

海派京剧

——传统戏曲近代化转型的典范

唐雪莹

(湛江师范学院人文学院,湛江,524048)

摘要:海派京剧之所以成为传统戏曲近代化转型的典范,因为它走出了一条真正的戏曲艺术的通俗化、大众化之路。而戏曲的通俗化、大众化是近代以来,尤其是战争年代艺术家们一直大力倡导并千方百计地追求的最高准则。所以,探讨海派京剧通俗化、大众化之路,可以为今天戏曲发展摆脱困境提供有益的借鉴。

关键词:海派京剧;近代化;大众化;通俗化

基金:该论文属于2012年度中央财政支持地方高校发展专项资金项目“人才培养和创新团队建设”项目”成果之一,编号:财教(2012)140号。

过去人们常常讥讽海派京剧为“野狐禅”、“四不像”,“不伦不类”,“不中不西”,……有一个比喻特别精辟:海派京剧就像一块臭豆腐,闻起来臭烘烘,品尝起来香喷喷。尽管有人不时地斥之为“臭”,但人们还是喜欢吃这口,并乐此不疲。这就是海派京剧,爱也不容易,恨也不容易。所以讽者在讽,演者在演,看者在看。

正像孕育生成海派京剧之母体——上海,它移民型的城市格局、边缘性的文化传统、兼容性的中西交汇等,造就了它有别于中国其他任何一个城市的一道独特人文景观。诚如民国时期一位学者所言:

“上海的特点是混乱,乱七八糟的将国内外的一切集合在一起,而上海的力量便是这种容受力,这种消化力。人们诅咒上海由于此,……人常讥上海是四不像,不中不西,亦中亦西,无所可又无所不可的怪物,这正是将来文明的特征。将来文明要混合一切而成,在其混合的过程中,当然表现无可名言的离奇现象。但一经陶炼,至成熟纯净之候,人们要惊叹其无边彩耀了。我们只要等一等看,便晓得上海的将来为怎样。”^①

海派京剧之所以成为传统戏曲近代化转型的典范,因为它走出了一条真正的戏曲艺术的通俗化、大众化之路。而戏曲的通俗化、大众化是近代以来,尤其是战争年代艺术家们一直大力倡导并千方百计地追求的最高准则。直至今日,在大众传媒

日益发达的时代,中国传统戏曲被挤人一隅,越来越失去了市场,我们仍在呼喊戏曲艺术的大众化、普及化。我们至今没有解决、实现的目标,早在上个世纪初,海派京剧却做到了,所以,探讨海派京剧通俗化、大众化之路,可以为今天戏曲发展摆脱困境提供有益的借鉴。

海派京剧很好地处理了几大关系:

一、艺术与生活的关系

艺术源于生活,但又高于生活。艺术的本质就是以审美的眼光发现并展示生活中的真善美。漂浮在生活之上的艺术,尽管高雅脱俗,纯洁美好,但它始终不能脱离现实生活,否则就成了无源之水、无本之木。京派京剧的人宫演出,无疑大大地提升了它的层次与品位,但在京剧艺术精益求精,不断升华的同时,它也一步步地脱离了生活的母体,被精致地盛放在真空的玻璃瓶中,艺术生机与活力的丧失也是必然的。海派京剧能在京剧发展到难以超越的顶峰之后,另辟蹊径,使之再次释放无穷的艺术活力,绽放不尽的艺术魅力。

海派京剧与生活的关系,主要体现在它的一些贴近生活、关注现实、关注民生的时事剧创作上,当然这些也最能代表海派京剧特色。海派京剧对当时社会生活的方方面面进行了准确而又及时的反映,尤其是一些重大的、民众极为关注的政治事件,如反对清政府的黑暗腐败、军阀的混战割据、鸦片对

百姓的毒害，以及大力提倡女权运动等。

海派京剧中一些历史题材的剧目，也无不彰显着鲜明的时代精神。我们不能把“艺术贴近生活”简单理解为艺术直观地、逼真地描摹、再现生活的原貌，它更主要更本质的是对特定时代精神的展现与激扬。所以，海派京剧中经常排演的历史剧，因其激荡着时代精神，受到了观众的一致好评，效果毫不逊色于时事剧。尤其是表现清官、英雄侠士的题材，更为观众所喜欢。清末民初，内忧外患，战乱不已，朝纲不整，在这个多难的时代，人们盼望有人能于乱世中驱逐外辱，内惩佞人，昭示正义、还原公道，于是历史上的清官如包公、海瑞等，侠义之士如张飞、关羽、程婴、公孙杵臼等，再次唤起了人们的激情。特别是海派京剧艺人在演出过程中，临时加入一些对时事的议论，使历史剧的现实精神更加凸显，对观众的影响力也就更大。狄德罗在论戏剧艺术时说：“历史家只是简单地记载历史，并不感人，如果是诗人（戏剧家）的话，他就会写出一切他以为最能动人的东西，他会假想出一些事件，他可以杜撰些言词，他会为历史条件添枝加叶。对于他重要的一点是做到惊奇而不失为逼真。他可以做到这一点，只要他遵照自然的秩序，而自然适于把一些异常的情节结合起来，同时使这些异常的情节为一般情况所容许。”^②所以一些历史剧，尤其是激荡着民族精神的历史剧更具有鼓舞、振奋民众的作用，如与契丹与金英勇斗争、满门忠烈的杨家将；身先士卒、力抗金兵的梁红玉。在备受帝国主义列强侵略的近代中国，这些剧目的上演无疑升华民族气节，鼓舞民族士气。

二、继承与革新的关系

京派京剧所推崇、讲究的是不温不油的中和之美，重工架、重气韵，在完美形式所表露的气韵生动中完成艺术表现和审美之间的双向和谐，显然，海派风格在这里是被排斥的。

但无论哪门哪派，既然被冠以“京剧”之名，说明它们并没有完全脱离京剧艺术，仍然是同宗关系。“京朝派唱戏一板一眼，海派唱戏也不能一板四眼。”（夏月珊语）海派并没有逾越京剧的艺术规范，而只是追求艺术风格上的发展与变化。尽管海派京剧表现得光怪陆离，不中不西，但它“亦中亦西”的风格，实质上就是革新与传统的糅合。它既有对中国传统戏曲的继承，在此基础上，又根据发展了的时代，变化了的社会，有所调整革新。传统是海派京剧的内核、本质，而革新则是其外在形态。海派京剧是深深根植于中国传统艺术土壤之中，沐浴着欧风美雨，吮吸着时代精神而长成一棵参天大

树。中国传统艺术是它的根基，时代的、外来的因素是它成长的养料和水分。诚如周贻白在《中国戏曲发展史纲要》中所说的：实则京朝派和海派各有其独善的剧目和著名艺人，两者颇难轩轻，如同京朝派为近于保守，则海派实以京朝派为基础；如认为海派过于火野，则京剧实由此获得一些新的发展。尤其是京剧的推行，与其说是京津艺人的艺事精湛有以致之，不如说上海艺人发展能力较强，营谋之力较切，因而随处找到它的立足点……以新颖之剧目，精进之唱段，华丽之服装，鲜明之伴奏，而与当地剧种争长。

细究之，海派京剧之“海”性特征，无一不是在中国传统戏曲的基础上进一步发展而成。海派京剧是尊重传统的，海派京剧大师周信芳深有体会地说过，戏曲在舞蹈和表演上都有一套传统程式，这就是戏曲表演的基本功，也是每一个戏曲演员都必须学习的。

海派京剧的几大特色，无一不根植于传统的深厚土壤之中。

1. 连台本戏

连台本戏古已有之，并非海派京剧首创。北宋时东京乐人的“目连戏”十余天始演完；清乾隆时连皇宫中每晚也要上演120本的“劝善金科”（即目连戏）。研究发现，早期的京剧中有一些连台本戏。在同治初年，北京舞台上上演36本的《三国志》，鲁肃、周瑜、孔明分别有程长庚、徐小香、卢胜奎扮演。当时京剧尚未传入上海。

清代的宫廷演剧是以连台本戏为主，常演剧目有《升平宝筏》、《鼎峙春秋》、《昭代箫韶》、《忠义璇图》、《目连救母》、《封神天榜》、《征西异传》、《楚汉春秋》等。

连台本戏根植于我国民族艺术的土壤中，它滥觞于中国古代的说唱艺术，成型于中国古代的章回体小说。我国古代的说唱艺术为戏曲提供了大量的编演素材，说唱艺人为了说唱方便，通常把长篇故事分成许多小段落，为了吸引观众，他们往往在讲到故事最精彩、最紧张的时候，嘎然而止，留下两句“欲知后事如何，且听下回分解”的套话。

2. 机关布景

上海舞台上的机关布景在近代大肆风行起来，尤其是西风东渐后，受其影响，机关布景更是表现得五花八门，眼花缭乱。但机关布景并不姓“外”，也并非源自于西方，它延续的是中国古代戏曲艺术的传统。在中国戏曲发展的历史长河中，历代有关戏曲舞台演出的资料都不乏机关布景的描绘，汉张衡《西京赋》描述：女娥坐而长歌，声清畅而委婉；洪

崖立而指挥，被毛羽之纤丽。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。霹雳激而增响，磅礴象乎天威。明张岱《陶庵梦忆》第五卷“刘晖吉女戏”等亦有记述。

到了清代，戏曲表演中的机关布景继续发展，尤其是宫廷戏。清末进宫承应的笛师曹心泉，在其《前清内廷演戏回忆录》中说到机关布景的种种玄妙：

1)《宝塔庄严》，内有一幕，从井中以铁轮绞起宝塔五座。2)《地涌金莲》，内有一幕，从井中绞上大金莲花五朵，至台上放开花瓣，内坐大佛五尊。3)《罗汉渡海》，有“大切末”制成之鳌鱼，内可藏数十人。以机筒从井中吸水，由鳌鱼口中喷出。至今此“巨鳌切末”，仍陈列于宁寿宫戏台上。4)《阐道除邪》，此端午应节戏也，亦从井中向台上吸水。5)《三变福祿寿》，此戏在台上分三层奏演。最初第一层为“福”，二层为“祿”，三层为“寿”。一变而“祿”居上层，“寿”居中层，“福”居下层。再变而“寿”居上层，“福”居中层，“祿”居下层。以上五出，布景伟大。

“不过，这些穷极工巧、花销巨大的设备，当时也只能出现在宫廷皇室之中。民间艺人是无力办到的。《清升平署志略》中也记录了清宫舞台中的机械装置如铜芯滑车、辘轳、云兜、绳索等，这些装置民间艺人虽然知道，但在演出时却由于资金、技术所限而难以办到。”^③所以，《菊部丛谈》一书指出“满台真水之奇观，不始于上海舞台中也”。上海舞台的机关布景是在中国戏曲演出既有传统的基础上，进一步借鉴西方文化艺术大大地发展之。昆曲中的灯彩戏，可视为海派京剧机关布景的前身。机关布景的实施必须有一个条件，那就是雄厚的经济基础，古代戏曲中的机关布景传统之所以时断时续，而且主要在皇宫中风行，难以在民间普及推广，就是受这一物质条件的限制。除此之外，机关布景的流行还要有固定的场地与相对固定的戏班。因为机关布景花费甚巨，不仅是金钱的投入，也包括人力，如果劳师动众地制作一台机关布景，偶一演之即束之高阁，任谁也承担不起。北京的戏班多是艺人临时组合，随机搭配，演出场地也多为租赁，正所谓“戏园如旅店，戏班如过客”。因此，排演机关布景戏谈何容易。而堂会演出，主人的目的不在戏曲演出上，当然对于布景就更不在意了。与北京相比，上海却具有得天独厚的条件：无论雄厚的经济实力，还是“园班合一”的体制，上海的舞台都具有无法比拟的优势。上海戏曲舞台市场化导向也使戏园主对舞台布景尽心尽力。

3. 动物上台

其实动物上台的做法，海派京剧亦非始作俑

者。京朝派名丑刘赶三就曾在戏曲演出中骑驴上场。据说，刘赶三自己豢养的一只名为“墨玉”的黑驴，全身漆黑而独四蹄和双目周边皆白，刘赶三常在驴脖子上系一大鼓，并悬一大锣于驴耳旁敲击，意在使其习以为常，不致上台惊场。刘赶三每演《探亲家》一剧必骑驴上台，虽锣鼓喧天，驴置若罔闻，毫不惊恐。驴在演出时静立台上，演出结束，随演员一同下场。刘赶三即使入宫演剧，也被破例允准牵驴进宫，为此还受到慈禧的奖赏。刘赶三除骑黑驴外，在四喜班演《变羊记》时还用了真羊。清末民初，海派京剧舞台上开始大量出现动物表演，上海新舞台最早让动物登台，宣统元年（1909年）孙菊仙和冯子和演《三娘教子》，用过一群小鸡；宣统三年（1911年）潘月樵演《拿破仑》时曾骑一匹高头大马；20世纪二三十年代，上海连台本戏大行其道，机关布景层出不穷，动物上台也成为常事。此种风气并非上海独有，北方也如火如荼。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》时也用了许多真鸟在台上飞舞。南北舞台上鸡飞狗跳，牛哞马叫，好不热闹，一度吸引了观众。机关布景也好，动物上台也罢，其实这些非表演化的手段，都没有改变中国传统戏曲“虚实结合”、“崇虚”的艺术本质。相对于西方戏剧舞台上，演员在具体时空中做戏的写实布景，海派京剧的机关布景除了完成演员在具体时空中做戏的目的，它本身与戏曲表演一起成为观众的欣赏对象。所以说海派京剧的机关布景是西方布景之实与中国艺术之虚的完美融合。

继承是为了更好地革新，如果只是一味地继承，囿于传统，艺术就只能像养在温室里的花朵，因为阳光、雨露的缺失而慢慢地枯萎。早在上个世纪20年代，赵太侔发表过一篇论“国剧”的文章，对东西方戏剧艺术作过这样的比较：“从广泛处来讲，西方的艺术偏重写实、直描人生；所以容易随时变化，却难得有超脱的格调。它的极弊，至于只有现实，没了艺术。东方的艺术，注重形意，义法甚严，容易泥守前规，因袭不变；然而艺术的成分，却较为显豁。不过模拟既久，结果脱却了生活，只余了艺术的死壳。中国现在的戏剧到了这等地步。”^④赵太侔对东西方艺术的不同特点和各自弊病的认识与剖析，是相当独到而深刻的，我们可以借用来谈京派京剧与海派京剧。京派京剧集中体现了中国传统艺术的特征，可以视为东方艺术的典型代表，它讲究形式美，具有很高的观赏价值，但也养成因经典而凝固的弊病，在固有的规矩中恪守，在既定的模子里铸造，艺术最终成了凝固僵化的死壳。正是“度越规矩”的

海派京剧艺术家打破了这个僵死的外壳，给京剧艺术以新的生机与活力，他们主要是靠创新精神迎来了京剧艺术发展的第二春，新舞台的一批京剧艺术革新家功不可没，夏氏兄弟、潘月樵就不用说了，冯子和演外国题材的新戏，能用英语念白，弹钢琴唱外文歌，跳外国舞，极大地开拓了京剧艺术表现的新领域。毛韵珂的旦角表演也是新舞台的一绝，他的旦角之西装扮尤为深入人心，以至于有“西装旦”的称号。而且在表演上也有许多大胆创新之处，如《新茶花》，演至“陈少美领兵袭击，群从台下鼓噪跃上”，^⑤观演互动，效果奇好。吴性栽说得好：“夏氏兄弟本人虽不是什么戏剧理论家，但他们能引用新人物（欧阳予倩、汪优游等），吸收新文化（演出《华伦夫人之职业》），敢于尝试，勇于创造，这种魄力无人能及。”^⑥

艺术虽然有一定的规律，但如果人们一味地循规蹈矩，并奉之为金科玉律，所谓“祖宗成法不可变”，那么艺术就谈不上发展了。其实，艺术正是在不断打破既有的规则中获得发展的，不断地突破，不断地创造，这才是艺术发展的永恒规律。戏谚曰“一招鲜、吃遍天”，所谓“鲜”就是革新。海派京剧之所以能风靡一时，原因就在于对剧目内容、演出形式不断翻新使然。但创新不是无中生有，无中生非，创新源于继承，在继承中创新，在创新中继承，这才是艺术发展的规律。此外，一切创新都还要有助于表演，有助于吸引观众。

三、演员与观众的关系

京剧要想真正走出一条通俗化、大众化之路，成为一项民众共同之事业，就必须解决好演员与观众的关系，这一对关系的实质与关键，就是要真正清楚、明白观众需要什么，观众喜欢什么；作为演员，怎样去满足观众的需要与喜欢。这不仅是艺术上的问题，更是心理学上的问题，需要编演人员用心地去思考，并如实地去面对。北京与上海，南北两座不同生态环境、发展模式的大都市，也濡染了不同的民众，在不同的文化积淀中，他们不仅有着各自不同的心理与性格，更有着相异的品味与审美，表现在戏曲观演上，就是北京人“听戏”，上海人“看戏”。

北京，京师古都，官绅云集，传统深厚；上海，新兴租界，五方杂处，工商新兴。首先是观众不同。北京观众，主要是官绅，讲究“听戏”，重视韵味。旧式官绅士大夫对名演员的几出拿手戏，百听不厌，往往会闭上眼睛，一面击拍，一面哼唱，从内心欣赏感到满足。上海观众，主要是市民，偏重“看戏”，注重情节，不仅要求情节曲折，有头有尾，还要求舞台美观、热闹。北京官绅大都受过系统的传统教育，熟谙

历史，剧中的历史典故了然于心，对京剧诗词般的唱句和富韵味的唱腔能细细地品味咀嚼。而上海多移民，多青年，文化低下，尤其是末排或三楼观众，睁着眼尚不一定识得文绉绉的唱词含义，闭着眼更无法欣赏，故尔他们更注重看，看比听更富感官刺激。紧张急促的都市生活，也使他们耐不住一唱三叹的缓慢节奏，而故事性强，通俗易懂，有文有武和排场热闹的连台本戏则很受沪人喜爱。

不同的观众群锻造着不同的戏曲审美品格，“南班之所以以武事见长者，观客历来之好尚致之然也。窃谓观剧好尚之不同，颇可以潜察其戏剧知识之高下。好观歌剧（指唱工吃重的戏目）者，其知识必最高；好武行者次之；其好观打情骂俏者，则为毫无知识之流矣！”

海派艺人非常注重与观众的互动，每场演出观众的反映如何，都会纳入到他们关注的范围，当然这不能不归功于上海发达而多样的大众文化传媒，尤其是上海《申报》的影响，每演一剧，都会有专业或非专业的戏曲爱好者纷纷就此发表观演感受，素以革新为生命的海派艺术家也总能及时地对观众的意见与建议做出相关的回应，并不断地加以调整。从发展与创新的角度上讲，京派京剧是静态艺术，海派京剧则是动态艺术。海派京剧之“动”力源于上海戏曲的市场化导向，市场化的风向标是观众，戏曲观众也就成了海派戏曲革新的参与者与领路人。迎合上海观众在观剧过程中追求故事的曲折、生动，重扮相、做工，追求舞台景观的新奇华丽，满足眉飞色舞、荡心娱目的感官刺激等，于是形成了上海京剧的“海性”风格。

海派京剧还根据观众的口味及习俗，对京剧音乐曲调和音律进行改革。演员们不仅广泛吸收京、徽、梆子等各个剧种中为观众所喜闻乐见的唱腔，而且他们还针对沪上多江南人的独特特点，把南方流行的小调、时曲及地方戏音乐，甚至流行歌曲都加入到海派京剧的唱腔中去，以引起观众的认同感。

“上海社会五方杂处，而南省人士占大多数，闽粤无论也，宁波苏杭，皆鲜懂京戏之人，所谓不懂者，以方言的关系为最重之主因。看客既听之而不能了解，则唱之好坏，在事情上已与演员之身价及剧场之营业，脱却关系。”（《改良中国剧之臆测》）。连台本戏中还出现了五音联弹、七音联弹、九音联弹一类曲调，不仅在唱腔上有所创新，而且在演唱方法上也形式多样。既然观众“所谓不懂者，以方言的关系为最重之主因。”所以在念白中，加强了方言的运用，尤其是方言中的苏白，成为舞台上的常用语言，如此表演更贴近生活。针对当时的人们对新传入的

西洋乐器比较好奇、感兴趣，海派京剧又适时地增加小三弦（南弦子）、琵琶、扬琴等江南乐器，并加入钢琴、手风琴、小提琴等西洋乐器。一时南北杂奏，东西交响，热闹非常。

盖叫天的一番话颇能说明观众在海派京剧艺术风格形成中的作用：“……有人说：要在上海滩上混饭吃，就得动脑筋。……上海人好奇，看戏也爱个新鲜。那时候，上海有电影，有话剧，有魔术，有飞车走壁，有新式歌舞，还有‘红绿眼睛’。舞台上灯光布景，五颜六色，全是新鲜玩艺。我寻思：要是老靠着这一只桌子，两把椅子和一张幔子，不是太单调了吗？光是站在台上死唱，老是靠蛮力硬翻、傻打，行吗？我就找各种路子来‘试试看’。”^①就是不断适应上海观众追新逐异的特点，盖叫天摸索出并逐渐形成了海派京剧大师的风格。

四、完整全面的舞台审美观

戏剧是一门综合艺术，它综合了文学、音乐、舞蹈、美术、建筑、雕塑六种艺术形式，所以又被称为“第七艺术”。戏剧是空间艺术与时间艺术的综合，也可说是视觉艺术与听觉艺术的综合。但是，中国戏剧艺术的视听特征在很长的历史时期内并没有被充分调动起来。

西方所谓的“贫困戏剧”与“富裕戏剧”，就是指综合形态的不同。中国的古典戏曲是一种特殊的综合形态：在表演艺术上，拥有唱念做打多种表现手段，可说是“富裕”的综合；在表演之外的听觉艺术和视觉艺术，则比较简单甚至简陋，可说是“贫困”的综合。这种特殊形态，既有与表演艺术密切结合、能够充分发挥演员技巧的优点，也有对表演帮助不足、不能充分发挥音乐和造型艺术功能的缺点。这种特殊的综合形态，可以作为中国戏曲的一种古典特色长期保持下去，……^②

甚至中国戏曲一直发展到近代之前，都没有很好地处理好综合性问题，京派京剧仍然突出听觉艺术特色。到了近代的上海舞台，才第一次真正形成了完整而又全面的“舞台审美观”，即，这时的舞台已不再是单纯的表演区，而是作为一种综合视听艺术

进行审美处理，无论是舞台建筑本身，还是人物的装扮与表演，机关布景的设置，灯光道具的配合等，均成为舞台审美必不可少的一部分，自然它们也都成为观众观演的焦点，所以，《申报》中的戏曲评论，涉及到戏园、舞台、机关布景、灯光、演员、剧目，甚至观剧环境等。评论所及，都是舞台审美的范围。

现代科技的进步，使中国传统戏曲更加焕发出前所未有的魅力。传统与现代的结合，也是京剧对时代做出的回应。同时，也有力地说明了：我国的传统戏曲在时代进步、科技发展的近代，不但没有失语，反而迎头而上，熔铸出另一番风采。

总之，“海派”京剧是近代都市对传统戏曲改造的产物，也是传统戏曲近代化成功转型的典范。海派京剧对传统戏曲通俗化、大众化之路的成功开拓，极大地丰富了京剧艺术的创造力。周信芳在《必须推陈出新》中说：“如果不进行革新，就无法反映现实生活，无法直接反映时代。”海派京剧的艺术魅力不是人们的几声褒贬就可以裁定的，“趋之若鹜”的观演群体是它最好的证明！

注释：

① 马长林：《租界里的上海》，上海，上海社科院出版社，2003年版，53页。

② 狄德罗：《狄德罗美学论文选·论戏剧艺术》，北京，人民文学出版社，1987年版，688页。

③ 易荆：《机关布景，一个被遗忘的中国戏曲文化传统》，《上海戏剧》，2008年第10期。

④ 赵太侔：《国剧》，《国剧运动》，余上沅编，上海，上海书店，1992年版，10页。

⑤ 慕沈生编：《梨园杂志·新剧闲评》，上海振聩社创办，1911年。

⑥ 槛外人：《京剧见闻录》，北京，宝文堂书店，1987年版，139页。

⑦ 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，42页。

⑧ 龚和德：《试论海派京剧》，《艺术百家》，1989年第1期。

责任编辑：尹文钱