

■ 文学

民国时期上海京剧市场的基本经营模式

苗露

(南京大学文学院, 江苏 南京 210093)

摘 要: 民国是京剧发展的黄金时代, 上海是民国京剧的最大市场。民国时期的上海京剧市场出现过形形色色的戏院, 但这些戏院的经营模式却有着基本的规律。从戏院的组建来看, 以租赁(或创建)舞台、筹股合资(或独资经营)和组建团队为一般流程; 从经营策略来看, 以聘请名角、排演新戏和班底演出为主要形式。了解上海京剧市场的基本经营模式, 可为今日京剧市场发展提供借鉴。

关键词: 京剧市场; 上海; 戏院

中图分类号: J892.4

文献标识码: A

文章编号: 1008-472X(2013)06-0139-07

收稿日期: 2013-05-06

作者简介: 苗露(1984-), 男, 内蒙古包头市人, 南京大学文学博士。

民国作为京剧艺术发展的黄金时代, 最显著的特点是成熟的市场化经营。上海作为近代巨埠, 培育出了中国最大的京剧市场。至迟在 1930 年前后, 上海京剧市场的经营模式已经极为成熟。了解近代京剧的市场经营模式, 于今日京剧发展不无裨益。

一、组建戏院

一般而言, 只要有能力筹集资本的人, 都可以投资经营舞台^①。民国时期的舞台经营者, 同样不乏梨园以外的人士, 例如黄金荣、顾竹轩。但在实际的经营中, 尤其是演出的具体操作上, 不得不以梨园人士为主, 例如赵如泉、常春恒。因此资本家和谙梨园者往往合资经营, 互相利用。但随着经营的日益发展, 资本家实际上操控着戏院的生杀大权。组建戏院的三个基本步骤是租赁(或创建)舞台、筹股合资(或独资)和组建团队。通常所说上海京剧市场的“班园一体制”实际上并不完全准确^{[1]304}。“园”和“班”在资本归属上大多是两套体系。“园”的老板通常只是将“园”租赁给“班”的老板, “园”的老板基本不涉及“班”的经营。这是因为同时经营“园”和“班”, 所需资本巨大, 不太现实。在上海京剧市场中, 一手掌握班园大权的戏院老板是极个别的现象。一般而言, 即使是单纯经营“班”的本金也大多筹集而来, 较少有独资经营的。独资经营戏院的大多是较有势力的青帮人物。

1. 租赁(或创建)舞台

组建戏院首先要敲定舞台地点, 至少是意向上敲定, 不应该比资金到位更晚。舞台或租或建, 皆可, 但实际上在较为繁华的地段选择合适的房屋建造戏院, 并不是一般人能够做到的。一般来讲, 大多数戏院都由实力雄厚的资本家兴建。这些房主仅仅出租舞台, 赚取房租, “是在房屋上盘剥利息”^②, 并不涉及戏院经营。戏院的经营由专营舞台的人兴办。1922 年的天蟾舞台是由常春恒、顾竹轩集资兴办的, 而房主是永年公司; 1927 年后的大舞台是由黄金荣独资接办的, 而房主是哈同洋行。所以, “办戏馆的好似旅客”^③, 房主是“铁打的营盘”, 舞台经营者是“流水的兵”。不妨将房主看做甲方, 将舞台经营者看作乙方。这种经营方式是乙方迫不得已的选择, 要是能够自建戏院, 其实可以免去相当的麻烦, 但大部分乙方在资金问题上都捉襟见肘。甲方和乙方之间经常因为利益发生纠纷: 乙方的矛盾是想以最低价租用最长久的时间, 但又怕演出市场疲软, 不愿一次支付太多; 甲方的矛盾是想以最高价出租最长久的时间, 但又怕合同已定、行情见涨而不能及时提高房租。所以, 短期一订成了让双方都相对满意的妥协办法。天蟾舞台许少卿向永年公司一年一租, 大舞台黄金荣向哈同洋行一次只订两年(1927 年接办

大舞台初),都不算长。更有甚者,以月为单位租用。新舞台在1914年初九亩地发生火灾后,租用公共租界二马路的醒舞台戏院,改名竞舞台演出,租期只有6个月。但短期租用也不是最完美的办法。短期租用导致乙方频繁更换,易产生纠纷。1921年,天蟾舞台许少卿租期将尽,尚未续约之前,北上帝都再次约请梅兰芳南下。顾竹轩、常春恒趁机给永年公司许诺高价,直接将许少卿踢出局,而许少卿因为邀请梅兰芳已成定局不好毁约,迫于无奈又转而向刘凤祥、常春恒的宝和公司天蟾舞台租用场地。类似这种层层叠加的租赁关系极易导致纠纷。1927年的丹桂第一台就因为复杂的租赁关系而一蹶不振。

少数实力雄厚的乙方也是可以自造戏馆的。1929年底成立的三星公司,事务所设于宁波路巡捕房对面,是一个经营包括京剧剧场在内的地产公司,由黄楚九、周炳臣和赵如泉合资经营,股东之一的大世界老板黄楚九股权最大。三星公司买下了公共租界偷鸡桥附近的一块地皮,拆迁翻建成一幢连带三星舞台在内的“最新式钢骨水泥四层楼市房”^④,仅修建工程就花费银十三万八千两^⑤,可谓巨资。但这种资金实力让大多数舞台经营者望尘莫及。大多数想经营舞台的人往往不缺乏人手,唯缺少资金,无奈之下公开招股,合十儿人或几十人之力,才有兴办舞台的资本。

2. 筹股合资(或独资经营)

舞台经营者按照资本形式,可以分为独资经营和合资经营。独资经营如黄金荣者,少之又少,大部分经营者迫于财力都只好合资经营。独资经营虽然风险大,但管理方便;合资经营虽然风险小,但管理不便。股东多则意见多,难以统一。股东之间的意见之争通常映射出利益之争,而股东争斗是舞台经营最大的威胁。不少舞台失败,都是因为祸起萧墙。无论合资还是独资,股东们一般会组成“XX公司”来组织演出,一旦因某问题而拆股,则公司解散。例如1926年2月到1927年9月间,大新舞台先后经历了“三星公司”、“和记公司”和“盛记公司”的组织经营。变换中的股东们为了不丢失原有招牌而又能焕然一新,通常会在原有招牌前加上公司名字。有时会看到“玉记丹桂”、“和记大新”,意谓这一时期的丹桂第一台是由常玉清集资组成的玉记公司经营,大新舞台由徐金声、张嘉平集资组成的和记公司经营。

组建一家经营舞台的公司,所需本金有多有少。少至“沪北大舞台”这样仅存在一个月的“股份有限公司”,资本共计2000元,尚且分为一百股,每股只有20元^⑥。而三星大舞台仅有的黄楚九、周炳臣和赵如泉三家股东中,可能是实力最弱的赵如泉,也入股20000元^⑦。像黄楚九这样实力雄厚的老板,应该有更多的股份。日人辻听花综合京沪两地情况得出普通旧剧剧场至少需要40000元才能开张。^{[2]114}应该说这种规模已经是相当不错的剧场了。1925年底,王佐良筹股49000元组织三星公司经营大新舞台^⑧。1929年8月,沈少安、王荣福组织久记公司重开共舞台,只集资20000元。本金没有一定之规,全看股东们的市场定位与经济实力。经营策略的选择也会影响本金的投入。如果倚重名角,光是名角包银就需万元左右,本金必然需要数万元;如果倚重新戏,所费可能没有名角大,但也要看是否准备在机关布景上大做文章。周筱卿时代的更新舞台主要以机关布景戏为主,三年内制作机关布景上百幅,所费应该也不少^⑨。但总体来说,当然是本金大的生意更好做。

本金的大小还跟物价的涨落有关。清末时,“开设一家戏馆,有一万元之资本已为上乘,自改设舞台以后,则谋挖地皮建造房屋添置行头聘请角色,在在需费,非大资本不办,多则十余万,少则亦须三五万元,其前有伶人自作老板甚至不名一钱亦能创设戏馆,盖以前开设戏馆之资本不若今日之大”^[3]。物价增涨导致各项成本升高,地皮租金、行头布景和演员包银等都有不同程度的增涨。到1930年,这种情况更加严重。仅从演员包银的畸形增高就可体现。

3. 组建团队

一旦资本到位,就可以开始组织前后台的工作团队了。早在选舞台和筹股阶段,牵头起事的那个人往往成为(总)经理。(总)经理一般由股东集团,即董事会指定,顺利的情况下,董事会一致选派某人成为(总)经理;不顺利的情况下,董事会往往会因经理人选而起纠纷,酿成讼案。(总)经理代表戏院,对董事会负责,掌握经济、人事权利。股东可以出任经理,只要董事会同意即可。(总)经理负责组建整个戏院的团队。如果是独资经营,则(总)经理即大老板,常径称“戏院老板”或“台主”。戏院人事分为前后台:

前台:前台经理、襄理、账房、案目、茶房等;

后台:后台经理、襄理、文武管事、场面头、箱管、书记、催戏、茶役等;

前台主要负责涉外营业的整体性事务，由前台经理统领，而前台经理一般由（总）经理兼任。所以实际上大部分前台经理就是（总）经理。前台经理不仅要决定戏院的营业策略、人事安排，还要负责邀角以及一切涉外事务，例如名角到沪后，前台经理常宴请票友、报纸等各界人士。襄理负责协助前台经理。账房负责戏院开支账目的管理记录。案目负责戏院戏票的销售，茶房在演出期间给顾客提供茶水、小吃等服务。

后台由后台经理统领。后台经理也称首事，主要负责演出相关事宜，例如发包银、出牙笏、调配演员、安排戏码等事。所以人们常说后台经理“非斫轮老手不可胜任”^⑩，实在是因为后台人员纷杂，事情琐碎，没有一定的工作能力的确不能应付。襄理负责协助后台经理。文、武管事人数较多，仅文管事就“至少四人，一人司坐钟（专管演戏之时间），一人为排戏主任，其余则襄助一切”^⑪。实际人数可能要超过四人，例如戏院根据经营策略有时还会安排编剧主任、布景主任、广告主任等职。武管事一般二人，“专司武行事宜，说武场子，写武行牌”。^⑫场面头专管舞台场面，即鼓吏、琴师等等。箱管，“分大衣箱，副大衣箱，二衣箱，把子箱，盔头箱，检场，包头桌等员司，专为班底穿戴衣帽等事”^⑬。书记一人，负责抄写戏单及戏词，此职往往由排戏主任推荐。催戏，负责提醒名角儿上场时间，因为大多名角儿即将登台时仍旧尚未离家。这项职位收入颇丰，因为不少名角儿逢年过节时会犒赏催戏之人。茶役，行话叫水壶炉子，供应后台演职人员茶水。逢年过节时也会收到酬赠。

前后台人员各司其职，偶有同一人兼管前后二台的现象^⑭，但较为少见，且为避嫌计，前后二台一般尽量分开，尤其在涉及金钱的问题上。例如演出包银，由后台经理分配数额，而前台经理负责分发。总体而言，一家戏院工作人员的规模，取决于戏院的规模。除去演员，从十几人到几十人不等。规模宏大的荣记大舞台，工作人员约 50 人。

二、组织演出

京剧演出是戏院的命脉。无论舞台、资本还是人手，最后终究是为组织演出而服务。

按照经营策略，可以将上海京剧舞台的演出分为三种，一是名角演出，二是新戏演出，三是班底演出。名角和新戏是上海京剧舞台的两大法宝，经常交替使用。班底演出则是在既无名角又无新戏的情况下填补空档的下策。三种演出中，聘请名角往往成本最高。名角包银已经不低，接待、吃住更须戏院出资。常以名角为号召的舞台，也说明其财力雄厚，如荣记大舞台。虽然名角的号召力并不每次都保证舞台大卖，可一旦成功，就收益颇丰，属于高投入，高风险，高回报。排演新戏的成本没有聘请名角高，这是实力稍弱的舞台的首选。例如更新舞台和新舞台。新舞台曾在聘请名角上受过教训，所以此后十几年间的经营策略皆以新戏为主，基本没有请过名角。^⑮但为了追求舞台效果，在机关布景上也不乏大笔投入的舞台。周筱卿主持更新舞台时，就多以布景取胜。班底虽无名角和新戏的号召力，但戏院日常空档全仗班底填充。班底演出没有太大的市场号召力，一般不求大卖，只要维持日常运转即可。

1. 名角演出

名角一般由前台经理负责邀请。对于上海京剧市场来说，所谓“名角”大多指来自北京的唱做好角儿，如梅尚程荀；也有部分名角出自上海本埠，如周信芳。前台经理可以直接和名角联系演出事宜，也可以通过中间人联系，例如通过“头儿”来联络^⑯。邀请名角是一个费神费钱的事情。各家戏院都争抢名角，各位名角也都在挑选戏院。两者能够搭上话，不仅需要较高的包银，还需要人情和关系。梅兰芳在上海成名，跟许少卿有直接关系，因此梅兰芳日后几次上海演出（甚至包括在天津的演出），多次由许少卿牵线搭桥。毕竟“梅兰芳是许少卿一手提拔起来的，老东家的面子还是要给的”^⑰。因此某舞台若想要聘梅兰芳大赚一笔，就可以考虑是否要借重许少卿的面子。前台经理们往往抱定希望，北上邀角，却又难免空手而归。一旦谈妥，甚至在空有意向、尚未谈妥的时候，经理们就已经联系记者进行宣传报道，充分造势。名角抵沪，自然需要一番车马接待。1929 年 3 月，大舞台邀请尚小云来沪，前台经理黄全生专门准备奥斯丁轿车、梵王宫住所，汽车照会还专门到公共租界工部局申请办理^⑱。等名角们安排妥当后还要在前台经理的陪同下与上海票友、新闻、军政各界的相关人士见面接洽。地点一般设在公共租界大西洋、梵王宫、都益处等饭店。此类社交宴会虽然功利目的明显——请各界朋友届时捧场，但在京剧市场中无需掩饰，是公开消息，通常都会见报。宴会过后，名角稍事休息，就可以登台打炮了。

一般这个时候的新闻报道最密集。名角演出戏目、售座情况都会一一报道。名角的演出周期通常为一个月或四十天,包银若无特别说明,一般都指一个月的包银,超出这个期限就要续订合同。若不续订合同而免费加演,叫做“帮忙”。帮忙少至三天,多至半月不等^⑩。名角包银根据叫座力不同而高低不等。大致来说,民初时候,名角包银至少千元起,20年代末30年代初,名角包银已经在万元左右。1926年底,梅兰芳等京角在大新舞台演出,演出期内共售洋193229.94元。而聘请诸京角的包银就花去78000余元,再加上各项杂费开销共82000余元,成本共计160000余元,所以净收入达到33000余元^⑪。

2. 排演新戏

在20—30年代上海京剧市场的语境中,“新戏”即区别于“老戏”(传统剧目)的新编作品,是为争取卖座而特意编演的新作品。其中既有“本戏”(连台本戏),也有“散戏”,^[4]但其中又以连台本戏为主。在不少文献记载中,“新戏”直接等同于“连台本戏”。由于京剧舞台几乎天天开演,这种演出需求只有连台本戏才能勉强满足。“剧界商战的利器,不外平角与新戏”^⑫,平角合同一般以一个月为限,迫于财力,一般舞台一年邀请平角1—2次已经非常冒险,平角走后的大窟窿,必须由“连台本戏”填补。尽管单本的新戏也可以卖座,但无法长期演出。“没有新戏无法长久”说的是连台本戏^⑬。连台本戏不仅可以长期演出,而且可以根据卖座情况随时续编,随时结束。但只排一部连台本戏是远远不够的,排演一部连台本戏,需要制作布景、排练等准备工作,少则一两个月,多则数月,一旦上一本卖坍而下一本尚未排好,就会青黄不接。所以不少舞台的办法是两种连台本戏前后穿插上演。1927年上半年,大舞台的策略就是《狸猫换太子》和《观世音得道》轮演,单月开演《观世音得道》,双月开演《狸猫换太子》,这样不仅有充分时间排演,而且“每月都有新戏看”^⑭。同样,天蟾舞台也将《华丽缘》和《龙凤帕》穿插轮演^⑮。

名角有时会带着已经排演好的新戏搭入某舞台,例如鼎盛时期的梅尚程荀,这也是他们为增加自己演出号召力而特别添加的砝码。名角新戏的排演方式以鲁迅批评过的文人雅士集团为主,但名角在京剧市场的演员队伍中是凤毛麟角,大量的演员参加新戏排演并没有名角的优越环境。普通演员隶属于某某舞台,要在后台的统一调配下参加新戏排演。上文提到的编戏主任就是专门负责编排新戏的。这类编戏主任可以分作两种,一种是兼任的,大多由演员中的内行担任,例如麒麟童、白玉昆、高百岁、孟春帆、杜文林等,都是当行演员;另一种是职业的,专靠编戏赚钱吃饭,例如于振庭、陈俊卿、傅小波、阿炳、谢水福、吕月来等,当年红极一时的《宏碧缘》(于振庭)、《狸猫换太子》(陈俊卿)、《诸葛亮招亲》(阿炳)、《朱洪武出世》(谢水福)、《阎瑞生》(吕月来)就是这些人排演的^⑯。编戏主任还需要和布景主任相配合,有些连台本戏中布景主任的责任甚至比编戏主任还大。随着市场竞争的激烈,为了有噱头吸引观众,“乃是先想好了新奇的布景和灵巧的机关,然后再去拼斗杂凑那所排新剧的情节”。^[5]这种情况下,布景比重很大。上海京剧市场吸收了不少魔术师来担任布景主任,著名的有莫悟奇和科天影。

兼任编戏的演员,除了自己演出所得包银外,还可以赚得一份编戏的薪水;专职编戏者除了每月固定的薪水外,每当编一本新戏出来,还可以拿到不定的酬劳;其他参与每本新戏排演的襄理、管事,也可以得到少量酬劳。顾竹轩管理天蟾舞台时代,于振庭主理编戏,每月包银400元,每本新戏可得酬劳200元;兼任编戏的伶人常春恒,排新戏可得津贴500元;其他参与新戏排演的管事,每本新戏完成可得酬劳50元^⑰。连台本戏的制作周期较长,人力物力投入较大,尤其对于演员来说较为辛苦,在保证每天正常演出的情况下,还需找出时间排练。演出时间方面,夜戏一般固定不变,即下午6点前后至晚间12点前后。在演出旺季的时候,还要在星期三、六、日加演日戏(正月时候更需连演日戏),即中午12点前后至下午5点前后,所以排练时间只能选在深夜。1928年4月,上海舞台股东提议后台经理赵如泉加演星期六的日戏,但赵如泉考虑到星期五夜间的排练,最终没有加演日戏^⑱。1931年6月,上海市教育局练宝忠、周召南等七名委员负责审查更新舞台新排演的连台本戏《西游记》,只能在夜戏结束后的排练期间参观,时间从午夜持续到次日凌晨六点半^⑲。可见排演新戏的辛苦程度。名角用高包银换取了打磨艺术的时间和空间,普通演员的时间和空间被大量消耗在争取高包银上。

3. 班底演出

班底演出很少在历史记载上留名,但肯定是京剧市场中无法或缺且数量较大的内容。在京剧舞台每天的日常演出中,班底必不可少;即使在有名角和新戏时,也须有班底的开锣戏、垫戏等等。在维持戏院日常运转和聚拢人气上,班底功不可没。

在班底演员中，也分三六九等，即头路、二路、三路等等。等级越高，名牌越大，包银越高，但即使最高者也根本无法和名角包银相比较。班底演员除了包银数量、接待水准和名角相差较大外，订约的流程并无太大差别，有时甚至更为严苛。下示包银合同，可窥一二：^{②9}

包银承单第--号

今收到--公司戏院--年--月份包银--洋--元正

此洋系--君介绍进--公司为演剧员言明--个月为度--个月为满期，开幕后日夜演唱遵章办理，不得违背。如有违期迟到或临场推诿，照包银十倍赔偿，介绍人连带负责，双方情愿绝无后悔。此照再批，如遇火灾人祸，或时局关系，公司不能营业，双方各凭天命，已支之包银俟开演后照补

日期--年阴历--月--日

立据人--介绍人--见证人--

从订单内容看，戏院老板即资方开出的条件还是相当严苛的，而一般演员为糊口只能被动接受。成王败寇，一旦成为名角，待遇会极大提升。但事实上，大量的班底演员都面临着不公平的待遇。40年代，不少班底演员只能通过联合罢工来争取较高待遇^{③0}。

[注 释]

- ① 上海的剧场称谓有一个变化的过程。最早为“茶园”，如迎春，丹桂；但自1909年新舞台开张后，又称为“舞台”；同时还出现了“戏院”，也有叫做“影戏院”的。戏院最初是放映电影的剧场，后来也有改演京剧的，如“黄金大戏院”，30年代建成后初为电影院，不久又成为上海主要的京剧演出场所。在民国的记载和报道中，舞台、戏院、影戏院，还有戏馆、戏园等称谓有时可互相代替。本文提到的舞台、戏院、戏园可以互换，皆指以京剧为主的戏曲演出场所。详见《茶园·舞台·戏院》，《申报》1946（6）。
- ②③ 详见《造戏馆房子的生财之道》，《罗宾汉》1928（223）。
- ④ 详见《新屋招租》，《罗宾汉》1929（317）。
- ⑤ 详见《三星大舞台的造者、造价、造期》，《罗宾汉》1929（322）。
- ⑥ 详见《沪北大舞台开幕声》，《罗宾汉》1927（57）。
- ⑦ 详见《天然舞台的股东》，《罗宾汉》1929（299）。
- ⑧ 上海滩出现过不少以“三星”命名的公司。本文中的三星公司共有两个，一个是黄楚九、周炳臣和赵如泉开办的三星公司，经营三星（大）舞台；一个是王佐良开办的三星公司，经营大新舞台。
- ⑨ 详见《周筱卿之布景储蓄》，《罗宾汉》1930（396）。
- ⑩⑪⑫⑬ 详见《梨园后台职员之分配》，《梨园公报》1931（302）。
- ⑭ 伶人赵如泉曾是三星舞台的三股东之一，而其子赵东升兼管前后二台。赵如泉随后被控舞弊。详见《赵东升脚踏前后二台》，《罗宾汉》1930（378）。
- ⑮ 民国初年，新舞台聘请谭鑫培演出，营业失败。不仅演出收入仅够支付谭鑫培包银及杂费，而且在谭鑫培走后第一晚，“仅卖戏资至十元左右”。此后新舞台基本不再聘请名角。详见《记新舞台之营业法》，《戏杂志》1922（尝试号）。
- ⑯ 北京好角儿在联系戏院时大都用“头儿”，负责制造声势和讨价还价。详见《大新舞台之京角》，《罗宾汉》1927（62）。
- ⑰ 详见《许少卿豆芽孵出头》，《罗宾汉》1927（67）。
- ⑱ 详见《尚小云来沪之汽车问题》，《罗宾汉》1929（265）。
- ⑲ 详见《记梨园帮忙之原起》，《梨园公报》1929（121—123）。
- ⑳ 此时大新舞台由常玉清经营，其同时经营丹桂第一台。梅兰芳虽然在大新舞台的演出大卖，让常玉清赚得一笔，但由于丹桂第一台经营不善，常玉清仍旧赔本，最终退出京剧市场。详见《常玉清交账》，《罗宾汉》1927（16）。
- ㉑ 详见《剧界竞争九月烈》，《罗宾汉》1929（335）。
- ㉒ 详见《共舞台排演五虎平蛮之经过》，《罗宾汉》1929（327）。
- ㉓ 详见《赵如泉善于调剂》，《罗宾汉》1927（30）。
- ㉔ 详见《天蟾舞台的戏革命》，《罗宾汉》1927（54）。
- ㉕ 详见《说编戏人才》，《罗宾汉》1927（12）。

- ②6 详见《各舞台政策汇录》，《罗宾汉》1927（12）。
- ②7 详见《艺员近讯》，《罗宾汉》1928（165）。
- ②8 1927年，上海成立特别市，对华界的娱乐市场加紧管理。戏曲审查是其中较为严格的一项。详见《更新西游审定记》，《罗宾汉》1931（535）。
- ②9 这份收据按照材料中的说法，是外码头的“某处某班”开具的，非上海京剧市场中的合同样式，但极有可能是作者杜撰，而实际影射上海京剧市场。详见《小角儿的痛苦》，《梨园公报》1928（8）。
- ③0 30年代起，上海京剧市场中的劳资纠纷已经频繁出现，到40年代，戏院的劳资纠纷愈发规模化。1947年，上海京剧市场中的天蟾舞台、黄金大戏院、中国大戏院、大舞台和共舞台五家大型戏院联合罢演，惊动上海市长。详见《班底争待遇一怒罢演 今日可复常静候调处》，《申报》1947（4）；《平剧院班底复工 劳资争执候调解》，《申报》1947（4）。

[参 考 文 献]

[1] 徐幸捷,蔡世成.上海京剧志[M].上海:上海文化出版社,1999.

[2] 辻听花.菊谱翻新调[M].杭州:浙江古籍出版社,2011.

[3] 案目之今昔观[J].戏杂志,1923(8).

[4] 散戏与本戏[J].十日戏剧,1938(19).

[5] 近今之编戏[J].戏杂志,1923(9).

The Basic Rules of the Peking Opera Market in Shanghai in the Republic of China

MIAO LU

(School of Liberal Arts, Nanjing University, Nanjing 210093, China)

Abstract: Peking opera stepped in the golden age in the Republic of China, and the biggest market of Peking opera was in shanghai. There were lots of theatres in the market which shared the same rules in their operation. 3 steps were necessary to make a theatre which contained renting or building a theatre, raising money for joint or single capital, and organization for enterprise. 3 kinds of strategies dominated the market which contained famous star show, new show and ordinary show. We can push forward Peking opera market today by studying the basic rules of Peking opera market in shanghai.

Keywords: Peking opera; Market; Shanghai; theatre; the Republic of China

本文推荐专家：
吕效平，南京大学文学院，教授，研究方向：戏剧理论。
丁罗男，上海戏剧学院戏文系，教授，研究方向：中国现当代戏剧、电影历史与理论。