
抗战时期的上海演剧

傅 谨

抗战时期的上海戏剧呈现奇特的繁荣景象,京剧始终领衔上海戏剧的演出市场,周信芳和其他京剧名家的剧目深受欢迎。沪剧进入发展高峰期,形成文滨剧团和施家班等数家大班社的垄断局面,进入该剧种发展的顶峰时期。从姚水娟到袁雪芬的相继走红,代表女子越剧的成熟,使越剧渐成沪上最具号召力的剧种,地位直逼京剧。从孤岛到沦陷时期,上海一直是话剧演出的中心城市,集中中国最优秀的话剧创作、表演与经营人才。上海是戏剧市场发育程度最成熟的都市,这是它在抗战时期仍能保持戏剧市场兴旺的原因。

从1937年到1945年的八年,日本侵略者给中国人民带来深重的灾难,上海也不例外。但同期上海戏剧却显现出畸形的繁荣景象,两者形成强烈而鲜明的反差。1937年11月中国军队撤出上海,上海被日军占领,前清时代已割让给英法等列强的租界仍由原殖民当局管治,形成文化和戏剧上的“孤岛”现象;1941年太平洋战争爆发后,日军进驻租界,这个文化与戏剧的“特区”不复存续^①，“孤岛戏剧”就此终结。无论是在租界与沦陷区并存的抗战前四年,还是租界回收后的四年,租界内外的上海演剧都是构成某种具有内在关联的整体,单独研究个别剧种,尤其是只看到左翼话剧,很难准确评价与理解该时期的上海戏剧。抗战时期,上海各剧种均有大量演出,戏剧演出市场的繁荣毋庸置疑,因此成为现代史上社会与艺术命运分离的显著例证。

抗战时期上海的“孤岛”戏剧,是一道奇特的戏剧景观。1937年11月日军全面占领上海,租界却像日伪占领区的汪洋大海中孤悬海外风雨飘摇的小岛,仍能在相当程度上保持着它原有的文化品格;1941年太平洋战争爆发,结束了包括上海在内的各城市租界的历史。尽管在整个抗日战争时期,上海、武汉、天津等城市的租界都有独立管治权,但上海租界规模大,又拥有众

多优秀的文化艺术人才,表现出比其他城市的租界强得多的戏剧创作演出能力,与周边的日据区域相比,也非常突出,因此形成了独特的孤岛戏剧现象。

整个孤岛时期,上海的京剧演出呈现出相当繁荣的局面。太平洋战争爆发前,日伪上海特别市政府的管辖权并不涉及租界,只要不在这里组织公然的反日活动,日伪政府与租界之间基本可以相安无事。戏剧界人士正是依赖于租界的这一特殊外交地位,持续开展他们的戏剧创作与演出。更有诸多富人为避战火托庇于租界的荫护,让这里集中了一大批具有很强的娱乐消费欲望与能力的观众。而“孤岛”始终处于战火边缘的特殊环境,也激发了人们及时行乐的欲望,戏剧就成为这里不同层次的观众首选的娱乐。有关“孤岛”时期的话剧研究,前人着墨较多,但是这一时期上海的演剧重心并不在话剧。

从上海沦陷时起,京剧作为“孤岛”乃至全上海戏剧的龙头地位,基本上没有受到什么挑战。这种地位不仅表现在京剧的票价水平始终比其他剧种明显要高得多,票房收益最为稳定,它吸引了大量社会高端观众,同时也表现在以周信芳为代表的京剧表演艺术家无疑体现了当时中国戏剧表演的最高水平,在这个战火纷乱的年代,有卓越的表演艺术家,就仍能让戏剧拥有足够的号召力。

1937年“八·一三”事变当天,上海的商店普遍关门,市民纷纷或离沪逃难,或拥入租界。当时全市共有十四家上演京剧的剧院场,它们是更新舞台、三星舞台、大舞台、天蟾舞台、共舞台、黄金大戏院以及新世界、大世界、小世界、福安公司、永安公司、先施公司、新新公司、大新公司,此外还有散落在各游艺场里的京班,战事甫起,剧院全部歇业,地处南市的上海市伶界联合会,也迁至法租界内的共舞台,但很快各剧院就重新开业,营业收入不降反升。

“孤岛”时期,周信芳是上海戏剧最具标志性的旗帜。即使因受到战事影响,多数剧场歇业观望时,身处租界内的卡尔登剧场仍一直坚持演出,上海沦陷初期,卡尔登由欧阳予倩的中华剧团和周信芳的移风社轮换演出,中华剧团因故停演后,由移风社全部接演。移风社在卡尔登演出了周信芳最重要的连台本戏之一《满清三百年》里与时事最为贴切的《明末遗恨》,年底上海沦陷后,他又演出了自己新编的《徽钦二帝》,虽然有段时间生意欠佳,然而剧中那种痛恨家破国亡的情感,准确生动地表达了刚刚处于日军占领区的民众的心理,因而越演越红。后因有影射时事之嫌,受到日伪汉奸政府与英巡捕房的阻止,但经过交涉,在压力下仍然坚持演出了21天。其后他还准备陆续上演《文天祥》、《史可法》等剧目,未能如愿,在以后的很长一段时间里,他的剧场里都挂着即将上演这两部歌颂民族英雄剧目的招贴,以此作为无声的抗议。而且,随即上演的《香妃恨》、《董小宛》、《亡蜀恨》等,都足以引起观众的共鸣。1938年末,周信芳新编并主演了连台本戏《文素臣》,观众踊跃,同时也引发电影、沪剧和各类曲艺纷纷模仿改编上演,形成了“孤岛”时期戏剧编演的一个小高潮,也体现了周信芳在上海戏剧领域的影响力和号召力。上海沦陷前后,周信芳的移风社在卡尔登连续演出四年之久。他以精湛的表演唱出了时下上海观众的心声,赢得了市场,也赢得了尊敬。沦陷后的“孤岛”时期,周信芳在上海剧场里的演出基本没有停止过,这是他一生中演出最为频繁、最受观众拥戴的时期之一,直到1941年8月太平洋战争爆发,移风社被迫解散。

京剧“海派”的特色,在战时上海舞台得到进一步强化,名家纷纷推出自己的连台本戏新作,其中盖叫天父子担任主要创作者和主演的京剧《西游记》是本子最多、演出时间最长的剧目,它凝聚了许多艺人的智慧,时间从1935年一直演到1940年,长达42本。《西游记》主要以武戏取胜,场面热闹火爆,盖叫天与其长子张翼鹏甚至训练狼犬来扮演哮天犬,人狗同台演出,非常吸引观众。盖叫天虽是北人,却长期在南方演出,他是独具特色的京剧南派武生的代表,

继深得京剧传统美学之精髓的宗师杨小楼之后,对京剧武生表演做出了新的贡献。盖叫天以其精湛的武功满足了海派观众的需要,尤其是中年之后,将武术中太极的思想融入京剧,表演更入化境。共舞台的连台本戏《火烧红莲寺》更是从战前的1936年,持续编演了34本,直至1939年才告终结,它是连台本戏最成功的代表作。林树森的新剧目《戏迷传》创造了一种全新的戏剧形态,他扮演一位戏迷,在戏中学唱各家的唱段,惟妙惟肖,且充满乐趣,成为京剧极具娱乐性的新表演模式。

上海的京剧舞台,除了那些常驻上海的演员外,也一直为北方京剧名家重视,在抗战时期也不例外。除梅兰芳未登台演出,“程砚秋、尚小云、荀慧生、马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯、章遏云、新艳秋以及后起之秀李世芳、张君秋、毛世来、宋德珠、童芷苓、李玉茹等,都带着他们的拿手剧目联翩至沪”^②。在这一时期,程砚秋几度到上海演出,1940年4月29日他率秋声社在上海首演翁偶虹专门为他编写的新戏《锁麟囊》,这部集程派艺术之大成的杰作,引起了强烈反响,而且在以后的岁月里,一直成为最受欢迎的京剧新编剧目之一。1941年10月,表演艺术更显精进的程砚秋,请翁偶虹根据传统戏《百花公主》改编成《女儿心》,携《锁麟囊》和这部新剧目赴上海黄金大戏院演出,并且约到杨宝森合作,如虎添翼,奇迹般地在这家有数千座位的大型剧院连续演出长达44天。1942年8月,再度赴上海黄金大戏院演出近一个月,在他整个演艺生涯中,抗战时期这三期演出是其空前绝后的巅峰。

太平洋战争爆发后,租界不复存在,但并没有在根本上妨碍上海京剧的繁盛。1943年伪上海特别市社会局以冬赈名义组织的京剧演员大会串,联合了上海七大戏院的名家演员,是当时国内最具影响的演出,上海的京剧市场,仍为其他任何城市无从比拟。

二

抗战时期,沪剧和越剧在上海迅速成长,在艺术上日趋成熟,并且渐渐成为影响极大的新剧种。

沪剧经历了民国初年的大变化,摆脱了东乡花鼓时期的原始形态,在短短的十多年里,彻底完成了它的身份转换。抗战时期,沪剧进入一个新的高峰期。在激烈的演出竞争中,形成了切合市场规律的格局,同时更大量编演时事新戏,使沪剧表现出与其他剧种有异的品格。

1941年初上海沪剧社成立,它是第一个以“沪剧”命名的剧团。这个新的名称当时还不为人们熟知,因此上海沪剧社成立时自称是“表演改良申曲”的剧团,在演出广告上则特别加以说明:“过去的本滩,叫做申曲,今年的申曲,改称沪剧。”^③几年里,“沪剧”这个名称就成功地取代了“申曲”,成为这个剧种的通用名。上海沪剧社由所谓“申曲唯一名旦”王雅琴领衔,宣称本社有十大特点:“导演电影化、剧本话剧化、表情艺术化、唱词申曲化、布景立体化、灯光科学化、服装时代化、道具美术化、化装舞台化、配音写实化。”^④剧社邀请电影界和话剧界的人才加盟,从排演据美国同名电影改编的《魂断蓝桥》开始,探索所谓电影化、话剧化、标准申曲相结合的新路子,在舞台上除了仍然保留沪剧的唱念以外,表演的身段手法以及舞台美术,几乎完全放弃沪剧原有的风格,并以前所未有的宣传攻势和新颖的风格,一时吸引了大批观众,迅速成为当时上海最红的沪剧班。有《魂断蓝桥》连演22天的成功范本,上海沪剧社又连续编排《大家庭》、《冷月诗魂》等大型沪剧新剧目,继续了聘请话剧界和电影界人士参与创作的道路。沪剧社还改编上演了由夏衍1937年创作的话剧《上海屋檐下》,其时已经知名的电影演员上官云珠曾经应邀在剧中客串演出。上海沪剧团尽管只存在了将近两年的时间,它在编演方法以及

风格上,直接影响了沪剧界以后的发展。它最典型地代表了沪剧在整个发展过程中一种明显的取向,那就是尽量贴近上海的城市流行风气,走在时尚的前端。

经历从说唱到戏剧的变化,沪剧在短短几十年里,尤其是在抗战时期赢得了上海观众的充分认可,上海沪剧社恰好应运而生。这种认可的前提之一是基本剧目彻底改换,各种类型的时装戏,几乎完全取代了它早期所演唱的传统剧目,渐渐从以传统的弹词戏为主,转变为以时装戏或曰西装旗袍戏为主,舞台表现形式相伴随着发生了极大的变化,各沪剧团演出时所用的舞台装置,先后都渐渐由软片改变为立体布景,灯光开始在单纯的照明用光基础上,加上五彩灯和聚光灯,至于戏剧人物的服装,当然需要添置大量的西装旗袍古装清装,道具因追求写实而迅速增加,诚然,较以前也更为考究,而乐队也扩大了,除原有的乐器外,先后增加了扬琴、秦琴、小提琴等,除了为演员伴奏外,还开始运用于气氛音乐。这些或大或小的变化,使得经历“抗战”年代的沪剧,几乎完全改变了面貌。

在整部沪剧发展史上,抗战时期是其发展高峰。上海沪剧社的成立固然重要,但文滨剧团才是最红火的沪剧班社,剧团的演职员有100多人,最多时演职员人数竟达220人左右。抗战初年它先在恩派亚大戏院演出,戏院有700多座位,每天日夜演两场;半年后先后换到新世界南部的“小皇后”和新都剧场,1939年冬,进入大中华剧场。除固定的戏院演出以外,剧团还时而临时分团,在其他剧场出演,在租界区内深受被称为“堂子帮”的妓女追捧,营业十分兴盛。日军进占租界之后,他们仍然保持相当不错的营业成绩。他们通过各种渠道,网罗编剧人才,鼓励编剧专为新演员写戏,通过新戏的影响和新人的新气象,创造良好的市场氛围。文滨剧团的一批青年演员如邵滨孙、杨飞飞等都因有机会演出为他们量身定造的新剧目,创造了脍炙人口的优美唱段,成为后来独当一面的名演员;反过来,新人辈出,也让剧团在相当长一段时间里,始终保持着在沪剧界龙头老大的地位。同一时期,沪剧界极具影响的还有施家班,1939年施家班把曹禺的《雷雨》改编成沪剧搬上舞台,轰动一时,盛况空前;其后,陆续推出一系列从市场角度看一本万利的剧目,包括上海滩上久演不衰的《阎瑞生》。1943年,丁是娥、汪秀英、顾月珍三位20岁左右的新人先后进入施家班,施家班别出心裁,请张幸之为编剧,写了有趣的《野兰香》,该剧有三位女角,分别名为碧野、罗兰、丁香,安排丁是娥、汪秀英、顾月珍这三位名角分饰三角,连演三天后轮换角色再演,三轮演出,三种不同的角色分配,于观众极具新鲜感。

像施家班和文滨剧团这样的大班社,在上海沪剧市场上占尽风骚。它们还将那些经过市场检验的剧目拍摄成电影,进一步扩大影响。在电台演唱并向听众直播,是抗战时期上海戏剧演出的一大奇观,其中又尤以沪剧为盛^⑤。日本军队占领上海时,有大中华、明远、元昌、鹤鸣、大美等23家民营广播电台经常播放沪剧。1938年4月28日,它们拒绝占领当局有关所有广播电台必须重新登记的要求,以停止播音为抵抗,经过公共租界工部局与日方交涉,日方被迫取消登记的规定,至5月10日,电台始重新开始营业^⑥。

抗战时期沪剧在电台的播唱始终保持相当高的频率,“每日上午9时至12时,下午12时至翌晨1时,都有申曲(沪剧)节目,而且在多家电台同时播唱,尤其在黄金时间内,全市播唱申曲的电台有中西、鹤鸣、华兴、金鹰等20余家。参加播唱的有文滨、施家、子云、鸣英等剧团以及沈筱英、顾今才、石根福、吴祥麟、姚玉翠、张爱玲、周新声、王筱新、盛秋声等”。除了剧团的演员经常被邀请至电台播唱,还出现了一些专门在电台演唱、不在剧场演出的演员。随着电台的播唱越来越受听众欢迎,一些专以在电台播唱沪剧为主的剧团也应运而生。如沈筱英的筱英社,“每天有9档电台节目,自中午12时40分晚10时40分,连续在李树、友联、中美、明远、水生、金鹰、两支、民生、华兴等电台演播。周新声的新声剧团也以电台演唱为主,从上午11时20分至晚

上12时20分,连续在金鹰、中美、明远、华美、精美、大建、李树、新华等电台演播”^⑦。各家电台无不以邀请到戏曲名家到电台演唱为吸引听众的手段,沪剧名角筱文滨说他1940年时最多每天要安排七档电台。电台用便捷的手段,将沪剧传送到上海的各个角落,促进了沪剧在上海市民中的流传,同时,对广播电台业的发展,也是极其重要的途径。

沪剧本是由上海本地的民间说唱演变而来,班社众多且规模极小。激烈的市场竞争催生了数家大型班社,在演出市场中形成垄断局面。尽管它们并没有完全剥夺小班社的生存空间,但是规模不等的班社,艺术水平、社会影响与主演的收入,都有天壤之别。

三

抗战八年上海最令人瞩目的,是女子越剧的兴盛。

1938年春节,姚水娟率她的女子越剧班社来到上海,从正月初一(1月31日)进入有200多个座位的通商剧场演出,再也没有离开上海,直到1946年结婚辍演,在这段时间里,她相继在上海各大中剧场演出,率先聘请文人樊篱(迪民)担任戏班的专职编剧,上演了《花木兰》、《西施》、《冯小青》、《貂蝉》、《天雨花》、《孔雀东南飞》等新编剧目,尤其是1940年以后编演的《蒋老五殉情记》、《啼笑因缘》、《泪洒相思地》等等,都有极高的上座率。《泪洒相思地》连续上演80多场,创造了越剧在上海连演场数的新记录。从此,女子越剧在上海不仅站住了脚,而且还迅速发展成这个城市里最受欢迎的剧种,没有抗战初期的上海对姚水娟的接纳,越剧的发展历程,可能会截然不同。

在姚水娟1938年春节进入通商剧场前,绍兴文戏已经在上海存在了近二十年,却没有一个女子越剧的戏班曾经长期在上海演出,但自从她站住脚跟之后,浙东一带正因战争而生意不振的女子越剧戏班蜂拥而入,“1938年1月31日至7月28日,半年不到的时间里,先后有姚水娟、竺素娥(4月25日后王杏花加入)、王明珠、陈苗仙、许菊香、筱丹桂、施银花、屠杏花、庞天红、赵瑞花领衔的8个女班开进‘孤岛’,分别占领了通商剧场、上海小剧场、永乐、老闸、恩派亚大戏院、太原、大中华越剧场、更新舞台、萝春阁、龙园、大来剧场、大中华大剧场等12处剧场”^⑧。此时,女班所有的名角,几乎都云集上海。到1939年9月,上海就有了13个主要的越剧戏班,她们都有了自己漂亮的戏班名称,如姚水娟、魏素云的“水云剧团”、施银花、屠杏花的“第一舞台”,马樟花、袁雪芬、傅全香的“四季春班”、陈苗仙、尹桂芳的“天蟾凤舞台”、筱丹桂、贾灵凤的“高昇舞台”、竺素娥、邢竹琴的“赵刻舞台”等等,加上各家游乐场里的戏班,此时仅在上海一地,就有20多个越剧戏班,而且全部都是女子越剧。

抗战时期,越剧著名演员袁雪芬奇迹般走红,尤其是在抗战后期达到演出生涯的最高峰。在女子越剧兴起并征服上海观众的年代,袁雪芬和她的同行相比并没有多少先天的优势,但是她开辟了自己的道路,成为她所说的“新越剧”的领军人物。她大胆地在她的雪声剧团实行编导制,聘请文人为她编写新剧本和担任导演,采用全新的妆扮,并且改革了诸多有碍于戏剧完整性的舞台习惯,她勇敢地面对市场的艰难局面,不懈努力,终于获得成功。

袁雪芬曾经充满深情地忆及太平洋战争爆发前后这个时期:

自1942—46这四年中,是新越剧的繁盛时代,每家剧院客满是极平常的事,我们雪声由九星到明星时期总要加排位子,日夜十二、三成座,在八成座时,新戏就要调上去了。每一个新戏的演期也由二星期演至四星期了!^⑨

而且,这也恰是女子越剧在唱腔艺术上日渐丰富与成熟的时期。1943年袁雪芬在大来戏院演《香妃》,琴师周宝才试着将原来为越剧伴奏的主乐器二胡改成京二胡,借鉴京剧的二黄的色彩,拉出了比四工调的旋律更为幽静细腻的尺调;尺调的旋律比起越剧原来的曲调更为幽怨哀婉。袁雪芬继在《香妃》的哭头里用了这种唱腔后,又在《祝英台》的“哭灵”和《一缕麻》的“哭夫”里继续运用,形成她有名的“尺调三哭”,得到观众充分肯定。其他越剧演员在表演中也竞相学习模仿和吸收。因为调性的变换,大大提升了越剧演员的演唱魅力,“过去五大名旦唱四工调,都未成流派,而今演员唱尺调便于发挥本人嗓音的特色和运腔的创新,从此越剧流派就先后出现了,如花旦有了袁(雪芬)派、傅(全香)派、戚(雅仙)派、王(文娟)派等,小生有了尹(桂芳)派、范(瑞娟)派、徐(玉兰)派、陆(锦花)派等……”^⑩1944年底,范瑞娟在《梁祝哀史》的“山伯临终”这个唱段里,吸收京剧反二黄的旋律,把原来六字调正调提高了一个调门,创造了越剧的弦下调^⑪,此时她的琴师刚好也是周宝才。这些新腔扩展了越剧的表现空间与艺术魅力,无论在当时还是其后的数十年,都极其重要。

经历抗战时期的崛起,越剧在上海滩上的风头已经完全盖过土生土长的沪剧,成为上海演出场所与观众最多的剧种,影响与地位甚至可以与京剧一争短长。在整个40年代,上海始终有30家左右剧场在上演越剧,与此同时,京剧和沪剧的演出场所,均不过十处。尽管它还不能进入那几家规模最大也最有实力的大剧场,但足以通过数量的优势,弥补其声势。越剧演出场地在数量上超过包括京剧在内的其他所有剧种,据《申报》1938年11月14日的戏剧演出广告,当天平剧(京剧)共有11个剧目,包括两个日夜场,共有13场演出,另有4场清唱;话剧共有4个剧目,其中有3个日夜场共7场演出,而越剧(绍兴文戏)则有16个剧目,包括日夜场共17场演出,分别为:“《血泪姻缘梁祝哀史》,天香日夜场;《兰贞盘夫》、《游庵认母》,龙园日夜场;《孟丽君》、《潘金莲》,大中华日夜场;《杨柳怨》、《年春台》,恒雅日夜场;《莲花女》、《失印盗印》,通商剧场日夜场;《秦香莲》、《方玉娘哭塔》,永乐日夜场;《王莽出世》、《蛟龙扇》,公园日夜场;《龙凤花》、《双珠凤》,大来日夜场;《延庆寺》,老闸”^⑫。但这只是个开端,从此以后,越剧在上海戏剧舞台上的地位,更趋上升。

日据时期,上海畸形而兴盛的演出市场,极大地刺激了周边地区越剧的发展,越剧以上海为中心并且拥有华东地区广阔腹地的态势,就此完全成型。

四

20世纪30—40年代是话剧在中国走向成熟的时期,而“孤岛”中的话剧演出,是中国话剧走向成熟的最重要的标志。从“孤岛”时期到太平洋战争爆发后的沦陷时期,上海的话剧演出一直持续不断,取得相当高的艺术成就,且深得众多观众的喜爱。

抗战时期,上海最主要的话剧演出场所是绿宝剧场、东方书场、荣记大世界,其中又尤以绿宝剧场的演出成绩最为显著;大新游乐场、上海新世界和永安天韵楼等游艺场,也有固定的话剧演出场所。绿宝的黄金时期从战前一直持续到沦陷之后,它拥有众多颇具上海市民文化特色的剧目,牢牢吸引着“孤岛”的观众,还网罗了一大批极具才华的编剧,其中尤以张恂子和刘一新最为突出。张恂子为绿宝剧场编写了《婚姻趣史》、《酒色财气》等众多市民化的情爱题材剧作,并先后编过两个“艳情喜剧三部曲”,他专注于传统伦理道德观念和生活方式与现代都市新型婚姻观念的碰撞,由此衍生出种种喜剧化的爱情故事,深得观众喜爱,广告称,观众可以“三小时沉浸在笑的空气中”。而同时兼任绿宝台柱演员的刘一新最成功的剧作当数《慈

禧太后》及其续集,从1942年1月6日开始,绿宝剧场每天日夜两场上演,演出一直持续到5月14日,堪称是绿宝持续上演时间最长的剧作^⑬。

1939年冬天,唐槐秋的中国旅行剧团从香港铩羽而归,却为上海增添了话剧演出的重要力量。回到上海的中旅剧团如鱼得水,租界沦陷前的两年多时间里,剧团“先后在璇宫剧场、兰心大戏院、卡尔登大戏院、天蟾舞台、天宫剧场、皇后大戏院演出,其中驻演时间最长的分别是璇宫(近14个月)和天宫剧场(近11个月)”^⑭。周贻白应邀为唐若青量身订做的剧本《李香君》,在兰心和卡尔登上演的阿英编剧、费穆导演的《洪宣娇》,都是非常有影响的剧目。其中《李香君》第一轮连演一个月,日夜场总计达60场之多,第三轮公演到第9场时,才迫于日方压力停演。租界回收后的一个阶段,中旅陆续演出了多部翻译改编的外国剧,对市场的把握十分精确。1942年秋天,中旅再次到北平、天津一带巡回演出,在成功的商业演剧道路上,始终有不菲收获。唐槐秋是话剧在中国走入商业演剧市场的标志性人物,他创办、经营的中旅剧团上演的剧目又切合新文化运动以来形成的社会主流艺术价值观念,能够在这两者之间取得均衡的,唯其一人而已。

上海剧艺社是“孤岛”时期上海最重要的话剧团体,人数众多,阵营整齐,演出场次为多数话剧团所不能比拟,“仅1940年便演出大小26个剧目,700余场”^⑮。它最初以中法联谊会戏剧组的名义成立,很快转成经营性的职业剧团,上演了多部外国戏剧名著以及阿英、于伶的新作,尤以吴天改编自巴金同名小说的《家》最获观众认可。1941年9月,黄佐临、吴仞之脱离上海剧艺社,组成上海职业剧团,太平洋战争爆发,剧团于1941年12月18日在报纸上登了一个不起眼的告示:“明天起排演新戏暂停数天。”这就是上海剧艺社这个当时上海最具规模的话剧团的最终告白。

上海剧艺社的解散,是日军进入英法两租界后话剧演出受到严重冲击的标志。时过大约两个月后,租界地区的话剧演出才逐渐恢复。

日军占领租界对上海话剧市场的冲击比较明显,沦陷后与“孤岛”时期难以相提并论,这段时间里“实力最厚,影响最大,而且愈演愈盛的,只有三个剧团:费穆的上海艺术剧团,黄佐临的苦干剧团,和由孤岛时期的上海剧艺社沿袭下来的同茂剧团,后改称国华剧团”^⑯,但租界沦陷后话剧也曾经有过史无前例的极盛大的演出,尤其是1943年8月9日—15日上海市伪政府组织的全市话剧联合公演。这次联合大会演,包括中旅、南国、上联、华艺、中实、艺光等六个当时沪上最著名的话剧团体,经过20多天准备与排练,在南京大戏院演出了《家》,七天内观众达到两万多人,“全市话剧精英均网罗无遗”,“创话剧宣传空前之新纪录”。上海伪政府宣传处称“本市话剧运动自事变后颇为进步,但其组织上则极为散漫。本处成立未久,即逢伟大之庆祝,收回租界宣传,为期使未来之剧运日趋紧密起见,特发动本市话剧界联合大公演”^⑰。因此颇为自得。

费穆是抗战时期上海话剧界最具影响的核心人物之一。租界沦陷后,天风剧团解散后重组的上海艺术剧团因为拥有卡尔登剧场,占尽地利之便,剧团上演剧目题材非常广泛,有历史传统故事,有时事新闻,有国外名著的翻译,也有戏曲经典的剧目,而题材与形式的多样化,说明这个剧团已经充分成熟。尤其是1942年底,剧团在卡尔登剧场上演了费穆、佐临、顾仲彝合作,根据秦瘦鸥的被誉为“民国第一言情小说”改编的同名话剧《秋海棠》,由石挥扮演剧中的主角,该剧在五个月里连演连满135天,创下话剧在上海演出的新纪录。汪伪政权接管租界,剧团因不愿意参加它的庆祝会宣布解散。1943年秋天,费穆邀集旧人重组新艺剧团,先后演出《浮生六记》、《红尘》、《新女性》、《青春》、《罪与罚》等剧目。而他们的一部分人员,中途还由费

穆率领另外成立了国风剧团,以费穆导演的《小凤仙》拉开帷幕,以后陆续上演了《秋海棠》、《郎才女貌》、《儿女风云》、《蔡松坡》、《清宫怨》、《渔歌》、《大明英烈传》等剧,而《秋海棠》还是一如既往地卖座,《小凤仙》和《大明英烈传》也极受欢迎。

苦干剧团最初只是一批演剧爱好者的自由松散的组织,黄佐临实为剧团的灵魂与核心。“苦干”的编导和演员,最初只有原上海剧艺社的12人,后渐渐增加到20多人。他们与《申报》结盟,1943年10月正式在巴黎大戏院开始上演他们的剧目,公演了柯灵编剧、吴仞之导演的《飘》。整个沦陷时期,苦干剧团的演出前后分为两个阶段,在巴黎大戏院他们一共上演了11台新戏:《飘》、《梁上君子》、《双喜临门》、《陈白露》、《正在想》(两个独幕剧合一全戏)、《机器人》、《视察专员》、《林冲》、《游戏人间》、《牛郎织女》、《金小玉》和《云南起义》,还重演过《荒岛英雄》、《求爱三部曲》(即《人生大事三部曲》)和《秋海棠》;1945年1月改在辣斐大戏院演出,先后上演了六个剧目,它们是《美人计》、《以身作则》、《富贵浮云》、《舞台艳后》、《乱世英雄》、《一刹那》,还重演了《梁上君子》和《大马戏团》。辣斐大戏院的地点较巴黎大戏院偏僻,由于苦干剧团在观众中口碑不错,每部戏均能保持较高的上座率,一台戏至少能演半个月以上,其中《乱世英雄》连续上演了一个月零八天,有段时间,他们还同时在美华大戏院演出。

苦干剧团的剧目,多数由黄佐临导演。在他们演出的剧目中,最具特点、最受欢迎也占比重最大的,是外国戏剧的翻译改编。其中《乱世英雄》根据莎士比亚的《麦克白》改编,《视察专员》根据果戈里的《钦差大臣》改编,《舞台艳后》根据奥斯特夫斯基的《无罪的人》改编等等,这些在西方戏剧界早就已有定评的经典剧目,被重新改编后置于中国的语境中,同样得到上海的中国观众的倾心与喜爱。这也是此后的很长一段时间里,话剧为中国观众接受的最佳途径之一。抗战胜利后的1946年7月29日,由剧团改称的“学馆”借口歇夏,突然宣告解散。

“孤岛”沦陷后,上海京都大戏院的主人柳中浩组织的上海联艺剧团,也是较具市场影响力的话剧表演团体。柳中浩原拥有京都大戏院,因他拥有的另一产业国华影业公司被敌伪强行收购,愤而令其旗下所有戏院拒映电影,改而专门演出戏剧,其中的金城戏院改成专演话剧的剧场,因此组织剧团,聘李健吾、吴仞之等为导演,从1942年春天始,演出多部话剧新作,但上座不佳,之后邀请原上海剧艺社的一批演员,重组同茂演剧社,由李伯龙等人负责,曾先后演出过《家》、《风雪夜归人》、《八仙外传》、《富贵浮云》、《尤三姐》、《煤山恨》等剧目。虽然未能承继当年上海剧艺社的辉煌,但终究还是表现出相当高的水准,因此较受欢迎,得以持续演出。该时期中旅剧团部分人员分化重组,如1944年冬周剑云组织了实力雄厚的剧艺公司,开场便在新光大戏院上演根据张爱玲小说改编的《倾城之恋》,极为卖座,成为其后几年里上海最重要的话剧团体。

据统计,上海话剧演出最盛之时,曾有卡尔登、新光、辣斐、璇宫、丽华、金城、兰心、九星、龙门、天宫、皇后、绿宝、巴黎、美华等15家戏院同时演出话剧。话剧从业人员,多达五六百人,内演员有400人左右,正式以编导为职业者,曾号称“八十三路英雄”。且上海之话剧运动经八年之锻炼,确曾使不少人才脱颖而出,如导演费穆、姚克、吴永刚、卜万春等,均系此时成名^⑧。

从“孤岛”到沦陷时期,上海一直是话剧演出的中心城市,它也是市场发育程度最显成熟的都市。就在大批话剧从业人员从组建救亡演剧队时起就陆续离开上海转往内地的背景下,上海仍然保留有足够多有才华的话剧编导和演员,因而才有可能在“孤岛”和沦陷时期,令上海持续成为中国话剧创作与演出的中心之一。

抗战时期上海的戏剧演出,除京剧、沪剧、越剧和话剧外,还有许多从周边进入上海而迅速成熟的剧种,如淮剧、扬剧、锡剧和甬剧等等,它们都程度不同地受到上海市民的欢迎,在抗

战八年里,始终维持着在上海的经营,苏州昆曲传习所培养的一批昆曲演员组成了剧社,虽然战事初起戏箱就被焚毁,但是在大世界仍有演出机会。总体上看,抗战八年即使不宜称上海历史上戏剧最繁荣的时期,至少也是其最繁荣的时期之一。抗战时期上海戏剧持续繁荣,前提当然是八年里附近并无战事,但同时更缘于演出市场的高度发育。这个市场上拥有的众多剧团、剧场和名家,题材、形式与美学取向均有差异,即使在动荡年代,各剧种仍有争奇斗妍的空间,竞争激烈,佳作迭出。这不是因日伪当局采取了什么促进戏剧繁荣发展的政策,更不是伪政府“抓”出来的,恰因上海戏剧市场的高度娱乐化,传统艺术的魅力与竞争力得以充分体现,既给予优秀艺人以物质和精神双重的鼓励,戏剧也因此得以避免为日伪当局实施其教化利用。这样的艺术环境与态度看似消极,却是对日伪当局高压政策最有效的反抗。同时,或许它就是抗战这一特殊时期上海戏剧繁荣发展的秘密所在。

- ① 1941年底日军占领租界,此后数年里,德、日、意等国与汪伪政权达成协议,相继宣布将租界归还中国。至1943年7月,租界的管辖权从日军手里移交汪伪政府,同月法国宣布撤废在华治外法权,放弃北京公使馆区、上海、天津、汉口、沙面、鼓浪屿的租界行政权,租界在中国的存在宣布结束。
- ② 中国戏曲志编辑委员会、《中国戏曲志·上海卷》编辑委员会:《中国戏曲志·上海卷》,中国ISBN中心1996年版,第20页。
- ③ 《申报》1941年1月8日广告。
- ④ 《申报》1941年1月9日广告。
- ⑤ 从战前起,沪剧就一直在上海电台独占鳌头,当时有杂志称,“电台节目,最受人欢迎者,厥为申曲,因此施春轩、筱文滨、王筱新等名乃大噪。其次则弹词、京剧、扬州戏亦拥有多数观众”(CC小姐:《播音台素描》,载《上海》《戏剧周报》创刊号1936年10月9日)。
- ⑥⑦ 汪培等主编《上海沪剧志》,上海文化出版社1999年版,第10页,第12页。
- ⑧ 陈元麟:《上海早期的越剧》,上海文史资料选辑第62辑《戏曲菁英》下,上海人民出版社1989年版,第122—124页。
- ⑨ 袁雪芬:《华东越剧实验剧团的诞生及其任务》,载《戏曲报》第十期,1950年4月29日。
- ⑩ 魏绍昌:《越剧在上海的兴起和演变》,上海文史资料选辑第62辑《戏曲菁英》下,第6页。
- ⑪ 在当时范瑞娟这段《山伯临终》极其轰动,是在电台里被最多观众点唱的唱段,1948年一次在杭州的电台捐款义播中,竟有人愿意捐15万让她唱这段《山伯临终》,其影响可见一斑。
- ⑫⑬⑭ 胡叠:《上海孤岛话剧研究》,文化艺术出版社2009年版,第166页,第20—28页,第52页。
- ⑮ 丁加生引自吴琛《上海剧艺社——在1940年》,载《剧场新闻》第1卷第7、8、9合刊。丁加生:《昨夜星光闪烁——“孤岛戏剧”中的舞台美术特征考》,载《上海文化史志通讯》第8期(《上海话剧志》史料专辑一),1990年6月印行。
- ⑯ 杨幼生:《苦干剧团风云录》,载《上海文化史志通讯》第3期,1989年印行。
- ⑰ 《上海特别市宣传处工作报告》(1944年4月),上海市档案馆编《日伪上海市政府》,档案出版社1986年版,第1042、1036页。
- ⑱ 吴若、贾亦棣:《中国话剧史》(台北)“行政院文化建设委员会”1985年版,第215页。

(作者单位 中国戏曲学院)

责任编辑 容明