# 梅兰芳男旦艺术鼎革论析*

徐 蔚

**摘 要**:20世纪初剧坛时代语境的转变,为旦角艺术的隆盛造就了相应的机缘和可能性。梅兰芳为代表的京剧男旦群体对旦行艺术进行全方位的改进与创新,"技"层面的提高与"道"内涵的立意成为梅氏鼎革的重心,"外形结构之美"与"内涵意境之美"的双重汇融,是男旦艺术突破前代局囿并促使京剧整体艺术品格得以提升的不二法门。

**关键词**: 男旦 梅兰芳 京剧

男旦,原称乾旦,即近人指称戏曲舞台上的男扮女角,在中国戏剧实践中由来已久。从外在艺术形态而言,它是男性跨越自身生理性别的藩篱,以程式化的舞台语汇演示女性的艺术形象。伴随着古剧的发生与发展,男旦艺术源于歌舞、出于巫优;发端于唐宋;明季旦色男扮成为剧坛的主流;清中叶秦腔男旦塑造了独特的表演范式和审美趣味,但也存在着对俗下审美要求的迁就;男旦艺术的真正成熟、进面逾越其它角色成为戏曲舞台艺术最高成就的代名词,是在清末民国初伴随着京剧艺术的发展、鼎盛而臻于极境。男旦表演体系的不断精进并由此推动京剧整体艺术走向巅峰,应归结于戏曲艺术内外因素立体整合与发展的必然趋势。以梅兰芳为首座的京剧四大名旦群体对旦角艺术进行全方位的改进与创造,"技"层面的提高与"道"内涵的立意是男旦艺术突破前代男旦艺术局囿获得空前成功的不二法门。"外形结构之美"与"内涵意境之美"的双重融合,极大提升旦行表演体系的品位,京剧男旦艺术成为古典戏曲表演艺术的最高典范之一。

## 一

晚明男旦体制基本确立并成为伶旦主体之后,清代乾隆年间秦腔男旦魏长生从四川进入北京,并以粉艳新奇的表演迅速取代其它诸腔享誉京师剧坛,由此带来了清代男旦艺术高峰的第一波。虽然流行剧坛的粉戏迎合俗下审美趣味有失直露乃至鄙猥,但这一时期以男旦为引领的戏曲,具有很强的涵盖力和渗透力,魏长生所扮演的旦角形象在京师剧坛得到前所未有的认可和风靡。在声色的喧嚣中,乾隆五十年(1785),清政府终于下令查禁秦腔的演出。[①]戏曲男旦的又一次引领潮流征服观众,并成为行当执牛耳者,是以梅兰芳为首的四大名旦的出现作为标志。新旧交替的时代变迁,民主思想渐入人心,原本根深蒂固的旧观念近乎解体,新思潮呼之欲出,就在这失去了章法、然而又显得特别宽容的时代,新起的男旦艺术家彼此借重,锐意鼎革。20世纪初剧坛的一系列新变,为旦角艺术取得辉煌的成就造就了相应的机缘和可能性,相对于一个半世纪以前的秦腔男旦的繁华竞逐,四大名旦成名的时代基点显然高出许多:

其一,涤荡旧弊,废除相公私寓,男旦的职业人格提高。

道咸以来,随着徽汉合流、京剧的形成,演绎中老年英雄豪杰的老生戏竞放豪声,"三鼎甲"中尤其是程长庚所擅演的人物,多为慷慨忠勇之士,而借以寄寓讽世之词。对明清以来戏曲班社流行的男旦站台陋习,程氏也将其一举废除,并以身作则为梨园行树立新的人格典范。同时,系统化的科班的体制逐渐形成,革旧布新,学习新识渐成为伶界风尚,男旦艺人自尊、自重的从业意识也在这种语境中获得实现的可能,梆子戏男旦田际云沟通伶界与维新党人,编演新戏,以相公私寓为伶界羞而蓄意革之,民国元

* 本文系福建省教育厅社科研究B类项目"男旦艺术及其文化心理阐释"的系列论文之一,项目编号:JBS06128

徐蔚:福建莆田学院中文系副教授,厦门大学中文系博士。

① 幺书仪先生的《明清剧坛上的男旦》一文对秦腔遭禁过程有详实论述,参见《文学遗产》1999年第2期,第78-92页。



万方数据

年，田氏请禁相公私寓终获准呈：

> 外城巡警总厅为出示严禁事：照得韩家潭、步廊营等处诸堂寓，往往有以戏为名，引诱良家幼子，饰其色相，授以声歌。其初又墨客骚人偶作文会宴游之地，沿流既久，遂为纳污藏垢之场。积习相沿，俨成京师一特别之风俗。玷污全国，贻笑友邦。名曰像姑，实乖人道。须知改良社会，戏曲之鼓吹有功；操业优伶，于国民之资格无损。若必以媚人为生活，效私寓之行为，则人格之卑，乃达极点。现当共和民国初立之际，旧染污俗，允宜威与维新。本厅有整齐风俗、保障人权之责，断不容有此颓风，尚观于首邑国都之地。为此出示严禁。仰即痛改前非，各谋正业，尊重完全之人格，同为高尚之国民。[1](P.1243)

这篇告示的发布标志着私寓制度的正式废除，戏曲伶人，尤其是男旦艺人自身为革除相公旧弊的不懈努力，反映了近代思潮影响下男旦作为从业艺员荣誉意识的觉醒。

其次，女班入京，女观众入戏园，旦角从早期京剧中的配角地位迅速趋升至舞台中心，为男旦表演艺术的开拓提供了实践空间。

清代既禁女戏，女伶自然式微。据陆萼庭先生考论，19世纪20年代，上海始有六、七岁的女孩演出猫儿戏。清末民初，乃发展为女子演剧。① 光绪二十年(1894)上海出现了第一家京剧女班戏园，并曾经一度男女合演，但旋即遭禁，直至1930年才得以恢复。而京师戏园原无女座，"妇女欲听戏者，必探得堂会时，另搭女桌，始可一往，然在洁身自好者，尚裹足不前也"[2](P.5065)。随着女班的兴起，同时也受到晚清资产阶级民主思潮的鼓荡，妇女公然买票入座，至清末民初相习成风。辛亥革命后，男女分座界限的突破进一步改变了北京戏园内观众性别结构。女性作为自由观众的大量加入，使审美客体——演员表演艺术的侧重发生了微妙的转向："民国以后，大批的女看客涌进了戏馆，就引起整个戏剧界急剧的变化。过去是老生武生占着优势，因为男看客听戏的经验，已经有他的悠久的历史，对于老生武生的艺术，很普遍地能够加以批判和欣赏。女看客是刚刚开始看戏，自然比较外行无非来看个热闹，那就一定先要拣漂亮的看……所以旦的一行，就成了他们爱看的对象。不到几年工夫，青衣拥有了大量的观众。"[3](P.113)女性作为演员、观众进入京剧界，改变了男性一统剧坛的局面，五四前后，京剧旦角戏份便超过老生，一跃而居京剧行当里的首要地位。

20世纪以后女性作为京剧剧中人不仅地位日益重要，而且旦角的形象也发生了显著变化。据统计，在1917—1937年创作的以旦角为主角的83个新戏中，塑造女主角向往爱情、大胆追求的达34%；表现贤妻良母、贞节烈女与赞美巾帼英雄的各占23%、12%；随着民智的开启，8%的剧目反映了女性遭受的迫害摧残；而表现愚蠢、邪恶的女人或女妖的仅有6出，占7%。② 与早期的京剧相比，这一时期舞台上女性的总体形象更趋完美，旦角性格的刻画更为细致深刻。

其三，新的观演关系以及在此基础上的男旦艺术家与文人剧作家的新型合作。

随着京剧的发展和成熟，观众的审美品位也在逐渐提升。北京城中作为观众主体的市民，其审美标准，既不像原来那些欣赏昆曲的贵胄但求高雅，也不像一般贩夫走卒不厌伧俗与豪客的惟色是求。适应这种审美趣味的变化，京剧界追求戏曲的整体美和全面发展渐成风气，男旦挑班也更注重同编剧、琴师、配角的协调与合作。如梅兰芳的创腔就得益于琴师陈彦衡、徐兰沅等谱制新曲，齐如山、李释戡等编演新剧。尤其是20世纪初，京剧剧作家的成分发生了很大的变化，一批受到资产阶级民主思想影响的知识分子逐渐成为剧本创作的主体。他们通过塑造众多的新型女性形象，努力使编写的剧本成为文学作品，并在剧中融优美的唱段、高雅的语言、细腻的表演要求于一体，认为这样才能使演员的艺术潜质得到尽情的发挥。这一创作倾向造成花旦戏在新编剧耳中所占的比例锐减，而且几乎不存在淫荡邪恶的女性，虽然这类形象在传统剧目中曾占有很大的比重。四大名旦周围汇聚着各类关注旧剧改革的文人墨客，如尚小云"重庆社"之李寿民，程砚秋"秋声社"之罗瘿公、金仲荪，荀慧生"留香社"之陈墨香、舒舍予等都是当时知名的文士剧作家。挑班旦角与知音识律的文士之间培养出的新型合作关系，使得戏曲的舞台表演与文本创作两尽其美，逐渐锤炼出一批经典剧目。

## 二

二十世纪二、三十年代，以梅兰芳为代表的男

① 详参《猫(鬼)儿戏小考》，《曲苑》第一集，江苏古籍出版社，1984年，第21页。
② 参见黄育馥《京剧——观察中国女性地位变化的窗口(1790—1937)》，《妇女研究论丛》，1995年第3期，第30-34页。



万方数据

旦艺术群体阵容整齐，同声相应、同气相求，在竞争与协作中造就了一代艺术发展的极盛期。梅氏在旦行世系承传的基础上锐意求新，力求“外形结构之美”与“内涵意境之美”的内外交融，使传统的欣赏习惯更加切合现代观众的审美追求，并在历史感与现代感的榫合点将古典意境与现代审美有机地交汇为一体，从而极大提升了京剧表演体系的艺术品位。

与西方戏剧史上黑格尔注重分析文本的“理念”或车尔尼雪夫斯基强调“理想的生活”不同，中国戏曲的审美原则更着重于形像的直觉，从艺术心理学观照，朱光潜先生甚至认为“美学”就是“直觉学”，举凡涉及听觉和视觉的戏曲表演的扮相、身段、服饰、舞美等形式构成了京剧男旦表演艺术的“外形结构之美”。梅兰芳在舞台经验总结中曾多次明确提出：在舞台上是处处要照顾到美的条件。梅氏对外形之美的注重及改造首先在于赋予外在动作表情达意的戏剧性。齐如山和梅兰芳的论交始于民国元年(1912)观演《汾河湾》，其时正是梅氏早年以继承为主并登台实践获得初步成功的关键时期，齐、梅历史意义的际会，彼此成就了对方的艺术理想。按照传统的演绎方式，京剧青衣行当以唱工为重而忽视身段，早期的青衣演员“往往是双手置于腹前，向台下做大段演唱，唱罢下场，所谓‘抱肚子’青衣”。[4](P.279)《汾河湾》中夫妻重会，谭鑫培饰演的薛仁贵在窑外以大段唱腔述说往事，而梅兰芳饰演柳迎春脸朝里端坐窑内，对可能是自己丈夫的人没有任何相关的舞台回应。齐如山为此特向梅兰芳写去长信，批评他在表演上违背逻辑的不合情理之处。齐如山把薛仁贵的大段唱腔分为九小段落，重点分析了每段情节的人物关系、所应具备的心理活动以及在规定性场景中演员所应采取的相应表现。这种带有指导意义的信函近百余封，使梅兰芳认识到了部分传统剧目在表演上因袭的陋习，转而强化剧中人物的行动性和人物关系的戏剧性，并在此后的演剧中充分发挥和塑造。比如原本没有曲折跌宕情节设置的《黛玉葬花》，梅兰芳扮演林黛玉在聆听《牡丹亭》中数支曲子的表演，就穿插了多层次丰富、细腻的表情做工，准确揭示了女主人公复杂、感伤的心理流程。1924年梅氏第二次赴日演出，日本戏剧评论家南部修太郎可谓一语道破：“这不是一般支那戏曲常用的那种夸张的线条和形态表现出来的神情，而是十分细腻，属于写实的并且是心理的或精神的技艺。我想，这是梅在尽量努力地表示《红楼梦》林黛玉的性格和心情。这就是梅对原有的支那戏曲的技艺感到不满足，而在这种所谓古装歌舞剧的新作里开拓出来的新的艺术境界。”[5](P.675)由于戏曲中的神情意态是一种艺术化的舞台动作，蕴含着古典文化内涵的艺术行为，因此，动作表情上的细腻入微、含蓄有度，极大激发了演员内在的艺术创造力，丰富、加强了京剧的艺术表现力。诚如英国哲学家弗兰西斯·培根所分析：状貌之美胜于颜色之美，而适宜并优雅的动作之美又胜于状貌之美。戏曲表演甚至可以直接化丑为美，在《贵妃醉酒》、《金殿装疯》等特定情境。生活中的醉态与疯态都转化为艺术之美，但它不是通过反思或升华，而是以具有风姿与内含的表情达意塑造了形相的直觉美感。

古典戏曲所凭借的直觉感染力，在舞台上主要体现为一种赋形能力，即给予对象以主观的感性形式。除了表情的细腻入微、出神入化所传达的舞台动作的戏剧性，梅氏对“外形结构之美”的构建，还在于根据中国戏曲“歌舞为重”的美学规范。把古典舞蹈融化于京剧表演艺术之中，丰富了京剧舞台的舞蹈语汇。当代美国著名哲学家和美学家苏珊·朗格指出，由于舞蹈的图式和人类的生命结构之间异质同构的对应关系，使之成为能够将内在情感系统地呈现出来以供认识的重要外在形式。① 而传统的京剧旦角表演在舞蹈动作上缺乏积累与提炼，梅兰芳早年师从吴菱仙、梅雨田，所学大多是唱工戏，况且京剧的声腔不如昆曲婉转柔和，也给舞蹈化动作设计带来了一定的前提障碍。由此，梅氏及其追随者从汉赋、唐诗中描绘舞姿的篇章以及宋代的《德寿宫舞谱》等古籍上整理出各类古代舞式的名称，挖掘出一批古典舞蹈，如白鸟舞、翘袖舞、折腰舞、掌上舞、巾舞、花舞、大小垂手舞、云翘舞、幺凤舞、鬱舞、剑器舞、羽衣舞、柘枝舞、掉袖舞、杯盘舞等，并创造性地将这些经典舞蹈化用于新古装戏中，如《嫦娥奔月》之“花镰舞”、“水袖舞”；《黛玉葬花》之“花锄舞”；《天女散花》之“绶舞”；《上元夫人》之“拂尘舞”；《麻姑献寿》之“杯盘舞”；《千金一笑》之“扑萤舞”；《廉锦枫》之“刺蚌舞”；《西施》之“羽舞”；《霸王别姬》之“剑舞”等。且根据特定情境，务必使创编的各类舞姿具有表现女性特有的“心事”、“做事”和“词句”等内在张力，从而使表演者的个体经验在古典舞蹈这种具有传统性和社会性的“有意味的形式”中所蕴涵的普遍

① 参见(美)苏珊·朗格《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年，第24页。



万方数据

性超越了个体的局限,"戏中之舞"成为一种多层次情感观念具象传达不可或缺的舞台语汇,丰富了形相美感的深层结构。

与古典舞蹈相辅相成的是梅氏在古装新戏中对京剧旦角服装、发式的突破与创新,使角色外形美感的表达更趋立体、质感。根据古画中仕女的装束与《宋史》中舞衣的样式、花纹、色彩、装饰等文字记载,梅兰芳与齐如山等人创造了大量强调女性形体特殊美感的旦角古装戏衣,而且因剧中人物身份与性格的不同各显寓意。如《霸王别姬》中的如意冠、鱼鳞甲暗示了虞姬妃子的身份和征战氛围;《天女散花》中飘拂的风带,衬托了凌空飞舞的仙气;《洛神赋》中的五彩轻纱、珍珠璎珞、披肩亮片,充分突出了浓郁的神话色彩。这些古装戏衣所喻指的服饰程式突破了旦角服装的审美格局,既具有艺术的概括性,又显现出特定的象征意义,从而达到了对人物形象的强化和美化。"红楼戏"在梅兰芳之前的舞台尝试大都没有取得理想的艺术效果,根本原因在于女性人物的造型沿用传统样式,无法获得观众的审美心理认可。而梅兰芳摒弃了传统旦角的单一发式,首创与古装戏衣互为映衬的"古装头"——海棠髻、品字髻、吕字髻,使旦角演员在舞台各个角度均体现出古典美感。《黛玉葬花》的古装造型"开新派先河","是为演新剧之始,新装乍试,如出水芙蕖,令人眼花缭乱,口难言矣。"[6]一时名优竞效其舞态,沿袭至今戏曲舞台上《红楼梦》仍系继承了梅氏开创的新式古装传统以承载名著所蕴藉的文化内涵和美学追求。凭借服饰、发式等类似物质的表现手段,戏曲旦行的人物塑造成为易于被把握的客观实体,同时也有助于形象、直观地引导观众认识人物的性格本质,树立清晰可感的舞台形象。

表情达意的戏剧化,歌舞并重的身段程式,美仑美奂的人物造型为京剧舞台创造了新的表演语汇,实现了对直观"外形结构之美"的总体把握,并为与之相表里的"内涵意境之美"提供了合理的载体。四大名旦区别于魏长生时代的最主要基点乃在于他们摒弃了倚恃"色"的优长取媚于观众,而致力于洗练旧戏,提升剧目思想意义,强调美化和净化戏剧舞台,反对一味迎合部分观众的低级趣味,力图使京剧成为高雅艺术。梅兰芳不顾物议废除跷功,从意象出发塑造新型旦角形象,彻底清除了暧昧的"粉戏"因素。如梅派塑造《游龙戏凤》的李凤姐是"亭亭净植的出水莲花",梅兰芳不绑跷的表演,却能使"观众眼前无跷,却有跷的感觉,甚或有比跷更美的感受",因此著名剧作家翁偶虹盛赞梅氏的表演"已达到了'妙有'的高度"[7](P.139);同样,传统剧目《太真外传》的"出浴舞"、"窥浴"往往负载着色情渲染的成分,而梅氏侧重以艺术想象空间状摹女性人物的天然之美,由此在1927年诸名旦剧目的评选中高居榜首。《贵妃醉酒》是梅派常演不衰的经典,原作中杨玉环被目为祸国殃民的尤物,梅兰芳却在该剧的反复锤炼与深化中赋予她宫廷政治之弱者的更深含义,从而把剧中醉而思春的情色因素置换成具有多层文化内涵的"宫怨";既有人身的不自主、精神的空虚与寂寞、也有伴君如虎的恩宠无常。此类精芜并存的传统戏经过梅氏的提炼与修改,均超越了原来流于俗下的生理表现,由此产生了多方面的心理距离效应。梅氏所扮演的嫦娥、天女、洛神等一系列光彩照人的女神形象于1917年后在戏曲舞台上的首次出现也成为历史之必然,女神作为超凡脱俗的美的象征,进一步改变了女性做为男性欲望目标的传统定位。

男旦群体塑造的京剧女性形象内涵的改进在一定程度上反映了20世纪初社会对女性角色性别期待的变化。学者通过分析在1845—1861年和1917—1937年不同阶段创演的以女性为主角的剧目,指出旦角整体性格特征的显著变化。① 一种绝对不踩跷的新的旦角行当——花衫开始作为京剧中理想的女性形象统治舞台。比之传统戏中经常出现的呆板的青衣与轻佻的花旦,花衫所刻画的理想女性,身体更加健康、心理更为坚强。花衫扮演的旦角均不踩跷,某些武打动作和脚步带有男子气概,甚至女扮男装,有胆有识,或者具有反抗性格,比较多地表达个人意志与智慧,从而改变了传统女性弱不禁风、逆来顺受的模式。以至于"优伶一旦登场,深受欢迎者,亦多限于花衫,其它角色,措而无问。于是各剧场每日演唱大轴者,殆为花衫人才所独占……诚为中国戏剧古来未曾有之特别现象焉。"[8]总之,花衫的唱念做打充分体现了女性的崭新面貌,扩大了角色表演的范围,于20世纪初取代青衣成为京剧中新的理想女性代言人,并使戏曲舞台上女性形象发生根本的转化。

旦角舞台形象内涵的提升不仅取决于角色本身的改进,更倚恃于其载体——男旦演员自身艺术修养的深厚积淀。梅兰芳继承家学渊源,转益多师,旁

① 参见黄育馥《京剧·跷和中国的性别关系(1902—1937)》,三联书店,1998年,第117页"表12《京剧旦行的变化(1790-1937)》"。



万方数据

习水墨画、民族音乐与古典舞蹈，他主创的新式古装格调清新，在设计上折射出古典绘画的文化神韵。许多经典剧目中的舞式创排源于传统舞蹈，也使旦角表演艺术获得了较高的品位。1923年《洛神》一剧的演出，其舞台整体风格呈现出诗化意境与典雅飘逸的美学风貌令观者耳目一新。梅氏以奇服旷世、超尘绝俗的舞台造型与妙曼多元的舞蹈手段，再现了洛神"践远游之文履，曳雾绡之轻裾"的神韵与"竦轻躯以鹤立，若将飞而未翔"的仙姿。在表现古典文化底蕴和满足现代观众的审美趣味之间，建立了某种榫合点，创造了现代观众可以接受的一种美学意境。梅兰芳对自己表演艺术美的内涵直接论述不多，但颇能说明其审美境界的是他对谭鑫培与杨小楼的推崇："在我心目中谭鑫培、杨小楼的艺术境界……我借用张彦远《历代名画记》里面的话，我觉得更恰当些。他说：'顾恺之之迹，紧劲联绵循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意在笔先，画尽意在。'谭、杨二位的戏确实到了这个份儿"。[9](P.125) 因此，王瑶卿评点梅兰芳在四大名旦中以"相"取胜，不仅在于他的外形，更应涵括他内在艺术精神气质的"外显之相"。正如现代"完形心理学派"所揭示的——"整体不等于或大于各部分相加之和。"在四大名旦表演技艺的评分表中，梅氏以综合得分胪列第一，体现的正是这一艺术心理定律。

中国古典艺术一向强调"外师造化，中得心源"，艺术哲学的"内外结合"是中国传统精神中理想的文化品格。梅兰芳为代表的男旦表演艺术以"外形结构之美"为先行，辅之以"内涵意境之美"，在理论上与美善统一的民族艺术哲学相契合。其基本特点是立足于古典戏曲形相直觉的表演艺术特质，以戏剧性的表情、歌舞和服饰造型等形式美表现剧情与人物，其美学特质则是"以形写神"，重在神韵与意境。这种表演体系的完善和升华既是对前代男旦艺术精粹的继承，也是四大名旦超越俗下性别表演进行艺术鼎革的胜利。他们建构的旦角表演体系突破了传统审美格局，拓展了京剧舞台的艺术容量，由此开创了明清之后中国戏剧表演史上厚重的新篇章，其曾经创立的不朽艺术价值至今仍值得总结与借鉴。

**参考文献：**

[1]张次溪.燕归来簃随笔[A]。清代燕都梨园史料[C].北京：中国戏剧出版社，1988.

[2](清)徐珂.清稗类钞选[M].北京：书目文献出版社，1983.

[3]梅兰芳.舞台生活四十年·第一集[M]。北京：中国戏剧出版社，1980.

[4]苏移.京剧二百年概观[M].北京：燕山出版社，1989.

[5](日)吉田登志子.梅兰芳1919、1924年来日公演的报告[A].中国梅兰芳研究学会梅兰芳纪念馆.梅兰芳艺术评论集[C].中国戏剧出版社，1990.

[6]苏少卿.忆梅[J].戏剧月刊.1928(6).

[7]翁偶虹.梅兰芳的意象美学意识[A].中国梅兰芳研究学会梅兰芳纪念馆.梅兰芳艺术评论集[C].北京：中国戏剧出版社，1990.

[8]辻听花.花衫时代[J].顺天时报，1937-3-8.

[9]梅绍武、梅卫东.梅兰芳自述[M].北京：中华书局，2005.

（责任编辑　薛中君）



万方数据