

学校代码：10270

分类号：I01

学号：122200026

上海师范大学

硕士学位论文

二十世纪初海派京剧的美学现代性 ——以“新舞台”为例

学 院： 人文与传播学院

专 业： 文艺学

研 究 方 向： 文艺美学

研究生姓名： 王 婷

指 导 教 师： 陈 伟 教 授

完 成 日 期： 2015 年 05 月

摘要

上海开埠以后,大量外国人来到上海,他们也带来了西方的文化,对中国本土文化有很大的影响,西方的工业文明在悄悄地改变着上海社会。北京地区远离东南沿海开放城市,吸收外来思想相对上海来说比较少,在两种文化下发展起来的戏剧带有各自的特点。京剧在北京盛行之后流传到上海,这时上海已经是全国的经济和商业中心,积累了大量的财富,城市建设也日趋完善,为京剧表演提供了十分优越的条件,庞大的移民群体尤其是市民阶层,为上海的京剧提供了巨大的消费群体。京剧南下上海之后,逐步占领了上海戏剧的表演舞台,成为流行戏剧。上海市民的欣赏水平、追求新奇的心理影响着京剧在上海的发展,上海戏园对传统京剧进行改良,上海特有氛围孕育了与传统京剧不同的京剧形式,被称为“海派京剧”。海派京剧从演出形式、京剧内容上都与传统京剧有很大的差别,本文从根源上来研究为什么会有这些不一样的存在。海派京剧的研究需要一个物质载体,剧场是将演员、观众、剧本联系起来的媒介,传统戏剧与海派京剧的对比研究中,可以从作为物质载体的舞台入手。京剧演出的剧场体现京剧的艺术形态、文化内涵以及审美形态,传统京剧经过变革之后形成了海派京剧,新旧剧场作为传统京剧和海派京剧的演出舞台,它们的差异也体现了两种京剧之间的不同。上海“新舞台”的建立把正处在变革时期的海派京剧推向了一个新的高度,在“新舞台”上的海派京剧呈现了完全不同于传统京剧的特点。“新舞台”是国内第一家国人自营的新式舞台,它的建立是受现代美学思想的指导。“新舞台”的建立受到外国剧场的影响,它的成立也将西方的观念与中国的传统京剧相结合,成为戏剧史中西方文化相融合的一个重要的标志。本文从20世纪初成立的“新舞台”作为切入点来研究海派京剧的美学转型以及海派京剧所体现的美学现代性。

关键词: 海派京剧; 载体; 新舞台; 现代性; 古典美学; 现代美学

Abstract

After the opening of Shanghai port , foreigners brought western culture, it has a great influence for China, the western industrial civilization in shanghai change the society . Beijing absorbs foreign thoughts less compared with Shanghai relatively. Shanghai as a societal open city is far from Beijing. Different schools of opera vary greatly as they came into being in different cultures. The Peking Opera was spread to Shanghai after its popularization in Beijing, and the unique Shanghai culture gave birth to the Shanghai Opera style which is quite different from the Peking style in both performance forms and content. As the physical embodiment of opera that brings together actors, audiences and the play, theater is indispensable to opera. The contrasting features of traditional theater and the new theater reflect the differences between the Peking Opera and the Shanghai Opera in terms of art forms, cultural connotations and aesthetic patterns. Under the influence of the modern aesthetic theories, the Shanghai “New Theater” made it possible for the Shanghai Opera to display its unique features and push its development to a new level. The establishment of the “New Theater” can also be seen as a landmark of the integration of the Eastern and Western cultures. Starting from the “New Theater”, this dissertation focuses on the aesthetic transformation and the modern features of the Shanghai Opera style.

Key Words: Shanghai Opera; Carrier; “New Theater”; modernity; classical aesthetics; modern aesthetic

目录

摘要	I
Abstract	II
目录	III
序言	III
第一章 海派京剧的兴起与发展	3
第一节 海派京剧的兴起	3
一、明清时期京剧南下之前上海的戏剧状况	3
二、京剧在上海的发展状况	5
第二节 海派京剧的发展	6
一、上海城市发展与京剧的发展	7
二、京剧变革与海派京剧的崛起	10
三、海派京剧的发展	14
第二章 海派京剧的新舞台	16
第一节 从戏园到剧场	16
一、京剧戏园兴衰	16
二、“新舞台”的出现	20
第二节 “新舞台”的“新”	22
一、剧场设计的“新”	22
二、剧场管理的“新”	25
三、演剧的“新”	27
第三节 “新舞台”推动海派京剧的发展	28
一、戏剧改良运动的狂飙突进	29
二、“新舞台”的新思想	31
第三章 “新舞台”展示海派京剧中美学现代性	33
第一节 旧戏台与新舞台审美内容的转变	33
一、旧戏台与新舞台审美方式上的不同	33
二、旧戏台和新舞台作为审美空间的不同	34
第二节 海派京剧的现代转型	35
一、海派京剧的美学转型	35
二、“新舞台”与海派京剧的现代转型	39
第三节 由传统到现代的转变	41
一、上海社会经济的发展	41
二、“西风东渐”下的海派京剧	43
结语	45

参考文献	47
致谢词	49

序言

笔者导师课上经常会提到他对海派京剧的热爱以及研究情况，我对海派京剧也产生了浓厚的兴趣，所以我的研究生毕业论文定位是海派京剧。京剧在传播到全国各地的过程中没有形成众多的具有各个地方特色的京剧流派，只有在上海形成的特色京剧真正具有明确的、稳定的艺术特征，被称为“海派京剧”。结合本人的专业方向来本文主要探讨海派京剧这样一个具有现代性文化现象的出现与传统的美学形态向现代的转型以及西方戏剧理论对东方戏剧的影响之间的关系，研究这两者的关系需要一个具体的对象。在导师的指导下，我选择上海“新舞台”，将国内第一座由国人自营的新式剧院作为研究对象。

京剧作为我们民族传统艺术的典型代表，曾经被称为国剧，从乾隆五十五年四大徽班进京，京剧从形成到发展，从民间走向皇宫，又从宫廷发展到大众。作为人们喜闻乐见的传统艺术，中华民族的风俗习惯、民族心理、价值观念都可以在京剧的舞台上表现出来，也就意味这种艺术形式体现了中国传统的美学形态。20 世纪初，京剧在上海这个国际化都市的发展阶段，正是整个中国内忧外患，民族矛盾十分尖锐的时候。与此同时，20 世纪初中国的美学形态也开始发生转变，特别是在受国外资本主义影响最为严重的上海，现代美学观念已经出现，由和谐型美学形态向崇高型美学形态的转型成为中国文艺发展的必然趋势。新式舞台的建立把这一时期的海派京剧推进到了一个全新的阶段，它使得海派京剧真正的具有了现代文化的意义，全面地呈现出了不同于传统京剧乃至中国传统戏曲的鲜明特点，本文思考在京剧发展的过程中为什么上海这个国际大都市中会形成特色鲜明，形成极具现代意义的“海派京剧”，本文的研究对象是上海的新式舞台，分析“新舞台”展示海派京剧中的美学现代性。从 20 世纪初美学形态转型的角度来分析这种现象出现的原因，以及在上海开埠这样一个社会背景下，探讨西方的经济、文化对于上海社会以及海派京剧的影响。

本文要探讨的是“海派京剧”在近代的产生和繁荣并不仅仅是一直偶然的、孤立的现象，它是对传统文化的标新，并且它的出现具有必然性。同时，这对致力于建设国际化大都市的上海来说，海派京剧的研究也有很高的理论价值。国内对于海派京剧的研究在过去很长的一段时间内，由于历史、文化以及政治等方面的原因，学术界对于海派京剧的理论研究一直都不是特别重视，实际上是从上世纪八十年代才有真正意义上的起步。就笔者掌握的资料来看，现在大部分的著作、论文对海派京剧的研究都是从戏曲学、历史学的方向进行研究。

本文是以国内第一家国人自营的新式剧场“新舞台”为具体对象，对文艺美学视角下海派京剧的进行研究，阐述 20 世纪初形成不同于传统京剧的海派

京剧的原因、海派京剧具有的美学现代性特征，以及这种现象产生的必然性。该论文的主要研究方法是：第一，运用历史学的基本叙述方式，对新舞台的成立背景、发展进行详细的客观的描述；第二、比较方法。将新舞台的舞台布置、管理体制等与旧式茶园进行比较，新舞台的表演形式与传统京剧的对比。第三、定性与定量相结合的方法。新舞台的研究以及考察海派京剧与传统京剧的不同，需要大量的观众人数、票房、演员包银等数据进行定量分析；从“新舞台”演出的京剧形式、京剧剧目等方面探讨海派京剧与传统京剧的不同，需要定性分析。

第一章 海派京剧的兴起与发展

第一节 海派京剧的兴起

一、 明清时期京剧南下之前上海的戏剧状况

由于上海远离战争频繁的中原，处于东南海滨地区，成为百姓避难的理想场所。元朝末期的农民起义，战争波及到了江南地区，张士诚等人占领苏州，浙江地区也战事不断，上海相对周边地区而言较稳定。这些江南人士来到上海不仅带来了大量的财富，也带来了江浙地区先进的文化。明朝时期，松江成为了全国的纺织业中心，经济得到了更好的发展。人们物质生活上有所提高，同时精神上也有所追求，戏剧是当时人们精神生活中必不可少的一部分。移民到上海的百姓们带来了当地的特色剧种，明朝前期上海流行海盐、余姚、戈阳唱腔，明朝中期以来，起源于临近上海的昆山地区的昆腔，受到上海松江一带百姓的喜爱。明朝有文献记载：“近年上海潘方伯，从吴门购戏子颇雅丽，而华亭顾正心、陈大廷继之，松人又争尚苏州戏，故苏人鬻身学戏者甚众。又有‘女旦’、‘女生’，插班射利，本地戏子十无二三矣。”^①嘉靖时期，昆腔吸收了江南地区流行的海盐、余姚唱腔，形成了新的形式，选择委婉动听的笙、箫等乐器加入其中，昆曲以其优美柔和的特点在江南一带盛行开来。昆曲的演出中心在苏州一带，由于地理位置比较接近上海，江浙地区的文化和上海地区是大同小异，因此文化上的交流也是十分频繁。明清时期苏州是全国经济商业的重点地区，可是到了清朝后期，由于太平天国动乱的影响，以及运河航运的不景气，经济开始衰退，苏州不再是全国的商业重镇，反观苏州附近的上海地区，由于通商口岸的开放，经济开始迅速发展，成为繁华大都市，因此上海成为昆班演出的重点地区。明朝中期至清朝初期昆腔在上海地区依然是主流戏剧，新戏不断上演，南汇、嘉定、青浦这些地区的村民在每年春秋两季迎神赛会的时候会请来苏州昆曲戏班表演助兴，从各地来到上海的商人为了联系乡友，建立会馆，会馆演戏也以昆曲为主。

清朝开始，特别是在 1843 年上海开埠之后，上海的租界建立。上海的经济在这一时期围绕着租界这一中心开始迅速发展。上海作为通商口岸，以及良好的交通条件，上海在这一时期成为繁华的大都市。

^① 陈伯海主编：《上海文化通史》（下），上海：上海文艺出版社，2001 年版，第 1688 页。

“上海自开辟商埠以来，西人竭力经营，竟为世界繁华市场之一。年来大局不靖，各地绅商迁居来沪者更日凡有徒，市面因之日渐发达。”^①上海的城市发展十分迅速，城市在迅速发展的过程中也需要相应的娱乐以及文化生活，来满足这些来到上海的商人、文人的精神需求，这时期上海的戏剧演出比之前更为频繁，剧种也更加多样。可是随着上海社会的发展，来自全国各地的人口不断增加，以吴语为语言基础创作的昆曲由于语言难懂，许多剧目都是歌颂那些浪漫唯美，充满奇幻色彩的古典爱情故事，表演手法上优美委婉，多为文人雅士所喜爱，昆曲的发展遇到了瓶颈。近代上海大量人口的涌入，昆曲的观众对象不再是达官贵族、文人雅士，普通市民也大量加入其中，由于昆曲在文学性上过度的讲究，曲风过分细腻婉转，逐渐有些脱离基层民众，观众需要新的戏剧形式，在这样的社会背景之下昆曲遇到了一个强劲的对手：徽戏。

徽班是在咸丰、同治时期来到上海的，徽班的大部分成员来自苏北的里下河地区，随着上海经济的不断发展、社会环境也相对稳定，这些艺人也陆续来到上海讨生活。“同治初年徽人设满庭芳戏馆于五马路正丰街”^②徽班来到上海之后开始挑战昆班的主流地位，“昔之崇尚昆曲者一变而盛行徽调矣”^③。徽腔主要以花部的吹腔、二簧、拔子为主，也有西皮、昆腔以及江南小调，徽戏同擅长文戏的昆曲不同，徽戏擅长的是多打斗场面火爆的武戏，内容也多是宏大的历史题材，一些著名的剧目比如：《古城会》、《献西川》、《水浒传》、《西游记》等。“小刀会时，城里居民避难租界内，八仙桥浜北的荒地上，竟有人兴起戏场子来。那里是广肇山庄的义冢地（大世界对面的恒茂里）。戏场子有三个多，都用竹篱为墙，布蓬为帐，售价低廉，戏班都是流浪江湖间的徽班。”^④徽戏戏曲剧目众多、内容通俗、表演火爆这些特点很受来自五湖四海的上海市民的喜爱，徽戏凭借着这些优势向昆曲发起了挑战，数年后便打败昆曲成为沪上的流行剧种。欧阳予倩也提到过：“徽戏班凑合了各种不同性质的唱腔乐曲和表演方法，经过长期的剪裁、加工、组织，演变成为中国人民最喜欢看的剧种之一。”^⑤徽剧凭借它的优势来到上海之后就给昆曲带来一定的冲击。昆班为了和徽班竞争，被迫进行了一系列的改革，例如将原来很长的剧本改编成折子戏，把相关的折子戏放在一起在演出完，为了吸引观众，在戏里面加入了一些打闹成分，为了丰富戏曲的趣味性。

上海开埠以后，在昆徽两大戏剧竞争的同时，外地移民带来了他们当地的剧种，在这一时期上海的戏曲舞台可以说是百花齐放。“湖北京徽与粤东，两

^① 寿石：《上海梨园之沿革》，载《戏杂志》1923年第8期，第9页。

^② 陈伯熙编著：《上海轶事大观·戏剧之变迁》，上海.上海书店出版社，2000年版，第456页。

^③ 胡祥翰：《上海小志》，上海.上海古籍出版社，1989年版，第29页。

^④ 屠诗聘编著：《上海市大观》，见《百年来上海梨园之沿革》，上海.中国图书杂志公司，1948年版，第289页。

^⑤ 欧阳予倩：《中国戏曲研究资料初辑》，北京.中国戏剧出版社（原艺术出版社），1956年版，第18页。

样戏术复无穷。女伶莫道于今老，演的衣冠一样同。”^①这首竹枝词就反应了当时上海各种不同戏剧之间的竞争。明清之后，陕西的商人来到了江南一带，上海经济迅速发展的时候，他们集中到了上海，随着他们一起来到上海的还有秦腔班子。秦腔刚来到上海的时候只是在商会会馆里面演出，随着“咏霓”这个以演出上海人称为“西梆子”为主的茶园的开设，清代有人记录：“薄暮，余邀往浦五房夜膳，遂至咏霓茶园，看团拜戏，关中同人毕集，极其热闹，戏亦可观。”^②秦腔因为它的表演朴实、粗犷、慷慨激昂、感情强烈、表演具有一定的夸张性，让沪上观众感受到了不一样的戏剧风格，因而大受欢迎。大量的移民中浙江人数量十分庞大，他们带来了浙江当地的戏剧，主要有绍兴戏、宁波戏。开埠之后上海的外地商人中广东人仅次于江苏和浙江两省，因此粤剧也有很多的观众群体，广东人开的“普丰园”、“普庆园”等都是主要演出粤剧的演出场所。粤剧的演员服饰华丽，并且在台上演出惯用真刀真枪，演员也是男女同台演出，它的观众并不仅仅局限于广东人，外省的观众也被吸引。

徽戏以及各地的地方戏剧由于内容通俗、表演形式火爆精彩，吸引了广大的市民，受到大众的喜爱，相比较之下昆曲的缺点也就暴露无遗，作为雅部的昆曲在这些新兴戏剧面前开始衰落，“光绪中叶昆曲之势日衰，今竟成《广陵散》矣。”^③其他地方剧种则凭借着各自的特色给上海的戏剧界注入了新的活力，昆曲的衰落，作为花部的徽戏以及地方戏剧的兴起也为京剧的南下以及日后大受欢迎提供了合适的戏剧氛围。

二、 京剧在上海的发展状况

“乾隆时戏剧甚行发达，名伶相继辈出。帝三次南巡，皆喜赏览戏剧。北归后，召苏皖间名伶入都，供奉南府，是为四大徽班进京之始。……时海内统一，民庆升平，文学音曲，倍极发达。南方新剧亦渐次北来。……乾隆以前之戏剧曲调，多散处各地，此时始如众流之麋聚于一。”^④徽班进京之后，受到北京市民的欢迎，在嘉庆、道光时期，汉调也进入京城，和徽班一起演出，徽班此时又吸收了汉调的优势，开始出现“徽汉合流”。戏班的艺人为了适应北京观众，在唱腔、语言等方面做出了调整，出现了一个新的剧种“皮簧戏”，就是“京剧”。“总之，京剧是在徽班内部逐渐孕育、演化而形成的，是徽调、汉调、昆曲、梆子互相交结合、融合，从而产生的新剧种”^⑤，它以徽剧为基

^① 鸳湖隐名氏：《洋场竹枝词》，载《申报》1872年7月12日。

^② 上海人民出版社编：《清代日记汇抄》，上海：上海人民出版社，1982年版，第307页。

^③ 陈伯熙编著：《上海轶事大观·戏剧之变迁》，上海：上海书店出版社，2000年版，第456页。

^④ 徐慕云：《中国戏剧史》，上海：上海古籍出版社，2001年版，第70页。

^⑤ 北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著：《中国京剧史》，北京：中国戏剧出版社，2005年版，第76页。

础，各种地方戏剧兼容。京剧开始在北京地区大肆流行，并且开始在全国流行开来。

京剧南下上海是 1867 年，英籍华人经营的茶园“满庭芳”邀请天津的皮簧艺人来到上海演出，“当时有石叻人罗逸卿，隶英籍，肆意妄为，人畏之如虎，因其行四，故称之为罗四虎。初以赌为业，继因官厅禁赌，乃以积资在宝善街靖远街北之横街，仿京式戏馆建造，派人赴津邀角，置办锦绣行头，馆名‘满庭芳’。同治五年丙寅落成，次年丁卯开张。此京班到申之破天荒。”^①虽然来到的只是普通伶人，但是由于京剧艺人唱、念、做、打样样精彩，受到了上海市民的热捧，“沪人初见，趋之若狂”^②，紧接着另一家茶园开始和“满庭芳”竞争，就是开设在宝善街的“丹桂茶园”。“丹桂茶园”是刘维忠 1866 年建立，刘维忠当时多次参加倒卖军火给太平军的活动，被发现后遭到通缉，他逃到北京，在北京认识了程长庚，也就是“三庆班”的班主，后来与戏班中的伶人相识。刘维忠在这段时间里见到北京的戏馆宏伟富丽，心中萌发回上海开戏馆的念头，就开始钻研京剧艺术、戏馆的设计以及经营之道，后来因为办理他的案件的官员上调，加上朋友的说情，他这件案子才得以撤销。刘维忠回到上海之后看“满庭芳”生意火爆，于是在宝善街开了“丹桂茶园”。刘维忠凭借着和程长庚的关系，在开张的时候请来了“三庆班”的一些名角来到上海演出，引起轰动。第二年又请来周春奎等名角，从此北京名角络绎南下演出，其中不少艺人长期留在上海，这样一来让茶园经营的风生水起，凭借京戏的演出闻名上海。“丹桂茶园”不仅京剧表演精彩，而且票价比“满庭芳”便宜，三年之后便击垮了“满庭芳”。因为“丹桂茶园”的成功，不少演出京剧茶园相继出现，如升平轩、金桂轩。“丹桂茶园”不仅为早期京剧南下上海提供了演出场所，同时也为后期京剧在上海的繁荣奠定了基础。

京剧里面打斗场面精彩刺激、文戏又悦耳动听，这些特点使得京剧在上海大肆流行起来，并且大有超过当时在上海占主流地位的徽戏的趋势。“自有京班百不如，昆徽杂剧概删除”^③京剧随着时间的推移，受到了更多市民的喜爱，在众多戏剧中独占鳌头。

第二节 海派京剧的发展

^① 刘绍唐、沈苇窗：《菊都丛刊》，台北.传记文学出版社，民国六十三年四月影印初版，第 205 页。

^② 姚民哀：《南北梨园略史》，见《菊部丛刊·歌台新史》，上海.上海交通图书馆，1918 年版，第 3 页。

^③ 忏情生草稿：《续沪北竹枝词》，载《申报》1872 年 5 月 18 日。

一、上海城市发展与京剧的发展

近代上海外国人设立租界、城市的建设不断完善、都市经济的繁荣促进市民阶层的崛起，这些条件为京剧的发展提供了良好的社会基础以及广大的观众群体，京剧在上海的发展与上海这座城市本身的发展是密不可分的。

（1）城市基础设施的建设

上海开埠之后，租界为了自身的利益开始进行基础设施建设。

首先是在租界内修建道路。上海地区由于河流众多，洋泾浜同苏州河将南北地区分隔开，上海公共租界里面最初是几乎没有像样的道路，为了密切各租界之间的联系，他们先后建立了外洋泾浜桥、山东路桥、福建路桥等诸多桥梁。南北交通的便利有利于戏园拓宽空间，也有利于市民出行，去戏园就更加方便。戏馆集聚的宝善街（也就是现在的广东路从山东中路到福建中路）就是外国人修建，这是当时租界内的第一块繁华路段。“宝善街一带车声隆隆，往来雷动，泰西十七国货物，麇集鳞聚，惊心动魄，应接不暇。晚则煤气火灯千万盏，如列星。洋楼有高三层者、四层者、五层者，金碧迷离，境各异态，珠宫贝阙，谅不是过。花月胜场，所在皆有，妖姬艳服，巧笑工颦”。^①“戏馆多聚宝善街”^②。这些文字足以表现出当时宝善街的繁华，由于出现大批的戏园子，人们也有了新的娱乐活动：去戏园看戏。

表 1-1 宝善街一带京班戏园一览^③

建立年代	1866	1867	1870	1877	1875	1875	1877
茶园名	满庭芳	丹桂	金桂轩	大观	天仙	留春	鹤鸣
建立年代	1877	1882	1883	1885	1895	1900	1901
茶园名	义锦	众乐	咏霓	天成	咏春	天宝	春仙

宝善街由于戏馆的开设，日益繁华起来，发展到光绪时期，宝善街经营茶叶丝绸的商人也大量聚集在这里，新兴起来的戏园对经济有很大的推动作用。到了 19 世纪后期，四马路（今天的福州路）也开始繁华起来。“四马路中人最多，两旁书寓野鸡窠。戏院茶馆兼番菜，游客忘归半入魔”^④晚清时期上海的戏园就集中在四马路还有宝善街。20 世纪之后，英租界开始修建大马路（今天的南京路），成为新的商业中心，是上海首屈一指的繁华地带。随着租界道

^① 上海人民出版社编：《清代日记汇抄》，上海.上海人民出版社，1982 年版，第 322 页。
^② 闲闲道人：《上海柳枝词》，载《申报》1889 年 7 月 2 日。
^③ 徐幸捷、蔡世成主编：《上海京剧志》，上海.上海文化出版社，1999 年版。
^④ 顾安主人：《沪江商业市景词》，见《上海洋场竹枝词》，上海.上海书店出版社，1996 年版，第 107 页。

路的修建，交通繁忙，人流量增加，形成了一个繁华地带。由于京剧风靡上海，在这些繁华路段设有大量的戏园，戏园的大规模增加也推动了上海京剧艺术的发展。

表 1-2 租界戏园举例^①

建立年代	戏院名称	地址
1891	丹桂第一台	湖北路福州路
1899	桂仙茶园	湖北路汉口路
1899	群仙茶园	福州路
1909	大舞台	九江路汉口路
1912	老天蟾大舞台	九江路湖北路口
1915	新世界	南京东路西藏路口
1917	大世界	西藏南路 1 号
1919	先施乐园	南京东路浙江路口
1918	天韵楼永安剧场	九江路金华路口
1920	大新游乐场	南京东路 830 号
1923	卡尔登大戏院	黄河路南京西路口
1926	新新公司游乐场	南京东路 720 号
1941	皇后大戏院	西藏中路汉口路口

其次是城市照明设施的建立。西方人在建立租界之后，为了方便市民夜晚外出，在马路旁装上煤气灯照明，由于耐用、明亮的特点，煤气灯后来被用于日常生活取代了之前的豆油灯。戏园在煤气灯使用之前只是白天演出，煤气灯的使用改变了这一传统的生活和经营方式。上海有了路灯之后，人们晚上照样出行，戏园晚上延长演出时间，满足人们的娱乐需求。由于有了灯光，晚上同样可以在剧院看戏，煤气灯还可以用于戏剧演出中，丰富了表演的内容。

晚间所燃灯火，彼时只煤气灯，俗称曰自来火，前台大门口二大枝，高与檐齐，外有玻璃为罩，火头作月斧形，发光甚亮。门内各处皆系小枝。包厢及边厢柱上，每柱一枝。正厅有自屋顶下垂二大枝，略似伞形。每枝有火十数头，团圆发焰。台上则横一铁梗粗逾萧管，管上有孔，孔上镶铜，作乳头式，气于此发光，谓之曰奶子火。每隔四五寸一火。沿台约有火 20 余枝，台口下层亦如之。惟有小畚箕式之洋铁皮，以为之障，即使其光反照入台，又免近台之座客为火逼灼。台柱两旁又各有玻璃罩大煤气灯此灯火头作交叉式，四面发光，最为明亮。，然开锣时不即燃点，须俟中场后始大放光明。后台亦皆燃煤

^① 徐幸捷、蔡世成主编：《上海京剧志》，上海.上海文化出版社，1999 年版。

气灯，场面左右四枝，戏房内各处约十数枝。此外账房间，大水牌帐台，上下楼梯口及水炉间等，亦无非煤气灯。而戏园乃恍若城开不夜。在当时已认为如此光亮，几不啻古人所谓火树银花。且煤气灯可使之半灭半明，故每遇演大香山三世修等神鬼戏，将火之总门略闭。即令各火光焰低缩，作惨碧色。满台顿呈阴森之气，观者谓为得未曾有。庸诘知他日有电灯发明，竟夺此灯之席。^①

煤气灯给当时的戏园带来了便利。随着科学技术的发展，电灯的出现更大范围地影响了人们的生活，取代了煤气灯。电灯是在清朝后期被西方人引进到上海的，租界当局很快就用电灯取代了煤气灯，市民们也认为电灯更加光亮并且更加方便。20 世纪十六铺建立了电厂，上海市在城区内为居民安装电灯，电灯慢慢普及开来。随着电灯的普及，戏园也开始使用，有人记录了电灯在上海戏园的发展过程：“当各园初装电灯时，其灯系西瓜式，状若近日之汽油灯，燃料系碳精，其光骤明骤暗，与今茄子式电灯大异，故园中只门口一盏，正厅二盏，其余仍装用煤气灯，并未废除。直至纯燃电气之茄子式灯风行，而煤气灯始皆备而不用，仅防电线或有损坏，始复偶一燃点耳。”^②电灯的使用不仅改善了戏园内的照明环境，夜晚观剧更加明亮清楚，同时也增强的戏剧的表演效果。此外，电的出现还为机关布景出现在舞台上奠定了基础，这些技术的运用加快了京剧的发展步伐。

（2）都市经济的发展

开埠之后的上海经济发展迅速，成为了我国重要的经济中心，上海也成为京剧伶人除了北京之外的最大的演出市场。京剧演员清末在北京的戏园子里演戏的“戏份儿”仅仅够吃饭，有的演员演出不多，甚至连吃饭的问题都不能解决，由于形势所迫，很多京剧艺人就会去达官贵族家中唱堂会，也有的名角进入皇宫成为内廷供奉，由朝廷发饷。1911 年辛亥革命爆发，清王被推翻之后，内廷供奉也就不再存在，伶人们在宫廷受宠以及失去达官贵族的热捧。这时期上海已经成为繁华的都市，大批的京剧名角纷纷来到上海唱戏赚钱。1927 年北洋政府倒台之后，国民政府移都南京，许多官员也随之迁到南京，京剧伶人重要的收入来源中断，北京城也没有往日的热闹与繁华，“头牌伶人在北平演出，一周只有三次，只够维持开支，盈余有限；就指着跑码头赚大钱，顶好一年能多出几次门最好。因为到外埠演唱，戏院除了‘四馆’（吃、住、接、送）以外，天津是双包银，上海是四倍，而且天津一演就是十天半个月，上海一演就是一个半月，成绩好了还再续”^③，“去一次天津，能吃半年，去一次上海，能吃一年”^④上海由于发达的社会环境对北京的演员们有很大的吸引力，一些生存

^① 海上漱石生：《上海戏园变迁志》，载《戏剧月刊》1928 年第 1 卷第 2 期，第 8 页。

^② 海上漱石生：《上海戏园变迁志》，载《戏剧月刊》1928 年第 1 卷第 2 期，第 8 页。

^③ 丁秉铨：《菊坛旧闻录》，北京：中国戏剧出版社，1995 年版，第 430 页。

^④ 丁秉铨：《菊坛旧闻录》，北京：中国戏剧出版社，1995 年版，第 430 页。

艰难的京剧艺人纷纷南下上海。大批伶人的到来很大程度上推动了沪上京剧的发展，上海成为当时又一个京剧的演出中心。

上海成为经济中心，外国人在上海开办工厂，需要大批的工人，同时在 19 世纪 70 年代开始民族资本开始发展。企业家们在上海也设立大量工厂，需要劳动力，这吸引了当时大量破产的农民来到上海在工厂里工作，还吸引了外地的商人来此经商。同时由于上海周边地区战争动乱，许多江浙的难民逃亡到上海，上海的人口增长迅速。首先是移民群体中的商人，这个群体的到来，他们也带来了巨额财富，由于当时投资戏园有很高的回报，这些人有的投资了戏园，有的成为戏园的观众的重要组成部分。其次是来到上海移民中更多的难民和破产的农民，他们数量庞大，来到上海成为工厂的工人或者成为码头的苦力。他们在劳动之余也喜欢去戏园看戏，他们也开始成为戏园的主要观众群体之一。由于他们受教育程度低、收入微薄，他们看戏的需求也迫使上海的京剧开始向更加大众化这个方向转变。这样几类人组成了巨大的戏剧消费群体，同时戏剧的发展也必须适应观众的需要，促进了上海京剧的变化和发展。

二、京剧变革与海派京剧的崛起

19 世纪中后期，北京、天津的京剧演员大量的来上海演出，上海开始成为南方的京剧中心。北京的京剧演员来到上海，由于技艺精湛，大受上海民众的欢迎，在上海演出久了，这些京剧演员渐渐熟知上海观众的观看喜好，“久之，歌律日佚，凡伶人之留上海者，辄为习俗所染，多未可以旧规矩相缚”^①。艺人们长期在沪演出，他们在北京带来的折子戏、整本戏排演的时间长了，观众们就会觉得腻烦，毫无新意，上海各大戏馆会根据观众的要求来编排新的剧目。清朝末年社会思想的改革、上海受西方影响的社会环境、各地移民带来的多元文化，多种因素的影响下，对传统京剧进行了多方面的改革。京剧要适应上海市民追求新奇的审美追求以及欣赏趣味，它必须适应商业社会的要求，不断地变革，发展为一种新的京剧流派：表演动作略显夸张；不单单讲求“唱”；传统戏和文明戏、时装戏并存；追求情节的新颖性和趣味性；运用近代科学技术来布置舞台。人们将这种新型的京剧艺术称为“海派京剧”。京剧的变革有以下几个原因：

（1）、社会思潮的变化。中国封建社会在 20 世纪初已经到了穷途末路的时刻，在经历了几次大的侵华战争之后，中华民族开始觉醒，一些进步青年借鉴西方政治革命的经验，重视文艺的战斗作用，发动了文艺界的革命。戏曲作为我国经典的传统文化，必然是需要进行一系列的变革。这些知识分子认为戏

^① 徐筱汀：《京派新戏和海派新戏的分析》，载《戏剧月刊》1928 年第 3 期，第 7 页。

剧应当成为改造社会、唤起民众爱国热情的工具，这时提倡的戏剧改革主要是三个方面：首先是内容的改革。戏剧应当反映现实社会，戏剧是源自生活的，戏剧题材不应该都是反映帝王将相、才子佳人的旧戏，戏剧应该和现实生活结合起来，批判现实社会；批判旧戏过分注重形式化的东西，改革者倡导将形式和内容结合，并且强调戏剧的关键在于内容而不是形式。其次是舞台的改革。他们提倡学习西方的戏剧形式，主张在舞台上引进西方的先进科技，利用电、光、声技术来丰富舞台，提高演出的艺术效果，将上海的戏园改革成西方的经营模式。最后是主张用通俗的语言来演出，反对使用深奥难懂的语言，以做到即使文化程度不高的观众都能看懂。上海戏剧界在这样的社会思潮影响之下，也需要进行一系列的改革，作为上海戏剧中最主要组成部分一京剧，它的改良成为必然趋势。

（2）上海市民受西方文化的影响。上海开埠之后，有大量的西方人移民上海，他们也带来了自己国家的生活方式还有文化。西方人在上海也建立了戏园还有剧场，西方的话剧传入上海，好奇的上海市民前去观看，并以其独特吸引了不少市民。西方人演戏和中国传统戏剧大不相同，他们的服饰样子简单，舞台布景华丽真实，“演剧时，山宫阙，悉以画图，遥望之几于逼真。”^①“西人演剧，男女合演，其裳服之华洁，景物之奇丽，歌咏舞蹈，合律应节”^②演出的时候还有管弦乐器伴奏，这都让上海市民觉得西方人的艺术优美、精彩。“在喧闹繁华的十里洋场中，大小商人日夜不停、锱铢必较的算盘声里，上海人的心态正悄悄地发生着变化”^③上海市民由于接触西方艺术之后，对中国本土的传统戏剧会颇有微词。他们生活在繁华的大都市，西方民主新思想的输入，让上海市民更加关注自己的处境，关注普通人的生活，对于传统京剧中的一成不变的固定模式以及内容都感到厌倦。改革者主张借鉴西方的戏剧样式，改进舞台设计以及转变表演方式，这也是上海京剧改革的一个重要原因。

（3）观众的需求影响。19世纪末期以来，大量外地人涌入上海，这其中除了有知识的文人和商人，更多的是破产的农民以及难民。他们来到上海之后成为新兴的市民阶层，也成为剧院的主要观众。这群观众受教育程度比较低，他们看戏需要的是通俗易懂，娱乐性强，具有大众化趣味的戏剧。京剧最开始是给皇帝还有贵族、文人士大夫欣赏的，这就决定了京剧相对来说还是比较高雅、正统的戏剧。京剧内容多是历史故事，人物形象大多是维护的是封建阶级的利益形象。人物形象脸谱化，追求文辞优美，注重唱功，对于现代商业社会来说，观众的需求成为戏剧艺术的指挥手，为了吸引观众，戏剧就必须满足观众的审美需求。上海开埠之后，外国人带来的话剧、魔术以及新兴的歌舞团，让上海

^① 王韬：《瀛壖杂志》，上海.上海古籍出版社，1989年版，第123页。

^② 上海人民出版社编：《清代日记抄汇》，上海.上海人民出版社，1982年版，第390页。

^③ 乐正：《近代上海人心态》，上海.上海人民文学出版社，1991年版，第49页。

人较早地接触到了新鲜事物。他们的看戏也讲新鲜，那么上海的京剧演员就需要满足现代上海社会所喜欢的演出样式。盖叫天在后来也提到过：

我 20 岁以后，在上海滩站住了脚。开头还站不住，因为我光照老辈人教下来的一招一式，照老路子，用老本儿，唱老段子，一句辙口，一个出手，都不走样，可观众不理我的碴儿。有人说：要在上海混口饭吃，就得动脑筋，谁要想吃饱饭，吃好饭，就得好好动脑筋。^①

传统京剧在上海发展多年之后，由于社会思潮、观众需求、西方文化这些原因的影响，走上了改革之路。19 世纪 90 年代上海的京剧就开始探索“开风气之先，而为沪上新剧之始创者，当推京派京剧（与表情派新剧不同）巨子潘月樵（时名小连生，后改搭丹桂始以真姓名上牌）。时潘尚少年，搭班于天仙戏园，以倒嗓不能唱须生戏，则别出心裁，贬为连台接演之时装新戏《铁公鸡》，（在庚子之前，距今约七八年）。沪人士正厌旧剧之陈腐，得此红顶马褂，满台飞舞之新戏，耳目一新，取之恐后。而潘氏之名，由是大震。”^②潘月樵的连台时装新戏为当时上海京剧界的改革拉开了序幕。

上海京剧对传统京剧的改革首先是时装京剧的出现，它改变了传统京剧里面的服装以及化妆技术。传统的戏剧一直传承着老一辈的服装、化妆技术还有台词，但是随着社会的发展，封建制度已经土崩瓦解，中国成为了半殖民半封建社会。人们的生活早已经发生了翻天覆地的变化，因此原来传统戏剧中的语言习惯、服装打扮都已经不符合人们的审美习惯了。时装京剧的出现就是为了与当时社会审美和社会生活相适应。时装京剧在演出中身着日常的洋装、旗袍，还有的是像潘月樵所演的《铁公鸡》一样的清装戏，穿着清代的服饰在台上演出，念白也从文言文转变成了通俗易懂的白话，演出的内容也是人们所关注的社会问题。

其次是演戏舞台的改革，具体表现在灯彩戏的排演。灯戏是最开始是昆曲中的一部分，上海的京剧戏园后来受到启发也纷纷排练灯彩戏。“灯戏之制，始于同治初年，先惟昆腔戏园偶一演之。嗣天仙、金桂、丹桂、宜春、满春等园，相继争仿，所演如《麟骨床》、《福瑞山》、《凤莲山》、《馨泉池》、《洛阳桥》、《宝莲灯》、《为善得道》、《万里寻夫》之类。”^③《申报》也有文字记载了当时演出灯彩戏的情况以及观众的喜爱程度：“新丹桂戏园登告白于本报后，有所谓《善游斗牛宫》新戏，初不知其情节若何也。……是日雨势滂沱，道路泞滑，而观者人山人海，拥挤不开。”^④《申报》的这段文字

^① 盖叫天口述，沈祖安等记录整理《燕南寄庐杂谭·盖叫天谈艺录》，北京·中国戏剧出版社，1986 年版，第 42 页。

^② 菊屏：《三十年来上海戏剧变迁之一斑》，载《申报》1925 年 2 月 15 日。

^③ 黄式泉：《淞南梦影录》，上海·上海古籍出版社，1989 年版，第 130 页。

^④ 龙湫旧隐：《新丹桂观剧词》，载《申报》1888 年 3 月 5 日。

记录了当时戏园演出灯彩戏《善游斗牛宫》的演出之精彩，舞台设计精妙、布景华丽、灯彩效果炫目。这样的改变让看惯了传统京剧的上海观众耳目一新，受到观众的喜爱。灯彩戏的出现让观众的视线不仅仅是集中在舞台上的演员身上，他们开始关注舞台上其他的戏剧元素。这和传统京剧是截然不同的，传统戏剧的焦点在演员本身，演员的表现决定了京剧的优劣。灯彩戏则是让观众的目光中从演员身上转移到整个舞台，同时灯彩戏又凭借着精妙的舞台设计获得上海观众的喜爱，吸引了很多观众。这样一来也促进戏园老板重视并且加大对灯彩戏的编排、演出。

上海地区开始编演新戏，戏剧大多是根据现实中的大事改编而成，比如在同治年间，马新贻在时任两江总督是在南京被人给暗杀，上海戏园根据这件事情创作了上海地区第一部时事京剧《张文祥刺马》。1880年7月根据太平天国事件编排的《大清得胜图》在上海戏园演出，也是上海地区首部表现这一政治事件的京剧。传统的京剧主要是演出古代题材，几乎不用现实生活中的时间作为题材，上海地区的京剧则多善于根据当下的时事改编新戏。这种京剧的题材大多选自现实生活，讽刺现实社会，也有的是借古讽今，以及选取寓言还有外国的题材来讽刺现实社会，深受沪上观众的喜爱。

最后就是连台本戏的流行。最初的连台本戏是在北京产生，清同治六年（1867），上海“丹桂茶园”正式营业，戏园从北京、天津聘来京剧艺人铜骡子、夏奎章等来演出“十本新戏”也就是《五彩舆》。这出戏讲的是海瑞的故事，上演之后就受到观众的追捧，这是上海演出连台本戏的开始。连台本戏由于故事连贯，十分通俗易懂，演出时既有文戏也有武戏，十分热闹，最主要的是在剧目的编排上十分的扣人心弦，一个完整的戏剧。连台本戏将它分成了很多个部分，中间会穿插很多精彩的内容，因此在上海十分受欢迎。周信芳提到过连台本戏：“连台本戏好比评弹里的长篇书目。一个完整的有头有尾的故事，要分为若干本才能演完”^①，这就意味着上海展示整个故事的具体情节的演出方式和传统京剧只选取一个故事中最精彩的部分的演出方式是截然不同的，上海京剧由于故事情节完整、演出时间长，在演出的细节中需要加入一些新奇的情节、道具以及吊人胃口的剧情的转折。

传统京剧从北京来到上海之后，由于时代、社会的变化以及地域的变化，人们的审美倾向也随之变化。传统京剧已经不能满足生活在日新月异的上海观众的喜爱，这样一来传统京剧就需要作出改革。这一时期，上海的戏园以及戏班努力根据观众的需求对演出方式、舞台设计等进行了一系列的改变，形成独特的风格，发展为一种新的京剧流派：表演动作略显夸张；不单单讲求“唱”；

^① 周信芳：《谈谈连台本戏》，见《周信芳文集》，北京：中国戏剧出版社，1982年版，第344页。

传统戏和文明戏、时装戏并存；追求情节的新颖性和趣味性；运用近代科学技术来布置舞台。人们将这种新型的京剧艺术称为“海派京剧”。

三、海派京剧的发展

海派京剧在不断地发展中形成有别于传统的京剧的形式，在唱念做打以及服装、舞台、道具等方面大胆的进行革新，海派京剧和传统京剧有以下几个不同点：

（1）善于创新。创新可以说是海派京剧最主要的特点，京剧从北京来到上海之后为了适应上海观众的喜好，京剧就不断变革，吸收西方文化以及地方戏剧的优势，最后形成了海派京剧。传统京派京剧在表演上非常重视唱腔，忽略了舞台的设计，北京的戏园的布置也是十分简陋。随着科技的进步，海派京剧也将其运用在舞台、布景这些硬件设施上，十分的吸引眼球。时装、机关布景、道具都出现在海派京剧的舞台上，声、光、电在舞台上的运用，大大的提高了京剧的感染力，视觉效果一流，突破了传统戏剧的虚拟化、简单化的舞台背景，让观众焦点从演员身上转移到整个京剧舞台。传统京剧与海派京剧就演出形式上来讲也有很大的不同，京派京剧大多是仅仅演出完整剧目中最精彩的一段，也就是折子戏，海派京剧更多的是演出连台本戏，注重故事的完整性、连贯性；从剧目内容上来讲，海派京剧也与传统京剧有很大的不同，传统京剧的题材大多是古代历史英雄人物，海派京剧善于根据时事、社会变革、市民生活中的奇闻异事、重大社会事件编排新戏。海派京剧打破了中国传统文化中的中庸保守，大胆创新，吸收西方先进的思想，积极利用新的元素，运用先进的科技。

以海派京剧中著名的时事新戏《新茶花》为例：《新茶花》是由冯自和改编而成，故事情节以法国的小说《新茶花》为基础，但是又在内容以及反映的思想观念上有所不同，剧中的主人公是一位叫辛瑶琴的女性，剧情是围绕她展开的。辛瑶琴从小父母双亡，她被卖到了妓院，化名成“新茶花”，后来她遇到了陈少美，两人相爱并且成为夫妻。陈少美的父亲十分反对两人在一起，逼迫辛瑶琴与陈少美分手，在这样的情况下，“新茶花”为了避免父子两人矛盾激化，假装陪俄国的元帅游玩，陈少美知道之后盛怒之下与“新茶花”分手。后来中国同俄国发生了战争，“新茶花”盗取了俄国元帅的地图，交给陈少美，有了地图之后，陈少美打败了俄军，两人重归于好。这是一部典型的海派京剧，京剧演员穿着时装出演，是一部时装新戏，剧中“新茶花”还在舞台上弹钢琴唱英文歌曲，这在当时都是对京剧演出的创新，同时在思想上也有很大的进步，这部时装戏体现了爱国主义思想以及宣传了男女平等的进步思想。

(2) 奢侈华丽。近代上海经济发展迅速, 商人云集, 整个城市给人的感觉就是繁华奢侈。京剧成长在这样的繁华都市中, 必然会带有这座城市的气息, “欲动人视听, 第一须以豪奢为事”^①戏园装修的富丽堂皇, 为的是吸引观众, 伶人就用华丽的服装, 也称为“行头”来吸引观众, 在上海的京剧演员都会花重金来购买演戏用的服装。海派京剧重视的是“看”, 由传统的听戏转为“看”戏, 因此夺人眼球显得十分重要。有人评价过上海京剧演员的服装: “无不穷奢极华, 随意改良, 及不见其原形”^②。著名花旦周凤林在上海演戏颇久, 开始唱昆曲, 随着昆曲的衰落, 京剧的盛行, 他改唱京剧。自幼生长在苏州的周凤林在上海演剧多年, 他知道上海人的喜好, 为了戏曲能够更加受欢迎, 他想出用华丽的服饰来吸引观众, 之前戏班旦角的服装都是公用的, 他的这些服饰都是自己花钱购买, “旦角遂开私房行头之先”^③。有了前车之鉴, “春仙茶园”的李春来本是武生, 他也像周凤林一样为自己配置新的行头, 很快这股潮流在京剧圈子里盛行开来, 大家纷纷为自己购置新的行头, 以求服饰奢华, 让观众耳目一新。上海京剧艺人都是“一戏而数易其衣”^④, 而且衣着光鲜华丽。

上海的都市化进程中孕育了海派京剧。京剧来到上海之后为了适应上海观众的审美趣味之后, 不断进行自身改革, 成为了新的京剧流派, 由传统京剧演变过来的海派京剧有其自身的特点, 这些特点也成为了上海京剧的标签。海派京剧随着历史的前进自身的在不断地发展, 尤其是进入了 20 世纪之后, 西方人的文化在上海的影响进一步扩大, 上海的京剧本来就受到西方文化的影响, 随着西方文化在上海乃至整个中国的影响扩大化, 海派京剧的发展速度开始加快。进入 20 世纪之后, 随着民族资本主义、外国资本主义的发展, 来到上海在工厂做工、经商的人数也迅速增加, 市民阶层人数也越来越多, 这样观众数量不断增加, 大量的观戏需求也推动海派京剧的发展, 尤其是 20 世纪的文化运动大大促进了海派京剧的发展和繁荣。海派京剧的演出是离不开它的演出长随的, 上海京剧的繁荣与它的演出场所的兴盛紧密相关。

^① 陈伯熙编著:《上海轶事大观·戏剧之变迁》, 上海:上海书店出版社, 2000 年版, 第 415 页。

^② 《谈行头》, 载《上海生活》1938 年第 2 卷第 5 期, 第 25 页。

^③ 吴公寿:《私房行头始于周李》, 载《申报》1940 年 1 月 6 日。

^④ 菊屏:《海派之京剧》, 载《申报》1925 年 2 月 28 日。

第二章 海派京剧的新舞台

第一节 从戏园到剧场

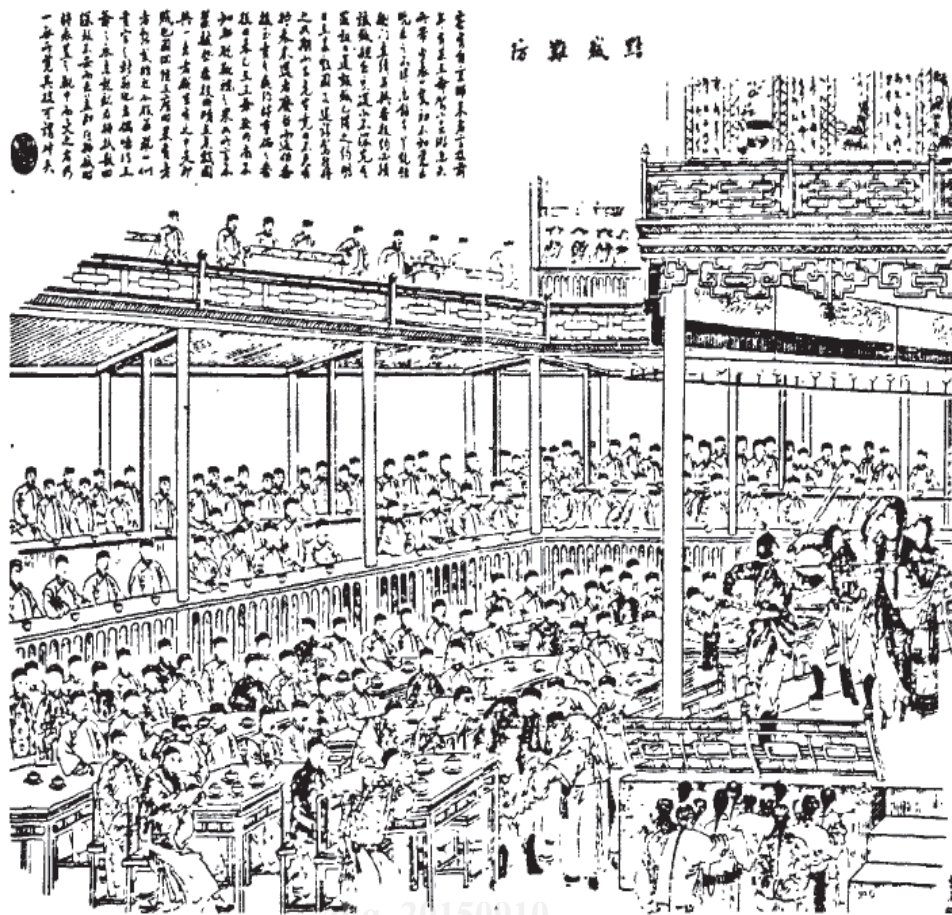
一、京剧戏园兴衰

1866年英籍华人罗逸卿根据北京戏园的样式,开设了租界内的第一家演戏园,取名“满庭芳”,第二年他请来天津的皮簧艺人来到上海演出京剧戏班来到上海之后大受欢迎,从此“京班遂得盛行”^①受到上海观众的热捧。面对迅速增加的观众,茶楼是旧式的看戏场所,显得太狭窄,之前的看戏场所已经不能够满足观众的需求,在这样的背景之下,开始出现了京剧戏园。由于观众的增加,戏园的经营状况也十分可观,大批的京剧戏园陆续在上海地区出现。上海便呈现出“京剧风行,茶园斯盛”^②的新景象,数年之间在租界内出现了数十家戏园,根据统计数据,上海地区从1843年到1911年前后有120多家戏园。这些大都是京剧戏园,主要演出京剧。当时上海的京剧戏园大都是模仿北京的戏园来设计,由于北京观戏的达官贵族众多,北京的戏园大都气势宏伟,华丽大气,在模仿北京建造戏园之前,上海看戏的地方以茶园为主,茶园比较狭窄,上海的京剧风靡之后,观众大量增加,茶园显得太狭小简陋,上海摹仿北京戏园开始建立专门的戏园。

上海戏园建筑是方形的完全封闭的结构,大都是坐南朝北。戏园的大厅有很大的空间来放桌椅,戏园的二层看台大多就是戏园的墙壁。戏园的戏台是依靠一面墙壁建立而成,设立在正中间的位置。演员们在一个方形的戏台上演戏,戏台依靠着一面墙壁向戏园的大厅突出,观众可以从戏台的前方以及左右两边观赏戏剧。戏台的前面都建有两根或者四根柱子,戏台上方有木制的藻井,需要与后面的柱子共同支撑。戏台面对着观众的三个方向皆安装有比较矮的栏杆,栏杆上有装饰用的雕花,戏台的后方通向戏房,舞台上布置比较简单,除了桌椅之外没有其他物品。上海的戏园为了吸引观众会建造的十分奢侈豪华,采用当时西方人带来的煤气灯悬挂在戏园门口以及用在舞台上照明,不仅可以白天演戏,晚上也可以演戏,极大地丰富了市民们的生活。

^① 寿石:《上海梨园之沿革》,载《戏杂志》1923年第8期,第20页。

^② 海上漱石生:《上海戏园变迁志》,载《戏剧月刊》1928年第1卷第1期,第5页。

图 2-1 上海戏园内部构造之一^①

上海的戏园和北京戏园在经营上不同的是，上海戏园为了招揽更多不同层次的观众，戏园根据看戏的座位不同以及昼夜场次来设置不同的票价，北京的戏园则是统一票价以及仅白天演戏。上海比较具有规模的戏园一般分为正厅和边厅，二楼设置包厢，楼下设有边厢，“正厅包厢，每客售洋八角，廉者四五六角不等。起码则青蚨百文或数十文；正厅设于楼上，每客日售钱二百文，夜二百八十文，厢楼每客日售钱一百 20 文，夜售钱一百八十文。”^②这样的售票规定充分的体现了上海商业社会的本质。戏台下正中间就是正厅，大概有五六排座位，每一排有五六张桌子，一张桌子配了五把椅子，两把椅子在方形桌子的两边，其他三张椅子在正对戏台的那面并排放着。边厅在正厅稍微往后面一点以及左右的位置，放置长桌，椅子并排放在面对戏台的那一面，价格相当于正厅的八折。楼上设置的包厢以每一间来计算价格，一般大的房间放置十张椅子，稍小的房间放置八张椅子，包厢正中间的椅子算作正厅，后面就是正厢，木椅后面还有些空间，设了一些比较矮的凳子，这是为了仆人伺候主子而设立。

^① 王世仁：《北京湖广会馆建筑》，北京.北京文博出版社，2000 年版，第 46 页。

^② 海上漱石生：《上海戏园变迁志》，载《戏剧月刊》1928 年第 1 卷第 1 期，第 5 页。

楼下左右以及中间的座位，用短木板与正厅隔起来，这就是边厢，价格比正厅要少一半。戏园的经营并不是出售戏票，而是收取茶资，由案目将观众带到座位上。观众来到戏园之后，戏园都会上茶上茶之后一个茶碗代表一个观众，收取看戏的钱，根据座位的不同，茶具是不一样的。“正厅边厅包厢皆用白瓜楞有盖茶碗。边厢之碗无盖，以资区别。若客叫局侍游，所泡茶碗，用绿色示与良家有异。戏资谓之局看，须加洋二角，如请洋人，亦须加洋二角，茶碗则同为白瓜楞，与华客无异”^①。这样用不同的茶具主要是为了方便结账。随着社会的发展，戏园也在不断改进，为了满足更多的观众，戏园在舞台口设置座位，成为“天台”，拆除了正厅两边的边厅，全部设立方桌，设为正厅，为了让观众看的更清楚，将边厢后面垫高座位，这样一来，戏园可以容纳更多的观众。随着戏园内部的改变，戏园的观众经历了从富人到普通市民的转变。戏园在早期的时候票价比较贵，从当时上海市民的生活水平来看，一担大米是两块钱，大饼馒头这些只要三四文钱，当时满庭芳的看戏价格是一块钱，丹桂茶园正厅的价格也是一块，看一次戏都可以买半担米了，看戏在当时来说对普通市民应该是很奢侈的事情，当时去戏园看戏的大部分是比较富裕的官员、商人。他们不仅去戏园看戏，还会在戏园里请客应酬，戏园在这时候也成为应酬交际的工具。京剧戏园在上海的盛行，渐渐的也取代了会馆，商人们都喜欢去戏园应酬。到了光绪时期，大量戏园的出现之后，票价也开始下调，票价的下降也吸引了广大的市民前来看戏，看戏的观众群也开始从有钱人扩展到了普通的市民大众。同时由于社会的进步，戏园不再限制妇女进入戏园子看戏。

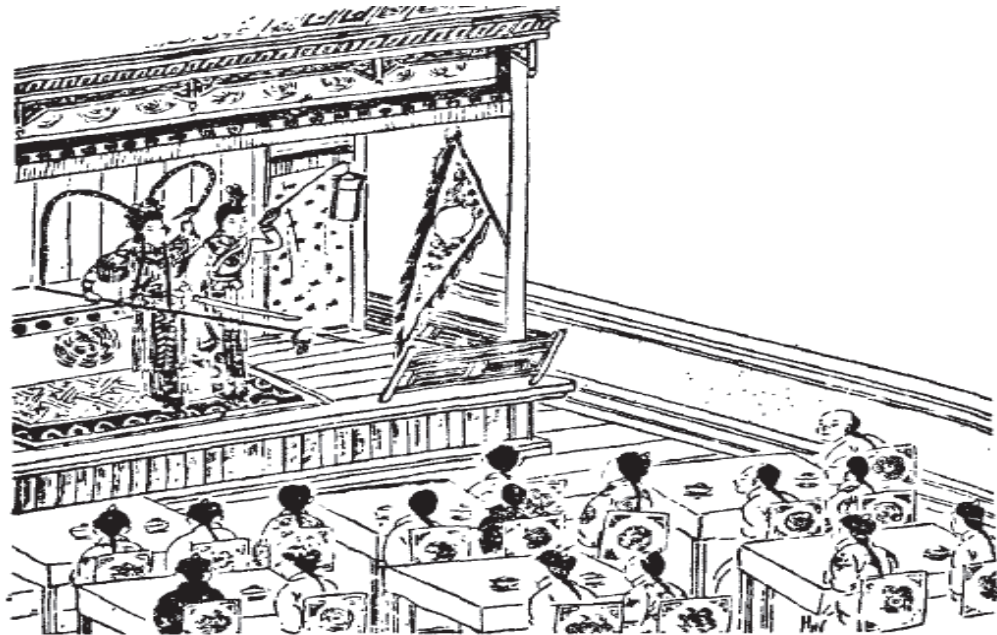
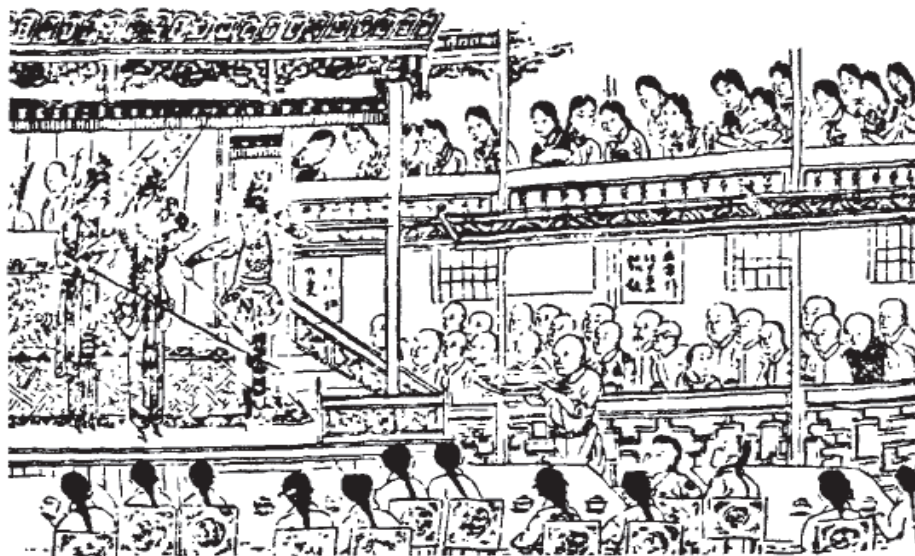
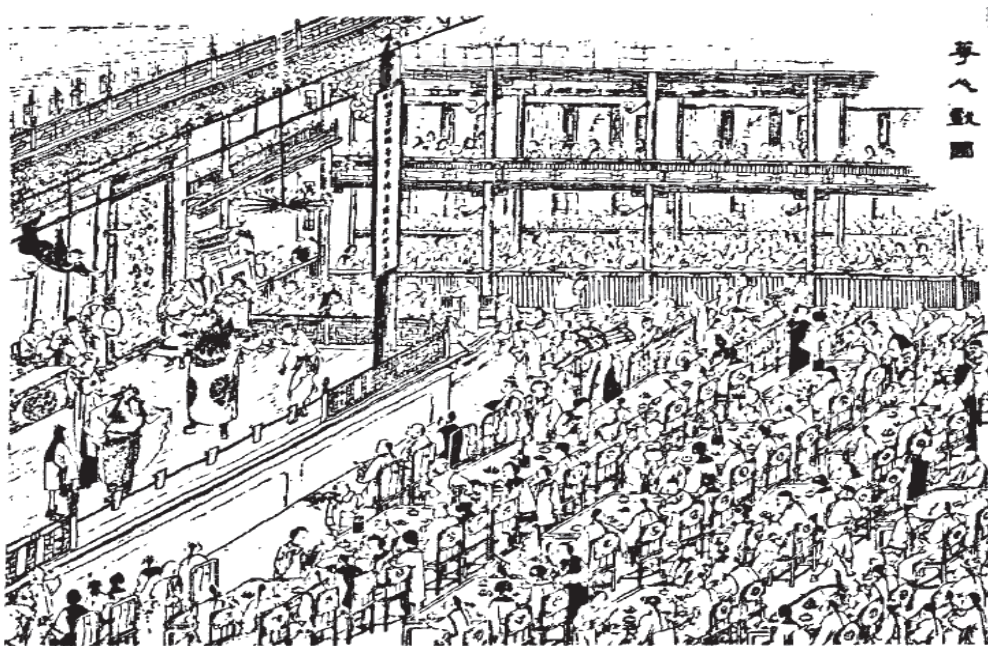


图 2-2 上海戏园的内部图之二^②

^① 海上漱石生：《上海戏园变迁志》，载《戏剧月刊》1928年第1卷第1期，第5页。

^② 葛元熙：《沪游杂记》，上海：上海世纪出版股份有限公司，2006年版，第258页。

戲園觀劇

图 2-3 上海戏园内部构造图之三^①图 2-4 上海戏园内部构造图之四^②

上海戏园的经营方式是由戏园老板出资建立戏园子之后，请案目来管理戏园子。“案目俗称接生意，照以前梨园规定，定有额数，每定以 20 人为限。

^① 葛元熙：《沪游杂记》，上海.上海世纪出版股份有限公司，2006 年版，第 186 页。

^② 王世仁：《北京湖广会馆建筑》，北京.北京文博出版社，2000 年版，第 43 页。

另有一人为之首，称案目头。”^①案目最主要的作用就是管理戏票、推销戏票。戏园经营的重要环节就算得上是推销戏票，当时除了在各大小报纸刊登广告及街头巷尾张贴演出海报外，还需要靠案目去做宣传、推销工作。每家戏园一般有案目 20 人，案目由案目头管理，案目需要要头脑灵活，善于察言观色，会结交朋友。案目在戏园里工作的收入主要是在戏票中收取提成，每月案目头付给案目们五元的工资，案目平时在向案目头交帐时能够抽取百分之三的提成，这样的办法能够提高案目的工作积极性。案目在戏园门前带着一卷戏单，向路人介绍演出戏剧，招揽顾客。

随着社会的发展，观众的大量增加，旧式戏园的一些弊端也开始显现出来。戏园由于设备落后，一些剧目的演出受到舞台的限制，空间狭小，观众拥挤公共空间卫生环境比较差等问题而不能适应时代的要求，上海的京剧戏园经过三十年的发展到了举步维艰的地步。“其时上海，虽有男班京剧戏园三所，而三者之中，常有一园处于衰败之境。斯时剧业之萧索不振，可以概见。”^②。《申报》早在 1883 年就曾刊登过提倡效仿西方，改良剧园的文章：“……而况戏馆之内喧嚣庞杂，包厢正桌流品不齐。乘醉而来，蹒跚难状，一张局票，飞叫先生，而长三幺二之摩肩擦背而来者，亦且自鸣其阔绰，轿班娘姨之辈，杂坐于偎红倚绿之间。更有各处流氓，连声喝彩，不闻唱戏，但闻拍手欢笑之声。藏垢纳污，莫此为甚。若西国戏馆，则不然，其座分上中下三等，其间几席之精洁，坐位之宽敞，人品既无溷杂，坐客纯任自然。观者洗耳恭听，演者各呈妙技……但戏馆仍各从其俗，而章程规模倘能仿照西戏馆之法，庶几两美皆备，犹可以观”^③。许多改革者主张借鉴西方剧场来改革舞台，要求利用现代科技，将光、电等科技元素运用于舞台。正是在这样的大背景下，“从茶园而锐变为舞台，此中也有小小的一段历史，原来在清末时期，人民的心理，样样喜欢革新，当时就有张聿光、夏月润、刘艺舟、王钟声出国去考察戏剧，归来计划设一新型的戏院，为谋振兴华界市面起见，把戏院设在十六铺，名为新舞台，从此茶园的名儿取消，风起云涌的都是舞台了。”^④

二、“新舞台”的出现

同治时期上海就出现了英国人开设的兰心戏院，专门演出外国话剧，这是上海第一家外国剧场，西方的剧场对上海的京剧戏园有一定的影响，中国的第一个现代化剧场“新舞台”的设计参照了兰心剧院。除了西方剧场的影响，更

^① 徐珂：《清稗类钞·戏剧类》，北京：中华书局，1986 年版，第 5046 页。

^② 菊屏：《三十年来上海戏剧变迁之一斑》，载《申报》1925 年 2 月 13 日。

^③ 《中西戏馆不同说》，载《申报》1883 年 11 月 6 日。

^④ 钱化佛述，郑逸梅撰：《三十年来之上海续集·新舞台之新派戏》，上海：上海书店，1947 年版，第 15 页。

重要的是 20 世纪的中国发生了巨大的变化,新旧思想不断碰撞,一大批具有新思想的资产阶级改良派发起了文艺界的改革,涉及到戏剧界就是戏曲改良运动。戏曲改良运动不仅要求戏剧本身的变革,海派京剧要想进一步变革,那就必须涉及到舞台的革新。

光绪十三年(1907)年冬天,一大批具有强烈民族意识的开明商人姚伯欣、沈缦云等,联合京剧艺人夏雨珊、夏月润、夏月恒兄弟以及潘月樵等决定在华界集资,组成了股份有限公司式的新式京剧团体,取名为振市公司(后来更名为开明公司),单从这个公司名称可以看出,这些商人和京剧艺人成立公司的最初目的是振兴当时萧条的上海南市。他们为了改良传统戏曲,同时振兴南市,决定在华界建立新式剧场,取名“新舞台”。“新舞台”最终选址在上海华界南市十六铺的老太平码头附近,在此前后,夏月珊、夏月润兄弟设计剧场的时候,专门考察了大量欧式和日式风格的新式剧场,同时参考了上海圆明园路上的英式剧场兰心剧院来进行设计,次年竣工。光绪十四年(1908)十月初二,正式高调地出现在世人面前,这是中国近代第一家新式剧场,“新舞台”称之为“新”,可谓是当之无愧,它的场内格局、剧场管理、舞台设计、演出形式等无不体现“新”。

下面将新式舞台与旧式京剧戏园进行比较:旧式戏园“时当盛夏,儒术熏蒸,听戏于剧场中,热气蒸腾,汗水淋漓,而又伸之以锣鼓,聒耳震脑,座客咸生畏心,多有裹足不前之势。”^①新式舞台建立之后,“容积广博,电扇众多,窗户洞开,空气流通,如大舞台、新新舞台等处,地址极阔大,座位又宽敞。而新新上下所装之电扇,较他家为尤多,众扇尽开,清风齐来,披襟当之,亦殊有快哉此风之乐趣。故听戏者,虽值炎夏,犹可以人力胜天工,而无伤逸兴。”^②。新舞台不仅规模大、容量大,能够吸纳更多的观众同时观看演出,这样就可以降低票价,使得更多的市民阶层能够欣赏并参与,为戏剧的大众化、通俗化提供了一定的基础。新式舞台吸收西方的建筑风格,完全改变旧式戏园的建筑风格,戏台呈半圆形伸出样式,中间使用转台,用新式布景,观众的座位从前往后逐渐加高,视野清楚,观演环境十分优越。舞台演出空间十分宽敞,舞台上可以骑马、开汽车,灯光布景都采用当时最先进的声、光、电技术。随着新式舞台的不断完善,剧场里面的环境也是尽量的让观众感觉舒适,夏天炎热的时候看戏会有电风扇、冷气,冬天天寒地冻的时候剧场内有电炉取暖。管理方式也有很大的变化:新舞台废除了旧式戏园的案目制,实行卖票制,这样就能够更好地了解到中下层市民的观看喜好,积极地编排新戏;废除了泡茶、递毛巾、招妓这些旧式戏园的陋习,提倡文明看戏;让艺人使用真名演戏,提

^① 玄郎:《盛夏之演出》,载《申报》1913年6月12日。

^② 玄郎:《盛夏之演出》,载《申报》1913年6月12日。

高艺人的社会地位，新式舞台逐渐替代旧式戏园，相应的配套设施、剧场管理都有很大程度的提高。可以说旧式戏园被新式舞台所代替是优胜劣汰的自然法则决定的。观众看戏就是来寻求精神娱乐的，作为城市娱乐空间来讲，新式剧场能让观众获得更好的观剧体验。

新式舞台的建立在上海甚至是中国的戏剧历史上都有划时代的意义。一大批的舞台继“新舞台”之后建立：大舞台、新剧场、歌舞台、群舞台、丹桂第一台、新新舞台、醒舞台、竞舞台、共舞台、天蟾舞台，这一大批新式出现之后，旧式茶园的生存更加艰难。1917年，随着贵仙茶园的关闭，上海的旧式茶园完全被新式剧场所取代，新式舞台的出现大大推进了海派京剧的现代化进程。

第二节 “新舞台”的“新”

“新舞台”作为第一个新式舞台，它的“新”体现在剧场设计、剧场管理、演出新剧、宣传的思想以及观念等方面。

一、剧场设计的“新”

《图画日报》中记载：“园分三层，悉仿西式。全园形式系腰园式，地势使然也。……办事人及茶房之招待，亦极周到。男女共厕，女厕之布置，亦极精美，有女茶房管理之”^①在剧场设计方面，新舞台吸收了西方剧场的精华，与传统的旧戏园有很大的差别，有文字记载：

入门为道，约长二丈，旁有干果摊，兼售纸烟。过此有砖影壁，旁放戏剧砌末，影壁南有广顺号小干果店，再进，即戏场门矣。门为西砖砌成，上额有“广寒声和”四字……门前有馄饨，豆腐脑各小食摊，听戏入座位，皆是长凳。木凳两行之中，则置长木桌。楼座以木板间隔之，每间为一厢。^②

少牧向四面及二层楼三层楼一瞧，问鸣岐道：“可晓得上下客座一齐坐足，有多少票洋可卖？”鸣岐道：“听说有三千块钱左右。”生浦道：“有三千块钱可卖，戏馆中可算独一无二的了。就是这所圆式的房屋和圆式的戏台，仿佛圆明园路的外国戏园一般，也甚特别。”鸣岐道：“岂但房屋特别，停刻戏中的彩画，真是应有尽有，更觉特别非凡。并且后台布彩的人非常迅速，与别家戏园不同……”^③

^① 《上海著名之商场》专栏《新舞台》，载《图画日报》1909年9月第13号。

^② 张次溪：《燕归来簪随笔》，见《清代燕都梨园史料下》，北京，中国戏剧出版社，1998年版，第20页。

^③ 海上漱石生：《海上繁华梦（附续梦）·第二辑》，上海，上海古籍出版社，1991年版，第55页。

从这上面两段文字我们可以看出新旧剧场的区别，第一段文字是记录的北京广和戏楼，舞台多是带柱的四方形舞台，面积不大，在戏园子里可以吃茶聊天，观众可以随时进场只需要付茶钱，观众坐在长板凳上看戏。第二段文字是“新舞台”看戏的描述，观众座位是从低到高的排列，有三千个座位，废除了旧戏园的包厢，舞台也由原来的四方形改为圆形，并且取消了台柱子，让观众能够最大限度地观看演出。剧场内不允许大声喧哗，舞台布景也十分有特色，舞台的绘画布景十分精巧，舞台的布景画有软片、硬片、附片的区分，根据不同的演出需要采用不同的布景。

首先是舞台的革新。“新舞台”的舞台设计和以前的戏园是不一样的，“新舞台”设计的是和旧式戏园的三面敞开式舞台截然不同的“镜框式”舞台。“镜框式”顾名思义是舞台的一面敞开对着观众，舞台表演和舞台的布景就像镶嵌在镜子里面。它的舞台是呈半圆形向外突出的，舞台的面积也比之前的旧式舞台大了许多，完全改变旧式茶园的建筑风格，戏台呈半圆形伸出样式。旧式戏园舞台上的台柱被取消，把整个舞台更好地呈现给了观众，获得更好的观剧体验。舞台上使用的幕布是区分戏台和艺人休息、换服装、化妆的后台。中间使用转台，用新式布景，观众的座位从前往后逐渐加高，视野清楚，观演环境十分优越。舞台演出空间十分宽敞，舞台上可以骑马、开汽车，灯光布景都采用当时最先进的声光电技术。由于受西方文化的影响，新式舞台的要求“写实”，舞台上开始使用布景不同与传统戏剧舞台上只有一桌二椅那样的简单。下面这幅照片可以清楚的看到当时新舞台的舞台设计：

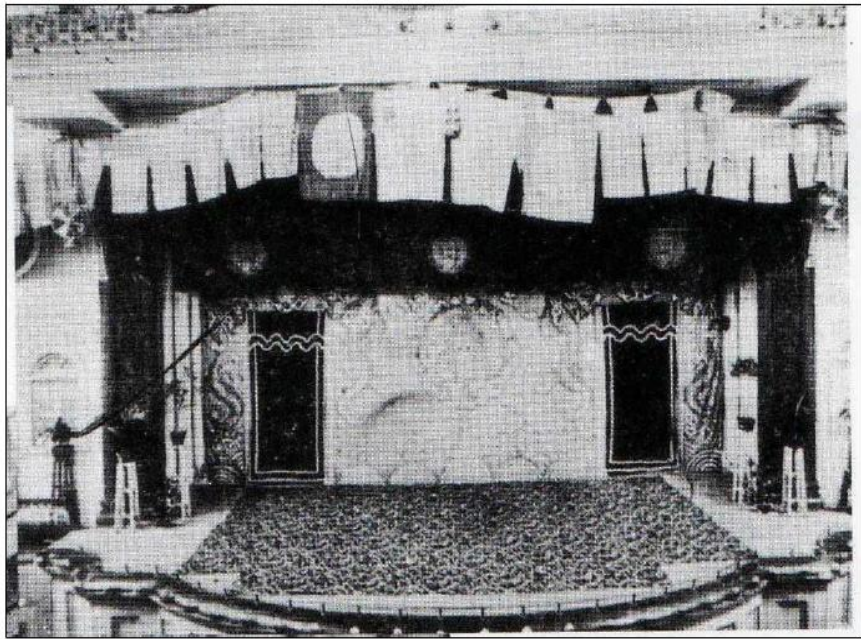


图 2-5 “新舞台”的舞台设计^①

^① 金耀章主编：《中国京剧史图录》，石家庄：河北教育出版社，1994 年版，第 74 页。

下面这幅图片是《图画日报》当时在介绍新舞台的时候所刊登的照片，并且配了文字说明：“戏台作半月形，台可旋转，下设机关。每出戏剧，另布画景，加以五光电色，令人目迷五色，如身入景中，辟中国未有之奇，新看客之视线。”^①

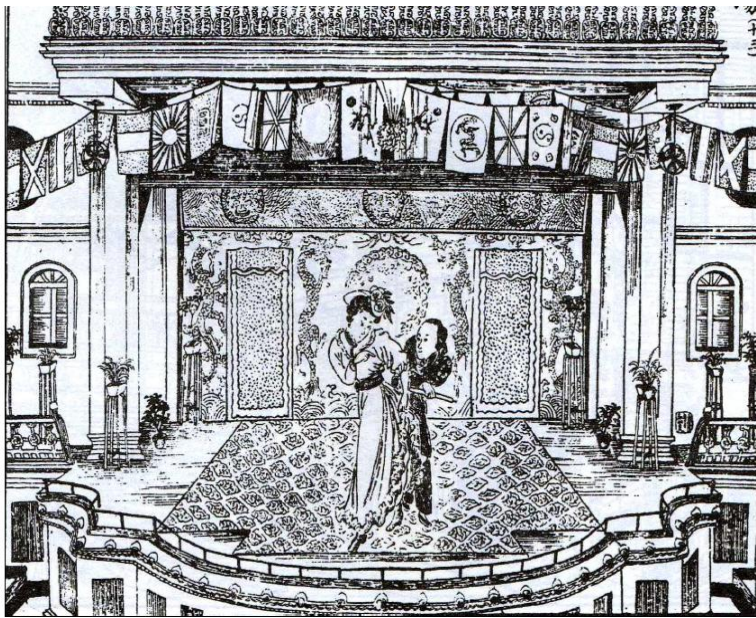


图 2-6 “新舞台”舞台图^②

“新舞台”的布景是它非常突出的特色，也是最吸引上海观众的地方。新舞台的灯光布景对于看惯了传统京剧的观众来说是个新潮事物，符合了上海人喜欢追求新潮的特点。新舞台的布景是学习西方的剧场建造的，主要有绘画布景和机关布景。绘画布景是王钟声、刘艺舟在日本学习日本的舞台设计的时候，看见日本的布景之后回国让画师绘制的。新舞台的绘画布景十分精巧，舞台的布景画有软片、硬片、附片的区分，根据不同的演出需要采用不同的布景，比绘画布景更加吸引观众的就是机关布景。在舞台的顶部有一个木质的小桥，演雪景的时候就有人在桥上撒碎纸片，就像真实的雪景一样；在舞台中心的底部有一个水窖并且有水管，演出水景戏的时候利用这个水窖整个舞台就可以变成小湖泊，水可以流入地窖里面，并不影响舞台上的演出，同时这个水窖还可以让人藏在里面，演员可以在舞台中间随意出现或者消失；新舞台有新式的转台，换幕换景都十分方便。“如前半台所演为家庭剧。背景乃系居室。其下所演为郊外剧。后半台之背景则为乡村。演时无需关闭幕再开。只需将台转动已可继

^① 《上海著名之商场》专栏《新舞台》，载《图画日报》1909年9月第13号。

^② 《上海著名之商场》专栏《新舞台》，载《图画日报》1909年9月第13号。

续。”^①新舞台利用声、光、电等现代科技，制造一些惊险、浪漫的场景，其他舞台纷纷开始模仿“新舞台”，《申报》当时有文字记载：

自新舞台开演新剧，创行布景以来，剧皆争相仿效，风靡一时，大有铜山西崩，洛水东应之势。夫座客之欢迎新剧者，未必以新剧之戏情，果优于旧剧也！布景之新奇，真见所未见也！^②

其次是剧场内座位的改革。“新舞台”取消了旧式戏园的方桌和椅子，统一使用座椅；废除了正厅边厅以及包厢，统一面对戏台设置观众席，大量增加观众席；改变旧式戏园的水平式观戏座位的设置，设计三层观众席，每一层的座位都是从前到后依次增高，这样就避免了前排的观众挡住了后排观众的视线，更好地观看表演。下图为新舞台观众席的照片：

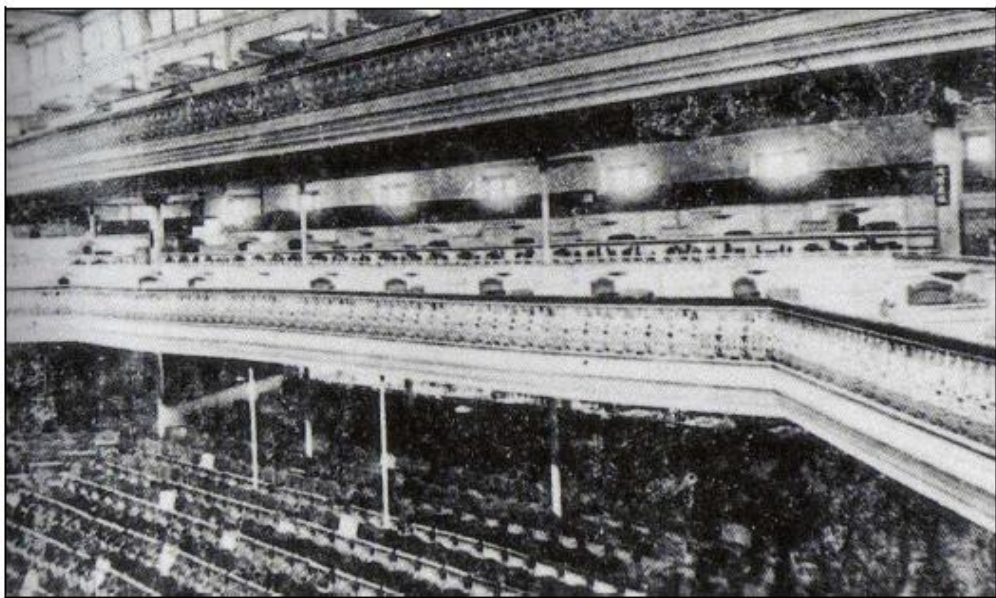


图 2-7 “新舞台”观众座位图^③

二、剧场管理的“新”

“新舞台”不仅在剧场的设计上大有改变，而且在剧场的管理上也有所革新。

首先一个很重要的方面就是戏票制度的改革。新舞台废除了旧式茶园的案目制，实行卖票制。旧式戏园并没有实现售票制，戏园主要是收取看戏观众的茶钱来作为戏资，没有真正意义上的售票一说。上海京剧戏园由案目掌管座位，

^① 海上漱石生：《上海戏园变迁志》，载《戏剧月刊》1928年第1卷第1期，第5页。

^② 玄郎：《新舞台之阵营》，载《申报》1913年3月19日。

^③ 上海市档案馆编：《追忆——近代上海图史》，上海古籍出版社，1996年版，第137页。

戏票还有观众都在案目手中掌握着，他们先承包一部分的座位，给戏园老板付定金，然后想办法将这些看戏座位推销出去，他们大多会去自己的老主顾家里推销，对不是经常光顾的散客案目们的态度就是另外一番，这样就有等级意识，对于普通观众来说是很不公平的。要是遇上特别卖座的京剧时，他们还会提高票价，要是不卖座的戏，还会降价出售戏票。总之，旧式戏园的案目制是有很多弊端的，新式舞台建立之后，改革了售票制度。“新舞台”出现了售票制度，剧院内还有一些公司里面设立售票处，后来又出现了电话订票专线，方便广大市民订票。这样就可以避免案目在经手的过程中提高票价，广大市民也不会因为是散客而订不到中意的座位，也体现了人人平等的观念。“新舞台”的座位数量有三千多个，这样的订票制度可以最大限度的保证上座率。“新舞台”实行的售票制度不仅对观众来说有很多的便利之处，对于自身的管理而言也比旧式戏园有更多的优越性，剧场统一售票，跳过案目这一环节，可以更好的调动剧场经营上的积极性，让剧场自己积极推销戏票，刊登广告，同时也在管理上有更多的自主性，这是向现代管理方式的迈进。

其次是取消了茶房、禁止招妓。旧式戏园里是不售票的，而是收取观众的茶钱，茶房在戏园里面是非常重要的组成部分，茶房和案目制的取消是剧场在管理上的大变革。旧式戏园中的茶房主要是给观众泡茶送水，并从中收取一定的小费，根据看客位置的不同收取不同的费用，正厅里的消费一般是三四十文，边厅的消费也要 20 文左右。戏园子里就经常会因为小费的问题争执起来，影响了戏园的秩序，也打扰了其他观众看戏。“新舞台”采用西方的联排座椅，不设桌子，剧场内不再适合送茶水，因此取消了茶房。旧式戏园还有一个陋习，看戏是可以找妓女陪同，到了新式剧场的时候，严禁招妓，净化了观剧环境。这些改革措施让剧场里面的嘈杂也得到改善，付小费的现象得以根治，剧场里面的观剧环境有了很大的改善。

再次是改善艺人的生存状况。夏氏兄弟原本是京剧艺人，他们深知旧式戏园里艺人的生存状况不佳以及社会地位低下，创办“新舞台”之后决定提高艺人的地位，改善他们的生存状况。“新舞台”废除了点戏制度以及禁止艺人唱堂会，充分尊重京剧艺人的自主性，旧式戏园里面，唱堂会以及点戏制度存在已久，虽说京剧艺人可以有额外收入，但是这恰恰又是艺人们没有社会地位的表现。在艺人们唱堂会以及看客点戏的时候，他们必须满足观众的需求，完全没有自主性，“新舞台”在出于为艺人们考虑的情况下，改革这些陋习。同时“新舞台”还让京剧艺人们使用真名挂牌，“小连生”改用真名“潘月樵”，“七盏灯”改用真名“毛韵珂”，让艺人们使用真名是京剧艺人们开始为自己的社会地位而积极争取，他们开始争取自己的合理权利，这是受西方人权思想的影响。“新舞台”还让主要的艺人入股公司，和以前旧式戏园的戏班雇

佣制有很大的不同，他们拿的钱和戏剧的卖座情况有很大的关系，这样艺人和剧场相互依赖的，大大提高了艺人们演出的积极性。

三、演剧的“新”

由于新舞台的诸多革新，它的舞台演出风貌也有很大的变化，新舞台建立之后积极地编排新戏，新舞台“可说是中国舞台史上的第一次大革命，它不仅改变了剧场的形式，而且因了新的舞台形式决定了剧本的内容”^①。中国的传统戏剧大都是走才子佳人、帝王将相这样的老套路，“中国戏剧不能更多的从现实生活中取材，而只借历史故事来藏褒寓贬，虽由此造成一种特殊的表演形式，但许多历史人物，在舞台上已成定型，如果仍旧在历史故事上兜着圈子，则纵有新的形式，也将摆脱不了内容上的束缚。”^②“新舞台”在成立之后，大量的表现现实生活、反映重大社会政治问题的戏曲在舞台上开始大量演出。大致可以分为三类：洋装戏，演出外国题材的戏剧；时事戏，主要是以国内的社会、政治新闻、现实生活为题材的戏剧；清装戏，主要取材于清代的宫廷，表现清末的社会风貌。这三种戏剧都有十分鲜明的政治倾向，表现了强烈的反对封建主义、帝国主义的倾向，满是爱国主义的精神。

第一，时装戏占据了一大半江山。中国传统的戏剧在封建社会中形成了传统的模式，大多数以历史题材为主，比如才子佳人、帝王将相、歌忠贬奸，“中国戏剧不能更多的从现实生活中取材，而只借历史故事来藏褒寓贬”^③很多的历史人物在京剧的舞台上大多都已经有了固定的性格，传统戏剧由于内容上的陈旧，传统戏剧也因此走入了一条死胡同。“新舞台”是资产阶级戏剧改良运动的一次实践，因此从性质上决定了“新舞台”的演出剧目必须摆脱封建社会所遗留的这些传统、固定的演出内容。在社会矛盾尖锐这个历史大背景下，“新舞台”的演出需要能够反映现实生活，能够为革命斗争摇旗呐喊。多灾多难的时代为戏剧创作提供了丰富的题材，并且这样的戏剧贴近观众的生活能够引起观众的共鸣，引起他们的共鸣，直接发挥社会作用。其次，戏剧的宣传性大大增加。传统的戏剧融合唱念做打等，其中唱占了很大一部分的比重，传统戏剧也一直是重唱轻白。戏剧改良运动之后，为了增加宣传性，鼓动人民群众为多灾多难的国家出力，更好的为当时政治服务。京剧同时也受到话剧的影响，剧本中出现了很多的说白和对白，“新舞台”当时的演出中许多都是即兴的演讲，内容也是和现实内容息息相关的。潘月樵的演出中就有这样一段记录：“这是他（潘月樵）富有先进精神，和陈士英、姚伯欣等，经常联络，演时装戏如《潘

^① 马彦祥：《清末之上海戏剧》，载《东方杂志》1936年第33卷第7号，第5页。

^② 周贻白：《中国戏剧史长编》，上海.上海书店出版社，2004年版，第614页。

^③ 周贻白：《中国戏剧史长编》，上海.上海书店出版社，2004年版，第614页。

烈士投海》，启发民众革命思想。又为各地水旱灾荒，演义务戏，有时运其妙舌，做一番道白，激昂慷慨，为灾民请命，观众被他感动，纷纷把银元抛向台上，顷刻千数，便交赈灾会以救灾民。”^①夏月珊在演《新茶花》的时候也有大段大段的演说词，他就着宋教仁被杀一事发表演说：“未必，未必，吾昨阅报纸，见中国仍有人贪千金之酬谢，竟敢暗杀一伟大人物。”^②

第二、机关布景运用广泛，连台本戏盛行。自19世纪后期开始连台本戏就在上海盛行，“新舞台”1921年演出的新戏《闫瑞生》，将连台本戏的发展推到了顶峰，从此以后海派京剧在上海的京剧舞台上占据绝对主角的地位。《京剧艺术发展简史》中有提到：

自从“新舞台”的《闫瑞生》连演了八十几天，场场满座后，改变了演出的局面，无论对剧院、班社都非常方便，一剧排出，每日上演，头本演完接演二本。这样就助长了连台本戏的风行，也加快了演员的两极分化。……其优点是情节复杂连贯，本本接演，有布景灯光，迎合一般观众的口味。其中还有“五音连弹”、“十人联唱”、“机关布景”，玩弄“彩头”，利用魔术和噱头，号召观众。一本戏排出，有些观众只问有几场机关，不问演员好坏。这些本戏，很能赚钱。^③

《申报》也记载了当时《闫瑞生》的火爆程度：

上海剧场竞排本戏，此风由来已久。犹记十五年前《三门街》之呼声，一如今日之《闫瑞生》也。惟当时本戏号召能力，远不及现在本戏之盛。^④

“新舞台”的连台本戏一玩上演一场，一本戏可以演好几天，一部戏的内容十分多，为了吸引观众，这几天的演出里面可以加入许多的机关布景的事情。艺人在演戏的时候由于内容太大，有时还会临场发挥，戏剧演出十分灵活，为了避免戏剧的单调，在演出的时候把生、旦、净、末、丑都安排在一部戏里面，主要演员开始弱化，每个艺人都有一定的戏份。

“新舞台”的设计理念、管理方式以及演出形式都是在戏曲改良运动的影响下形成的，海派京剧的改革到了“新舞台”形成之后走上了新的高度，现代化剧场的建立大大的推动了海派京剧的发展步伐。

第三节 “新舞台”推动海派京剧的发展

^① 杨嘉佑 郑逸梅等：《上海掌故》，上海：上海文化出版社，1982年版，第29页。

^② 玄郎：《舞台之竞争》，载《申报》1913年5月1日。

^③ 刘静沅：《京剧艺术发展史简编》，合肥：安徽文艺出版社，1984年版，第125页。

^④ 优优：《上海之本戏》，载《申报》1921年7月16日。

一、戏剧改良运动的狂飙突进

19世纪末期,清政府为了改善落后腐朽的状况,开展了洋务运动,可是除了学习西方制造枪炮,学习西方的军事之外,政治上并没有改变,清朝末期还是一样的落后与腐朽。几次战争之后,一些有志青年认识到了现有的状况并不是学习制造西方人的枪炮就能解决,必须从整个政治、文化制度上进行改革,全面学习西方政治制度以及文化,要想改变必须从政治、文化上的进行改革。这些文化领域的改革浪潮波及到戏剧领域的就是轰轰烈烈的戏曲改良运动。上海作为中国的文化中心,很快这场戏曲改良运动就在上海展开。戏曲改良运动是从政治波及到艺术的,海派京剧本身也经历了从传统京剧的变革而形成,那么这两者在本质上都一定的相似性,都有同现实相结合、具有批判性的特点。正因如此,戏曲改良运动和海派京剧很快能融合在一起,海派京剧就是戏曲改革运动中的重要组成部分。

海派京剧的改革有戏剧内部的改革还有与戏剧紧密相关的演出场所的变革。剧场是戏剧的演出场所,是戏剧的实际载体,演出场所的改革具有十分重要的意义。戏曲改良运动不仅要求戏剧本身的变革,海派京剧要想进一步变革,那就必须涉及到舞台的革新。光绪十三年(1907)年冬天,一大批具有强烈民族意识的开明商人联合京剧艺人夏氏兄弟以及潘月樵等人,他们建立新式剧场,取名“新舞台”。上海“新舞台”的建立把正处在变革时期的海派京剧推向了一个新的高度,在“新舞台”上的海派京剧呈现了完全不同于传统京剧的特点。“新舞台”的成立将西方的文化与中国传统的京剧相结合,成为中西方文化相融合的一个载体。《上海戏园变迁志》里面评价“新舞台”时写到:

各戏园自改建舞台后,非仅房屋坚固、空气充足,观剧者于卫生上合宜,且救火会取缔售座鬻严,不准随意加添椅凳,以防仓卒间座客不能出入,尤为戒备周至。戏台前作半月式,并无台柱,以免障碍视线,建筑殊为合度。楼上下之观剧座,地势作扁圆形,且坐位愈后愈高,尽改从前旧式戏园稍后者不能遥视之患。更臻规划尽善,至正厅不设小方桌,尽排客椅,楼上不设包厢,层叠皆为剧座,坐位乃增出无数。故向时一戏园仅能容数百人千人者,今则竟可容二三千人,可谓深得改良效果。^①

“新舞台”建立之后,将上海的戏曲改良运动推向了高潮,“新舞台”也成为演出改良新剧的中心。“新舞台”是受到戏曲改良思想的影响而建立的,建成以后又积极地参与戏曲改良运动,大量的演出新戏,推动改良运动的继续前进。下面就列举“新舞台”十分著名的改良新戏——《黑籍冤魂》:《黑籍冤魂》,这

^① 海上漱石生:《上海戏园变迁志》,载《戏剧月刊》1928年第1卷第1期,第5页。

部戏是“新舞台”排演的新戏中影响力最大的。这部剧是根据吴研人的小说改编的，主要内容是讲述曾伯稼这样一个富家子弟染上了毒瘾，最后导致父母被气死，他的孩子也因为误食鸦片而去世，妻子因为他不听劝告气愤得投河自尽，曾伯稼失去家人之后只有靠拉黄包车来养活自己，后来他的女儿也被卖到了妓院，有一次偶遇自己的父亲，曹伯稼知道女儿成为了妓女，女儿真真悲愤交加。曾伯稼在经历了这些之后，控诉鸦片的危害，最后在饥寒交迫中死去。这部戏是由夏月珊改变并且搬上舞台的，之前也在其他戏院演出过首次在“新舞台”演出是在1908年11月16日。但由于国丧，将时间延迟到了1908年12月27日。这部剧在宣传的时候写上了“新拍海上改良劝人布景全本新戏”的口号，在“新舞台”上演之后大受欢迎。下图是该剧的剧照：

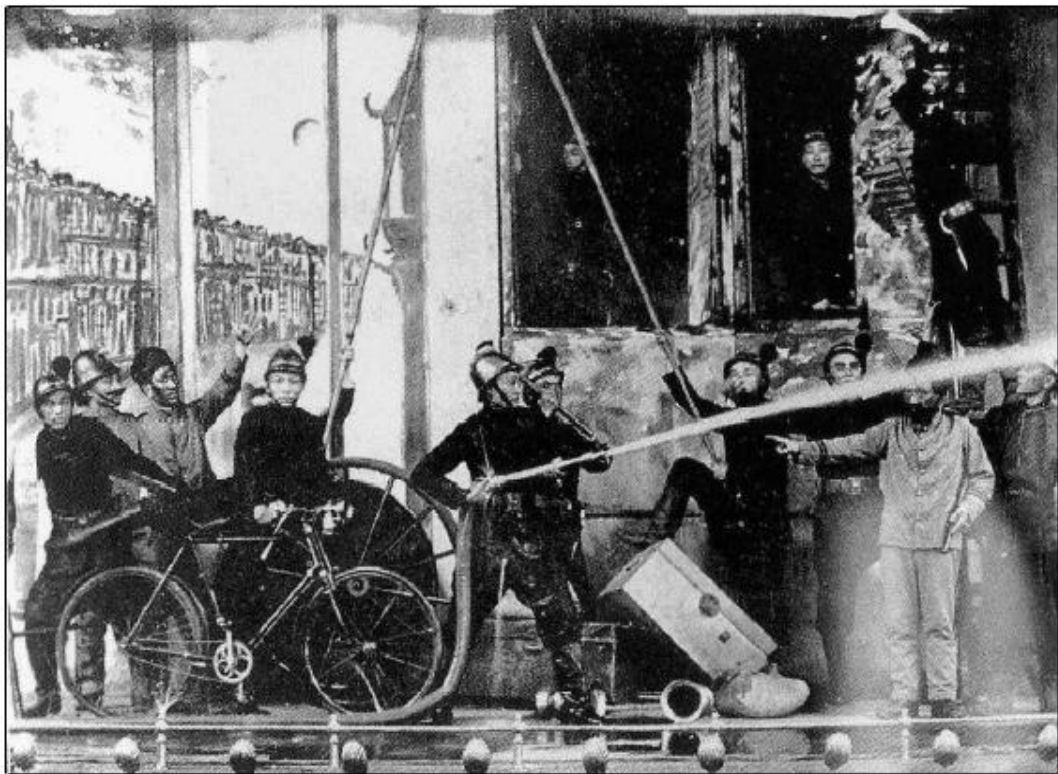


图 2-8 《黑籍冤魂》剧照^①

从《黑籍冤魂》的剧照中我们可以看出，演员们穿着清朝的服装，衣着还有面部的化妆都和以前的传统戏剧有所不同，比较生活化。演员们的神态以及动作都比较接近我们在日常生活中的状态，演员的背后还有道具和布景也都十分真实。这部剧属于典型的改良新剧，戏剧的主要内容、演员的穿着打扮还有演员的表演形式都是与传统的京剧不同的。这部戏通俗易懂，贴近现实生活，控诉鸦片的危害，对现实生活中的一些黑暗面进行揭露，极具教育意义。

^① 张伟：《尘封的珍贵书刊》，天津：百花文艺出版社，2003年版，第170页。

这些改良新剧在内容和形式上都和传统京剧有很大的不同，新舞台的改良新戏在海派京剧的内容趋向现实化以及表现手法写实化的发展过程中起到了不可忽视的作用。

二、“新舞台”的新思想

“新舞台”作为国内最早的新式剧场，不仅管理方式、舞台布局、演出剧目都十分新颖，这其中起支配作用的就是它的新思想。“新舞台”的建立是我国剧场的重大飞跃，是第一个现代化的剧场，也是资产阶级戏剧改良派的大胆实践。

1、注重真实性

传统戏剧要求的是“写意”，传统的戏剧舞台上仅仅是一张桌子两张椅子而已，观众对于戏剧的理解需要加入自己对场景的想象。20 世纪以来受到西方“写实”思想的影响，新舞台进行的一系列的改革，带动了演出风格的改革，由虚转为实。虚拟性、程序化是中国古典戏剧的特点。演员通过唱白，同时加上舞台动作、简单的舞台背景来完成一出完整的戏剧；传统戏剧的表演中，上马、划船，迈步都有一套固定的模式；用马鞭代替马、用船桨代替船、围着场地转一圈代表十万八千里，中国古典戏剧重视写意，不需要用具体物象，重视心领神会。民国之后，古典戏剧开始加入了写实性和生活化的东西。戏剧内容偏向写实化，更多的戏剧是反映现实生活，舞台演出也多加入事物道具，在演出《拿破仑》的时候把真马带上场，在演出《西游记》的时候使用真骆驼，小汽车、真手枪还有其他大型道具都会根据演出的需要搬上舞台。因为大多出演的是时装戏，因此演员在舞台上的动作不能像古典戏剧一样夸张，更加符合我们在现实生活中的动作习惯。

2、强调视觉效果

海派京剧一直都有奢侈华丽的特点，因此剧院的设计、舞台的布置都应该豪华气派。“新舞台”的建筑风格在当时来说是比较奢华的。剧场在设计的时候，学习西方的剧场设计，使用布景，同时还利用先进的光电技术，改革舞美艺术，制造出光怪陆离的效果，最大限度的满足观众的视觉要求。传统戏园的舞台一般比较简陋，舞台上的道具很少，观众看戏的时候主要的焦点都集中在京剧演员的身上，对出演员以外的关注比较少。“新舞台”建立之后，将舞台的台柱子去掉，让观众对戏台上的事物一览无余。设置机关布景，演戏的时候配合戏剧内容出现不同的场景还有道具，场面精彩，大大丰富了戏剧的内容，舞台上为了更加引人入胜，大都是使用真刀真枪，这样打斗场面更加火爆。“新

舞台”建成之后，让人们由以前单纯的“听戏”转变到了“看戏”，戏剧的表现方式更加直观。光电在戏剧中的使用更是增加了戏剧的观赏性，现代科技制造出了许多神奇的现象，新颖而且精彩。

3、关注“人”本身

受到西方人权思想的影响，“新舞台”在建立之后处处可以体现以人为本，强调人的平等。售票制度体现了这个思想，不管是达官贵族还是平民百姓都可以买票，一视同仁。“新舞台”还要求提高艺人的社会地位。新舞台是演员们谋生的地方，他们也需要在这个舞台上维护自己的尊严，可以说整个封建社会，戏曲艺人的社会地位是十分低下的，清初将从事娼、优、隶、卒归到“贱民”。这样的状况随着近代西方文明的传入以及戏剧改良运动的进行，有了很大的改变。清末民国初期大量西方文明的传入，法国卢梭的思想对近代中国的影响十分巨大，他提倡人生而平等，没有贵贱之分。这样的思想可以说对当时中国封建社会森严的等级制度有很大的冲击，人权、平等观念被一些先进的资产阶级改良派大力推崇。在戏剧界，资产阶级的戏曲改良运动也吸收这个观点，为艺人的社会地位的提高做了努力。艺人们自己也积极地改变在人们心目中既有的印象。首先他们积极号召时代的响应，改变新戏，大多内容上都是反帝反封建，同时鼓动人们反抗起来进行革命的时事戏，其中影响最大的就是汪笑侬。“旧的戏子中，最早能自己创作剧本，发挥他个人底感时伤世的心怀而对观众为‘振聋发聩’的呼号的，要推汪笑侬。”^①柳亚子称他为“中国第一戏剧改良家”。《党人碑》就是汪笑侬编写演出的，这出戏写了北宋书生谢琼仙喝醉酒后砸毁了元祐党人碑的事情，来吊念戊戌变法失败后被迫害的六君子，《瓜种兰因》用波兰的亡国来警醒国人，“国香三进野兰芳，七月食瓜热血凉。请就前因谭后果，感情焉得不心伤”“幽兰空谷失芬芳，恨煞天寒露汽凉。不肯移根生净土，念家山破最心伤。”夏月珊、夏月润、潘月樵等人也积极投身戏剧改良运动，编演了《新茶花》、《黑籍冤魂》、《明末遗恨》这些时事新戏，宣传戏剧改良以及鼓动人们起来进行民族革命，尤其是夏氏兄弟，创建新舞台，对舞台进行了大胆的革新。这些艺人自觉地创作新戏，为资产阶级革命服务，同时激发了人民的爱国热情。

“新舞台”所体现出来的这些新思想符合了戏曲改良运动的趋势，在后来海派京剧的发展中也起到了承前启后的作用。

^① 洪深：《中国新文学大系·戏剧集导言》，见《中国新文学大系》（第9辑），香港：香港文学研究社，2003年版，第376页。

第三章 “新舞台”展示海派京剧中美学现代性

海派京剧美学现代性的研究是通过一个具体的舞台来入手的，前面两章论述了海派京剧的发展以及“新舞台”的出现，从这两章中我们可以看到“新舞台”作为一个演出场所，它所体现的特点和海派京剧是一致的。“新舞台”是我国第一个现代化演剧场所，舞台是戏剧的物质载体，它的出现对于海派京剧的现代转型来说也是标志性事件。研究海派京剧的现代性不能离开当时的社会背景，本章从社会背景的角度来分析海派京剧美学现代性的内涵以及表现形式。“新舞台”与海派京剧是在新的美学思想下发展起来的，通过前面两章对海派京剧还有“新舞台”的分析，结合“新舞台”的演戏以及剧场建筑来分析海派京剧的美学特征，找出海派京剧由传统到现代转型的原因。

第一节 旧戏台与新舞台审美内容的转变

一、旧戏台与新舞台审美方式上的不同

“新舞台”出现之前中国京剧演出主要场所是在茶馆、旧式戏园中进行。北京的茶馆以及早期上海地区的戏园，主要经营方式是将京剧演出与茶馆经营捆绑在一起的。观众在看戏的时候可以喝茶吃点心，茶园、戏园是属于消遣娱乐的场所，因此京剧是助兴娱乐的作用，观众们是来这里消遣娱乐的。观众茶园的收费也就是茶资，并不单一的收取观众观看表演的钱。京剧的演出是为了吸引更多的观众来茶园消费，在这样的经营模式中观众并不是完全将京剧演出当做惟一的审美对象，京剧作为审美对象来说是处于辅助地位的。“新舞台”成立之后，剧场的经营理念发生了巨大的变化，剧场内不再允许喝茶、吃东西。观众来到剧场看戏的目的仅仅是来欣赏戏剧，这时候观众的审美对象就完全变成戏剧本身，他们走进剧场不再是为了娱乐助兴，而是为了戏剧本身，也就是带着欣赏的态度走进剧场。京剧的演出不再是处于辅助地位。他们是出于审美的目的走进戏院，与传统的茶园相比，“新舞台”的出现让观众的审美对象、审美内容发生了变化。

“新舞台”成为“新”舞台一个很重要的原因是因为他的经营者们受到了西方以及日本剧场文化的影响，剧场成为单纯的观剧中心，观众进入剧场不是为了交际也不是娱乐而是单纯的欣赏戏剧。从古代开始，剧场都可以说是一个大众娱乐场所，最初的剧场是与祭祀这些活动联系在一起，到了汉代就发展到婚丧等内容，明清时期，戏剧开始与宴会紧密联系在一起。直到新舞台成立之

前的旧式戏园，主要的经营方式是喝茶看戏，在茶园里有卖果子的、卖瓜子、聊天的、在戏院会客的，甚至还有人找妓女陪同看戏，剧场内的观剧环境十分嘈杂。戏园不仅是观众们看戏的场所，也是休闲娱乐的场所。“新舞台”的建立之后，改变了这一状况，不允许在剧场内大声喧哗，取消了茶房，剧场内喝茶、会客一律被禁止，提倡文明看戏。“新舞台”成立之后，传统的戏曲活动从其他的功能中解放出来，人们来到剧场看戏成为惟一的消费中心。新式剧场出现之后，审美成为观众走进剧院的惟一目的，在这样的情况下，要想吸引观众，剧场就必须从戏剧本身来进行改革和完善。新的审美内容也要求新的戏剧样式来适应，新式剧场的建立更加需要依靠新的京剧样式来吸引观众，“新舞台”出现之后海派京剧就要改革传统京剧，改变演出方式。“新舞台”建立之后为了满足上海观众追求新奇的审美要求加入大量的舞台布景以及声、光、电等技术来充实京剧的演出，同时积极地编排新戏来吸引观众。

二、旧戏台和新舞台作为审美空间的不同

不管是旧式戏台还是新式舞台，它的主要作用是用来演出的，舞台作为观众与京剧表演的中介，它的变化也会引起审美方面的转变。

旧戏台上除了桌椅之外没有其他的道具，整个表演的完全是依靠演员的语言、简单的肢体动作以及观众的审美想象，京剧表演艺术家将传统京剧的审美特征概括为“无声不歌，无舞不动”，中国传统京剧是通过虚拟来达到写实的目的，通过形体表演来达到传神写照的，这样的艺术特点就要求演员必须达到一定的艺术水平。演员的表演也是通过舞台展示给观众的，观众在加入个人主观想象的同时也会把作为中介的戏台加入进去，把眼前的虚拟的假象还原成真实的场景，从而获得美的享受。从另外一个方面来说，旧的戏台由于自身建筑特点的原因，也使得写实布景的加入有稍许困难。首先是因为旧式戏台的面积比较狭小，演员所能使用的面积有限，并没有足够的空余的地方用来加入实物布景。其次是它的空间的开放也让写实布景找到一个介入点。虽然清朝时期旧式舞台上也出演了《西游记》、《封神榜》等大型京剧，但是都是在畅音阁这样大型的舞台演出，普通戏台是无法演出的。同时中国传统京剧戏班的流动性决定了它所演出的场所是狭小的普通戏台。因此，中国传统京剧的演出中，观众主要是欣赏演员的表演，台上的布景简单，使得演员成为舞台的中心，作为审美空间而言，戏台帮助完成演员与观众之间的交流与互动。

新式舞台的出现扩大了舞台作为审美空间的影响力。“新舞台”在设计的时候就加入了很多的机关布景，安装了转台，先进的声、光、电也运用在舞台中，这些是和演员一起完成京剧的演出。这些写实布景以及机关的加入大大满足了上海观众的好奇心，他们前去看戏也是被这些新奇的玩意吸引。观众们来

到剧场看戏已经不再是单单要求的是演员的唱腔以及身段了，传统京剧中所关注的“听”转移到了“看”上面，在演员的表演之外，观众还关注舞台上面的布景以及所使用的高科技，整个京剧也已经不再是单独靠演员来完成，而是需要各个方面统一、协调，共同参与戏剧的演出。观众的欣赏焦点从演员的表演开始向整个舞台扩展。

从上面对新旧舞台的分析上可以看出：旧式舞台是以演员为中心的，舞台上只要主要的演员唱得好、做得好，便能实现欣赏者的审美，在演出的过程中，观众在看戏过程中还会喝茶、吃点心，被与演出无关的事情所影响，分散注意力，因此茶园和戏园中的京剧演出也只能是作为消遣和娱乐的作用。“新舞台”的出现改变了这种现象，舞台背景以及先进科技的加入使得整个舞台变成一个整体，新式剧场禁止吃喝，也净化了剧场环境，让戏剧演出成为一个比较严肃的事情，把观众的注意力完全吸引到了表演和舞台中来。

第二节 海派京剧的现代转型

一、海派京剧的美学转型

任何一种文化现象都是特定文化的产物，传统京剧产生于封建社会，它必然带有封建社会的文化气息以及审美形态。中国的古代封建社会是农业经济占绝对主导地位，是自给自足的生活模式，生产力水平低下。传统的儒家文化成为主流文化，古典美学思想的哲学基础是“和谐”，认为人可以认知整个世界，因此古典美学思想的中心是“古代社会的美的理想是古典主义的，它在现实中追求经验性的和谐，追求自律的封闭性的完善，并以社会义务本位作为这种和谐、完善的向心点和评判尺度。因此，它始终与伦理性质的善相统一。”^①传统的戏剧以“善”作为评价标准，在古典美学形态的指导下，一个重要的审美理想就是“好有好报，恶有恶报”，通过这样的审美理想以求达到和谐、平衡的古典美学原则。京剧的表演具有固定的套路和模式，在传统的京剧中，主要的演员上台子后要念引子，也就是要向观众做自我介绍，京剧角色脸谱化，观众看了演员脸上的颜色就知道演员的好坏以及性格特点，这些都是古典美学影响下的类型化、程式化的特点。

近代上海开埠之后随着西方人的到来，商品经济开始发展，外国资本主义以及民族资本主义在上海发展起来，这就改变了原来农业社会的经济模式，商品经济的发展改变着人们原有的观念。20世纪的西方早已经过工业革命，步入了商业社会，西方社会是崇高型的美学形态。西方的文化来到上海之后，对上

^① 陈伟：《中国现代美学思想史纲》，上海：上海人民出版社，1999年版，第33页。

海本土文化有一定的影响,那么什么是崇高型的美学形态呢?《中国现代美学思想史纲》里面提到过:

它在现实中追求理想,但并不认为现实中已有理想的目标。它在性质上与古代审美理想的不同在于:这种理想的实现不是到现实中去寻找他,而是到现实中去创造它。崇高追求的不是经验性的和谐,而是合社会历史的前进规律。在谋求本质规律的前提下,即使审美对象不和谐,也能引起欣赏着强烈的审美感受和体验。如果说,崇高也是追求一种完善的话,那么,它追求的便是他律的开放性的完善。这种追求植根于现实中,却完成于现实外的理想世界。它的向心点和评判尺度是个体权利本位。因此,崇高始终与认识论性质的“真”相统一。它在高扬个体权利本位的“真”的指导下,注重深入地揭示和刻划从合规律性来说人们应该拥有而实际没有得到的权利,无情地鞭挞和抨击压抑、扼止人们得道“天赋”权利的社会罪恶势力。基于崇高自身的这种近现代性质,它只能是近现代经济关系的产物。由于这样的原因,对立崇高性美学形态几乎是与商业经济同步萌芽的,是随着资本社会的发展而发展的。^①

从上面的论述中可以总结出现代美学形态是近代商品社会所产生的新思想,是注重个体,尊重人权的新的美学形态。19世纪末期之后,由于帝国主义列强开始瓜分中国,一些知识分子在国外留学之后纷纷回国,带回了国外的先进科技以及民主思想。在这样社会历史背景下,一场反对旧文化推崇民主与科学的新文化运动浩浩荡荡的展开了。新文化运动的领导者在《文学革命论》中提出:“曰,推倒雕琢的阿谀的贵族文学,建设平易的抒情的国民文学。曰,推倒陈腐的铺张的古典文学,建设新鲜的立诚的写实文学。曰,推倒迂晦的艰涩的山林文学,建设明了的通俗的社会文学。”^②陈独秀在文章里面提出的不仅是文学上的改革,同时也反映了新的美学精神,以现代的美学形态来推倒古典的美学形态,古典的美学精神是针对贵族的,陈腐的,现代的美学思想应该是平民化、通俗化、写实化的。中国的崇高对立的美学形态也就是在20世纪初产生的。现代对立崇高型的美学形态的本质特点应该是崇尚个性、崇尚科学、崇尚真实、崇尚平等。

美学形态的不同主要是体现在对京剧艺术的题材以及表演的处理上面。在古典的美学形态的指导下,京剧中的主要人物大多是封建阶级的英雄或者是封建道德的捍卫者。到了新的美学形态开始产生的时候就发生了改变,现代美学形态崇尚真实、个性、科学,在它的指导下,京剧中的人物大多是普通的人民群众,京剧的内容也变成了人们身边发生的事情,京剧演出中加入了先进的科技来充实表演。

^① 陈伟:《中国现代美学思想史纲》,上海,上海人民出版社,1999年版,第42页。

^② 陈独秀:《陈独秀文章选编》,北京,三联书店,1984年版,第172页。

海派京剧是在新的美学思想下发展起来的,通过前面两章对海派京剧还有“新舞台”的分析,结合“新舞台”的演剧以及剧场建筑来分析海派京剧与传统京剧的比较之下,它的美学转型主要体现在以下几个方面:

1、大众趣味

大众趣味是海派京剧美学转型最重要的体现,它的大众性体现在审美主体以及审美内容上,这两点与传统的京剧审美主体、审美内容的贵族化是完全不同的。传统京剧在北京主要是演给王公贵族欣赏的,由于审美主体的原因,传统京剧就需要适应这些贵族的审美趣味,传统京剧大多描写的是帝王将相、历史英雄的故事,人物大都是上层阶级的代表,故事的主要目的还是歌功颂德以及纪念英雄人物的,北京的京剧演员还会去达官贵人家里唱堂戏,京剧在北京应该是贵族化的产物。京剧从北京来到上海之后,随着上海市民阶层的崛起,京剧不再是给商人士绅们欣赏的,随着观众群体的扩大,海派京剧走向了大众化、通俗化。海派京剧率先用平民化的视角来塑造角色形象,大多选取的人物都是普通市民。“新舞台”演出的新戏中大部分都是取材于现实生活,是观众们感兴趣的社会事件,改变了传统戏剧的宏大的叙述形式,选取人们身边发生的事情,为了向观众展示完整的情节,大多是以连台本戏的形式演出。连台本戏的盛行也反映了海派京剧的通俗化、大众化,“连台本戏从品味上追求的是通俗”^①连台本戏的故事情节十分有趣。比如“新舞台”上演的连台本戏《闫瑞生》:《闫瑞生》是“新舞台”上演的最著名的连台本戏。1920年,上海发生凶杀案,洋行买办闫瑞生由于赌博欠下债务,将妓女王莲英骗到郊外抢走了她的饰品,并且杀人抛尸,“新舞台”将故事改编成京剧搬上舞台,这部戏从取材来说就是社会重大事件,故事通俗。“新舞台”将它改编成连台本戏,在演戏时候加入了大量的机关布景,“新舞台”刊登出来的广告上面介绍了演戏中用到的道具以及机关布景,“内中有大水景,大梦景,新一品香,百多洋行,会乐里妓院,九音连弹,许多汽车,马车兜圈子,真马上台,真船上台,当场淹水”^②所以,海派京剧喜欢编演这些通俗易懂、情节性强的故事,这正符合海派京剧大众化、通俗化的特点。不仅是戏剧的内容上体现通俗性,“新舞台”的演出中使用真刀真枪,打斗场面火爆也体现了它的大众性、通俗性。

2、求真务实

海派京剧写实性的特点是针对于审美内容而言的,传统京剧中舞台上大多数只有一张桌子,两张椅子,剧中的许多情节也大多是靠着演员的动作、表情以及观众自己的想象来完成,传统的京剧演出中遵循着虚拟性的美学原则,整

^① 徐城北:《京戏之迷》,北京.时事出版社,2002年版,第157页。

^② 沪杭老游客:《上海第一任花国总理 惨案莲英》,上海.上海世界书局出版社,1922年版,第12页。

个京剧的演出是依靠演员的传神的表演完成的。随着商品经济的发展，古典美学形态里面的迂腐、陈旧的东西需要进行改革，现代美学思想要求是开放、进步的。现代美学形态是崇高对立型的，“真”成为新的评判标准，现代对立崇高型的美学形态的本质特点应该是崇尚个性、崇尚科学、崇尚真实、崇尚平等，海派京剧也不断的改进，不断进步，“新舞台”就是充分遵循这几个原则而建立的。利用先进的科技来设计舞台布景，在演出的时候使用光电来增强戏剧的精彩性；改变原来的舞台传统，在舞台上使用道具，使用真刀真枪，演出时事新戏，都体现了求“真”的思想。“意会”是古典美学强调的重要美学原则，“新舞台”的舞台设计改变了传统戏剧的“写意性”，在舞台上设计绘画布景和机关布景，传统戏剧要求的是“写意”，传统的戏剧舞台上到处仅仅一张桌子两张椅子而已，观众对于戏剧的理解需要加入自己对场景的想象。20世纪以来受到西方“写实”思想的影响，新舞台进行的一系列的改革，带动了演出风格的改革，由虚转为实。虚拟性、程序化是中国古典戏剧的特点，演员通过唱白，同时加上舞台动作、简单的舞台背景来完成一出完整的戏剧；传统戏剧的表演中，上马、划船，迈步都有一套固定的模式；用马鞭代替马、用船桨代替船、围着场地转一圈代表十万八千里，中国古典戏剧重视写意，不需要用具体物象，重视心领神会。“新舞台”上演的戏剧内容偏向写实化，更多的戏剧是反映现实生活，比较贴近市民的生活，服装大多是生活中的洋装还有旗袍，化妆也比较生活化。舞台演出也多加入事物道具，在演出《拿破仑》的时候把真马带上场，在演出《西游记》的时候使用真骆驼，小汽车、真手枪还有其他大型道具都会根据演出的需要搬上舞台。因为出演的大多是时装戏，因此演员在舞台上的动作不能像古典戏剧一样夸张，更加符合我们在现实生活中的动作习惯。海派京剧在传统京剧的基础上在朝着真实、生活化的趋势进行改革。

3、反映现实

海派京剧的现实性是针对审美对象而言的。传统京剧在古典美学的指导下普遍是取材于古典历史题材来宣传忠、义、孝的观念，在京剧表演中更加重视“善、美”的美学观念。京剧从北京来到上海之后为了适应上海观众的喜好，京剧就不断变革，吸收西方文化以及地方戏剧的优势，最后形成了海派京剧，由于现代美学思想是在商业社会中形成的，海派京剧在现代思想的影响下发展就必须面对市场，符合消费者的需求，观众看腻了传统京剧中的故事以及宣传的观念。海派京剧通过转变戏剧题材来吸引观众，海派京剧的剧目中大多是表现现实社会的时装新戏，关注现实社会，揭露现实社会的黑暗面可以说是海派京剧不同于传统京剧的最主要的特点。上海市民阶层的崛起，成为了主要的观众，平民阶层成为主要的观众层，他们喜爱的戏剧内容不再是传统京剧中的帝王将相、维护封建统治的英雄，他们需要贴近现实生活的人物。海派京剧大多

是根据时事、社会变革、市民生活中的奇闻异事、重大社会事件编排的，如最早的时事戏《张文祥刺马》，以及根据太平天国事件编排的《大清得胜图》。海派京剧打破了中国传统文化中的中庸保守，大胆创新，积极利用新的元素，吸收先进的科技。从传统京剧善于描写历史宏大的事件，以及英雄人物到着眼于反映现实社会，善于描写普通市民题材。

二、“新舞台”与海派京剧的现代转型

京派和海派京剧的不同是源自各自的文化母体的不同，也就是各自的地域文化的差别。“海派京剧除了包含有地域性的内容之外，还有一个更重要、更本质的东西，就是京剧的近代化。”^①上海处于东南沿海地区，在开埠之后，外国人带来了西方的文化，对中国本土文化有很大的影响，西方的工业文明在悄悄的改变着上海整个社会，北京地区远离东南沿海的开放城市，吸收外来思想相对上海来说比较少。这样一来，在19世纪末开始，上海和北京的文化就开始有了很大的差别，在两种文化下发展起来的戏剧当然也是带有各自的特点。19世纪中后期，北京、天津的京剧演员大量的来到上海演出，上海开始成为南方的京剧中心。北京的京剧演员来到上海，由于技艺精湛，大受上海民众的欢迎，在上海演出久了，这些京剧演员渐渐了解上海观众的喜好。他们长期在沪演出，从北京带来的折子戏、整本戏排演的时间一长，观众们就会觉得没有新意，上海各大戏馆会根据观众的要求来编排新的剧目。清朝末年社会思想的改革、上海受西方影响的社会环境、来自各地移民带来的多元文化，多种因素的影响下，对传统京剧进行了多方面的改革。京剧为了适应上海市民的追求新奇审美追求以及欣赏趣味，它必须适应商业社会的要求，要求不断地变革。

日本戏剧家河志登志夫在《戏剧概论》里提出了戏剧的“四要素”：剧本、演员、观众、剧场。剧场是将演员、观众、剧本联系起来的媒介，因此剧场在戏剧中的位置十分重要。海派京剧的研究需要一个物质载体，传统戏剧与海派京剧的对比研究中，可以从作为物质载体的舞台入手。新旧剧场作为传统戏剧以及经历戏曲改良运动之后的海派京剧的演出舞台，它体现了京剧的艺术形态、文化内涵以及审美形态这几个部分，他们的差异也就是两种戏剧之间的差别。传统戏剧经过变革之后形成了新的海派京剧，“新舞台”的成立将西方的文化与中国传统的京剧相结合，成为中西方文化相融合的一个里程碑式的标志。

研究海派京剧美学思想的现代转型不能离开晚清的社会背景，西方的民主、自由、人权等思想影响了上海社会，以及当时晚清政府的黑暗和腐朽，大众要求推翻清政府，建立新的政府，改革社会制度。晚清时期西方侵略者也用

^① 龚和德：《试论海派京剧》，载《艺术百家》1989年第1期，第5页。.

坚船利炮打开了中国的大门，爱国青年纷纷起来抵御外来侵略者。在这样的社会背景下，反对帝国主义，要求民族独立，反对清政府，反对封建主义，要求人民解放成为社会主旋律，因此20世纪的戏剧现代性追求是离不开这两个方面，并且应该成为戏剧的主要内容。洪深在《现代戏剧导论》里面对于戏剧的现代性有过解释，现代性可以体现在内容方面，那么这个也同样适合于海派京剧现代性的研究。作为第一个新式舞台，“新舞台”上演过很多的新戏。下面以“新舞台”上演过的改良新戏作为研究对象。“新舞台”建立之后排演了大量的新戏，下面就列举一部分出来：

《潘烈士投海》	《黑籍冤魂》	《赌徒造化》	《打花鼓》
《国民大会》	《新茶花》	《中国国会万岁》	《就是我》
《波兰亡国惨》	《空谷兰》	《拿破仑趣事》	《血泪碑》
《华伦夫人》	《鄂州血》	《猛回头》	《秋瑾》

在这些戏剧中，《潘烈士投海》体现了爱国主义，要求驱逐外国侵略者，在演出《潘烈士投海》的时候潘月樵还在台上演讲，要求广大的同胞团结起来；《黑奴吁天记》是宣传资产阶级民主思想的，《秋瑾》、《鄂州血》是歌颂革命烈士的，他们为了革命事业献身。改良新戏的现代性从内容上来说就在于它体现了要求民族独立、人民得以解放的时代要求，这些戏剧大都是具有启蒙作用的，用戏剧来宣传爱国、民主思想，启蒙性成为海派京剧现代性的一个特点。

海派京剧的美学现代性除了体现在内容上以外，更重要的是它的戏剧形式以及审美内涵。“新舞台”是我国近代的第一个现代化剧场，在海派京剧的发展史上占有十分重要的地位。它改革了舞台样式、观众座位、取消了案目制、茶房，禁止在剧场内宣化，提倡文明关系，同时改变传统的表演形式，大量演出改良新戏，改革服装以及化妆技术，使用机关布景。它的出现改变了戏剧的表现手法以及人们看戏的习惯，舞台的现代化促进了海派京剧的现代化。海派京剧的美学现代性内涵很丰富，仅仅是新的京剧反映的思想内容是不能触及到深层内涵的，这就必须研究海派京剧特有的审美形态还有 20 世纪以来京剧的改革。“新舞台”的建立是一个比较好的研究载体，它不仅是海派京剧的外在形式的载体，新式的建筑以及管理制度都体现了海派京剧独特的美学思想。受到西方人权思想的影响，“新舞台”在建立之后处处可以体现以人为本，强调人的平等。售票制度上也体现了这个思想，不管是达官贵族还是平民百姓都可以买票，一视同仁。对于艺人来说更是强调了他们的平等，剧场演戏的改革也起了艺人革命。戏曲艺人的社会地位是十分低下的，清初将从事娼、优、隶、卒归到“贱民”。这样的状况随着近代西方文明的传入以及戏剧改良运动的进行，有了很大的改变。清末民国初期大量西方文明的传入，法国卢梭的思想对近代中国的影响十分巨大，他提倡人生而平等，没有贵贱之分。这样的思想可以说

对当时中国封建社会森严的等级制度有很大的冲击，人权、平等被一些先进的资产阶级改良派大力推崇。

海派京剧美学现代性的探讨需要注意的是它善于用戏剧来教育民众，发挥它的教育作用，新的内容的出现，必须有合适的戏剧形式。反对帝国主义、反对封建主义的戏剧内容应该同现代的编排、表演相结合，在这个方面“新舞台”就做的十分突出。“新舞台”在演出改良新戏的时候，为了配合演出，使用先进的科技，改良服装和化妆技术，吸引观众，随着新式舞台的建立，剧场对于戏剧的演出从单纯的“听”转移到了“看”的上面。“新舞台”建立之后，提倡文明观戏，它要求观众来到剧场是单纯的欣赏戏剧，这就将戏剧的其他功能淡化，重视单纯的艺术欣赏。戏剧开始成了消费中心，为了将观众吸引到剧场看戏，必须在舞台上使用大量的现代科技，以增强戏剧的观赏性。新舞台建立之后，京剧成为纯粹的剧场消费中心，海派京剧的表演形式是由于艺术和商业的结合而形成的。

由于海派京剧发展的社会背景以及新的审美形态的主导，海派京剧的内容必须要有一定的启蒙性。京剧的内容应该围绕反对帝国主义、反对封建主义这两个方面，启发民智，要求民族独立、人民解放。海派京剧的现代性除了思想内容以外还应该有新的戏剧形式和审美，结合上面分析的两点来看，海派京剧的美学现代性体现在启蒙性和市场性两个方面。

第三节 由传统到现代的转变

上文中所提到的上海京剧的审美形态是由传统到现代的转变，那么本节就是从源头上探讨为什么海派京剧会出现和传统戏剧不一样的特征。

一、上海社会经济的发展

本文在第一章已经提到过，上海京剧的发展与上海社会的经济是紧密联系的，京剧从北京来到上海之后，为了适应上海商业社会京剧必须对自身作出一系列的改革，才能适应上海观众的观戏要求。前面一节的论述中已经提到“美学形态的发展受着主要是经济的发展影响的”^①，经济的发展影响着整个上海社会，传统经济模式发生了改变。外国资本主义经济在上海的发展改变了原来自给自足的小农经济，人们不再满足于现状，开始认识到人们在自己有限的知识范围内不能认识无限的世界，整个社会不在是在一个封闭的、统一的状态下运行的整个世界也不再是“和谐”的，因此人们开始变得不是那么自信，开始怀疑自己对世界的认知能力，随着科学的发展，人们认识世界需要科学，“真”

^① 陈伟：《中国现代美学思想史纲》，上海.上海人民出版社，1999 年版，第 31 页。

成为现代美学思想的关键词。现代美学的产生和发展是建立在现代商品经济发展的基础上的，由于经济的发展，人们不再像古代社会那样的安于现状、墨守成规，随着社会的巨大变化，随着社会经济的发展，人们不再是自给自足的生活方式。社会发展到以工商活动为主的生产方式之后，一些破产农民、难民、城市贫民都进入工厂，成为新兴的市民阶层。社会成员之间开始有了分工和合作。社会大分工的出现，因此人们改变了之前的观念，每个社会成员的价值实现都是依靠他人并且在合作中实现的，同传统的小农经济社会不同，依靠个人力量就能完成。人们开始意识到客体世界是无限的，而人认识客体世界是有限的，人们需要新奇的事物来重新认识世界，因此具有现代美学思想的戏剧应该注重反映现实世界，强调真实性、肯定多样化的客体世界，关注人本身作为个体的存在，人们必须尊重主体。

现代美学思想的指导下戏剧也必然要发生一些改变：就题材而言，从古典戏剧的叙述历史事件的宏大叙事转变到了对现实生活中重大社会事件的探讨，开始关注个人情感和诉求；就审美体验来讲，从过去的崇尚整体、注重和谐性转向尊重个体、强调主体性；就题材来说，由过去的“寓教于乐”转变为以审美为中心，重视娱乐功能。

由于现代美学形态对于“真”的重视，这就开始要求人们把握客观事物的规律性，在现代的美学思想中，艺术也需要用是否把握市场规律来衡量，这就要求京剧必须面向观众，面向市场，剧场是营业性质的娱乐场所，它的目的是盈利，海派京剧要想吸引更多的观众就需要强化自身市场性的特征，不断的革新，根据观众的需要来编排新戏，改变演出形式。上海的剧场是营业性质的娱乐场所，剧场的目的是盈利，因此京剧在上海这个商业社会中，从出现开始就带有商业性质。那么为了争取更多的观众，剧场的经营者就要想办法提高上座率，这样一来戏剧演出就要花样百出，不同的剧场之间就得竞争，以求吸引更多的观众。剧场的重头戏是演剧，剧场的竞争可以说就是京剧之间的竞争、艺人之间的竞争。海派京剧本来就是花样百出，表演火爆，要是哪一家有了新的花样，其他剧场的表演必定也会效仿甚至更加精彩，竞争不仅体现在各剧场之间，还有海派京剧与京派京剧的竞争，以及与西方的戏剧还有其他娱乐方式的竞争，海派京剧在这样相互竞争的情况下也得到了快速的发展。

上面谈到了上海京剧由传统到现代的转变是由经济发展所决定，这就是所谓的经济基础决定上层建筑，随着社会经济基础的发展前进，社会意识形态也必须与时俱进，与经济基础相适应。接下来就要从文化的影响上来解释为什么会出现从古典戏剧到现代戏剧的转变。

二、“西风东渐”下的海派京剧

上海开埠之后大量的外国人来到上海，西方的文化随之来到了上海，同时20世纪初爆发的新文化运动，一些先进的知识分子从西方带来了新思想，一时间新旧文化交替。在这样的环境下，上海难免受到西方文化的影响，西方戏剧对于中国戏剧的影响是从20世纪初开始的。本文中讨论的海派京剧受到了西方戏剧理论的影响，中国古典美学形态受到现代美学形态的冲击，从而脱胎于传统戏剧，完成向现代戏剧的转型。

西方戏剧强调“摹仿”，这个理论可以追溯到亚里士多德的“摹仿说”。戏剧诗人“必然在三种方式中选择一种去摹仿，照事物的本来的样子去摹仿，照事物为人们所说的样子去摹仿，或是照事物应当有的样子去摹仿”^①在这样的理论影响下戏剧中强调演员表演应该像在现实生活中的那样，注重表现的真实性。在古典美学形态的影响下，西方的戏剧家就开始了强调追求逼真，在现代美学形态下的西方戏剧家就更加注重真实，真实性成为衡量美的主要标准。传统京剧的表现方式与西方截然不同，它是以“表意”为主，中国古典哲学里面的道家思想强调“道可道，非常道”，认为能够表现出来的并不是大道理，在这样的哲学思想的影响下，中国传统戏剧强调“虚”，以表意为主，在舞台上表演转一圈代表十万八千里，用手划代表划船这样的表现方式，传统戏剧的演出舞台上除了演员以及一桌二椅之外没有过多的道具，京剧所描写的客观景象不是纯粹的素材物象，而是充满作者以及演员的情感的虚象，观众对于有些情节的欣赏就在演员的简单动作中自己想象、领会。海派京剧受到西方戏剧理论的影响，重视“真”，“新舞台”受到西方戏剧理论的影响，“新舞台”上演的新戏大部分是从现实生活中选取题材，编成新戏，舞台上增加道具，小汽车、真手枪还有其他大型道具都会根据演出的需要搬上舞台，演员在表演的时候使用真刀真枪，打斗场面真实火爆，在上演的新剧中加入了写实性和生活化的东西，戏剧内容偏向写实化，更多的戏剧是反映现实生活。海派京剧中很多的是都是时装戏，因此演员在舞台上的动作不能像古典戏剧一样夸张，更加符合我们在现实生活中的动作习惯。

德国现代戏剧家莱辛将个性与真实性联系起来，认为真实性是个性的必要条件，从而确定了真实性在近代典型中的重要地位。“没有个性，就不能设想有真实性……因此，要使形象认识的生动性达到顶点，要使形象认识对意志的影响尽可能强大，特殊事物必须被看成是真实的，并且赋予个性。有了这种个性，它才能变成真实。”^②莱辛的观点也体现了现代美学形态的本质，追求真

^① 亚里士多德：《诗学》，陈中海译，北京：商务印书馆，2008年版，第420页。

^② 莱辛：《论寓言的本质》，见《古典文艺理论译丛》第七册，北京：人民文学出版社，1964年版，第149-151页。

实性，高扬人的个性，并且将两者结合起来，没有个性就不可能达到真正的客观真实性、自然真实性。这样莱辛所主张的“真实性”就有了更深一层的含义，那就是高扬个性、充满近代的客观真实性，而绝不是古典美学形态下所谓的符合常理的“真实性”，不是观念认为的真实性。这就要求在戏剧表现在要有突出个性，反对程式化。中国传统京剧由于受到古典美学思想的影响，传统京剧以演唱为中心，以歌舞表演为重心，带来的直接后果就是各个行当的确定化和表演手段的程式化，为了使各个行当在戏中扮演的角色能很快让观众认识，演员上台要自报“定场白”，这样一些程式化的表演方式。传统京剧表演手法程式化，如表现夜间行走的走边，表现准备打仗的起霸，表现格斗的打出手，这些表演不是以模仿得像为目的，而是以模仿得美为目的。传统京剧表演把生活中千姿百态的动作简单地归纳为常在戏中表现的那几类。传统京剧中演员大多面部化妆十分夸张，他们所表现的角色是有固定的脸谱，使每个舞台人物成为特定的一种类型的代表。京剧演员是以脸谱的颜色来区分好坏，判断性格的，人物性格脸谱化、类型化，不能表现戏剧人物的性格的复杂性。虽然让观众准确地把握了审美对象的内涵，但是有很大的弊端，人物性格单调、脸谱化的方式让观众直接了解人物性格，没有加入自我理解，而且中国传统的戏剧中所表现的人物性格不是一成不变的，生来就是好人或者坏人。海派京剧对此进行了改良，改变这些程式化的东西，不需要演员上场走特定的台步，也不需要再自报家门，取消了“引子”，“定场白”。“新舞台”上演的新戏中大部分都是时装京戏，舞台化妆不使用京剧脸谱，化妆手法趋向生活化。海派京剧中改编的新戏中人物性格都有不同的发展历程，性格是随着情节的发展慢慢发生变化的，人物形象开始有独特的个性，并且体现出来性格的复杂性。

结语

京剧的形成融合了各地戏剧的精华，在北京形成和发展。京剧从北京南下到上海之后，为了适应上海观众的需要，对传统京剧进行了改革，形成了不同于传统京剧的海派京剧，这就是所谓的“橘生淮南则为橘，生于淮北则为枳”，不同的文化环境孕育了不同的京剧样式。海派京剧的形成和发展与上海整个社会的关系是分不开的，海派京剧是传统文化适应近代都市社会的产物。近代上海是西方文明传入中国的窗口，上海京剧受到西方的影响很大，可以说海派京剧是传统文化与西方文化碰撞的结果。京剧进入上海社会之后，它为进入这个都市里的市民提供了一种休闲娱乐方式，满足了市民大众的文化需求。近代上海市民阶层的崛起，随着城市规模的扩大，市民阶层队伍也日益庞大起来；城市社会经济文化的发展，市民阶层文化素质也在不断提高，京剧的受众群体大大增加，海派京剧也需要对传统的京剧进行革新，可以说海派京剧的生命力就是在于它的大众化、创新性。本文对海派京剧现代性的研究是通过一个具体的舞台来入手的，剧场是将海派京剧与观众联系起来的中介，“新舞台”作为中国第一家现代化的新式剧场，它的出现大大推动了海派京剧的发展。舞台是戏剧的物质载体，通过对一个具体事物的现代转型研究可以扩展到整个海派京剧的研究上来“新舞台”它所体现的特点和海派京剧是一致性的。海派京剧的研究需要一个物质载体，传统戏剧与海派京剧的对比研究中，从作为物质载体的舞台入手。“新舞台”与海派京剧是在新的美学思想下发展起来的，它的出现对于海派京剧的现代转型来说也是标志性事件。

海派京剧的现代转型体现在两个维度上面：一是民族的独立；二是人民的解放。海派京剧中在这样的两个维度的要求下，完成了它从传统京剧向现代戏剧的转变，克服了中国传统美学思想对于传统京剧的束缚。传统京剧的特征是虚拟性、程式化、写意性，写意性的表演通过虚拟性、程式化的手段来实现，如挥鞭表示骑马。随着新式舞台的出现，舞台布景的丰富、机关的出现，以及声、光、电这些科技手段的加入，舞台可以随着演员的表现情景出现不同的场景，营造真实的环境和氛围。观众的注意力不再是演员的表演，而扩大到整个舞台，审美空间发生了变化。新式剧场的建立让欣赏戏剧成为观众来到剧场的惟一目的，京剧为消遣的辅助地位转变到了以京剧欣赏为惟一目的，这样实现了观众审美内容和审美对象的变化，海派京剧所体现出来的美学特征是大众化、写实性和现实性。本文通过对“新舞台”的分析，来研究海派京剧的美学现代性转型。由于海派京剧发展的社会背景以及新的审美形态的主导，海派京剧的内容必须要有一定的启蒙性。京剧的内容应该围绕反对帝国主义、反对封

建主义这两个方面，启发民智，要求民族独立、人民解放。海派京剧的美学现代性除了体现在思想内容以外还应该有新的戏剧形式和审美。“新舞台”建立之后，京剧成为纯粹的剧场消费中心，戏剧本身成了消费中心，为了将观众吸引到剧场看戏，必须在舞台上使用大量的现代科技，以增强戏剧的观赏性，海派京剧新的表演形式是艺术和商业的结合而形成的。海派京剧的美学现代性体现出来的是启蒙性和市场性。

海派京剧的现代转型和上海社会的进步、经济的发展是分不开的，西方工业文明加快了上海的现代化进程，经济的发展影响着整个上海社会，传统经济模式发生了改变。现代美学的产生和发展是建立在现代商品经济发展的基础上的，海派京剧的现代转型是上海社会在现代美学观念的影响下的结果。上海开埠之后大量的外国人来到上海，西方的文化随之来到了上海，同时20世纪初爆发的新文化运动，一些先进的知识分子从西方带来了新思想，一时间新旧文化交替。西方戏剧的传入不仅是表演方式上对传统京剧的影响，更是美学形态上的近代观念对古典观念的冲击，在中国的文艺界产生了很大的影响。本文讨论的海派京剧是受到了西方戏剧理论的影响，中国古典美学形态受到现代美学形态的冲击，从而脱胎于传统戏剧，完成向现代戏剧的转型。

海派京剧在后来的研究中一直被边缘化，人们在提到京剧是也大多想到的是北京的京剧，忽视了上海的京剧，称为外江派，这种偏见流传后世，有失公平。海派京剧的现代性研究可以为它正名，它是传统文化适应近代都市的产物，是传统文化和西方文化融合碰撞的结果。海派京剧曾经在上海走向现代化的历史中扮演了重要的角色，所以研究海派京剧的现代性对于当代上海社会来说也是很有必要的。

参考文献

学术著作：

1. 陈伯海主编：《上海文化通史》（下），上海：上海文艺出版社，2001 年版。
2. 陈伯熙编著：《上海轶事大观·戏剧之变迁》，上海：上海书店出版社，2000 年版。
3. 胡祥翰：《上海小志》，上海：上海古籍出版社，1989 年版。
4. 欧阳予倩：《中国戏曲研究资料初辑》，北京：中国戏剧出版社（原艺术出版社），1956 年版。
5. 上海人民出版社编：《清代日记汇抄》，上海：上海人民出版社，1982 年版。
6. 徐慕云：《中国戏剧史》，上海：上海古籍出版社，2001 年版。
7. 北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著：《中国京剧史》，北京：中国戏剧出版社，2005 年版。
8. 刘绍唐、沈苇窗：《菊都丛刊》，台北：传记文学出版社，民国六十三年四月影印初版。
9. 金耀章主编：《中国京剧史图录》，石家庄：河北教育出版社，1994 年版。
10. 徐幸捷、蔡世成主编：《上海京剧志》，上海：上海文化出版社，1999 年版。
11. 上海文化艺术志编委会编：《上海文化娱乐场所志》，上海：上海市新闻出版局，2002 年版。
12. 丁秉铨：《菊坛旧闻录》，北京：中国戏剧出版社，1995 年版。
13. 王韬：《瀛壖杂志》，上海：上海古籍出版社，1989 年版。
14. 乐正：《近代上海人心态》，上海：上海人民文学出版社，第 1991 年版。
15. 盖叫天口述，沈祖安等记录整理：《燕南寄庐杂谭-盖叫天谈艺录》，北京：中国戏剧出版社，1986 年版。
16. 黄式泉：《淞南梦影录》，上海：上海古籍出版社，1989 年版。
17. 周信芳：《谈谈连台本戏》，《周信芳文集》，北京：中国戏剧出版社，1982 年版。
18. 葛元熙：《沪游杂记》，上海：上海世纪出版股份有限公司，2006 年版。
19. 王世仁：《北京湖广会馆建筑》，北京：北京文博出版社，2000 年版。
20. 海上漱石生：《海上繁华梦（附续梦）·第二辑》，上海：上海古籍出版社，1991 年版。
21. 上海市档案馆编：《追忆——近代上海图史》，上海：上海古籍出版社，1996 年版。
22. 张伟：《尘封的珍贵书刊》，天津：百花文艺出版社，2003 年版。
23. 陈伟：《西方人眼中的戏剧艺术》，上海：上海教育出版社，2004 年版。
24. 陈伟：《文艺美学的理论与历史》，上海：上海三联书店，2006 年版。
25. 田本相主编：《中国现代比较戏剧史》，北京：文化艺术出版社，1993 年版。
26. 董健主编：《中国现代戏剧总目提要》，南京：南京大学出版社，2003 年版。
27. 于醒民、唐继无：《上海：近代化的早产儿》，台北：久大文化，1992 年版。
28. 施福康主编：《上海社会大观》，上海：上海书店出版社，2000 年版。
29. 胡晓军、苏毅谨：《戏出海上：海派戏剧的前世今生》，上海：文汇出版社，2007 年版。
30. 罗苏文：《近代上海：都市社会与生活》，北京：中华书局，2006 年版。
31. 张伟：《沪渎旧影》，上海：上海辞书出版社，2002 年版。
32. 徐慕云：《中国戏剧史》，上海：上海古籍出版社，2001 年版。

33. 亚里士多德：《诗学》，陈中海译，北京：商务印书馆，2008 年版。
34. 莱辛：《汉堡剧评》，张黎译，上海：上海译文出版社，2002 年版。
35. 徐城北：《京戏之迷》，北京：时事出版社，2002 年版。
36. 沪杭老游客：《上海第一任花国总理 惨案莲英》，上海：上海世界书局出版社，1922 年版。
37. 周贻白：《中国戏剧史长编》，上海：上海书店出版社，2004 年版。
38. 刘静沅：《京剧艺术发展史简编》，合肥：安徽文艺出版社，1984 年版。
39. 杨嘉佑 郑逸梅等：《上海掌故》，上海：上海文化出版社，1982 年版。

论文集：

1. 颐安主人：《沪江商业市景词》，《上海洋场竹枝词》，上海：上海书店出版社，1996 年版。
2. 张次溪：《燕归来簪随笔》，《清代燕都梨园史料下》，北京：中国戏剧出版社，1998 年版。
3. 姚民哀：《南北梨园略史》，《菊部丛刊·歌台新史》，上海：上海交通图书馆，1918 年版。
4. 屠诗聘编著：《上海市大观》，见《百年来上海梨园之沿革》，上海：中国图书杂志公司，1948 年版。

学术期刊：

1. 寿石：《上海梨园之沿革》，《戏杂志》，1923 年第 8 期。
2. 海上漱石生：《上海戏园变迁志》，《戏剧月刊》，1928 年第 1 卷第 1 期。
3. 海上漱石生：《上海戏园变迁志》，《戏剧月刊》，1928 年第 1 卷第 2 期。
4. 马彦祥：《清末之上海戏剧》，《东方杂志》，1936 年第 33 卷第 7 号。
5. 徐筱汀：《京派新戏和海派新戏的分析》，《戏剧月刊》，1928 年第 1 卷第 3 期。
6. 龚和德：《试论海派京剧》，《艺术百家》，1989 年第 1 期。

报纸文献：

1. 鸳湖隐名氏：《洋场竹枝词》，《申报》，1872 年 7 月 12 日。
2. 忤情生草稿：《续沪北竹枝词》，《申报》，1872 年 5 月 18 日。
3. 闲闲道人：《上海柳枝词》，《申报》，1889 年 7 月 2 日。
4. 菊屏：《三十年来上海戏剧变迁之一斑》，《申报》，1925 年 2 月 15 日。
5. 吴公寿：《私房行头始于周李》，《申报》，1940 年 1 月 6 日。
6. 菊屏：《海派之京剧》，《申报》，1925 年 2 月 28 日。
7. 菊屏：《三十年来上海戏剧变迁之一斑》，《申报》，1925 年 2 月 13 日。
8. 《中西戏馆不同说》，《申报》，1883 年 11 月 6 日。
9. 玄郎：《盛夏之演出》，《申报》，1913 年 6 月 12 日。
10. 《上海著名之商场》专栏《新舞台》，《图画日报》，1909 年 9 月第 13 号。
11. 玄郎：《舞台之竞争》，《申报》，1913 年 5 月 1 日。
12. 优优：《上海之本戏》，《申报》，1921 年 7 月 16 日。
13. 玄郎：《新舞台之阵营》，《申报》，1913 年 3 月 19 日。

致谢词

光阴荏苒，不知不觉中，研究生生涯即将结束，在毕业论文完成之际，对攻读硕士研究生期间，曾经指导过我的各位老师，关心和帮助过我的朋友致以崇高的敬意和深深的感谢！

首先，感谢我的导师陈伟教授，能作为陈老师的学生，是我研究生生涯最大的收获。从进校以来，陈伟教授严谨的治学作风、乐观的生活态度、和蔼温润的品格始终影响着我，陈老师不仅是我学习上面的导师，更是我人生道路的导师，为我的人生道路指明了方向。本论文从前期研究方向的制定到最终论文定稿都是在陈老师的悉心指导下展开并完成的。在学术研究以及论文完成过程中，陈老师都为我提供了莫大的帮助与支持。在此，我向陈老师表示最诚挚的敬意和感谢。

衷心感谢两年来给予我指导和帮助的老师：杨文虎老师、李平老师、李丹老师、刘旭光老师、贾明老师给我们的课程上的指导；感谢人文与传播学院的所有老师，他们在学业、事业、生活上都给予了我莫大的帮助和关怀，使我永生难忘。

接下来要感谢一同奋斗、互相鼓励和支持的同学们：陶冶、许铠骊、温彦娟、莫为、宋欣童、张恒路、王子、潘青青、钱弘，感谢你们在我迷茫时给予的建议和支持，以及最温暖的陪伴。

特别感谢我的父母对我的支持，他们是最坚强的后盾。

最后感谢每一个关心、鼓励过我的朋友；感谢各位评审专家在百忙之中对本文的认真审阅！

论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名：

日期：

论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名：

导师签名：

日期：