

“西装旗袍戏”的海派文化精神

The Shanghai cultural spirit of modern Huju opera

□胡海英



■ 沪剧《暮落黄泉》，朱俊饰汪志超，黄丽娅饰李玉如

“西装旗袍戏”是沪剧发展史上的一个插曲，虽然自身并非完美，却在一定程度上推动了沪剧的发展。

“西装旗袍戏”的出现，虽是沪剧自身发展的必然，但对于沪剧艺人来说，却也有一些迫不得已的情结。尽管申曲阶段的沪剧通过横向联系，邀请了弹词、京剧、文明戏等剧种的专业编导演员，借鉴移植

了这些兄弟剧种的不少佳作，吸纳了一些先进的舞美效果，从而使沪剧改编创作的古装戏、清装戏在整个上海的书场、茶楼或游艺场广受欢迎。但是，邵文滨、施兰亭、丁少兰、筱文滨、邵滨孙等沪剧第二代、第三代艺人也深刻感受到自身在演绎传统剧目方面的功夫并不扎实，表演古代题材的能力和水平与京剧相比远远不及。面对南腔北调的激烈竞争，申曲艺人决定另辟蹊径，在继续回归早期表现现实生活的传统剧目的同时，向

同样具有写实性质的文明戏、话剧和电影艺术靠拢，表演都市生活，尝试开辟以表现城市男女都市生活为主题的时装戏的先河。在这次尝试中，沪剧尤其注重吸收话剧和电影的编、导、演以及舞美精华。丁是娥在总结自己的表演经验时曾说：“话剧和电影是沪剧的奶娘。”当然，这种借鉴和移植并非是完全的生搬硬套，而是在广采博取基础

上的融会贯通。

首开都市时装戏先例的班社是“子云社”。1921年，该社班主刘子云、丁少兰邀请文明戏演员范志良编演了沪剧史上的第一部时装戏《离婚怨》。这是一部表现上海滩都市家庭生活、以劝善为主要目的的大戏，叙述商人陈桂生的妻子陈氏爱慕虚荣，在当地流氓勾引下断然与丈夫离婚，最后在虚华生活中走向堕落直至自缢身亡的故事。这种时装戏虽在当时就被评论称为有些“低级庸俗，迎合小市民的情趣”，却在当时的上海戏剧界爆了一个大“冷门”，并使申曲找到了一条扬长避短的独特发展道路，在其他众多剧种的竞争中形成了自身优势，赢得观众喜爱，并影响了其他剧种。《离婚怨》首演后屡演屡满，它的成功使申曲艺人们从流浪艺人的状态发展到进入上海的主流娱乐社会——灌唱片、唱电台、出堂会，只要是有戏剧的地方就有沪剧。

从此，申曲艺人对“西装旗袍戏”的编演产生了浓厚的兴趣。在整个30年代，时装戏在申曲界独树一帜；40年代则进而成为沪剧发展史上的全盛期，同时成为沪剧由游艺场演出为主向正规专业剧场转移的分水岭。据统计，从30年代末到50年代初，沪剧的时装戏剧目有250出左右，相当于沪剧老传统节

目与清装戏、古装戏的总和。

这类时装戏之所以被称作“西装旗袍戏”，是因为这类剧目所演绎的主要人物多为上海都市的青年男女；申曲艺人在扮演角色时，多数穿着当时最为流行的西装和旗袍。这个称谓，同样也是学界从演员所穿的服装样式上，将这一时期与沪剧史上的“农装戏”、“古装戏”、“清装戏”相区别的称呼。

“西装旗袍戏”剧目取材广泛，人物角色众多，其中有表现知识分子的《碧落黄泉》，有表现戏曲艺人的《啼笑因缘》，有表现小商小贩的《离婚怨》等。通过对社会中下层市民生活的演绎，申曲得以在传承剧种本身抨击时弊的优良传统的基础上，继续向观众揭示旧上海善良者痛苦、权势者冷酷的黑暗现实。具体来说，可以分为三大类：

创作类。这些作品为剧作者本人的原创。其中，根据当时社会已发生并具有轰动效应的时事新闻创作的作品较多，如《黄慧如和陆根荣》、《枪毙阎瑞生》等。还有的是剧作者根据自身周边发生的生活实事编写，如《碧落黄泉》、《叛逆的女性》等。这些剧目，不仅在题材上选择了观众身边所发生的真人真事，而且在表现手法上也体现了上海地域文化的色彩，所以一经演出即深受市民喜爱。描写商界小混阎瑞生谋财害命杀死名妓王莲英的《枪毙阎瑞生》，就是根据发生在20年代的实事为线索编写的，该剧成功演出后，还在1941年被上海金门影业公司拍摄成电影《青楼恨》。《碧落黄泉》于1946年由文滨剧团首演成功后，被沪剧界几乎所有的中、小型剧团竞相搬演。

改编类。这些作品是编剧“移花接木”的成果。他们或改编流行小说，或移植文明戏等其他剧种，或搬演时下卖座的电影，在改编时则十分注意扬长避短，尽量做到“为我所用”。笔者认为，这类移植加改编剧目中的优秀作品如《啼笑因缘》、《贤惠媳妇》、《雷雨》、《孤儿救祖记》等，真正做到了借鉴自然、创新合理，成了经久不衰的沪剧保留剧目。《啼笑因缘》根据张恨水同名小说移植而来，由福英社1930年首演于中南剧场。此后，此剧经常被各班社频繁演出于江浙沪各城镇，为申曲时期较有影响的剧目之一。现代都市故事剧《贤惠媳妇》由文明戏《恶婆与凶媳》改编而来，文月社曾连演连满一月有余。1938年，上海五星影片公司将其摄成电影，是申曲史上第一个被搬上银幕的剧目。根据曹禺话剧改编的《雷雨》，1938年由施家剧团首演于大中华剧场，此后不仅成为各剧团竞相搬演的对象，还巡回演出于武汉、长沙、南昌及福州、厦门等地。《孤儿救祖记》1924年就由同名电影移植改编而来，这是沪剧史上改编电影故事的先河。

外国作品沪剧化类。沪剧界改编、搬演各国著名话剧、小说和电影的做法，不仅极大地丰富了沪剧剧目数量和内容，满足了上海市民对国外艺术的猎奇心理，同时也在客观上促进了当时中西文化艺术的交流与合作，使中西两种不同体制下的文化艺术得以相互交融。将外国作品沪剧化的情况分为几种——一是将外国的作品“原汁原味”地拿来，如《无辜的罪人》照搬自俄国亚·奥斯特洛夫斯基的同名话

剧；二是将外国名剧、名著和名片改头换面，自然衍化为中国的故事。如由莎剧《罗密欧与朱丽叶》和《哈姆雷特》分别改编的《铁汉娇娃》和《银宫惨史》，由美国小说《飘》改编的《乱世佳人》等。三是典型的中西文化结合形式，即把外国名著与中国相同题材的作品融合起来加以改编，其中《大雷雨》堪称代表之作。无论何种类型、何种方式，沪剧将外国作品中国化都是在抓住原作灵魂的基础上进行精心改编，同时赋予一定的合理创造的。这种改编和创作，将原作由晦涩难懂的“洋剧”改为通俗易懂的“土剧”，将原作的异国情调转为中国特色、上海特点，让上海观众感到耳目一新的同时，又产生自然的亲切感，具有很强的吸引力。

沪剧“西装旗袍戏”产生并长期存在于十里洋场，这使它的部



图 沪剧《魂断蓝桥》，茅善玉饰玛拉

崔莺莺和张生手中的扇子

The fan held by Cui Yingying and Zhang Sheng

□蒋星煜

越剧《西厢记》自1954年首演以来，崔莺莺和红娘手里都拿着宫扇，张生则手持一柄折扇。红娘用扇子扑蝶，翠袖翻飞、裙带飘摇，十分迷人；张生充分运用了折扇的收折和开张，显示儒雅倜傥的风度。这一切似乎无可非议。

对此，五十多年来我一直在思索，心中不定。随着研究的一步深入，我认为这三柄扇子中，只有红娘的一把可以保留，莺莺和张生手里的扇子恐怕是多余的。这个道理不是一下子就能讲清楚的，还是要从越剧《西厢记》的母本——王实甫原著说起。

《西厢记》以张生在普救寺遇见莺莺开始起笔。那是个“花落水流红”的暮春季节；而到了莺莺为张生长亭送别之时，则已“西风紧，北雁南飞”，秋已深了。作为一位擅长情景交融的写作巨匠，王实甫的这些名句历来被人传诵，由此《西厢记》在元、明两代都被人称为“崔氏春秋”。

按时序推算，“妆台窥简”、“老夫人赖婚”等情节应该全都是在夏天发生的。但是，王实甫却连一笔也未提夏景，更未写张生挥汗修书、崔府七夕乞巧等事。于是，《西厢记》中自始至终都没有出现过扇子，文本之



■ 1955年版越剧《西厢记》

中没有出现过“扇”、“宫扇”的字样。

元代的《西厢记》刊本均已失传。在明代的《西厢记》刊本中，有插图的颇多。这些插图作者之中，除陈洪绶等极少数几位是文人外，绝大多数是民间艺人、画匠。他们插图时对文本往往重视不够，又缺乏“尊重原著”的概念，所以在制图时想当然地画上、刻上了扇子。弘治岳刻本《西厢记》有插图《张生莺莺西厢步月》，与剧中情节无关，张生手中持有羽扇；莺莺说“红娘，俺去佛殿上要去来”时的插图，手中都有宫扇。何璧校本《西厢记》的《写怨》插图，红娘手持宫扇。环翠堂本《西厢记》的《墙角联吟》与《红娘请宴》的插图，张生手持折扇；

分剧目不免带有浓厚的小市民气息——崇尚浮华、爱花哨、喜欢花样翻新等。然而，“西装旗袍戏”的兴起带动了沪剧在三四十年代的兴旺发达，不仅极大地丰富了沪剧的剧目，而且继承了沪剧与生俱来的揭示、抨击社会黑暗的写实主义风格。在这个阶段，沪剧界的剧作家

和演员为更好地创作和表演剧目，曾虚心向文明戏、京剧艺人请教，向小说、电影等艺术进行借鉴和引进，体现了沪剧海纳百川、与时俱进的革新精神。“时装戏”成为沪剧剧目建设的一个转折点，它促使沪剧转向现代题材的创作，使沪剧真正成为一个擅长表现现代生活的戏

曲剧种。

笔者以为，对于沪剧“西装旗袍戏”，我们既要看到其中部分剧目存有一些不尽如人意的地方，同时也应领悟、弘扬其内在所具有的善于吸收、勇于创新的海派文化精神。