

# 娱乐政治: 京剧与民国前期 上海精英阶层的形塑<sup>\*</sup>

魏兵兵

**内容提要** 民国前期,上海新兴的城市精英热衷于参与京剧娱乐活动,尤其追捧来自北京的“京角”,借此形塑了自身在地方社会中的领导地位。民初以降,文人学士以多种方式提升了京剧的文化层次,并赋予京角前所未有的文化光环。上海精英群体通过为京角捧场、与之交际往还、以票友身份学习表演并登台献艺等活动,确立了相对于普通民众的文化优越地位,使其城市社会领导者的身份获得文化上的“合法性”。同时,各种京剧活动场合为本地精英人士提供了跨行业甚至跨地区社交联谊的渠道,强化了彼此之间的阶层认同,而邀请京角参加公益演出或亲自参与其中则成为他们赢得社会声誉、提升公众形象的重要方式。

**关键词** 京剧 京角 捧角 票友 上海 精英阶层

**作者简介** 魏兵兵,中国社会科学院近代史研究所助理研究员

20世纪二三十年代,京剧娱乐业空前繁盛,许多来自北京的京剧著名演员——俗称“京角”——成为享誉全国的明星。在上海这座中国最西化的城市,京角们受到精英群体异乎寻常的追捧,获得了极高的荣耀和巨大的财富。本地精英人士不仅对京角的演出趋之若鹜,而且通过多种方式与他们交际往还。同时,学习京剧并亲自登台演出也成为上海上层社会的一种时尚,由此催生更高的票房。虽然在中国(以及世界其他地区)历史上,上层人士参与戏剧活动和追捧名伶之风由来已久,但民国前期上海精英群体对京剧——尤其是京角——的热情之高实属罕见,其参与戏剧活动的方式也在很多方面异于前人。一些研究近代中国社会文化史或上海史的学者已经注意到这一现象,并有详略不一的述论。<sup>①</sup>但现有研究主要集中于精英群体的“捧角”风气和票房活动,对其他一些重要方面则较少涉及;虽对精英人士热心京剧活动的心理动机和社会影响有所论析,但不够细

<sup>\*</sup> 黄坚立、Bruce Lockhart、陈珺敏(Tarryn Chen)、王林、刘大禹等学者和匿名评审专家先后对本文的修改提出宝贵意见,谨致谢忱!

<sup>①</sup> 如张远《民初平津沪地区的京剧捧角文化》,胡春惠、薛化元主编《中国知识分子与近代社会变迁》,香港,珠海书院亚洲研究中心,台北,政治大学历史学系2005年版,第423—442页;徐剑雄《近代上海的京剧票友、票房(1911—1949)》,《史林》2006年第4期;徐剑雄、徐家林《都市里的疯狂:近代上海京剧捧角现象》,《贵州社会科学》2007年第3期;Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870—1937*(Berkeley: University of California Press, 2007), pp. 197—201。

致全面,未能阐明这一娱乐文化现象与地方社会结构转型之间的内在关联。

本文重新审视民国前期上海的京角明星文化和地方精英对京剧活动的参与,侧重论析精英人士如何利用京剧娱乐为自身利益服务,探究京角受到热烈追捧的社会根源。首先概述京角风靡沪上之情形,其后大致从两方面展开论述:一是考察民国前期知识精英助推京角明星文化的活动,主要关注文人学士提升京剧文化地位的努力,及其对京、沪两地演员和演出之间审美雅俗之别的建构;二是检视上海社会精英参与京剧活动的主要方式,尤其是他们与京角的互动,并阐释其社会意义。本文不仅旨在丰富民国时期京剧史和上海城市史的研究,也试图通过这一个案,深化我们对娱乐文化在社会变迁中的特殊功能以及“传统”与“现代”之间辩证关系的认识。

## 一、京角在上海之风靡

自19世纪60年代京剧传入上海,本地观众就对来自北京的名角另眼相看。时人竹枝词有云:“一样梨园名弟子,来从京国更风华。”<sup>①</sup>一位受到追捧的京角可为剧场带来可观的商业收益,如1872年金桂轩从北京聘请著名武生杨月楼至沪演出,随即“车盖盈门,簪裙满座”,营业大盛。<sup>②</sup>因此,晚清时期,邀聘京角即是上海剧场的重要经营策略,有时数家剧场甚至为争聘一位京角而对簿公堂。京角的演出报酬(时称“包银”)也远高于本地演员。<sup>③</sup>19世纪后期本地名角的年包银最多不过一千数百银元,而京角则常高达两三千银元。对京角而言,上海是吸金致富的理想之地,在此演出可获得数倍于京师的酬劳。<sup>④</sup>尽管并非每次合作都顺利,但京角与本地剧场之间基本建立了一种双赢关系。

20世纪初,上海剧场邀聘京角的方式发生重要变化。1900年八国联军攻入北京,许多剧场毁于战火,不少伶人遂南下上海演出。其中最著名者为曾被召入宫演出(时称“内廷供奉”)的孙菊仙和谭鑫培,二人包银之高开创了新纪录。此前,来沪京角每月包银最高者仅300余银元,而孙、谭二人则陡增至2000元左右。<sup>⑤</sup>尽管演出票价水涨船高,但观众仍趋之若鹜,剧场收益丰厚。据史料记载,孙菊仙为为期一周的演出就使剧场净赚约2000元;谭鑫培的叫座力犹有过之,其一个月的合同使剧场获利多达12000元。<sup>⑥</sup>除了猛涨的包银,还有两方面的变化值得注意。一是京角开始携带自己的乐师(主要是京胡琴师)和重要配角一同来沪登台。这在提升演出效果的同时,也进一步抬高了剧场邀聘的成本。<sup>⑦</sup>二是演出合同渐趋缩短。此前京角聘期一般以年计,此后则短期合同成为常态,多为一个月左右(有时会续约)。合同的缩短,一定程度上增强了京角至沪演出的轰动效应。

① 葛元煦、黄式权、池志澂《沪游杂记 淞南梦影录 沪游梦影》,上海古籍出版社1989年版,第50页。

② 《戏园琐谈》,《申报》,1872年6月4日,第2版。1873年,因杨月楼与旅沪商人之女婚约而引发的官司轰动一时,成为舆论焦点,也反映出杨在当时上海的受关注度。关于该案经纬及其影响,参见李长莉《从“杨月楼”案看晚清社会伦理观念的变动》,《近代史研究》2001年第1期。

③ 京剧在上海为外来剧种,早期演员皆来自外地(主要是京津地区),本文中“本地演员”概指来沪后即落脚于此者以及后辈演员中常年以上海为演出根据地者。

④ 海上漱石生《上海戏园变迁志》(三),《戏剧月刊》第1卷第3期,1928年8月,第3页;周剑云编《菊部丛刊》,台北,传记文学出版社1974年版,第124—125页。

⑤ 哀梨老人《乐府新声》,上海国华书局1923年版,第122页。

⑥ 拙庵《近三十年来海上剧场之变迁记》,《申报》,1927年1月1日,增刊第8版;哀梨老人《乐府新声》,第85页。

⑦ 海上漱石生《上海戏园变迁志》(四),《戏剧月刊》第1卷第4期,1928年8月,第2页。

民国前期,京角来沪更加频繁,所得收入也日益提高。随着清帝逊位,内廷供奉制度废止,京内许多名角因此失去了一个收入来源,同时却得以更自由地赴外地演出。民国元年,几乎所有最著名的京角都先后受邀至沪登台献艺,月包银通常高达数千元。<sup>①</sup>随之,年轻一辈京角中的佼佼者也纷纷至沓来。<sup>②</sup>上海这座中国最繁华的都市,不仅为他们提供了获取财富的捷径,也提供了扬名立万的绝佳舞台。当时北京伶界有一种说法“京伶成名须在上海挂号,然后归来,声价十倍。”<sup>③</sup>的确,很多京角是在上海登台之后才享誉全国的。“四大名旦”之中即有三位(梅兰芳、程砚秋和荀慧生)是在民初南下献艺之后,方陡增名望和身价。“四大须生”之一的马连良1922年首次在沪演出获得巨大成功,也是他演艺生涯的重要转折点。

这些京剧史上的殿堂级人物,在20世纪二三十年代频繁南下上海演出,所受追捧和礼遇更甚于前辈。他们每次至沪都会引起不小的轰动,媒体上相关广告、报道和评论多不胜数。其包银也持续走高,据一则史料记载,1922年马连良首次来沪演出的月包银仅为800元,次年为1200元,1924年为2000元,1925年为3500元,1927年为6500元,1928年第六次来沪时已增至上万元。<sup>④</sup>1930年代,上海剧场聘请最当红的京角南下演出,每月包银有时高达3万元。<sup>⑤</sup>

京角登台表演时之盛况,更直观地反映出他们在上海所受到的追捧。1927年11月,演艺事业如日中天的名旦荀慧生应上海天蟾舞台之邀,第六次到沪献艺。此次演出共计40天,于12月18日结束。是晚临别表演剧目为全本《玉堂春》,尽管票价不菲,剧场“上座甚盛”。演出时,舞台上陈列着各界人士所赠匾额、对联、银杯、金牌、银盾、花篮等礼物多达200多件,台后方悬挂一张荀慧生《玉堂春》大幅剧照,为中华照相馆用当时最新快镜所摄。剧终,“楼上下纷掷五彩纸条,有正绕于慧生之头者”。掌声雷动中,舞台中部自上而下缓缓展开一幅画幕,内夹彩屑纷纷洒落,上绘牡丹花图,因荀慧生艺名“白牡丹”,沪上五位文人乃作此画相赠。谢幕后,剧场所雇军乐队上台奏乐,观众无一散去,以期再睹名伶风采。十多分钟后,荀慧生便装上台,向观众鞠躬,并与剧场主人顾竹轩握手致意,最后步下舞台,在军乐声中走出剧场大门,返回寓所。<sup>⑥</sup>此次荀慧生南下演出,包银总计1.6万元。有人估算,除去随行演员报酬和其他开支,荀大约可净赚五六千元,比同时期中国顶尖电影演员的月收入至少高出十几倍。<sup>⑦</sup>

在上海最受欢迎的京角当属后来成为京剧象征性人物的梅兰芳。1913年应丹桂第一台之聘首次至沪演出时,21岁的梅兰芳还只是伶界一位后起之秀,月包银仅1800元(同行的老生王凤卿包银为3200元)。但他的出众技艺和俊美扮相很快征服了当地观众,自此声名鹊起。梅兰芳在回忆录中称,此次上海之行是其演艺生涯“一个重要的关键”。<sup>⑧</sup>1910年代后期,他已成为最炙手可热的京剧名角。在1932年迁居上海之前,梅兰芳至少8次赴沪献艺,包银数额之巨和风靡程度之

① 玄郎《沪上戏剧之竞争》,《申报》,1913年2月16日,第10版。

② 补斋老人《民国十年来海上伶界之回溯》,《游戏世界》第9期,1922年2月,第3—4页。

③ 隐侠《马连良今日赴沪感言》,《顺天时报》,1922年2月25日,转引自李世强编著《马连良艺事年谱(1901—1951)》,中国戏剧出版社2011年版,第106页。

④ 成之《一般舞台的趋势》,《戏剧月刊》第1卷第7期,1929年1月,第1—2页。一说马连良首次在沪演出时,包银为1000元,见孙曜东口述、宋路霞整理《浮世万象》,上海教育出版社2004年版,第151页。

⑤ 孙曜东口述,宋路霞整理《浮世万象》,第151、153页。

⑥ 斤凡《临别留香荀慧生》,《申报》,1927年12月22日,第17版。

⑦ 梅花馆主《白讯》,《申报》,1927年11月7日,第17版。1930年代上海最受欢迎的电影女演员月薪仅200余元,见张远《近代平津沪的城市京剧女演员(1900—1937)》,山西教育出版社2011年版,第32页。

⑧ 梅兰芳、许姬传《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版,第125页。

高皆无人可及。早在1914年第二次在沪登台时,其月包银已高达6000元,且演出一票难求。<sup>①</sup>1923年的一篇文章称,每次梅兰芳即将南下时,上海全城处处都在谈论他;抵沪之后,人们聚集在饭店或剧场门前,“都想一瞻他的风采,究竟比天上安琪儿胜过几分”。文章作者认为,每个上海人一生至少要观看一次梅的演出,否则“差不多枉生一世”。<sup>②</sup>时人甚至将本地观众对梅兰芳的狂热讽喻为“梅毒”。<sup>③</sup>上述形容明显带有夸张色彩,但梅兰芳无疑是最受上海观众青睐的京角。1920年梅兰芳受聘在天蟾舞台演出近40天,有人估算他为本地各行各业带来了约50万元的进项:剧场14万,各旅馆10万,绸缎店15万,饮食店5万,其他各项6万。<sup>④</sup>虽然这些数字都无法核实,但梅兰芳在上海之异常风靡则毋庸置疑。

除了令人咋舌的包银,京角还享受本地剧场提供的各种“优待”。按惯例,京角确定行程后,上海剧场须派专人赴京迎接来沪,并于聘约结束后一路陪送北返,相关开销时逾千元,皆由剧场承担。在沪期间,京角大多被安排入住上海高等饭店或专门为之租赁的大宅,食宿等费用更是不菲。当时剧场一般不为本地演员提供膳食,却要为京角在饭店内包定中、西餐,有时还会专门雇用厨师为之烹饪。剧场还须负责京角的日常杂项开销,并预备汽车供其使用。<sup>⑤</sup>此外,招待随同京角前来的配角和乐师等亦需费用。因此,1920年代上海剧场邀聘一位当红京角,每月花销(不包括包银)动辄需万元甚至更高。<sup>⑥</sup>

由于成本高而聘期短,剧场方面为京角安排的演出日程非常密集。在北京,一位名角通常每周只表演一两次,到沪后则需日日登台,周末每天还需演双出(下午和晚上各一出)。<sup>⑦</sup>一位京角会戏越多,越可能得享大名。民初在上海赢得“伶界大王”称号的谭鑫培,据说会戏300余出,可连续演出两三个月而剧目无一重复。<sup>⑧</sup>1923年名旦程砚秋在丹桂登台约一个月,演出剧目共31出,其中19出仅演一次,8出两次,3出三次,只有1出前后表演了四次。<sup>⑨</sup>除传统剧目外,京角还经常表演自己独有的新戏。这些新戏多为文人学士为之编排,比本地剧场自排的新戏雅致得多,愈发助长了京角在上海的风靡程度。

## 二、京剧的“雅化”

民国前期上海盛极一时的京角明星文化,是多种因素交互作用的产物。除了京剧观演形式和伶人技艺的演化外,更重要的是社会、思想和政治等方面的条件和动力。例如有学者强调新兴的现代出版业的作用,认为现代报刊不仅启导了将京剧名角视为全国公众人物的社会观念,而且为时人提供了一个将捧角文化公开化、就审美趣味展开论辩、探索“明星”这一概念的公共平台,对20世

① 陈定山《春申旧闻》,台北,世界文物出版社1971年版,第115—116页;马二先生《观梅兰芳心理上之研究》,《申报》,1914年12月11日,第13版。

② 俞慕古《上海人与梅兰芳》,《申报》,1923年12月21日,第8版。

③ 包大奎《上海剧场最近拾琐》,《申报》,1916年2月13日,第14版;独鹤《梅毒之盛况》,《戏杂志》第4期,1922年9月,第2页。

④ 春醪《梅兰芳对园主擅自加价愤怒》,《申报》,1920年5月26日,第18版。

⑤ 海上漱石生《上海戏园变迁志(八)》,《戏剧月刊》第1卷第10期,1929年4月,第1页。

⑥ 海上漱石生《上海戏园变迁志(三)》,《戏剧月刊》第1卷第3期,1928年8月,第4页。

⑦ 张古愚《上海京剧忆往》,政协上海市委员会文史资料委员会编《戏曲菁英》上,上海人民出版社1989年版,第218页。

⑧ 徐慕云《梨园外纪》,生活·读书·新知三联书店2006年版,第7页;曾言《新新舞台之可笑》,《申报》,1912年12月11日,第10版。据统计,谭鑫培所演剧目见诸记者共有100多出。北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著《中国京剧史》上,中国戏剧出版社1990年版,第418—419页。

⑨ 《程砚秋在丹桂演剧之统计》,《申报》,1923年11月6日,第18版。

纪早期京剧明星文化的形成具有革命性影响。<sup>①</sup> 京剧名角的新闻是当时各大综合性报纸和各类娱乐出版物不可或缺的内容,而在专门关于戏曲的刊物和以娱乐八卦新闻为主的小报上,关于他们的报道、评论和图片更是不可胜数。有的报刊还发起名伶评选活动,或发行某一名伶的专刊。上海是近代中国出版业的中心,高度发达的报刊媒体不仅使京角为本地人所耳熟能详,而且帮助他们声名远播全国各地乃至海外。

如果说近代报刊极大地提高了京角的知名度,那么知识精英有关京剧的活动则显著提升了京角的社会地位和文化声誉。众所周知,优伶在古代中国的社会地位极为低下。20世纪初,不少知识精英在鼓吹通过改良戏曲推动社会政治进步之时,即呼吁人们改变对伶人的成见。如陈独秀主张摒弃视演戏为贱业的观念,平等看待伶人,甚至将他们誉为“普天下人之大教师”。<sup>②</sup> 民国肇建,伶人与其他社会群体的平等地位获得法律上的认可。虽然思想西化的一些新文化运动健将曾对京剧大张挞伐,甚至主张废除该剧种,对京剧艺人也不无攻击,但几无实际效果。<sup>③</sup> 进入二三十年代,在保守知识精英的努力下,京剧反而逐渐获得了中国民族文化之代表的殊荣,伶人的社会地位和文化声誉也随之大幅提高。

自从民初伶人地位有所改观后,北京一些著名的文人学士开始公开与名伶密切往来,为之编戏、改戏、出谋划策并协理重要内外事务。其中不少文人与名伶建立了长期稳定的合作关系,如齐如山与梅兰芳、罗瘿公与程砚秋、陈墨香与荀慧生、张伯驹与余叔岩等。一位当红名角可能有多位文人为之臂助,而一位文人也可能同时与数位名伶往还。这种文人与伶人的关系形态在此前几乎无法想象,因为两者的社会地位差距甚远。

民初知识精英积极协助名伶的初衷或许各异,但他们为京剧带来了重要的艺术变革,提升了其文化形象。<sup>④</sup> 京剧本是发源于民间社会的一个地方剧种,剧目多为受教育程度较低的历代伶人所创编和排演。民初襄助名伶的不少文人学士,其实赞同新文化运动健将们对京剧的某些批评,也认为多数剧目主题低俗,言词粗鄙。但其解决方案并非废除这一剧种,而是试图通过为名角——尤其是旦角——编排新戏来提高京剧的文化“格调”。<sup>⑤</sup> 例如,1915至1932年间,多位文人协作为梅兰芳编排了数十出新戏。其中,齐如山贡献尤为突出,有梅之“戏袋子”之称。京剧传统剧目大多取材于古代通俗小说或民间传说,齐如山则常从诗词歌赋或佛教典籍等更精英化的文本中选取题材。受欧洲戏剧的影响,他编排了数部“神话剧”,但极力将之区别于传统剧目中的“神怪戏”。除了更为雅驯的剧词外,齐如山还参考昆曲和仕女画等古代精英文化形式,主导设计了更为典雅的戏服和化妆,并创编妙曼优美的舞蹈加入演出之中。<sup>⑥</sup> 其中最典型的剧目是《天女散花》《嫦娥奔月》等在京剧旦角造型和表演方面都有重要革新的“古装新戏”。<sup>⑦</sup> 这些剧目的情节大多较为简单,音乐、服

① Catherine Yeh, “The Press and the Rise of Peking Opera Singers to National Stardom: The Case of *Theater Illustrated* (1912—1917),” *East Asian History* 28 (Dec. 2004), pp. 53—86.

② 三爱(陈独秀):《论戏曲》,《新小说》第2卷第2期,1905年3月,第1页。

③ 罗检秋《近代京剧西化的内在缘起及得失》,《江海学刊》2010年第1期,第166页。

④ 美国学者叶凯蒂(Catherine Yeh)在考察民初北京文人追捧并协助旦角的活动时,论析了文人群体的各种动机,包括重新强调其在城市文化生活的权威、自我宣传和标榜、投射对新生共和国的想象和期望、寄托心志和理想,以及发展京剧艺术并将之推向世界等。参见叶凯蒂《从护花人到知音——清末民初北京文人的文化活动与旦角的明星化》,陈平原、王德威编《北京:都市想象与文化记忆》,北京大学出版社2005年版,第123—127页。

⑤ 关于民初文人为京剧名角编排的新戏剧目,参见北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著《中国京剧史》中,中国戏剧出版社1990年版,第53—62页。

⑥ 齐如山《齐如山回忆录》,中国戏剧出版社1998年版,第112—121页。

⑦ 《天女散花》和《嫦娥奔月》两剧的简介及剧本,见《戏考大全》第5册,上海书店出版社1995年版,第507—518、591—600页。

装、化妆和舞蹈则都经过精心设计,唱词也文雅隽永;演出具有浓厚的古典气息,明显倾向于文人士大夫的审美情趣。<sup>①</sup>所有新戏都是为梅兰芳“量身定制”,主角多为美貌聪颖、心志高洁的女子,剧情和场景的设计往往并非情节所必需,而是为了充分展示梅的优雅形象与出众技艺。民初北京文人学士为其他京剧名角编戏或改戏,亦多遵循类似原则,“断非普通教师之率意排演者可比”。<sup>②</sup>虽然商业利益仍是名角们编演新戏的首要考量,但知识精英成功地将其审美趣味和艺术理念植入了新戏之中。京剧的形式和内容因此渐趋“雅化”,其中的精英主义导向不言而喻。这直接提升了京剧的文化层次,有助于名角们赢得更高的身价和声誉。

值得一提的是,文人学士们还积极帮助名角提高文化涵养。多数伶人出身社会底层,受教育程度较低,有的甚至近乎文盲,直至成名后才渐具读写能力。不少文人学士督促和协助名角不断提高文化水平,尤其注重引导他们通过习读古文、练习书画等活动陶冶性情,涵养气质。<sup>③</sup>名角文化修养的提升不仅可增进他们对所演剧目的理解力和表现力,而且有助于他们与包括文人雅士在内的社会精英人士交际往还,并重塑自身的公共形象。

另一方面,民国早期的知识精英通过著书立说,生产了大量关于京剧的知识,也使得京剧的文化地位发生了深刻变化。1917年至1938年间,至少近百种有关京剧的图书(不包括剧本、曲谱)先后出版,并有一批研究性戏曲刊物问世,内中文章大多出自文人学士之手,对与京剧相关的各类问题进行了较为严肃的探讨,其性质与一般大众娱乐出版物迥然不同。<sup>④</sup>对这一时期京剧知识生产贡献最大的当属齐如山。20世纪二三十年代,他先后出版了十多种“剧学丛书”,大多以京剧为主要研讨对象。前人有关京剧的记述通常随意而零散,齐则几乎对京剧的各个方面都进行了较为严谨而系统的考察和总结。由此,齐如山和众多知识精英初步构筑起京剧的知识体系,大致界定了其艺术规则和美学原理,为京剧获得中国戏剧艺术乃至整个民族文化之代表的地位奠定了基础。

作为中国现代出版业的中心,上海自然是京剧知识生产最重要的基地之一。大量相关书籍和报刊在这里印刷出版,并分销传播至全国各地。晚清时期报刊上罕见的剧评文章在民初上海开始大行其道,随之出现了一批准职业的“剧评家”。他们对演员表演乃至服装的评鹭日益严肃而苛刻,以至于时人谓之“非是评剧,直可谓剧学讲义”。<sup>⑤</sup>刘豁公堪称本地文人参与京剧知识生产的代表人物。1918—1920年间,他先后编著出版了3种关于戏曲的图书,有“剧学权威”之誉。<sup>⑥</sup>1928年起,刘豁公担任《戏剧月刊》主编。该刊为民国时期影响最大的研究性戏曲刊物之一,连续出版4年多,巅峰时期发行量超过13000份。<sup>⑦</sup>为了将刊物区别于一般的娱乐杂志,刘豁公倡导对戏剧的“细胞和功能”进行“慎密研究”,并对改良方法进行严肃的讨论。<sup>⑧</sup>《戏剧月刊》所载文章绝大多数聚焦京剧,作者多为文人、学者和知名票友等。文章几乎皆用半文言写成,普通民众阅读不无难度,反映出该刊的主要读者群体应来自受教育程度较高的社会阶层。<sup>⑨</sup>

① 如民国上海著名剧评人徐慕云即称赞梅兰芳的古装新戏有“复古之功”。徐慕云《梨园外纪》,第27页。

② 棘公《绮霞新剧之我见》,《戏剧月刊》第1卷第10期,1929年4月,第2页。

③ 孙曜东口述,宋路霞整理《浮世万象》,第116页。

④ 《中国京剧史》中,第148—163页。

⑤ 补斋老人《民国十年来海上伶界之回溯》,《游戏世界》第9期,1922年2月,第5页。

⑥ 刘豁公编著的三部著作作为《戏剧大观》,交通图书馆1918年版《京剧考证百出》,中华图书集成公司1919年版《戏学大全》,生生美术公司1920年版。

⑦ 豁公《卷头语》,《戏剧月刊》第3卷第12期,1932年9月,第1页。

⑧ 刘豁公《卷头语》,《戏剧月刊》第1卷第1期,1928年6月,第1—2页。

⑨ 关于《戏剧月刊》的专门研究,可参见朱星威《戏曲出版与商业文化〈戏剧月刊〉研究(1928—1932)》,硕士学位论文,新加坡国立大学,2009年。

民国前期京剧知识生产浪潮的出现,除了传统文人品鉴戏曲的风雅余绪和清末以来戏曲改良思想的影响外,也在一定程度上受到文化民族主义的驱动。不少文人学士都有留学海外的经历,他们对京剧进行严肃的考察,很可能受到西方戏剧文化和相关学术研究的影响。<sup>①</sup>如齐如山自述称,他在西欧各国观赏众多戏剧后,“回头再一看国剧,乃不大满意”,于是开始从事相关研究。<sup>②</sup>从1910年代末开始,数位京剧名伶出访海外,演出受到外国戏剧家和观众的欢迎,为京剧赢得了国际赞誉。<sup>③</sup>梅兰芳是其中的先驱,也是出访次数最多者,曾于1919年和1924年两度访日,1930年访美,1935年访苏。此外,梅兰芳还经常在北京的宅邸中接待来访的外宾。在齐如山和众多名流人士的支持下,1930年梅兰芳长达6个月的访美之行大获成功,所到之处几乎无不轰动。此行不仅为梅本人带来了空前殊荣(包括美国两所高校的荣誉博士头衔),而且基本确立了京剧在国际舞台上作为中国古典文化之代表的地位。<sup>④</sup>京剧所获得的国际声誉,自然会激发中国知识界的文化民族主义,推动京剧的知识生产。1930年代,中华戏曲音乐院(南京)、北平国剧学会和国剧保存社(上海)等数家机构先后成立,其骨干成员多为著名文人学者,这些机构创办了多种戏曲研究刊物,进一步推进了京剧研究。<sup>⑤</sup>影响所及,甚至连新文化运动时期曾猛烈批判京剧的胡适也参与其事。梅兰芳访美前夕,纽约华美协进社(China Institute in America)出版一本向美国观众介绍京剧和梅兰芳的宣传册,胡适为之撰写了前言<sup>⑥</sup>;他还参加了齐如山组织的北平国剧学会的活动,并对该机构主办的《戏剧丛刊》有所贡献。<sup>⑦</sup>

由于知识界的努力,京剧逐渐从一种形态粗疏、缺乏明晰规范的民间戏曲演变为一个具有严谨艺术准则和完整理论体系的剧种,并成为中国传统戏曲艺术的代表,在1930年代赢得了“国剧”的称号。这使得形成于前现代社会的京剧不仅获得了在现代中国继续存在的“合法性”,而且得享从未有过的文化光环。正是在这一意义上,美国学者葛以嘉(Joshua Goldstein)认为,今日世人所见之京剧其实是“现代建构”(modern construction)的产物。<sup>⑧</sup>随着京剧知识体系的建立和文化地位的抬升,越来越多的知识精英将京剧主要视为中国古代文化的风雅遗产,而非一种可能用以进行社会启蒙和政治动员的工具。京剧名角们也不再只是技艺出众的娱乐明星,而被奉为民族文化偶像。1926年年底梅兰芳在沪登台时,即被人誉为“邦国之光”。<sup>⑨</sup>1934年“荣记大舞台”邀请梅兰芳到沪演出时,称之为在世界艺术史上“能占一大页”的“国剧”领袖。<sup>⑩</sup>1937年“黄金大戏院”邀名旦

① 邓云乡:《梅兰芳·齐如山·剧学丛书》,《读书》1995年第8期,第66页。

② 虽然齐如山最初对中国传统戏曲的价值持否定态度,直到民初才改变立场,转而大力提倡传统戏曲,但其背后的文化民族主义思想则一以贯之。齐如山《齐如山回忆录》,第89页。齐如山虽强调中国戏剧艺术之独特性,实则其剧学研究深受西方戏剧研究范式的影响。参见梁燕《齐如山剧学研究》,学苑出版社2008年版,第172—173、183—190页。

③ 《中国京剧史》中,第168—191页。

④ 参见Joshua Goldstein, “Mei Lanfang and the Nationalization of Peking Opera, 1912—1930,” *Positions* 7, 2 (Fall 1999), pp. 377—420.

⑤ 中华戏曲音乐院北京分院创办的《剧学月刊》是民国时期影响最大的戏曲研究刊物之一;北平国剧学会创办了《戏剧丛刊》和《国剧画报》,均编辑谨严,印刷考究;国剧保存社创办的刊物为《戏剧旬刊》。

⑥ 见Hu Shih, “Mei Lan-fang and the Chinese Drama”, Ernest Moy (ed.), *Mei Lan-fang: Chinese Drama* (New York: China Institute in America, 1929)。虽然胡适曾在《新青年》上刊文攻击京剧,但他本人其实颇喜欢看京剧演出。参见王元化《清园谈戏录》,上海书店出版社2007年版,第118—133页。

⑦ 胡适并未专门为该刊撰写文章,但他校阅了创刊号中齐如山的一篇文章,并为之拟定标题。见《戏剧丛刊》第1期(1932年1月)目录后齐如山的说明。

⑧ Joshua Goldstein, *Drama Kings*, pp. 3—4.

⑨ 《舞台上的梅兰芳》,《良友画报》1926年第11期,第11页。该页所刊梅兰芳演出照片中,舞台上观众所赠礼物之一为书有“邦国之光”的匾额。

⑩ 《上海最新建筑伟大中国剧场大舞台开幕》,《申报》,1934年9月10日,第1版。

尚小云南下献艺,也宣称旨在“提倡国剧,宣扬文化”。<sup>①</sup>值得注意的是,上海本地的著名京剧演员却难以与京角们共享这份文化尊荣。究其原因,主要是由于知识精英在两者之间界定了一种雅俗之别。

### 三、京派—海派:一种审美等级的建构

民初剧评界在生产京剧知识的同时,日益对北京和上海两地演员的演出做出了一种美学上的区分,分别谓之“京派”和“海派”,且常将两者描述为对立关系:京派代表正宗、高雅、合乎准则的戏剧艺术,而海派则属于乖谬、低俗、不守规范的表演形式。这一京剧娱乐文化中审美等级的建构,是京角在上海受到热烈追捧的极重要原因。

晚清以降,北京和上海两地的京剧演出之间的确存在一定的风格差异。京剧传入上海后,进一步借鉴和吸收徽戏、梆子等其他剧种的艺术养分,融汇演化,形成了与北京有所不同的表演风格,人称“南派京剧”。<sup>②</sup>尽管时人认为北京演员总体上比上海演员技高一筹,但在品评两地名角时并无明显的偏向。直到民初,沪上名角还常被与当红的京角相提并论。例如,上海名旦冯子和和欧阳予倩就分别与北京的王瑶卿和梅兰芳齐名,有“南冯北王”“北梅南欧”之称。<sup>③</sup>冯子和和欧阳予倩在各自的演出中皆有不少创革,大多得到剧评界的认可和赞赏。梅兰芳、荀慧生等一些受邀来沪的京角在化妆和表演方面也曾向本地演员学习借鉴。<sup>④</sup>梅兰芳还在上海京剧界革新潮流的影响下,编演了数出“时装新戏”。<sup>⑤</sup>总之,虽然偶尔南下的京角通常更受上海观众追捧,但他们与本地演员之间即便有技艺高低之分,也基本不存在审美品类之别。

从1910年代后期开始,关于京沪两地演员的剧评开始发生明显的话语转向。自此,上海的京剧演员及其演出经常被称为海派,意指一种崇尚炫技、华而不实的表演风格。“海派”一词原被晚清北京的京剧演员用以概指所有来自京外的剧种和演员,贬讽其演出“力投时好”“度越规矩”。<sup>⑥</sup>民初,该词日渐被剧评界用作专指上海一地的京剧演员及其演出。如1918年北京一位剧评人刊文批评著名老生王又宸在沪期间“沾染海派习气”<sup>⑦</sup>;1920年上海剧评人姚民哀则赞赏另一位演员在沪多年而“未沾染丝毫海派恶习”。<sup>⑧</sup>1925年的一篇文章更将海派明确定义为“上海伶人所自为风气之一种陋习”,“专以点缀之工,掩饰其技艺之短,直无一可取之异派,宜比之于道家之有旁门也”。<sup>⑨</sup>与之相对,北京的演员及其演出则被称为京派。晚清时期,“京派”一词被用来形容奢侈而时髦的生活方式、举止风范和着装风格等。<sup>⑩</sup>而在20世纪20年代,它日渐成为与海派相对的词语。1928年一篇比较京沪两地京剧的文章称,海派几乎已成为“只务外表之花团锦簇,不求基本之

① 《申报》,1937年6月7日,广告增刊第4版。

② 杨常德《说南派、话海派》,《戏曲菁英》上,上海人民出版社1989年版,第241页。

③ 龚义江《南方京剧旦角改革的先驱者冯子和》,《戏曲菁英》上,第168页;徐幸捷、蔡世成主编《上海京剧志》,第438页。

④ 张古愚《上海京剧忆往》,第221—225页。

⑤ 梅兰芳、许姬传《舞台生活四十年》,第211—220、254—279页。

⑥ 徐珂编辑,无谷、刘卓英点校《清稗类钞选(文学艺术戏曲音乐)》,书目文献出版社1984年版,第360页。

⑦ 柳遗《东篱轩谈剧》,《申报》,1918年11月6日,第14版。

⑧ 民哀《歌坛剩语》,《申报》,1920年4月12日,第14版。

⑨ 菊屏《海派之京剧》,《申报》,1925年2月28日,第7版。

⑩ 如《洋场竹枝词》,《申报》,1872年7月12日,第3版。

真才实能的一切荒唐事物”的象征,而京派则是“最善最美的形容词,并含有握全国牛耳的尊贵意义”。<sup>①</sup>虽然并非所有剧评界人士都持如此极端之观点,但两地京剧演员和演出之间的审美等级已然被建构起来。

京派—海派审美等级话语的形成,与上海京剧娱乐文化的演变有深刻的内在关联。新编的京剧连台本戏在二三十年代成为上海滩最流行的娱乐形式,叫座力远胜于传统折子戏。连台本戏多取材于古代通俗小说或民间传说,故事曲折跌宕。演出通常由剧场演员们合作编排,故剧词通俗易懂。编演的过程高度市场化,机动灵活,基本根据演出的上座率决定全剧长短,从数本至数十本不等。表演形式上也大胆改革,演员有很大的自由发挥空间,在武打、唱腔和服装等方面争相创新。舞台美术方面尤其突破成规,大量运用机关布景和声光化电等先进技术,制造极具冲击力的视觉效果。这类演出大受上海市民阶层的欢迎,长盛不衰,其叫座力有时甚至不输当红京角的演出。<sup>②</sup>但剧评界人士将连台本戏称为“海派新戏”,普遍对之表示不屑,且常予以抨击。相形之下,京角们较为遵守成规的演出则被视为典范,他们在文人帮助下编排的剧目也被称为“京派新戏”,备受推崇。一种颇具代表性的看法是:京派新戏本质上与传统老戏无异,而海派新戏已完全失去京剧的本来面目。<sup>③</sup>前者被视作正宗而优雅的戏剧艺术,后者则被斥为异端和低俗的娱乐商品。这二元对立不仅过分简化和类型化了两地京剧演出的风格与形式,而且经常带有明显的双重标准。例如上海演员在演出中使用新式的戏服、布景和舞蹈常被讥讽为无聊的噱头,而京角在剧中运用时则被誉为高妙的发明。<sup>④</sup>

崇“京”贬“海”的话语在京沪两地文人都非常流行,虽然他们有时并未直接使用京派和海派这一对词汇。早在1914年前后,沪上名旦林颢卿在北京演出《白乳记》《狸猫换太子》等连台本戏而大受欢迎,梅兰芳意欲仿效时,齐如山就称,此类“上海滩的戏”易于编排,但已经“脱离了旧戏”的范围,“毫无价值,只能风行一时”,像梅兰芳这样的“规矩角色”不应排演。<sup>⑤</sup>上海剧评界人士对连台本戏的批评有时甚至比北方的同仁更为尖刻。如刘豁公在1927年的一篇评论中称,上海各剧场的新戏“以言情,则怪诞支离,不可究诘,以言装束,则非古非今,莫知所本,以言唱做,则从心所欲,不值一笑”,“旧剧精神,丧失殆尽”,并断言“稍具皮簧知识者,当亦不愿往观”。同时,他对尚小云等数位京角即将到沪演出期待甚殷,将之喻作“春申江上空谷之足音”。<sup>⑥</sup>齐如山和刘豁公作为京沪知识界研究京剧之领袖人物,当可代表两地一般剧评人士的立场和看法。

上海剧评界之所以普遍推崇京派而贬斥海派,除了在快速现代化进程中可能产生的怀旧心理外,更主要的应是出于自身的文化焦虑。一方面,民初上海京剧娱乐的高度市场化,导致本地戏曲娱乐生活中的权力关系发生深刻变化。在帝制时期,文人群体基本垄断了戏剧鉴赏的话语权。他

① 徐筱汀《京派新戏与海派新戏的分析》,《戏剧月刊》第1卷第3期,1928年8月,第1页。

② 连台本戏是中国戏曲的表演形式之一,北宋时期便已出现。20世纪二三十年代,连台本戏在上海达到鼎盛,几乎主导了本地剧场的日常演出,代表性的剧目包括《济公活佛》《狸猫换太子》《阎瑞生》《封神榜》等。关于这一时期上海剧场演出的连台本戏剧目,参见陈斌《上海京剧连台本戏简表——〈申报〉演出广告辑录》,《中华戏曲》2008年第1期。

③ 求幸福斋主《海派新剧观》,《心声》第3卷第4期,1924年3月,第1页。

④ 如梅兰芳经常在新剧演出中使用电光技术,大受北京观众欢迎。张舜九《梨园丛话》,《戏剧月刊》第1卷第3期,1928年8月,第1页。一篇文章对梅兰芳在新戏中使用新式舞台布景,不仅未作任何批评,而且称赞其“融合西剧之精神,变化贯通,神而明之”。三十六鸳鸯馆《梅剧新录》,《戏剧月刊》第1卷第6期,1928年11月,第2页。

⑤ 齐如山《齐如山回忆录》,第115页。

⑥ 刘豁公《哀梨室戏谈》,《申报》,1927年9月6日,第12版。

们按照自设的标准品评伶人并将之划分等级,可对营业性剧场的演出施加巨大的影响。<sup>①</sup>而随着迎合普通民众口味的连台本戏大行其道,本地剧评人士对京剧娱乐生活的影响力急剧减弱,其文化地位出现严重危机。在此背景下,清末民初明显趋新的上海剧评界自1910年代后期起普遍转向保守,对本地大胆革新的连台本戏不以为然,而日益强调“正宗”的表演规范。与表演灵活、通俗易懂的连台本戏不同,京角的形式较为遵守“规矩”,且所编新戏往往文词雅奥,需要一定的剧学知识和文学基础才能领略其“佳妙”处,这显然不是一般市民所具备的。剧评家们不时在报刊等媒体上对京角的演出进行细致入微的分析和点评,却很少对连台本戏发表严肃的评论。<sup>②</sup>他们由此展示自己“不俗”的品位和鉴赏力,在一定意义上重建了在都市文化生活中的权威。

另一方面,上海文人对京派的强烈审美认同,很可能也是出于对自身在全国文化界中地位的焦虑。上海是近代中国最西化的城市,欧风美雨的浸淫使本地文化呈现出浓厚的中西杂糅色彩,而身处其中的文人群体也因此某种程度上背负了疏离民族文化的“原罪”。自晚清以来,上海文人对京剧的鉴赏力长期受到外界的质疑乃至讥讽。如甲午战后寓居上海的孙宝瑄即认为“上海解音律人甚稀,故观剧人虽多,而视之不甚重”。<sup>③</sup>还有人对比南北欣赏戏剧之水平进行了对比:“北人于戏曰听,南人则曰看。一审其高下纯驳,一视其光怪陆离。论其程度,南实不如北。……(沪人)能拍板眼、明音率、求做工、审情节者,实不多觐。”<sup>④</sup>民国时期上海的连台本戏大量运用声光化电和西式布景,且伶人表演经常突破成规,本地文人若加以揄扬肯定,自然不利于自身的“剧评家”形象。通过褒扬京角、抨击连台本戏,则可以显示他们的审美品位和鉴赏能力与北京同行们并无二致,从而重塑其在全国文化生活中的角色。这种心理在1922年冯小隐评论马连良首次到沪演出的文章中表现得十分明显。冯文称,马连良之表演“悉中规矩”,其演出获得巨大成功“固属马伶之幸,亦海上顾曲者之进步也”,并反问道“谁谓沪人不解戏耶?”<sup>⑤</sup>本地文人对京派的推崇未必改变了自身的文化形象,但却极大地助长了京角在上海的风靡程度。

#### 四、捧角与交际

京剧文化地位的上升和京派—海派审美等级的建构使京角获得了前所未有的文化光环,但他们在上海名利双收的最终基础是光顾其演出的本地观众。京角在沪演出的票价相对高昂,超出普通民众的经济承受能力,其观众群体主要来自社会中上层。<sup>⑥</sup>其中,中产阶级观众虽人数颇众,不容忽视,但京角风靡上海的决定性因素是本地上层社会的支持和追捧。追捧京角的本地上层人士中有少数寓居上海租界的遗老遗少和旧式文人,更多的则是在清末民初上海近代化过程中崛起的

① 关于清中晚期文人评鹭优伶方面活动及其影响,可参见 Andrea S. Goldman, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing, 1770—1900* (Stanford: Stanford University Press, 2012), Chapter 1.

② 看云楼主人《顾曲闲话》,《戏剧月刊》第1卷第3期,1928年8月,第1页。刘豁公受天蟾舞台之聘宣传《封神榜》后,曾呼吁剧评界多评论上海当时所演新戏,但应者寥寥。豁公《卷头语》,《戏剧月刊》第1卷第7期,1929年1月,第1—2页。

③ 孙宝瑄《忘山庐日记》上册,光绪二十七年(1901)七月五日,上海古籍出版社1983年版,第381页。

④ 徐珂编辑《清稗类钞选(文学艺术戏曲音乐)》,第393页。

⑤ 小隐《马连良来沪之盛况》,《晶报》,1923年3月9日,转引自李世强编著《马连良艺事年谱(1901—1951)》,第109—110页。

⑥ 1920年代京角在沪演出的票价通常为1—2元,而观赏一次梅兰芳的演出则往往需花费3元左右(包括票价和剧场服务人员的小费等)。正罡侍者《愿梅兰芳提倡平民化》,《戏剧月刊》第1卷第6期,1928年11月,第1页。当时,上海一位熟练工人的月收入只有30—40元。唐海《中国劳动问题》,光华书局1927年版,第177—178页。根据1930年代前期的统计数据,一个普通工人家庭平均每年的娱乐花销仅为1.24元。上海市府社会局《上海市工人生活程度》,中华书局1934年版,第77页。

新一代城市精英。后一群体包括各种现代经济部门和自由职业群体的知名人物、地方军政官员以及被称为“海上闻人”的帮会头目等。他们有的出身于传统官绅世家且受过良好的新式教育,有的则是白手起家的新贵,但都积累了可观的财富,并在地方社会中拥有一定的权势和地位。<sup>①</sup> 这些人士是京角最热情的支持者,不仅踊跃观赏京角的演出,而且乐于通过各种方式与之结交往还。上海新的城市精英阶层积极参与京剧活动,或许不无在半殖民地处境中表达民族文化认同的动机,但他们与京角的互动具有更复杂多重的社会意义和文化意义。

观众支持和追捧戏曲演员的活动,时称“捧角”。有学者指出,这一民初出现的新词汇同时具有戏迷和赞助人的双重含义,反映出一种新型的观众—演员关系的出现。<sup>②</sup> 捧角的方式多样,其中最基本的自然是为演员的演出“捧场”。上海地方精英积极为京角捧场,不仅对京角在沪演出的成功至关重要,同时也有助于自身社会地位的巩固。如前所述,京角的演出被剧评界广泛誉为正宗、优雅的戏剧艺术。地方精英通过为之捧场,可以公开展现其审美趣味之高雅,从而在文化上与喜爱连台本戏的一般民众相区别。这种文化消费的差异有助于彰显和强化他们在地方社会中的精英身份。由于京角一般在沪演出时间较短,观众不必常年光顾剧场,即可在公共娱乐生活中占据文化上的优越地位。这无疑十分适合事务繁忙、同时又渴望获得文化资本的新兴精英群体的需要。

上海地方精英光顾剧场的程序与普通民众不同,一般观众通常到剧场购票观剧,精英人士则多由时称“案目”的剧场职员上门邀请惠顾,影响力较大的地方名流更须京角亲自登门相邀,俗称“拜客”。<sup>③</sup> 拜客之举初现于清末上海,即京角到沪后,登台之前先拜会有实力的地方人士,请予支持。<sup>④</sup> 最初,京角拜访的主要是旅沪商界领袖。民国时期,随着京角频繁受聘南下献艺,拜客之风更盛,俨然成了一种“不成文的行规”,甚至出现了一种专门带领和陪同京角拜客的职业。<sup>⑤</sup> 同时,京角拜客的对象也趋于多元,其中最主要的有以下几类人士。首先是一些热心京剧活动的达官显贵,如民国早期担任松江盐运副使的孙履安、法租界会审公廨谏员聂榕卿都是京角们拜客时“谁也不会忘记”的。<sup>⑥</sup> 其次是新崛起的实业界和金融界杰出人物,如金融家赵仲英即是京角必去拜会的。<sup>⑦</sup> 大报社的负责人也不可遗漏,因为报刊宣传对演出的成功与否极为重要。1913年梅兰芳首次来沪时,即拜访了数家主要报社的社长。<sup>⑧</sup> 随着民初剧评文章的盛行,一些著名的“剧评家”也成为拜客的对象,因为他们的褒贬评论直接影响到京角的声誉和演出上座率。最后,由于青帮在民国上海的庞大势力,每个京角都要恭敬地拜会黄金荣、杜月笙等青帮主要头目,以确保在沪演出平安顺利。女性演员更需要这种庇护,故多认帮会头目为“义父”。<sup>⑨</sup> 此外,民国早期上海出现了众多业余京剧票房,京角也须拜访其中最有影响的一些票房,因为这些票房的组织者多为地方名流,其成

① 关于近代通商口岸城市近代化过程中崛起的新经济精英,参见白吉尔著,张富强、许世芬译《中国资产阶级的黄金时代(1911—1937)》,上海人民出版社1994年版。关于民国前期上海的自由职业精英群体,参见徐小群《民国时期的国家与社会:自由职业团体在上海的兴起(1912—1937)》,新星出版社2007年版。关于帮会(主要是青帮)在民国前期上海的势力和活动,参见布莱恩·马丁著、周育民等译《上海青帮》,上海三联书店2002年版。

② Joshua Goldstein, *Drama Kings*, p. 198.

③ “案目”是晚清民国时期上海剧场负责推销戏票和招待来宾的雇员。一般每个剧场约有20个案目,每个案目有一批熟悉的主顾。案目每日到相熟的主顾家中分发戏单,接受订座;演出期间,招待宾客,并负责收取戏资。上海剧场的案目制直到1930年代才逐渐废止。

④ 许黑珍《旧时梨园风光》,《戏迷传》第2卷第2期,1939年7月,第7页。

⑤ 孙曜东口述、宋路霞整理《浮世万象》,第71、73页。

⑥ 孙曜东口述、宋路霞整理《浮世万象》,第71、138页。

⑦ 李瑞骅《八十忆语:一位早期归国工程师的世纪交响曲》,中国华侨出版社2011年版,第17页。

⑧ 梅兰芳、许姬传《舞台生活四十年》,第127页。

⑨ 孙曜东口述、宋路霞整理《浮世万象》,第106—107页。

员更是京角最热情的观众群体。

拜客过程有一套较为固定的“规矩”。京角多携带北方名贵特产作为礼物,如西口蘑菇、通州蜜枣、上等茉莉花茶等,皆价格不菲。地方名流为表答谢和支持,除订购一批演出的高价票外,通常还须向京角回赠礼物,并在其到沪后和北返前各宴请一次,为之洗尘和饯行。受拜者若要显示自己上“品味”,“就得礼尚往来,按规矩办”。<sup>①</sup>

作为一种礼仪,拜客对于京角和地方精英都具有重要意义。周到的拜客过程几乎是京角在沪演出成功的前提,因为名流人士的支持在本地社会具有极强的示范效应,“上海人一向看来头,有大人物出面带头捧场,自会有一帮人群起而‘捧’之”。<sup>②</sup>因此,极少有京角敢于不行拜客之礼,个别“失礼”者则付出了不小的代价。如性格高傲的当红老生余叔岩1920年首次到沪演出时,拒绝拜访本地的主要报馆和票房。多家票房遂集体抵制余的演出,报刊同时发表文章对其进行嘲讽攻击,致使剧场营业大受打击。<sup>③</sup>对于精英名流来说,拜客使他们与闻名全国的京角们建立起较为亲密的私人关系,其所具有的象征意义不仅凸显了他们在地方社会中的主导地位,同时也有利于这种地位的巩固和提高。

由于京角在上海演出日程甚满,只能登门拜访数量有限的重要人士,因此他们到沪后通常会大规模宴请地方精英,俗称“请客”。例如,1927年9月尚小云和另两位京角在登台之前举办了一场大型宴会,超过400位宾客出席,受到京角们的热情招待。多数来宾为剧评界人士、京剧票友和报社记者,至少有一位国民党高级官员到场。<sup>④</sup>虽然宴会费用通常由剧场方面承担,但皆以京角的名义举行,并为他们提供与更多地方精英近距离互动的机会。作为回报,来宾们通常都会对京角的演出给予热情支持。和拜客一样,请客也几乎是京角在沪演出成功的必要条件。时人著文称,若不请客,包括梅兰芳在内的任何京角都很可能要面对失败的结局。<sup>⑤</sup>

地方精英观赏京角演出的方式有时颇为豪奢,这既是为了表示他们对京角的捧场,同时也不无展示自身财力和气度的意味。例如,1919年著名武生杨小楼受天蟾舞台之聘到沪演出,两个前清显宦家族的后人争相要将剧场最贵的包厢(时称“花楼”)包一个月,双方相持不下,经杨本人调解后才了事。<sup>⑥</sup>银行家蒋抑卮每逢杨小楼在沪演出,每天都预订一整排座位,并命全家成员悉数到场观剧。<sup>⑦</sup>世家子弟孙曜东为了给著名老生杨宝森捧场,有时会一次订购100多张戏票。<sup>⑧</sup>而且,从1910年代后期起,本地精英开始流行在京角每次在沪登台演出时向其赠送礼物的风气。起初通常赠送花篮,其后日趋多样,包括字画、联额、各种银器、屏幅等,有时多达两三百件,陈列台上或悬挂场内四周,时人形容如同“百货陈列所”。<sup>⑨</sup>赠送者包括军政官员、绅商名流、著名文人、帮会头目等。<sup>⑩</sup>剧场通常将各种礼物陈列三天或更久,报刊文章有时也会列举赠送者及其礼物。因此,这些礼物在为京角增光添彩、使其演出更显轰动效果的同时,也为赠送者们赢得了社会关注和文化

① 孙曜东口述、宋路霞整理《浮世万象》,第71—73页。

② 孙曜东口述、宋路霞整理《浮世万象》,第71页。

③ 薛观澜《忆叔岩》,翁思再主编《余叔岩研究》,上海文艺出版社1994年版,第22页。

④ 《云宴琐记》,《申报》,1927年9月16日,增刊第1版。

⑤ 恨海《梅兰芳到沪之第一声》,《太平洋画报》第1卷第4期,1926年9月,第38页。

⑥ 徐慕云《梨园外纪》,第13页。

⑦ 槛外人《京剧见闻录》,宝文堂书店1987年版,第14页。

⑧ 孙曜东口述、宋路霞整理《浮世万象》,第98页。

⑨ 海上漱石生《上海戏园变迁志》(十),《戏剧月刊》第2卷第2期,1929年10月,第2—3页;冯小隐《顾曲随笔》,《戏剧月刊》第1卷第11期,1929年5月,第6页。

⑩ 张超《马连良登台第一声》,《罗宾汉》,1928年4月8日;八骏《马连良登台第一声》,《大晶报》,1929年11月18日,转引自李世强编著《马连良艺事年谱(1901—1951)》,第347—348页。

声望。

更多形式的捧角活动发生在剧场之外,“或以文字鼓吹,或以诗歌赞美,或为仿制服装,或为编订脚本,或四处奔走,亦如巨头之派遣代表,或广结报馆,亦类政界之制造舆论,或广为销票”。<sup>①</sup>最积极者甚至为追捧的京角专门组织社团,如荀慧生的支持者即成立了“白社”,其成员被称为“白党”,帮助荀慧生处理各种公、私事宜。<sup>②</sup>这些活动或许有一些中产阶级人士的参与,但最有力的捧角者仍多是精英人士。在沪期间,京角还经常受邀参加地方名流为之举行的小型宴会。为使邀请者不失颜面,京角通常都会赴约,有时一晚要出席数个宴席。例如,1927年11月某晚,荀慧生参加了包括袁世凯次子袁寒云在内的一群沪上文化名流为之预备的宴席,主人召高等妓女以娱宾朋,数位文人宣布了即将赠送荀的礼物。<sup>③</sup>宴席既表达了对荀慧生的追捧,又展现了主人的风雅和慷慨,而荀的出席无疑也使在场的宾客与有荣焉。

综上所述,民国上海的精英阶层之所以盛行追捧京角之风,除了京角出众技艺的吸引力外,更重要的是因为捧角活动对其自身所具有的社会文化意义。通过为京角的演出捧场,精英人士展示了其“高雅”的文化品位和雄厚的经济实力;而在京角拜客和请客等交际活动中所获得的尊重,则确认他们在地方社会中的优越地位。地方精英与京角的这些互动通过报刊文字、礼物陈列或口耳相传等方式公开化,为他们赢得了重要的文化资本和象征资本,巩固和强化了其在地方社会中的地位。与此同时,来自不同领域的精英人士在追捧京角的过程中表现出类同的文化审美趣味,并一起参与剧场的娱乐生活,也有助于他们形成共同的阶层认同。

另一方面,捧角也可为本地精英带来一定的社会资本。由京角举办或为之举行的各种宴会,为精英人士提供了在上层社会中维系和拓展人际网络的机会。而且,多数京角在北京拥有实力雄厚的支持者,他们首次到沪演出时往往携带后者的推介信函。<sup>④</sup>例如1922年马连良首次来沪时,即在请客席间向宾客转交了所带介绍函件。<sup>⑤</sup>因此,追捧京角也成为本地精英建立或加强与北京精英阶层联络的一种特殊渠道。

## 五、堂会和义演

除商业演出外,京角在上海还常应本地名流之请参加非商业性演出。这些演出大致可分为堂会和义演(俗称“义务戏”)两类。堂会在中国历史悠久,而公益性戏曲义演则是20世纪初新出现的社会现象。<sup>⑥</sup>两类演出都盛行于二三十年代的上海,成为地方名流与京角互动的重要空间。如果说本地精英的支持确保了京角在沪商业演出的成功,那么京角对非商业性演出的参与则使一些名流人士获益匪浅。

堂会是戏曲最早的演出形式之一,通常由殷富之家于宅邸中举办,目的多为庆祝喜事,观众基本限于家人和亲友。晚明时期,堂会日益盛行,富家大户常蓄养家班,可随时演出,而宫中专为皇族

① 冯小隐《顾曲随笔》,《戏剧月刊》第1卷第11期,1929年5月,第6页。

② 谭志湘《荀慧生传》,河北教育出版社1996年版,第134页;江上行《六十年京剧见闻》,学林出版社1986年版,第143—144页。

③ 刘恨我《惠轩慧影》,《申报》,1927年11月6日,第17版。

④ 张伯驹《北京国剧学会成立之缘起》,北京市政协文史资料研究委员会编《京剧谈往录》,北京出版社1985年版,第130—131页;陈定山《春申旧闻》,台北,世界文物出版社1971年版,第115页。

⑤ 郑鹧鸪《亦舞台一瞥记》,《新声杂志》1922年第9期,第6页。

⑥ 关于上海早期戏曲义演活动的研究,参见刘怡然《慈善表演/表演慈善:清末民初上海剧场义演与主流性实践》,《开放时代》2014年第4期;郭常英、岳鹏星《寓善于乐:清末都市中的慈善义演》,《史学月刊》2015年第12期。

和大臣而举行的戏曲演出则堪称最盛大的堂会。<sup>①</sup>在民初的北京和天津,堂会戏异常风行,几乎无日不有,举办者竞相邀请名角参加演出。随着京角身价的飙升,一台体面的堂会经常要耗费万元以上。<sup>②</sup>

民初,堂会在上海日趋盛行。<sup>③</sup>除了少数寓居租界的前清遗老外,堂会的举办者多为20世纪早期新崛起的地方名流。京角参加之程度是衡量堂会规格档次最重要的标准之一,故举办者竞相邀请当红京角献艺,借以彰显自身的社会地位。早在1913年梅兰芳与王凤卿首次至沪时,金融家杨荫荪即邀请二位在其婚礼堂会上登台表演。<sup>④</sup>1920年代的上海有两家堂会因京角的高度参与而声名尤著,一是前清湖广总督陈夔龙所举办,二是曾留学法国的法租界会审公廨谏员聂榕卿所办。当时北京的堂会戏一般只在有喜庆之事时才举行,而陈、聂二家则几乎成为例行演出,每年至少举办一次。碰巧在沪演出的京角通常会主动提出参加,一些名角甚至为此专程从北京赶来出演。<sup>⑤</sup>1923年10月,时任江海关监督要职的陶希泉在家中举办三天堂会,邀集余叔岩等多位当红京角参演,是上海堂会戏的空前盛举。<sup>⑥</sup>

时至20世纪30年代,上海商界巨子和帮会头目举办的堂会有时景况更盛,其中最著名的是杜氏祠堂堂会。1931年6月9日至11日,为庆祝杜氏祠堂落成,杜月笙举办了一场持续三天、规模空前的堂会。几乎所有的当红京角都到沪参演,天蟾舞台则完全停业,全体演员皆为堂会服务。<sup>⑦</sup>此次堂会在上海乃至全国都轰动一时,本地主要报刊和各种小报上的相关报道连篇累牍。众多当红京角的联袂参加,既象征杜月笙异乎寻常的权势,也进一步提高了他的社会声望。或许正是由于京角们所具有的这种象征意义,杜在合影时竟让他们坐于前排,自己则和本地名流们站立其后。

除了堂会,地方精英还经常邀请京角参加为赈灾或其他公益目的而举办的义演,这成为他们获取社会资本的重要手段。如1913年1月,谭鑫培应黄楚九和数位商界精英之请,参加了在新新舞台举行的为镇江某慈善组织募款的义演,演出全部费用由黄楚九和虞洽卿两位商界名流承担。<sup>⑧</sup>如果说京角在堂会中登台可为主人增添颜面和名望,那么他们参与义演则无疑有助于提高演出组织者和邀请者的社会声誉。20世纪二三十年代,包括帮会头目在内的地方精英愈发热心于慈善活动,公益演出因之大盛。<sup>⑨</sup>1926年12月,梅兰芳应公共租界会审公廨谏员关炯之之邀,在大新舞台举行了3天募款演出,所募钱款交由若干本地名流组织的一家慈善机构使用。此次义演票价为5—10元,远远高出梅之商业演出。<sup>⑩</sup>

青帮头目经常在邀请京角参加义演的过程中扮演积极角色,这一方面是因为他们势力庞大,京角在沪演出赖其保护,另一方面是因为他们试图借此重塑自己的公共形象。尤其是南京国民政府成立后,一些青帮头目已不只拥有巨大的财力和势力,同时还在政治上取得了颇为显要的地位。他

① 关于古代中国(尤其是清代北京)堂会的历史演变,参见李静《明清会堂演剧史》,上海古籍出版社2011年版。

② 梅花馆主《菊部胜志》(五),《戏剧月刊》第2卷第2期,1929年10月,第1页。

③ 欧阳予倩《自我演戏以来》,神州国光社1933年版,第119页。

④ 梅兰芳、许姬传《舞台生活四十年》,第128—129页。

⑤ 孙耀如口述,宋路霞整理《浮世万象》,第137—138页;陈定山《春申旧闻》,第122页。

⑥ 朱经畬《余叔岩艺术年谱》,翁思再主编《余叔岩研究》,第93页。

⑦ 何时希《杜月笙与京剧》,北京市政协文史资料研究委员会编《文史资料选编》第43辑,北京出版社1992年版,第234—241页;蝶衣《杜祠落成典礼中之会戏》,《梨园公报》,1931年6月9日,第2版。

⑧ 《假座新新舞台为镇江粥厂募捐启》,《申报》,1913年1月14日,第4版。

⑨ 有学者统计,20世纪二三十年代上海共有约200个慈善团体和机构。Kuiyi Shen, "Wang Yiting in the Social Networks of 1910s—1930s Shanghai," Nara Dillon and Jean C. Oi(eds.), *At the Crossroads of Empires: Middlemen, Social Networks, and State-Building in Republican Shanghai* (Stanford: Stanford University Press, 2008), p. 52.

⑩ 《梅兰芳启事》,《申报》,1926年12月29日,第1版。

们希望改变以往“法外之徒”和“残忍暴力”的形象,公益活动为之提供了一条“捷径”。以杜月笙为代表的青帮头目们积极参与各类慈善活动,在半殖民地上海独特的社会政治环境中获得了“大善人”的称号,经常被与其他社会活动家相提并论。<sup>①</sup>自己经营数家剧场的黄金荣经常组织慈善演出,并邀请受其剧场之聘在沪演出的京角参演,黄因此赢得了“有求必应”的赞誉。<sup>②</sup>杜月笙和张啸林有时也组织义演并邀请京角参加。1931年6月杜氏祠堂的盛大堂会结束后,黄、杜、张三人请部分京角在黄所经营的大舞台义演三天,为赈济江西饥荒募款。据报道,此次演出票价定为10至15元,共募集27000元,黄金荣仅收取了剧场开销的1/3,剩余钱款全部捐出。<sup>③</sup>此类义演具有较好的社会效应,无疑有助于青帮头目们改善公共形象。

更多时候,青帮头目是受各种社会团体之托而出面邀京角参加义演,这不仅有利于提高其社会声誉,而且加强了他们与本地乃至外地精英阶层的联络。例如,由于“历经各界挽留”,“固辞不获”,梅兰芳和马连良于1932年11月受天蟾舞台主人顾竹轩之聘到沪短期演出,负责二位京角全部接待事宜的是顾的“师傅”黄金荣。<sup>④</sup>十天合同结束后,在黄金荣和杜月笙的劝说下,梅、马二人续约了一星期。<sup>⑤</sup>很快,他们陆续收到本地多个慈善组织和其他机构的募款演出请求。几乎可以肯定,黄金荣和杜月笙在这些邀约中扮演了中间人的角色——甚至可以推测,黄和杜很可能就是邀聘梅、马来沪短期演出的始作俑者,其目的即在请他们为各组织和机构举行义演——结果,梅、马在商业演出结束后,各自又参加了10次左右的公益演出。<sup>⑥</sup>期间,南京、苏州、杭州等附近城市的多个社会团体和机构也纷纷派代表来沪,邀请梅兰芳等前去举行义演,梅“情难固却,遂一一允诺”。<sup>⑦</sup>而陪伴梅兰芳赴各地参加义演的团队中,就有杜月笙、虞洽卿等多位上海名流的身影。<sup>⑧</sup>

有时,青帮头目还出面邀请京角参加由政界要人发起或政治色彩浓厚的公益演出。如1930年12月,宋美龄和数位国民党高级官员请黄金荣出面,在大舞台组织一次由梅兰芳领衔的大型慈善演出。<sup>⑨</sup>1936年,为庆祝蒋介石50岁生日,各地发起“购机祝寿”运动。是年6月,黄金荣和杜月笙邀请马连良和章遏云在黄金大戏院举行两天的募款演出,为上海地区购机募款。<sup>⑩</sup>这些义演为青帮头目们加强与政界的联系、捞取政治资本提供了一种特殊渠道。

在民国上海,京角的参演几乎是一次体面的堂会或重要的义演所不可或缺的组成部分。他们参加堂会通常会得到丰厚的报酬,义演则可为之带来社会名誉。但京角们没有拒绝这些名利的自由,因为他们不敢冒犯出面邀请的地方名流,后者的权势可以对其在上海的商业演出施加巨大影响。例如1926年“面粉大王”荣宗敬请马连良在堂会上表演一出“硬戏”(即难度较高的剧目),马以喉咙不适为由婉拒,荣因此十分不快。次年马连良在天蟾舞台演出时,荣宗敬提出了完全一样的邀请,意在挽回面子,马被迫接受。<sup>⑪</sup>更著名的例子是余叔岩。余是极个别拒绝杜月笙邀请、未参

① 郭兰馨《杜月笙与恒社》,上海市政协文史资料研究委员会编《旧上海的帮会》,上海人民出版社1986年版,第301页。

② 切肤《共舞台去年营业之经过》,《戏杂志》第7号,1923年4月,第1页;老超《黄金荣有求必应》,《梨园公报》,1931年9月11日,第1版。

③ 三将军《大舞台将会串》,《梨园公报》,1931年6月12日,第1版;老超《募赈会戏之成绩》,《梨园公报》,1931年7月8日,第1版;何时希《杜月笙与京剧》,《文史资料选编》第43辑,第241—243页。

④ 《梅兰芳今日到沪》,《申报》,1932年11月29日,第15版。

⑤ 《天蟾舞台顾竹轩恳请黄金荣、杜月笙挽留梅兰芳、马连良》,《申报》,1932年12月21日,增刊第4版。

⑥ 《申报》,1932年12月30日,增刊第6版;1933年1月1日,增刊第9版。

⑦ 《梅兰芳等赴杭》,《申报》,1933年1月10日,第11版。

⑧ 陈定山《春申旧闻(续)》,第128页。

⑨ 白雪《南京盛大义务戏将改在上海举行》,《梨园公报》,1930年12月20日,第1版。

⑩ 《申报》,1936年6月10日,第2版。

⑪ 狮心王《顾竹轩替马连良结缘》,《罗宾汉》,1927年2月18日,第1版。

加1931年杜氏祠堂堂会的当红京角之一,其代价则是有生之年再未到上海演出。<sup>①</sup>由此可见,地方精英支持和追捧京角的前提,是后者可被利用来为自己利益服务。

## 六、票友、票房与票戏

地方精英对京剧的热情不只表现在捧角活动中,他们还热衷于学习表演甚至亲自登台演出。业余研习京剧者被称为“票友”,其组成的业余京剧活动组织谓之“票房”,票友登台演剧俗称“票戏”。民国时期上海票房林立,数量甚至超过北京。<sup>②</sup>通过学习表演和票戏活动,精英人士进一步确立了自身相对于普通民众的文化优越地位。票房为票友提供了获取文化资本和社会资本的重要媒介,同时也使他们得以有组织地对公共戏曲娱乐活动施加影响,展现自身在本地文化生活中的权势。

业余演剧古已有之。帝制晚期,上层社会人士中业余学习戏曲并登台表演者日益常见,在“票友”一词流行以前俗称“串客”。<sup>③</sup>19世纪后期上海曾有富家子弟组织的数个昆曲业余团体,成员包括士绅、商人、画家和医师等。这些团体偶有公开演出,并于每年岁末在本地剧场举行联合串演,时称“爷台会串”,附近其他地区的串客也有前来参演者。串客登台照例不收任何报酬,而且要酬谢协助其演出的剧场演职人员,以示其身份与地位卑贱的专业伶人截然不同。<sup>④</sup>

京剧传入上海并风行之后,一些爱好者开始学习表演,至清末票友群体已初具规模。20世纪初,上海先后出现了20多家京剧票房,组织者多为研习京剧造诣较高的文人、商人等,另有少数戏剧界人士,票友则以商界精英为主。例如本地第一家票房“盛世元音”最初的20多位成员多为外商买办或旅沪客商;<sup>⑤</sup>“久记社”最初亦由九位商人发起组成。<sup>⑥</sup>票房聘请富有经验的专业演员为教师,一些本地名角也常在票房活动,日常运作费用主要来自票友会费和公演收入。早期票房偶尔假剧场举行的公演常在本地社会引起轰动,技艺精湛的票友有时还被剧场邀请参加日常商业演出。票友演出照例不取报酬,且需自己承担相关费用。<sup>⑦</sup>

20世纪二三十年代,上海京剧票房进入鼎盛时期。在1920年代,至少有40家新票房先后成立。与此同时,已有的票房也发展迅速。票友总数多达数千人,规模较大的票房都有百名以上成员。<sup>⑧</sup>1930年代,又先后出现了20余家新票房。有学者将民国上海数量众多的票房大致分为三大类:第一类是按照行业或机构组织的同仁票房,第二类由票友独资或集资创办,第三类为附属于是同乡组织的票房。<sup>⑨</sup>其中,有的票房经常举行公演,并发行专门的报刊,在本地社会颇有影响,有的则不太活跃,徒有虚名。

① 何希时《梨园旧闻》,北京市政协文史资料研究委员会编《京剧谈往录三编》,北京出版社1990年版,第546—548页。

② 已有学者对近代上海的票房和票友进行了专门研究,见徐剑雄《近代上海的京剧票友、票房(1911—1949)》,《史林》2006年第4期;曹官力《近代上海京剧票界的生成》,《戏剧研究》第9期,2012年1月。

③ 徐珂编纂《清稗类钞选(文学艺术戏曲音乐)》,第389页《论惩办串客》,《申报》,1892年7月22日,第1版。关于明清时期的业余戏曲演出,可参见赵山林《中国戏曲传播接受史》,上海人民出版社2008年版,第8、13章。

④ 王韬《瀛寰杂志》,上海古籍出版社1989年版,第9页;海上漱石生《上海戏园变迁志》(十),《戏剧月刊》第2卷第2期,1929年10月,第1—2页。

⑤ 退庵《上海之票房历史》,《戏杂志》第8期,1923年8月,第2页。

⑥ 江上行《旧上海的票房与票友》,方俊主编《百年上海滩》,上海滩杂志社2005年版,第220页。

⑦ 许黑珍《旧时梨园风光》(四),《戏迷传》第2卷第5期,1939年9月,第8页。

⑧ 徐慕云《慕云剧谈》,《戏剧月刊》第1卷第5期,1928年10月;退庵《上海之票房历史》,《戏杂志》第8号,1923年8月。

⑨ 徐剑雄《近代上海的京剧票友、票房(1911—1949)》,第91页。关于这一时期上海的票房名录,参见该著附录3“近代上海京剧票房简表”。

随着票房数量的剧增,组织者的身份渐趋多样,他们未必都对京剧有精深研究,但通常是颇具经济实力的地方名流。如商界领袖袁履登创办了“申商京剧部”,帮会头目杜月笙、张啸林等创办了“恒社票房”和“律和票房”等。票友群体的组成也较以前更为复杂,其中不乏中产阶级人士,甚至出现了个别以产业工人为主体的票房,此外还有女性票房之组织,但大多数票友仍来自本地上层社会。如1920年代初久记社票房的100余成员都是“执业商界中之体面商人”,而“中国体育会”票房则由公共租界工部局的华人雇员所组成。<sup>①</sup> 时人忆述,成为一名票友通常需要两个条件,“一是家境殷实,有票戏资本,二是有文化,懂戏,能研究戏”。<sup>②</sup> 第二个条件或许并非所有票友都具备,但经济条件确是成为票友的重要前提。

精英人士热衷于加入票房学习京剧,除了消闲娱乐的需要外,更深层的动机应是借此获得文化资本和社会资本。尽管上海是当时中国最为西化的城市,但对京剧的鉴赏力和对表演技艺的掌握依然被普遍视作文化涵养的重要标志。受到剧评界京派—海派审美等级话语的影响,票友大多崇尚京派、模仿京角,甚至以“保存旧剧者”自居,对本地剧场排演的连台本戏则不屑一顾。<sup>③</sup> 与情节曲折、通俗易懂的连台本戏相比,京角的演出大多轻剧情而重表演程式和表现技艺,且很多名角具有自己独特的表演风格,被奉为某“派”。这些颇为复杂的程式、反复锤炼的技艺和独树一帜的风格之中,含有许多文化“密码”,观众需要经过一定的学习才能领会其所以然。正如时人所言“观剧者须具艺术眼光,始能于剧中寻出乐趣。”<sup>④</sup> 票房通常聘请经验丰富的伶人为教师,并另有知识精英作为顾问,讲授内容一般皆为京角的表演风格和技艺。<sup>⑤</sup> 票友可以由此学习到“正宗”的京剧知识,提高其对京角演出的鉴赏能力——一些票友还自聘教师甚至得到京角亲授,自然更具优势——普通民众则无此条件。因此,在民国上海,票友这一身份不仅意味着优越的经济地位,而且象征着较高的艺术涵养。少数票友研习京剧造诣颇高,被誉为“名票”,关于他们的介绍和报道常见诸报刊,更为其赢得了很高的文化地位和社会声望。

登台票戏更是公开展现艺术修为和提高文化声誉的途径,故票友将“粉墨登场”视为“无上荣事”,20世纪二三十年代的上海的票戏之风因之盛极一时。其中,少数名票的表演水平较高,甚至不输专业演员,但绝大部分票友都技艺平平,有的甚至生涩拙劣。他们在台上“僵手硬脚,目瞪口呆”,演唱时“口中呐呐,声音隐约”,“一曲既毕,声嘶力竭,汗流浹背”。此外,票友演剧还经常因缺乏经验、忘记剧情或台词等出现种种令人捧腹的失误。<sup>⑥</sup> 尽管如此,票友们仍乐此不疲,因为票戏是他们“出风头”的良机。<sup>⑦</sup> 每逢票友登台,其知交朋侪通常都会“踵事增华,铺张扬厉,极尽宣扬鼓吹之能事”。<sup>⑧</sup> 演出之日,则纷纷赠送花篮、银盾、镜额、对联等礼物,“藉表倾慕其艺术之精”。尤其是某票友首次登台亮相时,朋辈所赠礼物“满列舞台前后,虽名角打泡,亦不过如是”。<sup>⑨</sup> 据著

① 退庵《上海之票房历史》,《戏杂志》第8期,1923年8月,第4、6页。

② 徐剑雄《京剧与上海都市社会(1867—1949)》,上海三联书店2012年版,第429页。

③ 参见徐剑雄《近代上海的京剧票友、票房(1911—1949)》,第93页。徐慕云称,票友们“恒经年不一涉足舞台,缘今日舞台上所演之本戏,实不足供人研究也”。徐慕云《慕云剧谈》,《戏剧月刊》第1卷第5期,1928年10月,第3—4页。

④ 徐慕云《慕云剧谈》,第1页。

⑤ 罗亮生《上海京剧票房及票友》,中国戏曲志上海卷编辑部编《上海戏曲史料荟萃》第1辑,1986年印行,第97页。个别票友不学京角而模仿本地演员,即属于“标新立异”。江上行《六十年京剧见闻》,第225页。

⑥ 小票友《票友应铲除不良习气》,《戏剧周报》第1卷第2期,1936年10月17日,第23页;郑逸梅《艺海一勺续编》,天津古籍出版社1996年版,第177—178页。

⑦ 江上行《六十年京剧见闻》,第224页。

⑧ 小票友《票友应铲除不良习气》,《戏剧周报》第1卷第2期,1936年10月17日,第23页。

⑨ 海上漱石生《上海戏园变迁志》(十),《戏剧月刊》第2卷第2期,1929年10月,第3页。

名作家秦瘦鸥称,当时票友公开演出一次,至少要花费200元用以租借戏服、邀请乐师和配角。<sup>①</sup>许多票友为了充分展示自己的技艺和财力,往往一掷千金,专门定制昂贵的戏服,“精益求精,光彩夺目”。<sup>②</sup>据说银行家钱志翔一次与梅兰芳同台演出,花费多达5000余元。<sup>③</sup>铺张的排场固然可使登台的票友大出风头,但他们更重视的还是票戏所带来的文化声誉。尽管票友演出效果大多不佳,捧场者通常都在事后“力掩其丑,极尽赞美,一人十口,言皆如此”,而票友也因此“怡然自得,一若其艺术,真有足资赞美之点者”。<sup>④</sup>对于资产富足、平日习惯了铺张排场的地方精英人士来说,这种文化上的肯定和赞誉才是他们最渴望的。

票友学习京剧和登台演出是民国上海京剧娱乐文化生产的重要组成部分,但同时又是票友自身的文化消费形式之一。与捧角一样,地方精英在学戏和票戏活动上的消费也是其经济实力和艺术品位的一种展现。同时,他们通过加入票房或延聘专门的教师提升自己的京剧鉴赏能力和表演技艺,并以票戏活动的形式公开展示其艺术修为,赢取舆论对其文化涵养的赞许。由此,地方精英巩固了自身在文化生活中的优越地位,进一步强化了其与普通民众的文化区隔。

除了文化资本外,地方精英还通过票房这一组织获取社会资本。票房本身即是一个社交空间,那些成员来自多个领域的大票房,更成为精英人士交际联谊的重要平台。一些地方名流出面组织票房,即不无借此扩大势力和影响的动机。这一点在帮会头目主导的票房中体现得最为明显。1923年杜月笙组织了恒社票房,成员最多时超过300人,除少数京角和名票外,多为政、军、商界知名人物,且多为杜的门徒。<sup>⑤</sup>同年成立的律和票房主要由张啸林和杜月笙负责,成员迅速增至千余人,其中包括众多当红京角和社会名流,是民国时期上海规模最大的票房,其影响力远超出票界范围。<sup>⑥</sup>1932年,杜月笙创立帮会组织“恒社”,以加强杜门人士之间的联系,社中早期活动仍以票房为重心。<sup>⑦</sup>杜本人教育水平较低,对京剧并无深入研究,扩张势力是其组织票房的一个重要目的。<sup>⑧</sup>另一方面,票友除在剧场公演外,还经常在本地乃至外地名流人士举办的堂会上登台献艺。<sup>⑨</sup>如1931年7月,上海各界为纪念虞洽卿旅沪50周年,举办了两天堂会并通过广播公开播送,即有多位本地名票参演。<sup>⑩</sup>此类场合既为票友提供了公开展示表演技艺的机会,也有利于增进他们与主人之间的交谊。名票还往往可以将其文化资本转化为社会资本,如金融家赵仲英之子赵培鑫票戏声誉鹊起后,引起众多社会名流的关注,有的还收其为义子,“对之爱护备至”。<sup>⑪</sup>

义演及其他公益活动是票友获得社会资本的另一重要途径。清末民初,票界就开始对公益慈善活动表现出巨大热情。如雅歌集的成员们一直积极参加为赈灾或教育机构举行的募款演出,甚至一度决定只参加慈善类义演。<sup>⑫</sup>另一票房“久记社”据说也从不错过任何助赈等公益活动,而且

① 秦瘦鸥《戏迷自传》,浙江文艺出版社1992年版,第35页。

② 海上漱石生《上海戏园变迁志(十)》,《戏剧月刊》第2卷第2期,1929年10月,第3页。

③ 孙君正《上海江南银行倒闭殃及同里存户》,政协江西省吴江县委员会文史资料研究委员会编,《吴江文史资料》第4辑,1985年印行,第59页。

④ 小票友《票友应铲除不良习气》,《戏剧周报》第1卷第2期,1936年10月17日,第23页。

⑤ 徐幸捷、蔡世成主编《上海京剧志》,第77页。

⑥ 张庚、孙滨主编《中国京剧志·上海卷》,中国ISBN中心1996年版,第555页。

⑦ 郭兰馨《杜月笙与恒社》,《旧上海的帮会》,第305页。

⑧ 何时希《杜月笙与京剧》,《文史资料选编》第43辑,第231页。

⑨ 吴老圃《票友与堂会》,刘豁公主编《雅歌集特刊》,雅歌集1925年版,第1页。

⑩ 茫《虞洽老纪念会戏目》,《梨园公报》,1931年6月29日,第1版。

⑪ 江上行《旧上海的票房和票友》,《百年上海滩》,第227页。

⑫ 周剑云编《菊部丛刊》,第219页。

还设立义务学校,并于每年春夏两季向民众免费施医给药。<sup>①</sup>因此,两家票房在本地社会的声誉甚佳,其成员自然也获得各界的尊敬。二三十年代,票房举办或参与义演更加频繁,相关报道常见诸报刊,参演的票友由此赢得“热心公益”的赞誉。杜月笙、张啸林、王晓籁等帮会头目虽技艺不佳,演出时失误迭出,也经常参加义演活动,且票价常售至10元以上,比当红京角商业演出的票价高出数倍。<sup>②</sup>名票和名流票友常与京角同台义演,有时还受邀赴其他城市参加公益性质的演出。这不仅提高了他们的社会声望,同时也有利于其交际网络的扩展。

票房不仅为地方精英提供了获取文化资本和社会资本的渠道,而且使他们得以有组织地影响和干预公共戏曲娱乐活动,以维护其文化声誉和社会地位。如1928年马连良受聘至沪演出,有传言称他在上一年演期结束北返时曾讥讽上海票界几无一人懂戏。本地票友闻知大为不满,群情激愤,准备在马登台时喝倒彩羞辱之。虽然马连良极力澄清谣言,并请人向票房一一疏通,但由于部分剧评人士有意指摘,加上票友消极抵制,导致剧场上座率大受影响,在合同期间损失6000元。马连良因此十分沮丧,甚至表示五年内不再来上海。<sup>③</sup>此事充分显示出上海票界对自身文化声誉之看重,及其对京角商业演出的决定性影响。一些较大的票房,因成员包括众多社会名流和精英人士而尤具势力,故京角每次到沪演出一般都要前往拜客。而一旦开罪这些票房,京角就很难避免身陷窘境。如1921年,余叔岩在上海参加堂会,原本承诺与雅歌集票友举行一次义演,但在演出前一天以母亲病重、急需北返为由爽约。数日后,余却在黄金荣经营的共舞台登台,自然引起雅歌集票友的公愤。1924年余叔岩受亦舞台之聘再次南下,前往雅歌集拜客时,票友直接将其名片掷于地上,指责他言而无信、目中无人。由于传言票界将联合抵制,剧场只得登报声明余叔岩暂缓登台,并请人居间调停,最终由余解释、道歉才得以解决。据说,性格高傲的余叔岩受此打击,“发誓再也不到上海来了”。<sup>④</sup>可见,地方精英通过票房结合成一种颇强的势力,可在其声誉或面子遭到挑战时进行有组织的“反击”行动,巩固他们在本地社会文化生活中的优势地位。

## 七、结语

民国前期上海地方精英对京剧活动的高度热情和积极参与,以及在此基础上出现的京角明星文化,是近代中国一道独特的社会文化景观。精英人士之中固然有一些真正嗜好京剧甚至造诣颇深的人士,但更多的则可能是不同程度的“附庸风雅”者。一位与伶界交往密切的上层人士忆述,当时上海“有闲阶级人多,本来不懂戏的人,发了财以后也喜欢附庸风雅,久之成了风气,形成了舞台演出、票友义演和家庭堂会并举的兴盛局面”。<sup>⑤</sup>这些“发了财”的城市新贵基本属于本地新兴的精英阶层。凭借通商口岸的各种有利条件,他们在清末民初上海社会经济的近代化过程中迅速崛起,不仅积聚了大量的财富,而且日益成为城市社会新的领导者。<sup>⑥</sup>这些精英人士之所以普遍热衷于京剧活动,目的并非表面上的消闲娱乐,而是借此获得文化资本和象征资本,同时进一步累积

① 退庵《上海之票房历史》,《戏杂志》第8期,1923年8月,第4页。

② 据说,杜月笙有一次在闸北参加慈善义演,票价甚至高达50元。何时希《杜月笙与京剧》,《文史资料选编》第43辑,第231页;郁咏馥《我所知道的杜月笙》,上海市政协文史资料工作委员会编《旧上海的帮会》,第283页。

③ 李世强编著《马连良艺事年谱(1901—1951)》,第304—305、315页;徐筱汀《马连良来沪记》,《北洋画报》,1928年9月5日,第3版。

④ 江上行《六十年京剧见闻》,第24页。

⑤ 孙曜东口述,宋路霞整理《浮世万象》,第72页。

⑥ 白吉尔《中国资产阶级的黄金时代(1911—1937)》,第48页。

社会资本乃至政治资本,以巩固和强化其在地方社会中的领导地位。

任何形式的社会不平等关系都是通过文化得以“合法化”的。<sup>①</sup> 在传统的四民社会,儒家经典是官绅阶层精英地位的文化基石。20世纪初社会新崛起的城市精英群体虽然拥有了相当的经济实力和权力资源,但要避免“暴发户”的形象,为其财富和权势取得“合法性”亟须在文化上确立其优越地位。民国前期社会处于文化嬗递、思想杂呈的状态,当儒家经典随着四民社会的解体而逐渐隐退,而西方传入的新学及其文化形式仍缺乏社会基础之时,京剧为上海城市精英提供了一种形塑自身文化地位的重要媒介。

娱乐休闲自古以来就与权力和地位密切相关,具有不容忽视的政治意义。自19世纪后期,京剧即是上海最流行的娱乐方式之一,拥有广泛的社会基础。民国前期文人学士对京剧的改造活动和知识生产,大大提升了这一娱乐方式的文化层次,并在京沪两地的京剧娱乐文化中建构起京派—海派审美等级。通过不惜金钱为京角的演出捧场,精英人士在炫耀财力的同时,更重要的是表现自身高雅不俗的艺术品位。在拜客、请客等交际往还中与京角建立的亲密关系,则为他们带来了重要的象征资本。通过以票友的身份学习京派表演并登台展示艺术修为,精英人士进一步积累文化资本,争取文化声誉,强化了其相对于普通市民的文化优越地位,并借由票房这一组织加以维护。由此,精英群体在掌握财富和权力的同时,也在文化上跻身“上流”,使他们在城市社会中的领导角色显得更加“理所当然”。时人批评一些票友“贵族派”,这恰恰可能是上海的新兴精英人士所追求的效果,因为贵族的财富和权力具有天然的合法性。<sup>②</sup>

与此同时,地方精英也通过京剧活动累积社会资本,有时还得以捞取政治资本。围绕京角的各种宴会和交际、地方名流举办的堂会、公益演出和票房活动等都为精英人士提供了跨行业甚至跨地区社交联谊、拓展人际网络的渠道。通过出面邀请京角参加义演、亲自登台参演以及参与票房的公益活动等,他们可为自己赢得社会赞誉,提升公众形象。而在共同参与京剧娱乐活动的过程中,来自不同领域的精英人士也自然会加强对彼此的认同。凡此种种,皆有助于巩固和强化他们在城市社会中的领导地位。

正是由于京剧活动所具有的上述文化意义和社会功能,而非这一剧种本身的艺术魅力或京角们的超凡技艺,民国前期上海的精英人士才积极参与其中,乐此不疲,极大地推动了本地京剧娱乐业的繁荣。而在这座中国最摩登的城市,新兴的精英阶层利用一种形成于清代北京的本土娱乐形式形塑了自身的社会领导地位,不仅反映了这一群体的文化心理倾向,而且折射出近代中国社会转型过程中“传统”与“现代”交织互渗的复杂面相。

(责任编辑:胡永恒)

<sup>①</sup> Glenn Jordan and Chris Weedon, *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World* (Oxford: Blackwell, 1995), p. 5.

<sup>②</sup> 小票友《讨伐现在的票房和票友》,《戏剧周报》第1卷第4期,1936年10月31日,第63页。

**Centralized Localism and the State Building in Modern China: Revisiting the Warlord Politics in the Period of Beijing Government in Republican China ..... Li Huaiyin( 67)**

The trend of localization and privatization of the national financial , military and administrative power in late Qing last in the early Republican period and led to the serious split in domestic politics , which finally resulted in the battles among warlords after Yuan Shikai’s death in 1916. For a long time , historians have emphasized more on the negative political and economic consequences of this warlord period. However , by analyzing rise and fall of the various warlord regimes from the perspectives of their geo-politics and financial structures , we can see that whether or not a warlord regime could succeed depended on the quality of its internal governance , especially its ability to mobilize and utilize all kinds of resources and enhance its financial and military powers. The local powers that had stable territories in prime geographic locations and were capable of effectively exploiting economic resources by centralized administrative and financial institutions would eventually defeat their rivals that lacked stable territories and had only scattered resources. Therefore , the modern Chinese state building was a bottom-up process in which local regimes were centralized to compete with each other and the winners among them developed from regional states to the national state. The Beijing government period thus underwent the state building process at the local level despite the political conflicts and social unrests. The trajectory of the Chinese state building , namely the powerful regional regimes playing a leading role in the process of building a united and centralized national regime , is similar to the history of state building in other backward countries.

**The Politics of Entertainment: the Peking Opera and the Making of the Shanghai Elite Class in the Early Republican Era ..... Wei Bingbing( 85)**

In the early Republican period , the new Shanghai urban elites were devoted to the Peking Opera as an entertaining activity , especially supporting star singers from Beijing , to establish their leading role in the local society. The literati enhanced the cultural level of the Peking Opera in various ways and conferred to unprecedented cultural aura to Peking Opera singers. By involving in activities related to the Peking Opera , the Shanghai elites assured their cultural superiority to common people and obtained their cultural “legitimacy” as social leaders in the city. Meanwhile , numerous settings for Peking Operas provided channels for the local elites to build trans-professional and trans-regional networks and reinforced their class identity. It was an important way for them to gain social prestige and improve their public images to invite Peking Opera singers to charity performances and even participate in the performances themselves.

**“Examinations Are Not Enough to Select the Talent”: The Interaction between the Publishing Market and the Civil Service Examination Reform in the Late Qing and Its Consequences ..... Cao Nanping( 105)**

**Promoting the Engineering State: the Association of Chinese & American Engineers in China ( 1919 – 1941) ..... Wu Lingjun( 122)**

**Recovering the Genealogy of the Historical Narratives of the “Chinese Nation”: *Reconstructing China* and the Study of the Chinese Conceptual History ..... Yang Nianqun( 134)**

“The Chinese Nation ( Zhonghua minzu ) ” as a modern concept is not only a topic discussed warmly by the current academia but also a political idea that China has been relying on to build a modern nation-state in practice. Inspired by the several issues brought up by the newly published *Reconstructing China* written by Huang Xingtao , this article discusses the history of the debates on the mythological origins and heroic genealogy of the Chinese nation and the historical background of the birth of the “Chinese Nation” concept and its changing meanings. Furthermore , this article points out that the previous research on the history of concepts puts too much attention to the translation of Western ideas and their influences and relatively overlooks the important role that the traditional intellectual sources played in the formation and transformation of modern concepts. The author suggests avoiding writing the history of terms in a closed circuit from one concept to another , but rather tracing continuities between modern concepts and traditional resources more effectively.

**Mukedeng’s Definition of the Yalu River’s Two Origins and the Later Disputes on Its Watersheds ..... Li Huazi( 151)**

---

English abstracts translated by Liu Wennan