

学校代码：10270

分类号：J022

学号：122200217

上海师范大学

硕士学位论文

论 20 世纪初海派京剧中的武生戏

学 院	人文与传播学院
专 业	艺术学理论
研究方向	艺术史
研究生姓名	杨 璐
指导教师	陈 伟
完成时间	2015 年 03 月

论 20 世纪初海派京剧中的武生戏

学科专业：艺术学理论

学位申请人：杨璐

指导教师姓名：陈伟 教授

中文摘要

让京剧迎来历史性大发展，取得突破性超越，是发生在 20 世纪早期的上海。上海作为早期海派京剧的发源地，不仅因其得天独厚的地理位置和社会环境，还因涌现出一批出色的海派京剧表演艺术家，他们大胆创新，善于吸收。同时，新舞台的诞生等等也悄悄改变了大众的观影习惯，使得海派京剧独树一帜，形成了自己的艺术优势。

武生戏是海派京剧中非常有代表性也较为成熟的其中一种。作为其中最被热捧的，它具有从中国传统古典美学形态向现代美学形态转型的美学意义。以海派京剧中的武生戏为突破口研究，可以进一步加深对中国的戏剧艺术的了解，不但可使海派京剧方面的研究能更深入一步，推动新兴的艺术学科的发展，更能提升京剧在海内外的地位及影响力。

海派武生戏，不是狭义上的传统武生戏，更多的是引申为使用武生路子来演、或具有海派特征如武打火热等特点的一切武戏。本文选取了一个全新的研究对象，即从海派京剧中的武生戏入手，通过回顾 20 世纪初海派京剧的发展情况，对海派武生戏产生的背景做了一个交代，加深了解了海派武生戏的发展情况。作为海派京剧中重要的分支之一，通过名角及剧目演出、创新之处及盛行的原因三大方面的介绍，从而认识到海派武生戏在长期的实践中是如何传承和创新的，最终占据了一定地位。不但涌现出众多青睐于演武生戏的名角，在唱念、音乐、动作、化妆及人物造型、服装道具、机关布景等方面改革创新，完美阐释了其的美学形态从“虚善虚美”的古典形态向“求真务实”的现代型的转化。它的与时俱进正体现着历史的要求，反映着历史发展的规律。它是东西方文明碰撞的产物，对于我们当下这个开放的时代，抓住京剧正在吸引越来越多的人这一新机遇，它的艺术价值、人的价值、商业价值以及美学价值，更是值得我们研究与学习，取精华，去糟粕，对于它的研究必将为今后京剧的发展提供深刻的理论和实践意义。

关键词：海派京剧；海派武生戏；武生戏价值

Research on Wusheng Opera in Haipai Peking Opera in 20th Early Century

Specialty: Artistic Theory

Applicant: Lu Yang

Supervisor: Prof. Wei Chen

Abstract

It was Shanghai in 20th early century that witnessed a break-through of Peking opera, a historical development therefore has been reinforced. Shanghai, as early birthplace of Haipai Peking Opera, not only because of its unique geographical location and social environment, but also because of the emergence of a number of excellent performances of Haipai Peking Opera artists. They are innovative as well as good at absorbing new things. At the same time, the new style of the Peking Opera stage changed the public's viewing habits step by step, so the uniqueness of Haipai Peking Opera formed its own artistic advantage.

Wusheng Opera is one of the very representative and mature forms of Haipai Peking Opera. Wusheng Opera, as one of the most popular forms of Peking Opera, it represents the turning point from Chinese traditional aesthetical form into the modern aesthetical form. This paper uses Wusheng Opera of Haipai Peking Opera, as a focus point to further understand China's dramatic art. This paper could therefore deepen the research of Haipai Peking Opera, boosting the development of new artistic disciplines, eventually enlarging influences of Peking opera both internally and externally.

Wusheng Opera of Haipai Peking Opera, different from tradition Wusheng opera, is more a military play with military form or with a Haipai feature of “fighting actively”. This article chooses a brand new research object, and it focuses on studying Wusheng Opera of Haipai Peking Opera through its development in 20th century, reviewing launching background of Wusheng Opera of Haipai Peking Opera, deeply understanding the development of Wusheng Opera of Haipai Peking Opera. This study introduces three features of Wusheng Opera –artists and performances, innovations, and reason of its prevalence, therefore it could be acknowledged that Wusheng opera, as an important branch of Haipai Peking Opera, through innovation and creation in the long practice, finally guaranteeing itself a certain place in the

opera history. In its development, many famous military characters emerged, again the innovation of singing and speaking, music, actions, make-ups, characters, clothing and scenes layout perfectly marks its transformation from tradition “vagueness and beauty” to modern “authenticity and genuine”. It catches up the ride of time, which is an inevitable historical trend and a historical development. Wusheng Opera of Haipai Peking Opera is a product combining both eastern and western culture. In this opening year, Opera is attracting more and more audiences. It is worth of studying its artistic value, human values, the commercial value and aesthetic value. We shall keep its essence while avoiding its dross, thus the study of it would be a practical part in future Opera studies.

Keywords : Haipai Peking Opera, Wusheng Peking Opera, the Value of Wusheng Opera

目录

中文摘要.....	I
Abstract.....	II
目录.....	IV
第一章 绪论.....	1
一、 和本课题有关的国内外研究现状.....	1
1、 国内海派京剧的研究现状.....	1
2、 国外海派京剧的研究现状.....	2
二、 课题研究意义.....	3
1、 论文选题的理论意义.....	3
2、 论文选题的现实意义.....	3
三、 课题的研究方法.....	4
1、 文献研究法.....	4
2、 归纳研究法.....	4
3、 分析研究法.....	4
四、 课题研究的创新点.....	4
第二章 海派武生戏所依托的平台——海派京剧.....	6
一、 海派京剧简述.....	6
1、 海派京剧的形成.....	6
2、 海派京剧的鼎盛时期.....	9
二、 简述海派京剧中的武生戏发展情况.....	11
第三章 海派京剧中的武生戏.....	13
一、 海派京剧武生戏的名角及剧目演出.....	13
1、 武戏名角代表介绍.....	13
2、 剧目的题材内容.....	19
3、 剧目的艺术特征.....	21
二、 海派京剧武生戏的创新之处.....	21
1、 武生戏的舞台表演.....	21
2、 武生戏的舞台美术.....	26
三、 海派京剧武生戏得以盛行的原因.....	29
1、 社会原因.....	29
2、 观众的消费心理.....	30
3、 外来演出.....	31
4、 审美需求.....	32
第四章 海派京剧中武生戏的价值所在及不足.....	33
一、 海派京剧中武生戏的价值.....	33
1、 艺术价值.....	33

2、 人的价值	36
3、 商业价值	38
4、 美学价值	40
二、 海派京剧中武生戏的不足之处	42
1、 表演中的危险系数	42
2、 商业噱头	43
结语	44
参考文献	45
攻读学位期间取得的研究成果	48
致谢	49

第一章 绪论

武生戏作为上世纪海派京剧中的特色之一，占有一定的分量。研究武生戏的目的，从表面上看，是解决武生戏在继承传统京剧的基础上是如何进行创新。由表及里，继而深入分析武生戏从中国传统古典美学形态向现代美学形态转型的美学意义。

一、 和本课题有关的国内外研究现状

在很长的一段时间里，京剧在流传的过程中都是按照传统方式发展，唯独到了上海这个地方，京剧吸收多方元素，成为了一个派别，即海派京剧。翻阅相关书籍、文献等，针对本课题研究对象海派京剧中的武生戏的资料甚少。既然要研究海派的武生戏，那首先就要了解和本课题息息相关的海派京剧的目前国内外的研究状况。

1、 国内海派京剧的研究现状

海派京剧是近几年来才开始渐渐热门的一个研究对象，而关于海派京剧的研究，国内主要有以下相关内容：

第一类研究，是从海派精神方面入手，进行分析。早期的龚和德先生于1989年发表的文章《试论海派京剧》中提出海派京剧的本质是“京剧的近代化”。继而分析海派京剧的基本精神，它表现在“竞争意识的强化”，“开放意识的强化”，“革新意识的强化”三方面。

第二类则从现象着手，研究围绕海派京剧的发展史或选择其发展中的某一方面，分析其成因、影响等。如博士生钱久元的《海派京剧初探》中，将海派京剧的发展史分为了四个时间段：1867年至1900年的“酝酿与形成时期”，1901年至1941年的“发展与鼎盛时期”，1941年至1978年的“后租界时期”，以及1978年以后的“新时期”。然后从产生的原因、表现以及呈现出的美学特点特征三大方面分别进行了阐述。除此之外，讨论最多的单方面，有以下这几点：海派京剧的表演艺术，海派京剧的表演方式，海派京剧的服饰，海派京剧的机关布景等。

第三类研究，仅仅围绕海派京剧中的最有代表的人物，如周信芳，盖叫天等，对他们进行一个回顾研究。如1994年出版的由李骏、黄菊盛主编的书籍《周信芳与麟派艺术》；盖叫天口述，由沈祖安、杜钦等记录整理的《燕南寄庐杂谭——

盖叫天谈艺录》以及龚义江著的《盖叫天传》等等资料。而这一类研究手段还是有所变化,不再局限于书籍,会使用电影(纪录片形式)这一在当时较新的传播媒介手段。如1961年发行的由应云卫与杨小仲导演的电影《周信芳的舞台艺术》。这些研究都是围绕某位代表人物,按照其成长经历,全面展示这些艺术家的高超技艺、不懈追求及其某派美学的深邃内涵,为今后的戏曲工作者的学习提供了参考。

近些年里,人们又重新开始关注起海派京剧来。第四类,一种新的研究视角出来,即从美学形态的转型进行分析。2012年,由唐雪莹编写的《民国初期上海戏曲研究》,就是代表之作之一。该文以1911~1919年的上海戏曲为研究对象,其中对于海派京剧方面的研究,揭示出海派京剧是“如何在京朝派因过分追求高雅而凝固之后,响应时代的呼唤,紧跟社会的节拍,走出了一条成功的现代化转型之路”。又如2014年,刊登于《江西社会科学》第12期上,由陈伟、王展编写的《海派京剧与现代美学的转型》,围绕现代美学形态的转型进行深挖。明确指出了海派京剧的“演变轨迹反映出中国美学形态从古典和谐性向现代对立崇高型的转变,体现了美学现代性进程中从侧重‘人的解放’维度向侧重‘民族独立’维度的逻辑转折。”¹

第五类,在分析社会转型的基础上,更是将其与都市文化研究紧密联系在一起,从另一维度进行研究。如2014年,刊登于《江西社会科学》第10期上,由和清、董姗姗写的《清末民初海派京剧新剧目及其意义》,在对海派京剧新剧目中的新思想如何表现社会转型进行分析的过程中,提出其对上海都市文化的研究具有资料性和参考性的意义。

2、 国外海派京剧的研究现状

虽然国外学者对于海派京剧的研究相比较国内来说热衷度有限,主要是围绕京剧的发展情况来研究,或多或少会涉及到海派京剧的一些内容,但其中也不乏一些参考价值。

如在《Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera》一书中,作者Goldstein·Joshua采用社会史、文化史的方法,探析京剧在晚清到日本侵华之间这一段历史时间上发生了哪些变化,分析其复杂的社会因素。

辻听花(1868—1931),一位日本学者,也是一位在中国京剧史上有名的国际友人剧评者。在1898年第一次在京津两地观看完京剧后就立刻喜欢上它。1905年来到上海,在接触了大量戏园老板、梨园伶人之后,开始产生研究京剧的想法。

¹陈伟、王展著. 海派京剧与现代美学的转型[J]. 江西社会科学. 2014, (12): 83-88.

直到 1912 年妻子去世后，迁听花才开始其正式研究京剧的二十年生涯。1913 年其在《顺天时报》上发表的《演剧上之北京及上海》的第一篇评论文章，从北京、上海两地观众的观剧方式、演出场地的革新、剧目与新闻类媒体见的特殊联系以及女性表演艺术家的参与程度等等方面进行对比，从而阐述两地的差异表现。另其著作《菊谱翻新调：百年前日本人眼中的中国戏曲》（即《中国剧》），分别从剧史、戏剧、优伶、剧场、营业、开演、词谱等七大板块，一一作了详细的阐述，是民初三大戏曲史著作之一。

同样为日本学者的波多野乾一，其编写了重要的京剧著作《京剧二百年之历史》，也是民初三大戏曲史著作之一。整本书共计二十多万字，整理了京剧从开始出现到之后发展的这两百年历程中，各个行当、有名伶人、著名门派的传承发展状况，以及其艺术特点、经典剧目的革新，并将这些内容与当时的社会现状、传人的身世遭遇等交织在一起，构成了一部非常完整的演剧史。

本课题研究在上述的基础之上，选择以中国美学形态的转型为出发点，并着手于海派京剧中的武生戏这一点上开始进行研究。

二、 课题研究意义

1、 论文选题的理论意义

19 世纪末 20 世纪早期，传入上海的京剧逐渐有了“海派”特色。到了 20 世纪初期，海派京剧的成形使得传统京剧发生了巨大改变。上海作为早期海派京剧的发源地，不仅因其得天独厚的地理位置和社会环境，还因一批出色的海派京剧表演艺术家们敢于进行大胆创新。同时，新舞台等式样的表演场地的诞生，并如雨后春笋般纷纷冒出等等，如此多的现象都悄悄改变了广大群众们的观影习惯，使得海派京剧独树一帜。

武生戏作为海派京剧中的一支，是非常有代表性的。它不仅重新改编了传统剧本，并在传统戏剧的服饰、表演技巧上、舞台美术上、演出形式上等方面都有所突破与创新。最终，武生戏成为了常年火爆的京戏。

2、 论文选题的现实意义

大量的书目等资料显示，武生戏具有从中国传统古典美学形态向现代美学形态转型的美学意义。运用中国美学形态等理论知识，对武生戏的进行探讨，进一步加深对中国的戏剧艺术的了解，使海派京剧方面的研究能更深入一步，推动新

兴的艺术学科的发展，提升京剧在海内外的地位及其影响力。

三、 课题的研究方法

本课题在研究的过程中，采用了以下研究方法：

1、 文献研究法

笔者首先通过搜索文献等方法，对海派京剧的相关资料进行提取阅读，确定论文的选题方向，获得许多有价值的理论知识补充进来。其次，通过购买书籍，查阅图书，阅读中、西学者关于京剧、海派京剧、武生、上海城市发展史、美学思想史等相关理论著作，探究中国海派京剧的渊源和文化价值。

2、 归纳研究法

通过对收集到的期刊论文、理论著作的认真阅读，归纳出中国海派京剧中武生戏的特点、价值与不足之处。

3、 分析研究法

通过对 20 世纪早期中国传统京剧与海派京剧中武生戏的现状分析，探究中国海派京剧武生戏的兴盛原因及创新之处。

四、 课题研究的创新点

本文具有一定的创新性。武生戏做为海派京剧中的一大特色，它对美学形态的转型必然有一定的影响力。翻阅大量有关海派京剧的相关资料，大多数从事该方面的研究人员都是围绕其发展经历或某一行当的单一历史人物等方面进行研究。作为一个较新的研究领域，本课题不再重复探讨它的发展过程，也不单纯针对其代表人物进行说明，而是从新角度出发。

本人认为，该研究课题的创新型主要体现在：

第一，原创性。在 20 世纪早期海派京剧这一大背景下，选择武生戏这一典型类别，国内外目前未有相关研究，而此前的研究也较少，主要是针对个人，故本文对之作出的思考具有原创性。

第二，难度较大。就从中国知网、万方数据、超星图书等的数据库检索情况来看，目前还没有专门论述中国海派京剧中的武生戏的著作出版，这就增加了论题系统研究的困难，但同时也为中国的海派京剧中武生戏的研究提供了较大的讨论空间。

第三，本文也具有一定的理论价值。本文就探讨这一特殊时期武生戏的剧目，以及其能长期盛行的原因，探索其创新之处，价值所在及不足之处，从而把握武生戏从中国传统古典美学形态向现代美学形态转型的美学意义。

第二章 海派武生戏所依托的平台——海派京剧

一、海派京剧简述

19 世纪后期，京剧开始全面进入上海。上海是一座沿海城市，受新兴工商业社会经济发展的影响、同时又作为帝国主义经济侵略的大门户（多国在这里设有租借地），这里人口多，居民杂，环境情况多元化。就是在这样一个大杂锅里，在这样一个有着自己特有商业文化背景的地方，在可以第一时间接受来自各地各方的新思想而不受传统文化过多干预的地方，为京剧南下的发展提供了温室条件，让它可以多元化的肆意发展。海派京剧就是在这样一个大环境下诞生的。

海派京剧在上海发展的最快最好，不代表海派京剧属于上海地方戏剧，只是因为上海这所城市地理位置以及大环境的特殊性，适合其发展。海派京剧也不等同于南派京剧，它是独立于其之外的一种特别发展现象。

那何谓“海派京剧”呢？海派京剧是指 19 世纪后期，进入到上海之后的京剧，受上海工商业经济发展的影响，改变传统表演模式，在剧目内容、表演艺术、舞台布景、道具等方面进行改革创新，从而形成的一批有自己特色的京剧流派总称。

本文在此简要介绍一下海派京剧的发展过程，从而为加深对武生戏的发展背景的了解。

1、海派京剧的形成

咸丰年间，太平天国在南京建都，因受战火纷扰，一些京剧艺人北上之路被断，不得不转战到下河地区（泛指扬州附近、大运河以东的高邮、宝应、兴化、盐城一带）或上海租界。在北京发展极好的一部分原徽班的京剧演员，也返回下河地区演出，促使下河地区的徽调发生了变化。太平天国运动中期，除了下河地区还未受到战争影响外，大部分地方都处在战火硝烟弥漫之中。这也使得一些京剧演员逃至此地进行表演。太平天国运动失败后，一些曾经参与太平天国起义的戏曲表演家，为了躲避清兵的抓捕，纷纷逃到了里下河这一地区，靠唱戏维持生计，随后又进入到上海地区进行表演。清末民初，在屈指可数的十年时间里，各地向上海涌来大批量的移民。在各种要素相互影响下，南北交通渐渐地走入正常，人口的增加，经济的发展，使上海一跃成为一座国际大都市。

翻阅《南北梨园略史》一书，可以发现，英籍华人罗逸卿在清同治六年，也

就是 1867 年, 根据北京戏园建筑风格, 在上海建造“满庭芳”戏园, 并亲自到天津邀请皮簧戏班到沪上演出。“满庭芳”的建立标志着京剧正式传入上海。随后又有巨商刘维忠建设了“丹桂茶园”, 专程邀请北京的“三庆班”中的名角赴上海演出。自此之后, 上海戏园如雨后春笋般遍地开花, 有山凤园、同桂轩、攀桂轩、鹤鸣茶园、大观茶园、众乐茶园、红桂茶园、新丹桂茶园、留春茶园、咏霓茶园、天仙茶园等。“从同治中叶至光绪末年, 上海先后开设的京班戏园不下 50 个”, 高春明²如是说。

京剧引入上海之后, 因为环境的改变, 内容上也迅速随之发生了相应的改变, 特别表现在有故事情节的连台本戏的传入。京剧的连台本戏虽产生于北京, 可真正让它流行起来却是在上海。随着海派京剧的渐渐形成, 连台本戏渐渐变成海派京剧的代表性特点之一。

查阅相关资料可发现, 最早的上海连台本戏可以追溯到同治年间, 是当时的京剧表演者夏奎章(夏月润和夏月珊两兄弟的父亲)从京城带过来的《五彩舆》。该剧讲述的是明代清官海瑞与鄢懋卿之间的故事。该戏一共有十本, 一经上映, 戏园爆满, 受到了热烈的追捧。当时在《申报》上曾有诗这样描述当时京剧南下上海的情形: “一有京班百不如, 昆徽杂剧概删除, 门前招贴人争看, 十本新排《五彩舆》”。之后, 京剧的火爆一发不可收拾, 堪称“沪人初见, 趋之若狂。”³

海派京剧旺盛的发展势头, 这就导致昆曲、徽剧等发展空间不段缩水, 渐渐淡出人们的视线里。在 1878 年 1 月 21 日的这期《申报》中, 关于昆曲演出有记载到: “通园椅凳尚空者十之三四”, 由此可见, 除了京剧外, 其他戏剧在当地的上演情况不太乐观。其他戏剧虽然都纷纷让位于京剧, 但在相互的竞争较量中, 京剧吸收了昆曲、徽剧、梆子等特色, 相互融合, 相互渗透, 最终形成了有海派特征的京剧。

海派京剧发展过程中, 还有一现象也值得关注, 那就是灯彩戏的兴起, 这可谓早期京剧在上海的改良发展。灯彩戏最初来源于昆班的表演, 继而影响到京剧。天仙茶园排演的《洛阳桥》上映后, 场场爆满, 其他戏院看到后, 纷纷效仿排演彩灯戏。一时间, 上海掀起灯彩戏的演出热潮, 几乎家家戏院天天上映灯彩戏。“马彦祥《清末之上海戏剧》记述了十九世纪八十年代上海灯彩戏盛行的状况: ‘在光绪八九年时, 各戏园曾一度盛行灯彩戏。这种灯彩戏创始于同治初年, 其先不过昆曲班中偶一演之, 未见如何新奇, 后来天仙, 金桂, 丹桂, 宜春, 满春等园相继争仿, 乃流行一时, 所演如《麟骨床》、《福瑞山》、《凤莲山》、《馨泉池》、

²高春明, 男, 1956 年出生, 上海人, 毕业于上海市戏曲学校, 上海艺术研究所执行所长, 研究员。潜心研究中国文化史、服装文化史。参加全国科学“九五”规划重点课题研究, 主编迄今为止第一部综合全面完整系统的上海艺术发展史——《上海艺术史》。

³陈伟、王展著. 海派京剧与现代美学的转型[J]. 江西社会科学, 2014, (12): 84

《洛阳桥》、《宝莲灯》、《大香山》、《为善得道》、《万里寻夫》、《摇钱树》之类，极尽光怪陆离之能事’。”⁴

灯彩戏的上演可谓给中国传统戏剧注入了一剂新鲜血液。之前大家只把目光聚焦在演员身上，只重视戏剧表演者的表演情况如何。而现在，除了注意戏剧表演者本身以外，目光开始向外扩散至舞台上的其他各个方面，整个欣赏的观念发生了巨大的改变。

在这一段时期，戏院里除了上演传统老戏外，还创排了一些新戏。有以穿清朝普通服装出演的戏，如1870年的第一出的时装新戏《张文祥刺马》，它以张文祥在南京刺杀两江总督马新贻为剧本创作依据，表现官民之间冲突。传统京剧总是上演古代题材，而海派京剧敢于冲破这一限制，把现实题材搬上大舞台，尤其是刚刚发生的时事题材，像这样的时事新戏陆续于各大戏园上演。

“据清宣统二年（1910）出版的《海上梨园新历史》称，辛亥革命前上海京剧界编演的时事新戏就已有八十多处。”⁵

传入上海的京剧正在发生改变，自己的艺术个性开始逐渐凸显出来。而最终让其达到高峰，就不得不提这部由潘月樵创作出的“红顶马褂”造型的时装新戏《铁公鸡》。

《铁公鸡》头本于1893年12月上映于天仙茶园，主要演员有潘月樵、三麻子、赵小廉、孟七、周来全、诸寿卿、董三雄、高彩云。《铁公鸡》的主要内容描写清军与太平军之间战斗。随后在天怡茶园上演的《左公平西》和在丹桂茶园上演的《湘军平逆传》，这三部剧作的上演直接拉大了海派京剧和传统京剧之间的距离，使得海派京剧关注现实的特征更加明显了，也标志着海派京剧的正式形成。

“同一皮黄也，乃有京派、海派之分，在表面观之，似因畛域之见，乃启门户之争，其实亦不尽然，尝考其原，实由于新本戏之肇端，盖自赵嵩綬（天仙打鼓老，武生赵小廉之父，花旦赵君玉之祖父）编演《铁公鸡》后，《湘军平逆传》，《左公平西传》继之，黄牙大纛，补褂领顶，不但行头砌末为之改观，即身段道白，亦多变更，以力摹清僚之习气，屈膝打千之身段，“来呀”，“喳喳”之道白，颐指气使，顿失皮黄剧艺之旧观，自《铁公鸡》盛行，而粗制滥造之小本戏，亦相继而起……”⁶

虽然上述文字颇有对海派京剧嗤之以鼻的不屑，但也说明海派京剧的出现，让传统京剧的发展感受到了危机。十九世纪末期，《铁公鸡》、《左公平西》以及《湘军平逆传》等戏剧，在舞台表现、剧本形式上已经跟传统京剧有了明显的区

⁴钱久元.海派京剧初探[D].上海:上海戏剧学院,2004.12-13.

⁵中国戏曲志编辑委员会、中国戏曲志·上海卷编辑委员会.中国戏曲志·上海卷[M].北京:中国 ISBN 中心,1996.110

⁶钱久元.海派京剧初探[D].上海:上海戏剧学院(博士学位论文),2004.21

别，在之后的发展中，渐渐自成一派。

2、海派京剧的鼎盛时期

1840 年的鸦片战争，随后的洋务运动，以及百日维新均未能让清政府清醒，还幻想着凭借义和团的力量把洋人赶出去。所幸知识分子中的一部分人开始觉醒，意识到中国的落后不仅仅是在武器这种外在方面，更多的是因为内部制度还存在很多不合时宜的地方。就是在这样的大环境中，中国人民开启了一场轰轰烈烈全面学习西方先进思想的改良运动。在文艺界上的最突出的表现就是京剧改良运动。

如果说十九世纪末的西方思想对京剧的影响是为了给其之后的发展打下基础，提供一个合适的温室环境的话，那么二十世纪之后的西方文化才是真正意义上的对其产生深远影响。

汪笑侬（1858-1918），满族人，出身宦官家庭，海派京剧代表人物之一。受康有为、梁启超资产阶级改良派思想的影响，一生立志于通过改良戏剧，推动民族觉醒和自强。1901 年 4 月，其在天仙茶园上演新编剧目《党人碑》被视为海派京剧通向鼎盛时期发展的起步。1904 年，其还在上海创办了中国近代第一本戏曲刊物《二十世纪大舞台》，用以尊重优伶人格的同时，鼓吹爱国主义和民族主义，该刊物受到了当时民主革命家蔡元培、柳亚子等人的支持。

这一时期，海派京剧在政治上表现出反封建反专制，在文艺上体现出强烈的改革意识和创新精神。而这些艺人不仅积极参与到戏曲改良运动中来，同时还关注新思想，倡导爱国主义。戏曲改良是因政治而起，海派京剧是因艺术而起，两者虽然出发点不同，但目的都是一样的，在两者身上都有着强烈批判现实的功效。

1908 年，中国第一座新式剧场出现——新舞台（见图 1），它是由



图 1 新舞台（1908 年建）

“一批有着强烈的民族意识的开明绅商姚伯欣（时任《新闻报》总主笔）、沈绶云（上海信成银行协理）、李平书、张逸槎等，联合京剧界人士夏月珊、夏月润兄弟以及潘月樵等”⁷共同创建，地址位于原南市十六铺老太平码头附近。新舞台是集戏剧表演团体和表演场所为一体的股份有限公司，创办资金共有 160000

⁷钱久元.海派京剧初探[D].上海：上海戏剧学院（博士学位论文），2004.18.

元,每个人可以购股 4000 元。履行董事会领导的董事负责制,潘月樵、夏月珊、夏月樵担任内台董事。⁸夏雨润亲自赴日引进新式现代化设备、搭建镜框式舞台,使中国戏剧舞台发生了创造性的变化。新舞台的建立,一方面振兴了民族商业,另一方面把海派京剧推向了一个新的局面。而新舞台的成员们还亲身投入辛亥革命的战斗中,成为反清的一份子。

新舞台(见图 1)与老式戏园(见图 2)相比较,从剧场建筑上来说,新舞台是我国第一个茶园式舞台改为镜框式的现代舞台,将原先方形的全封闭式结构

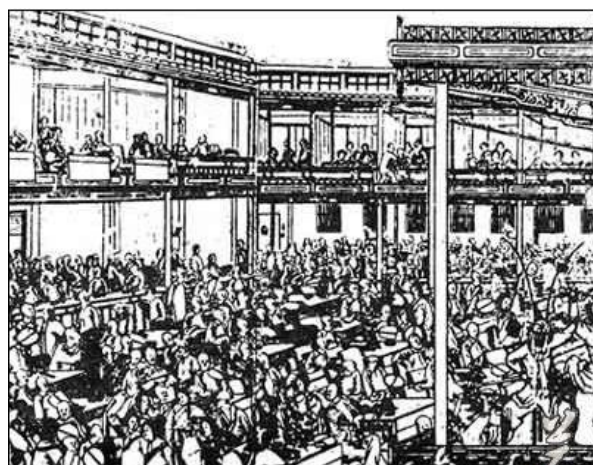


图 2 丹桂茶园

改为椭圆形,原先靠一面墙壁建立的戏台改为半月亮型,扩大空间,朝向观众,取消了老式戏园台前会遮挡观众视线的珠子、围栏。观众席分上中下三层,可同时容纳上千人。同时将西方舞台布景搬入进来,使用最新的声、光、电等高科技技术,还安装了一架大转盘,可以使舞台转动起来。新舞台的建成改变了大众的观赏习惯,以欣赏为主,

提高了视听享受的舒适感。除此之外,新舞台有了自己的管理制度,取消了老式戏园的一些不雅习惯,如在剧场内招妓、随意吃喝、抛手巾等等,对观众提出了更高的要求。这点上非常明显的是把国外演出场所专业化的要求照搬到了中国剧场的管理要求里去,从侧面加强了对表演者的尊重。

新舞台不仅在硬件技术上给予海派京剧发展的新支持,同时在中国京剧舞台上成为了京剧改良的实验和实践基地。受戏曲改良运动的影响,海派京剧的蓬勃发展阶段编演了很多新戏。如宣传爱国主义思想的《瓜种兰英》、《新茶花》;反映旧民主主义革命的《潘烈士投海》、《维新梦》;揭露社会黑暗的《黑籍冤魂》、《蒋老五殉情》;宣传男女平等的《华伦夫人的职业》;宣传资产阶级民主思想的《拿破仑》等等。这些京剧在表现形式与内容上与传统剧目完全不一样,有的把戏中的“念”全部改成日常话语,有的在演出过程中加入大段的政治议论,有的将马、车等实物直接拉上舞台,还有的取材于西方故事,再进行改编等。可见新舞台上演的剧目在海派京剧的发展过程发挥着不可忽视的作用。新舞台的建立之后,短短几年时间,类似的新式京剧剧场也建立起来,如 1909 年 12 月建立的文明大舞台,次年 1 月建立的丹桂第一台等。受到新式剧场的冲击,老式茶园渐渐没落,前后也不过十年的时间,最后一家贵仙茶园也歇业了。

⁸刘文峰、周传家.百年梨园春秋[M].北京:中国经济出版社,2000.17.

受到新舞台的影响,各舞台纷纷上演新戏。上海戏剧的改良运动,正是在辛亥革命的前后达到了高峰。“吴白甸教授说:‘我家在1900—1903年曾住在上海,据我祖父说,当时还没有京派海派的说法’,‘1911—1917年,我家又住在上海,‘京派、海派’的名称竟然连我这个幼童都听到了’。”⁹从另一方面也说明了海派京剧在当时是以迅雷不及掩耳之势,得到了地位和影响力上的提升。

特定环境下,必然会产生特定情况。辛亥革命失败后,京剧改良运动开始走向低潮,但海派京剧却仍然顽强的向前行走,更多的把精力放在了演出形式上的推陈出新。在这之后,涉及政治方面的剧目渐渐减少,但以机关布景、曲折的情节、突出武打的京剧得到了很好的发展。其中影响较大的如1914年3月,改编自外国小说宣传新科技的京剧连台本戏《电术奇谈》,1916年4月的《就是我》等。1921年宣扬改进社会风气的《阎瑞生》在新舞台演出,连着演了八十几天,常常满座。连台本戏的优势渐渐突出:情节曲折复杂,每日上映,头本演完接着演第二本,吸引观众天天来看,才能看完全本,知道全部剧情。好的连台本戏可以上演长达数年,其上座率极高。如天蟾舞台的演出的《狸猫换太子》,共十二本,一直从1921年演到了1924年。在这期间还出现多家剧场同时上演该剧的情况,海派京剧完全进入繁荣时期。

二、 简述海派京剧中的武生戏发展情况

二百年前京剧在中国兴起,生旦净末丑各类行当中,唯独武生这个行当在舞台上是不见的。可以说,武戏在中国出现并不是很早,明末清初才开始有人演出。这样算来,武生这个行当也还算年轻。在中国走过这么多年,武生行当也渐渐地发芽长枝开花,枝叶繁茂,终于具备了与老生、旦行抗衡的能力,占据了京剧的一席之地。

武生,简单来说就是京剧中擅长武艺的角色之一。一般分为两种,一种为短打武生,还有一种为长靠武生。短打武生,主要穿短的衣裤,持短的武器,身手矫健,打起来干净利索,不拖泥带水。长靠武生,和短打武生不同,一般穿大靠和厚底靴,背后还绑了四面靠旗,武功要好,工架要好,还表演细致,需要有一定的唱念功夫。除了这两种外,还有一种介于两者之间的,它重武打,重表演,也重唱念。

而海派京剧中的武生戏有其自己的特色,因此本文中所指的武生戏不再是狭义概念上的,单指以武生作为主角所表演的戏,更多的是引申为泛指使用武生路

⁹颜长珂、黄克著.徽班进京二百年祭[M].北京:文化艺术出版社,1991.38.

子来演、或具有海派特征如武打火热等特点的一切武戏。

整个武生戏的发展过程，有以下三个阶段：

第一个阶段，只重技巧，轻如何“演”戏。刚出现时，戏曲中的武生戏，几乎都是在吸收了武术、杂技的基础上发展起来的，真刀真枪的使用，或是跳索、跳火圈之类的。初见，观众觉得新奇，看个热闹。但随着时间的推移，这样的表演只是重了外在，而忽视了内在，缺少点深刻的东西。尽管表演者尽量使用一些武打技巧来刻画人物形象，但依旧处在起步阶段。哪怕李春来的武戏表演，为了追求真实，运用真刀真枪，勇猛利索，但出手稍有不注意就会受伤。

第二个阶段，在重真实的基础上，向重美感方面发展。一方面他们擅用表演技巧。这种擅用不是用来耍的，单纯的花样表演，而是基于剧情的发展和人物性格、心理的刻画而使用。另一方面，则是不断提升的美感程度。比如“鹰展翅”、“红绸舞”等（在后文均有介绍）。人物与表演者自身相融合，剧中的人物被“活生生”地呈现出来，充满生命力。

第三个阶段，是由“单一”向“中和”挺进的一个阶段。简单来说，就是在继承前人的精神过程中，将前辈们不同的表现方式、手段等进行了中合，同时将自己对北派、南派的京剧理解也进行了中和，加强武生戏的艺术表现力，创作出更多的可圈可点的人物新形象。

zkq 20150910

第三章 海派京剧中的武生戏

一、海派京剧武生戏的名角及剧目演出

海派京剧发展较为迅猛，题材广泛，内容也十分丰富，尤其上演的武生戏颇受观众欢迎。武生戏作为海派京剧中的代表分支之一，谈及其题材内容，不得不先提到当时在上海演出最为红火的一些主要武生名角代表。

1、武戏名角代表介绍

1902年11月，周病鸳作为《同文沪报·消闲录》的主编，对当下的伶界演员们做了评选活动，从而评选出“武榜”前三甲：他们分别是状元夏月润、榜眼吕月樵和探花张顺来。所以，本文在此首先要介绍这三位：

（1）夏月润

夏月润，男，1878-1931，字云础，上海著名武生。其为京剧老生夏奎章的第四个儿子，也是谭鑫培的女婿。擅长长靠、短打，同时兼演红生戏。其代表作有《走麦城》、《黑籍冤魂》、《拿破仑》、《潘烈士投海》等。

1908年1月4日，夏月润于丹桂茶园演出京剧连台本戏《黄勋博义勇双全》，参与的主要演员还有孙菊仙、小连生、小子和、夏月珊。1911年，4月19日至20日两天，夏月润在新舞台首演由欧阳淦编剧的洋装戏《拿破仑》，主要演员还有赵文连、夜来香、毛韵珂（七盏灯）、潘月樵、夏月珊、林步青、邱治云。

夏月润同其哥夏月珊均为京剧改良运动的推进者。1908年，他与夏月珊、潘月樵一起创建了近代新式京剧舞台——新舞台。同时，他接受了民主革命的思想潮流，积极排演新戏外，还参与了攻打制造局的战斗。1912年，成立了上海伶界联合会，夏月润当选为第一任会长。

（2）吕月樵

吕月樵，男，1869-1932，文武老生。代表剧目《戏迷传》、《花蝴蝶》、《鸳鸯楼》等。

吕月樵出生于北京市，却成名于江南一带。最初在北京学梆子戏，刘宝莲教其青衣戏，学成后，改青衣为武生，师从李春虎（与李春来为同科）。1900年，吕月樵跟随李春来前往江南。在此地停留期间，他受李春来的影响，学习短打武生戏，并学得有模有样。但他学习精力旺盛，不愿就此受限，在武戏的基础上，又开始钻研文戏，并小有成就。他不但跟随岳父何家声（南方著名的丑角）学习

老生戏,还学习如何扮演丑角、老旦、花脸等,从而使得自己的代表作又多出全部的《黑驴告状》、《目连救母》等。

《戏迷传》为其拿手好戏,也是其首创。在此剧目中净显其唱功的特色,把其特长——学谁像谁发挥的淋漓尽致,从此名声大噪,红极一时。每在上海演出此剧,必场场爆满。

此外,吕月樵非常注重创新。《梨园往事》中记录到:“他把从梆子班学来的武戏《伐子都》,将唱、念易为皮黄而保留梆子班武功方面之特长”。

(3) 张顺来

张顺来,男,生辰不详,初学梆子戏,后改学武生,擅长三节棍。曾参与过上海伶人攻打制造局的战役。

代表作有《头二本塔子沟》、《绿牡丹》、《骆马湖》、《四杰村》等。

除了上述武榜三甲外,还有以下一些武生代表。具体如下(排名不分先后,不论成名时间,仅涉及在上海演出武戏的海派名角代表):

(4) 何月山

何月山,男,1896-1922,以武工见长,表演风格十分勇猛。在连台本戏《铁公鸡》中,何月山开创了首次由武生来饰张嘉祥的先例。

代表作有连台本戏《铁公鸡》、《目莲救母》、《塔子沟》、《真假王亚银》、《新长坂坡》等。

(5) 盖叫天

盖叫天,男,1888-1971,河北人。原名叫张英杰,字燕南,乳名“老洞”,因人长得黑,又名“老黑”,艺名叫盖叫天,在家排行老五,有江南“活武松”之称。大哥名张英甫,艺名“赛旋风”,工武旦。二哥叫张英泰,三哥叫张英才,四哥叫张英俊,艺名“七金子”,外号“狗四儿”,工文武老生。¹⁰

8岁时,因河北连涝十年,民不聊生,因此为了生计,故与四哥一同入天津隆庆和科班学习,翌年在天津以“小金豆子”艺名正式登台表演,并以《昊天关》一剧开锣演出。八国联军入侵后,戏班被迫解散,兄弟两人前往上海,追随着在天仙茶园演出的大哥张英甫。跟随陈福奎老先生改学文戏,以《马芳困城》一戏开蒙。随后跟随戏班前往汉口,以《定军山》一剧深受观众喜爱。汉口归来,改名为盖叫天,初露头角,即获好评。

1902年,盖叫天受邀前往上海春仙茶园进行表演,自此渐渐开始武生戏的生涯。1904年被杭州制造局与上海洋务局举荐,拟入宫供奉,被盖叫天拒绝。同年,不幸折断左臂,无法出演武戏。1908年,盖叫天佯称折臂已愈,在老丹桂演戏,台上施展武戏时用右手拍右脚,因新奇被观众所喜爱。在随后的演出期

¹⁰小王桂卿口述,张泓执笔.海派武生撷影(三)——我所知道的上海武生[J].中国京剧,2009(11):86.

间，创造了各种武打及刀枪把子。1913 年加入了天蟾舞台（今南京东路中国医药公司旧址），在这演出的五年之中，排演了一系列的新戏。1919 年下半年在上海亦舞台（今中央大戏院旧址）初次上演《乾元山》，饰演哪吒一角，他的乾坤圈舞受到观众热烈欢迎。随后几年，盖叫天把精力都放在海派京剧的武生戏上，在表演方式等方面不断突破，不断尝试，并以上海为主要演出地，同时也去北京、江浙等地演出。

在这期间，他拒绝过当时的三次大堂会。第一次是宣统皇帝娶妃子的时候。第二次是张作霖以巨额邀请名角前往东北演出的时候。第三次，则是曹锟贿选总统，设宴庆贺的时候。他还不肯接受资本家的邀请而备受排挤，甚至沦落到靠典当借贷过日子。更不幸的是，在演出时发生意外，折断右腿，还遇上庸医。尽管遇到种种困难，但这些都没有阻挡住盖叫天对戏剧的热爱。师从李春来的盖叫天在基本功上从不怠慢，认真训练。哪怕没有剧目演出的机会，他也数十年如一日，天天训练，琢磨一些新的技艺。这些经历最后都成为了他的动力，促使他更好地在武生戏上进行创新，从而创造出大量的武戏语汇，才在表演中出神入化，使得武生戏进入了一个新的时代！

代表剧目有武松戏《打虎》、《狮子楼》、《十字坡》、《快活林》、《鸳鸯楼》、《蜈蚣岭》共六部；猴戏，连台本戏《西游记》；编演新戏《宝莲灯》、《七擒孟获》、《年羹尧》、《劈山救母》、《十美图》等。¹⁰

（6）张桂轩

张桂轩，男，1873-1963，初学老生，后改成武生。与李春来、盖叫天、张德俊一同被誉为武生“江南四杰”，擅长短打、长靠，尤其金棍和单手“皮猴”。

代表作有《白水滩》、《翠屏山》、《花蝴蝶》、《铁公鸡》、《大卖艺》等。

（7）林树森

林树森，男，1897-1947，字守宽，出生于上海，武生，有“红生第一人”之称，是海派京剧中最具代表性的人物之一。

林树森最早在北京搭承平社学习老生，取名小益芳，后改唱武老生。1912 年，林树森回到上海先在丹桂茶园演出，随后加入了新舞台。1914 年，林树森拜王洪寿（关羽戏的鼻祖）为师。他身材高大、魁梧，扮相有气势，而且自身嗓子条件不错，与师傅十分相似。他把王洪寿扮演的关羽戏特点及徽调全部继承下来，并有所创造。他扮的关羽形象，既威武又儒雅，身段十分具有雕塑美。

1918 年，他又转加入天蟾舞台，除了以关羽为主的红生戏外，还为南下的京角配戏，大大小小戏中的各类角色都能演出，文武昆乱兼擅长，戏路十分宽广。20 年代初，他离开上海到青岛、天津东北等地演出。30 年代初，他再次返沪，并于 1931 年选为上海伶界联合会执委会主席，成立了戏曲讨论筹备委员会，探

讨戏曲改良中遇到的问题。

(8) 常春恒

常春恒，男，?—1928，能文能武。沈韵秋前辈为其老师，专教他武生戏。常春恒以“盖申童”艺名初露头角，搭班大观茶园献艺。他嗓音宽广洪亮，扮相英俊雄伟，文武兼长，善于编演新戏。与周信芳、刘筱衡、李桂春并称为“海上剧坛四大金刚”。

代表作《狸猫换太子》、《黄忠带箭》、《曾头市》等。

(9) 张德俊

张德俊，男，1888—1980，号子杰。20岁来沪演出，师从南派武生李春来，并兼学黄月山，著名武生。

擅长剧目有《狮子楼》、《快活林》、《十字坡》、《三岔口》、《白水滩》、《四杰村》、《武文华》、《郑州庙》、《巴骆和》、《恶虎村》、《八蜡庙》、《荐峰山》等。

(10) 李永利

李永利，男，1884—1955，武净。民国初年，在上海申舞台、天蟾舞台先后进行过演出，后期与亦舞台签约，成为亦舞台长期的座班艺人。享名后与李春利、刘春利、王永利被誉为京剧界“武净四利”。

代表戏目有长靠戏，如《大收关胜》、《木门道》；有箭衣戏，如《八蜡庙》、《艳阳楼》；有豹衣戏：《嘉兴府》、《通天犀》、《白水滩》等。

(11) 马德成

马德成，男，1880—1953，武生。黄月山是其师傅，传授武生戏给他。马德成与李吉瑞同门，与瑞德宝、于德芳并称为“黄派武生三德”。重唱念，嗓音嘹亮，说白慷慨激昂。

其代表作有《莲花湖》、《溪黄庄》、《百凉楼》、《请宋灵》、《独木关》、《落马湖》、《刺巴杰》等。

(12) 沈韵秋

沈韵秋，男，1859—?，名桂喜，武生，常春恒的师傅，擅唱功兼具高强的武艺，喜欢把武术加入演出中。

(13) 赵如泉

赵如泉，男，1881—1961，出生于梨园世家，武生。其父亲是上海著名的武净。初学老生，后因一些原因，改学武生和武净。此外，花脸和武丑也是其能胜任的行当。

1903年，赵如泉第三次来沪演戏，因出演王洪寿改编的十二本《三门街》，一炮打红，自此长期在上海进行演出。在此期间，主要参与连台本戏的演出，剧目有《水泊梁山》、《穿金宝扇》、《宏碧缘》、《济公活佛》、《欧阳德》、《狸猫换太

子》、《火烧红莲寺》等。其中《狸猫换太子》剧目，长达三十二本，演出历时九年。赵如泉还编演过不少新戏，如《妻党同恶报》、《乾隆下江南》、《三门街》、《新茶花》等。

(14) 毛韵珂

毛韵珂，男，1885-1941，名仲林，字少珊，艺名七盏灯，除演花旦外，还兼演武生、老生、小生、老旦，海派京剧多面手之一。

武生代表作为连台本戏《宏碧缘》，在此剧中饰演主角骆宏勋，连演八本，场场爆满，十分受欢迎。

(15) 李春来

李春来，男，1855-1924，字起山，短打、长靠戏均擅长，其为海派武生的创始人。

短打武生戏代表作有《白水滩》、《八蜡庙》、《茂州庙》、《白虎村》、《四杰村》等；长靠戏为《伐子都》、《界牌关》、《临潼斗宝》、《长坂坡》等。

(16) 赵君玉

赵君玉，男，1894-1944，原名赵云麟，会花脸、武生、小生、旦角。初在上海小金台学花脸，艺名大大奎官。后跟随其父赵小廉学习武生，擅长短打武生戏。

武生戏代表作有《花蝴蝶》、《四杰村》、《恶虎村》等，虎跳、旋子及抢背为其特色招式，扮相英俊，红遍上海滩。因跟冯子和搭档演戏，又改学旦角戏。因有武生底子，故其能演文戏也能演武戏，成为江南一带唯一一位文武全才的旦角。

(17) 白玉昆

白玉昆，男，1894-1971，原名白胜萍，生、旦、净、丑样样精通，以武生、文武老生、红生为主，为海派京剧多面手之一。初在天津学习花旦和武旦，艺名曾用名小碟仙，师兄为苗胜春。因对旦角不感兴趣，私下向师兄学习武生戏。因一次意外救场，其反串《翠屏山》的武生石秀，扮相英俊，嗓音嘹亮，一炮走红，自此改演文武老生。

武戏代表作有《葭萌关》（即原《战马超》）、《反五关》、《杀四门》、《呼延赞表功》、《枪挑小霸王》、《反西凉》、《战渭南》、《冀州城》、《诈历城》、以及后来编排的八本《战马超》等。

(18) 苗胜春

苗胜春，男，1882-1971，字雨青。初学梆子戏，后改为皮黄，工文武老生。苗胜春善演黄派武老生戏，代表作有《剑锋山》、《反五关》、《莲花洞》、《八蜡庙》等。随后，又改学武丑戏，除了旦角外，均能饰演。

1905年，苗胜春第一次在上海老天仙茶园搭班演戏，前三天打头戏有与盖

叫天（饰黄天霸）合演的《八蜡庙》、《铁龙山》以及《镇潭州》，成为了当时的大武生。苗胜春与马德成、王金元、李琴仙、周信芳非常有缘，故结为金兰之好。因苗胜春排行老二，故有“苗二爷”一称。后与周信芳一同加入丹桂第一台，自此成为了周信芳的搭档，甘于为其配戏，还教会周信芳不少武戏，最出名的就是《冀州城》。

苗胜春作为主角所演的戏并不多，能被后人津津乐道就属武丑戏《疯僧扫秦》，其不但成功移植了昆曲，还创作出别具一格的疯僧形象。苗胜春这一生多为别人无怨无悔的配戏，虽都是配角，但各种行当都能演，且演的都各有特色，正如马连良所说，他是让人“最满意的配角”。

（19）王益芳

王益芳，男，1882-1962，武净。初学武旦，后学武花脸，表演上学习著名武净小奎官。王益芳因天生聋哑，无法唱念，但却不影响他的动作与锣鼓节奏之间的默契配合，以武打见长。

代表作有《三岔口》，《泗州城》，《收关胜》，《嘉兴府》，《白水滩》等。

（20）李桂春

李桂春，男，1885-1962，艺名小达子。先学梆子文武老生，随后学习短打武生，为海派京剧的重要人物之一。其擅长编排连台本戏，曾在上海大舞台首演过《宏碧缘》，连台本戏《狸猫换太子》。李桂春扮演的包公，开创了先例，被后人不断模仿学习到今天。

（21）李吉瑞

李吉瑞，男，1868-1938，武生，拜黄月山为师傅学戏，与马德成同门。1908年受天蟾舞台的邀请，作为开台演员在此上演自己的拿手好戏《巴骆和》（即《宏碧缘》）。

代表作有《独木关》、《落马湖》、《风波亭》、《刺巴杰》、《请宋灵》、《铜网阵》、《溪皇庄》等。连台本戏有《宏碧缘》、《风尘三侠》、《粉面金刚》等。

（22）郑法祥

郑法祥，男，1892-1965，名涵宇。初学梆子戏和花旦，随后改为武生，同时学习猴戏。后期专工猴戏，有“南猴王”之称，并独自成一派——“新郑派”。

代表作有：《水帘洞》、《闹天宫》、连台本戏《西游记》等。

（23）郭春华

郭春华，男，生辰不详。其绝招为：上场隔空出锤，然后疾步至台口稳稳地接住落锤，故被人称为“郭一锤”。

代表作为《火烧裴云庆》。

（24）张德禄

张德禄，男，生辰不详，武生。表演特色是见对手后先开打，待克敌制胜后，“起‘导板’接‘回龙’而唱，在‘长锤’锣鼓中再打，边打边唱，载歌载舞。”

11

代表作为《孙坚战华雄》（绝戏已灭迹）、《收关胜》、《白马坡》等。

(25) 刘汉臣

刘汉臣，男，1902-1927，武生兼老生，原姓郑，父亲为郑长泰（因擅长猴戏，称为“赛活猴”）。

代表作为《卧薪尝胆》、《金钱豹》等。

(26) 王筱芳

王筱芳，男，生辰不详，武生，林树森的表弟。

代表作有《周瑜归天》、《金钱豹》及连台本戏《血滴子》等。

(27) 王桂卿

王桂卿，男，1901-1950，武生，其子中较为出名的为小王桂卿。

代表作有《连环套》、《水帘洞》、《安天会》等。

(28) 王虎辰

王虎辰，男，1906-1936，兼演文武老生，嗓音、腿功极为出色。

代表作有《周瑜归天》、《红羊豪侠传》、《甘露寺》等。

2、剧目的题材内容

海派京剧剧目不但题材广泛，内容也十分丰富，其中涉及到的武生戏相对来说，数量较为有限的。虽然常常呈现出重复演出的特点，但因艺人不同，其戏中的点睛之处也会有所不同。20 世纪初期，在上海京剧舞台上的武生戏，按照思想内容具体来讲，还可以分为以下几个方面：

(1) 表达爱国主义思想的剧目

都说“一千年历史看西安，一百年历史看上海”。近代的中国史只有一百年，是一部上演列强如何侵入，爱国人士如何抵抗，但最终难逃沦为半殖民地半封建社会的“剧目”。而上海最为最早的五口通商口岸之一，于 1843 年被迫开埠。而这大门一开，上海目睹了中国屡次遭受西方列强侵略，海派京剧艺人纷纷站出来，以自己的行动给予一次次反击。

如 1919 年 5 月在上海丹桂第一台上映的武生戏《学拳打金刚》就是一部根据时事“五四”运动制作出来的爱国主义剧作。它讲述的是第一次世界大战结束后，北洋军阀准备接受帝国主义国家控制的巴黎和会上通过的决议，承认由德国占领的中国山东领土和权益现由日本享有。这一举动遭到了全国上下一致的反对。

¹¹金勇勤著. 剧本戏痴：小王桂卿[M]上海：上海人民出版社，2010.123.

随后,北京学生走上街头示威游行,广大民众也自发加入到游行队伍,高喊着“外抗强权,内除国贼”,爆发了历史上著名的“五四”运动。

(2) 宣传英雄主义的剧目

盖叫天在天蟾舞台(今南京东路中国医药公司旧址),依据西方翻译的小说,改编成的新戏《就是你》,就是代表作之一。在这部戏中,盖叫天饰演主人翁义侠赵有志。该剧讲述的是义侠赵有志行侠仗义,除暴安良,为百姓做了不少好事。家人一直以来被蒙在鼓里,直到最后才知晓一直以来行侠仗义的好人就是他。

整个剧情的编排很讨巧,既符合西方人喜欢的这种宣扬英雄主义,同时又符合中国人“做好事不留名”的这种英雄梦。虽然跟一般的洋装戏不一样,是古装打扮,但在剧中依旧少不了一些新鲜事物。如戏中人物的变形记就相当出彩,剧中人正在看画,画卷起来之时却变成了一位老奶奶。一瞬间,又变成了一位书生。盖叫天在该剧中还把西方的击剑表演摆上戏台,以吸引新观众。

(3) 反映旧民主主义革命的剧目

《潘烈士投海》可谓反映旧民主主义革命思想的代表剧目。其根据通州人潘英伯投海的真实事件改编而得,讲的是潘英伯前往东洋留学,遇上陈天华,并结为好友,面对清政府的腐败无能,决心以死来殉国,展现了旧民主主义革命的艰难卓绝。

类似的剧目还有《维新梦》、《鄂州血》等。

(4) 宣扬侠义情怀

这个类别的戏目情况在海派京剧武生戏中相对比较多,一般都用以歌颂社会的正义之感,强调正义势力最终会战胜邪恶势力。

比如在《宏碧缘》这出连台本戏中,就表现的非常明显。它的故事情节较为曲折,一波未平另一波又起,从另一个方面正说明正义势力和邪恶实力之间的较量之久。

这一类的戏目因其题材通俗易懂,而大受观众欢迎。它不单单是宣传了传统意义上的个人英雄主义,更多的是表达了民众对铲除恶势力的强烈愿望。类似的剧目还有《狸猫换太子》、《火烧红莲寺》、《七侠五义》、《荒江女侠》等。

(5) 重现历史事件

海派京剧武生戏的创作者们总是可以把目光放着很宽泛,其中中国的历史正可以源源不断的提供相关的素材。如写清朝事的《铁公鸡》、《湘军平逆转》、《红羊豪侠传》;写宋朝的《徽钦二帝》等。

3、 剧目的艺术特征

海派京剧中的武生戏最大的艺术特征在于它的传承与创新上。

移植和改编传统剧目是其一个重要的作品创作方法。它常常从梆子戏、徽剧、昆曲等戏曲剧目中进行移植过来，再进一步地加工，完善。这些外来剧目，极大地冲击了原本在上海占据一席之位的徽剧，使得许多的徽班的演员，纷纷加入京班或者改唱京剧。在此代表作有《徐策跑城》、《水淹七军》。

让海派京剧武生戏能够更为突出的表现，则是其的创新能力。换句话说，也就是其编写新戏的能力。事实上，在这方面，海派京剧的艺人们做起来可谓得心应手，常常可以把当时社会发生的重大事件或者有一定社会影响力的事件改编成京剧剧目。如海派武生戏的必演剧目——头三本的《铁公鸡》，就是根据太平天国事件所创；还有用来反映清末两江总督被刺杀事件的《张文祥刺马》，以及根据当时轰动性的社会焦点编演的《阎瑞生》等等。

此外，艺人们还会采取把小说搬上舞台的方式，进行编排。这一类戏目有根据清朝吴璿同名小说改编的《荒江女侠》、《七侠五义》；取材于古典小说《西游记》；根据平江不肖生（向恺然）的小说写的《火烧红莲寺》，以及根据小说《绿牡丹全传》以及庐陵王兴唐故事编创的《宏碧缘》等。

二、 海派京剧武生戏的创新之处

京剧，真正开始普及，被大家所熟知要源于上海。京剧经过喜欢新奇事物，喜欢创新变革的表演艺术家之手，成为了另一番模样，形成了大家所喜欢的海派京剧。特别是在剧中武生的表演，为了迎合观众口味，利用一切可以吸引人的手段，使用了一系列的创新举措。

1、 武生戏的舞台表演

（1） 唱念

海派京剧中武生戏的舞台表演，首先表现在唱念上的创新。它吸收了各种地方戏曲的曲调、流行歌曲，甚至外国音乐元素，决不保守，毫无门户之见，连唱腔上也是这样做的。

由于唱腔板式变得丰富，武生在表演中也要唱联唱、唱吹腔。如在剧目《龙凤呈祥》中的赵云、国老、国太、孙权、刘备大家一起对唱时，作为武生的赵云要有几句联唱。再以海派连台本戏《红羊豪侠传》为例，它第一次使用有声电影

连环戏的方法，舞台上的人可以跟银幕里面的人进行对唱，除了有大段的皮黄外，还使用了五音联弹¹²这种新歌调子，甚至还创作了叫《天下太平歌》的主题曲。还有王虎辰在饰周瑜这一角色，处理唱法时，上句唱完，一锣响起后，不急地唱，反而略停一下，选择清唱后半句。这一处理唱法的方式在 60 多年后的 1997 年，还有人学习，可见影响之长远。这些当初在北方的武生戏中是很少见的。北方的武生，一般只要开口基本上就是“昆腔”、“皮黄”，一般都是散的、摇的，要么夹着几句原版的，要么一些戏里只有出场的对儿、引子、定场诗，比如尚和玉的《战滁州》全剧没有一句唱的。

北京京剧以唱为主，用唱来塑造人物，适合听戏；而海派京剧用唱辅助对于人物塑造。海派的联唱一般都是五人起唱，所谓五音联唱，多者不限。通过用对唱和齐唱的格式唱人物，注重戏情，用简洁自由的唱腔规模表情达意。有没有联唱，曾一度作为衡量这出戏是不是海派的主要参数。

“千斤话白四量唱”，无论是北京的，还是上海的，南北都一样，念白在剧中很重要。而对于海派的武生在念自时，着力突出人物个性特征。如在《武松》的戏目中，为了揭示剧情，突出人物的性格特点，盖叫天在处理武松念白上十分有想法。剧中的武松对于哥哥、西门庆的念白不一样，喝醉酒准备打虎的念白也是另一种。无论哪种，绝不雷同，均都表现出了人物的内心世界。而且这些念白比较通俗易懂，有时会带有方言，且倾向于口语化，这就使念自自身就具有非常强烈的艺术感染力。盖叫天等艺术家都是这样，将感情倾注于念白之中，这都是无人可以超越的。

（2）音乐

在配乐上的使用，海派武生戏是有所创新的。

如盖叫天在《鸳鸯楼》这出戏中对锣鼓的擅用就是非常特别的。《鸳鸯楼》这出戏可以分为上下两部，上半部叫《飞云浦》，下半部叫《鸳鸯楼》。其中上半部《飞云浦》讲的是武松途径飞云浦是如何与这两位官差和蒋门神门徒格斗的故事。武松醉打蒋门神后，把快活林夺回还给了施恩。不料，蒋门神不但不服气，反而勾结张都监，意欲为己报仇。张都监伙同军事李师恒设计，假意邀请武松前来做客。武松虽拒，但碍于施恩情面，武松也只好只身前往，并表示暂住几天后离开。某晚，张都监家中有贼出入，武松前去捉贼却被家奴拿下。张都监假意不信，却在武松房里搜出早已藏好的脏银，继而诬陷武松绑至官府，发配至恩州。在飞云浦早已埋伏多时的蒋门神的门徒，欲途中杀害武松。

盖叫天饰演的武松在这出戏出场时，是进行了一番考究的。因武松此时的心情是怒气冲天，还要时刻提防。走在他前面的虽是个马大哈，但手里拿着棍棒；

¹²五音联弹，指用对唱或者齐唱的方式进行演唱，一般字多腔少，通俗易懂，有较强的戏剧性。

走在他身后的为人狡猾，手里拿着钢刀。这一前一后，使得武松不得不横着身子走。这上场的配乐就非常值得推敲一番：若上场使用“五击头”（呛 且 呛 且 呛 0）时间较短，五记大锣一下，还没来得及表演就结束了；若使用“快长锤”演奏时速度较快，需要有较急促的上下场或走圆场的动作才适合，这又与此时武松的心里活动不符合；用“四击头”（仓 仓七台 仓 七 仓 0）那是为了给演员出场创造一个强烈的印象，在这里牛头不对马嘴，完全不符合情节发展需求；“慢长锤”更不用说，武松此刻内心充满仇恨，怎么会缓慢上场呢？因此这些锣经的使用都不适合。经过这么一番精挑细选，此处特意使用了锣经“打上”（呛且且且……台且且……），在此的配合中上场，节奏和旋律均也都刚好符合当下武松的心情和整个舞台气氛。¹³

除此之外，海派武戏的艺人们，还会创新式地将一些来自于民间的音乐，大胆加入到武生戏中，李桂春就是其中一人。在李桂春出演的《大红袍》等海派戏里，他把广东音乐穿插进来，非常有创意，让人耳目一新。跟他一样大胆的还有盖叫天，在其《乌江恨》一剧中，虞姬舞剑这幕表演的配乐，不再是以往的“夜深沉”，反而改用了乐曲“采菱歌”和“鬼推磨”。前者是民间舞蹈乐曲，后者则是《钟馗嫁妹》中鬼卒跳逗时的音乐，两者跳跃性很大。这种大胆创新式的音乐使用方式，反而表现出人物此时内心的不平静，和即将生死离别的紧张气氛，让观众耳目一新，眼前一亮。

只是配乐上的创新还不算，有人直接将一些新的乐器使用在剧目中。比如在武生戏剧目《红羊豪侠传》中，除了加入新歌曲调外，还使用钢琴、小提琴等西洋乐器进行合奏。

（3）动作

海派的大多数的武戏艺人，都是有武术功底的，因此在演武生戏时，常常把武术带入戏中。他们在台上的武打表演，刀光剑影，总能让人眼前一亮，好不吸引眼球。这也就是海派京剧武生戏，总能让人难以忘却的地方。

盖叫天作为海派武生戏最具有代表的人物，必须首当其冲提一提。其最主要的成就，就是在本人的演出时期，创造出各种武打及刀枪把子，如各种拉拳的变换；如两头刀、哨子棍、单刀枪、六合枪、莲花枪、回马枪、三节棍、七节鞭等兵器使用打法；还有涉及太极剑、白鹤慕容剑、钟馗剑等宝剑的各式剑法。

盖叫天一直以来秉持着自己每一部戏都有新招式的原则，进行创作。欧阳予倩在《戏曲艺术的斗士盖叫天》这篇文章中，曾这样说道：“大家都知道盖叫天先生舞九节鞭很精妙，他是向一个江湖卖武的艺人学的。他偶然见到那位艺人舞九节鞭，就拜他为师，不到一星期就学会了，从此自己加以揣摩，逐步有所丰富，

¹³龚义江著.盖叫天传[M].河北：河北教育出版社，1996.205

他经常舞着请朋友看。记得有一回我到 he 家里，尽管我是外行，他也在院子里舞给我看，让我提意见。他练了一年多，认为确有把握，才把它运用到舞台上。”他的“九节鞭”处女作首秀就是在剧目《年羹尧》表演上。

他在《鸳鸯楼》这出戏中，有一出一刀削飞蒋忠帽子的动作。这一刀也是盖叫天的绝活之一，稍有偏差，就会伤及对方演员的头脸，危险系数极高。每次观众看到此处，都纷纷叫好，十分过瘾。这些绝活都是长期苦练出来的，每晚必练，用练到能十分精准地一刀下去就可削掉香头为止。同样的技法在盖叫天与俞振庭合演的箭衣戏《一箭仇》中也可以见到。武松与史文恭对打，一刀将其头上的风帽削下，随后扔刀，接刀来一个“鸽子翻身”，顺势将地上的风帽抓起，飞速下场。

在《水帘洞》和《闹龙宫》中，盖叫天还依据人物所处的特定环境，设计出耍双鞭的武打动作，用来表现孙悟空借兵器、试兵器的情节。

同样会根据剧情来设计武打动作的，王虎辰也要算其中较为出色的艺人之一。在《周瑜归天》里，王虎辰饰演周瑜这一角色，当他使用动作表现“口吐鲜血冒红光”这一句时，他随着唱的节奏放慢动作，脚穿厚底鞋从三张桌子上翻下，直接下摔，双脚着地，双手抱腿，弯腰低头，随后起立，挺脖子，向后笔直甩水发。他还创造性的使用了一根软藤枪，靠自己手腕的力度，使其可以上下大幅抖动，用以表现其兵败的惨状以及内心的不平与凄怨。在《红羊豪侠传》里，为了表现场面的宏大，还特意变编排了群打混战和摆阵会操的场面。

虽然，武生戏中会有一些舞蹈动作出现，但像这样大频率大规模的舞蹈身段的运用还要从海派京剧中的武生戏算起。

选自《宝莲灯》的《劈山救母》，用红色的绸子替代上香的黄表纸，用火彩代表火焰，绸子在这火焰中不停的飘动，象征着熊熊烈火在冶炼神斧的情形，从而创立了红绸舞；还有《楚汉相争》（即《乌江恨》），根据在太平天国军队的经历，创造了多人的藤牌舞的集体舞蹈——“大操”，即在高台上摆上了一面大战鼓，楚霸王亲自上场，边击鼓边唱《击鼓骂曹》，四人一排，身着红绿黑紫四色衣服，持八个盾牌、八个辽刀、八个长枪以及八个大旗，排着整齐的列队上场，分别走向舞台的四个角落，靠近下场门的一队下去后又从后台绕道上场门再出场，按此顺序不断重复循环挪动，给观众造成士兵人数庞大，有千军万马之气势。

再如，每到中元节的时候，何月山必演的戏目《目连救母》（有《舍斋失子》、《杀鸡开戒》、《五鬼活捉》、《滑油山》、《游六殿》等）。其中在《五鬼活捉》这一场中，何月山（饰刘清提）能够翻好几个“抢背”，摔好几个“锔子”，有时把设定好的五个鬼改为十个鬼，专门表演十鬼对打的火爆场面，让上海观众为之疯狂。

戏曲导演李紫贵曾这样评价过何月山：

“何月山是为好武生，了不起啊！这位青年武生，以苦练为主，舞台上只演一般角色。一个偶然的机会，坐落在上海大新街的‘咏霓茶园’北上接好演员未成，只好将何月山接到上海，想试试，不行再送回去。第一天打炮《新长坂坡》，大家感到新鲜，要看个究竟，到底新在哪儿，结果一炮打响。何月山扮相非常好，演艺相当出众，绝技很惊人，果然好。再后来，我听一位老人介绍，曾看过一台义演，台上由八个武生演员，先后分别饰演赵云，比较起来就显得何月山所演的赵云最好，真像个赵云。他演的戏，确有惊人之处……”¹⁴

1917年何月山在上演《新长坂坡》，新设计了四大绝活：一是“踢腿踩泥”，即赵云在最后下场时，来了个直奔台口很稳的亮相；二是“蹦子串翻身”（今已失传），要从台后到台口，速度极快而且靠旗要打地；三是“断刀断枪”，即赵云得到宝剑后，打两曹将（一拿大刀、一持长枪，一剑断刀，一剑断枪）；四是与曹洪的对打，速度快且漂亮，可左右手换枪。

张德俊也不亚于这两位，在其的代表作《花蝴蝶》中，除了展示了其超高难度的武技外，还把杂技运用进来。如在高达三米的铁杆上，轻轻松松做出各种各样翻、卷、撑、挂的举动；用腰部、膝盖以及脚使自己倒挂于铁杆上摇晃，幅度越来越大、越来越快也越来越高后，一记后空翻稳稳落地；三张半桌的高空椅子上手按椅背旋转，随之双脚轻落椅面，再纵身一跃，一个云里翻落于台面；甚至头戴硬罗帽，穿着厚底靴，一个屈体后空翻，超越并排的三张桌子，也都常常在他的剧目中所见，让人叹为观止。

还有王桂卿的双枪打法，连翻10个虎跳前扑，双手撑桌串翻身（后两个已失传）；郭玉昆的宝剑入鞘，左手拿空鞘，剑从背后托起落入鞘中；张德禄创造的三把大刀精彩开打，《丁郎寻父》中背着丁郎与敌格斗；王虎辰不起范直接从三层桌子上翻下来的“台漫”表演（仅此一位）；大七岁红可正旋子35个，左旋子35个，正反旋子70个（也已失传）等等艺人的高超武技，都是在这个时候自己创新出来的。

此外，除了把武术、杂技引用到海派武生戏里，本应出现在田径场上的运动项目，破天荒的出现在了舞台上。在剧目《东平府》中，首次出现了撑杆进场的场面。只见在开打时，武松（盖叫天饰）持着一面大旗，像撑杆跳高一样，在地上一杵，顺力越过前面的士兵，从他们头顶上方，直接飞进了城门。

各种手段引入到剧目中后，海派武戏呈现出多样化的动作样式发展，使得武生戏出现一片欣欣向荣的景观。

¹⁴金勇勤著. 脚本戏痴：小王桂卿[M]. 上海：上海人民出版社，2010.27

2、 武生戏的舞台美术

（1） 化妆及人物造型

红生戏在海派武生戏中算是独树一帜，其的革新可谓不少。比如说赵如泉演的红生戏就很有特色。他在妆容上只使用高红勾脸，从来不使用银朱，这是景四宝¹⁵的路子。

人物造型上，盖叫天也进行了创新，设计出不同与以往的角色造型。在他剧本《乌江恨》中的霸王（见图 3），没有进行勾脸，而是参照门神的样子，上着酱色的脸妆，双眼的轮廓选用了深紫檀色进行勾画，显得炯炯有神。沿着眉心之处，从下向上又涂上两道黑色的痕迹，挑出两条剑眉，涂上胭脂的两颊，黑里透红，再带上短扎，显得十分精神。



图3 盖叫天的楚霸王张正宇作

而在接下来的练兵场景中，项羽有了新的造型。头上戴着八面威，盔顶上还插着一撮乌黑的马鬃毛，中间又装了一支孔雀翎。身上穿着黑底带金的改良过的靠，左腰别着宝剑，右腰带着弓囊箭袋，脚上登着厚底的虎头靴，手里还持着一把特制的又长又粗又沉的霸王枪，整体外形就给人一种雄伟的气势。

张德禄在剧目《孙坚战华雄》中，对武生造型做出了改良，武生不穿靴子，反而改穿袜子和仿古以皮底做成的鞋。



图4 《乌江恨》中饰演楚霸王

（2） 服装道具

在服装上面，海派京剧武生戏可谓典范，对今后戏服的改良影响颇大。

因为盖叫天身材不够高大，为了扮演好项羽（见图 4），从服装上下了狠功夫，除了厚厚的虎头靴外，最值得一提的就是项羽的这顶特制帽子。帽子的雏形来源于家中后院的一座铜鼎。他按照铜鼎的样子做了一顶宝塔式的帽子戴在头上，一共有两层，每层上面有八个角，每个角上系上小铃铛，这样两层合起来足足有一尺半高，刚好从视觉上又把盖叫天的身高拉长，弥补了其缺陷。而项羽的服装也是就近取材，来源于家中大厅上供的天、地、人

¹⁵ 景四宝，第一批南来上海演出的京剧演员，文武老生。

三皇的瓷像和孔夫子的画像。

还有,《雅观楼》在上海上演时,张翼鹏受到小孩所戴小虎帽的影响,将帽子改成了虎头盔。而王桂卿为了在服饰上与别人不同,对于台上所穿戴的虎头盔及虎皮甲反反复复进行设计修改竟长达两年之久。“虎头盔壳上面加上个小盖,绣面上加两个虎小耳,中间吐红舌,外加两个大虎牙。”¹⁶老三麻子王洪寿在上演《过五关》时,关羽所戴的巾子,面前的额子压在头面上,把珠子、绒球这类的全部去掉,反倒是显得干净漂亮。

在舞台道具上,海派武生们可都是大显身手。赵如泉养了一条狗,并将其进行了训练,首次带真狗上台演出就是发生在上海共舞台演出《施公案》时。该戏中有一出黑狗告状,当衙门升堂后,这狗上来就老老实实在下场的地方一动不动,任凭衙役们踢来推去。当县官唱了第一句,这狗就连喊三声“汪!汪!汪!”,场场如此,无一例外,此次响起雷鸣般的掌声。

这一边动物做道具还没结束,另一边就在武器上动脑子。在出演《快活林》这出戏中,盖叫天使用了两种武器,一种是不常见的兵器——哨子棍,即一根长棍接上一根短棍。它是以进攻为主,有自身的套路。另一种则是盖叫天自己首创的,使用的居然是意象不到的道具——带铁链的手铐。后者这种打法,非常有讲究,可挡可进攻。挡的时候,利用链条拉紧一弹,将对方的枪弹出去,而不是正面硬挡,若链条被缠住就没有任何阻挡之用了。进攻的时候,用扫、或缠两种方法,想尽办法接触到对方的腿,要注意“‘推、托、捋、抽、抓’的手法,否则要打到自己身上。”¹⁷值得注意的是,不管是前后哪种兵器,若没有武术基础的话,均是无法运用自如的。

在他自创的新戏《年羹尧》(清装戏)中,他将垂挂在脑后的辫子当成道具使用,即做为了武生的腰带。一踢腿,辫子就到了肩膀旁,再趁势这么一转,辫子就自觉的在他的脖子上连绕了数圈。这种新奇表演,自盖叫天使用过后,在随后的清装戏里常常可以看到。

此外,武生名角郭玉昆非常擅用鞭子,所用之鞭还获得一个非常好听的名字“电鞭”。《七剑十三侠》的演出中,只要鞭子一出现,现场立刻热闹起来。只见鞭子在他右脚上翻一圈,用右脚接住,左手上再拿另外一根,他的右脚只要向上一抬,左手鞭子就可以顶住脚上的鞭子,如闪电一般的鞭顶鞭,可谓一绝。被大家称为“郭一锤”的京剧艺人郭春华,在使用道具之锤表演时,他可以把锤抛向表演区的上空,然后快速移至台口,在这锤将要落地之时,说时迟,那时快,稳稳的接于手中,化险为夷。还有盖玉廷所使用的大刀比一般人的都大,在他所演的《收子都》中,开打场面异常火爆,无论是速度还是力量,用“大刀切白菜”

¹⁶金勇勤著,《剧本戏痴:小王桂卿》[M].上海:上海人民出版社,2010.67

¹⁷龚义江著,《盖叫天传》[M].河北:河北教育出版社,1996.207

来形容恰到好处。

(3) 机关布景

海派京剧中的机关布景，因为其新颖的设置，有大量观众慕名前来观摩。在《菊部丛谈》一书中有写到“满台真水之奇观、不始于上海舞台中也”。单凭这点，就可以知道上海舞台的机关布景是传承下来的。虽说这些机关布景确实受到了外来戏剧文化的影响，就单纯认为这不是国内特有的，引进来后让传统京剧变得面目全非。这种想法，笔者是不大赞同的。

传统京剧上武生戏的舞台布景也是有的，它很简单，可以什么都没有，最多一桌二椅足矣。而海派京剧，接受了东西方文化的洗礼，无论是直接还是间接的影响，海派京剧中武生戏的布景视觉化效果特别明显，让人眼花缭乱。

第一种是以灯彩戏为代表，可谓机关布景的前身。它所展示的视觉化事物是非实物，主要是神话中的事物。其中最典型的代表则是《斗牛宫》。它用灯彩的戏法来布景，一时间舞台上鱼、有龙，一时间又有八仙过海，骑着各式鱼虾鳖龟。关于《斗牛宫》的演出情况，在当时的《申报》上也有所记载：

“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。昨为唐武氏舞六合还醉之夜，蓉波仙子招余往观，时适赴春酒之召，比至已十点钟，小金宝之《佳期·拷红》业已演过，正在意兴索然，忽见新戏开场，龙曼衍，几令人目迷五色，不觉观之忘倦。其中最妙者为高跷十余人，皆能屈一足作商羊舞，可称绝技。又抬阁八九座，有以一人肩二人者，所扮故事亦皆戏剧。即于肩上演之，是真戏中戏矣。又有八仙，各乘鱼虾龟鳖作渡海状，各水族皆彩画而燃以烛，灵活无匹。末为斗牛之宫，则两龙守门，交口作势而欲动，灯光灿然。上为观音，次列善才龙女，坐于机上，旋转不止。后列各星宿，则皆安坐于彩扎假山内，以花障身，以云补空，望之万头攒动，不可以数计。而上坐鳌背作观音者，则秀丽娇婉之郭文琴也。是日雨势滂沱，道路泞滑，而观者人山人海，拥挤不开。”¹⁸

第二种是写实主义的布景，由于其的新颖，上海大多数剧院使用频繁，尤其在新式舞台上使用的更多。渐渐地，魔术的一些技巧被逐渐应用到了戏剧舞台上。1920年的11月27日，《枪毙阎瑞生》做为当时最具影响力的一部，上演于上海大舞台。¹⁹张聿光先生为了让布景看上去真实，专程跑到当时发生凶杀案的地方，去进行实地考察，搜集相关的素材，继而进行布景的设计与绘画。

与此类似的，还有在演出剧目《七擒孟获》时，把原先只在民间表演的狮子舞搬上了大舞台，如此布景，用于表现少数民族的生活。

在《火烧红莲寺》里，为了达到想要的效果，在进行舞台布景时，专门设置

¹⁸钱久元.海派京剧初探[D].上海：上海戏剧学院(博士学位论文)，2004.19

¹⁹孙滨，章力挥，秦德超，汤草元.中国戏曲志·上海卷[M].北京：中国戏曲志编辑委员会，1996..242.

了三层楼，扶梯、长廊全部都有，每一层都有机关可以打开，最上面的栅栏门还可以关住封死，整个机关都布置得十分巧妙。

在《红羊豪侠传》中，更是运用幻灯背景，以特级摄影表现了梦中的奇景，还将苗族人民用以祈求神灵的歌舞场面也搬上了舞台。

海派京剧的一些武生戏中，正是运用了恰到好处的机关布景，对剧情的发展起到了推澜助波的作用，渐渐成为了武生戏中不可或缺的一个组成部分。²⁰

三、海派京剧武生戏得以盛行的原因

兴起于近、现代海派京剧中的武生戏，以传统京剧的特长为基础加以吸收，也受到地理位置、地方特色文化等多方面因素的影响，不断发生着变化。正是因为这些变化，才使得武生戏在当时的京剧舞台上，可以受到观众的喜欢，诞生了一批优秀的剧目以及一些有着特殊技艺的武生戏演员。

在对海派京剧的研究中，大多数研究者都认为海派京剧是中西文化冲撞的产物，笔者也十分赞同这一观点。那面对西方文化的“入侵”，又是什么原因让海派京剧中的武生戏可以如此盛行呢？本章节尝试从以下几个方面分别进行阐述。

1、社会原因

上过生物课的都知道，细胞体外培养的最重要的条件就是无菌无毒、营养和生长环境。这其中，细胞体外培养的最基本的要素就是无菌无毒的环境。与此类似，西方文化就好比这细胞，离开自己的国家想进入到中国，并在我国进行繁殖，就需要有这样一个无菌无毒的环境，即有一片适宜自身繁殖的生存空间。因此，在中西文化的碰撞中，有那么一片地方被挖掘出来——上海租界。

上海租界与古代的“丝绸之路”同样是中西文化的交流，但两者的文化交流方式是不相同的。前者是被迫的，以寄宿的形式进行交流，而后者是主动的，是以人员走动为主要的交流方式。为了躲避太平天国的战乱以及一些秘密组织的起义，上海租界涌入了大量的华人，华人和洋人明显的居住界限被打破，逐渐形成了“大杂居”的场面，这就为中西文化的混杂、共存、融合创造了很好的生存空间。

就像细胞培育，第一步的生长环境已经建立，就需要开始添加点“营养”了。首当其冲的就是西方的社会管理制度的复制。在上海租界这里，完全是自治性质

²⁰易荆.机关布景，一个被遗忘的中国戏曲文化传统[J].上海戏剧，2008，（10）：10-11

的，有着完善的社会管理结构，如“‘工部局’、‘公董局’（市政府）、‘会审公堂’（法院）、‘商团’（民兵）、‘巡捕房’（警察局）、‘救火会’（消防队）”等。一套西方制度就这样在上海租界这个地方生根发芽。也得益于这样的政治制度，使得上海租界在相当长的一段时间里可以保持独立，不受国际国内社会动乱、战局频繁的干扰，加快了西方文化在租界内的传播速度，促使上海租界近代化步伐的加快，为经济文化事业的发展创造了有利温室条件。

政治上的稳定必然也会带来经济上的新局面。翻阅大量关于 20 世纪初上海地方史的相关资料，不难发现当时的主要经济是商业贸易，并不是笔者所认为的近代工业。事实上，开埠后，近代工业在上海发展的并不快，其经济发展的主要领域是在流通，而并不是工业生产，尤其在进出口贸易方面有着巨大的能量。也因为如此，早期的近代工业也是围绕商业贸易而展开进行企业创立的，比如纺织服装业、皮革厂等等。这些企业生产加工完后，再把货物出口到其他国家。上海这个沿海城市，因其得天独厚的自身条件，逐渐有了雄厚的经济实力，渐渐有了金融中心之称。

2、 观众的消费心理

京剧的出身本身就是来自于民间，其本身的最基本作用本应该用于满足大众的精神娱乐需求。然而传统京剧却深受统治阶层的控制，主要出入于宫廷，只有宫廷内的达官贵人才能观看、欣赏，这些做工精良的上乘之作，是一般平民百姓很少能看到的。

南下到上海的京剧，为了适应当下高度市场化和商业化的大背景，不得不做出相应地改变。尤其是要面对一群来自于四面八方，移民及难民混杂在一起的大群体，为了扎根，为了生存，就要满足大群体的口味。

由于武生戏目里，唱词较少，念白、武打较多，无论是中国人、还是外国人都能听懂、看懂，因此，京剧入门最好从武生戏开始。所以海派京剧在发展的过程中，特别抓住了武生戏这一易懂易接触类别，进行大力发展。

海派京剧中的武生戏在这里已经不在是传统意义上的纯粹的艺术，从经济学的角度来说，它的身上带有了商品属性，是用来消费的，具有消费价值，因此是需要被市场化运作的。很巧妙的是，它看到了这一点并牢牢抓住了这一点，即如何适应和满足观众以放松身心、休闲娱乐、享受生活为出发点的这一基本需求。

上海的观众大多数都是京剧的“门外汉”，并非京剧的专业人士。他们花了钱买了戏票走进剧场，很大程度上就是为了放松一下，作为消遣解闷。他们喜欢看有情节的内容，喜欢听有趣的故事，喜欢有着新鲜事物的舞台，追求现场的视觉效果，对于演员更看重的是怎么做、怎么打，以获得视听上的最佳享受。为了

适应上海市民的消费需求，成为供普通百姓享受的大众文化，武生戏开始寻求自身的发展。

以休闲娱乐为目的观赏，其实就是在看演员的表演。武生戏作为京剧中最容易被大众所接受的一种，比其他戏更追求技巧上的新颖。而武生戏的这些演员一般也会在表演形式、武打技巧、舞蹈身段、人物造型等方面有着自己独特的擅长之处，尤其那些“真刀真枪”式的技艺更能博得观众的愉快和喝彩，帮助观众进行全身心的放松与娱乐。

1906 年，上海春仙茶园在上演武戏时，就曾因使用真刀真枪而遭到公共租界捕头的警告——一旦发现剧目上演过程中有真刀真枪的出现，必追究责任。虽然在刚开始使用时，背负着巨大的压力。然而这一警告，并没有影响其之后的发展道路。根据时事编演的时装京剧《张汶祥刺马》在春桂茶园刚上演时，得到好评。随着王洪寿等京剧演员的相继演出，一时成为大热的武生戏。尤其在 1911 年辛亥革命之后，作为当时流行的时事新戏常常以连台本戏的形式上演，剧中都使用真刀真枪进行开打，吸引着大批群众。²¹

每一样事物总是有两面，也正是观众如此的嗜好，反而促使这些演员必须苦练基本功，不断创新、革新，促进了海派京剧中武生戏的发展。

3、外来演出

西方国家来中国，本身的目的是让中国的大门敞开，从而慢慢沦为他们的殖民地。同样的，西方国家在上海租界里上演他们自己的西洋戏剧，也只是为了供自己娱乐消遣，不曾想这些西方的舞台艺术对东方的艺术产生了影响，间接地促使新生的海派京剧武生戏得以更好的发展。

京剧传入上海是在 19 世纪末期，而西洋话剧的传入比这早了几十年，19 世纪中期就已经在中国有演出。其中，“上海大英剧社”的演出最为人熟知。它在上海首演的第一出戏剧叫《银鱼在格林威治》，演出地点位于当时法租界的兰心剧院。一些留洋归国、或对西洋戏剧感兴趣的中国人开始出入兰心剧院，慢慢地开始了解这种新的艺术模式。

当歌舞剧、马戏、魔术等西洋表演艺术传入到中国以后，上海市民的眼界一下子宽阔起来，受到了观众的强烈喜欢。而这也正好符合海派京剧武生戏海纳百川的特点，为兼容并受的京剧舞台艺术提供了强有力的支撑。

²¹胡晓明.近代上海戏曲系年初编[M].上海：上海教育出版社，2003.205

4、审美需求

在《艺术与视知觉》一书中，作者鲁道夫·阿恩海姆就指出：“运动是视觉最容易强烈注意到的现象”。戏剧美不是静态的，而是动态的，它表现在舞台动作上。

“与‘事物’相比，‘事件’更容易引起我们的本能反应，而一件‘事件’的主要特征，也恰恰就在于它的运动性。”²²海派京剧中的武生戏作为“事件”，它那充满夸张，舞蹈美以及强烈节奏感的视觉表演恰恰是合乎这样的审美规律的。做为高度动作化的表演艺术，武生戏在唱、念、做、打四个方面从生活出发，进行了高度的提炼，通过技艺，将角色的行动、内心活动以及情感均用舞蹈化的身段表现出来，从而形成了一套有着自己独特魅力的完整体系。观众欣赏武生戏，就像在看一出舞蹈表演一样有着审美享受。

武生戏中除了拥有动态美外，还有典型的阳刚之美。虽说上海属于南方，有着自己的江南柔美，但其对这种阳刚之美并不排斥，反而情有独钟。当看到粗犷豪迈、顶天立地的形象，目睹他们持刀上阵、金戈铁马的场面，再配上那振人心旋的紧锣密鼓，一个充满武侠魅力的世界就这样赤裸裸地呈现在观众面前，怎能不为之动容？

正处于动荡年代的中国，生活在水深火热之中的观众面对的是列强的入侵以及无能的清政府，内心渴望有那么些英雄出来挽救大家，改变当下的局面。而海派京剧中的武生戏大多数表现的都是双方激烈的交锋，刀光剑影的场面，塑造的人物又多为充满正气、武艺出众的英雄豪杰、绿林好汉。十八般武艺，样样精通，在眼花缭乱的表演中，振奋人心，激情昂扬。刚好满足了观众的审美要求，从他们身上获得了精神上的支持、鼓舞与暂时的解脱，看到了对于未来美好生活的希望。像《明末遗恨》、《鄂州血》、《火烧望海楼》、《学拳打金刚》、《武松》等武生戏，能与观众产生共鸣，正是因为这种审美需求。

²²鲁道夫·阿恩海姆著.艺术与视知觉[M].滕守尧译，北京：中国社会科学出版社，1984.513

第四章 海派京剧中武生戏的价值所在及不足

一、海派京剧中武生戏的价值

武生戏在海派京剧中有着重要的地位，有着一定的价值，它把戏曲这行引入到了更高层次的艺术领域。

1、艺术价值

（1）著名角色的塑造

首先最直接表现在对后世一些角色塑造的影响。一般武生戏，只要身段足够漂亮，能构建出人物主要特征即可。但海派京剧中的武生戏，不局限在这点上，反而追求刻画人物的心理和形象，更愿意花更多的精力去塑造有美学价值和典型意义的人物形象。

首先来说说海派武生戏塑造的著名形象之一——孙悟空。在20世纪20年代，神话剧《西游记》颇受欢迎。在浓厚的商业气息下，从艺人纷纷排演此戏。在海派连台本戏《西游记》的头三本中，盖叫天所饰演的孙悟空，可谓是南方“盖派猴戏”的先驱者。他所开创的猴戏，就被绍剧六龄童拿来学习，后又再传给六小龄童。²³

在盖派猴戏中，无论扮相、表演都不同于北方京剧，与郑法祥所创的郑派也不同。他用真毛塑造出逼真的孙悟空猴子的形象，还有创意地将悟空老式的帽子反过来戴。在猴戏演出中，盖叫天把武旦耍双鞭的技艺，融合到孙悟空选兵器的剧情中来，独创了“巧舞双鞭”，以及两项绝技。这两项绝技分别是“手弹琵琶”和“脚斜乾坤圈”。他将高难度的表演技能加入到戏曲表演中来，丰富了猴戏的武打色彩。这一时期，引来许多武生表演者争相模仿。²⁴

郑法祥，跟盖叫天一样，尤其专工一个角色——孙悟空。小王桂卿曾这样评价过郑法祥，意思是说从郑老师开始，孙悟空这一形象才在京剧舞台上有了自己的固定扮相，从而占据了一席之地。在学习的过程中，郑法祥常常揣摩前辈艺人的猴戏艺术，在继承前人的一些优良传统外，大胆创新，无论是身手还是动作，还是唱功和扮相都有突破。郑法祥(见图5)不像盖叫天追求逼真的猴子形象，只讲究孙悟空的气势，神似即可。他把更多的精力放在人物的变化上，即不一样的

²³龚义江.盖叫天在南方京剧中的作用与地位——纪念盖叫天诞辰100周年[J].戏剧报, 1988, (6): 39

²⁴龚义江.盖叫天在南方京剧中的作用与地位——纪念盖叫天诞辰100周年[J].戏剧报, 1988, (6): 39

主题，不一样的情节，就有不一样的孙悟空。正是他如此认真的钻研，猴戏渐渐自成一派，并长期占据武生戏的一席之地。

“郑派的孙悟空剧目，从20世纪20年代起在上海京剧舞台大受欢迎，演出盛况长期不衰，群起仿效便随之而生，如王桂卿、郭坤泉、李仲林，盖天红，张国俊，刘云龙，小小活猴以及一批不知姓名的老艺人都曾学习，借鉴他的演法。此局面，真可谓无猴不学郑！”²⁵

1926年，郑法祥还伙同杨小楼一起赴日演出，这是京剧史上第一次把猴戏带到国外。在东京的剧场里，郑法祥上演了《水帘洞》、《闹天空》、《摇钱树》、《金刀阵》等猴戏，场场叫座。



图5 郑法祥饰孙悟空

在他眼里的悟空是大胆、叛逆、又嫉恶如仇的。为了心中的悟空，他创造出“四法”（身法、手法、步法、棒法）、“三功”（做功、念唱功、筋斗功）、“一扮”（扮相），并融合了红生、武老生、架子花的唱、念及用嗓特点，最终获得“南猴王”的称号，并创立了“新郑派”。²⁶

其次，要来说说海派武生戏塑造的第二个著名形象——武松。

他，盖叫天，塑造的武松形象可谓是一绝。一方面因其热爱武松嫉恶如仇、反抗官府、抗暴扶弱的性格，另一方面又受上海这座城市大环境的影响，像许多艺人一样爱国、爱民主、有骨气，不肯向达官贵人低头，把自身与武松这个角色融为一体，倾尽全力来饰演武松这个角色，让这个角色变得更加真实，有血有肉地出现在舞台上，最终获得观众们一致喜爱，获得“活武松”的美誉。

关羽，则是海派武生戏塑造最成功的第三个著名形象。演过关羽的人不少，但真的要能上的了台面的，笔者认为要属这两人：王洪寿、夏月润。

首先说说夏月润的关羽戏。夏月润虽是武生，但本身并不是专工红生戏。但其却自编自导自演了一出关羽戏——《走麦城》。这出戏是讲述关羽战败后被杀死的事情。以往的关羽戏都是在突出其英雄形象，而被杀这一故事不利于建立高大的形象。夏月润受深受戏剧改良思潮的影响，不局限于大家这一传统思想里，这在以往所有关羽戏里从不出现的的故事，就这么由他手中呈现出来。这一戏目的完成，标志了关羽戏系列最终圆满完结。而他剧中所饰演的关羽造型上跟以往又有不同，把戴四根靠旗改成了八根，用以表示八面威风的关羽。当然这一改动，也有很多观众不买账，看不懂其用意所在。但这都不影响这出戏的演出，也没有对关羽这一形象产生什么不良影响。

再来看看，红生戏的始祖，王洪寿。王洪寿对于关羽十分痴迷，从德馨处得

²⁵金勇勤著. 脚本戏痴：小王桂卿[M]. 上海：上海人民出版社，2010.73

²⁶龚义江著. 盖叫天传[M]. 河北：河北教育出版社，1996.144

到关羽画像后,便把它当宝贝一样日日夜夜进行钻研,结合自己对于关羽人物的理解,设计出许多舞台造型,最终创造出威严庄重的关羽形象。他的创新表现在多个方面,如把徽剧移植到京剧中来,代表剧目有《古城会》、《水淹七军》及《过五关》;又如他从《三国演义》中把所有和关羽相关的戏份全部挑出来,重新编排成剧目,出自他之手的共计25出戏;还有他饰演的关公不但是使用银朱勾脸,他还专门为这一角色量身设计了“唢呐二黄”、“徽调四平”等新式唱法,以及把昆、徽、汉、秦剧融合一起形成特别的念白方式。²⁷

(2) 戏曲表演理论

其次表现在戏曲表演理论上的建树。凡是戏曲上有所成就的大家,也都是一群实践家。海派京剧中的武生戏,由以盖叫天为代表,他是一位完全用实践来阐释他的戏剧观。如他曾用“真真假假”来阐释生活与艺术之间的关系。“真”指的是生活,“假”指的是艺术,只有真没有假或只有假没有真,都不足以体现何谓艺术的核心,要真假结合,你中有我,我中有你才算恰到好处。老子曾说:“一生二,二生三,三生万物”,用此来解释宇宙中的有无相生的道理,盖叫天也用同样的话来阐述形体创作中的举一反三,触类旁通。

(3) 创作方法

海派京剧武生戏的艺术价值还表现在创作方法上的革新。即实现了创作中的现实主义与方法上的体验与体现相结合的完美统一,这种勇于创新的精神对后续京剧的发展也有着深远影响。盖叫天重视生活,重视戏曲中人物的性格与感情表现,同时也重视形体上的体现与演员体验。

同样是“脱拷”,因剧情的不同而进行不同的设计。《鸳鸯楼》里,盖叫天要演出危机时刻焦急的心情。先后在左、右腿上使劲挣脱,均未成功。在这生死攸关的时刻,他一急反倒是使出狠劲,双手向膝盖一磕,拷挣脱掉了。一甩罗帽,向台下来了个一手握拳,一手单掌横举的亮相。而在《打店》中,脱拷成功之后,还设计了手抚摸颈部的细节动作,表示因为挣拷用力过猛,颈部感到疼痛。这在《鸳鸯楼》里是没有的,因为此时武松的注意力全部集中在如何应对眼前的生死危机之事上,根本无暇顾及脱拷所带来的疼痛。

同样是“打”,打虎、打西门庆,打蒋门神也都完全不一样。打虎中的武松,是惊,但却不恐惧;打西门庆,是怒,是要跟对方拼个你死我活,刀法和招数是必须表现出来;打蒋门神,是憎,只是要教训他,较量一下。

这些就是盖叫天的“师法造化”,来自于对于现实生活的细致观察。一方面来自于对身边周围事物的留心,很多时候就是在不经意间发现新的点子。

武松在《打店》中的睡姿,就是依据“卧虎罗汉”的雕塑而特别创作的。武

²⁷穆凡中.关戏前辈也谈米喜子和王鸿寿[J].中国戏剧,2007,(6):43-45

松搜完店后，到床上坐下，准备休息。若按照在生活中的表演，他则只需仰面而卧。可是这样一来，不但姿势不美观，坐在台下的观众什么也看不到。为此，盖叫天故意侧身面向观众，右手握拳用于做头部的支柱，两腿不可笔直，一条竖起，一个横向，这样就把身体构成了两个大小有差异且不同排列的三角形。

连盖叫天与二儿子在苏堤旁散个步，也都能被他发现“新大陆”。一阵微风吹过，柳树枝条先是前后摇晃，随着风力的变大，枝条干脆直接随风来了个三百六十度的大旋转。这场景让他联想到《乾元山》中的一句唱词“绿柳斜吹杨”。回去后，就拿起枪和乾坤圈进行模仿演练，一个转身来一个“射燕”（即面朝天上，上身需要与地面保持平行），就像柳树的三百六十度转动一样，真就成功了。

此外，他还非常善于观察动物的特点，将其提炼、演化用于自己的剧目中去。“鹰展翅”是《恶虎村》中非常有代表性的，用于表现夜行时，通过树梢来观察天色的形态。盖叫天模仿苍鹰从空中盘旋落地，在双脚即将落地时准备收翅膀却突然又展翅高飞的状态，演化为“上身哈腰，直板向下，挨着大腿。左腿盘膝，脚腕向里向上翻，下巴左拐，眼看左上方。双臂左右伸开，向后向上与肋下成四十五度角。双手手背向外伸剑指”，²⁸有极强的立体美感。

又如他对猫的观察。猫咪这种动物一般总是安静的卧在一处休息，当见到生人时，会惊觉，全身收紧，还很警觉地盯着你看，观察你的一举一动。当你向它走来，它会把身子弓起来，随时准备着逃跑或攻击。太近，它可能从你头上跳过；太远，也有可能一个转身，一溜烟跑得没影了。根据这一特点，盖叫天发现很符合敌我双方对打上的场景，立刻运用到自己的剧目中去。当他发现大公鸡走路时，雄赳赳，气昂昂，先缓缓抬起一只脚，不紧不慢的放下，然后再缓缓抬起另一脚。听到声音时，定立在那里，摆出金鸡独立的姿态。这种从动到静的动作，也是很好的学习样例。还有看到鹤蛇相斗的场景，抽出宝剑舞起来，演化出一套剑舞。像这样类似的例子很多，他的艺术表现力就在这不知不觉中大大地得到了提升。

2、人的价值

“一招鲜，吃遍天”是梨园行的行话，也是从事武生行当想要立足的一个原则。海派京剧武生戏的火爆，必然促使行当之间竞争激烈，反倒促使表演者需要具备厚实的基本功、处事不惊的稳重以及高素质的心态。这就对武行的艺人提出了更高的要求。

盖叫天的名剧《四杰村》曾与自己的侄子一起同台演出。其侄子当天临时添加了道具一张桌子（一般武生戏中，是翻三张桌子），却未给盖叫天提前打招呼，这给腿伤刚刚痊愈的盖叫天出了难题。翻，有可能腿再次受伤，不翻，自己的艺

²⁸龚义江著.盖叫天传[M].河北：河北教育出版社，1996.183

术生涯可能会受影响。面对这突如其来的变化，盖叫天就地做出变化，又添加了一把椅子。不要小看这四张半的桌子，一不小心翻失败，那后果不堪设想。盖叫天从不认输，依旧慢慢悠悠的上台，来了一个“铁门槛”（属腰腿功，比其侄子的“台漫”难度要大），稳稳落地后再接着跑圆场。盖叫天扎实的基本功为他解决了眼前问题，也获得了全场观众的折服，叫好。叔侄之间的竞争都如此激烈，可以想象同行间的竞争只会更加剧烈。

何月山也经历过类似的竞争。何月山搭班天蟾舞台，因孔武有力，演出火爆，深受上海观众喜欢。当年，在与盖叫天合作，同台参与《年羹尧》的表演时，何月山为了显示自己比盖叫天的武艺更加厉害，从而提高自己的知名度和受欢迎程度，不惜使用“窝人”这种不良手段，在戏曲表演中，抢先把盖叫天所擅长的先给表演了。这样一来，盖叫天很有可能出场上演时没有办法正常演出。就在大家都替盖叫天担心之时，没料到盖叫天上场后把手一扬，一束寒光从众人眼前一闪而过。在灯光下定睛一看，才发现是一根四五尺长的白链，即“九节鞭”。该武器属于软兵器类的，常常佩戴于习武术之人的身边，挥动起来一不小心就会打伤自己。而盖叫天在舞台不但上下翻腾，还能左右飞舞，整个舞得十分娴熟。最后爆冷，获得满堂彩不说，还把何月山给盖了下去。

上海的艺人竞争压力是相当之大的。1918年，初来上海的白玉昆想要在上海站住脚，谈何容易。在其之前，无论是京派的还是海派的一些武生名人都已经来上海演出过，这就需要他在前人的表演上有所突破才行。他大胆创新，把本应作为开锣戏《葭萌关》作为自己的打炮戏。他先把原剧中的马超装扮由老生改变成武生俊样，第一场就坐于帐中，还在后面与张飞的对打中增加了新的唱段，将流水接于导板之后。在戏的最后挑灯夜战这场，将大靠改成了箭衣，头上甩发、再加上各种翻、摔，以及花脸用的“拳架子”，相当火爆。因剧目新颖别致，爆冷闯出一片天地，白玉昆自此开始被观众所熟知。

让其最终能在上海站住脚，还需要提他的另外两部出彩戏——《反五关》和《杀四门》。在其演出的《反五关》里，他把武旦打出手的绝招直接拿来打八将，创新使用新武打套路，让观众眼前一亮。在《杀四门》中，他将武旦的打法与快枪的打法融合在一起，加上出手快、险、奇，特别花哨。这三部戏一上演，就此奠定了他在海派武生中有了自己的一席之地，深受观众喜爱，在上海一地就红了长达二十年之久。

同样的，20世纪初王桂卿携带自己的两个师弟张翼鹏和李瑞来在上海四处看戏，想要找到一条能在竞争如此激烈的上海站稳脚跟的道路。最终他们找到了“法宝”——上演内容和形式都很新颖的剧目。就这样，靠上演创新过的《雅观楼》，渐渐有了海派风格，从而被观众们所喜欢。

就是在这样大的竞争环境下，一批出色的戏剧艺术家才能如雨后春笋般被磨练出来，获得属于自己的一片天空。

3、商业价值

海派京剧的武生戏开创了市场化经营营销的新方式，首先表现在管理模式上的创新。

海派的管理模式都是剧院管理式的，不像北京的那种茶楼。在过去，戏班要上台演出，演什么戏自己说的不算，要案目²⁹说了才算，而且售票的权限也都掌握在案目手中，由其进行推销。因其与戏园经营有着巨大的联系，连老板都不敢随意得罪，甚至在邀请哪些名角前来演出等等这些问题上，也常常需要听取案目的意见。在现在，一切情况正在改变。实行了公开售票的方式，在一定程度上就避免了案目在中间环节的剥削，从而保障了上海舞台在选择演出剧目上和编演新戏上的自由。

与此同时，还剔除了以往在戏园里出现的不良习惯，如泡茶、递毛巾、要小费等，使得剧场秩序变得规范化。在过去，一些达官贵人、商业大亨们常常以各种名义举行堂会，前来表演的演员就此沦落为被他们取笑和侮辱的对象。而一些艺名中，如“夜壶丑”、“小秃红”等等都带有明显的侮辱性质，这在海派舞台上都有所改观，特别消除了这些堂会戏和一些明显带有侮辱性质的艺名。演员的尊称从过去的伶人改称为艺员，在做宣传时，一概使用真名，如把小连生改称为潘月樵。这些管理模式，都大大提高了京剧演员的社会地位，也把戏曲的地位从纯粹娱乐消遣变为了一门高雅艺术。

在管理经营模式上的创新，更加出人意料。一种是出现了专演某类剧目的场所。这就要数上海闸北区的更新舞台最为出名，整个剧场以上演猴戏为盈利手段。该舞台“以猴王被压在五行山下为核心故事，用连台本戏的形式，不断演绎，天天上演，日日不同，本本有戏，令观众念念不忘。因它颇有悬念，甚勾戏迷之心，隔日必想续看。”³⁰使用过同样手段的还有当时大世界的老板黄楚九。他看中郑法祥的个人价值，让其专演连台本悟空戏，甚至让大京班的所有演员把舞台让出，改名为齐天舞台，以猴王名角为噱头，招揽更多看客，赚取更多钞票。

还有一种是利用观众的好奇心，来达到高出票率的目的。在《脚本戏痴：小王桂卿》中，有详细记载：

“大世界大京班的《西游记》演出，从每天日夜两场，改为每周三天演六场，后又改为只演周六和周日四场，最后改成每周仅演星期天夜场，日场则演别的戏。

²⁹案目，职业名称，指过去经营票务事项的人。

³⁰金勇勤著.脚本戏痴：小王桂卿[M].上海：上海人民出版社，2010.55

从上述演出场次的改动情况来看,安排着的心机昭然若揭,用意是紧紧抓住观众越看不到越想看的心理,以达出票了更高的最终目的。大京班演出天天盛况空前。到大世界游乐场区的人,看不到《西游记》,就去别的厂子看地方戏,但总想方设法以观赏到《西游记》而感到快活。”³¹

此外,海派武生戏的营销手段还表现在噱头制造上的创新。很多时候为了吸引顾客,会制造一些噱头。比如在上演《东方朔》这部戏时,为了配合这出神话戏,演出时,还专门在剧院的门口点上一些香烛,使得周边烟雾缭绕,宛如仙境一般,吸引着大批观众前来观看。而这些噱头招数也常被其他地方拿来学习。比如在天津,剧场老板为了造势,学习上海的经营模式,故意叫盖叫天与周信芳同台表演,并双挂头牌,使用名人效应借此来吸引大批观众前来观戏。

在营销手段上,它最重要也最成功的一点,就是还创新式使用了纸媒这一新兴媒介进行广告造势宣传。《申报》于1872年4月30日,在上海创刊,来刊登广告的均为外国商人。聪明的金桂轩和丹桂茶园的老板立刻抓住了商机,意识到在该报纸刊登广告有着不可估量的影响力。两个月后(农历5月13日),在《申报》第七版就刊登了第一个戏曲广告《各戏园戏目告白》。全文如下:

“丹桂茶园,十二日演:《虎囊弹》、《洒金桥》、《大卖艺》、《击掌》、《打龙袍》、《金水桥》、《胭脂虎》、《拿谢虎》、《通大河》。

金桂轩,十三日夜演:《雁门关》、《芦花河》、《山海关》、《玉兰记》、《丑配》、《飞坡岛》、《卖身》、《丁甲山》、《青石岭》。

九乐团,十三日演:《风云会》、《战北原》、《三上吊》、《迴龙阁》、《一匹布》、《黑沙洞》、《义虎报》、《闹花灯》。”³²

在纸媒还没有出现之前,为了吸引广大群众的目光,博得青睐,戏园常常使用海报这一传统方式进行宣传,在纸上书写上演员及将要上演的剧目列表,然后派人将写好的海报贴在各个戏园的门口或者闹市中去。而第一则戏曲广告在报纸上的刊登,标志了我国近代戏曲的传播模式开启了一个新的篇章。为了让广告内容变得更为丰满,在同年的11月份,该告板块,又有了新的变化,增加了演员的名字。其后随着《申报》发行量的增加,广告效果越来越出众,广告费不断上涨。到了1905年,广告板块从以前的四版扩大至八版,还分为论前和论后,从而促使广告行业的大力发展。

越来越多的戏园开始刊登广告,为了满足多方需求,《申报》又进行了改版,在内容上增加了剧情以及舞台机关布景的介绍,还采用不同字体进行排版,从视觉上吸引观众眼球。如1912年1月21日,在《申报》第四版,内容记载如下:

“大舞台新排时事新剧《鄂州血》:武昌革命激动全国,凡属同胞无不洞悉。

³¹金勇勤著,《脚本戏痴:小王桂卿》[M].上海:上海人民出版社,2010.46.

³²姚小鸥、陈波著,《申报》的戏曲广告与早期海派京剧[J].现代传播,2004,126(1):53-56

惟两军争战情形，但得之耳闻，未首目见。奉台为鼓励人心起见，特择取内中紧要情节，分演新剧八本。使社会触目惊心，以为战胜纪念而作……布景随时更换，如火烧都署，抢夺械库，炮击工厂，轰打兵轮，血战蛇山，智破荫军，围攻金陵，夜袭天保，克取钟山。水陆太战，一切景彩簇新灵巧，形容逼肖，全台均用真火真水，肉搏血飞一一现出。”

总而言之，海派京剧武生戏使用纸媒广告造势，不仅促使了广告业的蓬勃发展，还加强了与大众媒体之前的紧密联系。为了避免被报纸嘲笑，影响自己的京剧生涯。一些京剧艺人，主动发布广告，重视媒体的作用，增进与报馆、戏园之间的关系。反过来说，广告业还满足了观众的阅读需求，使他们可以获得更广泛的信息资源，通过对各个戏园演出剧目、演员的介绍为观众提供方便，培养了上海观众对海派京剧武生戏的深厚感情，帮助其在众多剧种中脱颖而出的同时，也提升了同行业之间的竞争力。此外，在帮助戏园增加了收入的同时，也促进了一种新的演员管理模式的建立——“名角挑班制”。“名角挑班制”，顾名思义，使用名角打头牌，来拉动这个戏园班子的表演。具体的较为官方的解释，在《中国京剧史》里有详细记载。它是指：“以名演员及其所演的代表剧目为号召。在剧目安排上，主要演员总是最后一出戏(谓之‘大轴’)，主要演员总是演主角，其他演员为其配戏。观众则在看演出时可首先挑选看某某演员的某某剧目，这样，戏班的体制便渐渐的发生演变。”³³在之后的发展中又渐渐演变为“明星制”，和现今文化圈中的“明星效应”有着异曲同工之处。如此互赢互利的合作模式，堪称当下商业营销中的成功案例。

戏园的经营有着非常强大的商业头脑，知道单单只改变经营制度，使用新兴媒介进行造势这些是远远不够的。戏曲的发展还需要当下演员的全力配合，因此，在改善演员生活条件上也是狠下了一番苦功夫。比如说新舞台的经营者，还在其周边开设了商店，用以增加收入；为生活苦难，无家可归的演员们专门建造公寓，提供可以遮风挡雨的住所；为丧失生活能力、且膝下无子女的一些年纪大的演员设立“养老会”等；为去世的表演艺术家们，建造梨园公墓等等。这些措施的实施，让京剧艺人们没有了后顾之忧，使得演员们可以放心的进行戏曲事业上的改革创新，从而促使海派京剧武生戏的蓬勃发展。

4、美学价值³⁴

从美学思想史的角度来说，海派京剧中的武生反映了中国艺术审美形态从古典向现代的转型。传统的京剧是建立在农耕社会的封建经济基础之上的，其美学

³³北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著.中国京剧史（中卷）[M].北京：中国戏剧出版社，1990.150

³⁴蒋锡武.“武戏文唱”与京剧武生艺术[J].戏曲艺术(北京)，1991，（2）：37-43

形态重“虚善虚美”的古典形态。不同于传统京剧的诞生背景，海派京剧中的武生戏诞生在日渐发达的工商业环境中，其美学形态是在向“求真务实”的现代型转化。古典美学形态下，艺术作品将“善”作为“美”的基础，受封建思想的控制，不能与时俱进，其所表现的“美”只能是非真实的美。现代美学形态不追求这种“善”，而是要与时俱进，体现着历史的要求，反映着历史发展的规律，所以几十年间，随着思想的变化而变化。

这种转型具体表现在海派京剧中的武生戏提出的一个美学思想命题“武戏文唱”。武戏文唱中的“唱”，从狭义来说，指的是唱念做打中的“唱”。从广义来看，这个“唱”等同于“演”。狭义的“唱”，只是表现手段，有相当一部分表演者是因为嗓子天生原因而无法达到要求。后者广义上的“唱”是演剧的根本方法，不容易达到要求却本身应该要达到。

作为海派京剧中的武生戏，要以武生的路子来演武戏，它对表演者们提出了很高的要求，表演艺术家们应该基于剧情需要、基于人物形象刻画需要来进行技巧上的展示，不是单纯的卖弄技巧。我们一提到武戏，一般联想得到的就是“文唱”，而当提出文戏是，很少把“武唱”与演角色联系在一起。梅兰芳先生在《舞台生活四十年》中，曾经有提到过“武戏文唱”这一点，他说：“最可贵的是他在纯武功表演中能够贯穿着角色的思想感情、人物性格特点”。而在谈及“文戏武唱”时，也只是寥寥几笔，谈了某些文戏中所运用到的一些武戏技巧罢了，“需要有腰有腿，有演武戏的能力，才能演得出色”。吴小如先生干脆直接表明，“以扎实的武功为基础，在文戏的动作表演、身段舞姿中通过演员的武功素养来显示其非凡的技巧。”³⁵

不同于文戏，武戏的主要表现手段是做、打。文戏中的唱、念，是直接的，具体的，而武戏中的却是间接的，抽象的。很多剧目中的程式动作越传越乱，越传越四不像。而一些演员就如此依葫芦画瓢，不去弄清楚这些程式的来龙去脉，单纯就变成了炫技派。好就好在海派京剧中的武生戏中的这些艺术家们意识到了这一点，所以才要“武戏文唱”。

“武戏文唱”的核心在于演，这个“演”字说来容易做起来不易。盖叫天为了把武松演活，是下了一番苦功。在上一章节中，已经有对其《武松》六部戏的一个详细阐述，为了避免重复，在此处就不再一一叙述。这里要提的是，角色的成功不光光来自于他的一些创新之做法，还跟他本人身上的一些特点有所联系。佛说：“一切法皆从心生”，这句话正符合盖叫天先生的内心。从心而自然散发的一种特制东西，驾驭于技法之外，又与其融合，这才算达到最顶峰。“盖叫天常说：‘武生要有武生的气质。武生所扮演的人物大都是行侠仗义的英雄豪杰，演员要

³⁵ 吴小如著.京剧老生流派综说[M].北京：北京中华书局出版社，1986.126

有点烈性，才能接近人物。如果一位演二花脸的，平时说话慢吞吞的，带着娘娘腔，上台能演好二花脸吗？’。”³⁶因此，在平时就非常注重这种“人物”气质的培养，无论是剧场看戏，还是行走，抑或是闲谈，总是站有站姿，坐有坐姿。为了与人物更加接近，他甚至每天可以做到枕着单刀睡觉。光有气质那只是形似，但神不似。想要神似，那就要打心眼儿里喜欢这个人，喜欢这个角色。也因为他对武松的热爱，而不是单纯的喜爱，他把武松的事，当成是自己的事。“不是我在演武松，是武松的‘灵魂’附在我的身上，我一上台，身不由己，但是有己。”³⁷他把注意点全身心的投入到武松这个角色中去，按照其所想所观来行事，但同时又不失自我，只把角色的气质与自己的融合在一起，这种主客观的高度统一，才使得盖叫天获得了“活武松”这一称号。

武生戏中，有为数不少的以唱、念为主的剧目，他们丰富了武生戏的内容；而唱、念的适当运用，还利于改善因武打场面过多而显得单调的武生戏的局面；此外，武生戏中本身的唱念也增添了一丝特别的韵味，提高了它的欣赏艺术。而“武戏文唱”最大的意义就在于反对在内容上脱离剧中人物，在形式上脱离美感，只有这样才能更加贴近戏中人物本身，去糟粕，求真务实，让武生戏走的更久远。

二、海派京剧中武生戏的不足之处

海派京剧中武生戏虽然发展势头很猛，但依旧存在一些问题，而这些问题在当时阻碍了中国京剧的正常发展，使得其陷入了非常态的情况。这些问题对今后京剧的发展起着警示作用，正视这些问题的存在，才能使其越走越远，避免重蹈覆辙。

1、表演中的危险系数

因为海派京剧武生戏为了逼真，常常使用真刀真枪上台表演。同时一些戏园老板崇尚金钱，以谋利为第一位，在表演形式上插入一些杂耍卖艺的噱头。这些一不留神，就会出现意外，酿成大祸。

比如在满仙茶园上演剧目《三上吊》的时候，戏园老板就使用过高难度杂技表演——空中飞人。曹聚仁在其写的《听涛室剧话》中说到，“当时在满仙茶园演此剧，由武丑云里飞主演，‘这一回，他的徒弟辫子飞一失手出了乱子，便跌死了。’”

³⁶龚义江著.盖派名剧谈[J].艺术百家, 1997, (4): 95

³⁷龚义江著.盖派名剧谈[J].艺术百家, 1997, (4): 96

又如 1911 年为了筹集钱财用于赈灾，杨夏做为倡导人，曾组织过义务演出。在其上演剧目《血手印》中，有一幕讲窃贼用刀刺杨的戏。因为演出所使用的是真刀，故杨夏需要做好防护工作。不巧的是，杨夏所带的护胸用品偏偏脱落，结果使得真刀刺入胸部，活生生地现场倒地死亡。

还有较为出色的武净王益芳，在二十世纪二十年代末，陪同盖叫天在老天蟾舞台上演《年羹尧》，也因使用的是真刀真枪，被刺伤了眼睛，从此失去了登台机会，只能以教戏为业。

2、商业噱头

近代上海开埠以后，民间帮会组织逐渐羽翼丰满，分布广泛，有势力者会买办洋行等等。黄金荣、杜月笙、张啸林三大亨控制上海帮会后，更是将上海娱乐业收为囊中之物，京剧作为娱乐业的重要组成部分被其势力控制着。

由于同行竞争激烈，而当时大多数剧院一段时间里掌握在流氓地痞这种黑社会人员的手里，避免不了出现鱼龙混杂的情况。而一些演员迫于生计问题，与戏园老板签下协议，从而落入提前设下圈套。戏园老板以赚钱为最终目的，不但常常“诱骗”一些京剧演员，还常常一方面又以中低层观众的趣味为出发点来做戏，结果就导致出现一些猥琐、低俗、荒谬的京剧内容。

在当时，整个演出的环境不容乐观，为了迎合帮会中人的欣赏趣味，海派京剧武生戏的一些表演者不得不放弃艺术上的追求，从而形成了一种极端重视感官刺激的“恶性海派京剧”，一方面表现在形式上的肆意使用。如一些游艺节目，脱离剧情本身的情节，故意在那里卖弄。另一方面还表现在一些灯光布景上，使用魔术等等，虽然初看很新颖。但现在看来这种只重形式而忽略内容的使用方法，反而哗众取宠，给海派京剧中的武生戏带来了不良印象，不利于海派京剧武生戏的发展。

结语

海派京剧武生戏在近代的产生不是偶然的现象，是历史发展过程中必然会出现的现象。然而《戏剧月刊》、《十日戏剧》等戏剧刊物却没有抱着海乃百川的态度去看待海派京剧中的武生戏，带着偏见去对待新生事物，试图用“京朝派”来压倒“海派”，实乃遗憾之举动。

武生戏是海派京剧的重要组成部分，而海派京剧又是海派文化中的一部分。海派京剧武生戏是中西方文化碰撞下的产物，李春来、盖叫天等京剧艺人代表人物，没有全盘接受西方思想，也没有完全否定，而以自己宽广的胸怀接纳了一切新鲜事物，顺势而为，抱着对京剧艺术的谨慎与认真态度，取精华，去糟粕，在长期的实践中不断改良与创新京剧，最终使得海派京剧在京剧发展史上独挡一面，占据了一定的地位，对今后京剧的发展有着深刻的理论和实践意义。

海派京剧武生戏的发展印证了文化是一个不断发展的历史进程。它不会永恒不变，会在不断接受挑战中向前走。而其商业化的运作模式，也能为今后我国文化产业的发展提供借鉴之用。京剧作为中华民族的艺术瑰宝，在如今这个时代的发展遇到了新机遇。如今，大众中对京剧感兴趣的人数正在逐渐增多。如何让艺术商品化的同时，避免落入恶性发展？如何合理利用大众文化进行京剧艺术创作，避免落入低俗化？等等问题，必将是今后一段时间内值得思考研究的课题。

作为新时代的主人翁的我们，也应该学习前辈们这种对待艺术的态度，在挑战中奋勇向前，为中国的艺术事业拥有璀璨的明天而努力奋斗！

参考文献

学术著作:

- [1] 上海市文史研究馆编. 京剧在上海[M]. 上海:上海三联书店, 2009.
- [2] 徐幸捷、蔡世成著. 上海京剧志[M]. 上海: 上海文化出版社, 1999.
- [3] 中国戏曲志编辑委员会、中国戏曲志·上海卷编辑委员会. 中国戏曲志·上海卷[M]. 北京: 中国 ISBN 中心, 1996.
- [4] 贾志刚. 中国近代戏曲史(中)[M]. 北京:文化艺术出版社, 2011.
- [5] 颜长珂、黄克著. 徽班进京二百年祭[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1991.
- [6] 鲁道夫·阿恩海姆著, 滕守尧译. 艺术与视知觉[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1984.
- [7] 刘奎官口述, 赵凤池记录, 黎方整理. 刘奎官舞台艺术[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1982.
- [8] 龚义江著. 盖叫天传[M]. 河北: 河北教育出版社, 1996.
- [9] 唐雪莹著. 民国初期上海戏曲研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 2012.
- [10] 胡晓明主编, 赵山林、田根胜、朱崇志编著. 近代上海戏曲系年初编[M]. 上海: 上海教育出版社, 2003.
- [11] 胡晓军, 苏毅谨著. 戏出海上:海派戏剧的前世今生[M]. 上海: 上海文汇出版社, 2007.
- [12] 于嘉茵著. 民国戏剧:守望[M]. 北京: 东方出版社, 2013.
- [13] 杨存昌, 苏海坡编. 梨园幽韵[M]. 上海: 三联书店, 2012.
- [14] 吴小如著. 京剧老生流派综说[M]. 北京: 北京中华书局出版社, 1986.
- [15] 北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著. 中国京剧史·中卷[M]. 北京: 中国戏剧出版社. 1990.
- [16] 周简段著. 梨园往事[M]. 北京: 新星出版社, 2008.
- [17] 中国唱片社编. 新编大戏考[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1981.
- [18] 学苑出版社编. 民国京昆史料丛书[M]. 北京: 学苑出版社, 2008.
- [19] 陈洁编. 民国戏曲史年谱:1912-1949[M]. 北京: 文化艺术出版社. 2010.
- [20] 翁思再编. 京剧丛谈百年录[M]. 北京: 中华书局, 2011.
- [21] 陶君起编. 京剧剧目初探[M]. 北京: 中华书局. 2008.
- [22] 李晓, 黄菊盛主编. 周信芳与麟派艺术[M]. 上海: 华东师范大学出版社. 1994.
- [23] 陈鸣著. 周信芳:海派京剧宗师[M]. 上海: 上海教育出版社, 1999.
- [24] 齐松著. 京剧名伶艺术萃集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2011.
- [25] 张庚, 郭汉城编. 中国戏曲通史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1992.
- [26] 陈伟. 西方人眼中的东方戏剧艺术[M]. 上海:上海教育出版社, 2004.
- [27] 吴小如著. 吴小如戏曲随笔集[M]. 天津: 天津古籍出版社, 2005.
- [28] 中国戏曲志上海卷编辑部编. 《上海戏曲史料荟萃》[M]. 上海: 上海艺术研究所, 1987.
- [29] 沈鸿鑫著. 京剧大师周信芳[M]. 上海: 东方出版中心, 2009.
- [30] 傅杰选编. 梨园忆旧:中国著名表演艺术家自述[M]. 浙江: 浙江大学出版社, 2008.
- [31] 梅兰芳, 马连良, 程砚秋等著. 中国戏剧大师回忆录[M]. 北京: 作家出版社, 2012.
- [32] 中国戏剧出版社编著. 说杨小楼[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2010.
- [33] 张伟著. 沪渎旧影[M]. 上海: 上海辞书出版社, 2002.
- [34] 刘文峰、周传家著. 百年梨园春秋[M]. 北京: 中国经济出版社, 2000.

- [35] 北京市政协文史资料委员会选编. 梨园往事[M]. 北京: 北京出版社, 2000.
- [36] 中国人民政治协商会议上海市委员会、文史资料委员著. 戏曲菁英(上)(下)[M]. 上海: 上海人民出版社, 1989.
- [37] 槛外人著. 京剧见闻录[M]. 北京: 宝文堂书店, 1987.
- [38] 陈伟. 中国艺术形象发展史纲: 论中国审美意识的发展与艺术形象的关系[M]. 上海: 学林出版社, 2004.
- [39] 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会著. 京剧谈往录[M]. 北京: 北京出版社, 1985.
- [40] 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会著. 京剧谈往录续编[M]. 北京: 北京出版社, 1988.
- [41] 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会著. 京剧谈往录三编[M]. 北京: 北京出版社, 1990.
- [42] 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会著. 京剧谈往录四编[M]. 北京: 北京出版社, 1997.
- [43] [日]波多野乾一著, 鹿原学人译. 京剧二百年历史[M]. 上海: 上海大报馆, 民国十五年(1925).
- [44] 苏移著. 京剧二百年概观[M]. 北京: 北京燕山出版社, 1989.
- [45] 曾白融著. 京剧剧目词典[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1989.
- [46] 苏雪安著. 京剧前辈艺人回忆录[M]. 上海: 上海文化出版社, 1958.
- [47] 中国戏剧出版社著. 说杨小楼[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2010.
- [48] 金勇勤著. 卿本戏痴: 小王桂卿[M]. 上海: 上海人民出版社, 2010.
- [49] 陈鸣著. 周信芳: 海派京剧宗师[M]. 上海: 上海教育出版社, 1999.
- [50] 魏子晨著. 菊坛大道: 李少春评传[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2014.
- [51] [日]辻听花. 菊谱翻新调: 百年前日本人眼中的中国戏曲[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 2011.
- [52] 陈无我. 老上海三十年见闻录[M]. 上海: 上海书店出版社, 1997.
- [53] 陈伯熙. 上海轶事大观[M]. 上海: 上海书店出版社, 2000.
- [54] 马长林主编. 租界里的上海[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2003.
- [55] 陈伟. 中国现代美学思想史纲[M]. 上海: 上海人民出版社, 1993.
- [56] 陈伟. 文艺美学的理论和历史[M]. 上海: 上海三联出版社, 2006.

学术期刊:

- [1] 陈伟、王展著. 海派京剧与现代美学的转型[J]. 江西社会科学, 2014, (12): 83-88.
- [2] 小王桂卿口述、张泓执笔. 海派武生撷俏影(一): 我所知道的上海武生[J]. 中国京剧, 2009, (9): 64-65.
- [3] 易荆. 机关布景, 一个被遗忘的中国戏曲文化传统[J]. 上海戏剧, 2008, (10): 10-11.
- [4] 龚义江. 盖叫天在南方京剧中的作用与地位——纪念盖叫天诞辰 100 周年[J]. 戏剧报, 1988, (6): 39.
- [5] 何慢, 龚义江. 风格卓异的楚霸王——看盖叫天先生演《乌江恨》[J]. 戏剧报, 1960, (4): 44.
- [6] 蒋锡武. “武戏文唱”与京剧武生艺术[J]. 戏曲艺术(北京), 1991, (2): 37-43.
- [7] 龚义江著. 盖派名剧谈[J]. 艺术百家, 1997, (4): 95-96.

- [8] 林明敏著. 后台老板_粉墨风雅中的洋场大亨[J]. 上海戏剧, 1997, (1): 47-49.
- [9] 穆凡中. 关戏前辈也谈米喜子和王鸿寿[J]. 中国戏剧, 2007, (6): 43-45
- [10] 和清、董姗姗著. 清末民初海派京剧新剧目及其意义[J]. 江西社会科学, 2014, (10): 148-152.
- [11] 小王桂卿口述、张泓执笔. 海派武生撷俏影(二): 我所知道的上海武生[J]. 中国京剧, 2009, (10): 74-75.
- [12] 小王桂卿口述、张泓执笔. 海派武生撷俏影(三): 我所知道的上海武生[J]. 中国京剧, 2009, (11): 86-87.
- [13] 王金璐. 京剧武生概谈[J]. 戏曲艺术, 1981, (1): 25-35.
- [14] 于质彬. 南派京剧纵横谈[J]. 艺术百家, 1990, (3): 41-46.
- [15] 张福海. 晚清戏剧改良思潮的形成及其演变[J]. 中华戏曲, 2009, (1): 145-178.
- [16] 郭清、陈寒著. 清末民初海派京剧中的时装戏[J]. 江西社会科学, 2015, (1): 131-135.
- [17] 齐致翔. 京剧流派发展启示录(三) 论京剧流派在北京以外的流变与发展[J]. 中国戏剧, 2012, (2): 46-51.
- [18] 钱久元. 试论海派京剧舞台布景[J]. 上海戏剧, 2004, (Z2): 59-62.
- [19] 蔡世成. 海派京剧的形成和发展[J]. 戏曲研究, 1995, (2): 14-28.
- [20] 曹凌燕. 海派剧武戏盛行的原因探析[J]. 戏剧丛刊, 2009, (5): 11-19.
- [21] 姚小鸥, 陈波. 《申报》的戏曲广告与早期海派京剧[J]. 现代传播, 2004, 126 (1): 53-56.
- [22] 张炼红. “海派京剧”与近代中国城市文化娱乐空间的建构[J]. 中国戏曲学院学报, 2005, 26 (3): 14-23.

学位论文:

- [1] 钱久元. 海派京剧初探[D]. 上海: 上海戏剧学院(博士学位论文), 2004.
- [2] 沈亮. 上海大世界(1917—1931) [D]. 上海: 上海戏剧学院(博士学位论文), 2005.
- [1] 白雪. 《申报》京剧广告与海派京剧[D]. 辽宁: 辽宁大学(硕士学位论文), 2005.

攻读学位期间取得的研究成果

已发表论文:

- [1] 杨璐. 谈色彩在电影中的搭配[J],《吉林画报》教育百家, 2014 (4) :25.

研究报告:

- [1] 杨璐. 银幕上的那些男人们——以 2000 年以后的韩国偶像言情剧为例[R], 于 2014 年 3 月参加 2014 年上海师范大学人文与传播学院学生科研项目, 现已结题。

致谢

时光飞逝，研究生三年的生活即将结束，这三年在脑海中留下了很多美好的回忆。还清楚地记得研究生复试的时候，陈伟老师忙碌的身影，刘旭光老师微笑的脸庞。这三年的研究生学习生活，得到了很多老师的悉心指导和同学的热心帮助，在这里，只有借助这些文字来表达对你们的感激之情。

首先要特别感谢我的导师——陈伟教授。陈老师学识渊博，平易近人，在繁重的行政工作之余，也不忘对我在学习和生活上给予指导和帮助。不管是去上海旅游高等专科学校实习，还是论文选题、框架搭建以及资料查找等等都离不开陈老师的鼎力帮助与悉心指导。本应该以一篇优秀的毕业论文来报答李老师的教育之恩，然深为自己的懒惰和不求上进而深感自责，有负于老师的厚望。唯有在今后的学习工作中，加倍的努力，以不辜负老师的期望。千言万语难以表达对老师您的感激之情，也只能在这里祝福您和您的家人永远幸福快乐。

感谢刘旭光老师在日常论文的写作中给予了许多指导与建议，谨在此表示衷心的感谢。特别是在拿到人文与传播学院科研项目后，不论在标题、框架、内容甚至标点符号格式上都离不开两位老师的指导。两位老师知识的渊博，严谨治学的态度都令我钦佩。提出的修改意见，让学生我受益匪浅。同时，两位老师所开设的课程，让我从国内外、宏观与微观的角度全面认识了美学，让我学会了以严密的逻辑从另类角度去思考问题；

感谢上海旅游高等专科学校的卫茹静老师、程小康老师、辅导员张虹老师及相关其他老师，在实习期间给予我的关心和帮助。也感谢我的同学，戴宁宁老师、王莹老师、庄晓峰老师、程丹、林晓玲以及学弟、学妹们在资料调查收集期间给予我的帮助。还要感谢我的室友张秋文、同期实习的仲香丽、校研究生会的白良博、申红磊等在精神上给予我的鼓励和帮助，是你们让我的研究生生活变得丰富而多彩。

最后，感谢父亲、母亲以及家人一直以来对我的付出和鼓励，在此，祝愿我的家人永远幸福安康。

杨璐

2015年04月

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。

论文作者签名: 杨路 日期: 2015年 5月 21日

论文使用授权声明

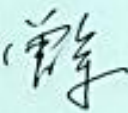
本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定,即:学校有权保留送交论文的复印件,允许论文被查阅和借阅;学校可以公布论文的全部或部分内容,可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

论文作者签名: 杨路 日期: 2015年 5月 21日

导师签名: 邵良 日期: 2015年 5月 21日

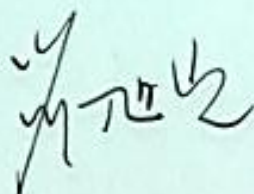
本论文经答辩委员会全体委员审查，确认符合上海师范大学硕
(博)士学位论文质量要求。

答辩委员会签名：

主席（工作单位、职称）：

委员：





导师：

