

民初京劇劇評中的男女有別

張遠（台灣大學歷史所）

本文以民國初年（1912-1937）幾部報刊中的京劇劇評為探討對象，分析其中如何以不同的眼光角度來看待男女演員。先對民初女演員出現的背景及其在當時參與京劇演出的客觀條件限制加以介紹，再進一步析論這些「男女有別」的戲評中所反映當時京劇界和社會上存在的一些觀念，包括對女性能力的輕視、將女性演出與淫穢相連結、對於女演員外貌的重視，以及將男性演員的藝術作為標竿的想法等，並進一步說明這些想法如何強化了女演員在劇界的不利處境。

關鍵詞：京劇、女演員、劇評、民國初年

一、前言

本文試圖探討民國初年（1912-1937）京劇劇評中對男女演員的不同評論方式，以及其中所展現當時京劇界對女演員¹的輕視和以男性為中心的現象。

民初的劇評在評論京劇演出時，常以不同的眼光角度來看待男女演員，這其中部分雖可能源自於當時女演員所處客觀環境不佳，但同時更反映了在當時京劇界和社會上存在的一些性別觀念，包括對女性能力的輕視、將女性演出與淫穢相連結、對於女演員外貌的重視以及視男性演員的藝術表現為標竿的想法等。

本文探討的範圍主要是當時的「劇評家」所寫的各种戲評及演員評論，而以民初上海發行量最大的報紙《申報》、固定有戲劇專刊的天津《北洋畫報》，以及戲劇專門的雜誌上海《戲劇月刊》等報章雜誌為主，並旁及其他一些成冊的戲劇著作。寫這些戲評的劇評家，包括了報刊記者、無業文人及有其他職業的戲迷等。

以下即先從女演員在清末民初再度登上京劇舞台的過程談起，進一步從幾個角度來探討各類型的「男女有別」評論，並試圖探討其中蘊涵的性別意義。

致謝辭：感謝兩位審查人提供的許多寶貴意見，並感謝林維紅老師在本文撰寫修改過程中的指導。

1 在清末民初指涉女性戲曲演員時，最常使用的是「坤伶」一詞，此外「女伶」、「女優」、「坤角」等用語也常出現，但這些名詞在當時常略隱含有輕視之意，因此本文改以女演員一詞來指涉當時以演戲為主要職業的女性，不包括客串的女票友、以演戲作為吸引客人手段的娼妓等等。雖然當時女演員也經常兼有類似娼妓的性交易行為，甚至其副業收入反較演戲為多，但在當時人的主觀認定上，她們仍然是「坤伶」、「女伶」，而非妓女，因此仍將之歸類於本文所探討的女演員之中。

二、再度上舞台的女演員

中國近代戲劇發展有一個重大的轉變，原本在明末清初時，女演員在戲劇中尚扮演重要角色，但清代中期因政府禁制由顯而隱，直到清末民初時才再度活躍於舞臺之上。

中國在漢朝時已出現女演員，但當時其活動狀況較不確知，至唐代，確定出現了一群專職演戲的女演員，她們在宮中教坊以及民間戲劇中演出（任半塘，1958: 1038-1045），宋代除了教坊女伶仍延續唐代之外，民間戲班大增，其中也有女演員的活動（譚帆，1995: 19；周貽白，1975: 112-113）。至元代，《青樓集》一書即為書寫當時女演員的一本專書，由書名來判斷，其中不少應為妓女，也可見當時妓女與女演員之間的界限並不明顯，但其中也有不少女演員為男性雜劇演員的妻子，並非全屬妓女（夏庭芝，1974）。

到了明代，尤其在明代中後期，女演員大量出現。明代戲班成為一種社會中的職業團體，職業戲班中已有許多女演員（王安祈，1986: 79-80; 85-87），但當時女演員活動的範圍仍與男演員不同，仍以私人性質的宴席場合為主（胡忌、劉致中，1989: 155）。另一方面，明代中後期崑曲興起流行，加上經濟繁榮，文人大量畜養私人家班，其中女演員佔了很重要的部分，她們如同主人的私人財產，可供買賣饋贈，與家妓的性質類似（胡忌、劉致中，1989: 160-169；齊森華，1998: 305-326；張發穎，1991: 175-180）。此外明末清初的妓女們受到時代風氣影響，亦大量學習演唱崑曲，以娼兼優的情形十分地多（胡忌、劉致中，1989: 158-160；王安祈，1986: 88-94）。這種女

性演戲興盛的情形一直延續到清初。²

但到了清康熙年間，政府開始對女演員的活動加以禁制。如康熙十八年時規定：「凡唱秧歌婦女及惰民婆，令五城君坊等官，盡行驅逐回籍，毋令潛往京城，若有無籍之徒，容隱在家，因與飲酒者，職官照挾妓飲酒例治罪；其失察地方官，照例議處」（王曉傳，1957: 20）。康熙末年間編成的《定例成案合鈔》中，則規定「今戲女有坐車進城遊唱者，名雖戲女乃於妓女相同，不肖官員人等迷戀，以致罄其產業，亦未可定，應禁止進城，如違進城被獲者，照妓女進城例處分」（王曉傳，1957: 26）。這些禁制內容大致上是與清初在北京實行禁止娼妓活動的禁令配合，禁止北京地區各種賣唱演戲的女子，尤其禁制官員與其之間的關係，以維護風化秩序。

至乾隆年間，乾隆三十九年所編的《中樞政考》中，進一步規定「在京在外，有將秧歌腳墮民婆土妓流娼女戲遊唱之人，容留在家，有職人員革職，照律治罪」（王曉傳，1957: 42）；另一乾隆年間編的《欽定吏部處分則例》中，則規定「民間婦女中有一等秧歌腳墮民婆及土妓流娼女戲遊唱之人，無論在京在外，該地方官務盡驅籍，若有不肖之徒，將此等婦女容留在家者，有職人員革職，照律擬罪。其平時失察，窩留此等之地方官，照買良為娼，不行查例罪俸一年」（王曉傳，1957: 18）。以內容來說，乾隆年間與康熙時的禁令可說是一脈相承大同小異，都是禁止各類演藝女性的活動，但將實行範圍進一步擴展至北京以外的地方。

這些禁令，雖然因為並非全面性且徹底推行，因此許多地區與劇種中仍有女演員的活動，但這些禁令仍使得女性演員的活動由顯而

2 例如清初的李漁還提出了一套關於女子應如何演戲的看法（李漁，1975: 160-163）。

隱，尤其造成在清代中期北京逐漸形成的京劇之中，全無女演員的存在。³

一直到同治年間，上海才首次出現了京劇女演員（海上漱石生，1928: 1；張雯，2009: 36-42），之後漸及於天津、漢口等城市，經過數十年的發展，到民國時期，京劇發展的重心北京也終於開放女演員演出（醒石，1930: 1-2）。

在京劇女演員出現之初，女演員常缺乏如男演員那樣好的訓練環境。當時女演員學戲的原因大多是因為家中貧困，而被迫讓女孩子學戲，一般家庭甚至戲劇世家都少有讓女孩子因興趣或才能而學戲，學戲的管道，則大多是透過私人請託簽約拜師或直接賣給京劇師父的方式學藝，相較而言則有較多的男性演員是出身科班或出身戲劇世家（Luo, 2005: 82-84；張遠，2001: 6-15）。

早期女演員在舞台上發揮的機會也不如男演員。例如最初在北京，女演員只能在城南游藝園演出，無法進入較正式的戲園（徐筱汀，1929/11/15），許多初出的女演員則需要靠不拿報酬的借台演出來獲得演出機會和經驗（張遠，2001: 16-18），此外，政府不時對男女合演的禁止也限制了女演員的發展機會（張遠，2004）。

在社會上，女演員雖然得以成名而成為公眾人物，其中較有名的演員也獲得了不錯的收入，但她們不僅在社會地位上低於一般的女性，也常被當作妓女同等看待，有些演員甚至仍需要去從事妓女的工作（張遠，2001: 28-33；張雯，2009: 42）。

3 例如在嘉慶年間的李斗《揚州畫舫錄》即記載了揚州的女班（李斗，1960: 203-204）；而道光年間的《明齋小錄》中記載女子演花鼓戲的情形（王曉傳，1957: 219）。但相較而言女演員的活動的記載遠少於明末清初，實際上女演員的活躍程度大不如前。

此外，當時許多女演員的成名以及受到觀眾歡迎，是靠著「捧角家」們在各種捧角活動中的支持，這些捧角家們對女演員的支持常常不是因演戲本身，其目的常在取色或取得認同。⁴ 在報章雜誌中，則常常更關心她們的私人生活，而不是她們在舞台上的演出（張遠，2001: 49-57）。

這些對於女演員的客觀不利條件，可能造成對女演員評價不如男演員，但這些並非唯一的原因，以下即進一步就實際的言論來探究文化心態上的相關因素。

三、男高女低：戲評對女演員的輕視態度

本節探討在當時許多戲評中，所展現出男演員高於女演員的看法。當時許多人認為女演員演戲，尤其是純女班的戲，是層次較低而不登大雅之堂的，這一類的看法中，有些人是基於特定的原因或實際觀看戲劇得到的評價，但也有不明原因，而純粹基於對女演員的成見。

戲評家周劍雲即指出「髦兒戲⁵不能過癮，殆成顧曲家定評，吾則無此成見」（周劍雲，1974: 685）。《北洋畫報》中的一篇戲評中也講到「我對於坤伶，是歷來不大歡迎的。問我是什麼原故，我個人也莫名其妙。但自從看了陸素娟的《霸王別姬》後卻就不然了。因為我覺得她的色藝雙全，使人顛倒，纔知道過去對女伶輕視的態度是自

4 關於民國初年的捧角現象及其與當時文人和媒體之間的關係，可參見張遠（2005）。

5 髦兒戲在當時即指純女演員的戲班所演出的戲，也因為當時對於女演員評價的低落，該名詞有時略帶有貶義。

己錯了」(老僧, 1936/5/2)。雖然這兩人說出自己並不贊同對女演員的輕視, 但這些「莫名其妙」地不喜歡女演員以及看輕純女班演的戲, 卻反映了當時一些人對女演員的看法和成見。

一篇評女演員楊氏雙菊的文章中則講到:「夫坤伶善於演劇者固不乏人, 而求無坤伶習氣者于坤伶中, 則雙菊外蓋不多觀。」(逸凡女士, 1929/11/28) 這裡雖然本意是在稱讚她們兩人, 但卻直接把「坤伶習氣」一詞直接當成一種負面的評斷詞語, 而將無此習氣視為一種優點, 也可見其對一般女演員的輕視態度。

從評論之外的一些地方, 也可以看到京劇界對待男女演員的不同態度。如伶王譚鑫培民國元年在天津演戲時, 其中一齣戲缺少一旦角, 需由女演員小子和來演出, 但他因為覺得和女演員合演有失身分而加以拒絕(垂雲閣主, 1932: 1-2)。又如張肖儉的演員評論專著《菊部叢譚》, 寫於1926年, 中有當時約三百個京劇演員的小傳, 此時女演員已在北京甚風行, 但全書未記載一女演員, 在例言中他也提到「本書名伶像片, 不論已故名宿及當代藝家均刊入之, 惟女伶及向未蒞京登場者, 悉在割棄之列」(張肖儉, 1974: 53), 亦即將女伶排除於他們所認定的一般演員之外。

除了上述那種「莫名其妙」或未明確講出理由的評論之外, 也有一些批評指出了他們對女演員評價較低的原因。這些貶低女演員的評論中, 有人認為女演員不如男演員, 與男女天賦不同有關。「直到現在坤伶尚不能與男伶相頡頏, 蓋坤伶以天賦之關係, 總不能優於男伶, 唱且尚可, 餘則敷衍矣。雖間有出色者, 然亦寥若晨星耳」(曼雲, 1934/4/14)。這篇評論從本質論的角度, 認定女演員天生就不如男演員, 但亦無明確說出所謂「天賦」所指為何, 反映出女性天生就不如男性的成見。

另一種意見，則認為女子知識程度不足。前述自認對女演員無偏見的周劍雲，在討論民初新劇⁶的男女合演問題時說：「予則極端反對男女合演者，蓋以男子之演旦角，儘多傑出之才，無需女子之必要，更有曾受教育胸中稍藏墨水之旦角，每演高尚之劇，輒能運用其聰明，發揮其意見，為劇中人抬高身分，為編劇者增長價值，萬非知識淺陋，程度幼稚之女子，所能勝任」（周劍雲，1974：749）。這裡討論的雖非京劇，但亦能反映當時的一種看法，他將女性認定為「知識淺陋、程度幼稚」，因此不適當演員，這樣的評論雖部分反映了當時一般女子教育程度的差異，但完全將女性排除於新劇的可能之外，而不是試圖加以改變提昇，仍是對女性有偏見存在。

相較於純粹出自對女性的輕視，也有部分評論從實際的演出情形中，認定女演員的演技不如男性。如一劇迷講到「滬埠戲院，自倡男女合演制以後，坤伶輩出，如雨後春筍，指不勝計，尤以花旦為多，鬚生則寥若晨星，然無論生旦，特具真才實藝者，實未多觀」（尤卓厂，1930：1）。認為上海雖然出現了很多各種角色的女演員，但女演員少有真才實藝，即從演技方面批評女演員。

也有一些評論同意部分的女演員表現不錯，但大多則演技上不理想，因而在女班中拖累了少數較佳的女演員。如「常觀夫坤班之演《四郎探母》、《珠簾寨》、《南陽關》等劇，主角雖一意求工，每累於稀鬆平常之配角，使演者不生色而減色……」（哈老熨，1930：2-3）。

而有些戲評對女演員的輕視，則因不少女演員因色貌及捧角而受歡迎，卻無實質的演技才能。例如尤卓厂對幾個女演員的批評：「三星戲院聘坤伶王麗珍以為號召，大吹大擂，聲勢赫赫，予曾聆其《御

6 新劇指在清末民初時，以「舊瓶裝新酒」的方式，以傳統戲劇的藝術形式，演出新題材劇目的戲劇，與由西方傳入的純話劇又有所不同。

碑礫》，覺其玩藝兒亦不過如此」（尤卓厂，1930: 1）；「曾憶（曹氏）三紅在某舞臺登臺時，某某且為之出一特刊，大捧特捧，而此類特刊之價值可知」（尤卓厂，1930: 1）。「潘雪豔扮相甚美，藝術方面，未敢恭維」（尤卓厂，1930: 1）。另一劇評味蕊則說：「現在一般抱野心的捧角先生們……祇要稍具姿態，便尊之為天仙化人，藝術絕倫，捧得一般坤角們驕傲自滿，往往非份的要求園主，欺壓同行，弄得天怒人怨，一朝力孤勢單，梨園不可插足，便不知道流落到何種地步」（味蕊，1929: 2-3）。

從上面這幾段文字中，可看見他們覺得某些「捧角家」因色而捧角的行為不登大雅之堂，加上一些媒體戲院的過度吹捧，因而進一步輕視這些被捧的女演員，進而不願觀其演出。這種情形在民初張恨水的小說《春明外史》中有更進一步的描寫，小說主角楊杏園，在被人誤認常去聽某個女演員演戲時，急忙辯解自己並不愛看女演員演戲（張恨水，1993: 794-795），就反映了擔心別人認為自己看戲是在捧女角的心態。

《申報》中的一篇文章則進一步認為女演員演戲俗而淫。「坤角花衫，終不能脫一俗字與淫字，演劇時，每眉來眼去，騷形怪狀，實覺令人作三日嘔。……孫桂秋、筱金鈴，雖坤伶中後起，台步扮相均甚老練……所可憎者，不能不脫一淫字，且二伶面部俱肥胖，令人見之，幾疑為福建大阿福也。謝秀鳳……藝甚惡劣，惟不帶一淫字，是其優點」（包大圭，1916/3/13）。有趣的是，這個作者一方面反對女演員過度展露色相（淫），卻也同時對女演員的外貌（肥胖）作出批評，並視為女演員的一個重大缺點，關於對於女演員外貌的評論，下節將會繼續討論。

此外，這裡認為女演員演戲不脫「淫」字，但實際情況卻不盡

如此。如戲評家張笑俠，從演技的角度認為男女合演反後很多感情情節無法深入：「據我看男女如果合演一劇，恐怕在表情上，要有一點障礙，不免的就要有表演不到的情節，這純是良心上的感動。假如要叫他表演劇情絲絲入扣，那非要兩個演員有好的感情不可，要是兩個演員素沒有好感情，我敢下一句斷語，一定表演的情節不到家」（張笑俠，1930: 12-13）。另一篇評論指則出「有許多穢褻的舉動與狀態，女子不能拋頭露面去描摹盡致的」（味蕪，1929: 2-3）。又黃育馥對於京劇與性別關係的研究中，認為男女共同演出，反而使得所謂的「粉戲」中的男演員因較有顧忌，而在詞語上有所收斂（黃育馥，1998: 122）。

可見在實際上，雖然部分女演員的確有過度展露色相（即戲評認為的所謂「淫」）的表現，但實際上相較於演出類似劇目（所謂淫戲）的男演員們，不僅不一定較為嚴重，反而可能實際上較為收斂，然而一些言論中卻將女演員的「淫」作為認定女演員不如男演員的重要理由，可見這種將女演員演出等同於淫的想法，有不少是出自於演員本身性別的差異，亦即對於實際上女性身體呈現於公眾場合的不安，而非基於實際上在舞台上的表現。⁷

不過，即使在主流的對女演員的低評價之中，我們還是可以看到當時一些對女演員較正面的評價言論，認為京劇女演員的演技日漸進步。例如，《北洋畫報》的一篇評論說：「近來女伶，比較十餘年前，大有進步，蓋十餘年前之劉喜奎等，遠不足與今日之遏雲豔秋豔琴豔雲諸伶相比擬也。蓋十餘年前之女伶，大都唱梆子腔，其能唱皮簧者不過幾句搖版，或原版」（斑馬，1929/12/14）。

7 關於清末民初的言論中，將女演員登台，尤其是男女合演和「淫戲」之間畫上連結的進一步探論，可參見（張遠，2004）

又如《清稗類鈔》的編者徐珂指出：「光宣間，貓兒戲漸見發展，其優異之處，亦有勝於男伶者，以此類推，女子之資性能力，無事不可學，而文學美術，固尤所優為者」（徐珂，1966: 54）。戲劇家焦菊隱則在較晚的1938年時在法國所寫的《今日中國之戲劇》的論文中，認為「當前，女演員終於提高到了和男演員同樣的水平，她們可以和男演員同臺，表演很出色，必要時她們可以組成坤班或男女混合班。……由於她們所取得的成就，使得她們能夠勝任長期以來人們出于信賴而讓男演員們扮演的角色」（焦菊隱，1985: 208）。

這些對女演員的正面評論顯示出，女演員儘管在前節所述的不佳客觀環境之下，仍然在戲劇上進步並漸受到肯定，但在多數的評論中，還是反映出各種認為整體女演員次於男性一等的看法，雖然如上所述不少人提出了持有這類看法的原因，但其中很多所謂的「理由」仍反映了京劇界對於女演員甚至女性的偏見。

四、男女有別的標準：女戲為怨和重色輕藝

如上節所述，當時的劇評中以莫名或其他各種理由，而將女演員視為低男演員一等，以此為基礎，在評論女演員時，進一步出現了一種二重標準，即以所謂「同情」或「寬恕」的眼光態度來看女演員演的戲，而作較少的要求，但這樣的二重標準，其實也正反映他們對女演員演戲水準的輕視。

觀看評論男女演戲應有不同標準態度的看法，在明末清初張岱的文章中即曾出現。他在讚揚女演員劉暉吉的文章〈劉暉吉女戲〉中說：「女戲以妖冶怨，以暉緩怨，以態度怨，故女戲者全乎其為怨也，若劉暉吉則異是」（張岱，1996: 157）。其中即認為女戲有種種局限

性，但一些女演員才具有的特性，例如妖冶的打扮，舒緩的情調，以及特有的姿態等等，又使能寬恕原諒其不足之處而樂於觀賞，其中未能明述女演員演戲的不足之處為何，不過他其後讚揚女演員劉暉吉，強調她演出劇目的表現力很好，可以對比出他認為一般的女演員在戲劇的表現力上有所不足。

相較於張岱強調女演員有其特色而能原諒其不足，在民初的劇評中出現的對女演員「怨」的看法，則常是基於認為女演員演出水準較低。如《戲劇月刊》中的一篇評論提到「民元時代，坤伶至京以後，凡唱青衣者，無不演《玉堂春》，一時風尚，如流行症，顧坤角飾此，每不敵男角，以視男角中之崔靈芝，尤望塵莫及也，第以其為坤角，一般顧曲家，每多怨詞」（謝醒石，1930: 1）。先強調女演員在《玉堂春》中的表現不如男演員，再以其為女角而原諒這樣的不足之處。

又《戲劇月刊》中的另一篇評論指出「批評坤伶不能太嚴格，只能紅土子與紅土子較耳」（哈老熨，1930: 5）。簡單地提出男女演員不能同等看待的想法，同時以紅土子為喻，來說明女演員的演出是低一等的。而《申報》上的劇評者鈍根進一步說「中國女伶，向不重視，舊有所謂髦兒戲者，人皆以另眼相看，見所演有不盡善處，必為之寬解曰，是女子也。彼女子，亦自喬居男子之後，唱工武藝，不敢望男子」（鈍根，1914/9/20）。一方面指出一般人對於女子演戲用較低的眼光角度來看，一方面看到，女演員受到批評者這種態度的影響，在唱工以及武藝等各方面，自居於男演員之後。

另一個劇評更是明白指出「在下好談戲，尤喜作關於戲劇的文字，但是從來不談女伶，因為女伶，實在另是一工，不能拿看戲的眼光來評論，所以也就不必浪費筆墨了」（垂雲閣主，1932: 1）。一方

面強調針對女演員與男演員應以不同的眼光看待，一方面以「浪費筆墨」表現出所謂的不同眼光，仍是視女演員為低。

也有人從當時女子所處環境條件，以同情的眼光指出不應過於要求女演員：「聽坤角的戲，當然不能用聽名角戲的眼光，因為在女子生活不能完全獨立的今日，女子的能力總得比男子稍為弱一點，所以不能不加以原諒，並且有許多穢褻的舉動與狀態，女子不能拋頭露面去描摹盡致的，尤其是女子的聲帶尖細，萬不能與男子寬而且大的嗓子比較，諸如此類，我們聽坤角戲，總得眼光放低一點，決不可求全責備」（味蕪，1929: 2-3）。

這段文字，除了同樣提及對女子演戲的評論應採用較低的標準之外，又進一步闡述他認為女演員不如男演員之處，包括因為女子生活不能獨立，因此各方面能力不如男性，其次則是上節曾討論過，認為有些不雅的舉動，女子不能夠演得太過露骨深刻。再來則是認為女子天生聲音就尖細，不如男子的寬大，這點則會在下節再討論。整體而言，雖然言詞中強調的是「原諒」、不要「求全責備」，但其實整體而言仍是強調女性在演戲上不如男性，所以要把「眼光放低」。

在一篇對坤生孟小冬演出的評論中，指出她一句承襲自譚鑫培的台詞錯誤，但又轉念說「名角猶未能免俗，吾更何責於女伶哉」；雖然之後又說「惟小冬既以譚派自詡，自應高人一等，況是劇曾經戲劇名家陳十二指正」，最後仍認為她應能也應當有男演員的水準（張舜九，1929: 2）。但「何責於女伶哉」的看法，頗能代表一般人對女演員評論標準態度，亦即女演員水準不足，不能和男性名角放在同一標準來看待。

周劍雲在批評一女演員景玉峰時指出她「嗓音雖亮，然過於高抗，有剛無柔，甚非青衣所宜，行腔斧鑿痕太重，轉折遂不自然，且

花樣太少，往往前後重腔，咬字亦欠研究，多模糊不清，非全璧也，雖然，玉峰坤角也，烏可以聽男伶之眼光衡之，故在今日上海坤角人才凋乏之秋，吾亦不得不認玉峰為青衣之佼佼者」（周劍雲，1974: 685）。先批評她在唱腔上的缺點，再指出因為男女唱戲的水準本即不同，因此應以不同的標準眼光來評論和要求演員，認為若以「人才凋乏」的女演員的標準來評價，景玉峰仍然是不錯的演員。

在這些強調男女演員應以不同標準看待的言論中，雖然其中常表達出於同情女演員的態度，但其實從另一角度來看，這樣的看法雖然不像前節所述有些戲評完全忽視女演員的戲，甚至不願加以觀看評論，卻是將女演員與男演員演的戲放在不同層次看待，其實是延續上節所提到的對女演員演戲的輕視。

除了上述男女演員應有不同評戲標準之外，部分戲評觀眾則進一步明確提出男女標準的相異之處，而發展出評女演員應「色重於藝」的看法。

由同情寬恕女演員，進一步衍生出色重於藝的看法，可以一位戲評夢覺生的話為例。他指出：「藝術原不責於坤角，故首重顏色如花，弱質鬻歌已是苦事，苟再責難求非，未免太無良心而不近人情矣，知音者，必認愚言為知己，所謂有歌皆可鬻，無角不能紅，殆近來坤角之謂歟」（夢覺生，1929: 2）。一方面看似以同情女演員的口吻心態，認為不用過於要求女演員，但實際上認為因為女演員的藝術表現本就不好，因此不用在這方面特別要求，只要外貌好看即可。

在《戲劇月刊》中，劇評家馮小隱與另一戲評討論女演員色藝的問題，反映當時對於女演員色藝問題的兩種看法。其中一戲評家認為「劉喜奎一女伶耳，色重於藝，自然之理。」馮小隱則認為「按選色徵歌，當分為二事，如在北里色選，則應以色為重，如在舞臺徵

歌，當以藝為重。……蓋捧女角者，醉翁之意不在酒，而女伶之負盛名者，又非僅恃登臺之色藝，此中黑幕，鄙不足道，真所謂色重於藝耳」（小隱，1974: 773）。雖然馮小隱認為應將演員與娼妓加以區分，演員應以演技而非以色為主，但由他的敘述來看，那些捧女角的人，還是更贊同女演員色重於藝的看法。

在劇評張笑俠的批評中，也可看到當時色重於藝的評戲方式。他說：

現在評伶的文章（評坤伶），不談唱做了，全都談色了。談唱只說『嗓音消亮，唸白清楚』，談作只說，『做工細膩，無微不至』。談起色來，則滔滔不斷，記得余編遊藝場日報時，有某君投一稿，係捧坤伶蘇蘭舫的，他開口便說：『蘇伶生得芙蓉其面，楊柳其肢，脣不點而紅，眉不畫而黛……』請看這一段是評伶嗎，我看簡直的是捧妓女。（張笑俠，1930: 16）

這段話直指出當時很多評論女演員的文章重色而不重藝，即使有評藝的部分也是隨便敷衍為之，反而是討論演員的外貌特別深入。

一位上海劇評家對南通地區戲劇發展的評論中，也反映重視女演員外貌的看法。他說「南通人的脾氣，只要聽得是箇坤角，不管她嘴歪鼻塌，總是好的」（徐則曾，1928: 2-3）。這裡他主要是想要批評南通人看戲的眼光，說他們不懂得區分好壞，只要是女演員就愛看，但在批評的時候，卻很自然地就使用「嘴歪鼻塌」這樣的外貌形容詞語，來形容他認定的不好的女演員，而非是用如唱工演技不佳來說明，這更顯示出以色來評論女演員已很自然平常。

對女演員外貌的重視，在中國演員評論的傳統中一直存在，並

常常與演技唱腔等「藝」一起被討論。早在元代描寫女演員的《青樓集》中即展現了對「色藝」同等的重視。⁸ 後來在清代以男旦演員為描寫對象的文類「花譜」中，演員的外貌更是評述演員的主要部分之一。⁹ 清咸同以來，京劇觀眾們所喜愛的焦點由旦轉向鬚生，一度使這種評演員的傳統暫時稍退卻，¹⁰ 但晚清民國女演員的出現，再度讓這種評藝方式興盛於京劇之中，這與男性為主的觀眾對於女性演員外貌的重視，以及女演員始終未能完全脫離娼妓形象有關。

評女演員色重於藝的態度，尤其存在民初興盛的捧角文化之中，而由於許多觀眾抱持著這樣的想法，而部分女演員也為此迎合捧角的觀眾，捧角的文化捧紅了一些女演員，但反而促使某些重視戲劇本身的劇評更加輕視女演員，認為女演員光靠色相取勝，而在演技藝術上不如男演員。

五、「取法乎上」：以男演員為典範

上述兩節所述，戲評對女演員的輕視與用不同的態度眼光評論，固然與第一節所述的女演員的客觀條件以及男性觀眾的有色眼光有關，但仍有另一個重要的因素，即是京劇長期以來純男性演出的傳統，使得不論是教授方式和觀眾眼光，都以既有的男演員為典範，在這種標準下，天生與男演員有不同特色的女演員，其表現因而被認為

8 《青樓集》的該段文字為目前所知最早提出以色藝二字來品評伶人的文字（潘麗珠，1998: 130-131）。

9 花譜雖然有各種不同的類型格式，但在描寫演員的部分大多以演員外貌氣質、演出的戲劇，以及與文人之間交往情形為主，這類花譜大多收錄於張次溪的《清代燕都梨園史料》，而關於花譜的一般性介紹，參見（吳存存，2008）。

10 當時寫旦為主的的花譜仍然存在，但觀眾更重視的是鬚生的演技唱工。

不合格，甚至根本無法同等比較。這種情形，在按理說女演員較適合演出的旦角中，更可以看到其中的反差，以下即以女旦的評論為主要的探討方向。

第一節中曾引述有劇評認為女演員「唱旦尚可，餘則敷衍矣」（曼雲，1934/4/14）。亦即對於女演員抱持很低的評價，但對女旦的評價則稍高一些。以女演員扮演旦角，在直觀上來說即較為自然，當時的確也有一些認為女演員演旦較適合且自然的劇評家。例如《申報》上的一篇評論提到「女子性柔，屬之天賦，其演女劇，純任自然，已足取勝，決非男伶扎扮從事者，所能強致」（菊屏，1925/3/4）。《北洋畫報》的王小隱指出「坤伶之青衣花衫，形式上已較男伶為自然，果加琢磨亦自無害其為可觀」（王小隱，1929/4/1）。「以女娘身，狀女娘事，一樣芳心，眾多妙相，自能體貼入微，毫顛獨到。比之貌為婦人之美郎，天然合勝，惟泰半萎靡，音每纖細」（劉郎，1928/8/22）。劉遽廬則說他「尤喜歡坤角劇，誠以男子化裝，究不能免矯揉造作之弊也」（遽廬，1928: 1）。由這些文字，可看出他們認為由女演員演女性角色較為自然，且更能夠表現女性角色的樣貌甚至情感，代表了認定男女本質天性有各自的特性差異，因此在演戲時可以各有所長。

此外，也有人以西方戲劇的情形作為根據，指出以女演女的好處。如鈍根在《申報》上討論男女合演的文章中指出：「歐美諸國，均有男女合演之俗，其間女伶，且多出類拔萃之才，為世界所稱道者，以女子天賦之特性，有非男子所能揣摩而得者，是猶女子不能奪男子之特長也」（鈍根，1914/9/24）。周慧玲的研究曾指出民初的新劇和話劇界，因西方寫實主義戲劇思想的影響，逐漸接受了男演男、女演女的方式（周慧玲，1996: 111-117），這樣的想法或對京劇界也

造成了影響。

然而，即使如上所述已有不少人認為以女演旦較為自然，當時主流的看法，以男扮女的乾旦，其藝術成就地位仍是高於坤旦，且成為坤旦的標竿。

上海《戲劇月刊》的編輯之一鄭過宜（1901-？）曾撰寫〈為教授坤伶者進一言〉一文，以實際演技上的問題來討論如何教女演員演戲，其中反映了許多他以及當時人評價教導男女旦的方式及其中的性別觀念。

他首先對於當時女演員的表現作一概括的評價。指出當時「女伶勢力……率猶未能與男伶爭長抗衡。……女伶之不得與男伶齊觀，仍是藝事學力未至……在理男伶習旦出之矯揉作做作，女伶飾旦行，其純任自然，女伶宜獲事半功倍之效。」但在實際上「顧男伶旦角之秀雋者，當其靚妝登場，媚態撩人，對之欲醉，絕無矯揉做作之氣，獨女伶所謂傑出者，齟齬折腰，自以為刻畫致及，觀者反覺其描摹過當，又異乎純任自然，且嗓音尖狹刺耳（所謂鬼音是也），不若男伶具有中和之音，甜潤悅耳，顧曲者特諡之為髦兒派，賤之甚矣」（過宜，1928: 5）。

從這段文字可以看出，他評價女旦在藝術表現上不如男旦，原本照理應較為自然的女旦，反被認為「描摹過當」而不自然，而男旦的表現反較為生動自然，而尤其女旦的嗓音被他及其他聽戲之人認為過於尖細刺耳，不如男演員，甚至出現「髦兒派」這樣專針對女演員的負面用語。

他接著又探討女旦不如男旦的原因，認為並非是女演員天賦不及男演員，而是「教授之未善耳」。他說「教授女伶之師，未嘗不教授男伶，其教授女伶程序亦即同於男伶之程序……惟其教授之法事事

同於男伶，所以謂之不善耳。……女伶歌喉本無寬音，再加如男伶之矯揉，欲不刺耳不可得矣，女伶身段已極婀娜，再加如男伶之矯揉做作過甚，天真全泯。」女伶若用同男伶的教法，反而會使女伶過於矯揉，聲音過於刺耳，甚至「流入輕褻淫浪之途。」因此他建議要改變針對女演員的教法，如此則「三五年內，必有拔幟興起為女伶不世出之人材者」，而「無髦兒氣習」，他認為琴雪芳「少婀娜之態，乃能如男伶之矯，自求所謂適可而止者，而不若餘伶動輒過當也」，是其能成名的重要原因（過宜，1928: 5-6）。

由此可看到，他認為女旦的表現不如男性，男女天生具有不同的特質，卻以同樣的方式教授。他心目中理想的旦角所演出的「女性特質」，是可以經由他所謂的「矯揉」這如此後天訓練的過程而得到，原本男演員經過訓練便可有合宜的表現，而一般女伶則天生具有部分此類特質（他稱作「婀娜」），因此不應再用同樣的方式訓練，否則在演出身段和聲音等各方面，超出了理想的適當特質（他將過度強烈的女性特質稱作「輕褻淫浪」）反為不佳。因此，以當時那種專為教男演員的方式來教女演員，就使得只有天賦特質近於男伶、「少婀娜之態」的女伶如琴雪芳，才能經由「矯」的訓練而不至於過當，能有較好的表現。

鄭過宜的看法也受到其他人支持同意，如常撰寫劇評的尤半狂又在《戲劇月刊》上發表一篇文章，除了贊同過宜關於女演員訓練的看法之外，並進一步指出這種不當教戲方式的可能產生原因：

今之坤伶，嗓音多帶兒音，做工刻意描摹，雖世俗之澆薄有以致之，實緣教授者為博人歡迎計，簽不惜犧牲女徒之人格，令其故為妖嬈以召急色，故色之親者，每難善保厥身，欲圖其出缺泥而

不染，不亦難乎，願曲家有不願觀坤伶旦角者，亦以其刻意故作，盡失藝術精神。（半狂，1928: 5）

指出了這種使女演員過度輕褻的訓練方法，是迎合某些重色觀眾的口味而產生，反對鄭過宜的友人認為琴雪芳「其少婀娜態，不得成大器」（過宜，1928: 6），應即代表這類型的觀眾之一。

這裡可以看到兩種不同的看法，尤半狂和鄭過宜都對當時一般「世俗」的觀眾包括過宜的友人，所喜愛的那種「妖嬈造作」的坤旦有所不滿（第一節中也提到批評女演員演出俗而淫的類似看法），而他們理想中的旦角特質，是傳統京劇男性演員以一定的訓練方式所達成的，但這種訓練方式不適合於本身已具有女性特質的女演員，因此希望教授女伶之人，使用另一種教導方式，使女性旦角也導向這樣的藝術理想精神，而非從俗刻意故作。

相較於僅僅批評或用不同的標準來看待女演員，我們看到鄭過宜和尤半狂抱持較多地同情，試圖以男女的差異性，為女演員演出不佳提出了較深入的看法解釋，而非一味貶低女演員，並希望藉由教法的改變加以解決問題，其中一方面反映了教習方式不佳是促成女演員評價低落的原因之一。但同時可以進一步看到，他們所提出要改變以男性為中心的教法固然有其道理，但其最終目標，仍是以適合於女性天賦的方式，來達成原本男性旦角所能達成的理想旦角特質，而非另發展出女演員特色的旦角藝術。

本身即為民初四大名旦之一的梅蘭芳，曾在接受英文報紙訪問時，表達了與他們類似但更進一步突破的觀點：「在將來一切的旦角，都應當由女界自己去扮演……原來的女角，都是由男扮的旦角去擔任。一切的事情，都求適合於他們，譬如需要尖銳的假嗓，特殊的

姿態，以及其他的動作等等。所以當一個坤角要企圖達到此種目的時，她並不是表演女性固有的一切，而事實上她是在表演男人假扮的女角」（殺黃，1936/6/27）。其中直接指出當時的女旦在當時的京劇中所努力扮演的，其實是男人假扮的女人而非真實的女人，反而背離了原本女性固有的特質，亦即否定了原本那種以男性旦角為典範的看法，而要以女旦來取代男旦，讓女演員能運用「女性固有的一切」——亦即其自身的女性特質，在劇中更自然地扮演女性角色。

不過梅蘭芳這樣的看法，並不為當時一般京劇觀眾贊同。《北洋畫報》中的一篇文章即批評他這個觀點，認為「國劇中旦角之發音與姿態，在原則上，固定即如此。男飾旦角，其發音與姿態，即為適合於此固定程式者；不能謂為男伶扮旦角，始創此種聲音與姿態」、「蓋男伶以生理關係，其發聲往往能滿足觀眾聽覺之需要；姿態亦以訓練之故，在固定之藝術程式中，表演優於女伶」（殺黃，1936/6/27）。整體而言，這篇文章作者反對梅蘭芳的看法，而認為京劇中的旦角「本來」就該如此，而男性演員一方面天生就較適合京劇中旦角的藝術需求以及觀眾愛好，一方面有好的訓練，因此男演員高過女演員，當然更反對旦角都由女演員來扮演。

這種對原本男性為主的旦角藝術的堅持，反映在許多戲評中，即使是評價較高的女旦演員，也是以男性名旦作對比稱讚。

例如報導女演員新豔秋時，屢以四大名旦之一的程豔秋作為比較。《戲劇月刊》中提到：「程玉霜此次在滬演藝月餘，迷程者大有人在，及其北歸，皆咏曾經滄海除卻巫山之句，今新豔秋來，不啻玉霜搖身一變化為女子身，不惟程迷可以過癮，亦可證坤伶確有奇才」（蘇少卿，1931: 1）。《北洋畫報》的一篇報導則指出：「程豔秋珠喉玉貌，久稱蘭芳後第一人。乃都門近日又有女伶，名新豔秋者，唱工

作派，專摹艷秋，頗著聲譽，或且謂其摹艷秋甚肖，今見其影片，眉目亦有酷肖處，因為並列，俾得相映成趣焉。」其下即呈示二人的劇照作比較（北洋畫報，1928/1/4）。可以這些對於女演員新艷秋（王玉華）的稱讚描述，都以男演員程艷秋作為比較的標準，而她本身的藝名取作「新」「艷秋」，更能顯示出這種以男旦為標竿的情形。

《北洋畫報》稱讚另一女旦雪豔琴時，標題即作〈男伶化之雪豔琴〉，並指出她「效梅之《別姬》、荀之《玉堂春》、程之《金鎖》，神情聲吻，宛然畢肖，絲毫不露坤角弱點」（竹村，1929/7/20）。他使用了「男伶化」、「不露坤角弱點」這樣的用詞，都更可看出其認為男旦高於女旦，而以學習男演員作為旦角的最高標準所在。

類似的以名乾旦作為比擬來稱讚坤旦的例子很多。例如「余於現時坤伶中最賞二人，一曰雪豔琴，二曰新艷秋……雪兼晚華綺霞之妙，新則專學玉霜而得其神髓」¹¹（梅花館主，1931: 1）。又章遏雲赴大連演戲成績頗受好評，《北洋畫報》記者稱其「今其成績卓著，迥異尋常，此次負譽歸來，倘再努力進取，他日女博士之頭銜，又何愁不得乎」（白頭，1930/6/14）。這裡以女博士來誇章遏雲，正是以赴美獲戲劇博士頭銜的梅蘭芳來作比擬。

除了旦的演出之外，其次再以唱腔的問題，來看時人如何以男演員的聲腔為標準來評斷女演員。如前面鄭過宜所提到的，男女因先天構造而聲調有所不同，女演員的聲音常較尖細，而男演員聲音則較寬厚，因而女演員唱戲經常被評為尖細刺耳，被稱之為「女音」或「鬼音」（常指腦後所發出的幽暗之音）。如「女伶王克琴在津，亦以技名，惟喉音過尖，唱頗刺耳……欲以名家，則尚遠也」（徐珂，1966:

11 其中婉華為梅蘭芳之字、綺霞為尚小雲之字、玉霜為程硯秋之字，均為民初四大名旦之一。

70)。曹菊紅被批評為「鬼音特多，入耳成刺，此亦坤角易犯之病也」（尤卓凡，1930: 1）。周劍雲評上海著名女鬚生恩曉峰：「恩氏……大名雖成，藝已較前退化，此蓋生育過多，有以致之，唱腔雖非儕輩可及，究係女音」（周劍雲，1974: 686）。

上面的幾則評論之中，僅恩曉峰為鬚生，演出時要求模仿男性，因此周劍雲認為「女音」是她的一個重大的缺點。但同樣的情形，劇評家在評論男旦時，卻從未出現「男音」一詞，因此仍然是把男性適合的發聲方式，當作理所當然，而甚至常用「中和之音」一類的詞語來形容男演員較寬厚的聲腔。在這樣的標準之下，自然多數女演員的聲腔，在演出時會得到較差的評價。

女演員在聲腔上以男性演員為標準的情形，從民初另一個例子裡更可以看出。名演員程硯秋因在生理的變聲期倒嚙之後，嗓音常發出「鬼音」，在王瑤卿等人的指導及努力研究學習下，發展出獨特的程腔，一時之間雖不受重視且備受批評，但不久之後反而風靡大眾，使得許多男女演員競相學習。相較於其他強調高抗寬厚的京劇流派，程派的聲腔對女演員來說較易模擬學習，而使得一些女演員能有較好的成就。然而這樣的方式，實際上仍然不改追隨適於男性的發聲方式來演出女性角色聲音的框架（王安祈，2004: 4）。

由上所述，不論在扮演或聲腔上，即使是演旦的女演員也必須向男演員學習，並在以其為主的標準下受評判，以下一段《戲劇月刊》中的文字可說代表當時這種以男性演員為上的看法：

現在這梨園界裡，可算是大大變化，要說時髦的話，就叫作實行革命，男伶反倒向女角裡追求，旦角自然是靠打扮的得法，想出些新鮮主意，怎樣顯著漂亮，怎樣透著特別，在那裡日新月異的

爭奇賽勝，那倒也不足為怪，生角也有靠著做幾件奇奇怪怪的行頭，編幾齣不新不舊的本戲，在那裡騙人，不但是學旦角的行為，簡直是要步武女伶，試問那藝術本身還有不退化的嗎？反不如女伶對於藝術上竭力的研求，要想同男伶較量一氣，不甘相形見拙，就像最近這兩年間，新出道的那個新豔秋，本來是東施在那裡效顰，然叫人家看看同西施差不多，甚至西施也稱許他這顰法很不錯。……諸如李桂芬、楊菊芬這一班人，學譚學余，鬧得烏煙瘴氣，雖未必準像，可是他的立志總是取法乎上，所以到了今天我不能再照以前的心理，把女伶看輕（垂雲閣主，1932: 2-3）。

其中一方面指出當時雖然因為一些女演員受到了歡迎，造成也有不少男性演員開始仿效女演員，但他認為這樣的「向女角裡追求」，是指只靠色相或外在的衣裝等時髦玩意來吸引觀眾，而那是會使京劇藝術退步的，¹² 而他雖然不再看輕且稱許一些女演員，但那正是因為她們努力向男性名演員學習而「取法乎上」。

六、結語

從本論文中的討論中可以看到，雖然女性在近代開始能從事京劇演員一職，實際上女演員的訓練環境不如男演員，最初演出的機會也不多，許多女演員即因經濟上的困境，被迫兼營或轉而從事妓業，因

12 增加新奇的行頭以及花樣，在民初時同時也是以上海為中心發展的所謂「海派京劇」的特色之一，也為傳統京派京劇的觀眾所批評，但這裡卻將這樣的風氣特別與「女角」連結。

此社會上對女演員與妓女之間的看法雖有所差異，但二者的界限仍模糊不清，此外許多女演員尚須靠捧角家的捧角活動才得以活躍。

但除了客觀的不利因素之外，女演員在被評論時，受到各種刻板印象式的輕視，有些輕視純粹基於對女性天賦、能力、演技的不認同，有些出自於對於捧女角行為或重色態度的鄙視，而女演員即便實際上的演出不見得露骨，卻往往被與淫戲畫上等號。這樣的偏見深植於許多觀眾和劇評中，也因此出現了「坤伶習氣」、「髦兒派」、「女音」等專為女演員而設的負面詞語，一些自認為同情女演員的人，則將「眼光放低」來看待、評論女演員。

這些輕視雖然可能有不同的理由，但其中的一個根本原因，則是因為長久以來京劇僅有男演員，因此演技唱腔等典範理想，皆以男演員為中心，並且以教授男演員的方式來教授女演員，在這樣的標準下，即便是在演出女性應較適合的旦角，所追求的藝術境界也是以男性所扮演、形塑的理想女性為準，使得天生條件與男性不同、具有女性特質的女演員，反而難以如男演員一般達成理想典範的演出。

這種環境之下，有心要提昇自己藝術或社會地位的女演員，必須「取法乎上」，亦即以著名男性演員的演出作為典範加以學習，才得以逐漸獲得觀眾而非僅是重色的捧角家的認同，自身的形象也得以提昇。相較於南方出現以純女性演員演出的越劇，在劇中塑造了以配合女演員，以女性身體美為主的形象及審美觀（Jiang, 1998），民初京劇舞台中仍是以男性演員為標準的世界。

參考文獻

- 小隱（1986）〈復剡溪釣者書〉，周劍雲《菊部叢刊》，773-774。台北：傳記文學出版社。
- 王小隱（1929年4月1日）〈隨筆寫寫〉，《北洋畫報》，300:3。
- 王安祈（1986）《明代傳奇之劇場及藝術》。台北：學生書局。
- 王安祈（2004）〈性別、表演、文本：京劇藝術研究的一個方向〉，《婦研縱橫》，72:1-8。
- 王曉傳（1957）《元明清三代禁毀小說戲曲史料》。北京：作家出版社。
- 尤卓厂（1930）〈譚滬上諸坤旦〉，《戲劇月刊》，3:2。
- 白頭（1930年6月14日）〈章遏雲負譽歸來〉，《北洋畫報》，485:3。
- 半狂（1928）〈相蘊清夢廬劇話〉，《戲劇月刊》，1:6。
- 包大圭（1916年3月18日）〈坤伶雜評〉，《申報》，14。
- 老僧（1936年5月2日）〈色藝雙全之陸素娟〉，《北洋畫報》，1394:3。
- 任半塘（1958）《唐戲弄》。北京：作家出版社。
- 竹村（1929年7月20日）〈男伶化之雪豔琴〉，《北洋畫報》，347:2。
- 清·李斗《揚州畫舫錄》（北京：中華書局點校本，1960年）。
- 清·李漁《閒情偶記》（台北：台灣時代書局影印本，1975年）。
- 北洋畫報（作者不詳）（1928年1月4日）〈爭豔圖記〉，《北洋畫報》，152:8。
- 吳存存（2008）〈清代梨園花譜流行狀況考略〉，《漢學研究》，26(2):163-184。
- 味蕪（1929）〈望雲樓劇譚〉，《戲劇月刊》，2:2。
- 周貽白（1975）《中國戲劇發展史》。台北：僑勉出版社。
- 周劍雲《菊部叢刊》（台北：傳記文學出版社影印本，1974）。
- 周慧玲（1996）〈女演員、寫實主義、「新女性」論述——晚清到五四時期中國

- 現代劇場中的性別表演》，《近代中國婦女史研究》，4: 87-133。
- 胡忌、劉致中（1989）《崑劇發展史》。北京：中國戲劇出版社。
- 哈老熨（1930）〈黃華瑣談〉，《戲劇月刊》，2: 6。
- 垂雲閣主（1932）〈女伶舊話〉，《戲劇月刊》，3: 12。
- 元·夏庭芝《青樓集》（台北：中國學典館復館籌備處，《歷代詩史長編》，1974）。
- 海上漱石生（1928）〈梨園舊事鱗爪錄（三）〉，《戲劇月刊》，1: 3。
- 徐珂，《清稗類鈔》（台北：商務印書館影印本，1966）。
- 徐筱汀（1929年11月25日）〈坤旦漫譚（上）〉，《申報》，12。
- 徐則曾（1928）〈南通劇界狀況〉，《戲劇月刊》1: 7。
- 曼雲（1934年4月14日）〈論坤伶〉，《北洋畫報》，1075: 3。
- 殺黃（1936年6月27日），〈梅蘭芳答訪問者談話之商榷〉，《北洋畫報》，1418: 3。
- 梅花館主（1931）〈我之新豔秋觀〉，《戲劇月刊》，3: 5。
- 張恨水《春明外史》（太原：北岳文藝出版社，1993）。
- 張舜九（1929）〈追記姚氏壽劇〉，《戲劇月刊》，2: 1。
- 張肖儻《菊部叢譚》（台北：傳記文學出版社，1974）。
- 張笑俠（1930）〈蒹葭蓂戲話〉，《戲劇月刊》，2: 7。
- 張雯（2009）〈近代上海における坤劇と女優〉，《東洋史研究》，68(2): 33-60。
- 張遠（2001）〈近代城市京劇女演員（1900-1937）——以滬、平、津為中心的探討〉。台北：台灣大學歷史學系碩士論文。
- 張遠（2004）〈清末民初戲劇男女合演問題中反映的性別觀念〉，胡春惠、薛化元主編《近代中國社會轉型與變遷》，347-555。台北：政治大學歷史學系；香港：珠海書院亞洲研究中心。

- 張遠 (2005) 〈民初平津滬地區的京劇捧角文化 (1912-1937)〉, 胡春惠、薛化元主編《中國知識分子與近代社會變遷》, 423-442。台北：政治大學歷史學系；香港：珠海書院亞洲研究中心。
- 張發穎 (1991) 《中國戲班史》。瀋陽：瀋陽出版社。
- 清·張岱《陶庵夢憶》(上海：上海遠東出版社點校本，1996年)。
- 斑馬 (1929年12月14日) 〈觀新伶演硃痕記所感〉, 《北洋畫報》, 411: 3。
- 焦菊隱 (1985) 戴明沛、徐家順、張琳譯《中國當前之戲劇》, 收入焦菊隱《焦菊隱文集》。北京：文化藝術出版社。
- 菊屏 (1925年3月4日) 〈二十年前滬上坤班之概況 (一)〉, 《申報》, 7。
- 逸凡女士 (1929年11月28日) 〈楊氏雙菊小傳〉, 《北洋畫報》, 403: 3。
- 鈿根 (1914年9月20日) 〈論男女合演〉, 《申報》, 13。
- 黃育馥 (1998) 《京劇、蹺和中國的性別關係 (1902-1937)》。北京：三聯。
- 過宜 (1928) 〈為教授坤伶者進一言〉, 《戲劇月刊》, 1: 4。
- 夢覺生 (1929) 〈覺廠雜錄〉, 《戲劇月刊》, 1: 11。
- 齊森華 (1998) 〈試論明代家樂〉, 華瑋、王瓊玲編《明清戲曲國際研討會論文集》, 305-326。台北：中國文哲研究所籌備處。
- 劉郎 (1928年8月22日) 〈豔芳與中原〉, 《北洋畫報》, 214: 3。
- 潘麗珠 (1998) 《清代中期燕都梨園史料評三論研究》。台北：里仁書局。
- 醒石 (1930) 〈坤伶開始至平之略歷〉, 《戲劇月刊》, 3: 1。
- 謝醒石 (1930) 〈梨花片片〉, 《戲劇月刊》, 2: 11。
- 遽廬 (1928) 〈霓裳豔影錄〉, 《戲劇月刊》, 1: 2。
- 譚帆 (1995) 《優伶史》。上海：上海文藝出版社。
- 蘇少卿 (1931) 〈新豔秋是坤角奇才〉, 《戲劇月刊》, 3: 5。
- Jiang, Jin (1998) *Women and public culture: Poetics and politics of women's Yue Opera in Republican Shanghai, 1930s-1940s*, Ph. D. thesis, Stanford:

Stanford University.

Luo, Suwen (2005) *Gender on the stage: Actresses in an actors' world (1895-1930)*.

In Bryna Goodman (Ed.), *Gender in motion: Divisions of labor and cultural change in late imperial and modern China* (pp. 75-95). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Gender Prejudice in Beijing Opera Critics in Early Republic of China

Yuan Chang Department of History
National Taiwan University

After the founding of the Republic of China in 1912, women began performing in the Beijing Opera. Entry into this once male-dominated art liberated women from traditional gender roles, offering careers and financial independence, and it also transformed the Beijing Opera. But in the early days of the Republic, opera critics viewed female actresses with contempt, underestimating their abilities, believing only male actors could achieve excellence.

This paper investigates how Beijing Opera critics, writing in popular magazines and newspapers from 1912-1927, applied different standards to male and female performers. Specifically, I argue these critics harbored the same anti-woman biases as those in prominent Beijing Opera circles: that women lacked talent; that women's performances were indecent; that only a woman's beauty was of import; and that only a man was the ideal performer.

Keywords: Beijing Opera, actress, opera critics, early Republic of China

◎作者簡介

張遠，台灣大學歷史所博士候選人

〈聯絡方式〉

地址：台北市大安區溫州街 18 巷 11-2 號 2 樓

E-mail: ffaarr@seed.net.tw