

内容摘要

在近代上海，始终占据着戏曲舞台重要位置的剧目之一就是京剧，近代上海的京剧演出市场颇为兴盛。辛亥革命后，上海成为全国最大的演出市场，它的规模甚至超过了京剧的发源地北京。在频繁的演出中，上海逐渐形成了符合商业社会市民阶层口味的海派京剧。

天蟾舞台是海派京剧的演出重镇。从老天蟾舞台的前身新新舞台开台不久就搬演的时事新闻戏《宋教仁》，一直到20年代红遍上海滩的《封神榜》，天蟾舞台一直最关注的就是要时时迎合市场的需求，迎合观众的口味。观众喜欢看什么，剧场里就会上演什么。从中国到外国，从古装到西装，无所不包，无所不有。除了剧目的时时翻新，剧场在舞台的设置、硬件设施的完善等方面也做得比较到位，这也许就是天蟾舞台能够长盛不衰的原因。在近代上海，到天蟾舞台去听戏，似乎是一件令人快慰的事情。

除了培养了大量的戏迷观众，在天蟾舞台的演出舞台上还曾涌现了一大批著名的演员。海派京剧的著名派别之一的麒派就是在天蟾舞台诞生、形成并日臻完善的。而另一派盖派的代表人物盖叫天也曾长期在天蟾舞台演出。天蟾舞台为他们提供了良好的演出环境，帮助他们磨练自己的技艺，并最终形成自己的流派艺术。正是所谓的“不进天蟾不成名”之说。

在近代上海，天蟾舞台与上海市民、海派京剧关系密切，是值得研究和探讨的。

现今，天蟾舞台还是上海戏曲界的重镇之一，每年都有大量的剧目在这里演出，每年仍有许多演员来这里献艺，天蟾舞台的魅力并没有随着时间的流逝而消逝。

关键词：天蟾舞台；海派京剧；“不进天蟾不成名”；周信芳

Abstract

In modern Shanghai, always occupy the important position in the repertoire of opera stage is one of modern Shanghai opera, Peking opera market is thriving. Xin Hai Revolution, Shanghai became the country's largest performance market, its size and even more than the birthplace of Peking Opera in Beijing. The frequent performances, Shanghai gradually formed a line with commercial society public taste of Shanghai School of Peking opera.

The stage is a kind of Tianchan Peking Opera city. From the God of Xenopus stage predecessor new stage of founding soon the news and current affairs show "Song Jiaoren "until twenty years in Shanghai Bund of the "gods", Tianchan scene has been pay close attention to most is always to meet the needs of the market, to cater to the tastes of the audience. The audience loved to see what, what theater would. From China to foreign countries, from the ancient to the suit, everything is contained therein., nothing needed is lacking. In addition to a repertoire of constant renovation, theater in stage settings, hardware facilities has also done in a place, it is perhaps Tianchan stage to the prosperous reasons. In modern Shanghai, to the stage to sing Tianchan, seems to be a consolation.

In addition to training a large number of fans in the audience, Tianchan stage stage has also emerged a large number of famous actors. Shanghai Opera famous faction of Qi faction is in Tianchan stage gradually gave birth to and form. Another Paigai sent representatives Gai jiaotian also have long in Tianchan stage performance. Tianchan stage to provide them with good environmental performance, help them hone their skills, and eventually formed its own school of art. It is the so-called "do not enter Tianchan not famous." In modern Shanghai, the citizens of Shanghai, Shanghai Tianchan theater and opera are closely related, is worthy of study and discussion.

Today, Shanghai opera circle Tianchan stage or one of the city, every year a large number of plays staged here, every year there are still many actors to perform here, Tianchan stage and not with the passage of time and disappeared.

Key words: Tianchan stage; Shanghai Opera; Do not enter Tianchan not famous;
Zhou Xinfang



目录

绪论	6
一、选题缘起	6
二、学术史回顾	7
三、研究思路与方法	12
第一章 上海近代城市的发展与京剧的兴起	15
第一节 上海近代城市的发展	15
一、上海城市的扩展	15
二、上海城市市政的建设	16
三、市民阶层的兴起	19
第二节 上海京剧剧场的变迁	22
一、初创时期	22
二、新式舞台时期	23
三、走向成熟时期	25
第二章 天蟾舞台的沉浮	27
第一节 “天蟾食丹桂”：天蟾舞台的诞生	27
第二节 天蟾舞台的曲折发展	30
第三章 天蟾舞台的人与事	37
第一节 天蟾舞台的演员	37
一、本土演员	37
二、京角南下	50
第二节 天蟾舞台上演的剧目	56
第三节 天蟾舞台的经营者	67
第四章 天蟾舞台成功的原因	71
第一节 媒体的宣传作用	71
一、广告	71
二、剧评	74
第二节 机关布景、连台本戏	76
一、机关布景	76
二、连台本戏	79
第三节 剧场的硬件和经营管理特色	80
一、剧场的硬件特色	80
二、剧场的经营管理特色	81
结语	84
参考文献	87
附录	94

图表目录

图 2-1	新新舞台开台广告	30
图 2-2	30 年代天蟾舞台外景	32
图 2-3	50 年代荀慧生出演	35
图 3-1	常春恒之汉光武剧照	38
图 3-2	麒麟童饰姜子牙剧照	42
图 3-3	谭鑫培在新新舞台演出广告	52
图 3-4	梅兰芳在《抗金兵》中梁红玉剧照	56
图 3-5	《封神榜》中小杨月楼饰演的妲己的剧照	60
图 3-6	上海舞台开演黄慧如剧之盛况	65
图 3-7	天蟾舞台老板顾竹轩	68
图 4-1	天蟾舞台二本《封神榜》特刊	76
图 4-2	机关布景舞台	77
图 4-3	魔术师莫悟奇像	79
图 4-4	如今天蟾舞台内景	83
表 1-1:	1925 年上海各大戏院、游乐场价目一览表	21
表 3-1:	周信芳 1927 年—1932 年在天蟾舞台活动年表	45
表 3-2:	周信芳 1927 年—1932 年在天蟾舞台演出剧目一览表	46
表 3-3:	谭鑫培在新新舞台演出剧目一览表	51
表 3-4:	天蟾舞台 1912 年—1945 年连台本戏剧目一览表	58

绪论

一、选题缘起

近代上海，在社会上影响最大、占据戏曲舞台中心位置的剧种就是京剧。上海是继北京之后崛起的又一个京剧重镇。

京剧在上海的发展，起初包括了两个方面，一是来自的京津地区的京剧演员到上海来演出，二是其他地方戏受北方戏班影响改演京剧。这两个因素互相吸收、影响，最终形成了富有上海特色的京剧，称作“海派京剧”或“南派京戏”。

海派京剧发端于清末民初上海的改良京剧，创始者为新舞台的潘月樵、夏氏兄弟和汪笑侬等。他们既承传统，又大胆创新，编演时事新戏，改编在群众中有广泛影响的《三国演义》、《西游记》、《水浒》、《封神榜》等古典小说，或是把人们熟悉的传统折子戏连成全本。内容上或寓新思想于旧剧目，或改头换面借古讽今，以呈现上海特色。演出上讲究观众的接受程度，力求故事情节完整，来龙去脉清晰，唱词念白，接近口语，通俗浅显，腔少字多，易记易学，但缺点是有时文理欠通，过于粗俗浅陋。表演上重做打，注重人物的体验和性格刻画，又不失传统程式。

在频繁的舞台演出过程中，涌现了一批唱做俱佳的名角演员。有周信芳、盖叫天、欧阳予倩、李春来、李桂春、刘永春、林树森、黄桂秋等，以及号称南方“四大名旦”的冯子和、绿牡丹、刘筱蘅、王芸芳，形成了颇具影响的“麟派”和“盖派”表演艺术流派。

天蟾舞台是上海京剧演出的重要场所之一，是海派京剧的诞生地，是南方最重要的京剧演出舞台。它位于上海市闹市中心，今福州路701号。

天蟾舞台是以演京剧为主的大型剧场，数十年来以邀请南北名角来此演出为特色，形成了独具一格的剧场风格。凡属中国京剧界一流演员几乎无不被请到天蟾舞台献艺。如逢“大会串”，更是名角云集，异彩纷呈。不少著名演员就是在这里成长起来的，许多京剧迷也因为进了天蟾大门而爱上了京剧艺术。过去曾有“京角不进天蟾不成名”之说，可见它在京剧发展史上的地位。

天蟾舞台既见证了京剧演出场所从茶园到新式舞台到大剧场时代的转变，见证了20至40年代京剧在上海的大繁荣，也见证了其后的逐渐衰落，更是见证了如今的重新复苏。纵观整个天蟾舞台发展史，可以说就是近代上海京剧发展史的

一个缩影。

至于说到天蟾舞台成功的原因，自然要归功于它的商业运作。天蟾舞台坐落在海派文化的集中地福州路，各色人等来此消费，掌握他们的观剧心理是至关重要的，为他们提供良好的服务才能在上海这个商业社会中站稳脚跟。海派文化是一种大众俗文化，服务的对象是各色不同的人等。而一切舒适的剧场、精巧的布景、奇幻的机关、夸张的广告，都为了吸引大众。而各舞台、演员之间的互相竞争，更是反过来为上海近代戏曲演出市场的繁荣做出了贡献。

二、学术史回顾

京剧有 200 多年的历史，传入上海也有 100 多年。在这漫长的时间里，留下了大量的关于上海京剧发展的论文著作，但是，其中涉及天蟾舞台的并不多见。

（一）天蟾舞台的变迁、沿革。

关于这方面的材料不多，到目前为止看到的有《上海戏曲史料荟萃（第 3 集）》¹中赵炳生的《六十春秋话“天蟾”》、上海市黄浦区档案局编的《黄浦经典》²中《海派京剧重镇：天蟾舞台》、胡根喜著的《老上海》³中的《京角进“天蟾”》，还有就是在上海档案馆发现的一篇名为《上海市天蟾舞台沿革》⁴的档案。这些材料多是从 1912 年 4 日新新舞台开台直到今天的天蟾逸夫舞台为止，对天蟾舞台的整个发展过程作了一个纵向的梳理，涉及到了天蟾舞台的经营者、演员、观众等各方面的内容。

（二）关于京剧史料方面的汇编。

这方面最重要的资料是中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料委员会编的《戏曲菁英》⁵和中国戏曲志上海卷编辑部编的《上海戏曲史料荟萃》。《戏曲菁英》收集的主要是解放前活跃在戏曲舞台上的演员等所撰写的回忆文章。其中与京剧有关的有《京剧表演艺术大师周信芳》、《江南活武松盖叫天》、《孟小东》、《南方四大名旦》、刘斌昆的《舞台献丑八十春》等文章。《上海戏曲史料荟萃》

¹中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃（第 3 集）》，1987 年版。

²上海市黄浦区档案局编：《黄浦经典》，上海人民出版社 2009 年版。

³胡根喜：《老上海》，四川人民出版社 1998 年版。

⁴《上海市天蟾舞台沿革》，上海市档案馆，档案号：B172-5-718-21。

⁵中国人民政治协商会议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。

共有 6 集，其中与京剧有关的主要有第 1 集、第 3 集、第 4 集。第 1 集中有《上海京剧忆旧》、《谭鑫培六到上海》、《上海的旧式戏园——茶园》、《上海剧场变迁纪要》、《上海地方志中的戏曲史料》、《上海戏曲竹枝词》等。第 3 集中有《梨园旧事二题》、《机关布景大王周筱卿》、《六十春秋话“天蟾”》、《上海戏曲演出场所变迁》等等。第 4 集是《申报》戏曲文章目录索引。除了这三本戏曲史料汇编，其他的还有吴汉民主编的《20 世纪上海文史资料文库（7）》¹、上海市文史馆上海市人民政府参事室文史资料工作委员会编的《上海地方史资料（五）》²等。

除了这些回忆资料汇编外，还可以加以利用的是艺人自己的回忆录。其中就有包括盖叫天的《粉墨春秋》³、《燕南寄庐杂谈——盖叫天谈艺录》⁴和周信芳的《周信芳文集》⁵。盖派和麒派是海派京剧表演艺术的重要组成部分，通过这两本书可以更好地了解海派京剧的舞台艺术等各方面的内容。除了海派演员自己的回忆录，还可以参考的是梅兰芳的《舞台生活四十年》⁶。梅兰芳曾多次来到上海演出，对于上海的剧院、观众、演出风气等有所了解，并且对他改变自身的表演艺术风格起到了重要的作用。这本书是研究上海京剧不可多得资料。

（三）关于京剧在上海的发展过程、舞台演出情况、各个时期不同舞台的介绍、不同演员的介绍等及与上海社会的关系。

这方面的史志类资料颇多。主要有中国戏曲志编撰委员会、中国戏曲志·上海卷编撰委员会编：《中国戏曲志·上海卷》⁷、上海艺术研究所、北京市艺术研究所编著的《中国京剧史》⁸、刘静沅的《京剧艺术发展史简编》⁹、上海文化艺术志编撰委员会、上海文化娱乐场所志编辑部编的《上海文化娱乐场所志》¹⁰、

¹吴汉民主编：《20 世纪上海文史资料文库（7）》，上海书店出版社 1999 年版。

²上海市文史馆、上海市人民政府参事室文史资料工作委员会编：《上海地方史资料（五）》，上海社会科学院出版社 1986 年版。

³盖天叫口述，何慢、龚义江记录整理：《粉墨春秋》，中国戏剧出版社 1980 年版。

⁴盖叫天：《燕南寄庐杂谈——盖叫天谈艺录》，中国戏剧出版社 1986 年版。

⁵周信芳：《周信芳文集》，中国戏剧出版社 1982 年版。

⁶梅兰芳口述、许姬传记：《舞台生活四十年（第 3 集）》，中国戏剧出版社 1981 年版。

⁷中国戏曲志编撰委员会、中国戏曲志·上海卷编撰委员会编：《中国戏曲志·上海卷》，中国 ISBN 中心 1996 年版。

⁸上海艺术研究所 北京市艺术研究所编著：《中国京剧史》，中国戏剧出版社 1990 年版。

⁹刘静沅：《京剧艺术发展史简编》，安徽文艺出版社 1984 年版。

¹⁰上海文化艺术志编撰委员会、上海文化娱乐场所志编辑部编：《上海文化娱乐场所志》，2000 年版。

陈伯海编的《上海文化通史》¹、上海市文史研究馆编的《京剧在上海》²、熊月之主编的《上海通史 第九卷·民国社会》³、《上海通史 第十卷·民国文化》⁴、电视文化系列丛书编辑委员会编的海上旧闻《星期五档案》⁵选萃等。书籍方面的有姚旭峰的《梨园海上花》⁶等，从海派京剧的起源、海派京剧的风格（包括市民的口味、对物质的崇拜、不同的艺术风格）、海派京剧的景观（海派剧院里的明星、大众、票房、青帮对海上剧院的控制）等不同方面对海派京剧在上海的发展、风格等方面进行了论述，对海派京剧与上海市民大众的互动关系也做了一定阐述。

（四）晚清、民国时人笔记、文章中对于梨园的描写。

主要有徐慕云的《故都宫闱梨园秘史》⁷、《梨园外纪》⁸；丁秉燧的《国剧名伶轶事》⁹、葛元熙、黄式权、池志澂的《沪游杂记、淞南梦影录、沪游梦影》¹⁰、姚公鹤的《上海闲话》¹¹、郑逸梅、徐卓呆的《上海旧话》¹²、陈伯熙编著的《上海轶事大观》¹³、王韬的《瀛壖杂志》¹⁴、胡祥翰的《上海小志》¹⁵、周剑云的《菊部丛刊》¹⁶等著作、刊物等。这些资料中收录有大量的剧评、剧史、梨园变迁、剧本、演员等内容，对从晚清以来到民国时期整个梨园界的发展有个详尽的阐述，为如今研究当时的京剧与当时的社会现状提供了宝贵的资料。

除了时人的笔记，还有很多民国时期的报纸也可以加以利用。如当时的大报《申报》上面就辟有专门的副刊和一定的版面来刊登关于上海京剧情况的文章。其中内容涉及京剧艺人的生平、剧目的介绍与评价、外地演员来沪演出的各类评

¹陈伯海编：《上海文化通史》，上海文艺出版社 2001 年版。

²上海市文史研究馆编：《京剧在上海》，上海三联书店 2009 年版。

³熊月之主编：《上海通史 第九卷·民国社会》，上海人民出版社 1999 年版。

⁴熊月之主编：《上海通史 第十卷·民国文化》，上海人民出版社 1999 年版。

⁵电视文化系列丛书编辑委员会编：《海上旧闻〈星期五档案〉选萃》，上海辞书出版社 2003 年版。

⁶姚旭峰：《梨园海上花》，上海人民出版社 2003 年版。

⁷徐慕云：《故都宫闱 梨园秘史》，生活·读书·新知三联书店 2010 年版。

⁸徐慕云：《梨园外纪》，生活·读书·新知三联书店 2006 年版。

⁹丁秉燧：《国剧名伶轶事》，山东人民出版社 2010 年版。

¹⁰葛元熙 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。

¹¹姚公鹤：《上海闲话》，上海古籍出版社 1989 年版。

¹²郑逸梅、徐卓呆：《上海旧话》，上海文化出版社 1986 年版。

¹³陈伯熙编著：《上海轶事大观》，上海书店出版社 2000 年版。

¹⁴王韬：《瀛壖杂志》，上海古籍出版社 1989 年版。

¹⁵胡祥翰：《上海小志》，上海古籍出版社 1989 年版。

¹⁶刘绍唐、沈苇窗主编：《菊部丛刊（一）》，传记文学出版社 1974 年影印版。

价、京剧演出场所的建筑、管理等的评价、上海票房的活动等各种内容，可谓是瀚如烟海，对于了解当时上海的京剧发展情况提供了详尽的第一手资料。

除了《申报》这类发行量大的报纸，还有无数的小报，著名的如《罗宾汉报》、《晶报》、《梨园公报》等报纸，都有很多的关于京剧及演员表演等内容文章。其中《梨园公报》中，周信芳有十几篇文章刊登在这上面，对戏曲表演、戏曲剧目等内容都提出了自己独到的见解，是很珍贵的材料。

（五）关于海派京剧与海派文化、戏曲与近代市民生活关系

主要有李天纲的《文化上海》¹、许敏的《晚清上海的戏园与娱乐生活》²、徐剑雄、徐家林的《都市里的疯狂：近代上海京剧捧角现象》³、徐剑雄的《京剧与晚清上海社会》⁴、罗苏文的《近代上海：都市社会与生活》⁵等。以上这些著作多从京剧与近代市民生活的角度展开论述。去戏院看戏是当时上海市民闲暇生活的重要部分。此外，不同社会阶层的人几乎都热衷于捧角和玩票，以各自不同的方式表达对自己所追捧演员的喜爱。京剧及演员与近代上海的社会变革紧密相连，京剧被赋予启迪民众的重任，演员被认为是传递新思想的重要渠道。通过京剧可以勾勒出近代上海社会斑斓的历史画面。

（六）关于戏院、剧场与城市公共空间的关系

主要有张炼红的《“海派京剧”与近代中国城市文化娱乐空间的建构》⁶、方平的《戏院与清末上海公共空间的拓展》⁷、王敏、魏乒乓、江文君、邵建的《近代上海城市公共空间（1843-1949）》⁸、方平的《晚清上海的公共领域（1895-1911）》⁹等。近代上海。戏院繁荣，演出频繁。作为一种公共娱乐场所，戏院是服务于人们文化生活需要的场所。到了20世纪初，受当时时代的影响，戏院也进行了

¹李天纲：《文化上海》，上海教育出版社1998年版。

²许敏：《晚清上海的戏园与娱乐生活》，《史林》1998年第3期。

³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。

⁴徐剑雄：《京剧与晚清上海社会》，《史学月刊》2008年第6期。

⁵罗苏文：《近代上海都市社会与生活》，中华书局2006年版。

⁶张炼红：《“海派京剧”与近代中国城市文化娱乐空间的建构》，《中国戏曲学院学报》2005年8月第26卷第3期。

⁷方平：《戏院与清末上海公共空间的拓展》，《华东师范大学学报》（哲学社会科学版）2006年11月第38卷第6期。

⁸王敏、魏乒乓、江文君、邵建：《近代上海城市公共空间（1843—1949）》，上海辞书出版社2011年版。

⁹方平：《晚清上海的公共领域（1895-1911）》，上海人民出版社2007年版。

革新运动,出现了近代化的新式舞台。戏院转而成为具有批判性的公共活动场所。

(七) 关于整个上海娱乐研究

关于上海娱乐研究,最重要的成果就是楼嘉军的《上海城市娱乐研究(1930-1939)》¹一书。还有他的文章《20世纪30年代上海城市文化地图解读》²。他主要关注和研究的是30年代上海城市娱乐的现状和发展过程。书中对城市娱乐业(主要包括:戏院、电影院、游乐场、舞厅、公园、茶馆、酒吧和咖啡馆等)的兴衰变化、空间结构、经营主体和影响力、市民娱乐生活等方面进行了分析论述。

(八) 关于福州路的介绍。

主要有上海市黄浦区档案局(馆)编的《福州路文化街》³和李天纲的《老上海》⁴。《老上海》中有关于福州路的许多老照片。上海有一条著名的文化街——福州路。福州路有其自身的辉煌。老上海把福州路形象地概括为“一句话”,“四声”。这其中“四声”指的是报贩的叫卖声、艺人的弹唱声、堂馆的吆喝声和妓女的调笑声。福州路附近的广东路、湖北路、福建中路一带戏院剧场、书场、舞厅、电影院等娱乐场所较为集中。从19世纪60、70年起出现了三雅园、满庭芳、丹桂茶园等戏院。北上南下的演员纷纷在此演出。20世纪初在丹桂第一台演出的京剧名伶很多。30年代初天蟾舞台开幕,福州路的戏院从此进入了繁荣时期。从戏院等娱乐场所传出的艺人弹唱声此起彼伏,几乎昼夜不停。

(九) 关于近代上海的帮会、帮会与京剧的关系。

期刊文章主要有赵光、胡根喜著的《黄金荣向顾竹轩忏悔》⁵。

书籍方面有胡根喜的《老上海》、《黄金荣与顾竹轩:旧上海帮派第一大案揭秘》⁶、朱少伟、王延龄的《上海滩传奇》⁷、姚旭峰的《梨园海上花》⁸中的《青帮老大与海上梨园》、林明敏、张泽纲、陈小云编著的《上海旧影——老戏班》⁹

¹楼嘉军:《上海城市娱乐研究(1930-1939)》,文汇出版社2008年版。

²楼嘉军:《20世纪30年代上海城市文化地图解读》,《史林》2005年第5期。

³上海市黄浦区档案局(馆)编:《福州路文化街》,文汇出版社2001年版。

⁴李天纲:《老上海》,上海教育出版社1998年版。

⁵赵光、胡根喜:《黄金荣向顾竹轩忏悔》,《文史春秋》2004年第6期。

⁶胡根喜:《黄金荣与顾竹轩:旧上海帮派第一大案揭秘》,陕西人民出版社2010年版。

⁷朱少伟、王延龄:《上海滩传奇》,上海书店出版社1994年版。

⁸姚旭峰:《梨园海上花》,上海人民出版社2003年版。

⁹林明敏、张泽纲、陈小云编著:《上海旧影——老戏班》,上海人民美术出版社1999年版。

中的《黄金荣、顾竹轩戏台称霸》、《杜月笙与孟小冬》等。苏智良、陈丽菲的《近代上海黑社会》¹等。帮会横行是近代上海滩的一大奇怪现象。青帮分子在近代上海发展过程之占有重要一席之地。他们渗透到了社会的各个方面，尤其对娱乐业很感兴趣。这些书中就介绍到了青帮是如何对梨园施加影响。这其中就有对剧院的控制、对演员的霸占等。其中天蟾舞台的老板顾竹轩就是青帮分子。黑道人物的控制使得京剧艺人的生存环境变得更为险恶。

史料方面的有中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料工作委员会编的《上海文史资料选辑第五十四辑——旧上海的帮会》²中的《顾竹轩在闸北发迹和开设天蟾舞台》和《我利用顾竹轩的掩护进行革命活动》两篇文章。使人们了解青帮分子顾竹轩不为人知的另外一面，从而可见这个人的复杂性。

综上所述，关于海派京剧在上海的发展、关于戏曲与近代上海市民生活、戏院与城市公共空间的关系等方面的研究不少，但是对于某个特定剧场的研究不多。本文将介绍天蟾舞台的发展来展现海派京剧在上海的发展变迁。

三、研究思路与方法

本文采用的理论方法主要是新文化史、公共空间、口述史等相关理论。

新文化史是 20 世纪 70-80 年代在西方出现的史学新思潮，目前已经发展成当代西方史学的主要趋势之一。研究者把普通人作为研究主要对象，讲究历史叙事的细节。虽然大事件的研究仍然是许多历史学家的研究中心，但一些新课题如日常生活、物质文化、性别、身体、形象、记忆、语言、大众文化等等得到明显的发展。新文化史大大开拓了史家的视野。它更注重考察历史中的文化因素，借助人类学、语言学、文学理论等学科的方法，通过对语言、符号、仪式等文化象征的分析，用文化的观念解释历史。

演戏看戏是近代上海最重要的公共娱乐方式之一。戏院成为城市公共空间之一。在戏院内，不同社会阶层的人以自己的方式参与到社会生活中，构建起了上海城市文化的一部分。正如《街头文化——成都公共空间、下层民众与地方政治（1870-1930）》书中作者写道：“城市公共空间和公共生活是地方文化的最有利表现，在中国的城市生活中总是扮演者一个中心角色因为城市居民利用这种空间

¹苏智良、陈丽菲：《近代上海黑社会》，商务印书馆 2004 年版。

²中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料工作委员会编：《上海文史资料选辑第五十四辑——旧上海的帮会》，上海人民出版社 1986 年版。

参与经济、社会和政治活动。”¹

本文试图再现戏院的文化形象，勾画出公共生活中日常看戏文化的完整画面。并通过挖掘在戏院中所发生的形形色色的大小事件，建构出戏院和公共生活的历史叙事和微观考察。笔者希望这个研究可以以一个微观的角度观察上海城市的日常文化。

此外，笔者还采用了口述史的研究方法，口述史的研究方法是通过历史、事件见证人的经验与诠释，进一步理解历史事件、社会生活、人际交往的整体情貌。口述史的研究是运用访谈方式来收集受访人对特定历史事件的观点或经验，或者是其本人在某一历史事件中的亲身经历，及其生活经历、重要故事等等，进而付之以一定的理论诠释和讨论。所以，口述史研究可以说是一种鲜活的历史学研究，或者说是一种会说话的历史学研究。

绪论，包括研究缘起、学术回顾和文章的基本思路与框架三部分。

第一章为上海近代城市的发展与京剧的兴起。本章主要分为二节，全面描述了近代上海城市的繁荣发展对于京剧演出所带来的影响和京剧在近代上海的兴起过程。第一节主要分为三个部分进行论述。第一部分主要论述了上海城市的拓展、租界的兴起、商业的繁荣、交通的便利，为京剧在上海的兴起提供了良好的社会条件。第二部分主要论述了开埠以后，西方近代先进文明成果传入以后，为上海的京剧发展提供了良好的物质条件。第三部分主要论述了上海城市市民阶层的兴起，为京剧提供了稳定而庞大的观众来源。第二节主要论述的是京剧在上海的兴起过程。主要可分为初创时期，主要是茶园在上海的发展；新式舞台时期，以新舞台的创建为标志；成熟发展时间，时间为二十世纪二、三年代，以大新舞台的建立为标志。

第二章是天蟾舞台的沉浮。主要写了天蟾舞台从1912年老天蟾舞台的前身新新舞台开台到30年代搬到现址福州路到解放后收回国有，焕发新生的整个过程。

第三章主要是写了天蟾舞台曾经上演过的剧目以及演员在天蟾舞台的演出情况。正所谓“不进天蟾不成名”，无数的演员在这里演出过，为观众奉献了精彩的剧目。

¹王笛著，李德英、谢继华、邓丽译：《街头文化——成都公共空间、下层民众与地方政治（1870—1930）》，中国人民大学出版社2006年版，第14页。

第四章主要写了了天蟾舞台成功的原因。天蟾舞台成功的原因主要就是商业运作，迎合了上海商业社会市民阶层的口味，这也是海派京剧的一大特点。天蟾舞台作为海派京剧重镇，经营运作自然也打上了海派京剧的烙印。

结语,通过对天蟾舞台整个发展过程的探讨，阐述它与上海市民、海派京剧之间的联系。

本文主要通过利用上海档案馆的档案（如《上海市天蟾舞台沿革》、《梅兰芳与中国艺术》、《漫谈：“京派”和“海派”》、《周信芳先生与平剧改革运动》等）及翻阅《申报》等报刊资料以及《上海京剧志》等史志类书籍及老艺人的口述资料等，对天蟾舞台的整个发展过程有个全面的呈现，进而对京剧在近代上海的发展进行探讨。

第一章 上海近代城市的发展与京剧的兴起

上海京剧的兴起是与上海这座近代化城市的繁荣同步的。近代租界的建立，城市市政设施的完善、经济的发展、市民阶层的逐渐兴起、海派文化中心的形成等都为京剧在上海的繁荣发展提供了良好的环境。

第一节 上海近代城市的发展

一、上海城市的扩展

1842年8月29日，中英《南京条约》签订。作为五口通商的城市之一，上海于1843年11月17日正式开埠。从此上海发生了翻天覆地的变化，从一个松江府下辖的小县城一跃成为一个国际化大都市。

1845年英租界建立后，最初的范围是从外滩到界路（今河南中路），面积约830亩。到1863年9月，英美租界合并为英美公共租界。至1899年再度扩张，面积增至33503亩，并定名为“国际公共租界”。

法租界1849年最初的面积为986亩。后经过两次大扩张，第一次为1900年，面积达2135亩。第二次为1914年，也是法租界最后一次扩张，法租界面积扩大至15150亩。

到1914年，国际公共租界与法租界面积合计48653亩，合32.82平方公里。

随着租界的扩张和发展，租界内对原有土路的建设大规模改造开始了，为的是适应城市迅速发展的需要。到1925年为止，公共租界工部局越界筑路共有25条，法租界也在14年间越界筑路24条。租界内原有的土路变成了干净整齐的马路。

除了马路的拓展，从1866年到1875年外洋泾桥、山东路桥、福建路桥、江西路桥、外白渡桥等等桥梁也开始出现在洋泾浜、苏州河上。这些桥梁的建成，大大便利了南北交通。人们可以通过这些桥梁自由来往于南北之间。这样，戏院的生存空间扩大，戏院自然也越开越多了。

交通的便利，使得北市的宝善街（今天广东路）一带开始繁荣。当时一度过洋泾浜，首当其冲的就是宝善街。华商在此开店，窄窄的街道上挤满了中国式的酒肆、茶楼、戏园。上海最早的戏园一桂轩就出现在宝善街，时间为1864年。所演剧种为徽剧和昆剧。其后尚有咏霓茶园、月桂轩、九香茶园、天和茶园、天成茶园、和春茶园、长春茶园、天仪茶园、凤仪茶园、同庆茶园、庆乐茶园、天

福茶园、宝仙茶园、天宝茶园、丹凤茶园、德仙茶园、雅仙茶园等等¹，不一而足。经济的重心开始由老城厢转到了租界里的北市。商业繁荣了，戏院的建造地点也跟着一起改变。等到了1900年以后，上海越界筑路愈演愈烈，小东门十六铺一带的银楼、钱庄、绸布庄、菜馆等商业设施也纷纷迁入租界，租界内的工商业迅速发展，商业重心由广东路逐渐向石路（福建路）、大新街（湖北路）扩展。上海的戏园随着城市商业重心的扩展而一起扩展。没有几年，这一带就戏园林立，老天蟾舞台的前身新新舞台就建在这里。

租界的扩张，带动了近代上海工商业的繁荣发展，形成了以南京路为重心的商业区。位于闸北、南市的华界自然也不甘落后。从1905年到1911年的几年时间内，共辟建、修筑道路100多条（段），修理、拆建桥梁60余座²。道路改建了，市面也跟着繁荣了。1907年，南市新舞台建立了。

城市的拓展，便利的交通，使得上海的剧院越开越多，入园看戏的观众也是趋之若鹜，正所谓“洋场随处足逍遥，漫把情形笔墨描。大小戏园开满路，笙歌夜夜似元宵。”³

二、上海城市市政的建设

随着租界在上海的建立，西方先进文明也在上海传播起来。上海人几乎在与西方人同步的时间里就享受到了电灯、电话、自来水、汽车等先进科学技术。

首先就是照明设备的改进。开埠以前的上海。居民的照明设施主要是油灯。到了入夜，就变得漆黑一片。西方人来到中国以后，开始使用火油灯。租界刚开辟时候，点燃街灯的用的也是火油。

从19世纪60年代始上海开始使用煤气照明。1864年上海第一家煤气公司“大英自来火房”开张。不久之后，南京路上就正式点亮了第一盏煤气灯。到1881年底，英美租界内共有煤气路灯400多盏。

英美租界使用煤气照明后，法租界也是不甘落后。1865年上海法商自来火行也成立了。到了1867年，法租界内多条马路都装上了煤气路灯。

煤气路灯的使用，改变了上海的城市面貌。起初主要应用于洋行和街道，到后来在行栈、铺面、茶馆、戏楼以及居家，竞相使用起来。丰富了人们的夜晚生

¹参见中国戏曲志编撰委员会、《中国戏曲志·上海卷》编撰委员会编：《中国戏曲志·上海卷》，中国ISBN中心1996年版，第665—673页。

²张仲礼：《近代上海城市研究》，上海文艺出版社2008年版，第11页。

³顾炳权：《上海洋场竹枝词》，上海书店出版社1996年版，第357页。

活。时人有所谓沪北十景者：“一曰桂园观剧，二曰新楼选，三曰云阁尝烟，四曰醉乐饮酒，五曰松风品茶，六曰桂馨访美，七曰层台听书，八曰飞车拥丽，九曰夜市燃灯，十曰浦滨步月。”¹这其中第九个“夜市燃灯”指的就是夜晚点灯，使得上海浑似一个不夜城。当时煤气灯又被称为“地火”，有竹枝词《洋泾四咏》曰：“活火然千朵，明星炯万家。楼台春不夜，风月浩无涯。欲夺银蟾彩，真开铁树花。登高遥纵目，疑散赤城霞。”“玻璃莫作镜，火油休热灯。但照见郎面，不照见郎心。”²

煤气灯的使用不但改变了上海的城市面貌，更改变了上海京剧界的演出习惯和演出环境，上海开埠之初，京剧界学习的还是北京的习惯，白天演戏，不演夜戏。齐如山曾经回忆那时北京戏院的情况时说：

有清一代，戏院不但不准演夜戏，倘白天戏完的稍晚，也不许点灯。每到冬天，日落较早，五点余钟天便黑暗，所以从前看末一出戏，往往一点也看不见，不但台上不见一人，就连看戏的人也是对面不见影。偶赶上放彩火的戏，台下必大叫好，因为借此可以看见台上各脚，乃意外之痛快事也……迨光绪庚子后，戏馆子托人，与地面官私自通融，才准其点两箍香，用两人，各倚台柱而立，每人手持香一箍，蘸上香油燃之，虽看不清楚，然较从前之对面不见人者，则强多亦……³

可见当时到了傍晚，戏院的看戏环境就变得根本不适宜观戏。所以，北京人注重的是“听戏”而非“看戏”。而在上海，有了煤气灯的使用，情况就变得不同。上海的戏园营业时间变长，而且有了夜戏。当时申报上有一篇名为《戏园竹枝词》的竹枝词是这样描述的：

洋场随处足逍遥，漫把情形笔墨描：大小戏园开满路，笙歌夜夜似元宵。穿来柳巷与花街，一片歌声处处皆；新彩新灯新脚色，教人沿路贴招牌……银烛满筵灯满座，浑疑身在广寒宫。⁴

可见在 1870 年代的上海即使在夜晚，戏园里面还是灯火辉煌，生意兴隆。这一切，都要归功于照明设施的改进。

北京的情况则有所不同，当时北京的演出环境还是大大落后上海的。当北京

¹王韬：《瀛壖杂志》，上海古籍出版社 1989 年版，第 112 页。

²王韬：《瀛壖杂志》，上海古籍出版社 1989 年版，第 111 页。

³齐如山著、王晓梵整理：《齐如山文论》，辽宁教育出版社 2010 年版，第 36 页。

⁴晨溪养浩主人稿：《戏园竹枝词》，《申报》1872 年 7 月 9 日，第 2 页。

演员到上海来演出，有人甚至不能适应上海的明亮戏台。1882年著名京剧演员汪桂芬到上海演出时就发生了这样的情况。

更有甚者，当时有京剧名伶汪桂芬应咏霓茶园之聘，来沪演出《天水关》。岂料他“初见自来火光即气犯醋（南人谓之‘怯场’），以故演未久既即大发脾气，与周¹吵闹，合同未满即束装北上。”²

这件事从另一个侧面也能反映出新的照明设施对传统演出环境的冲击，北京当时演出环境的不善可见一斑。

到了1882年，电灯开始问世。“电灯则始于光绪八年，创办者为西人德里，初设厂于乍浦路，十八年由工部局收回自办，始迁于有恒路建造大厂。”³电灯使用之初，人们还对这一新鲜事物多有抵触，但是等到领略了它的好处以后，自然接受了。电灯当时被称为“赛月亮”。“盖公共租界初用五百枝烛光之瓷罩电灯，大过足球，去地三丈余，较今日为高，而白光四射，宛如满月故也。”⁴

到了1884年以后，许多店铺、货栈、旅馆和私人住宅，也都使用上了电灯。上海的各大戏园自然也是拥护者。用了比煤气灯效果更好的电灯，演出环境自然大有改进。梅兰芳在回忆他在上海丹桂第一台演出时的情形时说：

一会儿场上打着小锣，检场的替我掀开了我在上海第一次出场的台帘，只觉得眼前一亮……在台前装了一排电灯，等我出场，就全部开亮了……这一排小电灯亮了，在吸引观众注意的一方面，是多少可以起一点作用的。⁵

可见当时上海的戏曲演出场所是很注重演出环境的与时俱进的。有了电灯的使用，看戏的环境变得明亮宽敞，上海人当然看重“看戏”而不是仅仅“听戏”了。

其次就是交通工具的更新。上海为江南水乡，传统的交通工具为船和轿子。外国人来沪以后，把马车带入了上海。马车有双轮的，有四轮的，有一马拉的，也有双马拉的。马车颇为便利，受到时人追捧。“当时华人于每日午后往往争雇

¹周指的是咏霓茶园园主周大升。

²陈伯熙编著：《上海轶事大观》，上海书店出版社2000年版，第468页。

³胡祥翰：《上海小志》，上海古籍出版社1989年版，第9页。

⁴同上。

⁵梅兰芳口述、许姬传记：《舞台生活四十年（第3集）》，中国戏剧出版社1981年版，第130页。

马车驰骋静安寺路中，各行马车为之一罄。”¹

1868年，自行车出现在上海。1874年，“东洋车”或称“人力车”出现。当时有人描述租界的繁荣时，提到“租界之中，宝马香车络绎不绝，而车之种类不一，有马车、人力车、自由车等，康庄驰骋，颇便行人。今租界将行电车，近来已筑轨道，他日告成，则行旅往来，尤为利便。”²到了1908年，法商电车公司开办的有轨电车正式建成通车。有了有轨电车不久后，上海又出现了无轨电车，之后又有了市区公共汽车路线，还有人力车、三轮车等等。

交通工具的便利更新，使得市民能够更快捷地到达目的地，传统的生活方式发生了改变，看戏不再被空间、时间所限制。越来越多的人得以走出家门，走进剧场看戏。

其他先进市政设施如自来水的使用，使得戏园能为观众提供干净的饮用水，电话的使用，能够大大缩短戏园邀角的时间等。这些市政设施的应用无一不改变了上海近代城市的面貌，影响了人们的日常生活，加速了上海城市的近代化，也加速了近代上海京剧的兴盛发展。但是，在这些所有的城市基础设施中，对上海近代娱乐业的兴盛起到了重要作用的还是电力和交通的革新。电力的使用揭开了“夜上海”的序幕，使得现代意义上的夜生活真正开始。交通的革新则大大便利了人们的出行，从而大大丰富了上海人的娱乐生活。

三、市民阶层的兴起

上海作为近代中国第一大城市，开埠以前，人口并不多，只有20多万。上海的人口，都是开埠以后发展起来的。解放前近百年间，包括地区扩大的因素在内，整个上海地区的人口增长了9倍左右，净增长的人口数亦达近500万人。³

作为一个移民城市，上海地区的人口有三次是在短时间内大量增加的。第一次的大量增加是在太平天国运动时期。长江中下游地区尤其是江浙一带，战事不断，“于是远近避难者，遂以沪上为世外桃源……富贵贫贱相率偕来……此为上

¹胡祥翰：《上海小志》，上海古籍出版社1989年版，第14页。

²胡祥翰：《上海小志》，上海古籍出版社1989年版，第106页。

³邹依仁：《旧上海人口变迁的研究》，上海人民出版社1980年版，第3页。

海市面兴盛之第一步。”¹上海公共租界人口从1855年的2万余人到1865年的9万余人，净增长了7万余人。两租界人口合计净增长达11万人之多。整个上海地区的人口，由于两租界人口的大量增加，从1852年的54万余人增长到近70万人，净增加了近15万人。²

这些逃到上海的人群中，有江浙富商，也有背井离乡的穷人，他们都是近代上海戏曲的消费人群。那些富商大贾，“以佻达为风流，以奢豪为能事。金银气旺”³，而上海又是“戏馆列通衢”⁴，自然成了“销金之局”。当时有人这样写道：

每当夕阳西逝，怒马东来，茶烟酒雾，鬓影衣香，氤氲焉荡人心魂……
人车马车之声，嘈杂喧阗，相接不绝……戏馆也，书场也，酒楼也，茶室也，烟间也，马车也，花园也，堂子也。⁵

可见当时戏馆的兴盛，足以“昼夜供欢娱。”⁶

到了1865年、1866年公共租界所占上海人口总数中的比重已提高到13.4%；同样，法租界人口所占的比重亦提高到8.1%。也就是说，两个租界的人口比重，已占上海人口总数的21.5%，即全上海每五个人中有一个人居住在租界内了。⁷这样规模庞大的人群，为生存在租界内的各大小戏院提供了稳定的观众来源。到了1900年《东南互保条约条约》签订后，由于北方战乱，上海地区稳定，又有一批绅商携款南下来到上海，在此兴办工厂。与此同时，还有一批文化人此时也来到上海，这些知识分子自然也是京剧的观众群之一了。

民国以后，上海的市民阶层大致上可以分为处于社会上层的资本家、以职员、知识分子为首的中产阶级和数量庞大的城市贫民。其中第一、第二阶层无疑有钱消费的群体。

现仅以中产阶级为例。一般职员40—60元，1927年市小学教师月薪平均41.9元，邮务生28元，打字员的收入也不在技术工人之下，英文打字员月薪25—50

¹姚公鹤：《上海闲话》，上海古籍出版社1989年版，第26页。

²邹依仁：《旧上海人口变迁的研究》，上海人民出版社1980年版，第3—4页。

³池志澂：《沪游梦影》，上海古籍出版社1989年版，第141页。

⁴同上。

⁵池志澂：《沪游梦影》，上海古籍出版社1989年版，第156页。

⁶池志澂：《沪游梦影》，上海古籍出版社1989年版，第141页。

⁷邹依仁：《旧上海人口变迁的研究》，上海人民出版社1980年版，第16页。

元，中文打字员 20—100 元。¹而 1925 年天蟾舞台的夜戏最高票价是为 1 元²。可见上一次剧场看戏对他们来说并不是什么难事。中产阶级尚且如此，更不用提那些买办资本家了。例如早期新式商人徐润是外国人眼中的“东方贵族”，可见当时他们生活的富足奢华。而那些下层的城市贫民，则可以去票价相对低廉的大世界等游乐场所，那里的门票为 1 到 2 角³。

表 1—1 1925 年上海各大戏院、游乐场价目一览表

戏院名称	夜戏价目
新舞台	5 角、4 角、3 角、2 角
亦舞台	8 角、6 角、4 角、2 角
共舞台	1.2 元、1 元、8 角、6 角、4 角、3 角
大世界（大京班）	每位小洋 1 角
大世界（髦儿戏）	门票 2 角
小世界	门票大洋 1 角
先施乐园	门票 1 角
笑舞台	8 角、7 角、6 角、5 角、3 角、2 角
大世界（新剧场）	每位小洋 2 角
广舞台	1.2 元、7 角、小洋 4 角
越舞台	5 角、4 角、3 角、1.5 角
丹桂	8 角、6 角、3 角、2 角
天蟾	1 元、8 角、4 角、3 角、2 角
大舞台	1 元、8 角、5 角、3 角
更新	1 元、6 角、4 角、2 角

资料来源：根据《申报今日各舞台戏目一览》，《申报》1925 年 2 月 17 日，第 7 版制作。

从 1930 年到 1936 年间，“华界”的农业人口约为 16 万、17 万或 18 万人，约占总人口的 10% 左右，工业人口约为 30 万、40 万人，约占总人口的 20% 左右。除了 1932 年“一·二八”日本侵略者进攻淞沪，当时商业人口略有减少以后，其他年份商业人口总是在 17 万、18 万左右，约占总人口的 10% 左右。交通运输业人口仅有 2 万、3 万人，所占总人口的比重不过为 1% 多一些。其余最多的人口为家庭服务，她们的人数总是在 30 万、40 万左右，占总人口的 20% 上下。因此，除了郊区一部分农业人口外，当时“华界”失业或无业人口、家庭服务人口以及商业人口三项合计，已经达到了总人口的半数，而生产性的工业和交通运输业人口仅

¹张仲礼：《近代上海城市研究（1840—1949）》，上海文艺出版社 2008 年版，第 639 页。

²《申报今日各舞台戏目一览》，《申报》1925 年 2 月 17 日，第 7 版。

³《申报今日各舞台戏目一览》，《申报》1925 年 2 月 17 日，第 7 版。

占总人口的 20%。这就说明，从人口的职业构成来看，当时“华界”是一个消费性远远超过生产性的地区。而当时的公共租界的情形几乎与“华界”的一致，也是一个消费性人口的地区。¹

近代上海是一个消费性城市，人们手上了有了闲钱，自然要去消费，戏院、电影院等消费场所就成了最好的去处。

由此可见，上海城市的发展、市政设施的完善、市民阶层的形成等等因素，都是京剧在上海兴起的重要原因。正所谓“锣鼓声中，鬼帜神旗气象雄，奇幻《盘丝洞》，艳冶《描金凤》。咚！异曲同工，京徽争哄。仕女纷纭，错坐几无缝。”²简直是身处戏馆之中，令人有不知今夕是何年之感了。

第二节 上海京剧剧场的变迁

一、初创时期

上海在开埠以前，流行的是昆山腔和花鼓戏（即今天的沪剧）。上海最早的戏院，出现于开埠以后。咸丰元年（1850年），县署西南有一家茶馆改为剧场，取名三雅园。上午照旧卖茶，下午搭台开戏，观众围坐方台子看戏，上座清淡，称为“五台山”之称（五只台子只卖三个座客之意）。班是昆班，演的是小戏³。正是“吴中当乾、嘉、道、咸时盛行昆腔，上自王公大夫、下至走卒酷嗜之，沪地亦然。咸、同时戏园中多演昆曲戏。”⁴

到了 1864 年，宝善街开办了以演出徽班为主的一桂轩。请的演员从扬州而来，以唱吹腔、拔子和老二簧为主。徽戏的特点“集五方之音为一处”，除了文戏，还有武戏，受到了上海观众的喜爱，逐渐取代了昆曲在上海的地位。当时的情况是“昔之崇尚昆曲者一变而盛行徽调矣。”⁵到了 1867 年，有个英籍粤商罗逸卿，在宝善街南靖远街北（今福建路、广东路）一带建了一座仿京式的茶园，叫满庭芳。请来的是天津的京班角色，虽然没有名气，但是在沪上实为创见，深受市民欢迎。满庭芳的生意兴隆，挤垮了原来的一桂轩，终于停业。到了 1869 年，又有一家名叫丹桂茶园的茶园开幕。这家茶园开了上海剧场邀请京角来沪演出的先河。来沪者有老生景四宝、武净大奎官、老生铜骡子、熊金桂等人。当时

¹邹依仁：《旧上海人口变迁的研究》，上海人民出版社 1980 年版，第 33 页。

²王韬：《瀛壖杂志》，上海古籍出版社 1989 年版，第 115 页。

³中国戏曲志上海编辑部：《上海戏曲史料荟萃（第 1 集）》，1986 年版，第 88 页。

⁴陈伯熙编著：《上海轶事大观》，上海书店出版社 2000 年版，第 456 页。

⁵陈伯熙编著：《上海轶事大观》，上海书店出版社 2000 年版，第 456 页。

丹桂曾排演《五彩舆》，受到观众的欢迎。时有《沪北竹枝词》曰“自有京班百不如，昆徽杂剧概删除。门前招帖人争看，十五新排《五彩舆》。”¹京剧南下后，原有的昆曲、徽戏受到了极大的冲击。到了光绪中叶昆曲之势日衰，“竟成《广陵散》亦。”²为了生存，昆徽戏班只得搭班于京剧戏班，“溶化昆、徽、京三剧于一团”。³这也从一个侧面反映出了上海观众欣赏口味的多变，作为商业城市的上海的观众是喜新厌旧的，正是“申江自是繁华地，岁岁更张岁岁新。”⁴为了迎合上海观众的口味，演员们往往不得不使出浑身解数。

自丹桂茶园以后，租界内陆续兴建了许多戏院，陆续有金桂轩、升平轩、天仙等茶园开业，并从北京请来了周春奎、孙春恒、孙菊仙、杨月楼、谭鑫培等人，形成了上海戏院初兴的局面。仅据清代有关记载，及《申报》同治十一年（1872年）创刊后数十年间，见诸报端的以茶园命名的戏院超过百家。⁵

当时旧式戏台大都是方形的，台上左右两个门帘，分上场门、下场门。台中间是场面打鼓的坐位，前面俗称“九龙口”。⁶舞台伸到剧场的当中，座位分池座、厢座和散座，池座在舞台前的中部，厢座在楼上，散座在楼下两侧和池座后面，均以茶座形式设椅⁷。当时各戏园内最盛行的是演出灯彩戏，为其黄金时代。

这一时期的戏曲无论是演出的剧目还是表演方法和观赏形式，几乎都是江南城市戏曲活动传统模式在上海的继续。上海也把戏园称为茶园⁸。

二、新式舞台时期

随着上海由传统的商业化城市向近代化城市转变，上海戏曲随之也进行了改良，为更好地适应社会而做出改变。1905年，汪笑侬等人创办了我国第一本戏曲刊物《二十世纪大舞台》，提出了改革戏曲主张。即编演新戏、提倡戏剧普及和在艺术形式上进行革新。1908年新舞台的建成成为上海的戏曲改良的标志。新舞台是我国第一座近代化剧场。“南市新舞台开而戏局又为之一变。形式改良，

¹顾炳权：《上海洋场竹枝词》，上海书店出版社1996版，第12页。

²陈伯熙编著：《上海轶事大观》，上海书店出版社2000年版，第456页。

³同上。

⁴顾炳权：《上海洋场竹枝词》，上海书店出版社1996版，第12页。

⁵上海文化艺术志编委会编：《上海文化娱乐场所志》，上海文艺出版社2000年版，第3页。

⁶上海市文史馆 上海市人民政府参事室文史资料工作委员会编：《上海地方史资料（五）》，上海社会科学院出版社1986年版，第200页。

⁷上海市民用建筑设计院编著：《上海近代建筑史稿》，上海三联书店出版社1988年版，第204页。

⁸张仲礼：《近代上海城市研究（1840—1949）》，上海人民出版社1990年版，第1121页。

固其先导。而《新茶花》、《黑籍冤魂》等新剧亦颇有俾于社会。”¹新舞台不仅编演新剧，在剧场设置方面也进行了改进。新舞台开始在剧中使用布景，有硬片、软片、附片种种，画有“山水树木、殿阁亭台”²等种种背景，在演出时悬挂使用。自新舞台使用后，“各舞台继亦相率仿效之。”³

其后是二马路（今九江路）、大新街（今湖北路）的新新舞台；三马路（今汉口路）、东新桥附近（今浙江中路）的老大舞台；四马路（今福州路）、大新街西的丹桂第一台；郑家木桥街（今福建南路）、公馆马路（今金陵东路）的老共舞台以及爱多亚路（今延安东路）的共舞台等新式舞台纷纷建立。到1917年，最后一家旧式茶园歇业。新式舞台占据了上海演出市场。

这些新式舞台大都为钢筋混凝土结构，舞台缩到后台位置，改变了茶园四方形戏台，前有立柱、三面观众的模式。还引进了西方镜框式舞台，机械转台、电气灯光等。观众席不再是原来的围桌而坐的习惯，座椅改为排椅，面向舞台横向排列。这样使得观众坐席可以大大增加，一般都可容纳千余人。舞台并设有太平门多处，散戏时，可以一起开放，不会造成拥堵。

新舞台的创建使上海的场所开始由茶园向近代化剧场转变，“实开海上戏院之新纪元”。⁴作为上海演剧场所40余年的茶园逐渐退出了历史舞台。新式舞台的创建使得上海演出市场的竞争日趋激烈。各舞台开始实行班底制经营方式。即常年聘请固定的班底演员及后台工作人员等，又从北京大量聘请京剧名伶来沪演出，由班底配合。这样保持了各剧场的稳定演出。

民初，来沪演出获得成功的有谭鑫培、梅兰芳、杨小楼等人。其中“伶界大王”谭鑫培曾经6次来沪演出，时间上跨度37年，其中最后两次演出最为成功。1912年，谭鑫培应新新舞台之邀来沪，演出共计三十余剧目，前后共有四十几天时间。虽然“包厢、官厅均售两元，⁵”还是“竟至满座云。⁶”1915年，最后一次来沪，在九亩地新舞台演出。演唱仅十日，但是“卖座最盛。⁷”梅兰芳自从1913年首次来沪，曾经多次来沪演出，其中还曾于1916年在老天蟾舞台演

¹姚公鹤：《上海闲话》，上海古籍出版社1989年版，第29页。

²胡祥翰：《上海小志》，上海古籍出版社1989年版，第31页。

³同上。

⁴月池：《上海京剧舞台志略》，《申报》1925年5月24日，第7版。

⁵陈伯熙编著：《上海轶事大观》，上海书店出版社2000年版，第465页。

⁶同上。

⁷陈伯熙编著：《上海轶事大观》，上海书店出版社2000年版，第466页。

出《黛玉葬花》、《一缕麻》等新创古装新戏，轰动申城。时有捧梅健将，对其演出的《黛玉葬花》，极为喜爱，甚至“当晚华露演《葬花》之日，道人特为之编印专刊一种，名曰《梅兰芳黛玉葬花曲本》。书印一万册，即在剧院内公开赠送。”¹这件事也开了海上剧坛看戏送特刊的先河。杨小楼首次来沪演出是1912年上半年，演出于大舞台。其后几年又和尚小云、荀慧生等一起在老天蟾舞台演出《长坂坡》、《连环套》、《苏三起解》、《贵妃醉酒》等。

当时一有京角来沪演出，报纸上就开始连篇累牍的进行宣传，广告占了报纸的大幅版面。在介绍演员时，多用“特聘天下无双最著名优等艺员”²、“独一无二”³、“南北第一”⁴等这些夸张字眼，以达到吸引眼球之效。当时上海几乎网罗了京津最主要的名角，这种情形成了上海剧坛的一大特色。

三、走向成熟时期

自拥有3000多个座位的大新舞台于1925年竣工，20世纪20、30年代是上海戏曲的成熟发展时期，也是上海各舞台的蓬勃发展时期。这些戏院基本上已具备新剧院的特点，设计更加讲究演出和观看的效果。较有代表性的，如1925年造于四马路（今福州路、云南路口）的天蟾舞台；1929年造于牛庄路的三星舞台；1930年造于迈尔西爱路、蒲石路（今茂名南路、长乐路口）的兰心大戏院；1932年造于后马路（今宁波路）的新光大戏院；1933年造于二马路（今九江路）的大舞台以及造于八仙桥（今金陵东路、西藏南路口）的黄金大戏院等。这期间所建剧场，至上海解放（1949年5月）初，还留有50多家。⁵

这一时期京剧在上海的演出场所之多、从业人员之众及普及程度之广均创造了历史新纪录。南派京剧走向了全面成熟。麒派（周信芳）、盖派（盖叫天）表演艺术逐渐形成，京剧连台本戏演出了一本又一本，从《诸葛亮招亲》、《开天辟地》、《梁武帝》、《汉刘邦统一灭秦楚》、《飞龙传》、《岳飞》到《封神榜》、《龙凤帕》、《华丽缘》、《满清三百年》、《火烧红莲寺》、《西游记》、《枪毙阎瑞生》、《黄慧如》等等，五花八门，从古至今，无所不包。看得观众入迷，看得剧场老板大发利市。

¹梅花馆主：《梅兰芳初演〈黛玉葬花〉》，《申报》1939年1月16日，第16版。

²《梅兰芳第一次来沪演出广告》，《申报》1913年11月4日，广告版。

³《梅兰芳第二次来沪演出广告》，《申报》1914年12月7日，广告版。

⁴《梅兰芳第一次演大轴戏之广告》，《申报》1913年12月17日，第12版。

⁵上海文化艺术志编委会编：《上海文化娱乐场所志》，上海文艺出版社2000年版，第4页。

上海的戏剧舞台从茶园嬗变为新式舞台，是必然的。上海于近代崛起，于短时间内迅速成长为一个人口百万的大城市。随着人口的急速增长，市民的文化消费需求也随之增长。自晚清至民国初，上海市民的文化消费形式相对单一，戏曲是市民最主要的娱乐形式。中国的各种地方戏在上海都有演出，计有京剧、越剧、沪剧、评弹、淮剧，以及滑稽、昆曲、扬剧、粤剧、锡剧、绍剧等十几个剧种，同时还容纳了评剧、川剧等不少剧种的逗留演出¹。在这些剧种中，京剧的观众人数最多，看京剧几乎成为当时的一种时髦，大量的观众涌往剧场看戏。正所谓“北京学艺，天津唱红，上海赚钱。”新式剧场也应运而生。而近代上海整个城市的繁荣，又为戏曲的繁荣提供了良好的大环境。因此，上海的剧场的数量、规模和设备质量在中国的城市中自然首屈一指，全国各地的名伶争相来到上海“跑码头”，登台献艺，“沪上自京剧盛行后，京中名伶始终未到沪上者，似仅陈德霖一人。”²他们为上海的观众奉献了精彩的表演，繁荣了上海的演出市场。

¹张仲礼：《近代上海城市研究》，上海人民出版社1990年版，第1120页。

²胡祥翰：《上海小志》，上海古籍出版社1989年版，第32页。

第二章 天蟾舞台的沉浮

从1912年新新舞台的建立到1916年改名为天蟾舞台，再到1930年代迁址到福州路，虽然变换了好几个经营者，也经历了许多的跌宕起伏，但是从天蟾舞台传出的锣鼓声却始终没有停歇。

第一节 “天蟾食丹桂”：天蟾舞台的诞生

天蟾舞台，有新老之分。老天蟾的前身是1912年4月4日开张的新新舞台。1912年4月，黄楚九¹与经润三合资建造的新新舞台在二马路（今九江路）大新街（今湖北路）建成，旧址在今“七重天”。

当时戏院共3层，观众座位2000余只。舞台有从日本购得天幕幻灯一套，并雇日人操作。演出可根据剧情需要，在天幕上出现雷电云雨、日月星辰等景观。开幕第一天由京剧演员与新剧演员同台演出。因当时租界当局规定夜戏不得超过晚间12时，而京剧演至近11时半，后演的新剧往往只得匆匆落幕，后规定留给新剧演出一小时，终未能引起观众兴趣，一个月后即告结束。其间，进化团演员求得孙中山题词“是亦学校也”。戏院将此悬挂台口上端，以示对戏剧改革的高度评价。²是年11月，戏院请来“伶界大王”谭鑫培等演出，但是之后的生意似乎并不好。当时《申报》有一篇名为“新新舞台之危机”的报道，其中提到新新舞台的问题：

新新舞台肇万余金运动老谭等来申，演唱一月……而自老谭停唱后，每晚座客止二百有余，营业更有一落千丈之势……然该台建筑之巨，规模之大，冠于各舞台而开支亦较他家为巨。³

《申报》还为新新舞台支招，指出舞台应该降低票价让更多的观众能够进来观看戏剧，可见当时营业状况的一般。

1913年，新新舞台改名醒舞台。除演京剧外，兼演话剧。主要演员有李吉瑞、赵君玉、筱菊笙、李春来等。1914年，因肇明戏院的新舞台迁入。改称竞舞台。次年，原迎仙茶园的班底迁此，又改称“迎仙新新舞台”。1916年，原丹

¹黄楚九（1872—1931）浙江余姚人。15岁迁居上海。在上海县城内开设“颐寿堂”诊所，自炫为祖传眼科名医，兼制中成药发售。1905年购得普通安神健脑滋补剂处方，针对时人崇洋心理，将药名命为“艾罗补脑汁”。获巨额利润。1931年1月19日病逝于上海。

²《上海文化艺术志》编纂委员会：《上海文化艺术志》，上海社会科学院出版社2001年版，第857页。

³玄郎：《新新舞台之危机》，《申报》1912年12月28日，第10版。

桂第一台老板许少卿从房主永安公司取得 15 年的租赁权，改名“天蟾舞台”。当时丹桂第一台的生意兴隆，许少卿希望能超越丹桂，故借用月中蟾蜍食桂树之典，故取名“天蟾”。¹正所谓“舞台何故号天蟾，曾有多人着意猜，欲使月中丹桂折，命名方始悉由来。”²开幕时天蟾舞台还在《申报》上刊登了开幕广告。还介绍了天蟾舞台的诸特色：

一角色之整齐也。正角鸿名如雷灌耳。底班错杂，绿叶难扶。本舞台支配上乘，铢两合宜是为特点。一座位之宽敞也。本舞台建造时图样宽大，使座客舒展自如，毫无拥挤之患。一行头之新鲜也。广搜行头，严金闪烁，作作其芒。此番添置全新，更形耀目。一布景之周章也。即景生情，设身处地。或火或雷，雨雪纷飞，无幻不真，无奇不有。一障碍之全空也。本舞台上下层坐位既宽。一无布景不周之处。处处适意，随在皆安。一空气之流通也。四面上下，窗户洞开。冬则掩闭，颇于卫生有益。一电灯之新丽也。本舞台特向美国名厂定制新式灯泡，光耀倍发，绝无碍目之病。一声之缭绕也。地位既广，搜音不易。此番大加修葺，使音不外越，到处清晰。一地点之适宜也。南北通衢，介大马路之中，电车直达，不数武已到舞厅。一太平门之周备也。四面均司启闭常。则散客时不至拥挤，变则座客不致张皇。一茶水之认真也。茶叶选自名山，日日躬亲检视也。至水以沙滤，绝无微生龌龊混杂，使诸君有碍卫生。一伺候之灵通也。接客招待谦恭，触处皆是呼应极灵，毫无嘈杂慢客诸弊。³

虽然广告中不无夸张以博眼球之处，但是也看得出许少卿是花了人力、财力对原新新，新天蟾进行了改造，以博得观众的认同。这期间，梅兰芳曾两次在天蟾演出《天女散花》，获得成功，但是却发生了爆炸。据梅兰芳事后回忆：

¹关于天蟾舞台的命名缘由，还有另外一个说法：顾竹轩有天做梦梦到一只三足金蟾，见其口吐金钱。找人解梦，其人投其所好，说这是一个好兆头，乃天赐金蟾，助其生意兴旺发达。顾竹轩遂将戏院命名为天蟾舞台。

²顾炳权编著：《上海洋场竹枝词》，上海书店出版社 1996 年版，第 285 页。

³《天蟾舞台许少卿启事》，《申报》1916 年 1 月 26 日，第 12 版。

……只听得楼上“轰隆”一声巨响，全场立刻起了一阵骚动。楼下的观众不知道楼上发生了什么事情，也都跟着惊慌起来，我抬头一看，三层楼上烟雾腾腾，楼上楼下秩序大乱。¹

原来是有流氓看到天蟾舞台的生意好，向许少卿“敲竹杠”遭拒所致。在当时上海，要开影戏院、舞厅等娱乐场所，没有强有力的后台是很难立足。许少卿就是因为没有青红帮的背景而吃了亏。后来许少卿自己有所消沉，因为赌博输钱而亏空巨资，只得将戏院让与顾竹轩，本人则穷困潦倒而死。

与天蟾舞台的前几任老板不同，顾竹轩有帮会的背景。当时他向租界当局申请男女合演的执照，并最终得到批准，使得天蟾舞台成为了租界内男女合演的第一个剧场。他聘来麒麟童周信芳，倚为台柱。连续搬演了《龙凤帕》、《华丽缘》、《封神榜》三出连台本戏，生意火爆，风靡上海。但是好景不长，到了1929年，永安公司要收归天蟾旧址，天蟾舞台不得不他迁。经协商，把招牌移至福州路、云南路口的大新舞台。为示区别，将前者称为老天蟾，后者称为新天蟾。在这个搬迁过程中，江湖人称青帮“江北大亨”天蟾舞台的老板顾竹轩还与当时的公共租界工部局打了一场轰动当时上海的官司。

当时天蟾舞台旁边的永安公司建成10年意欲扩展，想把毗邻的天蟾舞台据为己有，遂买通了工部局官员，实施强迁，以供营造计划中的22层新永安百货大楼（解放后，改名华侨商店，即今“九重天”酒楼所在地）。而作为补偿，工部局发给老板顾竹轩500银元。顾竹轩当然不甘心，与工部局打起了官司。几经周折，最终经英国最高法院判决，以公共租界工部局向顾竹轩赔付10万银元而告胜诉。大获全胜的顾竹轩还在1930年10月12日的《申报》上刊登一则《顾竹轩启事》，声言：

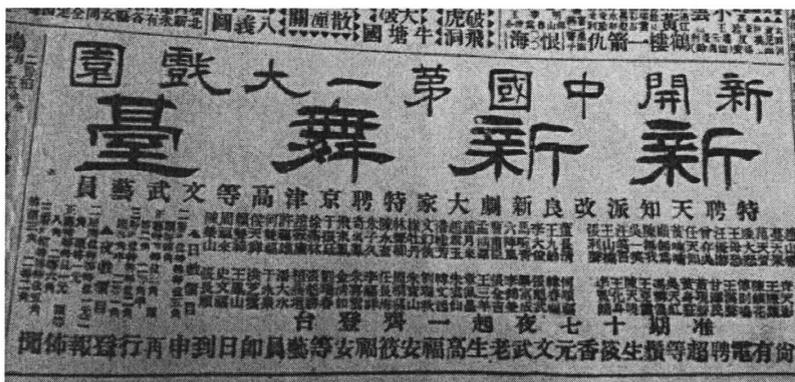
鄙人滥竽剧界。设天蟾舞台。十稔于兹。其间迭排益世新戏……顷奉工部局谕，房屋期限已满，爰遵于国历十月十三日闭幕……业另设天声舞台，广聘平角……并积极排演第十一本封神榜。²

至此，二马路老天蟾舞台的营业告一段落。

¹梅兰芳口述、许姬传记：《舞台生活四十年（第3集）》，中国戏剧出版社1981年版，第74页。

²《顾竹轩启事》，《申报》1930年10月12日，第12版。

图 2—1 新新舞台开台广告



资料来源：《申报》1912年4月4日，第4版。

第二节 天蟾舞台的曲折发展

四马路上大新舞台原来的主人为海上富商、闻人李徵五。1921年7月由英国设计师设计，三元公司祥茂洋行取得租赁权投资兴建。建筑为四层钢筋混凝土结构，屋顶呈拱形，覆盖整个场内观众厅，舞台为伸出式半圆型，三面环临观众，观众席分设三层，共有3917个座位，为上海剧场之最¹。整个设计是一座以一只蹲伏着的金蟾为外形的四层楼的现代建筑。戏院至1925年竣工。

落成后的大新舞台于1926年2月6日下午2时举行开幕典礼。《申报》进行了题为“大新舞台开幕纪盛”的报道：

大新舞台于昨日（六号）下午二时行开幕礼。政、商、学、报界来宾到者四千余人，...首奏乐振铃开幕，全体向国旗行三鞠躬礼。即由该台董事长李徵五主席，宣读开幕词。继由著名评剧家苏少卿及袁履登等，先后演说。...今大新舞台，尤为舞台中最新之建筑，即如场中圆顶，采用科学方法，能聚音不散。至于座位舒适，视线集中，诸君试一审视，即可了然。且所聘艺员，尤属一时之选，将来有功社会，当非浅鲜云云。未由主席致谢词，各进茶点。尽欢而散。是日该台董事陈学坚，经理王佐良，协理季仲文，及房产公司副经理谢三希等均在场招待...闻该台定

¹王荣华：《上海大辞典》，上海辞书出版社2007年版，第1312页。

于今晚起正式开演，至二十八夜为止。丙寅元旦起，日夜开演云。¹

是晚，好戏正式开演。打泡戏有李吉瑞的《刺巴杰》、荀慧生(即白牡丹)的《龙抬头》、高庆奎的《群臣宴》、白玉昆的《呼延赞》、刘永奎的《威镇草桥》以及王芸芳、孟春帆、赵鸿林、高秋攀、赵文连、沈云攀、祁彩芬、玉少芳等人的拿手好戏。演出获得成功，“门首车水马龙，四马路西藏路一带，几为之停满。”

2

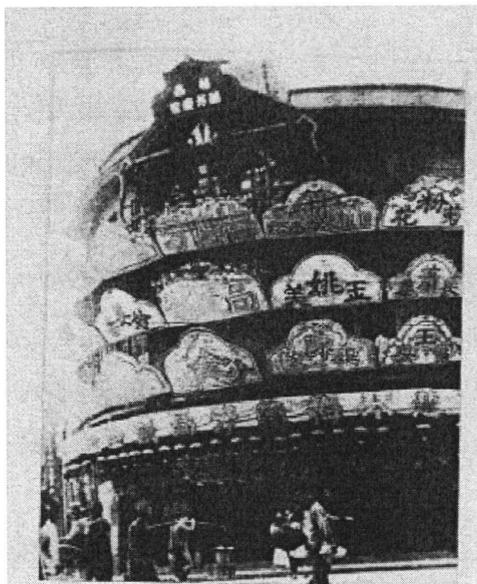
不久黄玉麟(即绿牡丹)、麒麟童、祝荫亭、孙毓坤(即小振庭)、盖叫天等先后登台。1926年11月17日，梅兰芳、王凤卿、李万春、姜妙香、杨瑞亭、碧琴芳、侯喜瑞等南下在此献艺。当时，卖一场满座收入可购黄金五十两³。后大新舞台因经营无方而几次易主改名。先租与王佐良等合资经营。1927年改租与徐金声独资经营。1928年改租给周乾康等合资主持。1928年1月23日改名“上海舞台”，由赵东升之父赵如泉独资经营。请来名角朱琴声、言菊朋、徐碧云、谭富英、小达子等，曾演出时装戏《黄慧如》等戏。营业情况不好。1930年10月10日改名“天声舞台”，由常云恒主持，刘小衡、沈笑松等合资经营。请来京角雪艳琴、郝寿臣等人，演出《盘丝洞》、《六月雪》等剧。同年让与顾竹轩接办。顾竹轩因永安公司房屋翻建，拆除了原来的剧场，把“天蟾舞台”这块招牌也搬到现今的福州路营业。

¹ 《大新舞台开幕纪盛》，《申报》1926年2月7日，增刊2版。

² 《大新舞台第一夜之盛况》，《申报》1926年2月8日，增刊1版。

³ 中国戏曲志上海编辑部：《上海戏曲史料荟萃（第3集）》，1987年版，第119页。

图 2—2 30 年代天蟾舞台外景



资料来源：姚旭峰：《梨园海上花》，上海人民出版社 2003 年版，第 33 页。

顾竹轩的新天蟾舞台，曾上演由赵如泉编排的《穿金宝扇》，后又有《济公活佛》及历史剧《大红袍海刚峰出世》等戏。到 1936 年曾租于童寄良等合资主持。后因顾竹轩唆使手下的党羽将黄金荣得意门生、大世界的经理唐嘉鹏杀害，为此被法租界卢湾捕房逮捕，关押 2 年。这期间天蟾舞台乃由顾竹轩之兄顾竹松主持。终因困难而支持不下，由顾竹松出面将天蟾出租给茂龄公司李遐龄经营。未及 1 年，也因营业不振转租给同兴公司吴性裁主持，营业仍然不好。1942 年转给大赉公司¹张善琨独资经营。张善琨是新华影片公司老板，人称“电影大王”，原来拜投机商人黄楚九为师，后成为黄金荣的得意门生，又当上了共舞台的经理。大赉本来是张善琨独资的，为了增强实力，又逐步扩大为张善琨、顾麒麟、范恒成、周剑星等参加合力经营的班子。三个月后，进行改组，又有孙兰亭、吴红枫、汪其俊、赵培鑫、金元声等五虎将及吴性裁的加入。那时张善琨野心勃勃，想把

¹大赉公司组建于日军侵占时期，发起人顾麒麟、张善琨、韩昌基等人。由日伪时期极为活跃的张善琨一手策划，时张已担任伪“中华电影联合股份有限公司”副总经理，实施日伪“电影事业统筹办法”实行电影制片、发行、放映“三位一体之电影国策”。1943 年 10 月组建大赉国剧有限公司，对外号称“集中经营戏院者之人力物力”、“广邀名角、搬演名剧、促进平剧改革”。企图把大赉公司成为京剧戏院业的“托拉斯”，控制全市京剧戏院、左右市场、压低“角儿”包银。大赉公司推黄金荣为名誉董事长，顾麒麟为董事长，张善琨为总经理。1944 年 7 月，成立了仅半年多的大赉公司正式宣告解散。

大赉公司变成上海京剧界的“托拉斯”，欲通过大赉公司控制全上海三大京剧戏院——天蟾、黄金、中国，其目的在于使各角儿的包银可任其压低左右，所有演员除非不在上海演出，否则就要受到大赉公司及其爪牙的控制。但不久由于大赉公司帐目混乱及内部发生利害冲突，终于1942年上半年散伙。拆帐以后，由股东张善琨、顾麒麟、周剑星专管天蟾承租开业，吴性裁等管黄金。到1945年抗日胜利，张善琨因犯有汉奸罪名逃赴香港，天蟾就由周剑星、顾麒麟维持下去。到1947年间由于营业不佳，顾麒麟脱离了天蟾，周剑星便另外再召集其他股金将天蟾改组，由公司经营。这时营业有了好转。1947年，顾麒麟也因天蟾营业一蹶不振而脱离关系，由张善琨的学生周剑星代理，另外招集周强华、陈怀卿、张星珊、倪景村、朱村夫等八人组织同发公司经营，由吴性裁投资。吴性裁以大赉公司名义扩大业务，他把大批的京角请到上海，此时的演出等同于大会串。

当时主要演出剧目，大轴戏是唐韵笙的重头长靠戏《铁笼山》。剧场连续满座达半年之久。9月至11月，梅兰芳、杨宝森南下来天蟾演出，阵容有刘连荣、姜妙香、杨盛春、李多奎；肖长华、俞振飞、张美娟、魏莲芳、朱斌仙、钱宝森、王泉奎、王少亭、叶盛长、哈宝山等，几乎演出了梅、杨派所有的代表作，剧目有《贩马记》、《女起解》、《春秋配》、《贵妃醉酒》、《宇宙锋》、《黛玉葬花》、《霸王别姬》、《红鬃烈马》、《四郎探母》、《失空斩》、《定军山》、《洪羊洞》等等。12月3、4日，梅兰芳、杨宝森为募集上海市立实验剧校、北平国剧学会私立夏声戏剧学校基金义演二天。1948年2月春节，推出盖叫天、叶盛章、高盛麟、云燕铭等名伶演出《恶虎村》、《三岔口》、全部《武松》、《白水滩》等，还演出了《铁公鸡》、《四杰村》、《拿高登》、《金雁桥》。3月，南北武生破例合作，由盖叫天、李万春、李仲林、李桐春等主演全部《翠屏山》、《江南霸王》、《三岔口》、《艳阳楼》、全部《武松》、全部《史文恭》。

后顾竹轩刑满出狱，顾看到营业有好转就再想收回，便与公司打官司。由法院判决准到1949年归任。当时有报道：

日来天蟾又盛传收回房子之说，同时周剑星已有放开天蟾，专心经营共舞台之表示，吴性裁虽有执上海平局业托辣斯之雄心……但因周剑星之倦勤，前台无人主持，原想出重价与顾竹轩续约，一念前台无人，因此值得放弃原拟，忍痛退出天蟾……把北平名伶邀在一起，以作纪念……

1

到1949年3月,就由顾竹轩的儿子顾乃庚出面将天蟾收回自办。顾乃庚任总经理,顾乃福为前台经理,院务经理唐平凡,后台经理赵东升。但是营业清淡,有所亏损,不得已另外找人合作,由张伯铭、方亦德、沈文宝、傅如珊、朱伯森、毛鸣发、任光耀、樊伟麟、张静寿、吴氏芳等集股经营。在当时称为十大老板。到了10月份,李少春、袁世海、杜近芳领衔在天蟾演出全部《打金砖》、《凤还巢》、《野猪林》,轰动上海,欲罢不能,连满30场,创当时售座最高纪录。1950年“二六”轰炸上海事件发生后,由于天蟾业务清淡,张伯铭等携账册逃往香港,顾乃庚再度陷于困境,欠薪未发,也避不出面,顾家无力经营,置天蟾于无资方负责状态。前后台职工、演员为维持生活,主动组织同人临时管理委员会共同掌管天蟾,由原有之前后台资方经理唐平凡、赵东升为临管会前后台主任。为了度过阴历年关,临管会四出奔走,邀请了梅兰芳、周信芳、王玉蓉、童芷苓、李玉茹、言慧珠、俞振飞等名演员于2月13日、14日、15日为援助本台艺职员筹募救济金义演3天,以解天蟾同人年关之危。3月,唐韵笙、杜近芳、姜妙香演出《霸王别姬》;4月、5月,盖叫天、唐韵笙、周信芳、梅兰芳、姜妙香的全部《甘露寺》,周信芳、黄桂秋的全部《红鬃烈马》、《清风亭》、《四进士》、《赵五娘》、《贩马记》、《秦香莲》,及周信芳自编自导自演的大型历史剧《文天祥》在天蟾演出;6月、7月,吴素秋演出《红娘》、《十三妹》;8月、9月,杨荣环、毛世来和贯盛习、傅德威两大剧团合演;还有裘盛戎、谭富英的《将相和》连满23场。天蟾上座率得以回升。

鉴于此,顾乃庚曾重新出面,进行劳资协商,拟成立劳资维持委员会,共同经营。但职工们因他不能解决过去的欠薪问题,并未同意,故仍由临管会维持。

1950年8月14日,天蟾租地造屋期满,曾有伦信地产公司代理人李祖永与毓记公司代理人顾竹轩为给付地租上诉法院。上海市人民法院于1952年4月判决,天蟾舞台房屋权不再属于顾竹轩所有。

1950年朝鲜战争爆发后,为了响应戏剧界捐献子弹运动,从1950年12月16日起到1950年12月25日共举行了9场捐献义演²。参与演出者有周信芳、盖叫天、杨宝森、李玉茹、言慧珠、童芷苓、裘盛戎、高盛麟、荀慧生等人。演出

¹孔明:《吴性裁过足戏瘾,派专使北飞谈判》,《罗宾汉报》1948年2月19日,第4版。

²参见1950年12月16日到1950年12月26日《新民晚报》。

剧目有《群英会》、《借东风》、《华容道》、《甘露寺》、《汾河湾》、《甘露寺》等。1952年2月，梁慧超等举行武生大会串。1953年2月春节，唐韵笙、梁慧超、李玉茹三大剧团合作演出。4月，程砚秋主演《荒山泪》、《王宝钏》、《祝英台抗婚》、《锁麟囊》。8月、9月，李如春主演连台本戏《包公》，连满三个月。

1954年6月11日，上海天蟾舞台正式由文化事业管理局接管。前后台行政划分，经济各自独立，后台天蟾实验京剧团改为新民京剧团，前台天蟾舞台正式成为地方国营企业。

图 2—3 50 年代荀慧生出演《卓文君》剧照



资料来源：2013年1月4日笔者翻拍于天蟾舞台所办的资料展。

“文化大革命”初期，天蟾舞台被迫停场四年余。“天蟾”其名被红卫兵认定为带有封建迷信色彩，于1966年8月改名为“劳动剧场”。到了1984年，剧场由于历史悠久，房屋建筑已到了老化地步，房屋和大梁已严重倾斜，穹形屋顶也已风化漏水，故剧场停业拆建。

1986年元旦，剧场正式恢复了它的原名——天蟾舞台。1994年修缮一新重新开业。由于是香港实业家邵逸夫捐资改建，所以更名为“天蟾逸夫舞台”。现有观众坐席928个，是上海最主要的京剧演出场所，号称“北有长安，南有天蟾”。

天蟾舞台不仅在上海戏剧界有着重要的地位，在社会的政治文化领域中也有一定的影响。

天蟾舞台东侧街面(云南中路)二楼的三间房子，是中国共产党“六大”后政

治局办公机关的旧址。地址就是今天的云南中路 171—173 号(原云南路 447 号)。

在第二次国内革命战争时期的 1928 年秋,“六大”中央政治局的成员常来此召开会议或研究工作。常来的中共领导人有周恩来、邓小平、项英、李立三、任弼时、彭湃、李维汉、黄文容等。这个机关由熊瑾玎、朱瑞绶夫妇住守。当时这个机关对外以“福兴字庄”为掩护。机关从建立起到 1931 年六届四中全会以后,长达三年多一直安然无恙。由于 1931 年 4 月中央政治局委员徐锡根、顾顺章被捕叛变,中央立即搬迁¹。

天蟾舞台还曾出租场子给社会各界开会。如沦陷时期“庆祝大东亚战争纪念大会”;1947 年夏,以各民主党派、群众团体及社会知名人士发起的“李公朴、闻一多追悼大会”等都在天蟾舞台举行。1949 年 6 月,新上海刚诞生,陈毅市长在这里第一次与上海文艺界人士见面并讲话。

¹中国戏曲志上海卷编辑部编:《上海戏曲史料荟萃(第 3 集)》,1987 年版,第 124 页。

第三章 天蟾舞台的人与事

作为近代上海“四大舞台”（天蟾舞台、共舞台、大舞台、更新舞台）之一的天蟾舞台，在近代上海戏曲演出舞台上占有重要的一席之地，无数的演员曾在这里登台亮相，无数的观众曾在这里观看过精彩的演出。可以说，这里每天都在上演着不同的节目。

第一节 天蟾舞台的演员

一、本土演员

北京是京剧的发源地，晚清时期北京集中了当时全国最优秀的演员。自京剧传入上海后，深受上海观众的喜爱。1900年八国联军侵华后，京剧名伶大批南下。自1913年梅兰芳在天蟾第一次挂头牌一炮打响到谭鑫培六次来到上海（谭鑫培于1879年首次赴沪），在上海赢得了“伶界大王”的美誉。到了20世纪40年代，凡在京城有名的角儿，没有南下的几乎不能成为名伶，在上海唱红，就等于在全国唱红。

在上海各大剧院中，天蟾舞台素以邀名角演出著称，正所谓“京角不进天蟾不成名”，大批于近现代京剧史上有影响的演员都曾在天蟾舞台献艺。据《上海京剧志》载，天蟾后台曾有过阵容强大的京剧班底演员近200余人¹。如京剧演员高盛麟、艾世菊、李宝魁、马世啸、金少臣、姜妙香、班世超、魏莲芳、李盛泉、林鹏程、周瑛鹏、陈福赉、张国斌、肖德寅等都曾是天蟾舞台的班底成员。其中的代表演员有常春恒和周信芳。

常春恒。武生，兼唱老生。常春恒在天蟾舞台三部最有名的连台本戏《狸猫换太子》、《汉光武》、《封神榜》中均有成功的演出，使得天蟾舞台名声大振。常春恒因在《狸猫换太子》的演出名声鹊起，与周信芳、刘筱衡、李桂春并称为“海上剧坛四大金刚”，被天蟾舞台恃宠为台柱。但是，他后来不愿与老板顾竹轩合作，离开天蟾舞台去了“丹桂第一台”。遂受到顾竹轩的嫉恨。1928年元月的一个夜晚，被人枪杀。当时有报道：“名伶常春恒，初五之夕，在丹桂第一台门前，为人阻击……所中三弹，一擦左肩，一贯右臂，皆无害。唯左胸所穿一弹，少伤肝肺……”²

¹徐幸捷、蔡世成：《上海京剧志》，上海文化出版社1999年版，第315页。

²《晶报》，1928年1月30日，第2版。

图 3—1 常春恒之汉光武剧照



资料来源：《申报》1924年4月6日，增刊2版。

周信芳。是天蟾舞台的另一台柱，艺名麒麟童，老生名伶，为海派京剧代表人物。他于1927年2月32岁时应邀入老天蟾舞台当台柱。正是在天蟾舞台的5年时间，他的表演艺术步入成熟期，并逐渐形成了独具风采的麟派。

麟派京剧形成于20年代后期的天蟾舞台绝非偶然。当年，顾竹轩接办天蟾之初，就向公共租界工部局申请来了第一张男女合演的执照，“男女合演照会，先生先人请得也。”¹首创了男女合演的剧场演出体制，开风气之先。沪上京班虽有过男女合作的演出，从来没有成为剧场演出体制，而北京第一个男女合班的京剧戏班是在1931年才组建成立，比天蟾舞台晚了4年。男女同台合演的新风尚，加上后台经理谢月奎、编剧主任于振庭两位“天蟾”老将鼎力相助，这一切都为剧场台柱周信芳的成功奠定了基础。

谢月奎是唱二路老生出身的，在台上没有什么成就，所以其名不彰。但是他懂得怎样捧角。谢月奎提出在天蟾搞麟马合演。因为他们的戏路相近，都擅长做工，南麟北马同台演出本身便是吸引眼球的一大卖点。

麟马的演出以传统剧目为主。《群英会·借东风·华容道》是一部传统京戏。过去马连良演此戏时，总是在《群英会》中扮鲁肃，《借东风》中改演孔明。可这次“马连良饰全部孔明带缴令。”²周信芳则前演鲁肃，后改扮关羽，一人兼扮

¹《罗宾汉报》，1929年6月26日，第2版。

²瘦竹：《二十年前南麟北马》，《罗宾汉报》1948年3月11日，第4版。

二角，在《华容道》一出戏中，周信芳将关羽的忠义豪情与刚愎自用表演得入木三分，初展周信芳“真老爷”关公戏的本色，而马连良则突出孔明的聪明过人，潇洒脱俗。加演的“交令”一场，两人配合得水乳交融，令人耳目一新。就这样，马连良唱红了孔明，而周信芳也得了个“活鲁肃”的称号。

此次麟马合作演出非常成功，时间上有2个月之久。在合作中，麟马演了许多传统名剧，除《群英会·借东风·华容道》外，还有《一捧雪》、《武乡侯祁山对阵》等。在《一捧雪》中，“马连良饰莫成，莫怀古，麒麟童饰陆炳。”¹他的陆炳演得老辣练达，别有风味。

除了传统老戏，还推出了不少新戏，其中既有两人联合编演的《熊羽大义劝庄姬》等，也有马连良改编的新戏《复齐邦巧设火牛阵》等。无论是旧剧还是新戏，周信芳都能应付自如，甚至是一些从未演过的全新戏目也能现学现演，非但毫不逊色，而且时有新意。如《宫门带》一戏，马向例是前唱褚遂良后唱唐高祖，现在马唱唐高祖一人到底，周唱褚遂良一人到底。周信芳没有这出戏，临时请马连良和他说一说。时间上距离上演仅有三天，对于周信芳是重大的考验。马在短短的时间内，既要带念带唱，又要要奏足十道保本。周信芳上得台来，毫无不妥，不仅把褚遂良应有的身段都演出，而且拿朝笏东指西点，撩袍抖须，演得生动活泼，有声有色。

在两个月的时间里，他们在台上互相配合，互相衬托，在台下互赠本子，切磋编排。正所谓“友谊比赛精彩百出。”² 时隔4年以后，马连良邀请周信芳北上，在天津挂双头牌再次合演，于中国京剧史上留下了“南麟北马”的称誉。

合演结束后，马连良回北京去了，琴雪芳病愈登台，就开始排本戏《龙凤帕》。由于周信芳“富有编剧能力。以丹桂第一台（上海）为根据地。编演各种新戏。”³天蟾舞台老板顾竹轩利用这一优势，特地从苏北家乡请来了扬州评话名家王少堂，为周信芳讲演《龙凤帕》的故事。周信芳又参考了旧小说《慈云太子走国记》，跟于振庭一起将这个故事改编成连台本戏。头牌除周信芳、琴雪芳之外，合演者还有王芸芳、女白牡丹、彭春珊、琴秋芳（雪芳之妹）、朱玉英、高百岁、刘汉臣、刘奎官等。

¹瘦竹：《二十年前南麟北马》，《罗宾汉报》1948年3月11日，第4版。

²同上。

³学苑出版社：《民国京昆史料丛书（第三辑）》，学苑出版社2008年版，第154页。

《龙凤帕》的情节大略是接续《狸猫换太子》的。太师陆元忠与奸臣庞文仲的女儿都是皇妃。庞妃之兄因行为不法而为陆妃之兄陆凤阳所杀，陆元忠一朝忠臣，绑子上殿，庞文忠欲杀之而心甘。神宗皇帝命包拯之孙包贵审问查办。包贵铁面无私，却担心除暴忠良难逃一死，便擅自放走陆凤阳，包贵被判入狱。那时，陆妃已遭到、庞妃之计被打入冷宫，因身怀龙种，神宗下旨，若生太子，可免其罪。庞妃父女又设奸计，怂恿宫监张夔去冷宫谋害陆妃。陆妃痛斥庞氏父女之奸恶，诉说自己蒙受不白之冤。张夔深为感动，愿舍命救出太子。于是，陆妃用龙凤帕将初生太子裹起，托张夔带出宫门。后来，张夔揭露庞文仲谋害陆妃的奸计，却受险身亡。1927年5月8日，《龙凤帕》头二本在天蟾舞台首演，旗开得胜，十分卖座。后因为来不及赶编以后续，就排有现成本子的《再生缘》（《华丽缘》），周信芳饰皇甫少华，琴雪芳饰孟丽君，王芸芳饰刘燕玉，白牡丹饰苏映雪，唱了许多本，直唱到大团圆为止。

这是根据清代弹词体小说《再生缘》（又名《孟丽君》）改编的，由皇甫少华与孟丽君的一段因缘而得此名。剧情大约是皇甫少华与刘奎壁同时爱上孟丽君，刘奎壁忌妒成性，几番设计谋害情敌，少华终因刘奎壁之妹刘燕玉的帮助而脱险逃生。后来，少华之父在平定叛军中兵败入狱，殃及全家。少华出走，孟丽君也抗拒皇上旨令，不愿嫁刘奎壁为妻，乔装逃婚。最后，在大雪纷飞的雪山上，少华与孟丽君相遇。12本《华丽缘》剧情至此结束。这出戏自下午六时开演，直唱至午夜，还不能唱完。

一个月内相继上演两部新编的连台本戏，天蟾舞台的观众格外踊跃。“开演到现在，差不多有半个月，卖座极好，平均每天七八成，星期六日竟然满座。”¹

除了《华丽缘》、《龙凤帕》，1928年9月至1931年8月十六本连台本戏《封神榜》也编定首演。这样，天蟾舞台在四年时间内连续编演了三部共三十六本的连台本戏。周信芳的麟派京剧正是由编演连台本戏崭露头角的。由于周信芳的积极筹划和参与，天蟾舞台形成了一种独特的编剧制度——合作编剧制。连台本戏风靡沪上京剧舞台，每天的演出时间长达五六个小时，每部戏接连十多本，每年

¹成言：《天蟾最近之两新剧〈龙凤帕〉、〈华丽缘〉》，《申报》1927年5月25日，增刊1版。

要推出一二部大型的新戏。然天蟾舞台的编剧主任于振庭一人来不及续编，于是商议决定由主演自己也参与编写剧本。如头本《华丽缘》一戏中，《夺袍射柳》、《别家》两幕就是由演员周信芳自己执笔。

天蟾舞台的合作编剧制大大提高了编戏的效率，保证了剧场及时推出新的连台本戏。这给周信芳展示编剧才华、开创麟派京剧提供了广阔的空间。周信芳参与了《龙凤帕》、《华丽缘》和《封神榜》的整个编演过程。1928年9月《申报》有文对此述评道：

舞台编剧，例由主任负责，独天蟾舞台尚合作制，诸如麒麟童、小杨月楼、王芸芳、刘奎官、高百岁等，所主演场子，分由各该本人自编。主任之责，仅为此外男女艺员按位置，撰词章，藉与其他场子相贯串，若无缝之天衣。天蟾两年来历排连台剧，全收事半功倍之效。故出品迅速，幕幕饶精彩，人人富精神也。然麒麟童之编剧才亦足贵已哉！¹

周信芳在天蟾舞台能够创立京剧麟派，除了天蟾舞台的剧场体制与成功的营销策略，起决定作用的无疑还是周信芳演艺风格的成熟。

当时虽然有大量机关布景的运用淡化了演员的舞台演艺效果。但是周信芳的表演艺术别具风格，令人过目不忘。他在《龙凤帕》头二本中，周信芳前扮包贵，后演张夔。当演到包贵别妻一场时，包贵为了伸张正义，甘愿以死罪救释忠良，而包夫人也受之感召，宁愿先夫而死，悬梁自尽。正是“雪芳、信芳本来是匹配，一个忠臣，一个烈妇，除了唱白，竟还演表情，做得淋漓尽致，观客们差不多不忍再看下去了。”²

在《华丽缘》一戏里。周信芳主演皇甫少华，整本戏长达十二本，演出的时间跨度近一年半，然而，周信芳前后一贯相连，将主人公文武全才的才华与性情表现得生动逼真，给观众留下了深刻的印象。在《封神榜》第二本一场戏里，周信芳饰演伯邑考，小杨月楼扮妲己。当妲己卖弄风情挑逗伯邑考时，伯邑考却正襟危坐，不为所动。只见周信芳低头抚琴，不仅头顶上有戏，而且眼角处表露出由期望、警惕、蔑视、愤懑到忍耐的复杂心理变化过程。麟派的做工演技表演得

¹秀卓：《天蟾佳剧〈封神榜〉》，《申报》1928年9月8日，增刊2版。

²成言：《天蟾最近之两新剧〈龙凤帕〉、〈华丽缘〉》，《申报》1927年5月25日，增刊1版。

精妙绝伦。

由于一部连台本戏要连演好几本，就必须设法把文武昆乱、生旦净丑、悲欢离合组织在一个完整的故事里，这也就形成了连台本戏的另一个特色。与老的折子戏相比，演出时间长，剧本情节复杂，出演角色众多，因此要求演员配演不当行的角色，周信芳曾经配演过各种行当，因此这难不倒他。如以演包公而论，就要从没有胡子的包公（包公出世）演到胡子满满的包公。有时还有男扮女或女扮男。

周信芳在《龙凤帕》头二本里扮演了包贵与张夔两个角色，而在《封神榜》中分别塑造了姜子牙、比干、梅伯、文仲等一系列艺术形象。1928年12月，《申报》刊登《二本〈封神榜〉特刊》一文称：

本台当时编排《封神榜》，以有否出色行当的艺员扮演姜子牙为进止。好在本台有的是扮什么像什么、演什么好什么的全才生角麒麟童。随便什么角色教他扮，有什么不出色的么？随便什么戏教他演，有不当行的么？有了他这么一个领袖艺员，什么戏不好编排……¹

图 3—2 麒麟童饰姜子牙剧照



资料来源：《天蟾舞台封神榜特刊》，《申报》1928年9月15日，增刊7版。

除了演出连台本戏，周信芳从未放弃过对于折子老戏的专研和发展，在天蟾舞台编演三部大型连台本戏的同时，也经常演出传统剧目。麟派剧目中也有了許多常演不衰的折子剧目，如《四进士》、《追韩信》、《斩经堂》、《华容道》、《临江驿》、《徐策跑城》、《扫松下书》等。这些戏大多数是从前辈学习吸收，加以改造

¹ 《麒麟童的姜子牙与梅伯》，《申报》1928年12月2日，增刊7版。

发展后而形成的老戏。麒麟童把老戏运用到新式连台本戏中，连台本戏里也有老戏的骨子在内，所以受观众喜爱。另外一方面他始终不断地琢磨探讨老戏，力图精益求精，而演出连台本戏时所得心得或创造，又丰富了他的老戏。这样良性的循环，所以不论老戏新戏，就都蕴含着产生麒麟童的独特风格了。

在 1928 年至 1931 年期间，周信芳在《梨园公报》上连续发表了一系列研讨传统京剧的文章。如《谈谭剧》、《谈谈学戏的初步》、《“老头儿”戏要成绝户了》、《唱腔在戏曲中的地位》、《皮黄运动话‘东方’》等。这些文章不仅是在研讨传统京戏，而且为麟派京剧的诞生作了理论的阐发。在《谈谈学戏的初步》一文中，周信芳在肯定传统旧戏与海派新戏的基础上，阐述了戏剧的宗旨与谭鑫培创造流派的原则和方法。其中写道：

仅学了人家的好处，总也要自己会变化才好。要是宗定那派不变化，那只好永做人家的奴隶了。听说老谭学的是冯润祥、孙春恒，见的是程长庚、王九龄诸前辈；又同时竞争的龙、余、汪、孙诸位名角。老谭生在这个时间，他就把各家的好处。聚于一炉，再添上他的好处，使腔、韵调、念白、酌句、把子、姿势、做派、身段，给他一个大变化，果然自成一派。诸前辈死后，老谭堪称庙首，执伶界牛耳。¹

在《谈谈学戏的初步》一文中，他写道：

……老谭破坏成规，努力革新，是大胆的；可想老谭成功，是很不容易的。他成功在哪里呢？就是取人家长处，补自己的短处。再用一番苦功夫，研究一种人家没有过的，和人不如我的艺术。明明是学人，偏叫人家看不出来我是学谁，这就是老谭的本领，这就是他的成功……²

这一篇文章可算是麟派京剧诞生的宣告书。麟派京剧诞生了，在上海的天蟾舞台，一般认为在 20 世纪 20 年代的后期。那么具体时间是哪一年？

能作为记载根据的，就是 1928 年（周 34 岁）出版的一张袁履登题署的《麟派联欢社欢迎周信芳同仁特刊》。同版还登有《麟艺联欢社简章》和《入社志愿书》等……麟派联欢社的成立，当然在麟派出世之后。由于《特刊》的记载，暂将麟派的形成定在他 34 岁时……³

¹周信芳：《周信芳文集》，中国戏剧出版社 1982 年版，第 286 页。

²周信芳：《周信芳文集》，中国戏剧出版社 1982 年版，第 287 页。

³中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会编：《京剧谈往录（三编）》，

一时间，沪上出现人们争看“麒”戏，夸赞麒艺的盛况。出现了几乎是无生不宗“麒”的盛况。“执鞭跨马之时，左手伸后，将铠巾一提，身躯乘势向台口横冲几。凡习麒派之徒，概皆奉以为法，即工武生者，亦有人效尤之。”¹可见当时麒派做工之风靡。“好一个聪明小韩信……”、“忽听家院报一声……”等麒派名剧唱段，响彻在江南水乡泽国。除了江南地区，麒派在东北各地亦十分走红。在北京，有老生前辈王荣山，人称“北方麒麟童”。还在富连成学习时的裘盛戎、袁世海等，当年都是“麒迷”，他们出科后在与周的合作中逐渐成为“麒派花脸”。

周信芳在天蟾舞台的演出旗开得胜，十分成功。麒麟童的舞台表演也名震申城，麒派艺术逐渐形成。但剧院内部的矛盾却由此而产生。老板顾竹轩违反合同，克扣包银。他只付给原定合同四分之一的包银，还用枪威胁前去领取包银的账房。在这种情况下，周信芳产生了离开“天蟾”的想法。这时，上海滩发生了一件人命案使得周信芳离开“天蟾”的想法更为强烈了。这就是演员常春恒因为包银问题与顾竹轩结下了怨恨而被其杀害。

但是顾竹轩轻易是不会让周信芳离开的。于是顾竹轩就四处扬言：如果周信芳执意离开“天蟾”的话，就会像常春恒一样暴尸街头。面对这一困境。周信芳左思右想，找了些朋友商量，最后只得采用了一个以毒攻毒的方法：找黄金荣去，拜其为“老头子”。有了黄金荣做靠山，顾竹轩只好作罢，答应了周信芳离去的要求。1932年5月脱离天蟾舞台，离开了上海，那年周信芳37岁。在旧上海帮会黑暗势力的排挤下，周信芳被逼出了上海滩。

北京出版社1990年版，第208—209页。

¹乃江：《关于麒艺之我见》，《戏世界》1935年6月9日，第1版。

表 3—1 周信芳 1927 年—1932 年在天蟾舞台活动年表

时间	年龄	活动
1927 年	32 岁	<p>2 月，应邀入老天蟾舞台当台柱，初创男女合演体制。与马连良合作演出。头天打炮戏为《群英会·借东风·华容道》，周演前鲁肃、后关羽，马演孔明。还合作演出了《全部武乡侯》、《火牛阵》、《宫门带》等。</p> <p>5 月 8 日周信芳改编的头本二本《龙凤帕》首演。</p> <p>5 月下旬开始编演连台本戏《华丽缘》，皆与琴雪芳、刘汉臣、王芸芳合演。到年底演至十二本。</p>
1928 年	33 岁	<p>继续在老天蟾舞台演出，演出剧目为十一、十二本《华丽缘》、上下本《卧薪尝胆》、《浔阳楼》等。</p> <p>6 月 7 日起复演头本二本《龙凤帕》，与琴雪芳、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳等合演。</p> <p>15 日起续演三本四本《龙凤帕》，至 9 月，演至七本八本。9 月 14 日，头本《封神榜》在天蟾舞台首演，由麒麟童、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、王凤琴等主演。</p>
1929 年	34 岁	继续在老天蟾舞台演出，《封神榜》演至六本。
1930 年	35 岁	<p>继续在老天蟾舞台演出《封神榜》。</p> <p>11 月，天蟾舞台由二马路迁至福州路，周演出《封神榜》十一本。</p>
1931 年	36 岁	“九·一八”抗战爆发，与王芸芳排演连台本戏《满清三百年》，其中有《明末遗恨》，系根据潘月樵旧本改编。
1932 年	37 岁	5 月，脱离天蟾舞台，离开上海。

资料来源：根据李晓、黄菊盛、周信芳著：《周信芳与麒派艺术》，华东师范大学出版社 1994 年版，第 304—305 页制作。

表 3—2 周信芳 1927 年—1932 年在天蟾舞台演出剧目一览表

演出时间	剧目	合作者
1927 年 2 月 5 日	《扫松下书》	
1927 年 3 月 4 日	《熊羽大义劝庄姬》	马连良、王芸芳、刘汉臣等
1927 年 3 月 5 日	《武乡侯祁山对阵》	马连良、刘汉臣
1927 年 3 月 6 日	《宫门挂带》	马连良
1927 年 3 月 12 日	《复齐邦巧设火牛阵》	马连良、王芸芳、刘汉臣
1927 年 4 月 24 日	《鸿门宴》	刘汉臣、刘奎官、高百岁
1927 年 5 月 8 日 (首演 2 本)	《龙凤帕》	琴雪芳、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、高百岁、刘奎官、董志扬等
1927 年 5 月 23 日 (首演 2 本)	《华丽缘》	琴雪芳、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、高百岁、刘奎官、董志扬等
1927 年 6 月 18 日 (继续演出)	《华丽缘》	琴雪芳、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、高百岁、刘奎官、董志扬等
1927 年 8 月 4 日	《楚霸王九战章邯》	琴雪芳、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、高百岁、刘奎官等
1927 年 8 月 25 日 (继续演出)	《华丽缘》	琴雪芳、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、高百岁、刘奎官、董志扬等
1927 年 9 月 22 日 (继续演出)	《华丽缘》	琴雪芳、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、高百岁、刘奎官、董志扬等
1927 年 10 月 21 日 (继续演出)	《华丽缘》	琴雪芳、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、高百岁、刘奎官、董志扬等
1928 年 1 月 7 日	《潘金莲》	高百岁、欧阳予倩
1928 年 1 月 23 日	《文光异彩忠义图》	高庆奎
1928 年 2 月 26 日 (前部)	《苏秦张仪六国拜相》	高庆奎、雪艳琴、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、赵如泉、刘奎官等
1928 年 3 月 9 日 (后部)	《苏秦张仪六国拜相》	高庆奎、雪艳琴、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、赵如泉、刘奎官等
1928 年 3 月 24 日 (前部)	《卧薪尝胆》	高庆奎、雪艳琴、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、刘奎官、高百岁等
1928 年 4 月 6 日 (后部)	《卧薪尝胆》	高庆奎、雪艳琴、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、刘奎官、高百岁等

1928年4月20日	《明妃恨》	高庆奎、雪艳琴、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、刘奎官、高百岁等
1928年5月12日(首演2本)	《香莲帕》	琴雪芳、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1928年5月4日	《李十娘》	小杨月楼
1928年5月25(继续演出)	《香莲帕》	琴雪芳、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1928年6月15日(继续演出)	《龙凤帕》	琴雪芳、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、高百岁、刘奎官、董志扬等
1928年7月8日(继续演出)	《龙凤帕》	琴雪芳、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、高百岁、刘奎官、董志扬等
1928.7.22(继续演出)	《华丽缘》	琴雪芳、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、高百岁、刘奎官、董志扬等
1928年8月4日(继续演出)	《龙凤帕》	琴雪芳、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、白牡丹、高百岁、刘奎官、董志扬等
1928年9月14日(首演1本)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1928年12月1日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1928年12月30日	《火烧小春亭》	刘汉臣、王芸芳
1929年1月23日	《慈云走国》	小杨月楼、刘汉臣、王芸芳
1929年2月3日	《打銮驾》	小杨月楼
1929年3月6日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1929年5月15日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1929年6月26日	《红楼梦大观园》	林树森、赵如泉、陈鹤峰、黄玉麟、小杨月楼、王芸

		芳、潘雪艳、赵君玉、贾璧云等
1929年8月12日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1929年1月24日	全本《浔阳楼》	小杨月楼、王芸芳、刘奎官、董志扬、陈鹤峰、刘斌昆等
1929年10月6日	《庙堂团圆》	王芸芳、刘奎官
1929年10月21日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1930年1月18日	《沈万山聚宝盆》	赵如泉、小杨月楼、王芸芳、刘奎官、陈鹤峰、刘斌昆等
1930年1月19日	《得头彩》	赵如泉、刘奎官、小杨月楼、王芸芳等
1930年2月7日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1930年4月16日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1930年5月13日	《完璧归赵》	杜月笙、赵如泉
1930年6月21日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1930年8月31日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1930年9月14日	《七擒孟获》	小杨月楼、王芸芳、刘汉臣、刘奎官、董志扬等
1930年11月29日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1930年12月28日	《舞女复活》	赵君玉、杨瑞亭、董志扬、陈鹤峰等

1931年1月21日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1931年2月13日	《刘秀走南阳》	刘汉臣、杨瑞亭、陈鹤峰
1931年3月12日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1931年5月2日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1931年5月24日	《刁刘氏》	小杨月楼、刘斌昆、刘汉臣、王芸芳、陈鹤峰等
1931年6月23日(继续演出)	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1931年7月5日	《佛门点元》	小杨月楼、王芸芳、刘汉臣、刘奎官、董志扬等
1931年7月19日	《玉蜻蜓》	小杨月楼、王芸芳、刘汉臣等
1931年8月12日	《遗产恨》	小杨月楼、王芸芳、刘汉臣、陈鹤峰、董志扬、杨鼎依等
1931年8月28日	《封神榜》	赵如泉、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、赵君玉、高百岁、刘奎官、董志扬、潘雪艳等
1931年9月27日	《牙痕记》	小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、陈鹤峰、董志扬等
1931年10月28日(首演1本)	《满清三百年》	小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、陈鹤峰、董志扬、刘斌昆等
1931年12月6日	《文武香球》	小杨月楼、刘汉臣、陈鹤峰、董志扬、杨鼎依等
1931年12月19日(继续演出)	《满清三百年》	小杨月楼、刘汉臣、王芸芳、陈鹤峰、董志扬、刘斌昆等
1932年1月1日	《啼笑因缘》	小杨月楼、金碧玉、彭文艳、刘斌昆、刘汉臣、杨鼎依、陈鹤峰、董志扬等
1932年4月3日(继续演)	《满清三百年》	小杨月楼、刘汉臣、王芸

出)		芳、陈鹤峰、董志扬、刘斌昆等
1932年5月6日	《地藏王》	

资料来源：根据1927年—1932年《申报》京剧演出广告制作。

二、京角南下

除了这两位南方的本土演员，许多京角也曾应邀来到天蟾舞台演出。现例举几个加以说明。

1. 谭鑫培在老天蟾前身新新舞台的演出

谭鑫培先后到上海献演过6次，从青年演到老年，跨度37年。1912年11月第5次来沪，是受新新舞台老板黄楚九所请。这时的谭鑫培已被誉为“伶界大王”，偕花脸金秀山、金少山父子，青衣孙怡云，小生德珺如，老旦文蓉寿，丑角慈瑞泉等，阵容可谓空前。时年谭鑫培66岁。这次共演出了近30出剧目，如《失街亭》、《空城计》、《琼林宴》、《群英会》、《李陵碑》、《翠屏山》、《乌龙院》等，共计演出40余天，观众趋之若鹜。但是谭鑫培在演出《盗魂铃》时引起了一场风波。

关于谭鑫培在新新舞台的这次演出，钱化佛口述、郑逸梅撰写的《三十年来之上海》一书中这样写道：

……这晚演的盗魂铃，一般戏迷，和震其大名的富商巨贾，甚至妇孺们，都要来一见大王丰采，一聆大王的法曲，座位既满，加添凳子，挤的水泄不通，这时有一个绍兴人李本初，前几天在新天仙戏院看过盗魂铃，这戏演的大卖其力，从四只半台子上翻下来，矫健无比，李本初看的十分满意，这晚要来看谭鑫培的盗魂铃，认为谭鑫培有大王之号，一定工夫到家，与众不同，或许要从四只半加倍九只台子惊人的翻下，岂知谭重唱工，这些海派顽意儿完全取消。这一来，使李本初大失所望，不觉得喝了声倒采，在别的伶人吃倒采不算什么，那盛名之下的谭鑫培吃倒采，那是关系重大，甚至要摇动大王的头衔，新新舞台的营业，也有相当的影响，那时就有一班案目和工役人等，立把喝倒彩的李本初老鹰捉小鸡般的拉到账房间去，李本初一看形势紧张，就屈服认错，那些案目工役，狐假虎威，一定不答应，非要他吃粪不可，被抓的时候，甚至乱殴滥打，受伤多处，这事给我们鸣社同人知道了，大为不平，鄙人和郑正秋抱着侠义宗旨，一方面营救李本初，一方面在报纸上把这事始

末揭载出来，求公众的批评，对方恐受舆论的评击，才把李本初释出，一场风波，即行平息，但谭鑫培吃倒采，已传播社会人士之唇舌了。¹

这件事在沪上媒体引起了一阵轩然大波，各大报纸纷纷刊登，很是热闹。最后，戏园老板和谭鑫培请客赔礼道歉，并答应取消“伶界大王”的称号，这件事才算完结。正所谓“数十年盛名几因此败，亦云险亦！”²

这次表演如果是在北京，观众会体谅谭鑫培年岁已大，认同他的表演方式。但是在上海，上海观众看惯火爆真实的演出，要看你的真功夫。不管你是“伶界大王”还是谁，照样不给你面子。

表 3—3 谭鑫培在新新舞台演出剧目一览表

时间	演出剧目
1912年11月14日	《失街亭》
1912年11月15日	《当锏卖马》
1912年11月16日	《洪洋洞》
1912年11月17日	《御碑亭》
1912年11月19日	《琼林宴》
1912年11月20日	《桑园寄子》
1912年11月21日	《乌盆记》
1912年11月22日	《战太平》
1912年11月23日	《法门寺》
1912年11月24日	《黄金台》
1912年11月26日	《盗魂铃》
1912年11月27日	《连营寨》
1912年11月28日	《天雷报》
1912年12月10日	《托兆碰碑》
1912年12月11日	《盗宗卷》
1912年12月12日	《失街亭》
1912年12月15日	《捉放》
1912年12月16日	《朱砂痣》
1912年12月17日	《四郎探母》
1912年12月18日	《胭脂褶》
1912年12月20日	《八大锤》
1912年12月21日	《击鼓骂曹》
1912年12月22日	《连营寨》
1912年12月23日	《辕门斩子》

¹钱化佛口述、郑逸梅撰：《三十年来之上海》，上海书店出版社1984年版，第65页。

²刘绍唐、沈苇窗主编：《菊部丛刊（一）》，传记文学出版社1974年影印版，第345页。

1912年12月24日	《托兆碰碑》
1912年12月29日	《洪洋洞》
1912年12月30日	《乌盆记》
1912年12月31日	《连营寨》
1913年1月1日	《失街亭》
1913年1月2日	《托兆碰碑》
1913年1月11日	《定军山》
1913年1月14日	《长亭昭关》
1913年1月15日	《失街亭》
1913年1月16日	《琼林宴》

资料来源：根据《中国戏曲艺术大系·京剧卷》编撰委员会编：《说谭鑫培》，中国戏剧出版社 2010 版，第 267-268 页制作。

图 3—3 谭鑫培在新新舞台演出广告



资料来源：《申报》1912年11月26日，第5版。

2. 荀慧生在天蟾舞台演出

1919年，荀慧生首次来上海，用艺名白牡丹出演于老天蟾舞台。同来者还有武生杨小楼、老生谭小培和青衣尚小云，当时被称为“三小一白”来沪。第一次演出的剧目是《花田错》。由尚小云扮演小姐刘玉燕，李桂芳演书生卞稽，主角丫环春兰由荀慧生担任。其中尚小云和荀慧生饰演的两个人物，各有特色。一个演活了稳重端庄的青衣应工，一个演活了伶俐顽皮的花旦。演出受到观众的喜

爱，打响了在上海的第一炮。某报曾这样评价第一次到上海演出的白牡丹：

白牡丹姓荀名慧声，直隶人也。妩媚天然，有评以匿，娇憨于疏逸，寓柔赋于浑脱者，一时称为知言。嗓音情刚圆润，西皮二黄，尤为擅长。作工雅仿，跷工矫捷，道白清脆，有若燕莺。色似桃花。其演小放牛也，梅羞柳媚，入骨三分。其演樊江关也，秾丽英爽……其演醉酒也，身软如棉，貌丰而润，观鱼听燕，飘然若仙，翻身饮酒，左右平卧各种姿势，一本玉珊，精彩极多，且时为贵妃留身份。其演梅龙镇也，翩若惊鸿的是小家碧玉。平二黄及几段西皮亦复清亮道劲……情文相生，尤能解颐。他如穆柯寨、马上缘，风光旖旎，武工纯熟；文章会、荀灌娘，娇小玲珑，看腻慰贴；战宛城、虹霓关，火候纯青，无过不及；雌雄标、胭脂虎，说古谈今，口齿伶俐。至于花田错、红鸾禧、翠屏山、乌龙院、探亲家、返延安诸戏，忽为情窦初开之幼女，忽为春容满面之长妇，无不悉合剧情，各尽其妙。且以梆子出身而作工道白毫无梆子习气，更属难能……¹

当时，以国画大师吴昌硕等为主的人还组成“白社”，专捧荀慧生，为其著书立说，时人称为“白党”。京华印书局出版的《白牡丹》载文写道：“著名青衣、花旦白牡丹，自民国八年秋携小楼南下，献艺申江，即大受沪人士之欢迎……计前后在沪历时四年之久，而沪上人士欢迎之盛与日俱增……”²

在上海演出的五年时间里，他参与创演了大量的新式剧目，并打上了海派京剧的烙印。如在《白牡丹》、《献西施》、《神仙世界》（即《劈山救母》）等剧中均采用了盛行沪上的机关布景、奇幻灯彩等舞台布景。特别是《神仙世界》一剧，不但扮相娇美，舞姿婀娜，还有一段“蟒舞”给观众留下了深刻的印象。海派著名武生盖叫天曾在此剧中饰演沉香，多少年后，他仍是记忆犹新，在《燕南寄庐杂谈——盖叫天谈艺录》中有这样的描写文字：

这条大蟒蛇上安了两个大灯泡，代表目光；身子共有十三节，每一节里藏着一个演员，大家走着矮步出场。这时，全台灯光熄灭，两只蟒蛇顿时闪闪发光，活灵活现。这条大蟒在台上走走盘盘，盘盘走走，从

¹远哉：《余之白牡丹观》，《晶报》1919年11月3日，第2版。

²中国人民政治协商会议、北京市委员会文史资料委员会编：《京剧谈往录》，北京出版社1985年版，第311页。

这个犄角盘走到那个犄角，身子一起一伏，蜿蜒而行，盘走到中央后，向上一盘两盘，蟒头昂然而起，挺威风咧！……《劈山救母》这一演出，轰动了大江南北……值得提一提的是其中的蟒舞其所以吸引人，不只是由于蟒的出现（尽管是人扮演的）出人意料，使观众感到惊奇，而且一来给蟒头安上了灯泡，画家画龙点睛，咱们是舞蟒亮睛……在舞姿的设计上，充分利用了舞台既有中央又有四面……使得蟒舞从舞台的四面照顾到台下的八方，使得舞姿变化多端。¹

上海的演出经历与经验，对荀慧生艺术风格的形成起到了重要的作用。

3.唐韵笙²演出倾倒上海观众

1947年，唐韵笙应邀携李刚毅、李春元、何荣昆等人经天津来到上海。前台经理周剑星久闻唐韵笙在东北的声誉，指望唐韵笙在上海能够一炮打响，演出前为其造了很大的声势。“天蟾剧场的三层高楼上用灯泡组成很大的‘唐韵笙’三个字，上海的电车上都贴满了父亲演出的海报。周剑星还特意为父亲做了全金的十蟒十靠……”³

起初，唐韵笙以自编剧目《闹朝扑犬》、《好鹤失政》、《斩韩信》等打炮，未在上海引起轰动，甚至遭到质疑，认为他既不是京派“谭”，又不是海派“麒”。天蟾舞台对其态度也马上改变。为了不在上海唱砸，唐韵笙及时改变戏码，演出了大量的传统折子戏。如关羽戏、武生戏、铜锤花脸戏、架子花脸戏、老旦戏等，受到了欢迎。当年天蟾舞台的房主顾乃赓说：“上海这个地方关羽戏演得多，见得多，唐先生的关羽可以说给上海观众留下了最深的印象。他的《走麦城》，把关公演活了，那‘刮骨疗毒’、‘夜闯麦城’完全把关羽的性格、神韵演出来，观众都称他是活关羽。”⁴林树森也说：“果然气度不凡，看来上海的老爷戏不好唱

¹盖叫天：《燕南寄庐杂谈——盖叫天谈艺录》，中国戏剧出版社1986年版，第80页。

²唐韵笙（1902—1971）福建人。原姓石，少年时期随唐景云学京剧，故改姓唐。习演文武老生兼红生角色。曾随师在各地演出，30岁后在东北享有盛名，与周信芳、马连良并称为南麒、北马、关外唐。

³中国人民政治协商会议、北京市委员会文史资料委员会编：《京剧谈往录》（四编），北京出版社1997年版，第261页。

⁴上海文化艺术志编纂委员会编：《上海文化艺术志》，上海社会科学院出版社2001版，第1198页。

了。”¹他的关羽戏立即征服了上海的观众。

此后，他演出的《铁笼山》更是一时倾倒了上海的京剧观众。唐在《铁笼山》中扮演姜维。他在剧中各显其能，拿出了看家本领。天蟾舞台为了把唐韵笙的戏烘托上去，还运用了名角饰女兵之举。女兵中既有当时已成名的赵晓岚、张美娟、于素莲、阎少泉等二、三牌且角，又有著名武生张云溪、高雪樵和老生叶盛长等参加反串。《铁笼山》开演后，唐韵笙所饰的姜维扮相壮伟、功夫厚实，而且唱得响遏行云，气势不凡，博得了满堂彩。后面八名女兵分四对上场，各有风姿，大刀、双刀、鞭、锤等纵横交错抛接自如。有这样精彩热烈的场面，喜好闹猛、新颖的上海观众自然喜欢。戏在上海红极一时，剧场连续满座达半年之久。

《铁笼山》之后，唐韵笙又演出了《十二金钱镖》、《目连救母》等戏。其中《目连救母》一戏，“在此中元节（农历七月十五）打醮辰光，颇能应合节令，且故事为妇孺所熟悉，”²因此满座极其火爆。剧中有锛子接叉等绝活使观众耳目一新，自然受到欢迎。

唐韵笙在上海历时四个月的演出人气极旺，“南麒、北马、关外唐”之说就在上海的京剧观众中传扬开来。最后前台经理周剑星还把十蟒十靠全部送给了唐韵笙。

4. 梅兰芳与天蟾的不解之缘

梅兰芳一生和上海结有不解之缘。他从1913年起到1956年，在沪公演营业21年之久，为上海观众奉献了很多精彩剧目，上海人对他也是疯狂追捧，每次莅沪，都能在上海滩引起不小之轰动。正所谓“梅兰芳不来上海便罢，梅兰芳既来上海，上海人不去看他的戏，差不多枉生一世。”³

梅兰芳在天蟾舞台演出的剧目主要有《抗金兵》和《生死恨》。“九一八”事变爆发后，抗日浪潮高涨，他酝酿排演一出有抗战意义的新戏。他把南宋梁红玉黄天荡擂鼓战金山的故事进行扩充，演绎成《抗金兵》，于1933年在天蟾舞台推出。梅兰芳在剧中唱念做打发挥得淋漓尽致，尤其是击鼓表演成为京剧舞台上的经典。《抗金兵》彰显了主人公不畏强暴、抵御外敌的民族精神，激励鼓舞了轰轰烈烈的全民抗日救亡运动。

¹中国人民政治协商会议、北京市委员会文史资料委员会编：《京剧谈往录（四编）》，北京出版社1997年版，第261页。

²《唐韵笙翻演老戏顺利，目莲救母卖座甚佳》，《罗宾汉报》1947年8月25日，第4版。

³俞慕古：《上海人与梅兰芳》，《申报》1923年12月21日，第8版。

1936年，梅兰芳又在天蟾舞台演出了根据明代传奇改编的京剧《生死恨》。该剧反映了沦陷区人民的痛苦生活，在社会上引起极大反响，连演三天，场场爆满。1947年，华艺影片公司把《生死恨》搬上银幕，成为我国第一部彩色影片。

此后，抗战爆发，梅兰芳在上海闭门谢客，蓄须明志，直到抗战胜利，他的艺术生命迎来了新的春天。

正是在上海，梅兰芳看到了海派京剧的新面貌，促使了他回到北京后对自己的艺术进行革新，使他认识到了戏剧的前途趋势总是要跟着观众的需要和时代的变化而变化的，为他最终形成“梅派艺术”奠定了基础。

图 3—4 梅兰芳在《抗金兵》中梁红玉剧照



资料来源 林明敏 张泽纲 陈小云编著《上海旧影——老戏班》，上海人民美术出版社 1999

年版，第 63 页。

第二节 天蟾舞台上演的剧目

在天蟾舞台上演过的剧目不计其数，种类繁多，从穿古装的到穿西装的，无所不包，无所不演，这也正是海派京剧的一大特点，只要符合观众的口味，舞台就会搬演。

京剧剧目的形式主要为本戏和折子戏。名为秋星的作者在《本戏平议》中写道：

本戏之设为戏剧，势所必趋，决非供一般妇女之视听而已也。说者之意，殆谓白蛇传、再生缘、珍珠塔一类戏，老姬都解，肤浅鄙陋，不为大雅所道。故本戏亦不过为妇女欢迎而非正式戏剧。实则本戏所包至广，非仅仅指此等弹词而言。举凡大本事实，自首至尾，条分缕析而演之，即谓之本戏。¹

从以上的叙述中可以得知在京朝派的眼中，演出本戏的海派不过是“旁门左道”，甚至不能称之为戏剧。而所谓“旁门左道”的本戏，就是要有头有尾的演出整本戏，这也是海派的一大特点。京朝派的演出主要注重唱腔，并不是以故事情节取胜，以演出折子戏为主；而海派京剧注重故事情节，整个故事情节要求有头有尾，故以连台本戏取胜。正如周信芳在《谈谈连台本戏》文中所说：“连台本戏好比评弹里的长篇书目。一个完整的有头有尾的故事，要分为若干本才能演完，因此就要善于穿插，要有扣子（即‘关子’），要能使人看了这一本，还想来看下一本。”²

正是有了“关子”使得观众欲罢不能，本戏在上海盛极一时。曾有人云：“各处营业状况似均发达，八时后几于满座，此非北京第一舞台所能企及也。”³整个市场大环境如此，天蟾舞台自然也不甘人后。

天蟾舞台在上海京剧舞台中，向来是以编排演出大型连台本戏，引人入胜而出名。

以下图表是从1912年新新开台一直到搬到福州路的新天蟾为止在天蟾舞台演出过的所有的连台本戏，共计有53本。从中可见连台本戏在天蟾舞台的兴盛程度。

¹刘绍唐、沈苇窗主编：《菊部丛刊（一）》，传记文学出版社1974年影印版，第444页。

²周信芳：《周信芳文集》，中国戏剧出版社1982年版，第344页。

³优优：《上海之本戏》，《申报》1921年7月16日，第18版。

表 3—4 天蟾舞台 1912 年—1945 年连台本戏剧目一览表

剧名	本数	演出场所	上演时间
要离断臂刺庆忌	8, 一次 4 本	新新舞台	1912.6
九美缘	3	新新舞台	1912.6—7
循环报应	2	新新舞台	1912.7
双茶花	4	新新舞台	1912.7—1913.3
马龙媒	8, 一次 2 本	新新舞台	1913.2
侠女鉴	3	新新舞台	1913.4
侠金兰	4, 一次 2 本	新新舞台	1913.6
双珠球	4	新新舞台	1913.6—8
梁山伯与祝英台 (又名双蝴蝶)	6, 一次 2 本	新新舞台	1913.7
恶家庭	6, 一次 2 本	醒舞台	1913.11
吉林火灾	3	醒舞台	1913.12
杨贵妃	8, 一次 2 本	醒舞台	1914.2
五十金榜	4, 一次 2 本	竞舞台	1914.4
三笑(姻缘)	6	竞舞台	1914.7—9
庵堂相会	8	竞舞台	1914.11
沉香床	2	竞舞台	1914.11
何文秀	8, 一次 2 本	新新舞台	1915.3—4
双凤奇缘	6, 一次 2 本	天蟾舞台	1916.4—5
黑手党	4, 一次 2 本	天蟾舞台	1916.8—9
盘龙剑	4, 一次 2 本	天蟾舞台	1916.8—9
玻璃恨	2	天蟾舞台	1917.3—7
锦香亭	4, 一次 2 本	天蟾舞台	1917.9
樊梨花	10, 一次 2 本	天蟾舞台	1918.4
对菱花	8, 一次 2、4 本	天蟾舞台	1918.11—1919.2
万事足	4, 一次 2 本	天蟾舞台	1919.4
善恶昭彰	2	天蟾舞台	1919.8
安天会	4, 一次 2 本	天蟾舞台	1919.10—11
(包公出世)狸猫 换太子	12, 一次 1、2 本	天蟾舞台	1921.7—1924.3
汉光武复国走南 阳	14, 一次 2、4 本	天蟾舞台	1924.3—1925.10
释迦牟尼佛八相 成道	2	天蟾舞台	1925.12—1926.3
隋炀帝看琼花	10, 一次 2 本	天蟾舞台	1926.4—10
大红袍海刚峰出 世	4, 一次 2 本	天蟾舞台	1926.12
华丽缘	12, 一次 2 本	天蟾舞台	1927.5—10
龙凤帕	8, 一次 2 本	天蟾舞台	1927.5—1928.8
奇男无双女	2	大新舞台	1927.6—12
桃花女	3	大新舞台	1927.9—1928.3

就是你	3	大新舞台	1927.9—1929.3
苏秦张仪六国拜相	2	天蟾舞台	1928.2—3
卧薪尝胆	2	天蟾舞台	1928.3—4
穿金宝扇恨	12, 一次 1、2 本	上海舞台	1928.4—1929.3
香莲帕	4, 一次 2 本	天蟾舞台	1928.5
封神榜	16	天蟾舞台	1928.9—1931.8
黄慧如（与陆根荣）	2	上海舞台	1928.12—1929.4
彭公案	29—40 本, 一次 2 本	天蟾舞台	1934.8—1935.1
满清三百年	3	天蟾舞台	1931.10—1932.4
火烧凤麟寺	4	天蟾舞台	1932.8—1933.8
八仙得道	4	天蟾舞台	1933.9—1934.4
济公传	13	天蟾舞台	1935.2—1936.5
张果老	6	天蟾舞台	1938.12—1939.2
五鼠斗御猫	2	天蟾舞台	1939.4
黄天霸	15	天蟾舞台	1939.12—1941.7
藏珍楼	12, 一次 4 本	天蟾舞台	1945.1—3
忠义侠马玉良	2	天蟾舞台	1945.6—7

资料来源：根据徐幸捷、蔡世成：《上海京剧志》，上海文化出版社 1999 年版，第 199—208 页制作。

在天蟾舞台上演过的这些本戏根据题材内容大致可分为以下几个方面。¹

1. 讲述神话传说故事

如《封神榜》、《盘丝洞》等。其中最值得一讲的就数《封神榜》一出戏。天蟾舞台编排了共计十六本的《封神榜》，上演后引起轰动。

《封神榜》根据小说《封神演义》改编。由《苏护进妲己》、《姜皇后》、《朝歌恨》、《陈塘关》、《乾元山》、《姜子牙卖面》、《火烧琵琶精》、《文王访贤》、《鹿台恨》、《反五关》、《佳梦关》、《黄花山》、《黄河阵》、《绝龙岭》、《大回朝》、《三山关》、《西岐山》、《瘟癘阵》、《骨龙关》、《金鸡岭》、《首阳山》、《碧游宫》、《攻潼关》、《战渑池》、《梅花岭》、《斩妲己》、《摘星楼》等传统单折串联敷衍而成。²光绪年间沪上各茶园即有演出。1928 年由周信芳重新编剧，从第一本的“纣王至女媧宫将相，爱女媧容貌，题诗于壁。女媧大怒，遣妖败其江山”³一直到第十六本的“纣王自焚而死。

¹分类参考钱久元 2004 年博士论文《海派京剧初探》。

²徐幸捷、蔡世成：《上海京剧志》，上海文化出版社 1999 年版，第 177 页。

³曾白融主编：《京剧剧目辞典》，中国戏剧出版社 1989 年版，第 12 页。

殷王朝结束，周武王登极，姜太公封神”¹为止。讲述了整个周朝灭商朝的故事。主演有周信芳、小杨月楼、董志扬、刘汉臣、王芸芳等。这出戏在天蟾舞台连续演出三年，上座极佳。据说一次舞台因刮台风而涨水，观众需过跳板而看戏，且看戏时须将双脚搁于前排靠背才不至浸湿，尽管如此，剧场仍旧客满拉铁门。

图 3—5 《封神榜》中小杨月楼饰演的妲己的剧照



资料来源：姚旭峰：《梨园海上花》，上海人民出版社 2003 年版，第 63 页。

天蟾舞台为了这出《封神榜》戏的票房，可谓绞尽脑汁，不惜工本。本戏于 1928 年 9 月 14 日首演。在首演之前，舞台就在《申报》上刊登各种文字广告进行宣传。计有“天蟾舞台《封神榜》之特色”²和“天蟾佳剧《封神榜》”³两则宣传。其中第一则介绍道：

刻复延致编剧置景专家，排演独一无二之神怪剧《封神榜》。牺牲巨万金钱，购置全新行头，特别机关布景，陆离光怪变化无穷。类如金碧辉煌之宫殿，八九尺高之长人（方弼方相真人所扮）；轩辕坟妖狐出现，当场化为骷髅三具，又变美女三人；洪钧老祖至灵宫说法，一霎时宫殿变为大海，上有葫芦口出青烟，烟内站立神仙数十人；老君所骑之

¹曾白融主编：《京剧剧目辞典》，中国戏剧出版社 1989 年版，第 17 页。

²刘豁公：《天蟾舞台〈封神榜〉之特色》，《申报》1928 年 8 月 30 日，增刊 2 版。

³秀卓：《天蟾佳剧〈封神榜〉》，《申报》1928 年 9 月 8 日，增刊 2 版。

青牛，元始天尊之坐骑，口内均吐莲花，花上更立多人；申公豹杀头还原，摘星楼火烧琵琶精，明明是一美女，忽然变作琵琶；五龙桥子牙跳水，骑龙上天等等，可谓极神奇之变化之能事。演员如麒麟童之姜子牙，小杨月楼之假妲己（即狐狸精），刘汉臣之苏护，王芸芳之妲己，高百岁之宋异人，刘奎官之申公豹，潘雪艳之女媧，琴秋芳之宋奎郎，董志扬之商纣，可谓一时之选。¹

从这则宣传中可知天蟾的经营者为了这出戏的成功，是不惜代价的。老板顾竹轩花了半年多时间，让谢月奎、周信芳、于振庭等筹划准备，还特意请来了福州名画师贺逸云，耗资数万元，打造各种机关布景，全新行头。还未上演，这些变幻莫测的场景消息就吊起了人们极大的兴趣。再加上名角的演出，这出戏的成功是可预见的。

在九月十四日演出当晚，《申报》上刊登有题为《天蟾舞台今夜开演封神榜》的宣传。其中写道：

此次该台经理顾竹轩，不惜巨资，排演是剧，实因角色齐全，名伶荟萃，乃敢排人所不敢排。而开神怪历史剧新纪元，突破旧剧界新纪录……连日定座者，已将三日座位，完全预定，其盛况可知亦。²

从中可知这出戏的火爆程度。

天蟾舞台的《封神榜》里面所演的故事本来就是家喻户晓的，再加上名角的演出、精心布置的机关彩景、全新的舞台行头、特别编排的歌舞、文字上的宣传等因素，最终造成了轰动的效应。怪不得当时：

街谈巷议，举国若狂。我们随便走哪条街上，总可以听到几句《封神榜》如何如何论调。许多崇尚俭德的人们，平常花一两角钱逛游戏场，都不十分愿意的，现在竟肯拿出若干钞票来，呼朋引类的看《封神榜》。还有些外埠人士，放着他们的正事不办，却特特的跑到上海来看这支戏。

3

¹刘豁公：《天蟾舞台〈封神榜〉之特色》，《申报》1928年8月30日，增刊2版。

²《天蟾舞台今夜开演封神榜》，《申报》1928年9月14日，第15版。

³伯温：《由〈封神榜〉说到时下舞台的趋势》，《申报》1928年12月1日，第13版。

2. 具有侠义曲折情节的故事

这类故事主要有《狸猫换太子》、《火烧凤麟寺》等。这类题材主要表现的中国传统意义上的个人英雄主义，故事情节曲折离奇，武打场面比较火爆，能够满足普通市民的观看需求。《狸猫换太子》（又名《包公出世》）是其中的杰作。

1921年6月30日，天蟾舞台编排上演了《狸猫换太子》，被称为是海派京剧史上一个标志性事件。《狸猫换太子》有12本，每本演出时间为7小时。天蟾舞台甚至靠着这出戏扭亏为盈。然后其他舞台又接着编排，一直演至36本。全部《狸猫换太子》的演出时间共为数百小时。《狸猫换太子》在上海市民中引起了轰动。当时申报上有这样的报道：“元旦之夕，天蟾舞台初次开演第六本之《狸猫换太子》。晚餐后驱车往观，座间已有万头攒动之概。移时益众，上中下三层，无隙地矣……”¹而某小报是这样写的：

天蟾其所恃宠为台柱者，则常春恒耳。常本武生，兼唱老生。其不文不武，狂号怒跳……闻常春恒曾宣言，此次复出，不能天天唱狸猫换太子，以病后不胜其劳耳。常既为此言，则台主之欲其天天唱狸猫换太子可知矣。台主既天天要唱狸猫换太子，则是戏之售座，比较的稍佳，又可知矣……²

甚至“海上顾曲家，亦几于非狸猫不观也。”³

从中可见这出戏受到各界的热捧。

《狸猫换太子》根据传统戏改编，得脚本于老伶工刘永春。主要演员有刘筱衡、常春恒、芙蓉草、刘玉琴等。主要剧情为：宋真宗之李妃临产，李妃嫉妒，用剥皮狸猫调换太子，李妃受冤，后幸得包拯相助，得知其冤情。最终仁宗迎李妃回宫。这样一个传统剧目何以会赢得观众的喜爱？自然是逼真的舞台布景和演员卖力演出的功劳。许多年后有人写文章回忆当时他看这出戏的场景时这样写道：

《狸猫换太子》有使人难忘的两个噱头：第一，寇承御抱着装有太子的妆盒出宫时，本不知到何处安放才能搭救太子。路遇陈琳，几句话对答后，陈琳力矢效忠，寇承御便和陈琳对调了妆盒，陈琳的妆盒中原

¹《记天蟾之第六本〈狸猫换太子〉》，《申报》1923年1月3日，第18版。

²小隐：《海上歌舞之状况（四）》，《晶报》1921年8月18日，第2版。

³林屋：《海上流行品》，《晶报》1921年8月24日，第3版。

本装着桃子，奉旨送到八贤王府去的。可是这时遇到郭槐，拦住二人要搜妆盒，寇承御神色坦然，但陈琳吓坏了，连土地菩萨也为之张皇，哪知揭开妆盒，盒中赫然是鲜艳灼红的桃子。这个手法极讨好观众，不只引魔术入京戏，使观众叫好，也在观众心目中造成了悬念，让观众为局中人着急，更多戏剧效果；第二个噓头，自是要让刘筱衡的长处有所施展，她抱着妆盒出宫，加上几个土地菩萨前后呵护，这些白胡须的矮老头子跟着寇承御大跑圆场满台飞，在戏的进行中，层层展开使人着急的“镜头”，有土地菩萨在旁相帮加强效果，更增加了对于观众的感染力。

1

除了引魔术入京戏这个“噓头”，戏中还使用到了电影幻景“李宸妃临产，奸人活剥狸猫两场皆以电影幻境，”²更是增添了戏剧的舞台效果。

3. 与宗教有关的故事

如《释迦牟尼佛八相成道》、《梁武帝》等剧目。这类剧目是为了吸引信佛观众的需求，还讲求轻歌曼舞和光怪陆离的舞台效果。

其中《梁武帝》一剧颇受欢迎。主要演员有常春恒饰梁武帝、刘筱衡饰郗皇后，芙蓉草饰苏娘娘，温筱培饰皇太子等。主要剧情为有所谓志公和尚劝说梁武帝信佛，大倡佛教，引起后宫不和。其中郗皇后欲设计害死志公，失败身死，被贬为一蟒。后得观音搭救，武帝大悟，欲让位于太子。后因侯景之乱被困台城，武帝欲割肉救民，得郗后搭救。最后的结局是武帝让位于太子，武帝郗后均得道等。因该剧与信佛有关，演出演员甚至一律吃素，在唱词中加入佛经等，以迎合剧情和观众的需要。

4. 根据时事新闻改编的故事

其中最为有名的就是《黄慧如》。根据当时轰动一时案件改编。

1927年，苏州富商贝家欲行聘上海少女黄慧如³，祖母与兄认为不妥。用流言败坏黄名誉，贝家退婚。黄受打击，欲寻短见，黄兄命拉包车的男仆陆荣根劝

¹ 槛外人：《京剧见闻录》，宝文堂书店出版1987年版，第145页。

² 《天蟾舞台露布五月念六但准演包公出世狸猫换太子》，《申报》1921年6月30日，第8版。

³ 黄慧如 浙江吴兴（今湖州）人。父为京官，家资丰厚，后移居上海，居于赫德（今常德路）。传说与男仆陆根荣相恋，且有身孕，遭家庭的强烈反对。两人离家出走，临行前窃取母亲首

慰，相处中有情。次年黄家辞退陆，时黄已孕，遂与陆出走苏州。黄家告官，以陆诱拐盗窃罪，判刑四年。1929年黄生一子，其母强行携黄返沪，因黄产后虚弱，死于舟中。后法院又改判陆徒刑二年。¹

剧中赵如泉饰陆根荣，赵君玉饰黄慧如，贾璧云饰黄母。1928年12月7日首演于上海舞台。演出中穿插大量世俗生活场景，如上海南京路先施公司门前街景，苏州玄妙观附近旧货店等，都力求逼真。其余场景如两人雇车前往银行取钱，后至某大旅行社结婚则采用灯光幻影穿插其中。戏中唱腔多创新，还采用了不少吴语俚曲。黄慧如死后，1929年3月又上演二本。

由于此剧演的是社会热门新闻，加上名角的细腻演出，以及“情景逼真，几忘置沈歌舞场中，”²因此此剧在上海舞台演出时，“楼上楼下，俱告满座。”³

这是出与传统的才子佳人式的大团圆结局的爱情故事不同悲剧的时装戏。这出戏的主人公是普通人，讲述的是普通人的故事，而且故事的结局是女主人公死去，男主人公入狱，这也打破了传统的有情人终成眷属的结局。但是这出戏符合海派京剧写实的特点，还是受到了市场和观众的欢迎。

饰钱物若干。黄家告官，两人在苏州被捕。1928年10月，苏州法院判处陆有期徒刑4年。案件轰动一时。1929年3月，因产后血崩去世。

¹徐幸捷、蔡世成：《上海京剧志》，上海文化出版社1999年版，第186页。

²胡雄飞：《记上海舞台开演黄慧如剧之盛况》，《福尔摩斯报》1928年12月17日，第2版。

³同上。

图 3—6 上海舞台开演黄慧如剧之盛况



资料来源：《福尔摩斯报》1928年12月17日，第2版。

5. 历史改编剧

主要有《汉光武复国走南阳》、《满清三百年》等。其中《汉光武》一剧在当时颇受欢迎。主要演员有常春恒、刘筱衡、刘玉琴等，角色齐全，有文有武，有唱有做。本戏为十四本连台本戏，编剧常春恒。从头本的刘秀出世一直演到十四本的二十八宿归天止。头本讲的是“王莽祸国、平帝毒毙、匈奴骚扰、刘秀中兴”¹等一系列事件。《申报》曾经于1924年4月6日、4月7日、4月8日连续三天刊登文章介绍头本里面的全部十二场演出，可见这出戏在当时的受欢迎程度。

纵观此剧受欢迎的原因，一是由于此剧是历史剧，当时历史剧在戏剧舞台上收到瞩目，“近年沪上，盛行本戏。每一历史剧本开演，辄经年累月，联蝉弗息。”²另一面则是离不开海派京剧所擅长的机关布景的应用。此剧采用了大量的特制硬片彩景和机关魔术，数量大约是《狸猫换太子》等剧的三倍。现介绍如下：

（一）黑夜行云。当刘秀逃难，二次神鸦引道之际，月色迷濛穿云而过。台上所现出白云笼月，随风飘逝，俨然如真。（二）山谷摘星。空际行星满布，紫薇高拱。瞬息间，被严子陵凌空摘移入手，毫无踪破

¹梅花馆主：《评〈汉光武复国走南阳〉》，《申报》1924年4月6日，增刊2版。

²光磊室主：《天蟾之五六本〈汉光武〉（一）》，《申报》1925年2月19日，第7版。

统。(三)朔风飞雪。此幕雪景，布在杜贤后花园中。空中则六出飞花，林间则弥望皆白，银装玉筑，佐以硬软画片，尤为逼真。(四)山林火烧。此幕为最后之大火景，亦为全剧之结晶体。台上布出林木山石具有邱壑。迨苏猷放火，即一草一木，亦皆烈火融融。最后一声炸裂，满台皆是火光，使观者既惊心而又悦目也。

又关于魔术上布景，共有(甲)换空箱。此箱布在窦融家中，箱分三层一套。刘秀图逃扮女时，被苏猷军捕去，观者代为担忧。不料转瞬之间，即在此空箱内出现亦。(乙)奇怪轿。刘秀由窦融家图遁，见苏猷追兵已至，急入一轿子内飞奔。比猷军瞥见，上前赶获该轿。揭帷而视，乃空无一物，刘秀已不知去向矣。及猷军退去，秀又在此轿内出现矣。

(丙)火遁树。再后一幕，刘秀在山中被猷军捉住，猷命将秀置一特制之笼罩之内，用火焚烧。眼见秀将葬身火穴，但知秀已不在此罩中，另在他端之一树桩洞出现。¹

正是变幻莫测的机关布景的使用，推动了舞台效果，使得剧目变得更为吸引人。当时的上座情况是：“……约八时半，已满谷满坑，坐无隙地，幸已早定坐位。不然恐不免退出门外矣。”²

可以这样说，这是一部符合市场、能够赚钱的戏。

6. 宣传革命思想的新戏

这些戏是当时特定历史背景下的产物。由周信芳编演。当时上海的新戏最擅长的就是在戏的对话中评论时事，甚至有些名角被称为“言论小生”。这些戏在一定程度上起到了宣传鼓动革命的作用。

1913年3月20日，宋教仁在沪遇刺身亡。一时间讨袁之声响遍全国。在遇刺案发生一周之后，孙玉声编的《宋教仁》就在新新舞台首演，由周信芳主演宋教仁。

新新舞台是当时第一家把此事搬上舞台的剧院，因此演出效果颇佳，观众十分投入。开演之日剧场早早人满为患，通道上都挤满了人，但后至者仍络绎不绝。事后《申报》中提到演员的表演：“剧中麒麟童饰宋先生，语言稳重，体态静穆，

¹思湖：《纪二本〈汉光武〉》，《申报》1924年6月19日，增刊2版。

²吉诚：《评天蟾二本〈汉光武〉》，《申报》1924年6月28日，增刊2版。

尚称职。永诀一场，做工既秒肖，发言又呜咽，座客多叹息伤悲，甚至有泣下沾襟者。”¹也可想见其演技之精湛。除了演员的精彩表演，这次演出中也运用了机关布景。把医院做手术的场景也搬上了舞台，甚至还有“血肉殷红”²，即所谓“出彩”³，更能使人“俨睹真情”。⁴

当然特定时段产物的戏剧，在戏剧舞台也只是昙花一现，最吸引观众的还是那些屡演不衰的经典剧目。

总的来说，天蟾舞台上演的这些剧目都是符合当时观众观看心理和市场需求的。近代上海的京剧观众多是由商人和市民阶层组成。他们喜闻乐见的是通俗化的大众文化。近代上海又是一个高度商业化的城市，商业经营思想无所不在，上海的文化也深受其影响。商业社会又是享乐主义的社会，它需要丰富而有刺激性的文化娱乐作为生活的佐料，需要文化为消闲、享乐服务。⁵因此，比起北方观众对于一字一音、每个唱腔的追求，上海观众追求的是故事情节的曲折离奇和完整性，更喜欢精彩火爆的现场表演和变幻莫测的机关布景。天蟾舞台正是揣摩透了各种观看人群的心态，使得“小孩子固然欢迎，那些太太、奶奶、小姐们也没有不欢迎的，此外，老爷、少爷也因了连带的关系，得去观光一下。”⁶

第三节 天蟾舞台的经营者

天蟾舞台从老天蟾开台一直到1954年收归国有，曾经有过好几个资方。例如有黄楚九、许少卿、赵如泉等人。这其中时间较长，较有名的就是顾竹轩。

¹玄郎：《记廿八夜之新新舞台》，《申报》1913年3月30日，第10版。

²同上。

³同上。

⁴同上。

⁵乐正：《近代上海人社会心态》（1860-1910），上海人民出版社1991年版，第134页。

⁶周瘦鹃：《民间的戏剧》，《申报》1928年12月1日，第13版。

图 3—7 天蟾舞台老板顾竹轩



资料来源：《罗宾汉报》，1929年6月26日。

顾竹轩(1886—1956)系上海青帮首领之一，人称顾四瘪子。顾家兄弟四人，因排行老四，故又有“顾四爹爹”之称。他是江苏盐城人。16岁时从家乡来到上海闸北谋生。先为黄包车夫，后来又当过公共租界巡捕房巡捕。势力扩大后当过人力车老板、老虎灶老板、闸北保卫团团团长、苏北同乡会会长，收有门徒二、三千人，在上海称霸一时，并伸展到苏北一带地区，人称江北大亨。还因为顾竹轩在上海开设了全国最大的京剧剧场“天蟾舞台”，又被叫做“京剧大亨”。他从一名小“苦力”成长为一名“大亨”的过程，以及他投向中共、借助自己的身份帮助中共秘密工作的行动，可谓传奇。

顾竹轩自幼家境贫困，童年时代过着半饥半饱的生活，养成了吃苦耐劳的习惯。1902年冬，苏北地区闹灾荒，16岁的顾竹轩跟随母亲、兄长顾松茂摇着一艘小木船，逃荒到上海谋生。其时公共租界招考华籍巡捕，条件不高，不论文化，体强力壮就行。顾竹轩身材魁梧，应考过后，便被录取。过了一些时候，不知犯了何事，便被开除。这样他只得重操旧业，为有钱人拉自备黄包车。恰逢“一战”爆发，他的雇主回国，他便以低价把雇主的黄包车行盘下，自己坐收租金，俨然

成为了有钱人。

在上海这个鱼龙混杂的地方，无靠山就要处处碰壁。这样，他以同乡关系拜了法租界的曹幼珊（青帮“大”字辈）为“老头子”。这样，他成了“通”字辈。从此，他在闸北大开香堂，广收门徒。他的门徒中，最多的是黄包车车行行主和车夫。门徒多达1万余人，其势力稍逊于上海滩的“三大亨”（杜月笙、黄金荣、张啸林）。

发迹以后，顾竹轩做正当生意，开设了茶楼、饭店、南货店、大生轮船公司、玻璃厂和戏院。其中就有天蟾舞台。上世纪二三十年代，京剧盛行，梅兰芳、麒麟童（周信芳）、盖叫天、姜妙香、荀慧生、高庆奎、金少山、杨宝森、郝寿臣、马连良、俞振飞等名角都曾在此登台献艺。还排演了诸如《封神榜》等卖座的戏。

但是好景不长，永安公司与天蟾舞台发生了矛盾。永安公司的老板郭氏兄弟请来公共租界工部局帮忙，强令拆迁天蟾舞台，以便向南扩展，扩大“永安”的经营面积。顾竹轩当然不肯拆迁，还用重金聘请了律师打官司，最后工部局败诉，并赔偿天蟾舞台的拆迁损失费10万银元。他用这笔钱盘下了四马路、云南路转角处地段更好的天声舞台，挂上老天蟾舞台的招牌。这样，天蟾舞台就搬到了现在的地址。顾竹轩状告工部局获得成功，在上海引起了不小的轰动，获得了“顾四牛皮”的绰号。

作为青帮头子之一，他曾用恶势力欺压剥削前后台职工，霸占演员。如天蟾舞台开张的时候，顾竹轩请麒麟童到天蟾当台柱子，而顾竹轩只支付了合同的四分之一包银，当时京剧名伶常春恒也因顾竹轩克扣包银而离开天蟾舞台，结果被人开枪打死。

虽然他做过很多坏事，但是他也做过不少有益社会的事情。1932年“一·二八”淞沪战争爆发，他将天蟾舞台停业，作为涌入租界避难的盐阜同乡栖身之所。楼上楼下人满为患，顾竹轩慷慨解囊，供应其衣食所需，并且运送难民们回乡。当时有报道：“……不意‘一·二八’事变猝起，该台停锣数月，损失不貲。在战事期间，曾一度收容江北籍难民……”¹

后来他还积极帮助中共的革命活动。一些共产党人都曾在他的掩护下开展地下工作。抗日战争和解放战争时期，地下党也在顾竹轩和青帮组织的掩护、资助

¹ 《天蟾舞台之减租问题》，《福尔摩斯报》1932年9月10日，第1版。

下，开展过护送、搭救党的领导人的活动。据顾竹轩侄儿顾叔平后来回忆：

1945年3月，射阳县委书记马斌同志爱人林立同志患上甲状腺肿大症，必须作切除手术。黄克诚同志指示，一定要设法治疗，组织上又通过唐君照同志找我，要我护送林立同志到上海医院住院治疗。于是我与林立同志雇了一只民船，乘船到了上海。

当时上海仍处在日伪统治时期，敌人对共产党员搜索很严。为了安全起见，林立同志先住在顾竹轩家中（现劳动剧场前台三楼）。后顾竹轩通过关系，让林立同志住进了红十字会医院（今华山医院）进行治疗。出院后，又在顾竹轩家中休养了十多天。

我完成了任务，与林立同志一起返回苏北，并应顾竹轩的要求，把他的小儿子顾乃瑾交带到根据地参加革命（顾乃瑾当时十五岁，现任本市黄浦区文化局副局长，中共党员）。¹

1945年8月，中共派顾叔平到上海搞地下工作，利用帮会力量与敌人展开斗争，得到了顾竹轩的支持。天蟾舞台的经理室作为了地下党开会的地方。解放前后，顾竹轩又利用身份的掩护，帮助地下党和解放军做好接收工作，有效地维持了社会治安。

鉴于他对中共的帮助，上海解放后不久，陈毅市长即亲赴天蟾舞台看望顾竹轩。1949年8月，上海市召开第一次各界人民代表会议时，顾竹轩作为特邀代表参加会议。1956年7月，他因患膨胀病去世，终年75岁。

在旧时上海这个光怪陆离的社会里，戏院要是没有有黑道背景的人物来做后台，是很难生存下去的。到了1930年代末，上海最大的五家京剧剧场全部由黑道人物把控。黄金荣独占大舞台、共舞台、黄金大戏院三家；顾竹轩经营着天蟾舞台；三星舞台由张善琨、孙兰亭主持。这也可算得上是近代上海社会的一大独特现象。天蟾舞台的前几任资方就是因为没有黑道背景，最后只得失去了经营的权利。

¹ 中国人民政治协商会议上海市文史资料工作委员会编：《上海文史资料选辑（第54辑）》，上海人民出版社1986年版，第363页。

第四章 天蟾舞台成功的原因

在近代上海这个竞争激烈的十里洋场上，一直有剧场开幕，同样也有剧场歇业。要想在这么一个剧院林立的地方站稳脚跟，没有特别之处是不行的。天蟾舞台从老天蟾舞台的前身新新舞台一直发展到今天仍然屹立不倒，平稳地发展，并且得到了“京角不进天蟾不成名”的称号，各方人马都在此各显神通。这其中必然有它的特别之处。

第一节 媒体的宣传作用

一、广告

创刊于 1872 年的《申报》是旧时代创办最早、历时最长、发行量最大的报纸，它里面记录了这座城市的成长轨迹。《申报》在戏曲的发展过程中起到的作用也是不可磨灭的。

《申报》在创刊之时就登载了与京剧有关的文章，对戏园、角色扮演作出了即时的评论。不久以后，就有“各戏园戏目告白”栏目，对各大戏园的日演和夜演的剧目一一呈现，使人了然。但是演员的名字却是有时写，有时不写，从中也可见当时演员的地位。当时各大戏园都在报上登出自己的戏单，观众可以自由选择这个那个戏园，也可以拥护这位那位名角，有很多的选择余地。而要想得到这些信息，只要翻开《申报》一查究竟就可以了。当时的发行量达 10 万份以上，宣传广度不言而喻。相比之下，当时北京戏园子里的宣传力度是近乎于零。齐如山在谈到北京戏园的广告时说：

有清一代，北平戏园演戏，永远不出广告，只戏园门口，有两块牌上书，本园某班准演“吉祥新戏”。有的加些广告，也就是在前门两边门洞中，贴一张半张梅红纸的戏报，上边所书，与戏园子门口一样，有时不写吉祥新戏，而写“财源轴辘”、“黄金万两”、“招财进宝”等等吉利字样。¹

北京真正在报纸上刊登戏曲广告，已经是民国以后的事情了，而且还是受到了上海风气的影响。

戏院、剧场凭借报纸广告为艺人造势，无论是版面、字体都很讲究，可谓是费尽心机。当时广告中各演员的名字摆法也有所不同。基本上是挂头牌的演员“躺

¹齐如山著、王晓梵整理：《齐如山文存》，辽宁教育出版社 2010 年版，第 272 页。

着”(将名字三个字横摆着);二牌演员“坐着”(将名字三个字摆成“品”字形);三牌演员“站着”(将名字三个字竖写);其他再次一点的演员,名字一律摆在最下面。写的演员名字大小也不相同,头牌最大,二牌次之,余下类推。广告中除了介绍剧名、内容、名角、演出时间、演出地点等内容外,有些还配有剧情的说明书。以下为天蟾舞台《满清三百年》说明书:

请诸公观剧且留神,第三本精彩胜二本,崇祯帝吊死煤山,只逃出太子兄弟们。凤阳提督马士英,勾引了大铖立福君,宋由崧落魄如乞丐,平地里为王如腾云。大太子到了南京地,阮大铖奸贼起杀心,作奸细杀了大太子,忘贫贱福王拷夫人,马士英奸贼选美女,拍马屁女色博欢心,大江南君臣皆下贱,哪管那亡国也忘身。李闯王最怕吴三桂,逼吴襄血书召亲生。吴三桂接到招降信,预备着连夜到北京,忽然报圆圆也被抢,吴三桂怒发冲顶门,多尔衮攻打山海关,吴三桂披发去降清,借清兵千古成遗恨,大开打闯王,败潼城,顺治帝北京大登殿。命多铎带兵攻南京。秦淮河有了董小宛,他本是良家落娼门。青楼中结义五姐妹,顾横波如是冠白门,挑叶渡头钓鱼巷里,住着那小宛李香君,马士英选美无主义,大学生白相到娼门。董小宛女子明大义,用手段游戏骂奸臣。钱谦益娶了柳如是,冒辟疆为国到金侠,钱谦益称赞董小宛。冒辟疆拜会女才子。第一次小病未得见,第二次酒醉不识人。眼看着才子配佳人,想不到清兵来攻城,冒辟疆回转如皋去,董小宛逃难到灵隐,过金山求龙母落山,好姻缘路遇不相亲,马士英献功反得祸,钱谦益保身且降清,夫妻们收拾北京去,将家宅让与冒巢民。董小宛西湖母丧命,冒雪夜访情人,半夜琴声蓬门初识,竹帘轻放自定终身。无声表演本台独创,艺术布景真真动人,皇太后下嫁多尔衮。洪承畴奉命镇南京,望月剂洽对水绘圆,起淫心承畴害巢民,钱谦益金殿参一本,董鄂王捧旨到金陵。借花献佛承畴献美,惜玉怜香天子情深,冒辟疆思妻成疯病,钱谦益设计请阁人,兰花宫小宛初梳洗,多情种江山似毛轻,约法三章天子临幸,白银五千太监徇情,兰宫深处夫妻会面,生离死别天子吃惊,当和尚爱人为真爱,刎青峰情人殉真情,冒辟疆披发无踪影,挂铁牌宫内禁汉人,顺治爷王府求代善,设猎场刺死多尔衮,吉尔特氏定计害小宛,喇嘛堂

顷刻火焰生，那力量来的污浊和尚。五台去了清洁帝君……¹

对所演剧目的内容作了一个详尽的阐述。

为了最大程度地吸引眼球、迎合观众趣味，还出现了大量虚假夸张、庸俗低级的广告噱头。1923年9月28日的《申报》介绍天蟾舞台的《盘丝洞》时所用的广告词有：

……既将唐僧骗入洞中，与其姐妹行共池浴。此场，冶艳之玉配景亦合。忽为八戒窥见，乃各遁散。继丹霞等复出，以蛛网缚束八戒。此场牡丹作浴装，体披缚纱，恣恣美欢，由悟空化一伪僧，换入洞房始得脱险而去……²

而小报《罗宾汉报》在介绍天蟾舞台的《头本火烧凤麟寺》时所用到的广告词有：

……我们凤麟寺中是无遮大会裸体歌舞使客救人……红莲寺和尚作恶多端，我们凤麟寺和尚照样不守清规……现在的新戏，以滑稽为主要。看戏是寻欢作乐，能够引人快活，最好最好。剧中韩金奎扮的小和尚，栈房里偷香窃玉，与王宝莲扮的姨太太一场调笑，热闹之极，有趣之极……好端端的一个漂亮人，自己情情愿愿躲入马桶箱里弄的满面屎，满身臭。他反说是好事体，救救命……布景机关，戏中之胆，无遮大会，美女跳舞一场，连变三变，立刻换掉。³

从大报《申报》到小报《罗宾汉报》，都用这类有低级趣味之嫌的广告词来博取人们的眼球，可见这是当时的一种风气。上海人看戏一向被认为是“重色不重艺”，看粉色的戏在上海似乎也是不足为怪的一件事，《大劈棺》、《纺棉花》、《四脱舞》等戏在上海屡禁不止。作为戏院老板，自然要对准观众的口味，广告词自然也是选最能引起观众兴趣的来写了。

除了在报纸上刊发包括和广告词在内的广告外，天蟾舞台老板还在戏院门口挂牌和在闹市街头张贴海报。如在宣传连台本戏《封神榜》时，“各名角循例要拍一张小照，以便拿照片做宣传的利器……在天蟾舞台拿来放大，挂在门口做广

¹ 《天蟾舞台今夜初次开演三本满清三百年》，《罗宾汉报》1932年4月7日，第2版。

² 舍予：《白牡丹之盘丝洞》，《申报》1923年9月28日，第9版。

³ 《头本火烧凤麟寺》，《罗宾汉报》1932年8月22日，第2版。

告。”¹

除了《申报》，还有《新闻报》等其他报纸上也有大量的戏曲广告。还有天蟾舞台的自编报纸，《天蟾剧报》，这些都是宣传天蟾舞台演出的前沿阵地。

二、剧评

除了“硬性”的消息形式的剧目演出广告外，当时各大小报纸还等辟有专门谈戏论艺的专栏，围绕戏园、戏剧、伶人名角等内容进行评论。作者大都为文人墨客、戏迷票友等。这种报纸评剧的源头起于晚清时期。“上海之《时报》首先登载‘剧谈’一门，此为上海各报纸评论戏剧之滥觞。”²

这种评述性的“软性”广告形式在 20 年代的海派京剧演出中尤为突出。例如 20 年代对其三部连台本戏《龙凤帕》、《华丽缘》、《封神榜》的成功宣传。

1927 年 5 月 25 日，天蟾舞台推出《龙凤帕》与《华丽缘》两部连台本戏的头二本首演后不久，《申报》上便出现了介绍这两部新戏的专题文章，名为《天蟾最近之两新剧〈龙凤帕〉、〈华丽缘〉》，从戏的情节谈到演员的表演，使观众对这两部新戏有一个全面的了解。

尤其值得一提的是对《封神榜》一戏的大力宣传。天蟾舞台曾在 1928 年 9 月 15 日、1928 年 12 月 2 日、1929 年 5 月 14 日三次在《申报》上以整版的篇幅刊登《〈封神榜〉特刊》，图文并茂，从演出目标、剧目情节到机关布景，从编剧、演员到演出特色，广而告之，或作介绍或发观感，或写点评或作讨论，全面宣传。这在以往的海派京剧的演出广告中似乎并不曾出现过。关于这个刊登特刊的情况，当时还有报道称：

……本只主张由邮局照电话簿上的人家一家一家送去，后来范围越谈越大了，竟要随申新两报附送起来……批新闻报的零户，每张贴该零户附送费二文，申报尚未来谈过……照顾四老班的意思在申新两报上等封面广告两天，希望通国皆知，新闻报只腾得出廿九一天地位…结果，三十日新闻报附送一张四开特开，所有铜刊、木刻、纸张、排印，一股脑儿在里面……³

《申报》、《新闻报》在上海的发行量巨大，《封神榜》特刊自然也是广而告之了。

¹姜太公：《封神榜的大批照片》，《罗宾汉报》1928 年 9 月 8 日，第 2 版。

²陈伯熙：《上海轶事大观》，上海书店出版社 2000 年版，第 270 页。

³瘦竹：《天蟾舞台的封神榜特刊》，《罗宾汉报》1930 年 9 月 14 日，第 3 版。

天蟾舞台的《封神榜》一共演出了16本，到了最后第16本演出，时有小报又有一篇名为《全部封神榜的一本总账》的评论性广告，描述如下：

本台的封神榜连排至十五本之多，连演至四五年之久，工程浩大，盛极一时。但是所谓封神大节目，却至十六本连排着，须知封神这个节目是全部封神榜的一本总账。本台因为承蒙各界君子赏光了四五年，不惜工本，将这本总账做得包罗万象，条理分明，让诸君快者见之下，再加上十五倍的万档满意一回，藉酬盛谊。讲到这十六本怎样好法。真是空前无双，一言难尽。我来报告几样人们所万万意想不到而本台竟做得到的惊人特色。（一）有真哮天犬上台，与人兽几场恶斗，表演得比琳丁丁还要神，结果当场被真花狐貂所吞，经过牙齿，喉咙，一直咽到肚皮里，一众目昭彰，清清楚楚。（二）哪吒的乾坤圈，当场变出不知多少个，每个要出特别花样，看了这个，再看大舞乾坤圈，顿成沧海与水之比。（三）口台的人，好好站着，陡的顶倒顶，跟着一顶淹没天的大伞团团转个不住（四）四大金钢弹琵琶，风云水火应手而至。当场一样一样真材实料地做给观众畅览无遗（五）火烧摘星楼，真楼真火真烧真坍（六）申公豹填海真是一片恶浪骇滔天撼地的汪洋大海。真人抛下去，水花四溅，人还在水里闪着挣扎着，绝不是布着一张水景，申公豹在台板上打两个滚，自欺欺人。（七）姜子牙封神，封到闻太师，台上出现两个麒麟童，而且对面搭话，有噪音为凭，绝不是单靠化妆作用的老套头。此外如情节多的是。诸如斩妲己妖法蛊人，姜子牙马前泼面，马氏台前抱封神等等。都有出人意外的血头。新式武打，新腔连弹，特别装束，簇展全新。¹

从字面上看，这样的舞台真是充满了戏剧效果，又是“真哮天犬上台”，又是“真楼真火真烧真坍”，又是“真人抛下去，水花四溅”，又是“出现两个麒麟童，而且对面搭话”。暂且不论到时真实的舞台效果到底是如何，至少市民们已有了一探究竟的兴趣。

通过精细的大规模宣传，人们了解了天蟾舞台，知晓了天蟾舞台的三部连台本戏。现以《封神榜》的票房为例，“以每日卖座二千六百元计算，已售得七万

¹《全部封神榜的一本总账》，《罗宾汉报》1931年9月1日，第2版。

余元。除去制行头等，号称二万元，乃一切包银。大约即此封神榜头本，顾四老板可以净获利十万元。”¹可见天蟾舞台的生意兴盛，这其中自然少不了宣传的种种力量。

图 4—1 天蟾舞台二本《封神榜》特刊



资料来源：《申报》1928年12月2日，增刊7版。

第二节 机关布景、连台本戏

机关布景、连台本戏被认为是海派京剧的一大特点。海上舞台素来以演出有机关布景的连台本戏著称。

一、机关布景

上海剧场之有舞台布景装置，一般认为始于新舞台。其实早在唐朝时期，梨园演出时就有布景。

考剧场布景之最先者，似为唐明皇之梨园子弟。当登场演剧之时，有月宫桂树、及蟾蜍玉兔等景物。后唐庄宗酷爱演剧，剧场点景，费金至巨。南宋时，大内时时演剧，所布景物，皆临时绘制。至前清之大内剧坛，高至三层。伶人出场时，亦分三级。饰仙佛者，从上层飘飘而下。

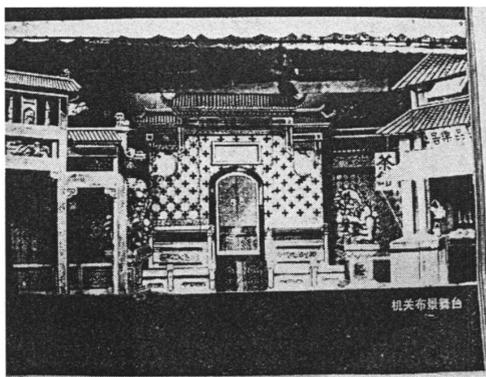
¹ 《记天蟾之封神榜微妙》，《晶报》1928年10月21日，第3版。

饰鬼怪者，从下层冉冉而升。而上层之云，下层之烈焰，亦皆极似真者。惟饰人者，始从上下场门而出。其所点缀景物，无不精绝。清高宗南巡时，扬州盐商，令男女伶各献其技，以求一顾。其所构剧场，及水嬉场等，皆贿通官监而按照大内剧场之式，临时构造各种布景，尤极靡丽，以历代剧场布景之原始也。¹

但是这些机关布景的使用范围还是仅限于皇宫大内。机关布景的大量使用，还是在 20 世纪初的上海舞台上。

上海舞台上最早用到机关布景的是南市新舞台。机关布景，是戏曲布景的一种类型，以表现离奇景象和迅速变换场景为其特征。多用于神怪戏、武侠戏和侦探戏。第一个采用机关布景的，据说是 1916 年上海新舞台的侦探戏《就是我》。新舞台的布景画师，起初是由日本聘来的，后来才由张聿光²担任。他早期为照相馆绘制背景，很受欢迎。他在设计《枪毙严瑞生》的布景时，为了搜集素材，曾到局中人蓬莱遇害的地点北新泾一带写生。可见布景画师追求的是写实。上海画师除张聿光外，还有熊松泉等，也参加机关布景的设计。

图 4—2 机关布景舞台



资料来源 林明敏 张泽纲 陈小云编著《上海旧影——老戏班》，上海人民美术出版社 1999 年版，第 63 页。

¹钟老人：《剧场布景之沿革考》，《梨园公报》1931 年 3 月 17 日，第 2 版。

²张聿光（1885—1966）浙江山阴（今绍兴）人。擅油画、国画、漫画。清末曾为《民呼》、《民吁》、《民立》诸报作讽刺漫画，为中国报纸漫画的先驱。国画得任伯年遗风，工人物、山水、花鸟、走兽，尤擅画鹤。民国初年任上海图画美术学校（上海美术专科学校的前身）校长。离职后，办青年会聿光图画学校，自任校长。新华艺术专科学校成立后，任副校长。30 年代初，主持《太平洋画报》、《神州日报》画刊，并任新舞台布景主任、明星电影公司布景主任等。

老天蟾舞台的前身新新舞台是继新舞台之后使用机关布景的。新新舞台首创舞台背景中有风、云、雷、雨、日月、星辰。“第一日演‘御碑亭’时，遇雨一场，风声、雷声、片云、雨丝、日月星辰各景俱有出现，闪烁有光，可于幕上升降。”¹观众叹为奇观。

到了20世纪的20年代，机关布景的连台本戏成了海派京剧的演出时尚。更新舞台的《白蛇传》、丹桂第一台的《开天辟地》、共舞台的《西游记》、大舞台的《狸猫换太子》、三星舞台的《水泊梁山》等，上海各大京剧剧场几乎都在上演连台本戏，都在设计机关布景，大有机关布景的连台本戏一统天下之势。“近数年间，海上舞台，苟不注意布景及机关者，即将不能立足。”²机关布景的使用成了大势所趋。天蟾舞台自然也不例外。

天蟾舞台从福州请来画师贺逸云为《封神榜》设计了机关布景。如哪吒闹海一段，舞台上的布景是这样的：

台上布着新奇瑰丽的水晶宫景外加鬼龙鱼、鲞夜叉、水鬼种种奇形怪状的水族模型，能使座中人百看不厌……此外，还有许多伟大的宫殿景、街市景、水景、火景、炮烙、柱夫空景……都有引人入胜的魔力……

3

除了这些神奇变幻的布景，机关布景还在演出中创造了不少特技，这些特技，是在物质条件较差的情况下，布景画师与魔术师共同创造的。例如《封神榜》一戏中就请到了魔术师莫悟奇来帮忙，在舞台上演出飞人头的特技。即所谓的“申公豹杀头还原。”⁴申公豹的头被仙鹤叼走了，回来时候头颅反了，申公豹自己把头装正，演的和小说里一样，这其中自然是用到了魔术的技巧。又如在演出《狸猫换太子》时，也用到了魔术。“尤妙在能将嘉德魔术团等活锯美人一节，无形插入……庞云用火箭射包公，忽然后人影不见，稍弄魔术等伎俩。”⁵

¹上海市文史馆、上海市人民政府文史资料工作委员会参事室编：《上海地方史资料（五）》，上海社会科学院出版社1982年版，第201页。

²钟老人：《剧场布景之沿革考》，《梨园公报》1931年3月17日，第2版。

³金谷：《看了〈封神榜〉以后》，《申报》1929年1月19日，增刊3版。

⁴刘豁公：《天蟾舞台〈封神榜〉之特色》，《申报》1928年8月30日，增刊2版。

⁵《记天蟾之七本〈狸猫换太子〉》，《申报》1923年6月6日，第18版。

图 4—3 魔术师莫悟奇像



资料来源：《罗宾汉报》1928年10月20日。

除了使用精心制作出来的机关布景来装置舞台，天蟾舞台还用了实物布景上台的伎俩。例如李洪春在《京剧长谈》中是这样写的：

《白蛇传》是我国人民所熟悉的一出奢华戏。过去“酒变”一场中，在帐中是有一个蛇形的。后来上海天蟾舞台演这出戏时，请来上海的王少楼的岳父陈先生，他把驯养的一条大蛇，涂上白色，在“酒变”一场中，弄上台去大耍起来。陈先生扮演许仙的姐夫，一见许仙吓死地上，就捉住白蛇耍了起来；又缠头又绕身，做出各种姿态。¹

这真是出与众不同的《白蛇传》。

逼真的舞台布景，在视觉上给观众以全新的感觉，也帮助观众理解剧情。机关布景和光电幻术，成为了天蟾舞台演出成功的一大制胜法宝。当然，这些瑰丽奇幻的场景呈现的同时，和天蟾老板的大量财力、人力的投入也是分不开的。但是正是高成本才有高回报，亏本的生意作为生意人的天蟾老板是不会做的。

二、连台本戏

连台本戏是中国传统戏曲的基本表演形式之一，20世纪初传入上海后便成为南方京剧的一大特色。连台本戏都是新编的剧目，而且逐本延续，情节复杂，环环相连，迎合了沪上戏迷追新求异的观赏心态。当时上海各大剧场纷纷在每晚

¹李洪春：《京剧长谈》，中国戏剧出版社出版 1982年版，第448页。

的折子戏后加演新编的连台本戏。掀起了一股编演连台本戏的时尚。连台本戏的流行甚至导致了传统的折子戏从沪上京剧舞台的主流中退出。当时的风气就是：“……老戏竟无人过问，所恃以为卖钱者，厥惟新排之本戏……新年最时髦之戏，为天蟾之狸猫换太子，新舞台之阎瑞生等此类戏……旧戏之规模尽失矣……”¹

上海各大剧编演的连台本戏有所不同，有的将几出相关的老戏串在一起，改编或加些新戏组成一台本；有的则新编时装戏，如《阎瑞生》等，一场连台本戏演上五六个小时，每晚一二本地接连演下去。二十世纪二十年代，上海京剧界出现三家剧场同时编演连台本戏《狸猫换太子》的盛况。即天蟾舞台常春恒、刘筱衡的《呼延庆》；大舞台小达子、张文艳的《七侠五义》；“第一台”周信芳、冯子和的《万花楼》。虽然都在演《狸猫换太子》，但三家剧场各自编演，互不重复。《狸猫换太子》一出戏在上海演出跨度总长有九年之久。

天蟾舞台在上海舞台中向来以演出连台本戏出名，解放前在天蟾舞台演过的连台本戏有几十本之多，情节曲折，具有强烈的戏剧性和良好的舞台效果。正如盖叫天曾经说过的：“连台本戏刚出来，确实是京剧的一大进步，原是好东西。内容好，布景好，吊人胃口，真让人耳目一新。”²但是，后来连台本戏也已经发展到了饱和的阶段，天蟾舞台在解放前几年演出的连台本戏，也渐渐发展成了所谓的“恶性海派”，从卖弄机关布景发展到卖弄色情，正所谓“台上跳草裙舞、穿玻璃浴衣洗澡，头上装电灯泡，还能在灯泡上点香烟。”³连台本戏似乎也已经发展到了尽头，提不起观众的兴趣了。

第三节 剧场的硬件和经营管理特色

一、剧场的硬件特色

上海的剧场在建立之初就很注意为观众提供整洁舒适的观剧场所。当时上海戏园子是：

楼上两旁除包厢外，楼中及楼下池座，俱列方桌，被以红缎桌围。
每桌排列单靠椅六张，定为六客，客俱盖碗茶，瓜子四碟，戏半并出热点四盆，手巾频频，伺应周到，弥觉舒适，戏价外略付手中小账数十文，

¹小隐：《海上新年之剧》，《晶报》1923年2月15日，第2版。

²盖叫天：《燕南寄庐杂谭——盖叫天谈艺录》，中国戏剧出版社1986年版，第80页。

³盖叫天：《燕南寄庐杂谭——盖叫天谈艺录》，中国戏剧出版社1986年版，第43页。

无他需索也。¹

戏园子里有为有钱人准备的“官厅”、“包厢”，也有为普通观众准备好的“楼厅”、“边厅”。相比之下，北京各戏园子的建设情况就比上海粗陋多了。

京中各戏园，虽悬挂茶园幌子，然并不为客备茶，更无手中之说，客须自带茶叶，交与看座冲水，须付水钱数文。而茶壶茶碗，则殊龌龊不堪入口。座位则长凳粗桌，等于沪上之起码座。²

新式舞台建成后，与之配套的设施、管理也在逐步完善。西方近代先进文明的引进，改善了上海剧场的硬件设施。各剧场开始安装电扇、冷气等设备。旧时“听戏于剧场中，热气蒸腾，汗水淋漓，而又甚之以锣鼓喧天，聒耳震脑，座客咸生畏心，多有裹足不前之势。”³而今“容积广博，电扇众多，窗户洞开，空气流通，如大舞台、新新舞台等处，地址极阔大，座位又宽畅。而新新上下所装置电扇，较他家为尤多，众扇尽开，清风齐来。”⁴老天蟾舞台的前身新新舞台，在当时上海的各舞台中，就以“地位之广博、空气之高爽、电扇之繁多”而著称。⁵

到了 20 年代，大新舞台的建成，天蟾舞台的硬件设备又有了新的改善。舞台上的机械设备不断改进，舞台灯光的进步，更是日新月异。剧场建筑则注意到拢音的效果。“场中圆顶，采用科学方法，能聚音不散。”⁶观众厅里，拥有上千座位。这些座位又舒适又视线集中，并且“均有弹簧，为南京路贸孚木器行包装。”包厢里则是“装有热水汀。”⁷

这些硬件设施的改善对于招揽顾客也起了相当作用。

二、剧场的经营管理特色

除了硬件的建设，天蟾舞台的管理也日益近代化。原来剧场里面实施的案目制。案目是晚清上海早期戏园的经纪人，主要从事戏园的演出推销和引导观众入席的工作。“昔日戏园并不靠广告招揽生意，案目象忠实掮客一样，每次有新角色登台或排演新戏，案目们就向熟客兜揽生意，只要送一张戏单到客帮或大公馆

¹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8版。

²同上。

³玄郎：《盛夏之演出》，《申报》1913年6月12日，第13版。

⁴同上。

⁵玄郎：《论沪上戏院与价目》，《申报》1913年7月5日，第13版。

⁶《大新舞台开幕纪盛》，《申报》1926年2月7日，增刊2版。

⁷《大新舞台筹备志闻》，《申报》1925年10月24日，增刊4版。

中，再作口头宣传，即能获得效果。”¹

到了 20 世纪初，新舞台开张之初曾明确提出废除案目制，实行售票制。新舞台的售票制虽在各大剧场广为推行，改变了以往看戏无票只付茶资的旧习，可沪上的案目制却并没有消失。

由案目制还连带产生了一种拜客制。就是戏园案目带着戏单或名角去沪上名流的家中，请求点戏定座，拨冗光临，即是所谓“拜客制”。据说当时谭鑫培在新新舞台的演出出乱子就是由于他事先没有拜访过那些沪上名流所致的。

到了抗战时期，天蟾舞台取消案目制，改为对号入座，并雇佣女职工，致使场内秩序整肃，面貌一新，剧场还赠送说明书，使观众了解剧情和演员。

除了取消案目制，天蟾舞台在经营上实行的是剧场班底制，即前台经理负责剧场演出营销与舞台设施修建等工作；后台经理则掌管剧场班底演员阵营与剧目的编排公演等事项。剧场的经营管理大权主要掌握在前台经理手里，后台经理则由前台经理以包银方式签约聘任，后台经理专事聘请演员之职。除此之外，剧场有一批固定的“班底”（即基本演员），至于名演员则由剧场经理另行邀聘，签订合同，演员薪金由资方支付。天蟾后台曾有过阵容强大的京剧班底演员近 200 余人。在全国属于是阵容强、行当全的京剧班底。如京剧演员高盛麟、艾世菊、李宝魁、马世啸、金少臣、姜妙香、班世超、魏莲芳、李盛泉、林鹏程、周瑛鹏、陈福赉、张国斌、肖德寅都曾是其班底成员。

上海的演出市场与北京不同，在北京，著名演员一个月难得演几场，演员主要靠堂会的收入。上海剧场则是天天开业，夜夜有戏，星期天还要加演日场。即便到了春节的时候，还要日夜两场戏。“剧场班底”制可以为舞台提供稳定的演出队伍来应对上海繁重的演出任务，不再是“戏园如逆旅，戏班如过客”²，演员成了舞台老板的“固定雇员”。

回顾天蟾舞台的历史，可以发现，使天蟾舞台从众多京剧舞台中脱颖而出的是有着不断创新，改革舞台的精神。天蟾一贯求新求变：

有些骨董式的顾曲家，他不明白这是时代潮流的趋势，硬要鼓着板板六十四的面孔，不说这是魔术文明的变相，便说这是破毁京剧成规的

¹上海市文史馆、上海市人民政府文史资料工作委员会参事室编：《上海地方史资料（五）》，上海社会科学院出版社 1982 年版，第 203 页。

²转引自上海艺术研究所、北京市艺术研究所编著：《中国京剧史》，中国戏剧出版社 1990 年版，第 259 页。

东西……一成不变的旧式京剧，已经算是时代的落伍者了……¹

正是一贯创新求变，坚持艺术与商业相结合，坚持市场化运作，认真揣摩观众的意图，在剧场环境、机关布景的设置、广告宣传等各种方面下功夫，从而赢得了良好的市场口碑。

图 4—4 如今天蟾舞台内景



资料来源：2013年1月4日笔者拍摄于天蟾舞台

¹伯温：《由〈封神榜〉说到时下舞台的趋势》，《申报》1928年12月1日，第13版。

结语

上海在开埠前，还处于吴越文化圈内，属于江南文化的一部分。自 1843 年开埠后，上海的文化有了长足的发展。上海成为通商口岸，是在西方列强的炮火威逼下，但是开埠的结果，却使得上海一跃而成为了近代化大都市，促使一种近代化的新文化在上海诞生，并最终成为了名副其实的全国文化中心。出现这样的情况，和上海经济的发展、生活方式的转变、观念的改变等因素是分不开的。而这些又反过来促进了上海文化消费市场的进一步繁荣。文化消费市场的人气，使得文化市场成了高回报的投资领域，这样就吸引了众多的投资者，更是进一步形成了一个良性循环。自 20 世纪初一直到 20 世纪 30 年代，电影院、戏院、广播、书场、舞厅、游乐场等文化消费场所在上海获得了全面的发展。

在这其中，剧场也是近代上海娱乐生活的重要组成部分之一。京剧自进入上海后，迅速适应了上海华洋并立、五方杂处的沿海大商埠的市民观众，进而发展成为海派京剧。海派京剧以写实的艺术贴近生活，从而唤起人们的共鸣和同情，为上海市民观众所接受。近代京剧的繁荣是近代上海城市文化繁荣的标志之一。

天蟾舞台是近代上海最著名的剧场，也是上海历史最悠久、规模最大的京剧演出场所，有“远东第一大剧场”之称。天蟾舞台见证了京剧在近代上海的发展、繁荣到衰落以及到今天的稳步发展。天蟾舞台为京剧艺术培养了无数的演员、戏迷、票友，在天蟾舞台上演过的剧目不计其数。海派京剧的标志性派别麒派表演艺术就是在天蟾舞台逐渐形成的。而另一流派盖派表演艺术的创始人盖叫天也曾于 1914 年、1915 年、1916 年、1917 年、1918 年、1920 年、1921 年、1922 年、1944 年、1945 年等多次在天蟾舞台演出，可以说他的主要舞台生涯在此度过。其他京派名角如梅兰芳、荀慧生、尚小云、马连良、唐韵笙等也都曾多次甚至长期在天蟾舞台献艺演出，这正是“你方唱罢我登台”，好不热闹。

许许多多的陌生人在同一时间进入天蟾舞台看戏，同时被舞台上演出的剧目所感染。正所谓“唱戏的是疯子，看戏的是傻子，”戏剧中所演的关于忠孝义烈、可歌可泣之类，在不知不觉中感染到了观众，从而影响了观众的历史观、民族观、价值判断和道德判断，这也正是戏曲教育、鼓舞人心的地方。

在漫长的发展过程中，天蟾舞台也历经了无数的跌宕起伏，始终不变的是贴

近市民、贴近现实，排演上海观众喜闻乐见的关于爱情、家庭和时事新闻的剧目，并且在剧目里加上变化莫测的舞台布景和滑稽发噱的表现形式。在上海，观众到剧场是去“看戏”而非“听戏”。观众要看剧情，看关子，看做工，看噱头，看行头，看机关布景，看真刀真枪。总之一句话，看热闹。这也正是海派京剧的特点。正是：

歌曲，正宗尚行腔，重板眼，海派则专以花腔取胜……又如武术，正宗尚功架，重解数，海派则专以迅疾欺人，在台上多饶数匝，或持械多闪几手，亦能称事。下而至于被服，在正宗虽一鞋一带之微，咸有定数，而海派则满身花绣，光彩照人，张冠李戴，不以为病。¹

虽然在京派的眼里，海派有“野狐禅”之嫌，但是海派京剧迎合的正是上海商业社会市民阶层的审美价值而非京城皇家“内廷供奉”式的点评。评价一个演员不再是皇家内院而是上海街头的各色人等、百种口味。

作为海派京剧重镇的天蟾舞台正是适应了上海舞台演出的特点，进行商业运作。在剧目安排上不断地创新求变，推陈出新；在舞台布置上则是花样繁多，即便是真牛真马上台也不以为奇；在演员表演上则是八仙过海，各显神通，唯恐没有使出浑身解数。时人评价上海演员的演出是“穷喊急叫”、“蹬足陷地”，虽然是讽刺，但是也可看出上海演员表演的卖力。而这样的表演，正是上海观众所乐于见到的。时人对上海观众看戏会喝彩的地方进行了总结，其中就有“武戏于亮相前多跳几下”、“甩叶子至廿个以上”。²可见，海派京剧喜欢的就是这种火爆开打的效果，上海观众喜欢看的也正是这种效果。正是掌握了观众的观剧特点，天蟾舞台才能在上海戏曲舞台上立于不败之地。

解放后，天蟾舞台收归国有，曾经有过一段短暂的发展时期，但不久之后就因为“文革”而中断了。改革开放之后，随着社会的发展，出现了新的传播媒介如电视、网络等，还有随着老观众的逐渐老去、新观众的缺失等，天蟾舞台的发展也陷入了困境。但是，到了今天，上海的京剧似乎又有重新复苏之势。在天蟾舞台的90周年纪念快到之时，天蟾舞台于2013年推出了一个名为“天蟾90年90戏”（1915—2015）的大型品牌项目，推出了不同的剧目演出。笔者曾去看过其中的《霸王别姬》、《吕布与貂蝉》、《绿珠坠楼》、《景阳钟变》等等京昆剧目，并

¹菊屏：《海派之京剧》，《申报》1925年2月28日，第7版。

²刘绍唐、沈苇窗主编：《菊部丛刊（一）》，传记文学出版社1974年影印版，第760页。

亲眼目睹了如今戏曲演出市场的依旧繁盛。尤其是在观看《霸王别姬》时，由于饰演霸王的演员是尚小云之子著名表演艺术家尚长荣，所以出现了一票难求，甚至有人只好站着看的景象。在观看京剧的观众中，除了传统意义上的老年观众，还有不少是年轻的观众，其中不乏有人对戏曲相当了解。出现这样场景的原因，既可能与天蟾舞台推出的“惠民公益专场”，以低票价来吸引观众有关，也可能与如今频繁的“京剧进校园”等活动，吸引更多的年轻人对中国传统艺术产生兴趣有关。

虽然如今人们的业余生活越来越丰富，但是传统文化始终是中华民族之根，不能被抛弃。当你坐在戏院里，听着那些悠长而节奏反复的曲调，来调剂自己的心灵，其实也是一件很值得回味的事情。

参考文献

1、档案：

上海档案馆档案：上海市天蟾舞台沿革，B172-5-718-21。

2、报刊：

《申报》（1872年—1949年）

《梨园公报》（1928年—1931年）

《罗宾汉报》（1926年—1949年）

《晶报》（1919年—1940年）

《福尔摩斯报》（1926年—1945年）

《戏世界》（1935年3月18日—1935年12月31日）

《文汇报》（1938年—2011年）

《新民晚报》（1946年—2011年）

《黄浦报》2011年

《金刚钻》（月刊）（1933年9月—1934年9月）

3、史志著作类：

梅兰芳述、许姬传记：《舞台生活四十年（第1集）》，中国戏剧出版社1961年版。

刘绍唐、沈苇窗主编：《菊部丛刊（一）》，传记文学出版社1974年影印版。

周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社1979年版。

盖天叫口述，何慢、龚义江记录整理：《粉墨春秋》，中国戏剧出版社1980年版。

周信芳：《周信芳文集》，中国戏剧出版社1982年版。

李洪春：《京剧长谈》，中国戏剧出版社出版1982年版。

钱化佛口述、郑逸梅撰：《三十年来之上海》，上海书店出版社1984年版。

刘静沅：《京剧艺术发展史简编》，安徽文艺出版社1984年版。

中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会编：《京剧谈往录》，北京出版社1985年版。

周易：《伴飞：周信芳与裘丽琳》，鹭江出版社1986年版。

盖叫天：《燕南寄庐杂谈——盖叫天谈艺录》，中国戏剧出版社1986年版。

上海市文史馆、上海市人民政府参事室文史资料工作委员会编：《上海地方史资

- 料(五)》，上海社会科学院出版社 1986 年版。
- 中国人民政治协商会议上海市委员会文史资料工作委员会编：《上海文史资料选辑第五十四辑——旧上海的帮会》，上海人民出版社 1986 年版。
- 郑逸梅、徐卓呆：《上海旧话》，上海文化出版社 1986 年版。
- 中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃（第 1 集）》，1986 年版。
- 江上行：《六十年京剧见闻录》，学林出版社 1986 年版。
- 槛外人：《京剧见闻录》，宝文堂书店出版 1987 年版。
- 中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃（第 3 集）》，1987 年版。
- 中国戏曲志上海卷编辑部编：《上海戏曲史料荟萃（第 4 集）》，1987 年版。
- 梅兰芳述、许姬传记：《舞台生活四十年（第 3 集）》，中国戏剧出版社 1987 年版。
- 葛元熙、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。
- 姚公鹤：《上海闲话》，上海古籍出版社 1989 年版。
- 王韬：《瀛壖杂志》，上海古籍出版社 1989 年版。
- 胡祥翰：《上海小志》，上海古籍出版社 1989 年版。
- 中国人民政治协商会议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。
- 黄浦区人民政府编：《上海市黄浦区地名志》，上海社会科学院出版社 1989 年版。
- 唐振常主编：《上海史》，上海人民出版社 1989 年版。
- 上海艺术研究所、北京市艺术研究所编著：《中国京剧史》，中国戏剧出版社 1990 年版。
- 中国人民政治协商会议北京市委员会、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。
- 乐正：《近代上海人社会心态（1860—1910）》，上海人民出版社 1991 年版。
- 刘梦华、唐振南、闵群芳：《熊瑾玎传》，重庆出版社 1992 年版。
- 朱少伟、王廷龄：《上海滩传奇》，上海书店出版社 1994 年版。
- 上海市文化局党史资料征集领导小组、上海市文化系统地方志编辑委员会、《上海京剧志》编辑部主编：《〈申报〉京剧资料选编》，1994 年版。
- 李晓、黄菊盛、周信芳著：《周信芳与麒派艺术》，华东师范大学出版社 1994 年

版。

中国戏曲志编撰委员会、中国戏曲志·上海卷编撰委员会编：《中国戏曲志·上海卷》，中国 ISBN 中心 1996 年版。

顾炳权：《上海洋场竹枝词》，上海书店出版社 1996 版。

曹聚仁：《上海春秋》，上海人民出版社 1996 年版。

谭志湘：《荀慧生传》，河北教育出版社 1996 年版。

陈无我：《老上海三十年见闻录》，上海书店出版社 1997 年版。

中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会编：《京剧谈往录（四编）》，北京出版社 1997 年版。

李天纲：《文化上海》，上海教育出版社 1998 年版。

胡根喜：《老上海》，四川人民出版社 1998 年版。

李天纲：《老上海》，上海教育出版社 1998 年版。

顾正秋：《休恋逝水——顾正秋回忆录》，上海文艺出版社 1999 年版。

林明敏、张泽纲、陈小云编著：《上海旧影——老戏班》，上海人民美术出版社 1999 年版。

熊月之主编：《上海通史》第 1 卷，《导论》，上海人民出版社 1999 年版。

熊月之主编：《上海通史》第 4 卷，《晚清经济》，上海人民出版社 1999 年版。

熊月之主编：《上海通史》第 5 卷，《晚清社会》，上海人民出版社 1999 年版。

熊月之主编：《上海通史》第 6 卷，《晚清文化》，上海人民出版社 1999 年版。

熊月之主编：《上海通史》第 9 卷，《民国社会》，上海人民出版社 1999 年版。

熊月之主编：《上海通史》第 10 卷，《民国文化》，上海人民出版社 1999 年版。

吴汉民主编：《20 世纪上海文史资料文库（7）》，上海书店出版社 1999 年版。

徐幸捷、蔡世成主编：《上海京剧志》，上海文化出版社 1999 年版。

陈鸣：《京剧大师周信芳：海派京剧与宗师》，上海教育出版社 1999 年版。

上海文化艺术志编撰委员会、上海文化娱乐场所志编辑部编：《上海文化娱乐场所志》，2000 年版。

陈伯熙编著：《上海轶事大观》，上海书店出版社 2000 年版。

上海市黄浦区档案局（馆）编：《福州路文化街》，文汇出版社 2001 年版。

胡根喜：《老上海四马路》，学林出版社 2001 年版。

- 上海文化艺术志编撰委员会编：《上海文化艺术志》，上海社会科学院出版社 2001 年版。
- 陈伯海主编：《上海文化通史》，上海文艺出版社 2001 年版。
- 电视文化系列丛书编辑委员会编：《海上旧闻〈星期五档案〉选萃》，上海辞书出版社 2003 年版。
- 姚旭峰：《梨园海上花》，上海人民出版社 2003 年版。
- 胡根喜：《老上海——拉洋片》，学林出版社 2003 年版。
- 苏智良主编：《上海：近代新文明的形态》，上海辞书出版社 2004 年版。
- 苏智良、陈丽菲：《近代上海黑社会》，商务印书馆 2004 年版。
- 李真瑜：《北京戏剧文化史》，北岳文艺出版社 2004 年版。
- 熊月之主编：《上海名人名事物大观》，上海人民出版社 2005 年版。
- 徐慕云：《梨园外纪》，生活·读书·新知三联书店 2006 年版。
- 罗苏文：《近代上海都市社会与生活》，中华书局 2006 年版。
- 王笛著，李德英、谢继华、邓丽译：《街头文化——成都公共空间、下层民众与地方政治（1870—1930）》，人民出版社 2006 年版。
- 方平：《晚清上海的公共领域（1895—1911）》，上海人民出版社 2007 年版。
- 徐牲民：《上海市民社会史论》，文汇出版社 2007 年版。
- 胡晓军、苏毅谨：《戏出海上——海派戏剧的前世今生》，文汇出版社 2007 年版。
- 楼嘉军：《上海城市娱乐研究（1930—1939）》，文汇出版社 2008 年版。
- 张仲礼：《近代上海城市研究（1840—1949 年）》，上海文艺出版社 2008 年版。
- 申报索引编撰委员会编：《申报索引（1919—1949）》，上海书店出版社 2008 年版。
- 学苑出版社：《民国京昆史料丛书（第三辑）》，学苑出版社 2008 年版。
- 忻平：《从上海发现历史——现代化进程中的上海人及其社会生活（1927—1937）》，上海大学出版社 2009 年版。
- 上海市文史研究馆编：《京剧在上海》，上海三联书店 2009 年版。
- 上海市黄浦区档案局编：《黄浦经典》，上海人民出版社 2009 年版。
- 沈鸿鑫：《京剧大师周信芳》，东方出版中心 2009 年版。
- 胡根喜：《黄金荣与顾竹轩：旧上海帮派第一大案揭秘》，陕西人民出版社 2010 年版。

陈洁：《民国戏曲史年谱（1912-1949）》，文化艺术出版社 2010 年版。

丁秉鏊：《国剧名伶轶事》，山东人民出版社 2010 年版。

徐慕云：《故都宫闱梨园秘史》，生活·读书·新知三联书店 2010 年版。

王笛：《茶馆——成都的公共生活和微观世界（1900-1950）》，社会科学文献出版社 2010 年版。

齐如山著、王晓梵整理：《齐如山文论》，辽宁教育出版社 2010 年版。

《中国戏曲艺术大系·京剧卷》编撰委员会编：《说谭鑫培》，中国戏剧出版社 2010 年版。

王敏、魏乒乓、江文君、邵建：《近代上海城市公共空间（1843—1949）》，上海辞书出版社 2011 年版。

苏智良：《上海：城市变迁、文明演进与现代性》，上海人民出版社 2011 年版。

4、学位论文：

钱久多：《海派京剧初探》，上海戏剧学院 2004 年博士学位论文。

徐剑雄：《京剧与上海都市社会（1867—1949）》，上海师范大学 2006 年博士学位论文。

王轶贝：《20 世纪二三十年代的上海京剧与青帮》，中国艺术研究院 2007 年硕士学位论文。

黄益军：《从〈申报〉看晚清上海城市娱乐业的发展（1872—1911）》，苏州大学 2007 年硕士学位论文。

翟辉：《20 世纪二三十年代的上海的娱乐空间及其分层研究（1927—1937）》，华东师范大学 2008 年硕士学位论文。

5、期刊文章：

赵炳生：《“天蟾舞台”将重展春色》，《中国京剧》1994 年第 2 期。

萧山：《逸夫舞台开台》，《中国京剧》1994 年第 3 期。

尚乐：《天蟾京剧中心的新机制》，《中国京剧》1994 年第 3 期。

《天蟾京剧中心揭牌逸夫舞台开台庆典》，《中国戏剧》1994 年第 6 期。

黎中城：《天蟾京剧中心——上海京剧院机制转换的新探索》，《中国戏剧》

1994年第6期。

龚和德：《撑起京剧半片天——祝贺天蟾京剧中心成立和逸夫舞台开台》，《中国戏剧》1994年第6期。

拙庵：《近三十年来海上剧场之变迁记》，《中国戏剧》1995年第7期。

尚羨智：《旧时舞台趣闻——真动物登台》，《乡音》1997年第4期。

谢柏梁：《上海京剧的历史地位与文化精神》，《中国戏剧》1997年第8期。

许敏：《晚清上海的戏园与娱乐生活》，《史林》1998年第3期。

盛丰、晓迪：《上海：二十世纪三十年代的中国戏曲文化中心》，《复旦学报》（社会科学版）2002年第3期。

李菲：《论近代上海新式剧场的沿革及其影响》，《上海师范大学学报》（社会科学版）2002年9月第31卷第5期。

曹聚仁：《京派与海派》，《上海档案》2003年第5期。

曹聚仁：《续谈海派》，《上海档案》2003年第5期。

姚小鸥、陈波：《〈申报〉的戏曲广告与早期海派京剧》，《现代传播》2004年第1期。

姚小鸥、陈波：《〈申报〉与近代上海剧场》，《郑州大学学报》（哲学社会科学版）2004年第2期。

赵光、胡根喜：《黄金荣向顾竹轩忏悔》，《文史春秋》2004年第6期。

赵光、胡根喜：《旧上海两大亨恩怨录》，《文史月刊》2004年第7期。

张炼红：《“海派京剧”与近代中国城市文化娱乐空间的建构》，《中国戏曲学院学报》2005年8月第26卷第3期。

楼嘉军：《20世纪30年代上海城市文化地图解读》，《史林》2005年第5期。

徐剑雄：《伶人私房行头之始》，《世纪》2005年第6期。

徐剑雄：《晚清上海女伶》，《上海师范大学学报（哲学社会科学版）》2005年11月第34卷第6期。

徐剑雄：《动物登台并非始于海派》，《世纪》2006年第1期。

徐剑雄：《上海滩包银高涨的缘由》，《世纪》2006年第2期。

徐剑雄：《汪桂芬在沪屡上公堂》，《世纪》2006年第3期。

方平：《戏院与清末上海公共空间的拓展》，《华东师范大学学报》（哲学社会科学

版) 2006 年 11 月第 38 卷第 6 期。

徐剑雄:《浅论京派和海派》,《中国京剧》2006 年第 12 期。

徐剑雄:《昙花一现的春桂戏园》,《世纪》2007 年第 1 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。

沈寂:《游乐场里的京剧女伶——记孟小冬和露兰春》,《上海戏剧》2007 年第 10 期。

吕承焕:《京剧南来前后上海徽班演出活动考略》,《上海戏剧》2007 年第 10 期。

沈寂:《旧上海的京剧女老生们——记筱兰英和她的女儿们》,《上海戏剧》2008 年第 1 期。

陈琥:《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。

楼嘉军:《1930 年代上海剧场上座率的一个实证分析——以天蟾舞台为例》,《上海大学学报》(社会科学版),2008 年第 2 期。

徐剑雄:《京剧女名伶张文艳》,《世纪》2008 年第 3 期。

王鹏程:《天蟾舞台和“江北大亨”》,《上海故事》2008 年第 3 期。

徐剑雄:《京剧与晚清上海社会》,《史学月刊》2008 年第 6 期。

周继厚:《两枚上海伶界联合会会员证章》,《上海戏剧》2008 年第 10 期。

王笛:《文化史、微观史和大众文化史——西方有关成果及其对中国史研究的影响》,《近代史研究》2009 年第 1 期。

赵维国、陈佳:《申报与晚清海派京剧的传播》,《戏剧艺术》2009 年第 4 期。

沈鸿鑫:《从勾栏、茶园到剧场》,《上海戏剧》2009 年第 6 期。

唐雪莹:《〈申报〉对梅兰芳沪上演出的报道》,《新闻爱好者》2011 年第 8 期。

附录

口述史料一则

访问者：何自荣

访问对象：熊志麟

访问时间：2011年10月11日

访问地点：熊志麟浦北路家中

我叫熊志麟，出生于1927年，从小就开始学唱京剧，我的老师叫刘斌昆，京剧丑角，很有名，是萧长华先生的徒弟。民国时候的上海，京剧非常流行，有钱人有时会请戏班到家里唱堂会。在唱堂会的过程中，就见到了那些帮会大亨。所以上海帮会三大亨，我都见过他们。

关于孟小冬

孟小冬出身于梨园世家，祖父孟七和父亲、伯、叔均为京剧演员。孟小冬最早是向她的姨夫仇月祥开戏，学习的是文武老生。当时她和粉菊花（女武旦，能从三个台子翻下来）、张少泉（著名演员李丽华的母亲）她们是要好的小姐妹，组成所谓的“髦儿班”，在各地演出。尤以在上海大世界演出时间较久。当经常上演剧目为《曹操逼宫》、《辕门斩子》、《七星灯》、《哭秦廷》、《闯幽州》等。除了这些传统戏，她还演唱过文明戏。例如《枪毙阎瑞生》，其中有几句唱词至今为人们所津津乐道。后来离开上海到汉口等地跑码头。后至北京向余叔岩拜师。当时是和李少春一起拜的师，并且似乎她学得更多一点。

关于余叔岩有件事不得不提。就是1931年杜月笙祠堂落成之时请来了当时梨园行所有的名角，唯有余叔岩不来。当时杜月笙让金少山去请余叔岩赴沪。余叔岩不愿意去。金少山说：“如果不去，上海的路就算完了。”余叔岩却说：“得罪财神爷，不过是一辈子穷而已。”可见其态度的坚决。据说后来孟小冬嫁给杜月笙，也和这件事情有点关系。杜月笙说：“我搞不到你师父，我搞你徒弟也是一样的。”

后来孟小冬离开北京，回到上海。正好当时以前和孟小冬一起唱过戏的姚玉兰已经嫁给了杜月笙，她就做主让孟小冬也跟了杜月笙。当时上海胜利不久，在中国大戏院请久不演戏的孟小冬演出《搜孤救孤》。当时我和我的老师刘斌昆一

起去看了这出戏，我亲眼看到了孟小冬，她人长得不高，长得挺漂亮。这出戏在当时很轰动，中国大戏院 1000 多个座位都坐满了。

再后来不久，她就跟杜月笙一起去了香港，并且于杜月笙死之前与其正式结婚。杜月笙死了之后，她被接去了台湾。据说她的房间里只挂着两张小照，一张是她的老师余叔岩，一张就是梅兰芳。

以上关于孟小冬的情况是解放后听张伯驹讲的。

关于李如春的包公戏

1953 年 8 月、9 月，李如春在天蟾舞台主演连台本戏《包公》，半年客满，门口满是等着退票的观众。李如春被人们称为“活包公”。李如春是周信芳的第三个徒弟，以唱花脸出名。李如春和我关系挺好，每次他演包公的时候，总是让我来演范仲华。

当时李如春在天蟾舞台演出包公的时候，正好李如春的师父小达子（据说当时小达子的工资是 3600 块现大洋，他有自备汽车和自备手枪。）也在中国大戏院演出包公，两者打起了对台戏。结果，师父打不过徒弟。小达子不服气，要去看看徒弟到底好在什么地方。他打电话给天蟾经理，让他预备下十几张票子。结果到了演出那天，小达子如约而至，看了自己徒弟的演出。演出结束谢幕时，小达子来到台上，对着李如春说：“爷们，你比我强。”李如春立即把蟒一撩，在台口下跪：“叔叔，我这是跟你学的，我是你徒弟。”观众看到这一幕，全场轰动，鼓掌鼓了有十分钟之久。

关于梅兰芳、程砚秋在天蟾舞台打对台

梅兰芳抗战胜利后恢复舞台演出，一九四六年上半年曾两度在天蟾舞台公演。秋末，又应上海中国大戏院之邀，第三次登台。老生为杨宝森，武生为杨盛春，小生为姜妙香、俞振飞，丑角为萧长华，老旦为李多奎，花脸为刘连荣。不料，程砚秋此时也来到上海在天蟾舞台上演。还带来了叶盛兰、丑角刘斌昆等人。两方面的阵容都很强大。结果到了真正演出的时候，还是中国大戏院的生意比较好，每天客满。两者原因比较起来，一方面是由于中国大戏院的位子比较少，只有 1000 多个，而天蟾舞台有 3000 多个位子。另一方面是由于程砚秋以演出文戏为主，而天蟾舞台二层楼、三层楼的观众喜欢看的是武戏，热闹的戏，程砚秋的文戏不受欢迎。

据说当时梅兰芳在上海演出时，报纸上登出的戏单拿去当铺典当，还可以当五块钱，可见梅兰芳在当时上海的受欢迎程度。

后记

三年光阴，白驹过隙。夜阑人静，回忆过往，百感交集。

2006年高考结束，我如愿进入了上海师范大学历史师范专业学习。2010年本科毕业时，我又顺利地直升入了中国近现代史专业，师从导师苏智良教授。

掐指一算，我已经在上海师范大学生活、学习了将近七年的时间。无论是在奉贤校区的月亮湖畔，还是在徐汇校区的学思湖畔，都有我的回忆。现在，终于要离开上海师范大学了，心中有很多的不舍。

三年期间，无论在学习还是生活上，苏老师都给了我无私的关爱和帮助。我特别要感谢苏老师在待人接物方面对于我的提点和指正。我是一个不拘小节、粗枝大叶的人，苏老师让我看到了我身上存在的不足之处并及时加以改正，这样才能在毕业后更好地融入这个社会。而对于我的毕业论文，苏老师更是给予了极大的关注。从字句的斟酌、结构的安排甚至标点的运用，都不厌其烦的给予耐心指导。苏老师严谨的治学作风，渊博的学识使我受益颇深。在此，我要对恩师苏智良教授深表由衷的谢意，谢谢您对于我的指点和关心。您教导的话，我会时刻铭记在心。

同时还要感谢在本科和研究生阶段给予我帮助指导的历史系各位老师，老师们不仅传授专业知识，对于我的毕业论文也提出了宝贵的建议及指导，对此深表谢意。还有就是感谢三年读研期间，给予了我不同的帮助和支持的同门以及我的本科同科同学刘艳同学，刘艳在我毕业论文的目录制作过程中给予了我极大的帮助。特别还要感谢借给我资料的苗青师兄。此外，我还要感谢为我提供口述史资料的京剧老演员熊志麟老师及熊师母，我曾多次登门打扰。最后，我还要感谢给予我一如既往的支持和鼓励的家人，例如我母亲曾经为我拍摄了多张天蟾舞台的照片。有了你们所有人的支持，使我走得更远。

谨向所有帮助及关心过我的人再次致以衷心的感谢！再见了，上海师范大学，我的母校。在上海师范大学度过的七年光阴，我会永远铭记。

何自荣

2013年1月3日

论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名：何静 日期：2013.5.18

论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名：何静 导师签名：李江 日期：2013.5.18

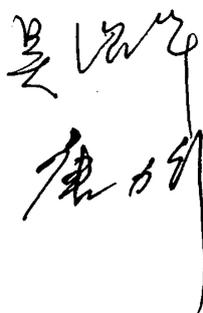
本论文经答辩委员会全体委员审查，确认符合上海
师范大学硕（博）士学位论文质量要求。

答辩委员会签名：

主席（工作单位、职称）：



委员：



导师：

