

沪剧：现代上海的传统戏曲

HuJu Traditional Opera in Modern Shanghai

原著：〔英〕施祥生(J. Stock)

译者：赵 玥

上海高校音乐人类学 E- 研究院



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

本书由上海文化发展基金会图书出版专项基金资助出版

上海高校音乐人类学E-研究院建设计划项目资助 项目编号: e05011



上海城市音乐文化研究丛书 洛 秦 主编

沪剧: 现代上海的传统戏曲

Huju Traditional opera in Modern Shanghai

原著: [英] 施祥生 (J. stock)

译者: 赵 玥

上海高校音乐人类学E-研究院

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

沪剧:现代上海的传统戏曲/[英]施祥生(Stock, J. P. J.)著;
赵玥译. - 上海:上海音乐学院出版社,2009.9

(上海高校音乐人类学E-研究院)

书名原文:Huju Traditional Opera in Modern Shanghai

ISBN 978-7-80692-449-5

I. 沪… II. ①施…②赵… III. 沪剧-戏曲音乐-研究
IV. J617.551

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第113673号

© The British Academy 2003

Database right the British Academy (maker)

本书中文版权已获原版权持有者授权

书 名:沪剧:现代上海的传统戏曲

作 者:[英]施祥生

译 者:赵 玥

责任编辑:沈庭康

封面设计:高传林

出版发行:上海音乐学院出版社

地 址:上海市汾阳路20号

印 刷:上海展强印刷有限公司

开 本:850×1168 1/32

印 张:9.25

字 数:228千

版 次:2009年7月第1版 2009年7月第1次印刷

印 数:1-2,000册

书 号:ISBN 978-7-80692-449-5/J.436

定 价:28.00元

告读者:如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

电 话:021-66524820

目 录

绪 论	1
田野花絮:关于民族志学写作的一些反思	2
“Opera”在中国:术语的诠释	5
沪剧	9
文献回顾	12
研究项目始末	22
本书构架	26
上海及吴语	28
感谢	32
第一章 1920 年前中国东部地方戏种的兴起	35
中国戏曲的历史与特征	36
东乡山歌	39

43	说唱
45	花鼓戏
47	滩簧
53	20 世纪初的上海艺人
61	结语
65	第二章 1915 ~ 1950 年间的女性角色与女艺人
74	女艺人, 女性戏剧形象: 理论透视
81	沪剧女性角色探悉
98	女艺人及音乐本体
106	结语
107	第三章 地域与音乐: 地方戏在上海, 1912 ~ 1949
110	音乐与地域: 理论透视
118	体制化
148	国际多元化
171	结语

第四章 1949 年后的沪剧与政治变革	177
1949 年后的沪剧发展	182
剧作分析:对三部现代沪剧的评论透析	202
结语	220
第五章 城市语境下的民族音乐学研究	223
研究、参与、表演:身在上海观沪剧	229
结语	246
尾声	249
附录:师承图	253
参考文献	257
术语表	283

绪 论

开出门来看观正，
那旁来了小客人，
走上前来客人叫，
客人啊！一横头遮格娘与紫蔷叶，一面要遮老鸦藤，
客人卖点啥来文。

《卖红菱》选段（录制于1910~1920年间）^①

十年前你的儿子滩上死，被反动派绳捆鞭打来诬害。
今天我们去打捞，有大家的热情与智慧，
有计划，有领导，还有安全好设备，
我们的打捞为人民，
老刘，你不必顾虑把心灰。

《嘉陵江英雄歌》选段（1956）^②

什么是人生的价值？
怎样寻生活的真谛？
哪里有真正的爱情？

① 《卖红菱》选段，陆金龙演唱，引自丁国斌《沪剧解放前》，16；另见谱例2.3。

② 《嘉陵江英雄歌》选段，夏福麟演唱，引自上海市人民沪剧团《沪剧曲调》，49。

何处觅纯洁的友谊？
要想得到的得不到，
不想得到的来得易。
一个迷惘的牛仔女，
她在默默问自己……

《牛仔女》尾声，第八场（1989）^①

田野花絮：关于民族志学写作的一些反思

姚芳松是上海沪剧院的一位行政人员及剧作家，在1997年9月我们的一次会面中，我请他过目这一章的草稿，由于他本身英文水平有限，所以我自己翻译了一部分并请他赐教，就像通常的专家意见回馈。之所以选择这三个选段作为文章的开始，是因为我认为它们可以体现及概括这个戏种的发展，可是姚却对此有些顾虑。他告诉我第二个段子不是很合适。我知道他为人谨慎，所以揣测着是不是因为这个段子极具革命色彩因而让他觉得不合适。于是我告诉他，我的意图是想选择一个1950～1960年代中的作品，并请教他认为哪个作品更具代表性。我暗想，他所提议的作品很有可能是符合时下政治状态的作品。但我错了。从他的回复看出，他对《嘉陵江英雄歌》提出异议的缘由并非源于政治的考虑；相反，他告诉我，《嘉陵江英雄歌》的沪剧版本改编于京剧，因此它称不上是沪剧的代表作。他认为这段时期的代表作我可以从其他更“原味”的沪剧中选择，像《星星之火》或者《罗汉钱》，其实这些作品都很“革命”。我这才意识到他并不是因为50年代作品中强烈的政治色彩而刻意地避免不谈（而且确实没有必要）。看来为了使他人认可，我选的例子应该是不仅要符合历史时期，而且应当是最

^① 余雍和：《牛仔女》，398-9。

典型的。

帝国主义和军阀，
是中国人民的大灾星。
他们互相利用狼狈为奸勾结紧，
祸国殃民罪恶如山数也数不清。

《星星之火》选段(1959)①

若要描述上海沪剧——这一在西方鲜为人知的剧种，它的作者就要不得不慎重考虑如何在写作上权衡描述性说明与反思性论说之间的比重。为了使阐述说明更加精确，选段4最终代替了选段2，甚至与它相关的一些田野工作的描写片断也被一并删除了，尽管这些片断或许可以很透彻地表明某些沪剧代表人物的美学价值观。因此，现在呈现在读者面前的这本书，或许更像是一本介绍沪剧手册、戏种介绍、抑或是沪剧杂集；不过，它还是有着相对清楚的架构及明确的界定范畴。那些并不熟悉（或漠不关心）中国文化形态的人，此书或许价值不大；而作者在写作上采用的某些措辞结构（如：“在上海沪剧中……”）也会使某些人对这种看起来似乎无所不知的姿态而持有怀疑态度。②但无论如何，以描述为主的写作方式还是利大于弊，至少它可以有效地引领读者去认识沪剧。

有的作者或许会重笔墨于认知沪剧过程中的个人体验部分，由于他们所引用的资讯是从有限的研究经验中采撷出来的，因而同样有偏失全面观的缺点——这很可能会造成对主体的描述不够均衡和完善，也可能使整本书架构不够清晰，归纳性不够明确。这样的书本身无法成为实用的工具书，那种极具自我意识的写作方

① 《星星之火》选段，邵滨孙与万智卿编辑整理，引自上海《沪剧曲调》，153。

② 另见 Van Maanen, 《Tales of the Field》，51-4。

式甚至会引来某些读者群的抨击。毕竟,这样的书会让读者了解作者本人远甚于其研究课题;而那些真正期待从书中有所获益的人,则会对其失望备至。然而,加强叙述的妙处在于这种做法可以为文章带来一种连贯性,或者说,至少可以使读者的兴趣有增无减。同样,作者在文章中的可见度——在不干扰读者思维的情况下——可以促进读者对其研究方法及其成果的思考,也可以进而得知此种分析方法是否行之有效。一本民族音乐学书籍面对的群体都是些立志成为民族音乐学家的人,他们也正面对如何收集资料及诠释数据的挑战,后面的这个特性则赋予了此书一种潜在的、超出了本学科范围的方法性效用。

如何在实际写作中权衡这两种写作方式,则需要一些写作策略。十多年前,一些民族学者诸如詹姆斯·克利福德(James Clifford)、约翰·范·马南(John Van Maanen)、克利福德·基尔茨(Clifford Geertz)在对文化进行描述时就已经开始注意到写作风格与内容的关联。^① 鉴于前辈们的经验,我意识到我与姚芳松的谈话记录在各方面都发挥着不同的作用。一方面,它简洁地提供了专业而又精确的学科信息;另一方面,它也是一个策略性的开场白(这或许显得很老套)——短小却很能说明问题。且那种透露着时态的叙述更证实了研究者曾亲身参与。除此之外,如若开篇的故事主题能够吸引读者的兴趣,那么它便能引发读者继续读下去的欲望。

本书既有说明成分,也有经验之谈,但基本上更侧重于前者。这样做主要是为了向民族音乐学的学生和学者介绍上海沪剧的历史和音乐。尽管许多西方学者对中国音乐进行过研究,但似乎又很框架化,未能触及核心。这是个可叹的局面,因为就中国音乐而言,在其自身的产生过程中,有许多方面都应当得到深入的跨文化

① Clifford and Marcus,《*Writing Culture*》; Van Maanen,《*Tales of the Field*》; Geertz,《*Works and Lives*》.

阐述,我们才能因此而增进对中国音乐、中国文化的认识。因此,本书另一个附带目的便是,希望借助对上海的传统戏剧的这项研究,来重新评估现今民族音乐学理论和实践方法的一些问题。我希望此书可以面向不同文化背景的读者,尤其是研究中国音乐、戏剧和文化史的学者。本书总体上是从反思中做出判断,从参与实践中得出观察结论,但这并非缘于我追求旧式学术风格而刻意为之,我也不认为这是描述中国文化的唯一方法(尽管第五章还是遵循了这种方法),一切结论都是基于田野调查以及对不同个人和团体的访问的基础上而得出。在我对自己的田野工作进行深入考量之前,我会先将上海沪剧传统加以介绍,并对前人的研究加以总结。由于在此书中我用“Shanghai Opera”来指代沪剧,因此,首要的问题便是如何理解术语“opera”在中文语境中的含义。

“opera”在中国：术语的诠释

随着一些学者倡议西方人应该使用本土所固有的术语,例如“huju”来指代“沪剧”,而非欧洲术语(如某某 Opera),借用术语“opera”来谈及中国传统音乐戏剧的做法,已经开始在专家中产生相当的争论,甚至对那些即将被翻译的书目,也存在如何选用“opera”、“drama”或“play”这类术语。这种学院派的争执很容易就会成为流行出版物所追捧的话题,它考验着西方作者及读者,即:如何对非西方音乐进行介绍;换句话说,如何最有效地呈现(或理解)一个它文化。我们在界定它们时,应当考虑到它对某一特定文化有特殊含义而因此维持原称呼以示尊重?还是应该着眼于不同文化中的类似点而选择翻译词?换个角度来看,我们实际争论的是,是中国传统戏曲本身受到世人关注,还是他们的戏曲与西方艺术形式有着这样那样的关联而得以受人关注?

以上双方各有其道理所在,但我还是要在重申明一下关于使

用术语“opera”的争论。对使用“opera”这一翻译词的反对派来自各个层面,首当其冲的便是来自少数从事西方歌剧研究的音乐学同僚的异议。他们的见解是,西方歌剧在性质上不同于其他任何地方性的音乐剧,因而命名上的区分是很必要的。我对此观点不予理会,因为持这种论调的人往往是那些对非西方音乐剧种既无体验也毫无兴趣的学者,这些人决不会阅读本书,所以也没有必要与他们做无谓的争论。“西方剧”(Western Opera)或“中国剧”(Chinese Opera)这两个名词的本身已经明确地道出了两个截然不同的概念体系。这些人对这类术语潜在地正确性的否认,在我看来则像是一种尝试把他们所钟爱的音乐独门归类的行为,这是受到西方文化优越感的支配。如此观念需要得以修正,而合适的措辞恰恰可以在这个修正过程中发挥作用。

一些学者在研究多元艺术形式的文献和历史(除了音乐)时,同样会在写作中避免使用“opera”一词。荣鸿曾(Bell Yung)发现,音乐专家倾向于使用术语“opera”,文学学者多用“drama”或“play”,而“theatre”则被戏剧专家挂在嘴边,不同领域的学者会在用词时考虑到如何彰显其独特的研究领域。^①一些非音乐人士更喜欢使用自己的词汇,但是这能使人产生误解,尽管这种做法也合乎情理。例如史蒂芬·韦斯特(Stephen West)和韦尔特·伊德马(Wilt Idema),他们二人使用“play”、“drama”和“theatre”的频率远多于“opera”,但当他们特别提到这个问题的时候,则不再咬文嚼字地指出:“音乐和歌曲是任何形式的传统中国戏剧都不可或缺的部分……在中国,戏剧类别的划分并不主要依据其内容,而是像西方那样,依据音乐的不同去分类。”^②简言之,音乐流派才是判定的标准。同样,他们对此类音乐名词的论述从逻辑角度看也是最

① Yung,《Cantonese Opera》, xii.

② West and Idema,《Story of the Western Wing》,43。

精确的,音乐学者也不必因为文学学者有如此的高见而自己脸红。事实上,韦斯特和伊德马对西方戏剧的描述似乎也或多或少地忽略了西方音乐戏剧形式。在这一点上,音乐特性至关重要,根据奥费斯(Orpheus)神话改编的众多不同版本的戏剧便可证明这一点。更进一步说,在西方,一部莎士比亚戏剧可能会被改编成一支芭蕾舞、歌剧,甚至一部交响乐。

另外一些人的异议似乎更受关注,他们中间包括中国本土和非本土的研究中国戏剧的学者(这些人认为那些翻译过来的名词会多多少少引起理解上的混淆)。在某种程度上,一个常识性的观点是:不加批判地将西方词类套用在非西方事物上,会对那些已经通晓此类事物的读者产生混淆视听的影响。同样地,非西方艺术形式的关键问题,也可能被模糊在西方固有的语言描绘里。然而,在谈及中国戏剧这一特定事物时,这些评论家还没有充分地正视“opera”一词在欧洲范围内使用时的变通性。事实上,这个名词同样被用来指代那些综合了音乐、戏剧及视觉元素的更广范的艺术形式。就此而言,“opera”更贴近一些像“音乐”(music)、“音乐作品”(musical composition)、“语言”(language)、“宗教”(religion)或是“社会”(society)这类用来描述非西方文化及文明的一般性名词(这些词汇有时也会在使用时受到质疑)。

来自于戏剧史学家科林·麦克罗斯(Colin Mackerras)的反对观点是:“‘opera’一词在以英文为母语的人看来是截然不同于中国传统戏剧的事物。”然而麦克罗斯列举的理由却无法证实他的主张:中国戏曲中风格化表演的重要性;独具中国特色的戏服及化妆;伴奏采用中国传统乐器;戏种产生的地域性因素及其风格也因作者不同而风格迥异。^① 这种种观点不足以令人信服。痴迷巴洛

① Mackerras,《Chinese Drama》, 10。其一系列理由见 Mackerras,《Rise of the Peking Opera》, v.

克时期欧洲歌剧的人都会熟知其表演及服装道具的风格传统,而在这一方面,像沪剧这样的中国戏剧种类才刚刚得到微乎其微的重视。现今中国戏剧的演奏很多都运用了西洋乐器,虽然只是实验性的运用,但一个基本事实是:这些乐器的演奏可以用于不同剧种,无论是欧洲的还是中国的。西方歌剧同样具有(或曾经具有)区域特色,例如威尼斯歌剧和那不勒斯歌剧等等。众多西方歌剧作品的原创性也被盲目地过高评价,即使是音乐巨匠莫扎特,也是运用标准的音乐元素及当时的传统创作技巧(这点从他一系列在A大调上的男女二重唱出现在众多歌剧中显露无遗)。而如今,许多的中国戏剧也是由个别音乐家来创作完成——这再一次证实,差异是因程度而产生,而非种类。^① 麦克罗斯的上述一系列比较无法令他人折服,因为如此比较之下的中西戏剧,其类似点多于不同点。我们实际上是借助服装道具来呈现某个故事,而歌唱及器乐则令这种形式更为完美。麦克罗斯推崇使用的“drama”和“theatre”模糊了各戏剧形式中音乐的基本特征。^②

或许最强烈的反对是来自于后殖民主义思想家。他们以一种呈居高临下的态度认为使用西方语汇理所当然,它错误地让人感到非西方国家只能借助于西方的表达方式才能得以推广。坚持运用本土语,会使西方人将非西方文化类别当作他们自己源文化中的某一特类。从这一点来看,沪剧不能被称为“Shanghai Opera”(上海歌剧),因为中国人并没有试图做“歌剧”,他们做的是沪剧;“Shanghai Opera”一词的使用就如我们称威尔第歌剧为意大利戏曲一样,极不恰当。但极具讽刺意味的是,这种称呼偏偏匹配了那些西方文化优越论者的措辞准则,尽管他们反对依据性质作为确

① 更多的莫扎特的创作手法见 Allanbrook,《*Rhythmic Gesture*》。

② 一些东方学者在民族音乐学论著中有一个正在滋长的观念,即过分强调差别。例如 Agawu, “Invention of African Rhythm”。

立关于中国戏曲概念的基础。虽然如此,这一准则还是具有一定的优势的,尽管它会影射文化专制而受到抨击,但深思熟虑后我还是决定使用“opera”一词,理由有三:过多字母注音式的用语使非专业人士望而远之(内行的读者当然早已对这一系列名词作了判断与取舍——他们可能也会苦恼于这些词汇的对比当中,但是他们不会被这一系列名词误导);写作上秉承风格迥异这一原则有时反而是理想的结果;再者,在描写中国戏曲形式的英文写作上,我感觉“opera”更具语感,更像“沪剧”作为“上海传统戏剧”的缩写。因此在本文中我用“Shanghai Opera”来指代沪剧,对我而言,复合名词的使用仅仅是因为它少了些争议性,因为它的重要作用只是示意读者这是土生土长的中国剧种,而不是外来的艺术形式罢了。

沪 剧

摄像师的镜头,表演家旋转的身体及翎毛行头,这一切已经使西方观众对中国戏曲形式有了一定程度的了解。对于西方观众,华美的装束,眼花缭乱的杂耍,以及京剧中嘹亮的唱腔,所有这一切汇聚在一起,形成了一幅集声音、颜色和动作为一体的独特的拼贴画,使人即刻便可分辨出这是中国式的音乐。事实上专家宣称,在这个辽阔而又人口稠密的国家里,共有三百多种风格各异的戏曲:从驱邪戏到滑稽剧,从历史传奇到当代时事,从皮影戏到杂技。西方人目前关于中国戏曲的认知概念,很大程度上源自于他对数个主流戏种的书面研究成果。为了更全面地了解中国戏曲,我们还需要着眼于一些不太为外国人所知、较新风格的戏种。

沪剧,书面史料可追溯至二百年前。最早形成于农村地区,多以村民自娱自乐的形式出现在宗教或历法庆典上,其曲调和唱词往往结合了当地的民歌和戏曲表演元素。清朝律法规定,舞台上

女性角色只能由男人来扮演。在戏中,专门的行头是极为有限的,所以在某种意义上,那些反串女性艺人的发式装扮是专为角色而留。其音乐织体混合了单音演唱和衬腔式音乐伴奏,通常由一支以二胡为主的小型乐队及响板作为伴奏。唱词往往是随着传统的主旋律即兴发挥,并用方言演唱。故事情节多是广为流传的民间故事,多为相爱的恋人反抗包办婚姻,或主人公勇于选择自己的所爱并与恋人私奔,去对抗传统封建势力之类的主题。

在19世纪后期,部分农村剧团转移到迅速扩张的城市——上海。在那里他们接触到许多其他剧种的表演者,并与其取长补短,因此逐渐形成了全新的风格特色。这种剧团不断得以拓展,在20世纪初叶,女性表演者公开出现在舞台上。但在接下来的三十年里,女演员群体并没有得到壮大。从40年代开始,由于专业作曲家、剧作家和导演的不断补充,加上对西方戏剧舞台经验的大量借鉴,使得沪剧逐渐步入正规。虽然音乐还是以传统曲调为基础,但许多剧目已经开始使用西方乐器,并借鉴西方和声结构。故事主题继承了早期的传统,多为普通人所熟悉的事物,当然近期作品则多涉及当代的都市生活问题。

我们或许可以这样理解,与其他那些更为人熟知的剧种相比较,沪剧更独具一格。举例来说,京剧那夸张的化妆和戏剧化的亮相在沪剧中则被一种自然的表演风格取而代之,它甚至有点近似于西方的话剧或电影。同样,以都市生活为题材的新作品代替了以往的历史传奇和神话故事。因此,对于那些对中国戏曲有所了解的人来说,沪剧无疑突出说明了中国戏剧传统同样具有时代特征。

同时,沪剧也为民族音乐学中错综关联的各类分析提供了一个学术舞台,而且这种分析目前没有广泛运用在中国戏曲和民谣的研究中。因为沪剧作为一个研究课题,不像某些更有知名度的剧种:它蕴藏着丰富内涵,但是却又缺少有史考证的背景资料,如

昆剧或京剧。“错综”一词,引用一个纯正的民族音乐学方法来解释,读者便会清晰明了:一个分析家在试图描述对音乐本体和音乐行为时,既要考虑到彼此,也要顾及到文化和社会韵脉。有关中国戏剧的现有研究考证总是集中在其结构成份上(如音乐、社会史、文本),却忽略了这些元素是如何被结合在一起的。这样说不是要抨击现有的研究文献,它们的作者并没有试图面对什么才是民族音乐学这一学科迫在眉睫要解决的问题。当然,当一个人整理已失传的某一音乐形式的史料文献时,或是志在发展那些不需要额外考证的音乐理论时,选择一个外围性课题既合适又恰当。而考虑与其错综关系的分析方法,其潜在的贡献会有两种(基于已有的、更专门的研究分析):它很可能会引发一些观察,而这类观察是针对当代中国音乐和文化元素休戚相关的关系——这在西方学术领域中还是崭新的课题;另外,尽量使用跨文化视点,则意味着在这种研究下得出的理论成果,可以很容易地与其他同类研究产生的新观念相互关联。^①

除了可以作为一个方法典范来总体重新评价中国戏曲传统,沪剧本身也绝对值得研究。几代人的努力使沪剧音乐从开始的乡野之音,经由改革创新演变为今日举足轻重的传统剧种,沪剧为音乐学研究提供了一个有趣的主题。无论在何处,好的戏剧都会为全世界打开一扇窗,随着对人性的思考有了真正的理解,我们可以从这个窗口认清自己的社会定位。词语与动作因为有了音乐可以进行更丰富的表现,它使音乐戏曲在任何情况下都被深深赋予给

① 这种方法也不是完美无缺, Kofi Agawu 就建议对非洲音乐的分析研究进行深层考虑。他认为分析本身应当像表演活动那样多侧面的,但是顾及其横向研究的幅度自然就会降低纵向分析的深度。另外,他表明在某些情况下,两个问题间并没有可论证的关系。换句话说,我们应当明白“分析”是不同于“描述”的。因此,对焦点问题的思考与对相互关系的探索是同等重要的。见 Agawu, 《*African Rhythm*》, 113。