

◎赵山林 著

ZHONGGUOJINDAI

XIQUIANNIAN

# 中国近代戏曲编年

(1840—1919)

中国近代是民族灾难深重、社会急剧变化的时代，是救亡图存、变革求新的时代。在这一历史背景下，生存发展的近代戏曲，也就染上了浓重的时代色彩。

 华东师范大学出版社

# 中国近代戏曲编年

(1840—1919)

赵山林 著

华东师范大学出版社

**图书在版编目(CIP)数据**

**中国近代戏曲编年:1840—1919/赵山林著. —上海:华东师范大学出版社,2008**  
ISBN 978-7-5617-6213-4

I. 中… II. 赵… III. 戏剧史-中国-1840—1919  
IV. J809.2

**中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 104819 号**

**中国近代戏曲编年(1840—1919)**

**著 者** 赵山林  
**责任编辑** 阮光页  
**审读编辑** 陈庆生  
**责任校对** 王丽平  
**装帧设计** 黄惠敏

**出版发行** 华东师范大学出版社  
**社 址** 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062  
**电话总机** 021-62450163 **转各部门 行政传真** 021-62572105  
**客服电话** 021-62865537(兼传真)  
**门市(邮购)电话** 021-62869887  
**门市地址** 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口  
**网 址** www.ecnupress.com.cn

**印 刷 者** 上海界龙艺术印刷有限公司  
**开 本** 787×1092 16 开  
**印 张** 28  
**字 数** 483 千字  
**版 次** 2008 年 9 月第 1 版  
**印 次** 2008 年 9 月第 1 次  
**印 数** 5100  
**书 号** ISBN 978-7-5617-6213-4/I·457  
**定 价** 49.80 元

**出 版 人** 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

## 前言



中国近代是民族灾难深重、社会急剧变化的时代,是救亡图存、变革求新的时代。在这一历史背景下生存发展的近代戏曲,也染上了浓重的时代色彩。

近代戏曲剧本的创作,除一部分京剧和地方戏剧本外,大量的仍然是采用传奇、杂剧的形式。据阿英《晚清戏曲小说目》记载,这一时期的传奇、杂剧有 150 余种。而梁淑安、姚柯夫《中国近代传奇杂剧经眼录》著录亲见原书的传奇、杂剧已有 270 种。从发表的传奇、杂剧来看,它们的题材相当广泛。有的直接取材于社会现实或政治斗争,如揭露清政府黑暗统治的《人天恨》、《活地狱》、《血海恨》,揭露鸦片危害的《阿芙蓉》,写康有为等戊戌变法的《维新梦》,写革命党邹容事迹的《革命军》,写徐锡麟安庆起义的《苍鹰击》、《皖江血》、《开国奇冤》,写秋瑾殉难的《轩亭秋》、《碧血碑》、《六月霜》、《轩亭冤》、《轩亭血》、《侠女魂》、《秋海棠》,写广州黄花岗起义的《黄花岗》,写反对出卖路权斗争的《鄂烈士殉路》,反对美国华工禁约的《海侨春》,反映提倡女权、兴办学校的《爱国女儿》、《女中华》、《同情梦》、《广东新女儿》、《松陵新女儿》、《女界天》等等。有的取材于中国古代民族英雄故事以激励人民大众,如写梁红玉的《女英雄》,写岳飞的《黄龙府》,写文天祥的《爱国魂》、《指南公》,写明末张苍水的《悬岙猿》,写明末瞿式耜的《风洞山》,写郑成功的《海国英雄记》等等。有的取材于外国历史,以作为中国的借鉴,如写法国大革命的《断头台》,写意大利烧炭党人事迹的《新罗马》,写古巴独立运动的《学海潮》等等。有的用寓言的形式曲折地反映现实,唤起国人对民族危机的警觉,如《警黄钟》、《叹老》等等。这些剧本反映现实比较迅速,有的在事件发生后数月甚至数日即告写成。剧作家通过剧本所表现的对民族危机的忧虑,对社会变革的呼唤,引起了当时读者特别是知识阶层的共鸣。其中的佳作,诚如郑振铎所评:“皆激昂慷慨,血泪交流,为民族文学之伟著,亦政治



剧曲之丰碑。”(《晚清戏曲小说目·序》)但这些作品中,有的思想倾向比较复杂,大多数剧本对于戏曲的舞台特性也注意不够,因此多半未能付诸演出,产生更为广泛的社会影响。倒是京剧作家创作的剧本,如写爱国志士跳海自杀激励国人的《潘烈士投海》,揭露鸦片危害的《黑籍冤魂》,揭露清朝官场黑暗的《张汶祥刺马》、《宦海潮》,揭露袁世凯的《宋教仁遇害》和《篡位大汉奸》,反映五四运动的《学拳打金刚》,以及借古讽今的《党人碑》、《哭祖庙》,借外国历史以警醒国人的《瓜种兰因》(《波兰亡国惨》)等,及时搬上舞台演出,激起了强烈的社会反响。一个典型的事例是,1913年3月20日,袁世凯派人在上海火车站刺杀了国民党代理理事长宋教仁。3月28日,新新舞台即演出了时装戏《宋教仁遇害》。剧从黄兴、于右任为宋教仁饯行开始,写到宋教仁遇害直至大出殡。剧由孙玉声编排,麒麟童(周信芳)饰宋教仁。3月30日,《申报》刊登玄郎《新新舞台演〈宋教仁遇害〉》一文,描绘《宋教仁遇害》演出的社会反响:“前晚初开锣,座客即争先恐后,肩摩毂击,途为之塞。七时余,已人满为患,后至者尚络绎不绝。以座无隙地,俱环立而视,甬道之上,亦拥挤不堪,竟至不便行走。卖座之如此发达,实为开幕后破题儿第一遭。”文章又评论麒麟童的表演:“语言稳重,体态静穆”,“《永诀》一场,做工既妙肖,发言又呜咽,座客多叹息伤悲,甚至有泣下沾襟者”。戏曲的创作和表演如此清晰地跳动着时代的脉搏,这在过去的时代是很少见的。

当时从全国剧坛来看,昆剧已呈衰落之势但还顽强生存,地方戏蓬勃兴起,京剧发展势头强劲,其中尤以北京京剧最为繁荣。老生“前三杰”余三胜(1802—1866)、程长庚(1811—1880)、张二奎(1814—1860)、“后三杰”孙菊仙(1841—1931)、谭鑫培(1847—1917)、汪桂芬(1860—1906)先后称雄于舞台。“后三杰”活跃的时期,京剧舞台还有许多著名演员,如老生卢胜奎、张三元、杨月楼,武生俞菊笙、黄月山、杨隆寿、姚增禄,旦脚余紫云、时小福、常子和、田际云、余玉琴、陈德霖、王瑶卿,净脚何桂山、黄润甫、金秀山、穆凤山,老旦郝兰田、熊连喜、谢宝云、龚云甫,丑脚罗百岁、王长



林、萧长华等。其中特别引人注目的是谭鑫培和王瑶卿，他们在继承前人艺术成果的基础上，对京剧进行全面大胆的革新，为老生和旦脚的表演艺术开辟了新的更加宽广的道路，促使京剧的舞台风貌焕然一新。辛亥革命前后梅兰芳崭露头角，京剧又迎来了一个新的时代。

同治二年(1863)起，扬州、里下河徽班的名伶先后来上海演出。他们的演唱中包含了京调皮黄艺术，有些人后来改唱京剧。同治六年(1867)，英籍华人罗逸卿兴建的京式茶园——满庭芳和浙江商人刘维忠投资兴建的京班戏园——丹桂茶园先后开张，分别邀请天津京班和北京三庆、四喜等班艺人来沪演出，大受观众欢迎。接着，金桂轩、大观、天仙等茶园相继建立，京津名伶，一时荟萃沪上。到光绪初年，京剧已经成为上海最具影响力的戏曲剧种，观赏京剧成为上海市民普遍的时尚。与京剧相比，昆剧、徽剧显得冷落。昆班和徽班的艺人为了维持生计，不得不依附京班戏园。这就出现了当时上海戏园普遍采取的京剧与昆、徽、梆子等剧种合演的现象。在合演的过程中，昆、徽、梆子等剧种保存了自身，而京剧则从昆、徽、梆子吸收了许多营养，并且在上海这个特殊的文化环境里开始孕育不同于“京朝派”的艺术流派——“海派”或“南派”。

从同治年间起，许多著名演员先后来上海演出，如孙菊仙、汪桂芬、杨月楼、谭鑫培、杨小楼、梅兰芳、尚小云、荀慧生等。谭鑫培六次到上海演出，谭派艺术在上海脍炙人口。梅兰芳第一次挂头牌是在上海。海派京剧的崭新面貌，推动了不少外地演员的艺术创新。而上海的戏曲艺人也在与外地演员合作、交流的过程中，丰富了艺术经验，提高了艺术水准，确立了自己的艺术特色。王鸿寿、汪笑侬、夏月珊、夏月润、潘月樵、冯子和、盖叫天、周信芳等成为南派京剧的代表人物。他们的表演各有千秋，珠联璧合，共同创造出上海京剧舞台繁荣的局面。

这一时期，天津、沈阳、汉口、济南、开封、长沙、杭州等地的京剧也开始繁荣，京剧成为全国性的剧种。



近代戏曲发展的一个引人注目的事件是改良运动。对于戏曲改良的重要性,资产阶级维新派和资产阶级革命派均利用自己掌握的报刊发表文章进行宣传,而后者的理论更加具有振聋发聩的力量。

1902年11月,梁启超在《新小说》创刊号发表《论小说与群治之关系》,第一次正面提出“小说界革命”的口号,指出:“今日欲改良群治,必自小说界革命始;欲新民,必自新小说始。”他所说的“小说”,实际上包含了戏曲,因此这一口号对于近代戏曲的发展也产生了重大的影响。特别是他提出小说、戏曲的艺术感染力,可以归纳为“熏”、“浸”、“刺”、“提”四点,对于人们在重视戏曲的社会功能的同时也重视戏曲的艺术特质,是有后发作用的。

1903年1月,蔡元培主编的《俄事警闻》发表了佚名的《告优》一文。文章论证了戏剧的社会作用,勉励戏曲艺人战胜自轻自贱的弱点,增强社会责任感,像古代的优孟、优旃以及西方优秀演员那样,以戏剧为武器,针砭时弊,把民族的灾难、斗争的前景“都一套一套的编成戏曲,演起来,传到各地方去,一定好感化好多人”。

1904年5月,蔡元培主编的《警钟日报》发表健鹤的《改良戏剧之计划》一文。文章指出中国戏剧如不改革,必不能适应时代发展的需要。文章以欧美特别是日本的演剧活动作为借鉴,从戏剧演员、戏剧作家、戏剧组织、戏剧脚本、戏剧革新等方面提出了一个比较完整的改良戏剧的计划,主张革新戏剧,为资产阶级民族民主革命服务。

1904年10月,陈去病、汪笑依等人在上海创办我国第一个戏曲刊物《二十世纪大舞台》,宣称“以改革恶俗、开通民智,提倡民族主义,唤起国家思想为唯一之目的”,积极鼓吹戏曲改良。柳亚子在《发刊词》中高度评价汪笑依等人的改良戏剧,称改良戏剧为“梨园革命军”,强调通过戏剧揭露清朝政府的民族压迫,以激起革命情绪;反映他国的革命传统及经验教训,以作为中国革命的借鉴,从而达到“民智大开,河山还我,建独立之国,撞自由之钟”的目标。陈去病则在《论戏剧之有益》一文中阐述戏剧对改良社会的巨大作



用,呼吁青年革命者投身优伶界,编演具有革命思想的新剧,帮助广大下层民众“通古今之事变,明夷夏之大防,睹故国之冠裳,触种族之观念”。文章寄希望于有识之士,“苟有大侠,独能慨然舍其身为社会用,不惜垢污以善为组织名班,或编明季稗史演汉族灭亡记,或采欧美近事而演维新活历史,随俗嗜好,徐为转移,而潜以尚武精神、民族主义——振起而发挥之,以表厥目的。夫如是而谓民情不感动、士气不奋发者,吾不信也”。

1905年3月,《新小说》发表陈独秀(三爱)的《论戏曲》一文。文章强调戏曲的艺术力量和教育作用,为演员争社会地位,指出:“戏曲者,实普天下之大学堂也;优伶者,实普天下之大教师也。”文章还陈述改良戏曲的五项意见:第一,宜多新编有益风化之戏;第二,“采用西法”,特别是学习西方“戏中有演说,可长人见识”;第三,“不可演神仙鬼怪之戏”;第四,“不可演淫戏”;第五,“除富贵功名之俗套”。

1908年2月,《月月小说》发表王钟麒(天僂生)的《剧场之教育》一文。文章明确提出:“吾以为今日欲救吾国,当以输入国家思想为第一义。欲输入国家思想,当以广兴教育为第一义。然教育兴矣,其效力之所及者,仅在于中上社会,而下等社会无闻焉。欲无老无幼,无上无下,人人能有国家思想,而受其感化力者,舍戏剧未由。盖戏剧者,学校之补助品也。”由此出发,文章最后呼吁:“吾内地十八行省,省省得志士,设剧场,收廉值,以灌输文明思想。吾更愿吾海上诸名伶,取旧日剧本而更订之,凡有害风化,窒思想者,举黜弗庸,以为我民造无量幸福。”

戏曲改良的鼓吹,在许多地区引起了回响。1907年,《滇话报》第二号发表署名“唯心”的记者报道《滇省改良戏曲纪事》,其中指出:“要想改良社会,先要开通风气,然开通风气的事甚多,其间最有效力的是改良戏曲。何以见得呢?因为戏曲是一个喜怒哀乐的活动画谱,最易动人感情。唱兴盛的能使人欢喜;唱衰亡的能使人悲哀;唱凶暴的能使人不平;唱英勇的能使人奋发,且词调浅显,事理易明,不论老的少的、男的女的、富的贫的、贵的贱的,都能一





听便解,与那些大学说大曲部,要中人以上的方能领悟,若程度低的,便不能过问,所以说开通风气,莫妙于改良戏曲。”<sup>①</sup>

如上种种理论宣传对于戏曲改良的实践发挥了积极的作用。近代戏曲之所以能跟上时代前进的步伐,呈现出前所未有的新面貌,与这些理论的鼓舞与指导是有着密切关系的。

除了理论的鼓舞与指导之外,戏曲改良还得力于各种外部条件。例如中外戏剧的交流,戏曲与话剧的交流,在这些方面,上海具备得天独厚的条件。从外国人在上海开办剧场,外国侨民业余剧团组织演出,到春阳社、通鉴学校、进化团在上海先后建立,以及春柳社成员回国后在上海开展活动,都为上海剧坛吹进了阵阵新风。这些对于戏曲界来说,都是一种刺激,也能够作为有益的借鉴。上海之所以建立了那么多新型戏园,上演了那么多新编剧目,在表演手法、表演风格方面有那么多创新,在运作方面采用了那么多市场化的手段,与这种交流与借鉴无疑是大有关系的。这说明,戏曲要生存,要发展,既要保持自身的特色,从根本上说不失原汁原味,又要博采众长,锐意创新。

上海剧坛的这些变化,对北京戏曲艺人有很大触动。梅兰芳在回顾自己舞台生涯时,把几次上海之行看作是“重要的关键”。1913年他第一次到沪,观摩新舞台的演出,就“觉得当时上海舞台上一切,都在进化,已经开始冲着新的方向迈步朝前走了。有的戏馆是靠灯彩砌未来号召的,也都是日新月异、勾心斗角地竞排新戏。……有些戏馆用讽世警俗的新戏来表演时事,开化民智”<sup>②</sup>。此外,“化装方面我也有了新的收获”,“我看到了上海各舞台的灯光的配合,才能启发我有新的改革的企图”<sup>③</sup>。梅兰芳回到北京后,即着手编演时装新戏:“我从上海回来以后,就有了一点新的理解。觉得我们唱的老戏,都是取材于古代的史实。虽然有些戏的内容是有教育意义的,观众看了,也能多少起一点作用。可是,如

① 杨明、顾峰主编,顾峰执笔:《滇剧史》,中国戏剧出版社1986年版,第94页。

② 梅兰芳:《舞台生活四十年》第一集,中国戏剧出版社1961年版,第184页。

③ 同上书,第185页。



果直接采取现代的时事,编成新剧,看的人岂不更亲切有味?收获或许比老戏更大。”<sup>①</sup>梅兰芳 1914 年第二次到上海,“更深切地了解了戏剧前途的趋势是跟着观众的需要和时代而变化的”<sup>②</sup>。从 1915 年 4 月到 1916 年 9 月的十八个月中,梅兰芳共排演了十一出新戏,其中时装新戏《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》;古装新戏《牢狱鸳鸯》、《嫦娥奔月》、《千金一笑》、《黛玉葬花》;昆曲《思凡》、《春香闹学》、《佳期拷红》、《风筝误》的“惊丑”、“前亲”、“逼婚”、“后亲”等。当连台本戏大受追捧之际,梅兰芳独辟蹊径,率先打破“京派”与“海派”的壁垒,创作出大量风格特异的剧作。这些剧目情节单纯,着力刻画人物的内心世界,如《霸王别姬》就是典型的例子。霸王与虞姬关系中最动人的事件莫过于垓下之围,其动人的“紧要处”在英雄末路、美人歌舞的死别情景,《霸王别姬》即以别姬场面为高潮,把全剧处理得异常简洁而集中。梅兰芳的这些剧作令人耳目一新,在适应时代变革的同时,也倾注了对艺术理想的追求,这与前后三杰的艺术传统是一脉相承的。在表演上,梅兰芳从唱做念打均衡发展出发,致力于改革纯粹的青衣唱工戏,加强它的舞蹈成分,充分调动身段、表情、唱腔等多种艺术手段来塑造人物。可以说,身段动作的高度舞蹈化,是梅兰芳艺术创造的一个突出成就。像 1915 年创作的《嫦娥奔月》的花镰舞,以及《西施》的羽舞、《天女散花》的绸舞、《黛玉葬花》的花锄舞、《千金一笑》的扑萤舞、《思凡》的拂尘舞、《霸王别姬》的剑舞等,无不体态轻盈,优美绝伦。正是梅兰芳对传统戏剧的这种发展,为中国戏曲走向世界创造了条件,其成功的奥秘就在于戏剧观念的更新。欧阳予倩说:“在表演当中,他(梅兰芳)能够把歌、舞和戏剧动作结合得天衣无缝,这是新的创造,也是京戏表演艺术新的成就。”<sup>③</sup>

近代的戏曲研究取得了很大成就。用传统的曲话形式写成的研究著作有梁廷柟的《藤花亭曲话》,刘熙载的《艺概·词曲概》,杨

① 梅兰芳:《舞台生活四十年》第二集,中国戏剧出版社 1961 年版,第 1 页。

② 同上书,第 44 页。

③ 欧阳予倩:《真正的演员、美的创造者——梅兰芳》,载 1955 年《戏剧报》第 5 期。



恩寿的《词余丛话》、《续词余丛话》，黄后太的《词曲闲评》，姚华的《菴漪室曲话》等。刘师培的《原戏》对戏曲的起源进行了探讨。吴梅的《顾曲麈谈》，作于1913年，初刊于《小说月报》，1916年由商务印书馆出版单行本。全书计《原曲》、《制曲》、《度曲》、《谈曲》四章。分别就昆曲起源构成、作曲方法、唱曲须知、历史变迁进行探讨，是一部昆曲行家写的著作。这一时期还出现了一些研究京剧的著作，如1910年出版的苕水狂生的《海上梨园新历史》，1914年出版的冯叔鸾（马二先生）的《啸虹轩剧谈》，1918年出版的周剑云编《菊部丛刊》等。

这里要着重谈谈王国维的戏曲研究。王国维研究戏曲，有一套比较科学的方法，正如其胞弟王哲安在《王静安先生遗书序》中所说：“先兄治学之方，虽有类于乾嘉诸老，而实非乾嘉诸老所能范围，……此有得于西欧学术精湛绵密之助也。”这种“精湛绵密”的研究方法，首先就是王国维自觉拈出的“综括及分析之二法”<sup>①</sup>。他在研究中国古代戏剧的过程中，自觉运用这一方法，以“究其渊源，明其变化之迹”。1908年，王国维整理出《曲录》，这是一部古代戏曲作家作品的比较完备的总目。1909年，完成《戏曲考原》一文，以“戏曲者，谓以歌舞演故事”为总纲，对中国古代戏曲的源流作了大致的勾勒。同年，还完成了《优语录》、《唐宋大曲考》、《录鬼簿校注》，前两书分别从“故事”、“歌舞”两方面，具体考察古代戏曲的源流。1911年，完成《古剧脚色考》，从“脚色”方面，具体考察古代戏曲的源流。在一系列分体研究的基础上，最后进行整体的综合研究，以三个月的时间完成了《宋元戏曲史》这部著作，由上海《东方杂志》先行发表，然后由商务印书馆出版。这样，历史发展到二十世纪初叶，终于产生了第一部科学的完整的中国戏曲史专著。

中国近代戏曲的发展，走过了曲折的道路，包含着极其丰富的内容，但迄今还没有一部独立的完整的中国近代戏曲史，这不免使

<sup>①</sup> 王国维：《论新学语输入》（《王国维文集·观堂集林》），中华书局1959年版，第333页。



人感到遗憾。本成果以编年体的形式描述中国近代戏曲的历史,力图清晰地显示中国近代戏曲变革发展的轨迹,探索戏曲变革发展与近代社会大变动的关系,考察戏曲对于社会生活的反映,以及对社会生活产生的影响,向学术界和广大读者奉献一部独立的完整的中国近代戏曲史。

运用编年体的形式,可以通过材料的排比辨析,弄清一些问题,例如谭鑫培首次来上海的时间,姚民哀《谭鑫培南来沪上演出之回溯》、宋学琦《谭鑫培艺术年表》均列于光绪五年(1879),而具体时间未详<sup>①</sup>;《中国戏曲志·北京卷》列于光绪五年(1879),并云:“本年底,谭鑫培、孙彩珠应盛军小班之邀,第一次去上海,演于金桂茶园,与十六岁的田际云同台演出。”<sup>②</sup>《上海京剧志》“大事记”光绪五年(1879)条下记:“正月初六(1月27日)谭鑫培、孙彩珠首次来沪,在金桂茶园演出。”<sup>③</sup>以上各条,说法不一。实际上,谭鑫培、孙彩珠在上海演出时间至少应该是光绪五年正月初四(1879年1月25日),其根据是这一天的绛芸馆主人日记:“饭后,访朱子范兄,谈至薄暮,同出城,顺至泰来盛小憩,旋即乘车往北,至德元馆夜饭。饭罢,偕往金桂轩看戏。新到脚色谭鑫培演《挑铁华车》,孙彩珠唱《探窑》,达子红演《白虎堂》,均尚可观。”<sup>④</sup>这是第一手材料,自然最有说服力。

又如谭鑫培第四次来上海演出并灌制唱片的时间,姚民哀《谭鑫培南来沪上演出之回溯》、宋学琦《谭鑫培艺术年表》列于宣统二年(1910)<sup>⑤</sup>,《上海京剧志》说是宣统元年(1909)<sup>⑥</sup>。后一说应当是可信的,1910年4月(三月),百代公司灌制的谭鑫培唱片在上海发行,即可以证明这一点。

① 姚民哀文见周剑云编:《菊部丛刊》,上海交通图书馆1918年版,上海书店影印本。宋学琦文见《戏曲研究》第十五辑,文化艺术出版社1985年版,第232页。

② 《中国戏曲志·北京卷》,中国ISBN出版中心1999年版,第49页。

③ 徐幸捷、蔡世成主编:《上海京剧志》,上海文化出版社1999年版,第9页。

④ 《绛芸馆日记》(《清代日记汇抄》),上海人民出版社1982年版,第318页。

⑤ 姚民哀文见周剑云编:《菊部丛刊》,上海交通图书馆1918年版,上海书店影印本。宋学琦文见《戏曲研究》第十五辑,文化艺术出版社1985年版,第245页。

⑥ 徐幸捷、蔡世成主编:《上海京剧志》,上海文化出版社1999年版,第353页。



由于近代社会转型时期的戏曲发展情况极其复杂,值得探讨的问题很多,研究工作与当初的设想相比更为艰巨。进一步丰富和完善研究成果,是我们所追求的目标。

# 目 录



|          |     |
|----------|-----|
| 前言       | 1   |
| 凡例       | 1   |
| 中国近代戏曲编年 | 1   |
| 参考书目举要   | 412 |





## 凡 例

一、本编年记述时间上限为 1840 年 1 月 1 日,下限为 1919 年 12 月 31 日。

二、本编年记录年、月、日以公历为主,1912 年之前夹注农历,1912 年及以后不再夹注。

三、本编年的编排,大体以年、月、日为序。一年之中,月、日不明的,大体按以下顺序排列:历史背景材料,作家创作活动,戏曲演出活动,戏曲界人物生卒。年份不能确指但可以确定为近代的事件,附于卷末。

四、一般历史事件和人物介绍不注出处,具体事件注明出处。凡学术上有争议的问题,择善而从,或列举几家之说,加以评论。

五、本编年之后附录“参考书目举要”。



1840 年(道光十九年己亥十一月二十七日至道光二十年庚子十二月八日)

6 月 21 日(道光二十年五月二十二日),英国舰队侵入广东海面,鸦片战争爆发。

7 月 5 日(六月七日),英军犯广东、福建未得逞,改犯浙江,攻占定海。知县姚怀祥死难。

7 月 13 日(六月十五日)起,清内廷在同乐园演出《升平宝筏》,至 12 月 8 日(十一月十五日)共演十段——十八段。(《清升平署志略》,国立北平研究院史学研究会 1937 年版,上海书店 1991 年影印,第 76 页)

姚燮三十六岁。年初在苏州,元夕在无锡,旋赴北京春试,仍报罢(此前已三应进士试不第)。因定海失陷,匆匆南归。姚燮(1805—1864),字梅伯,号复庄、野桥,又号大梅山民、复道人。浙江镇海人。道光六年(1826)补县学生员,十四年(1834)中举,屡应会试不第,年四十后绝意仕进。与汤鹏、张际亮、魏源、蒋敦复等友善。工诗词曲、骈文,善画。流寓苏、杭、沪一带,以卖文作画为生,一生著作多至三四十种,所著《大梅山馆集》包含《疏影楼词》、《复庄诗问》、《复庄骈俪文榘》等。诗风奇肆艳丽。鸦片战争期间,家乡沦陷,亲人离散,感受深切,故多揭露侵略者暴行,谴责统治者昏庸,歌颂反侵略战争的篇章。善音律,对戏曲艺术尤具卓识,所著《今乐考证》是戏剧考证的集大成之作;所编《今乐府选》是包括金元明清诸宫调、杂剧、传奇、散曲共约四百多种的大型选本。自作传奇三种:《香山愿》、《退红衫》,已佚;《梅心雪》尚存残稿。小说论著《读红楼梦纲领》和《红楼梦》评语,也有较高价值。《续碑传集》有传。今人洪克夷著有《姚燮评传》。

春,黄燮清参加本年会试正科试,仍落第。留居都门。“自悔少作,忤其绮语,毁板不存。”剧作题材多取世事,充满凄伤情调。黄燮清(1805—1864),一名宪清,字韵珊,自号吟香诗舫主人,浙江海盐人。道光十五年(1835)举人,六应会试不第,充实



录馆誉录,后官湖北知县。早年工词曲,颇负盛名。中年以后,始致力于诗文。以“史诗”的篇制,抒情纪事,真实地反映了鸦片战争时期的社会现实。晚年怡情山水,家居著述。所作戏曲,传诵一时,世人比之为尤侗。诗文有《倚晴楼诗集》十二卷、《倚晴楼续集》四卷、《倚晴楼诗余》四卷,并辑有《国朝词综》续编二十四卷。戏曲有《茂陵弦》、《帝女花》、《桃溪雪》、《脊令原》、《鸳鸯镜》、《居官鉴》、《凌波影》,合辑为《倚晴楼七种曲》,另有《玉台秋》、《绛绡记》两种传奇。《帝女花》(上下两卷,二十出)叙明崇祯帝公主朱徽妮事,此剧艺术成就居作者诸剧作之冠。《茂陵弦》(上下两卷,二十四出)取材于汉代司马相如、卓文君故事,借以抒发作者怀才不遇之感慨。《脊令原》(上下两卷,二十四出)旨在宣扬兄弟友爱,家庭和睦。《居官鉴》(二十六出)希望通过改良吏治,以挽回清末岌岌可危之局势。《凌波影》(四出)叙曹植与洛川神女互相爱慕,相会于洛川云水苍茫之间。《鸳鸯镜》(十出)取材于王士禛《池北偶谈·碎镜》。旨在宣扬“发乎情止乎礼义”之男女大防。《玉台秋》(上下两卷,十八出)叙吴康甫因染时疫,其妻陆氏带病侍疾。迨康甫病愈,陆氏却一病身亡。《绛绡记》取材于《聊斋志异·西湖主》而有所增删。

蒋敦复三十三岁。上书言英国侵略东南沿海事,得罪权贵,为避祸,遂削发为僧,入月浦之净信填寺和罗奚谷之善福禅院,法名昙隐,号妙尘。蒋敦复(1808—1867),字剑人,始名金和,字纯甫,又易名尔锷,字子文。江苏宝山(今属上海市)人。七八岁即有神童之誉,屡应科试皆不利。足迹遍及大江南北。其貌不扬,生性好辩,江淮间人名之曰“怪虫”。著有《啸古堂文集》、《啸古堂诗集》、《芬陀利室词集》、《芬陀利室词话》、《诗词补遗》、《随园轶事》及传奇《群珠碎》等。

俞樾二十岁。因病不能应试,以写《日知录》自遣,《曲园杂纂》中之《日知录小笺》一卷,即始于此时。俞樾(1821—1907),字荫甫,晚号曲园。浙江德清人。道光三十年(1850)进士,点庶吉士。咸丰二年(1852)授翰林院编修,五年出任河南学政,为御史曹泽所劾,罢官归。先后主讲吴县紫阳书院及杭州诂经精舍、上海求志书院,致力于学术研究,为一时朴学之宗。光绪二十九年(1903)复任翰林院编修,光绪三十二年十二月二十三日(1907年2月5日)病卒。一生著述宏富。亦注重小说、戏曲,著有传奇《骊山传》、《梓潼传》二种,杂剧《老圆》一种。其生平著作均辑入《春在堂全书》中。

汪柱,字石坡,袁浦(今上海奉贤)人,生卒年不详,活动于道光、咸丰年间,著有传奇二种,杂剧六种,均为松月轩刊本。汪柱的传奇合称《砥石斋二种曲》,其一为《诗扇记》,另一为《梦里缘》。杂剧为《破牢愁》、《梅妻鹤子》、《楚正则采兰纫佩》、《陶渊明东