戲劇研究　第9期
Journal of Theater Studies
2012年1月　頁41-64

# 近代上海京劇票界的生成*

曹官力
國立臺灣清華大學中國文學研究所博士生

## 前言

民國十一年三月，剛出道的演員馬連良（1901-1966）初赴上海，在亦舞臺和白牡丹荀慧生（1900-1968）合演《打漁殺家》，扮演蕭恩的馬連良遂一炮而紅。然而，當時評論界本來就對劇中人蕭恩該穿鞋還是穿靴有著「鞋靴之爭」，馬氏人紅後是非就多，自然也被觀眾的期待眼光所檢視。有趣的是，當時上海許多的票友是站在應該要「穿鞋」的那一邊，甚至有某政壇要人假票友之手送「鞋」給他。新人馬連良進退維谷，便採取「中間路線」，一場穿鞋，其後穿靴，兩造都不敢得罪。不過，據上海老牌票房之一「雅歌集」的票友陳定山（即陳小蝶，1897-1987）所言，當馬連良穿靴時「雅歌集」票友群突然全員起立宣布退票，同席約兩百人讓官廳十排前座人去「位」空。[1]

* 感謝《戲劇研究》兩位匿名審查者的寶貴意見，讓筆者的論述得以更完善。另外，特別感謝美國芝加哥大學東亞語言文明系博士、現任臺灣清華大學中國文學系的黃冠雲助理教授對本文英譯摘要的改訂。本文是在筆者碩士論文第三章的基礎上增寫並多處修改而成，部分觀點已然不同。可參照曹官力：《休閒與事業：清末民初的京劇票界（1871-1929）》（臺北：國立臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2011年），頁61-80。

[1] 此史實同見於〈上海雅歌集六十年〉與〈馬連良藝事年譜〉。前文由票友的視角回憶敘述，可以看到比較不爲人知的觀眾臺下語，並指出馬二先生（馮叔鸞）和鄭過宜還爲此事打過筆戰；後譜則清楚的記載當時名劇評家馮小隱和作家舒舍予（老舍）針對此事的評論文字。我們可以知道這件事至少驚動了「民初四大評劇家」馮叔鸞、鄭過宜、馮小隱、張肖倫中的前三人。詳見陳定山：〈上海雅歌集六十年〉，收入劉豁公、孫克雲編：《雅歌集六十周年紀念特刊》（1969年），頁40-41。〈馬連良藝事年譜〉全文：扶風館主的BLOG http://blog.sina.com.cn/panxiu，讀取日期2011年11月30日。又，《馬連良傳》也有



臺灣學術期刊資料庫

民國十三年，已頗具名聲的余叔岩（1890-1943）同樣南下上海並到同場地表演，演出前至「雅歌集」拜訪，當他才跨入票房門檻，名片就被丟了出來，好不難堪。原來，是因爲前一年當余叔岩訪滬時，「雅歌集」正發起湖廣兩地水患的救災義演，在余氏答應演出後海報都已張貼出去，卻沒想到演出當晚余氏偷偷返回北京，讓「雅歌集」得「唱《空城計》」而錯愕萬分。[2]

上面兩個事件的結果都是：伶人事後回票房道歉。我們無法確知這兩件事當時更多的細節，筆者也不能在立場各異中分析他們的是非對錯，但是我們要問，伶人遷就票友反應爲的是什麼？這裡生動地呈現出上海「票界」的勢力張狂，票友已經從晚清北京「下海」搭班和伶人搶飯碗的票伶關係，[3]轉爲運用他們在報界、商界甚至政壇的「多重身分」來干涉劇壇。換句話說，在清末民初，上海的票友多身兼文人劇評家、商人富賈、政治家、清朝遺老遺少等等，他們開始以「本業」／身分的權力來介入並影響「業餘」／興趣的發生場域。不僅如此，伶人知道票友是最基本的觀眾群、是他們「衣食父母」，再加上伶人自古以來較爲低下的職業觀所產生可能的自卑心態，伶人遷就的正是「現實」。

這一切會讓我們感到好奇，想去了解在京劇史的脈絡中上海票房究竟是如何接續北京而誕生？「票房」這個名稱是以怎樣的角度挪用爲今日此詞所指的「賣座收入」上？現代化下的經營模式與制度分化又如何讓京劇票房組織產生質變，只要繳了會費就可成爲廣義的「票友」[4]？而對舉於北京的上海將「票房」膨脹疆域至全國性的「票界」展現出怎樣的「現代性」？顯然，這樣的組織變異與名票制度是票界勢力龐大的基礎，值得一探。

---

所描繪，但它是紀錄馮小隱和蘇少卿的爭論，可參考張永和：《馬連良傳》（北京：中國戲曲志編輯委員會，1996年），頁94-96。

2 陳定山：〈上海雅歌集六十年〉，頁39-40。

3 關於晚清票友和伶人的競爭關係，可參考本人碩士論文第五章。曹官力：《休閒與事業：清末民初的京劇票界（1871-1929）》，頁97-123。

4 王安祈對票友下的定義爲：「『凡非優伶而演戲者，即以票友稱之』，這是『票友』一詞的嚴格定義，和『業餘演員』同義；如果從較寬鬆的角度來看，票友是戲曲的業餘愛好者、基本觀眾，至少要能夠『清唱』，至於是否有上臺『彩串』的經驗，倒未必是必要條件。」王安祈：〈京劇票友〉，《爲京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006年），頁252。而筆者以爲，正因票房會費制產生後，票友或多或少成爲一種會員式的頭銜，他可以只是愛好者、只會清唱。上海票房已經不全然是北京傳統的「票房科班」，而是「俱樂部」。當我們了解到票房性質上的變異，就會更深刻的理解票友會產生以上定義嚴格或寬鬆的認定標準其來有自。（詳見後文）



臺灣博碩學術期刊資料庫

在處理上述問題前，我們先來看看清末上海票房誕生的背景及其意義。

## 一、票房現身上海的契機

晚清的上海是座商業性移民型城市，供民眾休閒娛樂的各種戲劇演出便自然由中國南北向此地集中。在同治六年設立的「滿庭芳」與「丹桂」兩大商業戲園，專門轉介京劇由津、京入滬，「京風」便一發不可收拾，並漸形成南派特色。值得注意的是，晚清上海京劇職業演員的來源大致有三：一乃聘請京津名伶挑樑，所謂「無園不成班」的演員隨園約聘制；二由徽班和梆子班巡演時，經與京班合演而轉型者，其中，甚有爾後自立科班授徒者，如「永盛玉科班」和「李毛兒京劇女伶班」等皆是；三則爲附屬於戲園的科班，如「丹桂茶園」的「夏家科班」和「天仙茶園」的「小金臺科班」。[5]於此背景，我們可以得見上海在京劇職業演員生成上的「派生、暫駐、園控」等諸現象，和與之相應的戲園人力經營問題。

上海本來就是京劇傳播的接受者。「派生現象」指的是上海的京劇職業演員多靠外地戲班供給分派，皆不同於原生地北京的自給自足。又唯獨北京的名伶佔有絕對的先天優勢，凡至此地臨演，戲酬便高昂，與其他一般在地演員懸殊。「暫駐現象」指的是商業機制下，各地演員或戲班爲謀利隨來隨走的短期巡演情況，使轉型後欲落地生根的科班不多見，畢竟京劇漸已在各地風行。[6]「園控現象」指的是戲園契約買斷制，無論是引進的北方名伶還是戲園自立的科班，都限演於本園中，無法自由向外參與演出，更無新的發展機會。班園合一的制度，常常因彼此的商業或藝術競爭造成不斷聘請名角後的演員過剩，讓戲園開支龐大而難以爲繼。

綜合上述，此三現象會產生人力經營的問題。晚清上海京劇界較缺乏自給自足的演員供應根基，長期聘請北方名伶花費高昂又有角色過剩的危機，同時，將

[5] 關於上海京劇的歷史與科班的介紹，統整自《中國京劇史》。參考北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編：《中國京劇史》（北京：中國戲曲志編輯委員會，2005年），頁248-299。

[6] 舉例來說，李毛兒便是因上海戲園對一般演員的包銀低，深感不平等待遇，才自立科班。而自各地來滬作短期演出的科班較多，這些科班可見於《中國京劇史》。參見北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編：《中國京劇史》，頁295-297。



臺灣博碩士論文 期刊資料庫

名伶所得差距拉大的短視近利，難以保留並逐步培育梨園人才。就算是自立的科班又多所侷限，其演員和聘來的北京名伶一樣，都只能於一處獻技，無法流通。這些導致上海新興演員與科班的質量和成熟度都不如北京，[7]戲園人力大都仍以持續仰賴的姿態。

上海就像一座大舞臺，臺上臺下，人來人往，提供著大量娛樂商品化的速食需求。南派觀眾口味向來求新求變，短時間內何以培養一批精良的在地化演員陣容？如何因應且平衡廣大商業市場的供需法則？難道都得請「名貴」的北方伶人？光緒中期梨園人才日趨凋零，該怎樣彌補這個缺口？

上海票房的及時出現，緩和了上海劇界緊繃的操盤神經，更輸出了一批京劇「跨界」人才。

須特別提出的是，《中國戲曲志．上海卷》已承載許多寶貴的近代上海著名京劇票房的簡介，而較爲小型或創辦時間短的票房也有清楚的表格呈現，這樣的里程碑著作，實屬本文研究的基石。[8]而票房在文明進程當中，如何形塑與表現整體文化場域的「現代性」，得對新興社團的組織能更深入的剖析，與對活動者的參與行爲和形象塑造進行細緻的探討。

## 二、清末現代化的上海票房

在京劇南向傳播前，南方業餘演劇大多稱「清客串」，正如齊如山（1875-1962）有言：「唱戲的人，名曰票友，從前南方沒有，它實始自北平，上海人學之，遂傳遍全國。」[9]與《菊部叢刊．歌臺新史》〈上海票房二十年記〉所載：「票房之創，昉於北直，風尚所趨，爰及上海。」[10]晚清北京票房的形成基本上

7 針對上海科班，李浮生直言：「說實話，上海所謂科班，那不逮北平遠甚，……張國泰、戚艷冰、夏氏昆仲、天仙茶園及天蟾舞臺，他們雖也培植過人才，這，只能說手把徒弟，不能說他們辦過科班。……爲此，對於科班部分，我不想多浪費筆墨。」李浮生：《春申梨園史話》（臺北：國軍藝文中心，1980年），頁90。

8 若要參考各京劇票房的成立時間、地點或票友成員，可見於中國戲曲志上海卷編輯委員會：〈票社與業餘劇團〉與〈上海京劇票房一覽表〉，《中國戲曲志．上海卷》（北京：中國戲曲志編輯委員會，1996年），頁547-562、567-589。

9 見齊如山：〈戲界小掌故．票友的來源〉，《齊如山全集》（臺北：齊如山先生遺著編印委員會，1964年），第4冊，頁193。

10 其前文爲「咸、同之間，皮黃乘西昆之敝，爲歌台主宰，一時風行，四海景從。達官貴人、豪商巨賈嗜痂者，大有人在，於是召集同好，互相研討，是曰票房。」頗能說明票



臺灣大學學術期刊資料庫

是八旗子弟在規避伶人爲下流、操賤業的遺毒觀念後以「清高」自居而另立的學戲場域，用以區別子弟和戲子身份的不同。而我們從同治初年北京最有名望也培養出最多人才的「賞心樂事」「翠峰庵」票房被譽爲「票房科班」，即可知當時票友學戲雖然可能比伶人爲晚，但路徑是平行的，也因此，不少藝精且文化水準高的票友只要一搭班「下海」，即可「變身」成伶人。

晚清北京京劇的票房型態大致可分爲三種，分別是由祭祀、血緣、地緣的關係而誕生的京劇原生票房，筆者依序論述。第一種爲祭祀關係下的「寺廟型」票房，隨著定期廟會活動的舉辦，人潮帶來了觀衆群，票友群體便直接在寺廟的空房裡建立京劇票房組織，利於就地搭草臺表演，同時也豐富了民衆聚合於寺廟的日常休閒樣貌，上述的「翠峰庵」票房就屬於此。第二種爲血緣關係下的「王府型」票房，可算是由王府班外另起的爐灶，籌組票房不像養家班那樣具較大的經濟壓力，更在疏通皇親們的感情和滿足己身的表演欲之餘，保有一定的身分認證與藝術高規格的標準。第三種爲「社團型」票房，它詳實紀錄下清末傳統票房內容逐步充沛的過程與「歷時積累」的完備制度，而時值民初，北京新型「集會」、「結社」票房則在組織與規定的西化與自由化上與上海接軌。然而，它們共同的傳統特色在於「人治」，以一個主要的金主「把爾頭」承包「走票」所需的一切，若想加入票房還得經人介紹，而就其類似「科班」的學戲職能上來說，有些票房說是「私塾」也不爲過。[11]相比於此，近代上海不只完全移植這般北京傳統票房的經驗，更整合成因應當地都市商業性格的現代化新型態京劇票房。

上海京劇票房在清光緒中葉組成並茁壯，特別是對京劇人才的輸入，具有劃時代的意義，誠如前述論及。首間票房記載名爲「盛世玉音」[12]，單從四字名稱就可見其直接延續了如「三簫一韻」、「風流自賞」等北京原生型態的票房傳統。

「盛世玉音」創辦人爲趙萱堂、錢秀山、毛祝三。教戲的有名伶孫菊仙（1841-1931）之子孫芝譜、馮子和（1888-1942）之兄馮二狗。票友會員二十餘

戲風潮由北而南向全國擴散與票房基本的成員和籌組的性質。見義華：〈上海票房二十年記〉，《菊部叢刊．歌臺新史》（上海：交通圖書館，1918年），頁16。

11 詳細可參見本人碩士論文第二章，曹官力：《休閒與事業：清末民初的京劇票界（1871-1929）》，頁33-53。

12 《中國戲曲志．上海卷》作盛世「元」音。參見中國戲曲志上海卷編輯委員會編：《中國戲曲志．上海卷》，頁552。



臺灣大學學術期刊資料庫

人，每星期固定至徐園會串，同時也當作練習。[13]畢竟上海是京劇墾荒之地，在票房草創之初，大多數票友得從頭學藝，不同於北京票房籌組是多由學已自成的貴族與老戲迷因興趣而結同。此外，徐園乃票友在上海會串公演的主要場合之一，因許多豪貴人士都喜在此舉辦喜慶堂會，這情況一直延續到民國時期，我們將在之後會再看到。

以堂會演出爲主要培訓票友的場域，可經直接上臺的臨場練習增加經驗值，用眞槍實彈的實務操練達到票友演員迅速養成之目的。因此，學習經費自是票房主要開銷，學習成效又從演出直接獲取，演出需要的所有支出「會員公攤」，「研習既久，成績可觀。」故，票房籌措經費的會員分攤制便應由「分攤學費」的原始用意而來，已經和北京傳統票房由首領「把爾頭」包辦所有費用不同。

值得特別注意的是，此票房的票友「曾在丹桂茶園串戲，實爲票友登臺之始。售價二元，觀者異常擁擠，所演各劇多係佳作。」[14]這裡稱的登臺，指的當是票友大舉進入商業劇院演出之始。上演的《烏盆記》爲票友趙萱堂和名伶孫菊仙共演，「是票友和專業演員最早的合作演出。」[15]這樣的現象暗示在一個新興之地，票友有更多的機會和空間與名伶平起平坐，彌補上海名伶少於北京的缺憾；且因上海衆多戲迷者的實際觀劇需求與戲園較爲節省的戲資開支，產生對票友表演的青睞。

光緒末年「市隱軒」成立到宣統二年「雅歌集」的建立，[16]標誌著現代化票房的初步完成。

「市隱軒」發起者爲夏禹颺、管海峯、陳玉麟、楊國珊等。會員十餘人，月收會費三元。這間票房有名伶專門教習，如貴俊卿、蓋叫天、趙如泉、趙小簾等，但他們都義務幫忙，「居師友之職，而不索供給，成效卓著」。曾在大觀園（女丹桂）「串戲三夜，得資三千餘元」。[17]足以見得上海票房和北京票房一樣

13 義華：〈上海票房二十年記〉，頁16。

14 同前註。

15 中國戲曲志上海卷編輯委員會編：《中國戲曲志．上海卷》，頁552。

16 雅歌集一說創於「宣統三年」，爲〈上海票房二十年記〉的記錄，參見義華：〈上海票房二十年記〉，頁17。不過，《雅歌集六十周年紀念特刊》中的所有文章皆指其建於「宣統二年」，甚至引用〈上海票房二十年記〉的文字也將時間改爲宣統二年，參見劉豁公、孫克雲編：《雅歌集六十周年紀念特刊》（1969年）。筆者在尊重歷史人物自述親身經歷的立場上，以後者爲準。

17 義華：〈上海票房二十年記〉，頁17。



臺灣大學學術期刊資料庫

能夠成爲京劇演員培訓的又一場域，雖票友非同伶人般專職以演戲爲生，但其以休閒的業餘形制登臺卻有著等同專業伶人的號召力與商業利潤，這一方面呈現出受大環境影響下而導致的商業價值衡量標準，一方面也促進業餘休閒的專業化經營。成立三年後因會員執事他方，各忙各的，遂宣告解散。無論如何，票房的確爲上海的京劇界注入在地的新後繼人力。

「雅歌集」創辦者爲鄒稚林和管西園，接收「市隱軒」解散後仍寄情演劇的票友。鄒稚林和管西園都爲宣統元年之「遏雲集」票房所出，再加上同票房的董芝初與來自「餘時學會」的羅亮生和席少鈞，以及「市隱軒」的夏禹颺所共創。會員約一百餘人。[18]開辦之始，教習爲老伶工邵寄舟，邵歿而聘張德福。張德福是曲師，能戲頗多。入會者分兩種：「會員」爲繳納月費兩元者，有學戲之權利；「會友」爲月費一元，僅能品茗閱書報。主任辦事者爲「羅遂戲學」的羅亮生和「夏廣交遊」的舊市隱軒發起者夏禹颺。「歷在各舞臺及愛儷園[19]、張園[20]公共場所串演戲劇，或助賑濟充善，或挹注舞台中人，悉盡義務，時論多之。」後因各方請求串演，更議決「非助善舉者，一概不准串演」。[21]

受清末維新運動的「學會」風潮襲擊，民間新式的社會團體增生。先從票房名稱來看，已卸去傳統的妝容而以新式社團的「集會」、「結社」自稱，如上述的「雅歌集」、「餘時學會」和下節的「久記社」等。這裡除受學會的制度衝擊，應還受到崑曲曲社的傳統與話劇社出現的影響，[22]才如此定名。再者，北京傳統較爲封閉狹小的票友人治的「介紹制」已被開放的入會制度取代，凡繳交一定金額即可成爲會員，這樣的「會費制」便容易產生一人多社的參加現象，[23]不

18 據劉豁公編：《雅歌集特刊》（上海：雅歌集票房，1925年），第1號。

19 愛儷園于1910年落成，爲中國僧人黃宗仰爲當時上海灘最著名的猶太商人哈同設計的一座私家園林，內園有天演界劇場。同時，也是當時上海社會名流和政界要人經常聚會的地方。

20 張園初爲西人格隆的私人別墅，光緒十年爲無錫人張叔禾購得重建，稱爲張氏味蒓園。常演髦兒班，偶也有一些戲曲演出。參見中國戲曲志上海卷編輯委員會編：《中國戲曲志·上海卷》，頁663。

21 義華：〈上海票房二十年記〉，頁17。

22 中國最早的話劇團體便是在上海租界內，由西人僑民組成的浪子劇社和好漢劇社。參考王衛國：《中國話劇史》（北京：文化藝術出版社，1998年），頁1。早期話劇社團的形成，同時也帶入了新的西式組織觀念。

23 例如錢琴東，民國元年同時參與「文化社」和「歌廬社」，而後因「歌廬」併入「久記社」轉而成爲「久記社」票友。同名互現可從〈上海京劇票房一覽表〉略窺一二，參見中國戲曲志上海卷編輯委員會編：《中國戲曲志·上海卷》，頁567-589。



臺灣大學術期刊資料庫

但沒有科班那樣的商業契約拘束，反能夠以流通性來增強影響力，並且讓票友廣泛學習。而票房功能除了學戲，更開啓了「社交空間」，像是雅歌集的兩位主事者還有「內學戲、外交遊」之分工，而演劇場域常選擇在「公共場合」。進票房喝茶、看報、交友成爲一種風雅之舉，會員的入票目的也從原先只想登臺學戲擴展爲亟欲開拓社會人脈、實際參與現代社會的集體意識，傳統「票房科班」質變爲「票房俱樂部」。基於票友非爲功利的傳統內涵，票房本著興趣養成與義務表演的驅動力，由票友共同演戲來募款賑災，彰顯新時代下「合群利益」之宗旨。而不同票房間的「合組併構」現象，更是擴展票房勢力範圍的現代「票界」初步顯影。

清末上海票房一方面參與傳統型態的會館和公所的演出，[24]牽繫著如北京票房般以祭祀、血緣與地緣架構的原始關係系統，一方面也一躍成爲新興社團，踏上商業性質和公領域的舞臺。就當時整體劇壇而論，今日研究的關注點都集中在受日本新派劇影響的早期話劇組織及其戲劇改革上，忽視當時稱「舊劇」的京劇之業餘票房組織的型制變異。其實兩者在社團參與的前提下，都有著相似的「現代性」發展。

## 三、民初「久記社」票房的現代性特徵與票界空間的形成

民國初年，北方名伶若南下至上海演出，大多需要「拜碼頭」。梅蘭芳（1894-1961）的《舞臺生活四十年》記載：

> 鳳二爺只陪我到幾家報館去拜訪過主持《時報》的狄平子、《申報》的史量才、《新聞報》的汪漢溪。……另外有兩家老票房——「久記」和「雅歌集」，我們也去拜訪過。[25]

縱然梅蘭芳本人覺得應酬不算太忙，票房中的票友人數尚在起步階段，卻給予我們此時劇界已有了「伶界、票界、報界」三位合體把持的事實陳述。而與票界和

[24] 會館和公所都備有戲臺給演員演出。關於上海的會館和公所詳情，可見〈清代上海會館公所戲臺（戲樓）一覽表〉。參見中國戲曲志上海卷編輯委員會編：《中國戲曲志．上海卷》，頁653-656。會館和公所爲傳統的社團組織，票房進入民國後承繼了他們的同鄉與同業的交誼職能。

[25] 梅蘭芳口述、許姬傳著：《舞台生活四十年》（北京：中國戲劇出版社，1987年），頁127。



臺灣大學學術期刊資料庫

報界的社交活動，往往是名伶在上海立足的保證，此舉提醒著報章媒介的宣傳功能之餘，同時也告知票房乃薈萃許多當地重要人物的所在，且是當地京劇觀眾來源的基本盤。票房如今被轉用來作爲戲劇與電影賣座的收入（box office），此涵義大概就是以這樣職場間的商業化視角，將票房等同於典型觀眾群，而自然就連結到了賣座上。換句話說，票房中票友就是基本的座上賓，他們擁有批評名伶藝術的「話語權」，他們捧不捧場花錢看戲是直接影響賣座收入的。「票房」今日看似有兩種意義，實是一詞在不同時空不同語境下視角不同而被挪用後分化。

票界因爲長期相對於伶界而有邊緣化之虞，其本質既是業餘，又加上票友的舞台藝術出類拔萃者在數量和質量上皆不及伶人，自然相關資料稀少，嚴肅論述者更不可能多。就歷史資料的積累上或可說，票友多是「述者」而少爲「被述者」，各式文章中針對名班和票房的論述亦然呈現這樣的「主從」關係。幸而「久記社」票房是目前在近代上海票界中仍留有記載相對細緻的票房，這樣的記錄保存不但揭示此社很可能是當時上海最重要且最盛大的票房之一，也讓我們得以將針對「久記社」票房作一個個案研究，從中探觸現代性各項特質的鑿痕，並藉由伶、票、報的關係張力，目睹票界空間的膨脹成形。

## （一）民主化和分工制

民國二年，「久記社」票房成立，社長張醒初，初期會員皆爲洋貨商，教習爲老伶工武秀奎，會費每月兩元。在民國元年僅是三五友人聚集在成寶鈞家中向其學唱的私人劇會，因成寶鈞離開上海，這幾人便租屋辦票房，初名「宜樓」，共同研究戲劇，各有所好，但尚未有曲師教導。民國四年，「久記社」和「歌廬票房」合併。「歌廬票房」的創辦者爲吳降庚、錢一粟、貝笨牛等，半年爲會期，開始「會費預收」制度。社員二十人，有吳大痴、李魚目、李瑞九、鄔雨辰、汪慕周、鄒半客、陳公坦、許振聲、施竹立、徐志潔、周梓章、葉一舟等人。兩社同在愛儷園演義務戲，感情融洽遂合併。民國五年，在張氏味蒓園舉辦三周年紀念大會。[26]

值得特別注意的是，此新社團型票房有劇場藝術和劇種類別的專業分工措施。在「劇部」之外，添「絲竹」一門，特置琴票等配樂人才的學習專場。民國

[26] 以上參見菊園：〈久記票房七年記〉，《菊部叢刊．歌臺新史》（上海：交通圖書館，1918年），頁21-22。



臺灣大學學術期刊資料庫

六年再設「美術」一部，顧錫元居督理。民國七年增設「新劇」一部，符合時代潮流。其中，若遇公益善會，便直接派出「劇部」和「絲竹部」。除此之外，我們可以看到《申報》上曾刊載〈久記社劇務等之會議〉[27]的詳細內容，其中通過之議案第四條爲「羅鐵臣君提議置創劇部班底案，公決費用定爲一千五百元，推錢琴東、呂守白、李九如三君爲委員，會同劇部主任羅鐵臣君辦理。」可見在民國十二年，社內又再增立「創劇部」。

受西方影響與進入民國的體制改革後，民主化的章程與制度在受過西方教育與從事新興職業的中產階級中運轉著，[28]民初的票房正是在擁有這些背景的票友自覺地職掌之下。除了先前票友應有的會費繳納或演出經費分攤的基本義務，再新加入會費預收的信任制。此外，更增添會員開會投票的民主程序與權利，用以共同決議要事。我們知道，制度的產生會加深分化，即呈現出上述的「專業分工」情形。

我們可以看到「久記社」在時序推移下，由「劇部、絲竹部、美術部、新劇部到創劇部」的生成，這「五部」不但向眾人展現細膩的組織規範，更是符合戲劇現代化的歷史發展脈絡。可見在傳統戲曲到新劇興盛的改革風潮下，票房便依劇種不同而分工；傳統音樂的傳承與受西方影響的舞台美術同樣備受重視，呈現出票房對劇場總體藝術的追求；由於票友多來自中高階層，不同於伶人自小貧窮而多出身科班之限，在廣大觀眾群的求新口味與審美需求下，劇本編寫便成爲票友的一項新課題，也是別於演戲一途的能力展現。反映出自清末以來，隨著文學改革的步履，「創作」本身最終獲得的職業自我和社會尊嚴。[29]

而這一切都突出了票房的會員者眾，才能就此分門別類。彰顯戲劇在民初上海眾多休閒娛樂中之首要地位外，票房的會員們更容易對社會有著直接的政治指導和吸引作用。其中，專業分工下的「劇部」和「絲竹部」可直接派遣至公益演出，是機動性強的效率行使，也是積極參與新社會的行動劇碼。

27　〈久記社劇務等之會議〉，《申報》第18版，1923年3月10日。

28　如〈雅歌集簡章〉中有著「宗旨、定名、資格、職員、權限、會費、開會、選舉、時間、脫會、規則」等十一項條目可供會員遵循。據劉豁公編：《雅歌集特刊》，第1號。

29　一九二一年《小說月報》的〈文學研究會宣言〉，是文人成爲一種光榮職業的里程碑。參考李歐梵：〈追求現代性（1895-1927）〉，《現代性的追求》（臺北：麥田出版社，1996年），頁255。



臺灣藝術學術期刊資料庫

## （二）社會參與和演出籌備及策略

晚清民間義賑活動發軔於光緒二年，由以江浙爲主體的東南紳商聯合發動和組織，救濟當時山西、直隸等省的旱災，而義賑活動中心正是在上海。之後，更有上海協賑公所的成立。十九世紀末，義賑風氣大開，有一套新穎有效的工作程序和募捐散賑的方法，主持者大多爲洋務企業家等紳商名流，充分運用新聞媒體來宣傳災情和賑款消息，並舉行集會、義演等活動。[30]在清末民初的上海幾家大型的報紙上，經常登載專業演員在劇場演戲的巨幅廣告，反觀票友的廣告都集中出現在爲慈善賑災所舉行的義演上。[31]

這無疑是晚清社會受資本主義經濟影響的展現，無論在人員身分、規章辦法等的籌劃和目的與活動之性質，都使上海票房等新式團體與之重疊吻合。換句話說，由票房來舉辦義賑演出不但適合，更是時勢所趨的社會責任。

藉由民國六年「久記社」票房的助賑案例，有助我們理解民初票房活動籌備的方法和眞實情況：助賑演出的時間安排在星期六，爲周休制度下大衆休憩的時間。但也因此時間點熱門，不料原本打算選擇演出的地點「第一臺」有無法提供周六與周日的場地租借之規定，或許應是其保留作商業戲劇演出的緣故。但此處仍紀錄下平常日包價爲六百二十元，且依鄭正秋（1889-1935）的情面還可扣五十元，情商後又能再減二十元的「議價」狀況。經過開會，決議在能夠於周六演出的「亦舞臺」舉辦，包價爲兩百七十元，但座位較少。並「最好一切開銷，概由同人擔任，戲資悉數充捐，既避借名斂財之嫌，災黎又可多受實惠」，全體贊成此經費來源公攤。[32]

我們還可以看到演出當日時程規畫非常的詳細，按部就班：

> 午後三時，會員陸續到社。四時至亦舞臺，先佈置門前燈彩，及水災圖畫，內部各事，亦分頭部屬。五時半，上座。六時半，開幕矣。演劇者爲席君少蓀、馮叔鸞、周樹三、何雨聲、何芥園。琴員爲李蓋臣、周梓章、

30 關於此處的歷史背景，參考陳國慶主編：〈晚清社會與慈善問題〉，《晚清社會與文化》（北京：社會科學文獻，2005年），頁22-74。

31 參見顏兆鶴、陳琨：〈淺談上海的票友和票房〉，收入中國人民政治協商會議上海市委員會編：《戲曲菁英（上）》（上海：上海人民出版社，1989年），頁228。

32 參見鷓鴣（鄭鷓鴣）：〈記久記票房丁巳年演劇助賑始末〉，《菊部叢刊．歌臺新史》（上海：交通圖書館，1918年），頁23。



臺灣大學學術期刊資料庫

武秀奎。[33]

值得關注的，是演出劇目策略上特別將梆子名伶四盞燈的演出放在壓軸前，一方面爲專業伶人上場能夠炒熱氣氛，另一方面是其唱的《燒骨計》中有〈募化〉一場，憑藉劇情渲染的落歌功效，「利此時機，當場募化」。再配合馮叔鸞（1883-?）的演說，「座客動容，一時銀元銅鈔拋擲如雨（計大洋六十元、小洋三十枚、銅鈔六百五十個）。」而壓軸戲內容選擇符合賑災主旨的《濟顛和尚救衆生》，「事雖近於滑稽，卻寓善懲淫之意，臺下甚歡迎。」[34]如此安排可收寓教於樂之功外，也讓觀衆之前哀傷的情緒能夠轉換，而至達一個圓滿的結局，破涕爲笑。畢竟災難已過，生者皆應喜樂過活。

「久記社」票房的義舉不僅爲賑災募款登臺表演而已，從《申報》的〈久記社演劇預誌——爲送診所及義務學校籌款〉[35]和〈久記社今日彩排〉[36]中，得知其有設立完善的「義務學校」，大多收當地貧家兒童，給與基礎教育，學生百餘名。夏季更發起「送診施藥」的行動，由會員中本身職業從醫者來肩負重任。「久記社」票房妥善利用戲劇活動來籌措救助經費，更報導各社員已紛紛認購演出票券來拋磚引玉，[37]以社會責任突顯一己參與票房的目的，如此義舉的組織和職能儼然與今日「扶老攜幼」的慈善基金會近似。

## （三）票界空間

有一位法國學者莊雪嬋（Catherine Capdeville-zeng），以人類學的方法，對北京當今之票房所做的田野調查中，有如此一段話：

> 有位女票友甚至告訴我「票房」一詞中「房」是最重要的，因爲它強調票友的活動應在一個相對封閉的空間中進行；她的意思是，這裡存在著中國文化中一個普遍的矛盾，即文明場所與自然荒野間的矛盾。[38]

這深具啓發性。票房其實就是代表一團體因對戲劇之喜好聚合的集體，而集體必

33 同前註。

34 同前註，頁23-24。

35 〈久記社演劇預誌——爲送診所及義務學校籌款〉，《申報》第18版，1923年5月29日。

36 〈久記社今日彩排〉，《申報》第18版，1923年3月4日。

37 同前註。

38 莊雪嬋（Catherine Capdeville-zeng）：〈京劇票友〉，《逢場作戲》（南京：南京大學，2009年），頁198。



臺灣大學學術期刊資料庫

須要一個實際硬體支撐的空間來活動，此空間在票友人數益多的情況下常可以看到「遷址」的新聞，同時也是對「舞臺」這一演劇空間的指涉和想像。然而，在票房經營的現代化管理與規劃下，文明的進程終將把荒野墾拓，「房」終究是轉而變「界」。

常有學者就晚清以降上海的「公共空間」立論，不勝枚舉。民初的票房善於利用「媒體空間」，即報界，和本身提供的「社交空間」，讓伶人、票友、文人相互交流。關於全面的票友組成詳見下一節，而此處欲先指出的是，上海票友和文人或報人的身分多少有重疊，部分菁英票友除了會演戲也會寫文章發表，甚至多是學者。據此，我們可以看到伶、票、報三界之融攝跨界，與牽連成形的網絡。

「媒體空間」在晚清展開而得以「公共」，乃因報刊它不再是朝廷法令或官場消息的傳達工具，而逐漸形成一種「社會聲音」。[39]同樣來自《申報》的〈久記社劇務等之會議〉，第二條爲「駱吉言、譚宗榮、何家鏞、唐九如、呂守白五君，提議《戲劇週報》停刊案，公決發行至三十號後，改組月刊。」[40]《戲劇週報》由「久記社」的票友主持與經營，可見他們對戲劇知識的傳播之貢獻，及其直接參與並主導媒體的用心。之後，以劉豁公（約在1889-?）[41]爲中心的戲劇編輯家與劇評家們，自身就是文人票友，在參與編輯《戲劇月刊》之餘，更出版票房的專屬期刊，如《律和聲》、《雅歌集特刊》等，都是上海票房的專屬刊物。而「雅歌集」在民國十七年甚至有了專門的報紙《雅歌》。[42]《律和聲》的發刊《申報》還將之以新聞處理，並刊載了燕山小隱的發刊祝詞，內容指出科班規矩多但票友人才多，點名了兩代下海成名者，並期待身爲「久記社」支裔的「律和票房」能像曾經北京的「翠峰庵票房」般，成爲京劇人才的重要輸出地。[43]而單

39 參考李歐梵：〈「批評空間」的開創——從《申報》「自由談」談起〉，《現代性的追求》，頁16。

40 〈久記社劇務等之會議〉，《申報》第18版，1923年3月10日。

41 劉豁公的生卒年學界大多稱其「不詳」，但筆者發現，可在民國五十八年十一月於台灣舉辦的「雅歌集六十周年紀念會」與因之發行的《雅歌集六十周年紀念特刊》中見到劉豁公的身影。不僅如此，更從《特刊》中得知彼時他八十一歲，而由此推敲可知劉豁公約略生於1889年，並終老於台灣！參見劉豁公、孫克雲編：《雅歌集六十周年紀念特刊》（1969年）。

42 對於《雅歌集特刊》和《雅歌》的介紹，可見於《中國戲曲志．上海卷》。參見中國戲曲志上海卷編輯委員會編：《中國戲曲志．上海卷》，頁747-749。

43 〈律和票房新刊「律和聲」〉，《申報》第18版，1924年1月25日。

臺灣大學學術期刊資料庫

就《申報》而言，不時可見票房的創辦和演出的新聞，與品評票友表演的輿論文章。如此種種，皆可見當時藉由主流報紙的高流量與普及率，再配合專爲票房設計的專屬報刊，人人都可以輕易而集中的接收到票房的即時訊息。對於《申報》裡票房、票友的相關文章與報導的內容與意義之闡述，下一節也會有完整的探究。

「社交空間」的提供，在上述的「雅歌集」中，從一元會員僅能品茗閱報不可串演，來看出加入上海票房的目的已從上臺演戲擴增到社交活動參與的多元「俱樂部」化。[44]傳統上海的會館或公所以同鄉和同業來籌組的性質，則被票房所繼承與延續。[45]《申報》自由談刊載了一篇很有趣的文章，名爲〈養成滬上名角的秘訣〉[46]，作者爲「久記社」票友鄭鷓鴣，他便是在「久記社」內和名伶荀慧生的青衣老師薛蘭芬暢談後寫就的，從伶界新人必得聲稱出身道地北京、講究居所與隨從的排場、每日時程的安排（包括食補、修容、遊行於市時的應對態度）、結交上層人士（指貴族子弟、海上寓公、洋行買辦、執筆劇評的文人墨客「爲合格」），到廣告的字體大小與報紙露佈等，無一不講究、無一不誇飾。這表示「久記社」票房平日就將他們匯聚起來，並提供一資訊交流、伶票交心的平臺，十分類似「藝文沙龍」。

自民初的報刊中不斷出現的「票界」一詞，可知現代化後的新社會人士彼此連結的一種「虛擬網絡」。更直接的例子是，上述創立於民國十二年的「律和票房」，在民國十三年於北京設立了「北京律和票房」，「其章程與上海律和票房無甚差異」。[47]也約略在此時，同在上海的「雅歌集」票房發起徵求會員大會，以全國廿一行省的省名名稱組成各小隊至各省徵求會員。[48]據此可知，「票界」正在上海推波助瀾下所形成的，一方面是由南北之間自地理空間相互遷徙而來的國族想像之發端，一方面也是運用媒體的實際操作，加諸票房的分系連鎖經營，

44 不過，上海律和票房在北京創立，一部分反是擔心票房制度因上海的社交性格而日益敗壞。可見於〈北京律和票房之緣起〉，《申報》增刊第2版，1926年7月8日。

45 「這種按同鄉或同業組織活動的習慣也影響著票房的組建宗旨，所以票房基本是按同鄉或同業組織的，這樣會館公所的職能在票房身上也體現出來了。」參見徐劍雄：〈近代上海的京劇票友票房（1911-1949）〉，《史林》，2006年第4期，頁97。

46 全文連載三天。《申報》第8版，1922年3月2-4日。

47 〈北京律和票房之緣起〉，《申報》增刊第2版，1926年7月8日。

48 朱聯馥：〈雅歌集六十週年回憶〉，收入劉豁公、孫克雲編：《雅歌集六十周年紀念特刊》，頁36。



臺灣大學學術期刊資料庫

便產生了「從房到界」的京劇生態空間的壯大景像。當對舉於北京的上海作爲一媒體傳播的輸出地將現代性的經驗自覺地播送到全國，「票界」便以此地作爲核心基地，用傳統帝國崩毀後絕對現代的進步意識與國族情感將全國人民進而網羅串連。

綜合來說，「久記社」票房清楚的記錄下民初的現代性特徵，從傳統類科班職能的票房質變爲俱樂部式的票房宣告完成。社會民主化的歷程需要組織來整合，用制度與章程運作，以專業化的分工合作來達到群衆的共同利益，並建立選舉機制。票友會員們的個人喜好和社會責任合一，在資本主義的影響下，藉助業餘的休閒活動來籌措救援賑災所需的經費。其中，演出的籌備和策略運用得見其高度成熟的劇場經驗與實踐手腕。票房空間由狹窄的具體練習場或舞臺，經由媒體空間和社交空間之形塑，與票房支裔的連鎖網絡，拓寬成抽象的全國性之票界空間。

## 四、名票現象

進入民國後的新時代，名伶們不用再爲宮廷所徵召，作爲自古乃是上位者玩物的貶抑心態被消弭撫平，方能找回專業化的「職業自我」。雖內廷供奉提高了演員的社會地位，但也同時高舉了名伶「自有靠山」的無形冠冕。皇權的完結，反倒讓票友得到一展長才崛起的機會，運用他們的文化資本取代了宮廷的位置，讓名伶不得不甘拜下風。劇界在上海的商業市場機制下，如果說伶人總追求「名利雙收」，但是，這些在場上「不求利」的票友何以在上海揚名呢？

由初期「久記社」會員都是洋貨商，後來甚至有業醫者，與民國三年成立的「中華票房」爲業顏料者，多由「雅歌集」中釋出另立的票房等例看來，大批處於新興中產階層的工商專職或各領域的專業者都充實到票友隊伍中，其地位優越、交遊廣闊、收入豐厚，讓票房成爲經濟主導的上海社會中的堅實團體。因爲俱樂部化的票房採的是收取「會費制」，人人可以是票友，基本上他們當然還是得會京劇清唱，但票友定義也就放寬了。另一方面，北京南下的遺老遺少、寓公、政客、文人，形成上海票友構成上又一特徵，維繫著正統京劇的他們，不但同時喜愛唱戲成爲票房的指導教習者，也成爲報界撰寫者、劇評家，交織著票、報兩界，而悠遊在上海的社交場合中，或許他們比較像今日所言的「文化人」。這些票友能夠編劇、創腔、鑽研音韻、場面調度等等，能夠給予伶人直接的回

逢甲大學學術期刊資料庫

饋。來自四方而揚名於上海的票友，其實有許多往往是自身本來就有名氣、堅厚的經濟與政治影響力，只是他們不安於當個京劇的基本觀眾群和老戲迷而已。

在進入一九二〇年代，京劇旦角有著明星制度的誕生，象徵著京劇藝術的鼎盛巔峰時期，也讓傳統戲曲演員的社會地位更向上攀升，而這樣的結果也同時相對地產生了「名票現象」。「名票」包含了經業餘演戲而獲取名聲的表演者，也指向各領域已頗具名聲而加入票房的票友。後者則是名伶制度的催生者，也就是說，當「票友捧伶」成爲一種民國時期的常態，他們不但脫離了晚清票友下海分食伶人市場的競爭關係，進而成爲一種互相形塑、照應的尊崇合作關係。這群票友們此時都活躍得很，一點也不輸名伶，而上海的大報《申報》也終於選擇在此時開始增多對票房和票友的新聞，[49]可見「票界」勢力已然浮上檯面。

姑且再用一次《申報》所刊之〈養成滬上名角的秘訣〉爲例，雖內容竭盡闡揚名伶該如何包裝與裝腔作態之能事，卻頗能反映現實生態。文章在結尾處寫道：

> 在未登臺前數日，請求館主出資，由己具名，遍請各界闊人、票房、票友、劇評大家，作一次大宴會，當面懇求所到的人代爲文字鼓吹及口頭揄揚……[50]

此處可見伶人與票友間的依存關係與張力，與宴會乃一種權力場域。而運用上節的研究，上海開展出一種票界連繫報界的現代公衆空間。換句話說，憑藉報紙的公共空間促成了建立戲劇藝術的客觀標準，這些發言者、撰寫者、劇評家、捧角家其實都是票房中票友群體擴大後的一分子，而文學創作者的身分開始「職業化」的同時，戲劇評論也自然備受重視。這些劇評與編輯的工作讓這些文人票友開始頗有名氣，接納文化產業成爲一己的終身職，並運用這樣的新身分建立票友的權威言談和聲勢。早在民國元年，「久記社」的票友鄭正秋在《民權報》上開闢「菊部春秋」的戲評專欄，又在民國二年創立《圖畫劇報》；同樣是「久記社」的票友馮叔鸞（馬二先生）的劇評更是在散見民初報章，民國三年參與編輯《俳優雜誌》。雖然民初的政局尚不穩定，政治很憂鬱，但他們通過媒體展現的

---

49 「《申報》對票友與票社的報導數量，從1921年起逐年增加，到1924年增至53篇，形成第一個高峰；隨後數年增減不定，1929年達到67篇，形成第二個高峰。」見鄔越：〈民國都市業餘演劇活動的縮影——對申報中票友票社史料的鈎沉與解讀〉，《江西社會科學》，2008年第5期，頁151。

50 《申報》第8版，1922年3月4日。



臺灣大學學術期刊資料庫

輿論卻是很「給力」的，而且他們在報紙上也同等地不斷被曝光，用自身的媒體行動來顯示新權威的誕生，這樣的權威自然在二〇年代大盛並廣爲民衆所接受。[51]而三〇年代後的上海各報紙的戲曲副刊，編輯多出自民初的票友，「久記社」票友許黑珍、名票張肖傖都是很好的延續之例。[52]

此外，部分表演藝術高超的票友們，在上海能掙得曝光機會多集中在「堂會演出」和「媒體露出」。報刊又再度發揮了宣傳效能，詳實紀錄堂會過程外，更有專文推介票友的個人特色。針對《申報》刊載上海票友的「堂會演出」和他們「媒體露出」的情況，分述如下：

「堂會演出」是票房展現社群實力與票友獲取名聲的大好機會。上海堂會常邀請全是票友的演出陣容，一方面是節省名伶高價碼的開銷，一方面仍回應了上海的本身的社交性格，畢竟票友許多都是有頭有臉的當地仕紳。如〈太和園堂會〉、〈七夕愛儷園堂會之一瞥〉、〈吳宅堂會追記〉、〈徐園黃府堂會志盛〉報導的堂會，均僅邀票友演劇，別無職業演員。[53]其中，「太和園堂會」百餘觀衆大半均「報界」知名人士，票友串演包括「久記社」老票友朱丙昌和瞿瑞祥。「愛儷園堂會」因園主哈同生日而開放大衆入園，僅邀「逸社票房」表演。而「吳宅堂會」因名票吳元曾結婚所辦，自己還上臺演《二進宮》，爲了臨時增演，還拉「記者」權充跑龍套。藉由堂會演出與記者的採訪或捧場，都將票、報兩端拉得更緊密。

又，專邀某幾位著名票友前來串戲和名伶同臺競演，也屢見不鮮，如〈徐園樂宅堂會〉、〈記徐園堂會〉都是。[54]〈記徐園堂會〉紀錄此堂會爲王彬彥的公子結婚所辦，王彬彥也自己上臺串演一齣《彩樓配》。名票顏小魯邀本文作者演《四郎探母》，當臺上別人的戲還在演，顏小魯便還和他特跑至「天蟾戲院」借蟒靠衣裝，有趣的是，因返回時間過晚且作者尚有事，便趁顏小魯演出時脫身逃

51 關於對捧角文化與戲劇批評職業化，可參考葉凱蒂：〈從護花人到知音——清末民初北京文人的文化活動與旦角明星化〉，收入陳平原、王德威編：《北京：都市想像與文化記憶》（北京：北京大學，2005年），頁121-134。鄭正秋與馮叔鸞的實例，則出於此文的註15，頁134。

52 可見於〈上海各種報紙、戲曲副刊簡表〉。參見中國戲曲志上海卷編輯委員會編：《中國戲曲志．上海卷》，頁790-791。

53 依次見於《申報》第16版，1928年3月19日；1928年8月23日，第17版；1929年10月12日，第21版；1929年11月27日，第17版。

54 依次見於《申報》，1928年10月2日，第17版；1928年10月20日，第22版。



臺灣大學學術期刊資料庫

跑。這裡可見如麒麟童周信芳（1895-1975）等名伶與多位名票同在堂會演出，並有著一幅聯歡同樂會的盛大景象。堂會可算是上海獨特的社交性演劇場合，名票往往也可以就此發跡和獲取聲名。

另一方面，「媒體露出」則呈現在名票演員的專文介紹上。針對《申報》，演員票友自身的演出批評、小傳與劇照，開始嶄露頭角，有〈記王大鈞之「珠簾寨」〉、〈觀票友豔陽樓記〉、〈談名票友王淩雲〉、〈記海虞劇社之二票友〉、〈久記社票友盧江傭樵研究老旦戲〉、〈紅氈氄上說曼鵝〉、〈票友沈一霞之南天門〉、〈名票友　君稼之近況〉、〈記票友李石泉〉、〈海上名票呂松聲〉等。[55]這些都是對上海頗具聲名之票友的資訊開展，並爲其藝術展開評論，名票們也就此宣傳而更加家喻戶曉了。其中，〈紅氈氄上說曼鵝〉記錄女票友陸小曼（1903-1965）和江小鵝、李小虞共演《汾河灣》的情況，票友的女性參與在此時才漸爲普及；〈名票友　君稼之近況〉則發揮了新聞的時事功能，爲蔣君稼（1901-1966）下海的傳聞提出澄清，以正視聽。

值得注意的是，《申報》特設一小專欄名爲「紅氈氄」，專門寫京劇劇界見聞，上述中的〈七夕愛儷園堂會之一瞥〉、〈徐園樂宅堂會〉、〈記徐園堂會〉、〈紅氈氄上說曼鵝〉、〈票友沈一霞之南天門〉、〈名票友　君稼之近況〉、〈記票友李石泉〉等都從此出，並有對票房的彩排紀錄與動向，如〈記詠聲票房彩排〉、〈紅社彩排記〉、〈逸社票友赴杭串演訊〉等，[56]皆反映了上海票房活動之盛行與大眾對名票的認識和愛戴。又，《申報》紀錄下「大同票房」的彩排情況：「每人座位前，必置有一紙，又若戲館中之戲單焉。」「入門時即有招待員數人。……有人稱之謂『特別案目』，頗覺新穎有趣。」[57]顯然當時一般商業戲院尚未這樣做。此票房公演擁有與今日的劇場前臺完全一樣的服務形制，可開劇界中現代化經營的先鋒。此外，所到來賓「三千餘人」，可見票房的彩排演出聲勢之浩大、吸引力之驚人。

55　依次見於《申報》，1923年3月22日，增刊第2版；1925年9月6日，第18版；1926年1月1日，增刊第3版；1926年1月14日，增刊第1版；1926年6月12日，增刊第2版；1927年8月7日，第17版；1928年7月29日，第21版；1928年8月15日，第21版；1928年10月3日，第20版；1929年12月22日，第12版。

56　依次見於《申報》，1928年10月17日，第17版；1929年1月18日，第20版；1929年7月18日，第17版。

57　〈大同彩排瑣記〉，《申報》第12版，1927年10月25日。



臺灣大學學術期刊資料庫

最後我們必須體認到，上海票界的擴張將所有領域的人兼容並包，圍繞在戲劇這一大眾娛樂活動上。如果說京劇劇界向來是以演員爲中心的話，「多重身分」的票友便自向心的過程中開始各自發展著不同層面：在表演藝術取得成就者有的還是會「下海」成爲演員，如有「漢口梅蘭芳」之譽的南鐵生（1902-1991）；本身具學者、作家、編輯、記者等身分的則用輿論力來影響劇壇；而具政治傾向的票友們所支持的票房活動也很可能成爲政治展演。從名伶票選的機制乃至於到一「國」之「劇」的偉大論述，都是票友群體借重媒體的新權力，以新的、也相對複雜的身分向劇界中心示威。在權力機制下，相對於「伶界」，我們必須正視「票界」曾經存在的那一翼。

## 結論

就表演本身的意圖來說，有「娛神」、「娛人」、「自娛」三類，前二者多是一般所見帶有功利取向的大眾通俗演出，而後者「自娛」則深入表演者的內心世界。「自娛」指向表演本身即是表演者步上舞臺的主要目的，表演者可以較不在乎現實金錢上的報酬。我們知道自古至今有許多人熱愛看戲成爲戲迷，其中會有部分的人進一步登臺演戲，觀熟則串，「客串」成爲古來戲劇活動中一種不變的自然樣貌與傳統，所以在職業的「演員」和忠實的觀眾「戲迷」之間，還夾著一種特殊的文化現象，就是隨自娛心理而來的業餘表演者「票友」文化。而這種文化最能烘托出傳統戲曲的風華絕代，當傳統戲曲曾經還是主流大眾娛樂之時，這些票友的行徑不亞於今日所謂的「KTV文化」，換句話說，他們平日好唱流行唱段，甚至有些身懷絕藝者其實和職業演員的能力並無二致。

光緒中葉上海首間票房的開設，轉移了觀眾獨對名伶演出的目光，在劇場中成爲另一股勢力，而正因上海不停地成爲北京的對舉所在，上海便是中國「票界」視域裡總體生成的必然開端。早先票友無論成爲教習抑或是自成名票，都使票房初步成爲一個新的京劇演員訓練場。北京票房可謂給了上海在京劇發展歷程上「傳統針灸」置入性刺激，而上海都市化的現代性徵候也給予票界形成的內部擴散性「盤尼『西靈』」。雖說上海票房鬆弛了劇壇經營層面的緊張感，但洗刷不去其速食社會的原始驅力，票房與票友仍需藉助商品化的媒體宣傳來推展影響範圍與複製聲譽。舊時單純因對戲曲的愛好所組織的票房，成爲現代講求合群利益的共榮社群，會員的入票目的也從原先只想登臺學戲的個人化取向擴展爲亟欲

臺灣大學學術期刊資料庫

拓展社會人脈、實際參與現代社會的集體意識，傳統「票房科班」質變爲「票房俱樂部」。

在民初「久記社」的個案裡，我們可以看到各項現代性的特徵。新時代的民主風潮將組織與制度專業分化，票友具投票表決票房公共事宜的現代自覺與權利。票房配合詳細的籌備程序來執行演出策略，有效率地參與義賑公演，此般的社會責任則由票界諸公們扛下。他們運用報章提供的媒體空間的和票房本身的社交性格，形塑向全國擴大的票界空間。名票現象和旦角明星制是一體的兩面，上海堂會演出的盛大製造許多演員名票和名伶共享舞臺的機會，而具多重身分的票友則用個人參與權來公開捧伶、創作劇本與撰寫報紙劇評等等，他們成爲劇界新的權威，票界方能穩固於劇界而始終別於伶界。

近代上海到了三〇年代有一「明星歌劇社」，這是在民國十一年創辦的「明星影片公司」裡附設的京劇票房轉變而成的。「明星影片公司」是中國電影史上經營時間最長且最具廣泛影響力的民營電影公司，它的創始人鄭正秋和周劍雲（1893-1970）都是演文明戲出身的，但他們不僅同時熱愛京劇，還在「影片公司」中成立京劇票房。本文所論及〈養成滬上名角的秘訣〉的作者「久記社」票友鄭鷓鴣，也是「公司」創始人之一。[58]此處我們看到近代娛樂文化中後勢看漲的電影正是在這群文化人手中推廣，我們也能藉由戲劇表演活動歷經不同劇種、媒介如京劇、文明戲、電影乃至話劇等在同時並陳、勢力消長之際，烘托出那最具過渡性格且複雜的年代。只是那個年代，眾人尚無法預知所謂「現代」最終是吞噬「傳統」的最文明的怪獸。

[58] 詳見江上行：〈「明星」票友．票友明星〉，《京劇票友》（江蘇：古吳軒，1994年），頁118-127。



臺灣大學學術期刊資料庫

# 近代上海京劇票界的生成

曹官力

國立臺灣清華大學中國文學研究所博士生

上海票房完全移植北京票房作爲學戲場域的經驗進而開始輸出京劇人才，不只緩和了上海劇界緊繃的操盤神經，更將傳統「票房科班」在收取「會費制」後質變爲「票房俱樂部」，票友的定義和組成成份遂放寬、擴大。票友入票的目的受上海都市的社交性格影響，從原先只想登臺學戲的個人化取向擴展爲亟欲開拓社會人脈、實際參與現代社會的集體意識。「票界」正是在上海推波助瀾下所形成，一方面是由南北之間自地理空間相互遷徙而來的國族想像之發端，一方面也是運用媒體的實際操作，加諸票房的分系連鎖經營，便產生了「從房到界」的京劇生態空間的壯大景像。

進入民國後的新時代，名伶們不用再爲宮廷所徵召，雖內廷供奉提高了演員的社會地位，但也同時高舉了名伶「自有靠山」的無形冠冕。皇權的完結，反倒讓票友得到一展長才崛起的機會，運用他們的文化資本取代了宮廷的位置。當「票友捧伶」成爲一種民國時期的常態，他們不但脫離了晚清票友「下海」分食伶人市場的競爭關係，進而成爲一種互相形塑、照應的尊崇合作關係。《申報》也終於開始增多對票房和票友的新聞，可見「票界」勢力已然浮上檯面。

關鍵字：京劇　票界　票房　票友　久記社　《申報》

臺灣大學學術期刊資料庫

# The Form of Peking Opera's *Piao* Community in Modern Shanghai

Kuan-li TSAO
Ph.D. student in the Department of Chinese Language and Literature, National Tsing Hua University

By importing the Peking amateur society (*piao fang* 票房) as the site for learning acting, and by turning out talents in Peking Opera, the amateur societies of Shanghai not only eased the commercial tension in the Shanghai theatrical world, but also qualitatively changed the amateur society from an old-style private association, to one based on the collection of tuitions that is a club. As a result, the definition and composition of theater connoisseurs (*piao you* 票友) became much wider. Due to the social scene in Shanghai, theater connoisseurs joined these communities no longer for the personal pursuit of performing on stage, but in order to expand their social networks and partake in the collective consciousness of modern society. The theater community of amateurs (*piao jie* 票界) took form with the influence of Shanghai, partly due to the beginning of an imagined nation following the trans-migration across geographical spaces, from north to south; and partly due to the practical use of media, even the sub-chain management system. This resulted in the magnificence of the theatrical world, from amateur society to community.

Under the new Republic, professional actors were no longer summoned by the imperial court. Previously, such summoning elevated the status of the actors and bestowed on them the invisible honor of patronage. With the end of the imperial era, theater connoisseurs saw their chance to show off their talent and replace imperial patronage with their cultural capital. As their sponsorship of the actors became the norm during the Republican Era, connoisseurs not only freed themselves from the role of competing against professional actors in the market, but also developed a partnership where they shaped and looked out for one another. *Shen Bao* finally began to increase its coverage of news related to amateur societies and theater connoisseurs, an indication that the influence of the theater community of amateurs was on the rise.

**Keywords:** Peking Opera　theater community of amateurs (*piao jie*)　amateur society (*piao fang*)　theater connoisseurs (*piao you*)　*Jiuji Society*　*Shen Bao*

臺灣大學學術期刊資料庫

# 徵引書目

王安祈：《爲京劇表演體系發聲》，臺北：國家出版社，2006年。

王衛國：《中國話劇史》，北京：文化藝術出版社，1998年。

中國戲曲志上海卷編輯委員會編：《中國戲曲志．上海卷》，北京：中國戲曲志編輯委員會，1996年。

北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編：《中國京劇史》，北京：中國戲曲志編輯委員會，2005年。

江上行：《京劇票友》，江蘇：古吳軒，1994年。

朱聯馥：〈雅歌集六十週年回憶〉，收入劉豁公、孫克雲編：《雅歌集六十周年紀念特刊》，1969年。

李浮生：《春申梨園史話》，臺北：國軍藝文中心，1980年。

李歐梵：《現代性的追求》，臺北：麥田出版社，1996年。

徐劍雄：〈近代上海的京劇票友票房（1911-1949）〉，《史林》，2006年第4期，頁87-104。

莊雪嬋（Catherine Capdeville-zeng）：《逢場作戲》，南京：南京大學，2009年。

張永和：《馬連良傳》，北京：中國戲曲志編輯委員會，1996年。

曹官力：《休閒與事業：清末民初的京劇票界（1871-1929）》，臺北：國立臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2011年。

陳定山：〈上海雅歌集六十年〉，收入劉豁公、孫克雲編：《雅歌集六十周年紀念特刊》，1969年。

陳國慶主編：〈晚清社會與慈善問題〉，《晚清社會與文化》，北京：社會科學文獻，2005年。

梅蘭芳口述、許姬傳著：《舞台生活四十年》，北京：中國戲劇出版社，1987年。

菊園：〈久記票房七年記〉，《菊部叢刊．歌臺新史》，上海：交通圖書館，1918年。

齊如山：《齊如山全集》，臺北：齊如山先生遺著編印委員會，1964年。

義華：〈上海票房二十年記〉，《菊部叢刊．歌臺新史》，上海：交通圖書館，1918年。

鄒越：〈民國都市業餘演劇活動的縮影——對申報中票友票社史料的鉤沉與解讀〉，《江西社會科學》，2008年第5期，頁151-154。

葉凱蒂：〈從護花人到知音——清末民初北京文人的文化活動與旦角明星化〉，收入陳平原、王德威編：《北京：都市想像與文化記憶》，北京：北京大學，2005年。

劉豁公編：《雅歌集特刊》，上海：雅歌集票房，1925年。

劉豁公、孫克雲編：《雅歌集六十周年紀念特刊》，1969年。

顏兆鶴、陳琨：〈淺談上海的票友和票房〉，收入中國人民政治協商會議上海市委員會編：《戲曲菁英（上）》，上海：上海人民出版社，1989年。

鷓鴣（鄭鷓鴣）：〈記久記票房丁巳年演劇助賑始末〉，《菊部叢刊．歌臺新史》，上海：交通圖書館，1918年。

《申報》，1922年-1929年。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫