

# 晚清上海女伶

徐剑雄

(上海师范大学 法政学院,上海 200234)

**摘要:** 晚清流入上海的花鼓戏中的女性演员为近代上海最早的女伶。髦儿戏的出现促进了上海戏园发展,又出现了专门的女班戏园,女伶开始登上城市戏园舞台,并在不久实现男女同台合演。女伶在上海舞台的出现历经艰难,但由于适应了近代上海娱乐商业化趋势、满足了舞台对女性艺人的需求、顺应了妇女解放的潮流,因而女伶队伍日益扩大,社会影响逐步增强,并折射了近代上海社会变迁。

**关键词:** 晚清;上海;女伶

## 一、晚清上海女伶的发展

晚清上海女伶的发展大致经历了以下几个阶段。

### 1. 女伶的初现

我国的女伶,源于历史上的乐户,起于罪隶家属。因为法定他们必须一家一户男女老幼以乐户为业,所以戏曲活动中必有女伶。再则历代家乐也多以女性为主,因主家败落或年老色衰,其中一部分往往流落到社会上成为民间营业戏班的女伶。<sup>[1](P447)</sup>但是,自五代以后,妇女开始缠足,由于统治者的宣扬,渐成风气,弥漫上下,成为限制妇女户外活动的痼疾,由于缠足,对那些激烈的武戏、大戏,女性表演就差强人意,况且为了谋生,戏班都是流动奔波,三寸金莲实在不便,女性遂逐步淡出戏班。

女伶的重新出现并登上上海舞台是晚清的事

物。《申报》有文记其源流:“沪上髦儿戏,豫省之有马班,均为女伶发生之细胞。虽然,髦儿戏者,不过一名妓客串,仅有文场而无武戏,马班则系歌妓于马上演之而已。要皆以妓兼优,尚不得谓完全之女伶。自汉镇(指湖北汉口——笔者注)髦儿戏园中有王家班、高家班出,以武场见长,颇负时誉。未几而沪上髦儿戏园中,亦以武场竞胜于舞台。而女伶之资格,乃于是乎完备。以上诸说,大都为女伶由来之历史也。”<sup>[2]</sup>但事实是,在髦儿戏出现前流入上海的花鼓戏中已存在女伶。从雍正开始,清朝统治者豁贱为良,原为巨商权贵蓄养的戏班开始散流到社会,民间戏班日增,遂使花部戏剧繁荣,由乡村向城市进发。开埠前的上海在戏剧演出方面并无重大影响,即它并非戏剧活动的中心,这种局面的改变是上海开埠之后。上海既已开埠,成为五方杂处的商业繁华都市,租界的存在成为人们躲避战乱、谋生糊口的世外桃源,战争、灾荒引起大量人口流入上海,其中包括民间各

收稿日期:2004-08-30

作者简介:徐剑雄(1969-),男,湖北罗田人,上海师范大学法政学院讲师,上海师范大学人文与传播学院博士研究生,主要从事中国近现代史研究。

种戏班、戏曲艺人。花鼓戏班及其艺人即是其一。关于花鼓戏，清人徐珂在《清稗类钞》中说：“嘉、道间，江浙始有花鼓戏。传未三十年，而变迁者屡。始以男，继以女”。<sup>[3](P5068)</sup>到同治年，花鼓戏已在上海流行，据载：“同、光间，上海城中西园之隙地，有花鼓戏。演者，集三四人，男击锣，妇打两头鼓，和以胡琴笛板。”<sup>[3](P5068)</sup>花鼓戏为男女同台演出，以江浙吴侬软语的土话演唱，通俗易懂，且内容多为男欢女爱之事，男女演员演唱时插科打诨，拌以打情骂俏的舞蹈动作，无所顾忌，迎合了市井小民的世俗情趣。加之价格低廉，只须几十文。故“日斜人稀之候，结伴往听者，时有之。”“始盛于村俗农氓，既沿于纨绔子弟矣。”<sup>[3](P5068)</sup>并且从街头巷尾走进茶楼戏园。由于花鼓戏男女同台演出，引起了一些孔孟道徒的反对，斥之为“有伤风化”，各级官府也屡下禁令，并严查重惩，花鼓戏一度退出戏园舞台，长期的严禁不可避免地约束了花鼓戏的发展，花鼓戏没给后人留下色艺兼备的名伶，一些女伶加入其他剧种的戏曲艺人队伍，而另一些则沦为娼妓。

## 2. 女伶登上城市舞台

花鼓戏以女伶赢得大批观众，这就刺激了其他以男伶为主的戏剧也开始推出女伶演唱。晚清上海娱乐业兴起，作为人们消闲重要去处的戏园如春笋般涌现，这时京剧南下成为流行剧种，上海京班戏园居多。为了在激烈的戏园竞争中争夺更多的观众，“髦儿戏”应时而生。当时有竹枝词歌咏当时年轻女伶表演髦儿戏兴起的情况：“吉祥街却不寻常，惟见行人站两旁。忽听一声锣鼓响，髦儿戏正闹头场。”<sup>[4]</sup>杏花园是最早也是同治年间最有名的女伶戏园，约建于1870年或稍前，地址在英界大马路。从文人笔下可看出它当时因女伶而令人瞩目：“帽儿新戏更风流，也用刀枪与戟矛。女扮男装浑莫辨，人人尽说杏花楼。”<sup>[5]</sup>“髦儿戏”也称“毛儿戏”、“猫儿戏”、“帽儿戏”，是全部由少女组成的戏班，男角也由少女扮演，叫坤班，其女伶叫坤伶（坤角、坤旦）。为什么称“猫儿戏”，清人王韬所记为：“教坊演剧，俗呼为猫儿戏。相传扬州某女子擅场此艺，教女徒，率韶年稚齿，婴伊可怜，以小字猫儿，故得此名。”<sup>[6](P107)</sup>至于为何称“毛儿戏”和“髦儿戏”，则有一种传说：同治初年，一个京班二路丑角李毛儿，在上海创建

了一女子童伶戏班，学艺者，都是贫苦人家的女孩，年龄在10至16岁，这个女戏班不进戏园，专应富绅官宦家的堂会，“无以为名，即名之曰毛儿戏。”<sup>[7]</sup>后有人以为演戏的都是时髦女郎，故把“毛”改为“髦”。<sup>[8](P251)</sup>李毛儿在上海的髦儿戏班既获成功，引发他人纷纷投资创办女戏班，以图获利。上海就有谢家班、林家班、朱家班、清桂班等许多髦儿戏班，这些戏班不仅承应官绅富商宅第堂会，而且在上海的徐园、张园等园林舞台公开献艺，有一首竹枝词道出了徐园髦儿戏的魅力：“闸桥西北有徐园，花木亭台别一村。每宴嘉宾联雅会，髦儿戏谑最消魂。”<sup>[9](P97)</sup>至“光宣间，猫儿戏渐见发展。”<sup>[3](P5051)</sup>女伶的增多和受欢迎，促进了当时上海戏园的发展，光绪二十年（1894），上海的二马路石路口（今九江路福建路口）出现了第一家京剧女班戏园——美仙茶园，演员有老生吴新宝、青衣王桂芳、旦角林凤仙，还有陆菊芬、徐处、金处等角色。其后又有霓仙、群仙、女丹桂、云仙、玉仙等女戏园开办，自此髦儿戏班有了固定的演出场所，女伶们正式登上城市戏园的舞台。其中群仙茶园是上海清末民初开办时间最长的髦儿戏园，它于1899年由租界巡捕房包探童子卿创办，地点在四马路胡家宅（福州路平望街口）。许多著名女伶都曾在其中演出，如：文班名角老生吴新宝、郭少娥、陈少甫、小兰英，花旦金月梅、白玉兰、粉菊花、冯月娥，青衣王桂芳、柴子云，武旦郭凤仙。海上名妓林黛玉（花旦）、和津沽名坤伶翁梅倩（老生）及名丑周来全之女小来全等也一度搭班于该戏园。一些名伶常成为墨客骚人追逐的对象：“鸿福班头吴月琴，亏她色艺本双清。当场演出天门雪，试问梨园有几人。”<sup>[10](P96)</sup>“髦儿戏馆尽知名，丹凤群仙各竞争。漫道晓峰音调好，少娥亦是女中英。”<sup>[9](P194)</sup>“郭少娥、翁梅倩之文老生，陈长庚之武老生，金玉梅、花四宝、林黛玉之花旦，林凤仙之武旦，均为沪上女伶中鼎鼎大名者也。”<sup>[3]</sup>郭少娥“其声微妙，面圆转自如，熟极而溜。行腔使调，妙入秋毫。”<sup>[11]</sup>当时，人们称她为坤班中的小叫天。

因女伶人数增多，影响扩大，除专门的女班戏园外，一些原以男伶为主的戏园开始招聘女伶，实行男女同班或男女合演。1895年广东戏班在叙乐茶园演出，首开男女合演之先例，不久京剧也出

现男女合演。有词为证：“巾幗须眉两样材，优伶男女本分开。首先出演雌雄档，法界应推共舞台。”<sup>[9](P285)</sup>但是由于当道者的严禁，社会风气未开，很多戏园采取男女合班，而不合演，正是犹抱琵琶半遮面。如自由大舞台在自己的简章中说：“本舞台艺员，虽男女兼收，然界限极严，从不合演，其道德之高尚，非世俗之男女班可比。”<sup>[12]</sup>既利用女伶招揽观众，又规避守旧官僚人士的责难。而在男班戏园招女伶的同时，女班戏园为生存也主动出击，招聘男伶。1909年1月22日，原女班戏园丹凤茶园开始添聘男班名角，实行男女合演，并在布告中称此举为“开通风气，以兴市面”。民国成立以后，各戏园都改建为舞台，大多实行男女合串，这时兴起的新剧也出现类似情况。1914年8月，苏石痴和张梯云合资，在法租界吉祥街歌舞台成立民兴社，开始男女同台演新剧。民兴社的男女合演，是女演员反串男演员，男演员反串女演员。1916年群仙戏园关闭，自此以后专门的坤班也趋于解体。这时上海游戏场兴起，场内设有剧场，招聘女伶组成小班演出。一些名角则独闯江湖，加入那些男女合演的舞台，以求出人头地。不仅租界的戏园、舞台实行男女合演，华界舞台也有女伶入班，“于是上海剧场中，乃无一不男女合演”。<sup>[13]</sup>随着近代上海戏曲的繁荣，各种戏剧中女性演员越来越多，进一步壮大了女伶队伍。

## 二、女伶与上海社会

晚清上海女伶的出现和发展既是近代上海社会变迁的产物，又从一个视角凸现了变迁中五彩斑斓的上海社会。

### 1. “正统”对女伶演戏冲击的反动

在晚清上海，女子不可抛头露面，应足不出户、在家相夫教子的陈腐观念还有相当大的市场。女伶的出现引起一些守旧士大夫的不满，他们或吟诗作赋加以讽刺、丑化，或写文递书吁请禁止，企图在社会舆论上形成一股贬斥、蔑视、抵制女伶的氛围。如：《花鼓戏·髦儿戏》云：“异处求工，淫呈妖姬逛呈童。花鼓新腔送，卖眼春心动。咚！丑态帽儿同，干戈虚弄。一样排场，难把周郎哄。君看轻薄桃花总是空。”<sup>[14](P66)</sup>在这里，有女伶表演的戏剧被视为卖弄淫姿丑态，为士大夫所不齿，

上海道台和租界当局也屡屡发出禁令。这样花鼓戏及其女艺人在禁演政策下开始了走入上海的艰辛之路。1872年6月，上海道台沈秉成与各国领事商议禁绝洋泾浜地区（今延安东路一带）女艺人演唱花鼓戏。公共租界开始驱逐女艺人，所有演唱花鼓戏的戏园均遭封闭。甚至到了1900年法租界还不时颁令禁演花鼓戏。

从当时文人的记载，可对禁演花鼓戏情况窥一斑而知全貌：“无业流民及梨园弟子之失业者，纠土娼数辈，薄施脂粉，装束登场，荡态淫声，不堪听睹，名曰‘花鼓戏’。向年新北门外吉祥街一带，不下十数家。自叶顾之观察宰我邑时，严行禁止，有犯必惩，其风始息。比年，虹口及西门外幽僻之处，时或一演。苟为捕房访闻，无不即时逮案。方整鸳鸯之队，旋罹狂狷之灾，而若辈遂不敢明目张胆矣。”<sup>[15](P104)</sup>花鼓戏进入上海后，为躲避禁演的限制改称为“滩簧”，改男女合演为男子串演旦角，行话叫“扎头髻”（扎头笄），女演员人数也很少。1898年本滩艺人许阿方、顾长生、应羽生、红鼻头掌生、水果景唐等进入四马路石路口（福州路福建路东首）升平楼茶园演唱“东乡调”，不售戏票，出售茶筹子。因不准男女合演，女角只能男扮女装（扎头笄）。后男扮女也不准，演员只能以抽象动作代替女角。

男女对唱的花鼓戏遭此厄运，皆为女伶的髦儿戏亦时遭攻讦。1890年1月27日《申报》刊登《英租界谕禁女伶》，报道英租界会审官以毛儿戏班艺人演剧“伤风败俗”为由，会同巡捕下令停演。

2. 女伶禁而不绝体现了近代上海社会以利为核心的价值观

晚清上海商业气息日盛一日，人们的思想观念也正经历着新陈代谢，新的价值观念冲击着旧的价值体系。人们考虑问题、权衡利害的准则始以利为核心。所以士大夫们漫骂、禁止的女伶演剧并未禁绝。“花鼓声停已六年，近闻渐欲拨新弦。茶楼一角娇歌飞，赚得乡农几十钱。”<sup>[16]</sup>这清楚地道明了有女伶在茶楼演唱花鼓戏，赚钱谋生。女伶禁而不绝，实是女伶及其演出已纳入商业活动中，利益成为其兴衰存亡的关键。当英租界内会审官以女伶伤风败俗要求禁止时，巡捕头就以该班已缴工部局捐洋而拖延。<sup>[17]</sup>1896年6月，广东女艺人美玉、桃仔受雇在宝善街满庭芳同庆戏

园演戏,公共租界的会审员屠兴之以男女混杂有伤风化为由,命令广肇公所董事传谕同庆戏园园主,即速驱逐女艺人,同时颁布告示,严禁戏园聘请女艺人演戏。但此时,不论园主还是租界当局都是关注利润而非“风化”了,于是同庆戏园主就请美国商人出面交涉,称戏园有巨额亏损,托律师向上海道台黄祖络恳商,最后获准:美玉、桃仔可以续演两月。1900年1月-3月,法租界市面冷落,为改变萧条局面,振兴市面,经禀请,工部局董事批准可以演唱对白滩簧。此令辄经公布,自公馆马路(今金陵东路)以及小东门外各茶肆每晚座客盈门,演唱花鼓戏之风盛行一时。1909年丹凤茶园实行男女合演时,就拿“以兴市面”做旗号。虽有会审公廨臧员宝颐责难其男女混杂,伤风化而败治安,要求严行禁止。但丹凤茶园并无顾忌,其后的广告中仍大书“特请男女两班一齐登台”。

3. 女伶的出现催生了新的审美观念,提高了上海市民娱乐品位

女伶的出现使舞台丰富多彩,表演真切,也改变着传统的戏剧审美观念。与其说是“听戏”,不如说“是看戏”,其“看”的内容包括女伶及其表演。因为女伶有男伶不可替代的一面,正如徐珂所记:“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,而叙述文学美术,固尤所优为者也。”<sup>[3](P5051)</sup>从葛元煦叙述中也可看出女伶表演之绝:“小队登场姿婉变,袅袅婷婷,早入勾栏选。一曲《凌波》罗袜浅,临风欲把仙裾挽。忽引娇吭歌调变,侧帽宫花,斜压蝉云颤。巾幅须眉俄倾换,雌雄扑朔浑难辨。”<sup>[14](P61)</sup>很难想象这样的步履、娇态、声音能由男性替代去表演出来。“女子性柔,属之天赋,其演女剧,纯任自然,已足取胜,决非男伶扎扮从事者,所能强致。群仙初创,金月梅以花衫独步多年。男班诸伶,莫能相抗。职是故也。”<sup>[18]</sup>女性天生娇柔妩媚,举手投足、顾盼回眸、莺声燕语等等是男性替代不了的,女性这些美融于戏剧演唱中给人美的享受。无怪乎观者往往陶醉其中,不知身在何处:“髦儿戏俏听人多,一阵笙箫一曲歌。风貌又佳音又脆,几疑月窟降仙娥。”<sup>[9](P134)</sup>“一群少女上氍毹,恍在神仙府里居。且喜有声兼有色,登场足极视听娱。”<sup>[9](P304)</sup>

女伶登台演剧扩展了戏剧舞台对美的展示范围,进一步增强了戏剧娱乐功能。于是人们对女伶演戏趋之若鹜,以求声色之娱,此种享乐迅疾风靡沪上,“红氍贴地,翠袖场(扬)风,绕梁喝月之声,拨雨撩云之态,足使见者悦目,闻者荡心。……名园宴客,绮席飞觞,非得女伶点缀其间几不足以尽兴。”<sup>[17]</sup>围绕女伶开始形成一个观众群,他们可能为听戏、看表演而去,可能为一睹女伶芳容而去,也可能兼而有之。女伶的表演也引来一些游荡之徒,他们“专务胡调吊膀,不问唱做如何,惟以好姆妈、好妹子献媚。”<sup>[19]</sup>这从另一面折射了女伶对戏剧的影响。

#### 4. 上海女伶的发展是女性解放的缩影

从花鼓戏女艺人到髦儿戏班到各剧种中男女同台演出,一方面揭示了女伶在晚清登上城市舞台走入戏园的道路的艰难,同时也证明了女伶逐步为社会所接受,这是女性解放的初步成果。女伶在上海出现之时,中国正经历数千年未有之变局,鸦片战争后,西风东渐,东南沿海被迫对外开放,上海首先笼罩在欧风美雨中,资本主义的文明冲击着中国原有道德价值体系,女性解放、男女平等观念也传入中国。以往人们考察妇女解放总是关注重大政治事件、运动中妇女的表现,实际上,晚清上海女伶出现及其作为也是妇女解放的一面。由于对妇女的歧视,在很长时期内,人们认为妇女上戏台、进戏房会带来不详之灾,如有人误犯,必须举行破台典礼来禳解灾难。女伶登台,戏台和戏房禁止妇女光顾的迷信之风也就自动消亡了,这也是对束缚妇女的陈规陋习的沉重一击。戏剧舞台上长期是“以男扮女”,对女演员的排斥不就是“男尊女卑”的男权思想在作祟吗?1909年丹凤茶园添聘男演员,实行男女合演时,在布告中强调此举为“开通风气”,男女合演不就是实践着男女平等吗?在中国古代“娼”和“优”是联系在一起,清代豁贱为良后,在社会上,伶人属三教九流,女伶地位更加低贱了。晚清上海女伶队伍的壮大、女伶登上城市舞台,走向社会,其社会影响逐步扩大,地位有所提高,社会开始逐步认同和接纳她们,“反映了女艺人已开始进入戏剧这种以往基本由男人独霸的娱乐行业,为女子的社会就业开出了又一条渠道。”<sup>[20](P371)</sup>有了职业就有经济保障,妇女才能真正独立。

晚清上海“梨园之盛,甲于天下。”<sup>[15](P101)</sup>自从专门的女班戏园建立,独立售票后,“常得保有其沪上剧业五分之一地位,(先以戏园论,今以人数计)男京班外,即当首数坤班。”<sup>[18]</sup>社会关注女伶,女伶也非常关注社会。1904年11月,《二十世纪大舞台》第2期发表了陈去病(署名“醒狮”)的《告女优》一文,鼓励上海女艺人演出《瓜种兰因》、《长乐老》、《玫瑰花》、《缕金香》、《桃花扇》等新戏,以便“开通这班痴人,唤醒那班迷人”。这代表了社会给予女伶较高的期望,希望女伶投身社会改革,利用舞台影响社会、教育社会。女伶在为社会大众提供娱乐享受的同时也肩负启发大众的任务,这是时代变革赋予她们的使命。女伶和演剧界同行一样,经常为社会举行义演,1909年六七月繁华社等就组织伶界女艺人在丹凤茶园举行大规模义演,为甘肃灾荒助赈,这只是众多例子之一。女伶已经意识到自身解放和社会的关系。

总之,晚清上海的女伶,是历史长河中的一朵浪花,折射了近代上海乃至整个中国的社会变迁。

#### 注释:

①也有不同看法。张发颖则认为:“唱秧歌妇女与‘惰民婆’并称,虽属传统乐户,但不是戏曲伶人。因此说由于清初这一禁令而使女伶消逝是不对的。”参见张发颖《中国戏班史》,学苑出版社2003年版,第447页。

#### 参考文献:

- [1] 张发颖. 中国戏班史[M]. 北京:学苑出版社,2003.
- [2] 瀛仙. 女伶之发达[N]. 申报,1912-09-12.
- [3] 徐珂. 清稗类钞·第11册[M]. 北京:中华书局,1986.
- [4] 海上忘机客. 后竹枝词[N]. 申报,1872-06-12.
- [5] 养浩主人. 戏园竹枝词[N]. 申报,1872-07-09.
- [6] 王韬. 瀛孺杂志[M]. 上海:上海古籍出版社,1989.
- [7] 漱石. 海上百名伶传——李毛儿[N]. 梨园公报,1929-04-23.
- [8] 叶亚廉等编. 上海的发端[M]. 上海:上海翻译出版公司,1991.
- [9] 顾炳权编. 上海洋场竹枝词[M]. 上海:上海书店出版社,1996.
- [10] 陈无我. 老上海三十年见闻录[M]. 上海:上海书店出版社,1997.
- [11] 菊屏. 二十年前沪上坤旦之概况(二)[N]. 申报,1925-03-05.
- [12] 康逵. 自由大舞台重订简章广告[N]. 申报,1913-12-12.
- [13] 漱石. 上海之男女合演[N]. 梨园公报,1929-01-20.
- [14] 葛元煦. 沪游杂记[M]. 上海:上海古籍出版社,1989.
- [15] 黄式权. 淞南梦影录[M]. 上海:上海古籍出版社,1989.
- [16] 云间最不羈生. 梨园竹枝词[N]. 申报,1888-02-27.
- [17] 英租界谕禁女伶[N]. 申报,1890-01-27.
- [18] 菊屏. 二十年前沪上坤班之概况(一)[N]. 申报,1925-03-04.
- [19] 玄郎. 论沪上之坤班[N]. 申报,1913-02-20.
- [20] 李长莉. 晚清上海社会的变迁——生活与伦理的近代化[M]. 天津:天津人民出版社,2002.

## Shanghai Actresses in the Late Qing Dynasty

XU Jianxiang

(College of Humanities and Communications, Shanghai Normal University, Shanghai 200234, China)

**Abstract:** The first actresses were those who began to act in Huagu Opera in Shanghai in the late Qing Dynasty. The rise of Mao'er Opera, a type of drama in which all the roles are played by females, not only promoted the development of Shanghai theatres, but also led to the emergence of specialized female theatrical troupes. Actresses' turning up on the theatre stage of the city made it possible that before long males and females acted together on the same stage. Although they experienced all kinds of hardships and difficulties, the contingent of Shanghai actresses expanded steadily and exerted increasingly greater social influence. That was because actresses' appearing on the stages of Shanghai conformed to the tendency of the entertainment commercialization, satisfied the needs of the stage for actresses and complied with the trend of the emancipation of women. In a word, it reflected the changes of modern society of Shanghai.

**Key words:** the late Qing Dynasty, Shanghai, actresses

(责任编辑:申 浩)