

华东师范大学

硕士学位论文

战时上海大众娱乐研究（1937-1945）

姓名：来平

申请学位级别：硕士

专业：中国近现代史

指导教师：姜进

20080501

内容摘要

本文以战时上海（1937.11—1945.8）为时间段，以戏曲和电影为代表的都市大众娱乐为研究对象，在呈现京剧、越剧、沪剧、电影、评弹等都市大众娱乐形式，在战时上海的发展趋势和特点的基础上，分别以《木兰从军》和《秋海棠》作为“孤岛时期”和“沦陷时期”的研究个案，考查不同的娱乐形式，面临复杂的政治、文化环境和市场压力，分别采用何种叙事策略和技巧，在当时产生何种影响；并探讨在某个阶段，不同的娱乐形式竞相演绎同一个娱乐主题，其背后蕴含的历史镜像和人文意义。通过对这些问题的研究，可以迫使我们对战时战争、政治、革命和娱乐的关系进行重新思考，并试图回应上海现代化进程的延续性以及都市大众领域的历史发展和传统以政治史为中心的历史分期等问题。

全文分绪论、正文、结语三个部分，正文共分成三章：第一章，呈现战争破坏后的上海社会及其大众娱乐发展的趋势和特点；第二章，以《木兰从军》为个案，探讨孤岛上海，各种娱乐形式纷纷将其搬上舞台和荧幕的符号意义；第三章，探讨沦陷时期的上海，各种娱乐形式竞相演绎《秋海棠》背后的历史镜像和人文内涵。

关键词： 孤岛时期 沦陷时期 大众娱乐 娱乐叙事/表述

Abstract

Based on wartime Shanghai (1937.11-1945.8) for the period to opera and film as the representative of the urban popular culture for the study, present in the Beijing Opera, Shaoxing opera, Shanghai opera , movies and other forms of urban popular culture in wartime Shanghai Development trends and characteristics on the basis of, respectively, "Mulancongjun" and "Begonia" as the "island time" and "fall period" of cases, the test of different forms of entertainment, faced with complex political, cultural, environmental and market pressures , Respectively, what narrative strategies and techniques, at the time what the impact and explore at some stage, different forms of entertainment competing interpretations with an entertainment theme, contained behind the mirror of history and human significance. Through the study of these issues, forcing us to war, political, revolutionary and entertainment to rethink the relationship and tried to respond to Shanghai's modernization process and the continuity of the public areas of the city's history and development of traditional political history as a center of history at Period, and so on.

The full text of the introduction, body, closing three parts of the body were divided into three chapters: Chapter I, showing the war-torn Shanghai and social development of the mass entertainment trends and characteristics of the second chapter, "Mulancongjun" cases of solitary Island of Shanghai, will have various forms of entertainment onto the stage and screen its symbolic significance of the third chapter, during the Japanese occupation of Shanghai, various forms of entertainment competing interpretation of "Begonia" behind the mirror of history and humanities content.

Key Words: War time Shanghai popular culture Entertainment
Narrative

学位论文独创性声明

本人所呈交的学位论文是我在导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

作者签名： 来平 日期： 2008.6.5

学位论文授权使用声明

本人完全了解华东师范大学有关保留、使用学位论文的规定，学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其指定机构送交论文的电子版和纸质版。有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆被查阅。有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索。有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

学位论文作者签名： 来平 导师签名： 姜建

日期： 2008.6.5 日期： 2008.6.5

绪论

一、研究缘起

上海自 1843 年开埠以来，随着英、法租界的相继建立以及洋人的落脚扎根，逐步建立了总会、俱乐部、剧院、公园、弹子房、保龄球馆等现代娱乐场所。“洋娱乐”的影响和推动，使得电影院、游乐场、舞厅等新型的娱乐场所相继亮相于 1900 年代之后的上海，¹并凭借其空前新鲜和刺激的内容和形式，迅速占领上海市民娱乐消费的主流，且迫使中国传统的戏院、茶楼在活动空间、形式和内容等方面，纷纷做出适应新的时空和观众需求的转变，上海的大众娱乐文化日趋繁荣，并于抗战前夕达到鼎盛。

1937 年“八·一三”淞沪抗战的失败，日军对上海实施的包围和占领，改变了上海的政治、经济和文化格局。随着国民政府及其机构的转移，许多工厂和企业也相继内迁，多数知识精英也纷纷离沪转而奔赴武汉、桂林、重庆、香港或延安等地。剩下无力转移的市民和少数知识分子，连同如潮水般涌入租界的难民困守在“孤岛”，在战争带来的压抑气氛中，在日军的监视和占领下，继续谋求生存和维持生活，直到 1945 年 8 月 15 日抗日战争胜利方告结束。

那么，抗战前蓬勃发展的大众娱乐在这七年间的发展趋势和特点如何？面对日军的入侵和当局对抗日宣传的全面审查和严格控制，以及被压抑和恐慌困扰的市民，以戏曲（包括京剧、越剧、沪剧）和电影为代表的都市大众娱乐形式，如何迎合抗战的主流话语和市民的娱乐心理？他们运用了哪些商业性的技巧和策略性的方式？这些在市民中反响如何？战争和娱乐的关系是如何在战时上海体现出来的？这些问题引发了笔者浓厚的兴趣和强烈的探究愿望，也是本文研究动机之所在。

长期以来，学术界关于抗日战争时期的历史研究，常因摆脱不了传统政治伦理和意识形态话语的影响，视野多局限在政治、军事人物和重大历史事件方面，而对在战争时期多数民众的日常娱乐生活鲜有涉及。战时上海这段历史尚未完全

¹ 1908 年，西班牙人雷玛斯在海宁路乍浦路的溜冰场上用铁皮搭建了虹口活动影戏院，有 250 个座位，当年 12 月 22 日开业，首映外国片《龙巢》。1909 年，他又在北四川路海宁路口修建了装饰华丽、内设酒吧的维多利亚影戏院，这就是上海第一家正规的电影院；1915 年第一家游乐场上海新世界开幕，1917 年 9 月 14 日开幕了上海最富盛名的游乐场——大世界，其后有永安天韵楼、仙施乐园、新新屋顶花园等；¹上海第一家舞厅是大东舞厅，开设于民国 16 年，附属于永安公司。上海首屈一指的舞厅是建于民国 21 年前后的百乐门舞厅，建筑结构别致，装饰考究，当时有“远东第一乐府”之称。

进入史学者的视野，关于该时期的大众娱乐几乎无人问津。尽管近年来出现少量涉足该领域的论著，但多是从电影、文学等某一专题出发，鲜有从戏曲和电影等大众娱乐形式入手，研究都市大众文化的。因此，关于战时上海的大众娱乐很有必要进行挖掘和梳理，这也为笔者切入这一时期的娱乐研究提供了广阔的空间。

二、研究概况

上海自开埠以后，在“洋娱乐”的影响和推动下，游乐场、电影院、舞厅和新型剧院等现代城市娱乐场所纷纷登台并逐步占领大众娱乐市场，在推动大众娱乐繁荣的同时，自身也在不断发展和完善。随着史学理论的不断出新，尤其是新社会文化史和都市大众文化理论的兴起，越来越多的研究开始关注上海的大众娱乐。但就目前所见，研究远远不够深入和全面，其基本情况大致如下。

（一）、国内研究概况

20 世纪 90 年代以来，随着国内史学界对城市史研究的关注，有关上海城市和城市娱乐的著述开始增多，如乐正：《近代上海人社会心态（1890—1910）》（上海人民出版社，1991 年。）和忻平：《从上海发现历史——现代化进程中的上海人及其社会生活 1927—1937》（上海：上海人民出版社，1996 年版。）前书从社会心态史的角度，考察了现代化如何造成了上海人行为方式和消费方式的商业化以及开放的文化心态；后书探讨了 1927—1937 年间的现代化运动，在人口、人格、社会、收入、消费、建筑、语言、民俗、衣食住行乃至物化、人文环境等各层面上，如何塑造了具有现代城市人格的一代上海人，改变与重建了他们的生活内容与生活方式。这些研究虽然没有直接涉及大众娱乐，但是为笔者了解上海市民心理和生活提供了重要的参考。

九十年代中后期，关于上海城市娱乐研究的论著开始出现并不断增多，如杨冬平所著《城市季风：北京和上海的文化精神》（北京：东方出版社，1994 年版。）和李长莉：《晚清上海社会的变迁——生活与社会的论理化》（北京：中国社会科学出版社，2002 年。）及罗苏文所著《近代上海都市社会与生活》（中华书局，2006 年版。）。杨书试图通过“精英与市民”、“雅和俗”之间的差别对“京派文化”和“海派文化”做出一些比较和分析，开启了地域文化和城际文化个性及特征比较的话语空间；李书主要从社会伦理学的角度对晚清时期上海社会生活、大众文化和社会风尚的变迁进行了全景式的描述和分析；罗书对近代上

海的都市空间（如路、里、弄、石窟门、外滩和公园等）、都市人（如移民、上海人等）以及都市文化（如戏曲、服装等）的历史建构过程进行了梳理。诸如此类的著作均对都市文化研究做出了有益的探索，提出许多颇具启发性的问题，但由于研究对象的宽泛和研究时段的漫长，很多问题只是点到为止，缺乏深入细致的分析。

21 世纪以来，直接研究上海都市大众文化的论著开始出现，如高福进：《“洋娱乐”的流入——近代上海的文化娱乐业》（上海：上海人民出版社，2003 年。）和王文英等主编的《城市语境与都市大众文化——上海都市文化空间分析》（上海：上海人民出版社，2004 年。）前者第一次阐释和分析了 20 世纪上半叶上海娱乐业的情况，内容丰富，资料翔实，但缺乏深入分析，史料价值高学术价值不强；后书从公共空间、电影、戏曲、杂志和图像等方面，对上海一百多年来的多种大众文化及它们的形成和发展过程，进行了考察和梳理，发现看似散漫无边际、时生时灭的、此消彼长的大众文化有着它自身独立的发展逻辑，它们与政治的、经济的乃至文化的发展有着或互相依存，互相排斥的联系，但是，它们依然是某种独立的存在。该书虽然视角新颖、观点独特，然而论述和考察方面都比较片面和浮浅，而且由于时间跨度太大，对很多问题也只是点到为止，没有深入的分析论证，给笔者启发的同时，也留下了很多拓展的空间。

最近出现了一些从具体娱乐形式入手研究大众娱乐的论著。如北京大学艺术系的李道新教授，通过对《申报》广告和当时的电影期刊杂志如《金星特刊》、《上海影坛》等资料的挖掘，对电影尤其战时上海的电影和电影叙述提出了很多新颖独特的观点，如《中国电影文化史》（北京：北京大学出版社，2005.）、《中国电影史研究专题》（北京：北京大学出版社，2006.）等和数篇论文（详见下文）。

除了上述相关研究著作以外，还出现了为数不多的论文。

姜玢：《20 世纪三十年代上海电影院与上海文化》（《史学月刊》，2002 年第 11 期。）和《凝视现代性：三四十年代上海电影文化与好莱坞因素》（《史林》，2002 年第三期。）是对上海电影及电影文化研究不可多得的佳作。第一篇文章作者通过对首轮、二轮、三轮电影院的梳理，从其地理位置、规模档次和观众群体等方面，说明电影院的分布和地区主流文化及市民阶层有一定的关系，具有社会阶级政治倾向性。第二篇文章作者探讨了电影院这一独特的空间和茶楼、戏院的

区别，以及好莱坞电影对上海电影文化的影响，从而揭示上海的现代性是如何被建构的。以上研究视角独特，观点新颖，系统和分散兼而有之，给笔者很大的启发和借鉴。

楼佳军的博士论文：《上海城市娱乐研究》（1930—1939），（华东师范大学图书馆藏，2004 年度博士学位论文。）探讨了 30 年代上海城市娱乐鼎盛阶段的基本情况，以及娱乐与市民生活方式、外部环境、城市发展之间的相互关系，从而揭示娱乐在 30 年代上海社会变化和发展中的作用和影响。作者对 30 年代娱乐状况的研究，为笔者进入四十年代的研究开辟了道路和对话的空间。

在 2006 年 12 月华东师范大学主办的“现代中国都市大众文化与变迁”的国际学术研讨会上，诸多论文涉及到了上海的都市大众文化研究，与本论文直接相关的是姜进教授的《涌动与重构：从越剧观众看民国都市文化的性别和阶层》和李道新的《民国都市的戏曲演出与电影放映》两篇文章。前者论述了女子越剧在民国上海的兴起，主要得益于两个略有交叉的新社会群体的兴起，其观众群的主要来源一是上海新兴的中产阶级，也包括了店员、伙计等中下层男性和有产阶级的太太、姨太太；一是妇女，包括各个阶层、各种职业、不同文化水平和年龄的都市女性。连同姜进教授的其他文章：《追寻现代性：民国上海言情文化的历史解读》（《史林》，2006 年第 4 期）和《可疑的繁盛——日军阴影下的都市女性文化探析》（华东师范大学学报（哲学社会科学版），2008 年第 2 期。），不仅为笔者进行越剧的个案研究提供了参考，其研究的方法和视角也给笔者进行整体研究提供了很大的借鉴。后者通过对民国时期作为大众文化重要组成部分的戏曲演出和电影放映的梳理，论述从戏院到影院，从票友到影迷，两者之间的分庭抗礼，就是大众文化在中国的盛衰沉浮，书写并见证了纷繁复杂、创巨深通的社会变迁，并通过深入阐发 20 世纪上半叶中国社会与都市文化的互动关系，在戏曲和电影相互角力的关系中重新体验现代中国社会文化史。李道新的其他相关论著如《从“孤岛”走向世界——谢晋电影与中国电影传统》（《福建艺术》，2004 年第五期。）《沦陷时期的上海电影与中国电影的历史叙述》（《北京电影学院学报》，2005 年第二期）通过对战时上海的电影报刊杂志的挖掘利用，作者认为上海影人凭借他们的生存智慧，通过以古喻今、以喜称悲、以家为国的方式和策略延续了上海电影的商业流脉，为建国以后中国电影发展奠定了雄厚的基础。作者其他相关电影

史研究的论述，都在研究理论和方法、资料的运用、观点的提炼方面给予笔者很大的启发和借鉴。

（二）、国外研究概况

尽管上海一直是海外中国学者研究的宠儿，然而战时上海这一段历史尚未完全进入国外史学者的视野，对战时上海的都市大众娱乐研究更少人问津，但前人对史料的搜集和整理，对某些问题的提出和处理，也为笔者进行本文的研究提供了必要的基础和对话的可能。

美国学者李欧梵所著《上海摩登——一种新的都市文化在中国（1930—1945）》，（北京：北京大学出版社，2001年。）堪称经典之作。作者采用一种新文化史的方法，把上海都市文化的硬件（如外滩建筑、百货大楼、咖啡馆、舞厅、公园和跑马场等）和软件（如出版印刷、报刊杂志、文本和作家等）结合起来，把这一种物质生活上的都市文化和文学艺术想象中的都市模式连接起来，进行互文式的考察，想象性地重构了一幅上海文化地图。不仅提供了一种关于上海的新的想象，更提供了一种关于上海的新的想象方式，特别是对现代性问题的探讨，给了笔者很大的启发。然而这是一部带有浓厚精英色彩的文学研究著作，历史感并非特别的强烈；对都市文化中非常重要的“戏曲”这一块也没有涉及；即使论及电影和文学，对其观众和读者群体的分层也没有深入。贺萧：《危险的愉悦—20世纪上海娼妓问题与现代性》（南京：江苏人民出版社，2003年。）运用了后结构主义和女性主义的视角，把史料和根据史料写成的历史都看成是一种特定条件下的对话、记忆与创作活动，对娼妓问题与民族意识、民族心理、社会性别构造，强国方针，社会改革等方面的关系进行了充分的论述。此书虽然是上海娼妓史研究的力作，与本文关系不大，但该书为笔者提供了一个新的视角和有效的方法。

综上所述，尽管上海史的研究虽有所成就，但是对于都市大众娱乐的研究尚处于起步阶段，直接研究上海都市大众娱乐文化的著作很少，且时间多集中在晚清和20世纪二三十年代，对战时上海这一特殊时期的都市大众娱乐文化的研究鲜有涉足。因此对这一时期上海的都市大众娱乐有必要做一个系统的、全面的梳理，这也为笔者涉足该领域提供了广阔的空间。

三、研究对象界定

战时上海：本文论述的时间段“战时上海”是指从1937年八一三淞沪抗战结束，11月12日国民政府军队撤出上海，日军占领租界以外的上海地区，上海沦为“孤岛”为始，以1941年12月8日太平洋战争爆发，日军进入租界，上海结束四年的“孤岛时期”，进入被日军全面占领下的“沦陷时期”为界，到1945年8月15日抗日战争胜利为终。——这大约八年的时间。

大众娱乐：本文所论述的“大众娱乐”是指在上海这一容纳了前所未有数量移民的国际化大都市，以戏曲和电影为代表的，借助于现代文化工业的传播技术和复制手段发展起来的，具有商业性、世俗性且服务于大多数人的通俗娱乐文化。它不同于左翼人士倡导的服务于国家和战争的精英文化，它是供人消费而不是阐释的，是供人娱乐而不是判断的。这里的“大众”含义非常广泛，既包括富商大贾，也包括平民游客，尤其以城市中产阶层数量居多。

四、探讨的主要问题

本文以战时上海（1937.11—1945.8）为时间段，以戏曲和电影为代表的都市大众娱乐为研究对象，在呈现京剧、越剧、沪剧、电影、评弹等都市大众娱乐形式，在战时上海的发展趋势和特点的基础上，分别以《木兰从军》和《秋海棠》作为“孤岛时期”和“沦陷时期”的研究个案，考查不同的娱乐形式，面临复杂的政治、文化环境和市场压力，分别采用何种叙事策略和技巧，在当时产生何种影响；并探讨在某个阶段，不同的娱乐形式竞相演绎同一个娱乐主题，其背后蕴含的历史镜像和人文意义。通过对这些问题的研究，可以迫使我们战争、政治、革命和娱乐的关系进行重新思考，并试图回应上海现代化进程的延续性以及都市大众领域的历史发展和传统以政治史为中心的历史分期等问题。

五、主要史料

《申报》、《新闻报》（1937年8月13日——1945年8月15日）

《越讴》（1939年7月至12月）

《绍兴戏报》（1941年1月6日—1941年5月）

《越剧日报》（1941年9月15日—1942年11月12日）

《上海越剧报》（1941年10月10日—1942年3月）

《申曲画报》（1937年7月—1941年6月）

《申曲剧讯》（1940年8月10日——1941年1月）

《好友申曲专刊》（1941年1月—1942年2月）

《申曲日报》（1941年3月6日—1943年1月31日）

《金星特刊》1940年9月—1941年6月，共4期，上海。

《中联影讯》，1942年5月—1943年4月，共40期，上海。

《新影坛》，1942年11月—1945年4月，共15期，上海。

《上海影坛》，1943年10月—1945年6月，共20期。

《力报》，（1937年8月13日—1945年8月15日。）

《青青电影》，（1937年8月13日—1945年8月15日。）

上海通社编辑：《上海研究资料续集》，《民国丛书》第四编81卷。

朱邦兴、胡林阁、徐声合编：《上海产业与上海职工》，上海人民出版社，1984年6月第1版。

吴汉民主编：《20世纪上海文史资料文库》（7），上海书店出版社，1999年第1版

屠诗聘：《上海市大观》，中国图书杂志公司，1948年版。

第一章 畸形的繁荣——战时上海娱乐概貌

尽管“八·一三”事变给上海的政治、经济和文化造成了惨重的破坏,然而上海的大众娱乐非但没有沉寂,反而由于人口和资本的激增,呈现出前所未有的繁荣局面。本章主要讲述战后的上海社会及其大众娱乐的概貌。

第一节 战后上海社会

1937年8月13日,日军进犯吴淞、江湾等地,淞沪抗战爆发。经过三个月的狂轰滥炸,国民政府军队被迫于11月12日撤出上海,日军占领租界以外的地区,位于苏州河以南的公共租界和法租界,因当局宣布“中立”,遂免遭践踏,宛如恶海浊浪包围中浮现的一座“孤岛”,直到1941年12月8日太平洋战争爆发上海彻底沦陷为止,历史上称之为“孤岛上海”。

淞沪战争给上海的社会经济文化几乎造成了灭顶之灾。战时上海的经济损失,据美国经济专家调查统计,三项合计当在30亿元以上(闸北、浦东不计在内)。¹ 上海的文化设施和文化环境也惨遭破坏:暨南、同济、复旦等高校校舍、图书、教具,多被日军炮火焚毁,全市68所私立中学财产损失价值1571万元;² 幸免遇难的一些重要的经济、科学、文化机构,也多随着国民政府的内迁而西移;许多寄居上海的文化人士,也纷纷由上海转往全国各地,奔赴日军占领之前的武汉,太平洋战争爆发后的香港,国民党的陪都重庆,或中共中央所在地延安。因此有学者称“日本发动的侵略战争毁灭性的破坏了上海近代化的过程。”³ “上海从此失去了中国的文化中心的地位,也失去了对于全国文化的辐射作用。”⁴

然而,上海的大众娱乐并没有因为战争的破坏和“主流文化”的撤离而凋零,反而由于人口和资金的骤增一度出现了“畸形繁荣”的局面。抗战当日,当局立即宣布“中立”,于是居住在闸北、虹口等处的外侨和中国殷实之家,就像滚滚浪花一样涌进到苏州河南岸来。沪宁、沪杭两铁路沿线的大地主、大豪绅也都纷纷集中到这个“中立”之区来。同时,闸北、真如、浏河一带的农民、手工业者也都扶老携幼转移到租界来。仅‘八·一三’这天,就有难民六万余人涌入租界。”⁵且随着“孤岛”偏安一隅局面的形成和沦陷区域的扩大,难民的人数也在与日

¹ 熊月之等主编:《上海通史》,第七卷“民国政治”,上海人民出版社,1999年,第337页。

² 熊月之等主编:《上海通史》,第十卷“民国文化”,上海人民出版社,1999年,第49页。

³ 熊月之等主编:《上海通史》,第七卷“民国政治”,上海人民出版社,1999年,第335页。

⁴ 熊月之等主编:《上海通史》,第十卷“民国文化”,上海人民出版社,1999年,第49页。

⁵ 陶菊隐:《大上海的孤岛岁月》,北京:中华书局,2005年,第3—5页。

俱增，到“1938年下半年，上海租界人口已从战前的167万猛增至400多万。”¹

游资的激增伴随着人口膨胀相携而至。据统计：“1938年夏，租界游资仅5亿元。是年10月，广州沦陷，原由上海逃往香港的资金复向孤岛流入，游资有所增加。1939年上半年，由于日军威胁天津租界，造成北方资金大量南下，其中相当部分为孤岛所吸纳。继之，欧战爆发，东南亚英属殖民地一带华侨，亦因惧怕战争危机，遂有资金渡海北上进入上海租界。再则，内地资金亦有流入租界者，为数亦不在少数，仅汇款，平均每日即有20万元。由此，孤岛游资增至12亿元，迄1941年6月，几达30亿元，且大都活存银行，以待机遇。”²

由于人口和资本迅速膨胀，受战争影响一度沉寂的租界又告复活。“马路上熙来攘往，虽未‘张袂成荫，挥汗成雨’，‘摩肩接踵’则是事实。”³人口的猛增首先刺激了房产业的兴盛，“原来的许多空地，现在都造了市房，从前荒僻的地方，现在都变成了市廛栉比的新马路，连跑马厅一角也改建成市房数十楹。”⁴这依然不能解决人满为患的问题，在需求严重大于供给的情况下，房价一涨再涨。“二房东放大了勇气和胆量，把向来仅出租四元的亭子间，涨到三十元！把一个八元的前楼，涨至七十元！把堆放杂物的三层阁整理出来，放租二十元！把晒台取消，马虎地定格个板房子，也租十五元！把厨房缩小，让出一半，租它十二元！客堂也取消了，让出一道走路，凭空又多了二十四元！”⁵

和房价一路飙升的是米价。八·一三战前，上海的食米，大部分仰仗无锡、常熟及松江、嘉兴等京沪、京杭两路沿线各县的供给，但“八·一三”后，所谓吴越鱼米之乡的各县均陆续沦陷，交通孔道阻滞。而消费量随人口增加成正比，自然供不应求，加之一般投机者的囤积居奇，米价逐日攀升。“从头号白米十一元二角开始，爬过十四元、十八元、二十元几重关口，索性跳到了三十五元！”⁶米价飞涨，市民人心惶惶，许多抢购米粮的“长蛇阵”也随之出现。

与此同时，各家旅馆、电影院经常客满，茶楼酒肆川流不息地吞吐着衣冠楚

¹ 熊月之等主编：《上海通史》，第八卷“民国经济”，第362页，上海：上海人民出版社，1999年。

² 熊月之主编：《上海通史》第八卷《民国经济》第364页，上海：上海人民出版社，1999年版。

³ 苏子：《上海“人”》，《上海生活》，1939年第11期。

⁴ 苏子：《上海“人”》，《上海生活》，1939年第11期。

⁵ 心期：《孤岛生活长期越野赛》，《上海生活》，1941年第5期。

⁶ 心期：《孤岛生活长期越野赛》，《上海生活》，1941年第5期。

楚的人群，各种商店也无不生意兴隆。尤其是游乐场、戏院和电影院的售票处，总是排满了长长的队伍。如时人所言“当我跨入了大世界时，就看见如江潮般的游客，挤轧在门口，挤得水泄不通，我怀疑里面出了什么乱子，那知他们都在售票处争购游票呢！”¹ 这种阵势即使在阴雨天也丝毫不受影响。尽管许多戏院一再增加日场和夜场的演出次数，不断提高戏票的价格，还是有些观众要靠托关系才能买到票，如“《秋海棠》戏票，涨价之外，尚有黑市。”² 于是，许多新的电影院和舞厅应运而生。

上述这一切随着上海的沦陷有增无减。1941年12月8日太平洋战争爆发，日军越过苏州河进驻公共租界，至此，维持四年有余的“孤岛”终为肆虐的浊浪所吞没，上海进入被日军全面占领的沦陷时期。

按照惯例，日本侵略者对于它所侵略的对象，往往利用傀儡组织施行间接统治。但是对上海这个有着特殊地位的国际大都市，日本改变了它一贯的政策，决定进入租界后以安定人心、维持生产为急务，尽可能使上海保持“国际都市”的面貌。基于这个原则，日军进驻公共租界后，对中国人所办的各行各业，任其照常营业，对各项公用事业，更不允许其中断。先施、永安、新新、大新四大百货公司和大世界游乐场、各电影院、戏院、舞厅、书场以及茶楼酒肆一律照常营业。总之，公共租界的一切景象，都与“八·一三”以前没有多大区别，只是市场常有波动，各米店、煤店都排成了一字长蛇阵，各银行挤满了提取存款的人群。³ 游乐场、戏院、电影院售票处依旧排满了长长的队伍，南京路、霞飞路一带大酒店、大舞厅、大百货公司经常地吞吐着高视阔步的东洋人，这些光怪陆离的景象一直持续到1945年8月15日，日本天皇宣布战败投降方告结束。

第二节 战时上海大众娱乐概貌

在上述人口和资本的消费刺激下，素来以市场为导向的上海大众娱乐，此时更以不同的形式和内容，满足不同阶层、性别、年龄的观众需求而竞相繁荣。

游 乐 场

¹ 金武周主编：《上海租界游戏场调查》，1943年。

² 《石挥与秦瘦鸥》，《力报》，1943年1月20日，上海图书馆缩微胶卷。

³ 陶菊隐：《大上海的孤岛岁月》，第97页，北京：中华书局，2005年。

从1915年开始出现第一家游乐场——新世界起,到战前已经增至六家¹,随着“上流绅士转移到新型的剧院、咖啡馆和西式饭店的大堂,游乐场逐渐留给了普通百姓。”²抗战时期,游乐场继续沿着大众化的趋势发展,价格上由小洋两角降为大洋一角时常买一送一,娱乐内容也更加丰富多彩:既可以乘电梯、照哈哈镜、溜冰、观看有声电影,观赏精彩的歌舞表演和惊人魔术,又能够欣赏京戏、申曲、越剧、绍兴戏、维扬戏、独角戏、滑稽戏等各种戏曲节目,真是一顿既经济又实惠的娱乐大杂烩!由于游乐场的市场定位是普通市民,门票一般是大洋一角,即使是引车卖浆者流也能承受得起。因而出入其间的既有聚会谈生意的大小商人,报馆书局的文人墨客,南来北往的外地游客,但更多的是收入处于中下水平的本地平民。³

游乐场这种百艺杂陈的综合性娱乐空间,融民间性和大众性于一炉,把中西、古今、雅俗不同的文化形态紧密地浓缩、凝练,在人与空间的不断转换中,多种文化形式被匆匆又广泛地吸纳,遂向上海的普通民众敞开了一扇博览式、开放性的文化橱窗。去大世界之类的游乐场,是普通市民长期生活在这样一个商业气息浓厚的城市中逐渐形成的生活方式,是劳作之余的放松,是对刻板单调的都市生活的调剂;是游客了解上海的窗口,引导他们告别传统乡土生活融入都市生活。所有这些皆因为上海这个国际化大都市既具备实实在在的日常生活,又因为拥有这些公共空间及其所提供的抽象观念而能重构城市消费和娱乐生活,加强娱乐的合理性和必要性,将娱乐逐渐植入上海市民的日常生活,悄悄改变着人们的心理习惯和生活伦理,由此塑造新的市民形象及其生活景观。

京剧

京剧自从1867年传到上海,⁴就得海派之风发展异常迅速。京剧戏院,到战时基本上完成了从传统到现代的转型,即从茶馆式、小体量、小方台的布局结构,逐步过渡到突出舞台功能和剧场整体演出效果的现代戏院和剧场。⁵京剧自

¹ 大世界、永安天韵楼、大新游乐场、先施乐园、新新屋顶花园等。

² 姜进:《涌动与重构:从越剧观众看都市文化中的性别和阶层》,“现代中国都市大众文化与社会变迁”国际研讨会论文选。

³ 王文英、叶中强主编:《城市语境与大众文化》,第9页上海:上海人民出版社,2004年。

⁴ 1867年,在上海宝善街开张的京式戏馆“满庭芳”,从天津邀京角演出,“令沪人若狂”,可能是京剧进入上海之始。

⁵ 其设施宏伟,气魄宏大,坐位均在2000左右,多者如天蟾舞台竟达3917只。参见上海文化艺术编纂委员会编:《上海文化娱乐场所志》,常熟:白云印刷厂,2000年。

身为了适应上海的社会文化环境及其市民的欣赏口味不断调整改变，逐渐形成强烈、新奇、华丽的表演风格和以讲究做工和布景为特征的海派京剧。海派京剧以连台本戏最为突出，如《黄天霸》、《文素臣》、《火烧红莲寺》等等，其特点是“故事连续，通俗易懂，人物众多，情节曲折，有文有武，场面热闹。”¹ 冲突迭起、趣味横生的剧场效果，使观众连演连看，欲罢不能，其中“二十二本《济公活佛》演出历时四年，创收达八十万元；《狸猫换太子》竟然演九年，添油加醋长达三十二本。”²

京剧形式上多连台本戏，内容上则以国家、历史和战争等题材居多，从心理学的角度来说，这比较容易同多数男性对权力和财富的追求和占有心理发生共鸣，更容易吸引男性观众。价位上，因其演出场所等级分明、价格分档严密，为不同阶层男性的参与提供了可能。无论是坐在包厢里的富商大贾和官僚政客，还是坐在普通观众席上的普通市民，都怀着对京剧同样的热爱。如在战时上海红得发紫的“麒麟童”周信芳，因其念白韵味醇厚、饱满有力、抑扬顿挫，能恰当而鲜明地表现出人物的语气和感情，受其影响，三四十年代，上海出现了一大批麒麟迷，在申城的街头巷尾流传着麒派的唱腔：“好一个聪明的小韩信，他将古人打动我的心”、“三姐不必泪双流，丈夫言来从头计”，甚至连马车夫也哼起来了：“听说去了四十遥……忽然间想起了我腹中饿。”真是：“戏院争看麒麟戏，街上流行麒麟调。”³

京剧之所以能在娱乐形式丰富多彩的上海滩占据虽不庞大但稳固的一席之地，正是因为这些上层男性的赞助和捧场以及中产男性市民的热爱和参与，他们共同推动了这一具有强烈男性化色彩的都市大众娱乐形式的繁荣。

越 剧

1906年发源于浙江嵊县农村之越剧，1917年来到上海，形式非常简陋粗糙，全是男演员。1930年以后女班如雨后天春笋般兴起，但多数带有流动性质，演出场所基本上是茶楼、旅舍或者小型剧场。孤岛时期，随着大批江浙人士涌入上海，著名的越剧演员几乎全部集中于上海，再加上越剧自身的改革，使得越剧在孤岛时期呈现出迅速繁荣的趋势。⁴ 1938年1月份只有通商剧院一家，1947年增加

¹ 罗苏文：《近代上海都市社会与生活》，第130页，中华书局，2006年版。

² 罗苏文：《近代上海都市社会与生活》，第134页，中华书局，2006年版。

³ 陈鸣：《海派京剧宗师周信芳》，第106页，上海：上海教育出版社，1999年版。

⁴ 《上海百年文化史》编纂委员会编：《上海百年文化史》，第599页，上海社会科学技术出版社，2002年版。

到三十二家,越剧广告几乎占满《新闻报》的娱乐广告版面。¹“翻开《新闻报》的第四张,满眼都是越剧的广告,互相争辉,你说你妙,我说我好,几乎成了越剧广告的专栏,无线电收音机中差不多都是越剧的节目。”²“其进步可算是突飞猛进,较之以前,大有文野之别。”³正如下面一段文字对其演出场所、规模、票价的不不断增加的记录中所言:

“事变以后,越剧班底,首先开来上海者,为越吟舞台,当时在通商剧场....票价只有三角,开演以来,生涯大佳。于是一迁老闸,再迁大中华,三迁天香,规模粗具,声名洋溢。未几,租赁皇后剧院,以皇后是当时小型剧场规模最大者,一年后,又迁卡德大戏院,于是更形宏伟,初则以为场子太大,恐难立足,岂知开演以来,日夜满座,…时票价已有三角四角,涨七八角,甚至一元二角,演员之包银,最高者,亦涨五六百元,至一千元。”⁴

越剧从最初在只有250个坐位的通商旅馆,到后来有491坐的老闸大戏院和894座的九星大戏院,票价也从三角迅速提升到一元二角,足可以看出其影响力和地位一直在不断提升和扩大。越剧这个带着满身粗鄙气息的乡村戏曲能在上海这一相对文明和现代的国际大都市生根发芽,日趋繁盛,这不仅是一种文化现象,也是一种社会现象。

它首先得益于因为战乱大批涌入孤岛的江浙富邻的捧场,其次是女子越剧自身为了适应时代和观众需要而进行的卓有成效的改革(详见第二章第二节),以及新的社会阶层的兴起和壮大。如姜进教授的研究表明:“女子越剧在民国上海的兴起,主要依托于两个略有交叉的新社会群体的兴起,其观众群的主要来源一是上海新兴的中产阶级,也包括了店员、伙计等中下层男性和有产阶级的太太、姨太太;一是妇女,包括各个阶层、各种职业、不同文化水平和年龄的都市女性。”⁵最后,越剧的繁荣还和其自身强烈的女性特征分不开。越剧演员不仅是清一色

¹ 王昌年:《大上海指南》,上海:东南文化服务社,1947年,第202—211页中所列:越剧剧场有三十二家,京剧六家,沪剧、话剧五家,滑稽戏四家,电影院三十四家。

² 《漫谈越剧》,《上海越剧报》,1942年11月10日。

³ 碟羽:《闲话越剧》(上),《力保》,1942年12月6日。上海图书馆缩微胶卷。

⁴ 碟羽:《闲话越剧》(中),《力保》,1942年12月7日。上海图书馆缩微胶卷。

⁵ 姜进:《涌动与重构:从越剧观众看都市文化中的性别和阶层》,“现代中国都市大众文化与变迁”国际研讨会论文选。

的女性，而且所演剧目，大都以塑造女性形象为己长，以表现女性生活和情感为主题。如《花木兰》、《孔雀东南飞》、《梁祝哀史》等等，“这些剧目以弱女子为主角，但展示的却不是逆来顺受、备受凌辱的可怜虫，而是替父从军的巾帼英雄，追求婚姻自由、宁为玉碎的大家闺秀等。”¹ 这对于当时上海许多走出家庭、经济独立、自我意识觉醒的女性来说，无疑具有非常大的吸引力。

沪剧²

发源于吴淞江和黄浦江两岸农村的“山歌俚曲”，从20世纪20年代前后进入上海市区，便不断进行调整和改进，特别在1938年以后，随着“西装旗袍戏”的演出成功，加上对电影、话剧等艺术形式的借鉴和吸收，沪剧的艺术成就取得了很大的突破和进展，影响力也逐渐扩大。

孤岛时期，沪剧演出场所的数量不断增加，不仅原有一些电影院、说书场改演申曲，如恩派亚、大中华等，而且还新增一些专门演出申曲的场所，如申曲花园剧场和新乐宫申曲场等，最多时达20家。演出场所的分布由商业黄金地段开始向市民生活区扩散，演出形式更加多样灵活，除了假坐剧场演出外，还经常借助电台播音的形式演播。如“1940年初，施家剧团在明远、大美等电台播唱，新雅剧团在金鹰播唱，文滨剧团在明远、新华等电台演播，新光剧团演出之余在大美、大陆等电台播唱……”³。

和京剧强烈的男性化色彩与越剧浓厚的女性化特征不同，沪剧则以表现都市风情的“西装旗袍戏”见长，其剧目融古今中西于一炉，中外名著、电影、畅销书无不大胆利用，如《混断蓝桥》、《哈姆雷特》、《家》、《雷雨》、《阮玲玉自杀》等等，体裁广泛，形式简单活泼，贴近生活，男女皆宜。而且票价也很平民化，大多在二角至五角之列，即使档次的最高的特厅也不超过一元（1943年物价暴涨例外），这为更多的中等甚至中下等收入的都市男女提供了休闲和娱乐的可能。

作为上海的本土戏曲，在战争时期迅速崛起，与上海华洋杂处、南北杂陈的都市人口特征有密切关系。早期的移民（1843年开埠以后陆续移入）到此时已历经近一个世纪，他们在长期的工作和生活中，逐渐抛弃原有乡土社会的生活习

¹ 罗苏文：《近代上海都市社会与生活》，第138页，中华书局，2006。

² 沪剧最初被称为“东乡调”、“西乡调”、“滩簧”，进入上海市区以后很长时间称“申曲”，1941年上海沪剧社成立后，就统称“沪剧”。

³ 上海沪剧志编纂委员会编，汪培，陈剑云，蓝流主编：《上海沪剧志》，第12页，上海文化出版社，1999年。

惯和价值观念，慢慢融入并认同了这个城市，会说上海话已经成为他们从移民变成上海人的主要标志之一，而沪剧正是“以上海话说唱，以表现上海都市生活赢得观众青睐，这表明此时相当一部分居民在感情上对都市生活有一种认同感，认为比乡土生活更有诱惑力。这种普遍性的感情转移，使居民在适应新的生活方式过程中超越彼此原有的乡土文化背景的差异，彼此包容，产生新的凝聚力。”¹“走遍天边，好不过黄浦两边。”的谚语，也在一定程度上表明了移民对上海都市的认同，而以上海话说唱的沪剧独享了这一殊荣。

话剧

话剧，作为一种舶来品，自从传入中国以来，就具有鲜明的时代特征和强烈的使命感。从1907年中国留日学生团体——春柳社，在东京成功演出《黑奴吁天录》和《茶花女》开始，到战争时期，精英话剧已经先后经历了革命戏剧和国防戏剧时期，并随着抗日战争的爆发，以《保卫卢沟桥》开始，发展为气势磅礴的抗战戏剧运动。

孤岛初期，在“抗战文化”尚未完全消失的时候，上海也一度出现了非常活跃的左翼大众话剧运动。一批出身中产阶级家庭，高中或大学文化程度，深受五四新文化运动影响的爱国青年和知识分子，以街头话剧和活报剧的形式宣传抗日，动员群众参加民族救亡运动。然而，随着日军对上海新闻出版文化控制的严格，话剧屡遭禁止和迫害，许多剧团被迫解散，许多左翼话剧人士被迫离沪，留下来的也不得不为了生存进行商业性的演出。如于伶等话剧人在青鸟剧社被迫解散、上海艺术剧院被拒绝登记的情况下，只能以“中法联谊社”的名义另组上海剧艺社，进行商业演出。当然，他们也充分利用各种智慧性的策略，不断冲破监视和封锁的危险，艰难演出诸如《洪秀全》、《原野》、《岳飞》的报告富有深刻寓意和宣传教育目的的励志片。然而，在精英话剧艰难曲折谋求生存发展之路的同时，通俗话剧却不间断地顺利演出，如东方书场里面一直都在上演《春水情波》、《艳阳天》、《我比你好看》等通俗话剧，其场面丝毫不亚于前者。这也在一定程度上说明了大众文化放弃了对终极意义、绝对价值和生命本质的孜孜以求，也不再把文化当作救世济民、普渡众生的法宝，不再用艺术来显示知识分子的精神优越和智力优越，它们仅仅只是一些无深度无景观但却轻松流畅的故事、情节和场

¹ 罗苏文：《近代上海都市社会与生活》，第136页。中华书局，2006年版。

景, 这些文本时供人消费的而不是阐释的, 是供人娱乐而不是判断的。

电 影

尽管“八·一三”战事使得上海影业遭到极大的打击, 很多制片厂毁于战火, 许多影人纷纷西去内地、南下香港, 或者索性放弃了电影事业。然而, 随着“孤岛”偏安一隅相对稳定局面的形成, 到1938年, 经历了战火洗礼的上海电影业又达到了一个新的繁荣期: 不仅新增了十家电影院,¹而且在大约4年的时间里面制作了近250部电影, 无论是在电影的数量还是技术上, 都达到了高峰, 取得巨大的商业成功; 上海沦陷以后, 在日伪的控制下, 上海所有的制片公司先后改组为中华电影股份有限公司(“中联”)和中华电影联合股份有限公司(“华影”), 共拍摄了139部影片。²

尽管迫于市场压力, 战时上海出品的电影不乏粗制滥造之作, 但整体上的质量还是可圈可点的。1939年, 以《木兰从军》为代表, 出现了《荆轲刺秦王》、《尽忠报国》、《岳飞》、《苏武牧羊》、《孔夫子》等影片, 掀起了一股“历史/古装片”的浪潮。它“以历史为包装, 以古人为替代, 以固定的结构为借口, 既可以麻痹日本以及租界当局的抗战敏感, 又方便进行大量的精神填充, 达到宣传民族精神, 激发抗战热情的目的。”³

在古装片获得集中发展的同时, 其他商业电影类型也呈现出非常活跃的姿态, 包括: 艳情片、喜剧片、歌舞片、动画片⁴、鬼怪片⁵、恐怖片⁶等, 达到了中国商业电影的第二个高峰。⁷除此之外, 战时上海还出现了系列电影, 如1939到1940年间, 华影和国华公司拍了分别拍摄了《王先生》系列和《李阿毛》系列影片, 通过戏谑嘲笑和插科打诨乃至超越常规的荒诞方式, 揭露非常时期小人物的自相矛盾和可叹可笑之处, 从而达到批评社会与讽刺人性的目的。⁸

¹ 沪光、金门、平安、泰山、沪东、上海、国联、美琪、皇后等。

² 参考: 上海电影志编纂委员会编, 吴贻弓主编: 《上海电影志》, 上海: 上海社会科学出版社, 1999年。

³ 左炫: 《孤岛时期古装片复兴缘由》, 《四川戏剧》, 2005年第6期。

⁴ 如《铁扇公主》等。

⁵ 如《神怪剑侠传》等。

⁶ 如《麻风女》等。

⁷ 与中国商业电影的第一个繁盛阶段——20年代中后期相比, 本时期的商业电影在类型上更加丰富和完备, 可以说是达到第二个高峰。

⁸ 《王先生吃饭难》、《王先生与二房东》、《王先生与三房客》、《王先生夜探殡仪馆》、《王先生做寿》; 《李阿毛与东方朔》、《李阿毛与汤小姐》、《李阿毛与僵尸》等。

尽管跟大后方和根据地电影比较,孤岛上海电影的使命感并非特别的直接和明确,但从其发展主流来看,孤岛电影是一种自觉或者不自觉地履行这独特的历史使命和文化使命的电影。孤岛影人以生存智慧通过更加个人化、多样化和商业化的方式实践着其历史和社会使命,保全了中国商业电影和类型电影的流脉。而从精神走向和文化含义的角度分析,沦陷时期的上海电影与“孤岛”和战后的中国电影是一脉相承的。尽管迫于战争环境和强权压力,“中联”和“华影”的部分出品打上了日伪“国策电影”的烙印,但以《母亲》、《两代女性》、《渔家女》等影片为代表的“以恋爱为中心”的影片,或所谓的“大题材中国电影”,都在一定程度上折射出中国电影以一贯之的道德图景、民族影像和家国梦想。¹

舞厅

与上述大众娱乐形式一样,战时上海的舞厅业非但没有沉寂,反而一度显得异常火爆,经常出现在《新闻报》娱乐广告版的就有30家之多。这些舞厅大都集中在民国上海的黄金地段,²“不特外观壮丽、环境美化,它更具有一种使人流连忘返、却愁忘忧的魅力。那里有着罪人的爵士乐,有着迷人的尼安灯,有着美丽婀娜的红舞女,有着苦湿湿的香槟酒,有着热烘烘的咖啡茶,酒香、肉香、脂粉香,交流在那弦歌婉转的空气里,迷住了青年人的眼睛,也迷醉了老头儿的心窝……”³

心窝……”³

尽管上海的舞厅多集中于繁华地段,但仍有高低优劣之分。“彼时营业舞厅为帜者,至少在50家以上,中等规模的舞厅,以大东、大沪和大华为中坚,此外尚有国泰、扬子、金城、圣爱娜、卡尔登、新仙林等均在南京路附近;等而下者,有爵禄、维纳斯、伟宫、安乐、皇后等;舞池之华美以百乐门玻璃弹簧地板为最,舞池之阔大以丽都为最。”⁴但总体来说,这些都是贵族化的娱乐场所。“一流舞厅的舞票规定一元三跳,二流的一元五跳,三四流的一元七跳,甚至十几跳。”⁵除此之外,“一杯清茶大洋五角,一块牛排法币一元,香槟酒一瓶要收十六块

¹ 李道新:《中国电影史研究专题》,北京:北京大学出版社,第32页。

² 战时上海的舞厅大多位于静安寺路(今南京西路)、霞飞路(今淮海路)、爱多亚路(今延安东路)、西藏路等黄金地段。

³ 《上海生活》,1937年第2期,吾健熙、田一平主编:《上海生活》第247页,上海社会科学院出版社,2006。

⁴ 姚公鹤:《上海闲话》,123页,上海古籍出版社,1989年五月版。

⁵ 姚公鹤:《上海闲话》,124页,上海古籍出版社,1989年五月版。

的价钱。”因此，“身上没有时髦华丽的服装，口袋里没有大量的金钱，永远是踏不进它的门槛的。”¹

正是由于“舞厅是摩登社会的产物，建筑在奢华生活的尖端，所以出没舞场的人群，不但有钱，而且都是时髦的人物，官僚、政客、资本家、洋行买办、绅士名流、风流大学生、贵族阶级的公子哥儿、名门闺秀、电影明星、交际花、姨太太……这些便是维持舞厅的基本角色。”² 所以整个战争时期，尽管整个中国面临亡国灭种的危机，只要这群人还需要此种娱乐，舞女还要靠此生活，舞厅业就依然兴隆。

书 场

尽管到了 30 年代中后期，上海的大众娱乐形式已经非常丰富新颖，但说书这一传统的娱乐形式虽但没有消失，反而以它独特的优势在众多的大众娱乐形式中稳占一席之地。据不完全统计，整个战争时期，上海约有 33 家书场，仅仅出现在报纸广告上的先后就有 20 家之多。³

这些书场大多位于居民生活区，没有宏伟的建筑和现代化的设备，坐位通常只有 200 只左右，最多不超过 600 只，还不足天蟾舞台（3971 只）的六分之一。因为设备的简陋，价格非常低廉，最便宜的五分，最贵的也不过三角（物价暴涨以后例外），内容同样丰富多彩，不仅能欣赏到评弹，时常还会有昆剧、申曲、越剧、甬剧、通俗话剧等各种戏曲演出。对于没有条件或者不方便去戏院听戏的诸如店员、伙计、家庭妇女之类的观众来说，只需花上几分钱便可以在家门口的书场里听上同样动听的戏曲，也能忙里偷闲、苦中作乐一番。

在上海说书的多系苏州光裕、润裕两社出身，全是苏州话讲述。这极大地吸引了居住在上海的苏州籍移民，他们在此能聆听熟悉的乡音，品尝家乡风味的小吃，还可能会“他乡遇知己”，共诉一番“老乡见老乡”的感慨。其实在上海这样一个五方杂处、南北杂陈的大都市，除了京剧、沪剧和越剧非常活跃以外，淮剧、扬州戏、苏滩、滑稽等地方戏也很盛行，为客居上海的外乡人带来些许温存和慰藉。

¹ 《上海生活》，1937 年第 2 期，吾健熙、田一平主编：《上海生活》第 247 页，上海社会科学院出版社，2006 年版。

² 《上海生活》，1937 年第 2 期，吾健熙、田一平主编：《上海生活》第 247 页，上海社会科学院出版社，2006 年版。

³ 熊月之主编：《上海通史》第 9 卷“民国社会”，第 166 页。上海：上海社会科学院出版社，1999 年。

综上所述，经过战争洗礼后的上海都市大众娱乐，依然一派繁荣。无论是作为一种消费习惯和生活方式的延续，还是对现实苦闷和压抑的宣泄，又或是艺人的谋生手段和生存方式。总之，业已成熟的上海大众娱乐市场能为不同阶层、性别、年龄、文化水平的观众提供适合他们的娱乐方式：百艺杂陈的游乐场此时已经成为平民的娱乐天堂；男性色彩浓厚的京剧多是中上层男性社交娱乐的场合；越剧以其强烈的女性色彩为不断崛起的女性群体提供了一个合适的娱乐空间；沪剧以表现都市生活见长而吸引了大批都市男女，在给予他们休闲娱乐的同时，也加强了他们的都市认同；话剧作为知识分子施展抱负的舞台此时在艰难曲折中奋力发展；电影人凭借其生存智慧和策略，打造出众多题材的电影，既满足观众对家国的想象和建构，又使其在泪水和笑声中宣泄现实的苦闷和压抑；书场成为多数评弹爱好者忙里偷闲、苦中作乐的最佳选择；舞厅则是那些贵族阶级、阔少爷、公子哥等挥金如土、流连忘返的温柔乡；各种地方戏曲也为客居异地的外乡人提供些许的慰藉……不同阶层、性别、年龄和文化程度的市民，都可以找到适合自己的休闲娱乐方式，这是上海大众娱乐市场发展的结果，同时也更加推动了上海大众娱乐市场的成熟和繁荣。

第二章 孤岛上海大众娱乐的符号——以《木兰从军》为例

《木兰从军》原是流传自南北朝的一首民歌，讲述了一个名叫花木兰的姑娘，从小喜欢骑马射箭，练得一身好武艺。有一天，衙门里的差役要征木兰的父亲去当兵。但父亲年纪老迈，弟弟年幼无知，于是她决定女扮男装，代父从军。到了北方边境，她凭着一身好武艺，总是冲杀在前，从军十二年，屡建奇功。战争结束了，木兰拒绝了皇帝对其封官加爵的赏赐，只要了一批快马能尽快回到家中恢复女儿身和家人团圆。

一首《木兰辞》连同—个女子易性乔装、征战沙场的传奇故事，自北朝民间酝酿诞生以来，在中华文化史上流芳百世，传响千秋，为五湖四海家喻户晓。历代诗人吟之入诗，词人诵之入词，小说家从中演绎敷写出长篇巨制，戏曲家将其发挥搬演为梨园佳作，影剧家将其改编搬上荧幕。在这个过程中，木兰故事也就成了那种经典的叙事符号和编码，在不同的历史语境与相应叙事原则下呈现着不同的文本形态。本章即以《木兰从军》为个案，探讨经历过战争洗礼后的娱乐市场，以电影和戏曲为代表的娱乐形式，在民族危机严重、救亡话语高涨的社会历史语境下，面对统治力量削弱、“主流文化”撤离、人口爆炸等复杂的生存环境和严峻的市场压力，如何表述和呈现“木兰从军”这一故事母体的？各种娱乐形式的《木兰从军》在迎合抗战主流话语同时，又如何实现各自的商业动机？“孤岛”市民对此反响如何？

第一节 隐喻和想象：电影《木兰从军》

“淞沪”战役使得上海的电影界出现了短暂的真空，经过一段时间的停滞和调整，1938年，“素来具有敏锐的商业眼光，且知人善任，长袖善舞，在各方面都很跑的转”¹的新华影业老板张善琨，以低成本的古装喜剧片《乞丐千金》投石问路，颇受久违新片的观众欢迎，开启了“孤岛”电影的奇特景观。接下来又拍摄了《飞来福》、《黄金大盗》、《古屋行尸记》、《胭脂泪》、《地域探艳记》、《冷月诗魂》、《武松与潘金莲》等同类型影片。受其影响，1938年下半年，一些电影公司与电影人开始投资小成本影片，多以恐怖、色情、鬼怪等娱乐类型为主。据此，有五十多位文艺界人士联名发表公开信《告上海电影界书》，

¹ 张伟《前尘影事——中国早期电影的另类扫描》[M]，上海辞书出版社，173页。

批评这种电影投机行为,呼吁多拍鼓励人民积极向上的影片。张善琨即从这封公开信中抓住观众的心理,邀请欧阳予倩以古代花木兰从军的故事改编成电影《木兰从军》,以古喻今,表达爱国热忱。¹

受张善琨邀请的编剧欧阳予倩,因其特殊的教育背景和文化经历,²使得他在改编《木兰从军》的过程中显得驾轻就熟。他考虑到1939的中国大地上正燃烧着抗日的烽火,而处在日军包围和监视中的上海文化娱乐界,也面临着严峻的市场压力和险恶的政治环境。所以在改编这一传统故事的时候,他有意将叙事重点由传统的对父尽孝偏移到为国尽忠。通过人物关系的设置、人物的唱词和对白等方面,机智巧妙地完成了影像的隐喻性表述和传统价值的叛逆性想象。如“快把功夫练好它,强盗来了都不怕”的童谣、花木兰对一帮挑衅她的男性士兵的训斥“如今边关紧急,大家前去投军,无非是为国效劳,决没有自己人还欺负自己人的道理!”³以及木兰战胜敌人功德圆满的结局,均是通过借古喻今的手段和“文以载道”的表现手法,激发抗日热情和救国斗志,表述沦陷时期的“气节”主题。

不仅如此,影片还通过对花木兰巾帼英雄形象的设计和确立,满足了人们因战争而催发起的对英雄的想象和期待心理。导演选取了孤岛时期当红影星陈云裳,把对英雄的塑造置放在情节的推动之中,通过大量的对比性语言系统和人物关系的设置,比较隐讳地把深层次的意念通过镜头与场面的调度传达出来。如在出征的路途上,木兰受到两个男性士兵的挑衅和冒犯,可是武艺高强的木兰轻而易举的把两个男性士兵打翻在地并语重心长地教训他们要为国效劳而不要欺负自己人。到了战场以后,木兰克服重重困难表现出独特的英勇和智慧,屡次出奇制胜,立下赫赫战功。对木兰英雄形象的成功塑造,给观众以心理上最大的满足

¹ 参见艾以:《上海滩电影大王张善琨》,上海:上海人民出版社,2007年。

² 欧阳予倩原名欧阳立崖,号南杰。1889年5月生于湖南浏阳。自幼随祖父读书。1904年赴日本留学,先后就读于成城中学、明治大学商科、早稻田大学文科。1907年在东京加入中国最早的话剧演出团体春柳社,参加演出《黑奴吁天录》等剧。1911年回国,组织新剧同志会、文社、春柳剧场等新剧团体。后倡导话剧,是中国话剧运动的开拓者之一。后白学青衣十年,1915年登台演出,成为20年代著名的京剧演员。曾编写戏曲剧本《卧薪尝胆》、《渔夫恨》、《潘金莲》、《孔雀东南飞》等二十余部,并曾从事改良京剧的尝试。1926年编写电影剧本《玉洁冰清》,并在影片中饰演主角。后编导故事片《三年以后》和《天涯歌女》。1929年2月在广州创办广东戏剧研究所,同时创作《屏风后》、《车夫之家》、《小英姑娘》等六个独幕剧。1932年参加左翼戏剧家联盟,并赴英、法、德、苏等国进行艺术考察。1933年回国,曾参加福建人民政府,后东渡日本。1934年秋返至上海,先后编导《新桃花扇》、《清明时节》、《小玲子》等影片。

³ 白华:《银幕上的木兰从军》,《申报》,1939年2月17日,上海书店影印本,1983年。

和期待,如果有更多的“花木兰”和日军作战,就可以早日摆脱危机获得和平与安宁。

《木兰从军》虽然是由“文化精英”打造出来的,¹含有“精英文化”一以贯之的责任感和崇高的英雄主义色彩,但是作为一部面向大众娱乐市场的商业电影,它还要满足市民的娱乐心理与消费需求。所以在制作方面,这虽是一部强调意识形态的作品,非但没有说教的口吻反而充满了趣味性。编剧欧阳予倩抓住木兰从军女扮男装这一喜剧性“戏眼”,在名与实、貌与质、娇弱与勇力的矛盾冲突中寻找既适应抗战形势,又利于卖座前景的电影题材;另外,导演卜万苍也没有板起面孔教训观众,而在演员搭配、台词处理和镜头运动等方面,都使影片流露出一种难得的轻喜剧色彩。²影片里,韩兰根、殷秀岑、刘继群、章志直、尤光照、王吉亭等中国早期影坛上的老小“丑角”几乎一网打尽,这些配角的身体特征及其滑稽表演,犹如散落在叙事和影像里的“味精”,不时出来调节略显沉闷的空气。

其次在宣传促销方面,“孤岛”电影人也充分利用了明星制和广告战术。影片定于2月16日首映,但提前一周就开始在当时沪上发行量最大的报纸《申报》上做起了声势浩大的广告宣传。2月9日在《申报》的第12版,用1/12的版面登出了影片名称和剧照,并且配以“当今影坛绝无仅有历史英勇巨片”的评论,突出主角是“从南国红到上海”、“红,红,红得发紫”的陈云裳。³从2月10日起,广告打得更响了,增添了“替父从军、驰骋疆场、女扮男装、纵横情场”之类的内容简介和“从心坎里进出热泪来,感动至于痛哭”的情感攻击。⁴首映当日即2月16日,影片的广告占二分之一一个版面,内容之丰富前所未有,广告语更极尽华丽之能事。不仅额外推出了“富丽精美”的《陈云裳照相本》,而且还推出由主演陈云裳和梅熹“日夜登台亲自合唱木兰从军歌”。⁵这些宣传促销手段将观众的期待心理激发到顶点。

¹ 笔者所指的文化精英,主要包括参与大众娱乐生产的编剧和导演。他们的身份和背景是多样性的,有脱胎于话剧舞台的剧作家,也有接受了西式教育教育的知识分子,如欧阳予倩、范蠡、费穆、佐临、顾仲彝等。

² 卜万苍:《我导演电影的经验》,《电影》,第37期,1939年5月24日。

³ 《申报》,1939年2月9日。上海书店影印本,1983。

⁴ 《申报》,1939年2月10日。上海书店影印本,1983。

⁵ 《申报》,1939年2月16日。上海书店影印本,1983。

这部由欧阳予倩编剧、卜万苍导演,张善琨监制,陈云裳和梅熹主演,华成影片公司出品的电影《木兰从军》,于1939年2月16日,在刚刚落成的号称“沪上第一流高尚戏院”的沪光大戏院首映,¹由于主题的新颖和适宜,以及制作的精良、演员的精湛演技,立即在市场上引起了观众强烈的反响和轰动,在上海持续放映8个月,并且创下85天场场爆满的票房记录。这个奇迹直到8年后才被《一江春水向东流》打破。据张善琨遗孀童月娟回忆说,有时观众要提前数月订票。全沪报纸对此佳评如潮,并最终汇成《<木兰从军>佳评集》刊登在1939年4月的《新华画报》上。女主角陈云裳也因此大红大紫,被人比作好莱坞的大明星珍妮·盖诺。

不仅如此,《木兰从军》的成功,还掀起了“历史古装片”的浪潮。据初步统计,各公司在孤岛时期共拍摄了80多部古装片,占有所有出品的三分之一。²均通过“世俗”的文化形态表现“崇高”的文化主题,既迎合了抗战救亡的民族话语,又满足了市民的娱乐心理和消费需求。而且还推动了更多的大众娱乐形式纷纷上演《木兰从军》

第二节 提升的契机:越剧《木兰从军》

越剧这一来自嵊县的乡村戏曲,带着满身的乡土和粗鄙气息来到相对文明和现代的海,不可避免地遭遇到诸多尴尬,尤其是处在民族话语高涨的抗战时期,诸如《马寡妇开店》、《大批棺》、《纺棉花》之类的粗俗剧目越发不合时宜,而老戏的叫座能力下降也迫使越剧的改革势在必行。³

为了使越剧能顺利地实现从乡村到都市、从粗俗到文明的现代转型,姚水娟‘率先重用樊篱、闻钟、陶贤等一大批受新文化熏陶的青年知识分子进行越剧改良。⁵他们作为编剧、导演、舞美人员加入了越、沪、淮等剧种,成为传统小戏

¹ 《申报》,1939年2月28日,上海书店影印本,1983年。

² 参考:上海电影志编纂委员会编,吴贻弓主编:《上海电影志》,上海:上海社会科学出版社,1999年。

³ “在去年的夏季里,上海的越剧场,统计有七家之多,天天日场和夜场,家家可以卖满座。……但是旧有戏剧,已经演至半年之久,恐怕到了下半年,老戏叫座能力,未必有这样踊跃。”参见:樊迪民之《姚水娟女士来沪鬻艺一周年献言》,选自《姚水娟专集》,1939年2月19日出版。

⁴ 姚水娟(1916~1976),女,原名姚文贤,浙江省嵊县后山镇人,家贫,15岁入后山镇白佛堂创办的群英凤舞台科班学习,16岁出科,她学戏认真刻苦,唱腔清雅宛转、柔美动听,身段优美,表演细腻洒脱,一登台就受到同行和观众的赞赏,擅演花旦,亦能反串小生和武生。由于演技好,在宁波就被称为“越剧魁首”。“1938年1月31日(戊寅春节)初来上海献艺,以演《西施》、《沉香扇》、《泪洒相思地》等剧名闻遐迩,1938年被评论界称为“越剧剧坛盟主”。

⁵ 这些所谓的“新青年文艺分子”大多出身于中产阶级家庭,高中或大学程度,深受五四新文化运动的影响,对电影、话剧等现代艺术十分着迷。孤岛后期,随着形式的恶化,文化名人和左翼知识分子纷纷离开

和现代戏剧改革之间的桥梁。¹ 范蠡就是越剧第一个专职编剧,他主张越剧要“适应时代和观众的需求”加以变革,² “先要改变它的作风,使原有剧情中的几种普遍的毒菌,应当渐渐使它隔离。”³ 通过和姚水娟几次磋商,考虑到时代环境和姚的个性,决定改编一首家喻户晓的民歌《花木兰代父从军》试试。基于当时特殊的时代和观众需求,范蠡在改编《木兰从军》故事时,既非重在表达木兰和父母之间亲密的感情,也非侧重赞扬木兰的高尚品质,而是塑造了一位为保家卫国和男人们并肩作战的巾帼英雄。

这出由范蠡等“文化精英”精心编导、姚水娟等越剧姐妹倾心演绎的浪漫主义爱国剧,是第一出具有爱国主义精神的越剧,也是第一出聘用专职编剧和导演的女子越剧,引起了文化娱乐界的密切关注和高度重视。各种小报和广播大肆为其宣传,《戏报》、《梨园世界》两种报纸为该剧演出出版了特刊。⁴ 《大陆报》(the China Press)则于演出前一天即9月11日,在“本地表演”栏目发表剧照和评论,把花木兰比作欧洲十字军时代的圣女贞德,同时还刊登了姚水娟一手执钢枪、一手持马鞭的戎装剧照。⁵ 上海的外文报纸介绍越剧,这还是第一次。

该剧自1938年9月12日至14日在天香大戏院首演之日起,连续上演了27个晚上,场场爆满。⁶ 花木兰驰骋疆场,杀敌卫国的英勇形象,及其功德圆满的结局,切合了时代主题和观众心理,在孤岛市民中引起强烈的情感共鸣。南社诗人陆鄂看完此剧立即热情洋溢地写下一首词《忆秦娥》,表达看戏后的感受:

“军书急,阴山黑水烽烟日。烽烟日,裙钗佩剑,挥戈歼敌。十年转战单于绝,

上海,众多所谓的新文艺青年有的因为没有组织关系、内地没有接应而走不了,有的则因为离开上海无法谋生而留下。历史使这些被困在这座沦陷的都市中的小知识分子成为越剧和其他转型中小戏珍贵的知识资源。

¹ 姜进:《可疑的繁盛——日军阴影下女性文化探析》,华东师范大学学报(哲学社会科学版),2008年第2期,第56—67页。

² 樊迪民(1894—1984)男,编导,又名樊篱,浙江省杭州人。中学时参加业余演剧,后进浙江共和政法学校读书,参加文明戏社团“鹤声社”。1915年到上海从事文明戏演出,加入“开明剧社”,与陈大悲、郑正秋合作两年。20年代转入新闻界,先后任浙江省新闻记者公会主席、《大公报》驻杭记者及驻杭办事处主任。1938年7月到上海,经友人张星祯介绍结识姚水娟,被姚聘为编剧。编写的第一个剧目是《花木兰代父从军》,从此以樊篱署名。除编剧本外,他还参与导演工作,利用从事文明戏时的经验以及话剧界、电影界一些朋友的关系,在舞台处理方面提出不少新的设想。当时曾被称为越剧编剧的“四金刚”之首,是越剧发展过程中最重要的功臣之一。

³ 樊迪民:《姚水娟女士来沪鬻艺一周年献言》,选自《姚水娟专集》,1939年2月19日出版。

⁴ 《戏报》1938年9月13日;《梨园报》,1938年9月13日。上海图书馆缩微胶卷。

⁵ 参考 the China Press,1938年9月11日,徐家汇藏书楼。

⁶ 鉴于通常情况下越剧团每隔半个月就换一出戏,如果票卖得不好,有时候每周都要换一出的情况,《花木兰》的确是成功的。

凯歌声里还乡邑。还乡邑，妆台燕尔，似曾相识。”¹ 姚水娟也因为在戏中亦生亦旦，亦文亦武，先以旦角表现木兰腴腴娴静的裙钗神态，后以生角演出木兰英姿飒爽、不畏强敌的气度，成功地塑造了花木兰的英雄形象，而赢得了“越剧皇后”的桂冠，从此声誉大振。

越剧《木兰从军》的成功，无论是迫于生存压力还是为了迎合主流话语，都表明姚水娟和其姐妹们非常珍惜历史留给她们的这份宝贵的知识资源——可作为“智囊团”的“新青年文艺分子”，将切合时代的四大主题：爱国主义、民族主义、妇女解放、浪漫的爱情，策略性地融入到其所热爱的艺术中，既迎合时代的话语，又满足观众的需求，还可以对时有重叠的两种新的社会力量做出回应：第一，通过参加新越剧改革的新文艺青年，越剧演员积极回应改革者的话语，只要清除作品中原有的“封建”、“淫秽”部分，赞同妇女解放、自由婚恋等思想，改革话语就会赋予她们充分的社会地位。第二，越剧演员迎合了女性观众逐渐增多的都市中产阶级观众群的品味。² 借助这些力量的支持，越剧演员们在传统社会人们对大众色情文化的关注之外，开创了一个新的空间，将越剧发展成为以打造现代爱情剧著称的一流舞台艺术。

第三节 殊途同归：京剧《文素臣》

在孤岛上海的大众娱乐舞台上，当电影界和越剧界都在如火如荼地上演《木兰从军》的时候，早在1917年就诞生的京剧《木兰从军》则因梅兰芳先生的蓄须明志而尘封了起来，³ 代之而起的是红得发紫的“麒麟童”周信芳。⁴

抗日战争爆发后，文化界掀起了文艺救国的潮流，文化人士以不同的方式响应相同的时代主题。京剧界有梅兰芳蓄须明志，程砚秋归耕南园，而周信芳则恢复“移风社”，⁵ 在卡尔登大戏院坚持四年之久，演出大量的传统戏和新编本戏、

¹ 陆鄂：《忆秦娥》，参考：中国越剧百年 官方活动网站，<http://yj100.zjcnt.com/Article/2006-03-20/1080-7.shtml>

² 姜进：《可疑的繁盛——日军阴影下的都市女性文化探析》，华东师范大学学报（哲学社会科学版），2008年第2期，第56—67页。

³ 1917年，梅兰芳根据古乐府诗《木兰诗》改变成京剧，在戏路上进行诸多创新，在京首演期间，每场必满，以后京剧及各种剧中的版本都以此为基础。抗战爆发后，梅兰芳拒绝为日本粉饰太平而演出，蓄须明志，靠卖字画为生，直到抗日战争胜利为止。

⁴ 周信芳（1895—1975），浙江慈溪人，1906年来沪，次年改用“麒麟童”为艺名并一直沿用。1912年在新舞台等剧场与谭鑫培等人同台，颇受熏陶，演技渐趋成熟。1915至1926年间，先后在上海丹桂第一台、更新舞台、大新舞台、天蟾舞台演出，排演了连台本戏《汉刘邦》、《天雨花》、《封神榜》、《萧何月下追韩信》、《鸿门宴》、《鹿台恨》、《反五关》等戏，人称“麒派”，声名鹊起，抗战前已能独步南方京剧舞。参见：沈鸿鑫著《周信芳评传》，上海：上海文艺出版社，1996年版。

⁵ 1932年淞沪战争后，周信芳在上海组织的京剧演出团体，周信芳任社长，主要成员有周五宝、刘斌昆、

连台本戏，尤其以《文素臣》最具轰动。¹

该戏取材于清代小说《野叟曝言》，原作内容芜杂，有不少淫秽怪诞的描写，经编剧朱石麟重新梳理和改造，着重刻画了主人公文素臣正直侠义、反抗暴政的形象。当时朝政，宪宗昏庸无能，奸佞靳直专权，宪宗之弟景王却暗中招兵买马，妄图谋反，景王与靳直又相互勾结，他们的党羽遍布各地，横行不法，为非作歹。忠臣时太师要将文素臣举荐给太子，寄望于他能够锄奸救国。文素臣一路上遇到不少歹徒抢劫民女之类的罪恶行径，他路见不平，拔刀相助，惩恶除奸，功德圆满。

该戏于1938年12月9日在卡尔登大戏院公演。公演之夕有“万人空巷来观”之说，演出连满三月，座无虚席，被称为“独标风格的新型平剧”和“本年度最红的戏”。“《文素臣》，这是本年度剧坛的奇迹，也可以说是艺人周信芳，从事戏剧数十年来，最大的收获。《文素臣》曾经连卖几十场满座，不知吸引了多少观众，真有‘不看《文素臣》，不是上海人’之概。就是接二连三南来的京朝派名角，也都争相往观，《文素臣》可以算是今年最红的戏了。”² 该戏的成功还带动了申曲、电影、弹词等竞相仿演，于是，1939年竟然成了上海文艺界的“文素臣”年。

该戏在孤岛上海之所以具有如此持续的轰动效应，首先因为该戏在曲折跌宕、悬念迭生的剧情中，展现出来的行侠仗义、救人于水火之中的文素臣形象，吻合了上海市民惯有的趋奇冒险心理和因战争催发起来对英雄和正义的渴望心理。《文素臣》整个剧本是忠奸斗争的故事框架，且通过行侠打斗的主要形式来加以演绎。如第一本中就有文素臣和掳掠刘妻的淫僧行侠开打的场面；第五本，恶霸李又全抢劫刘妻石氏和民女何麟姑，文素臣又乔装相士，深入虎穴解救民女。诸如此类善与恶、忠与奸的斗争和较量，简单的故事模式，吻合了中国老百姓二元对立、黑白分明的思维方式。

王芸芳、王兰芳、张世恩等，旨在改变上海社会中苟且偷安、妥协投降的风气，主张编演爱国剧目，如《满清三百年》、《明末遗恨》等。该社成立后，立即北上，经济南、天津、北京、青岛、南京、汉口及东北诸大城市，历时两年多，1935年回沪，活动亦中止。抗日战争爆发后，周信芳决定恢复“移风社”，从1937年末到1941年秋共坚持演出长达四年之久。

¹ 传统本戏中演出次数最多，影响最大的是被称之为“两颗艺术炸弹”的《明末遗恨》和《徽钦二帝》，前者借明末故事痛斥上层统治官僚的腐败和不抵抗主义，后者借徽、钦二帝揭露汪伪政权的丑恶嘴脸，也正因为此，演出屡遭审查，《徽钦二帝》只演了21天，就被勒令停演了。

² 唯我：《本年度上海最红的戏》，《申报》，1939年12月31日，上海书店影印本，1983年。

全剧吸引观众的不仅有忠奸斗争及侠义活动的刻画，同时也有柔情的描写。如第二本中，文素臣因为旅途劳顿，得了忽冷忽热的疟疾症，病倒在未家。未家小姐鸾吹一筹莫展，丫环素娥想出办法：在文发冷时，她自己去烤火，用发烫的身体让文抱着取暖；在文发热时，她只穿一件单衣卧于铺在地上的铜屏上，使身体冻得冰冷，然后贴近文的身体使之解热。加上鸾吹的精心调理，文素臣病体很快痊愈。

尽管京剧《木兰从军》在“孤岛上海”沉寂了，不过红透半边天的“麒麟童”周信芳并没有让观众失望。《文素臣》等剧，虽然没有直接隐喻抗战救国的主流话语，但它反映了社会的黑暗、忠奸斗争，刻画了主人公不满不良政治及正直侠义的性格，满足了孤岛人们对英雄的期待和对正义的渴望心理，可谓“殊途同归”。

小结：战时语境下的娱乐表述

孤岛时期，日本虽然已经对上海实施了包围和监视，但毕竟没有进驻租界，碍于国际关系的复杂形式，日军对租界里进行的含有抗日意味的宣传活动也不致斩尽杀绝。于是留沪的文化娱乐工作者就利用此空隙，通过以古喻今、以喜衬悲、以家为国的叙事策略和方式，表现大众娱乐的文化形态，将对家国的建构和想象，对黑暗的揭露和批判、对英雄的梦想和期待等“崇高”的文化主题，以更加商业化和娱乐化的方式，“世俗”地表达出来。尤其是通过对花木兰、文素臣等英雄影响的成功塑造，不仅切合了抗日救国的时代主题，而且满足了市民因战争而催发起来对英雄的期待和渴望心理。

值得注意的是，孤岛时期上海大众娱乐对于“英雄”的叙述，摆脱了以往英雄叙述的神秘莫测和遥不可及。花木兰只是一个非常普通的女子，她既没有高贵的出身，也没有高深的文化，甚至在参战前都没有接受过任何专业的训练，但就是这样一个平凡女子，凭借着对父母的孝顺和对祖国的热爱之情，毅然决然地走向战场，并且克服重重困难，最终完成保家卫国的使命。对花木兰巾帼英雄形象的塑造，拉近了英雄和观众的距离，使得英雄成了我们身边的人。英雄和我们一样会面临各种困难，会觉得孤单无助，也和我们一样都有家有爱，都向往和平与安宁的生活。而她竟能驰骋疆场保家卫国，那就暗示了普通民众在国家危难关头都可有所作为。文素臣就是出于对邪恶的痛恶和对正义的维护，才路见不平拔刀相助的。如果所有的上海市民甚至所有的中国人都能在自己的能力范围内有所作

为的话，那么抗战的胜利就是指日可待的了。

如果说，孤岛时期的大众娱乐还能兼顾抗战的民族话语，将个人的困境寄语于家国的叙事中，表达个人在面临时代动荡和社会变迁的困惑和焦虑，那么沦陷时期的大众娱乐，被迫脱下那层遮掩的外衣，就只能全神贯注于个人在遭遇现代性时的种种体验，尤其是日常和琐碎的性和情爱、婚姻和家庭等，通过对爱恨情仇和人生悲剧的渲染，表述沦陷区市民的压抑和悲愤之情。

第三章 沦陷上海大众娱乐的模式——以《秋海棠》为例

以“民国第一言情”、“旧中国第一悲剧”著称的《秋海棠》，无疑是中国现代文学史上言情小说的经典。该小说的故事原形是军阀时期天津著名的京剧艺人刘汉臣、高玉奎被军阀褚玉璞迫害至死的新闻事件。四十年代“鸳鸯蝴蝶派”作家秦瘦鸥，首次将其改编为小说，描写军阀时期，唱旦角的京剧艺人秋海棠，与一个曾是北京女师学生后被骗为军阀三姨太的罗湘绮，两人因为“同是天涯沦落人”的相似遭遇和感受而产生爱情，并生下女儿梅宝，事发后遭到军阀的种种迫害，秋海棠的面容被毁坏，不得不放弃了爱情和艺术，带着女儿避难到乡下种田。在10多年的岁月里，父女两个受到了种种歧视和凌辱，战争爆发后，为生活所迫，父女俩重返上海靠卖唱为生，当罗湘绮找到他们时，秋海棠已经奄奄一息。

小说于1941年1月6日开始在《申报》上连载，引起了广大市民的浓厚兴趣，人们翘首盼望能早点读到当天的《申报》，急于了解他们的结局，直至1942年2月13日连载完毕。¹1942年7月，上海金城图书公司出版了单行本《秋海棠》，销售量超过《啼笑因缘》。11月，申曲《秋海棠》上演，至12月8日，共演41场，破申曲历史纪录。此后，话剧、电影、越剧、淮剧和评弹等各种娱乐形式竞相仿演《秋海棠》，使其家喻户晓、妇孺皆知，并逐步嬗变为沦陷时期上海文化的标志品牌。

本章即以《秋海棠》为个案，考察在沦陷时期的上海，这一改编小说是如何被话剧、越剧、电影、滑稽、评弹等多种大众娱乐形式竞相搬上舞台或银幕的；探讨在沦陷的上海，失去租界庇护的娱乐市场，面对日军全面而严格的审查和前所未有的压抑气氛，以戏曲和电影为代表的大众娱乐形式，采取了何种叙事策略和方式实现自我保护的？一部疏远主流话语的言情悲剧何以赢得如此热烈而持久的反响？并试图借助这面镜子窥探些许沦陷时期上海社会的历史和人文镜像。

第一节 话剧《秋海棠》一炮打响

日军进驻租界，所做的第一件事，就是接管主要的报纸和出版社，接下来是逮捕、拷打审问抗日知识分子和中共地下党，镇压地下抵抗运动和抗日宣传，

¹ 除周日外，每天在《申报》的第三或第四版刊载800—1000字，共计332回。

严格控制精英话剧的演出内容。¹于是留沪的话剧人士不得不放弃其固有的“崇高”主题，纷纷取材于言情小说，通过对爱情婚姻和人生悲剧的渲染，表达沦陷区人们的压抑和悲愤，《秋海棠》即是典型一例。

由上海艺术剧团改编，费穆、佐临，顾仲彝三位联合导演，石挥、沈敏主演的话剧《秋海棠》，于1942年12月24日在位于派克路上一家“建筑考究，装饰华丽，设有欧式包厢和乐池，豪华气派”的卡尔登大戏院公演。²公映之日，即有观众写来观后感表明该剧的感人至深：“前天第一场公演，一口气看完了五幕七景。到了散场时，大多数的观众眼圈都是红红的，几位女客，更是低回的抬不起头来。真的，本剧是一支恋爱至上主义的大悲剧。”³自此之后，观众反响日趋热烈，至1943年5月9日方才落幕。1月到5月，热浪日益高涨，席卷南京、杭州，人们纷纷涌向上海，以一睹《秋海棠》为快。戏票一月前就被抢购一空，只好用配给的方式预先排定。⁴演员们因不堪劳累，纷纷倒下。主角都配以A、B、C、三名演员扮演。话剧《秋海棠》前后共演出200余场，场场爆满，观众人数达18万之多，创话剧前所未有之纪录。⁵

话剧《秋海棠》之所以如此成功，首先得益于秋海棠故事的感染力，它使观众在秋海棠身上找到了自己的影子，并获得了安慰和鼓励。正如原著人秦瘦鸥先生在1944年回顾小说创造过程中说的：

无论如何不该让这一部所谓“长篇创作”跟时代离得太远，因此决定再在原有的主题以外，加上另一种专为激励并慰勉沦陷区同胞的意义进去。那就是把“秋海棠”写成整个中华民族底影子，——拉不断斩不断的韧性——让他受到军阀的刺刀的宰割，破坏了他的美秀的容颜，切断了他的歌善舞袖的生活，使他在极度苦难中，走回农村去，做一种我们中国人所最应该做而且又是最伟大的工作——耕田；一面含垢忍辱的抚养他仅有的爱女梅宝——我们的第二代，使她终于重见天日，回到她母亲的怀抱中去，而丑恶的一面，则终于自取毁灭——秋海棠的自

¹ 陶菊隐：《大上海的孤岛岁月》，北京：中华书局，2005年。

² 上海文化艺术编纂委员会编：《上海文化娱乐场所志》，常熟：白云印刷厂，2000年。

³ 白婴：《〈秋海棠〉观感》，〈力报〉1942年12月27日，上海图书馆缩微胶卷。

⁴ 顾仲彝：《十年来上海话剧运动一九三七年——一九四九年》，（初出公司不详，神州图书公司1976年。）

⁵ 因为卡尔登大戏院有900只座位，按照200多场的满座，计算观众人数为18万。

素。¹

主人公秋海棠既非留洋镀金、学贯中西的“海龟”，也不是风流倜傥、一掷千金的富家子弟，只是一个没有进过学堂，最多算是一个业余知识分子的京剧艺人。只是在时代的熏陶和友人的忠告下，才形成了人格独立、人人平等、婚姻自主的意识和追求。²但却为此付出生命和艺术代价，他凄惨的遭遇，贴近了“沦陷区同胞”的心，引起了他们强烈的共鸣；而秋海棠在历经种种磨难和耻辱时表现出来的顽强，又适时地温暖和鼓舞了“沦陷区同胞”的心。正如一位观众所言：

“秋海棠是一首哀怨凄艳的诗篇，一个是乖命伶人，一个是在火坑里生活的女性，他们的结合是正确的，也是合乎条件的，但是环境、社会，不允许他们这样做，世界上更多的人在逆来顺受的原则下生活着，《秋海棠》所以使人流泪，使人悲不可抑，更多的关系还是在身世之感吧！”³

话剧《秋海棠》的成功除了其感人至深的故事强烈地引起了沦陷区市民的共鸣并给其温暖和勉励以外，还要归功于三位导演的精心编导和石挥等演员的倾心演绎。费穆、佐临、顾仲彝他们三位大都受过良好的戏剧专业方面的教育，其中佐临还在英国获得了戏剧学的硕士学位。此外，他们都在长期的编导工作中，积累了非常丰富而宝贵的舞台经验，取得了辉煌的成绩。⁴所有这些资历都使他们得以驾轻就熟地编导《秋海棠》。而主演石挥出生于北京，从小爱去天桥看下层艺人的演出，酷爱京剧及民间表演艺术，勤学习，善摹仿。尤其是他在《正气歌》

¹ 《秋海棠的移植》，载《秋海棠》，1945年6月渝第一版，百新书店股份有限公司发行，第1、3页。
转引自邵迎建：《“秋海棠”——沦陷时期上海的象征标志》，见《知性与创造——日中学者的思考》，中国社会科学出版社，2007年，第123-124页。

² 这个友人主要是指军阀袁宝藩的侄子袁绍文，他经常灌输一些现代意识给秋海棠，如“物必腐而后虫蛀之，…你要人家看重你，就得自己看重自己……”，“因为你们唱戏的人，往往要和人家的妇女乱混，所以才有人会把你们同样的当作玩物看！只要你自己守得清白，别说一个镇守使，就是大总统、大元帅，也不敢小看你。”

³ “梅兰芳涕泗滂沱 观《秋海棠》与身世之感”，《力报》，1942年12月27日，上海图书馆缩微胶卷。

⁴ 费穆（1906-1951），出生于上海，“孤岛”时期，为民华影业公司导演。太平洋战争爆发后，因为不愿意与日军合作，解散了制片公司，毅然推出电影圈，以卡尔登大戏院为据点，竖起上海艺术剧团的旗帜，演起了话剧。

佐临（1906—1994），留英戏剧家。在英国专攻莎士比亚戏剧，获硕士学位，1937年回国，1938年任国立剧专教员。“孤岛”时期来到上海，参加剧艺社，1941年秋，牵头成立上海职业剧团，导演《蜕变》，引起轰动。

顾仲彝（1903-1965），原暨南大学及复旦大学教授，为剧运活动家之一。1934年中国第一个职业剧团——中国旅行剧团成立时，上演的《梅罗香》即为顾改编。“孤岛”时期，作为剧艺社的中心人物，除负责剧团对外共演事务外，还从事编导活动，他编写的《梁红玉》、《孤岛男女》等剧，演出后均受到好评。

和《蜕变》中的成功表演,¹使他表演“秋海棠年青时的内心热情和衰老后苍凉悲感的心情,其声容堪称已入化境外”。²《秋海棠》演出的成功,不仅使他赢得“话剧皇帝”的桂冠,而且“注意石挥的人,特别的多了起来……泊至最近,许多新出的刊物上,竟全是石挥的局面。”³另一位主演沈敏演罗湘绮,“亦极尽缠绵悱恻之能事”。⁴此外,还有“上艺的好处,使每一个演员都能表现演技。丢开重要的角色不谈,小而至于平安的尚老二,俞仲英的堂倌,也都有可观之处。

5

因此有观众这样评价:

我觉得今晚我所看到的的不是一部戏,而是一幅又华贵,又风雅,又深刻的故事画,而且这不是用彩色来绘就的,它所用的颜料是脑汁和心血,供给这些脑汁和心血的是六位艺人:原著秦瘦鸥,编导费穆、佐临,顾仲彝和演员石挥、沈敏。

6

被迫远离主流话语的话剧《秋海棠》,在编导和演员的精心打造下,通过对爱恨情仇、悲欢离合的极度渲染,表达了人类最基本的情感和最常见的遭遇:权势的欺凌,爱情的受阻,骨肉的分离,身世的骤变,精神的折磨,心灵的摧残……及其在种种遭遇中所进行的挣扎,极大地激发了沦陷区市民的情感共鸣,鼓舞了沦陷区市民在黑暗中迎接光明的信心,创造了话剧史上空前成功的佳绩。话剧《秋海棠》的成功引发了越剧、电影等多种娱乐形式竞相模仿,在市民中产生更加深远的影响。

第二节 越剧《秋海棠》再创辉煌

话剧《秋海棠》带来的娱乐风潮首先波及到了正在求新求变求发展的越剧身上。曾经为姚水娟编导过《花木兰代父从军》的樊篱再显身手,1942年他以秦

¹ 石挥在“孤岛”时期到上海参加中旅,登上话剧舞台。他在《正气歌》中扮演的文天祥感动了观众,给人们留下了深刻的影响。后来在《蜕变》中扮演国民党中央特派员梁公仰,被誉为“演技不亚于好莱坞的里昂·巴里慕亚”。

² 梦寒:《观〈秋海棠〉后》,《力报》1943年1月3日,上海图书馆缩微胶卷。

³ 落花:上海人的石挥热,《力报》,1943年2月8日,上海图书馆缩微胶卷。

⁴ 梦寒:《观〈秋海棠〉后》,《力报》1943年1月3日,上海图书馆缩微胶卷。

⁵ 梦寒:《观〈秋海棠〉后》,《力报》1943年1月3日,上海图书馆缩微胶卷。

⁶ 朱枫:《观秋海棠后——六位艺人的结晶》,载《申报》,1942年12月29日。上海书店影印本,1983年。

瘦鸡的同名小说为原本，稍作改动，编写成越剧《秋海棠》，创造了比话剧更加轰动的效应。

该剧于1943年5月4日，由商芳臣、林黛英在位于延安中路341号，拥有894座的九星大戏院首演。¹在此之前，《力报》等多家报纸都做了许多相关报道。首演之前，应越剧迷的迫切要求，将精彩片断在德国电台预先播音三天，充分调动了观众的胃口。²演出之后，顿时“誉满越国，震惊剧坛…报纸佳评，不绝如缕，创越剧从来未有之纪录。”³有人还将其和话剧《秋海棠》比较进行评论，“越剧《秋海棠》日告满座，饮誉之隆，甚于话剧。至于背景装置，新颖富贵，较话剧有过之而无不及，尤以编导方面，最见成功，处理全剧，不仅以细腻精洁见长，且自始至终无不在紧张状态中演出，如火如荼，精彩万分。”⁴越剧《秋海棠》的成功，自然少不了话剧引领这股潮流。然而，该剧制作的大胆和创新，演员的精湛演技以及剧种本身的特色优势也促使其略胜一筹。

从制作方面看，该剧筹备时间长达半年之久。九星戏院自开演越剧以来，这是第一次上演时装戏。因为“时装戏开支太大，若马虎苟目，则毫无苗头可言，若要讨好，则非花费大资本不可。”⁵何况，现在正是物价飞涨的时期。⁶然而，越剧的编导人员，不仅没有偷工减料，反而不惜重金，在许多花费不费的地方进行了前所未有的突破和创新。“此次布景完全参照立体与五彩两种，交融而成，共计有十余堂大布景之多。幕外戏，亦用小型布景点缀，此点不独在越剧尚属初初，即在其它有幕外之戏剧中开一新纪元。”⁷至于剧本方面，“编剧樊篱先生对于原著非常的忠实，处处着重于流露伟大的天性的纯洁之爱，值得使人感动。”⁸

8

¹ 《新闻报》，1943年5月4日，上海图书馆缩微胶卷。

² 蝶羽：越剧《秋海棠》今日播音，《力报》，1943年5月4日，上海图书馆缩微胶卷。

³ 春风：越国秋海棠的重要演员，《力报》，1943年5月31日，上海图书馆缩微胶卷。

⁴ 碟羽：精彩纷呈的越剧《秋海棠》，《力报》，1943年5月20日，上海图书馆缩微胶卷。

⁵ 蝶羽：伟大的越剧《秋海棠》，《力报》，1943年4月27日，上海图书馆缩微胶卷。

⁶ 1941年太平洋战争发生时，物价比1940年同期平均涨起了三倍，1942年12月又比同期涨起了三倍，1943年又涨起了五倍，1944年又涨起了十倍。参见：陶菊隐著《大上海的孤岛岁月》，第235页，北京：中华书局，2005年

⁷ 蝶羽：伟大的越剧《秋海棠》，《力报》，1943年4月27日，上海图书馆缩微胶卷。

⁸ 蝶羽：伟大的越剧《秋海棠》，《力报》，1943年4月27日，上海图书馆缩微胶卷。

除此之外,该剧的化妆和灯光等方面也没有因为物价的高涨而打折扣,反而更胜一筹。越剧的化妆向来默守成法,而此次“乃以友谊关系延聘话剧化妆专家徐慧女士义务帮忙,指导一切,但新派戏剧化妆全特油彩,现在油彩价格昂贵异常,为求美善,牺牲金钱,亦所不惜。”灯光方面,历来越剧新戏之灯光,完全使用老式灯光,呆板不活,毫无美感可言,“此次延请专家管理,大有巧夺天工之妙,实开越剧从来未有之记录。”¹

越剧《秋海棠》的辉煌,除了上述技术性因素以外,还和剧种本身的特色与优势关系密切。“在由清一色女子组成的越剧舞台上,女演员们得以以自然主义风格大胆表现浪漫而亲密的男女之情,给追寻浪漫爱情的都市观众以极大的满足。”²这在该剧的主演商芳臣身上表现尤为突出。³秋海棠为一多重性格之角色,“他是男性,在舞台上却化为备受欺凌的女性,他是父亲,却将母亲的责任一担挑起——含辛茹苦,养育后代。”⁴年龄上,他先由少年而至中年,因环境关系,又近乎老年,举止方面,由都市富贵生活而到乡村的贫穷生活,跨度也非常大。而素以“越坛旦角盟主”之称的商芳臣,以其女性的心理和对男性的理解及其特有的苍劲浑厚的音质,应付自如,将秋海棠对青衣角色的厌恶、对罗湘琦的爱慕、对女儿梅宝的怜爱以及对军阀袁宝藩的痛恨,演绎地淋漓尽致,赢得观众的一致好评:“她不单懂得戏剧,而且能充分刻画秋海棠的个性。从青年红伶至暮年武行角色,演来步步紧凑,给人印象很好。”⁵所以出现了“台上商芳臣与林黛英抱头痛哭,而台下坐上娘儿们,亦珠泪汨汨也,此秋海棠一剧,赚人钞票外,更赚人眼泪。”⁶就连原本对越剧毫无兴趣的观众也开始爱不释手:“我平常除了看话剧电影以外,始终对于这种地方戏没有好感,然而,竟受了《秋海棠》的影响,我便去看了一次九星的越剧《秋海棠》。演出的印象,出乎意料之好。”

¹ 碟羽:精彩纷呈的越剧《秋海棠》,《力报》,1943年5月20日,上海图书馆缩微胶卷。

² 姜进:《可疑的繁盛——日军阴影下的都市女性文化空间探析》,华东师范大学学报(哲学社会科学版),2008年第2期,第56—67页。

³ 商芳臣10岁入高升舞台科班,工老生,1938年初来沪,参与姚水娟的越剧改良,1940年9月组成由她领衔演出的标准越剧团,直至1944年7月底。她嗓音明亮,音质浑厚,曲调道劲奔放,吐字坚实,喷口有力,中气充足,唱腔中较多吸收绍兴大班的曲调、唱法,和京剧老生苍劲内涵的发声与润腔方法,融为一体,演唱时气息饱满,注重头腔、胸腔共鸣,高音区华彩响亮,中低音深沉厚实,且具有内在的力量。

⁴ 邵迎建:《“秋海棠”——沦陷时期上海的象征》,见《知性与创造:日中学者的思考》,第140页,中国社会科学出版社,2007年。

⁵ 蝶羽:越剧《秋海棠》今晚九星隆重献演,《力报》,1943年5月4日,上海图书馆缩微胶卷。

⁶ 老子:观商芳臣的《秋海棠》后,《力报》,1943年5月14日,上海图书馆缩微胶卷。

如果说越剧《木兰从军》的改编及其上演，有迎合主流而借机提升自我之意，那么《秋海棠》等爱情剧的成功，则是越剧都市化和现代化过程中，为适应不断成长起来的中产阶级女性的口味和需求，逐步肃清粗俗的色情表演，代之以婚姻为指归的现代罗曼蒂克的爱情剧的成功转型，这种转型则更加从根本上巩固并增强了越剧业已形成的地位和影响力。越剧《秋海棠》的成功，不仅进一步提升并巩固了越剧在战时上海大众娱乐市场上地位和影响力，同时也带动了更多的娱乐形式争相演出《秋海棠》。

第三节 到处都是“秋海棠”

继话剧、越剧《秋海棠》之后，电影、京剧、滑稽、评弹也在争先恐后地演绎《秋海棠》，电台里每日播放的也是《秋海棠》，沦陷区市民谈论最多的也是“秋海棠”，就连商家也开始用“秋海棠”做起了广告。如此看来，真如一位学者所说：“秋海棠”已经活在人们的日常生活中，空气一般悄然渗入人们的下意识，形成人们的意识底色。²

紧步越剧后尘的是电影。1943年12月21日，中华电影股份有限公司（简称华影）出品的由著名导演马徐维邦导演，吕玉玺、李丽华主演的电影《秋海棠》在南京、大光明、大上海等一流电影院同时公映，从首轮至二三轮影院，直到2月28日方才落幕。3月19日、7月23日又分别在美琪电影院、大沪电影院上映。³ 电影《秋海棠》的成功主要是因为“马徐先生通过了浪漫主义的手法，借着恐怖的烟幕，来宣泄他个人对于社会的不满和愤憎。”而马徐维邦的“不满和愤憎”同时也是沦陷区同胞的不满和愤憎。可现实的处境，只能允许他们在昏暗的电影院里，跟随镜头的移动和情节的进展，和主人公一起同喜共悲，同仇共怒，在泪水中肆虐地宣泄内心的压抑和悲愤。

继电影《秋海棠》之后，京剧界也开始跃跃欲试了，尤其是几家以“舞台”冠名的“京剧大本营。”“我们听说共舞台是要演《秋海棠》了，他们已经向伶

¹ 蝶羽：越剧《秋海棠》今晚九星隆重献演，《力报》，1943年5月4日，上海图书馆缩微胶卷。

² 邵迎建：《“秋海棠”——沦陷时期上海的象征标志》，见《知性与创造——日中学者的思考》，第117页，中国社会科学出版社，2007年。

³ 《申报》，1943年12月21日，1944年2月28日，1944年3月29日，1944年7月23日。

上海书店影印本，1983。

界联合会注过册了,大舞台还在准备中,大约在不久的将来,也可以明白晓喻了。”

¹ 京剧《秋海棠》尚在期待中,滑稽《秋海棠》便耐不住寂寞来凑热闹。最近盛传天宫剧场,即将上演秋海棠,“并悉以鲍乐乐饰秋海棠,同时并以巨金延请影剧两栖之秦桐(即秦哈哈)担任饰演剧中之镇守袁宝藩,因秦在银幕上都饰演苦老头子和坏蛋,颇有相当声誉,故请秦饰袁宝藩,借以号召。”² 滑稽《秋海棠》尚在不知可否中,评弹《秋海棠》已经出炉了。“最近新开之沧州书场,亦由朱耀祥之子朱小祥与赵嫁秋两氏编制成为弹词。”³ 就连秦瘦鸥先生也非始料所及,《秋海棠》会红到如此之地步。“从绍兴戏一直到扬州戏,都准备演《秋海棠》。”⁴ “现在连演小山东的程笑亭、裴扬华也准备演秋海棠,真使人啼笑皆非。”⁵ 如今,沦陷时期几乎所有活年跃于沪上的娱乐形式都过了一把“秋海棠”的隐。尽管如此,还不能满足观众的需求,“同时日来电台播音声中,亦一片秋海棠。苏联电台,每天播送,汤笔花日前征集听众意见,而结果亦欲听秋海棠者为最多,故在每日上午在意大利电台播送秋海棠故事。”⁶ 《秋海棠》不仅红透了上海滩,这股潮流还席卷了江南各地。“现在外埠准备演或者是已经演《秋海棠》的有南京、苏州、无锡、杭州等地……。”⁷

《秋海棠》不仅成为沦陷区上海大众娱乐文化的标志品牌,而且还带动了一大批商机。1944年2月24日,《申报》头版头条刊出一幅香烟广告:一个装满香烟的烟盒与打火机相依,“秋海棠”三个大字分外醒目,下有对句:“秋海棠烟味芬芳,罗湘琦旖丽风光。”金蕾烟叶公司隆重推出以“中国原产”为号召的“秋海棠”香烟及“罗湘琦”打火机,在上海先施、永安、新新、丽华等七家一流大百货公司登场。不久,广告中的文字消失,只留下图画,看来“秋海棠”已经家

¹ 蝶羽:共舞台夏天演《秋海棠》,《力报》,1943年5月23日,上海图书馆缩微胶卷。

² 蝶羽:滑稽秋海棠将上演,《力报》,1943年7月6日。上海图书馆缩微胶卷。

³ 蝶羽:舞坛、电坛、书坛 竞搬秋海棠,《力报》,1943年6月9日,上海图书馆缩微胶卷

⁴ 吴因:滑稽秋海棠与秦瘦鸥,《力报》,1943年6月20日,上海图书馆缩微胶卷

⁵ 同3

⁶ 蝶羽:舞坛、电坛、书坛 竞搬秋海棠,《力报》,1943年6月9日,上海图书馆缩微胶卷

⁷ 柯叶:江南各地竞演《秋海棠》,《力报》,1943年5月15日

喻户晓、深入人心,不需再辅以说明了。1945年以后,尽管广告费大幅飙升,但“秋海棠香烟”仍频频亮相,且版面阔绰。由此推测,大概非常畅销。¹

那么“秋海棠”到底有何特殊含义呢?它何以能如此持久地吸引沦陷区市民的关注?

秋海棠的启蒙人袁绍文这样解释“秋海棠”的含义:

中国的地形整个儿连起来,酷像一片秋海棠的叶子,而那些野心家的国家,更像专吃海棠叶的毛虫,有的已在叶子的边上咬去了一块,有的还在叶中央吞噬着,假使再不能把这些毛虫驱开,这片海棠叶就得给它们噬尽了.....²

尽管在后来改变的不同版本中,“那些野心的国家”被置换成“英美等西方国家”、³“日本等侵略国家”⁴,但是被“毛虫”吞噬的“秋海棠”都是中国的代名词,被毛虫“啃咬”的“秋海棠”都是中国的象征。“秋海棠”用肉身传达了“国破山河在”的现实,将分裂为“沦陷区”、“大后方”、“解放区”的中国国土形象地刻在“秋海棠”这一个人的脸上,血淋淋、活生生,令人心寒,发人深省。而集祖国、大地、母亲的形象为一身的“秋海棠”不是别人,正是沦陷区人的自我形象。⁵随着秋海棠艰难的日常生活的点点呈现,失去容貌、失去工作、失去恋人、失去土地、失去家园.....残疾人、女性、孩童等弱势群体的“普遍”生态浮出了地表。此时此刻,人们都在“秋海棠”身上看到了自己的影子,不知不觉,人们与“秋海棠”融为一体,同喜共悲,同仇共怒。共感共鸣中,人们确认了“秋海棠”的悲剧:那是我的、你的、他的、我们大家的悲剧,在共同的泪水中,散沙结成了团,孤立的个人找到了同伴,孤独的个体化为同心的集体。⁶所以,在整个沦陷时期的上海,各种娱乐形式的《秋海棠》反复被演绎,观众依然忠诚地看了有看,咀嚼又咀嚼。

小结:言情热潮中的娱乐叙事

¹ 《申报》,1944年2月24日,上海书店影印本,1983。

² 《申报》,1941年1月20日。上海书店影印本,1983。

³ 《秋海棠》,第17页,1942年7月,金城图书公司发行。这时日军占领租借,英美等国成为敌对国。

⁴ 1945年6月渝第一版,百新书店股份有限公司发行,第19页。此时抗日战争即将取得胜利。

⁵ 邵迎建:《“秋海棠”——沦陷时期上海的象征标志》,见《知性与创造——日中学者的思考》,第139-140页,中国社会科学出版社,2007年。

⁶ 邵迎建:《“秋海棠”——沦陷时期上海的象征标志》,见《知性与创造——日中学者的思考》,第140页,中国社会科学出版社,2007年。

失去租界庇佑的上海，迫于沦陷区的环境和压力，此时的娱乐叙述不能够再含沙射影地将个人困境寄语于家国的叙事，将民族的话语寄语于嬉笑怒骂，而只能将叙事转向无关痛痒的性、爱情、婚姻和家庭等日常领域，渲染人生的悲欢离合与爱恨情仇，所以造成了《秋海棠》等言情剧的泛滥。

而从各种版本的《秋海棠》所引起的持续而广泛的影响和轰动来看，这种远离主流话语的干扰和舍弃意识形态包袱后的娱乐叙述，由于能够得以“直面惨淡的人生”，回归人类最真实的本性，所以从内心深处吸引并感动观众。沦陷时期上海涌现出来的诸如《秋海棠》之类的言情剧，多聚焦于日常和琐碎，采用悲剧的手法和多种娱乐形式，酣畅淋漓地表现普通饮食男女在面临时代动荡和社会变迁时，所面临的情感困惑和心理焦虑。或给人以指导，或仅供人宣泄。无论如何，由于这种表现是相对公共性的，就得以使得许多孤立的个人在某个特定的空间里面去释放各自的悲与喜、体味人生的哀与乐，寻求自由幸福之道，在感情激起的共鸣中，孤独无助的观众心灵有了依傍。正如姜进教授的研究表明“通俗言情文化之所以受欢迎，很大程度上是因为它在个人与现实世界之间提供了一个媒介，使普通人得以将个人的困惑与社会变化的大趋势联系起来，并在言情作品虚拟的真实中想象和体验各种新的性别关系。”¹正是由于秋海棠失去土地、失去家园、失去财产、失去恋人等遭遇，是每个沦陷区同胞都或多或少曾经经历或正在经历的，也正是因为秋海棠的悲剧，是你的、我的、他的，大家的悲剧，是现实的、过去的、历史的悲剧，所以沦陷区的同胞忠诚地看了又看，重复又重复，咀嚼又咀嚼，在平心静气地回味中，孤立的个人有了归属，族群的记忆刻下了印记。

无论是客观上被迫与主流话语的疏远，还是主观上对爱情题材的迷恋，《秋海棠》等言情剧在沦陷区上海所引起的深入而持久的影响与轰动，都在很大程度上说明这是沦陷区上海出现综合失语症的反应，是上海失去庇护后观众情感的逃遁与宣泄的居所，也是主创人员自我保护的盾牌。

¹ 姜进：《追寻现代性：民国上海言情文化的历史解读》，《史林》，2006年第4期。

结语：战争和娱乐

正统史学话语关于战争的描述，不是残毁和萧条的景象，就是与侵略者的殊死搏斗，留给人的印象只有沉重，一般对于战时上海文化的描述也不例外。而笔者通过对以戏曲和电影等大众娱乐在战时上海发展的趋势和特点进行梳理，呈现出经过战火洗礼后的上海大众娱乐，在抗战期间蓬勃发展与欣欣向荣的景象。尤其是越剧、沪剧等地方剧种，适时地抓住了历史契机与资源，获得了突飞猛进的发展；国产电影充分利用一切条件和智慧，在制作类型、出品数量与质量上进一步丰富和完善；战前蓬勃发展的京剧、游乐场、评弹和舞厅此时更沿着大众化的方向不断深入，并且形成能满足不同阶层、性别、年龄、文化水平观众需求的大众娱乐体系。

通过对孤岛时期的《木兰从军》和沦陷时期《秋海棠》个案的分析，更加细致地呈现出各种娱乐形式，面临复杂的政治、文化环境与市场压力，如何采用各种策略性的技巧和方式，实现其商业和娱乐价值。无论是孤岛时期，大众娱乐对主流话语含沙射影，通过以古喻今、以喜趁悲、以家为国的方式将表述个人的困境以及对家国的建构与想象；还是沦陷时期，大众娱乐被迫远离民族话语转向无关痛痒的性爱与家庭领域，酣畅淋漓地表现个人在面临时代变迁和社会动荡时的情感焦虑和困惑，给沦陷区同胞以宣泄和鼓励。总之，整个战争时期，上海大众娱乐的发展脉络不仅没有因为战争的破坏和政治因素的干扰而中断，反而在很多层面发展得更加蓬勃和深入。这些都表明日军的包围和统治对大众娱乐的发展没有决定性的影响。“有决定性意义的反而是日军统治没有阻断或改变都市移民、都市文化现代化、以及女性参与社会这些较为长期的进程这一事实。”¹

战争非但没有阻断移民的都市化进程，反而促成了移民的空前膨胀。如第一章第一节所述，战后为避难而进住租界的大批有闲有钱阶层，为这个城市的商业发展注入了必不可少的消费元素；伴随难民潮而来的艺人，此时不得不为了生存继续演出。上海社会业已成熟的娱乐市场为这种供求关系提供了最佳的土壤和环境，这种供求关系又进一步促成了上海娱乐市场体系的丰富和完善。

伴随着移民的都市化，还有文化的现代化。尤其是诸如越剧之类在战争时期进入上海的地方剧种，她们带着满身的乡野和粗鄙气息来到相对文明和现代的上

¹ 姜进：《可疑的繁盛：日军阴影下都市女性文化探析》，《华东师范大学学报（哲学社会科学版）》，2008年第2期，第56—67页。

海,要想立足就必须适应新的时空和观众需求,必须进行都市化和现代化的转型。幸运的是,历史给予了她们这个契机和资源,而她们也不失时机地抓住并充分利用了这些机遇和条件,越剧的崛起就是最好的例证。¹

日本为了彰显其政治和文化的现代化而对女性问题采取支持和赞助的态度,又不自觉地促进了女性文化的不断崛起。这股起源于五四思潮的妇女解放运动,在经历了长期艰难的孕育和酿造,终于在战时上海开出了鲜艳的花朵,结出了丰硕的果实。张爱玲、苏青、潘柳黛、关露等一批“小姐作家”的崛起就是最好的例子。“这些知识女性关注的不再是妇女解放的抽象理论,亦非民族国家的大是大非问题,而是私人领域的问题:即都市女性在工作、上学、爱情、婚姻和家庭等日常生活中所面临的实际问题。”² 她们对这些问题的讨论,是由她们自己发起、自己界定、自己主导的,在都市文化的中心地带开拓出了一个女性的话语空间,而越剧的成功转型以及《秋海棠》等言情剧,和这一女性的话语空间是吻合的。

既然人口和文化的都市化在持续不断地进行,那么现代性所带来的遭遇和困境也不可避免地出现。前者没有因为战争而中止,对摆脱困境的需求和探索也不可能停止。无论是将个人的困境寄语于家国的叙事还是直接酣畅淋漓地表述个人在面临现代性时所遭遇的情感焦虑,都是其现代化进程的连续性使然。正是在这个层面上,上海的现代化进程及其对现代性的寻觅并没有因为战争而中止,反而在更深层次上得以延续;大众娱乐领域自身发展的历史,也和传统史学以战争为分界点有着截然不同。

¹ 和越剧的现代化类似的还有沪剧、淮剧等地方剧种,由于篇幅所限,本文以越剧作为典型例子。

² 姜进:《可疑的繁盛:日军阴影下都市女性文化探析》。

参考文献

一、史料：

- 《申报》、《新闻报》（1937年8月13日——1945年8月15日）
- 《力报》，（1937年8月13日——1945年8月15日。）
- 《越讴》（1939年7月至12月）
- 《绍兴戏报》（1941年1月6日——1941年5月）
- 《越剧日报》（1941年9月15日——1942年11月12日）
- 《上海越剧报》（1941年10月10日——1942年3月）
- 《申曲画报》（1937年7月——1941年6月）
- 《申曲剧讯》（1940年8月10日——1941年1月）
- 《好友申曲专刊》（1941年1月——1942年2月）
- 《申曲日报》（1941年3月6日——1943年1月31日）
- 《金星特刊》1940年9月——1941年6月，共4期，上海。
- 《中联影讯》，1942年5月——1943年4月，共40期，上海。
- 《新影坛》，1942年11月——1945年4月，共15期，上海。
- 《上海影坛》，1943年10月——1945年6月，共20期。
- 《青青电影》，（1937年8月13日——1945年8月15日。）
- 朱作同、梅益主编：《上海一日》，上海：美商华美出版公司，1938年。
- 熊月之主编：《上海名人名事名物大观》，上海：上海人民出版社，2005年。
- 上海文化艺术编纂委员会编：《上海文化娱乐场所志》，常熟：白云印刷厂，2000年。
- 〔中国戏曲志〕编辑委员会，〔中国戏曲志·上海卷〕编辑委员会编：《中国戏曲志·上海卷》，北京：中国 ISBN 中心，1996。
- 《上海文化艺术志》编纂委员会，《上海越剧志》编纂委员会；卢时俊，高义龙主编：《上海越剧志》，北京：中国戏剧出版社，1997
- 上海电影志编纂委员会编，吴贻弓主编：《上海电影志》，上海：上海社会科学出版社，1999年。
- 上海沪剧志编纂委员会编，汪培，陈剑云，蓝流主编：《上海沪剧志》，上海：上海文化出版社，1999年。

上海文化艺术志编纂委员会,上海话剧志编纂委员会编,李晓主编:《上海话剧志》上海:百家出版社,2002年。

徐幸捷、蔡世成主编:《上海京剧志》,上海文化出版社,1999年12月第1版。

上海文化艺术编纂委员会编:《上海舞蹈舞剧志》,2000年版。

上海通社编辑:《上海研究资料续集》,《民国丛书》第四编81卷。

朱邦兴、胡林阁、徐声合编:《上海产业与上海职工》,上海人民出版社,1984年6月第1版。

吴汉民主编:《20世纪上海文史资料文库》(7),上海书店出版社,1999年第1版。

屠诗聘:《上海市大观》,中国图书杂志公司,1948年版。

陶菊隐:《大上海的孤岛岁月》,北京:中华书局,2005年。

金武周主编:《上海租界游戏场调查》,1943年。

二、论著:

熊月之等主编:《上海通史》第七卷“民国政治”、第八卷“民国经济”第九卷“民国社会”、第十卷“民国文化”,上海:上海人民出版社,1999年。

陈伯海主编:《上海文化通史》,上海:上海文艺出版社,2001年。

《上海百年文化史》编纂委员会编:《上海百年文化史》上海:上海科学技术文献出版社,2002年。

张仲礼 主编:《近代上海城市研究》,上海:上海人民出版社,1990年。

汪晖、余国良编:《上海:城市、社会与文化》,香港:中文大学出版社,1998年版。

忻平:《从上海发现历史——现代化进程中的上海人及其社会生活 1927——1937》,上海:上海人民出版社,1996年版。

乐正:《近代上海人社会心态:1860——1910》,上海:上海人民出版社,1991年版。

罗苏文:《近代上海都市社会与生活》,中华书局,2006年版

吾健熙、田一平编:《上海生活》,上海社会科学院出版社,2006年版。

李欧梵:《上海摩登》,北京:北京大学出版社,2001年。

李天纲:《人文上海:市民的空间》,上海:上海教育出版社,2004年。

胡星亮:《中国话剧与中国戏曲》,上海:学林出版社,2000年9月第1版。

- 袁雪芬：《求索人生艺术的真谛》，上海：上海辞书出版社，2002年。
- 陈青生：《抗战时期的上海文学》，上海：上海人民出版社，1995年。
- 陈鸣：《周信芳：海派京剧宗师》，上海：上海教育出版社，1999年。
- 章诒和：《伶人往事：写给不看戏的人看》，长沙：湖南文艺出版社，2006。
- 柯灵：《世情小说》，上海：上海文艺出版社，1996年。
- 傅湘源：《大世界史话》，上海：上海大学出版社，1999年。
- 李道新：《中国电影文化史》，北京：北京大学出版社，2005年版。
- 李道新：《中国电影史研究专题》，北京：北京大学出版社，2006年。
- 李道新：《中国电影的史学建构》，北京：中国广播电视出版社，2004年版。
- 陆弘石主编：《中国电影：描述与阐释》，北京：中国电影出版社，2002年版。
- 杨冬平：《城市季风：北京和上海的文化精神》，北京：东方出版社，1994年版。
- 邹依任：《旧上海人口变迁的研究》，上海：上海人民出版社，1980年版。
- 李天纲编著：《文化上海》，上海：上海教育出版社，1998年版。
- 王文英、叶中强主编：《城市语境与大众文化》，上海：上海人民出版社，2004年。
- （美）约翰·费斯克：《理解大众文化》，北京：中央编译出版社，2001年。
- 陆扬、王毅选编：《大众文化研究》，上海：上海三联书店，2001年。
- 陆扬：《大众文化理论》，台北：扬智文化事业公司，2002年。
- 叶志良主编：《大众文化》，上海：上海文艺出版社，2003年。
- 扈海鹏：《解读大众文化：在社会学的视野》，上海：上海人民出版社，2003年。
- 钱久元：《海派京剧的奥秘》，合肥：合肥工业大学出版社，2006年。
- 日中人文社会科学学会主编：《知性与创造：日中学者的思考》，中国社会科学出版社，2007年。
- ### 三、论文
- 姜进：《追寻现代性：民国上海言情文化的历史解读》，《史林》，2006年第4期。
- 姜进：《涌动与重构：从越剧观众看都市文化中的性别和阶层》，“现代中国都市大众文化与变迁”国际研讨会论文集。
- 姜进：《可疑的繁盛：日军阴影下都市女性文化探析》，华东师范大学学报（哲学社会科学版），2008年第2期，第56—67页。
- 李道新：《民国都市的戏曲演出和电影放映》，“2005年现代中国都市大众文化和

社会变迁”国际讨论会论文。

李道新：《从“孤岛”走向世界——谢晋电影与中国电影传统》，《福建艺术》，2004年第5期。

李道新：《沦陷时期的上海电影与中国电影的历史叙述》《北京电影学院学报》，2005年第二期。

姜玢：《20世纪30年代上海电影院与社会文化》，《学术月刊》，2002年第11期。

姜玢：《凝视现代性：三四十年代上海电影文化与好莱坞因素》，《史林》，2002年第三期。

左炫：《孤岛时期古装片复兴缘由》，《四川戏剧》，2005年第6期。

岩间一弘著，甘慧杰译：《1940年前后上海职员阶层的生活情况》，《史林》，2003年第4期。

（日）佐藤忠男著，钱杭译：《尴尬的妥协和艰难的抗争——从“孤岛”沦陷到二战结束时期的上海电影》，《社会观察》，2005年第6期。

汪朝光：《早期上海电影业与上海的现代化进程》，《档案与史学》，2003年第3期。

后 记

这篇论文出自姜进教授主持的华东师范大学中国现代思想文化研究所教育部人文社会科学基地的重大项目“性别、表演与上海都市文化”。从2006年初，我们就开始研究现状的梳理、原始资料的收集和整理工作，尤其是爬梳《申报》和《新闻报》的娱乐广告，着实花费了我们不少时间和精力。但是由于理论水平和文字功底有限，这篇论文还存在很多缺点与不足，距离姜老师的期望还很远，但它毕竟是我对自己三年来学习与研究的一个总结。

在三年的学习生活中，我收获了很多感动。首先要特别感谢姜老师，她渊博的学识、深邃的思想和崇高的人品都使我折服并受益终生，我非常庆幸能拥有这样一位杰出的导师。这个项目从启动到进行的整个过程，包括我毕业论文的选题、开题、到最后的修改、定稿，每一步都倾注了姜老师大量的时间和心血，她的细心、耐心和宽容令我非常感动。其次，我要特别地感谢许纪霖教授，他为我论文的选题和写作提出了许多宝贵的指导意见；同时我也十分感谢杨奎松老师、方平老师、易惠莉老师、李蓓蓓老师他们都给过我许多指导。

另外，我还要感谢万笑男、黄芸珠、孙旭红等同学的帮助，她们不仅给我提出很多宝贵的意见，还鼓励我克服困难坚持下去，这种宝贵的情谊，是我十分珍惜的。最后，由于本论文的资料大多来自于上海图书馆近代资料阅览室，我还要感谢上海图书馆的工作人员，为我搜集资料提供了最大的方便。

最后，谨向在我生命历程给过我帮助的一切人表示感谢！

来平

2008年5月17日