

第三十五卷

新亞研究所

新亞學報

錢穆

《新亞學報》學術顧問

(按中文姓名筆畫排序)

王汎森 白先勇 杜維明 李明輝 李歐梵 何漢威
柯嘉豪 (John Kieschnick) 科大衛 (David Faure)
信廣來 洪長泰 梁元生 張玉法 張洪年
陳永發 陳來 陳祖武 黃一農 黃進興
馮耀明 廖伯源 羅志田

《新亞學報》編輯委員會

主 編：翟志成

執行編輯：李啟文

編輯委員 (按中文姓名筆畫排序)：

卜永堅 李朝津 李學銘 吳明 何冠環
何廣棧 張宏生 張健 黃敏浩 黎明釗
劉楚華 鄭宗義 韓孝榮 譚景輝

鳴謝

本卷荷蒙

徐均琴博士、徐梓琴博士及徐帥軍先生捐贈「徐復觀最佳論文獎」

香港嗇色園黃大仙祠宗教慈善團體捐贈編校費及論文審查費

夢周文教基金會資助印刷費

謹此鳴謝

《新亞學報》第三十五卷

目 錄

第二屆「徐復觀最佳論文獎」獲獎論文

- 吳宛怡 1912-1918 年間北京女劇的興起
——以《順天時報》相關資料為中心之研究 1
- 歐麗娟 唐代「極玄」詩學體系中的杜甫——以幾個關鍵詞為核心 57
- 楊晉龍 錢謙益《初學集》女性碑傳文的書寫及《詩經》運用探論 105
- 范家偉 從儒者到從祀三皇——明代官方對朱震亨的定位 155
- 唐立宗 以觀政事：清初姚文燮的雄縣仕宦經歷與修志訴求 203
- 皮國立 當中醫遭遇荷爾蒙——中醫臟器療法 (1920-1949) 249
- 蔡智力 《春秋繁露》陰陽思想之轉向
——以《周易》經傳系統為參考座標 303
- 特稿
- 潘星輝 南明浙江抗清活動研究 (下篇) 343
- 書評論文
- 楊君實 揭開繁榮的面紗：
評孔誥烽，《中國的繁榮：為什麼中國不會統治世界》 391

學人書柬

翟志成 導言	419
一、徐復觀致劉殿爵書（一九七〇年十二月十八日）	423
二、徐復觀致王世高書（一九七一年五月四日）	430
三、徐復觀致陳昭瑛書（一九七九年二月二十八日）	433
翟志成 第三十五卷編後記	437
稿約	441
撰稿格式	443
第三屆「徐復觀最佳論文獎」徵稿啟事	449

1912-1918 年間北京女劇的興起

——以《順天時報》相關資料為中心之研究*

吳宛怡**

提 要

本論文主要使用《順天時報》所刊登的劇評相關資料，釐清 1912-1918 年女劇在北京劇壇的發展狀況。從資料中可知，1907 年左右，女演員最初是經由北京民間所舉辦的賑災捐款會而現身。同年，於北京租界地區，巡迴演出的馬戲團為了招攬觀眾，聘請天津的女戲班入京，將女戲加入夜晚的表演項目。

1912 年以後，禁令解除，女演員終於公開地登上北京舞臺，隨後施行男女分演的政策，造成女戲流行，北京戲園紛紛轉為由女演員組成的女班擔綱演出。此種女戲熱潮使得演出頻率大幅度地增加，演員不僅有機會發展各種行當角色，更有餘裕將表演藝術推向更高的層次。女演員在旦行表演上，特別是在花旦及正旦方面較男演員擁有更多的優勢，因而得到劇評家認同與觀眾的支持，在 1915-1917 年間，女戲

*本論文初稿 “The Rise and Development of Female Actors in Beijing, 1912-1918” 曾於 2013 年 4 月 4 日在哈佛大學費正清中心（Fairbank Center for Chinese Studies at Harvard University）所舉辦的工作坊 “The Fairbank Center Studies Workshop Program on Topics in Cold War and East Asian Cultural Politics: Chinese Perspective” 上發表，復經資料擴充與內容改寫。投稿過程承蒙兩位匿名審稿人提出諸多建議與指教，僅此一併深致謝忱。

（收稿日期：2017 年 9 月 22 日，通過日期：2018 年 5 月 26 日）

**香港理工大學中國文化學系助理教授（研究）

攀登至北京劇界的頂峰，成為劇壇霸主。

然而，由於過去遺風存在著輕蔑女演員的觀念，以致大眾無法給予足夠的尊重。舞臺上下承受極大壓力的女演員，往往無法如同男演員一般擁有相對長久的演出壽命，新舊女演員頻繁更替的狀況，成為女戲穩定發展的致命傷。北京的女戲最後在 1918 年開始走向衰退一途。透過《順天時報》的資料，本論文描繪了 1912-1918 年間女演員在北京劇壇的活躍歷程，這段專屬女演員的歷史值得為人們所記憶。

關鍵詞：女演員（坤伶，坤角）、女劇、女性觀眾（堂客）、順天時報、劇評

一· 前 言

女演員在元代與晚明年間在劇壇上占有重要的地位，然而進入清代，由於康熙（1662-1722）至乾隆（1736-1795）年間的禁令，¹ 導致女演員不得公開表演，男演員成為劇壇主流。直到清末同治年間（1862-1874），上海出現以女演員（又稱為坤伶、坤角）為主的坤班，女演員才再次重返睽違許久的劇壇。² 學界目前針對清末民國時期女演員的相關研究多集中在上海地區，³ 相對地，針對北京地區女演員及女劇的發展過程，論述成果仍有極大的發展空間。⁴ 故而本論文試圖以北京《順天時報》所刊登之劇評資料為中心，⁵ 重構其發展情形。

¹ 王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2011），頁 4-6。

² 加藤徹，《京劇——「政治の国」の俳優群像》（東京：中央公論新社，2002），頁 109-110。

³ 《中國京劇史》第八章〈南派京劇的形成與發展〉第三節〈京劇女班與女演員〉分別簡述了上海、天津及北京地區京劇女班及演員的發展，主要論述以上海地區為主，相對地，天津與北京的內容僅簡述當地代表性女演員及其出身。參見北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著，《中國京劇史》（北京：中國戲劇出版社，1999），卷上，頁 282-292。此外，《性別、政治與京劇表演文化》第二章〈坤伶登場〉第一節〈貓兒班女伶的性別表演〉中，首先敘述上海京劇女演員的出現過程，雖有簡短提及女演員進入北京劇壇後的狀況，但由於其論述重點在性別表演方面，對於北京地區的榔子女演員在劇壇上的諸多樣態與發展歷史等並未加以論述。參見王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，頁 30-40。

⁴ 關於民國初期北京女演員之研究，目前有吉川良和，《北京における近代伝統演劇の曙光—非文字文化に魂を燃やした人々》。本書在第十二章〈民国元年の禁令解除と坤角の登場〉、十三章〈坤班の独立の困難と破格の影響〉論及民國初年北京劇壇的概況與坤班的發展。然而，本書較缺乏從性別的角度分析女演員的崛起、行當腳色的變化、異於男演員的表演風格以及其帶給劇壇的影響；

《順天時報》為中島真雄（1859-1943）1901年10月在北京所創刊的第一份日系中文報紙，歷代編輯有平山武清（生卒年不詳）、辻武雄（1868-1931）、有留重刊（生卒年不詳），橫山八郎（生卒年不詳）；1930年3月27日後停刊，主要有八版，節日、週末另增版面，是北京地區最早發行的報紙之一。⁶1905年至1912年間，《順天時報》即不定期地在藝文版面刊登劇評。而後，自1913年起，由專業劇評家辻聽花（辻武雄撰寫劇評所使用的筆名）擔任藝文版的主編，他開始嘗試以不同的評論方式及撰寫角度，開拓出近代劇評獨有的撰寫架構與風格；直

此外，對於女劇的討論的時間斷代止於1919年前後，並未提女劇於1920年至1930年間的發展，參見吉川良和，《北京における近代伝統演劇の曙光——非文字文化に魂を燃やした人々》（東京：創文社，2012），頁363-409。又，尚有甄光俊，〈論河北梆子女伶の興衰〉，收入氏著，《甄光俊戲劇文匯》（天津：天津古籍出版社，2013），頁174-187。本文主要論述民初河北梆子女演員在天津的發展歷程，內文曾簡單提及北京女演員的歷史。此外尚有董虹，〈城市、戲曲與性別：近代京津地區女伶群體研究（1900-1937）〉（天津：南開大學歷史系博士論文，2012）。本論文以天津地區的女演員群體為論述重心，所使用的史料亦以1920-1930年代天津地區的史料為主，1900-1930年間北京地區史料引用方面明顯地有所不足。另有Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870-1937* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007), pp. 111-112, 書中亦提及1912年女戲班在北京演出的狀況，但未詳述。

⁵就筆者目前所能得見之報刊資料，1901-1930年間，除《順天時報》外，可以窺見北京劇界概況的報紙尚有於1916年8月創刊的《晨鐘》（1918年12月1日報刊改名為《晨報》）。《晨鐘》在1917年10月30日至1919年4月30日之間，定期於第7版刊有劇評專欄，然而，其戲劇相關資料之多元化及豐富度遠不及《順天時報》，故而本論文將以《順天時報》為主，偶輔以《晨鐘》（《晨報》）。

⁶參閱中下正治，〈資料篇：中國における日本人經營の新聞一覽〉，收入氏著，《新聞にみる日中關係史》（東京：研文出版，1996），頁6。

至停刊為止，辻聽花個人持續發表的劇評總計約 2,000 篇以上。⁷ 此外，藝文版更邀請了多位北京知名劇評家如汪隱俠（生卒年不詳）、紅豆館主（生卒年不詳）等人定期撰寫劇評，並開闢了讓業餘劇評家投稿的專欄，這些劇評專欄每日持續刊登直至停刊為止。更值得注意的是，《順天時報》從 1914 年開始，即不定期地舉行讓讀者投票選出北京劇壇優秀演員的「菊選」活動，⁸ 透過這些票選活動，可以直接觀察到當時演員之消長情形。1927 年 6 月 20 日至 7 月 20 日舉行「五大名伶新劇奪魁」，⁹ 《順天時報》首先將京劇旦角梅蘭芳（1894-1961）、尚小雲（1900-1976）、程硯秋（1904-1958）、荀慧生（1900-1968）及徐碧雲（1903-1967）等人定義為五大名伶，讓讀者票選他們所擅演的新戲劇目；雖然無法確認這次的選舉是否為日後「四大名旦」說法的源頭，¹⁰ 但至少這是目前筆者所見最早將當時五位當紅京劇旦角並列的票選活動。《順天時報》長期關注北京劇壇，保留了 1907 年至 1930 年間豐富的戲劇相關資料，¹¹ 透過這些資料，筆者嘗試重新

⁷ 辻聽花對於建立近代劇評體制上的貢獻，請參照筆者小文：吳宛怡，〈近代劇評的發生——《順天時報》與辻聽花〉，《戲劇研究》，期 10（2012 年 7 月），頁 69-108。

⁸ 第一回菊選分成男伶、女伶及童伶等三部門，分別選出其中最優等之行當。投票時間為 1915 年 1 月 1 號至 1 月 19 日為止，1 月 21 日發表投票結果。

⁹ 五大名伶最受歡迎的新戲劇目與得票數於 1927 年 7 月 23 日公布。

¹⁰ 《京劇知識手冊》曾提及《順天時報》發起票選四大名旦的菊選活動，成為四大名旦之說的起源。本項資料有誤，《順天時報》從沒有舉行過「四大名旦」相關的票選活動。參見吳同賓編，《京劇知識手冊》（天津：天津教育出版社，1995），頁 9。

¹¹ 《順天時報》除了擁有多樣的劇評專欄以外，更刊登了男女劇團及演員的廣告，廣告的內容紀錄了戲班演出的劇目與演員名單。此外，根據《中國戲曲志·北京卷（下）》所整理的資料，1912-1930 年間北京地區刊載的戲劇相關報導之報

建構近代北京地區戲劇發展史的多種面相，故而本論文選擇以此報為中心進行論述。

此外，依據京劇史與北京戲曲史可知，進入民國後，女演員所組成的坤班才逐漸地流行於世，¹² 然而，在此之前劇壇並非完全沒有她們的身影。本論文首先將論及 1912 年以前女演員在北京的演出情形及其反響，隨之敘述 1912-1918 年間女演員伴隨著女劇興起的過程，¹³ 同時更希望從性別的角度，經由劇評家的視點，檢視過去慣於評論男演員的劇評家，他們是採取什麼樣的批評策略來審視女演員的舞臺表演藝術，進而從這些劇評中觀察性別與表演之間的影響與互動。

刊專著當中，《順天時報》是最早發刊，也是最早刊登劇評的報紙；此外如《北京日報》（1904 年創刊）要至 1917 年前後才開始在副刊刊登劇評報導。又，雖有其他在 1904-1930 年間創刊的報刊當中，擁有不定期戲劇相關報導如《邇報》、《帝國日報》、《北京新報》、《國風日報》為首等 38 份報刊，大多卷數不齊全，且不易取得原本，若欲將其作為觀察北京劇壇的主要佐證資料，筆者認為在實際執行方面存在著相當的困難度。參見中國戲曲志編輯委員會編，《中國戲曲志·北京卷》（北京：中國 ISBN 出版中心，1999），頁 947-959。

¹² 民國以後，出現在北京舞臺上的女演員以二簧腔（又名簧腔，皮簧腔，後稱京劇）與秦腔（又名梆子腔）演員為大宗。關於二簧腔女演員出現於北京舞臺的歷程，參見北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著，《中國京劇史》，卷上，頁 290-292。關於秦腔（梆子腔）女演員出現於北京舞臺的歷程，參見中國戲曲志編輯委員會編，《中國戲曲志·北京卷（上）》，頁 147。

¹³ 本論文將討論年限定義於 1912 至 1918 年間，主要是依據《順天時報》的資料可知，1912 年是女演員正式登上北京舞臺的重要紀年，伴隨著女戲的發展，1915 年至 1917 年間女演員風行北京整體劇界。到了 1918 年，女戲勢力開始消滅，戲園相繼停演女劇，女演員的整體發展受到限制，劇評大為減少，無法與先前的盛況相較，亦侷限了論述的可能空間。由於本論文關注的重點在於北京女演員崛起的過程，故而將時間限制在 1912 年至 1918 年間。

二 · 1912 年以前女演員在北京的演出情形

檢視 1905 年 8 月 22 日以來《順天時報》的資料可知，¹⁴ 女演員最初似乎是經由北京民間所舉辦的賑災捐款會而現身。在 1907 年 4 月，總共分成三回刊載的〈福壽堂清吟賑災會紀盛〉記錄了女演員於 1907 年 4 月 6 日及 7 日的演出情形。¹⁵ 賑災會由北京清吟小班所發起，在福壽堂舉行，主要演出項目為清唱單齣戲曲及大鼓。然而，第二天演出意外地出現了來自天津、名為金花與玉花的二位女演員所合演的《富春樓》。¹⁶ 對從來沒有看過女戲的北京觀眾，似乎造成相當大的轟動，遊客紛紛爭先來到，演出當天福壽堂所有樓上樓下全坐滿，〈福壽堂清吟賑災會紀盛〉敘述其演出狀況如下：

忽聽得班鼓湯鑼一響，繡簾一揭，玉花扮旦角出現，滿身行頭，漂亮異常，萬般春色，光輝照人。唱的是梆子，字字清脆，聲調婉朗，態度更添出無限嬌媚來。看戲的人，於是時齊聲拍掌，歡笑真是如同雷震一般。隨又見金花扮小生出現，旦角迎接談話，開櫃取銀狀，……隨又活計做活狀，穿線狀，摠線狀，拉弦子的，又故意代作彈摠聲，卻如同出現在旦角的口中。演到此時，台下的掌聲，又如同萬斛松濤隨風湧來。

從上文可以看出，本次演出劇目的主要角色為旦角，作者的關注重點亦是放在扮演旦角的女演員身上，雖然她並沒有披露過人的歌唱與表演技巧，卻依然獲得觀眾壓倒性的掌聲與歡迎。

¹⁴《順天時報》創刊於 1901 年 10 月，但 1901 年至 1905 年 8 月 21 日間的文本多已佚失，而筆者使用的《順天時報》縮影卷片是由 1905 年 8 月 22 日開始收錄。

¹⁵ 本文作者佚名，分別刊於 1907 年 4 月 9 日，第 5 版。1907 年 4 月 10 日，第 5 版。1907 年 4 月 12 日，第 5 版。

¹⁶ 由於女演員個人資料不易取得，本論文中若有無法確定其生卒年月的演員，將不予註記。

隨後，文中更說明了北京觀眾初次觀賞到女演員演出的反應：

北京戲界，向來沒有發見過女戲，活到七八十歲的老頭兒，也都沒見過這女伶。所以這一齣戲唱出，簡直的如同景星慶雲一般。況且所演旦角，有聲有色，繪形繪意，比小朵、小如、小瑣等人，強的多。眾人見所未見，那能不全體歡迎。

從上文可知，從這齣敷衍才子佳人的愛情故事之《富春樓》中，對於未曾見過女戲的觀眾而言，所獲得最大的衝擊是見到由真正女性所扮演「旦角」的演出，觀賞女演員以女性身分演出女性角色，這應是前所未有的嶄新體驗。此外，加上女演員具備一定的演出技巧，處在如此雙重優勢之下，竟有凌駕男性童伶小朵、小如、小瑣等旦角演員之勢。

本回女演員演出所造成的巨大迴響，自然讓戲園老闆考慮從上海、天津等處引進女戲。此外，這段期間因屢次舉辦助賑會，藉由演出並進行募捐活動已漸漸地起不了作用，故而為刺激票房，於是，福壽堂主人又另聘請天津女演員尤金培、尤小培進京，欲擇日演出。¹⁷然而，基於北京原有的禁令，導致女演員無法正式登臺表演。

「花界外稿」專欄中由筆名雜持子寄稿之〈花四寶、尤金培不演戲原因〉敘述此一狀況：

特別由花四寶，向天津尤金培、小培二人商請來京，試演幾出（齣）文明新戲。無奈北京城，風氣還沒大開，女戲不便演唱，所以戲衣行頭，雖已預備齊全，仍然未能演唱。……有人問道：「東城長安街，不是演唱女戲嗎？」答道：「可不是嗎！福壽

¹⁷〈花四寶、尤金培不演戲原因〉提及，由於募款活動太頻繁，造成後來款項收入停滯的狀況：「此次清吟助賑會，因為北京諸大善士，一連數月，屢次開會籌款，捐項已成強弩之末。要局外人，捐助一毛錢一個銅子，那怕嘴說破，仍是付之不理。」參見雜持子，〈花四寶、尤金培不演戲原因〉，《順天時報》，1907年5月24日，第5版。

堂如果打了外國旗子，也就可唱女戲了。唉，可嘆。」¹⁸

從此可知，女演員雖然曾在 4 月的賑災會順利地嶄露頭角，隨後卻無法在一般的北京戲園演出。然而，這並不表示女戲就此消聲匿跡。最後文中亦弔詭地指出，位於東城長安街外國使館地區的戲園並不受禁令限制，似乎早已有女戲的蹤跡。

關於演出女戲的戲園，從同日刊登上文版面的左側的一則廣告，即可一窺端倪。廣告的標題為〈文武女馬戲廣告〉，佈告內文為：「茲因外洋各國駐京併遊歷人員，無處遊歷玩賞，今由日商稟請各公使館，照會特准在東單牌樓南路西外國公地開演文武女馬戲，特別新奇，以供中外遊賞，開通風氣，以敦睦交，普慶昇平，為此佈告。」¹⁹ 演出地點在日華戲園，演出戲班名為裕萃班，由「外商特邀天津、上海、煙台新到頭等坤角」所組成，此外廣告中亦列名主要十六位女演員。開演日期為 5 月 19 日（原文日期表記為農曆 4 月 8 日），故而從此可推知，至少自 5 月 19 日起，已有女演員定期在北京演出之例。

正如上述廣告所揭示，日華戲園除了演出女戲外，另尚有馬戲表演；馬戲主要由來自日本的雜技馬戲團擔綱，原則上先演出馬戲再演出女戲，²⁰ 早晚均有演出。因禁令無法登臺的兩位女演員，於 5 月 27 日起亦加入日華戲園演出，²¹ 滿足觀眾一睹為快的宿願。至 1907 年 12 月 14 日戲班出京為止，²² 雖有因天候不佳而停演數日的狀況，然而，

¹⁸ 雜持子，〈花四寶、尤金培不演戲原因〉，《順天時報》，1907 年 5 月 24 日，第 5 版。

¹⁹ 〈文武女馬戲廣告〉，《順天時報》，1907 年 5 月 24 日，第 5 版。

²⁰ 佚名，〈日華大馬戲記〉，《順天時報》，1907 年 10 月 9 日，第 5 版。本文提及馬戲表演結束後演出女戲之情形。

²¹ 佚名，〈日華戲園觀女戲記〉，《順天時報》，1907 年 5 月 30 日，第 5 版。

²² 佚名，〈日華女戲大加改良〉，《順天時報》，1907 年 11 月 28 日，第 5 版。本文提及女戲將於下個月 10 日（文中使用舊曆表記，換成西曆則為 12 月 14 日）左右出京。

總體估算其演出期間長達七個月。

按照《順天時報》上所刊登的觀劇評論來看，女演員們主要以聲情動人的唱工與逼真的演技征服北京觀眾。〈日華戲園觀女戲記〉便記載了尤金培、尤小培姐妹演出《殺廟》時，²³唱到精彩之處獲得觀眾叫好之狀：「二人對唱梆子，聲情激烈，景象逼真，令人不忍細聽。唱到緊急時，台下拍掌聲，如同放爆竹一般。」另外，〈日華茶園女戲記（六）〉亦敘述前一日由四位女演員演出的《黃鶴樓》，²⁴其優秀的唱工，令觀眾聽得入神，一字一句叫好之狀。

透過發表在報上的評論文章，²⁵可以大致觀察到這段期間女演員

²³ 佚名，〈日華戲園觀女戲記〉，《順天時報》，1907年5月30日，第5版。

²⁴ 佚名，〈日華茶園女戲記（六）〉，《順天時報》，1907年10月22日，第5版。

²⁵ 所使用的文章如下：佚名，〈日華戲園觀女戲記〉，《順天時報》，1907年5月30日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（二）〉，《順天時報》，1907年5月31日，第5版。佚名，〈日華大馬戲記〉，《順天時報》，1907年10月9日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（一）〉，《順天時報》，1907年10月15日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（二）〉，《順天時報》，1907年10月16日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（三）〉，《順天時報》，1907年10月18日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（四）〉，《順天時報》，1907年10月19日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（五）〉，《順天時報》，1907年10月20日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（六）〉，《順天時報》，1907年10月22日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（七）〉，《順天時報》，1907年10月27日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（八）〉，《順天時報》，1907年10月31日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（九）〉，《順天時報》，1907年11月1日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（十）〉，《順天時報》，1907年11月2日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（十一）〉，《順天時報》，1907年11月3日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（十二）〉，《順天時報》，1907年11月5日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（十三）〉，《順天時報》，1907年11月6日，第5版。佚名，〈日華戲園觀女戲記（十四）〉，

的演出劇目已有一定的數量，其所擔綱的行當有正旦、花旦、老生、小生、武生、淨角及丑角等。²⁶

此時雖已有多位工老生的演員，但只有一位名為趙紫雲的女演員專工武生。〈日華茶園女戲記（二）〉曾如此形容趙紫雲的演出：

第五齣，更為出色，是趙紫雲的《落馬湖》。紫雲是武生，取黃天霸，氣魄的猛勇，衣服的漂亮。北京城戲班子，輕易見不到。一忽兒工夫，出入三次，換了三套行頭，真是闊的很。一切做作，處處得神，比小惠芬，更為高出幾倍，唱又唱的好，大有瑞德寶的狀態。²⁷

上文首先指出專工武生的趙紫雲扮相優秀，在衣飾方面亦花費巧思，以此作為賣點。接著又點出其唱做工夫亦非等閒，不僅勝過原有老生兼武生的女伶小惠芬，甚至有近於男武生瑞德寶（1877-1948）的氣勢。京劇的形成過程中，最初由男性所建立的行當表演典範，無可避免地成為後起女演員所學習與模仿的對象，觀眾的審美標準自然以男性的表演為準則。本文最後將趙紫雲的演出與瑞德寶相較之舉，若從另一個角度著眼，可以說這是肯定她的技藝已具備能夠與男演員相提並論

《順天時報》，1907年11月9日，第5版。佚名，〈日華女戲大加改良〉，《順天時報》，1907年11月28日，第5版。

²⁶ 以正旦行為主的劇目有《二進宮》、《女起解》、《算糧登殿》、《玉堂春》、《對銀盃》、《雙官誥》等齣；以花旦為主的劇目有《富春樓》、《辛安驛》、《殺廟》、《拾玉鐲》、《海潮珠》、《三上橋（轎）》、《汴梁圖》。以老生為主的劇目有《文昭關》、《洪洋洞》、《捉放曹》、《空城計》、《忠孝碑》、《檔亮》、《黃金台》、《魚藏劍》、《九更天》、《奇冤報》、《天水關》；以小生為主的劇目有《舉鼎觀畫》；以武生為主的劇目有《落馬湖》、《打魚殺家》、《定軍山》、《惡虎村》、《黃鶴樓》、《美人計》等齣。另有以淨角為中心的劇目《草橋關》，以及丑角為中心的《探親》。

²⁷ 佚名，〈日華戲園觀女戲記（二）〉，《順天時報》，1907年5月31日，第5版。

的水準。此外，我們亦可觀察到，女演員在努力跨越先天的生理差異，演出「武生」的同時，她們更嘗試運用嶄新多樣的服裝與行頭，藉此吸引觀眾，作為勝出男演員的籌碼。不僅用心琢磨表演技巧，更在舞臺硬體方面花費巧思，種種作法，其實已經逐漸地奠定日後北京禁令解除後女戲大流行的基礎。

〈日華女戲大加改良〉曾形容晚上至日華戲園看戲「如同遊玩不夜之城」，²⁸ 戲園棚內與棚外燃點著明亮白燦的煤氣燈，千奇萬妙的異國馬戲表演之外，更有女演員出色華麗的戲劇演出。我們可以想像，在這所謂的不夜之城的異空間當中，北京觀眾是如何經歷了前所未有的觀劇體驗，此等近似恍惚的夢幻經驗必定深深地烙印於眾人心中，難以忘懷，就待來日女演員回京，再次喚醒觀眾原有的記憶。

三· 女劇的興起

1907年12月中旬以後，日華戲園的女戲班離京，《順天時報》不再刊登女演員在北京登臺的消息，可推知，這段時間內應當沒有常時性的女戲演出。直到1912年初，禁令解除，女演員才得以自由地登臺。關於女演員進入北京戲園的過程，首先可以從1912年2月24日所刊登〈京師將演女戲〉可知²⁹，梨園人士首先向民政部提出演唱女戲之請願。於是，3月24日刊登了〈民政部批准警廳重訂戲園管理規則〉，其中第八條即對於女演員制定了演出規範。³⁰ 隨後以文明園為

²⁸ 佚名，〈日華女戲大加改良〉，《順天時報》，1907年11月28日，第5版。

²⁹ 佚名，〈京師將演女戲〉，《順天時報》，1912年2月27日，第5版。文中有謂：「現在政府改造，萬象更新，而梨園人已向民政部遞稟，請廢除舊禁，準各戲園演唱女戲，發達營業」。

³⁰ 佚名，〈民政部批准警廳重訂戲園管理規則〉，《順天時報》，1912年3月24日，第5版。第八條：「戲園如有添演坤角，其後臺必須另備一室，以便裝束。」

首，正式開演女戲。³¹ 進入北京劇壇獻技的坤伶多來自天津地區，³² 首先由演員俞振庭（1879-1939）在香場建戲棚，並邀請天津地區秦腔坤角金月梅、金玉蘭及孫一清加入，隨後立刻移至文明園演出。³³ 從此而後，女演員相關報導及評論便爆發性地增加起來。本節首先將論述女演員時代的來臨及其發展的過程，隨後將在女劇大流行的環境中，分析兩位知名演員劉喜奎與鮮靈芝之間的票房競爭及其對劇壇帶來的影響，最後將論述新興的女性觀眾群之樣態。

（一）女演員時代的來臨

劇評家辻聽花主筆的「壁上偶評」專欄，曾在1913年11月14日刊載的〈壁上偶評（十）〉中敘述女演員入京後的發展狀況：

去年秋間，女伶入京師，各園競新標異爭聘坤角，演唱女戲。北京劇界，遽開生面，園有女優，莫不觀客滿座，就中男女合演，最聳都人之耳目，男優演劇聲價頓減，難保舊觀。今春以來，警廳為維持風教起見，嚴飭戲園男女分演，而女伶聲譽有增無減，如三慶、中和、福壽三園，續演坤劇，座客雲集，生意益致發達焉。³⁴

配戲時限定坤角與坤角配，不得男女合配。俟此戲演畢，坤角應即出園，不准逗留，以免混雜」。

³¹ 隱俠，〈賈翠英〉，《順天時報》，1913年2月25日，第5版。文中有謂：「京中各劇園開演女戲，以文明、廣德二園演唱最早」。

³² 隱俠，〈于小霞〉，《順天時報》，1913年2月12日，第5版。文中有謂：「津滬戲園演唱女戲最早，惟青衣角色無一特色者。女伶產出以天津為最多，此等口音以之演梆子腔最為合宜。」

³³ 醒石，〈坤伶開始至平之略歷〉，《戲劇月刊》，卷3期1（1930年10月），頁135-136。

³⁴ 聽花，〈壁上偶評（十）〉，《順天時報》，1913年11月14日，第5版。

從此可以清楚明白，自 1912 年秋天起，女演員登上睽違多年的北京戲臺後，立刻受到觀眾極大的歡迎，進而威脅到男演員的地位。最初的演出形式是「聳都人之耳目」的男女合演，³⁵ 後北京當局雖於 1913 年初以維持風教理由，讓女演員與男演員各自獨立演出，然而女演員聲譽卻是更扶搖直上，不見轉落之勢。

1913 年 1 月 29 日，「菊部叢談」劇評專欄首先針對著名女演員加以撰文，依序簡介其出身、行當與專擅劇目，並輔以演技評論。戲劇評論者將目光特別集中在坤角身上，此舉無疑地揭示了女演員時代的到來。值得注意的是，這一系列的文章均提到女演員為了與男演員爭勝，她們賣力演唱的態度。

例如，首篇標題為〈小菊芬〉，³⁶ 介紹秦腔文武花旦兼演二簧腔武生，³⁷ 名為小菊芬的女演員，除了讚賞她做戲活潑，文戲與武戲均有可觀之處，文中更如此形容她的表演態度：「與香水、翠喜等固結團體，園中無論上座與否，皆竭力演唱，金錢概不計，及該伶等所以如此同意者，因與男角爭勝之故，有此競取之心，而出於伶界女流亦稱難得矣。」換言之，除了專注個人表演外，她更與其他同戲班的女演員香水、翠喜等協力，不管擔任要角與否，均盡力演出，藉此吸引觀眾群，企圖與男角的票房一較高下。隨後〈小香

³⁵ 男女合演對北京當局造成不小的衝擊，廣德樓就曾因男女合演被警察廳罰款。

《淺說畫報》曾登一幅〈廣德樓被罰〉的畫報新聞，內文有述：「日前廣德樓演唱夜戲，男女配合《打櫻桃》淫聲穢語，座客咸為顛倒迷惑，經外城總廳照章罰辦。並諭令此後女腳演戲與配戲之小生小丑皆須女腳。」參見《淺說畫報》，期 1242（1912 年 6 月），頁 2。

³⁶ 隱俠，〈小菊芬〉，《順天時報》，1913 年 1 月 29 日，第 5 版。

³⁷ 秦腔即河北梆子，源自山陝梆子腔，清代先後傳入北京、直隸、天津等地，演變發展為京梆子、直隸梆子、衛梆子。參見中國戲曲志編輯委員會，《中國戲曲志·北京卷（上）》，頁 144-145。二簧（黃）腔，又曾稱為亂彈、簧（黃）腔、皮簧（黃）等等。參見同書，頁 149。

水〉一文，³⁸ 介紹秦腔青衣兼演老生、小生，名為小香水的演員，亦這麼稱讚她的表演態度：「香水技術之長在其喉音清亮道白真切，每演短劇以及本戲，均能賣力氣始終。」此外〈金玉蘭〉一文介紹秦腔花旦女演員金玉蘭為了吸引觀眾入座，³⁹ 除了演出本工戲之外，更加演其他戲碼：「該伶拿手之劇尤可奇者，玉蘭每次欲叫戲座之際，於本工之戲不計外，另演二簧腔之《探親家》及花臉《探陰山》諸戲，亦所謂別開生面也。」

女演員風行劇壇後所帶來的影響，首當其衝的就是男演員。據〈賈翠英〉有記：「現在男女分班演唱，而男角失業者不下一千餘人」⁴⁰，可知 1913 年初左右，大量男演員因女戲流行而失業。此外，更造成許多男角轉往外地另謀出路，〈時慧寶〉有記：「上年京中女角勢力膨脹，各男角無噉飯之所，或奔天津，或赴上海，無敢與坤伶強角勝者。」⁴¹ 又，相對於天津及上海女戲班多以戲價低廉來吸引觀眾，⁴² 北京的女劇則是反其道而行，著名女演員的日薪並不亞於男演員。〈小香水〉一文中提：「小香水到京在中和園演唱，一時慕名往觀者，趨之若鶩，該園客座日為之滿。該伶甫到京時，每日戲份僅三十元，旋漲至四十

³⁸ 隱俠，〈小香水〉，《順天時報》，1913 年 1 月 30 日，第 5 版。

³⁹ 隱俠，〈金玉蘭〉，《順天時報》，1913 年 2 月 9 日，第 5 版。

⁴⁰ 隱俠，〈賈翠英〉，《順天時報》，1913 年 2 月 25 日，第 5 版。

⁴¹ 隱俠，〈時慧寶〉，《順天時報》，1913 年 5 月 2 日，第 5 版。

⁴² 〈津門劇事〉曾點出天津女戲低廉的情形：「平常坤角演戲之叫座，互較名角尤佳。蓋老闆喜其包銀稍廉，看客亦喜其售價不貴。」參見慶霖，〈津門劇事〉，《戲劇月刊》，卷 1 期 10（1929 年 4 月），頁 2。據《申報京劇資料選編》的記載，《申報》在 1913 年 2 月 20 日曾刊載作者屬名為玄郎之的〈論滬上之坤班〉，其中亦提及上海女戲的戲價低廉之處：「就現今而論，聽戲於坤班，洵可謂價廉物美。」參見自蔡世成編，《申報京劇資料選編》（上海：上海市文化局黨史資料徵集領導小組出版，1994），頁 106。

元之多，譚鑫培不過如是也。」⁴³ 由此可見，知名女演員對於北京觀眾的號召力能讓她們得到不亞於男演員的待遇。

然而，此時造成女演員大受歡迎的原因是什麼呢？上文引用的社聽花的文章中，他曾列舉出五項可能的因素，其原文如下：

今一旦之間，而女伶大受社會歡迎，女戲生意尤為旺盛，試推原其故，大約如左。

- 一 飽厭男戲忽生反動
- 二 人情好奇喜新
- 三 男性親愛女性之慾望
- 四 光復以來南方風化輸入北地之影響
- 五 各報劇評家之獎揚。

總而言之，長期習於觀看男戲演出的眾多男性觀眾，⁴⁴ 基於人性喜愛新奇，又有劇評家的推波助瀾，於是造成起源於上海與天津的女戲在北京流行的盛況。若是如此，一旦觀眾與劇評家對女演員的熱度消退，女戲是否能夠持續下去呢？

實際上，初期女演員所專工的行當與腔種有諸多限制。〈金鳳奎〉有記：「近年女子排演戲曲者，雖然日出不窮，惟所演角色，非花旦，即秦腔青衣，或老生、武生、老旦，至花臉角色實難造就

⁴³ 隱俠，〈小香水〉，《順天時報》，1913年1月30日，第5版。

⁴⁴ 1900年開始，北京城的女性得以進入戲園看戲，但是在1930年以前，她們似乎都只能坐在樓上包廂；參見黃育馥，《京劇·蹺和中國的性別關係：1902-1937》（北京：三聯書店，1998），頁124-125。此外，〈壁上偶評（九）〉一文中提到：此時賣女性包廂座位的戲園，僅有文明園，天樂園與民樂園等三園。參見聽花，〈壁上偶評（九）〉，《順天時報》，1913年11月30日，第5版。〈壁上偶評（二十七）〉曾提及1914年初，北京共有七座戲園常時演出。參見聽花，〈壁上偶評（二十七）〉，《順天時報》，1914年1月11日，第5版。從上可推知，直至1913左右，七座戲園中只有三家賣女座，故而男性觀眾還是本時期戲園的主要人口。

也。」⁴⁵〈孫一清〉有記：「秦腔演青衣者，近年來女角中雖不乏人，欲求色藝俱佳者，除小香水而外，僅孫一清數人而已。」⁴⁶隨後的〈于小霞金月蘭之比較〉有記：「女伶心地聰明，擅長於舞台者，固不乏其人，然秦多於簧，生多於旦，……若花旦則不論秦簧居最多，惟青衣一門決不多見。」⁴⁷由於本篇文章是討論工簧腔青衣兩位演員于小霞及金月蘭的技藝優劣，從而可推知，文中「青衣一門決不多見」之意，應是指女伶工簧腔青衣者並不多見。

換言之，1913 至 1914 年間，女演員主要的行當大約以秦腔及二簧腔花旦為最大宗，次為秦腔青衣，再其次則是老生、武生、老旦，簧腔青衣則尚屬少數，而花臉人才更是極為難得。⁴⁸在男女合演時期，不論腔種，女演員可以與其他特定行當的男演員一同演出，例如〈金鳳雲〉即有記：「從京中戲園各班男女合演時，與坤伶配戲者率皆男伶之鬚生，小丑等」⁴⁹。但是，自從男女實行分演之後，很多女班缺乏配角，以致很多特定的劇目無法演出或是刪減場面。〈小翠喜之《失街亭》〉有謂：「坤伶演劇不能完全者，非其不能始終演唱，實限於配角無人」，⁵⁰還有，工文武花旦的小菊芬在分演後因缺男角配襯，

⁴⁵ 隱俠，〈金鳳奎〉，《順天時報》，1913 年 2 月 18 日，第 5 版。

⁴⁶ 隱俠，〈孫一清〉，《順天時報》，1913 年 2 月 14 日，第 5 版。

⁴⁷ 愚千，〈于小霞金月蘭之比較〉，《順天時報》，1914 年 5 月 24 日，第 5 版。

本文在腔種上除了專門提及「秦腔青衣」外，對於其他行當，皆未冠上腔種，故而可推知，文中所指花旦、老生、武生及老旦等行當應均包含秦腔與二簧腔二種類型。

⁴⁸ 此時舞臺上演出的狀況是「梆簧同演」，亦稱「梆子二簧兩下鍋」，即同一齣戲裡梆子與二簧是可以並行演唱的；參見北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著，《中國京劇史》，卷上，頁 239-242。

⁴⁹ 隱俠，〈金鳳雲〉，《順天時報》，1913 年 3 月 26 日，第 5 版。

⁵⁰ 隱俠，〈小翠喜之《失街亭》〉，《順天時報》，1913 年 7 月 10 日，第 5 版。

所以無法演出拿手的《蝴蝶盃》，《春秋配》，《賣油郎》等劇。⁵¹

此外，從劇評家的評論中可以發現，雖有少數技藝精妙、不遜男演員如小香水之類的超等坤角，但無可避免地同時也存在著演技尚未成熟的演員。一位工簧腔青衣，名為金月蘭工的坤角，雖然「身段輕穩」，「作工合法」，但登臺時常笑場，從而犯了演出大忌。⁵² 還有一位秦腔青衣兼演老生及丑旦，名為宋金桂的演員，能演配角戲，但無論扮演何種戲，每上臺時必帶有含笑狀態，全然不符合演出規範。⁵³

女戲雖然最初氣勢如虹，但與男班相較，女班的演出，由於整體行當角色發展未臻成熟，不管是在劇目數量，或是在表演內容方面，均有所不足，一旦觀眾喜好新奇的心態獲得滿足，這些問題將直接反映在舞臺上，成為女戲發展的致命缺陷。

不過，隨著時間推移，檢視 1913 至 1914 年間的劇評，我們可以發現，女演員的演出似乎呈現一邊掌握原本具備的優勢，一邊改善原有缺點的傾向。

首先，她們利用花旦為主的劇目作為表演優勢，藉此吸引觀眾群。上文提及的〈于小霞金月蘭之比較〉可知，此時女演員所專擅的行當以秦腔及二簧腔花旦為大多數，故而可以推知，女戲最常演出的劇目應為花旦戲，換言之，此類劇目應該擁有相當程度的觀眾群。女演員演出花旦戲，其挑動人心的表演，在某種程度上似乎已經逾越了男演員的演出規範。〈賈翠英〉曾批評一位花旦女演員賈翠英表演舉措過於淫蕩，⁵⁴ 極為不當，⁵⁵ 同文更指出以前男性花旦演員演唱之際，若稍

⁵¹ 隱俠，〈小菊芬〉，《順天時報》，1913 年 1 月 29 日，第 5 版。

⁵² 隱俠，〈女伶青衣〉，《順天時報》，1913 年 11 月 26 日，第 5 版。

⁵³ 隱俠，〈宋金桂〉，《順天時報》，1913 年 3 月 27 日，第 5 版。

⁵⁴ 根據〈劇場小言〉的記載，直至 1915 年，警廳才正式開始干涉女演員在舞臺上的表演。參見酒徒，〈劇場小言〉，《順天時報》，1915 年 5 月 29 日，第 5 版。

⁵⁵ 隱俠，〈賈翠英〉，《順天時報》，1913 年 2 月 25 日，第 5 版。

越矩，警察立刻干涉，相對地，女演員在舞臺上過度的表演，卻未見警廳限制。從此可以觀察到，色藝雙重的花旦行，經由女演員擔綱後，產生了別具一格的煽動性，牢牢地抓住大眾的目光。在如此背景之下，花旦戲很快地就流行起來，〈滿城爭說花旦戲〉便提到 1913 年北京都城內人士「對花旦一門十分注意，孳孳講求不遺餘力」，⁵⁶ 甚至產生學界畢業生及留學生改行唱花旦的狀況。

工花旦的坤角雖然眾多，但並非一味地以活色生香的大膽演出為主要賣點，而是從一開始就呈現高下之別。〈小菊芬〉一文中評論花旦名角小菊芬為：「作戲活潑，神氣充滿。且所演花旦之劇，不甚淫褻，每值與小生調情之際，皆點到而已。」⁵⁷ 社聽花在〈壁上偶評（十一）〉曾稱讚小菊芬、小香水等優秀女演員的唱工與做派，⁵⁸ 皆精妙入堂，駕乎男優之上。可知，舞臺上享有盛名的女演員，主要是以技藝取勝；相對地，若是容貌平常，唱做工夫又無過人之處者，就只能藉由原始色相作為求生手段。〈玻璃翠〉一文即批評秦腔花旦玻璃翠，⁵⁹ 因其相貌及唱做均無可取之處，無長技以供觀者，唯賣弄淫戲掩其拙。

花旦戲成為吸引觀眾進入劇場的契機，但戲園不會只排演花旦劇目。前節提及在日華戲園演出的女戲即有不同行當擔綱演出特定劇目的風習，此時北京戲園的每日演出劇目中除了花旦戲以外，也會盡量加入多種行當劇目進行演出。藉此，秦腔與二簧腔的多種行當的表演藝術也間接地獲得進一步的發展。

值得一提的是老生行的發展。清中期「前後老生三傑」的活躍，⁶⁰ 讓老生行的藝術表演達到高峰，奠定深厚的觀眾基礎。爆發花旦戲熱

⁵⁶ 隱俠，〈滿城爭說花旦戲〉，《順天時報》，1913 年 6 月 5 日，第 5 版。

⁵⁷ 隱俠，〈小菊芬〉，《順天時報》，1913 年 1 月 29 日，第 5 版。

⁵⁸ 聽花，〈壁上偶評（十一）〉，《順天時報》，1913 年 11 月 15 日，第 5 版。

⁵⁹ 隱俠，〈玻璃翠〉，《順天時報》，1913 年 3 月 28 日，第 5 版。

⁶⁰ 見北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著，《中國京劇史》，卷上，頁 137-140。

潮之前，老生戲其實是北京劇壇的主流。⁶¹ 雖然花旦戲在 1913 年間炙手可熱，但是，對於長年在戲園聽戲的老北京觀眾而言，老生戲還是不可或缺，占有重要的地位。從前節可知，女戲原本就有老生行的演出傳統，但為了應付演出需求及提高競爭力，工老生行的女角不僅逐日增多，其技藝方面亦有愈漸成熟的趨勢。她們的表演呈現多種特色，〈楊文奎〉一文稱讚楊文奎演唱字句清晰，⁶² 嗓音明亮，習知名老生孫菊仙的唱腔，有男角白文奎的喉嚨，卻無白文奎的野調。〈小翠喜〉一文讚賞小翠喜能對老生新奇腔調刻意用功，⁶³ 並兼用劉鴻昇之嗓音。〈小蘭英〉一文中列出數位學演二簧腔老生者如明月英、恩曉峰、小翠喜等演員，⁶⁴ 並論及她們各自勝出的特點：「或扮像清秀，或嗓音寬宏，或能使用新腔，或以靠排優勝。」演員們不遺餘力地日夜用功，可想而知，其進步程度是飛快且驚人的。〈金鳳雲大有長進〉一文中提到一位名為金鳳雲的秦腔老生演員，⁶⁵ 原本技藝尋常，後與名角配戲，日漸進步，懂秦徽腔逾百齣，又因戲班二簧腔老生主角改投他班，於是她發奮圖強，日學二簧腔各劇，以補不足，演出甚受顧曲者讚揚。另外，金鳳雲為與男演員爭鋒，更選擇男班不常演出並具備難度的劇目，如《天水關》，開啟女角唱此劇的風潮。⁶⁶ 〈女伶大王金鳳雲之《碰碑》（續）〉一文中，⁶⁷ 甚至以「女伶大王」稱呼金鳳雲，認為其優秀的做派及唱功並不下於譚鑫培，對她極為讚揚。

⁶¹ 隱俠，〈滿城爭說花旦戲〉，《順天時報》，1913 年 6 月 5 日，第 5 版，有言：「都中最重鬚生，京津間嗜戲者皆喜唱鬚子」，指出老生在北京劇壇的地位。

⁶² 隱俠，〈楊文奎〉，《順天時報》，1913 年 2 月 5 日，第 5 版。

⁶³ 隱俠，〈小翠喜〉，《順天時報》，1913 年 2 月 6 日，第 5 版。

⁶⁴ 隱俠，〈小蘭英〉，《順天時報》，1913 年 4 月 10 日，第 5 版。

⁶⁵ 隱俠，〈金鳳雲大有長進〉，《順天時報》，1913 年 4 月 16 日，第 5 版。

⁶⁶ 隱俠，〈天水關〉，《順天時報》，1913 年 11 月 28 日，第 5 版。

⁶⁷ 老悟，〈女伶大王金鳳雲之《碰碑》（續）〉，《順天時報》，1914 年 6 月 24 日，第 5 版。

此外，武生與武行亦值得關注。早期天津與上海的女班中即有完整的武行演出，⁶⁸ 女戲漸漸地流行後，工武生的坤角先後進京搭班，帶給劇壇新氣象。然而，並非所有的女班都有武行演員。〈小寶成〉即提到，⁶⁹ 1913 年初各戲園女班中僅有兩園能演出武戲，其他三園只能演文戲而缺武戲，言武行難選。此外，能演武戲的戲班雖有武生作為主角，但均缺乏配角，〈于紫雲〉有述，⁷⁰ 武生于紫雲演出《挑滑車》時，能與之配戲者只有一位演員，讓場面看起來缺乏精彩。在武行中，能演出刀馬旦者更是少之又少。〈五月仙〉中曾有此言：「五月仙本係花旦出身，惟年近而立，難與一般年輕者爭強角勝。故捨花旦而習刀馬旦，亦取長補短之意。況女伶演戲所最缺者，係一般武行，刀馬旦角色更難其選，今該伶學演此工可稱獨無僅有。」⁷¹ 如此可知，最初雖缺乏武行，但女演員似乎早意識到這樣的問題，並嘗試進行改善。原本唱花旦的五月仙改工刀馬旦，亦標誌著女戲正在朝向行當完整發展的道路上。至 1915 年，多數女班的行當已經大致齊整，〈是誰之過歟〉敘述坤班從成立至今之現況：「坤班成立而配角零碎亦相配有人，迄今武劇、武行、刀馬旦、開口跳等無一不備。」⁷²

女演員對技藝孜孜不倦地追求，使得各行當的演出逐日成熟，加上原有花旦戲優勢的加持，女戲終於在 1915 年抵達另外一個高峯期。

1914 年 1 月辻聽花〈壁上偶評（二十七）〉記載，⁷³ 此時北京城外有七座戲園，三座上演男戲，三座上演女戲，一座上演童戲；男女戲維持一定的抗衡狀態。然而，1915 年 1 月 7 日至 1 月 19 日《順天

⁶⁸ 隱俠，〈女伶武劇〉，《順天時報》，1913 年 11 月 2 日，第 5 版。

⁶⁹ 隱俠，〈小寶成〉，《順天時報》，1913 年 2 月 28 日，第 5 版。

⁷⁰ 隱俠，〈于紫雲〉，《順天時報》，1913 年 2 月 15 日，第 5 版。

⁷¹ 隱俠，〈五月仙〉，《順天時報》，1913 年 2 月 19 日，第 5 版。

⁷² 隱俠，〈是誰之過歟〉，《順天時報》，1915 年 5 月 2 日，第 5 版。

⁷³ 聽花，〈壁上偶評（二十七）〉，《順天時報》，1914 年 1 月 11 日，第 5 版。

時報》舉辦北京演員菊部選舉，21日發表開票結果，女伶部整體所得票數為5,920票，小勝於男伶部之5,798票，藉此可以窺見，多數人關注焦點已逐漸轉移至女角身上。⁷⁴隨後在1915年3月〈女劇大流行之原因〉一文中，辻聽花更指出，北京演出女戲的戲園已多達五座，上海的戲園雖然女伶如雲，但與北京相比，尚有迥然不及之勢。⁷⁵此外，他亦指出這五座戲園「每日均受到莫大之歡迎，不論晝夜，觀客擁擠，每一出簾，采聲如雷，拍掌不絕，使男伶好腳退避三舍」。換言之，從1915年開始，女戲整體所受到的歡迎程度超越了男戲，成為劇界霸主。

〈仙鶴一聲〉更提及，⁷⁶因坤伶盛行，男優瞠乎其後，以致譚鑫培毅然出臺，欲提振男戲。然而，本回譚鑫培的出演，依然無法力挽狂瀾。最後在〈濟濟多士之坤伶界〉一文中，辻聽花如此總結1915年間的劇壇狀況：

今偏重坤伶之趨勢更迄，最近如火益熱，雖有夙擅勝名之少數男伶極力支持，而其在營業場中常居失敗之地位，不能稱霸劇界牛耳盟主。若有人叩余，以乙卯年度之劇界以何種現象為宜最注目者，余決不躊躇，即隨聲答曰，是坤戲之流行也。⁷⁷

（二）劉、鮮之戰——報刊媒體呈現的女演員票房競爭及其影響

當女戲成為北京劇壇霸主，女角與女角之間一較高下的盛況越演越盛。各戲園或是自外地邀請著名女演員進京，或是努力培育新一代

⁷⁴ 本回菊部選舉，獲得最高得票數的部門是童伶部，共有6,022票；然而由於童伶不再在本文討論範圍中，故而僅就女伶與男伶加以比較。

⁷⁵ 聽花，〈女劇大流行之原因〉，《順天時報》，1915年3月31日，第5版。

⁷⁶ 聽花，〈仙鶴一聲〉，《順天時報》，1915年6月15日，第5版。

⁷⁷ 聽花，〈濟濟多士之坤伶界〉，《順天時報》，1915年12月8日，第5版。

的人才，試圖在競爭激烈的劇場環境中占有一席之地。

此時值得關注的事件就是女演員劉喜奎（1894-1964）的登場。劉喜奎原在天津演出，主工秦腔花旦，⁷⁸約於1914年末加入北京三慶園的戲班。1915年1月由《順天時報》所辦的菊部選舉中，她獲得「花旦最優等」之獎項，此外，同時間《戲劇新聞》的菊選中，亦列名榜上，⁷⁹由此足以顯示其受到大眾歡迎的程度。〈譚魔與劉魔〉一文中形容她在戲園的演出情形是「座客日滿」、「舉國若狂」，⁸⁰文中更提到劉喜奎的魔力有大過譚鑫培之勢，並推崇劉喜奎為女戲之大提倡家。

然而，菊選結束不久，同年春天，慶樂園出現一位具優秀技藝與出色外貌、工秦腔花旦的女演員鮮靈芝。⁸¹上臺演出沒有多久，劇評家立刻注意到她的才能，並將其與劉喜奎相較。⁸²1915年8月初，鮮靈芝離開慶樂園，獨立組成名為志德社之劇團，改至廣德樓演出。由於獨立之舉在坤伶中極為少見，〈鮮靈芝獨立樹幟〉如此稱讚鮮靈芝的舉動：「不屑寄人籬下，卓然獨立，自成一班，欲與大名鼎鼎第一之劉喜奎兩相對壘，以決勝負，其意氣之豪，誠可欽佩。」⁸³從此文也可以推知，似乎鮮靈芝組班目的並不只求個人溫飽，更帶著與當紅的劉喜奎逐鹿中原之野心。

⁷⁸ 燕石，〈劉喜奎〉，收入氏著，《京師女伶百詠》，民國6年排印本，頁3。

⁷⁹ 〈三社菊選之比較研究〉指出《戲劇新聞》所舉辦的菊選，劉喜奎獲得花旦第二名。參見聽花，〈三社菊選之比較研究〉，《順天時報》，1915年2月6日，第5版。

⁸⁰ 隱俠，〈譚魔與劉魔〉，《順天時報》，1915年2月19日，第5版。

⁸¹ 燕石，〈鮮靈芝〉，收入氏著，《京師女伶百詠》，頁4。

⁸² 〈劉喜奎之與鮮靈芝〉即採取較客觀的立場，從姿色、唱唸、做工等三方面，將劉喜奎和鮮靈芝的表演藝術進行比較。參見三郎，〈劉喜奎之與鮮靈芝〉，《順天時報》，1915年4月14日，第5版。

⁸³ 聽花，〈鮮靈芝獨立樹幟〉，《順天時報》，1915年8月7日，第5版。

《順天時報》在8月21日刊登了〈劉鮮大戰爭之開幕〉一文，⁸⁴ 揭示了劉喜奎與鮮靈芝為首的戲園票房競爭就此正式展開。〈劉鮮戰觀（上·中·下）〉客觀地分析兩位演員的戲班組成及演出戲園之優劣。⁸⁵ 文中從演劇（角色、劇種、技藝）及營業（設備、戲價）二大方面進行綜合分析，指出劉喜奎與鮮靈芝在外貌與技藝上各有千秋，但三慶園的優勢在於擁有武生與武旦，能演武戲；廣德樓的行當種類雖不如三慶園，以文戲為主，然而其劇場嶄新，附帶佈景，座位寬廣，戲價較為低廉等方面均勝過三慶園，故而推測鮮軍會獲得勝利。實際上，根據〈劉鮮戰場之變更〉報導，⁸⁶ 開演一個月以後，三慶園不敵廣德樓，生意日漸蕭條，加上擔任要角的武生演員趙紫雲遭逢意外，造成演出不得不告停。

然而，劉、鮮之戰並未因此結束，鮮靈芝的原東家慶樂園主人聘請劉喜奎及其戲班搭班入園，於是，第二回戰爭在9月20日重新展開。⁸⁷ 《順天時報》積極地參與這回劉、鮮之戰，舉辦了「徵集劉鮮戰之預言」的投票與投稿活動，徵求讀者預言哪位演員將會先輟演，時間自9月26日至10月25日止。1915年10月26日刊登第四期最終開票結果，總計有406人投票，193人主張慶樂園會先輟演，213人主張廣德樓將會先輟演。⁸⁸ 「檀板綺聞」的專欄上亦陸續刊登了多篇關於劉、鮮之戰的評論。⁸⁹ 大眾對於二位女演員在劇壇的競爭並非無動於

⁸⁴ 聽花，〈劉鮮大戰爭之開幕〉，《順天時報》，1915年8月21日，第5版。

⁸⁵ 聽花，〈劉鮮戰觀（上）〉，《順天時報》，1915年8月24日，第5版。聽花，〈劉鮮戰觀（中）〉，《順天時報》，1915年8月25日，第5版。聽花，〈劉鮮戰觀（下）〉，《順天時報》，1915年8月26日，第5版。

⁸⁶ 聽花，〈劉鮮戰場之變更〉，《順天時報》，1915年9月19日，第5版。

⁸⁷ 聽花，〈劉鮮戰之發展〉，《順天時報》，1915年9日，第5版。

⁸⁸ 佚名，〈劉鮮戰預言之最後披露〉，《順天時報》，1915年10月26日，第5版。

⁸⁹ 赤赤，〈我之劉鮮交綏觀〉，《順天時報》，1915年10月1日，第5版。楚此布衣，

衷，誠如先前所舉辦過的菊選一般，參與投票成為表達個人對演員喜好的另一種管道，再加上報刊提供的評論場域，讓劇壇與觀眾之間有著更多元的互動，演員與評論者之間也能進行更直接的交流。結果在劉喜奎及主要幾位演員因事輟演之下，由鮮靈芝自動取得第二回勝利。⁹⁰

鮮靈芝在這兩回票房戰爭告捷，打下一己江山。然而，兩人之間的角力關係並未就此停息，雙方依然不時地在劇壇上相互較勁。1916年11月5日至25日《順天時報》舉辦針對劉喜奎、鮮靈芝、張小仙、馬素珍、沈飄香等五人進行「比較五坤伶之魔力」之投票，並於12月1日發表最終結果。這項活動本是讓觀眾投票給當紅的五位女演員，進而評定高下，最後卻成為劉、鮮兩人獨走的比賽，她們以壓倒性的票數獨佔前二名，⁹¹足見當時兩人在劇壇上處於伯仲之間的情況。直到1920年劉喜奎嫁人告別舞臺後，彼此的較量才告落幕。⁹²對鮮靈芝而言，失去一個旗鼓相當的對手似乎造成不小的影響，劉喜奎退隱後，從〈鮮靈芝輟演誌感〉⁹³一文可知她也匿跡了一段時期。

這次歷時二個多月的女演員間的票房競爭，對北京劇壇帶來了什

〈論鮮戰不能決勝〉，《順天時報》，1915年10月1日，第5版。樾公，〈劉鮮戰之預言〉，《順天時報》，1915年10月2日，第5版。逸虎，〈劉鮮戰爭之大預測——鮮勝劉敗〉，《順天時報》，1915年10月2日，第5版。素影，〈理想中之劉鮮交綏〉，《順天時報》，1915年10月9日，第5版。

⁹⁰ 佚名，〈劉鮮戰預言最後之披露〉，《順天時報》，1915年10月26日，第5版。

⁹¹ 第一名劉喜奎3,850票，第二名鮮靈芝3,498票，第三名張小仙1,578票，前二名與第三名票數有相當大的差距。

⁹² 聽花，〈劉喜奎嫁人感言〉，《順天時報》，1920年12月23日，第5版。

⁹³ 聽花，〈鮮靈芝輟演誌感〉，《順天時報》，1920年12月28日，第5版。鮮靈芝後至天津演出，在1922年〈天津奎德社坤伶小誌〉曾提到鮮靈芝在天津演出的狀況。參見猶憫，〈天津奎德社坤伶小誌〉，《禮拜六》，期175（1922年8月），頁38。

麼樣的影響呢？從報紙上的評論記述中可以歸納出以下二點。

1. 劇場與佈景之改革

從種種報導可知，獲得勝利的鮮靈芝戲班在劇場及佈景的設計上有其獨到之處。鮮靈芝戲班演出的廣德樓戲園，劇場內部設計原非最新形式，⁹⁴ 鮮靈芝的劇團志德社入主廣德樓之後，首先即嘗試改變原有傳統戲園的設計，對於劇場環境進行調整。〈廣德樓觀劇記〉即提到廣德樓將座位調整為橫式靠椅，⁹⁵ 並使用五色電燈泡與繡幔來裝飾舞臺，更在夜戲的演出加入精心設計的佈景。〈劉鮮戰之大預測〉對廣德樓的劇場及舞臺的改革做出如此評論：「廣德能應一般人好奇趨新之心理，改良座位，增加佈景，雖不能使人滿意，然有時點綴有趣，頗足以喚起人之精神，較之三慶、慶樂（筆者按，同時期演出女劇的戲園名）各園高勝一籌。」⁹⁶ 〈劉鮮戰之預測〉也如此評論：「志德社能長久撐持著，一在佈景奪人眼光。」⁹⁷

除了擴大劇場座位空間之外，廣德樓更率先在舞臺上使用新穎的佈景設計，藉此「喚起人之精神」、「奪人眼光」，如此種種別出心裁的作法，與其他舊式戲園相較之後，其具有所呈現最大差異之處。⁹⁸

⁹⁴ 北京的第一座新式戲園為開幕於 1914 年的 6 月第一舞臺。關於第一舞臺的歷史，參見黃鈞、徐希博，《京劇文化詞典》（上海：漢語大辭典出版社，2001），頁 660-661。

⁹⁵ 隱俠，〈廣德樓觀劇記〉，《順天時報》，1915 年 8 月 19 日，第 5 版。

⁹⁶ 逸虎，〈劉鮮戰之大預測〉，《順天時報》，1915 年 10 月 3 日，第 5 版。

⁹⁷ 隱俠，〈劉鮮戰之預測〉，《順天時報》，1915 年 10 月 14 日，第 5 版。

⁹⁸ 本論文將廣德樓與其他演出女劇的舊式戲園進行比較，建立於 1914 年的第一舞臺雖為時人所謂的「新式戲園」，但不演出女劇。參見無是，〈第一舞台之尊重輿論〉，《順天時報》，1914 年 7 月 13 日，第 2 版。又從〈第一舞台特色〉

志德社對於劇場座位及佈景進行改良，時人視為首倡，〈書鮮伶〉即有記：「（鮮伶）為志德之主，戲兼新舊，曲擅秦戈，改良座次，添加佈景，為北京各園之首倡。」⁹⁹ 早期的戲園舞臺並不使用佈景，根據辻聽花《中國劇》一書的記載，舊式舞臺的主要裝飾為敷於臺面的花樣毯布、懸於板壁的刺繡幔布、中央備置大鏡、大鏡旁掛有兩幅書聯、大鏡上懸大匾額等等。¹⁰⁰ 就筆者所見之資料，當時北京的戲園均為舊式戲園，而第一座新式戲園為 1914 年 6 月 9 日開幕的第一舞臺，但是，第一舞臺開幕當天即遭祝融之禍，修整後雖於同年 7 月再次開幕，時人似乎仍將第一舞臺看為「新式戲園」。¹⁰¹ 例如：〈第一舞台之尊重輿論〉有謂：「第一舞台為京師之唯一新式戲園。」然而，這樣的「新式」戲園似乎並非名符其實，〈第一舞台特色〉有述：「第一舞台開幕以來，部中人士莫不爭先恐後購票入覽。蓋以該台既為最新之構造，且因聞其佈景甚佳，故不惜巨費而一快眼界也。無如經日既久，台上佈景名不符實，兼以所邀角色亦皆尋常，於是座客日形寥寥。」¹⁰² 李定夷在〈北京第一舞臺開幕記〉敘述第一舞臺開幕燒失前的內部構造狀況，提及劇場形式為：「該舞台雖不及東西洋各新式劇場之完美，求之於北京已為不可多。」¹⁰³ 故而，第一舞臺的設計應該含有舊式戲園劇場

可知，當時第一舞臺的劇場雖擁有最新的構造，然而，佈景極為普通，存在著名不符實的爭議。參見佚名，〈第一舞台特色〉，《順天時報》，1914 年 10 月 1 日，第 7 版。相較於作為舊式戲園的廣德樓，座位改良之外更刻意使用新佈景，從這個層面來看，廣德樓對於傳統戲園的改革極具創新意義。

⁹⁹ 佚名，〈書鮮伶〉，《順天時報》，1916 年 9 月 2 日，第 5 版。

¹⁰⁰ 辻聽花，《中國劇》，收入氏著，《菊譜翻新調——百年前日本人眼中的中國戲曲》（杭州：浙江古籍出版社，2011），頁 101。

¹⁰¹ 無是，〈第一舞台之尊重輿論〉，《順天時報》，1914 年 7 月 13 日，第 5 版。

¹⁰² 佚名，〈第一舞台特色〉，《順天時報》，1914 年 7 月 13 日，第 7 版。

¹⁰³ 李定夷，〈北京第一舞臺開幕記〉，收入氏編，《民國趣史》（上海：國華書局，1917），頁 165-174。

構造之成分，並非全「新」才會造成時人討論。相對於第一舞臺的新式戲園，志德社在舊有戲園內部進行調整座椅或是加入佈景等等做法，此舉即開了針對舊戲園進行改良的劇場之先例，故而，〈書鮮伶〉才稱志德社之舉為「北京各園之首倡」。

因具體資料有限，目前並無法確切得知廣德樓佈景的詳細設計，然而，〈坤劇界之反對兩派〉曾這麼敘述其舞臺呈現：「佈景切末日謀改良，裝置化幻為真，又借電燈點綴色彩。」¹⁰⁴由此推測，廣德樓日日在佈景切末上進行多種改良，同時更加上多種舞臺裝置的變換與炫目的特殊燈光，創造出壯觀的效果。

2. 全本戲與新劇的演出

民國以前的北京劇壇並不流行演出全本戲，凡遇到較長的劇本，均分成數本演唱。然而，從〈小菊芬之杜十娘〉可知，¹⁰⁵由於女演員發源地之一的天津戲園，流行以演出全本戲為叫座，各名角亦以全本戲顯其長，於是女演員在北京登臺後，始見全本戲的興盛。隨後劉、鮮之戰的開幕，更是以演出全本戲為主要賣點，全本戲主要安排在短齣之後作為日夜戲的壓軸，一日最多演出二回全本戲。從1915年8月19日至10月23日刊登在《順天時報》的戲單廣告可知（參見附表一）¹⁰⁶，劉、鮮戰期間，劉喜奎共計演出29種劇目，全本戲有11種，演出回數共70次，全本戲有29次；鮮靈芝共計演出34種劇目，全本戲有15種，演出回數共117次，全本戲有49次。換言之，可以說兩位演員在演出劇目的選擇上，幾近半數為全本戲，全本戲的演出回數逼近全部場次的半數之多。從此可觀察到，全本戲不下於短齣，看似

¹⁰⁴ 聽花，〈坤劇界之反對兩派〉，《順天時報》，1915年12月12日，第5版。

¹⁰⁵ 隱俠，〈小菊芬之杜十娘〉，《順天時報》，1913年7月17日，第5版。

¹⁰⁶ 以單一劇目名計算，全本戲中的分本、分齣演出則不另外加算。

有無法忽視的票房吸引力。

此外，劉鮮兩人所擔綱演出的全本戲中，有些是新編或是新排劇目，演出的戲單廣告上會在新編劇目下加註如「全本新排，與眾不同，新彩新切，滿堂燈彩」，¹⁰⁷或是「名師新排，改良新戲」等說明，¹⁰⁸顯示這些劇目與傳統劇目並不相同，似乎帶有變革意義之要素。〈劉鮮戰觀（上）〉曾列表指出劉鮮兩人所擅長的劇種為梆子、二簧與新劇，¹⁰⁹「新劇」一詞，在此被視為一種戲劇的形式種類。〈劉鮮戰觀（中）〉更如此指出：「次以劇種言之……劉伶所演者以梆子戲及新戲為多，而二簧戲殊少，鮮伶所演者以梆子戲及二簧戲為多，而新戲亦時露頭角。」¹¹⁰換言之，在〈劉鮮戰觀（上）〉中提到的「新劇」，也就是〈劉鮮戰觀（中）〉言及的「新戲」，而「新劇」與「新戲」應是意味著類同的概念。

從附表一中剔除已知的傳統簧腔與秦腔劇目，剩下的全本戲中，目前已知如《二縣令》、¹¹¹《新茶花》、¹¹²《孟蘭會》、¹¹³《黑籍冤魂》、¹¹⁴《胭脂判》、¹¹⁵《慕艷驚鶯》、¹¹⁶《恩怨緣》、¹¹⁷《杜十娘》、

¹⁰⁷ 此為刊登在《順天時報》，1915年8月26日第5版，廣德樓之戲單廣告上，針對新編戲《孟蘭會》之廣告用語。

¹⁰⁸ 此為刊登在《順天時報》，1915年9月8日，第5版，三慶園之戲單廣告上，針對新編戲《二縣令》之廣告用語。

¹⁰⁹ 聽花，〈劉鮮戰觀（上）〉，《順天時報》，1915年8月24日，第5版。

¹¹⁰ 聽花，〈劉鮮戰觀（中）〉，《順天時報》，1915年8月25日，第5版。

¹¹¹ 《順天時報》，1915年9月8日，三慶園的戲單註明《二縣令》為新排改良新戲。

¹¹² 辻聽花在《中國劇》中指出《辛茶花》（即《新茶花》）為新劇。《中國劇》收錄於辻聽花，《菊譜翻新調——百年前日本人眼中的中國戲曲》（杭州：浙江古籍出版社，2011），頁30。

¹¹³ 《順天時報》，1915年8月25日，所刊載三慶園的戲單中提及此劇是「全本新排」，「新彩新切」，故而可知是新排劇目。

¹¹⁴ 〈漢史劉菊仙、金剛鑽、金靈芝雜紀分評〉中指出《黑籍冤魂》為新劇。參見

《獨占花魁》、《慕艷驚鶯》等都是新編劇目，¹¹⁸ 故而可從此推測，上述這幾齣作品應相當於上述評論中所謂的「新劇」。此外，部分新劇如《黑籍冤魂》及《新茶花》基本上承襲了 1912 年以前戲劇改良運動興起時所創作的劇目。¹¹⁹

志德社演出的「新戲」或「新劇」具備什麼樣的形式與風格？首先，在此必須先論及 20 世紀初期評論界對於使用新劇或是新戲這些名詞的主要概念。新戲一詞的最初意義是相對於傳統舊戲而言，新戲帶著啟蒙大眾，改良社會的使命。《大公報》〈擬編新戲〉有謂：「有志士擬在南洋各埠招募二十萬金回京，編各種開化之新齣。」¹²⁰ 〈新戲開演〉有謂：「有某志士擬編新戲，實現開化之義。……日前在

醉魂，〈滌史劉菊仙、金剛鑽、金靈芝雜紀分評〉，《順天時報》，1915 年 10 月 10 日，第 5 版。

¹¹⁵ 〈誌星期一廣德樓晚戲〉提及《胭脂判》是廣德樓的戲班志德社新排的劇本。參見隱俠，〈誌星期一廣德樓晚戲〉，《順天時報》，1915 年 9 月 9 日，第 5 版。

¹¹⁶ 〈廣德樓觀劇談〉有記《慕艷驚鶯》是由志德社新排之新劇。參見隱俠，〈廣德樓觀劇談〉，《順天時報》，1915 年 11 月 16 日，第 5 版。

¹¹⁷ 〈廣德樓演《恩怨緣》觀記〉提及《恩怨緣》為新劇。參見〈廣德樓演《恩怨緣》觀記〉，《順天時報》，1916 年 11 月 24 日，第 5 版。

¹¹⁸ 〈廣德樓顧曲談〉提及《杜十娘》、《獨占花魁》與《慕艷驚鶯》等劇為新劇。《順天時報》，1915 年 11 月 4 日，第 5 版。

¹¹⁹ 〈壁上偶評（十三）〉有記：「數年以來，改善戲劇之聲起於上海，繼及天津，光復之後京亦一時為氣運所動。……所謂改善劇界不一而足，或由戲園，或由腳本，或由優伶分別著手。而改善舞台以上海南市之新舞台為之開祖，大舞台，新劇場相繼崛起，一新戲館面目，而新編腳本有《新茶花》，《黑籍冤魂》等戲。」參見聽花，〈壁上偶評（十三）〉，《順天時報》，1913 年 11 月 18 日，第 5 版。

¹²⁰ 佚名，〈擬編新戲〉，《大公報》，1903 年 6 月 8 日，第 2 版。

天樂園內開演。仍口稍寓開化之舊戲，中場然後接演新戲，頗為動聽。」¹²¹〈新戲來津〉提到，¹²²有「北京改革戲劇之發起人」之譽的名伶田際雲（1864-1925）將到天津演唱新戲《惠興女士》。¹²³《惠興女士》是清末戲劇改良運動之下相當重要的作品，¹²⁴換言之，此時以《惠興女士》等戲為首的新戲一詞，其蘊含的啟蒙意義已不言而喻。同時，新戲的概念亦類同於新劇，《大公報》〈改良新劇〉有謂：「前天仙茶園扮演新戲，有《好男兒》一劇，觀者以為美哉猶有憾，茲經移風樂會大加改良，以期完備。」¹²⁵〈《越南亡國慘》新劇〉有謂：「天樂園主人田際雲本是戲曲大家，前曾編《惠興女士》新戲，一時名震京都，近又編成《越南亡國慘》新劇共十本，內容戲文句句與現今時勢關切。」¹²⁶從上述報刊報導可知，1903-1910 年間新劇或新戲的意涵似乎是個泛指帶有變革性質之新編的戲劇形式。

到了 1915 年前後，參照對於戲劇有一定關注者的文章可知，此時對於新劇類型的界定出現了多樣的論述。如文人陶報癖（生卒年不詳）在〈我的新劇觀〉提出新劇有兩種類型：「新劇應分二派。一為文藝派

¹²¹ 佚名，〈新戲開演〉，《大公報》，1905 年 6 月 23 日，第 5 版。

¹²² 佚名，〈新戲來津〉，《大公報》，1905 年 8 月 27 日，第 2 版。原文有謂：「京都玉成班田際雲，因杭州貞女學堂惠興女士為創辦學堂籌款殉節，見其意烈可欽，按照前情排演新戲……今又有趙廣順老板到京，特約田際雲將所有演《惠興女士》原戲角色至津演唱。」

¹²³ 佚名，〈戲劇文明〉，《大公報》，1906 年 5 月 21 日，第 2 版。原文有謂：「田際雲編演《惠興女士傳》分演三日，為北京改革戲劇之發起人。」

¹²⁴ 《惠興女士》的演出為京津地區帶來的戲劇改良風潮及影響，請參見吳新苗，〈清末民初北方地區戲曲改良活動考述（一）〉，《戲曲藝術》，卷 32 第 3 期（2011 年 8 月），頁 35-40。

¹²⁵ 佚名，〈改良新劇〉，《大公報》，1906 年 12 月 15 日，第 2 版。

¹²⁶ 佚名，〈《越南亡國慘》新劇〉，《順天時報》，1910 年 3 月 29 日，第 7 版。

新劇，一為歌舞派新劇。如前新舞臺及其他舞臺所演之《明末遺恨》、《黃熏伯》、《黑籍冤魂》、《妻黨同惡報》、《張汶祥刺馬》、《賭徒造化》等。袍笏笙歌，仍未脫離舊劇窠臼，實系（係）歌舞派新劇。至若春柳劇場，及其他之新劇團體所編排者，化妝布景，取法東西，誠為文藝派的新劇。」¹²⁷ 歌舞派新劇是以汪笑儂、潘月樵、夏月珊、夏月潤兄弟等進行改良戲曲活動所編演之劇；文藝派新劇如春柳社等新劇團體，採用寫實性藝術手法編演之劇。¹²⁸ 此外，劍雲（生卒年不詳）在〈新劇平議〉將新劇分為八種類型：「新劇者，一般人士所呼為文明戲者也。此文明二字，何等華麗，何等光榮。則主其事者，即當時時以文明為念，以文明為範圍。夫如是始無背於開通風氣，啟迪民智之大宗旨……今之新劇大概可分為八種，即日本新劇、歐洲新劇、實事新劇、古裝新劇、小說新劇、崑曲新劇、彈詞新劇、舊派新劇是也。」¹²⁹ 又有京劇學者齊如山（1875-1962）在〈新舊劇難易之比較〉將新劇分成三種類型：「中國新戲大致分三種。一種係舊樣子的新戲，大致偷舊戲場子，以演得時候長為好，其實大半滑頭，毫無長處。一種是仿電影的戲，此種現時上海很流行，其實近於變戲法跟新劇二字相去更遠。一種是仿西洋的戲，但跟演說差不了多少，一點美術的思想也沒有，不過這種總算稍有戲劇的模型，比第二種似乎強一點。」¹³⁰ 從此可知，對於新劇定義存在著各種分歧概念的民初戲劇界話語圈內，志德社所演出者，對於當時北京觀眾又是什麼樣的「新劇」？

從辻聽花在 1919 年出版之《中國劇》第一章所記載「新派劇」一

¹²⁷ 陶報癖，〈余之新劇觀〉，《繁華雜誌》，期 4（1914），頁 235-236。

¹²⁸ 關於汪笑儂等人的戲曲改良之戲劇以及春柳社等新劇團的戲劇樣式，請參照周寧編，《20 世紀中國戲劇理論批評史》（濟南：山東教育出版社，2013），卷上，頁 38-39。

¹²⁹ 劍雲，〈新劇平議〉，《繁華雜誌》，期 6（1915），頁 252-257。

¹³⁰ 齊如山，〈新舊劇難易之比較〉，《春柳》，期 2（1919），頁 28-32。

條中，得以稍稍一窺端倪：

中國今日有所謂新派劇係描寫今日社會而作者。如日本往年所稱之壯士芝居（文明新戲之意）是也。蓋中國新派劇之歷史，歷年未久，其起源多在上海，距今十二三年以前。其發起之者，多係留日之學生。彼等留學日本，常觀新劇。又就新劇鉅手高田實、河合武雄等，學習藝術，立春陽社。曾在春木座（在東京本鄉區）演《不如歸》，及其他二三新劇。既而歸國，深慨國勢之衰頹，痛嘆社會之腐敗，擬假戲劇，喚醒人心。先在上海，設新劇團，研究新劇，現身舞台。其所演者，多係一種社會的新劇（譯外國劇者居多），頗受歡迎，來京曾演唱二三次。是時滬京兩處，設有一種學校，養成新式的藝員。爾後新劇，一盛一衰。至於今日，上海有種種新劇團體，又有新劇專門之劇場。而戲劇內容，及其演法，較之最初，稍形進步。就中如劉藝舟、任天知、汪優遊、查天影、歐陽予倩、史海嘯等，為最著名之新劇家。女子學校出身之女伶，亦往往有之。

惟按最近之趨勢，純粹新劇（研究固未足），漸有令人生厭之傾向。於是有人提倡，擬將舊劇新劇，合一爐而冶之，以謀其調和者。現如北京著名坤伶鮮靈芝、張小仙等所演之新劇，屬於此類。¹³¹

從本文可知，辻聽花所謂的新劇的發展歷程，最先出現於早期以描寫「今日社會」為目的的中國新派劇，指的是留日學生向日本新劇家所學習的戲劇形式。這些留學生歸國後，在上海組織劇團並演出「社會

¹³¹ 辻聽花，《中國劇》（北京：順天時報出版社，1919）。本則資料筆者僅見於網路資料，此處引用「中國都市藝能研究會」資料庫，<http://wagang.econ.hc.keio.ac.jp/~chengyan/index.php?cmd=read&page=%E4%B8%AD%E5%9C%8B%E5%8A%87%2F%E7%AC%AC%E4%B8%80%E5%8A%87%E5%8F%B2&word=%E6%96%B0%E6%B4%BE%E5%8A%87#d60bbcc1>（2017年8月26日檢索）。

的新劇」，亦曾至北京演出。期間新劇一直演化，到了 1919 年左右，上海已存在種種新劇團體，也出現了以劉藝舟、任天知等人為首的著名新劇家。¹³²他在後段提及「純粹新劇」的戲劇形式已經漸令人生厭，此處「純粹新劇」一詞，鑒於此時新劇的概念有不同的分類，僅能就文意去推測，辻聽花所指者，應是前段所提之上海新劇團及新劇家中所演出的新劇。而這種新劇，可能漸漸地失去觀眾的支持，故而又有人提出將舊劇與新劇融合的戲劇形式。最值得注目的是，本文提到北京的女演員鮮靈芝、張小仙所演的「新劇」即是此種調和型的「新劇」。

這種調和形式的表演，雖然目前沒有足夠的文獻資料佐證，但若掌握辻聽花文中所提新劇的樣式，或可推敲出所謂融合新劇、舊劇的「新劇」部分樣貌。文中所提新劇家歐陽予倩（1889-1962）在〈回憶春柳〉曾提及，¹³³創立於 1906 年以演出新劇為主的春柳社，¹³⁴在 1907 年 6 月 1 日、2 日演出《黑奴籲天錄》的情形：「這個戲分五幕，每個幕之間沒有幕外戲，整個戲全部用的是口語對話，沒有朗誦，沒有加唱，還沒有獨白、旁白，當時採取的是純粹的話劇形式。這個戲有完整的劇本，對話都是固定的，經過兩個多月的排練（有時候是斷斷續續的），才上演……在表演方面，力求表現情感的真實。」歐陽予倩也在同文中提到春柳社表演時採用了經過設計的佈景與服裝。¹³⁵

¹³² 關於劉藝舟、汪優遊等新劇家之簡歷，可以參考朱雙雲，《新劇史》（上海：新劇小說社，1914），頁 1-35。

¹³³ 歐陽予倩，〈回憶春柳〉，收錄於氏著，《歐陽予倩全集》（上海：上海文藝出版社，1990），集 6，頁 150-151。

¹³⁴ 關於春柳社的歷史，請參見黃愛華，《中國早期話劇與日本——中國戲劇現代化初期借鑒西方的曲折歷程》（長沙：岳麓書社，2001），頁 13-26。

¹³⁵ 歐陽予倩，〈回憶春柳〉，收錄於氏著，《歐陽予倩全集》，集 6，頁 153-154。

如此一來，志德社的「新劇」，應該是在傳統戲劇表演形式的基礎上，加入更多口語對話的形式，亦可能在表演方面也加入更多情感表現，並且使用了特定的佈景與服裝。從針對志德社演出而發表的劇評，亦能觀察到上述的特徵。〈廣德新劇之人才〉提到志德社一位工丑角的演員，名為九月菊者，善於道白，表演亦情感流露：「登場之際，竟能于劇中人物描摹逼肖，懸河之口，談吐風生于詼諧之中，寓有警世之義。」¹³⁶〈追誌鮮靈芝之《芙蓉結果》〉提及鮮靈芝表現蘊涵強烈情感之演技：「廣德樓適演《芙蓉結果》一劇，演至窮境孤苦情狀，父女相離不捨之際，乃大為痛哭，以致台下顧曲者，無不落淚矣。於此可見該伶研究喜怒哀樂之四字，極有心得，無微不至。」¹³⁷〈廣德樓觀劇談〉提及志德社演出一齣名為《慕豔驚鶯》之況，從文中可知此齣新排的劇目是以傳統戲曲唱腔為主，並穿插了佈景：「志德社排戲家楊韻譜，前排之《慕豔驚鶯》一劇，係繙自崑曲，加以二黃、秦腔穿插，穿插布景，均極可觀。」¹³⁸

由於鮮靈芝所屬之戲班志德社的特點就是不僅演唱舊劇，更演出「新劇」，辻聽花在〈坤劇界之反對兩派〉有言：「志德社之營業，全為改良派，其所演唱者，除從來舊劇外，又有新戲，愈出愈新，使人悅目怡情，不遑應接。」¹³⁹劉、鮮之戰期間，鮮靈芝更將新劇演出發揮至極致，對劇壇造成極大的迴響。〈鮮靈芝輟演誌感〉是如此評價鮮靈芝的貢獻：「鮮伶來都七年於茲，為坤劇發達大與有力。殊如劉鮮大戰之際，苦戰奮鬥，發揮光彩，而於京中戲園，採用佈景，排演新劇，其貢獻劇界決匪鮮淺也。」¹⁴⁰

¹³⁶ 慟塵，〈廣德樓新劇之人才〉，《順天時報》，1916年1月6日，第5版。

¹³⁷ 佚名，〈追誌鮮靈芝之《芙蓉結果》〉，《順天時報》，1916年10月26日，第5版。

¹³⁸ 隱俠，〈廣德樓觀劇談〉，《順天時報》，1915年11月6日，第5版。

¹³⁹ 聽花，〈坤劇界之反對兩派〉，《順天時報》，1915年12月12日，第5版。

¹⁴⁰ 聽花，〈鮮靈芝輟演誌感〉，《順天時報》，1920年12月28日，第5版。

(三) 女性觀眾的入場

民國以後，眾多的女性觀眾進入北京劇場，享受戲劇所來的娛樂效果。從此時諸多評論記述中，均能窺見女性觀眾的身影。女劇成功地攻佔北京劇壇的同時，亦擄獲多數年輕女性的芳心。〈觀劇者面面觀〉（下）中曾製表分析男伶、女伶及童伶的觀眾種類，女性觀眾主要傾向觀賞女伶與童伶的演出。¹⁴¹ 女伶特別受到所謂的「愛色者」、「各界青年」、「年輕堂客」等三種類型觀眾的支持，此外，「年輕堂客」中又以妓女占了極大比例。相對地，童伶則受到「商人」、「學生」、「年老堂客」的支持。由於此時女戲正熾，童伶的觀眾群並非大宗，故而以下將集中討論數量居多的年輕女性觀眾。

女演員的表演對女性觀眾而言，似乎有很深的感染力。〈《家庭禍水》中之張小仙〉曾記錄張小仙演出新編劇《家庭禍水》，在一場因後母迫害導致家破人亡的劇中人在顛沛流離中路上巧遇養娘的段落，由於演出動人，以致於樓上女客均深受感動而流淚：「向養娘一哭如寒雁唳空，如野猿啼峽，所謂一聲河滿血淚迸流也。使鐵石心腸者，亦當為之酸鼻。故樓上堂客無不淚下數行。」¹⁴²

又從〈李小順與劉喜奎〉一文得以窺見年輕的妓女熱衷於女戲的實況：

春華李小順……尤雅愛劉喜奎，每與人談及喜奎演劇事，輒眉飛色舞，津津樂道，傾倒之忱，較男子尤為甚。日昨喜奎演《宋金郎》，小順特為往觀，但見喜奎喜，小順則隨之亦喜，喜奎悲，小順亦不勝其悲。¹⁴³

這篇文章經由第三者的視線，生動地描述妓女李小順如何著迷於劉喜

¹⁴¹ 聽花，〈觀劇者面面觀（下）〉，《順天時報》，1915年6月29日，第5版。

¹⁴² 魯亞鶴，〈《家庭禍水》中之張小仙〉，《順天時報》，1916年6月8日，第5版。

¹⁴³ 李錫鏗，〈李小順與劉喜奎〉，《順天時報》，1917年3月2日，第5版。

奎的表演，較男性觀眾更甚，她與劇中人同化，感同身受地經歷女主角悲歡離合。李小順可以說是熱愛戲劇的女性觀眾之最佳典範。

女戲得到女性觀眾的青睞，其因或許在於劇目內容符合其偏好。若參照附表一，以劉、鮮之戰期間兩位演員的演出劇目為例，¹⁴⁴ 演出次數在 6 回以上者有《新茶花》、《芙蓉結果黑籍冤魂》、《大萬花船》、《獨占花魁》、《翠屏山》、《杜十娘》、《宋金郎》、《胭脂判》等劇。除去非男女戀愛情結為主線的《翠屏山》、《芙蓉結果黑籍冤魂》，其他均是描寫男女戀愛為主題的劇目，特別是《新茶花》，全本與分本演出的次數最多，共計有 26 回，可以說是極具指標性的劇目。此外，《新茶花》、《杜十娘》、《獨占花魁》等劇中的女性主人翁均是妓女身分，這或許亦是吸引多數妓女觀劇的誘因之一，她們能夠輕易地對劇中人產生認同感，將自身境遇投射至命運多舛的角色身上。

四· 性別與扮演——從劇評家的視點切入

從第三節可知，早期女戲以花旦為主的劇目獲得極大的觀眾支持，而後伴隨著男女分演，女戲的流行，促使各種行當獲得一定程度的發展。在北京，男演員一直是梨園舞臺的中心，相對地，自民國以後才興起的女演員要如何與男演員競爭，掌握原本由男演員專擅的表演藝術，藉此進入劇中角色，獲得觀眾認同，可謂相當值得討論的課題。學界對於女演員的行當表演研究，多集中在她們如何扮演異於自身性

¹⁴⁴《新茶花》(全本與分本)26回，《芙蓉結果》(全本與分本)17回，《黑籍冤魂》(分本)16回，《大萬花船》(全本)11回，《獨占花魁》(全本)11回，《翠屏山》10回，《杜十娘》(全本)6回，《宋金郎》(全本)6回，《胭脂判》(全本)6回。

別身分的生行，¹⁴⁵較少討論旦行；然而，當女演員生物學與社會學上的性別身分等同於行當性別是否就能輕易地呈現表演精髓？女演員所扮演的女性與男演員所扮演的女性，最初在表演上難道沒有任何差異？本節嘗試從劇評家的視點切入，分析他們如何評價旦行演出，從另一個角度呈現女演員的演出風景。

民初女演員公開地出現於舞臺之前，清代中期以後的旦行自然地主要由男性演員扮演。早從湯顯祖（1550-1616）〈宜黃縣戲神清源師廟記〉一文中勉勵當地男性演員追求表演藝術的更高境界所應具備的態度即有記：「為旦者常自做女想，為男者常欲如其人。」¹⁴⁶由此可推知，男性的旦行演員在表演上要如何模仿與肖似「女性」是其最主要的課題。

明代的表演評論家潘之恆（1536-1621）曾在〈醉張三〉評價一位名為張三、工小旦的男演員演出《西廂記》中紅娘之態：「觀其紅娘。一音一步，居然宛若女子，魂為之銷。」¹⁴⁷此處使用了「宛若女子」描述張三演出。潘之恆似乎存在著一定的「女性」概念作為品評旦行男演員表演的基礎。然而，令人玩味的是他對於扮演旦行的女演員，卻不使用「似女」之詞彙。〈金鳳翔〉一文形容女演員金鳳翔的表演為：「其人纖長，色澤俱不可增減一分。翠翹珠結，垂佩明璫。其為耀首文身之飾最麗，望之如帷翟中人。試一登場，百態輕盈，豔奪人目。」¹⁴⁸此處潘之恆生動描寫原本就是女子的金鳳翔的美麗外

¹⁴⁵ 王安祈、李元皓，〈京劇表演與性別意識——戲曲史考察的一個視角〉，《漢學研究》，卷 29 第 2 期（2011 年 6 月），頁 167-176。

¹⁴⁶ 季國平選注，《湯若士小品》（北京：文化藝術出版社，1996），頁 78。

¹⁴⁷ 原載於潘之恆，《鸞嘯小品》，卷三，現引自潘之恆著，汪效倚輯注，《潘之恆曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988），頁 136-137。

¹⁴⁸ 原載於潘之恆，《鸞嘯小品》，卷三，現引自潘之恆著，汪效倚輯注，《潘之恆曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988），頁 145-147。

貌與華麗服飾，進而形容她的表演為「百態輕盈，豔奪人目」，並沒有刻意加諸是否像「女性」的評論。

從潘之恆的例子可知，對於旦行男演員的演出，劇評家已存在評價其表演是否能肖似「女性」的概念。此處其實隱喻了行當性別與演員性別之間的關聯性，行當是戲曲表演中對於人物角色分類的表演體制，旦行扮演女性角色，生行扮演男性角色。故而，從表演藝術的審美角度而言，工旦行的男性演員，在舞臺上被要求是否能夠模似「女性」；相對地，工旦行的女性演員，由於自身性別與行當性別並不存在差異性，便不需演得像「女性」。¹⁴⁹

進入清代，劇評基本上可以說是繼承前代劇評家品評演員的語彙書寫傳統。成書於清代嘉慶八年（1803）的梨園筆記《日下看花記》〈金官〉一條中描述一位屬三慶班姓江的演員登場演出之狀：

擅場之藝頗多，初演《打洞》《審錄》，風神秀整，態度清佳，崑亂梆子俱諳，音亦清亮，圓轉自如。家湛華居士曾觀三慶《思春》，十數人登場，獨讚江郎有女子態，細覘其香肩戍削，眉語傳情，洵不誣也。¹⁵⁰

雖然《思春》一齣戲中有十數位旦行演員登場，然而，獲得劇評家讚賞的僅有獨具女性姿態的江姓演員，其他演員並無法滿足旦行應有的條件。由此亦可知，旦行除了技藝上具備一定的實力，最重要的是其外觀與表演須具備「女子之態」。

此外，嘉慶十一年（1806）成書的《眾香國》，在〈小有香〉一

¹⁴⁹ 在明代，不管是弋陽腔、崑山腔、宜黃腔等劇種，演出旦行的演員，男女均有，旦行的表演典範非男演員所建立。女演員因符合行當性別，劇評家對於她們在舞臺上所飾演的女性角色，並不會產生隔閡，自然也不會用男演員扮演的「女性」標準去衡量女演員。

¹⁵⁰ 張次溪編，《清代燕都梨園史料（一）》（臺北：傳記文學出版社，1974），頁 189-190。

條中亦如此描述名為張發林的演員：

白皙清癯，裝束登場，酷似小家女子。演《打齋飯》一齣，瑣瑣屑屑，愈速愈佳，極遊戲之能事。¹⁵¹

從上可知，對於評論者而言，旦行表演要有「女子態」，酷似「小家女子」之種種情狀，才算是掌握了演出精髓。如何成功地模仿「女性」的姿態與情狀，從而達到一定的藝術高度，成為衡量演員優劣的準繩。然而，此處男演員所演出的「女性」，因女演員的長期缺席，已經在表演典範上出現了本質上的質變。

在演員表演須符合行當性別的概念下，清中期以來，由男性所扮演的旦行，以虛構的「女性」，詮釋劇中人物。但是，一旦社會上所普遍認同的真實女性登場演出「女性」之後，又呈現出什麼樣的光景？對劇評家而言，兩者之間有什麼樣的差異性？

北京女劇開始發展時，辻聽花曾在〈壁上偶評（十一）〉一文中肯定當時女演員的做工並不遜於男演員，但是，他認為其表演仍有不足之處：

坤角之演戲，如扮相、臺步姑擱不論，至其唱工及做派二道較之男優唱作，不見甚有遜色。……惟至神采奕奕，生氣動人之處，則為著名男優所獨擅，不但扮男腳色為然，即扮女腳色亦所不免，男女性情勢不得不然也。¹⁵²

辻聽花分析，由於男女不同，女演員在扮演生行的「生氣動人」之處本就無法與優秀男演員相較，在旦行上亦無法與之匹敵。換言之，此時劇評家習於男性的演出，認定男演員扮演的「女性」比女演員更能掌握神髓。但是，旦行本就是扮演女性角色，女演員是否有必要遵循男性既有的表演方法，模仿男性所虛構的「女性」？還是從而嘗試透

¹⁵¹ 張次溪編，《清代燕都梨園史料續編》（臺北：傳記文學出版社，1974），頁134。

¹⁵² 聽花，〈壁上偶評（十一）〉，《順天時報》，1913年11月15日，第5版。

過自身的性別身分在舞臺上建構出新的「女性」準繩？

旦行中的花旦行，這一由女演員獨占鰲頭、引發女戲熱潮的行當，最能顯現其中的問題點。由於此時的劇壇仍承續 1880 年代所興起的「梆簧合演」風潮，不僅促使京劇（簧腔）移植了很多梆子（秦腔）的生旦戲，在表演藝術上京劇更吸收梆子花旦行的表演藝術，對於京劇花旦行發生很大的影響。¹⁵³ 故而，不管是梆子花旦行，或是京劇花旦行，舞臺上的演出方式可說是相互揉雜，互為表裡。¹⁵⁴ 如此狀況下，腔種的不同，並不是主導女演員與男演員在表演上呈現差異的要因。

基本上，花旦的行當特色，多偏向以色藝為主，重於風情之角色。於是，在 1913-1914 年間，花旦女演員在舞臺上最常出現的狀況，就是過於「傳神」的表演。從前一節可知，女演員在演唱花旦戲時有過度煽情的傾向。〈上為演劇者道德墮落之略說〉中曾如此形容了花旦小金香的火熱演出：「中和座中小金香演《紫霞宮》脫衣至最末層露紅色兜肚，叫好之聲忽如潮湧。」¹⁵⁵ 異於男演員所虛構的「女性」，女演員藉由既有的女性性別，扮演更近於真實的「女性」角色，無庸置疑，其表演當中所呈現的寫實之處，從一般觀眾的角度來看，應該是充滿誘惑力的，也因此才會造成花旦戲的大流行。

然而，對於劇評家而言，他們的態度似與一般觀眾相反。〈賈翠

¹⁵³ 參見北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著，《中國京劇史》，卷上，頁 239-242。

¹⁵⁴ 徽班進京之前，秦腔已在北京占有一席之地，秦腔與徽班在京的演變是同時進行的。秦腔（後被稱為梆子）與京劇彼此並不是獨立互不相關的劇種，兩者間有很大的關聯性，也因此造成後來京劇的花旦行及青衣行有非常多的劇目是直接從梆子移植過來，在表演上也是彼此互相影響。參見登山、韶華、增彥，〈簡談京劇和京梆子的關係〉，收錄自北京市藝術研究所編，《徽班與京劇》（北京：華齡出版社，1992），頁 74-91。

¹⁵⁵ 亞僊，〈上為演劇者道德墮落之略說〉，《順天時報》，1914 年 12 月 25 日，第 5 版。

英〉針對女演員賈翠英如此評論：「予上年曾觀翠英演《錯中錯》一戲，舉止動作輕浮已極。」¹⁵⁶〈玻璃翠〉一文中評價女演員玻璃翠的演出如下：「予前觀該伶演《梵王宮》、《董家山》、《君臣宴》諸戲，前後各場演出一種極討厭、極可憎淫褻舉動，令人觀之肉麻。」¹⁵⁷〈老菊劇談〉評價中和園的花旦小玉喜的表演如下：「小玉喜之《採桑》，搔首弄姿，賣盡風流，不知戲是如何唱法。」¹⁵⁸劇評使用「輕浮」、「淫褻」、「賣盡風流」等詞彙評價女演員的演出，可以觀察到，習於男演員表演的劇評家，對於女演員所扮演的「女性」，最初是帶著一定程度的抗拒與不適應感。相對地，女演員早期確實存在著傾向超越尺度演出的狀況，正因為其性別身分，上例中的小金香以脫衣展現身體一舉，無庸置疑，這似乎是最容易，也是最直接地扮演「女性」的作法。種種負面的評價，其實正也直接地呈現了她們摸索如何扮演「女性」的試誤過程。

隨著時間進展，我們可以發現花旦行在表演上的變化，女演員逐漸地走出原有的框架，邁向更高的藝術境界，戲劇評論中關於演出的正面評價正逐漸增加。〈誌星期一日廣德樓晚戲（續）〉是這麼評價鮮靈芝在演出此時京中極受歡迎的劇目《胭脂判》的表現：

鮮靈芝飾卞胭脂，扮妝舉止甚佳。蓋此角為情竇初開之小女子，演來頗為不易，不生情，使劇中穿插毫無興味，過於傳神，又不免失之淫蕩；若使此角台工非介於兩者之間不能為之生色也。……鮮伶做得靡不各臻其妙。¹⁵⁹

在這裡，花旦演員鮮靈芝似乎已經掌握到扮演劇中女性角色的訣竅，能夠在做工上呈現「傳神」而不流於「淫蕩」的精妙表演。

¹⁵⁶ 隱俠，〈賈翠英〉，《順天時報》，1913年2月25日，第5版。

¹⁵⁷ 隱俠，〈玻璃翠〉，《順天時報》，1913年3月28日，第5版。

¹⁵⁸ 老菊，〈老菊劇談〉，《順天時報》，1914年11月13日，第5版。

¹⁵⁹ 隱俠，〈誌星期一日廣德樓晚戲〉，《順天時報》，1915年9月10日，第5版。

此外，聽花〈中秋節後二日觀劇記（上）〉是如此評價劉喜奎在《羅章跪樓》中的演出：

其技藝未可遽謂已入堂奧，然其面貌佳麗，使人對之怡悅，不覺一滌塵襟，而其歌舞之風最優且雅，頗有氣品，無花旦通常之可厭俗態，真為劉伶唯一特色。¹⁶⁰

由此可知，雖然尋常花旦表演仍是無可避免地呈現「可厭俗態」，此處的俗態一語應近似於過度露骨演出之意，但是優秀的演員已經能夠呈現「優雅」且具「氣品」的表演。

〈馬素珍之《大劈棺》〉亦是如此稱讚馬素珍演出《大劈棺》的特色：

該伶扮相甚形嫵媚，舉止亦屬可人。飾扮田氏能將田氏當日情景傳出，生氣宛然，且演至瞥見楚公子前來弔孝之際，在他伶多故意作出情不自禁之狂態，有失淫蕩，而該伶則不然，惟以輕描淡寫出之，使人意會而已。¹⁶¹

又，前文所提及早期在舞臺上裸露衣衫的小金香，至此甚至轉為以「脫俗」的表演獲得肯定，〈論中和園之小金香〉：

金香雖秀色可餐，全無妖媚之態，作派脫俗，表情自然，豈非出乎其類拔乎。¹⁶²

小金香在此時被評為「全無妖媚之態」，劇評將她在舞臺上呈現的「女性」視作「自然」，可知她似乎正逐步地淬鍊個人的做派及演技，建立了某種扮演「女性」的審美準繩。

從上列四篇評論可發現，花旦行女演員可以藉由外貌、裝扮與舉止等等基本條件讓她們在舞臺上輕易地成為「女性」。然而，若要使扮演的「女性」達到一定的美學高度，女演員不僅須善體劇情，在表

¹⁶⁰ 聽花，〈中秋節後二日觀劇記〉，《順天時報》，1915年9月28日，第5版。

¹⁶¹ 自我，〈馬素珍之《大劈棺》〉，《順天時報》，1916年1月16日，第5版。

¹⁶² 紫翁，〈論中和園之小金香〉，《順天時報》，1916年2月17日，第5版。

演方面更須拿捏分寸，使其動人而不流於俚俗。

花旦行之外，同樣地，民國前全由北京男角所專擅演出的簧腔正旦行，由坤角擔綱後又是呈現怎樣的發展過程呢？

〈于小霞〉是如此評論了簧腔正旦于小霞的表演技巧：

近年男角唱正旦者頗乏人才，蓋此項角色必須有種種資格方稱完備。第一唱工須好，作派次之，容貌又次之，三者闕一即非上乘，男伶學演青衣者既如是之難，而女角於此等人才更不多見……于小霞演青衫純係京音，每奏一劇，喉嚨清脆，鶯聲婉轉，應弦赴節，類合自然。¹⁶³

基於此，可知劇評家評價簧腔正旦主要著眼於唱功。此外，正旦扮演的角色以大家閨秀、貞潔烈婦者居多，故而在表演上應較無超越尺度的問題。隨後，於1914年刊登〈于小霞金月蘭之比較（續）〉¹⁶⁴將于小霞與另一位正旦演員金月蘭相較：「余評論小霞之唱青衣，雖無放蕩之可譏，似覺於端重莊雅之間少形幼稚，未可即為上品……金月蘭演唱青衣，自不能推為極品，然其身分殊為莊雅，唱正旦頗能不即不離……臺步間亦妙口，¹⁶⁵自然而不失於造作」，從此可知，早期女演員在正旦的扮演上，看似與花旦類似亦曾有流於「放蕩」，或是「造作」的狀況，故而這篇劇評才會特別關注這兩位在舞臺上呈現「端重莊雅」的女演員們。檢視1913-1916年間的劇評可觀察到，關於簧腔正旦表演是否「放蕩」的評論逐日減少，多數轉向針對演員的唱腔與口音進行評論。¹⁶⁶

¹⁶³ 隱俠，〈于小霞〉，《順天時報》，1913年2月12日，第5版。

¹⁶⁴ 愚千，〈于小霞金月蘭之比較（續）〉，《順天時報》，1914年5月26日，第5版。

¹⁶⁵ 文章字跡不清以口表示。

¹⁶⁶ 例如，〈論坤伶三傑（續）〉評析青衣于小霞唱工：「善反二簧，嗚咽蒼涼，調高響逸，抑揚頓錯。」參見僧劍菊談，〈論坤伶三傑（續）〉，《順天時報》，1914年9月18日，第5版。

最初女演員扮演「女性」雖然有過度的情形，但隨著技藝的向上提升，扮演旦行時，她們已經於各方面較男演員更具備優勢。1915 年以後，部分劇評家開始認同女演員比男演員更為適合正旦與花旦的演出。

〈論青衫花衫之價值〉對女演員扮演正旦及花旦做出以下評價：

劇中角色，惟此二門（筆者按，指青衫及花衫）于坤角最為合宜，蓋以本地風光，現身說法，無一毫矯揉造作之弊，純乎天籟，斷非男子所能及（觀于花衫男角似不如坤角已可概見）。¹⁶⁷

本文中所提之青衫即為正旦，花衫即為花旦；本時期花衫這一行當並沒有絕對性的概念，劇評家往往將花旦類同於花衫。¹⁶⁸ 從上述評論可以發現，經過無數次的嘗試，女演員終於奠定相當程度的新典範，劇評家肯定她們的表演，對於其所扮演的「女性」視作如同「天籟」般地自然，相對地，男演員卻因性別差異而出現「矯揉造作」的表演弊病。¹⁶⁹ 在 1917 年《晨鐘》的「劇評」專欄中〈顧曲餘談〉亦指出坤伶所扮演的花旦在此時已經成為劇壇主流：「花旦一途流派甚繁，……十餘年

¹⁶⁷ 天半，〈論青衫花衫之價值〉，《順天時報》，1915 年 8 月 20 日，第 5 版。

¹⁶⁸ 《順天時報》在 1915 年 1 月 21 日發表男伶、女伶之菊選投票結果，劉喜奎當選花旦最優等，可知其所擔任的行當為花旦。然而，在社聽花所著〈余之劉喜奎觀〉，文中稱其行當為花衫。參見聽花，〈余之劉喜奎觀〉，《順天時報》，1914 年 4 月 15 日，第 5 版。

¹⁶⁹ 〈青衣中三傑〉亦肯定坤伶在花衫與青衣方面勝出男伶：「坤伶較男伶差勝者，惟花衫與青衣二者而已，餘皆不敢望其項背，此評劇家久所贊同。」參見楚北黃癖，〈青衣中三傑〉，《順天時報》，1916 年 2 月 18 日，第 5 版。此外，類似的說法亦見於其他報刊的評論文章，如〈霓裳豔影錄·有引〉提及在北京公餘之暇喜進劇場看女戲，認為男子演出不如女子自然：「尤喜觀坤角劇，誠以男子化裝究不能免矯揉造作之弊也。」參見邃廬，〈霓裳豔影錄·有引〉，《戲劇月刊》，卷 1 期 2（1929 年 1 月），頁 99。

來以此得名者甚眾，姿色佳者亦夥，自女伶流行後，男伶為此者遂遠不及從前之矣」。¹⁷⁰

1913年，花旦戲的風行，造成男女演員爭演花旦行，如此間接地影響到男角的表演形式。此時已經出現王瑤卿（1881-1954）以簧腔青衣兼花衫的作法，1914年3月13日所刊登的〈青衣兼花衫由瑤卿興起〉有記：「二簧青衣早年亦有兼演花衫角色，惟享名者甚稀，不如現下王瑤卿青衣兼花旦享名之盛，瑤卿近年兼花衫雖係其善於變通，究其用意實因喉嚨日闕，不得已之。」¹⁷¹王瑤卿改唱花旦，原是因嗓音問題而做的調整，但是卻造成顧曲者歡迎；此時觀眾喜愛瑤卿的花旦戲，考量整體劇壇背景，自然不能無視女劇所造成的影響力。

跟隨著王瑤卿的腳步，年輕時期的梅蘭芳亦採取兼演花旦之舉，〈槍挑穆天王〉有謂：

瑤卿兼演花旦之後，首以槍挑穆天王為特別拿手，……梅蘭芳邇來頗追步瑤卿腳蹤，凡王伶得意佳劇，梅必擇其要者專心學仿，頗得要領，如《樊江關》，《雁門關》，《梅玉配》及此齣《槍挑穆天王》，雖不如瑤卿口白清脆，其摹效之處尚有可取。余前日在天樂觀梅伶與惠芳雙演此戲，蘭芳之舉動已失青衫本工，業入花旦門徑，一種柔媚態度，雖楊小朵出台亦不過如是也。¹⁷²

蘭芳模仿瑤卿演出《槍挑穆天王》的穆桂英一角，做派已全屬花旦一行，而其「柔媚態度」不下於簧腔花旦演員楊小朵（1881-1923）。

在花旦戲等同票房保證的環境下，正旦男演員兼演花旦已經成為時勢所趨，純演青衣者反而變成少數特例，如〈朱幼芬不趨時流〉即記述朱幼芬（1892-1933）的狀況：「今日青衣迎合時人眼光，兼演花旦，

¹⁷⁰ 禪，〈顧曲餘談〉，《晨鐘》，1917年12月13日，第3版。

¹⁷¹ 隱俠，〈青衣兼花衫由瑤卿興起〉，《順天時報》，1914年3月13日，第5版。

¹⁷² 隱俠，〈槍挑穆天王〉，《順天時報》，1914年3月18日，第5版。

而專演青衣如朱幼芬者反淡漠視之，良可慨也。」¹⁷³

演員一旦兼演，最終導致原有行當做派無可避免地沾染上另類色彩。〈丹桂之四齣戲〉是如此評論正旦行的變化：

謹案青衣一門，近極發達，惟細察數十年來，漸有趨重柔靡之勢，試一比較陳德霖與梅蘭芳之唱作，即可知矣。青衣而與花衫身份尤為近日歡迎，《女起解》，《玉堂春》之見重前台，顧曲者心理所在可以想見，識者於此不能不慨乎人心風俗焉。¹⁷⁴

透過文中陳德霖（1862-1930）的唱作異於梅蘭芳（1894-1961）之例，顯示了正旦的表演確實產生一定的轉變。¹⁷⁵ 造成如此演變的原因，雖有很多方面可以列入討論，但其中的要因，不應當無視女演員所帶來的影響。女劇大流行之後，花旦行受到觀眾前所未有的歡迎，當女演員所扮演的「女性」成為主流，其表演被視為「純乎天籟」之際，男演員若要爭勝，自然不能沿襲既有的模式，不管在劇目的選擇，或是在行當演出上勢必會進而調整藉以符合顧曲者喜好，而在此時，「趨重柔靡」看似成為男演員的票房解藥。

五·結語

從辻聽花在 1917 年 7 月 24 日於「菊花鍋」專欄所刊登〈坤班戲

¹⁷³ 隱俠，〈朱幼芬不趨時流〉，《順天時報》，1915 年 6 月 16 日，第 5 版。

¹⁷⁴ 訥庵，〈丹桂之四齣戲〉，《順天時報》，1915 年 11 月 26 日，第 5 版。

¹⁷⁵ 〈劇場瑣談〉一文指出，相較於陳德霖，梅蘭芳的表演形式並非純正青衣。參見禪，〈劇場瑣談〉，《晨鐘》，1918 年 4 月 4 日，第 3 版。〈程艷秋之近狀〉一文亦提及今劇壇純正青衣派僅陳德霖碩果僅存，而王琴儂、朱幼芬等皆不及，梅蘭芳已經將旦角融會貫通，於純正青衣派外別樹一幟。參見繆子，〈程艷秋之近狀〉，《晨鐘》，1918 年 7 月 24 日，第 3 版。

園之衰退〉可知，¹⁷⁶女戲在 1917 年春天開始出現熱度減退的現象，到了 1918 年 7 月，北京的坤班戲園相繼停演，十餘座戲園中只剩三座演出女戲，其餘均為男戲。女戲在 1915 年抵達高峯期，歷經近兩年的全盛期，最終在 1918 年勢力逐漸地削弱。¹⁷⁷造成衰退的確切原因，目前受限於資料不足，無法斷定。但其中可能的因素之一就是女演員的舞臺壽命平均而言並不如男演員長久，她們無法如同時代的男演員梅蘭芳(1894-1961)、尚小雲(1900-1976)等人，擁有長達數十年的演藝生涯。從前文所提劉喜奎結婚離開舞臺為例，大部分女演員活躍於舞臺的期間多是在花樣年華的年紀，¹⁷⁸找到避風港，告別舞臺是她們的最終目標，也似乎是最佳選擇。¹⁷⁹此外，〈三娥徒有其名〉曾提到：「早年女子演戲，人皆輕賤，故坤角登台半系(係)妓女出身」，¹⁸⁰可知早期的演員多為青樓女子出身。此種風習自 1912 年以後並未完全消失，北京的女演員當中有少數人仍是由妓女改行。¹⁸¹隨著女戲興起，表演

¹⁷⁶ 聽花，〈坤班戲園之衰退〉，《順天時報》，1914 年 7 月 24 日，第 5 版。

¹⁷⁷ 〈最近北京劇界之樂觀〉論及了 1918 年間男班逐漸繁盛之狀。繆子，〈最近北京劇界之樂觀〉，《晨報》，1918 年 12 月 1 日，第 3 版

¹⁷⁸ 〈菊選名伶年齡一覽表〉記載了 19 位知名女演員的年紀，如劉喜奎 17 歲，小香水 22 歲，金玉蘭 20 歲，除了年紀最大的小蘭英 34 歲，剩下 18 位平均年齡為 19 歲。佚名，〈菊選名伶年齡一覽表〉，《順天時報》，1915 年 1 月 30 日，第 5 版。

¹⁷⁹ 〈霓裳豔影錄·有引〉提及當時多數知名的女演員在劇壇的時間並不長久，多因嫁人或是患病而消失於舞臺：「嘆光陰之速如白駒過隙，往往今日所觀之名伶名劇，而此名伶明日已被人量珠聘去或因病輟演，或竟一病不起。」參見籬廬，〈霓裳豔影錄·有引〉，《戲劇月刊》，卷 1 期 2，頁 99。

¹⁸⁰ 隱俠，〈三娥徒有其名〉，《順天時報》，1913 年 7 月 11 日，第 5 版。

¹⁸¹ 〈梁雨樓〉提到女演員梁雨樓本是茶室妓女，善演二簧，女戲興起後遂棄娼演戲。參見隱俠，〈梁雨樓〉，《順天時報》，1913 年 2 月 23 日，第 5 版。〈鄭

走向專業化，良家出身的女演員逐漸增多，報章上雖有肯定女演員地位之言論出現，¹⁸² 她們依然無法全然地獲得大眾公允的對待。

此時女演員在舞臺上下均承受著極大的壓力。〈咄咄廣德樓之怪相〉記述劉菊仙演出《新茶花》所遭遇的困境，¹⁸³ 甫一登臺，即受到臺下少數「無識狂徒」的男性觀眾亂聲吆喝的騷擾，其他觀眾雖召來警察加以制止，但是狂徒卻揚言曾獲得該署長同意，使得警察聞語後只能默然退下，劉菊仙對這類流氓觀眾只能採取「俯首隱忍，莫敢與抗」的態度。此文更指出，這些別有居心人士的舉動，並非因為技藝不佳，而是將舞臺當成獵豔尋芳之所，若演員不願與之共舞，就刻意干擾演出，破壞其聲名。劉菊仙的境遇應該不是特例，其他的女演員或多或少有類似的狀況發生。辻聽花的〈劇界當頭棒——討座客〉一文就曾嚴厲地批判觀眾的不良習氣：「各園一班座客，除極少數者外，對於俳優心態輕侮，毫無敬意。故其對於女優恰如對於娼妓。」¹⁸⁴ 另外，〈劉喜奎輟演誌感〉亦曾記述劉喜奎在表演中，¹⁸⁵ 遭到臺下有心人士向其拋磚等惡作劇之騷擾。從此可知，不管在技藝上有多麼傲人的成就，女演員所處的現實環境並無法獲得相對性的尊重，以致不易維持長久的專業生涯。當經驗豐富的演員頻繁地退出劇壇，戲班必須不時地任用藝齡不長的新人取而代之，如此

翠紅〉，亦提到坤伶鄭翠紅本是妓女出身，因顏色漸衰，遂改入梨園登臺演劇，擔任丑角與黑頭演出。參見隱俠，〈鄭翠紅〉，《順天時報》，1913年3月11日，第5版。

¹⁸² 〈為世界女伶請命〉主張男女平等，演員負有教育社會之責任，大眾應當更尊重女演員。參見歡禪，〈為世界女伶請命〉，《順天時報》，1914年3月21日，第5版。

¹⁸³ 聽花，〈咄咄廣德樓之怪相〉，《順天時報》，1915年12月2日，第5版。

¹⁸⁴ 聽花，〈劇界當頭棒——討座客〉，《順天時報》，1916年11月19日，第5版。

¹⁸⁵ 聽花，〈劉喜奎輟演誌感〉，《順天時報》，1916年10月11日，第5版。

一來，表演藝術無法奠定統一的演出風格，這對於女劇及其演員的發展而言，是最大的致命傷。

透過《順天時報》的資料，本論文嘗試建構 1912 年至 1918 年間女劇在北京劇壇的興起歷程，雖然興盛期並不長久，然而，若是從京劇發展史的角度切入，這段專屬女演員的精彩歷史不應該為人們所遺忘。

附表一 劉鮮之戰演出劇目 (1915.08-1915.10.23)

人名	劉喜奎	次數	鮮靈芝	次數
劇名	全本宋金郎*	6	全本大萬花船*	8
	戰宛城*	5	3、4本新茶花	8
	全本獨占花魁*	4	1、2本芙蓉結果黑籍冤魂	8
	翠屏山*	4	3、4本芙蓉結果黑籍冤魂	8
	羅章跪樓*	4	全本獨占花魁*	7
	全本新茶花	3	翠屏山*	6
	全本大萬花船*	3	全本胭脂判*	6
	3、4本新茶花	3	全本杜十娘*	6
	辛安驛*	3	全本宦海潮	5
	榮三貴*	3	5、6、7、8本新茶花	4
	全本孟蘭會	3	1、2本新茶花	3
	蝴蝶盃*	3	辛安驛*	3
	1、2本新茶花	2	全本慕艷驚鶯*	3
	全本二縣令	2	全本鴻鑾禧*	3
	全本佛門點元*	2	全本七巧姻緣*?	3
	全本冤恩緣*	2	小過年*	3
	全本孝女藏兒狼心佳婿	2	鳳陽花鼓*	3
	花田錯*	2	雙搖會*	3
	打櫻桃*	1	羅章跪樓*	2
	全本四進士*	1	全本宏碧緣*	2
	全本大花田錯*	1	洛陽橋*	2
	八十八扯*	1	殺狗勸妻*	2
	雁門關*	1	打魚藏舟*	2
	八蜡廟*	1	全本新茶花	1
	2、3本新茶花	1	榮三貴*	1
	採花趕府*	1	打櫻桃*	1
	遊宮射雕*	1	全本恩怨緣*	1
	錯中錯*	1	全本大湖船*	1
	梵王宮*	1	全本兩世姻緣*	1
	拜壽算糧*	1	全本天河配*	1
	溪皇庄*	1	全本玉虎神墜*	1
	梅龍鎮*	1	芙蓉結果	1
			鐵弓緣*	1
			董家山*	1
			紅梅閣*	1
			天香慶節請月宮*	1
			奇中八錯大上吊*	1
			盪湖船*	1
			5、6本新茶花	1
			二美奪夫	1

附註:* 為二簧或是梆子劇目

徵引書目

一、報刊資料

- 〈廣德樓被罰〉，《淺說畫報》（北京），期 1242，1912 年 6 月，頁 2。
- 《大公報》（天津），紙本資料，1903-1906。
- 《晨報》（北京），紙本資料，1918。
- 《晨鐘》（北京），紙本資料，1917-1918。
- 《順天時報》（北京），縮影捲片，1912-1918。
- 陶報癖，〈余之新劇觀〉，《繁華雜誌》，期 4，1914，頁 235-236。
- 猶憫，〈天津奎德社坤伶小誌〉，《禮拜六》，期 175，1922 年 8 月，頁 38。
- 齊如山，〈新舊劇難易之比較〉，《春柳》，期 2，1919，頁 28-32。
- 劍雲，〈新劇平議〉，《繁華雜誌》，期 6，1915，頁 252-257。
- 慶霖，〈津門劇事〉，《戲劇月刊》，卷 1 期 10，1929 年 4 月，頁 2。
- 醒石，〈坤伶開始至平之略歷〉，《戲劇月刊》，卷 3 期 1，1930 年 10 月，頁 135-136。
- 邃廬，〈霓裳豔影錄·有引〉，《戲劇月刊》，卷 1 期 2，1929 年 1 月，頁 99。

二、傳統文獻

- 〔明〕湯顯祖，〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，收入季國平選注，《湯若士小品》，北京：文化藝術出版社，1996，頁 78。
- 〔明〕潘之恆著，汪效倚輯注，《潘之恆曲話》，北京：中國戲劇出版社，1988。
- 〔清〕小鐵笛道人，《日下看花記》，收入張次溪編，《清代燕都梨園史料（一）》，臺北：傳記文學出版社，1974，頁 164-286。
- 〔清〕眾香主人，《眾香園》，收入張次溪編，《清代燕都梨園史料續編》，臺北：傳記文學出版社，1974，頁 95-144。

三、專著

- 中國戲曲志編輯委員會編，《中國戲曲志·北京卷》，北京：中國 ISBN 出版中心，1999。
- 王安祈，《性別、政治與京劇表演文化》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2011。
- 加藤徹，《京劇——「政治の国」の俳優群像》，東京：中央公論新社，2002。
- 北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著，《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1999。
- 吉川良和，《北京における近代伝統演劇の曙光——非文字文化に魂を燃やした人々》，東京：創文社，2012。
- 朱雙雲，《新劇史》，上海：新劇小說社，1914。
- 辻聽花，《支那芝居》，東京：大空社，2000。
- 辻聽花，《菊譜翻新調——百年前日本人眼中的中國戲曲》，杭州：浙江古籍出版社，2011。
- 吳同賓編，《京劇知識手冊》，天津：天津教育出版社，1995。
- 周寧編，《20世紀國戲劇理論批評史》，卷上，濟南：山東教育出版社，2013。
- 黃育馥，《京劇·蹺和中國的性別關係 1902-1937》，北京：三聯書店，1998。
- 黃鈞、徐希博，《京劇文化詞典》，上海：漢語大辭典出版社，2001。
- 黃愛華，《中國早期話劇與日本——中國戲劇現代化初期借鑒西方的曲折歷程》，長沙：岳麓書社，2001。蔡世成編，《申報京劇資料選編》，上海：上海市文化局黨史資料徵集領導小組出版，1994。
- 燕石，《京師女伶百詠》，民國6年排印本。
- Goldstein, Joshua. *Drama Kings: Plays and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870-1937*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007.

四、論文及專文

中下正治，〈資料篇：中國における日本人経営の新聞一覽〉，收入氏著，《新聞にみる日中関係史》，東京：研文出版，1996，頁6。

王安祈、李元皓，〈京劇表演與性別意識——戲曲史考察的一個視角〉，《漢學研究》，卷29期2，2011年6月，頁167-176。

吳宛怡，〈近代劇評的發生——《順天時報》與社聽花〉，《戲劇研究》，期10，2012年7月，頁69-108。吳新苗，〈清末民初北方地區戲曲改良活動考述（一）〉，《戲曲藝術》，卷32期3，2011年8月，頁35-40。

李定夷，〈北京第一舞臺開幕記〉，收入氏編，《民國趣史》，上海：國華書局，1917，頁165-174。

登山、韶華、增彥，〈簡談京劇和京梆子的關係〉，收入北京市藝術研究所編，《徽班與京劇》，北京：華齡出版社，1992，頁74-91。

董虹，〈城市、戲曲與性別：近代京津地區女伶群體研究（1900-1937）〉，天津：南開大學歷史系博士論文，2012。甄光俊〈論河北梆子女伶的興衰〉，收入氏著，《甄光俊戲劇文匯》，天津：天津古籍出版社，2013，頁174-187。

歐陽予倩，〈回憶春柳〉，收入氏著，《歐陽予倩全集》，集6，上海：上海文藝出版社，1990，頁146-179。

五、網路資料

「中國都市藝能研究會」資料庫，<http://wagang.econ.hc.keio.ac.jp/~chengyan/index.php?cmd=read&page=%E4%B8%AD%E5%9C%8B%E5%8A%87%2F%E7%AC%AC%E4%B8%80%E5%8A%87%E5%8F%B2&word=%E6%96%B0%E6%B4%BE%E5%8A%87#d60bbcc1>（2017年8月26日檢索）。

The Rise of the Female Theater in Beijing from 1912 to 1918

– With a Focus on the theater criticisms in
Shuntian Shibao

WU , Wan-yi*

Abstract

This paper aims to discuss the development of the female theater in Beijing's theatrical circles during the period of 1912 -1918, based mainly on drama criticisms published in *Shuntian-Shibao* 順天時報 . According to the information gleaned from this newspaper, female actors began to appear on the stage of Chinese opera in 1907, thanks to the disaster relief work organized by the civil society in Beijing. In the same year, a touring circus located in the concession area of Beijing hired a female opera troupe from Tianjin as a way of attracting audience, and added the female theater to their program at night.

After 1912, the ban on the public performance by women was lifted and female actors eventually stepped on Beijing's opera stage officially. Afterwards, the Beijing government segregated the performance of male and female actors, resulting in the growing popularity of female-led drama. Taking advantage of the circumstances, female actors not only developed

* Assistant Professor (Research), Department of Chinese Culture, The Hong Kong Polytechnic University

a variety of roles, but also pushed their performance to a higher level. The female actors were more suited than the male actors in the role of *dan's* (旦 female roles), especially in *huadan* and *zhengdan*, winning the approval of the critics and the support of the audience. From 1915 to 1917, the female theater climbed to the top of the Beijing theater, leaving other forms of drama in its wake.

However, because of the traditional social contempt for female actors, they never won the respect they deserved. Having to work under great pressure, they were often unable to sustain a long performance life like the male actors. Frequent replacements of new and old female actors alike made it impossible for the female theater to develop in a systematic way, which came to its ultimate decline in 1918. Based on the information from *Shuntian Shibao*, this paper captures the activities of the female actors in Beijing's theatrical circles from 1912 to 1918, forming a unique chapter in the history of Chinese drama that is made up exclusively of female actors, and deserves to be remembered for that very reason.

Keywords: female theater (*nüju, nüxi*), female actors (*kunling, kunjiao*), female audiences (*tanke*), *Shuntian Shibao*, theater critiques