

第一章

绪论

第一节 研究缘起与问题

中国近代戏剧发展有一个重大的转变，原本在明末清初时，女演员^①在戏剧中尚扮演重要角色，但清代中期因政府禁制由显而隐，直到清末民初时再度活跃于舞台之上。

中国在汉朝时已出现女演员，但当时活动状况较不确定，至唐代，确定出现了一群专职演戏的女演员，她们在宫中教坊以及民间戏剧中演出，^②宋代除了教坊女伶仍延续唐代之外，民间的戏班大增，其中也有女演员活动。^③至元代，《青楼集》一书即为书写当时女演员的一本专书，由其书名来判断，其中不少应为妓女，也可见当时妓女与女演员之间的界限并不明显，但其中也有不少女演员，

^① 在清末民初指涉女性演员时，最常使用的是“坤伶”一词，此外“女伶”、“女优”等用语也常出现，但这些名词在当时常隐含有轻视之意，因此本书改以女演员一词来指涉当时以演戏为职业的女性。

^② 任半塘《唐戏弄》，北京：作家出版社，1958年版，第1038~1045页。

^③ 谭帆《优伶史》，上海：上海文艺出版社，1995年版，第19页；周贻白《中国戏剧发展史》，台北：僑勉出版社，1975年版，第112~113页。

为男性杂剧演员的妻子，因此其中并非全属妓女。^①

到了明代，尤其是明代的中后期，女演员大量出现。明代戏班成为一种社会中的职业团体，职业戏班中已有许多女演员，^②但当时女演员活动的范围仍与男演员不同，而以私人性质的宴席场合为主。^③另一方面，明代中后期昆曲兴起流行，加上经济繁荣，文人大量蓄养私人家班，其中女演员占了很重要的部分，她们如同主人的私人财产，可供买卖馈赠，^④与家妓的性质类似。此外明末清初的妓女们受到时代风气影响，亦大量学习演唱昆曲，以娼兼优的情形十分普遍。^⑤这种女性演戏兴盛的情形一直延续到清初。^⑥

但到了清代，政府开始对女演员的活动加以禁制。如康熙十八年时规定：“凡唱秧歌妇女及堕民婆，令五城司坊等官，尽行驱逐回籍，毋令潜住京城。若有无籍之徒，容隐在家，因与饮酒者，职官照挟妓饮酒例治罪；其失察地方官，照例议处。”^⑦康熙末年间编成的《定例成案合钞》中则规定：“今戏女有坐车进城游唱者，名虽

① 夏庭芝《青楼集》，杨家络主编《历代诗史长编二辑》，台北：中国学典馆复馆筹备处，1974年版，第二册。

② 王安祈《明代传奇之剧场及艺术》，台北：学生书局，1986年版，第79~80、85~87页。

③ 胡忌、刘致中《昆剧发展史》，北京：中国戏剧出版社，1989年版，第155页。

④ 胡忌、刘致中《昆剧发展史》，第160~169页；齐森华《试论明代家乐》，见华玮、王暖玲编《明清戏曲国际研讨会论文集》，台北“中央研究院”文哲研究所筹备处，1998年版，第305~326页；张发颖《中国戏班史》，沈阳：沈阳出版社，1991年版，第175~180页。

⑤ 胡忌、刘致中《昆剧发展史》，第158~160页；王安祈《明代传奇之剧场及艺术》，第88~94页。

⑥ 例如清初的李渔还提出了一套关于女子应如何演戏的看法，见李渔：《闲情偶记》，台北：台湾时代书局，1975年版，卷七，第160~163页。

⑦ 王利器《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，北京：上海古籍出版社，1981年版，第23页。

戏女，乃于妓女相同，不肖官员人等迷恋，以致罄其产业，亦未可定，应禁止进城；如违，进城被获者，照妓女进城例处分。”^① 其内容大致上是与清初实行禁止娼妓的禁令配合，禁止各种卖唱演戏的女子在北京地区演唱，尤其禁止官员与其之间的关系。

至乾隆年间，乾隆三十九年所编的《中枢政考》中，规定“在京在外，有将秧歌脚、堕民婆、土妓、流娼、女戏、游唱之人，容留在家，有职人员革职，照律治罪”^②；乾隆年间编的《钦定吏部处分则例》中则规定“民间妇女中有一等秧歌脚堕民婆及土妓流娼女戏游唱之人，无论在京在外，该地方官务尽驱回籍，若有不肖之徒，将此等妇女容留在家者，有职人员革职，照律拟罪。其平时失察，窝留此等妇女之地方官，照买良为娼，不行查拿例罪俸一年。”^③ 以内容来说，乾隆年间与康熙时的禁令可说是一脉相承大同小异，但将实行范围进一步扩展至北京以外的地方。而各地方政府，在清代中后期也不时有这类禁令。^④

这类禁止的确切施行范围及效果，因为资料的分散目前难以明确知晓，从后来的发展来看，虽然女演员在清中后期仍活动于民间戏剧之中，^⑤ 但官方的禁止仍造成清中期在北京逐渐形成的京剧之

① 王利器《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第29页。

② 王利器《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第47页。

③ 王利器《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，第20页。

④ 如道光年间江苏地区的禁令：“弹唱词曲者，不论有目无目，止准男人，不准妇女。……花鼓淫戏，不准演唱，……其唱戏妇女，本系不顾脸面之人，该地方官即将其掌责一百，按十日或五日，掌责一次，总俟其面有疤痕，不能再唱淫戏为止，不得姑息。”见《勉益斋续存稿》，卷十六，转引自田仲一成编《清代地方剧资料集（二）华中华南篇》，东京：东京大学东洋文化研究所附属东洋学文献センター，1968年版，第6页。

⑤ 《清稗类钞》之中，有许多清代中期女演员的演出以及男女合演的记载。见徐珂《清稗类钞》，台北：台湾商务印书馆，1966年版，稗七九，第55~68页。



中，全无女演员存在，此外，各城市商业戏园中的公开表演，也清一色是男性演员的天下。

此后一直到清代末期，女演员才逐渐再度出现在通商口岸如上海、天津等地的剧场（早期称作茶园），开始以纯女班的形式出现在各种剧种中，例如上海的“髦儿戏”（当地人对纯女班的称呼）在同治年间开始进入戏园演出。至于一向纯男性演出的京剧中，也在同治年间的上海首先出现女班。^①其后至20世纪初，天津地区开放了男女合演，^②上海的法租界、联合租界及华界也在20世纪初依次开放，^③在大城市中以北京最晚，直到1930年才正式开放。^④

本书即希望探讨在京剧女演员重回舞台之时，京剧女演员的生活、在社会上及演艺界中如何被看待、被塑造为怎样的形象，以及在捧角文化中所扮演的角色。

从妇女史的角度来看，女演员的登台演出，一方面反映了近代女子逐渐由私领域走向公共空间的改变；另一方面，女性因演戏而能拥有职业以及可观的收入，在近代女子争取职业权、经济自主的历程中，也有其重要的意义。但从另一个角度来看，女演员虽进入公领域，却常成为观众、媒体及社会大众任意窥探、讨论，甚至批

① 关于女演员早期的发展，见味蕤《坤伶兴衰史》，《戏剧月刊》，上海：大东书局，1928年，第1卷第5期；垂云阁主《女伶旧话》，《戏剧月刊》，1932年，第3卷第12期；菊屏《二十年前沪上坤班之概况（一）》，《申报》，1925年3月4日。

② 天津在清末约1900年左右即出现了男女合演，《北洋公牒类纂》，卷六，见田仲一成编《清代地方剧资料集（一）华北篇》，东京：东京大学东洋文化研究所附属东洋学文献センター，1968年版，第13页。

③ 海上漱石生《海上戏园变迁志（十）》，《戏剧月刊》，1929年，第2卷第2期。

④ 哈老熨《黄华琐谈》，《戏剧月刊》，1930年，第2卷第6期。北京曾在1911年一度开放男女合演，但仅几个月即被禁，见醒石《坤伶开始至平之略历》，《戏剧月刊》，1930年，第3卷第1期。