

变革时期的梨园(1901—1936)

- 北京前门外剧场的劫难与重建
- 本时期梨园的观众群体
- 戏曲改良主张的提出
- 戏曲改良运动的健将汪笑侬
- 戏曲改良的旗帜上海新舞台
- 北京戏曲改良的先锋田际云
- 梅兰芳戏曲改良的实践与成就
- 杨韵谱及其奎德社的改良新戏
- 新型的戏曲团体——陕西易俗社
- 三庆会的艺术改良与川剧的发展
- 一代戏曲宗师王瑶卿
- 京剧艺术大师梅兰芳
- 京剧表演艺术家尚小云
- 程派艺术的创始人程砚秋
- 荀派艺术的创始人荀慧生
- 其他京剧著名旦脚演员
- 京剧武生宗师杨小楼
- 南派武生泰斗盖叫天
- 须生泰斗余叔岩
- 从贵族子弟到京剧名家的言菊朋
- 慷慨激昂的高派艺术
- 博大精深的马派艺术
- 麒派艺术宗师周信芳
- 唐韵笙的表演艺术
- 其他生行演员及其表演艺术
- 金霸王享誉南北
- 勇于创新的名净郝寿臣
- 艺高、德高、寿高的名净侯喜瑞
- 京剧武净的典范钱金福
- 萧长华的文丑艺术
- 王长林的武丑艺术
- 京剧丑脚“三大土”
- 清末民初的山陕梆子名伶
- 梨园英杰刘喜奎

清末至抗日战争之前，是中华民族寻求变革的年代。在文化艺术领域，占据城乡舞台的仍然是传统的戏曲艺术。这一时期，尽管政治风云多变，但戏曲观众的群体相对稳定，京剧在京、津、沪、汉等大城市迅速发展，班社林立，好戏连台，流派纷呈，人才辈出。除京剧外，各地城乡舞台上还流传着许多地方戏。辛亥革命前后和五四运动中，中国知识界和戏剧界的有识之士曾试图将中国传统戏曲加以改良，以适应反帝反封建的革命斗争需要。在上海、北京、西安等大都市，涌现出不少戏曲改良的活动家和艺术家以及新型的戏曲团体，他们或者编演时装新戏，或者对旧戏进行改良。这些改良新戏不仅给戏曲文化灌输了新的思想，而且塑造出新的舞台人物形象，在艺术形式上作了大胆的探索。在众多的剧种中，改良成果最突出的是京剧、秦腔、川剧等，其他剧种大多处于自然发展的状态。

1. 北京前门外剧场的劫难与重建

1900年，人类进入一个新的世纪。然而，中华民族迎来的不是新世纪的曙光，而是侵略者的炮火。中日甲午战争以后，帝国主义列强加紧了掠夺和瓜分中国的步伐。在民族危机不断加深的情况下，山东、河北等地的义和拳、梅花拳、大刀会等民间秘密团体以“保卫身家 防御盗贼”为号召掀起了一场声势浩大的反帝爱国运动。1899年，义和拳等组织逐

渐改称义和团，并提出了“扶清灭洋”的口号，不仅吸引了大批农民、手工业者和其他劳动群众来参加，而且得到了清朝内以慈禧为首的一部分人的支持。义和团迅速发展天津、北京，仅北京城内就设坛八百多处。义和团有反帝爱国的一面，也有迷信和盲目的一面。他们想用大刀长矛加法术攻打洋人的钢枪火炮，清王朝也想利用义和团来抵御洋人势力。于是出现了各地义和团烧洋教堂、驱逐洋教徒的事件。北京的义和团不仅烧洋教堂和贩卖洋货的商店，还在清军的协助下，攻打使馆区。1900年农历5月20日，义和团用法术焚烧前门外大栅栏贩卖洋药的老德记大药房，没有想到“法术无灵，火势猛烈，四面飞腾，延烧甚凶……自清晨起火，直至次日天亮始止，延烧一日一夜……计东面烧至前门大街路西为止，后路以东株连；南面至粮食店、王皮胡同为止；西面自煤市街，大齐家胡同口为止，观音寺小李纱帽胡同为止，杨梅竹斜街至万福居为止；北面西河沿排子口胡同为止，西月墙至城墙为止”（见仲方氏《庚子记事》）。

火灾后的大栅栏商业区成了一片瓦砾，大栅栏内的广德楼、三庆园、庆和园、庆乐园、门框胡同的同乐轩、粮食店中的中和园等戏曲演出场所都化作灰烬。八国联军入侵北京后，对这座具有数千年历史的文化古都进行了疯狂的烧杀掠夺。梨园界在遭到火灾的沉重打击后，又遭到侵略者的掠夺。各戏班被迫停演，有的戏班因丧失演出场所和服装行头而解散，有的艺人因失业而上街卖唱、耍艺，有的艺人改行卖菜、卖小吃，如高盛麟的祖父高四宝卖点心，贾洪林的叔父贾丽川卖酱肉。还有一些艺人逃离北京，如孙菊仙、刘春春逃往上海，侯俊山、郭宝臣随慈禧太后逃到西安。歌舞升平200多年的北京城，一片凋零。

八国联军退出北京以后，大栅栏商业区逐步恢复重建。1904年，广德楼、中和园、庆乐园重建后恢复演出。此后，大亨园、三庆园、同乐园也先后重建开业，只有庆和园因将地皮卖给瑞蚨祥而没有恢复。重建后的大栅栏又恢复了昔日的繁华，各大戏园依然是莺歌燕舞。唯一不同的是，庚子事变之前，各戏班在各个戏园定期轮转演出，如广德楼戏园，初一至初四四喜班，初五至初八瑞和成班，初九至十二三庆班，十三至十六永胜奎班，十七至十九四喜班，二十一至二十三三庆班，二十四至二十七全顺和班，二十八至三十春台班。庚子事变以后，各个戏班固定在一个戏园演出，如福寿班占据了广德楼，福庆班占据了中和园，宝胜和占据了庆乐园。

在前门地区还有一处集购物和娱乐的场所，那就是位于前门观音街的青云阁。它建于清末，是一座灰色的三层砖楼。其中有日用百货、古董书画、茶社酒楼。《京华百二年竹枝词》中咏叹此处云：“万种花洋货物储，打球人更乐轩渠。青云阁额辉煌甚，又见诗荪颜体书。”诗后有注：“青云阁萃集华洋各物，并设打球场，游人极众。门额为何诗荪维朴书。何乃道州后人，书法平原，直入堂奥，骨格气味，世罕其俦。”北京的票友经常到这里的茶社唱戏，戏迷们在购物的同时，也可以过一把戏瘾；喜欢书画的文人墨客，更是经常光顾此处。

东安市场形成于1903年，因其邻近皇城东华门，故而得名。在此之前，此地是清朝八旗兵神机营的练兵场。清朝末年，士兵操练逐渐松弛。1903年，清政府实行所谓“新政”，并成立了专门管理商业的机构“商部”。东安门外的御道改修成马路，闲置多年的练兵场改建成市场。1906年，一个姓王的太监出钱，在东安市场北门内修建了吉祥戏园。从此，住在东城和北城的人们看戏，就再也不用跑到前门外了。随后，在这

里又相继开设了丹桂茶园、中华舞台等戏曲演出场所，以及球社、电影院等娱乐设施，使东安市场成为京城又一处繁华热闹的商业区。

清末民国年间的北京是一个以商业、手工业为主的消费城市，繁荣的商品经济，为戏曲的生存和发展提供了物资基础。

2. 本时期梨园的观众群体

由于中国资产阶级的软弱性、革命党内部君主立宪派的压力和帝国主义对中国革命的干涉等原因，孙中山领导的辛亥革命是一次非常不彻底的革命。革命的结果只是清帝在称号不变、皇帝每年领取四百万两、暂居宫内等优待条件下，宣布退位。政权由满清贵族转移到北洋军阀手里，封建统治阶级生存的社会环境依旧如故，封建贵族和封建官僚依然过着花天酒地、歌舞升平的生活，广大人民群众依旧遭受封建地主阶级和帝国主义的双重压迫。因此，辛亥革命以后，北京的戏曲观众并没有发生大的变化。戏曲的基本观众依然是封建官僚政客、满清贵族遗老遗少、豪商大贾、普通市民这样几个群体。

自乾隆皇帝南巡将徽班召到北京，宫廷演剧之风越来越盛。上行下效，达官贵人也以观剧为日常娱乐。乾隆以后的历代帝王，都好戏曲。特别是咸丰、光绪和慈禧太后更是嗜戏如

命。为了观剧，除在他们常年居住的紫金城建造了室内、室外各种大小不同规格的戏楼、戏台外，还在圆明园、颐和园、承德避暑山庄等行宫建造了许多观演戏曲的场所。北洋军阀政府的官僚政客，承袭了清王朝的遗风，不仅把观剧作为他们的经常娱乐，而且经常利用喜庆节日，举办戏曲堂会，把观剧作为社交的工具。如袁世凯当了大总统之后，学清朝皇帝的谱，经常传差谭鑫培、杨小楼、梅兰芳等京剧名家到中南海他的总统府唱戏，供他娱乐。在他五十大寿和复辟帝制登上洪宪皇帝宝座时，都曾尽招在京的戏曲名伶，到中南海演戏庆贺。北洋军阀政府总理段琪瑞为迎接广西军阀陆荣廷到京，举办大型戏曲堂会，强迫年老体弱的谭鑫培演出唱、做并重的《珠连寨》谭难以从命以《洪羊洞》代替结果又气又累，吐血晕倒在台上，不久含恨离开了人间。北洋军阀的其他头目如黎元洪、张勋等都酷爱观剧。张勋复辟失败以后，隐居天津，经常招京津的京剧名伶唱堂会戏。北洋军阀还指使御用文人编造了一出侮辱和咒骂孙中山、黄兴等革命党人的《新安天会》，先命谭鑫培演出，遭谭严厉拒绝，后又强迫刘鸿声演出。由此可见，北洋军阀不仅仅把戏曲当作一种文艺娱乐形式，而且还企图作为他们反革命的舆论工具。官僚政客在民国年间北京的戏曲观众中虽然占一小部分，但他们有权有势，一方面由于他们的奢好，推动了戏曲的繁荣；另一方面，他们反动的戏剧观，阻碍了戏曲的革新和进步。

由于北洋军阀对清王室和满清贵族利益的保护，南京临时政府对清王朝的妥协，实行不加区分地保护所有人的私有财产的政策，辛亥革命以后，北京的满清贵族和清王朝的遗老遗少们还过着养尊处优的生活。有不少人退出政坛后移情于剧坛，或每日以看戏和捧角为生涯，或以组织票房、研习戏

曲、粉墨登场为乐趣。如民国三年（1914）前清达王竹香在地安门东皇城根路北4号达王府偏院成立的达王府票房，参加者多系前清室各王公世家子弟，如博迪苏公爵、阿穆尔灵圭亲王、溥绪（清逸居士）、载洵、载涛、溥锐、祺勳庄、祺龄庄、祺少疆、荣竹农、世哲生、毓子良等。民国四年（1915）前清内务府总管继子寿在麻花胡同其家成立了继家票房，邀约旧日同僚好友自娱自乐。民国七年（1918），前清成亲王的曾孙溥侗（红豆馆主）与恒诗峰在北海成立言乐会，研习戏曲。民国十三年（1924），蒙古科尔沁亲王那铎甫（那彦图）的第五世郡王衔祺少疆在安定门内千佛寺成立了千佛寺票房，与克勤郡王的后裔于幻荪、于菊人等从事戏曲活动。类似不知名的票房在北京还有不少。由于清王朝最高统治者的喜好和提倡，王公大臣们将观剧、听戏、研习戏曲看成是一件很风雅的事。早在清光绪年间，肃亲王善耆就其东交民巷南御河桥府第组织了肃王府票房，参加者都是王室子弟，如伦叙斋贝子、洵仲泉贝勒、载涛贝勒、溥侗等，这个票房一直活动到民国初年。由于这些前清贵族的遗老遗少们有他们的父辈传下来的万贯家产，财大气粗，因此一般都用重金聘有戏曲名家作专职教师，自制行头，备有全套乐器。每逢彩排演出，常邀名伶为之配戏，包票请客，一掷千金，所谓“耗财买脸”是也。这部分人不仅自己好戏，也影响了他们周围的家人、亲戚和朋友，形成了一个特殊的观众群体。他们不仅自娱自乐，而且是名副其实的“追星族”，凡他们崇拜的名伶演出，每场必看，场场不落，乐此不疲。正是有这样一批观众舍得掏钱买票看戏，北京的戏园子才能长兴不衰。开戏园的老板有利可图，戏曲演员靠唱戏能出人头地、发家致富，因此不仅刺激了北京人学戏的热情，而且也吸引了外地戏曲演员的入京演出。不

仅如此，一般前清王公贵族和他们的后裔都受过良好的文化教育和戏曲艺术的长期熏陶，有比较好的艺术修养和比较高的审美意识，再加之他们中的许多人还亲自参与了艺术实践，所以推动了北京戏曲艺术的不断完善和提高。当然，他们也有保守和固步自封的一面，不太愿意吸收新的艺术养分，这也影响了北京戏曲的革新和向更高层次上的发展。

民国年间的北京是一座消费性的城市，商业比较发达。比较大的商帮有山西商人、安徽商人、湖广商人、江浙商人、四川商人、山东商人等。这些商帮在北京经商都有百年以上的历史，其经济实力甚至超过在京的满清贵族和官僚政客。他们的文化水平和艺术修养虽然比不上满清贵族和他们的后裔，但他们对来京演出的家乡戏酷爱的程度，是别的观众无法比拟的。徽班进京、汉调在北京走红、梆子戏在京都打响，都少不了他们的功劳。各地在京的商帮，都在京建有他们的会馆，在这些会馆里，都建有戏楼或戏台，定期或不定期地邀请家乡的戏班和名伶来京演出。如果他们觉着好，就到外面的戏园作营业演出，否则在会馆里演两场就回去。这也激励了外地戏班和演员不断提高自己的技艺，加强自己的竞争能力，促进了戏曲艺术的交流和提高。这亦是清末民国年间北京戏曲繁荣的一大原因。徽班进京后由于它兼容并蓄的特点，在艺术上发展极快，得到了社会各阶层的喜爱，所以在后来的发展过程中不受徽商的左右，成为全国性的大剧种。梆子戏虽然也受到了北京语言和民间艺术的影响，在北京扎下了根，衍变出具有北京特色的京梆子，但由于它一直是以单声腔发展，吸收其他剧种艺术养料的能力较差，因此对山西商人势力的依赖较大。辛亥革命对山西商人势力打击很大，日本帝国主义占领北京以后，山西商人更是一败涂地。梆子

戏在北京失去了山西商人势力在经济上的支持，亦几乎断绝。除了这些影响外，商人的低级趣味对梆子戏的上演剧目和表演亦有过不良影响。除徽班和梆子班外，评剧亦得到过商人势力的支持。民国二十年（1931），芙蓉花率领的复盛社进入北京。他们除了上演一些评剧的传统剧目外，还能演出《白水滩》、《铁公鸡》等武打戏。开打时除用传统的刀枪把子外，还把民间武术使用的真刀真枪、梢子棍、七节鞭等兵器搬上舞台，不仅吸引了普通观众，而且也引起喜好武术的山东布商——以瑞蚨祥为首的北京八大祥老板们的兴趣。在以后的演出中，山东布商成了他们的基本观众，在经济上给了他们很大的支持。评剧亦有类似梆子戏单一声腔的缺点，其观众主要是平民阶层，因此在日本帝国主义和国民党占领北京期间人民流离失所的情况下，得不到有一定经济基础的商人势力的支持，亦走向萧条。

在戏曲观众中，占多数的是平民百姓。他们包括工人、小手工业者、小商小贩、小职员、雇佣工、中小学教师、大中学生等，其数量是非常广泛的。在社会比较安定，生活达到温饱水平的基础上，他们也会步入剧场，观赏他们喜欢的戏剧节目，故露天剧场、茶园等较简陋的演出场所是他们常去观剧的地方。但在社会动荡、衣不遮体、食不饱腹的情况下，他们难得到剧场一饱眼福。评剧兴起后，因故事新颖、语言通俗，成为他们最喜欢的剧种之一。文明戏、话剧兴起后，中小学教师、大中生成成为基本观众。这部分观众的情况比较复杂，他们的兴趣和审美意识有很大的差异。工人阶级和劳动群众喜欢故事明快、人物爱憎分明、表演格调明快的剧目；教师和学生喜欢内容新颖，艺术形式高雅的剧目；而其他小市民阶层则喜好感情缠绵、有生活情趣的剧目。所以这一部分观众常常

是戏剧改革的支持者，他们的喜好和艺术审美趣味，极大地影响着戏剧的发展方向。此外，还需要特别指出的是，五四新文化运动，极大地冲击了中国几千年的封建意识，促进了妇女解放。不准妇女参与戏剧活动和进入剧场的陈规陋习得以打破，在民国初年的北京，不仅妇女观众进入剧场，戏剧舞台上还出现了女演员。这一划时代的变化，给北京的戏剧舞台以深远的影响，不仅在演出剧目上出现了许多反映妇女解放题材的戏，而且促进了京剧等戏曲剧种旦行表演艺术的发展，形成了以旦行为主，生行退居次要地位的舞台艺术格局。

3. 戏曲改良主张的提出

在中国近代史上，无论是主张君主立宪的维新派，还是主张推翻帝制，建立共和的革命派，都非常重视戏曲“高台教化”的作用，但在封建社会形成的戏曲，其内容主要是反映帝王将相、才子佳人生活的，所宣扬的是忠孝节义等封建道德，与政治变革和革命的历史潮流简直是背道而驰。故在“百日维新”失败后，维新派和革命派一致提出戏曲改良的主张，并把戏曲改良的重点放在京剧上。维新派的领袖梁启超为推行政治改良相继提出了“诗界革命”、“文界革命”、“小说界革命”的口号。其中“小说界革命”就包括了戏曲改良。他认为：包括戏曲在内的说部，其对民众的教育作用“几乎出于经史

上”；天下之人心风俗遂不免为说部所持（见《国闻报附印说部缘起》载《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》）革命派中的陈佩忍认为：戏曲的作用胜过一篇革命宣言。因为宣言要识字的人才能看懂，而戏曲则“普及于社会；对同族而发表宗旨，登台而亲演悲欢，大声疾呼，垂涕以道，此其情状、其气概，脱较诸合众国民，在美利坚费城府中独立厅上，高撞自由之钟，而宣告独立之檄文，夫复何所逊让？”（《论戏剧之有益》载《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》）当时还是资产阶级革命派的陈独秀以三爱为笔名，在1905年《新小说》第二号发表《论戏曲》一文，驳斥了视戏曲为贱业的传统观念。他认为演戏“与一国志风俗教化极有关系”，戏园“实普天下人之大课堂”，优伶“实普天下人之教师”。在重视戏曲的教育作用的同时，他们一致提出编演新戏，刷新戏曲内容；引进科学技术，改进戏曲舞台艺术的主张。所不同的是，革命派要求编演的是“法兰西之革命，美利坚之独立，意大利、希腊恢复至光荣，印度、波兰灭亡之惨酷”（柳亚子《二十世纪大舞台发刊词》载1905年《二十世纪大舞台》第一期）一类能唤醒民众革命觉悟的剧目；而维新派则把戏曲作为他们宣扬改良社会，反对革命的工具，如梁启超在他编写的《新罗马传奇》一剧中，借剧中人口攻击革命派“智识鄙陋，道德衰颓，我意大利靠这班人是不中用了”，让君主立宪派人物加富尔公开说出“革命虽为世界不可逃之公理，却为意大利不可做之难题”的反动言论。

在革命派和维新派的呼吁下，戏曲改良运动首先在新兴的工商业城市上海兴起。

上海原为浙江省淞江府的一个属县，道光二十三年（1843）对外开放为商埠后，英、美、法国相继在城北建立了

租界，经过半个世纪的发展，成为国际性的商业大都市。开埠之前，上海流行昆曲。咸丰年间，徽班经扬州进入上海。同治年间 随着满庭芳、丹桂茶园、金桂轩、大观茶园、天仙茶园等一批北京茶园式戏曲演出场所的建立，京剧演员源源不断地从京津邀请到上海来演出。光绪年间，京剧已经成为上海影响最大、观众最多的戏曲剧种。观赏京剧，成为上海市民主要的娱乐形式之一。凡官府宴会、商人集会、乃至妓女出局，都以演唱京调为时髦。

上海的京戏园子多集中在宝善街（今广东路）、四马路（今福州路）一带。光绪年间 黄式权《淞南梦影录》卷二在记载这一带戏园演出盛况时说：“上灯时候，车马纷来。鬓影花香，丁歌甲舞，如入众香园里，令人目不暇赏。迨至铜龙将尽，玉兔渐低，而青楼之姗姗来迟者，犹复兰麝烟迷，绮罗云采，诚不夜之芳城，销金之巨窟也。”

上海的演出市场既吸引了南北著名的戏曲演员，同时又受到国外戏剧文化的影响。无论是演员，还是观众，都比较开放，既接受传统戏曲文化的熏陶，又不拒绝外来文化艺术的影响。因此，上海便成为中国近代戏曲改良运动的策源地，并涌现出汪笑侬、潘月樵、夏月润等一批戏曲改良的健将，树立起新舞台这样一面戏曲改良的大旗。

4. 戏曲改良运动的健将汪笑侬

汪笑侬（1858 - 1919），本名德克金，又名孝农，号竹天农

人。满族，生于北京。他聪颖好学，喜好戏曲，16岁考入八旗官学，并在翠峰庵票房学戏，曾得到孙菊仙的指点。光绪五年（1879）中举后任河南太康县县令，因触怒当地豪绅，被革职，愤而下海演戏。名伶汪桂芬听说后冷笑道：“谈何容易！”汪桂芬的话传到汪笑侬的耳朵里，遂更名为汪笑侬，以此鞭策自己。光绪中叶，汪笑侬南下上海，以王清波为艺名入丹桂茶园首演《打棍出箱》获得成功后又转入春仙茶园。此时戏曲改良运动在上海兴起，汪笑侬积极投入，他曾以“手挽颞风大改良，靡音曼调变洋洋，化身千万倘如愿，一处歌台一老汪”的诗句来激励自己。戊戌变法失败后，汪笑侬闻谭嗣同等六君子慷慨就义，挥笔长叹：“他自仰天而笑，我却长歌当哭！”遂将满腔义愤汇集笔端，编成《党人碑》一剧，以示悼念。

《党人碑》是汪笑侬根据清人丘园的同名传奇剧本改编的。剧情为宋徽宗时，蔡京专权，立党人碑，诬陷元佑、司马光、苏轼等为奸党。书生谢琼仙酒醉路过，见后大为不平，将碑打碎。蔡京闻讯，大发雷霆，下令将谢逮捕。谢琼仙的朋友傅人龙得到消息，扮作军官，将差官诱至勾栏院行乐，用酒将其灌醉，取令箭救谢逃出京城。1901年，首演于上海天仙茶园。汪笑侬扮演谢琼仙，演至酒醉碎碑时，慷慨激昂，痛斥当朝暴政，观众反映强烈，汪笑侬因此而名声大噪。有一次，汪笑侬在春仙茶园演出此剧，适逢官府查禁《苏报》和他参与出版的《二十世纪大舞台》。汪笑侬触景生情，悲不自禁，抚今追昔，慷慨悲歌。当演至剧中念诗时，声调悲壮苍凉，凄然泪下，现身说法，如亲身经历其境，几乎忘了自己在演戏，观众无不动容。后来有人以吴下健儿为笔名，在1911年9月25日的《申报》上发表评论说：“当此天荆地棘，钳制清议之时，独能

借往事以刺当世，演悲剧以泄公愤，道人之所不能道，优孟直胜于衣冠也。”

1904年8月，汪笑侬以波兰亡国的历史事实，在上海春仙茶园编演了《瓜种兰因》一剧，启迪观众的爱国意识。当月16日的《警钟日报》发表评论称：“伶隐汪笑侬所排新戏《瓜种兰因》一出，其寄托之遥深，结构之精严，音律之悲壮，实为梨园所未有之杰作。于民族主义虽弗显露，然处处隐刺中国事实，借戏中之关目以点缀入场，使听者生无限感动。”

根据《三国演义》有关情节改编的《哭祖庙》是汪笑侬反对投降主义，抨击时政的力作。故事写三国末，魏将邓艾率兵围攻成都。蜀汉皇帝刘禅贪生怕死，准备投降。其子刘谡哭谏不从，回府杀死妻子和儿子，哭祭祖庙，然后自刎。剧本通过刘禅贪生怕死、媚外投降和刘谡宁死不做亡国奴的气节，影射了清王朝的卖国投降政策，倾诉了自己的爱国情怀，以唤起广大群众的爱国觉悟和拯救国家危亡的决心。周信芳回忆：“在大连演出此剧时，他以‘国破家亡，死了干净’这八个字，感动了无数爱国同胞，一时成为大连人的口头禅。”

汪笑侬的剧作，除上述外，比较著名者还有歌颂反对暴君壮举的《博浪锥》、揭露士大夫屈膝投敌的《桃花扇》、痛斥奸臣鞭挞恶吏的《骂阎罗》、《骂王朗》、《骂毛延寿》、讽刺嫌贫爱富势利小人的《马前泼水》等。汪笑侬将自己对社会的观察和了解以及自己对国家和人民的关爱融入这些剧作中，因此，无论是历史题材的剧目，还是外国题材的剧目，都具有鲜明的时代精神。

汪笑侬不仅是一位杰出的剧作家，而且还是一位优秀的表演艺术家。他唱、做、念、打俱佳，一生扮演过近百个角色。除擅长老生外，还能反串老旦。他的表演艺术博采众长，自成

一家。他的唱腔吸取了程长庚、汪桂芬、谭鑫培之长，结合自己的嗓音条件，形成苍劲道健、慷慨悲郁的风格。当时有人评论他的唱腔：“西皮多于二簧，〔二六〕多于〔原板〕、〔摇板〕……”

〔二六〕淋漓痛快 如长江之水，一泻千里 此又君之所以异于众者也。（见《汪笑侬传》载《戏剧月刊》第二卷第三期 戏剧评论家瘦碧生在《耕尘舍剧话》中谈到汪笑侬的演唱特点时说：“檀板一声，凄凉忧郁 茫茫大千，几无托足之地。出愁暗恨，触绪纷来；低回咽鸣，慷慨淋漓，将有心人一种深情合盘托出，借他人酒杯浇自己块磊。”汪笑侬在演唱上反对墨守成规、为格律所束缚，他曾说过“格律原为人所创始，何妨由我创始”。他主张腔随词走，词从情出。因此，在他的演唱中，常根据塑造人物和抒发情感的需要，在唱腔中加词，如《受禅台》中的〔摇板〕，最长的一句有二十多字。其念白也常常临场发挥，如《瓜种兰因》第一本第十三场，汪笑侬通过剧中人作触及时弊的演讲，长达 500 多字。汪笑侬在艺术上不拘一格的主张是和他剧本创作思想一致的，戏曲改良观念贯穿于他的戏曲艺术实践全过程。

1904 年，汪笑侬与陈去病在上海创办了我国第一种以戏曲为主的文艺期刊。此刊以“改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想”为宗旨，积极鼓吹戏曲改良，具有浓厚的民族民主革命色彩，所以出版两期后就被清朝政府查禁。汪笑侬除长期在上海演出外，还于 1907 年、1914 年两次到北京演出。1914 年在北京丹桂茶园演出《党人碑》、《黑籍冤魂》时，随戏票附送观众《宣言》，宣传他的戏曲改良主张。1910 年，他应聘到济南，担任戏剧改良所主任。1912 年到天津主持天津戏剧改良社，编著戏剧教科书。晚年定居上海，曾与王鸿寿、周信芳、潘月樵、夏月润、赵如泉、冯志奎、金少山等合

作演出了《潘烈士投海》、《新茶花》等新剧。1918年因肺病而亡，葬于上海真如梨园墓地。鉴于汪笑侗在中国近代戏曲史上的杰出贡献，1957年，戏剧界为他举行了诞辰百年纪念活动并出版了《汪笑侗戏曲集》。

5. 戏曲改良的旗帜上海新舞台

与汪笑侗的戏曲改良相呼应，京剧演员潘月樵、夏月珊、夏月樵等于1908年在上海十六里铺创建了以编演新剧为目的的“新舞台”，为戏曲改良树立了一面旗帜。新舞台是集戏剧演出团体和演出剧场为一体的股份有限公司式组织。参加新舞台的演员有老生潘月樵、夏月珊、沈韵秋、毛仲琪，武生夏月恒、夏月润、张顺来，武花脸夏月华，花旦周凤来、小万盏灯，正旦毛韵珂、冯子和、三盏灯，净何治文，老旦小桂芳等。创办资金共160000元，每人购股4000元。实行董事会领导下的董事负责制，潘月樵、夏月珊、夏月樵为内台董事。

发起者除潘月樵和夏氏兄弟外，还有沈缙云、姚伯欣等，他们大都是比较倾向革命的中小资产阶级，其中还有不少人是同盟会的会员。在辛亥革命中，他们中的不少人参加了武装战斗。如潘月樵、夏月珊在1911年11月3日进攻上海制造局的战斗中，率领由伶界、商界组成的敢死队，英勇奋战，他们冲破敌人的重重防线，包围了上海制造局，夏月润一马当先，踏着夏月珊的肩膀，翻墙跳进院里，打开了大门，为攻