



历史学研究丛书

LISHIXUE YANJIU CONGSHU

拉铁门： 民国上海京剧生产体制研究

苗 露◎著

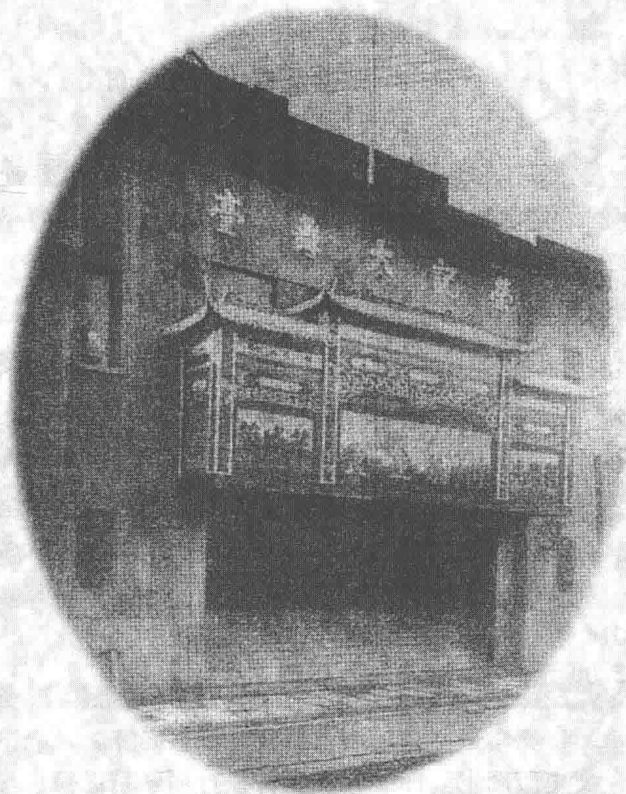


中国文史出版社

本书由人文在线出版基金资助出版
本项目得到教育部人文社科一般项目
青年基金资助（14 YJC76043）

拉铁门： 民国上海京剧生产体制研究

苗 露◎著



中国文史出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

拉铁门：民国上海京剧生产体制研究 / 苗露著. ——
北京：中国文史出版社，2016.4
ISBN 978-7-5034-7620-4

I. ①拉… II. ①苗… III. ①京剧—戏剧史—中国—
民国 IV. ①J821

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 069788 号

责任编辑：李晓薇

封面设计：人文在线

出版发行：中国文史出版社

网 址：www.chinawenshi.net

社 址：北京市西城区太平桥大街 23 号 邮编：100811

电 话：010-66173572 66168268 66192736 (发行部)

传 真：010-66192703

录 排：人文在线

印 装：北京天正元印务有限公司

经 销：全国新华书店

开 本：16 开

印 张：14 字数：222 千

版 次：2016 年 6 月第 1 版

印 次：2016 年 6 月第 1 次印刷

定 价：42.00 元

文史版图书，版权所有，侵权必究。

文史版图书，印装错误可与发行部联系退换。

目 录

Contents

绪 论	1
第一节 “拉铁门”和京剧史	1
第二节 以 1930 年为转折点的民国上海京剧市场	7
第三节 《罗宾汉》《申报》及其他	16
第一章 上海京剧市场的基本经营模式	20
第一节 组建戏院和组织演出	20
一、组建戏院	20
二、组织演出	25
第二节 案目的存废问题	29
一、案目在戏院经营中的积极作用	29
二、案目的负面影响	32
第三节 全年经营日历和票价变化	35
一、日戏、夜戏和票价	36
二、从新正开锣到腊月封箱	43
第二章 上海京剧市场的外部环境和内部矛盾	46
第一节 市场环境和行政管理	46
一、时局动荡与安全事故对戏院的外部影响	46
二、照会和捐税	49



三、戏曲审查	53
第二节 无法根除的内部矛盾	55
一、以劳资矛盾为核心的多重矛盾	55
二、上海伶界联合会在调解劳资矛盾时的局限性	59
第三章 上海京剧市场的商业竞争	63
第一节 商业竞争中的京剧生产	63
一、名角效应及其悖论	64
二、新戏及专利权的形成	68
第二节 演员群体的贫富分化	71
一、名角包银的畸形增高	72
二、班底演员的贫困生活	77
第三节 消费的分层	82
一、上层社会：戏院的大宗收入	82
二、中层社会：京剧戏院的主要观众群	85
三、下层社会：戏院消费的边缘群体	88
第四章 1930：垄断格局的形成（上）	90
第一节 青帮势力的介入	92
一、黄金荣：从共舞台到大舞台	93
二、顾竹轩：从天蟾舞台到更新舞台	98
第二节 青帮势力的资本优势	102
一、共舞台：公益演出	102
二、大舞台：强大的名角阵容	105
三、天蟾舞台：多样的服务	106
第三节 恐吓与暗杀：常春恒之死	108
第五章 1930：垄断格局的形成（下）	115
第一节 频繁的内部矛盾	115
一、丹桂第一台：复杂的租赁关系	115
二、大新舞台（上海舞台）：资方群体的利益矛盾	120

第二节 薄弱资本的劣势和难以克服的市场环境问题	128
一、新舞台：政治宣传和薄弱资本夹缝中的经营策略	128
二、更新舞台：恶劣的市场环境	134
结 论	140
主要参考文献	143
附 录	147
一、上海京剧市场十大舞台年表汇编	147
1. 大舞台年表初编（1909—1932）	147
2. 大新舞台年表（1926—1930）	152
3. 丹桂第一台年表初编（1911—1930）	161
4. 更新舞台年表初编（1923—1932）	164
5. 共舞台年表初编（1910—1936）	169
6. 三星舞台年表（1930—1935）	177
7. 天蟾舞台年表初编（1912—1936）	179
8. 新舞台年表初编（1908—1927）	185
9. 齐天舞台年表初编（1930—1933）	189
10. 亦舞台年表初编（1918—1925）	190
二、戏院管理政策及其修订办法汇编	193
1. 公共租界工部局有关戏馆执照的章程及修订办法	193
2. 上海市公共娱乐场所管理规则及修订办法	198
3. 上海市戏曲讨论委员会章程	206
4. 上海市教育局审查戏曲规则	207
5. 上海市审查戏曲唱片规则及审查委员会规则	208
6. 上海市娱乐场所厉行新生活办法	211
三、上海京剧市场行话暗语汇编	212
后 记	215



图一	1926 年 3 月上海京剧市场营业舞台分布图	12
图二	1930 年 2 月上海京剧市场营业舞台分布图	12
图三	1933 年 10 月上海京剧市场营业舞台分布图	12
图四	1930 年前后的上海京剧舞台谱系	14
图五	1934 年荣记大舞台全体职员合影	24
图六	1934 年荣记大舞台全体案目合影	29
图七	民初案目包戏之场景	32
图八	天蟾舞台 1916-1936 年间日戏、夜戏最高票价趋势简图 (单位：元)	43
图九	天蟾舞台 1916-1936 年间日戏、夜戏最低票价趋势简图 (单位：元)	43
图十	1930 年 1 月 20 日（腊月二十一日）《梨园公报》上的封箱广告	45
图十一	讽刺名角傲慢习气的漫画	76
图十二	讽刺富人看戏的漫画	85
图十三	荣记大舞台主人黄金荣	94
图十四	天蟾舞台出入徽章	102
图十五	出演《汉光武》时期的常春恒	114
图十六	连台本戏《西游记》广告	136
表一	1926 年 3 月天蟾舞台票价情况	37
表二	1926 年 3 月丹桂第一台票价情况	38
表三	1926 年 3 月新舞台票价情况	39
表四	1926 年 3 月大新舞台票价情况	41
表五	1923 年梅兰芳在共舞台演出售洋统计	65
表六	1927 年更新舞台被征用次数统计	138

绪论

第一节 “拉铁门”和京剧史

1930年1月对于大舞台台主黄金荣来说是繁忙的，刚送走赴美演出的梅兰芳，又迎来抵沪演出的荀慧生。自1月30日《玉堂春》打炮起，荀慧生将在大舞台演出三个月。尽管交际繁忙，应酬甚多，年逾六十的黄金荣心里却很高兴。舆论界风传只要荀慧生一登台，大舞台必定“拉铁门”。^①“拉铁门”是上海戏院间的行话，乍听起来不怎么吉利，似乎在说剧场关门大吉。但在民国中期的上海滩，这三个字却是每位戏院老板最想讨到的彩头。

“拉铁门”，也称“关铁门”，是随着戏剧市场日渐成熟而出现的一种说法。主要含义是戏院卖座客满，所以拉起铁门，不再售票。说一个剧场“拉铁门”，也就是说这个剧场当日营业大卖，常用于戏园和影戏院。^②每当

① 《留香留声》，《申报》1930年6月6日第11版。

② 上海剧场的称谓有一个变化的过程。最早为“茶园”，如迎春茶园、丹桂茶园，也有称为“戏园”的。但自1908年新舞台开张后，兴起了改称“舞台”的风潮，例如本文主要涉及的十家舞台。与此同时，还出现了“戏院”的叫法。戏院的叫法是受“影戏院”影响而形成的。影戏院主要是放映电影的剧场，后来也有兼演、改演京剧的，例如“黄金大戏院”，20世纪30年代建成后初为电影院，不久又成为上海主要的京剧演出场所。在民国的记载和报道中，舞台、戏院、戏馆、戏园等称谓可互相代替。为引述和行文方便，除特别说明外，本文提到的舞台、戏馆、戏院、戏园，可以互换，主要指以京剧为主的戏曲演出场所。偶有涉及电影院，一律用“影戏院”指称。本文基本不涉及话剧演出场所。（详见《茶园·舞台·戏院》，《申报》1946年11月11日第6版。）“拉铁门”按照《罗宾汉》的记载来看，首见于20年代末的电影市场，后被戏院借鉴。但实际上影戏院的出现远远晚于茶园，这可能和“铁门”作为一种常见事物运用到戏院、影戏院的建筑中有关。（详见《关铁门》，《罗宾汉》1927年9月13日第91号；《关铁门》，《罗宾汉》1928年2月8日第139号。）



有新戏或者新角登台，“拉铁门”三个字就成了戏剧市场中的咒语：戏院老板盼着天天拉铁门，这样房钱、水电、工钱这些投入才不致打水漂，有时更能赚一大把；名角儿也盼着天天拉铁门，这不仅说明自己叫座力强，而且向老板涨包银时也有理可据；跑龙套的更盼着天天拉铁门，卖一天好座儿，一天的工钱就能安然发放；案目们盼着天天拉铁门，是为又有油水可捞；茶房们盼着天天拉铁门，观众一多，买卖自然会好；连工部局、公董局或华人商会之类的管理机构也盼着戏馆天天拉铁门，这样市面繁荣，税收就可以水涨船高……“拉铁门”象征着演出大卖。在戏剧市场中，只要大卖，总是皆大欢喜。戏院铁门在不知不觉中成为戏院经营的临界点：老板及演职人员想尽一切办法让观众走进铁门，偿付他们为此付出的资本和心血；而铁门外熙熙攘攘的人流却要向里张望，寻找着钱包和娱乐的平衡点。戏院铁门内外，是买与买的对峙；拉上铁门，双方握手言和。

“拉铁门”表示客满是行业内部的约定俗成，但如何运用这种约定俗成却是另一回事。不少讨好戏院老板的记者和捧角家常常会写豆腐块文章，末尾总要加上“拉铁门”三个字。但人们心知肚明，戏院不可能天天拉铁门。况且老板们对于戏院一旦客满，是否就一定拉起铁门，又有着不同看法。上海京剧市场中著名的三位经营者“三卿”——尤鸿卿、童子卿和许少卿，对于拉铁门就不屑一顾。他们的思路是：即使客满也不会拉起铁门，拉铁门只会让后来顾客吃闭门羹，“只要有地方，只要他肯站着，就叫他买票，多卖一张多得一份利益，何乐不为？”^①挡驾就是挡财，三卿是不会拒绝观众的。但更多的戏院老板却迫不及待地拉起铁门——即使是在售座未满的情况下。他们的思路是：第一，可以讨好已入场的观众。花钱来看戏，就要保证观赏效果，更何况有明文规定：“馆内一切走街及扶梯为大众看客所用者，一概不准置放椅凳或其他阻碍之物，虽暂时置放亦所不准，并禁人驻足该处。”^②万一发生火灾，后果不堪设想。第二，具有广告效应。对于那些迟到的顾客来说，铁门紧闭无疑是一例广告，顾客心里会想“看来这戏（或这角儿）的确是好，否则怎么能这么卖座？我的眼光不错。只好明天来得更早些。”第三，最为大胆，尤其是在售座不满的

① 《关铁门》，《罗宾汉》1928年2月8日第139号。

② 《上海公共租界发给各项执照章程·华人戏馆》，无版权信息，藏于上海市图书馆。

情况下，一些老板也要拉起铁门，佯装售满。这是何苦？这是行业内的竞争所致。以拉铁门来迷惑同行、稳定人心。对于竞争对手来说，拉起铁门可以使其麻痹大意而放松警惕甚至甘拜下风；对于京剧市场中的其他演职人员来说，看到某舞台常常拉铁门，内心会盘算着如何在这家舞台落槽；对于某些资本家来说，一家戏院常常拉铁门时，他就要考虑是否盘下这家戏院或者投资入股；而对于这位故意拉起铁门的戏院经理来说，除了暗自吞下经营惨淡的苦果外，还要振作精神迅速谋划下一步的经营策略。佯装毕竟难以长久，后台的苦哈哈们都在等米下锅。

将“拉铁门”称为戏剧市场的“咒语”并不为过。围绕着它，充满了惊心动魄的历史事件。这些历史事件或是发生在法庭上的讼案，或是发生在戏院后台的纠纷，又或者是不为人知的商业阴谋，但最为震撼的还是因商业竞争所付出的生命代价。这些历史事件与活动，主要发生在以京剧演出为主的戏院内外，并且对京剧的生产制作起到了决定性的影响。^①但在京剧史的书写中，这些事件却被遮蔽了。

京剧研究历来以演员色艺为主要思路。晚清、民国、共和国作为京剧从微到盛的三个阶段，主流的京剧历史书写都或多或少与此相关。^②晚清的花谱（对色的重视）、民国的伶史（色艺并重）和共和国的名伶流派艺术论（对艺的重视）作为三个时代三种典型的京剧话语，虽然经历了从“色”到“艺”的转变过程，但其内核始终囿于京剧演员中心论。对于这种京剧研究思路，不少学者提出质疑。^③京剧演员虽然是京剧艺术的核心载体，但在京剧发展的历史上，还有许多无法忽略的其他因素。京剧演员

① 在中国近现代剧场史上，几乎没有只演单一剧种的剧场。但在民国时期，尤其是中前期，无论从社会影响力还是从市场份额来看，京剧显然是戏曲中最受欢迎的剧种。后文详述。

② 陈恬：《〈伶史〉三种评述——兼论一种京剧史书写模式》，《戏剧艺术》2011年第4期。

③ 傅谨：《草根的力量》引言，广西人民出版社2001年版；解玉峰，《近代以来京剧研究中的几个问题》，《戏曲艺术》2005年第1期。实际上，这不光是京剧研究的问题，也是戏曲研究的问题，只不过诸如杂剧、昆曲的研究偏向于文本、音乐而非演员。另，么书仪在《戏曲史叙述中的北京“堂子”》一文中，还以梅家三代涉足“堂子”的案例展示了从晚清到共和国京剧史述中“色”的消失过程。详见么书仪《北京：都市想象与文化记忆》，北京大学出版社2005年版。



的舞台呈现是京剧艺术的冰山一角，而塑造京剧演员及其艺术形态的生产体制才是背后的决定性力量。侯宝林《关公战秦琼》虽是相声戏说，其中的包袱，却从侧面反映了艺术背后的决定性力量——这种力量甚至改变了戏剧的情节与人物关系。^①再以京剧中的“京派”和“海派”而论，二者艺术特色的差别也取决于背后不尽相同的生产模式。简单区分：京派主要以皇家兴趣为导向（尽管也有民间市场导向的因素），表现出传统、守旧的气质；而海派却从一开始就以城市大众娱乐消费为导向，表现出竞新务奇、平易通俗的特点。《京剧谈往录》序言道：“一部京剧艺术发展史，就是一部卓越的表演艺术家不断涌现、不断以自己的独创性艺术实践丰富着京剧艺术的历史。”这种只关心表演艺术家的说法似乎抹杀了京剧作为综合艺术的特点，更为重要的是，平面化了京剧生产的纵深，使复杂的京剧生产过程简化为演员的独创。京剧演员的创作与演出是无法以个体身份完成的，这在上海旧剧界尤其明显。班底与跑龙套的要借助编戏主任、布景主任的指点；名角儿要借助文人团体的协助，有的名角儿也还要在后台经理的安排下加入连台大戏的演出中。更为隐蔽的是，演员表演什么，老板允许他表演什么，都主要由京剧市场上的观众来决定。当然，这是由无形的娱乐市场的供求关系决定的。因为摆在演员们面前的是一个非常直接的问题：没人来看，也就没钱吃饭。对于名角儿，这个问题尚有回旋余地，但对于数量上远远超过名角儿的班底演员，以及剧场中的各种工作人员，这个问题就异常严峻。彼时演职人员属于自由职业，并未有旱涝保收的制度保障，一天不开工，就少赚一天钱。有文献就提到某些班底演员由于收入微薄而被迫混迹街头，甚至有偷盗行为。这些演员并非不想创造艺术，只是不得不受制于京剧市场的种种法则。班底演员受制于京剧市场的法则，是具体而微的现象。不易被人察觉的是，京剧艺术的发展，也受制于市场法则。

这一市场法则是什么？

① 相声作品《关公战秦琼》中提到民国时期军阀韩复榘为其父祝寿举办的一次堂会戏演出。因其父不满《千里走单骑》中只演山西大将关公，没有山东大将秦琼，而提出令二人同台较量的无理要求，否则不提供戏班报酬。值得一提的是，侯宝林的众多相声作品都从某些侧面提供了晚清民国戏园活动的图景。

实际上,“京剧”遭遇“市场”是一个“现代性”事件。^①其“现代性”的出现可以看作是艺术生产体制转变所带来的问题。可以借助雷蒙·威廉斯的文化社会学来看待这一问题。^②

雷蒙·威廉斯曾经把艺术生产体制划分为三种历史形态:保护人制、市场制和后市场制。(一)保护人制是最为古老的艺术生产体制,意即艺术家对自己的保护人负责,面向保护人进行艺术创作。这一制度又有四种具体形式:1.为“分封制”,例如从统治阶层获得某种头衔的诗人等;2.为“雇佣制”,即艺术家受官方或贵族集团雇佣而进行创作;3.为“社会支持制”,例如取得社会广泛认可的创作集团;4.为“雏形市场制”,即既具有前三种的遗形,但艺术家也已经开始进行以出售为主要目标的创作。可以将四种具体形式按照历史顺序看待,不难发现,艺术家逐渐从宫廷和贵族的控制下解放出来,获得相对较多的自由。等到进入“市场制”阶段,艺术家摆脱了宫廷或官方的控制,而专门从事以商品出售为主的艺术创作,艺术品也成为彻底的商品。(二)“市场制”有两个阶段(形式):“艺匠”和“后艺匠”。“艺匠”直接将自己的艺术投入市场,“后艺匠”则通过各种中介(人)和市场建立联系。这一传统艺术体制向现代艺术体制的转变,导致了艺术家的复杂处境,从而出现了诸多矛盾现象。例如艺术家既获得了相当的独立与自由,又重新陷入对市场的依附及其牢笼。^③(三)“后市场制”也有三种重要形式:现代赞助、中介机制和政府。而在这一阶段,“市场规律控制着商品流通和社会劳动领域,如果它渗透到作为公众的私人所操纵的领域,那么,批判意识就会逐渐转化为消费观念”。^④

这些判断虽然是威廉斯考察英国文化的结果,但我们发现,近代以来京剧的发展也经历了类似阶段。前述京派京剧和海派京剧的差别便可以用

① 尽管戏曲的市场经营早在宋元时代就已经出现,但真正可以称得上生产体制的市场经营,是从晚清开始酝酿的。当然这里研究的是京剧,京剧是在清中叶才成形的。

② Raymond Williams, *The Sociology of Culture*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995. 所用概念采用周宪《审美现代性批判》中的译法。

③ 周宪,《审美现代性批判》第三章,商务印书馆2005年版。

④ [德]哈贝马斯,《公共领域的结构转型》,学林出版社1990年版,第188页。



“保护人制”和“市场制”来解释：北京以“保护人制”为主要艺术体制。这里的京剧艺人面向宫廷进行创作，宫廷为京剧艺人提供了优裕的物质保证，京剧艺人则为宫廷提供忠诚和精致的艺术服务。上海以“市场制”为主要艺术体制。这里的京剧艺人以出售自己的艺术为主要目标，面向大众进行创作。戏院、剧评家、记者等一系列中介围绕在京剧艺人周围，帮助他们与市场建立联系。艺术体制的差别直接造成艺术风格的差别。京派和海派由此形成。

如何全面理解京剧生产体制的转变，可以沿着两条路前行。我们既可以站在审美的角度上，从京剧艺术本体去看待；也可以站在市场的角度上，从京剧作为商品在其中的生产流通去看待。以吕效平先生和陆炜先生为代表的学者，主要从审美形态和艺术精神上详尽阐释了这种转变——“现代戏曲”；^①而以傅谨先生为代表的学者，则主要从市场的层面指出京剧的“现代性”——独立性。^②但由于“市场制”（包括市场内的众多中介）的复杂性以及近代中国的独特历史，市场层面的阐述还远远不够。

针对如何分析艺术体制，威廉斯曾提出“社会机制”（institution）和“内在结构”（formation）两个概念。^③简单说，“社会机制”指对艺术生产、传播和消费起到中介作用的外部机构，例如戏院、报刊、广播等，而“内在结构”则是艺术领域的内部组织及制度，例如行会、协会、流派等。对于近代中国的京剧市场，“社会机制”包括戏院、案目制度、剧评机制、“闸北公众娱乐场所联合会”等机构和制度。内在结构则包括伶界联合会、“名角制”以及“专利权”等机构和制度。认识到京剧走入市场后获得的独立性还远远不够，只有分析京剧在“市场制”内通过种种中介与其发生的关系，才能看清“市场法则”作用与京剧艺术的过程。本文试图通过对民国中前期的上海京剧市场的考察，全面解析威廉斯所指的“市场制”，

① 吕效平：《论“现代戏曲”》，《再论“现代戏曲”》；陆炜：《“现代戏曲”的三种美学趋向》，《论第四种戏曲美》。详见南京大学戏剧影视研究所编：《南大戏剧论丛》系列丛书，中华书局。

② 傅谨：《二十世纪中国戏剧的现代性与本土化》，《二十世纪中国戏剧导论》，中国社会科学出版社2004年版。

③ 借助这两个概念，只是为了分析复杂历史时方便起见。在笔者看来，“社会机制”和“内部结构”之间的界限是模糊的。

为“现代戏曲”搭建马克思意义上的坚实平台。

第二节 以1930年为转折点的民国上海京剧市场

一更一点月渐高，上海真热闹，
咦呀呀得而诨，戏馆真弗少，
唱戏朋友一大淘，大好老。
反二簧呀，还有四平调，
咦呀呀得而诨，武行真枪刀。

二更二点月照栏，先唱大舞台，
咦呀呀得而诨，生意蛮海外，
后台管事会调排，小有才。
宏碧缘呀，挑俚大发财，
咦呀呀得而诨，为啥弗排哉。

三更三点月正中，再唱麒麟童，
咦呀呀得而诨，天生沙喉咙，
拿手好戏打严嵩，好做工。
第一台呀，俚是大总统，
咦呀呀得而诨，出点小威风。

四更四点月向西，城里九亩地，
咦呀呀得而诨，出名唱新戏，
脚色面孔熟徐徐，话把戏。
阎瑞生呀，拼命挑子俚，
咦呀呀得而诨，希奇勿希奇。

五更五点月光明，天蟾常春恒，
咦呀呀得而诨，居然走红运。
包公出世头二本，老翻新。



上海人呀，个个才赞成，
咦呀呀得而诨，气煞许少卿。

六更六点月照墙，乾坤大剧场，
咦呀呀得而诨，新戏蛮闹猛，
粉艳文艳两亲王，才漂亮。
红楼梦呀，还有宋金郎，
咦呀呀得而诨，斗志演孙庞。

七更七点月色皎，活捉老阿宝，
咦呀呀得而诨，太子换狸猫，
张文艳格做工实在骚，会卖俏。
共舞台呀，算哩大好老，
咦呀呀得而诨，做戏旴盖照。

八更八点月色阑，再唱亦舞台，
咦呀呀得而诨，绿白两牡丹，
张国斌格做工有能耐，盖春来。
马连良呀，唱做学老谭，
咦呀呀得而诨，人缘勿推板。

九更九点月色悠，来仔杨小楼，
咦呀呀得而诨，武生头排头，
王长林格小面真滑溜，第一手。
梅兰芳呀，名誉震全球，
咦呀呀得而诨，杨梅真弗邱。

十更十点月斜西，舞台唱舒徐，
咦呀呀得而诨，看看蛮有趣，
绍兴班子弗希奇，江北戏。
广东班呀，吾呀弗唱哩，

咦呀呀得而哈，因为搭浆戏。

——舞台十更调^①

这首十更调描绘的是1922年及稍早的上海京剧舞台。^②其中提到的几家舞台和演员，都是当时最受欢迎的。除此之外，上海京剧市场还有其他的演出场所。按照演出场所分类，完整的上海京剧市场包括三类：第一种类型可称为独立舞台，是绝对主体，由“舞台十更调”中提到的大舞台、第一台、九亩地（即新舞台）、天蟾、共舞台、亦舞台组成，从笔者目前所见到的资料来看，最重要的和大部分的京剧演出都由这些舞台承担，票价是三种类型中最高的；第二种类型可称为附属舞台，数量上相对独立舞台较少，由“舞台十更调”中提到“乾坤大剧场”一类的演出场所组成。这类场所附设于大型的游艺场内，与其他剧种、曲艺杂技及多种娱乐活动同在一个游艺场内开设，顾客只需在游艺场门口买一张票即可享受到包括观赏京剧在内的多种项目，票价相对便宜。但与买票进入独立舞台的顾客不同，这类演出场所很难区分顾客是冲何种娱乐而来的。类似的场所还有新世界游艺场内的京剧大歌场，新新公司游乐场的屋顶花园等等。第三种类型可称为流动舞台，“舞台十更调”中没有提及，在文献上也很少见到，数量上更是无法估算，即游走于城市中的流动京剧演出。此项又可分两种，一种相对固定，一种相对流动。固定的可称“露天舞台”，^③流动的可称“天涯歌女”。^④从一则《法租界取缔露天舞台》的报道来看，这类演出肯定不在少数，否则不致惊动官方。^⑤流动舞台的演出售价低廉，

① 《戏杂志》1922年第1期、1922年第3期。下划线为笔者所加。

② 《舞台十更调》提到的显然不只是京剧，还有绍兴班和广东班等。但另一个显明的事实是，十句唱词中九句是在说京剧，只有一句提到其他地方戏。这反映了整个戏曲市场中的京剧份额。在《上海指南》（商务印书馆1909年版—1930年版共14种）所开列的上海主要戏曲场所中，同一时期内，其他剧种（包括粤班、绍兴班、昆剧、文明戏、新剧等）的演出场所的总和，从未超越京剧演出场所。尽管京剧与其他地方戏在娱乐市场中存在竞争，但京剧在市场份额上占据绝对优势，本文考察的主要是京剧内部的市场竞争。

③ 郁慕侠：《上海鳞爪》，上海书店1998年版，第89页。

④ 同上，第12页。

⑤ 《法租界取缔露天舞台》，《罗宾汉》1928年8月31日第206号。



对于这类演出，“观众当然没有一个是富翁或贵客，也没有一个摩登小姐或少爷”。^①无论是观者还是演者都是社会底层。这三种类型的演出构成了完整的上海京剧市场。本文的论述对象，是占整个京剧市场绝对主体的“独立舞台”。

“舞台十更调”反映的只是20世纪20年代的上海京剧市场横向图景，而无法反映出发展变化的纵向图景。这些舞台不是金字招牌，在市场的生存与竞争中，关门、倒闭、翻造、兼并是常见的事情。例如“舞台十更调”中提及的“亦舞台”到了1926年已经消失在历史中。舞台的变迁就是市场的变迁，这种变迁在1930年前后达到白热化。

1930年2月是农历庚午年正月，新年伊始，正是旧剧界的旺季。但几家欢喜几家愁：红极一时的新舞台早已成为往事。因为入不敷出，于1927年6月散班，后改建市房。这座在戏剧史上最负盛名的戏院，却在京剧市场的竞争中败下阵来，难免让人深思。而屹立不倒的大舞台，现已冠名“荣记”，在黄金荣的管理下蒸蒸日上。腊月底刚把梅兰芳送走，正月间又迎来荀慧生。登台以来，“均售满座”。^②但请名角儿需要大包银，不是每家舞台都能请得起。另一家老牌戏院天蟾舞台，避开大舞台主打名角儿的策略，以连台本戏取胜。正月里连续上演了六、七本《封神榜》，仅2月1日夜戏净售洋就达到“三千零五十余元，新顾竹轩先生主办天蟾舞台九年来黄金记录”。^③大新舞台没有请到头等名角儿，但名花旦徐碧云也不错，正月间演出二、三、四本《玉堂春》，据说“无夕不卖满堂”。^④可好景不长，徐碧云与高庆奎因为争码发生矛盾，随后停演。老牌戏院丹桂第一台从1928年名伶常春恒被人暗杀之后，更加迅速地步入颓唐。更新舞台不温不火，还算正常，继续演出周筱卿的拿手机关布景戏《天上斗牛宫》和《天下第一桥》。尽管倒闭的、惨淡的舞台时有出现，但仍阻挡不了后继者。早在1929年就开始制造声势的三星舞台，终于在1930年2月4日拿到照会，万事俱备，只欠东风，2月5日便正式开幕。投资方三星公司正蓄势待发，谋划着开创上海旧剧界的新天地。而由大世界游艺场中的附属

① 《生活方法种种》，《申报》1932年1月12日第17版。

② 《荀慧生售座盛况》，《申报》1930年2月4日第16版。

③ 《天蟾舞台之惊人营业》，《罗宾汉》1930年2月5日第372号。

④ 《满堂春色说碧云》，《罗宾汉》1930年2月12日第374号。