

福建师范大学

硕士学位论文

跨越性别艺术创造——男旦艺术及其文化心理阐释

姓名：徐蔚

申请学位级别：硕士

专业：戏剧戏曲学

指导教师：蒋松源

20040501

内 容 提 要

男旦,即近人指称戏曲舞台上的男扮女角,曾是中国演剧史上的一个重要存在。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;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;以梅兰芳为代表的京剧四大名旦突破了前代男旦艺术表演局限,体现了“外形结构之美”与“内涵意境之美”的双重融合,提升了京剧旦角表演体系的品位,树立了古典戏曲表演艺术的最高典范之一;但男旦艺术于当代剧坛逐渐趋于湮灭。考察中西艺术发展史,男扮女角的表演技巧是东西方传统表演的共同经验。男旦艺术是远古“雌雄同体”神话原型的折射和映象,符合艺术创作中“双性同体”的心理机制。在特定的历史语境中,男旦艺术曾是男性中心视野下性别的再创造,京剧男旦艺术群体革故鼎新,建构了与民族审美文化心理结构相契合的多元艺术表现形式;“反串表述”的民族审美心理是中国戏曲舞台上男旦艺术形成和发展的深层文化背景。当今男旦艺术面临着断层的困境,但在涤荡戏曲封建伦理文化的背景下,男旦艺术仍有其存在的合理性和可能性。

关键词: 男旦; 梅兰芳; 雌雄同体; 男性视野; 反串表述

ABSTRACT

Dan actors, referring to the actors who act the female roles in the operas, have ever played an important part in the history of Chinese opera. As the ancient opera emerges and develops in China, the art of dan actors originates from songs and dances played by wizards, making a start during Tang—Song period and falling into a pattern in Ming dynasty. The dan actors in Shanxi opera mould an unique style of performance and aesthetic standards. The “Four Great Dan Actors” represented by Mei Lanfang of Beijing Opera break through the predecessors’ artistic limitations and embody the dural harmony in the beauty of the external form and internal meaning, perfecting the acting system of dan in Beijing Opera and culminating the art of Beijing Opera. However the art is buried in oblivion gradually. On the survey of the artistic development home and abroad, the dan actors’ artistry is eastern traditional performance. The art of actors who act the female roles in the Chinese operas is a reflection of “bisexualism” mythological prototypes of remote antiquity, according with the mental mechanism of androgynism in art creation. In the specific historical context, the art of dan actors is the recreation of dan art from men’s viewpoint. But the dan actors of Beijing Opera innovate and develop a new artistic form of high aesthetic in accord with our psychological construction of national culture. The nation’s aesthetic tendency to demonstrate by acting characters of the opposite sex formed and developed the specific cultural background of this art. At present, notwithstanding the danger of discontinuation; however, the existence and the development of this art is still rational and possible with the clear—up of the feudal and ethical culture.

KEY WORDS: actors who act the female roles in the Chinese operas; Mei Lanfang; bisexualism; men’s viewpoint; demonstrate by acting characters of the opposite sex

中文摘要

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。据王国维《古剧角色考》，“旦名之所本虽不可知，然宋金之际，必呼妇人为旦”，后成为“扮妇人”即女角的专称。“搬弄妇女，其事颇古”，中国戏剧男旦的起源乃可追溯到上古巫风与俳优中的歌舞。自先秦《楚语》记载以歌舞事神的男巫——“覡”以来，在唐前的泛戏剧形态中，“男为女服”的歌舞表演屡载史册。然而，隋代大规模的男扮女妆，尚为纯粹队舞性质而已，此类男为女服，当源自巫覡古优，或娱神或乐人，而非戏剧的搬演。其中最为传神而发展为后世“装旦”初步形态的，当推隋末著名歌舞《踏谣娘》。唐教坊“弄假妇人”的俳优与宋元南戏中“妆旦色”的男伶，是中国戏剧舞台上早期的男旦。考察现存的宋金戏曲文物，宋金杂剧中的男旦对旦色形象和性格的刻画已然有进一步的分类，且与舞台化妆、扮相构成象征性对应。元代女优旦末双全，男女合演之风盛行，坤旦艺、妓结合，勾栏、行院一体化的格局，也预设了后世男旦难以另立格局的图圈之境。

随着传奇的发展，由于女优受到贬抑及男女不合演等因素，戏曲的班社组织和舞台演出形式都相应地发生了改变，商业性质中的男班占明显优势，从而为男旦艺术的发展提供了有利契机和适意的环境。旦色男扮成为剧坛主流，这种跨性别的表演范式伴随着文人雅士的浸染日深更成为上层社会认可与风行的审美时尚。对男旦艺术的品评中，晚明曲论家大多以传神为上品，以写情为先，甚至认为演员本身应具备理解、接受真情的前提，才能深得剧中三昧。这种观剧的审美思想和尺度，从本质而言，与晚明传奇中崇尚真情的的新思潮相契合。然而，与之同步同调的，还有晚明至情论中普遍挟裹着的戏曲男风。延及清代，乾旦与文士交接不为金钱甚至因爱重其才而惺惺相惜乃至以身事之，成为一种风尘知己的变体而为不少清人所称道、效仿。而实际上在狎优蓄童的风气中，男旦的人格及艺术的独立性与自觉性受到极大的冲击与破坏，并在

不可思议的集体性意识变异中，笼罩着沉重而暧昧的阴影，这是男旦发展历程中一个无法回避的悲剧问题。

在晚明男旦成为一个引人注目现象的一个半世纪以后，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城剧坛，由此带来了清代乾隆三十九年（1774）男旦的第一次走红。虽然流行剧坛的粉戏存在迁就俗下审美需求的局限，但这一时期以男旦为精神引领的戏曲，具有极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，与魏氏本人的艺术天赋和独到创新密不可分。然而，男旦艺术的真正成熟、进而逾越其它角色成为戏曲舞台艺术最高成就的代名词，却是在清末民国初伴随着京剧艺术的发展、鼎盛而臻于极境。20世纪初剧坛的一系列新变，为旦角艺术的极盛提供了相应的机缘和可能性。以四大名旦为代表的京剧男旦艺术群体对旦角艺术进行了全方位的改进与创造，体现了“外形结构之美”与“内涵意境之美”的双重融合。“技”层面的提高与“道”内涵的立意是男旦艺术获得空前成功并促使京剧整体艺术品格得以提升的不二法门。

从以上回溯可以看出，戏曲舞台上搬演妇女、男串女角，已经相当古远。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，形成于明季，极盛于清末民初，直至共和国成立，然而于当代剧坛速趋湮灭。在社会与文化转型期中，男旦艺术遭遇困境，而全球化语境中的性别表演却趋向于多元化，个中因由颇值得探察。

男扮女角的表演技巧，是世界许多国家传统表演中的一个共同经验。男旦艺术是远古“雌雄同体”神话原型的折射和映象，符合艺术创作中“双性同体”的心理机制。随着社会的发展，遗存于神话中“雌雄同体”的艺术倾向似乎越来越成为两性文化认同的趋势。而男旦通过异质的审美体验，以戏剧为载体传达出连异性本身也未必觉察的典型气质，从而把性别两极和谐地统一在舞台艺术的再创造中。由此而言，男旦表演作为跨越性别藩篱而创造出的一种特殊艺术形式，在当代语境中，亦不失探索的可能和存在的现实价值。毋庸置疑，长期以来，男旦艺术的发展史与以男性为中心的性别视野不无关系。因此，它在社会意识积淀中折射出性别心理的负面因素，成为男旦在中国遭遇成见与质疑的根源。

然而，京剧男旦群体在尊重艺术样式自身历史承传的基础上，涤荡旧弊，革故鼎新，最终使旦角艺术超越低级层次的性别表演，通过丰富多元的舞台语汇的组合，建构了与民族审美文化心理结构相通的多元艺术表现形式。考察欧洲和东方的演剧史，都曾经出现过男扮女角这一艺术形态，中国封建宗法社会中的审美心理——“反串表述”是戏曲男旦艺术形成的特定传统文化背景。从古典诗词“男子作闺音”的反串写作发展到戏曲艺术中男扮女装的反串表演，“反串表述”与家国同构的宗法制度密不可分，也是解读传统男旦艺术的必要切入点。男旦艺术在当代社会面临着断层的困境，但倘若全然根除这个特有的表演形式，戏曲艺术的特质势将受到一定程度的削弱。在涤荡戏曲封建伦理文化的背景下，男旦艺术仍有其存在的合理性，何况在几乎全由女性垄断的旦行里不排斥演员性别的多元性，似乎也是戏曲艺术得以继承和发展首先应具备的可能性前提。

跨越性别艺术创造

——男旦艺术及其文化心理阐释

引言

“旦”，作为不同年龄、性格、身份女性角色的统称，是中国戏曲表演行当的主要类型之一。男旦，即近人指称戏曲舞台上的男扮女角，曾是中国演剧史上的一个重要存在。从艺术外在形态而言，它是在男性生理基础上，跨越性别的藩篱，以程式化的舞台语汇演示女性的艺术形象，故原称为“乾旦”，至今台湾地区仍保存着这个称呼。

男旦是戏曲旦行表演艺术的主创者，从根本而言，梅兰芳所代表的舞台艺术形态是男旦艺术最高成就的形象化符号。故通常所论的典型男旦，当指戏曲中搬演年轻、俊扮女性的男角，而男角所串演的老旦、彩旦（彩婆子、丑婆）虽为戏曲上的男扮女妆，但实际上女性气质并不突出。老旦因其年龄特点，多以沉稳持重为舞台形象要旨，而彩旦则是以滑稽诙谐的调弄为长或是被象征性丑化的喜剧角色，属丑行应工，唱念用本嗓，表演、化妆都很夸张，也不凸显古典戏曲中男扮女妆之本真。故下文所论男旦，当指以京剧四大名旦为典型代表的男扮女角的艺术形象，老旦与彩旦不为男旦艺术的典型形态且行当渊源有别，允当另文别论。

男旦艺术的极盛期是在京剧发展的黄金时代产生的，京剧男旦作为一种艺术载体，体现了京剧艺术划时代的变革，它以性别串演的特殊科范和独特的艺术魅力，树立了古典戏曲表演艺术最高典范之一，并逐渐取代了其他角色的表演成为戏曲舞台最高成就的代名词，可以说，现代西方戏剧文化主要是通过梅兰芳的舞台艺术从而深刻认识中国戏剧乃至东方戏剧文化的。然而，解放后对中国戏曲尤其是京剧表演艺术来说，梅兰芳被符号化的同时，他所代表的男旦这一独特的艺术形象却被有意无意、或隐或显地遮蔽了：新中国成立后，在男演男、女演女的口号下基本不再招收男旦生源，这种严格的男女分工，使得当代以来中国戏曲

表演体系逐渐与性别串演的传统脱离。20世纪60年代梅兰芳去世，“文革”又使欣赏民族艺术的延续性出现断裂，乃至当今戏曲舞台上男旦艺术家屈指可数，几为断层之势。日本研究中国戏曲的著名学者波多野太郎曾尖锐地指出当代中国戏曲发展的悖谬：一方面梅兰芳作为艺术大师受到极力推崇，一方面专业舞台上男旦艺术后继无人，“文化恐龙”似乎将是它的终结命运。

与此同时，关于男旦这一特殊艺术现象的学理研究也极为有限。男旦成为社会关注的热点，并进入曲论家的视野，是在明代中期正德、嘉靖以后，特别是万历时期最盛，流波所及，达到天启乃至崇祯时代。然而明清两季虽然有过不少描述、评论男旦的书，却多流于轶闻旁故的搜罗或者演技的直观鉴赏，甚至流露出病态的审美心理。近代以来齐如山先生一辈记录四大名旦的艺术实践，基本上是感性直觉的初步整理，却来不及进行系统的理论总结。“文革”中男旦的舞台艺术与理论批评一起中断。近年以来有少数一些研究论文初步梳理和勾勒某一阶段男旦艺术发展的历史^①，其余大部分是漫谈式的评论与史料的回忆。关于男旦这一艺术形态的系统性考察罕有人专题涉猎，尚为戏曲研究中的薄弱之处。在文化转型期的当代中国，一些人将男旦艺术视为封建文化遗存，认为它不具备存在的合理性与可能性，而每到京剧票友大赛，优秀男旦精湛的流派艺术丝毫不逊于坤旦，京剧十大名票中男旦不乏其人。男旦艺术研究的单薄与舞台现状的脱节造成的反差也使目前梨园内外对男旦问题的争论多有歧义，专业男旦这一独特的戏曲形态在暧昧不明的低调徘徊中几近消亡。由于男旦艺术深厚的文化内涵与艺术积淀，对它的正确评价关系到京剧艺术个性和各种旦角流派的继承。鉴此本文试图从源流的梳理与文化意义的阐释切入，并以此为契机初步审视当今中国戏曲男旦发展的相关问题。

^① 么书仪先生发表于《文学遗产》1999年第2期的《明清剧坛上的男旦》是其中一篇力作，本文深受启发。

第一章 男旦艺术的起源与形成

如同任何艺术的发展，中国戏剧的文化形态也历经了一个嬗递的过程，在美学上形成独立形态的戏曲是中国戏剧的成熟样式，而本文中的戏剧则包括戏曲及其出现之前的所有泛戏剧形态或前戏剧形态。男旦艺术是集成与超越两极性别扮演的因素重新建构而成的艺术形式，它所创建的特定美学规范已经深深积淀在戏剧艺术的有机体中。然而，正如戏剧的发生至今仍存在着多元的观照与理解，能够得以追溯男旦艺术缘起的记录大多是语录式的断言残篇。但是，长期存在的泛戏剧形态历史与行当体系的缓慢积累，又为男旦艺术缘起的初步的辨别与勾勒提供了一定的可能性。

第一节 源于歌舞 出于巫优

作为多种艺术构件糅变与整和的古典艺术，王国维认为后世戏剧究其所源，“当自巫、优二者出”^①，而“搬弄妇女，其事颇古”^②，中国戏剧中的男旦，其源流乃可追溯到上古巫风与俳优中的歌舞。

歌舞是远古人类最具象征意义的精神文化现象，原始歌、舞的融合是先民有效的表达方式，如《礼记·乐记》所言，为了深刻传情达意而引发了综合的动作语言体系：“故歌之为言也，长言之也。说之，故言之；言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之、足之蹈之也。”^③歌舞之所以能为观者所理解、会意、沟通与共鸣，是因为本身往往隐喻或传递着一定的文化意象。人类最初的歌舞，是原始巫的一部分。从字源上考察，巫、舞一字。《说文》曰：“巫，祝也，女能事无形，以舞降神者。”^④卜辞中的“祝”字，从示从兄，兄象人跪地张口而呼，或于一手舞画饰。“故知祝者即舞者，舞即巫也。”正如《商书》所云：“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”^⑤王国维在《宋

^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 王国维《古剧角色考》，同上，第190页

^③ 孙希旦《礼记集解》，中华书局，1989年，第1038页

^④ 王筠《说文解字句读》，中华书局，1988年，第168页

^⑤ 《尚书·伊训》，见陈多、叶长海选《中国历代剧论选注》，湖南文艺出版社，1987年，第2页

元戏曲考》中即开篇明义：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？”^①推考的是戏剧之源，却从“歌舞之兴”起笔，并于《考》中又云：“古代之巫，实以歌舞为职。”^②显然王氏认为具有扮演性质的巫觋歌舞是戏剧的源头。英国文化人类学家马林诺夫斯基（Malinowski, B.K.）也指出：“巫术行为的核心乃是情绪的表演”^③并具体外化为舞蹈与歌呼。德国著名艺术史家格罗塞（Ernst Grosse）在《艺术起源》中进一步指出：这种代表人类情感的摹拟式舞蹈，“实为产生戏剧的雏形，因为从历史演进的观点看来，戏剧实在是舞蹈的一种分体”^④。就现有资料，国内外研究者普遍认同，灵巫以歌舞达通神明是远古人类社会发展到一定阶段上精神创造的共通现象，实为后世戏剧艺术的源起。

早在先秦时期，以侍神为职的巫者已有女巫与男觋之别。《国语·楚语下》记：“古者民神不杂，民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷正……如是，则明神降之，在男曰觋，在女曰巫”^⑤。巫觋作为古民人中最为精爽而专心一致者，明神降灵于其身，使之成为神人的媒介。贾公彦进而疏为“在男曰觋，在女曰巫者，男子阳，有两称，名巫名觋；女子阴，不变，直名巫，无称觋”^⑥，是以“巫”为统称或专指女巫，“觋”为男巫之特指。而巫以歌舞事神，楚越之间，其风犹盛。明人杨慎以为“观《楚辞·九歌》所言以歌舞悦神，其衣披情态，与今倡优何异。”^⑦据闻一多先生考论，《九歌》就是由巫觋表演于祭神仪式上的“雏形歌舞剧”^⑧。在现今可考的楚越歌乐鼓舞中，女巫男觋“浴兰沐芳，华衣若英，衣服之丽也；缓节安歌，竽瑟浩倡，歌舞之盛也；乘风载云之间，生别新知之语，荒淫之意也”，由于巫觋娱神扮演的动作体系已然潜在着歌舞、角色等戏剧之为体的主要因素，所以王国维在戏剧溯源中进一步论断：“是则灵之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，

^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4页

^② 同上，第4页

^③ （英）马林诺夫斯基著、李安宅译《巫术科学宗教与神话》，中国民间文艺出版社，1986年，第54页

^④ （德）格林塞著、蔡穆晖译《艺术的起源》，商务印书馆，1984年，第167—168页

^⑤ 来可泓《国语直解》，复旦大学出版社，2000年，第797页

^⑥ 引自李零《中国方术续考》，东方出版社，2000年，第44页

^⑦ 杨慎《女乐本于巫觋》，见陈多、叶长海选《中国历代剧论选注》，湖南文艺出版社，1987年，第103页

^⑧ 闻一多《什么是‘九歌’》，见《神话与诗》，古籍出版社，1993年，第277页

已有存者焉”^①。

由于歌舞娱神、或偃蹇如神之故，男觐服饰往往鲜艳奇特乃至如妇人装，姜亮夫先生由此敏锐发现，楚地祭神中表现的男女诸神，实与北地神灵大异其趣，尤其是男神荷衣蕙带，奇衣美饰，绵渺情深，不让于女神。^②他们类似女装的外形，既合于缓节安歌，愉悦神灵，又逐渐被赋予了超越男女性别的更高人格，亦即变成具有近似神明的灵性，由此成为男巫的特异装束，古风于唐时犹然可见。唐闾名《灵异记》记云：“许至雍……闲游苏州。时方春。见少年十余辈，皆妇人装，乘画船，将谒吴太伯庙。许君因问曰：‘彼何人也？而衣裾若是？’人曰：‘此州有男巫赵十四者，言事多中，为士人所敬服。皆赵生之下辈也’”^③。延至当今，一些地方戏的表演中还依稀可辨男巫女扮的遗貌。如江苏南通僮子戏男巫最显著的特点就是扮做女装表演仪礼，他们甚至可以在舞台上化妆，更换服饰，演出取自民间传说的古典戏曲剧目，“戏曲出于巫优这一脉络尚可眼见为实”^④。男巫女扮作为后世戏剧中异性扮演的最初发端，对戏剧代言体的形成以及装扮角色的确立不无影响。然而，随着社会发展，巫觐的神圣性质逐渐消褪，相反，其特异的装束和举止却成为等级社会制度的潜在威胁，从而被后世统治者从道德上加以贬损，“女巫妖觐，淫进非礼”（《魏书·高祖记》），他们最终成为被正史放逐的一个边缘存在，长期淡出艺术史的视野。

由于巫善歌舞，从中逐渐分化出优伶。冯沅君先生认为古优源于古巫：巫觐既被视为神所凭依或神人的媒介而具有超人的技能与法力，随着社会分工，巫者技艺分化为各种专业，倡优则承袭其娱神之职而变之为娱人，并继承巫觐合诗、乐、舞为一的传统，兼具讽喻、娱乐等文化职能。在《古优解》、《古优补解正》、《汉赋与古优》中，冯氏对此有更为详实的论证。周贻白先生的《中国戏剧史长编》亦持倡优源于“降神的巫觐”之说。而倡优的产生，当不早于夏桀时代。据《列女传》云：

^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5页

^② 姜亮夫《楚文明与文化点滴钩沉》，见《楚辞学论文集》，上海古籍出版社，1984年，第121页

^③ 引自任半塘《唐戏弄》（上下），上海古籍出版社，1984年，第785页

^④ （日）諏访春雄著，凌云凤译《中国江苏省的男巫表演》，见《日本的祭祀与艺能》，湖南美术出版社，2002年，第72页

“夏桀既弃礼仪，求倡优侏儒狎徒，为奇伟之戏”^①。此为汉人所记，或不足信，然而，先秦两汉时期，史籍中有不少倡优侏儒善于滑稽谈笑，无论娱人还是讽谏，他们的行为多以歌舞相佐。如齐、鲁夹谷之会，齐优施舞于鲁君幕下；晋优施说里克，且歌且舞；优孟衣冠谏楚庄王时，也伴以清歌。冯沅君先生由此进一步猜度：“优人于正式歌咏外，日常与人说话，也多采取歌唱式”^②。由于古优兼善歌舞演技，可以想见，为了增强表演的效果或达到婉而多讽的目的，他们也不排除采取男扮女妆的形式。焦循《剧说》卷一引杨用修之语云：

《汉·郊社志》优人为假饰伎女，盖后世装旦之始也，然未必如后世杂剧、戏文之为，缘其时郊祀皆奏乐章，未有歌曲耳。^③

可是遍查《汉书·郊祀志》，并无优人为假饰伎女之事，杨用修若非一时误记，或当别有所据。但《郊祀志》却记成帝时，匡衡所言：甘泉泰畤，“紫坛伪设女乐”^④，即由男优扮演宫娥。如果杨用修之语可信，则优人男扮女妆已始于汉代。而且不同于男巫宗教礼仪形式的表演，倡优的歌舞与调笑，无论内容还是形式，均可根据娱人的需要而不断得以改进和丰富，因此倡优作为中国戏剧职业演员的发轫，他们男扮女装的扮演记录虽然失之于简，但从汉代后却一直不绝于书。

魏晋六朝，战乱频仍，人生如露，及时行乐的风气与对容止情态的刻意追求，使男子注重仪容风貌的修饰与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”，“无不熏衣剃面，傅粉施朱。……从容出入，望若神仙”^⑤。日常举止尚然如此，宫廷中男优女妆的扮演更趋艳冶。《三国志·魏书》记齐王曹芳君仪不立，“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》，嬉褻过度，道路行人掩目”^⑥，倡优郭怀、袁信等所作的《辽东妖妇》，当为男扮女装以各种姿势取悦于人，其表演固然是把快感当作一种目标去追求，但极尽浓

^① 引自王国维《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 《古优解》，转引自孙崇涛、徐宏图《戏曲优伶史》，文化艺术出版社，1995年，第31页

^③ 见《中国古典戏曲论著集成·八》，中国戏剧出版社，1959年，第91页

^④ 班固，《汉书》第四册，中华书局，1975年，第1256页

^⑤ 《颜氏家训·勉学》，内蒙古少年儿童出版社，1998年，第79页

^⑥ 《隋书》，见《景印文渊阁四库全书》第264册，台湾商务印书馆，1983年，第230页

艳妖妍的表演无疑也是早期跨性别演出的一种激情尝试。

延及隋代，男为女服的表演进一步发展为大型娱乐活动中独具特色的演出形式，《隋书》卷十四《音乐志》载：“周宣帝即位，而广召杂伎，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，与宫人观听”^①。“至隋炀帝大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。自是每岁正月，万国来朝，留至十五日。于端门外建国门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观，至晦而罢。伎人皆衣锦绣缛彩，其歌舞者多为妇人服，鸣环佩，饰以花眊者，殆三万人”^②。上万人为妇人服的歌舞，其规模可谓壮观，且是在外族来朝的庆典上，可见当时伎人歌舞者以男扮女，已为社会广泛接受并独具欣赏价值，并与杂伎、百戏同列为盛大娱乐常有的重要节目，乃至进一步发展成为民间游乐的形式之一，故其时柳彧上书谓“窃见京邑，爰及外州，每以正月望夜，……人戴兽面，男为女服。倡优杂伎，诡状异形，以秽穢为欢娱，用鄙褻为笑乐，内外共观，曾不相避”。^③从原始巫覡赋予神圣感的仪式到隋末充满人性释放的狂欢，男扮女装本身似乎具有特殊的艺术因素而被不同的风尚引为己用。

然而，隋代大规模的男扮女妆，从根本上而言，尚为队舞、戏乐性质，此类男为女服，源自巫覡古优，或娱神或乐人，并非戏剧的搬演妇女，其中最为传神而发展为后世“装旦”初步形态的，当推备受关注的隋末著名歌舞《踏谣娘》。唐时《旧唐书·音乐志》、《通典》、《刘宾客嘉话录》及《太平御览》等均有相关记载，而以开元间崔令钦《教坊记》所载最早，也最为详明：

《踏谣娘》：北齐有人姓苏，**鼻包鼻**。实不仕，而自号为郎中，嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔悲，诉诸邻里。时人弄之。丈夫着妇人衣，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“踏谣”；以其称冤，故言苦。及其夫至，则做殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼郎中，但云“阿叔子”。调弄

^① 《隋书》，见《景印文渊阁四库全书》第264册，台湾商务印书馆，1983年，第912页

^② 同上，第912页

^③ 同上，第912页

又加典库，全失旧旨。或呼为“谈容娘”，又非。^①

据康保成先生考证，《踏谣娘》歌舞表演的特点是以足踏地，摇动上身，“且步且歌”，“旁人齐和”，其舞姿是为本为巫歌、巫舞的踏歌。踏歌产生于西北，与北齐流行《踏谣娘》的河内同属一地，后流播于楚越、巴蜀一带，发展成极具观赏性的歌舞和戏剧表演，《踏谣娘》即为掺进故事情节的歌舞小戏，其中自称“苏郎中”的男主角与古巫同名，丈夫醉殴、逐赶其妻，或许就是从男扮女装的巫覡逐打邪鬼演变而来也未可知，由此他认为《踏谣娘》遗留了巫的痕迹，堪称论证中国戏剧起源于巫与巫术的典型个案。^②据《教坊记》所载，北齐轶事与唐时的演出相比，其不容忽视的差异在于《踏谣娘》演出的旧制是“丈夫着妇人衣”，进而由其“入场”“行歌”、“称冤”“言苦”、“做殴斗之状”推测，应该是以装扮成踏谣娘的“丈夫”为主演——与以女装歌舞的男巫显然有其关联的表征，这出男扮女妆的复式歌舞，隐然已有合歌舞演故事的程式，衍变至唐代，成为最为史家称道的唐戏弄之一。

二 唐宋戏剧中的男旦

隋唐易代，歌舞之伎渐变为戏剧。如《教坊记》所载歌舞《踏谣娘》已发展“为唐代全能之戏剧，在今日所得见之资料中，堪称中国戏剧之已经具体而时代又最早者”，^③然以“妇人为之”。据高宗龙朔元年（661），“皇后请禁天下妇人为俳优之戏，诏从之”^④，可见初唐女优已大盛，但“此时男优女伎，各自为曹，不相杂也”^⑤，中唐之后有所改观，王国维《古剧角色考·余说四·男女合演考》论之已详，任半塘《唐戏弄》演员篇中也有相关的佐证和补充。同时，现存的宋金杂剧砖雕中的图像证实，宋金戏曲演出中也有大量的女优，由此可以肯定，男优女伶在唐宋时代的大部分阶段里同时并存。然而，在教坊演出中为保证性别的一致

^① 见《中国古典戏曲论著集成·一》，中国戏剧出版社，1959年，第18页

^② 康保成《〈踏谣娘〉考源》，见《国学研究》第十卷，北京大学出版社，2002年，第273页

^③ 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年，第497页

^④ 刘煦等著《旧唐书》，中华书局，1975年，第82页

^⑤ 王国维《古剧角色考》，见《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1984年，第199页

性或纯“以为笑乐”的缘故，承袭汉魏以来歌舞旧旨，男为女服在唐戏弄与宋代戏文、杂剧中也广泛存在：

如《乐府杂录》俳优条所录：

武宗朝，有曹叔度、刘泉水。咸通以来，有范博康、上官唐卿、吕敬俭等三人。弄假妇人，大中以来，有孙乾、刘璃瓶，近有郭外春、孙有熊善为此戏。僖宗幸蜀时，戏中有刘真者尤能，后乃随驾入京，籍于教坊。^①

这段记载，所述为乐府优伶中出类拔萃的人物及其技艺，而“弄假妇人”已成为唐代教坊伶人专门的表演节目之一，说明戏剧舞台上的男扮女妆在当时普遍存在，并达到一定的技艺水平。因为中唐以后，男女合演基本存在，凡由男伶假扮的女角，必定力求逼真传神，假使观众从形式上一望而知实为男伶所装，那么其扮演不免拙劣。因此“弄假妇人”的表现，当不仅仅饰以裙袂钗环，以示非男性而已，而是技艺颇有考究，作专门的钻研，有独擅的优生。“弄”较之“妇人服”而言，是进一步综合多种表现伎艺的登场演出，那么，不仅有歌舞，或许还包括科泛，实为戏剧妆旦色的雏形。

相较于其它角色，“弄假妇人”的技艺显然高出时辈一筹，如温庭筠的《乾馱子》所载，唐时陆象先任冯翊太守时，曾有三名参军各以其技前往戏弄他：

一人曰：“我能旋笏于厅前，硬努眼眶，衡揖使君，唱喏而出，可乎？”……又一参军曰：“尔所为全易。吾能于使君厅前，墨涂其面，着碧衫子，作神舞一曲，慢趋而出。”……其第三参军又曰：“尔之所为绝易。吾能于使君厅前，作女人疏妆，学新嫁女拜舅姑四拜，则如之何？”……遂施粉黛，高髻笄钗，女人衣，疾入，深拜四拜。^②

其中第一个参军“旋笏于厅前”应为唐时盛行的“弄假官戏”；第二个参军为俳优滑稽的常扮；这些搬弄在第三个参军看来不过“所为绝易”，他“施粉黛，高髻笄钗，女人衣”，从容为“弄假妇人”，几可乱真。而脂

^① 见《景印文渊阁四库全书》第839册，台湾商务印书馆，1983年，第993页

^② 引自李昉等著《太平广记》卷四九六，中华书局，1961年，第4065、4066页

粉妆，拥高髻，着女衣，这种表演和化妆，当推宋金时期装旦的先例，其时的“弄假妇人”，不同于粉墨涂面的弄参军，妆扮伎艺更为工巧、复杂。尤其晚唐之“弄假妇人”，既发展至刘真“尤能”的境界，乃至从西蜀随驾千里，落籍教坊，那么“弄假妇人”演出在唐代所受到的重视可以想见。

不仅官府教坊中“弄假妇人”成为固定的节目，而且由家僮扮演妇人，成为唐代家庭张乐的常态。无名氏《玉泉子真录》载科白戏《疗妒》的编演可为一证：

崔公铉之在淮南，尝俾乐工集其家僮，教以诸戏。一日，其乐工告以成就，且请试焉。铉命阅于堂下，与妻李坐观之。僮以李氏妒忌，即以数僮衣妇人衣，曰妻，曰妾，列于旁侧。一僮则执筒束带，旋辟唯喏其间。张乐命酒，不能无属意者，李氏未之悟也。久之，戏愈甚，悉类李氏平昔所尝为。李氏虽稍悟，以其戏偶合，私谓不敢而然，且观之。僮志在发悟，愈益戏之。李果怒，骂之曰：“奴敢无礼！吾何尝如此！”僮指之，且出，曰：“咄咄！赤眼而作白眼讳乎！”铉大笑，几至绝倒^①。

此戏的设计，当为崔铉本人，而乐工导演，托于家僮，“悉类李氏平昔所尝为”，是男僮对女主人生活动作的精练提取和传神表现，因“志在发悟”，以致赤眼、白眼，愈见传神。而家僮大多尚未成年，喉气未充，身形稚弱，“以数僮衣妇人衣，曰妻，曰妾”，那么后世变童妆旦，已见于此。唐人王翰有《观变童为伎之作》一诗：“长裙锦带还留客，广额青娥亦效颦。共惜不成金谷妓，虚令看杀玉车人”。由“留客”、“效颦”观之，应不止于普通歌舞或化装演出而进化为戏剧的初步搬演。与《玉泉子真录》云“以数僮衣妇人衣”并观，唐代显然已开“变童装旦”之先声。

宋代戏曲艺术日渐成熟，一些角色名目更多出现。据王国维考论，“旦名之所本虽不可知，然宋金之际，必呼妇人为旦”^②，戏曲中的女性角色也泛称为“旦”，“妆旦色”作为古老的戏剧角色名目之一始见于宋元南戏，而戏文中男扮女装的“搬弄妇女”，显然还处于角色体制的初期，

^① 引自张庚《戏曲艺术论》，中国戏剧出版社，1980年，第28页

^② 王国维《古剧角色考》，见《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1984年，第191页

因此灵活适意，形态多元而无定性。现存较早的南戏文本《永乐大典戏文三种》保留了宋元南戏中“妆旦”的生动片段，《张协状元》一剧第三十五出有王贫女与净、末的一段插科打诨：

（旦）：万福！（净）且是假夫人。……（旦）奴家是妇人。（净）妇人如何不扎脚？（末）你须看他上面。”^①

其中净角所说的“假夫人”就是男伶所扮的旦色张协之妻王贫女。由于南戏以生旦为主体，如《宦门子弟错立身》题目所排列：“冲州撞府妆旦色，走南投北俏郎君。”^②“妆旦”显然是与“生”相对的重要角色，但女伶或男伶都可担任。除生、旦以外，扮演其它次要脚色的演员，则一人须兼演剧中多个人物。《张协状元》中的净角，除扮张协之友外，尚须改扮的女角有张协之母，李大婆，店婆。扮演圆梦的丑角也兼饰张协之妹。这种惯例延续至元末明初，《琵琶记》中的净角和丑角也大抵如此。这种根据剧情，众角串场中出现的男为女角的形式灵活自由并无严格规范。然而，此种现象似乎并非仅仅因为戏班人数局限或行当不足的缘故，由于南戏本盛行于里巷村闾，而这种跨行当的串演形式科诨叠出，滑稽调笑，既能以喜剧性的改扮吸引观众，又能灵活调节剧情氛围，使演出获得更大商业盈利，从而被职业戏班继承下来。其中跨性别改扮具有的滑稽诙谐因素从根本而言，既是隋时大型民间游乐时“男为女服”欢嬉笑乐的游戏性质的承传，也是冲州撞府的路歧艺人的商品意识与民间文化的娱乐趣尚相辅相成的产物。

相对于南戏，宋金杂剧中装旦色的男旦不但普遍存在而且已成专门之技艺，旦角形象进一步分化。

南宋周密《武林旧事》卷第四《乾淳教坊乐部》中载有“杂剧三甲”之“刘景长一甲八人”：

戏头李泉现，引戏吴兴祐，次净苗山重、侯谅、周泰，副末王喜，装旦孙子贵。^③

^① 钱南扬《永乐大典戏文三种校注》，中华书局出版，1979年，第160页

^② 同上，第219页

^③ 周密《武林旧事》，西湖书社，1981年，第63页

同书卷六《诸色伎艺人》中也有“杂扮(纽元子)”的演出伶人：

铁刷汤、江鱼头、兔儿头、菖蒲头、眼里乔……郑小俏、鱼得水(旦)、王道泰，王寿香(旦)、厉太、顾小乔、陈橘皮、小橘皮、菜市乔、自来俏(旦)^①。

其中“装旦”即为扮演杂剧中的旦色，据耐得翁《都城记胜》瓦舍众伎条、陶宗仪《辍耕录》卷二十五院本名目条，宋杂剧、金院本每一甲通常五人，“装旦”或“装孤”乃临时加入，非属正色。刘景长一甲中的孙子贵显系男优之名，他搬演“装旦”，则为男扮女妆的男旦无疑。而正杂剧之后“杂扮(纽元子)”的演出中，“鱼得水”、“王寿香”、“自来俏”三人名下注‘旦’，说明他们同属男扮女装的旦色。

在现存宋金戏曲文物中，可以考察到戏曲舞台上现存最早男旦的形象已颇为生动肖似。他们一般“着妇人装束，梳裹头面，穿衫裙，持扇作舞态”^②，而且至少可分为两类。一是如山西侯马金董氏墓戏俑右第二人，发挽高髻，右手执团扇于左肩上，下系长裙，虽为男伶装扮，然面目清秀，仍有女态，属于脂粉妆的“俊扮”，犹如元代杂剧中的“正旦”^③。另一类如河南省荥阳县东槐西村宋代绍圣三年朱三翁石棺杂剧线刻图，正在堂会中作场的右侧第四个杂剧伶人，“头披长巾，鼻大如蒜，双目圆睁，两道黑墨自额贯眉眼下至颧骨部，呈‘八’形，左脸有一大墨点，上穿交领上衣，下系百褶裙，正面而立，双手作扑”^④，似为反面形象的“花扮”，类似于元剧“凡妓，以墨点破其面者为花旦”^⑤的“搽旦”。相较于唐时的“弄假妇人”与戏文中的“妆旦色”，宋金杂剧的男旦之搬演妇女，对旦色形象和性格的刻画已然有进一步的分类，且与舞台化妆、扮相构成象征性的对应，因此更能体现出舞台女性角色的戏剧化程度。

唐宋戏剧从诞生到渐趋成熟，此期舞台上的男装旦色仍处于行当发展的前期阶段。男旦与女优同时并存互补，促进了旦扮艺术的发展。大

^① 周密《武林旧事》，西湖书社，1981年，第109页

^② 山西师范大学戏曲文物研究所编《宋金元戏曲文物图论》，山西人民出版社，1986年，第44页

^③ 同上，第34页，图七二

^④ 同上，第30页，图六一

^⑤ 夏庭芝《青楼集》，见《中国古典戏曲论著集成·二》，中国戏剧出版社，1959年，第40页

体而言，在礼教禁限相对松弛的时候，女优大量涌现，男旦相对减少。如元代盛行男女合演，旦本戏中凡主唱女性皆为女装旦扮，不主唱的女性角色又分为副旦、帖旦、色旦、搽旦、旦儿、外旦等，旦色不断丰富、细致。这种细密而又主次分明的行当脚色，奠定了后世旦行体制合理分化的基础。元时戏曲优伶史料专书《膏楼集》所载各类伎艺的男女艺伶共 152 人，其中坤角计 117 人，她们既会女妆，又兼男扮，往往旦末双全，而且主要来自于乐户中的膏楼声妓，故夏庭芝命书名为《膏楼集》。其友人郑经在《膏楼集序》中称她们为“歌舞之妓”，正是伎妓合一的最好注脚。由此，滥觞于先秦的伎妓相兼，历汉唐北宋而至金元，更趋合一。元代坤旦艺、妓结合，勾栏、行院一体化的格局，也预设了后世男旦难以另立风气的囿圉之境。

第三节 传奇：男旦体制的确立

在杂剧与南戏的互补与消长中，传奇日趋完善，杂剧渐生变易。明代曲坛上传奇风行于世，延至清初，趋于极盛，余势所及，乃至清中叶。传奇的成型和发展，不但开创了古典戏曲新局面，而且标志着男旦体制的形成，使旦扮艺术性别的多元化成为古典戏曲艺术特定的表演范式。

男旦体制的形成与传奇的题材内容的特殊取向及唱腔有关。总体而言，南戏多以家庭生活、婚姻伦理为题材，据钱南扬先生统计，爱情婚姻为主题的剧目，约占各类题材戏文脚本总数的三分之一以上。而南戏衍变生成的传奇，生旦风情戏更是它的主体，所谓“传奇十部九相思”，备写风花雪月、离合悲欢蔚为风气。明代成化、弘治间陆容曾记：

嘉兴之海盐，绍兴之余姚，宁波之慈溪，台州之黄岩，温州之永嘉，皆有习为倡优者，名曰戏文子弟，虽良家子不耻为之。其扮演传奇，无一事无妇人，无一事不哭，令人闻之，易生凄惨。此盖南宋亡国之音也。其身为妇人者名妆旦，柔声缓步，作夹拜态，往往逼真，士大夫有志于正家者，宜峻拒而痛绝之。^①

^① 陆容《菽园杂记》卷十，中华书局出版社，1985年，第124页

承南戏旧制而来的传奇角色更为成熟与规范，其扮演“无一事无妇人”，“其膺为妇人者名妆旦”已然成为传奇的标志。由于女主角的凸出地位对于发挥剧情掌握观众情绪方面均特别有力，因此“柔声缓步，作夹拜态，往往逼真”，男旦在传奇中很快就显露出一种潜在的艺术特质。特别是随着魏良辅等人对昆山腔的改良与提升，昆腔以其“流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人”^①而被尊为正声，公侯缙绅凡有燕会小集，从唱大套北曲而尽变为南唱，“今则吴人益以洞箫及月琴，益为凄惨，听者殆欲坠泪”^②，士大夫“峻拒而痛绝之”者渐少，性命以之者渐多。乃至群孺男班的应运而生，都与传奇的体制与昆曲水磨调更适合中气足的男伶演唱密切相关。

同时，传奇的初成之时，正值社会上理学影响日益加深之际。女优数量锐减，基本上属于家乐范畴，较少到公开场合演唱。虽然男女合演在宋元之际就已存在，但当时戏班往往以一个家庭成员为中心，而明初，男女分演已成基本趋势。^③尤其是宣德三年（1428），左都御史顾佐奏禁歌伎之后^④，歌筵酒席间用变童“小唱”及演剧用变童“妆旦”相沿成习，称为“小厮班”或“梨园”的昆剧男班，其成员多为年约十二、三岁男性优童组成的家班。明中叶后文人对演剧醉心的程度，堪与魏晋文人对药与酒的沉溺相比拟，以征歌度曲为高雅，以炫耀名优美伶为骄傲成为晚明的社会风气。如陈龙正《几亭全集》所载：“每见士大夫居家无乐事，搜买儿童，教习讴歌，称为家乐”^⑤，名士之流更有此好，如明末四公子之一侯方域，“雅嗜声伎，解音律，买童子吴闾，延名师教之，身自按谱，不使有一字讹错。……而里中乐部，因推侯氏为第一也”^⑥。常熟徐锡允“家蓄优童，亲自按乐句指授，演剧之妙，遂冠一邑。诗人程孟阳为作《徐君按曲歌》，所谓‘九龄十龄解音律，本事家门俱第一’，盖纪实也”

^① 徐渭《南词叙录》，见《中国古典戏曲论著集成·三》，中国戏剧出版社，1959年，第242页

^② 顾起元《客座赘语》，见《中国古典戏曲论著集成·八》，中国戏剧出版社，1959年，第90页

^③ 其时职业昆班几乎都是男班，若有女优插班射利，收入即有较多增加。如《蓄庵随笔》卷四载：“万历年间，优人演一出，止一两零八分……今选上班，价至十二两。若插入女优几人，则有缠头之费供给必罗水陆”。

^④ 参见沈德符《万历野获编》补遗卷三禁歌伎条

^⑤ 陈龙正《几亭全集》卷二十二《政书》

^⑥ 《壮梅堂文集·侯朝宗公子传》

①。这些文人士大夫本身洞悉音律、拍曲成风，直接介入了家乐的蓄养与发展，无形中促进、提升了旦优的伎艺水平。

在这种背景下，随着传奇的繁荣、昆剧的兴盛，古典戏曲继元杂剧之后形成一个新的发展高峰，但有别于元杂剧女优的主盟剧坛，明代男旦成为剧坛旦角的主流，传奇的班社组织和舞台演出形式都相应地发生了改变：无论家乐或商业性质的戏班里男班均占明显优势，从而为男旦的发展提供了有利契机和适意的环境。唐戏弄、宋元南戏中，旦色男扮的情形固然存在，但作为主角的旦色基本上以女妆为主。明代则发生了根本性变化，由于男女不合演等原因，旦色男扮遂成定制。而且旦角不同于净丑外末，在传奇中，它和生角一样是剧中不可或缺的、贯串全剧的主要角色，传奇作家往往借生旦并列的双线情节结构，展示情、理之冲突，借以肯定自然的感情和欲求，从而使男女情爱的传奇作品作为一种艺术载体，成为明清审美理想的具象化。因此戏班伶人中生旦普遍优秀而净色平庸，旦色男扮的表演范式随着文人雅士的品评竟赏成为主流社会认可与风行的审美时尚，在强手如林的演剧界，男旦已经赢得了与女旦同等的地位。正德、嘉靖以后，男旦遂逐渐成为社会关注的热点，特别是万历时期尤盛，影响所及，达到天启乃至崇祯时代。

男旦进入曲论家的视野成为明后期剧坛权威曲评家潘之恒观剧笔记的独特风景。这一时期不仅有著名的男班，当红的男旦，而且有专长的剧目。潘氏长期寓居于昆曲鼎盛之地南京、苏州一带，与剧坛名家汤显祖、臧懋循、沈璟、屠隆等结交深厚，多次主持大型“曲宴”，有“姬之董狐”的雅号。他的《亘史》和《鸾啸小品》广泛考察并记载了许多男班和男旦的演出。如南京的郝可成家班、无锡的邹迪光家班、徽州歙县人申时行家伶、吴越石家班均名扬一时。《鸾啸小品》卷二《乐技》载“名炙都下”的郝可成男班：“年俱少，而音容婉媚，装饰鲜华，且专心致志，不以情寡自戕”，这些男旦都很年轻，他们装饰华丽，音容俱佳，“奏技惟谨”，班内有良好的学艺风气，最负盛名的旦色中“可成最艳”^②；而申时行家伶小旦张三，“醉而上场，其艳入神，非醉中不能尽其技”，人

① 王应奎《柳南随笔 续笔》卷二，中华书局，1983年，第23页

② 《鸾啸小品》卷二《乐技》，见齐森华著《曲论探胜·附录》，华东师范大学出版社，1985年，第207页

称“醉张三”，饰演《西厢记》红娘，“一音一步，居然婉弱女子，魂为之消”^①，演《明珠记》无双，可令满座倾倒。这些色艺双兼的著名男旦，即使与女旦相抗衡，也丝毫不显逊色。如男旦“徐翩文以旦色名，善妖，……二女翩翩、亭亭，皆能尤似之矣”^②；傅瑜，少有殊色，其子卯亦旦行，“卯之妹寿，皆能以声技擅场，南北音兼美。卯善藏，而寿荡，余以‘双艳’名其楼。”^③；而男旦何少英“士女皆媚之。子亦旦色，与郝可成齐名”^④，男旦中名扬一方的佼佼者不乏其人。

在男旦与女优共存的态势中，以潘之恒为代表的曲评家在品评男旦技艺时，实际上是采用了传统对于女旦的批评标准，即以一种对等的原则将两者相提并论：

余前有《曲寰》之评，蒋六、王节才长而少慧，宇四、顾筠具慧而乏致，顾三、陈七工于致而短于才，兼之者流波君、杨美，而未尽其度……而吴中名旦，其举步轻扬，宜于男而嫌于女，以缠束为矜持，神斯窘矣！……申班之小管，邹班之小潘，虽工一唱三叹，不及仙度之自然也。

⑤

其中王节、顾筠、杨美都是女旦，小管、小潘即是男旦。潘氏所持有的标准实际上与元代胡紫山对衡量传统女旦的准则——“九美”说如出一辙。男旦作为一个区别于女旦的群体，当他进入与女旦同一艺术领域时，必须在舞台上与从元代时已坐稳了第一把交椅的女旦达到同等的艺术水准，这是晚明的观众和曲评家在认可男旦地位时的一种潜在心理前提。

然而，曲论家对男旦女优演技的品评中，最为推重的则是演员内在的神韵。潘之恒戏曲表演论的核心是“传神”，他在“观剧数十年”而后的总结专文《神合》中分析了戏剧表演的三种境界，从中得出“剧之合也有次”即表演境界由“技”而“神”的高下之分：“其少也，以技观……及其壮也，知审音，而后中节合度者可以观也。……今垂老，乃以神遇。”

^① 《鸾啸小品》卷三《醉张三》，见齐森华著《曲论探胜·附录》，华东师范大学出版社，1985年，第225页

^② 《鸾啸小品·乐技》卷二，同上，第207页

^③ 《鸾啸小品》卷二，同上，第207页

^④ 《鸾啸小品·乐技》卷二，同上，第207页

^⑤ 《与杨超超评剧五则》，《鸾啸小品》卷二，同上，第205页

①所谓神遇，即“以神求者以神告，不在音容笑貌之间”，意即欣赏者“以神求”，表演者“以神告”，寻求戏曲超乎声容之上的美感。由此，潘之恒提出搬演的最高层次是以神为主、形神兼备的境界，并在《鸾啸小品》卷二结合旦角的品评提出优伶需要具备的三种素质：

人之以技自负者，其才、慧、致三者每不能兼。有才而无慧，其才不灵；有慧而无致，其慧不颖；颖之能立见，自古罕矣。……赋质清婉，指距纤利，辞气轻扬，才所尚也……一目默记，一接神会，一隅旁通，慧所涵也……见猎而喜，将乘而荡，登场而从容合节，不知其所以然，其致仙也……^②

以才见长，或以慧取胜，以致擅场都是“技”的不同层面，然而理想的艺术境界，应该是三者兼备：“赋质清婉”，“辞气轻扬”是仪表风度和歌喉，属于才的内容；“默记”、“神会”、“旁通”是触类旁通的理解能力，是为慧性；“登场而从容合节”是合乎法度而无矫揉造作之痕的表现、外化的能力，而三者的综合才能达到“神”品。事实上，旦角舞台表演方面所需要的“才、慧、致”都属于人的天性秉赋和以此为基础的艺术修养问题，与演员性别的差异，并无绝对的因果关系。何况男旦在20岁之前相貌也可以是清秀的，加之身材修长，声音利于打远，似乎在远距离观赏时也有其优势。无锡邹迪光家班的男旦潘莹然、何文倩，潘氏即分别以诗褒扬：

金作精神玉作姿，莹然天趣本心师。欲扬忽止方闲步，将进中还一系思。纳手袖长便自画，含情臆结解通辞。寄言吴会繁华子，莫负听歌少年时。^③

酒阑犹唱《郁轮袍》，尚有空音发夜滔。杨柳未销翡翠舞，梧桐何损凤凰毛。游当小岁星偏聚，和少《阳春》价倍高。自是禽文雄采擢，

^①《神合》，见陈多、叶长海选《中国历代剧论选注》，湖南文艺出版社，1987年，第178页

^②《鸾啸小品》卷二，见陈多、叶长海选《中国历代剧论选注》，湖南文艺出版社，1987年，第181页

^③《鸾啸小品》卷三，见齐森华著《曲论探胜·附录》，华东师范大学出版社，1985年，第89页

忍教慷慨付雌豪。^①

在诗前小序中，潘之恒称誉潘莹然为“慧心人”，其过人之处不仅在于舞台形象之美，更可贵的是演员本人具有天赋机趣，以心为师，达到了“情在态先，意超曲外”的传神化工，于旋袖飞趾的表演中自然表现人物复杂宛转的内心境界，以至“绳于法者只可得其仿佛”。男旦何文倩，“姿态既婉丽”，尤其善扮“慷慨有丈夫气”的女子而被潘氏誉之为“雌豪”。这种矫健而妩媚旦色，并非男性自身阳刚之气的直接表现，而是男旦把慷慨的气质附着于所扮演的与自己性别相异的女角色身上，如果传神刻画的层次不清，带有丈夫气的婉丽女子就可能径直是一个慷慨丈夫了。

而最为时人所称道的则是徽州歙县人吴越石家班的男优十三人，潘之恒曾分别为他们作诗题赠，总其名为《艳曲十三首》，诸伶中以男旦江孺、小生昌孺饰演的《牡丹亭》最为高妙。潘氏在多次观摩后感慨：“乃今而后知《牡丹亭》之有关于性情，乃为惊心动魄者矣。”由此他在观剧中标举戏曲表演之关乎性情，实际上是对汤显祖“至情”说戏剧观的延续：

最难得者，解杜丽娘之情人也。夫情之所之，不知其所始，不知其所终，不知其所离，不知其所合，在若有若无，若远若近，若存若亡之间，其斯为情之所必至，而不知其所以然。不知其所以然，而后情有所不可尽，而死生生死之无足怪也。故能痴者而后能情，能情者而后能写其情。杜之情，痴而幻；柳之情，痴而荡；……二孺者……，各具情痴，而为幻为荡，若莫知其所以然者。主人越石，博雅高流，先以名士训其义，继以词士合其词，复以通士标其式。珠喉宛转如串，美度绰约如仙。江孺情隐于幻，登场字字寻幻。昌孺情荡于扬，临局步步思扬，而未能扬。^②

潘氏认为这种至情无所不在、无有所始终，杜丽娘与柳梦梅对情生生死死的不息追求，构成了剧作感人肺腑的效果。然而杜、柳之情表现形态有别，则依侍于演员在舞台上的体味与创造。尤其是杜丽娘之情“痴而

^① 《鸾啸小品》卷三《赠何文倩》，见齐森华著《曲论探胜·附录》，华东师范大学出版社，1985年，第240页。

^② 《鸾啸小品》卷三，《情痴·观演〈牡丹亭还魂记〉书赠二孺》，见陈多、叶长海选《中国历代剧论选注》，湖南文艺出版社，1987年，第175页

幻”，情在梦中，故而恍惚微茫，男旦江孺可谓“解杜丽娘之情人也”，他以痴寄情、更能以独特的“寻幻”意态“写其情”，潘氏盛赞江孺的表演既符合剧中人物特定的情感，又没有偏离规定的情境，似幻而真、直指心灵的情感演绎使《牡丹亭》的表演获得了极大的成功。潘之恒对二孺，尤其是江孺善解情之真味予以极高的赞誉。而群孺男班的主人吴越石，“先以名士训其义，继以词士合其词，复以通士标其式”。不为生计所使，足够的物力与财力的保证，使知音律、讲筋节的士大夫对家乐投注了相当的关怀与指导。上层文人名士把他们的全部文化素养和审美积淀都投注在昆曲的一招一式，一腔一调之中，各种技艺融成一体提高了男旦艺术曲尽人情的舞台感染力。

概而言之，晚明曲评家观色品艺，对男旦的演技大多以“神合”为上品，以写情为先，甚至认为演员本身应具备理解、接受真情的前提，才能深得剧中三昧。这种观剧的审美思想和尺度，从根本而言，乃与场上之曲所传递的崇尚真情的新观念、新思想相契合。而充分肯定“情”之所起，承认情欲是人与生俱来的合理、必然的存在，反对用社会伦理道德来加以克制与压抑，无疑是一种带有现代色彩的情欲观念。明中叶以后，许多剧作家的作品，都以《牡丹亭》为楷模，敢于悖礼教而纵情欲、以个性解放、反抗社会为理想人物。尤其是随着“人情以放荡为快，世俗以奢靡相尚”^①的社会风气，那种冲破一切规范的束缚、刻意追求新奇和刺激的社会思潮走向另一个极端——即与崇尚至情思想同步同调的，是同性中“至情论”在现实和戏曲中同时出现的盛况。从周商时代起就存在于宫廷、民间的男风从隐蔽到公开发展，戏曲男旦在时风的裹挟下，甚至首当其冲更是势所难免。

晚明名士张岱在《自为墓志铭》曾以“十二好”概括当时士人所有享乐内容，其中就堂而皇之的标榜自己“好变童”，而达官士人以“变童崽子为性命”的嗜好，无形中使晚明男旦地位日趋显眼。《陶庵梦忆》记祁氏与其旦优阿宝之间的断袖之谊颇为典型：

人无癖不可与交，以其无深情也；人无疵不可与交，以其无真气也。

^① 张瀚《松窗梦语·风俗记》，中华书局，1985年，第139页

余友祁止祥，有书画癖，有蹴鞠癖，有鼓钹癖，有鬼戏癖，有梨园癖。……阿宝妖冶如蕊女，而娇痴无赖，故作涩勒，不肯着人。……止祥精音律，咬钉嚼铁，一字百磨，口口亲授，阿宝辈皆能曲通主意。乙酉，南郡失守，……止祥囊篋都尽，阿宝沿途唱曲，以膳主人。……止祥去妻子如脱履耳，独以变童崽子为性命，其癖如此。^①

张岱对祁氏坎坷而执着的变童之好大为赞赏，认为这就是十分宝贵的人的“深情”和“真气”之所在。把同性之恋等同甚至超越于男女之情，虽为深情，实不免为癖，但实际上晚明士人包括剧作家对男风的宽容和肯定毋庸置疑。万历年间，屠隆和臧懋循都因变童之好风流放诞而受弹劾罢官，汤显祖以之为名士风流不羁的表现，写作了传诵一时的《送臧晋叔归湖上，时唐仁卿以谈贬，同日出关，并寄屠长卿江外》^②，称颂这种敢做名教罪人追求纵情适性的洒脱态度，在艺林中引起极大震动。传统戏曲一向以娱人为职能，明代男旦在舞台上与第一流女旦获得了对等的地位，在台下也难以另立格局。《博笑记》是明曲家沈璟的代表剧作，第十五至第十七出剧目“诸荡子计赚金钱”，简题作“假妇人”，颇能反映时人的一种倾向性观点：净、丑、小丑三个荡子找一串戏旦优去道观“借宿”，从而谋划以“捉奸”来诈取道士的银钱，第十六出有一段曲文：

（净、丑）你方才数的都是南戏，怎（么）倒把北曲唱他？（丑）你每说差了，他虽是男的，如今要他去扮女，正该北曲。（小旦）……（净）只要你带了丫髻夹圈，（丑）寻了女鞋漆裤，（小丑）戏箱里取一副女衣去。（小旦）晓得。……

“他虽是男的，如今要他去扮女”，可见剧中的“小旦”就是男旦，且在世人眼中难逃龙阳之疑。同样，王骥德的《男王后》《裙钗婿》、黄方胤的《陌花轩杂剧·变童》、茅维的《双合欢》《金门戟》、吴礼卿的《媿童公案》、沈璟《分甘记》以及无名氏《龙阳君泣鱼固宠》、《分钱记》、《男风记》等剧作都是晚明士人男风趣味和观念在戏曲中的直接反映，否则，洁身自好者就必须为此付出一定的代价，《弁而钗·情烈记》中文雅全的

^① 张岱《陶庵梦忆》，西湖书社，1982年，第53、54页

^② 《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社，1982年，第204页

优伶经历就颇能反映出娼优隶卒、至贱之流的男优旦色不幸的普遍。避难南京的文雅全为生计所迫，临时加入昆班为正旦，因其唱作俱高，深为看客所赏，随即不免无端招来男色之侮，先有侠义书生云天章不平相救，后至扬州，又重陷困境，文雅全自思终究不是了局，强逼利诱之下，竟以自杀明志。而家班的情形更不出左右。女班优伶在身份上是附属于家主的妾婢，她们在献艺的同时也提供声色之娱。而男旦虽然未必一定以身事人，但女性化的伎艺与形貌，使其在生计上受到一定局限，因而对家主的依赖性似为更强。一旦家主有南风之癖，家班中的变童也难以洁身自好。故《野获编》卷二十四“风俗”条云：“习尚成俗，如京中小唱，闽中契弟之外，则得志士人致变童为斯役，钟情年少狎丽竖若友昆，盛于江南而渐染于中原”^①。

对晚明至情论中普遍挟裹着的戏曲男风这一特定情势，么书仪先生曾有过一段中肯精到的辨析：李贽的童心说，汤显祖提倡的至情，主要内容都是针对戕伐人性的封建天理，肯定感情性欲的自然表现，“这一价值观念的巨大变异在尚未经受社会道德的规范时，有它的原始和生动的一面，因此当它与天理世界对峙抗衡时，就显示出一种生命力、战斗力；这主情观念的‘情’中，其实又有粗砺和驳杂的一面，特别是这‘情’被表述为‘感性情欲’时，放荡不羁和为所欲为便很难区别，坦率不拘和鲜廉寡耻也混为一谈，这便是晚明时期在现实和文学作品中，属于个性解放和属于畸形色情的东西会同时存在的根本原因。如果我们不曾忘记晚明的个性解放思潮有着以市民阶层崛起的背景作为依托的话，这问题是不难理解的。”^②

囿于异化畸变的时代语境，戏曲男色固然存在，然而在制度化形式下，男旦在生旦戏中积累了丰富的经验，并获得观众和曲论家普遍的审美认可，在以塑造形象为表演中心的舞台上占据了重要的一席之地。男旦精于吹弹歌舞，具备相当的艺术修养，在与士大夫的结缘中，以与士人的情感纠缠而著称一时，在清代成为一种奇特的文化景观。明末清初名士与优童聚集的水绘园可以说是当时社会风气的的一个缩影，其间声名

^① 沈德符《万历野获编》（下）卷二十四，文化艺术出版社，1998年，第664页。

^② 么书仪《明清剧坛上的男旦》，见《文学遗产》，1999年第2期，第72页。

尤著者首推顺康年间的徐紫云。

紫云(1644-1675)，字九青，又号曼殊，人称云郎，原为明末四公子之一冒襄家伎。冒氏入清后绝意仕进，“闲户不出，日坐水绘园中，聚十数童子，亲授以声歌之伎”^①，在清初极负盛名。时人曾赞曰：“江南江北聚优伶，聒耳淫哇几耐听。不遇冒家诸子弟，梨园空自说娉婷。”^②诸伶中以旦色徐紫云最为得名。诗人陈维崧未成名之际，长年寄居冒家，由是与紫云结成了“缠绵生死一段公案”^③。其时紫云年仅十五，“姣好立屏际。笑问客何方，横波漾清丽”^④，陈维崧一见神移，与之朝夕过从十几年。康熙年间僧人释大汕据此所绘的《迦陵填词图》中，陈其年拈髯吟词，徐紫云红袖吹箫，一派才子佳人相得之象，由是成为士、优交游的一段盛事。紫云逝后，陈氏请名家作紫云肖像，遍求题咏，得到当时名士的热烈回应，以至清人在怀念清初这位杰出词人时，往往情不自禁的提到紫云，似乎以之为士人心目中理想情爱的标志。

实际上，乾旦与文士交接不为金钱甚至因爱重其才而惺惺相惜乃至以身事之，在清代已成为一种风尘知己的变体而为不少清人所称道、效仿。袁枚《随园诗话》卷四载雍正间京伶刘三色艺冠时，翰林李玉洲未第时，甚贫，而刘慨然交接事之。《柳崖外编》也有男旦王伶资助并督促对己一见倾心的落第某孝廉，“晨出暮返，有所获辄遗生，夜则翻曲谱伴生坐而课其读”，后生“选县令，偕伶之任，弟呼之而不名”，除娼妓之女易为美旦之男外，堪与唐传奇《李娃传》相提并论。道光年间《品花宝鉴》第十二回对此自有一番议论：“我最不解今人好女色则以为常，好男色则以为异。究竟色就是了，又何必分出男女来？好女而不好男，终是好淫而非好色。彼既好淫，便不论色，若既重色，自不敢淫。”^⑤把好色和好淫对立，以区别于颠倒衣裳、辗转枕席的皮肤滥淫之辈，成为一种玩味品花、风流雅致的名士作派。

士、优之间的交游作为戏曲文化史上的一种独特现象，虽然元时已

^①《同人集》卷二

^②《同人集》卷十

^③《云郎小史》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第958页

^④同上

^⑤陈森《品花宝鉴》，宝文堂书店，1989年，第116页

见滥觞，于明清尤为特出。齐如山先生以为不能等同视之：会试举子“与内务府，经丞，书办，阔少爷等不同，他们除玩之外，常想教导戏界子弟，教文字、诗词，改改戏词等，所以北平演戏较他处文雅”^①。显然，士优之交并非出于单纯的色相，《簪曝杂记·梨园色艺》所论可为一证：“京师梨园中有色艺者，士大夫往与相狎”，乾旦方俊官、李桂官分别与庄本淳、毕秋帆相善，后庄、毕中大魁，“方、李皆有状元夫人之目”，而“二人故不俗，亦不徒以色艺称也。本淳殁后，方为之服丧期年。而秋帆未第时颇窘，李且时周其乏。以是二人皆有声缙绅间。”^②除了交游中显露出的品格，文士和名旦彼此均有相当的才情，特别是男旦中并不乏能诗善画者，《燕兰小谱》集录扮演花旦的男伶，其出类拔萃者，品艺双绝，多有名士为其观剧品题，于是切磋唱和，乃至交接狎游。如同昆曲的案头化趋势一样，此时的男旦较之以往似乎也负载、沾染了浓厚的传统文化气质，舞台表演水平亦有了相应的提高。从根本而言，相较于豪客的逐色追欢，文士旦优之间的交往虽然可以上溯到明代情之所钟，不辨男女的“至情论”的流风余绪，而其中的境界却更上一层楼。

大体而言，明代男旦体制的确立以及以传神、写情为上品的审美观为男旦艺术初露头角确立了良好的指向。然而狎优蓄童的风气一旦形成，个人的意志和趣味往往为时代的潮流所裹挟而变成迷失人性的狂热，以至于把一切在另一个时代的人看来完全是非自然、非理性的现象视为理所当然，甚至作为审美的境界加以推崇。明末清初社会耐人寻味的现象是，虽然旦优男色风行，但实际上有着极为严格的界限，亦即有钱有地位的豪客或名士阶层是其中的主动方面，而被动的男旦优童，则是玩弄的对象，不惟得不到宽容，而且受到比任何社会下层遭受更为严重的潜在歧视。他们虽为男儿身，但人格上却已被划出了男性的区域，沦为以两性为主体的社会之外的第三者——无依的游魂，甚至比女性更为不幸，由此男旦艺术的独立性与自觉性受到极大的消蚀与异化，并在不可思议的集体性意识变异中，被笼罩上沉重而暧昧的阴影，这是男旦发展历程中一个无法回避的悲剧问题。

^① 引自《中国京剧史》（上），中国戏剧出版社，1990年，第241页

^② 赵翼《簪曝杂记·梨园色艺》卷二，中华书局，1982年，第37页

第二章 男旦艺术的勃兴及其余绪

清中叶以后，雅化的传奇逐渐丧失舞台活力，代之崛起的是驳杂自由的乱弹诸腔。花部对舞台形象创造之于戏剧重要性的凸显使戏剧从文学中心向表演中心转化，体现在演剧形态上，演员表演成为舞台的主体和戏剧艺术魅力的核心。男旦艺术经过长期积累顺时趋势产生了一系列新变，在秦腔男旦竟逐繁华的尝试之后，京剧男旦的辉煌更表明了逐渐完备的唯美表演体系强大地超过了曾经元明戏剧中出现过的对曲本^体的单方面侧重。“技”层面的提高与“道”内涵的立意，是男旦艺术获得空前成功的不二法门。异性扮演做为是一门严谨的艺术，最终成为一代艺术样式的最高典范。清代男旦的两次当红，蕴涵着复杂的文化意蕴，其经验与教训足以启示后人。

第一节 秦腔的新变与男旦的当红

乾嘉时期，随着国势日隆，花雅争胜的结果是观剧越发成为人心所向，然而在同治之前，女优、妓女人等却屡为朝廷所禁限。顺治八年(1651)清世祖下旨，令教坊司以太监替代女乐，后虽经复议，到顺治十六年(1659)，教坊司不用女乐遂成定例。同时民间也严禁秧歌妇女及女戏：“秧歌脚堕民婆及土妓流娼女戏游唱之人，无论在京在外，该地方官务尽驱回籍。”^①特别是清廷明令“凡官吏宿娼者，杖六十”^②，乃至监生、生员挟妓饮酒，亦坐此律。严法峻律之下，清初世风比明末严肃许多，然而“大欲难防，流风易扇”，诚如华胥大夫所剖析：“本朝修名礼仪，杜绝苟且。挟妓宿娼，皆垂例禁。然京师仕商所集，贵贱不齐，豪奢相尚。……制之於此，则趋之於彼”^③，“彼辈乃转其柔情，以向于伶人”^④。而由此造成了更为迅速的道德滑坡和严重的社会风尚败坏，恐怕是统治

^① 《钦定吏部处分则例》卷四十五“刑杂犯”条，见王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社，1981年，第20页

^② 张荣铮、刘勇强、金懋初点校《大清律例》，天津古籍出版社，1993年，第558页

^③ 华胥大夫《金台残泪记》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第252、253页

^④ 同上，第7页

者也始料未及的。

乾嘉时期，作为强力禁限的产物，观剧狎优之风重又盛行，优伶男色遂又兴起。名诗人蒋士铨在乾隆二十五年(1760)所作《京师乐府词》之《戏旦》即反映了当时伶界风气：“朝为俳优暮狎客，行酒铨宴逞颜色”，“不道衣冠乐贵游，官妓居然是男子”^①，而以变童妆旦的风气，更是大行其道，《金台残泪记》的记载揭示了大多数乾旦无奈的出身背景和屈辱的谋生：

《燕兰小谱》所记诸伶，大半西北。有齿垂三十，推为名色者，余者弱冠上下，童子少矣。今皆苏、扬、安庆产，八九岁。其师资其父母，券其岁月，挟至京师，教以清歌，饰以艳服，奔尘侑酒，如营市利焉。券岁未满，豪客为折券拆庐，则曰‘出师’。昂其数至二三千金不等，盖尽在成童之年矣。此后弱冠无过问者。自乙巳至今，为日几何，人心风俗转变若此。^②

清代成为男旦的幼童大多没有例外地来自于贫穷或不幸的家庭，他们艺龄短暂并往往被视为牟利的工具。大约在乾隆中后期，尤其在京城，对伶旦形成了一个相对固定的特称——“相公”，如《金台残泪记》卷三曰：“京师梨园旦色曰相公，群趋其艳者曰红相公，反是曰黑相公。”^③而《侧帽余谈》亦谓“雏伶本曰像姑。言其貌如好女子也。今讹为相公。按此名古惟宰相得而称之，……今竟加之至贱之伶，致京官子弟，其仆转不敢以此相称”^④。无论由何得名，“相公”几乎与卖笑陪酒供人狎游的男色划上了等号，其中性的含蕴无疑比纯粹的演艺因素更为突出而成为男旦地位低贱的标志。

然而，实际上相公从业者品流参差，其中多非职业戏班优伶。正如《金吾事例》所指出：“梨园演戏，歌舞太平，诚盛事也。此外又有小唱，俱系年幼顽童，演成淫词邪曲。”^⑤《怀芳记》作者梦摩庵老人也认为梨园旦色从业者品种之杂，人数之众，实不易区别：“歌伶虽贱技，而品格

^①《忠雅堂集校笺》卷八

^②《金台残泪记》卷三，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第246页

^③《金台残泪记》卷三，同上，第246、247页

^④《侧帽余谈》，同上，第603页

^⑤见《北平风俗类征·游乐》，上海文艺出版社，1986年

不同。其为贤士大夫所亲近者，必皆能自爱好”，无形迹可指责，另“别有一派，但以容貌为工，谗浪媒嬖，无所不至。且如柳种章台，任人攀折。此则我辈所恶，而流俗所深喜者。”^①兼而为妓的男旦虽然只是相公整体的一部分而非全部，但由于群体成分庞杂，良莠莫辨，在世风日下的时人眼中不免以偏概全。

因此，这一时期品评男旦艺术的着眼点已然流露了在色而不在于艺的趋势。如《侧帽余谈》以为：“生旦之曲，宜于浅斟低唱。雏伶喉气未充，仅能随箫声依约附和，而观此等剧者，亦以色不以声也。”^②这种局势的兴起，既是明末社会强调人欲和个性风潮的泛滥和延续，也与清初旨在禁欲的政治干预的反向刺激直接相关。由此不难理解，时人欣赏伶旦，往往最讲究的就是他们惟妙惟肖的女子气。为了迎合社会的审美趣味，戏班男旦大都以女性化的姿态装束为特点，他们必须经过一番严格而艰苦的训练并被刻意地培养出一种女性化的白皙和弱态，如《侧帽余谈》总结男旦“白皙翩翩，鲜见黧黑”，必须在饮食、起居上严加约束：“凡新进一伶，静闭密室，令恒饥。旋以粗砺和草头相响……，黧黑渐退，转而黄，旋用鹅油香胰勤加洗擦。又如是月余，面首转白，且加润焉。”^③此后的训练程序通常是：“学语、学步、学视，晨兴，以淡肉汁盥面，饮以蛋清汤，肴饌亦浓粹。夜则敷药遍体，惟留手足不涂，云泄火毒。三四月后，婉变如好女，回眸一顾，百媚横生。”（《清稗类钞·优伶类·伶人蓄徒》）可以说，酷肖女性既是时人对男旦的审美期待，也是生活现实的反映。

在晚明男旦成为一个引人注目现象的一个半世纪以后，也就是在清代对男旦色相汲汲于求的奢靡之风形成之时，秦腔男旦魏长生从四川进入北京剧坛，秦腔艺伶以粉艳新奇的表演迅速取代其它诸腔享誉京师梨园，并由此带来了清代乾隆三十九年（1774）男旦的第一次走红，男旦高居于各戏班行当之首，渐次进入了繁荣盛况。

魏长生（1744—1804），四川金堂人，字婉卿，行三，故又称魏三。

^① 《怀芳记》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第595页

^② 《侧帽余谈》，同上，第247页

^③ 《侧帽余谈》，同上，第624页

当时蜀伶新出琴腔，“以胡琴为主，月琴副之。工尺咿唔如话”^①，本身就具靡靡之音的风格，而魏长生首倡这种善于传情的“淫哇鄙讷之词”，顿时在京城大开蜀伶之风，“梨园以川旦为优人，几不知有姑苏矣！”^②一时魏氏成为北京剧坛推重的盟主。关于魏长生入京时间，目前学术界多从《燕兰小谱》所记：“……己亥岁（按乾隆四十四年）随人入都。……既而以《滚楼》一剧，名动京城”^③，然而参校同期的观剧笔记，却有不同出入。如小铁道人《日下看花记》载：

长生于乾隆甲午后始至都，习见其《滚楼》，举国若狂。予独不乐观之。迨乙未至都，见其《铁莲花》始心折焉。^④

《日下看花记》所载为昭珪的《啸亭杂录》所证实：

（魏氏）……秦腔之花旦也。甲午夏入都，年已逾三旬外。时京中盛行弋腔，诸士大夫厌其嚣杂，殊乏声色之娱，长生因之变为秦腔。^⑤

甲午和乙未分别是乾隆三十九年（1774）和四十年（1775），而《燕兰小谱》所持之说，是源于“友人张君示余《魏长生小传》”，而那小传“不知何人作”^⑥，尚值怀疑，两相对较，加之对笔记其它相关内容的推论，当取乾隆三十九年（1774）更为可信。而魏氏入京后名噪一时的艺术生涯，以清人吴太初（号安乐山樵）的《燕兰小谱》记载为详：

魏三（永庆部），名长生字婉卿，四川金堂人，伶中子都也。昔双庆部，以《滚楼》一出奔走，豪儿士大夫亦为之心醉。其它杂剧子胥无非科诨，诲淫之状，使京腔旧本束之高阁。一时歌楼，观者如堵。而六大名班，几无人过问，或至散去。白香山云：‘三千宠爱在一身，六宫粉黛无颜色’。真可谓长叹息者。王夷秋奉禁入班，其风始息。今虽复演，与银官分部，改名永庆，然较前则杀矣。而王、刘诸人承风继起，亦沿习丑状，以超时好。余谓魏三作俑，可称野狐教主。伤哉！幸年届房老，

^① 《燕兰小谱》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年同上，第46页

^② 李调元《雨村诗话》卷十

^③ 《燕兰小谱》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第44、45页

^④ 《日下看花记》，同上，第104页

^⑤ 昭珪《啸亭杂录》卷八，中华书局，1980年，第237页

^⑥ 《燕兰小谱》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第44页

近见其演贞烈之剧，声容真切，令人欲泪，则扫除脂粉，固犹是梨园佳弟子也。效颦者，当先有其真色，而后可免东家之诮耳。

媚态缓缓别有姿，何郎朱粉总宜施。自来海上人争逐，笑尔翻成一世雌。^①

安乐山樵的评传与诗赞分析了魏氏演艺生涯前后截然不同的两个阶段。魏长生初入京时，京班原本多属高腔，而“自魏长生来，始变梆子腔，尽为淫靡之音矣”^②，魏氏的成名剧目，是带有色情意味的《滚楼》，其“媚态缓缓”，“诲淫之状”使观者若狂。艳帜高张下，秦腔名伶辈出，《燕兰小谱》为之记事的京师秦腔男旦群体，有彭万官、于三元、杨芝桂、杨五儿、曹珪官、蒋四儿、陈金官等等不下数十名，而以魏长生及其徒陈银官最为当红，在京各省的花部男旦无不以魏氏师徒为宗：“故当时蜀伶而外，秦、楚、滇、黔、晋、粤、燕、赵之色，萃于京师，化二人也”^③，梨园诸伶不乏以声色取宠时好之辈：

魏三《滚楼》之后，银儿、玉官皆效之。又刘有《桂花亭》，王有《葫芦架》，究未若银儿之《双麒麟》，裸裎揭帐令人如观大体双也……^④

王长贵，字蕊卿。十四五扮花旦，倾动一时。三十许后，结束登场，丰姿如故。长贵蓄弟子，皆学其师，以冶荡悦车子市儿，无一知名者^⑤。

一方面是舞台上淫佚风行，一方面是曲坛下对男旦的品头论足，也已由明末的以艺为首的批评取向，完全转向了对色的偏重。从乾隆五十五年道光年间的半个多世纪里所涌现大量的观剧笔记，都是专议旦角，不及生净，而且亦首重其色，艺则次之。对这些姚黄魏紫的男旦，时人有“歌楼一字评”：“魏三曰‘妖’，银官曰‘标’，桂官曰‘娇’，玉官曰‘翘’；凤官曰‘刁’；白二曰‘飘’；万官曰‘豪’；郑三曰‘骚’；蕙官曰‘挑’；三元曰‘糙’”^⑥。歌咏男旦、漫作榜谱以姿色、品相为首选，俨然成为一大社会景观，以至于“豪客观剧，必坐于下场门，……而诸旦在园见有相知者，或送果点，

^① 《燕兰小谱》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第32页

^② 《金台残泪记》同上，第45页。

^③ 《金台残泪记》，同上，第245页

^④ 《燕兰小谱》，同上，第47页

^⑤ 《怀芳记》，同上，第588页

^⑥ 《燕兰小谱》，同上，第47页

或亲至问安，以为照应。少焉歌管未终，已同车入酒楼矣。”^①看客对旦色的特殊关注显然并非出于对艺术的热衷而与清代社会酷重男色的习气不无干系。

粉戏流行，豪客狎优成一时之盛，其始作俑者，固然是魏长生首开野狐禅风气。然而，正如吴太初所以为，魏氏演艺的主流未必都不可观，尤其是中年之后，“演贞烈之剧，声容真切，令人欲泪”^②，小铁遼道人多次观剧，体味更为深切：“庚申冬复至，频见其《香联串》，小技也，而进乎道矣。其志愈高，其心愈苦，其自律愈严，其爱名之念愈笃。故声容如旧，风韵弥佳。”^③只是在由俭入奢的转型阶段，士大夫既乏声色之娱，于是风气所向，效颦者群起，以至得其皮毛，遗其真精。虽然观众中也有少量侧重艺术的文士，男旦中也不乏伎艺出众者，如安乐山樵所记西旦薛四儿：“丰姿婉孌，面似芙蓉，于儿女傅情之处，颇事酝藉，而台下‘好’声寂然”^④，他们都在声色的喧嚣中，被排除在主流视野之外。乾隆五十年(1785)，清政府终于下令查禁秦腔的演出：

乾隆五十年议准，嗣后城外戏班，除昆、弋两腔仍听其演唱外，其秦腔戏班，交步军统顿五城出示禁止。现在本班戏子，概令改归昆、弋两腔。如不愿者，听其另谋生理。倘于怙恶不遵者，交该衙门查拿惩治，递解回籍。（《钦定大清会典事例》）

在高压禁令下，秦腔男旦风云流散，魏长生被迫加入昆弋班，不久离京南下返回四川，陈银官也遭到杖辱逐回原籍，一时间在京师舞台上销声匿迹。

分析清代秦腔盛极一时的粉戏，青木正儿认为可归结为以下原因：“第一，厌旧喜新之倾向，虽为各时代所共有之民众心理，惟康熙时，以明代文化之余势尚强，求新之倾向尚未显著者”；第二，看客趣味之低落，“若更寻其因时，则至乾隆，升平日久，渐忘患难。世俗均流入骄奢华美之途。此种趋势，各种艺术上显然是呈露”^⑤。除了奢风渐起，人心思

^① 《燕兰小谱》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第47页

^② 《燕兰小谱》，同上，第32页

^③ 《日下看花记》，同上，第104页

^④ 《燕兰小谱》，同上，第27页

^⑤ (日)青木正儿《中国近世戏曲史》，作家出版社，1958年，第447页

靡的社会心理背景，此外不可不察及的还有当时观众成分的特殊结构，乾隆年间禁止女性入戏园后，观剧者只有男性。“演员便更肆无忌惮，遇有言情戏，则都竞争着往猥亵里演”^①，于是，在逐色追欢的热潮中，豪客是主倡者，市井小民是追随的鼓噪者，俗下趣味和变态心理的畸形膨胀，径直将原本属于艺术范围的戏曲欣赏引入了歧途。

然而，这一时期以男旦为引领的戏曲，具有极强的涵盖力和渗透力，当然其中不免存在魏氏表演艺术迎合俗下审美需求的因素，《听春新咏·别集》中可谓一语中的：“余谓婉卿《滚楼》等剧，形容太尽，毕竟少一含蓄”^②，除了艳冶成风的歌楼粉戏外，魏长生还始创以“踩跷”装小脚登场：“京旦之装小脚者，昔时不过数出，举止每多瑟缩。自魏三擅名之后，无不以小脚登场，足挑自动，在在关情”^③，“故一登场，观者以为向未曾有，倾倒一时。”^④“跷”作为年轻旦角穿的一种戏鞋，最主要特点是其外形和大小惟妙惟肖地模拟了成年女性的缠足。由于剧中的女角均由男旦扮演，在一些必须在舞台上露脚的剧目中，跷更是成为向观众表明角色性别的主要信号。然而，跷与桌椅之类的简单道具不同，作为封建社会妇女缠足的象征，它含有独特的喻指。在一个高度崇尚小脚的封建社会，缠足对于女人来说是她们的极大隐私，而对于男性看客则是一种刺激。粉戏往往是由花旦表演，而跷时常被用于表演女人思春或挑逗的情景，由此成为显示女性角色年轻美貌的重要工具。从根本而言，跷工是为了迎合男性观众亵玩另类女妓的潜在心理而风行一时。

但魏长生所扮演的旦角形象在北京剧坛得到前所未有的认可和风靡，也与魏氏本人的艺术天赋与独到的革新密不可分。《燕兰小谱》的评点可谓褒贬并存：“魏长生开近年风气。序中颇致讥词。然曲艺之佳，实超时辈。”^⑤魏氏对男旦艺术的创造突出表现在他对旦角化妆、扮相和形体训练上的改进，因而使男旦在舞台扮演的的外形上获得全新的艺术效果。

《梦华琐簿》记其事曰：“俗呼旦角曰‘包头’，盖昔年俱戴网子，故曰

^① 《齐如山回忆录》，宝文堂书店，1989年

^② 《听春新咏》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第204页

^③ 《燕兰小谱》卷五，同上，第46页

^④ 《梦华琐簿》，同上，第356页

^⑤ 《燕兰小谱》，同上，第6页

‘包头’。今俱梳水头，与妇人无异”，“闻老辈言，歌楼梳水头，踮高跷二事，皆魏三作俑，前此无之。故一登场，观者叹为得未曾有，倾倒一时。”^①用假发髻的梳水头代替了以往用网子的包头是魏氏对旦角艺术具有实质意义的独创，它使男旦在跨越性别的角色扮演中解决了外形化妆的基本问题，同时代诗人李调元《得魏婉卿书二首》既是对魏氏在艺术表演上过人之处的颂赞，也是对秦腔男旦作为花部之魁在花雅之争中卓异功勋的彰扬：

《其二》：敷粉何平叔，施朱张六郎；一生花底活，三日坐中香。假髻云雾城，缠头金玉相；燕兰谁作谱？名独殿群芳！^②

从旦角以黑绉纱包头的生硬模仿，发展到魏长生以梳水头对男旦外形的美化，乃至旦行争先仿效成为风气，李诗前六句，实际上都是强调魏长生在秦腔表演艺术和扮相上卓越创造。因为男演员对改变面型的要求无疑更为迫切，魏长生之所以能扮得“与妇人无异”，与化妆上艺术化的变革有密切关系。梅兰芳先生亦认为魏氏的首创之功不可没：“化妆梳水头给予旦行很大影响，而他的艺术风格，一直贯穿到今天的老艺人于连泉（小翠花）先生身上。”^③

魏长生所扮演的女性基本上是秦腔的花旦与青衣两种角色，“演戏能随事自出新意，不专用旧本”^④，尤其是他所塑造的花旦形象率直灵慧，富有浓厚的生活气息，一改昆曲专事才子佳人之脂粉气。《日下看花记》评魏氏的代表剧目：“如《背娃》一出，自魏三擅场后，步其武者，工颦妍笑，极妍尽致。”^⑤虽然“极妍”中不免有艳冶成份，然而“尽致”中不乏惟妙惟肖的动人之处，《背娃》中的表大嫂可视为魏长生经典的旦角形象而为其门人所继承并各有更新、丰富。如于三元“《背娃子》一出，状乡里妇人，神情逼肖，……‘娇痴謔浪，无不与‘村’字暗合”^⑥，被认为是魏派后起之秀；杨天福饰演的表大嫂“象三家村里当家妇人，脸

^① 《梦华琐簿》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第356页

^② 《童山诗集》卷三十一，引自焦文斌著《秦腔史稿》，陕西人民出版社，1987年，第375页

^③ 引自焦文斌著《秦腔史稿》，陕西人民出版社，1987年，第410页。

^④ 赵翼《簞曝杂记·梨园色艺》，中华书局，1982年，第38页

^⑤ 《日下看花记》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第84页

^⑥ 《燕兰小谱》卷二，同上，第23页，

不畏羞，口能肆应”^①；刘朗玉以风致取胜，“演《背娃》一出，一峰居士极为称赞，谓妙绝一时”^②；韩四喜“肌肤莹洁，体态苗条，作村妇状，极其神肖”^③，演《背娃进府》能与另一男旦姚翠争长。较之于昆曲清供案头的闺秀佳人，大胆、刚健而又不失妩媚活泼的村妇花旦形象为京城观众打开了新的眼界。

清代著名学者焦循在挽诗《哀魏三》的序文中以“善效妇人装，名满于京师”^④而总结魏长生对旦角艺术的创造与影响。在秦腔与雅部昆曲及京腔等花部戏曲争胜中，魏氏的旦角艺术以踩跷、梳水头为旦色男扮的外形化妆开一代新风，显然具有鲜明的写实主义倾向，然而于其表演内涵上却有失直露乃至鄙猥，男旦艺术在“道”之立意上的提高有待后贤。从乾隆三十九年入京至银官被逐出都中的不满十年之间，魏氏对男旦艺术改进与实践的独到之处影响深远，其时无论是雅部昆班，还是花部的京、秦各班，无一不是以旦角戏为主。就以花部诸班而言，不仅各班旦行演员最多，而且一些旦行主演大多兼任领班人，他们为男旦艺术的进一步发展预备了观众与表演技术的前提。

第二节 京剧男旦：鼎盛与衰颓

魏长生离京后五年，即乾隆五十五年（1790），安庆花部“三庆徽”成为第一个进京的徽班：“迨长生还四川，高朗亭入京师，以安庆花部，合京、秦两腔，名其班曰三庆”。（《扬州画舫录》）小铁笛道人《日下看花记·自序》记载了当时京师剧坛的新旧交替：

伶工荟萃，莫盛于京华。往者，六大班旗鼓相当，名优云集，一时称盛。嗣自川派擅坊，蹈跷竞胜，坠髻争妍，如火如荼，目不暇给，风气一新。迨来，徽部迭兴，踵事增华，人浮于剧，联络五方之音，合为一致，舞衣歌扇，风调又非三十年前矣。^⑤

^① 《日下看花记》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第84页

^② 《日下看花记》，同上，第107页

^③ 《听春新咏》，同上，第204页

^④ 《里堂诗集》卷六，引自焦文斌著《秦腔史稿》，陕西人民出版社，1987年，第373页

^⑤ 《日下看花记》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第55页

可见，在秦腔压倒京腔之后，徽班艺人很快又取代秦腔而称雄京都剧坛，并由此带来了梨园界风气的流转。

三庆班掌班兼花旦高郎亭，有“二簧耆宿”之称。高氏“在同行中齿稍长，而一举一动，酷肖妇人。第丰厚有余而轻柔不足也。华服艳妆，见之者无红颜女子之怜，有青蚨主母之号”（《消寒新咏》），可见高氏品貌并非一流，然演技却胜人一筹：

体干丰厚，颜色老苍，一上氍毹，宛然巾帼，无分毫矫强，不必徵歌，一颦、一笑、一起、一坐，描摹雌软神情，几乎化境；即凝思不语，或诨语哗然，在在耸人观听，忘乎其为假妇人。岂属天生，未始不由体贴精微，而至后学，循声应节，按部就班，何从觅此绝技？《燕兰小谱》目婉卿为一世之雌，此语兼可持赠郎亭^①。

高郎亭纯以出入化境的演技博得崇高评价，与并列为男旦中令人称绝的“一世之雌”魏长生以粉戏起家截然不可同日而语。它反应了评论界指向的流转，即由对花部男旦色相的欣赏转向性情风致的偏重。铁桥山人《消寒新咏》记同为三庆徽部旦色的邱玉官，当“调情卖笑，诨语淫行，几致流于狂疏”时，令人深觉其“不能高人一筹”，及至“后数往观，亦复雅韵轻清，高下中节。……殆真善用其能，而以技悦人者邪。”而小铁笛道人更是“余论梨园，不独色艺，兼取性情，以风致为最者。……斤斤以色艺术品许，刘与王俱不敢谓首屈一指。若论性情风致，朗玉、秀峰在道人眼中更无其俪矣”^②。

道、咸之交京剧在北京形成之后，一洗铅华、渐消淫靡的审美风气越趋明显，道光十七年（1837）蕊珠旧史《长安看花记》记载了曾经盛行的粉戏遭遇的唾弃与冷落：“近年演《大闹销金帐》者渐少，曾于三庆坐中一见之。虽仍同魏三故事，裸裎登场，然坐客无赞叹者，或者不顾而唾矣，天下人耳目举皆相似，声容所惑，自足令人心醉，何苦作此恶剧，以丑态求悦人哉？”^③特别是光绪中叶，经过了诸腔起落、徽汉合流的变化之后，京剧在艺术上兼收并蓄，脱胎换骨而竟成新腔，四大徽班

^① 《日下看花记》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第103页

^② 《日下看花记》同上，第107、108页

^③ 《长安看花记》，同上，第322页

也蜕变为名重剧坛的京师名班，其时男旦表演最早有影响的人物是咸同间男旦名伶胡喜禄以及“同光朝名伶十三绝图像”中的梅巧玲、时小福、余紫云等，他们大多色艺兼备，严谨立身，“以态度作派胜，其所饰之人，必体其心思，肖其身分”^①。尤其是经过京剧男旦青衣泰斗陈德霖和王瑶卿之手，旦角的服装、动作、念白等方面均有所改进，其中最值得一提的是王瑶卿跨越了行当的界限，在一些花旦戏如《儿女英雄传》的表演中废弃跷工，大胆采用武生的“男脚步”刻画人物的侠骨英气，并根据武生穿的薄底靴设计了彩色绣花的“小蛮靴”，乃至当旦角女扮男装时，索性以男性角色的厚底靴登场，由此开始了京剧旦角穿靴的历史，为以后越来越多不缠足的女性角色登上舞台开辟了道路。陈、王对传统的挑战与发展，为男旦的更高崛起酝酿了革新的风气。

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。相对于一个半世纪以前的魏长生时代的繁华角逐，四大名旦成名的时代基点显然高出许多。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：

其一，涤荡旧弊，废除相业，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竟放豪声，“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。据民国周明泰《道咸以来梨园系年小录》，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，民国建立，田氏请禁相公私寓终获准呈：

^① 《梨园旧话》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第824页

外城巡警总厅为出示严禁事：照得韩家潭、外廊营等处诸堂寓，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，貽笑友邦。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。现当共和国初立之际，旧染污俗，允宜咸与维新。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

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。^②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，直到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”^③。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，因为男戏客的经验，已经有他的悠久的历史，对于老生武生的技艺很普遍地能够加以批判和欣赏。女看

^① 张次溪《燕归来稿随笔》，见《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年，第1243页

^② 参见《猫（鼯）儿戏小考》，《曲苑》第一集，江苏古籍出版社，1984，第21页

^③ 徐珂《清稗类钞选》，书目文献出版社，1983年，第185页

客是刚刚开始看戏，……所以旦的一行，就成了他们爱看的对象，不到几年，青衣拥有了大量的观众”^①。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只有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，既不象原来那些欣赏昆曲的贵胄但求高雅，也不象一般贩夫走卒不厌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目中所占的比例锐减，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。

^① 梅兰芳《舞台生活四十年》，中国戏剧出版社，1987年，第187页

^② 黄育馥《京剧——观察中国女性地位变化的窗口（1790—1937）》，见《妇女研究论丛》，1995年第3期，30—34页

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。

从 20 世纪初到抗战爆发之前，以四大名旦为代表的男旦艺术群体阵容整齐，各有千秋，他们同声相应、同气相求，在竞争与协作中造就了一代艺术发展的极盛期。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。四大名旦在世系承传的基础上锐意求新，对古典旦角艺术全方位的改进与创造，体现了“外形结构之美”与“内涵意境之美”的双重融合，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是注重形相的直觉，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”。梅兰芳曾多次明确提出：“在舞台上，是处处要照顾到美的条件的。”（《舞台生活四十年》）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。齐如山和梅兰芳的合作始于民国元年（1912）观演《汾河湾》，此时正是梅兰芳在早期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。按照传统的演绎方法，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”。^①《汾河湾》中夫妻相会，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境中演员所应采取的相应表现。这种带有指导意义的信函约近百余封，使梅兰芳认识到了部

^① 苏移《京剧二百年概观》，燕山出版社，1989年，第279页

分传统剧目在表演上沿袭下来的陋习，转而强化剧中人物的行动性和人物关系的戏剧性，并在以后的演剧中充分发挥和塑造。比如在原本没有曲折跌宕情节的《黛玉葬花》，梅兰芳扮演林黛玉在聆听《牡丹亭》中几支曲子的表演，就运用了大量丰富、细腻的表情准确揭示了女主人公复杂、感伤的心理流程。1924年梅兰芳第二次赴日演出，日本戏剧评论家南部修太郎可谓一语道破：“这不是一般中国戏曲常用的那种夸张的线条和形态表现出来的神情，而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。这就是梅氏对原有的中国戏曲的技艺感到不足，而在这种古装歌舞剧的新作里开拓出来的新的艺术境界。”^①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（Francis Bacon）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。”（《论说文集·论美》）戏曲表演甚至可以直化丑为美，在《贵妃醉酒》、《金殿装疯》等戏，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，梅兰芳对“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，把古典舞蹈运用于京剧表演艺术之中，丰富了京剧舞台的舞蹈语汇。在当代美国著名哲学家和美学家苏珊·朗格看来，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。^②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

^① 转引自《梅兰芳艺术评论集》，中国戏剧出版社，1987年，第675页

^② 参见苏珊·朗格《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年，第24页

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》等古籍上整理出古代各类舞式的名称,挖掘出一批古典舞蹈,如白兔舞、翘袖舞、折腰舞、掌上舞、巾舞、花舞、大小垂手舞、云翘舞、么凤舞、簪舞、剑器舞、羽衣舞、柘枝舞、掉袖舞、杯盘舞等,并创造性地将这些古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,且根据特定的戏剧情境,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兰芳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塑造。“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,无法得到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”^①,一时名优竞相效其舞态,沿袭至今戏曲舞台上《红楼梦》仍然是继承了梅氏开创的新

^① 《戏剧月刊》第1卷第6期,1928年12月出版

式古装传统以体现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特点是他们都摒弃了倚恃“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，强调美化和净化京剧舞台，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”^①；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女性人物的天然之美，由此在1927年四大名旦的评选中一举成名；《贵妃醉酒》是梅派常演不衰的经典剧目，原剧中的杨玉环被视为祸国殃民的尤物，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”：既有人身的不自由、精神上的空虚与寂寞、也有伴君如虎的恩宠无常。此类精芜并存的传统戏经过梅兰芳的提炼与修改，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。因此梅氏所扮演的嫦娥、天女、洛神等一系列光彩照人的女神形象在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。

四大名旦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。通过分析在1845—1861年和1917—1937年两个阶段创作和上演的以女性为主角的剧目，可以发现

^① 转引自黄育馥《京剧·跷和中国的性别关系（1902—1937）》，三联书店，1998年，第105页

旦角整体性格特征的显著变化。(参见表[1])从1909—1937年,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。与传统戏中经常出现的呆板的青衣与轻佻的花旦相比,花衫所表现的理想女性身体更加健康、心理更加坚强有力。花衫扮演的旦角都不踩跷,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,比较多的表达个人意志与智慧,从而改变了传统女性弱不禁风、逆来顺受的形象。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。”^①总之, [表1]京剧旦行的变化(1790—1937)^②

变化方面	时间	青衣	花旦	刀马旦	武旦	花衫
唱	1790—1909	非常重要,唱腔较简单	不重要	不重要	不重要	/
	1909—1937	非常重要,唱腔更多样	不重要	不重要	不重要	重要,唱腔多样化
面部表情	1790—1909	很少	很多	较少	较少	/
	1909—1937	较少	很多	较多	较少	较多
戏鞋	1790—1909	彩鞋	跷	跷	跷	/
	1909—1937	彩鞋	跷或彩鞋	跷或小蛮靴	跷	彩鞋或小蛮靴
动作	1790—1909	很多	很多	很多,女脚步	很多武打动作	/
	1909—1937	很多	很多	很多,有时走男脚步	很多武打动作	较多,有时走男脚步
性格	1845—1861	文静,顺从,默默承受	开朗,活泼,淫荡	开朗,侠义勇敢	勇敢,武艺高强	/
	1917—1937	有时反抗	淫荡角色减少	开朗,侠义,勇敢	勇敢,武艺高强	较青衣活泼,较花旦文静,勇敢,机智

^① 转引自黄育馥《京剧·跷和中国的性别关系(1902—1937)》,三联书店,1998年,第110页

^② 同上,第117页

花衫的唱念做打充分体现了女性的崭新面貌，于 20 世纪初取代青衣成为京剧中新的理想女性代言人。四大名旦的创造和实践，使花衫作为一种新的旦角行当，扩大了表演角色的范围，并使戏曲舞台上女性形象发生根本的转化。

当然，旦角舞台形象内涵的提升不仅在于角色本身的改进，更倚恃于其载体——男旦演员本身艺术修养的深厚积淀。梅兰芳继承家学渊源，转益多师，旁习水墨画、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。同样，由于四大名旦许多经典剧目中的舞姿来源于传统舞蹈，蕴涵着古典艺术美的意境，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。梅兰芳以奇服旷世、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。在表现古典文化意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古典意境。梅兰芳对自己表演艺术美的内涵直接论述不多，但颇能说明其审美意境的是他对谭鑫培与杨小楼的推崇：“在我心目中谭鑫培与杨小楼的艺术境界，……我借用张彦远历代名画记里的话，我觉得更恰当些。他说：‘顾恺之之迹，紧劲连绵，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分。”^①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，更应包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，梅兰芳以综合得分为第一，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。以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

^① 引自骆正《中国京剧二十讲》，广西师范大学出版社，2004 年，第 141 页

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，开创了二十世纪中国剧界之新纪元。

从京剧发展史看，四大名旦的出现是男旦艺术的最高峰，也是京剧全盛时期的重要标志。京剧舞台上生、旦再次易位，甚至旦行比重压过了生行成为行当首座。四大名旦凸显于20世纪20、30年代，四小名旦续起于30、40年代，他们引领男旦艺术的发展并促进了京剧整体艺术品格的提升，由此开创了明清之后中国戏剧表演史上厚重的新篇章，京剧艺术作为东方艺术的典范开始为西方世界所认识。

新中国成立之后，随着京剧教育、演出体制的改革，旦角传人基本为女性演员。20世纪60年代中期之前，坤旦和男旦两者尚然并存，经典的流派剧目基本以男旦为主，而新编剧目的演出则重点培养了一代坤旦。梅兰芳病逝后，“文革”期间，男旦艺术绝迹京剧舞台。1978年后，虽然恢复上演传统剧目，但能够登台演出的男旦演员已寥若晨星，其中“北梅南宋”最受推重：梅兰芳幼子梅葆玖扮相、唱腔颇有其父神韵，成为梅派当家传人。江苏淮阴男旦宋长荣以一出《红娘》标名剧坛，继承、发展了荀派艺术。但总体而言，随着社会文化语境的变迁，除了一些票友情有独钟，入戏校或拜师应工旦角的男童寥寥可数。2003年11月，上海天蟾舞台首次推出“京剧男旦新星联袂演出活动”，并于文华里会所举行了“京剧男旦继承与发展研讨会”，但如同当代戏剧艺术在现实中举步维艰的生存态势，男旦艺术后继乏人的颓势已成定局。

从以上回溯可以看出，戏曲舞台上搬演妇女，男串女角，已经相当古远。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，形成于明季，极盛于清末民初，直至共和国成立，然而于当代剧坛速趋湮灭，几近绝响。检视戏曲男旦艺术的形成、发展，大致有三个要件：一是封建宗法社会礼教的束缚下，为保持舞台上演员性别的一致，反而催生了艺术上男性对女性审美本体的再创造；二是传统文化的孕育与浸染，观众欣赏民族艺术的特定审美习惯，乃至戏曲载体本身特

有的虚拟性、写意性的表演程式，为男旦艺术的发展与鼎盛预设了背景与前提；三是男旦艺术家继承世代相传的戏曲表演语汇及其相关的观念与原则，并深刻观察、理解不同时代异性的某些特质，使之创造性地呈现在戏曲舞台上，造就了表现生活形态的独特艺术样式，使这一古老而深刻的表演范式经过长期积淀与提炼，享誉世界。以四大名旦为代表的京剧男旦艺术诞生、兴盛于特定的时代语境，它记载了中国戏曲划时代的变革，也必然随着时代的变迁而有所起伏。虽然无需特意提倡，但男旦艺术所创造的辉煌，不应随着年代的久远而湮灭，如同许多文化遗产一样，在历史发展的起落中，其曾经创立的不朽艺术价值终将得以客观的正视与重估。

第三章 男旦艺术文化心理管窥

男扮女角的表演技巧，是世界许多不同国家传统表演中的一个共同经验。艺术表演，尤其是戏剧和舞蹈中常常存在着分别为男性和女性指定的角色，从传统意义上说，这些角色为纯粹的阳刚之气和阴柔之美的展现提供了机会，但它们并不等同于男人和女人的表演，因为前者是文化的造就，后者则带有生物先天的物理性，因此跨性别选派角色也有其漫长的艺术历史。相对于女人扮演男角，男人扮演女角在中国传统戏剧史上显然更为古远。虽然艺术的发展史历历在目，但是习焉不察的文化心理却早已预先决定了女人和男人各自扮演的主要领域。在当代中国文化转型期，男旦艺术遭遇困境，而全球语境中的性别表演却趋向于多元化，个中因由颇值得探索。

第一节 “雌雄同体”的神话原型

从艺术外在形态而言，男旦是在男性生理基础上，跨越了性别的藩篱，以程式化的舞台语汇演示女性的艺术形象，故原称为“乾旦”，至今台湾地区仍保存着这个称呼。所谓“乾”，即《易经·系辞上》所云：“乾道成男”，而“旦”也就是“坤道成女”之意，二者相错交合，集男

女双性于一体，成为“阴阳合德，而刚柔有体，以体天地之撰”^①的具象存在，它是远古文化“雌雄共体”神话原型的折射和映象，这种神话原型在世界许多民族文化中都遗存着极为丰富多彩的表述资源。

分析心理学派创始人荣格认为，神话原型作为集体无意识的结构形式，主要由那些被抑制和被遗忘的心理素材所构成，它们的存在为文学和艺术提供了基本的创作主题：“从遥远而无法记忆的时代起，人类就在自己的神话中表达过这样一种思想——男人和女人是共存于同一躯体中的，这样一种心理直觉往往以神圣的对称形式，或以创造者身上具有雌雄同体这一观念形式外射出来”^②。被称为“中华第一图”的阴阳鱼太极图就是这种神话原型形象的演示和有利的佐证，其中神奇的对称协调所蕴含的阴阳相合，阴中有阳，阳中有阴的思想，乃是远古人类对宇宙和自身直观而又深刻的认识。在世界各民族许多神话中，最早的神和人被认为是雌雄同体的。《易经·系辞上》称“阴阳不测谓之神”^③。例如佛、涅槃等超越和完美的精神存在所体现的雌雄同体也是传统东方理想的人格状态。古印度塑像中，倍受推崇的主神湿婆和他的妻子雪山女神就是一个具有雌雄同体的存在物。从语义学上探源，性的定义最初是没有性别之分的，它来自拉丁语 Secus，Secus 又来自 Seco 一词，意即“劈开，砍开”^④，男女两性在没有被劈成两半之前，“性”并没有二极之别。在许多文化的神话故事中，都有雌雄同体或单性体分解为雄性和雌性的情节。柏拉图的《乡宴篇》也谈到了太初时的人类形态，是男人与女人合并入雌雄同体之中。与耶稣同时代的犹太哲学家菲洛认为：“上帝把亚当分成两个有性别的组成部分，一个是男性，另一个是女性夏娃，这个原本双性的人被分成为两半，爱情使他们渴望重新结合”^⑤。与此堪相印证的是，在古希腊神话里，月桂树就是一种雌雄同体的植物，象征着阿波罗与初恋恋人达芬妮的永恒结合。《异物志》记载的动物“灵狸一体，自为阴阳”^⑥，人的外部客观世界也成为雌雄共体神话原型的思维映象。

^① 苏勇点校《易经》，北京大学出版社，1989年，第76页。

^② 《荣格文集——让我们重返精神的家园》，改革出版社，1997年，第67页。

^③ 苏勇点校《易经》，北京大学出版社，1989年，第77页。

^④ O.V.魏勒《性崇拜》，中国文联公司，1988年，第266页。

^⑤ 唐达成《印度石窟艺术及其其它》，《造型艺术研究》，1995年第2期。

^⑥ 袁珂《中国神话传说词典》，上海辞书出版社，1985年，第289页。

考古学、人类学、女性主义神学等学科对远古遗存的雌雄同体的神话和宗教文化的研究成果，不约而同地认为史前时期人类原初的完美状态很可能集男女双性的力量于一身。荣格的集体无意识原型说由此进一步深入分析：“不管是在男性还是女性身上，都伏居着一个异性形象。从生物学角度来说，仅仅是因为有更多的男性基因才使局面向男性一方发展”，少数的女性基因居于从属地位，“所以它通常停留在无意识之中”^①美国麻省州立大学著名生物学家马古利斯在她的论著中也证实：“我们身体里面有着数十亿计的加倍化的有核细胞，这一点透露出我们在基因上是雌雄同体的，是两种性别的结合体……从任何一点来看，我们可以视自己是双重性别、性别含糊、雌雄同体的”。（《神秘的舞蹈：人类性行为的演化》）荣格曾以阿尼玛（anima）和阿尼玛斯（animus）的指称分别命名男人与女人体内少量的异性基因的心理表象，他还指出，人类天生地具有异性的某些性质，不仅因为男人和女人同样分泌两性激素，而且从心理学上考察，人的感情和心态总是同时具有两性倾向，这种潜在于身上的异性特征保证了两性之间的协调和理解，因而，与人格面具一样，阿尼玛和阿尼玛斯也有重要的生存价值。

荣格从“雌雄同体”的神话原型揭示出人类潜意识中男女性别角色的相互渗透，这种渗透不仅是人们深层的心理需要，而且越来越明晰地被视之为艺术创作的优化心理机制。英国意识流作家弗吉尼·伍尔夫明确地把它称为“双性同体”的艺术原则。在她看来，艺术创作“最正常，最适意的境况就是在这两个力量，一起和谐地生活，精诚合作的时候”^②。她由此提出结论：艺术家必须是女性化的男性或男性化的女性，伟大的艺术家都有一颗双性同体的心灵。她的经典小说《奥兰朵》（Orlando），成功地写出了一个人可以有多重自我，性别气质可以转换。就像服装一样，性别是可以选择的，奥兰朵也许只不过是更公开地表现了某种存在于大多数人身上却又不曾如此明白显露过的现象：即性别虽然有差异，但男性或女性的外表只是由生理特征构示的一个表层，阿尼玛与阿尼玛斯所喻示的与表层性别截然相反的异性气质潜伏于每个人身上，性别心

^① 《荣格文集——让我们重返精神的家园》，改革出版社，1997年，第67页

^② 伍尔夫《一间自己的屋子》，三联书店，1989年，第120页

理总是在两极间的摇摆中达到平衡。美国女权主义学者卡米拉也有类似的结论：艺术是阴阳的调和，本身就是双性同体。而变更性别形象的男旦表演，是男性演员调动潜藏于内心的与外表性别特征相反的性别体验，加以提炼并予以外化，这是对原始神话中雌雄同体原型在艺术创造实践中的升华，也符合艺术创造的心理规律。考察男旦艺术的表现特点，可以发现他们与女旦不同的特异之处，在于大都兼擅性别的反串与本色的表演，他们既以旦角应工，而且大多也能串演小生，并显露出相当的艺术水准。

遗存于神话中雌雄同体的艺术倾向随着当代社会的发展似乎越来越成为两性文化认同的趋势。随着人类社会的技术化、信息化和商业化、两性角色的融合与互换，性别社会性差异的缩小成为当代社会的一个重要特征，男子女性化和女子男性化，或者称之为非性别化、中性化的风格和趋势成为新的艺术课题。2003年9月20日首届北京“雌雄同体”当代艺术联展，即意在揭示这种新关系中男女两性对自己和彼此的身体和生命认同的新看法。这个展览所突出的当代都市男女新人的形象和气质，大都具有淡化、中和性别的倾向。这种性别意识的趋势显然有着深刻而复杂的社会文化背景，它从许多侧面反映了中国社会格局的改变。相较于农业社会，男性和女性似乎只有具备双重的性别气质和自我认可才能在现代社会更好的生存和发展。正如当代社会学家所指出的事实：男女心理状态和心性气质在一个人身上的完美组合，将在社会生活中表现出优秀的人格力量。而跨越性别的表演通过艺术创造把人类自身的另一半突出鲜灵地展现出来，使我们从中清楚地看到了自己的另一面，感受到男性身上潜藏的女性美及女性身上包含的男性力量。耐人寻味的是，“梅八出”的经典剧目中即屡屡出现以男旦性别角色的再次置换作为重要的戏剧手段：《花木兰》女扮男装替父从军，从男旦改扮小生的双重反串表演中，观众可以从艺术家身上复杂的性格转换的创造中感受到两性的气质之美；《贵妃醉酒》没有完整意义上的情节，它只是表现“宫怨”的一个片段，当醉后失意的贵妃头顶高力士之冠，并仿男子行走戏耍以抒被冷落的怨望寂寥之意；《宇宙锋》中赵艳容装疯自救，以“生员”自居而被认为得了疯魔之症，从而免遭强征入宫的命运；《奇双会》中赵桂

枝扮做男装入衙告状巧会其弟，终得一家团聚时，我们发现，这正是男旦游走于两种性别角色之间，并把深层的潜意识和生活中的性别体验升华为写意性艺术形态的经典创造，它传神、中和地展现了丰富立体的人性之美。

因此，在技术化和急剧转型的当代社会中，雌雄同体也不失为一种观察心灵欲望和身体物质的文化角度。艺术家以绘画、摄影，装置，雕塑，行为艺术等载体，对相互关联的生理与精神的敏感话题作出自己的表达和体认。而男旦通过异质的审美体验，以戏剧为载体传达出连异性本身也未必觉察的典型气质，并且把性别两极和谐地统一在舞台艺术的再创造中。由此而言，男旦表演作为跨越性别藩篱而创造出的一种特殊艺术形式，在当代语境中，亦不失探索的可能和存在的现实价值。

第二节 男性视野下的性别再创造

回顾中西艺术发展史，可以发现，性别的串演在戏剧、音乐、歌唱等舞台样式的广泛应用，使其早已超出艺术的范畴，而成为人类文化的一个独特现象。罗马天主教堂禁止女人进入唱诗班而一直以阉人歌手或者具有出色假声演唱技巧的男性代替女歌手；在古希腊戏剧鼎盛之时，羊人剧中性别的串演是酒神节上的一个重头戏；欧洲直到文艺复兴时期，莎士比亚的戏剧中女角色一贯由年轻的男童串演。而日本、中国等东方国家，戏剧的性别串演则更为根深蒂固。从阿国歌舞伎之后，在长达近360多年的日本歌舞伎戏剧舞台上，始终保持着由清一色男性演员扮演各种角色的清规戒律，男性俳優串演女角被专称作“女形变身”。而中国在传统戏曲的初始阶段就出现了性别串演并成为定制，乃至在近代早期话剧实践中，李叔同、欧阳予倩、汪大悲等人也都曾饰演过新剧女旦。考察世界各国性别串演的艺术源流，可以发现一个共通之处，即在大部分历史阶段，主流格局是以男串演女，直到近代性别表演的多元化，女角串演男角的现象才逐渐增多，性别角色被重新塑造。而之所以形成此类共通现象，各个国家及民族或许各有不同的个体因素，但大多与社会对女演员的禁限有直接的关联。究其所源，男旦艺术的发展史，与以男

性为中心的性别视野不无关系，因此，它在当前历史语境下折射出性别心理的负面因素，成为男旦在当代中国社会遭遇成见与质疑的根源。

在欧洲戏剧文化史上，对伊丽莎白时期的戏剧舞台上没有女性演员以及女性主角总是由男童扮演这一史实，戏剧史家曾有过不同的解释。传统的戏剧批判多从女性的生理学构成及其所受的教育来说明女性不适于在户外或公众场合表演。美国戏剧评论家苏艾伦·凯斯对此不以为然，她以女权和女性的观点和立场，指出在这种历史现象的背后蕴含着深刻的政治和文化原因。如同在古希腊雅典时代一样，伊丽莎白时代的政治和文化结构中，女性的身体总是被视为是引起欲望的符号场所。因此，从舞台上驱逐女性是为了维护现存的政治和文化秩序的必然。这一历史现象也源于当时政治和文化结构中的性对立。在以男性为统治中心的社会结构中，真实的女性不但从舞台上消失，而且舞台上的物理再现也被排斥，代之以在精神领域中不无偏见的象征性文化再现。凯斯认为，伊丽莎白时代的戏剧表现形式就是发源于这些文化准则和实践之中。与此相似的是在17世纪的意大利，罗马的教廷让那些贫困家庭出身唱歌的孩子成为阉人歌手以代替女性在歌剧中扮演角色，男童的假声演唱在某种程度上成为把女性排斥出文化与政治生活之外的一种手段，这种现象在凯斯看来同样是由于男童与女性一样对成年男子的依赖和低下的社会地位所决定的^①。

而这样的分析同样适合于中国，可以看到，为避免女性的外貌特征引起其他男子的觊觎，在中国的古典艺术中，除了汉唐等比较开放的年代对男女外表上生理特征有所表现外，其他朝代则基本上回避甚至贬抑和抹杀。实际上在二十世纪之前中国传统戏曲中跨性别的表演在扮相上并不体现男女两性在体型上的差异。明清禁限女戏，于是男旦终成定制。乾隆年间出现以演唱秦腔的魏长生为代表的戏曲男旦第一次走红时，其流行剧目多半是遗留着色情成分的“粉戏”，魏长生以“缠足”为“女性”符号而踩跷装小脚登场，并刻意追求性感的表现，受到当时男性观众的肯定与其他男旦的竞相仿效。缠足作为封建社会畸形性别关系的极

^① 参见田民《莎士比亚与当代文学批评的理论和实践》，《学术论丛》1994年第4期，第63、69页

端反映，与许多剧目有意宣扬“男强女弱”的封建社会性别角色期待不谋而合，实际上是父权中心社会对女子身心的规范和钳制以及以男性的价值判断标准为基础的角色审美在艺术活动中的折射和再现。由于北京女性观众在 18—20 世纪被排除在戏园之外，戏剧舞台上的女性人物基本上都出自男人笔下，她们所表现的实际上是男性心目中的女性形象——通常只是男性角色的配角。正如美国当代女性主义学者 Jill Dolan 对美国社会中一种男人间彼此竞相模仿女子的表演的评论：在这类表演中，“透过男演员们彼此的认可，‘女性’被建构成一种神话，一个文化和意识形态的客体。不论是京剧的男旦艺术或 Dolan 笔下的 Drag Performance，‘男扮女’的性别串演在当时的社会文化中寓示，‘女人’成为男人在舞台上创造出来的概念，那些在现实生活中被冠以‘女人’身分的个体，不过是被用来证明男人存在的客体，它附属于父系社会对‘女性’性别的定义的局限，而没有任何的自由主题”^①。明清男旦反串盛极一时似乎表明，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，性别表演是一种可替代性的艺术活动。然而男扮女装在舞台上逾越性别藩篱，并不意味着男旦在社会生活中可以逸出等级的规范。相反，满清律令禁止官员狎妓，一部分男旦被迫充当陪酒的伶旦，梨园风气靡颓。无独有偶，日本在由美少年男扮女装、变男性体魄为女性娇媚体姿的若众歌舞伎阶段，其增设的色子宿、飞子宿，便是男伶出卖色相的场所。美国学者 Leley Ferris 曾在一本研究反串表演的专书 *Crossing the Stage* 中，分析歌剧表演中为保持男童纯美的童音，使之能够持续扮演女高音而将他们阉割历史。Ferris 指出，“这种男童的活动标示着社会文化中对性别的一种自相矛盾的焦虑：当这些男童如天籁般的音质受到无尽的推崇的同时，他们那被被阉割的身体，却也成为污辱和耻笑的对象”^②。如同中国清代社会相公堂子里那些优童所遭受的鄙视，与他们流行的程度的反差，同样显现出一种对性别串演既矛盾又暧昧的态度。由于男旦有悖于男子气概，相左于主流社会男性之异于

^① 周慧玲《女演员、写实主义、新女性论述——晚清至五四时期中国现代剧场中性别表演》，《戏剧艺术》，2001 年第 1 期

^② 同上

女性的规则而受到某种程度的普遍贬抑，另一方面，许多表面上鄙视这些乾旦的，却又是堂子的主客。这类无形而根深蒂固的封建心理遗存，造成中国社会潜层意识中难以消除歧视男旦的心理定势。

20世纪10—30年代以梅兰芳代表的京剧男旦第二次走红标志着男旦艺术迈入鼎盛期，在新旧交替的时代语境中，男旦艺术群体净化剧目，开创新的表演程式，以富有写意象征的舞台语汇以形传神，突破了魏长生时代倚恃渲染畸形“色”的特点，从而造就了一代艺术样式的极盛期。在舞台实践的基础上，京剧长期被视为象征主义的艺术。从本质上说，京剧的象征意义主要在于预先设定人物的本质。由于角色品格在表演初始已被事先定位，很少有立体发展的余地，四大男旦的表演遂更多地是注重以声容并茂的外在神韵、讲究对规定情境中特定心理的多层次表现，作为演绎女性形象的关键。梅兰芳舞台艺术的代表性作品“梅八出”，剧本情节淡化，很少讲求强烈的外在戏剧冲突，主要戏剧角色也限定在生旦之间，甚至集中在男旦一角身上而没有更多的枝蔓，但二度创作上舞台整体表现手段却十分丰富。齐如山总结的中国戏曲的形态特征——“无声不歌，无动不舞”，被梅兰芳视为塑造角色神韵的重要手段。正因如此，1930年梅兰芳访美演出时，为展示古老东方戏剧特色，剧目中大量穿插中国古典舞蹈，甚至特地抽取各剧中并无情节意义的古典舞蹈汇聚一起单演一场，如《别姬》中的剑舞，《散花》中的绶舞、花舞，《木兰从军》、《霓虹关》中的戟舞和《天女散花》、《上元夫人》中的袖舞等十多种。可以说，从梅兰芳开始，中国戏曲真正做到了以高度的形式美来表现戏曲女性人物的心灵美，它使传统京剧审美中形式因素的品味、愉悦更加突出。正如英国艺术评论家克莱夫·贝尔所指出的：“艺术乃是有意味的形式”，它们之所以使人感到有意味，“是因为它们本质上是积淀了社会内容的形式”^①，同时也是艺术家个人的特殊的审美感情、审美心理的形式化。因此，考论四大男旦为代表的京剧男旦对戏曲艺术的贡献，首先在于他们在尊重艺术样式自身历史承传的基础上，涤荡旧弊，革故鼎新，最终使旦角艺术超越低级层次的性别表演，通过丰富多元的舞台语汇的组合，建构了与民族审美文化心理结构相沟通的多元艺术表现形式。

^① 克莱夫·贝尔《艺术》，中国文联出版公司，1984年，第13、22页

第三节 “反串表述”的民族审美心理

如上述所论，考察欧洲和东方的古典演剧史，都曾经出现过男旦这一艺术形态，尤其是英国、日本和中国，舞台上男扮女角艺术家散见于史册。然而，论艺术积淀之深厚、影响之深远，无过于中国戏曲舞台上的男旦，因此必须进一步审视超稳定结构之下中国宗法社会中的审美心理——反串表述，这对于理解男旦艺术有其特殊的意义。

“反串表述”是中国古典文化中，男性用类比的方式对地位比自己低的女性进行模拟代言而形成的特殊审美心理。从古典诗词“男子作闺音”的反串写作，发展到戏曲艺术中男扮女装的反串表演，这与中国封建社会家国同构的宗法制度密不可分。

现代文化人类学的研究表明，“性别”这一概念，与其认为是生物学意义上先天的决定，不如称之为后天社会文化的塑造和规定。美国文化人类学鼻祖玛格丽特·米德女士在对三个原始部落的对比研究后指出，不同的社会文化中，两性的人格标准也不尽相同。其中一种是仅以一种人格类型作为自己社会的统一标准，在这种社会中，男女两性人格标准取向相同，他们既可以是阳刚的，也可以是阴柔的，却没有所谓的男子气或女人气的分别。而文化的另一种选择方式则是兼具几种不同的气质或人格类型，但将其严格地分配到不同的年龄、性别、等级或职业的群体之中。中国传统社会中封建大一统文化就属于这种类型，它将阳刚这种气质指配给男性，而将阴柔这种气质分属女性。然而，在通过个人自我书写首次鲜明地将己身气质留在文学史的楚辞时代，屈原在他的作品中，不仅自拟为女性，而且将自己寄予希望的贤臣、明君，甚至自己的敌人都比拟做女性。这种性别上的模糊迷离曾引起后世研究者的争议。根据人类文化学的原理，可以大致推断：中原文化所谓的女性人格与女性美，在楚国文化中，却是男女两性共同推崇的美。姜亮夫先生曾就《九歌》指出楚地诸神以女神为主，男神往往绵邈情深，女神亦不卑弱下人。这都清楚表明楚文化在男女人格设定上与中原文化的迥异之处。换言之，楚国男女在人格倾向上的一致及其在两性人格设定上的女性化倾向，与整个楚国文化的阴柔美如出一辙。

在文化方面，汉代多延续了楚文化，汉代文人的代表是辞赋家，他们大多具有女性化的气质，在朝中的职位多为郎、侍中这样一些皇帝的近侍，而“郎、侍中皆冠鵀舄，贝带，傅脂粉”。（《史记·佞幸列传》）即以羽毛饰冠、傅粉，如楚风一样是女性味十足的装扮。这种崇尚男子女性美的风气，一直延续到魏晋六朝发展为贵游子弟熏衣、施朱、佩香囊，这种社会风气与楚文化存在着深刻的内在关联。^①

然而，汉初文化虽然多有沿续楚文化之处，但在政治制度上，秦国推行的法家绝对君权专制与儒家的孝梯伦理秩序最终获得了肯定。这种文化背景必然导致文人的地位与心态的裂变。儒家思想历来有视国如家、以家度国的思维习惯，传统士子齐家、治国的人生理想就是由家推演到国的一种对应关系。《易经》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”^②。中国传统家庭性别模式的夫权制，正是国家等级制度中君权制形象的微缩。无论从政治制度还是宗法制度考察，臣事君与妻侍夫，两者构成了隐喻性的同体类比模式。“臣妾”一词，很能说明士大夫的真实心理地位，文学作为社会文化心理的积淀和载体，对此不能不有所反映。传统文学中出现的托于男女、以喻君臣的审美模式，逐渐形成了中国传统文化中特有的“反串”、“拟女性”写作，即男性文人有意无意地自拟为女子，在诗词中以女性的哀怨忧愁来自况政治上的失意和或身世上的怀才不遇。这种比拟虽然祖于屈原，但得其外形，失其真精，往往曲意借喻，莫敢直谏，格调幽涩、凄苦。其根本原因，在于专制制度的强化和妇女地位的沉沦对于文人心态的深刻影响。林语堂曾经说过：“中国人在许多方面都类似女性的心态。事实上，只有女性化这个词可以用来总结中国心灵的各个方面。女性智慧与女性逻辑的那些特点，就是中国心灵的特点”。（《吾国吾民》）具有浓厚“臣妾”身份与意识的中国文人士子，就是女性化心态的中国人的典型代表。

因此，滥觞于楚辞“香草美人”的比兴，直至唐诗、宋词中“男子作闺音”的大量篇章，其“表层是妇女，深层是男性文人，两者社会地

^① 参见杨竟《臣妾意识与女性人格——古代士大夫文人心态研究之一》，《四川师范学院学报》，1991年第4期，第95—104页

^② 苏勇点校《易经》，北京大学出版社，1989年，第79页

位不同而处境和心情类似”^①。这种“反串”写作在长期的历史积淀中，逐渐成为一种潜意识，与“雌雄同体”的神话原型构成叠合关系。而且经过文人长期痛苦自我调节，尤其是唐以后的士大夫文人，在君臣关系上，已经不再是一种潜意识的向女性认同，而是逐渐认可这种伦理安排的合理性并突出地表现在对与“一女不事二夫”的贞节观念相联系的“一臣不事二主”的臣节观念的强化上。明清以来，士人妾妇自拟的“反串”写作在诗词中仍然存在，但随着文学重心向俗文学转移，其表现方式亦相应改变。即从原先对君权的委婉幽怨的象征逐渐强化为一种普遍的审美风尚——向女性认同的心态。明末清初大量才子佳人小说中所表现的“佳人情结”，既是审美文化长期积蓄的“女性情结”的凸现，也是这种认同感的强化。《红楼梦》则是把这种审美风尚表现得淋漓尽致且最富有诗意而又深刻的小说巨著。因此，自晚明以降，由于传统价值观念发生变异，肯定人欲、张扬个性的思潮与当时社会的纵欲风气同时共存，男性在审美趣味上的女性化突出地表现在戏曲这种流行艺术中的性别反串表演现象的盛极一时，殊非偶然。

众所周知，中西方传统文化中的戏剧观念有很大不同。公元前四世纪亚里士多德的《诗学》，已偏重于史诗和剧诗，直至十九世纪黑格尔的《美学》也是把戏剧看作在内容和形式上最完美的整体，处于诗乃至艺术的最高层。而中国戏剧成熟较晚，宋元时代距古希腊悲剧最为辉煌的时代有一千五百多年，且自其产生之日起，就被视为不入文章正轨的小道，元明清三代都有过严酷的剧禁。戏剧被排斥于正统之外的边缘化的状态，与长期以来中国文人士子的妾妇心态，伴随着明清两代愈演愈烈的女性化的审美趣味，形成了一股强大的合力，终于促成明清两代戏曲跨性别表演的高潮。这个时期舞台上演员与角色的关系，经常是以性别截然相反的形式出现的。在大部分剧种中，女性角色通常由男性伶人扮演，而在少数剧中男性角色则全由女性演出。固然，这与明清两代官方通常不允许男女合演而要求戏班演员的性别统一有关，也与明清官方对女性演出长期的贬抑与禁锢分不开，于是男扮女装的性别反串遂由一种无奈而逐渐衍变成为一种固定模式，乃至被视之为一种艺术的特性，受

^① 金克木《〈玉台新咏〉三问》，《文史知识》，1986年第2期

到普遍的认可和欢迎。如同中国一切古典的文学艺术其审美目标都是阳刚为体，阴柔为象，以四大男旦的出现代表了舞台艺术最高鼎盛的京剧本质上与传统文化审美特点一脉相承。

结 语

男旦作为戏剧艺术形态的历史载体，记载了京剧划时代的变革。以梅兰芳为代表的京剧男旦群体通过扮相、身段、唱腔等丰富的舞台性别语汇，深化了传统戏曲艺术的特质，标示了性别文化的演进。新中国成立后，规范的男女分工与“文革”对欣赏民族艺术的中断与毁灭，使一些人基于简单机械的道德判断，以及强烈的意识形态残余，将男旦艺术视为封建文化遗存，认为它不具备存在的合理性与可能性，实为一种误读。

由于艺术真之原则，通常戏剧表演总是要求演员与角色之间尽量接近以至达到和谐统一，因而最便捷的途径便是性别角色上的“本色表演”。而男串女角则在演员与角色之间横亘着一个性别的假定与转换，艺术家在塑造角色时需要从外形、动作、声音，以及心理等方位同时去接近和顺应与自己性别完全不同的角色。既然反串表演给观、演都设立了有时很难调和的矛盾，却还能达到极致的境界，可见它必定要比性别本色表演给观众带来更多的审美享受。而中国传统戏曲艺术具有高度歌舞化的特性，与西方以模仿论为艺术主要理念大异其趣，甚至其追求离形得似的独特审美观照，使它与生活的自然形态保持着较大距离，也为男旦表演提供了合理的载体。

诚如一些论者指出，人类的心理活动总是对同性更熟悉，而对异性更为敏感，优秀的演员有可能更敏锐，更深刻地观察，理解异性角色的某些特质——那种最能打动异性的特质，深刻而夸张地把它呈现于舞台，从而塑造出更具艺术品质的女性形象。回顾京剧二百多年的历史，男扮女，确实锤炼出许多杰出的男旦表演艺术家。尤其是四大名旦、四小名旦等男旦以卓越的艺术才能和不同的艺术风格推动京剧艺术不断提高、创新和向前发展。虽然现在优秀的女旦演员已经形成自己的表演特点和

艺术风格，但是从根本上说，她们还没有形成女性特有的舞台语汇，也未能达到梅、程、荀、尚四大名旦为代表的男旦表演水准，更不用说发展、超越了。因为女旦师承男旦的表演艺术，存在着先由女变男，再由男变女的摹习、筛选、融化的过程，坤旦要超越男旦的艺术规范，须假以时日。而且，从艺术实践证明，男旦在体能、艺术潜质的开掘方面独具优势，如尚小云所创造的高难度的武功技巧，筱翠花泼辣夸张的表演，均体现了男旦的优长。毋庸置疑，女性扮演女角有其本色和自然的方便，并且占尽相貌秀美，音色甜润和性别上的天时地利，但不能否认，艺术与生活并非等同，天赋的生理性别，有时传递出来的女性心理世界信息却显得缺失和无力。中国戏曲旦行化浓妆、使用假嗓的习惯，是根据男旦的生理特点设定的，男旦经过后天的训练，即可弥补先天欠缺。“有条件演女角的男演员，艺术生命力更长，体验人物比女演员更好，更有艺术魅力”，梅兰芳解放后根据自己的艺术实践和对京剧艺术规律的体验提出的这一见解，至今仍不失现实意义。

总之，虽然男旦艺术在不同剧种中的表现态势参差有别，但中国京剧作为当代中国乃至今后一种主流而最具艺术代表性的剧种，除了其各种功架，唱功有其独特的艺术之外，男旦的演绎方式，尤为特出。它曾经一度是中国京剧表演艺术中最精华的部分，在民族欣赏传统中具有一定的心理接受度。当今地方剧种已经基本消亡了男旦艺人之后，倘要全然根除这个特有的表演形态，戏曲的特质势将受到一定程度的削弱。在涤荡戏曲封建伦理文化的前提下，男旦作为一种表演的艺术形态，与心理科学和艺术创造规律并无相背之处。何况舞台形象艺术价值的高低并不在于演员与角色性别的一致，而取决于所创造角色形象的审美价值与社会伦理意义。正如日本的戏剧、歌舞中，由于跨越性别的表演是反差最大的艺术方式至今仍被推许为舞台表演的最高境界。如果越剧中女小生的表演尚且被视为一种艺术个性的体现，那么强调京剧舞台上演员生理性别和角色性别的绝对吻合，实为“男女有别”成见的变异。尽管性别反串表演的黄金时代已经过去，但作为一种独特的表演形式，跨性别表演这一人类社会及艺术中的独特现象不应该湮灭在历史舞台，除了现代戏由于与现实距离太近，不易产生效果外，对旦行扮演者的自然属性

未必要定于一尊，因为在几乎女性垄断的行当里不排斥演员性别的多元性，似乎也是戏曲艺术得以继承和发展首先应具备的可能性前提。

主要参考书目:

- 《唐戏弄》(上下), 任半塘, 上海: 上海古籍出版社, 1984. 10
- 《宋金杂剧概论》, 李景虎著, 广州: 广东高等教育出版社, 1996. 11
- 《宋金元戏曲文物图论》, 山西师范大学戏曲文物研究所编, 太原: 山西人民出版社, 1986
- 《中国近世戏曲史》(上下), [日]青木正儿著, 北京: 北京作家出版社, 1958
- 《京剧二百年概观》, 苏移著, 北京: 燕山出版社, 1990
- 《中国京剧史》, 北京市艺术研究院、上海艺术研究所编著, 北京: 中国戏剧出版社, 1990. 1
- 《清代燕都梨园史料》(上下), 张次溪编, 北京: 中国戏剧出版社, 1988
- 《曝亭杂录》, (清)昭槁撰, 何英芳点校, 北京: 中华书局出版社, 1980. 12
- 《清稗类钞选》, 徐珂编辑, 无谷、刘卓英点校, 北京: 书目文献出版社, 1983,
- 《戏曲优伶史》, 孙崇涛、徐宏图著, 北京: 文化艺术出版社, 1995. 5
- 《暧昧的历程——中国古代同性恋史》, 张在舟著, 郑州: 中州古籍出版社, 2001
- 《京剧丛谈百年录》(上下), 翁再思编, 石家庄: 河北教育出版社, 1999
- 《古剧说汇》, 冯沅君著, 北京: 作家出版社, 1956
- 《宋金杂剧考》, 胡忌著, 上海: 古典文学出版社, 1957
- 《元明清三代禁毁戏曲史料》, 王利器辑录, 上海: 上海古籍出版社, 1981
- 《国剧艺术汇考》, 齐如山著, 沈阳: 辽宁教育出版社, 1998
- 《戏剧丛谈》, 华连圃著, 上海: 商务印书馆, 1937
- 《王国维戏曲论文集》, 王国维著, 北京: 中国戏剧出版社, 1984
- 《中国近代文学研究概论》, 徐鹏绪、张俊才编, 天津: 天津教育出版社, 1992
- 《戏剧美学》, 苏国荣著, 北京: 文化艺术出版社, 1995
- 《东方戏剧美学》, 孟昭毅著, 北京: 经济日报出版社, 1997
- 《戏剧人类学论稿》, 马也著, 北京: 文化艺术出版社, 1993. 9
- 《京剧与中国文化》, 徐城北著, 北京人民出版社, 1999
- 《京剧·钱和中国的性别关系(1902—1937)》, 黄育馥著, 北京: 三联书店, 1998. 12
- 《中国戏曲舞台美术史论》, 张连著, 北京: 文化艺术出版社, 2000. 9
- 《明末清初小说戏曲中的女性形象研究》, 吴秀华著, 南京: 江苏古籍出版社 2002
- 《梅韵麒风: 梅兰芳周信芳百年诞辰纪念文集》, 梅兰芳周信芳诞辰 100 周年纪念

- 委员会学术部主编，北京：中国戏剧出版社，1996
- 《东游记》，梅兰芳著，北京：中国戏剧出版社，1980，9
- 《舞台生活四十年》，梅兰芳著，北京：中国戏剧出版社，1987，1
- 《移步不换形》，梅兰芳著，天津：百花文艺出版社，2000
- 《梅兰芳文集》，中国戏剧家协会编，北京：中国戏剧出版社，1962，8
- 《梅兰芳艺术评论集》，中国梅兰芳研究学会梅兰芳纪念馆编，北京：中国戏剧出版社，1990，10
- 《荀慧生演剧散论》，荀慧生著，上海：上海文艺出版社，1963，10
- 《荀慧生的舞台艺术》，北京：中国艺术出版社，1960，1
- 《程砚秋舞台艺术》，北京：中国戏剧出版社，1962，2
- 《京剧花旦表演艺术》，小翠花口述，柳以真整理，北京市戏曲编导委员会编辑，北京：北京出版社，1962，5
- 《京剧流派》，董维贤著，北京：文化艺术出版社，1981
- 《中国京剧二十讲》，骆正著，广西：广西桂林大学出版社，2004，3
- 《京剧史研究——戏曲汇论（二）专辑》，上海：学林出版社，1985，12
- 《中国戏班史》张发颖著，北京：学苑出版社，2004，1
- 《优伶史》，谭帆著，上海：上海文艺出版社，1995，7
- 《秦腔史稿》，焦文彬著，西安：陕西人民出版社，1987.3
- 《中国女性文化 NO. 2》荒林、王红旗编，北京：文联出版社，2001
- 《性别与欲望》，[美]波利·扬—艾森卓著，北京：中国社会科学出版社
- 《日本演剧史概论》，[日]河竹繁树著，北京：文化艺术出版社，2002
- 《百老汇的中国题材与中国戏曲》，都文伟著，上海：上海三联书店，2002