

上海戏剧学院博士文库

上海滑稽史



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

上海滑稽史 / 刘庆著. —上海: 上海书店出版社,
2011.6

(上海戏剧学院博士文库)

ISBN 978-7-5458-0361-7

I. ①上… II. ①刘… III. ①滑稽戏—戏剧史—上海
市 IV. ①J825.51

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 035572 号

责任编辑 计 敏
技术编辑 丁 多
装帧设计 麦 辉

上海滑稽史

刘 庆 著

出 版 上海世纪出版股份有限公司上海书店出版社
(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)
发 行 上海世纪出版股份有限公司发行中心
印 刷 上海商务联西印刷有限公司
开 本 640×965mm 1/16
印 张 27.75
版 次 2011 年 6 月第 1 版
印 次 2011 年 6 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5458-0361-7/J·85
定 价 42.00 元

序

上海戏剧学院院长 韩 生

收入《上海戏剧学院博士文库》的,是上戏近五年来毕业或在读博士研究生优秀论文。专门为博士研究生出版一套丛书,在学院的发展历史上还是第一次。这是一个标志,既表明我院提升研究生教育质量的目标在逐步落实,也表明研究生科研能力的培养在我院日益受到重视。

上戏在1998年经国务院学位委员会批准获戏剧戏曲学博士学位授予权。就我国艺术教育历史来说,戏剧学科的博士学位于1980年代后期才设立,历史虽不长,但基于我国戏剧文化历史的深厚积淀,以及外国戏剧教育的丰富资源,这一学科的博士教育成果是令人瞩目的。戏剧专业高校、综合性大学、研究院等作出的成果和论文大大提升了戏剧学科的学术水平,带动了相关艺术学科的建设,促进了我国文化艺术事业的发展。

上戏最值得珍视的优越条件之一,就是形成了完整的多层次的艺术教育培养系统,从中专、本科、硕士、博士到博士后。就艺术学科体系来说,层次并不意味着高下,只是不同层次承担了艺术的不同功能,都分别应对了社会的不同需求。这也是艺术学科与其他某些学科的不同之处,艺术的学位并不是阶段性升级概念。

这实际上触及艺术学科规律、大学艺术教育和研究的宗旨、艺术大学存在的根本理由的共性问题。基础性的和前沿性的研究应该是博士生教育所承担的重要使命。艺术呈现的形式和载体具有感官直接性的特点,而艺术学科的重要特点是经验和理论的高度同一性。过去人们对艺术教育的认识更多停留在经验层面,随着艺术学科的渐趋成熟,我们愈发会触

及艺术最深层的哲学意义,会追溯某种艺术现象的历史源头。

博士研究生教育,其学术水准与研究能力的提升,本是当仁不让的首要任务。但是毋庸讳言,近些年学术界的浮躁和浮夸之风甚为普遍,我们也看到,学位教育受到不同程度的干扰甚至污染。在这样的背景下,以十年寒窗的姿态,静心于学问的学子,需要应对的诱惑常常会构成对他们承受力的考验。

也正因为此,我们精心挑选的这 11 篇优秀博士论文以丛书形式出版,其目的不在于完成一个展示性的项目,可以视作对于 11 名博士研究生的一种褒奖。我们希望以此开始,倡导一种更加纯粹的学术精神,更加执着的学术追求,更加扎实的学术态度,更加强烈的使命意识。

我们在诸多的博士论文中挑选出的这 11 篇论文各有特点,但一个共同的遴选要求是,必须有自己独到的学术见解。11 篇博士论文,涉及中国话剧史论、中国戏曲史论、外国戏剧史论、西方戏剧文化研究、舞台设计与演出研究、编剧理论与创作、表演与导演研究以及人类表演学等多个研究领域,其中有的从独特角度解读中国戏曲的发展,有的在全新背景下对中西方戏剧文化交流进行阐述,既有从古代剧场发展角度对舞台美术理论的探讨,也有对经典西方剧作家创作理论的钻研等等,透过 11 篇论文,我们可以从中感受到各位博士生在撰写过程中的艰辛和努力。

李涛博士在论文《大众文化语境下的上海职业话剧(1937—1945)》中,认为 20 世纪三四十年代,话剧在上海更多的是作为大众文化产品存在的,它的消长虽然有社会形态变迁、行政管理的因素,但主要是市场之手在操控。李涛博士在研究中更多地依赖一手文献,并结合对部分当事人的访问,对某些疑点加以廓清,在论述中适度引入西方大众文化、文化研究理论,力图准确揭示上海职业话剧的发展规律,考察其如何成为大众的消费品,如何影响上海的都市生活,重新绘制了 20 世纪三四十年代的上海话剧地图。

邱佳岭博士以《论汤姆·斯托帕德文人剧》为题,通过对斯托帕德戏

剧不同时期主要文本的具体分析,以精细文本分析为依托,对斯托帕德戏剧从选材、剧情结构、思想意义几方面来阐述斯托帕德文人剧的特质,并作出整体性界定和分析。刘欣博士在《论中国现代改译剧》中,提出在中国现代话剧发展的历史中,伴随着外国戏剧的译介,出现了大量的改译剧,随之涌现三个高潮,即文明戏时期、1920年代、三四十年代,并对三个高潮做了条分缕析的阐述。

易杰博士在论文《萨拉·凯恩:从存在的悲剧到后现代悲剧》中提出,萨拉·凯恩前期戏剧作品中通过展示种种残酷暴力的舞台形象,展现了主体在一个变幻莫测的客体中,身体和情感经历了来自未知客体的种种痛苦的折磨后而体验到的一种存在的绝望,并对其晚期戏剧中存在的绝望达到浓郁程度及戏剧的客体世界却消失了的进行追踪,认为在这个过程中,萨拉·凯恩所采取的是视觉震撼和对现实主义戏剧结构的解构从而一步步走向后现代的戏剧形式。易杰博士为获取第一手资料,甚至远赴美国。

宋旸博士以《宋代勾栏形制复原》为题,从中国最早的商业剧场——勾栏(又作构栏、勾阑、钩栏、构肆)着手,认为勾栏在宋代的出现具有跨时代的意义,标志着中国戏剧已经发展到成熟阶段,进入商业市场。他通过考察现有资源,复原宋代的戏曲演出场所——勾栏,结合《营造法式》、《清明上河图》等历史文字、图像资料与金元时期的戏台文物资料,对勾栏中的戏台各局部构件、院落规律及尺寸进行全方位的复原,得出勾栏并未消失的结论。

刘庆博士的《上海滑稽史》,是对20世纪初至今上海滑稽历史的回顾与讨论,以时间线索串联分析过程,尝试辨析了不同滑稽形态的演进和变化情况,并对滑稽表演的风格特性、地域色彩、创作方式、美学价值等问题展开了阐述。刘庆博士在论文中力图将不同滑稽形态之间的相互渗透纳入视线,进而期望准确完成对滑稽动态历史的勾画。

姚旭峰博士的《士文化的一个样本——明清江南园林演剧初探》,以明清——主要为明中叶到清中叶——江南园林演剧为研究对象,探讨其

历史成因、文化精神和主流形态。与之相应,徐煜博士以《近现代戏曲名角制文化研究》为题,主要论述的是戏曲的行业状况的演变条件和过程,名角制的表现形态以及近现代以名角为中心的演出经营模式等问题,希望比较全面地概括名角制的内涵和体现方式。

赵起博士在《后工业时代的想象天堂——对美国近40年幻想题材影片创作的“非现实化”特色的研究》中,以美国近40年幻想题材影片创作的“非现实化”特色为研究对象,从“非现实化”处理的基本思维(创作观念的演变、主题的选择)和创作中的具体特色这两大部分来展开研究,考察了“非现实化”创作观念的来源、形成,主题的类型及特征、叙事、风格和受众心理等方面的论点,涉及了诸如1960年代后美国电影产业基本状况、电影业的全球化战略及市场运作、叙事时空关系、“末世情结”等一系列问题,期许在理论上建立一个较有新意的讨论话题。

黎力博士的《否定之否定:长阳土家族“跳丧”仪式的研究》,认为长阳土家族“跳丧”仪式演变而来的各种形式并未因为否定和改变而消失,而是在否定之否定的过程中不断优化、发展,逐渐适应现代生活。黎力博士的初衷是探究特殊民族传统仪式的剧场演变,并期望在探究中思考仪式剧场在现代社会中的发展前景,以及现代城市居民社会生活中的需求。

以上见解或显稚拙,或有待继续论证,但选题都体现出一定的开拓性。每个博士为之遍寻资料、踏访调研的付出是实在的,因此基本上可以作为我院博士研究生教育近五年来的优秀学术成果。

因为时间关系,并非我院所有的优秀博士论文都可入选。我们出版《上海戏剧学院博士文库》的意义也不全是为了纪念,更在于它的引领作用。我们期望,随着我院研究生教育的发展和质量的提高,会有越来越多的优秀学术成果出现。

是为序。

2011年5月

前言

“滑稽”是中国表演艺术最早萌发的传统之一，它开创了中国戏剧喜剧路线的一脉，并且绵延至今。从词源上看，“滑稽”一词可以追溯到《史记·滑稽列传》中记载的先秦优人的表演和事迹；从演出形态和内容上看，唐代的“参军戏”以及宋金杂剧中的表演可以说主要是以“滑稽”为其本体特征的。而元、明、清戏曲中存在的大量插科打诨的表演手段以及各类讽刺、调笑意味浓厚的剧目、题材、戏剧样式——如唐代歌舞戏中的《踏谣娘》；元杂剧中的《看钱奴》；明传奇中的《博笑记》、明杂剧中的《歌代啸》；明代宫廷演剧中的“过锦”戏；清代地方戏中“三小戏”中的部分剧目等——也都体现出程度不一的滑稽色彩。“滑稽”传统不仅长期活跃在戏剧表演中，它还在更大范围内深深地根植于中国曲艺以及歌舞表演的土壤里。从唐代将嘲讽夹杂于歌舞表演中的“合生”艺人、宋代的描摹乡下各色滑稽人物的“纽元子”（亦称“杂扮”）、以长短句形式铺排滑稽词句的“说诨话”、模仿各种叫卖市声的“叫果子”，到近代北方相声的“说学逗唱”、苏州评弹的“说噱弹唱”及杂用各地方言的“乡谈”，^①都可见到“滑稽”技巧的运用。

至20世纪初叶，上海的滑稽演出迅速发展。“趣剧”（后为“滑稽新戏”所替代）与“独脚戏”是两个发起较早的品类，前者源于文明戏，后者

^① 参阅中国戏剧家协会上海分会、上海艺术研究所编《中国戏曲曲艺词典》，上海辞书出版社，1981年，“参军戏”条，第10页；“过锦”条，第42页；“三小戏”条，第72页；“合生”条，第10页；“杂扮”条，第24页；“说诨话”条，第660页；“叫果子”条，第662页；“说噱弹唱”条，第672页；“乡谈”条，第674页；“相声”条，第685页。

源于“小热昏”之类的说唱艺术。在游艺场、堂会、影院、剧场等场所的长期演出实践中,大批滑稽艺人通过这两种滑稽表演形式累积了丰富的剧目、曲目和招笑技巧,并对当时多种艺术形式的养料加以吸收,为日后专以“滑稽”命名的“滑稽戏”的成形提供了重要的准备,其中独脚戏的表演形式一直保留延续下来。与此同时,滑稽演员们还紧随时代的变化,积极、充分地利用电影、电台等新载体拓展滑稽表演的空间,获得了广泛的社会影响。20世纪三四十年代,滑稽大戏的演出蔚然成风,剧场舞台上涌现了众多的滑稽名家与剧目,为上海的娱乐市场及市民的文化生活注入了欢快的内容。在一个相对宽松和包容性极强的文化环境中,滑稽表演的闹剧特征也得以充分地彰显。

1949年后,滑稽表演于社会新体制的建构过程中不断适应,力求在融入新文艺政策的规范和轨道的同时,保持其滑稽本质。虽然这一时期滑稽演出普遍遭遇到“去滑稽化”的尴尬,但滑稽界依然推出了《三毛学生意》、《七十二家房客》等具有深远影响的作品,不幸的是这一趋势为随后而来的“文革”所阻断。此后滑稽界经历了一个恢复、反思与转型的时期,并和其他剧种一起,共同面对着“戏剧危机”的困难和考验。新世纪的滑稽表演呈现出多元分化的局面,“滑稽”衍生、变形的新品种开始出现。电视媒体成为滑稽演员们得以栖身和发展的新领域,同时他们也以坚韧、乐观的态度维护着“剧场滑稽”的生命。民众对于滑稽表演的热情也从未间断,他们通过更多的渠道享受着滑稽演出带来的欢笑和愉悦。“滑稽”一词甚至还渗透进市民们的生活里,成为人们的日常用语……

本书是对20世纪初至今上海滑稽历史的回顾与讨论,除以时间线索串联分析过程外,还尝试辨析了不同滑稽形态的演进和变化情况,并对滑稽表演的风格特性、地域色彩、创作方式、美学价值等问题展开了阐述。本书在写作过程中,力图将不同滑稽形态之间的相互渗透纳入视线,以便相对准确地完成对滑稽动态历史的勾画。为达到这个目的,笔者翻阅、参

考了有关的报刊、回忆录、档案、音像资料以及专家和研究者们的成果,并整理出《申报》滑稽演出及评论资料,希望能够对廓清这一时期上海滑稽表演的历史生态有所帮助。如果说滑稽表演艺术是一座宝藏,通过持续的探寻,也许我们能抹去覆盖其上的厚重灰尘,还原它真实的面貌,彰往察来,从中获得启示和鉴戒。

目录

前言.....I

第一部分 民国时期的滑稽表演

第一章 “趣剧”与“滑稽新戏”.....3

从文明戏舞台到游艺场.....3

董别声、星期团和精神团.....5

滑稽新戏剧目.....9

第二章 独脚戏的勃兴.....13

缘起.....13

“五福团”.....15

兴盛与管制.....16

传统独脚戏曲目.....18

第三章 滑稽堂会.....31

“这堂会的生意相当的好”.....31

堂会戏价.....32

争夺客源.....34

第四章 新载体：滑稽电影与播音.....36

《鸡鸭夫妻》、《拼命》和《到上海去》.....36

滑稽播音.....39
商业播音文化圈.....41

第五章 舞台上的滑稽家们（一）.....46

滑稽穿插.....46
和影戏院结盟.....52
滑稽会串.....53
早期滑稽大戏.....56

第六章 舞台上的滑稽家们（二）.....63

战后的契机.....63
热闹的舞台竞演.....66
幕表制与剧团.....72
旧时代的尾声.....74

第二部分 1949年以后

第七章 新政权与新滑稽（1949—1966年）.....79

主题“定向”戏.....79
新独脚戏.....82
剧团改制.....85
《三毛学生意》.....88
《七十二家房客》.....93
《满园春色》.....99
“反右”与“文革”.....101

第八章 恢复、反思与转向（1976—1989年）.....104

艰难的复苏.....104
《出色的答案》.....107

《性命交关》.....	109
八十年代的独脚戏.....	114
短暂的繁荣与困局	117
第九章 多元文化环境中的滑稽戏.....	124
《GPT 不正常》.....	125
《海上第一家》.....	127
滑稽新形态.....	129
结束语.....	133
附录 1 滑稽戏演出一览表.....	137
附录 2 《申报》滑稽演出资料（广告）	165
附录 3 《申报》滑稽演出资料（消息、评论）	410
参考文献及音像资料.....	428
后记.....	431

第一部分 民国时期的滑稽表演

滑稽戏的起源迄今并无定论,一般来说存在两种观点,一种认为是起源于“小热昏”(后发展为“独脚戏”),一种认为是起源于“文明戏”中的趣剧。^① 也有的学者认为其来源除此外,还应包括隔壁戏、苏滩和相声,^②考虑到民国时期各种艺术形式相互交流和融合,这样的意见更加符合事实,不过名单上或许还可以加上申曲、四明文戏(亦称宁波滩簧)、滑稽大鼓、滑稽京戏……因为滑稽风格在这些表演形式中同样大量存在,例如20年代初新世界小阿友四明文戏十分有名,其演出的《跳窗》、《取牙虫》、《卖橄榄》、《阿增算命》等均为滑稽趣味浓郁的节目;^③而滑稽大鼓艺人“老冬瓜”的演出广告则自称:“老冬瓜演唱二簧滑剧诙谐滑稽,无异方朔再世”;^④大世界乾坤大剧场的京剧班演出“文武唱做滑稽奇妙好戏”《猪八戒招亲》时,广告称:“杜文林饰猪八戒,处处出以滑稽,尤令观众发噱。”^⑤同时,很多剧目也被不同艺术门类一并采用,如1921年9月新世界新兰社申曲演出过《捉垃圾》、《关亡》、《谋夫告父》;^⑥1922年1月13日大世界无锡滩簧演出的节目中有《瞎捉奸》,3月4日则演出了《借妻》。^⑦——这些同样是趣剧和独脚戏表演中常见的剧目。虽然很难判断剧目在不同艺术形式之间的移植顺序,但其相互的吸收是频繁和显而易见的。因此将滑稽戏看成一种“多源一流”的戏剧样式更为恰当,它的源头众多,难以一一厘清;^⑧同时体质鲜明,那就是以招笑为主要目的的“滑稽”演出。

“滑稽戏”一词初见于《申报》是在1921年4月16日。当天文明戏剧团和平社在位于广东路汕头路的笑舞台日场演出《情的牺牲》、《点秋香》,广告称:“《点秋香》演在《牺牲》前面,内中旦角很多,真是一本大‘滑稽戏’。”同年8月27日,丹桂第一

① 参阅范华群、韦圣英:《滑稽戏起源与形成初探》,收入中国艺术研究院话剧研究所编《中国话剧史料集》第一辑,文化艺术出版社,1987年,第311页。

② 徐维新:《海上奇葩——漫游上海滑稽殿堂》,百家出版社,2005年,第6页。

③ 见1920年4月3日、5月4日《新世界》报小阿友四明文戏演出广告。本书所引该报内容据《新世界报》,上海图书馆胶片资料,编号1092—1101。

④ 见1922年5月28日《新世界》报第4版老冬瓜“二簧滑剧”广告。

⑤ 见1922年6月23日《大世界报》乾坤大剧场广告。本书所引该报内容据《大世界报》,上海图书馆胶片资料,编号2202—2212。

⑥ 见1921年9月14日、22日《新世界》报演出广告。

⑦ 见1922年1月13日、3月4日《大世界》报无锡滩簧演出广告。

⑧ 有学者认为“滑稽戏可以称得上是一源多流的一个剧种”,见范华群、韦圣英:《滑稽戏起源与形成初探》,收入中国艺术研究院话剧研究所编《中国话剧史料集》第一辑,第327页。不过使用“多源一流”一词似乎更为恰当。

台演出《前后本便宜货王华买父》，《申报》广告也称其为“著名文武滑稽戏”。^①而在距此7年前，1914年2月18日文明戏剧团移风社夜场演出《头二本骗术奇谈》，《申报》广告则称其为“滑稽剧”。^②因此“滑稽戏”这个名称的出现比一般认为滑稽戏形成于1941年（以该年10月9日共舞台上演《一碗饭》为标志）至少要早了二十年。当然，此“滑稽戏”非彼“滑稽戏”。简单地说，前者是当时活跃于剧院、游艺场和观众眼前的“滑稽戏”，属于总体“滑稽”表演的范畴，其演出场合地点、形式宽泛多样；后者是戏剧史归纳的剧种意义上的“滑稽戏”，一般于舞台上进行演出，样式也较固定。实际上，在民国时期的演出实践中，“滑稽戏”一词运用并不普遍，而“滑稽”的使用频率则很高，其囊括的表演形式也较剧种意义上“滑稽戏”更加丰富，人们欣赏“滑稽”的机会要远远多于看“滑稽戏”的机会。那么，当时的“滑稽”表演包括些什么呢？

^① 见1921年4月16日《申报》笑舞台和平社演出广告（[169]958）；8月27日《申报》丹桂第一台演出广告（[172]543）。本书所引该报资料据《申报》上海书店影印本，1982年出版。

^② 见1914年2月18日《申报》移风社演出广告（[126]596）。

第一章

“趣剧”与“滑稽新戏”

民国时期的滑稽表演中有一个重要的分支——“趣剧”。它的演出最早是混杂于当时流行的文明新剧中进行的,不具备独立的性质,表演的初衷是吸引更多的人来观看“正剧”(文明戏),其演员也多为文明戏剧团中的滑稽演员。至20年代初期,趣剧凭借其独特的优长从文明戏中分化出来,有了新的名称:“滑稽新戏”。这种蜕变、新生的过程是与它原先的寄主——文明戏——的命运紧密相连的,并受到了“舞台——游艺场”演出场所转化的影响。在观众好奇的目光和浓厚的兴趣中,滑稽新戏的演员、剧团和剧目开始大量出现,其演出一直持续到40年代初期。其中的《孟姜女过关》、《约法三章》、《谁先死》、《贱骨头》、《代理丈夫》、《王小二过年》、《呆中福》、《骗术奇谈》等剧目所运用的滑稽套路常常被独脚戏和滑稽戏借鉴,如《约法三章》被改编为独脚戏《阿福上生意》,《骗术奇谈》被改编为独脚戏《骗表》、《骗皮箱》等。

从文明戏舞台到游艺场

文明戏中加演趣剧可以追溯到1913年前后。时值文明戏的“甲寅中兴”,新民社、民鸣社、民兴社等剧团相继而起,在上海演出舞台上领一时风骚。徐半梅(卓呆)回忆说:

这时候上海的新剧界非常的热闹起来了。从前大家都不敢尝试,怕的是要失败;现在见有人尝试成功,晓得不会失败了。就此你也办剧团,他也组剧社;投资的人也有了,演戏的人也有了;不到半年工夫,上海一共出现了五六处长期开演新剧的戏院。真是盛极一时。^①

文明戏的演出在戏剧结构、表演形式等方面保存了戏曲的诸多特点,如采用章回体开放式结构、使用幕表、演员分派行当等,^②其中“滑稽”便为其主要的表演行当之一。为调剂观众口味,文明戏于演出安排上也仿效了清代戏曲茶园演出时的

^① 徐半梅:《话剧创始期回忆录》,中国戏剧出版社,1957年,第59页。

^② 参阅丁罗男:《论我国早期话剧的形成》,收入丁著《二十世纪中国戏剧整体观》,文汇出版社,1999年,第14—15页。

“早轴子、中轴子、大轴子”^①的分段形式，在正剧之前先演出以滑稽诙谐为主要内容的趣剧。特别是在1914年的1—6月间，趣剧成为观众关注的新看点。各剧团纷纷在报刊广告上将其与正剧并列。参加这些趣剧表演的除了张冶儿、王无能、张啸天、秦哈哈、丁楚鹤（即后来的丁怪怪）等滑稽脚色外，有不少是文明戏的著名演员，如汪优游、徐半梅、钟笑吾、洪警铃、陆小青、杨润声等。^②由于这时滑稽演出刚刚萌发，表演还处于稚嫩阶段，如果观众的眼光“挑剔”的话，其演出的效果难免差强人意。曾有人评论说：“新剧中滑稽脚色最不易得。惟得徐半梅确是滑稽能手，远非余子所能及。其他自命滑稽之剧，其议论足以令人作三日呕，而不足以令人捧腹也。又如剧人化妆，往往过分示人特别，其扮老学究，或憨仆之装束，大多出人意外，可谓非古非今、非中非西，或是二十一世纪之人物。”^③不过，从另一角度看，“非古非今”、“非中非西”的装扮也正是滑稽演出的闹剧特质的一种体现，只是当时不少人常对此难以认同而已。

1912年，一种新型娱乐场所——游艺场——在上海兴起。自当年11月24日“楼外楼”开业后，新世界（1915年）、“天外天”（1916年）、“绣云天”（1916年）等游艺场相继诞生。1917年7月14日大世界开幕，^④此后又出现了先施乐园（1917年）、永安天韵楼（1918年）、花花世界（1920年）、神仙世界（1926年）、新新屋顶花园（1926年）、福安游艺场（1933年）、大新游乐场（1936年）、上海世界（1936年）等多家著名的游艺场。^⑤这些现代的“瓦舍勾栏”中汇集了五花八门的表演项目。以1920年1月1日为例，当天大世界演出的节目就包括京戏、电影、评弹、苏滩、魔术、宣卷、口技、大鼓、文明戏等。^⑥此后节目则随着观众的趣味不断地变化。大批滑稽艺人活跃于其间，滑稽表演也在这样“百戏杂陈”的环境中吸收了生长所需的各种养料。

据统计，当大世界完全建成后，“天天不间断演出的剧场有九个到十个左右，那每天需要的节目量大概在一百五十个小时。这还只不过是大世界一个游乐场，二三十年代上海一直有大约六个游乐场向游人开放。每天所需的节目量可能在七八百小时左右。”^⑦与游艺场新兴观众群体的急速膨胀相比，1917年以后文明戏在剧场舞台上的演出势头衰弱，于是一些文明戏剧团开始进入辐射面更广的各大游艺场，而“趣剧”的演出形式也得以呈现在更多观众面前。

和在先前的剧场舞台上演出不同，进入游艺场的文明戏剧团由于同一时段与多种节目并列演出，因此面临更大的竞争压力。同时，在游艺场中，观众的流动性很高，欣赏趣味多样，短小逗乐的节目往往更易赢得青睐，这为趣剧的独立演出提

① 参阅廖奔、刘彦君：《中国戏曲发展史》第四卷，山西教育出版社，2000年，第194页。

② 参阅范华群、韦圣英：《滑稽戏起源与形成初探》，收入中国艺术研究院话剧研究所编《中国话剧史料集》第一辑，第320页。

③ 芳尘：《新剧通病》（二），载1918年7月18日《新世界报》第3版。

④ 参阅沈亮：《上海大世界：1917—1931》，上海戏剧学院博士论文，2005年，第19—23页。

⑤ 参阅《中国戏曲志·上海卷》，中国ISBN中心，1996年，第662—663页。

⑥ 见1920年1月1日《申报》大世界演出广告（[162]5）。

⑦ 沈亮：《上海大世界：1917—1931》，第93页。

供了契机。翻看《大世界报》和《新世界报》，会发现游艺场里的这些文明戏剧团常常是日场演出趣剧，夜场演出正剧——而以前在剧场里，趣剧常常是附属于正剧在同一场次中演出的。也即是说，约从1917年起，趣剧改变了正剧附属物的身份，独立出来，它在文化娱乐市场中的地位发生了转折性的变化。这意味着“滑稽”开始以戏剧形式单独进行表演，并成为游艺场招徕观众的十分重要的一类节目。也许正是在这个意义上，有学者将趣剧视为“滑稽戏的最初形式”。^①

值得一提的是，这期间游艺场中大量的趣剧是由一度流行的女子文明戏剧团演出的，著名的有大世界的优美社、新世界的爱华社等。其中的不少女性滑稽脚色都具有较高的表演才能和观众影响力。如优美社中的蝶梅，“擅老旦，又擅滑稽，无不楚楚可观。……滑稽如《借妻》中之张古董，描摹顽固人，惟妙惟肖，借妻时之丑态，见之尤为可笑；饰《瞎捉奸》之伍瞎子，插科打诨，俗不伤雅，妙在一举一动，俱足令人捧腹也。”另一位著名女性滑稽脚色桂笙则“……巧言如簧，不啻淳于再生，实为滑稽脚色中上驷才，饰《关亡》剧中关亡婆，满口胡言，形容酷肖，打几个哈欠，诌几句鬼话，描写关亡婆骗人财帛，无微不至。……饰《郑元和》之苏州阿大，‘教歌’一场，做工既出神入化，唱口更推陈出新，如五更调、四季相思、莲花落等小曲，南腔北调，层出不穷。与天霞之扬州阿二，可谓五雀六燕，铢两悉称”^②。通常情况下，游艺场主办的报纸上的评论难免会有宣传的色彩，但即使将上述文字中溢美之词忽略，这些文明戏剧团中的女子滑稽家们对于滑稽表演在唱、演及剧目等诸多方面的贡献也是不应被埋没的。

董别声、星期团和精神团

1922年后，随着滑稽演出影响的扩大，游艺场中开始出现了一批专演趣剧的演出团体，而“趣剧”这一名称也很快为“滑稽新戏”、“滑稽喜剧”、“滑稽趣剧”、“滑稽话剧”等所替代。曾经有人撰文回顾“滑稽新戏”的缘起，称：

所谓滑稽新戏者，渊源不久，而今俨然独树一帜，其势力视其他游艺亦无多让。……滑稽新戏之滥觞，实可推董别声。初时董别声仅演新戏，以滑稽著于时，东西奔走，皆不得志。会莫悟奇表演魔术，以器具别致，手法敏捷，沪人嗜之狂烈。惜莫悟奇不善操上海话，座中闷寂，遂请董别声任丑角，穿戴洋装，戴高红帽，谐态百出，全座哄然，声誉渐隆，反轻悟奇而重别声者，颇有其人。董别声乃约旧时同事六人，组织“礼拜团”，号召观客甚力。滑稽新戏自此成立。不半年，“星期团”、“爱司团”纷纷仿效，至今日遂入全盛时代矣。^③

① 范华群、韦圣英：《滑稽戏起源与形成初探》，收入中国艺术研究院话剧研究所编《中国话剧史料集》第一辑，第325页。

② 海隅生：《大世界优美社女子新剧伶评》，载1919年12月21日、22日《大世界报》第3版。

③ 黄浦滩：《滑稽新戏谈》，载1925年2月19日《申报》第7版（[209]805）。