

学校代码：10270

分类号：J022

学号：132200196

上海师范大学

硕士学位论文

西方话剧对海派京剧的影响

学 院： 人文与传播学院

专 业： 艺术学理论

研究方向： 艺术评论

研究生姓名： 周易

指导教师： 陈伟

完成日期： 2016.3.5

摘要

京剧在流播全国的过程中并没有形成众多的各个地方性的京剧流派,只有上海地方特色的京剧真正地具有明确的、稳定的艺术特征,可以称得上“派”。本文的“海派京剧”指的就是具有上海地方特色的京剧。上海的京剧艺人在西方文化观念的影响下,采用写实化的表演方法,排演了大批反映民主革命思想的新戏,让京剧表演艺术由传统的典雅庄重,趋向追求生活化、性格化。在这些因素的联合作用下,京剧改良运动蓬勃的发展起来,海派京剧也在形成的过程中完成了脱胎换骨的转型。

中国正统京剧奉行精神至上主义,欣赏戏剧的时候,着重于听觉效果,强调唱腔的“韵味”,趣味高雅。在西方文化的影响下,海派京剧进一步地强调了艺术的真实性,强调了艺术与现实生活之间的联系,呈现出一定的写实主义的倾向;注重舞台的视觉直观性,灯彩戏和机关布景戏的盛行改变了中国传统戏曲以演员的表演独占舞台的局面,而对于做工的重视则又改变了传统戏曲的表演艺术以演员的演唱为主导的局面;它力图大众化、通俗化,注重戏剧情节性因素,大大地发展了连台本戏,表演风格热烈、火炽。海派京剧是东西方文明碰撞,融合的结果,在进一步对外开放的今天,对于致力于建设国际化大都市的上海来说,海派京剧的研究具有很高的理论价值。

本文通过梳理文献、定性分析、系统比较等多种方式,归纳整理国内外有关西方话剧对海派京剧影响的理论成果,分析已有研究中的不足之处和研究空白,实现研究创新。详细说明了西方话剧对海派京剧影响的相关概念、特点、实际适用以及相关理论问题,对于其发展历程进行了详尽阐述,概括了其整体现状,分析了现实情况并指出其发展的复杂特性,从宏观和微观两个层面分析了发展的趋势,从多个层面、多个角度对海派京剧的发展提出了反思。

关键词: 话剧; 海派京剧; 舞台美术; 道具布景

Abstract

Peking Opera in the country in the process of streaming and did not form a large number of various local opera genre, only Shanghai local characteristics opera really have a clear, stable and artistic features, can be called "faction." The article "Shanghai Peking Opera" refers to having a Shanghai local characteristics of opera. Shanghai Peking Opera artists under the influence of western culture idea, using realistic method of performance, rehearsal reflect a large number of democratic revolutionary ideas new play, so from the traditional Peking Opera performing arts elegant and dignified, tend to pursue life, character-oriented. Under the combined effects of these factors, the opera reform movement flourished up process Shanghai Peking Opera is also formed to complete the transformation of reborn.

China pursues spiritual supremacy orthodox opera, theater-time, focusing on auditory effects, emphasize singing of "charm" good taste. Under the influence of Western culture, Shanghai Peking Opera further emphasizes the authenticity of art, emphasizes the connection between art and real life, showing a certain tendency to realism; intuitive visual focus on stage, scenery and institutions play Illumination Opera has changed the prevalence of traditional Chinese opera to the stage actor's performance exclusive of the situation, and for the work of great importance in turn changed the traditional performing arts to opera singing actor-led situation; it seeks popularity, popularization, focusing on dramatic plot factors greatly developed with Taiwan this drama, performance style warm, Huochi Shanghai Peking Opera is East and West collide, fusion result in further opening today, we are committed to building the international metropolis of Shanghai, the Shanghai Peking Opera Research with high theoretical value.

By combing the literature, qualitative analysis, and other methods to compare systems, collate and analyze domestic and foreign theoretical achievements of Western drama Shanghai Peking Opera impact analysis of the existing research deficiencies and gaps in research, research and innovation to achieve. Detail of the western theater Shanghai opera on related concepts, characteristics, practical application and related theoretical issues

Key words: Opera;Shanghai Opera;Stage art;Props set

目录

摘要.....	I
Abstract.....	II
目 录.....	III
第 1 章 绪论.....	1
1.1 研究背景.....	1
1.2 研究意义.....	1
1.3 研究现状.....	2
1.4 研究方法.....	2
第 2 章 海派京剧的发展极其主要的特色.....	4
2.1 海派京剧的形成过程.....	4
2.2 京剧变革与海派京剧的兴起.....	5
2.3 海派京剧的主要特点.....	5
2.3.1 商业化、娱乐性.....	5
2.3.2 重表演、重美感.....	6
2.3.3 完整性、个性化.....	7
2.3.4 开放性、兼容性.....	7
2.4 海派京剧舞台表演和舞台美术的主要内容.....	7
2.4.1 海派京剧的舞台表演.....	7
2.4.2 海派京剧的舞台美术.....	9
第 3 章 西方话剧对海派京剧影响的历史沿革和时代背景.....	10
3.1 西方话剧对海派京剧影响的历程.....	10
3.1.1 戊戌变法至 1907 年:过渡借鉴时期.....	10
3.1.2 1908-1912 年:交流学习时期.....	10
3.1.3 1913-1917:多元发展时期.....	11
3.2 西方话剧对海派京剧影响时代背景分析.....	12
3.2.1 中西文化的交流融合.....	12
3.2.2 经济变革的商业需求.....	13
3.2.3 艺术变革的内在动力.....	14
第 4 章 西方话剧对海派京剧表演艺术和理论发展的影响.....	15
4.1 西方话剧对海派京剧表演艺术的影响.....	15
4.1.1 艺术主题生活化.....	15
4.1.2 表演风格写实化.....	16
4.1.3 舞台美术多元化.....	16
4.2 西方话剧对海派京剧理论发展的影响.....	19
4.2.1 海派京剧理论化得到更深刻认识.....	19

4.2.2 海派京剧时代化得到更快速发展.....	19
第5章 西方话剧影响下海派京剧的发展趋势.....	20
5.1 艺术革新的商业化趋向.....	20
5.2 艺术理念的西方化融合.....	22
5.3 艺术传统的选择性继承.....	25
结论.....	28
参考文献.....	29

第1章 绪论

1.1 研究背景

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,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西方话剧对于海派京剧的影响以及海派京剧区别于传统京剧不一样的地方。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,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。

1.2 研究意义

对西方话剧对海派京剧影响进行研究,一方面,可以对西方话剧对海派京剧影响的实际运行进行指导,为海派京剧研究在实践中运用存在的问题提供完善思路和运行对策,另外一方面,能够缓解现实对于西方话剧对海派京剧影响研究的迫切需要,从这两个方面来看,西方话剧对海派京剧影响的研究不仅具有现实的实践意义,而且具有极强的理论意义。

对于西方话剧对海派京剧影响的研究,从现实意义的角度来看,首先,随着时代的发展和经济社会的进步,海派京剧研究实际运行中存在的问题已经对其发展造成了巨大的阻碍和影响,通过分析其问题,揭示其原因,完善其对策,可以缓解西方话剧对海派京剧影响现实运行的困境,对其发展具有重要的实践意义。其次,在当前的外部环境下,对于海派京剧研究的发展存在许多阻碍,对于西方话剧对海派京剧影响进行研究,可以为下一阶段的相关外部环境的改善提供参考性建议。最后,对于海派京剧研究的研究,不仅能够缓解现实中存在的问题,而

且对于京剧的发展具有推动作用。

从理论意义的角度来看,现实运行的实践是理论研究的来源所在,理论研究的进步能够促进现实实践的发展,目前对于西方话剧对海派京剧影响的研究方面,其研究成果和现实生活的变化有不适应的趋势,本文在梳理国内外相关研究成果以及相关理论基础的前提下,在比较了西方话剧对海派京剧影响现状中存在的的具体问题和实施效果的基础上,结合具体的外部环境,提出了针对性的措施,对于西方话剧对海派京剧影响的相关理论研究的发展和探索具有极其重要的理论价值,对于构建海派京剧研究的综合性的体系架构具有一定的参考价值。

1.3 研究现状

1912——1949 建国之前,国内出版的关于京剧的著作和刊物,如周剑云编的《菊丛刊》,潘光旦的《中国伶人血缘之研究》等著作,以及这一时期出版的诸如《戏杂志》、《戏剧月刊》、《戏剧周报》、《戏剧旬刊》、《梨园公报》等重要京剧报刊,记载了大量的剧评、剧史、戏园、伶人、票友、演出消息等珍贵资料¹。

建国后,尤其是到了改革开放之后,许多京剧老艺人、老艺人的回忆录、口头著述以及有关京剧的著作大量出版。其中很大一部分的著作具有回忆录或者见闻性质。包括了由盖叫天口述,何慢、龚义江记录整理的《粉墨春秋》,介绍了盖派艺术的产生发展历程,周信芳著的《周信芳文集》直接从艺人的角度阐释了对京剧以及海派京剧的理解,这两本书成为研究最具代表性的两大海派京剧名伶——周信芳、盖叫天的最直接的资料;梅兰芳先生口述的《舞台生活四十年》,多次提到了他在上海演出时,上海观众审美、社会风气以及同行的竞争对他演戏的深远影响,是研究上海京剧珍贵的第一手资料。又如京剧表演艺术家李玉茹先生著作的《李玉茹谈戏说艺》,书中的内容主要分为两个部分:第一部分主要是介绍有关京剧表演艺术的文章,直接用文字阐述海派京剧表演的特点,细节入微;后半部分多是生动活泼的短文,记录了大量艺术生活的回忆和对行内长者友人的真诚怀念。这些文章更多的是侧重京剧艺术以及京剧演员本身,但是从侧面上反映了上海京剧的表演特色和当时海上京剧所处的社会风气和氛围²。

1.4 研究方法

¹周信芳艺术研究汇编.麒艺丛编(第一辑)[M].学林出版社,1985,第82页

²田根生.近代戏剧的传承与开拓[M].上海三联书店,2005,第112页

（1）文献研究法。利用网络资源和现实资源，查阅并梳理了大量的国内外研究成果和相关文献资料，选择适合研究的方法，归纳总结相关理论概念，为后文的分析现状以及存在的问题打下坚实的理论基础。

（2）定性分析法。本研究从现有的研究成果入手，首先对西方话剧对海派京剧影响相关研究的研究背景和研究意义进行了阐述，按照提出问题、分析问题、解决问题的思路，对西方话剧对海派京剧影响的相关研究进行定性把握，同时，从西方话剧对海派京剧影响相关研究的发展趋势进行比较，为西方话剧对海派京剧影响的研究提供理论支撑。

第2章 海派京剧的发展极其主要的特色

2.1 海派京剧的形成过程

我国早期的戏曲舞台剧表演剧种主要是京剧，舞台的布局只需要简单的“一桌二椅”，舞台的空旷将“布景在演员”这一理念展现的淋漓精致。这充分体现了我国古典艺术中“虚实结合”的独特美学理念，它与西方戏剧舞台的“道具之美”有所不同，更好的展现了自己独特的表演语言³。我国古典舞台的表演艺术与中国散点透视绘画和追求意境的书法艺术有着异曲同工的地方，都是中国传统文化的美学内涵的积淀。

辛亥革命后，受戏曲运动的影响，戏曲舞台剧发生了一些改变，增加了很多侦探戏、神怪戏，为了将这个戏曲演绎的更加离奇和怪诞，舞台在布景上增加了一些“机关”。这种机关舞台最早是在上海出现，后在全国各地兴起，流行一时。机关舞台的巧妙之处在于灯光的运用，巧用灯光创造了各种优美的奇景，这是戏曲舞台的一次重大变革。

上海第一家新式剧场“新舞台”于1908年创立。“新舞台”的创新之处在于摒弃了旧舞台的建筑结合和格局，是仿造欧洲剧场建立的⁴。“新舞台”的平面呈椭圆形，舞台还延伸出一个半月牙的布局，与旧舞台的方形柱台结构有很大不同。除了舞台布局不同，观众席的样式也发生了改变，不再是以往的并排桌椅模式，改为了高低座椅，为舞台戏剧创新起到了重要的推动作用。马彦祥对“新舞台”有着极高的评价，他认为“新舞台”的意义不仅在于改变了剧场形式，更重要的是影响了剧本内容，从而产生了更多新的剧目，新的思想，在演出的表现方式上，观众自然不能满足于传统，大量的西方道具，技法被引入表演，让舞台看起来极尽奇巧变换。

³钱久元.海派京剧的奥秘[M].合肥工业大学出版社，2006，第47页

⁴施正泉.连台本戏在上海[M].上海人民出版社，1989，第59页

2.2 京剧变革与海派京剧的兴起

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，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”。

2.3 海派京剧的主要特点

2.3.1 商业化、娱乐性

以大众的口味为市场导向，强调戏曲的消费性取向，西方表演形式广泛地渗入到上海剧场和民间生活中，但是话剧表演是影响力度最大的一类，尤其它对海派京剧的影响更加突出。海派京剧的主要表演特点是以做派、科白为主，以唱工为辅，这和西方话剧中不进行歌舞，而多以演员生活化的言辞、行为来进行表演的形式不期而遇。比如，周信芳作为一个老牌的海派京剧代表人，他在民国 29 年就曾在上海出演《雷雨》中周朴园一角，受到各界的欢迎。

此外，西方电影艺术与手段也受到演艺界尤其海派艺人的青睐，一些新潮的海派艺人不断摸索西方电影艺术里的精髓，并结合本土表演形式，不断推陈出新，创造了大量优秀作品。还以周信芳为例，他在《追韩信》中表演萧何一角，其中一幕是萧何于韩信住处看到留诗，惊讶万分，可是当时周先生是背对观众的，如何才能不用面部表情的情况下，表现出萧何的吃惊心理，这成为一个表演难点。可是，周先生最终还是做到了依靠自己的后背来呈现角色心理的目的，观众直呼传神，这也肯定了他戏剧界的地位。台下，有记者追问周信芳此事，他答道：“我是从约翰·巴里摩亚表演老头电影时学到的。”原来，美国演员约翰擅长出

演老头角色，而他为了表现出老头的孤寂，总是习惯于用后背做戏，效果很好，而周先生吸收他的表演技艺，并应用到萧何一角，演出效果可与之比肩。

还有，丑角大师刘斌昆还把卓别林的“企鹅步”引入京剧表演中，使得其表演艺术获得提升。他曾经就此事做出过表述：“我看过卓别林的企鹅步，感觉这种表演不仅可乐，若应用得当还可表现出人的情感，所以在出演《群英会》时，其中一幕是周瑜和蒋干打了照面，周讥讽蒋说：“张仪、酈生...怎可扰我心智！”后二人一头转身离去，我就在此时让蒋干以企鹅步的方式进行转身，以表现出蒋听闻周的话后，内心惊慌的心态。”

有人甚至尝试过把京剧舞台表演和电影表演想结合，其中，《红羊豪侠传》提到的“连环电影”手法，就是舞台演员把握时机，把舞台表演和电影表演相结合，形成另类的表演形式。但是这一尝试并没有收到良好的效果，不久就被淘汰，但是由此也可看出海派艺人大胆创新的态度。

2.3.2 重表演、重美感

海派京剧不单单注重演员的唱功，更注重唱念做打舞各个方面的结合，不拘泥于行当和表演方式。此外就是西方舞蹈表演、音乐表演对海派京剧的发展也产生了一定程度的影响。例如，《红羊豪侠传》演出过程聘请海外乐手，使用了很多钢琴、小提琴等西方乐器；冯子和自行学习了钢琴，并最先在表演《拿破仑》时登台展示；周信芳也曾钻研国外国舞蹈的步法，以期改良戏曲表演。

上文列述了诸如话剧、音乐、电影等多类西洋表演对海派京剧的影响，可以肯定地说，这些外来文化的渗入，都在一定程度上推动了海派京剧的发展进步。可是，也应理性认识到，众多西方表演艺术形式并不是全盘融入到海派京剧表演中，而是经过海派艺人的挑选而吸收进来的，只是作为一个表演动作甚至只是作为一类背景因素而存在的，他们的影响也不能刻意放大。真实的打武动作及灯彩戏的流行便是一个很好地佐证。

灯彩戏在我国有较长的发展历史，可考的文献记载也较多，例如，民间艺人就把《唐明皇游月宫》一文进行了灯彩表演。

“叶法善在作法，一时之间，天昏地暗，鬼魅出现，叶法善手起刀落，只听见霹雳一声，黑雾散去，一轮圆月露了出来，月旁围绕着五彩的云朵，月亮端坐在云彩中，仿佛还能依稀看到砍树的吴刚和捣药的玉兔，在轻纱幔帐中，还点着几颗明珠，青色的光焰在跳动，美轮美奂，让人忘了在戏中，只觉得在仙境中一般。还有十来人每人拿着一盏灯，灯光若影若现，光怪陆离，让人匪夷所思，唐明皇见了，也惊奇不已，直呼那光真的好奇怪。”

西方文化注重本能释放，崇尚野性，这种思潮也广泛表现在他们的舞台艺术

中,而这类思想也伴随着表演节目的流动而传播。上海是最早接受这种思想熏染的,使得和北京、西安这些内陆城市不同,向着现代化发展的上海更多地充斥着人性释放的冲动。⁵

2.3.3 完整性、个性化

完整性、个性化。海派京剧的一大特色在于能够将一些成熟的传统折子戏串编起来,排演全本的连台本戏。连台本戏更加要求具有完整故事情节,并且很多剧目都是从现实生活中汲取题材,迅速反应时下焦点问题,有的剧目演员身着流行时装出演,皆成为海派京剧独有的特点;并且演员的很多表演不拘泥于某个特定的行当,往往一个角色用好几个不同的行当应工,很多海派名角儿都是文武昆乱不挡的优秀演员。比如周信芳先生,基础功底扎实,不仅擅长老生戏,武老生的功架也漂亮,衰派老生、红生的艺术水平也十分高超,是位全方位的京剧人才。像周信芳这样全面的演员还有很多,比如梅派青衣、荀派花旦都擅长的童芷苓、李玉茹,古装戏、文明戏、昆曲,甚至剧本创作都擅长的欧阳予倩等等,都是多专多能的优秀演员。

2.3.4 开放性、兼容性

开放性、兼容性。上海是中国最早开埠的五个城市之一,也是最早接受外国市场经济的地区,最率先采取“包银制”,请北京、天津地区的名角儿来上海演出,使得北方诸角儿趋之如鹜,纷纷来上海演出赚取高昂的演出费用,并且使得角儿中心制完全被推上市场,自此南北各种戏曲人才都能被海派京剧所接纳吸收。海派京剧不仅在表演吸收了很多西方戏剧的元素,更是在戏剧舞台、灯光、服装等诸多方面,也学习和借鉴了大量的西方元素。

2.4 海派京剧舞台表演和舞台美术的主要内容

2.4.1 海派京剧的舞台表演

包括京朝派京剧在内的中国传统戏曲,由于基本上没有布景或者对舞台布景没有给予足够的重视,其舞台“呈现”是被演员的舞台表演所笼罩着的,基本上

⁵姜椿芳.上海文史资料选辑[M].第四十八辑,上海人民出版社,1985,第92页

等同于舞台表演。海派京剧则不同，它对于布景艺术不仅高度地重视，而且，它的舞台布景还存在着独立化的发展势头，甚至于成为舞台呈现的主体。因此，海派京剧的舞台呈现，就不是传统的舞台表演所能够囊括得了的了，它不仅有舞台表演的内含，还包括其他方面的舞台呈现内容。因此，就海派京剧而言，演员的表演独占舞台的状况已经不复存在了。

在“火焚冷宫”，“扒火场”在二本里边。李娘娘被禁在寒宫冷院，刘娘娘派郭槐火烧寒宫，放火有火景，上头是冷宫景儿，底下是火景儿，李娘娘的人站在离火景有些距离的高处避火，正在这紧急万分之时，救苦救难观世音菩萨前来搭救，李娘娘从高处飞出台去得救，这个用的就是“空中飞人”。这个“空中飞人”是常用的技巧，手法也很多的，有从空而降，有从上场门飞到下场门处，还有从地上飞起的，这个李娘娘获救就是从地而起。他先叫演员背上一个用现在话说“威亚”的那么一个钢丝一样的装置，后头暗中有拉绳儿的操作人员，这绳儿不是有俩分支么，就吊在柱子上，坠下来两头各有一个环，底下人一拉，台上这人往上一蹬，相互一配合，就能飞起来了。另外，冤魂之类飞来飞去的还可以使跷车。台上整个儿是黑台，什么灯都闭了，先使镁粉烧，那不是满台磷火了么，演员穿着骷髅衣站在跷车上，那跷车就好比翘翘板一样，其实就是物理里边的杠杆原理，杆儿下半部一按，那头儿不就起来了么，这鬼就腾空飞起来了。

《封神榜》是周信芳排演的一个很有名气的连台本戏。《二本》里头有一个机关，是使在姜子牙师弟申公豹身上的，申公豹由刘派武净创始人刘奎官先生饰演。故事是这样的，姜子牙奉命带封神榜下山助周武王伐纣，途中遇见师弟申公豹追来与之斗法，申公豹炫耀自己的本事大，跟师兄打赌，能把自己的脑袋砍下来，云游万里以后还能再装上。结果申公豹就照做了，把脑袋割下来，身子不倒，再作法把脑袋从地上飞起来，起到半空的时候，南极翁的鹤童化作鹤形飞上，把申公豹的脑袋衔走⁶。但是，脑袋离开身体超过一定时间的话，法术就没有了，脑袋装不上就麻烦了，申公豹便求师兄跟南极翁说情，再令仙鹤将脑袋从空衔下，落在申公豹的腔子上。这个听听很简单的一个情节，构成机关的物件也很简单，但是实际操作起来很复杂，光是操作人员就要8位。麒门子弟李紫贵先生好像有这么一句话：“演这类戏，演员离不开脸子”，申公豹他正个儿脑袋就是戴的脸子，不是演员的本脸，那么仙鹤叼走的就是一个面具。但是演员的头怎么隐去呢？这个刘奎官哪，在他穿的大道袍里头再穿一个半截子的人体竹架，这个竹架底下有两只往外伸的脚，当人坐在大石头上作法时，这两只脚就向上顶，演员的头就缩进道袍里边去了，露出来的就是一个脸子，这时候随便你怎么摘脑袋都行。

⁶李真瑜.北京戏剧文化史[M].北岳文艺出版社, 2004, 第111页

2.4.2 海派京剧的舞台美术

中国传统的戏曲舞台美术是以对演员本人的美化为核心的,即重在服装和化妆,而舞台布景则简约到了最底的程度,布景装置满足于“一桌二椅”加“守旧”(或称“绣旧”、“台帐”、“堂幕”)的状况,所以,从一定的意义上来说,中国传统戏剧演出基本上是一种非布景化的演出⁷。传统京剧的舞台上,只有一张桌子,两把椅子,后面一帧大幅的帐幔,一般称为“绣旧”。帐幔两边有两个门,用门帘遮挡。不管你演什么戏,舞台上就只有这些。

《蜀山剑侠传》那是关肃霜的成名戏,她在里边演侠女。这个《剑侠传》里面有一段戏就是“巨兽吃人”。连台本戏的动物戏不少,没有你想不到的,鸡、鹦鹉、狗、牛、猴子、骆驼、蟒蛇什么都上台,但确是剧情需要。这个巨兽你没地儿找去,它是山魈,山魈我们在动物园里见到过,脸上鼻子长得蓝的、红的、白的、黄的,挺花哨,但是脾气很凶,吃肉的,但是它个人没有一个人高,壮倒是很壮实的,而《剑侠传》书里写的山魈,是一个起码有6个人身、凶悍威猛、叫声如雷的巨兽⁸。那么在台上呢,山魈的左爪找住侠女,右手抓起侠女,往嘴里送,很简单的一个情节。观众在远处看,肯定视觉效果很好,很真实,但是实质上这个山魈只有半个身子,窝在布景里头,这个布景满是山景啊,陡峰林立,山魈的双爪是有钢丝操控的,可以活动的,右爪的掌上安了一个吊环,当左爪移向胸前,右爪去抓人的时候,侠女就拉住这个吊环随着右手活动,吊到山魈的嘴里,当人进口中之时落幕。它这个嘴也是可以活动的,里边都是线绳儿,张开、闭合都是可操控的,口腔里再按上扩音喇叭。这样观众看起来,本来巨大的怪兽就很可怕的,又拼命大吼,张开血喷大口,抓人、吃人,整个儿舞台氛围把那些假的、虚的东西都被观众主观地掩盖掉了。

在《劈山救母》中,饰演沉香的盖叫天在得到神斧之后立刻耍弄了一番,表演过程中,演员一甩斧,甩出了一道火彩,那其实是松香的效果,之后又甩出红绸,舞的美轮美奂,观众无不拍手称奇。

同时,杂技的加入也让表演更富有冲击力,《在四大金刚战悟空》中,盖叫天饰演的孙悟空战魔礼青时,夺过礼青的宝伞,宝伞上加以火圈高难度的表演也赢得了满堂喝彩。在武丑云里飞主演的《三上吊》中,表演空中飞人的演员在空中演出,惊险万分,其精彩程度丝毫不弱于今天的高空杂技⁹。

⁷施正泉.连台本戏在上海[M].上海人民出版社,1989,第29页

⁸李太成.上海文化艺术志[M].上海社会科学院出版社,2001.,第178页

⁹李天纲.文化上海[M].上海教育出版社,1998,第33页

第3章 西方话剧对海派京剧影响的历史沿革和时代背景

3.1 西方话剧对海派京剧影响的历程

进入二十世纪以后,上海剧坛以海派京剧的蓬勃兴盛,给全国剧艺界带来了新气象,而话剧与海派京剧间也荣辱与共相携渡过了十余年的路程,其大致经过了三个阶段。

3.1.1 戊戌变法至1907年:过渡借鉴时期

在上海,象王钟声的春阳社,在兰心公演《黑奴吁天录》时,一方面通过分幕、新颖的布景装置与舞台灯光、全部的西装打扮,使上海人初次见识惊叹不已,另一方面,也用锣鼓唱皮簧,各人登场甚至用引子或上场白或数板等花样,最滑稽的是也有人扬鞭登场,这也说明早期海派京剧革新观念吸收了西洋话剧的成份,但不是从西洋直接输进的,因此从这一阶段来看,话剧始终同海派京剧相根连,没能摆脱过渡性的特点。

3.1.2 1908-1912年:交流学习时期

这段时期,是海派京剧的第一个发展高潮,它在演员、剧目、舞台等各方面的鼎盛,以及社会演出活动的频繁,影响着长江流域的城乡,并一直传到京津区,同时,也对西方话剧起到了推动与促进的作用。这一时期的代表作诸如连台本戏《狸猫换太子》叙说宋真宗李妃临产,刘妃出于妒忌,让内侍郭槐定计用狸猫将刚出生的婴儿换走,并命宫女寇珠将其溺死。在当时这部连台本戏有四家舞台同时献演,各戏班纷纷拿出绝活为求表演吸人眼球。

在天蟾舞台一场演出中,刘筱衡实验的寇珠与陈琳商议如何搭救太子,并将婴儿装桃盒内,此时郭槐突然出现,要求强行检查。这时台上吃惊,台下的观众也都屏住呼吸,眼看陈琳打开盒盖,发现满盒的仙桃,等到陈琳出了宫门,台上演员已早使用魔术的技法,将婴儿变入盒中,再次开盒,鲜桃不见,婴儿宛在,安然熟睡,赢得全程喝彩。

在“火焚冷宫”,“扒火场”在二本里边。李娘娘被禁在寒宫冷院,刘娘娘派郭槐火烧寒宫,放火有火景,上头是冷宫景儿,底下是火景儿,李娘娘的人站在离火景有些距离的高处避火,正在这紧急万分之时,救苦救难观世音菩萨前来搭救,李娘娘从高处飞出台去得救,这个用的就是“空中飞人”。这个“空中飞

人”是常用的技巧，手法也很多的，有从空而降，有从上场门飞到下场门处，还有从地上飞起的，这个李娘娘获救就是从地而起。他先叫演员背上一个用现在话说“威亚”的那么一个钢丝一样的装置，后头暗中有拉绳儿的操作人员，这绳儿不是有俩分支么，就吊在柱子上，坠下来两头各有一个环，底下人一拉，台上这人往上一蹬，相互一配合，就能飞起来了。另外，冤魂之类飞来飞去的还可以使跷车。台上整个儿是黑台，什么灯都闭了，先使镁粉烧，那不是满台磷火了么，演员穿着骷髅衣站在跷车上，那跷车就好比翘翘板一样，其实就是物理里边的杠杆原理，杆儿下半部一按，那头儿不就起来了么，这鬼就腾空飞起来了。

《蜀山剑侠传》那是关肃霜的成名戏，她在里边演侠女。这个《剑侠传》里面有一段戏就是“巨兽吃人”。连台本戏的动物戏不少，没有你想不到的，鸡、鹦鹉、狗、牛、猴子、骆驼、蟒蛇什么都上台，但确是剧情需要。这个巨兽你没地儿找去，它是山魃，山魃我们在动物园里见到过，脸上鼻子长得蓝的、红的、白的、黄的，挺花哨，但是脾气很凶，吃肉的，但是它个人没有一个人高，壮倒是很壮实的，而《剑侠传》书里写的山魃，是一个起码有6个人身、凶悍威猛、叫声如雷的巨兽¹⁰。那么在台上呢，山魃的左爪找住侠女，右手抓起侠女，往嘴里送，很简单的一个情节。观众在远处看，肯定视觉效果很好，很真实，但是实质上这个山魃只有半个身子，窝在布景里头，这个布景满是山景啊，陡峰林立，山魃的双爪是有钢丝操控的，可以活动的，右爪的掌上安了一个吊环，当左爪移向胸前，右爪去抓人的时候，侠女就拉住这个吊环随着右手活动，吊到山魃的嘴里，当人进口中之时落幕。它这个嘴也是可以活动的，里边都是线绳儿，张开、闭合都是可操控的，口腔里再按上扩音喇叭。这样观众看起来，本来巨大的怪兽就很可怕的，又拼命大吼，张开血喷大口，抓人、吃人，整个儿舞台氛围把那些假的、虚的东西都被观众主观地掩盖掉了。

在《劈山救母》中，饰演沉香的盖叫天在得到神斧之后立刻耍弄了一番，表演过程中，演员一甩斧，甩出了一道火彩，那其实是松香的效果，之后又甩出红绸，舞的美轮美奂，观众无不拍手称奇。

同时，杂技的加入也让表演更富有冲击力，《在四大金刚战悟空》中，盖叫天饰演的孙悟空战魔礼青时，夺过礼青的宝伞，宝伞上加以火圈高难度的表演也赢得了满堂喝彩。在武丑云里飞主演的《三上吊》中，表演空中飞人的演员在空中演出，惊险万分，其精彩程度丝毫不弱于今天的高空杂技¹¹。

3.1.3 1913-1949：多元发展时期

¹⁰李太成.上海文化艺术志[M].上海社会科学院出版社,2001,第121页

¹¹李天纲.文化上海[M].上海教育出版社,1998,第72页

这时期海派京剧处于一个转折道口上,如何继续引市民们的兴趣是关键,这一时期有大量观众观看海派京剧,主要原因在于海派京剧有不少新颖、奇特的机关布景,这对看久了传统京剧的观众来说很有冲击力。海派京剧还有一个很大的特点,那就是新奇、好看、娱乐性强,可以满足不同层次观众的需要。海派京剧吸引观众的一个很大的“法宝”便是机关布景。比如台本戏《火烧红莲寺》中,大量精妙、复杂的机关、布景非常具有吸引力,初演时,由于观众太多,剧场门前的马路一度曾有堵塞现象出现¹²。这部剧从1935年开始演出,至1939年,一共演出了34本,始终拥有较多观众。1936年3月,卓别林访沪时,曾经观看了《火烧红莲寺》的第四本,他也给予了这部戏很高的评价,他认为该剧出现了较多的场景变换,这在西方社会是少见的,只有在观看莎士比亚的戏剧时才可以看到。然而,在如今的上海戏曲舞台中,已经很少见机关布景了,这不能不让人感到遗憾。的确,机关布景的发展,受外来戏剧文化影响很深,然而,如果我们认为机关布景只属于外来产品,引进它们会对中国戏曲的传统风格造成损害,这也是过于片面的观点。

3.2 西方话剧对海派京剧影响时代背景分析

3.2.1 中西文化的交流融合

18世纪后期,中西方社会才有了比较大规模的交流,但由于双方发生了更多地政治冲突,使得物质文化的往来占据了主体,或者说西方国家到中国来,更多地是为了索取物资财富,而他们基于自身娱乐需要,有时也会开展一些演讲、喜剧表演、话剧等,这在一定程度上促进了中西精神文化的交融。以话剧为代表的西方舞台表演艺术在中国的传播,对海派京剧的生产和发展却产生了较深远的影响。由历史考证可知,在近代,京剧虽然是中国本土文化,但是它在诸如上海这些现代化城市里的传播力度却比不上西洋话剧。1850年,一个英国民间剧社在上海的一个小剧场里表演了《飞檐走壁》、《金刚钻切金刚钻》等话剧,这是可考的西方舞台表演节目在中国大地的首次亮相。1867年,“上海大英剧社”在上海兰心剧院表演了《银鱼在格林威治》节目,受到民众的欢迎,该剧社也得以在上海立足。此外,当时介绍外国表演艺术的书籍也逐渐增多,其中《清稗类钞》一书,就详细载录了上海最大的三个外国剧场,分别是“谋得利”、“兰佃姆”和“礼查客寓”,并列述了三个剧场的不同表演形式与特点。

西方文化的传入最先源自于其在我国的生存空间的增大。在中方和西方文明

¹² 檀外入.京剧见闻录[M].保温唐书店,1987,第153页

的融合中,我国的传统文化空间载体国土被列强分割,外国人在中国建立了一特殊的区域——租界。沪上的世界各国的租地不单单变成了上海文学艺术的避难地,也将一束文明之光摄入了清朝长期的封建政治的中国。海派京剧的民族、民主气息非常浓厚,其和租界内部的政治氛围是紧紧联系在一起的,海派京剧表现出来的现代性、近代性和租界的现代性和近代性是一样的。租界虽然是帝国主义侵略中国的基地,但是他同时西方数千年文明的结晶,上海和其内部租界变成了中西文化交汇的桥梁,为海派京剧的快速发展营造了良好的外部环境,铸就了其兼容并包、包罗万象的气度,是海派京剧进行大胆创新的物质与精神动力。

3.2.2 经济变革的商业需求

西方侨民的大量进驻,西方文化空间载体的获得,西方政治经济制度的移植,还有随后而来的精神文化的影响极大的冲击了上海内部的中国传统文化。让上海发生了很大的改变。其中最主要的是极大的概念了上海的社会政治经济,西方侨民照搬了自己国家的社会经济制度,其对我国传统文化造成的影响,相比西方人引入的政治制度预计文化来讲,其影响更为深远。鸦片战争之前,我国的经济模式为小农经济,这种模式最主要的特点是自给自足,虽然也存在商业活动,而且在特定的时期,特定的地方,商业相比来讲还算是发达,但是其不是社会的主流,是小农经济的辅助物,封建社会,我国长期以来一直执行的是“重农抑商”的政策,着让商业在国家的经济结构中一直处于不重要的地位。小农经济的主要特征为人们对生活很容易就会觉得满足。因为缺少进取心,我国的传统文化在几千年的时间里逐渐形成了一种精神为主的意思,崇尚心灵的满足,鄙视或者轻视荣华富贵以及金银珠宝,这一点重点体现在了社会心态上,直接导致了“重义轻利”观念的形成以及传播。西方侨民进入中国,在租界租住,他们不是的目的不是种地,更不是混日子,很多的西方侨民是带着发财的梦想来到中国的,他们想的是尽快的捞一大批钱就回到自己的国家,从租界创建之初到租界消亡,他们的目的从来都没有变过¹³。

随着上海社会变得越来越商业化,文化艺术也变得越来越商业化,由商业化主导的上海从而出现了京剧演出的商业化。京剧演出商业化最重要的原因在于它有一个广大的群体,有非常广阔的艺术空间。上海的京剧演出十分频繁,各大小剧场每年都有数百场演出,经常是座无虚席,其繁荣程度可见一斑。与上海相比,北京的演出频率要低一些。张古愚在《上海京剧忆往》中对上海和北京的京剧演员进行了这样的评价,他说上海演员一年要演400多场戏,没有北京演员那么多的时间进行准备。二十年代北京京剧名净刘奎官也说,那时候在北京唱戏只是白

¹³葛欣然.浅谈戏剧改良对中国话剧诞生的潜在影响——以汪笑侬京剧改良为例[J].山西青年, 2013(24).

天唱，一个月最多唱十天八天，碰上刮风下雨的天气都演不了，有时候一个月才唱五天。由此可见，北京的京剧演员多么的悠闲惬意，相比上海满满的档期安排，北京的演员要从容得多，但这也是北京京剧演出市场化程度不高导致的。另外，我们可以从上海人对来沪表演的北京富连城科班的不满可以看出，上海京剧演员的演出节奏比北京演员要紧张得多。

正是由于上海人们喜爱京剧，京剧表演也出现了竞争，海派京剧正是在这种竞争条件下形成的，也正是从这里开始，上海的京剧营业模式变得商业化。在清朝时期，上海与北京京剧的营业模式已经开始有所不同，上海京剧演出形式大都是在剧场，而北京京剧的演出形式通常是听传唤到王宫里演出，这种演出形式由于“观众”的特殊性，报酬通常是随意“赏赐”，与剧场售票自然大为不同。上海为海派京剧表演的视像化打下了基础，开埠通商，市民阶层的富裕，则成为了海派京剧发展的物质保证，从而实现了传统京剧由于经济方面匮乏而无法实现的各类革新。也正因如此，大量的西方元素得以在海派京剧中频繁出现。

3.2.3 艺术变革的内在动力

就戏剧来源于生活来说，戏剧是一种从生活实践中得来的艺术。对于戏剧演出来来说社会生活的物质对其的制约作用是巨大的。中国传统戏剧就来源于中国民间，而民间的生活条件是比较贫乏的是造成了中国传统戏剧的匮乏的重要根源，但是也造就了“尚虚”这一中国传统戏剧表演风格。中国传统戏剧表演的内在欲望在走向“尚实”的道路上表现的尤为明显。中国传统表演文化并不排斥舞台布置，背景设置，也并非排斥视像化，之所以形成了“尚虚”这种表演风格，是因为舞台美术的贫乏和物质条件的匮乏，也是一种无奈。一旦物质条件得到改善，中国传统戏剧表演的富裕性就会蓬勃而出。上海繁荣富庶的是整个城市，是群体性的，而不是个人或者家庭这样的个人单位和单位。整个城市的富庶推动了大众化的戏剧艺术发展，也只有全民性的富裕，大众化的戏剧艺术才能真正的体现戏剧是一种实践性的艺术。综上所述，艺术来源于生活，社会的发展现状，物质基础，对于戏剧的实践活动有着巨大的制约作用。

第4章 西方话剧对海派京剧表演艺术和理论发展的影响

4.1 西方话剧对海派京剧表演艺术的影响

4.1.1 艺术主题生活化

在题材内容上,从南北的京剧创作影响看,海派京剧戏码的演变从开始起就较少受北京的影响,因为没有以形式精致规范严谨、以整理传统剧为主的创作倾向,最后终于因戏曲理论倡导者在思想艺术上的局限性,经历了一条相同的坎坷之路。接受这各种现代思想的上海,已经离传统的儒家思想和本土的生活习惯越来越远,普通民众不再坚持清心寡欲,而是习惯了竞争,追求物质回报和经济利益,到处显现着野性。中国传统思想里面鼓励人们要抑制自己的欲望,修身养性,可是这一思想习惯已经不被现代化的上海所接纳。此外,西方社会对危险表演的态度更加包容。例如,演员“辫子飞”曾在租界多次表演危险极高的空中飞人节目,受到租界内人士的欢迎,可是在一次表演中,他失手跌落,命丧舞台,但租界政府并未因此而做出法律约束,高危险的表演形式依然如期上演。客观来讲,中国传统文化宣扬“禁欲”思想,鼓励人们克制冲动,而西方文化热衷挑战,鼓励释放天性,崇尚野性行为。因此,灯彩戏和真械打斗表演虽然在我国自古有之,但是终究难成气候,并未推广,可是这类表演带有享乐、野性特点,适应了西方思想的要求,才得以在租界里面盛行。由上可知,海派京剧作为上海本土表演形式,在伴随着上海现代化进程中,也不断接受西方思潮的影响,在技艺、思想上都发生了相应地变化,而这些变化有的显而易见,比如舞台设计西方化、音效效果引进了钢琴等西洋乐器、歌舞表演成为戏园的一大景观等;而有些则是潜在的发挥作用,比如灯彩戏虽然是我国本土表演,可是不被我国传统思想所接纳,反而在西方思想管控的租界大肆成风。客观来讲,当前的海派京剧是中西方文化交融的结果,海派京剧未来的发展也必然离不了中西方文化的引导,主观强调哪一类思想都是对客观事实的曲解,反而应理性认知各类思想的优劣所在,不过分推崇放纵野性思想,以防止诱导民智的发生,也不过分鼓励保守禁欲,以防止舞台表演冷清晦涩。基于此,在未来发展中,仍然要坚持充分的中西方文化交流,取长补短、扬长避短,相互提携,共创文化盛世。

从上文分析可以看出,和传统京剧不同的是,海派京剧在西方话剧的影响下,并没有以形式精致的传统剧作为主要艺术主题,在话剧理论的影响下,更多的是采用生活细节和社会时事来进行创作,更加贴近观众,但是鉴于其理论上和指导

思想上的局限，使得其内容和形式上的矛盾一直无法解决。

4.1.2 表演风格写实化

第一、剧情内容同人物感情的吻合。

打动观众心灵的不是唱腔的韵味流派，而是真实化的表演，这种在规情景内注意人物的内心体验，力图在舞台上产生真实生活的幻象，是对传统戏曲程式的突破。

第二、海派京剧艺人还善于运用生活的细节来增加真实感。

语言对白上采纳方言小调。京剧《国民福》第十九场国民欢迎代表时，不自禁地唱起通俗道情等¹⁴。人物动作行为上也酷肖逼真，新舞台演的阎瑞生遭捕跳水逃逸一场，台上布着真水景，演员竟天真的跳入水中。

第三、海派京剧艺人对京剧与话剧的特长作了有意识探索。

象汪笑侬演时装京剧就改革了传统的表演程式，如避免“叫头”，尽可能不用“定场诗”、“自报家门”、“背躬”、“独白”、“后台搭架子”等等，以符合现实生活。

从上文分析可以看出，海派京剧在西方话剧的影响下，海派京剧创作者不断探索话剧中的表演技巧，将其应用到海派京剧当中，主要体现在将剧情内容同人物感情密切结合、运用生活的细节来增加真实感、对京剧与话剧的特长作了有意识探索，这些探索和实践使得海派京剧的表演风格越来越写实化。

4.1.3 舞台美术多元化

海派京剧在剧场艺术上可以说受话剧的影响最大，王钟声春阳社的演出，使海派京剧的戏曲舞台也为之变了样，新舞台就是潘月樵、夏氏兄弟受了王钟声的启发，并由夏月润、刘艺舟、王钟声、张幸光赴日考察后归来设计建造的。

第一、机关与布景

在传统的京剧中，许多场景受场地的限制，通常是通过演员的表演来完成的，观众们需要发挥一定的想象，根据演员的动作去想象他们在“走边”、“上山”、“下山”、“坐船”、“骑马”、“上轿”“步战”、“水战”……其中不少景物和场景都恰到好处地烘托出角色的情¹⁵。观众在欣赏表演的同时，也可以通过角色去想象他们的世界，上山、入水、骑马、游船……人走，景色就发生变化，景色是“随人而动”的。这种虚拟式景物的变化始终存在于演员和观众的想象中。

¹⁴罗苏文.近代上海都市社会与生活[M].中华书局,2006,第53页

¹⁵侯希三.戏楼戏馆[M].文物出版社,2003,第102页

而且,这样的“虚拟式表演”能帮助演员们很轻易就实现时空的转换。比如京剧《雁荡山》中,演员可以通过表演,轻松地在“水战”和“陆战”之间来回变换场景。话剧《赫哲人的婚礼》比较写实,这样的虚拟动作表演也被应用在“水战”的场面之中,并且运用得很成功,得到了许多观众的认可。

海派京剧的机关布景讲究写实主义,是在中国戏曲演出以原有的传统为依托,并对西方社会的文化艺术进行了借鉴,随着新剧场的建立和声光电等新科技文明的传入而来的。

取材于平江不肖生的武侠小说《江湖奇侠传》的连台本戏《火烧红莲寺》,主要描绘的是昆仑派与崆峒派的争斗,1929年首演于大世界游乐场,并在1935-1939年间演出34本,号称有真水,真火,真鹰,真熊出现,换景之频繁也堪称一绝。

在《善游斗牛宫》中,各种机关也出现在演出中,让场景迅速变化,达到令人称奇的舞台效果。画轴的女仙人从画轴中走出,一变而为真人,这就是早期机关的使用方式。

1916年推出的《就是我》和1918年的《活佛济公》,都属于比较善于使用机关布景的戏剧,它将机关布景的使用推到了一个比较高的层面上,此后,机关布景这个词也不断在一些报刊上出现。这些机关布景,将西方光电、机械手段综合运用,代表了当时舞台科技的最新水平。

舞台背景也是海派京剧的舞台中的一大特色之一,可以说,忠实地执行了陈独秀的建议——充分利用声、光、电、画。后来,夏月润先生曾经在1907年去了东京,希望能学习到改善舞台设施的经验。在当时,日本歌舞伎舞台刚刚出现了镜框式舞台的新形式,观众和演员距离更近,舞台呈半圆形,是现代形式的形式,减少了视野的阻碍。夏月润回国后,也引进了这种舞台。中国传统的戏园除了看戏外,兼具社交的功能。夏月润则把观众席完全设置成现代式,不允许在新舞台里卖茶。他还从日本聘请了设计师,请他对舞台设施进行全新的设计,比如大型的电动旋转舞台,它能同时演出四个不同的场景。舞台相当大,几乎可以容纳两三千人,并且较为结实,出口很大,还具备了更加卫生、颇具现代化特点的卫生间。这些都是从日本学习到的经验。看戏从此变得更加舒适、安全¹⁶。1913年,梅兰芳先生再次来到上海,他看到新舞台后,大加赞誉,认为新舞台将给更多人带来灵感与快乐。

在上海闸北区更新舞台组班的周筱卿被称为“机关布景大王”,他在机关布景的设置上特别出色。由于舞台美术又被称为“彩头”,而周筱卿在彩头上很有造诣,这里的灯光和布景非常有吸引力。比如剧情中夏得海下海投文这一出,场

¹⁶蔡定国.梨园轶事[M].广西民族出版社,1984,第75页

上先出现“四记头”，随即“砰”一声响，灯灭后，电粉亮起来，大幕上有一大块布垂下来，映照出海浪的场景，在灯光的照射下，晶莹剔透。过一会儿，场景又开始变化，四周出现了湖水，观音娘娘乘着采莲船到人间募捐，修筑桥梁，后面还接着打莲湘的、玩把戏的等表演¹⁷。再下一幕出现时，洛阳天下第一桥已经造好了，它栩栩如生，状元骑马簪花，得意扬扬地从桥上经过。周筱卿先生设计的精彩场景还有很多，比如《西游记》里哪吒的风火轮在滚动时会迸射出火星，《牛郎织女》的鹊桥上有喜鹊飞出。在《白蛇传》中，白蛇出世的开场，起伏的山势、布满青苔的山洞都是周先生亲手设计的模型。绿色的灯照射出各种机关布景，这时，一条白蛇出现，还蜿蜒爬动，非常逼真。当场子里关灯时，许多好奇的观众用手电筒向台上照，想要看看到底哪里有机关¹⁸。剧场管理人员不得不把大家的手电筒收起来，防止道具的机关被看到。有时候，观众足足会看上二十多分钟。海派名丑刘斌昆就曾经躲在后台，看台上的角色耍弄蛇机关，还学到了这个本事。他一直想搞一出戏，表演出学到的这门手艺。兼容并包，发展出独具特色的艺术，并且顺应了上海大众的审美需求。除了视觉上很有冲击力外，海派布景艺术还有一个特点，那就是独立化倾向很强，这也是值得我们研究的特点。海派京剧的布景艺术性特别强，甚至有时候会脱离戏剧的剧情内容，独立成为观众的欣赏对象。

第二、服装与实物

服装是京剧演出中最重要的一环，服饰的色彩、图案、款式、材料都各有讲究，我们从舞台演出服装可以看出被饰演人物的性格、故事的发展。同时京剧服装还有自己独特的艺术语言，有的服装程式、有的虚似，还有的写意，以实现形神皆似的艺术效果，服装与演员的表演共同塑造了鲜活、生动的人物形象。在京剧数百年的发展中，服装受到文化的影响也逐渐的丰富起来，由最初的生活化到如今的艺术化，形成了一个完整的民族特色的独特服装体系，同时也具有独特的审美价值。

京剧服装中一海派京剧的服装最趋新潮流，不再局限于传统的戏服，而是根据题材内容变化做出了革新。例如在《新茶花》中，女主角新茶花穿着白色衣裙，身系腰带，清新婉约；而陈少美身着军装皮鞋，干练精神。《黑籍冤魂》中也有些当时较为新印的服装，如长袍、妇女穿着坎肩、巡捕制服等。而在《拿破仑》一剧中约瑟芬的扮演者在服装穿着上也是按照外国女子装扮的，她身穿进口舞裙、头戴假发、穿着高跟鞋，宛如外国女子一般。同时在《七擒孟获》中有蛮洞歌舞一场，在这一场的舞台表演中他身穿外国舞衣裙，高唱英文歌，让人耳目一

¹⁷田根生.近代戏剧的传承与开闢[M].上海三联书店, 2005, 第36页

¹⁸苏雪安著.京剧前辈艺人回忆录[M].上海文化出版社, 1958, 第127页

新¹⁹。

为求演出的逼真效果,更多实物道具被搬上了舞台,这与西方的话剧布景十分相似。

《枪毙闫瑞生》中四马路、北洋径的房屋、田野、街道十分逼真,黄包车花轿也皆是实物,让观众觉得如临其境

在《探亲家》中刘赶三演骑驴上台;菊仙和冯子和演《三娘教子》,用过一群小鸡;周瑞安在三庆园演《青石山》时牵真马上台;奎德社演《天河配》时用真牛上台,梅兰芳演《天河配》时也用许多真鸟在台上飞舞。

从上文分析可以看出,海派京剧在西方话剧的影响下,海派京剧的舞台美术不拘泥于传统京剧的范畴,从布景、机关、服装、实物等方面进行了改革和创新,以迎合观众的观赏兴趣,这有外部经济、文化环境的影响,从内部因素来看,西方话剧的表演理论和表演技巧对海派京剧舞台美术的变革有着较大的影响。

4.2 西方话剧对海派京剧理论发展的影响

4.2.1 海派京剧理论化得到更深刻认识

海派京剧兴起之后,舞台面貌起了很大变化。但理论发展相对滞后。西方话剧进入中国前,海派京剧研究大多还是旧的研究方法。这种研究方法是不能深刻认识和充分论述海派京剧特点和优势的。所以在此之前,在五四时期海派京剧受到四面围攻时,只有张繆子等少数人单薄的应战。而之后,是一些学习了西方戏剧理论的戏剧家对照话剧,深刻论述了海派京剧的特点和长处。是余上沅、赵太侔等论述了海派京剧的综合性、程序性、写意性等特点。理论家张庚、导演焦菊隐,开始都是搞话剧的,都对戏曲理论做出了巨大贡献。

4.2.2 海派京剧时代化得到更快速发展

海派京剧时代化是不可避免的潮流。海派京剧艺术家向话剧学习和借鉴正是他们为实现戏曲现代化所做的努力的一部分。所以张庚先生1939年在总结前一段实践经验的基础上提出了话剧民族化和海派京剧现代化的口号。这一提法具有重要的理论价值和实践意义。

¹⁹黄振林.从晚清到五四:早期戏剧现代化的主体错位和角色尴尬[J].东岳论丛,2011(08).

第5章 西方话剧影响下海派京剧的发展趋势

5.1 艺术革新的商业化趋向

海派京剧在接受西方文化的渗透后,逐渐淡化了以前“以文载道”的思想,忧患反思的主题也渐渐开始减轻,相反,趋俗性与娱乐性明显增强,这也和现代商业文化比较适应。忠孝礼义,清正廉洁和善与恶的冲突不再成为京剧中的主要矛盾,反而开始重点表现城市人面对商业环境和现实政治下所出现的冲突,这些城市人往往不安于现状,更推崇时尚,喜欢通过努力来实现自我价值。这些特点渗透到京剧艺术中间,往往会导致传统审美思维发生一些变化。

与此同时,舞台艺术思维往往会根据大众消费需求来构建,对文化需求的消费倾向有所强化。海派京剧的观众群的世俗意识比较强,他们多数喜欢消遣和滑稽戏,注重感官刺激,最终导致文化需求消费比审美更加有市场。

这种娱乐消费心态让观众产生一种自我炫耀心理,在观剧中也更倾向于演员的表现,重视演员的扮相,而忽略演员的唱功、做功,追求舞台景观的新奇华丽,剧情的新颖刺激,而忽略对传统剧本的延习。

西方侨民的大量进驻,西方文化空间载体的获得,西方政治经济制度的移植,还有随后而来的精神文化的影响极大的冲击了上海内部的中国传统文化。让上海发生了很大的改变。其中最主要的是极大的概念了上海的社会政治经济,西方侨民照搬了自己国家的社会经济制度,其对我国传统文化造成的影响,相比西方人引入的政治制度预计文化来讲,其影响更为深远。鸦片战争之前,我国的经济模式为小农经济,这种模式最主要的特点是自给自足,虽然也存在商业活动,而且在特定的时期,特定的地方,商业相比来讲还算是发达,但是其不是社会的主流,是小农经济的辅助物,封建社会,我国长期以来一直执行的是“重农抑商”的政策,着让商业在国家的经济结构中一直处于不重要的地位。小农经济的主要特征为人们对生活很容易就会觉得满足。因为缺少进取心,我国的传统文化在几千年的时间里逐渐形成了一种精神为主的意思,崇尚心灵的满足,鄙视或者轻视荣华富贵以及金银珠宝,这一点重点体现在了社会心态上,直接导致了“重义轻利”观念的形成以及传播。西方侨民进入中国,在租界租住,他们不是的目的不是种地,更不是混日子,很多的西方侨民是带着发财的梦想来到中国的,他们想的是尽快的捞一大批钱就回到自己的国家,从租界创建之初到租界消亡,他们的目的从来都没有变过²⁰。

²⁰葛欣然.浅谈戏剧改良对中国话剧诞生的潜在影响——以汪笑侬京剧改良为例[J].山西青年, 2013(24).

“西方的侨民虽然在租界内居住了很多年，但是他们依旧像回到自己的国家，虽然其和第一代西方侨民已经相距了九十多年，但是他们的口中说话的和第一代西方侨民对爱尔考克爵士说的话一样：“我的目的九十捞一大批钱，而且越快愈好，我希望自己在两三年内就能发大财，回到自己的国家。我走了之后，即便是上海完全覆灭，但是这和又有什么关系呢？”

西方国家的“洋鬼子”漂洋过海来到上海的目的就是发财，他们发财的最主要的手段就是做生意。很多的历史都证明了，目的和结果通常会相反，西方人来到中国不是为了给我们送钱来的，他们是为了掠上海在开埠通商后，经济得到了迅猛的发展，短短数年之间就从一个人烟稀少的荒凉之地，变成了全国第一乃至世界闻名的通商口岸。上海的富裕不同于其他城市的富裕，当年有的城市的繁荣来自于个别大家族甚至个人带来的财富，上海的富裕是城市群体性的繁荣，正是集体的富裕才给戏剧繁荣提供了殷实的物质基础。”

随着上海社会变得越来越商业化，文化艺术也变得越来越商业化，由商业化主导的上海从而出现了京剧演出的商业化。京剧演出商业化最重要的原因在于它有一个广大的群体，有非常广阔的艺术空间。在“新舞台”还没有出现之前，人们都是在茶园剧场听戏的，但由于茶园规模小，票价高，桌椅设计是为那些贵族打发闲暇的时间，观众群体只是一些小众阶层，那是当时商业化程度不高的反应。新舞台建立之后，各商家争先相建，建设了不少大规模的剧场，观众群体范围也越来越大。当时最有名的是1926年建立的上海大新舞台，该剧院建造了3917个观众席。新舞台的座位除了多，在排列上也进行调整，改为排座，这些座位只适用于在剧场看戏，并没有其他用途。很显然，新剧场的建筑更加平民化，也更适合广大民众的需求。

然而商业化倾向的加强又在一定程度上促进了海派京剧的自我革新。如梅兰芳在上海剧场演出时发现重视唱功的《母女会》、《落花园》在上海反映平平，而身段表演生动的《虹霓关》则反响热烈，他当即决定将即将上演的《宇宙锋》做临时的改动，增加表情动作的戏份而减少唱的部分²¹。同时传统的折子戏也被长篇连台戏代替，比如翻新旧戏，更偏重在情节上的复杂性，讲究通俗易懂、场面隆重，以此来吸引大多数观众²²。各大剧院也在激烈的竞争中不断推陈出新，对布景，机关，灯光做出改良，进一步迎合观众的猎奇心理，保证客源。

商业逐利，戏剧追艺，在海派京剧的发展中，两者道不同却相与谋。戏剧创作和商业运作合流并进，两者既相互依存，相互促进，又无时无刻不产生着矛盾与冲突。正因为如此，海派京剧才没有守着老祖宗的东西坐吃山空，而是不断修

²¹罗苏文.近代上海都市社会与生活[M].中华书局,2006,第49页

²²李真瑜.北京戏剧文化史[M].北岳文艺出版社,2004,第126页

改,不断超越,始终尝试对商业与传统艺术的关系进行平衡,不断焕发着新的生机。

5.2 艺术理念的西方化融合

相对北派京剧而言,海派京剧在表演上更加重视科白与做派,反而对唱功不那么重视,这主要是因为它受西方话剧的影响较大,西方话剧偏重写实,无论表演与舞台的设计都具备了写实的特点,它属于一种写实性艺术。传统的北派京剧则更偏重唱功,以唱的形式来表现演员的想法,较为抒情。而西方的话剧则很少有歌舞出现,以日常的、通俗的语言和肢体语言来表现剧情。海派京剧在这一点上就受到了西方话剧的影响,所以和倚重“唱功”的北派比较而言,海派对“做功”更为重视。海派京剧也受西方的电影艺术影响很大。比如周信芳在美国电影明星从美国电影明星约翰·巴里摩亚的表演中学到了一些经验,比如用后背做戏来表现自己的情绪。在《萧何月下追韩信》这幕剧中,周信芳扮演萧何,听到韩信逃走这件事后,他看到韩信的留诗后,表现得很是吃惊。如果按照传统手法来表演,周信芳应该是正对观众来表现自己的心情。然而周信芳别出心裁,采用约翰在电影中拍背对镜头的方法,以后背来对着观众,观众通过他后背的动作来体会到他的情绪,也收到了很好的效果。这种创新手法令人叹为观止,也体现出了西方的音乐、舞蹈给海派京剧造成的影响。

在上海,京剧不仅仅是通过传统的锣鼓经来制造气氛,许多剧种汲取了国外音乐剧的长处,将多种乐器,如钢琴、小提琴等,纷纷搬上了舞台。除此之外,许多位海派艺人擅长学习外国先进文化,在京剧表演中也融入了西洋艺术的精华,许多场剧目被奉为经典。比如谢柏梁教授曾经撰文《上海京剧的历史地位与文化精神》,在文中描述说:“著名青衣、花旦冯子和曾经向一对英国夫妇学习外文,他在表演《七擒孟获》时,就能用英文演唱,并和盖叫天同台演出。冯子和还经常向那对英国夫妇学习钢琴、西洋乐曲,并多次在京剧舞台上展示。冯子和还请工部局乐队前来合演,把国外的经典歌剧《薄汉命》用京剧传统形式表演出来,这种表演形式吸引了许多观众,一时之间传为佳话。”

然而,西方文化虽对海派京剧有一定的影响,但这并不说明,西方文化在海派京剧风格的形成中占有主导地位。虽然西方文化深深地影响了海派京剧的风格,但在某些方面,西方文化只是发挥了些许催化作用。比如,海派京剧的机关带有一部分西方文化的特点,但这也并不是西方文化所独有的,在西方文化传入中国前,传统的戏曲里,就曾经有类似灯彩戏的剧目出现。所以我们可以说,海派早期的灯彩戏的出现,并非起源于西方文化,只是在西方文化的诱导下,更加

广泛、具体地表现出来了。

再如海派京剧中真刀、真枪的使用，这也是一个很好的例子。当西方艺术传入中国后，许多真刀真枪的武打出现在海派剧目之中。然而，和灯彩戏一样，许多武戏的出现并不是发源于西方文化，早在它传入前，国内有许多表演就使用了真刀真枪，只是因为中国传统的艺术更加注重柔美、虚化，这种表演形式在当时没有得到广泛流传²³。早些时间，个别艺人在使用真刀真枪表演时曾经受伤，因此这种比较激烈的武打方式并大家禁止。这样做一方面是担心助长过于卖弄技巧的风气，一方面是出于对大众安全的考虑。不论如何，这些行为都可以反映出，海派京剧中真刀、真枪的使用受到中国传统观念的影响比较深。我们的传统社会有很强的创造力，许多异彩纷呈的文化形式被创造出来，但是也有一些保守的东西掺杂其中。

随着西方文化的传入，传统文化中有活力的一面逐渐显现出来，在上海表现得比较明显。西方文化的传入最先源自于其在我国的生存空间的增大。在中方和西方文明的融合中，我国的传统文化空间载体国土被列强分割，外国人在中国建立了一特殊的区域—租界。沪上的世界各国的租地不单单变成了上海文学艺术的避难地，也将一束文明之光摄入了清朝长期的封建政治的中国。海派京剧的民族、民主气息非常浓厚，其和租界内部的政治氛围是紧紧联系在一起的，海派京剧表现出来的现代性、近代性和租界的现代性和近代性是一样的。租界虽然是帝国主义侵略中国的基地，但是他同时西方数千年文明的结晶，上海和其内部租界变成了中西文化交汇的桥梁，为海派京剧的快速发展营造了良好的外部环境，铸就了其兼容并包、包罗万象的气度，是海派京剧进行大胆创新的物质与精神动力。获得文化空间载体之后就是社会制度的传入，其在文化运动中起到的作用就像是医学上器官的移植。租界具有自治性，其照搬了本国的市政管理机构，英国和美国的叫做“工部局”，法国的叫做“公董局”。租界内还有独立“会审公廨”，其就是我们现在说的法院。有独立的警察机构“巡捕房”；还配备了独立的军队“万国商团”等。李天纲在其撰写的《文化上海》指出：在小刀会起义的时候，英美法以他们派驻在上海的军队为后盾，组建了上海租界的军队，叫做“上海外侨义勇队”，也叫做“上海万国商团”。1853年，创建了义勇队甲队，1854年创建了义勇队乙队，后来发展到21个队，包含了俄国队、日本队、中华队、美国队、菲律宾队、葡萄牙队、格兰队、英德奥意捷运输队以及通信队等。依据1937年的相关资料，队员共有3268人，他们配备了武器，俄国的三个队为常备队，带有雇佣性质。所有的义勇军都接受工部局董事长的指挥。法租界也有外侨义勇队，人数仅次于义勇队²⁴。上海租界在法律、军队预计政治上带有独立或者

²³李天纲.文化上海[M].上海教育出版社,1998.,第131页

²⁴王鍾陵.中国京剧史略论[J].清华大学学报(哲学社会科学版),2008(03).

半独立的性质，其从本质上来说或就是“国中国”，其照搬了西方国家的社会制度，因此，站在大文化上的意义来讲，就像是从西方文化的躯体上的器官移植到我国文化上。上海租界的“国中国”的特殊性不仅仅是我国主权的侵略和损害，同时还保持了租界内部社会局势的稳定性，在很长时间内以及很大的程度上成为战火纷飞的大环境下上海文化事业的避难所，从某种程度上讲，促进了上海文化事业的快速发展，不仅这样，也推动了我国其他的地区的文化事业的发展。《上海租界志》记载：以西方人为主体的租界实行的社会制度，反映出了租界内部全部照搬了西方国家的社会制度以及管理方式来管理租界的特征，体现出了在不平等条约签署之后，西方的侵略者在中国进行殖民统治。大量的西方侨民进入租界租住，造成了中西文化的碰撞、交融、交流和融合，于此同时，西方文明在租界内相比在我国别的地区的传播速度更快，因此，租界成为我国最早进入现代化的区域，而且极大的影响了上海城市的形成与发展。租界中立的特殊地位，不单单消除或者缓解了世界局势动荡还有国内战争的影响，政权的不断更替对社会的冲击，其还由次创造了上海租界还有上海地区的畸形繁荣。当时，世界局势动荡不安，国内更是战火纷飞，因为上海以及上海租界十分安稳，其没有收到战争的影响，成为世人眼中避开战乱的安全港湾，江浙还有全国的人，还有一些商贾巨富，怀揣着巨额资金来到上海，导致上海的消费能力不断地增强，在太平天国以及小刀会时代也是这样，抗日战争时期也是这样。

然而，受西方文化影响，海派京剧中，有些表演盲目地追求视觉效果和表演的效果，忽视了演员的安全，往往会出现一些事故，比如京剧武丑演员云里飞在进行表演时，曾经把自己的辫子吊在钩子上，整个身体悬在空中，虽然博得了满堂彩，但最后头部撞墙，抢救不及而失去了生命。在注重人文情怀的中国社会，这样的行为是不值得被鼓励和效仿的。所以上海政府禁止了一些过分激烈的表演。

海派艺人将本土的艺术形式加以创新，融入了一些洋人的思想，进行多次改革创新，新思想、新文化的交织使得海派京剧的观众群体不断丰富，然而，由于海派京剧兴盛时期是处在新旧中西交汇的初期，理论观念的模糊导致了新内容与就矛盾不能得到很好的解决。要点是在当时话剧艺术教育的先驱者徐半梅曾经评价海派京剧剧作说：“剧本的编制、场子，和原来的戏并没有太多区别，仅仅是剧情并不是采用古代故事，打扮上也没有选用古代服饰。”而梅兰芳谈及时装剧时，也曾说过：“古典歌舞剧是在歌舞基础之上建立起来的，所有的歌唱、动作等，都要配合场面的节奏，有自己的一套规律。时装戏表演的剧目以现代故事为主，演员所有的动作都应该和我们的日常生活的动作相近，所以，不会像歌舞剧那样，随处可见舞蹈化的痕迹。在这种背景下，京剧演员的基本功在时装剧中

无法完全发挥作用，出现了‘英雄无用武之地’的局面。”

除了舞蹈表现之外，戏曲音乐也曾经因为中西文化的交融带来了不可避免的冲突。琴师徐兰沅曾经和梅兰芳合作过，他说过：“时装剧表演的时候，有一个一直没有得到解决的问题，那就是音乐。现在回想起来，在有戏剧冲突的地方，为了担心影响到戏，就对唱腔有所忽略；在一些不太重要的地方，为了和京剧相似，又强硬地塞进了大段的唱腔。”

这样的问题就是造成了剧目演出时的不伦不类。旧戏舞台上，人物形象是由人物的行当决定的，而现代戏剧中，为了具体把握人物形象，台词必须与人物的个性，人物的社会身份相符合，不可能局限于具体的行当之中。而时装京剧与新剧靠拢的结果，就是新的戏剧形式并没有特别完善，改良后的京剧在早期颇有一点儿“不中不西”、新旧混杂的感觉。

如何综合中西观念，让它健康发展，海派京剧大师欧阳予倩认为，关键在于二者的合理综合，欧阳予倩说：“中国的旧戏是一种特殊的表演方式，也有它特殊的风格。谈到改革，似不能拿西洋的大格局、小歌剧做标准，也不能使之杂要化。将来改革成功，必定是一种有歌有舞—歌舞结合的一有故事、有人物有表演的东西。而这种东西是其他各国没有的。”

而欧阳予倩提出的这点，在当时若想把它付诸于实现，还是相当困难的。其根本原因在于需要精通各类戏剧表演形式的综合人才出现，才能自然的结合中西戏剧的特点，保留传统戏剧的特色合理融入西方元素，让海派京剧的改造实践在多层面上加以展开。

在新中国成立后，京剧事业得到政府的大力支持，越来越多的西方剧作家导到中国，而中国则有剧作家、导演远赴西方学习，随着中西交流的深入，跨戏剧门类人才的出现，海派京剧涌现了诸如《盘丝洞》、《封神榜》、《七侠五义》、《曹操与杨修》等新戏，它们成功的解决了中西观念冲突的问题，让海派京剧发展到了崭新的高度²⁵。

5.3 艺术传统的选择性继承

海派京剧在戏剧改良后期，出现了追逐时髦，卖弄噱头，粗制滥造的情况，欧阳予倩曾不满地说：“有些新剧只是以机关，布景、滑稽噱头、情节离奇、真刀真枪招揽顾客，甚至根本没有剧本，也没有进行任何排练，且不谈他们的唱功如何，单是那极不严肃的样子已经让这些新剧失去了艺术性。那些演时装戏的演员更是只懂得打扮好自己站在舞台上唱西皮。而京剧表演的基本要求他们也大都

²⁵黄振林.从晚清到五四:早期戏剧现代化的主体错位和角色尴尬[J].东岳论丛, 2011(08).

没有学会，抖袖、撩袍等基本技巧一概不使用，取而代之的是彻底的生活化的表演²⁶。”

海派舞台布景与剧情无干或者关系不大是一种情况，它有时还会产生与剧情之间的矛盾，这也是海派布景艺术独立化倾向的一种反映。关于布景与虚拟表演的这种矛盾，本文也要说几句话。矛盾应当是双方的，但是，我们的理论界似乎总是喜欢一边倒，而且大都倒向了传统的一方。其实，布景与表演之间的矛盾，我们很难说哪一方面有罪，表演本身没有罪过，布景本身也没有罪过，那么，当两个清白无辜的人走在一起产生矛盾的时候，我们为什么总是归罪于某一方呢？表演有人喜欢，布景也有人喜欢，为什么总是希望布景让着表演呢？这显然是传统的惯性思维在作怪，京派京剧的脸谱也有独立性，“可以脱离表演保持独立的品性，具有一种自成体系的形式美”，但对此我们就很少听到过反对之声。假如布景艺术确实没有意义，我们当然应当抛弃它，可是，我们从上面的研究中已经看到，海派京剧的布景制作得那么好，观众又是那么地喜欢看它，甚至于有些观众进剧场不为其他，就是冲着布景而来的，我们为什么总是在它的身上找毛病，而不去想方设法进一步地提高传统的表演技艺，或者想出一些办法尽可能地解决好布景与表演之间的这种矛盾呢？如果说写实布景与虚拟表演之间的冲突最大，那么能不能在增强“写幻”性上面多下一些功夫呢？表演可以“虚虚实实”，布景难道就没有可能与之相应地也来它个“虚虚实实”吗？“写幻布景”、“机关布景”不是已经为我们提供了一些这方面的借鉴了吗？我们或许在文化上有着欺生的习惯，布景在戏曲艺术综合体中是一个挤进来的后来者？它与外来文化关系密切，血统不纯？海派京剧发展的历史告诉了我们，京剧的传统表演方式与布景艺术还是有希望携手共进的，观众的欢迎程度就是一个有力的说明，话说回来，假如观众不喜欢，说什么也是枉然。海派京剧布景艺术的独立化倾向还表现在戏剧创作的方法上，周筱卿就不是为了剧情而设计布景的，相反，他是把机关布景摆在了“第一位”，围绕着他的布景而编排戏剧故事的²⁷。

周筱卿的戏剧思想是以布景来统帅剧情，因此，他所遭受的指责也是容易理解的，因为这种创作思路与我们传统的艺术思维是太不一致了。不过，本文却要为他说几句公道话。世界是五彩缤纷，无限多样的，到底是谁规定过布景艺术永远只能做剧情的奴隶呢？为什么我们不能够允许一种“布景剧”的存在呢？一些人尽管心底里也觉得海派京剧的布景确实好看，但是，一想到它居然“喧宾夺主”了，一看到这个奴隶的个头竟然高过了主人，马上就想不通了，要口诛笔伐，站到了反对者的队伍里去了。本文这里倒想要问问这些人，假如有人送给了你一只金刚石作的盒子，里面包着一颗玻璃球，那么，你是坚持要那颗“中心”，还是

²⁶田根生.近代戏剧的传承与开阔[M].上海三联书店，2005，第75页

²⁷陈无我.老上海三十年见闻录[M].上海书店出版社，1997，第129页

要那一层“外围”呢？

在歌剧的创作中也存在着类似的现象，这或许能够给予我们一些有益的启发。有人认为音乐必须服从于戏剧的故事内容，但是，也有人认为戏剧的故事内容“必须”服从于音乐。奥地利音乐家格鲁克是前者，而伟大的莫扎特则是后者，他是以音乐来主导自己的歌剧创作的。如果说格鲁克对解决音乐与戏剧的矛盾关系中所强调的是“首先是一个戏剧家，然后才是一个音乐家”；那么莫扎特则刚刚相反，他认为首先是音乐家，然后才考虑自己也应是一个戏剧家。他曾几次鲜明地表现出自己这种看法，他说：“在一出歌剧中间，诗必须绝对服从音乐”，“音乐居于最高的主宰地位，叫人把旁的东西都忘了”。他还说：“我不能用诗句或色彩表现我的感情和思想，因为我既非诗人亦非画家。但我能用声音来表现，因为我是音乐家”。

但是，在戏剧改良后期出现的一些新戏，可以说这类剧既不属于新剧，也不能归为旧剧，说是旧剧新演，倒不如说是新剧旧演。这类新剧并不能真正算做是创新，而只能算是在金钱利润的诱惑下，用旁门左道的功夫来掩饰基本功缺乏的短处。有人对新剧旧演这样评价，说这种称为海派的京剧用华丽点缀的方法来演示技巧的拙劣，根本没有可取的地方；它的武打动作速度来吓人，它的服装用艳丽来吸引人，完全偏离了京剧艺术的本身，但自己却没有察觉。这种行为一定程度造成了原本高雅的戏剧舞台变的鱼龙混杂，让海派京剧背负了不伦不类，离经叛道的恶名。

相对于当时戏剧圈的混乱情况，海派京剧名家汪笑侬则善因善创，改良曲本。他对于京剧旧有程式及格律视内容而进行改编。而不是单纯的脱离原有格式，胡乱修改。同时具有良好文学修养的他使道白、唱词雅俗适度，富有韵味，明白易晓。他的京剧剧本创作打破了京剧无剧本，仅有演出提纲，全凭艺人口传心授的落后现象，这时期发表的一大批京剧剧本，与汪笑侬的倡导和亲自亲为有关。他的努力在很大程度上推进了京剧改良艺术的发展，也是京剧发展史上的重要贡献。

结论

海派京剧受到西方话剧的影响，主要体现在两个方面。从表演艺术的角度来看：

首先，和传统京剧不同的是，海派京剧在西方话剧的影响下，并没有以形式精致的传统剧作为主要艺术主题，在话剧理论的影响下，更多的是采用生活细节和社会时事来进行创作，更加贴近观众，但是鉴于其理论上和指导思想上的局限，使得其内容和形式上的矛盾一直无法解决。

其次，海派京剧在西方话剧的影响下，海派京剧创作者不断探索话剧中的表演技巧，将其应用到海派京剧当中，主要体现在将剧情内容同人物感情密切结合、运用生活的细节来增加真实感、对京剧与话剧的特长作了有意识探索，这些探索和实践使得海派京剧的表演风格越来越写实化。

最后，海派京剧的舞台美术不拘泥于传统京剧的范畴，从布景、机关、服装、实物等方面进行了改革和创新，以迎合观众的观赏兴趣，这有外部经济、文化环境的影响，从内部因素来看，西方话剧的表演理论和表演技巧对海派京剧舞台美术的变革有着较大的影响。

从理论发展的角度来看：首先，西方话剧进入中国前，海派京剧理论发展相对滞后，借助西方戏剧理论，对海派京剧戏曲理论的发展做出了巨大贡献。

其次，海派京剧在话剧的影响下，其写实性和多元化的趋势越来越明显，而两者艺术表现的相互借鉴，相互学习是时代化不可避免的潮流。海派京剧时代化这一提法具有重要的理论价值和实践意义。

总体来说，西方舞台美术在海派京剧中的出现，是中国传统文化与西方文明交流的火花，可以说中国的传统文化培育了海派京剧的种子，为其提供了殷实的土壤，而西方文明则为这颗种子带来了肥料与氧气。一味刚愎自用固步自封的结果是发展的停滞不前，而放弃传统全盘接纳则又会使艺术作品缺乏特点，缺少灵魂。

在市场经济高度繁荣，年轻人对传统文化忽视的今天，只有合理的将中西方文化结合，西学中用，沿袭传统，推陈出新，才能使海派京剧在未来发展方向，从而吸引更多年轻观众走入剧院，感受国粹京剧焕发的崭新活力，使传统文化世代相传下去。

参考文献

- [1] 周信芳艺术研究汇编.麒艺丛编(第一辑)[M].学林出版社, 1985.
- [2] 田根生.近代戏剧的传承与开阔[M].上海三联书店, 2005.
- [3] 钱久元.海派京剧的奥秘[M].合肥工业大学出版社, 2006.
- [4] 施正泉.连台本戏在上海[M].上海人民出版社, 1989.
- [5] 姜椿芳.上海文史资料选辑[M].第四十八辑, 上海人民出版社, 1985.
- [6] 侯希三.戏楼戏馆[M].文物出版社, 2003.
- [7] 槛外人.京剧见闻录[M].保温唐书店, 1987.
- [8] 蔡定国.梨园轶事[M].广西民族出版社, 1984.
- [9] 田根生.近代戏剧的传承与开阔[M].上海三联书店, 2005.
- [10] 徐半梅.话剧创始期回忆录[M].中国戏剧出版社, 1957.
- [11] 梅兰芳.舞台生活四十年[M].中国戏剧出版社, 1961.
- [12] 徐幸捷, 蔡世成.上海京剧志[M].上海文化出版社, 1999.
- [13] 苏雪安著.京剧前辈艺人回忆录[M].上海文化出版社, 1958.
- [14] 中国戏曲出版社编辑部编辑.汪笑侬戏曲集[M].中国戏曲出版社, 1957.
- [15] 罗苏文.近代上海都市社会与生活[M].中华书局, 2006.
- [16] 苏智良, 陈丽菲.近代上海黑社会[M].商务印书馆, 2004.
- [17] 上海高校都市文化E研究院编, 苏智良主编.上海: 近代新文明的形态[M].上海辞书出版社, 2004.
- [18] 李真瑜.北京戏剧文化史[M].北岳文艺出版社, 2004.
- [19] 陈伯海.上海文化通史[M].上海文艺出版社, 2001.
- [20] 李太成.上海文化艺术志[M].上海社会科学院出版社, 2001.
- [21] 胡根喜.老上海四马路[M].学林出版社, 2001.
- [22] 李天纲.文化上海[M].上海教育出版社, 1998.
- [23] 陈无我.老上海三十年见闻录[M].上海书店出版社, 1997.
- [24] 黄振林.从晚清到五四: 早期戏剧现代化的主体错位和角色尴尬[J].东岳论丛, 2011(08).
- [25] 刘怡然.慈善表演/表演慈善: 清末民初上海剧场义演与主流性实践[J].开放时代, 2014(04).
- [26] 王鍾陵.中国京剧史略论[J].清华大学学报(哲学社会科学版), 2008(03).
- [27] 葛欣然.浅谈戏剧改良对中国话剧诞生的潜在影响——以汪笑侬京剧改良为例[J].山西青年, 2013(24).
- [28] 赵山林.《忘山庐日记》蕴藏的戏曲文化信息[J].文化遗产, 2009(02).
- [29] 吕承焕.清末上海丹桂茶园变迁考[J].戏剧艺术, 2008(01).
- [30] 王维江.从慈禧到“清流”: 同光中兴中的“声”与“色”[J].学术月刊, 2007.

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: 周为 日期: 2016.5.16

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: 周为 导师签名: 陈伟 日期: 2016.5.16