

京剧坤角如何走红

——社会文化史视野中的民初京剧

罗检秋

(中国社会科学院近代史研究所,北京 100006)

[摘要]晚清京剧长期由清一色男伶演出,坤角则被禁止或限制登台。但至清末,京剧坤角迅速增多,并在民初盛极一时。此现象显然并非政局变化所能完全解释的,而具有较为丰富的社会文化内涵。它既受京剧商业化潮流推动,又受观众性别审美倾向和艺术欣赏水平的支配,而社会与梨园的礼俗变迁亦为其重要语境。京剧坤角走红是近代京剧生、旦地位转换的过渡。

[关键词]坤角;京剧商业化;性别审美;礼俗改良

[作者简介]罗检秋(1962—),男,湖南省浏阳市人,中国社会科学院近代史研究所研究员,主要从事中国近代思想文化研究。

[中图分类号]K203 **[文献标识码]**A **[文章编号]**1003-7071(2011)02-0068-09 **[收稿日期]**2010-09-28

晚清京剧日趋繁荣,但长期由清一色男伶演出,乐师及后台人员也是男性。清末,京剧坤角迅速增多,至民初红极一时,受捧程度超过男角。近年虽有论著注意及此^①,但其社会与文化蕴涵仍待研究。坤角扮演的角色绝大多数是旦,与此相关的问题是京剧生、旦地位的变化。有论著认为,晚清老生走红是内忧外患呼唤男性雄风的产物,而进入民国后,随着人们对民族国家的认同,体现阳刚之美的英雄形象已退居次要,在与“殖民现代性”的调适中,产生了不同性别形象的需要,旦角因之兴盛^[1](P54)]。这种阐释不无道理,却局限于政治环境而论。其实,坤角走红,既是京剧生、旦地位转换的过渡,也是剖析旦角盛行的重要参照。坤角走红与旦角胜场虽然不完全相同,但两者社会文化蕴涵多有相同或相似。探讨京剧坤角走红现象或可有助于认识清末到民国生、旦地位的转换。

坤角由禁而盛

清朝皇帝对戏曲的喜好不一。清乾隆帝恢复了女优承应之例,南巡时又带回了江南昆班。清嘉庆帝则禁止官员蓄养优伶,京师内城演戏的禁令也时有发布。虽然京师内城戏馆日渐增多,八旗子弟征逐歌场,但清嘉道以后,女伶大体从京城民间舞台上消失了。19世纪末年,北京一度出现坤班。齐如山

说:“西城口袋底胡同,从前有两个坤班,原先即名女班,也常演堂会。鄙人曾看过几次,也还不错。光绪庚子后就散了,各脚有许多往天津谋生。……于是女脚在上海、天津就膨胀起来。民国初年,坤班来京,其势也汹汹。”^[2](P96)]清末,京师禁止坤班,刺激了津、沪坤班迅速扩展。晚清上海的青楼女子为抬高身价、招揽顾客而兼习曲艺,一些戏班也聘用女伶以招揽观众,有的地方戏已有专门女班。至清光绪中期,上海的女伶京班接踵产生。清光绪二十年(1894年),出现了第一家京剧坤班戏园——美仙茶园。随后,又出现了迎仙、美凤、群仙、女丹桂、宝来、大贵、如意、大富贵、居之安、四美园等坤班戏园。上海女伶多来自苏、皖,以至清末有人感慨:“广陵一片繁华土,不重生男重生女。碧玉何妨出小家,黄金大半销歌舞。”^[3](P738)]天津作为北方最大商埠,娱乐业情形类似上海。清光绪二十六年(1900年)前后,来自青楼的天津梆子艺人已经为数不少,带动了一些贫家女子到戏班学戏。与上海梨园反对训练女伶不同,天津的男伶更愿意培训坤角,女伶数量增长迅速,“天津自庚子后,女优盛行,女子之学歌唱者,日多一日……且有无女角不能成班之势”^[4](P171)]。清末,天津的京剧坤班有陈家坤班、宝来坤班等。清光、宣之际,津、沪的京剧坤班纷纷到北京、东北演出,受到观众欢迎。

①北京市艺术研究院、上海艺术研究所编著的《中国京剧史》上卷(中国戏剧出版社1998年版)中曾提到京剧女伶的出现,黄育馥在《京剧·晓和中国的性别关系(1902—1937)》(生活·读书·新知三联书店1998年版)中亦从性别结构角度注意到京剧女伶增多的现象,但此问题仍有待深入研究。

清咸丰年间,上海的广东戏班和花鼓戏班已出现男女合演,清政府曾以“有伤风化”为由禁止。清光绪年间,上海的广东戏班也一再出现了男女合演,有的京戏班援例实行,屡禁不止。清光绪末,公共租界的丹凤茶园援例西方各国男女合演之例,呈请当局开禁,得到允准。但仅男女合班而不合串,每剧仍是男女分开,绝不配入同一场戏。随后,各戏园联名再请放宽,得到批准后,“乃大张旗鼓,男女演员并入一戏登台,法租界风舞台亦然”^[5]。竹枝词云:“巾帨须眉两样材,优伶男女本分开。首先出演雌雄挡,法界应推共舞台。”^{[6](P285)}清宣统年间,上海的一些戏园(如丹凤茶园)仍以“男女两班一齐登台”作为招揽观众的广告词。清末,天津女伶多,开放程度不亚于上海,甚至有人认为男女合演源于天津:“嗣以女伶繁衍盛行于津沽,始有男女合演之作俑。今之关外三省及燕京等处之有男女合演者,莫不由津沽输入之文明耳。是以名伶之产者,燕京为佳,女伶之产者,津沽为多。”^[7]

清末的京城之外,坤角演戏已是不争的事实。但在京师一隅,坤角仍被禁止登台。辛亥革命之际,京城市面萧条,京剧武生演员俞振庭为扩展生意,大胆地从津、沪约聘女伶入京同台演戏。此时,政府对文化娱乐业的控制相对放松,也不再明禁女角演出。1912年5月22日,俞振庭的双庆班在广和楼演出的《红梅阁》、《杀狗》、《打杠子》、《失街亭》等均实行了男女合演。北京观众“耳目一新,趋之若慕贗之蚁,嗣移文明,生涯益盛,各闻风兴起,群作业务上之竞争。……嗣后来者益多,坤伶魔力遂弥漫于社会,此老名伶王瑶卿所以有阴盛阳衰之叹也”^[8]。外地女伶挤身京城舞台,对梨园的利益和观念产生了冲击。由于梨园担心“阴盛阳衰”,加之有些人观念守旧,京剧界出现了反对男女合演的声音。在此压力下,1912年11月,民国政府内务、教育两部下文禁止男女同台演戏,自1913年始实行。男女合演遭到禁止,女伶只得另组坤班。北京政府又于1912年底公布了《管理排演女戏规则》,规定女子出嫁后尚欲继续演戏者,须有该夫主之同意;教演戏曲,均需用妇女为教师。须用男教师时,须择年长老成者报厅候核。

各地限制坤角的办法不一。继北京之后,上海华界、英租界也禁止男女合演,而法租界不禁。淞沪警察厅还在剧场设立警官监视处,取缔女子登台,并注意台上台下“有碍风化”之举。汉口的丹桂戏园出现男女合演之后,由省议会通过了禁止提案,至1915年湖北都督段芝贵仍据此明令禁止^[9]。但事

实上,京、沪等地的较小场合(如堂会)并未禁止男女合演。1918年,上海“大世界”新开“乾坤大剧场”也是男女合演。至于其他城镇乡村,此类情形更是不一而足。从官方规定来看,直到“五四”之后,尤其是“民国十五年左右,男女合演才复出现。然此时政府亦未发布准予男女合演之明文规定。男女合演之禁的重开,是在民国十九年一月”^{[10](P201)}。

北京正乐育化会议禁男女合演时,“原想若男女一分演,则女脚人才配脚等等都不足自立,定必消灭。岂知女脚独立后,虽然脚色不足,也可对付成班”。日子长了,又排练出许多配角^{[2](P96-97)}。这时,前门外粮食店中和园主薛翰臣“默察北平人士惑于坤伶者甚众,念此时成立坤班定能获利倍蓰”,乃组办坤班,从天津约来小翠喜、金凤奎、张小仙等女伶,“诸坤角卷土重来,呈准在中和献技,三庆、庆乐、广德等园群起效之,而坤班盛极一时矣”^[8]。天津女伶刘喜奎于1913年底来京演出,那时北京“风雪交加,戏园子门前,早已挂出客满的水牌,唱个《杜十娘》这样的小戏,也照样座无虚席”。当她在第一舞台演出新剧目《新茶花》时,“观众趋之若鹜,剧场门前拥挤不堪”,一场下来,剧班收入大洋一千五六百元。民国三四年间,刘喜奎演戏座价之贵压倒谭鑫培,以至谭鑫培感叹:“我男不及梅兰芳,女不及刘喜奎。”^{[11](P92)}随后,天津女伶鲜灵芝等纷纷来京,为坤角热推波助澜。民国初年,京中各类坤班、坤社有庆和成、小天仙、福春和、荣仙、鸿顺、普芳、正德、志德、崇林、凤鸣、德仙、维德、玉仙、育德、崇雅等二十多家。这些坤班、坤社的女伶多则几十人,少则十多人,演出之外,多兼授徒学艺。虽然其演艺参差不齐,存在时间大多很短,但接踵而起的坤班一改男伶独占北京京剧舞台的局面。北京坤班极盛时,“男班除梅兰芳一班可以与之抵抗外,其余男班可以算是都站不住”^{[2](P97)}。一些戏园在广告中标明由坤角演出,以招揽观众。于是,“京师歌舞连津畿,女伶日盛男伶微。女伶歌台已六七,男伶歌台仅三四”^{[3](P763)}。一些戏园为维持生意,不得不加请坤班演出。

坤角逐渐为男名角接受,并受其指导。清末,京、津地区的女伶本以唱梆子戏者为多。北京剧界名人田际云曾反对男女合演,但发现坤角备受观众青睐时,便于1916年8月创办女子科班“崇雅社”,兼授京剧和河北梆子。其子田雨农任社长,招收女生五十多人,不久便开始在天乐园演出,其后主要在北京城南的新世界演出。该社于1919年解散,因其存在时间较长、学员多而引人注目。至1920年代

末,王瑶卿、梅兰芳等人打破了不收女弟子的行规,培养出坤旦名角。1930年代初,京剧界形成了新艳秋、雪艳琴、章遏云、杜丽云“四大坤旦”的说法。

京剧高度商业化

坤角之所以能在种种限制中兴盛起来,显然有其深刻的社会根源。晚清民初,京剧作为文化娱乐而存在,而非政教教化工具。在观众、演员和剧班之间运行的决定性因素是经济利益,而非政治权力。女班的雏形——髦儿戏在晚清上海等商埠的盛行正是适应了娱乐业的需求。这些演出与宫廷乃至京城戏剧舞台的着眼点有所不同。以至清末士人感慨,髦儿戏演艺虽然不错,“若说到那爱国心,就一点没有了”^[12]。实际上,女艺人并非完全没有爱国心,而是没有明显的社会关怀和政治意识,与清末改革者的期望不相适应。

京剧的兴盛与商业化潮流分不开。清代商业发达地区如扬州、苏州也是娱乐业的中心,那里的花部戏本来具浓厚的商业气息。徽班进京后,京师坊间演戏的商业色彩随之增强。清末京剧的繁荣反映了官方引导与民间文化的交融、互动,而民间文化的主导作用不可忽视。宫廷演戏不自觉地接受了民间流行的剧种、剧目。进宫演戏虽是荣誉,而演员走红还依赖民间,进宫演出者多是民间走红的伶人。宫内演戏原本皆用高腔,清同光年间坊间皮簧兴盛后,光绪十八年(1892年)“则有二黄,亦颇有民间优伶应差,语多抗杂不伦,此盖三十年来所无也”^{[13](P2533)}。供奉内廷的京剧演员除了获得巨大声誉外,“每月有月俸三两银子及一石多米”。每次“传差”,另有赏赐。“好的,每次五六两银子,次的也有一二两。”^{[14](P428)}西太后喜欢的“谭鑫培奉视六品秩,每赐金四十两,恩遇最优”^[15]。民初,梨园来自宫廷的收入已经减少,实际收入却迅速增多了。原因之一是,比一般演出费高得多的堂会戏泛滥开来。达官富绅以此为时髦,竞相效颦。清代京官家均不能随便演戏,否则遭非议。到了民国初年,北京“几乎是每一个做官的,每一个银行的人员,都要演回堂会戏”^{[16](P240)}。这为民初梨园增加了财源和人气。

更重要的是,民初票房收入增长迅速。清末,京、津、沪等城市人口增长迅速,为文化娱乐提供了广阔的社会空间。晚清沪、京等地茶楼、酒肆与日俱增,清咸、同以后又出现了营业性戏园。民国初年,北京有第一舞台、文明茶园、广德楼、同乐茶园、庆乐茶园、三庆茶园、中和茶园、开乐茶园、广和楼、燕喜堂、广兴园、广乐茶园、丹桂茶园、吉祥茶园、中华茶

园、德泉茶园、天和茶园、庆升茶园等二十多家戏园。在激烈竞争中,茶园为了制造人气,需要一些艺人助兴;艺人则为了生活来源而需在人群密集的场所演出。茶园乃与剧场合而为一,京剧成为商品。清末京师戏园的经营商业气息明显增强,时人感慨:“从前戏价各园一致,今则不然。此园之价与彼园异,今日之价与明日又异,惆怅离奇,莫可究诘。”^{[3](P836)}

在日趋激烈的商业竞争中,民初赴上海、天津、河北、山东、东北等地演出的京班迅速增多。20世纪初,上海大小戏园达百余家,其间最普及、最时髦的剧种是京剧,著名的丹桂及满庭芳茶园就以京剧为盛,竹枝词云:“茶园丹桂满庭芳,到底京班戏更强。出局叫来终不雅,避人最好是包厢。”^{[6](P55)}上海的职员、教师、报人及下层民众均不乏京剧爱好者。当北京的戏班还在以“供奉内廷”或“堂会”为荣时,上海的戏班则已经更加市场化运作。为了招徕观众,各戏园竞相以新角、新剧和新舞台装置相号召。这要求演员更为直接地面对观众,为观众熟悉和欢迎,演出广告随之迅速兴起。

在戏剧商业化过程中,报刊成为演出市场的重要媒介。戏园广告最初依靠街头海报或上门推销,即所谓“某日某园演某班,红黄条子贴通衢”^{[17](P131)}。至清同治十一年(1872年)五月,《申报》开辟专栏刊登戏目告白,列出丹桂茶园、金桂轩和九乐戏园三家演出的剧目,字体不大,夹杂在各种拍卖及货物广告中,并不显目^[18],但戏剧与近代媒介却从此结下不解之缘。此后,沪、京等地报刊上,京剧广告逐渐占据醒目位置。“戏园在报纸上所刊之告白常占全报告白之大部分,舍新角登台或新编本戏不计外,即平常戏目亦多用碗大木戳刊出艺员之名字。”^[19]戏园之所以愿意投资,正如当时剧评者所云:“近来吾国人颇知注重广告学,而戏馆尤甚。盖知广告与营业有莫大之关系,较传单收殊途同归之效。是以风声所树,互相效尤。《申》、《新》两报之第三张,纵横排列,不留余隙,五花八门,各显其妙。……但开戏馆者,无不抱金钱主义,含吹牛性质,一般广告家亦自言不讳。”^{[20](《品菊余话》,P78)}迅速增长的现代大众传媒,如报纸、杂志、唱片、电影等改变了京剧以往的传播机制,报纸尤为演员与观众沟通的重要环节。1913年,梅兰芳首次赴沪演出时,随即拜访了《时报》的狄平子、《申报》的史量才、《新闻报》的汪汉溪。缘此,他在上海文艺圈的影响迅速扩大。如果说,清末演员还可通过“供奉内廷”抬高身价,那么民初以后名角则更依赖于商业运作。

北京戏园以演艺和观众内行而著称,科班众多;

上海则更注重市场运作,以重金聘请京城名角,重视报刊广告宣传,注意更新戏剧内容和表演形式,以吸引观众。因此,京剧名伶纷纷南下上海一显身手,获得数倍于京城的薪酬。这自然提升了上海京剧的演出水平。另一方面,上海的商业气息熏染着京城梨园,不仅使北京步上海之后,利用报刊登载演出广告,改建新式剧场,而且促使京城演出机制发生变化。在以戏班为组织形式的“集体制”下,演员之间艺术水平差距不显著。观众入园看戏一般都只知戏班,不熟悉演员。演员收入是包银,每年与班主约定固定报酬,收入多少与市场无关,名角的年薪最多为纹银几百两。到“光绪初年,杨月楼由上海回京,搭入三庆班,非常之红,极能叫座。他自己以为拿包银不合算,所以与班主商妥改为分成,就是每日卖多少钱,他要几成。从此以后,北京包银班的成规算是给破了”^{[2](P95)}。收入分成增加了名角收入,加速了名角制的形成。

戏园为了招揽观众,纷纷以名角相号召,导致戏班经营机制发生改变。清光绪十年(1884年),谭鑫培从上海回到北京后就自己另组戏班,班中成员各自居住,也有专门的琴师、乐师。清光绪二十二年(1896年),谭鑫培首次以戏班台柱演员的名义聘请场面艺人,后来视为京剧“名角制”形成初期的一个标志^{[21](P150)}。此后,京剧演出形成“行家得眼争前看,遍贴优名预作标”^{[22](P818)}的风气。商业化有利于调动演员的积极性,促进表演艺术的个性化发展,这种趋势又反过来增强了京剧对观众的吸引力,繁荣了市场。

在商业利益和名角制驱动下,捧角成为风气。名角走红虽与演艺相关,却离不开捧。捧角现象的出现主要不在艺术嗜好,而在商业价值。演员需要人追捧,戏班更需要名角来支撑门面,以角造势,增加票房收入。捧角的方式五花八门,一些文人为喜爱的演员写剧本,在报刊撰文介绍其演技和特长,颂扬其品行。1914年,北京创刊了《戏剧新闻》,1915年又创办了北京评剧社,这些组织和刊物主要品评京剧坤角。有些名报人也不能免,“在文明园时,《庸言报》主任黄远庸君曾与园主约,每日于池座留一全桌,按月预给包费九十元。其他小团体之结合,大多数之追随……记亦不胜记也”^[8]。民初,名旦多与报界关系密切,其经纪人不惜重金在报刊开辟专栏。1928年,梅兰芳在上海演出时,《申报》开辟《梅讯》专栏,对其进行跟踪报道和宣传。据天津《北洋画报》披露,梅氏每天花一百银元请人为该专栏撰文。1920年代走红的上海须生孟小冬被人称

为“冬皇”,“当时一些报刊,每在孟演一剧后发表剧评时,对孟的唱白,甚至一举手一投足都推崇备至”^{[23](P168)}。如此剧评显然超越了艺术的范畴。

捧角需要经济实力,富商政客、社会闻人、名票成为捧角中坚。为了增加观众,一些富商不惜花费巨资请人吹捧,有的富人或票友还买票请人看戏,一般市民捧角则主要是在戏园为演员“叫好”。民国年间,捧角之风集中于旦角。20世纪二三十年代,旦角的更衣室总是放满了花篮、花瓶和装饰的镜子,舞台周围也总是放置着花篮,上面写着赠送人的名字。而民初,“北京专有一班重女轻男之顾曲家”,专看中和、三庆等戏园的女班演戏^[24]。女旦刘喜奎被人封为“刘王”,还有所谓“刘内阁”,竹枝词有云:“寻常一辈少年郎,喜为坤伶去捧场。金字写来如斗大,崇街唤作某亲王。”^{[6](P285)}上海的京剧票友不如北京之多,捧角的狂热却不逊于北京。有的“名士少年”因喜爱多名旦角,一天之内只得赶场捧角:“是谁捧角兴偏高,丹桂天蟾日数遭。气竭声嘶犹喝采,座中笑煞郑樱桃。”^{[6](P254)}

商业运作导致演出机制发生变化,京剧舞台从依附于官僚贵族而全面走向市场。清末京城一些戏班还根据宫内喜好编演新剧目,以得赏赐。而在更加市场化的上海,剧目内容、演出形式和演员都更受商业利益的支配,适应市民社会的娱乐需要。京剧商业化也导致演员性别比例发生根本变化。一方面是女艺人报酬较男角乃至儿童都少,戏班费用低廉;另一方面是坤班“缠头之费,所得不赀”,有时甚至“十倍于男伶”^{[25](P501-5052)}。因为,一些人进戏院看戏,纯粹是为了看女伶。舆论嘲讽他们“专务胡调吊膀,不问唱做如何,惟以好妈妈、好妹子献媚”^[26]。有些人看戏,“不是说鲜灵芝的手好,就是张人仙的脚好。等到散戏时,还要站班行个注目礼”。有的人天天在广和楼富连成科班里鬼混,“寸步不离的跟着,甘心做个特别的高等跟包”^[27]。故坤角尽管受到演艺和相关政策的限制,却在民国初年迅速走红,在都市社会赢得了广泛市场,受捧程度超过依赖艺术功底的老生。

男性审美的外化

艺术是生活的象征,梨园的净、丑角色向来不如生、旦走红,生、旦地位正好反映了社会生活中的两性关系,但清代戏剧舞台上的生、旦地位几经变化。清初至道光年间,京师上演的昆腔、京腔、秦腔均以旦角为主。清咸丰到光绪初年,京剧形成之初,生行的重要性取代旦角,出现了程长庚、余三胜、张二奎

老生“前三杰”，光绪中期又产生谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬老生“后三杰”。至清光绪末年，孙、汪都已离开舞台，谭氏独享盛名。

从清末到民初，京剧旦行技艺日精，推陈出新。除原有的青衣、花旦、老旦、武旦、刀马旦之外，新兴了介于青衣、花旦之间的“花衫”。加之，谭鑫培于1917年逝世，旦角地位更加凸显，出现“无旦不成班”的局面。到“五四”前后，“戏园里的压轴戏，几乎没有一出不是让给旦角去唱的。在昔日梨园行中最擅胜场的须生，一降而为配角地位。即使生旦同演，在海报上那位旦角的名字，至少也得比须生的名字大上半倍”^[28]。对此，乃至有的剧评家感慨：“吾友秋星谓上海之剧界，已成一旦角之世界。吾谓不仅上海，京师何独不然。混而言之，即谓全中国之剧界，已成一旦角之世界，又胡不可。后生可畏，人才辈出，佳丽天成……虽然，须生为梨园之正宗，真能寻声辨律者，罔弗以须生之唱为嗜好。今则老成凋谢……譬之于家，牝鸡司晨，岂佳兆乎？”^[20]（《粉墨月旦》，P53）牝鸡司晨的慨叹无济于事，观众的喜好却具有重要意义。

在商业化环境中，观众的好尚决定戏曲演出市场的走向。清末民初，仍是男性主导的社会。对于新兴的近代都市如上海、天津、广州，急剧增加的城市人口拓展了戏曲市场，但这些以男性为主的新增人口加重了性别比例失衡，加深了城市曲艺娱乐对男性审美嗜好的依赖。茶楼酒肆、剧场书馆很大程度上适应了男性群体的娱乐需要。新增观众显然不像京城的王公贵族、官僚富商那样看重唱、念、做、打的艺术程式，而更直接地倾向于初级的审美情趣。

梅兰芳以扮相之美而在男旦中脱颖而出，又不断研磨，创造了众多美女形象。“五四”前后，梅兰芳的艺术照遍布各大商埠，乃至流播于美国纽约等地。对此，鲁迅揶揄道：“异性大抵相爱。太监只能使别人放心，决没有人爱他，因为他是无性了……但是最可贵的是男人扮女人了，因为从两性看来，都近于异性，男人看见‘扮女人’，女人看见‘男人扮’，所以这就永远挂在照相馆的玻璃窗里，挂在国民的心中。”^[29]（P187）鲁迅反感照相馆以梅兰芳的剧照作广告，批评盲崇国粹者，属于个人见解，但从两性心里分析旦角“挂在国民的心中”的缘故则触及艺术的重要特征。时人指出，爱美为人之天性，而自民初以来，因受外界影响，“爱美色的观念似乎益加显著，即谓社会上爱美之思想渐渐发达亦无可。就最浅近者论之，社会上之交际多尚外表仪容之美观。……此梅兰芳所以应运而起，而且角乃渐成戏班组

织上之要素也”^[30]（P35）。戏剧家刘豁公认为，梅兰芳之所以风靡一时，其主因在于“他的扮相、装束、做派等项是恰恰合于美底原则的”^[31]。

“异性大抵相爱”体现了人类社会的本能和潜意识。男旦因扮相美而被人欣赏，包含了潜在的重色因素。礼教森严之时，“异性相爱”的潜意识不能鲜明地表现在舞台上，只能以“内敛”的文学方式流露出来。即使在老生盛行的晚清，一些文人对女伶的偏好也是屡见不鲜。王韬在《申报》等报刊写了不少介绍女伶的文字，怜香惜玉的心情洋溢于字里行间。清光绪十一年（1885年），山东当局查禁女乐，大小女伶均由官鬻卖，王韬对此愤愤不平，特为其中十余位色艺俱佳的女伶撰写小传。他认为，山东“档子班”“所演杂剧，足与菊部诸名优相抗衡。至其靓妆炫服，妙舞清歌，则有过的无不及也，以故趋之者如鹜”。而当局严禁演出，甚至将女伶拘归官鬻，“亦可谓煮鹤焚琴，锄兰刈蕙，大杀风景者矣”^[32]（P498）。王韬对文化专制的批评包含了人道主义情怀，与士大夫的主流伦理意识不无疏离。清末民初，京、沪等地不乏偏好女伶的文人，其尤著者易顺鼎声称：“若谓天地灵秀之气原有十分存，请以三分与男子，七分与女子，而皆使其荟萃于梨园。”他甚至认为，拜清初遗民思想家孙夏峰、黄梨洲、顾亭林、王船山、李二曲等人，不如拜陈圆圆、马守贞、柳如是、李香君、董小宛、卞玉京、顾横波、寇白门等歌妓^[3]（P761—763）。这种偏好与清末士人的思想主流大相径庭，折射了女伶之盛的社会基础。

旦角在一定程度上满足了男性审美的心理需要。就异性审美而言，坤角较男旦自然而真实，更能满足男性观众的好尚。有人认为，坤班之所以膨胀，不是因为女伶的演技超过男伶，“一言蔽之，无非重艺者不敌好色者之多，遂致阴盛阳衰，成为如斯之现象”^[20]（《歌台新史》，P21）。这种说法虽不免偏颇，却也言之有据。那些被捧的坤角中，总以年轻未婚者居多，相貌美丽与否尤其重要。故就部分观众来说，“好色”确实是其审美需求的根本所在。

但综观之，坤伶有色无艺者毕竟不多。女伶盛行无疑也蕴涵适应观众艺术审美的成分。事实上，就演艺来看，女伶并非毫无优势。女性往往有声音、韵律、表演优势，饰演生、净等角不如男伶，饰演旦角则比男伶自然而亲切，容易达到淋漓尽致的效果。相反，男旦的错位式表演只能提供性别审美的赝品，与男性观众的心理期待存在不小差距。除了一些演艺高超的名角外，一般男旦表演的疏漏之处更是显而易见。当时有剧评者认为，“男子饰旦角，尤不如

女子之自然”；“女儿心事细致柔密又非男子所能体贴得到，更非男子所能代言”。故女伶演生丑不能望男伶之项背，而“旦角当然视男子为优也”^[20]（《俳优轶事》，P23—24）。有的提出，“盖男装女或女装男，皆有一种不自然之状态”，即间有一二善乎模拟反串的名角，也只是例外，且不知其费去若干时之研究，始能臻此。“何如以男为生，女为旦，庶可免去一层困苦，省去若干时之光阴乎？”^[20]（《品菊余话》，P96）再则，民初女伶的演艺水平已有较大提高，时人评论：“自近年之女伶登场后，一时风尚，遂大为变易，生、旦、净、末、丑诸角色，或文或武，女伶儿无一不通而且工。”^[33]事实上，民初“北平坤伶之艺术进步极速，新艳秋之唱，雪艳琴、孟丽君之做派，更非畴昔一般专以色相媚人者所可同日而语”^[34]。这些都是坤角走红的艺术依据。

礼俗改良：梨园与社会之间

人性带有一定的社会性。在传统社会机制中，女伶的艺术潜能和男性审美尚往往被压制及扭曲，难以表露。而当社会失控、国家机器运转失灵时，政府的禁令必然大打折扣。民国初年，传统社会进入天崩地解的时代，礼防弛废，乱象环生，传统道德的约束力丧失殆尽。加之，民初法律名义上肯定了男女平等，“男外女内”传统习惯也就变得苍白无力。这些均对梨园风习产生了潜移默化的影响。

因工商业发展的需要，也由于女性在报酬及某些技能方面的优势，晚清妇女外出就业日见增多。“戊戌变法”时期，在上海、广州、天津等大中城市，茶楼酒肆禁用女性的规定已经失效，纺织、茶栈等行业的女工更是有增无已。据载，到19世纪末，上海女工约有六七万人^[35]。晚清以降，城市的娱乐方式日趋多样化，以上海为代表的烟馆、赌馆、跑马场、球场等畸形发达起来。这些场所不仅吸引着男性，而且不乏女性的身影。至民初，1912年的报刊上还出现了提倡用女店员的主张。

从民初到“五四”，妇女参政、社交公开、男女同校、婚恋自由的新潮接踵而起。一些思想家重视发挥女性的社会作用，甚至视之为民主革命的依靠力量，女性的社会角色更显重要而无所限制。梨园与社会舞台上的女性相互推动，相得益彰。比如，民初时，刘喜奎曾在妇女领袖沈佩贞的安排下，招收、培训了一批女演员，以便为“女子生计会”筹款。一些知识女性登台演戏，正如她们走进社会一样，本质上体现了经济独立、男女平等的观念。“五四”以后的剧评者认为：“本来人类中男女性别之分，无阶级高

下、地位轩輊之意义。戏剧既欲表演人生，自须有专饰女性之角色。人类中无女性将无有人类，戏剧中如无搬女之角色，殆亦不能成为戏剧，初不必借重男女平等之学说以抬高女性地位。”^[36]这种评论说明，本来合乎情理的女伶演戏，却不得不借重“男女平等之说”，反映了女伶初上舞台的真实情形。民初，许多女童到梨园拜师学艺，往往遇到家庭和社会的阻力，不得不借重男女平等学说。但当民初女性日益走上社会大舞台之时，限制坤角的规定和习俗也就逐渐丧失了其社会基础。故男女同台演出的禁令，亦不待政府取消而变得有名无实。

舞台形象与社会角色是相适应的。女性不出闺门、严守闺训之时，其舞台形象集中体现在端庄静淑的“青衣”。在晚清，“青衣”是皮簧梆子里的“正旦”，又叫“闺门旦”，“都是呆呆板板的唱”^[37]（P823）。而当妇女融入社会潮流，甚至参与改良旧俗、女权运动和反清革命时，呆板的青衣形象已经远离角色的生活原型，因而日益不能适应观众的审美要求。于是，余紫云“打破青衣、花旦之界限，采取花旦之身段做表，以济青衣之呆板，于是观众耳目一新”。王瑶卿创新旦角戏装，又极讲究字音，并创新声。梅兰芳吸取了王瑶卿的唱法和昆腔的做法，又“以编排新剧、改良化装独树一帜，显然造成一种花衫地位”^[38]。“花衫”因扮相美，唱、做生动，备受观众青睐。民初之际，“花衫”取代“青衣”而成为旦角主流，既是艺术更新的结果，也是女性社会新形象的体现。有人谈到王瑶卿的戏剧改革时说，以往“为了表现妇女的端庄文静，演员演唱时水袖不动，唇不露齿，老是捂着肚子唱，吐字当然真不了”。王瑶卿吸取刀马旦的表演技术，青衣“改成张口唱”，又注意“按照人物性格、身份和规定情景，处理好人物的形体动作”，于是创造了“花衫”。后来，经过梅兰芳等人的发展，这种旦角形象“能更多表现不同的妇女性格”^[11]（P121—122）。在梅兰芳崛起之前，一些坤角已在戏剧舞台上广泛地呈现了“花衫”角色，重塑了女性形象，恰好反映、适应了女性在新时代社会角色的变化。

在清末改良风气中，梨园习俗亦趋于改善。长期以来，官绅禁止坤角或反对男女合演的主要理由是有伤风化。但事实上，清廷禁止女伶登台，却不能杜绝官商的冶游嗜好。晚清时，男伶或出自科班，或出于“私寓”，而后者又称“堂子”，往往成为藏污纳垢之所。一些男伶自幼在“堂子”里生长、学戏，成为嗜戏者和同性恋者的相好，被称为“像姑”。自庚子（1900年）以后，“私寓”教戏之风趋于低落，科班

的重要性更为凸显。清光绪三十四年(1908年),田际云、谭鑫培、王瑶卿等名伶呼请当局禁止“像姑堂子”,因遭到一些官员反对而未果。民国建立后,田际云等人又“于民国元年四月十五日,曾递呈于北京外城总厅,请查禁韩家潭像姑堂,以重人道。外城巡警总厅乃于同月二十日批准”^[3](P1243)]。梨园的“私寓”随之剧减,演员的培养机制也发生了变化,有利于增强伶人尤其是旦角自尊、自重的职业意识。

民国初年,梨园的改良行动不断,净化舞台成为潮流。北京正乐育化会曾对禁演淫秽剧目提出建议,有的已由教育当局实行。清末,戏园后台均曰某班某班。1913年冬,北京正乐育化会认为,“班”字近于妓馆之名,应当更改,于是议决改为“社”,于1914年正月初一实行,有的还将原来班名一并改换^[2](P98)]。民初以后,优妓不分的状况逐渐改变。许多女演员也力求洁身自好,自尊自重。比如,刘喜奎对许多人的肉麻吹捧不以为然,主张演员和观众互相尊重。她喜好读书,矢志婚姻自由,一再逃脱守旧军阀张勋等权贵的纠缠。她在民初演出了《新茶花》、《铁血彩裙》、《水底情人》、《虎口鸳鸯》等宣传妇女解放、针砭时弊的新戏,1920年代以后过了三十年的隐居生活。这样有节操的坤角在民初以后已不罕见。随着梨园环境和社会礼俗的变迁,即使观念保守者也默认坤班存在。1917年谭鑫培去世后,反对男女合演的北京正乐育化会(谭鑫培为会长)也不像从前那样坚决了。

戏曲舞台离不开演员与观众的互动,观众的构成亦对舞台角色产生了影响。中国传统社会强调男女有别,男外女内。但茶馆、剧场、曲艺馆都少有女性观众,“不出闺门”成为妇道的体现。清政府对戏园管理严格,但有的禁令时紧时松,也随地而异。清乾隆帝嗜好女乐,却是清廷强化管束妇女的关键人物。本来,“乾隆以前,京中妇女听戏,不在禁例,经郎苏门学士奏请,才奉旨禁止。所以一百多年以来,妇女不得进戏园听戏”^[2](P13)]。清嘉道年间,朝廷和地方政府的类似禁令时紧时松。“道光时,京师戏园演剧,皆可往观,惟须在楼上耳。某御史巡视中城,谓有伤风化,疏请严禁,旋奉严旨禁止。”^[25](P5065)]京城如此,一些地方官也如法示禁。如世家大族的宗谱族规大多禁止或限制妇女入庙烧香、入场看戏。妇女到人多嘈杂的戏园看戏就更不容易,一般只能在家中看看堂会。

这些禁令至晚清逐渐在京城之外失效。都市社会的新兴娱乐不仅吸引着男性,也使许多女性成为茶楼、酒肆、书馆、戏园的新消费群。“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,沓来纷至。座上客常满,红粉居多。”^[39]有些妇女外出游玩时首选时髦戏院,所谓“第一关心逢礼拜,家家车马候临门。娘姨寻客司空惯,不向书场向戏院”^[6](P360)]。“入园观剧”引起了妇女的好奇,也为男女交往提供了机会。上海出现了“演戏刚逢十月朝,家家妇女讲深宵”的情形,有些观众看戏之后,“姊笑郎痴郎笑姊,各猜心事过黄昏。更深独坐剔银缸,悄悄凭空六幅窗。玉漏惊魂孤枕冷,犹疑人影一双双。”^[22](P1020-1022)]在近代商埠,妇女入园看戏渐成风气,观众的性别构成及舞台风尚亦随之渐变。

清光绪三十四年(1908年)十月,注重改良京剧的夏月珊、夏月润兄弟及潘月樵等人在上海租界之外建成了第一个新式剧场——新舞台。台屋构造步武欧西,有三重楼,可坐数千人,皆绕台作半圆式,台形亦如半月。布景时有变化,悦人心目。新剧场卖票入场,剧场秩序更为规范,也不像茶园那样池子座、边座等级分明,适应了一般市民观众的需要,淡化了身份特征。新舞台被称为“中国第一家创造的新式剧场,也是第一家唱改良戏剧者,所以外面底名声特别大”。外国团体到新舞台看戏,“每月总有好几次”。当时的剧论家认为,其原因之一是“瞻仰这东亚大陆第一剧场”;二是“他们入国问俗,先到戏场参观戏剧,就可以知道中国底社会情形和文化程度”^[40]。

上海的新舞台建成之后,一时间“座客震于戏情之新颖,点缀之奇妙,众口喧腾,趋之若鹜”^[41]。上海的一些茶园也纷纷更名为“舞台”,有的则更西化,改称“剧场”。新式剧场随后在沪、京、津等地接踵出现。晚清的茶园变成了新式剧场,不只是硬件设施有了改良,而且经营方式由付茶钱变为卖票入场,观众的公共空间也发生变化。这些变化使剧场的管理趋于规范、严密,有利于形成新的戏园秩序和风俗。五四时期,《申报》等报刊曾就改革剧场管理和剧场习俗展开了广泛讨论。社会舆论中提倡男女平等、公开社交的言论日益增多,一些人更主张大学男女同校。1921年开张的北京真光剧院就作出了保持剧场安静、说话低声、不准“叫好”、不得随地吐痰、不妨碍他人看戏等一系列规定。一些关注、支持戏剧舞台的社会名人也有意识地改良礼俗。如张謇建立的“更俗剧场”,不仅拥有现代剧场的设施,而且名称上也显示了改良意图。这些举动收效虽有限,却有利于改良梨园风气。

礼俗改良创造了有益的文化氛围。在此背景下,男女分座的习俗有了改变。1918年,正当一些

人反对男女合座时,一些戏园事实上已实行男女合座。如于1918年建成的北京城南游艺园就取消了男女分座的限制。又如北京平安电影院:“来到平安电影园,微闻香泽最消魂。此间男女无拘束,扑朔迷离笑语喧。(北京游戏场,类皆男女分坐,惟平安电影园无此例。)”^[42]北京“自文明茶园创立,始有妇女赴园观剧之事。当时仅以楼上下为区别,随后包厢可混合杂处。及第一舞台成立后,正厅亦可男女合座矣”^{[43](P10)}。1920年代以后,男女分座的现象实际上已经很少了。这些限制的取消无疑为女性入园观剧提供了便利。

观众的性别构成对舞台形象的取向不无意义。男观众主导戏园之时,“听戏”者对演员的艺术功底要求较高,必须唱得好,腔圆字正,扮相的美丽与否倒在其次。这与上海观众的“看戏”形成反差。俗云:“上海人看戏,先注重女角,尤其要扮相美丽,举动灵活,行头漂亮,眼锋传情,一家子老老小小、太太、姨太太都要来赏光赏光。”^[44]当时剧评家讥讽上海人不会欣赏京剧,体现了京、海观众的审美差异。随着南北戏曲文化交流增多,正如京城戏班提升了上海舞台的演艺一样,南方观众的审美偏好也会对北方观众和演员有所影响。民初,梅兰芳到上海演出后,直接感受到上海舞台贴近观众的演出风格。他汲取海派之长,回北京后对自己的化装、表演进行了改革,并在齐如山、李释戡等人的帮助下编演了一系列新剧,使旦角艺术有了新发展,从而超越了一般坤旦的表演水平。

民初,对于初进剧院的京城女观众来说,其好尚与上海人“看戏”更为接近。梅兰芳回忆,民国以后,京城“大批的女看客涌进了戏馆,就引起了整个戏剧界急速的变化。过去是老生、武生占着优势,因为男看客听戏的经验,已经有他的悠久的历史,对于老生、武生的艺术,很普遍地能够加以批判和欣赏。女看客是刚刚开始看戏,自然比较外行,无非来看个热闹,那就一定先要拣漂亮的看。……所以旦的一行,就成了她们爱看的对象”^{[45](P114-115)}。民初的京城女观众不像清末男观众那样重视“听戏”。她们喜好旦角,为旦角走红推波助澜,也为女伶登台提供了广阔空间。社会礼俗与梨园风气相互影响,梨园风气亦成为社会礼俗变迁的标杆。

余 论

民初,坤角在京剧舞台迅速走红,成为中国近现代值得注意的社会文化现象。它根源于近代中国社会的内在变迁,与20世纪早期社会文化广有关联。

其中受娱乐商业化潮流推动,也折射出入伦观念和社会礼俗的变化。当然,清末民初的思想环境也值得注意。清末启蒙思想家和革命人士均对戏剧给予了关注,尝试改编、演出新剧目,推动了梨园的京剧改良。清末民初的“改良新戏”不同程度地浸染于新潮,客观上创造了有利于坤角发展的思想环境。

尽管如此,坤角仍受社会环境和艺术水平的限制。有的坤角虽演生角,却因生理条件所限,艺术水平不高。1920年代,有舆论认为:“坤角须生,十有九个脱不了脂粉气,扮起戏来,简直就是挂髯口的花旦。唱念都是另一个道路,听起来决不是正经须生的滋味;至于做工,那更是随随便便,说不到体贴戏情上去。”^[46]这种评论虽近苛刻,却是事出有因。坤旦较之男旦不无优势,而一旦结婚生育,练功、演出均受限制。且缺乏梅兰芳、程砚秋那样的后援力量,艺术的提高和创新难乎其难。再则,许多女艺人易受社会恶势力的欺凌、控制,不少走红的坤角最终成为官僚富商的小妾,其社会地位仍不能与男角比肩。

坤角的艺术和社会局限为男旦带来了发展良机。在京剧舞台需要旦角,而男旦艺术尚未发展之时,坤角因时而兴。反之,男旦成熟的演艺、独出心裁的创新、挖空心思的商业运作,又为男旦更胜一筹提供了可能。从艺术形象而言,舞台上的旦角,不论由女伶或男伶扮演,其受观众追捧的心理基础、社会蕴涵大致相同。故从根本上说,1917年梅兰芳被封为新的“伶界大王”及后来“四大名旦”的崛起,可以看作是民初坤角走红的延续和变异。进而言之,在民国京剧舞台上,旦行取代生行而胜场都是基于广阔的社会变迁,而非帝制转变为民族国家这一政治背景,或者日益增强的“殖民现代性”语境所能完全解释的。中国近代文化现象虽与政治环境相关,但或许不像20世纪下半期冷战时代那样如影随形。

【参 考 文 献】

- [1] Joshua Goldstein, Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870-1937, University of California Press, 2007.
- [2] 齐如山. 京剧之变迁[M]. 北平:北平国剧学会, 1935.
- [3] 张次溪. 清代燕都梨园史料(下)[Z]. 北京:中国戏剧出版社, 1988.
- [4] 醒俗画报精选[Z]. 天津:天津人民出版社, 2005.
- [5] 海上漱石生. 上海戏园变迁志(十)[J]. 戏剧月刊:第2卷第2期, 1929.
- [6] 顾炳权. 上海洋场竹枝词[M]. 上海:上海书店出版社, 1996.
- [7] 女伶之发达[N]. 申报, 1912-09-12.

- [8]醒石. 坤伶开始至平之略历[J]. 戏剧月刊:第3卷第1期,1930.
- [9]讨论维持风化议案[N]. 申报,1913-11-16;段巡按禁开男女合演戏园[N]. 申报,1915-04-25.
- [10]苏移. 京剧二百年概观[M]. 北京:燕山出版社,1989.
- [11]京剧谈往录续编[M]. 北京:北京出版社,1988.
- [12]醒狮(陈去病). 告女优[J]. 二十世纪大舞台,1904(2).
- [13]翁同龢. 翁同龢日记:第5册[M]. 北京:中华书局,1997.
- [14]京剧谈往录三编[M]. 北京:北京出版社,1990.
- [15]陈房衡. 旧剧丛谈[J]. 戏剧月刊:第3卷第11期,1932.
- [16]齐如山. 齐如山回忆录[M]. 沈阳:辽宁教育出版社,2005.
- [17]雷梦水,等. 中华竹枝词(一)[M]. 北京:北京古籍出版社,1997.
- [18]各戏园戏目告白[N]. 申报,1872-06-18.
- [19]徐耻痕. 戏剧与广告之关系[J]. 戏剧月刊:第1卷第2期,1928.
- [20]周剑云. 菊部丛刊[M]. 上海:上海交通图书馆,1918.
- [21]北京市艺术研究院、上海艺术研究所. 中国京剧史(上卷)[M]. 北京:中国戏剧出版社,1998.
- [22]雷梦水,等. 中华竹枝词(二)[M]. 北京:北京古籍出版社,1997.
- [23]京剧谈往录[M]. 北京:北京出版社,1985.
- [24]未焚以前之北京第一舞台[N]. 申报,1914-03-06.
- [25]徐珂. 清稗类钞:第11册[M]. 北京:中华书局,1986.
- [26]玄郎. 论沪上之坤班[N]. 申报,1913-02-20.
- [27]看戏的目的[N]. 晨报,1918-12-07.
- [28]戏院里的“女权”[N]. 大公报,1930-03-07.
- [29]鲁迅全集:第1卷[M]. 北京:人民文学出版社,1981.
- [30]梅社. 梅兰芳[M]. 上海:中华书局,1920.
- [31]豁公. 从梅兰芳说到群众心理的变迁[J]. 戏剧月刊:第2卷第6期,1930.
- [32]王韬. 淞隐漫录[M]. 北京:人民文学出版社,1983.
- [33]闲评二[N]. 大公报,1915-01-15.
- [34]味莼. 坤伶兴衰史[J]. 戏剧月刊:第1卷第5期,1929.
- [35]女工志盛[J]. 女学报:第9期,1998年10月.
- [36]何一雁. 说旦[J]. 戏剧月刊:第3卷第11期,1932.
- [37]丛书集成三编(第32册)[Z]. 台北:新文丰出版公司,1996.
- [38]啸父. 旦角之革新者[J]. 戏剧月刊:第1卷第4期,1928.
- [39]邑尊据稟严禁妇女入馆看戏告示[N]. 申报,1874-01-07.
- [40]汪仲贤. 剧谈(十九)[N]. 晨报,1921-01-26.
- [41]玄郎. 剧谈[N]. 申报,1913-03-13.
- [42]都门竹枝词[N]. 申报,1918-07-03.
- [43]胡朴安. 中华全国风俗志(下卷)[M]. 石家庄:河北人民出版社,1986.
- [44]笛风. 昆腔班的女伶问题[N]. 申报,1941-04-24.
- [45]梅兰芳全集:第1卷[M]. 石家庄:河北教育出版社,2000.
- [46]新明剧场广告[N]. 晨报,1923-06-16.

How Female Players in Beijing Opera Have Their Own Moments —— Beijing Opera in the Early Republic of China in the Perspective of Social and Cultural History

LUO Jian - qiu

(Research Institute of Recent History, Chinese Academy of Social Sciences, Beijing 100006, China)

Abstract: In the late Qing dynasty female players in Beijing opera were forbidden to play on the stage, but at the end of the Qing dynasty female roles were needed rapidly, which couldn't be explained by governmental changes because there were some rich social and cultural elements. This phenomenon could be controlled by business tide, audiences, enjoyment and ceremonial changes and so on. Female players are in the period from male roles to female roles.

Key Words: female players; Beijing opera being commercialized; sex aesthetics; ceremonial improvements

[责任编辑、校对: 把增强]