

# 乾旦坤生的性別投射與人生展演—— 以電影《霸王別姬》、《梅蘭芳》為例

沈惠如

經國管理暨健康學院通識中心副教授兼主任

在電影《梅蘭芳》中，梅蘭芳與孟小冬初次見面，被週遭的人拱上台清唱《遊龍戲鳳》，當梅蘭芳正要開口時，突然不自在的笑著對孟小冬說：「你不扮上，我怎麼看你都是個女的。」孟小冬也回說：「你不扮上，我怎麼看你都是個男的。」這段對話，點出了傳統戲曲性別反串<sup>1</sup>表演型態的特色與趣味。在中國傳統戲曲的表演程式中，腳色不是以「性別」為分類的依據，而是以「行當」來劃分，也就是說，女性可以演「生」、「淨」，男性也可以演「旦」。

戲曲中的性別反串現象絕不是偶然發生的，而是有其歷史發展的淵源，以及戲曲獨特的審美需求，當然，演出年代的物質條件和社會意識形態的規範也都是造成這種現象的原因<sup>2</sup>。演變至今，這種性別反串的演出模式有了「乾旦」（或稱男旦）和「坤生」這樣的名號，在戲曲表演史上也不時造就輝煌的藝術，成為鮮明的戲曲文化特徵，這其中的趣味點與困難度，給予其他類型的藝術如小說和電影等許多想像的空間，因此，本文便以乾旦、坤生的演進歷程為論述基準，輔以由小說改編的文學電影《霸王別姬》及刻畫四大名旦之首的傳記電影《梅蘭芳》的分析，衍生出演員因本身及行當的性別投射、進而呈現不同人生樣貌的曲折心路。

## 一、乾旦坤生的歷史演進

### （一）乾旦與坤生與時並進

乾旦與坤生，在戲曲發展史上是同時並存、與時並進的。

根據學者曾永義先生的推論，認為乾旦的起源可追溯至先秦時代的「優侏儒」<sup>3</sup>。清·王國維《宋元戲曲考》：「巫以女為之，而優以男為之。」又於附考說：

<sup>1</sup> 「反串」這個術語的原意是只演出與自己本工行當不同的腳色，與性別無關，但卻常被人誤以為男扮女、女扮男就叫反串。本文為了行文方便，仍會運用反串一詞，但若提到男扮女、女扮男的現象時，則用「性別反串」，以示與反串原意區隔。

<sup>2</sup> 參見陳志勇〈論宋元戲劇的腳色反串〉，湖北大學學報（哲學社會科學版）第32卷第3期，2005年5月，頁334-337。

<sup>3</sup> 參見曾永義《說戲曲》，台北：聯經出版公司，1976年，頁33。

「古之優人，其始皆以侏儒爲之，《樂記》稱優侏儒。」不過，若論較明確的男扮女裝表演敘述，當屬魏晉時期有關「遼東妖婦」的記載。《魏書·齊王芳紀》裴注引司馬師〈廢帝奏〉：

（帝）日延小優郭懷、袁信等，於建始芙蓉殿前裸袒遊戲，使與保林女尙等為亂，親將後宮瞻觀。又於廣望觀上，使懷、信等於觀下作《遼東妖婦》，嬉褻過度，道路行人掩目，帝於觀上以為讙笑。

唐代崔令欽《教坊記》則記錄了六朝時期的歌舞戲《踏謠娘》：

北齊有人姓蘇，鼻包鼻。實不仕，而自號為「郎中」。嗜飲，酗酒；每醉，輒毆其妻。宴銜怨，訴於鄰里。時人弄之；丈夫著婦人衣，徐步入場行歌。每一疊，旁人齊聲和之，云：「踏謠，和來！踏謠娘苦！和來！」以其且步且歌，故謂之「踏謠」；以其稱冤，故言「苦」。及其夫至，則作毆鬪之狀，以為笑樂。今則婦人為之，遂不呼「郎中」，但云「阿叔子」；調弄又加典庫，全失舊旨。或呼為談容娘，又非<sup>4</sup>。

《踏謠娘》是個北齊時酒鬼醉毆妻子的故事，「時人弄之」就是人們把這個故事表演出來調笑一番，「丈夫著婦人衣，徐步入場行歌」，可知既有表演、又有觀眾，而且是由男演員扮演妻子。接下來還說「今則婦人為之……調弄又加典庫，全失舊旨。」可見女優也同時存在。這種記載還說明了一個現象，就是戲劇在最早期的形態中，即產生了異性扮裝的表演方式，而且還被視為一種常態。

到了唐代，不僅乾旦繼續存在，女優也很盛行，甚至還出現了坤生。段安節於《樂府雜錄·俳優》記載：

武宗朝，有曹叔度、劉泉水，鹹淡最妙；咸通以來，即有范傳康、上官唐卿、呂敬遷等三人弄假婦人；大中以來，有孫乾、劉璃餅。近有郭外春、孫有熊<sup>5</sup>。

可見武宗、咸通以及大中等朝已有不少朝官，以婦人服表演，故稱「弄假婦人」。至於女優，武則天朝曾頒詔：「請禁天下婦人為俳優之戲。」這就證明當時女優很盛。晚唐詩人薛能曾做〈吳姬〉十首，其中第八首云：

樓台重疊滿天雲，殷殷鳴鼙世上聞，此日楊花初似雪，女兒絃管弄參軍。

這是女優搬演參軍戲。而坤生的記載，見唐人范摅《雲溪友議》：

<sup>4</sup> 參見唐·崔令欽《教坊記》，瀋陽：遼寧教育出版社，1988年，頁6。

<sup>5</sup> 參見唐·段安節《樂府雜錄》，上海：商務印書館，1936年，頁20～21。

安人元相國（按：即元稹）……廉問浙東……乃有俳優周季南、季崇及妻劉采春，自淮甸而來，善弄「陸參軍」，歌聲徹雲，……元公……贈采春詩曰：「新妝巧樣畫雙蛾，慢裏恆州透額羅。正面偷轉光滑笏，緩行輕踏皺文鞋。言詞雅措風流足，舉止低迴秀媚多。更有惱人腸斷處，選詞能唱望夫歌。」

「正面偷轉光滑笏，緩行輕踏皺文鞋。」是官員的裝扮，劉采春是女優，這正是坤生的例證。「陸參軍」是參軍戲中一種後期發展，參鶻問答而外，並有旦色歌舞，其始皆在宮庭，後乃行於民間，「陸參軍」既兼有歌唱，已屬戲曲之類。元稹讚劉采春「風流」、「秀媚」、「正面偷轉」、「緩行輕踏」、「言詞雅措」、「舉止低迴」，有唸誦、有表演、有歌唱，亦類似後世戲曲生旦之表現。

宋元以前的男扮女或女扮男，還不是一種自覺的演劇行爲，真正嚴格意義的性別反串——也就是乾旦坤生，應該是在戲劇腳色定型以後，所以宋元時期才是戲曲史上腳色性別反串的起始階段<sup>6</sup>。

由於承傳古代俳優諷諫和諧趣的傳統，宋金雜劇主要由男性演員表演，至宋元南戲、元雜劇，確立了以旦、末爲主的腳色分工，女演員也進入了演出系統，因此若男演員或女演員不足時，就有可能進行性別反串。元末文人夏庭芝所著的《青樓集》，是中國戲曲史上最早一部、也是唯一一部記載演員生活的專著，它以女演員爲主要描述對象，反映了元代戲曲、曲藝等表演藝術的歷史成就和發展盛況。在《青樓集》中，提到了一些女演員專精生角，他們不僅經常扮演以唱唸爲主的老生，還可以扮演需要高難度武打與身段的武生，例如天錫秀「善綠林雜劇，足甚小而武步甚壯」，另一位平陽奴雖然瞎了一眼，卻也是著名的武生，她曾將自己四體紋身，以絕妙的化妝術和武打身段，扮演古代的幫派人物<sup>7</sup>；而珠簾秀、順時秀、南春宴、趙偏惜、朱錦繡、燕山秀等女演員也都女扮男裝演末腳戲。

宋元時期的南戲或北雜劇中，坤生反而比乾旦更普遍，其原因應該是跟禁男娼有關。周密《癸辛雜識後集》「禁男娼」條記載：

至於傳脂粉以爲媚，史臣贊之曰：柔曼之傾國，非獨女得蓋亦有男色焉。……政和中，使立法告，捕男子為娼者，杖一百，賞錢五十貫，吳俗此風猶盛。」

明初朱權的《太和正音譜》也說：「雜劇，俳優所扮者，謂之『娼戲』，故曰『勾欄』。」他還引宋人趙子昂的話說：「娼優所扮者，謂之戾家把戲。良人貴其恥，

<sup>6</sup> 參見陳志勇〈論宋元戲劇的腳色反串〉，湖北大學學報（哲學社會科學版）第32卷第3期，2005年5月，頁334-337。

<sup>7</sup> 參見夏庭芝著，孫崇濤、徐宏圖箋注，《青樓集箋注》，北京：中國戲劇出版社，1990年，頁142。

故扮者寡」，所以當時社會對男性藝伎從業人員是持鄙視態度的。也因此當男演員不足時，便只好由女演員扮演了。

到了明清之際，情況開始有了變化，由於雜劇傳奇誕生之後，其強大的娛樂功能激起大眾參與的熱情，一些「良家子弟」也突破禁忌加入到「戾家子弟」演戲的行列，明·陸容《菽園雜記》云：

**嘉興之海鹽，紹興之餘姚，寧波之慈谿，台州之黃巖，溫州之永嘉，皆有習為倡優者，名曰戲文子弟，雖良家子不恥為之。其扮演傳奇，無一事無婦人。無一事不哭，令人聞之易生悽慘。此蓋南宋亡國之音也。其贗為婦人者名粧旦，柔聲緩步，作夾拜態，往往逼真<sup>8</sup>。**

可知這時「粧旦」已漸漸成為優伶們的職業，時人亦不以「粧旦」為恥。

由於清朝入關之初，許多八旗弟子領了皇糧卻只知吃喝玩樂、狎娼宿妓，於是康熙下令禁小說、禁戲劇……，然而戲曲演出卻是越禁越受歡迎，市井民間如此，宮廷上下亦是，從乾隆到慈禧，個個都是戲迷，他們一面在宮廷設南府、召戲班進京，一面卻仍執行禁女優演戲、禁花部亂彈等等，除了宮廷宴樂、貴族堂會之外，還禁止婦女看戲。當然，女子演戲在南方民間並未完全禁絕（從《閒情偶寄》、《揚州畫舫錄》可看出），只是戲班為求生存，盡量不用女伶，往往以乾旦為主，以清末民初最有名的京劇科班「喜連成」（後改名「富連成」）為例，自光緒三十年（1904）開辦，收喜、連、富、盛、世、元、韻字各班學員共 663 人，只有在 1915 年左右收過一名帶藝入科的女學員明月英。

清末上海出現了「髦兒班」女班，最早僅出席一些私人的宴會，主要以曲藝表演為主，身段武打技巧較差，後來一些戲院經理看到「髦兒班」受歡迎，便與之簽約為一般大眾演出，1894 年開張的「美心茶園」，便是第一個僱用「髦兒班」的劇場。1912 年，北京的演員俞振庭，趁革命成功之際向新的國民政府籲請取消女演員的禁令，坤角於是開始在北京出現<sup>9</sup>。1916 年 8 月，由梆子名花旦田際雲創辦的第一個女子科班「崇雅社」便在北京成立<sup>10</sup>，「崇雅社」培養出了一大批優秀的女藝人，而且行當齊全。不僅有女老生，還有女武生、女銅錘、女架子花和女丑。

由於嚴懲宿妓和禁止女伶，清代的豪門貴族由狎妓轉而狎伶，乾旦便成了玩物。戲曲在這種社會風氣底下變質，重「色」輕「藝」，時人欣賞戲曲常被後人冠以「狎邪」之名。鄭振鐸（1898-1958）於〈清代燕都梨園史料序〉有說：

**抑尚有感者，清禁官吏挾妓。彼輩乃轉其柔情以向於伶人。《史料》裡不乏此類變態性慾的描寫與歌頌。此實近代演劇史上一件可痛心的污點<sup>11</sup>。**

<sup>8</sup> 參見明·陸容《菽園雜記》卷十，上海：上海古籍出版社，1991 年，頁 324。

<sup>9</sup> 參見馬少波等主編《中國京劇發展史》，台北：商鼎文化，1992 年，頁 245~246。

<sup>10</sup> 參見黃柯〈論男旦〉，引自《京劇論壇》。

<sup>11</sup> 參見鄭振鐸〈清代燕都梨園史料序〉，收錄於張次溪《清代燕都梨園史料》第一冊，台北：台

乾旦扮演亦優亦倡之角色，在清代有「像姑」之稱號，《清稗類鈔》卷十〈優伶類〉：

都人稱雜伶為像姑。實即相公二字，或以其同於仕官之稱謂，故以像姑二字別之。望文知義，亦頗近理。而實非本音也。朝士之雅重像姑者，殆以涉蹟花叢。大千例禁，無可遺興，乃召像姑入席<sup>12</sup>。

28

又《宣南雜俎》〈像姑〉亦有記載：

脂柔粉膩近仙妹，兩字馳名是像姑。不信頭銜臻絕貴，聲聲贏得相公呼<sup>13</sup>。

此外像《品花寶鑑》、《花月痕》、《青樓夢》、《海上花傳奇》均有描寫。

民國初年梨園科班成立之後，由於希望能培養傳承戲曲藝術的名伶，受到社會敬重，並有較豐厚的財帛收入，因此訂下「科班規訓」，終於慢慢杜絕了上述的陋習。尤其到了「四大名旦」梅、尚、程、荀技藝受到肯定之後，乾旦終於擺脫了負面的形象。

## （二）戲曲特質與腳色駕馭

象徵、虛擬、寫意，是中國傳統戲曲的特質，演員藉由戲曲的虛擬性，透過程式化的動作演活劇中角色。優伶的身段以「傳神」、「抽象虛擬的動作」為尚，若配合舞臺虛擬之特性，觀眾在觀賞戲曲時便會有更大的想象空間。

角色扮演是戲劇的主要成分，這種扮演指對人物的舉動作出模仿，至少要達到「形似」的要求，然而角色扮演的最高層次是「神似」。乾旦的表演藝術正須體現「神似」的藝術成分。畢竟男演員扮演女角，並非純粹穿上女性衣服便能演繹，必須拿捏異性的神態，達到「神似」的地步，所以說，乾旦是中國戲曲中高度程式化及形神皆備的腳色行當。乾旦的扮演固然難度很大，但有意思的是，藝術本就需要「距離」，有了「距離」才能產生美感。特別是戲曲藝術，歌舞化程度很高，與生活的原始自然狀態保持著較大距離，因此給予了乾旦藝術發展的空間和自由。

乾旦與坤生在唱唸做打方面，均需花費加倍的揣摩功夫，我們從歷來的文獻資料可以看到他們如何精進自己的唱作造詣，以突破重色不重藝的觀感。《宣南雜俎》〈試喉〉有說：

---

灣學生書局，1965年，頁13。

<sup>12</sup> 參見徐珂《清稗類抄》卷十二〈優伶類〉，台北：台灣商務印書館，1983年，頁1。

<sup>13</sup> 參見藝蘭生著《宣南雜俎》，收錄於張次溪編《清代燕都梨園史料》第二冊，台北：台灣學生書局，1965年，頁987。

曉雞未唱發清謳，面壁聲聲試玉喉。一曲漫誇兒技熟，耐寒憐煞五更頭<sup>14</sup>。

此言乾旦在唱功方面所付出的努力。蜀西樵也《燕臺花事錄》、苕溪藝蘭生《側帽餘譚》等，均對乾旦唱功作出批評：

姚主人寶香，字妙珊，京師人，年十九。出瑞春，結束登場，儼然莊婦而歌喉清婉，尤有繞梁韻。其得名在癸酉前，見人殊落落近則，閱歷世故。與談輒如聽柘枝兒，聲聲入心坎中<sup>15</sup>。

陳嘯雲，字琴芬，京師人，年十五。景酥弟子，音清越以長。對面樓頭，人聲騰沸中能聞其語<sup>16</sup>。

可知乾旦們對自己的技藝有很高的審美要求。

男演員扮演女性角色時，對舞蹈和科範亦相當講究。藝蘭生《評花新譜》、蜀西樵也《燕臺花事錄》等，均對當時乾旦的表演模式作出評論：

近信，孟金喜，字如秋，年十三，隸春台部。風流蘊藉，宜喜宜嗔。登場以濃豔勝，演蕩婦尤神肖。眇眇生姿，足令觀者心醉<sup>17</sup>。

馬鳳，字棲碧。現在大順寧部。英姿峭骨不事描眉畫目，而風致自佳。於踏蹻後，愈見趨捷。乃旦色中，別樹一幟<sup>18</sup>。

除了乾旦之外，坤生對自身藝事的精進亦不遑多讓。一代坤生孟小冬，最爲人所津津樂道的就是用氣和「字頭、字腹、字尾」切音，咬字極爲細緻講究，從容沈穩，毫無雌音。嗓音渾厚，偶而還能出現幾絲瘡啞，更覺蒼勁，呈現出醇厚清雅氣韻。如果我們比對孟小冬少女時期的唱片，便可發現少女時期她嗓音既高且衝，痛快淋漓，一氣呵成，但顯然並不講究字音，且有些尖銳、迫促，和後來的渾厚從容完全不同<sup>19</sup>。可見除了有「祖師爺賞飯吃」的天份外，她揣摩其師余叔岩的唱腔所做的努力得到了極度肯定。

乾旦與坤生的表演藝術，乃擷取真實生活的原型，提煉神韻加工之後，「乾

<sup>14</sup> 同註 13，頁 992。

<sup>15</sup> 參見蜀西樵也《燕臺花事錄》，收錄於周駿富《清代傳記叢刊》藝林類 43，台北：文明書局，1985 年，頁 209。

<sup>16</sup> 參見藝蘭生《側帽餘譚》，收錄於張次溪《清代燕都梨園史料》第二冊，台北：台灣學生書局，1965 年，頁 1137。

<sup>17</sup> 參見藝蘭生《評花新譜》，收錄於周駿富《清代傳記叢刊》藝林類 39，台北：文明書局，1985 年，頁 88。

<sup>18</sup> 同註 15，頁 210。

<sup>19</sup> 參見王安祈〈京劇流派：生命風格的體現——以余叔岩、孟小冬、李少春師徒關係爲討論核心〉，發表於台灣大學戲劇系「探索新景觀：2008 劇場藝術學術研討會」，2008 年 10 月 31 日至 11 月 2 日。

旦」往往「比女人還要女人」，「坤生」更常較真實男子具俊雅魅力！無論是「乾旦」亦或「坤生」，都在戲曲「寫意」與「唯美」的美學條件下，得以成立。戲曲的超寫實，使演員得以濃彩的裝扮，嚴謹的訓練，過渡到劇中人物。戲曲表演的「顛倒乾坤」，憑藉的當是表演的程式體系與演員的天資稟賦，所以演員的天然性別，實非最重要的標準與條件<sup>20</sup>。然而正因為如此，傳統戲曲的觀劇趣味及劇藝呈現也就更加豐富多姿。

## 二、《霸王別姬》——乾旦的性別想像與心理困境

在前述乾旦坤生的發展歷程中，戲曲演員始終擺盪在表演的真實與人生的現實之間，他們爲了提升表演層次，極力模仿女性的身段神情，因此在真實人生當中也往往被當作女性看待。以清朝乾嘉時期造成花雅之爭的秦腔乾旦魏長生爲例，魏長生曾三度進京獻藝，據吳太初《燕蘭小譜》記載：「一時歌樓觀者如堵，而六大班幾無人過問，或至散去。」當時薈萃於北京的秦、楚、滇、黔、晉、粵、燕、趙各地演員，紛紛向魏和他的學生陳銀官（漢碧）觀摩學習。一時以魏長生爲代表的蜀伶所演的秦腔，風靡京華。魏長生爲了成功呈現女態，還發明了蹻功，模擬女子纏足走路的婀娜多姿，這就是戲曲旦角蹻功的由來。但因他所演的一些女性角色有大膽勇敢追尋真愛的行爲，使得當時保守派人士不滿，1785年，清政府以正風俗、禁誨淫之戲爲名，明令禁止秦腔戲班在京城演唱，魏一度被迫入昆弋班演出，後離京到揚州賣藝，加入江鶴亭掌管的春台班。由於他演戲不專用舊本，別開生面，在揚州又紅極一時，當地花部和昆班演員群起仿效。1801年重返北京，神韻雖稍減當年，但聲容如舊，風韻猶佳。可惜翌年夏天，演畢《背娃入府》後即氣絕於後臺。魏長生在北京演出遼邦公主時，有一次乾隆皇帝與一名愛妃喬裝出宮看戲，皇妃被魏長生的扮相所迷，且因與早逝的公主和碩格格模樣相似，不禁潸然淚下，乾隆怕皇妃傷心，建議皇妃收魏長生作乾女兒，於是第二天，魏長生仍穿著遼邦公主的裝束進宮謝恩，由於這次奇遇，民間都稱他「魏皇姑」，他死後埋在家鄉的墳地也被稱做「皇姑墳」。戲裡人生竟掩蓋了他真實的男兒身份，這正是乾旦或坤生難解的宿命。

男演員長期飾演旦角、模擬女性神態，是否就會產生性別認同的問題？陳凱歌導演的電影《霸王別姬》<sup>21</sup>（張豐毅、張國榮、鞏俐主演）似乎有意要刻畫這樣一個故事。然而我們若仔細探究，便會發現這個故事夾雜在史詩般的大敘事中，其實是處處玄機、頗堪玩味！

《霸王別姬》改編自李碧華的同名小說，敘述程蝶衣（張國榮飾）自小被賣到京戲班學唱戲，由於他生得清秀纖細，故被派學唱青衣，漸漸的對自己的身份是男是女產生了混淆感。經過十多載的朝夕相對，程蝶衣對師兄段小樓（張豐毅

<sup>20</sup> 參見劉慧芬〈戲場乾坤變：談跨越性別的角色扮演〉，引自台大婦女研究室《婦研縱橫》第72期，2004年10月。

<sup>21</sup> 該片獲得1993年第46屆坎城電影節金棕櫚獎、同年金球獎最佳外語片、亞太影展最佳男主角。

飾)漸生情愫，兩人後來因合演《霸王別姬》而成爲名角。不料小樓後來迎娶妓女菊仙(鞏俐飾)爲妻，在文革時期兄弟倆又被逼互相出賣，段小樓並被逼迫批鬥自己的妻子菊仙，使菊仙失去生存意志而在返家後上吊自殺。蝶衣對畢生的藝術和感情的追求感到失落，在十多年後再次跟小樓排演《霸王別姬》時自刎於臺上。

這部電影乍看之下很容易被單純的解讀爲兩男一女間的同性及異性情愛糾葛，事實上在詭譎多變的中國近代史架構之下，程蝶衣的同志身份顯得有些微妙，看似偉大的愛情也因而千瘡百孔。

### (一) 世上的戲唱到哪一齣了？——小說與電影訴求的差異

《霸王別姬》是戲夢人生的最佳註腳。是藝術之夢，是人生之夢，是哀悼興亡更替的政治暴力下人性淪喪之夢，是禮贊傳統文化、寄託追懷之情的斑斕絢麗之夢。電影《霸王別姬》是根據李碧華小說改編的電影中成就最高的一部，李氏生於梨園之家，在父親帶領下對京劇有相當的了解。她筆下多寫梨園，無論京腔粵曲，都能寫得有情有韻，家學淵源當然有所助益。

小說寫梨園 50 年政治變遷中的血淚，寫癡迷於藝術、人戲不分的程蝶衣爲情、爲戲、爲尊嚴的堅持和磨難，也寫了同性戀、異性戀的三角糾葛，在京劇的繽紛舞臺上，給人以一定的豐富和深度感。然而小說《霸王別姬》也與李氏其他小說和香港文學、影視作品一樣，保持著與中國的距離。

關於電影《霸王別姬》，學者們做了許多精闢的研究，也大致形成定論，概括起來主要是：在內容上，影片達到了豐富性與深刻性的高度統一，展示了人在文化與政治暴力下的角色錯位，人性在面臨暴力威脅時的多面性。影片呈現的主題是「忠貞與背叛」，程蝶衣以外的人在藝術與人生舞臺上呈現出背叛，陳凱歌甚至還在其中貫注了自己在文革時做紅衛兵背叛父親的沉痛經驗。

在形式上，影片實現了意象化與規模化的完美結合，是故事線索清晰的情節劇，又是東方人文精神和規模化形式嚴整統一的歷史劇，京劇的華麗色彩、精美表演程式與膜拜傳統藝術、強調人之尊嚴的儀式化場面貫穿全片，京劇的精華濃縮在《霸王別姬》的戲中戲之中反覆演習，構成了堂皇盛大的視覺、聽覺饗宴。尤其值得稱道的是，片頭片尾舞臺追光燈下一對梨園兄弟的生離死別，程蝶衣按照「從一而終」的信條在《霸王別姬》的排演中從容自刎，姬別霸王，在歷盡磨難與屈辱之後，借由物我兩忘、人戲合一，以身殉道，完成了戲劇舞臺上的藝術角色，也達到了人生舞臺上的人格完成和自我實現。

然而如前所述，李碧華的小說與中國存在著距離，而這個距離，給予了陳凱歌二度創作的空間，我們不妨從電影的結尾說起。電影中程蝶衣以段小樓的劍自刎結束生命的片段，李碧華的小說是這樣寫著：

**蝶衣驚醒。**

戲，唱，完，了。  
燦爛的悲劇已然結束。  
華麗的情死只是假象。  
他自妖夢中，完全醒過來。是一回戲弄。  
太美滿了！  
強撐著爬起來。拍拍灰塵。嘴角掛著一朵詭異的笑。  
「我這輩子就是想當虞姬！」  
他用盡了力氣。再也不能了。(p.303)<sup>22</sup>

小說裡程蝶衣並沒有死，而是以演完一齣戲，做為人生的結束。事實上，陳凱歌在對小說進行改編時，的確做了很多更動，而這些更動，適足以影響整個故事的主題與方向。

例如他刪掉了許多原著對香港的描述，像段小樓在文革時期逃至香港，靠打零工，騙取香港政府的公共援助度日。小說這樣寫著：

霸王並沒有在將邊自刎……。這並不是那齣戲……。現實中，霸王卻毫不後顧，渡江去了。他沒有自刎，他沒為國死。因為這「國」，不要他。但過了烏江渡口，那又如何呢？大時代有大時代的命運，末路的霸王，還不是面目模糊地生活著 (p.275~276)？

小說最後也以對香港一九九七後的反省來結束：

後來，小樓路過燈火昏黃的彌敦道，見到民政私署門外盤了長長的人龍，旋旋繞繞，熙熙攘攘，都是來取白色小冊子的：一九八四年九月二十六日，中英協議草案的報告。香港人至為關心的，是在一九九七年之後，會剩多少「自由」……。什麼家國恨？兒女情？不，最懊惱的，是找他看屋的主人，要收回樓宇自住了，不久他便無立錐之地。整個的中國，整個的香港，都離棄他了，只好到澡堂泡一泡。到了該處，只見「芬蘭浴」三個字。啊連浴德池，也沒有了。(p.303~304)

可見小說試圖引發讀者重新思考國族認同的真正含意，時代在變，一切都不同了，正如電影中段小樓批評程蝶衣對戲「瘋魔」時說的：「你也不出來看一看，這世上的戲都已經唱到哪一齣了。」整個故事的格局顯得比較開闊。電影則集中描述段小樓、程蝶衣和菊仙的三角關係，時間的跨度在 1924~1977，最後才稍微提及 1990 徽班進京兩百週年。電影中，京劇《霸王別姬》操控著男女主角的命運，也成了程蝶衣生命的隱喻，從二千多年前楚漢相爭的版本，到京劇舞台，到現實人生，虞姬一直上演著自刎的戲碼，霸王一直處在驚愕之中，程蝶衣扮演

<sup>22</sup> 參見李碧華《霸王別姬》，台北：皇冠出版社，1992年，以下小說引文皆出於此，不再標明出處，僅標示頁碼。

虞姬，心裡也老唸著：「我這輩子就是想當虞姬！」於是，她的人生一如戲劇一般落幕了。

## （二）扮女／變女——性別倒錯與情慾啟蒙

當程蝶衣等於虞姬，這裡便存在一個性別認同的問題，「演什麼像什麼」與「演什麼是什麼」，這中間的差異仍取決於演員的本心。中國戲曲的特質在於「裝扮」，如「弄假婦人」、「裝孤」等，其表演並不求「進入角色之中而不自知」，而是要「表現」角色的內、外在特徵，這和斯坦尼斯拉夫斯基體系的表演不同。因此在乾旦的訓練過程中，不要求他們在心理或生理上「變成」女孩，而是要仔細觀察、模擬和表現女孩的特徵。京劇名家杜近芳說他在跟梅蘭芳先生學戲的時候，必須先把自己從女的變成男的，表演時再把自己變成女的<sup>23</sup>，這就是最好的例證。

以藝術型態而言，乾旦是在男性生理基礎上以程式化的舞台語彙演示女性的藝術形象（反之，坤生亦然）。在人類古老的神話中，一直存在著「雌雄同體」的原型（archetype），而且是具有跨民族、跨地域的共通性，例如中國的「太極圖」、《易·繫辭》：「陰陽不測謂之神」、古印度塑像主神濕婆和他的妻子雪山女神是雌雄同體、亞當夏娃原也是雙性同體、古希臘神話裡的月桂樹是雌雄同體的植物、漢·楊孚《異物志》記載一種動物「靈狸一體，自為陰陽」……等等<sup>24</sup>，文化人類學者曾詮釋這樣的現象：

古代人通常將神聖者描繪為兩性兼體的即它既是男的又是女的。……事實上，兩性兼體是古代人表示全體、力量以及獨立自存的普遍公式。人們似乎覺得，神聖性或神性如果要具備終極力量，和最高存在的意義，它就必須是兩性兼體的<sup>25</sup>。

精神分析學家卡爾古斯塔夫榮格（Carl Gustav Jung，1875~1961）說：

從遙遠而無法記憶的時代起，人類就在自己的神話中表達這樣一種思想——男人與女人是共存於同一軀體中的，這樣一種心理直覺往往以神聖的對稱形式，或以創造者身上具有雌雄同體這一觀念形式外射出來<sup>26</sup>。

可見從心理學、人類學、女性主義等學者都不約而同認為史前時期人類原初的完

<sup>23</sup> 參見梅葆玖〈看乾旦說乾旦〉，出自《中國京劇》，2004年第一期。

<sup>24</sup> 參見徐蔚〈男旦藝術文化心理管窺〉，《福建師範大學學報》（哲學社會科學版），2003年第6期，頁80。

<sup>25</sup> 參見（美國）D.L.卡莫迪著，徐均堯譯《婦女與世界宗教》，成都：四川人民出版社，1989年。

<sup>26</sup> 參見（美國）C.S.霍爾、V.J.諾德貝著、馮川譯《人格心理學入門》，上海：三聯書店，1987年5月，頁52。

美狀態是集男女雙性的力量於一身。所以榮格進一步指出：

**不管是在男性還是女性身上，都伏居著一個異性形象，從生物學角度來說，僅僅是因為有更多的男性基因才使局面向男性一方發展<sup>27</sup>。**

這種雌雄同體所揭露出來的人類潛意識，為文學和藝術創作提供了主題和心理機制，英國的作家維吉尼亞吳爾芙（Virginia Woolf，1882~1941）便認為雙性同體是藝術創作的原則，藝術家必須是女性化的男性或男性化的女性，擁有雙性同體的心靈，她的經典小說《歐蘭朵》（Orlando）就是這種精神的體現。

戲曲中的乾旦，是男性演員調動潛藏於內心的與外表性別特徵相反的性別體驗，加以提煉，並予以外化，這是對原始神話中雌雄同體原型在藝術創造實踐中的昇華，符合藝術創造的心理規律<sup>28</sup>。事實上中國傳統文人也常有「反串」寫作，亦即男性文人有意無意的自擬為女子，在詩詞中以女性的哀怨憂愁來自況政治上的失意以及懷才不遇，這種模擬與乾旦的表演相類似。只是舞台上的逾越性別藩籬，並不意味著在現實生活中也可以溢出性別規範，如果因此而以另一性別的腳色自居，或者試圖變成另一種性別，那就已經超出表演的範圍，而成為個人性向的抉擇了。

《霸王別姬》中的程蝶衣，顯然就是「超越表演藩籬」，想從舞台上的虞姬，化身為段小樓現實生活中的虞姬，結果落得如虞姬一般下場，難道這不是「求仁得仁」？當然不是，因為戲裡的虞姬為了讓霸王無後顧之憂，於是心甘情願的離去，然而程蝶衣之死，卻是充滿了哀怨與絕望。

蝶衣一向沒有什麼野心，他想要的，只是和師哥唱一輩子的戲，演一輩子的霸王和虞姬。他說：「少一個月、一天、一個時辰都不叫一輩子」，他那樣跪在小樓的面前，很激動地說，眼裡全是期盼，面對如此執著與大膽表白的蝶衣，小樓也只好回應：「你是不瘋魔不成活啊！」

程蝶衣的同志傾向，在他年幼孤獨的生活於戲班時已然形成，雖然師父和大師兄對他的教導嚴厲而粗暴，但大師兄也會在師父無情的棍棒之下極力護著他，於是大師兄成了他的情感寄託。蝶衣的心理轉折十分微妙，當被要求唱「思凡」時，他怎麼樣也不願意唱出那句：「我本是女嬌娥，又不是男兒漢」，乍看之下，他十分不願意被當作女性看待，然而我們也可以這樣解讀：在蝶衣的潛意識裡，其實深知自己隱含了女性的特質，因此刻意不承認，以免洩露心跡。

幾經嚴厲的懲罰後，程蝶衣將段小樓的話聽進去了：「就當你是女孩兒，別再弄錯了」，段小樓將煙管插入其口中，並流出血來，這也是象徵段、程兩人的性行為，由於這個動作，程蝶衣才徹底改變。段小樓曾主動親口答應，舞台上扮演楚霸王的他，如果有朝一日真的取得寶劍，以劍一統天下，就要程蝶衣當他的王后——這當然是說戲，但程蝶衣把此話當真，那把寶劍就變成了定情之物。後

<sup>27</sup> 同註 17，頁 56。

<sup>28</sup> 同註 15，頁 80。

來，程蝶衣被太監強暴，以及抱養路旁的棄嬰等，均暗示他漸漸認同女性的腳色。關於這一點，曾引起一些男同性戀者觀眾的質疑：為什麼程蝶衣和段小樓的感情非得套用女性的模式來表達？這豈不是編劇缺乏想像力或討好異性戀觀眾的明證？事實上由於程蝶衣是乾旦，他的職業訓練就是學習女性的聲音、身段和心情，所以套用戲曲模式來表達情感，是很自然的事<sup>29</sup>。

當程蝶衣和段小樓唱紅了《霸王別姬》時，蝶衣迷失了，沉浸在自己就是虞姬的幻夢中，因為他在日常生活裡對師兄產生的特殊情愫，在無法表達，且無法受到現實社會認可時，只有透過演戲的方式展現欲求，「虞姬」這個腳色就是最佳的偽裝，舞台上的展演也就象徵著他人生的展演，戲曲舞台與其個人生命完全分不開，他用日常生活經歷去體會劇中人物，揣摩劇中人物的性格；他利用劇場的「性別扮演」，傳達自己的性別認同訴求，希望師兄也能與他一起從一而終，只可惜師兄段小樓不與他一同活在戲曲所構築的世界中。當兩人絕裂時，程蝶衣所獨自出演的是《貴妃醉酒》、《牡丹亭》、《拾玉鐲》——不是苦苦等待君王、就是思春倦怠的女人。幾經波折之後，當他們再站上舞台，感覺也已經不對了，於是她只好獨自唱完這齣《霸王別姬》——拿著象徵定情的劍，真的自刎在台上。

乾旦或坤生的演藝生涯，由於長期變裝、性別倒錯，確實給小說家及影像工作者很大的想像空間。例如凌煙的小說《失聲畫眉》講述歌仔戲班女同性戀的故事；施叔青的《行過洛津》是福建七子戲演員許情渡海來台，受到狎伶風氣影響，因而產生性別認同的疑惑；電影方面，除了《霸王別姬》之外，楊凡執導的電影《遊園驚夢》演述一個愛唱崑劇小生的女孩（王祖賢飾），與父親的姨太太（宮澤理惠飾）因串演〈遊園驚夢〉而產生情愫……等，這些作品，滿足了許多觀眾一窺乾旦坤生生活的欲望。性別想像固然迷人，但正如前面分析，演員逾越了表演的份際，實非乾旦坤生藝術發展的本意，所幸民國以後梅蘭芳等四大名旦的出現，終將乾旦藝術推展到極致，樹立戲曲表演美學風範。

### 三、《梅蘭芳》——乾旦坤生的突圍模式與藝術執著

梅蘭芳（1894—1961），出生於京劇世家，8歲學戲，11歲登臺，擅長青衣，兼演刀馬旦。在五十多年的舞臺實踐中，梅蘭芳對旦角的唱腔、念白、舞蹈、音樂、服裝、化妝等各個方面都有創造發展，形成了獨特的藝術風格，世稱梅派。他文武兼長，扮相極佳；嗓音圓潤，唱腔婉轉嫵媚，創造了為數眾多、姿態各異的古代婦女的典型形象。梅派代表作有《宇宙鋒》、《貴妃醉酒》、《斷橋》、《奇雙會》、《霸王別姬》和《穆桂英掛帥》等。梅蘭芳先生在促進我國與國際間文化交流方面貢獻卓越，是我國向海外傳播京劇藝術的先驅。他曾於1919年、1924年和1956年三次訪問日本，1930年訪問美國，1935年和1952年兩次訪問蘇聯進行演出，獲得盛譽，並結識了眾多國際著名的藝術家、戲劇家、歌唱家、舞蹈

<sup>29</sup> 參見桑梓蘭著〈程蝶衣——一個異端詮釋的起點〉，引自陳雅瀆編《霸王別姬——同志閱讀與跨文化對話》，嘉義：南華大學出版，2004年，頁49。

家、作家和畫家，不僅增進了各國人民對中國文化的瞭解，也使我國京劇藝術躋入了世界戲劇之林。

2008年12月，陳凱歌繼《霸王別姬》之後執導的另一部戲曲素材電影《梅蘭芳》（黎明、章子怡、陳紅、孫紅雷主演）上演了，這部電影記述一代京劇名人梅蘭芳的藝術及感情生活，分為三個部分：少年成名的梅蘭芳和前輩十三燕之間的恩怨；中年梅蘭芳和孟小冬的感情糾葛；抗戰時期梅蘭芳的種種際遇。第一段，看出他對表演藝術的執著，且一心為著提升、改良旦角藝術不遺餘力。第二段，乾旦與坤生的共譜戀曲，戲裡戲外都是話題，陰陽顛倒的趣味，成就一段佳話。第三段，呈現梅蘭芳的愛國情操，與教忠教孝的傳統戲曲相互輝映，贏得敬重。

以上三個段落，可以折射出幾個相關議題，一是乾旦／坤生中男身／女身反差的弔詭性別議題探究；二是大師級的藝術成就與人生歷練；三是清末民國以降的戲曲傳播史與中國社會思潮的轉變。然而，在探討這三個問題之前，先要釐清《梅蘭芳》電影的真實與虛構，因為它是打著傳記電影的旗幟呈現的，但內容卻無可避免的對事實有所更動，倘有關涉到上述三項議題，就必須謹慎處理，以免違反史實<sup>30</sup>。

## （一）紀實與虛構之間

### 1、關於梅蘭芳的大伯

電影從一封信開始，那是梅蘭芳大伯留給他的信。梅蘭芳少年失怙，大伯也因在西太后壽辰中以家中出殯而未穿紅，犯了忌諱而被打死。少年梅蘭芳由家中世交、老生名角十三燕撫養成人。在大伯的信中，提及伶人地位的低下、境遇的悲慘、對梅蘭芳期許出淤泥而不染，梅蘭芳一生信念，由此出發；而大伯死前被迫披掛的紙枷鎖，也成了全劇最關鍵的象徵。

在現實之中，梅蘭芳的確出生梨園世家，父親早逝，由梅家大伯撫養長大。大伯名叫梅雨田，為著名琴師，清內廷供奉，為當時京劇界最著名的老生演員譚鑫培拉琴，有「胡琴聖手」之稱。大伯一直活到梅蘭芳20歲已初步成名後才逝去。電影不論如何改編，可以確定的是：梅家大伯對梅蘭芳的提攜與型塑有著極大的影響。

### 2、相公堂子的遺風

在第一章時曾敘述清代由於政府立有法令禁止官吏嫖妓狎娼，於是士大夫就去狎褻男色，而這些男色多半是梨園中的子弟。影片中便有這樣一幕：少年梅蘭芳出場不久，就被其表兄朱慧芳拉去陪酒，嫵媚的表兄一屁股就坐在了那位二爺的大腿上，想讓梅蘭芳有樣學樣，結果梅蘭芳賞了他一記耳光。這個片

---

<sup>30</sup> 以下關於電影與史實的不同，參見納蘭公子容若〈電影《梅蘭芳》與真實梅蘭芳的差別〉，新浪娛樂 2008年12月9日，<http://www.sina.com.cn>、蔡登山著《梅蘭芳與孟小冬》，台北：印刻文化，2008年12月、齊崧著《談梅蘭芳》，台北：傳記文學出版社，1988年1月。

段寫出梅蘭芳成長中的艱辛：不僅要學戲唱戲，還要應付許多陪酒陪客的無聊營生，而梅蘭芳都堅持了自己的清白、乾淨。

這其實就是清末「相公」文化的遺留，相公集中的地方叫做「相公堂子」，漂亮的男孩子學戲時，由於師傅的調唆、壞人的引逗、周圍環境的薰染，使這些孩子產生變態心理，逐漸墮落。「相公堂子」原本是演劇業的一個正當組織，以解決和調停同仁間的演出合作等問題。由於達官貴人常來此找樂子，男旦也聚在此處搞同性戀，所以名聲漸壞，時人將「相公堂子」視為男娼館。

梅蘭芳的爺爺、著名旦角、同光十三絕之一、四大徽班之四喜班班主梅巧玲就辦有「景和堂」，後來很多名角都有自己的堂子，比如伶界大王譚鑫培的「英秀堂」。梅蘭芳本人是在朱小芬（梅巧玲弟子朱靄雲之子、梅蘭芳的姐夫）的「雲和堂」。當時與梅一起就學就有他姐夫的弟弟朱幼芬、表兄王蕙芳（也就是電影裡的朱慧芳的原型），梅蘭芳運氣好，既趕上了「相公堂子」逐漸走向衰敗的歷史時期，又遇上貴人（指梅黨），以致早早脫離堂子。

### 3、戲劇化的打對台事件

影片中少年梅蘭芳登臺不久，已有盛名，但真正得享大名到獨力挑班的程度，始於他與爺爺十三燕的三天「打對台」。梅蘭芳第一天就輸了，第二天在邱如白等梅黨諸人幫助下，推出新戲《一縷麻》大受歡迎，大勝十三燕；最後一天，十三燕演出的「丹桂茶園」空無一人，而梅蘭芳在「吉祥戲院」上演的《黛玉葬花》則滿坑滿谷，完勝十三燕。所以邱如白說：「你的時代來了。」而老伶人十三燕作為舊時代的代表，在溘然逝去之前，也以自己的方式捍衛尊嚴，並給梅蘭芳留下了影響一生的兩句話，一是「輸不丟人，怕才丟人」，另一句是「將來要給唱戲的爭一點地位。」在電影中，這次戲劇化的打對台是梅蘭芳戲劇生涯的轉捩點，是生行讓位給旦行的勝負戰、是新舊時代交替的完成、也是藝術創新的新起點。

不過在歷史上，梅蘭芳的成名不是經此一戰成名的，而是慢慢積累的。他出道以後不久就很受歡迎，但直到 1913 年他 19 歲赴上海演出才第一次唱壓軸戲。其後幾年，不斷創排新戲《孽海波瀾》（1914 年）、《嫦娥奔月》（1915 年）、《黛玉葬花》、《一縷麻》（1916 年）等等，漸漸成為新時代伶界最耀眼的明星，也成為繼老生譚鑫培之後第二位「伶界大王」。（電影中有演出獲頒「伶界大王」牌匾的段落）

電影中十三燕的原型，有譚鑫培、楊小樓、余叔岩等生行的綜合影子，但明顯更多集中在譚鑫培的經歷。譚鑫培是西太后最喜歡的名角，內廷供奉、御賜黃馬褂，而十三燕最珍視的就是老佛爺御賜的翡翠玉正與黃馬褂。電影中十三燕打對台時唱的三場戲《坐宮》、《賣馬》、《定軍山》，也都是譚鑫培的代表作。電影中台下的匾額中也有「英秀」字樣，這正是譚鑫培的堂號。電影中十三燕在後臺偷瞧梅蘭芳表演的橋段，也發生在譚鑫培身上過。他也曾與梅蘭芳合作演出《汾

河灣》，電影中兩人合演時梅蘭芳臨時改新身段的經歷，也的確是譚梅合作中的事蹟。有趣的是，兩人的這齣戲，譚鑫培也曾臨時在臺上增加戲詞，為難梅蘭芳。

譚鑫培與梅蘭芳，沒有像電影中明確約定三天打對台的經歷，但的確打過一次。1916年，梅蘭芳在「吉祥戲園」重演他最早的創新戲《孽海波瀾》，而譚鑫培同時在同處東安市場的「丹桂茶園」演出。這次對台並非梅蘭芳意願，乃是劇院老闆的故意為之。梅蘭芳的賣座自然超過譚鑫培，事後也曾為此向譚道歉，譚也是一笑置之。一年之後，譚鑫培就因為被迫抱病出席權貴堂會，回家後氣累交迫，病勢日重，不久去世。像電影中描寫梅蘭芳兩天內推出兩齣新戲，一齣時裝新戲《一縷麻》、一齣古裝新戲《黛玉葬花》，在現實中也是不可能的。但是我們也不可否認這場戲的精彩性與關鍵性。

#### 4、齊如山與梅蘭芳相輔相成

稍微熟悉一點京劇歷史的人，就知道電影中的邱如白是指涉齊如山。在電影中描述邱如白寫信給梅蘭芳建議修改《汾河灣》身段、不顧五世為官的家族反對而掛冠辭官，全心全意幫助梅蘭芳。而梅蘭芳也熱情對待邱，接了信後就親自上門拜訪，期盼他的指導，後來二人在伯夷、叔齊首陽山圖前跪拜，結下良緣。以後的日子裏，邱儼然梅蘭芳的經紀人，更安排梅蘭芳赴美演出，奪得了世界性聲譽，直到孟小冬出現後，邱憂心忡忡，擔心孟搶奪了梅心中的戲的地位，於是暗中雇用槍手，在一次宴會中假裝刺殺孟小冬，以求嚇阻孟小冬，讓二人分手。此事後來被梅蘭芳在赴美演出首演當夜發現，梅、邱之間終於出現了裂痕。

邱如白是塑造梅蘭芳成京劇之神的最大推手。對於兩人的感情，從電影中的表現到演員的詮釋都認為兩人之間擁有愛情的成分，但對藝術的狂熱執著則超越了狹隘的情感。

現實生活中的齊如山與梅蘭芳，似乎沒那麼密切糾葛，但二人的相輔相成效果驚人。齊第一次看梅的戲，不是崑曲《驚夢》，是京劇《汾河灣》。接下來齊寫信提建議，兩人通書信兩年之後才見面。齊、梅訂交後，齊的確幫助梅很大，梅的新戲十之有九是由齊策劃、編寫。赴日、赴美齊全程跟隨，統籌諸種事宜，兩人與余叔岩等一起創辦「國劇學會」等。電影中的邱如白像為經紀人，現實中的齊如山則像是梅家班的導演與宣傳總監。

相對於其他梅黨成員，齊如山沒有表現出個人的私情，他關注的是戲，對於梅孟之戀，也幾乎沒聽說齊如山有什麼參與的行為與言論。直到九一八事變後，齊如山與馮耿光就梅蘭芳去向問題發生爭執，最後梅蘭芳採納馮耿光意見，遷居上海，齊如山留在了北京，兩人分開。齊如山寫了封信給梅：「我從民國二年冬天給你寫信，至今已二十年了。……我大部分的功夫，都用在您的身上。……您自今以前，藝術日有進步；自今之後，算是停止住了。」此後兩人便很少聯繫了，頗有悽楚、傷感之意。

離開了齊如山的梅蘭芳，在藝術上並未停步，先後創排新劇《抗金兵》、《生死恨》，赴蘇聯訪歐洲。可惜接下來的八年抗戰輟演與建國後的政治任務，導致梅的晚期創作只有一齣《穆桂英掛帥》。解放後齊如山去了臺灣，梅蘭芳留在大

陸，兩人當時各自力勸對方來自己這邊都沒成功，自此天各一方。1961年齊聽梅的死訊後，當天拿出珍藏的梅的手跡，日日摩挲、老淚縱橫。第二年就死了。齊如山對藝術執著而理智，但與梅之間是否有愛情，就不得而知了，但這也的確留給電影很大的發揮空間。

### 5、對日關係的有所為、有所不為

日據時期這一段，電影有極為戲劇化的情節安排。日本軍官、少佐田中隆一發出了「欲征服支那，必先征服支那文化；欲征服支那文化、必先征服梅蘭芳」的論調，他15歲即觀看過梅蘭芳赴日演出，其上司在田中未能勸服梅蘭芳出演後，直接拘禁了梅，並羞辱梅說：「你在臺上就是個娘們」，梅沉著反擊：「在台下我是個男人。」更戲劇化的是，田中隆一在國家與藝術、情感與命令之間痛苦掙扎，不願繼續逼迫梅蘭芳，最終飲彈自殺。

電影以抗戰勝利、梅蘭芳復出，於1945年10月10日上海美琪大戲院大墓拉開後的掌聲中結束。

對日據時期的描述，電影中符合史實的僅有蓄鬚拒演、賣畫維生。至於被日本人拘禁的事宜，則是沒有發生過的。梅在抗戰前就赴日演出兩次，與日本人的關係極好，1923年日本關東大地震，梅蘭芳在北平聯合義演，還捐了一萬大洋給日本，所以基本上不會有哪個日本軍官敢拘禁梅蘭芳，田中隆一也應是個虛構的人物。

## （二）梅蘭芳與孟小冬——乾旦與坤生的愛戀

梅蘭芳是四大名旦之首，除了劇藝之外，他的一舉一動，包括家庭、交友等都受到矚目，尤其是轟動一時的梅孟之戀——「一代乾旦」與「頭號坤生」的愛戀姻緣更是當時的菊壇大事。電影《梅蘭芳》中描述梅、孟是在一次曲會相遇，雨中一朵輕巧藍傘罩住兩人，梅一身白西裝，孟一襲青綠豎紋素灰旗袍。兩人清唱了《游龍戲鳳》。繼而梅對孟產生了熾熱的感情，甚至不惜婉拒戲劇演出、以及在「伶界大王」贈匾儀式上匆匆離去，以便能實現孟小冬「跟你去看一場電影」的卑微願望。鑒於孟對梅產生了重要影響，而這種影響未必是眾人所樂見，邱如白幾次勸說，妻子福芝芳更是親自上門談判，邱甚至更激烈地暗地裏雇人採用假刺殺行動試圖驚散這對鴛鴦。最終是孟小冬識大體，主動離開了梅，讓他去了美國，從此再未見面。梅蘭芳雖不捨卻也無奈，只能看著寫著兩人名字的戲單折成的紙飛機飛向遠方。電影中這段愛戀是刻骨銘心、撕心裂肺的，但真實的情況是如何呢<sup>31</sup>？

早在1926年梅孟戀之前，梅蘭芳已有兩房妻室，分別是王明華與福芝芳。梅蘭芳四歲喪父、十五歲喪母，幸而有祖母、大伯、伯母照顧他，在守孝三年後，

<sup>31</sup> 以下關於梅孟戀與梅蘭芳的婚姻狀況，整理自蔡登山著《梅蘭芳與孟小冬》，台北：印刻文化，2008年12月、佚名著〈一代京劇坤生名伶孟小冬的悲歡情緣〉，引自《伴侶》第18期，2006年。

由祖母作主與王明華結婚。王明華長他一歲，也出生京劇家庭，是名旦王佩仙之女、武生王毓樓之妹，她精明能幹、勤儉持家，育有一子一女，隨著梅蘭芳漸漸成名，王明華護夫心切，爲了照顧梅蘭芳，還巧妙的女扮男裝進入當時還是女人禁地的戲館後台（此舉與梅蘭芳在台上男扮女裝相映成趣），照料飲食起居之餘，還對梅蘭芳在化妝、髮型和服裝上提出寶貴意見，協助梅蘭芳在表演藝術上的精進。不料一場麻疹奪去了他們一雙兒女的性命，二人傷痛不已，只能互相安慰。1919年，梅蘭芳赴日演出，王明華同行，內外兼顧，處理事情有條不紊。由於王明華做了節育手術，又因傷痛以致疾病纏身，於是梅黨中人慫恿梅蘭芳再娶，以免無後。後來，梅蘭芳看上了出身「崇雅社」的福芝芳，便托媒求親，福芝芳進門後沒多久，王明華就病故了。

福芝芳與梅蘭芳共同生活了四十年，她是旗人女子，個性爽朗，生了九個子女，但順利長大成人的只有四個。她是梅蘭芳生活和演藝事業的得力助手，梅蘭芳演出時，她會替他挑頭飾、設計服裝，例如梅蘭芳排演《洛神》時所披的粉紅色玻璃紗、排演《天女散花》的風帶等，其顏色與式樣，都是福芝芳調配、設計的。

抗日戰爭時期，梅蘭芳蓄鬚明志，有八年沒有演出，福芝芳甘願清貧度日，典當首飾過活，對丈夫支持，不向強權低頭。她的操守態度始終如一，即便在梅蘭芳過世之後，她都對梅的班底有情有義、照顧有加。文革期間全家老小被掃地出門，她忍辱應變，在她精心保護之下，梅蘭芳生前遺留下來的有價值的劇本、曲譜、服飾、文稿都得以保存，爲後人留下了珍貴的梨園史料。1980年，福芝芳病逝北京，享年75歲。

儘管先後有兩位賢內助，但當愛情來了，誰也擋不住。

孟小冬出生於1907年農曆冬月十六，因而取名叫小冬。她出身梨園世家，祖父孟七出身徽班，擅演文武老生兼武淨，她的父親、伯、叔都是京劇演員，在這樣的家庭氛圍下，孟小冬別無選擇地走上了從藝的道路。她9歲開蒙，向姑父仇月祥學唱老生，12歲在無錫首次登臺，14歲就在上海乾坤大劇場先後與張少泉（電影明星李麗華之母）、粉菊花、露蘭春、姚玉蘭同台演出，表現出了大角風範，佳評如潮。在北京定居下來之後，她拜京劇音樂家、名琴師陳彥衡爲師學習譚（鑫培）派唱腔，而後拜陳秀華爲師，並得到名票王君直的指點，又與言菊朋一起切磋表演藝術。她在北京三慶園、新明戲院演出的《探母回令》、《擊鼓罵曹》（仍由名琴師孫佐臣伴奏），使她聲名大震，時人稱爲「冬皇」。後乃投入余叔岩門下，繼承余派衣鉢。

1926年下半年的一天，是當時北平政要王克敏的半生日。當時王克敏擔任財政總長，又兼銀行總裁。既然是戲迷，他過生日當然要大唱堂會戲。這天到會的都是北平城內數一數二的人物，其中也不乏名伶俊秀。風華正茂、名滿京城的當紅鬚生孟小冬和舉世聞名、眾望所歸的青衣花衫梅蘭芳，自然均在被邀之列。

在酒席筵前，大家正在商量晚宴以後的戲，座中忽然有個人提議，應該讓孟小冬和梅蘭芳合演一齣《游龍戲鳳》。提議者說：「一個是鬚生之皇，一個是旦角

之王，王皇同場，珠聯璧合。」眾賓客聽了紛紛鼓掌！《游龍戲鳳》是一齣生、旦對手戲，唱做並重。梅蘭芳常演這個戲，並多次與余派名家余叔岩合作。而孟小冬雖然曾學過這戲，但在此之前尚未演過。所謂「藝高人膽大」，18歲的孟小冬在從未正式登臺演過此戲的情況下，居然敢和梅大師「臺上見」！沒想到演出的結果出奇得好，得到了在場的戲迷和觀眾的一致讚賞和歡呼。

一個是伶界大王，一個是坤伶鬚生泰斗，兩人在堂會中演出了《游龍戲鳳》、《四郎探母》後，又一度在開明大戲院連袂演出《二進宮》。二人相互欽羨、惺惺相惜，終於互生愛慕之情。

關於梅孟的結合有好幾種版本，最流行的版本是梅黨如馮耿光之流攙掇二人，以分福芝芳的權；還有一個是王明華因不甘心而導演了兩人結識。不管傳聞如何，兩情相悅仍是事實，當梅蘭芳去提親的時候，孟家認為梅已有兩位夫人，不希望女兒做偏房，然而梅黨中人說梅蘭芳因過繼給大伯，實是兼祧兩房，並非偏房，孟家才同意。1927年春節過後的農曆正月二十四，二人結為伉儷，洞房設在馮耿光公館，對外保密，等於是金屋藏嬌。電影中描述的邱如白反對、福芝芳談判等，都不是事實。

可惜好景不常，梅孟的婚姻只維持了四年，分手的導火線，一說是瘋狂的孟小冬戲迷欲刺殺梅蘭芳事件，另一說是梅蘭芳嗣母過世，孟小冬要到梅宅奔喪，福芝芳竟不讓她進門，她終於明白兩房兼祧實是一場虛幻，於是決定與梅分手。梅蘭芳給了孟四萬贍養費。高傲的孟小冬，不是沒有怨氣，事後幾年曾公開在報紙上發一啓事，講述梅孟糾葛，剖析心跡（1933年9月5、6、7日天津《大公報》第一版上，孟小冬連登三天〈孟小冬緊要啓事〉，可以看得出來她最在意的還是名份問題）。梅蘭芳及梅黨沒有作出任何回應。她更發下誓願，再嫁就要嫁個比梅蘭芳更好的人物。孟小冬算是實踐了自己的心願：她的第二個男人是杜月笙，可是一個響叮噠的人物。晚年，孟小冬青燈古佛，一個人孤獨地死在臺灣。

### （三）藝術成就與人生歷練

梅孟之戀，雖是二人生命中的一段插曲，但對二人的藝術成就絕對有正面的助益。梅蘭芳身邊有一票梅黨文人及妻子福芝芳協助，劇藝蒸蒸日上，但感情的萌生對腳色的揣摩必然有所啓發；孟小冬在離開梅蘭芳後亦未被擊垮，反而再拜余叔岩為師，終成余派傳人。

#### 1、梅蘭芳——繼承和創新

從少年時代起，梅蘭芳以觀察前輩的演出方式，在青衣、花旦、刀馬旦等旦行表演方面打下堅實的基礎，此外又吸收崑曲和其他地方戲曲的長處，經過探索、試驗，且受到師友王瑤卿的啓示，慢慢出現了他所創造的獨特形象：一種載歌載舞的旦角。它既不是青衣，也不是花旦，吸收了刀馬旦的功夫，又有閨門旦的風格。這個新的形象原是從傳統演化出來的，十分適合他的性格和身體的特點，於是創造了「花衫」這個行當。

梅蘭芳的表演並不是單純摹仿女子，而是發現和再創造婦女的動作，情感的節奏，意志的力量、魅力，終於形成了廣大觀眾喜愛的「梅派」藝術。

辛亥革命後，對於京劇最直接的影響，是觀眾群體和審美趣味的變化。女性進了劇場看戲、話劇藝術形式的引進，使得生行獨霸的戲曲舞台產生了變化。

1913年11月，梅蘭芳第一次和王鳳卿應邀去上海演出。上演了一、二本《虹霓關》，開創了在同一劇目中一人演兩個不同行當、不同扮相、不同演法的先例。1914年秋冬，梅蘭芳再次應邀赴上海演出，增加了《貴妃醉酒》等劇目，歷時45天，場場爆滿，盛況空前。1915年4月到1916年9月，梅蘭芳編演了11齣新戲（包括《一縷麻》、《黛玉葬花》等），同時還整理和上演了許多傳統戲，比如《宇宙鋒》、《花木蘭》、《拷紅》等。1921年，編寫的《霸王別姬》，刻畫了一個善良、有見識、富有感情而又堅貞不屈的虞姬形象。1917年，他以22萬多張票，繼譚鑫培之後當選為「伶界大王」，1927年在觀眾投票評選中毫無爭議名列「四大名旦」之首，最終將京劇藝術推至巔峰。

梅蘭芳在上世紀50年代提出了「移步不換形」，排新戲或改舊戲，在每齣戲裏幾乎都有新的嘗試，卻又盡可能溫和漸進，做到不讓同行和觀眾抗拒。1923年他創編古裝新戲《西施》，為了豐富音樂表現力，首次在京劇伴奏樂器中增加了一把二胡，這個改動不但立即被觀眾接受，而且延續至今。他在齊如山幫助下排《嫦娥奔月》，從古代繪畫、雕刻中吸取靈感，創造了古裝新扮相，其他名旦日後都有仿效，今天也還在沿用。梅葆琛有一次看完《霸王別姬》，對父親說第二場手扶寶劍出場時，劍鞘在身後翹得太高，挑著斗篷不好看，第二天再演，梅蘭芳就把這個動作改了。

結交文人形成師友關係，也是梅蘭芳開風氣之先。齊如山、馮耿光、金仲孫、張彭春，這些接受過西方文化薰陶的名士文人，都把全部智慧和力量用在了推動梅蘭芳改革中國舊戲曲上，而梅蘭芳也懂得虛心接納，從善如流，不局限於戲曲的小天地。在他們籌畫下，梅蘭芳1919年訪日、1930年訪美、1935年訪蘇，3次向世界敞開與傳播了京劇藝術，他自己也成為中國文化的代表，奠定了國際戲劇大師的地位。

乾旦的表演藝術，其實牽動著許多心理學層面的東西。梅蘭芳雖然不是心理學家，但是他的藝術實踐和著作，都對「戲曲心理學」，特別是「戲曲表演心理學」做出了重要的貢獻。

對於旦角來說，梅蘭芳本身的外貌條件稱不上很美。但是他的演出令人產生無與倫比的美感，是因為其藝術實踐非常符合文藝心理學的有關原理。著名的美學家和心理學家朱光潛先生，曾詳細分析了美感的產生與「形相」的關係。廣義的「形相」包括視覺和聽覺兩方面。戲曲表演中的扮相、身段、舞美和嗓音、腔調和伴奏等都被包括在「形相」概念中。梅蘭芳多次明確提出：「在舞臺上，是處處要照顧到美的條件的。」

他青年時期兩次去上海，受到「海派」表演的影響很大，在舞臺和燈光和布景方面突破了京劇的傳統模式，要美要新；在唱念方面，他也同意戲曲專家陳彥

衡的話「腔無所謂新舊，悅耳爲上」；在「做功」方面，他高度推崇崑劇表演的「歌舞合一」，在齊如山等人的幫助下，創演了大量的舞蹈，豐富了京戲的可看性和美感。

梅蘭芳堅持藝術的真實不同於生活的真實。他的最有名、影響最大的幾齣代表劇目如《貴妃醉酒》中的「醉態」，《宇宙鋒》中的「瘋態」，《驚夢》中的「夢態」，本來都是人類暫時脫離理性控制的變態行爲，往往是醜態，但是他都運用表演讓它們成爲美態，使觀眾產生美感。

梅蘭芳一生有三大表演戲曲階段：先是充分地繼承；然後是側重於大膽的改革和創新；最後是把二者高度結合起來，用傳統的程式化表演形式，把具有積極的現實意義的內容表現出來。他認爲古典歌舞劇是建築在歌舞上面的，一切動作和歌唱，都要配合場面上的節奏而形成它自己的一種規律。所以古典歌舞劇的演員，負著雙重任務，除了很切合劇情地扮演那個劇中人之外，還要把優美的舞蹈加以體現。而時裝戲表現的是現代故事，不可能像歌舞劇那樣處處把它舞蹈化，京戲演員從小練成的和經常在臺上用的那些舞蹈動作，全都無用武之地，而且觀眾是抱著喜好新鮮的心情來看時裝戲的，自然演多了也就不新鮮了。梅蘭芳於是採取了一條二者合一的辦法，即編演古裝戲，使其具有現實意義。這和我們今日創編新戲的宗旨不謀而合。

對於如何解決臉譜和程式化問題，梅蘭芳一生都在研究分析角色的性格和心理。比如同屬旦角的王寶釧和柳迎春，她二人不但行當相同，而且劇情和扮相都差不多，但是由於早期的家庭環境和社會地位不同（一位是丞相之女，一位是員外之女），因此形成了不同的性格和風度。梅蘭芳對自己下功夫最多、最愛演的《宇宙鋒》，也詳細地對女主角進行了心理分析，指出演員本人、角色的真假表演等的三重心理（裝瘋）。梅蘭芳晚年排演的最後一齣戲是《穆桂英掛帥》，他與穆在心理有著相通之處——老當益壯的豪情，因此，他將老穆桂英的心理和表演做了詳細的分析。這齣戲和〈我怎樣排演《穆桂英掛帥》〉<sup>32</sup>，是梅蘭芳對戲曲表演心理學最成熟的貢獻。

## 2、孟小冬——精緻與完美

孟小冬與梅蘭芳分手後，一度退隱、吃齋念佛，直到 1933 年才再度復出，組班在京、津兩地演出，此時她已經開始學余派戲，以《捉放曹》、《烏盆記》等轟動津門。其實 1925 年，18 歲的孟小冬從上海到北京最大的目的就是拜師學藝，先後向陳秀華、陳彥衡等人請益，鑽研譚派藝術。孟小冬用功甚深，在經過鑑別比較之後，她把目標鎖定在余派，認爲余派藝術不僅唱唸做表細膩深刻，且在唱腔方面的三音聯用（高音立、中音堂、低音蒼），能藏險妙於平淡，更爲她所喜愛。在北京期間，只要余叔岩有演出，一定前往觀摩，甚至連余派票友都是她請教的對象。後來他拜言菊朋爲師，言菊朋在說戲之餘，也鼓勵她向余叔岩問藝，

<sup>32</sup> 此文出自《梅蘭芳戲劇散論》，收錄在《梅蘭芳全集》第參卷，石家莊：河北教育出版社，2001 年，頁 89。詳細分析亦可參見王安祈〈京劇梅派藝術中梅蘭芳主體意識之體現〉，收錄於王安祈《爲京劇表演體系發聲》，台北：國家出版社，2006 年 1 月，頁 31。

這更堅定了他拜師的信念。

余叔岩對孟小冬的才華也很欣賞，之前有人介紹一個票友給余叔岩，被余一口回絕，介紹人走之後，余叔岩對身旁的朋友說：「有些人教也是白教，徒費力氣。」朋友問：「當今之世，誰比較好呢？」余叔岩說：「目前內外行中，接近我的戲路，且堪造就的，只有孟小冬一人！」然而，孟小冬想拜余叔岩為師，長達六七年都不能如願，原因是余個性孤僻保守，連男弟子都不收，遑論女弟子！直到 1938 年，李桂春託朋友為子李少春請求拜師，余勉強應允，旁人為孟小冬抱不平，終於說動了余叔岩，於是在李少春拜師的第二天，也就是 1938 年 10 月 20 日，孟小冬正式成為余叔岩的弟子。

對於兩個徒弟，余叔岩採取因材施教的方式，各教不同的戲，囑咐兩人「可旁聽跟著學，但不能演對方的戲」。余教孟小冬唱功戲《洪洋洞》，著名的「洪三段」（為國家、嘆楊家、自那日）是余派代表唱段；不久（12 月 12 日）孟小冬演《洪洋洞》，余叔岩還親自把場。

孟小冬風雨無阻每天來學戲，她從余叔岩兩個女兒慧文、慧清那裡聽說老師不喜歡學生拿出筆來做筆記，只能用腦子默記，因此她越發認真用心的苦記默背。學習很規律，下午先在自家跟余的琴師王瑞芝老師吊嗓三小時，一齣二黃、一齣西皮，再一齣反二黃；晚上和琴師一起來到余府，看余叔岩晚飯後練毛筆字，聽余叔岩晚上在客廳吊嗓，而後老師開始為他說戲，每一段反覆多遍。這樣連續五年，學了近三十齣戲，《洪洋洞》、《捉放曹》、《搜孤救孤》、《擊鼓罵曹》、《失空斬》、《烏盆記》、《二進宮》、《珠簾寨》、《武家坡》、《御碑亭》，這幾齣是逐字逐句連唱帶身段教會的<sup>33</sup>。這段時期孟小冬停止了舞台活動，除非老師驗收成果，否則只學不上台，孫養農在《談余叔岩》書裡是這樣說的：「她在學戲期間，除老師允許認為可以出而問世者外，絕不輕易登台露演」<sup>34</sup>，她把全副生命放在追隨老師學戲上面，從 1938 年起跟在身邊，整整五年，而這五年也是余叔岩生命最後五年。1943 年余叔岩以五十三歲之年病逝。余叔岩自從 1937 張伯駒四十生日配演《失空斬》的王平之後，沒有再登過台，最後這五年，師徒二人一同在沒有舞台的簡約環境裡精研唱腔。

孟小冬曾對友人說，余老師主張從根柢研究，首先在字音準確上下功夫，所以偏重唸白，兼及做派。《一捧雪》一劇，余叔岩不厭其煩教了三個月，要求唱唸要傳神，從發音以至行腔，凡是平上去入、陰陽尖團，以及抑揚高下、波折婉轉，均反覆體察，廣加考究。

有一次，孟小冬演《失街亭》，演畢卸妝時，有人對孟說，當她演到斬諤時，怒目瞪眼，眼白露出太多，孟立即問余如何克服，余說：「記住，瞪眼別忘擰眉，你試試。」孟對鏡履試，果然不再露眼白，可見余在藝術上的造詣多麼細膩而深邃。

<sup>33</sup> 參見許錦文《梨園冬皇孟小冬傳》，上海人民出版社，2003 年。翁思再《余叔岩傳》，河北教育出版社，2002 年，頁 404。

<sup>34</sup> 孫養農《談余叔岩》，2003 重印本，頁 54。

和梅蘭芳、杜月笙兩位名人的兩段感情，使孟小冬的生活備受矚目，然而她的藝術生命卻一路由博返約，精研余派氣韻，體現出澹靜的心靈追求。余叔岩不斷鑽研創出一派，孟小冬是臨摹複製老師的唱腔，像是進入修行的狀態與境界。

晚年的孟小冬深居簡出，只有留下幾張在家清唱吊嗓模糊不清的側面照片。「清唱」是純然的內在活動，練余派咬字氣口竟像焚香頂禮一樣成爲「內在修爲」。晚年的孟小冬複製著老師同樣的行徑，一字一句教唱給香港收的學生趙培鑫和錢培榮等，生命的步調一路往內深旋，只留下余派「抒情自我」的聲音迴盪<sup>35</sup>。

#### 四、結語

王安憶在小說《長恨歌》裡曾有一段話，對京劇乾旦迷人的特質有非常傳神的描述：

京劇裡最迷的是旦角戲，而且只迷男旦，不迷坤旦。他（李主任）以爲男旦是比女人還女人。因是男的才懂得女人的好，而女人自己卻是看不懂女人。坤旦演的是女人的形，男旦演的卻是女人的神。這也是身在此山中不識真面目，也是局外人清的道理。他討厭電影，尤其是好萊塢電影，也是討厭其中的女人，這是自以爲女人的女人，張揚的全是女人的淺薄，哪有京劇裡的男旦領會的深啊！有時他想，他倘若是個男旦，會塑造出世上最美麗的女人。女人的美絕不是女人自己覺得的那一點，恰恰是她不覺得，甚至會以爲是醜的那一點。男旦所表現的女人，其實又不是女人，而是對女人的理想，他的動與靜，顰與笑，都是女人的解釋，是像教科書一樣，可供學習的。李主任的喜歡京劇，也是由喜歡女人出發的；而他的喜歡女人，則又是像京劇一樣，是一樁審美活動<sup>36</sup>。

可知「比女人還女人」，是世人對優秀乾旦的恭維。坤生呢？傳統戲曲女扮男的坤生，也具有一種獨特的魅力，尤其扮演騷人墨客、風流才子和專情書生，那個儻氣質、癡情傻勁，遠勝於男演員的演出。

由於乾旦坤生須戮力揣摩腳色，因此往往有出人意表的效果。清代不少筆記小說描述了觀眾看乾旦表演之後的反應，如清金埴（1663-1740）《巾箱說》有載：

戊戌仲冬，家太守紫庭公於兗署餞予南旋，姑蘇名部搬《節孝記》，至孝子見母，不惟座客指顧稱歎，有欲涕者，即兩優童亦宛然一母一子，情事楚切，不覺淚滴氍毹間。夫假啼而致真泣，所謂無情而有情者，彼文有至

<sup>35</sup> 同註 19。

<sup>36</sup> 參見王安憶《長恨歌》，台北：麥田出版社，2005年8月。頁107~108。

文，斯戲非至戲耶！兩優年各十四五歲，詢其淚落之故，對曰：「伎授於師，師立樂色，各欲其逼肖，逼肖則情真，情真則動人。且一經登場，己身即戲中人之身，戲中人之啼笑，即己身之啼笑，而無所為假借矣！此優之所以淚落也。」予嘉其對，以纏頭錦勞之，顧謂家太守曰：「白傳詩『古人唱聲兼唱情』，此真能唱情者。曲藝且然，況君子之大道乎<sup>37</sup>！」

可見當時的優僮表演並非嘩眾取寵，而是講求精湛的演技。「己身即戲中人之身，戲中人之啼笑，即己身之啼笑」14、5歲的優僮，人生歷練並不豐富，但是因為老師的細心調教，竟然能有感動人心的演出，更厲害的是，當感動了觀眾之後，自己也感動落淚，這是真性情的流露，兩優僮之演技因此倍受認同。

至於如何揣摩腳色，黃旂綽《明心鑑》有言：

辨一番形狀、腔、白、情、文理，揣摩曲意詞合章。要將關目作家常，宛若古人一樣。樂處顏開喜悅，悲哉眉目怨傷，聽者鼻酸淚兩行，直如真事在望。個個點頭稱讚，人人拍手聲揚<sup>38</sup>。

要使觀者與戲中人感同身受，表演者必先「揣摩曲意詞合章」，準確拿捏劇本的感情主調，並對揣摩角色性格下一番功夫，戲才有感染力。雖說優伶表演戲曲某種程度上需依仗天生稟賦，但後天的努力仍是不可或缺。

綜合前文的論述，可知乾旦坤生在戲曲表演上要付出加倍的心力，有時甚或導致戲與人生分不開的情況。其實不僅演員如此，觀眾亦然，例如梅蘭芳曾親述他在美國演出後，一位美國老太太對他的說話。老太太剛看了關於薛仁貴和柳迎春故事的《汾河灣》，對扮演柳迎春的梅先生說：「你生得這樣好看，薛仁貴一定很愛你。現在你對他冷淡，他以後也還是會來求你回心轉意。那時候你可不要一下子就答應了——要好好難為難為他！」演員演得太過逼真，觀眾自然入戲，這證明了乾旦梅蘭芳演出成功，連美果觀眾都分不出他是男是女。

從性別投射到人生展演，成就了乾旦坤生戲裡戲外的輝煌人生，感性的投入腳色，以及理性的抽離腳色，孰是孰非，我們無法斷言。就像個人的生命歷程，終須個人自己去過、去抉擇。梅蘭芳與孟小冬這一段乾旦與坤生的愛戀，因戲結緣，成就一段佳話。《霸王別姬》中段小樓與程蝶衣也是因戲結緣，但程蝶衣認不清現實，放不下情感，以致發生憾事（幸好只是小說）。梅孟戀中孟小冬則是認清事實，斷然拋開，雖也算是悲劇收場，至少落得好聚好散。尤其二人不囿於兒女私情，持續追求劇藝，則是中國戲曲之福，亦無愧一代宗師之名。

<sup>37</sup> 參見清·金埴撰《巾箱說》，北京：中華書局，1982年，頁140。

<sup>38</sup> 參見清·黃旂綽《梨園原》（即《明心鑑》），收錄自《中國古典戲曲論著集成》第九冊，北京：中國戲劇出版社，1959年8月，頁3。

## 參考書目

- 唐·崔令欽《教坊記》，瀋陽：遼寧教育出版社，1988年。
- 唐·段安節《樂府雜錄》，上海：商務印書館，1936年。
- 明·陸容《菽園雜記》卷十，上海：上海古籍出版社，1991年。
- 清·金埴撰《巾箱說》，北京：中華書局，1982年。
- 清·黃旛綽《梨園原》（即《明心鑑》），收錄自《中國古典戲曲論著集成》第九冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 清·蜀西樵也《燕臺花事錄》，收錄於周駿富《清代傳記叢刊》藝林類43，台北：文明書局，1985年。
- 清·藝蘭生著《宣南雜俎》，收錄於張次溪編《清代燕都梨園史料》第二冊，台北：台灣學生書局，1965年。
- 清·藝蘭生《側帽餘譚》，收錄於張次溪《清代燕都梨園史料》第二冊，台北：台灣學生書局，1965年。
- 清·藝蘭生《評花新譜》，收錄於周駿富《清代傳記叢刊》藝林類39，台北：文明書局，1985年。
- 王安祈《為京劇表演體系發聲》，台北：國家出版社，2006年。
- 王安憶《長恨歌》，台北：麥田出版社，2005年。
- 李祥林《戲曲文化中的性別研究與原型分析》，台北：國家出版社，2006年。
- 李碧華《霸王別姬》，台北：皇冠出版社，1992年。
- 周慧玲《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治，1910~1945》，台北：麥田出版社，2004年。
- 馬少波等主編《中國京劇發展史》，台北：商鼎文化，1992年。
- 徐珂《清稗類抄》卷十二〈優伶類〉，台北：台灣商務印書館，1983年。
- 許錦文《梨園冬皇孟小冬傳》，上海人民出版社，2003年。
- 陳雅瀆編《霸王別姬—同志閱讀與跨文化對話》，嘉義：南華大學出版，2004年。
- 齊崧著《談梅蘭芳》，台北：傳記文學出版社，1988年。
- 蔡登山著《梅蘭芳與孟小冬》，台北：印刻文化，2008年。
- 梅蘭芳《梅蘭芳戲劇散論》，收錄在《梅蘭芳全集》第參卷，石家莊：河北教育出版社，2001年。
- 翁思再《余叔岩傳》，河北教育出版社，2002年。
- 孫養農《談余叔岩》，2003重印本。
- 夏庭芝著，孫崇濤、徐宏圖箋注，《青樓集箋注》，北京：中國戲劇出版社，1990年。
- 曾永義《說戲曲》，台北：聯經出版公司，1976年。
- （美國）D.L.卡莫迪著，徐均堯譯《婦女與世界宗教》，成都：四川人民出版社，1989年。
- （美國）C.S.霍爾、V.J.諾德貝著、馮川譯《人格心理學入門》，上海：三聯書店，1987年5月。
- 王安祈〈京劇流派：生命風格的體現——以余叔岩、孟小冬、李少春師徒關係為

- 討論核心》，發表於台灣大學戲劇系「探索新景觀：2008 劇場藝術學術研討會」，2008 年 10 月 31 日至 11 月 2 日。
- 徐蔚〈男旦藝術文化心理管窺〉，《福建師範大學學報》（哲學社會科學版），2003 年第 6 期，頁 80。
- 佚名著〈一代京劇坤生名伶孟小冬的悲歡情緣〉，引自《伴侶》第 18 期，2006 年。
- 陳志勇〈論宋元戲劇的腳色反串〉，湖北大學學報（哲學社會科學版）第 32 卷第 3 期，2005 年 5 月，頁 334~337。
- 黃柯〈論男旦〉，引自《京劇論壇》，
- 梅葆玖〈看乾旦說乾旦〉，出自《中國京劇》，2004 年第一期。
- 納蘭公子容若〈電影《梅蘭芳》與真實梅蘭芳的差別〉，新浪娛樂 2008 年 12 月 9 日，<http://www.sina.com.cn>。
- 劉慧芬〈戲場乾坤變：談跨越性別的角色扮演〉，引自台大婦女研究室《婦研縱橫》第 72 期，2004 年 10 月。
- 鄭振鐸〈清代燕都梨園史料序〉，收錄於張次溪《清代燕都梨園史料》第一冊，台北：台灣學生書局，1965 年，頁 13。