

## 第二章 上海京劇奠基期：1867-1886

### 前言

眾所周知，羅四虎在 1866 年（同治五年）開始興建「滿庭芳茶園」，1867 年（同治六年）茶園開業，京劇正式被引進上海，次年劉維忠開設「丹桂茶園」，一時京劇蔚為風尚。為什麼羅四虎與劉維忠當時會想到要作這件事？其後戲園紛紛開設，中西商賈都參與投資經營，這些人的動機是什麼？這批投資者幾乎都是劇院所有人，他們對京劇在上海的第一步發揮了什麼樣的影響？在他們經營下的上海第一批京班戲園呈現什麼面貌？劇院與劇團之間的關連性如何？劇院對演員、對劇目有多少約束力？在京劇初入上海的階段，劇院彼此之間是競爭還是合作？而第一批上海的京劇觀眾又來自哪裡？他們都是些什麼樣的人？

由於上海京劇界自始就採用「班園合一制」，劇院及其經營者主導整個京劇演出市場的走向，在奠基期尤其如此，故本章將先以一節篇幅對本時期劇壇概況作整體描述，而後第二至六節以劇院為主軸，深入觀察其對各層面的影響：將依序討論當時「劇院的軟硬體設施」、「劇院對劇團組織的影響」、「劇院與演員的關係」、「劇院對劇目的選擇」以及「劇院之間的競爭手段」。最後，在第七節中將討論作為演出市場消費者一方的觀眾組成。

### 第一節 劇壇概況

在京劇進入上海之前，戲曲在上海的活動狀況如何？有哪些劇種已經進入上海居民的日常生活？面對這些競爭對手，京劇是佔了優勢、還是居於劣勢？京劇進入

上海後，引起了什麼樣的迴響？當時看京劇的都是些什麼樣的人？上海與北京兩地的戲園有什麼不同之處？戲園都位於租界，租界裡的外國人又如何看待這項新興的中國文化活動？

本節分爲三個小點。首先勾勒京劇初入上海時滬上劇壇的輪廓，探討京劇進入上海時遇到的是怎樣的競爭對手。其次，以當時《申報》所刊一組二十四首〈上海茶園竹枝詞〉爲引，討論本時期上海戲園概況。最後，將根據當時與京劇有關的重大活動分析京劇演出在當時上海社會所佔據的重要地位。

## 一、京劇進入上海時的滬上劇壇

1867 年（同治六年），上海第一家京班戲園「滿庭芳」開業，這是京劇正式進入上海的開始，但在此之前，上海已有相當程度的戲曲演出活動。<sup>1</sup>1866 年（同治五年），兵部員外郎張德彝被派往歐洲，來回都經由上海，而滬上官紳與他往還的方式之一，便是請他看戲，根據張氏日記所載，他多半在「一桂軒」接受招待。<sup>2</sup>「一桂軒」是徽班戲園，張氏的例子適足以佐證京劇入滬前，徽班在上海受歡迎的情形。

1866 年（同治五年），天津人劉維忠開始興建「滿庭芳茶園」做爲戲曲營業之用，建築配置悉仿北京「廣和樓」，次年，劉氏邀來天津的京戲班演出，「滿庭芳茶園」正式開幕；同年冬天，「丹桂茶園」開業，邀來的是北京三慶班的名角，京津演員在上海競演，成爲當時上海的文化盛事，也爲上海戲曲界揭開了京劇時代的序幕。

<sup>1</sup> 參見《南北皮黃戲史述》第五章一、「南方京劇形成前上海的戲曲活動」。pp.334-336。《中國京劇史》第八章第一節一、「京劇南來前的上海劇壇」。pp.246-249。

<sup>2</sup> 《航海述奇》，收於《小方壺齋輿地叢鈔》第十一帙。同治丙寅年（五年，西元 1866 年）八月廿八、廿九日、九月初三日。

關於京劇初入上海所得到的迴響，一般引用的不是姚民哀〈南北梨園略史〉的說法：「滬人初見，趨之若狂」，便是哀梨老人〈同光梨園紀略〉所言：「滬人初見，舉國若狂」<sup>3</sup>，認為京劇一進入上海便引起轟動，很快奠定了滬上劇壇霸主的地位。其實，姚氏的記載係根據哀梨老人所作而來，儘管京劇初進上海時確實受到觀眾歡迎，但哀梨老人的形容卻並不準確。因為，直到 1872 年（同治十一年）為止，戲館仍與妓館、酒館同被視為三大銷金窟，<sup>4</sup>並非人人負擔得起，儘管園中座價有高低之別，整體而言消費還是偏高的，戲園的主要消費者是官、紳、商等中高收入階層，觀眾層面尚屬有限，儘管頗受好評，但要廣泛流行成為大眾娛樂，尚須假以時日。

在 1870 年代（同治九年之後）的上海，與京劇同時存在的劇種尚有花鼓戲、崑劇、徽戲、梆子，以及稍後進入上海的粵劇與潮劇（由於二者皆來自廣東，而對京劇之影響也相同，本論文不予分述，以下合併簡稱「廣東戲」），。花鼓戲流行於鄉間，向來不登大雅，屢遭官府禁止；崑劇的劇壇盟主地位早被徽戲取代，已經屬於「非主流」；徽戲與京劇合流，有被消融的趨勢；梆子長期以「京梆兩下鍋」的形式存在，必須依附京劇生存，三者在此戲曲市場上都無法獨立與京劇競爭。唯有廣東戲因為有演出全本大戲的傳統，加上語言的隔閡較深，雖然影響不如前述三者，但始終能在獨立的戲園演出，不需依附京班。

<sup>3</sup> 姚文收於《菊部叢刊》。pp.203-211。姚氏於文末自謂「上海戲園之概略，約盡於此，余或得之於伶人之口，或身歷目觀，而參考哀梨老人之〈同光梨園史略〉尤多」。姚文刊於 1918 年，哀梨老人之作實名為〈同光梨園紀略〉，成於 1904 年（光緒三十年）端午，起初僅在演員與票友之間以抄本形式流傳，遲至 1939 年才在《戲迷傳》上第一次刊行。當時該刊主編劉菊禪誤以為作者係劉嵩樵，遂委請鄭過宜潤色，以「〈同光梨園記略〉劉嵩樵撰述，鄭過宜潤色」之名於 1939 年八月至十二月間發表，但連載未完而《戲迷傳》已停刊。1944 年五月至 1947 年三月，《半月戲劇》斷斷續續地以哀梨老人之名刊載未經潤飾刪削的原文，並附原序與沈蝶所述之該文由來與流傳始末，但仍未及刊完雜誌便已不存。這兩次刊載詳略不一，但都只到「孫春恆接開丹桂」為止，對照序言所稱之「至光緒三十年為止」仍有相當距離，至今尚未得見。姚民哀的〈南北梨園略史〉上海部份實可謂此文摘要，極具參考價值。

<sup>4</sup> 懺情生〈銷金窟歌有序〉《申報》1872 年 7 月 13 日（同治十一年六月初八）。〔1〕249。

然而，當時廣東戲的表演藝術能否與京劇爭勝呢？1873年9月22日（同治十二年八月初一），《申報》出現一則無作者名的〈夜觀粵劇記事〉，文章開頭便說「予去粵幾及十年，珠海梨園，久不寓目」<sup>5</sup>，可見作者極可能為粵籍人士。此文是目前可見最早關於粵劇進入上海的紀錄，《中國戲曲志 上海卷》也以此文呈現粵劇在上海的早期情況，但引用並不完整，僅摘錄作者對粵班化妝、行頭的敘述，忽略了作者對粵班與京班所作的比較、以及對粵班的批評：

……錦傘宮燈之旦腳，淡妝濃抹，皓齒明眸，色非不佳，而視金丹兩桂固相去遠甚。……對大廷而舉手頓足，處邊疆盡窮兵黷武，殊欠雅馴，幾於無齣不然，無伶或悟。大江南北，菊部如林，僕嘉其所已能而望其所未能，勿故態依然而為座中人齒冷也。<sup>6</sup>

即使是「喜異地聞歌，羊石風流，宛然復睹」的在滬粵籍人士也承認：粵班從舞台美術到演員表演都不如京班。由此可知，京劇在當時的上海，應當是表演藝術最為全面的劇種，因此能夠迅速取代徽戲，主盟滬上菊壇，培養出不少忠實觀眾，賴以維生的人口越來越多，戲園也成為重要的社交場所。

## 二、戲迷的一日

1874年3月17日（同治十三年正月二十九日），《申報》有一篇脩竹居的〈洋場序〉，雖屬遊戲筆墨，卻留下了當時戲園繁華景象的一個側影；<sup>7</sup>而透過松江養廉館生（按：疑作主）的〈上海茶園竹枝詞〉二十九首<sup>8</sup>，可以得知當時上海戲園

<sup>5</sup> [3] 286。

<sup>6</sup> [3] 286。

<sup>7</sup> [4] 233。該文係仿〈滕王閣序〉體，文中有「酒館戲園之局，地來火點，光徹雲衢。雞聲與鑼鼓齊鳴，呵欠共鯨魚一色。書場唱晚，響聞寶善之街；京戲偷看，擠斷百花之里」等語。

<sup>8</sup> 《申報》1874年2月5日（同治十二年十二月十九日）。[4] 121-122。按語為筆者所加。

的概況與「戲迷的一日」。這組作品篇幅雖長，但僅最後五首屬「勸百而諷一」性質，與戲園概況關係較遠，餘者描寫生動，形容詳盡，頗具史料價值，在此不憚其煩，將二十四首全數引錄如下：

南北茶園號不同，班分文武演相通；西人門首嚴看守，戲目皇皇貼滿紅。

招友身依六幅窗，京徽調響間崑腔；登樓坐閣憑子便，片紙鮮紅目已降。

茶煙先敬點微遲，男女連肩意欲癡；看畢小生來大面，未來小旦好丰姿。

出眾聲音出式衣，窺來目眩手頻揮；許多節義兼忠孝，看罷抽身且暫歸。

回來意興樂如何？滿眼形容認不虛；寄語紅樓需早到，黃昏約定接香輿。

夏服輕羅冬服狐，時花斜插色堪娛；夕餐未畢心先急，扶掖丫鬟已早呼。

狂生到館志昏迷，點戲須從板上題；局到恰逢申此齣，只優果是好無批（匹）。

京式煙筒京式鞋，墨晶眼鏡手頻揩；兩行紅粉齊回首，第一銷魂是墜釵。

中宵妓女忽思回，蓮步方移驟眼來；多少情深無語會，臨行低首意徘徊。

士女紛紛笑語頻，紅塵是處有迷津；聽殘鑼鼓喧闐甚，欲往仍留一種人。

最為巧妙絕煙氛，地火光明面半醺；上下樓台都照澈（徹），暗中機括



孰能分？

瓜子消閒聲隱（按：疑作音）喧，手巾連把送頻煩（繁），更深漏盡人將散，摸取囊錢數不論。

歌台暖響不知寒，睡眼朦朧尚倚欄，小巷私街知已閉，二三知己且盤桓。

一夜怡情看未還，曉雞齊唱報開關；群開倦眼窗前望，果是天明各散班。

明朝躍躍又來前，金桂那如丹桂妍？鳴慶童多山鳳老，箇中賢否我能宣。

演劇每逢禮拜朝，規模最好在芳宵；行家得暇爭前看，遍貼優名預作標。

戲文有彩最難拋，名妓臺前影已交；遠眄兩廊多認識，佳人身上挂香包。

幾個娘姨興赤（志）豪，腰非楊柳口非桃；水煙裝去低頭語，翠鬟輕鬆首亂搔。

閨門婦女亦隨波，有似新娘有似婆；時式衣裳時式髻，神凝目定語無多。

一坐園中眼已花，紅妝偏對夕陽斜；欠身恨惹旁人看，嬌倚娘肩首故遮。

尋常姊妹作淒涼，彼此同情作豔粧；接耳交頭爭座位，便宜還是擬包廂。

幾等游人已定蹤，賞心豁目倚窗櫺；玉環金釧錚錚響，纖手原來舉茗烹。



戲牌一挂著優伶，腳色全完演不停；劇到出神齊喝采，喧天鑼鼓醉應醒。

臺挂彩球廊挂燈，闌干幾曲只低憑；參差上下難交接，相對無言漫喚朋。

從這組作品中，可以看出當時戲園的經營概況與硬體設施、主要觀眾層面、乃至觀眾以戲園進行社交娛樂活動的具體細節。先從戲園的經營來看，當時戲園門口有「西人」看守，並以紅紙貼出劇目（即本論文第一章第三節曾述及之「招貼（帖）」）；觀客坐定後，有案目敬煙敬茶，園內並販售瓜子與手巾，在沒有空調的年代，後者堪稱為重要服務，除戲園當天既定劇目外，觀眾並可另外付費點戲，而這些費用都在觀眾離場時一併收取，「大戶」甚至可以記帳。

在戲園硬體方面，最重要的是「地火」，即煤氣燈。拜租界公共基礎建設完善之賜，1864年（同治三年）上海便成立了「上海自來火公司」（Shanghai Gas Company 即「上海煤氣（瓦斯）公司」）<sup>9</sup>，次年租界內便出現了煤氣路燈，取代了舊有的煤油燈，其運用範圍很快便由公共設施擴及私人使用，不僅成為當時上海戲園的基本配備，也是一項獨步海內的設施，這使得一天演出日夜兩場成為上海戲園的常態。<sup>10</sup>而同時的北京戲園僅能憑藉自然光線每天演出一場，這項先進設施使得滬上戲曲演出市場規模得以迅速擴大，對於上海成為與北京並峙的戲曲重鎮起了重要的作用。

至於觀眾層面，從文意推想，作者當屬有錢有閒的中上階層。相對於北京是政治城市、戲曲觀眾以仕紳為主，上海自始就是個商業城市，而且開埠不久就成為中國、乃至遠東第一大港，除了仕紳之外，來自各地的商人更是重要的社會組成份

<sup>9</sup> 蒯世勛《上海公共租界史稿》。pp.442-443。

<sup>10</sup> 這並不是說上海每個戲園每天都演出日夜兩場，而是他們具備了這樣的硬體條件。一般而言，週末都演出日夜兩場，週一到週五則視戲園個別狀況而定，有些僅演日場或夜場，規模較大者通常仍然兼演兩場。

子，戲園的觀眾是整個社會的縮影，商人的數量與仕紳階級相比有多無少，因此不可勝數的大小商人才是此時上海戲園上座的主力。此外，由於上海租界的特殊情況，通常婦女入園觀劇是不受禁止的，雖然偶有「禁止婦女觀劇」的呼聲，<sup>11</sup>但從未成為事實。其中，青樓女子與商人相同，也是戲園的重要客源，她們雖有少部份自己出錢來看戲，但大部分都是應客人紅箋召請，前來「出局」的，而且必有娘姨陪伴。戲園對娘姨並不收費，但對出局的倌人所收戲資就高於一般人，<sup>12</sup>當然這是由叫局的客人惠鈔。不過，名妓入園，「遠眄兩廊多認識」，她們同時也在園中進行與其他客人的交際應酬，並非專心陪伴出資者；而且，「中宵妓女忽思回」並非特殊情況，尤其紅牌妓女，通常席不暇暖，驚鴻一瞥而已，以致於後來有人譏嘲那些叫局的客人只是愛擺譜的「洋盤大少」。<sup>13</sup>除了青樓女子之外，良家婦女也會入園看戲，如詩中所言，她們舉止一般較為端肅，而戲園也會以茶碗顏色來分別良賤，妓女所用為綠蓋碗，有時負責上茶的案目一時眼錯，還會因此惹出事端。<sup>14</sup>



由於戲園多位於租界，但華人居住區在租界之外尚有縣城，而縣城有宵禁，城門過了一定的時刻是要關閉的，有些觀眾在宵禁前離園，有些戲迷則通宵看戲，「歌台暖響不知寒」與「一夜怡情看未還」兩首描述的便是這個情形。

### 三、京劇演出成為上海社會的重要文化活動

〈上海茶園竹枝詞〉並非孤例，另如海上閒客〈戲效陋室銘二則〉中的〈金桂丹

<sup>11</sup> 《申報》1876年2月9日（光緒二年一月十五日）「勸婦女勿輕看戲說」。<sup>〔8〕</sup> 113、114。

<sup>12</sup> 《申報》1876年4月3日（光緒二年三月初九），有一則題為「案目粗莽」的新聞，內中提及當時一般看客收費三角，出局七角。<sup>〔8〕</sup> 297。

<sup>13</sup> 許黑珍〈舊時梨園風光〉《戲迷傳》第二年第三期（1939年8月5日）。p.8。

<sup>14</sup> 同前註。該則新聞有言：「本埠戲園於男客之茶碗固有正桌旁桌之分，而於女客之茶碗又有家眷、書寓、娼寮之別」。文中提及一名殷姓觀眾與小妾同往富春園觀劇，因為坐在價位較高的「正桌」，所付戲資高於一般，而其妾又「珠翠盈頭，錦衣華服」，案目以曲院中人視之，遂進以綠色茶碗，其妾擲杯於地，案目不解，仍換上綠茶碗，殷生大為不滿，最後與案目鬧進了捕房。



桂戲園銘〉：

園不在精，戲好則靈；賔不在寫，認識則靈。斯是京班，惟兩桂馨。地  
火燈影綠，天水茶室青。包廂多女座，正桌鮮白丁。可以叫倌人、假正  
經。有鑼鼓之亂耳，知跌打之勞形。小旦馮三喜，花面張世亭。看者云：  
「何厭之有？」<sup>15</sup>

還有平心居士的〈新年說〉：

……若夫戲館，如丹桂園、金桂軒、三雅園、天仙園、富春園之類，忽  
而勇夫血戰，忽而美女豔歌；忽而孤孽悲哀，忽而滑稽嬉笑，愈演愈奇，  
愈奇愈新。夜以繼日，洋火之燈如繁星，蘭麝之煙如香霧，豪客書箋，  
校書出局，亦新年為盛焉。……<sup>16</sup>

前者出之以遊戲，後者為文嚴肅認真，有「社論」的性質，但兩者都能與〈上海  
茶園竹枝詞〉互相印證，從不同角度反應了 1870 年代（同治九年以後）京劇初  
入上海時的戲園概況。

從 1867 年到 1876 年（同治六年至光緒二年），十年之間，京劇在上海日漸茁壯，  
京劇演出成為一種受到關注的現象，而且不僅在華人社會如此，影響所及，就連  
在滬的西方商人也對之產生了興趣。1874 年（同治十三年），英商經營的「正鳳  
印書館」在「蘭心戲院」籌辦了一檔「新到外國戲並北丹桂茶園戲班兩班合演」，  
這不僅是中西戲班首度同台，也是上海的中國戲班第一次進入西式戲院。可惜不  
知何故，數日後「正鳳印書館」又刊登告白，取消了外國戲的演出，僅由北丹桂

<sup>15</sup> 《申報》1875 年 3 月 3 日（光緒元年正月廿六日）。〔6〕190。

<sup>16</sup> 《申報》1876 年 2 月 1 日（光緒二年正月初七日）。〔8〕85。

茶園戲班演出<sup>17</sup>。由於西商所定的票價高昂、「蘭心戲院」的觀眾一向以西方人為主、而且當時對藝文提倡不遺餘力的《申報》對此事全無後續報導，考量這三項「間接證據」，「北丹桂」是否真曾如期進入蘭心戲院，其實非常值得懷疑。除此之外，五年後，美國前總統格蘭特攜眷訪問上海，滬上錢絲兩業聯合邀請他到大觀園觀劇，演出劇目除開場吉祥戲《天官賜福》、《跳加官》、《跳財神》之外，正戲是《金山寺》、《雙搖會》與《四杰村》<sup>18</sup>。「西商引進京劇到西人劇院演出」與「華商以京劇款待國賓」是兩項先後呼應的創舉，充分證明了京劇演出在當時上海娛樂界的重要性與代表性。

不僅如此，從報端可知當時上海戲園因競爭激烈而互相鬥毆或興訟的情況並不少見，而演員個人行為不檢滋生事端亦時有所聞。由此可見，當時出入上海戲園者必眾，且品類不一，已趨複雜，換言之，觀眾層面已經向下拓展；而且戲園經營者日多，競爭趨於白熱化，也說明戲曲市場的繁榮。這些當時的「社會新聞」雖屬負面報導，卻足以證明戲園在 1870 年代（同治九年以後）便已成為上海的重要景觀。



在京劇進入上海前，已有崑、徽、梆、花鼓等戲班在上海進行戲曲活動，為上海培養了相當數量的戲曲觀眾。京劇進入上海後，由於表演藝術相對發展得較為全面，大受觀眾歡迎，中外投資者紛紛介入，一時滬上戲園林立，熱絡非常，煤氣

<sup>17</sup> 以上經過參見《申報》1874 年 3 月 12、17 日（同治十三年正月廿四、廿九日）的告白。〔4〕219、236，以及 1874 年 3 月 16 日（同治十三年正月廿八日）的新聞「西國戲院合演中西新戲」。

〔4〕229。徐幸捷、蔡世成主編《上海京劇志》頁八與張偉《滬濱舊影》頁五十六都僅據「西國戲院合演中西新戲」認定丹桂園戲班曾與西洋戲班同台演出，實誤。又，當時報刊雖僅稱「西國戲院」，但從所在位置與歷史沿革來看，該戲院就是「蘭心戲院」，只是當時尚無中文譯名，僅以「西國戲院」、「英人戲院」或「大英戲院」稱之。

<sup>18</sup> 《申報》1879 年 5 月 22 日（光緒五年四月初二）「記美公子觀劇事」。〔14〕500。演出前一晚，上海各界舉行煙火會歡迎格蘭特一行，卻因燃放不慎發生意外，重傷六人，格蘭特及夫人因而頓失觀劇之心，僅由其子代表前往。

燈這個獨步全國的先進照明設備更促進了演出市場的繁榮。觀賞京劇不僅成為華人社會的一項重要活動，外商也曾試圖引進京班到外籍人士出入的劇場演出，外國貴賓蒞滬參訪時，華籍商人亦以觀賞京劇演出做為招待項目之一，可見得在京劇進入上海不久，便已成為受人喜愛的一項娛樂活動，在當時的上海社會佔有重要地位。

## 第二節 劇院的軟硬體設施

最早的上海京班來自北京、天津，那麼，上海戲園建築是比照外地戲園所興建，還是另起爐灶，自成一格？作為當時中國最接近現代化的一座城市，上海的戲園硬體是不是也與其市政設施同樣先進？這些發達的硬體對京劇在上海的發展有沒有任何助益？在完善的硬體設備之外，制度化的經營管理可謂戲園的靈魂，當時上海戲園的經營如何分工？

**本節之撰寫分為兩個重點：戲園的硬體與軟體。**首先討論當時上海戲園獨步中國的先進硬體條件，以照明設施與消防設備為焦點。其次，再探討當時上海戲園的營運方式，特別著重「案目」對戲園經營的巨大影響。

本時期上海戲園的建築係以北京戲園為標竿，兩者的本質同樣都是茶園。但由於租界當局頗致力於公共建設，因此，儘管戲台建築本體仿自北京，但上海戲園在內部的硬體配置上與北京頗有不同；至於內部的經營管理，兩地似乎並無大異。以下，請由硬體設備與經營管理兩方面分別述之。

### 一、硬體設備：先進的人工照明與消防設施

本時期上海戲園建築為舊式茶園，園名即作「某某茶園」，建築標榜仿自北京「廣和樓」，與京式茶園無異，但內部配置則有兩點不同：一是人工照明的運用、一是對公共安全的注重。

前文曾經說過，上海戲園硬體最大的特點是「地火」，即煤氣燈。在煤氣普及之前，戲園以火油燈照明，1864 年（同治三年），上海成立了「上海自來火公司」，開始埋設煤氣管線，煤氣首先運用在公共建設上，如租界內的路燈。在此之前，香港已經有了這項設施，但在中國本土卻是前所未見的，因此，在時人的記述中，「夜明如晝」、「城開不夜」幾乎是外來者對上海這座城市最深刻的印象。不久，煤氣的運用範圍便由公共建設擴及私人使用，煤氣燈成為當時上海戲園的基本配備，幾乎所有對上海戲園的描述都不會漏掉此一特徵。

人工照明設備使得一天演出日夜兩場成為可能，而同時的北京戲園僅能憑藉自然光線每天演出一場，這項先進設施對於上海成為與北京並峙的戲曲重鎮起了重要作用，然而，它也帶來了新的問題。

1877 年（光緒三年），《申報》刊出一篇題為〈論各處戲園被焚事〉的社論，<sup>19</sup>文中以那一年的發生於日本與美國的三次戲園火災為引子，認為外國人不會因噎廢食，因戲園火災傷及人命便禁止戲園開設。對照前文所述、發生於 1876、77 年（光緒二、三年）間的外籍商人為開戲園與寧波地方官的衝突，此論顯係有所為而發，只是鄞縣正堂對此不為所動。然而，無巧不巧，不久之後上海戲園也發生了火災，<sup>20</sup>英美租界的最高行政機關工部局「遂著手勘查各戲園的消防設施，最後頒佈了十二款《戲園防火章程》：

<sup>19</sup> 《申報》1877 年 2 月 1 日（光緒二年十二月十九日）。〔10〕109。

<sup>20</sup> 《申報》1877 年 3 月 6 日（光緒三年正月廿二日）。〔10〕198。

1. 每園須大門兩個，至狹以六尺爲率，門向外開，院中通門處概不准存儲雜物。
2. 除大門之外別無門徑通大路者，此門越大越好。
3. 戲園旁牆，每旁至少開一門，每門至狹六尺，門俱向外開，不鎖，只用小門，可便於衝門而出。
4. 另外各旁門，應預備可避入鄰家、或可破門、或撞薄牆。又恐鄰近小街尚難通達，不如在兩旁門前特僱一房以備之。
5. 樓板應加堅固，以防眾人受驚擁擠一處。
6. 樓梯每園應設堅固者四張，每張至狹四尺，梯邊又設堅牢欄杆，以防跌下。其梯兩張在大門之旁，兩張在台旁。
7. 自來火須與木板相離，不得如現在，僅離幾寸。
8. 園四旁所有空地務宜不著一物，如四圍俱有空曠處所更好，蓋便於看戲者之逃出，並救火者可易於行事。
9. 若外牆不過三寸厚，則旁門之有無或不如牆厚之要緊。蓋牆薄則易於撞破，眾人可藉以躲至鄰家。
10. 樓上向外之壁不宜太薄，恐擁擠一處，必致軋坍。在上者固因跌損，不克避火；在下者亦有壓傷之患。
11. 樓上如外柱之間其欄杆亦應加堅固。
12. 圍牆若十寸或十二寸厚，此旁門最爲緊要，若牆厚而無旁門，倘大門擁斷，患將不測，於婦女幼孩，更爲可虞。<sup>21</sup>

章程內容從門的尺寸與數量、樓梯的數量與放置處、多厚的牆需開旁門、乃至於門該向裡開或向外開，都有明文規定。有別於清廷官員經常將戲園視爲滋事之

<sup>21</sup> 〈查閱戲館〉《申報》1877年3月21日（光緒三年二月初七）。〔10〕249。〈勘定戲園防火章程〉《申報》1877年6月16日（光緒三年五月初六）。〔10〕553。

所，持「以禁代管」的態度，認為多一事不如少一事，工部局以維護公共安全為出發點，將戲園納入管理，這種態度與作法在當時的中國是獨一無二、前所未見的。由於出之於嚴謹的態度，這份章程制訂得鉅細靡遺，堪稱深謀遠慮，直到十七年後工部局在討論戲園安全事宜時，此章程仍然是沿用的標準。<sup>22</sup>當比上海更早對外通商、開發更早的廣州準備新建戲園時，當地官商共同研議〈戲院章程〉，其第二條曰：「建造之法，仿照上海戲院款式，圍以磚牆……」，第七條則謂：「……夜戲不用水火煤油，應用光亮電燈，通宵達旦，自保無虞。仍備水龍水喉，以防不測。」<sup>23</sup>。京劇初入上海時，北京廣和樓為上海戲園仿造的對象，北京戲園為上海戲園的標竿，經過租界工部局有條理的管理約束，最後上海戲園的規制卻取代了北京戲園，成為外地戲園之法式，可知本時期上海戲園的硬體設施在中國是堪稱首屈一指的。

然而，上海戲園的硬體在當時雖堪稱先進，但衛生條件卻仍待改進，這固然與經營者是否用心、使用者是否愛惜有關，但也與當時公共設施的完善與否密切相關。在十九世紀末自來水與電力供應都極為有限的情況下，戲園裡三教九流人來人往，要維持環境整潔衛生的確有著相當的難度，除了通風不良致使夏季悶熱難耐之外，還有一個現代人幾乎不會想到的問題：虱子。

《申報》曾有一篇半真半假的啓事是這樣說的：

予在京師，常聞老丹桂戲園不但為上海所首推，實較諸京都為尤勝。竊以為告者過也。今予乞假旋里，道出滬上，盤桓數日，時往各園觀劇，亦□各有佳處，然而腳色之整齊，服飾之鮮豔，座位之寬暢，檯椅之精

<sup>22</sup> 社論〈譯西報工部局會議租界戲館事系之以論〉《申報》1894年1月13日（光緒十九年十二月初七）〔46〕81。

<sup>23</sup> 〈會稟戲院章程〉，清張光裕《小谷山房雜記》卷一〈稟牘〉，王利器編《元明清三代禁毀小說戲曲史料》。p.202。



潔，誠爲他園所不及。且最可憎者，各園極多臭虱，常令人不耐久坐，惟老丹桂無此臭貨，是殆園主人豪爽好潔勤飭修治歟！何人之樂於逐臭？豈其如入鮑魚之肆，久而不知其臭乎？呵呵！<sup>24</sup>

由內容觀之，作者「木天署客」很可能是與「老丹桂」園主友善的人士，這篇啓事其實類似變相的廣告，所謂老丹桂如何精潔、其他戲園如何令人不耐，其實未可盡信。不過，作者既然刻意拈出「虱子之有無」這個比較點，可知「戲園多有臭虱」這個現象應該是普遍存在的，因此，儘管不盡不實，但這篇〈戲白〉仍然透露了作爲十九世紀末大型密閉式集會場所的戲園在光鮮亮麗表象下的另一面。

## 二、經營管理：茶房與案目分司招待與票務

除了衛生條件不佳之外，本時期的戲園在管理經營方面也還沒有相應的軟體，由於本質其實是茶園，觀眾進場後，除了稱爲「起碼」和「板位」的兩個最低價區沒有帶位可言之外，其他觀眾由案目帶位，依據所付戲價在相應位置坐定後，便有茶房前來送茶遞水。茶不會好，觀眾當然可以不喝，但戲價並不因此而降低幾文。透過下面這篇「詠霓茶園」眾茶房聯合刊登的聲明，可以略窺當時戲園的茶房人數與勞資關係，由於文理有些不通，爲便閱讀，筆者直接將嘗試訂正之語置於括弧中：

承蒙園主今開惻隱之心，茶房眾人感恩不淺，現將（二字爲贅詞，宜刪）茶房首人名王和尚，真正性情乖張、做事刁詐、昧心欺人太故（過）。舊歲二月起，到今庚二月爲限，私自吞吃各人工錢，花賬累累，懶吃一半。前將賬房工錢先去自己度用，將各人拖遲二、三月再發，各人減半。

<sup>24</sup> 〈木天署客戲白〉《申報》1886年11月4日（光緒十二年十月初九）〔29〕778。

我們茶房之人，將身就業，叫我各人如何受苦不了（受苦得了）。園主知曉，刻交（教）王和歇脫，現見天日了。又賬房每月發出總工洋三十七元，他只發卅元，又要減半。現將（因）各人心起不平，故登聲明，望諸君以供眾覽。如有虛言，愿祈天順（願遭天譴）。詠霓茶園加瑞、良生、小丰、阿德、阿金、阿六、阿壽、子□、仁慶、阿大、秀金、阿大、云亭、金虎、貴和、桂紫、德寶、張華、富生、阿二、阿五茶房眾人具。<sup>25</sup>

而文末具名的眾茶房中有兩個「阿大」，可能是同名，也可能是手民之誤，即使是誤植，合計也有二十名之眾，由茶房人數之多便可以約略推想當時戲園的規模。根據聲明所言，所有茶房的薪水係由賬房統一支付給「茶房首人」，而詠霓茶園的茶房首人王和尚竟剋扣、拖欠二十名茶房的工資長達一年，園主才知曉，並且即刻作出處理，將其辭退。其實，要說整整一年當中園主、賬房等對茶房首人的行跡完全不知情，是很難令人相信的，但這並非此處討論的重點，重點是：在園主與茶房之間，至少還隔了一層「茶房首人」，當時戲園工作人員的編制已經大到必須分層管理了。

至於票務與推廣事宜，相當程度仍然掌握在「案目」的手中，案目集票務經紀、招待與服務生於一身，其中最重要的是票務經紀，下面這則啓事便透露了當時案目與戲園之間的關係：

小園前首之案目吳義山、浦小和二人併付押櫃洋一百元正，當書付收條爲執，嗣因二人前後辭歇，旋將押櫃洋一百元正扣除清楚，其付之收條迄今並未繳還批銷，以後查出，作爲廢紙。故特登報申明，庶免後論。

<sup>25</sup> 〈侵吞辛工〉《申報》1885年4月18日（光緒十一年三月初四）。〔26〕560。

所謂「押櫃洋」，即今所稱之定金，案目必須先向戲園付出一筆款項，承包一定數量的座位，再設法將這些座位推銷出去。在還沒有報紙廣告的時候，戲園主要靠街頭張貼的海報作宣傳，但案目會主動出擊，直接到主顧客府上遞送戲單同時接受訂座。報紙廣告出現之後，案目仍然繼續到府服務，<sup>27</sup>因為透過這種「直銷」方式不僅可以保障一定的上座率，更能夠彰顯主顧客的與眾不同，這種身份地位上的區別功能是報紙廣告無法取代的。除了經紀票務之外，開演時案目會在園門招呼迎送，偶爾也職司帶位與送茶遞水，但服務對象通常僅限於高價位區的顧客，特別是長年訂座的那些主顧客，其他一般散客則歸茶房照應。

除了上述常規工作內容之外，每到農曆年底，有的案目會藉著「打野雞」來賺外快。何謂打野雞？



每年冬底，寓居本埠之強而有力者，必糾合名班在戲園演劇，所得戲資與管班分拆，其名曰「打野雞」，亦不知是何取義，即本園之案目亦有行之者。在管班人，或懾其勢、或原其情，只得勉強依允，原非樂此不疲也。且每園每年不過一、二次，至上年冬，厥風盛行，是以英工部局近已出示嚴禁，不准各戲園再有打野雞名目。<sup>28</sup>

該文篇幅較長，不便全引，在文章的後半提及：前晚有集秀戲園違反禁令，糾集京班腳色演出，演至《捉放曹》時，中英捕役聯合臨檢，帶回主事人，其中便有戲園之案目，官府將諸人收押，但並未細問演員何以願意犯禁。細味其言，文中所謂「強而有力者」，其實便是黑社會，而案目有時亦參與其中，雖說「所得戲

<sup>26</sup> 詠霓茶園〈聲明收條〉《申報》1886年5月14日（光緒十二年四月十一日）。〔28〕756。

<sup>27</sup> 海上逐臭夫《續滬北竹枝詞》《申報》1872年5月18日（同治十一年四月十二日）。〔1〕58。

<sup>28</sup> 〈捉曹放曹〉《申報》1878年1月15日（光緒三年十二月十三日）。〔12〕50。

資與管班分拆」，但所得幾何、如何分拆、管班人恐怕是沒有置喙餘地的，否則就不會有「只得勉強依允」的說法了。換句話說，打野雞是黑社會剝削演員的一種方式。其情節一度嚴重到讓工部局明令禁止，而案目竟無視禁令，自行其是，官府即使查獲，也不便細問演員為何甘犯禁令為打野雞者演義務戲，可見得案目在當時京劇從業人員中的勢力。

※※※※※※※※※※

在上海京劇奠基期，儘管滬上戲園的硬體設備獨步全國，演出條件為京中戲園所不及，但戲園內部的經營管理一仍其舊，極大程度仍掌握在案目的手中。由於戲園可能帶來巨大的商業利益，在案目的背後，往往有著不同的勢力，因此，在上海經營戲園始終不是一件單純的事。



### 第三節 劇院與劇團的關係：「班園合一制」的形成

歷來對上海與北京兩地京班體制的描述，總說北京是「班園分立制」，上海是「班園合一制」。北京的劇場僅提供場地，劇團承租場地演出，賣座與劇場無涉；而上海的劇場則擁有自己的班底，按檔期外聘主要演員，演員拿「包銀」（固定薪資，視合約決定月付、季付、半年付或一年一付），賣座所得即為劇場收益。

那麼，為什麼京班在上海會形成這樣特殊的制度？為什麼上海劇場有自組班底的必要？劇場既然要組劇團，為什麼不直接組一個完整的劇團，而要費神經營一個不完整的、只有班底的劇團？「班園分立制」一開始就是今天各家史志所描繪的這個面貌嗎？

本章將分三個段落說明前述問題。首先，將釐清現行京劇史志中所稱「班園合一制」與當時上海戲園實際運作的「班園合一制」之異同，以補當前京劇史之不足。其次，再討論兩者間之演化變遷、以及導致現行「班園合一制」形成的因素。最後，將以多項具體例證說明本時期劇團組織的各種真實情況。

## 一、兩種不同的「班園合一制」

眾所周知，「班園合一制」是上海戲園特殊的經營方式，對其內涵的認定通常集中於「班底的存在與外聘名角」，《中國京劇史》所述堪為代表：

戲園自有班底，包括主要的配角（二、三路）和群眾演員（龍套等）。掛頭牌的演員則臨時邀聘，定期演出。邀來的名角，帶自己的琴師、鼓師、檢場、化妝，也帶若干主要的配角。<sup>29</sup>

也就是說，劇院（園）擁有自己的劇團（班），但這個劇團並非一個真正完整的戲班，只是「班底」；自外聘請的必是名角，具備相當程度的上座能力。然而，這只能是以民國以後北平名角大舉南下之後的上海戲園作為觀察對象所得出的結論，在 1867 年至 1887 年這段上海京劇的奠基期，情況並不是這樣的。

首先，本時期戲園所擁有的戲班並不僅僅是班底，而是一個包含了頭牌演員的完整戲班。前文曾言，京劇在 1867 年（同治六年）進入上海時，是由羅四虎、劉維忠等戲園業主遠赴京津邀集演員組合成班。眾多來自外地的演員有些來來去去、有些落地生根，後者有些甚至主動或被動地成為戲園業主，如杜蝶雲、孫春

---

<sup>29</sup> 《中國京劇史》中卷。p.45。

恆、孫菊仙、黃月山等知名演員或為利益所驅、或出於興趣、或為了維持個人與同仁的生計而出於無奈，都曾經頂下經營不善的戲園，自任園主，其中孫春恆所經營者還不只一家。逐日檢視由 1872 年（同治十一年）始刊的《申報》劇目告白，可以發現這些演員出身的園主也兼任班主和主要演員，這批留在滬上的「上海京劇第一期演員」發展出「戲園雖有堪掛頭牌的固定演員，仍不時邀請新角加入，新角可能定居，也可能時時來去」的戲園經營方式。

這種方式與後來被認定的「班園合一制」最大的差別，在於此時的「班」不僅僅是班底，而是一個樑柱齊全的戲班；向外聘請的是「新角」，但不一定是「名角」。後來的「班底」與外聘的頭牌名角地位無法相提並論，但此時的「固定演員」（未知是否已有「班底」之名）和來來去去的「新到名角」地位卻不相上下，甚至就當時觀眾留下的觀劇心得看來，那些短期演出的「新到名角」，其水準常常還比不上原有的固定演員。<sup>30</sup>本時期在上海戲園與戲班之間實際運作的這個制度與後來所稱的「班園合一制」仍有差距，可以視為「早期的班園合一制」，要等到「二、三路班底的存在與外聘頭牌名角」成為定制後，目前學界所認定的「班園合一制」才真正產生。

其次，是關於當時劇院所有權與經營權的問題。在清末幫會勢力興起後，上海大小劇院若非直接被幫會掌握，就是與幫會有相當程度的關連，劇院所有人直接插手院中劇團的組成是極為普遍的，因此，《中國京劇史》據而為上海京劇界的「班園合一制」下定義時，並沒有討論到「劇院所有權」與「劇院經營權」其間的差別，因為這在民國以後幾乎是合一的，不需要列入考慮。


但是，在 1867 年至 1887 年（同治六年至光緒十三年）這段上海京劇的奠基期中，

<sup>30</sup> 《絳芸館日記》。同治十一年（西元 1872 年）二月初五日、四月十五日、五月初一日、十一月初五日；同治十二年（西元 1873 年）閏六月十九日；同治十三年（西元 1874 年）六月十六日；光緒四年（西元 1878 年）十月廿五日；光緒五年（西元 1879 年）四月十三日。



幫會在上海的發展尚未轉型至企業化經營，娛樂業尚未被幫會勢力獨佔，因此劇院的所有權與經營權經常是分開的。早期劇院建築常為個人獨資或集資營造，如羅四虎開創滿庭芳、劉維忠闢建丹桂園等，通常這一類的投資者本身便對經營戲院有興趣，冀望從中獲利，這類劇院的所有權與經營權是合一的，戲園業主同時也就是戲班班主，這可謂典型的「班園合一」，不過正如前文所言，此時的「班」是一個樑柱齊全的戲班。而當戲園生意日漸興旺，開設戲園成為一種高報酬率的新興投資選項時，洋行也開始涉足其間。有些洋行營建戲園建築供有意經營者承租，自己坐收租金，承租者自負盈虧；有些洋行則在興建硬體之外也參與組建戲班，此兩類例子在下文都將述及。

總之，在 1867 年至 1887 年（同治六年至光緒十三年）之間的「班園合一制」與後來學界認定的、以《中國京劇史》說法為代表的「班園合一制」是不完全相同的，若欲對本時期的「班園合一制」作較為完整的陳述，至少應當包括以下三點：

- 
- 一、本時期所謂的「班」，是指頭二三路角色齊全、文武場面兼備的完整戲班。
  - 二、本時期戲園所有權與經營權經常是分開的，由有意經營者向戲園所有權人承租戲園硬體，再轉包給戲班班主，或者自行組織戲班演出。
  - 三、戲班與戲園的關係是合一或分立，需視戲班班主是否擁有戲園經營權而定。若班主同時也擁有戲園的經營權，則為「班園合一制」的雛形；否則，則為與北京相類的「班園分立制」。

關於第一點，前文已然論及，下文也將再作說明，此處從略。對於第二點與第三點則有一些細節要補充：由於本時期幫會尚未壯大，一般投資者如洋行或富商等

皆能將「建造、出租戲園」視為一項投資，故戲園所有權與經營權常屬於不同對象；待幫會勢力興起後，上海娛樂業盡入其手，戲園的所有權與經營權乃趨於合一。另外，本時期京滬兩地的「班園分立制」並不完全相同，很可能由於兩座城市規模的差別，北京戲班在各戲園的檔期較短，數日一換，九城輪轉；而上海戲班的檔期較長，一個戲班傾向於固定在一座戲園演出，這可說是北京戲曲市場的運作機制在上海「本土化」的一項表現。

戲園轄下的戲班由「樑柱齊全」向「僅備二、三路班底」演變，這種特殊的現象之所以會在上海出現、並且穩定下來成為常態，實與這座商業城市的背景密切相關。

## 二、京劇市場繁榮使演員可流動性日增，從而促成「班園合一制」的演變



1876、1877 年（光緒二、三年），在上海的鄰近城市如寧波、杭州以及較遠的廣州等地，清廷地方官員先後以「恐其滋事也」為由，幾度明令禁開戲園，甚或強迫已開之戲園歇業。<sup>31</sup>這類禁令的落實時鬆時緊，有時雷厲風行，有時根本無法實際執行，在「劇院的軟硬體設施」一節中，曾經提到清官方對戲園傾向於禁而不管，而租界當局則是管而不禁，兩者看待娛樂業的基本態度是有差別的。了解了這層背景，再考量當時清廷與外邦的關係，就可以看出前述禁令其實旨在向支持娛樂業的外國勢力示威，如 1876 年（光緒二年）法國商人得到法國領事支持，在寧波籌建戲園「熙春園」，儘管地方官員明令禁止、且將官方文告貼至戲園門

<sup>31</sup> 參見《申報》1876 年 6 月 23 日（光緒二年閏五月初二）〈杭州戲館未准復開〉。〔8〕578。10 月 10 日（八月廿三日）〈禁開戲館〉。〔9〕345。10 月 13 日（八月廿六日）〈廣東禁戲〉。〔9〕357。10 月 18 日（九月初二）社論〈論禁戲〉。〔9〕373。12 月 25 日（十一月初十）〈鄞縣正堂示〉。〔9〕605。1877 年 10 月 6 日（光緒三年八月三十日）社論〈論禁戲〉。〔11〕337。10 月 20 日（九月十四日）〈禁開戲館示〉。〔11〕385。

口，「熙春園」仍然開張營業，在熱鬧了兩個多月之後，才因為法國領事態度改變而停鑼歇業，戲班轉進上海演出，這次事件是中西官方藉戲館經營互相角力的顯證。<sup>32</sup>兩年後，又有英商向寧波地方官（鄞縣正堂）申請開辦戲園，結果換得鄞縣正堂一紙公告：永遠禁止在寧波開設戲園。然而，英商戲園與兩年前的「熙春園」相同，如期開幕營業，地方官礙難查辦，只得派人拆毀一處由華人開設而當時已經荒廢的舊戲園，以示伸張公權力。<sup>33</sup>

外國商人明知地方官員並不贊成開設戲園，卻仍然一意孤行，乃至透過駐華領事施壓，這一方面固然顯示了當時西方勢力對清政府的欺壓，但在商言商，若非有厚利可圖，外商無須如此大費周章，觸怒地方政府。此外，外商開設戲館並非僅在寧波一地，從可見的資料中，至少上海也有奧地利商人巴客在寶善街開設「鶴鳴茶園」，他的手筆不小，首創在報紙上刊登廣告招聘演員，而且連續登了八天，<sup>34</sup>劇院建築的「一切規模與丹桂彷彿，堅固整齊，華麗宏敞，有過之無不及也……招集京都、天津、滬上有名諸人，並邀請都中著名清客，擇日登臺開演」<sup>35</sup>。由外國商人將開設戲園列入經營範圍、甚至在地方官員強硬反對下仍然堅持開設等現象，可以推想當時經營戲園已經成為一項利潤豐厚的行業，由此可知 1876、77 年（光緒二、三年）時上海的京劇市場已經相當繁榮興盛。

市況興盛，投入者必然增多，市場競爭也會轉趨激烈，易言之，戲園之間的競爭會愈趨激烈，為了確保在市場上能立於不敗之地，戲園開始由「聘新角」轉而「聘

<sup>32</sup> 事件經過參見《申報》1876 年 12 月 11 日（光緒二年十月廿六日）〈復設戲園〉。〔9〕557。12 月 21 日（十一月初六）〈擬禁戲館〉。〔9〕593。12 月 25 日（十一月初十）〈鄞縣正堂示〉。〔9〕605。12 月 29 日（十一月十四日）社論〈論寧波戲館事〉。〔9〕621。1877 年 1 月 6 日（光緒二年十一月廿二日）〈戲館落成〉。〔10〕21。1 月 12 日（十一月廿九日）〈新開戲園笑談〉。〔10〕45。3 月 31 日（光緒三年二月十七日）〈戲館停演〉。〔10〕285。4 月 12 日（二月廿九日）〈新班演戲〉。〔10〕325。

<sup>33</sup> 事件經過參見《申報》1878 年 5 月 7 日（光緒四年四月初六）〈永禁開設戲館示〉。〔12〕409。5 月 8 日（四月初七）社論〈再批寧波禁戲館之非〉。〔12〕413。5 月 25 日（四月廿四日）〈拆房異政〉。〔12〕473。

<sup>34</sup> 《申報》1877 年 1 月 15 至 23 日（光緒二年十二月初二至初十）「請集戲友」啓事。〔10〕52-79。

<sup>35</sup> 《申報》1877 年 1 月 18 日（光緒二年十二月初五）「新開戲館」。〔10〕61。

名角」。因為，新角雖能引起觀眾一時的好奇，若實力不足或觀眾緣不佳，只要幾天的時間，就可能由唱大軸淪為唱開鑼或群戲演員、甚至消失無蹤，這在戲目告白上屢見不鮮，戲園通常會為新角在廣告上加註「新到」之類的字眼，這在當時便已是破格的優遇了，但若「新到」總是得不到觀眾認可，園主（班主）的眼光難免遭受質疑，戲園的地位也會受到影響，因此，外聘新角的風險是比較高的。但外聘名角就不同了，既為名角，表示已經通過市場考驗，具有一定的名聲與賣座能力，除了好奇的觀眾之外，還能吸引慕名而來的看客，而演員的名聲主要還是來自本身的實力，有實力的名角總比以新鮮為尚的新角更可能為戲園帶來長久的利潤。

再從演員的角度來看，作為班底成員，工作固然較為穩定，但收入相對較低，而且與外聘名角的差距越來越大，當諸園爭聘一角時，演員的身價便水漲船高，而一名演員的包銀提高便會帶動其他名角的跟進，在純憑本事見真章的表演藝術領域，如果有實力足以成為名角，賺取更多的包銀，演員沒有道理死守著班底的微薄酬勞，一身本領，當然要賣與識家。於是，隨著京劇演出日見昌盛，戲園競爭愈趨激烈，優秀演員流動的可能性也越來越高。

上海是當時中國最大的商業城市，生活步調比其他地方快，在商言商的生活態度也使戲園業主和演員相對而言比較講求將本求利。在北京，演員與戲班所訂合同以年為期，但在上海是以月為期，「周轉率」比較高，在所述戲園爭聘名角與良禽擇木而棲雙重因素循環影響下，逐漸形成現今學界所認定的、「配備二、三路班底，外聘頭牌名角」這樣的「班園合一制」。

### 三、多軌並行的班園關係

不過，一項制度從開始形成到成熟定型需要相當的時間，從下面這些廣告或啓事聲明看來，在 1867 到 1887 年（同治六年至光緒十三年）這二十年的奠基期中，上海各個戲園與戲班之間的關係並不是完全一致的：

〈聲明〉：

同樂園四喜班于八月十七日將班內行頭衣箱及各器具盡行出租與他人演劇，是後所有班內各優人及自來火各項等，概與四喜班主人無涉。特此預聞。同樂園四喜班主人謹白。<sup>36</sup>

行文將「同樂園」與「四喜班」並言，應當是班園合一，所謂「園」係指劇院。

〈鴻桂茶園聲明〉：

本園前曾託友向長利洋行賃租六馬路戲館房屋，承友云：「若得「西守」其謝儀，包管租價每月七十番。」故而奉託，豈意洋商不允，以成罷論。是後，園主親往長利，與洋商賭面議租，言明先後租價，當時成交立券。又承行內徐公作中，並無分文浮費，亦不受我絲毫酬謝，可見徐公爲人公正無私，真乃顧大局而全友誼，固稱一良明也。特此道謝。<sup>37</sup>

單看此條，「鴻桂茶園」似乎毫無疑問是班園分立的。文中所稱之「園」似指劇團，而劇團（園）與劇院（文中稱「戲館」）經濟獨立，劇團承租劇院，劇團團主自負演出盈虧。但短短五個月後，「鴻桂茶園」再度刊登了一則聲明：

〈鴻桂茶園聲明〉：

<sup>36</sup> 〈聲明〉《申報》1875 年 9 月 18 日（光緒元年八月十九日）。〔7〕273。

<sup>37</sup> 〈鴻桂茶園聲明〉《申報》1886 年 1 月 24 日（光緒十一年十二月二十日）。〔28〕141。

本園四合小班今於五月廿八日離申……。四合班聲明。<sup>38</sup>

將此條與上條合而觀之，「鴻桂茶園」的經營方式應當還是班園合一的。前條的「園主」出面向擁有劇院的「長利洋行」承租場地，然後再組織戲班演出，第二條提及的「四合小班」，應該就是園主招聘而來的劇團。

〈詠霓茶園告白〉：

本園現因修造房屋，移於西首間壁寶善茶園底子，准擇於初九日夜全班文武名角開演，加演新編各式奇異新戲，並添新製廣東新式金繡戲服，色色簇新。<sup>39</sup>

此則啓事刊登之後，該園的戲目告白仍維持「詠霓茶園」之名，並未因改變演出場地而改用「寶善茶園」的名稱；且本文先曰「本園」，後曰「全班」，可知所謂「本園」實即「全班」，「園」係指劇團。而由「劇團因劇院整修而更改演出場地」此一事實，可知劇團與劇院之間可能僅限於場地租賃關係，故應為班園分立制。

汪桂芬〈聲明捏誣〉

余本在都，頗不落寞。蒙兆豐洋行邀請，來滬新開留春園演劇，始於三月三十日抵滬……<sup>40</sup>

既謂「新開留春園」，顯然「園」指的是劇院而非劇團，屬於「兆豐洋行」的產業。由業主出面，到北京邀請汪桂芬這樣的名角來滬，這種作法與今日學界認定的班園合一制已經相去不遠了。

<sup>38</sup> 〈鴻桂茶園〉《申報》1886年6月25日（光緒十二年五月廿四日）。〔28〕1020。

<sup>39</sup> 〈詠霓茶園告白〉《申報》1886年4月12日（光緒十二年三月初九）。〔28〕564。

<sup>40</sup> 汪桂芬〈聲明捏誣〉《申報》1886年5月14日（光緒十二年四月十一日）。〔28〕756。



從以上各條引文可以看出，當時「班」與「園」的概念與今日學界所稱「班園合一制」中的「班」與「園」並不相同。今日所稱的「班」指劇團，「園」指劇院，兩者涇渭分明；當時的「班」也指劇團，但「園」則有時指劇團、有時指劇院。由「園」兼具「劇團」與「劇院」兩重含意此一現象觀之，當時劇團與劇院的界線應該是比較模糊的。原因之一是劇院會出面組班，這到後來直接發展為「班園合一制」，如前引〈聲明捏誣〉中的「留春園」；原因之二，很可能是由於劇團（班）長期承租某一劇院（園）作為演出場所，因此劇團（班）與劇院（園）逐漸被劃上等號，以致於在劇團（班）要轉換演出場地（園）時，為了便於觀眾識別，仍然沿用原來演出場地（園）之名自我稱謂，而非以劇團（班）之名作為辨識，如前引〈詠霓茶園告白〉所呈現的情況。

無論是劇院出面組班、或是劇團與長期演出的劇院逐漸被劃上等號，結果都是一樣的，上海的京劇劇團（班）與其演出場地（園）的關係愈趨緊密，最後終於形成了成熟穩定的「班園合一制」。



縱上所述，在商業利益的驅使下，從羅四虎開設「滿庭芳」、劉維忠組建「丹桂園」開始，「個人建園組班」就是京劇進入上海時最初的型態；而後，有些著名演員由於各種因素而頂下戲園，自任班主，兩種經營方式都為日後成熟的「班園合一制」奠定了基礎，但此時的「班」並非僅有「班底」，而是一個完整的戲班。

當京劇演出市場日趨繁榮興盛，戲園的建設與營運遂成為洋行或個人的一種新興投資方式。這不僅使得戲園的所有權與經營權開始分立，越來越多的投資者也使得戲園之間的競爭越來越激烈，優秀演員的可流動性因而越來越高，直接導致了班園合一制的「班」逐漸由「完整的戲班」向「班底」演變。

不過，演變的過程總是緩慢的，且各戲園的步調當然也不一致，事實上，至少在 1867 年到 1887 年（同治六年至光緒十三年）這段時間裡，儘管「班園合一制」較為普遍，但「班園分立制」也還是存在的。就在商業因素的推動下，「班園合一制」的「班」由戲班慢慢轉型成班底，並且一直維持下去，成為上海戲園的一大特色。

#### 第四節 劇院與演員的關係

普遍實行班園合一制的結果，導致劇院與劇團合為一體，劇院經營者亦即劇團團主。由於利潤豐厚，滬上戲園越開越多，市場需求越來越大，而上海一地哪裡來的這麼多演員呢？劇團依據需要選擇演員，而演員又如何選擇劇團？這些演員與劇團之間的勞資關係是否和諧？如果出現問題，雙方又會採取哪些途徑來解決？


本節要討論的重點是本時期上海劇團與演員之間的互動。首先釐清演員的來源與背景；其次以王洪壽（三麻子）與孫菊仙為例，探討劇院與演員之間的聘僱關係；最後，將討論勞資關係出現問題時的各種解決方法。

##### 一、外地演員不斷湧入上海

本時期上海京班演員率皆來自外地，就其大略而言，武戲演員主要出自「里下河徽班」，花旦與丑行多出身直隸梆子，擅唱的老生與花臉多半聘自北方京班，關於本時期演員的來源，可參見于質彬《南北皮黃戲史述》第五章與陶雄、馬少波等《中國京劇史》第八章第一、二節，本節因重在觀察商業體制下演員與戲園之

間的依附關係，故對此不擬多贅。

上海原本只是一個小漁村，自 1843 年（道光廿三年）開埠以來，一佔地利，二因清廷嚴格限制外國人在華的活動範圍，上海很快便由小漁村發展為通商大埠。1853 年（咸豐三年），太平天國佔領南京，東南地區的紳商富賈大舉湧入上海避難，動盪不安的時局進一步促進了上海的繁榮，相對於原本富庶、而今受戰火波及的蘇州、杭州與揚州，上海不僅堪稱「東南淨土」，而且超越了這些傳統上與天堂相提並論的城市，成為當時中國第一等繁華昌盛之地，富貴溫柔之鄉。為避太平天國之亂而進入上海的不只有紳商階級，更多的是一般平民，這其中，當然也包含了戲劇從業人員。二、三十年間，南方崑、徽二劇種的大小戲班團體與個別藝人逐漸往上海流動，而貿易的興盛、人口的眾多以及地方秩序的穩定，三者互相配合，正好為娛樂業的繁榮創造了極為有利的條件：



上海一邑，自通商以後，城外泰西租界之內，光怪陸離，無奇不有。……戲園戲樓亦十餘所，其優伶之著名者，每歲工資均在千金以外，其餘亦皆工資數百金，若歲得工資數十金者，不過寥寥，而每歲千金以上者，反至多於此數。梨園子弟，統共男女幼孩，總在千人以外，大約每歲工資幾及十萬金之數。<sup>41</sup>

由於收入豐厚，不僅南方藝人以上海為最大的演出市場，1867 年（同治六年），京班演員在戲園業主禮聘之下進入上海，從此，北方的梆子與皮黃演員陸續南下，也將上海視為淘金之地：

近年來，上海盛行京班，兼各戲館排場極其華麗，上等腳色每月可得工

---

<sup>41</sup> 社論〈論上海繁華〉《申報》1874 年 2 月 14 日（同治十二年十二月廿八日）。〔4〕153。

銀百金，由是歸之者如流水，而冀北空群矣。<sup>42</sup>

隨著京劇在上海受歡迎的程度日甚一日，外地演員也不斷進入上海，他們或避戰亂、或因前述的外地官府禁閉戲園而離鄉謀生，更重要的是上海有廣大的消費市場，足以吸納來自四面八方的戲曲工作者。1879年初（光緒四年底），在天仙茶園東家趙錦華倡議之下，上海戲班集体資於縣城內興建「三聖宮」作為戲班公所，亦即供奉祖師爺的「老郎廟」<sup>43</sup>。老郎廟的建立標誌著上海戲曲從業人員的數量已達相當規模，也說明了行業組織的日趨嚴密。

## 二、以王洪壽（三麻子）與孫菊仙為例看演員與劇院的關係

由於上海實行班園合一制，演員與戲園結合得非常緊密，班底演員經常與戲園形成生命共同體，而上等腳色更能影響一所戲園的榮枯。接下來，將以王洪壽與孫菊仙兩人與戲園的聘僱關係為例，呈現當時戲園與演員之間的密切關連。王洪壽出身徽班，在上海崛起，被許多學者視為南派京劇奠基者；孫菊仙在北京早享盛名，為京劇「後三傑」之一，時常南下上海演出，庚子事變之後長留滬上，這兩位出身背景大相逕庭的演員長期在上海發展演藝事業，選擇他們做為樣本，應當具有相當的代表性。

關於王洪壽進入上海的時間，于質彬於《南北皮黃戲史述》中曾有說明：

王洪壽進入上海後，搭「一洞天」班繼續學藝，同時在該班所屬「久樂」戲園演出。但一洞天班不久便報散，久樂戲園隨之收歇。同治十一年（筆者按：即1872年）年底以後，《申報》再未出現久樂的戲曲廣告。以此

<sup>42</sup> 〈看戲敗興〉《申報》1877年3月19日（光緒三年二月初五）。〔10〕241。

<sup>43</sup> 《申報》1879年1月4日（光緒四年十二月十二日）「戲班建廟」。〔14〕14。

推之：王洪壽到達上海的時間，最遲不遲於同治十年（筆者按：即 1871 年）；認為王氏於同治中葉（1867-1868）至滬，大致不錯。<sup>44</sup>

可惜，于氏並未說明所言何據。而同治十一年（1872）正是《申報》的創刊年份，經查當年的戲目告白，確有「久（九）樂戲園」刊登者，但皆僅有劇目名，並無演員名。也就是說，《申報》戲曲廣告是目前僅存的第一手資料，但單憑其所提供的訊息無法確認于氏說法的正誤。

由於王洪壽進入上海的時間較早，由目前所見的第一手資料已經無法從頭追溯他在上海的演出歷史，僅能確知他的名字首度出現於《申報》戲目告白是在 1875 年 10 月 12 日（光緒元年九月十四日）<sup>45</sup>，時隸「慶樂戲園」，當晚他與另一名演員松子演出《九更天》。但「慶樂戲園」只是偶爾才在報上刊登戲目告白，相隔數日，於 10 月 16 日（九月十八日）與 10 月 23 日（九月廿五日）均曾再度刊登，<sup>46</sup>但這兩日的廣告中並沒有出現王洪壽的名字，

王氏的名字再度出現在《申報》戲目告白時，距離第一次出現已有半個月之久，這次他以三蕪子之名改隸「昇平軒」，首日夜場第三齣與張大四、王八十、小和尚演出《武擋（當）山》，次日夜場倒第三與馮雙林演出《九更天》，第三天夜場第四齣與大四、八十、和尚三人演出《白水灘》，而後再度消失。<sup>47</sup>

直至 1875 年 12 月 11 日（光緒元年十一月十四日），王洪壽之名再度出現在《申報》戲目告白中，<sup>48</sup>這次他仍然屬於「昇平軒戲園」，當天演出的是日戲第三齣《白水灘》與夜戲第三齣《武擋（當）山》、大軸《百草山》。兩天後，他與兩位

<sup>44</sup> 《南北皮黃戲史述》（合肥：黃山書社，1994）。p.364。

<sup>45</sup> [7] 355。

<sup>46</sup> [7] 371、395。

<sup>47</sup> 《申報》1875 年 10 月 27-29 日（光緒元年九月廿九至十月初一日）。[7] 407、411、415。

<sup>48</sup> [7] 563。

榔子演員劉鳳林、朱二小演出《烏龍院》<sup>49</sup>；次日，與范福太雙掛名演出《界牌關》<sup>50</sup>。除此之外，他在「昇平軒」演出的都是大堆頭武戲，與陳吉太、范福太、小和尚等七人同時掛名。

然而，就在王氏重返「昇平軒」的第七天，他卻在「天仙茶園」得到獨挑大樑的機會，在夜戲第三齣演出《淹七軍》<sup>51</sup>，此劇出自傳統徽戲，眾所周知，王氏出身徽班，此戲是他的拿手好戲。令人訝異的是，當天他先在「昇平軒」演出日戲，然後連趕「昇平軒」與「天仙」兩處夜戲，這在實行班園合一制的上海是非常罕見的情況，而且接下來的五天他都是兩邊跑，有時甚至一個晚上要在兩個戲園演出，直到 1875 年 12 月 22 日（光緒元年十一月廿五日）<sup>52</sup>，也就是王氏重返「昇平軒」十二天之後，他終於離開了「昇平軒」，專心在「天仙茶園」演出，此後王洪壽（洪壽、三麻子、三麻子）之名便長期在《申報》戲目告白中佔有一席之地，不再時隱時現。



由王洪壽這五天「腳踏兩條船」的經歷，我們可以猜測他重回「昇平軒」時很可能只是「試演」，並未正式簽約。透過這種短期「試演」，戲園與演員都能得到進一步相互瞭解的機會，演員可以知道自己在該園可能獲得的定位，戲園也能測試演員是否為自己需要的人才，等到雙方都認為彼此適合之後，再行正式訂約。

由後續的戲目告白看來，王氏在「昇平軒」並未受到重視，因為戲班派給他的劇目多為出自京腔、非其所長所喜的大堆頭武戲，如《花蝴蝶》、《「虫八」蜡廟》（電腦無此字，需以「虫八」合併造字，目前僅能如此表示）、《泗州城》、《蔡天

<sup>49</sup> 《申報》1875 年 12 月 13 日（光緒元年十一月十六日）。〔7〕567。

<sup>50</sup> 《申報》1875 年 12 月 14 日（光緒元年十一月十七日）。〔7〕571。

<sup>51</sup> 《申報》1875 年 12 月 17 日（光緒元年十一月二十日）。〔7〕583。

<sup>52</sup> 〔7〕599。



化》、《豔陽樓》、《九花洞》、《四杰村》、《鬧北海》等，<sup>53</sup>這類戲毫無例外地被排在開場第三齣，日戲夜戲皆然，「昇平軒」通常為這類群戲開列八名演員，王氏便名列其中，有時以「三麻子」之名出現，但多數時候都使用「王洪壽」。既然只被視為開鑼第三齣的「八分之一」，在「昇平軒」演出十二天後，王氏跳槽至「天仙茶園」，在那裡，他立刻得到唱倒第三、壓軸與大軸的機會。<sup>54</sup>經過長期的舞台鍛鍊，王氏一度北上京城闖天下，而後在被宣傳成「京都頭等名角」的情況下重返上海。<sup>55</sup>

由於戲園競爭激烈，較優秀的演員易為各園爭聘，能像王洪壽這樣，由「慶樂戲園」而「昇平軒」而「天仙茶園」，三個月中順利轉換三個戲班、並在新戲班中立刻獲得更寬廣的發展空間者，並不多見，轉班過程中若稍有不慎，便易釀成糾紛。在這類糾紛中，最有名的一位主角孫菊仙同樣原屬「昇平軒」，孫氏的跳槽風波就發生在王洪壽來到昇平軒的一個月之前。

孫菊仙本是「昇平軒」的台柱，「丹桂軒」以重金誘之，孫遂捨「昇平」而就「丹桂」，「昇平軒」無法在財力上與「丹桂」爭勝，便要求以「丹桂」的孫春恆作交換，並且付了聘洋，但「丹桂」旋即反悔，退回定金，「昇平軒」主人與班中武生商議，武生遂於孫菊仙在「丹桂」演出《文昭關》時前去鬧場，「台桌台椅如雨打梨花，紛紛飄墜」，演員忙著逃竄，觀眾亂成一片，孫菊仙「衣衫破碎，潛身而出」，到「金桂軒」去避難，隔天兩園都掛牌停演，上公堂打官司去也。<sup>56</sup>記者雖未繼續報導此案結果，但從劇目告白可以知道，孫菊仙終於去了「丹桂」，七個月後，「昇平軒」就倒閉了，而且還因其向各方的欠款而引起一連串的官司，

<sup>53</sup> 參見下文「劇院對劇目的影響」節之王氏演出劇目表。

<sup>54</sup> 《申報》1875年12月22日（光緒元年十一月廿五日）。〔7〕599。

<sup>55</sup> 留春園〈三麻子回申〉：「本園特請京都頭等名角，擇於本月廿八夜准演《伐子都》，恐未週知，特登報章，請諸公早降。」《申報》1888年6月7日（光緒十四年四月廿八日）。〔32〕931。

<sup>56</sup> 事情經過參見〈戲園互毆〉、〈戲園互毆案涉訟〉《申報》1875年11月15、16日（光緒元年十月十八、十九日）。〔7〕469、474。

雖然班中剩餘演員爲了生計一度以「公興園」之名試圖振作，最後還是難以支撐。

57

### 三、勞資糾紛的解決：從訴諸武力到登報聲明

孫菊仙與「昇平軒」的不歡而散可能是上海京劇奠基期牽涉最廣的一樁勞資糾紛，但是，並不是第一樁勞資糾紛。

早在 1874 年（同治十三年），「金桂軒」就曾因演員聘僱事宜與中間人發生不快，進而引起鬥毆。<sup>57</sup>孫菊仙案之後，1877 年奧地利商人巴克開設「鶴鳴戲園」時，也曾因聘請演員而引發戲園之間的糾葛，牽涉在內的至少有「同樂園」與「聚仙園」。<sup>58</sup>除了兩園爭聘一腳之外，班中內部也會發生糾紛，如「中桂園」便曾有演員向班主索討包銀不遂，反遭毆傷。<sup>60</sup>

早期眾多的勞資糾紛有一項共同的特點：演員經常直接訴諸武力，終至對簿公堂。而且不只勞資糾紛如此，從當時的報上新聞可以發現，演員常是社會新聞的主角，他們與人發生爭執後必試圖以武力解決，最後經常是雙雙被送進官府辯理。不過，人性亙古不變，記者選擇新聞的標準古今皆同，總以較爲聳動者爲先，以期吸引讀者目光，京劇演員在當時就是演藝明星，無論好事壞事，只要發生在明星身上，就容易成爲記者報導的對象。因此，我們不能根據這些社會新聞就認

<sup>57</sup> 〈戲園閉歇〉、〈行頭抵償〉、〈戲園虧本〉、〈昇平軒近事〉、〈復訊行頭抵償案〉、〈行頭抵償按斷結〉、〈戲園停歇〉、〈公興戲園續稟〉、〈戲園案略〉《申報》1876 年 3 月 29、31 日，4 月 2、6、10、12 日，6 月 14、16、19 日（光緒二年三月初四、初六、初八、十二、十六、十八日，五月廿三、廿五、廿八日）。〔8〕282、290、298、310、321、330、545、554、561。

<sup>58</sup> 〈持械逞凶〉、〈續述金桂戲園鬥毆事〉、〈續錄金桂戲園鬥毆事〉《申報》1874 年 10 月 22 至 24 日（同治十三年九月十三至十五日）。〔5〕392、395、400。

<sup>59</sup> 〈戲子跳槽〉、〈假扮西人〉、〈園主訴詞〉《申報》1877 年 1 月 24、27、31 日（光緒二年十二月十一、十四、十八日）。〔10〕81、94、105。

<sup>60</sup> 〈戲子打架〉、〈戲子毆傷案訊結〉《申報》1877 年 8 月 17 日、9 月 29 日（光緒三年七月初九、八月廿三日）。〔11〕165、313-314。

定當時演員都不守本分，喜歡惹事，但這類新聞並非罕見，確實也透露了當時演員的「尙武情結」。這固然可能是因為演員本身有武工而傾向比拳頭，有時因為當時風氣，演員不得不藉以自保，而戲班成員如同家人，一人受欺，全班上陣。如「南丹桂」演員曾因贖取典當與當舖發生爭執，當舖糾集潮幫群眾舉刀示威，「南丹桂」演員遂搬出「北丹桂」的同事取兵器對敵，聲勢浩大，「雖有巡捕十數，難以彈壓」<sup>61</sup>；「金桂軒」曾因有人上門尋釁，而「園內優伶均手持刀棍以備不虞」<sup>62</sup>。有時則是戲園大小眼，無故欺人，如福州官輪伏波號停靠上海時，船上水兵四五人至丹桂園欲看戲，一進門先被案目攔阻，且命西人門守棒打驅之，不僅如此，案目還進園通知正在台上演戲的演員，大家一齊來打，旁觀者心有不平，投書報端，為水兵鳴不平。<sup>63</sup>有時戲園械鬥過於頻繁，而起因又過於細微，輿論不免也發出慨嘆：「噫！何兩日內而兩園戲子善於肇事哉！」<sup>64</sup>

在這些社會事件中，主角以天津來的演員最多，可能因為來自北方的天津演員個性比較強悍，而且津幫梨園進入上海早，勢力也大。除了天津之外，北京當然也是當時上海演員的重要來源，而且身價可能比較高，不僅觀眾認為「一樣梨園名子弟，來從京國更風華」<sup>65</sup>，而且在戲目告白中可以看到「京都新到」的字樣，卻從未見過標榜「天津新到」、「津門新到」者。

到了奠基期晚期，上海京劇市場的運作已經逐漸上了軌道，各大戲園、洋行與經紀人的勢力範圍也逐漸形成，此時因勞資糾紛引起的暴力事件似乎略有減少，取而代之的是當事人各自在報上刊登聲明啓事，爭取對事件的發言權。其中，最具

<sup>61</sup> 〈記天津優伶與潮人押店械鬥事〉、〈打押店賦〉《申報》1872年12月19、20日（同治十一年十一月十九、二十日）。〔1〕793、798。

<sup>62</sup> 〈伶人遇讎〉《申報》1876年1月22日（光緒元年十二月廿六日）。〔8〕74。

<sup>63</sup> 〈水手打戲館〉、滬上旁觀道人〈未樂先苦記〉《申報》1874年12月1、2日（同治十三年十月廿三、廿四日）。〔5〕528、533。

<sup>64</sup> 〈伶人打架〉《申報》1876年9月12日（光緒二年七月廿五日）。〔9〕249-250。

<sup>65</sup> 古月山房新翹氏〈桂園觀劇〉《滬北十景》《申報》1873年2月11日（同治十二年元月十四日）。〔2〕106。

代表性的應是京劇史上著名的老生「後三傑」之一汪桂芬與「丹桂茶園」創辦人劉維忠的合約糾紛：

汪桂芬〈聲明捏誣〉：

余本在都，頗不落寞。蒙兆豐洋行邀請，來滬新開留春園演劇，始于三月三十日抵滬。忽于本月初二日見滬報有劉維忠捏稟，誣余上年已由文琴舫、杜蝶雲邀定，賴銀毀議，私搭別班等語。余雖伶人，亦是作夥，包銀不足不就，性情不合不就，豈能相強？現文、杜二人尚在都中，余有無收受包銀、訂立合同，不難著來面質，何得信口捏誣，壞我聲名？余細查其由，因劉維忠把持戲館，不欲兆豐另開，故以此相挾制。況班中邀請角色規矩，面訂合同，手交包銀，其角色即隨所邀之人而去，若余果受劉維忠包銀，立有合同，即于上年早隨文、杜而來，何必至今始就兆豐之邀？種種捏誣，恐大眾未能詳知，用敢據直聲明。<sup>66</sup>

這篇聲明為今日研究當時上海劇院、劇團與演員之間的關係提供了一些有趣的資料。除了前節已述之可為「班園合一制」佐證外，還清楚說明了當時上海戲班邀請演員的模式：「班中邀請角色規矩，面訂合同，手交包銀，其角色即隨所邀之人而去」，在雙方商定合作細則後，演員一手簽約、一手收受演出費，而後在合同期限內就受班主的約制，不得「賴銀毀議，私搭別班」，而且，從行文語意判斷，本時期上海戲園對這些禮聘自外地的名演員的約制可能不僅止於演出，已經包括了一定程度的行動自由，等到幫會崛起後，對演員這方面的制約更是發展得淋漓盡致。此外，通篇看來，此聲明雖由汪桂芬署名，但顯然是他人代筆，極可能是「兆豐洋行」主持其事，甚至連廣告費都應該是出自「兆豐」，只是借用當事人（或說受害人）汪桂芬之口，將「兆豐」與劉維忠之間的瓜葛公諸於眾，由是可見當時劇院經營複雜的一面。

<sup>66</sup> 《申報》1886年5月14日（光緒十二年四月十一日）。〔28〕756。

在 1867 年到 1887 年（同治六年至光緒十三年）這段京劇在上海的奠基時期，開設戲園、經紀演出仍是一種新興行業，其遊戲規則是從無到有、逐漸成形的。在這個過程當中，無論是演員與劇院、演員與演員、乃至劇院與劇院之間，都免不了產生摩擦，面對這些大小糾紛，當事人的處理方式由前期的直接訴諸武力到後期的登報聲明辯誣，從「武嚇」到「文攻」，從演員獨力作戰到洋行作為後援，就中可以窺見上海京劇市場規模的迅速擴大、及其運作逐漸制度化的痕跡。



京劇在上海是外來劇種，奠基期的演員主要來自北京與天津，他們有些在上海安家落戶，有些則來來去去。前者最著名的如夏奎（魁）章，其子夏月珊、夏月潤後來都成為上海梨園界的領袖人物，與夏魁章同時的還有孟七（孟福保），孟小冬就是他的後人；後者的數量就更多了。必須說明的是，沒有在上海定居並不代表在上海不受歡迎，在上海落地生根也不表示在此成為頭牌名角，如夏奎章是老生，但主要唱的是開鑼的「前三齣」，孟七由於行當的限制（武二花），只在群戲中出現，其實，聲名越著的演員流動性也越高。究其原因，與班園合一制發生演變的原因相同，越受歡迎、身價越高的演員，越是園主眼中的香餽餽，他們自身的企圖心也越強，如孫春恆、謝寶林、景四寶、吳榮泰就曾經回天津組班，打著「由滬回津」的名號，使園主大發利市，戲價由平時的四百錢增至五百而仍座無虛席，「看白戲者幾如肉屏風，密不容針，令人欲進不能，欲退不得」<sup>67</sup>。不過，橫諸當時京劇版圖，仍以北京與上海的市場最大，出得起高價聘請名角，著名演員也相對集中於此二地，前述的孫春恆等人在天津成班半年多之後，也分別接受

<sup>67</sup> 〈名優演劇〉、〈續記演戲情形〉《申報》1878 年 6 月 19、24 日（光緒四年五月十九、廿四日）。〔12〕557-558、573。



了京滬兩地的邀請，離鄉背井，重新投入「一級戰區」<sup>68</sup>。不過，此時的上海戲園財力容或勝過京中戲班，出得起更高的價錢，但演出的平均水準尚不能與北京相提並論，演員由於出身外地，也還談不上建立「身為上海演員」的自信，從前述在上海崛起的王洪壽由京返滬時被宣傳為「京都頭等名角」、以及這個時期劇目告白上的宣傳詞可以看出，無論對戲班或觀眾而言，「京都新到」、「京都內城府」在上海仍然具有無比的魔力。

## 第五節 劇院對劇目的影響

本時期的上海京班演員來自外地，那麼演出劇目的來源又是什麼？本時期上海戲園上演的劇作與演員的出身有什麼關係？本時期的上海京劇界在劇目上有哪些建樹？本時期的上海戲園有沒有自己的創作？

本節之撰寫分為三部分：第一部份以王洪壽（三麻子）的成就為核心，討論本時期上海劇壇代表劇目的建立。第二部分探討本時期流行的另一種劇作類型——「粉戲」。第三部分說明本時期少數新劇作代表的意義，並分析本時期未出現的新趨勢。

本時期上海戲園演出劇目的編派仍沿襲北京京班、揚州一帶「里下河徽班」的傳統戲班派戲方式，由戲班派戲人負責，因此前述這些問題的答案有很大一部份掌握在劇團的派戲人手中。派戲人對市場喜好與本班演員能力必須掌握精確，才能為戲園創造聲名與利潤；一旦無法創造或跟隨潮流，在競爭日趨激烈的上海京劇市場中，無論是戲園、戲班乃至管戲人本身，都會在商業機制運作中很快地被淘

<sup>68</sup> 〈伶人散去〉《申報》1879年4月30日（光緒五年閏三月初十）。〔14〕409。



汰出局。

由於歷史尚短，本時期上海京劇劇目主要仍以演員出身劇種的原有劇目為主。由於演員出身之故，本時期上海京班戲園的劇目大多出自徽戲、榔子和北方京班演員帶來的京調（當時上海對京劇的稱呼），崑曲折子也有演變成皮黃者，但數量與重要性皆難與前三者相提並論。在這些上海京劇早期劇目中，源於徽戲的主要為武戲；源於榔子的主要為二小戲，尤以花旦戲最為特出；京調則以唱工戲為主，儘管最重要的老生王洪壽出身徽班，但若就數量而言，在戲目告白上可見的老生與花臉其實大多出自京班。京班匯集了各劇種的傳統劇目，輪番上演，觀眾各擁所好，武戲熱鬧火熾，支持者層面甚廣，唱工戲的愛好者以文士為主，從各戲園每日晚場必有至少二齣唱工戲可知這類觀眾也不在少數。

由於源出多方的演員改唱京調（當時對京劇的稱謂），其原屬劇種的劇目也隨之逐漸京劇化，從而累積出一批上海京劇獨有劇目，並且透過這些劇目開始發展出上海京劇的特色。其中，本時期最大的成就要屬王洪壽（王鴻壽、三麻子、三麻子）的武生戲。<sup>69</sup>出身里下河徽班的王洪壽進入上海後以武戲嶄露頭角，他將大批徽班武戲京劇化，並且深受觀眾歡迎，為上海京劇的武戲奠定了基礎，也為王氏本人日後發展文武老生戲並開創紅生戲（又稱「老爺戲」，即以關羽為主角的劇目）做好了準備。除了承襲自其他劇種的傳統戲之外，到本時期下半葉，戲園也開始推出少量首尾完整的「新排新戲」與「新編新戲」，但上海京劇獨有的面貌仍要等到下一個歷史階段才會透過大量產生的新編戲更清楚地顯現出來。

## 一、武生戲的迅速積累——王洪壽的建樹

---

<sup>69</sup> 王氏在戲目告白上先後曾使用「王洪壽」（省稱「洪壽」）、「三「麻」子」、與「三麻子」三個名字，但其時戲目告白中經常「洪」、「鴻」二字不分，後來學者多稱之為「王鴻壽」。本文仍以戲目告白為準，以「王洪壽」稱之。

關於王洪壽對上海京劇的貢獻，于質彬在《南北皮黃戲史述》<sup>70</sup>中已有詳細考證，該書第五章有「南派京劇奠基人王鴻壽」一節，書後附論並有〈論關羽戲「南派」開山祖王鴻壽〉一文。儘管由於于氏寫作年代較早，受當時資料所限，主要係依據後人的憶述儘可能還原王氏生平細節，對照後來陸續刊行的資料來看，于氏所述與事實不免有些許差距，但將前述二文並觀，仍堪稱學界至今對王洪壽生平與成就最有系統的論述，在後出的《中國京劇史》中，王洪壽傳記內容顯然便是參考于氏此書所成。

根據于氏的考證，出身里下河徽班的王洪壽應是在 1867、1868 年（同治六、七年）前後進入上海，時年二十，已然「盡得揚州里下河徽班藝術之精萃」，「生旦淨丑行行通，文武崑亂樣樣能」<sup>71</sup>，這樣的形容無疑透露了于氏本人對王洪壽的厚愛，但由前節所述、1875 年（光緒元年）王氏在兩個月中連換三個戲班、且越換越受重視此一事實看來，最晚到了光緒年間，王洪壽在上海已是能夠獨當一面的演員，殆無疑義。

從 1875 年十二月（光緒元年十一月）進入天仙茶園後，王洪壽在天仙一直演出到 1878 年（光緒四年）年底，但 1878 年王氏演出日期非常不規則：從年初演到 2 月 12 日（農曆正月十一日）消失；5 月演出兩日；6 月 12 到 25 日（農曆五月十二至廿五日）每日演出，後又消失；8 月演出一日；9 月演出六日；12 月演出五日。<sup>72</sup>

在這一年中，王氏不僅演出頻率減少，出場序也越見提前，有時甚至僅演出日戲。

---

<sup>70</sup> 合肥：黃山書社，1994。

<sup>71</sup> 〈論關羽戲「南派」開山祖王鴻壽〉《南北皮黃戲史述》。p.447。

<sup>72</sup> [12] 3-123、451、455、535-579 及 [13] 203、215、239、243、251-263、543-551、579、603。

對此，最可能的原因當是王氏對觀眾的號召力逐漸下降。1879 年（光緒五年）開始，王洪壽之名消失在《申報》戲目告白欄，直到 1888 年（光緒十四年），王洪壽才再度出現在《申報》的版面上，那是留春園刊登的名角廣告：

〈三麻子回申〉：

本園特請京都頭等名角，擇於本月廿八夜准演《伐子都》，恐未週知，特登報章，請諸公早降。<sup>73</sup>

從 1879 到 1888 年（光緒五至十四年），總計有十年之久，在此期間王洪壽的行蹤究竟如何，由於 1881 年（光緒七年）起各戲園刊登的戲目告白又取消了演員名，僅列出劇目，因此無法由戲目告白得知，必須參照後人的回憶才能知其大概：本時期王氏曾經離滬北上，遠赴天津、北京闖蕩，但多數時間仍在上海演出。再由這十年間的戲目告白來看，雖然因未開列演員名而無法得知究竟哪些戲係由王氏演出，但本時期各戲園常見劇目與王氏 1875 年底至 1878 年（光緒元年年底到光緒四年）隸屬天仙茶園期間相較，並沒有太大改變。因此，只要檢閱這三年多之間天仙茶園刊載於《申報》的戲目告白，便可以羅列出王洪壽本時期在上海演出的劇目，而這三年多也是王氏在上海演出最早有直接史料可徵的時期。

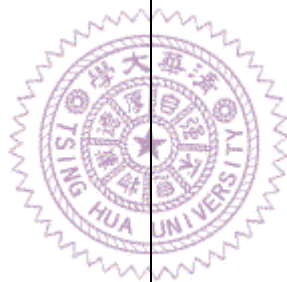
在「劇院與演員的關係」一節中，本文曾說過王氏之名首見於慶樂戲園的戲目告白，但僅有一天，演出劇目是《九更天》。半個月後，王氏在昇平軒演出了三天，隨即消失；又過了一個半月，才再度出現在昇平軒的演員名單中，隨後經歷了五天的昇平軒、天仙茶園兩邊趕，最後落腳於天仙。為便於對照，筆者將王氏從昇平軒轉移至天仙其間的演出劇目以表格方式呈現於後，起於他一進昇平軒，終於他在天仙演出劇目以重複為常態。因劇目為本節觀察重點，為避繁冗，表中不詳註所有日期，僅標明王氏該段演出的起迄日、以及進入天仙之後劇目開始重複的

<sup>73</sup> 《申報》1888 年 6 月 7 日（光緒十四年四月廿八日）。〔32〕931。

日期。另外，王氏在這兩月中僅於昇平軒演出、未在天仙搬演的劇目則以粗黑協體表示：

昇平軒		天仙茶園	
1875 年 10 月 27 至 29 日 (光緒元年九月廿九日至十月初一日)	《武擋(當)山》 《九更天》 《白水灘》		
1875 年 12 月 11 至 21 日 (光緒元年十一月十四至廿四日)	《白水灘》 《武擋(當)山》 《百草山》 《烏龍院》 《花蝴蝶》 《界牌關》 《青石山》 《「虫八」蜡廟》 《鬧南海》 《蔡天化》 (按：即《北極觀》) 《泗州城》 《伐子都》 《雙包案》 《豔陽樓》 《九花洞》	1875 年 12 月 17 日 (光緒元年十一月二十日)	《淹七軍》 《轟(攻)潼關》 《粉粧樓》 《諸(朱)仙陣(鎮)》 《羅四虎》 《打石猴》 《金鰲國》 《神州會》 《鬧天宮》 《黃泥崗》

<p>《四杰村》</p> <p>《日月圖》</p> <p>《探青州》</p> <p>《鬧北海》</p>		<p>《青石山》</p> <p>《鬧南海》</p> <p>《獅子樓》</p> <p>《海潮宮》</p> <p>《金沙灘》</p> <p>《冀州城》</p> <p>《百草山》</p> <p>《飛坡（波）島》</p> <p>《白水灘》</p> <p>《鐵籠山》</p> <p>《大保國》</p> <p>《鵝頭鎮》</p> <p>《紫霸（霞）庄》</p> <p>《霸王庄》</p> <p>《青風寨》</p> <p>《四霸天》</p> <p>《轟（攻）潼關》</p> <p>（進天仙以來劇目 首度重複）</p> <p>《八大鎚》</p> <p>《男三戰》</p> <p>《曾頭市》</p> <p>《山海關》</p> <p>《北極觀》</p> <p>《摩天嶺》</p>
	<p>1876 年 1 月 1 日</p> <p>（光緒元年十二月 初五日）</p>	



		1876 年 1 月 5 日 (光緒元年十二月 初九日)	《奪秋魁》 《羅四虎》 (進天仙以來劇目 二度重複)
		1876 年 1 月 6 日 (光緒元年十二月 初十日)	《黃泥崗》 《百草山》 (二戲俱已演過， 進天仙以來劇目三 度重複。自本日 起，劇目重複成爲 常態，故本表至此 爲止。)

將王氏在兩園演出的劇目互相對照，會發現他進入天仙茶園後，短期內很少再演出於昇平軒演過的劇目。對此，最可能的解釋是：昇平軒所派給他的劇目非其所長、非其所喜、至少也是缺少發揮空間。因爲，昇平軒爲這些劇目開列的演員數或四或八，王氏排名並不在前，無法確定他擔任的是主角或配角；而且這些戲多半出自京腔，應非徽班出身的王氏當時最擅長的劇目；即使是一進昇平軒的三齣「打泡戲」，也有兩齣在短期內都不再演出；最後，王氏轉入天仙後仍常演出的四齣劇目都在他進昇平軒的前幾日便已演出，在昇平軒越到後來他演出的越是日後不演的戲。可見得，初進昇平軒時，無論是王氏自己或昇平軒的派戲人，可能對王氏的實力都還不夠清楚，因此排出了他不擅長的劇目；等到時隔月餘王氏二進昇平，也許因爲第一次的經驗，派戲人並沒有給予王氏足夠的發揮空間，可能只是他視作一名優秀稱職的二路武生，而王氏也想另起爐灶，故有跨足天仙之舉，既然他必須兩邊趕，而天仙又顯然將他視作當家演員，在昇平軒演出拿手戲的機率就更低了。因此，從戲目告白看來，差不多就從王氏到天仙演出開始，他



在昇平軒似乎就變成專門爲人配戲的二路演員了。

王氏在昇平軒未受大用，在天仙卻打出了一片寬廣的天地。他初進天仙時，連續十五天、共演出二十六齣戲，劇目完全沒有重複，直到第十六天才出現第一齣重出的劇目：《轟（攻）潼關》，然後又是三天（七齣）新戲，到第二十天再度重出，從這天起，他才開始經常重演出已演過的劇目。前十九天他等於在向天仙的觀眾以及該班原有成員展現自己所能，而這些劇目差不多即爲王氏 1875、76 年（光緒元年、二年）的基本劇目，經過十九天的展技，王氏在天仙茶園的地位已經非常穩固了。

在後人的回憶中，經常提及王氏腹笥淵博，某次初搭新班時，班主問其擅長何戲，王氏答以任意指派，無不能行，而後所派之戲果無不能者。這種說法也許有誇張神化的成分在內，但從 1875 年（光緒元年）未及三十歲的他已具備在十九天內展演三十三齣戲的實力看來，王氏少時即已能戲甚多這一節應是可以肯定的。

觀察後續的劇目告白，可見出王氏在天仙茶園的聲勢在 1876 下半年至 1877 年（光緒二年下半年至光緒三年）臻於極盛，甚至在其他戲園有新角登臺時，王氏曾有一晚接連演出六齣戲的紀錄，<sup>74</sup>可見天仙對其倚重之深（反過來，當然也可以解釋爲當時天仙演員陣容不足，才會如此「剝削」演員）。另外，在 1877、78 年（光緒三、四年）時，《火雲洞》、《大報仇》、《昊天寺》、《盜屍骨》、《演火棍》、《破陣圖》、《孤鸞陣》、《鬧宮門》、《八盤山》、《三岔口》、《百鳥圖》、《落馬湖》、《趙家樓》、《孟家庄》、《喜崇臺》、《斬姐己》、《蔡家庄》、《英雄會》、《換刀計》、《惡虎村》、《祭沙河》、《飛叉陣》、《魚（漁）船計》、《子母河》、《乾元山》、《九宮山》、《白蓮寺》、《湧金門》、《潮（朝）金頂》、《三教寺》等戲也成爲王氏的常演劇目，即如《伐子都》、《花蝴蝶》這兩齣他在 1875、76 年（光緒元、二年）時本不常

<sup>74</sup> 《申報》1877 年 1 月 1 日（光緒二年十一月十八日）。〔10〕3。

演的戲，到此時也經常演出了。

前面說過，1879 年（光緒五年）王氏便消失在天仙茶園的告白中，而 1881 年（光緒七年）開始所有戲園的戲目告白都不再列出演員名，因此無法精確指出 1880 年代（光緒六年之後）王氏又增加了哪些擅長的劇目。然而，憑藉前述王氏前後常演劇目的增益與改變，再比對 1880 年代（光緒六年之後）戲目告白的常見劇目，可以確定 1870 至 80 年代（同治九年至光緒十五年）的王洪壽正處於以舊有劇目為底、多方鍛鍊、蘊積實力的階段。後世公認王氏一生的重要建樹為「改徽為京，把里下河徽班的優秀藝術傳統與南方京劇舞台連接起來」、「移植整理近百齣徽班傳統劇目成為南派京劇賴以形成和發展的骨子戲，從而使南派京劇劇目與北派有顯著不同」<sup>75</sup>，這在本時期已露端倪，而這除了王氏本身的努力之外，也必須得到天仙茶園班主對王氏的信任，若王氏始終留在昇平軒，本時期的上海京劇舞台也許便是另一番光景了。

不過，儘管本時期王洪壽的武生戲已斐然有成，但他膾炙人口的文武老生戲與最負盛名的「紅生戲」卻尚未形成氣候，而據傳他編演「三國志」等連臺本戲，由戲目告白看來，當亦是下個時期的成就。

一般而言，但凡述及早年京劇在上海的發展歷程者，無不提及王洪壽在劇目積累與開創上的貢獻，並對之交相稱譽。相對於此，接下來此處要提出的是一個坊間著作大多迴避的現象：粉戲（當時稱為淫戲）的廣受歡迎。

## 二、粉戲盛行

<sup>75</sup> 《南北皮黃戲史述》pp.364、369。

由於班園合一，劇目的安排與編排方向主要操縱在戲園業主的手中，而出發點當然是能賣錢，粉戲的盛行便是個明顯的例子。

若以當時存在於滬上的徽戲、梆子、京調與崑劇四個劇種為提示項目，在提到粉戲時，在一般人的概念中會選擇將之與梆子相連，因為梆子的花旦表演藝術最為獨到，表演風格也最為明快爽朗，細膩嬌俏，照理說最有條件演出這類風情戲。然而，仔細檢閱當時的報導，卻讓人驚訝地發現：這個推想並不符合事實，梆子劇目固有不少粉戲，其他劇種其實也未能免俗。

「食、色，性也」，粉戲受到歡迎的現象由來已久，在前述劇種進入上海前，滬上鄉間既有的花鼓戲便直接被文人稱為「花鼓淫戲」，從來對它只有敗壞人心、有害風化等負面評價。前述大戲陸續進入上海後，粉戲不可避免地也成為它們吸引觀眾的一項利器，而且其風氣一度相當興盛，影響遍及各地，因而驚動仕紳呈稟，勞動官府出示：

……近來戲班所演之戲，非特不能勸人為善，且多演唱各種淫戲，竭盡醜態，導人為惡，其情最堪痛恨。……去年業經通飭嚴禁茲本道訪聞此風仍未禁絕，各處多有演唱，自應一體嚴加示禁，以正人心而端風俗。除刊刻告禁外，合行札發通飭，札到該某，即便遵照，將發來告示轉發各層，代為標刊，遍貼曉諭。並於常年淫戲最多處豎立禁碑，俾眾觸目驚心，以垂久遠。……。同治六年十一月。<sup>76</sup>

1872 年（同治十一年），也就是京劇進入上海的第五年，上海官方又應地方仕紳所請，頒佈了嚴禁淫戲的告示：

<sup>76</sup> 〈上海道通飭示禁淫戲頒發永禁碑式〉《元明清三代禁毀小說戲曲史料》。p.140。

……現在戲園中，無論文武京班，大率以淫戲動人，據爲利藪，甚至編造《逍遙樂》及《串淫》、《空慾》等名目，種種淫戲，不可勝數，其中因以陷溺者正自不少，傷風敗俗，實基於此。此次應請頒發示諭，實貼戲園門首，諭令梨園子弟，嗣後此種淫劇不准再演，違者繩以峻法。……

77

既曰「無論文武京班」，可見匯集在京班中的各個劇種都被牽涉在內，再看一些曾被上海道明令禁演的劇目：<sup>78</sup>

崑腔淫戲：〈挑簾裁衣〉、〈茶坊比武〉、〈來唱〉、〈下唱〉、〈倭袍〉、〈齋飯〉

京班淫戲：《翠屏山》、《海潮珠》、《晉陽宮》、《梵王宮》、《關王廟》、《賣胭脂》、《巧姻緣》、《賣徽麵》、《瞎子捉奸》、《雙釘記》、《雙搖會》、《截（劫）尼姑》



當時的京班實際上包含了梆子與徽戲，從這份禁演劇目中可以看到各個劇種都在其列，並非梆子「獨大」。儘管官方三申五令禁演淫戲，但利之所趨，無所不至，既然淫戲能賣錢，戲園就不可能不演，本時期報端「淫戲不可不禁」聲在報端不絕如縷，<sup>79</sup>背後透露的其實是「淫戲屢禁不絕」的真實情況。翻開早期的《申報》，在新聞版面上「淫戲宜禁」之議雖多，但廣告版面上《翠屏山》、《海潮珠》、《雙釘記》、《巧姻緣》、《賣胭脂》、《送灰麵》、《迷人館》、《五福堂》（呂洞賓三戲白牡丹事）等劇目的出現次數更多，即使到了後來，上海戲園開始創編新戲，並且

<sup>77</sup> 〈學台彭公嚴禁淫戲告示〉《申報》1872年12月26日（同治十三年十一月廿六日）。〔1〕818。

<sup>78</sup> 〈道憲查禁淫戲〉《申報》1874年1月10日（同治十二年十一月廿二日）。〔4〕33。

<sup>79</sup> 參見社論〈擬開演善戲館莫如禁絕各戲園淫戲論〉、〈荒誕戲宜禁〉、〈永禁淫戲申客示〉、〈禁唱淫戲〉、〈淫戲不可不禁說〉、社論〈淫戲不可不禁論〉、〈示禁淫戲〉《申報》1873年4月8日（同治十二年三月十二日）、1877年6月2日（光緒三年四月廿一日）、1879年4月24日、9月18日、10月1日、16日（光緒五年閏三月初四、八月初三、十六日、九月初二）1887年3月2日（光緒十三年二月初八）。〔2〕309、〔10〕501、〔14〕385、〔15〕317、370、429、〔30〕319。

也攫取了大量觀眾的目光，這些以風情見長的傳統劇目仍然存在，事實上，也不可能完全消失，這不僅是人性使然，更與當時上海京劇的觀眾組成密切相關。

### 三、新戲初現

1884 年（光緒十年）開始，可能是觀眾看膩了「老戲老演」，也可能是演員厭倦了「老演老戲」，在各戲園戲目告白中，呈現了一股新的氣象：篇幅較長、劇情完整的全本戲日漸風行。

在此之前，上海戲園的演出劇目都來自於其他劇種的傳統戲和北方京班的既有劇目，此節已見前述。而這些劇目絕大部分篇幅較小，演出時間較短，有的劇情單薄，以演員表演見長，如二小、三小戲；有的只演出長篇故事中的一個小段落，戲諺有云：「唐三千，宋八百，演不完的三國」，就是最好的例證，王洪壽這段時期所整改的徽戲幾乎都屬於這一部份。然而，1884 年（光緒十年）開始，風向改變了，新戲、（尤其全本戲）逐漸受到歡迎，戲園開始推出全本戲，1885 年（光緒十一年），競爭轉趨激烈，推出新戲的速度也變快了。這兩年間，被滬上戲園宣傳為「新排新戲」、「新編新戲」、「新排燈戲」、「新編文武（連臺）新戲」而且演出時間較長的劇目先後有：《落金扇》、《蝴蝶盃》、《割髮代首》、全本《楊家將》、全本《玉麒麟》、《還魂記》、《蝴蝶夢》、《鐵蓮花》、《殺子報》、《聖鎮三奇》、《前世緣》、《蓮花院》、《第一報》與《第二報》<sup>80</sup>。這段時期新戲究竟有多麼受歡迎？答案可以從下面這個例子略窺一斑：1885 年，老丹桂茶園推出新編燈戲《聖鎮三奇》時，由於成本較高，特別在戲目告白中聲明「正廳包廂每位加洋一角」<sup>81</sup>，而老丹桂包廂的原價是二角，也就是這齣新戲的戲價比平日高出了百分之五十，這個漲價幅度不可謂不大，但此戲仍被搬演多次，價格的大幅提高並沒有降低觀

<sup>80</sup> 《申報》1884 至 1885 年（光緒十至十一年）。〔24〕至〔27〕。

<sup>81</sup> 《申報》1885 年 5 月 30 日（光緒十一年四月十七日）。〔26〕808。

眾看新戲的熱情。

※※※※※※※※※※

從這些初期出現的劇目看來，本時期戲園主要做的是整編舊戲（當時稱為「新排」，此類作品稱為「新排新戲」），或將幾齣篇幅較短、劇情相承的戲連綴貫串，或將一齣篇幅較短、劇情較少的戲擴充首尾添枝加葉，成為一齣全本戲（當時稱為「全本」或「本戲」）。在這些「新排新戲」之後，又出現了「新編新戲」，顧名思義，新編新戲應當是全新的創作，但是，《楊家將》這個人們耳熟能詳的題材竟也被宣傳為「新編新戲」，可見得在戲園的商業宣傳下，當時「新編」與「新排」的界線其實是非常模糊的，一直要等到 1887 年（光緒十三年）丹桂茶園推出《火燒第一樓》之後，名實相符的「新編新戲」才開始大量出現在上海菊壇，從而將上海京劇由「奠基期」推進了「發展期」。

除了在既有戲碼的基礎上加以擴展之外，從劇目來看，說部的興盛與本時期全本戲的興起必然有相當程度的關連，但這部份已經超越本章討論範圍，待述及上海京劇發展期連臺本戲的出現時，再一併加以說明。

## 第六節 劇院運用的行銷方式

由於市場需求量大，中外投資者紛紛介入戲園經營，自 1867 年（同治六年）之後，上海京戲戲園的數量迅速增加，供需達到相對平衡狀態。此時，劇院要如何在眾多競爭對手中脫穎而出？除了加強本身演出與製作實力之外，是不是還有其他方式能夠吸引觀眾？在上海這座商業城市裡，戲也是商品，劇院業者則是推銷



員，本時期他們採用了哪些行銷手段來促銷自己的商品？這些手段有沒有發揮作用？對本階段上海京劇市場的運作是否產生了影響？

本節討論重點在於本時期上海戲園經常使用的三種行銷方式：「看戲贈物」、「價格戰」與「買一送一」。內文即以三者為分段依據，分別討論其出現時間、運作方式、及其對當時表演市場產生的影響，並以例證作出具體說明。

前文有言，由於戲園日增、戲價日趨低廉，上海京劇奠基期的觀眾已經由文人紳商拓展到了庶民百姓，下面這個真實故事，透露了當時戲園間的競爭有多麼激烈。由於戲園的營業時間極長，到晚來幾近徹夜喧囂，有一次，英租界內仁濟醫院的醫生聯名向會審公廨（英租界的法庭）提出申請，希望能禁阻在該醫院附近的「丹桂戲園」與「鶴鳴戲園」演戲的喧鬧，以利病人休養。會審公廨傳兩園園主到庭，要求晚上十二點之後「不得再用大件響器開演」，當天鶴鳴園主未到，丹桂園主是名演員杜蝶雲，他「稟稱：『遵諭，唯金桂、天仙兩戲館請一律禁止。』問官准如所請」<sup>82</sup>。對仁濟醫院的醫生而言，對病人造成影響的只有「鶴鳴園」與「丹桂園」，但杜蝶雲卻要求與此事本不相干的「金桂園」和「天仙園」也要遵守相同的禁令，這顯然是著眼於戲園之間的競爭所作的考量，希望自己與對手能站在相同的立足點上，連「晚間十二點之後不能使用響器」這樣的細節都要力求平等，當時戲園之間競爭的激烈程度可見一斑。

## 一、「看戲贈物」：戲園的「來店禮」

爲了在眾多對手中脫穎而出，抓住觀眾，除了爭聘演員、把戲演好之外，各種行銷方式在 1875 年（光緒元年）逐一出籠。至於爲什麼從這一年開始，由現存資

<sup>82</sup> 〈請禁喧囂〉、〈諭禁深夜開鑼演戲〉《申報》1877 年 7 月 19、26 日（光緒三年六月初九、十六日）。〔11〕62、85-86。

料還看不出所以然，只能推測也許是到了這一年市場已經趨近飽和，因此戲園必須開始以新的方式吸引觀眾。就目前所見，最早的促銷手法是「看戲贈物」，這是崑班戲園的創舉，有點類似今日的抽獎活動，不過人人有獎，只是獎額大小不同。

1875 年 6 月（光緒元年五月），當時為崑班演出場所並長期刊登戲目告白的「一桂軒」戲園首開「看戲贈物」之例，視座價高低贈送一至三張號票，對號取物，且不提高座價，贈品花樣繁多，有京廣洋貨、綢緞扇子、奇巧玩物等等。<sup>83</sup>此舉顯然有效，因為，五天後，原不刊登戲目告白的崑班戲園「山雅園」開始刊登告白，並且仿效「一桂軒」之「看戲贈物」。同日，很可能是為了因應「山雅園」的跟進，「一桂軒」除原有的贈物外，又推出新措施：「加送京戲數齣」<sup>84</sup>。兩家崑班戲園的贈獎活動持續了十六天，而後雙雙停止刊登戲目告白，似乎是同時停止了演出。



在崑班競相以贈獎活動吸引觀眾的這半個月中，京班戲園並沒有加入戰局，可能是因為兩個劇種的觀眾不同，「一桂軒」與「山雅園」的客源重疊，而人數又不足以支持兩家戲園的同時存在，所以兩園有此「流血促銷」之舉。本時期京班戲園雖未使用這種行銷手法，但崑班戲園已開了先例，後期京劇在上海進入「發展期」與「成熟期」、京班戲園競爭進入白熱化階段時，也曾經採用過同樣的促銷方式。

然而，贈品雖好，所贈之物卻未必符合受者的實際需要，生活在這個時代的台灣，大概每個人都領過百貨公司週年慶的「來店禮」，這種「來就送」的禮物常會讓人覺得沒領到就是被人佔了便宜，因此確實可以吸引客人上門，但無論贈品是滑

<sup>83</sup> 《申報》1875 年 6 月 14 日（光緒元年五月十一日）。〔6〕543。

<sup>84</sup> 《申報》1875 年 6 月 19 日（光緒元年五月十六日）。〔6〕563。

鼠墊、手提袋、漂亮包包還是精緻杯組，對消費者而言總不如直接調降商品價格來得實際。人同此心，心同此理，十九世紀的古人與二十一世紀的現代人並沒有那麼不同，比起看戲贈物，直接調降戲價顯然更為實惠，在市場上更具競爭力，於是，我們從戲目告白中可以看到，在看戲贈物之後，影響更為全面的行銷手法便是價格戰。

## 二、價格戰：戲價日低使看戲得以成為平民化的娛樂活動

1875 年 12 月（光緒元年十一月），京班戲園「昇平軒」首先在劇目告白中附帶了減價啓事，當時減價後的價位是：檯位五角、起碼八十文、正廳椅位三角、正廳邊廂二角、正廳後廂一角。<sup>85</sup>不到四年後，從「丹桂園」的減價啓事可以看到戲園的座位有了更詳細的劃分：

出局每位六角、正桌每位四角、正桌每桌兩元八角、包廂每間四元、包廂每位四角、椅位每位二角五、凳位每位一百廿文、起碼每位六十文。

86

兩者相較，價格雖有兩極化的趨勢，但最高級的「正桌」位置是最少的，而較便宜、佔園中座位大多數的「椅位」、「後廂」（「凳位」）和「起碼」的價格都比四年前低廉，起碼的降幅猶大，這四年間的幣值並無太大波動，但起碼的價格卻整整便宜了百分之二十五。再過六年，「老丹桂」茶園將戲價壓得更低：

局四角，檯人二角（按：意謂「出局四角」、「檯包每人二角」），包廂每位二角，邊廂椅位一角，前廂八十，後廂六十，起碼三十，洋人五角。

<sup>85</sup> 《申報》1875 年 12 月 11 日（光緒元年十一月十四日）。〔7〕563。

<sup>86</sup> 《申報》1879 年 5 月 2 日（光緒五年閏三月十二日）。〔14〕419。

用今天的話來說，這簡直就是跌到谷底了。從 1875 年到 1885 年（光緒元年至十一年），十年之間，最高座價「檯位」由五角降到二角，最低座價「起碼」由八十文降到三十文，降價幅度已逾百分之六十，而五角與八十文在 1875 年（光緒元年）都是減價之後的價格，若以當年的原價與 1885 年（光緒十一年）減價後的二角和三十文相較，降價幅度絕對不只是百分之六十。

與看戲贈物不同的是，減價促銷逐漸成為常態。由於戲園之間競爭激烈，除非角色特別齊或劇目特別硬，否則，多是一減俱減，各園皆然，而且常會聲明是「隨時減價」，意思是：我們減價並不意味著我們的戲不值錢，而是因為大家都減價，為了觀眾的福利，我們也就跟著減。比方說，1886 年（光緒十二年）初夏，新開張的「留春戲園」因有「兆豐洋行」的財力支持，又自京聘到京劇老生「後三傑」之一、極受滬上觀眾歡迎的汪桂芬，因而在各園都減價促銷的情況下，仍然獨標高價。當時原有的四家戲園詠霓、天仙、鴻桂、老丹桂或稱「隨時減價」<sup>88</sup>、或稱「天氣炎熱，減價數月」<sup>89</sup>，最便宜的是「鴻桂茶園」的午場演出：

正桌每位一角，包廂每間一元，包桌每隻六角，局包每間一元六角（按：「局包」意謂「出局包廂」），包廂一角（按：指包廂每人一角，與前之「包廂每間一元」不同），出局二角，洋人二角，椅位八十文，中廂六十文，後廂四十文，起碼廿文。<sup>90</sup>

炎炎夏日，在當年沒有空調的戲園中看戲並不是件舒服的事，因此各園競相削價

<sup>87</sup> 《申報》1885 年 3 月 23 日（光緒十一年二月初七）〔26〕415。按語為筆者所加。

<sup>88</sup> 〈天仙廿八日起減價〉、詠霓〈隨時減價〉、〈鴻桂茶園廿五起隨時減價〉《申報》1886 年 5 月 31 日（光緒十二年四月廿八日）。〔28〕862。

<sup>89</sup> 〈老丹桂大減價〉《申報》1886 年 6 月 1 日（光緒十二年四月廿九日）〔28〕869。

<sup>90</sup> 〈鴻桂茶園日戲大減價〉《申報》1886 年 6 月 2 日（光緒十二年五月初一日）〔28〕874。

招徠。然而，「留春園」一開張就把戲價訂得相當高：

前包廂洋三元，連後廂四元，廂位四角，出局外加。包檯二元四角，檯位四角，出局六角。椅位二角。櫃位角半。東西廂一角。茶看錢八十。起碼四十。洋人六角。<sup>91</sup>

「留春園」不僅價位高出既有的四家戲園，區位也劃分得特別細，這樣可以賣出更多座位；其他戲園則越降越低，未幾，所有其他戲園的日戲價目都比照前述的「鴻桂茶園」日戲價目降價，甚至降得更低。<sup>92</sup>儘管其他戲園整個夏天都在大減價，「留春園」也曾稍減幾文，卻始終維持最高價位，不與眾同。這一方面是因為旗下演員有過人的功力、幕後洋行有過人的財力，才能夠不蹙價格戰的渾水；另一方面，也可以看出上海戲園業主不僅具備了「市場區隔」的觀念，並且有能力將之徹底實踐。

在市場競爭的機制下，汰弱存強、優勝劣敗是必然的結果。前述的五家戲園中，價位最低的「鴻桂茶園」沒有能撐過那個夏天，黯然退出了市場；「留春園」仍然以「金字塔頂端」的姿態屹立不搖；其他三家戲園繼續維持低價策略，捱過漫長的溽暑光陰。

隨著時令推移，夏去秋至，涼意漸生，戲園營業也進入了旺季，經過三個月的削價競爭，「留春園」之外的三家戲園既沒有繼續流血競爭的能力，更希望能以秋冬兩季的營收彌補上半年的損失，面對「留春園」的高規格，他們聯合起來要求「公議」戲價，結果是上海戲園出現了前所未有的統一定價：

<sup>91</sup> 〈兆豐洋行新開留春戲園〉《申報》1886年6月3日（光緒十二年五月初二日）〔28〕882。

<sup>92</sup> 〈詠霓茶園五月十二日起日戲減價一月〉、〈天仙茶園日戲大減價〉《申報》1886年6月14日（光緒十二年五月十三日）〔28〕954。〈老丹桂日戲格外大減價〉《申報》1886年6月19日（光緒十二年五月十八日）〔28〕982。

正桌每位洋三角，包廂每間洋三元，包桌每席洋一元八角，出局每位洋五角，包廂每位洋三角，洋人每位洋五角，椅位每位洋一角五分，前廂每位錢八十，後廂每位錢六十，起碼每位錢卅。<sup>93</sup>

不過，「老丹桂」與「天仙」分別表示「日戲仍照前價，分文不加」、「日價照舊」，亦即夜戲價目必須一致，日戲則聽憑自便，還是保留了自由競爭的空間。

然而，天下大勢合久必分，分久必合，「統一價格」是違背市場規律的，只能行於一時，久而久之，協議終歸於崩解。隨著上海京劇演出市場的益形擴大，市場區隔是不可抵擋、不可逆轉的潮流，不同定位的戲園以不同的經營方式吸引不同愛好的觀眾，而不可否認的，價格的確是區別觀眾的一種重要方式。到後來，有些戲園長年在劇目告白中聲明「大減價正廳洋二角整」，或者「XX夜大減價檯包每位四角整」<sup>94</sup>，而「XX」隨當天日期更改，當日為初三，就說初三夜大減價，當日為十八，就說十八夜大減價，不明就裡者，還以為是「只此一天」，其實，說穿了就是變相的調降價格，只是用「減價」的措辭上讓消費者覺得自己佔了便宜罷了。

從 1875 年到 1885 年（光緒元年至十一年）之間，戲園座價的降價幅度超過百分之六十，作為戲曲市場生產方的戲園彼此之間進行價格戰，做為消費者的觀眾自然首先獲益，不僅如此，在奠基期出現的價格戰對京劇在滬的發展是利多於弊的。由於戲價下降，看戲成為人人負擔得起的一項活動，中高收入者固然可以在規模較大的茶園恣意揮霍，市井小民也可以到較為廉宜的戲館去盡興取樂，因

<sup>93</sup> 老丹桂〈公議夜戲價目〉、詠霓茶園〈公議加價〉、〈天仙茶園告白〉、〈留春園告白〉《申報》1886年9月13日（光緒十二年八月十六日）〔29〕456。

<sup>94</sup> 《申報》1899年3月24、28日（光緒廿五年二月十三、十七日）。〔61〕479、507。此類廣告時有所見，不能盡舉，唯其規格大致相同，故僅以二例為代表。



此，京劇在上海的觀眾層面得以擴展，觀眾人口得以迅速增加，由是，戲園由初入上海時中上收入者才負擔得起的「銷金窟」轉型為平民化的大眾娛樂場所，這對京劇在上海的發展起了關鍵性的作用。

### 三、買一送一：附帶提供其他娛樂形式以吸引觀眾

除了調降價格之外，還有「買一送一」，前述「一桂軒」在「看戲贈物」時推出的「加送京戲數齣」堪稱濫觴，此舉在後來也被發揚光大，附送的表演越可謂推陳出新。崑班戲園以加送京戲為招徠，因為當時京班比崑班受歡迎；京班戲園則通常燃放煙火以娛看客，經常標榜的是「江西順次煙火」、「廣東異式煙火」等，崑班戲園後來也有跟進者，可惜觀眾的喜好已經改變，不是燃放煙火便能扭轉頹勢的了。<sup>95</sup>



即使在今天，煙火仍然是一項甚受歡迎的表演節目，在重要慶典或大型集會時，夜空中燦爛奪目的火樹銀花經常成為在場群眾共同記憶的一部份，因此，在百多年前的上海，戲園會選擇以燃放煙火作為吸引觀眾的方式也就可以理解了，至遲在同治年間，上海戲園已經開始以「外加京都異樣奇巧焰火」招徠看客。<sup>96</sup>不過，與今天有別的是，當時的煙火是在室內施放的：

戲過十餘折，台上諸器盡撤，先撒水於中間，然後點煙火，座客注目若痴，聲囂皆寂。凡放四層，窮極奇麗，詭異變幻，洵足悅目賞心。既畢，

<sup>95</sup> 社論〈論技巧〉：「上海自京班名優出奇致勝……宜乎崑山部減色矣！園屢更名，三年中時演時歇，今名聚秀，即前之一桂、豐樂、集秀也。新歲中冀稍獲利，特以煙火為□，以前數日丹桂、大觀之盛例之，則是夜座亦宜滿，乃通園椅凳尚空十之三四，於是知習俗之惑人，往往有牢不可破之勢，而上海梨園演崑戲必不利也。」《申報》1878年2月22日（光緒四年正月廿一日）。〔12〕157。


<sup>96</sup> 《申報》1875年1月26日（同治十三年十二月十九日）。〔6〕87。

則頂上花筒十餘道齊煥光彩，觀者叫絕。<sup>97</sup>

煙火可以在室內燃放，固然說明了當時煙火還比較原始，規模不大，但也證明了戲園內部空間的寬敞，否則，無論如何不能冒險在室內「放火」。

除了京戲與煙火之外，比較特別的是「金桂軒」一度推出的「中西合演」，這與減價活動一樣，出現在 1875 年的 12 月（光緒元年十一月），而且引起其強勁對手「丹桂茶園」的跟進，兩園「挾洋自重」，打起了對台。

整件事情，是從「金桂軒」在常例的戲目告白之外獨立刊登的一則〈金桂軒新到外國戲〉啓事開始的：



今有美國人借本園內准演外國奇巧古怪一切新戲，較前皆不相同，於七點半鐘開演，至十點鐘止，本園仍接演中國各式新戲，中西兩班合演，於十一月十六夜起演。其戲價開列於後：正座每位英洋一元，傍座每位英洋五角足，出局每位英洋一元，跟役人等每位英洋五角足。<sup>98</sup>

這應當是確定曾經發生的第一次中西合演，只是這個美國人演出的「外國奇巧古怪一切新戲」其內容究竟為何，不易由啓事文字上推知。第二天，同題啓事進一步開列詳細價目：包廂每間十元出局外加，包廂每位一元，出局看每位一元五角，椅位每位五角，正廳看每位一元，邊廳每位五角，外國人每位一元五角，跟人看每位五角。<sup>99</sup>價位的進一步分化透露了賣座的盛況，把外國人也列入價目範圍則表示中西合演的特殊形式為戲園帶來了新的觀眾。

<sup>97</sup> 社論〈論技巧〉《申報》1878 年 2 月 22 日（光緒四年正月廿一日）。〔12〕157。

<sup>98</sup> 《申報》1875 年 12 月 11 日（光緒元年十一月十四日）。〔7〕563。

<sup>99</sup> 《申報》1875 年 12 月 12 日（光緒元年十一月十五日）。〔7〕567。

「金桂軒」的「中西合演」既然奏效，與其並峙為滬上戲園雙雄的「丹桂茶園」隨即應變，次日也另欄刊登〈丹桂茶園中西兩班合演〉啓事：

今有新到大英欽差帶來大西洋、小西洋並東洋琉球諸國奇巧古怪人物，兼有飛禽走獸，一應俱全，該有一百餘套之數，實有可觀，較前大不相同。茲暫借本園於十六夜開演，至三點鐘止。而中國之戲七點鐘起至十點鐘止，接演外國新戲，此乃外國賽寶獻能，戲價照舊無二，絕不多取。特此告白。<sup>100</sup>

既曰「一百餘套」，看來似乎是幻燈片或默片之類，有趣的是，「丹桂」特別聲明影片來源是「新到大英欽差」，似乎指的是英國新任駐華使節，聽起來就比「金桂」簡簡單單的「美國人」高出一截了，不過，這應該只是戲園的誇大之詞，如果說對方是與英國駐上海使館有關的人員，可能比較接近事實。另外，「丹桂」還強調「戲價照舊無二」，顯然是繞著彎子在攻擊「金桂軒」藉機哄抬戲價之舉。從這些啓事的「時間差」與文字上的細節，隱隱可以嗅出兩園之間的火藥味，可見當時戲園競爭的激烈。不過，金丹二桂這次藉外國戲打的對台為時不久，主要因為片源有限，而且供片的外國人停留時間也不長。<sup>101</sup>基於同樣理由，以外國戲作為「買一送一」的內容比較少見，各式煙火還是戲園最常採用的招徠方式。

※※※※※※※※※※

在種種與演戲無關的外部促銷手段之外，戲園還會利用劇目的安排來耍噱頭，這部分將在下文論及本時期劇目特徵時再做探討。總之，在京劇被引進上海八年後，京劇市場已經相當繁榮，乃至趨近飽和，戲園為求生存，必須想盡方法吸引

<sup>100</sup> 《申報》1875年12月13日（光緒元年十一月十六日）。〔7〕571。

<sup>101</sup> 後續發展參見兩則同題〈金桂軒告白〉《申報》1875年12月18、22日（光緒元年十一月廿一、廿五日）。〔7〕587、599。

觀眾，在致力於提升表演水準的同時，也發展出各種中國戲曲界前所未見的行銷手法，這不僅見證了當時京劇市場的蓬勃，也與上海的商業性格密切相關。

## 第七節 觀眾組成

前六節都在討論市場上屬於生產者的一方，那麼，本時期上海京劇市場的消費者（觀眾）又是什麼模樣？最早接受京劇的是哪些人？隨著戲園數量的增加，觀眾層面是不是擴大了？擴大到什麼程度？觀眾層面的拓展在上海京劇發展歷程中又具有什麼意義？

本節旨在廓清本時期上海京劇觀眾背景，並討論觀眾層面的不同對京劇在上海發展所產生的影響。以時間為序，首先討論京劇初入上海時的觀眾來源；其次探討觀眾層面逐漸拓展的原因，並以清代日記數種為例，說明京劇觀眾群日益增廣的實際情況，並討論此現象在上海京劇發展歷程中的意涵。

### 一、財力雄厚的商人是京劇進入上海後的第一群觀眾

前文有言，從 1874 年（同治十二年）《申報》所刊松江養廉館生〈上海茶園竹枝詞〉二十九首可以推知：商人是本時期上海戲園上座的主力，而青樓女子也是重要客源。稍晚，又有一篇文字對此情況說得更加直白：

元旦赴丹桂茶園觀劇，而嘆上海之市道江流日下也。上海繁華，甲於天下，數年以前，元旦觀優者，一曲氍毹，兩行紅粉，恐後爭先，位廁至無隙地；客歲較前少殺，然猶座上客常滿也；今春，看客寥寥落落如曙

後晨星，其所謂出局之姊妹花，不過一、二十人而已。統計上海去年倒閉商號約五十家，虧欠銀至二百四十餘萬，一年之計在於春，一日之計在於寅，春爲歲首，滬上諸君子殆勉從事，其不屑荒於嬉乎！無平不陂，無往不復，上海其有轉機也。<sup>102</sup>

作者因見戲園看客寥落，特別是出局女子數量驟減，故有感而發，慨嘆上海市道如江流日下。言下之意，戲園生意是否興隆是上海市面是否繁華的一項指標，兩者不僅成正相關，而且是緊密的正相關，可見看戲的觀眾當以商人最多，而應商人紅箋傳召的青樓紅粉更是戲園的重要景觀。儘管該文作者在結語中期勉滬上諸君子勉從事，但這一年顯然並不好過，年初已經市況不佳，直到中秋過後，情況仍舊沒有好轉：

余在上海，已歷年所，前數年，商賈興隆，而戲院之設兩倍於今日，而觀戲之人，每院皆有座上客常滿之喜；今則戲院之閉歇業已三分有二，而每院之座客亦甚寥寥。觀乎此，已不勝今昔之殊、盛衰之感矣！<sup>103</sup>

市況榮枯直接影響戲園的興衰，清楚地表露了「商人爲戲園主要觀眾」此一事實，不過，這是戲價尚高、戲園尚被視爲銷金窟的時代，在市場競爭下，一旦戲價轉趨低廉，戲園的定位也就隨之改變了。

## 二、競爭導致戲價下降，平民百姓亦將觀劇視爲日常生活的一部份

一項商品的經營者日多，競爭勢必轉趨激烈，根據市場法則，此時商品價位（戲資）也會隨之下降，當看戲的費用下降到中等收入乃至收入較少的民眾都能夠負

<sup>102</sup> 佚名〈觀優譚語〉《申報》1874年2月23日（同治十三年正月初七）。〔4〕157。

<sup>103</sup> 社論〈論戲園〉《申報》1874年11月3日（同治十三年九月廿五日）。〔5〕431。

擔時，京劇觀眾群便得以大幅擴展。前文有言，從 1875 年（光緒元年）開始，上海戲園在昇平軒戲園的帶動下紛紛調降價格，使得戲價愈趨符合庶民百姓的消費水準，京劇的觀眾層面遂亦往下延伸，成為一種普遍流行的娛樂活動，其演出內容甚至已經婦孺皆曉：

重九日為登高佳節……租界潮陽樓西首有曠地焉，小兒四、五人，持假刀鎗扮演《虹霓關》故事。當秦瓊與辛文禮酣戰時，王伯當睨其旁，暗發一矢，適中於辛文禮之額，霎時血溢如注，秦瓊惶急無措，即搓土掩之，戲亦因而遽罷。<sup>104</sup>

一齣戲的劇情能夠成為小孩子遊戲的內容，可見其深入人心的程度。見微知著，此時上海的京劇已從中高收入者的文化活動轉型成為市民百姓的日常娛樂，在 1872 年（同治十一年）還與妓館、酒館同被視為「錢坑」的戲園，<sup>105</sup>其「銷金窟」的色彩似乎已經慢慢淡去了。

又過了兩年，《申報》出現一篇題為〈見戲園熱鬧有感書此〉的社論，作者係因有感於元宵時節戲園盛況而作，文章開始便說：

近日開戲園之熱鬧，為年來所未曾有，前兩日更極其盛，蓋元宵佳節又當禮拜六、禮拜之期，而園中又加花炮煙火等。數日前，先出紅招。丹桂、大觀幾於無廁足處，入而復出者，皆趨向天仙，天仙又因而無隙地，於是改聽崑腔，座亦為滿。有友乘興而去，少頃即返，因無坐處也。<sup>106</sup>

<sup>104</sup> 佚名〈箭傷辛文禮〉《申報》1876 年 10 月 28 日（光緒二年九月十二日）。〔9〕410

<sup>105</sup> 懺情生〈銷金窟歌有序〉《申報》1872 年 7 月 13 日（同治十一年六月初八）。〔1〕249。

<sup>106</sup> 《申報》1878 年 2 月 20 日（光緒四年正月十九日）社論〈見戲園熱鬧有感書此〉。〔12〕149。丹桂、大觀、天仙皆為戲園名。



不僅生動呈現了觀眾蜂擁看戲的情景，也間接透露了在當時戲曲表演市場上「京劇比崑劇更受歡迎」的訊息。文章接著藉作者那位「乘興而去，少頃即返」的友人之口提出疑問：「別處無戲園，新正廟演，人如蜂圍蟻聚；而上海則夜夜元宵，又何必於此日爲及時行樂哉？」。作者答曰：

若上海戲園之多，不及京都，而亦甲他省。逢閒即往，此款彼邀，不必日作東道主，而循環邀約，無夜不可盡興。良友四五人，品評妙伶色藝，夜闌散出，隨意飲酒點心，聯袂歸寢，致足樂也，而通計一月之費，每人不過十數元。……滬上費錢之事，不可枚舉，區區戲資，尙無關於身家，即夜夜往觀，無不可者。……況觀劇觸（按：疑作齣）於性之所好，家無儲糧，日過一日，當廟臺演戲之日，擁擠於萬人之中，其父母妻子不甚以爲不務正業，即滬上戲園出資而觀者，亦何莫不然？……於此可以知觀劇之不甚費也。<sup>107</sup>

由是可知，從 1875 年（光緒元年）展開的價格戰最遲到 1878 年（光緒四年）已經大幅改變了上海京劇市場的生態。對當時的上海人而言，進戲園已經不是一件奢侈的事，看戲不再只是中高收入者的專利，而是普羅大眾日常休閒娛樂的重要內容之一，京劇演出在上海已經由文人雅士的愛好轉型爲普及的大眾娛樂，不再只屬於菁英階層。

除了見諸報端的新聞與社論之外，當時人留下的日記也同樣說明了此一事實。在現存可見的晚清日記中，涉及上海的不在少數，但上海是商業城市，來往客商最多，記中涉及戲曲者雖不少見，惜多爲點綴之筆，無法像《申報》新聞那樣，提供深入觀察滬上劇壇的線索。而且，相對於報紙的消息來源較廣、報導較爲全面，

<sup>107</sup> 《申報》1878 年 2 月 20 日（光緒四年正月十九日）社論〈見戲園熱鬧有感書此〉。〔12〕149。按語爲筆者所加。

個人日記的視野一般而言較為狹窄，以作者生活範圍為限；而且日記的私密性強，作者執筆時通常並未想到要公諸於世，信筆隨之，率由己出，批評或讚美都不免較為恣肆，不比報館記者，下筆時便已準備好要受公評的，通常會較為謹慎。因此，讀日記的好處是可以窺見一個觀劇者毫無保留的內心話，而不是經過報紙編輯執兩用中的公開說法；但壞處也在於此，一部日記只代表一名觀眾的看法，因個人好惡而出現偏差是正常情況，不能以之取代報紙的輿論。但若合而觀之，也確實足以呈現出當時以京劇為代表的戲曲在上海歡迎的程度。

在諸多晚清日記當中，相對而言保存較多上海京劇史料者，或當屬前引同治年間張德彝《航海述奇》、光緒年間王錫祺《北行日記》、姚觀元《弓齋日記》、無名氏《得少佳趣日記》、何蔭「木冉」（按：電腦無此字，需以「木冉」合併造字，目前僅能如此表示）《鉏月館日記》及孫寶瑄《忘山廬日記》<sup>108</sup>。六位作者出身背景不一：張氏為京官、王氏為擅長輿地之學的不第文人、姚氏時任廣東布政使、何氏為時常往來江浙粵等地的南京商賈、孫氏則是支持戊戌變法的開明知識份子，唯有《得少佳趣日記》作者身份難以查考，但由內容觀之，當係棄舉從商的小商人。六人或官、或紳、或商；官有京官、有封疆大吏，紳有傳統知識份子、有開明知識份子，商有殷實富戶、有小本經營。六人的身份地位不同，日記寫作時間跨越同治、光緒、宣統三朝，卻透露出相同的訊息：在上海，看戲是一種甚受歡迎的庶民娛樂活動。據《忘山廬日記》所載，孫寶瑄有一天買到了名伶三盞燈的照片，高興之餘，回憶起一段往事：

記客歲旅津，友人潘子靜謂余平生議論所心折讚不絕口者，獨有三人：

曰宋燕生、曰三盞燈、曰李合肥。余聞之，以為知言。<sup>109</sup>

<sup>108</sup> 以上六種或為鈔本、或為石刻本、或為鉛印本，俱藏上海圖書館。其中僅張德彝《航海述奇》與王錫祺《北行日記》因收於王錫祺輯《小方壺齋輿地叢鈔》，後被收入《西北稀見叢書文獻》（蘭州：古籍，1990），遂得刊行。

<sup>109</sup> 《忘山廬日記》。光緒廿四年（西元 1898 年）十一月初六。

對孫氏而言，三盞燈不僅可以與李鴻章平行並列，甚至排序還在李鴻章之前。但若因此以為孫氏只知徵歌逐色，不問國事，可就大錯特錯，他曾任郵傳部庶務司主稿，因與郵傳部尚書不合去職，戊戌變法失敗後，長期在上海主持「忘山雅集」，廣召有志之士繼續探討新政新法，也正是這樣一位開明知識份子，才能對演員與重臣同樣心折。

京劇在 1867 年（同治六年）被引進上海時，是一種新奇的文化商品，物以稀為貴，因而價位高昂，但從 1875 年（光緒元年）「昇平軒」首度調降價格開始，京劇在上海娛樂市場的定位也漸形改變。當市場引進的商品受到歡迎時，可能啟動一個循環：

商品降價 → 消費人口增多 → 市場擴大 → 生產者增多 → 競爭愈見激烈 → 商品價格持平或再度下降

這個循環一旦啟動，便往而不復，勢不可挽。1875 年（光緒元年）以後，京劇在上海的發展正是進入了這樣的循環階段，戲價日低，觀眾日多，受歡迎的程度也日甚一日，到了 1911 年，來滬經商的何蔭「木冉」（按：電腦無此字，需以「木冉」合併造字，目前僅能如此表示）可以只花八角錢住宿、二十文銅錢吃早餐，自謂「省儉已極」，而晚間仍然要去「丹桂第一台」看戲；他的朋友則窮到今天要降價出售藏書以「極力自圖」，還約著他明晚一起進戲園去，<sup>110</sup>這段記述不僅生動刻畫出升斗小民對京劇的喜愛，也反映出當時的戲資已經低廉到幾乎人人都負擔得起了。

※※※※※※※※※※

<sup>110</sup> 《鉅月館日記》。宣統三年（西元 1911 年）十月廿五、廿六日。

戲園彼此間激烈的競爭使得演員的表演越趨精彩，票價也日趨低廉，此二者，是培養觀眾最有利的條件。當觀眾人口多到足以維持表演市場的穩定運轉、從業人員數量也多到足以供應這個龐大市場的需求時，京劇在上海就站穩了腳跟，得以（也必須）根據滬上觀眾審美趣味開始發展自身的特色。此時，可以說京劇已經脫離了「與其他劇種競爭」的階段，進入「與自己競爭」的時期，也就是由「奠基期」轉入了「發展期」。

## 結語

上海自始就是一座商業城市，一切活動的運轉都與商業機制密切相關。而商業機制之運作可分為生產者與消費者兩端，在京劇市場上，屬於生產者這一方的是劇場、劇團、演員與劇作者，而觀眾則是當然的消費者。由於上海京劇界特殊的「班園合一制」，使得本時期京劇市場生產者的四個環節都為劇院（戲園業主、資方）所控制：劇場屬於劇院所有、劇團由劇院組成並負責經營、演員由劇院邀聘、劇作雖由演員編排，但演員受雇於劇院，劇作的主要方向實亦由劇院決定。可說「奠基期」上海京劇界生產方的一切運作都以劇院（戲園業主、資方）為中心在進行著，這也是商業機制自始便與京劇在上海的發展緊密相連的明顯表現。

本時期上海最早禁受住市場考驗的新興京劇劇作類型，是王洪壽整改自徽戲的武生戲，與其同時受到觀眾歡迎的還有官方屢禁不絕的「淫戲」；稍後，開始出現新編新排的劇作，其來源有整編各劇種短製而成的小篇幅作品，也有舊戲新編或號稱全新編排的、劇幅可演出整晚的全本戲。由「來源不同、類別各異的劇作紛紛興起」此一現象，可以看出本時期的觀眾不僅在數量上日益增多，而其品味也

日趨多元，因此劇院必須隨時推出不同形製的作品因應觀眾需求，以確保能立於不敗之地。隨著劇院求新求變的努力日復一日，京劇在上海的面貌也日新一日，終於有「丹桂茶園」在 1887 年（光緒十三年）推出了石破天驚的《火燒第一樓》，此劇一出，不僅使得京劇史上誕生了一個全新的劇作類型，也為京劇在上海的發展開啓了嶄新的一章。

