

# “柔韧”的生存与“刚性”的毁灭——“男旦”现象产生的社会文化心理原因初论

陈友峰

《民族艺术》

—

内容摘要：戏曲艺术中“男旦”现象的产生，绝非某种单一社会心理原因引起的，而是在特殊的历史时期、特殊的民族文化心理以及由其形成的特殊而复杂的社会精神变革中，出现的一种特殊的艺术现象。“男旦”是社会历史发展的产物，也必将在社会历史发展中完成自己的“特殊”的使命，并最终向历史为其划定的归宿。

关键词：戏曲艺术；男旦；男权意识；社会文化心理

“男旦”的出现是中国戏曲发展、演变过程中值得关注的特殊而复杂的文艺现象，它的出现与其戏曲艺术发展的产物，不如说是中国特殊的社会意识、文化心理和特定的时代精神综合演变的结果。一方面，它以精妙绝伦的表演艺术为梨园、菊苑抹上华彩一笔，在自身所处的特殊时代促使中国戏曲走向新的艺术巅峰；另一方面，造就它的特殊的社会背景、复杂的人文心理、传统与现代交葛互渗的时代精神和社会意识，使这一特殊的艺术现象在度过密管繁弦、日夜欢歌的辉煌期之后，留下一串令后人值得深思和玩味的社会文化心理投影。本文在此无意评介“男旦”艺术的优劣高下，重点在历史视阈内探讨这一特殊的艺术现象产生的社会文化心理的深层原因。

“男旦”的产生，据有的学者考察，最早可上溯到先秦时期宗教仪礼活动中的“巫”和“覡”，认为主持祭祀仪式的就有女巫与男覡之别。男覡就是男性的巫。后来，从巫和覡分化出优伶”。并进一步指出：“东汉张衡《西京赋》‘总会仙倡’中有‘女娥坐而长歌’的记载。女娥者，娥皇女英也。（李善注）《汉书·郊祀志》有：‘优人饰为女乐’的记载，周贻白先生认为此女娥必为男优所扮无疑。至魏，出现了由男子扮为女子的《辽东妖妇》。《魏书·齐事记》裴注引司马师《废帝奏》云‘……日延小优……’怀，袁信等，于建始芙蓉殿前，裸袒游戏……又于广望观上，使怀信等于观下作《辽东妖妇》……’

成，男扮女装的记载颇多，如《隋书·音乐志》载：“大业三年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都……使人皆衣锦绣缁采，其歌舞者多为妇人服，鸣环珮，饰以花者，殆三万人……自是每年以为常焉。”可见当时歌舞者以男扮女已蔚然成风。”[1]

“男旦”是否源于“巫”、“覡”，尚值得商榷。“巫”在先秦本身就包括“女巫”和“男巫”，并没有“巫”和“覡”的区别。至今所发现的甲骨文中尚不见“覡”字；周礼有司巫之官，下辖“男巫”“女巫”，并未见“覡”的称谓；遍查“四书”、“五经”、“三玄”等先秦典籍，也少见“覡”字。仅在荀子《正论篇》提到“出户而巫覡有事”，在他的《王制篇》中有“伛巫跛击（覡）”的记载，以及《国语·楚语》中有“在男曰覡，在女曰巫”的语句。许慎《说文解字》中对“巫覡”的解释几乎照搬《国语》中的原文。而汉代以后，从事巫术的男性多称为“方士”、“术士”、“法师”等。由此可见，“巫”并不专指“女巫”，也包括男巫。即使后来“男巫”有了专门的称谓“覡”或汉以后的“方士”、“术士”、“法师”等，但“男巫”是个相对独立的存在，却是毋庸置疑的，因而也不存在所谓的“男巫扮女巫”或“覡”即是男性装扮的“女巫”之说。又，认为东汉张衡《西京赋》“总汇仙倡”中有“女娥坐而长歌”，就据此推断“……此女娥必为男优所扮无疑”，未免有武断之嫌。后面的《辽东妖妇》及隋炀帝“大集四方散乐于东都”的文献引用，其实并不能证明此时的演出中出现“男旦”，充其量不过是“男扮女装”而已。

真正意义上的“男旦”出现，是在初唐出现的参军戏《踏摇娘》中。据崔令钦《教坊记》（卷一）记载，有“丈夫着妇人衣，徐行入场”，[2]此可谓男性装扮女性入场表演的“男旦”的最早记载。但这场“男扮女装”的表演并非常规，故随后《教坊记》又曰：“今则妇人为之，遂不呼郎中，但云‘阿叔’。”[3]即又为女性表演所代替，出现“女儿管弦弄参军”。可见，参军戏中“男旦”表演仅是偶然现象，并没有形成定制或传统。即使在以后的宋元杂剧、甚至明清传奇中，“男旦”现象也是极为罕见。这是因为：首先，在以男权为中心的社会里，女性一直处于从属的地位，整个社会“政统”就是建立在以夫权主义为社会主流意识的基础之上，以男性扮演女性本身就与整个社会主流意识相悖。其二，中国传统文化本身就是一种男权文化，在此基础上形成的道统本身就是建立在以“人之四端”为评判标准的“人”与“禽兽”、“君子”与“小人”的区别之上，而“女人”是与“小人”并列为一体的。所以，以男性饰演女性并登台表演的“男旦”这一行当，既为“政统”和“道统”所不容，也为存在于男权社会中的世俗生活所不耻。这可谓“男旦”在中国戏曲形成了近两千年的历史长河中迟迟未登场的深层原因。

“男旦”在清朝中后期却大量出现，在曲界形成了以蜀伶魏长生为首的“男旦群”。并随着京剧艺术的形成、发展和成熟，“男旦”艺术在清末及民国时期走向顶峰，出现了梅、尚、程、荀“四大名旦”和李世芳、张君秋、毛世来、宋德珠“四小名旦”，一时“男旦”艺术风靡曲坛。甚至出现由过去的“演员演剧本”，发展成为针对演员的表演特长和妆扮特色专门“为演员写剧本”，形成了形式挤压内容、淹没内容并最终代替内容的现象，在早已耳熟能详的情节内容上凸出更多的形式美。在此，笔者并非想评判“男旦”艺术的优劣，而主要目的在于追问：“男旦”这一艺术现象在清末及民国时期大量产生并走向辉煌的社会、历史及文化的深层原因是什么。

在笔者对这一问题展开论述之前，不妨先引用两段其他学者的观点：

男旦是旦行的变体和分支，决不是怪胎尤物。男旦是菊苑的一朵奇花异卉，决不是荆棘毒草。作为由来已久的艺术现象，男旦有其产生的文化背景、艺术土壤和个人因素。从外因来看，封建礼教对女优的禁忌客观上为男旦提供了生发的契机。封建统治阶级一方面虚伪地不允许女优存在，同时又要贪婪地追求声色之娱，于是就只好让男优来扮演女角。这样，男旦应运而生，并成为一些人的职业和谋生手段，甚至是“一招鲜吃遍天”的绝活。

.....

男旦需要得天独厚的生理条件和禀赋气质，但他们并非“超人”、“怪物”，他们的艺术表现出人类的基本天性：追求新奇。不论男人还是女人，无不对异性充满好奇和神秘感。不论舆论如何贬抑、轻视妇女，男人总是对女人感兴趣，并往往产生一种追求“禁果效应”的意识和心理。男旦恰恰能够从男人的角度，用男人的眼光观照女人，用男人的心去体察女人，用男人的肢体去表现女人，设身处地，感同身受。这样，男旦就比一般男人多了一个视角，多了一层人生体验，多了一片情感的天地。更重要的是，这种好奇心、神秘感和深层的体验远远超越了生理感官的初级形态，升华为艺术精神和人格力量。男旦将轻松地游走于性别角色之间视为乐事和快事，引为骄傲自豪，从而满足了人类的模仿欲、表现欲和创造欲。[4]

以上引用的两段文字，基本上道出了“男旦”这一特殊的艺术现象产生的社会的、心理的原因。但笔者有些疑问的是：既然“封建礼教对女优禁忌”，为什么还会允许男性假扮成“女优”、去做本应由女优来完成的表演？在一个男权意识居于主流意识的社会里，在一个“女演员”都不允许存在的社会

用男性假扮女优登台表演难道就是允许的吗？难道这不是与“男尊女卑”的主流意识更相悖吗？如“男旦”的出现是“封建统治阶级一方面虚伪地不允许女优存在，同时又要贪婪地追求声色之娱”，这本身不就自相矛盾吗？——既然“封建统治者”贪婪地“追求声色之娱”，那么“女优”岂不是更能满足他们的需求？如若是封建“道统”不允许他们这样做，那么在以“尊贵”的男身去扮演“卑微”的男身并在其身上“贪婪地追求声色之娱”，岂不是与封建道统更加相悖？如此难以理解的自相抵牾，说明“封建礼教对女优的禁忌”并非“男旦”产生并走向辉煌的真正原因，至少不能成为最为根本的原因。相对来说，上引的第二段“男旦”产生的社会心理原因，则更具有一定的合理性。即便如此，仍不免使人产生一些疑问：如果“男旦”产生的社会心理动因是出自“人类的基本天性：追求新奇”、是由于“不论男人还是女人，无不对异性充满好奇和神秘感”、是由于“男人总是对女人感兴趣”从而产生一种“追求禁果”的“意识和心理”，那么，“男旦”的产生及其辉煌，就不应该仅仅发生在清朝中后期和民国时期这一特定的历史时间段，而应该贯穿整个戏曲发展史的始终。特别是在元朝的时候，随着戏曲第一个黄金期的到来，“男旦”就应该成为一个普遍的艺术现象并应该走向“辉煌”。但是，所有熟悉中国戏曲史的人均知道历史事实给出的答案却是相反的，即在戏曲领域群星辉映、大家辈出、元曲成为“一代之绝唱”元代，“男旦”并没有成为定制，更没有出现“辉煌”，甚至更没出现值得史家留意自己笔下的“男旦”名字。而被史家所记载下来的元代旦角名伶多是女性，如珠帘秀、赛帘秀等。这又不免使人产生以下的疑问：难道元代的“人”就不具备人类“追求新奇”的“基本天性”吗？难道元代的“人”就不对“异性充满好奇和神秘感”、元代的男“人”对女人就不感兴趣并产生一种“追求禁果”的“意识和心理”吗？面对诸如此类的疑问，若做肯定的回答，那就说明元代的“人”并没有上述列举的“人类”的“基本天性”，从而也得出了元代的“人”没有人类的“基本天性”这一荒谬的结论。如若对上面的疑问作否定回答——亦即，元代的“人”同样具有引文中列述的作为“男旦”产生的社会心理条件——“人类”的“基本天性”，那么，我们就会得出“元代不仅会产生大量的‘男旦’，而且还会出现‘男旦’艺术的‘辉煌’”这一与历史事实完全相悖的同样荒谬的结论。这一逻辑矛盾的产生，说明上面“引文”中作者所列举的“男旦”产生的条件，并构不成“男旦”产生的充分条件，充其量仅是构成“男旦”产生的部分条件。

## 二

“男旦”为什么会清朝中后期产生并在清末及民国时期走向辉煌？要想真正揭示出这一现象产生其背后存在的深层原因，我们还得从看似阻碍了“男旦”的产生、实则促进了“男旦”产生的上下两千余年形成的封建社会主流意识探讨起。

自从儒家在两千年前将“女子”与“小人”视为一体，并进而在此基础上形成“三纲五常”、“三从四德”等封建伦理道德之后，男权意识、夫权主义一直占据中国社会的主流意识。但自从魏晋时期由“人的自觉”逐渐发展到“文学的自觉”，促使了一部分“乱世苦魂”终将个体的“人”从“家国同构”的思想观念中分离出来。在人的觉醒中终于认识到自己存在的价值、主体生命的价值——亦即“人”的价值。“对酒当歌，人生几何？譬如朝露，去日苦多”对时光易逝的感叹，“一朝复一夕，一朝复一朝，颜色改平常，精神自损消”对生命无常的焦虑，无不体现出“人”的觉醒和对自身价值的反思。时至汉代，王充抨击了董仲舒掺杂阴阳五行建构起来的“天人感应”说，通过大量实例批驳了“君权神授”理论，认为“人，物也；物，亦物也。虽贵为王侯，性不异于物也”（《论衡·道虚篇》），[5]指出“才高性洁，不可保以必尊贵；能薄操浊，不可保以必卑贱”（《论衡·逢遇篇》）。[6]提出有悖于构成封建“政统”理论核心的“君君，臣臣，父父，子子”等伦理秩序的思想认识。在中国社会意识中萌发了“人生而平等”的思想观念。齐梁时期的范缜，在回答齐竟陵王萧子良提出的“何得富贵贫贱”的问题时，更进一步指出：“人生如树花同发，随风而堕。自有拂帘幌坠于茵席之上；自有关关墙落于粪溷洞之中。坠茵席者，殿下是也；落粪溷者，下官是也。贵贱虽复殊途，因果竟在何处？”（《神灭论》）进一步阐发了世人的“高低贵贱”，只是一种偶然的遭遇，并非天生注定的。这种“人生而平等”的思想，在后世流播中必然对社会主流意识产生强大的冲击和震荡，对于“男权意识”也不无直接的影响——既然人生而平等，那么作为女人的“人”，自然与须眉男子在身份地位上也应该是平等的，只是因为偶然的“遭遇”，才使“男人”和“女人”有了性别差异。

时至明代，王阳明、王艮等人的著作中和言论中，均体现强烈的平等思想。王阳明认为“良知良能，愚夫愚妇与圣人同”，甚至指出“满街人是圣人”（《传习录》），[7]王艮发挥了这一思想，指出：“夫仁者以天地万物为一体，一物不获其所，即已知不获其所也，务使获所而后已。是故人人君子，比屋可封，天地位而万物育，此予之志也。”（《王心斋先生遗集·勉仁方》）主张爱身先爱人，认为“能爱身，则不敢不爱人；能爱人，则人必爱我。”（《王心斋先生遗集·明哲保身论》）反对“利己害人”，肯定人人都有“天性之体”，都要求满足饮食男女的需要。正是在这些平等思想的影响下，明末，一位划时代的思想家——李贽——终于出现，他不仅对钳制世人思想的程朱理学进行猛烈的抨击，而且对两千余年的封建“政统”大胆质疑，对占社会主流意识的男权思想作了前无古人的否定，为痛苦呻吟在封建礼教下的妇女鸣不平，第一次明确提出男女平等的思想。

首先，李贽以“天赋平等”妇女观为基础，反对人有所谓“上智下愚”的天赋差别，认为“天下无生知”、[8]“尧舜与途人一，凡人与圣人一”，[9]明确提出“世间之夫妇”与“圣人”是平等

：“圣人之所能者，夫妇之不肖可以能，勿下视世间之夫妇为也。……夫妇所不能，则虽圣人亦必不能，勿高视一切圣人为也。”[10]从而使作为“夫妇”统一体中“妇”获得与“夫”平等的地位。不仅如此，李贽还指出“男”、“女”之“名”的区别，并不意味着男人和女人作为“人”有什么区别，也不意味着二者之间有高低贵贱之分：“既有两矣，其势不得不立虚假之名以分别之，如张三李四之类是也。若谓张三是人，而李四非人，可欤？”[11]

其二，李贽对“妇女见短”及其才能不及男子的男权意识也提出质疑和批评：“故谓人有男女则长短，谓见有男女岂可乎？谓见有长短则可，谓男子之见尽长，女人之见尽短，又岂可乎？”[12]指出不论是能为，还是见识，女人和男人并没有先天的差别，男权意识下的“重男轻女”从根本上就应该否定：“有好女子便立家，何须男儿？”[13]生男可以娶媳立家，生女同样可以招婿顶立门庭。不仅如此，在对待婚姻问题上李贽同样有着超出流俗的见解，提出“夫妇之际，恩情尤甚”，[14]一个平等婚姻关系建立，首先是以真挚的感情为基础。认为寡妇改嫁是满足“人欲”，是无可非议的。肯定寡妇卓文君与司马相如的结合是“获身”，而非“失身”，是“同声相应，同气相求，同明相照，同类相招，‘云从龙，风从虎’，归凤求凰，安可诬也”。[15]并进一步指出，寡妇再嫁，除了其本人要“早作抉择”，以免“徒失佳遇，空负良缘”外，长辈也应热心给予支持。

作为一个杰出的思想家，李贽的“妇女观”对中国两千余年的男权社会产生了极大冲击，是中国妇女解放杰出的启蒙者和先驱者。他的思想动摇了封建“政统”的基础。也可谓是为妇女平等和妇女解放而献出生命的第一人。冯友兰先生曾对其作了极高的评价，认为“李贽对于妇女的见解，是妇女解放的开始，也是封建社会开始没落的标志”。[16]

正是在这种几乎贯穿整个男权社会、为挣脱封建礼教的束缚、求得“人人平等”、妇女自由的绵延不绝的斗争中，“女人”才作为一个独立的“人”、完整的“人”逐渐进入男权社会的视线。也因而才有汤显祖对杜丽娘生生死死的爱情的热情讴歌，才有以“情”为武器对“理”的猛烈讨伐。也只有在这种思想、观念的影响下，曹雪芹也才能用阅尽沧桑的老眼，发现被封建礼教埋藏于深深闺阁之中几千年的“女人”也是“人”，也是一群“气质美如兰，才华阜比山”、钟灵神秀、情高志卓不让须眉的“人”！不能因为男人不肖，自护己短，“一并使其泯灭也”。面对这些冰清玉洁、才智远超须眉的女人，曹雪芹除身感惭愧之外，还在心灵深处代表所有世间男子做出了深刻、痛苦的忏悔：“今风尘碌碌，一事无成，忽念及当日所有之女子，一一细考较去，觉其行止见识，皆出于我之上。何我堂堂须眉，诚不若彼裙钗哉？实愧则有余，悔又无益之大无可如何之日也！”[17]正是这种忏悔和惭愧，正是

使世人知道“闺阁中本自历历有人”、“使闺阁昭传”、使才情超群、令须眉汗颜的女性不被“一并毁灭”，曹雪芹才在穷困潦倒中，提起如椽之笔为女性“作传”，留下这千古绝唱、千年一叹、千红一哭、万艳同悲的“红楼梦”！

当然，发现女人也是“人”的并非曹氏一人，同样超出流俗、视女人为伙伴、追求男女平等的，还有吴敬梓笔下的不顾世俗、携妻饮酒、共游山林的“风流名士”杜少卿。[18]杜少卿惊世骇俗的行为，表现出的也就是吴敬梓对男女关系的态度。这些文学作品的一方面受“男女平等”、“妇女自由”等观念的影响，同时也将这种思想观念化为生生不息的形象，以更通俗、更形象、更让世人喜闻乐见的形式将其流播于世间，为这种具有近现代意义的思想观念的广泛传播，起到不可替代的推波助澜的作用。使它们终于在风雨飘摇的清朝后期，汇成浩浩荡荡的时代大潮，并经过西学东渐、欧风美雨的洗礼，在新文化运动和由其引起的“五四·运动”中，这种“男女平等”、“妇女自由”、“个性解放”的思想观念，终于转化为“引无数英雄竞折腰”的社会实践活动。

正是在这种思想文化背景中，中国戏曲中的“男旦”这一至今仍令人争论不休的特殊的艺术现象，开始粉墨登场并迎来自己的“辉煌期”。所以，“男旦”艺术的产生决不是一个偶然现象，而是有着极其复杂的社会历史原因。是在特定的思想文化背景、特定的历史、特定的社会意识和特定的时代心理下产生的特殊的艺术现象。这在下面的进一步分析中不难看出这一点。

首先，“男旦”是在作为社会主流意识的“男权意识”受到质疑和批判、男权社会开始动摇的特定历史环境中开始出现的。

“男旦”最早正式出现在戏曲舞台上是在清乾隆年间。此时统治者企图通过“文字狱”等极端手段强化封建“政统”的主流意识地位，这种极端手段的应用，充分暴露了以男权为中心的主流意识在社会成员中已失去往昔的权威和地位。而“人生而平等”、“女权”意识等具有初步民主思想的进步观念，通过王阳明、王艮、李贽、黄宗羲、汤显祖、曹雪芹以及戴震和以初步受到西学影响的魏源等思想家的推动和传播，在整个封建社会中已经暗流涌动。此时京城曲坛的“花雅之争”正此长彼消、彼长此消，相互争妍，互不服输。最终京腔胜出，一时京腔“六大名班，九门轮转”。然而，一代蜀伶魏长生，唱秦腔，冲州撞府来到北京，以一剧《滚楼》名震京师。六大京腔班黯然失色，无一相敌，众多演员纷纷入秦班谋生。其实真正使魏长生在京师站稳脚跟的是其演出的《香联串》、《铁莲花》、《背娃入城》、《卖胭脂》、《烤火》、《铁弓缘》等剧目。在这些剧目中，不仅魏长生演技突出、情真神似，

更重要的是其革新装扮，梳水头，踩高跷，第一次正式在剧中男扮女妆登台演出。使“男旦”这一特殊演出艺术出现在戏曲舞台上。“男旦”一出，即时流行，深受观者欢迎。并形成以魏长生为中心的“男旦”群体。其实，魏长生作为第一个真正意义上的“男旦”出现在戏曲舞台上，就其自身来讲并没有更多的思想内涵。其动机和目的十分单纯——招徕观众。他的改革装扮，梳水头、踩高跷，是为了使舞台上的人物更加扮相秀美，行动妖娆，表演婀娜多姿。其目的仍然是投合观众心理，招徕更多的观众。

问题是，在“着妇人衣”即为男人所不齿的男权社会里，“男旦”为什么能如此流行并形成“男旦”群体，不仅能在娱乐场合公开存在，而且还能为广大市民所接受？

其实，问题的本质还在于社会意识和思想观念的嬗变。首先，由于前文所论述的思想界平等观念的形成，促进了社会男权意识的动摇和女权意识的出现，为“男旦”的产生提供了赖以生存的思想基础。其次，以魏长生为代表的“男旦”群体有了得以尝试的机会和舞台。其二，平等观念和女权意识在市民阶层中蔓延和深入，为“男旦”艺术的存在提供了社会心理环境。否则，即使“男旦”出现在戏曲舞台上，也会因遭到社会大众心理的拒斥和抵制而失去生存的社会土壤。其三，“男旦”的出现，一方面对男性而言，使其有了对女性如此“亲密”的情感体验和换位思考；另一方面对女性而言，使她们看到了在戏曲舞台这一“小天地”中女人成为中心和主角的快感和愉悦，使在两千余年以男权为中心的封建“政统”压制下的大众群体，（不论男性和女性）均获得一种心灵的释压和郁积情感的释放。

但是，封建“政统”及封建社会主流意识，绝不允许如此“有伤风化”的社会现象存在。乾隆五十年，清王朝勒令秦腔艺人改属昆、弋两班。如不遵守，递解原籍。魏长生被迫南下苏、扬，秦腔艺人遭到沉重的打击。直至同治、光绪时期京剧成熟，在密鼓繁弦的北京曲坛，代表京剧最高演出水平的“前三鼎甲”和“后三鼎甲”，重新开创了“生”角的时代。因为风雨飘摇中的封建王朝，更需要社会上发出高亢之声、呈现出阳刚之气。但魏长生开创的“男旦”艺术，虽一时趋于沉寂，却仍然丝不绝缕地绵延发展着。它的再度辉煌，需要等待社会主题的变化和思想观念的彻底改变。这一主题的前奏，便是新文化运动以及随后而来的“五·四”运动。在这一运动中，提倡“新道德”，反对“旧道德”；提倡“科学”，反对“愚昧”；提倡“民主”，反对“专制”。在陈独秀《敬告青年》一文中，明确提出这一时代的主题，强烈反对将人生与封建道统的宇宙论关联比附，“青年如初春，如朝日，如百卉之萌动，如利刃之新发于硎”，号召青年要具有“进步的而非保守的”、“进取的而非退隐的”、“世界的而非宗教的”、“独立的而非保守主义的”、“独立的而非奴隶的”精神面貌和生活方式。[19]在这些文化革新的目标中，“独立的而非奴隶的”则明确地喊出了要冲破封建礼教，追求个性的独立、人身的自由。



自此，在上下几千年封建礼教下被奴役和摧残的妇女的解放，成为时代最强音之一。延续着黄遵宪“诗界革命”、梁启超“小说界”革命的轨迹，戏曲改良运动在梁启超、柳亚子、汪笑侬、陈独秀、蒋云、天僂生等推动下，也从形式到内容发生着具有时代意义的变革。这种变革主要体现在以下方面：首先是戏剧价值观念的变化。现代戏剧既要打破传统旧戏曾经面临的“载道”、“卫道”和“劝善惩恶”的封建实用主义束缚，又要摒弃封建社会末期那种把戏剧视为有闲阶级的玩物的腐朽思想，而成为一门真正的艺术；它必须真实地反映社会人生，以批评的眼光看待历史和现实，真正表达人的思想感情和精神世界，从而在审美中开启民智、教育大众的作用。其次，剧的思想内容也要变化，现代戏虽然也继承传统旧戏中某些带有民主性和进步性的精华，更重要的它的思想内容要与现代社会相联系、相适应。其三，舞台人物形象体系，应该具有新人和普通人的形象，过去那种以帝王将相、才子佳人、神仙鬼怪的形象应该摒弃。[20]

就是在这种“个性独立”、“妇女解放”的时代主题和戏曲改良运动的影响下，“男旦”经过以“生角”一主剧坛的时期之后，又重新成为戏曲舞台上的主要“风景”，并在以“四大名旦”和“四小名旦”的演出推动下，“男旦”艺术在民国时期出现了前所未有的“辉煌期”。这主要体现在：其一，“个性自由”、“妇女解放”的时代强音，使女性成为戏曲艺术表现的主要对象，这就为“男旦”艺术的发展提供了广阔的表演空间。在封建礼教束缚和压制下的女性的悲惨命运，她们的痛苦和追求，她们的爱恨情仇，她们对旧家庭的背叛和对新生活的向往，均成为戏曲艺术表现的对象。体裁的广泛性、创作的自由性，均为“男旦”艺术提供充分的创作空间。其二，妇女解放的时代主题，为“男旦”提供了较为宽松的思想环境。封建时代清朝中期，在戏曲舞台上用男性演员表现妇女尚为封建伦理所排斥，士大夫阶层也对这一现象持鄙薄的态度。而经过新文化运动和“五·四”运动洗礼的中国社会，虽在落后农村，封建礼教还占据统治地位，但在广大市民阶层，“新女性”、“新时尚”已成为社会热潮。甚至连以演传统戏为主的梅兰芳也不得不为顺应时代的要求，演一些“时装戏”，以迎合“求新”、“求美”时代心理。这必然对“男旦”艺术的发展起到一定的促进作用。其三，在西方社会思想的影响下，新的传播媒介——报刊、杂志等在中国一些大城市开始出现，使社会舆论成为一个不可忽视的力量。报刊、杂志发表的评论文章、剧目广告，对“男旦”艺术的发展也起到很大的推动作用。如京剧中的继“四大名旦”之后推出的“四小名旦”，就是在1936年由北京《立言报》倡导，并通过公开投票产生的。又如在当时对社会影响很大的《申报》、《新民丛报》、《俗话报》、《新世界小说报》等等，均刊登了许多戏曲方面的评论。不仅如此，在时代思潮的影响下，甚至还创办了有关戏曲的专业刊物——影响的如《二十世纪大舞台》、《梨园公报》等，几乎每期都刊登戏曲评论或与戏曲有关的文章。这

报刊、杂志对新思潮的推进和对公众舆论的引导，均对“男旦”艺术的兴盛，起着推波助澜的作用。第四，“男旦”艺术在民国时期走向“辉煌”，除上面所论述的原因之外，也与“五·四”运动高扬的一代精神过后，军阀混战、民不聊生，在整个国统区市民阶层、甚至知识阶层信仰迷失、精神沉靡的社会精神状况有关。正如陈寅恪先生在一首“男旦诗”中所吟：

改男造女态全新，菊部精华旧绝伦。  
太息风波衰歇后，传薪翻是读书人。[21]

著名学者刘再复先生在阐释这首诗时，曾如此说：

人格扫荡的暴风骤雨不仅把知识者的头颅全部压下，而且席卷了他们的肝胆。于是，心灵、肝胆与身体的比例全部失调。因此，一代被陈寅恪先生称为‘男旦’的精神无能者产生了。文化界只剩下精神空虚者表演的戏剧，像泰国无性演员的人蛇舞蹈。[22]

国学大师的“讽喻诗”和业内学者的阐释，虽然语言有些犀利、尖刻，却也正指出了在“男旦”艺术“辉煌”的背后所隐藏的真正社会心理原因。个中所蕴含的对“男旦”产生的特殊人文心理和特殊历史文化背景的体悟和认知，是很值得我们珍视和深思的。

综之，任何艺术现象的产生均与特定的社会意识有着不可分割的关系，“男旦”艺术也不例外。“男旦”艺术是在特定的思想文化背景、特定的社会意识以及特定的时代心理和特定的历史时期下而产生的特殊的艺术现象，它也必将随着这一特定的社会、思想、文化以及民族心理环境的消失而退出历史舞台。它一方面给生活中的人们带来精妙绝伦的艺术享受，另一方面也使人们透过它现实的存在形式，看到其背后隐藏的人文心理的“投影”。对于它的“存在”或是“消亡”，我们应该怀着一颗“平常心”，因为历史自有公断——已经部分做出答案的历史，还将进一步做出更为明确、更为全面的答案。

释：

- [1] 参见前辈学者周传家先生撰写的《男旦雌黄》，《京昆艺术》第17、18期。
- [2] (唐)崔令钦：《教坊记》卷一，《中国古典戏曲论著集成》卷一，中国戏剧出版社，1959年版18页。
- [3] (唐)崔令钦：《教坊记》卷一，《中国古典戏曲论著集成》卷一，中国戏剧出版社，1959年版18页。
- [4] 参见前辈学者周传家先生：《男旦雌黄》，《京昆艺术》第17、18期。
- [5] (汉)王充：《论衡·道虚篇》，见《论衡校释》卷二，黄晖撰，中华书局，1990年版336-337页。
- [6] (汉)王充：《论衡·逢遇篇》，见《论衡校释》卷一，黄晖撰，中华书局，1990年版。
- [7] (明)王守仁：《知行录二·传习录中》，张立文主编《王阳明全集》卷一，红旗出版社，1996年版52页。
- [8] (明)李贽：《答周西岩书》，见《焚书》卷一，中华书局，1975年版1页。
- [9] (明)李贽：《李氏文集·明灯道古录》，中华书局。
- [10] (明)李贽：《李氏文集·明灯道古录》，中华书局。
- [11] (明)李贽：《又答京友》，见《焚书》卷一，中华书局，1975年版22页。
- [12] (明)李贽：《答以女人学道为见短书》，见《焚书·续焚书》卷二，中华书局，1975年版59页。
- [13] (明)李贽：《初潭集·卷一》上册，《夫妇二》，中华书局，1974年版19页。
- [14] (明)李贽：《与庄纯夫》，见《焚书》卷二，中华书局，1975年版45页。
- [15] (明)李贽：《司马相如传论》，见《焚书·续焚书》，中华书局，1975年版。
- [16] 冯友兰：《中国哲学史新编》卷五，人民出版社，1988年版272页。
- [17] (清)曹雪芹：《红楼梦》第一回“甄士隐梦幻识通灵，贾雨村风尘怀闺秀”，人民文学出版社，1993年版1页。
- [18] 参见：清·吴敬梓《儒林外史》第三十三回“杜少卿夫妇游山，迟衡山朋友议礼”，人民文学出版社，1962年版291—294页。
- [19] 参见：陈独秀《敬告青年》，载《新青年》第1卷第1期，1916年12月1日刊行。
- [20] 以上“三条观点”参见陈白尘等《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社，1989年版3页。
- [21] 参见《由陈寅恪的〈男旦诗〉说起》，作者：佚名，见 [www:http//ddq@dongdongqiang.com](http://ddq@dongdongqiang.com)。
- [22] 参见《由陈寅恪的〈男旦诗〉说起》，作者：佚名，见 [www:http//ddq@dongdongqiang.com](http://ddq@dongdongqiang.com)。

厦门大学图书馆