

二十世紀上半葉東西方文化撞擊中的男旦藝術
The Art of Male Dan in the Collision of Eastern and Western Cultures
in the First Half of the 20th Century

徐蔚
Xu Wei

摘要：男旦曾是中國古典演劇史上的重要現象。20世紀早期話劇舞臺中的男旦既為傳統的性別串演注入新意，也隱伏著戲劇表演體系與反串傳統疏離的先兆。男旦藝術群體的鼎革使京劇男旦逐漸逾越其他行當並臻于極盛。梅蘭芳兩度訪問日本並赴美訪蘇，成為現代西方戲劇認識中國戲劇乃至東方戲劇文化的橋樑，其海外影響頗受注意。然而，隨著“寫實主義”藝術風格被絕對化，加之女旦群體的浮現，男旦藝術終趨式微。

關鍵字：男旦；早期話劇；京劇；梅蘭芳

Abstract: Male Dan once played an important part in the history of the classic Chinese operas. Actors playing female roles on the “spoken” drama stage in the early 20th century cast new lights on the tradition of cross-gender casting and foreshadowed the development of “spoken” drama acting different from the traditional operatic acting. The success of male dans in Beijing Opera marked the apogee of this acting tradition. Mei Lanfang’s visits to Japan, the Soviet Union and the United States opened a window for the Western theatrical artists to Chinese theatrical art. His influence abroad drew much attention from his compatriots. The art of male dan became obsolete, when realism came to dominate the stage with the result that the dan roles were taken over by actresses.

Key words: male dan modern drama of earlier days Beijing Opera Mei Lanfang

目 錄

- 一、歷史的遇合：早期話劇與男旦
- 二、藝術認同：梅蘭芳訪問日本
- 三、光來自東方：梅蘭芳赴美訪蘇

本文所論的男旦藝術，即近人指稱中國戲劇舞臺中男扮女角的表演。據王國維《古劇角色考》，“搬弄婦女，其事頗古。” [1] (P.190) 由於封建宗法社會對女優的貶抑與禁錮，旦角男扮遂由一種無奈而積漸衍變為固定模式，在長期積澱中形成獨特的表演範式和民族特定的審美習慣。男串女角不僅是中國傳統戲曲演劇史上的主流存在，也一度貫穿了20世紀早期話劇的舞臺實踐。從中國話劇發軔之初，到梅蘭芳為代表的京劇男旦群體革故鼎新，男旦不僅引領旦行藝術的發展、促進京劇整體藝術品格的提升，也推進了戲曲藝術邁出國門西征歐美。然而，1949年後，隨著男旦藝術的式微，梅蘭芳符號化的同時，梅氏舞臺藝術形態與男旦藝術的關聯也被有意無意、或隱或顯地摒棄了，男旦這一特殊藝術現象的學理研究殊為有限。2002年迄今，《中國京劇》等展開了男旦問題的系列討論，然對其存在合理性的爭論多有歧義。鑒此，本文試圖勾勒和清理男旦藝術在上個世紀發展的關鍵與轉捩期，為梨園內外的時議提供歷史的溯源與藝術借鑒，並以此為契機審視與男旦藝術相關的戲劇轉型期各種問題。在20世紀上半葉東西文化的劇烈撞擊中，文明戲的性別反串、“五四”後戲劇舞臺上日趨嚴格的男女分工、京劇男旦的極盛與衰頹，男旦藝術頗具戲劇性的起伏演進，不僅見證了傳統戲劇格局的巨變，也記載了京劇劃時代的變革，它無疑為考察戲劇的舞臺實踐、話劇與戲曲之關係乃至東西方文化的衝突、

合流提供了一個特殊的視角。

一、歷史的遇合：早期話劇與男旦

早期話劇即文明戲的形成，受中國近代戲曲改良與外國戲劇的雙重影響。由於長期以來傳統戲劇舞臺基本是男性主體的藝術，晚清以降的中國人以本土特有的戲劇觀品評西劇，尤為注意演員的性別和歌舞表演，透露出朦朧的中西比較意識。1866年清廷西遣赴歐考察的斌椿記錄了巴黎大劇院的演出：“女優登臺，多者五六十人，美麗居其半，率裸半身跳舞。”[2] (P.19)《清稗類鈔》載錄上海外49國戲園“西人演戲，於唱歌跳舞甚為注意，且男演男戲，女演女戲”。[3] (P.5069) 孫寶在英僑建造的蘭心劇院觀劇印象是“西人之劇，男女合演，其裳服之華潔，景物之奇麗，歌詠舞蹈，合律而應節。”[4] (P.390) 雖然國人大體是從舞臺藝術的直觀呈現，包括演員的性別上評察西劇，然而激發戲曲改良的意向，卻是基於西方話劇所負載的現實性思想內容，即戲劇直接推動社會變革、移風易俗的功用。20世紀初，嚴復、梁啟超、陳獨秀等人發文引介，戲劇作為“開智之法”被凸顯與強調，“戲劇之效力，影響於社會較小說尤大”，[5] (P.2) “惟改良戲曲，則可感動全社會”，“誠改良社會之二不之法門也”。[6] (P.2) 上述諸人闡述西人劇中“演說”性質的對話、劇人地位與中國的差別，乃至劇場設置的繁複逼真等，潛意識地將之與西方強盛的國力糾結在一起。彼時崛起的戲曲改良與上海教會學校風行一時的學生演劇，開始明顯注入屬於話劇基本特徵的寫實性因素。但中外兩種戲劇樣式不同質的規定性，體現在戲劇變革中形式的對立與錯位尤其尖銳，強烈的現實文化批判精神，呼喚一種新戲劇的誕生。

研究者一般認為，比較完整地運用對話形式、基本具備話劇寫實化特徵的演出，是以春柳社1907年在東京上演的《茶花女》選幕為肇始。原系上海學生演劇主力分子的李息霜（李叔同）在《茶花女》中飾演瑪格麗特一角，正式標示著早期話劇男旦的誕生，他們多是演藝部的中堅成員且演技甚獲好評。^①日本雛形話劇新派劇是刺激春柳社演劇的先導，歌舞伎中遺存的男扮女角的“女形”在新派劇中一直佔據著主導地位，其習藝方式與中國傳統戲曲旦角頗相類似，著名的歌舞伎“立女形”（第一流旦角）成為春柳社男旦造型、表演的直接摹本。男旦制在春柳社演劇中貫穿始終。1910年後春柳同仁回國，名揚一時的“春柳四友”各擅勝場，陸鏡若、吳我尊是男女角均串的“兩栖”演員，馬絳士以“悲旦”著稱，歐陽予倩被譽為“新劇花旦允稱第一”，頗具影響力，演出廣告中常以他們相號召。留日學生任天知創立的進化團是創始期話劇的另一大流派。朱雙雲曾參照傳統戲曲行當制，將進化團旦部分為六派：“哀豔派、嬌憨派、閨閣派、花驪派、豪爽派、潑辣派”。[7] (P.96) 而專飾女角的男旦陳鏡花，善於化妝及梳婦女之髻，首開新劇界旦角“梳頭發明家”之稱。[8] (P.4) 此外，北方戲劇改革中心、受西方話劇直接影響的天津南開學校，也處於類似的性別串演中。“那時南開中學男生扮演女角，女中部是女生演男角，男女不能同台。”據曹禺回憶，“周恩來同志就是當年參加南開編演新劇的積極分子”，1915年南開學校十一周年校慶，他飾演女主角孫慧娟，“參加演出新劇《一元錢》，獲得很大成功。”[9] (P.64) 梅蘭芳曾觀摩該劇並“會晤了新劇團成員”。[10] (P.5) 後來以《雷雨》成名的劇作家曹禺，也曾在20年代的南開舞臺上飾演《玩偶之家》的娜拉，並反串易蔔生《人民公敵》中的女角色，堪稱早期話劇男旦制的延伸與弘揚。

新劇的演播，從根本上改變了傳統的戲劇格局，男旦藝術是戲劇從古典向現代過渡與演變“臨界”性質的複合載體。早期話劇男旦的舞臺實踐雜糅了話劇與戲曲的表現手法，從而為傳統性別反串表演注入新意。春柳派宣導“研究新舊戲曲”為“演劇意趣”，“冀為吾國藝界改良之先導”。[11] (P.277) 歐陽予倩在日本兼習話劇與京劇，後專工京劇男旦，與梅蘭芳並稱“南歐北梅”，基本實踐了他根據話劇經驗提出的編演改革理論。進化團創始者任天知仿效日本新派劇，開創了“言論派”角色，“言論正旦”和“言論小旦”[12] (P.62) 發揮化裝演說的特長，針砭時事，宣講新知，推動傳統旦行表演更貼近劇場外的社會狀況。早期話劇直接介入現實社會的精神，直接激發了梅蘭芳等戲曲演員對社會責任的自覺，旦行時裝戲的排演誠開一時之風氣。^②

然而，早期話劇男旦既賦予傳統戲曲旦行新的內涵與啟示，也潛伏著中國戲劇表演體系最終與性別反串疏離的先兆。始自晚明狎優蓄童的社會風氣，使清季部分男旦一度淪為旦優男色的相公。歐陽予倩曾戮力將自己的演出和前清相公堂裡的色藝活動區別，以凸顯反串演劇的藝術性。在“婦女解放”思想的鼓吹下，早期話劇中興之際也出現了少數女子新劇團，然在商業目的驅動下卻淪為淫亂的因素：“所演之劇，多淫靡鄙俗，內幕

又蕪雜污穢，大不利於公正之輿論”。“近日女子新劇團之產出，多由於此。”[13](P.247)一旦新劇全面衰落，男扮女裝的“遺形物”已然成為文明戲前途和命運大論爭的焦點之一。民初劇評家馮叔鸞在《戲學講義》中專此討論：“贊成派之主張男女合演，西洋已成慣例，奚必不取法而施之我邦。況乎女子演女角，較男子為自然也。反對派之主張，則以男女合演，有傷風化、敗俗誨淫，莫為此甚。”[14](P.24)嘯天則進一步指出：“今以男子偽飾女子，其矯揉造作大礙劇情，而減去觀客之感覺力。故東西洋凡演正劇，無不以男女合演之者。”“毋寧光明正大男女合演，切實教授新劇學術，共負教育社會之職。庶幾男女雙方之困難去，而新劇感化之效用顯矣！”[15](P.23)

在西方話劇模式的燭照下，一則強調真實自然，於藝術上有莫大之便利，再則要求承載社會功用的言傳身教，移風易俗，二者互相交織、密切相連，釀成了取法西方寫實戲劇的“五四”新戲劇運動。1923年，負笈歐美、接受西方話劇正規教育的上海戲劇協社導演洪深，正式以女演員擔綱胡適《終身大事》中追求婚姻自主的“新女性”，開啟了話劇舞臺上男女合演的先例。這種強調男扮男、女扮女的方式，完全拒絕了傳統舞臺上性別反串表演的藝術假定性，為女性提供了現身說法的表演空間，但也愈加明確地闡揚了男女有別的性別言說。^③換言之，當男女合演成為一種表演生態，也是一種文化儀式時，女性固然在舞臺上獲得了比前人更高的自由度，但藝術上跨越性別藩籬的可能性卻將比以往遭受更多的限制與質疑。

二、藝術認同：梅蘭芳訪問日本

如前所述，早期話劇演劇活動肩負的社會教育職能與夾帶的傳統表現形式的分歧並未在劇界獲得有效的闡釋與合理協調，為使“新劇”脫胎換骨、正本清源，文化界採取了批判、甚至顛覆傳統戲曲，藉以移植歐美“話劇”的策略。“五四”時期引介的西方話劇中，以易荀生的社會問題劇與醒世的文化批判視野最為契合。1918年《新青年》隆重推出“易荀生專號”與“戲劇改良專號”，宣導話劇與批判舊戲成為爭論的聚焦。儘管其時也有人試圖在中西合璧中開創中國現代戲劇之途，但“五四”戲劇宣導者借助易荀生的強大力量，不僅斷然否定了中國傳統戲曲，也對戲劇的寫實化提出了全方位要求，如強調題材的現實性，為戲劇語言、表演、結構等方面預設種種的寫實規範。洪深追述他實踐男女同台的表演技巧時，曾對中國舞臺行之已久的反串表演，特別是男扮女裝的乾旦竭力予以抨擊：“我對於男子扮演女子，是感到十二分的厭惡的。也許是因為福洛特（佛洛德）教授講的‘性變態’的書，看的太多了；每每看見男人扮女人，我真感到不舒服。”[16](P.533)洪深的闡述說明了話劇舞臺的男女合演，是在西學東漸的潛在背景下對傳統劇場反串表演的鄙棄與抵拒，它隱含著社會對生理性別嚴格規範的認可、對傳統舞臺反串表演的否棄。

在話劇與戲曲對立並舉的張力下，20世紀一二十年代，傳統戲曲開始了劃時代的變革。男旦群體在長期世系承傳與漸進漸變的基礎上銳意求新，其創造力郁然勃發並迅速崛起。梅蘭芳與學貫中西劇壇的文人學者齊如山等人建立新型合作關係，對古典旦角藝術進行全方位的改進與創造，力求“外形結構之美”與“內涵意境之美”的雙重融合，極大地提升了男旦表演的藝術品位。這一時期梅氏創演的新戲彙集於三類：時裝新戲、古裝新戲與京、昆傳統舊戲新排。時裝新戲雖然是梅氏藝術改革自覺的肇始，卻淺嘗輒止。據梅蘭芳回憶，“表演時裝戲的時間最短。”[17](P.69)因為“身段方面，一切動作完全寫實。那些抖袖、整鬢的老玩意兒，全都使不上了”。[17](P.3)“京戲演員從小練成功的和經常在臺上用的那些舞蹈動作，全都學非所用，大有‘英雄無用武之地’之勢。”[17](P.70)梅氏的舞臺經驗揭示了寫實化的現實指向與傳統戲曲舞臺原則之間難以輕易調和的藝術隔閡，貼近日常生活形態的時裝戲本質上無法成為男旦世代積累的舞臺語彙的理想承載體。而古裝戲的創新與舊戲新編卻奠定了梅氏藝術的堅固基石。梅蘭芳及其追隨者從古籍中挖掘各類舞式，開創性地化用於特定的戲劇情境中，並徹底清除了舊戲中曖昧的“粉戲”因素，在歷史與當下的樞合點上將古典意境與現代審美交匯一體，豐富了京劇舞臺形象美感的深層結構。以梅氏領袖群倫的系列鼎革之後，1919年4月、1924年10月，梅蘭芳及其劇團兩度應邀訪日，中國戲曲尋求世界戲劇文化圈的定位與價值確認成為勢所必然。

話劇輸入中國與傳統戲曲的輸出，都假道於日本殊非偶然。中日關係與西方相比，不僅地緣相近，更在於文化形態乃至古典戲劇美學上的共通。日本古典戲劇形式“能”，其藝術實踐和理論的集大成者世阿彌的經典理論著述《風姿花傳》也涵括了自身對男旦藝術的開掘。梅蘭芳的舞臺藝術境界及其與日本歌舞伎相通之處成

為各大報刊時評關注的中心：“他很重視一舉一動的定形，這點很酷似日本舞踊。”[18] (P.648) “肩膀、腰肢、腳下的動作卻非常美妙而富於韻味，有著日本男旦難以摹仿的妙趣。”[18] (P.646) 《黛玉葬花》是梅氏賦予傳統戲曲身段表情達意的戲劇性，並化用古典舞蹈語彙排演的古裝新戲，相關劇論切中肯綮地述評了其中的革新。《大阪朝日新聞》的點評著重剖析了梅氏在《貴妃醉酒》中洗練舊戲，剔除色情渲染，注重淨化和美化京劇舞臺的變革：“梅本人的風格是端麗的，以演‘青衣’擅長，所以他演的都是貞淑的婦女。”“然而梅扮演的楊貴妃雖然很豔麗卻並不妖媚，其醉態的確可愛卻絲毫不含邪念。演這種花旦戲而風度居然如此高雅，這是梅的特點之一。”[18] (P.680) 尤為值得深思的是，日本學者從中西戲劇互滲、同構的角度預見了梅氏引領創新即將獲得的成功，以及歐風美雨下潛伏著男旦生存態勢的危機，認為他不僅是傳統中國戲劇最後的首屈一指的演員，而且還是將來要產生的新戲劇掀起最初熱潮的先驅者。將來“也可能跟西洋戲劇一樣，旦行不用男演員而變為專用女演員來演。”那麼，他可能就是“男旦的最後一位名伶了。”[18] (P.658)

回溯中西藝術發展史，男扮女角的表演技巧是世界上許多國家傳統表演中的共同經驗。然而，論藝術積澱之深厚，影響之深遠，無過於中國戲曲舞臺的男旦。法國戲劇評論家喬治·巴努曾指出，對東方演員而言，扮演女角經常是他藝術的基石。梅蘭芳赴日演出直接推進了東方傳統戲劇中男旦藝術的互動：“彼都士女空巷爭看，名公巨卿多有投稿相贈之雅。名優竟效其舞態，謂之梅舞。”[19] (P.172) 《春柳》雜誌載文分析梅蘭芳訪日之影響，指出“甲午後，日本人心目中，未嘗知有中國文明，每每發為言論，亦多輕侮之詞。”“今番蘭芳等前去，以演劇而為指導，現身說法，俾知中國文明于萬一。”[19] (P.172) 梅蘭芳的成功訪演對改善中國的民族形象具有一定意義，卻無法從根本上改變男旦的社會地位。與西方正統文化觀念截然不同的，戲曲自其產生之日即被視為不入文章正軌的邊緣小道，以演繹女性為旨歸的旦行伶人則遭受更為嚴重的潛在歧視。1922年蒲伯英在北平出資創辦人藝戲劇專門學校，即以“造就職業的但高尚的劇人”取代傳統班社組織中的伶人為鵠的：“就中國這樣貴賤分別最嚴的社會，也能容私場出身的梅蘭芳，公然在國內國外受到藝術家底待遇。”[20] (P.53) 在新舊交替的時代語境中，梅蘭芳等男旦群體通過拓展服裝、身段、唱腔等舞臺性別語彙，促使京劇藝術不斷創新，並使之成為高雅藝術。然而，認可、提升戲曲伶人特別是男旦演員在藝術界的地位，尚需假以時日。

三、光來自東方：梅蘭芳赴美訪蘇

如果說梅氏在日本獲得藝術的激賞，是以日本戲劇文化中歌舞伎形式作為認同京劇男旦藝術的心理基點，那麼，20世紀30年代梅蘭芳赴美訪蘇，則標誌著中國戲曲與外來文化愈為深刻的關聯與互動，並逐漸成為世界戲劇文化圈中另一典範的生態場。^④“五四”以後，寫實主義躍升為中國劇壇引進域外戲劇的主潮，而西方戲劇界卻在寫實主義推演的極致之後轉向尋求突破的契機。中西方戲劇走向的同步錯逆性為彼此藝術範型的轉換提供了理想的鏡像，梅蘭芳的舞臺藝術成為現代西方戲劇界認識中國戲劇乃至東方戲劇文化的形象符碼。1927年，《順天時報》舉行“徵集五大名伶新劇奪魁投票”，由此並稱的四大名旦不但代表男旦藝術的最高峰，也是京劇鼎盛期的重要標誌。京劇舞臺上生、旦易位，旦行比重甚至壓過了生行而成為行當執牛耳者，梅蘭芳作為對中國戲曲命運負有直接責任的梨園領袖，引領京劇進入中西戲劇建構的國際視野，以性別串演為特殊科範的男旦藝術，首當其衝接受了世界舞臺的審視與評估，進而確立了中國戲曲的國際聲譽。

儘管梅蘭芳等人將戲曲藝術推向中西戲劇文化交匯碰撞的風口浪尖，但國人對待歷史古遠的男旦傳統的矛盾心態可謂毀譽參半，其中既有民族特定的審美心理習慣的揄揚，也有貶以封建遺存物的決然清算。隨著男女合演禁令的鬆弛，女性作為觀眾、學生、演員湧入京劇界成為時勢所趨。但由於藝術形態系統的穩定性以及觀眾傳統視野期待等因素的制約，坤旦大體上仍屬於男旦藝術的變格與附庸，梅蘭芳以旦行首座的藝術造詣與謙厚的人品氣度成為公認的伶界大王。1928年梅氏再次蒞滬演出，各大報刊的“梅訊”、“梅花譜”等專欄競先鼓吹、捧場，引發了提倡新文學運動的作家文人的強烈反感與無情討伐。鄭振鐸在其主編的《文學週報》上刊發12篇文章輯成“男扮女裝的梅蘭芳”專號，藉以聲討“不人道的醜惡現象”、“反常社會的產物”，[21] (P.62) 成為“五四”新文化運動以後，部分知識份子“蕩滌舊傳統”的激進姿態在男旦問題上的集中反映。事實上，在訪美演出前，宜用何種行當、角色為主體出訪的分歧也折射出時人對待男旦藝術首鼠兩端的尷尬立場。誠如齊

如山所憶述,“中國人大多數主張用老生或武生”,“主張用旦角的人也不少,但反對的人也很多”,“都說是以男扮女,自用假嗓之音”,“不應用旦角,免為外人所笑。”[22](P.137)而外國人“都主張要用旦角”,理由是:“老生武生演忠勇的戲,旦角一樣也可以演忠勇的戲,且戲的主義格式很多,不必一定忠勇”;“假嗓一層,並不奇怪,西洋女子歌唱也常用假嗓,再者也不能說,西洋不用,中國就不能用”;況且“從前希臘戲劇,常常以男扮女,也沒什麼奇怪的。”[22](P.139)上述回憶不僅揭示了不同社會語境下中西人士對男旦藝術評判尺度的歧異,也映現了西方強勢文化浸淫下國人在被動失衡的複雜心態中對男旦傳統能否代表戲曲國粹的審慎與不安。

然而,毋庸置疑的是,1930年梅劇團訪美巡演盛況空前,“中國劇的組織”、“各戲的特點”以及“梅君個人”成為報章討論的熱題。男旦藝術作為中國戲曲直觀的具象載體,相關劇評的摘發與抽繹涉及了不同層次,針對“諸如男人扮演女性角色”的性別反差,劇評家發現它根植於東方戲劇的特質而與伊莉莎白時代的戲劇精神及舞臺呈現相溝通,堪稱對歐洲古希臘戲劇傳統富有啟發性的深刻詮釋。梅蘭芳塑造的女性並非客觀摹仿,而是以藝術手段超越淺表的生理寫實,在創造旦理想本質和意象的高度上再現女子之神韻特徵。劇評家斯達克·楊在其長篇評論中分析道,“他旨在發現和再創造婦女的動作、情感的節奏、優雅、意志的力量、魅力、活潑或溫柔的某些本質上的特徵,而從這些方面來扮演一個人物,穩妥地富有女性的特徵,而以舞蹈方式再現,詩意盎然。”[23](P.699)另一評論者亞瑟·盧爾則把梅氏藝術與美國畫家的創作相提並論:“他確實扮演女子,但是他所扮演的不是一般婦女的形象,而是中國概念中的永恆的女性化身。處處象徵化,卻具有特定和使人易於理解的涵義。這位男演員完全融合在他所創造設計的圖案中,正如一位元薩金特或幹斯巴羅那樣的畫家,使他們的男性融合在他們所繪製的女性肖像中去那樣,具有異曲同工之妙。”[24](P.636)西方評論者出於純粹審美動機的敏銳感受,相當有力地提攝了男旦藝術的本質特徵。梅蘭芳作為連接兩大戲劇文化圈的介質和橋樑,確如評論家R.D.斯南金所言,梅氏“無疑超越了東西方之間所存在的障礙。”[24](P.637)

梅蘭芳訪美成功不但扭轉了19世紀歐美歷史上對中國戲曲的誤讀與偏見,也使包括男旦演員的中國伶人的社會地位上升到一個新的高度。基於梅氏溝通文化之貢獻,1930年5月,洛杉磯波摩拿學院和南加利弗尼亞大學授予梅蘭芳博士學位,在國內文藝界激起強烈反響。《申報》連載三期《關於批評梅蘭芳之一函》進行論辯,首先為西報稱“梅氏扮演女子,最擅特長”之說正名:“雄婦人之說,在國人重男輕女,藐視伶官者觀之,自非溢美之詞。”“若必謂梅氏所飾為旦角而細之,則不特中國為然,歐洲戲劇由弁而釵其亦恒有之事。降至今茲,流風未泯。”[25](P.19)針對梅氏榮膺西學殊榮而有“博士掃地之說”,反駁者亦辯稱:“輕視伶工之積習,極宜滌蕩。”“則戲劇家二十年舞臺上之經驗,與學問家五六年學校之課程,何嘗不可媲美。”“伶非高業,此為專制時代之陋習”,“今茲所謂戲劇文學、通俗教育又不廢斯道,左右必欲以伶工得膺博士為謂,無乃近於思想之落伍。”[25](P.17)由於晚清以降,大量觀劇筆記專譏旦角,而且首重其色,藝則次之,題名多為《看花記》《懷芳譜》之流,其中色相因素的含蘊無疑比純粹的演藝因素更為突出,而成為男旦地位低賤的標誌。梅蘭芳滌蕩舊弊、淨化舞臺,突破前代男旦藝術的表演局限和傳統審美格局,造就了跨越性別藩籬的反串藝術的極盛期。美國報章評論基於敬意、友誼和公正態度的尊稱“偉大的藝術家”、“風格大師”、“文化使者”反過來影響了國內的劇壇,“梅博士”的稱呼逐漸取代了“梅郎”、“藝士”、“老闆”、“先生”,標示著戲曲演員獲得前所未有的人格與價值認可。正如美國駐華使節裘林·阿諾德所證明:“我們讚揚梅蘭芳,首先由於他那卓越的表演天才,其次由於他在提高中國戲劇和演員在社會上的地位所做出的重要貢獻。”[26](P.106)

如果說梅蘭芳在美國觸動了普通西方戲劇文化層對中國戲曲藝術傳統的思考,那麼,1935年梅氏的旅蘇演出則直接推動了西方戲劇思潮的舞臺實踐。與前三次訪問迥然不同的是,梅氏以國賓身份出訪,不僅是俄羅斯、幾乎當時所有偉大的導演彙集在莫斯科,他們代表歐美戲劇界對中國戲曲藝術整體研討所達到的深度,前賢已有充分論證。值得注意的是,西方戲劇家對男旦藝術體現戲劇假定性的深度與本質,給予了具有理論高度的審度與評判。蘇聯著名導演阿·泰依洛夫指出:“我們一直在和自然主義戲劇爭論,演員外形變化的極限在哪裡,而梅蘭芳博士的創作實踐告訴我們,實際上所有這些內在的困難都是可以克服的。我們現在在這裡看見的梅蘭芳,是一個實實在在的、有血有肉的男人,可是他扮演的是女性。這個最困難、最複雜、最不可思議的變化,由這位演員完美地實現了。”[27](P.257)德國戲劇家布萊希特在《論中國人的傳統戲劇》也強調了這一經典的表演情境:“梅蘭芳穿著黑色禮服在示範表演著婦女動作。這使我們清楚地看出兩個形象,一個在表

演著，另一個在被表演著。”“他表演的重點不是去表演一位婦女怎樣走路和哭泣，而是表演出一位特定的婦女怎樣走路和哭泣。他對‘事物本質’的見解主要是對婦女的批判性的和哲理性的認識。”[28](PP.205, 206) 跨性別的串演是反差最為鮮明的藝術形態，也是男旦藝術對戲劇假定性本質最直接、最深刻的展露。由此，“梅蘭芳是西方演員夢想的一種表演方法的有形證據。戲劇可以通過有形的身體來表現無形，西方導演們敏感地意識到了這一點。”[29](P.267) 梅氏游走於兩極性別之間表演，打破自然主義對戲劇表現力的束縛，展示了拓展舞臺自由境界理想國的巨大潛能，為醞釀著新變與轉折的西方戲劇界提供了新鮮視角。西方文化發展史上曾有多次靈感源自東方，梅蘭芳赴美訪蘇，不僅激發他者的藝術內蘊力，也啟示了西方多元舞臺理論流派的實驗與建構，再次重證了古老的拉丁諺語：“光來自東方，法則來自西方”。

20世紀中西方戲劇於交融中重構的歷史潮汐深刻影響了中國戲曲的走向，而男旦藝術在西方戲劇體系座標中獲得的高度讚美也許有助於我們重新檢討其美學形態及象徵意指。從形式本體而言，京劇男旦表演體系的完善和昇華，既是對前代乾旦藝術精粹的承傳，也是梅蘭芳領銜的男旦群體超越俗下性別表演進行藝術鼎新的勝利，它標示著戲劇性別文化在現代文化語境中的突進。異性扮演作為一門嚴謹的藝術，最終成為京劇藝術的特性，乃至被視為一代藝術範式的最高典範。然而，在社會行為象徵層面，它卻系源於封建禮教束縛為保持舞臺性別一致而催生的男性對女性審美本體的再創造，在政治、文化與藝術的夾縫中不免被新文化界目為封建“遺形”而備受質疑、衝擊。梅氏在國外的成功巡演無疑成為提高伶人也包括男旦藝人地位的標杆，但其美學形態並未因此而得以客觀反思與定位，更遑論理論的探討和總結。在救亡圖強的外傾心態中，為清除封建意識形態殘餘，劇界內外基於特定歷史支點的道德判斷及與主流形態的暗合，力主採用西法，強調嚴格的男女性別分工，已然成為舞臺寫實主義的規範。從根本而言，中國戲劇“男女有別”的演劇形態不是一種美學風格，而是社會改革的策略與手段。1934年《劇學月刊》刊發《國劇中的“男扮女”問題》一文，回溯了男旦在話劇與戲曲的並立、整合中成為批判靶心的歷程：蓋“中國自從話劇運動開始提倡以來，成為一般新人物無條件地攻擊的目標的，就是這戲劇中‘男扮女’的問題。”而後，“經過許多人的努力”，“校正了成為習慣性的嚴重錯誤，使中國戲劇向來是一種抽象的表現，逐漸走到寫實的傾向，不可謂非中國演劇史上一件革命的偉業。在這種已成的戲劇革命的形勢下，曾經參加國劇運動甚至以之為職業的男旦演員如歐陽予倩們“因為觸犯了‘男扮女’的時忌，不得不自動地改行了。”作者在比較分析後獻言：“男扮女”問題實未必是國劇改革的根本所在，因為抽象、寫意的國劇“與話劇電影接近於寫實的傾向，截然不同。”“如果認為國劇不失為中國的一種藝術而尚有待保存或發揚的可能的，那麼，我認為先應該改造國劇的內容及其賴以生長的一切條件”。[30](PP.1, 4) 然而，特別自1930年代斯坦尼體系進入中國並被長期奉為範本，寫實主義因其與現實的“同構”關係幾近一統舞臺。電影、新歌劇等新型藝術樣式均以寫實化的天然性別為分工，京劇界女性不僅積極扮演男性合作者的角色，更在旦行發展了替代趨勢的競爭關係。強調演員與角色性別一致的演劇形態成為寫實主義絕對化理解的對應物，由是導致1949年後正規院校中斷培養男旦，女性幾為壟斷的旦行又淪於另一種性別的單一，男旦後繼乏人之勢已成定局。

中國戲劇的現代轉換，是主導型文化地位失落、退居守勢之後，在除舊佈新、自強保種的背景下創起。以梅蘭芳為代表的京劇男旦藝術誕生、興盛於特定的時代語境，它記載了中國戲曲劃時代的變革，也必然隨著時代的變遷而有所升沉起伏。在20世紀政治、文化、娛樂三者交纏構成複雜斑斕的歷史景觀中，作為藝術史的個案，男旦的盛極一時與趨速湮滅，不僅透露了西方戲劇對中國戲劇發生影響的過程及其形態，也隱然構織了當代劇壇的悖論：一方面梅蘭芳作為藝術大師受到極力推崇，另一方面男旦餘緒在爭論的歧義中曖昧徘徊。由此，如何建構認知的理性視野，客觀鑒別男旦的歷史意義、話劇與戲曲之間的制衡與借鑒，乃至國故與歐化的辨證，仍是值得思考的現實命題。

注釋：

- ① 黃愛華所著《中國早期話劇與日本》(嶽麓書社，2001年)是筆者目力所及唯一專節探討早期話劇男旦制的專著，惜僅止於春柳社，詳參該書第178-194頁。
- ② 梅蘭芳總結受早期話劇影響排演時裝戲的一段概括敘述，見於《為著人民，為著祖國美好的未來，貢獻出

我們的一切——在舞臺生活五十年紀念會上的講話》，《梅蘭芳文集》，中國戲劇出版社，1962年，第2頁。

- ③ 詳參周慧玲《女演員、寫實主義、“新女性”論述——晚清至五四時期中國現代劇場的女性表演》，《戲劇藝術：上海戲劇學院學報》2000年 第1期，第4-26頁。
- ④ 廖奔對梅氏出訪歐美的中西戲劇文化語境有詳實中肯的分析，詳閱《東西文化撞擊中的梅蘭芳》，《梅韻麒麟——梅蘭芳周信芳百年誕辰紀念文集》，中國戲劇出版社，1996年，第75-93頁。

參考文獻：

- [1] 王國維. 古劇腳色考 [A]. 王國維戲曲論文集. 北京：中國戲劇出版社，1983. 57
- [2] 斌椿. 乘槎筆記（外一種）[M]. 長沙：湖南人民出版社，1981.
- [3] 徐柯. 清稗類鈔·第十一冊 [M]. 北京：中華書局，1986.
- [4] 孫保. 忘山廬日記 [A]. 清代日記匯抄. 上海：上海人民出版社，1982.
- [5] 鐵. 鐵 燼餘 [J]. 小說林，1908（12）.
- [6] 三愛（陳獨秀）. 論戲曲 [J]. 新小說，1906（14）.
- [7] 歐陽予倩. 談文明戲 [A]. 中國話劇運動五十年史料集·第1輯. 北京：中國戲劇出版社，1958.
- [8] 退庵. 新劇界之梳頭發明家 [J]. 戲雜誌·精神號，1922（5）.
- [9] 曹禺. 回憶在天津開始的戲劇生活 [A]. 夏家善，崔國良，李麗中編. 南開話劇運動史料（1909—1922）. 天津：南開大學出版社，1984.
- [10] 廖永武，董振修，楊桂欣. 中國革命戲劇的偉大先驅——周恩來同志青年時代的戲劇活動 [A]. 戲劇藝術論叢·第1輯. 北京：人民文學出版社，1979.
- [11] 歐陽予倩. 回憶春柳 [A]. 中國近代文學論文集（1949—1979）·戲劇，民間文學卷. 北京：中國社會科學出版社，1982.
- [12] 陳白塵，董健. 中國現代戲劇史稿 [M]. 北京：中國戲劇出版社，1989.
- [13] 天行. 北京新劇經過史 [A]. 中國近代文學論文集（1919—1949）·戲劇卷. 北京：中國社會科學出版社，1988.
- [14] 馬二（馮叔鸞）. 戲學講義·第十章 [A]. 田本相，宋寶珍. 一場關於文明戲前途和命運的大討論. 中國話劇研究·第十輯. 北京：文化藝術出版社，2004.
- [15] 嘯天. 女子新劇團 [A]. 田本相，宋寶珍. 一場關於文明戲前途和命運的大討論. 中國話劇研究·第十輯. 北京：文化藝術出版社，2004.
- [16] 洪深. 我的打鼓時期已經過了麼？ [A]. 洪深文集（四）. 北京：中國戲劇出版社，1988.
- [17] 梅蘭芳. 舞臺生活四十年·第二集 [M]. 北京：中國戲劇出版社，1961.
- [18] 吉田登志子. 梅蘭芳 1919，1924 年來日公演的報告 [A]. 中國梅蘭芳研究學會梅蘭芳紀念館. 梅蘭芳藝術評論集. 北京：中國戲劇出版社，1990.
- [19] 北京市藝術研究所，上海藝術研究所. 中國京劇史·中卷 [M]. 北京：中國戲劇出版社，1990.
- [20] 蒲伯英. 我主張要提倡職業的戲劇 [A]. 洪深文集（四）. 北京：中國戲劇出版社，1988.
- [21] 西源（鄭振鐸）. 打倒旦角梅蘭芳 [J]. 文學週報，1929（合訂8）.
- [22] 齊如山. 齊如山回憶錄 [M]. 北京：寶文堂書店，1989.
- [23] 斯達克·楊. 梅蘭芳 [A]. 中國梅蘭芳研究學會梅蘭芳紀念館. 梅蘭芳藝術評論集. 北京：中國戲劇出版社，1990.
- [24] 梅紹武. 五十年前京劇藝術風靡美國 [A]. 中國梅蘭芳研究學會梅蘭芳紀念館. 梅蘭芳藝術評論集. 北京：中國戲劇出版社，1990.
- [25] 知. 關於批評梅蘭芳之一函（中）[N]. 申報，1930-6-21.
- [26] 梅紹武. 我的父親梅蘭芳 [M]. 天津：百花文藝出版社，1984.
- [27] 拉爾斯·克萊貝爾格. 藝術的強大動力——1935年蘇聯藝術家討論梅蘭芳藝術記錄 [A] 梅紹武. 我的

父親梅蘭芳續集. 天津：百花文藝出版社, 2004.

[28] 布萊希特. 論中國人的傳統戲劇 [A]. 布萊希特論戲劇. 北京：中國戲劇出版社, 1990.

[29] 喬治·巴紐. 梅蘭芳——西方舞臺的訴訟案和理想國 [A]. 梅紹武. 我的父親梅蘭芳續集. 天津：百花文藝出版社, 2004.

[30] 王平陵. 國劇中的“男扮女”問題 [J]. 劇學月刊, 1934 (12).