

# 中国史学对于女性优伶的想象和描述

厉震林

《新余高专学报》2007年第5期

—

厉震林

—

在中国社会性别制度中，女性被定位为远离公共领域，而公共领域似乎成了男性的专权。

由于性别制度及其价值观念体系赋予男性在两性关系上的定义权和命名权，男女差异表现在政治参与、权力分配和劳动分工方面的一个重要区别，即为女性被限定在家庭领域中，而与公共领域构成隔离。应该说，女性在生理方面的体力弱势，并不影响她们从事社会公共事务，但男性在给女性定义和命名的时候，却强调了这种生理和体力的因素，尤其是前者的生理周期，并由此限制女性在公共领域的表现和发展。女性所要从事的家庭劳动，是一种无形和无酬的劳动，社会对此很难予以承认，它所体现出来的价值以及重要性，为性别制度及其观念意义体系所弱化，在价值认同上处于低值，与此相反，男性在公共领域的价值则被大大提升，并为法律所承认和巩固。虽然女性并非绝对不可能参与和从事公共事务，在任何历史语境下，女性都不会仅局限在家务劳动上，但女性的社会性别角色，却被有意识地归属于非公共领域的家庭范围，在公共领域中只能处于附属性的次要地位。

中国女性优伶却是一个例外。由于特殊职业性质，女性优伶必须进入公共领域，而不能局限在家庭范围内。这里，中国史学存在一种二律背反，女性优伶因为背叛社会性别规范下的女性身份，在公共领域内“恒舞于宫，酣歌于室，”<sup>[1]</sup>而且，“冲州撞府妆旦色，走南投北俏郎君”，<sup>[2]</sup>而似乎有着男性化的倾向，因而为某些史家所关注，得以进入历史记录，但是，正是由于这种男性化的背叛，女性优伶也就不再是一个常规的体面女性，而成为“优伶贱艺”的独特群体。<sup>[3]</sup>史家在此表现出了某种犹豫和迟疑，一方面是女性优伶违背社会性别制度，而身居于低贱阶层，不能入载史学，另一方面女性优伶由着这种逆反，窜入公共领域，而且“乐艺皆妙”，甚至产生“女戏至刘晖吉，何必男子！”之感慨，<sup>[4]</sup>又似乎有记录之必要。

其实，女性优伶进入公共领域，它的更主要的实质意义，其一在于一种女性性的展示，并构成成为社会男性的性想象和性寄托的对象。常规女性局限于家庭范围内，规范在父权制度下，是男性的一种私有财产，自然不可能成为公共的性别“偷窥”对象，至少不可能成为是合法和堂皇的“偷窥”对象，而男性天然的性扩张性和性侵略性，又对女体有着复杂甚至变态的性别体验欲望。女性优伶之演艺活动，在某种意义来说，是一种性的公开化，在公共视域下展示女性身体，给男性得以经常性和正当性地领略女性，女性优伶也就成为社会共同男性性别欲望的替代物；其二女性优伶“色艺两绝”、“色艺俱绝”、“姿艺并佳”，而且，“娇喉莺啭”，“遏云妙响”，“姿容姝丽，意度闲雅”，“殊有林下风致。”<sup>[5]</sup>这种演艺熏陶下的女性优伶，自然有与常规女性不同的女性韵味，因此，很容易产生“意态从来看不足，揭帘半面已倾城”的性别效果。正是这种女性优伶的演艺性质，产生了巨大的女性性的附加值，“以一女子而兼万人之所为，”<sup>[6]</sup>使女性优伶在满足公共男性的性渴望和性体验方面，形成一种独特性别风情，对于男性具有极大的诱惑和激情，例如明代苏州女优陈圆圆，“年十八，隶籍梨园，每一登场，花明雪艳，独出冠时，观者断魂”；<sup>[7]</sup>其三乃是女性优伶冲州过府，“每日家绕户巡门，论年价控撞沿村，”<sup>[8]</sup>“有人学的轻巧艺，敢走南州共北州”，<sup>[9]</sup>女性优伶颇有风尘女子气质，而且有点叛逆意味，这自然又使女性优伶增加了之于男性的性吸引和性魅力。

因此，女性优伶由于演艺活动，对于公众男性而言，其产生了难以言传的性别幻想和刺激。从某种意义上来说，正是由于进入公共领域的女性优伶演艺活动，使女性优伶更加具有女性的特质，或者说是更加符合公众男性的性想象以及想象的满足，甚至是性消费和性刺激，故而女性优伶演艺行为，实际上是更加剧了男女两性的差异，它构成了一种策反。女性优伶在演艺过程中，进入公共领域的男性化倾向，是使女性优伶更加女性化，正如前已论述的，这种情景是使女性优伶更加暴露了自己女性的一面，而且由于演艺行为，使这一种暴露更为彻底，具体而言，公共场合表演使自身构成了大众性别客体，从艺又培养了一种万种女性情愫，滚滚风尘又平添了女性优伶几分神秘浪漫，故而在公共领域的演艺活动中，女性优伶实则是更加确认了自身被窥视和被概念的性别处境。演艺行为，成了女性优伶一种形象标识，它在性的暴露和公示中，更加表明了男性在两性关系中的主动和优势地位，女性优伶卑贱社会性别身份也就转化成了男性权威的衬托物和附属品，由此，进入男性化的中国史家的意识和潜意识的关注目标，演艺也就成了女性优伶在史籍中的生动印象。

中国史学中的女性优伶演艺描述，首先，大多具有良好女性形象气质，例如《青楼集》载顺时秀“姿态雅闲”，李娇儿“姿容姝丽，意度闲雅”，张奔儿“姿容丰格，妙于一时”，喜温柔“姿色端丽，而举止温柔”，李真童“举止渴雅，语不伤气，绰有闺阁风致。”天然秀“殊有林下风致”，赵梅哥“美姿色”，聂檀香“姿色妩媚”，南春宴“姿态伟丽”，“龙楼景、丹墀秀，皆金门高之女也。俱有姿色”。女性优伶之“色”，其“丰神”、“举止”、“意度”，确实是理想女性优伶的标准之一，既是女性优伶女性化的外在物质条件，也是满足社会公众对女性优伶性偷窥和性寄托的一种需求，正如元人高安道在套曲《般涉调·哨遍》《嗓淡行院》中，坦言自己勾栏棚肆看戏之目的，乃为“赏一会妙舞清歌，瞅一会皓齿明眸。”

魏晋南北朝之晋石崇家中女优，“美而艳”，<sup>[10]</sup>除了因艳丽而被迫自杀的绿珠之外，石崇家中尚有“美艳者千余人”，绿珠弟子宋讳，也乃是“有国色”，石崇从中选择出数十人，“装饰一等，使忽视之，不相分别。刻玉为蛟龙珮；紫金为凤凰钗，结袖绕楹而雾。”<sup>[11]</sup>魏晋南北朝之宋阮佃夫家中也有“妓女数十，艺貌冠绝当时。”<sup>[12]</sup>南朝舞女张净琬，“腰围一尺六寸，时人咸推能掌中舞”。<sup>[13]</sup>初唐女优称心，乃为太常乐人，年十余岁，即被称“美姿容”，<sup>[14]</sup>为太子承乾所宠幸。唐玄宗时期择民间女子入内廷为女优，也是以容色艳丽作标准，就是宋代女性优伶在酒库内献伎，有佐售酒，也要“拣择上中甲者，委有娉婷秀媚，桃脸樱唇，五指纤纤，秋波滴溜，”<sup>[15]</sup>以色勾引酒客消费酒量。金代妓伎兼者青梅儿，也乃是“明眸皓齿”。<sup>[16]</sup>明代家庭戏班，主人选择女优也乃如前所述的“大都以色不以技也”，主人备置家庭戏班，多是为了领略女优春色，“第宅拟于王侯，后房数百皆殊丽”。<sup>[17]</sup>明代女优陈圆圆，“色甲天下之色”，<sup>[18]</sup>李瑶英则“颜丽而华”，即使如今“当垆”，仍是“足倾都市”。<sup>[19]</sup>汉代李延年获宠汉武帝，也是用其妹之色吸引之，在“佳人”歌中唱：“北方有佳人，绝世而独立，一顾倾入城，再顾倾入国。宁不知倾城和倾国，佳人难再得。”汉武帝对其美色感叹曰：“善，世岂有此人乎？”平阳公主称李延年其妹就是绝世佳人，“上乃召见之，实妙丽善舞，由是得幸。”<sup>[20]</sup>

由于历代权力对女性优伶的消费和使用的审美情趣相异，女性优伶之“色”要求有所变异，例如汉代较重纤柔之“色”，典型的如从女优而为皇后的赵飞燕，“丰若有余，柔若无骨，”“舞腰宛转，若流风只回雪”，<sup>[21]</sup>“腰骨尤纤细，善踣步行，若人手执花枝颤颤然，他人莫能学也。”<sup>[22]</sup>《昼史》卷六十四记：“帝与赵后游太液池”，“后衣南越所贡云英紫裙，碧琼轻绡。后歌‘归风送远’之曲，帝以文犀簪击玉瓿，令后所爱侍郎冯无方吹笙以倚后歌。个酣，风大起，后扬袖曰：‘仙乎？仙乎？去故而就新乎？’帝曰：‘无方为我持

后。’无方舍吹，持后履，久之，风霁，裙为之约。他日，宫妹褰裙为约，号曰：‘留仙裙’”。<sup>[23]</sup>赵飞燕确实是“长而纤便轻细，举止翩然。”<sup>[24]</sup>三国时期，似乎此风相延，例如貂蝉，其人虽然史书没有记载，但元代《三国志平话》，以及宋元戏文《貂蝉传》、元代《连环记》已始有记，《三国演义》第八回有词云：“原是昭阳宫里人，惊鸿宛转掌中身，只疑飞过洞庭春。按彻梁州莲步稳，好花风袅一枝新，画堂香暖不胜春”，其“惊鸿宛转掌中身”，也是纤细轻柔之“色”。这种文学描写，或许也可以从一个侧面反映三国时期女性优伶“色”之形象。唐代与此有异，不仅女性优伶之“色”，而且社会女性之美，都乃崇尚“丰腴肥硕”。此种女“色”标准，可能跟唐代的国运强大有关，社会便寻求与此相适应的心理审美模式，乃以丰硕和肥胖为女性理想美感。武则天即为有“方额广颐”之女皇，而且“善自涂泽，虽左右不悟其衰。”<sup>[25]</sup>最有代表性的当然是杨贵妃，“太真姿质丰艳，善歌舞，通音律，智算过人。”<sup>[26]</sup>却是肥硕丽人，“素有肉体，至夏苦热，常有肺渴，每日含一玉鱼儿于口中”，<sup>[27]</sup>以此散热。其丰硕之迷人体态，有云：“鬓发腻理，纤秾中度，举止闲冶，加汉武帝李夫人。别疏汤泉，诏赐藻莹，既出水，休弱力微，若不任罗绮。光彩焕发，转动照人。”<sup>[28]</sup>白居易在《长恨歌》中也吟道：“天生丽质难自弃，一朝选在君王侧。回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂，侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时。云鬓花颜金步摇，芙蓉帐暖度春宵。春宵苦短日高起，从此君王不早朝。承欢侍宴无闲暇，春从春游夜专夜；后宫佳丽三千人，三千宠爱在一身。”杨贵妃之“丰腴肥硕”，可谓“色压六宫”。不但杨贵妃因肥美受宠，且其“有姊三人，皆丰硕修整，工于澹浪，巧合旨趣，每人官中，移易方出”，<sup>[29]</sup>也被封韩国夫人、虢国夫人和秦国夫人。

当然，汉代“燕瘦”唐代“环肥”，只是社会女性及其女性优伶审美之主流形态。女性优伶之“色”要求，也有与此不尽相同的，例如白居易所蓄二位女性家妓，名樊素和小蛮，乃是“樱桃樊素口，杨柳小蛮腰”，<sup>[30]</sup>并非丰硕肥胖，而是“樱桃小口”、“杨柳细腰”之纤柔佳丽。但是，历代女性优伶“色”之审美，却是一直相沿，以至扩展到了常规女性，甚至有称：“妇人德不足称，当以色为主”，<sup>[31]</sup>“天地英灵之气，不钟于男子，而钟于妇人。”<sup>[32]</sup>常规女性之色况且如此之重，为社会公共性欲望和性消费之女性优伶，自然分外严酷。

其次，史籍中之女性优伶，不但有“色”，且多“色艺俱佳”，“色艺超绝”，<sup>[33]</sup>是“声与色”兼有。这种“艺”、“声”，使女性优伶之“色”更具有女性神韵。夏庭芝所著《青楼集》，其中许多入记女性优伶有“色艺皆绝”等评述，例如周人爱“姿艺俱佳”，李真重“色艺无比”，曹娥秀“色艺俱绝”，事事宜“姿色歌舞俱佳”，<sup>[34]</sup>而珠帘秀则是“姿容殊丽，杂剧当今独步”，<sup>[35]</sup>而且，旦、末兼攻，众艺俱备，胡紫山在《紫山大全集》称：

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；媒约则雍容巧辩，闺门则旖旎娉婷；九夷百蛮，百神万灵；五方之风俗，诸路之音声；往古之事迹，历代之典型；下吏污浊，官长公清；谈百货则行商坐贾，勤四体则女织男耕；居家则父慈子孝，立朝则君臣圣明；离筵绮席，别院闲庭，鼓春风之瑟，弄明月之箏；寒素则荆钗布裙，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。心得三昧，天然老成，见一时之教养，乐百年之升平。<sup>[36]</sup>

史家描述中的许多女性优伶，演技高超娴熟，例如张岱在《陶庵梦忆》中所云之女优“刘晖吉女戏”：“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《唐明皇游月会》，叶法善作场上，一寸黑魑地暗，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，光焰青藜，色如初曙。撤布成梁，遂蹶月窟。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，亦必目睁日开，谓氍毹中那得如许光怪耶！”刘晖吉之演技，实在“匪夷所思”，难怪“曲中南、董，绝少许可”的彭天锡，也“独心折晖吉家姬”，称女戏达到刘晖吉这种演艺境界，“何必男子！何必彭大！”<sup>[37]</sup>明代万历年间之女优杨美，后更名超超，其字仙度，才、慧、致三者兼具，歌唱、说白、身段、台步以及动作，皆臻精妙。潘之恒在《鸾啸小品》之《仙度》盛赞之：“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；颖之您立见，自古罕矣！”“杨之仙度，其超超者乎！赋质清婉，指距纤利，辞气轻扬，才所尚也，而杨能具其美。一目默记，一接神会，一隅旁通，慧所涵也，杨能蕴其真。见猎而喜，将乘而荡，登场而从容合节，不知所以然，其致仙也，而杨能以其闲闲而为超超，此之谓致也。所以灵其才，而颖其慧也。”“余始见仙度于庭除之间，光耀已及于远；既觐于坛坫之上，佳气遂充于符；三遇于广莫之野，纵横若有持，曼衍若有节也。西施淡妆，而矜艳者丧色。仙乎！仙乎！美无度矣，而浅之乎？余以‘度’字也。‘仙’，仙乎？其未央哉！”“其致仙也，而杨能以其闲闲而为超超”，<sup>[38]</sup>杨美之演技可谓是出神入化。潘之恒《鸾啸小品》之《初艳》篇中又称，杨美尤以善演《窃符记》闻名，“杨美之《窃符》，其行若翔。受拷时雨雪冻地。或言：可立鞠得辟寒。美蒲获不为起，终曲而肌无粟也。”南朝梁羊侃家中之女优孙荆玉，“能反腰贴地，衔得席上玉簪”，<sup>[39]</sup>唐玄宗时期之女优念奴，一次宫廷集会，由于人声喧沸，众乐无法进行表演。唐玄

宗令高力士在楼上传呼：“遣念奴唱，邠十二郎小管。”<sup>[40]</sup>楼下顿时寂然无声，可谓“艺绝一时”。<sup>[41]</sup>

正是由于女性优伶精妙而出色的演艺，一些士人和观客不再单纯以色为满足，在性偷窥和性消费中，追求一种色艺俱佳，甚至由着女性优伶高超之演技，掩盖了在“色”乃至生理方面的不足和缺陷。“色”不甚美者，例如朱锦秀，“虽姿色不逾中人，高艺实超流辈”；和当当，“虽貌不扬，而艺甚绝”；喜春景，“姿色不逾中人，而艺绝一时”；米里哈，“貌虽不扬”，“歌喉清宛，妙入神品”；陈婆惜，“善弹唱，声遏行云”，且是“能弹唱鞞鞞曲者，南北十人”中之一位，“然貌微陋”；周喜歌，“貌不甚扬，而体态温柔”。<sup>[42]</sup>张岱在《陶庵梦忆》中曾经论述明末一位女优朱楚生，“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”，且“其科白之妙，有本腔不能得十分之一者”。生理微残者，例如珠帘秀与王奔儿，“背微偻”，然前者“杂剧为当今独步”，“后辈以‘朱娘娘’称之”，后者亦乃“长于杂剧”；平阳奴，“一目眇”，“精于绿林杂剧”，郭次香，“亦微眇一目”，“皆驰名金陵”；天锡秀，“足甚小，而步武甚壮”，“善绿林杂剧”；王玉梅“身材短小，而声韵清圆”，“善唱慢调，杂剧亦精致”；赛帘秀，“双目皆无所睹”，台步、做工仍是“有目莫之及焉”。<sup>[43]</sup>这些女性优伶“性命于戏”，“一往深情，摇扬无主”，“下全力为之”，故而即使“绝世佳人，无其风韵”，<sup>[44]</sup>天才演艺甚至使“色”和生理方面的缺点转化成了特点，“色艺俱绝”地展示女性优伶的独特女性神韵，并由此构成为公共男性的性幻想和性寄托的女体对象。女性优伶在史籍中的演艺印象，加剧了男女两性在社会性别制度中的主体和客体的原则关系。

注释：

[1]：《尚书·伊训》。

[2]：《宦官子弟错立身》。

[3]：胡祇遹：《优伶赵文益诗序》。

[4]：张岱：《陶庵梦忆》。

[5]：《青楼集》。

[6]：胡紫山：《紫山大全集》卷八《赠宋氏序》。

[7]：纽琇：《觚剩》卷四《圆圆》。

[8]：《雍正乐府》。

[9]：《独角牛》。

- [10]: 《晋书·石苞传》。
- [11]: 《绿珠传》，《香艳丛书》十七集卷二。
- [12]: 《宋书·阮佃夫传》。
- [13]: 《梁书·羊侃传》。
- [14]: 《新唐书·太宗诸子传》。
- [15]: 《梦梁录》“妓乐”。
- [16]: 《青楼小名录》。
- [17]: 明 香谷氏:《残簏故事》。
- [18]: 陆次云:《圆圆传》。
- [19]: 潘之恒:《亘史》外纪卷三十四“艳部准艳”《五姬传》。
- [20]: 《前汉书·外戚传》。
- [21]: 《飞燕外传》。
- [22]: 《赵后遗事》。
- [23]: 《奩史选注》第 683 页。
- [24]: 《古今图书集成·嫔妃部》。
- [25]: 《新唐书·后妃传》。
- [26]: 《旧唐书·后妃传》。
- [27]: 《开元天宝遗事》。
- [28]: 唐 除鸿:《长恨歌传》。
- [29]: 《杨太真外传》。
- [30]: 白居易:《本事诗》。
- [31]: 《世语新说·惑溺》。
- [32]: 《宋艳·狂妄》。
- [33]: 《青楼集》。
- [34]: 《青楼集》。
- [35]: 《辍耕录》。
- [36]: 《紫山大全集》卷八《朱氏诗卷序》。
- [37]: 张岱:《陶庵梦忆》。
- [38]: 潘之恒:《鸾啸小品》卷二。
- [39]: 《梁书·羊侃传》，《梁书》(二)，中华书局 1973 年版。

[40]: 引自《中国历代剧论选注》，湖南文艺出版社 1987 年版第 63 页。

[41]: 《青楼集》。

[42]: 《青楼集》。

[43]: 《青楼集》。

[44]: 张岱：《陶庵梦忆》。

原

载《新余高专学报》2007 年第 5 期

厦门大学图书馆