

舞台上的性别反串艺术

◎ 李祥林



“乾旦”者，梨园舞台上以男扮女之谓也。当年，曾有媒体人员问京剧名家梅兰芳，男旦是不是封建时代的产物？后者没有正面回应，仅仅说了四个字：“这是艺术。”在此，问者之问和答者之答，耐人寻味。

京剧舞台上，跟以女扮女的“坤旦”相对的“乾旦”，是历史的产物。就其发生言，导致这种并非常态的“男扮女”现象的原因之一，当跟过去时代禁止女演员登台的封建道德律令不无关系。尽管女伶演戏在元明舞台上曾一度活跃（尤其是元代），尽管明末清初文学家李渔的小说中也写到浙江某地民间“代代出几个驰名的女旦”（《谭楚王戏里传情 刘藐姑曲终死节》），但进入清代后，尤其是在京剧兴起之时，随着礼教意识不断强化，由于统治者明令禁止女子演戏、禁止蓄养家班，京城等地梨园竟成为清一色男演员的天下。康熙以来，几乎每朝都有相关禁令，甚至连女子看戏也严加禁止，如：“道光时，京师戏园演剧，妇女皆可往观，惟须在楼上耳。某御史巡视中城，谓有伤风化，旋奉严旨禁止。”“咸丰时，张观准夙以道学自名，尝官河南知府，甫下车，即禁止妇女人庙观剧。”（《清稗类钞》）。在此背景下，早期京剧界“全男班”盛行，从编剧、演员到乐师、化妆师，台前幕后，各色人等无不由男性担当，而剧中人物无论男女老幼，也均由男子来扮演；至于女性则被排斥在大门之外。标志京剧诞生的四大徽班北上之前，走红京城舞台上的有乾隆年间二上北京、一下扬州的川籍秦腔花旦魏长生。他就是以男扮女的艺术驰誉遐迩的。即便是第一个进京献艺的三庆徽班，其领班人高朗亭也是以旦行擅名当时。在此背景下，自然拒收女弟子也不用女艺人。及至后来，即使是在风气渐开、坤角初起时期，女演员登台仍难免遭受冷眼，如江上行《六十年京剧见闻》

所述：“从前京剧演员只有男性没有女性，这就是男扮女的由来。光绪中叶有了女演员，但受到歧视，被称为髦儿戏。进不了大班，男角称为名伶，女角则以坤角呼之，以示区别。一方面是受重男轻女封建旧观念的支配，另一方面则是因为坤角的艺术难与男性名角比拟，大都演些减头去尾的唱工戏。”既然如此，从社会学角度说“男扮女”或“男旦”艺术在京剧舞台上自诞生起就跟性别歧视的封建社会土壤有不解之结，想必无人异议。唯此，也就难怪上个世纪初有文化激进人士对之出言不恭；即使是到了21世纪的今天，有关“男旦”的合理性问题仍不好说已经全无争议。

作为性别反串艺术的“乾旦”，也不是迟至清代方才出现。以七尺男儿身扮演二八佳人的“乾旦”，在华夏演艺史上不但由来甚古，而且源远流长，脉络不绝。汉魏六朝时期，魏有优伶扮“辽东妖妇”（《三国志·魏书·齐王纪》裴注引司马师《废帝奏》），后周有“京城少年为妇人服饰，入殿歌舞”（《北史·宣帝纪》）；隋炀帝时，正月十五的角抵戏有“人戴兽面，男为女服”（《隋书·柳彧传》）。这种以男扮女的表演艺术，在唐宋时期更是屡屡见于记载。《踏谣娘》是戏曲史研究者常常提及的，其内容和演出情况见载于《新唐书·礼乐志》、《刘宾客嘉话录》等古籍，尤以崔令钦《教坊记》述之甚详：北齐有姓苏自号郎中者，实不仕，“嗜饮，酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔怨，诉于邻里。时人弄之：丈夫著妇人衣，徐行入场，行歌。每一叠，旁人齐声和之云：‘踏谣，和来！踏谣娘苦，和来！’以其且步且歌，故谓之曰‘踏谣’；以其称冤，故曰‘苦’。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。”而“弄假妇人”，也明确出现在唐代的乐舞演出中。（《乐府杂录·俳优》）明代成化年间进士陆容《菽园杂记》卷十谈及“南宋亡国之音”戏文时，称

“其膺为妇人者名为装旦，柔声缓步，作夹拜态，往往逼真”。这“膺为妇人”即是性别反串。宋周密《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部”中，“杂剧三甲”所载“刘景长一甲八人”有“装旦孙子贵”，而“盖门庆进香一甲五人”有“戏头孙子贵”，看来这也是个能扮女角的男演员。此外，还须看到，即使是在有清一代，以男扮女的“乾旦”也不总是受到捧场的。清乾隆年间汪启淑《水曹清暇录》卷八载：“曩年最行档子，盖选十一二龄清童，教以淫词小曲，学本京妇人妆束，人家宴客，呼之即至，席前施以氍毹，联臂踏歌，或溜清波，或投纤指，人争欢笑打彩，漫撒钱帛无算，为害匪细。今幸已严禁矣。”这种对“以男装女”的禁止，在前朝亦见：“吴优有为南戏于京师者，锦衣门达奏其以男装女，惑乱风俗，英宗亲逮之……”此乃明人都穆《都公谈纂》卷下的记载，认为不是“有伤风化”，就是“惑乱风俗”。看来，无论是禁止女子登台，还是禁止模仿女子亮相，当政者挥动的权力棍棒是相同的。

从审美角度看，“乾旦”作为古已有之的梨园现象，其存在有着不可忽视的艺术学依据；对之，我们当有实事求是的公正理解。首先，正如有关名言所讲，“艺术并不要求把它的作品当成现实”，在写意文化土壤上生长起来的华夏戏曲，就更是如此。譬如戏曲舞台上的一桌二椅，借符号学的说法，其作为孤立的“能指”什么也不是；但随着剧中人出场，在表演者的唱做念舞中被赋予规定情景中的“所指”，时而是桥，时而是山，魔术般地变幻出审美时空的气象万千。同一舞台，可以是山是水，也可以是天是地；可为春夏秋冬，也可为风霜雨雪；挥手间已历百岁千载，投足处又越千山万水；既可作陈妙常追赶潘生的秋江，又可作苏小妹三难新郎的洞房……但这一切，都是在演员虚拟化的表演动作中“暗示”给观众的。没有实物性的对象，只有虚拟化的表演，但观众丝毫也不觉得有何不妥；因为戏曲是艺术，而艺术是假定性的。中华戏曲尤其看重舞台时空的心理化写意化，把时空营造依托于演员拟象写意的虚拟化表演，并不刻意追求独立于人物表演之外的自然环境写实。离开表演者的唱做念打，舞台上就只剩下一块仅有长、宽、高空间三维却没有任何审美意义的空白场地。戏曲舞台上，时空环境是随着剧中人物的活动不断变化的，让时空流动服从于人物表演需要并通过后者获得具体规定性，

景随人走，境随情迁。戏曲演员常常讲要“带戏出场”，便道出个中奥妙。舞台时空处理如此，人物扮演也是这样。京剧“四大名旦”个个是现实生活中的须眉男儿，一旦他们走上舞台，其精彩的表演呈现在观众眼前的就只有“扮女”的艺术。正如观赏“一桌二椅”的传统戏的观众不会去斤斤计较地追究那舞台上设置的是桥还是桌一样，他们也不会去莫名其妙地责问这女角戏中的扮演者是女还是男。换言之，他们明明知道台上道具是桌，但就是要看作戏中的桥；他们明明晓得台上演员是男，但就是要视为戏中的女，因为这是规定情境中由演员和观众之间老早就形成的审美默契使然。既然“虚戈为戏”，则以男扮女的“男旦”艺术当符合戏剧假定性原则。

其实，艺术作为人类精神的花朵，起自人类对自然物的不满足，体现着人类自由自在的能动创造。以男扮女的“乾旦”技艺，恰恰在某种程度上透露出人类渴望超越自然局限而走向创造自由的内心愿望，因而得到赞赏。当年，名列川剧“四大名旦”之一的薛艳秋，就是男扮女角，擅长跷功，而且他脚上的跷鞋乃是铜跷鞋，可见其功夫已臻上乘。他在宜宾演出《情探》中的焦桂英，因穿着铜跷，一停一步，完全脱去男性体态，令人惊叹。相对于以女演女出自本色的“坤旦”，以男演女的“乾旦”（男旦）首先就多了一道克服生理性别差异的难关，显然这不是件容易的事。正如梅派传人自述学艺经历所言：“那是一个非常艰苦的学习过程。我很清楚，男人演女人比女人演女人要困难得多，要辛苦十倍。比如发音的部位，女人的假声，也就是我们通常所说的小嗓，与她的真声相差就不大。而男生的假声，与他的真声相差很明显。乾旦的说话与演唱完全像两个人，可见差距之大。”（梅葆玖等：《看乾旦说乾旦》）差距越大，突破越难，创造的乐趣也越多。真正的艺术，上乘的艺术，总是要在不可能中寻可能，有限中求无限，束缚中争自由。不断克服困难、不断挣脱束缚、不断超越局限的过程，也就是人的创造意志和能动作用不断显现的过程，也就是马克思主义美学所讲的以自由自觉为标志的“人的本质力量”的体现。况且，从舞台实践看，“男旦演员和后来的坤旦相比，毕竟也有长处。首先作为一种歌唱艺术，男旦底气充足，尤其把唱腔从舞台演出中‘抽出来’细细品味的时候。其次，男旦的艺术生命长久，坤旦一过三十岁就差了。再次，男旦与男性小生做戏时，会在

体现‘性’关系的地方敢做又会做，就容易达到美的极致；相反，坤旦和男性小生做戏做到这里，双方难免拘谨。”（徐城北：《品戏斋神游录》）男旦的表演，在艺术功夫的展现上，有时候甚至能达到“比女人还女人”的境界，这是舞台实践所证实的。就此而言，要说性别反串式的男旦仅仅是“扭曲人性”的艺术而没有存在价值恐怕很难；因为从正面看，那发达得近乎完美的表演技巧中分明还凝聚着一代代艺术家努力挣脱生理局限而不懈创造的精神。这种创造，这种精神，我想是任何艺术都永远需要并始终尊重的。

不容忽视，较之以女扮女的坤旦，以男扮女的男旦作为舞台艺术，实有前者所不及的某些长处。以演员嗓音为例，2001年11月21日乐趣园“中国京剧论坛”网上有论者指出：“男性的生理构造与女性不同，男性的声带‘宽’‘厚’，再用假声的时候，声带前端闭合紧，发出的假音自然禀承‘宽厚’的特点，同时又能保持‘脆’‘亮’，而女演员的声带‘薄’‘窄’，的确也有‘脆’有‘亮’，但在‘宽’‘厚’上就差多了。可以说，自从有了男旦，京剧中许多的唱腔板体都是由适应男旦自身而创造的，最明显的例子就是‘四平调’。它是二黄腔系，多用来表现舒泰闲逸的环境气氛，所以行腔很悠闲，在中、低音处较多，而高的时候又特别高，低的时候特别低，很不好唱。男旦在演唱时，特别是中、低音区，充分地展示了特有的‘宽厚’的浓郁韵味，显得游刃有余；女演员却很难表达，天赋使然，她们只有升高调门，结果造成唱到高音的地方出现‘尖细窄’，而失去了四平调的韵味特色及它的艺术氛围。当然，女演员中也不乏有‘宽厚’的，她们只是在使劲地往上靠，如薛亚平、张火丁，听来是不错，但细嚼一下，却总感觉她们并不轻松。”再如气息，“男人的中气足，肺活量大，身材魁伟，我们很少看到身体单薄的女人去唱美声；反之，帕瓦罗蒂就是一个好例子（但京剧演员要都长成帕瓦罗蒂那样，京剧就完蛋了）。我是说男演员比女演员的气力足，使唱腔更得力，同时也促成了京剧唱腔的形成：‘高亢激越，神完气足’，不似越剧那般‘柔情似水’，我想京剧之初要都是女性，恐怕就不会有今天的[西皮导板]了吧！”

（唐义刚：《我看男旦艺术》）这番言论，可供大家从艺术学角度认识和评价男旦作参考。正因为如此，在依然有人对乾旦现象持有微词的今天，不少人呼吁要重视这项传统表演艺术的传承和发展。而70多岁的梅葆玖被列入国家级非物质文化遗产项目代表性传承人，也就在情理之中。

“男旦是艺术”，这并非虚言。且看川剧界，近人唐幼峰《川剧杂拾》云：“有所谓反串者，即以生扮旦，或以旦扮生，多用于戏中戏，如《满春园》、《玉蜻蜓》内皆有之。论理，反串脚色，自非学有兼长者，不能胜任。但习尚好奇，虽反串者表情唱工，均欠自然，观众亦引以为乐。……殊觉无谓。”在其看来，舞台上的反串艺术，不管是男扮女还是女扮男，都需要扎实的表演功夫，绝非“仅以逗人取笑为目的”。正如对于学习国画的人来说，看似挥洒自若、毫不经意的“写意”，其实是需要以老老实实的“工笔”作为绘画基本功的。以性别反串式表演亮相的“乾旦”，以其独特的艺术魅力为梨园增光添彩，给观众提供着审美享受。别的不说，看看川剧舞台上吧：浣花仙、杨素兰、蔡月秋、刘世照、白牡丹、萧少卿、陈碧秀、周慕莲、杨云凤、琼莲芳、阳友鹤、邓先树、胡裕华等等，他们的名单构成很长的一列。他们以各具精彩的性别反串技艺在观众中留下了美好的口碑。20世纪50年代，琼莲芳以《放裴》、《断桥》、《别洞观景》等推陈出新剧目随重庆川剧院赴武汉、上海、南京、济南、北京等地巡回演出，其在戏中表演的足尖舞曾被同行们誉为“中国的芭蕾”，那是他借鉴西洋芭蕾技艺再糅合戏曲传统跷功而在旦行技艺上的独特创造。当年，梅兰芳先生对于阳友鹤向年轻演员传授旦角表演技艺的作法也深以



1983年10月，邓小平在人民大会堂接见著名川剧表演艺术家。

图右起：周企何、杨淑英、阳友鹤、陈书舫、周裕祥。

登高壮观天地间

◎ 汪 毅

胡有民先生系张大千得意门生何海霞的关门弟子。胡有民先生荣列大风堂，追随先贤，弘扬大风。其林泉高致，胸纳峰壑，叩问古松，心听流泉，行走烟云，与其说他在画山绘水，不如说他在登高放眼，抒其情怀，领略“天地间”的境界。他的作品形制大、意境大、气魄大，颇符合其太老师张大千绘画主张“亮、大、曲”中的“大”。这个大，既传达了山水伟岸之美的讯息，又展现了画家主体人格的崇高。有民先生算得上“行万里路”与“搜尽奇峰打草稿”的行者与智者。他与青山为伍，同流水做伴，攀黄山，登华岳，步雁荡，跃沂蒙，援峨眉，奔庐山，上崂山，游三峡……其祥瑞异景，无不被他信手拈来巧入画幅：或放笔寻丈，或收笔咫尺，真是云蒸霞蔚，气象万千，给人许许多多的审美愉悦和联想。

在艺术表现中，有民先生有气派、有胸怀、有境界，有理想、有追求，属于“会当凌绝顶，一览众山小”所抒情怀的范畴。透过他作品的皴擦点染，以及虚实、疏密、欹正、枯润、浓淡等对应关系的变化和处理，我既看到传统的写形传意在他画中主事（尤其是宋人的），又看到张大千、何海霞、黄宾虹、傅抱石等方家的笔意墨痕，更看到他突破樊篱凸现笔墨意趣的“我之为我，自有我在”的上下求索。在我看来，有民先生确有本事，而且有大本事。他不是在图

为然，并欣然应邀为据后者身段和经验编写的《川剧旦角表演艺术》一书作序，肯定这是“一本比较系统而有丰富内容的川剧旦角演技的好教材”，称赞阳友鹤这种为观众熟悉的名角“对于川剧旦角表演有着准确的传授和深厚的功夫”。今天的戏曲舞台上，即使是有些非旦行演员偶尔反串旦角（如梅花奖演员肖德美2007年在川剧节上某出戏中的临时扮演，他的本行是生角），也能以不错的表演给看戏

解或照相似地展现山水，而是在读万卷画和行万里路后自出机杼来描绘胸中松峰烟云与灵泉凉雨……故他画笔下的作品充满艺术张力，凸现出人生至善至美的心境所投射于山水客体的那种深深凝聚，具有相当的典型意义、审美意义及文化价值。

有民先生画集中的作品，尤其是《三友图》、《崂山鱼鳞峡》、《崂山纪游》、《华岳参天》、《大江东去》、《匡庐幽幽》、《黄山烟云》、《秋染沂蒙》、《去登黄山第几峰》、《秋山夕阳》等作品所传达出的笔墨、情趣、心象、诗意、襟怀，让我感到他是用心在艺术化中国的骨骼（挺拔连绵东西南北的山脉有“中国的骨骼”与“中国的框架”之说），是在更集中、更典型、更精美地展示中国的形体与赖以生存的人的生命和精神地标；感到他真的是咀嚼出了所尊崇的诗仙李太白“登高壮观天地间”（《庐山谣寄卢侍御虚舟》）诗句的精髓，品啖出了其莼鲈之美。我以为，这便是有民先生为人为艺的大气豪气并存所在，亦是他澄怀观道的源泉和精、气、神所在。看来，有民先生谙达山水画神魂的凸现，烂熟中国山水画史于胸可化神奇的解析，进而破译了先贤宗炳关于中国画理性特质“道”的密码，是真的领悟到了画非小道，而山水画更非小道的真谛，具有一定的哲学意义。难怪，唐末以降，在诸画种中，山水画跃居榜首，成

者意外的惊喜，赢得人们认可。总而言之，作为艺术的“乾旦”，不但今天依然为观众们乐于观赏，而且值得研究者深入研究。

（题图 张鸿奎作）

作者：四川大学文学与新闻学院（成都）教授，四川省民间文艺家协会副主席、四川省非物质文化遗产评审专家委员会委员