

论清末民初上海演艺界“男女合演”的产生

陈永祥

(广州大学人文学院, 广东 广州 510006)

摘要:上海是中国近代商业和时尚文化的中心,清末民初,京剧“坤班”、女子新剧团以及“男女合演”现象相继在这里兴起,这既是戏剧和电影自身发展的必然结果,又受当时政治、经济、文化等诸多因素的影响,反映出上海社会风俗与社会观念正在发生变化。

关键词:女演员;坤班;男女合演;上海

中图分类号:I 207.3

文献标识码:A

文章编号:1671-394X(2008)11-0054-05

19世纪晚期,在上海、天津等通商口岸出现了最早的京剧女班,即“坤班”。20世纪初期,上海兴起了女子新剧团,随即又出现一些零散的男女合演,从而引发一场关于“男女合演”的激烈论争。“五四”前后,随着女子就业、女子经济独立、男女社交公开等社会思潮的风行,演艺界男女合演的呼声日益高涨。到20世纪20年代,女演员作为一个公开的表演群体,受到社会的广泛认可,男女合演现象已相当普遍。本文试图通过考察上海演艺界“男女合演”现象的兴起及其影响,揭示清末民初上海社会习俗与社会观念的变化。

一、上海京剧女演员的出现

上海之有京剧,始于清同治年间。同治五年(1867年)，“宝善街南靖远街北横街,由英籍粤商罗逸卿投资,开一新剧场,取名满庭芳”。^{[1]89}“满庭芳”开张时,罗逸卿派人“赴津邀角,置办锦绣行头”。^{[2]42}从此,京剧艺术由津落沪。同年,又有巨商刘维忠建“丹桂茶园”,邀北京“三庆”等班中名角组班南来,当年及次年应邀来沪献艺的京班艺人达数十位之多,^{[3]254}堪与“满庭芳”抗衡。

上海是江南地方戏曲的流行地,京剧这一新生

的艺术形式原本由江南诸多剧种衍化而成。丰富的传统剧目和舞台语言,以及精彩的表演程式,构成了京剧艺术清新明朗通俗优美的风格,它既与上海近代化都市生活节奏相适应,又符合上海地区观众欣赏的习惯。故京剧一经传入,即风靡全城,尤得上层人士喜好,“沪人初见,趋之若狂”。^{[2]43}随着京津两地京班艺人大批南下,上海京班戏园日见兴盛,由是渐成南方京剧艺术的中心。

早期京剧的重要特点之一是男性对这一剧种的绝对垄断。从编剧、演员到乐师、化妆师,直至剧场内的观众,无一不是男人。约在同(治)光(绪)交替之际,上海租界地区出现了女伶演唱京剧,即京剧女班,亦称“坤班”,江南一带俗称“髦儿戏”、“帽儿戏”、“猫儿戏”、“毛儿戏”。戏剧评论家张次溪认为,“髦儿”即“帽儿”,以戏角中有各色纱帽方巾、女子扮演男子,故名。^{[4]56}民初以后,人们大都认为,髦儿者,谓年幼女伶,蓄有发髻,作男子冠服,显得格外时髦之意。^{[5]65}

髦儿戏最早产生于上海,它是由同治时首批南来的京班丑角李毛儿创建女戏班开始的。光绪中期前后,上海著名的女伶京班有谢家班、林家班、朱家班、清桂班、双绣班、居之安班、仇如意班等,它们有的是专业性质的,“渐至龙套齐全,配角应有尽有,

收稿日期:2008-09-10

作者简介:陈永祥(1964-),男,湖南桃江人,广州大学教授,历史学博士,从事中外关系史及民国时期电影史研究。

能演各种文场大戏”;^[6]亦有妓、戏兼营的,如谢家班、林家班,“其时所演各剧,大都截头弃尾之唱工戏,实即南方之书场”。^[7]其演出活动相当频繁,颇受观众青睐。

坤班的出现,引起清政府警惕。光绪十六年(1890年),朝廷以女班有伤风化为由,禁止女伶演出,但此令在上海收效甚微。光绪二十年(1894年),上海出现第一家京剧女班戏园——美仙茶园。随之,又有霓仙、群仙、女丹桂和大富贵等京剧女班戏园的开设。自此,上海的髦儿戏班有了固定的演出场所,女演员开始正式登上城市戏园的舞台。群仙和女丹桂两大女班戏园开张后,除上海地区原有的髦儿戏班外,光绪二十六年(1900年),天津的陈家武班、宁家班,苏州的王家班,杭州的云家班等各地有名的坤班,都曾应邀来沪演出。

坤班相继问世,演技渐趋长进,行当亦渐趋完整,出现了一批著名女演员。京剧女演员亦称“坤角”,上海早期著名坤角有吴新宝、谢湘娥、林黛玉、金月梅、恩晓峰、十三旦等人。“坤角中之须生,以吴新宝得名最早”。时人称“月梅演戏,歌喉极佳,宛转抑扬,极尽神致”;^[8]十三旦的演出“玉立亭亭,轻盈巧妙,其表情言论,无不恰如分际”。^[9]^[24]

到了清末,有识之士认识到戏曲在社会变革中具有“灌输文明”、“开通民智”的重要作用,“戏园者,实普天下之大学堂也;优伶者,实普天下之大教师也”。^[10]于是,一种切合时代与现实的戏剧样式——“新剧”便应运而生。

“新剧”诞生于20世纪初的上海,它是西方现代话剧在引进中国之初的产物,又叫“文明戏”,以别于传统的“旧戏”。一方面,它受西方现代话剧尤其是日本“新派剧”的影响,同时又带有日本传统的“歌舞伎”印痕,如一般女性角色仍由男演员扮演等。另一方面,它由中国传统戏剧脱胎而来,不免带有传统戏剧中男女分班、女戏男扮的烙印。“以前的新剧,女角是由男子装扮的”,^[11]^[14]及至女子新剧团的产生,更是新剧男女分班的明证。

女子新剧团最初出现于上海的英租界。由于以前的新剧表演尽为男子,女子演新剧是新鲜事物,这恰好符合上海观众的观剧心理,“沪人观剧,雅好热闹,第求叫嚣狂靡,不问剧情优否,各剧社遂利用之,口以热闹之剧求里社之悦”。^[12]^[38]当时爱提西剧场观众之多,观剧之盛,时人描述为“红男绿女,联袂偕

来,黄童白叟,接踵而至,一时爱提西剧场之外,车水马龙,往来如织,爱提西剧场之内,人山人海,万头相昂”。^[13]

女子新剧团广受社会欢迎,剧社老板见其有利可图,乃以此招徕观众,剧场也为女子演剧提供方便。1912~1913年,上海有第一女子新剧社、爱华女子新剧社和坤范女子新剧社,她们没有自己的剧场,第一女子新剧社每星期一至星期五在民鸣社专演日戏,以后则转到游戏场演出。^[14]^[34]女子新剧团先后迭出,使社会风气骤然而变,社会上“渐渐有重女子新剧而轻男子新剧团之象”。^[13]

1914年,江苏省教育公会以女子新剧团“关系于女学前途”、“关系于社会风纪”为由,函请沪海道尹设法查禁,“以端风化”。^[13]一些女子新剧团慑于当局压力,无形中自行解散;有些剧团则因经营不善,经费困难,不得不依附于男子新剧团,女子新剧团开始走向衰落。

二、上海演艺界“男女合演”的产生

坤班的兴起虽始于清末,然女演员出现之初,男女分班,不得同台。上海剧场出现男女合演,肇始于1895年左右的广东路满庭坊内的广东戏院。史载:“一家为广东戏院,已忘其名,台柱为女艺人美玉,所演《西游记》、《下江南》等,均为全本。这家戏院有两事开上海剧场风气之先:其一为男女合演,当时戏院男女合演,认为‘有伤风化’,在禁止之列,而对广东戏独开禁例,原因何在不得而知……”^[15]^[85]可见,男女合演现象仅见于流传范围极小的广东戏,在上海戏剧界影响不大。

上海京剧界出现男女合演,大约在20世纪初,“及乎近十年,而女伶始露头角,渐与男子合演,天津开其先,上海继其后”。^[16]此前上海坤伶曾极盛一时,但最终竞争不过男班,女戏茶园经营惨淡,坤班势力渐呈衰落之势,“群仙丹桂虽知互相砥砺,然总不如共舞台之营业发达……即素抱廉价主义之丹桂(丹桂茶园之正厅,售价不过一二角)与类似科班之群仙,亦奄奄一息,势将不可收拾”。坤班剧团既不能独立支持,势必附属于男班,以维持生活,于是,“共舞台又初始男女合演,叫座力亦颇不恶”。^[7]共舞台聘请女演员搭男班,既可节省开支,所付工资低廉,又能吸引一般“看而不听”的顾客。其他剧场看

到此种方法有利可图,纷纷仿效,于是,男女合演现象便在上海京剧班社逐渐流行起来。光绪三十二年(1906年),“御史李灼华以天津一埠现仍有男女合演戏班,致伤风化,特具摺奏请饬禁,奉旨交巡警部办理”。^[17]但这道奏折在上海似乎并未起什么作用。

上海新剧之有男女合演,始于1914年苏石痴创立的民兴社。民兴社有两点不同于其他剧团:“(一)男女合演,但对男女扮演的角色并不严格限制,例如女演员钱天吾、朱天红常扮演男角,男演员王凌波、王幻身常扮女角。(二)每出戏里都有一些滑稽成分……”^[14]此后,新剧男女合演现象虽不很普遍,但上海一些报纸开始登载男女合演的广告,剧场老板从生意着眼,也纷纷聘请女演员不定期地与男演员合作演出。

北京为天子脚下的“首善之区”,相对上海而言,社会风气较为闭塞,直到民国创始时,京剧才一度出现男女合演。喜、富连成交替之际(1912年),叶春善自天津、上海约了女演员来搭班学艺。^[18]⁴²“因女脚叫座的力量太大,男脚恐受影响,于是正乐育化会建议呈请禁止男女合演”,^[19]⁹⁶内外城巡警总厅拟订戏班管理规则呈内务部,其中有“男女分台演戏,另行改组女伶戏班”条款。^[20]¹⁶¹1912年11月9日,内务部下令,“再行饬知各班、各戏园一体遵照并知照乐育化总会,男女分台开演,正所以维持风化也”。^[20]¹⁶⁵这项命令,虽是针对北京地区,但在上海却激起了轩然大波,围绕“男女合演”和“男女分班”问题,引发一场激烈的论争,并一直持续到20世纪20年代初。

1914年9月,钝根率先撰文从东西方戏剧比较的角度,认为“欧美诸国,均有男女合演之俗,其间女伶且多出类拔萃之才,为世界所称道者”,而“中国女伶,向不重视”,“彼女子,亦自甘居男子之后,唱工武艺,不敢望男子”。他对是否提倡男女合演虽未明确表态,但认为“夫使男女合演,而志在乎戏,是亦未可厚非,或有不肖之徒,借男女合演四字,以歆动一般浮荡少年、痴男怨女而自利其营业……是则剧界之罪人也”。^[16]稍后,在周剑云主编的《鞠部丛刊》以及其他戏剧刊物上,以周剑云为代表的反对男女合演者和以马二先生(冯季鸾)为代表的赞成男女合演者围绕男女演员的智识、艺术表现力、社会风化、以及戏剧发展趋向等问题,展开了激烈讨论,双方针锋相对,各持一端。从这场论争的结果来

看,赞成者似乎稍占上风,他们的观点在一定程度上反映了戏剧本身发展的趋势,能令人信服,多数论者默认了男女合演的事实。邵力子针对有些剧社虽是男女合演,却女戏男扮、男戏女扮的现象,进一步指出,“从艺术方面着想,爱美的戏剧当然应提倡男女合演,即不反对男女合演剧中的女子也当然应由女子扮演”。^[21]更有人开始论证女子与戏剧的关系,认为女子与男子对于戏剧有同样的觉悟,勉励女子加入戏剧,“男女们共同建设新戏剧的基础,倘仍畏葸不前,那就是让步给男子们,为男子们所讥笑,斥为柔弱无力”。^[22]

中国的传统观念,就是“娼优”并称。“优”列在“娼”之后,说明“优”的地位尚不如“娼”。“据说以前在相公的风气很盛的时代,伶人与妓女相见时,还得行礼请安。理由是妓女一旦从良,前途还是有受诰封的希望,做戏子的连这一点也没有,所以就永远没有翻身的日子”。^[23]²³⁶这种观念到民国初年,尚无根本改变,“一般顽固家庭以娼优皂卒不齿于士类,发现他们的子弟参加某一剧团,演过某一次戏,尤其是演过旦角,便以为有辱门庭,万难容忍,将他们逐出家门”。^[24]¹³⁴男伶尚且如此,女伶处境更为屈辱。

在讨论“男女合演”的同时,有人对女演员的资格、地位和价值等给予了关注。涛痕撰文指出,“今日中国之坤角,与日本之女戏子,其足列于女优者,曾几何人,甚矣,女优之不易也”,“普通学识,粗浅字义,以及社会情形,皆为万不可少者”,“余于中国坤角中求其能有女优资格者,曰今日之金月梅”。他阐述了“优”与“妓”的区别,“究之妓女之本质,以酬应为主,艺术为余事”,而女优则“得习一艺,卒以糊口,遑问其他”。他还肯定了女演员的价值取向,成为女优的第一步,即“研习艺术也,例如古典文学、世界历史、社会态度、美术音乐,皆一一探讨有得而后练习之,日臻精湛,以成为女优之人才也”。^[25]

经过这场“男女合演”的论争,“优伶”的地位在人们的思想观念中有所变化,观众更加明了女演员在舞台上的作用。这是这场论争取得的一个重要成果。

三、“男女合演”现象产生及普及的原因

清末民初上海社会观念和社会习俗的变化,是“男女合演”现象得以产生并普及的现实基础。

首先,上海开埠后,西人大量涌入,西方社会风

俗、生活方式乃至道德观念亦随之而来,给上海以潜移默化影响,社会风气由此日益开化,男女礼防较内地渐趋松动。仅就职业而言,清末的上海,有在烟馆等处做招待的女堂倌,有说书演唱的女艺人,有专门出卖色艺的妓女之流,有为人做杂事或家务的女佣、帮工,如“咸水妹”即是指专为西人“男女洗衣、涤厕、服役”的广东籍女佣人。

其次,上海为国内外富商大贾云集之地,其家属妻女多系有钱有闲、道德约束较少的妇女群,在商业化的熏陶下,这些妇女积极投身社会生活,追求开放自由的生活方式。在此风气下,以往只许男人出入的娱乐场所,如戏园等处也成为妇女经常光顾的地方。据报载,“上海一区,戏馆林立,每当白日西坠,红灯夕张,鬓影钗光,衣香人语,纷至沓来,座上客常满,红粉居多”。^[26]可见,妇女看戏在19世纪70年代已蔚然成风。民国后,女性观众群进一步扩大,对戏剧表现出极大热情,成为观众中不可忽视的一个群体。女观众对戏剧中极为考究的唱腔一般并不十分理解,而对人物的造型和服饰却有着特殊的美的追求,女演员的出现及其演出恰恰满足了她们的需要。“民国以后,大批的女观众涌入了戏馆,就引起了整个戏剧界急剧的变化”,女观众看戏,“无非来看个热闹,那就一定要先拣漂亮的看。像谭鑫培这样一个干瘪老头儿,更不懂得欣赏他们的艺术,看了是不会对他发生兴趣的”。^{[27]114-115}

最后,女子跻身娱乐圈,离不开近代社会变动提供的各种契机,与清末民初女子就业、女子经济独立及男女社交公开等社会思潮的兴起息息相关。

长期以来,中国妇女禁锢在家庭的狭小天地里,与外界完全隔绝。这种封闭的生活方式,造就了与之相适应的“女不言外”的女性道德,形成了“男女授受不亲的”的闺媛之礼,她们被剥夺了实现其社会价值的权利。清末,康有为、梁启超等维新志士从放女足、兴女学入手,召唤妇女的自立精神。辛亥革命时期,以争取就业权作为女性自立手段的呼声日高一日。“中国女子苟能讲求卫生(放足)、从事工业二事”,“诚心求之,以为自立之基础,而更加益于学术”。^[28]一些有识之士从强国安民的高度,论述了妇女就业的重要性,“诚使通国妇女,皆有所执业,则男子之仔肩,有人分任,不必以谋生为苦,内顾为忧矣!且以生利之说衡之,通国利源,当增一倍,即国家敛入之税额,亦当增一倍”。^[29]资产阶级革命派

对男女平等的宣传,使越来越多的女性开始走向社会,并形成一支活跃的革命女性群体。思想界对妇女就业思潮的大力宣扬,弱化了传统女性的家庭定位,一定程度上为妇女就业营造了相对宽松的环境。

“五四”前后,群众运动与爱国斗争的广泛发展,较多的妇女被卷入社会。一部分青年不仅在思想上认同男女交际的公开,而且在行动上也敢于悖逆陈规陋习,勇敢地迈出社交自由的第一步。而爱国救亡运动恰恰为先进青年男女社交的实现提供了契机。当时的男女学生组织,配合“五四”中的游行请愿等活动,相互沟通串联,共同罢课,举行示威游行。一些勇敢的女青年甚至公开与男青年通信、交往,“男女授受不亲”的堤防开始在进步思潮和爱国运动的冲击下崩溃。封建礼教受到猛烈冲击,女性解放思想得到广泛宣扬,女子就业、男女同校、男女社交公开等均为社会的热点话题,中国女性开始为自己寻找一种新的社会角色,谋求与男性建立一种新型的关系。尽管妇女运动的倡导者主要是一些知识界的进步人士,而参加者也大多是一些大城市的知识女性,但这股潮流毕竟在社会上造成了一定的影响。观念的转变引起了人们行为方式和生活方式的更新以及社会风俗的改变,男女社交在都市中得到认同,妇女就业出现了转机。新文化运动时期的《解放画报》、《妇女杂志》等许多报刊大量介绍欧美各国妇女的生活概貌以及她们所从事的职业,为妇女谋职打开了眼界,上海等大城市各行业开始有女职员出现,而都市女性跻身娱乐圈也是当时妇女择业的方向之一。

当局虽然反对女子演剧和男女合演,但风气既开,反对亦属徒劳。前文所述,1914年江苏省教育公会以上海女子新剧团有伤“社会风纪”、有损“女学前途”为由,函请沪海道尹设法查禁,效果并不显著。据报载,沪海关杨道尹“谓已与英法租界领事商禁,熟知言犹在耳,而法界即有男女合演之举,今英界又有以一戏团而日演女剧,夜间演男剧者,诿英工部局别有此种男女两用之照会耶,而省教育会与杨道尹之言故已等于弁髦矣”。^[3]欧美各国,男女合演之风早已有之。上海租界,多为西人居住,故男女合演在此得到广泛支持。

到20世纪20年代中期,上海戏剧界男女合演现象愈来愈普遍,女演员作为一个公开的表演群体,她们的技艺受到社会的广泛认可,有些京剧班社还

以女演员挑班挂头牌与男演员合作演出。尽管在人们的观念中,女演员仍被认为是不太正经的群体,但女演员职业和男女合演现象已经没有了来自社会方面的阻力。

总之,女演员及男女合演之所以较早出现于上海,与清末民初社会大环境的变动有着密切的关系,这既是戏剧和电影自身发展的必然结果,又受到当时政治、经济、文化等因素的影响,表明上海社会风俗和社会观念正在发生着较大的变化。

【参考文献】

- [1] 张古愚. 上海剧场变迁纪要[M]//中国戏曲志上海卷编辑部. 上海戏曲史料荟萃,1986(1).
- [2] 民哀. 南北梨园略史[M]. 周剑云. 鞠部丛刊. 上海:交通印书馆,1918.
- [3] 马少波,张力挥. 中国京剧史:上[M]. 北京:中国戏剧出版社,1990.
- [4] 张次溪. 梨窝琐记[M]//张次溪. 清代燕都梨园史料. 北平:邃雅斋书店,1934.
- [5] 姚公鹤. 上海闲话[M]. 上海:商务印书馆,1915.
- [6] 海上漱石生. 梨园旧事鳞爪录:三[J]. 戏剧月刊,1928(3).
- [7] 纯莼. 坤伶兴衰史[J]. 戏剧月刊,1928(5).
- [8] 孙毓生,许廑文. 坤伶艳史[M]. 上海:宏文图书馆,1922.
- [9] 菊园. 俳优轶事·女新剧家志[M]//周剑云. 鞠部丛刊. 上海:交通印书馆,1918.
- [10] 三爱(陈独秀). 论戏曲[J]. 党史资料丛刊,1980(4).
- [11] 杨村人. 近代中国艺术发展史:戏剧卷[M]. 上海:良友图书印刷公司,1936.
- [12] 朱双云. 新剧史·杂俎[M]. 上海:新剧小说社,1914.
- [13] 振公. 女子新剧团之过去历史[J]. 戏剧丛报,1915(1).
- [14] 高黎痕. 谈解放前上海的话剧[M]//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. 上海地方史资料. 上海:上海社会科学院出版社,1986.
- [15] 管际安. 上海的旧式戏园——“茶园”[M]//中国戏曲志上海卷编辑部. 上海戏曲史料荟萃,1986(1).
- [16] 钝根. 论男女合演[N]. 申报,1914-09-20.
- [17] 申报,光绪三十二年(1906)三月二十六日.
- [18] 叶龙章. 喜(富)连成科班始末[M]//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. 京剧谈往录. 北京:北京出版社,1988.
- [19] 齐如山. 京剧之变迁[M]. 北平:国剧学会,1935.
- [20] 内外城巡警总厅拟订管理排演女戏规则致内务部呈[M]//中国第二历史档案馆. 中华民国史档案资料汇编:第三辑(文化). 南京:江苏古籍出版社,1991.
- [21] 邵力子. 论男女合演[N]. 妇女周报,1923-10-12.
- [22] 谷剑尘. 女子与戏剧[N]. 时报,1923-11-15.
- [23] 潘光旦. 中国伶人血缘之研究[M]. 上海:商务印书馆,1941.
- [24] 林道源. 上海职业话剧的起源[M]//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. 上海地方史资料. 上海:上海社会科学院出版社,1986.
- [25] 涛痕. 论女优[J]. 春柳,1919(8).
- [26] 邑尊据稟严禁妇女入馆看戏告示[N]. 申报,同治十四年(1874)正月初七.
- [27] 梅兰芳. 舞台生活四十年[M]. 北京:中国戏剧出版社,1985.
- [28] 张竹君演说词[N]. 警钟日报,1904-05-25.
- [29] 论女工[J]. 东方杂志,1904(8).
- [30] 男女合演之新剧[N]. 时报,1914-10-05.

[责任编辑 陈 钢]

On the Performance of Actors and Actresses at the Same Stage in the in Late Qing and Early ROC

CHEN Yongxiang

(School of Humanities, Guangzhou University, Guangzhou, Guangdong, 510006, China)

Abstract: Shanghai has been the center of commerce and fashion since the Modern China era (1872-1937). It witnessed the rise of the Kun school of Peking Opera, the New Female Opera Troupe and the style in which actors and actresses performed together on stage in the Late Qing and the Early Republican China era (1898-1919). This has attributed to the development of both the opera and movie industry and has influenced social factors such as politics, economy and culture. At the same time, it is reflected in the changes of the social customs and values of Shanghai.

Key words: actress; the Kun School of Peking Opera; the style of actors and actresses' performance at the same stage; Shanghai