

啟蒙與娛樂之間： 民國初期北京女劇團志德社的改良戲劇實踐

吳宛怡*

一、緒論

1912年以前，由於清朝發出禁令，北京劇壇基本上禁止女演員公開演出。¹直至進入民國以後，禁令解除，女演員才得以正式登上舞台獻藝。²她們初登場即受到大眾熱烈歡迎。³1912年末，政府發布男女分演政策，全由女演員演出的女劇表演竟然大為

本文據2014年「全球視野下的中國近代史研究國際學術研討會」所發表之會議論文〈民國初期北京女劇的發展——以志德社為中心〉增添修改而成。承蒙三位匿名審查人提出諸多建議與指教，謹申謝忱。本文的相關研究計畫“Gender, Performance and Drama: A Study of Female Theater in Beijing, 1911–1937”獲得香港大學教育資助委員會「優配研究金」的資助，敬此鳴謝。

* 吳宛怡，香港理工大學中國文化學系助理教授

¹ 元代與晚明年間女演員在劇壇上佔有重要地位，然而，進入清代，由於康熙(1662–1722)至乾隆(1736–1795)年間的禁令，使得女演員自舞台消失，男演員成為劇壇主流。禁令頒布的歷史，參見王安祈：《性別、政治與京劇表演文化》(臺北：國立臺灣大學出版中心，2011年)，頁4–6。

² 最早可以看到女演員的公開演出記錄是在1907年4月6日。當時，為了救助江蘇、安徽地區受到大水災影響的災民，北京數十家妓館聯合舉行義務演出，延攬來自天津的兩位女演員，表演《富春樓》一劇。《順天時報》分三日刊登的〈福壽堂清吟賑災會紀盛〉(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)，即記錄了北京觀眾對於女戲如癡若狂的反應。女演員在1912年以前雖不得公開演出，然而私人堂會的表演不受到禁令限制。齊如山指出，光緒年間有幾個專應堂會、永不外演唱的女班。見齊如山：〈近百年來的婦女觀眾〉，載《齊如山全集》(臺北：聯經出版事業公司，1979年)，第3冊，頁177。

³ 「京師各戲園蒙總廳允准，添加坤角，配演戲劇，揭幕後頗得社會之歡迎。故各園中凡有坤角者，座客必為溢滿；其無坤角者，不免形於冷落」。見〈雌雄競技〉，《順天時報》，1912年5月25日，第5版。

流行⁴；由是，女劇在1915至1917年間超越男戲，成為劇壇霸主。⁵從近代戲劇史的角度而言，長時間由男演員專擅的北京劇壇，自女演員加入後，對於劇壇產生甚麼樣影響等課題，便很值得進一步探討與分析。此外，女劇在發展過程當中，更加入改良戲劇的理念，促使女劇獨自走上特有的發展道路；即使後期熱潮慢慢地退燒，依然保有一定的競爭力，令其屹立於北京戲園一隅，直到中日戰爭爆發為止。

學界針對近代北京劇壇女劇的研究，主要集中論述其整體歷史發展的部分；⁶相對地，關於個別女劇劇團的狀況，卻鮮少全面論述。這些劇團當中，最知名者厥為以「改良戲劇」⁷為營業方針的志德社（1918年改名為奎德社）。⁸本文旨在分析志德社

⁴ 時人對女演員擔綱演出的戲劇有不同稱呼，或稱為「坤戲」，或稱為「女劇」。如1904年5月6日《大公報》第2版的〈中外近事〉即有「禁演坤戲」條。顧頤剛在1913年10月18日的日記，則稱北京文明園前半年由女演員演出的戲劇為「女劇」。見顧頤剛：《顧頤剛日記》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2007年），第一卷（1913–1926），頁21。筆者認為當時北京女演員獨立成班的戲劇發展極具時代象徵意義，若沿用傳統「坤戲」一詞，實無法凸顯其特殊性，故而選擇以「女劇」作為總稱。

⁵ 北京女劇的興起以及與男戲爭勝的過程，參見吳宛怡：〈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〉，《新亞學報》第35卷（2018年），頁1–56。

⁶ 有關民國時期北京女演員的研究目前集中在民國初期，主要有吉川良和：《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》（東京：創文社，2012年），第十二章〈民国元年の禁令解除と坤角の登場〉、第十三章〈坤班独立の困難と破格の影響〉，頁363–409，論及民國初年北京劇壇的概況與坤班的發展。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：南開大學博士論文，2012年），以天津地區的女演員群體為論述重心，所用史料亦以二十年代天津地區的史料為主，1900–1930年間北京地區的史料明顯引用不足。Weikun Cheng, “The Challenge of the Actresses: Female Performers and Cultural Alternatives in Early Twentieth Century Beijing and Tianjin,” *Modern China* 22, no. 2 (April 1996), pp. 197–233; idem, “Women in Public Spaces: Theater, Modernity, and Actresses in Early Twentieth-Century Beijing,” *Asian Journal of Women’s Studies* 9, no. 3 (September 2003), pp. 7–45。這兩篇論文對於民國初年北京女演員的發展歷史有整體介紹，非常具參考價值；然而，使用資料以二十年代以後的文獻居多，關於女演員與女劇的介紹也不限劇種，從戲劇史及表演史的角度而言，對於女劇及女演員在表演上的討論還嫌不夠深入。Jiacheng Liu, “Transgressive Female Roles and the Embodiment of Actresses in 1910s Beijing,” *Twentieth-Century China* 41, no. 1 (January 2016), pp. 29–51。此文後半部提及志德社，但並無詳述它的發展歷史與演出風格。此外，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. 111–12，簡略提及1912年女戲班在北京的演出狀況。

⁷ 志德社創設之初即走改良戲劇路線：「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。」見聽花：〈坤劇界之反對兩派〉，《順天時報》，1915年12月12日，第5版。

⁸ 吉川良和：《北京における近代伝統演劇の曙光》，頁659–705，提到志德社的歷史及其新編劇目，未從改良戲劇的角度詳細討論志德社在劇場及表演藝術上的創新。王登山的〈楊

在改良戲劇、編演新劇等方面的創舉，展現志德社作為女劇團在民初北京戲劇史上的風貌。志德社以獨有的演出藝術型態，在民國初期北京劇壇女劇史上具有舉足輕重的地位，其後雖然改名為奎德社，然而整體特色基本上承襲志德社原有傳統，故而本文在行文上亦將針對相關主題，適時輔以奎德社資料進行論證。

二、志德社的成立——改良劇場、創造享受戲劇的觀劇場域

從1912年前後開始發展的女戲，到了1915年臻於成熟，也培養許多中堅級的台柱演員。⁹此時一位出身天津的女演員鮮靈芝(1898-?)，在1915年初左右入京。她自幼習藝，專攻椰子花旦及青衫，對於表演的劇情戲理極有講求，¹⁰於是很快地成為慶樂園慶和成社的要角，在合約期滿後與其他女伶退社另組新團。值得注意的是，此時由女演員掛名戲班主人似乎是歷史上前所未有的，故而報章有文讚許鮮靈芝年紀雖輕，卻能獨立自成一班，加入劇場競爭，值得讚許。¹¹

志德社成立以後，鮮靈芝為了提高它的競爭力，還特別請來椰子腔演員楊韻譜(1882-?) (藝名為還陽草)及京劇演員德珺如(1852-1925)教戲。〈鮮靈芝之競進〉即有述：

所延還陽草、德珺如兩名師，余為相慶得人。還陽草演文武花旦，為椰子班著名人物，舊戲所知甚多，而新戲亦極有講求。德珺如雖屬小生，其他各角之戲均能教導，旦角、青衣皆可藉以取資焉。¹²

〔上接頁174〕

韻譜先生和奎德社)簡單介紹志德社的歷史，但仍以後期奎德社為中心。該文主要根據1956年訪問楊韻譜及十餘位健在的奎德社耆老而成，年代久遠，記憶不免偏差，且受訪者主要為後期奎德社成員，所列資料不盡正確。見王登山：〈楊韻譜先生和奎德社〉，載中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會(編)：《文史資料選編》第34輯(北京：北京出版社，1988年)，頁232-66。

⁹ 聽花：〈最近各園之台柱子〉，《順天時報》，1915年3月28日，第5版。文章羅列當時北京十四家戲園的台柱演員。十四家戲園裡面，有五家(中和園、三慶園、同樂園、天樂園、福壽堂)演出女劇。

¹⁰ 〈書鮮伶〉簡介鮮靈芝出身與其對於表演藝術之追求：「鮮伶靈芝，天津某氏女。……稚齡登台，即邀時譽。然以津門女優較盛，不易成名，用是抑鬱。嘗發憤自振，凡所演戲無不情理至盡，著著講求。」見秋水：〈書鮮伶〉，《順天時報》，1916年9月2日，第5版。

¹¹ 〈鮮靈芝獨立樹幟〉謂坤伶鮮靈芝，「僅以十九芳齡弱不勝衣之小女子，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」。見聽花：〈鮮靈芝獨立樹幟〉，《順天時報》，1915年8月7日，第5版。鮮靈芝作為志德社台柱，與名演員劉喜奎頡頏，顯示她在劇壇具有聲望。當然，志德社不只鮮靈芝一人，幕後另有贊助者，王登山〈楊韻譜先生和奎德社〉頁235即提及鮮靈芝的丈夫丁劍雲為出資人之一。

¹² 云云：〈鮮靈芝之競進〉，《順天時報》，1915年8月25日，第5版。

名師調教之下，不僅鮮靈芝有所進步，連整體戲班演員也很快地將表演藝術水準提昇到更高的層次。

志德社不只演員表演技巧越來越好，又增加演出劇目，而為了突出於其他戲園，在建築設施方面，亦進行改良，將所屬戲園廣德樓的內部裝潢進行大幅改造。事見〈廣德樓觀劇記〉：

廣德組織志德坤班，改良座位，加添布景，五色電燈等種種特色，……正面池子座位均用橫式靠椅，台上五色電燈泡及繡幔等項，頗壯觀瞻。¹³

傳統戲園分成二層樓，一樓主要有池座、廊座之分，二樓則設包廂。池座擺放長條桌與長條凳，位置與戲臺垂直，觀眾相對而坐，看戲需側身；廊座則卓凳擺放呈倒八字形，面向戲臺。¹⁴一般而言，池座的板凳沒有靠背，空間狹窄。日本明治時代劇作家辻聰花在《支那芝居》一書中提及，對於西方人而言，中國戲園有諸多令人不適之處，其一是座位狹窄，觀眾久坐會感到苦痛，無法愉快看戲。¹⁵辻聰花雖僅揭示外國人的觀點，然而，亦可以藉此透過第三者的角度，窺見中國傳統劇場與近代外國劇場的差異之處。此時志德社已經察覺原有戲園的局限，嘗試破除舊習，於是自改良座位等項目入手。

從〈廣德樓觀劇記〉亦可知，志德社在布景設計方面，似乎更是別出心裁。早期的戲園舞台並沒有布景，舞台主要裝飾有敷於台面的花樣毯布以及懸於板壁的刺繡幔布，中央備置大鏡，大鏡旁掛兩幅書聯，大鏡上懸大匾額等。¹⁶最早在北京使用布景的是新劇家王鐘聲(1889–1911)，1910年1月至3月間及10月，他在北京天樂園短暫演出，¹⁷劇中加入了寫實的布景設計，例如演出《孽海花》第四幕時，舞台上使用大海波濤圖樣的背景畫。¹⁸王鐘聲被捕處刑之後，至1914年，北京地區的劇場使用布景者，似乎主要是以演出新劇為號召的新劇團，但都因諸多問題而無法在北京立

¹³ 隱俠：〈廣德樓觀劇記〉，《順天時報》，1915年8月19日，第5版。

¹⁴ 傳統戲園的內部座位擺設，參見侯希三：《戲樓戲館》(北京：文物出版社，2003年)，頁73。

¹⁵ 辻聰花：《支那芝居》(東京：大空社，2000年)，下卷第四章〈劇場〉，頁103。作者說，讓人感到不適的因素，主要有：音樂喧鬧，武工猛烈，座席狹窄，夏熱冬冷。

¹⁶ 辻聰花：《支那芝居》，下卷第四章〈劇場〉，頁94。

¹⁷ 1909年4月2日王鐘聲先在天津下天仙茶園演出，後移師大觀茶園。此時他改動大觀茶園的舞台，加入了迴轉舞台、電光照明及美術布景等設計，以「鐘聲新劇」為名進行演出，期間從10月2日至10月24日為止，但因資金問題，被迫停演。1910年1月，王鐘聲轉至北京天樂園演出。演出以對白與演說為主，沒有劇本，為幕表戲的形式。王鐘聲在天津及北京的演出過程，參見吉川良和：《北京における近代伝統演劇の曙光》，頁333–62；在天津的演出過程，參見游富凱：〈晚清上海演劇文化對北方戲曲生態的影響：以王鐘聲在天津的演出活動軌跡為例〉，《民俗曲藝》第199期(2018年3月)，頁127–76。

¹⁸ 佚名：〈鐘聲新劇〉，《順天時報》，1910年2月6日，第7版。

足。〈對於將來北京新劇之商榷〉一文提及，需要修正的項目之一就是布景布置需合於演劇情景，一改先前舞台出現「布景如佛殿同衙門，衙門同宮室無異」的弊病。¹⁹

而後，1914年6月9日第一舞台開幕，這是北京第一個新式戲園。辻聰花在《中國劇》第四章〈劇場〉亦曾提及北京的第一舞台為新式劇場，並指出新式劇場演出戲劇時會使用若干布景，布景主為排列畫片，增添舞台景致。²⁰1910至1914年間，北京劇場使用的布景的歷史並不長久，正如前文聽花所提，原本傳統劇場並沒有使用布景的習慣，加入布景的作法是一項新嘗試，從王鐘聲到第一舞台，透過現有資料觀察，基於無穩定的演員、劇團及劇場進行持續性地演出，整體發展尚處在摸索階段。

志德社創社之初即以改良戲劇為宗旨，選擇有別於傳統劇場樣式，在布景設計上花費功夫，使用獨特的設計，獲得劇評家的關注。〈劉鮮戰之預測〉即評論：「志德社能長久撐持着，一在布景奪人眼光。」²¹聽花〈坤劇界之反對兩派〉也這麼敘述其舞台呈現：「佈景切末日謀改良，裝置化幻為真，又借電燈點綴色彩。」為了特定劇本，他們在布景上確實費盡心思。1916年5月28日，志德社在《順天時報》刊登廣告宣傳新劇《一圓錢》。從廣告文中可知，這齣戲請來上海舞台設計師建置了可以出入上下且新穎的樓房、花園、亭閣及門閭圍牆，並有精美的真山與噴泉。²²另外，開演《綉囊記》之際，更是特別請來留學比利時的建築家陳沛墨設計一座高樓布景。據聞此樓不僅寬宏壯麗，更可以實際登上。²³

志德社的布景設計主要在夜戲使用，日戲沒有布景。然而，日戲並非平平無奇，因為演員刻意穿戴嶄新的行頭，以此取勝。〈廣德樓觀劇記〉如此描述其整體呈現與舊式戲園的差異之處：「布景在晚戲開用，晝間雖無此布景，而諸伶所着之行頭簇新已極，較之舊式戲園，大見進步也。」

¹⁹ 江南多愁多病客：〈對於將來北京新劇之商榷〉（續），《順天時報》，1914年7月26日，第5-6版。

²⁰ 辻聰花：《中國劇》（北京：順天時報社，1920年）。原書未見，轉引自「中国都市芸能研究会」資料庫：<https://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%E5%9B%9B%E5%8A%87%E5%A0%B4&word=%E6%96%B0%E5%BC%8F%E5%8A%87%E5%A0%B4#a48eb5f6>，檢索日期：2019年5月18日。

²¹ 隱俠：〈劉鮮戰之預測〉，《順天時報》，1915年10月14日，第5版。

²² 廣告標題為〈《一圓錢》新劇開演〉，刊登在《順天時報》，1916年5月28日，第5版。茲節錄敘述布景之文字如下：「不吝重金挽請上海發明油畫專家，重新組織獨一無二布景，搭砌種種以輔佐《一圓錢》新劇之雅。觀內中如過年陳設嶄新，以及樓房花園亭閣門閭圍牆，無不件件新郢，並可出入上下，其餘如真山玲瓏，泉水飛噴，花草點綴，離奇新異。」

²³ 「文明園奎德社准於陰歷本月初八日晚間星期二開演通俗教育研究會所編之《綉囊記》新劇。聞末場布景有高樓一座，宏敞軒麗，可以登臨。圖樣結構係建築家比國留學生甬人陳君沛墨獨出心裁之作云」。見〈劇界消息〉，《順天時報》，1918年12月10日，第5版。

改良座位設計，增設炫目布景，加入五色燈彩，演員穿上新衣飾等等作法，可以說這些全是為了吸引觀眾進場。志德社實行的種種改良措施，讓傳統戲園兼茶園的「聽戲」場所，轉化為「聽戲與看戲並重」的劇場。²⁴ 觀眾舒適就座，一邊讚嘆推陳出新的布景，一邊聆聽與欣賞舞台上演員的優秀唱功與精湛的表演技巧，不僅讓老觀眾無以挑剔，更奪取新一輩年輕觀眾及女性觀眾的心。²⁵ 志德社在北京劇壇持續地創造出觀眾能夠盡情「享受戲劇」的劇場環境，極具時代意義。同時，志德社還不斷改良劇場的物質條件，將舞台轉變成炫人奪目的景觀展演空間，此種對於「視覺景觀」的重視，可以說呈現了此時都市商業女劇劇場的特色。²⁶

在滿足各方面條件後，廣德樓正式開演。然而不久，在1915年8月18日即與劉喜奎所屬的三慶園對壘，兩家戲園競爭觀眾，這即是劇評家所謂的「劉鮮戰」（又稱「劉鮮大戰」）。擁有嶄新的劇場、以觀眾為中心的志德社，培養了大量的忠心戲迷，票房收入穩定。最終10月23日，在劉喜奎及其他要角因故輟演的狀況下，劉鮮之戰暫告一段落，鮮靈芝獲得勝利。²⁷

經歷激烈的票房競爭，勝者志德社聲譽鵲起，在北京劇壇奠定了舉足輕重的地位。1918年，志德社雖然因戲班內部理念不同而重組，造成一時停演；但是不久改名為奎德社，移至文明園演出，聲勢依然不減。²⁸ 1920年年底，奎德社台柱鮮靈芝不知何故離開舞台，以致奎德社又須暫時輟演。²⁹ 隨後1921年5月中旬，鮮靈芝在天津復出，帶領張小仙、王玉如等奎德社舊成員在大新舞台演出。³⁰ 至於奎德社，直到1923年8月，才再次於北京慶樂園現身，台柱演員變成金桂芬、秦鳳雲、高媚蘭等

²⁴ 社聽花在《支那芝居》上卷第二章〈戲劇〉頁56–57說，傳統上觀賞戲劇，以北京為中心的北方習慣說「聽戲」，楊子江沿岸至福建、廣東的南方習慣說「看戲」。從而推之，早期北方觀眾似乎偏向以「聽」為重。

²⁵ 〈觀劇者面面觀〉分析女劇的觀眾種類，認為女演員特別受到「愛色者」、「各界青年」、「年輕堂客」這三種類型的觀眾支持。見聽花：〈觀劇者面面觀〉（下），《順天時報》，1915年6月29日，第5版。

²⁶ 本文關於都市女劇舞台藝術景觀化的觀點，受到容世誠〈進入城市：五光十色〉一文的啟發。該文載容世誠：《尋覓粵劇聲影——從紅船到水銀燈》（香港：牛津大學出版社，2012年），頁75–84。

²⁷ 劉鮮戰的過程，參見吳宛怡：〈1912–1918年間北京女劇的興起〉，頁22–25。

²⁸ 「文明園鮮靈芝、張喜芬諸伶日演拿手好戲，座客極為擁擠」。見〈劇界消息〉，《順天時報》，1918年8月15日，第5版。由此可知，志德社改名奎德社遷入文明園後，票房仍是保持相當的成績。

²⁹ 聽花：〈鮮靈芝輟演誌感〉，《順天時報》，1920年12月28日，第5版。

³⁰ 劇團在天津仍使用奎德社之名，〈津門菊事〉有記：「奎德社鮮靈芝每晚演新戲於大新舞台，此間上流社會甚歡迎，男女顧客日以千計。」見黃鶴：〈津門菊事〉，《順天時報》，1921年5月26日，第5版。

人，但仍保留部分原有成員，班主由負責排戲的楊韻譜擔任。³¹1926年2月中旬，奎德社移師中和戲院，³²1928年8月中旬又回到慶樂園。³³1930年4月11日至27日，奎德社至天津新新戲院演出。³⁴10月1日奎德社再次至天津，停留近八個月的時間，至1931年7月12日才回北京。根據1933年《世界日報》的報導，奎德社當時仍是北京唯一的坤伶團體。³⁵1934至1935年間，戲班曾數次至天津短期出演，³⁶持續至1937年間才停演。³⁷鮮伶芝創班時即加入劇團。至於擔任排戲的靈魂人物楊韻譜，自1923年後一直擔任奎德社的社長，對於維持整體戲班的特色，居功至偉。他的努力也讓作為近代女劇代表的志德社 / 奎德社，得以在北京屹立數十年之久。³⁸

³¹ 「慶樂擬定舊歷七月初三日，晝夜演唱坤戲。以金桂芬、秦鳳雲、高媚蘭為台柱，後台係著名排戲之楊韻譜主其事。由演新戲為入手，仍用奎德社班名。從前之汪金榮、甯小樓等，均仍在其內云。」見〈都門菊訊〉，《順天時報》，1923年8月12日，第5版。

³² 〈奎德社改組今日開幕〉提及奎德離開慶樂，先暫至三慶園，最後轉至中和戲院演出：「茲聞該社，此次實行改組，退出慶樂，於中和戲院工程竣工前，留在三慶重行開幕，維持營業。」見聽花：〈奎德社改組今日開幕〉，《順天時報》，1926年1月24日，第5版。此外，有關奎德社到中和戲院演出的確切日期，1926年2月9日《順天時報》第5版刊登奎德社將在1926年2月14日於中和戲院演出的廣告。

³³ 檢視《順天時報》第5版所刊登戲園廣告可知，從1926年2月20日開始，直到1928年8月7日為止，奎德社都在中和戲院演唱，8月15日以後則改至慶樂園院。

³⁴ 1930年4月11日至27日，《大公報》在第16版均刊登新新戲院聘請「北平奎德社坤班」的廣告，同時註記每日演出的演員及劇目。

³⁵ 1933年2月19日至24日，《世界日報》在第8版連載記者柱宇訪問奎德社社長楊韻譜的報導，報導題為〈惟一坤伶團體奎德社訪問記〉。

³⁶ 1934年1月5日至21日，《大公報》在第11版刊登奎德社於春和戲園演出廣告，同時註記每日演出的演員及劇目。1935年4月12日至5月26日，《大公報》在第14版刊登奎德社於北洋戲院演出廣告，同時註記每日演出的演員及劇目。

³⁷ 1937年11月27日至12月5日，《世界日報》在第5版刊登奎德社於慶樂戲園演出日戲的廣告，此後並無相關活動的記錄。然而，1946年《一四七畫報》有記：「奎德社坤劇團，自成立後，在古城劇壇上，已有二十餘年之歷史，現已停演將十載已。」可以推知奎德社應該在1937年左右停演。見〈奎德社已在慶樂露演，楊韻譜談編導主旨〉，《一四七畫報》第7卷第5期（1946年7月），頁13。楊韻譜1937年離開奎德社，其後奎德社解散。1939年，趙仲山在天津組班，沿用「奎德社」班名，以演文明戲為主。見《中國戲曲志天津卷資料彙編》編纂委員會（主編）：《中國戲曲志天津卷資料彙編》第2輯（1984年），頁36。

³⁸ 楊韻譜與奎德社之間的關係，參見王登山：〈楊韻譜先生和奎德社〉，頁232-66。甄光俊〈奎德社和楊韻譜與天津〉一文也提及楊韻譜與奎德社之間的關係，但所引資料主要根據老演員的回憶，年湮代遠，不無疑問。例如，志德社及奎德社的創設日期均誤，創始演員名單與劇目也多有錯訛。又說奎德社的主要活動場所在天津，但就筆者考察，不管是志德社或是奎德社，立足於北京的時間遠遠超出在天津公演的日子，可見該文引用的資料不能盡信。見甄光俊：〈奎德社和楊韻譜與天津〉，載《中國戲曲志天津卷資料彙編》編纂委員會（主編）：《中國戲曲志天津卷資料彙編》第1輯（1984年），頁28-38。

三、改良戲劇概念下的新劇演出

女劇自1918年開始勢力逐漸減退，北京劇壇回復男班多於女班的局面。³⁹然而，對於志德社而言，戲班並沒有受到男女班勢力消長的影響。如同前節所述，創造出享受戲劇的劇場環境，打下深厚的觀眾基礎，是志德社 / 奎德社維持長時期表演活動的最大原因。建築設施及物質條件的改良創新之外，更值得注意的是志德社在演出戲劇方面的革新。

改良戲劇的概念，可以回溯至晚清以梁啟超為代表的「晚清戲曲改良運動」。1902年梁啟超發表〈論小說與群治之關係〉一文，⁴⁰倡導文學的社會功能，帶動革新改良的風潮；而這樣的風潮，不僅影響了文學界，也擴及至整個戲劇界。⁴¹當時即有汪笑儂(1858–1918)⁴²、上海夏月潤(1878–1932)月珊(1868–1924)兄弟、潘月樵(1871–1928)等推行的京劇改良運動；⁴³在京津地區，則有梆子腔演員崔靈芝(1879–?)⁴⁴、田際雲(1864–1925)⁴⁵演出針砭時弊的新戲。戲劇的社會功能備受肯定，從事戲劇改良的有志之士均主張，善於利用戲劇，就能達到移風易俗之效。戲劇的社會功能論一直延續至民國，1915年7月18日教育部成立通俗教育研究會，下設小說股、戲曲

³⁹ 女戲衰退的原因，由於資料有限，筆者無法斷定，僅能透過當時的報刊資料，觀察此一現象。報載自1918年夏天開始，北京坤班戲園逐漸停演。十餘家戲園中，只剩三家戲園演出女戲，其他戲園均演出童戲與男劇。見聽花：〈坤班戲園之衰退〉，《順天時報》，1918年7月24日，第5版。同年男班逐步回復繁盛，由此也可推知女戲漸漸步入衰退。見繆子：〈最近北京劇界之樂觀〉，《晨報》，1918年12月1日，第3版。

⁴⁰ 梁啟超：〈論小說與群治之關係〉，《新小說》第1卷第1期(1902年11月)，頁1–8。

⁴¹ 目前學界對於清末民初戲曲改良活動的研究成果甚豐，主要有吳新苗：〈清末民初北方地區戲曲改良活動考述〉(一)，《戲曲藝術》2011年第3期，頁35–40；張福海：〈中國近代戲劇改良導論：1902–1919〉，《戲曲藝術》2004年第1期，頁49–53、62；李孝悌：〈民初的戲劇改良論〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第22期(1993年)，下冊，頁281–307。

⁴² 汪笑儂的戲劇改良活動，參見板谷俊生：〈汪笑儂—改良演劇と『二十世紀大舞台』〉，《北九州大学外国語学部紀要》第67期(1989年12月)，頁11–27；傅秋敏：〈論汪笑儂的戲曲改良活動〉，《戲曲藝術》1988年第3期，頁45–54。

⁴³ 京劇改良的歷史，參見北京市 / 上海藝術研究所(組織編著)：《中國京劇史》(北京：中國戲劇出版社，2005年)，上卷，頁300–370。「新舞臺」周邊的演員對於戲劇的改良活動，參見 Goldstein, *Drama Kings*, pp. 77–85。

⁴⁴ 崔靈芝熱心演出新戲，曾在1906年自己所屬的義順和班演出由梁巨川所撰《女子愛國》，內容表現魯漆室女憂國的故事。見〈新戲感人〉，《京話日報》，1906年5月21日，轉引自吳新苗(主編)：《京劇歷史文獻匯編·清代卷》續編肆《報紙及其他》(南京：鳳凰出版社，2011年)，頁309–10。

⁴⁵ 1906年田際雲排演《惠興女士》新戲，改編自當時杭州貞文女校校長惠興女士，因募款受挫而自殺的新聞。見〈梨園人思想極高〉，《京話日報》，1906年5月28日，轉引自吳新苗(主編)：《京劇歷史文獻匯編·清代卷》續編肆《報紙及其他》，頁310。

股、講演股。⁴⁶1916年2月戲曲股提出〈改良戲劇議案〉，前言有謂：「戲劇一道，至關風化，良者則教忠教孝，不良則誨盜誨淫。……今日欲改良社會非改良戲劇不為功。」⁴⁷

由是，在改良戲劇的風潮下，演出的戲劇多被稱為新戲或是戲劇。在此必須先介紹二十世紀初期評論界對於使用「新劇」或是「新戲」這些名詞的概念。「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。二十世紀初《大公報》有相關報導，其中〈擬編新戲〉有云：「有某志士擬在南洋各埠招款二十萬金回京，編各種開化之新齣，以餉同胞。」⁴⁸〈新戲開演〉有云：「有某志士擬編新戲，實踐開化之義。……於日前在天樂園內開演。仍以稍寓開化之舊戲引場，然後接演新戲，頗為動聽。」⁴⁹而〈新戲來津〉則提到有「北京改革戲劇之發起人」⁵⁰之譽的名伶田際雲將到天津演唱新戲《惠興女士》。⁵¹《惠興女士》是清末戲劇改良運動時期相當重要的作品，⁵²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，新戲的概念也類同於新劇，《大公報》報導：「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。」⁵³《順天時報》報導：「天樂園主人田際雲，本是戲曲大家，前曾編演《惠興女士傳》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。」⁵⁴另文又提到北京警察廳對於新編劇內容所採取的檢查策略：「警察廳因查各戲園伶人近來演唱新編之戲，其劇情良善與否，實有關於社會風化。……故為監視新劇以重風化起見，現已飭令育化會嗣後如有新編之戲，務須將劇情詞句錄成一本，送廳查閱。」⁵⁵從上述報章報導可知，1903至1915年間「新劇」或

⁴⁶ 〈通俗教育研究會章程〉第一章「總則」即表明其會宗旨：「本會以研究通俗教育事項，改良社會，普及教育為宗旨。」研究會下設三個部門：小說股、戲曲股、講演股，可說此時官方已明確地將戲曲納入通俗教育的範疇。見〈通俗教育研究會章程〉，《京師教育報》，第19期（1915年7月），頁3-6。

⁴⁷ 佚名：〈改良戲劇議案〉，《順天時報》，1916年2月14日，第3版。

⁴⁸ 〈擬編新戲〉，《大公報》，1903年6月8日，第3版。

⁴⁹ 〈新戲開演〉，《大公報》，1905年6月23日，第5版。

⁵⁰ 〈戲劇文明〉，《大公報》，1906年5月21日，第2版。文云：「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。」

⁵¹ 〈新戲來津〉，《大公報》，1906年8月27日，第3版。文云：「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。」

⁵² 《惠興女士》的演出為京津地區帶來的戲劇改良風潮及影響，參見吳新苗：〈清末民初北方地區戲曲改良活動考述〉（一），頁35-40。

⁵³ 〈改良新劇〉，《大公報》，1906年12月15日，第4版。

⁵⁴ 佚名：〈《越南亡國慘》新劇〉，《順天時報》，1910年3月29日，第7版。

⁵⁵ 佚名：〈警廳監察新劇〉，《順天時報》，1915年8月4日，第7版。

「新戲」似乎是個泛指帶有變革性質、具開化民智功能的新編戲劇形式。

志德社成班後有意識地順應時代潮流，排演於風俗大有裨益的新編戲劇，獲得民眾歡迎。1916年《大公報》刊登〈改良戲劇〉一文，有云：

天津社會教育總董林墨青，因北京廣德樓志德社所排新劇，多於人心風俗有所裨益，特於去年陰歷冬月間，聯合南開學校新劇團、商務總會新新新劇社、藝劇研究社、天然戲演習所諸同志，組織一赴京觀劇團約三十餘人。現聞定於初八、初十等日分期北上。此行非專為行樂起見，蓋實為研究新劇，逐漸改良，以期革除舊劇之積習，俾多數男女青年，免受不良影響。⁵⁶

由此可知，志德社從創社初始即深刻認識到戲劇所帶來的社會影響力，也因此得到天津教育家林墨青(1887-?)的關注與認同。

從另外一個角度來看，女演員與社會風化之間一直積不相容。民國初年促進男女分演的原由之一，即是由男演員所組成的戲劇工會「正樂育化會」，提出「以女角演唱戲劇實屬有傷風化」之說。⁵⁷分演之後，即使到了1915年年初，輿論依然有女演員傷風敗俗的言說。⁵⁸全部由女演員組成的劇團，對於表演藝術帶有願景的劇團領導者鮮靈芝，自然會避免演出可能惹起爭議的戲。透過促進社會教育、有益社會的嶄新戲劇，展現改革意圖，藉此獲得戲劇界與教育界的支持。如此，不僅能夠建立女劇的良好聲名，更能展現志德社與其他劇團的市場區隔。

志德社善於演出新編戲劇。細讀劇評家的文章，可知他們期待剛在北京劇壇嶄露頭角的志德社能夠經由演出新劇，達到移風易俗的效果，如劇評家勳塵即向志德社進言：

值此人心澆薄之秋，挽回頹俗，非改良戲劇莫可。默察蚩蚩市井之徒，對於比來新劇，初無如何煩厭。該園人才濟濟，維持有方，苟能從道德著想，力求改良，則巾幗登臺感人尤易。⁵⁹

此處新劇雖肩負「挽回頹俗」的功能性目的，但在整體表演藝術呈現方面，已開始更着重於是否能感動人心。之後兩年發表作者署名恨生的〈新劇之價值〉，更提到志德社演出新劇的強大感染力：

⁵⁶ 佚名：〈改良戲劇〉，《大公報》，1916年2月8日，第5-6版。

⁵⁷ 〈禁止女優〉，《順天時報》，1912年12月8日，第5版。

⁵⁸ 1915年年初即有報導：「近來各戲園女伶演唱戲劇，一味追求淫浪，態度猥褻之狀，不堪入目。……若輩僅圖台下觀客歡迎而不顧及有傷風化。」見〈禁止女伶猥褻〉，《順天時報》，1915年1月8日，第7版。

⁵⁹ 勳塵：〈廣德樓新劇之人才〉，《順天時報》，1916年1月8日，第5版。

觀劇至快意處，輒引頸大呼，不知足之舞之，手之蹈之。至可怒處，則抵几大罵，目眦盡裂。至可悲處，則又不覺淚之漣然流落也。⁶⁰

能讓觀者隨着劇情起伏，宣洩共同情緒，達到勸善戒邪的目標。換言之，志德社的新劇不僅帶有原來戲劇改良所意圖蘊含的「化俗」功能，還因為編劇及表演技巧精進，演出更富有感染力。此外，根據目前的研究成果，志德社所演出的新劇形式，是在傳統戲劇表演形式的基礎上，加入更多的口語對話、更多的情感表現，並且使用了特定的布景與服裝。⁶¹

志德社演出的新編劇，大約一半採用戲班本身創作的作品，另一半選用外面的戲劇作品。〈奎德女戲〉引用劇作家韓補庵的文章指出：「奎德社之戲，其戲本半出於外行本，即教育部本、南開本、各私人本是也。」⁶² 教育部本是教育部屬下通俗教育研究會提供的劇本，目前確認的作品為《長葛獄》。⁶³ 南開本應為天津南開學校新劇團的作品，有《一念差》、《一元錢》等劇。⁶⁴ 私人本則為文藝界人士所著作品，例子有韓補庵的《丐俠記》⁶⁵、梁巨川的《庚娘傳》等。⁶⁶ 〈奎德女戲〉提及劇本都是為達到教育目的而編製，因而劇團獨樹一幟數年，頗受大眾歡迎。文章又指出新編劇的長處所在：

長處在有新戲之所應有，而無舊戲之所應無。如迷信，猥褻，荒謬，種種舊戲上最受詬病之處，則屏除之。而新戲所不滿於普通觀眾之點，如直率，無唱，演說式，教訓式，則力避之。以此能自立於另一地位。尤宜婦孺，以其多家庭戲也。

不僅說明新編劇的內容與表演特點，更顯示劇本以家庭主題為主，在北京劇壇自成一家。檢視眾多搬演的戲劇當中，最具代表志德社特點者，確實是以家庭與婚姻為主題的戲劇，北京其他的劇團均難望項背。

⁶⁰ 恨生：〈新劇之價值〉，《順天時報》，1918年1月26日，第5版。

⁶¹ 關於民初戲劇界對於新劇的定義以及志德社演出新劇的形式，參見吳宛怡：〈1912-1918年間北京女劇的興起〉，頁28-37。

⁶² 佚名：〈奎德女戲〉，《京報》，1924年10月16日，第8版。此文發表於1924年，距離1918年志德社改名為奎德社，為時不算久遠，尚可做為參考。

⁶³ 通俗教育研究會提供給奎德社演出的《長葛獄》劇本，自1919年9月4日起至11月16日止，連載於《順天時報》第5版。故事大要見隱俠：〈長葛獄事畧〉，《順天時報》，1919年2月19日，第5版。

⁶⁴ 王登山說劇團改編天津南開學校新劇團創作的話劇本《一念差》、《一元錢》等劇演出。見王登山：〈楊韻譜先生與時裝戲〉，載中國人民政治協商會議河北省委員會文史資料委員會（編）：《河北文史資料》第34輯（1990年8月），頁198。

⁶⁵ 聽花：〈慶樂園奎德社之兩齣戲〉，《順天時報》，1923年9月1日，第5版。

⁶⁶ 〈奎德女戲〉提及《庚娘傳》是梁巨川的劇本。〈半齣庚娘傳〉也說到鮮靈芝演出此劇。見羅漢：〈半齣庚娘傳〉，《順天時報》，1918年10月24日，第5版。

民國初年新舊交替之際，如何改良家庭制度，可以說是社會關注的焦點。1912年5月1日《順天時報》在第5版《專件》上刊登了〈家庭改良會宣言書〉及〈家庭改良會簡章〉。⁶⁷家庭改良會的宗旨是：「實行提倡男女平權，改良家庭，革除種種惡習，以期養成完全共和國之風俗。」在〈家庭改良會簡章〉中，列出了「實行男女平權」、「破除宗法習慣，廢止男統之相續」、「廢除家族制度，實行個人主義」、「提倡婚姻自由」等共三十項改良目標。該會直指中國數千年以來傳統宗法與家庭制度帶有缺陷，嘗試打破舊俗。

1915年間，家庭制度問題似乎已經擴散至劇場，不管男女演員都嘗試演出相關議題的新編戲劇，特別是時裝戲能夠反映現實題材，很多劇團都躍躍欲試。就連京劇名角梅蘭芳（1894–1961），也在1915年排演過《鄧霞姑》與《一縷麻》兩齣具代表性的時裝新戲。⁶⁸《鄧霞姑》搬演舊社會一個女子為了婚姻問題跟惡勢力對抗的故事，《一縷麻》則以指腹為婚為主題，聚焦於盲目婚姻所導致的悲慘後果。⁶⁹隨後由於京劇演出時裝戲面臨諸如「念多唱少」、「身段動作一切寫實」等藝術性實踐的挑戰，梅蘭芳最後選擇回歸京劇傳統，不再排演時裝新戲。他其後的新編劇如《嫦娥奔月》、《洛神》均為古裝戲，注重舞蹈、聲腔的編創，主題也從古典文學與神話作品裡吸取養分。⁷⁰

另一方面，以志德社為代表的女性劇團，則持續編演以現實社會家庭與婚姻制度為主題的新劇，進而發展成為自己專擅的特色。志德社台柱鮮靈芝與張小仙這兩位旦行演員，都受過良好訓練，能演唱梆子腔與皮簧（京劇）。梆子腔的行當角色之間，並沒有嚴格的表演與演唱規範限制，比諸皮簧遠為靈活，⁷¹加上講究表情做工精

⁶⁷ 沈儀彬等：〈家庭改良會宣言書〉、〈家庭改良會簡章〉，《順天時報》，1912年5月1日，第5版。

⁶⁸ 梅蘭芳1915年也排過古裝新戲《牢獄鴛鴦》，這齣戲雖然提及「父母之命，媒妁之言」所造成的問題，但按照梅蘭芳的說法，因為此時觀眾的喜愛旦角戲的熟套，故而戲的內容仍是離不開「一對青年男女經過無數驚險的曲折，結果成為夫婦」的固定模式，「只能在曲折的劇情裡面，加些比較有意義的材料，或者還可能在側面起一點警惕的作用」。因此，在反映時代風潮上，筆者認為應當以《鄧霞姑》、《一縷麻》為主。梅蘭芳對於排演《牢獄鴛鴦》的回顧，見梅蘭芳：《舞台生活四十年》（北京：中國戲劇出版社，1987年），頁256–59。

⁶⁹ 梅蘭芳：《舞台生活四十年》，頁268–78。

⁷⁰ 梅蘭芳在後期對於演出時裝新戲有深刻的反思，文字散見於《舞台生活四十年》。關於梅蘭芳不再編演時裝新戲的過程及其造成的影響，參見鄒元江：〈對梅蘭芳民國初年排演「時裝新戲」的歷史反思〉，《戲劇》（中央戲劇學院學報）2012年第2期，頁78–93。

⁷¹ 皮簧行當之間分派嚴格，不能兼演：「那些名角，都是專門研究，費盡半生的精力，纔造就成的。唱老生的，專唱老生；唱武生的，專唱武生；唱花面的，專唱花面；唱小丑的，專唱小丑。」見〈好熱鬧戲呀〉，《順天時報》，1916年3月27日，第2版。相對地，梆子腔行當容許演員兼演。民國初年的著名女演員小香水，就是專攻正旦，兼演老生的。參見俠隱：〈小香水〉，《順天時報》，1913年1月30日，第5版。

細，⁷²故而能夠相對自由地表現多種多樣的登場人物。也因此，梆子腔在演出反映時事主題的新編劇時，不管在身段功底上，還是在做表能力上，都能應付自如。

如此一來，兼具梆子與皮簧兩種訓練的演員，編演新劇時便掌握了有利條件。志德社創社初期，即計劃在劇中加入有關婚姻自由的橋段。1915年，改編自《西廂記》的《慕艷驚鶯》古裝劇，⁷³在紅娘私下打算撮合小姐鶯鶯與張君瑞的一幕，便安排紅娘獨白道出：「我小姐若與此君自由結婚豈不甚好。」紅娘語畢，台下觀眾激情高漲，滿堂喝采聲震耳欲聾。⁷⁴對早已熟悉《西廂記》的多數觀眾而言，改編後的《慕艷驚鶯》依然演述亙古不變、才子佳人終成眷屬的古老愛情故事。當主角紅娘以女子的立場說出「自由結婚」這一顛覆既往禮教觀念、符合時代需求的新名詞，⁷⁵雖然頗有進步意義，然而，帶來的效果可能只是錦上添花，觀眾往往不會深究其中隱藏的顛覆性。

可是，志德社並沒有滿足於改編傳統戲劇，沿用相對安全的主題。作為一個全女性演員的劇團，同時擁有為數不少的女性觀眾，從她們的立場來看，「改良家庭制度」、「提倡婚姻自由」等等宣言並非空泛的口號，而是無法忽視的切身議題。志德社自1917年起編演《自由寶鑑》⁷⁶、《綠窗殘淚》⁷⁷等劇，將故事場景放在當代，點出舊有的家庭制度與婚姻自由之間的種種葛藤。無獨有偶，二劇均以悲劇收場。

《自由寶鑑》演述閨閣千金邢紫娟與表妹邢二小姐，在菜館與書生汪貴仁相遇，紫娟與汪生一見鍾情。為爭取戀愛及婚姻自由，紫娟不顧家人相勸，脫離家庭與意中人結婚。夫妻一同赴京後，遭到小人騙去所有盤纏，兩人又無謀生技能，漸漸債台高築。紫娟為了還債，淪落風塵。然而汪生卻負心，終日尋花問柳，結果染上梅

⁷² 梆子腔的作工穿插較皮黃為精細，表情作工也優於皮黃。兩者的差異，見吳閏青：〈對於皮黃梆子之比較觀〉，《立言畫刊》第298期（1944年6月10日），頁3-4。此外，很多皮黃劇的劇本是從梆子戲本改編而來的，可見梆子劇應較皮黃完備。參見沈正元：〈談梆子腔〉，《立言畫刊》第50期（1939年9月9日），頁6。

⁷³ 1915年報章記載楊韻譜排演《慕艷驚鶯》，可知此劇在當年即開始演出。見隱俠：〈廣德樓觀劇談〉，《順天時報》，1915年11月16日，第5版。

⁷⁴ 深知：〈記廣德樓之《慕艷驚鶯》〉，《順天時報》，1917年5月5日，第5版。

⁷⁵ 自1904年起，《女子世界》雜誌即開始討論女性自由結婚議題。見狀公：〈自由結婚議〉，《女子世界》1904年第11期，頁79-84。

⁷⁶ 志德社演出《自由寶鑑》的最早記錄見於1917年3月15日《順天時報》上的劇評，說這是志德社第四次演出此劇。見蝶：〈觀楊玉樓之《自由寶鑑》〉，《順天時報》，1917年3月15日，第5版。

⁷⁷ 《綠窗殘淚》的最早演出記錄見於1920年2月27日《順天時報》第10版〈舞台大觀〉文明園的劇目廣告。廣告中列出主要演出者有鮮靈芝、張小仙兩人。《綠窗殘淚》雖是由奎德社演出，然而此時劇團仍是以鮮靈芝等為首進行表演，換言之，此時的奎德社與原先的志德社，在選擇劇目及演出內容方面，差別不大。

毒，纏綿病榻。紫娟不計前嫌，照顧汪生。終局汪生過世，紫娟飲藥自盡。⁷⁸本劇是新編劇，首先在布景方面就極具特色，例如最初的菜館一景，劇評云：「佈景妙極，令人不自知其身在何許。」⁷⁹其次在表演方面也有獨到之處，演員行當兼演，適切地詮釋更多樣化的人物。例如飾演邢二小姐的楊玉樓，工生角，在劇中扮旦角也與眾不同：「其體態神情，居大家閨秀；至於作派之圓到，亦自甚佳。」⁸⁰飾演主角紫娟的鮮靈芝，演技淋漓盡致：「扮相脫俗，白口雖以極深之文詞，均能體貼得出，實非易易。至其表情之佳，尤為群伶之冠。」⁸¹由於表現「自然，描摹逼真，毫無詰屈齷齪之處」，「令座客不覺念及家庭慘味，墮淚盈襟不能仰視」。劇評談到演員對於新劇的掌握，也十分讚賞：「試以其技藝之熟練，推之各伶研究新劇之程度，可以知矣。」⁸²可知演員在新劇表演方面，傾注了不少心血。在《自由寶鑑》一劇裡，選擇自由戀愛的兩位年輕人，最後以悲劇收場。然而，本劇並非針砭「自由戀愛」，而是關注傳統中國家庭，結婚必待「父母之命，媒妁之言」，如此的婚姻制度所引發的問題。本劇將時代的脈動交織於劇中，塑造了在新舊觀念交替之下、努力在行動上實踐自由戀愛青年男女的形象。雖然最後兩人以失敗告終，但並非表示本劇站在保守立場反對自由戀愛；從另一個角度來看，可以視作將自由戀愛可能導致的諸多問題赤裸裸地呈現在觀眾面前，引發大眾思考。⁸³

《綠窗殘淚》一劇描述生於富豪之家的周子，鍾情園丁之女鄭曼娟，打算求婚，然而，周父已先與官宦世家喬家訂下婚約，周鄭兩人婚姻遭到反對，周子因而抑鬱

⁷⁸ 蜚鳴：〈記志德社之《自由寶鑑》〉，《順天時報》，1917年12月20日，第5版，有《自由寶鑑》的故事大要。《自由寶鑑》本事可能與1917年刊登在《新民報》上的社會小說《自由寶鑑》有關。然而，由於演出時間早於報刊日期，小說僅連載兩期，無法得見全文，是以不能確定是否與志德社的劇目有關。見憂生：《自由寶鑑》，《新民報》第4卷第12期（1917年12月），頁29-30；第5卷第2期（1918年2月），頁33-34。

⁷⁹ 蜚鳴：〈記志德社之《自由寶鑑》〉。

⁸⁰ 蝶：〈觀楊玉樓之《自由寶鑑》〉。

⁸¹ 一峯：〈誌文明園之《自由寶鑑》〉，《順天時報》，1918年12月15日，第5版。

⁸² 聽花：〈廣德樓《自由寶鑑》之一瞥〉，《順天時報》，1918年4月7日，第5版。

⁸³ 李大釗（1889-1927）觀賞《自由寶鑑》後撰寫〈不自由之悲劇〉一文，說兩人的悲劇緣於為「家族專制之所迫，而與自由婚姻無關」，並認為「該劇之精神乃歸咎於自由」，有違「時代潮流」。劇評家李濤痕的〈論今日之新戲〉，卻認為《自由寶鑑》帶有改良社會的要素。聽花〈廣德樓《自由寶鑑》之一瞥〉則指男女主角的悲劇肇因於傳統家庭制度的問題。蜚鳴〈記志德社之《自由寶劍〔鑑〕〉〉（續）提出，若是男女主角能夠自力營生，悲劇就不會發生。由於劇本無存，無法得知確切的演出內容。不同立場的觀眾對於戲劇作品都會有自身主觀的解讀，劇評人也會在劇評上反映自身的觀點。然而《自由寶鑑》內容惹起爭議，引發討論，也間接證明了志德社在選擇議題上的敏感度。見李大釗：〈不自由之悲劇〉，載朱文通等（整理編輯）：《李大釗全集》（石家莊：河北教育出版社，1999年），第2卷，頁665-70；李濤痕：〈論今日之新戲〉，《春柳》第1期（1918年12月），頁17-20；蜚鳴：〈記志德社之《自由寶劍〔鑑〕〉〉（續），《順天時報》，1917年12月23日，第5版。

成疾。其後周父妥協，曼娟嫁入周家當童養媳，周子赴京考試。然因周家解除與喬家的婚約，喬父記恨在心，誣陷曼娟與他人有私，曼娟最後自盡以示清白。⁸⁴無庸置疑，《綠窗殘淚》再次抓住了大眾的心聲，劇中人「演來滿場唏噓，座客皆大受感動」。⁸⁵可見演員演出劇中人物，刻畫入微，引起大眾共鳴，也促使觀眾思考導致男女主角無法終成眷屬的原由。劇評有云：「《綠窗殘淚》為文明園新排一齣最悲之劇，全劇情形痛詆我國家庭之專制與婚姻之不自由，以致種下惡因，貽禍青年，命意措詞足為一般守舊家當頭棒喝。」⁸⁶這二齣新劇，直指傳統封建家庭規制所衍生的種種問題。雖然主人翁能與心上人克服阻礙，共結連理，但受到舊有以家長制為中心的家庭宗法制度鉗制，最終無法得到完滿的結局。故而，追尋自由婚姻的前提，首先必須改革既有的家庭制度，志德社可以說正試圖藉由演劇，搖動中國千年以來堅牢不破的「家」思想。

此外，圍繞在傳統家庭制度的議題中，「納妾」也是無法避免的一項。當時傳統的納妾舊習看似已造成不少家庭紛爭，1916年7月10日《順天時報》在「本京新聞」刊登一則新聞〈又是家庭禍水〉。從標題使用「又是」一詞可以猜測，類似的社會現象頻頻發生。文中記載北京前門外甘井胡同的某一富戶樊某，寵信二妾，任由寵妾虐待正妻至死，又逐親兒出家門。文末結語為：「樊某者，寵妾棄子，自殘骨肉，誠為社會上之惡劣分子，惜無人叩其脛耳。」⁸⁷當時納妾並不違法，⁸⁸新聞中亦未記載樊某與其妾受到懲罰，然而，這則新聞至少揭示了納妾對於一個家庭所帶來的紛爭與痛苦。

志德社觀察到新舊時代轉換之際，舊時代遺留下來的娶妾風俗衍生種種問題，進而反映世態，在1916年創作了《家庭禍水》一劇。本齣劇的大要為某仕宦家庭納妾，惡妾串通家丁，蠱惑主人，逼死主母，陷害子女，歷經波折。惡人最終伏法，善人冤屈得以昭雪。⁸⁹演出《家庭禍水》的首要之務，是懷着勸戒目的，點明納妾之弊，故劇評如此說道：「余望今之置妾者，以是劇為前車之鑑也可〔可也〕。」⁹⁰這齣戲也不例外地感動全場觀眾，特別是女性觀眾，其中不乏淚流滿襟者。⁹¹

⁸⁴ 羨仙：〈文明園顧曲記〉，《順天時報》，1920年3月3日，第10版，有《綠窗殘淚》的故事大要。《綠窗殘淚》本事很有可能取自1910年《小說月報》臨時增刊號上所刊同名作品。兩者故事內容大致相同，人物、情節則有少許出入。見指嚴：《綠窗殘淚》，載《小說月報》臨時增刊號（1911年8月），頁1-20。

⁸⁵ 羨仙：〈文明園顧曲記〉（續），《順天時報》，1920年3月4日，第10版。

⁸⁶ 江左公度：〈《綠窗殘淚》中之楊玉樓〉，《順天時報》，1920年5月10日，第5版。

⁸⁷ 〈又是家庭禍水〉，《順天時報》，1916年7月10日，第3版。

⁸⁸ 民初法律禁止重婚，但只要不舉行正式的婚姻儀式，納妾就不算重婚，並不違法。參見李曉婧：〈從法律的視角審視南京國民政府時期的納妾行為——以江寧縣司法訴訟檔案為考察中心〉，《民國檔案》2013年第4期，頁93-99。

⁸⁹ 叫旦：〈廣德樓觀劇漫談〉，《順天時報》，1916年8月6日，第5版。

⁹⁰ 〈張小仙之《家庭禍水》〉，《順天時報》，1916年8月12日，第5版。

⁹¹ 「小仙飾吳太守之女，至割臂療母，座客皆為歎歎流淚，某女士至於襟袖盡濕」。見鄧胎鶴：〈張小仙小傳〉，《順天時報》，1917年5月1日，第5版。

此外，志德社更關注貧家女性的遭遇，這裡舉一例：1917年演出的《二烈女》，改編自二十世紀初期天津發生的誘婚社會事件。故事大要描述河北南皮張少庭家貧，被妓院家戴氏與流氓王寶山設計誘婚其二女，少庭不願許婚，被王踢死。戴氏向張氏索女，張氏告官。高等廳開庭審議，戴氏提供偽造結婚證書，法官昏聩，遭人收買，判決張氏敗訴。姊妹兩人誓死不受辱，雙雙殉死。這齣慘案引起極大民憤，政府重新審理，最終惡人伏法。⁹²

《二烈女》雖有「烈女」之名，⁹³然而二位主要的劇中人，並非刻板地被塑造成謹守貞節而殉死的平板人物。她們受到欺壓之際，仍盡力尋求解救之道，而死亡，只是不得已的最後選擇。在第十幕戴氏至張家索女場景，演員鮮靈芝扮演張姊，對於惡勢力表現出毫不畏怯、據理力爭的勇敢姿態。劇評有言：「鮮靈芝辯駁戴氏一場，句句譏諷，條條是理，利誘威迫，毫不為動。」第十四幕，姊妹得知司法不公，孤母弱女想盡辦法卻無計可施，最後萬般不得已，只能選擇自盡。劇評對於姊妹兩人為何終至尋死的過程，以及她們的內心運作，刻畫得相當仔細：

姊妹知事迫，相持而泣，終不得抵制之術，乃議以死全貞。姊妹互欲先死，冀留一事母，然思均不得脫陷，抗而全死之心遂決矣。

飾演姊妹的鮮靈芝與張小仙全心投入，演至悲憤處，全場觀眾為之動容：

鮮張二伶演至悱惻處聲淚齊下，張小仙則甚至痛極幾不能仰，淚涔涔然如泉之湧，且聲音愁慘，聞之令人酸鼻。是時滿座皆寂，嘆息者有之，垂淚者有之，敬慕者有之，哀惜者有之。

《二烈女》藉由真實司法案例，點出弱勢女性的社會處境。劇中張家姊妹的形象，經由演員精彩的唱做表演，鮮活地重現於舞台上，觀眾為其悲慘遭遇而感動落淚，此劇無疑是塑造女性形象的一個重要里程碑。

⁹² 因劇本佚失，故事大要根據劇評〈評廣德樓演《二烈女》〉並參照《中國戲曲志·北京卷》、《中國戲曲志天津卷資料彙編》所收錄的劇情簡介整理而成。見武夫：〈評廣德樓演《二烈女》〉，《順天時報》，1917年9月30日，第5版；中國戲曲志編輯委員會（編）：《中國戲曲志·北京卷》（上）（北京：中國 ISBN 出版，1999年），頁169；《中國戲曲志天津卷資料彙編》編纂委員會（主編）：《中國戲曲志天津卷資料彙編》第3輯（1987年），頁26。

⁹³ 烈女指為殉夫或殺身以保持貞潔之女子。劉昫等《舊唐書》卷一九三〈列女傳序〉云：「前代誌貞婦烈女，蓋善其能以禮自防。至若失身賊庭，不污非義，臨白刃而慷慨，誓丹衷而激發，粉身不顧，視死如歸，雖在壯夫，恐難守節，窈窕之操，不其賢乎！」（北京：中華書局，1975年，頁5138）

四、表演技巧的改良

從劇評可知，志德社演劇受到廣大觀眾擁護，演出時座客擁擠，至無立錐之地。⁹⁴除了前文提到的劇場改良與編演新劇等要素，還有在舞台上現身說法的演員，她們在表演技巧上精益求精，牢牢地吸引住觀眾的目光，更是值得關注。以下分兩項重點進行解析。

(一)精確掌握劇中人物身分的表演

劇團表演首先重於理解劇本內容，進而掌握劇中人物的身分，充分表現角色的神情意態。

審視本時期的劇評，我們可以發現，演員所搬演的劇不論新舊，對於如何拿捏劇中人身分都有獨特心得，故而劇評往往拿演員演出是否符合劇中人身分作為評論標準。劇評〈記廣德樓之四傑〉就指出鮮靈芝在表演上與其他演員的差異：

平心論之，靈芝之色未嘗出眾，至其藝確有獨到處。金玉蘭每演一劇，總不脫俗氣，無論為閨閣名姝，或潑悍淫婦，均以同一規律、同一度態演出之。……惟靈芝則聰明伶俐，備擅眾美。每演一劇，於劇中人身分體貼入微，貞淫哀樂，維妙維肖。⁹⁵

劇評指出，一位名為金玉蘭的花旦行演員，⁹⁶在不同的劇中，總是表現出同一種表演模式，原因除了她本身技藝才能有所不足，還因為她缺乏進一步理解所扮演人物的身分。相對地，同樣是花旦演員的鮮靈芝，則已經掌握每一齣戲裡劇中人的身分。此處「身分」的具體概念，應是在原有類型化後的腳色行當基礎上，⁹⁷按照戲劇情節的發展，深入考量劇中人物的細部性格特色，之後所呈現出來的人物形象。

劇評家訥菴也點出類似的觀念：「戲中某人以某角扮之，皆斟酌其人之身分品行，務求恰當者也。」⁹⁸由此可知，演員須在行當基礎上，分析人物背景，掌握性情品格，從而扮演符合劇情的人物形象。換言之，演員熟練本行腳色的表演程式，即所謂唱、念、做、打後，更進一步地進入人物，扮演劇中人的腳色；而劇中人的地位、性格等特徵，就是身分。

⁹⁴ 漱田：〈廣德之《好逑金鑑》〉，《順天時報》，1918年3月30日，第5版。

⁹⁵ 中秋：〈記廣德樓之四傑〉，《順天時報》，1916年1月18日，第5版。

⁹⁶ 隱俠說金玉蘭是一位工梆子腔與皮黃腔的花旦行演員。見隱俠：〈金玉蘭病故感作〉，《順天時報》，1916年3月24日，第5版。

⁹⁷ 古典戲劇中的人物，根據其性別、年齡、性格、職業、社會地位等劃分成不同的類型，稱為「腳色」，演員按腳色的專業分工稱為「行當」。各劇種對腳色行當的命名不盡相同，數目也不等，但大多有生、旦、淨、丑四個主要腳色行當。

⁹⁸ 〈訥菴菊譚〉，《順天時報》，1916年9月5日，第5版。

回到〈記廣德樓之四傑〉所舉的例子，從舞臺表演的角度來看，由花旦擔綱的腳色，雖然大致上具備類似的表演風格，然而，唯有如鮮靈芝一般確實掌握劇中人物身分，才能圓滿地在舞台上完成「維妙維肖」的演出。

演出新劇時也無例外。劇評家隱俠在〈廣德觀劇談〉(續)一文中，對鮮靈芝在新劇《慕艷驚鶯》中扮演紅娘的表現讚歎不已：

此劇主要腳色，以鮮靈芝所飾之紅娘，最能惹人注目。初對張生談話間，語中生趣，令人解頤。鶯鶯在花園焚香禱告，第三事見其不肯說出，乘時代其訴明，言談舉止純屬伶俐女子身分。最有趣者，鶯鶯詢及張生回答之科白，係用小生聲音，據情表出，聆者靡不稱妙。⁹⁹

鮮靈芝對於劇中人紅娘的詮釋，主要經由生動的做工，展現其伶俐活潑的小女子身分。紅娘在傳達張生的訊息給小姐一幕中，模倣小生的聲音與動作，更有畫龍點睛之妙，讓紅娘既淘氣又慧詰的個性更為飽滿、更為靈動活潑地展現在舞台之上。

另舉一描述納妾而致家庭崩壞的新劇《家庭禍水》為例。¹⁰⁰劇中張小仙扮演孝女吳貞娘，其巧妙細緻的表演，獲得〈張小仙之《家庭禍水》〉的褒揚：

小仙去吳貞娘，服色雅淡而入時，侍奉慈親側態多愁，工顰妍笑，艷慧非凡，而舉止間頗有大家風範、孝女身分。後姨娘入門，父命叩見行禮，做出欲行有不屑行之意，不行則違親命，再三揣度始行跪下，而仍含有忿忿不平之氣，恰合兒女衛護母親身分。

《家庭禍水》是新編劇，故事對觀眾而言，並不如同傳統劇般熟悉。演員要如何順應劇情，具體呈現吳貞娘這一由正旦所扮演的人物形象，才能獲得觀眾青睞？可說是一大挑戰。小仙所演出的吳貞娘，最初呈現「大家風範」的「孝女身分」；其後站在母親立場，不認同納妾之舉，與妾的種種互動遂以「忿忿不平之氣」表現「兒女衛護母親」的身分，細緻地刻畫劇中人的性格。

志德社對於劇中人物身分的精細詮釋，並不限於主要演員，配腳演員在這方面亦不馬虎。新劇《一念差》有丑腳演員九月菊和小旋風，¹⁰¹分演劇中兩個不同的反派腳色，演出恰如其分：

⁹⁹ 隱俠：〈廣德觀劇談〉(續)，《順天時報》，1915年11月18日，第5版。

¹⁰⁰ 根據〈張小仙之《家庭禍水》〉，《家庭禍水》內容大要如下：仕紳吳氏娶蘇妾，蘇妾與他人私通，意圖奪取家產，利用吳兒文英出外讀書之際，誣告吳氏，令其入獄，元配因而憂愁病故。蘇妾隨後意圖謀害吳女貞娘，將其推入水中，貞娘幸得養娘李媽搭救，留存一命，最後父女兄妹團圓，惡人伏法。

¹⁰¹ 隱俠：〈志德社之戲膽〉，《順天時報》，1917年4月3日，第5版，說九月菊是專工丑腳的演員。小旋風雖無資料，但從所扮演的劇中人物來看，其本工應該也屬於丑腳。

九月菊去王守義，小旋風去張典史，一是態度陰險，詭計多端；一是能驕能諂，搖尾乞憐，俱合小人身分。¹⁰²

雖然都是扮演品格卑劣的人物，然而兩位演員都掌握到「態度陰險」、「搖尾乞憐」這兩種不同的性格特質。

志德社的演員，無論擔任主腳還是配腳，不論搬演舊劇還是新劇，每場演出她們都似乎能獨具慧心地理解劇情，仔細揣摩每一位劇中人物的身分，剖析人物的性格特徵，透過洗鍊的做工與演技，引領觀眾進入故事之中，並帶來最大的觀劇感動。

(二)重視表情的演技，傳達人物的內心情感

女劇開始發展之際，有些演員因自身技藝的限制，漠視表情的運用。一位署名「形役」的長期戲迷撰寫〈中和園夜戲記〉一文，批評正旦演員金月蘭演出《機房訓》的表情死板：「金月蘭與王玉如合演《機房訓》，月蘭飾三娘，唱來祇有兩個印板腔調，做派總是一付呆滯面孔。」¹⁰³唱腔死板，表情呆滯，觀賞價值低落，自然無法獲得觀眾共鳴。然而，表演技巧日漸提高，表情的運用也開始受到演員重視。志德社演員另外一個不可忽視的特色，就是她們格外重視展現表情的技法，藉此刻畫人物的內心情感。這種充滿豐富表現力的演技，直接給予觀眾極大的感染力，從而達到逼真的表演效果。

有劇評記述鮮靈芝飾演傳統劇《鴻鸞禧》的主人翁金玉奴，¹⁰⁴寫她透過層層表情的變化，呈現出精湛演技。劇評人特別讚美鮮伶在丈夫莫生考中進士後，嫌棄金玉奴與父親金大出身微賤，怒罵金大並命他倒酒的一幕：

莫生中選之後，氣餒陡漲。該伶始則微露不豫之色，及金大被莫生怒罵，使之青衣行酒，慘阻形狀，如坐針毡，因應咸宜，春筍秋蕉，層層畢現，表情之精細透徹，求之坤伶中，無出其右者矣。¹⁰⁵

從「不豫之色」到「慘阻形狀，如坐針毡」，演員細微的臉部表情轉換，傳神地透露金玉奴每個階段的複雜心情。

¹⁰² 〈廣德樓之《一念差》〉，《順天時報》，1918年3月8日，第5版。

¹⁰³ 形役：〈中和園夜戲記〉，《順天時報》，1914年12月12日，第5版。

¹⁰⁴ 《鴻鸞禧》「寫明代秀才莫稽飢寒交迫，倒臥街頭。丐頭金松之女玉奴給以豆汁充飢，金松將女嫁莫。莫稽進京趕考，中進士，授德化縣令。上任途中，嫌玉奴出身低賤，將她推落江心。玉奴被江西巡按林潤所救，認為義女。莫稽到任拜見巡按，林將女許婚於莫。莫稽入洞房被丫鬟棒打，待見新人，竟是玉奴。玉奴面數其罪，經林解勸，莫稽悔過，夫妻重歸於好」。見中國戲曲志編輯委員會（編）：《中國戲曲志·北京卷》（上），頁316。

¹⁰⁵ 琴心：〈近日廣德樓中和聽戲餘談〉，《順天時報》，1915年8月22日，第5版。

《鴻鸞禧》另有張小仙飾演金玉奴的版本，在金大行酒這段，張小仙用另外一種方法詮釋。劇評〈廣德樓之兩齣《鴻鸞禧》〉有云：

莫呼金大行酒，鮮伶此時滿腔委屈，一若恨莫之無禮而莫可如何者。父酌時起身至敬，甚合情理；而小仙此時拂衣而起，側席而坐，目眦欲裂，雅不忍聞，尤見精彩，行酌時亦無損越劇情之處。¹⁰⁶

張小仙飾演的金玉奴，在父親為她倒酒時，起身行禮後側席而坐，利用怒目睜眼表現人物內心強烈的情感。她巧妙地利用眼神，如實地傳達金玉奴當下的悲憤情緒，可謂極具慧心的詮釋。

張小仙是極有天分的演員，對於表情特別講究，即使飾演次要腳色亦盡力為之。舉例來說，她在《花田錯》劇中扮演大小姐劉女，¹⁰⁷ 這齣戲的重要角色本為侍女春鶯（又名春蘭），由花旦行演員扮演。然而，張小仙反以上乘的演技，獲得劇評人的注目。由作者署名「楚客」撰寫的〈述《花田錯》〉，記錄了張小仙如何詮釋劉小姐初次於花田相識落難公子卞生的情景：「青眼憐才，遂櫻情網。當眉眼相傳，白扇題詩之時，在他人必流於蕩。小仙雖神傳秋水，而微帶羞容，粉面紅潮，更形嫵媚。」¹⁰⁸ 劇評點出，女演員處理男女言情一幕時，若太過則易「流於蕩」。充分掌握人物身分的張小仙，刻意避開露骨的舉止，謹慎地藉由眼神的流轉、含羞的神情、端莊的舉動，刻畫具大家風範的劉女陷入情網的模樣，活靈活現。

隨後劇情急轉直下，惡霸欲至劉府搶親，無計可施的劉女與春鶯，打算讓卞生喬裝女性潛入繡閣共商對策。然而卞生腳大，無適合的繡鞋，於是兩人徹夜趕工製鞋。就在製鞋的過程中，劉女的心緒也達到高峯。另一篇在《檀板綺聞》上發表署名「魯亞鶴」所撰的劇評〈《花田錯》中之張小仙〉，描述演員在此幕的生動表演：

蝶夢未成，蕉心難展。自尤農生不幸，好事多磨。其時仙子淚眼惺忪，愁容寂寞，恍似梨花帶雨，煞是可憐。為卞生作鞋時，適其母忽來叩門，藏針匿綫，敏捷中寓倉卒之色，不可多得之作也。¹⁰⁹

¹⁰⁶ 肇公：〈廣德樓之兩齣《鴻鸞禧》〉，《順天時報》，1918年3月22日，第5版。

¹⁰⁷ 《花田錯》故事「寫宋時劉員外命女兒玉燕攜婢女春蘭花田選婿，遇書生卞璣。玉燕慕其才，由春蘭代為說合，約定次日差人相請。翌日，劉府僕人誤將小霸王周通請至；劉員外無奈，以贈金辭謝，周不允，言三日內迎娶。卞璣喬扮女妝繡樓議策，被週通誤搶而去。劉告官，周去官府，將卞交妹玉樓看管；玉樓識破卞的偽裝，雙雙逃走。周復逼娶，魯達喬裝新娘代入洞房，痛打周通。卞與劉、周二女完婚」。見中國戲曲志編輯委員會（編）：《中國戲曲志·北京卷》（上），頁239。

¹⁰⁸ 楚客：〈述《花田錯》〉，《順天時報》，1916年5月17日，第5版。

¹⁰⁹ 魯亞鶴：〈《花田錯》中之張小仙〉（續），《順天時報》，1916年5月16日，第5版。

無法與心上人共結連理、心裡陷入危機的劉女，表露出焦心寂寞、梨花帶淚的神情，隨後自憂愁煩心轉為倉惶，其多層次的表情轉變，極具代表性。

演員著重表情的逼真演技，在排演新編劇時，同樣有極大的發揮。1917年志德社演出改編自清末時事的新劇《鐵筆血》，劇評人聽花在觀劇後撰寫〈廣德樓之三齣戲〉，記述了一位俠女子捨身為兄復仇的情景：

大軸為鮮靈芝、楊玉樓等之《鐵筆血》。是劇余曾觀及一次，二伶技藝較之曩日，更有進步。楊伶去新聞記者，痛論國事；及被捕就死，慷慨激昂之狀，令人不覺皆裂髮指。而鮮伶飾其妹，志在國家，代兄報仇。其痛憤悲傷之態，描摹逼真，維妙維肖，動人觀感。¹¹⁰

《鐵筆血》並非演員熟悉的傳統劇，而是改編自清末社會事件，擔綱的演員在琢磨表演方面應該更費工夫。¹¹¹從上引文可知，兩位擔任主要腳色的演員似乎是日日琢磨技藝，努力讓表演更上層樓。她們順應故事情節，透過充滿張力的表情與動作，從楊玉樓的「慷慨激昂之狀」，到鮮靈芝的「痛憤悲傷之態」，毫不保留地傳達人物的情緒，成就感人心脾的演出。

工於表情的演技，每每帶來震撼人心的反應，歷年多有劇評提及觀眾為之墮淚的景況。例如，由署名「楓林客」所撰的〈顧曲談屑〉，描述演員表演逼真傳神，座客為之感動落淚：「張小仙與鮮靈芝之新劇，近日大有進步。前演《青梅》一劇，頗能將劇中情節描摸逼真，即座客亦不覺為之落淚。」¹¹²

志德社成立之後，演員得到出色的教戲老師楊韻譜悉心指導，加上聰慧奮勉的鮮靈芝、張小仙等優秀的女演員，對於表演技法精益求精，經由傳神的表情、深刻的演技，不僅僅描摹劇中人的喜怒哀樂，更呈現劇中人內心複雜的情緒流轉。這種內心情感的表現，也是一種情緒的抒發。中國傳統戲劇藝術具備抒情精神，觀眾看戲所關注的不只是劇情，而是希望感受到演員扮演劇中人所抒發的情緒。她們的出色表現，足以說明她們確實已掌握戲劇表演的神髓。¹¹³

¹¹⁰ 聽花：〈廣德樓之三齣戲〉，《順天時報》，1917年9月13日，第5版。

¹¹¹ 此劇大要為：「廣德樓志德社最近編演新劇一本，名曰《鐵筆血》。劇情關係清季末葉漢口《楚報》編輯某，見忌於某道台，指為革命黨，陷以死罪。某編輯之妹，一俠女子也，卒能捨身替兄報仇等事。」見〈坤伶新劇進步〉，《順天時報》，1916年9月19日，第7版。

¹¹² 楓林客：〈顧曲談屑〉，《順天時報》，1916年11月18日，第5版。

¹¹³ 關於中國傳統戲劇藝術中蘊含的抒情精神，以及演員透過表演藝術來抒發劇中人的情緒，參看王安祈：〈中國傳統戲曲的藝術精神〉，載王安祈：《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1997年），頁185-98。

五、結語

1915至1917年間，女劇攀登至北京劇界的頂峰，成為劇壇霸主。芸芸女劇團當中，最不可忽視的一股力量，就是1915年成立的志德社。

本文從實踐戲劇改良的角度，研究女劇團志德社的發展史，討論了志德社在改良劇場、編演新劇及改良表演等方面的成就。¹¹⁴值得注意的是，這個原由女演員鮮靈芝掛名所組成的劇團，懷着實踐戲劇改良的理念，排演有益於社會教育與風俗的戲劇。志德社意識到演員作為舞台上宣道者，不可能自絕於時代脈動之外，故而一開始即思索如何提昇高自身的價值及地位。民國初年，輿論或多或少對於演員帶着負面的態度。1912年《順天時報》刊登〈取締配角〉一文，有言曰：「優人品格甚低，不察戲劇有關社會風化之要，故每以猥褻狀態，恣意形容。」¹¹⁵觀點雖然偏頗，然而從中亦可觀察到，經過清末戲劇改良運動，戲劇所擔負的教化任務間接地讓表演過火、或者是表演不夠專業的演員，被外界質疑其品格的高下。女演員進入劇壇後，她們同樣受到類似的歧視。為了獲得尊重，為了抵抗偏見，女演員自有因應對處之道。她們首先做的，就是認真對待自己的專業。

以鮮靈芝為例，她本身的個性似乎是相當不服輸的，而對於表演藝術她也是毫不懈怠的。當時報章記載鮮靈芝剛到北京時，有劇評家認為她技藝比不上當紅的金玉蘭與劉喜奎，但鮮靈芝不因此喪志，反而加倍努力：「時顧曲者猶謂其遠不逮玉蘭、喜奎，孰知鮮伶進取之心，百折不回，毀之譽之殊不顧，日惟研究戲情戲理而已。自是砥礪日切，藝技日精。」¹¹⁶技藝獲得劇評家認可後，鮮靈芝更選擇演唱「警覺愚蒙」、「有功社會」的戲劇作品，讓自己在舞台上「現身說法」，¹¹⁷直接衝撞時人對演員的先入為主偏見。不僅如此，她更主動以實際行動回饋社會。

1917年7月天津大水災，災情極為嚴重，當時北京劇團紛紛演出義務戲，募款救助災民。¹¹⁸志德社不甘後人，也進行了數場義務戲表演。10月10日報章報導北京大柵欄一帶女班演出義務戲的情形，提及志德社的當家演員如何在表演結束後上台演說，力勸觀眾捐獻救急。最後出場的鮮靈芝當眾演說，言詞真摯，感動人心，觀眾踴躍捐款，連坐在樓上的女客也爭先恐後，慷慨解囊：

¹¹⁴ 由於近代報刊資料繁雜，本文所使用的報刊資料以《順天時報》為主，首先嘗試對志德社的發展歷史進行綜述。未來將繼續搜集資料，擴充論述內容。

¹¹⁵ 〈取締配角〉，《順天時報》，1912年5月31日，第5版。

¹¹⁶ 見〈書鮮伶〉。

¹¹⁷ 此處亦見〈書鮮伶〉：「其演唱新戲，警覺愚蒙，有功社會，良非淺鮮。……女子現身說法，普惠黎庶，鮮伶有焉。」

¹¹⁸ 義務戲原本是應1900年以後的庚子賠款而生，因清政府無力償付鉅額賠款，於是向人民徵收國民捐，演出義務戲向觀眾募款即為國民捐的一種形式。參見北京市 / 上海藝術研究所（組織編著）：《中國京劇史》，上卷，頁185-86。

鮮靈芝演說大致謂，災民甚眾，缺衣乏食，所得戲價無幾，尤望諸善士量力捐助，集腋成裘，以拯災民。非但災民感激，即我等唱戲的女子，亦是感激不盡等語。侃侃而談，句句懇摯。認捐者尤形踴躍。斯時樓上女客中，有呼交捐款之聲。¹¹⁹

鮮靈芝的演說不僅表現了她對社會的關心與熱切參與公共事務的意圖，更象徵了身為「唱戲女子」，不再被動地在舞台上扮演他人，而是自覺地作為女性、作為新時代社會的一份子，站上自己的舞台，發出個人的聲音。她的演說令女性觀眾受到極大的啟發，因而發出「呼交捐款之聲」。雖然此時仍有男女分座的限制，但從這篇報導可知，那些隔離在樓上的庶民女性，正在開始打破藩籬，展現她們的存在感。志德社這回義務戲的募捐，因觀眾積極參與，戲園廣德樓總共收到六百五十餘元捐款，款項為各戲園之冠，足見女演員對於大眾的影響力。¹²⁰

1920年夏，直隸、山東、河南大旱，《順天時報》為了救助災民，於9月18日發起募捐活動。鮮靈芝一向熱心社會事務，身先士卒捐助二十元洋票。劇評家聽花特為此撰文，稱讚她「見義勇為」。¹²¹不僅如此，她還偕同劇團社員演出義務戲二回，戲票收入全用於賑災。¹²²鮮靈芝慷慨尚義，在劇壇創出一片天空，但最終仍因諸多問題，不得不離開她曾經付出多年心血的舞台。女演員際遇多如同鮮靈芝，演藝生涯僅僅在數年間就畫上句號。然而她們就像闇黑午夜中明燦地劃過天際的流星，在有限的時光當中綻放風華。歷程雖短，卻讓人無可忽視。

¹¹⁹ 佚名：〈義務戲之記錄〉，《順天時報》，1917年10月10日，第7版。

¹²⁰ 〈義務戲之記錄〉記載各園所收賣座戲價與捐款：「中和園戲價銅元四千二百餘吊，捐款三百二十元。廣德樓戲價銅元五千一百餘吊，捐款六百五十餘元。……天樂園戲價銅元兩千九百餘吊，捐款三十六元。廣興園戲價銅元三千三百餘吊，捐款一百五十餘元。丹桂園戲價銅元五百餘吊捐款，捐款無。」

¹²¹ 〈坤伶鮮靈芝之義氣誌感〉有言：「《順天時報》社此次代直魯豫災民募捐，坤伶鮮靈芝慨然有感，贊同此舉，遂助票洋〔洋票〕二十元，以表誠意，亦可謂見義勇為矣。」見聽花：〈坤伶鮮靈芝之義氣誌感〉，《順天時報》，1920年9月18日，第5版。

¹²² 〈鮮靈芝新劇助賑〉引用奎德社的告示說，10月10日將有義務戲演出：「敝園因本年北省旱災奇重，難民遍野，情極可慘。……政府雖已籌辦粥廠，以拯我流離失所之同胞，然需款浩繁，非集腋成裘，不克有濟。敝園女藝員鮮靈芝等有鑑於茲，願以一技之能，盡綿薄之力，定於本月十日演唱義務夜戲，一次所得票價悉數送交警廳支配賑濟之用。」據〈女伶鮮靈芝再為津埠演戲募賑〉的報導，鮮靈芝應天津旅京同鄉會之邀，將於10月22日再次演出義務戲：「文明園女伶鮮靈芝本其尚義之心，曾為災民捐助賑款，並演唱《二烈女》義務新劇。一次所得戲價業已送請警察廳轉交施賑機關，以救災黎等情，業誌前報。昨聞天津旅京同鄉會紳董等為津埠施賑募款起見，倩求天津教育家林墨卿君介紹奎德社，請女伶鮮靈芝再為該埠演唱賑災戲一次。聞鮮靈芝以該園所演裨益社會之新劇本半由林君所贈，在理義不容辭，遂慨然允於月之二十二日，仍就本園盡此義務云。」見佚名：〈鮮靈芝新劇助賑〉，《京報》，1920年10月7日，第5版；佚名：〈女伶鮮靈芝再為津埠演戲募賑〉，《順天時報》，1920年10月18日，第3版。

啟蒙與娛樂之間： 民國初期北京女劇團志德社的改良戲劇實踐

(提要)

吳宛怡

1912年以後，清代禁止女演員演出的禁令解除，女演員公開登上北京舞台。隨後施行男女分演的政策，造成女劇大為流行，北京戲園紛紛轉為由女演員組成的劇團擔綱演出。在女劇流行期間，最具代表性的女劇團即為志德社。本文使用北京報刊資料，詳細梳理志德社的發展歷史，分析志德社如何實踐改良戲劇的理念，如何完成劇場、編劇、表演等方面的創舉，以及探討民初女劇如何獨自走上特有的發展道路，進而重新評價志德社在近代戲劇史的地位。

關鍵詞： 志德社 改良戲劇 女劇 女演員 新編劇

Between Enlightenment and Entertainment: The Theatre Reform Practice of the Beijing Female Opera Troupe Zhide She in the Early Republic of China

(Abstract)

Wu Wan-yi

Since 1912, the ban on the public performance by women in the Qing dynasty has been lifted and female actors eventually stepped on Beijing's opera stage officially. The Beijing government later changed its policy and agreed to segregate the performance of male and female actors, resulting in the growing popularity of female-led theatre on Beijing's Chinese opera scene. During this popular period of the female theatre, the most famous female troupe was Zhide She. Based on the information in Beijing newspapers and periodicals, this paper aims to survey the development history of the Zhide She in detail, analysing how it realized the concept of theatre reform and put forward the pioneering theatre, new drama, performance, etc. It explores how the female theatre embarked on its own unique path in the early Republican era, and re-examines the significance of the Zhide She in the context of modern theatre history.

Keywords: Zhide She theatre reform female theatre female actors
new drama