

“男旦”艺术现象的文化内涵

● 陈娅玲

“男旦”即“男扮女妆”是戏曲表演行当的类型之一。在中国古典演剧史上它却曾是一个重要存在和主流构成。20世纪上半叶，京剧“四大名旦”的出现是男旦艺术最高成就的形象符码。而且其呈现出卓越的技术、技艺，除了给人以美的享受的同时，背后所蕴含深刻的社会文化内涵也同样发人深省。本文从“男旦”艺术现象的形成概况为切入点透视其文化内涵。

一、“男旦”艺术现象的形成及概况

“男旦”指戏曲舞台上男扮女角，在中国演剧史上它曾是一个重要存在和主流构成。其缘起乃可追溯到上古巫风主持祭祀仪式时出现的男巫。原始的祭祀巫舞中出现了萌芽阶段的角色分工：在男曰觋，在女曰巫（《国语·楚语》）。随着原始公社的瓦解，私有制的登上历史舞台，原本娱神的祭祀歌舞蜕化为娱人而作，帝王、贵族也可享有歌舞之奉。《史记·殷本纪》载纣王“使师涓作新淫声、北里之舞、靡靡之乐”，春秋时代有“女乐”、“郑声”，男性艺人亦方兴未艾的服务于世俗的帝王贵族，并取得了大众认可的职业身份和名称：“优”或称“俳优”、“倡优”。汉代倡优的主要职责在于娱人，遗留了男扮女装的传统。其歌舞与装束，无论内容还是形式，均可根据娱人的需求而不断得以改进与丰富。

汉魏交替，战乱频仍，人生如露，竞奇逐异的言行与及时行乐的风气弥布。宫廷中男优女扮的表演孟浪艳冶，形同声色游戏。《三国志·魏书》载齐王曹芳君仪不立，“日延倡优，纵其丑谑”，使小优郭怀、袁信等于广望观下，“作《辽东妖妇》，嬉亵过度，道路行人掩目”。^①而六朝士人对容止情态和仪容风貌的刻意追求，也导致了女性化的装束和气质称盛一时：“梁都全盛之时，贵游子弟，多无学术”，“无不熏衣刺面，傅粉施朱……从容出入，望若神仙”。汉初皇帝几乎个个都有男宠。汉文帝宠邓通，武帝宠韩嫣、李延年，哀帝宠董贤，几乎成了历史上的丑闻“经典”。这在司马迁《史记》、班固《汉书》中均有如实记载。男宠之风最盛于魏晋南北朝，隋代男为女服进一步成为颇具特色的娱乐演出。《隋书》卷十四《音乐志》记载宣帝即位后，“广召杂伎，增修百戏……好令城市少年有容貌者，妇人服而歌舞相随，引入后庭，与宫人观看”。唐段安节《乐府杂录》中记《俳优》云：“弄假妇人：大中以来，有孙乾饭、刘璃瓶，近有郭外春、孙有态。僖宗幸蜀时，戏中有刘真者，

尤能！后乃随驾入京，籍于教坊。”^②这些有名有姓的人都是当时善于“弄假妇人”的男旦。男为女服的娱乐狂欢主要以歌舞表演为载体。武则天时代戏剧逐渐完备、成熟。男扮女妆也从“弄假妇人”的技艺发展为杂剧的“装旦”和南戏的“妆旦色”。旦色男扮延至宋代成为表演女性角色的特殊规范与主要形态。

元明以后，由于民族压迫及夫权日重，众多文人出身的官宦之家以蓄养家乐、家班，炫耀名优伶成为时尚而盛行一时。社会地位低下的伶人却创造了我国古代戏剧最辉煌的历史。而我们却只能在《录鬼簿》和《青楼集》中看到他们部分人的姓名。

清初，在清政府严禁娼妓而不禁止狎优的政策下，一些士大夫在国破家亡、痛哭流涕而束手无策的同时，寄情声色以自娱，狎娈童、醉醇酒就成了政治逃避的方式。而清王朝的统治者为避免他们起来造反也鼓励其溺于声色之好。在此情况下，清代蓄优狎伶的风气并不逊于明代。许多优伶在士大夫的大捧特捧中声名鹊起，杨枝、紫云、灵雏、秦箫、徐雏、金菊诸人都是艺冠一时的伶童。清初的王紫稼即为一例。其优雅的扮相、悦耳的唱腔、婆娑的舞姿，无不使文人学士趋之若鹜，故而有“妖艳绝世，举国若狂”^③之誉。乾隆时期，士人把与优伶交好视为风流韵事，官员把娈童的陪伴作为一种显赫身份的标志，伶优方俊官、李桂官，靓动人，娇俏可喜，分别受到乾隆十九年、乾隆二十五年的状元庄培因和毕沅的眷恋，被时人称为“状元夫人”。^④男伎在当时被称为“相公”、“像姑”；此风最初盛于江南几省，因名之为“南风”、“男风”。有“相公癖”之性行为在一些文学作品里被美称为“后庭花”。梨园风气奢靡，男旦作为这一时期舞台的行当之首，塑造了独特的表演范式和审美形象。这些状况在清代小说《品花宝鉴》、《花月痕》、《青楼梦》、《海上花列传》等书中都有描写。

在近代中国一些古老剧种中，涌现出许多出类拔萃的男旦演员，如昆曲界的韩世昌、马祥麟，秦腔的李正敏，河北梆子的侯俊山、田际云，川剧的周慕莲，闽剧的郑奕奏，楚剧的沈云陔，老调的小莲花，五音戏的鲜樱桃等，他们为本剧种的舞台艺术做出了卓越贡献。京剧的兴盛与男旦艺术的发展密不可分。男旦作为一种表演的艺术形态，又一次征服戏曲观众是以梅兰芳为首的梅、尚、程、荀四大名旦、四小名旦的出现作为标志。四大名旦阵容整齐、扮相俊美、唱腔动听、做工细腻，但又各有千秋。注重戏曲的教育作用和以声容并茂的神韵刻划人物形象。突破了魏长生时代倚恃渲染畸形“色”的特点，深化了传统戏曲艺术的特质，标示了性别文化的演进和男旦艺术迈入鼎盛期。

二、古代“男旦”搬演性质及生存状况

在历史悠长的封建社会里妇女被压迫、被奴役确是事实，但从事技艺表演的男人始终同样受到凌辱、歧视。男扮女装在舞台上通过服装、身段等外在的舞台语汇，女性可以成为男性创造的对象，逾越了性别藩篱，并不意味着男旦在社会生活中可以逸出等级的规范。“娼优不分”及“伶人”向来是和娼妓、流寇、盗贼相提并论并被世俗社会所默认。在封建社会的古代民间用语中，演员还有一个约定俗成的通用称谓——“戏子”。这显然带有十分浓厚的世俗意味。

在中国戏曲发展史上，封疆大吏、硕学名儒，涉足戏曲者寥寥，绝大多数戏曲作家是仕进无门或在丑恶的官场倾轧中败下阵来的失意文人。正统文人大多以诗文为“正宗”，以戏曲为“邪宗”。诗歌、散文都曾被封建文人用作跻身官场的敲门砖，唯独戏曲一直被目为有伤风化、君子不为的“末技”。官员、豪绅、儒林，不准子女做“戏子”，更不准子女与“戏子”结婚。如元代南戏有“宦门子弟集错立身”一说。谴责宦门子弟当戏子。曹雪芹的《红楼梦》里，贾宝玉因为接触了名叫棋官的“戏子”，就被认为是不长进、尽学坏，接触了“下九流”的坏人，是个大逆不孝的子孙，被打的皮开肉绽。京剧传统中的“男旦”早期被称为“相公”，男旦汇集的地方被称作“相公堂子”。社会与心理的隔离将伶人的地位不容辩解地摆在了社会的最底层。男扮女角，更是被看作是“不入流”的人而被人瞧不起。至今，旧的传统观念里，伶人属“下九流”的群体。笔者小时候常常听家乡的老人们念叨一句顺口溜：“鹤鹤戏子麻里猴，刺头修脚下九流。”伶人低下的社会地位尽表言中。其中除歧视外，甚至还有作践的成份，刺激了他们的“类聚”和“心理隔离”的倾向。其结果，伶人在一切的社会职业里便“顺理成章”地成为一个特殊的阶层，也正是由于这种不公平的隔离，伶人在不可逆违的社会生存环境以及人类繁衍的自然规律面前，除了极少数的个例之外，大多数的伶人不能够与所谓的“上流社会”发生平等的交流关系，婚姻的缔结当然也是绝对不可能的事情。只能是无可奈何地在自己的圈子内部寻找配偶，形成伶人世家的传承模式。

浙江绍兴地区，清代末年还有“堕民”存在，其受到一种特别身份的约束，规定其不得与一般老百姓通婚，要就业也只能唱戏或做婚丧喜庆的吹鼓手。伶人处于遭人排斥和与社会

隔离的尴尬局面易于言表。

自明迄清，男旦已成为一个群体，社会能接受他们，但还是止在玩物的层面上，乾隆年间，涌现出以蜀伶魏长生为代表的男旦群。演出的剧目多半是遗留着色情成分的“粉戏”。以色事居多，以技从艺少。被裹挟的青年男性旦角在舞台上饰演年轻女子，在舞台上饰以艳服、涂脂抹粉、眉目顾盼、故作娇态取悦于人。舞台之外则是被追逐狎弄的玩偶。《品花宝鉴》中红相公琴官的话颇具代表性：“自小生在苦人家，又作了唱戏的，受尽了羞辱。我正不知天要叫我怎样，要我的命，就快一点儿，又何必这样糟蹋人哩！”15岁的男伶遭受欺侮和凌辱可想而知。由于职业的需要，不少男旦都娇美诱人而带有女腔和柔曼媚靡的风情，男旦弱女的表演形式给观众更多新奇刺激的感觉。同时，由于职业的卑贱性质，倡优的社会地位低下，一直备受人们歧视，观剧者往往以高人一等的优势对待优伶，为势所逼，众多梨园名伶成为士宦商贾所狎对象也就不足为奇了。正如清代诗中所云：“朝为俳优暮狎客，行酒铿锵逞颜色……酒阑客散壶签促，笑伴官人花底宿”的狎优之风冠绝天下。由此可见视优伶为“玩物”、或“消遣物”的观念在世人心目中被视为常理。人们在观赏其艺术创造的同时又侮辱他们、作践他们，甚至他们的身体也可连带其所创造的艺术作为馈赠亲友的礼品和商品进行廉价的交易。艺术的尊荣与艺术创造者的低贱在其身上形成了强烈的反差。

中国古代“男旦”的搬演成为顺应满足男性心理需求的一种文化存在和文人雅士们怡情养性、欢聚戏场、消遣娱乐、甚至纵情声色的工具。然而，他们所创造的艺术文化与在中国古代所遭受的苦难和摧残却是极不相称的。在整个演出活动中，仍然一无例外的始终处于被支配、被玩赏的地位。

三、“男旦”的扮演体现了以男权为中心的社会心态

我国封建社会是以男性为核心的宗法血缘制社会。上古的“圣书”告诉人们，“男为乾天而在上，女为坤地而居下。男为主，女为从，男尊而女卑”。“夫为妻纲”是“天下公理”。这也与中国封建社会家国同构的宗法制度密不可分。中国历来有视国如家、以家度国的思维习惯。《易经》中云：“有男女然后有夫妇，有夫妇然后有父子，有父子然后有君臣，有君臣然后有上下，有上下然后礼义有所错”。无论从政治制度还是宗法制度考察，从妇女身上能更清楚地看出这种极权的非理性的专制精神。中国传统家庭性别模式的夫权制，是建立在对女性奴役和支配的不平等的基础之上，女性的权利在许多领域被剥夺。并以制度的形式确认固定了男性“主人”的地位。

中国戏曲中的女性形象同样是从属于男性社会意识与男权文化心理的产物。检视古今剧作，西施、卓文君、花木兰、梁红玉、秦良玉、谭记儿、红拂女、红线女、赵艳容、陶三春、杜十娘、秦香莲、玉莲、李三娘乃至燕燕、红娘、青儿等排出长长一列，她们以各自有声有色的故事丰富着戏曲人物画廊，迄今仍常演常新地亮相在京剧以及各地方戏舞台上。主观上表现了自身思想的民主性、进步性。却掩盖不了这样一种事实：那精巧的故事，个性化的女性形象，富有创意的舞台设计，大多描写了女性肉体和精神的牢狱般的生活，是她们“哀而不争”、“争而后哀”或“争而不哀”的命运写照。尤其是“一见钟情”与“终生相托”、“富贵易妻”与“女不二嫁”的主题以及“美目盼兮、巧笑倩兮”对女性体态容色之美的描写和赞扬，常常又被自觉不自觉地纳入女卑男尊或女从男主的视域，书写的这些被同情或被歌颂的女性，其天生的姿色容貌也成为权力话语强制下的某种异化产物。只在作为男权荣耀的陪衬和印证时，才可能受到礼遇和赞美。

同样，在男权中心社会里，人们可以认同富有阳刚气的女性向比自己地位高的男性看齐，却很难接受拖着娘娘腔的男人向比自己地位低的女性看齐。对“扮女”的男性多以之为耻的这种根深蒂固的性别歧视观念，显然是几千年的以男权为中心的社会心理与宗法制度相互作用的结果。

四、“男旦”表演艺术与中国传统戏曲审美观

男子扮演女性的传统，在英国和日本都有过先例。欧洲由封建社会进入资本主义社会后，男女平等，女子可以登台演戏，男演女则自然消失。延续这一传统的只有中国和日本。一个重要的原因是戏曲自诞生之日起，即将演员与角色之关系视为“装扮”：扮假妇人，扮假官人（即装孤），扮假佛徒（僧人）等，并不要求你扮演女人就变成女人、扮演尼姑就变成尼姑。中国戏曲教育从来不让演员进入角色之中，而只是表现角色的内在、外在特征。戏曲艺术又是一门表现性艺术，允许夸张变形、写意传神，不求形似，但求神似，使它与生活的自然形态保持着较大距离。强调一切艺术都必须通过传达出人物的内在神情的活的形象感染人，使观众的审美情趣与戏曲的写意特征相契合的审美习惯。这为男旦表演提供了合理的载体。随着男旦的修养日渐提高，对演戏已逐渐形成明确的系统理论认识。清初康乾间金埴《巾箱说卷》记述两男旦演出的情景载曰：两优童亦宛然一母一子，情事楚切，不觉泪滴眶间。夫假啼而至真泣，两优年各十四五岁，询其泪落之故，对曰：“伎授于师，师立乐色，各欲其逼肖，逼肖则情真，情真则动人。且一经登场，已身即戏中之身，戏中人之啼笑，即己身之啼笑，而无所为假借矣！此优之所以泪落矣。”子为男旦，母亦为男旦，且以十四五岁之男旦而出演老年妇女，感动人心，至于泪下，实非易事。究其深因，盖缘于演戏的主导思想在“逼肖其真”。不然，此男性演员以十四五岁年纪对人生悲欢何能体验至此。这不只是戏曲表

演技巧的运用，而是个人平时对此角色的揣摩体悟在内使角色日渐成熟的结果。男扮女的本身就是戏，就需技艺，从男旦所扮演角色的举手投足，一颦一笑的形似中，达到完美的神似，这与中国传统美学中“离形得似”的美学观是一脉相承的。也是许多有成就的男旦演员所追求的最高表演境界。尤其是京剧男旦在舞台上塑造的各阶层、不同命运、不同风格的女性形象，竟能使观众发出“不看他们的戏就白活一辈子”的感叹。评论家罗勃特·里特尔看完梅兰芳的演出说：“昨夜看到中国著名的演员梅兰芳介绍京剧给美国观众，这是我在剧院里度过的一个最美妙而激动人心的夜晚。……因为这是一种以令人迷惑而撩人的方式使之臻于完美的、古老而正规的艺术。相比之下，我们的表演似乎没有传统，根本没有旧的根基。”^①

从京剧发展的历史来看，男旦一直活跃于京剧舞台，是他们把京剧推向了一个又一个高峰，到本世纪二、三十年代四大名旦梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云崛起时，男旦艺术发展到了繁盛时期并形成流派。梅派的甜美大方，程派的幽咽婉转，荀派的妩媚俏丽，尚派的挺拔刚劲。梅（兰芳）、尚（小云）、程（砚秋）、荀（慧生）、张（君秋）五大流派，从表演、唱腔以及舞美方面所创造的辉煌业绩，成为京剧的宝贵财富和后人学习的典范。

中国戏曲是一种蕴涵极为丰富的文化现象，男旦作为一种表演的艺术形态与中华民族的政治、经济、文化、艺术、伦理、审美等有着千丝万缕、深浅不同的关联。在中国古代历经几千年的风风雨雨，留下了自己深深的印迹。其特有的体态和风姿成为中国审美娱乐的一种丰厚的文化价值资源。作为一个有着独特内涵的社会群体，他们的行为、心理、艺术创造等显示出的群体特征和文化印记，值得我们去研究和探索。

注释：

①王国维《宋元戏曲考》，见《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1984年，第6页。

②（唐）段安节《乐府杂录》，见《中国古典戏曲论著集成·一》，中国戏剧出版社，1959年，第49页。

③蒋敦复《随园杂录》[M] 扬州：江苏广陵古籍刻印社，1991.P16。

④赵翼《檐曝杂记》[M] 北京：中华书局，1982.P37。

⑤蒋士铨《忠雅堂集校笺》[M] 上海：上海古籍出版社，1993.P707。

⑥吴乾浩、谭忠湘著《20世纪中国戏剧舞台》，青岛出版社出版 1992，12。

（作者单位：绍兴文理学院音乐学院）