Analyze how the Shanghai school of Peking Opera popular on the road to forge in the traditional Chinese Opera. And I explain aesthetic characteristics of the Shanghai school of Peking Opera. For example, through politics to inspire a wise thought demands. It is an aesthetic change from the "vagueness and virtual beauty" to "truth-seeking for the good". As well, there are multiple innovations under the background of marketization.

By interpreting the geographical background of the Shanghai school of Peking Opera, the business model has attracted groups of public sectors of consumer. Also makes it completely different from the traditional Peking Opera in performance pattern, content and aesthetic form.

In this paper, I put Wang Xiaonong's dramatic opinions as the starting point. And then I need to study how did Peking Opera derived from the classical forms, and eventually began its modern transformation

Key Words: Wang Xiaonong; the Shanghai school of Peking Opera; Aesthetic modernity

目录

摘要.....	I
Abstract.....	II
目录.....	III
绪论.....	1
第一章 汪笑侬生平及剧艺生涯略记.....	3
第一节 汪氏生平及艺术活动.....	3
第二节 汪氏剧作简介.....	5
第二章 汪笑侬对京剧的革新和发展.....	9
第一节 汪笑侬改良京剧的背景.....	9
(一) 汪笑侬“知识精英”的戏曲革新诉求.....	9
(二) 所处时代革新发展的必然要求.....	10
第二节 汪笑侬戏剧改良观之形式上的改良.....	12
(一) 编演改良新戏——时装剧和洋装剧.....	12
(二) 创办戏剧刊物, 传播改良主张.....	13
(三) 开设戏曲学校, 培养戏曲演员.....	14
第三节 汪笑侬戏剧改良观之内容上的改良.....	14
(一) 道具布景的实体化.....	14
(二) 程式化表演的减少甚至废除.....	15
(三) 连台本戏的创新尝试.....	16
第三章 汪氏海派京剧的美学特征.....	18
第一节 启蒙精神在文艺领域的复萌.....	18
(一) 资产阶级革命新思想萌发.....	18
(二) 以“针砭时弊”力求达到“高台教化”.....	19
第二节 市场化背景下的戏剧创新.....	21
(一) 剧本改编的推陈出新.....	21
(二) 市场化受众的类型细分.....	22
第三节 新旧美学分水岭——写实性和现实性.....	23
(一) 从“虚善虚美”到“求真求善”的转变.....	23
(二) 从类型到个性, 从演员脸谱化到夺身定制.....	24
第四节 审美现代性的转型.....	25
(一) 思想现代性, 启迪民智.....	25

(二) 商业模式, 促进文化消费转型.....	25
第四章 汪笑侬对海派京剧及后世的影响.....	27
第一节 汪笑侬对海派京剧现代性的贡献.....	27
(一) 为“海派”正名.....	27
(二) 推动现代都市新文化建设.....	28
第二节 汪笑侬对后辈海派京剧艺人的影响.....	28
(一) 对周信芳的影响.....	28
(二) 对王鸿寿(三麻子)的影响.....	30
结语.....	32
参考文献.....	33
致谢词.....	36

绪论

清乾隆时期,几次的徽班进京带来的二黄唱腔与汉剧进京带来的西皮唱腔在北京合流,形成了带有京音特点的“皮黄戏”,京剧全面继承了昆剧的唱念做打和生旦净丑的表演系统,风行一时。清末民初,京剧进入上海,在上海五方杂居、文化形态由古典向现代转型的背景下,立足上海本土的京剧在特点上发生变化,其运用新的表现手法,体现了新的美学形态,对传统京剧进行深发,这类京剧样式后被称为“海派京剧”。以汪笑侬为代表的京剧艺人到上海海纳百川的文化氛围中,造就了海派的兴盛。

汪笑侬,满人,清末民初著名剧作家、京剧演员,海派京剧代表人物,擅演会编。对于汪笑侬的从艺渊源,人们已有一定研究。《中国京剧史》中关于汪笑侬生平略记通过一个章节进行了较为全面的介绍,汪笑侬的生平概况、表演经历、编演戏剧及对后世影响都有一定记述。对于汪笑侬的生平略述,周贻白在《中国戏曲发展史纲要》也做了较多说明,并对其编创剧目有细致的分析,更加吻合和切近汪笑侬真实的其人其事。但就现有的研究文章看来,还是较多的集中字啊汪笑侬的生平事迹,围绕其人其事的描述性文字,当然还有一些是京剧艺人的追忆,但缺乏综合性分析和研究。田根胜的《近代戏剧的传承与开拓》和颜全毅的《清代京剧文学史》都对汪笑侬力主的戏曲改良运动加以评议,内容以褒赞为主。后者还从风格样式等多维度对其编创作品进行分析,对汪笑侬剧本创作的论述已接近完整,但还是缺乏对汪笑侬改良戏曲之大环境的反观,研究其改良思想没有站在更长远的时代背景中,评议也显得不够全面。当然还有一些散见于各种书籍和期刊上的文章,汪笑侬的名字出现的频次也不低,但基本上也是京剧艺人或者评论家相对主观的回忆,真实性和准确性上还有待考证,不可作为确定性的理论分析进行考究。

就现有的针对汪笑侬的研究的文本看来,部分观点和分析也存在一定偏差。其中包括对汪笑侬的戏曲改良活动的参与性分析过于单一,现有研究多数强调了他作为京剧改良运动革命者和艺术家的身份和贡献,却未能还原运动背后一个真实的人物,缺少对其剧作中教化作用的重视,时代感不足。且关于汪笑侬戏曲研究的史料评论历史较久远,涉及美学层面的也不多。现有研究中大多涉及汪笑侬的戏曲改良运动以及其剧本创作中对现实的鞭挞,但鲜少结合京剧发展史,分析他与海派京剧的关系,正面肯定他对海派京剧的贡献。

研究汪笑侬的戏曲思想和活动,就不得不把他投放到他当时所处的时代背景中。他戏曲活动所在地上海,上海是海派文化的根据地,不仅仅是中西文化的交

汇所在，也是古今文化的汇聚处。来自西方的文化输入，来自新时代的文明涌入，资产阶级民主革命顺势进行中，改良京剧的活动开始如火如荼的活跃起来。这样的特定时期也为艺术变革的产生提供了基础。海派京剧成为一种非常奇特的文化现象。京剧及演员与近代上海的社会变革紧密相连，整个社会生产方式的改变，带动文化形式的变化，京剧被赋予启迪民众的重任，演员被认为是传递新思想的重要渠道。汪笑侬《瓜种兰因》《马前泼水》等代表作都是有感时事，编演新戏，注重戏曲高台教化、移风易俗的目的，这也是海派京剧有别于传统京剧的显著特点。

可以说海派京剧是整个社会文化从量变到质变转型过程中的标志性文化，颇有研究价值。本文将着力研究汪笑侬为代表的一众海派京剧奠基人，是如何富于创新、推动戏曲改良，让海派京剧在对传统戏曲真实、通俗、大众化的道路上开拓进取，并且很好的完善和丰富了京剧这一门崇高艺术的独特创造力。同时通过对海派京剧显著特征的分析，让人们看到其求真务实和针砭时弊等美学特征中透露出的一种新的现代的美学形态。这种现代美学形态标志着中国美学从古典到现代的转型，具有时代意义和社会价值。此外，笔者还希望经由研究汪笑侬的戏曲思想和海派京剧的美学价值，给我们发展社会主义新文化提供一定的借鉴和思考。

第一章 汪笑侬生平及剧艺生涯略记

汪笑侬是清末梨园剧坛上一位不容忽视的京剧艺术家。其擅演会编，作为京剧改良运动的先驱，弃官从艺，编演新戏，力主戏曲改良，剧作具有鲜明的进步倾向，其灌录的戏曲唱片流传至今，是京剧老生“小汪学派”之大成，也是海派京剧的启蒙戏曲家。

第一节 汪氏生平及艺术活动

汪笑侬（1858—1918），旗籍。“耽吟咏，且工八股，古气磅礴。至其人为读书种子，则固毫无疑问。生平喜读《红楼梦》，爱林潇湘《葬花诗》。”

周信芳在《敬爱的汪笑侬先生》里对汪笑侬的生平有过简述，据载，汪笑侬是满族人，本名德克俊（一作德克津），又名僦，号仰天，他在1858年（清咸丰八年）出生在一个官宦家庭，家庭背景较好，他不仅天资聪颖也勤勉上进，从小接受先进教育也培养了他好读诗书的品行，17岁应试入学，22岁考中己卯科举人。”

本是仕途一片坦荡，然受清宫廷爱好京戏之潮正盛、民间亦相习成风的影响，恰值三庆徽班正在北京演出，德克津对京剧产生了浓厚的兴趣，馀暇就到票房里研习皮黄昆弋，笃好成欢，曾加入戴燕宾等所成立的翠峰庵票房习唱，反而视功名如草芥。汪在翠峰庵走票时正是光绪初年，系程长庚最盛时代，笑侬的效法长庚自属于这一时期，所以也可以说其唱法胎息程长庚。

其父亲见自己的儿子完全无意于功名和仕途的进取，害怕他心有所念、不务正业，于是开始他自掏腰包，花钱给儿子捐了一个河南太康的七品知县。但是汪笑侬去河南任知县，到任后不久，就因为自己的侠肝义胆，热衷主持和伸张正义，却因为除恶扬善的事件，多次得罪到了当地的土豪劣绅，最后惨被劾职罢官。汪去职后，很快就投身梨园，下海唱戏。

在下海之初，汪笑侬在上海以票友王清泉名义，出演于丹桂圈中，但“惟以嗓音太狭，不足动流俗之耳，郁郁不得志而去”。¹

同光年间，京师老生以谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙为最受欢迎者。汪桂芬是京剧老生行的演员，字艳秋，号美仙，是湖北汉阳府汉川县人。汪桂芬京剧老生中的重要人物，他做过大老板程长庚的琴师，所以对于程长庚的艺术有很好的继承。他的演唱运用丹田气和脑后音，所以发出来的声音有响遏行云之感。最难得的是

¹ 《京剧历史文献汇编清代卷》，[M]，凤凰出版社，第一版，371页，环球社《图画日报》p319号8页。

他的演唱能够给人激昂雄劲、悲愤慷慨的感觉，所以自成老生“汪派”。从票友时期起德克津对京剧老生行演员汪桂芬的戏路就极其崇拜，喜欢汪桂芬苍凉劲健的金石之音，私下多加揣摩。之后德克津下定决心投身戏界，还特意登门拜访之前自己非常崇拜的汪桂芬想要拜师学艺，不料汪桂芬的笑而罢之给了他当头一棒，一句“谈何容易”深深刺激了他，遂将自己姓名更为“笑侬”，“侬”在上海方言中有“你”的意思，“汪笑侬”的意思则是“姓汪的笑话你”的意思。取了这个新艺名后，德克津涅槃重生，日夕苦练，以自策勉。

在上海丹桂茶园唱了半年后，汪笑侬于光绪中叶后，转入天仙。光绪二十六年，汪笑侬入桂仙，百花祠主定庚子梨园文榜，列汪为甲等第一名。《消闲报》谈到他的艺术时，所加的评语是：“得中正和平之象，具抑扬顿挫之妙。”又说：“工唱须生，兼擅老旦，善演《取成都》《骂阎罗》《空城计》《洪羊洞》《取帅印》《阴阳河》《一捧雪》《目莲救母》等剧。胎息程长庚，睥睨汪桂芬。口齿之清爽，音调之合节，冠绝侪辈。盖由于读书功夫，切磋得来，非常伶官可比也。”²至此，汪笑侬对京戏表演多加揣摩和研习，不断演练，逐渐开始名声大噪。

汪笑侬是京剧史上著名的老生演员之一，他与老生“后三杰”身处同时代。在音域上汪笑侬的嗓音窄而高，在唱法上他承袭了汪桂芬的遒劲、谭鑫培的灵巧、孙菊仙的豪迈，汲取各家之所长，再将传统徽、汉二调的唱腔和韵味融会贯通，在充分发挥自己嗓音之长的基础上，对优秀唱作手法有继承有创新，使得其唱腔清脆激越格外饱满，个性十足自成一派，声情并茂百转千回又能传情动人，让人耳目一新，人称“小汪派”。在唱法的处理上，汪笑侬经常注重控制，通过气息来突出抑扬、吞吐和收放的对比，以对比反差来达到效果，《哭祖庙》中总共有120句的大段反二黄的演唱，最长的唱句一句就能达到40字有余，他唱的一气呵成、淋漓尽致，但并不从头至尾平均使用力气，而是有层次有递进的推动表演的进行，由弱至强、由低至高，情感随着声腔一起盘旋而上，形成各自的高潮，将剧中人物的悲愤之情多加渲染，让人易生共鸣。而他的短段唱腔也极富特色，《刀劈三关》的重点唱句都用二六、流水板，表意和唱法一致，尽量呈现迂回委婉。

对京戏舞台的渴望和眷恋日复加深，汪笑侬将他身上丰富的文化积淀代入他的表演，使他的表演带着书卷气，在对人物形象的刻画、历史故事的演绎中，表达了他的人生志向和社会抱负。正如《二十世纪大舞台》第一期的卷首词中汪笑侬所说，舞台上的表现就是其教化思想的浓缩，他将自己的情感映射在剧作和舞台表演上，戏剧中处处是自己的人生体验。

汪笑侬在舞台上找到表达自己情志、实现自己人生价值的方式时，社会吹来了康有为、梁启超的资产阶级改良主义新风，受当时清末朝政腐朽落后、社会矛

² 《中国京剧编年史》，[M]，王芷章，中国戏剧出版社，724-725页。

盾激化、国家唇亡齿寒的背景影响，汪笑侬积极参与社会改良，投身京剧改良运动，先后创作、演出了《骂阎罗》《将相和》等等借古讽今、具有鲜明进步倾向的新剧作，打破了多年来京剧囿于传统藩篱，内容和形式较为单一之困，以关照普罗大众生活境况，投射出整个中国面临的社会焦虑。

宣统二年，汪笑侬赴山东，受蔡儒楷之聘，担任戏剧改良所所长，他侠肝义胆、力主改良。而后，蔡氏离职，汪亦又重返上海。宣统三年加入熊文通之春仙，与孙菊仙、高福安等同台。曾演汪笑侬自编之《党人碑》《长乐老》《桃花扇》《立宪镜》《博览会》等剧。1911年辛亥革命胜利，清廷腐朽的封建统治被推翻，汪笑侬看到了变革的希望，兴致盎然的开始参加戏剧振兴事业，民国初年汪笑侬到天津担任正乐育化会副主任，言前人之所未言，自编写著作达八十有余篇。当时戏曲艺人在社会本来地位不高，外界对这一群体的定位都是“伶人”，汪笑侬决定改变戏曲艺人的社会地位，提高社会认知，于是他开始着重培养了具有新思想的后辈艺人，并且通过创办新型科班“易俗改良社”沿袭他的戏曲改良思想。这个改良戏曲社在形式和教授内容上完全和旧式科班不一样，它采取的模式是效仿西方流行的现代新式学校，并且自己编写《戏剧教科书》。但是当时动乱的时局就像是给汪笑侬身上泼了一滩冷水，袁世凯窃取革命果实、复辟帝制更是彻底扼杀了这个新式改良戏剧社的前途和命运，学校被迫解散，汪笑侬心中的戏曲改良理想也随之湮灭。当时从整个社会的角度来说，汪笑侬创办这个新式学校的做法还是站在了时代的制高点上，非常超前。

1918年7月汪笑侬唱了平生最后一场堂会戏，此后再未能登台。当年9月初秋，汪笑侬吐血而亡，享年61岁。

汪笑侬的逝去得到了梨园内外多少人的哀叹，人们赞叹这位一生奇志、一生爱国，又一生快意的名伶。悼念汪笑侬的诗文传世有很多，但是要数袁世凯的二公子袁寒云所写的悼亡诗为最好。“萧萧酸雨撼乾坤，千里青戈涕泪昏。绝代歌诗惭杜甫，平生风义哭刘贲。冰弦无复酬江馆，霜剑空余挂墓门。老去乡关何处是，天南应有未归魂！”他的诗写出了挚友汪笑侬的笔底风情，也写出了他的胸中怀抱。

第二节 汪氏剧作简介

汪笑侬学识渊博，工于诗文，是一位兼具进步思想和革命精神的多产剧作家。汪的一生为后世留下了丰富的戏剧结晶和宝贵的文化遗产。它向后人展示了早期海派京剧的革新创造和艺术成就，出自汪笑侬之手改编和创作的京剧剧本都是海派京剧代表剧目，供后世研读。

汪笑侬的编演剧目的类型基本上可以分为三大类：一种是以整改和修订皮黄旧本为主，入乎旧本而出乎旧戏；一种是改编元杂剧、传奇和昆曲，还有部分移植特色的地方戏剧本；最后一种也是最有研究价值的——编演新戏。即使是他编创的历史戏剧，创作来源虽然都是历史上流传下来的故事，但基本都有明显的现实针对性。利用历史故事作为现实事件的创作基调实际上是借古讽今、针砭时弊。汪笑侬编写创作的时代新戏更是不言而喻，对于落后的中国现状，以及社会上民风习俗上的弊病都有很尖锐的控诉和刻画。

汪笑侬自己编写创作的原创剧本，都和他所处的时代以及这个时代怀带有的精神和气质分不开，容易让观众产生共鸣。而且他的台词基本上能在大雅和大俗上做到有效的平衡，节奏和格式整饬，内容上通俗易懂，用白话式的唱词也能传递很深远的精神内核。他的剧目大部分来自他自己的原创作品，有的改编自史实和旧事，有的系由其他剧种移植，代表作包括《党人碑》《哭祖庙》《受禅台》《刀劈三关》《煤山恨》《马前泼水》《博浪椎》《分金记》《骂阎罗》《骂王朗》《桃花扇》等。除此之外，汪笑侬还有一些创作来自对其他传统剧目的加工改造，以新意境入旧形式，使其变得新颖活泼，如《四郎探母》《镇潭州》《逍遥津》《柴桑口》《喜封侯》《失街亭》等。《中国京剧编年史》对汪笑侬的旧剧改造作评，称“笑侬幼曾习举子业，善词赋，师孟子独善其身意，于是托伶曹以为隐。自入欧化时代，发起改良新剧，所演《立宪镜》《博览会》等戏，皆其心造意构，故能自具手眼，尚不足贵，且其演《骂阎罗》等类新旧剧，亦能随其自然，戛戛独造……”

3

康有为、梁启超等人的资产阶级改良主义的思想曾经深深影响着汪笑侬，他对政治有自己的看法和理解，和改良派一脉相承的是，他对清末的腐败朝政有着很深的痛恶，恨铁不成钢。他创作的很多剧作都是在他政治思想的影响下进行的，比如他通过《骂阎罗》《骂王朗》《骂安禄山》等一系列“骂戏”，表达了自己身兼戏剧创作者和改良革命家双重身份，对不作为的封建统治者有着强烈谴责。而通过《将相和》《喜封侯》等剧目，也让观众看到汪笑侬对开明政治、民主体制的呼唤和渴望。

清政府的腐朽不作为使资产阶级维新运动遭遇了无情镇压，谭嗣同大义凛然决绝赴刑，发出“我自横刀向天笑，去留肝胆两昆仑”的感慨，汪笑侬深表敬佩，也由这一新闻事件生发开来，随即编写了京剧新剧目《党人碑》，对宋代奸佞蔡京、高俅之流的不当行径进行抨击，并借此来诉诸清廷压制变法维新使之夭折的错误之举，还发出了“他自仰天长笑，我却长歌当哭”的慨叹。

³ 《中国京剧编年史》，[M]，王芷章，中国戏剧出版社，804页。

1900年八国联军入侵北京，清政府被迫又签订了一系列丧权辱国的不平等条约，汪笑依面对当时的社会状况深感悲痛欲绝。他创作而且演出了六场京剧《哭祖庙》，以三国时期刘禅投降后其子刘谌杀妻斩子又殉国家的故事，抨击当权者的卖国行径。其剧中有一句台词是说“国破家亡，死了干净”，正中当时社会实情，观众们平日里也大胆议论，面对腐朽社会直抒胸臆，这句话还成了当时的流行语。

京剧《博浪锥》创作于辛亥革命后袁世凯篡位复辟，汪笑依这一次借鉴了昆曲原作，通过改编把这一段故事搬上舞台，虽然是秦朝嬴政时代的故事，借剧中人张良之口，汪笑依也发出了“想要把专制君一脚踢开”的强烈呼喊。

中国戏剧出版社出版了《汪笑依戏曲集》，将汪笑依改编、创作的十八部剧本进行整理收录，汪笑依的戏曲有了系统性的整合，这也是为了纪念汪笑依先生诞辰100周年所专门为之，很有价值。这十八部戏曲剧目皆是汪笑依的编演的代表作，简述如下：

《博浪锥》——六国被秦灭亡后，张良与沧海公蓄意谋秦，试图等候秦始皇出巡之时伺机用锤击之。然沧海公自带铁锤在博浪沙行刺，误中副车，沧海公被擒大骂而死。

《将相和》——战国时，赵国大将廉颇和蔺相如偶有过节，但后来得知蔺相如为顾国家安全，不计私怨；悔恨万分，乃袒臂负荆，亲往蔺府认罪。二人结为至交，共御外敌。

《哭祖庙》——三国时魏将邓艾兵临成都，蜀后主刘禅惊惧，众官献计出降。禅子北地王刘谌上殿谏阻，刘禅不听，决意降魏。刘谌愤而归家与妻崔氏共议殉国，崔氏先碰死，刘谌杀二子，提人头入祖庙哭祭，后自刎而死。

《马前泼水》——汉代会稽书生朱买臣穷愁潦倒，其妻崔氏无法忍耐清贫，逼迫买臣写休书，遂而改嫁张木匠。后朱考中进士，升任太守。其时沦为乞丐的崔氏得知前夫高官途经乡里，至马前跪请收容。朱买臣泼水于地，令其将覆水收起，方能如愿。崔氏心知事难挽回，羞愧撞墙而死。

《党人碑》——宋徽宗时期，蔡京、高俅等奸佞利用王安石新政污蔑元祐、司马光、苏轼等人，立党人碑。书生谢琼仙酒醉路过见之，打抱不平，将碑击碎，也被蔡京抓捕。谢琼仙之友傅人龙闻讯，设计相救，谢得免于难。

《廉颇负荆》——战国时期，赵国的大将军廉颇与丞相蔺相如打赌，后来自己意识到自己的不对，负荆请罪的故事。

《献西川》——汉末时期，张松带着西川地图，想要把它献给曹操，后来由于曹操自视甚高，对其不予理睬，于是张松转而将地图献给他的对手刘备。

《马嵬驿》——唐明皇从蜀国回来，由于思念逝去的爱妃，于是在马嵬坡哭

祭杨贵妃的故事。

《骂王朗》——三国期间的故事。魏国和蜀国会兵于祁山。阵前，魏国司徒王朗试图说服蜀相诸葛亮，却被诸葛亮一阵痛骂，之后落马而死。

《骂阎罗》——南宋的书生郭胡迪听闻岳飞被秦桧杀害的事情，心中愤懑不平而去阴曹地府质骂阎王，之后在十八层地狱中，看到秦桧的鬼魂在受刑，一解胸中怒气。

《煤山恨》——李闯兵破京城，崇祯躲至煤山，复明无望，悬绫自缢。

《排王赞》——明末，李闯兵围京城，破在旦夕。崇祯帝击钟急召众臣，满朝文武只有李国桢、杜文亨二将应召。崇祯亲自去请国丈周奎，被门官以欢宴无暇为由，挡辞而回。

《受禅台》——汉末，华歆等逼汉献帝禅让于魏王曹丕。汉献帝在受禅台下，忍辱交出玉玺。

《洗耳记》——上古时期的故事。唐尧想要传位于布衣许由，遭到许由拒绝，同时许由还认为唐尧的话玷污了自己的耳朵，遂到河边去洗耳。

《孝妇羹》——张氏虐待前房遗子陈炳顺和媳妇，并逼陈炳顺休妻；而亲生子陈炳义却纵妻苛待母亲。张氏病重，被休媳妇为做亲肉汤羹，食之立愈；适陈炳顺也高中归来，张氏乃悔不识贤良。

《战蚩尤》——蚩尤背反黄帝，大战于涿鹿之野，势甚猛，黄帝军不敌。帝妃元后献策造了战车，并请来雾神，两军对抗中战车借由浓雾摧毁了蚩尤军营，成功帮助黄帝军赢得胜利。

除了剧本创作外，汪笑侬又是一位诗人、书画家。他的很多书画作品都已经失传于世了，但是他的《汪笑侬戏曲集》和部分诗歌文学创作却流传了下来。《汪笑侬戏曲集》的后面还附有《竹天农人诗辑》，这个辑收录汪笑侬近百首的诗词。通过这些诗词表现的内容，以及抒发的思想和情志，我们后世研究者不难看出他的理念一脉相承。

第二章 汪笑侬对京剧的革新和发展

1867年京剧班子首次来上海演出就受到了上海民众的欢迎。当时,上海的社会、经济、文化正处于从古代的小农经济模式向现代的工商经济模式的变革期,受此影响,中国社会发生巨大变革。从1898年戊戌变法,经1911年辛亥革命,到1919年五四新文化运动的二十年间,当诗学界和文化界革命之风火热进行之时,京剧界也刮起一股“改良之风”,其指向改革旧风恶俗、开通民智,这一时期的京剧新戏也被称为“改良京剧”。

京剧改良运动中,革新意识尤为突出的当属汪笑侬,带着艺术家和革命家的自觉,他坚持自己的理想和信念,一生致力于通过戏剧改良,唤醒民族觉醒,通过以创制新戏为主的改良京戏运动,造就了一批梨园界的新戏代表人物,以及一大批改良新剧目和与之审美、观赏习惯上相适应的近代观众,同时,具有独立品格的戏曲文化在上海异军突起,推动了京剧改良运动中很重要的分支海派京剧这一新兴文化现象的涌现,在京剧史上影响深远。

第一节 汪笑侬改良京剧的背景

汪笑侬力主戏曲改良,改良京剧对整个京剧演艺生态颇为触动,不同于京派演员的普通艺人身份,海派京剧的演员实则是革命家,他们身上背负的是深重的社会责任。早在其戏剧上演时,汪笑侬就曾做过这样的自白,他坚信:“戏剧是一种崇高的技艺,负有教化群众的责任,淫词浪曲的靡靡之音足以亡国,应该多编演一些有思想、有情感的本子,以改进社会的人心。那单纯供人笑乐的戏,只是万花筒一般而已。”⁴汪笑侬作为戏剧的创作者,担负起时代的使命,对国破家亡的情况有所思考,并立志用自己的戏剧创作改造这个中国,而不是停留在靡靡之音的浅显表演和演唱,他呼唤时代应该涌现出既有思想又富情感的戏剧剧本,而不是单单仅供娱乐和消遣的休闲方式,他的戏剧将改进世道人心深深的融化在了创作中,也提升了戏剧的社会地位。

(一) 汪笑侬“知识精英”的戏曲革新诉求

作为改良京剧最早的实践者,汪笑侬不同于康有为、梁启超等革命家的在于,

⁴ 《中国戏曲艺术大系·京剧卷:民国文人的京剧记忆》, [M], 北京, 中国戏剧出版社, 2013年, 364页。

他既是文化阶层较高、受过良好教育的知识精英，又是从事具体艺术实践的京剧艺人，他的思想理念和实际需求不同于革命家，而他一直以来以戏剧改良家的姿态活跃于戏剧舞台上，戏曲革新诉求更不同于与普通下海的票友，一方面他希望从仕途中解放开来，从而投身戏剧，另一方面他也希望在改良新戏上走出自己的道路。汪笑侬身上有深刻的启蒙意识，他希望改变民众的愚昧和腐朽，这在他的很多剧作包括诗歌中都有体现：“四百兆心容易死，五千余岁体难支”（《又论中国之现象并以诗答之》）；“大梦沉沉终不语，千呼万唤总徒然。当头一棒喝难醒，解体八刀死胜眠。量弼几曾征博说，惰民尽欲学陈抟。春雷震地谁先觉，惊起螯龙直上天”（《大梦二首》）。⁵

汪笑侬在其戏剧改良活动中俨然以民众启蒙导师自居，其编演剧目的目的性和自觉性也尤为突出，在他的很多作品中，“春恨无限恨无涯，磨洗干将与莫邪”、“谁谓红绡盗不得？才知妙手让昆仑”（《读平等个主人东三省诸作不禁技痒欧拟六绝》），“祖生毕竟英雄也，击楫中流犹恨迟”（《送长风如弟游东瀛》）都出现了侠士的形象。汪笑侬憧憬英雄侠士，他不仅以英雄侠士自比，而且在其创作中也将英雄侠士作为一个重要题材，如《将相和》《博浪锥》《骂王朗》《刀劈三关》《党人碑》《哭祖庙》等剧目，皆惊心动魄、有铮铮作响之力道。

清末民初的启蒙运动，本身就是一场开通民智的社会文化和思想的变革，戏曲改良运动在这场启蒙运动的范畴内，思想脉络可追溯至林则徐、魏源等人的变革思潮，其真正动力来自维新变法的失败，汪笑侬对于所处的专制时代更是深有所感。汪笑侬在上海演出《继母骂殿》时，就曾因为表演真实到位，对时局的抨击针针见血而遭致地方恶势力对其投掷烟雾弹。从此事也可以看出，汪笑侬的戏剧表演很重要的一点就是重视戏剧教化作用，通过戏剧这个形式唤起民众的爱国之情，这在当时引起很大反响。

通过解构有关汪笑侬的史料并加以分析可以看出，汪笑侬进行戏剧改良的原因不仅仅是追求社会地位或者名伶身份的认同，让他投身戏剧改良大潮并积极运动的最大动因在于他希望借助戏剧这一表现方式达到高台教化的作用，教育和引导民众，救亡图存，这也是汪笑侬进行戏剧改良活动最好的诠释。而汪笑侬本身才学过人，西学传入中国之时他还广泛涉猎心理学、法律、商业史等，周信芳赞佩其琴棋书画无所不能，医卜星象无所不晓，将自己渊博的才学和文化修养巧妙利用起来为进步的改良思想和民族思想服务，汪笑侬开了京剧开了创新的先河，对于当时就是宝贵的财富。

（二） 所处时代革新发展的必然要求

⁵郭延礼，《中国近代文学发展史（第一版）》，[M]，北京，高等教育出版社，2001。

晚清动荡的社会孕育了很多不安分的因子，也催生了汪笑侬等进步艺人的求新求变思想，受到当时社会环境和所处时代背景的影响，汪笑侬的京剧改良活动主要体现在这样几个方面：

首先，汪笑侬进行戏剧改良的时代背景是，唇亡齿寒的社会境遇一再刺痛进步人士们，这里的戏剧只是资产阶级宣扬民主思想的一个抓手。戊戌变法的失败，让维新派领袖梁启超、康有为等人学会总结失败的原因，他们认识到维新运动刚开始的出发点是自上而下的改良，但没有认识到改良国民性才是根本，必须要唤醒国民觉醒的意识。当时的人们意识到这一点，进步人士转而开始用文学唤醒国民的救亡意识。为了承担改良国民性这项重大任务，鉴于此，革命派不仅仅在文学上找抓手，在诗界领域、文学领域、小说领域之后，开始主张对戏剧进行改良，由于戏剧在群众中尚能发挥有力影响，于是就顺理成章借由戏剧作为开通民智的有力舆论武器，以适应不断变化发展的政治现实。这是近代特定历史条件、时代背景下产生的最合适的结果。

与政治的改良承上启下进行的是文艺界的改良。陈独秀在《安徽俗话报》上发表的《论戏曲》一文，强调了戏剧改良运动的重要社会意义，提出了学习西方艺术，多加编演现实题材的戏剧的意见，这在当时的文艺界中带来不小的波澜。

其次，西方戏剧文学观念和人权思想影响也成为汪笑侬从事戏剧改良活动的成因之一。甲午战争的惨败和洋务运动的受挫，让近代西学东也开始意识到问题所在，逐渐出现了一些新的变化，具体来说表现在以下几个特点：

第一、清末民初，大量西方先进的文学观念、进步思想和政治学说通过翻译的文章和著作，被大传入和引进到中国，对我们的传统文学观念有强有力的冲击，文学和艺术作品走向通俗化的审美倾向。

第二、西方文明传入对清末民初社会思想的影响，法国卢梭提倡的人生而平等的进步人权思想对当时中国封建社会森严的等级制度带来强烈冲击，法国卢梭强调人权、追求平等的观念得到资产阶级改良派的大力推崇，戏曲改良呼之欲出。

第三、部分维新派、革命派的进步人士因为变法的失败，将改革阵地迁到国外，通过亲身经历和了解，他们看到了西方和日本的文学现状。再传入中国，交融后的文学观念发生巨大变化，文学的社会地位和功能发生变化。

第四、部分有识之士还对中西方戏剧加以比较。在比较中他们发现可以通过西方戏剧的长处来弥补中国戏剧的不足。天谬生在《剧场之教育》一文中指出：昔日法国战败于德国，法国人遂在巴黎市内开设剧场，将德国士兵入侵巴黎城区创造的种种凄惨事件的情形合理而生动的加之展现，观众们听后都感时至深，决心用自己的行动拯救巴黎于水深火热之中，正是唤醒了民智，所法国得到了复兴；而中国的戏剧生存状态却积弊在身，戏剧形式本身就为雅士所不道，在加上剧场

演的戏又多和淫褻劫杀，神仙诡诞的鬼怪之说有所勾连，由此可见，本国的戏剧习俗确实需要用他者的优势来予以弥补。

在时代的响应下，汪笑侬带领传统京戏走上戏剧改良的道路，他改编新戏，提出反帝反封建。柳亚子称他为“中国第一戏剧改良家”，但是如果没有中西方文化的交融与碰撞，没有西方戏剧文学观念的影响，我国近代戏剧改良运动很难提上议程，也就不会有汪笑侬的戏剧改良活动了。

第二节 汪笑侬戏剧改良观之形式上的改良

（一） 编演改良新戏——时装剧和洋装剧

清末戏曲改良过程中，汪笑侬等前辈艺人敏感的嗅到了变革先机，在剧目创作中融入了表现现实生活的题材，同时借由时装穿戴呈现，为京剧界吹来新风，京剧新剧目的创制渐成一股潮流，此时期的新戏被称为“改良新戏”。伴随这股新风的戏曲改良运动也将京剧引向全新的发展阶段。改良京剧可大致分为两类。一类是置身清末民初社会环境，反映社会现实的新编剧目，有些甚至直接将时事新闻编演新戏，搬上舞台，汪笑侬与上海海派京剧艺术家潘月樵、夏月润、田际云、刘艺舟等，编写了大量的时事新戏，立足点都是社会现实生活，比较著名的有在上海新舞台演出的《黑籍冤魂》，上海的夏月珊、夏月润和潘月樵等编演的《潘烈士投海》等鼓吹爱国革命的新戏。剧中演员身着当时流行服装进行舞台表演，演出还运用当代舞美、语言等形式，故名为时装新戏。汪笑侬时装新戏的题材，大都采自社会新闻，报纸上的片段新闻经常成为他编写新戏的题材。当然时装戏的“时装”特色只是表面，其内核还在于问政时事，但狭义上的时事新戏其实也是时装新戏的一个重要组成部分。

另一类取材自外国故事，进行本土化移植，改编演出，比如汪笑侬的《瓜种兰因》。《瓜种兰因》1904年8月5日首演于上海春仙茶园。这部作品的颠覆意义在于，汪笑侬透过洋装新戏的创新表现形式企图改变京派传统京剧囿于贵族阶层和封建意识桎梏的境况，挑战封建统治阶级审美。它借描摹波兰之亡国惨遭外国瓜分的故事，实则抒发国人之胸臆。此外还有《黑奴吁天录》等剧。剧中角色明显是外国人，那么演员也会穿着洋人的服装，因此这类剧目被称为洋装戏。

时装新戏使得京剧艺人彻底从传统意义上的三教九流身份中解脱出来，通过时装新戏倡导者汪笑侬等人的演绎，民不聊生的亡国苦痛更为具象，戏曲更好的诠释了它唤醒民众的作用，改良京剧对整个京剧演艺生态颇为触动，在这个层面上的京剧艺人，不再是简单意义上的“伶人”或者“戏子”，更应该是革命家，

他们身上背负的是深重的社会责任，通过舞台演出新戏以及参与社会革命，争取社会话语权，彻底洗刷“优伶为贱役”的落后观念，观众开始关注艺人的艺术品格，京剧艺人社会地位得到很大提高，开始受到社会尊重和重视。早在其戏剧上演时，汪笑侬就曾做过这样的自白，他坚信戏剧是一种崇高的技艺，虽然新戏受所处地域背景的影响，有些更偏重娱乐消遣性，但带有时代特色的时代新戏就应该肩负起教化群众的责任，汪笑侬斥责淫词浪曲的靡靡之音，并认为正是这些低俗的文艺表现的泛滥才导致国人没有自己的认识和判断，被别人牵着鼻子走，足以亡国，他提倡应该多编演一些极富思想、充满情感的戏剧作品，以改进社会人心。

（二） 创办戏剧刊物，传播改良主张

在舞台上，汪笑侬通过自编、自导、自演的改良新剧和反映社会现实的时装戏展现了自己的改良戏曲主张，舞台下，汪笑侬也在一面办刊物，一面办教育，用实际行动双管齐下力推戏曲改良。

在戏曲改良运动之前，戏曲传播主要依靠书籍和演出，直到近代报刊的出现使戏曲传播有了新的媒介。1904年，汪笑侬和陈去病在上海创办了中国第一家专门的戏曲理论刊物《二十世纪大舞台》，共辟有“图画”、“论说”、“传记”、“传奇”、“班本”、“小说”、“丛谈”、“诙谐”、“文苑”、“歌谣”、“批评”、“记事”、“答问”等十六个栏目，以戏剧改良、启迪明智为创刊目的，在尊重优伶人格的同时，喊出改革恶俗，开通民智，鼓吹爱国主义和民族主义，带有浓烈民族民主革命色彩，受到民主革命家蔡元培、柳亚子等人的支持。一方面，《二十世纪大舞台》成为了新戏传播的纸质媒介，汪笑侬的剧本《长乐老》《缕金箱》等也先后刊载在此刊上，通过报刊载体的传播，极大的丰富了改良京戏的接受人群，部分不方便进戏院看戏的人们也可以通过报刊来了解戏曲作品。另一方面，汪笑侬等京剧革命家先进的戏曲理论也通过该报刊进行传播。《二十世纪大舞台》上著名的题词和招股启事正是其戏曲见解的呈现。1914年汪笑侬北京演出时曾随票赠送《宣言》读物，力求通过纸质媒介传播自己对戏曲的认识：“知戏虽小道，古之所谓‘高台教化’，即今社会教育也！感人最易。然以词句为本，不能达词句中之义，不能传词句中之情，不能得词句之理，则不足以感人。唱必字正腔圆，做工必合其人之身份，神之必合其事之形音，腔调必合其人之语气。按五音，传七情，设身处地，方足以动人听闻。若腔过多，但求悦耳，使听者脑筋中无领会词句之余地，是一大弊害也。笑侬研究如是，以身作则，请自隗始。”⁶即重点阐释“高台教化”的意义，并且感慨这种戏曲带动的社会化教

⁶ 《中国京剧史》，马少波主编，[M]，北京，中国戏剧出版社，1990年版，332-333页。

育方式有可为之。汪笑侬在宣言中对自己的戏曲理论进行阐释,认为戏曲具有高台教化的意义,更强调戏剧表演上理解唱词、设身处地的演绎十分重要,并将此理论践行在自己的表演尝试中。

(三) 开设戏曲学校,培养戏曲演员

1907年,直隶戏剧改良社在天津创办,发起人是直隶提学使原教育司蔡志麇(儒楷),直隶戏剧改良社以改良戏曲、移风易俗为宗旨,但成立后反响却平平。而后,在提倡革新封建教育、推进教育现代化的严范孙力荐下,汪笑侬开始主持戏剧改良社。这一新式科班,在培养戏曲人才理念上相较过去有很大的革新,如汪笑侬提出的戏曲教育和普通教育相结合、戏曲教育与社会同步的主张,并领导该社排演了一出《代善侠》(即《闭血针》),此戏在演出中间糅进了时为新潮的电影技术,用以介绍情节的转换。

1913年3月27日,改良戏曲练习所成立,汪笑侬任所长,大刀阔斧的开始改良戏剧人才的培养。练习所成立后招收童年、成年学员各一班,并聘请了刘喜奎、崇豪年、叶德风等著名戏曲演员为兼职教师。这是北方各地最早出现的以戏曲改良为办学宗旨的教育基地,内部设置课程种类丰富,涉及体操、喉音、词令、演说学、说白、剧文、戏曲学、国文等。这些课程对戏曲演员的基础文化知识进行夯实,援引自西方的一些先进课程给汪笑侬的教育改良注入活力,并开拓了戏曲教育的新模式。汪笑侬还亲自执笔撰写系统戏剧理论教材八十篇,亲自授课,这些讲义被命名为《戏剧教科书》,连载于天津《教育报》。汪笑侬经常与严范孙、林墨青等人在一起研讨创作面临的问题,编写新剧本,切磋戏剧改良事宜,还帮助天津本地艺人进行剧本修改。戏剧改良社在汪笑侬的带领下,成为那个时期天津戏剧改良运动的中心,在戏曲史上为之后的尝试提供了有益范本。

第三节 汪笑侬戏剧改良观之内容上的改良

(一) 道具布景的实体化

京剧改良运动将视野转向社会现实生活后,求真务实的审美趋向也使得道具布景的运用上更加强调真实。配合演出改编的真实新闻时事被搬上舞台,而为了求真务实,舞台上不光有真刀真枪还有真水真火等刺激观众眼球的实物表演道具。尤其在以新舞台为代表的新式剧场取代旧式茶园出现后,针对商业运作的考虑,大量的机关布景、绘画布景不断推陈出新,技巧上求变,噱头繁多,表演艺术上没有任何局限,声光电在戏剧中广为应用,场景的变幻莫测,让舞台效果十

分精彩刺激,这种充满商业时代试听娱乐气息的舞台演出样式满足了大家的好奇心和兴奋感,虽在现代看来有点偏离戏剧审美主体,但在20世纪初的社会背景下恰恰是与观众审美的变化紧密联结的,也造就了当时上海京剧文化的繁荣,这在传统京戏的舞台上根本很难想象。

道具布景的变化也要求改良京剧艺人不仅仅要像京派传统演员一样拼内功,注重个人的唱念做打,还要更讲究综合实力。汪笑侬的武功戏就格外精炼,其演出均使用真刀真枪,内功深厚。武戏戏曲表现上不以猛冲、惊险取胜,而是一招一式,动作极为利落,交待得异常清楚。他懂得武打只能为物性格和故事情节服务,而不能脱离人物故意卖弄武把子。《京剧之二百年历史》中对他的武功渊源有详细说明:汪笑侬“武工绝伦,则知者甚鲜……盖当其落拓于江南也,飘泊于山巅之间,下长江,奔海上,走普陀,时遭异人,受其指教,故内工外工,悉臻绝顶”。⁷

(二) 程式化表演的减少甚至废除

传统京剧的特征是虚拟性、程式化、写意性。但当戏曲改良运动把启蒙放在了社会革新的首要位置,把开通民智、改良社会风气的话题推上舞台的时候,便出现了受众从手执权杖的精英群体位移到社会大众和上层知识分子交织产生的群体中去。社会精英在这里更加考虑到贩夫走卒等对艺术作品的理解程度,同“小说革命”类似,戏曲改良也强调普世价值,以求达到上至王公下到妇孺皆能欣赏到戏剧的魅力。传统的程式化、写意性创作和表演必受制约,针对受众变化所做的改变,汪笑侬在剧本创作上的表现便是以新意境入旧风格,改良戏曲的剧本中普遍念白增多,唱词减少。毕竟一般出自文人手笔者,大多辞藻深奥晦涩,观众理解困难,而艺人所作剧本又多有不合文法之处。汪笑侬文人出身,对剧本的文学性十分重视,要求情文并茂,而又朗朗上口,但其写的唱词却特别注意运用大众化的语言,文理贯通,达到了雅俗共赏的境界。有些时候,甚至直接采用口语化演说意味的念白来表达丰沛的情感。如《瓜种兰因》第一本第十三场中波兰贵族院总议长队尔斯吉向众议员,实际是向观众直接宣讲道:“列位,我波兰衰亡有三种原因:一、公选国王……二、人民不得与政治……三、各党半倚外人之势……虽有热心之人拼铁血恢复国权,俺前门拒虎,他后门迎狼,可怜同胞多少头颅,终归失败,此波兰衰亡第三原因也……”。⁸这一段五百多字白话式的言论演讲,是波兰之所以亡国的根本原因,也影射了当代中国之所以遭遇危机的原因,既是剧中人物宣讲演说而必须表现的内容,也是汪笑侬借这个角色之口将郁结于心的

⁷ 《汪笑侬戏曲集》, [M], 北京, 中国戏剧出版社, 1957年版, 223页。

⁸ 《中国近代文学大系·戏剧卷》, [M], 张庚、黄菊盛, 上海, 上海书店出版社, 641页。

悲愤之言喷薄而出的情感需求。

基于戏曲的普世效果诉求，程式化表演必当摒弃，汪笑侬充分考虑改良戏曲的动因和受众根基，不仅增加言论念白，还增加唱词、调整表演方式以求戏剧效果更加生动。他的发舞就是其戏曲舞台上的一大绝活，据记载，“在《哭祖庙》中，他扮的刘谏是扎短发的，手提人头，去祖庙祭奠，趁‘急急风’从后场上场，先低头，后仰甩，发直立头上，然后技头盖面地散下来。这种绝技，正好表现了一个气愤填胸、怒发冲冠的绝路英雄的性格。”⁹

（三） 连台本戏的创新尝试

在内容上，汪笑侬等京剧改良艺人还十分注重编演情节引人入胜的新剧目，为了让剧情更好地被观众吸纳，他们开始尝试新颖的戏剧呈现方式——连台本戏。光绪中叶以前，京剧演出以单本戏为主。尽管光绪二十四年曾出现过十二本的《查潘斗胜》（1898年首演于丹桂茶园），但并未在业内引起很大反响，连台本戏的势头也并未带动起来。经过一段时间的沉寂，汪笑侬等京剧艺人掀起的戏曲改良活动再次把连台本戏带入公众视线，在上海形成了连演盛况。《连台本戏》深受观众欢迎，汪笑侬也编演过很多部，《党人碑》《哭祖庙》《瓜种兰因》等都是很好的连台本戏范本，它们有的十本有的两本有的三本，但艺术手法都类似。连台本戏的表演形式，文武并重，排场热闹，机关奇巧，五音联弹，深受观众欢迎。而连台本戏的剧作体制和舞台呈现风格也构成了改良京剧中重要的海派京剧艺术风格的形成，也和京派京剧做了一个有力的划分。

此外，改良新戏还一改旧剧不分幕与场的演绎，在写戏时汪笑侬就特意进行了分场的编排和设定。其代表作《瓜种兰因》就总共有十六本，第一本就有十三个场次。通过分场的设定，汪笑侬摆脱程式框架的束缚，入乎其内而超脱其形式，在运用上更为自由，尤其让剧情内容和形式做了很好的衔接，呈现了很好的效果。剧本创作上，汪笑侬还在每个角色的出场、唱词和念白之前标注上人名，比如：波皇——奥达斯达斯，波兰贵族院总议长——队儿斯吉等。这种写法，突破了传统戏曲生、旦、净、末、丑的比较程式化的角色定位法，推动了剧作家放弃人物脸谱化，转向注重描写人物个性的改良，并使观者能对剧情有详细的了解，留下深刻印象。

当然，汪笑侬为京剧改良运动贡献了许多部新戏，但也不能以偏概全的认定他编演的戏全部归属改良京剧的范畴。改良剧目一部分是直接移植西方剧目，一部分是用古代剧目表达现代思想，在对《汪笑侬戏曲集》中汪的多部剧本仔细研

⁹ 《汪笑侬戏曲集》，[M]，北京，中国戏剧出版社，1957年版，223页。

读过后可以判断，汪笑侬编演的《哭祖庙》《刀劈三关》等京剧剧目，在文学表现和演出样式上，基本和旧时传统京剧并无二致，它们的情节来自古代忠奸斗争的史事逸闻，剧中人物穿的也是戏箱里的角色服装，表演方法更是程式化的唱、念、做、打，这些戏剧故事传达的是历史知识和传统道德，对当代社会的大环境和国民之境遇浅尝辄止，整体上和那个时期的时装戏、洋装戏以及汪笑侬自己的《瓜种兰因》《党人碑》等新戏并非同类。

第三章 汪氏海派京剧的美学特征

发轫于政治领域的京剧改良运动，在一定程度上启迪了民智。文艺领域的改良显得相对顺遂。19世纪后期，进入到上海的京剧（指传统的定型的京派京剧范式），深受上海开埠后工商经济背景影响和社会文化转型的熏陶渐染，在传统京剧的基础上，采用新剧目，融入新思想，加入新道具，配合新演法，逐渐形成了新的艺术风格，表达新的审美体验，传递了新的社会观念，在审美趋向上表现出完全不同于传统的京剧流派，人称“海派京剧”。

汪笑侬在海派京剧形成之初，积极参与戏曲改良，传播戏曲新思想，为海派京剧的形成和发展做了有力奠基。其创作和表演，都遵循了一定的戏剧理论和美学原则，一方面是体现在它对继承和创新这个问题的处理上，海派京剧剧目的一个重要的创作手段是移植和改编传统剧目，另一方面即编演摆脱传统题材内容束缚，从现实生活中取材的新剧目。

结合汪笑侬的剧目，经过整理后，其美学特征主要归纳为：启蒙性、创新性、写实性以及审美现代性。

第一节 启蒙精神在文艺领域的复萌

（一） 资产阶级革命新思想萌发

十九世纪和二十世纪的交汇，恰值风云诡谲的大动荡时代，鸦片战争唤醒了一批有识之士，中法战争、洋务运动、甲午战争、义和团运动、戊戌变法等一系列战争及运动的失败让人们看到改变国民精神的重要性。尤其是代表着资产阶级改良运动的维新变法遭遇夭折，让康有为、梁启超等人意识到，救国的关键在于拯救人民的思想，所以资产阶级改良运动虽然失败，但资产阶级革命新思想却传播开来，成为启迪民智的动力，而启迪民智的有力方式就是让广大人民群众能对文学、艺术等形式有感知，在高雅和通俗之间达到平衡，在民众普遍文化水平不高的情况下，戏曲成为最有力的传播方式，戏曲艺人对现实生活有所关照。汪笑侬感时至深，自觉投身改良戏曲、革新社会的潮流中。

海派京剧革新了京剧形式，在一定程度上彰显了具有现代民主科学观念的资产阶级革命新思想。传统京派京剧寄籍京师，受制封建伦理纲常，思想相对保守和压制，而海派京剧在地域背景上完全迥异于京派京剧，上海作为沿海通商口岸，五方杂处、人才荟萃，大量西方现代社会的先进理念在此登陆，为资产阶级民主

科学新思想的萌发提供了很好的契机。海派京剧顺时顺势而为，以新剧目作为文艺载体进行启蒙，开时代之风。其中，反对封建专制、崇尚民主自由精神的剧目如《博浪椎》《黑奴吁天录》，揭露社会黑暗、关注现实的剧目如《黑籍冤魂》《蒋老五殉情记》，针砭时弊、鼓吹革命的剧目如《鄂州雪》《宋教仁》，宣扬爱国主义精神、反对民族压迫的剧目如《瓜种兰因》《新茶花》等等。

（二）以“针砭时弊”力求达到“高台教化”

汪笑侬一生编演了 20 余部剧本，多部时事新戏，它们均都采用现实题材，意在警世砭俗，即强化教化意义的时装京剧。他的创作，主题立意集中在以下几点。

首先是关注民众心理，希望对国民精神的唤起，来挽救国家危亡，达到救亡图存。脍炙人口的《哭祖庙》就是非常典型的例子，该剧以三国时期蜀国的北地王刘谡进谏无果，哭祭祖庙、自刎殉国的情节来针砭时弊，通过剧中人物刘谡的呼喊发出“国破家亡心何忍”的时代强音。清末的进步文人开始大量从西方翻译和引进小说、戏剧和诗歌，题材非常的宽广，风格和范围也和以往不同。汪笑侬的剧作中，基本上选材都是与自己一贯的创作主张一致的，如《瓜种兰因》，《瓜种兰因》编演期时值清末，由于晚清王朝腐败不堪和资本主义列强侵略的深入，中华民族被迫从闭关锁国走向开放，然清政府腐败无能，不断与列强签订一系列丧权辱国的不平等条约。此剧力图以波兰惨剧为中华民族自况，迫使戏剧观众，即广大中国民众，改变观赏习惯，正视历史而不仅仅是娱乐消遣。在这一诉求上，汪笑侬借由剂量正确的情感投放和现实表达，跳脱传统圈定的叙事疆域，现实而有力的嫁接批判，此时事新戏的编演目的正在于警示砭俗，对国家的热爱和关照不是仅仅依附于传统封建观念理的“忠君护主”，而是以深赋现代意义的独立主权国家概念作为唤醒民心的精神载体。

其二是痛斥误国奸臣，抨击卖国权贵。汪笑侬认为，当时中国之所以处于危急存亡之秋，可以说主要是毁在那些误国殃民的权贵侯臣手中，清政府软弱无能，割地赔款的卖国条约几乎断送了整个中华民族的生机。所以汪笑侬一腔悲愤，在作品中对奸臣予以尖锐猛烈的抨击，对清廷官员所采取的屈膝投降的外交政策做了强决的抨击。《骂王朗》一剧痛骂乱臣王朗天地不容的不义之举，对乱臣贼子的控诉淋漓尽致。他的控诉和认识，也与清末所处的时代和现实社会紧紧相关，当时的光绪皇帝并不是最高统治者，他是进步人士，在推动变法上也做了自己的努力，无奈封建权制的压制，让变法遭遇镇压，而他也在事实上遭到实权丧失，被软禁，之后郁郁终身。汪笑侬正是出于对光绪的深切同情，才对自己的历史剧做了这样的处理。这正体现了汪派京剧改良的一个特点，即古为今用，强化了利

用戏剧作为政治宣传手段的巨大作用。

第三，晚清时期，社会动荡、伦理废弃，于是汪笑侬的创作触角同时伸向了传统伦理关系。在他的剧作表述中，如果每个人都能遵守自己在社会秩序中被安排的身份，恪守应尽之道，舍“小家”而为“大家”，国家定会和谐安乐、家庭也会幸福美满。反之则会国破家亡。正如他在《排王赞》一剧中所表述的：

天有道下的是甘露细雨，
地有道长的是五谷苗根，
君有道第一家万民之主，
臣有道尽忠心敦化人伦，
父有道慈教子归依正道，
子有道孝父母是个根本，
夫有道好夫妻纲常道理，
妇有道有好合四德三从，
兄有道宽有余安居和乐，
弟有道忍为高同气连心，
朋有道交心田言而有信，
友有道重仁义仁义化民，
国有道出些个孝子贤孙，
事有道得良能遂心如意，
鸡有道司晨昏五更三唱，
犬有道常守夜唬跑贼人，
千条道万条道中正之道，
千条理万条理一理可寻。¹⁰

汪笑侬建构传统社会的标准，即各行其道。所谓“道”，也就是传统社会的伦理道德关系。

总结来说，汪的剧作一大特点即对时局的关注，这也是海派京剧的代表特征。戊戌变法失败后，汪笑侬有感于时局的黑暗，他把满腔的愤怒转化成艺术创作的激情，《党人碑》在立意和戏剧情节上受到政治形势启发，是剧于光绪二十七年4月首演于天仙茶园。汪有意识的编演这类戏，带着艺术家革命家的魄力和良心。汪当时正感愤于国是日非，满腔忧愤无处发泄，他截取清代苏州派作家邱园同名传奇中的两出，借书生谢琼仙之口痛斥奸臣残害忠良：“想那司马先生，虽三尺童子，也只他是正人君子，怎么说是奸党，这真可恼吓，可恼！（唱）一见碑字怒冲冠，擅自大胆谤前贤，司马在朝把忠心献，为何说他是奸谗？……何人如此胆

¹⁰ 《汪笑侬戏曲集》，[M]，北京，中国戏剧出版社，1957年版，227-228页。

包天，毁谤忠良为哪般？权臣乱政无人管，反把贤良当奸谗。蔡京、高球和童贯，奸贼为何在朝班？怒气不息把碑打烂！”¹¹作品借舞台人物之口悼念戊戌变法失败后被杀害的六位义士，勇敢冲决维新失败后整个社会阴霾遍布、人人襟若寒蝉的昏暗局势。

《党人碑》酒醉碎碑时，慷慨激昂，痛斥当朝，具有浓厚的政治色彩，社会反响极大，汪亦由此声名大噪，该剧遂成为汪笑侬代表作之一。某次汪笑侬于春仙茶园演此剧，恰好正逢有关当局查封《苏报》馆和汪笑侬组织的报刊《大舞台报》，场面不堪。汪笑侬触景生情，感受到很大的悲凉，感时伤怀，当演到剧中需要读诗的部分时，汪笑侬不禁声调悲怆起来，眼泪不觉落下，观众看到他的表演有如身临其境，无不动容。

汪笑侬的很多剧目对时政的讽刺都非常犀利，针砭时弊，唱词对清朝官员的讽刺更是一针见血、入木三分，力透纸背。他肯定了戏剧的教育功能，其不少作品鞭挞了昏庸帝后及卖国汉奸。不过对其力主戏曲改良，勇当启蒙者的行为，也有另一种说法，《退醒庐笔记》载：“伶隐汪笑侬隶旗籍，云为前常镇关某观察之侄，某年举孝廉，纳粟入仕途，供厘金等差有年，慨清政之不纲，愤然弃轩冕以席须生戏以自娱，坐是去职，遂隐于伶，每日优孟登场，以陶写胸中郁勃之气。”¹²其编演剧的目的正是为了达到“高台教化”、“移风易俗”。这在古典形态下的京派京剧中是没有的，这无不体现了新的美学形态即美学现代性。

第二节 市场化背景下的戏剧创新

（一）剧本改编的推陈出新

汪笑侬剧作的创新还体现在他改编创作的时装新戏上。汪笑侬时装新戏的题材，大都采自社会新闻。可能就是生活中和朋友随时兴起的闲谈，谈到某个新闻轶事，或者是突然在报纸上发现一段新闻可以作为新戏题材编写进剧目，他都会随即开始构思，仿若旁若无人的编写剧本，过不了几天就能把一出戏的基本结构拟好，很快搬上舞台。他自编、自导、自演新剧目的能力很强，创作手法非常富有个人特色，舞台形象鲜明。

汪笑侬嗓音高亢，唱腔奔放。他的剧本大多出自自己之手，原创剧本的文本艺术风格大胆，敢于冲破杂剧、传奇原本陈旧的格式体制，他还善于向民间戏曲剧本学习，传统杂剧也成为他取材改造和借鉴的范本。

¹¹ 《汪笑侬戏曲集》，[M]，北京，中国戏剧出版社，1957年版，227-228页。

¹² 《退醒庐笔记(第一版)》，[M]，孙玉声，台北，文海出版社，1982年版。

在剧本结构上,汪笑侬偏好严丝合缝的笃谨作风,将矛盾集中体现,丝毫不拖泥带水。在唱句的格式上,他也有诸多创新之处。戏曲唱词一般多为七字句、十字句,而汪在剧词创作中创用了六字句、八字句、九字句以及多至三十余字的“垛句”形式。“垛句”一般是指戏曲唱腔为了将唱词所表述的某一事件,加以生发和集中渲染,便需要在乐句中插入相近字数的排比短句。这种排比短句,一般为三字、四字、五字,最多不超过七字。但不论句幅多长,通常只算作一个乐句的扩充,称作“加垛”。曲调多自由重复,字多腔少,顿垛叠换,富于叙事性,可在剧中对人物情绪急剧变化进行加强描写,这种通过变换形成的跌宕起伏的错落感,十分利于人物思想感情的表达。同时,汪还擅用连续的大段唱词抒发人物情感。《哭祖庙》一剧即为典型一例。剧中汪笑侬以君主投降、国家不复的关键时刻,皇子力阻投降为切入点,展现皇子刘堪一腔爱国热忱无处挥洒的痛苦。汪笑侬在创作中多投入很深的感情,一出场全身进入戏里,毫无做表之意。那种投入的有张力的情绪,现于面,溢于背,行腔运调奔放有力。最后一场戏中汪借刘堪的大段唱词来尽情发泄内心的愤慨。这一段唱词足有八十四句之多,“贼邓艾在成都他进也不能进退也不能退站也不能守守既无粮又无有草三军自乱杀得他片甲不留”一句长达四十六个字,而“叹先皇四十年南征北战东挡西杀昼杀夜砍马不停蹄才得来三分帝鼎一隅的江山他断送在眼前”¹³一句也有四十一个字。唱词用铺排和重复的手法,对历史和现实事件给予关照,情感的表达上浑然天成,悲愤的情绪和气氛很自然的被带动出来,极富感染力,引起观众共鸣。这段唱词的表现不是生拉硬拽进去,也并未背离情节,它正是剧情发展到恰如其分的时候,刘堪杀妻杀子后祭祖时情感抒发的必然要求,是顺势而为之,在情理之中。

(二) 市场化受众的类型细分

北京与上海,地处南北,是中国两座社会环境、发展轨迹都远不相同的大都市。受城市背景和不同文化积淀影响,也濡染了心理与性格、品味和审美方式不尽相同的戏剧观众。北京是京师古都,周遭官绅云集、对传统戏曲的偏好程度较深,注重戏曲的可听性和韵味。上海是新兴租界,五方杂居,工商新兴,更重视戏曲的可看性和精彩程度。究其缘由,戏曲受众的不同成为影响因素。旧式官绅士大夫基本都受过传统教育,对历史掌故深为熟谙,对京剧整饬优美的唱句能够细细地品嚼,还对名演员和他们富韵味的唱腔较为痴迷,反复捧场一些京剧名角的拿手戏,在戏园经常能看到的一种情景就是,这些社会地位较高的京剧观众一边闭着眼睛,一边打拍子还跟着哼唱,比较享受戏曲带来的听觉盛宴。上海的观

¹³ 《汪笑侬戏曲集》, [M], 北京, 中国戏剧出版社, 1957 年版, 148 页。

众主要是市民群体，这一受众群体以移民和青年为主，他们文化水平和受教育程度有限，尤其是在传统戏园里靠末排的观众，他们即使睁着眼睛尚且不能明白文绉绉的唱词含义，若是让他们闭眼享受更是变成枯燥的艺术呈现，也耐不住一唱三叹的缓慢节奏。快节奏的都市生活，需要更多的感官刺激，不同于京派的官绅结构的观众群，身处上海工商背景下的海派京剧的观众也锻造着不同的戏曲审美品格——都市民众审美。这一市民群体更偏重“看戏”，注重情节的迂回曲折、善始善终，还有丰富的故事性、通俗易懂的语言以及舞台呈现效果上的美观、热闹，文武交织和排场热闹的连台本戏因而深受沪人喜爱。

本雅明在阐释读图时代的到来的观点也可以同理于海派京剧的受众感官接受度。对于受众而言，在欣赏演出的愉悦感与相对应的生活经验应该发生直接而亲密的关联，海派京剧的大众性和直观通俗性让观众在这一门艺术上获得的享受比传统更大，这种审美上的革新也必能带动社会现实的变革。在《空城计》的演出时期，汪笑侬特意将“特别改良与众不同”这八个字刊登在广告上，这个“特别”表现在蒋琬求情诸葛这一场戏中针对性的唱词添加。汪笑侬之所以这样改动是因为，在结合了自己的解读和社会认知后，他认为《空城计》一剧的情节和原著上面的史实有出入，站在观众的立场上，这背离了其原本的心理认识，这一艺术欣赏的矛盾性会阻碍到观众的接受度。而以市场化导向为动力的海派京剧，在一定程度上把作为客体的观众从观者的被接受被传递角度，上升到有一定的自主选择性和话语权的位置，为了沟通审美主体和客体之间的心态联系，取得良好的剧场效果，就得从观众的角度出发，海派京剧观众在观剧过程中也都会带有自己的主观意识，并在审美过程中将自己的理解和作品呈现的形象和表达的情感相互交融，以此获得由感官感受到精神感受的情感递进，从这个层面上来看，戏曲观众也是海派京剧的重要参与者和影响因素。

第三节 新旧美学分水岭——写实性和现实性

（一）从“虚善虚美”到“求真求善”的转变

从美学形态上来看，传统京剧是建立在以小农经济为主的封建社会基础上，其在故事情节上鼓吹善恶报应，宣扬忠孝节义的封建伦理纲常，反映的是“虚善虚美”的古典美学形态，和广大群众的生活基本脱节。从19世纪后半叶所处的社会背景来看，海派京剧的诞生背景是日渐发达的工商业环境，“求真务实”的现代美学形态开始取代走向衰败的古典美学形态。在古典美学形态下，艺术作品被封建思想强烈束缚，以“善”作为“美”的标准，难有突破。现代美学形态下，

强调与时俱进,上海作为滋养海派京剧生长的土壤,五方杂居的地域环境,使其成为中西文化的交汇地,古今文化的转换场,让海派京剧得以拿海外文化的精华,结合国内需要,创造出雅俗共赏,富于中国特色和时代特点的戏剧样式。

社会发展给了经济繁荣的空间,大量洋行出现,鸦片泛滥,一些人深陷毒沼,品行堕落,整个国家摇摇欲坠。以京剧为代表的传统戏曲艺术,其升降浮沉跟现代中国史上的社会转型有密切瓜葛。社会生活催生了戏剧,为了反对这种堕落,给当代人们警示,伶界的有识之士如汪笑侬、潘月樵等挺身而出,把社会情状在京剧中反映出来,编演海派京剧,他们的诉求是改变中国社会,深具时代精神。

此外,海派京剧中部分历史题材的剧目,也无不彰显着鲜明的时代精神。海派京剧中经常排演的历史剧,也因为其中夹带着强烈的社会性和现实性,为时代留下了宝贵的精神财富。

(二) 从类型到个性,从演员脸谱化到夺身定制

中国京剧艺术自“徽秦合流”“徽汉合流”的孕育期到曲调板式完备丰富的京剧表演形式成型,再到成为广受喜爱的艺术表演形式,其舞台艺术在文学性、表演样式、音乐风格、唱腔形式、化妆以及脸谱等各个方面,通过了无数艺人的长期舞台实践,已经形成了一套互相制约、相得益彰的格律化和规范化的表演程式。它作为早期进入宫廷的舞台形象艺术,艺术手段在用法上十分考究,对驾驭表演的程式要求较高,如果达不到这些就很难完成京剧舞台艺术的创造。但是这种传统的京剧表现方式也容易造成角色类型化现象的出现,为了防止人物脸谱化、表演千篇一律,汪笑侬开始强调角色的个性定制。如其作品中《马前泼水》的朱买臣、《彩楼记》的吕蒙正虽然都是穷书生的角色,但是在表演上汪笑侬仍能予以区分,不温不火,恰到好处。如朱买臣四五十岁年纪,贫贱但好学,稳重经事,而吕蒙正家贫又心思多疑虑。

将对角色的理解和情感融注于形象塑造上,要求戏曲表演艺术家不光要有外形的表现,在借由听觉触发视觉引起观众共鸣的时候需要有内心的体验,如《马前泼水》中朱买臣遭到其妻崔氏的奚落和辱骂的时候,情感的渐进变化就拿捏的较为妥帖,其愤怒的状态也经三段式呈现,即尚能控制的微怒表现的是脸红,再是对于崔氏的责难着实愤懑转向紫,最后是自我疏解、强压怒火而脸色变白,运用渐进式的情感进阶式表演方式才能让角色饱满,不流于形式,这种舞台形象的创造对美学要求也更高。

汪笑侬对角色和演员的表演方面要求非常高,除了自己在角色塑造上有很高的追求和很深的研究之外,他在对京剧演艺人员的培养方面也下了很大功夫,不仅仅是唱念做打的形式上,也在戏曲表演的层次方面给予了很多建议和自己的理

解。尤其是汪笑侬自己编剧的剧本,《哭祖庙》《骂阎罗》《骂王朗》等等剧目的舞台表演方面,他提出了要提前预设,并结合演出的现场效果做即兴表演,有准备有现场演绎,这也构成了最早的戏剧“导演制”,在一定程度上他不仅仅是编剧和演艺人员,他对于整个剧本的把控,以及戏剧的大体节奏掌握都心中有数,他的编排合乎导演制的要求,是他创新戏剧表现形式的尝试,这对于之后的话剧以及舞台剧甚至是很多年后的电影都有一定的影响。

第四节 审美现代性的转型

(一) 思想现代性, 启迪民智

海派京剧之所以能成为传统戏曲现代化转型的典范,不仅受其社会背景的影响,其思想性和人的创造也构成了一个有力因素。构成舞台艺术的种种条件,本身无一不是独立的,它只是手段、工具,为戏服务的,戏的目的则借由各种手段,把戏的内容和剧中人的悲喜感情,传达和感染给观众,使之共鸣。如何驾驭这些手段,则人各不同,只有能在京戏最基本的规律之中,不断创造发展、有进步思想性的人,方能入乎戏而又出乎戏,使京剧既是艺术表现的形式,又不仅仅只是艺术表现的形式,能上升到启迪明智的高度。

汪笑侬第一次到上海时,正值上海爱国艺人鼓吹文明、竞演新戏之风盛起。汪笑侬毅然加入排演文明新戏的大列,在《宦海潮》里饰演醴陵县汪如海见彭宫保一场,侃侃而谈,大胆揭露官场黑暗,闻者称快。同时汪还参与《张文祥刺马》一剧的演出,以自己满族人的身份出演反清的戏剧,这也可以充分凸显上海早期海派京剧在思想启迪方面不同于传统京剧,而是带有厚重现代性烙印。

汪笑侬在从事戏剧的创作、改编及表演过程中,除了将戏曲的艺术性表现的淋漓尽致外,他还有鲜明的启蒙意识,自始至终都目标明确,即利用戏剧来呼唤民众,激励民心。正如其自己所言,辞官隐伶,正是为了在动乱的世道能抒发心中所想所思所感所悟,这也是汪笑侬从事戏剧改良活动的真正原因。汪笑侬改良戏剧的主导观念是强调戏剧的教育功能,这一戏剧观念贯穿于他整个艺术生命中,这也会成为之后海派京剧的一大显著特点。

(二) 商业模式, 促进文化消费转型

民国政府中心转到南京,与其近邻的上海作为经济文化中心、现代都市文化的大舞台,在多处彰显了它的重要地位。首先,上海五方杂居,是中西文化交汇

和对冲的交界处，是古今文化碰撞的节点，天时地利人和等多个因素的集成，构成了海派京剧独特优势。

上海开埠后商业竞逐的开放之风，工商业得到迅猛发展，整个社会生产方式的改变，带动文化形式的改变。上海市民结构发生变化，商人、职员以及有文化的家庭妇女成为社会主要构成，这一人群收入稳定，经济独立，思想活跃，渴望接受新知识、新观念，在一定程度上给海派京剧创造了观众源。同时作为应时需要，受消费决定生产的影响，上海工商背景下的观众更是自然而然成为海派京剧的发展培育根基。

将美学思想和社会经济基础一起研究，十分必要。海派京剧是近代都市对传统戏曲改造的产物，更加注重内容和形式表现的可观度。上海作为经济前沿城市，由于自身商业运作，巨大的文化市场以及各种媒体的推波助澜，所以使包括海派京剧在内的各种文化事业得到空前的繁荣和发展。为了迎合上海观众在观剧过程中追求故事的曲折性和生动性的诉求，海派京剧从艺者重扮相、做工，追求舞台景观的新奇华丽，满足了市民观众荡心娱目的感官刺激，这也塑造了上海京剧的海性风格。海派京剧强调视觉效果，还有在舞美上大做文章，这有点接近当代艺术的要求，利用先进的光电技术打造出光怪陆离的视觉效果，满足了市民观众对戏剧视觉性的诉求。

同时上海拥有近代中国最发达的出版机构和传播媒介，剧场的竞争机制、管理机制、舞台设备都走在北京京派京剧的前沿，这就为京剧剧目的创新、名角的竞演提供了有利的条件；而商业竞逐的模式，还有政治因素的影响，使得上海的京剧更加关注观众的审美趣味，促进了京剧的进一步现实化与大众化；此外，作为通商口岸，开放的上海身处国际化文化环境，得天独厚，有利于吸收国内外最新的舞台表现和创作模式……这些因素都促成了海派京剧的形成和发展，在京剧艺术发展史上展现了独特的文化生态场效应。

第四章 汪笑侬对海派京剧及后世的影响

身当末世，蹉跎不遇，汪笑侬从仕途人生辗转伶人生涯，借戏曲创作和舞台演出寄托了个人情志和抱负，身为一代京剧改良大家，对后世海派京剧的发展留下深远的影响。也可以说，汪笑侬的戏曲拥有独特的价值和地位，在海派京剧以及整个京剧史上占有不可撼动的地位。

第一节 汪笑侬对海派京剧现代性的贡献

（一）为“海派”正名

“海派”一词针对传统“京派”而言，“海派”是从“南派”中分出来的京剧流派。南派更侧重于地域性层面的概念，而海派比之南派不仅缩小了地域范围，而且这个概念的提出还多了一个含义，即强调了京剧的“现代化”。¹⁴这种与流传地域密切相关的京剧流派的出现，显然不是偶然的，而是与文化生态的整体性相关。

就北京和上海民情风俗而言，在京剧观赏和审美性方面，北京和上海都表现出了两种截然不同的审美情趣和艺术要求。可以说，海派京剧表演风格的形成与上海的社会环境和观众的审美情趣和要求紧密相连。上海自开埠以来，豪商云集，人才荟萃。不同于文化古都北京，上海的租界、商业运作机制以及开放的社会文化环境等因素为剧坛注入了新的成分与形式，形成了鲜明的地域艺术特色，这一京剧形式备受民众喜爱，为后世留下宝贵财富。

传统京剧是传统美学形态中的真善统一，其主要编排一些传统故事情节或改取自历史故事，宣扬忠孝节义，进行传统的、类型化的人物塑造，是以古典美学形态的精神为核心的京剧样式。而海派京剧是工商背景下形成的，立足大众化，关心身边生活，注重客观形态，体现美学现代性。海派京剧是体现新美学形态的京剧，是新思想、新文化的载体，和传统京剧不是对抗的关系，而是继承和发展。

汪笑侬的戏剧观启蒙了最早的戏剧“导演制”，在一定程度上他不仅仅是编剧和演艺人员，他对于整个剧本的把控，以及戏剧的大体节奏掌握都心中有数，他的编排合乎导演制的要求，是他创新戏剧表现形式的尝试，这对于之后的话剧以及舞台剧甚至是很多年后的电影都有一定的影响。

汪笑侬对海派京剧现代性的贡献，集中体现在以汪笑侬创作和表演的海派京剧的出现和发展，拿海外文化的精华，结合国内需要，雅俗共赏，又赋有中国特

¹⁴ 《中国京剧二十讲》，[M]，骆正，广西师范大学出版社，174页。

色和时代特点，体现着卓越的现代美学思想。

（二） 推动现代都市新文化建设

海派京剧活跃于清末民初的上海舞台，是整个社会文化从量变到质变转型过程中的标志性文化，它使中国戏剧从古典形态脱胎，通过极富创新性的剧目内容和丰富独特的舞台表演对社会风气的改变发挥了潜移默化的影响作用。《海上梨园志》中有评，“社会之进化，操其特权者，小说而外，其为戏剧乎？试取今日新小说，有关系于社会，足以助其进化者，登场演之。我知风俗之改良，影响与社会，尤大且速。”¹⁵小说、戏剧都和社会紧密相连，艺术影响和社会发展休戚相关，汪笑侬等人编演的海派京剧对于京剧文化自身进行的推动更是不言而喻。

陈去病在《二十世纪大舞台》第二期发表《告女优》一文，以白话文体呼吁提高艺人的社会地位，勉励上海女艺人向汪笑侬学习，用新戏来开通民智、唤醒民众，并号召今日之青年勇敢为伶，也体现了进步的文艺思想。这其中值得强调的是女艺人的登台演出。传统京剧中女艺人难登戏园舞台，当汪笑侬等人在上海鼓吹自由先进的戏曲改良之风时，上海出现的女班戏园一开女艺人登台演出之先河，1909年的丹凤茶园甚至还出现了男女合演剧目的新风气，不仅如此，社会风气的开放，新文化新思潮的涌入，妇女观众皆可入院欣赏，封建陈旧思想在自由开放的海派京剧舞台难以扎根，这无疑是对保守旧制、沉疴痼疾的一次沉重打击。

以汪笑侬戏曲为代表之一的海派京剧，是在旧文化母体中孕育的新文化的胚胎，由于中华文化的强大，又经历了五千年的沉淀，有一定价值，且作为变化中的戏剧样式，必然不是摧毁方式，而是扬弃的方式，是站在巨人肩上再前进的方式，使用古为今用、洋为中用的手段，变革创新，在文化上面百尺竿头更进一步。但海派京剧其文化追求和社会转型变革密不可分，这种与生俱来的遇合，使受外部文化背景以及内部文化格局改变，京剧在其行进过程中也日渐显示出与时代的距离。

第二节 汪笑侬对后辈海派京剧艺人的影响

（一） 对周信芳的影响

1904到1912年前后，海派京剧艺人在京剧改良的舞台上积极活动，以《二十世纪大舞台》等报刊为舆论阵地，以新舞台为演出基地，在资产阶级革命派人士的影响和参与下，汪笑侬、潘月樵、夏氏兄弟、冯子和等海派京剧名角儿编演

¹⁵ 《京剧资料汇编·清代卷（贰）》，[M]，南京，凤凰出版社，2011

新戏两百余出，在当时颇为轰动。

继汪、潘等人之后的是周信芳。用他自己的话来说就是，辛亥革命的进步之风在一定程度上影响了他的戏剧创造。正因为当时像潘月樵、夏月珊、夏月润、刘艺舟等等这样的京剧进步艺人的革命意识和改良活动，让他看到了先进文化工作者可以对清廷腐朽和帝国主义的侵略压迫作出自己的有力还击，那就是具有先锋意识、讽喻现实的新戏编演，他也正是被这种“热潮”卷进去，为了追随进步艺人的脚步，才处处求新求变。他自己所说的这股“热潮”正是警世砭俗的新戏热潮，不过周信芳是老生，和汪笑侬一样，他的时装新戏除改革恶俗，开通民智外，着力更多的还是提倡民族主义，唤起国家思想。

在汪笑侬故世 40 年时，周信芳曾亲自撰文《敬爱的汪笑侬先生》，文中有书写周信芳对于汪笑侬先生的追忆，以及对其戏剧艺术的品评褒赞。文中还介绍道周信芳和笑侬先生第一次同台演戏的情形。那是在 1915 年的上海丹桂第一台。三天的合作演出让周信芳印象深刻，第一天汪笑侬出演的是《献地图》一剧，第二天是他的拿手好戏《马前泼水》，第三天他演的是经典的《受禅台》。让周信芳记忆犹新的是，在《献地图》这一出剧中，演出阵容相当强大，除了汪笑侬扮演张松外，和其搭戏演出的艺人都都有很高的口碑和名声，强强联合，有众星拱月的效果，当时的阵容系由前辈艺人王鸿寿先生（即三麻子，后文也有他的记述）作主，做了这样的演出安排：三麻子饰关羽，冯志奎饰张飞，应宝莲饰赵云，我饰演刘备。当时的盛况空前，为京剧老一辈的艺人和观众津津乐道，至今还念念不忘。足见汪笑侬对于周信芳而言，既是给予他关照的前辈，也是记忆犹新的旧友。

周信芳是一位有高昂政治热情的京剧艺术家，他生于 1895 年甲午中日战争中国失败的那一年，他学艺和演戏的年代正是中国面临民族危亡的时代。

1913 年，19 岁的周信芳进入上海丹桂第一台，8 年的演艺生涯，既是他追随海派前辈汪笑侬等人的学习时期，也是“麒派”艺术的孕育和初创，《追韩信》等具有周信芳个人特色的剧目，受到京、沪等地观众喜爱，引起强烈反响。

1923 年始，周信芳和同仁们一起，编排了最具海派京剧特色的连台本戏和大量的本戏，使他雄踞上海剧坛数十年，这不能不说是京剧舞台上的一个伟大创造。在此期间，“麒社”票友组织的发展，为“麒派”艺术大张旗鼓。

当然，周信芳并不是最早将京剧触角伸向现代生活的京剧艺术家。早在 20 世纪初的京剧改良运动中，汪笑侬、夏月珊、潘月樵等就编演过《新茶花》《黑籍冤魂》《潘烈士投海》等一批京剧时装新戏。周信芳正是在以汪笑侬为代表的这些京剧界的前贤们的影响和熏陶下，逐步尝试编演反映近现代生活的京剧剧目的。

辛亥革命后,上海京剧改良运动归于沉寂,周信芳受汪笑依、潘月樵等爱国艺人影响,却热情不减。民国二年为揭露袁世凯罪恶行径,编演时装新戏《宋教仁遇害》;民国四年进丹桂第一台,演出《王莽篡位》《英雄血泪图》等新戏。同时研习历史,通读《四书》《毛诗》及一些古今名人专集,以丰富历史、文化知识。民国五年周信芳任丹桂第一台后台经理,并与欧阳予倩同台演出《黛玉葬花》《宝贻送酒》《鸳鸯剑》等,他根据自己的嗓音条件,用音色柔和的大嗓唱小生,在合作中锐意革新,给京剧舞台带来新的气息。‘五四’时期,周信芳在上海演出任天知编的时装新戏《学拳打金刚》,猛烈抨击封建专制势力,仅演一天,便遭禁演。

在《敬爱的汪笑依先生》中,周信芳特别提到了二人同台演出时,汪笑依曾将“六君怒”折子戏发展为全本的“风流天子”。“风流天子”在上海唱红了,各地戏剧界纷纷派人来沪观摩。当时戏剧界剽窃之风颇重,有的艺人很不尊重别人的艺术劳动。笑依先生乃口占一绝,其中首二句有云:“客中幸免周郎顾,墙外还防李暮偷”,他把这诗随即书入扇面,并在另面绘上花果,送给周信芳。汪笑依的书画合璧扇,扇幅较小,却为汪笑依赠给周信芳的书画扇。当时周信芳才23岁,对此扇倍感珍惜,之后更是在海派京剧的发展之路上不遗余力。

《中国戏曲志·上海卷》中对周信芳的戏剧经历有非常翔实的记载,“周信芳在丹桂第一台八年,自编、自导、自演剧目共六十多部。艺术方面受到谭鑫培、汪桂芬、王鸿寿、汪笑依、潘月樵等人影响,得到长足进步。”¹⁶这算是对汪笑依在艺术方面对后辈京剧艺人的深远影响力的肯定。

(二) 对王鸿寿(三麻子)的影响

三麻子,本名王鸿寿,京剧老生,其父原是南通一名管水道运粮的官员,因酷爱戏曲,便自组了徽调和昆曲两个戏班。

王鸿寿自幼受其父熏陶,曾于戏班中习武生、老生及武丑戏,所演《偷鸡》《盗甲》等颇有水平。他14岁时,因其父不善奉承,未送寿礼给至此巡查的上司,因而被参奏一本,招致满门抄斩。幸亏王鸿寿藏于戏箱之内,才得幸免。自此隐形埋名流落他乡,因脸部有微麻,遂起艺名为“三麻子”。

20岁时王鸿寿北上津门,初演老生戏,无奈未被重视,之后改演《古城会》《水淹七军》等关羽戏,一炮而红,自此以演关戏著称,人称“活关公”。前文也有提到,1915年,在上海丹桂第一台,‘献地图’一剧里,笑依先生扮演张松,王鸿寿作主,安排了如下阵容:三麻子饰关羽,冯志奎饰张飞,应宝莲饰赵云,我饰演刘备。当时王鸿寿正是出演关公,盛况空前。

在王鸿寿带着他的表演走进公众视线之前,擅演关公戏的表演者大多是京剧

¹⁶ 《中国戏曲志·上海卷》, [M],中国戏曲志编辑委员会,上海,1996年版,841页。

北派的诸位名伶艺人，述其沿革为程长庚—汪桂芬—王凤卿一脉相承，他对于关公戏有很多革新创造，塑造的关羽形象，于庄严肃穆、沉着稳重中显出蕴含于内的神威。《消闲报》说他：“擅文武生戏，演《节义廉明》《三疑计》《九更天》《一捧雪》《游龙戏凤》《翠屏山》《铁公鸡》等，绘声绘色，音节和平，颇得雅音之正。三麻子不但清歌婉转，且能描摹悲欢离合之情，和汪笑侬可相颉颃。至于小连生，尚嫌过于形容，矫揉造作，反失中正情形。”¹⁷

此外，受汪笑侬的京剧改良思想影响，王鸿寿还与汪笑侬、高庆奎等合作，编演不少新剧目，其中一至十二本连台本戏《铁公鸡》即出自他手笔，可以说王鸿寿在一定程度上丰富和夯实了汪笑侬草创的海派京剧根基。

受汪笑侬戏剧改良观以及海派京剧剧目创作和演唱技法影响的后辈京剧艺人不胜枚举，尤以周信芳和王鸿寿最为直接和突出，当然除此二人外，在国内外享有盛誉的京剧大师梅兰芳也在民国初年深受时事新戏戏魂“醒世”的影响，在接受了《瓜种兰因》《黑奴吁天录》等新剧目的洗礼，也自己编演了《宦海潮》《孽海波澜》等新戏。而受汪笑侬等人改良京戏开通民智、改良社会风气之熏陶，1906年前后在天津学还有名为恩晓峰的女京剧演员，演出汪笑侬“小汪派”《刀劈三关》《党人碑》《马前泼水》等经典剧目，恩晓峰虽为女流之辈，但巾帼不让须眉，嗓音一样嘹亮开阔、虚字润腔，演唱风格近似谭鑫培，被天津观众誉为女叫天（谭鑫培因嗓音尖利，像极了一种叫天子的鸟，因而被称为“小叫天”）。

¹⁷ 《中国京剧编年史》，[M]，王芷章，中国戏剧出版社，371页。

结语

作为革命家的海派京剧艺人，正是因为富于创新的精神，才能度越既定的模式，打破僵化顽固的旧规矩，给京剧艺术新的生机与活力。这其中海派京剧的先驱、早期的一批京剧艺术革新家功不可没。如冯子和演外国题材新戏，能用英语念白，弹钢琴唱外国歌，跳外国舞，极大地开拓了京剧艺术表现的新领域。还有潘月樵和夏氏兄弟为创导戏剧改良，筹办新舞台，排演《黑籍冤魂》《潘烈士投海》等等警世新剧。当然，本文着力讲述的人物汪笑侬，身为海派京剧奠基人，其力主戏曲改良的启蒙话语，编演新戏、控诉朝纲的进步思想，正是他和一众海派京剧先辈们的创造和启迪，让海派京剧在对传统戏曲通俗化、大众化之路的成功开拓中，极大地丰富京剧艺术的创造力。海派京剧的形成和发展，在京剧艺术发展史上展现了独特的文化生态场效应。海派京剧，是在旧文化母体中孕育的新文化的胚胎，由于中华文化的强大，又经历了五千年的沉淀，有一定价值，且作为变化中的戏剧样式，必然不是摧毁方式，而是扬弃的方式，是站在巨人肩上再前进的方式。

文艺史上许多大师的行业地位和作品至今难以逾越，不是后人再也创作不出类似作品和形象，而是像汪笑侬这样的先辈大师创作那些作品时所处的思想高度正是叩响其所处时代思想文化最强音的有力一击。站在时代语境下，他们提供了一种表达，使作品和思想成为不朽，通过流派传承，其艺术圭臬得以保留。

先辈艺人汪笑侬见证着海派京剧从古典形态向现代转型的曲折之路，当海派京剧势头见长，风格愈烈之时，民国七年戊午，汪笑侬先生卒于上海，名流挽者甚众。

参考文献

专著类:

1. 汪笑侬,《汪笑侬戏曲集》,中国戏剧出版社,1957年。
2. 中国戏曲志编辑委员会,《中国戏曲志·上海卷》,中国 ISBN 中心,1996年。
3. 徐辛捷,蔡世成,《上海京剧志》,上海文化出版社,1999年。
4. 苏雪安,《京剧前辈艺人回忆录》,上海文化出版社,1958年。
5. 傅谨,《京剧文献资料汇编》(清代卷),凤凰出版社,2011年。
6. 骆正,《中国京剧二十讲》,广西师范大学出版社,2004年。
7. 张庚、黄菊盛主编,《中国近代文学大系·戏剧卷》,上海书店出版社,2012年。
8. 翁偶虹,刘曾复等,《中国戏曲艺术大系·京剧卷》,中国戏剧出版社,2013年。
9. 陈伟著,《中国现代美学思想史纲》,上海人民出版社,1993年。
10. 王芷章著,《中国京剧编年史》,中国戏剧出版社,2003年。
11. 陈伯海主编,《上海文化通史》,上海文艺出版社,2001年。
12. 《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》,中国大百科全书出版社,1983年。
13. 陶君起编著,《京剧剧目初探》,中国戏剧出版社,1963年。
14. 阿英编,《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,中华书局,1962年。
15. 张次溪编著,《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社,1988年。
16. 马少波主编,《中国京剧史》,中国戏剧出版社,1990年。
17. 齐如山,《京剧之变迁》,辽宁教育出版社,2008年。
18. 姜亚沙主编,《中国早期戏剧画刊》,全国图书馆文献缩微复制中心,2006年。
19. 《二十世纪大舞台》,大舞台丛报社,1904年第一期。
20. 董维贤,《京剧流派》,中国戏剧出版社,2006年。
21. 北京市政协文史资料委员会编著,《京剧谈往录》,北京出版社,1985年。
22. 蔡世成辑选,《〈申报〉京剧资料选编》,上海市文化局当时资料征集组,1994年。
23. 周贻白,《中国戏剧史长编》,上海书店出版社,2007年。
24. 徐慕云,《中国戏剧史》,上海古籍出版社,2008年。
25. 张庚、郭汉城主编,《中国戏曲通史》,中国戏剧出版社,2006年。
26. 阿英,《晚清戏曲小说目》,中华书局,1954年。
27. 么书仪,《晚清戏曲的变革》,人民文学出版社,2006年。
28. 周贻白,《中国戏曲发展史纲要》,上海古籍出版社,1980年。

29. 孙玉声,《退醒庐笔记》,文海出版社,1982年。
30. 郭延礼,《中国近代文学发展史》,高等教育出版社,2001年。
31. 叶长海,《中国戏剧学史稿》,中国戏剧出版社,2005年。
32. 欧阳予倩,《近代戏剧选》,上海文艺出版社,1942年。
33. 秋文,《京剧流派欣赏》,上海文艺出版社,1962年。
34. 康保成,《中国近代戏剧形式论》,漓江出版社,1991年。
35. 罗苏文,《近代上海都市社会与生活》,中华书局,2006年。
36. 章诒和,《伶人往事》,湖南文艺出版社,2006年。
37. 武进,《菊部丛谈》,人民出版社,1985年。
38. 黄希坚、俞为民选注,《近代戏曲选》,华东师范大学出版社,1995年。
39. 上海文化艺术志编纂委员会编,《上海文化艺术志》,上海社会科学院出版社,2001年。
40. 《中国近代期刊编目汇录》(共六册),上海人民出版社,1980-1984年。
41. 齐森华、陈多、叶长海主编,《中国曲学大辞典》,浙江教育出版社,1997年。
- 槛外人,《京剧见闻录》,宝文堂书店出版,1987年。

论文类:

1. 田更胜,华东师范大学博士学位论文《近代戏剧的传承与开拓》,2003年4月。
2. 钱久元,上海戏剧学院博士学位论文《海派京剧初探》,2004年6月。
3. 李雯,华东师范大学硕士学位论文《汪笑侬戏曲研究》,2009年11月。
4. 张月苓,济南大学硕士学位论文《汪笑侬戏剧改良活动研究》,2010年5月。
5. 张彊,中国艺术研究院硕士学位论文《汪笑侬京剧改良思想研究》,2012年4月。
6. 马跃敏,河南大学博士学位论文《近代戏曲改良运动研究》,2012年5月。

期刊类:

1. 徐凌云,《纪念爱国艺人汪笑侬》,《中国戏剧》,1957年第6期。
2. 周信芳,《敬爱的汪笑侬先生》,《戏剧报》,1957年12期。
3. 傅秋敏,《戏曲改革的前驱——汪笑侬》,《上海戏剧》,1984年6期。
4. 徐希博,《海派京剧的核心是革新》,《上海戏剧》,1986年1期。
5. 傅秋敏,《论汪笑侬的戏曲改良活动》,《戏剧艺术》,1988年9期。
6. 龚和德,《开创海派京剧的新境界》,《中国戏剧》,1990年2期。
7. 张俊才,《近代戏剧改良运动的始末及意义》,《河北师范大学学报(哲学社会

- 科学版)》，1994年7期。
8. 李仲明，《清末民初的京剧改良家汪笑侬》，《民国春秋》，1995年6期。
 9. 祖袭尧，《京剧界的怪杰——汪笑侬》，《文史杂志》，1995年8期。
 10. 陈国忠，《汪笑侬的〈空城计〉》，《中国京剧》，1996年1期。
 11. 黄在敏，《海派京剧的文化定位与艺术精神》，《中国戏剧》，1997年6期。
 12. 李大椿，《汉剧余洪元与京剧汪笑侬》，戏剧之家，1997年4期。
 13. 李玫，《汪笑侬和京剧〈党人碑〉》，《文史知识》，1998年6期。
 14. 付瑾，《20世纪中国戏剧的现代性追求》，《浙江社会科学》，1998年11期。
 15. 余杰，《伶隐汪笑侬》，《书屋》，1999年2期。
 16. 袁国兴，《晚清戏剧变革与外来影响——兼谈近代戏剧变革模式的演变和早期话剧与改良戏曲的关系》，《文艺研究》，2002年5期。
 17. 王永运，《海派京剧的创新及特点》，《上海戏剧》，2003年9期。
 18. 张炼红，《“海派京剧”与近代中国城市文化娱乐空间的建构》，《戏曲艺术》，2005年3期。
 19. 颜全毅，《清末京剧改良文学的成果与不足》，《戏剧艺术》，2005年5期。
 20. 曹树钧，《简论新时期海派京剧的国际影响》，《世界文学评论》，2007年1期。
 21. 邹元江，《从周信芳与应云卫的合作看“海派京剧”的本质》，《戏曲艺术》，2007年4期。
 22. 张继平、刘佩，《汪笑侬智改〈捉放曹〉》，《走向世界》，2008年2期。
 23. 徐剑雄，《京剧与晚清上海社会》，《史学月刊》，2008年6期。
 24. 黎中城，《海派京剧今与昔》，《中国演员》，2009年2期。
 25. 张福海，《晚清戏剧改良思潮的形成及其演变》，《中华戏曲》，2009年6期。
 26. 齐静，《论汪笑侬的京剧文学创作》，《中央戏剧学院学报》，2010年9期。
 27. 邵璐璐，《辛亥革命前后京剧界的新变化》，《历史教学》（下半月刊），2011年11期。
 28. 房默，《艺海弄潮儿与革命旁观者——20世纪二三十年代大上海京剧文化生态及其原因初探》，《山东师范大学学报(人文社会科学版)》，2012年5期。
 29. 唐雪莹，《海派京剧——传统戏曲近代化转型的典范》，《四川戏剧》，2013年3期。
 30. 张震，《若得山花烂漫时 何必问归处——海派戏曲前景刍议》，《艺术评论》，2013年8期。

致谢词

走进上师大，即是缘分，又是幸运。

三年，说长不长，说短不短，一晃眼，研究生生涯已接近尾声。在毕业论文即将完稿之际，我要向攻读硕士研究生期间，曾经指导过我的老师，以及关心和帮助过我的朋友们致以深深谢意。

感恩遇见我的导师——陈伟老师。门下三载，对恩师敬重有加，也深感自己才疏学浅，谨记恩师每一句教诲。陈老师向来严谨治学、和蔼待人，从陈老师身上，我不仅能深入学习到专业的理论知识，也能学到学术研究中受用终身的方法论。从论文的选题，到方向构思，再到论文定稿，陈老师都给予我莫大的帮助和指导，让我得以顺利完成毕业论文。此外，陈老师还在我迷茫于人生道路的选择问题上，给予我方向引导，让我受益匪浅。

感谢在研究生期间教导我、帮助过我的刘旭光老师，他见解独到、知识渊博，让我收获了专业上的知识和生活中的灵感。感谢人文与传播学院的老师、研究生团委学工部的老师，他们言笑蔼蔼，润物无声。

感谢在研究生生涯给予我帮助的同门和好友们，他们和我一起进步、带给我无限欢乐，感谢父母、感谢亲人，他们远在家乡的挂记和关怀，我无以为报。

还要感谢这篇论文参考文献中涉及的所有作者，正是这些前辈们的学术研究，给了我更多的灵感和启发，也让我站在前人的研究基础上，百尺竿头，更进一步。

未来离开校园的日子里，我也会带着研究生期间的所学所得，努力向上，相信生活不仅有诗和远方，也要为自己认为有价值的事物，认真搏一记。

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: 魏晗宇 日期: 2016.6.4

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: 魏晗宇 导师签名: 丁伟 日期: 2016.6.4