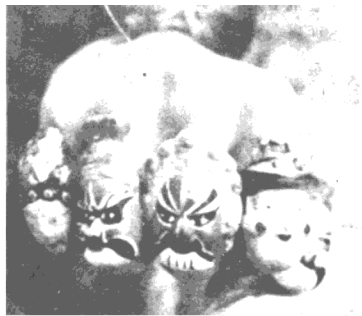


京剧



□黄育馥

在中华民族的传统文化中,京剧占据着十分重要的地位,它与任何一种艺术一样,源于生活,反映生活,从其诞生之日起,就深深地植根于社会生活之中,纵观中国历史上的历朝历代,凡重大社会变化或主要社会习俗,几乎无不在京剧舞台上得到表现;各个历史时期居统治地位的价值标准,社会角色期待,几乎无不在京剧舞台上得到宣扬;而作为中国封建社会中两性关系主流的男尊女卑,男强女弱,则更是在京剧中得到充分的反映。值得注意的是,中国女性的地位及其变化,并非单纯反映在京剧剧目之中,还明显地反映在京剧界内部男女成员之间以及京剧界成员与外界的关系之中。正是这些特点,使我们有可能把京剧作为一个观察社会的窗口,透过它去了解中国女性地位的变化。本文就是要通过对1790—1937年北京京剧界的情况分析,来探讨其与当时中国女性社会地位之间的关系。

一、早期的京剧界——男人的世界。

1790年,为庆祝清代乾隆皇帝的80岁寿辰,4个十分著名的徽剧戏班来到北京演出。徽班进京后,经历了与京城原有的昆曲以及来自山西和陕西的梆子和来自湖北的汉剧的结合,逐步形成了具有独特京城色彩的京剧,并向外地传播,成为一个人们普遍喜闻乐见的剧种。

早期京剧的重要特点之一是男人对这一剧种的绝对垄断。从编剧,演员,到乐师,化妆师,无一不是男人。剧中人物,无论男女老幼,均由男人扮演,女人完全被排斥于京剧界之外。当时培养京剧人材的科班不招收女学生,男演员不收女徒弟,从而使女人全无学习京剧的机会。

观察中国女性地位 变化的窗口

(1790—1937)

女人不仅被剥夺了学习和表演京剧的机会,甚至还几乎被完全剥夺了欣赏京剧的权利。直至20世纪初,京城内的演戏场所主要有4种:第一,宫廷内部。第二,私人堂会。第三,一些设有戏楼的寺庙每年逢某位神灵的诞辰,可请来戏班演上一日,叫作“香会戏”,一般只有女人可往观看。这天,女施主们带上“香钱”去看戏。第四,戏园,即供平民百姓使用的一般营业性演戏场所。在1735年以前,满清政府并不限制妇女出入戏园。1735年,乾隆下旨,禁止女子出入戏园。鉴于能够进宫看戏的女人只是极少数,能出席堂会的女人也寥寥无几,寺庙举办的演出又为数甚少,因此对于广大女性来说,接触京剧的机会就极为有限了。

虽然女人作为剧作家和演职员遭到了京剧界的完全的排斥,也几乎完全失去了作为观众的资格,女人作为剧中人,却不可能被排除于京剧之外。不过,在早期的京剧剧目中,旦角(女性角色)经常是处于配角的地位。在杨静亭的《都门纪略》(1845),《花天尘梦录》(1820—1850),和朱家晋的《清升平署档案新辑》中,记载了1845—1861年间演出的147个剧目(重复的剧目只计一次),另在苏移的《京剧二百年概观》中记载了1861—1911年间上演的538个剧目。笔者对这些剧目中主要角色的性别进行了统计。在这两段时期内,男性角色(生)为主的剧目所占百分比分别为49%和60%,而女性角色(旦)为主的只占25%和20%。这一比例的差异与早期的京剧多以政治、历史和战争为题材,而中国女性长期被排斥于政治生活之外有重要联系。

对1845—1861年间上演的以旦角为主的京剧剧目中女性人物的性格特征进行分析的结果表明,女性人物中,愚蠢的女人(如《送亲演礼》中的邓妻),邪恶淫荡的女人(如《药茶计》中的王氏,《双钉记》中的赵玉),和专门迷惑男人的女妖怪(如《青石山》中的九尾狐仙,

《泗州城》中的水母娘娘),约占34%,通常由花旦或武旦扮演,“女人是祸水”的社会偏见在这些剧目中得到充分体现。贞节烈女,贤妻良母(如《三娘教子》中的王春娥,《审头刺汤》中的雪艳)约占31%,通常由青衣扮演,以“行不露足,笑不露齿”为表演的准则,是京剧舞台上理想的女性形象。少数剧目中也有一些武艺高强的女性形象(约占20%),但她们大多或出身卑微(如《演火棍》中的杨排风),或为绿林中的人物(如《女三战》中的顾大嫂,孙二娘,扈三娘),通常由武旦扮演,在表演中多以武打为主,重在显示演员的武工,人物性格刻划则被置于十分次要的地位。

总之,京剧在其形成后大约100年的时间里,一直被男人所主宰和垄断。这种局面直到19世纪末、20世纪初才有所改变。

二、京剧中性地位的变化

19世纪末、20世纪初,女性在京剧中的地位发生了令人瞩目的变化,改变了京剧界是男人的一统天下的局面。这些变化主要表现在以下几个方面:

1. 女性作为观众进入京剧的世界

1900年八国联军侵占北京期间,妇女曾获准进戏园看戏,但在八国联军撤军后,清政府继续实行禁止妇女进戏园的命令,直到中华民国成立后,约在1912或1913年,妇女才得以重进戏园。剧场对女性的开放使广大妇女有了接触京剧的机会。不过,在1914年北京第一个西方式剧场“第一舞台”建成之前,女性观众的座位在剧场的二层,男性观众的座位在楼下,即使是母子,父女,夫妻或同胞兄弟姐妹也不得坐在一起。“第一舞台”则一反以往的做法,在二楼前排设有“包厢”,即将座位分为若干彼此隔开的小包间,每间内设有五、六个座位,同一家庭的成员或其亲友可坐在一起观剧,从而为观众提供了便利。至于男女在包厢以外的合座,则

是在进入 30 年代之后。尽管存在这种限制,无论如何,女人总算和男人一样,有了看戏的机会。被剥夺了看戏的权利达百余年的京城妇女,对于进戏园看戏表现出极大的热情,很快成为观众中一个不可忽视的群体。女观众对于京剧中非常考究的唱腔尚不十分理解,对于人物的造型和服饰却有着特殊的美的追求,而且角恰恰可以在这方面满足她们的需要,因此女观众群的形成和扩大对于京剧旦行艺术的发展产生了重要的促进作用。

2. 女性作为学生进入京剧的世界

在京剧的历史上,进科班学习和拜师学艺是培养京剧演员的两条主要途径。



1916 年北京成立了专门培养女演员的科班——崇雅社。1930 年出现了第一个男女合校的

京剧教育机构——中华戏曲专科学校。女子接受京剧专业教育的机会大大少于男子。女子不仅在学校里学习京剧的机会少,在拜师求教方面也遇到更多的困难。事实上,当时的许多京剧演员都恪守京剧界的传统,拒不接受女弟子。1927 年具有革新精神的王瑶卿先生率先打破了京剧界不收女徒弟的惯例。王瑶卿一生中培养了大批京剧人才,其中包括不少优秀的女演员。正是在他的带动下,许多男演员也陆续收女演员为徒。进入 20 世纪以后女子进戏校学艺机会的增加是当时社会上呼吁提倡女学的一种反映,而男演员敢于打破陈规接收女弟子则说明了京剧界内部男人对女人的偏见和歧视态度开始有所改变。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,为大批优秀女演员的脱颖而出创造了必要条件。

3. 女性作为演员进入京剧的世界

虽然早在 1874 年上海就出现了第一个演唱京剧的女戏班,女演员在北京唱京剧却是在 1917 年以后,而男女演员同台演出则更是经历了长期曲折的过程。阻力不仅来自官方的种种限制和规定,还来自京剧界内部男性对女性的偏见,歧视和排斥。男女合演之所以重要,是因为:(1)女戏班内的男女角色均由女演员扮

演,虽然她们在扮演女性角色时有着很多便利条件,但在扮演男性角色,尤其如净、丑等角色时,却面临许多困难。男女合演则有利于发挥她们的优势。(2)当时女演员从艺时间尚短,水平和经验均十分有限。男女合演有利于她们向男演员学习,提高自己的演技。(3)当时京剧界已有许多著名的优秀男演员,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演员的知名度。

在 1912 至 1913 年间,京城的一些男女演员曾合演过几个月,但这一行动不久就遭到官方的禁止,当局规定男女不得在同一剧团内演出,更不用说同台演出了,这一规定的公开理由是男女合演有伤风化,实际上却反映了男人和女人在京剧领域内的冲突和竞争。1930 年 2 月 6 日《顺天时报》刊登的一篇文章指出,“民国成立后,旧都剧团,即有男女合演之举,嗣因观者重色轻艺,男伶渐无立足之地,始运动地方当局,维持风光为名,禁止合演,遂于民二岁者,重申合演之禁,于是平中男女伶,分道扬镳者,亘十七年之久。”^①江上行在其《六十年京剧见闻》(1986)中也谈到 1913 年的禁令。他说,“辛亥鼎新后,北京城一度市面萧条。一九一三年,袁世凯就任大总统,唐少川(绍仪)组阁,赵智庵(紫筠)出掌内务部,为了繁荣市面,维系人心,开男女合演之禁……但好景不长,未几,京中著名艺人联名向正乐育化会(梨园公会前身)提出,‘男女合演有伤风化,应予取缔’,经呈报京师警察厅批准,限期施行。于是坤角又相继出京。”^②

京剧界对女性的排斥还表现在一些男演员拒不肯与女演员合作。垂云阁主在其“女伶旧话”中(1932)曾记述了伶王谭鑫培 1912 年冬在天津拒绝与女演员合演的情况:当谭鑫培听说要安排他与一位女演员合演《四郎探母》时,他“叹了一口气,说是老夫若大年纪,唱了一辈子的戏,到如今还叫我跟女角唱戏吗?这是断断作不到的。”最后只好换了一位男旦和他配戏。^③从这件事也可看出当时京剧界内某些男性对女性的偏见之深。

尽管存在着种种偏见和排斥,女性进入京剧界终成为一股难以阻挡的潮流。到本世纪 20 年代,京剧女演员已取得很大进步,其中许多人刻苦钻研艺术,并取得了优异的成绩。正如竹村在其“男伶化之雪艳琴”中所说,“自来坤角之戏,歌不以律,舞不以节,弛懈泄沓,多不足观,然近年名角辈出,俨然与当世名伶互为雌长矣。”^④女演员以其出色的演技逐步赢得了社会的

^① 无名氏投稿:“对于男女合演之希望”,《顺天时报》,1930 年 2 月 6 日。

^② 江上行:《六十年京剧见闻》,上海:学林出版社,1986,第 171—172 页。

^③ 《戏剧月刊》,1932 年 9 月,第 3 卷,第 12 期,第 1—2 页。

^④ 《北洋画报》,1929 年 7 月 20 日,第 2 页。

承认。1930年,当局解除了关于男女合演的禁令。此后,男女合演日益普及,越来越多的男演员,甚至非常著名的男演员,也愿意与女演员合作。例如,当时年轻的女演员新艳秋曾与被誉为“武生宗师”、与梅兰芳齐名的著名男演员杨小楼(1878—1938)合作。根据对1930年2月至3月《顺天时报》上刊登的戏剧广告统计,仅在这两个月内,新艳秋与杨小楼就合演达11场之多。^①这说明女性已开始作为男性的合作伙伴在京剧舞台上出现。

女性在京剧界不仅积极扮演了男性的合作伙伴的角色,还逐渐发展了与男性之间的竞争关系。到本世纪20至30年代,一些女演员声誉大振(如雪艳琴(1906—1986)、章遏云(1912—)、新艳秋、孟小冬(1907—1977)等),成为京剧舞台上—支极为活跃的力量,她们刻苦钻研,虚心求教,同时努力编演新戏,刻意求新,其叫座力几乎可与一些著名的男演员相抗衡。

女演员不仅在艺术上努力提高自己,在参与社会活动上也十分积极,不甘落在男演员的后面。这一点从1930年京剧界举办赈灾义演的活动中得到了明显的体现。1930年,山西、陕西两省遭受了严重的旱灾、蝗灾、水灾和瘟疫。北京京剧界人士纷纷举行义演,援助灾区。著名男演员如梅、尚、程、荀四大名旦,老生名角言菊朋、武生宗师杨小楼等均登台义演,为灾区筹款。女演员也热心投入了义演活动。如1930年7月女演员们在吉祥戏院举行义演,并“当场赠与观众各角之照片,又杨菊秋画有扇面十件,买洋三十余元,亦作赈款。”^②8月,著名女演员新艳秋先“在新丰楼宴客,接洽办理陕灾义务戏事”^③,随后在吉祥戏院举办陕灾义务戏。“共售票洋一千元零八角,内除去楼上厢票七元五角,再加投票张君出洋二十元,统计实收大洋一千零七十三元三角,完全充作赈款。”在当时的历史条件下,女性如此积极地关心和参与社会公益事业,确实是难能可贵的。

京剧界女性的成就及其在社会生活中的积极表现,提高了她们在京剧界内部和在观众心目中的声望。1930年10月,北平《新北京报》主办“京津男女名伶大选举”,据《戏剧月刊》报道,“先选得旦角主席男女各一人,男伶为程砚秋,得6889票(于15日新北京报宣布),女伶为新艳秋,得12875票(16日宣布)。”^④由此也不难看出女演员的影响之大。无怪乎当时有人叹息剧界大有“阴盛阳衰”之势了。

4. 女性作为剧中人在京剧中的地位

京剧自其形成以来,一直是以生角为主。这种状况到本世纪初由于王瑶卿大胆改革旦角的唱腔,表演,乃至扮相,而有所改变,使得旦角在剧中的地位明显提高。及至梅兰芳等四大名旦出现,旦角艺术又取得了引人注目的发展,女性作为剧中人在京剧中的重要性大大增加。

进入二十世纪以后,女性作为京剧的剧中人不仅地位日益重要,而且女主人公的形象也发生了显著变化。在1917—1937年创作的以旦角为主角的83个新戏中,女主角向往爱情,大胆追求爱情的28出(如《霍小玉》、《人面桃花》),占34%;表现贤妻良母,贞节烈女的24出(如《绿珠坠楼》、《青霜剑》)占25%;表现巾帼英雄的10出(如《沈云英》、《红线盗盒》),占12%;反映妇女遭受迫害摧残的7出(如《荒山泪》、《红楼二尤》),占8%;表现愚蠢、邪恶的女人或女妖怪的共6出(如《赛娥》、《虞小翠》),占7%;表现女神的共5出(如《洛神》、《天女散花》),占6%。不难看出,与早期的京剧相比,这一时期京剧舞台上女性的总体形象更加完美,她们中间有的美丽多情,忠贞不渝;有的知书达理,深明大义;有的聪明机智,才学过人;有的武艺超群,有胆有识。这一时期内即使是塑造的女妖怪,也多是善良可爱的。至于舞台上的女神,更是美的化身。值得注意的是,这一时期还出现了不少控诉对女性的虐待和摧残的戏,表现了对女性不幸遭遇的极大同情。

综

上所
述,到
本世纪
初,无
论在京
剧舞台
上还是
在京剧
界内
外,女
性的地
位都有
了明显



的改善。这种改善并不是偶然出现的,而是与中国女性社会地位的变化有着密切的联系。

三、从京剧看中国女性地位的变化

京剧作为一种艺术形式,在很大程度上反映了现实生活;而京剧界作为社会的一部分,它的变化则被视为社会生活变化的缩影。

资产阶级民主思想于19世纪末开始在中国传播,虽然当时的资产阶级改良主义者和维新派尚未明确提出男女平等的口号,但已经把兴女学,戒缠足作为“天赋人权”组成部分,强烈谴责封建礼教对妇女的迫害和

^① 《顺天时报》,1930年2月1日至3月31日。
^② “北平菊部大事记”,载《戏剧月刊》,1930年10月,第3卷,第1期,第9—10页。
^③ “北平菊部大事记”,载《戏剧月刊》,1930年11月,第3卷,第2期,第2页。
^④ “北平菊部大事记”,载《戏剧月刊》,1930年10月,第3卷,第1期,第8页。



摧残，进入20世纪后，资产阶级革命派进一步呼吁男女平等，提倡女权。正是在资产阶级

革命不断发展的形势下，清政府于1907年承认了女学堂的存在，并开始兴办女子小学教育，在辛亥革命中，一些先进妇女曾发挥了积极的作用。辛亥革命胜利后，她们又提出女子参政的明确要求。1919年“五四”运动以后，封建礼教受到更为猛烈的抨击，妇女解放的思想进一步得到宣扬，婚姻自主、女子就业、女子教育、女子参政、男女社交公开等均成为社会热点话题……这些事实表明，中国女性开始为自己寻找一种新的社会角色，谋求与男性建立一种新型的关系。而这一时期京剧界发生的变化则在一定程度上可以说是社会的历史变革在京剧和京剧界的投影。

应当承认，上述运动的倡导者主要是一些知识界的进步人士，而这一时期女权运动的参加者也主要是大城市中的知识女性。尽管如此，这一股争取妇女解放的潮流毕竟在社会上造成了很大的影响，京剧界也不例外，形成于中国封建社会的京剧，作为一种文化，曾带有明显的封建社会的烙印，成为宣扬封建伦理道德的工具，而男尊女卑，三从四德等封建价值标准则是其着力宣扬的主要内容之一。可以说，从旧京剧的本身到旧京剧界内部的行规习俗，均体现了男性统治下的社会的价值观。然而，这种状况到19世纪末20世纪初却有所改变。我们从这一时期内京剧女观众的出现，女演员的培养，女演员积极参与京剧的艺术活动和其他社会活动，京剧界内部男女演员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，不难看出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，提倡婚姻自主等思想和行动的影响，这些变化在一定程度上可以说是这一时期社会的历史在京剧和京剧界的投影。

正如中国妇女在当时未能获得真正彻底的解放一样，在本时期内女性在京剧中的地位并没有，也不可能与男子真正实现平等。尽管在京剧界内不乏优秀的女

性人才，其中有些人也确实曾有过一段辉煌的时期，甚至大有与其男性对手平分秋色之势，虽然女演员在扮演女性角色方面有着天生的优势，无情的事实却表明，她们大都如昙花一现，始终未能取代或超过四大名旦，而是正象她们在舞台上扮演的角色一样，来去匆匆，转瞬即逝，艺术生命短暂几乎是所有女演员的共同特征。造成这种状况的原因是多方面的，其中主要有：

1. 社会的因素，在1949年以前，无论男女演员，社会地位都很低，而二者相比，女演员的地位则更为低下。她们不得不面对种种来自社会的歧视和侮辱。女演员初露头角，就被军阀、官吏、流氓、阔少之流欺凌，乃至被强行霸占的事屡见不鲜。对于女性来说，要顶住恶势力的强大压力，绝非易事。一些人在这种压力面前屈服了，放弃了艺术，而被有钱有势者据为己有，成为他们的玩物；另一些人不甘堕落，艰苦抗争，但她们往往不得不在“要艺术”还是“要身体”之间作出痛苦的选择，为了逃避恶势力的迫害而离乡背井，东藏西躲，甚至最后忍痛放弃艺术以求保全名节。

2. 家庭的因素，女演员一旦结婚，家庭对于她的角色期待是成为一名贤妻良母，而不是成为一名出色的艺术家。旧中国男子多认为，如果让自己的妻子抛头露面，出去唱戏，那是很丢面子的事情。一般来说，若非出于万般无奈，丈夫们是不大可能让自己的妻子继续演员生涯的。因此，女演员在婚后即告别舞台，从此无声无息的例子不胜枚举。

3. 女性自我期待的因素，不少女演员把作一名贤妻良母当成自己理想的归宿。目睹女子从艺的前途之暗淡，道路之坎坷，许多人丧失了自信，宁可选择一条极为平庸然而却相对安全的人生旅途，不少女演员刚刚成名即为人妇，从此息影舞台。

4. 女性的生理因素，随着女性年龄的增长，尤其是在结婚和生育之后，某些人的体形会发生变化，身材不再象少女时代那般苗条美丽。此外，在怀孕哺乳期间，女性往往不得不中断练功。这些均不利于女性在艺术上的进步。虽然这些生理变化并不是绝对的，但对于其中一些人的成才有着一定程度的影响。

以上是导致许多颇有发展前途，甚至已经取得了相当成就的女演员过早脱离舞台的主要因素，其中社会的因素又是最重要的。家庭的因素和女性自我期待的因素均源于社会的因素，这反映出在本世纪30年代以前，中国妇女的地位虽然较前有所改善，但是在一个由男人统治的父权制社会中，妇女除受到政权、族权、神权的压迫外，作为一个性别群体，还受到男性的统治和压迫。

作者单位：中国社科院文献中心
责任编辑：李国彤