

## 近代京剧的“海化”

田根胜

(东莞理工学院 中文系, 广东东莞 523808)

**摘要:** 京剧在近代传到上海, 发展成为独具特色的海派艺术, 其形成是各剧种间的同台竞技、融汇交流的结果, 也是近代上海特有的城市文化哺育下的产物。京剧海派的出现, 形成了与京朝派既抗衡又相补充的另一极, 促进京剧艺术的革新与发展。

**关键词:** 近代; 京剧; 海派

**中图分类号:** J802

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1009-0312(2006)05-0053-05

作为“五口通商”口岸之一, 上海于1843年被迫开埠。从此, 国内外万商云集, 上海迅速成为全国经济中心、远东大都市。京剧传入上海以后, 为适应社会环境和观众的审美需求, 从经营方式到艺术风格都发生深刻变化, 逐步走上一条与京朝派不同的发展道路。其间, 经历了从不自觉适应新环境到自觉进行变革的过程。从京剧传入到19世纪末, 京、徽、昆、梆子同台竞演、融合汇通, 形成南派京剧; 20世纪初前后, 上海京剧界人士明确提出京剧改良的要求, 并积极介入和参与资产阶级民主革命, 形成独具魅力的海派艺术。

## 一

乾隆五十年(1790), 南方三庆、四喜、春台、和春等四大徽班相继进京, 他们与来自湖北的汉调艺人合作, 形成“徽汉合流, 皮黄合奏”的局面, 进而逐渐融合、演变发展为京剧。从徽班进京到道光、咸丰年间逐渐形成一个独立的剧种, 由于主要曲调是西皮和二黄, 故时称“皮黄戏”。同治年间, 皮黄戏传入上海, 称“京班”或“京调”<sup>①</sup>。“京剧”这个名称, 也最早见诸上海的《申报》<sup>②</sup>。

由京剧到海派京剧是一个复杂的变革过程, 其中南派京剧是重要的一环。陈旭麓曾指

出: “海派肇始于绘画、京剧, 而京剧先前在江南地区演出, 已有南派京剧之称。到了清末民初, 绘画尤其是京剧, 在上海发生的变化, 远不是旧时南北区分的南派能标示其新的趋向和意义了。”<sup>③</sup>陈先生的观点有两点值得关注: 一是海派出现以前已有南派存在, 而南派京剧应该是海派的基础和先导; 二是京剧改良运动对海派艺术的形成和发展至关重要。

南派京剧的形成大致经历三个阶段。首先是昆徽争胜阶段。四大徽班进京以后, 留在南方的徽班艺人继续活跃于南方诸省, 所唱腔调主要是吹腔、四平、拨子和二黄, 也唱西皮、昆腔乃至江南民间小调。苏北里下河地区是徽戏的一个重要活动中心, 时称“里下河徽班”。咸丰同治年间, 上海社会相对稳定, 经济发展, 人口激增, 大批里下河徽班艺人相继进入上海。据《百年来上海梨园之沿革》记载, “小刀会乱时, 城里居民, 避难租界, 八仙浜北的荒地上, 有人兴起戏场子来……戏班是流落江湖间的徽班。”<sup>④</sup>当时沪上徽班“集五方之音”为一处, 唱腔不拘一格, 剧目丰富, 文词通俗, 表演火爆, 尤其擅长武戏, 很受五方杂处的上海市民的欢迎, 以致“都人士簪裾毕集, 几如群蚁附膻。而吴下旧伶, 渐若晨星零落。”<sup>⑤</sup>不数年间便逐渐取代昆曲而占领了上海的戏曲舞台。

其次是京徽争胜阶段。1865年英籍新加坡

收稿日期: 2006-04-29

作者简介: 田根胜(1968-), 男, 安徽枞阳人, 副教授, 文学博士, 主要从事中国古代文学和文化学研究。

①袁祖志:《沪北竹枝词》:“自有京班百不如, 昆班杂剧概删除”, “一般京调非偏爱, 只为贪看杨月楼”, 见《申报》同治十一年(1872)四月十二日。

②《国绘伶论》:“京剧最重老生, 各部必有能唱之老生一二人, 始能成班, 俗呼台柱子。”《申报》光绪二年(1876)三月初二日。

人罗逸卿在英租界兴建满庭芳戏园，并从天津专门请来京剧演员，反响强烈，由此引起京徽争胜，终致喧宾夺主。到同治末年以后，徽班艺人迫于生计，不得不邀京角搭班，形成“京夹徽”的局面。寿石《上海梨园之沿革》中说，同光之交，金桂与丹桂争衡，“金桂所邀之名角，选自京班、徽班各半，人材辈出”<sup>①</sup>。从此，上海戏剧舞台进入所谓“文京徽三班合演”、“京徽昆乱，杂凑成班”的时代。到光绪初年，京剧已成为沪上影响最大的剧种，《沪游杂记》载：“洋泾浜一隅五方杂处，服饰随时更易。自京班来沪，一时官场士庶强半京装，其甚者则宽衣大袖学优伶，女则倩装效妓家，相习成风，恬不为怪。上海初不知二黄调，今则市井儿童信口成腔，风气移人，一至如此。”<sup>②</sup>京徽争胜的局面一直延续到光绪中期，后来“昆班和徽班的伶人们，逐渐被京班吸收了去，充当配角，完全失去了独立性。”但在声腔、表演或者剧目方面仍然带有徽戏的痕迹，与京班保持着一定的差别。如徽班老生四麻子除常演《生死板》、《斩经堂》、《取荥阳》、《打龙棚》等徽戏外，亦演《四郎探母》、《朱砂痣》、《桑园寄子》等京班戏，但仍继承徽班擅演整本大戏的传统，每演必为全本。对南派京剧的形成有开创之功的王鸿寿，“所演之《观画跑城》、《水淹七军》、《赠袍赐马》、《斩貂蝉》、《过五关》、《古城会》、《铁莲花》、《双塔寺》等剧，皆为徽班杰构。”<sup>③</sup>他改唱京戏后，“尽把徽戏改编皮黄”，使徽戏与京皮黄在声腔、表演和剧目等方面得以融合，又保持着自己独特的风格，为南派京剧的最终形成作出重大贡献。

再次，是京、梆、昆同台竞技阶段。1867年，罗逸卿邀请直隶梆子戏班开演于满庭芳，是为梆子南来之始，光绪初年，梆子戏班大规模南来，其传统名剧《罗章跪楼》、《百草山》、《辛安驿》、《鸿鸾喜》、《演火棍》、《十八扯》、《海潮珠》、《蝴蝶杯》等纷纷上演。因旦角最受沪人欢迎，当时名满京津的元元红（郭宝臣）、崔灵芝、十三旦（侯俊山）、朱佩秋、一盞灯（张云卿）、万盞灯（李紫珊）等都先后来沪演出。其中，梆子班名旦韩桂喜、万盞灯，老生潘月樵、李桂春，武生李春来、郑长泰等都名重一时，为海派京剧作出开创性的贡献。尤其是被誉为南派武生

宗师的李春来，同治十三年（1874）来沪后，在丹桂从同台武生谢梅卿学皮黄戏，逐渐走上了梆子、皮黄“两下锅”的道路。另外，汉班名旦吴红喜在上海演出拿手杰作《玉环醉酒》，最后演变成流传至今的《贵妃醉酒》。昆班名角周凤林、邱凤翔等也将许多昆曲拿手剧目移植到京剧舞台。总之，如果说京剧主要是徽戏和汉调在北京融合的产物，那么京徽在上海合流，接着又从山陕、直隶梆子等剧种吸取养料，同化了它们的演员、剧目、唱腔、表演艺术，从而在上海戏曲舞台上逐步形成一个艺术风格上明显地带有徽、梆特点的京剧新派系：南派京剧。

由京剧到海派京剧转变的另一关键因素是戏曲改良运动。20世纪初前后，上海京剧界人士开始比较自觉地建立和完善自己的艺术风格，明确提出京剧改良的要求，并积极介入和参与资产阶级民主革命，海派京剧进入快速发展的时期。在剧作内容方面，海派京剧推陈翻新，喜好从现实生活中撷取题材。尤其在辛亥革命前后，“丹桂茶园夏氏兄弟，加上潘月樵，他们有头脑，很想改革京剧，使排演了《潘烈士投海》一类慷慨激昂的戏。汪笑侬在春仙茶园，他的胆子更大，索性演起洋装戏来。陈冷血译的侦探小说《火里罪人》，他也搬上舞台。”<sup>④</sup>这些新编改良戏，有古装戏《哭祖庙》、《博浪椎》、《明末遗恨》；有清装戏《张汶祥刺马》、《洪杨传》；有时装戏《鄂州血》、《黑籍冤魂》、《国民大会》、《潘烈士投海》、《宋教仁遇害》；有洋装戏《新茶花》、《拿破仑》、《薄命汉》等，有的还和文明戏乃至新兴的电影互为移植。这些剧目摆脱传统束缚，吹佛着时代新风，贴近现实，反映生活，大多表达爱国图强思想，鼓舞民众，深受赞扬。在创作体制上，由于新剧目的大量出现，涌现一批编演新戏人物，如汪笑侬、夏氏兄弟、潘月樵、冯子和、孙玉声、周筱卿等。原先的演员中心制这时已有变化，他们既编戏，又排戏，还是演员，新剧演员加入京剧界演京剧，也参加排戏，这样就把早期话剧的某些导演手法，融入京剧中，对京剧编导制建立起了很大作用。艺术表现上，海派京剧由于同化了徽、梆，里下河徽班常用的吹腔、高拔子、昆曲以及四平调、南梆子都被容纳进来，后来还创造出“五音、七音、九音联弹”等生

①《戏杂志》，民国十二年（1923）八月，第八期。

②葛元煦：《沪游杂记》卷二《时事衣服》。

动活泼的演唱形式。海派京剧为适应观众要求，在表演上追求动作强烈、夸张、火爆，讲究跌扑“冲”、开打“猛”、形象“溜”，尤其是武戏，常以高难度的惊险动作取胜。另外，从真刀真枪到真牛上台，真水满台，有意淡化京剧传统的唱做等表现手段；追求生活的逼真性，大胆采用来自生活的写实动作，这方面海派京剧充分利用了上海作为西方文化输入口的优势，运用先进技术手段，首创旋转式舞台、灯光布景，并由灯彩发展为歌舞机关、幻影布景、电光魔术等新型舞台机关布景。这是对京剧传统的虚拟性美学原则的反叛，对西方戏剧中惯用的写实方法的吸取、容纳，由此也能表现出京剧南北两派在内容和形式上的不同选择。

## 二

从文化意义上讲，起于同光年间的“海派”称谓之一是相对于京派而言的，至于“海派”名称为上海戏剧界所专有，约在光绪后期（1898年左右）<sup>⑤</sup>。而且海派京剧起初多“以唱做力投时好，节外生枝，度越规矩”<sup>⑥</sup>，包含着良莠不齐的内容和不正规的形式，带有一定的贬义色彩。但不管怎样，海派京剧艺人处于开放的环境中，以开放的心态汲取各剧种之长，古今东西，只要符合需要，都拿来为我所用；而且敢于突破框框，推陈出新，以适应商品化社会中观众的要求，进而形成其独特的海派风格。这种风格的形成和发展，与上海特有的文化氛围密切相关。

自开埠以来，上海人才荟萃，带来了各地文化的因子，并有“欧风美雨”的侵蚀。这样的环境，使上海市民在思维方式、行为取向、价值观念上较传统文化发生较大的倾斜，这就为传统文化意识的历史延续提供了开放性的思维基因，以及具有容纳外来文化的亲和力。海派戏剧孕育于海派文化圈及其思维意识形态，自然对传统京剧的变革产生影响。

首先是形象构成与主题倾向的变化。京朝派由于浸淫在正統的封建文化的大泽中，剧目的内容不脱帝王将相和宣扬忠孝节义。海派文化在接受西方商品文化的渗透以后，审美主体

意识出现重大蜕变，传统文化中“文以载道”以及忧患反思的主题倾向日趋淡化，取而代之的是与现代商业文化相适应的趋俗性、娱乐性。戏剧作为大众的文化消费形式之一，其形象构成相应的由传统以士侠为主体的艺术创造转向以商业都市与市井民俗生活方向转化。综观京剧发展史不难发现，以公案、武侠为主体形象的传统戏剧（或称京朝派），其形象构成趋于两种意向：一是士的形象构成，如清官形象，如怀才不遇的文士形象；一是侠的形象构成，如以忠孝节义、扶助君相的英雄，如匡扶正义、替天行道的剑客。就其文化归属而言，这些形象的创造均受制于传统文化的影响。而海派京剧却有其特有的时空环境与商业文化情境，艺人对形象构成不再是忠孝节义、清正廉洁以及与邪恶的冲突，而是着力表现城市人对商业、现实政治及其冲突，他们崇尚时髦、不安现状，在标新立异中实现自我价值。这种文化渗透到京剧艺术之中，直接导致传统审美思维的部分异化和艺术创造力的激活。如在内容上通过对社会负面的暴露，寄托一种初具民主意识的醒世观和喻世观，而这种社会问题戏剧的喻世意识，虽然也表现出惩恶扬善的道德批判，但这种批判意识往往被个人的情感宣泄所掩饰，往往借暴露以抒发作者心中的愤懑。

其次，以大众需求为主导，强化了戏剧文化的消费性倾向。生活在海派文化生态空间的戏剧接受群体，其文化人格显示出强烈的世俗意识，他们求新、追求自娱乃至自我炫耀，多寄情于滑稽、消遣甚至感官的刺激，其文化需求是消费过于审美。光绪初年上海戏园“客之招妓同观者，入夜尤多。红笺纷出，翠袖姗姗来，么弦脆管中，杂以鬓影夜香；左顾右盼，真觉会心不远。”“观剧是一种社交应酬方式，自得其乐，难怪时人会有贪看一出髦儿戏，也算风流队里人”<sup>⑦</sup>的感叹。这种以娱乐消费为自我炫耀手段的心理使观众在观剧过程中自然倾向于演员的自我表现，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。梅兰芳民初到上海即发现专重唱工的青衣戏《三击掌》、《母女会》、《落花园》在上海“不够劲”，唯新腔较多的《玉堂春》、身段表情较生动的《虹霓关》，才

⑤《老副末谈剧》云：“平曲初无京、海之分，予到申时，尚未闻有此名。自潘月樵创《湘军平逆传》，夏月润之《左公平西传》继之，争奇斗胜，延江湖奕解之流，授以刀剑刺击之术，名之曰特别武打，而上海派之名，乃渐闻于耳。”见《中国京剧史》（上卷），中国戏剧出版社，1990年，第276页。

⑥《申报》同治十一年（1872）六月初四。

比较能满足观众的要求。于是,临时改动《宇宙锋》,并加强表情动作,才使局面有所改观。“身段好,容颜美”成为时人对艺人评品的重要标准,要求戏剧形象成为沟通大众,并在闲暇获得享乐与愉悦的一种精神补偿。当京都剧坛由老生执掌天下的时候,上海舞台上的旦行却盛行一时,就有其存在的合理性。

在激烈的商业竞争中,上海各戏园随时随地根据观众的口味,不失时机地引入其他剧种所特有的受人欢迎的剧目和表演方式,争相以新剧、新角、新道具、新设施取悦和招徕观众。据1882年3月21日至27日《申报》所刊戏目统计,一周内6家戏园共推出剧目689出,平均每家戏园每天上演16出,戏园各自重复上演戏目仅16出,占2.3%,各戏园交叉上演同一戏目仅21出,约3%。1880年,天仙茶园试演全本灯戏《洛阳桥》一炮打响,遂为其他戏园所仿效,从而掀起竞演灯戏的高潮。光绪十九年,天仙茶园演出京剧《中外通商》,闽广彩匠和西洋画师合作,除传统灯彩外,首次出现“火轮船、炮台、云梯、外国兵大餐房、水龙会、十六国扮相”等欧洲戏剧的平面写实布景,因此,沪上其它剧场争相效仿,推波助澜。为招徕观众,一些与戏曲表演无关的“小技”(如戏法、杂耍、踩高跷、跑汉船、西洋舞蹈、外文歌曲、钢琴伴奏)在演出中穿插填塞,“广东烟火”、“亮山灯会”、“四时盆花”等都成为戏剧舞台上吸引观众的招术。这些小技客观上迎合、诱导着观众在娱乐消费中的猎奇趋利心理,这种心理的普遍滋长显然与开埠后租界市民将本求利意识是同步的。

排演时事新戏的实践启发人们不再看重短短的唱工戏和做工戏,传统的折子戏被长篇连台本戏所代替。1867年南下京班在丹桂园首演十本新戏《五彩舆》,出现“自有京班百不如,昆徽杂剧概删除。门前招贴人争看,十本新排《五彩舆》”的盛况。以《五彩舆》为嚆矢,京班戏园打破惯例,不失时机地抓住观众心理,依靠其强大的演员阵容,雄厚的经济实力,大力改编古戏,加入彩灯,成连台本戏,通过旧戏翻新,注重情节的曲折离奇,以保持对观众的吸引力。由于故事连贯,讲究通俗性,且人物众多,文武相兼,场面热闹,连台本戏由此发展为清末民初上海京剧的主要演出形式。除灯戏、连台本戏之外,上海京剧艺人率

先从现实生活和时事中撷取题材,迅速反映时人关注的焦点问题及社会心态,演员穿着时装演出,追踪时尚的新形式,使人备感新鲜刺激,因此,在二十世纪初的近二十年时间里,时装新戏大行其道,成为海上舞台的一抹亮色。总之,上海特殊的文化环境与戏剧接受群体,使得演员既充当角色的载体,也使角色成为演员发挥自身才艺及魅力的载体。也就是说,演员的表演要随观众的好尚而转移,演员关注的重心要与观众的情趣与心理欲求保持同步。

三是体制灵活,舞台开放,兼收并蓄。自1867年上海戏园北上邀角以后,自由搭班,待遇优厚的经营体制,吸引各地艺人闻风而起,联翩南来。乘黄《上海四十年演剧史》说:“上海开埠最早,京津伶界之杰出者,多乘时南下,故各梨园中之人才,时称盛焉。”<sup>①</sup>光绪初年,孙菊仙、杨月楼、孙春恒、谭鑫培、汪桂芬等著名京剧艺人相继出演于各大京戏园;徽班名旦陈桂寿,梆子名旦达子红、一盏灯、元元红、十三旦、韩桂喜、童子红、一斗金等;昆曲名旦邱阿增、周凤林,名丑姜善珍;汉剧名旦蔡桂喜、吴红喜等都应聘到沪,创造出以京戏为主,集京、徽、梆子、昆等同台共演的局面,从而为海派京剧的发展提供了重要基础。沪上剧坛这种人才优势,来源其灵活的经营体制。海派京剧与市场经济合拍,实行“包银制”,演员按月从戏园领取月俸包银,这就使戏班及其所属演员同戏园之间的关系由原先在京中戏园的“过客”变成了上海戏园业主的雇员。雇员的名声与戏园的效益挂钩,反之亦然,名角中心制完全被推向市场。戏园业主利用经营体制上的优势,越出戏班及至剧种的界限,广邀各地不同的剧种和戏班的名角充实演出力量。

近代戏剧的发展与变革,沪上总是处在风气之先。京剧时装戏兴盛之时,新剧(早期话剧)也应运而生,因此,新剧与时装京戏之间就存在着密切的联系和交流,京剧海派也因此一度出现与文明戏同化的倾向。王钟声、刘艺舟等人把新剧和改良京戏视为一家,新舞台的夏月珊、潘月樵、毛韵珂与徐半梅、龚漫斋、刘艺舟同台合串新剧《猛回头》,并互相移植剧目,相互借鉴演出形式及舞台新的艺术因素。海派京剧重念白,如潘月樵、汪优游等在

①《快活世界》,民国三年(1914),第二期。

时装新戏中加进大段念白，后来这个特点保留下来，以致潘月樵被称为“言论老生”，刘艺舟亦以舞台上的“议论派”著名，连孙菊仙晚年到上海演出，也在“舞台上大谈爱国言论”。

四是浮寄于流俗“玩”戏审美倾向的显露。由于处在新旧中西交汇的初期，以及理论观念上的模糊，应该说，海派京剧在诸多方面存有不少负面的东西，在善变中时常夹杂着轻佻、肤浅和浮华之弊。陈旭麓在《论海派》中就说：“海派在其开始，怀着对自由女神的虔诚，为艺术拓新界。后来流品日杂，追逐时髦，卖弄噱头，粗制滥造，形成海派文化商品化的另一特点。”光绪中叶以来风行一时的武戏《大三上吊》，各戏园武戏演员竞相上演。当时武丑云里飞、云中飘，均以“空中飞、辫子飞、空中搬家”等惊险技艺招徕观众，这些都是海派京剧在适应时代，适应观众的审美要求中所起的变化。特别是戏剧改良后期，所谓新剧只是以机关布景、滑稽噱头、离奇情节、五音、七音联弹等招徕观众；不用剧本，不排演，许多时装戏的演员在台上多半是“把手插在西装裤子里扯嗓门唱西皮”。传统京剧表演中的基本程式和严格的艺术规范都抛在一边，代之以非常贴近生活的自由表演。有人就说：“若沪上京剧之所谓海派者，专以点缀之工，掩饰其技艺之短，直无一可取之异派，宜比之于道家之有旁门也。”论唱“专以花腔取胜……走腔

脱板非所计”；其武术则“以迅疾欺人”；其服装“满身花绣，光彩照人，张冠李戴不以为病。”<sup>[17]</sup>那时的时装京戏大部分用的是幕表排戏，无形中助长了艺术上的粗制滥造，有的“演员连台词都没有记熟，打鼓的对场子也还弄不太清楚就上去了”，而台上的演员“只求快捷滑稽”，“有功夫便说长点，没功夫便说短点。”<sup>[18]</sup>在舞台表现上，忽雅忽俗、时文时武，稗剧趣剧鬼剧人戏历史戏时事剧交替上演，真刀真枪、杀博结棍、机关布景、古装西洋装样样出新的热闹场面。这种过分追求离奇的情节，以噱头、彩头、跳舞、马戏、幻术，而非艺术本身去吸引观众，过分追求声色的刺激，等等，对艺术本身是有所损害的。随着辛亥革命的失败，风行一时的改良新戏“与演员同时退化，同时失败……戏剧的取材，不但不直接向人生里寻觅，甚至外国的好剧本小说，亦无能使用……所演的戏竟至全无意识，不及儿戏了。”<sup>[19]</sup>

总之，“海派”京剧是近代都市对传统文化改造的产物，也是传统文化在近代的转型。其视野开阔，形式丰富，华美壮观。这种现象的产生，一方面是中西文化交流，京剧艺术兼融并包的产物；一方面也是近代文化通俗化、市场化在京剧艺术上的展延和放大，是近代都市居民娱乐消费能力的普遍提高和对传统观念突破的产物，从一个侧面丰富了京剧的创造力。

### 参考文献

- [1] 陈旭麓. 说“海派”[N]. 解放日报, 1986-03-05.
- [2] 屠诗聘. 上海市大观[M]. 中国图书编译馆, 1947.
- [3] 黄式权. 淞南梦影录[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1989.
- [4] 漱石. 原剧[J]. 繁华杂志. 1914(4).
- [5] 徐半梅. 话剧创始期回忆录·唱戏与唱戏的[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1957.
- [6] 徐珂. 清稗类钞: 第十一册. 北京: 中华书局, 1984.
- [7] 菊屏. 海派之京剧[N]. 申报. 1925-02-28.
- [8] 欧阳予倩. 自我演戏以来[M]. 欧阳予倩全集: 第六卷. 上海: 上海文艺出版社, 1990.
- [9] 洪深. 现代戏剧导言[M]. 中国新文学大系·戏剧集. 上海: 上海良友图书公司, 1935.

## Modern Beijing Opera in Shanghai

TIAN Gen-sheng

(Chinese Department, Dongguan University of Technology, Dongguan 523808, China)

**Abstract** After modern Beijing opera was introduced to Shanghai, it developed into an art of the unique Shanghai school. It is a result of competitive performances, integration and interchange of all kinds of operas. It is also the child nurtured by the special city culture of modern Shanghai. The Shanghai school of Beijing opera contends with, and supplements the Beijing school, which promotes the innovation and development of Beijing opera.

**Keywords** modern times; Beijing opera; Shanghai school