

中国海洋大学

硕士学位论文

论中国戏曲中的反性别扮演

姓名：李星灿

申请学位级别：硕士

专业：中国古代文学

指导教师：杨栋

20070601

论中国戏曲中的反性别扮演

摘要

反性别扮演是贯穿东西方戏剧演艺史上的一个共同现象，“五四”以后一些反传统的激进人士接受人性自觉的西方文化之后，斥责中国这种扮演方式违背人性自然，殊不知这种扮演方式在西方同样存在，并在相当长的历史时段中占据统治地位。本文从梳理东西古典戏剧的反扮历史材料入手，首先澄清双方各自反扮的历史真实及其特点，并进一步讨论其中深在原因，试图从历史与逻辑相统一的高度对这一有趣现象做出合乎学理的阐释。

中国有千年的戏剧表演历史，其中反性别扮演一直活跃着。到今天，反扮作为中国戏曲不可或缺的特色，已成为世界戏曲表演中的奇葩。然而令人遗憾的是，在戏曲研究的历史中，却很少有人把它作为专门的对象。目前学术界对此问题的研究还极其不充分，对此问题的相关论述，只有一些专著中的只言片语和京剧学领域的一些“男旦”讨论文章，而对于西方的反扮研究则是一片空白。可以说我们的面前还有一片很大的未知领域。本文以中国戏曲史中的反扮表演作为研究对象，采用比较、逻辑历史统一的方法对这个问题做系统的考察，试图摸清源流，找寻其中规律。同时针对“西方无反性别扮演”的观点，文章也梳理了西欧主流戏剧表演中的反扮情况，和中国戏曲中的反扮加以比较，以说明反扮是戏剧表演的必然产物，并非是中国独有。

为加深认识，理清头绪，文章针对“反串”、“紫坛伪饰女乐”、“辽东妖妇”、“男女同台”、“明清禁妇女秧歌剧”等问题结合史料进行了讨论，以点带面，整理出中国反性别扮演的历史轨迹，并分析了其中规律。针对中国对西方反性别扮演的研究的空白，文章试做开山论述，以抛砖引玉，以待来者。新视角、新领域、新结论是本文的创新之处。此外文章一开始总结了20世纪以来戏曲学研究情况，系统地分析论述了上世纪中国戏曲研究的流变以及理论成果。做为作者3年以来大量工作的结果，本文拥有丰富的一手文献资料，特别是西方的部分，许多直接来自于英文的文献。值得注意的是，对于反扮研究，特别是歌剧中的阉人歌手，国外要远远领先于中国，拥有资料、文献也相当齐全，无奈作者能力有限，许多材料无法获得或者翻译，只能就手头的材料展开论述，因此其充分程度是有限的。文章不求能开宗立派，只希望在作者有限的视野里，为关注此问题的学者们尽一点微薄的力量，提供一点有限的材料。也衷心地希望，各位有志于此问题的学者们，能把问题更加深入的研究下去。

本文最大的遗憾在于梵剧。反扮在东方和西方戏剧圈都有相当的地位，但在

世界三大戏剧圈的梵剧体系中是否存在或情况怎样，尚不得而知。国内对梵剧研究的成果可谓是凤毛麟角，而对其演艺体系的研究更可以说是一片空白。因此，本文论述并未涉及梵剧，这对于求知者来说不能不说是令人遗憾的。

关键词： 反性别扮演；反串；东西方；同性别扮演

The study on “roles by opposite sex performer” in Chinese classic drama

Abstrac

Anti-sex play side of things throughout the history of drama performing a common phenomenon. "54" after the radical anti-accepted tradition of humanity in the Western culture, China plays such a reprehensible manner contrary to human nature, but he does not know which way to play the same presence in the West. For quite a long time and the history of dominant position. In this paper, in order to play the anti-Western classical drama history starting material. First of all, playing both sides against the historical truth and its characteristics, and further discussed in depth, History and logic attempts at a height of the interesting phenomena in line with theoretical interpretation. China has a theatrical history of the Millennium, which has been active in anti-sex play. Today, the

世界三大戏剧圈的梵剧体系中是否存在或情况怎样，尚不得而知。国内对梵剧研究的成果可谓是凤毛麟角，而对其演艺体系的研究更可以说是一片空白。因此，本文论述并未涉及梵剧，这对于求知者来说不能不说是令人遗憾的。

关键词： 反性别扮演；反串；东西方；同性别扮演

The study on “roles by opposite sex performer” in Chinese classic drama

Abstrac

Anti-sex play side of things throughout the history of drama performing a common phenomenon. "54" after the radical anti-accepted tradition of humanity in the Western culture, China plays such a reprehensible manner contrary to human nature, but he does not know which way to play the same presence in the West. For quite a long time and the history of dominant position. In this paper, in order to play the anti-Western classical drama history starting material. First of all, playing both sides against the historical truth and its characteristics, and further discussed in depth, History and logic attempts at a height of the interesting phenomena in line with theoretical interpretation. China has a theatrical history of the Millennium, which has been active in anti-sex play. Today, the

anti-role as an indispensable feature of Chinese opera, Chinese opera performers the world has become Zanzibar. But, regrettably, in the history of opera studies, but very few people regard it as a special target. The current academic research on this issue also extremely insufficient, the issue related expositions. Only some special field of China Opera and pieces of some "men and Jordan" to discuss the article. Research for the anti-play is non-existent. Before we can say there is a huge and unknown areas. Based on the history of Chinese opera performances play against studied using, logical approach to this issue as a historic reunification of the system and try to find out West, which find the law. Also, "The West played without anti-sex" point of view, the article also alienated the anti-Western European mainstream drama play. and the anti-Chinese Opera play compared to demonstrate that the anti-drama play is a natural product, is not unique to China. To enhance understanding, straighten out the idea that the article "Playing" and "Purple forum pretentiousness women," and "Liaodong Enchantress" and "men and women in Taiwan." "Ming and Qing banned women Yangko drama" historical issues such as a discussion point to an area, sorted out China's anti-sex history, and analysis of the law. Western anti-China to play a


gender gap in the study, the article to try out the facilities exposition to start to question arrivals. New Perspective, new areas and The paper concludes. Moreover article summarized the beginning of the 20th century opera studies. This paper describes a systematic study of the last century Chinese opera rheological and theoretical results. The author has been a lot of work for three years as the result of this abundant in the primary literature, in particular the western part of Many directly from the English literature. It is worth noting that anti-play, in particular the Spado opera singer abroad is far ahead of China, with information Documents also quite completely helpless author of the limited capacity of many materials, or access to translators, materials on hand only the start, therefore, its full extent is limited. The article does not seek to open up cases Chuan Leekpai, the only hope that the author's vision is limited, for scholars interested in this issue, do a little power to provide a bit of the limited materials. We sincerely hope that all scholars interested in this issue, it should issue a more in-depth study. Yufan biggest regret in this drama. Anti-theater play in the East and the West have quite the ring, But the Vatican drama in the world's three major theater circles system exist or what, we do not know. Vatican drama on the domestic research results can be

few and far between, and its system of performing more can be said to be non-existent. Therefore, this paper does not cover the Vatican drama, which must learn who is regrettable. Finally, I would like to express my sincere thanks to the hard work of guiding this great TUT teacher pay without the support and encouragement of a teacher Yang, This paper is not completed. Thus, the text is about to begin, the judges looked forward to sincere criticism and teachers.

Key words: Anti-sex play;Playing; East and West; Play the same sex


独 创 声 明


本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含未获得_____或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：  签字日期： 07年5月15日

学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名： 

导师签字： 

签字日期： 年 月 日

签字日期： 2007年6月8日

学位论文作者毕业后去向：

工作单位：

电话：

0311-8786124

通讯地址：

邮编

050091

20 世纪的前半叶 ,中国戏剧的研究从无到有、由点及面不断走向成熟 ,从而最终确立了中国戏剧研究的基本格局 ,各方面的研究均达到相当的学术高度 ,在某些领域甚至取得后世难以企及的成就。所以对整个 20 世纪中国戏剧研究而言 ,前期的研究具有特别重要的意义。本文主要借助相关的历史资料 ,客观地呈现 20 世纪前期中国戏剧研究不断走向成熟的历史过程 ,描述其一时繁荣的历史表象及表象后的历史动因。

在上个世纪初的前二三十年 ,中国戏剧研究。风气的逐渐形成有赖于多方面因素的共同促成。在王国维《戏曲考原》、《宋元戏曲史》等著作问世之前 ,真正意义的学术研究可以说是很少的 ,甚至可以说近乎空白。1913 年 ,王国维自序其《宋元戏曲史》云 : 凡一代有一代之文学 :楚之骚 ,汉之赋 ,六代之骈语 ,唐之诗 ,宋之词 ,元之曲 ,皆所谓一代之文学 ,而后世莫能继焉者也。独元人之曲 ,为时既近 ,托体稍卑 ,故两朝史志与《四库》集部 ,均不著于录 ; 后世硕儒 ,皆鄙弃不复道。而为此学者 ,大率不学之徒 ; 即有一二学子 ,以余力及此 ,亦未能观其会通 ,窥其奥。遂使一代文献 ,郁堙沉晦者数百年,愚甚惑焉。王国维此处主要是就元曲的境遇而言 ,因其“为时既近 ,托体稍卑”故“后世硕儒 ,皆鄙弃不复道……遂使一代文献 ,郁堙沉晦者数百年”。元曲尚有“一代之文学”之誉 ,而元曲之前的南戏、元曲之后的传奇、乱弹 ,自然更遭鄙弃。在尊“经”崇“史”的文化格局中 ,标榜敦厚之旨的诗、文尚属雕虫小技 ,“致远恐泥” ,词曲、小说不得尊重 ,乃属情理之必然。近代戏曲、小说等能作为一门学科 ,成为“学问之事” ,必有西方文化观念的输入、刺激才有可能。王国维《宋元戏曲史》等著作正是王氏“取外来之观念 ,与固有之材料相互参证”(陈寅恪语)的结果。当王国维 1908 年开始其中国戏剧的研究时 , 可谓是孤军奋战 ,偌大的中国几乎找不到可真正引为同道者。《宋元戏曲史》发表前后 ,同时的吴梅 (1884-1939)、王季烈 (1873-1952)、姚华 (1878-1930)等昆曲家虽亦有文著问世 ,但他们的研究大多不脱传统曲学研究的格局 ,以“实用”为最高目的 ,难以以现代意义上的学术标准来衡量。这种情况直到 1917 年陈独秀、胡适之等人发起新文化运动时仍未有显著改观。新文化运动的嚆矢在建设新文化 ,同时促成旧文化的崩溃。这一“新”、一“旧”其属义略同于西方文化、中国传统文化 ,所以在新文化运动的初始阶段 ,包括“旧戏”在内的中国传统的东西不可能得到相应的同情、尊重 ,甚至遭遇攻击。在这种情况下 ,

正常的中国戏剧（当时称为“旧戏”）研究自然难以展开。五四运动之后，新文化运动的阵营发生分化，新文化运动的高潮已过，知识界民族主义精神兴起，民族的和传统的渐受尊重。1923年胡适等人喊出“整理国故”的口号，胡适本人大谈其“考据癖”，以他的学生顾颉刚为领导核心的“古史辨”派学者全心投入上古史的研究。在胡适倡议下，商务印书馆在20年代中后期陆续出版了《国学基本丛书》280多种（550册），《国学基本丛书简编》50种（120册），此外又有《学生国学丛书》93种、《国学小丛书》203种。与此同时，国学杂志风起云涌，如《国学季刊》（北京大学）、《清华学报》（清华大学）、《燕京学报》（燕京大学）、《辅仁学志》（辅仁大学）、《女师大学术季刊》（北平女子师范大学）、《文哲季刊》（武汉大学）、《史学专刊》（中山大学）、《历史语言研究所集刊》（中央研究院）、《金陵学报》（金陵大学）、《中大季刊》（中央大学）、《国立北平图书馆馆刊》（北平图书馆）、《史学年报》（燕京大学）等等。1923年后，“国（故）学”研究的风气日渐浓厚。这一方面反映了20年代知识界民族意识的觉醒，同时也不能不归功于新文化运动的发起者们。因为此时的“国学研究”已不同于此前的“国粹”派学者的研究，而是带着新文化运动的胜利成果进入到“国故”研究的。以文学研究而言，以诗文为正宗的传统的文学观念已被打破，代之以“新”的文学观——“托体稍卑”的戏曲、小说等通俗文学亦成为文学的重要组成部分。

与“国学”研究的风气相应，20年代中后期，知识界对中国传统戏剧的评价也发生方向性转折，当年曾在《新青年》等杂志上猛烈攻击“旧戏”的胡适、刘半农、周作人、欧阳予倩等“新文化人”已转身向“旧戏”表现出好感和敬意。本由余上沅、赵太侔等新剧家发明的“国剧”一词不到两年即为“旧戏”所俘获，成为“旧戏”的荣誉头衔。在王国维的《宋元戏曲史》发表十余年后，其示范导路之功日渐显著。1925年，赵万里在《清华学报》上发表《旧刻元明杂剧二十七种序录》，这是继王国维《宋元戏曲史》之后的有关元明杂剧的翔实的文献学研究。1927年，《小说月报》第十七卷号外上发表了欧阳予倩的《谈二黄戏》、许地山的《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》，前者是乱弹戏研究方面最早最重要的论文之一，后者则最早在中国戏剧起源问题上提出“外来说”。钱南扬自1924年即留意南戏研究，1929年首次在《燕京学报》上发表他的南戏研究成果《宋元南戏考》，其学术水准已明显超过《宋元戏曲史》中的相关论述。以上论著分别涉及戏剧起源以

及南戏、元杂剧、乱弹等戏剧类别,其研究方法和具体的研究均表现出对《宋元戏曲史》程度不一的超越。20年代中后期,中国戏剧研究方面发表的文著当然决不仅限于上述数篇,所有的现象都在说明中国传统戏剧研究的风气已开始形成。1923年9月,胡适为徐嘉瑞《中古文学概论》作序说:“从前的人把词看作‘诗余’,已瞧不上眼了,小曲和杂剧更不足道了。至于‘小说’,更受轻视了。近三十年中,不知不觉的起了一种反动。临桂王氏和湖州朱氏提倡翻刻宋元的词集,贵池刘氏和武进董氏翻刻了许多杂剧、传奇,江阴缪氏、上虞罗氏翻印了好几种宋人的小说。市上词集和戏剧的价钱渐渐高起来了,近来更昂贵了。近人受了西洋文学的影响,对于小说渐渐尊重赏识了。这种风气的转移竟给文学史家增添了无数难得的史料。胡适之先生的这段话真实地反映了新文化运动以来出版界、收藏界的新风尚。1917年,武进董康编辑的《诵芬室读曲丛刊》(七种)开始印行。同年,贵池刘世珩编辑《暖红室汇刻传剧》亦开始编刊。1918年上海商务印书馆影印出版了《元曲选》。1920年,上海中国书店影印了明人沈泰编辑的《盛明杂剧二集》。1921年,陈乃乾编辑的《曲苑》由古书流通处印行。1924年,上海中国书店影印日本覆刻本《元刻古今杂剧》(即《元刊杂剧三十种》)。1928年,吴梅先生编辑的《奢摩他室曲丛》(第一、二集)也开始在上海商务印书馆出版。上述文献的刻印和流通,为一般的研究者提供了极大的便利,也促成了后来戏曲研究的繁荣。

二、30年代是戏曲研究的繁荣期。傅芸子在一次演讲中说:“余素喜研究中国文学,少年时代,居邻剧场,以此环境之关系,故比较的对戏剧为有兴趣——尤其是南北曲。近年以来,国人研究戏曲已成一种新风尚,余有几位最爱好戏曲之友人,复时与戏界人往还,渐养成一种癖嗜——研究戏曲——近年余在北平,又曾主编三四个戏剧刊物,平日之生活,几有‘戏剧化’之倾向了。”傅芸子这节话为我们透露了当时的很多社会信息。1930年,国民党元老李石曾用庚子赔款创办中华戏曲音乐院,院内设北平戏曲音乐分院、南京戏曲音乐分院。北平戏曲音乐分院由梅兰芳任院长,齐如山任副院长。南京分院由程砚秋任院长,金仲荪任副院长。北平戏曲音乐分院虽在北平,实徒具空名。南京分院实际仍在北平院内,附设中华戏曲音乐学校,焦菊隐任校长。但程砚秋在李石曾强有力的经济支持下,在徐凌霄、陈墨香、邵茗生、翁偶虹、杜颖陶等人拥护下,创

办了大型戏剧专刊《剧学月刊》，颇有声势。程本是梅的弟子，此时乃大有凌驾其师而上之势。梅的好友多为不平，乃挽梅兰芳、余叔岩合作，在周作民、王孟钟等银行家的支持下，在1931年12月发起组织北平国剧学会，襄助梅兰芳国剧研究会的文人主要有齐如山、傅芸子、傅惜华、胡伯平、段子君、黄秋岳等人，他们编辑出版了《戏剧丛刊》、《国剧画报》、《戏曲大辞典》等，以此回应来自程砚秋的挑战。傅芸子正是北平国剧学会中的活跃分子之一，他演讲中提到的“几位最爱好戏曲之友”正是指齐如山、胡伯平诸人。以梅兰芳、程砚秋这两位著名京戏艺人为中心的北平国剧学会、南京戏曲音乐分院，一得民间实业家的赞助，一得政府资本的支持，其时大有抗争之势。傅芸子在文中还提到30年代初其他的一些研究学会和团体，如王泊生主持的国剧传习所，溥侗主持的中国剧学会，傅惜华、刘澹云主持的昆曲研究会等。值得说明的是，参与南京戏曲音乐研究院和北平国剧学会的文人多是剧评家，如齐如山、徐凌霄、陈墨香等，他们多是“戏迷”出身，与演员往来密切，熟于梨园掌故，自己也懂戏（主要是京戏），有的还是剧作家或票友。他们这些人之所以心甘情愿地拥戴梅、程，因为梅、程皆以“戏”而成为社会名流（梅兰芳甚至拥有博士头衔），很有社会号召力，可以为他们提供很多研究之便（如梅、程皆收藏大量的戏曲钞本、脸谱等文物）。成就研究风气之盛的除了这样一批剧评家外，还有王国维一类的“学问家”、吴梅一类的“曲学家”，这些人其身份大多为大学教授或者有在大学任教的经历。1935年，张次溪为张笑侠《国剧韵典》作序说：近20年来，我国文学界因受西洋自由解放思想之影响，亦起重大变化。于是向来为人漠视之戏曲小说，已一跃而升为文学。其提倡之者，初有王静安先生，继则为吴瞿安、许守白、王君九、刘凤叔诸先生。俱有深刻之研究，并刊行有价值之作品问世。张次溪此处主要提到两类人：一类为王国维式的纯粹的“学问家”。20年代中后期，王氏在国内学术界声望日隆，特别是1927年辞世后，《宋元戏曲史》的影响也愈加深广。《宋元戏曲史》历史考据的方法，在孙楷第（1898-1989）、钱南扬（1899-1987）、冯沅君（1900-1974）、赵景深（1902-1985）等后起的一辈“学问家”那里得到发扬和光大。张次溪提及的另一类人，如吴梅、许之衡、王季烈、刘富梁等，皆为闻名当时的“曲家”，社会声望甚高，皆以度昆曲为风雅之事。其中的吴梅、许之衡则先后任教于北京大学、南京东南大学等国内著名高校[4]，他们在大学教授戏曲，对传统的社会观念冲击

力甚大,在抬高了戏曲的社会地位的同时,也为后来的研究培养了一大批研究人员。1936年9月,赵景深在为其《读曲随笔》所做的《序》中曾经提到他30年代因曲学研究结识的许多同道:有一点使我高兴的,就是我一面读曲,一面认识了许多读曲的朋友,如王玉章、吴梅、沃圃、杜颖陶、青木正儿、长泽规矩也、陈乃乾、张次溪、贺昌群、郑振铎、钱南扬、卢冀野、顾名、顾随诸兄,或面晤,或神交,或通信讨论,或相与纵谈,其乐无穷。那么,这本书就算是我与诸君子做个小卒来摇旗呐喊一下吧。由赵景深先生开列的这份名单,我们不难想见当时曲学研究阵容之齐整。与整齐的研究阵容相应,林立的研究刊物也为研究成果的发表提供了阵地。除《燕京学报》、《东方杂志》、《图书季刊》、《小说月报》、《说文月刊》等大型学术杂志经常刊登戏剧研究方面论文外,《北平晨报》、《大公报》(天津)、《天津益世报》、《申报》等报纸也经常在读刊上刊登戏剧研究方面文章。同时,一些戏剧类专门期刊也先后出现,除前文提及的《戏剧丛刊》、《国剧画报》、《剧学月刊》外,又有《戏剧月刊》、《戏剧旬刊》、《戏剧》、《十日戏剧》、《戏剧岗位》等。在这一时期,名家名著亦先后问世,与此同时,大批戏曲文献亦得到刻印和整理出版。如古今小品书籍印行会印行《永乐大典戏文三种》(1931)、陈乃乾编《增订曲苑》(上海:六艺书局,1932)、郑振铎编《长乐郑氏汇印传奇第一集》(傅斯年图书馆,长乐郑氏影印富春堂刻本,1934)、卢前编《饮虹所刻曲》(30种,金陵卢氏饮虹刻本,1935)、卢前编《元人杂剧全集》(八册,上海:上海杂志公司,1935、1936)、郑振铎编《清人杂剧初集》(长乐郑氏影印清刊、清抄本,1931)、周明泰编《几里居戏曲丛书》(几里居刻本,1932年至1940年)、张次溪编《清代燕都梨园史料》(北京:邃雅书店,1934年)、郑振铎编《清人杂剧二集》(长乐郑氏影印清刊、清抄本,1934)、叶圣陶、徐调孚校订《六十种曲》(上海:开明书店,1935)、任讷编《散曲丛刊》(上海:中华书局,1936)、张次溪编《清代燕都梨园史料续编》(北京:松筠阁书店,1937)、卢前编《朝野新声太平乐府》(长沙:商务印书馆,1939)、任二北编《新曲苑》(上海:中华书局,1940)等。上述文献的重新刻印或整理出版,使得过去不易觅得的戏曲史料、论著成为研究者们易得之物。从以上诸端看,30年代特别是抗日战争全面爆发前的七八年,中国戏剧的研究无疑处于一种极为繁盛的局面。可惜因为日本侵华战争的全面爆发,这种繁盛局面很快走向衰微。30年

代末以及 40 年代,也有一些较为重要的论著问世,如卢前《读曲小识》(上海:商务印书馆,1940)、孙楷第《述也是园旧藏古今杂剧》(《图书季刊》,1940)、王季烈《孤本元明杂剧提要》(上海:商务印书馆,1941)、冯沅君《古优解》(重庆:商务印书馆,1944)、冯沅君《孤本元明杂剧钞本题记》(重庆:商务印书馆,1944)、盐谷温《元曲概说》(隋树森译)(上海:商务印书馆,1947)、冯沅君《古剧说汇》(上海:商务印书馆,1947)、徐嘉瑞《金元戏曲方言考》(上海:商务印书馆,1948)、严敦易《元剧斟疑》(《文艺复兴》中国文学研究号上、中、下,1948)、吉川幸次郎《元杂剧研究》(东京:岩波书店,1948)、董每戡《中国戏剧简史》(上海:商务印书馆,1949)等。但从总体来看,繁盛的局面已一去不复返了。

自 20 年代中后期至 1949 年中华人民共和国的建立,除王国维、吴梅、许之衡等先行者之外,20 世纪中国戏剧研究中卓有建树的研究大家们已纷纷陆续登场。研究大家们的学术禀赋及出身背景各不相同,他们进入中国戏剧的研究时自然表现出不同的研究对象和立场的选择,同时也从不同方面提供其研究方法与路径,从而使得 20 世纪前期中国戏剧学科的建构初具规模。首先,从研究对象和范围来看,表现出研究领域的不断扩大。王国维对中国戏剧的研究限于宋元,更具体的说是元曲。吴梅、王季烈等曲家的研究虽然以明清为主,但主要对象实际上是昆曲。这是 20 世纪前 20 多年的情况,自 20 年代中后期开始,这种限于元曲、昆曲的局面渐被打破。1927 年,欧阳予倩发表《谈二黄戏》,这标志着近代花部戏剧开始赢得研究者的真正关注。30 年代以梅兰芳、程砚秋为核心的剧评家,其研究对象大多以当时流行的京戏为主,其代表可推齐如山先生。刘守鹤《祁阳剧》(《剧学月刊》三卷二期、三期,1934 年 2 月、3 月)、马彦祥《秦腔考》(《燕京学报》第十一期,1932 年 6 月)佟晶心《八百年来地方剧的鸟瞰》(《剧学月刊》第三卷第九期,1934 年 9 月)、杨铎《汉剧丛谈》(北平国剧学会,1935 年版)、雪依《三十五年前粤剧班底组织》(《剧学月刊》第四卷第五期,1935 年 5 月)、麦啸霞《广东戏曲史略》(《广东文物》,1940 年 10 月)、赵景深《说弋腔》(《学术》第四期,1940 年)、傅芸子《释滚调:明代南戏腔调新考》(日本《东方学报》第十二卷第四期,1941 年)等。上述论文的发表,标志着花部戏剧(地方戏)的研究已成为戏剧研究的一大宗。1927 年,

钱南扬发表《目连戏考》(《国学月刊》第一卷第六号,1927),这说明与民间宗教祭祀密切相关的仪式戏剧也开始得到研究者的注意。此后,李家瑞《中国傀儡戏考略》(《大公报·戏剧》,1929)、姜亮夫《傩考》(《民族》第二卷第十期,1934)、佟晶心《中国影戏考》(《剧学月刊》第三卷第十一期,1934)、邵茗生《汉魏六朝之散乐百戏》(《剧学月刊》第二卷第九、十期,1933)等论文对傀儡戏、傩戏、百戏、舞蹈等方面的关注,都说明这些研究者正尝试从不同方面理解中国戏剧的艺术构成。从学术立场的选择看,20年代中后期的研究与前二十年相比也有显著的进步。戏剧本是“舞台艺术”,但不论是王静安先生,还是吴瞿安先生,他们对中国戏剧作为“舞台艺术”的特征均有所忽略,王国维先生是不看戏的,吴梅先生则热心于度曲、谱曲和订曲,所以王吴两位的戏剧研究都过于偏重案头的“曲”本或“剧”本,对作为舞台艺术的“戏”都未予足够的注意。但“戏剧”研究毕竟不同于“词曲”的文辞赏鉴或思想内涵的阐发,中国戏剧毕竟不只是案头赏读的“韵文学”,而是登诸场上的“戏剧艺术”。自30年代,这种以王国维、吴梅为代表的偏重“文学”或专重曲文格律研究的状况才渐被打破。北平国剧学会的齐如山、傅芸子、傅惜华等核心成员和南京戏曲音乐研究院的徐凌霄、陈墨香、邵茗生、翁偶虹、杜颖陶等《剧学月刊》的同仁,其学术研究的着眼点已明显与王国维、吴梅有异,戏剧角色、脸谱、身段谱、唱腔、戏班、剧场等“舞台艺术”构成的要素开始成为研究者们考察的对象。以国剧学会主办的《戏剧丛刊》、《剧学月刊》刊出的文章为例。30年代初,《戏剧丛刊》、《剧学月刊》曾相继刊出齐如山《戏剧脚色名词考》(《戏剧丛刊》第一期,1932)、齐如山《脸谱研究》(《戏剧丛刊》第一期,1932)、齐如山《国剧身段谱》(《戏剧丛刊》第三期,1932)、陈墨香《说旦》(《剧学月刊》一卷四期,1932年4月)、杜颖陶《玉霜藏身段谱草目》(《剧学月刊》第二卷第四期,1933年4月)、王芥兴《戏剧角色得名之研究》(《剧学月刊》三卷六期,1934年6月)、翁偶虹《脸谱的产生》(《剧学月刊》四卷五期,1936年5月)、翁偶虹《脸谱的产生》(《剧学月刊》第四卷第五期,1935年5月)等论文。上述论文,其研究旨趣与立场显与王国维、吴梅不同。假如说齐如山、徐凌霄、陈墨香等“戏迷”出身的剧评家,其戏剧研究偏重场上,是出诸自然,那么郑振铎、周贻白、董每戡等人则出于自觉的认识和选择。1934年12月,郑振铎为张次溪《清代燕都梨园史料》作序说:近二十年

来,中国戏曲的研究,有了空前的进步。

王国维先生的《曲录》和《宋元戏曲史》奠定了研究的基础。而最近三五年来,被视为已轶的剧本和研究的资料,发现尤多。中国戏曲史的写作,几有全易面目之概。较之从前仅能有《元曲选》、《六十种曲》寥寥数书作为研究之资者,诚不能不说我辈是幸福不浅。惟一般的研究者,往往只知着眼于剧本和剧作家的探讨,而完全忽略了舞台史或演剧史的一面。不知舞台上的技术的演变,和剧本的写作是有极密切的关系的。如果要充分明了或欣赏某一作家的剧本,非对于那个时代的一般舞台情形先有了些了解不可。

周贻白先生的戏剧研究,案头、场上兼重,他在30年代曾分别完成《中国戏剧史略》、《中国剧场史》二书,假如说前者偏重“案头”,后者则偏重“场上”,试图以弥补前者的缺失。在周贻白撰写《中国戏剧史略》、《中国剧场史》前后,徐慕云发表的《中国戏剧史》(世界书局,1938)、治夔离《宋元杂剧演出考》(《舞台艺术》,1935)、钱南扬《宋金元杂剧搬演考》(《燕京学报》二十期,1936)等文著皆体现着将案头文献与场上艺术相结合的研究思路。从具体的研究方法看,学术出身不同、学术趣味有异的研究大家的涌现,使得民族戏剧的研究方法也呈现出多样性和互补性。20世纪前二三十年,王国维《宋元戏曲史》等论著中惯用的历史考据的方法、吴梅《顾曲麈谈》等论著对戏曲格律的专注,对后来都有直接的影响。在30年代崛起的年轻一辈学者,如孙楷第、冯沅君、赵景深、任二北、钱南扬、卢前、王玉章等人,从研究方法看虽各有所侧重(如孙楷第可能偏重“考据”、卢前可能偏重“格律”),但一般是兼而有之,最典型者为任二北、钱南扬。而且他们在“考据”、“格律”二法之外,一般同时操有其他法宝。傅芸子在《中国戏曲研究之新趋势》的演讲中,曾经将当时的研究者分为“整理派”和“校勘派”两派。其所谓“整理派”主要是指以齐如山为代表的偏重戏曲文献、图样搜集、整理的学者;其所谓的“校勘派”即以马隅卿、郑振铎、朱逊先、傅惜华等“治戏曲版本目录学及校勘工作之学”的藏曲家。此二派实际上都是将胡适等人提倡的“整理国故”的方法施之于戏曲。其“文献”整理的范围除王国维、吴梅曾经瞩目的元曲杂剧、明清传奇等以“文人”为主体的戏曲文献外(其存在形式多是刊本),也包括艺人手钞本、曲谱、身段谱、脸谱、戏衣等与戏曲“艺人”关系更为密切的民间文献(其存在形式多为钞本)。其“文献”整理的方法除了传统的版本学、目录

学、校勘学之外，亦“深合于现代之科学方法”。傅芸子指出，“此二派之研究方法虽略有不同（治校勘者亦有兼为整理之工作者），然其共同之目标，胥皆注重保存关于戏曲之文献与图样”。所以，傅芸子所谓“整理派”和“校勘派”可以统称为“文献整理派”。但值得指出的另一类研究是赵景深、孙楷第、傅惜华、钱南扬、谭正璧等先生为代表的“通俗文艺”的观念和研究方法。

上述学者皆经历过“新文化运动”的熏陶，他们是带着“新文学”的观念进入到戏曲研究的，戏曲之外的小说、弹词、子弟书、宝卷、俗曲等“通俗文艺”皆同时是他们的研究对象，并且对这些俗文艺皆有精深的研究。如郑振铎《中国俗文学史》（商务印书馆，1938）最具代表性，其他如傅惜华的《三国故事与元明清三代之杂剧》（《中国文艺》创刊号、第一卷第二期，1939）、赵景深的《小说戏曲丛考》（世界书局，1939）、孙楷第的《近代戏曲原出宋傀儡戏影戏考》（《辅仁学志》第十一卷第一、二期，1942）等，都是在戏曲与其他通俗艺术的比较、联系中才能产生的，在戏曲文本故事源流的考证或故事主旨的解读方面也较一般单纯的戏曲研究更为通达、切理。这种思维观念和研究方法是王国维、吴梅一辈的学者较少留意和使用的。

综上所述，我们认为，浓厚的研究风气的形成，使得一大批诚实、认真的学者专心致力于中国传统戏剧的研究。研究者们以其各不相同的学术选择和研究方法，共同促成了20世纪前期中国戏剧学的合理建构。虽然20世纪后半叶的研究较之前50年仍有较大变化，在某些研究领域也有较大的提高，但若没有前期众多学者的苦心经营作为根基，后半叶研究成果的取得将是无法想象的。直到今日，在有些研究领域，30年代和40年代的研究成果仍然代表了最高的研究水准，后来者的研究仍须在充分借鉴前人成果的基础上才能“接着说”。

中国有千年的戏剧表演历史，其中反性别扮演一直活跃着。到今天，反扮作为中国戏曲不可或缺的特色，已成为世界戏曲表演中的奇葩。然而令人遗憾的是，在戏曲研究的历史中，却很少有人把它作为专门的对象。目前学术界对此问题的研究还极其不充分，对此问题的相关论述，只有一些专著中的只言片语和京剧学领域的一些“男旦”讨论文章，而对于西方的反扮研究则是一片空白。可以说我们的面前还有一片很大的未知领域。

男扮女、女扮男是贯穿一部中国戏曲史的普遍现象，多见人称之为“反串”，

其实并不正确。我们暂名其为“反性别扮演”，简称“反扮”，以与“反串”相区别。“反串”原为戏曲行业语，特指主要演员串演应工行当之外的角色，属于临时的偶然的行。梅、尚、程、荀专工女角，被誉为“四大名旦”，非但不是“反串”，而恰是他们的本工行当。只有在他们偶然串演生、净等非旦角人物时，才称为“反串”。由于“反串”反常规反常态，故随着戏曲成熟达到专业化阶段，就不再为人接受：“反串为戏之最无味者，如旦改唱生，生改扮贴，拿腔作势，直反常为妖。然社会好奇，往往以此为乐……偶一游戏，未为不可。”[1]而反性别扮演则不然，属于古典戏曲演出的常规与传统。可见“反扮”属于积极的专业行为，而“反串”则是消极的业余游戏行为。人们抨击“反扮”性别倒错，男不男，女不女，是“有违人性的”，[2]则是“五四”以后一些反传统的激进人士接受人性自觉的西方文化之后的评断。殊不知这种“性别倒错”的扮演方式在西方也有很长的历史，并在相当长的历史时段中占据统治地位，同样产生过不朽的艺术家，发生过极大影响，如西方歌剧史上著名的“男女高音”歌唱家法里奈利(Farinelli)就是一个不朽的典范。下面我们就这一问题展开讨论，从世界戏剧演艺史的角度重新加以审视，以求得到更为全面与准确的认识。



有人认为反扮是中国戏曲的专利。的确，中国戏曲有很长的反扮的历史，而且到现在依然保留着这种古老却极具魅力的传统。但经过对世界戏剧演艺史的考查，却发现这种看法是站不住脚的。上世纪二十年代梅兰芳访美表演，曾引起美国戏剧界的轰动，戏剧学家们纷纷惊呼，他们看到了如古希腊戏剧一般的经典表演，其中一条重要依据就是“男演员演女角色”。[3]其实西方戏剧的反扮传统较之中国同样古老悠久。在古希腊戏剧、中世纪宗教剧和世俗剧、文艺复兴时代的英国戏剧以及18世纪的欧洲歌剧中，反扮都占有统治或是相当重要的地位，在很多时候没有反扮就没有戏剧。但由于后来西方戏剧演出中消除了反扮现象，而且西方专门研究古代戏剧舞台演出的专著少有被介绍到中国，所以造成了西方无反扮的主观想象。

说反扮为中国戏曲独有，“有违人性”，固然是不对，但根据西方古希腊戏剧

推想中国戏曲的反扮出自西方，同样不正确。中国戏剧的反扮习俗源远流长，早在先秦的古剧萌芽中，已见端倪：巫祭时女巫不只要模拟女性神，而且有时要代男性神发言，如《楚辞·九歌》中湘水配偶神“湘君”与“湘夫人”的对唱皆由“灵保”担任。王国维《宋元戏曲史》考证“灵保”即女巫：“谓神亦曰灵，盖群巫之中，必有象神之衣服形貌动作者，而视为神之所依凭，故谓之灵，或谓之灵保。”汉代有无反扮，似可争议。《汉书·郊祀志》中有“故上质不饰，以章天德，紫坛伪饰女乐”。对“伪饰女乐”的措词，后世学者多理解为反扮，似也无可做他种解释。《资治通鉴》引释为“凡七十女乐，使童男童女俱歌也”。明胡应麟《少室山房正集》引杨慎说：“《汉书·郊祀志》：优人伪饰妓女，盖后世装旦之始也。”戏曲史家如周贻白先生也认为其中“女乐”、“女妓”必为男优所扮[4]。但由于并无明文，故汉代反扮还有待发现更多的直接材料。

最早的明确的反扮记载出自《三国志·魏志》载司马师等《废帝奏》：“日使小优郭怀、袁信等裸袒淫戏，使怀、信于广望观下作《辽东妖妇》，嬉褻过度，道路行人掩目”。《辽东妖妇》从节目名称看，所演应是妖冶荡妇的故事，既由郭、袁二优主演，则是男演员扮演女性人物无疑。史书对于《辽东妖妇》的记载很简单，但是如果仔细分析其中的一些字句，并与同期西方的表演相较，还是可以发现一些有趣的现象的。从文本看两个男优至少应有一人扮演女主角，即“妖妇”。其演出内容，必多色情猥褻的场面，所以令“道路行人掩目”，可以理解为一娱乐大众的活动。无独有偶，同时期欧洲罗马帝国也有这类喜剧表演，一般也是二人对手戏，女角色由男演员扮演，饰演男角色的演员通常胯下挂着夸张的假生殖器，看上去可笑和低俗。[5] 汉武百戏中已引进罗马演员。《史记·大宛传》：“安息以黎轩善眩人献于汉……大角抵，出奇戏诸怪物，及加其眩者之工。”据《后汉书·西域传》，黎轩，亦作黎鞬，即大秦国，都是古罗马的汉译名。虽然史书所记引进的是魔术艺术家，但东西方同时出现如此相似的反扮色情表演，是偶然巧合，还是确有某种联系，限于知识，不得而知。

隋唐是反扮的普遍化时代。《隋书·音乐志》载南北朝时“宣帝即位而广召杂技，增修百戏。鱼龙漫衍之伎，常陈殿前，累日继夜，不知休息。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，戏乐过度，游幸无节焉”。又载：“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。……”

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，以纵观之，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。”在隋唐这个开放的时代，各种艺术都有空前的发展，戏剧也在其列。从上文看，反扮的规模较之前代显著扩大，演员既要穿着异性服装，打扮成异性，还要模仿异性跳舞唱歌，不可谓不丰富。在此基础上，唐代反扮比较有代表性的是《踏谣娘》[6]唐代崔令钦《教坊记》说北齐有个叫苏郎中的醉鬼，经常酗酒打老婆：“妻衔悲，诉与邻里。时人弄之，丈夫着妇人服，徐行入场，行歌，每一叠，旁人齐声和之云：‘踏谣和来，踏谣谣娘苦，和来！’以其且步且歌，故谓之踏谣。以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼郎中，但云阿叔子，调弄又加典库，全失旧旨。”

可以看出在早期的《踏谣娘》演出中，女主人公由男演员担任，所谓“丈夫着妇人服”。但到崔令钦的中唐时代已“全失旧旨”：“今则妇人为之，遂不呼郎中，但云阿叔子”。后世京剧时代称同性扮旦为“坤旦”，异性扮旦为“男旦”。《跳谣娘》演艺史上也有个男旦换成坤旦的变化。王国维先生认为造成其时反扮的原因是“男女不合演”。[7]他据《旧唐书·高宗纪》“龙朔元年，皇后请禁天下妇人为俳优之戏，诏从之。”，推断于时“男优、女伎各自为曹，不相杂也”。根据《教坊记》“子弟入梨园，妇女入宜春院”的记载看，官方演员确是“各自为曹”，但据此断定唐代反扮源于男女不合演，则未免表象。唐范摅《云溪友议》卷上：“乃有俳优周季南、季崇及妻刘采春自淮甸而来，善弄陆参军，歌声彻云。”参军戏中并无女性人物，因此刘采春弄参军明显是男女同台的反扮。朝廷禁令至于民间，则往往鞭长莫及。在中国戏曲发展史上，国家禁令并不是造成戏曲反扮的真正原因，反从侧面暗示当时的反扮之盛。刘采春并不是当时女性反扮的个例。唐赵璘《因话录》卷一：“肃宗宴于宫中，女优有弄假官戏，其绿衣素简者谓之参军桩。天宝末，蕃将阿布思伏法。其妻配掖庭。善为优，因使隶乐工，是日遂为假官”。又晚唐诗人薛能《吴姬》十首，其八说：“楼台重叠满天云，殷殷鸣鼙世上闻，此日杨花初似雪，女儿弦管弄参军。”可见唐代女子反扮男角色在道德和审美上并无什么特别的忌讳，除了早期的《踏谣娘》外，段安节《乐府杂录》还记载了男演员扮演女性人物的情况：“弄假妇人，大中以来有孙乾饭、刘璃饼，近有

郭外春、孙有熊，僖宗幸蜀时，戏中有刘真者，善弄假妇人，后乃随驾还京，籍于教坊。”唐代流传下来的戏曲文献，其中有反扮记述的占有很大一部分，可见反扮在唐朝的戏剧舞台上应是一种常规，而非偶然个别，并不存在男女不合演的规则。不管造成这种现象的原因是什么，唐代反扮为后代的反扮丰富了种类，拓展了空间，则是不争的事实。不难看出，宋以前的演员反串主要集中在歌舞戏和滑稽戏中。弄假妇人也好，女扮男装也罢演出的目的大抵出于如此二途，一是为祭祀和节令演出。这类演出因其具有大众性，仪式化，比较稳定呈周期性发生。二是游戏娱乐。演出属于临时偶发的，无一定之规。前者还处于一种仪式化的境地。无须太多的表演伎艺的再创造和发挥，后者则不然。从表演艺术来看，已经达到了很高的伎艺水准。刘采春辈女扮男妆或男扮女妆的演技已经完成了由为演而扮到为扮而演的转变。这个转变使得演员性别反串提升到专业和独立的层次，但总体上来讲这种演员反扮还不是一种自觉的演剧行为，而只是追求男扮女的新奇或者女扮男的耸观。因为真正严格意义上的脚色反扮应该以戏剧脚色的定型为前提的。从这个意义上讲，宋元时期才是我国戏曲史上真正称得上脚色反扮的起始阶段。

宋元是中国戏曲发展的成熟时期，反扮表演也从前代的非专业化的任意无序状况向专业化和规范化水平升华。专业化指由演员分工形成的脚色定型化，规范化指分工专业化基础上的表演“科范”化。“脚色”在宋代本指官员履历，引为戏曲术语，或写做角色。脚色化系由戏剧人物和演员两条路径，经类型化建构而成。唐代参军戏有参军与苍鹅两个人物，经类型化成为两个固定角色，故参军戏又叫“弄假官”。上述二脚色到宋代改称副净与副末，那是因为又增加了由演员专业化分工而成的“戏头”和“引戏”两色，戏头又称“末尼”，因其地位“为长”，职司“主张”，所以唐代传来的二脚色均标为“副”。到宋金时，又有了“装孤”与“装旦”，显然是根据戏剧人物身份或性别概括出的角色名。演员专业化分工与之对应，后世称为“行当”。行当与人物类型二者合一，统称脚色或角色，或可专指其中之一，就越发难以分别了。从宋代的“装旦”到元杂剧的“正旦扮端云上”（关汉卿《窦娥冤·楔子》），尚可寻出角色化的轨迹。科范是宋元戏剧术语，或写作“科泛”、“科介”。北杂剧多简写为“科”，南戏简写为“介”，其实这二字在宋代《广韵》中同属牙音，实为一声之转，故可推断“介”为“科”之同音异写。由以上疏解可知，所谓“科范”

就是分门别类的规范化表演，即后世所谓“程式化”。宋元戏曲的脚色体系与科范程式体系相建构，必然把反性别表演提高到一个全新的水平。《武林旧事》记录的孙子贵装旦色就是一个很典型的脚色分工下固定反扮的例子。在故宫所保存的宋代杂剧绢画上也可以看到这种情况，如《眼药酸》中的两位男装人物，眉清目秀，小脚，耳下还有坠子，明显是女演员反扮。而在与其内容基本相同的另图中却是两个男演员。[8] 宋元南戏也不例外，现存宋代南戏唯一标本《张协状元》中的旦就是反扮，第三十五出旦白：“奴家是妇人。”净问“妇人如何不扎脚？”[9] 足以证明。

元杂剧标志着中国戏剧的成熟，其中的女反扮和男反扮更为普遍。从《青楼集》中我们可以看到一个女反扮“热”。如名气最大，技艺高绝的珠帘秀，《青楼集》说她：“杂剧为当今独步。驾头、花旦、软末泥等悉造其妙”，“至今世以朱娘娘称之”。除花旦外，她所扮演君王的“驾头”和软末泥皆为反扮。女子扮演男角色能获得如此评价，足见其造诣之深。当时的散曲家胡紫山在《朱氏诗卷序》中这样描写她：“以一女子，众艺兼并，危冠而道，圆颅而僧，褒衣而儒，武弁而兵，短袂则骏奔走，鱼笏则贵公卿，卜言祸福，医决死生，为母则慈贤，为妇则孝贞，媒妁则雍容巧辨，闺门则旖旎娉婷，九夷八蛮，百神万灵，五方之风俗，诸路之音声，往古之事迹，历代之典刑，下吏污浊，官长公清，谈百货则行商坐贾，勤四体则女织男耕，居家则父子慈孝，立朝则君臣圣明，离筵绮席，别院闲庭，鼓春风之瑟，弄明月之筝，寒素则荆钗裙布，富艳则金屋银屏，九流、百伎、众美、群英，外则曲尽其态，内则详悉其情。”除珠帘秀之外，《青楼集》中擅长女反扮的还有：顺时秀“驾头亦得体”，南春燕“长于驾头”，天然秀“驾头亦臻其妙”，燕山秀、朱锦绣、赵偏惜“旦末双全”，天赐秀、国玉第、平阳奴长于“绿林杂剧”。“旦末双全”是元剧反扮的一个特色。如同后世评价全才的名演员叫“昆乱不挡”、“文武兼擅”，言其技艺高超，无所不能，绝不可以“反串”视之。

不少论者认为元代的女反扮强于男反扮，甚至男演员的成就也低于女演员。他们的理由是：周密《癸辛杂识后集》“禁男娼”条载：“至于传脂粉以为媚，臣赞之曰，柔曼之倾国，非独女得盖亦有男色焉。闻东都盛时，无赖男子亦用此以图衣食。政和中，始立法告捕男子为娼者。杖一百，赏钱五十贯。吴俗此风尤盛。新门外乃其巢穴，皆传脂粉盛装饬善针指呼谓亦如妇人。以之求食，其为首者号

师巫行头!”这则材料至少告诉我们两点:一是女乐、女戏十分盛行,“柔曼之倾国”。人们甚至在呼唤男演员的参与,“非独女得盖亦有男色焉”。南宋廖莹中《江行杂录》也说:“京都中下之户,不重生男,每生女则爱护如捧璧擎珠!甫长成!则随其资质,教以艺业,用备士大夫采拾娱侍,名目不一。”《历代小史》卷十九其中就有“杂剧人”。又《续资治通鉴》卷一百九十一,记元代之江南女奴:“时北人酷爱江南伎艺之人,呼曰巧儿,其价甚贵,至于妇人,贵重尤甚,每一人易银二三百两,处处有人市,价分数等,皆南方女奴也。”都看得出娱乐市场对女演员需求的强烈倾向性。二是,整个社会特别是“主流声音”,对男性从业艺伎人员是持鄙视态度的,是意欲禁止的,只是禁而不止。明初人朱权在《太和正音谱》中说:“杂剧,俳优所扮者,谓之娼戏,故曰勾栏。”他又援引宋人赵子昂的话说“娼优所扮者,谓之戾家把戏,良人贵其耻,故扮者寡,今少矣,反以娼优扮者谓之行家,失之远也。”足见,当时鄙视下层戏剧演员的社会风气十分普遍,故使得很多男儿不屑演戏,更不用说让他们去“假作妇人”了。元代《通制条格》、《元史》、《元典章》都对优人的着装、通婚作了严格的限制。《太和正音谱》作者朱权对待男演员的态度很能说明问题,他把作有杂剧的元代四个演员赵明镜、张酷贫、红字李二、花李郎列为“娼夫不入群英四人”,且自注云:“子昂赵先生曰娼夫之词,名曰‘绿头巾’。其词虽有切者,亦不可以乐府称也,故入于娼夫之列。”随后又云:“自古娼夫,如黄番绰镜新磨雷海青之辈,皆古之名娼也,止以乐名称之耳,亘古无字。”

而这种情况出现的真正原因是因为文献限制所致。其实夏庭芝在《青楼集志》中曾有说明:女伶“可谓盛矣,至若末泥则又序诸别录云”。看来夏庭芝原本有把男优女伶分别记录的计划,但是由于种种原因,使得我们只看到了记录女伶的《青楼集》,而未看到记录末泥的“别录”,于是在视觉上就造成了女多男少的假象,事实上从《青楼集》中我们还是可以看到“末泥安太平”、“末泥任国恩”等十几位男演员,虽然这些记述多是附带性的,但也展现出了元代男演员的冰山一角。其中长于反扮的应该也不在少数。关于元剧反扮,还有一辨。元人燕南芝庵《唱论》中把“男不唱艳词,女不唱雄曲”列为唱曲的三大规则之一,犯之即为大忌。岂非与元剧反扮冲突?我们认为芝庵说的是散曲,而不是杂剧,《青楼集》与《唱论》并无矛盾。对此我们曾有过专门讨论,可参看杨栋《中国散曲学史研究》(高等

教育出版社 1998 年) 有关章节。

宋元时期的脚色反扮明显呈现出开放式姿态, 这种开放式姿态是基于这样两点的: 一是宋之南戏及元之杂剧是在社会更迭和异域观念、文化交汇的大背景下成熟壮大的。事实上讲, 虽然对艺人有种种限制和偏见, 但没有过于严酷的封杀, 因而南戏北杂剧发展繁荣的整个社会环境是较为宽松的。二是南戏北杂剧在市井村野下民群体中形成壮大, 它以强大的娱乐功能填补了广大市民和村夫村妇的精神生活, 获得了广阔的受众对象, 从而占有了生存发展壮大的肥沃土壤。正是基于这样一种开放式的发展背景, 使得宋元时期的脚色反扮也相应地获得了开放式的时代特征。这种开放式特征体现于新兴的南戏北杂剧一诞生, 即以其强大的娱乐功能激起广大群众参与的热情。这种热情以致淡化了上层文人既爱且讳的态度, 一些“良家子弟”也敢突破陈习陋俗加入到“戾家子弟”演戏行列, 蒋士铨在《珊瑚鞭序》中曾经对金元时期“倡优杂剧”据史指评: “第金元院本, 陋习既多, 而风月良多, 名篇绝少。仅使参军、苍鹘, 冒庸鄙之衣冠, 鲍豹孤猱, 演淫邪之男女。遂令腐儒掉舌, 斥文体力俳优, 俗子效颦, 扮戾家之把戏。岂但又词章之辱, 实伤楮墨之心已。”¹蒋氏从“恶郑声之乱雅”的角度, 对世俗化的金元戏剧倍加贬抑, 但又透露出这样的信息: 元代倡优杂剧的盛行已经使所谓的“良家”、“俗子”也到甘愿效颦的地步。其吸引力之大, 影响力之广, 足见一斑。宋元时期脚色反扮广泛存在于多种演出场合。它可以以趋乐娱色的目的在勾栏瓦舍中演出, 亦可以存在于“冲州撞府”的露台戏班中, 同时也出现于皇室士大夫上层社会的内廷演出和家乐中。虽然它们存在有各自独特的时代原因, 但呈现于宋元时期剧坛上却形成形式多样、伎艺纷繁的开放式格局。这无疑有别于宋元之前人们仅供娱乐而作的无意识的演员反扮演出, 同时也有别于明清时期男旦女生脚色反扮格局。当然宋元时期由于脚色体制的刚刚形成, 脚色的伎艺层面远不及明清大盛于剧坛的男旦或家乐女戏中串客“业余演员”反串演技的精密圆融。但不容否定的是, 这一时期的脚色反扮为明清的脚色反扮特别是男旦之风大兴积累了技术经验。

反扮在明代演剧中更为普遍, 相关记述也丰富而详细。但由于明政府对于戏曲采取了强硬的态度, 多次严禁, 再加之全社会理学风气充斥, 致使明代的反扮受到了空前挤压。明中晚期作为一个独特社会群体的反扮演员们, 尤其是男旦, 备受社会歧视, 生活悲惨。明代的许多文献中保留着对反扮演员的纪录。明都穆

《都公潭纂》卷下说“吴优有为南戏于京师者，锦衣门以其男装女，惑乱风俗，英宗亲逮而问之”。明陆容《菽园杂记》卷十：“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”。明张岱好戏，他的《陶庵梦忆》中多次把男反扮演员作为描写的对象，如卷四《不系园》和《兖州阅武》：“内以姣童扮女三四十骑，荷旂被毳，绣袂魑结，马上走解，颠倒横竖，借骑翻腾，柔如无骨。乐奏马上，三弦、胡拨、琥珀词、四上儿、密失叉儿机、襟休兜离，罔不毕集，在直指筵前供唱，北调淫亵，曲尽其妙。是年，参将罗某，北人，所扮者皆其歌童外宅，故极姣丽，恐易人为之，未必能尔也。”中都提到了反扮演员及其表演，卷五的《刘晖吉女戏》中：“女戏以妖冶怨，以啾缓怨，以态度怨，故女戏者全乎其为怨也。若刘晖吉则异是。刘晖吉奇情幻想，欲补从来梨园之缺陷。如《唐明皇游月宫》，叶法善作，场上一时黑魑地暗，手起剑落，霹雳一声，黑幔忽收，露出一月，其圆如规，四下以羊角染五色云气，中坐常仪，桂树吴刚，白兔捣药。轻纱幔之，内燃‘赛月明’数株，光焰青黎，色如初曙，撒布成梁，遂蹊月窟，境界神奇，忘其为戏也。其他如舞灯，十数人手携一灯，忽隐忽现，怪幻百出，匪夷所思，令唐明皇见之，亦必目瞪口呆，谓甞毘场中那得如许光怪耶！彭天锡向余道：‘女戏至刘晖吉！何必彭大！’天锡曲中南、董，绝少许可，而独心折晖吉家姬，其所鉴赏，定不草草。”《朱楚生》中：“朱楚生，女戏耳，调腔戏耳。其科白之妙，有本腔不能得十分之一者。盖四明姚益城先生精音律，尝与楚生辈讲究关节，妙入情理，如《江天暮雪》、《霄光剑》、《画中人》等戏，虽昆山老教师细细摹拟，断不能加其毫末也。班中脚色，足以鼓吹楚生者方留之，故班次愈妙。楚生色不甚美，虽绝世佳人，无其风韵。楚楚谲谲，其孤意在眉，其深情在睫，其解意在烟视媚行。性命于戏，下全力为之。曲白有误，稍为订正之，虽后数月，其误处必改削如所语。楚生多坐驰，一往深情，摇颺无主。一日，同余在定香桥，日晡烟生，林木宵冥，楚生低头不语，泣如雨下，余问之，作饰语以对。劳心忡忡，终以情死。”更是不惜笔墨，把男反扮演员写的栩栩如生。

由明至清，在戏曲反扮中男演员的地位逐渐压倒了女演员，以至于后来女演

员几乎消失不见，成了男旦的一统天下，直到清末民初才有了“坤旦”。有人说这是由于明代兴起的“男风之好”，[10]也有人说这是由于妇女社会地位下降，约束增多，登台机会减少所致。一种风气趋势的形成有其多方面原因，简单几句话很难说清楚，但毋庸置疑的是此时的男反扮演员受到了更多的社会关注。陈森的世情小说《品花宝鉴》第十八回《狎客楼中散箴片》中比较切实的描写了男反扮演员一生演艺的“四变”，：“少年时丰姿美秀，人所钟爱，凿开混沌，两阳相交，人说是兔。到二十岁后，人也长大了，相貌也蠢笨了，尚要搔头弄姿，华冠丽服。遇唱戏时，不顾羞耻，极意骚浪，扭扭捏捏，尚欲勾人魂魄，摄人精髓，则名为狐。到三十后，嗓子哑了，胡须出了，便唱不成戏，无可奈何，自己反装出那市井模样来，买些孩子，教了一年半载，便叫他出去赚钱。生得好的，赚得钱多，就当他老子一般看待。若生得平常的，不会哄人，不会赚钱，就朝哼暮口度。一日不陪酒就骂，两日不陪酒就打。及至出师时，开口要三千五千吊，钱到了手，打发出门，仍是一个光身，连旧衣裳都不给一件。若没有老婆，晚间还要徒弟伴宿。此等凶恶棍徒，比猛虎还要胜几分，则比为虎。到时运退了，只好在班子里，打旗儿去杂脚，那时只得比做狗了。”由少年的“兔”，到青年的“狐”，再到成年的“虎”，最终中年之后时运衰退沦而为“狗”，对当时男反扮演员命运的概括不可谓不深刻。

至于清代男反扮一统舞台的原因，论曲者也是众说纷纭，一般的看法认为这是由于“康熙间禁唱秧歌妇女”引起的。于延煦等《台规》卷二十五：“康熙十年，凡唱秧歌妇女及惰民婆，令五城司坊等官，尽行驱逐回籍，毋令潜住京城”。与此类似的说法在清初的许多文献中还有不少，如孙丹书的《定例成案合抄犯奸》第二十五卷：“禁妇女为秧歌戏”。这种情况也反映在清初的小说《醒世姻缘传》的第三十九回中。分析一下不难发现：一、此禁令并不是禁妇女唱秧歌，而是禁妇女在京城唱秧歌。可否在其他地方演唱则没有明说。二、只是禁唱秧歌而并未禁唱其他剧种。因此，这种似是而非的禁令事实上并不能真的起到什么作用，而实际上中国戏曲的女伶也从来没有真正消失，徐珂《清稗类钞》中还是记录了许多，如“猫儿戏”之类的女伶的表演。只是和男演员相比，女伶的地位要低很多，也不为人重视，所以才造成了仿佛是女演员消失的假象。对于京剧的男旦的反扮，因为梅兰芳等名旦家喻户晓，前人论说已经很多，这里就不再赘述。

综上所述，反扮是中国戏曲演艺史上一个不可或缺的主题，概括其发展过程有三大特点：一、长时间延续，不曾间断，从戏曲的萌芽到京剧一统天下，几千年间一脉相承，而且门类齐全，有男反扮也有女反扮。从男女反扮齐头并进，到男反扮规模逐渐压倒女反扮，元代以后出现的这种趋势，在近代达到顶峰，“男旦”统治了舞台，“女生”一度消失不见。二、在其发展过程中呈现出由粗到精，由非专业化到专业化的趋势。三、从成因上分析，虽然有时会受到世俗社会的干扰，有时不得不屈从于行政命令，但和西方相比，中国戏曲的反扮成因还是较少受到外界的影响，总体上说中国反扮体系的形成最终是戏剧艺术自然发展的产物。

二

现在考察西方的反扮传统。与中国戏剧既为人所喜又为人所鄙不同，西方戏剧在社会文化层面拥有极高地位的同时，反过来又受到宗教、政治、道德以及社会习俗等方面极大的压力，以至于在其发展的很长时段内都不能吸收女演员参加，所以从古希腊公元前5世纪的戏剧舞台到18世纪的欧洲歌剧舞台上，无论是身着华丽长袍“齐统”，头戴女性面具的古希腊悲剧男演员[11]，还是中世纪宗教剧中扮演圣母和夏娃的牧师，抑或是各种各样世俗剧中扮演女性的男童们，一直到伊丽莎白时代莎士比亚戏剧中扮演朱丽叶的未成年男子，一律都是反扮，都可从外在关系上找出直接原因。虽然这种外在影响在文艺复兴之后逐渐消失，但在18世纪的歌剧舞台上，依然是“男女高音”的主流，以意大利人法里奈利为杰出代表的阉人歌手用他们的“天籁之音”征服了所有的欧洲听众，曾称霸欧洲剧坛二百余年，是西方文化界任人皆知的事实。

古希腊戏剧演艺史依时序产生出三个男演员，自始至终没有女演员。可是流传下来的古希腊悲剧、喜剧作品却塑造了美狄亚等一批光彩照人的女性形象，这看上去似乎有些让人难以理解，其实恰恰证明古希腊戏剧普遍采用了反扮技艺。一方面这种反扮是戏剧作为一种神圣活动的要求，另一方面也符合戏剧演出的需要，因此被人们广泛接受。

首先，古希腊悲剧脱胎于酒神祭祀的颂神歌，由歌队演唱，无论内容和形式都十分严肃，歌队扮成“半人半羊神”，[12]在祭祀的庆典上颂扬神的功绩。在原始父系氏族公社中，妇女受到歧视，在祭祀活动中，妇女“不允许加入歌队”。

[13] 古希腊后来的戏剧都是围绕歌队这个核心演变而来，受歌队传统影响，妇女也就不能从事戏剧演出，以至于后来悲剧中要表现女性人物时，歌队要专门采用女性面具取代羊人面具。[14] 也许在古希腊人看来反扮是他们对信仰与传统表示尊敬的一种方式，所以一直到了宗教势力消退的悲剧与喜剧时代，反扮的地位仍然没被撼动。

其次，面具的广泛使用使得反扮极为方便，而且大大节约人力成本。从最原始的祭祀活动开始，古希腊戏剧表演一直保持着戴面具的传统。最初他们“脸上涂了酒渣，边唱边演”[15]，到后来演进为类型化的面具，因此面具成为古希腊戏剧的一个标志性符号。对于反扮表演来说，面具的使用可以使演出中的性别转换顺利进行，面具不但完全遮蔽演员的男性脸部特征，而且制作精美而特征夸张，使人物面部特点鲜明突出，观众通过面具很容易分辨人物的性别。从古希腊流传至今的 30 多个剧本来看，当时的演员除了唱、吟、念之外不需要做什么复杂的动作，加之他们身着宽大的“齐统”，在表演时反扮绝对不是什么难题。从形象塑造上说，在当时缺乏扩音设备的情况下，声音洪亮的男子，更容易让角色深入人心。因此只靠男演员来塑造丰富的女性形象在古希腊是很容易做到的。

“男演员扮演所有的角色，包括妇女”，[16] 是古希腊戏剧的一个重要特征，值得说明的是，这种传统也随着经典的巨大惯性被完整保留了下来，至今在希腊的露天剧场中，依然可以看到头戴女性面具的男演员上演《美狄亚》等古代名剧。

中世纪的宗教剧是另一种在西方戏剧中广泛采用反扮的戏剧。宗教剧演员是教堂中的牧师和唱诗班的男孩。如早期的《复活剧》中的天使和妇女就由牧师和男童分别扮演。[17] 宗教剧的反扮最初很简单，演员只是草草自报家门，不做过多的装扮，能让观众意会人物身份就可以了。后来随着宗教剧逐渐被世俗统治者重视，其反扮也越来越细致生动，如 12 世纪《亚当剧》中夏娃的扮演，据当时记载：“年轻的牧师面施白粉，头戴花环，穿白色罩衣，披白斗篷。”[18] 至 15 世纪宗教剧发展达到高峰，出现了类似中国《目连戏》的连台戏，最长的要连续演出 40 多天。如此大规模的表演仅靠教堂的牧师和唱诗班的孩子们是无法完成的，因此许多市民和贵族中的男青年和男童加入到反扮的行列中，出演剧中的女性人物。对于如此普遍性的反扮，当时人们的态度是“习以为常”，[19] 并未感觉有什么不舒服。

与宗教剧相对，中世纪欧洲也活跃着表现普通人生活的世俗剧，由于宗教的禁锢，其中所有的女角也由男性演员反扮。但是也有例外的情况，如米兹地方演出，有一位 18 岁的少女扮演女角异常成功，许多人不辞路途遥远去看她的演出。[20]就总体上说，在中世纪的戏剧表演舞台上，与古希腊时代一样，还是反扮占据统治地位。这时的反扮只有男反扮而没有女反扮，正是宗教约束环境下戏剧演出的一个重要的特征，也是与中国的反扮传统的同中之异。

文艺复兴重新肯定了人的价值，为黑暗的中世纪带来了人性觉醒的曙光，欧洲大陆许多国家的戏剧反扮传统，随着教会势力的瓦解，也逐渐被打破。独在伊丽莎白时期的英国，十分保守，由于严格的清教徒法规，女性依然被排拒在戏剧表演之外，当时舞台上的妇女角色皆由伶童扮演。“伶童是很有技巧的演员，他们扮演的女角惟妙惟肖，获得称赞”。[21]据记载，法国剧团曾在 1629 年和 1632 年两次赴英国演出，其中有女伶登台，都曾招致社会舆论的诽谤。1998 年奥斯卡获奖影片《莎翁情史》如实地再现了英国当时戏剧演出的实情，许多细节与历史的真实并无二致。

如果宗教约束是欧洲反扮的一个原因的话，那么随着文艺复兴运动的冲荡，宗教势力相应减弱，反扮理应在欧洲消失，但事实并非如此。相反在 18 世纪却迎来了它的又一个高峰，其显著标志是一个特殊的艺术群体的出现，即阉人歌手。

阉人歌手（Castrato），也叫去势男高音，是欧洲一种独特的艺人。他们在童年时接受阉割手术，以保持优美的童声。由于女性不能加入教堂的唱诗班参加戏剧演出，而男童随着年龄的增长会逐渐变声，声音变粗后就不宜再扮演女角，于是在中世纪的许多教堂通过对男童进行阉割手术来保留他们的童声。这个传统一直持续到 18 世纪初，造成了当时大量阉人歌手。阉人歌手成年后会拥有女子婉转高亮的嗓音和男子雄浑的气息和力量，致使时人惊叹：难以致信“这是从人类的嗓子里发出的声音”。[22]1637 年，在威尼斯第一座歌剧院上演的歌剧《安德罗梅达》中，全部女性角色都由来自圣马可大教堂唱诗班的阉人歌唱家担任，引起巨大轰动。[23]1641 年上演的弗兰西斯科·卡瓦利的《迪多女皇》，偏爱阉人歌唱家的剧作家也是用了阉人歌唱家扮演剧中的女性角色[24]。在欧洲 18 世纪的歌剧舞台上，多是阉人歌手反扮女角，其中名气最大的是法里奈利。他音色纯净、优美，且容姿俱佳，素有“绝代妖姬”的美誉。当时音乐界权威人士匡茨评论

说：“他的音准极好，颤音很美，肺活量很大，喉咙非常灵活，因此能准确而从容地用快速唱远音程，唱间断的或其它类型的乐句都没有任何困难”。美声唱法的教育大师曼奇尼惊呼：“太完美、太富有感染力了！在整个声区范围内，他的声音都极其宽大洪亮，充实丰富。在我们的时代，我们没有听到有任何人能够与他相比”。观众对他更是崇拜得五体投地，高呼：“天上有一个上帝，地上有一个法里奈利！” [25] 许多他唱过的歌曲，例如咏叹调《战士在武装的阵地》，竟成绝调，至今无人能够再唱。虽然随着阉割术这种残无人道的做法被终止，阉人歌手逐渐消失了，但阉人歌手的出现在客观上延长了欧洲戏剧反扮的艺术生命。

彻底打破反扮习俗，全面推行演员与人物的同性别扮演，在欧洲应是十八世纪末期的事情。我们发现法国喜剧作家博马舍于 1778 年所作的《费加罗的婚礼》，剧本前特别附有一份演出说明：《喜剧人物的性格和服装》，上面所列此剧第一次公演的名演员都是同性扮演。独有薛侣班例外：“这个角色只能依照老办法，请一位美丽的年轻姑娘扮演。我们的戏班里还找不到一个年纪轻轻但相当成熟的男演员，能充分领会这个角色的细腻感情。”这则材料十分珍贵，证明反扮的传统已成为过去，新的同性扮演方式已成通例。只是因为这个人物极为特殊，由同性演员不如由异性扮演表现效果好，故特别指定“照老办法”反扮。这个特例恰好说明反扮已被同性扮演取代。博马舍之剧公认为“法国启蒙运动时期戏剧领域的最佳成果”，改反扮为同性扮演显然是西方人性自觉、平等意识觉醒之后的一种选择。

三

戏剧中出现男扮女妆或女扮男妆的脚色反扮现象，绝不是偶然的艺术现象。它既有其历史发展的传统与渊源，也有戏剧发展过程中满足观众不断发展的审美心理需求和受限于演出物质条件和社会意识形态规范等方面的原因。这三方面的原因不一定同时发挥作用，但肯定地讲，产生脚色反扮，这三方面原因都是客观存在的。而且因为不同的演出场合而各自起着不同的作用。其一，在勾栏中，宋元戏剧中的脚色反串与瓦舍勾栏文化的娱乐趣尚和审美趣味息息相关。反扮表演形式无疑为勾栏观众喜闻乐见，从观众的角度来讲：娱乐（娱、色恐怕是脚色反扮出现的两个重要原因）。徐珂《清稗类钞》反串条就云：“社会好奇，往往以此

为乐。”杂剧中由女子演男子，是当时城市里市民阶层的世俗审美趣味所使然，城市的勾栏、瓦舍是市民、闲人、富户等人出入的场所。主要的欣赏群体是男性，所以占主导地位的审美心理是男性心理。宋王灼《碧鸡漫志》卷八云：“古人善歌得名，不择男女。今人独重女音，不复问能否。而士大夫所作歌词，亦尚婉媚，古意尽矣。政和间，李方叔在阳翟，有携善讴老翁过之者，方叔戏作品令云，唱歌须是玉人，檀口皓齿冰肤，意传心声，语娇声颤，字如贯珠，老翁虽是解歌，无奈雪鬓霜须。大家且道，是伊模样，怎如念奴”。显而易见，人们对歌唱者的要求是色艺俱绝。既赏其清歌，又陶醉于歌者的美艳，于是美妙的歌喉，入时的穿戴，再加上轻盈的舞姿，构成了一种感官愉悦的综合美感，从而增强了樽前遣兴娱宾之功效。正是如此，所以人们看戏的神态是“争着头，鼓着脑，舒着眉，睁着眼，细看春风玉一围。”因而剧团招徕看客，都是用女艺人“坐排场”。睢玄明《咏鼓》：二煞云：“排场上表子偷睛望，恨不得街上人将手拖。”这也许是剧团招徕生意的一种方式，也许是一部分卖艺又卖色的艺妓获得青睐的伎俩。尤其在宋元时期对乐妓的“色”的要求被提高到与“艺”同等的高度。《青楼集》中多次用“色艺俱绝”，“姿色并佳”，“色艺无双”，“色艺无比”，等词眼赞誉女演员。元人胡祇遹曾提出著名的“九美说”，其中针对“色”的范畴就有三项之多。因此可以讲，这种男性趋色猎艳的欣赏心态与官能化的男性心理，从客观上导致了女子群体化地进入勾栏舞台和女扮男妆脚色反串现象的出现。

其二，在路歧演出中，由于剧团规模不大，演员不多，必然导致脚色反扮出现。剧团多以一个家庭成员为中心，《青楼集》中夫妻、儿女、翁婿俱为演员者不乏其人。而每个家庭的人口虽多寡不一，但当它作为一个剧团时，由于演员人数有限，若剧目出演的脚色又多时，脚色分配恐很难面面俱到，做到理想安排。为了解决这种演员少脚色多的局面，用过剩的异性演员去调剂余缺恐是必然。沈德符《顾曲杂言》“戏旦”条即云：杂剧“流传至今，且皆以娼女充之，无则以优之少者假扮。”如剧中需要女脚过多，而男脚有剩余时，用年少且面容姣好的去装旦未为不可。反之，男脚不够用，以姿容壮伟的女脚去扮末亦无不妥。这样，就出现了如《青楼集》中提到了很多杰出的演员“旦末双全”之类的情况。如《宦家子弟错立身》中王家就是一个“冲州撞府”的家庭小剧团，主角是旦角王金榜，有其父王恩深，母赵茜梅，后招了个既会杂剧又会院本的女婿延寿马，就剧中提

到的，这个小剧团只有四人。又如《蓝采和》剧中提及的中心人物只有二位女演员蓝采和之妻喜千金、媳蓝山景，四位男演员蓝采和、小采和、王把色、李薄头，共六个人。显然，要搬演《错立身》中提到的那些戏剧，恐怕四或六个演员是不够用的。除了一人演多个角色外，必有一些演员要进行脚色反扮。所以在宋元时期，且末双全的演员恐怕一方面是家庭小剧团流动演出的产物，另一方面也是适应“演员演戏，观众看戏”这个商业活动的需要。

其三，在内廷和家乐演出中的一些禁忌是脚色反扮产生的客观外部条件。隋唐之前，戏剧形态还只是处于歌舞百戏之伎的阶段。男女相杂演出是无所禁忌的。清人焦循《剧说》卷一中转引《乐记》云“新乐进府退府，奸声以滥溺而不止。及优侏儒，犹杂子女，不知父子。乐终不可以语。不可以道古”。这种风气一直存在。唐高祖时，就有记载：“武德元年，万年县法曹孙伏伽上书言：‘承继隋季之百戏、散乐，始见崇用。是淫风不可不改’”。又《旧唐书 高宗纪》云：“龙朔元年，皇后请禁天下妇人为俳优之戏，诏从之”。从皇后，禁天下妇人为俳优之戏可知，初唐女优已很普遍了。皇后禁女优反扮俳优之戏，恐怕与初唐大盛“褒戏”、“猥戏”有关。除此之外，亦与俳优之戏颇多副作用有所关联。高宗欲观“角胜之乐”。中书侍郎郝处俊即谏奏，力陈俳优之弊：“递相夸竞，且俳优小人言辞无度。酣乐之后，难为禁止。恐其各争胜负。讥诮失礼，非所以导仁义，示和睦也。（《唐会要》卷三十四）。这样将女乐、俳优之戏均提到人伦风俗、国运社稷的高度而论之，结果可想而知，更遑论妇人为俳优之戏不被“昌明天下人伦礼俗”的高宗皇后武则天禁之了。于是出现了如《踏谣娘》戏，即以男子著妇人服为之。在宋元时期，家乐演出也十分注意。《宋史》卷二九十九载有一条重要文献：“施昌言为发运使时，召范仲淹后堂，出婢子为优杂男子慢戏，无所不言。仲淹怪问之，则皆昌言子也。仲淹大不怿而去”。在施昌言家因婢子与男子演慢戏。虽解释，皆昌言子也。范仲淹仍大不怿而去。这样看来既然家乐演出有“男女不相杂”的伦理规范，那么要围绕故事情节展开科诨唱演，使戏剧演出正常进行，就必然出现脚色的反扮。

其四，徐珂《清稗类钞》中有《洋戏》和《上海有外国戏园》两节，记述“西伶之来华演戏也，道光朝已有之，当时呼为洋戏”，令“华人亦有往观者”印象最深的是“男演男戏，女演女戏”。这与当时男女班不同台，一律反扮的我国舞台表

演现实形成鲜明对照。其实中国人不知道洋戏的反扮也有两千多年的传统，同性表演只是晚近之事。而中国戏曲改革，经“五四”新风气洗刷，方生变化，但一直到解放后同性扮演才普及于舞台，也并未消除反扮。其实，世界古代戏剧采取反扮表演的不只有中国与欧洲，日本古剧能乐与歌舞伎也有相同传统。能乐形成于14~17世纪，一直传存到今天，分“老人体”、“女体”等十体，所谓“体”类同于中国戏曲的角色，而“能的演出者全部为男性”，“不分行当”，“他们每一个人都必须兼会各种行当”，[26]据此断定其反扮也是不可避免的。歌舞伎中的反扮有明确直接的证据。日本江户时代浮世绘代表作家鸟居清信（1644—1729）就“出身于大阪一个歌舞伎演员的家庭，其父亲鸟居清元是一位著名的男旦演员。”[27]第不知古印度梵剧情况如何，尚请精通梵文的专家提供资料以证明。

综合上述材料，反扮在世界四大古剧中已知居有其三。现在我们要问，为什么东西方同样都有反扮的传统？显然这个问题是不能从东西文化差别论中找出答案的，更不要想去找出谁学了谁，东西方存在交叉影响的证明。所谓人同此心，心同此理，人类面临相同的基本问题，所选择的解决方式往往是类同或相近的。不同文化之共同性，远大于其差别性。反扮现象之所以为东西方古典戏剧所共有，实由戏剧本质和艺术生产成本核算的规律所决定。戏剧的本质是什么？亚里士多德的戏剧专著《诗学》其实已经说明，就是模仿。因为模仿已被滥用得十分混乱，我们略加补充以使之明确清晰：戏剧的本质就是表演者模仿对象的外在特征及其行为。以往人们经常把戏剧与舞蹈混为一谈，那是因为舞蹈中含有戏剧因素，但舞蹈的本质是演员运用肢体运动直接表现内在感情。中国古代乐论说的“言之不足则手之舞之足之蹈之”已抓住了舞蹈的要害。[28]戏剧模仿对象既不限于人，所谓“生旦净末丑，狮子老虎狗”，所谓“百兽率舞”，故只要模仿得象，就是好戏。人与动物尚且不论，更惶论异性乎？进而，模仿者距离对象越远，就越为模仿者提供了展示技能的空间，而模仿得越象，就越见其技艺之高超。由此可见，东西方同有反扮现象，看似巧合，实属戏剧题内应有之义。

从戏剧模仿的积极意义看，有人固然反感反扮，但在客观上不能不承认反扮创造了除阴柔与阳刚之外的第三种审美类型，即阴阳合一的戏剧美感经验。仅以戏剧声乐为例，前述十七八世纪意大利歌剧的阉人声乐就是西方剧乐的一个范式。上世纪京剧著名老旦李多奎先生，人称其唱有金石之音，就是阴阳合和的中

国戏曲声乐的一个典范。后来的老旦无人不学李，但公认无人能得其神髓，就是因为都是同性别扮演，失掉了男声的底质。近年红极国内及海外的女武生裴艳玲的“国宝”现象、中央电视台新近推出的李玉刚“反串”现象，以及从世界风靡到中国的日本歌剧“宝塚旋风”，或者也可以从上述理由窥视其中红热之奥秘。

反扮之共相，还是艺术生产与消费的客观规律使然。任何艺术活动都会进行成本核算。戏剧与影视剧不同，影视剧属于一次性高投资，续后则反复消费，坐收利益。戏剧则由演员当场登台，是现产现销当下收益的艺术。受此规律制约，任何戏剧都无法做到每一剧中人物都专由一个演员应工，否则生产成本之高足以使演出成为不可能。因此越是古代戏剧，无论中外，无论其职业化专业化水平多高，其一人多扮的指数就越高。一人多扮现象与中国古代戏剧共始终，主要体现在非主角的次要人物扮演中，当然包含着反扮。换言之，反扮其实只是一人多扮现象在演艺专业分工化过程中主角制形成的一种逻辑选择。古希腊戏剧的反扮其实是一人多扮，中国四大名旦的反扮则是主角化的专业反扮。

在古希腊戏剧活动中，虽然一直保持着宗教压制妇女的旧传统，但后来并非绝对禁绝女性参与，更未见禁止妇女登台。丹麦卡尔·曼茨《剧场艺术史》描述古希腊戏剧的前身酒神祭仪：“神的前面行进的是一群穿着盛装的处女，冠以花环，纤美的头上顶着盛满祭品的篮子。”而在当时戏剧结构中不可或缺的要素“歌队”中，也不乏女性歌手。吴光耀《西方演剧史论稿》上册 55 页说：“旧喜剧歌队由 24 人组成，有时分两组，像《吕西斯忒拉塔》中分成男人歌队和女人歌队。”回顾中国，无论那个时代都不缺少异性演员，最早与巫灵共事的“覡”，就是男性。但仍多反扮，这只能由戏剧的本质与生产两条内在规律说明，而不是别的。

同是反扮，然而东西方到底不同，这是同中有异。中国反扮既有女扮男，也有男扮女，并无限制，而西方几乎是一边倒的男扮女。这就要具体问题具体分析，从东西方文化差异及艺术价值取向的不同去说明。西方中世纪宗教处于统治地位，其禁欲主义禁锢妇女，把她们排斥在戏剧活动之外。所以中世纪都是男扮女。中国重道德风化，所以明清至民国间的戏班都是男女分班。如越剧班，早期全是男演员，后来则变成一水女演员。但这只是表面原因。东西方同样歧视妇女，而程度悬殊不可同日语。更深在的原因是演员地位价值在东西方有天壤之差。中国在儒家思想控制下，男女不平等，男女授受不亲，但那不是针对所有的人的，至

少被视为玩物的优伶，身份更为低贱的女伶不在其内。[29]这些人装猫变狗，装男扮女原不在社会价值评判之例，除非统治者认为有伤风化时才会禁止男女同台。而西方经历文艺复兴再加人性启蒙运动，价值观大变，则反扮传统全被改革。

此外东西反扮技术含量相差甚距。西方比较简单，表层，如古希腊全仗面具，最轰动的“阉人歌手”则集中在歌唱。中国戏曲不然，讲究唱念做打，不用面具，是全方位的反扮。这是因为东西方艺术价值观有别。从理论上讲，男女性别的生理特征无论如何扮演都难彻底消除或遮掩。西方文艺素重外形的逼真，所以采用面具的遮蔽法，或者改革为同性扮演。中国艺术追求神似，不计较细节的逼真，反扮也只求其神韵而已。再加之东西方哲学世界观不同，西方讲矛盾对立，中国讲阴阳合和，阴阳对转。所以中国人不以为反扮就是不男不女的反自然行为。斥之为反人性，性倒错，同性恋心理做怪，那是学了西方近代人道主义价值观之后的评断，而不是客观的分析解释。

参考文献

- [1] 徐珂《清稗类钞选》359页，书目文献出版社1984年。
- [2] 王季思《玉轮轩曲论三编》123页，中国戏剧出版社1988。
- [3]《梅兰芳》187—188页，中国艺术研究院戏曲研究所编，上海文化出版社1985年。
- [4] 周贻白《中国戏剧史长编》21页，上海书店出版社2004年。
- [5] 吴光耀《西方演剧史》60页，世界图书出版社1996年。
- [6] 传说《踏摇娘》出自北齐，但是《教坊记》等文献记录的都是唐代的演出情况，所以放在此处。以下引文据《中国古典戏剧论著集成》本《教坊记》，中国戏剧出版社1982年。
- [7] 王国维《王国维戏曲论文集·古剧角色考》，中国戏剧出版社1957年。
- [8]《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷彩色画页1，中国大百科全书出版社2004年。
- [9] 钱南扬《永乐大典戏文三种校注》，中华书局2002年。
- [10] 王季思《玉轮轩曲论三编》123页，中国戏剧出版社1988。
- [11] 吴光耀《西方演剧史》56页，世界图书出版社1996年。
- [12] 卡尔·曼茨《西方演剧艺术》，吴光耀译，上海文化出版社2002年226-227页。
- [13] 贺拉斯《诗艺》151页，人民文学出版社1962年。
- [14] 吴光耀《西方演剧史》页，世界图书出版社1996年。
- [15] 贺拉斯《诗艺》151-152页，人民文学出版社1962年。
- [16] 吴光耀《西方演剧史》54页，世界图书出版社1996年。
- [17] 聂柯尔《剧场发展史》。转自吴光耀《西方演剧史》105页，世界图书出版

社 1996 年

[18] E. K. Chambers : THE MEDIAEVAL STAGE , Volume 1, pp145-146, Oxford: Clarendon Press, 1903.

[19] 吴光耀 《西方演剧史》195 页, 世界图书出版社 1996 年。

[20] 聂柯尔 《剧场发展史》。转自 吴光耀 《西方演剧史》120 页, 世界图书出版社 1996 年

[21] 吴光耀 《西方演剧史》, 世界图书出版社 220 页 1996 年。

[22] 古斯塔夫·科贝《西方歌剧艺术家评传》213 页, 张洪岛译, 人民音乐出版社。

[23] Laura E. DeMarco : THE FACT OF THE CASTRATO AND THE MYTH OF THE COUNTERTENOR , Oxford Journals The Musical Quarterly , Volume 86, Number 1, Oxford Press 2002 , pp175.

[24] Laura E. DeMarco : THE FACT OF THE CASTRATO AND THE MYTH OF THE COUNTERTENOR, Oxford Journals The Musical Quarterly , Volume 86, Number 1, Oxford Press 2002 , pp176.

[25] 古斯塔夫·科贝《西方歌剧艺术家评传》235 页, 张洪岛译, 人民音乐出版社

[26] 刘彦君《东西方戏剧进程》173、177 页, 文化艺术出版社 1997 年。

[27] 戚印平《日本绘画史》217 页, 中国美术学院出版社 2002 年。

[28] 《礼记·乐记》:“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。”《毛诗序》作“情动于中而形于言, 言之不足故嗟叹之, 嗟叹之不足故永歌之, 永歌之不足, 不知手之舞之足之蹈之也。”

[29]对戏曲演员的社会歧视, 即使在戏曲作品和论著中也有明显的反映, 可参看《宦门子弟错立身》与朱权《太和正音谱》所录赵孟頫的“戾家”说、关汉卿的“奴隶”说。对女伶的倍加歧视, 莫过曹雪芹《红楼梦》六十回所反映之真实而且典型: 赵姨娘骂芳官“我家里下三等奴才也比你高贵些的”, 探春则劝她: “那些小丫头子们原有些顽意儿, 喜欢呢, 和他说说笑笑, 不喜欢便可以不理他。便他不好了, 也如同猫儿狗儿抓咬了一下子, 可怨就怨。不怨时, 也只该叫了管家媳妇们, 去说给他去责罚。何苦自己不尊重, 大吆小喝失了体统。”

致谢

感谢海洋大学文学院，感谢我的所有老师，感谢我的同学们，谢谢你们在论文完成过程中给我的各种支持和帮助，衷心地谢谢你们。