

0055001

分类编号：\_\_\_\_\_

单位代码：10065

密 级：\_\_\_\_\_

学 号：07204035

# 天津师范大学

## 研究生学位论文

论文题目：报刊媒体对京剧女艺人的呈现  
——以民国时期京津为中心的考察

学 生 姓 名：王兴昀 申请学位级别：硕士

申请专业名称：中国近现代史

研 究 方 向：中华民国史

指导教师姓名：李学智 专业技术职称：教授

提交论文日期：2010年4月

# 独创性声明

本人声明所呈交的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。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得天津师范大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

签 名: 王兴明 日 期: 2010年4月

# 学位论文版权使用授权书

本人完全了解天津师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，并采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编以供查阅和借阅。同意学校向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘。

(保密的论文在解密后应遵守此规定)

签 名: 王兴明 导师签名: 李学军 日 期: 2010年4月

## 中文摘要

民国时期京津都市娱乐活动丰富多彩，女艺人数量也极其众多。女艺人作为新兴的社会群体，在戏曲舞台上异常活跃，构成了城市娱乐文化的重要内容。同时，女性以“艺人”为职业，成为了大众所瞩目的焦点，并受到各类报刊的关注。围绕着女艺人产生了种种的言论，也使得女艺人的形象显得混杂而模糊。

民国时期的京津拥有发达的出版机构和传播媒介，这在戏曲演出的近代转型中发挥了不容忽视的作用。报刊作为民国时期大众传媒最主要形式，打破了以往艺人宣传靠口耳相传的格局，将艺人放入了由报刊媒体编制的空间中。媒体与艺人的联姻，造成的一个不同寻常的后果，就是艺人的明星化。文人、票友、大众、媒体，共同参与了这场轰轰烈烈的造星运动。

女艺人努力塑造自己良好的舞台以及社会形象，但是这又受到报刊中存在的对女艺人的刻板印象的制约。在报刊中多有女艺人演技拙劣、从事色情演出等方面的报道。女艺人及其身边的支持者为了摆脱这种刻板印象，努力在报刊中营造着女艺人的正面形象。

本文以 1912—1937 年京津两个城市的女艺人为研究对象，考察了这一女性演艺群体的城市演出生活，与捧角者的关系以及报刊媒体围绕着她们的诸多言说。试图探讨报刊媒体在建构女艺人的公众形象和影响女艺人生存与发展等方面所起的作用。另一方面也探寻了城市中的捧角文化，以及在报刊媒体加入到捧角活动中之后，围绕捧角者、女艺人以及报刊三者之间形成的各种关系。

**关键词：**报刊 女艺人 京津 京剧

## Abstract

In the period of Republic of China, watching Beijing Opera in theatres was an important part in the leisure life of Beijing and Tianjin residents, thus supporting their favorite actors and acting as amateur performers became the favorite entertainment of the residents. Beijing and Tianjin also have many Beijing Opera actresses whose appearance on the stage was the great achievement of the women emancipation. With the help of modern media, such as newspaper and magazine, actresses become famous stars in the city. Actresses want have good imagine in the media.

This paper focuses on Beijing opera actresses in Beijing and Tianjin from 1912 to 1937, when the cities under the government of Republic of China, to analyze the relationship and interaction between the Beijing opera actresses and media. This paper examines why actresses were so famous and were reported frequently by the presses at that time; what people want to express through their narratives and judgments of actresses. By discussing the development of actresses in Beijing and Tianjin, this paper hopes to highlight aspects of this women's job and its relationship to fans and media.

**Key words:** newspaper and magazine; actresses; Beijing and Tianjin; Beijing opera

# 目录

绪论 .....	1
一、选题的缘起 .....	1
二、学术史的回顾 .....	3
三、文献综述 .....	6
四、本文结构与研究方法 .....	6
第一章 京津女艺人的出现与演艺生活 .....	8
一、女艺人现身舞台 .....	8
二、女艺人学艺及演出 .....	12
三、女艺人与捧角者 .....	17
第二章 报刊媒体与女艺人的明星化 .....	22
一、报刊媒体的报道——女艺人明星化的前提 .....	23
二、报刊媒体的捧角——女艺人明星化的催化剂 .....	26
三、报刊媒体的参与——女艺人明星化的合谋 .....	29
第三章 报刊媒体对女艺人形象的表述 .....	32
一、优与劣——关于女艺人的演出技艺的探讨 .....	33
二、贞与淫——关于女艺人演出及其道德的探讨 .....	38
第四章 报刊媒体与女艺人形象的重新塑造 .....	45
一、才艺与道德——女艺人自身形象的再塑造 .....	45
二、不幸的婚姻——女艺人塑造获得同情的形象 .....	50
结语 .....	53
参考文献: .....	56

## 绪论

### 一、选题的缘起

20世纪80年代以来,中国历史学研究的一个重要倾向是将民众的日常生活提升到理性层次来思考。将人类文化的外在形式与深层的价值内核结合起来考察,成为历史学科研究的趋势。在民众的日常生活中,“娱乐活动是社会经济、文化、民俗的综合表现,它映照特定时代的精神风貌。通过传统的娱乐形式,我们也能从中发现它和那个时代紧密联系的特征和社会风貌。”<sup>1</sup>变局丛生的近代中国,既有政治的风云激荡,列强的鲸吞豆剥、肆意侵夺;又有经济的困厄与徘徊,军事的奋争与挫败。而在这些“表象”的底层是时间与空间“坐标”下人们的日常生活。广大民众在幸与不幸的生活处境中,用朴素抑或奢华的休闲方式,营造着不同的娱乐场域。民国时期,随着近代工商业的快速发展,农村人口大量涌向城市,城市人口快速增加,市民阶层的逐步扩大,文化商业化倾向日益突出,反映平民阶层需求的大众文化逐步形成。戏曲、电影、文学等领域都进行变革,以求适应城市民众生活、审美情趣和社会心理的需要。其中,观看戏曲演出是民国城市娱乐休闲中最为重要的一项,观看戏曲演出成为大众“最普通最热心的一个消遣方法,中国人差不多都爱看戏。”<sup>2</sup>但在目前关于民国戏曲的研究中,以报刊为媒介探究近代中国的妇女与社会性别议题的著述还较为缺乏。

中国历代均有女艺人活跃在舞台上,尤以元明两代为盛。但清代政府禁止女子演戏,甚至女子观剧都严加禁止。女艺人的生存空间被压缩,这也使得在清中期才逐渐形成的京剧中,缺少了女艺人的身影。京剧在其发展的初期是一个男人的世界。从剧作者、演出者、乐师、化妆师、服装师、舞台服务人员、教师和学生,直至剧场内的观众,无一不是男性。女性只作为由男性饰演的剧中人出现在舞台上。直到清末,女性观众才能进入剧场观剧,女艺人也开始出现在舞台之上。民国时期,作为京剧中心的北京也解除了限制女性演出的禁令。女艺人作为新兴的社会群体,在戏曲舞台上异常活跃。从堂会、会馆、茶园、戏园,到剧场,女性技能和身体的展示逐渐公开化,成为城市娱乐文化的重要内容。女艺人的登台演出,一方面反映了民国女性,从家庭走向社会的转变。另一方面,女性以从事

<sup>1</sup> 乔志强主编:《中国近代社会史》,北京:人民出版社,1992年,第286页。

<sup>2</sup> 镠子:《看戏的目的》,《晨报》,1918年12月6日。

戏曲演出为职业，从而获得收入，这又使“女艺人”在近代中国女性争取职业权和经济自主权的历程中有着重要意义。女性以“艺人”为职业，成为了大众瞩目的焦点，并受到各类报刊的关注。围绕着女艺人产生了种种的言论，也使得女艺人的形象显得混杂而模糊。

近年来，妇女与性别研究正朝向跨学科，多角度方向发展，其中媒体与性别的结合研究尤为引人注目。民国时期的中国都市中，报刊作为传播知识、交流信息、引导社会舆论的主要媒体，呈现出繁荣的局面。女性生活的各种场景，从中浮现出来。以报刊为媒介探究近代中国的妇女与社会性别议题，成为越来越多研究者的旨趣。近来大量中国近代报刊的整理与出版，更为研究提供了方便之门。城市中的众多报刊，成为建构和再现都市文化的重要载体。京剧女艺人作为城市文化生活的重要成员，她们的穿衣打扮、一举一动、社会交往、情感思绪等等均被报刊媒体纳入公众视野，构成城市文化生活情境的一部分。本文试图从媒体、性别的双重视角切入，以报刊媒体为中心，探讨城市报刊建构女艺人形象的相关问题，并揭示其中的某些面向和意涵。本文试图改变报刊媒体仅为辅助史料或补正史料的倾向，将报刊作为研究对象。角度转换之后，报刊一手材料的价值便凸显出来。但本文所探讨的并不是报刊中女艺人形象与社会现实对比是否“真实”，而是以报刊为媒介，探求这些女艺人形象背后的意义，探讨民国媒体对女艺人形象的塑造，并解析出其中的社会性别内涵。

在地理区域上，本文以北京<sup>1</sup>、天津这两个城市为中心，因为这两个城市是民国时期华北，乃至全国的发达重镇。北京曾作为首都，是政治，经济、文化中心；天津是华北地区最大的商业城市。这两个城市的娱乐活动丰富多彩，女艺人数量也极其众多。“京津戏剧之发达为海内冠，坤伶尤盛极一时。”<sup>2</sup>自晚清开始，“京师梨园角色将成之时，必遍游京、津附近一带，以历试其能，然后重返都门，声名突起，始得称为名角。”<sup>3</sup>由此也使得两地的戏曲演出市场的联系极为密切。而且这两地的艺人，往往具有较高的知名度。京津还是中国近代重要的艺人输出地，大量艺人正是从此走向全国各地。而且全国各地也有不少人来到京津拜师学艺。京津地区还聚集了大量前清遗老遗少、北洋军阀、失意的军政要员以及各方

<sup>1</sup> 北京在1928年北伐战争后，改成北平。本文为行文方便，一律称为“北京”。

<sup>2</sup> 云影：《评坤伶须生后起之四杰》，《戏剧月刊》第1卷第1期，1928年

<sup>3</sup> 《角色》，徐珂：《清稗类钞（第一一册）》，北京：中华书局，1986年，第5097页。

面的达官显贵，他们中的许多人都是戏曲界的座上客。同时，京津居住着众多成份复杂的市民阶层，吸引了来自全国的商人、寻找工作的农民以及外国人，不断增长的城市人口支持了多种多样的娱乐产业。不但京津地区存在着大量的戏曲观众，而且“外省人到北京，第一件事是看戏。”<sup>1</sup>所以京津地区的戏曲活动有着长远的历史和雄厚的基础。

京津两地有着较为丰富报刊出版物，其中包含着大量有关女艺人的信息。有些报刊就以女艺人为其卖点。这些报刊拥有着大量的读者，而其中许多读者，乃至报人本身就是戏曲演出的热心观众。于是在京津的城市中形成的“读者—观众”和“报人—观众”两个群体。这两个群体在女艺人形象的塑造中起到了关键的作用。同时，本文也吸收其他地区报刊中关于京津女艺人的报道，以期勾勒出女艺人更为广阔的图像。

在清末及民国时期提及从事戏曲演出的女性时，常用“坤伶”、“女伶”、“女优”等词语。文本统一使用“女艺人”一词来指称民国时期以京剧演出为职业的女性。文中所涉及女艺人以京剧为主，兼及评剧与河北梆子。这些女艺人或原籍京津，或求学受业于此，或长期演出、享名于此，或落户在京津。无论属于哪种情况，均与京津有密切关系。本文关于女艺人的探讨，从民国女艺人大量进入北京舞台的1912年开始。时间下限定于1937年，因为抗日战争的爆发使得京津地区的娱乐活动受到一定影响，所以以此为时间点作为下限。

## 二、学术史的回顾

综观有关艺人的学术研究，学者们的研究大致分为两途。一种是从戏剧本身入手，探讨艺人的唱腔、表演艺术、流派、风格以演出活动等等。例如各家各版本“京剧史”、“评剧史”、“河北梆子史”等的皆为通论性著作，书中虽对中国艺人起源、组织、演艺生活、习俗，以及同社会其他群体的关系，进行了论述，但是仍然以介绍性叙述为主。值得一提的有张发颖的《中国戏班史》<sup>2</sup>，该书论述戏曲班社发展的历史，涉及我国历史上的乐户制度、历代宫廷教坊组织、城乡民间演出活动、家班制度、票房、票友制度、名角挑班制度、艺人培养制度、经营管理制度等。

另一种则把焦点集中在戏剧之外，主要考察与艺人相关的经济生活、社会组

<sup>1</sup> 许姬传：《许姬传七十年见闻录》，北京：中华书局，1985年，第301页。

<sup>2</sup> 张发颖：《中国戏班史（增订本）》，北京：学苑出版社，2003年。

织、表演群体、观看群体以及围绕在艺人周围的各种权力关系等。从社会学、历史学、人类学等角度进行艺人研究，这可以称为一种社会史取向的研究。潘光旦的《中国伶人血缘之研究》<sup>1</sup>一书，希望通过对艺人的研究来阐明优生学的问题，因此对于从清朝中期到民国初年间一些艺人的出生地及家庭背景，梨园世家的宗族发展、姻亲关系等进行了探讨。而田仲一成的《中国戏剧史》<sup>2</sup>从文学的角度观察戏剧，并辅以田野调查，使人耳目一新。

以往的研究中关于女艺人的研究往往是作为戏曲史的一部分，有关女艺人方面的著述仍以个人传记为主，兼及文学、剧本、剧场、音乐等方面。近年来，不少学者开始从社会史角度对女艺人进行的研究取得了一些成果，更有学者开始从社会性别的视角研究女艺人。周慧玲《女演员、写实主义、“新女性”论述——晚清到五四时期中国现代剧场中的性别表演》<sup>3</sup>一文以晚清到民国，中国的话剧和电影女演员作为研究对象，认为话剧和电影女演员的出现是受到了西方写实主义的影响。文中第一及第二部分从性别史角度对中国传统戏曲女艺人的演出和社会处境进行了专门研究。黄育馥《京剧——观察中国妇女地位变化的窗口》<sup>4</sup>一文从女艺人参与京剧活动的角度来考察中国社会女性地位的变化。而《京剧、跷和中国的性别关系（1902—1937）》<sup>5</sup>一书和《跷在京剧中的功能：性别研究的观点》<sup>6</sup>中将京剧中的“跷功”，放在社会性别史角度中进行研究。认为“跷功”的废除，同女艺人参与京剧演出有很大的关系。这就突破了以往中国戏曲研究中偏重介绍性论述和技艺层面，而忽视社会文化背景的情况。但是黄育馥的研究侧重于京剧与性别之间的关系，而女艺人方面仅略论了女艺人出现后对京剧表演的影响，而对女艺人的生活及社会处境并未论及。程为坤（Weikun Cheng）的 *The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin*（《女艺人的挑战：20世纪初期京津的女性表演者与文化抉择》）一文探讨了清末京津城市女艺人的出现以及其在社会中所

<sup>1</sup> 潘光旦：《中国伶人血缘之研究》，北京：商务印书馆，1987年影印版。

<sup>2</sup> [日] 田仲一成：《中国戏剧史》，北京：北京广播学院出版社，2002年。

<sup>3</sup> 周慧玲：《女演员、写实主义、“新女性”论述——晚清到五四时期中国现代剧场中的性别表演》，《近代中国妇女史研究》，第4期，1996年；《女演员、写实主义、“新女性”论述——晚清至五四时期中国现代剧场中的性别表演》，《戏剧艺术》2000年第1期。

<sup>4</sup> 黄育馥：《京剧——观察中国妇女地位变化的窗口》，闵家胤编：《阳刚与阴柔的变奏》，北京：中国社会科学出版社，1995年。

<sup>5</sup> 黄育馥：《京剧、跷和中国的性别关系（1902—1937）》，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年。

<sup>6</sup> 黄育馥：《跷在京剧中的功能：性别研究的观点》，《社会学研究》，1998年第2期。

产生的影响。<sup>1</sup>岳永逸的《空间、自我与社会——天桥街头艺人的生成与系谱》<sup>2</sup>运用后现代理论对天桥艺人群体解读。其中部分内容涉及了女艺人，并将女艺人放到民国的社会处境中去分析其社会处境。

还有学者将女艺人作为一个社会群体进行研究。徐剑雄《晚清上海女伶》<sup>3</sup>、《京剧与晚清上海社会》<sup>4</sup>，陈永祥《从“男女合演”的争论看清末民初上海社会观念的变迁》<sup>5</sup>以及陈永祥同罗素敏合著的《女演员的兴起与清末民初上海社会观念的变化》<sup>6</sup>，探讨了女艺人在上海的出现，以及在社会上引发的争论，并将女艺人的出现视为近代中国妇女解放运动的一部分。张远的硕士论文《近代城市京剧女演员（1900—1937）——以沪、平、津为中心的探讨》<sup>7</sup>，较为详细的论述的近代京剧女艺人的出身背景、演出情况以及社会地位、社会形象。王改君的硕士论文《近代河南豫剧艺人群体研究》<sup>8</sup>对于豫剧艺人的产生、发展流变进行了系统性的研究，并论述了河南豫剧艺人的生存状况与社会关系。该文中包含了一些涉及女艺人的内容。

近年来，有些学者将报刊与艺人研究相结合，探讨报刊如何塑造艺人的社会形象。贾佳《梅兰芳的媒体形象——从北平期刊的视角（1928—1937）》<sup>9</sup>与《抗战前杂志中的梅兰芳形象》<sup>10</sup>，论述了民国时期北京的杂志对梅兰芳艺术形象的建构。作者认为杂志以其提供见解、图文并茂、轻松闲适的特性，催生了新的捧旦文化。并以剧评、插图为载体，构建了梅兰芳显赫、丰富而又矛盾的明星旦角的艺术形象。叶凯蒂《从护花人到知音——清末民初北京文人的文化活动与旦角的明星化》<sup>11</sup>一文论述了报刊媒体在民国时期京剧艺人明星化过程中的巨大作用。

两种研究取向看似不同，其实对于研究女艺人起了相辅相成的作用。即在掌握了女艺人所处的社会经济条件及其生活之后，再去了解其形象的构建。因此

<sup>1</sup> Weikun Cheng. *The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin*, Modern China, Vol. 22, No. 2. (Apr., 1996).

<sup>2</sup> 岳永逸：《空间、自我与社会——天桥街头艺人的生成与系谱》，中央编译出版社，2007年。

<sup>3</sup> 徐剑雄：《晚清上海女伶》，《上海师范大学学报（哲学社会科学版）》，第34卷第6期，2005年11月。

<sup>4</sup> 徐剑雄：《京剧与晚清上海社会》，《史学月刊》，2008年第6期。

<sup>5</sup> 陈永祥：《从“男女合演”的争论看清末民初上海社会观念的变迁》，《广东社会科学》，2005年第6期。

<sup>6</sup> 陈永祥、罗素敏：《女演员的兴起与清末民初上海社会观念的变化》，《民国档案》，2005年第1期。

<sup>7</sup> 张远：《近代城市京剧女演员（1900—1937）——以沪、平、津为中心的探讨》，台湾大学2001年硕士论文。

<sup>8</sup> 王改军：《近代河南豫剧艺人群体研究》，华中师范大学2008年硕士论文。

<sup>9</sup> 贾佳：《梅兰芳的媒体形象——从北平期刊的视角》，《艺术百家》，2008年第2期。

<sup>10</sup> 贾佳：《抗战前杂志中的梅兰芳形象》，《北京档案》，2007年第12期。

<sup>11</sup> 叶凯蒂《从护花人到知音——清末民初北京文人的文化活动与旦角的明星化》，陈平原、王德威：《北京：都市想像与文化记忆》，北京：北京大学出版社，2005年。

本文先从女艺人出现、演艺生活及其与捧角者的关系入手，进而探讨报刊中所反映的女艺人形象。

### 三、文献综述

本文所使用文献，以京津地区出版的报刊为主，兼及其他地区（上海）。民国时期，京津地区拥有发达的报刊出版业，许多报刊有着较大的影响力。本文所主要使用的报刊，北京方面为《晨报》、《北平剧世界月刊》、《三六九画报》；天津方面为《大公报》、《益世报》、《北洋画报》；以及上海出版的《戏剧月刊》、《半月戏剧》。其中《晨报》、《大公报》、《益世报》为综合性日报，《北洋画报》为综合性画报，《北平剧世界月刊》、《戏剧月刊》、《半月戏剧》为专业性戏曲期刊。本文试图通过对不同类型报刊中女艺人报道的综合考察，描述出民国时期报刊是如何塑造女艺人的形象的。

同时，本文还选取张恨水的两部小说《春明外史》和《斯人记》，两部小说中对当时城市中的社会生活都有大篇幅的描写，所以本文以其中某些内容作为佐证。而且，本文还参考了一些1949年后北京、天津所出版的文史资料。其中有些在收录在文史资料以前，于民国时期曾经发表在一些报刊上。另外一部分则是对民国时期报刊与女艺人关系的回忆。

### 四、本文结构与研究方法

本文包括绪论、正文、结语三大部分。正文部分分为四章。第一章论述京津地区女艺人的出现以及学艺和演出生活，并探讨女艺人同捧角者之间的关系和剧场中的捧角行为。第二章论述报刊媒体在女艺人明星化过程中所起的作用以及女艺人同报刊之间的关系。第三章论述报刊媒体对女艺人的两个主要刻板印象的表述，并试图分析背后的含义。第四章论述女艺人如何利用媒体重新塑造自身的良好形象。

在研究理论与方法上，本研究首先立足于历史学范畴，以唯物史观为指导，采用文献分析方法。尽可能搜集报刊中有关女艺人的资料，使研究建立在丰富的史料基础上，进而适当借鉴其它学科相关的研究理论与方法。

本文尝试引入社会性别（gender）的研究视角。具体到本文而言，在近代社会中，男性利用报刊、演讲、聚会等多种传播方式有效地将自己理想中的女性形象付诸宣传，实际上不仅构建着这一时代的女性形象，而且也在构建着男性本身

及其以男性为代表的整个社会或者国家的形象，就此角度而言，女性主体身份（identity）则是相对于男性经验而形成的具有差异性 & 复杂性的社会身份及其认同。而那些应时而出、在社会中崭露头角的女性在自觉或不自觉地靠近或者利用此点来重新塑造自己的性别气质规范之际，也在努力地用自己的言行将“男女平权”或者“倡兴女权”等内容融入主流话语之中并试图占有一席之地。因此，本文则希望通过梳理和分析女艺人和同时代男性（观众、捧角者、报人）之间的交往，探讨在中国现代化过程中两性之间的权力关系和文化背景以及女性主体身份的形成过程，以揭示历史的丰富内涵。

因为本文以报刊媒体为切入点，所以本文还试图使用大众传播理论来解读报刊与女艺人的关系。近代意义上的中国报刊是由西方人在中国创办的，随后为国人所效仿。在近代，报刊被视为宣传和推进中国现代化的重要工具，成为社会精英、政治领袖发表言论的阵地，被视为政治宣传话筒。而恰恰忽视了报刊的商业性、娱乐性，这也长时间影响了日后的研究。本研究试图凸显出民国时期报刊的社会娱乐性。而且随着大众传播学理论在全球学术领域的拓展，它与其他学科也开始融合，并建立起众多相关的交叉学科。从女性主义角度来观看大众媒介，或者说，女性主义研究涉足传播领域，似乎也成为当今的一种新学术动向。女性与传媒研究始于 20 世纪 60 年代西方女性主义运动第二次浪潮时期。1978 年盖尔·塔什曼主编的《炉床与家庭：媒介中的女性形象》被认为是美国女性与传媒研究的里程碑，标志着性别与传媒研究成为传播学的一个分支学科。<sup>1</sup>该论文集主要讨论了两方面的问题：一是女性在媒介中如何被描绘；二是媒介中工作的女性。由此，女性在媒体中的形象，成为了学界研究的对象。研究者认为报刊媒体是人们间接形成社会角色的重要途径，通过观看媒介内容中对社会各群体的描述，人们形成了对社会群体概括而固定的看法，即刻板印象（stereotypes）。“刻板印象是不正确的，因为这样会将所有处在这些团体中的人都普遍概念化，而忽视了个别差异的存在。”<sup>2</sup>而刻板印象一旦形成，就具有较高的稳定性，很难随现实的变化而变化。这种稳定性导致了刻板印象尤其不能反映变化着的现实。尤其是关于女艺人形象和行为的描述，存在着极为严重的刻板化现象。关于媒介中刻

<sup>1</sup> 参见刘人锋：《女性与传媒研究在中国》，《学术界》，2006 年第 2 期。

<sup>2</sup> （美）理查德·谢弗著，刘鹤群等译：《社会学与生活》（第 9 版），北京：世界图书出版公司，2006 年，第 186 页。

板印象的研究方法主要是内容分析和文本分析。内容分析的目标是揭示传播内容的倾向、特征或趋势。内容分析不是孤立的分析，它与社会现实、传播者和受众之间存在一定的联系。文本分析有两种：强调文本的意识形态力量或强调受众的解释文本的能力。在文化研究的影响下，传播学研究者不再满足于对媒介效果、媒介内容、媒介组织及受众的孤立的研究，希望在文本与来自不同社会群体的受众的互相作用中，理解受众对文本的理解，解释受众对文本的解释。多数文本分析借助了精神分析、接受理论、结构主义等方法。

本文以民国时期的报刊（一般性报刊和专门性报刊）以及传记、回忆录为素材，以1912—1937年间北京、天津的戏曲女艺人为主要探讨对象，试图构建出一个城市娱乐业的物理空间以及由报刊构建起来的媒体空间，进而探讨在这双重空间中，观众通过报刊媒体对女艺人形象的塑造以及女艺人在捧角活动中所扮演的角色，以此来丰富戏剧史、城市史和媒体文化等领域的研究。

## 第一章 京津女艺人的出现与演艺生活

### 一、女艺人现身舞台

女艺人跻身舞台，离不开近代社会变迁，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有一定的关系。而“商品经济的发展和相对宽松的社会环境也为广大女性提供了接触社会的机会。”<sup>1</sup>女艺人大量出现在戏曲舞台上，并不能简单的视为戏曲艺人性别构成的一种变化，其背后有着深刻的社会原因。

随着京津城市化和工业化程度的不断加深，城市中市民阶层在追求物质生活的同时，更加追求精神生活的需要。对于城市居民来说，他们每天都体验着一种与祖辈父辈完全不同的生活。城市文化带来的是无根性、漂泊性的体验，在提供了众多机遇的同时，也带来了许多不安定的因素。在这种生存环境中，缓解现代都市生活带来的压力，便成为都市居民不可少的需要。由此，促进了城市娱乐业的兴盛。其次，由于商业经营活动及城市谋生方式不再像农业生产那样把人整日拴在土地上，而更具灵活性、活动性和自由度，遂产生了较多的闲暇时间，人们可以用来进行消闲娱乐活动。此外，商业活动和城市生活使人们相互交往的范

<sup>1</sup> 张利民、王静：《从“索菲娅”到“娜拉”再到自我发展的女性——20世纪初中国女性的发展道路》，《天津大学学报（社会科学版）》，第8卷第4期，2006年7月。

围和频度增强，人与人之间社会关系的互动增强，因而人们的社会交往活动也大为增多，需要有进行这些活动的公共消闲娱乐场所。由此，休闲娱乐成为了工作之余不可或缺的生活组成部分，城市娱乐因而也就具有了丰富的意义。通过城市娱乐，民众不仅可以愉悦感官，释放谋求生计带来的压力。同时，随着西方商品的大量倾销以及为满足人们日益增长的衣、食、住、行、用各方面需要而发展起来的新式工业和手工业，极大地改变了传统的物质生活资料的构成。洋纱、洋布代替了土纱、土布；电灯取代了油灯蜡烛；火车、汽车取代了骡车、轿车大大提高了人们的出行速度；电报，电话缩短了与外界的距离，加强了人们与外界的联系；报纸，杂志真正使人们做到了“秀才不出门，便知天下事”。总之，物质生活的丰富，极大地方便了人们的生活，改变了昔日那种崇尚朴厚俭约，因陋就简的生活方式。随着城市文化的发展，文化设施的增加，市民文化生活日益多样化、大众化。

在民国时期的京津，“市民嗜剧成癖”。<sup>1</sup>戏曲演出拥有着广大的观众群体，上至官僚政客，下至贩夫走卒，无不流连于戏园、戏院、戏楼。但是“大众的文化消费会随着城市文化市场的发展变得越来越没有耐性，易于厌倦。”<sup>2</sup>看戏听曲对于他们已不单单是娱乐消遣，而是为了寻求感官刺激。戏曲舞台上清一色男性演员构成的单调的舞台色彩，已不再能激起观众的热情。而且“戏班都是自负盈亏，自生自灭。经费全靠票房收入，谁有观众，谁就生存；谁没观众，谁就垮台。怎样争取观众呢？一是演新戏，出新招。二是得有好唱家。谁能做到这两点，它的剧场便车水马龙，门庭若市。”<sup>3</sup>对于京津剧场经营者以及班社组织者来说，如何在众多的同业者中竞争求生，乃至脱颖而出，是其面临的最大挑战。因此剧场经营者以及班社组织者试图通过尽可能满足大众的欲望，来刺激消费，以提高收入。首先是旦角逐渐取代生角，成为观众的宠儿。

“戏剧中脚色，向以生角为主席。”但是“挽近以社会风尚所趋，群众心目变迁之促进，而旦角遂应运而起，有左右皮黄界之趋势。盖观剧者，非旦不乐；主剧事者，非旦不可；捧角者，有捧必旦；评剧者，无评非旦。旧剧场不啻‘旦

<sup>1</sup> 乔志强主编：《中国近代社会史》，北京：人民出版社，1992年，第287页。

<sup>2</sup> 陈立旭：《都市文化与都市精神：中外城市文化比较》，南京：东南大学出版社，2002年，第113页。

<sup>3</sup> 陈宪章：《“闻香社”与“捧狗团”》，河南文史研究馆：《中州轶闻》，北京：中华书局，2005年，第157页。

世界’，而生角往往甘为附庸焉。”<sup>1</sup>因此“唱老生已不吃香，非唱青衣花衫不行。”<sup>2</sup>甚至“无名旦不足以成班，生几成为旦之附属品矣。”<sup>3</sup>就连余叔岩也曾言“年头改变，我们这行，还能讲究什么唱做？让他们唱旦的都给戏唱完啦。”<sup>4</sup>但是男性艺人扮演旦角是一种“没有女性的女性诱惑”，是“用来弥补社会娱乐生活和文化心理中角色的缺失与空白。可以说，作为一种被压抑的女性诱惑的艺术升华，它是在男性心理长期积淀孕育而成，通过一种特殊的艺术形式表现出来的一种内心幻象。”<sup>5</sup>而男性观众内在渴求女性诱惑，剧场经营者将真正的女性诱惑带给了观众。程为坤认为城市中的性别比例的不平衡，异性间交往的缺乏，加之大量的不幸的包办婚姻，使得大量去观看女艺人演出的男性，其目的在于缓解他们的性压抑。<sup>6</sup>

对于女艺人自身来说，现身舞台以“艺人”为职业，更多是为生活所困。女艺人出现在戏曲舞台上，“大半迫于饥寒，处在无奈，才肯献身游艺场，藉谋糊口。”<sup>7</sup>民国时期，“演戏在人们的心目中是个爱看不爱干的行业，戏曲艺人在台上受欢迎，在台下受歧视。所以除梨园世家或票友下海者外，入这一行的多是贫家子弟。”<sup>8</sup>近代中国社会是一个繁荣与危机并存的社会，为数众多的劳动人民生活贫困。而女艺人作为一种谋生手段产生之后，为了谋求生路，贫苦家庭送女学艺，也是势所必然的事。“自是贫家女儿，于卖身青楼之外，新开财源，又得一糊口养家之法，习者渐多。”<sup>9</sup>正如一首竹枝词所说“可怜都下如花女，半入伶中半妓中”<sup>10</sup>。白玉霜曾言演戏“也无非为了生活，混饭吃而已。”<sup>11</sup>李桂云一家流落京郊南苑镇，生活难得温饱。学习之后到十六岁时就成为家庭收入的主要来源。<sup>12</sup>诚然许多未成名的艺人，或下层艺人收入并不高，但是名艺人的光鲜生活却极具吸引力。金玉兰“父早死，其母携之寓天津，与下天仙戏园邻。”正值

<sup>1</sup> 四潜斋主：《口毒》，《北洋画报》，1928年7月11日。

<sup>2</sup> 鸾豹：《朝歌斋主人大华高会记》，《北洋画报》，1928年2月22日。

<sup>3</sup> 阿费：《巾幗为须眉吐气》，《北洋画报》，1929年11月14日。

<sup>4</sup> 受生：《旧剧风气不变》，《北洋画报》，1933年11月11日。

<sup>5</sup> 殷国明：《女性诱惑与大众流行文化》，上海：华东师范大学出版社，2008年，第119页。

<sup>6</sup> 参见 Weikun Cheng, *The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin, Modern China*, Vol. 22, No. 2. (Apr., 1996),

<sup>7</sup> 稚云：《天津游艺界的女角》，《新天津副刊》，第26期，第7页。

<sup>8</sup> 王登山：《戏曲艺术家李桂云》，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：《燕都艺谭》，北京：北京出版社1985，第116页。

<sup>9</sup> 《坤优沿革技艺谭（上）》，《益世报》，1929年4月16日。

<sup>10</sup> 宋伯鲁：《城南竹枝词》，雷梦水等：《中华竹枝词（一）》，北京：北京古籍出版社，1997年，第316页。

<sup>11</sup> 《白玉霜访问记》，《益世报》，1937年5月13日。

<sup>12</sup> 王登山：《戏曲艺术家李桂云》，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：《燕都艺谭》，北京：北京出版社，1985年，第90页

杨翠喜驰誉津门，“其出入也，怒马泽车，装饰眩丽，润色并及其母。而玉兰之母艳之，乃以玉兰师某伶，教之剧曲，学秦腔。玉兰夙慧，未一岁，即通其技，合拍中节，遂登场演剧。久之，名噪甚。”<sup>1</sup>

因贫学艺不但包含着原本出于社会下层的女性，也包含了原本的官宦或是权贵家庭因家道中落或遭遇变故，使得家中女性不得不走上从艺养家之路。民国时期，不少旧官员和旗人家庭因为清朝灭亡而衰败，这些家庭成员原本与艺人来往密切，甚至已经是票友。因此虽在观念中还对演艺为生十分反感，但是在经济陷入困境时，演艺便成为了谋生方式。从女艺人的出身上也可以看出近代中国社会阶层的流动。恩晓峰为票友出身的女老生，有“女伶老生元老”之称。北京人，出身旗人。自幼好剧，常在票界玩唱，后因生活困窘而专业戏剧。初演于天津名即大噪，曾为沪、汉重金聘演。其表演“态度雄伟，扮相潇洒，腔调圆转，道白清晰，做派细腻，武把精娴”，“脱尽女子习气声貌”。<sup>2</sup>王克琴，字者香，天津人。生于旗籍世家，幼年父母双亡，由其姨父母抚养。后因家境中落而学戏，工花旦，皮簧、梆子兼唱，扮相艳丽、大方，唱念做舞兼能。<sup>3</sup>

有相当数量的女艺人，是自幼被出卖给他人，而被收买者要求从艺。在她们身上从艺更多的是一种被动的选择。这种买卖与妓女的买卖类似，且常常相互结合。“比有年老之优伶（男女皆有），或地方土痞，出资买乡间女子，迫之学戏，不成则鬻入伎寮为倡，若辈自美其名曰领家。苟稍有资蓄，购贫女二三十，其间生旦丑净已全。则不全曰领家，而曰领班，实则领家与领班，其威权与鸨妇等。所不同者，名称稍异耳。故领家肘腋下之小女子，如伎院之讨人（养女个中谓之讨人），行动在受领家之节制，取求爱舍，惟名是听，不能自主，殊苦也。”<sup>4</sup>妓女也是女艺术人的一个来源。许多女性自幼即被卖入妓院，妓女学习戏剧，本为其接客交际的手段，但某些妓女因其演技较佳，转而成为专职艺人的不在少数。由妓转优，被称为“窑变”。陆素娟原籍苏州，“张艳帜于平之韩家潭环翠阁”<sup>5</sup>，拜师为梅兰芳操琴的徐兰沅，因面貌姣好，扮像极佳，且嗓音极似梅兰芳，一时颇受欢迎<sup>6</sup>。张伯驹曾有诗言此事：“窃符救赵剧新编，窑变名伶有素娟。多谢琴

<sup>1</sup> 《金玉兰夙慧》，徐珂：《清稗类钞·第一一册》，北京：中华书局，1986年，第5148页。

<sup>2</sup> 苏移：《京剧二百年概观》，北京：北京燕山出版社，1989年，第172页。

<sup>3</sup> 苏移：《京剧二百年概观》，北京：北京燕山出版社，1989年，第173页。

<sup>4</sup> 芷卿：《十年来坤伶杂志》，《申报》，1921年8月19日。

<sup>5</sup> 《天津商报图画周刊》，第1卷第2期，1930年7月13日。

<sup>6</sup> 参见丁秉铤：《菊坛旧闻录》，北京：中国戏剧出版社，1995年，第92—98页。

师徐督办，梅家班作陆家班。”<sup>1</sup>

天津在晚清时即有女艺人现身舞台，而北京在民国元年（1912）冬季，才由俞振庭以文明茶园股东的身份，邀请天津的戏曲女艺人赴京演出。第一位应邀到京献艺的是花旦名角金玉兰，同行者有女武生盖月樵。不久，孙一清、小菊处、小满堂、小香水、小荣福、赵紫云等女伶中的佼佼者也联袂入京<sup>2</sup>。文明茶园打破不卖女座的陈规，女艺人登台，妇女也能出入戏园观看，成为轰动北京的新鲜举动。女艺人初登舞台时，戏单中节目凡是由女艺人演出的，多在其名前标注“坤角”二字。女艺人成为了吸引观众目光，招揽观众的招牌。在广告或海报上，都要加上“绮年玉貌，色艺双绝”。<sup>3</sup>

“女艺人”作为一种职业，使得出身寒微的女子可以选择“流入风尘”之外的职业。“艺员演剧，以本身艺术，博取大众欣赏，换得物质供给；观剧者以金钱代价，换取精神上享受，双方固立于平等立场。”<sup>4</sup>所以在有些人心目中“女艺人”被赋予了妇女解放意义，指出：“光、宣间，猫儿戏（指女性演戏）渐见发展，其优异之处，亦有胜于男伶者。以此类推，女子之资性能力，无事不可学，而文学、美术固尤所优为者也。”<sup>5</sup>

女艺人的出现，虽然也引发了一些新的不良现象，但是它却打破了戏曲舞台上“男演女”的旧例，从而丰富了戏曲表演艺术，对戏曲艺术的发展起到了推动作用。同时，女艺人的登台演出，揭去了笼罩在女性身上的神秘面纱，使普通大众有机会一睹她们的芳颜。现代商业表演运作与行销宣传策略的推波助澜，更激起了大众对女艺人的关注，女艺人也借此进一步扩大了知名度。

## 二、女艺人学艺及演出

女艺人的艺术生命“只有十五年之锋芒，而此十五年，可分三世：十五至二十岁，为进化时代，二十至二十五岁，为饱绽时代，二十五至三十岁，则已为退化时代”，三十岁以后就被人称为“人老珠黄”了。<sup>6</sup>女艺人的演艺生涯，虽然短暂，但是其中也蕴含着无限的风光。不管台下是如何的逆境，但女艺人在台上

<sup>1</sup> 张伯驹：《红氍纪梦诗注》，北京：宝文堂书店，1988年，第46页。

<sup>2</sup> 甄光俊：《河北梆子在天津发展史述》，天津：远方出版社1999年，第61页。

<sup>3</sup> 参见丁秉铤：《菊坛旧闻录》，北京：中国戏剧出版社，1995年，第44页。

<sup>4</sup> 广圃：《艺员演剧应重信用戒骄惰》，《北平半月刊》，第14期，1937年3月16日。

<sup>5</sup> 《猫儿戏》，徐珂：《清稗类钞（第一册）》，北京：中华书局，1986年，第5051页。

<sup>6</sup> 王登山：《戏曲艺术家李桂云》，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：《燕都艺谭》，北京：北京出版社，1985年，第118—119页。

努力塑造和表现着种种人物，展现着人间百态，世间万象。

拜师学艺是每个想要从艺者必经的一个环节，也是获得艺人身份的途径。拜师学艺是指个人之间的师承关系，往往是非血缘关系的师徒传承。拜师分为：授业，即入室弟子，自幼拜师学艺，一般要与师父订立某种契约关系；带艺投师，即徒弟原有一定的基础，他们往往在投师时就有一定程度的技艺，投师是为了进一步提高艺术水准和拓宽自己的艺术眼界，寻求进一步在技艺上的提高。在教与学之间虽有着一定程度的双向选择，但是在讲究师道尊严传统的大的社会背景下，拜师“强化着师徒之间权利和义务，规范、强制、协调的是师父的优势、主导地位 and 徒弟的劣势、从属地位，并使这种关系合法、合情、合理。”<sup>1</sup>这尤其体现在缔结某种契约的师徒关系中。

有时这种契约演变成为一种人身依附关系，名艺人或年老的艺人蓄养徒弟就有这种关系。因而学艺者不仅要成为其师的艺术继承者，在某种程度上还是师父今后的生活保障者。“其望伶徒成名的心切，所以施教常过严。”<sup>2</sup>中国传统的戏曲教育中存在“打戏”的教育模式，认为艺人的技艺是要靠师傅不断对其失误惩罚养成了。“‘打戏’这几乎成了当时教戏、学戏之间一种天经地义的法规，几乎是绝不可少的教学方式和方法。”<sup>3</sup>曾有人前往艺人的居住地访问，见到“有个穿华丽服装的演员到室内拿一木棍出来，命令一个年龄十多岁的女孩练习，稍有差错，劈脸就打；再错，就用脚踢她；又错，便用木棍打她。于是，愈打愈错，愈错愈打，头部手部皮破血流，真足够惨的了。”<sup>4</sup>有时还要“跪香”。所谓跪香，就是把一尺多长的香点着，命你跪下，什么时候香烧尽了，才允许起来。

有些艺人和师父之间是一种雇用关系，欲让子女学戏的家庭“延曲师教之，月酬数十元十数元数元不等。盖以曲师技艺高下，及所习角色难易，定酬金多寡之标准。”<sup>5</sup>但是如果以名艺人为师，所要付出的酬金是相当大了。白玉薇回忆在王瑶卿家学戏时说：“跟王大爷学戏得花很多钱。那阵面粉大概是1块钱一袋，我们家佣人的工钱每月顶多是2块钱。可是我跟王大爷学戏就得花60块钱一个

<sup>1</sup> 岳永逸：《空间、自我与社会——天桥街头艺人的生成与系谱》，北京：中央编译出版社2007年，第67页。

<sup>2</sup> 金焕、秦川等：《中国黑幕大观》，长春：吉林文史出版社，1991年，第323页。

<sup>3</sup> 张伟君：《荀慧生传略》，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，1985年，第290页。

<sup>4</sup> 警亡：《某名艺人》，骆宾生编，齐仁改写：《黑幕大观——旧中国军、政、匪、伶、娼之怪状》，北京：春秋出版社，1989年，第285页。

<sup>5</sup> 芷卿：《十年来坤伶杂志》，《申报》，1921年8月19日。

月。”并自嘲道：“我想我那时的生活真是太贵族化了。”<sup>1</sup>章遏云学戏时，她母亲曾为其遍访名师。“只要听说某人什么戏拿手，某人什么戏绝活，就要挽人去请吃饭，见面以后，再谈公事，学戏先交学钱，戏落地（即可以正式公演）了又得递钱。”<sup>2</sup>

私人拜师学艺是艺人培养的一条重要途径和方法，私人的师徒相承有利于形成独特的艺术流派，并培养出了一代代有着独特艺术风格的表演人才。而且私人拜师学艺，有利于师傅对徒弟进行系统的指导，纠正其错误之处。私人拜师学艺也有种种明显的缺陷。授艺往往以师父心情而定，高兴了就说一两句，不高兴了就一言不发。艺人之间的师承关系还有门户之见，陈规陋习比比皆是。正如李桂云所说：“投师学艺远不如科班正规，连个吊嗓的琴师都没有，所以只好免了这一切，自己去喊嗓，练白口，一出戏学了半天，还不知其全貌，因为根本没有条件把角色凑到一块排一排，一切是台上见。”<sup>3</sup>而科班却能弥补私人拜师的一些缺点。

科班在民国时期颇负盛名。“科班的基本特色是融教学与实践为一体，集戏曲教育和商业演出为一身，因而它既是一个优伶教育机构，同时也是一个演出团体。”<sup>4</sup>入学的学生家长先要与科班签约，学生在一定时期内必须住在科班里，吃住教学由科班负责，演出所得归科班所有。科班内有各种行当的教师，对学生作多方面的培养，加上演出实践机会较多，因此在培养艺人上较有成效。评剧与河北梆子的科班率先招收女学员。岐山戏社小科班是落子早期艺人、岐山戏社（原凤鸣班）班主孙凤鸣于天津创办的评剧科班。学员中李金顺、花莲舫、白玉霜等更成为评剧代表人物。<sup>5</sup>1916年，田际云创建了北京第一所专门培养女艺人的科班——崇雅社，京剧、河北梆子兼授，培养了生、旦、净、丑的各行女艺人，均享名一时。<sup>6</sup>

早期的女科班，仅仅单纯招收女学员，还是没有突破“男女大妨”的限制。1930年，“中华戏曲专科学校”，首创男女生合校。“过去旧科班都是只收男的，

<sup>1</sup> 白玉薇：《我在中华戏校的前前后后》，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：《京剧谈往录三编》，北京：北京出版社，1990年，第78页。

<sup>2</sup> 章遏云著、沈苇窗编：《章遏云白传》，北京：中国戏剧出版社，1991年第15—16页。

<sup>3</sup> 王登山：《戏曲艺术家李桂云》，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：《燕都艺谭》，北京：北京出版社，1985年，第93页。

<sup>4</sup> 谭帆：《优伶史》，上海：上海文艺出版社，1995年，第44页。

<sup>5</sup> 《大连市戏曲志》编委会：《大连戏曲志》，大连：大连出版社1991年，第435页。

<sup>6</sup> 参见刘嵩昆：《梨园轶闻》，北京：北京燕山出版社，1998年，第3页。

后来有了女科班，但是只收女的。男女合校，中华戏校算是头一份儿。”<sup>1</sup>正如一首竹枝词所说：“科班旧说富连成，戏曲今添女学生。”<sup>2</sup>中华戏校在培养学生过程中不因性别而对学生区别对待，而是一视同仁，“只要你具备一定条件，有培养前途，金校长就格外加以栽培。像李玉茹，戏路子宽，青衣、花旦都行，文武全才，金校长就为她广聘老师，需要哪位教，就请哪位。侯玉兰学程派，除了请吴富琴指点外，还特意向程先生打了招呼，让程先生对她亲加指点。”<sup>3</sup>

在女艺人学艺的时候，还会因为性别的因素受到影响。女性接受正规专业训练地机会少于男性。早期因为许多男艺人出于传统的“男女大妨”理念拒绝收女性为徒，尤其是一些男性名艺人，这尤其体现在京剧上。许多京剧男艺人格守京剧界的传统，拒不接收女弟子。早期京剧女艺人多师从一般艺人，或是自学，这也造成了早期女艺人技艺逊于男艺人。有学者认为，京剧界第一个收女弟子的名艺人是王瑶卿，他在1927年收李慧琴为徒<sup>4</sup>。而王瑶卿被人誉为“通天教主”，所以他的弟子中有三圣母：金灵圣母碧云霞、龟灵圣母王玉蓉、火灵圣母华慧麟。<sup>5</sup>同年，梅兰芳也收新艳秋为徒。新艳秋早期得齐如山赏识，并引见给梅兰芳。经齐如山再三推荐，梅兰芳才同意收新艳秋为徒。拜师那天很热闹，“因为是梅先生平生第一次收女学生，所以他的许多好友都来参加了。象画家王孟博先生，编剧名家李释敬、吴震修、易哭庵诸先生，姚玉芙、姜妙香、萧长华、茹富蕙、徐兰沅诸位前辈全来了。我由母亲和哥哥陪着到齐公馆，向梅先生行了隆重的拜师大礼。”<sup>6</sup>民国时期，女性进入科班或戏校学艺的机会大为增加，同时名男艺人也敢于打破陈规接受女弟子，这说明了在男艺人内部对女性的偏见和歧视开始有所改观。学校的培养和名师的传授为女性提供了更多更好的学习机会，为大批优秀女艺人的出线创造了必要条件。<sup>7</sup>

不论拜师学艺如何困难，但女艺人的出现的确引发了“民国后女伶肇兴，盛

<sup>1</sup> 王金璐：《回忆中华戏曲学校》，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，1986年，第67页。

<sup>2</sup> 朱醉云：《首都杂咏》，雷梦水等：《中华竹枝词（一）》，北京：北京古籍出版社，1997年，第411页。

<sup>3</sup> 王金璐：《回忆中华戏曲学校》，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，1986年，第93页。

<sup>4</sup> 参见黄育馥：《京剧——观察中国女性地位变化的窗口》，闵家胤主编：《阳刚与阴柔的变奏：两性关系与社会模式》，北京：中国社会科学出版社，1995年，第329页。

<sup>5</sup> 许姬传：《许姬传七十年见闻录》，北京：中华书局1985年，第177页。

<sup>6</sup> 新艳秋：《舞台生涯五十年》，中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会：《文史集萃·第3辑》，北京：文史资料出版社，1984年，第163页。

<sup>7</sup> 参见黄育馥：《京剧——观察中国女性地位变化的窗口》，闵家胤主编：《阳刚与阴柔的变奏：两性关系与社会模式》，北京：中国社会科学出版社，1995年，第329—330页。

极一时。男伶浸衰，阴盛阳衰。”<sup>1</sup>的现象。因为女艺人占领舞台，甚至出现了男艺人抵制女艺人的现象，并引起北京政府下令“男女分演”。但这仍然挡不住观众对女艺人的追捧，完全由女艺人组成的坤班兴盛一时。

1915年，“久为男班所占的庆乐园己为坤伶刘喜奎占去。”1916年，鲜灵芝雄据广德楼，“未几号称戏曲活动中心的大栅栏5家戏园均为女班夺去。”<sup>2</sup>就连富连成科班也由社长叶春善“赴津沪、约聘坤角”。<sup>3</sup>而北京前门外先农坛的“城南游艺园”中的剧场成了坤班的一统天下。福芝芳、金少梅、碧云霞、琴雪梅、琴雪芳、孟小冬等著名京剧女艺人，后来都相继在这里演唱过。由此乃至形成“女伶业起几夺老伶席”之势。<sup>4</sup>梅兰芳在吉祥园演出“醉酒起解上座亦不过数百人”，反观新世界游艺园中坤班“上座大佳，第一日椅子压坏五排，第二三日以至于合座客之拥挤迄未减少。”<sup>5</sup>而刘喜奎更是“色艺倾动公卿，虽以谭氏硕望绝艺亦仅能与之相抗，其声势之盛可见矣。”<sup>6</sup>章遏云演出《玉堂春》，“一声苦哇，使台下听众大叫一声，目瞪口呆，注视门帘如痴。迨门帘一启，台下始又大叫一声，恢复原状，则男伶四大名旦亦无有若是之风头，可见章艺员魔力之大。”<sup>7</sup>

在民国首都迁往南京后“北平市面颇觉萧条”，于是各戏园“呈准当局，改为男女合演”<sup>8</sup>利用女艺人以吸引观众。男女合演重新风靡北京。“雪艳琴、郭仲衡、孙毓堃等，出演广德楼，为首创。其次如刘宗杨、赵少云等，出演吉祥园；赵美英赵小楼等出演第一舞台，雷喜福、绮鸾娇等，出演华乐；杨菊芬、杨菊秋、黄桂秋、周瑞安等，出演吉祥；石韵明、赵少云等，出演第一舞台，耿长春、贺舜琴等，出演吉祥；杨小楼、言菊朋、新艳秋等，出演开明；朱侠影、赵兰芳等，出演三庆，余胜荪、贺舜琴等，出演三庆；章遏云、吴铁庵、郝寿臣等，出演华乐。尚有未能长久成立者，不及备载，然现在暗中进行运动者，正方兴未艾也。”<sup>9</sup>而天津“向例男女合演”<sup>10</sup>，各剧场“实行男女合演，英雄荟萃，故卖座因之而

<sup>1</sup> 非禅：《剧场杂话》，《晨钟》，1918年8月2日。

<sup>2</sup> 参见韶华：《崔灵芝》，景玉光：《燕赵名伶传》，北京：中国广播电视出版社，1988年，第59页。

<sup>3</sup> 叶龙章：《喜(富)连成科班的始末》，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，1985年，第42页。

<sup>4</sup> 《李序》，穆辰公：《伶史》（卷一），北京：汉英图书馆1917年，第11页。

<sup>5</sup> 禅：《新年剧事谈》，《晨钟》，1918年2月17日。

<sup>6</sup> 非禅：《剧场杂话》，《晨钟》，1918年8月2日。

<sup>7</sup> 仲燕：《春和一夕记》，《北洋画报》，1929年5月14日。

<sup>8</sup> 觚厂：《北平之男女合演热》，《新天津副刊》第26期，第5页。

<sup>9</sup> 《旧都剧话》，《大公报》，1930年2月15日。

<sup>10</sup> 天行室主：《记坤伶章遏云》，《北洋画报》，1927年12月24日。

起色。故此坤伶之名大振。各舞台剧场无不罗致坤角选择佳妙为快。”<sup>1</sup>女艺人的兴盛使人发出了“近日人心重生女，坤伶都比艺员红”的感叹<sup>2</sup>。有论者对女艺人博兴的情况揶揄道：“子曰：吾未见好‘革命戏剧’如好‘坤角’者也”。<sup>3</sup>

女艺人在演出中，并不畏惧与男艺人展开竞争。春和戏院曾约雪艳琴演短期，同时还有周瑞安和侯喜瑞。剧场方面在星期日白天，派雪艳琴一出歇工戏，压轴周、侯《连环套》。侯这一出是要拿“加钱儿”的，也就是除原有包银以外，每一张票他要再拿一两角钱。剧场方面也乐于照付，并且临时提高票价，把加价转嫁给观众。而且因此剧号召，可以多卖些一票，增加盈余。这一场戏虽然临时加价，预售票却以这一场卖得最多，因为观众多花钱，也愿意看《连环套》的。等到演出当天，雪艳琴才知道此事，大为不满。认为戏院以主角新戏号召，临时加价，还有可说，现在以配角的戏号召来加价，对主角是个侮辱，非常恼火，表示这天不上台，连以后几天也不唱了。院方为了顾全大局，究竟不能得罪雪艳琴，临时恢复平常票价，雪艳琴才答应照演。等开戏以后，少数当场买票的人，是按原价买了；已如预售票多花了钱的人，都凭票退回所加票价。雪艳琴还派管事的监督前台执行。一般观众都啧啧称奇，加价以后又退钱，这是头一回。<sup>4</sup>

男艺人对于女艺人演出中的优点也是积极吸收。胡碧兰“嗓音，极为柔润，于腔调转折处，又极灵活，每至低腔摇曳，神味盎然，尤足使听者神怡，盖已至炉火纯青之候，无可指摘矣。”<sup>5</sup>有一次程砚秋在演出《红鬃烈马》，唱到《大登殿》里有一句“彩楼单打平贵男”，他忽然用了个新腔，非常新颖玲珑。第二天，当人们赞美他昨天改新腔甚为动听时，程砚秋却笑着说：“这是胡碧兰的腔。”<sup>6</sup>

### 三、女艺人与捧角者

对于女艺人来说完成各种演出技艺的训练并不意味着通向成功，如果没有得到“捧”，靠天份和美丽并不能取得成功。观看剧场内的演出，使观众与女艺人之间的关系处于“观看”与“被看”中，而捧角则使二者处于互动状态。捧角也成为城市中消费女艺人的方式。

<sup>1</sup> 《简明天津游览指南》，无出版年份，第25页。

<sup>2</sup> 冯文洵《内寅竹枝词》，雷梦水等；《中华竹枝词（一）》，北京：北京古籍出版社，1997年，第518页。

<sup>3</sup> 木石：《新论语》，《北洋画报》，1929年9月14日。

<sup>4</sup> 参见丁秉铤：《菊坛旧闻录》，北京：中国戏剧出版社，1995年，第279—280页。

<sup>5</sup> 明明：《谈胡碧兰之唱工——并示佩兰社》，《北洋画报》，1930年2月27日。

<sup>6</sup> 参见陈富年：《京剧名演员的演唱艺术》，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：《京剧谈往录四编》，北京：北京出版社，1997年，第441页。

“捧角”这种说法到民国时期才出现<sup>1</sup>。捧角者常被称为“捧角家”，泛指参与捧角活动之人。捧角者常常以赠写诗文、撰文赞美、听戏叫好、组团结社、酒宴交际、金钱赞助、编写剧本、上号菊选等方式去“捧”自己所喜欢的艺人。捧角者的社会背景十分复杂，“一般莘莘学子，赳赳武夫，以及失意名流，浪漫政客，日以捧坤角为正事。”<sup>2</sup>总体来说捧角者多为军阀、政客、富商、绅士、文人、权贵子弟、学生，乃至帮会中人等。其中既有懂戏的，也有不懂戏的。各有各的目的，各有各的爱好。对于有钱有势的军阀、政客、商人自视捧角为高等娱乐，捧角成为其业余生活不可或缺的部分，也是他们满足虚荣心的手段；文人名士以捧角为附庸风雅之途；一般民众视捧角为一种娱乐。所以“捧戏子，在有钱的人当做是一件风雅事，在随随便便的人呢，又以为将它聊以解嘲。”<sup>3</sup>但是“捧到角儿的都像秦琼的马一样，来头决小不了。”<sup>4</sup>

报刊媒体兴起之前，艺人的走红关键在于有没有人力捧，有没有造成口耳相传的巨大声势。对于女艺人来说这点尤为重要，正如赵美英的母亲所说：“女孩子唱戏不容易，有好师傅教，唱得好，如果没有人捧就红不了。”<sup>5</sup>差不多所有名艺人都要有自己的忠实拥趸，都要被人捧。尤其是如果女艺人能受到社会名士、文人的青睐，就更能提高其身价，达到走红的目的。这些名士多为对政治失望的文人，他们无心于官场，逃避现实。“被称为国剧的京剧，自然就成了他们排遣忧怀的所在，有些文人因而与戏曲结下不解之缘，成为有名望的戏曲活动家。”<sup>6</sup>章遏云曾明言：“一个演员能成名，与名士、作家们是分不开的。”<sup>7</sup>章遏云的走红就同袁克文的赞赏和鼓吹是分不开的。<sup>8</sup>在名士们看来同女艺人的往来，是对女艺人的“奖掖”。“杨云史先生，文采风流，夙负重望。其诗词屡见本报（即《北洋画报》），传送一时。”朝歌斋主人“深欲先生奖掖（马）艳云，益增声价，遂欣然定即夜七时，乃在大华，邀艳云与先生相会，届时云史先生与武越、小隐诸公及赵道生、沙游天诸公，先后咸集。”马艳云席间“乞先生为画梅，并索诗，

<sup>1</sup> 冯小隐：《顾曲随笔》，《戏剧月刊》，第1卷第11期，1929年。

<sup>2</sup> 味莼：《坤伶兴衰史》，《戏剧月刊》，第1卷第5期，1928年。

<sup>3</sup> 瑟瑟：《南腔北调》，《北洋画报》，1930年5月4日。

<sup>4</sup> 《南腔北调》，《北洋画报》，1930年3月14日。

<sup>5</sup> 许姬传：《天津十年》，中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料委员会：《天津文史资料选辑·第38辑》，天津：天津人民出版社，1987年，第186页。

<sup>6</sup> 涂沛：《程砚秋传》，成都：四川民族出版社，1993年，第5页。

<sup>7</sup> 章遏云著、沈苇窗编：《章遏云自传》，北京：中国戏剧出版社，1991年，第73页。

<sup>8</sup> 参见王忠和：《袁克文传》，天津：百花文艺出版社，2003年，第138页。

先生咸欣然诺。”<sup>1</sup>除了诗文以外，有些名士还作画相赠。“津门名画家赵松声君为名女伶章遏云作《珠尘馆度曲图》，遍征名家题咏，苍润古雅，允推名作，俟于其展览会陈列后，即以赠章云。”<sup>2</sup>该画“小阁傍山腰而筑，中有三人，一为章，一为笛师，一则不详，殆高山流水问知音也。全幅皆用工笔，施以青绿，费时半月始成。”<sup>3</sup>

与这些名士的交往被认为能提高女艺人的自身素质。章遏云“好与风雅之士游，故谈吐益见温美，态度益见大方。”<sup>4</sup>文人与女艺人之间的直接交往，则对女艺人艺术品位的提升有着深切关系，文人学识渊博，可在艺术上给女艺人以指点，而文人学士的诗咏品题一方面能使女艺人增其身价，同时，一些有着高超鉴赏力的诗咏品题对女艺人艺术的精进也大有裨益。当然，文人与女艺人的交往在很大程度上带有狎妓冶游的成分，但文人们“嘲弄风月，留连光景”却也在女艺人心目中留有深刻的印象，有些女艺人更将文人视为可以依托、可以信赖的对象和在艺术上求得精进的阶梯。

对于艺人来说，演出时是否叫座对自身的声望与收入有相当大的影响。艺人演出过程中获得观众掌声和叫好的程度正是叫座与否的一种体现。“如果角色登台，无人叫好的话，则没有苗头，难乎其为名伶了。”<sup>5</sup>而“叫好与拍巴掌，都是观众对于舞台上感觉到满足的表示。同时也是捧角者对于伶人一种献殷勤的举动。”<sup>6</sup>凡台上女艺人“一举一动一字一句，彼等无不同声叫好。”<sup>7</sup>每当捧角者所青睐的女艺人演唱时，“虽庸材凡响，而手掌唇皮，亦必勇猛事。”<sup>8</sup>而这种高声叫好的目的“不是喝采者想把自己引起人家的注意，便是想得到台上坤角飞给他一个媚眼。”<sup>9</sup>有时捧角者正是靠这种“滥拍”，获得舞台上女艺人的侧目，从而结识，进而展开交往<sup>10</sup>。有些拥趸不多的女艺人甚至雇人叫好，以助成名。“坤伶初出台，必约多人为之捧场叫好。甚至有以金钱潜雇流氓，俟其出场，大声叫好。领家即藉此为增加包银之口舌，此在常角则然。若名伶亦喜人叫好，而本同

<sup>1</sup> 雾豹：《大华遇艳记——杨云史先生奖掖马艳云》，《北洋画报》，1928年1月14日。

<sup>2</sup> 《曲线新闻》，《北洋画报》，1930年5月1日。

<sup>3</sup> 白蓓：《记“珠尘馆主度曲图”》，《北洋画报》，1931年11月28日。

<sup>4</sup> 超超：《中原戏谈》，《北洋画报》，1929年7月9日。

<sup>5</sup> 黄裳：《旧戏新谈》，北京：北京出版社，2003年，第8页。

<sup>6</sup> 瑟瑟：《南腔北调》，《大公报》，1930年3月4日。

<sup>7</sup> 《不良少年团滥拍女优》，《晨钟》，1916年9月9日。

<sup>8</sup> 邵隐：《捧角家必具有伸缩力》，《北洋画报》，1929年5月14日。

<sup>9</sup> 瑟瑟：《南腔北调》，《大公报》，1930年4月13日。

<sup>10</sup> 参见张恨水：《春明外史》（下卷），南京：江苏文艺出版社，2003年，第569—575页。

未异。盖名伶每闻特别叫好，先窥其为何如人，倘系上流社会人物，而又为著名老斗，则必答之以目。”<sup>1</sup>

有些女艺人除了看戏鼓掌叫好之外，捧角者往往在艺人登台演出时，以送花篮、字画、器物、匾额等方式来追捧艺人，而这些物品摆放在戏台四周，成为演员受到追捧的象征。尤其是某位演员初到某地的首次演出。孟小冬首演津门，“未出场以前，先捧出来三块玻璃横匾，又摆上几对花篮。”<sup>2</sup>陆素娟“在春和票串之第一夜”，舞台上“陈列花篮九对之多，皆系成双者，另银牌一面，可见捧场者之勇猛。”<sup>3</sup>女艺人在演出前还要专门行礼答谢。章遏云“每唱一句，掌声轰然，台上并陈列银鼎银盾，及花篮等，璀璨夺目，可谓风头十足。”<sup>4</sup>有时甚至女艺人并不出场演出，而捧角者依旧前往捧场<sup>5</sup>。这些剧场中捧角者的行为，又有着几分表演的意味。

捧角者往往为了壮大自身的声势，往往组织捧角团。“当时，平津的戏迷真多，学校里尤其普遍，你捧谁，他捧谁，成群结党，蔚然成风。”<sup>6</sup>“近有风雅之士，以碧兰（即胡碧兰）艺事精美，亟应奖掖，特集合同志，组织佩兰社，以为碧兰张目。”<sup>7</sup>而“鲜灵芝有尝鲜团之集合”。<sup>8</sup>金玉兰“捧之者，更结为兰社。”<sup>9</sup>捧角者还要给予所捧女艺人金钱上的支持。一些女艺人靠着捧角者的资金支持，可以较为容易的能达到成名走红的目的。盐业银行巨头王绍贤对陆素娟极为捧场。“除每月供应一两万银圆作日常开支外，还特拨了一笔演戏专款银圆八万元，作为基金。那时一元银圆，和一元美金差不多，这种大手笔，实在令人咋舌。”<sup>10</sup>

捧角者送给女艺人种种“尊号”也是常见的现象。“当刘喜奎盛时，有刘少者，册封喜奎为刘王，又有刘内阁之组织，刘为总理，生部大臣金风云，武部大臣赵紫云，旦部大臣金桂莲，丑部大臣九月菊”；更有人为刘喜奎“仿洪宪帝制推戴文，为作一劝进表。”<sup>11</sup>上尊号表现出一种对于所捧女艺人崇高形象、地

<sup>1</sup> 芷卿：《十年来坤伶杂志》，《申报》，1921年8月19日。

<sup>2</sup> 月楼：《游戏杂评》，《新天津副刊》第一册，第30页。

<sup>3</sup> 《曲线新闻》，《北洋画报》，1930年11月22日。

<sup>4</sup> 《明星院观粤剧记》，《大公报》，1930年5月14日。

<sup>5</sup> 参见《曲线新闻》，《北洋画报》，1929年9月12日。

<sup>6</sup> 章遏云著、沈苇窗编：《章遏云自传》，北京：中国戏剧出版社，1991年，第9页。

<sup>7</sup> 《谈胡碧兰之唱工》，《北洋画报》，1930年2月27日。

<sup>8</sup> 醒石：《坤伶开始至平之略历》，《戏剧月刊》，第3卷第1期，1930年。

<sup>9</sup> 谢素声：《梨云缀录》，《戏剧月刊》，第2卷第10期，1930年。

<sup>10</sup> 丁秉燧：《菊坛旧闻录》，北京：中国戏剧出版社，1995年，第93页。

<sup>11</sup> 醒石：《坤伶开始至平之略历》，《戏剧月刊》，第3卷第1期，1930年。

位的塑造建构，也使捧者同感光荣，也有一种与其它艺人的支持者互相争胜的意味。上尊号的行为体现出捧角者对女艺人的忠心，并强调自身与女艺人之间的紧密关系。上尊号，虽然常能大大地提升女艺人的声望，但是捧角者的一种私下行为。但接受尊号的女艺人又必须名符其实——至少在一般人的眼中要有一定的水平才行。“捧角封王固属文人好事。然须视其人之色艺果克胜任与否以为衡，若贸然为之，则名不副实，殊觉多此一举矣。”喜彩凤曾被捧角者尊为“武艳亲王，一时“观者哗然，盖喜彩凤而可封王，举凡刘喜奎之武艳亲王，金少梅张文艳之文艳亲王，小香红之香艳亲王，粉菊花之粉艳亲王，皆为喜彩凤一王而辱没迨尽，喜彩凤自封王之后，身价并不增高。”<sup>1</sup>许多尊号因为捧角的意味过强，随着女艺人退出舞台和时间的流逝，渐渐湮没无闻。只有名副其实的尊号才能长久存在。

捧角者力捧女艺人往往是为了渔色。“坤班盛行以来，坤角之姿首稍佳者，不论其艺术如何，其家中必须有军阀贵人之踪迹，则其身价骤增百倍。而军阀贵人初必以义父自居，继则父之名义消灭，而明白议婚矣。……于是美人乃半归沙叱利<sup>2</sup>，然其结果良好者甚鲜。”<sup>3</sup>某军官捧赵素卿甚为用心，“然至素卿家，素卿虽待为上宾，而其父强项，谓：艺佳者不必人捧。军官闻之怒，遂不复往燕舞台顾曲。十二年秋，有客来自汉江，观素卿剧未半月，竟为之制衣服，购房舍，令其迁居，共费数千元之巨。人皆异之，问素卿，则曰：若吾舅也。但素卿素贫，此赫赫之舅，挥霍如斯，外间不能无疑。素卿则从此居移起、养移体，俨然成一名角。同台姊妹行有羨之，妒之者。实则坤角之名，赖赫赫者之一捧而成者，固比比也。”<sup>4</sup>当然有些捧角者的目的似乎是出于艺术。“闽人郑某捧之（苏兰舫）最力，乃母以兰舫成名郑之力居其半，感郑义，令兰舫以身事之，且使人致意于郑。郑不可，向其母曰：兰舫可造材，勿早议婚，可以享盛名。我之捧兰舫，纯为提携后进，无他意也。”<sup>5</sup>

一些捧角者在剧场中的种种表现也成为了报刊揶揄的对象。“天鹅蛤蟆欠思量，别有痴情说捧场。长坐龙须呼母妹（喝彩者不曰“好吗”，即曰“好嘢”，若诸音则好妈好妹也；龙须即台前最近坐位。），高攀驥尾认郎娘。（对伶人不称曰

<sup>1</sup> 刘蘧庐：《霓裳艳影录》，《戏剧月刊》，第2卷第2期，1929年。

<sup>2</sup> 指军人。

<sup>3</sup> 蘧庐：《霓裳艳影录》，《戏剧月刊》第1卷第11期，1929年。

<sup>4</sup> 刘蘧庐：《霓裳艳影录》，《戏剧月刊》第1卷第9期，1929年。

<sup>5</sup> 蘧庐：《霓裳艳影录》，《戏剧月刊》第1卷第6期，1929年。

某郎，即称为某娘，乍听几疑有骨肉之亲）。小生打倒消闲气（捧坤伶者，怠无不妬扮小生者之艳福，昔有人谓小生应在打倒之列。），盗贼行藏窥下装（剧罢赴后台窥坤伶下装，行踪诡秘，有如盗窃。）。偶自狂号得一顾，姓名忽觉暂时忘（拼命狂号，大喝其采，无非欲得美人一盼；偶得青睐，立刻喜心翻倒，足使自忘名姓）。<sup>1</sup>在另一篇文章中认为“捧角家局部，必具有伸缩力，庶捧场苦心不虚设也。头项伸缩有力：欲喝彩——舒长而至台前，既喝彩——缩短而回本位；膀臂有伸缩力：欲鼓掌——伸而前，既鼓掌——缩而退。”<sup>2</sup>

在名家的心目中，艺人成名还要靠真才实学。王瑶卿曾有精辟的论断：“咱们这一行有‘成好角’与‘当好角’，如梅兰芳，他从开场前三出，慢慢移到中轴、压轴（倒第二）、大轴，也有些想当好角，出台就挂头牌，找些名演员陪他唱，撒几百张红票来捧场助威，可是玩意儿不怎么样，看戏的不批准，结果是当不成好角，只好收兵。”<sup>3</sup>还有人认为捧角会使艺术丧失真意。捧角者“奔走于名旦之门，以尽其拥护翌戴之大职，‘文字’、‘口号’，充分宣传，焚音继日，摩顶放踵以赴之。闻誉之者，则色然喜；恶声至而必反之，若有不其戴大者。其效忠于吾旦，诚尽善而尽美矣。然而以少数人爱憎好恶之成见，取快于一时，党同伐异，混淆观听，艺术之真是非，乃湮没而勿彰。”<sup>4</sup>

## 第二章 报刊媒体与女艺人的明星化

报刊在中国从晚清出现之后，到民国时期成为“重要的独立商业组织”<sup>5</sup>，吸引了越来越多的人来参加报刊的编辑、出版工作。同时，许多报刊出版的从业者也是戏曲爱好者，于是出现了“报人一观众”群体。报刊为人们提供了一种更方便、更快捷、更广泛的大众文化交流和传播媒介。其对文化信息的包容量之大之杂，传播之快之广，是以往书籍等文字传播媒介所不能比拟的。同报刊业休戚相关的另一个新现象，就是新兴的报刊消费群体的迅速壮大，消费市场的形成。官僚、政客、军人、士绅，以及大量新学堂的学生、职员、手工业者成为报刊的主要消费者。而在这些读者中许多人就是戏曲爱好者，于是形成了“读者—观众”的群体。

<sup>1</sup> 云若：《戏咏特种捧角家》，《北洋画报》，1929年1月15日。

<sup>2</sup> 邵隐：《捧角家必具有伸缩力》，《北洋画报》，1929年5月14日。

<sup>3</sup> 许姬传：《许姬传七十年见闻录》，北京：中华书局，1985年，第229页。

<sup>4</sup> 四潜斋主：《旦毒》，《北洋画报》，1928年7月11日。

<sup>5</sup> 林语堂著，王海等译：《中国新闻舆论史》，北京：中国人民大学出版社，2008年，第1页。

民国时期的京津拥有发达的出版机构和传播媒介，这在戏曲演出的近代转型中发挥了不容忽视的作用。首先，戏曲作品可以通过报刊传播。其次，戏曲信息可以通过报刊传播。起初戏园宣传和组织观众的主要方式是张贴广告（即戏单）和由案目人员上门定座。之后，报刊辟出版面专供刊登演出广告，各戏园为了扩大影响纷纷在报上发布演出信息，促进戏园营业。报纸成为了向广大公众传送演出信息的主要工具。它们不但发表广告，还发表戏评。再者，戏曲主张可以通过报刊传播。人们借助报纸这种方便快捷的新式大众传播媒介，了解信息，交流看法，表达思想，相互发生着影响。

报刊作为民国时期大众传媒最主要形式，打破了以往艺人宣传靠口耳相传的格局，将艺人放入了由报刊媒体编制的空间中。媒体与艺人的联姻，造成的一个不同寻常的后果，就是艺人的明星化。文人、票友、大众、媒体，共同参与了这场轰轰烈烈的造星运动。

## 一、报刊媒体的报道——女艺人明星化的前提

报刊媒体中对于女艺人报道形式与内容从最初的简单广告、到后来的剧评、乃至专页、专刊；从附属于综合性报纸到专业戏曲刊物的问世；从对艺人台上表演的评价，到对于台下生活的关注，以及对于道德的评价，艺人之间的竞争。可以说报刊对女艺人的关注是全方位的。从某种程度上说，报刊媒体对女艺人的种种报道，是为读者提供快乐与消遣，目的是让读者获得最大限度的身心愉悦。许多戏曲爱好者本身就是戏迷，所以由此而构成的“观众—读者”群体，对女艺人的关注从舞台之上延伸到舞台之下。女艺人的恋爱、结婚、离婚以及她们的衣着，乃至一颦一笑，一举一动等等都成了大众关心和津津乐道的题材。

最受一般读者所乐道的是关于女艺人私生活和婚姻的报道。在各类报刊上，与女艺人私生活相关的报道比比皆是，报刊以此来满足都市大众的好奇心。有些记者还深入到女艺人的家中进行采访。例如《北洋画报》所刊登的《平伶访问一瞥》<sup>1</sup>，该文对雪艳琴、新艳秋、杜丽云三位女艺人进行访问，对女艺人的居住环境、住所布局都进行了详尽的描述。“雪艳琴的房屋是个小四合院，却油漆得非常鲜艳。庭中列着许多盆莲，她的客堂在北屋，一切一切也都是簇新的，壁间琳琅满目的都是些名人书画，怪不得人家都传说她是嫁了。这种布置，显然是举

<sup>1</sup> 乐天：《平伶访问一瞥》，《北洋画报》，1932年9月24日。

行过一种‘大典’的遗迹。雪家南边是一所学校的洋楼，因为嫌它挡着风水，所以便在南屋房上盖了一段高出的砖墙，以示抵抗。忽然在北房廊下发现了一头绿毛龟，盛在一个大磁碗里。这龟的壳上长了一层青苔——也许是毛——长长的飘摇在水里，煞是好看。据雪艳琴说是数年前在上海时带回来的，好几年了，都是盛在这个碗里。它也不怕闷气！”章遏云家居北京“中国银行对门，小小庭院，清雅可喜，惟至今秋凉已届，而席棚未撤，则以方自津奏技归来，尚无暇及此耳。其南屋客堂甚敞宽，陈紫榆木家具，甚精雅，其公共寝室在室之西套间，从客厅可见之，内设‘纱橱’。此为广东习惯，即于室中另建一小间，顶壁均张贴丝纱，以避蚊蝇者，不图于北地得见之。”<sup>1</sup>金友琴<sup>2</sup>、新艳秋<sup>3</sup>的家庭失和都成为报道的对象，甚至连外出购物、游玩、乃至生病都收入报端。“新艳秋近曾在王府井大街长安饭店下之新华洋行购衣料数件，同日又见其于汽车内，以芭蕉叶（扇名）遮阳光。有此可见新艳秋既崇拜西欧，又不忘东方文明，诚难能可贵矣。”<sup>4</sup>

这类报道数量众多，内容侧重于细节描写，故事生动，更涉及了个人隐私。其中透露出的是大众对于从事娱乐业女性的好奇与偷窥的乐趣，以及对女体和女色的揣测与遐想。“女伶杜丽云常偕女伴游于中山公园，装束入时，挺胸露腿，极招人注目，皆许为平中女伶之最标志者。”<sup>5</sup>有些报道为了吸引读者，在有关女艺人的报道中，多着重描写该艺人的扮相、姿色。试看几例：刘喜奎“螭首皓腕，可谓天香国色，众生倾倒，奚止恒河沙数。二十年来坤伶色艺兼备，差相比拟者，实无其人。”<sup>6</sup>马艳云“冰肌玉骨，清丽宜人，环视今之坤伶旦角，盖无其匹，一辈男儿，甘心拜倒，有以哉。”<sup>7</sup>有些描写甚为露骨“女伶冯素莲近来曲线美大为扩张，有三大之美誉：即乳大、臀大，腰大云。”<sup>8</sup>这些报道则映射出了读者对于女色的关注。

对于报刊读者来说，女艺人的私人生活常与社会名流权贵或著名男艺人有关，因此最能引发读者的兴趣。报刊媒体充分则利用了观众渴望了解女艺人表演以外的私人生活的心理。例如，刘喜奎在北京期间“艳闻甚多，各报纸亦竞相宣

<sup>1</sup> 乐天：《平伶访问一瞥（三）》，《北洋画报》，1932年10月15日。

<sup>2</sup> 亦雄：《金友琴母女冲突》，《北洋画报》，1929年5月30日。

<sup>3</sup> 北辰：《又是坤伶家务》，《北洋画报》，1929年6月4日。

<sup>4</sup> 《曲线新闻（一）》，《北洋画报》，1932年6月9日。

<sup>5</sup> 《曲线新闻》，《北洋画报》，1932年8月6日。

<sup>6</sup> 一尊：《剧屑》，《北平半月剧刊》，第12期，1937年2月16日。

<sup>7</sup> 天行：《记明星义务戏（上）》，《北洋画报》，1927年10月15日。

<sup>8</sup> 《曲线新闻》，《北洋画报》，1930年2月18日。

载”<sup>1</sup>其实“女伶嫁人，本寻常事，初与男伶之娶妇无以异，抑既为女子，则终必嫁人，不过女伶嫁人，多随弃其艺术生活，此所以为一般酷爱艺术者所关心，至其所嫁何人，则殊无研究之价值，仅足供谈资而已。”<sup>2</sup>正是“足供谈资”充分说明大众对女艺人感情生活婚姻的关注。

关于女艺人感情生活的各种报道屡见不鲜，其中夹杂着不少虚假的言论。正如傲翁在《北洋画报》撰文所指出的，坤伶（傲翁文中“坤伶”指孟小冬）“难免造谣的朋友们寻她去开心，拿她作谣言最好的目的物。”<sup>3</sup>在同梅兰芳结合前，孟小冬的婚姻问题，曾“闹得满城风雨”。其中不乏各种揣测，“以前北京人就说过小冬要和同梅郎一样标致的某伶结婚，结果并无其事，现在呢，越闹越凶了：有某要人看中她了，连戏也不敢出头露面去唱了。又说什么见她住在天津某阔老的公馆里，有小白脸的汽车夫陪她开车出门，到这里，往那里，说得天花乱坠，好像真有其事似的，其实是认错了人了。上海的报纸，就更离奇了：说她竟自尽死了，实则她还好好地活着呢。”<sup>4</sup>而梅兰芳的友人对于梅、孟二人的交往还专门予以否认<sup>5</sup>。而一旦女艺人同异性有所交往，便会引来报刊的报道。“雪艳琴逗留津门，寓英租界墙子外，有某贵公子伴其出入，或共摄影。”<sup>6</sup>“坤伶胡振声，近与某君每日在起士林及各电影院游玩，并时常骑自行车消遣。”<sup>7</sup>

传统观念中女艺人与捧角者之间扑朔迷离的关系，更成为上乘的新闻素材。因此，女艺人结干亲也成为报刊的话题。“查认坤伶作干闺女一事，原出于名士美人之互相倾慕，只以年龄之差异，不欲强附婚姻，只得冒充骨肉，以为慰情胜无之举。此说甚正，吾无以驳。或又谓凡欲坤伶称之为爸爸者，皆欲其转音而成‘达达’者也（不可参看金瓶梅）。此说则似以小人之心度君子，不敢苟同。”<sup>8</sup>

其实，报刊媒介对女艺人的报道是基于对商业利益的追求——只有吸引最大数量读者的关注，才能实现经济利益。因此，报刊媒体为了吸引最大多数读者，只好去迎合大众的需求。于是，女艺人成为了报刊媒体借以推销自己的“卖点”。

<sup>1</sup> 唐友诗：《平剧二百年》，北京：放庐斋室，1948年，第86页。

<sup>2</sup> 乐天：《章遏云终于嫁人》，《北洋画报》，1929年9月28日。

<sup>3</sup> 傲翁：《孟小冬为造谣家的目的物》，《北洋画报》，1926年7月21日。

<sup>4</sup> 傲翁：《孟小冬为造谣家的目的物》，《北洋画报》，1926年7月21日。该则材料中“她”、“他”混用较多，为此将材料中指代孟小冬的第三人称代词，一律用“她”表示。

<sup>5</sup> 妙观：《梅伶近讯》，《北洋画报》，1927年4月2日。

<sup>6</sup> 《是是非非》，《北洋画报》，1928年9月22日。

<sup>7</sup> 《曲线新闻》，《北洋画报》，1931年4月30日。

<sup>8</sup> 独日记者：《从干闺女说到沙游天先生》，《北洋画报》，1929年8月8日。

在报刊中有关女艺人的众多报道中，有相当部分是具有捧角性质的。而这些捧角性质的文章，又因为报刊媒体的开放性，使得女艺人的明星化有了“造星”的意味。

## 二、报刊媒体的捧角——女艺人明星化的催化剂

“明星”概念源自于20世纪初美国好莱坞电影工业。1919年演员卓别林等人组成“联美影片公司”，首创以演员为中心的制片制度，建立以媒体宣传将演员包装为明星的电影营销策略。此举一举成功，使得演员开始自觉地投入自我营销的机制中，甚至精算自己在每个镜头前的形象。<sup>1</sup>明星一词也用于其它能够散发特质并在一举一动间吸引大众目光的公众人物。这些明星们的共同特性是，透过媒体宣传等造神活动，他们的个人魅力与专业表现并驾齐驱，他们的私生活和公众活动一样受人注目，他们台下幕后的个人表现甚至被当做是他们台上幕前角色表演之延伸，并同样受到普罗大众的凝视。但单纯的一般性报道，不能使女艺人明星化。明星化需要的是对女艺人有利的报道，以造就女艺人的声名。

女艺人的明星化是与报刊媒体密不可分的。报刊媒体延续着女艺人明星的生命。离开了报刊媒体，女艺人也就不成其为明星了。剧场中的捧角行为，虽然能使女艺人成名。但毕竟此种得来的声名的覆盖面有限，可能仅仅局限于剧场之中，或是观众之间的口耳相传。而一旦女艺人进入了报刊媒体，其声名便会遍及报刊的发行覆盖面。这种影响不是观众之间的口耳相传所能比拟的。而这种对女艺人有利的报道，就是报刊中具有捧角性质的文章。在民国时期，利用报刊媒体捧角成为了最主要明星炒作方式。

福芝芳初露头角，是在北京新世界唱倒第三出，“有一般大学生组织了一个留芳小集天天到新世界去捧场”，福芝芳的母亲“把那帮人敷衍得很周到，报纸上天天可以看到捧福芝芳的诗词文章，所以福芝芳在新世界除了金少梅，她渐渐就混成角儿了。”<sup>2</sup>绮鸾娇在堂会戏上“尽展所长，演玉堂春之起解会审，历两小时，始终不懈。”从此“报纸上，始稍稍见其芳名。”后经“报界极力赞扬，遂有名重九城之概矣”<sup>3</sup>。而由此可见报刊与女艺人的成名密切相关。

明星的“风光”就在于不断被媒体炒作，不断在媒体“曝光”。而同时，报

<sup>1</sup> 参见周慧玲：《表演中国：女明星、表演文化、视觉政治，1910—1945》，台北：麦田出版，2004年，第19页。

<sup>2</sup> 唐鲁孙：《古都梨园三大名妈》，丁秉铨：《菊坛旧闻录》，北京：中国戏剧出版社，1995年，第508页。

<sup>3</sup> 楔云：《绮鸾娇小史》，《北洋画报》，1927年10月29日。

刊媒体的捧角行为，也煽动起了大众的参与<sup>1</sup>。在民国时期的报刊所载文章中“尤以捧脚作用者为最多”，文章“大抵为捧角家所杂糅而成。”有人认为其“内容不过妃红丽紫、弄月吟风，与戏剧之宏旨无关，殊不足以纯粹评剧界之出版物目之也。”<sup>2</sup>剧评家、记者也被大众视为“捧角家”。黄裳认为剧评家可以分为三类，其中之一就是“捧角家”<sup>3</sup>。“评戏者渐夤缘而有相当位置，乃可于报端好其所好，恶其所恶，颠倒黑白，欺人自欺。此辈胸有成见，意在笔先，不惜曲为解脱，扩大宣传，‘评剧家’无出得其平，人乃尊曰：‘捧角家’。”<sup>4</sup>

一些报刊媒体也纷纷为女艺人开辟专刊或专页，发表捧角文字。《北洋画报》先后推出《冯素莲专页》、《雪艳琴特刊》、《章遏云专页》、《双菊专刊》，《（张）蕴馨特刊》、《陆素娟来津公演专号》<sup>5</sup>等。与此相应，捧角者还将捧角的诗文书画等结集出版。因为花费较大且收集不易，能出版专集的艺人大多是具有较高声望。同时也使得出版专集成为一个普通艺人向名艺人转变的因素。“有刘先礼君（即刘髯公）者，现编一《双菊集》专事揄扬坤伶杨菊芬、杨菊秋，现已出版，中有许多名士之书画词。”<sup>6</sup>其中“更有菊秋之画，菊芬之书，尤觉生色，洵评剧界有数之刊物也。”<sup>7</sup>章遏云“赠章一山先生小影，先生酬以诗，名流和者甚多，哀为《遏云集》”<sup>8</sup>，在天津出版《遏云集》，其中一部分曾刊登于《北洋画报》上。<sup>9</sup>坊间出版的专集、报刊上的专刊或专页上面所登载诗词的数量以及作者也常被当作衡量女艺人名声大小的一项重要指标“北平某报，近为艳琴出特刊，征集材料虽亦不少，但名士诗词，终不及艳秋十分之一。”<sup>10</sup>

由报刊媒体公开举办的“菊选”又颇有几分社会参与的意味，成为报刊媒体策划的公众参与的活动。报刊“菊选”出现在民国初年。日本人在北京所办的《顺天时报》，“附张主办人辻听花，是个中国通，住北京多年，与名伶谭鑫培有

<sup>1</sup> 参见叶凯蒂：《从护花人到知音——清末民初北京文人的文化活动与旦角的明星化》，陈平原、王德威：《北京：都市想象与文化记忆》，北京：北京大学出版社，2005年，第132页。

<sup>2</sup> 髯公：《最近评剧界之出版物》，《晨报》，1918年12月8日

<sup>3</sup> 参见黄裳：《旧戏新谈》，北京：北京出版社，2003年，第2页。

<sup>4</sup> 红蛾：《评戏吃饭与吃饭评戏》，《北洋画报》，1935年10月12日。

<sup>5</sup> 《北洋画报》，1929年4月9日；1929年7月20日；1929年9月5日；1929年11月28日；1933年9月30日；1936年5月2日。

<sup>6</sup> 张开：《北平菊部人事记》，《戏剧月刊》，第3卷第4期，1931年。

<sup>7</sup> 冯澄源：《读双菊集》，《天津商报图画周刊》，第1卷第35期，1930年12月21日。

<sup>8</sup> 《章遏云集》，《北洋画报》，1936年4月28日。

<sup>9</sup> 《遏云集》，《北洋画报》，1936年4月30日、1936年3月2日、1936年5月5日、1936年5月7日、1936年5月14日、1936年5月21日。

<sup>10</sup> 看云楼主人：《红氍漫笔》，《戏剧月刊》，第3卷第7期，1931年。

交情，熟悉北京伶界情形。其附张上专捧剧界，经常举办菊国选举，每订阅《顺天时报》一份，给选票一张。”<sup>1</sup>通过报刊媒体进行“菊选”，按照投票数，为艺人排名。正如《春明外史》中任黄华所说：“这菊选和人家送香艳亲王的匾额不同。那种匾额，只有一班人送来就行。报上呢，不过托人鼓吹罢了。菊选却不是这样，是要投票的。”<sup>2</sup>1918年，《顺天时报》主持选举伶界大王，结果，彼时正红极一时的京剧名角梅兰芳得票二十三万二千八百六十五张，获男伶大王徽号；而刘喜奎得票二十三万八千六百零六张，比梅兰芳尚多五千七百四十一票，获坤伶大王徽号。<sup>3</sup>菊选通过报刊这种公共媒体将对女艺人的追捧推向更为广阔的社会空间。

由天津《北洋画报》主办的“四大女伶皇后”评选活动是民国时期影响最大的一次女艺人菊选。1930年5月3日，《北洋画报》的戏剧专刊出版了第100期。在该期上除了刊登了一些纪念性文章之外，同时发布了进行“四大女伶皇后”评选的公告。“津报界久有女伶四大名旦（章遏云、雪艳琴、胡碧兰、马艳云）之选，惟不过一时流行，初未经正式公选，且近年女伶勃兴，人才辈出，亦难使已成名者固步自封，后进者向隅兴叹。故本报乘剧刊百期纪念之机会，行女伶四大皇后之公意选举，一以觐顾曲者人望之谁归，一以励女伶界艺术之进步”<sup>4</sup>此次菊选有别于以往菊选按得票多少排列座次，而是指出“四大女伶皇后”选举虽然四后票数不同，但是“四人票数之多寡，非即足为四后次第之标准”，因为四人“各有所长，断不能按票数遽分高下”，所以“四后皆为皇后之一，固无正宫东宫西宫之别也。”<sup>5</sup>通过媒体的宣传，不少女艺人获得了巨大的声誉。而女艺人也可藉此声誉，在演出时同男艺人各领风骚，进一步扩大了女艺人的演出空间。不可否认，菊选的结果可能也包含着各领风骚捧角家们的运作，但较诸“剧评”、上尊号等捧角方式更有公信力，也更能反映艺人在大众心目中的地位。

在一些所谓的“地方社会”“名人”中，女艺人也名列其中。1928年天津商报进行的天津百名人选，“业于双十节增刊中揭晓，当选第一名严修，第二杨以德，第三张伯苓，徐世昌段祺瑞则第六第七。名坤伶马艳云列第十二，在商震之下，

<sup>1</sup> 林华：《忆北洋政府后期的北京新闻界》，全国政协文史资料委员会：《文史资料存稿选编》（文化），北京：中国文史出版社，2002年，第182—183页。

<sup>2</sup> 张恨水：《春明外史（下卷）》，江苏文艺出版社，2003年，第677页。

<sup>3</sup> 甄光俊：《河北梆子在天津发展史述》，天津：远方出版社，1999年，第62页。

<sup>4</sup> 《四大“女伶皇后”选举》，《北洋画报》，1930年5月3日。

<sup>5</sup> 记者：《女伶皇后大选之后》，《北洋画报》，1930年6月21日。

卞白眉之上。溥仪尽列第十八。”<sup>1</sup>可见女艺人的社会影响力。

报刊媒体自身也十分清楚，自身在女艺人明星化过程中的所起的作用。《北洋画报》曾不无炫耀地说：“试看全国的书画家文学家，以及歌女伶人，有几个未曾和北画<sup>2</sup>发生过关系的？有几个不是无名者因北画而成名，有名者因北画而益盛？”<sup>3</sup>而新艳秋演出时，“有十家报馆，公送绸幛一幅，大书‘玉貌珠喉’四字。”<sup>4</sup>则更体现了报刊媒体参与到捧角活动中的公开性。正因为报刊媒体对女艺人成名拥有推助作用，所以某些人，特别是报刊从业者视在报刊上发表捧角文章为有利可图。由此也引出了女艺人同报刊之间的博弈。

### 三、报刊媒体的参与——女艺人明星化的合谋

《北洋画报》的记者（报人）曾撰文调侃自己和女艺人之间的关系。

近常于友人宴会，获于京津诸女伶同席。若马艳云，章遏云，胡碧兰，恩维铭，金友琴，云飘香诸伶，均得先后饱餐秀色。因思吾辈口福固佳，而眼福更自不浅。然吾侪操新闻业者，郅亦与女伶有联带之关系。盖新闻记者，在欧美有“无冠之皇”之号。而女伶之负盛名者，在欧美亦尊称之为“无冠之后”。如英国有名之女伶爱伦苔蕾 Ellen Terry。欧人均称之为“英国无冠之后”“Uncrowned queen of England”即其一例。可见新闻记者与女伶，本自有缘。故在一般社会上，亦同有相同之地位。吾人与艳云、遏云诸伶之当得同席，殆非偶然。虽然新闻记者与女伶，向来极少有能成眷属者。如从前北京之刘少少与刘喜奎，其单相思之痛苦，可谓难受已极。可见无冠之皇，与无冠之后，毕竟无缘也。<sup>5</sup>

实际上，报人同女艺人的关系并非如此简单。报刊媒体拥有捧角——造星的权力，尽管报刊媒体有其一定的开放性，即任何人都可以像报刊投稿。但是在报刊媒体组织中，存在着从记者、主笔到报刊所有者的各层次的信息“守门人”。报刊媒体给予读者的信息，实际上就是这些守门人给予读者的信息。所以报刊媒体拥有捧角——造星的权力是掌握在这些报刊从业者手中的。

天津《天风报》主持人沙游天对孟小冬非常推崇，尊孟小冬为“小宗冬皇

<sup>1</sup> 《是是非非》，《北洋画报》，1928年10月16日。

<sup>2</sup> 即《北洋画报》。

<sup>3</sup> 云若：《北画十年》，《北洋画报》，1936年7月7日。

<sup>4</sup> 斑马：《重莅津门之新艳秋》，《北洋画报》，1928年10月13日。

<sup>5</sup> 斑马：《新闻记者与女伶——无冠之皇与无冠之后》，《北洋画报》，1928年3月10日

帝，俨然庙号，可谓推崇备至。”<sup>1</sup>“冬皇”之名，一时风行景从，南北各报，都仿《天风报》的写法，数十年不衰。<sup>2</sup>刘髯公在天津创办《新天津报》，一时成为“天津小报之王。”<sup>3</sup>《新天津报》副刊“《游戏月谈》”栏中之剧评，左右着在舞台上演出的男女艺人。”因为编者“薛月楼、何怪石辈皆对戏剧、曲艺素有研究，每对某艺人之演出评判，皆中要害”。因此来津演出的男女艺人，要在登台演出前到《新天津报》馆来拜会刘髯公、薛月楼。然后二人便在报上宣传该艺人演艺的高超，以招徕观众。如赶上艺人业务不好，上座率不高，刘髯公还可以代购“红票”<sup>4</sup>使剧场满座，以此来吸引观众。如果艺人不前来拜访，就要在报纸上遭到挑剔<sup>5</sup>。

在一些报刊从业者看来是生财之道。故而有些人，藉此要挟女艺人，以图获利。“捧角家之权威无上，爱则欲其生，恶之则欲其死，渐乃视评剧为其职业，而有噉饭之道。”<sup>6</sup>乃至“要到钱就捧，要不到钱就骂，这几乎是把捧角当作一种买卖看待。”<sup>7</sup>在这种情形下，捧角又成为了一种交易。《春明外史》中的女艺人谢碧霞就按月给予敲金报馆的柳上惠一定报酬，由柳上惠在报刊上发表诗词进行吹捧<sup>8</sup>。有些报人甚至将“剧评”作为猎艳的工具。“有某坤伶者，色艺均佳，出演于津沽某舞台，有当地某小报主笔见而艳之曰，此天生尤物，吾必设法以猎之，而膏吾吻也。于是于其报上竭力揄扬之，送花篮，赠匾额，更设宴以款之，申函以约之。”<sup>9</sup>报刊媒体的这种权力，从某种层面上说，也加深了女艺人的痛苦，尤其是有一定知名度的女艺人。正如一位未出名的女艺人所说：“像我们这种角色，虽不受人捧，但也不挨人骂。像她们出名的人那才真叫苦痛呢，对于阔人政客以及报馆里的新闻记者，稍一失礼，就得遭人的唾骂。”<sup>10</sup>

女艺人也并非单纯的是“被捧者”，女艺人也清楚地认识到报刊媒体的作用，

<sup>1</sup> 《曲线新闻》，《北洋画报》，1931年9月3日。

<sup>2</sup> 参见丁秉铨：《菊坛旧闻录》，北京：中国戏剧出版社，1995年，第341页。

<sup>3</sup> 法工部局史料专题小组：《天津法租界工部局的内幕》，全国政协文史资料委员会：《文史资料存稿选编》（晚清·北洋上册），北京：中国文史出版社，2002年，第105页。

<sup>4</sup> 即艺人赠送给他人演出入场券。由捧角者购买，再赠与他人的入场券，也可称为“红票”。

<sup>5</sup> 参见董孟豪：《天津的《新天津报》》，全国政协文史资料委员会：《文史资料存稿选编》（文化），北京：中国文史出版社，2002年，第73—74页。

<sup>6</sup> 红蛾：《评戏吃饭与吃饭评戏》，《北洋画报》，1935年10月12日。

<sup>7</sup> 秋江：《小补之斋随笔》，《戏剧月刊》，第2卷第11期，1930年。

<sup>8</sup> 参见张恨水：《春明外史（上卷）》，南京：江苏文艺出版社，2003年，第304—306页。

<sup>9</sup> 张北江：《评剧家应有三种知识》，《戏剧月刊》，第1卷第12期，1929年。

<sup>10</sup> 蒋凌霄：《津市的职业妇女生活（五五续）：一个女伶的身世谈》，《大公报》，1930年10月5日。

“多与报界近，以收鼓吹之效”。<sup>1</sup>主动拉拢报人，以期好的好评，从而成名。“伶人演戏，有时须假报纸为之宣传，遂挽好友请托诸编辑记者与评剧家之前，置筵款待，杯酒言欢，而后好者固好，劣者亦好，此则非鸭子鱼翅，即鸡绒鲍鱼在作祟矣。”<sup>2</sup>女艺人“招待新闻界，其目的在乎联络感情，希望捧场。”而赴宴者“也不管好坏，只要饱了肚皮就算。什么艺术，什么人格，都被白兰地醺得沉醉不醒。”<sup>3</sup>有些报人甚至“朝秦暮楚，一饭可移其志向，睚眦遂变其论调。”<sup>4</sup>有些女艺人甚至牺牲色相来获得报刊媒体的好评。某坤角“深明乎潮流所趋，及评剧家扬抑之魔力”，而捧角者“又为小报主笔，实深系乎营业之盛衰，宠召焉能不赴，比酒酣，主笔乘醉以要之，某伶真可儿哉，以为既已庄严之色象示人，又何惜乎此后天之臭皮囊，且对方亦尚年少翩翩，幸非老丑，慨然金诺，但与主笔约，此后出演津门一天，必日为文章以颂之，若缠绵一夕，必连出专刊三日以报之，约法三章，双方签字，好事遂成。”<sup>5</sup>

同时毕竟报刊媒体拥有一定的开放性，所以一般民众也是可以向报刊投稿。于是，在报刊上发表“捧角”文章的戏曲观众也受到女艺人的笼络。《北洋画报》曾载《捧胡振声》一文，极力推崇女艺人胡振声，认为她“真小生中之美才也”。作者自称与胡振声，“实无一面之缘，则余之捧角，固终与寻常捧角家不同也。”在文后的附记中，编者指出“胡天于撰此稿后，某夕宴诸友于春和，得某君之介，碧兰振声姊妹，翩然莅止，寰座腾欢。”<sup>6</sup>

处于媒体影响和操控之下的女艺人，也试图自己创办报纸掌控媒体。雪艳琴在北平出版《艺光报》，以报导游艺消息为主，开艺人办报之先声。该报“游艺一栏，消息亦翔实新颖，且毫无崇己抑人之偏论，故颇为阅者欢迎”。<sup>7</sup>当雪艳琴在游艺园登台演出时，《艺光报》曾为其发行特刊。这可被视为女艺人自觉意识到媒体的作用，而主动加以利用实例。

在“女艺人—报刊”这种关系中，每一方都为实现他们针对受众的特定目标而努力；但他们却不能不通过与另一方形成某种合作而达到目的。有时，他们

<sup>1</sup> 百之：《雪艳琴北平办报》，《北洋画报》，1929年7月27日。

<sup>2</sup> 红蛾：《评戏吃饭与吃饭评戏》，《北洋画报》，1935年10月12日。

<sup>3</sup> 瑟瑟：《南腔北调》，《大公报》，1930年3月22日。

<sup>4</sup> 红蛾：《评剧与捧角》，《北洋画报》，1934年6月2日。

<sup>5</sup> 张北江：《评剧家应有三种知识》，《戏剧月刊》，第1卷第12期，1929年。

<sup>6</sup> 胡天：《捧胡振声——女伶中之第一小生》，第199期，1928年6月27日。

<sup>7</sup> 百之：《雪艳琴北平办报》，《北洋画报》，1929年7月27日。

有共同的目标，例如追求和维持大量“读者—观众”对他们的追捧，共同愿望是获得尽可能多的报刊购买者。不过，他们的目标也常常处于某种张力之中：报刊的首要目标是通过提供给目标受众——“读者—观众”以告知和娱乐来获取和维持他们的注意力。这是因为报刊的具有“两次销售”特点：报刊业的产品分为两种，销售也分为两次。第一种产品是经过编辑加工的“新闻信息”通过发行卖给广大读者后，实现第一次销售。第二种产品是“读者的注意力”，也就是报刊上的新闻信息吸引读者和获得广大读者购买，取得可观的“发行量”后，再卖给广告客户，实现第二次销售。<sup>1</sup>而女艺人则需要报刊媒体的关注来保持“读者—观众”对其的关注，以维持其明星的地位。无论目标如何混杂在一起，任何一方都需要另一方并调整以适应另一方。女艺人需要掌控在报刊媒体手上的传播渠道，包括他们所提供的理想的受众，即“读者—观众”信息接受情境。这样，女艺人就必须调整他们的信息以适应报刊媒体所制订的规范，以及与之相关的语言风格、故事模式和受众形象。

有时候女艺人们也控制着稀缺的新闻资源，这不仅是因为她们所能够提供的信息原料的数量，而且表现在质量上。例如，能写到大字标题中的“重量级口风”就远比来自圈外人士的关于某一更为浅显的话题的猜测性传闻要有价值得多。例如杨菊秋、杨菊芬姐妹经常与刘髯公通信，这些信件多次被刊登在《新天津副刊》上，信中所透露的多是二人的生活及演出近况。这类“内幕”更容易吸引“读者—观众”的注意。因此，特别是在新闻价值比较高的时候，女艺人们处在“奇货可居”的有利地位上，她们将之作为筹码，以此将记者们的注意力引向他们喜欢的话题。

善于行销个人魅力的明星们，不但积极拉拢报人，而且往往也精于计算行径的公众形象，操弄观众的眼神。明星是活在报刊传媒中的，报刊传媒塑造着明星的形象。这些女艺人在社会中扮演自己必须要像在舞台上揣摩戏剧角色般，掌握精密表达准确并且贯彻一致。所以女艺人再也努力塑造自己良好的舞台以及社会形象。但是这又受到报刊中存在的对女艺人的刻板印象的制约，下文仅对女艺人在报刊中的刻板印象及女艺人的应对进行分析。

### 第三章 报刊媒体对女艺人形象的表述

<sup>1</sup> 参见倪祖敏、张骏德：《报刊发行学概论》，上海：复旦大学出版社，2005年，第34页。

女艺人作为大众娱乐的组成部分，也成为报道的对象。“一般人对于女伶的看法，除了真正的捧角者，沉醉在她们的颦笑歌舞之中，当她们是天上神仙一般的看待以外。其余的人差不多对于这班卖艺的女子，没有一个不存轻蔑的思想。”<sup>1</sup>从某种程度上讲，这种轻蔑一方面体现为对女艺人演出技艺的不认可，一方面体现为对女艺人人格的质疑。综合考察民国时期报刊中女艺人的形象，可以发现其中主要包含了两种关于女艺人的刻板印象。一、女艺人在演出效果上不如男艺人。二、女艺人涉嫌有伤风化。下面仅就这两个刻板印象进行评述。

## 一、优与劣——关于女艺人的演出技艺的探讨

中国的戏曲批评诞生很早，但古代的戏曲批评，往往注重戏曲本身，忽略了艺人。这些戏曲批评多以序、跋、凡例、引、日记、笔记、评点的形式存在。它们往往以书籍、文章、字画形式表现出来，即使是关于戏曲演出的理论，亦多随机性，评语简略概括，且很少讲究时效。由于近代报刊业的发展，剧场的兴建，观众的普及，特别是辛亥革命后，一些戏剧、小说、杂志的大量出现，以及大小报纸几无不列评剧一栏，遂使剧评面貌大大改观。

民国时期，剧评作为新兴的媒体力量把握了戏曲舆论，并发展为报刊的独特的文体形式。在近代，报刊与剧评的关系可以说是相辅相成的。报刊登载剧评其主要的打算却在于剧评来吸引读者，扩大报刊的发行量，获取更多的利润；而报刊之对于剧评，也同样促成了剧评创作的繁荣，促成了职业剧评人的最终出现。

“报纸为应合一般需要，而有剧评，而有特刊，于是吾辈之以一知半解贡献意见者，得发挥议论，人遂冠吾辈曰：‘评剧家’。”<sup>2</sup>当然，媒体的这种权力也是“读者—观众”所赋予的。有些“读者—观众”会投书报刊，发表自己的看法。例如有时会针对一些艺人的演出进行提问，甚至希望报人对艺人的演出进行评价。“新明大戏院，聘来一位坤角孟小冬，初次来津打炮，胡琴手为孙老元。鄙人因不明皮簧深奥，敢请月楼先生，前往一听，加以批评才好。”<sup>3</sup>透过剧评这个窗口，我们可观察到大众对于女艺人的演出所存有的看法。

在民国时期，不少观众并不接受女艺人的演出，在许多剧评家及戏迷看来，

<sup>1</sup>《南腔北调》，《大公报》，1930年5月1日。

<sup>2</sup>红蛾：《评戏吃饭！与吃饭评戏》，《北洋画报》，1935年10月12日。

<sup>3</sup>《新天津副刊》第一册，第29页

女艺人的演出要劣于男艺人的演出。“谈坤伶戏艺者，金称远不如男伶。”<sup>1</sup>正如一位剧评家所说：“在下好谈戏，尤喜作关于戏剧的文字，但是从来不谈女伶，因为女伶，实在另是一工，不能拿看戏的眼光来评论，所以也就不必浪费笔墨了。”<sup>2</sup>在许多剧评文章中，“剧评家”们多认为女艺人在演技唱腔等艺术层面低于男艺人。女艺人“对于艺术上，只以点到应景为能事，绝无深刻动人之工夫，故观坤伶剧，只可作一消遣，并不能鼓起人之兴致。”<sup>3</sup>而女艺人的成名及受某些观众的追捧，完全在于表演之外的因素。剧评家认为女艺人的演出“虽少绝诣，而以色胜，以衣服丽都胜，以取价低廉胜，遂致京国歌场十有七八为所盘据，老伶工皆退三舍，苟延残喘者，不过数园。”<sup>4</sup>孟小冬首演津门，大受观众欢迎，也被人认为是，“全仗孙老胡琴捧场，自己岁数年青，及行头新鲜而已。所演各戏，本无可评论之价值。”<sup>5</sup>不少人认为女艺人的成名主要是靠捧角者捧出来的。女艺人“都是一半仗着脸子，一半出顾曲家捧角家口里捧红的。”<sup>6</sup>所以“年来坤伶之享盛名者，如锦浪层波，此仆彼起，然此辈虽有一二以真艺事博取盛名，余皆得力于擅长交际，买动一班捧角捧场者，尽力鼓吹，用宏时誉，而出风头，致守规矩之坤伶屈抑埋没。”<sup>7</sup>所以女艺人“第一要交际手腕好，第二要脸子长得漂亮，最后才讲到剧艺的好坏。如果前两项及格了，那么最后的一项倒也不甚在乎。反正只要有捧的人，撑着场面。至于普通观众的批评随便什么风也吹到她们耳朵里去。”有了捧角者的支持“虽然黄毛丫头，也成了天仙化人。”<sup>8</sup>总之，女艺人获得追捧“皆非捧其艺，不过他是各坤角就是了。”<sup>9</sup>

当然，有些剧评家在论及女艺人演出时，认为女艺人在演技上不如男艺人，与男女生理条件不同有关。“直到现在坤伶尚不能与男伶相颉颃，盖坤伶以天赋之关系，总不能优于男伶，唱旦尚可，余则敷衍矣。虽间有出色者，然亦寥若晨星耳。”<sup>10</sup>而且“男伶以生理关系，其发声往往能满足观众听觉之需要；姿态亦

<sup>1</sup> 仲华《徐东明谈片》，《三六九画报》，第1卷第11期，1939年12月9日。

<sup>2</sup> 垂云阁主《女伶旧话》，《戏剧月刊》，第3卷第12期，1932年。

<sup>3</sup> 秦公武：《坤伶红运之起源》，《北平剧世界月刊》，第1期，1937年4月1日。

<sup>4</sup> 燕石：《北京女伶百咏》，北京：都门印书局，1917年，第44页。

<sup>5</sup> 月楼：《游戏杂评》，《新天津副刊》第一册，第78页。

<sup>6</sup> 醉龙：《坤伶赏识捧》，《新天津副刊》第26期，第30页。

<sup>7</sup> 吴幻荪：《吟碧馆剧札》，《戏剧月刊》，第2卷第12期，1930年。

<sup>8</sup> 《南腔北调》，《大公报》，1930年3月14日。

<sup>9</sup> 《新天津副刊》第一册，第92页。

<sup>10</sup> 曼云《论坤伶》，《北洋画报》，1934年4月14日。

以训练之故，在固定之艺术程式中，表演优于女伶。”<sup>1</sup> 所以“批评坤伶不能太严格，只能红土子与红土子较耳。”<sup>2</sup>即评价女艺人要不能以男艺人的演出效果为评判标准。

同时，有人提出看待女艺人的演出要抱有一种宽容的态度。“听坤角的戏，当然不能用听名角戏的眼光，因为在女子生活不能完全独立的今日，女子的能力总得比男子稍为弱一点，所以不能不加以原谅，并且有许多秽褻的举动与状态，女子不能抛头露面去描摹尽致的，尤其是女子的声带尖细，万不能与男子宽而且大的嗓子比较，诸如此类，我们听坤角戏，总得眼光放低一点，决不可求全责备。”<sup>3</sup>因此“民元时代，坤伶至京以后，凡唱青衣者，无不演《玉堂春》，一时风尚，如流行症，顾坤角饰此，每不敌男角，以视男角中之崔灵芝，尤望尘莫及也，第以其为坤角，一般顾曲家，每多恕词。”<sup>4</sup>况且“艺术原不责于坤角，故首重颜色如花，弱质鬻歌已是苦事，苟再责难求非，未免太无良心而不近人情矣。”<sup>5</sup>

更有人指出女艺人演技劣于男艺人是因为所授专业教育不佳。“伶界男女分别极严，稍有身分之男伶，多不肯传授坤伶真实本领，是以上艺术而言，坤伶自不及男伶为精深，只好演玩笑戏，卖弄风情，稍有筋量之正工戏，多不堪胜任，自不能见重于世人也。益以其噪音尖锐刺耳，声细如蚊，更不能予人发声美感，故当时有看坤伶戏只赏其色，而不敢领教其艺之说。”<sup>6</sup>

针对有些人“以为男的唱青衣比女的一定好”<sup>7</sup>的观点，有些人认为以女艺人的演出有其可取之处，特别是饰演女性角色更为自然的。“在理男伶习旦出之矫揉作做作，女伶饰旦行，其纯任自然，女伶宜获事半功倍之效。”<sup>8</sup>有剧评家认为：“尝谓听坤伶戏如吃菜而未加盐然。纵鲜美而终不过瘾，及今思之，亦殊未尽然，盖坤伶之青衣花衫，形式上已较男伶为自然，果加琢磨亦自无害其为可观，世间固无绝对可听，与绝对不可听之两极端也。”<sup>9</sup>徐凌霄也指出女艺人“演旦角亦有特别相宜之处。”<sup>10</sup>更有论者认为“以女娘身，状女娘事，一样芳心，众多

<sup>1</sup> 杀黄：《梅兰芳答访问者谈话之商榷》，《北洋画报》，1936年6月27日

<sup>2</sup> 哈老熨《黄华琐谈》，《戏剧月刊》，第2卷第6期，1930年。

<sup>3</sup> 味纯：《望云楼剧谭》，《戏剧月刊》，第2卷第2期，1929年。

<sup>4</sup> 谢醒石：《梨花片片》，《戏剧月刊》，第2卷第11期，1930年。

<sup>5</sup> 梦觉生：《觉厂杂录》，《戏剧月刊》，第1卷第11期，1929年。

<sup>6</sup> 秦公武：《坤伶红运之起源》，《北平剧世界月刊》，第1期，1937年4月1日。

<sup>7</sup> 秋尘：《北平戏专参观记》，《北洋画报》，1932年19月1日。

<sup>8</sup> 过宜：《为教授坤伶者进一言》，《戏剧月刊》第1卷第4期，1928年。

<sup>9</sup> 王小隐：《随笔写写》，《北洋画报》，1929年4月1日。

<sup>10</sup> 徐凌霄：《旦角之一部分的进步》，北京市政协文史资料委员会：《北京文史资料·第44辑》，北京：北

妙相，自能体贴入微，毫颠独到。比之貌为妇人之美郎，天然合胜”<sup>1</sup>刘蘧庐也说自己“尤喜欢坤角剧，诚以男子化装，究不能免矫揉造作之弊也。”<sup>2</sup>梅兰芳曾在受英文报纸访问时也曾指出：“……在将来一切的旦角，都应当由女界自己去扮演……，原来的女角，都是由男扮的旦角去担任的。一切的事情，都求适合于他们，譬如需要尖锐的假嗓，特殊的姿态，以及其他的动作等等。所以当一个人坤角要企图达到此种目的时，她并不是表演女性固有的一切，而事实上她是在表演男人假扮的女角。”<sup>3</sup>

虽然，不少人认为女艺人的演出有其可取之处，但是其中部分人在评判女艺人演技的优劣又常以男性名艺人为标准。于是，要求女艺人在演唱和表演上“男伶化”。雪艳琴在剧评人眼中便是以此相标榜，“声容之盛，学力之深，置之男伶中，无多逊色；而效梅之别姬，荀之玉堂春，程之金锁记，神情声吻，宛然毕肖，丝毫不露坤角弱点，一扫驰懈泄沓之习；坤角如此，坤角亦可贵矣。”<sup>4</sup>更有论者认为雪艳琴“每粉墨登场其声哀楚激越，若不胜慷慨抑塞之怀，听者以为是弃而钗，几不辨其为女儿身也。”并称赞“艳琴之声，乃雌而雄者。”<sup>5</sup>胡碧兰“嗓音字眼，均不带一般女伶声吻”<sup>6</sup>。恩维铭为恩晓峰之女，演出“能确到好处，无坤伶纤巧糜弱之习。”<sup>7</sup>而称赞坤旦多以名男旦作为比拟。“余于现时坤伶中最赏二人，一曰雪艳琴，二曰新艳秋”，雪艳琴“兼畹华绮霞之妙，新则专学玉霜而得其神髓。”<sup>8</sup>

同时，在报纸上刊登的种种上尊号的“奏表”、“贺表”中所见的都是“亲王”、“帝”这类男性的称呼，由此女艺人被置于男性的体系中。试看秦风云的劝进表“粤自鲜帝（灵芝）逊位赴津，武懿亲王（刘喜奎）于归下嫁。菊国统系无人，风云承鲜帝衣钵，学有渊源，名重舞台，功在菊国由含香殿大学士钰侬等建奏请亲王封号，以沛殊勋。旋奉上谕尔，风云少承衣钵，长莅德坤，尽夜宣演，累建殊勋，披览奏章，何胜忻幸。风云赐封和硕秦王，世袭罔替，管领菊国，坐

---

京出版社，1992年，第131页。

<sup>1</sup> 刘郎：《艳芳与中原》，《北洋画报》，1928年8月22日。

<sup>2</sup> 蘧庐：《霓裳艳影录》，《戏剧月刊》，第1卷第2期，1928年。

<sup>3</sup> 杀黄：《梅兰芳答访问者谈话之商榷》，《北洋画报》，1936年6月27日。

<sup>4</sup> 竹村：《男伶化之雪艳琴》，《北洋画报》，1929年7月20日。

<sup>5</sup> 睽乡斋主：《书雪艳琴——今日女伶中之唯一人才》，《北洋画报》，1930年8月16日。

<sup>6</sup> 《中原楼头听歌一夕》，《大公报》，1930年3月12日。

<sup>7</sup> 梦天：《恩维铭》，《北洋画报》，1928年5月23日。

<sup>8</sup> 梅花馆主：《我之新艳秋观》，《戏剧月刊》，第3卷第5期，1931年。

镇西京，庆乐园改建西秦王府，特着工程处妥为修理，以巩鸿基。其余文武论功行赏，进爵有口，以示朕笃念勋臣有加无已之至意。钦此。”<sup>1</sup>因章遏云赴大连演出甚受好评，《北洋画报》记者称其“今其成绩卓著，迥异寻常，此次负誉归来，倘再努力进取，他日女博士之头衔，又何愁不得乎”<sup>2</sup>这里以女博士来夸章遏云，正是以曾赴美获戏剧博士头衔的梅兰芳来做比拟。民国初年，坤伶多身穿男装似乎也是对男艺人性别的一种投射。<sup>3</sup>

在关于讨论男女艺人优劣的剧评中，许多言论还是立论公允的。在民国初年登台演出的女艺人中，许多没有经过系统的戏曲训练。她们现身舞台往往是因为剧场经营者，或是演出组织者为了追求一时的经济效益的仓促行为。因此，她们的演出受到质疑也就在所难免了。从1920年代中期开始，以雪艳琴、新艳秋、章遏云为代表的新的一批女艺人开始走红舞台，她们不但接受了较为系统的戏曲训练，而且在从艺期间也不断悉心求教。这使得她们的演出技艺大为提高。“自来坤角之戏，歌不以律，舞不以节，驰懈泄沓，多不足观；然近年名角辈出，俨然与当世名伶互争雄长矣。”<sup>4</sup>

特别是从1920年代开始，许多男性名艺人打破陈规，收女艺人为徒。这成为了女艺人演技提高的一个重要原因。“梨园名宿王瑶卿近数年来，广收女弟子，济济多才，大有一登龙门声价十倍之慨，出其门下者如新艳秋、杜丽云、华慧麟、王玉蓉、李氏三香，均红极一时，更如雪艳琴受教于梅兰芳、尚小云，胡碧兰之请益于余玉琴，俱有登堂入室之造诣，坤伶不患无精研艺术之机缘矣。”<sup>5</sup>新艳秋幼时，“走艺于天桥，自执贖于王瑶卿门后，技艺猛进，一日千里，遂夺得雪艳琴之交椅，声誉鹊起，是以樊山老人赠‘男伶劲敌女班头’诗，以奖褒之。斯为新伶享名原因之一也。”<sup>6</sup>有人对此评述道：“十余年前之刘喜奎等，远不足与今日之遏云、艳秋、艳琴、艳云诸伶相比拟也。盖十余年前之女伶，大都唱梆子腔，其能唱皮黄者，不过几句摇板，或原板，能唱大段慢板者，殆不多观。若新伶（新艳秋）之演殊痕记，扮赵锦棠，历时十二刻，唱工数大段，乃自始至终，无懈可

<sup>1</sup> 遽庐：《霓裳艳影录（二）》，《戏剧月刊》第1卷第3期，1928年。

<sup>2</sup> 白头：《章遏云负誉归来》，《北洋画报》，1930年6月14日。

<sup>3</sup> 参见林海音著，傅光明，董仁编：《城南旧影：林海音自传》，南京：江苏文艺出版社，2000年，第44页。

<sup>4</sup> 竹村：《男伶化之雪艳琴》，《北洋画报》，1929年7月20日。

<sup>5</sup> 秦公武：《坤伶红运之起源》，《北平剧世界月刊》，第1期，1937年4月1日。

<sup>6</sup> 伯楼：《新艳秋之享名》，《半月剧刊》第7期，1936年12月1日。

击；此种艺事，固决非十余年前之女伶所能梦见也。”<sup>1</sup>

这种技艺的提高，也与政府取消男女合演禁令有关。1928年后，南京政府解除了禁止男女合演的政令，男女艺人可以合法的同台演出。学者黄育馥曾指出，女艺人技艺的提高除了因为女性进入科班或戏校学艺的机会大为增加，男艺人也敢于打破陈规接受女弟子外，男女合演也是一个重要的因素。首先，女艺人在饰演男性角色，尤其如净，丑等角色时，面临许多困难。男女合演则有利于发挥她们的优势。其次，当时女艺人从艺时间较短，水平和经验均还十分有限。男女合演有利于她们向男演员学习，提高自己的演技。再者，当时京剧界已有许多著名的优秀男艺人，他们在观众中享有盛誉。与这些名角的合作有利于迅速提高女艺人的知名度。<sup>2</sup>

总之，剧评作为表达戏曲主张的一个窗口，借助报刊媒体的传播，成为能左右艺人演出的重要因，也成为各方面争夺的对象。围绕着剧评而产生的戏迷之间的论战，在民国时期屡见不鲜。而关于男女艺人优劣的讨论更反映出民国社会中女性正逐步脱离传统“女不如男”的刻板观念，男女具有相同能力的观点得到社会的认可。

## 二、贞与淫——关于女艺人演出及其道德的探讨

女艺人的工作因为其中某些人在演出中涉及卖弄风情，以色相吸引消费，使得女艺人群体的工作性质乃至人格，都受到的广泛的讨论。仅从报纸的社会新闻版、小说连载，乃至剧评、社评、时论中，都可以发现女艺人的涉嫌“有伤风化”的负面身影。包括女艺人演出中的色情成分、暗操妓业；与男艺人或观众、捧角者幽会、私奔、同居、分手；引诱他们以金钱报效等等。其中特别关注的是女艺人演出中的“色情成分”，即“淫戏”。

在报刊媒体关于女艺人的报道中，女艺人演出中色情成分可以分为两类：一是，身体的直接暴露。例如恩晓峰“在沪演《打鼓骂曹》，恒露其右臂，胸部且以一大红绣花肚褙，每贴此剧，座必为满，门帘乍启掌声雷动。”<sup>3</sup>新艳秋在《天河配》入浴一幕身穿“妃色紧衣”，“以衣紧束体，蝉纱难蔽。”<sup>4</sup>二是，“不雅”

<sup>1</sup> 斑马：《观新伶演殊痕记所感》，《北洋画报》，1929年12月14日。

<sup>2</sup> 参见黄育馥：《京剧——观察中国女性地位变化的窗口》，闵家胤编：《阳刚与阴柔的变奏：两性关系与社会模式》，北京：中国社会科学出版社，1995年，第331—332页。

<sup>3</sup> 梅花馆主：《菊部胜志（四）》，《戏剧月刊》，第2卷第1期，1929年。

<sup>4</sup> 蕪箴：《戏评三日记》，《半月剧刊》第1期，1936年9月1日。

的动作。冯月娥登台演出时有推抱甚至解衣动作。<sup>1</sup>金月梅“与配戏某男伶演至极肉麻处，竟相对脱裤。”<sup>2</sup>以白玉霜为例，她之所以大受欢迎但又屡次被逐被禁，除了较暴露的衣着外，更因为她对女性角色的情欲刻画入细入微。“据看过她的戏的人说：她之所以受人欢迎，只是她能‘做得出’，而在‘做得出’中又能操纵男子的情绪。一种动作表情或表情里，她总留给观众一些不满足的诱惑，但不是一味浪漫的使人生厌。”<sup>3</sup>而这种带有色情意味的演出，从某种程度上是出于迎合男性观众的目的，是通过利用男性对女性身体的欲望把女艺人转化为商品供男性消费。

对于男性观众来说“看女伶戏，尤以色为本位”。<sup>4</sup>《北洋画报》中的一篇报道正揭示出了男观众这中心态。“余久不听女伶戏，近常闻人言马艳云之美，颇思一观，迄未得闻。日前开滦矿局国剧社，在明星院演义务戏，马艳云亦演打花鼓，因亟趋往。见艳云扮相秀丽，身段又极婀娜动人，做工亦如初写黄庭，恰到好处。及演毕，遇朝歌斋主，因请介见于后台。则艳云方卸妆，短衫窄袖，露其玉臂，正洗铅华。余乃得迫视其真颜色，不觉为之目眩神夺。即相偕仍返前台包厢中，时台上正演《法门寺》，俄而隔厢女座中，一妙龄女郎，翩然莅止。视之，则艳云也。余时时回首，又得饱餐秀色，自谓眼福不浅。”<sup>5</sup>

于是“晚近女伶大半恃目挑眉语为叫座能力。”<sup>6</sup>赵美英“七擒孟获，跳舞一场，竟穿一件短短的外国舞衣，上半截露着半个身子，低下穿着一件极短的裤衩。按这种衣服，实不应穿在中国戏场的上边，因我国尚未开通到如此地步。并且还有教扮孟获的赵鸿林拿手揽着她腰跳的那么一手，令人看着实在肉麻，可是他的脸上，像没事人一样。所以引的一般顾客怪声百出。”<sup>7</sup>“每一扬手抬腿，台下的人乱叫斜好，糊嚷乱哄。”<sup>8</sup>有些戏因为女艺人过火的演出成为了禁戏。“小上坟一剧天津盛行之，北京自女伶窜入之后，已在禁戏之列，其实此剧情节绝不淫荡，而词句尤非猥亵，不过身段做得太难看而已。”<sup>9</sup>有些剧评甚至认为“做戏淫荡，

<sup>1</sup> 海上漱石生：《梨园旧事鳞爪录（八）》，《戏剧月刊》，第1卷第10期。

<sup>2</sup> 均夷：《梨园旧话录（三）》，《北洋画报》，1934年10月20日。

<sup>3</sup> 大白：《‘做得出’的白玉霜》，《北洋画报》，1936年2月4日。

<sup>4</sup> 王无为：《上海淫业问题》，李文海等编：《民国时期社会调查丛编——底边社会卷（下）》，福州：福建教育出版社，2005年，第425页。

<sup>5</sup> 养拙轩主：《惊艳记》，《北洋画报》，1927年10月15日。

<sup>6</sup> 遽庐：《霓裳艳影录》，《戏剧月刊》第1卷第6期，1929年。

<sup>7</sup> 至平：《游戏杂评》，《新天津副刊》第一册，第49页。

<sup>8</sup> 漱石：《游戏杂评》，《新天津副刊》第一册，第79页。

<sup>9</sup> 霏子：《顾曲言》，《晨钟》，1918年9月7日。

则是近日女伶通病”。<sup>1</sup>

于是，在某些报道中，女艺人被塑造为堕落的女性，她们“专以狐媚轻狂态度，勾惹薄幸之青年”。<sup>2</sup>由此，女艺人成为政府管理的对象。自清末至民国，知识分子认为戏曲演出系到世道人心“想借戏曲推动社会前进”<sup>3</sup>。并且出现了戏曲改良的主张，试图借助戏剧开启民智，进行教化<sup>4</sup>。因此民国时期对于“有伤风化”的演出管理较为严格，舞台上的演出被认为是女艺人日常生活的延伸。“演员倘无高尚的私生活，小则影响戏剧的表演，大则影响到一般观众。演员的思想路线和生活方式不纠正，就无法谈戏剧改革。”<sup>5</sup>由此女艺人自身也成为政府管理的对象。

早在民国伊始，女艺人进入北京几个月后，便引发了“男女合演”之争。北京正乐育化会声称“幼女演戏不但于社会风俗无益，贻害个人终身无穷也。”<sup>6</sup>并认为淫戏源自于男女合演。所以该会决定“总宜保全人道，维持风化，不能顾全少数人之私利，败坏多数人之公德，共同议决京师警厅令一律禁止坤角演戏。”<sup>7</sup>内务部“查民人营业自由，载在约法，演戏为营业之一，东西各国，男优女优并重。”<sup>8</sup>因此决定实行男女分演。此后政府对于女艺人的管理屡见不鲜。“京师警察厅吴总监以戏曲关系风俗尽人皆晓，乃近来各伶人多以时装妖态引诱座客，实为伤风败俗。闻已于二十三号通告，俟后再有此等情事，不按呈报所举演唱者定即重罚云。”<sup>9</sup>同时规定，“所有演戏各坤角一律不准奇装异服及特别妖艳或不男不女情形招摇过市，倘敢不遵，一经查获除停其演唱外并加重惩罚云。”<sup>10</sup>因“坤伶多有密秘卖淫及应酬情事，京师警察厅迭次告诫不啻三申五令，近据报告各处破获坤伶卖淫案件甚多，特通令各区警察署务必严行禁止云。”<sup>11</sup>而且“女

<sup>1</sup> 棠阶室主：《新明戏院之三台柱》，《新天津副刊》第一册，第165页。

<sup>2</sup> 斧生：《游戏杂评》，《新天津副刊》第一册，第89页。

<sup>3</sup> 景孤血：《由四大徽班时代开始到解放前的京剧编演新戏概况》，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，1985年，第535页。

<sup>4</sup> 参见李孝悌：《民初的戏剧改良论》，《中央研究院近代史所集刊》第22期下，1993年6月。

<sup>5</sup> 焦菊隐：《旧时的科班》，北京人民艺术院选举博物馆：《焦菊隐文集·第1卷》，北京：文化艺术出版社，第321页。

<sup>6</sup> 《内务部关于限制坤角登台演戏令函（1912年11月）》，中国第二历史档案馆编：《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年，第164页。

<sup>7</sup> 《内务部关于限制坤角登台演戏令函（1912年11月）》，中国第二历史档案馆编：《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年，第164页。

<sup>8</sup> 《内务部致内外城巡警总厅令（11月9日）》，中国第二历史档案馆编：《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年，第164页。

<sup>9</sup> 《演戏伤风化者重罚》，《晨钟》，1916年10月26日。

<sup>10</sup> 《取缔女伶服装》，《晨钟》，1917年9月25日。

<sup>11</sup> 《严行取缔坤伶》，《晨钟》，1918年5月23日。

伶一律不准出局陪酒，倘敢故犯，除停止其营业外，并从重科罚，以维持风化。”

<sup>1</sup>除了“风华攸关”的问题，女艺人其他涉及不法的报道也屡见报端。

尽管某些女艺人在其演出中的确存在一些色情的渲染，但是在报刊媒体的报道中，许多人还是对女艺人予以同情。“因为不这样，似乎不容易召来顾客。所以有许多以前表演的戏，现在也改头换面，演了起来。这结果当然是戏园生涯鼎盛一时。”<sup>2</sup>而这些充满诱惑的演出，也透出了种种无奈。正如白玉霜所说：“总之余一智识简单之弱女子，既无其它技能，只得以色艺糊口养家，谁不知廉耻，谁不知礼义，人非丧尽天良，岂自甘下流。”<sup>3</sup>

许多报刊媒体对女艺人在社会中的处境，予以同情的态度。“本来一个坤角儿——二十岁上下的女孩子”，要在人海、戏海里，“求名誉，求地位，求声价，那真是相当的太难了。”<sup>4</sup>尽管有女艺人自述道：“社会上一般人对坤伶以别样眼光看待，这不能怪社会人士的错误，而在于演员本身做人的问题。”<sup>5</sup>但是报刊媒体并未苛求女艺人，而是将种种不端言行归结为社会的黑暗，认为女艺人“所以堕落，环境的逼迫诱惑实占其主要原因。”女艺人在起初学艺的时候，除了极少数，“谁根本也没打算要在唱戏以外讨生活。”但是“唱戏要形头（行头），本人要穿衣，各方得应酬，处处是须要本钱的。”<sup>6</sup>特别是“行头”的花费更是巨大，新风霞曾回忆道：“从头上到脚下，穿的、戴的、脸上用的彩粉。哪怕是一双彩袜子、一根头绳儿、一副鞋穗子，都得自己准备。”而且“唱旦角的还要有头面，一套头面价钱相当贵，常常为了添置这些必需用而又非常贵的家什发愁、为难！”为了购买新的行头，“有时甚至去借印子钱，拉下债再慢慢地还。”<sup>7</sup>所以“在需用的时候，谁肯给钱用谁就是恩人；在没有唱红的时候，谁给捧场喊好谁便是恩人；站在‘有恩必报’的原则下，对于花钱的，喊好的，当然有一番感激的表示。”而这些“社会上一班习惯于玩弄女性的男性”正“伸开魔手，瞪大凶眼，一个个恶鬼样的预备拖她下水，而坤伶的清白，便难自保了。慢慢的由勉强而成习惯，以至于甘居下流，安之若素。”所以“推源其始，乃是社会环境的逼迫诱惑使然，

<sup>1</sup> 《禁止女伶陪酒》，《晨报》，1920年9月12日。

<sup>2</sup> 秉英：《关于取缔不良的戏剧》，《世界日报》，1932年12月25日。

<sup>3</sup> 马五江：《读了白玉霜最近致其友的信以后》，《世界日报》，1933年2月7日。

<sup>4</sup> 绿叶：《句句实情——坤角挣扎之不易》，《三六九画报》，第1卷第10期，1939年12月6日。

<sup>5</sup> 刘迎秋：《我所认识的梁小鸾》，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：《京剧谈往录四编》，北京：北京出版社，1997年，第377页。

<sup>6</sup> 严格：《再谈坤伶》，《三六九画报》，第1卷第8期，1939年12月3日。

<sup>7</sup> 新风霞：《新风霞回忆录》，天津：百花文艺出版社，1980年，第107页。

所以对这班坤伶的片面苛责，不全合理。”<sup>1</sup>所以“职业的本身，原是没有罪恶的，亦不含有一点罪恶的意义在内。社会上很有一种现象，其本身是非常正大的，可是因为环境的关系，往往成为罪恶的渊藪，女子的某种职业，情形亦正如此。”<sup>2</sup>

上海曾有人提出过针对演出中色情渲染的解决方法。

第一，要请女伶专在戏曲方面着力，用真本领吸收真看戏的人，不抑赖为“色”而来的捧场，省得与主顾周旋，接受主顾非分的要求。第二，要请看客不用看女伶的眼光去看女伶戏，存着“我是捧场来的”的心事，天天做女伶的魔鬼，拖女伶往堕落的路走上走。第三，要请全社会注意强迫少女学戏的情形，除由女子用纯洁的意思，自动的学戏，想将高尚的理性，支配社会的意外，其余都用强制的手段，去取缔他，务使强迫少女学戏的事情，不致发生。这三个方法，第一第二都是治标的，第三是治本的，说难行都很难行，说易做也委实易做。我们愿意现在做文化运动的人，都着力鼓吹提倡，使我们的希望，能够实现。<sup>3</sup>

综合考察女艺人演出中的色情渲染以及伶与妓的关系时会发现其中还蕴含着更为丰富的内容。女艺人表演中这种对“色”的渲染，与中国戏曲表演本身的一些特点有关。中国戏曲演出中对于剧本的反省思考一向很少，齐如山曾指出“这些年来，青年角色演戏，大多数都是怎样学来的怎样演。先生教的时候，对于该戏的原理不管讲，而且他也不懂，演的人又不知道自己应该研究，应该揣摩，于是各戏大多数都是毫无精彩，因其未明该戏之原理故也。”<sup>4</sup>而这种情况体现在女艺人身上时，使得女艺人在演出中，非但没有反思剧中的女性处境，有时反而为了迎合男性观众的需求，特别卖力地展示风情，把女性娇媚的一面发挥得淋漓尽致。例如《大劈棺》这出戏原来的表演及观赏焦点在田氏劈棺时的特技武功。“田氏去劈棺根本没想到棺材盖会突然开启，庄周起死回生从棺材中站起，完全出于意料之外，她使用这个表演绝技，恰如其分表现她急遽惊吓的神态。”<sup>5</sup>然而由女艺人演出之后，男观众更爱看庄周妻子难耐空闺寂寞的思春表演。“现在所演的

<sup>1</sup> 严格：《再谈坤伶》，《三六九画报》，第1卷第8期，1939年12月3日。

<sup>2</sup> 鲍祖宝：《娼妓问题》，上海：女子书店，1935年，第108页。

<sup>3</sup> 王无为：《上海淫业问题》，李文海等编：《民国时期社会调查丛编——底边社会卷（下）》，福州：福建教育出版社，2005年，第425页。

<sup>4</sup> 齐如山：《戏界小掌故》，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：《京剧谈往录三编》，北京：北京出版社，1990年，第474页。

<sup>5</sup> 张正芳：《回顾上海戏剧学校》，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：《京剧谈往录三编》，北京：北京出版社，1990年，第32页。

《大劈棺》，已经走了样，加重了黄色、迷信、科诨的部分，处理得很糟。”<sup>1</sup>正是因为缺乏对剧本及剧中人物的体会，使得本来正常的剧目也变成了“淫戏”。梅兰芳先生指出：“如果演员没有把握剧中的人物性格的能力，极容易造成淫荡下流的气氛，失去乐而不淫的意义；对于身段表情上，往往容易发生失之毫厘，缪之千里的错误。”<sup>2</sup>

有学者指出女艺人现身舞台之后，从总体上对色情表演起到了抑制作用。当时绝大多数女艺人是未婚女子，因此对表演“粉戏”难免有所顾虑，“一是在众目睽睽之下表现色情动作实在有些强人所难；二是怕这类表演有损于自己的名声，妨碍自己今后选择丈夫，成立家庭；三是当时的男性观众虽然认可、少数人甚至欢迎男演员的色情表演，对从事色情表演的女演员却往往采取批评、讽刺或歧视的态度。”自1929年以后，北京解除了对男女合演的禁令，从此男女艺人可以同台演出。从男艺人的角度来看，与女艺人合演时，在表演色情的说白和动作时也不免有所顾忌，而不像以前与男艺人扮演的女角色合演时那样肆无忌惮。<sup>3</sup>

在民国报刊中，关于女伶涉嫌“有伤风化”的另一个刻板印象就是将女艺人视为“游娼”。<sup>4</sup>有人认为女艺人出卖“足以引动性机能的艺术”，而满足顾客的一时的性安慰，“一等到某种状态下，就正式变成娼妓。”<sup>5</sup>于是有人认为女艺人能够“红”，能够出名，“能以唱戏为职业而谋得一碗饭吃，不但有饭而已，乃至于赚大钱、享盛名，享受常人所不能享受的优裕生活，并非是靠演剧艺术，甚或简直不靠演剧艺术！乃是另有致富享名之道，而以唱戏做个幌招子。”<sup>6</sup>甚至有人宣称“北方的女伶，居多兼做娼妓。”<sup>7</sup>

对于中国女艺人来说，自古伶与妓之间的关系模糊，使得在近代许多人还抱有“娼优不分”的看法。“夫伶之一业，向为社会所鄙，娼优并举，视同异类，故其人格，殆无讥焉。”<sup>8</sup>北京政府内务部更是认为，“我国女教向以端静温和为

<sup>1</sup> 许姬传：《许姬传七十年见闻录》，北京：中华书局，1985年，第258页。

<sup>2</sup> 许姬传：《许姬传七十年见闻录》，北京：中华书局，1985年，第315页。

<sup>3</sup> 参见黄育馥：《京剧·跷和中国的性别关系（1902—1937）》，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年，第122页。

<sup>4</sup> 参见侯希三：《大众剧场话沧桑》，北京市政协文史资料委员会：《北京文史资料·第45辑》，北京：北京出版社，1992年，第195页。

<sup>5</sup> 鲍祖宝：《娼妓问题》，上海：女子书店，1935年，第107页。

<sup>6</sup> 严格：《纵论坤角》，《三六九画报》，第1卷第7期，1939年11月29日。

<sup>7</sup> 王无为：《上海淫业问题》，李文海等编：《民国时期社会调查从编——底边社会卷（下）》，福州：福建教育出版社，2005年，第425页。

<sup>8</sup> 《梦天谈剧》，《北洋画报》，1928年8月11日。

宗旨，迩来以倡言自由发展女权为名，藉词杂入伶界，谬托艺员，摹仿娼家，道德沦亡，廉耻沮丧，伤风败俗，莫此为甚。”<sup>1</sup>而在一些人的观念中甚者艺人的社会地位还低于娼妓。“下九流为：一流秤，二流斗，三流屠户，四套狗，五修脚，六剃头，七娼，八唱，九吹手。”而其中“娼”是妓女，“唱”指艺人，可见艺人地位低于娼妓。<sup>2</sup>陈独秀曾言“娼优吏卒四项人，朝廷的功令，还不许他过考为官。就是寻常人家，忘八戏子吹鼓手，那个看得起他们呢？”<sup>3</sup>当然不能否认有些女艺人就是出身青楼。李艳香“昔隶平康，今归菊部。”<sup>4</sup>一些女艺人因为“艺不能养身”，不得不走“活门儿”，出卖肉体来赚取收入。艳桂秋两次受领家胁迫为娼，最后不得不投奔济良所。<sup>5</sup>一些女艺人晚年也因生活所迫沦为妓女。但是伶与妓关系的社会认定其背后还蕴含着深刻的社会性别内涵。

报刊媒体的种种描述，反映出民国时期都市男性对女艺人的一般态度：他们一方面为女艺人的性魅力所吸引，对其投射自己的欲望和想象；另一方面，又鄙夷地将她们归于堕落的女性之列。在此，女艺人被赋予了诱惑与危险并存的双重意义。这与传统社会中对于女性的定位有关。“昔时女子在社会中本无服务，或发展才能之机会，其感受压迫而不得不公然地‘向着外面’，自谋生计，悉被视为卖笑之流。”<sup>6</sup>中国对于女性的约束很多，讲究“大门不出，二门不迈”，不希望女性抛头露面。传统社会对女性的角色期待是品行端正、勤劳能干，并在家庭中相夫教子。中国传统的性别制度允许男人三妻四妾，而女人则必须从一而终。良家妇女的性魅力只能在“家内”从属于丈夫，只有堕落的女性才可以将其性魅力展示给公众。女艺人的出现，却打破了这些束缚。“虽平津坤伶不尽以色身事人，但慕名而来愿登门一见颜色者，似亦不容拒绝。”<sup>7</sup>这显然违背了传统社会对良家妇女的期待。女艺人兜售性魅力的做法很有挑战性，它看似是在迎合男性观众的需要，实际上，她们已由承载大众欲望的客体，变为自主表述情欲的主体。考虑到在两性关系中，女性一直被期望成为被动者的状态，女性所展现出来的主

<sup>1</sup> 《取缔恶风》，《晨钟》，1916年10月4日。

<sup>2</sup> 参见爱新觉罗·连湘：《漫谈“三教九流”》，北京文史研究馆：《京华风物》，北京：中华书局，2005年，第92页。

<sup>3</sup> 三爱：《论戏曲》，《安徽俗语报》，第十一期，第2页。转引自李孝悌：《清末的下层社会启蒙运动：1901—1911》，石家庄：河北教育出版社，2001年，第170页。

<sup>4</sup> 三郎：《李艳香将入中原》，《北洋画报》，1929年3月14日。

<sup>5</sup> 《济良所写真》，《益世报》，1930年5月24日。

<sup>6</sup> 《老阁剧话》，《大公报》，1931年9月3日。

<sup>7</sup> 蘧庐：《霓裳艳影录》，《戏剧月刊》第1卷第5期，1928年。

体性及它给以男性为主导的性别秩序带来的冲击力是可以想见的。

尽管某些民众对女艺人的性道德颇有微词，但这并没有妨碍她们事业的成功。女性魅力在她们事业成功的过程中占了很大的比重。这也表明了，20 世纪上半叶的女艺人没有脱离传统社会女艺人所面临的与堕落女性——娼妓同列的尴尬处境。社会对女性开始进入一个男性占主导的领域，必然会引发种种争议。Howe 和 Davis 两位美国女性主义戏剧学者，在研究有关英国女艺人受到歧视的报告中，不约而同地指出历史上将女艺人视为妓女的原因，完全是出于一种“敌视女性者的愤怒反映”，它所针对的正是那些在事业上有所成就，又获得经济独立的女艺人。也就是说，当女艺人进入了男性领导的领域时，她们同时也被拒于所谓的“良家妇女”的大门之外。<sup>1</sup>

总之，民国时期的报刊中包含了大量女艺人的负面报道，其中既有对其演出的批评，也有对其人格的质疑。报道所描绘出的女艺人形象，从某种程度上说，是堕落女性的写照。这些报道不一定失实，但通过报刊这个载体投入社会之后，便放大了女艺人的不良形象，使得一般民众对女艺人更加的厌恶。但是女艺人不甘心处于报刊的负面报道之下，她们和围绕在她们身边支持者，也在利用媒体编织出女艺人另一面的形象。

#### 第四章 报刊媒体与女艺人形象的重新塑造

女艺人及其身边的支持者为了摆脱以往对于女艺人的不良印象，努力在报刊中营造着女艺人的正面形象。对于女艺人来说，塑造自身良好的形象，不但能够吸引更多的观众——毕竟喜欢“淫戏”的观众还是少数。同时，还可以吸引层次更高的观众群体，即一些文人雅士。这两方面都可以提升自己的身价。对于女艺人的支持者来说，塑造女艺人良好形象的本身就是一种支持。另一方面，这些支持者在塑造女艺人良好的形象，其实就是在描绘着他们心目中的理想女性的形象。

##### 一、才艺与道德——女艺人自身形象的再塑造

---

<sup>1</sup> 参见周慧玲：《女艺人、写实主义、“新女性”论述——晚清到五四时期中国现代剧场中的性别表演》，《近代中国妇女史研究》，第4期，1996年。

女艺人在自身形象重新塑造上，着力最多的是塑造自己充满才艺以及道德高尚的形象。支持女艺人的剧评家、媒体记者、文人等在各种文字中塑造着他们心目中的女艺人形象，例如进步、爱国、能文多才等。女艺人采取各种方法在媒体中塑造自己的良好形象。尽管此类文章多出记者或捧角者捉刀代笔，但是也能从中解读出，女艺人乃至其支持者对女艺人形象的某种期待。

一些关于女人的报道中，努力塑造女艺人的“才女”形象。而工书善画正是才女的显著特征。“所有伶人，无论男女，欲要成名，于其歌唱之外，尤须工书善绘，潮流所趋，大有非此不能走红之势。一般伶人，皆于研究戏剧之暇，以书画作消遣。”<sup>1</sup>于是在民国报刊中较为常见的是女艺人的“才女”形象。“雪艳琴能绘花卉，新艳秋能绘竹兰，陶默厂能绘翎毛，梁韵秋能绘虫鱼。”<sup>2</sup>李桂芬“肆力书法，每演戏迷传，亦如时慧宝之当场写字。笔力矫健，虽未必铁画银钩，究属难得。”<sup>3</sup>而“杨菊芬从伊姨丈北平某名画家习画，专工花卉，近已可观，有持扇求画者即当场挥毫，上款均为某某方家正之，下款菊芬涂鸦云。”<sup>4</sup>而且有些文章特意突出，女艺人所具备的才艺，是幼年养成的。容丽娟“生而聪颖，四岁即能诵章句，上口朗朗，为戚友所称扬，咸谓他日此儿长成，可作崇家阿英矣。”<sup>5</sup>有些女艺人还聘请老师教授。孟小冬还专门聘请老师辅导国文。<sup>6</sup>王玉蓉“在学戏之余，还请两位国画家教山水及仕女，作为日常的消遣。”<sup>7</sup>金少梅不但同文墨，还能自编剧本。<sup>8</sup>金友琴更是“心胸旷达，秀外慧中，深居简出，言笑不苟，匪特毫无伶人习气，即闺秀中亦罕其俦。暇时学刀试剑，习图画，娴算术，书法赵文敏，笔姿韶秀，刺绣鞋袜靡所不能，又精烹饪，能为父母助。”<sup>9</sup>“坤伶能此殊不多得。”<sup>10</sup>如前文所述，因为与这些名士的交往被认为能提高女艺人的自身素质，所以女艺人与名士交往的报道也屡见报端。

同时，在报道中也试图突破以往人们心目中女艺人充满江湖习气的印象。新

<sup>1</sup> 尺园旧主：《名伶之书画热》，《北洋画报》，1933年8月12日。

<sup>2</sup> 尺园旧主：《名伶之书画热》，《北洋画报》，1933年8月12日。

<sup>3</sup> 意马：《李桂芬与苏兰舫》，《北洋画报》，1926年12月15日。

<sup>4</sup> 《剧界杂讯》，《北洋画报》，1929年8月22日。

<sup>5</sup> 云岩：《坤伶容丽娟小史》，《北洋画报》，1926年8月7日。

<sup>6</sup> 《曲线新闻》，《北洋画报》，1933年12月19日。

<sup>7</sup> 语村：《介绍新艺人王玉蓉》，《北洋画报》，1935年6月8日。

<sup>8</sup> 白新斋主：《金少梅在湘行乞》，《北洋画报》，1936年5月16日。

<sup>9</sup> 刘莲：《金友琴传》，《戏剧月刊》第1卷第5期，1928年。

<sup>10</sup> 云集居士：《坤伶漫谈》，《戏剧月刊》第1卷第7期，1929年。

艳秋“和尚敦厚，无伶人习气。”<sup>1</sup>冯素莲“色相端庄，不染时习，为女伶界增色不少。”<sup>2</sup>杨菊芬“风雅宜人，尤称绝俗。以故瞻风采者，几忘其为伶人也。”<sup>3</sup>有些报道刻意突出女艺人的“闺阁”气质，章遏云“有书卷之气，歌涵山水清音，端庄婉淑，决不类梨园中人。”<sup>4</sup>雪艳琴“谈吐高明，丰采如玉山照人，其端庄流丽，不减遏云，而闺阁气息且有过之。”<sup>5</sup>有些女艺人刻意标榜“名闺”以抬高身价。云丽珠，“闻曾受业于尚小云之门”，在春和登台时，剧场门口所列广告牌，“于云丽珠名前大书‘津门名闺’数字”，但“据熟知云伶历史者云，云过去实为娼门中人，号称名闺，无乃不伦。记者决非贱视伶业，于云伶之能脱离不幸生涯而业伶以自食其力，尤觉同情，然云伶非名闺而必欲以名闺相号召，窃以为亦大可不必也。”<sup>6</sup>报刊上还往往有记者、文人以女艺人名义发表的诗词，表明女艺人“聪明会读书。”<sup>7</sup>白玉薇更是与报刊结缘，在报刊、杂志上发表文章，成为“文艺坤伶”。潘柳黛对白玉薇说：“小报里要是没有你，没有顾兰君这些人的事，就不成为小报了。每天都有你们的事。”<sup>8</sup>在1946年出版的《海派作家人物志》中，白玉薇榜上有名<sup>9</sup>，并称白玉薇的“天才是多方面的，京剧之外，音乐、文艺都有相当的造诣，一手散文，仅坤伶中绝无仅有，就是在当代一般小型报作家中，像她那样流利婉约的笔调，也是不可多得的。”<sup>10</sup>

女艺人孝悌的故事也屡屡见于报端。一些女艺人现身舞台也成为“孝”的表征。绮鸾娇“赤贫无以为生，遂业优，以贍其父母。”<sup>11</sup>梁小鸾唱戏是“为了年迈的母亲，为了两个尚未成年的弟弟，为了一家人吃饭穿衣。”后又因父病“急于用钱，正好上海有唱戏的机会便去了，结果成绩还不错，但自己也受了不少罪，回来便病倒了，歇了三个多月，自己总算尽了作女儿的责任。”<sup>12</sup>胡碧兰母亲病

<sup>1</sup> 倩芬女士：《新艳秋之红拂传》，《北洋画报》，1928年10月20日。

<sup>2</sup> 竹村：《冯素莲专面》，《北洋画报》，1929年4月9日。

<sup>3</sup> 逸凡女士：《杨氏双菊小传》，《北洋画报》，1929年11月28日。

<sup>4</sup> 云若：《恭谈章遏云》，《北洋画报》，1929年9月5日。

<sup>5</sup> 梦天：《听雪小记》，《北洋画报》，1928年8月11日。

<sup>6</sup> 《名闺乎？名花乎？》，《益世报》，1933年1月17日

<sup>7</sup> 参见张恨水：《春明外史（上卷）》，南京：江苏文艺出版社，2003年，第306页。

<sup>8</sup> 参见白玉薇：《我在中华戏校的前前后后》，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：《京剧谈往录三编》，北京：北京出版社，1990年，第83页。

<sup>9</sup> 参见孟兆臣：《中国近代小报史》，北京：社会科学文献出版社，2005年，第227页。

<sup>10</sup> 孟兆臣：《中国近代小报史》，北京：社会科学文献出版社，2005年，第246页。

<sup>11</sup> 楔云：《绮鸾娇小史》，《北洋画报》，1927年10月29日。

<sup>12</sup> 刘迎秋：《我所认识的梁小鸾》，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：《京剧谈往录四编》，北京：北京出版社，1997年，第377页。

重，她“日夜侍疾，每夜睡眠，至多不过三四小时，人多称其纯孝。”<sup>1</sup>雪艳琴“堂上有母，比肩兄弟姊妹亦多，事亲能孝，即骨肉间，更无闲言，足见天性过人。居常寡言笑，好静坐，接物待人，和蔼可亲，从无骄傲气，故同行入咸称道之。”<sup>2</sup>即便女艺人在守孝期间演出，报人也予以同情的态度。“新艳秋的家庭是个旧式的，她的父亲故去了不久，所以还是在家受制，一家老少，都是穿得素白。不过为生活问题逼迫，也就不能不‘破礼’出演。这个例子不算是她开的：梅兰芳尚小云都是在重丧中就出演了。这里也有他们不得已的苦衷：便是他们只管要孝顺，却有一大群靠他们生活的人们，吃不起停工不干，因为饿是挨不住的。”<sup>3</sup>

多才多艺和孝悌形象的塑造，从某种层面上讲，突出的是传统的才女和孝女的某些特质。“娴于针口，描龙刺凤，纂组女红。读诗书，学丹青。侍亲孝口，菽水承欢。”<sup>4</sup>女艺人通过这种形象的构建，试图摆脱传统观念中艺人无知无识的印象，从而提高她们的社会地位。而热心社会慈善或公益活动，在社会生活中扮演积极的角色，更凸现出女艺人急公好义的形象，从而引起大众对于女艺人的好感。

举办或参加各种筹款义演，是女艺人构建热心公益形象的主要手段。一般女艺人多为学校、医院筹款义演。杨菊秋、杨菊芬姐妹“对于兴学校助赈各义务戏，无不格外卖力。”<sup>5</sup>北京慈仁医院创办人张树元女士，“鉴于本国产科医院设备多不完备，实与妇女之安全，儿童之健康，皆有深切之关系。爰发宏愿，着手创设。”虽初具规模，“惟有经费不充，未能克期成立。顷因事来津，晤胡碧兰女士，胡故女士幼时之同学友也（同在丞相胡同小学肄业），亟愿有所赞助，遂邀集热心公益之著名票友艺员，定于本月三十日在新明大戏院举行义务夜戏，票价仅售一元，戏码均属佳作”<sup>6</sup>。

赈灾义演更唤起大众对女艺人的尊敬。1916年底北京男艺人为安徽灾区义演，“坤伶各名角闻之大发慈悲之心，不让男伶专美于前，拟亦联合同界者演唱两日略尽义务。”而且“其所需车费等项皆由自备，所收戏价悉归赈款，均尽纯粹义务。再如刘喜奎鲜灵芝向不同台演唱，此次因系筹赈亦竟消除意见，同登剧

<sup>1</sup> 《曲线新闻》，《北洋画报》，1932年4月23日。

<sup>2</sup> 悼香室主：《雪艳琴小传》，《北洋画报》，1929年7月20日。

<sup>3</sup> 乐天：《平伶访问一瞥》，《北洋画报》，1932年9月24日。

<sup>4</sup> 萧庵：《将成正果之金友琴》，《新天津副刊》第26期，第42页。

<sup>5</sup> 逸凡女士：《杨氏双菊小传》，《北洋画报》，1929年11月28日。

<sup>6</sup> 梦天：《胡碧兰举办之慈仁义务戏》，《北洋画报》，1929年6月29日。

场，尤为北京坤剧特色云云。该名伶等如斯急公好义想亦可以激发世人，招来听众矣。”<sup>1</sup>同时在有关女艺人义举报道中多突出“以女伶而知义举，愧须眉多矣。”

2

报刊媒体还借刊登女艺人有关赈灾的“自述”，将自身言说展示在大众面前。天华景艺员林曼云就曾发信给《大公报》馆，投身《大公报》所倡导的“三元即可救活一命”活动。在信中，林曼云坦言：“如我之贫，尚能勉凑，兹照捐助，祈惠转交。若适助活一同性较苦之弱息，尤为实获我心”。<sup>3</sup>无独有偶，章遏云忧虑“近日天气不晴，已有数处水灾，天灾人祸，小民何堪忍受耶”，更被论者认为是“蔼然仁者之言，足以愧为民上者矣。”<sup>4</sup>《大公报》上发表的章遏云的捐款信不但表现出她热心公益的形象，而且还体现了对母亲的孝道；同时具有一定文采，才女的形象又跃然纸上。

敬启者，此次陕西省灾情奇重，侧闻贵会义粟仁浆，源源不绝，遏云以一介庶女，厕身艺界，痼瘵之抱，不敢后于他人，涓滴之微亦应有所尽力，日前回平，为恻隐之心所驱使，即矢一愿自动发起邀集同志，组织一团义务演剧即以所得奉助赈需，明知杯水无益车薪，仁在冤禽终思测海，不意入夏以来，魏疾时作，病榻淹煎，心目眩晕，老母复病，汤药挟将，斗室呻吟，非复人境，诸医珍视，虽有起色，但非旬日所可复元，昏瞽之中，軫念灾地，二竖肆虐，私愿未酬，仄席终宵，几同负疚，兹将勉具大洋百元，籍了心愿，送请贵会，代汇灾区，凑同散放，滴杨枝之露，媿救苦于闻声，生火宅之莲，祝沉灾之旱澹，临书悱恻，不尽饮迟，专肃奉达，至希查收，给复为荷，此致北平陕灾急赈募款委员会，章遏云谨启云。<sup>5</sup>

“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”。在传统认知中，女艺人往往成为只图个人享乐，不问民族危亡的典型代表。随着日本侵华，中国民族危机日益加深，女艺人也开始忧国忧民。“久已辍演之某坤伶，十九夕在春和观言菊朋剧，正演剧间，忽见某大报来散沈阳噩耗传单，某即与其家属‘仓皇出院’而去，不忍再为流连，其爱国心洵足钦佩，不谓二十晚尚有醉生梦死之官吏，从容在该院观剧，

<sup>1</sup>《坤伶大发慈悲心》，《晨钟》，1916年12月7日

<sup>2</sup>《文明园将演义务戏》，《晨报》，1920年10月6日。

<sup>3</sup>《天华景艺员林曼云女士之热心》，《大公报》，1930年5月15日

<sup>4</sup>独目记者：《大小事件演义问日》，《北洋画报》，1929年8月10日。

<sup>5</sup>《章遏云关心陕灾》，《大公报》，1930年7月10日。

真堪痛哭!”<sup>1</sup>

一个时代对于女性形象的想象与塑造，往往折射出这个时代男性对于女性的要求，乃至社会在这个时代中的需求。在从以上这些言论中可以看出，女艺人在报刊中被塑造成中国传统女性形象的代言人。并没有如同时代的电影女演员那样被塑造为好莱坞女星似的“热女郎”。这也是同当时社会对女艺人的期许相关的。中国电影女演员随着好莱坞影片在中国的传播逐渐接受了好莱坞“热女郎”的想象，建构起中国自己的“热女郎”成为了摩登的象征。而女艺人因为所从事的是中国传统戏曲的演出，于是在报刊媒体的心目中成为了传统中国女性的对应物。

综合考察关于女艺人描写女艺人才艺与道德的两组材料会发现，前者往往发表在《北洋画报》等一些俗称的“小报”上，而关于女艺人赈灾活动的报道多出现在《大公报》、《晨报》等主流媒体。这似乎也显示出女艺人及其支持者在塑造女艺人形象的活动中，注意对不同的媒体发布不同的消息。通过向主流媒体发布关于女艺人赈灾、慈善的活动，使女艺人活动主流社会的认可。而且也可以借助主流媒体庞大的销售渠道，可以将女艺人富有社会责任感的形象，向更为众多的读者推广。

## 二、不幸的婚姻——女艺人塑造获得同情的形象

突出女艺人才艺与道德的报道，可以获取一般民众的好感。而关于女艺人婚姻中种种不幸的报道吗，更是能博取民众的同情。公众对于女艺人的私生活抱有一种好奇心。于是，报刊媒体的报道中，其兴趣往往聚焦在女艺人的个人生活上，向戏迷与大众“揭露”出大量有关女艺人的新闻——她的服饰、家庭、生活习惯，特别是他或她的感情生活、隐私，它满足了大众对女艺人的“知情渴望”。这样一来，与女艺人职业，即演艺事业无关的种种活动却成了议论的中心。报刊媒体不断地提供了大量有关女艺人私生活的信息，其私生活再也展示在公众面前。于是女艺人及其支持者也利用大众对她们婚姻的关注，在报刊上发布消息，塑造她们在不幸婚姻中凄苦的形象。

以往世人多存有“戏子无义”的观念，在女艺人发生婚变后，女方往往成为了被指摘的对象。而通过报刊媒体，女艺人的不幸婚姻跃然纸上，不再受到谴责，反而赢得人们的几分同情与怜悯。李景林“在直隶督办的任上，娶了新明大

<sup>1</sup>《曲线新闻》，《北洋画报》，1931年9月24日。

戏院名坤伶赵美英做第四位太太。宠得专房，十分美满。可是老李待遇这班太太，是摹仿西门大官人，待遇潘五儿差不多。好便好，不好便是一顿马鞭子。所以在督办任上，这班太太只好忍气吞声。”<sup>1</sup>在陈某与名坤伶金某的离婚案中，“在报纸上记载金老板的谈话说，陈在长约两千余言的情书里表示着，如婚事不成，就先以手枪杀死他自己的子女，然后杀死她的父母，他再自杀在她的香闺里。”<sup>2</sup>而在媒体报道之后，女艺人的有时的确能受到大众的关注。“女伶刘香玉被夫王珍圃虐待逐出，在法院提起赡养之诉各节，已志本报，查此案发生后，唐山妇女界，认为事关蹂躏女权，日昨曾聚某校，一度会议闻将会有所表示。”<sup>3</sup>而女艺人的自述更是将她们在感情生活中的“凄苦”表现了出来。鲜灵芝在对丁灵芝的控告信中言辞悲切的诉说了自己的不幸。

窃氏之姊夫，即被告丁雅轩，赋性阴险，举止狠毒。氏虽不欲接近，徒以姊夫故，不致断绝往还。不意于前清宣统三年，氏姊亡故，氏时年十四，被告以为时机已熟，遂沟通土棍李老及其妻郭五等，将氏拐到奉天卖艺。氏二姊闻讯，知无幸免，跟踪追至，被告又勾结当地著匪齐子兰等，以蛮横手段，骗姊回津，以便行其所愿。是以二姊走后，即迫氏合房，氏以年幼无力抵抗，自此清白之身，遂堕市侩之手，木已成舟，又不能不安心相从。故随被告赴各商埠献技，足迹所到，获利颇多。惟其所得之资，又悉入被告之手，氏之生意愈佳，氏之名望愈胜，而被告之防范乃愈严，对于显官达宦，召呼应酬者，被告固均严词，不令交接。但对于名媛闺秀与氏来往者，被告亦必亲身参加监视言语。至登台表演时，上下台口皆使人把持监视，即赴园献技时，马车窗帘，且亦尽行遮蔽堵塞。被告人自任马夫，倘有尾随者，辄鞭挞之。“小鞭子”之绰号，即由此得。据此则氏之自幼，已被剥夺净尽。至其虐待行为，则有奎德社坤班人等及各老园主皆可证明。氏之所以隐忍而苟安者，以为献技既享名，一旦反目，恐陷入环薄寡情之讥，何如侯到腰缠已满，衣食足资温饱时，虐待当可自减，复我自由，意中事耳。而孰知竟有大认不然者。盖自氏辍演后，不但苛待如故，即监禁之严，亦较前尤甚。

4

报刊媒体对章遏云婚姻全景式的关注，更将女艺人的感情生活展示在大众

<sup>1</sup> 乘口：《李景林逐姬记》，《北洋画报》，1928年3月7日。

<sup>2</sup> 耶儿：《捧角家的现象》，《北洋画报》，1933年6月20日。

<sup>3</sup> 《唐山妇女界援助刘伶被逐案》，《大公报》，1930年12月5日。

<sup>4</sup> 《奎德社坤班之旧主鲜灵芝控告丁灵芝》，《益世报》，1930年4月15日。

面前。章遏云的婚讯“各报宣传甚力”<sup>1</sup>，在其结婚前就风传，“人谓其将下嫁北平最要人何某，婚事已有成议”，但另有消息说：“其将嫁津中倪七。至于究竟嫁谁，尚容‘再探’。”<sup>2</sup>当章遏云正式同倪道杰交往后，报刊媒体更对二人的行踪进行了细致描述：“章遏云昨偕倪七爷<sup>3</sup>到中原公司购大衣皮甬一件，金钢戒指一只，银像架四个，不下数千元”<sup>4</sup>。女艺人的热恋能够吊起读者的胃口，婚变更能激发读者的关注。当章遏云为求得与倪道杰分手，在二人乘车途径“法租界兆丰路大律师李景光门前”时，她“跃车呼救，倪之保镖者出枪示威。”其中一人“即出手枪瞄准云面，竟欲开放，幸而门口来有巡捕，始将手枪夺下。”章遏云的自我言说更能唤起大众对她的同情。“云自嫁倪，至今已有一年”，但是“感情日坏，云种种痛苦，精神上，身体上，已不堪受。后想已嫁于他，只好逆来顺受；岂知倪强暴成性，不知觉悟，终日无理取闹，待云不如婢仆！我母因看不过此种情形，忍气而去。自我母去后，虐待更甚，一切自由剥夺殆尽，门口及院内，日夜有举枪之人看守，似此情形，不能与之共同生活。”而“倪敢于大庭广众之中，竟图开枪打人，其强暴可知。”事发之后，章遏云“因恐外面不明真相”，故而“特据实告知，恳求念云孤苦，为我援手。”<sup>5</sup>

从报刊中我们可以看出，在婚姻破裂时，女艺人往往通过法律手段来维护自己的权益。张小仙“与杨东生反目，杨又新纳女伶为小星。小仙被弃，受尽百般虐待，想尽千条万计，才得逃跑来津。现住关上伊之娘家，并与杨东生去信。内云我已到津，决定与你离婚，你若不服，可以来津，法庭解决。”<sup>6</sup>而通过对女艺人离婚后境况的报道，报刊也获得了唤起道德的力量。1929年，孟小冬息影舞台，曾寄寓津门某阜威家中茹斋念佛，并在某寺院受戒，出入于居士林，大有看破红尘之势。<sup>7</sup>1933年孟小冬《津沽时报》上登载《孟小冬之紧要启事》中明确指出：“冬当时年岁幼稚，世故不熟，一切皆听介绍人主持。名定兼祧，尽人皆知。乃兰芳含糊共事，于祧母去世之日，不能实践前言，致名分顿失保障”。<sup>8</sup>

<sup>1</sup> 《曲线新闻》，《北洋画报》，1930年7月31日。

<sup>2</sup> 《章遏云嫁谁？》，《北洋画报》，1929年8月22日。

<sup>3</sup> 即倪道杰。

<sup>4</sup> 《曲线新闻》，《北洋画报》，1930年12月23日。

<sup>5</sup> 稿：《珠尘劫》，《北洋画报》，1931年8月6日。

<sup>6</sup> 《新天津副刊》第一册，第27页。

<sup>7</sup> 许姬传：《漫谈我所知道的孟小冬》，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：《京剧谈话录续编》，北京：北京出版社，1988年，第312页。

<sup>8</sup> 参见周长乐：“‘冬皇’的艺术成就与‘梅孟之恋’”，《戏剧之家》，2008年第1期。

加以分析可以看出，这些关于女艺人的正面形象报道，多出自女艺人本身或是其支持者之手。二者作为信息源，极力向报刊媒体发布有利于女艺人的信息，并避免损害女艺人的形象。如果所提供信息对女艺人有利就会积极主动地向报人提供有关的信息，甚至会夸大。

民国时期的女艺人在台上演绎着剧中人物的悲欢离合，而她们的现实生活也往往如同戏中所演充满了泪水与心酸。在民国社会中，尽管女艺人的演出能获得一定得收入，但是却往往受到社会各种势力的操控，其命运掌握在诸如军阀、政客、文人、报界、捧角者，乃至班主、园主、家人手中。女艺人不得不与这些势力周旋，身心受到摧残。“今世之名女伶，工作甚劳，酌酌亦繁忙，娇姿弱质，何弄完能堪此，此其所以终于多病也。”<sup>1</sup>而且社会对女性的角色定位是成为贤妻良母。民国时期许多中国男性是不会让自己的妻子再去抛头露面，现身舞台的。婚姻意味着女艺人艺术生涯的结束，使女艺人的艺术生命人为地缩短。也正如新艳秋所说：“做一个演员生活下去本来就不容易，而做一个女演员就是一件大麻烦，做一个没有结婚的女演员则是更大的麻烦。”<sup>2</sup>

## 结语

本文以1912—1937年京津两个城市的女艺人为研究对象，考察了这一女性演艺群体的城市演出生活，与捧角者的关系以及报刊媒体围绕着她们的诸多言说。试图探讨报刊媒体在建构女艺人的公众形象和影响女艺人生存与发展等方面所起的作用。另一方面也探寻了城市中的捧角文化，以及在报刊媒体加入到捧角活动中之后，围绕捧角者、女艺人以及报刊三者之间形成的各种新型关系。

民国时期，女艺人重新现身戏曲舞台，带给观众以强烈的视觉的冲击。她们的演出虽被说成“郑声乱雅”<sup>3</sup>，但是城市大众对女艺人的接纳和欢迎，具有鲜明的时代意义。戏曲演出本身就是一项繁重的体力劳动，所以她们的工作并不是单纯依靠自己的身体诱惑。如果忽视了女艺人同观众、捧角者之间不同层次的交流，而单纯将女艺人视为出卖色相者，那么就会影响对“女艺人”的认知。伴随着报刊媒体的发展，女艺人成为了公众人物，被公众凝视，成为诸多言说的交

<sup>1</sup> 乐天：《名女伶之多病》，《北洋画报》，1930年2月11日。

<sup>2</sup> 新艳秋：《舞台生涯五十年》，中国人民政治协商会议江苏省委员会文史资料研究委员会：《江苏文史资料选辑·第5辑》，南京：江苏人民出版社，1980年，第189页。

<sup>3</sup> 非禅：《剧场杂话》，《晨钟》，1918年8月2日。

汇点。从舞台到报刊媒体，女艺人被物化为消费的对象。尽管围绕着女艺人展开的各种论说都是由男性主导的，传递的是以男性为本位的大量信息。处于关注焦点的女艺人，也在试图利用大众的欲望为自己赢得收入。并且通过报刊媒体，在公众、舆论空间塑造自己的社会形象，彰显自己的主体性。

面对公众的凝视和诸多言说，女艺人各有不同的应对策略，从中不难看出多种话语力量在女艺人身上留下的印记，同时也充分展现了女性的主体意识。她们的自我表述，尽管不能完全代表，却也或多或少地反映出女艺人这一群体在特定历史背景下的具体感受。面对大众的凝视，一方面积极配合了不同群体对于女性的想象，另一方面却又通过各种方式回击诸多言说对她们的诋毁或欲望投射。在舞台之外，她们力图借用报刊媒体重新塑造自身公众形象，实现社会身份的新定位。考察围绕这一女性演艺群体产生的诸多言说及女艺人的自我应对，一方面强调了报刊媒体在参与建构女艺人的公众形象和影响女艺人的身份认知的过程中所起的作用，另一方面也探寻了女性的主体性，论述了围绕女艺人和报刊媒体所展开的各种新型关系。女艺人的培养，女艺人积极参与京剧的艺术活动和其他社会活动，京剧界内部男女艺人之间合作和竞争关系的发展以及这期间新创作的京剧剧目中对女性的美化和对爱情的讴歌等变化中，某种程度上也是受到社会上提倡男女平等，男女社交公开，提倡发展女子教育，女性参与社会活动，提倡婚姻自由等思想和行动的影响，这些变化在一定意义上也是这一时期社会历史在京剧界的投影。

于是，女艺人的出现被认为是社会进步的一种表征，是女权日张的表现。“神州数千年，男尊女卑，妇女几不齿诸人数，木兰崇嘏，百世一遇。惟今日女伶发达，駸駸乎压倒男优，为坤界中放一异彩。而愚者犹百般诋毁，甚且欲禁女子演剧，岂扶阳抑阴之梦至今就未醒乎。鄙人素极提倡女权，故言之不觉愤激。”<sup>1</sup>1927年丁超五曾上书国民政府委员会，“现吾国体更新，又值吾党执政，素主男女平权，社交公开，故去岁中央联席会议有女子在法律上、政治上、教育上、职业上与男子一律平等之规定。现各学校男女共学，各机关男女共事，推行尽力，事实昭然，不谓各戏院至今尚有男子戏院，女子戏院，伊若鸿沟划界，不相侵犯，甚有号称男女合演之戏院，犹有男扮女、女扮男之不自然怪象存在。当此万国交通

<sup>1</sup> 燕石：《北京女伶百咏》，北京：都门印书局，1917年，第5页。

时代，若再不加纠正，徒貽全民族之羞，如此种恶劣风俗，异日必归于自然淘汰，殊知不然，人之好尚，各有不同，有以天然生成美者，有以矫揉造作为美者，律以供求相应之义，决无淘汰之望，故超五拟请政府即日通令各省，自后无论新旧戏剧或影戏，亦不问其为营业的或非营业的（如各学校之学生剧），概不得男女互扮，如违重办，以除陋习，而崇国体。再，如有在外洋，私自扮演，即由驻外公使驱送回国，施以严厉之处罚。”<sup>1</sup>

就其深层次来看，女艺人的出现，乃至明星化和男性密切相关。民国时期的娱乐业，正是以男性社会的成员们消遣为动力的。男性社会对于娱乐的经济需求和精神需求导致了娱乐业的繁盛。女艺人虽然获得“艺人”这个职业，获得了较为丰厚的收入，但是却没有真正得到经济独立。自身往往处于各种势力的控制之下，生活也往往遭遇不幸。“金月兰则吞烟自尽，刘喜奎嫁崔承炽后，崔以失意死，张小仙嫁杨旭东未几，亦涉讼法庭而仳离，孙一清虽嫁假皇子，景况似亦不佳，红颜薄命，自古已然，于兹亦信。”<sup>2</sup>所以女艺人也并未如一些人，所想象的那样成为妇女解放运动的一种表征。如果要想真正的做到妇女解放，不仅仅是要给予女性以某种职业，更重要的是在于使其经济独立，进而达到人格独立。

<sup>1</sup>《丁超五关于废除戏剧表演男女互扮角色陋习事致国民政府委员函（1927年6月21日）》，中国第二历史档案馆编：《中华民国史档案资料汇编·第五辑第一编》（文化一），南京：江苏古籍出版社，1991年，第318页。

<sup>2</sup>《奎德社坤班之旧主鲜灵芝控告丁灵芝》，《益世报》，1930年4月15日。

## 参考文献:

### 一、史料类

#### 1、报刊史料

《大公报》

《益世报》

《北洋画报》

《晨报》(《晨钟》)

《世界日报》

《剧学月刊》

《戏剧月刊》

《戏剧周刊》

《国剧画报》

《半月戏剧》

《北平剧世界月刊》

《北平剧世界月刊》

《三六九画报》

《新天津副刊》(合订本)

#### 2、史料汇编类

中国社会科学院近代史研究所近代史资料编辑组编:《近代史资料》总第75号,北京:中国社会科学出版社1989年

中国人民政治协商会议全国委员会文史资料委员会:《文史资料存稿选编》,北京:中国文史出版社,2002年。(《晚清·北洋》上册、《文化》)

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:《文史资料选编》(从第47辑更名为《北京文史资料》),北京:北京出版社。(第35、43、44、45、50、51辑)

中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料研究委员会:《天津文史资料选辑》,天津:天津人民出版社。(第28、29、38、39、53、56、59、60、86、90辑)

萧乾主编《新编文史笔记丛书》,北京:中华书局,2005年。

中国人民政治协商会议全国委员会文史资料委员会:《文化史料丛刊》北京:,文史资料出版社。

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：《燕都艺谭》，北京：北京出版社，1985年。

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，1986年。

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：《京剧谈往录续编》，北京出版社，1988年。

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：《京剧谈往录三编》，北京：北京出版社，1990年。

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：《京剧谈往录四编》，北京：北京出版社，1997年。

天津市档案馆主编，周利成、周雅男编著：《天津老戏院》，天津：天津人民出版社，2005年。

中国人民政治协商会议天津市宝坻县委员会文史资料研究委员会：《宝坻文史资料选辑第六辑（评剧专辑）》，1993年。

北京市对外文化交流协会、北京市宣武区《北京老天桥》编册编委会：《北京老天桥》，北京：北京出版社，1996年。

河北省政协文史资料委员会：《河北文史集粹·文化卷》，石家庄：河北人民出版社。

天津市文化局文化史志编修委员会办公室编：《天津文化史料》，1990年。

中国人民政治协商会议天津市委员会文史资料委员会编：《近代天津十大戏曲家》，天津：天津人民出版社，2002年。

杜广沛收藏：《旧京老戏单——从宣统到民国》，北京：中国文联出版社，2004年。

王晓传编：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，北京：作家出版社，1957年。

张次溪编：《清代燕都梨园史料正续编》，北京：中国戏剧出版社，1998年。

### 3、回忆录

连阔如：《江湖丛谈》，北京：当代中国出版社，2005年。

周简段：《梨园往事》，北京：新星出版社，2008年。

许姬传：《许姬传七十年见闻录》，北京：中华书局，1985年。

杨扬等选编：《二十世纪名人自述——艺人自述》，杭州：杭州大学出版社，1998年。

苏雪安：《京剧前辈艺人回忆录》，上海：上海文化出版社，1958年。

齐如山：《齐如山回忆录》，北京：中国戏剧出版社，1998年。

新风霞：《新风霞自述》，郑州：大象出版社，2006年。

章遏云著、沈苇窗编：《章遏云自传》，北京：中国戏剧出版社，1991年。

袁世海口述，袁菁整理：《艺海无涯：袁世海回忆录》，北京：中国青年出版社，1985年。

丁秉燧《菊坛旧闻录》，北京：中国戏剧出版社，1995年。

刘嵩崑：《梨园轶闻》，北京：北京燕山出版社，1998年。

刘成禺、张伯驹：《洪宪纪事诗三种》，上海：上海古籍出版社，1983年。

张伯驹：《红氍毹梦诗注》，北京：宝文堂书店，1988年。

燕石：《北京女伶百咏》，北京：都门印书局，1917年。

#### 4、志书

中国戏曲志编辑委员会，《中国戏曲志·北京卷》编辑委员会编：《中国戏曲志·北京卷》，北京：中国 ISBN 中心，1999年。

《中国戏曲志》编辑委员会编：《中国戏曲志·天津卷》，天津：文化艺术出版社，1990年。

《大连市戏曲志》编委会：《大连戏曲志》，大连：大连出版社，1991年。

#### 5、其他

李文海主编：《民国时期社会调查丛编——底边社会卷》，福州：福建教育出版社，2005年。

刘志琴主编：《近代中国社会文化变迁录》，杭州：浙江人民出版社，1998年。

金焕、秦川等：《中国黑幕大观》，长春：吉林文史出版社，1991年。

骆宾生编，齐仁改写：《黑幕大观——旧中国军、政、匪、伶、娼之怪状》，北京：春秋出版社，1989年。

雷梦水等编：《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1997年。

## 二、专著类

### 1、戏曲研究类

唐友诗：《平剧二百年》，北京：放庐斋室，1948年。

王林主编：《评戏在天津发展简史》，天津：天津人民出版社，1991年。

天津市政协文史资料委员会：《京剧艺术在天津》，天津：天津人民出版社，1995年。

张发颖：《中国戏班史（增订本）》，北京：学苑出版社，2003年。

胡沙：《评剧简史》，北京：中国戏剧出版社，1982年。

苏移：《京剧二百年概观》，北京：北京燕山出版社，1989年。

王芷章：《中国京剧编年史》，北京：中国戏剧出版社，2002年。

马少波等主编，北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著：《中国京剧史》，北京：中国戏剧出版社，1999年。

马龙文、毛达志：《河北梆子简史》，北京：中国戏剧出版社，1982年。

甄光俊：《河北梆子在天津发展史述》，天津：远方出版社，1999年。

胡星亮：《二十世纪中国戏剧思潮》，南京：江苏文艺出版社，1995年。

高义龙、李晓主编：《中国戏曲现代戏史》上海：上海文化出版社，1999年。

侯希三：《戏楼戏馆》，北京：文物出版社，2003年。

王瑞年：《街巷·戏园》，北京：北京图书出版社，1998年。

田根胜：《近代戏剧的传承与开拓》，上海：上海三联书店，2005年。

李孝悌：《清末的下层社会启蒙运动：1901—1911》，石家庄：河北教育出版社，2001年。

李畅：《清代以来的北京剧场》，北京：北京燕山出版社，1998年。

傅谨：《二十世纪中国戏剧导论》，北京：中国社会科学出版社，2004年。

康保成：《中国近代戏剧形式论》，桂林：漓江出版社，1991年。

## 2、传记

景玉光主编：《燕赵名伶传》，北京：中国广播电视出版社，1988年。

张慧、曹其敏：《筱白玉霜传》，北京：中国戏剧出版社，1988年。

张慧：《芳菲永驻小白玉霜》，北京：人民音乐出版社，2002年。

谭志湘、张平：《时代艺人喜彩莲》，北京：中国戏剧出版社，1990年。

涂沛：《程砚秋传》，成都：四川人民出版社，1993年。

王忠和：《袁克文传》，天津：百花文艺出版社，2003年。

张平、文华：《评剧明星》，沈阳：春风文艺出版社，1985年。

张平、郭民杰：《中国评剧群星谱》，北京：中国戏剧出版社，2004年。

## 3、艺人研究类

潘光旦：《中国伶人血缘之研究》，北京：商务印书馆，1987年影印版。

谭帆：《优伶史》，上海：上海文艺出版社，1995年。

晓华：《中国艺人》，兰州：甘肃人民出版社，1997年。

岳永逸：《空间、自我与社会——天桥街头艺人的生成与系谱》，北京：中央编译出版

社，2007年。

紫微、际春：《梨园佳话》，哈尔滨：黑龙江教育出版社，1993年。

张次溪：《人们首都的天桥》，北京：中国曲艺出版社，1988年。

赵蕙蓉：《燕都梨园》，北京：北京出版社，2000年。

闵家胤编：《阳刚与阴柔的变奏》，北京：中国社会科学出版社，1995年。

侯杰、秦方：《旧中国的下九流》，天津：天津人民出版社，2004年。

周慧玲：《表演中国：女明星、表演文化、视觉政治，1910—1945》，台北：麦田出版，2004年。

#### 4、城市研究类

周俊旗、汪丹：《民国初年的动荡——转型期的中国社会》，天津：天津人民出版社，1996年。

罗澍伟主编：《近代天津城市史》，北京：中国社会科学出版社，1993年。

来新夏主编：《天津近代史》，天津：南开大学出版社，1987年。

李长莉：《晚清上海社会的变迁——生活与伦理的近代化》，天津：天津人民出版社，2002年。

张英进：《中国现代文学与电影中的城市：空间、时间与性别构形》，南京：江苏人民出版社，2007年。

王笛：《街头文化——成都公共空间、下层民众与地方政治，1870—1930》，北京：中国人民大学出版社，2007年。

李孝悌：《恋恋红尘——中国的城市、欲望和生活》，天津：上海人民出版社，2007年。

陈平原、王德威编：《北京：都市想像与文化记忆》，北京：北京大学出版社，2005年。

侯杰：《〈大公报〉与近代中国社会》，天津：南开大学出版社，2006年。

吴建雍等：《北京城市生活史》，北京：开明出版社，1997年。

李真瑜：《城市文化与戏剧》，西安：陕西人民教育出版社，2006年。

孙逊主编：《都市文化史——回顾与展望》，上海：三联书店，2005年。

孙逊主编：《阅读城市——作为一种生活方式的都市生活》，上海：三联书店，2007年。

罗岗：《想象城市的方式》，南京：江苏人民出版社，2006年。

曹洪涛、刘金声：《中国近现代城市的发展》，北京：中国城市出版社，1998年。

陈立旭：《都市文化与都市精神：中外城市文化比较》，南京：东南大学出版社，2002年。

## 5、性别研究类

刘宁元：《中国女性史类编》，北京：北京师范大学出版社，1999年。

黄育馥：《京剧、跷和中国的性别关系（1902—1937）》，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年。

沈奕斐：《被建构的女性——当代社会性别理论》，上海：上海人民出版社，2005年。

## 6、历史类

杨念群编：《新史学（第一卷）——感觉·图像·叙事》，北京：中华书局，2007年。

孙江编：《新史学（第二卷）——概念·文本·方法》，北京：中华书局，2008年。

李长莉、左玉河主编：《近代中国社会与民间文化》，北京：社会科学文献出版社，2007年。

杨念群、黄兴涛、毛丹主编：《新史学——多学科对话的图景》，北京：中国人民大学出版社，2003年。

薛君度、刘志琴主编：《近代中国社会生活与观念变迁》，北京：中国社会科学出版社，2001年。

常建华：《社会生活的历史学：中国社会史研究新探》，北京：北京师范大学出版社，2004年

## 7、小说类

中外书局：《坤伶现形记》，上海：中外书局，1923年。

张恨水：《春明外史》，太原：北岳文艺出版社，2000年。

张恨水：《斯人记》，北京：中国文联出版社，2005年。

## 8、社会学类

（美）鲁思·华莱士、[英]艾莉森·沃尔夫著，刘少杰等译：《当代社会学理论——对古典理论的扩展》，北京：中国人民大学出版社，2008年。

（英）安东尼·吉登斯：《社会学》，北京：北京大学出版社，2003年。

（美）波兹曼著、章艳等译：《娱乐至死·童年的消逝》，桂林：广西师范大学出版社，2009年。

高小康：《游戏与崇高：文艺的城市化与价值诉求的演变》，济南：山东文艺出版社，1999年。

胡大平：《崇高的暧昧——作为现代生活方式的休闲》，南京：江苏人民出版社，2002年。

秦孝仪主编：《中华民国社会发展史》（第二册），台北：近代中国出版社，1985年。

### 8、传媒学类

林语堂著、王海等译：《中国新闻舆论史》，北京：中国人民大学出版社，2008年。

陈吕凤：《中国新闻传播史》，北京：北京大学出版社，2007年。

李彬：《中国新闻社会史（1815—2005）》，上海：上海交通大学出版社，2007年。

张国良主编：《新闻媒介与社会》，上海：上海人民出版社，2000年。

梁岩洁：《报纸特色简论》，太原：书海出版社，1989年。

张国良主编：《20世纪传播学经典文本》，上海：复旦大学出版社，2005年。

倪祖敏、张骏德：《报刊发行学概论》，上海：复旦大学出版社，2005年。

李培林：《读图时代的媒体与受众》，北京：新华出版社，2005年。

（美）沃纳·赛佛林、小詹姆斯·坦卡德著，郭镇之等译：《传播理论：起源、方法与应用》，北京：华夏出版社，1999年。

（美）麦克莱著、曾静平译：《传媒社会学》，北京：中国传媒大学出版社，2005年。

（美）约翰·H·麦克马纳斯著、张磊译：《市场新闻业：公民自行小心？》，北京：新华出版社，2004年。

（英）加汉姆著、李岚译：《解放·传媒·现代性：关于传媒和社会理论的讨论》，北京：新华出版社，2005年。

（美）克兰著，赵国新译：《文化生产：媒体与都市艺术》，上海：译林出版社，2001年。

（荷）迪克著，曾庆香译：《作为话语的新闻》，北京：华夏出版社，2003年。

（美）卡罗琳·凯奇著、曾妮译：《杂志封面女郎》，天津：天津人民出版社，2006年。

（英）奥利弗·博伊德-巴雷特、克里斯·纽博尔德编，汪凯、刘晓红译：《媒介研究的进路：经典文献读本》，北京：新华出版社，2004年。

### 三、论文类

朱炳荪：《北京最早的女子现代京剧团体》，《社会科学战线》，1984年第1期。

黄育馥：《跷在京剧中的功能：性别研究的观点》，《社会学研究》，1998年第2期。

黄育馥：《京剧——观察中国女性地位变化的窗口（1790—1937）》，《妇女研究论丛》，1995年第3期。

仇中海：《女伶在评剧形成发展中的作用》，《华北科技学院学报》，2002年第1期。

周慧玲：《女演员、写实主义、“新女性”论述——晚清到五四时期中国现代剧场中的

性别表演》，《近代中国妇女史研究》，第4期，1996年。

周慧玲：《女演员、写实主义、“新女性”论述——晚清至五四时期中国现代剧场中的性别表演》，《戏剧艺术》2000年第1期。

许艳萍：《也谈“四大坤伶皇后”》，《中国京剧》，1996年第1期。

陈志明：《关于“四大坤口”评选》，《中国京剧》，2006年第11期。

王安祈：《京剧与性别》，《读书》，2005年第10期。

王世勋：《评剧百年回眸(一)》，《戏曲艺术》，2000年第3期。

王世勋：《评剧百年回眸(二)》，《戏曲艺术》，2000年第4期。

王世勋：《评剧百年回眸(三)》，《戏曲艺术》，2001年第1期。

王登山：《为剧团改革提供一点历史的参考——从奎德社谈起》，《中国戏剧》，1985年第1期。

甄光俊：《论河北梆子女伶的兴衰》，《戏曲艺术》，2001年第1期。

郭克俭：《女性解放背景中的戏曲舞台艺术——20世纪上半叶河南梆子演唱艺术成就初探》，《黄钟》，2008年第1期。

李静：《清末民初堂会演剧论》，《中国海洋大学学报(社会科学版)》，2007年第3期。

魏子晨：《天津堂会戏发展的起承转合》，《中国京剧》，1992年第4期。

陈曼娜：《天津近代戏剧艺术产业化初探——以茶园戏曲经济为个案》，《华中师范大学学报(人文社会科学版)》，2006年第2期。

陈永祥、罗素敏：《女演员的兴起与清末民初上海社会观念的变化》，《民国档案》，2005年第1期。

陈永祥：《从“男女合演”的论争看清末民初上海社会观念的变迁》，《广东社会科学》，2005年第6期。

徐剑雄：《京剧与晚清上海社会》，《史学月刊》，2008年第6期。

傅瑾：《20世纪中国戏剧发展论纲(上)》，《学术界》，2000年第2期。

傅瑾：《20世纪中国戏剧发展论纲(下)》，《学术界》，2000年第3期。

贡琳：《戏曲中的口角行当》，《大舞台》2008年第3期。

姬艳荣：《浅谈口角声腔艺术》，《东方艺术》，2004年S1期。

王改君：《近代河南豫剧艺人群体研究》，硕士论文，华中师范大学2008年。

刘乃崇：《漫谈京剧坤伶》，《中国京剧》，1995年第4期。

刘乃崇：《漫谈京剧坤伶(续)》，《中国京剧》，1995年第5期。

- 胡沙：《刘喜奎传》，《戏曲艺术》，1980年第3期。
- 胡沙：《刘喜奎传(续)》，《戏曲艺术》，1981年第1期。
- 胡沙：《刘喜奎传(续)》，《戏曲艺术》，1981年第2期。
- 胡沙：《刘喜奎传(续完)》，《戏曲艺术》，1981年第3期。
- 于文青：《刘喜奎与时装新戏》，《戏曲艺术》，1993年第2期。
- 齐明吕：《周旋于总统间的民初第一女伶刘喜奎》，《炎黄春秋》，2002年第3期。
- 严树培：《漫忆当年雪艳琴》，《四川戏剧》，1993年第2期。
- 李佩伦：《雪艳琴与第一部京剧有声片》，《中国电视戏曲》，1996年第5期。
- 丁士娥：《回忆我的母亲雪艳琴》，《中国京剧》，2006年第8期。
- 张占愚：《雪艳琴小史》，《中国京剧》2006年第9期。
- 刘东升：《布衣坤伶白玉薇》，《中国戏剧》，1988年第3期。
- 路顺：《冰清玉洁 布衣坤伶——记著名京剧演员白玉薇》，《戏曲艺术》，1992年第1期。
- 蒋健兰：《白玉薇》，《中国京剧》，1999年第2期。
- 王永运：《我所认识的章遏云》，《中国京剧》，2006年第7期。
- 戴中：《同出一师的母女陆素娟和王志怡》，《中国京剧》，2004年第10期。
- 王炳毅：《“女梅兰芳”陆素娟风尘生涯》，《钟山风雨》，2005年第1期。
- 王希宝：《新艳秋在京剧程派艺术中的地位和作用》，《中国京剧》，2005年第12期。
- 王永运：《孟小冬与天津菊坛》，《中国戏剧》，2004年第9期。
- 袁建华口述，徐珣整理：《我所知悉的“孟梅之恋”》，《钟山风雨》2008年第2期。
- 姚仁栋：《孟小冬与梅兰芳》，《中国京剧》，2008年第1期。
- 李炳莘：《孟小冬生平与艺事(节选)》，《中国京剧》，2008年第1期。
- 文震斋：《孟小冬年表》，《中国京剧》，2008年第1期。
- 邓宾善：《梅兰芳和孟小冬的不了情》，《档案春秋》，2005年第4期。
- 高志民：《旧时京剧界艺人》，《北京档案》，2008年第4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年第6期。
- 甄光俊：《此秦腔并非彼秦腔——兼谈女伶金玉兰》，《当代戏剧》，1996年第5期。
- 甄光俊：《民国初年河北梆子艺人在香港》，《大舞台》，1999年第1期。
- 阎志和：《第一个秦腔女演员》，《当代戏剧》，1996年第2期。
- 闵冬潮：《从妇女史到性别史的发展》，《世界历史》，1994年第1期。

王学泰：《缠足、跷与性别歧视》，《读书》，2001年第4期。

李子云、陈惠芬：《谁决定了时代美女？——关于百年中国女性形象之变迁》，《中国文化研究》，2001年第3期。

郭松义：《对社会性别史研究的一些认识》，《光明日报》，2002年7月30日。

商传：《传统史学、新史学与社会性别史》，《历史研究》，2002年第6期。

定宜庄：《妇女史与社会性别史研究的史料问题》，《历史研究》，2002年第6期。

高世瑜：《关于妇女史研究的几点思考》，《历史研究》，2002年第6期。

杜芳琴：《历史研究的性别维度与视角——兼谈妇女史、社会性别史与经济-社会史的关系》，《山西师范大学（社会科学版）》，第30卷第4期，2003年10月。

张乐林：《“操守完美”的殉道者——民初言情小说与晚明戏曲小说、“五四”爱情文学中的女性形象之比较》，《殷都学刊》，2005年第2期。

陈建华：《精神寄托、政治手段与性替代品——古代女演员的多向透视》，《艺术百家》，2006年第3期。

秦晓红：《声音、姿态与对话——妇女与社会性别史的理论构想》，《文史博览》，2006年第8期。

厉震林：《论优伶的社会性别身份》，《新余高专学报》，第9卷第6期，2004年12月。

许慧琦：《训政时期的北平女招待（1928—1937）——关于都市消费与女性职业的探讨》，《中央研究院近代史研究所集刊》，第48期，2005年6月。

陈琳：《明星绯闻与虚假报道》，《当代传播》，2002年第1期。

贾佳：《抗战前杂志中的梅兰芳形象》，《北京档案》，2007年第12期。

贾佳：《梅兰芳的媒体形象——从北平期刊的视角》，《艺术百家》，2008年第2期。

刘浩东：《明星制与电影产业》，《北京电影学院学报》，2003年第4期

（美）R·科尔多瓦著、肖模译：《明星制的起源》，《电影世界》，1995年第2期。

刘丰祥：《民国时期上海娱乐明星身体商品化现象浅析》，《历史教学》，2008年第24期。

万笑男：《上升的明星？堕落的女性？——1920年代上海的电影女明星》，《华东师范大学学报（哲学社会科学版）》，2008年第2期。