

結 論

前 言

京劇形成於北京，北京的京劇（「京朝派」）素來被視為正統，從歷史發展的角度來看，這是無可否認的事實。然而，經過筆者逐日檢閱《申報》戲曲廣告與其他相關資料，卻發現：此種信念之堅定不可避免地影響了京劇史家對北京以外地區的京劇之認識。

基於同樣的理由，「京劇在上海的發展歷程」、「上海京劇的特質」以及「上海京劇的形成在京劇史上的意義」等議題，對一部「上海京劇史」而言，其重要性無與倫比；但在深受「北京正統觀念」影響的當代京劇學者心目中，「上海京劇史」畢竟只是「地方性的京劇史」，上海京劇所受到的關注自然不如北京原生京劇。

更令人歎惋的是，由於歷史的因素，在 1920 年代上海本地出現的第一批京劇研究者幾乎都深受「北京正統觀念」的薰染，在 1920、30 年代那個報章雜誌盛況空前的時候，他們為上海京劇留下無數或有所偏、或有所限的追憶、評論與報導。而這批史料又被當代深受「北京正統觀念」影響的京劇史家援引，致使現行京劇史志對上海京劇的討論受到先天與後天的雙重限制，京劇在上海的發展因此並未受到應有的重視。

本論文撰寫之目的，並不在為上海京劇翻案，而是希望站在上海當地的角度正視京劇在上海的發展。透過審視當年劇團逐日提供的第一手資料——《申報》戲曲廣告，試圖將詮釋歷史的權利交還給「在過去和現在都缺少發言權」的劇團本身，並經由這種最實際的史料揭開長年覆蓋在上海京劇頭上的面紗，探討其在中國京

劇史上的真正定位，以期彌補現行京劇史對上海京劇研究之不足。

本著前述研究動機，本論文將研究焦點集中於上海京劇之分期、以及所分三期之內涵，所得研究成果可以總結如下：

- (1) 十九世紀下半葉京劇在上海的發展歷程
- (2) 上海京劇的特徵
- (3) 上海京劇的形成在京劇史上的意義

儘管本論文之章節安排係以十九世紀下半葉上海京劇發展的三個時期為序，但論文之關懷視野及討論議題其實不僅於此，更擴及《申報》戲曲廣告中呈現之 1867 至 1899 年（同治六年至光緒廿五年）上海劇壇概況，因此在正文中雖以京劇為核心，而亦時時關注崑劇與廣東地方戲（含粵劇與潮劇，以下合稱「廣東戲」）在上海的發展。由於論文寫作係以京劇之發展為脈絡，因此，在結論中將先獨立提出崑劇與廣東戲之議題，以見出十九世紀下半葉京劇、崑劇與廣東戲在上海的消長。

結論的第二個重點在於「時事新戲」。在論文撰寫過程中，通過仔細閱讀《申報》之過程，拈出在上海京劇發展過程中「時事新戲」的重要性，此為筆者個人之發現。而在現行與上海京劇相關之學術論著中何以未曾強調其重要性，則因實難在正文寫作中橫插一筆，只能移至結論中補充討論。

在總結前述議題之後，筆者將把關懷焦點往後延伸，探討上海京劇在 1900 年（光緒廿六年）之後的發展趨勢，以作為本論文的結束。

一、《申報》戲曲廣告中呈現的 1867 至 1899 年上海劇壇概況

上海是近代中國最重要的通商口岸，也是中國近代化的樞紐，在近代化的過程中，有太多新興行業在上海開其端，其中一項，便是中國的報業。中國第一份獨立於外文報刊之外的中文日報《申報》創刊於上海，《申報》廣告也是中國報紙廣告的濫觴，由於上海的商業城市本質，使得上海的文化活動與商業經濟息息相關，作為當時娛樂業的主體，戲園業者在《申報》創刊一個多月後便開始在其上刊登廣告，一開始是「戲目告白」，各戲園逐日刊載當天演出劇目，而後又分化出「名角廣告」、「新戲或名劇預告」與「啓示聲明」。

「戲目告白」刊登之後，逐漸取代了沿街張貼的「招貼」（戲單、海報），成為戲園公布演出內容最為經濟便捷的管道，也是觀眾瞭解演出內容的重要途徑。「名角廣告」與「新戲或名劇預告」則提供更進一步的資訊，從「名角廣告」可以窺見當時演員來源與特長，「新戲或名劇預告」更經常詳列關目、陳述劇作表現重點，為那個沒有節目單、而戲單於今亦不可得的年代提供了後世研究者極其珍貴的第一手資料。

由於報紙「每日出刊」的特性，報紙廣告具有強烈的**時效性**；由於報紙「大量出刊」的特性，報紙廣告又具有強烈的**普及性**，在沒有廣播電視的年代，「日報」這個平面媒體就是最快捷的大眾傳播媒介。而戲曲廣告從一開始的照本宣科漸變為逐日視情況而有所變動，**戲園業者可說充分利用了日報的時效性與普及性與讀者（潛在的觀眾）進行互動**，而「業者與觀眾互動迅速且頻繁」此一當時上海菊壇特有的情況又使得業者的機動性特別強，能精準掌握觀眾心理、體察時代脈動，推出的作品也因此特別具有市場性，而這個「與市場緊密結合」的特質又回過頭來深切影響了京劇等劇種在上海的發展。

(1) 十九世紀下半葉京劇、崑劇與廣東戲在上海的消長

京劇初入上海時，主要競爭對手有崑劇、徽戲、梆子。不久，又增加了來自廣東的地方戲（含粵劇與潮劇，以下合稱「廣東戲」）。由於劇種特質相對接近，徽戲與梆子較容易與京劇併陳、乃至融合，因此，**儘管徽戲在當時聲勢甚盛，但真正能與京劇並峙者卻是崑劇與後起的廣東戲。**

由於上海居民幾乎都是外來者，流動性強，主要從事與商業相關的行業，這樣的居民特質必然影響其審美觀，從《申報》戲曲廣告看來，京劇進入上海時，精緻細膩的崑劇已在商業演出市場退居次要地位，成為小眾藝術。然而，小眾的耐力與實力都不容小覷。上海與蘇州相鄰，蘇浙滬一帶的崑劇基礎深厚，儘管整個十九世紀下半葉職業崑班在上海的演出檔期日漸萎縮，甚至無法保有固定的演出場地，但各地票房曲社卻取代職業崑班延續了崑劇的命脈，以堅強的實力贏得戲曲界的敬重，乃致於京班戲園將「農曆歲末邀請曲社票友會串」視為慣例，並且是一種足以抬高戲園品級的慣例。與京劇相較，崑劇雖喪失了主流藝術的地位，但卻保有清貴的品格，在菁英階層中持續散發幽光。目前崑劇學界對此情況已提供不少資料，但以文人記述為多，劇團本身較缺乏發言機會，若能運用「當年戲班逐日刊載的報紙廣告」這份史料與之相互印證，當能為崑劇研究提供一批實際具體的資料。

崑劇之所以無法與京劇競爭，主要是由於劇種本身生命週期之故，但正處於上升期的廣東戲則不然，它受到的是語言的限制。

根據《申報》報導，1873年（同治十二年）便有廣東戲演出的紀錄，但當時廣東戲從服裝行頭到表演藝術都還不足以與初入上海的京劇抗衡。儘管如此，從《申

報》戲曲廣告看來，1870 年代中期以後，斷斷續續仍有粵班進入上海，而且頻率越來越高，最後其演出頻率逐漸超越崑班，成為上海劇壇的新興勢力。

廣東戲的興起，與廣幫商人（又分為廣州幫與潮汕幫，前者好粵劇，後者喜潮劇）在上海的崛起密不可分，由於本論文關注焦點為京劇，因此並未針對廣東戲與廣幫商人在上海的關聯多作討論。由於語言的限制，廣東戲的觀眾人口相對受到侷限，其市場佔有率始終不如京劇，但因為廣幫商人勢力龐大，到 1880 年代末期，廣東戲已經成為上海劇壇的重要成員，則是明確不移的事實。不僅如此，廣東戲也開始對京劇產生影響，從服裝設計、舞台美術到劇目，廣班都逐漸成為京班借鑑的對象，尤其是服裝這一環，廣東戲在上海京劇身上留下了深刻的印記。

有趣的是，廣班在上海最早的據點是「三雅園」，而「三雅園」本是崑班的根據地。儘管演出場所經營權的移轉並不意味著廣班就能接收崑班的觀眾，但「三雅園」是上海歷史最悠久的幾所戲園之一，廣班能在此取代崑班，實具有高度象徵意義。如能再實際比對兩者在《申報》所刊載廣告的頻率、篇幅以及內容，更能具體呈現崑劇與廣東戲在上海劇壇消長的態勢，為研究者提供較為全面地瞭解十九世紀上海劇壇之管道，以補充現行戲曲史的不足。

相對於崑劇的清雅細緻，京劇雅俗共賞；相對於廣東戲在語言與劇目上的雙重陌生，京劇容易為人熟知。更重要的是，京劇的包容性強，在十九世紀下半葉，它是上海劇壇表演藝術發展得最為全面的劇種。因此，儘管崑劇票友量少質精，經濟與表演實力都極為堅強；而廣東戲更有為數龐大廣幫商人作為後盾，但始終佔據著劇壇盟主寶座的仍然只有京劇，並且日漸成熟，發展出獨具一格的「上海京劇」。

（2）十九世紀下半葉京劇在上海的發展歷程

儘管在《申報》之後，自 1890 年代（光緒十六年以後）起亦出現其他中文日報，而各戲園也在其上刊登廣告，但由於《申報》創刊最早，戲曲廣告於其上的刊登復少有間斷，故《申報》戲曲廣告實為觀察十九世紀中葉京劇進入上海之後發展歷程的重要窗口。仔細檢視《申報》戲曲廣告後，從 1867 年京劇進入上海至 1899 年八國聯軍前夕，三十二年間，京劇在上海的發展可概分為三個階段：

1. 奠基期（1867-1887，同治六年至光緒十三年）：

移植北京原生京劇與融合其他地方劇種時期。

2. 發展期：1887-1893（光緒十三年至光緒十九年）：

上海本地意識抬頭，但尚未具有充分編演與製作實力，主體性醞釀時期。

3. 成熟期：1893-1899（光緒十九年至光緒廿五年）：

主體性顯現，審美觀確立，代表劇目完成，上海京劇成熟時期

1. 奠基期：移植北京原生京劇與融合其他地方劇種時期

在奠基期初始，京劇先與較早進入上海其他劇種競爭，雖然很快便取得滬上菊壇主盟地位，但物以稀為貴，戲價高昂使得最早的上海京劇觀眾侷限在具有一定經濟實力的階層。然而，1960 年代（咸豐十年以後）起，正是上海租界奠定市政基礎建設、快速發展茁壯的時候，兼以太平天國之亂使大量華籍紳商湧入上海避難，這群人多半具有相當的經濟基礎，急遽擴充的人口促使上海各行業蓬勃發展，提供大量就業機會，同時也為京劇提供了充分而穩定的觀眾來源。中外商賈見戲園有利可圖，紛紛加入經營行列，外地演員也大量進入上海，市場供需漸趨平衡，戲價始得下降，從而大為拓展京劇觀眾層面，成為老少咸宜、多數人都樂

於從事、並且有能力負擔的一項大眾娛樂活動。

在長達二十年的歲月裡，上海的京劇演員主要來自京津山陝、安徽江蘇，聘自京津者多為京調演員、聘自山陝者多為梆子藝人、來自蘇皖者則多為徽班出身，他們在上海搬演的劇目或是北京原生京劇的傳統劇目、或是梆子傳統劇目、或是徽班傳統劇目，各劇種傳統劇目相互融會，從而累積了上海京劇最早的一批劇目。儘管在 1880 年代（光緒六年以後）中期之後，有少數戲園開始推出整編或新編劇作，但整體而言本時期主要演出內容仍是京、徽、崑、梆等劇種的傳統劇目。

本時期戲曲廣告首先是僅開列演出劇目的戲目告白，故之對戲園業者而言，劇目比演員更早成為值得販賣的商品。稍晚，演員名也成為戲目告白的內容，其後始出現獨立的名角廣告，當時經常標榜的是「山陝花旦」、「京都內城府頭等名角」，演員繼劇目之後，也成為戲園業者眼中具有商業價值的販售標的，但上海本地尚未培養出具有足夠實力的演員，因此外來演員是本時期上海劇壇的主要組成。

與演員皆屬外來的情況相同，本時期上海觀眾的品賞標準也深受北京原生京劇影響，本地意識尚未抬頭。儘管當時最負盛名的「金桂軒」與「丹桂茶園」兩家戲園已初步形成不同的表演風格：「金桂軒」以火熾的開打吸引中下階層與青樓倖人，「丹桂茶園」以文武兼擅的演出獲得中上階層喜愛。但佔據發言位置的文士階層仍將北京原生京劇的審美標準奉為圭臬，認為「金桂何如丹桂優」，並未意識到上海的主體性。

2. 發展期：上海本地意識抬頭，但尚未具有充分編演與製作實力，主體性醞釀時期

逮及 1887 年（光緒十三年），「丹桂茶園」推出以滬上著名茶樓「閔苑第一樓」為題材的《火燒第一樓》，創建了中國京劇史上全新的劇作類型——「時事新戲」。

「時事新戲」取材自當時、當地的人、事、物，具有強烈的時效性與濃厚的本地色彩。由於大環境尚未成熟，第一波時事新戲僅持續兩月，一共推出《火燒第一樓》《大鬧棋盤街》、《妻妾報》、《任順福》、《夢遊申江陰陽處》、《夢遊上海》等六齣新戲，隨即難以為繼。劇作主旨也由《火燒第一樓》的勸世諷人迅速轉為《夢遊申江陰陽處》、《夢遊上海》的鋪陳各式光怪陸離，緊貼時代脈動的「時事新戲」變質為展現新鮮玩意的「時式新戲」。這一波時事新戲風潮消退極快，但觀眾眼界已開，不再以傳統劇目為滿足，戲園必須力求變化以迎合觀眾，新編戲一時大行其道。

然而，編演劇作的能力非朝夕可致，本時期眾多新編戲實際上是北京原生京劇的新編戲，只是經過上海戲園的加工改造，並非原創；此外，才子佳人與神怪小說也是本時期的重要取材對象。但無論題材來源為何，在上海戲園重新製作的過程中，上海本地色彩已成為許多劇作的要素，其中表現得最為明顯的，便是舞台美術的重要性迅速提高、以及審美觀由寫意向寫實逐漸傾斜。此二者，均源於上海觀眾與戲曲工作者的開放心態，在「無所不可」的心態背後，透露的是上海居民自信心日漸增強，主體意識逐漸抬頭。經過馮桂芬已降諸多啓蒙知識份子的努力，在「自強運動」的大氛圍中，越來越多的上海居民對中國命運開始進行深入思考，這層思考在京劇發展方向上的反映，便是求新求變，敢為天下先。

本時期上海京劇最重要的成就，在於透過密集而頻繁地製作、編演眾多新戲積累豐厚的創作實力，為下一時期獨立創編新戲做好充分的準備。整體而言，本時期的「時式新戲」較「時事新戲」更有成就。「時事新戲」以反映時事為主；「時式新戲」以展現時式為主。由於本時期清官方在上海租界的威信相對仍較高，對戲園管制力較強，因此不涉政治的「時式新戲」成為戲園業者最安全的選擇對象。這些劇作幾乎都未能傳世，僅得由戲曲廣告窺見其率皆荒唐無稽、不重情節、以呈現各色時興玩藝為要。於今觀之，本時期大量湧現的「時式新戲」看似不具價

值，但其在當時能夠盛行，卻清楚說明本時期上海觀眾與戲園業者已然脫離北京原生京劇的羈絆，開始摸索自己的方向。

3. 成熟期：主體性顯現，審美觀確立，代表劇目完成，上海京劇成熟時期

經過發展期的多方試探，1887年（光緒十三年）年底，上海京劇終於在「天仙茶園」《鐵公雞》的帶領下進入了成熟期。

《鐵公雞》是最早的「湘軍戲」，由於幅員廣大，且當時資訊流通遠較今日緩慢，因此，儘管相隔二十餘年，以1851至1864年（咸豐元年至同治三年）太平天國之亂為題材的「湘軍戲」在1887年（光緒十三年）仍具強烈時效性，故《鐵公雞》仍可歸屬於「時事新戲」。《鐵公雞》為上海戲園根據《平定粵匪記略》編演的獨立創作，並無其他劇種或北京原生京劇之劇本為底；太平天國之亂復為外地移民湧入上海的重要因素，上海居民對此歷史事件之情感本就不同一般；此外，上海菊壇最擅長的武戲與舞台美術在此題材中得以充分發會。各種因素相加，使得《鐵公雞》大受歡迎，一年之內連演十二本，帶動大量長篇新編戲的出現，上海京劇最具特色的劇作體制「連臺本戲」於焉而生。《鐵公雞》及後起的《左公平西》等湘軍戲均以名臣入戲，一度因「有褻名臣」而為清官方禁演，由此可見此類劇作之內容與詮釋角度對清廷權威當已形成挑戰。由於租界的庇護，清官方之禁令未能貫徹，「丹桂茶園」且於1899年（光緒廿五年）以五十三天時間密集推出十二本《湘軍平逆傳》，是為本時期「湘軍戲」壓卷之作，並被後世認可為上海京劇成立之標誌。至此，京劇在上海確立了新的審美觀、建構了獨特的思想內涵、並完成一定數量的代表劇目，從此與北京原生京劇殊途，京劇史上出現全新的、以地為名的支派——「上海京劇」。

（3）上海京劇的特徵

上海京劇之基本特徵，在於極其貼近時代脈動，本論文對此以「當代性」稱之。其成因為上海之商業城市本質，觀眾（消費者）與戲園業者（生產者）皆為商業經濟體制之一環，致使雙方皆必須重視實際。面對這樣的觀眾，由經濟角度觀之，戲園必須準確拿捏觀眾心理；由文化角度觀之，戲園必須精準掌握時代趨勢。而相對於北京的管制森嚴，租界此一特殊場域亦保障了上海戲曲市場正視當下社會、毋須脫離現實的創作空間。「當代性」反映在上海京劇的形式上，其具體表現為審美觀傾向寫實；而思想內涵則因受晚清開明知識份子影響而具體表現為改良思想。二者同出一源，改良思想因切合時代潮流而得到讚賞，寫實審美觀卻因背離傳統戲曲之寫意審美觀而深受詬病，寫實審美觀曾於二十世紀二、三十年代被推向極致，結果造成上海京劇於歷史上長期背負污名。然而，上海京劇在形式與內涵上與北京原生京劇之所以有別，實為劇種流布至外地後、在當地成功地「本土化」所顯現之成果，此一成果應當受到重視，而非一味訾議。

（4）上海京劇的形成在京劇史上的意義

從 1790 年（乾隆五十五年）徽班進京開始，京劇在形成期是「以地立派」的。演員以原屬劇種之特色為表演特色，如「前三傑」中的程長庚出身徽班，其派別被稱為「徽派」；余三勝本工漢調，其表演藝術遂被尊為「漢派」。1880 至 1917 年（光緒六年至民國六年）為京劇成熟期，表演藝術已較前期成熟，此期當以譚鑫培為代表人物，譚氏博學旁收，並進一步配合自身天賦特長發展出他人難以企及的表演方式，世稱「譚派」，將京劇由「以地立派」帶進了「以人立派」的階段。¹

然而，前述的一切都是在北京發生的事。翹首南望，並將時限縮短到 1893 至 1899

¹ 關於京劇形成期之「以地立派」與成熟期之「以人立派」，參見拙著《流派藝術 Vs 京劇發展》（台北：里仁，2004）第三章第一、二節。

年（光緒十九至廿五年），這也正是譚鑫培名動公卿譽滿九城、北京原生京劇開始「以人立派」之時，就在同一時期，1867年（同治六年）正式進入上海的京劇在滬上逐漸走出了一條自己的道路，在「以人立派」的時代全面來臨之前，為京劇的發展提供了另一種「以地立派」的模式。

北京原生京劇在形成期的「以地立派」，係肇因於京劇形成期的演員皆出自徽戲、漢調、崑曲、京腔或梆子等其他劇種。因此，當時演員出身劇種之特色即為影響其個人風格之主要因素，在他們身上體現的是「原屬劇種演化為京劇之一部份」的歷史進程，開宗立派的基礎是其「人」所具備的、有濃厚地方色彩的表演藝術。而「上海京劇」這個新的「以地立派」模式的出現，則源於上海這個獨一無二的特殊環境，開宗立派的基礎是其「地」所具備的、與他處殊異的人文風貌。在十九世紀末那樣一個本國積弱不振、列強恣意橫行的時代，上海居民生活在中西交會、華洋雜處、新舊互斥卻又互補的空間裡，他們歷經對清政權由期望到失望終至絕望的心路歷程，最終建立起「上海人」強烈的自信心與對國家的責任感，在「新上海人」有意識或無意識地主導下，北京原生京劇在黃浦江邊轉型成為「上海京劇」。在這裡發生的並不是「新舊劇種之間的演化遞嬗」，而是「劇種因應各地風土民情而產生變化」這項京劇史上首度出現的重要改變，前者是劇種形成初期必經的過程，後者則是劇種成熟後向外流布所產生的演化現象。

二、被「時裝京戲」掩蓋的「時事新戲」對上海京劇發展的影響

「時事新戲」是推動上海京劇形成的重要力量，那麼，為什麼在現行各家京劇史志中對「時事新戲」的討論卻相對缺乏？以下，將說明「時裝京戲」掩蓋「時事新戲」的原因，並總結「時事新戲」在上海京劇形成過程中所發揮的關鍵作用。

(1)「時裝京戲」的出現

1904年八月，「春仙茶園」推出汪笑儂等人編演的「泰西故事」《瓜種蘭因》²，認為「顧曲諸君聆音之餘，可以生愛國之心，知有國之福，又可明救國之難，世道人心，誠有益也」³；九月，「實業講習社」「慨漢族之柔儒，恐大陸之將沈」⁴，由社員葉少吾根據外國小說編成「文明新戲」《玫瑰花》，「以冀喚醒國人之睡夢，開化愚民之智識」，戲由丹桂名角於丹桂茶園演出。此二者，為目前所見最早的兩齣「時裝京戲」。

在目前學界可見的論述中，對「時裝京戲」的關注遠甚於對「時事新戲」的關注，細究其故，可能因為「時裝京戲」被視為「京劇改良運動」的主要成就，而「京劇改良運動」在上海京劇史上確實佔有重要位置，故京劇史家一向對之多所著墨。由於「京劇改良運動」不在本論文討論範圍內，此處無法多作詳細說明，簡言之：1898年（光緒廿四年）維新運動失敗之後，康有為、梁啟超等開明知識份子倡議以小說戲曲為啓迪民智之工具，影響所及，部份戲曲工作者亦以「普天下之大教師」自詡，從事京劇改良，開始編排具有進步思想的新型態劇作，史稱「京劇改良運動」。在整個運動過程中，最早出現的是理論、觀念的倡導，其次是各種體裁的戲曲劇本，但都是案頭之作，少數演員如汪笑儂等雖曾編演《黨人碑》、《瓜種蘭因》等醒世之作且受到觀眾歡迎，但零星散佈，尚不能蔚然成風。直到1908年（光緒卅四年）夏月珊、夏月潤兄弟得到華籍紳商的支持，在華界創建「商辦新舞台」，並以之為基地，連續編演具有進步思想的「時裝京戲」，才使理論多於實證的「京劇改良運動」得到具體落實的空間。因此，「時裝京戲」被視為「京劇改良運動」的主要成就，便是順理成章之事。

² 《新聞報》1904年8月6日（光緒三十年六月廿五日）。【46】。

³ 《新聞報》1904年7月28日（光緒三十年六月十六日）。【46】。

⁴ 《新聞報》1904年9月9日（光緒三十年八月初一日）。【47】。下同。

(2) 現行京劇史對「時裝京戲」的定義

目前對於「時裝京戲」的相關論述，可以用《中國京劇史》為代表，書中將「時裝京戲」分為三種類型，而「時事新戲」為其中之一：

「時裝京戲」在形式上可分三類：

- 一、外國題材的「洋裝京戲」，如《波蘭亡國慘》。
- 二、取材於時事新聞的「時事新戲」，如《玫瑰花》。
- 三、採用清代服裝的「清代戲」，如《宦海潮》。⁵

也就是說，「時裝京戲」的重點在「時裝」，在服裝的切合時式；而「時事新戲」的重點在「時事」，在劇情的貼近現實。兩相對照，「時事新戲」取材於現實，因此必然也是「時裝京戲」；「時裝京戲」的範圍則除時事之外，也可以是虛構的故事，只要以當代為背景即可，因此除了「時事新戲」之外，還包含了「洋裝戲」與「清裝戲」。然而，這樣的分類看似周密，其實大有問題。

細觀這三種類別，其中「洋裝京戲」與「時事新戲」以劇本取材為區分的標準，「清代戲」卻以服裝年代為劃分的依據，兩種區隔標準並存於同一層級的區隔面，其區隔結果必然有漏洞。落實來說，「京劇改良運動」的起迄跨越清代與民國，一般視 1904 年（光緒三十年）《二十世紀大舞台》創刊為其起點，以 1911 辛亥革命前後為巔峰，民國成立後迅速產生質變，隨即歸於消亡。⁶換句話說，「京劇改良運動」的成就主要建立於清代，而且所有代表性劇目也都在清代創作完成。既然當時仍是清代，「取材於時事新聞」的戲難道不可能「採用清代服裝」

⁵ 《中國京劇史》第九章第五節。p.361。

⁶ 《中國京劇史》第九章第一節。p.301。

嗎？若據前引的分類標準，那麼梅蘭芳取材自北京時事的清裝戲《孽海波瀾》應當如何歸類？又，當時中西海路漸通，西方新聞亦時時傳入中國，「取材於時事新聞」的戲難道不可能同時也採用「外國題材」嗎？《波蘭亡國慘》、《拿破崙》難道不能算是「時事新戲」嗎？

翻查「時裝京戲」代表劇目如《玫瑰花》、《新茶花》、《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》、《波蘭亡國慘》、《拿破崙》等的主要人物扮相，便會發現：雖然當時仍是清朝，但在目前的論述中，清人裝束被視為舊式，所謂的「時裝」其實特別偏重「非清裝」，亦即「洋裝西服」。然而，這樣的分別，是當時人的本意？還是後來者強加於前人的意識型態？無論這些生活在清代的「京劇改良運動」從事者其政治傾向為何，無論現代研究者認為他們有多麼渴望驅除韃虜、恢復中華，都不能否認一項事實：他們所處的是清代，「清裝」正是他們的「時裝」、「清代」正是他們的「當代」。那麼，為什麼後來的研究者在「時裝京戲」項下還要特別分出一類「清代戲」呢？



(3) 將「北京經驗」套用到「上海現象」的結果

這種「以非清裝為時裝」的觀念特別表現在針對上海菊壇的研究上，反觀北京的梅蘭芳，他的五齣時裝京戲都是清代戲，其中《孽海波瀾》更取材於北京實（時）事，但論者一向稱之為「時裝京戲」，沒有人去區分它們是「時事新戲」或「清代戲」。然而，檢視 1904 至 1911 年（光緒三十年至宣統三年）間上海的戲曲廣告，卻不見「時裝京戲」一詞，而今日被歸為「時裝京戲」之劇目，有不少在當時是以「改良新戲」、「時事新戲」、「文明新戲」或「新劇」作為標榜：

「丹桂茶園新戲預告」：

新排全部文明新戲《玫瑰花》……⁷

「商辦新舞台戲目告白」：

新排海上改良勸人佈景全本新戲《黑籍冤魂》。⁸

「天仙茶園戲目告白」：

連臺改良鐘聲新戲，三本《張汶祥刺馬》。⁹

「天仙茶園戲目告白」：

新排改良鐘聲新戲，全本《不平世》。¹⁰

「商辦新舞台戲目告白」：

新排杭州文明新戲，全本《惠興女士》。¹¹

「春桂茶園戲目告白」：

新排頭本改良新戲《宦海潮》。¹²

「商辦新舞台戲目告白」：

新編新劇《妻黨同惡報》。¹³

「商辦新舞台戲目告白」：

新編文明改良情節加景新戲《二十世紀新茶花》。¹⁴

⁷ 《新聞報》1904年9月9日（光緒三十年八月初一日）。【47】。

⁸ 《申報》1909年1月28日（宣統元年正月初七日）。〔98〕258。

⁹ 《申報》1909年1月28日（宣統元年正月初七日）。〔98〕258。

¹⁰ 《申報》1909年1月29日（宣統元年正月初八日）。〔98〕272。

¹¹ 《申報》1909年1月29日（宣統元年正月初八日）。〔98〕272。

¹² 《申報》1909年1月30日（宣統元年正月初九日）。〔98〕286。

¹³ 《申報》1910年4月16日（宣統二年三月初七日）。〔105〕740。

「商辦新舞台戲目告白」：

新編改良驚世新戲《煙槍大破洋鎗 腐敗現象》。¹⁵

「商辦新舞台戲目告白」：

新編改良勸人愛國情節新戲，全本《國民愛國》。¹⁶

「法界歌舞台新戲預告」：

廣東黨事新劇《廣州血》……後續《黃花崗》……¹⁷

「丹桂第一台戲目告白」：

改良時事新戲《宦海潮》，大轉舞台。¹⁸

也有純以佈景作宣傳的：



「商辦新舞台戲目告白」：

新添佈景，描來夢境，畫出腦筋，海景戰圖，巧轉舞台。《拿破崙》。¹⁹

在「京劇改良運動」於上海如火如荼地開展時，上海劇界並不存在「時裝京戲」一詞，而這其實不難理解。

從 1887 年（光緒十三年）「時式新戲」興起以來，以當代服裝（無論清裝或洋裝）

¹⁴ 《申報》1911 年 3 月 5 日（宣統三年二月初五日）。〔111〕68。

¹⁵ 《申報》1911 年 7 月 18 日（宣統三年六月廿三日）。〔113〕282。

¹⁶ 《申報》1911 年 7 月 25 日（宣統三年六月三十日）。〔113〕398。

¹⁷ 《申報》1911 年 7 月 25 日（宣統三年六月三十日）。〔113〕398。

¹⁸ 《申報》1911 年 9 月 6 日（宣統三年七月十四日）。〔114〕92。

¹⁹ 《申報》1911 年 4 月 19 日（宣統三年三月廿一日）。〔113〕788。

入戲在上海舞台便是司空見慣之事，「時裝京戲」在上海無法單獨成爲賣點，因爲時裝入戲在此根本是普遍現象，唯有在堅守傳統的北京，「以時裝入戲」才會成爲一種必須特別命名的特異現象。由於北京以時裝入戲者少，可以一概以「時裝京戲」稱之而無須再做細分；而上海以時裝入戲者多，《中國京劇史》沿用北京觀點爲之再作分類的結果，不免互相矛盾，無法自圓其說。由於對「時裝京戲」的分類標準有問題，據以分出的類型其彼此間的界線也就容易模糊，乃至使人無法看清「時事新戲」與「時裝京戲」之間的關係。

(4)「時事新戲」的真正價值

仔細檢視《申報》戲曲廣告之後，筆者認爲，「時裝京戲」這個名詞在上海京劇史上並不具有太大意義。如果一定要確立這個名詞並爲之分類，也只應區分爲兩類：一爲劇中人穿戴外國服裝的「洋裝京戲」；一爲劇中人穿戴本國服裝的「清裝京戲」。然而，服裝只是皮毛，對上海京劇而言，真正有意義的是「時事新戲」，「時事新戲」大於「時裝京戲」，「時裝京戲」應該是「時事新戲」的一類，使這個劇作類型能夠風起雲湧、沛然莫之能禦的根本原因，是「時事新戲」的時代意義，而不是「時裝京戲」的各色時裝。

在現行京劇史中，以「時裝京戲」爲「京劇改良運動」的最高成就，由於「京劇改良運動」被視爲方向正確，「時裝京戲」亦隨之受到論者重視。然而，「京劇改良運動」只是上海京劇史上的一個片段，是一段充滿理想與美好憧憬的時光，細考當年戲曲廣告，當時上海菊壇是否真如目前京劇史所言，心心念念在改革，其實頗成疑問。而「時事新戲」不同，它是持續推動上海京劇發展，使之從北京原生京劇的軌跡中另闢蹊徑、自成一家的力量。

儘管「時事新戲」中的「時裝京戲」被視爲「京劇改良運動」的代表性成就，並

且它確實隨著「京劇改良運動」的失敗而歸於消亡，但是，「時事新戲」並非「京劇改良運動」的產物，也不和「京劇改良運動」相始終，它有自己的發展軌跡。早在 1904 年（光緒三十年）「京劇改良運動」興起之前，它就已經出現在上海的京劇舞台上。「時事新戲」對上海京劇的意義不僅止於將「京劇改良運動」帶上高潮，更重要的是，它的出現與蓬勃發展深切影響了上海京劇的發展方向。「時事新戲」並非因為「京劇改良運動」才得以興起，正確地說，是「京劇改良運動」搭上了「時事新戲」的列車，這一點，是所有關注上海京劇的研究者必須認清的事實。

三、 餘音：1900 年之後的上海京劇發展趨勢

1900 年（光緒廿六年），慈禧太后重用義和團，導致八國聯軍攻下北京城，皇室倉皇出奔熱河，北京動盪不安。在此之前，北京名角由於擔任「內廷供奉」職務，必須隨時候傳進宮，無法離開京城至外地演出，如今皇家遠在熱河，無形中解除了內廷供奉之職；此外，北京演員收入主要來自堂會演出，北京在八國聯軍控制下，人心惶惶，局勢不定，而上海戲園的酬勞一向甚高，於是，北京名角陸續南下上海演出，上海劇壇一直以來以劇目為主要商品的現象因而發生改變。

在大量北京名角南下之前，上海劇壇的「新戲或名劇預告」數量多於「名角廣告」，1900 年（光緒廿六年）之後，名角來滬的廣告逐漸增多，北京演員絡繹於途，深受禮遇，比方說，為「京劇改良運動」刊物《二十世紀大舞台》題字者，就不是任何一位上海本地編演改良新戲已有成就的演員，而是北京名角時慧寶。由於深受敬重，北京演員雖必須適應上海本地需求，但普遍仍以原有的拿手老戲為標榜，戲園也較少推出新戲，轉而爭聘內廷名角。因此，大致說來，1900 年（光

緒廿六年)之後,演員一度取代劇目成爲上海戲園販售的主要商品,直至1904年(光緒三十年)「京劇改良運動」聲勢漸盛,以「時裝京戲」爲主的「時事新戲」大受重視,而回到北京的皇室重又開始徵召演員入宮演出,致使北京演員南下頻率降低,劇目才又取代演員,成爲上海戲園主要賣點。

從1904年到1911年(光緒三十年至宣統三年),是「京劇改良運動」的全盛時期,本時期的「時事新戲」不再以「湘軍戲」爲主流,「時裝京戲」成爲上海劇壇最亮麗的風景。從少數有劇本傳世的「時裝京戲」如《瓜種蘭因》、《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》、《新茶花》、《妻黨同惡報》,²⁰以及前引僅存劇名的《不平世》、《國民愛國》、《廣州血》、《黃花崗》等,可以想見此時劇作的中心主旨不僅限於演繹時事,更有啓迪民智、改良社會、甚至推動政治改革的企圖。

1912年(民國元年)之後,北方軍閥混戰,民生凋蔽,親貴更迭頻仍,表演藝術缺乏穩定的支持力量,演員又紛紛南下,在1920與30年代與上海本地演員共同寫下上海京劇最爲繁榮昌盛的一段歷史。由於民國已經建立,推動政治改革的動機大幅削弱,本時期「時事新戲」轉以社會新聞爲取材對象,極盡聳動誇張之能事。儘管有論者以「惡性海派」稱呼當時上海京劇部分作品及其風格,但這些作品確曾受到當時大量觀眾的衷心喜愛,無論在後人眼中看來那有多麼奇特甚或不堪,都是研究者必須正視並盡可能給予客觀評價的一段歷史。

1930年代末期,戰事波及上海,上海的絕代風華轉瞬間風流雲散,上海京劇市場大幅萎縮,劇作與表演都逐漸陷入窠臼,難有新意。1949年五月廿七日,上海易幟,大量民營事業爲軍隊接管,劇團星散,新的體制逐年取代舊有的班園合一制,體制改變又造成表演市場生態改變,白雲蒼狗,歷史仍在繼續往下寫,上

²⁰ 以上劇本俱見《中國近代文學大系 戲劇卷》(上海:上海書店,1996),其中部分劇作僅存詳細題綱,部分僅存殘本。

海京劇的發展已經走上了完全不同於既往的道路。

