

← (上接14版)

大多是应社交的需要依茶座而坐。且在观演空间里,观众可点戏,艺人亦需受招伺酒;观众席间欢声笑语,而戏台之上演员也可随时终止表演,召唤检场上台送茶水;“长三么二之摩肩擦背而来者,亦且自鸣其阔绰,轿班娘姨之辈,杂坐于偎红倚绿之间。更有各处流氓,连声喝采,不闻唱戏,但闻拍手欢笑之声……”(《中西戏馆不同说》,《申报》1883年11月16日)。台上台下的往来互动模糊了观演空间的边界。此外,茶园以茶水计费,戏剧演唱是为了招徕更多的客人。因此,茶园看戏行为在很大程度上是社交行为的附属。

更为重要的是,茶园呈现出来的观演空间仍然构筑在清代等级观念之上。茶园座位是依社会等级来安置的。达官贵人的官座在二楼,类似包厢,普通百姓只能坐一楼的散座、池座。每个座位都表征了自己的社会等级和相应的审美趣味。而且,戏剧艺人地位非常低微,时而被召唤陪伺饮茶,他们的演唱活动和知名度仍依赖于达官贵人的提携与赞助。可见,茶园虽然是商业化经营,但是并未走向专门化,它实际上是一个多功能的社交场所,戏剧的审美功能仍然依附于茶园社交这一主要的社会功能,是晚清等级观念藉由戏剧观演空间向社会日常生活的渗透与强化。

1908年10月,夏月珊、夏月润兄弟在上海十六铺建造了中国第一个仿照日本镜框式舞台的新剧场——新舞台。新舞台的建立,标志了上海传统观演空间现代化转型的开始,亦是上海戏剧文化的教化功能在剧场空间维度的呈现。它不仅在于建筑空间上打破了戏台依附于茶园的从属性,而且构筑的观演空间凸显了戏剧的艺术自立和社会教育功能,拓展了上海戏剧文化的公共空间。

新舞台与茶园的不同之处在于,它把三面敞开的带柱戏台改建成为半月形镜框式舞台,演唱台面拓宽,可以使用各类软硬布景;采用了当时最先进的声、光、电技术;取消了台前立柱,观看空间里排椅代替了茶座,并自前向后成梯状逐渐增高,观看视线可以畅通无阻。废除了茶园案目制,实行售票制;观看空间内取缔了一切与观剧无关的诸如喝茶、谈生意等行为,剧场内“观者洗耳恭听,演者各呈妙计”(《中西戏馆不同说》,《申报》1883年11月16日)。如此,观演空间各自独立,彼此互不越界。观演分立的剧场空间建制把看戏提升到与



上海“新舞台”室内舞台

听戏并重的地位,使得传统的以听戏为辅、社交为主的戏剧活动转变为戏剧审美活动。表演者及其表演舞台构成整个观演空间的视知觉中心,观众能够在暂时达成一致的观看氛围中形成某种默契的集体观剧心理,从而实现观-演两端无论是在艺术传达方式上还是情感交流空间内平等的主体地位,以致于最终形成观-演之间的情感认同。这种基于平等主体之上达成的情感认同是戏剧艺术得以自立并实现其教化功能的前提。

新舞台不仅促进了戏剧艺术的自立和表演体系的完善,也推动了近代戏剧空间从一般性的社交娱乐空间向具有教化意味的公共空间的转型。新舞台是迎合戏剧改良运动的舞台实践需要而诞生的,因此它在很大程度上成为改良运动的宣传平台。新舞台建成之后,对剧目内容进行了很大的创新和变革,上演了一大批表现现实生活、反映重大社会政治问题的时装新戏,如《赌徒造化》《黑籍冤魂》《黑奴吁天录》《宦海潮》等等,“或唤起民族主义思想,或讽刺社会现状,取材颇有新意”(胡怀琛:《上海的学艺团体》,《通志馆期刊》1934年3月第1卷第4期),具有鲜明而强烈的政治色彩,激荡着民族主义和爱国主义精神。如《黑籍冤魂》即是一部揭露鸦片罪恶的时装连台本戏。该剧目的上演引起了鸦片贩子的怨恨,但是扮演烟鬼的夏月珊并不为所动,反而在舞台上大声宣布:“我们不怕恐吓,毒要抗,《黑籍冤魂》要演,绝不退让”(梅兰芳:《戏曲界参加辛亥革命的几件事》,《中国戏剧》1961年第26期)。为了宣传的需要,这些新戏在唱词上采用方言,说白多,唱功少,“演戏的目的是从爱国思想出发,鼓吹革命,所以在戏里是有长篇演说”(高黎痕:《谈解放前上海的话剧》,《上海地方史资料》(五),上海社科院出版社1986年,第127页)。这种夹杂演说的表现方式

在当时不仅大受欢迎,甚至还引起了表演角色的变化,出现了所谓的“言论派老生”、“言论派正生”的角色,即表演中经常发表鼓动性言论的角色,“颇合当时观众的心理”(《新舞台之爱国新剧》,《申报》1911年4月17日)。当时就有人这样描述潘月樵在舞台上的巧舌如簧:“马相伯演说似做戏,潘月樵做戏似演说”(《上海掌故》,上海文化出版社1982年,第29-30页)。

在新舞台的带动下,上海建造了一批新式剧场,如“大舞台”、“新剧场”、“新新舞台”、“天蟾舞台”等,旧式茶园逐渐退出历史舞台。这些新式剧场在当时戏剧改良界人士的努力下,被开拓为上海戏剧文化的公共空间,具有明显的社会教化意义,体现了当时上海戏剧界人士的文化自醒和政治自觉。

## 戏剧报刊的教化功能

与新型剧场以情感认同的方式教化市民不一样的是,近代戏剧报刊以戏剧改良为武器直接参与社会事务,具备鲜明的警世、教化功能,堪称为上海戏剧文化公共领域的起点。戏剧界改良直接与启蒙救国的政治需求相匹配,其目的就是希望通过戏剧来启蒙民众以达到救国的目的:“现今国势危急,内地风气不开,……惟戏曲改良,则可感动全社会,虽聋得见,虽盲可闻,诚改良社会之不二法门也”(陈独秀:《论戏曲》,《新小说》1905年第2卷第2期)。近代上海戏剧报刊的创办即是戏剧改良开辟的更具有公共性和教化意味的公共空间。

作为当时主流报刊之一的《申报》对戏剧报刊的创办无疑有着重要的典范性意义。《申报》创刊于1872年,它虽然不是戏剧专报,但发行量大,影响深远,关注戏剧时间远早于戏



《二十世纪大舞台》丛报

剧专报。《申报》创刊不久就开始关注戏剧,最早的戏剧类文章以竹枝词形式出现在1872年4月12日这一期:“自有京班百不如,……金桂何如丹桂优,佳人个个懒勾留,一般京调非偏爱,只为贪看杨月楼。”(《申报》还大量刊载了戏曲类广告以及对近代上海戏剧戏园、剧目、演员及舞台表演等方面的评论。这些评论促进了上海剧场及剧场制度的改革,号召戏剧界人士从删除淫戏、力去陈腐、注重社会情状、提倡国家思想四个方面对戏剧进行改良(济民:《改良戏曲谈》,《申报》1921年3月31日),极大推动了近代上海戏剧的改良运动。早期《申报》对戏剧的关注标识着近代上海戏剧的传播方式进入了一个崭新的阶段,报刊成为上海戏剧文化建构的另一大教化空间。

维新运动之后,上海戏剧界开始出现戏剧类专刊。1904年陈去病、汪笑依等人创办了中国报业史上第一份戏剧专业方面的刊物《二十世纪大舞台》丛报,刊物的宗旨即:“以改恶俗,开通民智,提倡民族主义,唤起国家思想为唯一之目的”(陈去病、汪笑依等:《招股启并简章》,《二十世纪大舞台》1904年10月第1期)。柳亚子在《发刊词》中亦表达了同样的政治主张:“今所组织,实于全国社会思想之根据地崛起异军,拔赵帜而树汉帜。他日民智打开,河山还我,建独立之阁,撞自由之钟,以演光复旧物,推倒虏朝之壮剧、快剧,则中国万岁,《二十世纪大舞台》万岁。”(柳亚子:《发刊词》,《二十世纪大舞台》1904年10月第1期)《二十世纪大舞台》在内容上以戏剧为评判时局的主要武器,刊登了汪笑依、孙毓镜等人创作的《安乐窝》《鬼磷寒》《拿破仑》《新上海》等新编的剧作,以此来激励戏剧改良和社会变革。如《安乐窝》即由女丑扮演,批判了西太后不仅反对变法、阻碍社会进步,而且还穷奢极欲、丧权辱国的罪状。

《二十世纪大舞台》一经问世便传播至诸如汉口、苏州等城市,甚至远销至日本东京、香港、新加坡等地,广受读者欢迎:“夫申江为中原之重心点,舞台为申江之重心点,陈君佩忍、汪君笑依等,为舞台之重心点,其关系顾浅鲜耶?……采采流水,蓬蓬远春,此曰大舞台之进步也。吾崇拜之,吾将率四万万同胞,合掌欢呼,崩角稽首而崇拜之”(崇鼎:《崇拜“大舞台”》,《二十世纪大舞台》,1904年10月第1期)。香港同盟会机关报亦对《二十世纪大舞台》推崇备至:“戏剧司教育权之一大部分,渐为吾国有心人所公认。是故优界改良之运动,颇有其人。而最得风气之先者,为上海一埠。……刊行优界杂志一种,每月二卷,每卷二毫。其中精神高尚,辞藻精工,歌曲弹词,自成格调。读之令我国民族之思想,悠然兴发,不能自己”(香港《中国日报》:《介绍“大舞台”》,《二十世纪大舞台》,1904年11月第2期)。由此,《二十世纪大舞台》以改良为核心,为当时的戏剧艺人和社会仁人志士提供了参与社会、评判现实的机会。

作为近代上海戏剧改良运动的先驱报,《二十世纪大舞台》出版两期后的被迫停刊表明了近代中国戏剧文化转型的艰难。尽管如此,该报刊所倡导的戏剧改良观念以及民族主义精神,开辟了近代上海戏剧文化的公共领域,为后来持续葆有公众关怀的各类戏剧报刊提供了典范。之后,一些类似的戏剧报刊陆续创办。1910年的《梨园杂志》与1913年的《歌场新月》均以启发民智、移风易俗为办刊宗旨。新剧在上海戏剧舞台崭露头角并大受欢迎之后,上海新剧公会1914年创办了《新剧杂志》,专门研究新剧艺术。同年9月,《俳优杂志》创刊,就旧戏与新剧展开讨论。此外诸如《剧场月报》《戏剧丛刊》《鞠部丛刊》《春柳》等报刊,就戏剧理念的变革、戏剧艺术的完善和社会生活、时事政治等发表各方不同的见解,表达了近代戏剧界人士对当时社会时政和国家命运的关切。

近代上海戏剧不仅在审美上以市民趣味为取向,更是通过新型剧场和报刊传播的方式构建了上海戏剧特有的文化公共空间,在一定程度上实现了戏剧从单纯社交到审美、教化的功能转型,且其教化功能随着民国时期戏剧艺人日益增长的文化参与、政治表达和民族关怀而更为凸显。

(作者为上海社会科学院文学研究所助理研究员)