

海派文化的十大经典流变

钱乃荣 著

上海书店出版社

目 录



序 陈思和	1
海派文学： 兼蓄并存，多元博采	2
时代之音： 上海流行歌曲的春秋	20
沪 剧： 大都市里本土戏曲的际遇和盛衰	50
滑稽戏： 拾回海派喜剧的灵魂	80
公众娱乐： 20 世纪 50 年代民间海派文化的繁荣	122
连环画： 一个甲子的辉煌	150
越 剧： 尽显风流一百年	178
电 影： 三四十年代，现代性的演绎	202
糖 纸 头： 海派商业文化的一枝奇葩	236
上 海 话： 方言中所见的上海市民精神和风采	264
后记	297

序



我一直觉得，充满生命活力的人，与一个普通专家是很不相同的。或者说，充满生命活力的人不会仅仅满足于充当某一领域的专家：专家只是表示某种知识的权威，而对一个洋溢着人格魅力的人来说，他的生命形态如火如荼，光华四射，知识仅仅是构造他的人格的一块基石，他的生命形态是全息的，在各种领域都能展现他的魅力。他可能对于某些领域特别有研究，但他的研究成果决不会仅仅在这些领域产生影响。——我想说的具有这样人格魅力的人，在我的朋友中，钱乃荣教授就是其中突出的例子。

我认识钱教授的时候，他正在上海大学中文系主任的任上。我未见过哪一个系主任像他那样充满活力地活跃在自己的岗位。短短几年中，他高高竖起人才引进的大旗，把一大批活跃在各个领域的专家凝聚到麾下，都是一时之选啊，他丝毫不顾忌本单位原有人马与引进人才之间可能会出现麻烦，而且他办事之爽快麻利，令人惊讶，往往被人认为是复杂棘手的事情，到他手里三下五除二就解决了。上海大学中文系最初是复旦分校，许多教师都是我的师长辈的人，都有强烈的个性，我想钱教授如此大刀阔斧地进行学科调整，一定会遇到各种矛盾和阻力，但他无所畏

惧，我行我素，上海大学中文系学术实力就是在他的任上迅速提升。他任后连续拿下两个博士点和其他学术高地等业绩，可以说都是在他栽种的树阴下得到的收获。钱教授卸任以后，已近耳顺之年，但在他的生命历程上又一个高峰拔地而起，他埋首于所擅长的吴方言专业研究，对于上海方言的保护和研究，做出了重要的贡献。最近媒体频频报道的《上海话大词典》的出版和“上海话语汇数码化”项目的上马，都是钱教授领衔的大工程，这些学术成果直接推动上海文化建设，对于把上海建设成文化大都市，实实在在地发挥了奠基性的作用。

但，这些都不是这篇文章的内容。我一直在想的是，钱教授当然是一位研究语言的专家，但他又不仅仅是一个专家；他也是一个很出色的系主任，但他又不仅仅是一个高校的行政人才。他就是我说的是一个充满人格魅力、散发生命活力的人，这样的人，他的生命的冲动一刻也停止不下来，工作的岗位与专业的成果都不过是他要实践自己人格理想的一个表现而已，在任何工作岗位上他都能够出色地表现自己的能量。钱教授的专业是上海方言，但是他的关注点是通过对语言的研究来推动整个上海的海派文化的发展。这是他的大胸襟的表现，也是他为人文的真正魅力所在。在钱教授的两个生命历程的辉煌之间，他将他对海派文化的关注、研究、面面观都断断续续地写成论文发表出来，这些论文现在已经结集出版，就是这本《海派文化的十大经典流变》。如果说，钱教授的出任上海大学中文系主任与主编《上海话大词典》是他的生命历程中的两个高峰，那么，这本书就如一

个四通八达的多岔路口，由此开始，完全有可能通向多种方向的通衢大道。

这本书由十篇论文组成，分成十个专题，论及上海的语言、上海的电影、流行歌曲、越剧、沪剧、滑稽戏、连环画、糖纸以及关于五十年代的海派文化传统，几乎涉及到海派文化的方方面面。论文以史料梳理与历史综述为主，还是属于比较初步的研究，但架势已经摆开，格局相当宏大，更有甚者是作者的热情洋溢的文体和童年记忆的叙述，充分体现了作者学术生命力的勃发。试看下面一段描述作者童年游戏：

笔者读小学初中的年代，正是 20 世纪 50 年代中期，课余生活丰富多彩，除了唱少儿歌跳集体舞和加入各种自发的游戏外，文静一点的同学都有收集的爱好，如集邮、集币，收集电影说明书、电影票、电影明星照片，收集书签、贺年片，笔者除以上爱好外，还收集过花瓣和树叶。对笔者小时候艺术头脑的开发发生最大影响的，倒不是每周仅一次的图画课上的教育，恰恰是糖纸头和花绢头这两样东西。……

再看一段，作者对当时流行童谣的记忆：

活跃于民间的、上海地方色彩的童谣、儿歌和顺口溜，流传十分广泛，时时听闻。从牙牙学语时起就在母亲身边，后来在放学路上或边做游戏时，唱着喊着，感受上海民风的爱的熏

染。如：“鸡鸡斗，共共飞”（都只写开头两句），“月亮亮，家家小囡出来白相相”，“摇啊摇，摇到外婆桥”，“笃笃笃，卖糖粥”，“排排坐，吃果果”，“一箩麦，两箩麦”，“小小子，拉车子”，“小皮球，小小篮”，“落雨喽，打烊喽”，“冬瓜皮，西瓜皮”，“一歇哭，一歇笑”，“孵下去，立起来”，“赖学精，看见先生难为情”，“弟弟疲倦了，眼睛小”，“小孩儿乖乖，把门儿开开”，“本来要打千千万万记，现在辰光来勿及”等等。这些热热闹闹、童趣盎然的儿歌余音袅袅，但在文革之后式微了。……

我比钱教授略小几岁，他所有描写的童年游戏和童谣儿歌，我都经历过，但早已是埋在记忆封尘里了，而钱乃荣身为一个著名教授、语言学专家，如此童趣盎然地陶醉在童年记忆里寻找海派文化的遗迹，一条条残败蛛丝随风飘拂，都被他捡拾起来，重新织成了一张海派文化的网络，这种无所顾忌的童心与陶醉心态，正体现了生命活力充沛的特征。这与他在系主任岗位上无所顾忌地调整学科力量，在语言学研究中所无所顾忌地批评语改委所谓的“汉语规范化”教条都是如出一辙。也许钱教授的海派文化理论还有进一步提高和完善的地方，但是这种热情洋溢的叙述策略已经实实在在地打动了读者。我想，凡是有我差不多经历的老上海人，读了这本趣味盎然的书都会受到感动。

对于海派文化的定义，现在学界还是有不同的理解和看法，但我注意到钱教授的理解是有鲜明特点的，第一，不是从各类繁琐的定义出发，而是作为一个的刮刮的上海人，他从自己的血

缘里就认定什么是上海的，什么是海派的，文化现象的区域辨认，有时没有理论可依据，它就是民间约定俗成的民风民俗，钱教授这一立场是非常清楚的；第二，不是从外来文化中寻求海派特色，而是自觉站在本土化的市民立场上辨认和强调海派特征。钱教授有一句话深得我心，他说：海派文艺是大众文艺 不是贵族文艺！我以为这是对海派文艺的最贴近实际的评价，上海作为一个国际化都市当然有丰富的世界级的文化艺术，这对许多外来的上海人就产生一种幻觉，以为海派就是“现代”，就是西方化，而对于本土性的海派（也就是真正的海派）艺术往往嗤之以鼻。而在钱教授看来，外来文化因子只有与上海本土文化发生了关系，被上海市民所接纳了的、并且转化为自己的文艺样式，才可能是属于“海派”的；第三，不是殖民地文化造就了海派，而是在中西交流中产生的健康的市民趣味与市民文化，才是海派文化。我很欣赏书中的一篇论五十年代海派文化发展的文章，这是一篇关于海派文化研究的力作。当许多人都错把三四十年代的虚伪繁华和殖民地的腐烂现象视为海派的正面文化因素来讴歌的时候，钱教授鲜明地强调，五十年代的上海，才是海派文化的真正繁荣高峰。钱教授罗列了许多理由在此不赘，他的一个基本原则，就是将海派文化与上海市居民的日常文化生活紧密联系起来考察，他为“小市民”的概念进行正名，强调了市民趣味在海派文化中的正宗地位与积极意义，在这个基本美学概念上给予了澄清与甄别以后，他所论及的越剧、沪剧、滑稽戏、流行歌曲、甚至各种儿童游戏（甚至包括他没有论及的月份牌、游乐场、淮剧

等等)，都有可能获得重新理解和解释的可能。

关于这本书，要说的话很多，几乎每个选题都能引起我的论述的欲望。但我想，最重要的是对钱教授说，既然已经设定了自己的远大视野和研究目标，那需要做的事情实在是太多太多，这些事情都是极有意义的，不仅是在纯粹学术的意义，主要还是在上海文化建设的现实需要中，钱教授是属于那种提供大构思和理论基础 的学者和专家，希望能够紧紧抓住自己的目标无所顾忌地走下去，深入下去，为上海文化的繁荣能够做出切切实实的贡献。

我们都期待着。

陈思和
二〇〇七年七月



海派文学：兼蓄并存,多元博采

海派文学是伴随商品经济发展而形成的新文学；

海派文学是现代都市中产生的以科学与民主为底蕴的开放文学；

海派文学是今以上海为中心的长江三角洲、太湖钱塘江流域为其地域范围的区域文学；

海派文学是体裁多元、题材多元、功能多元和受众多元的现代文学；

海派文学是亦雅亦俗、与民同乐、群众和精英都喜闻乐见的文学；

海派文学是善于融合世界先进文化积极选择吸收各种最新文学思潮的文学；

海派文学是与本土文化结合最好一直具有中国江南民俗特色的文学；

海派文学是与时俱进、不断创新，勇于建设先进文化的文学。

海派文学的渊源

海派文学有两个来源。一是中国古代的市井文学。宋元以降，江南一带商品经济发展，市民社会形成，社会思想解放，活字印刷发明，街巷书坊涌现，文人身分改变，小说、戏曲流行，文学于是走向俗化的道路。再早的源头还可以追溯到东晋以后以“支脂鱼虞、共为不韵”的《切韵》书音系统，和以笔记小说《世说新语》为代表的以金陵为中心的“江东文化”。以文人抒写人情心性和民间故事为其主要标志，在“三言二拍”中已有许多江南情景、市民主题，上海地区的口头文学在明末冯梦龙的《山歌》中就有反映。到乾嘉年间有杂以苏州方言的昆曲集《缀白裘》、说唱文学《三笑》、弹词《落金扇》和用上海方言叙事的滑稽体小说《何典》等等，直到晚清出现了像《海上花列传》、《九尾龟》那样的写实小说。

1901年清廷重新提出变法改革，开启了思想禁锢，全国向往立宪热情高涨，报刊新闻自由化。第二年起，晚清小说开始进入热潮。梁启超创办《新小说》杂志，发动“小说界革命”，带头以西方政治小说为范本，写起政治小说《新中国未来记》来；1903年就有两部著名的、后被称为谴责小说的《官场现形记》、《二十年目睹之怪现状》以及以官僚体制弊病为揭示对象的《老残游记》问世。晚清大量的书报刊物和长篇的哲学、社会、理想、科幻、侦探、国民、警世、滑稽、军事、言情、武侠等小说在上海纷纷涌

现，出现了中国历史上少见的多彩繁荣局面。民初北洋政府时期，上海经济飞速增长，城区不断扩展，市民阶层迅速形成，以“南社”为代表的近代文学团体的登场、以《礼拜六》为代表的都市消闲文学的发达、现代短篇小说体裁的诞生和繁荣，既受欧美翻译文学的影响，又与本土民俗民情结合，使上海海派文学在上世纪初刚崛起时就表现出她的多元博采风格，深得市民喜爱。

海派文学的第二个来源是接受了西方自由民主域外文学及其种种文学思潮的结果。辛亥革命以后，“共和”成为一面旗帜深入人心，现代自由报刊业蓬勃发展，那些从外国归来的首批新型知识分子，把西方的文学理论、创作流派以及西方小说戏剧大量介绍到中国来，终于爆发了20世纪最伟大的五四新文化运动包括白话文运动，抨击“文以载道”的文学观念，倡导“善写人情”的平民文学，使以善为中心的古代文学一变而为以真、美为中心，从而在根本上改造了中国的文学。新文学在上海特定的社会背景下，各种流派都可得到充分的表现和发展，这就形成了繁荣的“海派文学”。到40年代，新“旧”、雅俗文学合流，海派文学更趋成熟。到80年代，海派文学的口号重新被提起，直到如今大家仍在努力发扬。

理解海派文学的一些认识障碍

哪些文学作品可以称为海派文学？人们的看法并不很一

致。比如从流派上看包不包括革命文学，从体裁上看包不包括曲艺杂文电影，从地域上看包不包括上海以外地方的作家作品，海派文学是不是正统之外的另类文学……存在着不少模糊的认识。在文学界，也有学者是贬低海派文学的，有的文章也仅把所谓“鸳鸯蝴蝶派”（通俗派）的作品和“新感觉派”（纯文学海派）的作品看成是海派文学。这些认识显然与鲁迅曾为之辩护过的海派文学的概念并不相符。

其中最可引起争议的是对文学的“雅（高雅）俗（低俗）”问题的看法，这个问题直接影响到对海派文学的文学性的评价，值得提出重加探讨。

“庙堂文学”谓之雅，“引车卖浆之徒”所言谓之俗，“雅俗”问题一直是困扰正确评价各种文学作品的绊脚石。在20世纪的文学批评中，我们看到雅俗是被任意划分的：有以作家群划分的，有以作者出身阶层划分的，有以文学刊物的地位来划分的，有以文学体裁来划分的，有以文学题材来划分的，有以读者层次划分的，有以市场化程度划分的，有以语言通俗与否划分的，有以文章精神境界高低来划分的，有以是否“纯文学”划分的，有以文章思想是否革命来划分的，最甚的是以党同伐异来划分。举例来说，《红楼梦》在不同时代是雅是俗，人们的认识是不同的；又如1910年代里用工农难以看懂的文言文写的、表现市民小资情调的《礼拜六》小说被称为俗文学，而胡适陈独秀提倡的“不避俗字俗语”（胡适《文学改良刍议》中的“八大主义”

之一)的白话通俗社会文学(陈独秀《文学革命论》中“三个建立”之一),如鲁迅的《故乡》《社戏》,却被认为是雅文学。其实胡、陈在20年代之初为推荐《水浒传》《红楼梦》作序所要提倡的就是白话通俗文学,这些启蒙的俗文学后来又在有些人的眼中变成了雅文学。既然大家对雅俗从理论观念到实际分类上都如此含混不清,我们不如就抛弃了这两个貌似对立实又混乱相缠的概念吧。因为它们不利于对文学分类和建设,而把它们用到判别海派文学的是非上去尤其有害。放弃了一些陈旧观念,我们就有一种平等的心态,就可以更从容地面对事实上阵容庞大、互补共进并不断壮大的海派文学。

陈思和在讨论到新时期小说叙事立场开始向个人立场转移时指出:“如果说,启蒙立场强调了人性中神性的一面,那么,个人性的立场则表现了人性中凡俗性的一面。而欧洲文艺复兴的人文主义传统,正是从伟大的《十日谈》所表现的人的欲望人的本能的合法权利开始发轫的。人的真正的神性,不应该是宗教所谓的上帝赐予,而是从自身的凡俗性中升华而上。”^[1]应该说,文学的走向凡俗性正是五四新文化运动的革命精神和目标,也是中国文学自元代以来趋时发展的必然趋势,更是海派文学的海纳百川兼容精神的精髓。我们评价一部文学作品的标尺应该是陈独秀提倡的“善写人情”^[2],在此原则面前我们应该平等看待各类作品,优秀的作品是那种感人易、入人深、化人神的作品,而不是其他。

兼蓄并存、多元博采的海派文学

摆脱了内涵外延都无法界定的所谓“雅文学”、“纯文学”的自我束缚，我们便可以探讨“海派文学”的分类。

“海派文化”在中国历史上本来就是一种后起的另类文化，商业社会的兴起是她的基础。狭义的海派文化起源于海上的国画、京剧和中西结合的都市文学，她是伴随着霓虹灯、咖啡馆、旗袍、舞厅、流行歌曲、五光十色而来的都市繁华的精神产物。

“文雅庄严”的站在保守的乡土立场和正统观念上的人当然看不惯它。在上世纪30年代上海的一场“海派”“京派”讨论中，尽管苏汶把“卑劣的 Journalism”职业的“低级趣味”“机械文化”与“海派”划开了界线^[3]沈从文还认为“海派”即是与“礼拜六派不能分开”的“重风雅”的“名人才情”与“重实利”的“商业竞卖”相结合^[4]，曹聚仁更认为“一九三四式的海派文人，‘才子’+‘流氓’还是不够的”^[5]，他们说：“‘上海气’是‘都市气’的别称”，可见他们从官场立场从乡土立场都非“都市文化”的实质。鲁迅当时就一针见血地指出：“要而言之，不过‘京派’是官的帮闲，‘海派’则是商的帮忙而已。……而官之鄙商，固亦中国旧习，就更使‘海派’在‘京派’的眼中跌落了。”^[6]他还指出江南文学的发达，事实上是：

“不过做文章的是南人多，北方却受了影响。”^[7]鲁迅预瞻到了文学的必然趋势，他又忠告那些“贫嘴”的北人说：“昔人之所谓‘贵’，不过是当时的成功，而现在，那就是做成有益的事业了。”^[8]后来他在又一篇《“京派”和“海派”》中就写到了当时文学的这种变官为商的渐进：“目前的事实，是证明着京派已经自己贬损，或是把海派在自己眼里抬高……因为现在已经清清楚楚，到底搬出一碗不过黄鳝田鸡，炒在一起的苏式菜——‘京海杂烩’来了。”^[9]在30年代，只有鲁迅能如此清醒地指出海派文学的属性及其在中国大地上影响的不断扩大。其实在当时，批判海派的话之所以在上海《申报·自由谈》上进行，正是由于海派文化天地的开辟，那是上海媒体批评自由和文人勇于自我批判的缘故，所以我们现在看到的满是批判的文字而不是维护自尊颂德的文字，除了认识上的落伍这一层外，其实对海派文学当时的成长自有好处。到三四十年代，“海派文学”趋于成熟，出现了世界前卫的文学，如穆时英的《白金的女体塑像》；传统和新潮结合得比较好的著作，如张恨水的《金粉世家》、丰子恺的《缘缘堂随笔》、张爱玲的《传奇》、钱锺书的《围城》、徐訏的《风萧萧》、还珠楼主的《蜀山剑侠传》等海派文学名作。到了张爱玲年代，她已是自信地说：“到底是上海人！”“上海人的‘通’并不限于文理清顺，世故练达，到处我们可以找到真正的性灵文字。”“只有上海人能够懂得我文不达意的地方。”^[10]张爱玲的作品已是正面肯定现代都市物质文明的进步性，肯定商业

社会市井生活场景的合理性。这就是海派文学成熟的历史。50年代以后，“海派”又一次地被否定，被彻底打倒，然而“海派”的阴魂自难打散，我们在“文革”岁月里听到见到的“地下文学”、“潜在写作”，如《梅花党》《缘缘堂续笔》，竟都是海派本色的流承。

吴福辉先生对海派文学的现代性做过深刻的评述，他认为海派文学的特质是这样的：“第一，它应当最多地‘转运’新的外来的文化。而在20世纪之初，它特别是把上一世纪末与本世纪之交的世界最近代的文学吸摄进来，在文学上具有某种前卫的先锋性质。第二，迎合读书市场，是现代商业文化的产物。第三，它是站在现在都市工业文明的立场上来看待中国的现实生活与文化的。第四，所以，它是新文学，而非充满遗老遗少气味的旧文学。”^[11]

当今，我们是理直气壮地在以建设商业社会主义市场经济为中心了，文化观念必然与时俱进，不会与20世纪30年代一些文学批评家们一般见识，我们应该觉悟，“海派文学”才是“都市文学”的灵魂，表现了上海精神，是我们这个文明社会在全球化中与世界接轨的文学主流。

“海派文化”是以长江三角洲太湖片文化为其地域范围的特色文化，这一地区在明清时期就是全国经济文化最发达的地区，都市的商品经济是一切文化活动的坚强后盾。晚清以来这个地区由于众多的政治家文学家的推动，就全国来说，这里中西文化

融合得最好，人文基础有海纳百川的气概。开埠一百六十年来，上海城市的快速发展、书报市场的发达自由、名士汇集思潮活跃，为“海派文学”制造了肥沃的土壤。“海派文学”的主要特点，便是她的“博采多元，不断创新，与时俱进”。海派文学的作家群，也大都出自江浙上海皖南吴语地区（徽语的底层也是吴语），如胡适是徽商聚居的绩溪人，刘半农是江阴人，柳亚子是吴江黎里人，徐枕亚是常熟人，包天笑、周瘦鹃、程瞻庐、叶圣陶是苏州人，秦瘦鸥是上海嘉定人，鲁迅是绍兴人，茅盾、丰子恺是桐乡人，徐志摩是海宁人，施蛰存是杭州人，梁实秋、戴望舒是余杭人，苏雪林是太平（今黄山市）人，钱锺书是无锡人，洪深是常州人，苏青是宁波人，张爱玲、程乃珊是上海人。孟子说：“居移气，养移体。”这些作家都是自幼说吴语的吴语区人，作品在底气上都有共通的地方。因此，“海派文学”、“海派文化”是有其深层的地方民俗特色和世代承传的文化底蕴的。

回顾 20 世纪的中国文学史，是一部门户开放、逐渐走向世界现代文学的曲折史。这一百多年中产生的文学作品，大致可以从以下八个方面对其进行分类：1. 以个体、人性、自由为内核的启蒙文学；2. 以揭露、批判、呐喊为内核的社会批判文学；3. 以主观表现、感觉直觉、内部意识为内核的现代主义文学；4. 以救亡、统一、强盛为内核的爱国主义文学；5. 以解放、斗争、建设为内核的革命文学；6. 以乡愁、风俗、批判色彩为内核的乡土文学；7. 以休闲、感觉、性爱为内核的都市文学；8. 以猎奇、有

趣、娱乐为核心的通俗文学。某个文学作品也可能兼类。^[12]而在这八类具有不同文学精神的作品中，都有海派文学的存在。

在洋溢“五四”时代“人的觉醒”的启蒙文学中，郁达夫的《沉沦》《春风沉醉的晚上》，王独清的《咖啡店之一夜》，叶灵凤的《女娲氏的遗孽》、《落雁》，张资平的《约伯之泪》《性的屈服者》，叶圣陶的《潘先生在难中》，庐隐的《沦落》，绿漪女士的《棘心》，徐志摩的《志摩的诗》《翡冷翠的一夜》，陈独秀的《独秀文存》，鲁迅的《且介亭杂文》等，都是海派文学的代表；80年代五四精神复活，卢新华的《伤痕》，郑义的《枫》，王安忆的《雨，沙沙沙》等，也具有海派文学的启蒙精神。

在社会批判文学中，徐卓呆的《卖药童》，叶圣陶的《多收了三五斗》，茅盾的《林家铺子》，巴金的《家》，夏衍的《包身工》，沙叶新的《假如我是真的》，宗福先的《于无声处》，戴厚英的《人啊人》，彭瑞高的《叫魂》等，都继承了批判现实主义的真谛。

在现代主义文学中，刘呐鸥的《都市风景线》，施蛰存的《梅雨之夕》《将军底头》《鸠摩罗什》《石秀》，穆时英的《上海的狐步舞》，戴望舒的《雨巷》，无名氏的《北极风情画》等，都表现了上海这个城市与世界潮流的同步，到80年代，西方现代主义重新被学习探索，《上海文学》曾是“先锋文学”的重要发源地，格非的《青黄》，苏童的《妻妾成群》《井中男孩》，陈村的《一天》，李晓的《继续操练》等，都使中国小说缩短了与当

代世界文学的距离。

爱国主义文学方面，萧军和萧红的《八月的乡村》《生死场》在上海问世，骆宾基也在上海写成他的处女作《边陲线上》，还有如孤岛时期罗洪的《急流》《后死者》等，爱国文学也包括当代余秋雨的以“人文山水”展开历史对话的《文化苦旅》《山居笔记》。

革命文学中，有蒋光赤的《短裤党》，茅盾的《子夜》，茹志鹃的《百合花》，巴金的《团圆》，菡子的《并非遥远的岁月》，白沉、蓝流编剧的沪剧《母亲》，上海市人民沪剧团集体创作、文牧执笔的沪剧《芦荡火种》等等。

乡土文学，这里指的是用现代精神解读的乡土文学，如许杰的《惨雾》，彭立煌的《怂恿》，王鲁彦的《许是不至于吧》，柔石的《为奴隶的母亲》，袁雪芬主演的越剧《祥林嫂》和沪剧《庵堂相会》《罗汉钱》，电影《枯木逢春》《早春二月》等。

都市文学是海派文学的主流，从清末韩邦庆的《海上花列传》起，连绵不断，如孙玉声的《海上繁华梦》，朱瘦菊的《歇浦潮》，包天笑的《上海春秋》，江红蕉的《交易所现行记》，大规模描写上海社会；周瘦鹃的《此情绵绵无绝期》《恨不相逢未嫁时》，苏曼殊的《碎簪记》《绛纱记》，穆时英的《夜总会里的五种人》，张恨水的《啼笑因缘》，秦瘦鸥的《秋海棠》，苏青的《结婚十年》，林淑华的《生死恋》；当今都市文学十分繁荣，著名的有王安忆的《长恨歌》《妹头》《富萍》《生死契阔》，与子

相悦》，程乃珊的《蓝屋》《金融家》《上海探戈》《上海Lady》，树葵的《上海的最后旧梦》《豪门旧梦》，陈丹燕的《上海的风花雪月》《上海的红颜遗事》《上海的金枝玉叶》，殷慧芬的《吉庆里》，唐颖的《丽人公寓》，陆文夫、范小青等人的小说以及蒋丽萍编剧的电视连续剧《长恨歌》等。

通俗文学，这里是沿用习惯的称呼，指的主要是受众面较广的休闲文学，文学本起于游戏和娱乐，文学的休闲功能在城市生活中更显其魅力。1906年以后，以言情小说带头的消闲文学重新抬头并获得蓬勃发展，从徐枕亚的《玉梨魂》开始，产量之多空前。“它是紧紧地植根于近现代上海经济发展的土壤中的一种文学。”^[13]“这些小说一反‘文以载道’的旧文学传统，以摧枯拉朽的凡俗性向封建思想文化权威的神圣性展开了冲击，表现了新市民阶层进步的人生态度。”^[14]有写市井恋爱生活情调的，反映各阶层家庭生活的，反映社会时事的，警世谴责的，写外国题材的，还有武侠小说、侦探小说、科幻小说、讽刺滑稽小说，其中以各种言情小说（如陈蝶仙的《玉田恨史》等）和程小青的侦探小说《霍桑探案集》最为著名。创刊于1926年《良友》画报就是一本海派杂志，它早于美国的《生活》画报十年。在其“上海地方生活素描”里，有“鲁迅在书房”的照片，有深谙上海民俗的散文，如郁达夫的《上海的茶楼》、穆木天的《弄堂》、洪深的《上海的大饭店》、曹聚仁的《回力球场》。此外，值得注意的还有《红杂志》、《红玫瑰》期刊

上经常刊载的江南民俗风味很浓厚的民间歌谣谚语、顺口溜和趣味文字，也反映了都市生活情趣。上海城隍庙卖梨膏糖唱的“小热昏调”，“楼外楼”上的苏滩“文明宣卷”，上海滑稽戏和茶馆书场里的评弹，都是群众喜闻乐见的通俗文学。直到40年代，在民间戏曲《白蛇传》《梁山伯与祝英台》家喻户晓的同时，通俗小说则走向现代化，有徐訏的《鬼恋》《精神病患者的悲歌》，无名氏的《塔里的女人》《海艳》，予且的《女校长》《浅水姑娘》，包天笑的《大时代的夫妇》，冯衡的《镀金小姐》，孙了红的《新婚血案》，徐卓呆的《李阿毛外传》等。80年代以后，上海以《上海小说》杂志为中心的通俗小说和大量言情、武侠电视剧的放映使受众面最广的通俗文学形成高潮，其中有收视率创最高记录的叶辛编剧的上海方言电视连续剧《孽债》，还有程蔷编剧的电视连续剧《无花的夹竹桃》，王晓玉的《紫藤花园》等。

打破文学观念上的门户之见和旧立场，从海派的立场着眼，看到的是，上海开埠一百六十年来，海派文学十分发达，它不但题材广泛、流派纷繁，满足了都市市民多元的文化需求；而且在体裁上也应包容更多的范围，不但包括小说诗歌、散文游记、随笔杂文，还应包括戏剧曲艺、民歌杂调、吴语文学。

对于海派文学，有两个时期，过去研究较少，人们接触其作品也比较少，一个是20世纪前20年，一个是20世纪40年代。其实，这两个时期，海派文学十分发达。

弘扬海派文学精神,创新海派文学理论

海派文学精神是在 20 世纪文化发展中逐渐形成光大的。正如王文英主编的《上海现代文学史》中所述：“我们看到上海的现代文学曾经有过她的辉煌，但同时却不能不看到她还存在的诸多遗憾。20 世纪初，上海社会在外力的压迫下发生着从前现代化向现代化的转型，她在经济上一度取得令人瞩目的进展，在全国占有绝对优势的地位。但是，当全国尚处于小农业经济的汪洋大海之中时，上海的处境绝对是尴尬的。她的进展过程充满着各种矛盾的纠结，如传统与现代的矛盾，城市与乡村的矛盾，民族矛盾，阶级矛盾等等。对于这座城市正在发生的社会转型及经济体制变化的性质，国内大多数人士都不能有清醒正确的理解，连当时的精英知识分子也未能例外。……诚然，有相当多的外来势力推动的因素，但是，在她的整个发展历史过程中，上海人（包括外地移民而来的），适应历史的时势，抓住历史良机，顺势而为，学得了西方文化的真髓而化为自己的血肉，推动了上海历史的进展，这是一个不争的事实。”^[15] 鉴于当时普遍认识的局限，趋时渐进的上海海派精神，没有被充分认识肯定，毋庸讳言，在一个时期里还受到过挫折。

时至 21 世纪初，整个中国又在向现代化迈进。我们现今在

充分认识现代化使命情况下，应该对海派文学的文学精神有一个清醒的认识，她是顺应世界现代化经济发展下多元文化的产儿。她善于紧跟世界先进文化的潮流，又与本土传统民俗相结合，博采兼容，与民同乐，与时俱进，因此她有不老的生命力。弘扬海派文学精神，是我们艺术家的努力方向，可以带来文艺的繁荣。

在实践海派文学的同时，笔者认为必须清醒地认识到建设海派文学理论的重要性。过去，由于我们对海派认识模糊，批评多于建设，如今在上海大文化快速发展的背景下，在向小康社会继续推进的新时期，我们对我们的文化生活要有新的认识。我们应该认真研究，创新海派文学理论，一个民族要有文化前途，主要靠创新，在你的积累中固步自封没有创新，这个民族就会衰老。海派文学理论面临着创新的机遇，我们应该满怀信心迎接海派文学及其理论的丰收季节来临。

综观百年海派文学的历史，笔者在此提出关于海派文学属性的几点结论：

1. 海派文学是伴随商品经济发展而形成的新文学；
2. 海派文学是现代都市中产生的以科学与民主为底蕴的开放文学；
3. 海派文学是今以上海为中心的长江三角洲、太湖钱塘江流域为其地域范围的区域文学；
4. 海派文学是体裁多元、题材多元、功能多元和受众多元的现代文学；

5. 海派文学是亦雅亦俗、与民同乐、群众和精英都喜闻乐见的文学；

6. 海派文学是善于融合世界先进文化积极选择吸收各种最新文学思潮的文学；

7. 海派文学是与本土文化结合最好并一直具有中国江南民俗特色的文学；

8. 海派文学是与时俱进、不断创新，勇于建设先进文化的文学。

注释：

[1] 陈思和：《1997年小说创作一瞥》，刊载于《钟山》1998年6月号。

[2] 陈独秀：《红楼梦新叙》，上海亚东图书馆1921年版。

[3] 苏汶：《文人在上海》，刊载于《现代》1933年12月第4卷第2期。

[4] 沈从文：《论“海派”》，刊载于1934年1月10日《大公报》。

[5] 曹聚仁：《续谈“海派”》，刊载于1934年1月26日《申报·自由谈》。

[6] 鲁迅：《“京派”与“海派”》，刊载于1934年2月3日《申报·自由谈》。

- [7] 鲁迅：《北人与南人》，刊载于1934年2月4日《申报·自由谈》。
- [8] 同上。
- [9] 鲁迅：《“京派”和“海派”》，刊载于《太白》1935年5月第2卷第4期。
- [10] 张爱玲：《到底是上海人》，刊载于《杂志》1943年8月第11卷第5期。
- [11] 吴福辉：《都市旋流中的海派小说》，湖南教育出版社1995年3月版。
- [12] 钱乃荣：《中国语言文学导论》，上海大学出版社2001年版。
- [13] 王文英：《上海现代文学史·导言》，上海人民出版社1999年版。
- [14] 钱乃荣：《20世纪中国短篇小说选集·第一卷·前言》，上海大学出版社1999年版。
- [15] 王文英：《上海现代文学史·导言》，上海人民出版社1999年版。



时代之音：上海流行歌曲的春秋

在都市歌舞升平的发达商业文化大背景下应运新生的“新型的爱情歌曲”，风靡于大街小巷，当时被称为“时代曲”。这些“时代曲”此后回荡在上海的十里洋场、车水马龙、灯红酒绿、艺人如云之中，前后二十年间，成为名副其实的“上海之音”。

中西合璧的创作歌曲的发轫

中国的现代歌曲是上海开埠以后在西风东渐的背景下发端的。1850年英国人在上海就成立了业余剧团进行演出。1879年上海公共乐队成立，在上海发端的流行交际舞，总是有乐队现场伴奏。1896年以后，中国人自己也创办乐队。1905年废科举立学堂后，留日人士引入了日本明治维新后的“学堂乐歌”，也开始填词编写最初的小学堂歌曲，沈心工、李叔同创办《音乐小杂志》，便是中国人创办的最早的通俗音乐杂志。五四新文化运动中，蔡元培十分重视美育，1919年1月，北京大学乐理研究会改名为北京大学音乐研究会，1920年3月《音乐杂志》创刊。现代音乐创始人之一的萧友梅自日本和莱比锡音乐学院学习回国，成为中国最早的音乐教育机构——北京大学附属音乐传习所的骨干。^[1]

租界的音乐文化推动了中国第一所国立音乐学校——国立音乐院1927年11月在上海法租界成立，萧友梅是创建人之一，1928年9月任院长。冼星海曾是该院学生。后来该院改名为上海国立音乐专科学校，萧友梅、赵元任、青主、黄自是音专的四位著名作曲家，他们开始了创作歌曲，并担任音乐教师，贺绿汀、刘雪庵便是黄自的作曲科中的优秀学生。

雅俗共赏的民间流行歌曲是那些中国第一代现代音乐开创者首先创作的。如赵元任曲、刘半农词、斯义桂唱、百代唱片公司

制作的唱片《教我如何不想她》，歌词如下：

天上飘着些微云，地上吹着些微风，啊，微风吹动了我的头发，教我如何不想她！月光恋爱着海洋，海洋恋爱着月光，啊，这般蜜也似的银夜，教我如何不想她！……

此歌后又由“胜利”和“大中华”两家唱片公司再制成唱片，可见其流行程度。此外，赵元任还谱过《海韵》、1935年摄制的影片《都市风光》主题歌《西洋镜歌》等的曲。早期还有将国外的流行曲填词成歌的，如李叔同根据美国歌曲《梦见家和母亲》的曲调（约翰·奥德威作）填词的《送别》：

长亭外，古道边，芳草碧连天。晚风拂柳笛声残，夕阳山外山。天之涯，地之角，知交半零落。一觚浊酒尽余欢，今宵别梦寒。……

此歌在新学堂中流行，久唱不衰。

黄自是庚子赔款公费留美生，1930年进萧友梅任院长的上海国立音专，是理论作曲组唯一的教师。从黄自作曲、他的学生刘雪庵作词的《踏雪寻梅》中，也能看到中西结合的创作传脉：

雪霁天晴朗，腊梅处处香，骑驴灞桥过，铃儿响叮当。

响叮当，响叮当，好花瓶供养，伴我书声琴韵，共度好时光！

此时，还有不少为古典诗词配曲的流行歌，如青主作曲、宋代李之仪作词的《卜算子·我住长江头》，是一首流传至今的优秀流行歌曲。

二十年间流行歌曲的繁荣

中西音乐家的广泛交流，培育出上海音乐的海派风格。缤纷的爵士乐，结合着江南丝竹，洋腔洋调，加上古色古香，词文又进而通俗，使音乐在民间走向普及，同时也很快走上商业化之路。音乐会在工部局乐队演出带动下，与上海的夜生活很快结合起来。1929年第一位与工部局音乐会合作演出的中国人便是马思聪。1931年聂耳加入了黎锦晖创办的原名明月歌舞团的明月歌剧团，成了首席小提琴师。黎锦晖曾在北京大学音乐团学习过西洋音乐，他在1929年开始用笔名发表了《毛毛雨》《特别快车》《桃花江》《妹妹我爱你》等通俗歌曲，并称之为“新型的爱情歌曲”。^[2]这是在都市歌舞升平的发达商业文化大背景下应运新生的流行歌曲。这些歌曲迎合市民多样化的文化趣味和要求，越来越多，风靡于大街小巷，当时被称为“时代曲”。

这些“时代曲”此后回荡在上海的十里洋场、车水马龙、灯红酒绿、艺人如云之中，前后二十年间，成为名副其实的“上海之音”，上海也就成了世界流行曲的主要发源地之一。在1947年出版的《新大戏考》中，收录了百代、胜利、丽歌等唱片公司灌录的歌有316首，其中250首刊有歌谱。没有制成唱片的歌曲还有更多，哈尔滨的刘剡搜集了近千首。^[3]这些生机勃勃的流行歌曲，融合在三四十年代在上海应时掀起的前卫文化——电影、剧院、游乐场、唱片、电台、舞厅之中，成为博大多元的海派文化的一片奇丽风景。

这是一批怎样的歌？过去人们得到的片面印象，似乎这段时期的流行歌曲都是卿卿我我、风花雪月的颓废音乐。这是因长期误导形成的一种误解。其实三四十年代的流行歌曲题材是多样的，几乎遍及都市生活的各个方面，具有与都市文明和民俗相契合的各类主要特征。

有的流行歌渗透古典风味。如百代唱片高天栖词曲、电影明星陈玉梅唱的《燕双飞》，唱词写得诗情画意，平仄分明，歌曲也唱得温柔敦厚：

燕双飞，画栏人净晚风微。记得去年门巷，风景依稀，绿芜庭院，细雨湿苍苔。雕梁尘冷春如梦，且衔得泥，重筑新巢傍翠帷。栖香稳，软语呢喃话夕晖，差池双剪，掠水穿帘去不回。魂萦杨柳弱，梦逗杏花肥，天涯草色正芳菲。

楼台静，帘幙垂，烟似织，月如眉。其奈流光速，莺花老，
雨风催，景物全非，杜宇声声唤道：“不如归”！

相当多的歌曲源自民间山歌，清新活泼。如周璇、严华演唱的《新对花》：

（男）正月里来开的什么花来？

（女）正月里来迎春又开花。

（男）小的姐姐妹妹来看花。

（合）旗把隆冬抢捧抢得合萨。

殷忆秋作词、黎锦光编曲、周璇演唱，来自湖南民谣、采自湘潭花鼓戏双川调的《采槟榔》健康优美，民歌气息浓重：

高高的树上采槟榔，谁先爬上谁先尝。谁先爬上我替谁先装。少年郎，采槟榔，姐姐提篮抬头望，低头想：他又美，他又壮，谁人比他强？赶忙来叫声我的郎呀，青山好呀，流水长！那太阳已残，那归鸟在唱，教我俩赶快回家乡。

采取江南民间小调调子编曲的流行歌尤其受到欢迎，1937年摄制的影片《马路天使》中贺绿汀编曲、田汉作词的《四季歌》

《天涯歌女》便是这样的歌曲。

数量最多的流行歌是言情歌曲。这些歌曲曲调优美动听，留下了大量的陶人心醉的激情唱词，代表着三四十年代堪与宋词元曲比美的上海都市诗歌文艺。与万家灯火的夜上海一起，深深常驻在人们的记忆中。如1937年电影《古塔奇案》的插曲，是贺绿汀词曲、龚秋霞成名曲《秋水伊人》，感情真挚细腻，表现的是古典词曲的语言风格：

望穿秋水，不见伊人的倩影，更残漏尽，孤雁两三声；
往日的温情，只换得眼前的凄情，梦魂无所寄，空有泪满襟。
几时归来呀，伊人哟！几时你会穿过那边的丛林？那亭亭的塔影，点点的鸦阵，依旧是当年的情景。只有你的女儿哟！
已长得活泼天真；只有你留下的女儿哟，来安慰我这破碎的心！

又如40年代陈歌辛吐露自己人生际遇的一首《恨不相逢未嫁时》，由姚敏作曲、陈歌辛作词、李香兰演唱，表现的是新文学的白话诗风：

冬夜里吹来一阵春风，心底死水起了波动。虽然那温暖片刻无踪，谁能忘却了失去的梦。你为我留下一篇春的诗，却教我年年寂寞过春时。直到我作新娘的日子，才开始

不提你的名字。可是命运偏好作弄，又使我们无意间相逢，我们只淡淡地招呼一声，多少的甜蜜、心酸、失望、苦痛尽在不言中。

再如陈歌辛词曲，姚莉、姚敏兄妹对唱的著名的《苏州河边》：

夜，留下一片寂寞，河边不见人影一个，我挽着你，你挽着我，暗的街上来往走着。我们走着迷失了方向，尽在暗的后边彷徨，不知是世界离弃了我们，还是我们把它遗忘。夜，留下一片寂寞，世上只有我们两个，啊，我望着你，你望着我，千言万语变作沉默。……

此歌曲调清幽，梦一般的朦胧，十分含蓄地描写了一对热恋青年在夜上海苏州河畔的心迹情绪，余音袅袅，被人们誉为“春申小夜曲”、“东方托赛里的歌”。^[4]此曲和陈歌辛作曲的另一首由范烟桥作词的《夜上海》，成为标志性的“市曲”，直到如今还在传唱。

此外被称为“歌仙”、曾创作了两百多首歌的陈歌辛（1914—1961），为1938年的电影《初恋》作曲的、诗人戴望舒作词的《初恋女》，也是雅俗共赏的上品之作，至今在港台流行歌中传诵。

黎锦光（1907—1993）也是一名言情歌曲的名作家，当时被称为“歌王”。由他作词作曲、梁萍演唱的《少年的我》，是一首节奏轻快有力、心情开朗向上的少年爱情理想歌曲。70年代台湾流行歌明星凤飞飞等都曾唱过此歌：

春天的花是多么的香，秋天的月是多么的亮，少年的我是多么的快乐，美丽的她不知怎么样？春天的花会逢春开放，秋天的月会逢秋明亮，少年的我只有今天快乐，美丽的她不知怎么样？宝贵的精神像月亮，甜蜜的爱像花香，少年的我不努力，怎能够使她快乐欢畅？

表现历史题材的歌曲，多是儿女情长的作品的新编。如黎锦光编曲、梁萍唱的《昭君怨》；黎锦光曲、曹雪芹词、周璇唱的《葬花》；黎锦光曲、陈蝶衣词、周璇唱的《嫦娥》。又如电影《西厢记》插曲，严华曲、范烟桥词的《月圆花好》，此曲在港澳台一直久唱不衰：

浮云散，明月照人来。团圆美满，今朝最。清浅池塘，鸳鸯戏水，红裳翠盖，并蒂莲开。双双对对，恩恩爱爱，这软风儿向着好花吹，柔情蜜意满人间。

鲁迅在30年代曾撰文深刻地指出说：“海派”文化姓

“商”，他肯定了海派文学发达的必然趋势。^[5]海派文化是一种与为“官”做点缀的中国历时文化有本质不同的文化。三四十年代上海商业化高度发达的社会，为都市的文艺创造了良好的自由实现的生态环境和流行市场。自然，在流行歌曲中也有不少生活气息颇浓的活泼的商业歌曲，表现了“做生意”者的诉求，充满朴实的贫民文艺特点。如王人美唱的《卖饼儿》中有这样的勤勉句子：

北风吹来射我饼，不忧衣单忧饼冷。百业无高卑，志当坚，青年有求，怎能偷生于世间。

王人美还唱过《卖梨膏糖》小曲。这些歌曲中还有吉士词曲、周璇唱的《卖烧饼》《卖杂货》，许如辉词曲、江曼莉唱的《卖油条》，李丽莲唱的《小面包司务》等，李香兰还录制过唱片《卖糖歌》。

表现劳苦大众辛劳生活、吐露他们心声的歌曲也占一定比例。如家喻户晓、广为传唱的1934年电影《渔光曲》的主题歌，任光曲、安娥词、王人美唱的抒发渔民的心酸的《渔光曲》，有“腰已酸，手也肿，捕得了鱼儿腹中空”那样的唱词；电影《渔家女》主题歌，陈歌辛早期作曲、李隽青词、周璇唱的《渔家女》则典型地描绘了劳动人民的勤俭谋生：

天上旭日初升，湖面好风和顺，摇荡着渔船，摇荡着渔船，做我们的营生。手把网儿张，眼把鱼儿等，一家的温饱就靠这早晨。男的不洗脸，女的不搽粉，大家各自找前程。不管是夏是冬，不管是秋是春，摇荡着渔船，摇荡着渔船，做我们的营生。

聂耳曲、安娥词、龚秋霞唱的《卖报歌》，是聂耳在法租界吕班路上遇到报童“小毛头”后根据自己经历谱写的歌曲，在当时也十分流行。其中有：“走不好，滑一跤，满身的泥水惹人笑，饥饿寒冷只有我知道！”的唱词；这类歌曲中还有聂耳作曲、唐讷作词、袁美云唱的《塞外村女》；聂耳作曲、孙瑜作词的《大路歌》；沙梅、盛家伦唱的《打铁歌》，沙梅唱的《打柴歌》等。

具有上海地域风味的、表现都市下层民众生活面貌的流行歌渗透到生活的每个角落，表现出上海各种市民身份的生活的各种景况。如表现育婴母爱的袁美云唱的《摇摇小宝宝》，陈玉梅唱的《催眠曲》；表现母性伟大的周璇唱的有名的《慈母心》（黎锦光曲、陈蝶衣曲）；陈燕燕唱的《母性之光》；表现现代女性光彩的黎莉莉、陈燕燕唱的《新女性歌》；表现平民饮食生活的袁美云唱的《油条花生米》；歌颂大好河山优美景色享受生活的作品，如吴莺音唱的《岷江夜曲》等。描写贫困光棍生活的，有任光曲、安娥词的《王老五》；描写孤儿生活苦难的，有任光

曲、蔡楚生词、陈娟娟唱的电影《迷途的羔羊》的主题曲《月光光歌》，其中有“苦儿血泪已流干”的唱词，曲调十分哀婉伤叹。还有1939年摄制的影片《七重天》里严华作曲、徐卓呆作词、周璇曾在1948年的《电影杂志》上对大家说她所唱歌曲中最喜欢唱的一首《难民歌》：

家乡有舍不能归，怀里无钱吃饭难，妻离子散沉痛难挨，幸有此间渡苦难。 暖，暖暖暖暖，渡苦难。 收容所里门儿开，男女难民四方来，偶避风雨免饥寒，遥望故乡泪满怀。 暖，暖暖暖暖，泪满怀。 ……

面对着都市生活中的种种悲欢，那种积极人生的观念一直激励着鼓舞着人们。在流行歌曲中，不乏带有哲理思考的歌曲，如黄自曲、钟石根词、郎毓秀唱、1935年电影《天伦》主题歌《天伦歌》中阐发的理念，既吸取了古代中华民族传统精神，又表现了西方人文主义的光芒：

人皆有父，翳我独无？人皆有母，翳我独无，白云悠悠，江水东流，小鸟归去已无巢，儿欲归去已无舟。何处觅源头？何处觅源头？莫道儿是被弃的羔羊！莫道儿已哭断了肝肠！人世的惨痛，岂仅是失了爹娘。奋起啊孤儿，惊醒吧！迷途的羔羊。收拾起痛苦的呻吟；献出你赤子的心

情。“老吾老以及人之老；幼吾幼以及人之幼。”收拾起痛苦的呻吟；献出你赤子的心情。服务牺牲，服务牺牲。舍己为人无厚薄。浩浩江水，霏霏白云，庄严宇宙亘古存，大同博爱共享天伦。

激励、呐喊的呼声伴随着三四十年代的社会救亡，创造了在民间流传深远的、价值最高的热血歌曲。如：1935年话剧《回春之曲》中，由田汉作词、聂耳作曲、金焰唱的《告别南洋》，王人美唱的《回春之曲》；1934年电影《桃李劫》中，由田汉作词、聂耳作曲的《毕业歌》。又如1937年影片《夜半歌声》插曲，由冼星海作曲、田汉作词、金山唱的《热血》，歌中激昂地唱道：

谁愿意做奴隶！谁愿意做马牛！人道的烽火，传遍了整个的欧洲。我们为着：博爱平等自由，愿付任何的代价，甚至我们的头颅！我们的热血，地伯尔河似的奔流！

因“八一三事变”停拍的《关山万里》中，刘雪庵曲、潘子农词、周小燕唱的《长城谣》，唱出了“四万万同胞心一样，新的长城万里长”的民族意志；1934年摄制的《风云儿女》中，聂耳作曲、田汉作词的《义勇军进行曲》，唱出了时代曲的最强音。

起来！不愿做奴隶的人们，把我们的血肉，筑成我们新的长城。中华民族到了最危险的时候，每个人被迫着发出最后的吼声。起来！起来！起来！我们万众一心，冒着敌人的炮火，前进！冒着敌人的炮火，前进！前进！前进！进！

也许有人说，这些救亡歌曲与其他的流行曲不属同类，应另立一类，甚至说是与其他流行歌曲在立场上相对立的。这种说法没有多大根据，因为它不合当时上海社会的实际情形。这些歌曲的作者是与上述其他许多歌曲的作者有着同样的音乐出身背景，他们当时在上海谋生的环境也是相似的，作品产生时的文化氛围也相同，这些歌曲同样是当时流行的电影插曲，由著名的电影演员和歌手演唱，同样由“百代”唱片公司制成唱片，并在群众中流行。和最深刻的鲁迅后期杂文一样，这些爱国救亡歌也只有在当时上海这样的海派文化自由环境下才能诞生。

流行歌曲的空前繁荣，还表现在涌现出了壮大的歌唱家阵容。优美的歌曲唱红了许多一流水准的歌星，如周璇、陈娟娟、龚秋霞、王人美、路明、姚莉、黎明晖、陈云裳、黎莉莉、郎毓秀、吴莺音、李香兰、姚敏、李丽华、崔萍、葛兰、欧阳飞莺、白虹、张露、白光、张帆等。

海派流行歌曲的是是非非

上海在西方音乐元素刚刚传入不久，在商业化产生的物质生活和商业文明生态下，前后二十年中，迅速集中地产生了如此大量的海派流行歌曲，取得了举世瞩目的成绩，其成功经验是应该正视和认真总结的。

在这个多灾多难、动荡不安的 20 世纪里，上海人凭借着自己的智慧和勤奋，以宽宏博大的胸怀，努力克服困窘时境，并享受着生活的欢乐，创建和维系着都市的繁荣文化。这种海派文化，是中西融合的，博大多元的，雅俗同赏的。这是一个多元的社会，市民的生活和情感需求也复杂多样，文艺趣味也应该是多样化的，不是只有一种生活方式一种感情。

这些流行歌曲中的佳作，如《渔光曲》《天涯歌女》、黎锦光曲、陈歌辛词、周璇唱的《五月的风》等等，流行面广、普及率很高，健在的不少老人至今都还能诵唱。这些歌之所以在上海市民中颇为流行，就在于歌的内容贴近群众的生活和喜怒哀乐，唱出了市民的种种人生际遇，表达了他们的气息和心声，符合民众的多层次的工作倾诉、休闲情调和浪漫追求。歌曲创作的艺术水准也达到很高的水平，优美自然的曲调打动着人心。否则，不可想象它们可能在竞争激烈的商业社会中站稳脚跟、深入市民生

活并迅速流传发展。上海的流行歌曲中，似乎没有发现内容色情颓废的歌。事实上，三四十年代的上海，流行歌曲的家喻户晓，加上各种民间戏曲的迅速繁荣成熟，这样的文化生态，与历史上的宋词元曲时代完全可以媲美。

但是到 50 年代以后，除了少量的救亡歌曲以外，其他的流行歌被销声了相当长的一段时期。更为极端的是，把这些流行曲看成代表“殖民地”身份的靡靡之音，或一言以蔽之——黄色歌曲。特别是那些流行于旧上海歌舞厅中的伴舞歌曲，更成为重点的批判对象。

其实，所谓“黄色歌曲”，其“黄色”是一个没有确定内涵和外延的概念，后来，它变成了一个宽大无边的罪名，是一顶用来收罗打倒对象的帽子。至于“殖民地租界的畸胎”啊、“小市民的庸俗”啊，“文艺的堕落”啊，显然更是无稽的大批判之标贴。

就让我们来看看这些“靡靡之音”，究竟是些什么内容。

最早在 1929 年就开始创作“新型的爱情歌曲”的，是曾在 1921 年就在上海先后创作十二部儿童歌舞剧和二十四首儿童表演歌曲的黎锦晖（1891—1967）。他创作了有名的被冠以“靡靡之音”的《毛毛雨》，其歌词是：

毛毛雨下个不停，微微风吹个不停。微风细雨柳青青，
哎哟哟！柳青青。小亲亲不要你的金，不要你的银。奴奴

呀只要你的心，哎哟哟！你的心。……

原来这是一首带有江南民谣风味的表现真挚爱情的情歌，由他的女儿黎明晖演唱。后来黎锦晖又创作了风靡 20 年代末 30 年代初的《桃花江》（周璇、严华唱）。歌词是：

我听得人家说：桃花江是美人窝。桃花千万朵，比不上美人多，（不错！）果然不错！我每天踱到那桃花林里头坐，来来往往的我都看见过。（全都好看吗？）好！……

（男）我也不爱瘦，我也不爱肥，我要爱一位，像你这样美，不瘦也不肥，百年成匹配！……

（女）好！桃花江是美人窝。我不是美人，你也爱上了？

（男）好！桃花江是美人窝。爱你比那些美人好。

（合）好！桃花江是美人窝，桃花颜色好，比不上美人娇！

在这个歌里，结果爱上作百年永好的，并不是最美的美人。唱词中有“我也不爱瘦，我也不爱肥，我要爱一个，像你一样美。”现代音乐作曲家陈钢认为这是仿古代宋玉诗意；“我也不知道，我也不能料，我一看见你，灵魂天上飘。”是仿《西厢记》张生“灵魂儿飞去半天”曲意写成。^[6]还有黎锦晖创建的

“明月歌舞团”中的“四大天王”王人美首唱的《特别快车》，曲调也十分动人。后两首歌曲的音乐因其旋律优美，还曾由高亭唱片公司发行了管弦乐曲演奏的唱片。

在舞厅歌坛中最风行的歌舞曲，堪称周璇唱、百代唱片公司发行的《何日君再来》。这个舞曲系刘雪庵创作，最先是为他1936年的音专第四期毕业欢送典礼上作的探戈曲，并没有唱词。后来成为影片《三星伴月》插曲，由黄嘉谟加作了词：

好花不常开，好景不常在，愁堆解笑眉，泪洒相思带。
今宵离别后，何日君再来？喝完了这杯，请进点小菜，人生难得几回醉，不欢更何待！来来来，喝完了这杯再说吧！
今宵离别后，何日君再来？……

后来在1939年蔡楚生拍摄的抗日影片《孤岛天堂》中，扮演女主角的黎莉莉也演唱了这首歌。这首舞曲中表达的那种“人生短促、及时行乐”和“离别惆怅”当然不是一种积极的人生，但并不“黄色”，也不反动，实际上是夜生活欢乐场中的发散出来的一种人之常情，其意境在古人今人的诗词中也多有表现，如唐李白的“君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪，人生得意须尽醉，莫使金樽空对月”，宋柳永的“多情自古伤离别”。

在大量的舞曲中，也有倾诉舞女悲戚命运之作。如电影《弹性女儿》插曲《弹性女儿》，刘雪庵作曲、潘子农作词、路明

唱、百代公司制作出版。

都会里燃着狂欢的火焰，热情飞跃在脚尖。生活变成固定的旋律，弹性女儿，永远旋转在迷梦之间。浪掷虚伪的情感，展露乔装的欢颜，在重重的压迫下，依旧要巧语花言。看，每张笑脸都含着哀怨；看，每张笑脸都含着心酸。何处去找寻真情热爱，何处去掘发光明的源泉？时光如矢催人老，年年复年年，弹性女儿永远旋转在迷梦之间。……

这是一曲 4/4 的小快板舞曲，曲调哀怨煽情，旋律层层迭起，极写出欢场中舞女内心的悲哀，是对颓废的反叛。赵士荃在 90 年代拜访路明，路明还背唱了这首她一生中最喜欢的歌。^[7]它与曾担任“明月歌舞团”小提琴手的聂耳作曲、许幸作词的《铁蹄下的歌女》一歌，可谓异曲同工。

这类流行舞曲还有许多成功之作至今传唱，成为一种现代城市节奏的艺术表现。如陈歌辛曲、范烟桥词、周璇唱的《夜上海》，黎锦光曲、陈蝶衣词、欧阳飞莺唱的《香格里拉》、李隽青词的《疯狂世界》，黎锦光词曲、姚莉唱的《哪个不多情》，其中最为流行的是《玫瑰玫瑰我爱你》《蔷薇处处开》和黎锦光词曲、旋律有欧美风格伦巴曲风味《夜来香》等。

这些三四十年代的优秀流行歌曲在 50 年代被带到了香港，后来在香港、台湾等地由港台几代歌星，如吴莺音、奚秀兰、邓

丽君、凤飞飞、费玉清、蔡琴、徐小凤等反复传唱，录制在很多名歌星的热销磁带中，余音袅袅。80年代以后重新传到上海来时，上海许多流行歌曲的狂迷青年竟不知道这些歌曲原来都出身于上海。

实际上，上海是20世纪世界流行歌曲的发源地之一。上海流行歌的海派旋律不仅曾陶醉了在上海生活过的上海市民，而且连一些西洋、俄罗斯的歌手、乐手，也须在上海的音乐歌舞坛里打造成名。上海的流行歌舞曲还远传至国外，如上海1940年摄制的电影《天涯歌女》插曲，陈歌辛曲、吴村词、姚莉唱的《玫瑰玫瑰我爱你》，是一首旋律奔放、节奏明快的歌舞曲。其唱词是：

玫瑰玫瑰最娇美，玫瑰玫瑰最艳丽。春夏开在枝头上，
玫瑰玫瑰我爱你。心的誓约，心的情意，圣洁的光辉照大地，
心的誓约，心的情意，圣洁的光辉照大地。玫瑰玫瑰枝儿细，
玫瑰玫瑰刺儿锐，今日风雨来摧残，伤了嫩枝和娇蕊。……

这首歌被译成英语流传到美国，被美国歌坛宿将 Frank Laine 唱红，于1951年荣登美国流行音乐排行榜榜首，历经六十多年沧桑，收入《125首老歌金曲》中。以后，英国的“King's Singer”六重唱团又将它改编成一首抒情的男声重唱，在全球流行。^[8]

在 40 年代上海歌坛成名的日本名歌手李香兰，她的成名作《夜来香》旋律潇洒自若，后来风行于海内外的版本竟有八十来种之多。^[9]

50 年代初开始，上海的流行歌曲，凡被认为是不革命、不健康的歌曲都停止歌唱播放，文艺工作者也认真改造思想努力与旧社会划清界限，陈歌辛、刘雪庵、贺绿汀等也纷纷配合形势写新社会革命歌曲。黎锦晖则被安排在上海电影制片厂，黎锦光、严华等被安排在上海中国唱片厂等处工作，从此便销声隐迹；一些名歌手、名作曲家去了香港。在解放后的百废待兴中，大家大唱解放区歌曲、苏联歌曲和新生的革命歌曲，连少年儿童也学习着 50 年代新创作的大量动听的儿童歌曲，旧唱片被悄悄地封藏起来，如果听到这些唱片的声，里弄干部是会来过问的。人们很快告别了旧社会的“黄色歌曲”。当时的上海文化，是不太理会海派传统的。一些在当时被认为似乎有点历史问题的制片商、艺人忙于摆脱洗刷，像柳中浩那样的原金城大戏院、国泰影片公司老板，到了无处保存三四十年代拍摄的那四五十部电影母带的地步（原藏于别人的冰库里），其中包括周璇主演的片子等，提出要主动上交，上海电影管理处的领导说不需要，结果三十多部母带落得“火化”之外，做了赛璐璐原料的下场；另十几部母带被香港片商收购去，从此不知下落。^[10]

1956 年，情况有所宽松。旧歌也有一线复苏。《马路天使》《夜半歌声》《十字街头》《桃李劫》《一江春水向东流》等

一些旧电影，以“五四以来优秀电影”的名义重新放映，其中的插曲就恢复唱起来了。同时，《中国唱片》翻版了原百代公司的唱片《四季歌》《天涯歌女》《夜半歌声》（冼星海曲、田汉词、盛家伦唱）《春天里》（《十字街头》插曲，贺绿汀曲、关露词、赵丹唱）《毕业歌》（《桃李劫》插曲，聂耳曲）；音乐出版社也接连出版了两本《五四以来的电影歌曲选》，其中的老歌就更多些了。1956年新拍的电影《护士日记》里，主角扮演者王丹凤也唱起了调子比较轻松婉转的《小燕子》。1957年5月21日上海人民广播电台播送精神病稍愈的周璇重新演唱的《四季歌》《天涯歌女》，人们也悄悄地把久藏旧唱片再拿出来欣赏一下。当时的情形是只开放少量歌曲，冠以“优秀歌曲”，而其他的流行曲则还是被视为旧社会黄色歌曲予以排斥。这在60年代拍摄的电影《聂耳》的一个场景中可以看出其对立：在慰问前线伤病员时，唱《桃花江》的被伤员赶下了台，聂耳便上台激昂地唱起了自己作的雄壮的抗日歌。

1957年反右以后，形势急转直下。《玫瑰玫瑰我爱你》的作曲者、著名作曲家陈歌辛一言未鸣也被划为右派，1958年被捕，1961年死于安徽白茅岭农场。和贺绿汀曾为同窗，一起从师萧友梅和黄自学作曲法和声学、曾创作过不少抗日歌曲的刘雪庵，1957年在中央音乐学院被划成音乐界最大的右派，后因是《何日君再来》的作曲，历经二十多年的反复批判和生活折磨，至1980年双目失明。《何日君再来》一曲除被冠以“黄色歌

曲”之外，还有更多的罪名：“为汉奸作黄色反动歌曲”、^[11]“汉奸歌曲”、“亡国之音”^[12]，被认为是流行在日本侵略战争之时，为日本皇军夺去中国人的爱国心服务，使中国人民彻底抗战的精神堕落，这种大批判式的语言一直延续到 80 年代中期。直到粉碎“四人帮”之后，在 1980 年，华国锋主席访日本，在日本横滨的“中华街”上、在东京的“新桥”商店里，播送着台湾版《何日君再来》，日本孩子还误以为这是日本歌曲。东京的晚刊中也刊有关于《何日君再来》的共同社记者在北京的采访。这个时候，大陆也在流行《何日君再来》，然而他们的记者问到的幼儿园的老师，还以为这是一首日本的歌曲。在 1980 年 5 月 28 日的《文汇报》有一篇评论：《何日君再来 是首什么歌？》，文中认为日本帝国主义利用《支那之夜》《满洲姑娘》和此歌要把中国变成殖民地的背景，现在的青年人并不明白。刘雪庵的一生就为这一个歌背着沉重的黑锅，他过去的合作者潘子农为他奔波辩护洗刷罪名，直到 1985 年刘雪庵去世。^[13]刘的名誉已在 1979 年得到恢复，然而这个歌的罪名当时还未解脱。

流行歌曲就是这样在上海消失的。在史无前例的“文革”中，除了语录歌和颂歌，所有歌曲，连同童谣儿歌等，全军覆没。

粉碎了四人帮后，到 70 年代末，港台流行歌曲从民间悄悄流行开来，青年们对之表现出异常的喜爱。正当录音机开始普及之时，邓丽君等歌星的歌带在群众中开始大量地下翻录，通过地摊

迅速传播，其中就有久唱不衰的《何日君再来》、《夜来香》。

80年代初，一些著名歌手开始学习港台流行歌的风格，改唱比较轻松的歌，但仍然阻力重重。苏小明唱《幸福不是毛毛雨》，被权威音乐杂志批评。李谷一在《乡恋》一曲中加入气声唱法，作曲家王酩写了《小花》，都被点名批评，开了批判会。这时，著名作曲家谷建芬挺身而出，为此事打抱不平，特地写了一首《年轻的朋友来相会》，北京劳动人民文化宫露天剧场，大雨倾注，人们把衣服脱下披在头上，拥到台前，为这首不曾听过的新歌表达出从来没有的感受，使劲鼓掌。但是，很快《年轻的朋友来相会》又引起激烈争论，给这个歌定的罪名叫做“用资产阶级音乐毒害青年”。^[14]在李谷一为《乡恋》受压而争时，在上海的、曾以演唱《白毛女》插曲闻名的上海歌剧院名歌手朱逢博在自己的演唱会上唱起了《乡恋》，对李表示坚决的支持。她1981年在太平洋影音有限公司出版的磁带专辑《雁南飞》中还收录有自己演唱的《夜来香》，不过在不久后的《人民日报》上载长文点名批评了《夜来香》之后，此专辑重版时只能抽掉这首歌，换别的歌曲补上去。

青山遮不住，毕竟东流去。先是台湾校园歌曲的引进，春节联欢会上请港台歌手唱歌，后来是大量的港台音带和CD的引进，流行歌曲演唱会和卡拉OK活动的开展，再后又有日流和韩流，即一发不可收……人们对开放流行歌曲的认识，却有一个艰难的过程。如今的上海，是青年歌唱流行歌的世界。流行歌曲

本来就没有什么错，流行歌曲已经全面放开了。

如今上海没有歌

1992年，日中友好的使者李香兰，重来上海——这个她的成名之埠，拍摄电视纪录片，重寻旧梦，在花园饭店与黎锦光重逢。此时上海已经再次唱起了《夜来香》：

那南风吹来清凉，那夜莺啼声凄怆，月下的花儿都入梦，只有那夜来香，吐露着芬芳。我爱这夜色茫茫，也爱这夜莺歌唱，更爱那花一般的梦，拥抱着夜来香，吻着夜来香。夜来香，我为你歌唱，夜来香，我为你思量。啊啊啊，我为你歌唱，我为你思量。

李香兰搀扶着85岁垂垂老矣的《夜来香》的词曲作者黎锦光，热泪盈眶，恍若隔世。黎锦光回忆起当年创作《夜来香》的过程。那灵感袭来是在1944年初夏的一个晚上，他走出房间乘凉，骤然看到前面院里盛开的夜来香，南风送来阵阵香气，又听到远处夜莺的啼声，便提笔创作了这首历经沧桑的名歌。^[15]黎锦光后来虽然不能再创作流行歌了，但是仍然在为中国的艺术而作贡献，他不愧为一个忠于职守的知识精英，“晚年的黎锦光在

上海中国唱片公司工作，编辑过 2 000 多首戏曲、歌曲的唱片和音带。”^[16]

在李黎重逢之时，上海又是一派流行歌曲的汪洋了。这儿的青年几乎人人都爱听爱唱流行歌曲，但是，这儿大唱特唱的是港台日韩流行歌，在这块流行歌曲曾十分辉煌的上海土地上，独缺 Made in Shanghai 的流行新歌！

我们的教训是沉重的。风行都市民间的流行音乐衰落了，要提恢复竟何其难！吴亮在《没有音乐的城市》一文中说：“上海没有音乐。上海有音乐会、有音乐厅、有唱片公司、有音乐家、有音乐制作人、有报纸音乐专版、有乐评人，但是上海没有音乐”。因为“上海没有她的音乐形象和音乐代言人，上海只有音乐的过客。”^[17]上海也没有歌。如今上海没有好的歌手，没有好的作曲家，没有 Made in Shanghai 的流行歌曲，连儿童新歌也不会产生。在新世纪伊始，上海请来了港台名歌手，来唱上海人作词上海人作曲的上海经典“时代曲”，这是上海的悲哀。这只是一种怀旧。程乃珊说道：“那从历史长廊那端传来的旋律，在新世纪听来，其中的千种风情万种情意，别具意韵。”“曾几何时，她们的歌声缠绕着华灯初上的申城上空，从小烟纸店那抹闪着蜜黄的灯光的窗口到夜夜欢宵的舞厅歌坛，穿行在万家灯火的夜上海上空，曾经如此喧闹地装饰过一个时代。”^[18]毋宁说，这是美好的回忆中的叹息。研究海派文化，如何推动创新海派文化，上海流行歌曲应是一个待解开的结。上海流行歌曲的春秋，

这个典型的、百年之内有案可稽的、有深刻教训可以汲取的文化现象实例。

啊！“时代曲”，中西融合的都市旋律，流行民间的风情意韵！如今，我们已经为她掸去了历史的尘埃，我们重新认识了这份遗产，我们重又想起老歌唱起了老歌。但是，我们现在要做什么？到什么时候，我们能再次听到上海产的新歌，重新拾回海派流行歌的青春呢？

注释：

- [1] 参考榎本泰子 2003 年《乐人之都——上海，西洋音乐在近代中国的发轫》一书第一章，上海音乐出版社。
- [2] 引自陈钢《上海老歌名典》，上海辞书出版社 2002 年版，第 355 页。
- [3] 引自吴剑《解语花 再绽，遥遥谢知音》，《解语花·中国三四十年代流行歌曲》续集一，北方文艺出版社 1998 年版。
- [4] 引自陈钢《上海老歌名典》，上海辞书出版社 2002 年版，第 177 页。
- [5] 鲁迅：“《海派》与“京派”》，刊载于 1934 年 2 月 3 日《申报自由谈》；另一篇《“海派”和“京派”》，刊载于 1935 年 5 月《太白》2 卷 4 期。
- [6] 引自陈钢《上海老歌名典》，上海辞书出版社 2002 年

版，第 355 页。

- [7] 赵士荟：《影星放歌更迷人——上海老歌星 续三》，刊载于《上海滩》2004 年第 4 期，第 19 页。
- [8] 陈钢：《走近歌仙——玫瑰玫瑰我爱你——歌仙陈歌辛之歌 序》，《蝴蝶是自由的——陈钢音乐散文》，文汇出版社 2003 年版，第 59 页。
- [9] 陈钢：《给历史的一份答卷》，《上海老歌名典》，上海辞书出版社。
- [10] 宋路霞：《上海的豪门旧梦》，中国友谊出版公司 2002 年版，第 366 页。
- [11] 陈钢：《上海老歌名典》，上海辞书出版社 2002 年版，第 28 页。
- [12] 中茵英助：《何日君再来物语》，河出书房社 1993 年版，第 13 页。
- [13] 参考中茵英助《何日君再来物语》，河出书房社 1993 年版。
- [14] 王宝梅：《谷建芬回忆为流行歌曲讨说法》，《报刊文摘》引自《新民周刊》2001 年第 52 期；王建柱：《二十年后再相会》，《检察日报》2001 年 10 月 20 日。
- [15] 参考赵士荟《昨夜星辰——上海老歌星·山口淑子——李香兰》，《上海老歌名典》，第 423 页。
- [16] 陈钢：《上海老歌名典》，上海辞书出版社 2002 年版，

第303页。

- [17] 吴亮：《没有音乐的城市》，刊载于2000年8月25日，中国青少年新世纪读书网。
- [18] 程乃珊：《上海之音》，刊载于《新民晚报》2004年2月。

本文中所记的上海流行歌曲歌词，选自以下四种书和四辑录音带：

华东电台：《无线电特刊》第一卷合订本（第一期至十二期），四而社编印，1940年版。

倪文瑜：《新大戏考》，新大戏考出版社1947年第33版。

百代唱片：《夜上海精选》共四辑，香港1992年版。

吴剑：《解语花——中国三四十年代流行歌曲》，第一集、续集一，北方文艺出版社1997、1998年版。

陈钢：《上海老歌名典》，上海辞书出版社2002年版。



沪剧：大都市里本土戏曲的际遇和盛衰

沪剧从一种乡村田头山歌，迅速发展成长为唱腔广采博纳、追赶时尚迅捷、表现中外古今生活面貌的大型都市戏剧，它的成功为城市文艺的繁荣提供了样本；它的衰落也可提供我们深入探讨其中的种种原因。

沪剧是上海开埠以后随着上海都市化而迅速发展起来的一个名剧种。在此以前,只是一种乡村田头山歌。流行川沙、南汇一带的称“东乡调”,流行松江、青浦等地的称“西乡调”。沪剧的前身在19世纪80年代进入上海城区,民国初年称“花鼓戏”,后来称“本地滩簧”和“申滩”,在20世纪20年代更名为“申曲”,1941年有个大剧团称名“上海沪剧社”,到1946年上海申曲正式定名为“沪剧”。

沪剧的前身,“只有一把胡琴、一副鼓板,演员只分上下手,没有‘行当’,是一种说唱歌舞形式。后来登上用木板搭成的小台,采用文明戏,变成舞台演出的小戏。”^[1]沪剧后来的迅速发展繁荣完全是进入了文化金融中心的大上海后,在海派文化的宽容、自由、竞争的大氛围里打造出来的。

沪剧与上海方言的深层契合

沪剧来自民间。早期的沪剧直接表现农村的现实生活,用的都是经提炼的生动活泼的民间口语。如《女看灯》中的“若要天花粉,采起杜瓜根。”《卖红菱》中的“天上呒没跌杀鸟,地上呒没饿杀人。”都是活跃在民间的间巷谚语。又如《庵堂相会·盘夫》中的“上无兄下无弟,像枯庙旗杆独一根。”“我头上帽子开花顶,青衣布衫碎纷纷,有个地方千层布,呒没地方肉棱棱。”都是对贫民生活切实生动的描绘。唱富贫对比的,如:

“前十年陈家铜钿有，迭个亲眷朋友好像出龙灯。”“舅妈个听见外甥到，伊厨房办酒立砧墩，排起仔十六碗菜一桌酒，叫吃拉吃拉请啊请。”到家道贫落时，“侬娘舅听见外甥到，伊是平平彭彭关大门，撑头要撑十几根，连个贼偷强盗也打勿进。”沪剧唱词中集中了许多老派上海话生活用语和民间俗言俚语，为民俗学家了解上海旧民俗和社会生活面貌留下了丰富资料。

从沪剧语言中，可以看到上海话语法的演进。比如老戏《卖红菱》中一句吆喝“阿要买红菱啊？”40年代的《碧落黄泉·读信》唱词中有“阿记得那一日拉狂风暴雨夜”、“玉茹印象赠忘记”，从中可见上海话是非问句、完成体问句用的是“阿+动词”、“赠+动词”形式，与今变为“动词+哦”、“动词+了哦”形式不同，与历史上的上海话“动词+哦”、“动词+拉蛮”也不同^[2]，这可说明上海话有一段相当长的时间受权威语言苏州话的影响，直到最常用的是非问句。

沪剧口语化的唱词，包蕴大量生动的上海方言俚语，是研究开埠一百六十年来上海话发展变化的窗口。百代公司唱片施春轩、施文韵的《陆雅臣》唱词有“担汤担水我担任”一句，可见上海话旧词以“担”为“拿”延续用到20世纪30年代。再说虚词的进化，40年代的唱词中副词还用“实更（这样）”旧形式，^[3]又有较新“搵能（这样）”在当时已开始用。^[4]又如西装旗袍戏中海派上海语词的运用，大量词语见证了20世纪20到40年代间，旧上海话向新上海话的转变。

沪剧唱句见证上海方言的声韵调、连读调和韵律。如筱文滨在《庵堂相会》中的“纽子纽襟挤拉干净”中的“拉”保存着上海老派方音典型的元音“后a”；王筱新1929年唱《小分离》（蓓开公司唱片）时“灰、气”同为“i”韵，也表现了老上海话语音特征，使我们容易理解现今还残存在有的固定词语中的i韵字，如“占便宜”中的“占”至今还有读成“荐”音，“铜钹眼里穿跟斗”中的“穿”至今还有读成“千”音的，都是将后来变成“安”韵的“占”、“穿”仍读旧音“i”韵的缘故。沈仁伟《庵堂相会》中的“眼睛弹出像铜铃”的“铜铃”（3 4[#] 5），丁是娥在《罗汉钱》中的“做媒人”，“吃十八只蹄膀”的“媒人”、“蹄膀”的发音，都用老派上海话（今在城区消失）的阳平开头语音词连读调“23+44”的调型，它是区别于松江方言区、嘉定方言区划定上海方言区地域范围的标志。又如石筱英《阿必大回娘家》开头的唱腔“东方日出黄桔桔”的“2+2+3”的节奏是与上海方言两个两字组和一个三字组的连读调调值（55+31、1+23、22+55+31）相一致的。^[5]《阿必大回娘家》中“自叹”一段，我们逐一比较语音词的连读调及其相应的乐曲曲调，调形升降一致的占99.2%（1983年中国唱片厂磁带）。杨飞飞、赵春芳演唱的《卖红菱》，整场唱段用两人对唱的形式，叙述故事如行云流水，从头至尾一韵到底，共用一百九十个上海方言“根青韵”，其曲调和上海话连读声调的一致率达100%（1964年“中国唱片”33转胶木版）。这样的唱词上海人听起来十分清楚易

懂自然，像平时说话一样踏实，生活气息浓重。当时的戏班子，导演往往只说出情节，要演员根据要点自己组织唱腔和唱词上台演唱，因此唱腔设计的基础必然贴近词调，在唱戏时又随时修改，脍炙人口的唱段就是这样经过演员们反复琢磨而积累相传的，是从感知听戏的民众情绪中来的。这是戏剧语汇的“民间”特点。五四时代周作人说：“‘民间’这意义本是指多数不文的民众；民歌中的情绪和事实，也便是这民众所感知的情绪和事实。”^[6]我们可以比较，30年代唱片上的《庵堂相会·盘夫》（筱文滨、小筱月珍唱）、《阿必大弹棉花》（石筱英唱）、《五更罗梦》（沈筱英唱）的唱词，和后来50年代的“中国唱片”里的唱词，看到一个戏的不断成熟过程，也是唱词的民间性和文学性不断加深的过程。

沪剧唱腔的广采博纳

民间自身包含有容乃大的特点，^[7]从民间而来的沪剧唱腔与江南海上民间小曲交融如水。沪剧许多活泼小巧的唱腔，如“夜夜游、寄生草、紫竹调、吴江歌、四季相思、月月红、进花园、莲花落、春调、阳当”等都取自江南民歌，沪剧是吸取民间小曲丰富自己唱腔最多最杂的一种地方戏剧。如著名沪剧《罗汉钱》，在小晚和艾艾互赠信物时用的是婉转欢乐的“寄生草”调，在燕燕做媒

时运用了十分轻松的“紫竹调”，在放花灯时用了“月月红”调，喜庆看灯时用“进花园”调，在旧媒婆做媒时配上了夸张丑化的“吴江歌”、“汪汪调”，都把人物心理和感情表现得惟妙惟肖。《星星之火》在改造旧民歌调上也下了功夫，在反帝宣传一幕中配上了“孟姜女”调获得了有声有色的效果。“夜夜游”调经过名家的努力，用于《鸡毛飞上天》中丁是娥演林佩芬写对联时的热情洋溢，用于《母亲》中邵滨荪演陈东森反派的阴险诱惑，用于《芦荡火种》中“芦苇疗养院”的自然景色和军民的乐观情怀，都是成功的。

沪剧长调的形成和成熟铸就了沪剧的基本特色。长腔类中起腔、平腔，变出慢板、慢中板、中板、紧板、散板、快板、三角板、赋子板等，形成了沪剧叙事的独特风格。像《雷雨》中鲁妈的“我既没委屈只有恨”一段从“长腔长板”唱起，先是内心克制，欲扬故抑；随着感情的翻腾激昂，节奏加快，转唱“长腔紧板”，犹如开启了感情闸门，气势一泻千里，忍无可忍地倾诉完了“我与周家冤孽深”的辗转曲折的人生沧桑。《鸡毛飞上天》杨书记教育虎荣的中板一连唱了二十四个“好”字作句尾韵，高潮迭起。王盘声在《铁汉娇娃》的“罗杰哭灵”中用了每句紧接的首字从一到十的连缀句，解洪元在《芦荡火种·开方》中“共有草药足九味，味味重头药性强，妙处就在药名上”的利用民间的嵌字游艺式的唱词，指示伤员脱险之路，都在长腔类板式中表现了艺术化的文字游戏性的海派特色。“赋子板”是沪剧独创的纵情急诉叙事方式，它的唱腔句句紧逼，紧而不乱，娓娓道情，

犹似银河落九天。如石筱英在《杨乃武与小白菜·杨淑英告状》一百零四句唱词中表现的沉着勇为动人肺腑，丁是娥在《鸡毛飞上天·教育虎荣》七十四句唱词中忆苦思甜表现的拳拳之心循循善诱，杨飞飞在《星火燎原·开祠堂》九十六句唱词中当众控告表现的满怀悲愤如泣如诉，都借“赋子板”唱得淋漓尽致。簧腔类的绣腔、流水板、阴阳血、反阴阳，是锦上添花，它们是沪剧在竞争中从姐妹剧种如“苏滩”中吸取了精华形成的。还有缀腔的哭头、迂回、三送、凤凰头、煞板等，构成了戏曲庭园中迂回曲折的走廊。沪剧的唱腔伸展自如，不断创新，是大量地方戏剧中最适宜于表达现代题材的剧种。比如杨飞飞的粗沙浑厚的唱腔唱出《南海长城·出海》中的慷慨激昂和《为奴隶的母亲·秋风起》中的委婉缠绵，一样地浓厚直畅，声情并茂，涤荡回肠。

沪剧唱腔节奏和用词继承了明清以来江南吴歌的传统。有比兴的运用，如：“春二三月草青青”，“东方日出黄枯枯”。唱腔和唱词句式，如“十字句”、“凤凰头”、“三送”，衬字的运用，如“实指望……谁知晓……”、“叫一声……”、“怪则怪……”、“我只得……”、“想当初……到如今……”等，可以从盛极一时的南昆中找到传承之源。

沪剧唱腔还创造了唱腔集大成连缀的经典唱段。如石筱英的《西厢开篇》中连续用了“凤凰头”“迂回”“三送”“长腔中板”“绣腔”“流水”“三角板”“快板慢唱”“长腔长板”“阴阳血”“离魂调”“快板”“煞板”十三种唱腔，浑然一体叙述了

西厢艳情；杨飞飞的《妓女泪·杨八曲》连续用了“凤凰头”“迂回”“三送”“落腔”“中板”“快板慢唱”“反阴阳”“三角板”“道情调”“迷魂调”“慢板”十一种唱腔控诉社会的黑暗，这两段精彩的唱腔都在40年代沪剧高潮期时形成。集曲联唱为沪剧首创，杂而有序，具有海纳百川的气概。在这方面相类似的，我们还看到过30年代鸳鸯蝴蝶派作家多人连缀写成波澜曲折的海派小说。

沪剧在都市文化氛围中的成长

沪剧，Made in Shanghai，在上海都市的迅速繁荣中，得天独厚，沪剧唱腔的迅速优化比越剧时间短。我们从1937年“丽歌”唱片中施银花、屠杏花唱的《十美图·盘夫》，赵瑞花、李艳芳唱的《梁祝·楼台会》，姚水娟、竺素娥唱的《借红灯·龙凤锁》中，从1941年“胜利”唱片中姚水娟唱的《西施浣纱》里听到的唱腔读到的唱词，都还相当单调粗糙，嵊县土腔很重，远没有50年代时那样优美。但是，40年代的沪剧已经产生了大批好剧作，不但从乡村唱出的《借黄糠》、《庵堂相会》（如“胜利”唱片中筱文滨、小筱月珍的《庵堂相会·盘夫》）已经唱得相当动人，沈筱英的《西厢记》已经拥有了后来石筱英《西厢开篇》的几乎全部唱词。^[8]

与许多戏剧相比，沪剧初创期的一些名戏题材可以延续保留至今。如反映江南乡村爱情生活、来自民间表演艺术“对子戏”的《卖红菱》；三四人“同场戏”的《阿必大》；表现底层社会农民艰辛生活或爱情故事的《借黄糠》、《庵堂相会》，劝善的《陆雅臣》；反映沪上民俗的《小分离》（药茶菜肴文化）、《女看灯》、《看龙舟》（岁时节俗文化）、《绣荷包》（丝绣文化）；还有传统名剧《白兔记》、《玉蜻蜓》等。

沪剧进入上海城以后，在上海这样的五方杂处的大都会中，迅速丰富了自己，造就了该剧种自身的各种特色。沪剧追赶时尚迅捷，应时产生了许多反映城市当下生活状态的现实题材作品。如《杨乃武与小白菜》、《陆根荣和黄慧如》、《妓女泪》、《叛逆的女性》、《镀金少爷》，少数民族戏《苗家儿女》等；沪剧还大量改编中外名著名剧，如：《家》、《啼笑因缘》、《秋海棠》、《雷雨》、《为奴隶的母亲》、《蝴蝶夫人》、《魂断蓝桥》、《茶花女》、《铁汉娇娃》、《风流女窃》、《断线风筝》、《警察的金锁链》等，沪剧对大量的外国戏剧电影的改编十分成功，真是做到了中西合璧地方化了。

沪剧与西方话剧形式相结合，在30年代以后，采用了大台背景，分幕分场演出。沪剧可引以骄傲的是，它创造并成功地上演了中西融合的多场话剧式的西装旗袍戏，实际上打造了一种上海的都市歌剧，《碧落黄泉》、《大雷雨》、《石榴裙下》、《啼笑因缘》、《抢亲奇缘》、《皆曰可杀》、《孤岛血泪》等都市戏，

红极一时，表现了上海市民的海派精神和海派情结，及时再现了现代都市民众生活状态及其喜怒哀乐。沪剧的经典剧作不是古装戏而是现代都市戏，参与了上海大都市前卫文化的构建。

沪剧的活泼清新和长于叙事的曲调和节奏，利于表现现代生活。曲调和情节紧密结合的传统，使民间形态始终不离剧情，语言总是朴实大方，如《叛逆的女性》中“抢绢头”一段（杨飞飞唱）唱腔轻快流畅，地方特色浓重：

喔唷，一面孔个大学生，依算身浪着西装！其实是一个穷光蛋，诺，屋里住拉阁楼浪，晒未要晒呒脚床，鱼肉荤腥吃勿起，吃一只咸菜豆瓣汤，搵两日穷来落落滞，呒没铜钿开伙仓，大概依个中饭还勿曾吃，肚里饿脚里有眼晃恹晃。（看呀，看呀！）饿得来嘴唇浪向清水落落滞，还要叫倪小姐出来当面讲，依明明存心不良敲竹杠。等到铜钿骗到手，马上走到饭店里，叫堂倌三碗白饭两块咸肉豆腐汤，一顿夜饭铜钿绢头浪向侬着港。

——其乐曲唱腔与上海方言连读变调的对应率达到 100%。

又如《碧落黄泉》中“志超读信”（王盘声唱）一段，每句子都是四个节拍，或加衬字，只有“（从此恋卿）卿恋我”和“所有我个（环境）”两个语音词曲调与语音连读调不一致，其乐曲唱腔与上海方言连读调的对应一致率达到 99.3%。

沪剧的盛衰

沪剧的全盛时期是在 20 世纪的 40 年代到 50 年代，这也是大上海的剧场、游乐场、电台、唱片的高潮期。通过以上这些要素的传播，沪剧与上海平民互联互动，对上海的海派文化建设发挥了重要的作用。民间的戏迷到处传诵着大戏里的名唱段，大牌演员的流派角色唱腔也在 50 年代后期 60 年代初表演得最为娴熟，表现艺术也达到他们一生艺术水平的顶峰。

沪剧的名家阵营人才济济，流派纷呈。40 年代以来，三代人都留下许多经典华彩的唱段，在民间传唱。如王雅琴在《碧落黄泉·临终》中的唱腔，尤其是“我临死还能见到你”的拖腔欲喜还悲余恨绵绵不绝如缕；杨飞飞在《王魁负桂英·情探》中的“梨花落，杏花开，我梦绕长安十二街”，融入了徐丽仙评弹曲调精华；石筱英在《大雷雨·投江》中字字断肠的快板慢唱，尤其唱到“神思恍惚心意乱，四肢无力难支撑，想见阳光恐怕等勿到，求生已经成空想”，荡漾着人生孤独绝望的呼唤；丁是娥在《罗汉钱·回忆》中辗转深沉的反阴阳调紧接快板慢唱的不朽唱段，尤其是“我赠他戒指表心意，他赠我一个罗汉钱”，这“罗汉钱”三字中一语三转的九曲回肠，紧接着的“风吹草动信息传”的跌宕回转，曾使多少年轻男女久久叹息不已；王盘声在

《碧落黄泉·读信》中“阿记得那一日拉狂风暴雨夜，我受了风寒病倒拉宿舍里，幸亏依细心来照顾我，时刻相伴拉我身边”的典型情节激情语音；解洪元在《借黄糠·放水墩》中“借拨我小钱一百糠五升，临走吃一只猫食盆，将我三拳两脚打出门”里的字字血声声泪；许帼华在《阿必大·自叹》中“我拉轿子里，真想腾云插翅逃身走，可恨害人个许媒婆，拦住了轿门看牢我！”唱得缠绵悱恻如泣如诉；诸惠琴在《金绣娘·鱼水深情》中的回忆唱段，尤其是“从此后，我眼泪伴着针线流，绷架边的奴隶苦难深。那时候，太湖的天啊常年黑云翻”唱得抑扬悲怆起伏深远，这些段落唱腔和语词契合，都唱到了入神入化的地步。还有那些情节化对唱，各见千秋。如《庵堂相会》中“搀桥”和“盘夫”中的对唱，活泼清新情意绵绵；《大雷雨》中沈仁伟和诸惠琴“这悲凉的世界早厌弃”一段的对唱痛不欲生不堪回首；《雷雨》中的“罚咒”对唱，“你是要伤娘的心，娘亲的心！不由为娘，阵阵心酸，泪双流”，唱得字字沉重忧心忡忡；《星星之火》中筱爱琴、许帼华的“隔重高墙隔重山”对唱，“到今朝，盼着你妈妈到上海，妈妈啊，快快救我出火炕！”“珍子啊，娘在叫你你可听见”的高声呼唤唱得肝肠痛断心急如焚；袁滨忠在《雷雨》“飞向我们的新世界”中的声情并茂蓬勃朝气；陈甦萍、张杏声在《棒打无情郎·送别》中的对唱，“今天我将碧玉鸡心赠与你，日日夜夜胸前带，当年娘亲生下我，双手在我颈上带。”“最后我再问你一句话，学海你几时能回家？”“千万要

相信我的话，但等腊梅花开时，学海我一定转回家。”唱得柔肠百转难舍难分；《警察的金锁链》中“花园会”中的对唱，“为了养活我孩子，含悲忍泪才偷生。”“听了芳子伤心话，阵阵心酸泪难忍。”长歌当哭余音袅袅；《卖花女·临终》的对唱“素兰你勿要再讲伤心话，使我惠青的心儿碎，你若一死我万念消，有何乐趣人世在”，一腔悲戚椎心泣血。后来，马莉莉、汪华忠、徐伯涛、赵慧芳、陈瑜等，都对他们的老师有忠实的继承和发展，到第三代，孙徐春、茅善玉、徐俊等也是努力继承，然少创新。

解放后，沪剧率先排演的根据赵树理小说《登记》改编的现代剧《罗汉钱》一举取得了成功，在1952年秋第一届全国戏曲观摩演出大会上获得演出二等奖。沪剧的海派情结和充满人情味的故事情节、戏剧结构，在50年代的一些现代剧中继续有所发展。如1958年演出的《母亲》中合唱的加入，又如1960年完成剧本的《芦荡火种》中创造的“一女二男”的“智斗”场面，以及该剧情节中的“一女三男”的角色模型，是直接来自民间文学中的某种有艺术价值的“隐形结构”。^[9]

1959年上演的沪剧《雷雨》，是沪剧里中外名著改编戏中的最为成功的一部戏，也是各种戏曲改编《雷雨》最好的一部。这是一部唱词占绝大部分说白很少的剧本。剧本完全尊重原著，沪剧的唱词居然把原来话剧的台词大致不动地从头改换到结尾，唱腔与之契合得十分自然，名家把自己的演唱风格和剧中人物的个性配合得

高度融和，互相之间又浑成一体，形成了一个板块又一个板块脍炙人口的对唱唱段，也落实在剧情一个一个精彩的高潮之中。

沪剧在上演革命戏和新编历史剧中曾经起了带头作用。

《黄浦怒潮》、《白毛女》、《母亲》、《鸡毛飞上天》、《星星之火》、《甲午海战》、《为奴隶的母亲》、《红灯记》、《芦荡火种》、《第二次握手》、《小巷之花》、《昨夜情》等，都是创作演出成功的现代戏。后来成为八个“革命样板戏”中两个的《红灯记》和《沙家浜》，都是根据沪剧剧本改编的，京剧《盘石湾》也取诸《南海长城》的题材情节。沪剧在各种地方戏曲中脱颖而出擅长上演现代剧的历史，本身就是海派文化的积极进取、紧追时尚、与时俱进、不断旧瓶装新酒的本色的体现。其实，沪剧的许多唱腔稍加改造仍然是可以演唱当前生活节奏加快时代的现代剧的。尽管在高压的文革年代里，沪剧还在努力，抵制“高大全”的形象，没有随心所欲“改革”唱腔使之脱离沪剧本体变成不二不三的高喊大叫，而是出现了《金绣娘》、《抄表新风》等唱腔改动不大，依旧掺有海派情结潜流的作品。

文革后脱颖的年轻一代演员虽然在嗓音条件上不及在旧社会中滚打出来的老演员那么出色和有特色。但是他们学习很认真，如徐俊、茅善玉、孙徐春、吕贤丽、王惠钧、倪幸佳，以及比他们更小一代的演员，他们在唱老戏如“搀桥”、“盘夫”等中都唱得很好，基本功是扎实的。

但是，沪剧和其他的文学艺术一样，经受过文化大革命的惨

重打击。民间文艺和游艺，像童谣儿歌、《小八腊子开会喽》^[10]里所记到的种种儿时游戏，都一蹶不振。而且此一去不再复返，人们的追忆，折射了现今群众文艺游艺的缺席。80年代初期，戏剧和歌曲虽有一时的复兴，那是久别追忆的引申，以后就再也没有热起来。由此可见，一种文化，一种文化氛围，要形成困难，要打倒很快，再要重建，很难很难。

沪剧在文革以后，一直走着衰落的路。

沪剧对海派文化发展和转型所提供的经验教训

我们回到20世纪初，看一下五四时代先驱者对“中国剧的总结”（参见郑振铎编《中国新文学大系·文学论争集》的目录分标题）。当年钱玄同疾呼：“如其中国有真戏，这真戏自然是西洋派的戏，决不是那‘脸谱’派的戏。”^[11]周作人在《论中国旧戏之应废》中认为，旧剧该废的原因是旧戏幼稚不发达，宣传淫杀、皇帝、鬼神等有害思想，希望有像欧洲那样进化的戏。^[12]傅斯年则主张“旧戏改良”，“新戏创造”。^[13]总之他们无非是主张戏剧要开创一个表现新观念新生活的新面貌。当时胡适曾对戏剧有深入一步的思考，他认为“文学的经济方法”是要写短篇小说，“戏剧在文学各类之中，最不可不讲经济。”故编戏时要注意“时间的经济”、“人力的经济”、“设备的经济”、“事

实的经济（须要把一切演不出的情节一概用简洁法或补叙法演出来）”。^[14]他说的是真知灼见。我们应该摒弃旧戏中封建、陈腐、低俗的观念和内容，我们要创造新戏，向西洋的好戏学习，在创新中实践胡适所说的几个“经济”。

自1922年12月17日开始，北大歌谣研究会创办《歌谣》周刊，大力提倡和搜集民间文艺。胡适认为倡导民间歌谣是要给中国文学开辟一块新的园地。他说：“我们的韵文史上，一切新的花样都是从民间来的。”^[15]周作人在《中国民歌的价值》中引用了意大利卫太尔的一句话：“根据在这些歌谣上，根据在人民的真情感之上，一种新的民族的诗也许能够产生出来。”^[16]

沪剧在19世纪末期进入上海城时，其中确有不少“五四”人物所要打倒的东西，但它走上了一条抛弃糟粕、发展精华、不断从西方的思想和艺术形式中吸取营养的正路，与时俱进。因此它既保持着与民间的亲密联系，又不断探索新的艺术形式，追求人性和审美，实现了雅俗共赏。

在1929年出版的《最新申滩》^[17]里，有《赠金钗》、《女落庵》、《求下山》、《嫂告》《小朱天》五种申滩；后来出版的《最新申滩》^[18]中，有《卖红菱》、《绣荷包》、《周老龙叹穷》、《拗木香》、《女落庵》、《小孤孀采米》六种。这些老戏代表着刚进城的沪剧。进了上海，许多戏淘汰了，剧种确实有了如同傅斯年所希望的改造。

沪剧从田头山歌来，在上海都市文化的推进和荡涤下，走的

就是一条五四先贤指出的，来自民间又重视旧剧改造的路。沪剧在其高潮的三四十年代，剧目至多，更换至快，对上海人娱乐生活的影响十分大，以至有一长段时期有《申曲日报》的发行。沪剧、越剧、滑稽剧、评弹这些民间戏剧曲艺，为什么在金融中心的海派文化中心的上海都得到了脱胎换骨后的大发展？其原因就是它们接受了近代现代思潮和生活的洗礼，它们加入了中西融合、宽容创新的海派文化，它们融入到民间如鱼得水，社会和人民需要它们在上海存在且发展。在发展变化中，这些戏对上海海派文化的生态建设也作出了积极贡献。

沪剧对海派文化生态建设的贡献，首先表现在它使上海这个大城市有了代表自己独特形象的戏剧。这个戏剧不同于其他许多地方戏的地方，就在于它表现了上海这个城市的特点和上海精神。它是个重现代轻古代、重兼容不封闭、重创新勇放弃、重民俗轻高雅、重民间轻贵族、重方言轻规范、重借鉴轻固守、重融和不孤芳、重经济轻繁琐、重现实少修饰的戏剧。沪剧的前辈开始实践了如前胡适、傅斯年所说的改造，迅速度过了周作人所说的旧剧的幼稚期，跨过了中西文化原来的鸿沟，向先进文化迈步。沪剧的特点是海派文化海纳百川、有容乃大的特点，是可以不断创造先进文化的特点，它为城市文艺的繁荣提供了样本。

然而，不幸的是，沪剧在当代面临萎缩，面临危机。

沪剧的呆滞和下滑，怕不只始自文革。它首先来于沪剧自身，又囿于生态环境。

从 50 年代初期一本很小的沪剧唱词选中，可看到沪剧演出仍延续 40 年代剧目多演出活跃的盛况，而且出现了大量的现代剧。当时有艺华沪剧团的《刘巧儿》，努力沪剧团的《田菊花》、《姑娘的爱》、《翠岗红旗》，勤艺和艺华沪剧团分别演出的《小女婿》，上海沪剧团的《罗汉钱》，勤艺沪剧团的《红花绿叶》、《山野春晓》，爱华沪剧团的《母亲女人》、《幸福年》、《葡萄与嫁妆》，艺华沪剧团的《珍珠泪》，长江沪剧团的《沙漠情歌》、《活人塘》、《李二嫂》、《赵小兰》、《纺棉花》，建新少壮沪剧团的《恨海》，丁是娥蔡志芳唱的《小二黑结婚》，顾月珍唱的《纯洁的爱情》、《红香姑娘》，小筱月珍、王雅琴、丁是娥唱的《白毛女》，一下子涌现那么多的现代戏，各显神通。此外，还有旧戏王雅琴王盘声唱的《冲喜》，王雅琴小筱月珍的《寒梅吐艳》，邵滨孙石筱英、陈松麟、筱爱琴唱的《啼笑因缘》，勤艺沪剧团的《方珍珠》，上海沪剧团的《大雷雨》，艺华沪剧团的《梁山伯与祝英台》。沪剧创新活力依然旺盛。有的解放前著名的文艺作家转行参加了一些优秀剧本的音乐创作，如创作流行“时代曲”的许如辉投入了沪剧的音乐设计，有《罗汉钱》、《为奴隶的母亲》、《少奶奶的扇子》、《妓女泪》、《陈化成》等。后来在 1953 年 2 月，上海人民沪剧团成立了。

沪剧自从登入大雅之堂以后，先是原来的惯性在延续，尤其是旧艺人在生活安定、艺术得到重视，身份得到提高的环境里，

都真心尽力想排出了很好的戏来，就像当初国营企业、公私合营企业中的工人一样，工作很努力。但是，好景不长，后来，渐渐地，体制的毛病就发生和弥漫开来了。

体制上的缺陷使剧团渐渐降低、消失了活力。解放后，改变了过去自组剧团自负盈亏“拆账包银”等的演出经营方式，转入“国营”或“集体经营”模式，采用月薪制。尽管有顾月珍这样的名演员把三大良好的心愿之一一定为变自己的剧团为地位更高的“国营”^[19]，但是，先已进入国营剧团的名演员们却很早就看出了国营体制管理和经营上的毛病，希望有所改变。如石筱英1956年上海剧协成立大会上发言时，曾无所顾忌地说：“剧团国营以前一直有戏唱，一直有剧本，自从国营以后，剧本没有了，也没有戏唱了，我也不晓得什么原因，剧本一般化，公式化。”解洪元1957年鸣放时曾提出：“党对剧团领导有问题，管得太太多太紧了。”“一个剧团往往是以一个艺人来领导，对艺术的发展是有利的。”他们也在探索，想搞活剧团的机制。如石筱英和解洪元、邵滨孙曾想过拆团恢复原来1952年前的“中艺”、“上艺”，进行“艺术竞赛”；陈荣兰、丁是娥、解洪元在1957年还曾计划“场团合一”搞“剧场艺术”，尝试搞活演出，但这些设想很快都被制止。又如滑稽剧团名演员周柏春在当时就已提出了反对“人事冻结”，“剧团只留班底，我们主要演员自由进出”的新设想，^[20]不过都因体制的僵化而未能继续探讨或付诸实践。

沪剧跨入大院之门以后，除了旱涝保收，没有更大的积极性去挣钱外，最主要的后果是演出的内容与百姓的喜怒哀乐、与票房收入可以游离，于是也开始与平民生活相脱离。后来，写剧的目的似乎就是为了写颂歌，歌颂一两个英雄人物，其他的人都围着转以作陪衬，或者是与反面人物展开斗争，或者是挽救反面人物。剧目的开发选择也缺少新灵感，概念化，主题先行。一些剧目观念陈旧，表现内容与当代青年生活相脱离，在形式上也与接受现代信息模式相隔膜。沪剧“高雅化”的结果反而造成了粗鄙化。我们更需要的是戏剧自身的魅力，而不是在空虚的内容上附加高成本的豪华的舞台形式。戏剧的票价也应与平民的生活水准相联系。鲁迅说过，海派姓“商”不姓“官”。^[21]我们应该转变沪剧的那种贵族化庙堂化的倾向，使沪剧回归商业社会，回归民间。

片面强调文艺的教育宣传作用以后，唱词公式化、说教化，不管韵律和曲调，变成一副文以载道的救世主面孔，变得不再“善写人情”^[22]。于是，唱词说教化，戏剧因素、戏剧语言淡化，生活性、艺术性减弱。五四新文化运动中陈独秀的第一篇文章就反“文以载道”，呼唤“善写人情”的“平易的、抒情的国民文学。”^[23]我们应该使新沪剧重新回到“人民的真情感上”来。

沪剧原来的利于唱腔与沪语声调自然结合、“幕表戏”形式取消后，由于大剧本必须先写好，再配唱腔和演员，唱腔即与唱

词声调相游离。如新沪剧《野马》由于唱腔设计和上海话音律游离，“琴声”一段与上海方言的连读调只有64.7%的契合率；《璇子》的“金丝鸟”一段，共唱四十二个语音词，其中有“似对我”、“困樊笼”、“凌云壮志”等十一个不合上海话语音词连读调，只有73.8%的契合率。演员有时照本宣唱，不参加再创作，更不用自创特色的发挥。上海方言和民俗特色的失落，使唱词难以听懂和在民间口中传唱。

一个戏的走向全国，应是它的内容好，地方民俗特色浓厚，而不在于个别的封闭性词的文读化，沪剧中的有些剧目的唱词和说白有些过分追求文学语言，脱离上海生动的方言土语的倾向，有的唱词造得既别扭又无文采，唱腔也过分强调设计，演员在曲调上唱不到位。还有像把“我”、“侬”、“伊”、“搿搭”、“伊面”改为“我”、“你”、“他”、“这里”、“那里”。这只是得不偿失，它会影响地方剧的韵味，何况现在都在有字幕的条件下，不是改了方言词就能流行天下，相反却失去了本地观众。胡适说过：“方言的文学所以可贵，正因为方言最能表现人的神理。通俗的白话固然远胜于古文，但终不如方言的能表现。”^[24]

缺乏创新的机制后，形成流派以致喉咙的克隆和新流派的缺失，沪剧唱腔在原地踏步。

新创作对一代青年的时尚和喜怒哀乐不关心了解又不敢触及，回避当代现实生活的矛盾冲突、民间疾苦和年轻人觉得前卫

敏感的题材，更失却演剧在高层次上的思想深度和人文关怀。新剧作群众不感兴趣，留下的就只能是老戏的反复重演和再挖掘，群众听厌了。然而毕竟时代不同了，离开民间社会的热点和亮点太远，大家不愿去炒冷饭，戏剧自然吸引不了观众。

戏剧一旦吸引不了观众，于是也失去了新的编剧。戏剧的创作人员老化，没有好的青年接班，有才华的天才不愿意受穷来干这一行，好剧本难觅，几乎没有新出的保留佳剧，曾经是一年中十几个新戏、好几个好戏涌现的文化生态不见了。

当然，上述的每个原因中都包含着都市文化的大环境的问题。

海派文化的良好的生存环境形成，除了题材内容创作环境要宽松突破束缚外，还在于商品经济的充分市场化，以及市场化带来的艺术创作和艺术欣赏之间联系完全自由的实现。演员和创作人员真正做到职业化靠市场为生，文艺演出也真正进入消费领域如鱼得水。有艺术家在竞争中的潜心努力，有百姓的蜂拥而至和戏迷们的捧场，有各种活跃在社会上的民间社团的支持，包括财力上的支援。思想的活跃和市场的活跃是根本。过去上海戏剧的繁荣就是在那样自然的文化环境中生存的，由此优质文化产品才会层出不穷。现在我们的经济市场化还不很充分，文艺市场也半生不熟甚至气息奄奄，加上有一代以上的民众已经对沪剧相当隔膜，在此情形下，扶植当然还是有必要的。如果突然把艺术家放生了，要他们像过去的戏班子那样自己去谋生，那么他们忙

于他事以求自养犹不及，还有什么时间精力去专心于艺术呢？

余秋雨先生写过，高雅的昆曲，曾经是家喻户晓的民间娱乐，从16世纪到18世纪，曾经出现过两百年的狂热，在苏州虎丘山的中秋曲会延续了两百年，上演时出现过万人空巷看昆曲的盛况。^[25]这是当时的江南文化生态。20世纪50年代初中期，上海家里巷间传唱《梁祝》、《白蛇传》，连到弄堂里来推销“洋线团”的也站上高凳先唱上一段“戚雅仙”再做生意，小学生在同学家中也头上挂起了珠子咿咿呀呀唱绍兴戏，居委会或中学生的节日联欢会中会有一场化妆沪剧的出演。王安忆在她的长篇小说《富萍》中就写到过社区群众那时为观剧争抢坐位的情景，真比小菜场上排队抢买黄鱼还要热烈，可见当年的文化生态之一斑了。这种民间文艺的繁荣情景自发生文革以后，没有回来过。来的是，从电影院开始，票价的扶摇直上，演出排场的欧美化，向发达国家看齐。它使戏剧贵族化，使戏剧离开民间。我们有了红茶坊中的轻音乐，却失去了小镇小茶馆中的民间艺人和故事员。

海派文艺是大众文艺，不是贵族文艺！

都市化可以带来戏剧的繁荣进步，也可以带来戏剧的衰落。在三四十年代，沪剧可以从无到有，从粗糙的艺术发展到成熟，其间一定历经艰难。现在有那么成功的传统，要面临新的改革改造，却缺少文化氛围和文化上当年梅兰芳、周信芳那样的改革家。

如今，沪剧又要面临新一轮的旧剧改造“总结账”的时候了。沪剧要回归海派的特色，沪剧也要抛弃许多不适应新时代的东西。以前上海人喜爱戏剧如沪剧、越剧远远超过歌剧，记得我国最好的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》、最好的歌剧《江姐》都吸取过越剧唱腔的调子。21世纪是一个文化多元发展的世纪，上海这个大都市应该有自己本土的文化，上海特色的文化必须繁荣起来，沪剧完全可以改造成新上海歌剧。

能否在政府的支持下，成立专门的机构，集中起对民间文艺的复兴有热情有见解的专家和演剧人员，探求如何将深厚生活基础和良好唱腔基础的沪剧，改造成适应当代社会的上海地方歌剧或新沪剧，打造出当代上海本地的文艺品牌呢？

戏剧确实处于影视文化、网络文化夹击下，如何突围，我们应该商量对策。戏剧本不像长篇小说，正如胡适所说的，本来可以是时间短的，道具轻便的，人力轻松的（“须要使看戏的人不致头昏眼花”）。戏剧在发短信的年代里，如何生存下去？它可以发扬其短时间、短陈设、短故事的特点，沪剧原来也不乏节奏明快、能适合现代生活的唱腔。

有人说，青年人现在追求快餐文化，热爱流行歌曲，不喜欢沪剧，所以沪剧衰亡了。

我们说，曾在前后二十年里唱开过数百首歌的流行歌曲发源地的上海，（1947年《新大戏考》中收制成唱片的歌三百六十六首，其中二百五十首有歌谱，还有更多未收录的歌。）现今一支

好的流行歌曲都创作不出，遑论沪剧了。

城市文化体制的改革迫在眉睫，必须与时俱进。

成熟的大都市应是文化生态多元化的社会。宽松和谐，各投所好，保护少数，这是现代文明的标志。在一个人口集中的大城市里，群众的需求是多样化的。我们从群众自发的文艺舞台上可以体察到的群众爱好的多样性中，总不会少戏剧演唱。沪剧、滑稽剧是有年轻观众的，也不少她们的 fans。

“捍卫文化的多样性与尊重人的尊严是密切不可分的。每个人都有权利用自己选择的语言，特别是用自己的母语表达思想，进行创作和传播自己的作品。”^[26]

问题在本土文化的发展和其文化环境的如何形成。一个缺失发达的本土文化的城市，不可能成为世界的文化中心，一个不重视本地母语（上海人的母语是上海话）的社会从何谈起建设什么世界语言文化的多元化或多样性的乐园？在大剧院里，如果自己的文化传统没有弘扬，而仅大力引进外国歌剧音乐剧演出（引进也是必要的），这是一种虚张声势，是文化上的形象工程、虚假繁荣。说花五百元、一千元买一张票去附庸风雅，是因为我们缺乏能跟上时代的本土文化的底子。

外国的歌剧戏剧在影视世界中也许也面临中国戏剧歌剧同样的尴尬，然而他们越过了太平洋大西洋到上海来了，报道说上海市民买几百元一张票子观看很踊跃。但是，争当世界一流大都市的我们的上海原来拥有自己的戏剧，什么时候也能走出去呢？

我们正在流行不出一首 Made in Shanghai 的流行歌曲中大唱特唱港台日韩歌曲，与此同时，我们是否忘了上海陈歌辛的《玫瑰玫瑰我爱你》曾经登上过美国的流行歌排行榜第一？

魂兮归来，海派文艺！

注释：

- [1] 祝肇年：《中国戏曲》，作家出版社 1962 年 12 月第 1 版，第 142—143 页。
- [2] 比如：一百六十年前上海话的形式是：“侬是王先生哦？”“房间订拉蛮？”20 世纪 40 年代时是：“侬阿是王先生？”“房间阿曾订？”现今上海话是：“侬是王先生哦？”“房间订了哦？”
- [3] 石筱英：阿必大弹棉花，《新大戏考》，新大戏考出版社 1947 年胜利第 2 版，第 247 页。
- [4] 邵滨孙：白艳冰唐寿哭少爷，《新大戏考》1947 年胜利第 2 版，第 237 页。
- [5] 上海话的句子在说话时是分成一个单位一个单位说出来的，每一个单位是一个语音词。语音词与语法上的词大小有点出入。一个语音词有时是一个音节（即一个字），有时是两个或三个音节，分别用各种模式的声调说出，这种声调形式叫语音词的“连读调”，或叫“连读变调”。好的沪剧曲调，在唱每个句子时，曲调与语音

词自然的连读调相吻合。“东方日出黄枯枯”，是三个语音词连成一句，其节奏韵律是“东方+日出+黄枯枯（2+2+3）”。声调的升降通常是用数字1—5表示调子高低，5度最高，如普通话“天”的声调是55，“添”的声调是214。

- [6] 周作人：《中国民歌的价值》，刊载于《歌谣》周刊第6号第4版，北大歌谣研究会，1923年1月21日。
- [7] 陈思和：《民间和现代都市文化——兼论张爱玲现象》，刊载于《上海文学》1995年第10期。
- [8] 沈筱英：西厢记，《新大戏考》，1947年胜利第2版，第246—247页。
- [9] 陈思和：《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社1999年9月第1版，第168页。
- [10] 张伟国：《小八腊子开会喽》，上海辞书出版社2003年8月第1版。
- [11] 钱玄同：《随感录》，刊载于《新青年》5卷1号，1918年7月15日。
- [12] 周作人：《中国旧剧之应废》，刊载于《新青年》5卷5号，1918年11月15日。
- [13] 傅斯年：《戏剧改良各面观》，刊载于《新青年》5卷4号，1918年10月15日。
- [14] 胡适：《文学进化观念与戏剧改良》，刊载于《新青

年》5卷4号,1918年10月15日。

- [15] 胡适：《复刊词》，刊载于《歌谣》第2卷第2期，第2页，1936年4月4日。
- [16] 周作人：《中国民歌的价值》，刊载于《歌谣》第6号第8版。
- [17] 《最新申滩》，上海全球书局石印本1929年版。
- [18] 《最新申滩》，上海仁和翔书社石印本。未记年份，买全球书局版后再发行。
- [19] 解波、汪逸芳：《我的爸爸妈妈和阿姨》，浙江文艺出版社2004年7月版，第211页。
- [20] 引自佚名：《石筱英究竟是什么货色》；上海市人民沪剧团革命造反兵团1967年7月：《资产阶级反动“权威”解洪元必须彻底批判》；佚名：《剥开“人艺”滑稽剧团画皮，彻底揭发反动“权威”姚慕双、周柏春、袁一灵》。以上三篇收于《三十年代文艺界黑线人物》第二集，1967年9月。自此书引用的资料仅作参考。
- [21] 鲁迅：“京派”与“海派”，刊载于《申报·自由谈》1934年2月3日。
- [22] 陈独秀：《红楼梦新叙》，收录于上海亚东图书馆版1921年4月版《红楼梦》。
- [23] 陈独秀：《文学革命论》，刊载于《新青年》2卷6号，1917年2月1日。

- [24] 胡适：《海上花列传序》，收录于《胡适文集四·胡适文存三集》，北京大学出版社 1998 年版，第 408 页。
- [25] 余秋雨：《两个世纪的痴迷》，收录于《台湾演讲》，尔雅出版社 1998 年 1 月 1 日初版，第 229 页。
- [26] 《联合国教科文组织文化多样性宣言》，联合国教科文组织第三十一届大会，2001 年 11 月 2 日下午通过。



滑稽戏：拾回海派喜剧的灵魂

上海的滑稽戏不是从农业文化或官场文化中来，它一上台就走上一个高台阶。它往往是就近取材，迅速铺演，城市中瞬息万变、形形色色的生活琐事，本身就可以成为有刺激有噱头的素材。滑稽戏从初创之始，就紧随都市脉搏，表现市民风采，轻松活泼，把都市的现世相表演给市民看。

都市文化的璀璨明珠

上海滑稽戏，是上海开埠以后在都市化进程中应运而生的一种通俗喜剧，是海派文化的一朵盛开的奇葩。在整个 20 世纪中，时代见证了它从初创以至发展兴盛的全部历程。

滑稽戏雏形所产生的环境，与传统戏曲是不同的。传统戏曲有瓦舍勾栏、节日庙会和宫殿堂会的演出环境，到清代后期主要活跃在茶楼酒馆的戏园子中。而在以上海为中心的江南城市走向商业化的背景下，滑稽戏几乎是与 20 世纪初年“新剧”文明戏同时开演，当时称为“趣剧”。上海“趣剧”一诞生就进入了一种全新的文化场景中，与“新剧”一起演出在市风熏染的新剧场里，在演出整本大话剧之前之中或之后，加入了些趣味性强的插曲。如在辛亥革命后的二三年间，“社会教育团”、“自由剧团”是早期有影响的新话剧剧团，“自由剧团”人员大都是从日本回国的留学生，受到先接受西方话剧元素的日本新生活剧的影响，演出都市话剧。“社会教育团”是后获“东方卓别林”之称的徐卓呆在 1911 年创建的。他在 1906 年就开始演剧活动，擅长于滑稽表演和创作，1914 年在参加新报社期间，曾连续一个月，每天表演一出自己创作的“趣剧”，共积累了《谁先死》、《约法三章》等三十只剧目，不少为后来的滑稽戏继承。在二三十年代还制成十二张滑稽唱片，其中《半夜敲门》、《调查户口》后来被作为“套子”采用，改造成独脚戏《调查户口》，又

在大场戏《七十二家房客》中套用。^[1]他们和后来于1914年成立的春柳社话剧团，都在英租界外滩大马路3号Modem琴行的剧院中演出，这个剧院最初是美国侨民业余剧团和A. D. C剧团演出话剧之处，后来又成影戏院。1913年郑正秋的“新民社”还在兰心戏院演出过。^[2]“趣剧”无论从演出内容和演出场地来说，都是在中外融会、兼收并蓄的新环境之下的，其表演形式也具有一定的现代性。由此可见，滑稽戏与起源于清同治年间主要由民间笑话演变而成的北方“相声”，从来源上来看是有不同之处的。

上海的滑稽戏不是从农业文化或官场文化中来，它一上台就走上一个高台阶。“趣剧”的演出题材内容一开始就具有明显的都市性特征。它往往是就近取材，迅速铺演。城市中瞬息万变、形形色色的生活琐事，本身就可以成为有刺激有噱头的素材，所以，滑稽戏从初创之始，就紧随都市脉搏，表现市民风采，轻松活泼，把都市的现世相表演给市民看，而农民角色在滑稽戏里常常作为被嘲笑的形象。它渐渐为民众喜闻乐见，成为“近人情、切事理”的新剧演出不可或缺的搞笑“浇头”。尽管到后来沪上新剧陷于低谷，但趣剧却一跃而起成为上海一支亮丽的“独脚戏”（又作“独角戏”）。

“跑堂会”的形式在上海，是旧戏灵活普及的一个一直保留至40年代的演出形式。它也成了滑稽出演的另一个舞台。王无能、刘春山等早期的滑稽演员，“唱滑稽”极盛时可以“从早晨开始，每小时一班，直排到半夜还是唱不完”，由此可见滑稽在

都市社会民间的休闲娱乐中广受欢迎的程度。后来上海冒出了“楼外楼”、“先施乐园”、“大世界”等新式的现代“游乐场”来时，唱滑稽独脚戏的一班人随即被请去游乐场，在20年代后期以后挑起了游乐场的大梁，成为卖座率最高的戏曲。^[3]

电影在世界上诞生后，迅速传入上海。“笑匠”徐卓呆在中国电影创始者郑正秋拍摄的《社会钟》中演傻子，并和滑稽剧作家汪优游一起开办“开心电影公司”，拍摄了《神仙棒》、《隐身衣》、《活招牌》、《爱神之肥料》等二十六部大受欢迎的滑稽影片，自己也担任过重要角色。^[4]在20世纪20年代国产影片的诞生期，成为国产电影初创时期的一种单列的“笑剧”（即‘喜剧’，comedy）品种。^[5]

后来上海有了空中无线电，独脚戏和搭档戏（也称独脚戏）的灵活形式尤其适宜在电台里广泛传播，滑稽戏就汇集以上海方言为主的江南江北方言、口技、绕口令、山歌民谣、南腔北调，成为那时大都市中非常活跃的海派文艺。王无能、钱无量的各种方言、戏曲、市声杂唱汇合的“老牌滑稽”，和江笑笑的具有社会意义曲目的“社会滑稽”、刘春山的迅速反映时事新闻的“潮流滑稽”，各具个性，三足鼎立，经常在电台演出。^[6]王无能的《各地堂馆》，程笑飞的《开无线电》，包一飞的《十三人搓麻将》，何双呆的《广东上海话》等等，都是以各派方言杂合的形式反映了都市移民社会的人际特色。第一个整本滑稽大戏，是40年代初江笑笑、鲍乐乐、杨天笑等合演的《一碗饭》。1942

年，这种中西合璧、博采综合的都市喜剧正式定名为“滑稽戏”。40年代以后，姚慕双、周柏春承前启后开创了滑稽双档独脚戏的新局面，他们与杨华生、张樵侬、笑嘻嘻、袁一灵、沈一乐、范哈哈、田丽丽等，又把滑稽戏带进了新中国的舞台新天地。

上海有了西式剧场，滑稽就登上剧场；上海有了大型游乐场，滑稽就出演游乐场；上海有了电影院，滑稽就拍成电影；上海有了唱片，滑稽随即灌制唱片；上海有了无线电，滑稽就在电台空中播出。从一人独演的独脚戏到增加配角二人同场的滑稽小品，进而各派合场大会串，最后发展成多幕多场的大型喜剧。滑稽戏在商业化的都市上海，先后应时走上了“舞台”、“银幕”、“广播”三个台阶。每到一处，都受到当时市民的欣赏，滑稽戏在上海和江南人民的生活中生下了根。

娱乐性

滑稽的第一要素是“笑”。它是给予听众观众轻松和快乐的艺术。

著名演员周柏春最擅长的演技，就是善于在各种场合自然流露不同模样的笑，以此与台下观众感情交流互动。他在电影《子夜》里出演某火柴厂老板，在工厂濒临倒闭又面临工人罢工时，

他选用那种难度颇高的“哭不出的笑”，可以把老板且骗且缓、无可奈何的心情最恰当地表现出来。他说：“平时，我在独脚戏的表演中，惯用各种各样的笑，如‘冷笑’、‘狂笑’、‘害羞的笑’、‘阴险的笑’、‘皮笑肉不笑’等等。而这‘哭不出的笑’正是我最拿手的一笑，眼睛在哭，嘴巴在笑。”^[7]周柏春的这种笑的形象，使观众一想起来就要笑。

人类创造戏剧，是为了娱乐和游戏，喜剧尤其如此。人们工作劳动辛苦疲劳了，需要游戏的享受和快乐的调节，滑稽戏这种戏剧样式就是一种在休闲中能够给观众带来无穷欢乐笑声的审美形式。

人之娱乐出乎人之起情。《诗大序》中说：“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”上古时期，先有歌舞，后有戏曲。

《礼记》中记载的伊耆氏（即神农）的“蜡辞”，就是用歌舞祝祷丰收，以各人的声响和姿态表现人们丰收后的快乐和嬉戏。戏剧演员源自远古的巫，巫以歌舞娱神祈求降福，由于他们善说会舞引人喜爱，于是娱神转为娱人，在周代就有专门的优人出现。初分为“倡优”和“俳优”，“倡优”主演歌舞，“俳优”就是演滑稽戏引人笑乐的。王国维曾说：“巫以乐神，而优以乐人；巫以歌舞为主，而优以调谑为主。……后世戏剧，当自巫、优二者出；而此二者，固未可以后世戏剧视之也。”^[8]而调谑得最为快感、轻松和悠闲的，不外乎本文所论的滑稽喜剧。

因此文娱的第一目的是要强调开心。说说笑笑，劳乏顿消。尤其是在都市文明中，休闲需要加强了，人们工作为了生活，更注重调节工作和休息，强调身心宽松和艺术享受，以优化生活，同时也提高工作效率。所以，在上海这个迅速形成的现代化环境中，滑稽戏曲会脱颖而出，成为一枝老小皆爱的市民娱乐剧目。

滑稽戏的通常形式是短戏，如独脚戏、说唱、小品形式，就是以其轻松明快、幽默诙谐取胜的。它的短小精练、风趣活泼，正好造就了其观赏价值很高的艺术模式。它抓取新鲜生活中饶有喜剧色彩的人和事及其在出人意料中的情态变化，使人赏心悦目，具有强烈的审美情趣。

滑稽戏还长于体现表演者的即兴自由发挥，使受众接受即兴性的快感，形成了精神上瞬间发散性的欢愉。滑稽戏中的幕表制演出，突出了编剧和演员对戏的共同创造。群众是看演员的，看自己喜欢的演员的个性化的演出，而在总体情节下靠演员自己组织台词的幕表戏，对演员的艺术个性形成有明显的推进作用。名演员范哈哈在80年代的一篇文章中强调了幕表戏与观众交互作用。他说：“尽管幕表戏有规定的情节，但具体的每句台词，每个动作都是变化多端，难以捉摸。在这样的情况下，就要求演员随机应变，对话既要自然合拍，又要符合人物性格，还要能发挥滑稽戏的特长，能使观众发笑，那就不太容易了。正因为这样，演员就得用心摸索钻研，总结经验，最后终于形成了自己独特的表演风格、流派。滑稽戏演员特别要求能具备‘活口’（台上能

随机应变)的才能。幕表戏在这方面确能起到锻炼演员口才的积极作用。”^[9]虽然有的人贬低幕表戏，甚至禁止幕表戏，但是滑稽戏其实始终离不开幕表戏，因滑稽自身的即兴搞笑本性与演出时即兴发挥相联系，幕表戏利于感情的自然流露，使演出贴近演员个人的演唱风格和条件，形成表演者的个性特色。它需要调动表演者快速使出机智应对场面，甚至临时用强烈的表演手法“起爆头”，且与观众即时的情绪达成心理默契，当场唤起欢乐情景。

滑稽戏的形式还有利于娱乐对象的互动参与。游戏的本质是参与，而参与游戏的目的是共同娱乐。滑稽戏的灵活性建立在娱乐对象配合融和上，表演者在剧场中与观众当下交流互动。如果一个表演者感到观众都不在笑，他一定要急于想方设法使观众笑起来，否则这个戏就失败了。所以演员须时时保持玩笑心态，时时积累生活中的笑料，练就大量的“包袱”和“噱头”随时抛出，调动群众笑容，而且还要驾驭好在不同的观众面前、在不同场合下调度快乐的“度”。因各异的观众情趣不一，同样的噱头会“爆不出”笑，或者“包袱”被特殊情况而“冲脱”。

滑稽娱乐可以激活本已麻木的生命意识，使观众在发笑之时体验到生命激情，享受生命快乐，从而使观众从沉寂中兴奋起来。经常看滑稽的人可以使自己产生乐观的精神状态。^[10]滑稽戏在暴露虚假时，使人感到乖讹可笑。尤其是在一旦突然转折，让人恍然大悟时，人会因此突然轻松下来。如海派情景喜剧《老

娘舅》中有一出戏：为了争取社区文明奖，好心的老娘舅把自己社区里的好人好事设计了几个故事，重新叫人排练出来拍摄成纪录片送上去参加评比。为了要摄好好人好事，假戏真做，搞出了种种笑料。结果引起了质疑和争论。争论的场面被孩子摄入同盘录像带。经过一番争论大家认识到作假的错误后急于要取回已送上去的录像带时，老娘舅却高兴地带来了他们获得一等奖的奖杯。正当大家深感惭愧着急之时，孩子说出这盘录像带被他拍摄的真情，却原来是一场能不能弄虚作假的争论内容获了奖。众人恍然大悟，一下子都轻松了下来，老娘舅当即把奖杯送给了孩子，看滑稽的人也跟着那孩子的喜悦一刹那变得轻松愉快起来。

滑稽戏的根本内涵，与文学作品一样，在于是否“善写人情”。^{〔11〕}人性的基本特征是超时代超地域的，长久的，因此人情写得越真切，作品也越可以和眼前和永久的观众心灵对话，有长久的生命力。文娱作品既然表现人生，它对人生的各个方面都自然会发生思想感染作用。滑稽戏也是在笑的艺术氛围中，以真挚的情感来引起读者的愉悦，使观众如入其境陶醉受鼓舞，激发思考。历代歌舞戏曲都有寓意。有寓教的，有演史的，有说法的，然而这些功能都在娱乐中自然达成，观众的娱乐游戏目的是主要的。如果反客为主，必然败坏了歌舞戏曲。

所以，我们要振兴滑稽戏，就要真正恢复和发扬其主要的娱乐功能，使那些捆绑观念使命、寓乐于教的本末倒置的表演回归到文艺的娱乐功能上来，使娱乐性中的主要元素如快感、轻松、

休闲作用充分展开，强调开心，满足群众的玩笑心理。

本土化

19 世纪末 20 世纪初法国的哲学家柏格森在他的一本美学著作中说：“如果一个人有孤立的感觉，他就不会体会滑稽。看起来笑需要一种回声。”他接着说：“不管你把笑看成是多么坦率，笑的背后总是隐藏着一些和实际上或想象中在一起笑的同伴们心照不宣的东西，甚至可说是同谋的东西。我们不也常说吗：在戏院里，场子坐得越满，观众就笑得越欢。我们不也常说吗：许多与特定社会的风尚和思想有关的滑稽效果，是无法从一种语言翻译成另一种语言的。”^[12]

这就是说，笑是一种群体参与的直觉感受，它离不开特定的民俗风尚。

上海由于得天独厚，在 19 世纪中期开埠以后，迅速在充分市场化的现代商业的支撑下，实现了市场化带来的艺术创作和艺术欣赏之间联系的自由实现。在上海，集中了江浙皖的文化人才，汇集起江南文化的精粹。在上海有沪剧、越剧、评弹、锡剧、甬剧、京剧、昆剧、淮剧、扬剧、苏滩、浦东说书、方言话剧等十多种的方言戏剧曲艺，从初创、发展到成熟。在这样良好的地方曲艺氛围中，滑稽戏具备了这座城市有容乃大的现代特点。滑稽

戏是中西融合的海派文化结晶，它的说唱部分主要植根于江南地区的民歌时调。滑稽戏的唱腔最早来自率先与商业行为结合的“小热昏调”。另一个来源是“文明宣卷”。小热昏调是一种民间说唱形式，一度在上海城内流行，其唱词轻松活泼，用于发噱调侃，招徕买主，如在城隍庙推销“梨膏糖”等。它常取里巷素闻，随编有韵小曲，击竹板为乐器，沿门卖唱。如：

说起来个希奇，啥个事体？上海个地方，大来个邪气。
徐家汇朝南，龙华塔蛮有名气。昨日夜里，出仔里个事体，
搨里个宝塔，拨贼骨头偷去。正巧拨拉，瞎子里个看见，哑
子喊捉贼，拨聋子听见，拨风瘫人捉牢，算伊晦气，捉牢仔
个小贼，呒啥客气，拿伊送到，邮政局里。

早在上海诞生的第一个“游戏场”（南京路的楼外楼）开办时，就有一种含有时事而带滑稽的“文明宣卷”，用苏滩演唱。如当时颇有名气的郑少虞自叹苦境式地唱道：

一位郑少虞真可怜，两脚跑得生老茧，三餐常拿大饼
替，四季衣衫勿连牵，五龙日升楼拿白茶吃，六亲无靠苦黄
连，七日一个礼拜日脚真难过，八字生来颠倒颠，九九归原
呒办法，只好十字街头去讨铜钿。^[13]

喜怒哀乐，皆成文章。

从清代乾隆时代以后，经济文化中心南移至江南，苏州已经代替南北商业汇聚的扬州等地，成为强大的文化中心，像以苏州为中心的有两百年繁荣历史南昆戏曲对江南文化有较大的影响，再发展到近代，苏州评弹、苏州滩簧对上海的文化也影响很大，苏州话成为吴语地区长期的权威方言。在上海开埠以后，苏州文化是一种强势文化，苏州弹词成为上海市民趋之若鹜雅俗共赏的曲艺。笔者从当时留下的唱片中发现，上海的滑稽戏在20世纪20年代雏形时期，苏州话还是其艺术语言的主流。在上海楼外楼、大世界唱苏州滩簧的陆啸梧等就与第一代上海滑稽演员王无能搭档，成为“上海滑稽大王”，说的是苏州话；一批由徐卓呆、陆希希等主唱主说的滑稽唱片如《吃大菜》、《万宝全书》，郑少虞的苏滩和滑稽唱片如《时髦阿姐》、《乡下大姐露马脚》等，都用苏州方言说唱，后来蒋殿奎、庄海泉等唱的“滑稽道场”中口音已经带上海音了。直到第二代上海滑稽演员江笑笑、刘春山等人的滑稽唱片里，还用苏州话说唱，不过是带有浓厚老上海话语音的苏州话了。如蓓开唱片公司录制的78转唱片标明“著名滑稽家江笑笑”的“上海笑话《一言难尽》”，说的就是苏州话杂以上海话，或者说上海化了的苏州话。所以在上海流行的滑稽曲艺在二三十年代是以苏州话开头的，后来才逐步过渡到以上海话为主要的艺术语言。

在上海，娱乐生活从来具有宽容、多元的传统，上海社会也

汇集着全国各地的移民。滑稽戏一直坚持它的本土化的特征，在演出中，它后来以说上海话为主，配以广纳博采的上海和江南一带的民间俗语谚语，因此具有江南地方生活情趣。滑稽演员会说江南江北各有特色的方言，融苏州、常熟、宁波、绍兴等地方言于一炉，以至客串山东、广东等地方言。滑稽戏将这种上海多元语言的生态中的有特色部分，提炼为滑稽笑料，编成喜剧性的情节，具有独特的幽默趣味。如利用宁波方言的特点，在内外两个结构层次的语义对立中构成笑料：“有个大大个小畏（娃儿），坐勒高高个矮凳上，手里拿一把厚厚个薄刀，勒切一块硬硬个软糕。”又如有名的独脚戏《宁波音乐家》把宁波话配成同音音符成句，24，21 727 2357，24 41，24 21（来发，来拿细来死烂棉纱线，来发勿拿，来发懒惰。）甚至编成连串的方言误解笑料，如独脚戏《广东上海话》（后改名《普通话与方言》）中说上海人到马路四大公司中买东西，售货员操的是广东上海话，彼此说话不理解，闹出种种笑话。如称呼“先生”听成“猩猩”，把“买点物事”的“物事”听成“木梳”，又误听作“墨水”、“米菀”，一连几次误解，把“四楼刚下来”听成“死了扛落来”，“七楼”听成“出老”，把“买袜子”当成“买镬子”，“味之素”当作“女厕所”，“热水瓶”当作“药水瓶”，“七搞八搞”当作“七块肥皂”，抱怨“喔唷”却听作“涩浴”，“喔唷姆妈”当作“涩浴拖鞋”，“触霉头”当作“吃馒头”，“勿识相”当作“拍照相”，“碰着七十二个大头鬼”听作“买七十二斤大头

菜”等等，一气呵成的误解引来一浪高一浪的笑声。许多小品和大戏，都设有不同的人说不同的方言，在热闹多彩的方言中笑料连篇。演员多会掌握要领地说出多种方言的特色。如王汝刚扮演的角色人物面广，而反串“老太婆”尤为逼真，是观众最叫好的形象，他可以扮“浦东老太”、“宁波老太”、“常熟老太”、“苏北老太”，说着各种方言，尤其是在《明媒“争”娶》中扮的媒婆杨玉翠最“吃彩头”，获得一片赞誉，在1991年度上海戏剧“白玉兰”奖中为上海滑稽演员赢得第一个主角奖。^[14]这种戏剧语言的包容性，表现了这个城市的开放性胸襟，表现了上海这个移民城市特有的个性。有人批评，让剧中有人说起苏北话、山东话，是一种方言歧视，其实这是一种误会，调侃原本是喜剧的特点。滑稽名演员杨华生对此说：“上海本来就是一个移民社会，尤其是江浙人数最多，滑稽戏就是表现了这个社会中的各种人的真实面貌，各种方言的交叉，十分生动热闹，这样也使在沪的来自各地的百姓都喜欢滑稽戏，成为它的热心观众。”^[15]

滑稽戏从杭州小热昏、苏滩文明宣卷开始，就博采荟萃流行在江南江北民谣山歌和现代戏曲，在各种流派中选取特色唱腔曲调，甚至可以把各种流派唱腔学得惟妙逼真。著名演员田丽丽就以“九腔十八调”驰名，擅长模仿流派唱腔神情具备，风趣横生，甚至以外国苏珊娜小调旋律为基础变奏独创了《妈妈勿要哭》的新滑稽曲调。滑稽戏与最原始的民俗民谣联系最密切，各种江南民间曲调如夜夜游、吴江调、五更相思、马灯调、小孤孀

调、节节高调、四季春、轮灯调、小鼓调、杨柳青调、银绞丝、对花调、苏武牧羊、醒世曲、梨膏糖调、金陵塔调、道情调等，和各种戏曲曲调如苏滩、宣卷、山歌剧十字调、沪剧越剧曲调等，俯拾皆是，集其大成，并可宽容变奏，附夹说白，说变就转，运用自如，叙事铺言，情景交融。甚至可以随时拿来时尚流行曲调做说唱音乐，如筱声咪、孙明在 70 年代后期借用市民喜爱的邓丽君《小城故事》曲调编了个短小的说唱《王老五自叹》，风趣地讽刺了谈高价恋爱的现象。这使滑稽戏的说唱成为唱腔最为活泼自由的曲艺，也使滑稽戏深深打上以上海为中心的江南地域本土文化的烙印。上海舞台上腔调之多之活泼，使上海话中的“腔调”一词也被抽象出来延伸成为带有点风趣意味的生活词汇了，贬义的如：“侬啥个腔调！（你什么样子！）”，褒义的如：“伊倒蛮有点腔调个（他倒有点气质、有型、个性潇洒，像个样）”。

滑稽戏还自由引入来自江南民间的熟语、口技、绕口令、贯口、卖口、歇后语、掌故、杂腔俚谣、叫卖调子、民间故事、生活中的噱头笑料，加工说唱自如，因此是一种不折不扣的海派文艺，对挖掘和传承民间文艺也有贡献。如袁一灵的《金陵塔》连续缀口技、绕口令和轻松的起兴小调，蔚为一体，展现了演出者高超的说与唱的艺术水平。又如把上海地区的“庙里一只猫”、“白袜和拔麦”、“麻雀擦过龙华塔”等绕口令都可说得听众笑声阵阵。滑稽戏成为 20 世纪 20 年代以来上海这个大都市为主的江南城市中的颇为活跃的一种曲艺形式，它促使各种文化艺术形

态的交融，它的演出也覆盖了江南很多地区，不但在上海流行，在苏州、杭州、常州、无锡都有过海派滑稽戏的剧团，苏州滑稽剧团的滑稽戏《满意不满意》等还拍成了电影。

这种地方文化的源头最早可以追溯到东晋以后中原繁华文化的南移形成的“江东文化”。宋元以降，江南一带商品经济的发展和市民社会的形成，社会思想的解放，晚明和晚清的文化环境使文人辈出和创作迭现。像晚明产生的《山歌》和“三言二拍”，已经渗透了江南文化的商业气质和性灵解放，像乾隆时代在上海县城里诞生的上海方言小说《何典》，就凸现上海人的诙谐滑稽不拘一格的语言特色，还有乾隆时代的南昆集子《缀白裘》，内中唱白常含嬉戏诙谐，后来在苏州上海产生的说唱文学《三笑》、写实文学《海上花列传》、《商界现形记》等，莫不表现出江南人的智慧和文学素养。上海的滑稽戏从中获得了灵气。它是中西结合的海纳百川的，不仅是被西风吹开，而且在传统上还植根于深远的江南文化土壤。

一个人出生习得的第一语言就是他的母语，母语是一个人说话时最随心所欲自由表达自己心意的语言。在本土的平民的言语中，融化着世俗精神、平民意识和真性情。方言语汇的丰富性和描绘事物动作的细腻性尤其适合于喜剧，这是在全国各地普遍得到了证明的，这说明方言最能自在地表现人的喜怒哀乐。方言的运用，首先是因为方言表达的细腻和深入，与生活与当地民俗的水乳交融。即使是一个普通话的电视剧，改配方言来说，也会

变得富于亲切感，吸引住本土的观众，如 90 年代叶辛编剧的电视剧《孽债》用上海话播出，时隔十年再次播出，两次都创出了极高的收视率。如果直接用上海话做剧本，上海话特有的语汇和情调一定会更加浓厚地表现本土生活。

大力提倡白话文的旗手胡适曾经说过：“方言的文学所以可贵，正因为方言最能表现人的神理。通俗的白话固然远胜于古文，但终不如方言的能表现说话的人的神情口气。古文里的人物是死人，通俗官话里的人物是做作不自然的活人，方言土语里的人物是自然流露的人。”活在民间的口语没有经过一遍头脑里的翻译，词语处处在市民的生活中活着，听来倍感亲切。胡适接着说：“所以我常常想，假如鲁迅先生的《阿 Q 正传》是用绍兴土话做的，那篇小说要增添多少生气啊！最近徐志摩先生的诗集里有一篇《一条金色的光痕》，是用硖石的土话作的，在今日的活文学中，要算是最成功的尝试。凡懂得吴语的，都可以领略这诗里的神气。这是真正的白话，这是真正活的语言。”^[16]上海滑稽戏展现了上海方言中的生命力强的、优秀的词语，如上海农业、工业、商业社会中积累了种种精细的词语，还产生了大量生动的充满睿智的惯用俗语，如出风头、牵头皮、收骨头、戳壁脚、淘浆糊、七荤八素、死蟹一只、吃空心汤团、开年礼拜九、耳朵打八折、像煞有介事、闲话多饭泡粥，等等，信口拈来，使受众感受到了母语特有的亲切和魅力，这对于在青年中传承上海话中的精华语汇也具有积极意义。

滑稽剧又集中并巧妙地设计与有上海方言特色紧密结合的语言“噱头”，如同音词的拈连，惯用语语义的移植双关，巧妙的发散性的比喻等等，演员使用十分娴熟，使语言快速转换，即兴呵成，常常会随时爆出笑料。例如在姚慕双、周柏春 80 年代的独脚戏《啥人嫁拨伊》中，当父亲对原来做过扒手的毛脚女婿的才华渐渐有了好感后，执意要留他吃饭，女儿惊讶地问：“爸爸，依刚刚勿是讲叫伊立刻滚蛋吗？”“啥人讲个？我是叫依准备蛤蜊炖蛋！”“依勿是讲叫伊马上出送？”“我是叫依买太仓肉松！”每每讲到此处，台下阵阵哄笑。上海话中在多元生活环境中形成的既幽默而又不庸俗的词汇特别多，这也是都市文化的长期积累。我们看到了编剧和演员的合作努力，好的滑稽戏集中展现了上海话中海派语词的魅力。

在特定地域演出本土作品，不同的语言有不同的文化价值，不必急于成就“全国版”。“方言越土、越纯、越地道，就越能体现其音韵美、乡土美、风格美，使戏剧小品的演出更火爆、更出彩、更成功。”“方言小品带有强烈的地方特色和地方标记，每一个方言小品就是一种代表着当地文化和乡土风情的‘地方风味小吃’。这种‘地方风味小吃’，能满足人们寻新搜异、渴求刺激的猎奇心理，在观看时产生一种听觉感官的刺激快感，获得一种无以言状的心理满足。”^[17]“方言运用得好，可以使演员的表演情绪和观众的观赏情绪交相呼应，高度融合，将喜剧小品的演出推向一个又一个激动人心的高潮。”^[18]比如有个戏中，一个

说“香味！”另一个接着说：“香得臭要死！”场下大笑，其时后者是追加极致赞美还是“反语”或是“双关”，只有上海人在此时才能真正心领神会。真如柏格森所说的，是“无法从一种语言翻译成另一种语言的。”所以说，在戏院里，场子坐得越满，观众就笑得越欢。因为这些观剧人沉浸在方言民俗地域文化中，他们大都有同样语言文化背景和修养的本地人，能够敏锐感受和回味喜剧语言中的机锋和言下之意。许多与特定社会的风尚和思想有关的滑稽效果，只有说着同一方言的本土人群能够深切领会，方言中所表达的细情异趣，一旦翻译成另一种语言，往往就索然无味，虽能理解，然趣味殆尽。

对于非本地的观众来说，也不必把人们语言的感辨能力估计太低了，他们也是为了感受地方特色和灵气而来，甚至喜欢演员的气质、嗓子和语调，因而前来观看越土越地道的作品。人们宁可看原版加字幕的电影片而不愿看经翻译的片子，也是这个道理。

语言文化的多样性源自生活实践的本土性，从自然环境到社会组织，从行为方式到宗教信仰，数千年来全球人类各有自己的语言文化风格和内容。产业化促进了全球性语言文化的交流和沟通，但不可能取消语言文化的多样性和本土性。两千年前的“轴心时代”文明迄今仍主宰着各主要文明区域，生生不已。在近年联合国教科文组织通过《文化多样性宣言》和规定“世界母语日”等保护母语的举世共识下，保护和尊重个人或少数人的母语、风俗、习惯、文化已经成为 21 世纪现代文明的一个重要标志。

许多到现在还站得住的作品，都生根于地方文化的深层土壤中，因此有较强的生命力。即使是以普通话为载体的大量电影文学作品，实际上也渗透着深层的地方文化的底蕴。像《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《怒潮》、《江姐》、《冰山上的来客》、《刘三姐》、《五朵金花》、《阿诗玛》等，还不都是吗？《白毛女》音乐以河北方言中形成的《小白菜》为基调，《洪》、《怒》中动听的歌来自湖楚民俗文化，《江姐》中融入了激越的川北号子和吴侬软语的越剧唱腔才如此优美。《刘三姐》等也是建立在不同的少数民族民歌语言和方言的基础上的。这些剧目传出的是中华民族各地不同的风情，因此强大。

越是植根于本地沃土的文化，越能在世界上走得远。那是因为文化越是本土，就越是拥有细致入微的乡情民俗异彩，越是贴近本真，其语言和文化形态中便蕴含着世界文化的普世精神和永恒价值，深藏着人类人性中共同部分的精髓。这种普遍价值和真切感受是谱在各地民俗符号深处的，不是依靠浮在表面的大道理说得出来的；是在母语方言中自然流露的，却往往不存在于公约数化的、流于肤浅空洞的上层文化中。

幽默和讽刺精神

“滑稽”这个名称，起自于《史记·滑稽列传》：“淳于髡

者，齐之赘婿，也长不满七尺，滑稽多辩。”这里用的滑稽，指的是能言善辩，言乱异同。在汉武帝时，有个滑稽奇臣东方朔，他类于俳优，然多智善辩，机变百出，正谏讽喻，诙谐而有正气。这个人的形象已经深入人心，构成了许多人对“滑稽”一词属性的感性理解。“滑稽”的这种传统意义和自由精神，实际上已对取名为“滑稽”的这门戏剧形成了重要联系。欲问“滑稽”的内涵主要是什么，就是那种令人发笑的幽默，那种机变百出的讽刺现实精神。

这与西方喜剧的幽默、讽刺、嘲弄、荒诞和机智倾向是一致的。它体现了人性中的、与“笑”紧密联系在一起的一种高尚情操。

这种情操一直渗透在我们的滑稽戏中，成为“笑”的基础。人们看滑稽就要看其以幽默的眼光审视现实，在讽刺嘲弄丑行中见真性，从诙谐中见正气，以至对丑恶人物或现象进行揭露和鞭挞。

王汝刚说过一个《打针》的“戏话”：郁老头穿着老婆打的新毛衣坐到医院注射室的凳上，拉下裤子痛苦万分地等待护士来打针。护士突然看到他穿的毛衣花式很新颖，于是放下针筒一边看毛衣一边计起数来“一五、一十……啊，要打一百二十五针呢！”郁老头一听到此话马上跳下注射凳，拉上裤子，逃出注射室：“打一针我都害怕，你却要帮我打一百二十五针，那不是要我老命吗？”^[19]这个戏话利用的是同语双关错接形成误会的手

法，使人发笑，达到了幽默的效果。

林语堂在《论幽默》一文开头，就引了麦烈蒂斯在《喜剧论》里话：“我想一国文化的极好的衡量，是看它喜剧及俳调之发达，而真正的喜剧的标准，是看他能否引起含蓄思想的笑。”^[20]幽默就是因这种含蓄思想的笑而意味深长。幽默是冷静超远的，冲淡心境的，大智若愚的，常于笑中带泪，泪中带笑。滑稽的笑如果生成在幽默诙谐中，是理性的深思，人们自然会在幽默中会心地笑，体味到人生哲理。这种真切的感受不是靠树立英雄人物教导出来的，因此，滑稽戏不是歌功颂德的戏，也不是树立标兵的戏。

讽刺是常用比喻、夸张、反语等手法对人或事进行揭露。由于夸张，造成表演上的各种巧机，把原来不相干的事或话，通过相似性的联系，被突然巧妙地组合在一起，因此令人发笑，达到喜剧艺术效果。它有时又是冷酷的，有时要嘲笑某人，对他进行道德批判。

在今年中秋佳节，严顺开、陶醉娟、陶德堂、李慰曾四人上演了一个情景短剧《送月饼》。严局长在当局长时，家里月饼盒堆得像小山，天天吃“中秋大餐”，半夜里也要起来吃——吃药。这天，朋友老李来送月饼，老李家境不宽裕，老严要老婆送回月饼。局办公室老王师傅的舅舅老陶接着也来送月饼：“来看看你，没大事情。只是东南商场要开张，我卖香水，但是有路子的人三三两两把我的摊位挤到厕所边上了。我找了张科长，张三

说签字要找李四，李科长又叫我去找王五……，我没办法，后来想只要找到你，局长一张纸条就解决了。”当老严告诉他说自己退休了后，茶凉人走，老陶提起放月饼盒的马夹袋就走，但是他错拿了李老头的同色马夹袋。老严的老婆又把陶的礼袋拿去还老李了。瞬间，老陶赶回，说：出问题了，他手机不见了，有发票的，一千三百元。但这是关系价，此外还有出厂价、内部价、内部处理价、零售价……关系价的最便宜，质量可比正宗的还好。“你动过了，没关系。虽局长不当，威信还在，张三李四都听你话。一个手机就算了。”“还给你，一千三。”正在数钱时，老李也拿回月饼说自己牙没了，不能吃错包里的硬月饼。结果是老陶打了随身的手机，在老李送回的马夹袋里响起了手机叫声“有电话啦！有电话啦！”找到了送礼的手机。老局长于是语重心长地说：“中秋节，礼尚往来，是习惯。你动了脑子，为了求人家，在送月饼的袋中放了手机，好比香水摊子放在厕所边，味道就不对了。”这个短剧在轻松的笑声中将当前社会上“送礼”中的坏风气讽刺得入木三分。

车尔尼雪夫斯基在《论崇高与滑稽》中说：“丑，这是滑稽的基础、本质。”“丑只有到它不安其位，要显出自己不是丑的时候才是荒唐的，只有到那时候，它才会激起我们去嘲笑它的愚蠢的妄想，它的弄巧成拙的企图。”“因此，只有到了丑强把自己装成美的时候这才是滑稽。”^[21]

丑角是滑稽剧中的重要角色，尤其具有戏剧性。滑稽戏中

那些“可笑的”内容，通过不协调的、丑化的表演和情节展示出来，甚至可以在嘲弄、荒诞中针砭对象。黄永生的说唱《狗眼睛传奇》，讲了这样一个故事：乡长老婆洗衣服掉了一只金戒指，被因双目失明而去换上两只狗眼睛的黄阿狗一眼看清，原来忘放在棉袄口袋里。阿狗再看别人时，居然个个人的体内脏腑都可看得煞煞清，连黄花闺女有了身孕是男孩也看出来了。乡长正为完成计划生育任务犯愁，灵机一动约定黄阿狗将乡里的孕妇都进行狗眼透视，一律看成怀的是女胎，看一个报酬十元，使这些孕妇都打了胎。计划生育成绩打报告上去受到表扬。后来乡长出差，阿狗根据“约法三章，不容私情”的保证使乡长老婆怀的几房合一的男婴也打了胎，事情败露，大家都来争吵说自己被打掉的是男胎。正当大祸临头之时，突接飞黄腾达喜讯：乡长升任反假话办公室主任，黄阿狗荣任吹牛三开发公司总经理。

这个独脚说唱运用了荒诞手法对丑行进行鞭挞，使人们感受到乖讹和荒唐背后的沉重。

在滑稽戏中，我们还常常听到那些特殊的不谐和的语言，如那种可乐可笑的俏皮话和双关语，文字游戏。在姚慕双、周柏春合演的《学英语》中就利用俏皮话形式，用含混的“剥了皮吐了??一囊一囊吃”充作“吃橘子”的英语翻译而引起笑声。他们与王双庆合演的《祝枝山大闹明伦堂》就运用了对对联中的文字游戏。滑稽戏中常常有一般看来很过分的动作，如在《三毛学生意》中，文彬彬饰演的三毛，不愿意把已经打好水的脸盆端给

他憎恨的吴瞎子，使范哈哈饰的吴瞎子在台上一再摸空。两人艺术化的配合，使瞎子上下起伏地摸，双手大幅度有节奏地起落，把动作夸张成像弹钢琴似的，引起观众阵阵笑声。又如新滑稽戏《太太万岁》中的“丝绵绵”在紧身旗袍中藏气球装扮成撅起的“大肚皮”，大幅度的扭动臀位进场，“开条斧”敲竹杠：“阿姐，依哪能来解决猗只肚皮？”这种造型和动作、语言是做作夸张的，后来大肚皮又被其假哥哥真丈夫“敲爆脱”。这些丑化表演对喜剧不可缺少。在滑稽表演中还可以安排夸张的常人看来不可思议的情节、情境，如《七十二家房客》中给伪警察³⁶⁹拔牙，用了一把修皮鞋的很夸张的老虎钳硬拔，还拔错了牙齿。此外，还有诸如演员的胖子与瘦子的搭配等。滑稽经常在人物造型上会造成变形化，在语音语速、动作姿态上扭曲变形，使艺术形象漫画化。甚至有在正剧中不会出现的拉拉扯扯的动作，或出现闹剧，如在《七十二家房客》中会有用棍子把天花板凿穿这样的夸张情景。只要符合规定的场景和人物的性格，在张弛适度的情形下，表演在总体上和谐就是美。

一班道貌岸然的文人，走起路来都四平八稳，他们看到滑稽戏的夸张不协调的动作感到恶心，认为太庸俗了，甚至有“丑化劳动人民”之说。实际上，这是对喜剧的表演特征的误解，不过他们不会去说卓别林的夸张动作“庸俗”。他们有时误把造成笑声的夸张丑化艺术手段贬低为低级趣味，并不意味着自己就比剧中的人物高尚，那是因为他们看不懂滑稽剧。

好的滑稽剧，可以在嘲笑了丑陋，给丑行看一看自己的面貌同时，使人类自身的弊端得到改正，使自己在精神上超越。“出于这种动机而创造的喜剧之所以能令人发笑，与那种通过喜剧技巧在观众心理中引起的愉快之笑不同，它主要是因为可以给观众以伦理的满足。伦理的满足是心理鄙夷的必然结果。”^[22]因此，诙谐的独白，丑化的动作，要表现的是对人生的严峻看法和态度。

通俗形式和市民审美趣味

直到 21 世纪，滑稽戏的演出一直为市民群众喜闻乐见。它的形式，虽然有多幕多场的大型喜剧，却又从没放弃其初级阶段的易于及时反映生活的、重于语言表现的独脚戏形式。经常在群众面前表演的，还是那些更为自由活泼的单人或双人的独脚戏、上海说唱、多人滑稽小品、活报剧等多种轻快形式。滑稽戏是多形式的，这些形式具有通俗化的特点。

这是由喜欢滑稽戏的观众所决定的。调查显示，滑稽戏的基本观众是都市平民。不知何时，他们被冠以“小市民”称号。这个称呼一般认为带有贬义，如把自私、低级、卑贱、狭隘等性格都加给他们。其实他们就是城市中的广大老百姓，他们是城市人口、和谐社会的基础。反之那些“大市民”，大概指官员、白

领、精英吧，又何尝都是十分高尚的人，他们也生活在里弄社区，不是一尘不染的。人与人之间应该平等，各阶层的人都有性格上的两面性。所以我们要首先为都市百姓正名，批评“小市民”这种被主观意识污染的称号。市民的地位从来是可升可降，经常与社会生活中的矛盾发生争执和妥协，对这些平凡生活中种种际遇的发掘，可以成为朵朵花絮，构成了十分自然的喜剧冲突和笑料。

滑稽独脚戏的许多节目表现了市民生活中的喜怒哀乐，如龚伯康的《最欢喜》用一连串的排比，将平民百姓中各种性格习气人“最欢喜”的小事快乐地唱出，如“吃蹄膀个朋友，最欢喜末就是上头一张皮”，事不在大而在以实在传神，以通俗贴近生活。杨华生的说唱《小菜场》，使丰富多彩的“小菜”均喜剧性的拟人化，互相争比高下，带有神话色彩。比如说“蔬菜是，浩浩荡荡进菜场。”“‘芋艿头’是大队长”，“豆腐皮个旗帜迎风飘”，“（快板）小白菜挂了帅，一身打扮真雄壮，头浪戴仔韭菜花，手拿扁笋当长枪。（白）小白菜个爹爹叫大白菜，姆妈叫黄芽菜，娘舅是大头菜。菠菜油菜芥菜苋菜甜菜，侬是伊个阿姐，伊还有两个妹妹，大妹子生得又瘦又小，叫鸡毛菜，小妹子又矮又胖，叫塔棵菜。小白菜个老奶奶，今年八十六岁，一向住拉绍兴，大家叫伊绍兴霉干菜，还有雪里蕻佬（转唱）咸白菜，打听消息报情况……”。说唱中夹用京戏的韵白，真像是兵壮将威的大战场。

滑稽戏是为都市的大多数市民表演的，使一般群众喜闻乐见是其基本原则，而群众认同和喜欢的戏剧形式是通俗化，需要明白的、活泼的、生活化的语言和搞笑方式，千万不要故作高深，装腔作势，失去自我。滑稽戏要表现市民生活中的审美趣味，塑造个性鲜明的市民性格形象。

70年代末80年代初涌现的一批多场滑稽戏《路灯下的宝贝》、《阿混新传》、《红房子风波》等，比起五六十年代的名剧《三毛学生意》、《糊涂爷娘》、《活菩萨》、《苏州两公差》、《七十二家房客》，无论在迅速针砭时弊，反映寻常百姓生活，还是演出的艺术水准方面，都有较大的提高。如胡廷源、李尚奎、吴双芝编剧的《甜酸苦辣》中，既有时代气息，又妙语连篇，意趣横生。玉兰娘在女儿玉兰与丈夫劳国栋新旧观念矛盾冲突面前左右为难时的一段唱，套用越剧《碧玉簪》中婆母劝说媳妇接凤冠的一段唱腔，把一个家庭妇女的心理表现得惟妙惟肖：

（白）玉兰哎，我个心肝宝贝啊！

（唱）叫声玉兰我个肉，心肝肉啊呀宝贝肉。玉兰是我个手心肉，哎呀老头子依是我个手背肉，手心手背都是肉，老太婆舍勿得两块肉。玉兰呀依心宽气和和，有啥苦衷来向娘诉？

（玉旁白：爹爹勿讲道理。）

阿爹也是为依好，伊怕依轧着坏道要犯错误。伊为工

作忙到东来忙到西，忙得来汗淋淋来热呼呼。

（劳旁白：搵句闲话还是有良心个。）

玉兰依是个好小囡，侬气要大来量要大，吵吵闹闹依勿像样，搵种能个日脚哪能过？左邻右舍要谈论，害得我末老太婆要人难做。倘然惹得我来光火啦！

（白：好个，葛种日脚末我也勿要过哉，我也横势横，从明朝起头。）

我勿买小菜，勿生风炉，窗门一关，房门一锁，我老太婆坐仔无轨电车到外滩，光起火来去跳黄浦啊！

语言通俗流畅，像随手拈来的，平贴而又趣味，一个唱段就把一家三口的形象及其代沟活生生地展现在观众面前，尤其是一个市民家庭妇女被演得很有人情味。

都市生活的紧张使一般市民对文艺的要求是轻快。轻快正好是轻喜剧的一个重要特征。在影视时代，滑稽小品以其轻快自如、风趣活泼而形成强烈的审美趣味和观赏价值。情节在玩笑形式的保护下，随机应变，随物赋形，节奏明快。如王汝刚到新加坡演《请保姆》根据当地生活实况，灵机一动就把《马医生》的段子移花接木上去了，使小品中江湖郎中马医生在外骗人，回家却受高价保姆之气，一报还一报。^[23]当代，那种发散性思维的“瞎七搭八”越见其搞笑优势，犹如许多夹字母夹数字、幽默缩略的网络词语。滑稽小品当下还常常成为一些娱乐节目中别具

一格的小插曲。像东方台文艺频道中的《智力大冲浪》，每次都插播滑稽小品来提问关键词，效果颇佳。

滑稽可以使人一下子精神轻松，摆脱烦恼。因此它在都市社会里存在价值很高。美学家朱光潜说：“现实世界和实际生活都是人生的一种约束，而且文化越进步，约束也越紧张，自然也就越不容易呈现。”于是，现代人个个都不免带有几分假面孔，把自然倾向压下去，来受礼俗制度以及种种实际需要的支配。而维持这种紧张状态须费大量心力，所以是一件苦事。而在嬉笑戏谑或观赏喜剧之时，我们却可以暂时把面具揭开，来享受一霎时的自然人的欢乐。所以说，笑是“自然摆脱文化的庆典”。^[24]滑稽表演形式中的放荡和洒脱也就此而来。

人是本体，戏剧要表现人的命运、人的本性。在人性与人的内心世界中，有两点是滑稽最易于表现、也从本质上最接近普通人的审美情趣的：

一是生活原生态。“在喜剧矛盾冲突的设置和人物喜剧性格的刻画上，往往有其独到的‘野性’和生活原生态的魅力。”^[25]海派的滑稽戏中还保留着和易于表现出来比其他戏剧更多的那种人生“野性”。

二是保持童心和率真。时时露现出孩子般的率真。“一份孩子气的率真。这种率真有时也出现在卓别林的脸上。这是喜剧和喜剧性表演的真正基础。”^[26]尤其是当代社会呼唤童心，我们从网络上不受“过滤”的、不断涌现的表现童心童趣的网络语

词和动漫的流行都可以看出现代人的这种审美情趣，滑稽戏因而可以越过当前相当大的代沟背景延续为青少年接受喜欢。

在题材和表演通俗的前提下，社会民间环境的追求，场景处所设置的合理，在各种表演场合下对观众群的层次的针对性讲究，思想内容层次上的有雅有俗，兼顾传统和现代性，这些都是迎合市民审美趣味和提升滑稽戏演出水平中可以考虑的要素。

都市的生活是多元的，社会需求极具驱动力，它造成了娱乐形式的多样性。在都市多彩的社会生活里，尤其要关注社会需求的新变化，要尊重大众多变的需求。所以要有一些灵活变异的娱乐样式跟上，要求题材和人物的多元，适应有着各种选择需要的人群。

都市的生活时时出新，滑稽戏的动作设计要有情趣，传统而出新，使群众感到演出情节既在预料之外，又在情理之中。说起创新，才能和灵感都是必要的。斯坦尼斯拉夫斯基说过：“除了才能以外，一种内在的精神技术是必要的；如果没有这种技术，便找不到那通向人类心灵心理的与生理的准确道路，以便自然而自觉地在心灵中产生一种超意识的创造动力。”而在创造潜意识感情之前，“导演只能硬逼演员的情感，驱策演员前进。”^[27]滑稽戏十分需要演员“内在”的“创造动力”。尤其是在连续剧中，不断的创新要求更高。

滑稽特别容易通过显示演员的个性色彩和个人印记，来适应于创新和多元的市民审美要求。由于经常的幕表表演和演剧时

的自由发挥，形成了每个滑稽演员的不同的修养、能力、气质、性格等个性心理特征，并通过声音、语言、形体（体态、手势、习惯动作）等方面相对稳定地表演出来。“他们的主观因素，包括其自身的思想观念，个人性格，知识结构，文化修养，艺术素质，专业功力，社会阅历，风度气质等等，都会在剧中极其充分或者是相当顽强地表现出来。”^[28]因此滑稽似乎已经过渡到没有流派的自由世界了，著名演员每人都是一个独特的个性形象。

迈上了新台阶

上海滑稽过去经历了“舞台——银幕——电台”三个发展阶段，这都是与历史上都市文化随着演出天地的高科技开发同步前进的。当今，电视文化成为最时尚的群众娱乐。滑稽剧与时俱进，在90年代各种戏剧曲艺陷入不景气的低谷，还在前述三种形态中徘徊挣扎之时，它率先冲出束缚，以其活跃、紧追时尚的本性，适应上海市民休闲娱乐的需要，创造了既继承其传统精华又符合世界文化潮流的新形式——“海派情景喜剧”，成功迈上了滑稽戏的第四个台阶——电视。

这是一个戏剧背时衰落的年代，这是一个最难突破的台阶。滑稽戏上了电视，并站稳了脚跟，这意味着它已经活了，接受了电视、网络新时代的洗礼！

在 80 年代后电台一直连播《滑稽王小毛》取得编剧演出经验基础上，以江南地区人民尊敬和喜爱的人物“老娘舅”为主角，1995 年 9 月海派喜剧集锦《百家心·老娘舅》系列开始上电视播出，出师先捷，收视率达到 19%，超过了同期许多优秀电视剧，好评如潮。1998 年 7 月，以一家老中青三代人为主体的海派室内喜剧《老娘舅》诞生，第 38 集《生财之道》收视率达 23.61%。在大上海大批新颖社区拔地而起后，与时俱进的《老娘舅》走出石库门，2000 年 7 月改名为《老娘舅和邻居们》，收视率达 14.7%。2002 年 10 月由每周一集改为两集，改版后的第二集《瘦身男女》获国家广电总局“飞天奖”一等奖。后来，用酒店式公寓为载体，以现代都市人的生活为文化想象的海派都市轻喜剧《开心公寓》脱颖而出，每周连播三集。加上表现旧上海生活的《从头开始》和 20 世纪末 21 世纪初另外三个海派情景喜剧《红茶坊》、《新社会屋檐下》、《七彩哈哈镜》，一起占领了电视节目每个晚上八点的黄金时段，影响涉及整个长三角地区。^[29]

《老娘舅》、《开心公寓》、《红茶坊》等喜剧，剧情内容新鲜活泼多样，其中《老娘舅》至今已连续播出五百三十多集，《红茶坊》连播三百多集，《开心公寓》也连播了近三百多集。新滑稽戏已经活在市民的文化生活中，创造了最高收视率，这是群众对这些获得新生的海派喜剧的最好奖赏。滑稽剧本来就是一种基于商业文化的土壤上诞生发展起来的海派都市文艺，滑稽剧又在 90 年代经济重新崛起的大上海新天地里，我们向冲破戏剧

困境、不计报酬、热爱戏剧、辛勤创业、连出新招的编剧、导演、演员、制片人非凡的成功致敬。

海派情景喜剧的获得成功，主要由这样两个因素所决定：第一是它具有浓厚的上海这个大城市的文化气息，适应了都市民众新的文化需求，特别是在 20 世纪后期，世界都市文化都表现出轻松自在的艺术特征，讽刺幽默搞笑越来越成为休闲文化的一种时尚趣味。上海情景喜剧以轻快的形式，继承了过去滑稽喜剧的迅速触及现实的传统，表现了当代现实生活深处的常见矛盾冲突，贴近百姓的生活情趣，以讽刺夸张漫画式的表演散发出都市大众的洋洋喜气。第二是使用了本地母语上海话，扎根于海派的深厚土壤，为长三角人民喜闻乐见。上海情景喜剧以凝练并加以艺术化的语言特色既传承了老上海话的光彩，又及时吸收了许多年轻人新上海话的好词语，表现了上海话的与时俱进，而且集中展现了上海这个大都市语言中独特的幽默趣味。现在它已经成为了上海话文艺的主要代表，在传承上海话方面起了带头作用。对上海本土文化民俗有兴趣的外地人外国人已经把它当作学习上海话的摇篮。浓厚的本土特色是个宝，上海情景喜剧从精神灵魂上继承了老上海文化的传统，又成功地走在了发扬上海本土文化的前沿。

海派情景喜剧的成功还在于它重在内容，不求场景表面豪华；它每集时间短，不超过一小时，各集既有联系，又具有独立性，今天看了，明天有事不看也不要紧。内容形式的灵活可使人

没有重复之虞，情节轻松活泼又使人身心放松。新滑稽剧的演出阵营也海纳百川，集中了沪上表演精英，除了滑稽演员外，电视文艺节目主持人（其中有演技很高的豆豆和黄浩），沪剧、越剧、淮剧、话剧和电影的名演员纷纷加盟，还有特邀嘉宾诸如著名主持人叶惠贤、青年舞蹈家黄豆豆等也来客串，最值得欣喜的是在频繁演出中成就了许多年轻新星。演员知名度高造成明星效应，有着各路群众的“粉丝”，老少各个层次的人都喜欢满足。

上海戏剧学院戏文系研究生洪靖慧经过调查研究后指出：“‘大方言’是中国重要的语言现象。结合观众群体研究分析，《老娘舅》全沪语，收视人群显示，在上海的外来打工者是《老娘舅》的忠实观众，因为他们要借由《老娘舅》来学习沪语和了解上海人。”而“收视率显示外来打工者不是《闲人马大姐》的忠实观众，图成曲线呈现”，因为“京味普通话的剧集覆盖地域广”，“由于都听得懂，也就没有许多人为学方言而守在电视机前了”。^[30]洪女士的调查结果值得有些以为只要有普通话就可以包打天下的人好好思索，民间对文化的追求并非那么单纯。

一个对民众影响甚大、地方特色浓厚的戏剧，能够在影视、网络时代站住脚跟，内容形式有所拓展，理应受到爱护，应该引起评论界重视，予以正视和充分肯定，认真探讨它的盛衰得失。

陈建森在《戏曲与娱乐》一书中总结了造成当代戏曲面临困

境的五大内在原因。^[31]“海派情景喜剧”反其道而行之，因此突破了困境。它坚持了喜剧的“戏乐”本性，摆正了当代戏曲的俗文化的定位，恢复其娱乐消闲的本质和功能，适应了观众的审美趣味需求。不必去参与“粉饰升平、晋京拿奖”，做“配合政治、图解政治”的工具，也不浪费大钱大力去“打造”工程项目式的“样板”献礼文化，改变长期停留于“集体无风格”的状态。由于它的景气，吸引了人才——演出人员和创作人员，演出的质量达到了保证。在演出体制上也进行了改革，人员按需流动，有了自由竞争的舞台。不过分强调“文学性”追求“文学语言”而从“演剧性”出发注重“喜剧语言”。这些重大的改变促使滑稽剧重新拾回了一度失落了的灵魂，回到了滑稽戏富于生机的原生态。

道路是曲折的。过去滑稽戏是失去了许多年轻观众，其教训是深刻的。从60年代以后说教内容的泛滥，倒人胃口；从90年代初起剧场票价的飞涨，封杀了戏剧，迫使低收入的年老粉丝离开剧场。童年时代的爱好和习惯往往决定一个人的一生，由于文革的破坏，现在的小学教师对戏剧就已经陌生有了断层，最活跃的青年人和高收入者恰恰从小远离了听看曲艺，他们听港台流行歌曲长大，当然成为流行歌曲的粉丝，对土层文化相当隔膜。因此，本土海派文艺的复兴和传承，还得让孩子从小耳濡目染。就像民族传统的“元宵节”、“端午节”、“中秋节”等，曾受到了文革和六七十年代的“移风易俗”“革命化”的摧毁性的打

击，断层并不是从现在青年一代开始的，年深月久，难以挽回，更遑论更新了，现今的青年几乎断了土层的根，对传统节日便不感兴趣，于是很快地接受了西方的“情人节”、“圣诞节”。所以，现在我们是到了遵循联合国教科文组织的《文化多样性宣言》，呼吁“用自己的母语表达思想”，“捍卫文化的多样性”的时候了！

“海派情景喜剧”在 21 世纪的社会新环境下，必须适应新的条件，除了开辟当代新生活场景外，在电视中进行的连续性结集的演出，对滑稽表演的原有技巧手法也是一次考验。比如说，原来滑稽舞台戏的误会法和巧合法都可以用，但是“贯包袱”是一个过去惯用的出彩手法，现在一个包袱在某一集里贯了一次后，再要贯就变得重复没有噱头了。又比如喜剧也要以刻画人物的性格为主，人物的个性在连续剧中有延续性，要在剧本固有人物及其优缺点上不断翻新安排新情节，这对编剧来说要求颇高。电视的收视率是流动的，不像以前买了票就必然看下去，情景剧就要时时贴近时代贴近观众，引起观众持续的兴趣和共鸣。情景喜剧还要寻求一些新的表演模式，如用动漫式的夸张手法，用现代化技术处理场景，数码特技手法的运用也是大有潜力可挖的，因为滑稽戏本身的特点就是夸张，应勇于尝试，保持开拓精神，但不要掩盖了本色。编剧观念的新颖，选材上的年轻化和时尚化，是滑稽戏适应时代吸引青年观众的关键，没有青年加入的文化则是没落的文化。年轻演员的

不断增加和熟练演出自会产生新的创造活力，让好剧本推动青年演员出彩，现在已经开始涌现年轻编剧以至在读的研究生参加编剧，这是滑稽剧兴旺的好兆头。

走上新台阶的滑稽，希望它能吸收美国肥皂剧的长处，又要从仿效中脱出，海派文化的创新特色就是非驴非马，上海人要发挥从来就具备的中西合璧的独特想象和创思，发展出自己不同于海外情景剧的新形式，在艺术形式上继续进行新的探索和突破的同时，可以同时创造产生出一些新的品种，比如可以借鉴充满江南民歌民俗特色的上海说唱和沪剧的曲调，从先搞片头和片尾的上海话插曲开始，再搞些结合说唱或沪剧等曲调演唱的情景剧，进而推动上海话流行歌曲乃至上海方言歌剧、方言话剧等上海地方文化的新生。

与此同时，我们还高兴地看到，2005年的舞台大型滑稽剧风采不减当年，比如《太太万岁》，依然汇合着沪剧、越剧、京剧和江南民间小调表演人物，依然令人捧腹大笑，精彩情节且悲且喜，情节构思演出节奏也跟得上时代。《滑稽王小毛》依然在电台中连续热播，电视文艺频道里有了更多包括节目主持人等参加的滑稽小品，题材内容更趋轻松活泼，表演手段更为随意率真，编导演出队伍正在壮大，滑稽戏因市民的支持而热气腾腾。我们不是没有看到种种困难，但是我们祝贺滑稽戏的重振旗鼓，祝愿从滑稽戏开始，海派文艺重塑辉煌！

注释:

- [1] 《上海滑稽戏志》编辑部：《上海滑稽戏志》1997年3月版，第146—147页。
- [2] 黄飙：《海上新剧潮》，上海人民出版社2003年1月版，第117—118页。
- [3] 罗苏文：《沪滨闲影》，上海辞书出版社2004年7月版，第223—228页。
- [4] 范伯群、刘祥安：《滑稽名家——东方卓别林——徐卓呆》，南京出版社1994年10月版，第11页。
- [5] 罗苏文：《沪滨闲影》，上海辞书出版社2004年7月版，第227页。
- [6] 同上。
- [7] 周柏春：《周柏春自述》，上海人民出版社2003年11月版，第62页。
- [8] 王国维：《宋元戏曲史》，作于1912年，华东师范大学出版社1995年12月版，第3—4页。
- [9] 范哈哈：《幕表戏对演员的磨练》，刊载于《上海戏剧》1982年第6期。
- [10] 阎广林：《喜剧创造论》，上海社会科学出版社1992年7月版，第84页。
- [11] 陈独秀：《红楼梦（我以为用石头记好些）新叙》，收录于上海亚东图书馆1921年4月《红楼梦》。

- [12] 柏格森：《笑——论滑稽的意义》，徐继曾译，中国戏剧出版社 1980 年 3 月版，第 4 页。
- [13] 卢永芳：《上海滩话旧录》，1979 年，台北世界书局 1985 年 3 月再版，第 273—274 页。
- [14] 王汝刚：《自报家门》，上海人民出版社 1998 年 3 月版，第 118 页。
- [15] 杨华生：《在作曲家许如辉诞辰 95 周年纪念研讨会上的讲话》，2005 年 6 月 25 日。
- [16] 胡适：《吴歌甲集》序一，收录于顾颉刚编《吴歌甲集》，北京大学歌谣学会，1925 年。
- [17] 朱宗琪：《喜剧研究与喜剧表演》，中国广播电视出版社 1999 年 7 月版，第 214—215、217 页。
- [18] 同上书，第 214 页。
- [19] 王汝刚：《戏话连篇》，上海书店出版社 1994 年 11 月版。
- [20] 林语堂：《论幽默》，刊载于《论语》半月刊三卷三十二期，1934 年 1 月 1 日。
- [21] 车尔尼雪夫斯基：《论文学》中卷，第 89 页。
- [22] 阎广林：《喜剧创造论》，上海社会科学院出版社 1992 年 7 月版，第 129 页。
- [23] 王汝刚：《自报家门》，上海人民出版社 1998 年 3 月版，第 138 页。

- [24] 朱光潜：《朱光潜美学文集》第一卷，生活文艺出版社 1982 年版，第 275 页。
- [25] 阎广林：《喜剧创造论》，上海社会科学出版社 1992 年 7 月版，第 203 页。
- [26] 同上书，第 180 页。
- [27] 斯坦尼斯拉夫斯基：《我的艺术生活》，上海译文出版社 2005 年 5 月版，第 358 页。
- [28] 朱宗琪：《喜剧研究与喜剧表演》，中国广播电视出版社 1999 年 7 月版，第 200 页。
- [29] 屠耀麟：《在“海派情景喜剧研讨会”上的发言》，2005 年 4 月 15 日，刊载于《视听》2005 年第 3 期。
- [30] 洪靖慧：《京派海派情景喜剧及其背后地域文化比较研究》，刊载于《视听》2005 年第 3 期。
- [31] 陈建森：《戏曲与娱乐》，上海人民出版社 2003 年 7 月版，第 274—281 页。



公众娱乐：20世纪50年代 民间海派文化的繁荣

50年代的海派文化呈现的最大的特征是公众娱乐活动的全民化，是一种人人积极参与的大众文化。

那时，上海私营书局密布、新华书店发轫初建，出版了大量的新书，读书气氛浓郁。

那时，集体舞盛行，新创的歌曲朴素无华而充满朝气。

那时，上海电影制片厂内明星群集，电影技法臻于成熟。

那时，各区的“工人文化宫”开张，成为工人业余活动的最好归宿。

那时，沪剧、越剧、评弹、浦东说书、沪书、上海说唱、滑稽剧、方言话剧、锡剧、甬剧、淮剧、扬剧等江南江北十多种戏剧曲艺，一起形成了繁荣的海派文艺。

谈论 20 世纪二三十年海派文化的文章见得很多,但是人们似乎忽略了 50 年代的海派文化。本文试图回顾和追述 50 年代上海海派文化的真实面貌,重点展示它的全民性和草根性,探讨扎根在民间的海派文化在 50 年代的繁荣及其后来急剧衰落的原因。

50 年代的海派文化,既生根于三四十年代深厚的土壤,又加入一股清新奋发之气,在很多领域都得到一定程度的弘扬,在成熟中继续获得发展。50 年代海派文化的特点是: 散播面广,民间的参与度高,文化气息浓厚,群众热情高涨,中外元素渗透,雅俗共享同乐,表现了海派都市文化浓郁的上海和江南地方特色,与京派文化、其他地区的乡土文化比较有明显的差异。它是 40 年代上海文化的惯性延续,又是新生活时代精神的硕果,表现了富有活力、多样化争艳、市民化程度高且低价参与的显著风格。

大众娱乐

50 年代的海派文化呈现的最大的特征是公众娱乐活动的全民化,是一种人人积极参与的大众文化。

具有近 50 年传统的上海电影文化在解放之初的上海,延续其欣欣向荣的势态。40 年代布满上海街区的影戏院依然开放,又在劳动人民集中居住区域开设了新的电影院或电影放映场点,一些工人文化宫中也安排电影放映专场,电影的票价长期维持三

角一张，这使电影的放映从解放前主要对象为白领等上层人士的娱乐迅速转变成完全市民性的娱乐活动。50年代观看电影的盛况在许多上海平民记忆中是十分有回味的。当时一般晚上都有两场“夜场电影”，工作之余，观众踊跃。各家电影院门口都成为市民人头攒动、黄牛活跃之地，甚至出现群众连夜排队购票，先睹为荣，看不到头轮放映的抢买第二轮影院较便宜的票的情形，屡见不鲜。上海电影制片厂内明星群集，演员如白杨、王丹凤、赵丹、张瑞芳、秦怡、上官云珠、刘琼、石挥、韩非、顾而已等，导演如桑弧、谢晋、郑君里等，都正值壮年，在生活安宁、地位提高的环境下，努力拍戏，技法臻于成熟。上海电影制片厂还一度分为“天马”、“海燕”、“江南”三个制片厂。当时，摄片仍多，题材丰富，如《乌鸦与麻雀》、《我这一辈子》、《为孩子们祝福》、《鸡毛信》、《渡江侦察记》、《山间铃响马帮来》、《金银滩》、《母亲》、《幸福》、《女篮5号》、《护士日记》、《海魂》、《家》、《祝福》、《李时珍》、《林则徐》、《不夜城》、《雾海夜航记》、《为了和平》、《铁窗烈火》、《罗汉钱》、《天仙配》、《追鱼》、《三毛学生意》等，均为上海生产的优秀电影。《铁道游击队》的《西边的太阳快要落山了》，《女篮5号》中的《青春闪光》，《护士日记》中的《小燕子》，以及当时重新播放的“五四”以来优秀电影的插曲《天涯歌女》、《夜半歌声》等，都成为广泛传唱的流行歌曲。《九九艳阳天》在1957年在上海被群众评为受群众欢迎的歌曲第

一，公布时改为《社会主义好》第一，该歌第二。1957年举办过“亚洲电影周”，印度电影《流浪者》、《两亩地》成为热片，插曲《拉兹之歌》流行街头。大量的苏联和东欧国家名片，也成为群众购票的热点，墨西哥电影《生的权利》等也引起轰动。在这个时期，青少年中掀起搜罗明星相片和剧照、电影说明书、歌片的狂热。1957年《上影画报》创刊，使读者更多地接触到演员形象和影片剧照，对新电影老演员有更多的沟通。中小学还组织一角钱一张票的星期天儿童场电影专场。上海人，观看影片各取所需，从少年到老年，电影都成为其主要的娱乐活动。

三四十年代在上海产生、汇聚和迅速成熟起来的沪剧、越剧、评弹、浦东说书、沪书、上海说唱、滑稽剧、方言话剧、锡剧、甬剧、淮剧、扬剧等江南江北十多种戏剧曲艺，一起形成了繁荣的海派文艺。50年代戏剧、曲艺的民间化登峰造极。解放初年，越剧《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》、戚雅仙的《婚姻曲》，沪剧《罗汉钱》、《大雷雨》等成为家喻户晓的戏剧，几乎人人都会哼上两句。戏剧、滑稽剧剧目和演出盛况不亚于40年代后期。书场遍布，评弹演出在城区的书场、郊镇的茶馆听众济济。从50年代初期一本很小的沪剧唱词选中可看到这一年的沪剧演出盛况：当时有艺华沪剧团的《刘巧儿》，努力沪剧团的《田菊花》、《姑娘的爱》、《翠岗红旗》，勤艺和艺华沪剧团分别演出的《小女婿》，上海沪剧团的《罗汉钱》，勤艺沪剧团的《红花绿叶》、《山野春晓》，爱华沪剧团的《母亲女人》、《幸福年》、《葡萄与嫁妆》，

艺华沪剧团的《珍珠泪》，长江沪剧团的《沙漠情歌》、《活人塘》、《李二嫂》、《赵小兰》、《纺棉花》，建新少壮沪剧团的《恨海》，丁是娥蔡志芳唱的《小二黑结婚》，顾月珍唱的《纯洁的爱情》、《红香姑娘》，小筱月珍、王雅琴、丁是娥唱的《白毛女》，一下子涌现那么多的现代戏，各显神通。此外，还有旧戏王雅琴王盘声唱的《冲喜》，王雅琴小筱月珍的《寒梅吐艳》，邵滨孙石筱英、陈松麟筱爱琴唱的《啼笑因缘》，勤艺沪剧团的《方珍珠》，上海沪剧团的《大雷雨》，艺华沪剧团的《梁山伯与祝英台》。沪剧创新活力依然旺盛。一些解放前著名的文艺创作家迅速转行参加剧本音乐创作，因此50年代上海戏曲出现了大量优秀的创作剧本。如曾创作流行“时代曲”的许如辉投入了沪剧、越剧等戏剧的音乐设计，有《罗汉钱》、《为奴隶的母亲》、《少奶奶的扇子》、《妓女泪》、《陈化成》等；鸳蝴派文学家平襟亚等创作《十五贯》、《杜十娘》、《王魁负桂英》等长篇弹词，还写过不少优美的弹词开篇成为名篇；著名文学家苏青在尹桂芳所在的芳华越剧团担任编剧编写了《江山遗恨》、《卖油郎》、《屈原》、《宝玉与黛玉》、《李娃传》等越剧剧目。原在衡山路的上海百代唱片公司聚集了黎锦光、严华等三四十年代流行歌曲名手精英，编辑了大量一流的戏曲、歌曲唱片，一元一张的“中国唱片”购买处成为各处新建的“新华书店”最热柜台，总是拥挤着试听和购买的人群。戏曲和歌曲唱片的大量发行和电唱机的出现，使原来只好在名贵的“留声机”里放唱的戏曲唱片很快在工厂播音室和民间家庭

传播普及。无线电和唱片的影响，有力推动了民间的戏曲学唱运动。1956年在刚填没的棚户区臭水河“肇家浜”的一长条填土上，几乎天天有民间小剧组在群众围观中演戏，热闹非凡。不少青年也是追星族，剧场里各派粉丝追捧名角。爱好者学唱各派演员名唱腔唱得惟妙惟肖，他们就是如今公园里老年戏曲自唱活动的基本成员。一些名演员的最成熟唱腔都在50年代和60年代前几年奠定。1959年上演的沪剧《雷雨》汇集群星，唱腔各显春秋，成为沪剧里中外名著改编戏中最为成功的一部戏，也是各种戏剧改编曹禺《雷雨》最成功的一部。民间戏剧兴趣影响深远，直到中小学生，如1956年在市中心的向明中学大礼堂国庆联欢中，有高年级学生借来戏装演出的《梁祝十八相送》、滑稽剧《开无线电》。王安忆在她的长篇小说《富萍》中记述到在十分贫民化的地区街道组织晚上戏剧演出，此时争抢坐位的拥挤盛况空前。沪剧、评弹等的演唱活动还经常配合形势宣传在街头民间进行。

那时，上海私营书局密布、新华书店发轫初建，出版了大量的新书，读书气氛浓郁；遍及全市的“新华书亭”设立，对新文化的普及传播起了积极作用。如注音扫盲读本，大量的小人书连环画的涌现，苏联少年生活学习故事，各种童话故事，带来了新上海的蓬勃朝气。上海旧书店、旧书摊、旧报纸杂志，依然活跃，在国营的大型上海旧书店里，在深巷中民间开设的大量的旧书摊上，淘书之乐融融，像老城隍庙的旧书摊铺到1958年后还存在。它们对青少年人生及其海派意识的养成发生了极大的感染

和影响。

50年代的新创歌曲，朴素无华而充满朝气，如：《歌唱二郎山》、《远航归来》、《勘察队员之歌》、《敖包相会》、《九九艳阳天》、《草原之夜》等等。开国歌曲，如：王莘词曲的《歌唱祖国》，郭沫若词、马思聪曲的《中国少年儿童队队歌》，袁水拍词、瞿希贤曲的《我们要和时间赛跑》，招司词、瞿希贤曲的《全世界人民心一条》，马可词曲的《我们工人有力量》等，雄壮豪迈、大气从容。加上苏联歌曲，少数民族歌舞曲，传唱具有广泛的群众性，催人振奋。在公园，在学校工厂，常常听到手风琴伴奏下的合唱声。西洋音乐、歌剧水准也都有提高，如1958年诞生的由何占豪、陈钢作曲的著名的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》就是融合了优美的越剧曲调创作的、中西合璧的顶级名曲。各地民歌、广东音乐、新奏乐曲如京调、紫竹调、花好月圆、少数民族舞曲等，汇成大流，在上海纷纷制成“中国唱片”，传播到全国各地。

50年代，集体舞盛行。这显然受到俄罗斯文化的影响。从小学生起，大家围成一个圆圈表演和跳舞，这些简单舞曲曲调轻松，活泼易学，如《集体秧歌舞》（简谱3̣2 3̣5 6̣6̣7̣6̣）、《狂欢舞》（1̣6̣ 3, 24 3）、《蒙古舞》（55 55 3 5, 5i 65 5 3）（66i 65 66i 6 5）、《匈牙利三人舞》（6̣7̣ 1 6̣3 21 7̣3）、《匈牙利集体舞》（31 11 43 2）《朋友舞》（5i ii 76 5, 52̣ 2̣2̣ 3̣2̣1̣）等，加上种种集体游戏活动，成为当年群众性文娱活动的主要形式，培养

起一种人人参与的集体意识，陶冶了开放和活泼的性格。节日里有的学校大操场上，男女同学圈起两个大圆圈跳着5ii,355的《青年圆舞》（王克伟编舞、陈天戈作曲）；1959年国庆十周年夜，在人民广场上有大型的集体舞狂欢，广播里播送着新创作的《祖国之春》（曾加庆作曲）和《友谊圆舞曲》。

50年代是一个崇尚班组集体友爱的年代。集体游艺，在工厂，在里弄，在公园蓬勃开展。比如在公园，每晨的“第一套广播体操曲”播出，许多群众以个人形式参与的早操活动自动展开，傍晚是少先队喇叭声响彻夜空，晚上是工会等组织的集体游戏活动，如“叫号”游戏，“传绢头”活动等等，形式内容多样，个个情绪昂扬。又加上新婚姻法颁布的巨大作用，青年人的个性获得一定的解放，上进心和友爱心增强。更令人神往的事，像夏天晚上争圈地盘在草地上观看露天电影放映的盛况，对于孩子来说无疑是一个狂欢的节日。

50年代，旧社会留下的私营溜冰场、落弹房、舞场、乒乓室依然存在，只是清除了黑社会势力，使这些场所变得安全清洁，票价便宜，使有兴趣者继续得到用武之地。穿着“小脚裤管花衬衫”或衣装头饰上标出新奇的“小阿飞”和玩技“懂经”、魅力独特的“老克拉”，依然十分活跃其中。

各区的“工人文化宫”开张，成为工人业余活动的最好归宿。其中的棋牌室、游艺室、活动室、图书室，都吸引了众多的中青年工人在文化上的参与，熏陶他们成为工厂中群众文化带头

的活跃分子。 每年一度举行的灯谜比赛（其中也有上海话谜面或谜底的灯谜）、书法、春联、都市摄影作品、漫画作品比赛等，造就了一批爱好业余生活的骨干。 1958年上海工人文化宫、上海青年宫和上海文化出版社还办过《游艺》杂志，推动市里群众性的多种花样的游艺活动的开展。 除此以外，各区的区级图书馆也是中学生假日最好的去处，还有街道办的图书馆，有些重要文章都可以就近读到。

50年代，地区居委会组织的社区活动相当活跃，尤其是节日前后，里弄张灯结彩，各种彩纸灯笼迎风飘舞，各街道的挂彩也有竞争性。 街道地区和居委会组织群众举行节日联欢文娱活动，有的盛况空前。 如组织海派文艺的自唱自娱，请剧团来演戏。 笔者儿时就挤在人堆中引颈观看过地区业余才子的变戏法、杂技表演和自排自演的多场沪剧《碧落黄泉》等演出，还有在一段国庆致词中将十几名地区活跃人士的人名嵌入其中，有奖猜名，至今印象深刻。 五一、十一节日原来都有区游行，群众早早拿了椅子在弄道口等候看游行。 游行队伍十分活跃，各家公营私营的厂家纷纷展示自己单位的风貌，如仪仗队的暗地交劲争雄，还有秧歌、腰鼓、舞狮、踩高跷等民俗色彩的加入。

海派文化还有两个大本营，一个是“大世界”，一个是“新、老城隍庙”。 那儿是两个民间神往的文化娱乐天地。 50年代的上海，市民文化娱乐享受是多层次的全民行为，尚保留着40年代的底气。 游乐分档次，各得其所，南京西路是最富阶层

的购物吃喝、文化娱乐天地；南京东路层次稍低，一般市民可去“大世界”玩，票价便宜；贫民可去城隍庙游玩，不收门票。大世界一张低价的入场券可以观看各种舞台的戏曲和民间杂艺，城隍庙商场可以看狻猊出把戏，珍奇的动物，买各种文化娱乐玩具，直到1958年以后城隍庙楼上还陈列“十八层地狱”、“黑白无常鬼”整条阴界，还有算命测字摊，九曲桥畔那些旧书小店和旧书摊上，还能淘到各种踏遍铁鞋无觅处的书籍。不同兴趣和层次的群众娱乐，诸如养八哥、斗蟋蟀、玩小虫、种花养鱼，都可找到有权威性的购买处、自己去玩的场所和朋友。

公众娱乐的发达，与市民具有一定的文化素质有关。在马路上走，常常会听到洋房里传出的钢琴声、小提琴声；到弄堂走走，晚上或假日会听到有的人家里聚集着同好票友拉京胡唱京剧，也有的人学越剧、沪剧名演员的腔调可以真假难辨。民间的自娱，内容也很广泛。市民的爱好多样化，如有各类收藏的专家布于市区各处。有的喜欢打猎，家里便收藏着名牌的猎枪，还经常出入中央商场、旧货商店等尚存的销售处。有的喜欢听听唱片，办家庭派对舞场，淮海路陕西路口还能买到外国唱片，或淘旧货。还有的人喜欢骑马，当时也能找到马场去“过念头”。

海派文化起源和扎根于平民娱乐的草根文化中，因此具有生机勃勃的原创动力。而且这种与民间保持着千丝万缕联系的特点一直贯穿于海派文化的始终，成为其发展优化的原动力。

少儿游艺

50年代的少年儿童，不论贫富，都可以生活在五彩缤纷的愉快生活中。不但那时在学校校门边上，有着大量低价的文化玩具摊子，而且在解放初，贫穷儿童可以优先加入“少年儿童队”（后改称“少年先锋队”）。如在笔者生活的弄堂里，佣人的孩子先戴上了红领巾，在路上遇见戴着红领巾的孩子，自豪地互敬队礼。在小学里，在公园里，一听到少先队的喇叭号声，就会联想到令人神往的少先队的丰富多彩的队活动。比如说“鸡毛信”联谊传递通信的活动，去少年宫玩，参加少年合唱团、舞蹈队，各种兴趣小组，还有迎接外宾，闯“勇敢者的道路”等等。

具有明亮色彩的、清新的、表现少儿学习生活的画片，在50年代挂满在权威性很高的“新华书店”内，各校教室里，甚至当作新年画被张贴在家里。这种有明暗层次为底子的水彩画作品是精心绘制的，具有中西结合浓厚独特的海派绘画风格。它们实际上起源于上海徐家汇法国天主教主持的“土山湾”绘画室，最初是孤儿院的孤儿，被培养画画，画的是圣像。后来这种画法由于上海商业社会的催成，发展为独特的“月份牌”笔法。解放后“月份牌”美女不能画了，众多的画手就更用心地改革技艺，除了继续在年画中画“白娘子和许仙”、“梁祝”、“水浒人物”

外，有些画家就画起了面目一新的少年画。如李慕白作的《升旗》、《献花》、《我们要爱护公共财物》、《我们的丰收》，张雪父、李慕白的《佛子岭的虹》，徐寄萍的《又是五分》，何逸梅的《小白兔》、《种植花木》，吴哲夫的《叔叔我们的兵舰下水了》，王柳影、黄子希、华西岳的《朱德副主席和少先队员们》等。此外，特伟的《拔萝卜》也是一张颇受欢迎的画片。画手中如李慕白等就是当初杭穉英“月份牌”画室中的名画师。这种绘画风格是上海特色，可惜现在看不到继承了。

目染之外，还有耳听口唱。在上海，50年代创作和流传着大量优美动听的少儿新歌曲。少儿歌曲之盛、之清新悦耳，是任何一个年代都无法比拟的。这些歌如沙鸥词、张文纲曲的《我们快乐地歌唱》，管桦词、瞿希贤曲的《早操歌》，华影词、陈良曲的《红领巾之歌》，金近夏白词、黄准曲的《劳动最光荣》，管桦词、李群曲的《快乐的节日》，袁水拍词、瞿希贤曲的《我们是春天的献花》，（以上均为1954年前创作）管桦词、张文纲曲、黎锦光伴奏的《我们的田野》，乔羽词、刘炽曲的《让我们荡起双桨》，管桦词、瞿希贤曲的《听妈妈讲那过去的事情》等等。我们回忆起当年的生活，耳边就是荡漾着这些欢乐的歌声。

除了上面所说的少儿歌曲，活跃于民间的、上海地方色彩的童谣、儿歌和顺口溜，流传十分广泛，时时听闻。从牙牙学语时起就在母亲身边，后来在放学路上或边做游戏时，唱着喊着，感受上海民风的爱的熏染。如：“鸡鸡斗，共共飞”（都只写开头

两句)，“月亮亮，家家小囡出来白相相”，“摇啊摇，摇到外婆桥”，“笃笃笃，卖糖粥”，“排排坐，吃果果”，“一箩麦，两箩麦”，“小三子，拉车子”，“小皮球，小小篮”，“落雨喽，打烊喽”，“冬瓜皮，西瓜皮”，“一歇哭，一歇笑”，“孵下去，立起来”，“赖学精，看见先生难为情”，“弟弟疲倦了，眼睛小”，“小孩儿乖乖，把门儿开开”，“本来要打千千万万记，现在辰光来勿及”等等。这些热热闹闹、童趣盎然的儿歌余音袅袅，但在文革之后式微了。

孩子主要的活动空间是校园和弄堂。校园和弄堂游戏之多，不胜枚举。如：stop，马连打，造房子，抬轿子，跳橡皮筋，弄堂溜冰，踢小橡皮球，拉扯铃，打菱角，抽贱骨头，打弹子，搨香烟牌子，套砖头，盯橄榄核，老鹰捉小鸡，我们要拣一个人，东南西北，弹簧屁股，盗界山，官兵捉强盗，看字，扯铃、丢绢头，钩脚跳，跳绳、踢毽子，滚铁环，打康乐球。课间游戏，有：各种游戏棋，斗兽棋，捉帖子，捉麻将牌，打手拳（搭拉里头），折飞机，折糖纸头，拉瓶盖，拉木偶，打电话，七巧板，弹皮弓，等等。每到夏天晚上，掇起小凳，围在一起一帮孩子，挑绷绷，金锁银锁，斗洋火棒，拼灵碰冷起，乘凉游艺多多，有接口令，一号两号，开飞机，讲鬼故事等。

小学初中里，不都是数理化，或者语数外，美术课和音乐课十分活跃。校园活动，常见的如跳集体舞、布谷鸟歌咏比赛、化装舞会、大跃进诗歌创作朗诵、做对联、自己动手制作标本、制

作幻灯片、自做玩具、自做西洋镜、制作蜡光纸、结玻璃丝、气象观察、天文望远。孩子在家，穿珠子、结网线袋、绣花、编织、做十字花、包丝线粽子、集邮、收糖纸头等，花样繁多。有的孩子聚集一起做小人家，或办小学堂做先生，或者头戴珠子，身披彩衣，咿咿呀呀学做绍兴戏。还有养蝌蚪，养扬虫，养蚕宝宝……

每到节日，学校把各间教室都作游艺室，由各班学生自办游戏内容，如障碍跑、遮眼剪糖、套藤圈、揿弹子等，各有特色，学生凭票入室游玩，走进每间活动室都有新鲜感。还有幻灯室、猜谜室等。记得1956年国庆时，向明中学举办了全校性的创造性游艺室活动，从初一到高三，每个教室都有各班同学的自创游艺，大礼堂里有通宵的自编节目演出，小操场燃放焰火，大操场有大圆圈的集体舞，使刚入中学的笔者大开眼界。每年夏季，仿效苏联模式的“夏令营”活动，也是充满朝气的集体活动，暑期联络网传信，不断解难题的寻找目的地，自制飞机船舰模型，野外露营拉练等，培养着团结、勇敢、活泼、诚实、健康的少年形象。

校边设摊中的游艺也具有海派的多姿多态特点，也许摊主都是从城隍庙市场批来卖的。有各种内容的纸质、木质小棋子（斗兽棋、康乐棋、蛇梯棋、进退棋、五子棋、飞行棋、跳棋、陆战棋、象棋、国际象棋等），构图型、剪贴型的劳作，可按印着的图案挖刻的石膏圆盘，各种故事内容香烟牌子、花花绿绿的玻璃

弹子，一分钱可买一本的正面是谜面背面是谜底的豆腐干大小的小谜语书，可看电影胶片的放大镜箱，涂水后即可印下彩图的洒纸，可抽拉的白雪公主和七个矮人，摸彩等等，还有盐金枣、桃板、盐金花菜、甘草梅子……到了除夕，摊头上的各式花样的、价格便宜的爆竹焰火，年画、贺年片，最易吸引着孩子们的好奇心。50年代这样的开放式的、多彩的游戏活动氛围，是十分有利于少年儿童的身心健康、性格塑造和兴趣爱好培养的。

50年代上海的《新少年报》办得生动活泼，第四版上经常刊有民间故事或童话。上海少年儿童出版社出版了大量道德教育故事书，格林、安徒生等童话故事，穷人斗过富人的、国内国外的民间故事，英雄故事，侦探故事，通俗科学知识书等，加上十分普及的《小朋友》《儿童时代》和《少年文艺》期刊，盛极一时的连环画书，孩子们常常沉浸在这些美丽的故事中。

文学书画

50年代之初，先是延续解放前私营书店遍布出版各有千秋的书刊，后来上海作家协会成立，一批新老作家围绕在作家协会周围，创办了《文艺月报》等期刊。巴金、周而复、柯灵、茹志鹃等一批名作家，发表了不少小说、散文和随笔，上海也开始培养全国首创的“工人作家”。但是由于多种原因，50年代文学创

作除了在 1956 年前后有点生气之外，能够传世的作品实在太少，作品也不再关注海派特点，一些海派作家也纷纷搁笔。文艺思潮上的批判接二连三，对文学界的打击最大。所以这个时期的文学与三四十年代的上海文学的繁荣是不可相比的。

然而，另外一些领域，却取得了辉煌的成就。除了上面说到的儿童文学外，这个时期是大众文化“连环画”的盛世。上海有个传统，即在许多弄堂口，都设有小书摊，在摊主的书架上，上下多排，横排着形形色色封面的连环画书，很诱人，俗称“小书摊”。一分钱或两分钱可以借一本在摊前的长凳坐下看完。三四十年代中在竞争中涌现的一批民间的画图能手，和不少应运而出大显身手的新画手，凭其细致的画风精湛的技巧，在 50 年代纷纷转入连环画的创作热流之中。1950 年，毛泽东指示中宣部长周扬：“连环画不仅小孩看，大人也看，文盲看，有知识的人也看，你们是不是搞一个出版社，出版一批新连环画。”1951 年 4 月上海就举办了“上海连环图画展览会”，上海又将一百九十家私营出版社整顿合并，成立了“新美术出版社”，专门从事连环画出版。^[1]50 年代至 60 年代初期，形成了上海历史上连环画出版的高潮。一些名画家也加入了连环画的行列，如一些私营出版社在 1952 年出版的连环画中，董天野编绘的《孟姜女》（三一美术）就有一万五千本的发行量。程十发编绘的《高贵的人们》（立化出版社）、陆俨少绘的《生产线上的好夫妻》（同康书局）也都发行了五千本。一些 40 年代成名的连环画家也很快投

入了绘画，如顾炳鑫 1952 年编绘了《高玉宝》（劳动出版社）发行了三万本，钱笑呆编绘了《梁山伯与祝英台》（全球书局），发行了五千本，严绍唐等编绘的《干将莫邪》（华大书局）发行了四千本。贺友直也在 1952 年编绘了《老铁匠回家》（兴华书局），发行五千本。当时连环画画家们热情高涨，尤其是新成立的新美术出版社、美术读物出版社以及后来的上海美术出版社在出版连环画上立下了汗马功劳。到 1955 年以后，大量的连环画发行量都超过了三万册，如吴其柔改编奚湜绘的《古丽雅的道路》（新美术）达七万册，王亦秋卢汶编绘的《阿里巴巴与四十个大盗》（新美术）有五万六千册的发行量，由此可见当年全民性的连环画阅读热潮的掀起。^[2]直到 60 年代中期起，连环画题材开始缩小到主要画英雄人物和阶级斗争。上海人在五六十年代，几乎人人都看过连环图画。笔者参加高考时历史试卷上的一道考题“西班牙内战”，其答案就是在不知何时看连环画中看来的，否则就失去十五分。

漫画在 50 年代也很活跃。当时有一本八开本的《漫画》杂志出版，宗旨是“打击敌人，拥护和平，批评落后，歌颂新生”。张乐平、乐小英、丰子恺、叶浅予等的漫画经常在节日的报纸上见到，张乐平画出了新社会中戴着红领巾的三毛，他和乐小英也常绘画大幅的新生活组画。不过这时的漫画多数是以歌颂社会新气象为主，很少有以犀利敏锐的笔法揭露现世相的阴暗面了。

海派风味的年画和宣传画，在50年代也呈现高潮。当时上海的年画大都采用半开张大纸的形式，以从“月份牌”笔法改革而来的水彩画为主，讲究精细描绘，讲究美观真实。除了有些传统的用饱满笔法画的“年年有余”“闹春节”之类，还有像《白蛇传》、《梁祝》、《桃园结义》、《逼上梁山》等民间传说和历史故事题材。从宣传“婚姻法”、人民银行储蓄、中苏友好、镇压反革命、第一个五年计划、公私合营、把青春献给祖国、钢铁元帅升帐等等，那是一个充满宣传画的年代，连学生的画图课上也学着试画。这使孩子从小感受画图美术与现实生活联系的情趣。国画家也加入了宣传行列。后来出现了笔法较新、比较写意的佳作，如1959年国庆十周年前后由哈琼文创作的水粉画《祖国万岁》贴满了像淮海路、南京路这样的大街上，广受赞扬。

文具店和新华书店供应的贺年片，书签。价廉（当时卖一分一张，贵到三至五分一张）而配图、印刷精细。工笔的国画居多，张充仁的水彩静物画、崔晋章的月季瓶花油画、陈之佛的春鸟画、吴青霞的游鱼图、江寒汀的双鸭、蒋风白的春梅黄莺、孙悟音的双牡丹，都在1956、1957年中印上了小小的贺年片，多由上海美术出版社出版，可见刚走上国营道路的出版社里确实集中了不少精心艺术的有实力的编辑精英。后来在小店里还能买到圣诞题材贺年片。上海民众这种喜欢小型贺年片的情结直到文革时还以“年历片”的形式悄然复活。

国画的“海上画派”是上海之“海派”得名鼻祖。任伯年、

吴昌硕的后代们，人数众多，创作积极，以上海画院为根据地，挥毫舒笔，在上海的五六十年代，创造了“海派”的艺术群体性的顶峰。吴湖帆、贺天健、王个簃、应野平、吴青霞、钱瘦铁、谢之光、来楚生、江寒汀、张大壮、朱屺瞻、刘海粟、陆俨少、谢稚柳、唐云、程十发、陈佩秋、刘旦宅、曹简楼等等大画家，麇集上海，除了画传统的山水花鸟人物，国画题材还适当面向工农生活和建设风貌，这时的绘画艺术都几乎达到各人的最高水准。著名的书法家沈尹默、马公愚、邓散木、白蕉、包六科、胡问遂等，篆刻家钱君匋、方去疾、单晓天等也在上海琢玉挥毫，培养门生弟子。50年代上海的书画活动具有民间化的特点，许多年轻人爱好热心参与其间，陶冶情操。书篆展览会经常举办，热热闹闹；群众性的写春联、画扇面等风习也在延承。国画、书篆传习处，从民间到文化宫皆有。南京东路上的荣宝斋，后改为朵云轩，成为书画与市民联络的纽带。加上福州路的“古籍书店”和“上海旧书店”，成为群众淘买旧碑帖和新书画的好去处。如今上海书画大势已去。

50年代，无论在学校的墙报黑板报，或者是工人文化宫里的业余创作活动，群众性的创作热潮此起彼伏。从中涌现和培养不少文化天才。1958年后的群众性诗歌创作，包括写大跃进民歌，形成了全民写诗歌歌颂生活的热潮，同时还深入街道农村，搜集了大量的流传于民间的旧民歌。“大跃进”运动刮起的浮夸风在群众的意识上流毒很广，在总的指导方针上是错误的，但是

从由群众激发出来的巨大热情角度来看，当时也有好的一面。由于有着很广泛的群众参与面，大多数人是真心实践，促进了群众性文娱活动的普及。那种配合政治宣传的文艺活动，从学生开始，有群众自编自演的曲艺和活报剧话剧等，锻炼了青少年的表演艺术才能。专业文艺队伍挂头牌的演员也进入街坊民间演出宣传，影响较大的有制成“中国唱片”的、孙道临朗诵、上海合唱团演唱的《歌唱大跃进》组歌，徐丽仙演唱的弹词开篇《六十年代第一春》等。

商业文化

50年代的上海，商业文化依然繁荣。海派文化仍然在商业中逞威。这里仅举几个例子说明。

用来包裹糖果的“糖纸头”，是一种小小的设计绘画艺术，在上海特定的社会环境下，呈现出多姿多态和气象万千的风貌，成为庞大的上海海派文化中的一角风景。

糖纸头是伴随着上海成熟的商业经济发展而形成的民间文化，它是附丽于上海市民曾拥有的庞大的糖果需求而应运繁荣起来的，它渗透在群众的普通生活和时令节庆民俗文化中。

上海的商品经济在20世纪10年代以后的急速发展，促使众多的江南才子迁入上海谋生，在上海四马路及其周围，集中了大

批的职业文人，上海糖纸头的设计画手来源也就在其中，是他们在江南文化的熏陶中积下了文化底气，进了上海后又迅速接受了西方文化，逐渐形成了前卫的优秀的艺术鉴赏力，在东方与西方艺术精华的交汇中，培养出那种处处精明和踏实做事的上海精神，创作出一张张各具特色的细笔精绘的糖纸头，就是这种工作其中之一。

糖纸头的从单纯的包装性广告性到设计形式的艺术化，它先是从西方糖果产品中延伸学来的，开始于商业繁荣的三四十年代，但是，它的艺术性到了 50 年代发展到其顶峰。

大量水果糖是每颗用纸包的，纸面上有各生产厂家的名字，如伟多利、天明、冠生园、益民、大众；还写明糖果的种类，大多用的是西文的译名，有奶糖、太妃（toffee）糖、牛轧（nougat）糖（又译成鸟结糖）、求是（juice）糖、白脱（butter）糖、巧克力（chocolate）糖（又译成朱古利糖）、具有苏格兰风味的司高去（Scotch）糖、“沙药水”味的沙士（sauce）糖、可可（cocoa）糖、咖啡（coffee）糖、本帮出典的麦乳糖等等。伴随各种糖味的糖纸头的花样设计就是海派文化接受西方文明中国化的结果。西方的糖果“太妃”、“牛轧”等，在上海再加入辅加成分，变得五花八门，纷繁多彩，如形成形形色色的太妃糖系列，有白脱太妃、奶油太妃、咸味太妃、三明治太妃、水果太妃、花生太妃、果仁太妃、香蕉太妃、椰子太妃、杨梅太妃、香草太妃、巧克力太妃、可乐太妃等，到江南的土壤中来，由于上海人的智

慧，还夹杂进了东方人的口味，什么“金橘太妃”、“葱香太妃”、“姜汁太妃”、“话梅糖”，都在中西杂交中都产生出来。糖纸也就在西方绘画的几何画面和连续图案为底的基础上，变化加进了海派中国画的风格神韵，如牛郎织女、龙凤呈祥、松鹤万寿等等，实行了东西文化的交汇。

50年代初外国糖果很快退出了上海市场后，直到1956年为界，正是上海大大小小的各家私营糖果厂自己起来争相斗艳的年代，各厂家首先重视的是糖果本身质量的竞争，同时也开始看重糖纸的价值，聘请画手描绘糖纸。著名的连环画家戴敦邦、贺友直、赵宏本等，当初也曾加入设计糖纸头。还有许多无名英雄，是他们用尽心的劳动使海派文化中一枝奇葩开放得如此鲜艳。当时大厂家的糖纸设计常以比较庄重的连续图案为主。这恐怕是那个年代的时尚。到1956年工商业改造以后，各公私合营和国营的糖厂进行了一定的重组整顿，实力增强，那时的糖果业依然延续着竞争。在糖纸的设计上，绘画思想有了一定的解放，因此糖纸无论在绘画的题材、方式和风格上均有较大的突破。我们看到最好看的糖纸头也就是在那以后的几年中诞生。这段时间里，糖纸头之多，种类之丰富，画面的不断创新，都是最好的时候。后来，政治宣传也加入了，如有人造卫星上天的糖纸头。到60年代以后，一些高档糖果厂有了全透明的“玻璃纸糖纸头”，由于印刷的不便，一段时间里色彩为单色，所以相当单调，不久即进入文革，有的糖果厂改名为“文革糖果厂”，原来

的“哈尔滨糖果厂”变成“工农兵糖果厂”，“礼花”糖纸印上“要斗私批修”和“千万不要忘记阶级斗争”。再以后，糖纸头艺术便一去不复返了！

在50年代，与糖纸头画艺可以媲美的，有各大百货商店和妇女用品商店中手帕柜台上飘扬着的“花绢头”。

公私合营前后的手帕厂，集中一批手帕图案的设计家，互相竞争，设计出各种风格的、描绘水准极高的“花绢头”。一批又一批，图案层出不穷。有国画式的，有西洋油画、水彩画式的，有抽象画的，也有实物写真的。有花鸟，有山水，有静物，有人物，有模仿的西洋画，有各种动物卡通……那时的画图水准确实不同一般，每条手帕，就是一幅佳画。花绢头柜台前，简直成了50年代画图时代绘画风格的展览场。一条一角六分钱的花绢头，曾经使多少女孩子陶醉过。这一波手帕艺术的高峰也是50年代的一道亮丽风景，到60年代初期后就渐渐衰落了。

20世纪初，城隍庙“小热昏”唱小调卖梨膏糖，大概是最初形式的商业文艺了。50年代不但保留着解放前频繁的、穿弄走巷做小生意者的种种带腔带调的吆喝声，而且弄堂生意还有伴随唱戏的场面。如几个推销“洋线团”的人顺手借了某家的高凳子，站在上面在胡琴伴奏声中唱起了戚雅仙、毕春芳的《梁祝·楼台会》或《白蛇传》，唱上两段就把人都吸引过来，然后大肆介绍商品，一时购买者踊跃。这种销售方式后来随着国营企业的“皇帝女儿不愁嫁”而消失。

海派文化的繁盛和衰落的原因

总结海派文化的特点，笔者认为：海派文化是伴随商品经济发展而形成的新文化，是现代都市中产生的以科学与民主为底蕴的开放文化，是今以上海为中心的长江三角洲、太湖钱塘江流域为其地域范围的区域文化，是来源多元、题材多元、功能多元和受众多元的现代文化，是亦雅亦俗、与民同乐、群众和精英都喜闻乐见的文化，是善于融合世界先进文化、积极选择吸收各种最新文化思潮的文化，是与本土文化结合最好、一直具有中国江南民俗特色的文化，是与时俱进、不断创新，勇于建设先进文化的文化。

50年代上海海派文化的热闹景象和健康发展，使上海成为一个处处渗透着都市文化气息的乐园，各阶层的市民都可玩在其中。小结它的成功因素，主要有以下几个方面：

1. 海派文化的传承者和守望者正值壮年，人材济济，文化素质和技能在三四十年代竞争社会里培养出来，基础雄厚。

2. 建国初始，相当部分有才能的知识分子得到安排和利用，一部分成为三名三高，生活安定，潜心艺术；一部分转业从事新的事业，如许多画师和作家，流行歌曲作曲家黎锦晖、黎锦光、许如辉等，在当时大家平等的低收入中略胜一筹；一部分跌入底

层的能手又在民间滋养和需求中找到用武之地，重新创作，继续发挥才华。

3. 领袖的倡导，立即化为行动。如毛泽东对连环画的提倡，和马上组合新美术出版社；如沪剧《罗汉钱》1952年在第一届全国戏曲观摩演出大会上获演出二等奖后，带动了上海戏曲演出热潮，1956年周恩来说昆曲《十五贯》上演是“一出戏救活一个剧种”，很快推动了戏剧的繁荣。

4. 民间的狂欢，有着多样性的趣味，有着各阶层的需求，推动游艺的精致化和平民化。如有外出打猎收藏猎枪的，也有因陋就简自作“矿石收音机”的等等。

5. 建国初期百废俱兴，上海人民沪剧团、上海画院等专门机构新成立，各种人员对事业发展的满腔热忱，充满希望。

6. 合理价格的良性循环，一定竞争的环境，相对宽松的政策，尚未来得及严管。文化干部相对比较懂得文化。

但是好景不长，这种健康活泼的清新之气很快受到打击，从而引起海派文化的急剧衰落。这主要表现在以下几个方面：

1. 从1957年“反右”起，阶级斗争的弦越收越紧；大跃进后破坏了群众的积极热忱；不同的生活方式和休闲趣味被当成“霓虹灯下”的资产阶级“香风毒雾”；接踵而来的禁止措施，如后来从百乐门起全市停止交谊舞等。

2. 国营机制弊端的制约，严重影响了商业文化的运转。已进入国营剧团的名演员们很早就看出了国营体制管理和经营上

的毛病，不如过去的包银拆帐制和场团合作制，希望有所改变。他们也在探索，想搞活剧团的机制，但在当时，在把名演员请了高贵的大院里以后，并不尊重他们的意见。石筱英有一次说到当时阳澄湖大闸蟹还可以挂灯，为什么剧场不准头牌演员挂霓虹灯。当时负责文艺的张春桥随即公开点名批判石筱英不要做灵魂工程师要做大闸蟹，后来从听不得不同意见到都被视为反动言行予以批判。反右以后，堵塞了言路，听不到不同的意见了。

3. 文艺为政治服务，强调文化上的统一，丧失地域文化的特色，群众的热心转移，文化素质的下降，积重难返，造成如今上海海派文化的枯竭。

4. 文革的扫荡使商业经济遭受破坏，使海派文化失去基础和活跃机制。十年打击使具有群众性、娱乐性的海派文化氛围丧失殆尽。海派文化断层，小学的教师都不会了，如何影响和传授给新一代呢？失去了一二代的传承者，往事已经遥远。

5. 文艺的贵族化，与海派文化的特性背道而驰。文艺消费的高价制，结果使文艺边缘化，与普通市民远离，平民的文化享受就成了天天守住个电视机。

如今的上海，丧失了曾经辉煌一时的本土文化。在上海曾经热闹非凡的十多种海派戏曲濒于枯萎找不到年轻演员，没有站得住的表现开埠后一百六十年上海真面貌、有分量的上海海派都市小说，没有新的流行儿歌、少儿歌曲和海派的流行歌曲，没有

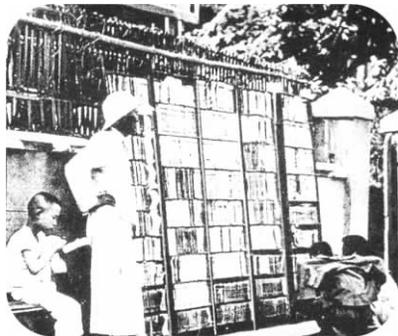
好的海派电影、电视剧，海派国画书篆处于衰落逊于江浙地区，连昔日发达领先称雄一时、不断向国语输送新词新语的上海话都在趋于萎缩中。孩子们无处寻找醉心的游艺，只好迷恋于电脑游戏。海派文化后继乏人。如今能摸索突围的是闯将英雄，比如尽管尚不尽人意的“海派情景喜剧”，在电视节目中站住了脚跟占领了黄金时段，取得了高收视率，可连播近五百集，在重振海派雄风方面，可谓当下最为成功的尝试，编剧者和演出者是立下汗马功劳的。居高不下的收视率说明了上海市民的情绪和欣赏趣味仍然倾向于海派文化，海派文化仍有深层土壤。一切事情只有在边恢复边争取群众中才谈得上在新环境下的继续创新。笔者认为，上海都市文化欲重新在世界立足，上海欲再次成为文化高度发达的国际文化大都会，只有坚持弘扬上海本土特色的海派文化，支持由青年创造的新形式，如现在有上海话的 Rap、海派 Video 及网上上海话新写作等。没有青年参加的文化是没有活力的文化，是没有前途的文化，我们不想老是唱挽歌。只有在良性生态中，继承旧海派文化灵魂，用心改革旧文化形式，在青年关注和充满热情的领域创新，才能创造出更为辉煌的新海派文化来。让我们痛定思痛，记取教训，敞开胸怀，创造条件，共同努力再造 21 世纪海派文化的辉煌。

注释：

[1] 介子平：《退色的记忆——连环画》，山西古籍出版社

2004年5月版，第25—26页。

- [2] 寇嘉萍编写：《新中国连环画目录》，连环画精品屋，1950—1966年。



连环画：一个甲子的辉煌

“小书摊”上横排着形形色色彩色封面的上百本的小书，日出而开，日落而收，很是诱人。无论贫富，无论愚慧，孩童少年，都可以并排而坐，花费一分两分钱借一两本连环画坐在书摊边的矮凳长凳上看完回家，或者租到家里全家轮流读……上海人在五六十年代，几乎人人都看连环图画。连环画影响了几代人的阅读习惯和知识来源。

海派文化创新的典范

连环画，我们小时候都称它为“连环图画”。自上海世界书局1927年3月首次发行陈丹旭绘画的《连环图画三国志》（全部三集，每集八册）起用了“连环图画”这个名字以后，世界书局又一连推出四部：“水浒”、“西游记”、“封神榜”和“岳传”，封面上还印着“男女老幼，娱乐大观”的字样。可以说这五部书的发行标志着连环画这种新型的大众图书样式正式诞生了。紧接着很快就有一大批画手蜂拥而上创作连环画，几代相传，使连环画在上海社会中铺天盖地，在前后一个甲子六十年中由上海而走向各大城市和乡村，成为海派文化开满全国的一枝色彩鲜艳的奇葩。

连环画的产生当然也可以进一步溯源，比如说在远古壁画上、在敦煌石窟里都有连贯的故事图画，但是要看它在理念和技法上的影响，那么把在上海开埠后产生的《点石斋画报》和《图画日报》上的画作看成连环画的直接源头可能更为合适。连环画在上海租界产生，自然也可以找到西方文化的影子，类似连续图画的儿童读物在西方也多见，比如在三四十年代国外也有不少大致32开本、一二十页一本的彩色绘画的儿童故事书，像《白雪公主和七个矮人》等。但是如此高产量的、层层叠叠的、以787×1092毫米、1/64开本、60到180页一本、白纸黑线条为主，精致描绘而成的“小书”（这是上海民众给以的爱称，常听说：“借

两本小书来看看！”），只能说是中国特色的创造。由此我们可以看到海派文化的创新活力之一斑。

连环画是海派文化的独创，是传统文化与西方文化相结合中的文化创新的典型。在上海，许多盛极一时的海派文化创新杰作往往都起飞于20世纪20年代的中后期，如取名为“时代曲”的上海流行歌曲，包括海派京剧在内的十多种地方戏曲，几乎充满一部中国现代文学史的上海新文学，占有一部中国现代电影史的大部分优秀作品的上海电影。这些后来都达到过辉煌程度的文化形态，多数在20世纪80年代中后期走向了衰落，盛极一时的连环画也如此。这是一个值得深思和探讨的文化现象。

海派文化是一种姓“商”的文化。上海社会的商业化，在20世纪10年代就取得飞速发展的成就，这就使得上海的文化成功地实现了从传统文官文化向商业文化的转型，实现了从为官帮闲到为商帮忙为市民工余休闲服务的变化。姚公鹤在1917年出版《上海闲话》中已经说到了“海”、“京”之别：“一为社会中心点，一为政治中心点。”^[1]作为一个社会中心，一个新生活和新观念的发源地，上海与纽约、巴黎等世界大都会当时同步并行，上海的海派文化即是都会式的市民文化。鲁迅也曾尖锐地指出这种为官文化向为民文化的转型在中国的渐变。^[2]在30年代，平民文化与精英文化在上海并存，共同构成了多元的海派文化。事实上，鲁迅最好最为深刻的《且介亭杂文》一集、二集、末编，也只有在上海租界的亭子间中才能诞生，由此可见当年上

海文化的“现代性”。

当上海成了人才荟萃之地，文人从科举入仕转为职业卖文为生后，以商业化为其基础的海派文化形成了，其创作题材和创作手法都会与上海这个商业大都市的生活大环境息息相关。

连环画的特点也就是海派文化的特点，它集中体现了海派文化的草根性和市民性。茅盾在1932年发表过一篇《连环图画小说》的文章，其中写道：“上海街头巷尾像卡哨似的布满着无数的小书摊。”上海从那时候起直到60年代中期，许多弄堂门口，都设有小书摊，摊主在可以对折夹起收摊的书架子上，上下十多排，横排着形形色色彩封面的上百本的小书，很是诱人，俗称“小书摊”，日出而开，日落而收。无论贫富，无论愚慧，孩童少年，都可以并排而坐，花费一分两分钱借一两本连环画坐在书摊边的矮凳长凳上看完回家，或者租到家里全家轮流读，连环画编写的内容也就与城市小百姓的娱乐文化需求打成一片。这些“小书”，深入浅出，老幼能解，小空间里，着大工夫。甚至不分年龄，老老小小，咸与喜欢，看连环画几乎成为全民的乐趣，连环画的题材和绘画样式当然也投合大众口味。

最初的连环图画，文字比较多，竖排在图画之上，每页的图文也并不完全对应。图画上的人物脚旁还标上姓名便于辨认，书前排有全书人物总图。有的书在故事画面上用口边“冒气”的方法，模仿有声电影，安排人物说话，这倒与现今的连环动漫书上颇为相似。后来文字越来越让位于图画，画面也越来越精致，以

至有的小书孩子单看图画快速扫过文字也能翻出个大致。到 50 年代中期以后，有了比较统一的上图下文的格式。这种平民文化，也表现出它的雅俗相依、鱼龙混杂来，于是在 30 年代就受到“第三种人”的鄙视以致“一笔抹杀”，当时鲁迅曾在几篇文章中为连环图画这种“不登大雅之堂”的“下等物事”撑腰，在一篇《“连环图画”辩护》的一开头，他就写道：“我自己曾经有过一个小小的经验。有一天，在一处筵席上，我随便地说：用活动电影来教学生，一定比教员的讲义好，将来恐怕要变成这样的。话还没有说完，就埋葬在一阵哄笑里了。”可见在保守常常占据上风的中国，好的东西并非一开始会被人们认识，但鲁迅却站在平民的立场上指出连环画的贡献：“对于这，大众是要看的，大众是感激的！”他在另一篇《论“第三种人”》文章中说：左翼作家要连环图画、唱本，连环图画产生不出托尔斯泰，但是却“可以产生密开朗该罗、达尔希那样伟大的画手”来的。^[3]

海派文化的多样性，也在连环画书的内容和形式上得到集中表现。上海都市化的力量在于广大市民的参与，市民的追求是多元的，既有雅的又有俗的。我们从来没有看到过一种文化样式像连环图画那样，用视觉的图画形式把角角落落的大量高深的文学、历史、艺术、科技等作品和知识去通俗化普及化，参与了民间多元文化素养的造就。除大致 60 开本的小书外，连环画各种大小版本纷呈，民间应运而生的大批绘图能家，加上不少著名画家都在连环画坛上大显身手，凭其无限的想象力和功夫，精湛的

技巧细致的画风，在一张张纸上连续地精雕细刻，使各种绘画艺术品种——国画、水彩画、钢笔画、线描加皴擦等等的表现手法，尽展雅姿，使大众欣赏到多种多样色彩绚烂的艺术画本，从小接受美的熏陶。在连环画的创作热流之中海派文化的群体的高艺术水准得到了展现，而这些艺术之硕果走进了家家户户深处，影响了好几代人的文化素养和生活趣味。

登峰造极

1927到1937年是上海作为国际性都市取得重大进展的年代，在文化方面同样明显地表现出这个城市的前卫和活力。二三十年代的上海文化是与商品经济同步腾飞的，在这块不到一百年发展历史的并不大的土地上，一二十年代已经打下基础，幸运地吸引着并汇聚了来沪一试身手的文化精英和职业文人，他们中大量来自文脉代传底蕴深厚的江南名城，来到上海这块生气蓬勃的土地上，共同创造出具有鲜明江南特色的多元博采的海派文化。

连环画一诞生就受到市民的喜悦，迅速地繁荣起来，1928年以后就形成国内其他城市以及东南亚的发行网，每种本子发行量可达两千册左右，上海出版连环画的大小书局已达三十余家。^[4]早期连环画的开创画家有刘伯良、陈广生、李澍丞、陈丹旭、朱润斋、周云舫等。刘伯良最早画的《薛仁贵征东》在1920年还

是用油光纸石印的，陈丹旭采用国画笔法，线条流畅，古朴典雅，由上海华东书店印行的《水泊梁山》共有十四册，是其典范之作，到 50 年代还出版了《水泊梁山》六册和十二册两种版本，50 年代以后他的连环画进入鼎盛时期，在 1955 到 1958 年由上海人民美术出版社出了他画的《朱元璋》五册。早期的连环画的题材与古代白话长篇小说和近代戏曲联系较密切，后来各位绘画大家风格迥异，题材各有偏重。在绘画手法上也有工笔白描、泰西素描的不同。如李毅士融合中西表现技法创作的大型连环画《长恨歌画意》人物均有立体感，在 1929 年登上第一次全国美展大雅之堂，1932 年影印出版后，至 1948 年已再版九次。朱润斋的《十美图》、《珍珠塔》等改变了场景写照舞台的画法，将生活的自然环境搬上画面，不但画得生动，而且文字书法也十分优美。赵宏本的画又改变了单一的中景构图，采用远、中近景互补的构图方式。连环画家也效仿月份牌画家进行分工合作绘制，有专缮文改编的，有专绘背景的，有专绘人物的。后来在绘画人物的画家中涌现了“四大名旦”：赵宏本、钱笑呆、沈曼云、陈光镒。其中钱笑呆拥有更多的妇女读者，陈光镒由于滑稽夸张最能吸引儿童。^[5]由此可见，读者的喜好追逐、出版的自由竞争、销数的急剧猛增，自然会孕育出精品来。除沈曼云外，另三位和其他许多连环画手如徐宏达、汪玉山、凌涛、江有生、李铁生、徐正平等，后来都参加了公私合营和国营的出版社的绘画，如陈光镒的《大闹天宫》发行过一百多万册，他 1954 年在“新美术出版

社”出的《张飞》，1956年在“美术读物出版社”出的《生死恨》，赵宏本等1954年在“新美术”出的《白蛇传》，钱笑呆在“上海人民美术出版社”出的《钗头凤》、《孙悟空三打白骨精》，徐宏达1954年在“新美术”出的《望娘滩》，汪玉山等1953年在“新美术”出的《木兰从军》，汪玉山、徐宏达等1953年在“新美术”出的《赤壁大战》，凌涛1956年在“上海人民美术出版社”出的《三气周瑜》、《鸳鸯筒》等等，都是连环画中的广受欢迎的扛鼎之作。

连环画的兴盛，使一些其他的知名画家也画起了连环画，如丰子恺、叶浅予、张乐平、曹涵美、米谷等。他们比连环画家更具个人风格和特色。像叶浅予30年代的《王先生》，张乐平的40年代的《三毛流浪记》都用夸张的漫画笔法，它们与卡通和现今的动漫笔法已经相距不远了。

50年代的文化观念，还是十分崇尚大众文化，这也表现在领导人对连环画和民间戏剧等的提倡，强调了满足工农群众的文化需求，当然也强调通过文艺来教育群众，而并不是像现今有些人热衷于制造“集体无风格”的高贵的“样板”文化、“献礼”文化。1950年，毛泽东指示中宣部长周扬：“连环画不仅小孩看，大人也看，文盲看，有知识的人也看，你们是不是搞一个出版社，出版一批新连环画。”1951年4月举办了“上海连环图画展览会”，1952年，上海成立的“华东人民美术出版社”（后改为“上海人民美术出版社”）专门设立了连环画编辑室。与此同

时，上海又将一百九十家私营出版社整顿合并，成立了“新美术出版社”，专门从事连环画出版。1955年，新美术并入上海人美，成为全国最大的连环画编创出版部门。^[6]有关部门提倡“创作质量更好、数量更多的通俗读物去占领旧连环画阵地”，鼓励画家投入。国画家中唐云、陆俨少、谢之光、王叔晖、徐燕孙、任率英等都加入画连环画分行列，老连环画画人赵宏本、钱笑呆、董秋野、汪玉山、顾炳鑫、李铁生、严绍唐等更加成熟。在上海滩上，50年代至60年代初期，出现了上海历史上连环画出版的高潮。无论从题材的包罗万象、出版数量之多和艺术水准之高来看，都达到了连环画文本的顶峰。有大量的中外神话、童话和民间故事，如《神鱼》、《灰姑娘》；有中外著名科学家文学家故事，如《李时珍》、《我的童年》；有古代人物故事，如《木兰从军》、《济公斗蟋蟀》；有现代长篇小说的改编，如《家》、《暴风骤雨》，有苏联和其他国家的名著改编，如《卓娅与舒拉》、《青年近卫军》；有革命英雄烈士事迹，如《王孝和》、《张积慧》；有抗日战争、解放战争、土地改革、抗美援朝的故事，如《渡江侦察记》、《英勇的炮艇》；有晒蓝版的电影连环画，如《一江春水向东流》、《为孩子们祝福》；有戏剧故事，如《九斤姑娘》、《宋士杰》；也有第一个五年计划图解、中国人民银行储蓄、“胡风反革命集团罪行”宣传连环画等等。名著《三国》、《水浒》、《西游记》、《红楼梦》等都在此时出版了成套的选本。新美术出版社、美术读物出版社和上海人民美术

出版社在出版连环画上立下了汗马功劳，全国各地也有许多出版社出版了大量的连环画。创作《鸡毛信》、《武松打虎》、《东郭先生》的北京画家刘继卣和创作《蓝壁毯》、《渡江侦察记》、《马特洛索夫》的上海画家顾炳鑫当时被誉为连环画坛上的“南顾北刘”。^[7]

出版社也容纳毛遂自荐，连环画鼓励个性创作，这是一种兴旺的标志。1954年有一个青年画家杨逸麟，自动投稿一本《梁山伯与祝英台》，全用铅笔明暗法，类似几十年前李毅士的《长恨歌》画风，新美术出版社采用了，以后他投入了并一直采用这种画风创作连环画。^[8]连环画的创作中也包含着画家孜孜不倦追求，如贺友直的《山乡巨变》借鉴了《清河上河图》的名作布局。出版社还组织画家到画作反映的生活所在地去体验生活，使画家对创作内容有了真切的感受，画面自有本土特色，避免了概念化和无风格。画家们把许多中外名著和历史故事改编成连环画，使优秀文史作品在市民中得到普及，陶冶了孩子的情操素养，也缩短了文学作品与大众审美习惯的距离。

连环画的发行自1953年起渐入佳境。当时尽管还有一些私营的书局每本书的印数不算多，但已经合并改组的“新美术”出的大量连环画每本都有三到四万的发行量，到1955年上海出版的连环画一般都有一到十万的印数。在1962年，上海人美的《三国演义》系列中有好几本（《广武山》、《刘备征吴》、《火烧连营》、《诸葛亮渡泸水》等）印数达二十万。即使在1962年纸

张供应十分紧张的环境下，上海人美的《暗渡陈仓》（西汉演义之十）发行也有十一万五千册，朝花美术的《林红和她的伙伴》则发行了十六万七千册。1963年上海人美的《李家庄的变迁》（下）发行二十七万册，《郑师傅的遭遇》发行25万册，《山沟里的秀才》、《军队的女儿》发行二十万册，^[9]可见连环画在“工农兵”群众中有深厚的阅读基础和影响，一两代具有多元文化素养的青少年，就在那些五花八门的题材和故事中，在连续变幻的美丽图画形象的熏陶下成长起来。上海人在五六十年代，几乎人人都看连环图画。连环画影响了几代人的阅读习惯和知识来源。

急剧衰落

建国初年，出版社几经合并重组，汇聚了一批40年代来的精英画手。在1949年冬就成立的、选举赵宏本为理事长的“上海连环画作者联谊会”，办过两期“连环画研究班”，公开招生八十人，培养年轻画手。由于连环画事业的欣欣向荣，这些研究班学员便很快就成了日后连环画创作的骨干。^[10]在画手云集的出版社里，在相对稳定的创作环境中，连环画的内容及其绘画细节实际上自然地受到文化素养较高的画家左右，尤其是有的名家成了领导，相对来说懂得文艺规律，于是形成了连环画的盛世。

在平常的日子里，不是在运动的风头上，在文艺政策比较宽松的岁月，如 1955、1956 年，1962、1963 年，都出现了题材和内容上的生动活泼局面。在 50 年代，出版了许多民间传说和童话故事连环画，滋养了孩子幼小的心灵。比如新美术 1954 年出版的良士撰文、徐宏达绘画的《望娘滩》，画了这样一个故事：四川灌县有个贫苦孩子名叫聂郎，每天靠割草卖钱养活寡母。有一天在一丛异样的草根下挖到了一颗明珠，放在米缸里次日米就满缸，此事被恶霸地主知道，便诬聂郎为盗，遣恶奴来抢，聂郎不幸将宝珠含落肚中，这时心如火烧，只好到江边喝水，却化成大龙，游向大海，只保留了母亲曾拉住他的一条腿。他掀起滔天洪水，卷走了恶人；他舍不得母亲，母亲呼唤一声，即回头看一眼，一连回头二十四次，江里凸起了直到现在还留着的二十四个望娘沙滩。类似这样的民间故事书还有 1953 年的《天鹅宝蛋》、1954 年的《青蛙笔》、1955 年的《神鱼》等等。再如《新民晚报》在 1962 年刊载程十发绘画的《胆剑篇》，别有一格风味，艺术水准很高，在群众中影响颇大。

意识形态上的干扰是有的，名画家的努力有时也缓冲了一些“左”的干扰，在比较懂文化的领导和济济一堂的绘画名家的作用下，有时可以大事化小，或者避重就轻以此代彼，将损失化为最小。举个例子，《三国演义》连环画自 1956 年新版以来，累计印数超过一亿册，六十册书有七千多幅图，还请了贺天健书写书题，请程十发、刘旦宅等名画家创作封面，以填“雅俗鸿

沟”。然而1958年毛泽东主席提出要批判厚古薄今，郭沫若又发表了《为曹操翻案》，认为曹操之被丑化，根在《三国演义》。出版社领导即闻风而动，便下令停止《三国演义》的编绘，组织批判，有人批评《三顾茅庐》渲染了封建知识分子的作用，《七擒孟获》不符合党的民族政策，三个统治者各霸一方妨碍全国统一。这样，已画好的书就暂不发稿，一律打入冷宫了。1959年4月画家杨兆麟下放回来目睹此状，写了一篇墙报《奇文共欣赏》并找社领导谈话，努力结果当年还是出了一本《诸葛亮渡泸水》。后来中央开了广州会议，新领导有事业心又较民主，终于在编辑的建议下继续出书，从1956年开始出书到1963年出齐，《三国演义》整整经历了八个寒暑。^[11]在七八十年代，也曾经有过类似的争议发生，如1977年画手贺友直认为应该重视生活情趣的描绘，在审稿者认为哭哭啼啼有损英雄形象必须删去的情况下，坚持不改掉“李双双”伏在喜杠肩上哭泣的画面。^[12]辽宁美术出版社编审王弘力等仗义为青年画手陈宜明等的以鞭笞“四人帮”罪行具有强烈艺术震撼力的连环画《枫》辩护，叶浅予、吕蒙、沈柔坚、顾炳鑫等名画家和许多青年美术工作者都参加了辩论，直到《枫》1979年在全国第五届美展中获得金奖。^[13]由此可见，成功大作的推出，往往是后面包含着画家们的多种努力的结果。

但是，终于谁也挡不住“千万不要忘记阶级斗争”的汹涌浪潮。60年代中期起，连环画精神步步失落，题材渐渐缩小到主

要画阶级斗争和英雄人物。比如1964年6月上海人美有一本请名家戴敦邦绘的《一枝驳壳枪》，把阶级斗争表现得剑拔弩张：少先队员马团团和马全全，利用假日帮助生产队放牛。地主小孙子马承志（连取名字都概念化），在他爷爷老地主的反动思想教育下，硬说牛是他家的。两个孩子晚上向饲养员龙官爷爷问真相，龙官炒了花生给孩子吃，团团刚要抓花生，就被全全拦住了：“团团，我们不能吃，家里都有嘛，留给牛吃吧。”龙官给他们看了自己给地主当长工时穿的破烂衣服，上面还有血迹，当时由于天冷饿得昏倒丢失了牛，被地主拿扁担打得头破血流，左腿也被打断，大雪天还赶出了门。全全建议爬过篱笆到地主家后窗，透过窗户纸的洞洞，往里看到老地主快要断气时说：“我恨啊，我闭不上眼啊！”告诉儿子地主马永贵在一九四九年共产党来时向下台湾的马营长买下一支驳壳枪，马永贵拿出藏在床底的枪，老地主才闭上了眼。全全和团团把所见所闻及时报告了龙官爷爷，反动地主被捕了。这种纯从概念出发编绘的书越出越多。不久，一场文化大革命开始了。

连环画在文革期间没有被禁绝，主要是由于周恩来总理在1970年和1971年两次指示恢复出版连环画，所以我们还可以看到当时一些专业画家和业余画家的作品，如1970年“上海市革命出版组”开始出版的戴敦邦、刘旦宅等绘画的《智取威虎山》等。

1963年、1981年、1986年、1990年，曾经有过四次的全国

性连环画的评奖活动。连环画的全国评奖活动从1956年就开始酝酿，但后来由于1957年的反右和1960年开始的困难时期，所以文化部和美术家协会组织的第一届评奖到1963年才得以举行。这次评奖获绘画创作一等奖的作品有六部：贺友直的《山乡巨变》（1961—1962），刘继卣的《穷棒子扭转乾坤》（1963），丁斌曾、韩和平的《铁道游击队》（1955—1960），赵宏本、钱笑呆的《孙悟空三打白骨精》（1962），王绪阳、贲庆余的《我要读书》（1958），王叔暉的《西厢记》（1958）。1981年第二届评出绘画创作一等奖的有五部：许荣初等的《白求恩在中国》（1973），贺友直的《白光》（1980），王弘力的《十五贯》（1957），华三川的《白毛女》（1965），陈宜明、刘宇廉、李斌的《伤痕》（1979）。1986年第三届评奖绘画创作一等奖空额，绘画荣誉一等奖四部：尤劲东的《人到中年》（1984），李全武、徐勇民的《月牙儿》（1983），韩书力的《邦锦美朵》（1983），高云的《罗伦赶考》（1983）。1991年第四届评奖种绘画创作一等奖有三部：沈尧伊的《地球的红飘带》（1989—1990），赵奇的《请字不死》（1989），侯国良的《呼兰河传》（1990）。值得注意的是，1986年和1991年的一等奖中，1991年的二等奖中已经没有上海绘画创作的作品了。^[14]

原来决定1996年再举行第五届评奖活动，后来“有关领导部门认为时下评奖活动过多过滥，待过一阵再决定。”以后就不了了之。但是，在1991年的评奖会上，与会者已经看到：“这五

年间，……连环画出版仍然停滞不前，印数继续滑落，图书市场混乱现象更加严重，盗版国外连环画（尤其是对青少年有害的低劣卡通读物）充斥图书阵地。”^[15]这还不算，转瞬没几年，连环画已经成了爱好者的收藏品了，现今的中年人对连环画已经成为遥远的记忆。

文革极左路线的摧毁性打击，并没有扼杀了连环画。野火烧不尽，春风吹又生。1982年一年全国各地出版了两千一百多种，八亿六千多万册，曾创造了建国以来连环画最高的出版记录。^[16]1983年，全国出版的连环画还有两千一百种，六亿三千万册，达到全国年出书总数的四分之一。^[17]

连环画与戏曲、小说、电影一样，在文革后都有一段繁荣期，但是好景不长，在80年代末期，一下子衰落下去都很快，连环画衰落的内因和外因也几乎与戏曲、小说、电影一样。

随着80年代改革开放的深入开展，国门打开得更大了。西方和日韩的文化涌进国内，我们的思想准备是不足的，认识水平也是不高的。一开始，以邓丽君为代表的港台流行歌曲传入大陆，有些人就判其为靡靡之音加以批判，而这时的青年群众却爱之若狂，认识上是如此迥然相异。日本的卡通连环漫画只能是盗版地活跃于地下市场，纵然青少年十分喜爱趋之若鹜，但是我们的有些指导者和市场却仿佛视若无睹，甚至十分鄙视，以致一言以蔽之“低劣有害”，不登“高雅之堂”，予以抵制排斥。

就像鲁迅在说将来可能用电影形式来教学时引起了不理解的

笑声一样，当漫画动起来成为动漫时，一些人又会不可理解起来。鲁迅的时代有人抹杀连环画，如今也有人看不惯卡通和动漫。

其实卡通和漫画并不是我们没有，上海三四十年代的卡通式的漫画并不低于西方水平。在1934到1937年出版的《时代漫画》杂志上，漫画已经是百花齐放十分活跃，时尚而富有幽默讽刺情趣；上海也有“王先生”和“三毛”等的现代形象，深入人心；40年代就有我国第一部“动画片电影”《铁扇公主》，由万籁鸣、万古蟾主绘，有几十人参与绘作；50年代也拍摄过将国画融入“动画”的探索影片《小蝌蚪找妈妈》。但是我们后来由于闭国门而自守，萎缩了创造性思维，不进则退。张乐平虽然又画出了新社会中戴着红领巾的三毛，他和乐小英也常绘画大幅的新生活组画，在节日的大报中喜气洋洋地刊出。但是这时的漫画多数是以歌颂社会新气象为主，很少有以犀利敏锐的笔法揭露现世相的阴暗面了。

我们一度在文化上的封闭倒退使我们离世界文化的发展现状越来越远，政治经济文化的一体化格局使上海的知识分子人格萎缩人文精神丧失，能紧追时代的艺术家也越来越少。我们有些人的眼睛被遮蔽过几十年后已经看不懂国外的东西，他们闭目塞听不算，又怀着弱者的心理杞人忧天，害怕人家的强大，他们小心翼翼，头脑里的条条框框太多，对新的东西总先是保守反感，像不食荤腥的那般，眼里看到的不是低级庸俗就是暴力恐怖，担心

国外的文化形态“腐蚀青少年”。其实，一直忧虑着青少年要被腐蚀的人应该看到，一代代的青少年都活得很好。

国门一打开，一时失语了！我们终于看到的现象却是：打是打不倒的，反弹得可能比原来还高；但是其骨子里的衰弱，会被风一吹即垮。我们盘旋在原地甚至已经磨掉了许多棱角的连环画的内容已经适应不了电视时代和电脑网络时代，连环画没有应时而变，因此一接触新鲜的空气便立刻枯萎，青少年很快便扬弃了陈旧而过时的东西直接去迎接时代的新潮流了，我们不改弦更张怎么行？

青少年在任何时代任何社会中总是思想最活跃最时尚的一代，他们的文化追求的总倾向不会有错，而没有青年加入的文化则是没落的文化。模糊犹豫了一阵子后，我们的文化还得赶上青少年的需求热点。新世纪的文化还得从大众文化起始，大都市的群众文化还得是市民文化商业文化。不少连环画的作者现在已经在投入卡通和动漫的绘画，动漫是当下青少年的文化热点之一，所以大家必须迎头赶上。但是不是说想赶上就能赶上，现在我们还是主要在为人打小工的起步阶段，国内原创实力很单薄。到2005年国家各部委纷纷“重视”了“动漫产业”，首届中国青少年动漫展却做了赔钱生意，数目不低于百万元。貌似金矿挖不完的动漫产业怎么还会让二十一个部委都赔了钱呢？根本的原因便是拍的动漫片得不到观众的认同，卖不掉，他们迎来的“是一片虚假繁荣。”^[18]

时代是变化着的，读者群的欣赏口味也会变化，它是文化产业的基础。比如说连环画中常用的白描手法可能适用于表现过去大众趣味的《三国演义》，新的时代内容或许就并不合适都用白描手法来表现，或者白描手法也可经改造创新使之更有表现力，关键是要有足够的动力，脚踏实地应时变新。

日本的出版商居然可以把我国的《三国演义》做成在日本国内外十分风靡的电脑游戏，为青少年追逐迷恋，而我们却失去了像1927年涌现初本《连环图画三国演义》那样的环境，那样的适应新时代环境生长的形成层和嫁接杂交能力。

现在家家户户有了电视机，剧场票价又高于群众收支所能接受的比例，剧场文化就面临衰落，这个说法是有一定的道理。连环画过去几角钱一本，与80年代风行一时的“五角丛书”一样，在书市涨价潮中经不起冲击，因此衰落。但是，动力不足却是根本原因，“1985年后的连环画质量大都不高，这与连环画市场的不景气无不关联。”^[19]

电视机和票价这两条并不是充分理由。我们只要看看群众对“超级女声”的热情，只要看看流行歌坛上粉丝追逐明星歌手的狂热和剧场争购高价票子的踊跃，并不比三四十年代“时代曲”演唱时和50年代争抢越剧、电影票子的场面逊色，青年对动漫自发的热衷和喜好甚至要自扮自演。我们确要呼吁降低票面对低收入群众，创造穷人和富人分别应有的各自的娱乐文化天地，同时我们也看到了一个事实，剧场的高票价也挡不住流行歌

曲场上的爆满与狂欢。小说期刊发行的不景气，与80年代生作家和国外青春小说的畅销成反比，也不是说明青年只喜欢电视文化了；网友们对网络小说、博客散文、动漫制作竟是如此倾心地投入，另一方面，“颁发动漫基地的‘金牌’”的动漫作品又卖不出去。^[20]

连环画图文并茂，类似定格的电影镜头。与此同时，有了电影，也不是就此不能有连续定格的连环画。当年在连环画中，有一类晒蓝版的“电影连环画”，它就可以与电影相辅相成，发行量也可以很大。有些人甚至为了喜欢电影中的一两个镜头，看完电影后专门去买来电影连环画，反复赏析，以至保留珍藏。群众的欣赏爱好是多元的。

家里有了电视机，人们还是要走出家门参加和感受与真人交流的集体狂欢面对人气场面。大都市实际上应是一个各地移民的大客栈，哪种文化都不必自封为主体，各种趣味的人群应该各有自己休闲娱乐的去处和可以追逐到偶像的地方，每个聚集的地方也必然会找到其爱好者的踪迹。上海现今仍然有人喜欢过去的连环画，即使是很传统的昆剧，上海也有其热心者，应该是各种新老文化形式都有自己的粉丝因此都可以存在，问题是我们要形成一个机制如何使他们各得其所，流连忘返。21世纪的大都市应该是语言文化多元共生的地方，人们需要多样化的追求，需要一个襟怀开阔、有容为大、宽松自在的文化生态环境，也就是曾经产生过将来还会产生的多元博采的海派文化的社会环境。

我们现在还是要建设起这样的环境。我们的有种评奖活动确是过多了，评奖的标准又不利于文化的多元创新。为了取悦上级，可以花大钱搞大排场，搞演出一两场就收场的、没有群众欣赏基础的评奖文化，那种连票子都要送、送了人家也不去看的文化。有的地区的领导也热衷于集中一些力量排演“形象工程”式的公式化剧目，报纸报道着组织观看而形成的虚假繁荣。这种粉饰升平的热闹姓“官”不姓“商”，不是为民娱乐，与海派文化无缘。

那种统一语言、统一文化、统一模式的思路，是“样板文化”、“工程文化”生长的基础，那种须接受或顺着上级旨意和要求的作文，破坏了创作的自在性，与语言文化的多样性和和谐共生不是一股道上跑的车，在新世纪的大都市里当然救不活文艺。即使你出大钱来“招标”，文人认领者一定为数寥寥。

平民文化、社区文化的缺失，使都市的文化离开了市民基础。国庆十周年，上演越剧《红楼梦》，这时《红楼梦》欣欣向荣；国庆五十五周年，我们仍然上演原版《红楼梦》，虽然场面是做得十分豪华，但是只能演几场就收场。同是上演《红楼梦》，它们在都市文化的地位上是截然不同的。50年代连环画的繁荣离不开40年代连环画发达的市场打下的基础，产出和销售上的良性循环使连环画这种以商业为基础的海派文化建立在都市平民喜爱的坚实的基础上。于是，在50年代初“新美术”刚组合时，新生的年轻画手积极参加培训绘画基础，“不少人每天晚

上在灯下刻苦学习，大家的热情甚至到了白热化的程度，他们长期保持着越来越兴旺的势头。”^[21]人们充满希望和信心，背后有深厚的底蕴，人才就这样自然地出来了，他们后来都成了连环画创作的骨干。

海派文化是一种亦雅亦俗的大众和精英都喜欢的文化形态。海派文化特征之一就是它的草根性，它往往先起源于民间深层的土壤里，在民间受群众呵护成长起来。

现在繁荣社区文化提到议事日程上来了。在较宽松的环境下民间涌现的像蔡嘎亮那样的民间娱乐演出，被一些人重视了，这是好事，应该让它顺其自然发展。笔者在《上海文学》上发表了《滑稽戏的灵魂》一文，很快有了回音，上海读者罗婷婷给《上海文学》来信说：“希望钱教授能够继续关注上海文化的边角角，与社会现象进行对话。”“比如现在很流行蔡嘎亮的形象，好像只有传媒的炒作，却没有海派专家出来分析这些现象……”主编陈思和教授立即回信说：“关于蔡嘎亮的现象，我觉得，这是一个很有历史感的现象。如果我们考察地方戏曲的发展过程，大约现在人们所推崇的老一辈艺术表演家们，都有过类似蔡嘎亮的草根演出经历。”“最好的态度是不要去惊动他们，让这种草根文化在民间的欢乐和选择中自生自灭，渐渐会形成当代民间艺术的风气。格调庸俗一点怕什么？环境肮脏一点怕什么？素质差一点也没有关系。如果我们一定要像某些媒体那样去大肆吹捧哄抬，或者给以过多的规范和批评，企图去引导它，

反而是人为地把草根与土壤割裂开来，结果也丧失了民间的包容性和自在性。”“地方戏曲本来就属于群众的娱乐，就是应该在社会的底层里挣扎，与贫穷而快乐的普通民众在一起，在他们的笑声、哭声、哄声里慢慢形成。如果是敬业的民间艺术家就可能为群众所欢迎，艺术的流派，唱腔的风格，也是在群众的选择中慢慢形成。但是后来，群众的娱乐被抬入了高贵的意识形态的殿堂，被国家供养着，结果连流派也慢慢枯萎，丧失了生气勃勃的民间活力。”^[22]这些精辟的富有沉重历史感的见解概括说出了文化盛衰的辩证法，这也是为一个甲子的文化历史见证了。

市民文化的草根性是都市文化成活和繁荣的前提，现在我们不但有了郭德刚、蔡嘎亮，又涌现了“超级女声”、“加油好男儿”等有广泛群众狂热支持的娱乐文化竞争活动，已经与现代的电视平台和手机短信相结合，这是群众的创造。还有像刘心武的点评《红楼梦》，易中天的品评《三国》，再次把高深文学传播到民间，比过去的话本说书更上一层。讲错了一点有啥大不了！小说《三国演义》就把曹操写错了。而他们的共同特点，就是像当年在上海的沪剧、越剧、滑稽戏、“时代曲”一样产生了成千上万的粉丝，就像当年的连环图画走入千家万户一样，回到了平民文化的草根性，回到了深厚的群众基础。笔者认为这是我们应当支持的真正有活力有创造力的新海派文化。

商业的繁荣和自动运转，充分市场化，带来的是社会和文化的五光十色、争奇斗艳。在充分“商业化”的社会里，文化的平

庸和媚俗只是极小部分，文化、艺术的高度和高质量是必然的。海派文化是全民各阶层各得其所和而不同的文化，在世界的都市里应该包容着各种人喜欢的各种样式的文化，雅的、俗的，分不清雅俗的……贵族文化、好莱坞文化、交响乐、芭蕾舞、西洋歌剧等也都要，搞得精致也还真不容易。适当扶植一下本土特色文化是必要的，它反映了这个城市的本色。但是任何文化都不要离开草根民众的认可太远。连环画当时的繁荣是离不开大众的，当市场经济使大量的文化融入市场运转时，离不开群众的文化可以养活自己，而且还可以追求更好的发展。但是国营的文化体制一旦僵化，便阻断了这条活链；稿酬和文化人收入的统一低标准，也直接导致了都市文化的流失。

人才因没有吸引力而濒于流失，人才的青黄不接和老化使文化难以传承和创新，我们还缺少在本土文化上从草根滋生的和扎根群众、从群众的强烈欢呼声中涌现和磨练出来的表演人才，缺少能使艺术家自动流入和使人才乐在其中工作发展不至于流失的机制，尤其是缺乏文化创新的制作人才的聚集，我们要改变原创者和改编者的荒芜，我们要改变文化的脱离民众，这一切，都在于营造好和谐宽松的都市文化的生态环境。

注释：

[1] 姚公鹤：《上海闲话》，上海商务印书馆 1917 年版。

[2] 鲁迅：《“京派”与“海派”》，刊载于《申报·自由

谈》，1934年2月3日；《“京派”和“海派”》，刊载于《太白》卷4期，1935年5月，分别收录于《花边文学》和《且介亭杂文二集》。

- [3] 鲁迅论及连环画的杂文有：《论“第三种人”》（1932）、《连环图画辩护》（1932）、《一个人的受难序》（1933）、《论“旧形式的采用”》（1934）、《连环图画琐谈》（1934）、《看图识字》（1934）。
- [4] 介子平：《褪色的记忆——连环画》，山西古籍出版社2004年5月版。
- [5] 黄若谷、王亦秋、李明海：《老连环画历史概述》，收录于《老连环画》，汪观清、李明海主编，上海画报出版社1999年1月版。
- [6] 同注释[4]。
- [7] 汪观清：《连坛上的“南顾北刘”》，收录于《新中国连环画50—60年代》，汪观清、李明海主编，上海画报出版社2001年6月版。
- [8] 黎鲁：《新美术出版社始末》，收录于《新中国连环画50—60年代》，汪观清、李明海主编，上海画报出版社2001年6月版。
- [9] 参见冠嘉萍编写的《新中国连环画目录（1950—1966）》，连环画精品屋2002年5月版。
- [10] 同注释[8]。

- [11] 杨兆麟：《三国演义 连环画的创作与出版》，收录于《新中国连环画 50—60 年代》，汪观清、李明海主编，上海画报出版社 2001 年 6 月版。
- [12] 贺友直：《应重视生活情趣的描绘》，收录于《新中国连环画 70 年代》，汪观清、李明海主编，上海画报出版社 2003 年 1 月版。
- [13] 王弘力：《血染红 枫 噙泪读》；姜维朴：《新中国连环画 70 年代 序》。收录于《新中国连环画 70 年代》，汪观清、李明海主编，上海画报出版社 2003 年 1 月版。
- [14] 参见段锡编著的《中国获奖连环画鉴赏》，云南美术出版社 2002 年 12 月版。
- [15] 姜维朴：《连环画艺术的四次大检阅——中国连环画四届全国评奖概述》。收录于《全国一～四届连环画评奖获奖作品图录（1963—1991）》，孟繁军编著，黑龙江美术出版社 2003 年 3 月版。
- [16] 同上。
- [17] 同注释 [4]。
- [18] 朱光：《中国动漫产业盈利吗？》，刊载于《上海文艺界》2005 年第 3 期。
- [19] 同注释 [4]。
- [20] 同注释 [18]。

[21] 同注释 [8]。

[22] 陈思和：《滑稽戏·性别研究及其他》，刊载于《上海文学》2006 年第 6 期。



越剧：尽显风流一百年

越剧的表演集中展现了江南文化中柔和嗲的一面，责之者称它“软绵绵”，但是，它既典雅舒婉又妩媚传情，那一举手一投足一甩水袖，那曲曲弯弯如清溪细水的拖腔中，透出来的就是那种出自天然的秀美。越剧的唱词是各种地方剧中文学性最高、抒情性最强的，最适合演曲折的爱情戏，它表达出来的感情比许多戏剧更细腻更动人。

初创维艰，赶上良时

越剧出世在光绪三十二年（1906年），它的雏形是流行于浙江嵊县民间的“落地唱书”。现在的一种说法是：那年正月底，相来炳等四个班里的十个民间艺人加上一个学徒，从余杭来到“陈家桥”投宿，一时想到借些长袍马褂、新娘嫁衣充当“行头”，拼了几张八仙桌权当戏台，化妆登台，演起了《珍珠塔》。^[1]还有一种通行的说法是：在那年清明节，在嵊县东望村，落地唱书艺人经过精心准备，踏上了村民们用稻桶和门板临时搭就的草台，演出了《十件头》、《双金花》等剧目，不经意间，越剧便诞生了。^[2]

其实，了解越剧是哪个班子先登台像样地唱起来并不重要，因为江南各地乡村里在农闲庙会或节日过年之时，一些贫苦农民自发组织的田头说唱或沿门卖唱早有传统，如嵊县的马塘村的田头歌唱早在清道光年之前即1820年之前就已蔚然成风了。^[3]自娱和求乞相杂合，在农村凋敝的经济中，为生活所迫学戏卖唱，自谋生存，又在备受艰难和欺压的环境中挣扎。那时唱戏方式也甚为简陋，只消用笃鼓和檀板击敲伴奏，称为很草根的“的笃班”或“小歌班”。

到20年代，赶上了好时辰，渐趋繁华的上海，游乐场所兴起，各种江南江北曲艺汇聚在沪初露头角，“的笃班”们也开始闯荡上海，当它们从“绍兴大班”中吸取了不少营养后，在1920

年，男演员为主的“的笃班”，带着《碧玉簪》、《梁山伯与祝英台》等第四次闯进上海，才算站住了脚跟，1922年即以“绍兴文戏”的雅名，登上了“大世界”的舞台。

“绍兴文戏”还是以出身于落地唱书的男演员为主的，有小生王永春、楼天红、张云标、支维永，小旦卫梅朵、白玉梅、小月红，老生马潮水、小丑马阿顺、大面金荣水等。别看有些名字用了阴性词语“梅”啊“红”啊，其实都是男性。1934年他们曾由高亭公司灌录了四面唱片。^[4]

1923年，艺人金荣水和上海升平歌舞台前台老板王金水一起回乡过春节，谈及上海看到其他剧种有女班演出，便在嵊县施家岙组建了第一个“女子文戏”的小歌班。嵊县的警察局以“女子演戏，伤风败俗”为由下令取缔，她们走出了家乡演戏，1924年后1927年两次进上海演出，坚持了六年最终解散，但是施银花首创了适合女宫的“四工调”。^[5]30年代前期，女班大量兴起，但主要是在杭州、宁波等地演出，也有几次进入上海的茶园和戏院演出。

1938年1月起，女班蜂拥至沪，到1941年已有三十六个班在沪荟萃，一时“女子越剧”及其委婉清柔的唱腔便风靡上海了。三四十年代的上海，江浙的移民大批迁入上海，由于他们的热爱乡音，由于上海商业的充分市场化和思想的活跃，带来了文艺高度竞争发展和高质量繁荣，沪剧、沪书、京剧、昆剧、甬剧、锡剧、评弹、淮剧、扬剧等十多种戏曲，都汇聚在海纳百川

的上海，迅速完成了从草创、改良和成熟，越剧也就这样在上海社会在近代文明中，打造成为海派文艺一颗灿烂的明珠。“女子越剧”在上海和浙江市镇站稳脚跟，并一枝独秀代表了正宗越剧，这是越剧发展史上的第一个高峰。

也许嵊县久归绍兴府所辖，以前男班又以“绍兴文戏”自居，尽管越剧的语音来自嵊县方言，上海人以前习惯俗称它叫“绍兴戏”。

女班越剧后来在上海能站稳脚跟，发展得如此活跃，完全取决于上海当时观众的热爱。这不但是因为上海有了雄厚的浙江中高层移民喜欢自己的家乡戏，更重要的是，都市公共娱乐区中女性的活动空间得到极大的开拓，女性解放的思潮使上海居民中大量女性走出家庭，完全改变了传统的男女有别的戒律，融入都市的文化环境中去，与男子一样消遣生活，成为一个很大的消费群体，她们在休闲中也追逐明星，文明看戏。商业的繁荣自然形成了文艺享受的空前繁荣，这是一种深有根底的大众海派文化。游乐场、大戏院与乡下草台或茶园的配唱完全不一样，传统戏曲在上海实现了它的成功转型。

苏罗文说：“在上海，舞台传递到是展示个性、追求梦想、冒险、与命运抗争的信息和感情共鸣；乡下环境中的乡民们从舞台上得到的，则是哀怨的宣泄和对传统生活方式认同的强化，这些差异提供了考察传统戏曲在近代社会转型期多元异趋的重要视角。”^[6]

勇于改革,带来繁荣

在艰难的初创期,越剧姐妹们是互相扶助的。在“越剧十姐妹”之前,我们知道,还有著名的“三花”施银花、赵瑞花、王杏花和“越剧皇后”姚水娟。在“三花”中,施银花“执女子越剧唱角之牛耳”。1942年6月,施银花受聘于宁波天然舞台,邀请徐玉兰合演。演出第一场就发生风波。当地观众敲锣打鼓送大匾,招摇过市,大捧天然舞台原头肩小生,故意要给徐来个下马威。头炮戏是《盘夫索夫》,那位头肩小生争着要演全剧。施银花即以自己的影响,让人给新来乍到的徐玉兰也送了匾,最后达成妥协让徐出演《索夫》。从此事中可看出施银花提携后辈的气度。徐玉兰就在与施银花搭档时,由初学花旦转演小生,后形成了著名的“徐派”。^[7]

越剧在上海刚站稳脚跟时的唱腔还是比较单调的“四工调”,并不像现在那样优美。我们从1937年“丽歌”唱片施银花、屠杏花唱的《十美图·盘夫》,赵瑞花、李艳芳唱的《梁祝·楼台会》,姚水娟、竺素娥唱的《借红灯·龙凤锁》中,1941年“胜利”唱片中姚水娟唱的《西施浣纱》等中听到的唱腔读到的唱词,都还相当单调粗糙,嵊县土腔很重,远没有50年代时的越剧如此优美。越剧唱腔的优化时期比沪剧要晚。

但是，进沪不久的越剧观众迅速剧增。1939年春节，被称为“越剧皇后”的姚水娟在沪演出一周年之际，一本《姚水娟专集》就出版了，根据《今古奇观》中《王娇鸾百年长恨》故事改编的《泪洒相思地》上座率极高，连演八十多天，创越剧界连演场次之记录，^[8]其中姚水娟的赋子板台上即兴发挥可以唱到十八句的“我为他……”。越剧新编的剧目接连编出，层出不穷，不断更换，不久又有《越剧日报》诞生，快速沟通剧场与观众之间的信息。演员年轻，扮相俊美，又有天赋，在男女戏迷的吹捧中演戏才华横溢，在与观众的互动中曲调越唱越好听。在超负荷的演出中，因疲惫操劳和郁愤，“歌喉嘹亮”、被誉为“越剧皇帝”的马樟花，带病演戏，心力交瘁，几乎是倒在戏台上，年仅二十一岁。她和袁雪芬合唱的《仕林祭塔》（1939年丽歌唱片）中一句“哭头”“我儿呀……”在当时的唱腔中颇为出众，是对施银花1937年《玉蜻蜓·哭图》中的“哭头”“大爷哎……”的发展，以后又为戚雅仙在60年代《玉堂春·三堂会审》里“大人哎……大人呀！”继承发挥，我们可以看到越剧腔调中令人感动的悲怆深沉的哭腔是如何得到小心传承不断优化起来的。

被观众誉为“闪电红星”的支兰芳有幸在1941年留下了一些“胜利公司”的唱片如《恩爱村·叹五更》、《秦雪梅·训子》，她所唱的“四工腔”实在在当时唱得最为柔和最有内劲，她在《恩爱村·叹五更》中的“东方发白雄鸡啼，黑暗过去光明来”两句中的婉转拖腔，后为金采风在1954年《盘夫》（中国唱片）

中“问君有何疑难道事啊，我要把真情说我听”所传承。她在《秦雪梅·训子》中的“你言语讥讽真不孝，违背母命不该应，真是人小心不小，枉费雪梅一片心。”四句的唱腔起承转合甚为和谐呼应，后为王文娟在《柳毅传书》（1956年中国唱片）中“若得爹娘见此信，定能派人到荆川，接我重返洞庭宫，一家相聚庆团圆”传承。她1938年来沪仅四年，年仅二十岁，同样是在过度疲劳中得了重病还坚持出演而不幸长眠。还有英年早逝的名旦筱丹桂，不堪戏霸凌辱而自杀。她的演技甚高，如由她主演的《马寡妇开店》全本分四十二场，所有演过“马寡妇”这一角色的演员，都比不上她演得传神。“她身穿小衣小裤，头戴水簪大包头，动作轻盈动人，唱腔悠扬缠绵，声韵间处处流溢出剧中人对爱情的渴望。她以娇艳妩媚的扮相、灵巧俏丽的身段、眉来眼去的脸部表情，和炉火纯青的表演技巧，把一个下层女子不甘心‘从一而终’，向往得到爱情的声容笑貌勾画得惟妙惟肖。”^[9]

她们的勤奋努力都对越剧的强大和在上海滩上的开创和繁荣作出过贡献。

1942年10月开始，适应上海市民欣赏的要求，袁雪芬等应运开始了对越剧的改革，她的“雪声剧团”每隔两三个星期就推出一个新剧目，在编剧、导演、舞美、灯光、表演方面都作新尝试，从1942到1944年共演出了三十个新剧目。1944年尹桂芳、竺水招也进行改革编演时装戏《夜深沉》和历史剧《石达开》。1946年3月雪声剧团又推出了有现实意义的《祥林嫂》，轰动一

时，成为“新越剧”的里程碑，9月又演出《凄凉辽宫月》。

越剧唱腔在40年代后期突破了原来主腔明快、跳跃的单一曲调，1943年出现了柔美哀婉、深沉舒展的“尺调”和“弦下腔”，这是越剧史上又一次重要的飞跃。于是上海女子越剧风靡一时，在上海各种戏剧中独占鳌头。尤其是“越剧十姐妹（她们是徐天红、傅全香、袁雪芬、竺水招、范瑞娟、吴小楼、张桂凤、筱丹桂、徐玉兰、尹桂芳）”和毕春芳、戚雅仙、王文娟、陆锦花、金采风等名角，将这些腔调越唱越精越美，还各自开始磨练出了自己的流派唱腔。她们就是后来将越剧带进了50年代新社会的台柱。

流派纷呈、佳剧迭出

建国初年，戏剧和演员受到充分的重视，在整个50年代和60年代前期，越剧和各种地方戏曲都获得空前繁荣的进展，其民间化也达到登峰造极。1951年戚雅仙的一曲《婚姻曲》由当时一张还称为“人民唱片”的78转唱片传送出来，真正达到家喻户晓的地步，唱出了时代的变化。上海的街间巷间，人人都会哼上几句“小别重逢梁山伯”、“为了你，舍生忘死盗仙草”，连到弄堂里来推销“洋线团”的也会站上高凳先唱一段“戚雅仙”再做生意，越剧在上海的平民化程度，连小学生在同学家里也会穿

上长袖衣，头上挂着珠子咿咿呀呀表演一段，居委会或中学生在节日的联欢会中也会有一场自排的化妆戏出演。钱亦蕉2006年采访以戚雅仙唱悲剧出名的原合作越剧团的编导李卓云，他回忆50年代越剧团戏多观众也多时说：合作越剧团当时每年不少于演出三百场，戏曲改革开始后，连续排演了《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》、《玉堂春》、《祝福》、《王老虎抢亲》、《三笑姻缘》等十几部戏，每个戏都是客满两三个月，满座也换戏，先在电台里做订票广告，只要一个上午就可以卖出一个月的客满。电话局来提意见了，因为瑞金剧场的电话线都发热了。^[10]这就是海派文艺的全民性。

当年的越剧文化生态，是越剧编剧、编曲、导演、乐队、演员悉心合作努力的成果。越剧的唱词是各种地方剧中文学性最高、抒情性最强的。不少高雅古典剧目的演出使唱词和说白文读化，摆脱了嵊县过土的语词。情节和唱词具有高度文学性、雅俗共赏的徐进编剧的《红楼梦》，首屈一指，长期以来为全国越剧爱好者珍爱传唱。除了长期担任编剧优秀编导的南薇、黄沙等之外，戏剧家田汉也曾在40年代为越剧编剧《珊瑚引》，50年代又编剧《情探》；著名小说家苏青担任芳华越剧团编剧时化名冯允庄编写了《屈原》、《江山遗恨》、《卖油郎》、《宝玉与黛玉》等剧目，这样的剧本唱词当然是一流了。

越剧的表演集中展现了江南文化中柔和嗲的一面，责之者称它“软绵绵”，但是，它既典雅舒婉又妩媚传情，那一举手一投

足一甩水袖，那曲曲弯弯如清溪细水的拖腔中，透出来的就是那种出自天然的秀美。越剧最适合演曲折的爱情戏，它表达出来的感情比许多戏剧更细腻更动人，它的人物有“服天地生人之巧”的“态”，它的情节再现了“旧曾谙”的江南好风景。王文娟唱“这诗稿，不想玉堂金马登高第；只望它，高山流水遇知音。”一句甩腔，无限哀怨地表达出黛玉发自内心的对真情的渴望呼唤和对人生的无奈悲怆。孟莉英唱“那鹦哥，叫着姑娘学着姑娘生前的话呀！”多么顺其自然的平常话，在那种情景那种腔调里，竟是一腔悲愤失望椎心泣血九曲回肠。毕春芳唱“那玉堂春可算得义重恩也深！”“深”字拖腔之一语三转使感激之情表现得无限痛彻深沉。……从这些越剧的唱腔里，我们仿佛听到了天籁之声。

越剧当然也有革命的剧目，越剧唱腔当然也有激越高亢的表现。那么多的优美的剧目，那么多的水准最高的流派唱腔，大致都可到1961到1962年的录音中去寻觅。

由于越剧之美，第一部电影《祥林嫂》在1948年就上映了。五六十年代里，拍摄过许多越剧电影，如：《梁山伯与祝英台》、《王老虎抢亲》、《追鱼》、《情探》、《碧玉簪》等。原来只是一种地方剧的越剧竟传遍了大江南北，拥有全国的无数“粉丝”。

越剧各派名角，都在60年代将自己的流派唱到最高水平，越剧的发展也开始了男女演员同台合演，如史济华、刘觉等男演员

也很成功。各种流派唱腔也后继有人，如杨文蔚之于毕春芳，像得难辨彼此；赵志刚之于尹桂芳，青出于蓝。

五方风水，杂交优势

我们从 1937 年至 1941 年上海丽歌唱片公司和胜利唱片公司制作的越剧唱片中听来沪不久的“越剧名伶”唱腔和吐字，可以看到越剧语言吐字中从嵊县方言出发，经过杭州官话音的洗礼而进化的面貌，从 40 年代初到 50 年代后的越剧中，又可以看出上海话和书面语对它的巨大影响。

支兰芳 1941 年的《恩爱村·叹五更》里，有以下那些字唱的都是嵊县独特的土音：把 po 还 vǎē 娶 ts₁ 外 α 下 jia 儿 əl 心 s₁ŋ 假 ko 我 ŋu 可 k' u 做 tsu 绪 z₁ 后 jiY 教 ciə 家 ciə 情 ziŋ，唱片里也能听到她改变嵊县语音的读音，如：洒 se 谁 ze 骨 kue 不 pe；从姚水娟 1938 年《合同记·化缘认妻》里也有以下的土音：禁 cieŋ 论 l₁ŋ 稳 iŋ 在 dze 亲 é ieŋ 姓 cieŋ 法 fæf 守 ciY；同时也听到一些变化了的音，如：人 ziŋ 斗 te 茶 zo 爹爹 titi 姐 tci。姚水娟、李艳芳 1941 年的《十八相送》里有的土音如：喳 tso 娶 ts' 1 哥 ku 鹅 ŋu 勿 fəf 发 fæf 还 vǎē 瓜 kuo 母 mu 家 tciə 走 tse 寿头 zede 姐 tsia；变化的音有倾向文读音的：下 ?ia 的 t₁f 若 za? 死 s₁

结拜 pe 把家回 potciafue, 入声消失的有: 得 te 直 ze 说 se
 吃 tɕ' i 只 tsaʔ/ tse。再看筱丹桂的《刁刘氏·操琴品箫》里的嵊
 县土音字有: 宙 siY 曲 ts' oʔ 调 d.iɔ 清 tɕieŋ 愁 tɕY 着 cia
 取 ts' ɿ 头 de 楼 liY 洲 tɕY 秀 sY; 已接受变化的字音有: 啰
 哩 luli 水 sɕe 吹 ts' e 毕 pi 韵 jiu。马樟花、袁雪芬 1938 年的
 《仕林祭塔》里, 土音有: 假 cia 少 ciɔ 久 tɕY 望 vɔ 坐 zɿ
 偷 t' e 悔 fe 会 ve 多 tu 亡 voŋ, 文读音有: 学 jioʔ。施银花
 因为较早从嵊县走出, 在杭州、上海的流动演出时间较长, 所以
 在她的唱腔中, 嵊县的使人难以听懂得土音就较少, 而有较多的
 字采取了文读音和上海音。如她的《楼台会》虽然在 1937 年已
 录音, 但只有“裙 c' iɔŋ 佛 veʔ 叫 cio”用了土音, 而像“怀 fɕe
 茶 zo 日 ze 苦 k' u 家 tɕia/tɕio 说 se 君 tɕioŋ”都已用了变
 化了的音。

“家”, 从 ko 到 tɕio、cia 再到 tɕia 的变化中, 我们可以看出
 越剧语言音从嵊县土音走出向杭州音、上海话文读音发展的过
 程, 在文读化的过程中, 从 30 年代后期起已有许多入声字已经失
 落入声的喉塞音, 统用舒声 e 韵。在此同时, 有些嵊县的土词在
 唱片中时时可以听到, 如《十八相送》中有“公鸡赶婆鸡”、
 《操琴品箫》里用“园来里(藏在这里)”、《十八相送》里用
 “噜皂噜皂”。不过同是在《操琴品箫》一段, 也有如下的文绉
 绉的说白: “不知园内何人弹琴, 是的, 一定是南楼兄的尊嫂。
 不要讲俚, 等我奔到假山台郎去看看看。学生眼睛里向好娘娘看

见得多，啰哩晓得邻舍隔壁，有这样好娘娘园来里，今朝头才得见面。”可见当年在上海的文艺戏曲都有受到过苏州话的影响的痕迹。

戏曲曲调在演员的自然演唱中，与当地语音的连读变调是紧密联系着的，越是接近越是听得懂而且易为听众接受和传唱，在幕表制演出的年代更是如此。方言的连读变调是该方言声调在句子中实际读音。从越剧的唱腔中，我们可以看到早期嵊县方言连读变调的深刻烙印。

筱丹桂是嵊县长乐镇人，我们把她的唱段与长乐方言的连读变调相对照，可以看到早期的越剧唱腔与方言的连调的一致性。笔者曾到长乐当地调查过方言音系和连读变调，最近又得到长乐镇出生的语言学家钱曾怡教授写的《长乐话的变调》。^[11]笔者把筱丹桂 1939 年录制的丽歌唱片《马寡妇开店》中的一段与长乐镇语音连读变调进行对照（汉字以语音词划分，下面用五度制声调数字记录该词的连调，数字 5 为声调最高，1 为声调最低）：

金玉 之言 相 劝 我， 如梦 方醒 后悔 长。
 41 + 2 55 + 31 413 44 53, 21 + 53 41 + 53 23 + 53 22。
 自恨 做事 无哎 主啊意， 不该应 私自 下 楼房。
 22 + 22 44 + 44 213 33 + 55 + 53, 55 + 22 + 22 32 + 23 44 22 + 44。
 望你 切不可 风声 露， 臭事 外面 去传扬。
 22 + 22 5 + 5 + 44 41 + 33 44, 33 + 35 22 + 44 44 + 44 + 53

完我 名节 深 感激， 愿你 福寿永 无啊疆。

22 + 53 21 + 5 413 35 + 55， 44 + 44 4 + 44 53 22 + 22 + 44。

五度的连读变调下没加横线的，都是曲调的曲折高低与长乐方言连调调型相合的；下加横线的：“私自”唱的是杭州方言的连调；“去传扬”唱的是上海方言的老派变调，“长”是上海方言老派阳平声调；“之言”、“楼房”、“外面”、“无啊疆”，唱的是上海方言新派连调。^[12]

施银花在 1937 年录唱的《盘夫》中的一段，虽然她这段唱段比筱丹桂早录音两年，但是因为她在 30 年代中期有较多的在杭州、绍兴、宁波等地演出的经历，所以她的唱腔中包含较多绍兴话、杭州话的连读变调：

官人啊， 官人 好比 天上月，
32 + 44 + 53， 32 + 33 55 + 31 32 + 44 + 53，

为妻 正比得 月拉 边啊 星。
21 + 22 43 + 33 + 3 2 + 23 41 + 22 412。

月若 明来 星 也 亮，月色 暗来 星也昏。
2 + 5 21 + 53 413 213 35， 2 + 5 33 + 33 41 + 35 + 53。

官人 若有 千斤担， 为妻 分挑 五百斤。
32 + 33 2 + 53 41 + 22 + 44， 21 + 22 41 + 33 55 + 33 + 31。

问君 有否 疑啊难事， 快把 真情 说来 我啊听。

22 + 22 35 + 53 21 + 34 + 53 , 33 + 33 32 + 33 5 + 22 22 + 44 + 53。

这个唱段的文字下，用五度制连调型在语音词下标注连读变调调型。下面未加横线的，都用的是嵊县方言的连调调型，下面加上横线的，“官人啊”、“天上月”、“正比得”、“官人”、“疑啊难事”、“真情”、“我啊听”用的是绍兴话连调调型；^[13]“好比”、“五百斤”用的是杭州方言的连调调型。

后来，越剧的语调渐渐摆脱嵊县的一些连调调型，采用比较柔软的杭州话的连调和上海话连调，并加上一点优柔的拖腔，“四工调”也改造得更为好听了。如1954年“中国唱片厂”录制78转唱片中金采风演唱的《盘夫》同一段，已经把“四工调”唱到极为精致的地步：

官人啊， 官人 你 好比 天 上 月，

32 + 23 + 53 , 32 + 23 44 35 + 53 323 113 12 ,

我 为妻 可 比 是 月边 星。

44 21 + 23 51 44 113 1 + 23 323。

那 月若 亮来 星也 明， 月若 暗来 我 星也昏。

44 1 + 23 23 + 53 32 + 23 212 , 1 + 23 33 + 33 33 32 + 23 + 53。

你 官人 若有 千斤担， 我 为妻 分挑 五百斤。

44 32 + 23 1 + 23 55 + 33 + 31。 44 22 + 44 32 + 23 55 + 33 + 31。

我 问君 你 有何 疑难的事啊，
 44 22 + 44 44 35 + 53 32 + 22 + 23 + 53，
 你 快 把 真情 说啊 我 听。
 44 44 44 32 + 23 5 113 323。

在这段中，五度制连调型下未加横线的，都是用的杭州话的连读变调调型；下加横线的，“好比”、“有何”、“暗来”、用的是嵊县调型，前两个都用来增强曲折的；“千斤担”和“问君”，都用的是上海话连调调型。

“四工调”形成历史较早，与越剧早期在杭州、绍兴地区的演出流行有关。这一段唱腔是杭州方言的连读变调打的基础。比较嵊县方言和杭州方言，嵊县的有些连调听来比较坚硬和平实，而杭州的有些连调听来比较婉转和跌宕。杭州话的介入，使越剧的声韵和吐字更上一层楼。

到 50 年代后期，越剧转变为已经主要用上海话连调夹杂杭州话连调的形式演唱了。越剧在上海长期演出和繁荣发达起来，上海话的连读变调与嵊县话杭州话连调的转换叠加，交相辉映，促进了唱腔的优化，共同形成了优美曲调的内核和发展了宛转跌宕的拖腔。

戚雅仙在 1951 年唱的《婚姻曲》脍炙人口，其中她创造了新的唱腔，下面一段全是附丽在上海话新派连读变调的基础上的，把上海话新派的语音的明快发挥到了极致：

几 千 年 ， 害 人 的 封 建 与 礼 教 ，
 33 + 44 113 ， 22 + 55 + 31 55 + 31 44 22 + 44 ，
 妇 女 们 受 苦 受 难 受 煎 熬 。
22 + 44 + 53 22 + 44 + 55 + 31 113 55 + 31 。
 虽 然 是 ， 也 有 姐 妹 来 反 抗 ，
 33 + 55 + 31 ， 22 + 44 55 + 31 44 33 + 44 ，
 怎 奈 何 ， 铁 链 枷 锁 固 又 牢 。
55 + 33 + 31 ， 3 + 44 33 + 44 334 33 113 。

未下加横线的，都是使用上海话新派连调调型；下加横线的，“受苦受难”用的是老派上海话连调，“妇女们”用的是老派上海话连调调型，有点号召的口气；“怎奈何”用的是杭州话的连调调型，这样的调形，有利于一气呵成；“与”和“来”，未合调型，在这里提高了调子使调子更有力，这两个字的次浊声母形式正好可以较自由地抬高声调。

然而，她在唱继承传统的《玉堂春》时，将杭州方言、个别绍兴方言和上海方言的连读变调，穿插和互相交织一起，表达了主人公委屈而又刚强的心情和性格。如“苏三起解”的一段：

我 这 里 ， 双 膝 跪 ， 哀 告 神 灵 ，
 33 3 + 44 ， 33 + 44 113 ， 32 + 33 22 + 44 ，

禀 一声， 关王爷， 细听奴言。

34 3 + 44， 55 + 33 + 31， 33 + 55 + 33 + 31。

想 当初， 与三郎， 古庙 一别，

34 32 + 33， 22 + 55 + 31， 33 + 44 4 + 5，

订 下了， 白头约， 各走天边。

34 33 + 44， 22 + 23 + 5， 33 + 55 + 33 + 31。

又 谁知， 玉堂春， 惨遭 不测，

44 22 + 44， 2 + 44 + 53 33 + 44 4 + 5，

只 恐怕， 命不保， 身 首 难 全。

44 33 + 44， 22 + 55 + 31， 323 51 113 113。

这段唱，未加横线的，都是上海话新派连调；“命不保”是上海话老派连调；“哀告”、“当初”、“一别”、“白头约”、“不测”都是用的杭州话连调；“身”、“首”用的是杭州话声调；“玉堂春”用的是绍兴话连调调型，比杭州话稍硬一点。

下面请看徐玉兰在《红楼梦·宝玉哭灵》中的一段，主要使用了上海话的连调调型：

金玉 良缘 将我 骗， 害妹妹 魂归 离恨天。

55 + 31 22 + 44 55 + 31 34， 23 + 44 + 53 22 + 44 22 + 55 + 31。

到 如今， 人面 不知 何处 去，

44 22 + 44， 22 + 44 3 + 44 22 + 44 51，

空 留下 素烛 白帏 伴 灵前。

53 22 + 44 33 + 44 1 + 23 113 22 + 44。

林妹妹啊， 林妹妹啊！

22 + 33 + 53 , 22 + 33 + 53 ,

如今是 千呼 万唤 唤 不 归， 上天 入地 难 寻 见。

22 + 33 + 53 , 55 + 31 22 + 44 44 44 53 , 22 + 44 1 + 23 113 113 334。

可叹 我， 生不能 临别 话 几句，

33 + 44 113 , 33 + 55 + 31 22 + 44 113 22 + 44 ,

死不能 扶一扶 七尺棺。

33 + 55 + 31 22 + 55 + 31 3 + 23 + 53。

这段唱腔中，五度连调下不加横线的，都是上海话新派连调调型，下加横线的，“害妹妹”用的是上海话老派连调调型，“七尺棺”用的是杭州话的连调调型，“林妹妹啊”和“可叹我”用的是上海老派（22 + 44 + 53）和杭州话（21 + 23 + 53）两种连调型的杂合形式，“去”用的是普通话的去声声调。

上面列举的徐玉兰唱段中，“魂 hən”用上海话读音，“如 zɿ”、“人 zɿŋ”、“入 zəŋ”都用了杭州话读音或说来自杭州话的上海话文读音，“下 ciA”、“不 po”、“七 tɕ i”都用了近似普通话的读音。越剧使用文读音，可以使北方话地区的观众更易于听懂，同时也使越剧变得雅致，利于表现书面语色彩较浓的古代题材剧目。

笔者这样来讨论越剧的唱段，是有一个前提的，那就是：一段好的曲调的基础，是与该地方戏的地方自然语音一致的。因为汉语是有声调有节奏的语言，唱腔的优美首先要依附在方言的连读变调自然语音上，就像强壮的肌肉是长在骨骼上一样。如果那个字声调是升调，你硬“设计”成降调唱出来，就会不自然，就会听不懂。传统用“幕表制”唱出的唱腔是演员自己唱下来的，最贴近原始的语音，这就在扎实的基础上往往最容易形成演员的独自的风格，唱出流派。各种戏都是这样的，好的流行歌曲曲调也必然注意与声调吻合，如《明天会更好》、《心太软》这样的歌曲都是如此，否则听众会听得很吃力，听不出唱的什么，也就丧失了美感。不过，越剧能在唱腔迅速优化的很短时期里，有幸汇聚了嵊县、绍兴、杭州、上海新老派等方言的优势，在这些各具特色的江南方言中撞击交织，它因此而胜出了！

越剧的音韵变得越来越好听，曲调越来越曲折悠扬，现代越剧中声韵上继承了嵊县语音中具有区别性的声韵特征，好听的语音已经择优保留下来，比如它那与众不同的带有浓重的鼻化音的 œ （安、寒）韵和 æ （咸、闲）韵。同时由于越剧的发展离开家乡较远，又利于它吸收他地长处参与改造，如念唱走向书面语阅读化，如代词用“我、你、他、这里、那里、什么”。只在短短的二十多年里，越剧一跃成为全国的第二大剧。那种襟怀开阔、兼收并蓄、和不断创新，走的正是海派文化的强盛之路。

从越剧的成长及其变化中，我们可以看到它首先是脚踏实地

的，几种互有不同的方言音韵交杂，形成了她的健康和不断更新升级的内核和骨架。戏曲的音韵是一个基础，至于戏曲的唱腔则是进而在音乐上的全面提升了。所有的“起腔”、“花腔”、“哭腔”、“拖腔”、“甩腔”等都是在这个灵动的基础上，经过流派演员们的精心努力，越剧的唱腔锤炼得分外细腻传情、流利柔和，发展得异常优美。所以说，成功的唱段首先是通俗的，草根的，琅琅上口的，以与群众说话相吻合的调子作为内核作为基础，既使人听得易懂，又使人听得悦耳，这样的唱段也就易流传。所以说，唱腔与唱词的配合在某种意义上是演员自然唱出来的，不是可以任意“设计”任意“移植”的。

从1943年袁雪芬首创了“尺调”腔以后，越剧唱腔更为活跃，有了大的发展。观众的狂热追捧，台上台下浑成一气，造就了越剧40年代后期全盛发展，流派也纷纷冒出，初步形成。在沪上，由于各种戏曲“腔调”集其大成，越剧演员也方便地学习和吸收了其他兄弟剧中的曲调长处，如范瑞娟在1944年在越剧老调“正腔调”的基础上吸收融化了京剧“反二黄”的曲调特点，首创了优美抒情、表现力丰富的“弦下腔”。^[14]傅全香的唱腔又被誉为“越剧花腔女高音”。50年代以后，各流派的唱腔都得到很大的发展，唱腔又在原来节奏速度变化形成的“慢板、中板、快板”基础上，发展出“慢中板、紧中板、快中板、男调板、器板、流水板、二凡板、散板”等，直至60年代中期各种流派共同把越剧越唱越优美成熟，进入了出神入化的境界。

劫后重热,余音袅袅

告别了十年禁锢之后,群众对自己喜爱的越剧曾经迸发出异常热烈的向往。越剧电影《红楼梦》刚开始重播时,上海几十家电影院连放几周,从白天连放到深夜,有的是通宵放映,观看盛况空前。在70年代后期起直到80年代,越剧依然兴旺。各派粉丝们为了心仪的名角,聚集剧场,如追捧小生赵志刚和钱惠丽的粉丝,互相较劲还吵到打起来的程度。

百姓中也有很多的粉丝把各种流派的精华唱段学得惟妙惟肖。至今在群众性自我娱乐的舞台或场合,都少不了越剧的演唱。在浙江,“越剧小百花”还是人才济济。

相声演员侯耀文2006年春在上海接受《每周广播电视》记者采访时说:“上海的观众是属于研究型。有次我来上海,逸夫舞台正演越剧,散场的时候就看见那些戏迷围在剧场门口久久不散,正研究今天哪个角儿发挥好,谁又表现差,还有为自己喜欢的角儿互相较劲的……带着欣赏的眼光,事后还能研究你的优点和不足,属于绝对的高水准。”上海的“高水准”的观众,你们能来研究一下:“越剧一百岁了,越剧还会长生和昌盛下去吗?”

电视机的普及,剧场票价的飞涨,当然还有更为深层的一些

原因，引来了一个戏剧背时的年代，越剧如何突破这个尴尬，挺起来重塑海派文艺的辉煌，我们又有许多话儿要说了。

注释：

- [1] 高义龙：《越剧史话》，上海文艺出版社 1991 年版。
- [2] 越剧唱腔会珍系列：《越剧华章·创业先驱篇》，徐桂睿责编，中国唱片上海公司 2006 年版。
- [3] 任文思：《“落地唱书”发源地马塘村考察》，收录于《越剧溯源》，1992 年。
- [4] 同注释 [2]。
- [5] 应志良：《中国越剧发展史》，中国戏剧出版社 2002 年版。
- [6] 罗苏文：《近代上海，都市社会与生活》，中华书局 2006 年版。
- [7] 同注释 [1]。
- [8] 同注释 [2]，《坤伶鼻祖之小旦篇·下》。
- [9] 钱永林：《筱丹桂与“马寡妇”》，收录于《越剧溯源》，嵊县政协文史资料委员会编，浙江文艺出版社 1992 年版。
- [10] 钱亦蕉：《吴越轻声相送远》，刊于《新民周刊》2006 年第 20 期。
- [11] 钱曾怡：《长乐话的变调》，全国汉语方言学会第十四

届学术年会暨汉语方言国际学术研讨会，4月6日到9日，杭州，2007年。

- [12] 杭州方言的连读变调可参见钱乃荣《杭州方言志》，刊载于日本东京：中国语学研究《开篇》单刊5，好文出版社1992年版。老派上海方言的连读变调，可参见钱乃荣：《北部吴语研究》，上海大学出版社2003年版。新派上海方言连读变调，可参见钱乃荣：《上海语言发展史》，上海人民出版社2003年版。
- [13] 绍兴方言的连读变调，可参见钱乃荣：《当代吴语研究》，上海教育出版社1992年版。
- [14] 中国越剧流派范瑞娟唱腔特辑，浙江文艺音像出版社。



电影：三四十年代,现代性的演绎

世界电影 1895 年 12 月在巴黎发明首映，只过了七个月，影片就被西方商人带来上海。到 1949 年前，上海出品了两千四百多部影片。三四十年代，佳作迭出，群星灿烂，创造了上海历史上中国电影的一个全盛时代。

这些电影直面人间的苦难，呼唤博爱和人道的关怀，激励人们追求光明未来，以巧妙的构思、精美的摄影艺术对社会伦理和人的生存状况进行了深入探索，冒着敌人的炮火前进，表现了与世界先进文化同步发展的深刻的现代性。

上海三四十年代电影的现代性

“现代性”首先是一个时间概念，20世纪对“现代性”的追求，实际上是在历史进化论的推动下，对“新”的向往。对于中国来说，这个时候“现代性”的梦想，是对封建制度下形成的落后的政治经济文化状态的排斥和摈弃，面对西方的强大，在吸取优秀的本土文化的同时，对富强、民主、平等、自由、理性等西方观念下的美好理想的追求。上海在1843年开埠以后，被迫开放并建立了租界。在租界政治殖民性的另一面，西方经济制度、社会形态、科技成果、思想文化迅速的输入，使这块土地最快地接受了有轨电车、火车、电灯、电话、电报、报纸、无线电、摄影机、影戏院等现代事物，带来了现代社会生活和现代时间观念，形成了古今对立的时间演进意识，上海成为创制具有现代性观念的文化产品的中心。具有“现代性”的作品，表现为追求民主平等自由的观念，科学理性的精神，追求个性解放和人类自由发展的意识等。20世纪30年代上海文化界的知识分子大致有二十万人左右，^[1] 几批从日、英、法留学归来，和来自文化底蕴深厚的江南地区、来自北方的文化精英，聚集在一起，面对一个独特的宽松环境，获得大显身手机会，于是文化佳作迭出。一大批知识精英高扬“小说界革命”和“五四新文化运动”的启蒙精神和现实主义、人文主义精神大旗，使上海这块不到五十平方公里城区土地上的思潮和文化迅速赶上和融入世界现代性的潮流。

上海的电影业的迅速发展繁荣便是上海文化精神产品紧跟时代的一个典型。世界电影 1895 年 12 月在巴黎发明首映，只过了七个月，影片就被西方商人带来上海，在 1896 年 8 月 11 日上海徐园的“又一村”公映了第一部影片。1899 年上海已有了初具规模的经营性电影放映。1905 年，中国就诞生了第一部国产纪录片《定军山》。1912 年，上海郑正秋编写了中国第一部故事片《难夫难妻》，他与张石川一起导演，1913 年首映。到 20 年代，上海已有一百多家电影制片公司，出品了七百多部影片，^[2] 电影在上海已经十分时尚非常繁荣。到三四十年代，上海电影在不断探索中迅速走向成熟，创造了上海历史上中国电影的一个全盛时代。至 1949 年前，我国共生产了三千多部影片，其中 80% 以上在上海出品。^[3]

平民生活、人间苦难的真实写照

这是一个新旧迅速交替的上海。城市新貌可以去看举世瞩目的外滩，看那些现代化和西方化的商业区和高级住宅区，看消费狂热和商业文化的腾飞，但是在租界的光怪陆离底下，大街的两旁充满着弄堂、棚屋以及为生活逼迫或压榨着的广大平民，那些农民渔民、产业工人、城市贫民、流动民工、街头瘪三等劳苦大众。30 年代的知识精英直面现实，崇尚针砭时弊、推动社会

进步的批判现实精神，以现代价值的理念去认识社会，于是大量揭示社会底层民众生活真面貌的影片涌现出来，表现了广大电影人的忧患意识、批判精神和对大众生活状态的人文关怀。以上海商业为动力，以人文精神为支撑的大众电影为主体，在多元化创作风格为基调的创新路径上，造就了影片数量的时代之最。在30年代中期，电影成了“每日百万人消纳之所”^[4]。佳作迭出，星光灿烂。

联华影业公司上海第二制片厂1934年出品的、由蔡楚生编导的《渔光曲》（王人美、韩兰根主演）是我国第一部在国外获奖的优秀电影。^[5]在三四十年代，上海的市民几乎都会哼上几句同名插曲《渔光曲》的歌词：“天已明，力已尽，眼望着渔村路万重，腰已酸，手也肿，捕得了鱼儿腹内空！”“鱼儿难捕租税重，捕鱼人儿世世穷，爷爷留下的破鱼网，小心再靠它过一冬。”^[6]小猴、小猫两个是双胞胎，父为渔民死于海上的风暴，母徐妈只得到船王何家做奶妈。小猴、小猫与何家少爷子英三人从小一起游玩长大，成人后子英出国留学，与小猴小猫分别时，小猫唱起了《渔光曲》。小猴小猫租了何家渔船捕鱼为生。渔民生活艰难困苦，徐家又遭盗匪打劫，徐妈双眼失明。三人只得到上海找舅舅，兄妹和舅舅一起在街头卖唱为生，巧遇回国的子英，因子英给了一百块钱，兄妹回家路上正遇一银行遭劫，被人诬陷入狱。出狱后家里发生了火灾，徐妈和舅舅葬身火海。兄妹无家可归，子英回到上海，因收留徐家姐弟与父亲发生矛

盾，随即父因破产自杀，家破人亡后，子英深悟自己改良渔业的主张无法实现，决定与徐家姐弟一起到海船捕鱼。可是这时小猴已经在繁重的劳动中倒下，临死前，小猫再次为小猴唱起了《渔光曲》。

一连串的痛苦遭遇，使影片《渔光曲》的剧情相当曲折，它真实地描绘出了渔民除了劳动的艰辛外，生活境遇的艰难；另一方面，在社会处处存在黑暗之中，一切改良和创业的理想终归失败。这是这个时代的社会真实写照。

揭示劳工苦难的，还有联华上海第二制片厂1934年由孙瑜编导的《大路》（金焰、陈燕燕、黎莉莉主演），反映的是工人的劳动生活，里面也有一个著名的主题歌《开路先锋》。伴随着这个歌声，一群开路的劳工拉石碾土、挥镐筑路辛劳在公路上，影片刻画了几名活生生的工人形象，除了写重体力劳动的艰辛，还表现了青年劳工的乐观精神，他们的爱国心、责任感、友谊、爱情。影片歌颂了那些身强力壮、个性丰富的热血青年，正像剧中的饭店女侍茉莉在回答丁香问她“你爱谁”时所说的：“他们我都爱。”“我爱金哥的勇敢！他总在微笑，他永远向前，从没说过这事难办。”“我爱老张的铁臂！他不大说话，他埋头苦干，捏人手一下要痛三天。”“我爱郑君的聪明！世人的事，他知道得那么清，编出的歌儿真动听。”“我爱章大的粗笨，说了就干干了又悔，粗莽赛过鲁智深。”“我爱小罗的志气！又年轻又美丽。他做梦夜里在开机器，不过就是带点儿大少爷脾胃。”为了

开辟一条重要的军用公路，这伙精干的青年带领大家为修筑险要地段而日夜奋战。最后，被汉奸破坏，全体人员一起壮烈牺牲。

上海是个市民社会，明星影片公司1937年出品由袁牧之编导的《马路天使》（周璇、赵丹、魏鹤龄主演）是反映上海市民社会生活情景的名作。影片描写了生活在大都市底层的小云和小红两姐妹、报贩老王和吹鼓手小陈，为了追求光明、摆脱压迫而一起奋斗的故事。影片生动地描绘了小红与日日对窗相见的小陈之间的真挚感情和浪漫情调，一吹一唱至相投合，描绘了他们结伴游玩大世界的喜悦神态；影片也歌颂了底层市民之间真诚相助的友情。为了帮助小云和小红逃脱流氓的魔掌，老王和小陈与流氓周旋、搏斗。最后小云因掩护小红逃走而被刺身亡。编导将小市民的生活情趣和他们的不幸遭遇在这部影片中刻画得入木三分，我们见到了一个真实的30年代弄堂上海。

明星影片股份有限公司1935年出品由沈西苓编导的《船家女》（徐来、高占非主演）也是一部描写穷苦人悲惨命运的电影，然而它又是一场纯洁爱情的悲剧。它讲述了杭州西湖摇船女阿玲和青年工人铁儿相爱甚深，一天阿玲被大流氓凌辱，后又卖到妓院。她失手刺伤了流氓，不幸被捕。铁儿又因罢工被关进监狱。等铁儿寻找到阿玲时，她已经被摧残得奄奄一息了。社会的恶势力构成了扰民的灾难，这部电影使用了蒙太奇的手法，又将画面分割成四个三角形，增强了对社会迫害的有力控诉。

这时期出品的大多数影片都写城市生活或以城市为背景。1937年摄制的《弹性女儿》，讲述了三个舞女的伴舞生涯。当年在新光大戏院上映时，场场爆满，不少舞女也去观看，尤其是歌星路明唱起潘子农词刘雪庵曲的同名插曲，那煽情的舞曲旋律，如泣如诉的痛苦申诉，都深深打动了观众。如第二段歌词唱道：

都会里燃着罪恶的火焰，泪珠闪烁在胸前。欢笑转成无限的忧郁，弹性女儿，永远彷徨在苦海之边，尝尽爱情的欺骗，饱受贫穷的熬煎，在重重压迫下，失去了美丽康健！看，每张笑脸都含着哀怨，看，每张笑脸都含着辛酸。何处去，寻找真情热爱？何处去，掘发光明的源泉！青春似水易流逝，年年复年年。弹性女儿永远彷徨在苦海之边。

歌声赢得了观众不少眼泪。三四十年代的电影，多数都伴有优美、点睛的插曲，由音乐家填词制曲，后来大量电影歌曲都成为街头巷尾广为传唱的流行歌曲。从这些影片情节和这些“时代曲”中，我们看到了三四十年代里上海文化的“现代性”。

富人们和黑社会的对穷人肆无忌惮欺压和腐败，迫使小市民陷于悲惨境地、饱受失业之苦。贫富悬殊的鲜明对照，也是影片反映社会生活的重要着眼点，从中我们更可以看到影片在阴暗色彩笼罩下的活生生的、错综复杂的社会面貌。

电通影片公司1934年出品由袁牧之编剧、应云卫导演的《桃

李劫》（袁牧之、陈波儿主演）反映的是年轻的大学毕业生走向社会后的不幸遭遇。这个影片是采取倒叙法记叙的：校长在报上看到曾在毕业时领唱《毕业歌》的奋发有为青年陶建平不幸被判处死刑的消息，赶到监狱倾听了他讲述事情的缘由。

这个故事是对富人垄断社会资源的控诉。在这个社会中，滋生着一种会使有为青年处处碰壁迅速导致走投无路以致逼向犯罪变为囚徒的机制。建筑工业学校毕业生陶建平为工人仗义执言，被建筑公司经理解职。刚结婚的妻子丽琳为分担家庭重任，去一家贸易公司做经理秘书。经理居心不良，想侮辱她，遭拒绝，即怒而将其解雇。为了生活，建平只得到造船厂当苦工。不久妻子生子后因无人照料，不慎坠楼，跌成重伤。建平无处借钱为妻子治病，无奈偷了工头抽屉里几块钱，刚回到家，妻子来不及治疗已经死亡，建平只得忍痛将孩子送到育婴堂。当承受着巨大悲痛的建平回家时，工头带着巡捕来逮捕他，反抗中不慎失手……被判死刑。

听完了死刑犯的沉痛叙述，校长耳朵边渐渐响起了不久前陶建平领唱的《毕业歌》：“同学们，大家起来，担负起天下的兴亡。听吧，满耳是大众的嗟伤；看吧，一年年国土在沦丧！……”一个个热血青年，纵然有救世的抱负，但很快就被痛苦的现实摧毁了。

表现上海发生经济危机时面临失业生活的，还有明星公司1937年摄制的《十字街头》，写的也是小知识分子阶层里的悲

欢，写了一名大学毕业生与一厂校女教师，经过失业的磨砺，还是乐观相恋并齐步走上新的生活道路。

以上这些揭露真实、批判现实的作品，继承了五四时代陈独秀所倡导的“赤裸裸的抒情写世”的“平民文学”、“写实文学”、“社会文学”^[7]的时代精神，在三四十年代的上海影片中不胜枚举。三四十年代的大量影片在贴近现实生活，揭示社会黑暗，多层次地表现社会真相的深刻性方面，甚至超过了同时代的美国好莱坞影片。

博爱、平等、自由的热烈追求

新华影业公司 1937 年由马徐维邦编导的《夜半歌声》（金山、胡萍主演），拍成一部带有惊悚味的言情片，它演绎了名伶宋丹萍与富家千金李晓霞两人之间凄婉悲壮的爱情悲剧，揭露鞭撻了胡作非为的社会恶势力，情节曲折，富有悬念，具有很强的心灵震撼力。片中有个插曲《热血》，鲜明地喊出了 30 年代热血青年的一个时代的追求目标。歌词唱道：“我们为着，博爱平等自由，愿付任何的代价，甚至我们的头颅，我们的热血，地伯尔河似的奔流！”追求欧洲以人为本的、以人性、人智取代神性、神智的人文主义的精神，是三十年代知识界的一种时代精神。

这个时候，产生了一批歌颂母性的影片，如《慈母曲》、《母亲》、《母性之光》，是女性觉醒争取平等颂扬母爱思潮的产物，对千年男尊女卑的封建伦理是重大的挑战，从中也反映了人们对都市女性的尊重和命运关注。周璇演唱的脉脉温情的《慈母心》（影片《凤凰于飞》的插曲）成为当时妇女广为传唱的流行歌曲。天一影片公司1935年出品王斌编剧、文逸民导演的《母亲》（范雪朋主演）讲述了这样一个动人故事：“母亲”景佩华中年失去丈夫后，历经沧桑，饱尝艰难，把儿子抚养成人到国外留学，后来终于等到儿子学成回国，可是她已经筋疲力尽，待见到儿子时，说：“我太疲倦了，现在可以休息了。”言毕即离开人世。

表现完全不同于古代女性的现代女性的命运和遭遇的影片紧随着“男女平等”的呼声，成为30年代很有“现代性”的视觉文本，在当时反映了受西方人文精神鼓舞下的人的觉醒和解放思潮。《女权》、《女人》、《三个摩登女性》、《新女性》等影片，都紧扣着都市中女性的命运的主题，反映在不同追求下的女性的不同遭遇以及追求女性人权的艰难。这类电影往往采用对比和比较的表现手法，批判旧意识，弘扬男女平等、女性解放的新风貌，在赶时髦的女性群象中树立正确光辉的形象。联华影业公司1932年出品的由田汉编剧、卜万苍导演的《三个摩登女性》（阮玲玉、黎莉莉、陈燕燕主演）描写了三个女性在国家遭受苦难时的不同表现，一个寻欢作乐，难以抵制诱惑；一个多愁善感，殉情而死；另一个把自己与国家的命运紧密结合在一起，积

极参加爱国运动，充满阳刚之气，被大家称为真正的摩登女性，说明了女性的自由解放应与男性一样与爱国革命的事业结合在一起。再如明星影片股份有限公司1936年由洪深编剧、张石川导演的《女权》（胡蝶、赵丹主演）则把女权视为都市生活的象征。影片重点写出了女性为争取自由平等冲破旧势力阻拦的艰难。该片塑造了一名有抱负、素有服务社会意识的女大学生宋嘉玉，她时时为妇女争取人生权利，然处处碰壁，终于消极。剧中表达的思想正如许如辉作词曲、胡蝶演唱的插曲《女权》所言：“为女权斗争，为女权解放，弃离那温柔乐园，尝试着社会的千般模样。……女权女权，处处有阻挡，女权女权，黑暗无曙光。要为女权斗争，要为女权解放，勇敢贯彻那都市风光。”

比起《三个摩登女性》来说，由朱石麟编导的《各有千秋》（周璇、龚秋霞主演）对女性解放、男女平等问题的展现则更为深入一层。就像鲁迅的文章要回答《娜拉走后怎样》那样，本片除了再现女性觉醒的风采之外，对妇女解放、男女平等的现实性进一步进行了探讨，影片反映了男女平等的路漫长艰辛。碧华和她大学男友都是品学兼优的、坚信男女绝对平等的奋发青年。他们结婚后连房租也是各人平分，各人领到工资，都在节日为对方赠送衣物。由于努力工作，碧华升了化验室主任，丈夫也升了职。他们俩午饭在工作单位吃，晚饭在小餐馆吃，家里不买米的。但是碧华的母亲还是老法，认为女人不必读书，能在家维持家务为好，他父亲则坚持让女儿大学毕业可以发展挣大钱。碧华自从有了女孩

小华后，雇不起奶妈，孩子只好吃奶粉，雇了一个简单照顾的保姆，结果把开水打翻在婴儿的头颈里。“这个问题其实很简单，干脆一句话，就是我们没有钱，所以不能雇奶妈，不能请保姆，甚至不能送孩子到托儿所。”碧华再去看她的老同学，一个成了一个老头子的玩物，吃了睡，睡了吃，打打牌，听听无线电；另一个成了被生活逼苦的穷丈夫欺压，在家做做手工活苦苦度日的家庭的奴隶。“以前的理想，都打得粉碎，以前念的书，一概都忘得干干净净。”“我还要奋斗下去。”她的母亲却说：“可是我常常听人家说，念书人就不会有钱，有钱的就不是念书人。”原来坚持不请假的碧华也只好多次请假，经理又是一向反对用已婚女人任职认为女人必多请假。碧华母亲只好赶到女儿家领孩子，因而自己的多子女的丈夫就没有饭吃，几个小孩在家造反，家里乱得一团糟。碧华只好为了小家庭先是“留职停薪”后被辞退回家，她丈夫一人维持三人生活，生活指数又不断攀升，当她听到她丈夫在犹豫之中要签字与下员通同在帐务上作弊假公济私的消息，急忙奔出追赶丈夫，但不幸被车撞倒。待到碧华清醒过来，她悲愤地说了这样一段意味深长的话：“我知道，小华是女孩，跟我们一样是个女人，也是可怜虫。唉，可怜的女人，经过了多少年的奋斗，男女还是不能平等。这是什么缘故啊？妈，你的话是对的，女孩子念书完全是浪费时间浪费金钱。国家费了多少财力，父兄费了多少心血，教育出来的女子，还是只配关在家里！”本片虽然剧终，但余音袅袅发人深思。碧华走男女平等之路似乎走到了绝境。在一个生活

指数不断上涨，知识职员阶层收入水准尚且低下的景况下，谈男女平等还缺乏社会的实现条件，碧华在 30 年代经历的问题在我们今天看来还有探讨价值，值得我们思考和努力，女子的真正解放、男女平等，没有经济、社会生活结构和收入水平上的与之同步推进，以及社会观念的相应变化，还是不可能的，这还需要几代人的持续奋斗。

30 年代的一些影片在反映那些在社会底层的人与苦难命运挣扎时表现了他们追求光明的真情。如联华第一制片厂 1934 年由吴永刚编导（阮玲玉、章志直主演）的《神女》，是阮玲玉主演得最为成功的一部默片。影片叙述了一个心地善良被生活逼迫堕落火坑的妓女，为了保护儿子能在社会上做人的权利，反抗流氓的控制，触犯刑律被判入狱。主人公神女挣扎在生活的漩涡里，在夜的街头，她是一个低贱的神女；当她怀抱守护起她的孩子时，她却是一位圣洁的母亲。在两处的生活里，她显出了伟大的人格。流氓靠她的收入去赌，说：“你别不受人抬举，你出去打听打听你大爷的厉害，像你这样一个孤零的女人，以后还想在外面混事么？”她被老大视为占有品，她的钱都被老大取走。她只好把钱藏在门边的小砖头下。她决意要搬走想法子找点事做，但处处碰壁。一天天，孩子渐渐长大了，更增加了做母亲的忧虑。儿子在弄堂里，邻居不准自己的孩子跟“贱种”一起玩。她带儿子去报名入学，“家长做什么职业？”又难住了她。只有当她在校门口等候孩子放学时，才感到新生活的开始。学校开恩

亲会，先生请她孩子上台表演唱歌，她感到不可名状的愉悦。阮玲玉的真切扮演淋漓尽致地表现出这代穷人眼中闪现的光明，一种新的寄托和希望。当家长来信“乃风闻妓女之子竟亦滥竽期间……”后，我们接着看到了这部影片表现的人道主义光明主题：老校长为这事件亲自作一次严格的澈查，到孩子家家访。

“我为的要吃饭，我不要脸的活着，都为的是这孩子。我爱他，他就是我的命！”“我虽然是个下贱女人，不过我作了这孩子的母亲，难道我要他学好都不许吗？”“我的孩子为什么不配读书？”校长摇头、点头。老校长宣布调查的结果：“这孩子的母亲，确是一个私娼，不过这是整个社会的问题，我们不能否定她的人格，尤其是这孩子的人格。”“为着孩子的前途，她要使他受教育。我们负教育责任的，更应当把这母亲的孩子从不良的环境里拯救出来！”校长顶着反对声，. 站起发言：“你们完全忽略了教育的原理，我们不能为迎合一般人的错误的心理，来戕害一个孩子向上的生机。”他握着拳：“我决不能做，除非我不在这学校里！”他说罢就走，老校长毅然提出辞呈，同时学校方面公布了这孩子的退学书。当校长见到报纸上“赌窟凶杀案判决，女犯以杀人罪被判刑 12 年”后，他又担负起了教养她孩子的责任。可是这位母亲却对他这样说：“不过等他长大了之后，请你告诉他，他的母亲已经死了，使他不知道他有这样的一个母亲。”

影片的成功，是通过这位老校长的反潮流的形象，表达了教育平等和维护人生权利的科学理性精神，影片也充分显示现代文

明的建立还路长漫漫。

对于那些社会上的弱势群体，许多影片给予人道主义的深情关怀，并引导着光明道路。如联华影业公司1936年出品的由蔡楚生编导的《迷途的羔羊》（陈娟娟主演），描写了一群孤苦无靠、饥寒交迫的城市流浪儿的悲惨的生活遭遇。影片虽控诉痛苦，但对孩子的淘气尽兴和互相帮助多处以喜剧形式的轻快笔触表现出来，对有的富人家庭的伪善也进行了辛辣的讽刺。在一片惨淡的月光下，要饭的孤儿们深沉地唱起了任光曲、蔡楚生词的《月光光歌》：

月光光，照村庄，村庄破落炊无粮，租税重重稻麦荒！
月圆圆，照篱边，篱边狗吠不能眠，饥寒交迫泪涟涟！
月凉凉，照羔羊，羔羊迷途受灾殃，天涯何处觅爹娘！
月明明，照天心，天心不知儿飘零，风吹雨打任欺凌！
月黯黯，照荒塘，荒场尸骨白如霜，又听战鼓起四方！
月惨惨，照海滩，海滩无人夜漫漫，苦儿血泪已流干！

这首歌由陈娟娟领唱、上海中学歌咏队合唱，歌声婉转凄楚，一唱三叹。在联华影业公司1935年由钟石根编剧、费穆导演的《天伦》（黎灼灼、林楚楚主演，这是在美国纽约放映的第一部中国电影）中，对这些迷途的社会最底层的孩子，郎毓秀唱起了黄自曲、钟石根词的《天伦歌》：

……人世的惨痛，岂仅是失了爹娘？奋起啊孤儿，惊醒吧，迷途的羔羊！收拾起痛苦的呻吟，献出你赤子的心情。老吾老，以及人之老，幼吾幼，以及人之幼。服务牺牲，服务牺牲，舍己为人无薄厚。浩浩江水，霏霏白云，庄严宇宙亘古存，大同博爱，共享天伦。

“浩浩江水，霏霏白云”的境界和意气，与“月惨惨”、“月黯黯”相对，指出了人类应有高昂远大的抱负和追求，无论贫富，由此及彼，应有博大关怀的心胸，共同创造大同博爱的天伦乐园。这种融和着中国传统优秀文化精神和西方人文主义光芒的歌词，这种积极人生的哲理思考，激励着鼓舞着人们前进。

我们现在有的电影虽然也着力表现社会的真实面貌，也写到有些平民的贫困处境，但影片中只看到脏兮兮的环境，丑陋的生活场景和芸芸众生，看不到弱者生命里的力量和内心的光芒以及影片的理性追求。我们从三四十年代的电影中不是可以找到不少借鉴之处吗？

社会伦理、人情人性的深入探讨

对于人性人情、社会伦理，有些影片表现了其复杂性的一面，引人深思。

联华影业公司1937年由孙瑜编导的《到自然去》(黎莉莉、金焰主演)表现了这样一段故事:北洋政府里的周将军自命是有维新思想的实验家,在珠光宝气的华堂里高喊一声“自由平等万岁!”然后乘高大马车在马弁威武的吆喝声中、在街中乞丐的哀求声中打道回府。他还要举行每月一次“平等茶话会”,让三位小姐为丫头、马夫、厨娘捧烟倒茶。在他家只有当差头儿的马龙有自己不同的理想,他反对一切不自然的平等,认为文明社会里有主人、有当差是自然而然的结果。将军看到当时天下太平,海晏河清,就动了游兴,驾了游艇畅游大海,不料突遇风暴,漂泊到一个毫无人迹的岛上。食宿无着,最精于衣食住的老爷小姐们发现了自己是最无力解决问题的可怜虫,一家人全靠仆役马龙猎取山禽海产搭建茅屋为生。回国的希望已经断绝,他们真的到了自然了。两年后,大家发现过去的将军高兴地帮着从前的灶下婢拔鸟毛,二小姐在纺纱,三小姐在舂米,大小姐在打猎采椰子,每个人在工作、微笑。理想家马龙已经用他自己的发明、公正和勤勉,自然做起了岛上的首领。优胜劣败,适者生存。有钱人一改旧习,待仆平等,将军的大女儿也在共同劳动中爱上了马龙。正当举行婚礼之时,忽然天外飞来一声大炮,于是岛上的生活也随那炮声梦幻般地完结。一艘船经过将大家救回城里。从此又恢复旧貌,主仆分明。只有那马龙和爱上他的将军大女儿离开了都市,依然走向“自然”的理想中去。^[8]

这个影片运用其巧妙的构思对人的生存状况进行了思索,质

疑了现实社会中权力和阶级对立对人性的异化，这是个违背自然规律的社会。编者进而描绘出一个理想的回归大自然的舒心的世外桃源，在那儿，有体力、勤劳勇敢的、有智慧才干的人才是真正的主人。本片是对人与人应有的公正伦理关系的积极思考，也带有“劳工神圣”和进化论思潮的影子。“到自然去”，也就是到一个真正自由平等理性的世界里去，不过这在现实面前只是一个泡影。

联华影业公司出品的吴永刚编导的《浪淘沙》（金焰、章志直主演）更是一部对人性进行深入探讨的影片：一个善良的海员在冲破海险后带着给孩子和妻子的小皮鞋和花布欢喜归家，发现并在激怒中打死了与她妻子通奸的男子成了罪犯；一个奉公守法的侦探，努力追逐他要逮捕的罪犯直到船上。他们所乘的轮船触礁了，两人漂浮到一个荒岛上。当他俩站在同一条的生命线上挣扎时，他们放弃了敌对而表现出极高贵的友情。罪犯用救了自己性命的木桶里的淡水救助着苟延残喘老想轻生的侦探。但是有一天，当罪犯告诉侦探见到了可能来救援他们的帆船时，生的欲望重新升起，利害的冲突和人欲的冲动也重新激起，侦探似乎看到了岸上呼拥他回归的场景，马上恢复了敌意，铐住了救助过他的罪犯。最终是帆船没有发现他们，岛上永久地留下了两个骷髅。

这一类的悲剧永远在人与人之间不同程度地产生着，发人深省，影片探索了人性的复杂性。人们甚至在极度患难的自然环境下都可以互相救助共赴艰难，然而一旦回到扭曲人性的社会现实

中，种种社会的尖锐矛盾、无法满足的欲望，迫使人们不能和谐相处以致成为你死我活的仇敌，人的自然性居然异化至此，这个社会难道不应彻底改造吗？30年后苏联摄制的著名影片《第四十一》，与其情节结构何其相似乃尔。

在恋爱婚姻、家庭伦理方面，一些影片在表现人类较复杂的情感方面探索也比较深入，揭示了普通人的复杂丰富的精神世界，在处理人际关系和情感冲突问题上表现出比较宽阔的视野和理智的胸襟。如联华影业公司1931年由朱石麟编剧、卜万苍导演的影片《恋爱与义务》（阮玲玉、金焰主演），讲述了这样一个故事：杨乃凡是母亲早亡、屈伏在旧家庭束缚下的弱者，她的父亲娶了四房姨太太另生了七个孩子。对门有个青年学子李祖义天性活泼热情奔放，默默爱她直到她被汽车撞倒救护她回家才开金口，后感情日深。然李祖义不久被寄厚望的父亲送到外国求学，杨乃凡听从父命嫁给学者黄大任了。五年后，在一处公园，沉默遐思的青年救起了一个男孩，对方的母亲正要感谢救命恩人时，双方都呆住了，祖义与乃凡重逢。黄大任是不富情感的学者，夫妇之间只有义务没有恋爱，他对李说：“以后常来坐坐。”并未想到将来的危机，只知自己可借此机会会自己的情人了。然李杨之间却死灰复燃一往情深，两人大无畏地私奔了。黄大任从情人家陶醉归来见凤去楼空，打击很大，深觉作为丈夫的做人已经亏损，以尽为父的责任补救。黄想隐瞒此事不料竟被仆人传出见于报端。李、杨在小村的伊甸园不久为难求衣食只得

回城谋生，李改名到一家公司刚满一月，因仆人饶舌，结果被公司以“来历不明”罪名辞退，老父也不认儿子了。李祖义觉世上已无他立足之地去投河，然隐隐听到乃凡的呼声，使他猛悟：他对于乃凡，恋爱之外，还有义务。半年后乃凡生了一个女儿平儿，但虚伪的社会没有祖义立足之地，他只好做一个按字数领工资的写字匠，劳累葬送一生。经过十五年，乃凡变成鸡皮鹤发的老太婆，她替成衣铺做工而抚养平儿。然这时黄大任文名日增，办了乃凡天天必读的《国强报》，并发起救济贫民游艺会，一对子女登台奏艺，乃凡终于在报上见到一别十年的亲骨肉，喜极而涕。大主顾大任又带少爷小姐到成衣铺做衣，她噙泪偷偷各吻了一下，还打开十六年前的旧衣箱看了他俩的小孩时穿的衣服。乃凡用十指换来的钱买了两张游艺会票全神贯注看完子女的表演。平儿同学的哥哥看游艺会时十分倾心平儿，但老仆知道少爷的女友的母亲就是跟人私奔的黄夫人，饶舌的结果又破坏了这一对下一代的情侣。这天晚上，乃凡心碎，下定牺牲自己成全女儿的决心。然祖义已死，想来想去，只有将女儿托付大任，于是写了两封绝命书，投江自尽。平儿寻母绝望后，持信去见黄大任，大任老泪纵横，觉得这也是他应尽的义务，就把子女叫到面前说：“这是你们的妹妹，你们要爱你们的妹妹，就如同爱你们的母亲！”三人看了墙上母亲的遗像，都凄然跪下。这个电影提倡以人性中的宏大的爱心正视现代生活中既成的错综矛盾，强调了对人类行为造成的社会义务负起责任，以缓解的心态战胜复杂情感

生活中的冲突。

在对待常见的婚外恋问题上，下面两部片子是描写得比较成功的。

文华影片公司 1947 年出品由张爱玲编剧、桑弧导演的《太太万岁》（蒋天流、张伐、石挥、上官云珠主演）是一部结构凝练、语言优美的影片。影片描写一位识大体、多情能干的、善于处理家庭上下内外人际关系的贤内助陈思珍。他帮助丈夫开创事业，设法帮助丈夫支撑事业、渡过难关，她在处理父亲与女婿关系、小姑与她弟弟的私奔问题时，都表现出她的现代意识和周旋才能。尤其是在处理她丈夫事业成功后有了婚外恋时，影片十分得体地表现了这位现代女性的聪慧和大度，如何维护、挽救家庭，教育丈夫，对于这种在都市社会中人际关系中常发生的复杂情况具有认识作用，对和谐社会和稳定家庭都有现实意义。

文华影片公司 1948 年出品的另一部由李天济编剧、穆费导演的《小城之春》（韦伟、李纬、石羽主演）也是反映家庭伦理、复杂情感的影片。住在一个小城里边，守着一个患肺病的没有生气的丈夫、每天过着没有变化的日子的女主人公，一旦碰到她已离别十年的初恋情人突然来临，互相燃起情欲，经过了一场感情和理智的冲突，理性终于重占上风。

都市生活的现代化，人际关系自然会变得复杂起来。表现婚外情的影片还有张爱玲编剧桑弧导演的《不了情》（陈燕燕、刘琼主演）也很有水平。三四十年代这些影片将探索人生问题引

向深处，影片宣扬了高雅的情操，表现了人类的高尚的道德风貌，面对感情问题和家庭矛盾，不是哭哭啼啼，吵吵闹闹，剑拔弩张，势不两立，争风吃醋，小家败气。

民族救亡的强烈呼声

继1931年日军侵略东北后，1932年日军就在上海闸北发动了一二·八事变。上海民众的抗日救亡的强烈呼声几乎持续了整个三四十年代，民族救亡的主题和情节一直贯穿在这个时代的影片中，富有最鲜明的时代精神。

“起来，不愿做奴隶的人们，把我们的血肉，筑成我们新的长城。……”由田汉作词、聂耳作曲的激昂雄壮的《义勇军进行曲》1935年在上海金城大戏院首映《风云儿女》时嘹亮响起，唱出了民族救亡的最强音。影片上演盛况空前！电通影片公司1935年出品的由田汉编剧、许幸之导演的《风云儿女》（王人美、袁牧之主演）一开头就响起了这首歌曲。电通公司是中共领导下的左翼电影运动中孕育的年轻影片公司，此片是继《桃李劫》后第二部影片。影片最后的场面是主人公阿凤家乡的父老乡亲们在义勇军的带领下奋起抗战。

抗战以前因为国民政府出于外交的考虑，对明确将日军指为“敌人”的内容采取严格的审查，^[9]因此阻碍了影片抗日内容的

拍摄。尽管如此，《风云儿女》还在剧情中歌舞演出中唱出了“谁甘心做人的奴隶？谁愿意让乡土沦丧？”表达舞女心中的苦楚，影片直接出现了“冒着敌人的炮火，前进！”的激昂旋律。

新华影业公司1937年7月出品的由田汉编剧、史东山导演的《青年进行曲》（胡萍主演）讲述了一个富商的儿子王伯麟，在进步同学的帮助下，从懦夫成长为坚强斗士的故事。影片呼吁中国青年挺身而出团结一致，为进行抗战行动起来。结尾的情节很是感人。王早就对其父企图借战争囤粮发财的行为面对面批判过，当“敌人”进攻华北要塞时，其父竟然要将囤积的粮食高价卖给敌人。至此因失去影响他使他进步的恋人而伤心的王伯麟最终觉醒，开枪击毙了为卖粮而积极奔走的掌柜。这部电影揭示了这是一个救亡催人觉醒的时代。

1937年8月，日寇发动了淞沪战役，从此上海租界地区成为“孤岛”。爱国志士冒着危险，拍摄了直接描写抗日战斗的影片，如联华影业公司1938年摄制的由蔡楚生、司徒慧敏编剧、司徒慧敏导演的《游击进行曲》（林楚楚、李清、蓉小意主演），直接讲述了抗战期间江南大地上青年志强组织游击队抵抗日寇的事迹。他的未婚妻在丈人的支持下也加入行列。他们忍受了房屋被烧、亲人被辱被杀的巨大悲愤，发动群众，瓦解敌军，使游击队伍日益扩大。影片一开头，就是一张中国地图燃烧在烽火之中。敌人烧杀进入村庄后，志强在说服和鼓励乡亲参加游击队时说：“是游击队，游击队就是我们民众武力，用出奇制胜的战

术去打击敌人。我们要它吃不安，睡不稳。要知道，我们是生长在这个地方的，一切的情形总比敌人清楚。我们好好地运用游击战术，我们可以藏在敌人不知道的地方，可以埋伏在敌人的周围，敌人是有好的枪好的炮，可是他们根本不知道我们藏在什么地方。我们还怕什么呢？我们将他们的枪炮抢过来！”这些话，无疑就是这个时代动员民众抗敌的教科书。影片在这么个非常时期，担负起宣传唤起群众的作用，也充分体现了这个时代上海电影冒着敌人炮火前进的“现代性”。影片结尾是终于在最后一次战斗中，游击队机智勇敢，里应外合，将敌人全部歼灭。

剧情直接描写抗战内容的影片，还有顾文宗编剧、任彭年导演的《万众一心》（邬丽珠、刘仁杰主演），田汉编导的《民族生存》（彭飞、舒绣文主演），史东山编导的《八千里路云和月》（白杨、陶金主演）等。

即使在日寇已经进入租界占领了全上海情况下，我们的电影精英依然表现了不惧迫害的骨气，如在1941年上映的动画片《铁扇公主》，影片最后部分还插了一句结束语：“人民大众起来争取最后胜利”，放映时被敌伪电影检察机关强行剪去。^[10]

中外小说戏剧改编和影片拍摄技巧的成功

虽然30年代初期，电影还处于无声影片刚转向有声影片的

时代，然而中国的电影在许多文化精英的努力下，在商业化社会的自然竞争中，迅速成熟，群星璀璨，佳作迭出。到30年代中后期和40年代，更是出现了大量艺术成就可圈可点的影片。

明星影片公司1934年上映由郑正秋编导的《姊妹花》（胡蝶、宣景琳主演）是一部在拍摄技巧上很有追求的电影。影片情节安排曲折完整，艺术感染力颇强。在一个贫困的家庭里，大宝和二宝是一对孪生姐妹。贩卖洋枪的父亲赵大将二宝带到上海，嫁给了军阀钱督办做了七姨太，过着豪华奢侈的生活；而大宝则嫁给了生性忠厚老实的木匠桃哥，过着贫苦的生活。一富一贫，贫富差异，在影片的视觉画面上对比鲜明，也造就了一对孪生姐妹的绝然不同的性格和行为差异，一个忍重，一个骄蛮，而又都由名演员胡蝶一人分别扮演，表演十分到位。大宝为生活所迫，只好扔下刚满月的孩子，恰巧来到钱督办家里做奶妈，二宝成了她的主人，然两人并不相识。“三年内要与家里人断绝来往”。大宝为了救助受了重伤的桃哥，恳求二宝预付部分工钱，却被骄横的二宝打了耳光。无可奈何的大宝不得已拿了小主人的一个金锁，却被二宝的小姑闯见，惊惶失措的大宝无意间撞倒了一只花瓶，花瓶正好砸死了小姑，大宝被捕。母亲探监，偶然之中碰到已任军法处长的、当年遗弃她的丈夫。一家人相遇了，母亲向大宝和二宝哭诉当年赵大用烧红的火钳将自己和二宝手臂烫伤的疤痕，两条疤痕在母亲和二宝的手臂上对接，“现在你是做了官太太啦，你是不认你的亲妈妈了！”二宝明白了一切，即与赵大

决裂，和母亲、姐姐一起坐上自己的汽车回到了自己的老家。电影的最后几场“姊妹会”、“夫妻会”和“母女会”都重逢在出人意料之外的场景中，寻常的语言这时却富有强大的震撼力。尤其是让胡蝶扮演身份对立的姐妹形象，通过影片叠片遮盖拼接的技巧，同时出现在一个画面之中，让不同穿着不同性格的一对孪生姐妹在冲突高潮中同现，这在当时是很高的剪接处理技巧，使影片吸引了无数观众。新光大戏院首轮连映六十天，国内十八个省五十三个城市、国外六个国家十个城市放映了此片。^[11]

明星公司1937年摄制的洪深、夏衍编剧、张石川导演的《压岁钱》（龚秋霞、胡蓉蓉、黎明暉主演），影片的构思非常巧妙，通过一块铸有“囍”字的银圆压岁钱在各种人物的手中流转一年，用形散神聚的手法，生动地展现了1935到1936年一年中十里洋场上五光十色的都市市民生活的众生相。压岁钱在穷人和富人的手中不断流转，使全剧剧情一直在贫富对照中生动转换，揭示了隐藏在金钱背后的种种人与人的相互关系。

一个上流家庭可爱的女孩在除夕夜得到一块压岁钱，春节早晨她到烟纸店里买了爆竹，店主不给老婆藏私房钱，把这块钱找给了在明星广播电台播歌的杨小姐，杨把它作为赏钱给了娘姨，娘姨又偷偷给了赌钱的当汽车夫的男友，被男友的小混混弟弟闯见要去。钱放在破口的衣袋里掉在地上，卖报的和一个阔人对抢起来，警察判给了阔人。小混混拉朋友大餐一顿却掏不出钱。阔人将得到的钱去买票进剧场看歌舞明星表演，票房又把囍字钱

借给朋友——一男主人和女情人。他们看完戏为博情人欢心，男人把一块钱赏给了帮拉开汽车门的穷孩子。生活在阁楼上的孩子的母亲因吃了人家扔出的食物而得了霍乱，孩子用这块钱请了医生，医生开了方子说：“你们很苦，我怎能要你们的钱啊！好吧，这块钱就算买药钱吧。你拿我的名片到街边药房里去配药，可以不花钱。”医生在回家路上又把这块钱送给口称活不下去要上吊的女子，这女骗子却把钱存进她存有许多一元二元的存折里。银行倒闭，经理卷钱溜走前，派听差把一百多大洋送给情妇。不巧途中遇劫，抢夺中这块银圆落地，挑馄饨担的拾到这钱，跑到挂着“一元救一命”灯箱下的“慈善会”门前却被乱枪打死，钱滚在路边，一个保姆把垃圾倒上，又被清道夫倒进垃圾箱。几个拾荒孩子之一掏到大洋，在一片操苏北话的贫民窟里，大家赶去争看，妇女放弃了正烧着的火，火势烧掉了整个贫民窟。大发营造厂来重造房子，在夯声中一人从土中扒到这块钱，为抢一块钱几人打了起来，工头说“交给我给你们保管”，这流氓工头晚上就到一元十五跳的小舞场去乱拥乱跳大肆捣乱，经理只好向他赔礼，拿出这块元钱给堕落为下等舞女的原歌舞明星江秀霞让她对付流氓。江的同学张曼办补习学校付不出房租，江把这一元钱帮助了同学张曼，房东认为烧黑的钱不能用。张把钱援助了被偷了盘费的安徽来沪者，隔一天，一元银圆可换的小钱就少了许多。原来大洋钱不能用了，要用法币，“过几天再用大洋钱要犯法了！”那人只得赶快以低价换给了江海关，这块钱被收

入国库熔化了。又是一年（1936年）在“祝愿明年比今年好”的恭贺新禧声中来到了，长者又像去年一样将包在亲笔写上“如意吉祥”纸中的压岁钱放到了小女孩的枕头下面。

一个谐趣的娱乐电影，却将现实真相毕露，伴随着浓烈的理性批判。这个片子也穿插不少歌曲，如影片一开始除夕夜在恭贺新禧的锣鼓声中“一阳开泰、万象更新”的门联下，一帮人到弄堂来用“宁波滩簧”的轮灯调唱“老板今年大发财，大大元宝滚进来。”很有民俗风味。还有以美国邓波儿为榜样的由胡蓉蓉扮演的小女孩的多处歌舞表演，尤其是跳美国的踢踏舞，与故事情节结合也很自然。这个影片也像一个贺岁片，其表现手法值得我们借鉴。

由范烟桥编剧、何兆璋导演的《长相思》（周璇、舒适主演）也是一部构思巧妙的影片。抗战爆发，心明毅然离别妻子湘梅和双目失明的老母上前线，好友志坚长期解囊帮助艰难度日的湘梅一家，他俩互相在危难中救助。当见到心明的“遗物”后，朋友促成了他们正式相爱。抗战胜利后，志明离开日本宪兵队牢房回沪，在这大家见面欢乐的时刻，志坚怀着复杂的心情毅然割断情思悄悄离去。我们想到三十年后，粉碎了“四人帮”，有一篇著名的小说《我应该怎么办》，其情节结构与《长相思》十分相似。《长相思》中还巧妙地安排了由强手范烟桥作词、陈歌辛和黎锦光分别作曲、周璇唱的六支插曲，声情并茂，其中有一首就是后来被有些人称为“市歌”的《夜上海》。

《太太万岁》片中的语言也十分精彩。尤其是思珍为丈夫解决了流氓女人的麻烦纠缠后，下面的一段对话如行云流水。

丈夫说：“从今以后我们再也没有误会了，还是跟从前一样。”

思珍说：“感情的事没有那么简单。”

“怎么你还没有原谅我吗？”

“这不是原谅不原谅的问题。”

“那，那你要我怎么样呢？”

“你不是说我帮你解决了这个困难以后，你什么事情都能答应我？”

“当然咯，你说哦，你说你要我怎么样？”

“我要跟你离婚！……我承认我是失败了。我不是天生爱说谎，也是为了好呀！谁知道越是想好越是弄不好，到了今天我实在太疲倦了，从此以后我也不说谎了，从此以后我也不做你的太太了！”

丈夫十分沮丧。不过到要走出律师所时，思珍又不离婚了，于是又有一段精彩的对白，把两人的心理和性格表现得淋漓尽致。

“在这个世界上只有你一个人待我好。”

“以后你自己当心自己了。”

“没有你我真不想活着。我真恨自己，我真看不起我自己！”

“别哭了，该签字了。”

“我已经想得明白了，我跟你一起，是我害了你，所以还是离开的好。喏。”（给她笔）

“不，我不离婚了！”

看似平淡的对话中蕴含着深层的情感。

联华影艺社和昆仑影业公司1947年联合出品的由蔡楚生、郑君里编导的《一江春水向东流》，拍的是一个爱国知识青年张忠良因抗战离开上海到重庆后，在官僚买办的天地里堕落，抛弃生活在苦难中的妻子老母的故事。这是一个十分打动人心的故事，尤其是在贫寒的妻子素芬端着一盘冷饮走进欢乐的大厅之时，听到有人喊着“张忠良”的名字，看到站在那些“高贵”的人群中的张忠良正是她离别八年、日夜思念、一家老小寄予无限期望的丈夫时，新太太泼妇王丽珍看出蹊跷盯住忠良问“这女人是谁？”素芬这时充满痛苦和绝望，一阵天旋地转，手中的银盘摔落地上人也倒下，痛苦地说出：“他是我的丈夫，我们的孩子已经九岁了！”张忠良居然瞪着无情的眼睛说道：“我以为你们早就死了，你现在要我怎么样？”转身上楼去安慰王丽珍了。影片这个有强烈震撼力的场面久久打动观众的心，再次证明我们四十

年代后期的电影艺术已经登达十分成熟的高峰期了。

在三四十年代，大量刚出版的当代小说作品，很快就改编成影响颇大的电影，如《家》、《春蚕》、《腐蚀》、《雷雨》、《啼笑因缘》、《秋海棠》。此外，一些中外名著（包括戏剧）改编成的影片也拍摄得相当成功，情节往往在改编中赋予了新的改造，主题得到发挥，如《木兰从军》、《玉堂春》、《白蛇传》、《浮生六记》、《少奶奶的扇子》等。像华成公司由欧阳予倩编剧、卜万苍导演的1939年的《木兰从军》（陈云裳主演），其台词和插曲表示了明确的抗日意愿，在“孤岛”时期沪光大戏院创下了连映八十五天的记录。^[12]

文华出品由李萍倩编导的《母与子》（张伐、蒋天流主演）是采自奥斯特洛夫斯基原著的影片，改编得非常出色。韩立人和黄素在外同居有了三岁的儿子后，又与一女子相好求婚，此女人去征求同学黄素的意见，黄素看到她手持的照片顿时晕了过去。儿子的手给烫伤了，韩去托养者那儿带走儿子卖给富家，后来该富室怕他抢了家产送他进托儿院，托儿院被日本鬼子炮火打掉，小韩流落为瘪三。十六年后，在上海剧院上演名角黄素主演鲁妈的话剧《雷雨》，其中演周萍角色的演员正是从boy转为临时演员的韩成，一个被遗弃的私生子。“我是个小杂种，我是个瘪三！你别扯淡了我。”“我要杀人放火做强盗，把这些瘪三全部杀掉！”他自暴自弃。剧终前的高潮是道貌岸然的剧院大老板设大宴宴请黄素。“一个人如果精神失去了寄托，就像没有了阳光

的阴天。我理解你的心情，才大胆地这样说做你的知己。你能告诉我你的父母是谁？”“我只知道我姓韩。”黄素正当认儿之际，出乎意料之外，又认出了剧院大老板正是十六年前抛弃她的韩立人。失去妻子的韩老板想重修旧好，“你有什么条件可以提出来？”黄素听后厉声谴责：“以前我爱你有什么条件吗？你离开我有什么条件吗？”“毒虎不食儿哪！”“十六年，我们过来了，我们有我们的事业！孩子，我们走！”一幕三人相认、剧情剧烈冲突的场景，多么震撼人心！《母与子》不但把全剧的人物事件背景都放在中国上海，故事的细节也十分本土化。在剧场内外鬼混的一位“亨字辈”的人物假装斯文，操着一口带浦东音的老上海话文读腔，穿插其中，也为剧情增色了不少。

1944年由卜万苍编导的影片《红楼梦》，袁美云演贾宝玉，周璇演林黛玉，王丹凤演薛宝钗，白虹演王熙凤，演员阵容壮大，对原著的改编十分成功，并精心摄制。从黛玉进府开场，到合枕共眠、识金锁、读西厢、吃闭门羹、葬花、撕扇、笞宝玉、操琴、题帕、试玉、失玉、熙凤献策、傻丫头泄密、黛玉焚稿、金玉良缘……情节连贯进展有条不紊，不但忠实精选了曹雪芹原著的精华，还创造性地增添了动人的宝玉哭灵和出走入寺，形成完整的一幕高一幕的悲剧高潮画面，十分经典十分打动人心。后来的越剧《红楼梦》从此片照搬了主要的剧情和大量的精彩对白。

到40年代尤其是后期，上海电影的拍摄技术已经相当辉煌

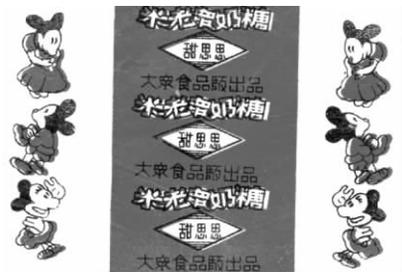
和前卫，创作能量巨大，经典之作接踵而生。这里还值得一提的是，万氏兄弟在 1926 年就拍摄了我国第一部动画片《大闹画室》，由王乾白编剧万籁鸣、万古蟾主绘的、制作耗时一年半的第一部大型动画片《铁扇公主》1941 年开映，是世界影史上第四部大型动画长片，比起美国也是世界上第一部大型动画片《白雪公主》（1937 年）仅仅迟了四年。

三四十年的上海电影，无论在主题还是技巧方面，都与世界电影在同一水平线上并肩而行；回顾三四十年代的电影，我们对那些曾怀有强烈的现代意识、辛勤奋斗在摄影棚内和水银灯下的创作人员和电影群星们充满无限敬意。

注释：

- [1] 上海文化界知识分子人数，引自杨金福编著《上海电影百年图史》，文汇出版社 2006 年 1 月版，第 94 页。
- [2] 20 年代拍摄电影数字，引自黄志伟主编《老上海电影》，文汇出版社 1998 年 12 月版，第 3 页。
- [3] 1949 年前拍摄电影数字，引自杨金福编著《上海电影百年图史》序言。
- [4] 1935 年，《电通画报》在一张标志着电影院照片的上海地图上，加上了这个报头大标题。
- [5] 因大多数影片中未标明摄制年份，本文所引影片中注明出品的年份据自《老上海电影》一书。

- [6] 本文所引的三四十年代的电影插曲歌词，均来自笔者自己搜集的三四十年代上海百代公司等发行的 78 转老唱片。
- [7] 陈独秀：《文学革命论》，刊载于 1917 年《新青年》第 2 卷第 6 号。
- [8] 本文所论及的电影，仅《到自然去》和《恋爱与义务》两部笔者未能看到，其影片情节概述参考了《电光幻影》编写组编《电光幻影——上世纪前半叶电影故事存真》，上海科学技术文献出版社 2004 年 8 月版。
- [9] 参见佐藤忠男《中国电影百年》，上海书店出版社 2005 年 6 月版，第 31 页。
- [10] 参见《上海电影百年图史》，第 152 页。
- [11] 同上书，第 93 页。
- [12] 同上书，第 135 页。



糖纸头：海派商业文化的一枝奇葩

一进弄堂边不远的食品小店，一双双小眼睛就不由得盯住了那一排排的糖罐。那是一个个长方形的大玻璃瓶子，每个瓶面对着顾客的是它的方形的底部，我们看到的是瓶里排得整整齐齐的长方形的糖果，安排得这么细心齐整，足见一个时代的认真。一眼望去，在我们孩子的眼里就是琳琅满目，令人神往了。现在，这些糖纸头成了最甜蜜的回忆。

糖纸头艺术

在笔者读小学初中的年代，正是 20 世纪 50 年代中期，课余生活丰富多彩，除了唱少儿歌跳集体舞和加入各种自发的游戏外，文静一点的同学都有收集的爱好的，如集邮、集币，收集电影说明书、电影票、电影明星照片，收集书签、贺年片，笔者除以上爱好外，还收集过花瓣和树叶。对笔者小时候艺术头脑的开发发生最大影响的，倒不是每周仅一次的图画课上的教育，恰恰是糖纸头和花绢头这两样东西。

50 年代一角几分钱一块的手绢上，有着令人着迷的、相当高水平的图画，类型也五花八门，放学回家笔者常常会偷偷走进淮海路的妇女用品商店去看上几眼。但因为笔者是个男孩子，花钱去买手绢感到难为情，不过，每次吃了糖果以后留下的包糖纸，我和不少女孩子一样，把它们拉平压平，或像对待邮票那样，放在清水里漂洗干净以后贴在玻璃窗上。这样干了以后的糖纸头，就像没有包过糖似的，非常平整，让它们舒舒服服地躺在我用过的课本里，每一页夹着一对。这些糖纸头，居然也躲过了“文革”扫四旧，闯过了发大水 and 多次搬家，保存了五六本。到了七八十年代，由我的女儿再编下去。然而到了 70 年代以后的糖纸头，已经没有昔日的光彩了。尤其是到了时行透明糖纸包糖后，糖纸头上的细心优美图案设计也就落潮了。90 年代后，人们生怕发胖或害上糖尿病，零食也五花八门，糖果不再受人青

睐，另一方面人们也迷信于品牌糖果，糖果生产的多样化竞争优势也没有了，也不必在糖纸上多动脑筋，糖纸艺术也就衰落了。有点时过境迁的况味，但笔者收藏的糖纸头一直保留至今，活生生的，还能细细回味。

就像笔者在小学里学会了大量的童谣儿歌一样，一个时代有一个时代活跃的时尚，过了以后也便没有了。笔者收集糖纸的年代，正好赶上糖纸图案设计的高潮期。在当时一颗很便宜的小糖，看来很不起眼，但肯在它的包装上大动脑筋，则与当时糖果在人们生活中的地位有关。而在现在，有些人看好的往往是那些“大手笔”，那些可以“大放盘”赢大利的东东，比如在那些大盒“礼品”的包装上倾注心血，补品啊，月饼啊，当然就不值得在小小的一张糖纸上花工夫了。然而，就在那个颇有朝气的50年代，在一方小小的包糖纸上，会有着那么些高水准的图画。设计这些图形的画手，也许还未完全料到它会对少年的心灵留下多么美好的印象，发生那么优雅的潜移默化的艺术感染作用。孩子们在那些糖果面前常常流连忘返，久久不愿离去。他们在生活相当拮据的情形下，精心选择点明了哪种漂亮的糖，渴望母亲花钱去买哪种糖，在甜蜜蜜品尝的同时，他们又享受了一次美的熏陶。

无怪乎当时在班上，女生收集糖纸头是很普遍的现象，几乎人人都做过，连带有些细心的男同学也同样欣赏那些优美的图画，收集起糖纸头来。

大量、优美的糖纸头的集中诞生，这也是一种文化现象，它背后有着深厚的土壤，它只有在上海这样的都市中伴随着商业的繁荣才会这样出现，这样五彩缤纷。糖纸艺术起源于三四十年代，显示了海派文化的一个主要特征，真如鲁迅说的它姓“商”。无论是美丽的“月份牌”、“香烟牌子”或“明星照片”、“城市风景明信片”，纷杂的方言戏曲曲艺，都是在充分成熟的商业社会的依托下，自然得以健康地生存和繁荣起来的。海派文化的另一特征，是中西融合，具有华洋杂交的优势，在一个宽松的社会形态下，在自由竞争中发展。糖纸头文化也是一种海派文化，如此纷繁的景象，本身体现了一种商业竞争的结果——百花齐放。

在40年代，依托于商业繁荣，上海涌现了大量的不同层次海派画家，浙江、苏南本来既有较发达的文化，有传统的画苑基础，比如有靠批量画扇面为生的画手，有专画年画广告画的画家。他们来到上海以后融入商业社会，在西洋画的影响下，创造了江南传统与国外来文化相结合的海派绘画艺术，是为世界独特的绘画景观，如月份牌和各种广告画就是典型。这些绘画好手，阵营壮大，到解放后，随着月份牌、广告画的消失，一些人纷纷转入了一些仍然可以生存的地方，人才济济。解放初期的许多年画、儿童画、连环画，就有崭新的面貌，那些大幅的梁祝、白蛇年画和宣传画，就是月份牌绘画的延伸。还有，在小学堂边小摊位上的各种十分便宜的纸质的手工劳作玩具和小小游戏棋上

的绘画，题材丰富，总是吸引着我们这些小学生们在其中徘徊。那些绘画高手被手帕、糖果厂重视而请去，于是就设计出了美丽的、有较高文艺素养的作品，孩子们喜欢的“糖纸头”就这样应运而生了，从一张小小的“糖纸头”上，我们看到了一个社会的艺术水准。

智慧在甜味中下了深工夫

一进弄堂边不远的食品小店，一双双小眼睛就不由得盯住了那一排排的糖罐。那是一个个长方形的大玻璃瓶子，每个瓶面对着顾客的是它的方形的底部，我们看到的是瓶里排得整整齐齐的长方形的糖果，安排得这么细心齐整，足见一个时代的认真。除了什锦糖果是散放的以取五光十色以外，每个瓶子里都是一种糖，一个个瓶子横排着置于架子上，上下可以排上好几排，所以最下一排可能还得蹲下来歪着头俯看。每个瓶上都写着糖名和价钱。一眼望去，在我们孩子的眼里就是琳琅满目，令人神往了。如果你选中了哪种糖，点着哪个瓶子，店员就会在他那边的斜口打开那个瓶子的大圆木塞或铁盖，伸手进去一次又一次抓那种糖果放到磅秤上去称。如果是称什锦糖，就很想他能抓到自己喜欢的那张特别好看的糖纸头包着的那颗糖，然而又羞答答不敢对他开口。

最便宜的是那种“赤膊糖”，这在开在弄堂口的烟纸店里就有。一分钱一粒，如粽子糖，笔者特别喜欢吃绿色的薄荷粽子糖，这是笔者从小就有的求异心理所致。还有一种糖大家都叫它“乌龟糖”，因形似而得名，椭圆形的硬糖上面布满突出的圆点，有多种颜色不同味道而且一目了然，这就提起了大家的选择欲。另一种外有彩色圆纸套、内有“锡纸头”包着的ABC牌、后来又叫三喜牌（原为CCC牌）的水果卷糖，每卷十颗，也很便宜。那张锡纸，可以用手指摺得很平很亮，以后可做化装舞会上用的纸糊帽子上的星星月亮。

大量的水果糖是每颗用纸包的，纸面上有各生产厂家的名字，还写明糖果的种类。有奶糖、蛋白糖、太妃糖、牛轧糖、司高去糖、求是糖、白脱糖、巧克力糖、麦乳糖等等。

从称呼看这些糖，原先多是些西方的舶来品。最常见的有太妃糖和牛轧糖两类。上海原租界上外来食物用大量的外来音译词来称呼。比如“太妃”是英语“toffee”的音译词，它是一种乳脂糖，它与奶糖的不同在于，既含牛奶又含咖啡。“太妃”里再辅加成分，就形成形形色色的太妃糖系列，如白脱太妃、奶油太妃、咸味太妃、三明治太妃、水果太妃、花生太妃、果仁太妃、香蕉太妃、椰子太妃、杨梅太妃、香草太妃、巧克力太妃、可乐太妃等，五花八门，这里足见本土化渗透了。“牛轧糖”是英语“nougat”的音译，又译作“乌结糖”、“纽结糖”，在西方原是一种牛奶加上杏仁或胡桃、花生真果的夹心糖。它也有一系

列的定语，有名的有伟多利食品厂的“芝麻奶油鸟结”和“可可鸟结”，光明合作社黎明牌的“胡桃鸟结”，冠生园食品公司的“椰子鸟结”，益民一厂的“芝麻牛轧”。还有那些“杏仁味牛轧”等，已经大大扩展了“nougat”的风味，一直延伸到“橘皮牛轧”，也可见上海宽容特色之一斑。不过很正宗的“nougat”，那最有名的“花生牛轧”是华山糖果厂出品的，大家都记得，那蓝色的像国际象棋棋盘般图案的小型糖纸，包着一块夹着花生又白又软的奶糖，味道十分隽永，深得市民喜爱。后来有许多模仿它的蓝白色的花生牛轧出现，都达不到那个水平。传至21世纪，有上海界龙食品有限公司生产的“花生牛轧”，味道与之可谓一脉相承。“求是糖”是英语“juice”的音译，本指任何味道的果汁，但在当年的糖果里用时，却是缩小了这个词的词义。那时只有益民食品一厂出品出售一种光明牌“奶油可求是糖”最受欢迎，糖纸头特别大，蓝白红三色，图案相当大方，内中糖的形状也颇有特色，厚圆形，有点高低不平和圆，糖是白色的，但里面有几圈咖啡色的条子花纹。实际上它是一种奶糖，放在口中，撑满一嘴，颇感满足，因此也就会留下特别深的印象。“巧克力”，又译成“朱古利”，译自英语“chocolate”，沾上巧克力边的糖，都是孩子们感觉最好的糖。

在奶糖方面，相当受人欢迎的，有一种圆长条的红纸包裹的“米老鼠奶糖”，长销不衰。还有便是一直销售到今、声誉很高的“大白兔奶糖”，它的糖纸头设计历时几十年没有变过，两侧

是蓝色的一排两两相对的有点像袋鼠似的大白兔，早期收集到的还有绿色的大白兔糖纸头。

除了以上一大类在广义上也可称为软糖的奶糖以外，糖果中还有硬糖和软糖两种。有的上年纪的人并不喜欢吃奶糖，生怕奶糖会黏坏了牙齿。但是，那种俗称用“明胶”做的软糖不粘牙齿，所谓“水果软糖”，有各种水果香味，也为不少人喜吃。

另一种泛称为“水果硬糖”的硬糖，也广受欢迎。

硬糖相对来说比较便宜。最便宜的是一分一粒的水果糖，常见的有橘黄色的橘子糖，淡黄色的柠檬糖，绿色的香蕉糖，白色的白脱糖，统称“水果糖”。包在一张比较简单的红字白纸中，有名的有上海冠生园食品厂的“散水果”糖，益民一厂、天明糖果厂和马宝山糖果厂的“水果糖”。这种糖应该说是最为普及的糖了。有特色一点的硬糖，就另起名字了。如白脱球糖、咖啡糖、麦乳精糖、椰子糖、菠萝蜜糖、杨梅糖、沙土糖、留兰香糖、司考奇糖等。“白脱糖”，又写作“白塔糖”，是“butter”的音译，即以黄油味成分为主的糖，其中带有些咸味的“白脱咸味糖”，颇受欢迎，多家糖厂均有出产。“司考奇”，有的糖果厂的糖纸上又写作“司高去”，“司考奇”是英文“Scotch”的音译，原是“苏格兰的”的意思，它借代一种“苏格兰风味”的糖，别具一格，许多人喜欢回味这个味道。“可可cocoa”、“咖啡coffee”都可以做成硬糖。还有一种“沙土糖”糖，“沙土”，是当年一种类似可乐的饮料名，在五六十年代，

瓶装的汽水只有两种，一种为“柠檬汽水”，另一种称为“沙士汽水”。早有了最普通的柠檬糖，后来又来做“沙士糖”。“沙士”，应是英语“sauce”的引申，它本指各种调味汁，如酱油，或是烈酒，能增加趣味的东西。上海人就把这种味似可乐色同酱油的汽水称作“沙士”，还把酱油色的咳嗽药水也叫做“沙药水”。从上面的许多糖名可知，它们都是在大上海翻译引进的。上海人在食品中创造的音译词真有不少，上海对外来文化吸收之宽容，使糖果变得多种多样。50年代末，在大世界和八仙桥两处恢复了解放前的一种用乌梅泡制的“酸梅汤”，成为当时在上海第三种广受欢迎的、属本地土产的饮料，在60年代只需六分钱一杯。不久就出现了一种酸得可爱、解渴开胃的“话梅糖”，天山食品厂“话梅糖”一出，广受欢迎，原汁原味，一直延承至今。它既是一种质量永不退化、形状一直未变的硬糖，也是外包装朴实、长久不改动的畅销糖。此外，还有一种长形的“奶油咸味糖”，当时一分钱一颗，也是极为受人欢迎的硬糖，传流至今。

小孩子喜欢吃有根捏棒的“棒头糖”。棒糖有较大的包纸，最有名的是益民食品一厂的光明牌“玩具棒糖”糖纸，上面画着一个个不同方向放置的“洋娃娃”、玩具动物，这些图画当然是幼儿喜欢的。“棒头糖”至今对幼儿还有无限吸引力。

还有一种“夹心糖”。50年代大凡糖内有夹心的，都算较高级的糖了，价钱相对要贵些。比较上品的，有种俗称“元宝糖”，它的包糖纸不是普通用的蜡纸，而是印花的道林白纸，比

较小，包法也不一样，两边折起，像元宝状。糖中间是果酱，称“果酱夹心糖”。在一般的糖果堆里，放上几颗“果酱夹心糖”，恰如天女散了花，顿时抬高了一盆什锦糖的身价，孩子们往往也盯着这几颗另类，先把它们消灭。另一种是比较酥松的夹心糖，糖面很薄，扁圆形，一咬便酥，又称“酥心糖”，如冠生园的“花纹夹心糖”，味道很地道。还有“龙虾夹心糖”，一听名称，就觉嘴馋了。

上海五六十年代糖果的大观园里，充满着智慧，糖果制造者纷纷在甜味中下了深工夫，品种竟是如此多姿多彩，上海的孩子和成年人，真有口福啊！

糖纸和糖厂的春秋

据说婴儿在吃奶的时候，如果你冲一瓶带甜味的钙粉水，婴儿会非常喜欢吃，可见爱吃糖是人的天性。孩子最初的零食，便与糖有着不解之缘。一旦吃上糖果，就见到了花花绿绿的“糖纸头”。糖纸上的艺术，往往是稍稍有心的孩子接受到的最早的绘画艺术。有的孩子，急于从糖纸中取出糖来往嘴里一送，把糖纸一团就扔了；聪明和细腻一点的儿童，就会把糖纸摊平，不由自主地欣赏一番。一个孩子的艺术欣赏力首先在糖纸头上得到了启示和检验。一堆花花绿绿的糖果放在一个高脚的玻璃糖果碟

里，节日里放在招待客人的桌子上，对孩子来说，是最具有强烈吸引力的生活实用艺术熏陶的小平台。

一张长方形的小蜡纸，在糖厂美工师傅的精心设计和描绘下，成为一幅幅小小的艺术品，成为有广泛感染力的、孩子们心目中最早的美术教员。

一般的糖纸的图形往往分为三块，两边的两块是对称的图案，中间与糖紧贴的一块是带有厂号牌子和糖类内容在内的图画。

在那些两边对称的图画设计中，就有图画中最基本的“两方连续”的图案设计，这是学习西方绘画艺术的最初基本功。如“上海世界糖果厂”的“果汁太妃”的糖纸两端，“益民一厂”的“什锦水果牛轧”的糖纸两端，便是很正式连续图形设计，可以对着它学习最基础的图案画训练。“国泰糖果厂”出品的“白塔球糖”是很普及常见的一种糖，它的糖纸两边的连续图案又是稍微复杂的、红黄双色的生动结构。“天明糖果食品厂”的“银河奶糖”中间画着牛郎和织女相对的美丽图画，两边的绘图有着古典图案的艺术风味。

“益民一厂”的“四季香糖”的图画设计，像古代连续屏风那样，整张纸的图画虽是分隔三块又是连成一片的。“光明食品厂”的绿色“小燕”糖，“天星食品厂”的“雪里红”糖，“梅林糖果厂”的“敦煌牛轧”糖，画面采取的是对称的斜角分割，尤以“马宝山”的“奶油球糖”的斜体兼花卉的大小相间，更为出色。“长江制糖厂”的“橘皮牛轧”则以橘黄为全体基色，形

成深浅不同的四角构图式。“天星食品厂”的“果汁太妃”两边采取的却是不对称图形。

另有一种糖纸的图案设计是整张方纸浑然一体的。比如“冠生园食品公司”的“椰子纽结”糖，是通体一致的红黄蓝三原色的大小相间的圆气球，“冠生园”的“花纹夹心糖”则是一张红绿弧线相交的立体图，“伟多利食品厂”的“万紫千红”糖，则是各形、各色、各种花卉图案的散点画面，布局得当，甚有艺术水平。它们都构成了一纸绚丽的艺术作品。

水果和花卉是糖纸中常见的描绘物，各种动物当然最为孩子喜爱，成为活跃在糖纸画面上的最活泼生动的形象。如“清真天山食品厂”的“凤蝶奶糖”、“益民一厂”的“宝宝糖”，“天明糖果厂”的“玩具奶糖”，图形都为多色彩的，形象鲜活。不过都敌不过那一色深红的“米老鼠奶糖”更受群众欢迎。那些“健康”和“增健”糖，还画着各种姿态的人体运动图案。

那些美工设计师们应该得到人们的重视和尊敬。比如90年代冠生园（集团）有限公司的副总工程师上海人王纯言，就是一名受到尊重的有名的高级工艺美术师。他自幼受到知识分子家庭良好的教育，在上海第一师范附属小学读书时，就以优秀学业和艺术天赋，参加了上海市少年宫美术班。他的画多次被选拔参加出国展览。他中学毕业时，正逢“文化大革命”，大学停止招生，因此走上了工作岗位。他在爱民糖果厂当上了一名学徒工，从一介草民开始，靠勤奋和天赋才华，进入了科室工作，并开始

设计“大白兔”奶糖的包装纸。后来他在工作的爱民糖果厂，并入冠生园食品有限公司，他与“大白兔”进一步结下了情缘，一心一意扑到“大白兔”产品系列品牌设计工作中去，并为之努力奋斗了一生。1992年至1995年之间，王纯言先后荣获了轻工业部劳动模范、上海市劳动模范的光荣称号，其包装、广告设计作品，获得了二十多项大奖。“大白兔”系列产品设计和包装上的成功，帮助了“大白兔”系列产品销量猛增，1994年生产六千七百吨，1995年达八千多吨，企业赢得了大量利润，王纯言也获得一个“兔子王”的美称。^[1]

除了王先生有幸获得很高的荣誉外，著名的连环画家戴敦邦、贺友直、赵宏本等，当年也曾加入过设计糖纸头的队伍。还有许多无名英雄，也经常在我们心中受到默默称颂，是他们用尽心的劳动使海派文化中一枝奇葩开放得如此鲜艳！

五六十年代的上海有众多有名的糖果厂，如“地方国营伟多利食品厂”、“公私合营冠生园食品厂”、“公私合营天明糖果厂”、“公私合营上海爱民糖果厂”、“国营上海益民食品一厂”、“公私合营联裕食品厂”、“上海市光明合作社”、“马宝山糖果饼干公司”、“上海大众食品厂”“上海正广和汽水公司”、“上海幸福食品厂”、“公私合营上海天星食品厂”、“上海国泰糖果厂”、“上海好华商品制造厂”、“公私合营清真天山食品厂”、“上海长征食品厂”、“上海大乐糖果厂”、“上海世界糖果厂”、“上海嘉利糖果厂”等等，由于它们，创造了人

间甜蜜的滋味，人们又在如此五彩缤纷的糖纸头中享受到甜蜜的乐趣，这些糖果厂永远留在人们甜蜜的记忆中。

有些名牌厂家的名牌糖，几十年如一日，一直保持着原有的风味不变，常驻在人们的记忆中非常深刻。比如印着大红“囍”字的“伟多利双喜太妃”，曾经为多少参加新婚夫妇婚礼的亲友带来过甜蜜，一时间成为许多新婚夫妻的首选结婚喜糖，一包八粒。在糖纸上，我们还能看到六七十年代“文革”的痕迹，比如笔者还搜有特殊年代里一度改名为“红卫食品厂”的“红双喜”糖纸。淮海路最繁华地段上的上海海燕食品厂和老大昌食品厂在60年代率先采用透明塑料的糖纸，给人面貌一新以提高糖的档次。上海哈尔滨食品厂的“礼花”奶油蛋白糖是在60年代颇为高档的、常常为收入稍高的人们排队抢购的奶糖，到了被迫改名为“工农兵食品厂”后，却并未使出厂的奶糖“工农兵化”，依然叫“礼花”，依然用当年视为较高档的“玻璃糖纸头”，只是将糖纸上最醒目的高处一大块英文改作“最高指示，要斗私批修”，糖纸的设计图案维持原样，并无把“四旧”破玩。从改为“国营文革食品厂”出品的“鹅腿香脂糖”、“可可蛋白”等的糖纸上也可以看到，上海人是很灵动的，即使在必须挂上“文革”标志的年代里，他们在“彻底革命”上还是大打折扣，在糖味上要保持信誉和悄悄给予创新。我们从糖纸头上可以看到非常时代中的人的真实印迹。

上海长征糖果厂的“奶油椰子硬糖”也是饱受赞誉保留至今

的名糖。还有现今归入“冠生园集团”生产的原“天山回民糖果厂”生产的“话梅糖”，自诞生以来，一直是那张朴朴实实的棕色的糖纸头。但这个糖的味道之纯正，不管是哪一种劣质话梅糖或别家生产的话梅糖，都无法与之相比。笔者自从购买它的首批试销糖起，一直吃到现在。一直收藏着它试销品的糖纸，当时厂名叫“上海东风食品厂”。笔者不涉烟酒，每周吃话梅糖半斤，吃上了瘾。在写文章和打电脑时必须吃些什么，年轻时入迷“五香豆”，后来为了保护胃，就嚼话梅糖代之直到如今，近查血糖指数超出最高正常值，所以洒泪告别话梅糖。那些名牌糖，在当今能不受糖果业的普遍退潮而销隐，成为所剩无几中的佼佼者，应该赞扬使它永葆青春的名牌糖厂。

“冠生园”，其奶香浓郁的大白兔糖、风味独特的牛肉干以及陈皮梅，在上海众多人心中种下了很深刻的情结。回顾一下它的百年成长历史是颇有启发的。

上个世纪初，广东南海人冼炳成幼年随母来沪谋生，在南京路开了一家叫“淘淘居”的著名茶馆，卖茶兼自制糖果、橄榄和陈皮梅等小零食。后来被排挤到老城厢九亩地（今南市大镜路一带），继续出售自制广东风味牛肉干、陈皮梅。他制作的食品不但鲜美耐嚼，口感极佳，而且十分讲究卫生，因而生意兴隆，深受欢迎。一天他从报纸上看到香港冠生园倒闭的消息，觉得这个名字很好听，就在自己的食品包装纸上统统印上“冠生园”三个字，以吸引食客。到1915年，有了一定积蓄的冼炳成与人合资

在现南市露香园一带开设了一家冠生园食品店，还将自己的名字也改成洗冠生。由于经营有方，开市后冠生园食品店的生意一直很好，名气一天比一天响。三年后，洗冠生将食品店扩大为冠生园股份有限公司，自任总经理，取“生”字为注册商标，增加了糖果、糕点、蜂蜜、月饼等品种，并在今南京路、河南路等热闹地段开设了多家分号。1928年在漕河泾购地四十余亩，辟为冠生园农场。1930年又筹资五十万元，将总店迁往今南京路555号，成为与梅林、老大房等齐名的沪上著名食品商号，不断推出陈皮梅、牛肉干、杏花奶糖、鱼皮花生等新产品。这时，他几乎每一二年就有一个分店开业。1937年八一三事变爆发，冠生园捐出大量食品慰劳浴血奋战的抗日将士。抗战时期，洗冠生将公司迁往内地继续生产，抗战胜利后又迁回上海。到新中国成立时，冠生园在全国设的分店、分厂和酒楼已有三十七家，执中国食品商业之牛耳。1956年实行公私合营，改名为“冠生园食品厂”，1976年，生产“大白兔奶糖”时候的爱民糖果厂并入，以后长征食品厂等也并入该厂。到1996年正式成立了改制的“冠生园（集团）有限公司”，成为上海闻名国内外的执龙头的食品企业。不久前它又与世界零售业巨头、排名五百强之首的沃尔玛公司达成协议，加盟沃尔玛国际供应商队伍，正式签订了委托加工（OEM）合同书。集团将对照沃尔玛公司的标准进行全面自查，使集团早日成为国际性企业。^[2]上海天明糖果食品厂也是个名厂，五六十年代，我们曾在很长一段时期内一直吃天明厂生产

的“天明桉叶糖”，因此这只糖在我的心里也意味深长。天明厂创建于1942年，在中国市场上创立了“天明”和“R. C. A”的糖果品牌，“天明桉叶糖”在解放前已经生产。如今该厂已经开拓了以“天明桉叶糖”为首的集休闲、保健、营养于一身的功能性糖果的消费市场。“天明”糖果也有近60年的生产史，到现在已形成四大类产品，硬糖有水果味、咖啡味、果仁型等。奶糖有咪咪系列的各类奶糖。太妃糖，有金鱼太妃、鸡蛋太妃等，休闲糖有薄荷糖、桉叶糖、安咳乐等。^[9]

但是，不得不承认，如今海派糖果市场是衰落了，即便是糖纸头，也已经没有谁想到要像当年那样去用心设计了。我们现今看到的，不是名牌糖百年不变的糖纸图案，便是越来越简单难看的随意的 redesign。市场上如今畅销的那些糖大多是港台海外来的牌子或合资生产的东西。就像上海的海派流行歌曲，想当年是何等的时尚繁荣，如今在上海流行的却是港台日韩流行歌。上海电视上近年来群众文艺开始活跃起来，流行歌曲、戏曲的百姓舞台渐渐建设起来，然而糖纸头的艺术的昔日异彩似乎是一去不复返了。

与糖纸结缘

五六十年代的家庭多数是多子女的家庭，孩子生活普遍地贫

穷，在零食上的花费是很节省的，喜欢买的零食也是一分、两分钱的廉价品，如盐金花菜、酸梅子、咸支卜、九制陈皮、桃板、五香豆、三北盐炒豆等，后来又有一粒粒的盐金枣做解馋用。母亲去食品店偶尔买点话梅、敲扁橄榄回来吃，已属难得的奢侈奖励了。孩子们最常吃的便是小糖，粽子糖啊、弹子糖啊、乌龟糖啊、拌沙糖啊，都是“赤膊”的，没有糖纸，但是便宜。待到亲友来家，才时行赠送一些有糖纸的糖果。如果有的亲戚这次没有带糖果来，孩子会有一脸的失望。

当时父母给孩子的零用钱是很少很少的，女孩子们只好凑齐几天改乘车为步行而省下的零用钱，各人买二两有纸包裹的糖，互相换送，所谓“调来吃”。同时也向对方讨来了自己没有收集到的糖纸头。糖纸头就这样一点一点收集起来的，像当年集邮的方法。

糖纸头是最容易收集的东西，它可以培养一种收藏兴趣。一方小小的糖纸，不像集邮集币，需要花费不少钱去买，只需在吃糖时随手留下。人家是吃糖前专心向往着糖的美味，一打开糖纸，只顾吃糖而将包糖纸一团后随即扔去，而有心者却是看准了好看的包糖纸，剥开糖纸，先欣赏了一会儿糖纸收起，然后才去品味糖的滋味。

糖纸的收集，既培养了孩子的静心收集拾掇的良好习惯，又在欣赏自己的小收藏中陶冶着幼小的艺术心灵。

家境比较好的女生，吃的糖种类多了，一边吃还要一边评

比。有的说“益民太妃”最好吃，外加还有一张锡纸头可以派用场；有的说“胡桃鸟结”最好吃，糖纸头又漂亮；有的说“花生牛轧”的奶味最过瘾，而且花生酥脆。对于“鳖脚”糖，往往是“一拓馋唾”，不屑一顾地嘲笑两句。她们的细心和鉴赏能力显然优于男生。但不少男生则有糖便吃，满不在乎其优劣。他们中有的人的注意力往往在于糖纸头，想集得种类越多越好。他们往往用五张一般性的糖纸去问女生调换来一张漂亮的糖纸头，不答应就再加两张！或者准备了一盒因重复而多余的糖纸头，任凭她来选，选得她满意了，便一定将她手里奇货可居的糖纸骗到手，再小心翼翼地夹进他的《小学生守则》或《学生手册》中去，这是男生在集邮商店门口学得的经验。这时他们已经不顾“男女有别”或“男女授受不亲”了，当然这是在男女生关系比较团结的高班中才能如此交易。有时候，在老师上课提问某个女生，并翻她的《学生手册》时，一张糖纸头或一枚月季花瓣会轻轻地从中记分手册中飘落下来，惹来一点轻松的气氛，然后马上严肃起来。正当不少女生把糖纸头折成小人、小鹿，各色芭蕾舞裙子，还有蝴蝶结什么的时候，另有些人则沿用了集邮的方法，把整理好的糖纸头夹在一本本旧书里，有按糖的种类排列的，有按糖厂名称分类的，也有按先漂亮后一般而排的。一番精心选择和整理以后，他们也就认真了起来，便会有心像邮票簿一样一本一本地收藏保留下来，如笔者六本夹在初中硬封面的《自然地理》、《植物学》、《平面几何》等课本中的糖纸头居然闯过了

“文革”中的搜查，因躺在课本中而得以避灾。那时除了课本以外的书，统统成了“四旧”没收了。

孩子们最向往的是过年。除了一年又有一次机会可以亲手放鞭炮和小烟花之外，最高兴的便是可以敞开吃糖。当然如果正好遇到下雪天，则三大喜俱全了。尤其是在20世纪60年代初副食品供应相当紧张的岁月里，连瓜子、花生都没有买处，过年的桌上就只是一碟碟的糖果了。书香门第或享受定息的家庭，光景要好一点。走进这些家庭，常常还感受得到点滴古色古香的遗风。如厅里挂着新写的春联或年画，主人递上一碗“盖碗茶”，瓷茶碗是有合盖的，顶部不是一个“滴滴头”，而是有一个小圆碟。上面放着一个檀香橄榄，与一壶清茶一样，是先苦后甜越吃越甜的。当然要想一吃马上就甜的，那便是糖了！在主人桌上，引人注目地放着一个很大的“果盘”，这种大圆形或六角形的果盘一揭开盖子，就是琳琅满目的一片眩目景象，在十几个分格里，分别整整齐齐地排放着各色糖果，任你挑选。笔者第一次遇到此种新鲜景象，顿觉大开眼界，因为那是与自己最爱吃的糖联成一气的，而且如此多样化。当我回家时，袋袋里已被塞满了糖。

人来客往，送斤什锦糖是最受欢迎的。所谓什锦糖，就是把各种各样相似价格的糖放在一起掺和了，论斤称卖。商店这样卖糖，总是受顾客欢迎的。尤其在过年时，糖果店中有好多质量不同价钱不等的什锦糖。笔者每年春节只好去买最便宜的一种，一

元二角八分一斤，这在同级的食品店中倒是统一定价。于是我总要一家一家走上多家，比较一下哪家的糖花色最多最漂亮，为的是收集新鲜的或凑齐成套的糖纸头。在称糖时，多么希望营业员的手在抓糖的时候撻进了我喜欢的糖纸头的糖。后来因酷爱糖纸，便等着我认识的、比较大方的营业员来上班时我才去买糖，目的是为了可以点明我要的那几颗糖。

三年困难时期，收集糖纸也遇到危机。一方面是生产糖果的品种和数量大为减少，而且糖上包裹的蜡纸变得相当粗糙，纸质发黑，图画也只好跟着成粗线条和浓色彩。这个时候，发生纸张危机，最早的造纸国在这时造出了大家过去从未见到过的如此低质的纸头，连我们的课本和练习本的用纸都是那种粗糙不堪的再生纸，我们都称之为“黄草纸”，有的竟黄到发黑而且充满了十分硬的大小细粒，在做作业时大家非常怕弄“伤”钢笔头上的铤金。所有民用的纸张都是这种样子，包糖纸也免不了这个命运，好在也收藏了非常时期的民用糖纸，看看另有回味。好的糖纸也是有的，那便是后来为了回笼货币而发行的“高级糖”上的包糖纸。这种糖的售价公开标明了要比一般的糖贵上几倍或十几倍，自然糖纸也很白，特地设计了很漂亮的图形。这是特殊年代的双重糖纸现象。那些“高级糖”，是供应有钱人的，既然要回笼货币，但是我们中学的团组织却动员团员艰苦朴素发扬延安精神不要去买高级糖和高级糕饼，号召自愿上交布票、就餐券，响应号召坚决不吃一颗“高级糖”。现在想来还是弄不明白为什

么当时同时有着“要你买”和“不要去买”两个互有抵牾的政策，也许是坚持区别不同“阶级”的“阶级立场”原则在起作用吧，要我们划清与富裕阶级的界线。于是笔者也是到了后来在急于收集各种糖纸的时候，才见到了“高级糖”的糖纸完整模样。记得有一天晚上，我到常去的弄堂斜对面的“秋海棠食品店”去，居然呆在那里把与普通糖划清界限的高级糖一种种地看个够，当时店里的“无线电”又在播放令我入迷的徐丽仙的评弹“黛玉葬花”，我还细细地打量着该店在解放前遗留下来的那个笨重的机械收银机的运作，与现今超市中的收银机使用法是一样的，只是大一点，价钱数目是采用铁片翻牌式表示的。直到听完了“黛玉葬花”，我才不好意思地赶紧买了一小盒“天明桉叶糖”后离开。

困难时期以后，在淮海中路的茂名路口一带，一些食品店供应自制的质量比较高的糖果，往往都是改用透明薄型的我们称为“玻璃纸”包裹的粒糖，如有名“哈尔滨”、“海燕”、“老大昌”厂等。开始时，由于难以印刷的原因，这些“玻璃糖纸头”的图案并不美，倒是女孩子手工制作“玻璃小人”和各种小动物的合适原料。而且这类糖纸通常一定要用水泡后洗去残糖，贴到玻璃窗上，待水分干后取下，便十分平整。这些新鲜的比较贵的糖类里，味美的不少。我太太在大学毕业后即去解放军农场劳动接受“再教育”，在“文革”中环境单调又食物贫乏的生活中，有一次母亲从上海寄来了一包玻璃纸的“牛肉汁太妃”糖。她把

它分给了同排的同学，大家都吃得津津有味，实在是一种超级享受，可谓“馋唾水溶溶滞”，比现在走进了“哈根达斯”吃冰淇淋的味道还好，以后再也感受不到此种愉悦了！

在70年代初期，一般只有一两个小孩的小家庭依然很不宽裕。记得我们买给孩子吃的，常常是一把五颜六色的弹子糖，一分几粒、五分一个三角包的小圆粒。而自己为了在乡下解无聊，每周买一次一角十颗的“奶油咸味糖”，一天吃它两个，一周吃完。后来一角只能买到九颗了。

现在呢？大家都可以尽买糖果却又不吃糖了！真是阴差阳错。怕吃甜食，怕吃糖水，什么都怕吃，此谓保健，此谓防病……

但是，笔者分明记得那种小时候就形成的“糖纸头情结”。即使在谈恋爱的情书中也曾夹过“文革”邮票和糖纸头，年底还交换多彩的“年历片”……那种对五颜六色味道各异的糖纸各成千秋的什锦糖情结的追求成了生活的一部分。后来我和我的太太在日本，当时我已经是被日本福井某大学请去教学三年，走进日本卖糖果的地方，并不知道哪种糖好吃，我们就是专拣糖纸漂亮的买。日本大部分地方不供应“什锦糖”，于是走到那些大商场的地下一层有转轮的自由选择糖果的地方，一颗一颗的选着不同的糖纸头，并把好看的糖纸寄回上海，给在80年代接着收集糖纸头的女儿。在生活中，我们的什锦糖纸头情结已经延伸了。买些小件东西要求五彩缤纷，五花八门，如我家的小菜碟子众

多，买些日本产的小瓷盆小陶盆，重在各色花纹，没有一个花样是一样的；结婚时买的日常用品，如毛巾、脸盆、饭碗、窗帘、挂画、艺术品等等，不求成对成双或成套的，连吃饭的饭碗花样也个性化，各不相同，这还不是因为从小时候起就染上了“什锦糖情结”吗？

啊，糖纸头！

从糖纸头看海派文化精神

糖纸头，作为一种小小的民间艺术，在上海特定的社会环境下形成和发展，成为壮观的上海海派文化中的一角风景，我们可以从一滴水中去看大千世界。

糖纸头是伴随着上海成熟的商业经济发展而产生的，渗透着商业竞争社会的种种痕迹，因此多姿多态和气象万千。在 20 世纪 30 年代讨论起“海派”和“京派”文化的时候，由于一些知识人士囿于在汪洋大海的小农经济中所形成的封闭意识，对上海社会发生深刻的社会转型认识不足，极力贬低趋时渐进的上海海派文化精神。当时，鲁迅先生就一针见血地指出海派的实质：“要而言之，不过‘京派’是官的帮闲，‘海派’则是商的帮忙而已。……而官之鄙商，固亦中国旧习，就更使‘海派’在‘京派’的眼中跌落了。”^[4]在 20 世纪 30 年代，只有鲁迅能如此清

醒地指出了海派文学的属性，并指出海派在中国大地上影响在扩大。海派文学是如此，其他的海派文化也当作如是观。自从1905年清朝废止了科举制度以后，为“官”帮闲的文化即开始走向下落，纳入市场和消费领域的真正职业化的自由知识阶层不断诞生出来。鲁迅便是靠稿费生存的独立知识分子，在充分独立和自由的商业化的上海30年代，他写出了像《且介亭杂文》那样大量的和优秀的杂文。在充分“商业化”的社会，文化、艺术的高度发展和高质量是必然的，“京派”向“海派”的转移也是中国文化的必然趋势。海派文化的最主要的一个特征，便是它是一种伴随商业社会发展而形成的文化。糖纸文化更是如此，它是附丽于上海市民曾拥有的庞大的糖果需求而应运繁荣起来的。商业的繁荣和自动运转，充分市场化，带来了糖纸头的五光十色、争奇斗艳。如果一旦没有竞争了，就会变得粗糙和简单。

实际上，在上海开埠之前之时，江浙一带的江南社会里商品经济已有一定的发展规模。上海的商品经济在20世纪10年代以后的急速发展，促使众多的江南才子迁入上海谋生，在上海四马路及其周围，集中了大批的职业文人，上海糖纸头的设计画手来源也就在其中，是他们在江南文化的熏陶中积下了文化底气，进了上海后又迅速接受了西方文化，逐渐形成了前卫的优秀的艺术鉴赏力，在东方与西方艺术精华的交汇中，培养出那种处处精明和踏实做事的上海精神，创造出了那一张张各具特色的细笔精绘的糖纸头。我们从一小方糖纸可以看到海派文化的功力。从糖

纸产生中，我们也体会到，海派文化当时是一种以上海为中心的汇集了长江三角洲、太湖钱塘江流域范围特色的区域文化。这种有区域特色的文化，是明清以来打下来的根底。

在上海本土，开埠前最普及、最有权威的糖果是用面粉手工制出的饴糖、麦芽糖，出售的时候原来不需要包装纸。后来如此纷繁众多的水果糖、奶糖和软糖，从它们的音译糖名便知都是从西方休闲文化传来的玩意儿，它们在日本就被称为“洋菓子”。包糖纸设计艺术也是西洋传来的。从糖纸头的滥觞到以后发生的种种变化，本身是海派文化接受西方文明的结果，这说明海派文化，是一种善于融合世界先进文化、积极选择吸收各种新时尚的文化。

西方的糖果种类，如“太妃”、“牛轧”，移植到江南的土壤中来，由于上海人的智慧，交杂进了东方人的口味，就像有的西餐已经上海口味化一样，什么“金橘太妃”、“葱香太妃”、“姜汁太妃”、“话梅糖”，在中西杂交中都产生出来。糖纸也就在西方绘画的几何画面和图案为底的基础上，加以变化糅进了海派中国画的风格神韵，如牛郎织女、龙凤呈祥、松鹤万寿等等，实行了东西文化的交汇。所以说，海派文化又是与本土文化结合最好的一直具有江南民俗特色的文化。

糖纸头是面向市民的，是充分俗化的物什。它渗透在群众的普通生活和时令节庆民俗文化中。人们在购买糖果的时候，有时也在购买一种心情。欣赏糖纸头图画的同时也美化了人们的

心灵，也使有些人产生了一种追求漂亮糖纸头的爱好。对孩子来说，糖纸艺术成为他最早感受到的一种艺术。后来在过年过节或赠送礼物的时候，糖纸头成为一种陶冶心情的娱乐，进而发展成为一种收藏，在一生中构成了甜蜜的回亿。可见糖纸头情结已经种在儿童和大量吃糖爱好者美好的心中，成为一种很随意的艺术享受。五六十年代有那么个多的青少年喜欢玩赏糖纸头，就是一个明证。所以说，海派文化是一种亦雅亦俗、与民同乐、群众与精英都喜闻乐见的文化。

由于海派的艺术文化是现代都市中产生的以科学和民主为底蕴的开放文化，因此它是一种与时俱进，不断创新，勇于建设先进文化的文化。糖纸头的从单纯的广告性到设计的艺术化，开始于商业繁荣的20世纪三四十年代，它先是从西方糖果产品中延伸学来的。但是，它的艺术性到了50年代有了长足的进步，达到糖纸艺术发展顶峰。50年代初外国糖果很快退出了上海市场，直到1956年为界，正是上海大大小小的各家私营糖果厂自己起来争相斗艳的年代，各厂家首先重视的是糖果本身质量的竞争，同时也开始看重糖纸的价值，聘请画手描绘糖纸。当时有不少质量较好的糖纸，大厂家的糖纸设计也以比较庄重的连续图案为主。这恐怕是那个年代的崇尚，当时中小学中国画课也多以画装饰意味的花纹图案为基础。到1956年工商业改造以后，各公私合营和国营的糖厂也许进行了一定的重组整顿，实力增强，那时的糖果业依然延续着竞争。在糖纸的设计上，绘画思想有了一定的解

放，因此糖纸无论在绘画的题材、方式和风格上均有较大的突破。我们看到的最好看的糖纸头也就是在那以后的七八年中诞生。这段时间里，糖纸头之多，种类之丰富，画面的不断创新，都是最好的时候。到以后一些高档糖果厂有了全透明的“玻璃糖纸头”，由于印刷的不方便，一段时间里这些糖纸色彩为单色，相当单调，不久即进入“文革”。再以后，糖纸头艺术便总体衰落了。

在一个物质相对匮乏的时代，人们倒有心想，有闲情逸致去整理糖纸头等，而今物质相当丰富，人们却有更多的机会忙碌着挣钱，带来的是许多人生活情调上的粗鄙化、生活追求上的浮躁化和文化追求上的简单化。电视和网络给人类带来极大的欢乐的同时，也影响了人们的生活节奏和生活内容，21世纪如何建设与与时俱进的海派文化，值得人们认真思考和探索。

注释：

- [1] 参见上海福寿园陵园文化研究所文。
- [2] 参见《冠生园旧事》，收录于肖力《冠生园》，载上海档案信息网，2003年12月17日。
- [3] 参见上海天明糖果食品厂21世纪初年的“公司介绍”。
- [4] 鲁迅：《“京派”与“海派”》，刊载于《申报·自由谈》1934年2月3日。



上海话：方言中所见的 上海市民精神和风采

上海在 1843 年开埠以后，很快成为一个移民大都市，占 80% 以上的外来人口带来了各地方言和外国语言，五方杂处，中外交融，使上海话在老上海话的基础上发生了很快的变化。留在上海话语词中的各种上海人的特点已经成为上海人的生活习惯和优良传统，同时也构成了以商业为基础的、与农业文化不同的海派文化的底蕴。

千姿百态的海派词汇

上海话语汇的丰富经历了一个相当完善的过程。老上海话是松江方言在黄浦江两岸的一个分支。松江地区有六千年人类居住的历史，语言的流传也历史悠久。上海话中系统的生活语汇最早是从历史悠久的松江方言传承而来的，丰富细致，为人们基本生活用词打下了基础。上海在 1843 年开埠以后，很快成为一个移民大都市，占 80% 以上的外来人口带来了各地方言和外国语言，五方杂处，中外交融，使上海话在老上海话的基础上发生了很快的变化。客居者和移民中江浙来沪的人最多，他们的方言使上海话发展了吴语公约数的词语，比如“日头”为“太阳”取代，“户荡、场化”为“地方”取代，“安（放）”为“摆”取代，“净（洗）”为“汰”取代，放弃了一些强地域性的词语，所以近代在融会各地方言的杂交优势中上海话又得到了一定程度的改造优化。许多打底的最基本的单音节词随着语音的简化变成了双音节词，双音节化的同时使词语的分工精细化，大大扩充了词语的信息含量。上海话的快速发达主要不是外来方言的影响，而是自身的创新和繁衍，它得益于商业社会繁荣后滋生的巨大活力，得益于社会的多元和文化民俗的多样化。

首先是对大量新生的事物和行为的命名，晚清以来文人在上海的集聚，随着大上海的文化水准迅速飙升，一跃成为世界文化中心，上海话产生了大量的文化词，并实现了与书面语的交融，

书面语词汇往往用字面意义明白标示事物行为的特征，如“周报”“名片”“洋房”“电车”“自来水”“电灯泡”“博览会”“的笃板”“书报亭”“露脐装”等，这类词语在上海话新词增长中所占比率大幅度提高，加上那些音译词如“沙发、马达、麦克风”等，大都通过上海发达的报刊和文学，传入国语普通话。

更进一步的发展，就是上海这个社会的大都市化，海纳百川，拿来主义，兼收并蓄，社会实现了多元文化造成的多样化生态，形成了强大的海派文化。折射海派奇思遐想的语词如雨后春笋般地产生出来，都市市民各阶层、各职业的人群都参与了新词语的创造。大量的包含着更多的语义蕴含量的更生动概括的市井流行语、习惯用语在市民口头产生传播开来，这种通过比喻、借代、比拟、通感、拈连、移就、双关、仿拟、夸张等语用修辞方法，和通过实义空心化扩用或文字缩略后定型的习惯用语大量涌现，用概括的形式表达了丰富和复杂的典型行为，富于表现力，这是词语构成的更高一个层次。

海派的奇思遐想、领异标新使上海话中用此种手法构成的词语比比皆是，比起其他方言来，突显优势。这类词语产生越多，也标志着这个城市的思想越活跃，多元文化越发达，都市化程度越高。

民间用语的赶时髦，崇尚新发挥，就是一种海派特色，它使生活用语不断吐故纳新且幽默化。如上海在世界上很早使用“电车”，当时的电车都是有轨的，接着上海人又把额上的皱纹喻称

为“电车路”，后又把步行称作“十一路电车”，可见其造词之快和思想之活泼，而这两个词语也沿用至今。上海商业发展有了交易所，每天要“开盘”和“收盘”，这个“盘”字，原出于算账的“算盘”，^[1]旧式小商店开了排门后店主摇摇算盘以示“开盘”，商店清点货物也常说“盘点”货色，于是定价格就成了定“盘子”，大减价就说“大放盘”，“盘”的词族一下子形成了。暗里高抬物价，就说“暗盘”。听到口音不同的“客边人（外地人）”，就放“客盘”。对付外国人，便开出“洋人加倍”的“洋盘”来了。有的人不知其诈，便有“洋盘末切勿要去买个”^[2]之类的忠告，上当买了“洋盘”的人，不仅是外国人，便也就冠之以“洋盘”的雅称，“洋盘”就成了“外行不识货”（形容词）和“遇事上当又不察觉的人”（名词）的代称，与乡下来的“阿木林”、“阿土生”义近。由“算盘”到“洋盘”的词义发展，可以看出上海人思路的开阔、造词的灵活性，他们常常不拘一格组词，随其新意比喻引申，约定俗成得快，传播也快。这种建筑在海派的“草根性”基础上的、不避俚俗的上海话惯用语独树一帜，轻松幽默，表现国际大都会的生活状态可谓深刻。对于这些时髦的流行语出现，上海人一般不采取保守的抵制态度，而是由年轻人带头，以创造和附新为荣，跟着用新弃旧，不管他别人怎么说怎么看，渐渐都成了上海话中的惯用语。

所谓惯用语，是指一种结构比较固定、意义有所引申的固定短语，以三字组合最为典型。这些十分形象的惯用语使得上海人

一些有特色的思想和行为取得了语言形式上的习用性和定型性，人们通过这些语词可以窥见当时快速成长中的上海的社会风貌和雅俗并举的风土人情。如出风头（显耀自己，有光彩）、牵头皮（提起或数落人家一个旧过失或把柄）、收骨头（对人严加管束，不得松松垮垮）、避风头（避过人为灾祸或其最激烈的阶段）、起花头（耍花招，另出新点子）、软脚蟹（喻胆小、意志薄弱的人）、空心汤团（不能兑现的允诺）、卖野人头（哄骗）、勒杀吊死（吝啬）、牵丝扳藤（拖拖拉拉）、烧夹生饭（事情做得不上不下，搞糟了）、悬空八只脚（离得很远）、开年礼拜九（遥遥无期）、版版六十四（死板不知变通）等。到21世纪初这类语词产生依然十分活跃，如“调频道（换话题）”、“拗造型（摆姿态，塑造形象）”、“有腔调（潇洒有型有个性，样子好）”、“跌停板（运气差到极点，不受异性青睐）”。

这种形式产生的固定短语具有很大的灵动性，含义宽泛，语义信息量大，一个词语往往表达了一个生动概括的含义，而且有的语义可以继续引申扩展，如“淘浆糊”在20世纪30年代的书上就已见到，1935年汪仲贤写《上海俗语图说》时，在第一百零八篇“一塌糊涂”中就提到了那个年代也有“浆糊”在“淘”。他说：

我们的一塌糊涂太多了，就是请了会计师公会里的全体会员来清理，也算不清这千万票的糊涂帐，那时只得想个变通办法，把盈千累万淘过的‘浆糊竹罐’，一齐埋藏在坟墓里，这也有一

句俗语，就叫做“烂屙”。

方言口语词见于书面也不等于就是它的民间流传开头。此词在 50 到 70 年代消沉了一时，如今又广泛流行，用它比喻和形容那种不认真的态度，形象而传神。“我今朝淘了一日个浆糊！”是指做事马马虎虎、敷衍塞责，混了一天；“侬认真来死做啥？我看侬只要淘淘浆糊就可以对付过去了。”这是指遇事只求蒙混过关；“回答勿出，淘浆糊会哦？”这是叫人不分青红皂白、不懂装懂、搅和一口气应付正事；“伊末，只会淘浆糊，侬可以相信伊个闲话个啊？”这是指有的人只会胡说一气、插科打诨，靠不住的；“大家侬辣排练，我也轧辣当中淘浆糊。”这是指凑热闹、滥竽充数。“淘浆糊”有时像北方话的“和稀泥”，有人说如南方话的“拆烂污”，不但用于贬义，有时还可用作褒义和中性义，如沟通关系、调和矛盾也是一种“淘浆糊”，可以说：“我辣伊拉两家头当中淘浆糊”；客气的时候表示谦虚、出力不多，也可说：“我是弄勿来个，只不过淘淘浆糊呀。”问人在何处高就，也可说“侬辣啥地方淘浆糊啊？”大家在很高兴要去做某事时，就说：“淘浆糊去！”似乎很潇洒从容。如要表示宽容随意，对人说：“侬就去做好了，淘淘浆糊也可以个，勿必太认真。”“伊浆糊淘得好，路路通！”则是对善于处事处理人际关系人的褒词。更有一种“淘浆糊”是在双方中求同存异，说“今朝订货会上，要看侬淘得来浆糊哦了！”“淘浆糊”居然还是一种本事，现代社会需要一种妥协合作，协调关系，才能

前进。

从“淘浆糊”一词如今又派生出一些新的词语来，如“浆糊桶”，指那些处世圆滑、能说会道的人：“老张是只浆糊桶，依帮伊讲啥伊侬讲对个对个有道理。”又指稀里糊涂的人，做事过日子惯于混混的人：“碰着搿只浆糊桶，依倒一百辈子霉了！”还指会把气氛搞得热闹又混乱的人：“还勿是来了搿只浆糊桶，瞎讲一通，拿大家个心侬搞乱了。”还有“浆糊兄”，戏称糊里糊涂、只会混的老兄，糊涂虫：“喔哟，我托着个王伯伯，依原来是个浆糊兄啊？”更有“尊称”为“浆糊师”，既指遇事善于搅和蒙混的人：“搿种事体，要啥争勿清爽个，请浆糊师来撸撸平算了！”又指有协调各种关系能力的人：“人家摆勿平个事体，只有伊去淘浆糊，大家侬叫伊浆糊师了！”“浆糊”一词又可代称糊涂和糊涂虫：“张老师绝对一个浆糊哦，居然自家也搞勿清爽啥辰光考试个。”

又如“帮帮忙”，表义也很宽泛，正说反说都可以。它从“帮一下忙”为起点，后来引申到“请人让一让”意思，如：“帮帮忙，开水来了！”再引申到“帮我个忙吧，别为难我了，别添麻烦了”和“多关照，给我点面子”的意思，如：“朋友帮帮忙，勿要拆我台脚了！”这就是叫你别帮倒忙，省点力气不要去帮忙、添乱。后来连“不要瞎说”和“对别人表示不满或提出异议”都可用“帮帮忙”说，如“帮帮忙噢，依勿要当仔我钞票交关！”“帮帮忙，依再去学伊几年！”讥“对方不领行情，搞错

了”也说：“帮帮忙，侬睷眼都无懂，还要趣轧啥个闹猛！”再虚化到表示不相信“算了吧”，如：“有侬讲得介好味，帮帮忙噢！”。

由于上海商业化的程度之高，那些产生于商务活动中的惯用语还会蔓延到人们的日常生活中去。如用“卖相”称人的外表，用“卖样”指炫耀出示给人看，用“吃价”称赞人的有能耐、与众不同，用“一票里货色”称一丘之貉，把“不懂”、“搞不清”或“没眼光”称作“勿识货”，对十分差劲不守信用的人，称作“垃圾货”；把过去的事情抖搂出来，说“翻老账”，不管，称“勿关账”，对人与事不服或不给面子，常说“勿买个账！”把事情做糟了，理不清头绪，称“一笔糊涂账”；上海人把看不入眼不像话的行为都斥责为“勿是生意经”，表达坚决不答应或不妙了的意思，也叫“勿是生意经”；抢事干，现在叫“抢跑道”，过去叫“抢生意”，推介，也叫“兜生意”；“掂斤两”指试探估计对方人或事的力量或重要作用，“讲斤头”即一斤一斤死扣，现移用作日常生活中的各不相让地谈条件；“有还价”原指可以还价钱，现指有商量余地或有条件需议；以交易票据作引申的，如“打回票”，现用于一般的人或东西退回的意思，“打包票”原是写下保证成功的单据，现就指保证，包在自己身上的意思，“空头支票”、“远期支票”都可指不能兑现的虚空允诺，谈判中互相扯皮，叫“讨价还价”；把某人思想不合时尚，就说他是“勿领市面”；用“放伊一码”表示饶他这一遭，用“肮三（on

sale) ”称令人不快、失望或不正派,用“耳朵打八折”怪罪对方没听清自己的话,用“闷声勿响大发财”说因沉默而得利。

这种用词方法一直流传到现今。上海人创造性思维如今又活跃起来,如许多股市上的专用词语很快都扩用到生活中来,如“垃圾股”、“积优股”、“原始股”原来都指各种不同股票,现在已分别引申到不理想、拙劣的恋爱对象或爱人,成功男士、发展有潜力的恋爱对象或爱人,从未谈过恋爱的纯情男孩。“托盘”引申为“危急关头朋友相助”：“侬笃定去闯好味,有我跟依托盘!”“套牢”原用于股价下跌资金被困,现可活用作结婚后想离婚不成,或指感情陷入爱河,以至引申作被某事情牵绊,或用作“打住”的意思。“抛脱”原指股票抛掉,现进而用作甩掉男友或女友。“解套”扩指解除婚姻关系,再扩指摆脱困境。“踏空”原用于投资失败,现又用作婚后感情不和。

上海话表现这座大都市的精神气质

说起上海人的传统文化,一种是继承本地百姓古老流传下来的民俗传统,另一种是上海城市在近代都市化过程中形成的具有上海这个城市特色的传统,对于上海这个大都市来说,旧的传统相对影响较小,而一百六十年中形成的城市传统是更为重要的体现城市魅力和内涵的一种民俗文化,一种市民精神。它积淀下来

潜移默化成为上海市民的基本民风 and 处世态度，成为这个城市的味道，这个城市文化品格和精神气质，而这些特色和味道都浸润和散布在都市市民生活的话语中，大多在上海话中形成了惯用语。

上海是移民城市，大量移民来到上海以后，多数人都是“脚碰脚（差不离）”，面对几乎相等的地位和机会，睡一个统铺，白手起家，积极谋生。上海自由竞争的经济行为培养了上海人的一种重实际、负责任的实干精神，有不少上海话惯用语就是反映这种品质的，如：“硬碰硬（实事求是，经得住考验）”、“实打实（踏踏实实）”、“明打明（光明正大的）”、“乌龟搨石板”，崇尚“担肩膀（承担责任）”，“吃辛吃苦（含辛茹苦）”一步一个脚印地苦干；反对“做黄牛（滑头，不负责任）”，“拆烂污”。他们讲究实际效应，嘲笑“空口说白话（信口开河）”的人是“夜壶里炖鸭——独出一张嘴”，指斥无边际的空谈为“飞机上吊大闸蟹——悬空八只脚”，“做大头梦（白日做梦）”。为的是寻觅到自己最合适最舒服的工作，“落门落槛（内行，恰到好处）”，再用自己的实力去“搏一记（拼一下）”。上海人从开埠以来在一个机会相对均等的社会里自然养成了各色人等自由发展、平等竞争和踏实从事、正大光明创业的社会风气。

竞争的商业社会磨砺陶冶了上海人善于精明估算和精干从事的精神。做事前会先“盘算”，“盘算”这个词便来自算帐用的“算盘”，主张行事要“精打细算”。上海人强调直觉机遇，

“轧苗头”、“看山水”、“看颜色”、“讨口风（探口气）”、“鉴貌辨色”，窥视方向，见机行事。他们善于“接翎子（很快领会别人暗示的意思）”，又会“掂斤两（估计、捉摸物的轻重、人的本领作用）”，做事情“晓得轻重”、“识货”。在上海人看来上面这些常用词语都不是贬义的，而真要贬斥的只是坐着空想，那种“困扁头（异想天开），热大头昏（想入非非）”的人。

上海人办事，讲究能力和技巧，灵活和精练，所谓“门槛要精”，开放的社会交际频繁，在各种交往和机会面前，养成了上海人的“精明”和“活络”的性格，讲究行为“懂经（在行）”，事事“来事”。“搵个人来事来死”就是“这人很能干”。“懂经”也包括“懂规矩”做事。上海人与交涉对方可以不厌其烦地“讲斤头（各不相让地讲条件）”“讨价还价”，追求最大的利益或利润。“老鬼勿脱手，脱手勿老鬼。（精明的人到手的东西不能轻易给人）”也是一种精明。把做事总要出错的人贬称为“烂人”，叫那种稀里糊涂、惯于混事的人作“浆糊桶”，或喻为“老油条”，他们的行为叫“混腔势”。上海人对精明内行的“老门槛（精于各种窍门或这样的人，老手）”不像外地有些人那样贬斥，往往反而赞赏：“办桩事体伊门槛老咪！吃得牢！阿拉勿必担心。”因为“门槛精”会带来竞争中的成功。上海社会崇尚精明能干，“头子活，路道粗，花露水浓，有法道，会掐算”，对于那种在某一方面富有精致的经验很有办法的精通者，

上海人尊其为“老法师”；对有一点年纪、有地位、做事有分量的一套一套“老拿得出个”的人，称为“老家生”，都是佩服的，“老拿得出个”这句话可以一直表扬他到很有型有款有腔调的程度。上海人反对的只是那种专为私利着想又“门槛太精”的行为，认为这种人“小家败气”、“勒杀吊死”、“狗屎倒灶”、“派头忒小”，没有开阔的视野和心胸，甚至指斥他为“老刮铲”，贬为“老屁眼（老谋深算，只想得私利丝毫不肯吃亏的人）”。

上海人做事“着实”、“讲实惠”、“看工夫”，为了办事成事，欲使无关系变为有关系，他还会主动找上门去“搭讪头（为与生人接近而找话拉）”。上海人讲速度，重效率，讲究手脚勤快，喜欢“快手脚（做事敏捷利索）”，“一脚落手（一口气，不停歇）”、“限时限刻”地把事赶完，主张当面清账的“现开销（发生纠纷当场清账）”。不要那种“搭手脚（插进来增添麻烦）”、“添手脚（凑上来添麻烦）”的人。为了成事，上海人会“一手一脚（一人包下，善始善终，中途不停）”、会“有心有想（精力集中，有耐心）”地做，“一点一滴（认真不越轨）”、“熟门熟路（得心应手，门路很熟）”认真对待，讲究质量第一，“勿怕勿识货，只怕货比货。（有比较才有鉴别）”，反对“磨洋工（吊儿郎当地做事）”，反对“半吊子（说话不直爽，做事不上不下不彻底）”。他们还有“打碎沙锅问到底（究根寻底）”“敲钉转脚”的精神。上海人也讲究灵活机动，主张抓住

现成机会的“有吃勿吃猪头三”；如果一时成功不了，也不屑“孵豆芽”作充分准备，卧待时机，有时可以“闷声勿响大发财（沉默而得利）”。但是上海百姓过着实实在在的民生，跨出每一步都要算一算，不能“野豁豁”，鄙视“侃”得“一天世界”而不收场。

上海人也讲究体面风光，“门面功夫”向来注重，现在叫做“包装”。做事要“上台面（体面）”，在人前要“扎面子（争面子，有面子）”，办事要“买面子（讲情面）”，他们懂得真假的界限，反对虚伪的“绷场面（勉强支撑场面）”，“装门面（摆阔装样子）”。他们不贬“调枪花（善于玩弄言词变换手法）”，“摆噱头（打花招，逗引人）”，“扎台型（争面子，显示自己的优越）”，“翻门槛（变换各种窍门）”以至“做花头（做小动作，玩花样）”，“起蓬头（造声势）”，相当在意发挥聪明才智，不断变换“不夜城”霓虹灯上的五光十色。汪仲贤1935年就曾描写到过：“一样开店铺做生意，会掉枪花的老板，三日二头大减价，常常叫一班乐队来吹吹毛毛雨，唱唱无锡景，生意自会兴隆发达。”（《上海俗语图说》第266页）

上海人十分崇尚进取开拓精神，敢于冒险“拼死吃河豚”，“勿管三七廿一”，不惜“攒铜钿银子（花钱下本）”、“横竖横，拆家棚（横字当头，豁出去拉倒）”来孤注一掷，去“钻天打洞”。因为上海是个“冒险家的乐园”，所以上海话中敢于冒险、崇扬创造性的成语也特别多，如爱“碰碰额角头（碰运

气)”，他们不怕“出风头(显耀自己,有光彩,很神气)”，不怕“顶山头(碰钉子,被顶住)”，不怕“老虎头上拍苍蝇(胆大包天)”，“一蓬风”勇往直前。 许多人有“闯市面”、“开码头(出外闯荡)”的勇气。 他们深知“小钿勿去,大钿勿来(吃点小亏而占大便宜)”“旧个勿去,新个勿来(除旧迎新)”的道理。 会做生意的上海人还常常对常例“勿领盆(不买帐)”，认为可以各有千秋,企望“小鬼跌金刚(弱者战胜强者)”，“棉纱线扳倒石牌楼”。 在竞争中,主张力争略胜一筹的“掐掐人家小辫子”。 他们连孩子也褒扬从小“野得出(闯得开,做得出过分的举动)”，“出汤(闯得出,善于表现自己)”，而对那种“脑子勿转弯个”，“寿头板气(呆头呆脑)”个，“慧答答(傻乎乎)”个“呆木头(呆愚迟钝者)”、“阿屈死(不识事、不识货、不内行的人)”，十分揶揄；对于意志薄弱、胆小不敢作为者,什么“软脚蟹(喻胆小、意志薄弱的人)”、“缩头乌龟(喻遇事退缩在后、无能的人)”、“缩货”一类的称呼并不嫌少，是十分鄙夷不屑的。 但在他们的闯劲和翻身中,也注意到中庸,都忌“豁边(过头,出错,栽跟斗)”，怕“老鬼失撇(资格老、能耐大的人遇失策)”，忌“豁边”的另一常用义是怕“超出预算”，成为“空心大老官(貌阔实空)”。

处于开放型、进取型文化氛围中的上海,养成了上海人建立在个体自由基础上的宽容并存、和而不同的心理品性和人际关系。 这些特征也同样反映到都市化进程中的上海话中通用的惯

用语上来。如在办事中常常崇尚信誉，待对方宽容，“打包票（保证，包在身上）”，“一句闲话（没二话）”。上海人崇尚“派头”，往往宽待对方，对人家“好白话（好商量）来死”，“小菜一碟”；没有完人，“好人勿生肚脐眼”，应待人宽容，遵守和推崇 Fair Play 的游戏规则，处事不“五斤吼六斤”的“猴极”，贬斥那种气派小、干那些不起眼的事的人为“小儿科”：“搵种事体小儿科来死，阿拉勿做个。”

上海人讲究识时务，他们深得“识相（知趣）”之道，即给自己选择一个最适宜的地位，常常敬告别人不要“勿识相”，“勿识相要吃辣货酱（警告对方如不知好歹，就要给颜色看）”“贪心吃白粥（贪心没好下场）”。他们要做“识相朋友”，像郑板桥“难得糊涂”一般“乐得识相”。这就涉及到遇事讲究“拎得清”还是“拎勿清”。正如有人说的：“上海人对理性最集中的描绘是要‘拎得清’，这既是上海人群体性自我评价，也是对他人的要求。”“‘拎’是思维过程，也是操作成果。无论他‘出身’怎么样，都是对他个体生存质量的高度评价，是对他的精明的非常欣赏；如果用‘拎不清’来形容一个人，就是对他的素质彻底否定。”^[3]在大家的心目中等于被“揩脱”了。“拎得清”的人就是很“扎乖”，遵守规则，守规矩，甚至对潜规则也一清二楚，遇事“打开天窗说亮话”，“坦坦和和”。而“拎勿清”就是“戆”；“拎勿清”的人就要“丁三倒四”、“出洋相”，被人鄙视，讥为“蜡烛（不知好歹）”、“黄鱼脑袋”、“戆大”、

“缺钙”、“脑子拨枪打过了”。“上海人的才华还体现在天生的‘接翎子’上，只有‘拎得清’，才能‘接翎子’。”这是上海人的一种集体无意识，已经融化在血液中，落实在基因里。

上海人主张在商业上和生活中都崇尚“产权分明”，饭馆消费也很早行出“劈硬柴（AA制）”，以至“海派AA制（这次男的请，下次女的请）”。他们看不起“一笔糊涂帐”，将凑热闹乱附和的“轧闹猛（凑热闹）”、“瞎和调（乱附和）”斥为贬义，认为这种行为只能“骗骗野人头（骗那些没头脑的人）”；也不喜欢那种“百有份（对任何事情都有份、爱打听、去拉关系、插一手的人）”、“百搭”爱管闲事的人。他们向往自由自在，喜欢自己来“唱重头戏（做主角）”，反对别人来“轧一脚（插一手）”，“捞外快”，“搞七廿三（乱搞一气，胡缠）”，或者“碍手碍脚（给人带来障碍）”、“添手添脚（凑上来添麻烦）”。“各人头浪一爿天”，各做各的，“脱侬浑身勿搭界”，对于他人的干涉，说“帮帮忙，侬勿要来拆台脚！”“帮忙帮忙，越帮越忙”。同时也不占人便宜，主张“勿来勿去，大家清爽”，不相互牵涉。碰到别人要来干涉，或“听壁脚（偷听管闲事）”，或“戳壁脚（背后挑拨说坏话）”，回应的最常用词语，就是“关侬啥事体？”以此保护私人的自由空间。不关我的事，不去介入，不去凑热闹，插一脚。别人有什么嗜好，“桥关桥，路关路（各管各，互不相关）”，任他“七荤八素（晕头转向，这样或那样）”，“关我啥事体！（不管我的事）”。

上海人已经在商业化社会中养成了可贵的遵守规则、重理性的契约精神和合同精神。上面说到的“懂经”这个词语，也包括做事要“规规矩矩”，按章办事，“关门落栓（把话说死）”，言行严谨无更改。他们也讲究协调、谈判和谦让、双赢精神，做事讲“摆平”和“撮掣（互相抵消）”，办事最好“刀切豆腐两面光（两面都讨好摆平）”，不要弄得“七挤八裂”，“谈得拢就上，谈勿拉拢倒”，不要“敲橡皮图章（决议不算数）”；在交往谈判中，不排斥“面皮老老，肚皮饱饱”，主动争利。反对“空口说白话（信口开河）”，讨厌“闲话多，饭泡粥（形容多废话）”，叫人家“讲闲话，下巴托托牢”，要有分寸，不要“神志无主”；务实的上海人讲究信用，要守约，讲诚信，十分鄙夷“放空炮”、“开大兴（说大话，不能兑现）”使人上当，或给人“吃空心汤团（答应而没有得到兑现）”，“放鸽子”给人“吃药”，爽约失信，讨厌“黄牛肩膀（靠不住）”、“小滑头（不守信用、只会耍嘴皮）”，或者“托着一个王伯伯（拜托给了健忘者）”。

上海这个社会商业气息重，最早通行“薪俸”制、“红包”制。大家合法“赚钱”，认为“有钿百事可安排”。在交往中，主张“一分行情一份货（花怎样的价钱就得到怎样质量的货色）”，“大家勿吃亏”。为了追求最大的利润，不惜充分利用寸金之地，“螺蛳壳里做道场”，把握机遇。上海城里有许多市民也养成了会消费的习惯，购买欲强，极端点地说：“吃光用

光，身体健康”，现在称之“月光族”。“开销”一词跟随着“销场”（在开埠初的上海话中写为“开消”和“消场”）在上海话中首先随商业行为产生，现在已经普及到市民生活的日常行为，一天的支出和支出的费用都叫“开销”，而且延伸到“感情支出”、“智力开销”等语。在办事中，“讨价还价”和“讨扳账”这类的事情时常发生，连各种谈判中也说要“讨价还价”，还需要有人出来“淘浆糊”甚至“烫平（彻底摆平，使无法作梗）”。

在上海话里，有些词语像英语中的一些词语那样，没有明确的褒贬，含义很宽容广泛，就看用在什么时候什么地方。比如：在什么时候“显山露水”，要看火候；“轧苗头”、“有花头”、“出风头”这类词也要看用在什么人什么事情上，褒贬可以不同。“铜钱眼里穿跟斗”这词，如果是一个人见钱眼开，唯钱是尊，那用这个熟语是对他的鄙视，但如果用在有的人在生钱上面会动脑筋精打细算、善于理财方面，就是褒义的了。这也说明在一个宽容的社会里用词上的自由度。

从上海话语词中看上海人

留在上海话语词中的各种上海人的特点已经成为上海人的生活习惯和优良传统，同时也构成了以商业为基础的、与农业文化

不同的海派文化的底蕴。

上海话中有些词语也记下了上海男人的形象。上海男人在繁忙的处世办事中除了上面说到的养成了“精明活络”的内质外，从外表来看还有“落落大方”的绅士风度的一面，讲究“派头”和“气质”，“坐得正，立得稳”，心胸开阔，襟怀坦白，不在小事上斤斤计较。遇到一些朋友或同事为难的事，常常一句很轻松的话：“小开司（case，小事一桩）”“噢，小开司，交拨我办好了。”帮忙解决问题，看成是“毛毛雨，小意思”，“小菜一碟（小意思，很容易）”，不足挂齿。

上海的白领先生，过去有两种出身，一是从“学徒”磨起的“苦出身”，另一种是留洋回来的富家子弟，他们讲究“裤缝笔挺，皮鞋锃亮”，还有“思想前卫”，“头子活络，卖相登样”，过“风风光光”的“写字间”生涯。有许多的城市，也有工厂老板，也有的是劳苦大众，但是它们不能发展成为一度是世界商业金融中心的大都会，就是缺乏这样的一大群上海男人。

上海的大男人中，存在着这样一个重要的“白领”阶层，为上海商业化经济的支柱。他们讲究仪态，举止温文，一副“知书达理”的样子，多有个人业余爱好，充满好奇和憧憬，具有创造力和能动力，过着明快炽热的生活，“有台型”，往往是一种细腻而富有风情的形象。尤其是那些见多识广倾情西方文化、有国际视野的人，给人的感觉温馨而又“洋派”，“交关克拉”。更有资深甚者，被称为“老克拉”。上海话“老克拉”一词，与海

派经济和文化直接有关，探索其源，“克拉”来自英语“carat”，是宝石的重量单位，一克拉等于二百毫克。在过去的珠宝店里，司务们遇到三克拉以上成色的钻石宝戒，常常会把大拇指一翘，赞一声“老克拉”。后来用它主要喻指那些从国外归来见过世面的、有现代意识的、有西方文化学识背景有绅士风范的“老白领”。紧接着从他们的文化追求和生活方式着眼，又延伸了从英语“colour”（彩色）和“classics”（经典）来的特色含义。这个阶层收入高，消费也较前卫，讲究服饰和休闲的摩登，在休闲方式上也领潮流之先，精通上海中西融合的时尚和社会，追潮恰如其分。今又扩指到遇事在行、处世老练、有生活经验、有绅士风度的年长者，他们信口说来，都是典故。如：“我想介绍搵两位上海滩浪个老克拉，上海三四十年代个事体，可以问问伊拉。”在全民都穿中山装的年代，“老克拉”却穿出西装，在大家普唱革命歌时候，他解不掉老习惯去“打落弹（桌球）”和“跳蓬拆拆（交谊舞）”，搞“资产阶级的香风臭气”。因为逆潮而动，一时“老克拉”便成为贬义词。不过“六十年风水轮流转”，上海又走在市场经济、知识经济的前哨了，如今“老克拉”又开始“吃香”了，上海精通中外时尚的白领又在壮大起来。他们和有些“老板（这也是原产于上海的词）”一样是成功男士，被有些人誉作是“积优股”和“潜力股”。

即使在外是个“大户”，在家还是交关“做人家（节俭）”，“一块洋钿掰两半用。”这恰恰是上海男人理性理财的优点。他

们主张“自靠自”的自力更生，“爷有娘有勿如自有，家主婆有还要房门口守”，他们不啃老，不仰人鼻息，也不盲目“攒派头”，装大自吹地“摆奎劲”，同时处事也实事求是，“勿摆丹老”使人上当。

到五六十年代，上海每个大型的工厂车间里，还都有一些技艺精致、老练一流、会解决各种生产上疑难杂症的老工人老技师，他们的工作作风十分严谨踏实，上海话里称他们为“老法师”、“老家生”，他们是上海工厂的“宝贵财富”，有力地支撑着上海的工业产品的高质品牌。上海的“老板”在解放前也是敢于与外国老板平起平坐“别苗头”苦“打世界”的一群。

上海更多的男人属于普通市民阶层。他们有个特点是十分“顾家”，大多人可以临时或长期担任“马大嫂（买汰烧，家务活）”，屋内小修小补，是样样“来三”的“三脚猫”，被戏称为“家庭妇男”。对老婆也是“一帖药（完全顺从）”，甚至怕老婆，把老婆供为“玉皇大帝”，言听计从。上海话中的“花头经透”、“花露水足”往往不用在“资深美女”“熟女”上，而是“资深男人”的法宝，他们对老婆“有花功”，所谓“软硬功夫”都会，温柔体贴，乐于做“居家好男人”。有的人虽胸襟不够开阔，但多数不“拆烂污”，不夸夸其谈“牛屎吹来野豁豁”，“侃”这个词在上海话词典中没有同义词。但他们要面子，要“扎台型”，与别人“别苗头”，不能“退招势”，就是“吃泡饭”也要“着西装”，要“卖相”，“上台面”，注意自己的“身

价”不能丢，过去有一个词叫“洋装瘪三”，说的就是即使“穷得落落滞”，外出一套“洋装”还是必备的。不管是谁，对“上只角”社区的情调和氛围是普遍认同的。

上海大男人的特点是心胸开阔，目光前卫，工作勤奋，守信用讲规则，这是与这个海派都市海纳百川的胸襟和“上海速度”相和谐的。与“上海大男人”相对的观念是“上海小男人”，往往指那些缺乏气概的、精于小事、目光短浅的上海男人。

由于有段时期长期经济收入偏低，居住和伸展空间狭小，使一些上海男人变成了缺少气概的、精于小事、又斤斤计较的“上海小男人”，过去乘公共汽车“吊车”、“逃票”，做做“黄牛生意”，到现在请女朋友坐“差头”眼睛还在盯着计价器上上升中的数字的。上海话贬之为“小儿科”、“小气”、“小手小脚”、“小家败气”（吝啬，没气派）、“勒杀吊死（吝啬、气派很小，拖拉不爽气）”，严重的叫他“一毛勿拔”的“铁公鸡”，为些小事争得“面红赤颈”。譬如在电车上某甲一不小心踩到了某乙，有的上海人很少说对不起，乙会说：“啊唷滑，出门不带眼乌珠的吗？”甲说：“你脚上生了眼睛，怎么看见我的脚踏上来不避开呢？”乙说：“踏痛了人的脚，还讲横浜理，真真碰得着！”（言下藏着“侬个出老！”）甲说：“碰得着那能？碰得着那能？我同侬碰碰看未哉！”（等待着对方“吃瘪”）这段对话选自汪仲贤1935年的《上海俗语图说》（277页），这种景象直到80年代初期还觉得如在目前，读来依然典型不乏韵味。不过上海男人一

般有自制力和一定的文明素养，“动嘴勿动手”，以使人“吃瘪”为界，这种边吵架边调侃的詈语在一些外地人看来，不知是相骂还是相趣。

在改革开放年代里新成长起来的一代，大致现今在三十五岁以下的上海男青年，生存面貌则焕然一新。这一代从小学到大学多数从小受到系统的文明教育。他们之中有许多聪明的读书成功者，比较具有都市文明教养和中西素养的生活习惯，守规则，懂得斯文和风度。他们生活讲究优化细节，自感“活络灵光”，讲究“有品有型有派”，潇洒“有腔调”。说到“腔调”，其实也是有其深刻背景的。上海城原是个“腔调”十分发达的地方。有沪剧、滑稽、上海说唱、浦东说书、评弹、越剧、甬剧、锡剧、淮剧等十多种江南江北的地方戏曲，从19世纪末开始在上海草创、汇聚、改造，到20世纪40年代成熟，直到60年代初达到成熟顶峰，所以上海人耳濡目染的演戏腔调和演出姿态层出不穷，留在上海人的记忆中。所以30年代就有一个惯用说法，把“看你这种鬼样（包括姿势）！”、“看你这种态度！”称作“侬啥个腔调！”含有“模样真难看”的意思，有时直说“侬个腔调真难看！”含说话的样子，身体的姿势。从中也可见上海人说的腔调和姿态总是在一起的。现今说的“有腔调”，指的是人的行为举止时髦、潇洒、有个性，风度翩翩，有型，有内涵有气质。如：“跟有腔调个男小囡辣辣一道，真是一种享受！（跟有内涵有气质的个男孩子在一起，真是一种享受！）”又指事情做得有章

法，像样，样子好。如“侬做个事体老有腔调（你做的事情样子真好）”，说这个人“腔调老足”，就是说此人很有个性，很有“风度”，于是各种人都有自己的“腔调”，记者有记者腔调，教授有教授腔调，英雄腔调、大佬腔调、学者腔调、情圣腔调、小人物腔调，各有腔调！其腔调之丰富多彩，也一直与姿态造型结合一气。腔调之不足，就需要“拗”出来，于是十年来从青年中流行一个新词叫“拗造型”，它是“扎台型”和“摆 pose（做出特别的姿态或造型）”的升级版。有意塑造自己的形象，这是新派做事的“做派”，与不吸烟、不乱穿马路有关，也与世博会、建成三个中心等大事有关，塑造上海人在全世界面前的良好形象。“拗”是要使出十足的力气“校路子”的，让人想起杂技演员抬头挺胸、向后弯腰将身体拉伸出一个“C”字来，需要能量与毅力，更需要激情。为的还是要“卖相”，提高生活质量。越来越多的人深谙“眼球经济”的重要，要使自己“秀”得“有 feeling”，“有 sense”，“有派”、“有 face（有面子）”，“有档次”，“有个性”，“有情调”，“有魄力”，“有立升”，“有力把”。“拗”得最有“腔调”的，姚明、刘翔是也。“80后”新人类的长大和崛起，推进了“拗造型”主义大行其道，从网络到现实，无处不是“拗造型”的舞台。它与上海的地表也是大张旗鼓地“拗造型”一脉相承，从外貌到素质大踏步向发达国家的先进性看齐，当然必有上海自己的特色。上海新男人大多数气量比较大了，胸襟比较开阔。以“前卫”和“洋派”为荣，从身体

到思想追赶时尚，要 in，忌讳 out。他们不会打人、不会骂人、不会抽烟，在公交车上不会发声更不会喧哗。听到逆言，最多说一声“侬勿要白相我噢！”遇到不开心或很恨的事，温和地不失身份地回敬一句：“侬脑子进水了！”“侬死机啦？”他们更强调个性自由，主张私人空间和保护隐私，他们都是“独养儿子”，在生活中更有空间，做到新娘老娘都“摆平”。上海高而帅的男孩特多，他们中有的人文质彬彬，好像没有“火气”的，着意穿着，打扮中性化，温文尔雅，讨人欢喜，被女孩们爱称或戏称为“小白脸”、“奶油小生”、“淑男”、“少女系男生”。

也有的七八十年代后，以拥有“常住户口”自居为“老上海人”，条件好了娇生惯养，缺乏拼搏精神，厌恶体力劳动，贪图安逸和“小资波波”生活，满足于“操操机”，“孵孵网吧”，搞搞“同室密友”、“同学会”等。再聪明再会读书也不愿（在国内）读博士，不想承担风险的创业如去做老板，只想做个守纪安分的公务员，或坐坐办公室，吃吃信息饭，有的人目光短浅，缺乏理想抱负和追求，只想眼前赶快多点 money。

相反那些“新上海人”，是历尽艰辛闯入上海淘金的幸运者，他们有自豪感，有追求气概，有刻苦精神和智慧，同时也有孤独感不被认同感和带有异乡的生活习惯。上海重新成为“移民”“客居”的都市，上海又属于一个开拓人的天堂。

再说上海女人的风采。过去上海女人的形象有几类，多少与家庭出身有关。一类是富实家庭的“大家闺秀”，她们的榜样

是“出得厅堂，下得厨房”。她们都很崇尚礼仪，懂得传统，懂得夫妻相敬如宾，懂得与到厅堂来的各类人物怎样交际，是丈夫的贤内助，言语温和，举止淡雅，着装得体，常带微笑，彬彬有礼，那是上等教育和世代家风熏陶出来的。另一类住石库门房的、父亲一般是职员阶层的“小家小户”出身，谙熟和珍惜都市时尚的生活，崇尚“小资生活”，然清纯如玉，安分守己，聪明乖巧，与邻舍“姐妹道里”融洽“兜得转”。上海话称她们为“小家碧玉”。当遇到这样的好女人了，上海人就会说：“一看就是好人家出来个！”“规矩人家！”而与钱财多少无关。她们温柔体贴，小鸟依人。

上海女人又被自由的西风吹醒，求学心切，敢于追求爱情，甚至搞得惊天动地。他们与男人处世赞成平等，“我又不依靠男人”，主张经济上独立，感情上互不干涉。当丈夫或儿子遇到困难，会挺身而出，出场力挽狂澜。这又是一类“摩登小姐”。低档一点的赶潮者，被称为“时髦阿姐”。

现今上海的姑娘就是上面三种女人的遗传素质的融合，既要摩登新潮前卫，又讲温和淡雅得体。她们讲究个性气质，又倾向心灵层面和格调，把眼光投向纽约、巴黎、东京，追赶“拉风”的流行东东，出入“酷炫”的精品路店。RAP听听，茶坊孵孵，善享受又尚情趣，轻松自若，休闲与工作并举。

如果说上海的男人的特色是“精明”，那么上海女人的品位是“精致”。上海不乏“秀色可餐”的美女。上海女人的美，

是清爽的，优雅的，是得体的，讲究韵味。豆蔻少女，穿一袭黑衣，可以是沉静；花甲老姬，着鲜艳的裙裾，可以是端庄。上海女人追求时尚，是世界公认的。头巾的花样，帽子的戴法，裙子的形形色色，在衣领的“花边”上翻花头，还有在上海发明并精致化的旗袍，月牙边的绣花绢头，就是在揩眼泪水的时候，都不失洒丽和高贵之气。即使在非常的“文革”岁月，她们也会做衣服上的“小手脚”，她们把“做头发”、“梳只头”看得较重，头上不时绽出几色小花，在“玻璃丝”、“蝴蝶结”上变花样，藏逸着个性的爱好。上海女人十分明白，气质比外貌要紧得多，所以最忌的是“鲜格格”、“十三点兮兮”，或者打扮得给人感觉“乡里乡气”、“洋勿洋腔勿腔”，总之“贼腔来死”的话，便把她的学历、专业、身材、外貌一笔勾销啦。

上海女人崇尚“家政”，在“买汰烧”方面做得十分精致，反复讨论研究实验，当一门学问来处理，“邻舍隔壁”、“姊妹道里”互相切磋示范推介。许多叫“某家姆妈”的，都是“全职太太”，在内是“玉皇大帝”，对外是“公关部长”，是里外的“一把手”。最令人感动的是，在副食品和消费品供应很紧张，样样需要排长队的日子里，为了全家，为了“阿拉老头子”，为了“两个小出老”，她们人人是起早摸黑打冲锋的勇士。遇到“文革”患难时，连一向养尊处优的资本家太太，也会“独当一面”，挺身排除万难，不慌不忙渡难关。

上海最令人心动和愉悦的，就是“嗲妹妹”的形象。

“嗲”这个词，在上海至少已经流行一个甲子了。它原来的意思，有人说是“故作忸怩之态，娇滴滴”；也有人说是“形容撒娇时的声音或姿态”。如：“伊讲起言话来嗲声嗲气。”有的妹妹不撒娇也有天生的“嗲劲”的。是褒是贬，随你看了，而且不同的时代看出来也会不一样。60年代不少人对之嗤之以鼻，认为这至少是一种小资产阶级的情调，须批判的；到80年代以后虽坚持上述看法不变的人也有，然却有不少青年女子是欲求嗲而不得了。据说它是天生的，它像明朝李渔在《闲情偶寄》里描写的女人的“态”。更有人说“嗲”是上海人对女性魅力的一种综合形容和评价，它包含了女性的娇媚、温柔、姿色、情趣、谈吐、出身、学历、技艺等复杂的内容，有先天的也有后天的。先天的大概就是李渔所说的“态”了，“服天地生人之巧，鬼神体物之工”，学也学不来的；后天的据说出生在淮海路陕西路的与生在“下只角”的，是否重点中学出来的，气质就是不一样。“嗲”反映了上海一些女子的追求目标和男子的兴趣指向。上海姑娘的“嗲”包含着“可爱、俏丽、伶俐、素养、台型、时髦、摩登、浪漫、迷人、小资”种种元素，从说话的声音、站立的姿态、交际的灵动都会散发出来，令人感动。后来，“嗲”字从相貌性情娇媚引申到做事漂亮、上佳精彩，表示“好、精彩、够味”，如：“伊两个字写得嗲是嗲得来！”

“嗲”这个词到底从何而来呢？它是从上海上岸登陆的，有人认为“嗲”来自洋泾浜英语“dear”，后经过了上海人的改造，

已经成为“的的刮刮”的上海话。“嗲”这个音节在老上海话以至普通话中原都是没有音韵地位的。它伴随市民社会形成市民意识情趣兴起而娩出。上海人说食物的味道有个“鲜”字，这也是市民阶层中追求享乐细腻化而在吴语中产生作常用词流行的，原来在普通话里也没有相应的词。上海人惯于安富尊荣，不喜欢大打大杀，主张和谐乐惠，于是喜欢“发嗲”的人也就多了，进而把“嗲”字的“娇”引申到赞扬引申到“好”字上去，这是“嗲”字的民间立场。

遇到男孩子开玩笑的“过火”言行，淑女们会反弹地说一句温柔的话：“侬好好较！”再轻一点就说“好好较好哦？”如果男孩继续与她“打朋”，或者说一句“侬今朝穿得老性感个末”的话，从前的女孩会轻轻回敬他一句“十三点！”这虽仅是说明她对他印象不错，但多少有点反感；现在的女孩是进一步了，回应一句：“侬去死——”“侬好去死了——”虽然是说得比“十三点”严重，然听到她这么说，语调一定是很好听的很宽容的，别以为她要与你绝交了，而是说明你与她的恋爱或交情又上了一个新台阶！

这也是上海女孩的一种“嗲”法。

“嗲文化”是江南灵山秀水养成的，故与“土”和“巴”完全相对。“发嗲”又是一种柔美娇媚的阴性风景，所以一旦男性也来“发嗲”起来，便成了贬义，成了“搭臭架子”、故意摆姿态，装模作样、装腔作势的意思。如当他要推脱某件事时，便对

他说：“侬勿要发嗲了好哦！”。对自我感觉太好的人挖苦一下，说：“‘嗲勿煞’咪！侬买根线粉吊杀算了！”“发嗲”又有多种发法，如“发糯米嗲”，“发洋葱嗲”，但没有“发狮子嗲”的。

“嗲”和“作”是上海女人的两大特色。“嗲妹妹”的“反面”（？）就是“作女”。“作”是女子折腾男人使男人颇为难的武器，看惯“发嗲”的上海男人又怎样来看上海女人“发作”呢？

“作”，也是一个典型的上海方言特征词。它的写法是代用的，并没有早期北方话书面语上的出典。哪个孩子不“乖”，整天要这要那，这也不称心，那也不称心，老是对你吵啊闹的，不能满足便是哭，难以对付，就摇摇头叹一声说：“迭个小囡真会作！”由此可见，“作”也是一种性格，有会作的人，也有不会作的。有的“老人”像小孩一样会“作”。

当今有不少前卫女士，却已以会“作”为荣，因为“作”不是每位女性都“作”得像的，所以“作”也是一种特别的内质。她可以自豪地问：“侬看我会作哦？”对面的男士便应声说：“我就是欢喜作的女孩！”“作”竟会成为择偶时接到的一张靓牌。一次在上海的东方电视台“相约星期六”节目中，主持人出题问到“你会作不会作？”时，六个女嘉宾即征婚姑娘有五个都说自己会“作”，只有一个说不会；而对方男嘉宾竟个个说喜欢“作”的姑娘。爱“作”，这也可谓沪上的一道风景线了。

“作”，大概可分它几类。一种是内向的，自己觉得老是万事不称心，这样做也不好，那样做也不好，今天去付定金买了房子，明天又去退掉，常常自作自受，可谓“作茧自缚”型；还有一种是十分外向的“吵闹折腾”型，人来即疯，有回音了她就来劲，缠着别人没完没了论理；最常见的当然是那种“和风细雨”型，毛毛雨下个不停，以时间来算，长作三六九，短作日日有。未知那些男孩子喜欢哪种类型？

但是，有一点已很明显，对于“作”的感受在今天的上海，大势已从“令人讨厌”发展到“为人接受”、“讨人欢喜”了，这真是一百八十度的转变。

年轻人对“横不对竖不对”的“作”的观念为何有如此大的变化呢？笔者想来，“作”这个词词义的中心义素并没有变，有认识上的差异的是它的附项意义，或者说对那些表示色彩意义的义素看法上有了差异。与另外一些词语一样，在现代社会里不再是一边倒，在理解上一元的非好即坏，而是可以从原来的贬义深处窥见它的褒义，真正的一分为二了。上海人在生活上也变得更宽容了，上海人同时也变得更有活力了，他们细细体察到了“作”的可爱之处。过去的男子喜欢平平静静，生活不求波澜起伏，所谓平平淡淡才是真，所以他们需要的妻子是听话的，像个小绵羊，把家看成是一个避风港。而“作”的姑娘有想法有内容，跃跃欲试，想个不停，做个没完；“作”的姑娘有个性，有挑战性，也有嗲劲，带有童心的任性。男孩们或许也在跃跃欲试

上得到默契，喜欢生活充满张力，对“小绵羊”反而“茄闷相”，他们或许认为女孩越是会作，越是可以展现出大丈夫的驾驭两人生活的能力，家庭生活就越有味道，在爱情中加点作料，生活过得更浪漫一些，这是他们的一种生活追求，这样他们的 GF 或 wife 就不能是百依百顺的“白开水”，而是“有个性”。

“作”的对面就是“哄”，没有挑逗性，就不能“哄”出滋味，就享受不到“哄”的乐趣，也看不到对方得到满足后的嗲劲以及安抚过程中的曲折多致的情节，也得不到“摆平”或“烫平”以后的欣慰和满足感了。所以，从某种意义上说，“作”也是 BF 或 man 们“宠”出来的。当然，这些都是感情深处很微妙的秘诀，也许不是语言能表达清楚的。

于是，对于“作”的心理承受的变化，也带来了“作”这个词语的含义的微妙变异和扩展，“作”从带有浓浓的可憎味进化为带有朦胧的可爱味。由此也可见上海现代社会的兼容性和宽容度在语词上表现之一斑。

不过，社会取得这些宽容度，是有一些前提的。首先是知识女性阵营强大了，文明素质普遍提高。一个女子有了一定的修养和内涵，不是一不称心，便消地光，搅家生，甩鼻涕，一般不会到“作天作地”、“作死作活”的地步。现代社会形成了现代意识，一个充满活力的社会，充满挑战性的竞争的世界，造就了青年男子的平等意识和争强征服心理，迎接挑战是现代男子汉的一种心理满足，推及小家庭生活，也要有点花头，不会撒娇不行，

没有“摆平”的能耐也不行，你有你“作”的魅力，我有我的“依”的魄力，从满足“一潭静水”到享受“波澜不惊”，这或许是家庭质量的一种进步吧。

“作天作地”也不可畏吗？上海有一家吃粥连锁店，取名“粥天粥地”，与“作天作地”谐音，这倒也不乏是一种散发性思维，但从中也可见他们也不把“作天作地”视作贬义。胸有浩气天地宽，作天作地也平常，那一定是遇上爱撑顶风船的人了！

现今的“嗲”与现今的“作”，都是上海女人的独特风情。

“发糯米嗲”啊，“粥天粥地”啊，还有“老克拉”啊，“老法师”啊，“有腔调”啊，“拗造型”啊，此景只应上海有，人间哪得几处闻！

注释：

- [1] 汪仲贤：《上海俗语图说》，上海社会出版社 1935 年版。
- [2] Albert Bourgeois (蒲君南)： *Grammaire du Dialecte de Changhai. Imprimerie de T'ou-sè-wè* , 1941 年。
- [3] 李浩然编著：《上海人的市民精神》，中国电影出版社 2006 年 12 月版。

后记



这本书是我出版的第二十本书了。以前我写作的十九本书都是语言学方面的书，这是第一本从学科归类上来说属于“文学”类的书。

我之所以会写起评说海派文化的论文来，一则是因为从小就喜爱海派文化，我收藏积累了相当多的有关资料，这本书的附图中的实物都是我从小至今收集的。本书文中所论的内容也完全是有感而发，欲吐为快，写出来为了奇文共欣赏，疑义相与析；二则是正好遇上适宜发表之时。由于近来各方对海派文化的关注，2002年上海大学海派文化研究中心成立，我参加了每年一次的在上海举行的盛大的学术研讨会，每次都要带一篇论文去，这就成了我写海派文化内容的一个催化剂。我很感欣慰的是，海派文化中心主任、上海市文学艺术界联合会副主任李伦新先生每次都仔细看我的文章，每次遇到我都给我热情的支持和鼓励。复旦大学中文系主任陈思和先生对海派文化十分关注，非常热情支持我的写作，在他主编《上海文学》期间，我的好几篇论文投稿以后都很快在该刊上发表，接着又很快发表了读者对有的文章的回应。徐俊西先生、王文英先生主编的《上海文化》也及时发表了

我的两篇论文；《上海大学学报》主编董乃斌先生又特约我写了一篇文章，在学报上破例分两期连载。2006年东方讲坛办公室主编的《中国城市与农村问题十六讲》一书中还收录了我的一篇《都市文化多元化进程中的海派文化》演讲稿。我的老师吴中杰先生、向平先生、王尔龄先生、郑定乐先生，我的同行张惠英老师、石汝杰老师，我的同事王鸿生老师、王光东老师、张寅彭老师、黄乐琴老师、程蕾老师，我的同学张炳元、陈光磊、王文英、李元、张文周、姚长胜、徐美英、马学鸿、凌淑平等，读到我的文章后都给予过我很多的肯定和鼓励，所以说，我这本书的写成实在是许多人热情关心支持的结果。陈思和先生、董乃斌先生等一直希望我能将这些论文结集出版，当我将此愿望向上海书店出版社社长王为松先生提出后，王先生看了我的提要后一口答应出版此书，陈思和先生也欣然为此书写序。以上各位先生和朋友对我研究海派文化的肯定和扶助，使我深受鼓舞，促使我鼓起劲头克服我在文艺评论写作上的生疏，精益求精地完成了这本书。

我知道，各位名师好友之所以如此热情支持我写好评价海派文化的文章，完全出自他们对于海派文化的关注和热爱，对海派文化在新世纪中传承和繁荣的关怀。当前，上海正致力于国际大都市的建设，致力于形成城市丰富深厚的文化底蕴。上海在过去发展的进程中有着这么好的海派文化历史传统，在当前社会深刻变革的关头，我们来研究海派文化的继承和创新，希冀海派文化在顺应新的历史潮流中，推动思想解放、经济发展、文化繁荣、

社会进步，这是一件十分有意义的事。

海派文化的精髓在于兼收并蓄、博采众长、积极进取、开拓创新。海派文化又是起源和扎根于平民娱乐和审美的草根文化之中，因此具有生机勃勃的原创动力，而且这种与民间保持着千丝万缕联系的特点一直贯穿于海派文化的始终，成为其发展优化的动力。我从小作为一个平民、一个粉丝，热爱和参与海派文化。我喜欢亲临其境，如对现代歌曲，从《毛毛雨》、《特别快车》到《看天下劳苦大众都解放》、《我为共产主义把青春贡献》到《恋曲 1990》、《那一夜》、《秋天不回来》，我都会唱；对戏曲，京剧、沪剧、越剧、锡剧、评弹等，我都认真地边唱边体会。我和我的太太许焯平时最投合之处，就是大家从小热爱海派文化，因此她也为我这本书的写作提供了不少独特意见。我祝愿海派文化在新世纪中强盛起来，跟现代化发展的步伐相协调；我也欣喜地看到，越来越多的人重视起海派文化来，近几年上海海派文化有了新的复兴和发展苗头。文化是城市的灵魂，是城市的魅力所在，让上海这个大都市永远保持海派文化的个性特色，让海派文化在全国发扬光大，进一步去增强在国际上的影响力，让我们满怀信心，上下齐心，通过我们艰苦的努力，开创上海多元文化的新生面，再造 21 世纪海派文化的辉煌。

钱乃荣

2007 年 5 月 2 日

写于上海徐家汇土山湾畔听雨阁